جمهورية العراق
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة كربلاء/ كلية التربية للعلوم الإنسانية

نقد الخطاب النقدي للشعر العراقي الحديث في ضوء المناهج النصية من (2003-2020)

أطروحة تقدمت بها :

رؤى طارق فالح الزبيدي

إلى مجلس كلية التربية للعلوم الإنسانية / جامعة كربلاء

وهي جزء من متطلبات نيل شهادة الدكتوراه في فلسفة اللغة العربية وآدابها

بإشراف
الأستاذ الدكتور

خضير عباس درويش

1444هـ **2023م**

بسم الله الرحمن الرحيم

﴿ وَشَدَدْنَا مُلْكَهُ وَآتَيْنَاهُ الْحِكْمَةَ وَفَصْلَ الْخِطَابِ ﴾

صدق الله العلي العظيم

سورة ص: آية 20

إقرار لجنة مناقشة

نحن لجنة المناقشة نشهد أننا اطّلعنا على هذه الرسالة الموسومة بـ (نقد الخطاب النقدي للشعر العراقي الحديث في ضوء المناهج النصية من (٢٠٠٣-٢٠٢٠))، وقد ناقشنا الطالبة (رؤى طارق فالح الزبيدي) في محتوياتها، وفيما له علاقة بها، ونرى أنها جديرة بالقبول لنيل درجة الدكتوراه في اللغة العربية وآدابها / أدب، بتقدير ( ).

التوقيع:

الاسم : أ.د. عبد الامير مطر فيلي

رئيساً:

التاريخ : / /

التوقيع:

الاسم : أ.د. سامر فاضل عبدالكاظم

عضواً:

التاريخ : / /

التوقيع:

الاسم : أ.د. رفل حسن طه

عضواً:

التاريخ : / /

التوقيع:

الاسم : أ.د. محمد عبد الرسول جاسم

عضواً:

التاريخ : / /

التوقيع:

الاسم: أ.م.د. عهود ثعبان يوسف

عضواً:

التاريخ : / /

التوقيع:

الاسم : أ.د. خضير عباس درويش

عضواً و مشرفاً:

التاريخ : / /

وافق مجلس كلية التربية للعلوم الانسانية / جامعة كربلاء على قرار لجنة المناقشة :

التوقيع:

الاسم: أ.د.صباح واجد علي

عميد كلية التربية للعلوم الانسانية /جامعة كربلاء

التاريخ: 2023/12/20

الإهداء

إلى قلبين طاهرين والديّ العزيزين

..... أطال الله تعالى في عمرهما.

الباحثة

شكر وتقدير

الحمد لله والشكر له كما ينبغي لجلال وجهه وعلو مكانه وعظيم سلطانه على توفيقه لي وإعانتي على إتمام هذه الدراسة، كما أتقدم بوافر الشكر وعظيم التقدير إلى رئاسة جامعة كربلاء، وإلى عمادة كلية التربية للعلوم الإنسانية.

والشكر موصول لأساتذتي في مرحلة الدكتوراه في السنة التحضيرية الذي أغنوني بعلمهم وأسهموا في صقل توجهاتي العلمية وتحديد مسار البحث، وكل الشكر والتقدير للسيد رئيس قسم اللغة العربية الأستاذ الدكتور (ليث قابل الوائلي) على حرصه ومساعدته وتشجيعه المستمر لطلابه فجزاه الله عني خير الجزاء.

كما أتقدم بوافر الشكر لأعضاء لجنة المناقشة لموافقتهم على قراءة الأطروحة وتحملهم عناء القراءة والمتابعة. ولا يفوتني أن اشكر جميع العاملين في مكتبة كلية الآداب بجامعة بابل والمكتبة العامة لتربية بابل، لما أبدوه من تسهيلاتٍ في توفيرِ المراجع والمصادر طوال مدة الدراسة.

الباحثة

ثبت المحتويات

الموضوع	الصفحة
المقدمة	**أ – ب**
التمهيد : الخطاب النقدي ونقد النقد	**12 – 1**
الفصل الأول: التمثل المنهجي لنقد النقد للشعر العراقي الحديث	**74 – 13**
المبحث الأول: التمثلات الإيجابية للمناهج المتبعة	**45 – 14**
المبحث الثاني : التمثلات السلبية للمناهج المتبعة	**74 – 46**
الفصل الثاني: التوظيف النقدي لنقد النقد في دراسة الشعر العراقي الحديث	**135 – 75**
المبحث الأول: الملاءمة النقدية للمنهج المتبع	**101 – 76**
المبحث الثاني: الالتزام والتنوع في المنهج	**135 – 102**
الفصل الثالث: الخطاب النقدي وأدواته الإجرائية	**157 – 136**
المبحث الأول: الخطاب النقدي بين التنظير والتطبيق	**146 – 136**
المبحث الثاني: الأدوات الإجرائية للمناهج المتبعة	**157 – 147**
الخاتمة	**159 – 158**
المصادر والمراجع	**168 – 160**

المقدمة

الحمد لله رب العالمين، والصلاة والسلام على أشرف خلق الله محمد بن عبد الله، وعلى آله الطاهرين، وأصحابه المنتجبين، وأتباعه إلى يوم يبعثون، وبعد:

يشكل نقد الخطاب النقدي تحدياً نقدياً كبيراً، ولابد من معرفة مرجعيات تشكله وأسبابها والأرضية التي يتحرك عليها ويبلور منطلقاته النقدية، ولاسيما أنه مصطلح حيوي متطور مع تطور المناهج النقدية المستمر، ولهذا هو مصطلح يمتاز بالممارسة النقدية في داخل إطار السياق الأدبي، وهدفه يتجلى في الكشف عن نظام العلاقات بين أجزاء العبارة وما يتصل بها من العبارات والتراكيب وصولاً إلى صيغة الخطاب النصي للنص.

إن موضوع (نقد الخطاب النقدي للشعر العراقي الحديث في ضوء المناهج النصية من 2003–2020) جدير بالدراسة ويستحق البحث والمعاناة، ولعل ذلك عائد إلى غياب دراسة نقدية أكاديمية تتناول الموضوع الذي نسعى إلى مقاربته نقدياً, والمنهج الذي نعتمدهُ, ولهذا فأن دراستنا تتخذُ لنفسها مساراً نقدياً مختلفاً يتمثلُ بالرؤية الشمولية للمناهج النصية المتبعة في نقد الشعر العراقي الحديث، والوعي النقدي الراصد لكل النقود النصية مع بيان منطلق متبنيها، ولهذا فان نقد الخطاب النقدي يدخل في مضمار مرحلة نقد النقد بصورته الراهنة، وعليه فان لدراستنا موقفاً منهجياً تلتزم به ولا تبتعد عنه، فهي تنطلق من موضوعية نقدية مشروطة برؤى أصحاب دراسات ذلك الخطاب، ورؤية البحث الناقدة التي ترسم لخط الكشف عن السياق النقدي لتلك الخطابات المتنوعة والمختلفة، ولهذا سعينا جادين إلى دراسة ذلك الخطاب المتشعب والمتنوع شكلاً ومضموناً.

وليس هذا فحسب، بل إن هذه الدراسة تحدد خيارها المنهجي وتعلن عن أهدافها منذ البدء، فهي تعتمد آلية الحفر والكشف عن كل ما يحيط بتلك الخطابات النقدية للشعر العراقي وما يتصل بها، ولعل عنوانات فصول الدراسة ومباحثها أفضل دليل على ذلك.

ولابد من الإشارة إلى حقيقةٍ نقدية مفادها أن هناك قيمة معرفية أكبر من القيمة النقدية لتلك الخطابات، وهي قيمة تفرضها طبيعة المناهج النقدية النصية بدءاً من البنيوية وما يتبعها وصولاً إلى النقد الثقافي، ولهذا إن كشف النقاب عن حقيقتها ساعدنا في فهم وتحليل ذلك الخطاب النقدي الموجه للشعر العراقي الحديث.

ومن هنا فان هذه الدراسة دراسةٌ نقدية في نقد النقد للخطاب النقدي، الذي يعد علامة فاصلة في التطور النقدي في عصرنا الراهن. وهي في أصل العنوان والتوجه فكرةٌ ناقشتها مع أستاذي المشرف الأستاذ الدكتور (خضير درويش) وشاء الله تعالى لها أن تتحقق الآن بمنهِ وفضله ولهذا أقدم شكري الخالص إلى أستاذي الذي تلقيت العلم على يديه في سنوات البحث

والدراسة، فزرع حب العلم في قلبي، والولوج إلى دراسةٍ نقدية غير تقليدية، بأسلوبهِ المتميز في البحث وعلمه الغزير، ومعاملته الفريدة لطلابه في أثناء البحث والكتابة، والذي أشرف على هذا الموضوع وتابعهُ في كل فكرة تكتب أو فعل ينظم، وأشهد أن إشرافه العلمي الدقيق قد ارتقى بهذا البحث من حال إلى حال، بفضل الله تعالى وملاحظاته الدقيقة وآرائه السديدة.

وقد حرصت في هذه الدراسة على اعتماد منهج استقرائي وصفي تحليلي في البحث كله للنتاج النقدي لتلك الدراسات النقدية التي تناولت الشعر العراقي من 2003–2020 مع الاحتفاظ النقدي لخصوصية كل منهج نقدي نصي وأدواته الإجرائية المتبعة.

تشتمل هذه الدراسة، بعد هذه المقدمة على تمهيدٍ وثلاثة فصول, وانبنى كل فصل على مبحثين, فكان التمهيد تحت عنوان (الخطاب النقدي ونقد النقد) وانبنى الفصل الأول (التمثل المنهجي لنقد النقد للشعر العراقي الحديث) واسس على مبحثين، تحدثت في المبحث الأول عن (التمثلات الإيجابية للمناهج المتبعة) في حين اختص المبحث الثاني ببيان التمثلات السلبية للمناهج المتبعة). أما الفصل الثاني فقد خصص لدراسة (التوظيف النقدي لنقد النقد في دراسة الشعر العراقي الحديث) وانبنى على مبحثين والمبحث لأول اهتم بـ(الملاءمة النقدية للمنهج المتبع)، في حين اهتم المبحث الثاني بالكشف عن (الالتزام والتنوع في استثمار المنهج).

وفي الفصل الثالث تحدثتُ عن (نقد الخطاب النقدي لنقد النقد في دراسة الشعر العراقي الحديث) وانقسم هذا الفصل على مبحثين الأول تناولت فيه (الخطاب النقدي بين التنظير والتطبيق)، في حين ذهبت بالمبحث الثاني بدراسة (الأدوات الإجرائية للمناهج المتبعة).

وحاولت في الخاتمة الوقوف على أهم النتائج التي توصلت إليها، فكنت أعود إلى كل مبحث ومحور استجلي منه ما استوقفني في طريق البحث من حيث إن هذه الدراسة تطمح إلى أن تقدم إضافة ولو بسيطة إلى الجهود النقدية الحديثة في حقل النظرية النقدية والدرس النقدي الحديث.

وفي ما يتعلق بالمصادر والمراجع، فإنني حاولت الإطلاع على أكبر عدد ممكن، مما كوّن عندي مكتبة كبيرة بالنقد العربي الحديث ومناهجه، أتاحت لي أن ألمّ شتات الموضوع وما يتصل به من قريبٍ أو بعيد، غير أن هذه المصادر والمراجع لم تستعمل على كثرتها إلا في ما يمس أصول البحث وجديته.

ولا تدعي هذه الدراسة العصمة، وربما لم تكن مصيبة في بعض ما ذهبت إليه، وإن ما قامت به الكشف عن نوعية الخطابات النقدية وتوجهاتها والتزاماتها وأهدافها، وهي تطمح إلى إثارة البحث الجدي من أجل ترصين النقد في الدرس الأكاديمي، إذ هدفها الأساس هو تقديم دراسة علمية غايتها تحليل ونقد الخطاب النقدي الموجه للشعر العراقي وتقديمه برؤيةٍ نقديةٍ معمقةٍ، لكي يستطيع ذلك النقد مشاركة التطور الحاصل في المناهج النقدية العالمية.

وفق الله الجميع للخير والصلاح، أنهُ ولي التوفيق.

الباحثة

التمهيد

الخطاب النقدي ونقد النقد

تنبثق فكرة البحث من دراسة الخطاب النقدي الذي دار حولهُ الشعر العراقي الحديث وذلك على وفق طروحات المناهج النصية مع الانتباه النقدي في تحديد مدة دراسة متن البحث متمثلاً في دراسة الخطاب النقدي بين عام (2003–2020). ولأهميته في تلك المرحلة من الناحية الأدبية والنقدية جاءت فكرة البحث، وهي دراسة الخطاب النقدي الذي اشتغل على الشعر العراقي المتبني للمناهج النصية الحديثة.

إن الخطاب النقدي مصطلحٌ مناسبٌ للكتابات النقدية الحديثة، ويمكن القول هو المصطلح المتداول في كتب النقد الحديثة، حتى أصبح أكثر استعمالاً بوصفه مصطلحاً نقدياً[1]، ولهذا فان الخطاب النقدي الجيد يفصح عن نفسه من خلال قراءة الناقد المتمعنة للنص ووضعه أمام المساءلة النقدية[2]، التي تعتمد على معايير ومقاييس بنيوية أو شكلية أو نصية[3].

وعلى الرغم من كثرة اهتمام النقاد والفلاسفة في الثقافتين الغربية والعربية بمفهوم الخطاب إلا أنه مع طروحات (ميشيل فوكو) بدا أكثر قصدية نقدية بهدف تقويض العقل الغربي وتعرية أنساقه، ولهذا فانهُ منحهُ سياقاً دلالياً اصطلاحياً متميزاً من خلال التنظير والاشتغال النقدي المتمثل في دراساته المختلفة، مع تحديد جملة من الشروط بحيث إذا توافرت سهل إظهار ما اذا كان الخطاب منطوقاً فيه، أي ذلك الكل الذي يوجد فيه المنطوق ولا تظهر فرادته إلا ضمن إطار هذا الكل ليصل الخطاب إلى التشكل انطلاقاً من انتظام المنطوق داخل الكل, وتسمى هذه العملية بالتشكيل الخطابي[4]. إذاً فالخطاب "يتحدد بوصفه منظومة من القواعد التي تميز مجموعة من المنطوقات تسمح بتكوين مواضع البحث وتوزيعها وتحدد أنماط القول ولعبة المفاهيم والاحتمالات النظرية"[5]. وهذا ما يدل على أن أي خطاب نقدي تحكمه مرجعيات ومناخ

---

[1] ينظر: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة: د. سعيد علوش، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط1، 1985: 38.

[2] ينظر: خطاب الآخر (خطاب نقد التأليف الأدبي الحديث أنموذجاً): عبد العظيم رهيف السلطاني، دار الأصالة والمعاصرة، ط1، 2005: 26.

[3] ينظر: المتقن معجم المصطلحات اللغوية والأدبية الحديثة: سمير حجازي، دار الراتب الجامعية، 2006: 62.

[4] ينظر: الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة: عبد الله إبراهيم، الرباط، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1، 201: 104.

[5] م. ن: 104.

ثقافي وراء تشكيله[1]، وتصوغ طروحاته وتطلعاته ولذلك صرح (فوكو) عن خطورة الخطاب الذي تقف وراءهُ الأنظمة السياسية والاجتماعية والثقافية والفكرية، لأنها توظف الدعاية لدعم وبث وجودها[2]. فيكون مرتبطاً بالأنظمة وأنساقها حتى يصبح– الخطاب– لعبة لغوية ثقافية للحقبة التي أنتج فيها.

ولذلك فان تحليل الخطاب على وفق عمل ناقد النقد الأدبي تحتاج منه البحث عن خفايا تشكيل ذلك الخطاب ودراسة "هذه الجوانب أو المشكلات تدفعنا دفعاً إلى ممارسة فعل اركيولوجي (حفري) فيها، وإلى البحث في بعض القضايا المتعلقة بهذا الخطاب أو ذلك، تلك التي لا تتم إلاّ من خلال البحث عن المنظومة المرجعية والمعرفية اللتين تحويان جماع تلك الآليات، وبهذا فان الخطاب النقدي ينهض بمهام خطيرة سلباً وإيجاباً في النص المنقود، كما يمكنه توجيه حركة التأليف النقدي والإبداعي ودفعها من خلال وعي ذلك الخطاب النقدي المسؤول"[3].

وقد أصبح الخطاب بشكلٍ عام, والخطاب النقدي بشكلٍ خاص من المصطلحات المهمة في العصر الحديث, وبمختلف الاستعمالات المعرفية وفضاءاته المنهجية، ولذلك يمكن القول أن الخطاب النقدي دخل عصراً جديداً من التمثل المنهجي المقبول وعلى المستويين التنظيري والتطبيقي، الأمر الذي جعل منه أن يكون خاضعاً لشروط علمية مقنعة ترتفع بالنص النقدي إلى مصاف المعرفة الحديثة المتنوعة ومن غير الممكن أن نصل إلى هذه الشروط إلا "من خلال الواقع الخارجي، ولا نحصل عليها بالإدراك الحسي ولكننا نصل إليه بوساطة العقل"[4].

وهذا ما جعل من الخطاب (شفرات الثقافة) بحسب فوكو بوصفها قوانين مؤثرة باللاوعي في صيرورة المجتمع ومنتجاته الثقافية[5]. ولهذا فان ما يهمنا هنا هو تحليل الخطاب باستنباط القواعد التي تحكم الدلالات النصية المتنوعة في الخطابات، وهذا التنوع منح سمة (المطاطية) للخطاب التي تعمل على تكثيف وتوسع دلالات النص[6]. ولذلك ليس غريباً أن نجد استعمالات الخطاب وتداوله في النقد الغربي متنوعاً ومختلفاً, حتى إن كثيراً من النقاد يرون بأن حداثة

---

[1] ينظر: النقد والخطاب (محاولة قراءة في مراجعة نقدية عربية معاصرة): مصطفى خضر، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001: 12.

[2] ينظر: إشكالية الخطاب العربي في الكتاب لأدونيس؛ وداد هاتف وتوت، تموز للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، 2017: 10.

[3] خطاب الآخر (خطاب نقد التأليف الأدبي الحديث أنموذجاً): 79.

[4] رؤية معاصرة في عالم المناهج: د. علي عبد المعطي محمد، دار المعرفة الجامعية، مصر، 1988: 90.

[5] ينظر: دليل الناقد الأدبي (إضاءة لأكثر من سبعين تياراً ومصطلحاً نقدياً معاصراً): د. ميجان الرويلي؛ د. سعد البازعي، المركز الثقافي العربي، بيروت، 2010: 90.

[6] ينظر: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة: 85.

الخطاب النقدي الغربي جاءت مع بداية الشكلانيين الروس الذين دعوا إلى فكرة (أدبية الأدب) التي تبحث عن الخصائص الفردية التي تميز النص الأدبي عما سواه من النصوص[1]. بمعنى أن الحداثة تمثلت عندهم في المستوى اللغوي، كما دعت إلى فصل الأدب عن العلوم الأخرى بوصفه جنساً مختلفاً, لذلك اهتمت بدراسة أداة التعبير الأدبي أي اللغة، وكان السؤال هو الكيفية التي تعمل بها عناصر العمل الأدبي في الصورة والخيال والاستعارة, ولم يبحثوا عن دور هذه العناصر كما كان سائداً في الدراسات النقدية السابقة, بل بحثوا عن عنصر المغايرة الذي تلعبه هذه العناصر، ومن أمثلة ذلك أعمال (بروب وباختين)[2].

فعند دراسة (بروب) للحكايات حلل خطاب كل حكاية وأعطى سلسلة من الوظائف لكل حكاية, وقد وجد الوظائف متغايرة من حكاية إلى أخرى، أما التشابه الحاصل في الحكايات فيعود إلى العقل الإنساني بوصفه بنية سردية كبرى[3]. أما عمل (باختين) فيتمثل في دراسته الماركسية وفلسفة اللغة معتمداً على مفهومي الكرنفالية والحوارية، فالكرنفالية تعني كل ما هو مشترك بين المبدع والمتلقي وبين الذات والموضوع, أما الحوارية فتعني تعدد الأصوات أي تعدد الصوت الواحد في الرواية, فهي ازدواجية تكشف عن تعدد اللغات والخطابات وتراكم العلاقات داخل النص[4].

وقد اتخذ الخطاب بعداً نقدياً ومعرفياً بحسب طبيعة الاشتغال المنهجي عند رجال النقد الغربي في العصر الحديث, والمناهج النقدية النصية من بنيوية وبنيوية تكوينية وتفكيك ونظريات للقراءة والتلقي والسيميائية والنقد الثقافي كل ذلك جعل الخطاب النقدي يتأثر بطبيعة عمل المنهج وأدواته الإجرائية, إلا أنهُ في الحقيقة كمصطلح نقدي تبلور على يد (ميشيل فوكو) الذي اعتمد على تحليل الفكر وتحليل الخطاب، إذ يرى أن تحليل الفكر يعمل على اكتشاف الدلالات المضمرة والمطمورة وراء المعنى المجازي. فهو يبحث عما وراء الخطاب وذلك لتعرية وكشفه المسكوت عنه أي البحث عما سكت عنه الخطاب، أما تحليل الخطاب فيختلف عن تحليل الفكر إذ ينظر إلى العبارة على أنها غاية في حد ذاتها مكتفية بنفسها فالتحليل يتركز حول العلاقات القائمة بين العبارات ومدى الترابط بينهما لنصل بعد ذلك إلى نظام الخطاب.

---

[1] ينظر: نظرية الأدب: رنية وليك؛ اوستن وارن، تر: عادل سلامة، 1991: 85.

[2] ينظر: مرفولوجيا الخرافة: فلاديمير بروب، تر: إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، الرباط، 1986: 5-40؛ الرؤى المقنعة دراسات أدبية: كمال أبو ديب، الهيئة المصرية العامة: 16-25.

[3] ينظر: مرفولوجيا الخرافة: 5-40.

[4] ينظر: الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة: بشير تاوريريت، عالم الكتب الحديث، 2010: 51

فالهدف من تحليل الخطاب يتجلى في الكشف عن مدى ترابط نسيج ذلك الخطاب الذي يعتمد على علاقات الترابط والنظام الداخلي، ومن هنا وضع (فوكو) ضوابط لتلك العلاقات:

1. إن العبارات المختلفة الأشكال والمبعثرة في الزمان تشكل مجموعاً واحداً إذا كانت ترجع بصورة أو بأخرى إلى الموضوع ذاته.
2. إن لتحديد مجموعة من العلاقات بين عدد من العبارات لابد من الانتباه الى شكلها ونمط ترابطها وتسلسلها.
3. البحث في إقامة مجموعة من العبارات عن طريق تحديد نظام المفاهيم الدائمة والمتناسقة.
4. من أجل تجميع العبارات في منظومة خطاب ينبغي وصف تسلسلها وتتابعها[1].

من أجل الإحاطة بها والوقوف عند الفوارق والاختلافات في صيغ الخطاب ومظاهره، هذا ما جعل من عمل (فوكو) في الحفريات جهداً نقدياً ينصب في نقد الخطاب، بل إنها كما يراها أحد النقاد رحلة استكشافية لأنماط الممارسات الخطابية وقواعدها الموجهة للآثار الفردية أو كما هي عند (فوكو): "تحويل منظم لما كتب وهي أخيراً ليست عودة إلى الأصل ذاته بل وصف منظم للخطاب يجعل منه موضوعة قائمة بذاتها"[2].

إذ إن طبيعة عمل حفريات المعرفة تتمثل في إلغاء الكلمات فتصبح الكلمات لا تعد شيئاً وإنما الخطاب هو الذي يحيل على مرجع أو مركز ترتكز عليه مما يجعل الخطاب هو الذي يقوم بعملية الإحاطة بالأنظمة والأنساق، ولهذا فان الخطاب على وفق هذا التصور هو بنية لغوية للبنية الثقافية للحقبة التي أنتج فيها، ومن هنا نفهم لماذا قام (فوكو) بعملية استقصاء شامل لخطابات الثقافة الأوربية في ثلاثِ حقب متفاوتة وهي: عصر النهضة والعصر الكلاسيكي والقرن التاسع عشر ليصل بعد ذلك إلى نتيجة مفادها أن الخطاب "هو ميدان التحليل وهو ضرب بين عناصر أشارية أخرى"[3]. وهذا ما جعل من الخطاب عند (ميشيل فوكو) ينماز بالسعة وذلك لتشعبه ودخوله بمختلف العلوم وتحالفه معها وتأثيراته عليها ولهذا فان للخطاب دوراً واعياً "يمارسه في حقل معرفي أو مهني أصحاب ذلك الحق على أهلية المتحدث وصحة خطابه ومشروعيته (...) إنتاج الخطاب وتوزيعه ليس حراً أو بريئاً كما يبدو في ظاهره"[4].

---

[1] ينظر: حفريات المعرفة: ميشيل فوكو، تر: سالم يفوت، المركز الثقافي العربي، ط2، 1987.

[2] م. ن: 133.

[3] الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة: 107.

[4] دليل الناقد الأدبي (إضاءة لأكثر من سبعين تياراً ومصطلحاً نقدياً معاصراً): 96.

وهذا ما يسميه (فوكو) بالممارسة الخطابية أي القواعد التي تحكم الكتابة والفكر[1]. ولذلك أعطى (فوكو) بعداً شمولياً للخطاب إذ رآهُ متأثراً بخط ومؤثراً في مختلف مجالات المعرفة. وبذلك فهو "ممارسات تتكون وبكيفية منسقة الموضوعات التي تتكلم عنها وبطبيعة الحال لا خطابات دون إشارات"[2].

هكذا نفهم إن الخطاب لم يبق في حدود استعمال نقدي معين بل اتسع مفهومه وتحول طبيعة اشتغاله من منهج إلى آخر حتى أصبح الخطاب في حقيقة أمره وثيقة تحليلية خصبة تعمل على استكشاف مجاهيل جديدة لم تنتبه العناية النقدية إليها إلا من خلال تحليل الخطاب[3].

أما الخطاب النقدي العربي فقد مر بتحولات، تأثرت بالتغيرات السياسية والتطورات التي تطرأ على هذا الميدان، فهذا أمر محتم لا سبيل إلى إنكاره أو التنصل منه، بقدر ما نريد أن نسلط الضوء على المحطات التي وقفت عندها مسيرة الخطاب واستنكاره الجوانب الفنية التي أسهمت بشكلٍ فاعل في النهوض به ومسايرته لمركب التطور الحاصل في ساحة الإبداع العالمي. لأننا على يقين تام بأن هذا الخطاب لم يتعكز في تكوينه ونشوئه على ثقافة الآخر (الغرب)، بقدر ما أضاف حلقة جديدة إلى هذا الإبداع العالمي، وتناغم معه في محاولة دؤوبة وحثيثة في الإفادة من معطيات الآخر، والبناء على تلك المعطيات، للانطلاق إلى تكوين شخصية مستقلة وإكساب هذه الشخصية كثيراً من عناصر التميز والتفرد والخصوصية التي لا تتقاطع مع سواها، أو ما جاورها من خطابات الإبداع العلمي، وتعزيز ذلك كله بأسلوب فني عالٍ، يكاد يرقى إلى أرقى المستويات، إلا أن مسيرة الخطاب النقدي العربي بشكل عام، أنه نسي أن يؤرخ لنفسه، ودخل في خضم النصوص الأدبية الإبداعية، مستكشفاً وباحثاً ومنقباً انشغل بنفسه عن نفسه.

أما التحول الرئيسي الذي عُدَ بمنزلة نقلة نوعيّة وجذرية في الخطاب النقدي العراقي الحديث، حصل حين التفت نقاده إلى ما لثورة اللسانيات القادمة من اثر فعال في تغير وجهة هذا الخطاب، وجعله يدور مع نفسه بمائة وثمانين درجة (كما يقال)، وحين فطن هؤلاء النقاد ولاسيما فئة الشعراء النقاد منهم إلى "أن اللسانيات ستظل مصدراً مهماً من المصادر المعرفية للخطاب النقدي المعاصر، بعد التحول الجذري في الموقف من النص، بوصفه ممارسة لغوية... وتبدو مشروعيته تقاطع الخطاب النقدي المعاصر مع اللسانيات ضرورة، إذا ما أخذنا بنظر

---

[1] ينظر: مفهوم الخطاب في النظرية النقدية المعاصرة: عبد الرحمن حجازي، مجلة علامات، ج57، م15، سبتمبر، 2005: 137.

[2] حفريات المعرفة: 47.

[3] ينظر: الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة: 110

الاعتبار الكشوفات الثورية والمنهجية لهذا العلمِ، أن محور اشتغال اللسانيات هو اللغة, وأن محور فاعلية النص هو اللغة كذلك, وهذا ما يبرر التقاطع بين اللسانيات وبين الخطاب النقدي المعاصر"[1].

فقد كان الخطاب النقدي العراقي في مراحله القديمة مرحلة التأسيس بصيغة تأثرية (انطباعية)، إلا أن مرحلة ما بعد الحرب العالمية الثانية شكلت برأي (د. عناد غزوان) مرحلة تحول نحو المنهجية[2]، فقد غدت قراءة النص الأدبي أكثر وضوحاً، وأعمق بعداً بسبب تطور ثقافة الأديب والناقد على حد سواء. وقد أعطى الشكل الشعري الجديد المتمثل بـ(الشعر الحر) في القصيدة العربية دفعة جديدة للنقد الأدبي، فقد بث فيه روح البحث عن الجديد في الفن والأدب، هذا فضلاً عما أحدثته الرواية وقراءاتها النقدية من تأثير في هذا الخطاب وقد حدد الجهد النقدي الأكاديمي في هذا الوقت ملامح الخطاب النقدي العراقي وأبعاده، وهو يتجه نحو المنهجية بعيداً عن التأثرية والانطباعية.. وكان هذا إيذاناً ببلوغ مرحلة (المثال النقدي) كما يرى (د. عناد غزوان) في السبعينيات والثمانينيات من القرن الماضي عندما اتجه الناقد إلى المعيار الفني في نقد الشعر وإلى المنهجية الواضحة بتأثير الرؤى النقدية الوافدة, ومسارات النقد التي أثرت فيها إلى حد ما الصحافة الأدبية والمؤثرات الأدبية وجلساتهم النقدية. هذا فضلاً عن تمثل الناقد العراقي لمضمون ومفهوم (المصطلح النقدي)، وميله الواضح نحو التطبيق والتحليل لا التفسير أو مجرد التنظير[3]. فالنقد العراقي اليوم مساير ومتناغم روحاً وحركة وأداءً مع توجهات النقد العربي والعالمي، بل هو قابل للانفتاح على كل جديد في فلسفة النقد ومناهجه وإجراءات هذه المناهج وطرائق قراءتها للنص الإبداعي ومَردُ هذا سعة أفق الناقد العراقي الأكاديمي والصحفي (الثقافي) وقدرته على تفهم موقع الخطابين الأدبي والنقدي في سيرورة المجتمعات العربية اليوم، وهي تشهد أدوار استحالة جديدة تتقلب فيها بثني الخطاب السياسي والخطاب الديني والخطاب الثقافي، هذه الخطابات المنفتحة مرة، والمأزومة والمتشددة مرات بتأثير صراع المنظومات المعرفية بين الهنا وهناك والأنا والآخر، فنرى النقد العراقي اليوم مهموماً في واحدة من أحدث صيحاته بالنقد الثقافي والقراءات السياقية، وقد يزاوج بين هذه والنصية.

إن الخطاب النقدي "يتمثل في كونه نسقاً تكوينياً مهماً وأصيلاً في بنية الثقافة الحديثة والمعاصرة وممارسة نوعية دالة تتضافر مع الأنساق الأدبية والثقافة الأخرى في سعيها لاكتشاف

---

[1] قراءة البلاغة وقراءة (النسق البلاغي): ناظم عودة خضر، مجلة الأقلام، ع8، آب، 1990: 27-28.

[2] ينظر: نقد الشعر في العراق بين التأثرية والمنهجية: د. عناد غزوان، دار الشؤون الثقافية العامة، ط1، بغداد، 1999: 7-8.

[3] ينظر: الفنون الأدبية ونقدها في صحافة العراق للمدة من 1980-1986 (دراسة نقدية): محمد حسين علوان، (أطروحة دكتوراه)، كلية الآداب، المستنصرية، 2004.

الذات وطموحها في تشكل صوت أدبي ونقدي خاص ومتميز"[1]، ويرى الناقد (حاتم الصكر) أن أهم ملمح للخطاب النقدي في العراق يتمثل في (الانفتاح المنهجي) و (إعادة الاعتبار للنص) في القراءة النقدية... [2]، وللدكتور (ثابت الآلوسي) رأيٌ أيضاً يقول: أن أهم سمة للخطاب النقدي في العراق هي كفه عن أن يكون دروساً في الاجتماع والتاريخ والفلسفة واللغة، أو أن يكون هامشاً ملحقاً بالأدب، واتجاهه نحو النص وانشغاله الدؤوب به وبمستوياته العميقة[3]. إن النقد العراقي اليوم مساير ومتناغم روحاً وحركة وأداءً مع توجهات النقد, وعليه يجب أن يكون الخطاب النقدي العراقي قارئاً للنص من الداخل, أي أن يسأل النص عن جدواه ومراحله وآفاقه المستقبلية في بناء الإنسان في هذا الوطن، أي أن يكثف الخطاب النقدي العراقي البحث عن منهج نقدي مناسب لقراءة هذا النص أو ذاك.

وينصب اهتمام الخطاب النقدي على دراسة الخطاب الأدبي بمختلف أنواعه وتحليله، ولذا اقترن بحقل نقد النقد، حتى أصبح من مهام نقد النقد هو نقد أنواع الخطابات التي تعمل تحت مظلة نقد النقد ومتنه، يقول: (محمد الدغمومي) بذلك "ثلاثة أنواع من الخطابات تعمل تحت متن نقد النقد فضلا عن متن النقد بصفته خطاب تعليم (تقريب) النقد، فكل خطاب هنا فعل يحرك النقد في اتجاه بكيفية أو بصورة ما: وأما أنه فعل يريد فهم النقد في علاقته بشروط تكونه: تاريخ، وأما أنه فعل يريد فهم النقد في ضوء قواعد محددة للنقد: تحقيق، وأما أنه فعل يريد تطويع النقد لحاجة عملية تعليمية أو ثقافية في الغالب"[4].

نستخلصُ من ذلك أن مصطلح نقد النقد جاء نتيجة اتساع عمل النقد والتحول المنهجي الذي حصل بفعل المناهج النقدية الحديثة، ويرى أحد النقاد أنه جاء نتيجة الوعي النقدي العربي بأهمية الشرط العلمي في النقد[5]. ويرى آخر أنهُ يعود إلى حداثة المناهج النقدية النصية[6].

---

[1] الخطاب النقدي وإشكالية العلاقة بين الذات والآخر: د. شكري عزيز الماضي، مجلة الموقف الثقافي، العدد 9، 1979: 16.

[2] ينظر: الحركة النقدية في مرحلة التغيرات الثقافية (ندوة)، الأقلام، السنة 24، العدد 11-12، 1989: 192.

[3] ينظر: م. ن.

[4] نقد النقد وتنظير النقد العربي المعاصر: محمد الدغمومي، منشورات كلية الآداب، سلسلة رسائل رقم 44، الرباط، 1999: 11.

[5] ينظر: الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة: 110.

[6] ينظر: في آليات النقد الأدبي: عبد السلام المسدي، دار لجنوب للنشر، تونس، (د. ط)، 1994: 76.

كما انه ضرورة مجاورة الحداثة في المشهد النقدي الحديث[1]. ومن هنا تأتي قيمة نقد النقد التي هي في حقيقتها ذات أهمية معرفية توازي المعرفة النقدية, هذه السمة الموازية هي عملية نقد النقد[2]. العربي والعالمي، بل هو منفتح وقابل للانفتاح على كل جديد في فلسفة النقد ومناهجه وإجراءات هذه المناهج وطرائق قراءتها للنص الإبداعي.

ولو نظرنا إلى واقع خطابنا النقدي العربي لوجدنا أنه "خطابٌ مأزوم بأزمة فكرية وأزمةٍ اجتماعية وهو خطاب سلبي مغتربٍ بحركة وعي ذاتي يحول دون تحرر ذاته وكسر قيوده وإطلاقه بحرية أمام التحديات المصيرية التي تقف عائقاً أمام تقدمه، والإجابة عن التساؤلات النقدية اللحوحة التي يوجهها لتفكيك الخطاب العربي المعاصر وتحليل معانيه ومنجزاته الفنية والاجتماعية"[3].

ولو بحثنا في أسباب الأزمة المعرفية التي يعيشها الخطاب النقدي العربي– والعراقي بصورةٍ خاصة– لوجدنا أنها أسباب متعلقة بإشكاليات المجتمع العربي المعرفية، والاجتماعية، والاقتصادية، والسياسية اليوم، كذلك أسباب داخلية تكمن في بنية هذا الخطاب الشكلية والمعرفية على مستوى التنظير (وعي مفهوم النظرية النقدية وأزمات المناهج النقدية الوافدة)، وعلى مستوى الإجراء والتطبيق والممارسة النقدية، هذا فضلا عن أزمة المصطلح النقدي وإشكاليات الترجمة, يؤطر هذا كله أزمة (وعي نقدي فاعل) يفتقر إليه هذا الخطاب.

ونظر النقاد العراقيون إلى أزمة الخطاب، منهم الناقد (محمد صابر عبيد) الذي أراد للخطاب النقدي أن يكون (إبداعياً) وموازياً للخطاب الإبداعي (الأدبي)[4]، بل حدد خطوات عمل على المستوى الإجرائي للفعالية النقدية لكي تصل إلى مستوى القضايا الإنسانية الكبرى وتؤثر فيها نقداً وتقويماً، وهو يطلب للنص النقدي أن يصل إلى مرحلة الإقناع، أي يكون قادراً على "تحقيق الدهشة الكتابية بما ينطوي عليه من أسلوبية كتابية خاصة داخل سياقها"[5].

الأمر الذي يجعل من عملية نقد النقد عملية رقابية على حقل النقد ليس من أجل التعقب والمتابعة فحسب بل هي وظيفة موضوعية تعتمد التحليل الموضوعي في النص الذي يستند الى

---

[1] ينظر: المتن المثلث: د. نبيل سليمان، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية، (د. ط)، 1999: 9.

[2] ينظر: نقد النقد في الفكر العربي الحديث، 2007–2009، من شبكة المعلومات: د. نجوى قسطنطيني.

[3] النقد بين الحداثة وما بعد الحداثة: د. إبراهيم الحيدري، دار الساقي، ط1، 2012: 483–484.

[4] ينظر: تجلي الخطاب النقدي من النظرية إلى الممارسة: د. محمد صابر عبيد، ط1، دار منشورات ضفاف ومنشورات الاختلاف، 2013: 115.

[5] م. ن: 116.

ذخيرة مفاهيمية ورؤية منهجية[1]. ولهذا فان نقد النقد لا يقتصر على تقديم القواعد التي تتحكم في قراءة النص النقدي, وإنما وظيفته "ترقب أو تفتيش ينتمي إلى عائلة النقد الأدبي ولكنه يشتغل على منجزات فروع تلك العائلة مثلما يشتغل على نفسه أيضاً منظراً لها"[2]. ولذلك فهو حقل يقدم لنا القواعد التي ترشدنا لقراءة النص النقدي, فهو في الحقيقة النقدية ولادة نص جديد من نصوص سابقة[3]. ولهذا وصف عمل نقد النقد بأنه "ممارسة معرفية إجرائية قد توافق النقد وقد تناقضه لكنها في الحالتين مجرد صورة موازية له أو نمط من أنماطه"[4].

ولهذا إن عملية نقد النقد ثقافية شمولية وذهنية واسعة ووعي نقدي بالمناهج الحديثة[5]، وعلى الناقد أن يقدم معرفة تشمل رؤية نقدية تستند إلى ابستومولوجيا خاصة بالنقد[6].

ولذلك فان ناقد النقد عليه أن يتحلى بقراءة واعية "فالقراءة الواعية هي وحدها القادرة على نقل الخطاب الأدبي من المستوى الذي يتحكم إلى المعيارية النقدية إلى المستوى العمودي الذي يتحكم في إطاره المرجعي إلى منطق السؤال، ويخضع لمبدأ الاحتمال والتنوع الذي يعني كل ما هو أحادي ويثبت كل ما هو متعدد، وبذلك يصطنع النص في القراءة الواعية لغةً لم تألفها ذهنية ثقافية موجهة قبلياً، ومن هذا المرتكز يمكن للخطاب النقدي أن يكتسب قدرة السؤال وقوة المقاربة[7]. فناقد النقد عليه أن يميز بين النص النقدي القابل للقراءة والنص النقدي الذي يفتقر لكل مقومات القراءة النقدية.

إن الناقد في مجال نقد النقد لابد أن يتسلح أو يلم بمعرفة المناهج النقدية الحديثة، فإدراكه تلك المناهج يُعد شرطاً أساسياً لقيامه بعملية نقد النقد "فالقدرة على محاكمة الأعمال النقدية من حيث التزامها بتطبيق الأصول النظرية للمنهج المنتقى ويطبقُ على الأعمال الإبداعية والقول بالنجاح في ذلك أو الإخفاق مهمة شاقة وصعبة, لأن ناقد النقد يفترض فيه أن يكون

---

(1) ينظر: مقاربات نقدية في تنظير نقد النقد الأدبي, د. عبد العظيم السلطاني, دمشق, تموز/ تموزي للطباعة والنشر والتوزيع, ط1, 2018: 62-63.

(2) مقاربات نقدية في تنظير نقد النقد الأدبي: 40.

(3) ينظر: الوظائف النقدية بين المنهجية واللامنهجية مقاربة في نقد النقد: د. نادية هناوي سعدون، (مجلة القادسية)، في الآداب والعلوم التربوية، مج11، ع2، 2012: 77.

(4) في الوعي بمصطلح نقد النقد وعوامل ظهوره: د. نجوى الرياحي القسطنطيني، (مجلة عالم الفكر)، مج38، ع1، يوليو- سبتمبر، 2009: 42.

(5) ينظر: أوراق في اللغة والنقد الأدبي: د. إبراهيم خليل، دار الينابيع، عمان، 1993: 18-19.

(6) ينظر: نقد النقد وتنظير النقد العربي المعاصر: 108.

(7) ينظر: الشعر العذري في ضوء النقد العربي الحديث دراسة في نقد النقد: محمد بلوحي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000: 6.

أكثر معرفة من الناقد وذلك من حيث الإلمام بأصول المناهج وهذا طموح يشقى الباحث للوصول إليه، وان الإحاطة بالأصول النظرية للمناهج النقدية سياقية كانت أم نسقية هي غاية في الصعوبة نظراً لتشعب المعطيات المعرفية لكل منهج"[1]. فعملية الإحاطة بمرتكزات المناهج المختلفة هي من أهم الشروط التي يجب توافرها في ناقد النقد من أجل التحليل الموضوعي والتفسير المنطقي للخطاب النقدي.

ولأن موضوع نقد النقد ذو أهمية خاصة في الخطاب النقدي العربي الحديث, وهو منفصل عنه في الوقت نفسه أخذ حيزاً واسعاً في الاشتغال النقدي الحديث من بعض رواد هذا الاتجاه, فقد اهتم (محمد الدغمومي) بالاشتغال النقدي لطبيعة عمل نقد النقد أن عده منهجاً علمياً يبتعد عن النقد ويتموضع في أصناف العلوم الموضوعية[2]. الأمر الذي جعل من نقد النقد يتبوأ مكانة في العلوم النقدية وذلك ما أكسبه كثيراً من الدراسات النقدية التي عملت على إشكالية المصطلح وتحديد المفاهيم. ولأهميته قال الدغمومي: "إن نقد النقد هو كيان معرفي فهو نقد ينقد خطاب من أجل تفكيك النص النقدي وإعادته إلى عناصره المشكلة له ودراسة وتحديد الذهنية التي أنتجته"[3]. ومن هنا راح يفرق بين خطاب نقد النقد وتنظير نقد النقد لأنهما بحسب وجهة نظرهِ يقعان على عتبة واحدة "فهذا لا يعني أنهما شيء واحد أو علم واحد أعني أنهما بقدر ما هما مختلفان متمايزان عن النقد وكل خطاب معرفي آخر من جهة هما من جهة ثانية ينطلقان من فرضيات عمل مختلفة ويعملان بإستراتيجيتين متباعدتين قد تتضافران وتتساندان لكنهما ليستا متطابقتين كليا فخطاب التنظير ينكب على النقد من أجل إنجاز عمل على عمل موجود وخطاب التنظير ينكب على النقد من أجل اقتراح بديل جديد وبين إنجاز العمل والاقتراح يكون الحاصل أحياناً متشابهاً وأحياناً يقرب خطاب نقد القد إلى خطاب التنظير بحيث يمارس هذا بعض اختصاصات الآخر"[4].

ف(الدغمومي) كان على وعي في المقاربة بين الأمرين, إذ حاول الفصل بين تنظير نقد النقد وتطبيقاته فالخطاب النقدي يدرس خصائص النص النقدية، أما خطاب التنظير فيتناول النظريات النقدية من أجل اقتراح بدائل أو تصحيحات من أجل توجيه الخطاب النقدي، معتمداً

---

[1] الشعر العذري في ضوء النقد العربي الحديث دراسة في نقد النقد: 5.

[2] ينظر: نقد النقد تنظير النقد العربي المعاصر: 9.

[3] ينظر: القيمة المعرفية في الخطاب النقدي مقاربة ابستمولوجية في نقد النقد الحديث: محمد عايد عطية، عالم الكتاب الحديث، اربد، الأردن، ط1، 2011: 12.

[4] نقد النقد تنظير النقد العربي المعاصر: 10-11.

منظومة إصلاحية ومنهجية تميزه عن الخطابات الأخرى[1]، بمعنى أنه يتمحص العملية النقدية, ومادام النقد عملاً إنسانياً فلابد من مراجعته ونقده, وهذا هو جوهر عملية نقد النقد, أي إدراك فضاء النص النقدي مع تشربها زماناً ومكاناً والنظر إلى الذات الناقدة في ذات أخرى من أجل تشخيص الفضاءات الجمالية واكتشافها التي سنتها الذات الناقدة الأولى، ليقوم النص على وفق قراءة نقد النقد بصنع زمان ومكان جديدين[2]. فنقد النقد هو "معرفة المعرفة ومحاولة لتقويم التقويم وهو على مستوى الإجراء بقارب لغتين، الأولى لغة النص النقدي، والثانية لغة النص الإبداعي، وبذلك يأخذ نقد النقد الاثنين معاً على الرغم من أن عملية يتمركز حول لغة النص النقدي ثم يأخذ من النص الإبداعي ويقف عنده أول بأول وبذلك تلد القراءة الثانية للنص الإبداعي وسوف تظهر اختلافات بين القراءة الأولى والثانية وتظهر اتفاقات أيضاً..."[3].

وقد خلص (محمد الدغمومي) في تحديده لمصطلح نقد النقد بقوله: "وإذا ما تتبعنا حركة هذا المصطلح– المفهوم، في السياق العربي وجدناه لم يخرج بعد من دائرة الالتباس المضاعف الآتي من اجتماع كلمتين هما في الأصل كلمة واحدة ينضاف التباسه الأصلي إلى التباس آخر ينجم عن إضافة غامض إلى نفسهِ: نقد النقد"[4]. من هنا نفهم أن مفهوم نقد النقد هو نقد النقد للخطاب الأدبي الذي يعمل على تفكيك النص من أجل إعادته إلى عناصره الأولى ولهذا اتخذ هذا النقد من الجانب التطبيقي أي نقد نصوص نقدية للكشف عن طبيعة المنظومة التطبيقية لنقد النقد حتى عرف بأنه "عملية بنائية تراكمية حتى يصبح بعدها من الصعب الحكم على النص من أين يبدأ؟ من الأديب أم من الناقد؟ وبالتالي تصبح العملية الأدبية النقدية لا نهائية أو بمعنى آخر (يؤسس النقد دائماً لبدايات كلام جديد أنه نقض لمنهج مغلق وهو بذلك بدء) وهذا البدء لهُ من دوافع تحركه وتحفزه سيستمدها من النص النقدي نفسه أو من صاحبه أحياناً ليظهر بما يسمى بنقد النقد"[5]. فالنقد هنا "المحرك المستفز الذي يتطلب محاورة نقدية وتساؤل موضوعي دائم عن لغة العمل الأدبي, الأمر الذي يجعل من نقد النقد لغة واصفة للغةٍ، غير أنها لغة لها

---

[1] ينظر: السيرة الذاتية في النقد العربي الحديث والمعاصر، مقاربة في نقد النقد: عبد الله توفيقي، عالم الكتب الحديث، 2012: 2.

[2] ينظر: السيرة الذاتية في النقد العربي الحديث والمعاصر: 2.

[3] تحليل الخطاب النقدي المعاصر في المغامرة الجمالية للنص الأدبي: أحمد شهاب، 2015: 1.

[4] نقد النقد وتنظير النقد العربي المعاصر: 10-11.

[5] نقد النقد في التراث العربي (كتاب المثل السائر نموذج): خالد بن محمد بن خلفان السيابي، عمان، دار جرير للنشر والتوزيع، 2010: 14.

القدرة على ضبط موضوعها، فيصطنع النص في القراءة الواعية لغة لم تألفها ذهنية ثقافية موجهة قبلياً، ومن هذا المرتكز يمكن للخطاب النقدي أن يكتسب قدرة السؤال وقوة المقاربة"[1]. وهنا ما جعلنا نتناول بالدرس تحليل النصوص النقدية المتنوعة التي اتخذت من المناهج النصية منهجاً في دراستها، والعمل على قراءتها قراءة نقدية ثانية تستند الى مكتسبات نقد النقد.

[1] الشعر العذري في ضوء النقد العربي الحديث: 6.

مدخل

شهدت الساحة النقدية العربية الحديثة مجموعة من المناهج النقدية التي تهتم بدراسة الأدب ونقده، وقد تعددت بتعدد أساليب الخطاب الأدبي واختلاف منطلقات ذلك الخطاب, فمنها ما جاء واصفاً للعمل الأدبي, ومنها يفسر ويُأوِّل, ومنها ما يعمل على الوصف الداخلي للنص ودراسة أنساقه المختلفة.

من حيث علاقة التأثر والتأثير أن النقد العربي قد عرف هذه المناهج وقد غلب عليها الطابع النظري عند الكثير من النقاد غير أن الانتقال إلى الجانب التطبيقي بدأ تدريجياً ولاسيما بعد اعتماد الناقد العربي أدوات المناهج النصية التي مكنتهُ من قراءة النصوص الشعرية.

إن معنى التمثل المنهجي لنقد النقد هو أن نقرأ النص الواحد قراءات متعددة في ضوء كل منهج وهذا ما يرشدنا إلى معرفة مدى تمثل الناقد لأدواته المنهجية المتبعة في تحليل الخطاب الشعري، وقد يكون بالضرورة النقدية, وقد يكون تمثل الناقد وفهمه– مختلفاً من ناقد إلى آخر، وقد يختلف التمثل عند الناقد الواحد بين الجانبين التنظيري والتطبيقي, وهذا ما جعل اشتغالي ينصبُ في ضبطِ الجهاز المفاهيمي لناقد الخطاب الشعري العراقي سلباً وإيجاباً، ومن خلال تمثل الناقد للمنهج المتبع في دراسته نكتشف طبيعة التمثل لآليات ذلك المنهج فبعض النقاد من يتمثل لمبدأ واحد من مبادئ المنهج النقدي المتبع، وهذا الاجتزاء لبعض آليات المنهج يجعل الناقد متمثلاً تمثلاً جزئياً فيكون بذلك المنهج مبتورا وقد يكتسب هذا التمثل خصيصة متفردة إذا ما أحاط الناقد إحاطة شاملة بالمنهج الذي اتبعهُ.

وقد نجد أحياناً بعض النقاد من يحدد في مقدمة دراسته منهجاً في تحليل الخطاب الشعري ونقده، فمنهم من يلتزم ومنهم من ينتقل إلى منهج آخر حتى تظهر تحليلاته في نقد الخطاب متعددة الأفكار, فتصبح منهجيته النقدية مضطربة نتيجة عدم الفهم لآلية الاشتغال على المنهج المقصود، وقد نجد من النقاد من اعتمد في نقد الخطاب الشعري العراقي على توظيف أكثر من منهج إلا أنه أشعرنا بقدرته النقدية الموفقة, ولاسيما إذ اتبع مناهج نصية متقاربة في المقولات النقدية, والمرجعيات المختلفة الرؤى المعرفية في طريقة الاشتغال في الجانب التحليلي. ولهذا تقوم المماثلة المنهجية على نوع القراءة للخطاب النقدي للشعر العراقي، والقراءة التي نعني بها هي التي تمكننا من تحديد أدوات المنهج النقدي ومقاصده ناقدة.

من أجل هذا سنعمد في هذا الفصل إلى دراسة الخطاب النقدي للشعر العراقي وعلى وفق مبحثين الأول: **(التمثل الايجابية للمناهج المتبعة)**، أما المبحث الثاني فهو: **(التمثلات السلبية للمناهج المتبعة)**.

المبحث الأول

التمثلات الإيجابية للمناهج النصية

لقد اهتم النقد العراقي الحديث اهتماماً كبيراً بالمناهج النقدية النصية وهذا ما دفع كثيراً من نقاد الحداثة للنص الشعري العراقي إلى تناول الشعر العراقي الحديث بمختلف أنواعه بدراسات تتبنى منهجاً نصياً معيناً, وربما نجد من النقاد من جمع أكثر من منهج في نقده للخطاب الشعري العراقي الحديث وجاء ذلك على وفق تمثل لمعطيات المناهج النصية، فنجد من النقاد من تمثل المنهج تمثلاً إيجابياً بمعنى أن تمثله يأتي متشكلاً ومندمجاً ومتوافقاً مع المنهج وأدواته الإجرائية, أي يكون فهم الناقد فهماً تاماً للمناهج النقدية النصية, أي أن الوعي المعرفي بالمناهج النصية حاضرٌ لدى ناقد الخطاب الشعري العراقي.

ومن أمثلة ذلك دراسة للناقد (عبد العظيم السلطاني) بعنوان "نازك الملائكة بين الكتابية وتأنيث القصيدة" صادرة في العام 2010[1]، جاءت الدراسة في الفصل الأول من الباب الأول على وفق النقد الثقافي إذ نجد الناقد قد وضع المنجز الشعري في نسقه الثقافي المعاصر وكشف عن دلالة الرسالة الثقافية المبطنة التي يحملها المنجز بكليته, إذا اتخذ الناقد من النقد الثقافي إطاراً للخطاب الشعري. وعند تتبع عمل الناقد في كتابه النقدي ومن خلال الفصل الأول بعد أن كان من الصعب فض التشابك الحاصل بين النقد الثقافي والمصطلحات القريبة منه (كالتأريخانية، والدراسات الثقافية وغيرها).

ونراه في الفصل الثاني من الكتاب نفسه[2] وظف المنهج البنيوي في قراءة بعض النصوص، وكذلك وظف المنهج السيميائي في قراءة نصوص أخرى، إن هذا التعدد المنهجي وأن لم يكن موضوع اشتغالي في هذا الفصل، وسيأتي الحديث عنه في فصل آخر، إلا أن ما يهمنا هنا هو التمثل المنهجي الصحيح لأي منهج نقدي متبع في تحليل الخطاب الشعري العراقي، إذ تمثل الناقد لآليات المناهج النصية وبصورة إيجابية, إذ لم يخرج الناقد عن حدود وآليات المناهج المتبعة والمحددة في المناهج النقدية النصية، وجاء ذلك بما يتلاءم مع مقدرة الناقد في تحليل الخطاب الشعري وبما يتلاءم مع النص المنقود.

---

[1] نازك الملائكة بين الكتابية وتأنيث القصيدة، د. عبد العظيم السلطاني، ط1، 2010.

[2] ينظر: م. ن: 47.

وللناقد (محمد طالب الأسدي) دراسة نقدية في شعر مظفر النواب بعنوان "بناء السفينة دراسة في شعر مظفر النواب" صادرة في العام 2009[1]، نجد الناقد درس النص النوابي في ضوء المنهج الأسلوبي، من تلك النصوص التي وضح الجانب الصوتي فيها:

وسيعبر تاريخ الغربة

كل جسور الليل تسوسن سوى جسري[2].

"فتكرار صوت السين أكثر من غيره تؤكد امتيازا لها من حيث الوفرة العددية ومن حيث استساغة الشاعر وتذوقه للأصوات أنها سين النواب في بنية التكرار"[3].

"إذ حلل النص النوابي واختط لسيرورته التحليلية مساراً نصياً من خلال تفعيله للمنهج الأسلوبي في الخطاب الشعري إذ جعل المنهج قابلاً للفهم والاحتذاء من خلال تطبيق آليات المنهج تطبيقاً فعلياً جعلني أضع منجزه في مبحث التمثل الإيجابي للمنهج النصي، وفي نص آخر نراه يوظف الآليات الأسلوبية:

ولا اسمع غير الموت

ولا اسمع غير تنفسه الخافت[4].

إذ "كرر الشاعر عبارة (ولا اسمع) لتوليد معنى ثان من المعنى الأول حيث انس الموت وشخصه فكان التنفس في العبارة الثانية لازمة معنوية تقدم في العبارة الأولى ما يسوغها"[5].

إذ نراه عمل على منح التحليل النقدي جرعة من الوضوح والتطابق عن طريق انطلاقه من المفهومات الأولى للمنهج الأسلوبي.

وفي الفصل الثالث من الكتاب نفسه[6]، نجد الناقد قد تتبع شعر (النواب) سيميائياً من خلال آلية العلامة متخذاً من (العلامة اللونية) انطلاقاً لتحليل النص النوابي:

وطائرتي تسمع النبض عبر خيوطي

وفي اللازورد السماوي في طرب تستجيب[7]

---

[1] بناء السفينة دراسة في شعر مظفر النواب: د. محمد طالب الأسدي، 2009، بغداد.

[2] م. ن: 41.

[3] م. ن: 41.

[4] م. ن: 44.

[5] م. ن: 44.

[6] م. ن: 100.

[7] م. ن: 104.

نجد توظيف العلامة اللونية واضحة في النص, "إذ أضفى النواب أبعاداً زخرفية على اللون الأزرق فيجعل منهُ فضاءً من اللازورد"[1]، فالناقد هنا جعل النص علة وفق متطلبات المنهج السيميائي في أن يكون على طريق دراسة وظائف العلامة اللونية وطبيعة الدور الذي تؤديه في النص الشعري في المستويين اللغوي والفني.

وفي نص آخر:

وأميز رائحة الرضع

والخرز الأخضر يورق في اللحم المحروق[2].

"إذ لا يشكل الأخضر علامة رمزية بل يبدو علامة أيقونية تماثل مرجعها، فوظيفة العلامة اللونية هنا هي التصوير الفوتوغرافي لجثث الأطفال"[3], إذ جسد بهِ المبدع مشهداً أيقونياً، أو إشارياً، أو رمزياً لا يماثل حضوره الواقعي. فالناقد أحسن التعامل مع المنهج السيميائي, إذ وظفه توظيفاً حسناً مقبولاً مستساغاً، فلم يخرج عن الآليات المنهجية ولم ينفصل عنها, بل جعل عمله ضمن الأدوات الإجرائية السيميائية.

ونجد التمثل الإيجابي والمنهجي في دراسة الناقدة (سندس حبيب رحمة الياسري) "أسلوبية التحليل الموسيقي والبلاغي وأيديولوجية التناص الأسلوبي في ضوء شعر محمد كاظم حيدر"[4]، يظهر التمثل الإيجابي جلياً في نص (بغداد بيت العزّ)[5]،

بغـدادُ أنـتِ بعـين الـدهرِ أحـلامُ — غنـى بمجـدك وادي النيـل والشـامُ

بغداد يـا بنـت عز فـي الـدفى شـمخت — أطنابـهُ ولـه فـي الكـونِ إعظـامُ

بغـداد حبـك فـي شـريانـنا علـقٌ — وحـبٌ غيـركِ يـا بغـدادٌ أوهـامُ

بغـدادُ رفقـاً بحـب ذوبتـه هـوىً — عينـاكِ والحـبُّ يـا بغـدادُ إيـلامُ

بغـدادُ بغـدادُ ضـميني إليـكِ هـوى — كمـا تضـمُ شـفاه الـوردِ أكمـامُ

إذ يشكل تكرار الاسم في الأبيات ملمحاً أسلوبياً بارزاً في بناء هيكلية القصيدة، إذ تلاقت الموسيقى الخارجية مع موسيقاها الداخلية, وهذا ما أدى إلى التحام المستوى الصوتي مع

---

[1] بناء السفينة دراسة في شعر مظفر النواب: 104.

[2] م. ن: 107.

[3] م. ن: 107.

[4] أسلوبية التحليل الموسيقي والبلاغي وأيديولوجية التناص الأسلوبي في ضوء شعر محمد علي كاظم حيدر: سندس حبيب رحمة الياسري، دار الصواف، ط1، 2017.

[5] ديوان بغداد حبيبتي, محمد علي كاظم حيدر, المركز الثقافي للطباعة والنشر, ط1, 2010, ص: 51-55.

المستوى الدلالي. ذلك ان " التكرار في الأبيات المشار إليها فضاءً واسعاً من القصيدة, إذ اتخذ الشاعر من التكرار موقفه تجاه المكرر الذي تمثل بمفردة (بغداد) التي كررها الشاعر (8) مرات في القصيدة"[1].

نرى ما جاءت به الناقدة هو تمثل معرفي ونقدي لمنهجيتها التي اختطتها في النقد الأسلوبي وكذلك ما قامت به في دراستها وتحليل النصوص بدقة وعلى وفق آليات المنهج المتبع، ما هو إلا تمثل معرفي أيضاً، وكذلك أفادت الناقدة من آليات المنهج المقارن وهذا أكسب عملها منهجية متفردة جراء ذلك التمثل النقدي الخاص، الذي من خلاله حاولت الناقدة أن تلقي الضوء بأسلوبٍ جديدٍ على شاعرية الشاعر بعمل إضافات معرفية على المنهج الأسلوبي وهذه الإضافات كانت مطابقة لرؤى المنهج الأسلوبي، ولم تخرج عن آلياته التي وظفتها في فصول الكتاب تباعاً، مع التزامها المنهجي والذي يؤدي بدوره إلى الضبط المعرفي الذي جعلها لا تترك أو تستبعد جانباً من جوانب المنهج المتبع. وهذا ماوجدناه في تحليلها لباقي النصوص في الدراسة.

وللناقد (خضير درويش) دراسة بعنوان "أوراق الرماد دراسة نقدية في ديوان قليلك لا كثيرهن للشاعر يحيى السماوي" الصادرة في العام 2018[2]، نجد الناقد اتبع أكثر من منهج في دراسته ديوان الشاعر، فقد ابتدأ من العنوان إذ تتبع الدلالة السيميائية للعنوان (قليلكِ لا كثيرهن) وقد توصل إلى نتيجة مركزية يمكن إجمالها بأن العنوان كان حاكياً لموضوعات الديوان بشكل عام, وتصب جميعها بمصبه من الناحية الاجتماعية والنفسية، يتجلى هذا في أن الديوان جمع كل ما يكابده الشاعر, وظهر فيه بكل ما تعنيه الكلمة من الظهور والكشف عن ما يعانيه.

وجاءت الدراسة مرتبة على ثلاثة فصول، تناول في الفصل الأول بعض نصوص الديوان محللاً وكاشفاً عن صورة الوطن والحبيبة، ومازجاً بين الوطن والحبيبة، ففي نص (تماهي)

بينك والعراق
تماثل
كلاكما يسكن قلبي نسغ احتراق
كلاكما أعلن عصيانا
على نوافذ الأحداق

---

[1] اسلوبية التحليل الموسيقي والبلاغي وايديولوجية التناص الاسلوبي في ضوء شعر محمد علي كاظم حيدر: 90.

[2] أوراق الرماد دراسة نقدية في ديوان قليلكِ لا كثيرهن للشاعر يحيى السماوي: أ. د. خضير درويش، ط1، 2018.

وها أنا بينكما

قصيدة شهيدة

وجثة ألقى بها العشق

إلى مقبرة الأوراق[1]

يوظف الناقد الطبيعة وما فيها من صور ورموز، مما جعل الناقد يتخذ من سيمياء الدلالة إطاراً لدراسة الخطاب الشعري، إذ "كثيراً ما تمتزج صورة الوطن بصورة الحبيبة في شعر الشاعر يحيى السماوي، ليقيم مماثلة بين المرأة بمنزلتها الكبيرة عنده وبين الوطن، التماثل الذي يقيمه بين المرأة والوطن قائم على أساس الحب الذي يذهب إلى رسم صورة بتشكيلاته الشعرية على امتداد مساحة القصيدة، وهو على المستوى المكاني يبتدئ بقلبه، فحبهما قد توزع على مساحة قلبه فصارا متماثلان ليس في المستوى المكاني حسب وإنما على المستوى القيمي ممثلا بدرجة الحب التي حازاها في قلب الشاعر، فها هو قلبه يتلقى بنيران عشقهما"[2] "فالدراسة التي قام بها الناقد التزم فيها بحدود المنهج النقدي لم يخرج عن المسار الذي اختطه المنهج المتبع.

وتتضح آليات المنهج السيميائي في تحليل نص آخر:

اقترحت على ظنوني أن تؤجل خوفها

فحضرت تتويج القرنفل[3].

في هذا النص نجد الناقد التزم التزاماً بالمفاهيم التي ينطلق منها المنهج الذي يسير على هديه، من خلال توظيف الدلالة السيميائية في الكشف عّما جاء به الشاعر من معانٍ ومضامين من خلال استعماله الرموز وتوظيف الطبيعة في خدمة النص. "لقد عمد الشاعر لأجل أن يبدد قلقه إلى أن يحاور ظنونه، فذهب إلى تجسيدها ليحيلها إنساناً ليستطيع أن يقترح عليه تأجيل مخاوفه وريبتهِ ريثما يحضر مراسيم تتويج القرنفل، وهو تشكيل شعري رمزي اعتمد فيه الشاعر الطبيعة بعنصرها النباتي الجميل (القرنفل) ليتسق مع ما كان ناطقاً باسمه (الحدائق والفراشات) ليرسم بذلك صورة الحياة الجديدة مقارنة بحياته السابقة"[4]. فتوظيف النقد السيميائي من قبل الناقد قد جاء من أجل استنطاق النص الأدبي من خلال عدة آليات إجرائية فنية وجمالية تسهم هذه الآليات في تفكيك النص ومن ثمَّ تأويله وهذا يتبعه شرطاً أن يكون الناقد على قدر من المعرفة والمنهجية التي تغنيه في عملية التأويل الموضوعي, وهذا ما وجدته من خلال تحليل الناقد (خضير درويش) لنصوص الشاعر (يحيى السماوي).

---

[1] قليلكِ لاكثيرهن, شعر يحيى السماوي, استراليا, 2006: 15.

[2] اوراق الرماد دراسة نقدية في ديوان قليلكِ لاكثيرهن للشاعر يحيى السماوي: 26.

[3] م. ن: 40.

[4] م. ن: 40.

وفي الفصل الثاني من الكتاب نجد أن الناقد اتبع آليات المنهج البنيوي في تحليل بعض من الخطابات الشعرية، ففي نص "تضاريس قلب"، يقول:

لثرى الأحبةِ.. لا الثريا

يممتُ قلبي.. واستعنتُ بأصغريا

جسراً

يشد إلى ضفافكِ ناظريا

لي أن أحبك

كي أصدق إنني مازلت حيا..[1]

نجد الناقد يكشف عن أسلوب الشاعر، وجاء توظيفه أسلوب التضاد واستعماله الجناس ليوضح من خلالهما أن أسلوب التضاد أسهم في تشكيل البنية النصية، "فان عمليات التضاد الأسلوبية تخلق بنية مثلها في ذلك مثل بقية التقابلات المثمرة في اللغة"[2]، "فالشاعر أسس لمطلع قصيدته بأسلوب التضاد فابتدأ بلفظ الثرى، وقد قصد التراب، وانتهى بلفظ الثريا وقصد النجوم أو الكواكب، وهو على الوجه البلاغي، من الجناس المكتنف غير التام (الثرى، الثريا) أراد باستعماله هذا الجناس أن يقيم مقارنة بين مستويين متداخلين هما المستوى المكاني (الثرى) و(الثريا), والمستوى الآخر هو المستوى القيمي المتمثل بتفضيل تراب الأحبة على الذي في العلو (الكواكب)"[3] أي إن البنية النصية هي التي منحت للتضاد البعد الأسلوبي داخل النص, فالناقد تمثل للمنهج البنيوي بصورة مكتملة محللاً وكاشفاً عن ما في النص من أساليب ذهب إليها الشاعر في تشكيل صورة النص وبنيته.

وفي مقطع آخر من النص نرى المنهج البنيوي واضحاً من خلال تحليل النص وإظهار التشكيلات الشعرية فيه:

1. **لي أن أقيم بآخر الدنيا**
2. **لي أن أعيد الاعتبار إلى الجنون**
3. **لي ان أحب الناس**
4. **لي أن أكون على الخطيئة**
5. **لي أن أذود عن الحمام**
6. **لي أن أرش بكوثر الصلوات أيامي**[4]

---

[1] قليلكِ لاكثيرهن, شعر يحيى السماوي: 10 .

[2] علم الأسلوب، مبادئه وإجراءاته: صلاح فضل، كتاب النادي الأدبي، جدة، 1988: 256.

[3] أوراق الرماد دراسة نقدية في ديوان قليلكِ لا كثيرهن للشاعر يحيى السماوي: 47.

[4] م. ن: 55-56.

إذ كرر حرف الجر (اللام) الذي يحمل دلالتي الالتصاق والاقتران، كذلك استخراج الأفعال المضارعة, وهكذا يستحيل الفعل "بقوته البنائية إلى مولدٍ للطاقة التي تمد عناصر النص بدفعات متوالية وشحنها بالقوة الحركية والتوالدية بدءاً من الإيقاع وانتهاء بالتوليد الفني للعلاقات الداخلية في النص"[1].

وفي مقطع آخر من النص ذاته تتجلى آليات المنهج البنيوي من خلال توظيف المتناقضات التي بدورها منحت توظيف التضاد الأسلوبي:

يحدُ أن أقيم جسرَ الودِّ

بين الشاة والذئبِ

وبين الصقر والعصفور

بين الضبع والغزال

فـ"أن قيمة التضاد الأسلوبية تكمن في نظام العلاقات الذي يقيمه بين العنصرين المتقابلين وعلى هذا فلن يكون له أي تأثير ما لم يتداع في توالٍ لغوي"[2].

ويوظف الناقد المنهج السيميائي في تحليل نص بعنوان "أربعة أرغفة من تنور القلب"[3]:

حين يكون الكأسُ فارغاً

وحين يفرغ البستان من ظلاله

وتفرغ الساعة من قعقعة الثواني

إن الناقد لم يصرح بذلك ولكن استعمال الإشارات تفصحُ عن ذلك المنهج يقول: "إن الشاعر يرسم صورة ذاته الحكيمة المتفائلة القادرة على الخلق والتغيير وهو يقيم نصه على حالتين متضادتين هما: (الخلو والامتلاء حين يكون الكأس فارغاً) يشير بهذا الرمز إلى حالة الظمأ. وبقوله: (حين يفرغ البستان من ظلاله) إلى حالة الجدب،... إنما يشير بهذا التشكيل الاستعاري التجريدي إلى غلظة الزمن رامزاً إلى قساوة الحياة وشدتها"[4].

وبهذا التحليل والتوظيف يتخذ التمثل المنهجي شكلاً من أشكال المعرفة التي تصل بالناقد إلى التحليل الصارم والدقيق، وعدم التصريح بالمنهج على الرغم من أن الناقد قد تمثل تمثلاً إيجابياً للمنهج الذي اتبعه في تحليل النص.

---

[1] مسار التحولات قراءة في شعر أدونيس: اسيمة درويش، دار الآداب، 1992: 239.

[2] علم الأسلوب، مبادئه وإجراءاته: 256.

[3] اوراق الرماد دراسة نقدية في ديوان قليلك لاكثيرهن: 66 – 67 .

[4] قليلك لاكثيرهن: 77.

وفي الفصل الثالث من الدراسة نفسها نجد الناقد يحلل النصوص أسلوبياً ففي مقطع من قصيدة (أين ستهربين من حبي)[1]:

يحدثُ أحياناً إذا حاصرني الوجدُ
وألقى جمرة السهادِ في هدُبي
يهمسُ لي قلبي
قُمْ لأطمئن أن زهرةَ الريحانِ
في سريرها الرّحبِ
تغفو على وسادةٍ من أرقي
قُمْ بي

يكشف الناقد عن الجانب الأسلوبي متمثلاً بالخصائص اللغوية التي يتحول بها الخطاب عن سياقه الإخباري إلى وظيفته التأثيرية والجمالية[2]، وهذا يعني أن الأسلوبية تتجاوز الوجه الإخباري إلى الوجه الجمالي الذي يمتلك عناصر الهيمنة ويفرض حضوره بجاذبية تستفز المتلقي فيما تدخره من مضاعفة للدلالات والتكوثر البياني والضغط الأسلوبي، وهذا الكشف والتمحص في النص ناتج عن التفاعل النقدي والمعرفي للناقد بالمنهج المتبع.

أما في نص (جحود)[3]:

العيدُ أنْ أرسي بنهرك زورقي
وأريقَ في واديك دمع شموعي
أنْ تسكني مني خلاصةَ مقلةٍ
غرثى كما سكن الفؤاد ضلوعي.

نجد آليات المنهج الأسلوبي من خلال التمثل لآليات المنهج في التحليل وإيجاد ما في النص من استعارات وانزياحات وأساليب استعارية وجمل اسمية والمستوى الدلالي الذي بدا واضحاً من خلال إيجاد المستوى اللوني والمستوى الزمني في النص، وهذا ما أكده الناقد في قوله: "إن الشاعر أقام الأساس الشعري معتمداً الانحراف اللفظي الذي حقق شعرية القول بالإبدال الاستعاري"[4].

---

[1] قليلك لاكثيرهن: 104.

[2] ينظر: الأسلوبية والأسلوب: عبد السلام المسدي، الدار العربية للكتاب، تونس، ط2، 1982: 35-36.

[3] أوراق الرماد دراسة نقدية في ديوان قليلكِ لا كثيرهن للشاعر يحيى السماوي: 121-122.

[4] م. ن: 130.

ويمكن توضيح الانحراف بأنه "استثارة للطاقات الكامنة في اللغة ومضاعفة دلالية خاصة مدارها تموقع الأبنية توخياً لأشكال التجاوز وارتفاع نسبة التأثير"[1]، ويؤكد الناقد على ذلك "بأن الشاعر تمكن برهافة حسه وبخياله السامق أن يرتقي بشعرية التشكيل على المستويين الدلالي واللفظي"[2].

وللناقد (رضا عطية) دراسة نقدية بعنوان "الاغتراب في شعر سعدي يوسف" الصادرة في العام 2018[3] نجد فيها أن الناقد ذكر في مقدمة الدراسة أنه اعتمد النقد الثقافي في تحليله للنصوص واستخراجه للأيديولوجي والسياسي والاجتماعي في النص، وكذلك النظر إليه من منظور فني وجمالي بقدر عنايته بالتجليات الأيديولوجية والسياسية والاجتماعية في خطاب الشاعر[4]، نجد هذا من خلال النظر إلى العمل النقدي وكيفية اشتغال الناقد في تحليل النصوص على وفق القراءة الثقافية متخذا منها أداة منهجية في قراءة تجربة الشاعر (سعدي يوسف). نجد الناقد يكشف عن تشابكات الوعي الفردي للذات المبدعة بالوعي الجمعي للذات الكلية, والشخصية الجمعية للطبقة التي ينتمي المبدع إليها وللوطن عموماً، ففي نص (محاولات في العلاقة):

أن تعيش هنا

بين من لا يطيقون لونك

أو أن تعيش هناك مستفرداً

بين من لا يطيقون قولك

ذاك الصراط إذاً، هو ما كنت تسمع عنه.

يكشف الناقد عن الملامح الثقافية والسمات المميزة للشخصية الجمعية العراقية وما مرت به من تحولات مصيرية كبرى على مدى ثلثي قرن. ويكشف الناقد عن الاغتراب الحقيقي للشاعر من خلال اتباع آليات القراءة الثقافية في إظهار الملامح الثقافية المختلفة في شعر الشاعر من خلال الكشف عن الاغتراب المكاني للشاعر سواء كان الاغتراب عن الوطن أم الاغتراب داخل المكان المختلف أو كان يعبر عن المهجر أو المنفى يقول في نص (ليس من تلاعب):

---

[1] المناهج الأسلوبية والنظريات النصية: عبد الله العنبر،جامعة الأردن، دراسات العلوم الإنسانية والاجتماعية، مجلد 43، ملحق 4، 2016: 8.

[2] أوراق الرماد دراسة نقدية في ديوان قليلكِ لا كثيرهن للشاعر يحيى السماوي: 131.

[3] الاغتراب في شعر سعدي يوسف قراءة ثقافية: د. رضا عطية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2018.

[4] ينظر: الاغتراب في شعر سعدي يوسف قراءة ثقافية: 9.

لمن أكتب الآن

لا شأن لي بالعراق ولا بالعواصم

لا شأن لي بالصداقات فاترةٌ

أو بالنساء اللواتي تخلين عني

لمن أكتب الآن؟

أكتب كي لا أموتُ وحيداً

(فالآخر) هنا وبحسب تعبير الناقد يمثل في الدراسات الثقافية بؤرة مفاهيمية للتعبير عن المختلف ثقافياً وهوياتياً عن الذات كان ذلك في كينونته الفردية أو الجمعية[1]، ويعبر عن الآخر بأنه: "فرد أو جماعة لا يمكن تحديدهم إلا من ضوء مرجع هو (الأنا)، فإذا حددنا هوية الأنا كان الآخر فرداً أو جماعة بحكم علاقته بالأنا عامل التمايز وهو تمايز إطاره الهوية أدياناً والإجراء في أحيان أخرى"[2] إذاً لا وجود لآخر دون وجود الأنا فلابد من توفر شرط الاختلاف والتمايز حتى يمكن التفريق بينهما, فكلاهما يحدد غيره ويحيل إليه، وبذلك نجد أن الوعي المنهجي للناقد متأسس على الخلفيات المعرفية المتبلورة في الفهم الحقيقي لآليات المنهج النصي واستقرار تلك الخلفيات المعرفية المؤسسة لذلك المنهج، فنجد الناقد يستعيد آليات النقد الثقافي في قراءة النصوص مع الوعي التام بالخلفيات المعرفية للمنهج وما يؤكده ذلك أيضاً تصريحه باستعمال النقد الثقافي في قراءة النصوص، فإشارة الناقد إلى المنهج المتبع في الدراسة ورؤيتنا تمثل ذلك تطبيقاً على النصوص يوضح حضور المنهجية العلمية والفهم النقدي بالمنهج المتبع في الدراسة.

وتتضح معالم المنهج السيميائي وأنماطه العلامية في قراءة نص الشاعر (يوسف الصائغ)، التي قامت بها الناقدة (ليلى شعبان شيخ محمد رضوان) في دراستها التي بعنوان "المنهج السيميائي في تحليل النص الأدبي"[3]، التي اختارت فيها تحليل نصوص قديمة وحديثة كان من ضمنها نص للشاعر (يوسف الصائغ) مؤكدة على تطبيق الجانب العلامي من الدراسة السيميائية بقولها "ثمة شعراء يحيلون الأشياء والموضوعات إلى رموز مختلفة وسط مظاهر التعبير الرمزي يتمثل في العلامة اللغوية نفسها"[4]، إذ نستشف ذلك من قراءة تحليل النص والذي استخرجت منه الناقدة إحالات أيقونية من خلال لفظ (النار) في النص:

---

[1] ينظر: الاغتراب في شعر سعدي يوسف قراءة ثقافية: 9.

[2] الدراسات الثقافية والدراسات ما بعد الكولونيالية: مصلح النجار وآخرون، الأهلية، الأردن، ط1، 2008: 51.

[3] المنهج السيميائي في تحليل النص الأدبي: د. ليلى شعبان شيخ محمد رضوان، مجلد1، ع33، حولية كلية الدراسات الإسلامي والعربية للبنات، الإسكندرية.

[4] المنهج السيميائي في تحليل النص الأدبي: 802.

وللنار أهواءها ... وأنا سيد النار

امنحها جذوتي ... واعلمها الحكمة ..

الصلوات .. طقوس الحرائق ..

إذ وظفت الناقدة النار على انه إحالة ايقونية إلى الشيء بوصفه وجوداً ومرجعاً خارجياً، وتعدى ذلك ليتحول إلى رمز بمفهوم (بيرس) السيميائي، مثلما يتحول الميزان إلى رمز العدالة، وهو رمز مفتوح قابل لتأويلات لا نهائية[1]، وهذا التأكيد على توظيف السيمياء العلامية واللغوية ذات الطابع الإشاري، وكذلك التمثل الصحيح للمنهج المتبع يمثل الالتزام المنهجي والضبط المعرفي النقدي في عدم خرق وتجاوز آليات المنهج النقدي المتبع، وكذلك أن أتباع الناقدة لآلية العلامة ومساءلة النص علاماتيا أتاح للناقدة أن تكون على درجة عالية من التمثل، فقد اتبعت آلية واحدة ولم تخرج عن الضبط المنهجي وهذا ما يحسب للناقدة في تأسيس طريقة اشتغال خاصة بها ناتجة عن التمثل النقدي بكل جوانب المنهج النصي.

وتتجلى الضوابط المعرفية في آليات المنهج الأسلوبي في تحليل قصيدة "أنشودة المطر" من قبل الناقدة (ميمونة بن طاطة) من خلال رسالتها للماجستير التي جاءت بعنوان "الظواهر الأسلوبية في قصيدة أنشودة المطر لبدر شاكر السياب" الصادرة في عام 2017[2]، نجد الناقدة تبحث عن مستويات التحليل الأسلوبي في النص السيابي ذاكرة أن سبب اختيارها للموضوع كان رغبة في الكشف عن جملة الظواهر الأسلوبية في نص السياب[3]، "فالمستويات الأسلوبية (الصوتية، الصرفية، النحوية) تسعى للوصول إلى سمات الأسلوب داخل نص معين"[4].

ونرى الناقدة في الفصل الثاني الخاص بالدراسة التطبيقية ذكرت فيه أنها قسمت الفصل على ثلاثة مباحث، نجد المبحث الأول دراسة النص على وفق المستوى الصوتي فقد تمثلت الناقدة تمثلاً دقيقاً لهذا المستوى الأسلوبي, إذ تابعت وزن القصيدة وإيقاعها الخارجي والداخلي مستدلة على أهم التفعيلات وما أصابها من زحافاتٍ وعلل ذاهبة إلى الركن الأساسي في النص وهو القافية،

عيناك غابتا نخيلٍ ساعة السحر

أو شرفتانِ راح ينأى عنهما القمر

---

(1) اللغة الثانية في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث: فاضل ثامر، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1994: 33.

(2) الظواهر الأسلوبية في قصيدة أنشودة المطر لبدر شاكر السياب: ميمونة بن طاطة، (رسالة ماجستير)، جامعة عبد الحميد بن باديس– مستغانم، الجزائر، 2017.

(3) ينظر: م.ن.

(4) اتجاهات التأويل النقدي من المكتوب إلى المكبوت: محمد عزام، دمشق، وزارة الثقافة، ط1، 2008: 336.

عيناك حين تبسمان تورقُ الكُروم

وترقص الأضواءُ.... كالأقمارِ في نهر

مطرْ...

مطرْ...

مطرْ...

تثاءب المساءِ، والغيوم ما تزال

تسح ما تسح من دموعها الثقال...[1].

كذلك كشفت عن التوازن ورصدته في النص متتبعة ذلك من خلال أسطر القصيدة، وإلى التكرار الذي ترى بأنه أثر جمالي في داخل النص، فتتبعتهُ بجميع أنواعه من تكرار الحرف أو الكلمة أو العبارة. ففي تكرار الكلمة قال:

تسح ما تسحُ من دموعها الثقال[2].

وفي قوله:

قالوا له: بعد غدٍ تعودُ

لابد أن تعودُ.

فجاء المستوى الصوتي الأسلوبي كما درستهُ الناقدة بشكل تام ومتكامل مع ما أضافت عليه من جماليات نقدية حققت بذلك الانسجام النقدي والتكثيف الإجرائي على المستوى الأسلوبي منتقلة بعد ذلك على المستوى التركيبي باحثة في النص عن أهم المجالات الأسلوبية راصدة ذلك ومثبتة له في جداول وحقول تبين فيها أهم السمات في النص السيابي.

وفي المبحث الثالث من التطبيق وظفت الناقدة المستوى الدلالي بكل تجلياته في صور فنية ورموز وما تداخل منها، نجد أنها تمثلت إيجابياً للمنهج النقدي المتبع متخذة من إجراءاته النقدية ممارسة في الدراسة بشكلاً أساسياً، مما يحسب للناقدة التمثل الكلي لآليات المنهج النقدي المتبع في الدراسة والتحليل بكل ما فيها من مستويات وتفرعات نظراً لما تحمله من معرفة منهجية وعلمية وما في نص السياب من جمال ودقة في الصياغة والتوظيف.

وللناقدة الجزائرية (رشده ديار) دراسة بعنوان "دراسة أسلوبية في ديوان أحمد مطر" الصادرة في العام 2017[3]، نجد الناقدة تصرح في مقدمة الدراسة أنها وظفت المنهج الأسلوبي

---

(1) انشودة المطر (ديوان الشعر) بدر شاكر السياب, دار العودة, بيروت, ط2, 1981: 162.

(2) م. ن: 162.

(3) دراسة أسلوبية في ديوان أحمد مطر (نماذج مختارة): رشده ديار، رسالة ماجستير، جامعة العربي بن مهيدي، أم البواقي، الجزائر، 2017.

في دراسة نصوص الشاعر (أحمد مطر) بالاعتماد على الأسلوبية والبلاغة وعلم الجمال[1]. وأنها تعمل بما قالت عنه، فادعائها الضبط النقدي والمنهجي وجدناهُ في رصدها لأهم المميزات الأسلوبية في نصوص الشاعر، إذ تبحث في ما وراء النصوص كاشفة عن الغموض والمعاني الباطنية لعبارات من خلال توظيف الإجراءات الأسلوبية، للكشف عن أسلوب النص.

وفي نص بعنوان "بطالة":

أفنيتُ العُمرَ بتشغيفي

وصرفتُ الحِبرَ بتأليفي

وحلمتُ بعيشٍ حَضَريٍّ

لُحمَتهُ دينٌ بدويٌّ

كم بَعُدَت أهدافي عني

من فرطِ ورداءةِ (تهديفي)؟[2].

نجد أسلوب الاستفهام بوصفه "من الأساليب اللغوية والبلاغية التي تضفي على دلالة التراكيب دقة المعنى وانفتاحه إلى دلالة أخرى تعتمل في النفس وصولاً إلى إثارة فكر القارئ"[3]، الذي كشفت عنه الناقدة في نصِ الشاعر.

وفي المبحث الثاني من الدراسة وظفت الناقدة البنى الدلالية في تحليل النصوص ووجدت في النصوص ما يغني هذا التوظيف ففي نص "ورثة إبليس":

وجوهكم أقنعة بالغة المرونة

طلاؤها حصافة، وقعرها رعونة

صفقَ إبليس لها مندهشاً، وباعكم فنونه[4].

نجد أسلوب التشبيه بصورتهِ المكتملة، نرى أن المنهجية هي التي أسعفت الناقدة بتنظيم أفكارها وتبويبها على وفقِ ما تستدعيه طبيعة النص المنقود أو هدف الدراسة وموضوعها، فالتوظيف الإيجابي للمنهج الأسلوبي جاء من أجل غاية وهي أن تلقي الناقدة ضوءاً أسلوبياً حول شاعرية الشاعر (أحمد مطر).

وللناقد (رشيد هارون) دراسة نقدية في الشعر العراقي بعنوان (الذات مرآة النص دراسات في الشعر العراقي المعاصر) صادرة في عام 2018 عن دار الصواف[1]، درس فيها عدداً من

---

[1] م. ن: المقدمة (أ).

[2] ديوان احمد مطر: 76.

[3] أسلوبية الاستفهام في الشعر الوجداني عند عبد الحميد السماوي: د. محمد فليح الجبوري، جامعة المثنى، كلية التربية، 2015: 5.

[4] دراسة أسلوبية في ديوان أحمد مطر: 86.

النصوص لشعراء عراقيين، من بين تلك الدراسات تناوله لنص الشاعر (فاضل العزاوي) أغنية نفسي:

عندما بلغتُ العاشرة من عمري

قلتُ: كل شيء سيكون على ما يرام يا فاضل

مادام هناك فصول تتعاقب

مادام الشتاء يفاجئك بأمطاره

والربيع بوروده البرية

.....

قلت في العشرين من عمرك

سوف تخرج إلى حديقة المصلى

عندما بلغت الشعرين من عمري

لم أكن في حديقة أو مقهى

وإنما في سجن ببغداد[2]،

إذ وظف الناقد المنهج الأسلوبي في تحليلهِ متخذاً من ظاهرة (الحذف) بوصفه انحرافاً أسلوبياً إغراء بالقراءة النقدية. بل وأكثر من ذلك إذ يعد الحذف من العمليات الأساسية والجوهرية في العمليات الإبداعية لأنه "يتضمن تصوراً آخر للتركيب باعتباره تحولاً أو انحرافاً يصيب السياق ويثير المتلقي، وهو ما يعمد إليه الشاعر لأنهُ أسس جديدة في البلاغة العربية"[3].

فتمثل الناقد لآليات المنهج الأسلوبي ومنها (الانحراف) إذ صرح بلفظ (الحذف) بوصفهِ انحرافاً عن مستوى التعبير الاعتيادي, وهذا متأتٍ من مهارةٍ فائقة استطاع من خلالها الناقد أن يفتح أمامه نافذة للامتداد والدخول إلى عالم المناهج النقدية النصية. إذ إن الذي وظف المنهج هي الشخصية المميزة للناقد التي جعلت من آليات المنهج سلوكاً كتابياً في منطقة الإجراء أي إن الناقد وبمهارته وبفهمه النقدي للمنهج وتمثله الصحيح لآلياتهِ جعل من هذهِ العملية ميداناً واسعاً ورحباً لتحليل النص والدخول في أعماقهِ والاندماج فيه، فتوظيفه لآلية الانحراف أو الحذف لم يكن توظيفاً سهلاً أو عائماً وإنما جاء من خلال المعرفة النقدية بفحوى هذه الآلية بوصفها ظاهرة أسلوبية تزداد أهميتها في الشعر المعاصر، فالحذف "عمل واعٍ وسمة من سمات القصيدة الحديثة، ومظهر من مظاهر الإبداع الذي يسعى إلى استعمال الطاقات الهائلة التي تزخر بها

---

[1] الذات مرآة النص دراسات في الشعر العراقي المعاصر: د. رشيد هارون، دار الصواف، ط1، 2018.

[2] الذات مرآة النص دراسات في الشعر العراقي المعاصر: 25.

[3] بلاغة الخطاب وعلم النص: د. صلاح فضل، عالم المعرفة، الكويت، د. ط، 1992: 83.

اللغة"[1]. فلم يكن توظيف المنهج أو إحدى آلياته فعلاً بريئاً أو عملاً مفروضاً على القصيدة وإنما جاء فعلاً مقصوداً ملائماً للنص مثمراً عن تمثلٍ نقدي واعٍ للناقد بهذا المنهج.

وفي دراسته لنص الشاعر (فائز الشرع) لا تموت النار في رماد التضحية:

"لما رأيت حشود أهلِكَ
شُردت في المشرقين
أتيتَ تحمل دارك
قسمتها بين الجميع
مباهلا شحّ النفوس
وصارعا إقتارك
بيديك لم تترك لسانك
عندما أججتَ فعلك واحتطبت شعارك
ووصلت لا ماءً وجدت ولا دماً
فنحرت وسط جفافهم أنهارك
وأخذت قطعان السنابل
تأكل الرمل السخينَ وتحتسي أمطارك
وحلبت نخلك
من رحيق تموره أطعمتهم
ويداك كنّ جرارك
أثقلتَ من أوزارهم أوزارك"[2]

نراه قد وظف التداولية بوصفها منهجاً نقدياً بتصريح منه مع استعماله كتب ومصادر التداولية، وهذا التصريح والإحالات في الهوامش والمتون تؤكد توظيفه المنهجي الدقيق، فالدراسة جاءت فاهمة للنص من خلالِ توظيف معطيات التداولية محللة النص من خلال رموزه الإشارية بأنواعها شخصية كانت أو مكانية أو زمانية، فنراه ابتداءً بتحليل النص من العنوان وما يحمله العنوان من محاور قرائية زمانية ومكانية ونفسية، وهذا يوضح التعبير الاشاري الذي يعد من أهم معطيات التداولية "وهو مصطلح يطلق على الصيغ اللغوية التي تستعمل الإشارة بواسطة اللغة، وتسمى الإشارات"[3]، إذ نجد خلف هذا التمثل وهذه القراءات النقدية روح نقدية على درجة عالية

---

[1] جمالية الحذف من منظور الدراسات الأسلوبية: د. محمد ميلياني، مجلة كلمة، ع76، 2012.

[2] ينظر: الذات مرآة النص دراسات في الشعر العراقي المعاصر 44-45.

[3] التداولية: جورج بول، تر: د. قصي العتابي، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط1، 2010: 27.

من الخبرة والمؤهل النقدي الذي جعل من تلك القراءة والتحليل النقدي أن يأتي مطابقاً ومنطبقاً مع آليات ومعطيات الفكر التداولي، ومن طرحه لمعطيات التداولية والسير على خطاها في التحليل وتتبعه اللغة وما تنتجه تلك اللغة من سياقات متعددة الأبعاد فانتباه الناقد لما في النص من إشارات شخصية (ضمائر متكلم، مخاطب، غائب) ضمائر المخاطب (التاء، الكاف) ضمائر المتكلم (الياء) ضمائر الغائب (الهاء)[1] واستحضار ما في النص من أفعال (رأيت، أتيت، تحمل، تشرك، احتطبت، وصلت، وجدت، نحرت، أخذت، ركضت...)[2] تأخذنا إلى فحوى التداولية وهي السعي إلى الإجابة عن الأسئلة (من المخاطب، من المتكلم، من الغائب) ومتى وأين؟. وهذا يؤكد الفهم المنهجي النقدي والقراءة الدقيقة للنص في ضوء منهج يسعى إلى معرفة الكيفية التي يحصل فيها المعنى، فعلم التداولية "علم يسعى لتحليل الكيفية التي يحصل فيها المعنى حيث يلاحظ في الغالب أن ما يتم إيصاله أكثر مما يتم قوله، ولأن معنى الخطاب يعتمد في الغالب على السياق ذاته، فان علم التداولية يعكف على دراسة الوسائل التي يستعملها متحدثو اللغة مثل التعبيرات الإشارية أو تكرار اللفظة الواحدة في أوائل جملتين لغرض بلاغي بهدف التعبير عن المعنى المطلوب والكيفية التي يتم بموجبها إدراك ذلك المعنى"[3].

أما في كتاب التجريب الأدبي دراسة في قصيدة الجيل الثمانيني في العراق لـ(علي هاشم المالكي) الصادر في العام 2019 [4]، أجد أن الناقد قد وظف مناهج متعددة في تحليل النصوص وبالأخص في الفصل الأول من الكتاب على الرغم من أنه اعتمد اعتماداً كبيراً على القراءة والتلقي إلا أنهُ استعان بعلامات سيميائية وإشارية في تحليل بعض النصوص.

ففي نص للشاعر (صلاح حسن) "الخروج من أور"[5]:

لأن الممكن إغراء
دعونا ندخل العاصفة
ضعيف وحر كسفونية
يعذبني اللامتناهي متحف حياتي مفتوح وبه فكرة
ومن دمائي الدافئة والمخطوطة
اطعم أحلامي والطريق

---

[1] ينظر: الذات مرآة النص: 48.

[2] ينظر: م. ن: 49.

[3] في التداولية: كاميلو يشنفسكي، تر: هاشم كاظم لازم، شبكة المعلومات.

[4] التجريب الأدبي دراسة في قصيدة الجيل الثمانيني في العراق: علي هاشم المالكي، ط1، معالم الفكر للطباعة والنشر والتوزيع والنشر، 2019.

[5] ديوان الخروج من اور, صلاح حسن: 80-81.

وظف فيه الفضاء الشكلي وتوزيع البياض، فالناقد حلل النص على وفق القراءةِ والتلقي محاولاً الكشف عن حال القارئ المتلقي وعلاقته في النص, فالشاعر وظف توزيع البياض في الانسجام مع فكرة الدلالة اللسانية (العاصفة) التي تبعثر الأشياء، فيبعثر الشاعر كلماته في فضاء الورقة، ويبقى المتلقي حائراً في مستويات القراءة فيمكن أن تقرأ عمودياً أو أفقياً[1]، وذلك بكون القارئ هو محور مهم في العملية الشعرية وكذلك بالعملية النقدية إذ توظيف هذا المنهج النقدي جاء من خلال رؤية نقدية فالبياض حسب (ايزر) هو "تلك المساحات التي يحدث فيها التفاعل بين المتلقي والنص"[2]، وهو "تفاوت في مقدار المعلومات بين المتكلم والمخاطب، أو بين المبدع والمتلقي، بحيث يعرف أحدهما ما لا يعرفه الآخر، ويُنتج هذا التفاوت ثغرة معرفية بين الطرفين، تعد إحدى العناصر الضرورية للتواصل أي لتأدية الوظيفة التواصلية للغة"[3].

أن اشتغال الناقد (علي هاشم المالكي) وتحليله للنصوص على وفقِ القراءة والتلقي جاء موافقاً لمقولات المنهج المتبع والرؤى الرئيسة له. فرؤيته أن القارئ أو المتلقي يكون جنباً إلى جنب مع الشاعر في الكشف عن النص أو تعدد قراءات النص, وجعل القارئ يتخيل ويستحضر ويؤول النص ويتوقع أو يصدم في النص، هذا هو جل اشتغال المنهج من خلال إحدى آليات المنهج وهي (كسر أفق توقع المتلقي)[4]، وتعدد قراءاته، وإنتاج المعنى بواسطة التأويل، فالشاعر لا يغلق النص أمام المتلقي، فيتعذر عليه التأويل بل نشر بعض الألفاظ والدلالات التي يمكن أن تسهم في قراءة المحذوف أو غير المصرح به[5]، ليكون بذلك عملية مشتركة بين القارئ والشاعر في تكوين أو تجلي النص الأدبي وهذهِ هي فحوى النظرية القرائية أو المنهج المتبع. وبما أن أي قراءة تحتاج إلى تأمل ووقفات نلاحظ ذلك في نصوص الجيل الثمانيني الطويلة والتي راح الناقد محللاً إياها على وفق المنهج القرائي، من تلك النصوص نص للشاعر (حكمت الحاج) "بغدادات", يقول فيه:

ممنوعون من
الزجر نستميل
القربان إلى جسد يرتشح
تحت المغيسل في الحسينية

---

(1) ينظر: ديوان الخروج من اور, صلاح حسن: 74.

(2) فعل القراءة نظرية جمالية التجاوب الأدبي: فولغفانغ أيزر، حميد لحمداني والجلالي الكدية، المغرب، مكتبة المناهل، د. ت: 33.

(3) مدخل إلى الأدب التفاعلي: فاطمة البريكي، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 2006: 153.

(4) ينظر: النص الأدبي بين الإنتاجية الذاتية وإنتاجية القارئ: قاسي صبيرة، مجلة قراءات، ع1، 2009: 225.

(5) ينظر: التجريب الأدبي دراسة في قصيدة الجيل الثمانيني في العراق: 77.

القريبة التي لها
قبة مسدسة ومنارة من
الدسائس، دسائس دمنا
الميت عاثورات تصطاد أبناء
الباب عندما لا لنا
أسكفة المنزل وانتثر الخبر:
واحد زرع وطنا في
كتاب وحمل من
مكان إلى آخر حفنة من نفس زكية[1]

إذ يعمل فيه على "اللعب على الفراغ الطباعي وتنضيد الأبيات الشعري قصداً مقصوداً وذلك لتعويض فقدان الوزن الخارجي في قصيدة النثر، وأيضاً لجر القارئ إلى قراءة معينة"[2]، محاولاً الناقد هنا الكشف عن مدى مقدرة الشاعر في التلاعب بكلمات النص وكتابتها بطريقة أختلافية وكذلك التلاعب بمعاني النص لجعل القراءات مختلفة ومتعددة، ويشير القارئ إلى خلق نص جديد من خلال القراءة الصحيحة والدقيقة، فتعدد مستويات القراءة والكشف عنها من قبل الناقد المحلل للنص، فالنص بهذا الشكل الجديد ما هو إلا ليحرك سكون المتلقي في تتبع مسارات القراءة المتعددة، فالناقد هنا من خلال تحليله للنص والكشف أيضاً عن المخبوء وراء معانيه وشكله المُحدث جاء منسجماً مع متطلبات المنهج المتبع في التحليل باهتمامه بالمتلقي القارئ واهتمامه بجعل شكل النص وما فيه من فراغات وبياض وتنقيط أن يكون من ضمن عمل القارئ، أي أن يكون مشاركاً في العملية الكتابية، فتوازن النص أو فهم النص لا يأتي إلا بعد تلك المشاركة, فإذا كانت غاية القراءة من منظور (آيزر) "هي الوصول إلى حالة من الاتساق الجشتالتي والتوازن في فهم النص، فان ذلك لا يتأتى إلا بعد سد تلك الفجوات وملء تلك الفراغات، حيث لا يمكن بلوغ التوازن إلا عندما تملأ الفراغات، فالتواصل بين النص والقارئ لا يبدأ إلا بعد إتمام تلك المهمة أو إلا من خلالها"[3].

أما في الفصل الثالث (الإفلات من سطوة الجنس الأدبي) يصرح الناقد بأساسيات ومبادئ القراءة والتلقي فيرى أن لكل نص (أفق انتظار)[4]، خاص به والقارئ عليه أن ينتظر العناصر الضمنية في النص ومن ثم فرز نوع الجنس من ما لديه من معلومات عن ذلك، ومن

---

[1] بغدادات 5 قصائد نثر: حكمت الحاج, لندن, 2014: 62.

[2] التجريب الأدبي دراسة في قصيدة الجيل الثمانيني في العراق: 80.

[3] المقامات والتلقي: نادر كاظم، وزارة الإعلام والثقافة والتراث الوطني، البحرين، ط1، 2002: 27.

[4] ينظر: م. ن: 145.

الجانب التطبيقي للتجريب الجيل الثمانيني للمزاوجة بين الأجناس الأدبية والشعر، يصرح وهو يتناول المجموعة الشعرية (من يسكب الهواء في رئة القمر) للشاعر (بشار عبد الله)، وهي رواية شعرية كما يصرح كاتبها، فالنص يعمل على التعايش ضمن فنين متمايزين لكل منهما أدواته ولغته وهذا ما أدخل النص في متاهة قرائية تستهدف أفق توقع القارئ الذي يعرف من خلال مرجعياته الثقافية كيف يحيل النص إلى جنسهِ، ومن هذا النص يصعب الانفصال بين الجنسين مما يمكن أن نسميه بحسب (علي هاشم المالكي) "النص المفتوح"، ويؤكد ذلك (امبرتو إيكو) في دراساته عن النص المفتوح والنص الغائب بقوله: "لا يكون العمل الإبداعي إلا من خلال المشاركة التواصلية الفعالة بين المؤلف والنص والجمهور القارئ"[1]، ولذلك هو "يبقى جنساً غير محدد وهو غير قفزة على الأجناس الشعرية من غير أن نمنح نفسها لهذهِ الأجناس الشعرية السردية"[2].

ويتخذ أيضاً من العنوان مفتاحاً دلالياً يوجه القارئ، فمن خلالهِ يكشف القارئ عن دلالات خفية، فهو يتيح له أن يندمج ضمن البنية الكلية مما يحقق التواصل الدلالي, ومن ثم الوصول إلى غايات النص. بمعنى أن العنوان يضيء ما تخفيه دلالات النص, ففي الرواية الشعرية (من يسكب الهواء في رئة القمر) البنية القرائية تساعد في تلقي النص وفهمه, هذا ما يضعنا أمام ثلاث قراءات تأويلية لهذهِ البنية [3]، فالعنوان هو أول ما يواجه القارئ في الرواية الشعرية والذي يفترض أن يكون مفتاحاً دلالياً، بات عاملاً مشوشاً على القارئ, فالجملة التي تظنها القراءة الأولى استفهامية يُغيب الراوي/ الشاعر علامة الاستفهام لفتح المجال للتأويل وتعدد القراءات، وهذا التأويل وتعدد القراءات هو العلامة القائمة والمميزة بين القارئ والكاتب والنص, وهو أهم ما تركز عليه نظرية التلقي "المتلقي يشارك في إنتاج النص وفي العملية الإبداعية"[4]، فالتلقي في هذهِ النظرية لا يقل أهمية عن المبدع ولا عن النص المبدع وهو فحوى اشتغال المنهج المتبع في تحليل النصوص في هذا الكتاب.

وأرى في (الإضاءات) التي تعد أحدى علامات التفاعل النصي أو ما يطلق عليه ميتانص، أي النص الشارح[5]، هي أيضاً تحتاج إلى قارئ جاد يتتبع مسارات الدلالات ويربط بين الدلالات المتعددة للنص وهذا التعدد القرائي ناتج عن التأويل الذي يعتمده القارئ محاولاً الكشف عن دلالات النص ومعانيه، تجعله يندمج ضمن البنية الكلية ليصل إلى داخل النص،

---

[1] منهج التلقي أو نظرية القراءة والتقبل: جميل حمداوي، بحث منشور، 2018.

[2] النص المفتوح– مفهومه ومرجعياته: د. رباب هاشم، مجلة ثقافتنا، ع9، آذار، 2011: 32.

[3] التجريب الأدبي دراسة في قصيدة الجيل الثمانيني في العراق: 157.

[4] قضية التلقي في النقد العربي القديم: فاطمة البريكي: 50–51.

[5] ينظر: التجريب الأدبي دراسة في قصيدة الجيل الثمانيني في العراق: 158.

وهذا يعود إلى الاتصال بين القارئ والنص وكاتبه، وهو الثيمة الأساسية التي ينشدها المنهج النقدي (القراءة والتلقي) ويعود هذا على الناقد (علي هاشم المالكي) بصنيع منهجي فهو أيضاً يبحث في أعماق المنهج وآلياته ليصل إلى بؤرة المنهج وهو تحقيق التطابق بين الآليات وبين ما في النص من مخبوء، والذي أكسبه منهجية مميزة وتمثل نقدي خاص بهِ.

وفي الفصل نفسه نجد أن الناقد قد وظف المنهج البنيوي، ويصرح بذلك من خلال دراسته "المزاوجة البنائية"، إذ اتخذ من الأشكال والأنواع (ثنائية بنائية)، ففي دراسته لنص الشاعر (منذر عبد الحر) (مودعون)

... هكذا...

أعيد خطواتي لأجراسها

وأحصد السراب

وبلا صرخة

أو غنائم

أغلفُ القلب، جرحي مورق نضر

تهفو إليه الدما... والعمر ينتصرُ

ما كان في عتمتي يمضي بلا أملٍ

فيه انطواء عيوني حين انتظرُ[1]

إذ يعمل النص على المزج بين شكلين شعريين أو نظامين الأول نثري والآخر عمودي، ونص آخر للشاعر (محمد مظلوم) "أندلس لبغداد" الذي أدخل فيه أبياتاً من الشعر العمودي في بنية قصيدة النثر،

أنا هو الغائب

وكل الحمامات التي ضاعت مني

خريطتي لليل المحجوب.

(خليفة الخضر من يأوي إلى وطنٍ في بلدةٍ، فظهورُ العيش أوطاني وما أظن النوى ترضى بما صنعت حتى تسافر بي أقصى خراسان)[2]. نجد اعتماد الناقد على (البنية) التي تعد العمود الفقري للمنهج البنيوي، وهذا القصد الوظيفي ناتج عن فهم ووعي معرفي نقدي بالمنهج المتبع، الذي يتم عن قصد, فهو نتيجة لتمثلات نقدية بغية تكوين فرادة تطبيقه للمنهجية

---

[1] تمرين في النسيان, منذر عبد الحر: 12.

[2] اندلس لبغداد, محمد مظلوم: 38.

باستعمال آليات نصية تعد أصل المنهج في الكشف عن دواخل النص وتحقيق تعالق وتعانق بين النص والمنهج المتبع بغية تحقيق طريقة تطبيقية خاصة بالناقد ونقده.

وللناقد (صالح زامل) دراسة نقدية بعنوان "الهوية والآخر" قراءات في ضفاف النص الشعري، صادر في العام 2012[1]، وظف فيها أكثر من منهج نقدي نصي في دراسة الشعر العراقي، من تلك المناهج (المنهج السيميائي) إذ صرح به من خلال دراسته "سيمياء العنوان في مجموعة تدوين لزمن ضائع" كون العنوان لصيق بالنص وينتمي إلى وقت بعيد لا يقف عند عصر النهضة "فالعنوان هو العتبة النصية، وهو فرصة لاكتشاف هوية القصيدة"[2]، وأن القراءات السيميائية للعنوان تقف عنده على أنه نص موازٍ, وهنا لا يمكن بأية حال من الأحوالِ أن يكون ثانوياً، وأن لقاءه بالمتن أو النص هو أحد الدلالات التي يحملها فـ"تشتغل العنوانات وخاصة في التداول الحديث باعتبارها علامات سيميائية مشحونة بالدلالات الرمزية والاحتوائية هي عبارة عن أنظمة دلالية سيميائية تحمل قيماً ثقافية وأيديولوجية واجتماعية"[3]، لذا نعلل السيمياء الحاجة لدراسة العنوان مقرونة بدخول كون النص فقد "اعتبرت السيميائيات العنوان مفتاحاً يتسلح بهِ المحلل لولوجِ عوالم النص قصد استنطاقها وتأويلها، وبهِ نجسُ نبض النص ونفكك بنياته الدلالية والرمزية"[4].

فدراسة الناقد لعنوان هذهِ المجموعة وعنوانات ما فيها من نصوص من أجل الكشف عن رغبة الشاعر في أن يجعل العنوان علامة سيميائية تتحلل وتذوب في نسيج النص لتكشف أو تستنطق النص أو تفكك بنياته الدلالية والرمزية.

ووظف الناقد (صالح زامل) العنوان في دراسته وتحليله السيميائي لما في العنوان من نظام دلالي يستدعي تأويلهُ ثقافة واسعة تساعد المحلل السيميائي في الدراسة، ويعمل العنوان أيضاً على جعل القارئ يستحضر كل تلك الثقافة في الاستنطاق والتأويل، فيكون العنوان بذلك علامة سيميائية مكثفة الدلالة تعمل كوسيط تواصلي بين المتلقي والنص، وهذا التوظيف لم يكن توظيفاً يخترق أسوار المنهج السيميائي وإنما جاء توظيفاً يلائم طروحات المنهج المتبع في تحليل النصوص.

---

[1] الهوية والآخر قراءات في ضفاف النص الشعري: صالح زامل، ط1، 2012.

[2] وظيفة العنوان في الشعر العربي الحديث: عثمان بدر، المجلة العربية للعلوم الإنسانية، الكويت، ع81، 2003: 13.

[3] النص الموازي آفاق المعنى خارج النص: أحمد المناوي، مجلة علامات، مج16، ج61: 23.

[4] النص الموازي آفاق المعنى خارج النص: 23.

ويصرح الناقد (صالح زامل) اعتماده (القراءة والتلقي) في تحليل نص "صديق الستينات" لـ(سركون بولص)، فيحدد نوع وعنوان القراءة (قراءة استكمالية)[1] وفي مضمون البحث يصرح الناقد بذلك أيضاً. قد تبدو قراءة الشاعر، أي شاعر، محاولة لتوجيه النص لقراءة معينة، وهي ما يقدم بها بعض الشعراء نصوصهم[2]، فالظاهرة لصيقة بالمؤلف، لأنه يرغب في لو أن نصه يبقى مفتوحاً للإضافة والتعديل والحذف، فضلاً عن الرغبة بالكمال التي يعرض بها النص، فالنصوص بمجرد ذيوعها لا تعود عليها سلطة المؤلف الأول, والتصرف بها هو بالتأكيد يخلق نصوصاً أخرى لها قراءة أخرى[3]، إن هذا التوظيف والتصريح النقدي باستعمال المنهج النقدي في قراءة النص متأتٍ من ثقةٍ نقدية معرفية من قبل الناقد, وهذا الفهم النقدي تمثل لديه من تحليل النص على وفق آليات المنهج الأساسية والرئيسة, ونراهُ يصرح أيضاً في عنوانات أخرى فرعية منها (منهج القراءة، والقراءة الانعكاسية) عن المنهج النقدي المتبع في تحليل نص الشاعر (سركون بولص)، إذ التغافل الحاصل بين النص وبين آليات المنهج، تبين الرؤية المنهجية والتفاعل المنهجي بين الناقد والمنهج المتبع، تلك الرؤية التي بينت التمثل النقدي بمنهجية دراستهُ النقدية التي تدعو إلى التميز.

أما الناقد (عصام شرتح) في دراسته "شعرية الاغتراب في قصيدة حميد سعيد وتحولاتها" الصادرة في العام 2017[4]، نراه يتناول ظاهرة الاغتراب الأسلوبي في شعر حميد سعيد من الوجهة الأسلوبية وبينَ الناقد معنى الاغتراب الأسلوبي "هو أهم الأشكال الاغترابية التي شهدتها بنية القصيدة الحداثية المعاصرة التي ارتقت بفضاءاتها النصية إلى آفاق رؤيوية عميقة من الإشارة والتحريض الجمالي"[5].

والأسلوبية بحسب (عصام شرتح) ترتقي بالنسق الشعري وتزيد فاعلية الجمالية إشارة وتحريضاً نصياً في حيز الرؤيا. وقد بحث عن هذا النمط من الأسلوبية في قصائد (حميد سعيد) التي قسمها على أسلوبية المناورة الاستهلالية والمناورة الختامية. ويوضح أن الاغتراب الأسلوبي بالمناورة الاستهلالية– في قصائد حميد سعيد– يهبها قوة في الدلالة، وترسيخاً للموقف، أو الرؤية

---

[1] ينظر: الهوية والآخر قراءات في ضفاف النص الشعري: 182.

[2] ينظر: م. ن: 183.

[3] ينظر: م. ن: 83.

[4] شعرية الاغتراب في قصيدة حميد سعيد وتحولاتها: عصام شرتح، دار الفرات للثقافة والإعلام، العراق، بابل 2017.

[5] ينظر: م. ن: 129.

الشعرية المقصودة, وهذا يعني أن مثل هذهِ المناورات الأسلوبية تملك شرعيتها من قوة الدلالة وفواعل الرؤية المجسدة، بارتباطها بهذهِ المناورة، أو تلك[1] كما في قوله:

بعد أن نفدت خمرتي"
واستباح الخليون أسرارها والخُمار
فاجأتني عطاياكَ
شمس مبجلة.. وطيور محجلة
صيبٌ.. ووعودٌ تجيء"[2]

فـ(الذات) في النص و (الآخر) يمثلا الجناس الذي جاء مدركاً لفواعل المناورة الأسلوبية على المستوى الجمالي كذلك جناس (شمسٌ مبجلة = طيور محجلة) هذا يعني أن المناورة الأسلوبية ارتبطت بجوانب دلالية.

ونراهُ قد حلل النصوص على وفق المتغير الأسلوبي ويثبت ذلك في كلامه عن الاغتراب الأسلوبي بالمتغير الأسلوبي, من فواعلِ الرؤية النصية في بنية القصيدة الحداثية التي اعتمدت مختلف التقنيات والأساليب الفنية في إيصال رؤيتها، بكل ما تحمله من عاطفة، وشحنات نفسية وتواكب حجم المتغيرات التقنية المتسارعة[3].

"كلما مررتُ بمقبرةٍ..
عادني.. ما يعيد إلي الشجى
من سأسألُ عنها..
ومن ذا الذي سوف يسأل عني؟
أتوقف عن القبورِ القصية..
أبحث عن بعض شاهدةٍ.. علني أُكملُ ما تآكل منها
وأقرأ ما غابَ عَيني[4]

ويشير الناقد إلى أن كثرة المتغيرات الأسلوبية في القصيدة يدل على كثافة الرؤى، إذ في النص دلائل الحرقة والأسى الشعوري إزاء الاغتراب ، وما يعانيه من السؤال إلى التعجب إلى الحركة الفعلية إلى الحركة الاسمية. وهكذا، جاءت المتغيرات الأسلوبية انعكاساً شعورياً للشاعر، وبهذا يمكن القول إن المتغيرات الأسلوبية هي نقل صريح لما يعتمر في الباطن الشعوري[5].

---

[1] ينظر: شعرية الاغتراب في قصيدة حميد سعيد وتحولاتها: 133.

[2] من وردة الكتابة الى غابة الرماد, حميد سعيد, 2005: 4 .

[3] ينظر : شعرية الاغتراب في قصيدة حميد سعيد وتحولاتها: 133.

[4] من أوراق الموريسكي, حميد سعيد, 2012: 61.

[5] ينظر: شعرية الاغتراب في قصيدة حميد سعيد وتحولاتها: 134.

وتأتي التقسيمات الأخرى التي لا تقل أهمية عن التقسيمات التي ذكرتها, فكل ما جاء بهِ الناقد من تحليل نصي لنصوص الشاعر (حميد سعيد) وجاء التحليل بصورة مطابقة لما في الأسلوبية من إجراءات قرائية وتحليلية تتابع النص كلمات وحروف. وأرى أن الناقد (عصام شرتح) تمثل للمنهج الذي اتبعه تمثلاً صارماً في الإجراءات والتحليل، فقد كان متبنياً لجميع المضامين والتوجهات الفكرية والنقدية التي شكلت المنهج الأسلوبي، ومثل هذا التطبيق والتمثل الصارم يجعلنا نتأكد من الفهم النقدي للمادة الأدبية موضوع التحليل والفهم المنهجي للنقد النصي، فما جاء به الناقد في مقدمة دراسته وذكره وتسميته للمنهج الذي اتبعه إنما صادر عن وعي منهجي بالمنهج الذي اتبعه وكذلك الالتزام بما اشترطه المنهج في أدواتٍ إجرائية.

وأرى أيضاً أن الناقد حتى في النتائج التي كتبها، الخاصة في الفصل هذا من الكتاب، جاءت منسجمة تماماً مع ما يمكن أن يكتب في أي خاتمة لتحليل أو دراسة نقدية ناجحة متمثلة لمنهجها، وهذا يعود الى إدراكه النقدي ومعرفته بما يقوم بهِ.

وقد تمثلت الناقدة (نادية هناوي سعدون) لآليات النقد الثقافي في دراستها لنصوص الجواهري الشعرية في الفصل الأول تحديداً، في كتابها الصادر عام 2016 بعنوان "رؤى نقدية الشعر في بنية التحليل إلى بنى التأويل"[1]، فقد صرحت الناقدة باستعمال النقد الثقافي في دراستها المرجعيات بقولها: "ولا مراء في أن تكون دراسة المرجعيات هي إحدى قضايا النقد الثقافي كون الأخير يهتم بنقد الحقيقة على أساس نفي المفاهيم الجمالية والأسلوبية لصالح المفهومات الأخلاقية ويعتمد على نقدِ ثقافة الوسائل الإعلامية"[2].

ففي الفصل الأول نجد أن (هناوي) قد تمثلت لمعطيات الدرس النقدي الثقافي لأنها امتلكت أدوات ذلك النقد من خلال إدراكها واستيعابها لعمل النقد الثقافي وظهر ذلك في محاورها التي تناولتها في دراستها (المرجعية الجنوسية، الجنوسية الموازية، الجنوسية المعترفة)، وتوضح الناقدة أن من صور تحقيق الجنوسية الموازية، "أن يجعل الشاعر من الشعر بوصفه لفظاً مذكراً موازياً للقصيدة بوصفها لفظة مؤنثة.. وبدلاً من أن يكون الشعر مخاطباً فان القصيدة تصبح هي المخاطبة علانية لتلعب دور الملهمة ويبقى الشاعر ساعياً إليها طالباً منها أن تجاريه ما يشعر به من هوى وصبابة"[3]، وهذا ما جاء في نص (الجواهري)

إني وجدت. أنيتَ لاح يهزني

طيفٌ لوجهك رائِعُ القسمات

---

[1] رؤى نقدية الشعر من بنية التحليل الى بنى التأويل, نادية هناوي, دار الفراهيدي, ط1, 2016 .

[2] رؤى نقدية الشعر من بنية التحليل إلى بنى التأويل: 11.

[3] م. ن: 36.

الق الجبين أكاد امسح سطحه

بفمي وإنشق عِطرةَ بشذاتي

.....

حسبي وحسبك شقوة وعبادة أن ليس تفرغُ منك كأس حياتي[1]

إذ جاءت القصيدة معادلة للصباح والفجر ودجلة والنخيل والزيتون والصحب، وهذا التطابق بين ما جاءت به الناقدة من تنظير وبين التطبيق على نصوص الجواهري، وما وجدته في تلك النصوص، يدل على امتلاك الناقدة للوعي النقدي والفهم النقدي للمنهج النصي المتبع في تحليل النصوص.

وفي الفصل الرابع من الدراسة نفسها نجد الناقدة قد وظفت منهجاً آخرً في قراءة نصوص الشاعر (فاضل ثامر)، ففي قراءتها لنص "الصمت المسموع" نراها قد وظفت المنهج السيميائي، كاشفة عن هندسة الجملة الشعرية في النصوص، فقد تمثلت الناقدة للمنهج السيميائي بكل صرامة إذ استطاعت أن تحدد لنا هيأة القصيدة وشكلها من خلال الإحصاء الدقيق لما في النص من بياض وسواد،

30 شباط

تكون المدة محايدة

وملغومة

مرض الدفتريا في الهواء البياض

والأميرات يواجهن الكآبة

وعلى الطاولة

يجلس

مدرس أحلام[2]

فالبياض في النص يشكل ثلاثة أرباع الصفحة في حين يشغل السواد الربع المتبقي،

لماذا؟

لماذا؟ لماذا؟

لماذا؟ لماذا؟ لماذا؟

لماذا؟ لماذا؟ لماذا؟ لماذا؟[3]

---

[1] ديوان الجواهري الاعمال الشعرية: 674.

[2] قصيدة قراءة الحياة, الجواهري: 155.

[3] ديوان الاسفار: 60.

وان الناقدة لاحظت بدقة ما في النصوص من علامات ورموز سيميائية وبأدلة نقدية ناتجة عن فهم نقدي بالمنهج نفسه وطريقة اشتغال آلياته.

وللناقد (حسن ناظم) دراسة نقدية بعنوان "انسنة الشعر– فوزي كريم– مدخل إلى حداثة أخرى" الصادرة في العام 2020[1]، نجد أن الناقد قد وظف أحد المناهج النقدية النصية في قراءة نصوص الشاعر فقد تحدث الناقد عن رأيهِ بقصيدة "الغراب" لـ(كريم فوزي) مستذكراً قصيدة "الغراب" (لآدغار آلن پو)، فيرى الناقد أن أفق توقعات القارئ قد تحطم من خلال التناص بين النصين، إلا أن الناقد يعود ليقول: "أن فوزي يكتب غرابه بغرابةٍ مدهشة، وغراب فوزي مصنوع بالاسم، إنه محض تسمية جُردت من معناها الأليف، لتضخُ فيها القصيدة معنى جديداً"[2]، أي إن التجديد يفعل من خلال عنصر الدهشة، فهنا الناقد (حسن ناظم) قد تمثل لعنصر من عناصر جمالية القراءة والتلقي ربما يكون أهم عنصر فيها وهو الذي يهتم في القارئ وهو "أفق التوقعات" والذي يكون للقارئ بعده تأويلات عدة تجعل من النص متجدد، فهنا نستطيع أن نقول أن الناقد (حسن ناظم) قد عمل عملاً نقدياً منظماً أتاح له تحقيق مقاربة عميقة، من خلال العمل المنهجي والنظام المعرفي النقدي الذي سارت وسطه آليات المنهج المتبع.

وفي دراسة الناقد (عبد القادر جبار) "شرق النص– قراءة في تضاريس القصيدة العراقية المعاصرة" الصادرة في العام 2014[3]، نجد أن الناقد قد وظف النقد الثقافي في تحليل نص للشاعر (صلاح حسن) بعنوان "حديقة في الجحيم"

كل شيء أسود في الحديقة..

الأزهار حجرية

تشرب القار وتتنفس الرماد

ولها رائحة النار

الأزهار حجرية

الأشجار هنا لها شكل الحريق

وثمار الألم السواد

تتدلى إلى الهاوية

---

[1] انسنة الشعر– فوزي كريم– مدخل إلى حداثة أخرى: حسن ناظم، بيروت، لبنان، ط2، 2020.

[2] م. ن: 93.

[3] شرق النص– قراءة في تضاريس القصيدة العراقية المعاصرة: د. عبد القادر جبار، العراق، بغداد، ط1، 2014.

كل زهرة شعلة تنذر بالقيامة

في حديقة الشيطان[1]

محاولاً قراءة النص وتحليله معتمداً على النسق الذاتي، فيرى الناقد في قراءة مقاطع النص، أن النص ارتفع إلى الشعرية وأنتج علاقات مبدعة يمكن أن تدخل إلى عالم الشعر[2]، ويؤكد ذلك في قوله: " إن العلاقات السابقة التي طرحتها هذهِ القراءة (يقصد تحليله لمقاطع النص) تشير إلى أن الشعر في قصيدة (صلاح حسن) "حديقة في الجحيم" يرتفع كلما كان النسق ذاتياً، وينخفض كلما اتجه النسق إلى الموضوعي لذلك لم يحقق النص شعريته إلا في المناطق التي تحدثنا عن (الذات) وأشرتها هذهِ القراءة"[3]، أي اعتماد الناقد في قراءته على النسق الذاتي والذي من خلاله تحققت شعرية النص.

فقراءة الناقد هذهِ على وفق النقد الثقافي والغوص في سبر أغوار القصيدة جعلت الناقد يتمثل للمنهج النقدي المتبع تمثلاً إيجابياً يوحي بكمية المعرفة النقدية والفهم المنهجي المتشرب لدى الناقد، ذلك لأنهُ فاهم لمعطيات النقد الثقافي.

وللناقد (محمد صابر عبيد) بدراسة نقدية بعنوان "بلاغة العلامة وتأويل الرؤيا من السيرة إلى التجربة الأدبية" الصادرة في العام 2013[4].

نجد عند قراءة فصول الكتاب وما جاء فيها من تحليل لخطابات الشاعر (محمد القيسي) أن الناقد قد تمثل للمنهج السيميائي من حيث العلامة وبلاغتها في شعر (محمد القيسي) في جميع فصول الكتاب ومحاورة، ففي الفصل الأول بداية من تسمية محاوره فكلها لها علاقة سيميائية تبحث في أعماق النص وعلاماتهِ البلاغية، ففي قراءته لنصوص الشاعر نجد أن الناقد قد قرأها من حيث العلامة السيميائية وبلاغتها في النص، وفي باقي فصول الكتاب أيضاً نجد الناقد قد تمثل للمنهج السيميائي بكل صرامة ودقة من حيث العلامة والتي تعد أهم آلية من آليات المنهج السيميائي بل من أقواها، فقراءة الناقد للعتبات النصية والإهداء والنص كاملاً واستخراج ما فيها من علامات سيميائية بلاغية تعد من العلامات الدالة الواضحة والقوية على تمثل الناقد تمثلاً صحيحاً للمنهج المتبع. فالمنهج النقدي هو آليات عمل بحاجة إلى خبرة نقدية تطوعها وتحولها إلى سلوك كتابي في منطقة الإجراء، فينقل فهمه النقدي والمنهجي من منطقة النظري

---

[1] ينظر: شرق النص– قراءة في تضاريس القصيدة العراقية المعاصرة: 125.

[2] ينظر: م. ن: 128.

[3] م. ن: 129.

[4] بلاغة العلامة وتأويل الرؤيا من السيرة إلى التجربة الأدبية: محمد صابر عبيد، عالم الكتب الحديث، أربد، الأردن، 2013.

إلى التطبيقي ليبدع في ذلك، كما أذكر أن الناقد قد أحال دراسته إلى كتب نقدية مختصة بالمنهج السيميائي وآلياتهُ وهذا ما يحسب للناقد حرصه النقدي وكذلك معرفته النقدية التي تجعله واثقاً مما يكتب غير متخوف.

وللناقدة (نادية هناوي) دراسة بعنوان "أميرة الرهان دراسات نقدية وجمالية في قصيدة النثر الراهنة في العراق" صادرة في العام 2019 [1]، درست فيها قصيدة النثر بكل أنواعها وأنماطها على وفق مناهج نقدية نصية متعددة منها تمثلت له إيجابياً ومنه ما لم يتمثل لها. إلا أن ما يهمنا في هذا المبحث هو التمثل الإيجابي للمناهج النصية المتبعة في التحليل. ففي قصيدة النثر الوامضة اختارت الناقدة نصاً للشاعر (مشتاق عباس معن) "وطن بطعم الجرح"

على مقربة من عتمة

الإجابة ثمة تساؤل خاطئ

يتلألأ خياله الليلي الصاخب:

وفي مقطع آخر من النص ذاته يقول:

كيف أنمو

وغدي يذبح يومي؟!

والذي يفزع أحلامي

نومي[2].

وحللته على وفق نظرية القراءة والتلقي، مهتمة فيه بالقارئ وما في النص من إشارات تفتح للقارئ مغاليف النص وتدفعه للتدبر والتفاعل ولعلها تساعده في الكشف عن أجناسية النص ومخبوءاتها والإفصاح عن متدارياتها الدلالية[3]، فالاهتمام بالمتلقي أو القارئ هو من أولويات النظرية التي تجعل القارئ مشاركاً وبقوة في العملية الشعرية أو في إيجاد أوجه أخرى ومعانٍ أخرى للنص تزيد من جماليتهِ التي ترنو إليها جمالية القراءة والتلقي. وفي نص آخر للشاعر (عبد السادة البصري) في مجموعته الشعرية (المعنى أكثر مني):

لأنني أعطيت الشباك حريته

نامت العصافير على وسادتي[4]

---

[1] أميرة الرهان دراسات نقدية وجمالية في قصيدة النثر الراهنة في العراق: أ. د. نادية هناوي، دار غيداء للنشر والتوزيع، ط1، 2019.

[2] وطن بطعم الجراح قصائد من العمود الومضة, مشتاق عباس معن, دار الفراهيدي للنشر والتوزيع, بغداد, ط1, 2013: 42 – 44.

[3] ينظر: م. ن: 49.

[4] م. ن: 53.

في موضع الأرجاس من.. جسدي وفي الثدي المذال تجري دماء الفاتحين.. فلوثوها يا رجال

من كل جنسٍ للرجال[1]

نجد أن الناقدة قد قرأت النص على وفق نظرية القراءة والتلقي أيضاً، فقد وجدت الناقدة أن السرعة في الإيصال أو التوصيل هي التي تعطي المبنى خصوصية البنائية، ويميل كثير من الشعراء إلى التفرد في كتابة قصائدهم النثرية على وفق هذا المبنى إحساساً منهم أنه أقرب إلى النفس وأكثر قدرة على الإبانة والإفصاح عن مكنوناتهم الداخلية... ناهيك عن أن ما يجعل الكلام بليغاً يوصل رسالته بأقل وقت ممكن هو إيجازهُ البليغ وتكثيفه الجمالي المقصود وقدرته على الاختزال والاختصار[2]. فاهتمام الناقدة بتوضيح صورة التلقي, وعلاقة كاتب النص بنصه وبالمتلقي, جعلت الناقدة في دائرة التمثل الدقيق لإجراءات جمالية القراءة والتلقي, إذ إن المتلقي والنص وكاتبه حلقة متكاملة في تحقيق جمالية النص, وأن يكون للقارئ دور في أن يجعل للنص تأويلات وقراءات متعددة مما يزيد أهميته وجماليته.

وقد قرأت الناقدة قصيدة نثر طويلة للشاعر (شاكر مجيد سيفو) كاشفة عن التشكل السيميائي فيها، متخذاً من العنوان "اليوم الثامن من أيام آدم" اختصاراً لرحلة حياة آدم عليه السلام، فالدال في هذهِ القصيدة عددي والمدلول زماني فان اجتماع الدال مع المدلول قد شكل صيغة العنوان[3]. فهذه القراءة للعنوان من خلال النص كاملاً يعد من العلامات والرموز الدالة، ومن هنا يكون الكشف عن النص من خلال عنوانه ومن خلال العنوان كشف عن النص أيضاً، فهذا التلازم وهذا التلاصق كشف التشكل السيميائي للنص، فاستعمال الناقد للمنهج السيميائي جاء عن دراية وفهم نقدي بإجراءات المنهج السيميائي وكيفية قراءتهِ للنص.

وللناقد (محمد غازي الأخرس) دراسة نقدية تحمل عنوان "السيرة والعنف الثقافي" دراسة في تراث شعراء الحداثة بالعراق، الصادر في العام 2017، إذ وظف النقد الثقافي في تحليل مجموعة من النصوص لشعراء عراقيين[4]، ولأجيال مختلفة, ويصرح بذلك في المقدمة أنه يعتمد في البحث "عن أنساق ثقافية في كتب مذكرات شعراء رواد ستينيين يعني تكشف عن المخبوء والمسكوت عنه المضمر والقابع في اللاوعي"[5] ويؤكد ذلك بقوله: "فالدراسة الثقافية تتفتح على

---

[1] هكذا دائماً شعر, عبد السادة البصري, دار تموز, دمشق, ط1, 2012: 16.

[2] ينظر: م. ن: 53.

[3] ينظر: أميرة الرهان دراسات نقدية وجمالية في قصيدة النثر الراهنة في العراق: 184.

[4] السيرة والعنف الثقافي دراسة في مذكرات شعراء الحداثة بالعراق: محمد غازي الأخرس، بيروت، ط1، 2017.

[5] م. ن: 11.

عدد من المناهج وتكسر الحدود بين بعض العلوم الإنسانية، حتى ان الباحث قد يجد نفسه في حقل ألغام يختلط التاريخي بالثقافي والفردي بالجماعي مجتمع يتحرك، وقضايا تشتبك، ظواهر أدبية تطفو للسطح وأخرى سيكولوجية تسحبك للعمق تتصارع ثقافات فرعية مع ثقافات عامة..."[1].

والنسق الثقافي في هذه الدراسة النقدية متنوع ما بين الأدبي والسياسي وذلك في دراستهِ النقدية لشعراء عراقيين منهم (السياب, ونازك الملائكة، وحسين مردان، وانتهاء بشعراء الستينيات) فقد كشف الناقد عن أنساق مخيفة تحرك سردياتهم من حيث لا يعلمون ربما، وأن تلك الأنساق بالفعل فاضحة لصراعاتهم فيما بينهم، منها سياسية وأخرى شخصية، وهذا هو شأن الدراسات الثقافية تفضح المخبوء والمضمر[2]، بل هو أساس عملها النقدي. ففي نص للشاعر السياب "يوم الطغاة الأخير" نجد أن الناقد حلل النص على وفق النقد الثقافي معتمداً أساسيات الخطاب الثقافي السائد في عصر السياب بوصفهِ وثيقة أساسية في خمسينيات القرن العشرين، وقد تضمن ذلك في كتاب السياب "كنت شيوعياً"[3]، فالناقد يبين من خلال النص السيابي رغبة الشعوبيين والتعصب الثقافي المعادي لقيم الشرق التي ينماز بها العربي، لذا فان تمثله للنقد الثقافي تمثلاً حقيقياً ليس فقط في المرجعيات والمصادر التي يستند عليها وإنما بالإعلان وقراءة كل ما يحيط بالأنساق التي شكلت النص السيابي في تلك المرحلة. فهو يبين أن النسق الثقافي في نصوص السياب ما هو إلا انعكاس لقيم مركزية تنظم الثقافة الاجتماعية وتبينها[4]. ولعل الأدلة ذات النسق التأريخي التي يذكرها الناقد (محمد غازي الأخرس)[5]. تدل على أن النسق الثقافي حاضرٌ في نقدهِ لنص السياب وغيره مما منحته التمثل الإيجابي للمنهج الثقافي الذي هيمن على نصوص السياب (نسق الفحولة) بوصفهِ تمركزاً حول خصيصة القوة.

وكذلك مفهوم (النهب)، والفحولة هي في الحقيقة مفاهيم نسقية للثقافة العربية، وهي متحكمة في جميع الأحداث.

أما في تناوله النقدي لخطاب (البياتي) وأنساقه من وجهة نظر النقد الثقافي يكشف لنا (محمد غازي الأخرس) أن المسألة لا تتعلق بتناقض الآراء التي تناولت خطاب البياتي بقدر ما تتعلق بتناقض الأنساق وما يرافق ذلك من اختلاف في المنظور ووجهات النظر, فهو عنده يمثل

---

[1] السيرة والعنف الثقافي دراسة في مذكرات شعراء الحداثة بالعراق: 11.

[2] ينظر: م. ن: 12.

[3] ينظر: كنت شيوعياً: 21-22.

[4] ينظر: السيرة والعنف الثقافي دراسة في مذكرات شعراء الحداثة بالعراق: 61.

[5] ينظر: م. ن: 61-64.

رؤيـة ثقافيـة تجديديـة متـأثرة بالسـياق الاجتمـاعي والسياسـي[1]، فهـو مـوزع بـين هاجسـين الأول هـاجس الإخصـاء الثقـافي والثـاني الـذات النرجسية، ولا مـانع من تجسيد النقيضـين فـي متخيـل واحد، ففـي نسـق البيـاتي أنسـاق متعارضـة كالنرجسية والإخصـاء التـي ذكرناها مـع وجـود نسـق الفحولـة ذي المرجعيـات الميثولوجيـة[2]. فهـذه التعدديـة فـي أنسـاق البيـاتي هـي أسـاس خطابـه الحداثي إذ إنها تأخذ من المتخيل الشعبي كثيراً من آلياتها ومظاهرها حتى يتشكل النسق من خـلال الفحولـة الشعبية التـي أرادها البياتي للكثير من نصوصـه[3]. ولـم يقتصـر الناقد علـى تلك الأنساق في خطاب البياتي وإنما اشتغل على كثير من الأنساق الواردة في ذلك الخطاب من مثل نسق الفتوة الصـوفية, أو نسـق الحكايـات الشـعبية, وغيرهـا مـن الأنسـاق التأريخيـة والثقافيـة التـي يوردها الناقد (محمد غازي الأخرس) لنقده خطـاب البياتي، والحقيقة أن الناقد فـي تناولـه لذلك الخطاب استطاع أن يتقصى الأنساق الثقافية المعلنة والمضمرة في خطاب البياتي. فهو متمثل للنقد الثقافي من خلال مفهوم النسق.

وجاء تمثل الناقد إيجابياً ذلك أن النسق كمفهوم شكل ثيمة الناقد الأساسية هذا من جهة ومن جهة أخرى استطاع أن يبين لنا اختلافات أنساق خطاب البياتي، فنسق الفحولة يختلف عن نسق الصوفية وكذلك عن المتخيل الشعبي والديني وهذا يدل على تبنيه مفهوم تعارض النسق[4].

ويتبنـى النقـد الثقـافي كمنطلـق لنقـده فـي خطـاب (نـازك الملائكـة)، الـذي يـراه خطابـاً متصارعاً في أنساقه، ويصرح بذلك بقوله: "إننا سنكون في هذا المبحث، أمام تعارض نسقي من نوع مختلف"[5]، هذا الاختلاف جاء من اشتغالات (نـازك الملائكـة) الثقافيـة التـي هيمن عليها نسق الأنوثة من ناحية كسرها النسق والامتياز الذكوري الذي ارتبط بالشعر العربـي منذ ظهوره حتى عصرها. ويرى الناقد في نقده لخطاب (نـازك الملائكـة) الشعري أن (نـازك الملائكـة) هـي ناقدة ثقافيـة لـذلك فانهـا "مـن حيـث تعلـم أو لا تعلـم تقدم تفسـيراً ثقافيـاً لنشـوء النسـق المسـيطر عليها"[6].

وقد تنـاول فـي دراسته هذه النسق المهيمن عند جماعـة كركوك وجماعـة الثورة وشعراء مدينة الثورة معتمداً على النسق المهيمن في خطابهم الشعري منطلقاً من مفهوم (يوري لوت مان)

---

(1) ينظر: السيرة والعنف الثقافي دراسة في مذكرات شعراء الحداثة بالعراق: 80.

(2) ينظر: م. ن: 82.

(3) ينظر: م. ن: 83.

(4) ينظر: م. ن: 97.

(5) ينظر: م. ن: 106.

(6) ينظر: م. ن: 107.

في سيمياء الكون على المكان بوصفهِ نسقاً رمزياً لثقافة ما، ويربط هذا النسق بالمدينة كمكان بمعنى أن المدينة فضاءٌ رمزي والثانية معتمدة على المدينة كرمز وهذا ما يكشف لنا عن المتون والهوامش وما يحدث بينهما من صراعات في الهوية التي تنتج عن الاختلاف بين أنساق المدن، فالهوية في بغداد تصنف بوصفها تكثيفاً لهوية وطنية مشرعنة في حين تصنف هوية المنحدرين من المدن الأخرى بحسب الثقافتين هوية فرعية أو مشتقة وقد أورد أمثلة على ذلك لكثير من الشعراء[1]، معتمداً على نسق الخطاب المهيمن مشخصاً ما هو مخفي في خطابه الشاعر المنحدر مشخصاً التناقض العميق والتعارض النسقي بين المتن والهامش، وهذا ما ينتج عنه جدلية الانتماء واللاانتماء واستطاع الناقد (محمد غازي الأخرس) أن يتناول شعراء التفكير الريفي والتفكير المدني, مشخصاً ذلك في ضوء النسق الثقافي وعلاقته بالمهيمنات المؤسساتية التي تنتهي من ثقافة العزل الجنسي وصولاً إلى الهوية المشرعنة, ومن هنا يمكن القول إنه استطاع أن يتمثل ويندمج مع معطيات النسق الثقافي في متن هؤلاء الشعراء الذين اختلفوا في أنساقهم الشعرية والشخصية بين منهج وآخر.

إن الناقد في دراسته استطاع أن يتمثل تمثلاً حقيقياً للنقد الثقافي في دراسته لمذكرات شعراء الحداثة العراقية، وجاء هذا التمثل من خلال استيعابه لمفهوم النسق بمختلف تجلياته ولمختلف الشعراء في خطاب شاعر واحد. الأمر الذي يمكن أن نقول إنه استطاع أن يبين تحولات النسق الثقافي في ضوء مفهوم النقد الثقافي ومعطياته, وذلك في قراءاته لِمدونة مذكرات شعراء الحداثة مع توظيفه للنسق الثقافي بمختلف أبعاده الأيديولوجية والثقافية والتاريخية مما أعطى تفسيرات عقلية ونقدية كشفت لنا تلك الأنساق وتحولاتها في تلك الخطابات.

ومن هنا، نفهم أن كثيراً من نقادنا قد تمثلوا تمثلاً إيجابياً للمناهج النقدية التي تبنوها في تحليلهم النقدي للنصوص الإبداعية تمثلاً إيجابياً، وهذا يدل على الفهم النقدي الصحيح والمقبول للمنهج وأدواته الإجرائية.

---

[1] ينظر: السيرة والعنف الثقافي دراسة في مذكرات شعراء الحداثة بالعراق: 287.

المبحث الثاني

التمثلات السلبية للمناهج النصية

أفاد الناقد العراقي الحديث من معطيات المناهج النصية وأن تأخرت تلك الإفادة عن غيرها من دول الفرانكوفورية, إلا أنه استطاع أن يخطو خطوات جادة في تبني مناهج النقد النصية بمختلف طروحاتها. وقد وجدنا من النقاد من يتمثل لطروحات المنهج (سلبياً) بمعنى أنَّ تمثله لم يأتِ متوافقاً مع المنهج وأدواته الإجرائية، بهذا الخصوص نجد للناقد (فاضل ثامر) رأياً يوضح ذلك, إذ يرى أن فهم الناقد لهذهِ المناهج جاء مشوشاً، ومضطرباً يتداخل أحياناً مع مفاهيم الفلسفة أو العلم، فعلى سبيل المثال منهم من يتعامل مع المنهج البنيوي بوصفه فلسفة ويستعملها بعضهم بوصفها علماً سواء أكانت علماً اجتماعياً أم علماً لسانياً[1].

من تلك الدراسات التي لم يُصب ناقدها في اختياره المنهج أو لم يتمثل لأدوات المنهج الإجرائية، دراسة الناقد (صالح زامل) في الهوية والآخر لديوان الشاعر (الزهاوي) "نزعات الشيطان"[2]، تفكيكياً إذ وظف أداة من أدوات التفكيك بل أهمها وأساسها (الاختلاف) ويصرح بذلك التوظيف يقول "إن الاختلاف الذي كان أغلبه حول النص، كان طبيعياً بل ضرورياً أن يقع، لأن النص مهما اعتبر مقدساً فقد حملته لغة، أي إنه قابل لتعدد المعنى، بمعنى يكون سبباً في اختلاف التأويل، ثم أن النص ثابت في حين الواقعة متغيرة"[3].

قرأ الناقد (صالح زامل) ديوان الزهاوي من جهة طروحات الاختلاف، يقول: كان الزهاوي جزءاً من هذا النسيج الذي تأتي عليه التحولات ولا تمر عرضاً، وإنما تحاول اهتزازه بقصد التغيير والتبدل، وساق هذا اضطراباً في العلاقات الاجتماعية والثقافية. يقول الزهاوي في مقدمة رباعيته "أهديها إلى الأجيال الآتية، الذي يعيشون في بغداد غير بغداد هذه، وأنا يومئذ تراب صامت"[4]، فالقول هنا مبني على ثيمات متعددة هي: إلغاء للآخر الحاضر وحضور الأنا بصورة أخرى في زمنية متداخلة، فهي التجديد غير المتوائم مع الحاضر وهي في المستقبل موائمة له في صدره الفكر (وأنا تراب صامت، والاعتراف بالآخر المستقبل) بغداد غير بغداد هذه على أنه امتداد لأناه وهو باختلاف متجاوز ولاغٍ لغيره، على أن الجديد الذي يمثله المستقبل يبدو نسبياً في مواجهة قوله وهو يتكلم على أدعياء الأدب، فيسميهم (فريق من أدبائنا الجدد)، أرى أن في دراسة الناقد (صالح زامل) هذه أنه يقرأ الديوان من وجهة طروحات الاختلاف في المبدأ التفكيكي غير

---

[1] ينظر: اللغة الثانية في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث: فاضل ثامر، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1994: 235.

[2] الهوية والآخر: 46.

[3] في شرعية الاختلاف: علي اوميل، بيروت، دار الطليعة، 1993: 47.

[4] الزهاوي ومعاركه الأدبية والفكرية: عبد الرزاق الهلالي، بغداد، دار الرشيد، 1982: 17.

أنـه (لـم يتمثـل) إلـى أداة إجرائيـة صـارمة محـددة فـي بحثـه عـن الزهـاوي وإنمـا اكتفـى بـاختلاف المعنـى الذي يطرحـه نـص الزهـاوي فـي مجموعتـه هذه، إلا أن معنـى الاختلاف من وجهـة نظر التفكيك ذا بعد أعمق ودلالة أوسع.

فلم يكن الناقد (صالح زامل) متمثلاً للمنهج تمثلاً نقدياً ربما لم تكن هذه الآلية تتلاءم مع مقدرته النقدية في هذا المنهج على وجه الخصوص. ومن الأسباب الأخرى التي أجدها مهمة ولاسيما في خصوصية المنهج التفكيكي هو أن التفكيكية ومبادئها وأدواتها لا تصلح لكل شاعر ولكل نص.

وفي قراءتهِ لمجموعة أخرى بعنوان "النقطة" للشاعر (أديب كمال الدين) حاول الناقد أن يحلل النصوص على وفق المنهج البنيوي متخذاً من البنية تحديداً للدراسة، يقول: "في هذه القراءة نحاول أن نجد تأصيلاً لتجربة الحرف باعتباره (بنية) تستنطق لتكون مادة لقصيدة"[1].

(مددت يدي إلى الله

...

لم يضع فيها سوى حرف صغير

...

سارع ليضع وسط الحرف نقطة

فأمتلأ قلبي ذهباً ودنانير وفضة)[2]

إن الذي يعطي يوصف بسماحة الكف المستوية، والذي يطلب تكون كفه فيها تكوير إلى القعر وهذا التكوير إذا علاه النقطة صار أشبه برسم حرف (النون)، وهو أول كلمة (نوال) بدلالة العطاء[3].

وعند تتبع الدراسة وصفحات التحليل نجد أن الناقد لم يتمثل للبنية حيث نجد لديه خللاً في الفهم النقدي بالمنهج ورؤيته المضللة للمنهج الذي اتبعته، حتى إنه لم يُحيل دراسته إلى أي مصدر ولم يذكر مصدراً يختص في المنهج البنيوي أو يشير إليه.

وفي دراسة الناقد (رشيد هارون) وعنوانها (الذات مرآة النص، دراسات في الشعر العراقي المعاصر) الصادرة في العام 2018 [4]، نرى الناقد يصرح بتوظيف النقد الثقافي في تحليل نص

---

[1] الهوية والآخر: 66.

[2] النقطة, أديب كمال الدين, المؤسسة العربية للدراسات والنشر, بيروت, ط2, 2001: 91.

[3] م. ن: 70.

[4] ينظر: الذات مرآة النص دراسة في الشعر العراقي المعاصر: د. رشيد هارون، دار الصواف، ط1، 2018.

للشاعر (كاظم الحجاج)، بقوله: "فاننا بإزاء نقد ثقافي تعرض له القصيدة بقصد ووعي عاليين"[1].

- **الجميل- أمطار البصرة- سبحان الله كما الجدري- تنقر وجه النهر**
- **نرقص فرحانين.**
- **فالبصري خفيف القلب خفيف الرجلين.**
- **أرجلنا ملك للطبالين.**
- **رجلاها ملك للطبالين.**
- **نرقص مقهورين.**
- **نرقص مذبوحين[2].**

إلا أننا لم نرَ ذلك التمثل، ولم ينجح الناقد بتوظيف هذا المنهج في قراءة النص بسبب سوء الفهم المنهجي الخاص بالمنهج المتبع، وكأن الناقد يخلط بين الأدوات والوظائف التي تقوم بها المناهج النصية، فنراه يخلط بين آليات المنهج السيميائي وآليات المنهج الثقافي على الرغم من أن المنهجين غير مناسبين للنص بحد ذاته، كذلك لم أجده يرجع أو يحيل كلامه أو تحليل النص لكتب ومصادر المنهج الثقافي، وفي موضع آخر أرى الناقد قد وظف الثنائيات البنيوية في دراسة النص مع التصريح الدقيق من الناقد بأنه إزاء نقد ثقافي تعرض له القصيدة بوعي وقصدية تامة.

فلم يكن تعدد المناهج وتداخلها هو الذي وراء عدم التمثل المنهجي للناقد، وإنما سوء الفهم النقدي الخاص بالنقد الثقافي الذي صرح الناقد بأنه وظفه في قراءة النص وتحليله، إلا أننا لم نجد له ملمحاً نقدياً سوى كلمات متناثرة ومتداخلة مع آليات المناهج النصية الأخرى.

وللناقدة (نوفة حسين علي) دراسة نقدية بعنوان "بنية الصورة في شعر عبد الكريم راضي جعفر دراسة تحليلية" صادرة في العام 2018[3]، أجد في هذه الدراسة أن الناقدة قد وظفت البنية كمفهوم في دراسة شعر الشاعر، إلا أنها في الحقيقة دراسة تحليلية غير متمثلة للبنية، وإنما كانت الدراسة، دراسة فنية لا غير، وعند النظر إلى الاشتغال النقدي وإلى عنوانات الفصول بدقة، أجدها تدل على أنها غير متمثلة للبنية كأداة إجرائية من أدوات البنية، على الرغم من تعريفها للبنية والإحالة إلى المصادر البنيوية والخاصة في البنية، إلا أن تحليل النصوص ونقدها أي في الجانب التطبيقي يأتي مغايراً للمادة المنظر لها ومخالفاً لها، فقراءة النصوص بمختلف

---

[1] الذات مرآة النص دراسة في الشعر العراقي المعاصر: 88.

[2] م. ن: 78-88.

[3] بنية الصورة في شعر عبد الكريم راضي جعفر (دراسة تحليلية): نوفة حسين علي، العراق، بابل، دار الفرات للثقافة والإعلام، ط1، 2018.

فصول الدراسة تدل على أنها دراسة فنية تقليدية، على الرغم من أن من يقرأ عنوان الدراسة يشعر بأن متن الدراسة سيكون معتمداً على البنيوية منهجاً إلا أن هذا هو عكس ما وجدته في داخل الدراسة فهي دراسة فنية تقليدية، فالناقدة على مستوى التنظير تقول عن البنيوية "هي نسق من العلاقات الباطنة المدركة وفقاً لمبدأ الأولية المطلقة للكل على الأجزاء, وله قوانينه الخاصة من حيث هو نسق من العلاقات يتصف بالوحدة الداخلية والانتظام الذاتي على نحو يقضي فيه أي تغيير في العلاقات إلى تغيير النسق نفسه وعلى نحو ينطوي معه المجموع الكلي للعلاقات على دلالة يغدو معها النسق دالاً على معنى"[1].

إلا أن شيئاً من هذا لم يكن في محاور الدراسة وتحليلها وهذا يعود إلى غياب الوعي أو المنهجية النقدية، فانها اجتهدت وقرأت النصوص إلا أنها لم توفق في الربط بين ما نظرت إليه وبين ما طبقته على النصوص الشعرية، فقد خالف أحدهما الآخر، وأرى أنها استعارت المنهج المخالف لمعرفتها وخلفيتها النقدية بالمناهج النصية، فلم ترجع الناقدة إلى إمكاناتها النقدية بالمناهج الأخرى على الأقل، وعليه كانت قراءتها الفكرية والنقدية بعيدة عن جذرها المنهجي والنقدي قراءة تخلف حالة من التشوش بين التنظير والتطبيق وبالرغم من رجوعها إلى كتب ومصادر تختص بالمنهج البنيوي وآلياته إلا أنها لم تتمثل لطروحات البنيوية ولم يأت التطبيق منسجماً مع التنظير، إلا أن الخطأ الذي نجده هو العودة إلى تلك المصادر والإحالة لها ولم نجد ما يؤكدها في التحليل، فقد وجدنا قراءة فنية تقليدية وآراء متداخلة حول مناهج سياقية ونصية معاً، على الرغم من أن المناهج السياقية شيء والمناهج النصية شيء آخر, فالأولى تدرس السياق الخارجي للنص، والأخرى تبحث وتدرس أعماق النص فهي تنظر للنص ولا شيء سواه تبدأ منه وتنتهي عنده, وهذا الفرق واضح وأصبح بديهياً لمن يريد دراسة النقد وتحليل النصوص الشعرية وغيرها. وهذا يجعلنا نقول إن وعي الناقدة لم يكن كافياً, فقد أوقعها في خطأ الخلط المنهجي وعدم التمثل للمنهج المقصود تطبيقه, وإقامة أحكامه على النصوص، يعود ذلك إلى الفهم المعمى والرؤية المظللة للمنهج.

وفي دراسة للناقد (علي جعفر العلاق) بعنوان "الشعر والتلقي دراسة نقدية" الصادرة عن دار فضاءات في العام 2013[2]، نجد أن الناقد قد درس قصيدة السياب "أنشودة المطر"، على وفق القراءة والتلقي:

عيناك غابتا نخيل ساعة السحرْ

أو شرفتان راح ينأى عنهما القمر

---

[1] بنية الصورة في شعر عبد الكريم راضي جعفر: 18.

[2] الشعر والتلقي دراسة نقدية: د. علي جعفر العلاق، عمان، دار فضاءات للنشر والتوزيع، ط1، 2013.

.....

وتغرقان في ضباب من أسى شفيف

كالبحر سرّح اليدين فوقه المساءُ[1]

ففي القراءة يقول: "فكأنه يغترفُ من ذاكرة طللية فياضة، ويستبشر في المتلقي مخزوناً وجدانياً حاراً"[2].

إلا أن هذا غير كافٍ لتعرف تمثل الناقد من عدم تمثله للمنهج النصي، فعند تتبع التحليل الإجرائي للنص السيابي وجدت أن الناقد غير متمثل للقراءة والتلقي وإنما اعتمد الشرح لنص السياب أي قراءة النص قراءة اعتيادية متداولة لم تكن قراءة نقدية منهجية على وفق آليات نصية.

فغياب المنهجية النقدية لدى الناقد وعدم تمثله لآليات القراءة والتلقي وإجراءاتها جعلت من دراسته عامة لا تخدم فكراً ولا تغني قضية، ففي التحليل أرى أنه قد اهتم بالنص من ناحية الشاعر وما يهم الشاعر ويعبر عنه، وهذا بحد ذاته خلل بالفهم المنهجي الذي يخرج لما حول النص وقراءته وفهمه وهذا ليس من اشتغال النقد النصي إنما النقد السياقي.

وفي دراسته لنص (البياتي)

لا تسدلوا الستار

هذا أنا هاملت، لا تقاطعوا الحوارْ

بلا قناع، أهتك الأسرار

لا تضحكوا، فانني أموت، يا أشرار

لا تضحكوا

وأوقفوا التيار[3]

نجده يقحم الجمهور ويجعله طرفاً في الواقعة ضمن دائرة يدخلها الشاعر وجمهوره متواطئين عبر لعبة تستهدف استدراج الجمهور، واستفزاز حواسه، وجره إلى حلبة الخطاب وآلياته، وأخيراً إغراقه في وهم المشاركة في إنتاج هذا الخطاب وتلقيه[4]. على الرغم من أن المتلقي في هذه النظرية لا يقل أهمية عن المبدع ولا عن النص "المتلقي أمامه نصاً مفتوحاً، تنشأ عن قراءاته قراءات متعددة، وهذه القراءات لا تكون مطابقة تمام المطابقة للنص، فالنص يعمل على إثارة ذهن القارئ ويحرضه على استنتاج الرؤى المختلفة ويستهويه ويحرك شهيته

---

(1) انشودة المطر, بدر شاكر السياب, ط3, دار العودة, بيروت, 1983: 162.

(2) الشعر والتلقي: 75.

(3) ديوان عبد الوهاب البياتي, مجلد أول, ط4, دار العودة, بيروت, 1990: 448.

(4) ينظر: م. ن: 81.

للبحث والتفكير ويدفعه إلى الاكتشاف، فيصبح للمعنى المكتشف لذةٍ وللغوص في استجلاء المعنى متعة"[1].

إلا أن هذه القراءة هي قراءة تأثرية انطباعية حيث النقد هنا تذوق وانطباعات عامة لا تخدم المنهجية النصية، وهذا لا يتلاءم مع طبيعة الموضوع والنص المنقود على وفق القراءة والتلقي، وهذا يعود إلى عدم وضوح الرؤيا النقدية لدى الناقد، وان آراء الناقد وتصريحاته بشأن المنهج المتبع ما هي إلا أحكام جاهزة وتصريحات تشكل خللاً بعد الكشف والتحليل.

وتبدو الدراسة بعيدة عما ادعاه لها الناقد (علي جعفر العلاق)، على الرغم من ذكر المنهج النقدي وآلياته بل أهم آلياته وهي (التلقي) إلا أن تحليل النص تحليلاً فنياً يجعله يبتعد عن طروحات جمالية القراءة والتلقي.

وللنقاد العرب دراسات مهمة في خطاب الشعر العراقي منهم الناقد (عبد الله بن أحمد الفيفي)، له دراسة بعنوان "شعر التفعيلات وقضايا أخرى دراسة في خطاب مشتاق عباس معن الشعري" الصادرة في العام 2011 عن دار الكتب والوثائق[2]، نجد في الفصل الثالث من الدراسة "نحو نقد الكتروني تفاعلي" أن الناقد قد قرأ النصوص على وفق جمالية القراءة والتلقي يوضح الناقد في بداية حديثه "أن الصعوبة تكمن في التعاطي نقدياً مع القصيدة الالكترونية التفاعلية في كيفية وصفها وتحليلها، ومن ثم إيصال القراءة النقدية إلى القارئ"[3].

وعند تتبع اشتغال الناقد على تحليل النص الالكتروني وجدت أن الناقد غير متمثل للمنهج النقدي، ولعل ذلك يعود إلى طبيعة وفعل القراءة لدى المتلقي وإلى نوع ونمط القصيدة التفاعلية، فتحليل الناقد لقصيدة (تباريح رقمية لسيرة بعضها أزرق) جاء بوصف تركيبة هذه القصيدة المتفرعة دون الخوض في بعض التفعيلات الأخرى، يقول الناقد: "إن هدف هذه القراءة ينحصر في استقراء مجمل التجربة وتقييمها دون التحليل الشامل لتفريعاتها وتفاصيلها"[4].

وبعد ذلك نجد الناقد قد وصف القصيدة الإلكترونية بأنها لا تشتغل على البنية الداخلية للنصوص، بمقدار اشتغالها على طريقة عرض النصوص، بمعنى أنها تهتم (بالمتلقي) أكثر من نفسها و (ثيمتها) أي أكثر من المعنى، وهذا ما يخالف المنهجية النصية التي تبحث في أعماق النص وتغوص فيه متخلية عن كل ما يحيط بالنص، فهي من النص وإلى النص ويخلص أصحاب داخل النص إلى أن النص الأدبي "شكل مستقل بل هو عالم قائم بذاته، ليست له

---

[1] قضية التلقي في النقد العراقي القديم: فاطمة البريكي، عمان، دار الشروق، ط1، 2006: 50-51.

[2] شعر التفعيلات وقضايا أخرى دراسة في خطاب مشتاق عباس معن الشعري: أ. د. عبد الله بن أحمد الفيفي، بغداد، دار الكتب والوثائق، ط1، 2011.

[3] م. ن: 103.

[4] م. ن: 115.

علاقة مع ما هو خارج عنه وعن النسق الذي يدخل فيه، ومن أن دلالة الأشكال هي من النوع الوظيفي فقط، معنى هذا أن الأعمال الأدبية في نظر هؤلاء تكتسب دلالاتها من أشكالها في حد ذاتها ومن أنظمتها الداخلية"[1].

وبما أن الناقد صرح باعتماده القراءة والتلقي في هذا التحليل بوصف القصيدة تهتم بالمتلقي إلا أن المتلقي في النظرية يكون في خط واحد مع مبدع النص يعيد بناء النص بتأويلاته وقراءاتهِ، وهنا وقع الناقد في خطأ منهجي جعل من دراسته غير متمثلة لمنهج القراءة والتلقي، فليس كل من تلفظ بالمنهج النقدي ووظف آلياته يكون على دراية وفهم نقدي ومنهجي ووعي به وإدراك نقدي مناسب، وأعد تسرعاً ومجازفة في قراءة هذا النوع من النصوص وفق نظرية القراءة والتلقي.

وللناقد (محمد صابر عبيد) دراسة نقدية في الأنموذج العراقي بعنوان "الفضاء التشكيلي لقصيدة النثر الكتابة بالجسد وصراع العلامات قراءة في الأنموذج العراقي" صادرة في العام 2010[2]. درس فيها قصائد النثر الحديثة في العراق، من تلك القصائد قصيدة للشاعر (عبد الزهرة زكي)

تصففينَ جسدكِ أمام المياه

.....

الرغباتُ

تحررها النيران التي تصغي إلى زئيرٍ

يذكيه الجنون.

.....

وحينها:

تشمّ الكلابُ اختلال الدم الساخنِ

على الرمال.[3]

إذ درسها على وفق المنهج السيميائي محاولاً استخراج ما في النص من رموز وصور لكي يتحقق الكون السيميائي، إلا أن تلك المحاولة لم تأت بأي نتيجة لدى الناقد فقد خلط بين آليات السيميائية وآليات البنيوية بما فيها الثنائيات الضدية ويصرح بذلك، "فثمة محاورة مدهشة

---

[1] من إشكاليات النقد العربي المعاصر: شكري عزيز ماضي، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 197: 28.

[2] الفضاء التشكيلي لقصيدة النثر الكتابة بالجسد وصراع العلامات قراءة في الأنموذج العراقي: أ. د. محمد صابر عبيد, دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 2010.

[3] م. ن: 70.

بين النسق الجسدي في أنموذجه الحسي، والنسق الروحي في أنموذجه المعنوي، بين المباشرة والرمز، بين السبب والنتيجة، بين الفرض والبرهان، بين الإيقاع البصري والإيقاع الذهني، بين السواد والبياض"[1]، وهذه الثنائيات تحقق الوصول إلى بؤرة النص، إلا أن اشتغال الناقد لم يحقق هذا ولم يحقق أو ينتج كوناً سيميائياً للنص، فهو توصل من خلال هذه الثنائيات إلى موازنة شعرية، بينما كان يرنو إلى خلق كوناً سيميائياً لنصه، وهو يصرح بذلك متحدثاً عما ذكره من ثنائيات بكونها تتفاعل مع رموزها لإنتاج كون سيميائي[2].

أرى أن هذا الخلط المنهجي يعود إلى عدم الالمام بالمناهج النقدية النصية، وهذا الجمع بين المناهج واختلاف الرؤية يفضي إلى خلل نقدي بهذهِ المناهج، حتى إن الناقد لم أره يصرح ولو من بعيد في مقدمة دراسته عن المنهج أو المناهج التي اتبعها ولم يشر إليها في الهوامش أساساً، وكأن الوعي المنهجي مغيب لدى الناقد، فكانت دراسته غير متمثلة للبنيوية ولا السيميائية على الرغم من تصريحه أو ذكره آليات المنهج السيميائي عند تحليل هذا النص ، إلا أنه خلط معها منهجاً آخر، جعل من دراسته أن تغير مسارها وتصبح دراسة انطباعية مشتتة المنهج، تكرر الكلام نفسه عند تحليل نص للشاعر (نوفل أبو رغيف)

كيف ستحتشم الدنيا؟

من زمن لا يخجل؟

يتبعثر صوت الليل على صبح الأوراق

والهمّ القاحل سيقضّ مضاجع

هذا الصمت الأفحل[3]

إذ وظف آليات السيميائية إلا أنني أجده يبحث عن الثنائيات الضدية المتمركزة في باطن النص والتي تشكل المعنى، ليحقق بها سيميائية الشكل الشعري، وهذا لم يكن من اشتغال السيميائية. فلم يكن توظيف الناقد لمصطلحات الحداثة ومناهجها النصية أن يكون على وعي بها، فالناقد لم يستثمر المناهج استثماراً موفقاً في مشروعه النقدي والتي قد تعينه في تحليل النصوص, وبيان أهمية النص, وبيان معرفته النقدية بالمناهج، وعلى الرغم من التنظير لكثير عن أهمية النص بالنسبة للمناهج النصية، إلا أن الناقد ظل مرتبطاً بالمؤلف والعوامل المحيطة به.

---

[1] الفضاء التشكيلي لقصيدة الشر الكتابة بالجسد وصراع العلاقات قراءة في الأنموذج العراقي: 70.

[2] ينظر: م. ن: 70.

[3] ينظر: م. ن: 74.

ويقرأ الناقد نصاً آخر للشاعر (سلمان داود محمد) محاولاً من خلاله أن يبين اشتراك القارئ في إنتاج النص الشعري وهو فحوى جمالية القراءة والتلقي

من أين لي بازيسوس أبهة البطريق
أو يد تقطف الأرانب من حديقة الجمجمة
حتى البحيرات التي لوّحت بعفاف مبكّر
تتوحم ظهراً بالطيران..
ترى من ينقذ عويل الأصابع من لعنة الشرنقة
ترى
من
يشير..؟[1]

إلا أن الناقد يجعل المتلقي وكأنه مجبراً على القراءة، وأن النص سواء كان له معنى أم لم يكن، على القارئ أن يقرأ ويشترك في العملية الشعرية، "فاللغة مصحوبة بصخبها وضجيجها وعنفها وفتنتها، وتكثر من أسئلة لا طائل وراءها سوى إثارة الغبار الشعري ليصل أنف المتلقي ويقنعه برائحة جديدة لا تنتجها القواعد ولا تبثها المنصات"[2]، ويعود بعد ذلك ويؤكد كلامه بطريقة أخرى من خلال اعتماد النص على استكمال صورته على (توريط المتلقي) في إكمال الوضع الشعري[3].

إلا أن هذا ليس فحوى جمالية القراءة والتلقي فهي تهتم بالنص والمتلقي معاً, لأن المتلقي هو من يقرأ النص ويؤوله, وتعدد القراءات لديه منتج لنصوص أخرى، وأن المتلقي أو القارئ هو مبتكر نصوص أخرى وليس هو من يكمل النص الأول, أو يسهم في إنتاجه, وإنما هذا من عمل الشاعر وصنيعه، وهذا ما تؤكده النظرية "أما المتلقي فان أمامه نص مفتوح، تنشأ عن قراءاته قراءات متعددة، وهذه القراءات لا تكون مطابقة تمام المطابقة للنص، فالنص يعمل على إثارة ذهن القارئ ويحرضه على استنتاج الرؤى المختلفة, ويستهويه ويحرك شهيته للبحث والتفكير ويدفعه إلى الاكتشاف فيصبح للمعنى المكتشف لذة وللغوص في استجلاء المعنى متعة"[4].

---

[1] الفضاء التشكيلي لقصيدة الشر الكتابة بالجسد وصراع العلاقات قراءة في الأنموذج العراقي: 73.

[2] م. ن: 73.

[3] ينظر: م. ن: 74.

[4] قضية التلقي في النقد العربي القديم: 50-51.

وللناقدة (شيماء محمد كاظم الزبيدي) دراسة نقدية بعنوان "وصية من محتضر للسياب دراسة بنيوية في الثنائيات" في العام 2018[1]، نجد أن الناقدة قد قرأت النص على وفق الثنائيات (الضدية) وتؤكد ذلك بقولها "أردنا في هذا البحث أن نسلط الضوء حصراً على نسق الثنائيات الضدية التي يمكن أن نكشف بوساطتها عن البنى الكامنة في هذا الأثر الأدبي المرتبط بيئة الشاعر من حيث تأثيرها في ولادته ودلالاته، وتكتسب الثنائيات الضدية أهمية خاصة في الدراسات البنيوية لكونها أكثر التراكيب وضوحاً في تشكلها كنسق"[2]، إلا أن هذه الثنائيات التي أنتجتها الناقدة من النص لم تعبر عن النص ولم تكن الدراسة في البحث عن كوامن النص ومراميه وبنيته النسقية, وإنما جاءت معبرة عن بيئة الشاعر وتأثيرها في حياته وولادته، وهذا بعيد كل البعد عن مرامي البنيوية وأهدافها في جميع آلياته، فهي لا تتدخل في الشاعر, ولا تبحث عن حياته ومكانه، وولادته إنما تبحث عن النص وما في النص, فهي تبدأ من النص وتنتهي عنده, "إن النص الأدبي شكل مستقل بل هو عالم يدخل فيه، ومن ليست له علاقة مع ما هو خارج عنه وعن النسق الذي يدخل فيه، ومن أن دلالة الأشكال هي من النوع الوظيفي فقط، معنى هذا أن الأعمال الأدبية في نظر هؤلاء تكتب دلالاتها من أشكالها في حد ذاتها ومن أنظمتها الداخلية"[3]، وهذا الذي خرجت عنه الناقدة ولم تتمثل آلية على الرغم من الاشتغال الصحيح على استخراج الثنائيات الضدية من (حركة، سكون) (موت، حياة) أي إنها تكون صحيحة في موضع آخر وربما منهج آخر، إلا أنها هنا لم تصح مطلقاً وكأن الناقدة قد فهمت الثنائيات فهماً سطحياً ولم تفهمه على أنه قد يمثل بؤرة النص وما يرنو إليه.

يا صمت، يا صمت المقابر في شوارعها الحزينة.

اعوي، أصيح في لهف فأسمع في السكينة

ما تنثر الظلماء في ثلج وقار...

إن مت يا وطني فقبر في مقابرك الكئيبة[4]

فما أوردته الناقدة من عنوان صريح للدراسة على وفق البنيوية وآليتها (الثنائيات) وما نظرت إليه من مفهوم للثنائيات واشتغالها والإحالة إليها في كتب نقدية مهمة، لم يكن مطابقاً لما جاءت به من تطبيق. وهذا يوقع الناقدة في خلل منهجي ونقدي، نستطيع هنا أن نقول إن الناقدة وإن اطلعت على الكتب النقدية ومناهجها النصية ومتونها إلا أن توظيفها النقدي غير متمثل

---

[1] وصية من محتضر للسياب دراسة بنيوية في الثنائيات: شيماء محمد كاظم الزبيدي، بحث منشور في مجلة جامعة بابل، 2018.

[2] م.ن: 2.

[3] م. ن: 2.

[4] الاعمال الشعرية الكاملة, ديوان بدر شاكر السياب, دار الحرية, بغداد, ط3, 2000: 163 – 164.

حيث ظلت مرتبطة بالمؤلف والشاعر ولم تخرج عنها في تحليل النص، على الرغم من أن المناهج النصية أو أغلبها قد غيبت المؤلف أو أبعدته على الأقل واهتمت في النص في الأول والآخر، فقد تعامل البنيويون مع النص بدراسة علاقة الكلمات ومحاولة فك الشفرات للوصول إلى البنية الداخلية للنص بعيداً عن المؤلف[1].

وللناقد (كمال عبد الرحمن) دراسة نقدية بعنوان "دراسة بنيوية في مجموعة البحر (ليس اسمي) لعبد الجبار الجبوري" الصادرة في العام 2012[2]، أرى أن الناقد قد صرح بالمنهج الذي اتبعه في التحليل, وعند تتبع الدراسة وجدت أن الناقد قد نظر لمفهوم البنية والتأسيس لها، إلا أن التطبيق جاء شيئاً آخر، الحق أنه قسم الدراسة على وفق ثلاث بنى (بنية اللغة الشعرية، بنية الصورة الشعرية، بنية الإيقاع الشعري) وهذا التقسيم سليم وموافق لمعطيات المنهج البنيوي، إلا أن التحليل التطبيقي لم يكن موافقاً لما في هذه المحاور من تنظير، أراه قد خلط بين مناهج عدة في التحليل فقد ربط الأسلوبية وأدواتها مع أدوات البنيوية مع توظيف جانب من جوانب البنيوية التكوينية في التحليل، فقد حلل أسلوب الشاعر الخاص وبحث في مجال الشعرية[3]، منتقلاً بعدها إلى جمع كل الثنائيات الضدية في النص ليبحث عن نوع الدراما المتطورة في النص[4]. وعند نهاية النص قد وظف البنيوية التكوينية ورؤيتها المجتمعية والكونية والإنسانية[5]، حتى يختم النص بالإفادة من الرموز السيميائية وما تنطوي عليه من إيحاءات ودلالات، هناك عدة أسباب جعلت الناقد يقع في الخلل المنهجي، منها ما فعله الناقد من تحليل أسلوب الشاعر الخاص وبحثه في مجال الشعرية الخاص بالشاعر وهذا ما يتنافى تماماً مع المنهجية المفترضة، كما أن الفهم النقدي للناقد بالمنهج البنيوي مشوش جعله يخلط بين مناهج عدة وهذا يمثل خللاً نقدياً واضحاً، فقد حاول الناقد أن يحور منهجية البنيوية ويطوعها لصالح النصوص التي درسها بالخلط مع آليات مناهج أخرى. فغياب الصراحة النقدية المنهجية لدى الناقد جعل الخلل واضحاً وحاصلاً لا محالة عندما لا تتفق المنهجية مع مقولات المنهج الأساس، كما أرى أن الناقد يحاول أن يؤسس رؤية خاصة ببحثه إلا أن هذه الرؤية أوقعته في خطأ منهجي وخلل نقدي.

ففي عنوان الدراسة محدد لمنهج الذي اتبعه في الدراسة إلا أن في الخطوات الإجرائية وجدت أن الناقد استند على مناهج عدة وعدد من المفاهيم والتصورات التي تمليها مادة البحث

---

[1] ينظر: موت المؤلف وخلود الأثر: إبراهيم سبتي، قراءات في عالم الكتب والمطبوعات، بحث منشور، 2006.

[2] دراسة بنيوية في مجموعة (البحر ليس اسمي) لعبد الجبار الجبوري: كمال عبد الرحمن، بحث منشور في دنيا الوطن، 2012.

[3] ينظر: م. ن: 8.

[4] ينظر: م. ن: 6.

[5] ينظر: م. ن: 10.

نفسه، أرى أن البنيوية التي أراد الناقد دراسة المجموعة على وفقها ليست هي البنيوية النصية التي لها إجراءات وآليات محددة وصارمة تجاه النص والتي تدخل في بؤرة النص وتحدد بنياته العميقة، بل هي منهجية أخرى غايتها قراءة النص قراءة بعيدة عن النسقية، وهذا ما جعل الناقد غير موفقٍ في الدراسة سبب غياب الدقة المنهجية.

وفي دراسة للناقدة (بشرى عبد المجيد تاكفراست) التي بعنوان "جمالية السخرية في شعر أحمد مطر دراسة أسلوبية" الصادرة في العام 2016[1]، أجد أن الناقدة قد وظفت المنهج الأسلوبي وأدواته في محاولة إيجاد المظاهر الشعرية والجمالية في شعر الشاعر، فتصرح الناقدة بذلك من خلال التصريح باستعمال المنهج الأسلوبي ومن خلال قولها: "وتبقى هذه المداخلة الكشف عن مظاهر شعرية وتجليات جمالية في شعر أحمد مطر الساخر"[2]. فقد نظرت الى كثير من المفاهيم الأسلوبية والأدوات التحليلية محاولة إيجاد ما يطابقها في النصوص، إلا أن هذه الدراسة جاءت على غير ما كتبته الناقدة على الرغم من توظيف آليات الأسلوبية, ففي تحليل قصيدة (المنشق)

أكثر الأشياء في بلدتنا

الأحزاب

والفقر

حالات الطلاق

عندنا عشرة أحزاب[3]

فلم تكن الناقدة موفقة في أستنتاج الانزياح من النص، إذ لم يكن في النص انزياح يبهر أو يجعل من المتلقي يفاجأ بشيء غير مألوف على الرغم مما في النصوص الأخرى من انزياح فعلي وحقيقي لم تنتبه له الناقدة.

إن شاعراً مثل (أحمد مطر) الذي في نصوصه الكثير من الجمال اذ كل كلمة في قصائد وتعد ثيمة بحد ذاتها، إلا أن الناقدة لم تفك شفرات النص كما ينبغي فلم توظف آليات الأسلوبية في إظهار ما في النص من انزياحات ودلالات، فلم تحدد بنيات النص العميقة ولم تستخلص قواعده المجردة، بل أراها قد حللت أسلوب الشاعر ومعاناته مع السلطة وأسلوبه الساخر من السلطة بصورة مباشرة على الرغم من أن هذا المنهج من المناهج النصية المغلقة أي التي تهتم بالنص وتترك المؤثرات والعوامل الخارجية المحيطة بهِ. وعلى الرغم من التصريح

---

[1] جمالية السخرية في شعر أحمد مطر دراسة أسلوبية: د. بشرى عبد المجيد تاكفراست، مجلة الآداب، ع12، 2016.

[2] م. ن: 136.

[3] الاعمال الكاملة, احمد مطر, دار الاسراء, فلسطين, ط1, 2013: 219.

باستعمال المنهج الأسلوبي من العنوان واستعمالها لمصطلحات وأدوات الأسلوبية إلا أنها لم توظفها بشكلها المنهجي فلم تبد الناقدة فهمها النقدي في هذه الدراسة.

وللباحثة (بشائر أمير عبد السادة الفتلاوي) دراسة بعنوان "النسق البنيوي والفضاء الشعري في قصيدة السياب وصية من محتضر" الصادرة في العام 2013[1]، تناولت الناقدة فيها هذه القصيدة على وفق المنهج البنيوي كما صرحت بذلك بقولها: "لقد وقع اختياري في التحليل على قصيدة السياب وصية من محتضر ونحاول في قراءتنا لهذا النص أن نجد البنية الكبرى المحركة للنص فضلاً عن الأنساق الداخلية وكذلك الثنائيات منها (المكان/ الزمان)"[2]، والتصريح أيضاً يبدأ من العنوان فالنسق البنيوي ما هو إلا آلية مهمة من آليات البنيوية. كما أن الناقدة على الرغم من التصريح بالمنهج النقدي إلا أنها لم تُحل الدراسة إلى أي مرجع بنيوي مطلقاً، فلم أجد لا في المتن ولا في الهامش نصاً بنيوياً أو كتاباً بنيوياً على الإطلاق.

في بداية قراءة النص من قبل الناقدة اتخذت من العنوان بداية للتحليل، فقد وظفت العنوان وجعلت منه حلقة وصل بين المرسل والمرسل إليه، وهي تصرح بذلك فقد قرأت العنوان من ناحية الشاعر والمتلقي، وهذا أول ما يجعل من العمل أن يكون غير نصي ويبتعد عن طريقة اشتغال البنيوية التي تجعل النص متفرداً وتبعد عنه ما يحيط به من مؤلف ومتلقٍ فهي تبدأ من النص وتقف عنده وتنتهي فيه، تقول: أن "العنوان مثل الشرارة الأولى في جعل المتلقي يُغري بالقراءة والانجرار"[3].

وكأن النص حُلل على وفق نظرية القراءة والتلقي التي تهتم بالمتلقي بالدرجة الأساس.

تنتقل الناقدة بعد ذلك إلى استخراج ما في النص من ثنائيات ضدية فتقول: "في بنية القصيدة ثنائيات ضدية أساسية هي الزمكان الحاضر/ والزمكان المكاني"[4]،

يا صمت المقابر في شوارعها الحزينة،
أصيح، أصيح، في لهفٍ فأسمع في السكينة
الظلماءُ من ثلجٍ وقارٍ
عليه خطى وحيدات وتبتلع المدينة
هن، كأن وحشاً من حديد، من حجار،
حياة، فلا حياة من المساء إلى النهار[1]

---

[1] النسق البنيوي والفضاء الشعري في قصيدة السياب (وصية من محتضر)، بشائر أمير عبد السادة، كلية التربية للعلوم الإنسانية، عدد خاص بالمؤتمر العلمي الرابع لكلية التربية للعلوم الإنسانية، 2013.

[2] م. ن: 111.

[3] م. ن: 112.

[4] م. ن: 113.

إلا أن هذا التوظيف وان يكن من اشتغال النقد البنيوي إلا أن الناقدة قد جعلت منه منحرفاً عن البنيوية فقد ربطت هذه الثنائيات بحياة الشاعر ومعاناته. وصرحت بذلك بأن المكان الماضي هو جذر متصلب في لاوعي الشاعر, أما المكان الحاضر فقد مثل الضياع واللاهوية والحزن لدى الشاعر، واستمرت الناقدة في توضيح خوف الشاعر والصمت الذي يعيش فيه وكأنها اتخذت من حياة الشاعر وما يحس فيه محوراً أو موضوعاً للدراسة وهذا ليس من ضمن اشتغال النقد النصي البنيوي.

وتُنْهي الناقدة دراستها محاولة أن تجعل للمتلقي دوراً في النص وهو الكاشف عن (الوصية) تقول: "فالنص يهيئ ذهن المتلقي للكشف عن تلك الوصية"[2]، كما أنها أحالت هذا إلى كتاب يختص في التلقي والتأويل "التلقي والتأويل مدخل نظري، محمد بن عياد"[3]، وهذا الاشتغال هو من أولويات نظرية القراءة والتلقي والتي تكون على اختلاف في آليات الاشتغال وبالأخص الاشتغال البنيوي وآلياته الإجرائية واهتمامها بالنص حصراً. فقد جاءت القراءة النقدية ضعيفة وقلقة، إذ أنها لم تتمثل للعمل المنهجي المنظم الذي يتيح لها تحقيق دراسة عميقة، وهذا يدل على الخلل المنهجي النقدي بالمنهج الذي اتبعته الناقدة في البحث والدراسة.

وفي كتاب آخر بعنوان "الفضاء الشعري عند بدر شاكر السياب" للناقد (لطيف محمد حسن) وصادر في العام 2011 [4]، درس الناقد الفضاء الشعري للسياب من وجهة نظر السيموطيقا، يقول: "اعتمدت على التحليل وفق خطة مدروسة ومعتنى بها إلى أبعد الحدود، مرتكزة على الفضاء داخل النصوص السيابية بمفاهيمه السيموطيقية التي تتضمن مكونات أو عناصر جد متباينة ومتعددة لأنه بدون ذلك يظل الفضاء الشعري مجرد مساحات هندسية أو آنات متتالية سالبة أو معطلة ومفرغة من ذلك البعد الحميمي الذي يسميه باشلار (حميمية الفضاء)"[5]، ويؤكد دراسته لمنهج نصي بقوله: "نحن بصدد المصادر والمنهج المتبع أن نشير إلى أن هذه الدراسة لكونها دراسة نصية فان اعتمادها كان على ديوان الشاعر بالدرجة الأساس"[6].

---

[1] الاعمال الشعرية الكاملة, ديوان بدر شاكر السياب: 164.

[2] النسق البنيوي والفضاء الشعري في قصيدة السياب: 115 .

[3] م. ن: 115.

[4] الفضاء الشعري عند بدر شاكر السياب: د. لطيف محمد حسين، دمشق، سوريا، دار الزمن، ط1، 2011.

[5] م. ن: 9.

[6] م. ن: 13.

وعند قراءة التحليل في فصول الكتاب أجد إن الناقد قد تناول الفضاء في وجهة نظر السيمياء إلا أن التحليل جاء تحليلاً فنياً يعتمد الوصف فلم يكن للسيمياء أي آلية تذكر أو أي تأثير في النص وتفسيره،

فلم تفتحي
ولو كان ما بيننا محض باب
لألقيت نفسي لديك
وحدقت في ناظريك
هو الموت والعالم الأسفل
هو المستحيل الذي يذهل[1].

على الرغم من تصريحه باستعمال المنهج السيميائي في تناول النص السيابي بمختلف موضوعاته على وفق المفاهيم السيموطيقية إلا أنه غير متمثل لتلك المفاهيم فلم يكن التحليل ملائماً للمنهج النصي فقد جاء التحليل فنياً يبتعد عن الأدوات الإجرائية السيميائية، وهذا يعود إلى الخلل النقدي بالمنهج، وعدم فهم المنهج النصي لا يشفع للناقد أو يبرر له خروجه عن المقولات التي تأسس عليها المنهج، وكأن الناقد قد أغفل الجانب النظري من المناهج ودراستها وراح إلى الجانب التطبيقي يمارس عليه عمله النقدي من دون الفهم النظري ومبررات نشوء المناهج وكيفية اشتغال آلياتها.

وقد وظفت الناقدة (إسراء حسين جابر) النقد التفكيكي في دراستها التي بعنوان "التعليل الاختلاقي دراسة تأصيلية تحليلية في الشعر العربي الحديث" الصادرة في العام 2016 عن دار بغداد[2]، ففي نص (أكاذيب في محبرة) للشاعر (محمد تركي)

كان يلزمني حبر نظيف
ونار تحرس يقظتي
لكي أقود فلول الغيوم
بعصاي
ماراً بصخرة تنهشها الأمطار
با لصرخات الممزقة
منادياً عليّ: أيها الأمس

---

[1] الفضاء الشعري عند بدر شاكر السياب: 43.

[2] التعليل الاختلاقي دراسة تأصيلية تحليلية في الشعر العربي الحديث: د. إسراء حسين جابر، بغداد، 2016، ط1.

كم مدينة يحتاج الألم[1]

نجد أن الناقدة ومن خلال التساؤل في هذا النص حاولت الوصول إلى بلاغة السياق والكشف عن دلالات التحليل الاختلاقي، وقد صرحت بذلك في قولها: "ولعل التحليل لهذه الأغراض ضمن التعليل الاختلاقي يحتاج إلى مسار تفكيكي يعتمد البحث والاستنطاق وصولاً إلى بلاغة السياق"[2].

إلا أن الناقدة لم تتمثل لأدوات المنهج التفكيكي وذلك لأن القراءات غير متناهية لأنه مفتوح فلم تكن القراءة مطابقة لأدوات وآليات المنهج النصي وآلياته.

ففي كل النصوص تحاول الناقدة أن تجيب عن أسئلة التعليل الاختلاقي في كل نص من هذه النصوص المدروسة على وفق الفهم التفكيكي إلا أنها غير متمثلة للتفكيك من حيث المفهوم والآليات وهذا يدل على عدم الفهم المنهجي والنقدي بأدوات التفكيك مما جعل التحليل بعيداً عن مقدرات وموضوعات النصوص والمنهج المتبع.

وللناقد (عبد الكريم راضي جعفر) دراسة بعنوان "حَجَر لعيون ما وراء لغة النصوص الأدبية" صادرة في العام 2018 [3]، درس فيها نصوصاً لشعراء عراقيين على وفق المنهج الأسلوبي فقد درس ظاهرة التكرار في شعر الشاعر العراقي (سلمان الجبوري) بقوله: "التكرار شائع في شعر سلمان الجبوري، بحيث شكل ظاهرة أسلوبية تآلف نصوصه لتتشح به"[4].

كان العَرَقُ

كانَ الدَبَقُ

كان الخَوفُ

كان النزفُ

كان الهم يوحدهم

كان.. وكان[5]

إلا أن الناقد في تحليله أحال ظاهرة التكرار في القصيدة إلى المكون النفسي للشاعر وهنا أصبح الشاعر نفسه موضع الدراسة وليس الظاهرة الأسلوبية في نصه، وهذا النمط من النقد لا يتفق مع منهجيته المفترضة. وهذا في نص (4 حركات لسيمفونية طويلة)

أثق بالموج الناعم

---

[1] خمسة شعراء عراقيون, مختارات, ط1, دار الجندي, دمشق, 1998: 40 .

[2] التعليل الاختلاقي دراسة تأهيلية تحليلية في الشعر العربي الحديث: 43.

[3] حَجَر لعيون ما وراء لغة النصوص الأدبية: عبد الكريم راضي جعفر، دار الفرات، 2018.

[4] م. ن: 107.

[5] الغابة العذراء, سلمان الجبوري, دار الشؤون الثقافية, 2007: 29 .

بالبركة الثائرة

بالسفن المرقوعة والصدئة

أثق بما بَعد اللون

بالسنارة ذات الطُعم الصغير

بسلكها المسكون بالرغبات[1]

نجد أن الناقد لم يتمثل للأدوات الأسلوبية بل اكتفي بالصورة المكتوبة وما تحويه من علامات ولم يتناول النص أسلوبياً, أي إن ظاهرة التكرار التي درسها في النص لا تعد سوى كتابة مصورة على الورق ليس لها علاقة بالأدوات والآليات الأسلوبية، وهذا يعد من القصور في استيعاب المنهج أو عد الدقة في فهم المصطلحات، وهذا الخلل المنهجي بدوره يؤدي إلى الإساءة للمضامين، والتوجهات الفكرية للمادة الأدبية موضوع الدرس والتحليل النقدي.

وللناقدة (سهير أبو جلود) دراسة بعنوان "عتبات نقدية" الجزء الأول الصادر في العام 2019 عن دار ومكتبة سامراء[2]، درست فيها نصوص شعراء عراقيين من خلال (العتبة) التي وصفتها بقولها: "أول التلقي، فعل قرائي يفتح أفاقاً لقراءات أخرى وحوارات نقدية مختلفة تقوم على الحدس والحس واستنطاق الدلالة التي تُعين على تدفق المعنى إلى ذهن المتلقي بعد أن تحدد له الإشارات التي تدُل على العلاقات بين أجزاء النص"[3]، فقد تناولت عتبات عدة وعلى وفق مناهج نصية مختلفة، ففي (العتبة الأولى) نص للشاعر (معد الجبوري)

غابةٌ، خلف تلك القرى

كنتُ اتبعها

فتفرُ

أداهمها

فتفرُ طيورٌ ملونة، وظِلال[4]

تناولت الناقدة العتبة من وجهة القراءة والتلقي، إلا أن الناقدة لم تتمثل لها لأنها تعتمد على فكرة العنوان بوصفه عتبة نصية، من دون أن تحدد دلالة العتبة كمصطلح في هذا النص وتناولها بشكل عام بمعنى ما يمنحه القارئ لعتبة النص.

والعتبة الثانية قراءتها من الناحية السيميائية في نص الشاعر (عبد الزهرة زكي)

تمرّ الريح

---

[1] حَجَر لعيون ما وراء لغة النصوص الأدبية: 23.

[2] عتبات نقدية: د. سهير أبو جلود، ج1، دار ومكتبة سامراء، 2019.

[3] م. ن: 6.

[4] م. ن.

فيطير معها الرمل

وتطير أيام

ورماد حرائق

وكلمات

ثمة ظلّ، ماكث فلا يزول

لعابر يمضي مع الريح التي تمضي

وتصغر هناك

حيث لا أرض..[1]

إلا أن الناقدة لم تتمثل للمنهج المتبع أيضاً، فهي غير متمثل لمفهوم الإشارة السيميائية التي قالت عنها: "يتدفق البناء النصي عند عبد الزهرة زكي عبر لغة تتناسل من السكون إلى حركة مصدرها (الريح، مصدر الخوف، هي ذاتها المجال الإشاري...)"[2]، لأنها اعتمدت فقط على الدلالة الواضحة والمتدفقة.

وفي العتبة الثالثة، قد تناولت الناقدة نص (عارف الساعدي)

من أنت؟

عفواً

أيها المنتظر

أسئلة في الروح لا تُختصر

سامح فتاك الغرّ يا سيدي

عجينة الشك نَمَتْ[3]

مُحللة على وفق المنهج الأسلوبي من خلال الجانب الصوتي والتركيبي تاركة الجانب الدلالي، فلم تتمثل الناقدة للمنهج الأسلوبي المتبع.

ونجد في الكتاب بعض العتبات التي تناولت قصائد شعراء عراقيين تعتمد فيها الناقدة على النقد الفني من حيث اللغة والصورة، وهذا ينطبق على العتبات (الرابعة، الخامسة، السادسة، السابعة، الثامنة، التاسعة). أي إن الناقدة قد خرجت عن إطار المناهج النصية في قراءة العتبات ولم يكن نقدها سوى نقد فني.

---

[1] عتبات نقدية: 7-8.

[2] م. ن: 7.

[3] م. ن: 9.

وفي العتبة العاشرة نجدها قد تمثلت للمنهج البنيوي وبالأخص في آلية "الثنائيات الضدية" في قراءة نص (أفياء الأسدي)، إلا أن الناقدة لم تتمثل لتلك الآلية تمثلاً صحيحاً بل الكلام عن ثنائيات ليست نصية، وإنما ثنائيات من الواقع لم يكن لها حضور نقدي ولم تنظر لها الناقدة من الناحية البنيوية والتضاد البنيوي، وهذا خلل منهجي ليس للناقد معرفة تامة بهِ وبآلياته وطريقة اشتغاله تعد آفة كل بحث أو ممارسة نقدية وتظهر فيه خللاً نقدياً للمنهج بصورة واضحة.

وهناك دراسة للناقد (عباس عبد جاسم) بعنوان "جماليات الخروج على سلطة النموذج" الصادرة في العام 2014 عن دار الحوار[1]، نجد أن الناقد قد قرأ نصوصاً لشعراء عراقيين على وفق مناهج نقدية نصية متعددة. ففي "نص النصوص" لـ(رعد عبد القادر)[2]، نجد أن الناقد غير متمثل للمنهج النقدي الذي وظفه وهو النقد الثقافي، فمن خلال دراسته للنسق الثقافي يحاول الناقد أن يعبر بالنص إلى الماورائيات من خلال الانفتاح اللغوي[3]، إلا أن الانفتاح الدلالي هو من يقوم بالعمل النقدي ويصل إلى المعنى الذي يبحث عنه المنهج النصي ويغوص في أعماق النص من أجله إلا أن الناقد قد خرج عن ذلك ولم يتمثل لهُ.

وقد درس الناقد (سمير الخليل) نصاً للشاعر (آوات حسن أمين) "مملكة ما وراء خط الاستواء في كتابه تقويل النص تفكيك لشفرات النصوص الشعرية والسردية والنقدية" الصادر في العام 2017 عن دار أمل الجديدة[4]، على وفق النقد النسوي إذ رأى الناقد أن هذا النص هو مجموعة رموز أنثوية، إلا أن الناقد لم يتمثل لمعطيات النقد النسوي

يا شهرزاد كل شيء انتهى
انتهت حكايتنا يا شهرزاد
من الآن فصاعداً
أتحدث مع الأشباح وحيداً
يا شهرزاد
سماء الحب في هذهِ البلاد ضيقة
انتهت الحكاية يا شهرزاد[5]

---

[1] جماليات الخروج على سلطة النموذج: عباس عبد جاسم، 2014، ط1، دار الحوار.

[2] م. ن: 167.

[3] م. ن: 169.

[4] تقويل النص تفكيك لشفرات النصوص الشعرية والسردية والنقدية: سمير الخليل، 2017، ط1، دار أمل الجديدة.

[5] شهرزاد, آوات حسن أمين: 117 – 118 .

حتى من حيث الجسد، يكتفي بالمعنى فقط، يقول: "يُهيب الشاعر بالمرأة المرموز لها هنا بـ(شهرزاد) أن تفتح ذراعيها إليه فهي الأنثى التي يبحث عنها في هذا العالم معزياً نفسه بالأشباح والظلام"[1].

وفي قراءته نص للشاعر (عصام كاظم) على وفق نظرية القراءة والتلقي نجد

أولئك أصحاب الأصوات العالية

يلعنون بأصابعهم خرس العزلة

لن أمارس الغواية مع الأدغال

آثمون

يشخرون في بروج من المصابيح الذهبية

ويشربون لمعان الدم[2]

الناقد لم يتمثل آليات المنهج المتبع, وذلك لأنه زاوج في قراءته بين فعل القراءة والتأثير وسيميائية النص، يقول: "أن اللغة شكلت لديه بفعل التأثير والاستجابة مصححاً شعرياً"[3]، كما أن بعض الجمل لديه تحيل إلى (علامة سيميائية)[4]، فهذا الخلط المنهجي جعل الفهم النقدي يخرج عن مساره النقدي.

وللناقد (أمجد نجم الزيدي) دراسة نقدية بعنوان "أفق القراءة والعلاقات الإحالية للنص– قراءة في مجموعة (هذا غبار... دمي) للشاعر حيدر عبد الخضر" الصادرة في العام 2013[5]، نجد الناقد قد وظف نظرية القراءة والتلقي وآلياتها في قراءة مجموعة الشاعر، وأنه أحال الدراسة إلى دراسات نقاد وتصورات نقاد في متن الدراسة إلا أنه لم يجعل لذلك هامشاً في الدراسة.

ويوجه الناقد دراسته حول القارئ أو ما يسمى القارئ الضمني[6]، والذي بدورهِ يواجه النص في صياغة موقع نصي يصبح الفهم بالعلاقة معه فعلاً، فهو ينص على تحقيق فعل التلقي من خلال استجابات فنية فالقارئ الضمني "بنية نصية تتوقع حضور قلق دون أن تحدده بالضرورة"[7].

---

(1) تقويل النص تفكيك لشفرات النصوص الشعرية والسردية والنقدية: 123.

(2) مجموعة شعرية, عصام كاظم جري .

(3) م. ن: 61.

(4) م. ن: 62.

(5) أفق القراءة والعلاقات الإحالية للنص– قراءة في مجموعة (هذا غبار... دمي): للشاعر حيدر عبد الخضر، أمجد نجم الزيدي، 2013.

(6) ينظر: م. ن: 1.

(7) فعل القراءة، نظرية جمالية التجاوب في الأدب:30.

وأنه "شبكة من البنيات التي تستدعي تجاوباً يلزم القارئ فهم النص"[1] أي إن القارئ الضمني عليه أن يتصور المعنى، وأن واقعاً لا يكون له وجود خاص، لا تمكنه أن يبرز للوجود إلا بوساطة التصور. إلا إن الناقد لم يتمثل للنظرية ولم يطبقها بالشكل الذي يتوجب على الناقد أن يعمل به، فما تحدث عنه في قراءته من علاقة المتلقي والنص، لم تكن بمستوى إجرائي يحقق من خلاله أفق القراءة، على الرغم من علاقة المتلقي بالنص من ناحية التأويل وتعدد القراءات، إلا أن ما يتحدث عنه الناقد هنا هو أن المتلقي يقترح تعديلات للنص أولية أي إن المتلقي لم يخلق نصاً جديداً من النص السابق وإنما يقترح المتلقي للنص تعديلاً أو تجديداً للنص، وهذا على العكس من مرتكزات النظرية، فان أهم ما تركز عليه النظرية هو "المتلقي الذي يشارك في إنتاج النص وفي العملية الإبداعية وكذلك أفق انتظار القارئ ومعاييره الجمالية، بالإضافة إلى طبيعة القراءة والقراءات المتعددة والمتعاقبة للنص، أما المتلقي فان أمامه نصاً مفتوحاً، تنشأ عن قراءاته قراءات متعددة، وهذه القراءات لا تكون مطابقة تمام المطابقة للنص، فالنص يعمل على إثارة ذهن القارئ وتحرضه على استنتاج الرؤى المختلفة ويستهويه ويحرك شهيته للبحث والتفكير ويدفعه إلى الاكتشاف، فيصبح للمعنى المكتشف لذة وللغوص في استجلاء المعنى متعة"[2]. أي إن المتلقي في مشاركته في العملية الإبداعية يكون عمله مستنتجاً لرؤى أخرى، فهو يؤول النص بحسب رؤيته وذهنيته وطريقة تلقيه للنص على العكس مما جاء به الناقد من أن المتلقي أو القارئ يكون عمله داخل النص متداخلاً في النص نفسه، ولم يكن عمله تأويلياً وحسب ذائقة القارئ، فالنص قابل للتغييرات والتأويلات بشكل غير متناه، نظراً للطبيعة الإبداعية، ونظراً لاختلاف القراء زمانياً ومكانياً. "فالنص يقع أمام أعين القراء جميعاً ولا يعد النص مكتملاً في ذاته، ولا ينحصر في ذاتية القارئ، ولكنه نتاج هذين العنصرين معاً (القارئ مع النص)"[3]، فالناقد لم يتمثل للمنهجية النقدية ولديه خلل بفهم الأصول المنهجية في النقد. فليس كل من يتلفظ بالمصطلح يكون على وعي بهِ وإدراك نقدي مناسب, وهذا ما جعله يقع في خلل كبير في الفهم المنهجي، إذ ليس من السليم أن يقدم دراسة لمنهج كتبت عنه تنظيرات كثيرة ويقع في خطأ كهذا أو أن للمنهج رؤية ومنطلقات فلسفية يبنى عليها, وهذا ما وجدته في قراءة الناقد لجميع نصوص المجموعة الشعرية.

وللناقد (داود سلمان الشويلي) دراسة نقدية بعنوان "عتبة العنوان والإهداء الشخصي... المجاميع الشعرية لحيدر عبد الخضر أنموذجاً صادرة في العام 2016"[4]، درس العنوان من

---

[1] فعل القراءة، نظرية جمالية التجاوب في الأدب: 30.

[2] قضية التلقي في النقد العربي القديم: فاطمة البريكي، عمان، دار الشروق، ط1، 2006: 50-51.

[3] م. ن: 47-48.

[4] عتبة العنوان والإهداء الشخصي... المجاميع الشعرية لحيدر عبد الخضر أنموذجاً، 2016.

الناحية السيميائية وذلك بقوله: "أن للعنوان دوراً بارزاً وكبيراً وفعالاً في توجيه القراءة والسماع، والقراءة السيميائية لها تشكل فيما تشكله الصورة البصرية للعنوان كما الصورة الخطية لها"[1]، وهذا الكلام دقيق بأن السيميائية أولت أهمية بالغة بالعنوان بوصفه يمثل بوابة النص ومدخله "فالعنوان هو مفتاح النص أو مفتاح إجرائي للدخول إلى عالم النص وفك مغاليقه وفهم دلالته فهو بمثابة رسالة يبثها المرسل إلى المرسل إليه مزودة بشفرة لغوية يحللها المستقبل ويؤولها بلغتهِ الواصفة"[2]. إلا أن الناقد لم يتمثل لهذا الكلام النقدي بل جعل العنوان هو البؤرة، فقد درس العنوان بعيداً عن النص ولم يجعله يصرح بما في النص من دلالات فلم يدرس العنوان دراسة إجرائية للدخول إلى عالم النص وفك مغاليقه، بل اكتفى بما كتب من تنظير حول العنوان، فالعنوان هو المدخل الذي يوصل بنا إلى النص, فالنص هو المهم في المناهج النصية, وهو بؤرة عملها النقدي.

اما العنوان هو علامة سيميائية مكثفة الدلالة تعمل كوسيط تواصلي بين المتلقي والنص، إلا أن الناقد لم يعمل على ذلك بل جعل العنوان هو المهم وترك النص من دون اهتمام ولم يجعل للمتلقي فرصة الولوج إلى عالم النص. على الرغم من أن العنوان هو أول لقاء محسوس يتم بين المرسل والمتلقي. فلم يربط الناقد بين العنوان والنص، على الرغم من أن النص هو الإطار الحاوي للعنوان، ذلك لكون الكلمة الواحدة لا تشكل معنى وهي مستقلة لوحدها وإنما تشكل دلالة الكلمة إلا من خلال مقابلاتها من الكلمة تنتمي إلى حقل دلالي واحد.

وفي الإهداء الشخصي فقد قرأهُ الناقد قراءة فنية ولم يحلله على وفق المنهج السيميائي بل نقل ما يعانيه الشاعر في وطنه من خيبة ومرار وخذلان. فلم تكن دراسة عتبة الإهداء بكل أنواعه من الناحية السيميائية بهذا الشكل الذي تحدث عنه وجاء بهِ الناقد، بل إنها من الواجهة السيميائية "هي عتبة توجيهية تفيد القارئ في الإطلاع وبشكل مضغوط ومكثف على متن النص المشهدي من خلاله جملة الإهداء التي بها يصنع الكاتب إشاراتهِ التي يجب أن تكون لها دلالاتها وحضورها في المتن، حتى وأن كانت من الجمل الإهدائية البسيطة... ويتأتى ذلك لأن الإهداء يمتلك طاقة سحرية تثير جاذبية النفس، وتحفز فضولها للانتقال سرعاً إلى مساحة النص وتفاصيله"[3].

---

[1] عتبة العنوان والإهداء الشخصي: 2.

[2] في تحليل الخطاب رؤية منهجية ونماذج تطبيقية: د. حمدي النورح، القاهرة، عالم الكتب، ط4، 2014: 147.

[3] قراءة النص الشعري في ضوء المنهج السيميائي عتبات النص أنموذجاً: د. حمد محمود الدوخي، كلية الآداب، جامعة تكريت، 2017، بحث منشور عن ندوة علمية.

وللناقد (جاسم خلف الياس) دراسة نقدية بعنوان "سيميائية العنوان في شعر يحيى السماوي مجموعة قليلكِ... لا كثيرهُن" أنموذجاً صادرة في العام 2009 عن صحيفة المثقف[1]. نجد الناقد في بداية دراسته قد عَرف العنوان بوصفهِ "مصطلحاً إجرائياً ناجحاً في مقاربة النص الأدبي، ومفتاحاً أساسياً يتسلح به المحلل للولوج إلى أغوار النص العميقة قصد استنطاقها وتأويلها"[2]، فنراه ينظر للعنوان ويعرفه أكثر من تعريف ويطرح آراء النقاد وتحليلاتهم وتعريفاتهم حول العنونة. ويحيل في دراسته إلى مصادر سيمائية ونقدية، إلا أن ما يهمنا هو أن نكشف عن تمثل الناقد من عدم تمثله للمنهج النقدي من خلال اشتغاله النقدي، نرى أن الناقد قد نظر كثيراً للعنوان وأتى بتعريفات كثيرة من مصادر مختلفة إلا أنه لم يكن مدركاً لهذا المصطلح، فلم تكن رؤيته واضحة بالنسبة لحديثه عن العنوان ففهمه له مشوش متبع ما جاء به من تنظير، إلا أن ما جاء في الجانب التطبيقي يوضح عدم فهم الناقد للاشتغال النقدي السيميائي بالنسبة للعنوان على أقل تقدير فهو محور بحث الناقد ودراسته.

لقد انشغل الناقد (جاسم خلف الياس) بتحديد مفهوم البنية بل نراهُ قد حدد محاور البحث بعناوين تصب في البحث السيميائي، إلا أن الاشتغال داخل تلك المحاور بعيداً عن طبيعة الاشتغال النقدي السيميائي، فمثلاً في المحور الأول (العنوان بوصفهِ بنية نسقية مستقلة) نجده يتعامل مع العنوان من الناحية اللغوية وليس من الناحية الإشارية والعلاماتية وهذا ينطبق على المحور الثاني أيضاً (العنوان بوصفه بنية تواصلية) التي اشتغل عليها من ناحية الدلالة وابتعد عن بنية النص التواصلية.

نجد في قراءة الناقد (جاسم خلف الياس) للعنوان أنه قد شرح العنوان شرحاً بما يتلاءم ورؤية الشاعر ونفسيته وما يعتمل في داخله أثناء كتابة العنوان، فيجيء كلامه عن العنوان مقروناً بالشاعر وما يحس به، وهذا خارج عن الإجراءات النقدية للمنهج النصي فقد جاءت الدراسة ممتلئة بالإشارات الدالة على الخلل في الفهم المنهجي، فلم يكن صدور الدراسة بوعي بهذا المجال من قبل الناقد فما قام به الناقد من شرح للعنوان بما يلاءم رؤية الشاعر ونفسيته إنما هو عمل سياقي حيث خرج به عن المناهج النصية، لأن هناك اختلافاً بين المناهج السياقية في الرؤى والمقولات عن المناهج النصية، فهنا نجد أن الناقد ليس لديه خلل نقدي فحسب وإنما خلط منهجي أيضاً بين المناهج السياقية والنصية، إذ ليس من السليم تقديم منهج والتصريح بالاشتغال بهِ والمجيء بمناهج أخرى، فلكل منهج رؤيته ومنطلقاته التي بُنيَ عليها.

---

[1] سيميائية العنوان في شعر يحيى السماوي مجموعة قليلكِ... لا كثيرهُن أنموذجاً: د. جاسم خلف الياس، صحيفة المثقف، ع1203، 2009.

[2] م. ن: 1.

وفي دراسة للناقد (سعدون محمد) بعنوان "جماليات التلقي دراسة تطبيقية في شعر بدر شاكر السياب" صادرة في العام 2016[1]، نجد أن الدراسة جاءت تحمل جانبين الأول تنظير لجمالية التلقي في كل جوانبها ومحاورها وآلياتها ومؤسسيها، وأعلامها، منتقلاً بعد ذلك إلى الجانب التطبيقي في فصول ومحاور أخرى من الدراسة، نرى في مقدمة الدراسة بين الناقد أنه اعتمد على مفهوم جماليةِ التلقي، بقوله: "يبدو لنا مفهوم جمالية التلقي من الناحية النظرية واضحاً جلياً، إلا أن محاولة الممارسة التطبيقية تعكس مدى صعوبة التعامل مع تلك الآراء النظرية فيما يشبه محاولة التعاطي مع السهل الممتنع، لذلك فان الدارس الذي يتوخى أعمالاً تطبيقية انطلاقاً من آراء أصحاب نظرية جمالية التلقي قد يجد نفسه متورطاً في مجاهيل لا يستدر منها ما يروي الفضول النهم، فيظل يترقب حضور معنى برصدة أو جملة يسجلها عن النص المقروء، إلا أن كل شيء أمامه يبقى هارباً في حالة من الحضور تارة والغياب تارة أخرى، يغريه النص ثم يجده مراوغاً مخادعاً فيلقي بهِ في فجوات هلامية من المعنى المرغوب ثم يهوى بهِ الحال في دهاليز ممتدة وشاقة يرجع إثرها خالي الوفاض،..."[2].

فالناقد غير متمثل لأساسيات القراءة والتلقي لأسباب مجتمعة, منها أنه اعتمد في قراءته على قراءات كل النقاد الذين تناولوا شعرية بدر شاكر السياب وهي في معظمها دراسات انطباعية تأثرية فنية حتى أنه يوازن بين هذهِ القراءات[3].

ويسوغ موازنته بأن "النص مراوغ حيث تخيب الرؤى جميعاً ليبقى مفتوحاً على آفاق أخرى سيكون للقراء الآخرين فيها مجال للتأويل والقراءات المخالفة"[4]، ويستمر في تسويغ اعتماده لتلك القراءات المختلفة من دون الاهتمام بأساسيات منهجية القراءة والتلقي. ولهذا نراه يتناول دراسات نقدية تناولت نصوص السياب على وفق الانطباعية حتى إن الناقد (سعدون محمد) في هذهِ الدراسة وقع في شرك التقييم وإصدار الحكم على كل النقاد الذين تناولوا السياب في الدرس والنقد ولهذا نراه يعلق ويصدر حكماً عن كل ناقد[5]. ولهذا نجده يتناول قراءة كثير من النقاد أو الناقد الواحد لكل نص من نصوص السياب على حدة، ومع ذلك لم يحلل لنا رأياً نقدياً في نقد النقد يصب في نظرية القراءة والتلقي، ولاسيما في الفصل الأول من الدراسة المعنون "جماليات التلقي واختلاف القراءات في شعر السياب". في حين في الفصل الثاني المعنون بـ"جماليات التلقي وآليات الخطاب الشعري عند السياب" نجده قد مثل (لجماليات التلقي)، فنراه

---

[1] جمالية التلقي دراسة تطبيقية في شعر بدر شاكر السياب: سعدون محمد، الجزائر، 2016.

[2] م. ن، المقدمة: أ.

[3] ينظر: م. ن: 44.

[4] م. ن: 44.

[5] ينظر: م. ن: 63-64.

يحدد أفق القارئ في نص السياب وتحولات ذلك الأفق في النص الواحد، ففي الحقيقة نبحث عن ما يحدث للمتلقي من إثارة في النصوص السيابية كما يبحث عن عملية التفاعل الإيجابي بين القارئ والنص، مع بيان أهمية عنصر المفاجئة والدهشة في تلك النصوص التي تحقق آفاقاً متعددة كل هذا مستنداً إلى أساسيات جمالية التلقي ولاسيما أفق التوقع وتغيراته واندماجه ما بين القارئ وآفاق النص، وهو بذلك يحدد لنا قطبي العمل الأدبي المتمثل بالقطب الفني (النص السيابي) والقطب الثاني (القطب الجمالي) وهو ما حققه القارئ من النص[1]، ولهذا فقد تمثل لنظرية (جمالية التلقي) مستنداً على أرضية تلك النظرية وخاصيتها وآلياتهم مع التوظيف الصحيح في التحليل النقدي.

وفي دراسة الناقد (ضياء راضي الثامري) التي بعنوان "العنوان في الشعر العراقي المعاصر أنماطه ووظائفه" صادرة في العام[2] عن مجلة القادسية في الآداب والعلوم التربوية[3]، نجد أن الناقد قد اشتغل على عنوانات دواوين الرواد مكتفياً بتحديد صيغة الجملة (الجملة الإسمية) من دون الاهتمام بخاصية العنوان كعتبة أساسية في نصوص الرواد مع عدم بيان قصدية العنوان الأساسية.

أما في المبحث الثاني من الدراسة فقد اشتغل الناقد على عنوان النص الشعري للرواد وكأنه سيدخل بخاصية تلك العناوين لكل نص شعري غير أنه لم يبين لنا الغاية والقصد من عنوان كل نص شعري وما تحققه تلك العنوانات من عتبات أساسية للقارئ.

كذلك في المبحث الثالث تحدث الناقد عن ملء الفراغات والفجوات من قبل المتلقي في بنية العنوان بقوله: "يمكن لنص المتن أني يحوي مسكوتاً عنه إيغالاً في الغموض أو رغبة في إشراك المتلقي في ملئ الفراغات والفجوات"[4]، غير أن الناقد في الحقيقة لم يتناول أهمية تلك الفراغات بوصفهِ علامة أسياسية لبنية النص وإنما اكتفى بسياق الواردة فيه تلك الفراغات. وعلى الرغم من ذكر الناقد (ضياء راضي الثامري) لمصطلحات نقدية نصية وذكره لآليات المنهج السيميائي من (العلامة، الإشارة، والأيقونة)، وبالرغم من إحالة الدراسة إلى كتبٍ ودراسات نقدية مختصة في المناهج النصية، إلا أن الناقد لم يتمثل في التطبيق لآليات وإجراءات واشتغال المنهج النصي المتبع في الدراسة، فقد كان التنظير دالاً على مدى معرفة الناقد بطريقة الاشتغال

---

[1] جمالية التلقي دراسة تطبيقية في شعر بدر شاكر السياب: 192.

[2] قضية التلقي في النقد العربي القديم: فاطمة البريكي، عمان، دار الشروق، ط1، 2006: 50-51.

[3] العنوان في الشعر العراقي المعاصر، أنماطه ووظائفه: د. ضياء راضي الثامري، مجلة القادسية في الآداب والعلوم التربوية، مج9،ع2، 2010.

[4] م. ن: 25.

النقدي وكيفية توظيف الآليات إلا أن في التطبيق الإجرائي أرى أن الناقد قد وقع في خلل منهجي وخلل نقدي جعل من دراستهِ غير متمثلة للدراسة النقدية النصية.

وفي دراسة نقدية للباحثين (حسين نجفي وسردار اصلاني) بعنوان "دراسة اجتماعية لرواية "حفار القبور" الشعرية من بدر شاكر السياب (البنيوي التكويني) صادرة في العام 2020[1]، نجد في هذه الدراسة توجه الناقدين للمنهج البنيوي التكويني وآلياته من (الفهم، التفسير، الوعي)، وغيرها من الآليات التي تبين كيفية الاشتغال النقدي لهذا المنهج، إلا أن الناقدين ابتعدا عن منهجية البنيوية التكوينية، واكتفيا بشرح نص السياب (حفار القبور) وأهملا الرؤية الجمعية لطبيعة المجتمع العراقي التي عبر من خلالها الشاعر، فالقاسم المشترك هي رؤية العام التي عبر بها الشاعر ونصه عن جملة معاناة تكاد تكون مشتركة لأبناء المجتمع، فقد شرح الناقدان قصة النص الشعري وما دار فيه، وذكرا شخصيات النص وما جرى لها وكان هم الناقدين شرح النص وتوضيحه وليس الدراسة النقدية، فما قاما بهِ من شرح للشخصيات ووصفها منها (حفار القبور، البغي، الحارس، الغزاة المحتلين...)"[2] هي من أساسيات عمل الروائي أو كاتب القصة أو الرواية، وليس من عمل الناقد وبالأخص ناقد المناهج النصية الذي يهتم بالنص من وجهة نظر نقدية منهجية تحليلية، فما قاما به إنما هو عمل فني لا يمت للنقد النصي بصلةٍ وعلى الرغم من أن المنهج البنيوي التكويني قد أعاد (المؤلف) إلى الساحة النقدية بعد أن غيبته أو أبعدته البنيوية، "لا يمكن لعمل مهم أن يكون تعبيراً عن تجربة فردية خالصة"[3]، فتعامل الناقدان مع الشاعر هنا تعاملاً شخصياً شارحين حالته ما تعرض له، وما يعانيه، إلا أن العمل النقدي التكويني الحق هو أعاد (المؤلف) إلى الحياة من أجل الرؤية الجمعية أو الرؤية الجماعية لمدينة أو مجتمع كامل، فكان إهمال الناقدين للرؤية الجمعية للمجتمع العراقي قد أخرج عملهما عن دائرة النقد النصي.

---

[1] دراسة اجتماعية لرواية "حفار القبور" الشعرية من بدر شاكر السياب (البنيوي التكويني: حسن نجفي، سردار أصلاني) مجلة الجمعية الإيرانية للغة العربية وآدابها، فصلية علمية محكمة، العدد 56، 2020.

[2] ينظر: دراسة اجتماعية لرواية "حفار القبور" الشعرية من بدر شاكر السياب البنيوي التكويني: 48-51.

[3] مقدمة إلى مشكلات علم اجتماع الرواية: لوسيان غولدمان، تر: خيري دومة، مجلة فصول، مج12،ع2، 1993: 14.

وللناقد (هشام حمد الكساسبة) دراسة نقدية بعنوان "شعرية الهجاء السياسي– دراسة في شعر أحمد مطر" صادرة في العام 2016 عن جامعة مؤتة[1]، نجد أن الناقد قد قسم دراسته على وفق فصول ومحاور منها ما درس التوازي والتكرار، ومنها في شعرية التناص، وأخرى شعرية المفارقة.

وفي الفصل الرابع في شعرية الانزياح وختم الدراسة في فصل خامس في دراسة الصورة الشعرية. وعند تتبع الدراسة من الناحية النقدية، نجد أن الناقد غير متمثل للمنهج الأسلوبي، وإنما اعتمد على دراسة ظواهر أسلوبية كالتكرار والتوازي، منظراً لها معرفاً إياها ذاكراً آراء النقاد بها[2]، إلا أن الدراسة الأسلوبية في غياب عن تلك الدراسة. كما نظر الناقد في الفصل الثاني لشعرية التناص بجميع أنواعه ولم يكن له أي علاقة لا من قريب ولا من بعيد بالدراسة النصية، ففي الحقيقة أن الناقد في عمله هذا قد انزاح عن المعطيات الأسلوبية, حتى في دراسته للانزياح في الفصل الرابع، فعلى الرغم من تعريفه للانزياح بصورة صحيحة منظراً له، وأحال التنظير إلى كتب نقدية مختصة في المنهج الأسلوبي، إلا أن ما يؤخذ عليه ويجعل دراسته بعيدة عن التمثل النقدي المنهجي النصي الصحيح هو اعتماده على التنظير وعلى دراسة ظواهر أدبية تاركاً المنهج وآلياته النقدية الصحيحة، كما أنه أحال الدراسة إلى كتب البلاغة القديمة، فقد داخل الناقد في دراسته بين الأسلوبية والبلاغة، وهذا خلط وخلل منهجي واضح، فعلى الرغم من التقارب الحاصل بين الأسلوبية والبلاغة، فان الأسلوبية منهج نصي يختلف كل الاختلاف عن الدرس البلاغي القديم[3].

وللباحث (بنهام باقري) دراسة نقدية بعنوان "دراسة أسلوبية في شعر يحيى السماوي، ديوان نقوش على جذع نخلة أنموذجاً" الصادرة في العام 2016[4]، نجد في هذهِ الدراسة أن الناقد قد صرح ومن العنوان باعتماد المنهج الأسلوبي في دراسة ديوان الشاعر، وصرح أيضاً في مقدمة الدراسة بقوله: "اعتمدت في الدراسة على المنهج الأسلوبي لنرصد من خلالها جماليات النص ودلالاته لتبين رؤية السماوي الشعرية في ديوان نقوش على جذع نخلة"[5].

---

[1] شعرية الهجاء السياسي– دراسة في شعر أحمد مطر: هشام حمد الكساسبة، جامعة مؤتة، 2016.

[2] ينظر: شعرية الهجاء السياسي– دراسة في شعر أحمد مطر: 5–36.

[3] ينظر: النقد العربي المعاصر، دراسة في المنهج والإجراء: د. علي حسين يوسف، عمان، شارع الملك حسين، دار المنهجية للنشر والتوزيع، ط1، 2016: 26.

[4] ينظر: دراسة أسلوبية في شعر يحيى السماوي، ديوان نقوش على جذع نخلة أنموذجاً: بهنام باقري، (رسالة ماجستير)، جامعة رازي، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، قسم اللغة العربية وآدابها، 2016.

[5] م. ن: المقدمة أ.

وعند تتبع الدراسة من المقدمة حتى خاتمتها تبين أن الناقد قد عمل على الجانب التنظيري أكثر منه في الجانب التطبيقي، إذ عمل في التمهيد على بيان حياة الشاعر وولادته ونشأته وعمله ونشاطاته والجوائز التي حصل عليها وتكريمه منتقلاً إلى الفصل الأول الذي حمل عنوان "الأسلوبية مفهومها ونشأتها وعلاقتها بالعلوم"، فقد نظر للأسلوبية معرفاً إياها ومبيناً علاقتها بالعلوم وبالنقد والبلاغة وكذلك بين مستويات التحليل الأسلوبي[1].

فقد أطال الناقد التنظير كثيراً في هذا الفصل حتى انتقل إلى الفصل الثاني (المستوى الصوتي) وهو أصل الأدوات الإجرائية للمنهج الأسلوبي، منظراً له بكل جوانبه من موسيقى خارجية وأوزان شعرية وما تحويه من زحافات وعلل منتقلاً إلى القافية وأنماطها، والموسيقى الداخلية وما تحويه من أصوات وتكرار بجميع أنواعه، كذلك الظواهر الإيقاعية الأخرى من طباق وجناس[2]، إذ أطال في التنظير حتى أجد أن التطبيق النقدي الإجرائي على ديوان الشاعر فكان قليلاً جداً، وكأن الدراسة دراسة تنظيرية بالدرجة الأساس، كما أن دراسته لهذه العنوانات والمستويات إنما هي دراسة ظواهر أدبية والتعريف بها، وهذا خلل في الفهم المنهجي للناقد وهذا يحيل إلى خلل نقدي بالمنهج الذي يؤسس على هذهِ المصطلحات. وهذا ما كان في الفصل الثالث، فقد وضع تمهيداً ومباحث ينظر فيه لهذا المستوى، إذ لم يكن هذا الفصل في مجال الاشتغال النقدي الأسلوبي فقد استعدى الناقد (شخصيات ورموز وتراث أدبي وغيره) وخرج بها عن التحليل النقدي فقد جاء بشرح ما له علاقة بالشاعر وحالته وعلاقته بوطنه وغيرها[3]، وهذا ليس من العمل النقدي النصي، فلم يكن الناقد على دراية بالاشتغال النقدي السليم لهذا المنهج المتبع، وإنما اعتمد على التنظير وعلى دراسات أخرى في التطبيق الذي أراه قليلاً جداً مقارنةً بالجنب التنظيري.

أما في الفصل الأخير من الدراسة، الفصل الرابع (المستوى التركيبي) نجد الناقد قد تمثل لهذا الجانب، إذ نَظر لهُ ودرس جميع ما يحويه هذا المستوى من شعر الشاعر متمثلاً تمثلاً سليماً إيجابياً في استعمالِ موضوع الاستفهام وأدواته منها (الهمزة، متى... وغيرها)، والأساليب الإنشائية الأخرى في شعر الشاعر منها (النداء، الأمر)، كذلك الجمل المنفية والجمل المؤكد[4]. فكان الجانب التطبيقي في هذا المستوى (التركيبي) على درجة من التمثل، وأرى أن الناقد قد أفاد من المنهج الأسلوبي في هذا الفصل في دراستهِ فقط، إلا أنه لم يتمثل للمنهج الأسلوبي ومبادئه

---

[1] ينظر: دراسة أسلوبية في شعر يحيى السماوي: 12-25.

[2] ينظر: م. ن: 28-78.

[3] ينظر: م. ن: 81-113.

[4] ينظر: م. ن: 117-133.

التحليلية في الفصول السابقة، إذ أراد الناقد أن يستند في عمله- في الواقع- على رأيه الفردي والذي أوقعه في خلل منهجي ونقدي أضاع له جهده الكبير والمطول في أربعة فصول.

يمكن القول إن التمثل السلبي للمنهج النقدي يعود إلى جملة أسباب منها ما يتصل بطبيعة فهم الناقد وتبنيه وقراءته للمنهج، ومنها ما يتصل بخلفية الناقد الأيديولوجية وكذلك المنهج، ومنها التوظيف النقدي للمنهج في غير مكانه كل هذا جعل من بعض نقادنا غير متمثلين لكثير من مناهجهم المتبعة.

مدخل

إن توظيف نقد النقد في دراسةِ الشعر العراقي الحديث عملية ليست بالأمر الهين، "فالقدرة على محاكمة الأعمال النقدية من حيث التزامها بتطبيق الأصول النظرية للمنهج المنتقى ليطبق على الأعمال الإبداعية، والقول بالنجاح في ذلك أو الإخفاق مهمة شاقة وصعبة، لأن ناقد النقد يفترض فيه أن يكون أكثر معرفة من الناقد"[1]، أي على ناقد النقد أن يكون أكثر إحاطة بالأصول النظرية للمناهج النقدية سياقية كانت أم نصية. ومعرفة المعطيات النقدية والإجرائية للمناهج النقدية كلها. كي يصحح ويصوب ويفسر ويحلل بمعرفته النقدية ما يقع في يدهِ من أعمال نقدية لنصوص إبداعية. أي على ناقد النقد أن يعرف أصول المناهج النقدية التي يتبعها ناقد النص الشعري كي يصوبها ويفسر سر استعمال هذا المنهج أو ذاك، وهذا يحتم عليه الكشف عن أعماق المنهج النقدي الذي اتبعه الناقد في تحليل الخطاب الشعري الحديث، لمعرفة التلاؤم النقدي بين النص المنقود والمنهج المستعمل في النقد. وخطاب نقد النقد ليس مجرد طرح نقدي متبع، وإنما فيه من المستويات والشروط والخطوات التي يجب على ناقد النقد الاجتهاد في توفرها، فالتوظيف النقدي لنقد النقد في دراسةِ الشعر العراقي الحديث هي عملية مزاوجة بين الفكر والنقد تحمل أهدافاً ووظائف سمات من شأنها أن تحدد الأسس المنهجية ومنطلقاتها الفكرية وانسجام نتائجها مع حقائق النص الأدبي المنقود من جهة ومع منطلقات الناقد ومعرفتهِ النقدية بالمناهج النصية من جهةٍ أخرى.

---

[1] الشعر العذري في ضوء النقد العربي الحديث (دراسة في نقد النقد): محمد بلوحي، منشورات اتحاد الكتاب، 2000: 50.

المبحث الأول

الملاءمةِ النقدية للمناهج النصية

إن قضية الإيمان المُطلق والمُسبق بصلاحية منهج من المناهج أو القول بملائمته ومناسبته لنصٍ أو لموضوعٍ أو تفوقه القبلي على باقي المناهج الأخرى شيء غير مقبول يدخل في باب التشيع الأعمى المنافي لأبسط قواعد البحث العلمي[1]، أي إن قيمة أي منهج نقدي ليست كامنة في أدواتهِ الإجرائية واشتغاله النقدي فقط, وإنما قيمتهُ تكمن أيضاً فيما يقدمه ويحققه في نطاق رؤيتهِ وهدفه وملاءمتهِ الحقيقية للنص المنقود من ناحية الدال والمدلول, أي إن المنهج النقدي لا يثبت نفسهُ ووجوده فقط في ضبطِ القواعد وتحديد الآليات الإجرائية تحديداً سليماً, وإنما في كيفية القراءة النقدية من خلال المنهج مرتبطاً بالنص, باحثاً عن كوامنهِ الداخلية وهذا ما يخص المناهج النصية موضوع الدراسة. وعلى الناقد قبل البدء بتحديد المنهج الذي يود تطبيقه على أي نص شعري أن يقرأ النص الشعري قراءة دقيقة ويكشف عن خفايا النص حتى يستطيع تطبيقه أو اشتغاله على وفق منهج ملائم ومناسب له، أي على الناقد أن لا يختار المنهج مسبقاً ليطبقه على أي نص، لأن ليس كل منهج ينطبق أو يلائم أي نص شعري. أي على الناقد أن ينطلق من النص أولاً في اختيار المنهج الملائم في التحليل النقدي، لأن الاختيار العشوائي للمنهج النقدي النصي تحديداً لا يكون على وفق حداثة المنهج أو كثرة التنظير عنه أو قلة الدراسات التطبيقية، وإنما تكون الدراسة على وفق الملائمة النقدية للمنهج المتبع حتى يخرج التحليل النقدي متكاملاً إلى حدٍ ما.

إن النص الشعري بعد قراءته يختار منهجه المناسب لهُ, أي إن القراءة المُسبقة للنص هي من تحدد نوع النقد وتسميته المنهج والآليات, وبهذا يكون للمنهج المناسب فاعليتهُ وجدواهُ في تحليل النص الشعري. ومن الممكن أن تكون ملاءمة نقدية لأكثر من منهج نقدي مع النص الشعري, وهذا موجود في كثير من الدراسات التي توظف في دراسة النص أو لدراسة نص واحد أو أكثر من المناهج ليس من باب التعدد المنهجي, وإنما من باب أن النص يحمل أكثر من قراءة وأكثر من مدلولات من بنية وصور وإشارات وثنائيات تحتم قراءته في ضوء أكثر من منهج نقدي نصي, وهذا ما أكدهُ الدكتور (عباس ثابت حمود) أنه: "لا يوجد منهج محدد يمكن أن يكون هو المنهج الأصلح الوحيد لنقد الشعر، بسبب اغتناء تجربة المُبدعين، وتلون ثقافاتهم

---

[1] ينظر: إشكالية المنهج في الخطاب النقدي العربي الحديث: د. عبد العالي بوطيب، الكويت، مجلة عالم الفكر، مج23، ع1-2، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب، 1994: 459.

بمعارف شتى"[1]، أي إن مقدرة الناقد وثقافتهِ هي الفيصل في العملية النقدية، وفي اختيار المنهج الملائم الذي يمكن أن يظهر مقدرات الناقد في التحليل والوصول لأهداف الدراسة. أي إضافة إلى ما يتحمله النص من أوجه في اختيار المنهج النقدي، للناقد أيضاً وجهة نظر وثقافة ومعرفة نقدية في اختيار المنهج أو المناهج في دراسة النص الشعري. فاختيار المنهج الواحد في تحليل النص الشعري أو اختيار أكثر من منهج قد يكون من باب التآزر والتضافر لتكوين منهجية خاصة بالدراسة والموضوع وأهدافه بما يتلاءم ومقدرات الناقد النقدية، وهذا ما شدد عليه أيضاً بقوله: "لا يوجد هناك منهجٌ متبع متكامل من جميع الوجوه وخالٍ من الثغرات والنواقص التي قد نعثر عليها في المناهج الأخرى"[2]، أي قد يكون المنهج غير كافٍ لدراسة نص شعري يحمل أكثر من قراءة وفيه الكثير من الاشتغال النقدي.

ويبقى التوظيف النقدي هو الأهم، أي هل توظيف الناقد للمنهج النقدي النصي مقبول وملائم للنص المنقود وهل جاء التحليل على وفق الآليات والأدوات الإجرائية للمنهج النقدي التي تحقق الإقناع النقدي.

إن أغلب الدراسات النقدية الحديثة الصادرة في السنوات مابين 2003–2020 زمن تحديد الدراسة، والتي تناولت الشعر العراقي من وجهة نظر نقد النقد، مالت إلى استعمال المناهج النصية للحداثة وما بعدها, غير أن هناك آراء للنقاد ووجهات نظر مختلفة حول المناهج المناسبة وكيفية اختيارها للنص الشعري، ويتعامل الدكتور (جاسم حسين الخالدي) مع هذهِ الفكرة :"إن فكرة التسليم بأن النص الإبداعي هو الذي يستدعي المنهج النقدي ونوع القراءة، لم تكن صائبة، إذ إن ذلك يؤدي بالضرورة إلى أن تكون القراءة دائماً واحدة لكل نص إبداعي، ونكون بإزاء ناقد واحد لا نقاد كثيرين، ومنهج واحد لا مناهج مُتعددة"[3]، وهذا لا يكون صائباً في أغلب الأحيان إذ من الممكن أن يستدعي الناقد أكثر من منهج مناسب لاستجلاء الظاهرة الأدبية, والكشف عن كوامن النص، بعد قراءتهِ قراءة فاحصة، كما أن فرض المنهج مسبقاً على النص من دون اختبار فاعليته هذا من الخطأ النقدي الذي من الممكن أن يقع فيه ناقد النص.

ومن تلك الدراسات التي وظفت المناهج النقدية النصية في تحليل الخطاب النقدي العراقي، دراسة الناقد (سمير الخليل) "مقاربات نقدية لنصوص حداثية"[4]، إذ حلل الناقد مجموعة

---

[1] الشعر العراقي الحديث (1945–1980) في معايير النقد الأكاديمي العربي: د. عباس ثابت حمود، بغداد، دار الشؤون الثقافية، سلسلة دراسات، ط1، 2010: 41.

[2] م. ن: 118

[3] الخطاب النقدي حول السياب: د. جاسم حسين الخالدي، بغداد، سلسلة رسائل مطبعية، دار الشؤون الثقافية العامة، ط1، 2007: 53.

[4] مقاربات نقدية لنصوص حداثية.

الشاعر (نصير الشيخ) "شجرة من محنة الوقت"[1] متبعاً المنهج السيميائي إذ نراه يدخل للنص من خلال عتبتهِ وعنوانه "ذلك أن سيميائية العلامة تشير إلى حضور صوت (بايلوجي) في ظاهرة تنطقهُ شخصية داخلية، ومن ثم فالدوال اللسانية الفعلية الماضوية والمضارعة ذات الإسناد الضميري التكميلي الآنوي هي ما تعمق الوهم"[2]، وجاء ذلك في دراسته قصيدة (طاعن في الرخام) التي تدلي بالتوهم الفني كما يراه الناقد. إذ اختار الناقد المنهج المناسب الذي من خلاله أظهر مقدرته في التحليل والوصول إلى هدف الدرس. فما جاء في النص من عتبة ودلالات ورموز للألوان إنما هي أحد الأدوات الإجرائية للمنهج السيميائي، إذ نجد الارتباط التكاملي بين النص والمنهج الذي اختاره الناقد، وأن توظيف الطاقة البصرية أيضاً في تجسيد ما في النص من دلالات وأبعاد سيميائية جعلت الناقد يحدد السيميائية بوصفها منهجاً لمقاربتهِ لنصوص الشاعر.

وفي نص للشاعر من المجموعة نفسها يحمل عنوان "طاعن في الرخام"[3]

من شباك العدم

ولدت هذا أنا

أنا بأغطية الحرب

أشرب نخب الوصايا

وأتلو خلسة

سورة الضياع

أصحو على صافرات الحنين

أتجول سراً في مخابئ الذاكرة.

نجد الناقد (سمير الخليل) قد وظف المنهج السيميائي أيضاً من حيث (العلامة) بإشارته إلى حضور (الصوت الديالوجي) في ظاهرة تنطقه شخصية داخلية، إذ تنطلق السيمياء من العلامة "بوصفها القاعدة التي ترتكز عليها الدراسات والتحليلات السيميائية جميعاً ونعني هنا مفهوم العلامة النموذج البنيوي لأصغر وحدة دالة دلالة تامة"[4]، وهذا التوظيف يمكن أن يأتي بعد القراءة الفاحصة المعتمدة على علامة النص، أي إن الناقد في هذهِ المرحلة من التحليل أو التوظيف النقدي للمنهج النصي جاء بعد قراءة متمعنة للنص للكشف عّما فيه من إشارات وعلامات تجره لأن يوظف العلامة السيميائية في الكشف الصريح عن هذهِ العلامات وما تحملهُ

---

[1] مقاربات نقدية لنصوص حداثية: 71.

[2] م. ن: 73.

[3] م. ن: 72.

[4] المكونات السيميائية والدلالية للمعنى: يوسف الأطرش، الملتقى الوطني الرابع للسيمياء والنص الأدبي: 165.

من دلالات، كذلك أن المنهج السيميائي الذي وظفهُ الناقد هو منهج قادر على الكشف عّما لم يكن معروفاً من خصائص النص، وأنهُ مناسب لدراسة الأعمال النصية، كذلك أن المنهج النصي قد حقق بفعاليته التطبيقية ملاءمتهُ النقدية وكفاءته التحليلية للنص العشري.

ونجد النسق التراتبي النمطي يهيمن على نصوص أخرى للشاعر، ففي نص "حروف الملاك"[1]

هكذا تعلمك يداي
غزل ضوء نجمة
وتسبيحة المصباح على الأنهر الغربية
هكذا تعلمك رؤاي
وهكذا... تشير أصابعك
هكذا مثل طير القطا

نجد الناقد قد تحدث عن الأسلوب التكراري، إذ يحقق التكرار الأسلوبي التماسك النصي بين عناصر النص المتباعدة، فهذه الصفة الأسلوبية يأخذها الشاعر في أغلب نتاجه الشعري، "فالتكرار إنما هو نوع من التأكيد أو التكريس سواء أكانت على مستوى البنية اللسانية أو التمثل الدلالي الذي يتمخض عنها"[2]، فقد تجلى ذلك في النص الشعري فتوظيف المنهج الأسلوبي جاء ملائماً ومناسباً للنص وبدقةٍ كبيرة, إذ إن الأسلوبي التكراري له أهميته في القصيدة الحديثة, وهو من أدوات اشتغال المنهج الأسلوبي فالأسلوب التكراري لا تتحقق مزيتهُ "في مستواه الكمي بقدر ما تكون قدرته على استنطاق التجربة واستيعابها بمستوى لساني مجسد للمشاعر الداخلية"[3] وهو منهج يرضي الحس الشعري بما يتلاءم مع ما في النص من صيغ كلامية وعلاماتية، إذ حقق المنهج الأسلوبي قدرتهِ على الكشف عن النص من موضع التحليل ليحقق مستوى الملائم التوظيفية بصورة فاعلة مع النص الشعري، ومن ثم تحقق الأثر في تلقي النصوص الحديثة.

وفي الدراسة نفسها نجد أن الناقد قد حلل نصوصاً لشعراء الحداثة العراقية ومن بينهم (رعد زامل) في مجموعةِ "رائحة السمك ومحنة الجنوب" وفيها اعتمد على مناهج عدة في تحليله النصي.

نجد الناقد قد ابتدأ من عنوان المجموعة محللاً على وفق المنهج السيميائي لسببين رؤيته النقدية وما في النص من خفايا وإرهاصات أيديولوجية، وما فيه من دلالات علاماتية سيميائية،

---

[1] مقاربات نقدية لنصوص حداثية: 73.

[2] البنى الأسلوبية، دراسة في أنشودة المطر للسياب: د. حسن ناظم، بغداد، 1995: 147.

[3] مقاربات نقدية لنصوص حداثية: 74.

من خلال استنطاق عنوان النص الشعري، وفك شفراته العلاماتية وربطها بمتن النص، إذ يرتبط النص بعنوانه برابطة تكاملية، لذا يرى السيميولوجيون أن "العنوان جزء لا يتجزأ من الخطاب الأدبي فهو عتبة لفك شفرات العمل الأدبي، وتبقى عتبة العنوان النصي أهم منافذ النص المدروس"[1]، فتوظيف المنهج السيميائي في تحليل عنوان المجموعة الشعرية جاء مناسباً وملاءماً، يتضح ذلك في قوله "ثمة علاقة أخرى يأتي بها عنوان المجموعة إذ بالإمكان إنقاذ أسماكنا من الغرق، لكنها لم تغرق بعد، أسماكنا التي تفقد (بيولوجيتها) بغرقها في مائها!، هل هو إيذان بأن دجلة سيجفّ؟، قد يرغب زامل بتحويل قصيدته إلى منشور جغرافي يحمل نبوءته معه"[2]. فكان الناقد واعياً فاهماً لاختياره المنهج النقدي الذي لم يكن فوق المنقود ولا تحتهُ مساوياً للمجموعة وعنوانها وهذا يدل على الاختيار المناسب للمنهج النصي، الناتج عن وعي منهُ بالمنهج والدرس النقدي. وأن الناقد عارف بأصول المنهج وفرضياته واشكالاته قبل الولوج إلى عالم النص.

وفي تحليله نص "بطاقة تعريف"[3]

عندما يمر البرابرة
ويهدرون بالنفي نهراً هنا
أو يستبيحون بالجفاف
بحيرة هناك
تحتشد الأسماك
وتطالب باللجوء إلى دمي
هكذا صلبت فوق الماء
وتحته هكذا ولدت
لأب يدعى الجنوب
ومن أم يسمونها الحرب

وظف آليات البنيوية التكوينية، والذي اتضح من خلالهِ وعي وثقافة الناقد في العملية النقدية، إذ اختار المنهج المناسب الذي أظهر فيه مقدرات الناقد النقدية، وما في النص من رؤية جمعية، تلك "الرؤية الجماعية للعالم التي تعيشها مجموعة بشكل طبيعي ولا مباشر تؤثر في

---

[1] المنهج السيميائي في تحليل النص الأدبي: ليلى شعبان شيخ محمد رضوان، سهام سلامة عباس، المجلد الأول من العدد الثالث والثلاثين لحولية كلية الدراسات الإسلامية والعربية للبنات بالإسكندرية: 796.

[2] مقاربات نقدية لنصوص حداثية: 103.

[3] م. ن: 109.

الفرد (الكاتب المبدع) ويعيدها بدوره إلى المجموعة"[1] فالإدراك النقدي والاستيعاب الحقيقي لمقاصد المنهج النصي المتبع هي من تفصح عن الملائمة النقدية بين المنهج والنص. فقد ارتقى الناقد بتحليله وتوظيفه المنهج إلى مستوى الطموح، إذ اعتمد الناقد على منهج فاعل في إيجاد العلاقة بين النص والشاعر وكذلك في إيجاد المعاني المخبوءة في العمل الشعري.

وفي تحليل نص "غيوم" كشف الناقد عن الرؤية الكونية والوعي الطبقي المعبرة عن مجموعة الأفكار والمعتقدات والتطلعات والمشاعر التي تربط أعضاء جماعة إنسانية وتضعهم في موقع التعارض مع مجموعة إنسانية أخرى، وهذا يعني أن رؤية العالم تتشكل عن طريق التطلعات الممكنة والمستقبلية والأفكار التي يحلم بتحقيقها مجموعة أفراد على وفق مجتمعه اجتماعية معينة[2]، وهذا الكشف والتوظيف لآليات المنهج وبصورة دقيقة وصحيحة تدل على الملاءمة النقدية والمناسبة الواضحة في التوظيف النقدي والتحليل للنص الشعري الذي أفصح عن الآليات التكوينية التي جعلت من النص وكأنه اختار منهجه أو إطاره الذي يتأطر بهِ، كذلك الاستيعاب النقدي الحقيقي للناقد الذي رأى من المناسب أيضاً أن يختار المنهج النصي الذي يقدم قراءة سحرية ممنهجة.

وفي تحليل مجموعة الشاعر العراقي (عبد خضر) التي بعنوان "هذا غبار... دمي"[3]، نجد الناقد قد وظف المنهج البنيوي في تحليل نص "بكتريا المواسم" ففي النص ثنائيات "تنطوي على مفارقة إذ إنّها تنبثق من بنية واحدة وهي (الجنوب/ الحضارة) الجنوب (الوجع)، نجد أن الشاعر يوظف الاشتباك القائم بين طرفي هذه الثنائية ليصل إلى مبتغاه بفعل وجداني تجسده دلالة النص"[4] فقد كشف عن بنية النص من خلال الارتباط والاشتباك القائم بين طرفي الثنائيات إذ "تكتسب الثنائيات الضدية أهمية خاصة في الدراسات البنيوية لكونها أكثر التراكيب وضوحاً في تشكلها كنسق"[5]، فوجود الثنائيات في المجموعة كاملة وهي تكثر بها الثنائيات الضدية بمختلف تجلياتها ما يجعل من اختيار الناقد وتوظيفه النقدي للمنهج البنيوي اختياراً انموذجاً متكئاً على نظرية نقدية متكاملة بين النص والمنهج النقدي. ونجد الناقد قد استقر على جدوى المنهج البنيوي في تحليل النص والملائمة بينه وبين النص من خلال العلامة التبادلية في

---

[1] محاضرات في مناهج النقد الأدبي المعاصر: بشير تاوريريت، د. ط، الفجر للطباعة، 2006: 44.

[2] ينظر: تأصيل النص، المنهج البنيوي لدى لوسيان غولدمان: محمد نديم حفشة، حلب، مركز الإنماء الحضاري، ط1، 1997: 29.

[3] مقاربات نقدية لنصوص حداثية: 121.

[4] م. ن: 122.

[5] اتجاهات النقاد العرب في قراءة النص الشعري الحديث: د. سامي عبابنة، أربد–الأردن، عالم الكتب الحديث، 2004: 241.

فهم النص وقراءة النص من جهةٍ أخرى إذا لم يكن تحديد المنهج متوقفاً على معرفة المنهج النصي وإنما على القراءة المتمعنة القراءة النقدية الصحيحة للنص، وكذلك الفهم النقدي والمعرفي بالمنهج النصي الذي رآه الناقد ملائماً للنص والذي يكشف عن البنية المضمرة للنص، وأن هذا الاعتماد النقدي جاء لفاعلية المنهج النقدي في تحليل النص الشعري بصورة جعلت الترابط بين النص والمنهج متلائماً ومتناغماً من الناحية النصية. فنجد تحليل النص واستذواق ما فيهِ من ثنائيات ضدية إنما هو وجه من وجوه المناسبة النقدية لتوظيف المنهج البنيوي دون غيره في هذا النص.

وفي تحليل مدونة الشاعر (جابر محمد جابر) أحلام مبللة[1]، نجد الناقد قد وظف المنهج السيميائي في تحليل النص ابتداءً من العنوان ممتداً إلى نصوص داخل المدونة الشعرية موضحاً "إن ما يعرف بالعتبات النصية ومنها (الغلاف والعنوان والمهدى إليه والنص المقتبس في الإهداء) محاور تدور حول رحى دلالية هي التأكيد على التشاؤم والحزن فالأحلام المبللة ونقيضها اليقظة اليابسة وهو عنوان يتألف من مفردتين (مبتدأ وخبر)"[2] محاولاً استنطاق النص من عتبته وتفكيكه ومن ثم تأويله، محاولاً الكشف عما يمكن أن يكون فيه من الخفايا والكوامن بتفكيك بناه الداخلية وملاحظة الشفرات والعلامات التي تطبع لغته وتحد دلالته وتتحكم في خطابه. فالتوظيف النقدي الصحيح والتحليل النقدي الباحث عن العلاقات السيميائية تمثل مقدرة الناقد النقدية التي لا نستطيع تغافلها بكون النص ملائماً للمنهج النصي، وأن المنهج النصي ملائم للنص الشعري ومتوافق معه من خلال الكشف عن بنيته وعلاماتهِ ودلالاتهِ الرمزية وإيماءاته السيميائية، والناقد هنا على دراية نقدية بمدى قدرة المنهج وطواعيته للنص موضع التحليل والدراسة.

وفي نص "صهيل نملة"[3] وظف الناقد مناهج نقدية في دراستهِ، إذ ابتدأ من العنوان والذي يحمل ثنائيات متعددة (القوة والضعف)، (السرعة البطأ)، و"الذي تبدو منه ثنائية (القوة والضعف) فالصهيل صوت الحصان، والحصان حيوان شديد القوة، ليس كالنملة الضعيفة، وفي العنوان انزياح، فالنملة لا صهيل لها لكن الانزياح كثف المعنى فمنحها قدرة ليحيل إلى الضعيف"[4] وفي نص "عند البحر وأشياء أخرى"[5] ثنائيات منها (الحضور، الغياب) كشفها الناقد بكونها ثنائيات من وجهة نظر بنيوية في نصوص شعرية، وبعد ذلك عمل على تحليل

---

[1] مقاربات نقدية لنصوص حداثية: 139.

[2] م. ن: 139.

[3] م. ن: 140-141.

[4] م. ن: 140-141.

[5] م. ن: 145.

النص أسلوبياً والكشف عن إنزياحاتهِ والبحث عن أسلوب النداء والاستفهام والتكرار في النص، إذ إنَّ توظيف أكثر من منهجين نقديين نصيين إنما هو أداء نقدي فعال لم يخل بضوابط أي منهج، مع ملاءمة ومناسبة المناهج الموظفة في التحليل فالناقد عارف بأصول المناهج النقدية وأدواتها المتبعة، كذلك لم يكن المنهج البنيوي هو الوحيد القادر على قراءة النص، ولم يكن المنهج الأسلوبي هو أيضاً لوحده قادراً على قراءة النص وتحليله، وإنما جمع الناقد بين منهجين في تحليل النص الشعري، وذلك يعود إلى القدرة المنهجية للمنهجين النقديين في الكشف عن مضمرات النص، وهذا ما دفع بالناقد أن يلائم من حيث التوظيف النقدي لهذه المناهج في إكمال العملية النقدية في الكشف عن فاعلية تلك المناهج النصية في تحليل الخطاب الشعري, وهذا ما دفعه إلى التحليل على وفق الأدوات الإجرائية النقدية، ولهذا أجدهُ استطاع أن يحلل النص ويكشف عن أسلوبيته التي شكلت فرادة النص من وجهة نظر الناقد.

كما حاول أن يكيف المناهج النصية المتبعة بما ينسجم مع ثقافته في قراءة النص وإعطاء رؤيته النقدية الخاصة في الربط بين المناهج النصية والنصوص الشعرية الحديثة وما تحمله من مقولات ورؤى يريد الناقد أن يكشف عنها القارئ، والتي كشف عنها الناقد بصورة مطورة منفتحة على كل ما هو جديد وحديث.

وللناقد (عباس محمد رضا) دراسة بعنوان "العلامة البصرية والبنى الرامزة قراءات في شعر عبد الهادي الفرطوسي وسردياته"[1]، نجد الناقد قد وظف المنهج السيميائي في دراسة نصوص الشاعر، متخذاً من الأيقونة آلية إجرائية في تحليل النصوص وإيجاد الصور الرافدة داخل النص،

(آخر الليل يبدو الظلام كثيفاً

عيون الخيول الأصيلة تخترق الليل

والرمل موت ونار)[2]

هذا الصنيع الذي جعل الناقد متمثلاً للمنهج السيمائي, ذلك أنه متمكن من المنهج النصي وكذلك مناسبة المنهج النقدي وملاءمته للنص جعلت دراسته على مستوى من النقد السيميائي الذي يبين المعرفة النقدية والذكاء النقدي المنهجي، إذ نجد التوافق بين ما في النص من رموز وصور وأيقونات مع ما في المنهج من آليات نقدية تدرس النص وتحلله مستخرجة ما فيه من مخبوء ومسكوت عنه، وهذا دليل على اهتمام الناقد بالمنهج السيميائي, فقراءته المتمعنة

---

[1] العلامة البصرية والبنى الرمزية، قراءات في شعر عبد الهادي الفرطوسي وسردياته, عباس محمد رضا, تموز للطباعة والنشر والتوزيع, ط1, ط1, 2012.

[2] م.ن : 43 .

للنص والفهم النقدي للمنهج المتبع جعل من الدراسة على قدر من التلاؤم والمواءمة النقدية التي لم تتاح لأي ناقد وإنما للناقد القارئ, والمتمعن والناقد الذي يتمتع بصدق نقدي.

وفي دراسة الناقد (صالح زامل) لديوان الشاعر الزهاوي "نزعات الشيطان"[1]، نراه قد وظف المنهج التفكيكي متخذاً من أداة التفكيك الأساسية (الاختلاف) انطلاقاً لتحليل ديوان الزهاوي وقراءته, وذلك لأن "الاختلاف كان واقعياً سمة مقاربة لوجهة التحولات الكونية في عصره، فمن تبعية لحكم عثماني إلى حكم وطني بتبعية أخف،... ونقصد بهِ التعدد الذي ينظر إلى كل عناصر المعايرة بعين الاعتراف، والتفاوض والحوار، لا الإلغاء، لكن هذا لا يمكن أن يحصل إلا ضمن سياقي ثقافي له ملامح معينة"[2], إلا أن التحليل لم يكن مناسباً, ولم يأت بما أراده التفكيك, ولم يعطِ النص حقه, إذ لم يكن هذا المنهج مناسباً موائماً للنص الشعري محل النقد فالناقد اختار منهجاً نقدياً لا يتلاءم مع مقدرته النقدية ومعرفتهِ المنهجية ولا يلائم النص الشعري، فمقولة الاختلاف التفكيكية لا تصلح لكل نص شعري، وإنما هي لعب حرف الدوال المطلقة التي لا يكشفها إلا الناقد المعتمد على القراءة الاختلافية التي تقوض دلالة الحضور في المعنى الواضح وهدفها هو المعنى اللامحدود، وهذا ما يتطلب جهد نقدي ومعرفي دقيق. فلم يكن المنهج النقدي مناسباً وملائماً لدراسة النص.

وللناقد (رشيد هارون) دراسة بعنوان "الذات مرآة النص دراسات في الشعر العراقي المعاصر"[3]، قد وظف أكثر من منهج في دراسة نص للشاعر (كاظم حجاج):

الجميل– أمطار البصرة– سبحان الله كما الجدري– تنقر وجه النهر

- **نرقص فرحانين**
- **فالبصري خفيف القلب خفيف الرجلين**
- **أرجلنا ملك للطبالين.**
- **رجلاها ملك للطبالين.**
- **نرقص مقهورين.**
- **نرقص مذبوحين[4].**

إذ وظف المنهج السيميائي والمنهج الثقافي في التحليل "فإننا بإزاء نقد ثقافي تعرض له القصيدة بقصد ووعي عاليين نجحت بهِ..." [5] إذ جمع بين المنهجين على الرغم من أن

---

[1] الهوية والآخر: 46.

[2] مقاربات نقدية لنصوص حداثية: 46.

[3] الذات مرآة النص دراسات في الشعر العراقي المعاصر.

[4] م. ن: 87–88.

[5] م. ن: 88.

المنهجين غير ملائمين للنص بحد ذاته, إذ لا يوجد في النص ما يشير أو يحيل إلى دراسته على وفق العلامة أو الأيقونة أو الرمز أو أي أداة سيميائية, ولا يوجد في النص أي علاقة مع المنهج الثقافي وأدواتهِ, فالتوظيف النقدي لم يكن على وعي بأبعاد المنهج المتبع، على الرغم من أن النص يمكن أن يحلل على وفق مناهج نقدية أخرى تتوافق معهُ وتتناسب والعملية النقدية، فتعدد المناهج ليس من شأنه أن يخرج بالنص ويحلله، إذا لم تكن المناهج مناسبة للنص فلا يستطيع أي ناقد أن يخرج بتحليل يليق بالنص ويستنطق مخبوءاته، يتضح من التحليل أن الناقد اختار المناهج على سبيل المنهج الأسير له أو على معرفة به إلا أن التحليل وضح عدم المعرفة النقدية بالمناهج النصية, كذلك عدم فهم النص الشعري فمهاً يليق بالنص من جهة وبالناقد من جهة أخرى. فلم تكن المناهج مناسبة وملائمة للنص، فلم يبين الناقد صلاحية المنهج للنص, ولا طواعية آلياته للنص, فلم يكن بينهما أي ترابط أو ملائمة.

وفي دراسة الناقدة (نوفة حسين علي) التي بعنوان "بنية الصورة في شعر عبد الكريم راضي جعفر دراسة تحليلية"[1] نجد أن الناقدة قد وظفت مفهوم البنية كأداة إجرائية من أدوات البنيوية إلا أن الناقدة لم تشتغل من الوجهة النقدية التحليلية للبنيوية ذلك أنها لم تعط النص حقه من خلال القراءة الفاحصة والدقيقة فلم تعتمد التحليل البنيوي على وفق مستويات البنية إنما أرادت أن توظف هذا المنهج حتى وإن لم يكن ملائماً للنص، إذ وظفت منهجاً اعتقدت أنه مناسب للنص ما دون سواه، وفرضته على النص على الرغم من أن النص نفسه لم يستدعه.

وللناقدة (شيماء محمد كاظم الزبيدي) دراسة نقدية بعنوان "وصية من محتضر للسياب دراسة بنيوية في الثنائيات"[2]، نجد الناقدة قد قرأت النص على وفق ثنائيات ضدية، إذ "تضمنت قصيدة السياب (وصية من محتضر) أنساقاً وثنائيات متعددة أردنا في هذا البحث أن نسلط الضوء حصراً على نسق الثنائيات الضدية التي يمكن أن نكشف بوساطتها عن البنى القبلية الكامنة في هذا الأثر الأدبي المرتبط ببيئة الشاعر من حيث تأثيرها في ولادته ودلالاتهِ"[3] إلا أنها لم توفق نقدياً في اختيارها البنيوي، إذ عملت على توظيف الثنائيات في التعبير عن بيئة الشاعر وتأثيراتها في حياته وولادته فقد ابتعدت عن حدود التوظيف النقدي للمنهج، فلم توظف الثنائيات بكونها أداة إجرائية بنيوية للكشف عن كوامن النص وبنيته النسقية. ومن وجهة أخرى لم تكن الثنائيات من وجهة نظري كافية للكشف عن البنى المهيمنة على النص، فإنها غير كافية في تفسير جميع جهات النص، وأن دعوى الناقدة بملاءمة المنهج أو الأداة للنص الشعري هي

---

[1] بنية الصورة في شعر عبد الكريم راضي جعفر دراسة تحليلية.

[2] وصية من محتضر للسياب دراسة بنيوية في الثنائيات.

[3] م. ن: 2.

دعوى لم تأت بجدوى إذ لم تقف الناقدة على معرفة نقدية ووعي منهجي تعتمد القراءة النسقية لتلك الثنائيات مما جعلها تخفق في الاختيار المنهجي وهذا ما صبغ تحليلها بالانطباع أحياناً والابتعاد عن عملية التحليل البنيوي المقنن.

وللناقد (علي جعفر العلاق) دراسة بعنوان "الشعر والتلقي دراسة نقدية"[1]، درس فيها قصيدة السياب (أنشودة المطر) على وفق القراءة والتلقي

عيناك غابتا نخيلٍ ساعة السحرْ

أو شرفتانِ راح ينأى عنهما القمر

.....

وتغرقان في ضباب من أسىً شفيف

كالبحر سرّح اليدين فوقه المساءْ[2].

إلا أن الدراسة لم تكن موفقة نقدياً فقد كانت قراءة شارحة لنص السياب غير معتمدة على منهج القراءة والتلقي، "فكأنه يفترقُ من ذاكرة طللية فياضة، ويستثير في المتلقي مخزوناً وجدانياً حاراً، وهو، بعد أن ينجز هذه الافتتاحية الملتهبة سرعان ما يغادرها مفتوناً بإسلافه الجاهليين، ليقود قصيدته عبر سلسلة من الانشغالات التي يرتبط من خلالها، الهم الوطني والإنساني العام بالانكسارات الخاصة"[3] فالقراءة الخاطئة للنص جعلت المنهج النصي يخرج عن مساره باهتمامها بالنص من ناحية الشاعر وما يهم الشاعر أي ما حول النص وهذا ليس اشتغال القراءة والتلقي "فالنص الأدبي لا يمكن النظر إليه باعتباره انعكاساً للواقع أو هروباً منه في اتجاه الحلم أو التخييل، بل باعتباره يسعى إلى أن يقول لنا شيئاً ما عن الواقع"[4]، ليس معطى بعد في هذا الواقع، أي إنه "يحمل للعالم شيئاً لم يكن موجوداً من قبل"[5]. فالنص الأدبي هو "بنية تواصلية"[6]. تهدف إلى تبليغ رد فعل النص على واقعه الخارجي إلى القارئ، أو الأحرى إنها تؤثر باعتبار المعنى الذي يقصده النص. فخروج الناقد عن مسار المنهج النصي هو بحد ذاته يمثل عدم الملاءمة النقدية من خلال التوظيف والتحليل، إلا أن قراءة النص على وفق التأثير في المتلقي نجده يستدعي جماليات القراءة وما تحققه من استجابة. غير أن احتمالية قراءة النص وتحليله على وفق أكثر من منهج نصي لأن النص حافل بالأفكار والمعاني والرؤى التي تحرك

---

[1] ينظر: الشعر والتلقي دراسة نقدية: 75.

[2] انشودة المطر: 162.

[3] من فلسفة التأويل إلى نظريات القراءة: عبد الكريم شرفي، الدار العربية للعلوم، ناشرون، 2007، ط1: 75.

[4] م. ن: 192.

[5] م. ن: 192.

[6] م. ن: 192.

شهية الناقد أو القارئ للبحث والتفكير والتحليل والاكتشاف النقدي على وفق توظيف آليات نقدية نصية تقرأ النص وتحلله وتحيط به وتترك كل ما هو خارج النص على عكس ما فعله الناقد في توظيف القراءة والتلقي فقد كانت القراءة خارج الاشتغال والإجراء فكانت الدراسة لا تخدم فكراً ولا تغني قضية.

وللناقد (محمد صابر عبيد) دراسة نقدية في الأنموذج العراقي، قرأ الناقد فيها نصوصاً لشعراء عراقيين على وفق مناهج متعددة، ففي قراءته لقصيدة الشاعر (عبد الزهرة زكي)

تصففين جسدكِ أمام المياه

.....

الرغباتُ تحررها النيران التي تصغي إلى زئير

تذكيه الجنون

.....

وحينها:

تشمّ الكلابُ اختلال الدم الساخنِ

على الرمال[1].

والتي درسها على وفق المنهج السيميائي محاولاً الكشف عن رموز وصور النص لكي يحقق الكون السيميائي "فثمة محاورة مدهشة بين النسق الجسدي في أنموذجة الحسي والنسق الروحي في أنموذجة المعنوي بين المباشرة والرمز، بين السبب والنتيجة، بين الفرض والبرهان، بين الإيقاع البصري والإيقاع الذهني، بين السواد والبياض، ولو استللنا المفردات الاسمية بوصفها دالاّت ممكنة قابلة للتصوير والتفاعل مع رموزها لإنتاج كون سينمائي"[2] إلا أن هذا التحليل لم يكن ذا نتيجة علمية نقدية فقد خلط الناقد بين آليات السيميائية وآليات البنيوية وهذا ما جعل الناقد في تشتت منهجي إذ لم يكن المنهج ملائماً للنص فلم يشتغل الناقد اشتغالاً نقدياً جعل من دراسته تتكئ على منهج نصي محدد أو حتى الجمع بين منهجين أو أكثر إلا أن الأفراد والجمع كله لم يكن ملائم للنص من خلال اختيار الناقد الخاطئ للمناهج النصية، وأن توظيف آلية بنيوية (الثنائيات) لم تكن كافية لتحليل النص فعلى الرغم من أهمية الثنائيات وما تأتي به من نتائج في الكشف عن البنى المهيمنة وسهولة استعمالها فإنها غير كافية في تفسير جميع جهات النصوص الأدبية[3]، أي إن استعمال وتوظيف هذه الآلية دون غير في تحليل

---

[1] الفضاء التشكيلي لقصيدة النثر الكتابة في الجسد وصراع العلاقات قراءة في الأنموذج العراقي: 70.

[2] م. ن: 70.

[3] ينظر: الثنائيات في النقد البنيوي– دراسة نظرية تطبيقية: إيمان عبد الحسن علي، مجلة كلية التربية الأساسية للعلوم التربوية والإنسانية، جامعة بابل، ع23، تشرين الأول، 2015: 371.

النص بدعوى مناسبتها للنص لم تكن ملائمة للاشتغال النقدي فقد أخطأ الناقد في الانحياز للمناهج النصية المتبعة في التحليل على الرغم من عدم ملاءمتها ومناسبتها للنص. فالخلط النقدي الذي قام به الناقد وتوظيفه لأكثر من منهج نقدي بدعوى مناسبة هذهِ المناهج للنص لم يكن صحيحاً، فلم تكن التعددية النقدية أو اختيار مناهج نصية في تحليل أي نص تكن اعتباطية وإنما بعد القراءة الواعية للنص الكاشفة عن ما فيه من إشارات تستدعي منهج معين للدراسة والتحليل.

ويشمل هذا أيضاً تحليله لنص الشاعر (نوفل أبو رغيف)

كيف ستحتشم الدنيا؟

من زمن لا يخجل؟

يتبعثر صوت الليل على صبح الأوراق

والهمّ القاحل سيقضّ مضاجع

هذا الصمت الأفحل[1].

إذ وظف آليات السيميائية، ويبحث أيضاً عن الثنائيات الضدية ليحقق بها سيميائية الشكل الشعري، لم يكن هذا الاشتغال ولا طريقة التوظيف ملائمة للنص ولا للعمل النقدي الصحيح، فالناقد هنا مهتم بالمؤلف والعوامل الأخرى المحيطة بالنص بينما يتركز "الجهد النقدي على النص الأدبي نفسه وتجاوز الإطار الضيق للمناهج والمقاربات النقدية الخارجية والأكاديمية التقليدية التي كانت تعنى بخارجيات النص وما حوله"[2]، فالعمل بالمناهج النصية يستدعي العمل الصحيح بها ومناسبتها للنص، إلا أن المناسبة والملاءمة النقدية تماشيه في اشتغال الناقد".

وفي نص آخر نجد الناقد قد وظف منهج القراءة والتلقي في تحليل نص للشاعر (سلمان داود محمد):

من أين لي بازيسوس أبهة البطريق

أو يد تقطف الأرانب من حديقة الجمجمة

حتى البحيرات التي لوّحت بعفاف مبكّر

تترحم ظهراً بالطيران..

ترى من ينقذ عويل الأصابع من لعنة الشرنقة

---

[1] الفضاء التشكيلي لقصيدة النثر الكتابية بالجسد وصراع العلامات، قراءة في الأنموذج العراقي: 74.

[2] اللغة الثانية في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث: فاضل ثامر، بيروت، المركز الثقافي العربي، 1994: 245.

ترى

من

يشير..؟[1].

يوضح الناقد أن الشاعر "لا يعتمد النص هنا على بناء الصورة داخل إطار الأعراف الشعرية المتداولة بل يصنع ملامح صورة من خلال توريط المتلقي وحشر فضوله لوضع ألوان وخطوط وظلال تستكمل بها الصور وضعها الشعري، وبذلك يتحول التشتيت والبعثرة إلى رؤية في التشكيل وسعر في فرادة الأداء"[2].

نجد أن الناقد لم يوفق في اختيار المنهج الملائم والمناسب للنص، إذ نجده يحث المتلقي على القراءة، وعليه أن يشترك في العملية الشعرية، وكأنه يقوم (بتوريط المتلقي) في إكمال الوضع الشعري[3]، نجد الناقد هنا يقحم المتلقي في فعل القراءة، إذ يحاول أن يحتفظ بالقارئ دائماً داخل النص، لأن الميزة الأساسية للموضوع الجمالي الأدبي أنه "يتم إدراكه من الداخل"[4]، ولأن سيرورة القراءة بسبب طبيعة النص الأدبي نفسه الذي لا يمكن إدراكه في كليته دفعة واحدة، لا تصنع القارئ في مواجهة النص، بل تقحمه داخل عالم النص. فالناقد هنا يقحم المتلقي في فعل القراءة إلا أن جمالية القراءة والتلقي عبر ملائمة للنص إذ لا يوجد للنص ما يستدعي التوظيف، ولو أدرك هذا لأظهر أنساق النص المختلفة وأبعاده النقدية التي اختفت من جراء التوظيف غير الملائم بصورتهِ النقدية.

وفي دراسة للناقد (رشيد هارون) (الذات مرآة النص) نجده قد درس نصوصاً لشعراء عراقيين معتمداً مناهج نصية متعددة فدراسته لنص الشاعر (فاضل العزاوي) نجده قد وظف المنهج الأسلوبي من خلال أسلوبية (الحذف) أو الانحراف بوصفهِ آلية أسلوبية تزداد أهميتها في شعر الحداثة العربية، إذ تعد ظاهرة "الحذف من القضايا المهمة التي عالجتها البحوث النحوية والبلاغية والأسلوبية بوصفها انحرافاً عن المستوى التعبيري العادي، ويستمد الحذف أهميته من كونه لا يورد المنتظر من الألفاظ وإنما يذهب بالمتلقي مذاهب بعيدة، ومن ثم يفجر في ذهن المتلقي شحنة توقظ ذهنه وتجعله يفكر في ما هو مقصود"[5] إذ إن هذهِ الآلية لم يكن توظيفها اعتباطياً في النص وإنما جاء فعلاً مقصوداً ملائماً للنص مثمراً عن التطابق بين النص والمنهج والذي بدوره يبين مدى معرفة الناقد بالأدوات النقدية النصية التي تتيح للناقد التحليل الدقيق

---

[1] اللغة الثانية في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث: 73.

[2] الفضاء التشكيلي لقصيدة النثر الكتابة في الجسد وصراع العلاقات قراءة في الأنموذج العراقي: 70.

[3] ينظر: م. ن: 74.

[4] من فلسفة التأويل إلى نظريات القراءة: 182.

[5] م. ن.

للنص وهذا ناتج أيضاً عن قراءة الناقد الاختلافية والعميقة للنص التي جعلته أن يختار المنهج النصي بصورة ملائمة للعمل النقدي. وهذا موضحاً في نصه

(أغنية نفسي) يقول فيها:

"عندما بلغتُ العاشرة من عمري

قلتُ: كل شيء سيكون على ما يرام يا فاضل

مادام هناك فصول تتعاقب

مادام الشتاء يفاجئك بأمطاره

والربيع بوروده البرية

.....

قلت في العشرين من عمرك

عندما بلغت العشرين من عمري

لم أكن في حديقة أو مقهى

وإنما في سجن بغداد[1].

وإن هيمنة آلية الحذف على النص جعلت من النص يستدعي هذا المنهج دون سواه على الرغم من أن النص يحتمل قراءات متعددة يمكن لأكثر من منهج نصي أن يحلله.

وفي دراسته نص للشاعر (فايز الشرع) نراه قد وظف التداولية في قراءة النص[2]،

لا تموت النار في رماد التضحية يقول:

"لما رأيت حشود أهلِكَ

شُردت في المشرقين

وصلت لا ماءً وجدتَ ولا دماً

فنحرت وسط جفافهم أنهارك

وحلبت نخلك

أثقلتَ من أوزارهم أوزارك[3].

تلك القراءة التي وظفت معطيات التداولية جميعها في الكشف عن بؤرة النص العميقة بوصفها "علماً جديداً للتواصل يدرس اللغة في مجال الاستعمال فهي تنتقل من المستوى اللغوي والنحوي والنفسي للغة إلى المستوى الاجتماعي ودائرة التأثر والتأثير، باستعمال اللغة لتحقيق

---

[1] الذات مرآة النص دراسات في الشعر العراقي المعاصر: 25.

[2] ينظر: م. ن: 44-45.

[3] م. ن: 44-45.

التواصل في سياق محدد"[1] كذلك أن ما جاء في النص من أبعاد إشارية وزمانية ومكانية جعلت من التداولية منهجاً ملائماً مناسباً للنص إذ تشتغل التداولية "على اندماج الشاعر ذاتياً في خضم الواقع الموضوعي، وحضوره في الزمان والمكان تحت شعار (نحن، الآن، هنا)" [2] إذ إن النص الشعري هو من يختار المنهج الذي يحللهُ ويستخرج ما فيه من كوامن وخفايا، فمناسبة المنهج النقدي دون سواه لنصٍ ما هو الصدق النقدي الذي يختار النهج الأيسر والأصح لقراءة النص وتحليله، من هنا جاء المنهج النقدي ملائماً كل التلاؤم للنص، إذ إن خلق هذا التلاؤم روح نقدية وعلى درجة عالية من الخبرة والمؤهل النقدي الذي اختار لنصهِ منهج يكفي لأن يغطي على جميع المناهج التي تحاول قراءة النص. فما في النص من الإشارات شخصية (ضمائر متكلم، مخاطب، غائب) وما في النص من أقوال كلها تأخذنا إلى فحوى التداولية وهي السعي وراء الإجابة في الأسئلة (من المخاطب، من المتكلم، من الغائب) ومتى وأين؟ كل هذا يؤكد القراءة التداولية للنص في جميع جوانبه قراءة متكاملة تجعل الملاءمة النقدية على درجة عالية من التحقق.

وفي دراسة الناقد (صالح زامل) "الهوية والآخر قراءات في ضفاف النص الشعري"، نجد أن الناقد قد درس عنوان مجموعة (تدوين لزمن ضائع) على وفق المنهج السيميائي "تواجهنا المجموعة من عنوانها الرئيس بإحالة تستدعي عنوانا مشهوراً، ويتم تضمينه بإعادة إنتاجه فـ(تدوين لزمن ضائع) فيه استدعاء لعنوان رواية (مارسيل بروست/ البحث عن الزمن الضائع أو المفقود)"[3] ذلك أن السيمياء من أنسب المناهج النقدية في دراسة العنوان حيث هناك (سيمياء العنوان) التي تعنى بالعنوان كل الاعتناء كونه لصيقاً بالنص وهو العتبة الموضحة له. وبما أن العنوانات هي علامة سيميائية مشحونة بالدلالات الرمزية والاحتوائية إذن هي أنظمة دلالية سيميائية وهذا كله يصب في الملاءمة النقدية للنص الشعري أي الملائمة والمناسبة للمنهج النقدي المتبع. والمختار في تحليل النص أو عنوانه.

إذ رأى أنه مناسب للدراسة وملائم لها، وهو في الحقيقة كذلك, لأن في النص ما يوحي ويشير إلى أن هناك رابطاً بين العمل الأدبي والرحلة الاجتماعية والتاريخية المنتمي إليها النص إلا أن الناقد لم يوفق في العمل الإجرائي إذ لم يكن قادراً على الكشف عن معالم النص وخصائص النص الغائبة عن أعين المتلقي أو القارئ، فالانبهار بالمنهج النصي والإعجاب بهِ

---

[1] الذات مرآة النص: 45.

[2] م. ن: 46.

[3] الهوية والآخر: 18.

غير كافٍ لأن يكون العمل النقدي بصورة مكتملة وإنما سيكون غير ملائم فالمنهج النصي ملائم للنص إذا وظف بصورة تليق بالعمل النقدي الصحيح.

فالناقد هنا غبن حق المنهج النصي وحق النص محل الدراسة أيضاً، وبعد ذلك أرى أن الناقد قد انحاز إلى منهج نصي آخر متخذاً من الرموز السيميائية أداة للتحليل أيضاً إلا أن هذا الخلط المنهجي وتعدد المناهج قد ضيع كثيراً من الجهد وكثيراً من الوقت ولم يأت بنتيجة, إذ لم يوفق الناقد في الاختيار والتوظيف على الرغم من الملاءمة النقدية لهذهِ المناهج النصية مع النص.

وفي تحليل نص "صديق الستينات" للشاعر (سركون بولص)، يصرح الناقد (صالح زامل) بتوظيف (القراءة والتلقي)، كما ويحدد نوع القراءة (قراءة استكمالية)[1]. "هذه القراءة غير محايثة، وتحاول أن تقارب إلى حد ما القراءة التي أسماها الناقد ناظم عودة القراءة الاستكمالية"[2] إن مثل هذا التوظيف وهذا التحليل بصورة واسعة وشاملة للنص تبين مدى ملائمة المنهج النقدي للنص المتبع إذ إنَّ آلية القراءة آلية لصيقة بالمتلقي وهو العنصر المهم في هذهِ العملية إذ هو من يقوم أو يشترك مع المؤلف في الإضافة والتعديل وخلق نص جديد، وهذهِ الملاءمة النقدية ناتجة عن الفهم والتفاعل النقدي بين الناقد والمنهج النصي الذي اختير للعملية النقدية بعد القراءة الفاحصة المتمعنة للنص الذي فرض اختيار المنهج المناسب لهُ. وفي مواقع أخرى من الدراسة نجد الناقد يحدد عنوانات فرعية منها (منهج القراءة، القراءة الانعكاسية).

وللناقد (كمال عبد الرحمن) دراسة نقدية لمجموعة "البحر ليس اسمي" لعبد الجبار الجبوري[3]، وظف الناقد المنهج البنيوي في دراسة النص وصرح بذلك منذ بداية الدراسة، "تشتغل دراستنا البنيوية في هذه المجموعة على ثلاث بنى، بنية اللغة الشعرية، والثنائيات الضدية، المعجم الشعري"[4] إلا أن الناقد لم يكن موفقاً في التوظيف إذ لم يكن التحليل والإجراء النقدي متوافقاً مع آليات المنهج البنيوي مع النص، إذ كان اختيار المنهج بشكل عشوائي لا ينم على دراية أو فهم للبنيوية وإجراءاتها على الرغم من أن المنهج ملائم نقدياً للنص إذا أردنا أن نقرأه ونحلله بصورة صحيحة وأن يكون التحليل موافق لمعطيات المنهج البنيوي وآلياتهِ، فعند توظيف الثنائيات الضدية لم تكن هذهِ الآلية موظفة بشكلها الصحيح الذي يخدم النص، ومن ثم انتقل إلى المنهج البنيوي التكويني في التحليل.

---

[1] الهوية والآخر قراءات في ضفاف النص الشعري: 182.

[2] م. ن: 184

[3] دراسة بنيوية في مجموعة "البحر ليس اسمي" لعبد الجبار الجبوري.

[4] م. ن: 1، 2، 4.

إذ بين التفاعل بين النص وآليات هذا المنهج، كذلك أن الرؤية المنهجية والاختيار المنهجي قائم على التميز فتوظيف هكذا منهج وملاءمة للنص لم يكن بشكل متسرع أو مختل وإنما أتى عن فهم نقدي وإدراك معرفي.

وفي دراسة الناقد (علي هاشم المالكي) التجريب الأدبي دراسة في قصيدة الجيل الثمانيني في العراق لنص الشاعر صلاح حسن "الخروج من أور"

لأن الممكن إغراء
دعونا ندخل العاصفة
ضعيف وحر كسفونية
يعذبني اللامتناهي متحف حياتي مفتوح وبه فكرة
ومن دمائي الدافئة والمخطوطة
اطعم أحلامي والطريق[1]

نجد الناقد قد استعان بالقراءة والتلقي في تحليل النص والكشف عن معنى البياض في النص وعن حالة القارئ المتلقي وعلاقتهُ في النص من حيث إن المتلقي في هذا النص غير عارفٍ بمستويات القراءة التي يمكن أن تقرأ عمودياً أو أفقياً "فالشاعر يوظف توزيع البياض في الانسجام مع فكرة الدلالة اللسانية (العاصفة) التي تبعثر الأشياء، فيبعثر الشاعر كلماته في فضاء الورقة، ويبقى المتلقي حائراً في مستويات القراءة"[2]. فالبياض يثير لدى القارئ عمليات الإكمال أو الملء الضرورية لتحقيق الموضوع الجمالي، فانهذه الفراغات يسميها (أيزر) البياضات النصية، التي تتمثل بالضبط في مجموع التفككات التي تفصل بين أجزاء المنظورات النصية، ووجودها داخل النص يشير إلى سكوت النص عن ارتباطات أو علاقات دلالية معينة يمكن أن تقوم بين مختلف أجزائه وخطاطاته ويجب على القارئ أن يتمثلها[3]، "فالقارئ مدعو إلى ملك البياضات لأن كلما زادت البياضات النصية كلما تعقدت عملية التركيب والتوليف بين مختلف أجزاء النص وكلما زادت حيوية وإنتاجية نشاط التخيل والتمثل لدى القارئ"[4]، فالبياضات تلعب دوراً أساسياً في بناء التشكيلات الدلالية لدى القارئ، وهي لا تفصل فقط بين الأجزاء النصية بل وتخلق أيضاً إمكانات الربط بينها[5]، فاختيار القراءة والتلقي ملاءمٌ للنص من حيث

---

[1] انا مجنون لسبب وأنت عاقل بلا سبب, صلاح حسن, مختارات شعرية, دار الحضارة للنشر والتوزيع, القاهرة, 2010: 188

[2] التجريب الأدبي دراسة في قصيدة الجيل الثمانيني في العراق: 74.

[3] ينظر: الأصول المعرفية لنظرية التلقي: 157.

[4] م. ن: 225.

[5] ينظر: م. ن: 227

آليات النص المتوافقة والمتلائمة مع آليات المنهج النصي، فالتركيز على القارئ جاء من خلال الرؤية النقدية والقراءة الفاحصة للنص التي اختارت للنص منهجاً ملائماً.

وفي تحليل نص آخر للشاعر (عدنان الصائغ)

عندما الأرضُ كورها الرب بين يديه

ووزع فيها

اللغات

النبات

الطغاة

الغزاة

الحروب[1]

نجد الناقد قد استعان (بالقراءة والتلقي) للكشف عن الطريقة التي حاول فيها الشاعر أن يحرك (حاسة البصر) لدى المتلقي لينساق خلف كلمات موزعة بطريقة تخرق ألوفية الشكل[2]، فاختلاف الشكل في القراءات بين المتلقين وهذا ما تنشده نظرية (التلقي)، فانالعمل الأدبي أو الموضوع الجمالي هو "بناء للنص في وعي القارئ"[3] وهو لا يكتسب سمة السيرورة التي تميزه في خصوصية "أثناء القراءة"[4] بكون فعل القراءة نشاطاً عملياً يرفد علاقة التفاعل بين النص والقارئ، التي تنتهي إلى بناء المعنى أو الموضوع الجمالي في وعي القارئ. إذ كان المعنى المبني يتغير بالضرورة من قارئ إلى آخر، فانفعل القراءة أو فعل البناء في حد ذاته يمتلك بنية موضوعية ثابتة أو مشتركة بين الذوات يمكننا الكشف عنها ووصفها وهي أصل كل التحقيقات الفردية المختلفة[5]. فالمنهج النقدي جاء ملائماً كل الملاءمة للنص المنقود, وهذا التناسب والتوافق نتيجة الاختيار الموفق للناقد ونتيجة المعرفة النقدية لدى الناقد بهذهِ الآلية وبهذا المنهج الذي هدفه أن يشارك المتلقي في العملية الإبداعية. فاستدراج القارئ لملء الفراغات في النص والمشاركة في إنتاجه من خلال القراءة التأويلية كشف الناقد عنها من خلال توظيف آليات المنهج الملائمة لما في النص من اهتمام بالمتلقي، ومحاولة لفت انتباهه إلى ما في النص من محذوف أو مستغنى عنه، أي إفساح المجال أمام المتلقي في المشاركة وأن يكون للنص أكثر

---

[1] الأعمال الشعرية, عدنان الصائغ: 4 – 5 .

[2] التجريب الأدبي دراسة في قصيدة الجيل الثمانيني في العراق: 74.

[3] من فلسفة التأويل إلى نظريات القراءة: 182.

[4] م. ن: 182.

[5] ينظر: م. ن: 182.

من قراءة[1]. كما أن توظيف آلية (كسر أفق توقع المتلقي) في تحليل النص إنما يريد الناقد إشراك المتلقي في العملية الإبداعية بكون أفق التوقع وأفق الانتظار "هو المقاييس والمعايير التي يستعملها القراء لترجمة وتفسير النصوص الأدبية"[2]، أي أن يكون القارئ أو المتلقي ذا حظ كبير أو معقول من المعرفة المكتسبة من جراء معاشرته للنصوص وتبنيه للسنن الفنية التي تميز جنساً أدبياً عن آخر، وتتأتى هذهِ المعرفة من خلال الدراية والممارسة، لكي يكون شريكاً في اكتشاف الرؤى المختلفة للنص فيكون المتلقي هنا لا يقل أهمية عن المبدع ولا عن النص، فالقراءات المتعددة هي التي تخلق أفقاً جديداً للتوقع يتعدى الأول ويتجاوزه لأن القراءة الأولى للنص تضع أفق توقع ضيقاً لا يتناسب والفضاء الشعري المفتوح، فالقراءات المتتالية هي من تكسر أفق توقع القارئ.

فاشتغال الناقد (علي هاشم المالكي) وتحليله النقدي على وفق القراءة والتلقي جاء عن دراية بأن هذا المنهج النقدي ملائماً للنص الشعري وأن آليات المنهج سوف تكشف عن مخبوءات النص وهذا هو جُل اشتغال المناهج النصية. فالملائمة النقدية والمناسبة المنهجية بين النص والمنهج المتبع تبين مدى إدراك الناقد للعملية النقدية ليس من وجهة النص فقط وإنما من وجهة المنهج المتبع وآليات التوظيف، إذ أرى أن الناقد في توظيفه للآليات، الواحدة تلو الأخرى في تحليل نصوص مختلفة إنما أراد أن يبين أهمية كل آلية وإظهار اشتغال كل آلية على النص الشعري، حتى في إشراكه للقارئ أو المتلقي إنما وضح نوعية القارئ ومكانته في العمل النقدي.

وفي الفصل الثالث من الدراسة نفسها نجد الناقد يصرح بأساسيات ومبادئ القراءة والتلقي فيرى أن "لكل نص (أفق انتظار) خاص به[3]، والقارئ عليه أن ينتظر العناصر الضمنية في النص ومن ثم فرز نوع الجنس من خلال ما لديه من معلومات عن ذلك. ففي تحليل الرواية الشعرية (من يسكب الهواء في رئة القمر) للشاعر (بشار عبد الله) يرى الناقد أن في النصوص متاهات قرائية تستهدف أفق توقع القارئ. "فالنص يعمل على التعايش ضمن فنين متمايزين لكل منهما أدواته ولغته، فالراوي/ الشاعر عمل عن قصد إلى إدخال نصه في هذه المتاهة القرائية والأجناسية كمحاولة تجريبية تستهدف أفق توقع القارئ الذي يعرف عبر مرجعياته الثقافية كيف يحيل أي نص إلى جنسه من خلال محددات المحاكاة بين النصوص"[4].

فعند تحليل المجموعة الشعرية هذه ابتدأ الناقد من العنوان على عكس القراءات السابقة لنصوص ومجموعات أخرى فالعنوان بطبيعته في أي عمل نصي يُلقي الأضواء على النص

---

[1] ينظر: مدخل إلى الأدب التفاعلي: 152.

[2] النص الأدبي بين الإنتاجية الذاتية وإنتاجية القارئ: قاسي صبيره، مجلة قراءات: 225.

[3] التجريب الأدبي دراسة في قصيدة الجيل الثمانيني في العراق: 145.

[4] م. ن: 154.

ويضيء ساعته من دلالته لكن في (من سيسكب الهواء في رئة القمر) يعد العنوان بنية قرائية تساعد في تلقي النص وفهمه، فالعنوان هو المفتاح الدلالي المدلول الذي يواجه القارئ "كلمة السر التي يمكن عن طريقها الدخول إلى عالم النص وفك رموزه والغوص في أعماقه واستجلاء أسراره ودلالاته"[1] أي عن طريق النص تفهم دلالات النص المخبوءة الذي من خلالهِ أراد الناقد أن يكسر أفق توقع القارئ ويجعله يبحث عن المخبوءات وهذا جل اشتغال المنهج النصي أو القراءة والتلقي التي تهتم بالقارئ.

فمناسبة المناهج الحداثية وفاعليتها وملاءمتها للنص أثبته الناقد من خلال الاشتغال النقدي والتطبيق الصحيح الملائم للمنهج والنص، فدرجة الوعي بالمناهج النقدية النصية لدى الناقد واضحة من خلال حديثه واشتغاله الصحيح على النصوص، فقد اختار الناقد لنصوصه مناهج نصية مناسبة للتحليل وتقترب كثيراً من حدود التمثل النقدي، وأن اختيار القراءة والتلقي وتوظيف أدواتها في تحليل المجموعة الشعرية كان اختيار يرضي القارئ ويرضي متذوق النصوص الشعرية إذ من خلال أفق التوقع أشاع الناقد فضول القارئ والمتلقي، وخاصة في معرفة عالم يكن معروض لديهم مسبقاً، فالملائمة النقدية لعبت دوراً كبيراً في جعل الدراسة على قدر كبير من التمثل والتقارب الكبير بين النصوص والمناهج المختارة.

وفي دراسة الناقد (عبد الكريم راضي جعفر) حجر العيون ماوراء لغة النص الأدبية، نجد أن الأسلوبية التي اختارها الناقد لدراسة شعر سلمان الجبوري منهجٌ نقديٌ ملائمٌ لنص الشاعر ذلك لأن النصوص الشعرية والنماذج التي انتقاها الناقد تدل على الملاءمة والانسجام النقدي ففي نصوص الشاعر نجد ما يمكن الناقد من دراسته في ضوء الطروحات الأسلوبية وأدواتها الإجرائية من حيث اللغة والتوظيف الدلالي وعلامات الترقيم والتكرار, غير أن الناقد لم يشتغل الاشتغال الأسلوبي كناقد محترف في هذا المنهج. ولعل ما يؤكد رؤيتنا أن الناقد في اشتغاله تناول جزئيات من الحرفة الأسلوبية ففي تحليله لـ(4 حركات لسمفونية طويلة)

كان العَرَقُ

كانَ الدَبَقُ

كان الخَوفُ

كان النزفُ

كان الهم يوحدهم

كان.. وكان[2]

---

[1] الدكتور سامي علي جبار، عنوان قصيدة السياب، الطليعة الأدبية، ع1، 2001: 77.

[2] الغابة العذراء, سلمان الجبوري, دار الشؤون الثقافية, 2007: 29 .

اعتمد على التكرار بوصفها ظاهرة أسلوبية "فكان تكرار: (الكاف+ الألف+ النون = كان) سبع مرات، للإشارة إلى البدء من الماضي المتكرر تكرار تماثل إلى الحركة الصوتية المتحركة هارمونيا من خلال إيراد جناس ناقص ازدواجي (بوزن واحد)" [1] غير أنه حللها من منطلق رؤية خاصة تنطوي على بنية ذوقية تعتمد المنهج الجمالي في التحليل، وكذلك في اشتغاله على قصيدة "رحلة في الأحلام"[2] التي يحللها من منطلق ثيمة التكرار التي يعزوها إلى هندسة كتابية ذات بعد وأثر دلالي[3]. ومن الأمثلة الأخرى تناوله قصيدة الجبوري "نظرات انطباعية"[4] التي يحللها من منطلق التكرار اللوني المتراكم مع بيان مدى الإثارة التي يحدثها التكرار اللوني والتحولات الأسلوبية في النص المدروس وعند قراءة التحليل النقدي للناقد نجد أن الأسلوبية منهج نقدي ملائم لنصوص الشاعر غير أن الناقد ابتعد عن دائرة الاشتغال الأسلوبي.

أما دراسة الناقد (عصام شرتح) "شعرية الاغتراب في قصيدة حميد سعيد وتحولاتها"، نجد الناقد تناول ظاهرة الاغتراب الأسلوبي من الوجهة الأسلوبية[5]، يكون المناهج النصية غايتها هي إضاءة النص.

فالمنهج النصي الذي وظفه الناقد إنما هو وسيلة إجرائية استدل بها على غاية النص, وكشف من خلال التوظيف كفاية المناهج الإجرائية, وكذلك كشف عن النص الإبداعي من خلال التلاءم النقدي المنهجي, إذ جعل من اشتغاله النقدي معملاً تجريبياً للمنهج النقدي النصي والنص معاً. فالاختيار النقدي المتلاءم متأتٍ من معرفةٍ سابقة بخلفيات عمل الأسلوبية بجميع فروعها وآلياتها الإجرائية وما تحمله من دواع نقدية تحليلية كاشفة عن مخبوءات النص، فقد استنطق الناقد النص بما فيه من خلال الملائمة النقدية, إذ أراهُ يبحث عن سمة الحداثة النصية فنجده يحاول أن يمارس الإجراء النقدي الأسلوبي بطريقة يجعلها متلبسة في النص والنص متلبس بها.

فتقسيمه الأنماط الأسلوبية بهذا الشكل (أسلوبية المناورة الاستهلالية، والمناورة الختامية) وتحليل النصوص على وفق المتغير الأسلوبي، يبين التبني والتطبيق الإجرائي لأدوات الأسلوبية والملاءمة الصارمة التي أنتجت التجاذب بين النص والمنهج النقدي. فالاغتراب الأسلوبي كما يراه الناقد (عصام شرتح) هو "الاغتراب الذي يلجأ إلى المناورات الاستهلالية والمناورات

---

[1] حجر العيون: 108.

[2] م. ن: 12.

[3] ينظر: م.ن : 113.

[4] م. ن: 113.

[5] ينظر: الهوية والآخر قراءات في ضفاف النص الشعري: 182.

الختامية، تلك المناورات التي تملك قيمتها المهمة في إبراز فنية القصيدة"[1] وهذه المناورات الأسلوبية هي في حقيقتها سمة أسلوبية تحرك النسق الشعري أو كما يراها الناقد هي من تمنح (قوة في الدلالة وترسيخاً للموقف أو الرؤيا الشعرية المقصودة وهذا يعني أن مثل هذه المناورات الأسلوبية تملك شرعيتها من قوة الدلالة وفواعل الرؤية المجسدة بارتباطها بهذه المناورة أو تلك)"[2] فلم يكن النص منقاداً للمنهج ولا المنهج منقاداً للنص بل إن المقاربة النقدية والملاءمة المنهجية بينت مدى مقدرة المنهج الأسلوبي في الكشف عن دلالة النص العميقة فعمل الناقد (عصام شرتح) على التجاذب بين النص موضع الدراسة والمنهج المتبع، إذ أراه أبدى نجاحه في استنطاق دلالة النص عن طريق المنهج المتبع, إذ أراه معبراً عن حقيقة التوافق بين النص والمنهج من خلال تحديد أدوات المنهج الإجرائية.

وفي دراسة الناقد (حسن ناظم) وظف القراءة والتلقي في قراءة وتحليل نصوص قصيدة (الغراب) لإدغار آلن بو، إلا أن الاختلاف بينهما مهم إذ إن كريم فوزي وضع قصيدته موضع التجديد، أي أعطى لقصيدته معنى جديداً مع تشابه الأسماء فقط، فالتجديد جاء بواسطة عنصر الدهشة[3]، وكسر أفق توقع القارئ وهو آلية مهمة من آليات القراءة والتلقي التي تعطي للنص التجدد والحيوية إذ يكون للقارئ فسحة من التأويل واستنتاج معانٍ جديدة للنص على وفق رؤيته للنص، إذ ينتهي القارئ إلى تشكيل المعنى الذي غالباً ما يزعزع تجربته المكتسبة ويعطل توجيهاته الخاصة، فلابد للنص "أن يقود خط القارئ ويضبط مسيرته إلى حد ما"[4]، ولابد أن ينطوي النص على مجموعة من العناصر أو العوامل الموجهة التي تسمح له بمراقبة سيرورة التفاعل التواصلي القائم بينه وبين القارئ[5]. فالناقد (حسن ناظم) كان موفقاً في اختيار المنهج وملاءمته للنص وملاءمة الآلية لعنوان النص إذ حققت الاختلاف الذي كان لابد منه ليبتعد عن التناص الذي من الممكن أن يضيع عليه عملية بكون قصيدة آل نبو مهمة ومعروفة.

كذلك إن النص الإبداعي هو الذي حدد طبيعة الخطاب فالاختيار النقدي للمنهج النصي جاء بعد قراءة واعية متمعنة هي التي حددت نوع الخطاب وأدواتهِ وجوهره من جهة, وكذلك المنهج النصي هو الذي واكب تطور بنية النص وقراءاته المتعددة من جهة أخرى. فالوعي النقدي لدى الناقد في مواكبة التطور النقدي والتطور الإبداعي أظهره في ملاءمته النقدية والمنهجية في التحليل فلم يكن عمله بطريقة إيجابية فحسب بل الوعي بخصوصية المنهج

---

[1] شعرية الاغتراب في قصيدة حميد سعيد وتحولاته: 132.

[2] م. ن: 134.

[3] ينظر: إنسنة الشعر– فوزي كريم– مدخل إلى حداثة أخرى: 93.

[4] من فلسفة التأويل إلى نظريات القراءة: 220.

[5] ينظر: م. ن: 220.

النصي المتبع على الأقل ومنهم ماهية المنهج وتطبيقه بصورة جلبت له الاختلاف فقد اهتم بالخلفية الابستمولوجية للمنهج النصي الذي أعطى له الدقة في العمل وتحقيق الشروط النقدية فلم تكن عنده مجرد إجراءات تطبق وإنما مضامين نقدية يجب أن تتلائم والنصوص الشعرية التي طبقت عليها.

أما في دراسة الناقدة (نادية هناوي) "أميرة الرهان" نجدها قد استدعت المنهج النصي في كل نص، الأمر الذي يجعلها على دراية تامة في اختيارها للمنهج الذي يتلاءم مع النص، فالمنهج النقدي لديها لا يكون فوق المنقود ولا أدنى منه بل هو ما يمثل الدال والمدلول, ولهذا يمكننا أن نقول إن هناوي تختار المنهج مع تحديد صلاحيته للنص المنقود، وهذا ما يدل على أن العملية النقدية تحتاج إلى عمق ثقافي لاختبار المنهج لملاءمتهِ للنص، ويظهر ذلك جلياً من خلال قدرة الناقدة هناوي في التحليل النصي للمنهج المتبع.

ففي قصيدة النثر الوامضة اختارت الناقدة للشاعر (مشتاق عباس معن) "وطن بطعم الجراح" يقول فيه:

على مقربة من عتمة
الاجابة ثمة تساؤل خاطئ
كيف أنمو
وغدي يذبح يومي؟!
والذي يفزع أحلامي
نومي[1]

وحللته على وفق نظرية القراءة والتلقي، مهتمة فيه بالقارئ وما في النص من إشارات تفتح للقارئ مغاليق النص وتدفعه للتدبر والتفاعل، إذ "تمضي نصوص المجموعة الشعرية في توكيد قصدي لسيميائية التوزيع النصي لفضاء الورقة بغية إيصال إشارات رمزية للقارئ تفتح له مغاليق النصوص وتدفعه للتدبر والتفاعل"[2]. وهو جل اشتغال المنهج النصي المتبع إذ يهتم بالقارئ المتلقي، الذي يشارك في إنتاج النص وفي العملية الإبداعية وهذا ما ترتكز عليه نظرية القراءة والتلقي، فأصحاب النظرية ينفون أحادية معنى النص، ويرفضون أيضاً فكرة المعنى الموروث في النص الأدبي، فهم يرون أن النص قابل للتفسيرات والتأويلات بشكل غير متناه نظراً للطبيعة الإبداعية ونظراً لاختلاف القراء زمانياً ومكانياً، فالنص يقع أمام أعين القراء جميعاً،

---

[1] وطن بطعم الجراح قصائد من العمود الومضة, مشتاق عباس معن, دار الفراهيدي للنشر والتوزيع, بغداد, ط1, 2013: 42 – 44 .

[2] أميرة الرهان دراسة نقدية وجمالية في قصيدة النثر العراقية: 48 – 49 .

واختلاف التلقي ينجم عن علاقة القارئ الذاتية بالمعنى، ولا يعد النص مكتملاً في ذاته، ولا ينحصر في ذاته القارئ ولكنه نتاج هذين العنصرين معاً "القارئ مع النص"[1] ولابد من الإشارة إلى أن الناقدة هناوي على دراية تامة بأن ملاءمة المناهج للنص هي وجهة من وجوه التوظيف الصحيح للمنهج النصي، وهناك مناهج كما يرى الناقد (عباس ثابت حمود) تتآزر وتتضافر لتكون منهجية خاصة في النص الواحد، وذلك بما يتلاءم مع مقدرة الناقد النقدية والثقافية فـ"الناقد الموهوب الذي ثقف ذائقته النقدية بثقافات متعددة أعنت أحكامه وأنضجتها"[2]، فهذهِ إشارات واضحة على قدرة الناقدة في التوظيف المنهجي الملائم للنص المفقود.

وفي دراسة الناقدة (إسراء حسين جابر) التي اعتمدت فيها التفكيكية في التحليل الاختلاقي في دراسة الشعر العربي الحديث نجد أن التفكيكية على الرغم من ملاءمتها لتقويض الكثير من النصوص الشعرية العربية بشكل عام والنماذج المدروسة في هذا الكتاب على وجه الخصوص فنجد أن المنهجية هي في حقيقتها ملاءمة للكشف عن المعنى المؤجل والدلالات اللانهائية التي تحملها تلك النصوص. غير أن الناقدة لم تستوعب أدوات النقد التفكيكي وتطبيقها على المتن فالاختلاف والانتشار البحث عن الهامش والمعنى المطلق هي أدوات منهجية لتفكيكية (جاك دريدا)[3] والتي لو اعتمدتها الناقدة لكشفت لنا عن الدلالات اللانهائية لنصوص الشعر العربي الحديث التي تتمتع باللعب الحر في توليد المعاني وتخصيصها.

ففي تحليل قصيدة "أكاذيب في محبرة" لـ(محمد تركي)

كان يلزمني حبر نظيف
ونار تحرس يقظتي
لكي أقود فلول الغيوم
بعصاي
ما بصخرة تنهشها الأمطار
بالصرخات الممزقة
بالعزاء المنخور[4]

حاولت الناقدة أن تجد تلاؤماً بين المنهج التفكيكي وبين النص الذي اختارت تحليله, إلا أن التلاؤم لم يأت, فالاختيار غير الدقيق للمنهج أو للنص, فالنص هو من يختار المنهج الذي

---

[1] ينظر: قضية التلقي في النقد العربي القديم: فاطمة البريكي، عمان، دار المشرق، ط1، 2006: 47-48.

[2] الشعر العراقي الحديث، 1945-1980: 152.

[3] ينظر: معرفة الآخر مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة: عبد الله إبراهيم وآخرون، المغرب، بيروت، لبنان، المركز الثقافي العربي، ط1، 1990: 121.

[4] خمسة شعراء عراقيون, مختارات, ط1, دار الجندي, دمشق, 1998: 40.

يحلله. فالنص هنا مفتوح ويحمل قراءات غير متناهية, إلا أنه ليس من وجهة نظر تفكيكية دريدا الذي يرى أن الخطاب الأدبي يكون تياراً غير متناه من الدلالات وتوالد المعاني لا تعرف الاستقرار والثبات. فأنها تبقى مؤجلة ضمن نظام الاختلاف، وهي محكومة بحركة حرة أفقية وعمودية دون توقع لنهاية محددة لها[1] فلم يكن الإشغال النقدي ملائماً للنص، فعدم الفهم المنهجي الصحيح يجعل من المنهج النقدي غير ملائم للاشتغال من جهة الناقد وليس من جهة النص هنا، فالنص هنا يحمل دلالات تفكيكية بكونه نصاً مفتوحاً ويحمل قراءات متعددة تتلاءم والمنهج المتبع إلا أن الاشتغال عليه غير مسار ذلك التلاءم وأعطى للعمل النقدي صورة مغايرة، ونجد هذا في نص آخر أيضاً (مدينة بلا مطر)[2]، إذ يقوم النص على مجموعة من التعليلات التي تخلق أنساقاً خاصة أخرجت النص عن المألوف على مستوى الخطاب من حيث توسع اتجاهات الدلالات المتولدة منها[3]. ففي النص قراءات غير متناهية، وهي جل اشتغال التفكيكية إلا أن الناقدة هنا لم تكن تتعامل مع النص من وجهة نظر تفكيكية دريدا، بل من وجهة نظر تحليل النص، ولعل هذا الإخفاق المنهجي يعود لأسباب منها أنها تناولت ظاهرة التعليل من وجهة نظر معنى الاختلاف وليس كالاختلاف الدريدي للعب الحر للمعاني، وقلة الدراسات التطبيقية التي تعتمد التفكيكية في التحليل وهذا عائد إلى زئبقية التفكيك في التحليل فضلاً عن المخاوف المنهجية التي ترافق تطبيق تلك المنهجية والتي غالباً ما تصطدم وطبيعة تأويل تلك النصوص من الناحية الدينية والسياسية والأدبية وكأنها تشتغل في منهجية محرم تطبيقها بمعناها الواسع والدقيق في الخطاب الشعري العربي الحديث.

يتبين لنا أن الملاءمة النقدية الجادة في تحليل الخطاب النقدي هي ملاءمة النص مع المنهج المتبع وبالعكس فالملاءمة النقدية للمنهج والنص تمنح النص المنقود أهمية نقدية متنوعة ومختلفة، وهذا ما يتشرط من النقاد بعدم الإقرار باعتماد المنهج قبل اختياره النص، فهذا الأخير يمنح المنهج الملاءمة النقدية من عدمها.

---

[1] ينظر: معرفة الآخر مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة: 121.

[2] التعليل الاختلاقي: 47.

[3] ينظر: م. ن: 48.

المبحث الثاني

الالتزام والتنوع في المناهج النصية

إن الالتزام الذي سأتناوله في هذا المبحث هو التزام بمعنى التقنين بمنهج نقدي محدد ملتزمٍ بآلياتهِ وأدواتهِ الإجرائية مما يحقق ناقد النص انسجاماً نقدياً لا يتحقق إلا من خلال الصرامة المنهجية النقدية. وهذا لا يعني أحادية الرؤية النقدية ولا يعني عدم قدرة الناقد على تحديد الآليات الإجرائية لنقد النص، وإنما تدل على قدرة الناقد على ممارسة أدوات المنهج الواحد على وفقِ الضوابط الخاصة بكل خطوة من خطوات المنهج النصي المتبع.

لا شك أن عملية اختيار (المنهج النقدي) المناسب لنقد النص وتحليله ليست بالأمر النقدي السهل أو العشوائي من قبل قدرة الناقد، وإنما طبيعة النص الأدبي نفسه ولغته ومادته هي التي تفرض على ناقد النص اختيار المنهج المحدد، وإخضاعه إلى سلطة المنهج، وهذا ما يمنح للخطاب النقدي فاعلية الحوار النقدي بين العمل الأدبي والمنهج النقدي المُتبع، وهذا يمنح الناقد قرارات دقيقة، تأخذ بمعطيات المنهج بوصفه مرجعاً يتكئ عليه الناقد الأدبي، ينتج عن رؤيتهِ النقدية وتوظيفها نصياً على النص الأدبي، ينتج عن هذا الالتزام المنهجي الصارم تمكن الناقد من تطبيق المنهج على النص الأدبي وتحليله والكشف عن البنى التي شكلت النص، هذا إذا كان الناقد قد أخذ بمنطلقات المنهج وأدواته بشكل إيجابي وتوظيفه مع النص الملائم له.

أما قضية التنوع في المنهج على النص الأدبي الواحد فهي إشكالية نقدية كبرى تتمثل في عدم قدرة الناقد على تحديد الأدوات النقدية لكل منهج, وذلك بحسب خصوصية النص الأدبي ولغته ومادته، مما يخلق حالة من التلفيق النقدي، وهذه الظاهرة أصيب بها كثير من نقادنا في النقد العربي الحديث، مما يخلق حالة من التلفيق المنهجي وعدم تحليل النص تحليلاً موضوعياً مما يؤثر على الخطاب النقدي والرؤية التحليلية.

إن ظاهرة التنوع المنهجي في النقد النصي الحديث شاعت عند كثير من النقاد العرب الحداثويين في مقارباتهم النقدية، حتى عرف باسم المنهج التركيبي، اقتناعاً بعدم الاكتفاء بمنهج نقدي واحد، حتى أصبح تهجين أي منهج أمراً ضرورياً لتكتمل أدواته وليصبح أقدر على التحليل والكشف[1].

وقد انطلق نقاد التنوع من فكرة نقدية مضمونها اختيار تعددية المناهج، ومدى فاعليتها في العملية النقدية والابتعاد عن فرض المنهج الأحادي[2]. على الرغم من اعتراف نقاد هذا التنوع

---

[1] ينظر: التركيب المنهجي بين إشكالية التنظير وإمكانية التطبيق. د. لبصير نور الدين، مجلة جسر المعرفة، ع10، 2017: 236.

[2] ينظر: التركيب المنهجي بين إشكالية التنظير وإمكانية التطبيق: 239.

بصعوبة الاشتغال النقدي بهذا التنوع لما يصاحبه من المخاطر والمزالق بحسب (محمد مفتاح)[1].

والناقد الذي يعتمد على النسق المنهجي لابد أن يعتمد على نوع من القراءة يُسمى عند نقاد الحداثة بـ(القراءة المضاعفة) التي لا تنقل لنا الكلام النظري وإنما يقوم الناقد بتحليل الخطاب ومن ثم يعيد قراءته قراءة مختلفة، ويحدد بنياتها التي يمكن استثمارها في تحليل الخطاب[2]، ولهذا نجد كثيراً من النقاد يعتمدون المناهج النصية في تحليلاتهم النقدية، وهذا إن دل على شيء إنما يدل على التوفيق والإفادة من القراءة المضاعفة التي تتطلبُ من الناقد أحياناً الانتقاء والترجيح وليس القراءة التطابقية المعتمدة على النقل عارفة بشروط الأدوات الإجرائية لكل منهج نصي ومراعية لطبيعة كل نص ومرجعياته المختلفة، الأمر الذي يجعل من التنوع في المنهج يكون دوماً محكوماً بحدة الوفاق[3].

ومن النماذج النقدية التي وجدناها تعتمد منهجاً نقدياً في فصول الدراسة دراسة الناقد (عباس محمد رضا) "العلامة البصرية والبنى الرامزة"، إذ بناها على العلامة السيميائية بمختلف مفاهيمها من حيث الأيقونة النصية وأيقونة الفضاء وأيقونة الشواخص وأيقونة الكلام وأيقونة الحركة وأيقونة النص وأيقونة الفراغ وغيرها من المباحثِ التي تبين لقارئ هذه الدراسة أن صاحبها التزم في قراءته النقدية (المنهج السيميائي) في تحليل شعر عبد الهادي الفرطوسي.

ففي نص (حوار)[4] اعتمد الناقد على أيقونة الصورة والصوت معللاً كيفية إضافة الأيقونة إلى الصورة وكيفية جعل الأيقونة صامتة، ويذهب إلى أبعد من ذلك في الربط النقدي بين الصورة والصوت من خلال البعد العلاماتي مستنداً في ذلك إلى قوله تعالى: ﴿قَالُوا أَنطَقَنَا اللَّهُ الَّذِي أَنطَقَ كُلَّ شَيْءٍ﴾[5] مبيناً فيها العلاقة التفاعلية بين الصورة والصوت من حيث إن الأيقونة كما يرى الناقد "في الخارج بصرية صرف صورة دالة، صوت دال، أما الأيقونة في الشعر فترى بعين العقل وبعقل العين، فالكلمات ترسم والعقل يدرك المسألة، إذن سمعية أولاً بصرية ثانياً"[6].

---

(1) ينظر: في سيمياء الشعر القديم: محمد مفتاح، دراسة نظرية وتطبيقية، ط1، دار الثقافة، دار البيضاء، 1982: 5.

(2) ينظر: المشروع النقدي لمحمد مفتاح: أحمد بوحسن، بحث في شبكة المعلومات . http://www.aljabriabed.net/n20_10buhsan.htm

(3) ينظر: م. ن: 46.

(4) العلامة البصرية والبنى الرامزة: 9.

(5) الآية 21 : فصلت1.

(6) العلامة البصرية والبنى الرامزة: 12.

ولهذا شدد الناقد على كيفية تلقي الأيقونة جزءاً جزء مرة وكلاً كاملاً متكاملاً مرة أخرى[1]. ولهذا نرى أن التزام الناقد (عباس محمد رضا) بالعلامة السيميائية جاء نتيجة إدراكه وفهمه وتعامله مع الأيقونة بوصفها صورة لفظية في النص لصورة بصرية تبعث على تخييل المعنى[2] وهذا هو الفهم النقدي للبعد العلاماتي في المنهج السيميائي.

ومن الأمثلة التي توضح لنا التزام الناقد (محور أيقونة الفراغ تأويلياً)، في تحليله نصاً الشاعر:

- **(نخلة**

ثم..)

مئذنة

- **لا.. أنتما تحلمان**

برهة..

ثم تحتشد الخيل..)[3].

نجد أن الناقد اعتمد على وظيفة أيقونة الفراغ في بناء نص الشاعر بوصفها ملمحاً سيميائياً نصياً معتمداً في تحليله على أيقونة الفراغ التي تقبل التأويل والتداعي، فالفراغ الكتابي هو حذف مقصود للإجابة عن أسئلةٍ كان الصمت أعلى درجات الإفصاح عنها [4]. فالناقد اشتغل في تحليل هذا النص على أيقونة الفراغ من حيث أهميتها الإشارية (العلاماتية) ومن ثم التأويلية، مما يعطي للقارئ فرصة للتأويل والتخييل والبحث عن المقصود من وراء ذلك الفراغ.

ما يدل على أن الناقد هو الآخر أعطانا فرصة لتأويل تحليله السيميائي, فهو لم يعط لنا إجابات محددة عن مقصدية النص, وإنما أعطى إجابات عن أهمية الفراغ العلاماتي, وهذا ما يدل على قدرته على فهم طبيعة أيقونة الفراغ من الوجهة السيميائية, الأمر الذي يجعلنا نقول إن الناقد التزام بمفهوم الأيقونات السيميائية وتحولاتها في هذا النص وفي نصوص الشاعر الواردة في هذه الدراسة.

ومن الدراسات النقدية التي اختطت المنهج النقدي الواحد (أسلوبية التحليل الموسيقي والبلاغي وأيديولوجية التناص الأسلوبي في ضوء شعر محمد علي كاظم حيدر) سندس حبيب إذ ترى الناقدة تلتزم بتصريحها بالمنهج الواحد, وذلك من خلال فصول ومباحث هذه الدراسة، ففي دراستها للمستوى الصوتي في الواجهة الأسلوبية نراها تلتزم التزاماً صارماً بمباحث ذلك المستوى

---

[1] ينظر: العلامة البصرية والبنى الرامزة: 13.

[2] ينظر: م. ن: 14

[3] م. ن: 67.

[4] ينظر: م.ن: 68.

كالإيحاء الصوتي والموسيقى الخارجية والموسيقى الداخلية. ففي دراستها للإيحاء الصوتي نجدها تبين مدى الموائمة بين صوت العين وعلاقته بالرثاء من خلال قصيدة الشاعر (وداعا يا أبي) يقول:

وكم يا صاحِ من شخصٍ عزيز ... على أحبابهِ في الترابِ ضاعا
فقدنا من نحب وليس سهلاً ... علينا أن نقول لهم وداعا
فقدت أبا عزيزاً كان حصني ... بهِ في الضيف أدرعُ ادراعا
وأني يا أخي بما ألاقي ... كرعتُ الكأسَ بالهم اكتراعا[1]

بينت الناقدة في تحليلها هذا النص الوظيفة الإيحائية من خلال آلية الترجيع الصوتي (الألف والعين) معتمدة في ذلك على أسلوبية إحصائية, إذ وجدت أن تكرار صوت العين الذي شكل قافية البيت عشر مرات أما ألف الإطلاق فهي مؤازرة لذلك الصوت التفجعي التي كررها الشاعر (33) مرة فهي بمثابة المعادل الإيقاعي والإيحائي في هذا النص[2].

إن تحليل الناقدة للوظيفة الإيحائية للحروف ودخولها في تحليل رغبة الشاعر المنكسرة في هذا النص, وتحليلها للبعد الإيحائي من خلال النغمة الموسيقية لإيقاع النص جعل الناقدة تفهم ضرورة تلك الوظيفة الإيحائية مما جعل تحليلها يتوافق مع معطيات الأسلوبية من ناحية المستوى الصوتي. وهذا ينطبق على أمثلة كثيرة تناولتها الناقدة في التوظيف الصوتي لمختلف الأصوات[3].

ويتجلى التزامها النقدي بالمنهج الأسلوبي في الفصل الثاني من دراستها وهو المستوى التركيبي، فمن خلال عناوين مباحث هذا الفصل واشتغالها في المتن يظهر لنا ذلك الالتزام النقدي الصارم بالمنهج الواحد، إذ تعتمد على التركيب الأسلوبي للعتبة العنوانية التي تناولتها من الوجهة الأسلوبية وليس السيميائية العلاماتية، فاشتغالها جاء من خلال جدول إحصائي للبنية الأسلوبية لعناوين الشاعر التي تبين أنها التزمت بالأسلوبية في تحليلها لبنية العناوين, إذ تناولت العتبة العنوانية المركبة تركيباً إضافياً[4]، والعتبة العنوانية للجملة الفعلية[5]، وكذلك العتبة النصية للجملة الاسمية[6]، وغيرها من العتبات التي تدل على التزام الناقدة بالمفهوم الأسلوبي للعتبات العنوانية.

---

[1] ديوان شعر الاشجار, وداعاً يا أبي: 100 – 102 .
[2] ينظر: م. ن: 22.
[3] ينظر: م. ن: 23–36.
[4] ينظر: م. ن: 136.
[5] ينظر: م. ن: 138.
[6] ينظر: أسلوبية التحليل الموسيقي والبلاغي وأيديولوجية التناص الأسلوبي: 140.

ويظهر التزامها بالمنهج الأسلوبي في متن الدراسة كلها وهي تتفاعل مع نصوص الشاعر، مما يجعلنا نقول إن الناقدة (سندس حبيب) تبنت المعطى الأسلوبي في عنوان دراستها الذي جاء متطابقاً تماماً مع مضمون اشتغالها التحليلي النقدي للمدونة الشعرية للشاعر.

ويتجلى الالتزام النقدي في دراسة الناقد (سمير الخليل) في مقارباته النقدية لنصوص حداثية، إذ نجدهُ يعتمد الالتزام النقدي في دراسته لتحليل كل نص في داخل المجاميع الشعرية لكل شاعر، وهذا يعني أن الناقد قد اعتمد خطين نقديين في هذه الدراسة. الأول يتمثل في الالتزام النقدي لتحليل النص الشعري في داخل المجموعة الواحدة، في حين يمثل الخط الثاني التعدد والانفتاح في اعتماد أكثر من منهج نصي في المجموعة الشعرية. فنجدُ التزامه بالمنهج السيميائي في تحليل قصيدة (طاعن في الرخام) للشاعر (نصير الشيخ) ضمن مجموعته الشعرية (شجر في محنة الوقت).

من شباك العدم
ولدت
هذا أنا
أنا بأغطية الحرب
اشرب نخب الوصايا
وأتلو خلسة
سورة الضياع
أصحو على صافرات الحنين
أتجول سراً في مخابئ الذاكرة[1].

إذ تجد النقد من العلامة السيميائية إلى حضور الصوت في استنطاق الشخصية داخل النص مما أعطى دوراً فعالاً للأفعال الماضية والمضارعة في لعبة الاستنطاق[2].

ونجد ذلك الالتزام أيضاً من خلال تحليله لقصيدة (حروف الملاك) للشاعر نفسه على وفق المنهج الأسلوبي،

هكذا تعلمك يداي
غزل ضوء نجمة
وشيجة المضاجع على الأنهر الغربية
هكذا تعلمك رؤاي

---

[1] مقاربات نقدية لنصوص حداثوية: 72.

[2] ينظر: م. ن: 73.

وهكذا... تثير أصابعك

هكذا مثل طير القطا

وفي (تكايا الوجد) نجد:

ألق ستارة أحلامك تصطاد رؤاي

ألق بدلوك تشرب من نبع النور

ألق بعصاك... تبعد في دروب الروح

ألق بحملك.. علي أحمله[1].

يرى الناقد أن النص يسير على وفقِ نسق نمطي يعتمد الأسلوب التكراري في بنائهِ ولاسيما أن هذا الأسلوب من الأساليب المهمة في بنية القصيدة الحديثة، وقد أشار الناقد إلى تلك الأهمية مستنداً إلى طروحات نازك الملائكة في مزية التكرار التي تعمل على استنطاق تجربة الشاعر واستيعابها بمستوى لساني[2].

فالتكرار عند نازك الملائكة "يسلط الضوء على نقطة حساسة في العبارة ويكشف عن اهتمام المتكلم بها"[3]، أي إنه نقطة مركزية في القصيدة التي تحتويه، تربط كثير من الدلالات والأفكار به عبر الخيوط التعبيرية المختلفة، وذلك أن الناقد يرى أن الالتزام بأسلوبية التكرار يحقق استثماراً لطاقة النص ودلالاتهِ.

ومن النماذج الأخرى التي التزم به الناقد (الخليل) اشتغالهِ على مجموعة مروان عادل الشعرية (تراتيل طيور محنطة)[4] التي حللها على وفقِ المنهج البنيوي ملتزماً بآلية تحليل ذلك المنهج من خلال حركية النص وثنائياته، فبنية النص تتوزع كي يراها الناقد بثنائية (الصوت والصمت). يقول "فالصوت تجسده التراتيل، والتراتيل في تداوليتنا الاجتماعية والحياتية أصوات منغمة لنصوص مقدسة، فهي إذن تراتيل ساحرة الإيقاع والنغم ولكن الدهشة وخيبة التوقع تأخذنا حينما يضيف هذه التراتيل لطيور محنطة فيجبهك بمفارقة شعرية لا عهد لنا بها ولكنها ساحرة وهنا يأتي الشق الثاني من الثنائية وأعني الصمت"[5]، ويستمر الناقد بالالتزام المنهجي من خلال كشفه عن ثنائية (الموت والحياة) المنبثق من عنوان المجموعة ليستخر منه ثنائية أخرى (السكون والحركة). (الحامل والمحمول) (الراحة والتعب) (مشهد معتاد)[6]:

---

[1] مقاربات نقدية لنصوص حداثية: 73-74.

[2] ينظر: م. ن: 74.

[3] قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط14، حزيران، 2007: 276.

[4] مقاربات نقدية لنصوص حداثية: 149.

[5] م. ن: 150.

[6] م. ن: 150.

ستة أرجل ممدودة ميتة

تحركها مطبات الشارع

وستة أرجل.. لرجال شرطة منتصرين

تجلس تقابله

نلاحظ من ذلك أن بنية النص هذا وعلى وفق تحليل الناقد جاءت منسجمة مع اختياره للمنهج البنيوي مما أعطى التزامه هذا خصيصة تضاف للنص المدروس.

وتتجسد الثنائيات البنيوية في تحليله نص (دمعة) للشاعر نفسه:

ألست تقول إنك قادر على كل شيء؟

يا رب

أهلي هناك خائفون.. زوجتي ميتة من الرعب

فإما... أن تأتي بهم

أو.. فاسمح لي يا رب أن آخذ لهم حفنة من هذا الأمان

امنح.. رئتي القدرة على أن تتنفس كل هذا الهواء

لا نفحة في وجوههم المتبعة عندما أعود

سخر لي

من الملائكة التي لا تعد وتحصى لديك

ملكاً.. لا يحمل لي هداياي البسيطة هذه

الجبل.. والشلال.. وشجرة الجوز...[1]

إذ توضح الثنائيات والتزامه بها مدى تعمق الناقد وفهمه للمنهج البنيوي فالالتزام النقدي الواضح والصريح جعل من تحليله النقدي يبدو وكأنه يخلق توازن بين النص والمنهج النقدي الذي اتبعه ويجعل النص متلبساً بالمنهج ويجعل المنهج غطاءً للنص مرة أخرى. فاستخراجه لثنائية (القدر والعجز)، (الامتلاء والنفاذ)، (المجموع والفرد)[2] من النص توضح الالتزام النقدي جلياً في التحليل، وأن التزام الناقد بوجهة نظر المنهج النقدي الواحد لها أهميتها النقدية من خلال النظرة النقدية القارة للمنهج النقدي وأدواته، وهذا يدل على قدرته في التطبيق يمكن الناقد إلى دراسة نقدية للقول أن الالتزام بالمنهج النقدي يمكن الناقد إلى دراسة نقدية تكشف عن جوهر

---

[1] مقاربات نقدية لنصوص حداثية: 153-154-155.

[2] ينظر: م. ن.

النصوص الشعرية مما يمنحه التفاعل مع الكتابة الشعرية ونقدها وعلى وفق المنهج النقدي الذي يميزه عن غيره[1].

وإذا ذهبنا إلى دراسة الناقد (صالح زامل) "الهوية والآخر قراءات في ضفاف النص الشعري" نجد الالتزام جلياً في دراسته للمجموعة الشعرية (تدوين لزمن ضائع)[2]، فيظهر ذلك الالتزام من خلال العنوان كما يراه الناقد هو القبة الأولى التي تواجهنا في هذه المجموعة الشعرية، ولهذا فانالقراءة السيميائية كما يراها الناقد تخلق نصاً موازياً من خلال لقائها بالمتن أو النص فانالاشتغال النقدي على "العنوانات وخاصة في التداول الحديث باعتبارها علامات سيميائية مشحونة بالدلالات الرمزية والاحتوائية، هي عبارة عن أنظمة دلالية سيميائية تحمل قيماً ثقافية وأيديولوجية واجتماعية"[3]، نفهم من ذلك أن سيميائية العنوان هو "المفتاح الأول للتحليل السيميائي واستنطاقه وفك بنياته الرمزية والدلالية، بل إن عتبة العنوان تخلق من الجذب والتفاعلية من داخل النص، ويذهب الناقد إلى أبعد من ذلك عندما يحدد الوظائف النقدية الكبرى التي يقوم بها العنوان كالوظيفة الاتصالية والدلالية والإحالية والإغرائية"[4] وغيرها من الوظائف التأويلية التي اشتغل عليها صالح زامل من خلال هذه المجموعة إذ التزم بالمنطق السيميائي بمختلف آلياته كدراسة عتبة العنوان، والبياض المنقط، وكثافة الرموز وبنية الجملة، والفضاء النصي كل هذه الأدوات مع الوظائف السابقة تبين لنا أن الناقد قد التزم بمعطيات السيميائية بل من خلال ذلك الالتزام في التحليل نستطيع أن نقول إنه اعتمد المنهج النقدي المستقر لهذه المجموعة.

ونجده أيضاً ملتزماً بالمنهج السيميائي في دراسته للمجموعة الشعرية "جنوباً هي تلك المدينة"[5]، للشاعر (عبد الكريم هداد)، التي نجد فيها التزام الناقد بقراءة المنهج السيميائي من خلال عنوان غلاف المجموعة وحجم الخط على الغلاف ومن ثم تحليله السيميائي لتراكيب العنوان، ويرى أن السيميائية هي المنهج الذي يعتمده في مثل هذه النصوص المعتمدة على التشظي بدءاً من غلاف المجموعة حيث تعرش عليه عنوانان هما (جنوباً.. هي تلك المدينة) والعنوان الفرعي (تلك الأناشيد)، "وهذا الأخير كان على خطاطة الغلاف بحج خط اسم الشاعر مما يدل على أن الأناشيد هي فعل الشاعر الذي جاء موازياً لذاته (الاسم) من حيث أن العنوان الرئيسي (جنوباً... هي تلك المدينة)، كان أكبر وأكثر بروزاً حتى أنه ضغط إلى الخارج بالطريقة

---

[1] ينظر: علي سعدون، بحث من شبكة المعلومات.

[2] ينظر: الهوية والآخر: 11.

[3] النص الموازي– آفاق المعنى خارج النص: أحمد المناوي، مجلة علامات، مج16، ج61.

[4] ينظر: الهوية والآخر: 17.

[5] ينظر: م. ن: 88.

الطباعية المعروفة بـ(البريس) على مساحة من البياض توزعتهُ الخطوط ولوحة الغلاف اللافت فيها نخلتان غائمتان وهو موافق لواقع الحال"[1].

يقول الشاعر:

- **هناك**

هي النخلة السمراء

تبقى

ونايات السماء

على مشارف الأهواء

جنوباً قصيدة (لم يبق من الوقت الكثير)

- **هناك**

حيث النخيل يملأ

العيون

ولم أجد نخلة

لغربتي قصيدة (لم يبق من الوقت الكثير)[2]

ويبدأ (صالح زامل) بالتحليل السيميائي لهذا الواقع من خلال النخلتين وموقعهما في جنوب العراق، معتمداً سيميائية العنوان التي شكلت متن النص المدروس والتي استطاع الناقد أن يحللها هو الآخر منطقياً ومقبولاً نقدياً ذلك لأن الالتزام مكن الناقد (صالح زامل) من القراءة التحليلية السيميائية التي تمثلت للنص المدروس مما يجعلها قراءة داخلية وليست خارجية, الأمر الذي جعل التبادل بين عتبة النص والنص والقراءة السيميائية كلاً مكملاً للآخر.

ويظهر الالتزام عند (صالح زامل) من خلال دراسته للمجموعة الشعرية "قيام جلوس" لـ(حسن النصار)، ملتزماً بمنهجية القراءة والتلقي من خلال دراسته لأهم الظواهر في هذه المجموعة كظاهرة (الخراب، والواقعة التاريخية) التي تفسر لنا قراءة الناقد لمضمون هذه المجموعة التي قارب فيها بين الحقيقة والواقع ويشاركهما لما يهدف له النص, وهذا ما جعل النص يرسل إشارات انتماء للواقع الحاضر بصورة متكررة في هذه المجموعة، ويظهر ذلك من خلال دراسته للواقعة التاريخية المستمرة للواقع اليومي التي وجدها الناقد تأتي بصورة مزدوجة بين (الحرب والمرأة) بوصفهما ثيمتين متباعدتين لبيان جنس احد في الدلالة القريبة[3] غير أن

---

[1] الهوية والآخر: 88.

[2] م. ن: 89.

[3] ينظر: م. ن: 101-102.

تضادهما يمنح بعداً تأويلياً للنص, أو تمنح بعشرات الدلالات المتوالية, وهذا ما ينطبق مع النص المدروس لحسن نصار:

"ما الذي أتى بك إلى بيتِ الرصاص

فأشار...

هربا من انثيالات الرصاص

رصاصات أشد اختراقاً للوريد

نظرات أرملة أخي..

مرثيتي الأولى لعيون الأرامل[1]

والذي يبين لنا التزام (صالح زامل) بمعطيات القراءة والتلقي من خلال قراءته للفعل التأويلي المنتج لهذا النص معتمداً على الحدث اليومي والواقعة التاريخية.

ونجد الالتزام في دراسة الناقد (علي جعفر العلاق) (الشعر والتلقي) هو يتناول قصيدة (البياتي) التي تحمل عنوان (قصيدتان إلى ولدي علي) وقصيدة (أغنية على ولدي علي)[2]، التي يجد فيها الناقد الفرق الواضح بين جوهري القصيدتين، ويرى أن قصيدة (أغنية على ولدي علي) هي أكثر استجابة للشروط العامة للمتلقي العربي من صياغتها في الواجهة الثانية، إلا أنهما تصدران من تجربة واحدة ومستقبلٍ واحد، فأسلوب القصيدتان واضح، إلا أن المتلقي يجد فجوة زمنية بينهما مما يتيح له ملاحظة جملة من المتغيرات والتي هي من طبيعة نظرية التلقي.

ولدي الحبيبْ

ناديتُ باسمك والجليدْ

كالليل يهبط فوق رأسي، كالضبابْ

كعيون أمكَ في وداعي، كالمغيبْ

ناديت باسمكَ

في مهبّ الريح

في المنفى

فجاوبني الصدى: "ولدي الحبيبْ"[3]

إن تحليل العلاق للنصين يكشف عن التحول من أغنية إلى قصيدة, وإلى التحول من الانفعال إلى تنظيم الانفعال, ومن الشفافية إلى النص المكتوب, ومن الانتقال إلى الحضور

---

[1] الهوية والآخر: 102.

[2] ينظر: الشعر والتلقي دراسة نقدية: 88.

[3] م. ن: 89.

الفيزيائي كل هذا يدل على التزام الناقد بإستراتيجية القراءة والتلقي، فتحليله يتحرك عبر حركية النص مما أفضى ذلك التحليل الدلالة التعبيرية لقصيدتي البياتي، ليس على مستوى الأفكار والمعنى وإنما على هاجس التوصيل إلى المتلقي.

ويظهر تحليله في قصيدة (قصيدتان إلى ولدي علي)

1

قمري الحزين
البحر ماتَ وغيبت أمواجهُ السوداءُ قلع السندباد
ولم يعد أبناؤه يتصاحون مع النوارس، والصدى المبحوح عادْ
والأفق كفنّه الرماد
فلمن تغني الساحرات؟
والبحر ماتْ
غرقت جزيرتنا وما عاد الغناءْ
إلا بكاءْ
والقبراتْ
طارت، فيا قمري الحزين
الكنز في المجرى دفين

-ح-

مُدنٌ بلا فجرٍ تنام
ناديت باسمك في شوارعها، فجاوبني الظلام
وسألتُ عنك الريح وهي تئن في قلب السكون
ورأيتُ وجهكَ في المرايا والعيون
وفي زجاج نوافذ الفجرِ البعيد
وفي بطاقاتِ البريد
مدن بلا فجر يغيظها الجليد
والليل مات
والمركبات
عادت بلا خيلٍ يغطيها الصقيع
فقراء، يا قمري، نموت

وقطارُنا أبداً يفوت[1]

فالناقد يرى أن القصيدة هذه قد تحررت من نبرة اليقين المطلق, والأيديولوجيات الرائجة عند المتلقي, فهي نص يتصاعد بفعل القراءة الهادفة والأسئلة المتكررة، ولهذا كان نداء الشاعر في هذا النص هدفه السؤال المفتوح ، ولهذا نجد أن الناقد قد حكم التزامه بقراءة هذا النص مع ضبط مسافة التوصيل بينه وبين سياق النص، الأمر الذي جعل تحليلهُ مضبوطاً معتمداً على القراءة التاريخية والواقعية في آنٍ معاً في نص البياتي.

ويتجلى الالتزام النقدي في منهج القراءة والتلقي في دراسة العلاقة نفسها وهو يتناول قصيدة حميد سعيد (صيغة مقترحة للملحمة الغجرية)[2] ليستثمر مفردات النص ويعتمد على قراءة واعية تتخذ من خميرة من الخبرات القرائية ولاسيما في نص حميد سعيد الذي تلوح من ورائها نصوص ودلالات لا نهائية بفعل القراءة الإنتاجية، أي إن القارئ هو الذي يعيد إنتاجها ويضفي عليها شكلاً آخر يكسبها بعداً حسياً وحركياً[3].

وخرجنا معاً.. أنه حلمٌ
أيها الناسُ
من مات مات... ومن لم يمت فليكن معنا
إننا راحلون إلى جنةٍ عرضها الوطن العربيّ
فمن لم يمت فليكن هنا
وقد رحلت..
عاد بها العاشق من ثكنات الماءْ
تمتلئ الأرض زهوراً، أطفالاً... ونساءْ
وتعود النافذة الشمس
فتزدهر الشمس
وتنجب أطفالاً وحساسين وأفئدة ليست ذات قروح[4].

إن تحليل النص كما يرى الناقد من خلال تحريك مخيلة القارئ التي تعتمد على الإشارات النصية التي تستدعي ذاكرة قرائية منفتحة وقدراً كبيراً من التداعيات التي يثيرها البناء التعبيري للنص المستند إلى التلميح أكثر من التعبير الصريح الذي يعتمد على أفق توقع المبني في النص، وهذا يدل على أن الناقد العلاق قد التزم بفاعلية أردان القصيدة والتلقي وهو يستنطق

---

[1] الشعر والتلقي: 93-94.

[2] ينظر: القراءة والتلقي: 125-127.

[3] ينظر: م. ن: 125.

[4] م. ن: 127-129.

ويحلل نص الشاعر حميد سعيد، فنراه لا يكتفي بالإشارة التقليدية, أو نبرة القصيدة, أو شكل القصيدة, وإنما نراه يعول كثيراً على فعل القراءة أولاً, وما يثيرهُ النص على القارئ ثانياً, مما يجعل العملية النقدية تعتمد على قراءة محفزة ومنتجة.

ويظهر الالتزام المنهجي في دراسة الناقد (عباس عبد جاسم) "جماليات الخروج على سلطة النموذج" في تحليله لقصيدة (سامي مهدي) "عوليس يكتب قصيدة جديدة"[1]، إذ نجد الناقد قد التزم بطروحات القراءة والتلقي من خلال انغلاق القصيدة وانفتاحها على أفق آخر وعلى وفقِ الذات المسؤولة التي تستند إلى مرجعيات مجازية، والناقد يعتمد على جدلية القراءة والتذكر النصي من جهة, وبالتداعي والمونتاج من جهة أخرى[2]، مستنداً إلى فعل القراءة, وليس إلى فعل كتابة النص, ولهذا وجد الناقد أن النص فتح للقارئ مواضعة التأويل مع تلقين وعي القارئ, وذلك لأنه حددهُ بأربعة مستويات، وهي: (1. مستويات عوليس وينلسون في الأوديسة، 2. مستوى بلوم ومولي في عوليس جويس، 3. مستوى تيريسيان ونساء إليوت في الأرض الخراب– وهو يعزز المستوى الثاني، 4. مستوى بطل القصيدة وزوجته)[3]، الناقد هنا اعتمد المنبهات الأسلوبية على فعل القراءة من خلال فهم الدلالات الخفية لنص (سعادة عوليس) ولهذا أجزم نقدياً أن الناقد عباس عبد جاسم قد اعتمد القراءة والتلقي والتزم بمعطياتها في أثناء دراستهِ وفهمهِ لنص (عوليس) فهو لا يكتفي بفعل القراءة والتذكر النصي والفهم إنما نراه يلتزمُ بمبدأ الحوارية وشفرات النص وأفق القصيدة والتعدد الدلالي وهي أدوات متعددة تشكل طروحات القراءة والتلقي.

ونجد الالتزام المنهجي أيضاً عند الناقد وهو يتناول شعراء ما بعد عام 2003 ملتزماً بالتفكيك, وهو يتناول تشكيل قصائد هؤلاء الشعراء, فنراه يعتمد على انهيار سلطة الأنموذج, وتفكيك النظام الأبوي, وزخرفة سلطة الحضور في دراستهِ لتجربة شعراء التغيير والاختلاف, فنراه يعتمد على اللعب على الدال وهو يحلل تفاصيل شعر هؤلاء الشعراء الذي انحاز شعرهم باللغة المتفانية المنتمية إلى هشاشة الواقع والتي جعلت الواقع أن يتشظى وينشطر، الأمر الذي يوجب اعتماد آلية اللعب على الدال, وعدم التقييد بمحولات الدلالات التاريخية, وإنما اخترق تفاصيل الحياة اليومية, كما جاء في تحليله لقصيدة (حسام السراي):

"ها آنذا.. أفتش وأفتش عن ذاتي في بؤبؤ مجهول"

"هكذا نعيش.. هكذا نموت"[4]

وتحليله لنص علي محمود خضير في قصيدته (كأن لا ليل قبلة):

---

[1] ينظر: جماليات الخروج على سلطة النموذج: 93.

[2] ينظر: م. ن: 93.

[3] م. ن: 94.

[4] م. ن: 155.

كأن جماعة من الموتى أو الملائكة
ينتظرونه كي يأخذوه معهم
حيث لا رجعة أبداً[1]

وكذلك في تحليله لقصيدة (مشقة أن تعرف):

- **البارحة**

حينما خرجت من جسدي سالماً
رايتك تركضين برداء أسود
ودمعة أخيرة
كان الليل خلفك على أتمّ سواده
والريح خلفك تنبح
دربت وجهي على ابتسامة مقنعة
وصبر واضح المعنى
يطول مع الليل[2]

والتي نجد فيها الناقد قد التزم بمنهجية التفكيك التي مكنتهُ من اكتشاف المتشظى والمشتت وكل ما هو مشحون بأجوبة ودلالات مؤجلة في نصوص هؤلاء الشعراء.

ومن مظاهر الالتزام النقدي دراسة الناقدة (سهير أبو جلود) المعنونة "عتبات نقدية" لنص الشاعر (جواد الشلال) في العتبة الثالثة عشر[3]، والتي التزم الناقد بتحليلها على وفق القراءة والتلقي من خلال البحث عن ثيمة السؤال في هذا النص ما يؤديه إلى التأويل المستفز للقارئ المعني بملء فجوات النص المختلفة، يقول الشاعر:

عن ماذا.
تبحثون...
رقصة جثث مباركة، دراهم زينة
عيون الطيور، قصيدة مبلّلة
بالمنصة، حرائق سياسية مملّة، فجر لا ينطق
لماذا.. كلّ هذا
وأنتم..

---

[1] جماليات الخروج على سلطة النموذج: 157.

[2] م. ن: 175-176.

[3] ينظر: عتبات نقدية: 29.

تشغلون
أمهات الكتب بالقلق والحدائق
باللهيب والنساء.. آه النساء
يعتمرون البكاء، وضجيج المطارق
الهادئ، عن خَواء الشوارع
وضحكات الاستخفاف عن لماذا...
لحظة...
نحن نتوثّب
لنحتفي بالفقر الذي وصل لوسائد
الريش، لرموش الأطفال، المناديل
الخضراء، لقلوب الحسناوات
لمزاج المقاهي العتيقة
تمهلوا..
وصل الفقر إلى حدائق العافية
وقلوب لمْ تلد
إصمت أيها القلب.. سأصحو
وأحمل ابتسامتي معي[1]

فبحث الناقد عن فضاء الذات المؤسسة لتساؤلات الشاعر التي تحرك فاعلية القراءة في ذهن القارئ، كل ذلك أدى إلى التزام الناقدة بمفهوم القراءة في ضوء نظرية القراءة والتلقي والتي ترسم حركية دلالات النص عند القارئ, لهذا فان تحليلها يقع ضمن المساءلة القرائية وما تقدمه من تركيز يعتمدهُ الشاعر في نصهِ[2].

ونجد الالتزام المنهجي في دراسة الناقد (رشيد هارون) "الذات مرآة النص دراسات في الشعر العراقي المعاصر", وهو يتناول قصيدة للشاعر (فائز الشرع) معتمداً التداولية منطلقاً في مقاربتهِ النقدية بوصفها علماً جدياً يتناول النص من خلال المستوى اللغوي والنحوي والنفسي ودائرة التأثير والتأثر وطريقة استعمال الكلمة في سياق النص[3]، وتناول الناقد نص (لا تموت النار في رماد التضحية) التي يقول فيها الشاعر:

---

[1] عتبات نقدية: 30.

[2] ينظر: م. ن: 29.

[3] ينظر: الذات مرآة النص: 45.

"لمّا رأيتَ حشود أهلِكَ
شُردت في المشرقين
أتيتَ تحمل دارك
قسمتها بين الجميع
مباهلاً شحّ النفوس
وصارعاً إقتارك
بيديكَ لم تشرك لسانك
عندما أججتَ فعلك واحتطبت شعارك
ووصلت لا ماء وجدت ولا دماً
فنحرت وسط جفافهم أنهارك
وأخذت قطعان السنابل
تأكل الرمل السفين وتحتسي أمطارك
وركضت تصطاد الربيع لزرعهم
واشتغلت حتى السماء غبارك
وحلبتَ نخلك
من رحيق تمورة أطعمتهم
ويداك كن جرارك
وعصرتَ من سحب الخيال جداولاً
وسقت جديب قلوبهم أشعارك..."[1]

وقد حدد الناقد منطلقات الاشتغال التداولي في هذهِ المقاربة النقدية من خلال محاور الاشتغال التداولي من مثل (العنوان والإشارات الشخصية، والاستهلال، وضمائر المخاطب، وضمائر الغائب) تلك الأدوات التي تدلُ على أن الناقد قد التزم التداولية في مقاربتهِ هذه, وهو يحلل العنوان وعلاقته بالموضوع نقدياً وفنياً من خلال الإشارات الشخصية التي تدلُ عليها. وكذلك في الاستهلال الذي يشكل ثيمة أساسية لها دلالتها على متن النص، وكذلك ما تؤديه ضمائر المخاطب من وظائف تنبيهية وتأثيرية وتبليغية ودورها في بناء الصورة الشعرية. وكل هذا الناقد يلتزم التداولية في مقاربتهِ هذه لأنها تسعى – كما يقول – إلى الإجابة عن أسئلة من

---

[1] الذات مرآة النص: 44.

مثل (من المتكلم؟، من المخاطب؟، ومتى؟، وأين)[1]، وغيرها التي تسعى التداولية إلى التحليل الباحث عن الكيفية التي يحصلها فيها المعنى.

وفي الدراسة نفسها نجد الناقد (رشيد هارون) قد التزم منهج القراءة والتلقي في تحليل نص الشاعر ناهض الخياط التي يقول فيه:

"رشيد
ما الذي تقدمه ذاكرتي
وأنت ذاكرة النهر
وهواؤه الذي يسرح في دعة شعر مدينتنا
وهي تخرج من نهرها عالية كالصباح
أو يخدر الليلُ فيها
حتى يتوسد أذرعه وينام
فنم، يا صديقي!
يا أرق النهر الذي لا ينام
نم متوسداً يدك
إلهي!
إن يدي نظيفة
وهذه قصائدي[2]**.**

فنجد أن الناقد قد التزم فعل القراءة من خلال تصارعها على النص والوصول إلى التأويل المعقول ولاسيما أن الشاعر قد اعتمد التشتيت في بناء نصية كتشتيت الأفعال والأشياء والأسماء والصورة الشعرية, والتشتيت في السؤال من أجل تعميق فكرة أو غاية تعمل على انغلاق النص وانفتاحه في آن واحد، ثم يبين الناقد آلية كسر أفق التوقع من خلال كسر نسق الجمل المنطقية في النص[3]، ويستمر التزام الناقد في تحليله لمعنى التشتت من خلال الاعتماد على القراءة والتلقي بوصفها منهجية ضابطة لضبط معنى التشتيت في النص المدروس.

ومن الدراسات النقدية التي اتبعت المنهج النقدي الواحد دراسة الناقدة (ليلى شعبان) "المنهج السيميائي في تحليل النص الأدبي"، إذ اتضحت فيها معالم المنهج السيميائي وأنماطه العلامية، نجد الناقدة قد حللت نصاً للشاعر (يوسف الصائغ), إذ من خلاله اتضح التزامها

---

[1] ينظر: الذات مرآة النص، دراسات في الشعر العراقي المعاصر: 5.

[2] م. ن: 69.

[3] ينظر: م. ن: 74.

النقدي في تطبيق الجانب العلامي من السيميائية[1]، إذ حللت الناقدة النص كاشفة عن أهم الإحالات الأيقونية فيه، من خلال لفظ 0النار) في النص:

وللنار أهواءها... وأنا سيد النار

أمنحها جذوتي.. وأعلمها الحكمة..

الصلوات.. طقوس الحرائق..[2]

إذ أكدت الناقدة على التزامها في توظيف السيمياء العلامية واللغوية ذات الطابع الإشاري، إذ عدت الناقدة النص علاقة سيميائية ينبغي الكشف عن فاعليتهِ, وأهمية العلامة اللغوية والإشارية والبعد الإبداعي فيه، يمثل ذلك الالتزام المنهجي والضبط النقدي في عدم التجاوز أو الخروج عن أدوات السيمياء الإجرائية في تحليل النص.

ومن النقاد العرب في الساحة النقدية الحديثة من تبنى أكثر من منهج في تحليل الخطاب الشعري محاولةً منه لتأسيس منهج نقدي حداثوي في تحليل الخطاب الأدبي، رغبةً من الناقد الحديث في مزج العديد من المناهج عند مقاربته للنص الواحد أو مجموعة من النصوص, وقد شاعت هذه الظاهرة عند نقاد عرب ولاسيما النقاد الذين واكبوا وعاصروا كل المناهج النصية من مثل (عبد الملك مرتاض، عبد الله الغذامي، محمد مفتاح) لديهم رغبةً في تأسيس منهج نقدي نصي متكامل، ذلك لأنهم يشعرون أن المنهج الواحد لا يستوعب النص الأدبي, ولا يمكن استكشاف دلالاته إلا من خلال التعدد المنهجي التكاملي, فهو يقوم "بتسخير جميع المدارس النقدية المناسبة في تكاملها وذلك من خلال الاستعانة بأبرز وأهم أدواتها والاستفادة من أدق أساسياتها قدر الإمكان"[3]، وهذا ما يتيح التفاعل مع النص ومعطياته وهذا التعدد يؤدي إلى عملية نقدية منهجية محكمة البناء تستطيع الكشف عن خفايا النص, وهذا ما يدحض النظرية النقدية التي تقول ان هذا من قبيل التلفيق النقدي, "فالجمع بين مناهج متخصصة مختلفة في المنطلقات الفكرية والفلسفية لأن ذلك يعد من قبيل التلفيق"[4]، والحقيقة أن التعددية هي استثمار منهجي تفتح أفاقاً ورؤى نقدية تعمل على ضبط الجهاز المنهجي في التحليل المتبع[5].

---

[1] ينظر: المنهج السيميائي في تحليل النص الأدبي: 801.

[2] م. ن: 802.

[3] النقد التكاملي وإشكالية تطبيقه على الدراسات الأدبية: عامر رضا، مقال من شبكة المعلومات، 2011/3/11: https://takhatub.ahlamontada.com/t7549-topic .

[4] ضرورة المنهج في تأويل النص الروائي: باقر جاسم محمد، مجلة الأقلام، ع4، تشرين الأول- تشرين الثاني- كانون الأول، 2010: 128.

[5] ينظر: في تشكيل الخطاب النقدي- مقاربات منهجية معاصرة: د. عبد القادر الرباعي، الأهلية للنشر والتوزيع، عمان، 1998: 454-455.

ولابد من الإشارة إلى أن ظاهرة الجمع بين المناهج النقدية الحديثة قد وظفها الناقد (سيد قطب) وذلك عندما سماه المنهج المتكامل بل دعا إلى اعتماده في كتابه النقد الأدبي أصوله ومناهجه) وشدد على ذلك بقوله: "يتناول العمل الأدبي من جميع زواياه ويتناول صاحبه كذلك بجانب تناوله البيئة والتاريخ كما أنه لا يغفل القيم النفسية الخالصة ولا يغرقها في غمار البحوث التاريخية أو الدراسات النفسية، ثم أنه يجعلنا نعيش في جو الأدب الخاص دون أن ننسى مع هذا أن أحد مظاهر النشاط النفسي وأحد مظاهر المجتمع التاريخية إلى حد كبير أو صغير"[1]، وبذلك ينفي هذا التعدد والاستثمار صفة التلفيق, ويحل محلها التوفيقية المنهجية، ولعل تجربة الناقد (عبد الملك مرتاض) خير دليل على ذلك التعدد المنهجي وتحوله من الالتزام في الخطاب النقدي لمنهج نقدي واحد إلى النقد التركيبي, ويقول بذلك: "أن التعددية المنهجية أصبحت تشيع الآن في بعض المدارس النقدية الغربية, ونرى أن لا حرج في النهوض بتجارب جديدة تمضي في هذا السبيل بعد التخمة التي مُنيَ بها النقد جراء ابتلاعه المذهب تلو المذهب خصوصاً في هذا القرن"[2]، وهذهِ دعوة صريحة إلى التعدد ضد القراءة الانغلاقية الواحدية واعتماد قراءة تستثمر آليات المناهج النصية. لعل عناوين دراسات الناقد (عبد الملك مرتاض) تشير إلى ذلك التعدد.

وقد أشاد نقاد حداثيون بهذا التعدد, فيرى الناقد (مولاي علي بوخاتم) أن هذا التعدد المنهجي في تحليل الخطاب الشعري هو نقله نوعية في التعددية المنهجية[3]، مما يمنح الناقد رؤية شمولية لقراءة النص وعدم الانفصال عن دلالاتهِ النصية، ذلك لأن عمل الناقد هذا يتوزع على مختلف المستويات النصية في الخطاب الشعري والأدبي.

أما التجربة الرائدة في هذا التعدد والاستثمار المنهجي تجلت في دراسات الناقد (محمد مفتاح) الذي استنطق الخطاب الأدبي معتمداً على الاستثمار المنهجي المتعدد، ولهذا نراه قد أفاد من طروحات النقد النصي, بدءاً من البنيوية إلى النقد المعرفي، ويصرح بذلك بقوله: "حينما نوينا الاستيحاء من اللسانيات والسيميائيات ترددنا بين أمرين ممكنين: العكوف على ما كتبته مدرسة واحدة لفهم مبادئها العامة والخاصة ثم تطبيقها على الخطاب الشعري، ولكننا رفضنا هذا الخيار لأسباب موضوعية من حيث إن أية مدرسة لم نتفق إلى الآن في صياغة نظرية شاملة، وإنما كل ما نجده هو بعض المبادئ الجزئية والنسبية التي إذا أضاءت جوانب بقيت جوانب أخرى مظلمة، وقد أدى بنا هذا الشعور بقصور النظرة الأحادية إلى اختيار الأمر الثاني وهو التعدد، رغم ما

---

[1] دينامية النص: محمد مفتاح، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1987

[2] تحليل الخطاب السردي، معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية زقاق المدن: عبد الملك مرتاض، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1995: 6.

[3] ينظر: الدرس السيميائي المغاربي: مولاي بوخاتم، ط1، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2005: 72.

يتضمنه من مشاق ومزالق"[1]. فهذا التوفيق في الاشتغال النقدي هو في الحقيقة يتيح للناقد النظر للنص المدروس من زوايا متعددة، وبهذا ينتج قراءة متعددة تعتمد على ثقافة وأسس معرفية وفلسفية مختلفة تستند الى عملية التركيب على أدوات المناهج النصية المتبعة, ما ينتج عنها قراءة مركبة تنظر إلى خفايا النص ومستوياته في سياقهِ الثقافي والأدبي الذي أنتج فيه، وقد وجد كثير من نقادنا العراقيين أن صفة التعدد المنهجي توفيقاً نقدياً لخلق منهجيات نقدية جديدة تستندُ إلى الدرس الشعري الجديد الذي يتطلب هو الآخر التعدد المنهجي.

وقد أشار الناقد (عباس ثابت حمود) إلى هذا التعدد المنهجي عندما تناول الشعر العراقي الحديث من وجهة نظر المعيار الأكاديمي بقوله: "كثيراً ما نجدُ منهجاً نقدياً يتداخل فيه أكثر من لون من ألوان النقد لتقويم الشعر والحكم عليه، والناقد الحديث الذي يتعرض للتجربة النقدية الحديثة لا يستطيع السير في منهج واحد محدد, بل سيجد أن أكثر من منهج يتسلسل من بين يديه من دون أن يقصد ذلك"[2]، والحقيقة أن هذه الإفادة من التعدد المنهجي تجلت في الدراسات النقدية التطبيقية التي تناولناها في مبحثنا هذا، إذ وجدنا كثيراً منها ما يعتمد المنهج المتعدد في تحليله للنص الشعري الواحد.

ومن مظاهر ذلك التعدد المنهجي ما نجده في دراسة الناقد (محمد صابر عبيد) الموسومة بـ"الفضاء التشكيلي لقصيدة النثر" إذ نراه يعتمد على فعل القراءة في تحليل قصيدة الشاعر (رعد فاضل)، (فليتقدم الدهاء إلى المكيدة):

كيف السبيل وكلما تركت الآثار في حقل ألغام الربيع
لعلعت الطيور والأحطاب في أشراكها
كخليط من الطعنات../.. والاتصال ما همّنا أن تكون الأثريات
كوكباً آخر يشبه الفقاعة والدبابيس تشبه أقدامنا.. واللهاثات
أدلاء دائخون وسط الحقل والألغام سال لعابها...
والغصن يغص في جعبتهِ الربيع (ربيع شفرة
تحك كل صباح ذكريات الصباح الفائت
ليعلن الديك عن عسلٍ مر ولعبة شفرة وذقون تمر)
وهو يخفق مرة في السرير ومرات فوق الجياد[3]

---

[1] سيميائية نظرية تحليل الخطاب: جان كلود بانيية، تر: رشيد بن مالك، مجلة الحداثة، جامعة وهران، الجزائر، ع4، 1996: 223.

[2] الشعر العراقي الحديث (1945–1980) في معايير النقد الأكاديمي العربي: 42.

[3] الفضاء التشكيلي لقصيدة النثر– الكتابة في الجسد وصرا العلامات قراءة في الأنموذج العراقي: 86–87.

إذ يوظف الناقد في تحليله النقدي فعل القراءة العميقة من أجل فك التشابك العميق في داخل النص مع اعتماد التحليل البنيوي من أجل معرفة التضاد المغاير في العلاقة التشكيلية لعناصر النص مما تجعل القارئ "طرفاً مشاركاً وحاضراً وحاسماً في جدل النص، إذ إنه لم يعد قارئاً سياحياً يتعامل من مظاهر وأهرامات لغوية جاهزة، بل هو جزء أكيد من عذاب التجربة ومحنتها وجماليات تشكيلها"[1]، بمعنى أن آلية الفهم لهذا النص تعتمدُ على المتلقي في استلام شفرة النص مما يمنحهُ المثابرة القرائية التي تكتشف النسق وتحولهُ إلى فضاء تداولي مرهون بفعل القراءة.

ونراه أيضاً يعتمد على التعدد المنهجي في دراسة تجليات الأنا الشاعرة في مجموعة قصائد "سأقف في هوائه النظيف" للشاعر (شاكر مجيد سيفو):

في ليلة مكثفة بالفاتنات أيقظت فروسيتي
وخاتمي، وأدميتُ جبين أيامي الذهبية.
إنني سعيدٌ لأنني محظوظ بخروقات عيني
عندما أحدق كثيراً في عيون القمر، أتأمله
وكأنه ينبح عليّ.
أيها النقيض، يا خرافة الكائنات دعنا نتعرف
على ميتاتنا الألف.
ظلّ الليل يحتطب النهار، ويدخل
أجسادنا دون قدمين[2]

إذ يعتمد وبصراحة نقدية على البنيوية والأسلوبية معاً، إذ نراه يحلل النص تحليلاً بنيوياً صرفاً من خلال البنية الكلية للغة النص، من مثل (الأنا، نحنُ، نتعرف، نضيء، نبتلعها، دعنا...) وغيرها من التركيبات التي شكلت النص في قصيدة النثر، ومن ثم اعتمد الأسلوبية لأنها منهجية استطاعت أن تحول مسار الغنائية الشعرية من التلبث كثيراً عند الحدود الضيقة للأنا إلى الانفتاح على لغةٍ عاريةٍ خارجية على منطق المألوف والمعتاد[3].

وكذلك يعتمد التعدد المنهجي في تحليله لقصيدة (فتور):

أي صديقي القديم
أيها المولع بجمع الهواء في حقيبةِ

---

[1] الفضاء التشكيلي لقصيدة النثر: 87.

[2] م. ن: 97-99.

[3] ينظر: م. ن: 100.

والسفر إلى صباح اصطناعي
باحثاً عن رغباته التي تبعثرت
بين الورق والدخان
إننا مازلنا في المكان ذاته
حاملين الأسماء ذاتها التي
نودينا بها كثيراً
حين استدرجنا إلى المصائد
يا صديق العثرات الكثيرة
الأشياء الباقية كما كانت
سوى أن الدروب التفت على بعضها
ورائحة الوقت
صارت أقرب إلى رائحة الطلقة[1]

إذ يعتمد على المنطق البنيوي في إظهار بنية الغياب عبر استنطاق الأنموذج المتجسد في البؤرة العميقة للنص[2]، مع بيان أهمية الأسلوبية في بنية النص المعتمد على أسلوب المناداة التأملي الاسترجاعي (أي صديقي القديم). فمن خلال الأسلوبية في هذا النص استطاع أن يصل الناقد (محمد صابر عبيد) إلى بنية الحضور الغائبة في النص.

إلى تلك التعددية يذهب (سمير الخليل) في مقارباته النقدية للنصوص الحداثية، معتمداً مناهج عدة تبعاً لسلطة النص الشعري الحديث, وما يفرضه القارئ في تحقيق المعنى, لكنه غير ثابت وفقاً للتعددية المنهجية. ففي دراسته لقصيدة (طاعن في الرخام) يتجه صوب العلامة السيميائية مشاركاً تراتبية الأسلوبية في بناء النص في ضمن النسق الحداثي للقصيدة المدروسة التي يقول صاحبها:

من شباك العدم
ولدت
هذا أنا
أنا بأغطية الحرب
أشرب نخب الوصايا
وأتلو خلسة

---

[1] الفضاء التشكيلي لقصيدة النثر: 104.

[2] ينظر: م. ن: 104.

سورة الضياع

أصحو على صافرات الحنين

أتجول سراً في مخابئ الذاكرة[1].

فنسق النص يحتم على الناقد اختياره العلامة السيميائية إشارة إلى حضور الصوت الديالوجي من خلال الشخصية الداخلية وما تفعلهُ الدوال اللسانية الفعلية الماضوية والمضارعة التي توهم المتلقي بأن الشخصية هي شخصية قناع في هذا النص والتي انبنت بأسلوب سردي يعتمد المنطق التراتبي في أسطرة الشخصية، الأمر الذي جعل النص يعتمد أسلوب المتكلم التراتبي هو الآخر من دون حدوث تصاعد في الأحداث[2]. ويقلب الناقد الخليل ذلك الاعتماد التعددي في نص (حروف الملاك) إذ يعتمد الأسلوبية أولاً في الانطلاقة الأولى في التحليل ومن ثم السيمياء:

هكذا تعلمك يداي

غزل ضوء نجمة

وتسبيحة المصباح على الأنهر الغربية

هكذا تعلمك رؤاي

وهكذا... تثير أصابعك

هكذا مثل طير القطا[3]

فالناقد هنا أعطى خصوصية لهذا النص في قلبهِ هذا التعدد مما يحقق المتعة والغاية المنهجية فنلاحظ أن أسلوب التكرار في (حروف الملاك) ملمحاً أسلوبياً له أهميته في استنطاق التجربة واستيعابها بمستواها اللساني[4]، ومن ثم تناول العتبة الاستهلالية النصية (تكايا الوجد) وهي عتبة متناصة مع البيئة الصوفية معتمداً الصوت الموجه من الإله للمخلوق من خلال أسلوب استثنائي استفهامي, الأمر الذي يجعل المناجاة رهينة الصوت الأحادي التي سيرت التراتب الأسلوبي من خلال أسلوبية التكرار التراكمي.

وفي الدراسة نفسها يستثمر الخليل أيضاً المنهجية التعددية في دراستهِ للشاعر (نصير الشيخ) ففي قصيدة "أقاهي" نراه يرصد الظواهر الأسلوبية من خلال البنية الكلية التي منحتها الرؤية الكلية الصادرة من الواقع, ففي هذه القصيدة التي يقول فيها:

الذين اندلعت من صباحاتهم أساطير

---

[1] مقاربات نقدية لنصوص حداثية: 72.

[2] ينظر: م. ن: 73.

[3] م. ن.

[4] ينظر: م. ن: 74.

وغفت مساءاتهم على كوانين الشتاء
الذين عرشت على أصابعهم
حقول الحنطة.
هكذا هم
تبزغ من نواظرهم اشتهاءات المراعي
يؤوبون إلى بيوتهم الطينية
يفترشون رودتها
ويستضيفون ليل سمر طويل[1]

نجد الناقد قد اعتمد على دراسة البنية الداخلية والخارجية للنص وإقامة توازن بينهما من خلال الرؤيتين الجمعيتين التي تمثلان الدال والمدلول، مما نجعل من النص طاقة توليدية دلالية مستمرة في التحول من البعد الماضوي إلى البعد الراهن, والذي يجعل النص ذا حركية ديناميكية. فالتعددية المنهجية التي يمارسها (سمير الخليل) في مقارباته النقدية هي بالحقيقة قراءة تعددية واعية بحسب قوله: "يمارسها الناقد المطلع والمحترف والعارف بإرشادات النص وفك مغاليقه بحيث يتفاعل معها وينتج قراءة جديدة، تختلف عن القراءة الأولى للنص"[2]، وبهذا فهذه العملية المزدوجة تحقق التوازن المنهجي في تحليل الخطاب الأدبي.

وفي دراسة الناقد (عبد القادر جبار) "شرق النص قراءة في تضاريس القصيدة العراقية المعاصرة" التي تناولت الشعراء العراقيين في ضوء نسق النص ونسق الثقافة، واعتمد في تحليله لقصائد الشعراء على التعددية المنهجية لاسيما وأن الشعر العراقي حالة خاصة في ظاهرة الشعر الشعبي الحديث[3]، ففي تحليله لقصيدة سعدي يوسف "أربع أغنيات إلى صوفي":

سأظل أذكر منك نافذة وأزهارا وحبا
سأظل أذكر كل شيء
لكن شعبي أيها الوطن النبيل
ملقى على المستنقعات
ملقى على جوع الصحارئ
عيناه من فرق ولكن نحو شمسك تنتظران
يا موطن العمال يا وشم الكفاح

---

[1] مقاربات نقدية لنصوص حداثية: 75.

[2] م. ن: 74.

[3] ينظر: شرق النص قراءة في تضاريس القصيدة العراقية المعاصرة: 7.

يا موعدا للحب

عمال العراق

هم في انتظار منبع للفجر..[1]

تراه يعتمد على التعددية لارتباط النص بالنسق البنيوي والنسق الثقافي, وبذلك "تفاعلت عناصر النسق النصي مع النسق الثقافي"[2] وهذا التبني للتعددية المنهجية بين النقد البنيوي المتمثل بالنسق النصي والنسق الثقافي المتمثل بالنقد الثقافي، مكنتا الناقد من الكشف عن الظروف والقضايا المحيطة بالنص، ولهذا فان استثمار هذا التعدد مكن الناقد من الكشف عن مراحل تطور النص الشعري ليس فقط عند سعدي يوسف, وإنما عند شعراء جيلهِ. ويتجلى ذلك التعدد المنهجي في دراساتهِ التطبيقية لنماذج شعراء العراق المعاصرين، ففي تحليله لقصيدة "بلاد بباب الجواهري" للشاعر (نوفل أبو رغيف):

مر الغمامُ، وفي أحداقهِ مطرُ
وما سألناهُ أن يبقى، وليس لنا،
فمثلهُ لحظة لو ظل.. ينكسر
لن سيرجعُ هذا الغيم محتشداً
بالدمع، والقمع والقتلى، ويعتذرُ
ولي جراحٌ بحجم البحر، أغسلُها
بصحبتكي كلما أفشى بها ضجرُ
وسوفَ أزهو بأني لم أكن ثمناً
ككل من ساوموا بالأمس واستتروا
أحلامُنا مدنٌ عافت ملامحها
فلا شبابيك، لا أسرار، لا بشر
وجاء موكبُ كذاكَ الغيم، هَدهدهُ
المنفى.. وأثقلهُ ما كان يدّخرُ
وبللوا زمن النسيان فانتبهت
حضارة الحزب، فالأحباب قد حضروا
فالحربُ حُبلى بأحزانٍ مؤجلةٍ

---

[1] المجموعة الشعرية ج1, اربع أغنيات الى صوفيا, سعدي يوسف: دار المدى – دمشق, 1995: 523 .

[2] شروق النص قراءة في تضاريس القصيدة العراقية المعاصرة: 57 – 63.

فاجمع صغارَكَ وأسمعهم، ستنتصر[1]

يبحث الناقد شعرية النص من خلال أسلوبيته القائمة على التجاوز والإشراف عن السائد والمألوف في بناء النمط التقليدي, وبين النقد الثقافي من خلال السياق العلائقي بين الأنا الإنسان والآخر الوطن[2]، ويحلل الناقد (عبد القادر جبار) نص الشاعر تحليلاً على وفق التعددية التي أشرنا إليها من خلال (المفتتح، والمتن، والاستنتاجات) وفي هذه الثيمات كلها يستثمر الأسلوبية في بنية النص من خلال الزمن والثنائيات المتضادة والعلاقة الرابطة بين أبيات هذه القصيدة ويزاوج ذلك مع النقد الثقافي الذي يفسر المعنى السياقي للثنائيات وللعلاقات ولمتوالية الزمن في ثلاثيته السياقية (الماضي، والحاضر، والمستقبل)[3].

ويظهر التعدد أيضاً في هذه الدراسة في تحليل قصيدة الشاعر (محمد محمود الدوخي) بعنوان "قصيدة من صورها الشخصية مع الوطن مع تعديل المنظر– إلى أمي فقط وكثيراً":

أمي عباءتها حقول الله
والأردان أهل،
أمي الطريق إلى الجهات جميعها
يدها تدل،
أمي حدائقها يداها
الغيم بعض غسيلها
يا صاحبي، والأفق حبل
والنهر خيط نسيجها
والإبرة السمراء
تنحل[4]

التي يحللها في ضوء نظرية التلقي والنقد الثقافي من خلال بنية انتظار العنوان التي تستدعي انتباه المتلقي فالسياق في العنوان "يشير إلى وجود مجموعة من الصور الشعرية وغير الشعرية وهذه الصور المستقرة من حيث ملامحها تتغير في النص وتتعاقب محاولةً تشكيل فضاء

---

[1] ديوان نوفل ابو رغيف, بلاد بباب الجواهري, نوفل أبو رغيف, دار الشؤون الثقافية العامة, بغداد, ط2, 2010: 57 – 63.

[2] شروق النص قراءة في تضاريس القصيدة العراقية المعاصرة: 74.

[3] م. ن: 75.

[4] م. ن: 82.

النص الكلي والتغير هنا لا يشمل الذوات الفاعلية في الصورة بل العناصر المحيطة بالعناصر الفاعلة"[1].

فالناقد هنا يتناول قصيدة الشاعر من خلال منهجية القراءة والتلقي وما يثيره النص في ذهن المتلقي من خلال مقدمة القصيدة والعنوان والأهواء واستثمار لعلاقات النص لتوضيح الرسالة التي أنتجتها المقدمة في ضوءِ النقد الثقافي الذي اشتغل عليه الناقد في تحليل العلاقة الذاتية في النص وصورهِ المتنوعة.

ويستمر هذا الاستثمار التعددي في دراستهِ لقصيدة الشاعر (سلمان داوود محمد) "ندم آدم":

أ

و

(ل تلك) علامته

وما تبقى من سيرته

يتلفق من جسامه الشتات)..

له بينات..

أربكته الدينونة..

خاتمة الغيب..،

والضحى عكازته...[2]

إذ يعتمد على القراءة والتلقي, والنقد الثقافي, إذ يتناول التعدد القرائي والاحتماليات المتعددة للقارئ المنتج، البحث عن المعنى بين النسق والسياق الثقافي التي نقلت النسق الشعري للأشياء المألوفة, وبين العلاقات الجديدة التي أضافها النص التي هي غير سياقية وهي علامة "وسعت من مفهوم الناقد، ونقلته من التمركز في الأبنية إلى الوجود في الساحات وفي الأمكنة الأخرى المفتوحة لأن الاجتياح له علاقة بالمحسوس والمجرد من الأشياء وهي علاقة ذات دلالات غير محددة المعنى"[3]، وهذه العلاقات لا يمكن الانتباه لها وتحليلها إلا من خلال التعدد القرائي والنقد الثقافي، الذي يمكن القارئ من التأويل السياقي.

ولابد من القول إن دراسة الناقد (عبد القادر جبار) كما ترى الباحثة هي أكثر الدراسات التي اعتمدت على التعدد والاستثمار المنهجي للمنهجيات المتعددة ويتجلى ذلك في دراساتهِ

---

[1] شرق النص قراءة في تضاريس القصيدة العراقية المعاصرة: 79.

[2] م . ن: 100-101.

[3] م. ن: 104.

لنصوص شعراء العراق المعاصرين, ويستمر ذلك الاستثمار في دراستهِ لقصيدة الشاعر (فائز الشرع) "حد الاغاثات":

أنا ممعن بالتسلل للعيش عبر الممات

رغيفي ومملحة الأرض

عنوان صمتي

ولكنني

باذخ الرغبات

أنا

ممعن باندهاشي الأليم..[1]

فالتحولات الموجودة في هذا النص, والصراع بين ثنائية الحياة والموت, ومتوالية النص الصورية فرضت على الناقد أن يعتمد على التحليل النصي للمناهج المتعددة, فنجد صراع بين البنيوية والقراءة والتلقي والنقد الثقافي في تحليل الناقد لنص الشاعر فائز الشرع. ففي دراسةِ لمتواليات النص نجد الناقد يستثمر الثنائيات البنيوية بل يعتمد التحليل البنيوي من خلال تلك الثنائيات النسقية كما يعتمد على مبدأ الصدمة للقارئ وبين العلاقات المادية والمعنوية في ضوء العناصر التي شكلت النص، وبهذا يكون الناقد قد تناول كل التحولات الداخلية في أسطر القصيدة مع رصد واضح للصلة بين الداخل والخارج في النص من خلال تناوله لمتوالية الأنا في سطور النص في ضوء النقد الثقافي الي يعيد إنتاج علاقة الذات والموضوع في مجمل القصيدة.

ويستمر التعدد المنهجي أيضاً في قصيدة "شدو لمطاوع" للشاعر منذر عبد الحر:

..... أعطه قلبك

ولا تذكر طفولتك أمامه

وحين يكبر

ويسأل

لا تحدثه عن أبيك[2]

التي يظهر فيها التعدد المنهجي بين النقد الثقافي والمنهج التفكيكي والقراءة والتلقي. ففي تحليله يعتمد على قلب لمركزية العلاقة القارة بين الأب والابن والجد التي يحول مركزية العلاقة من الأب إلى الابن من خلال النص المدروس، المغايرة في تراتبية العلاقة هي هدم لمركزية

---

[1] شرق النص قراءة في تضاريس القصيدة العراقية المعاصرة: 109.

[2] م. ن: 117.

العلاقة الاجتماعية، ويستمر بالتحليل النصي مستفيداً من القار من خلال الصور المنعكسة والأسئلة والبحث عن المجهول وهي إجابات لابد أن تستقر في ذهن القارئ، ومن ثم دراسة تلك العلاقة في ضوء سياقها الثقافي والكشف عن أنها علاقة منحرفة انزاحت عن الواقع[1]، ومن ثم الكشف عن صيغة الخطاب في القصيدة وبناء الجمل وكيف كان للسرد أثر في بنائها الشعري.

ويستثمر الناقد (عبد القادر جبار) التعددية المنهجية في تناوله لنصوص كثير من الشعراء الآخرين من مثل (صلاح حسن)[2] و(حامد حسن الياسري)[3] و(حيدر الحجاج)[4] و(أحمد حسن مكطوف)[5]، و(طلال الغوار)[6]، وهذا ما يجعلني أقول إن دراسة الناقد (عبد القادر جبار) "شرق النص" هي في الحقيقة من أهم الدراسات النقدية التي تناولت الخطاب الشعري العراقي في ضوء التعددية المنهجية للاستفادة من المناهج النصية في الشعر العراقي المعاصر، والحق أنه استطاع أن يمثل ذلك التعدد خير تمثيل للاشتغال النقدي ولاسيما أنه اعتمد على آليات المناهج النصية للكشف عن مسار القصيدة العراقية المعاصرة وأنساقها وتحولاتها.

ويتجلى التعدد المنهجي في دراسة الناقدة (نادية هناوي سعدون) "رؤى نقدية– الشعر من بنية التحليل إلى بنى التأويل" إذ حللت نص "اليوم الثامن من أيام آدم" للشاعر (شاكر مجيد سيفو) وهي قصيدة نزر مطولة عبارة عن قصيدتين هما (دعاء قبل النوم) و(الحمد لك سيدتي)، "ويبدو أن علاقة هذين العنوانين الفرعيين بالعنوان الرئيس (اليوم الثامن من أيام آدم) إنما يندرج في الخانة نفسها أعني خانة التضرع الروحي فالدعاء والحمد وآدم ثيمات روحانية عقائدية.. وهذا ما يدلل على آلية النسق الثقافي الصوفي الذي اتخذه البناء الشعري لهذه القصيدة"[7]. "فالنص الشعري المطول هو نص ثقافي تشتبك فيه اللحظات الحاضرة والماضية ليلتقي التاريخ في دورة زمنية ليس لها بداية ولا نهاية"[8]. ونجد المنهج الأسلوبي حاضراً في تحليل النص الشعري إذ وظفت الناقدة (النداء) و(التكرار) في سبيل الكشف عن النسق المضمر المختفي وراء النسق الظاهر

يا اااااااا عيسى الحيّ!!

---

[1] ينظر: شرق النص قراءة في تضاريس القصيدة العراقية المعاصرة: 124.

[2] ينظر: م. ن: 125–129.

[3] م. ن: 143–144.

[4] م. ن: 145–147.

[5] م. ن: 149.

[6] م. ن: 151–154.

[7] رؤى نقدية– الشعر من بنية التحليل إلى بنية التأويل: 97.

[8] شرق النص قراءة في تضاريس القصيدة العراقية المعاصرة: 97.

هل يكفي أن اكتب بلغة القلب
ومداد العين وفتوة السنديان
وروح القربان؟
هل تعيرني أصابعك الربانية
كي أدون ثرياتي وأدمعها هنا
على حيطان سيدة النجاة؟[1]

إذ عملت الناقدة على توظيف المنهج الأسلوبي إلى جانب النسق الثقافي في تحليل النص الشعري مستعملة أداتي التكرار والنداء في الكشف عن النسق المضمر المختفي وراء النسق الظاهر. نجد أن الناقدة قد تخطت حدود المنهج الواحد إذ جمعت بين عدة مناهج في تحليل النص لاستيعاب ما في النص من قراءات متعددة قد تتعدى إمكانية المنهج الواحد، ففي النص تعقيدات مضمرة تستدعي توظيف أكثر من منهج للكشف عنها فهكذا نصوص تستوعب عدداً من المناهج النقدية التي بدت مهضومة بوعي لدى الناقدة ومستوعبة لها.

وعند دراستها لقصيدة الومضة في محور المفاجأة والانبهار اعتمدت على التعدد المنهجي أيضاً, إذ وظفت الناقدة القراءة والتلقي والمنهج الأسلوبي في تحليل نص الشاعر (علي جعفر العلاق) "الزمان":

كم جننا به،
كم أباح سباياه للغير،
كم حسب خمرته
ومباهجه
لسوانا
وحين كبرنا وشاخ
آتيناه أو جاء
لا فرق:
نسأله، خشعا، عن فظاظته
ويسائلنا، نادما،
عن هوانا[2]

---

[1] رؤى نقدية: 98.

[2] م. ن: 116.

وتوضح الناقدة آلية عمل المنهجين معاً "فعلى الرغم من قصر النص إلا أن تكرار لفظة (كم) حقق صدمة مفاجئة ومبهرة للمتلقي لسرعتها فضلاً عن أن كل لفظة تختصر ألفاظاً وكل سطر يختصر أسطراً, لتكون النتيجة أن البيئة السردية صادمة للمتلقي فهي مفاجئة بحدتها وتراجيديتها وتبدو ثيمة الزمان ملتحمة في المبنى والعنوان"[1]، فالتوظيف المنهجي الصحيح في تحليل النص قد أضاء جوانب النص التي قد لا يصل إليها المنهج الواحد وتبقى مظلمة، فالإحاطة بمفاهيم المناهج النصية النقدية من قبل الناقدة (نادية هناوي) يسوغ لها جمع أكثر من منهج نقدي في تحليل النص والكشف عن مخبوءاته التي تقنع القارئ. كذلك أن الجمع بين المنهجين الأسلوبي والقراءة والتلقي تحديداً يبين التداخل بينهما وتقارب الاشتغال النقدي، وتوجد هذه المقاربة انتباه القارئ إلى أن العمل النقدي هو استمرارية للنص وتعدد قراءاته.

ونجد التعدد المنهجي في دراسة الناقد (علي هاشم المالكي) "التجريب الأدبي– دراسة في قصيدة الجيل الثمانيني في العراق"، متخذاً من قصيدة النثر لشعراء الجيل الثمانيني أنموذجاً للتطبيق، ففي الفصل الأول من الكتاب في محور الأشكال الموحية نجد التنويعات التجريبية بالأشكال الموحية منها (لعبة البياض والسواد) فالشاعر (صلاح حسن) يستعمل الفضاء التشكيلي مستفيداً من توزيع البياض في نصية (الخروج من أور)" من خلال تشكيل الكتابة على وقت فكرة العاصفة التي تبعثر الأشياء"[2].

لأن الممكن إغراء
دعونا ندخل العاصفة
خيف وحركسفونية
يعذبني اللامتناهي متحف حياتي مفتوح وبه فكرة
ومن دمائي الدافئة والمخطوطة
أطعم أحلامي والطريق[3]

فتوظيف البياض في النص لما "للبياض من دور وأهمية داخل الفضاء إذ لا يقتصر فقط على ضبط نظامه فحسب، بل يمكن أن يتجاوز ذلك إلى تقديم دلالات (أيقونية) أما بارتباطه بالمنتج أو في علاقته بالسياق"[4].

---

[1] رؤية نقدية: 116.

[2] التجريب الأدبي– دراسة في قصيدة الجيل الثمانيني في العراق: 74.

[3] انا مجنون لسبب وأنت عاقل بلا سبب: 188 .

[4] التجريب الأدبي– دراسة في قصيدة الجيل الثمانيني في العراق: 72.

فتوظيف البياض هنا لإبقاء المتلقي حائراً في مستويات القراءة فيمكن أن تقرأ عمودياً أو أفقياً[1]، فتوزيع البياض في هذه الطريقة يسهم في تحريك حاسة البصر لدى المتلقي محاولاً إشراك المتلقي في ملء ذلك البياض المتروك على الورقة، وأن يجتهد القارئ في تخيله واستحضاره وبذا سيفتح النص لمجالات أوسع للتأويلات المتعددة، فتوظيف الناقد المنهج السيميائي وكذلك القراءة والمتلقي أمر في غاية الإتقان إذ شكلت العلامة البصرية تحفيزاً للقارئ على التأويل والقراءة المبتكرة التي من خلالها ينصهر في النص ويمتزج فيه، فتوظيف المنهجين جاء بعد قراءة جيدة للنص واختيار التركيب المنهجي المناسب له، فالجمع الموفق بين المناهج يجعلها تتضامن وتتعاضد وتقدم فائدة أكثر للنص.

وفي محور التجسيم/ القصيدة المرئية، نجد بعض الشعراء الثمانيين حاولوا الإفادة من عنصر التجسيم بأن يجعلوا النص يتخذ شكلاً بصرياً للتعبير عن بعض الدلالات، من تلك النصوص الشعرية التي سعت لتوظيف التجسيم نص "كتاب فاطمة" للشاعر (محمد مظلوم) الذي يرسم قبراً مثلثاً يبكي أمامه:

وحيداً فريداً
مع أزهاري ويأسي
لأبكي
أمام قبر مثلثٍ
انصرفوا
وتركوني
وحيداً فريداً
أتدبر في هذا العراء
تراجيديا الملوك الباكين[2]

فالقبر المثلث هو دلالة بصرية مستنتجة من الدلالة الكتابية في النص (لأبكي أمام قبر مثلث)، وهذه الدلالتين في النص "محاولة من الشاعر استقطاب حواس القارئ (السمعية والبصرية) للمشاركة في إنتاج الدلالة"[3].

وليجعل المتلقي يتخيل شكل ذلك القبر الخارج عن المألوف، وكأن في ذلك إصراراً على استدراج المتلقي للمشاركة في إنتاج دلالة النص "فالقارئ هو المنتج لطاقة المعنى الكامنة في

---

[1] التجريب الأدبي– دراسة في قصيدة الجيل الثمانيني في العراق: 74.

[2] كتاب فاطمة, محمد مظلوم, منشورات دار التكوين, دمشق, ط1, 2010: 16.

[3] التجريب الأدبي– دراسة في قصيدة الجيل الثمانيني في العراق.

النص ويصبح النص شراكة بين المؤلف/ الشاعر والقارئ"[1]، فتوظيف الكتابة البصرية تساهم في إعطاء النص فضاءً أوسع، فالمتلقي يستكمل الحديث ويسهم في خلق النص ويشارك الشاعر في عملية الإبداع ويملك حرية أكبر في التأمل والتأويل معاً فتوظيف السيميائية والقراءة والتلقي معاً، في تحليل النص والكشف عن مضامينه أتاح للناقد من خلال تمكنه من الأدوات التحليلية معالجة النص من شتى الزوايا.

وللناقدة (ناز دريد نور الدين) دراسة نقدية بعنوان "تجليات الجسد في الخطاب الشعري المعاصر– بشرى البستاني أنموذجاً"[2] وظفت فيها الناقدة أكثر من منهج نقدي نصي في تحليل النصوص الشعرية، فقد تناولت الناقدة قصيدة "وتبقى تفر الظلال" من وجهة نظر النقد النسوي مع إدماج القارئ في التجربة العشرية:

خلسة يتربص بي...

خلسة..

من أنامل كفي تشعل النار

حتى العروق...

الدوار القديم..

ويهفو السماء على شرف القلب

ينحضر غصن الكلام

على نغم من بنفسج

ترف الحياة بأجنحة...

من عبير وعسجد..

فتعز الظلال..

وملأى السلال..

من علال سماوية..

من خمور تداف،

---

[1] تطور القصيدة الغنائية في الشعر العراقي الحديث: كاظم فاخر حاجم، أطروحة: 243.

[2] تجليات الجسد في الخطاب الشعري المعاصر– بشرى البستاني أنموذجاً: ناز دريد نور الدين، دار الكتب العلمية للطباعة والنشر والتوزيع، العراق– بغداد، ط1، 2019.

وأجنحة إذ ترف يوديان روحي[1]

إذ ينطلق النص من رؤية صوفية تقدمها الشاعرة من خلال مرورها بتجربة الاتحاد بالمطلق وما يداهمها من أحوال ومشاعر متمثلة في جسدها وتوصي بذلك لفظة (الظلال) ذات الطابع الرمزي التي تقتضي وجود كيان مادي في الخير، ثم يدخل النص بالقارئ في محور التجربة الغزلية، فما من أمر يشرق في سماء التصوف أبلغ وأشد على الشاعر الصوفي مثل الحب"[2]، فتوظيف الناقدة النقد النسوي من خلال تقديم الجسد تحت ظلال رمزية الروح الذي يعد رمزاً لا ريب فيه للجسد، لتجعل المتلقي يُفعل عملية التأويل من خلال الاستناد إلى تعدد القراءات إذ تبين الناقدة ذلك بقولها "إن بشرى البستاني قد وظفت قصائدها لهدف عظيم لا يضاهيه أي هدف شعري آخر وهو إبراز قوى الجسد غير المرئية والإعلان عن طاقة الجسد الهائلة التي لا ندركها. بهذا تتجمع محاور النص ومدلولاتها لتوحي برمزية الروح للجسد في تطابق منهجي دقيق مع واقع الرموز الصوفية في حقيقة كون معنى الرمز الواحد ليكون رمزاً مفتوحاً على معان احتمالية لا نهاية لها"[3].

وإن تبني الناقدة أكثر من منهج في تحليلها نصوص الشاعرة (بشرى البستاني) يبين تمثلها المعرفي والنقدي لتلك المناهج فالتعدد المنهجي لا يمكن أن يقودهُ سوى ذلك الوعي العميق بالمناهج المستثمرة وانسجامها معاً.

وبهذا يمكن القول إن عملية الجمع بين المناهج النقدية النصية المتباينة والمختلفة، عملية في غاية الصعوبة، إذ تتطلب ناقداً حاذقاً ومتمكناً، ذا ثقافة واسعة، ملماً بالمناهج الحديثة، وبخلفياتها النظرية، وأسسها التطبيقية، إذ هناك فرق بين الانتقاء المنهجي الذي يأتي بعد دراسة معمقة وقراءة جيدة للنص واختيار التركيب المنهجي المناسب له وبين الجمع المنهجي الذي لا أساس له، فعلى الناقد أن يحسن اختيار المناهج التي تلائم نصه ومعرفة ما يناسبه في التحليل.

---

[1] الاعمال الشعرية, ديوان ان لسيات لجروح العراق, بشرى البستاني: 216 – 217 .

[2] م. ن: 90.

[3] م .ن: 95.

المبحث الأول

الخطاب النقدي بين التنظير والتطبيق

مثلت المناهج النصية للنقاد العرب مناهج إغراء وإغواء من حيث طروحاتها التنظيرية وأدواتها الإجرائية، فمن النقاد من انشغلَ واشتغل بهذهِ الأدوات التي وجد ضالته النقدية التطبيقية فيها، مما أظهر لدينا خطاباً نقدياً متماسكاً إلى حدٍ ما، بل يمكننا أن نقول إن الخطاب النقدي العراقي أصابهُ التطور الصحي والمنطقي والمستند على مرجعيات ورؤى لتلك المناهج النصية.

لقد تبلور الخطاب النقدي المهتم بالمناهج النصية منذ تسعينيات القرن العشرين في النقد العراقي حصراً وهو مرحلة لاحقة لتطور الخطاب النقدي العربي غير أن ما يمتاز به الخطاب النقدي العراقي أنه استطاع أن يتناول النصوص الأدبية بصورة عامة والنصوص الشعرية بصورةٍ خاصة، مما أكسبهُ حقه البعد التطبيقي الملائم والمنسجم مع طبيعة المستوى التنظيري، مما جعلهُ خطاباً يدخلُ في مناطق نقدية يشغل عليها في السابق.

ويتجلى الانسجام النقدي بين المقولات النظرية وواقعها التطبيقي في دراسة الناقد (عباس محمد رضا) الموسومة بـ"العلاقة البصرية والبنى الرامزة" إذ يوظف الناقد (الأيقونة السيميائية) بمختلف تجلياتها في تحليل نصوص الشاعر، ففي القسم الأول من الدراسة (أيقونة الصورة والصوت)[1]، نجد الناقد يحلل نص (حوار) على وفق أيقونات مختلفة، موضحاً أن النص يحتمل قراءات أيقونية مضافة إلى الأيقونة الأصل، وهذا يدل على أن الناقد في كل مرة يقوم بتوظيف أيقونة (خاصة) بمعنى أن أيقونة (الفضاء)[2] تختلف من حيث مفهومها ودلالتها عن أيقونة (الشخوص)[3] وعن أيقونة (الكلام)[4]، ولذلك جاء التطبيق منسجماً بما يلائم وجهة نظر ومفهوم الأيقونة كما حدد الناقد والتزم بهِ فتوضيح الناقد مفهوم الأيقونة في النقد الحديث والتنظير لها بقولهِ: "ويمتد الأمر ويتسع في النقد الحديث ليكون نظرية سيميائية متكاملة تضع المتلقي في الصدارة بعد أن وظفت النص على أنه بنية من (سطح/ عمق) وعلامة (دليل) يتكون من ثنائية (دال/ مدلول) دال حاضر ومدلول غائب، دال يدل/ يحيل على موضوعة، بل موضوعات، وبذلك يفتح باب التأويل وتعدد المعاني وخروجها من الزمنية إلى السيرورة ومن التعاقبية إلى التزامنية"[5]. جاء منطبقاً مع الإجراء العملي النقدي الذي قام بهِ الناقد، فأيقونة الفضاء (المكان) في النص ووجود الشواخص الأيقونية التي تقوم بالجوار جعلت الحوار أيقونياً بالصورة والصوت،

---

[1] ينظر: العلامة البصرية والبنى الرامزة، قراءات في شعر عبد الهادي الفرطوسي وسردياته: 9.

[2] ينظر: م. ن: 26.

[3] ينظر: م. ن: 32.

[4] ينظر: م. ن: 36.

[5] م. ن: 20.

وهذا يرتبط بأيقونة الكلام في النص، إذ يعد الكلام في نص (حوار) هو سيد الموقف، وأساس الأيقونة، بمعنى أن دلالة الأيقونة التي وظفها الناقد في محاور دراستهِ هي متنوع ومتباينة من حيث الاشتغال السيميائي، غير أنها تستند إلى مفهومها الاصطلاحي، ولهذا استطاع الناقد أن يتناول صمت الأيقونة بما تؤديه من دلالات وإضافات إلى الكلام الموجود في النص[1].

ويتجلى الانسجام النقدي بصورة جلية في أيقونة الحركة والتحرك، من خلال مفهوم الحركة الداخلية، كمفهوم فيزيائي أشار إليه الناقد في الزمان المتجاوز وما يفعله الحوار في حركة التجاذب من مثل (أخذ ورد، استفهام وخبر، ويتبعا استفهام وخبر)[2]والتي تلفت أنها حركات مستمرة تدل على الرغبة في الاستمرار في التحرر من الصمت الحركي، والذي يحركه الحوار "فالحوار نفسه وإن كان صوتياً في أصله الوصفي أو يعتمد على الكلام، وموقعه النصي (لفظي/ لساني) فان هذا الصوت سرعان ما يحيلنا على صورة ذات أيقونية أوضح"[3] نفهم أن الحوار أعطى بعداً حسياً في تعاقب حركة الأحداث في النص. وسيشمل ذلك المشهد الحركي في نهاية الحوار

آخر الليل يبدو الظلام كثيفاً

عيون الخيول الأصلية تخترق الليل

والرمل موت ونار

[....]

(ثم تحتشد الخيل...

والرمل ونار)[4]

فالناقد هنا استطاع أن يعطي للأيقونة الحركية بعدها الدلالي من خلال وظيفتها الفيزيائية في الحركة الأفقية والعمودية، ولذلك يكون الانسجام النقدي قد تحقق من خلال مفهوم الأيقونة في بعديها (الحركة/ والتردد) فان لكل منهما دلالة تختلف عن الأخرى بفعل الحوار الذي يحرك أيقونة التحرك واستجوابها داخل النص.

ويظهر لنا الانسجام النقدي في دراسة الناقدة (سندس حبيب الياسري) "أسلوبية التحليل والبلاغي وأيديولوجية التناص الأسلوبي في ضوء شعر محمد كاظم حيدر الموسيقي" من خلال ملاءمتها بين التنظير والتطبيق للمنهج الأسلوبي التي أشارت إليه في عنوان الدراسة وقدمت تمهيداً عن الأسلوب والأسلوبية نجد التلاؤم في فصول الدراسة كلها، من حيث مستويات

---

[1] ينظر: العلامة البصرية والبنى الرامزة، قراءات في شعر عبد الهادي الفرطوسي وسردياته: 38.

[2] ينظر: م. ن: 42.

[3] م. ن: 43.

[4] م. ن: 43-44.

الأسلوبية كالمستوى الصوتي والمستوى التركيبي والمستوى الدلالي[1]، واستطاعت أن تحلل شعر (محمد علي كاظم حيدر) في ضوء مستويات محتوى الدراسة وبمتابعتها نقدياً أقول أن المؤشر الأسلوبي الذي اعتمدته الناقدة (الياسري) في شعر الشاعر حقق الانسجام النقدي والملائمة النقدية مما مكنها من الكشف عن الانزياحات التركيبية والأساليب البلاغية وكل ما يتعلق في الأسلوبية، ولهذا أقول إن استحضار الأسلوبية في هذه الدراسة مكن الناقدة من تحقيق النجاح النقدي إن صح التعبير في موضوعة الانسجام النقدي ولم تكشف الناقدة عن ذلك فنجدها في المستوى التركيبي تنظر عن العتبات النصية ومن ثم تتناولها في شعر الشاعر (محمد علي كاظم حيدر) بمختلف ورودها في نتاجه الشعري وهذا ما يمنحها ميزة النجاح النقدي في التحليل والكشف عن تمظهرات الأسلوبية وورودها في دواوين الشاعر، ومن أمثلة ذلك الانسجام في المستوى الصوتي هو دراستها لكل نتاج (محمد علي كاظم حيدر) من حيث علاقة الإيحاء الصوتي بالأصوات اللغوية بالإيحاء الصوتي لصوت العين وعلاقته بالرثاء[2]، والإيحاء الصوتي لصوت القاف ولاقته بمعاني القوة[3]، والإيحاء الصوتي لصوت التاء وعلاقته بالطبيعة[4]. وغيرها من الأمثلة التي توضح درجة الانسجام العالية.

ونجد الانسجام يظهر بصورة واضحة وجلية في المستوى الدلالي من حيث دراسة أسلوبية البيان في شعر الشاعر، فتناولت الناقدة أسلوبية التشبيه وأسلوبية الاستعارة وأسلوبية الكتابة وأسلوبية التضاد والتقابل وأسلوبية التناص[5]، موضحة بذلك القيمة الأسلوبية والقدرة الأسلوبية في بيان المحتوى الدلالي لشعر الشاعر وأهميتها في استدعاء البيان وأساليبه المتنوعة.

وفي دراسة الناقد (صالح زامل) الموسومة بـ"الهوية والآخر قراءات في ضفاف النص الشعري" نجد حضوراً للجانبين التنظيري والتطبيقي مكونين توافقاً نقدياً ورؤية منهجية للناقد، فعلى الرغم من أن الدراسة لا تلتزم بمنهج نقدي نصي واحد، قد صرح الناقد بذلك بقوله: "هذه القراءات لا تلتزم منهجاً نقدياً واحداً في عموم الكتاب، وإنما تحاول الإفادة من المناهج الحديثة المختلفة... لذا استفيد من المنهج البنيوي ومن الأسلوبية والتلقي والتفكيك والنقد الثقافي"[6]، إذ أفاد الناقد من المناهج النصية الحديثة المختلف إلا أننا نجد الناقد يُنَّظِر لها في بداية كل قراءة وتحليل لأي

---

[1] ينظر: أسلوبية التحليل الموسيقي والبلاغي وأيديولوجية التناص الأسلوبي في ضوء شعر محمد علي كاظم حيدر: 19، 131، 230.

[2] ينظر: م. ن: 22.

[3] ينظر: م. ن: 23.

[4] ينظر: م. ن: 25.

[5] ينظر: 23، 255، 269، 282، 315.

[6] الهوية والآخر قراءات في ضفاف النص الشعري، المقدمة: 9.

نص شعري، ففي تحليله مجموعة "تدوين لزمن ضائع"[1] للشاعر (عباس خضر) نجد الناقد قد درسه على وفق المنهج السيميائي، متخذاً من العنوان علامة سيميائية مشحونة بالدلالات الرمزية والاحتوائية إذ عَرف العنوان وبين وظائفه مشيراً إلى العتبة التطبيقية[2]، عينة الدراسة مجموعة "تدوين لزمن ضائع" إذ يوضح ذلك الممارسة النقدية الجادة من قبل الناقد (صالح زامل) الذي انطلق في نقده من مرتكزات نظرية تندرج الممارسة في حقل نشاطها, إذ استند الناقد الى زادٍ نظري ومنهجي عالج من خلاله النص الذي طبق منهجه النقدي عليه، ونجد ذلك الانسجام النقدي في تحليله ديوان الشاعر الزهاوي "نزعات الشيطان" في محور (الرغبة في الاختلاف)[3]، متخذاً من أداة التفكيك (الاختلاف) أداة إجرائية في قراءة ديوان الزهاوي، وعلى الرغم من أن الناقد لم يتمثل لتلك الأداة تمثلاً نقدياً، إذ لم يعد المعنى الذي يطرحه نص (الزهاوي) في هذه المجموعة، لأن الاختلاف من وجهة نظر التفكيك ذات بعد أعمق ودلالة أوسع، إلا أنه قد نظر لآلية الاختلاف.

وفي قراءاته لقصيدة (سركون بولص) "صديق الستينات" على وفق منهج القراءة والتلقي، نجد الناقد قد حدد من العنوان أنها (قراءة استكمالية)[4]، ويؤكد ذلك بقوله "لم تكن قراءتنا بريئة أو مجردة من إغراء التوجيه للنص الذي وضعه فيه الشعر، لذا كانت المقاربة له واعية، وهو جزء من القراءة التي استعرنا بعض آلياتها وهي القراءة الاستكمالية"[5] ويوضح أيضاً منهج القراء الذي يقدم أربع قراءات متضافرة تتعالق حول نص واحد. نجد أن الناقد (صالح زامل) في دراسته "الهوية والآخر" مهتماً اهتماماً كبيراً بالشعر العراقي, إذ أعطى لكل نص شعري الحرية في اختيار منهج قراءاته، ومن ثم نظر لتلك المناهج بما يلائم أدوات الاشتغال للنص الإبداعي العراقي.

وفي دراسة الناقد (عبد العظيم السلطاني) الموسومة ب"نازك الملائكة بين الكتابة وتأنيث القصيدة" نجد أن الناقد قد قسم دراسته إلى بابين جاء في الباب الأول في الفصل الأول منه تنظيراً للمنهج السيميائي[6] إلا أنه لم يطبق ذلك المنهج على أي نص من نصوص الشاعرة، أما في الباب الثاني نجد الناقد يطبق فقط على (نماذج شعرية في ضوء النقد الثقافي)[7]، (وقد يسأل البعض ما الغاية من التنظير لمنهج والتطبيق على وفق منهج آخر لدراسة منجز نازك الملائكة،

---

[1] ينظر: الهوية والآخر قراءات في ضفاف النص الشعري، المقدمة: 11.

[2] ينظر: م. ن: 18.

[3] ينظر: م. ن: 46.

[4] ينظر: م. ن: 182.

[5] م. ن: 202.

[6] ينظر: نازك الملائكة بين الكتابية وتأنيث القصيدة: 13.

[7] ينظر: م. ن: 115.

ذلك أن الناقد حاول دراسة الدلالة الثقافية (أي العلامة السيميائية) من خلال المختلف والمتشابه للنسق الذي يحرك المنجز الشعري والنقدي لنازك الملائكة). على اعتبار أنها ظاهرة ثقافية بالإمكان دراسة أيقونة الأنوثة بواسطة النسق الثقافي الذي شكل ريادة (نازك) شعرياً ونقدياً.

نلاحظ أنه لم يقدم تنظيراً منسجماً عن النسق الثقافي, ولذلك حاول أن يتناول نصوص (نازك الملائكة) على وفق الأنساق الثقافية إلا أنه لم يوفق في الكشف عنها ودلالاتها الخفية المضمرة، مما جعله يفرد محوراً آخر عن صراع الأنساق، فصراع الأنساق في منجز (نازك الملائكة) هو مهادنة وازدواج ثقافي من غير الممكن الركون إلى النسق الثقافي.

وهناك نُقاد قد غُيبَ الجانب النظري أو التنظيري في دراساتهم منطلقين من الآليات النصية للمناهج النقدية في تحليل النصوص الشعرية. ففي دراسة "التجريب الأدبي في قصيدة الجيل الثمانيني في العراق" للناقد (علي هاشم المالكي) نجد أن الناقد قد حلل نصوصاً شعرية كثيرة لشعراء عراقيين موظفاً مناهج نقدية نصية متعددة، إذ إنهُ لم يعمل على التنظير لهذه المناهج وإنما انطلق من آلياتها في تفكيك تلك النصوص والكشف عن دواخلها، ففي الفصل الأول من الدراسة "التجريب في الشكل البصري"[1]، نجد الناقد قد استعان بالمنهج السيميائي ومنهج القراءة والتلقي في تحليل الشعرية المعتمدة على حاسة البصر، لما للتشكيل البصري من قيمة جمالية ودلالية.

ففي تحليله لنصوص للشاعر (عدنان الصائغ) منها "بيان أول للحرب"[2]، و"في الأرض الحرام"[3] و"محاولة للنسيان"[4]، يوظف الناقد القراءة والتلقي إذ اتخذ من (المتلقي وكسر أفق توقعه) أدوات إجرائية لتأويل الدلالات النصية المتعددة.

وفي تحليله لنص للشاعر (صلاح حسن)، "الخروج من أور"[5] يوظف السيميائية متخذاً من (العلامة) آلية إجرائية متمثلة في (البياض والسواد). وكذلك في محور التجسيم (القصيدة المرئية)[6] يوظف السيميائية في تحليل نص للشاعر (محمد مظلوم)، "كتاب فاطمة"[7]، إلا أننا لم نجد تنظيراً يذكر لأي من المناهج النقدية النصية، فقد اكتفى الناقد بالتطبيق النقدي في تحليله النصوص الشعرية في كل فصول الدراسة. حتى أنه في أثناء تحليله

---

[1] التجريب الأدبي دراسة في قصيدة الجيل الثمانين في العراق: 53.

[2] ينظر: م. ن: 76.

[3] ينظر: م. ن: 76.

[4] ينظر: م. ن: 78.

[5] ينظر: م. ن: 74.

[6] ينظر: م. ن: 92.

[7] ينظر: جماليات الخروج على سلطة النموذج: 93.

للنصوص لم يشر الى أي آلية نقدية أو يهمش لها في الهامش ولم يُحل لأي كتاب نقدي نصي منظراً للمناهج النصية. ولم يكن غياب الجانب النظري في دراسة الناقد (علي هاشم المالكي) فقط وإنما في دراسات نقدية كثيرة، ففي دراسة "جماليات الخروج على سلطة النموذج" للناقد (عباس عبد جاسم)، نراه قد حلل قصائد كثيرة لشعراء عراقيين على وفق المناهج النقدية النصية منها (السيميائية والقراءة والتلقي، والتفكيكية، والبنيوية) إلا أنه لم ينظر إلى تلك المناهج وآلياتها التي تقرأ عمق النص وتكشف مخبوءاته، ففي تحليله قصيدة "سعادة عوليس"[1] للشاعر (سامي مهدي) نجده يوظف منهج القراءة والتلقي بشكل نقدي متقن وعلى وفق آليات المنهج، فقد اتخذ من التطبيق أساساً لعمله النقدي من دون مقدمات نظرية لمنهج الدراسة.

وقد حلل الناقد نصوصاً شعرية لشعراء 2003 من بينهم (حسام السراي، وميثم الحربي، وزاهر موسى، وعلي محمود خضير، وعلي وجيه، وصادق مجيل، ومؤيد الخفاجي، وعمر الجفال، وأحمد الهيتي) على وفق المنهج التفكيكي، متخذاً من جماليات اللامركزية الشعرية (اللعب على الدال، وغياب الأبوة والتحرر من الحاضنة الأيديولوجية والاحتفاء بتفاصيل الحياة اليومية) أدوات للكشف عن الكيفية التي تشكلت بها تلك النصوص ودلالاتها الشعرية العميقة ما بعد التغيير الذي حصل إذ "تشكل هؤلاء الشعراء وسط انهيار سلطة النموذج، وتفكك النظام الأبوي بفعل التغيير الدراماتيكي في بلادنا والعالم، مما أتاح لهم حرية الانعتاق، والتمركز حول ذواتهم الفردية باستقلالية شبه تامة، من دون حواضن أيديولوجية ومهيمنات أبوية"[2]، ففي تطبيقه النقدي على النصوص الشعرية منها "وحده التراب يقهقه"[3] للشاعر (حسام السراي)، و"أقول: آه... فتكرر الكلاب بنباحي"[4] للشاعر (ميثم الحربي) نجد الناقد يكشف عن اللعب على الدوال في نصوصهم الشعرية هذه، وكذلك يشير إلى شعراء القصيدة اليومية إذ كشف عن ذلك في تحليله قصيدة "تهويمات العطش"[5] للشاعر (أحمد الهيتي)، و"البيت والعائلة، والطبائع الأربعة العراقية، وفهرس النسيان"[6] للشاعر (زاهر موسى) إذ ينسج شعرهم تفاصيل الحياة اليومية، وخاصة تلك التفاصيل التي ينزاح فيها الدال المألوف ضمن إطار ما هو مألوف. كل ذلك تطبيق عملي للمناهج النقدية النصية من دون إجراء تنظيري لتلك المناهج، بل نراهُ مكتفياً بالإشارة لبعض الخطوات الإجرائية التي ستكون عليها الممارسة النقدية، ويتجلى ذلك أيضاً في محور

---

[1] جماليات الخروج على سلطة النموذج: 153.

[2] م. ن: 153.

[3] م. ن: 156.

[4] م. ن: 159.

[5] م. ن: 160.

[6] م. ن: 161.

(إشكالية النسق الميتا– شعري)[1]، إذ يقرأ الناقد"نص النصوص"[2] للشاعر (رعد عبد القادر) على وفق النسق الثقافي ومن ثم تناوله على وفق المنهج السيميائي، ألا أن هذه القراءات لم تحظ بحديثٍ نظري عن المناهج النقدية المتبعة في التحليل، وهذا ينطبق على تحليله للقصائد الشعرية الأخرى في الكتاب وعلى وفق مناهج نقدية مختلفة، والسبب في غياب الجانب التنظيري هو أن الناقد (عباس عبد جاسم) ينطلق في تحليلاته للنصوص الشعرية وتوظيفه للمناهج النقدية بحسب فهمه هو وليس بحسب ما و مستقر وقار للمنهج وأدواته الإجرائية، بمعنى أن الناقد (عباس عبد جاسم) على الرغم من اشتغاله النقدي وتوظيفه للمناهج النقدية، من قراءة وتلقٍ وبنيوية وسيميائية ونقد ثقافي وتفكيكية وغيرها من المناهج في دراسته هذه إلا أن فهمه للنصوص الشعرية جاء مع ما يناسب فهمه هو وليس النص، وهذه ملاحظة نقدية تشمل جميع النصوص الشعرية التي تناولها الناقد.

ونلحظ غياب الجانب التنظيري، وحضور الجانب التطبيقي في دراسة الناقد (محمد صابر عبيد) (الفضاء التشكيلي لقصيدة النثر)، إذ وظف الناقد في الفصل الثاني من الدراسة "حصار الحياة.. حصار الشعر، مأزق الشكل والهوية الوظيفية الشعرية"[3] مناهج نقدية متعددة في تحليل قصائد نثرية لشعراء عراقيين فنراه يوظف المنهج السيميائي في تحليله قصيدة الشعر (عبد الزهرة زكي)[4] ويوظف المنهج التفكيكي ومنهج القراءة والتلقي في تحليل قصيدة للشاعر (سلمان داود محمد)[5]، ويستعين بالمنهج السيميائي في تحليل قصيدة الشاعر (نوفل أبو رغيف)[6]، وفي الفصل الثالث من الدراسة المعنون "شعرية التشكيل ورمزية التعبير"[7] نجد الناقد يحلل قصيدة الشاعر (رعد فاضل) "فليتقدم الدهاء إلى المكيدة"[8] على وفق منهج القراءة والتلقي، وفي مجموعة قصائد "سأقف في هوائه النظيف"[9] للشاعر (شاكر مجيد سيفو) يتجلى المنهج الأسلوبي، ويوظف مناهج نقدية نصية متعددة في تحليل قصائد أخرى لشعراء آخرين، فالخطاب النقدي في قصيدة النثر في هذه الدراسة هو خطاب غاب عنه الجانب النظري، كما تخلو من

---

[1] جماليات الخروج على سلطة النموذج: 165.

[2] م. ن: 165.

[3] الفضاء التشكيلي لقصيدة النثر: 57.

[4] م. ن: 70.

[5] م. ن: 72.

[6] م. ن: 74.

[7] م. ن: 79.

[8] م. ن: 87.

[9] م. ن: 96–102.

رؤى منهجية واضحة العالم، ففي الجانب التطبيقي من الدراسة نرى الناقد في أغلب تحليلاته لم يتمثل للمناهج النقدية إذ كانت أغلب عباراته انطباعية لم تستطع أن تدخل في أعماق النص تكشف عن مخبوءاته.

وللناقدة (إسراء حسين جابر) دراسة نقدية تحليلية في الشعر العربي الحديث هي "التعليل الاختلاقي" نجد الناقدة تدخل إلى حيز التطبيق المنهجي من دون مهاد نظري أو تنظيري للمنهج المتبع في الدراسة، ففي الفصل الأول اعتمدت الناقدة المنهج التفكيكي في تحليلها للنصوص الشعرية مؤكدة ذلك في قول: "ولعل تحليلنا لهذه الأغراض ضمن التعليل الاختلاقي يحتاج إلى مسار تفكيكي يعتمد البحث والاستنطاق وصولاً إلى بلاغة السياق"[1]، إذ حللت قصيدة "أكاذيب في محبرة"[2] للشاعر (محمد تركي)، وقصيدة "مدينة بلا مطر"[3] (للسياب) و"رحلة إلى ما فوق البنفسج"[4] للشاعرة (دنيا ميخائيل)، محاولة أن تجيب عن أسئلة التعليل الاختلاقي في كل نص من هذه النصوص المدروسة على وفق الفهم التفكيكي، إلا أنها لم تنظر لرؤيتها النقدية المنهجية المتبعة، ويبدو أن غياب الجانب التنظيري من الدراسة هو عدم وضوح الرؤية النقدية والفهم النقدي المنهجي للناقدة "لأن الوعي بأبعاد الرؤية هو شرط ضروري لاستعمال المنهج النقدي استعمالاً سليماً مثمراً" وهذا ما أكده الجانب التطبيقي للدراسة إذ على الرغم من توظيف المنهج التفكيكي إلا أن الناقدة لم تتمثل لآلياته الإجرائية، فلم يكن توفر الجانب التطبيقي ناجحاً على الرغم من اعتمادها على منهج نقدي معين.

وللناقد (خضير درويش) دراسة نقدية بعنوان "أوراق الرماد دراسة نقدية في ديوان قليلكِ لا كثيرهن للشاعر يحيى السماوي" نجد أن الناقد لم يضع إطاراً تنظيرياً للمناهج النقدية التي وظفها في تحليل نصوص الشاعر (يحيى السماوي) وإنما فضل أن تكون تطبيقاته على النصوص هي المعين في هذا الجانب، ففي تحليل قصيدة "تضاريس قلب"[5] وظف الناقد المنهج البنيوي كاشفاً عن أسلوب التضاد وماله دور في تشكيل البنية النصية على وفق الكيفية التي اقتضاها الموقف الشعري[6]، "إذ إنَّ عملية التضاد الأسلوبية تخلق بنية مثلها في ذلك مثل بقية

---

[1] التعليل الاختلاقي دراسة تأصيلية تحليلية في الشعر العربي الحديث: 43.

[2] ينظر: نحن والتراث– قراءة معاصرة في تراثنا الفلسفي: د. محمد عابد الجابري، دار الطليعة، بيروت، 1980: 80.

[3] م. ن: 80 .

[4] م. ن: 82 .

[5] أوراق الرماد، دراسة نقدية في ديوان قليلكِ لا كثيرهن للشاعر يحيى السماوي: 46.

[6] ينظر: م. ن: 48.

التقابلات المثمرة في اللغة"[1], ويتجلى المنهج البنيوي في تحليل قصيدة "يحدث في خيالي"[2] إذ يكشف عن المختلفات والمتناقضات في النص من خلال التضاد الأسلوبي الذي يخلق البنية النصية. ويوظف الناقد المنهج السيميائي في تحليل نص (أربعة أرغفة من تنور القلب)[3]، متخذاً من الرمز أداة في الكشف عن التشكيل الشعري الذي تميز به الشاعر في نصه. ونجد المنهج الأسلوبي حاضراً في دراستهِ نص "تسافرين غداً"[4] كشف عن مستويات الدلالة الأسلوبية في نص الشاعر من جمل (استفهامية، واسمية، وفعلية) ليصل إلى دلالات النص الخفية. وعلى الرغم من غياب الجانب التنظيري في الدراسة إلا أن الناقد (خضير درويش) قد تبنى الجانب التطبيقي بصرامة نقدية ومنهجية أفصح عن الفهم النقدي في توظيفه الآليات الإجرائية المنهجية ذات القدرة النقدية التي تحلل النص بعمق وتكشف مقصدياته، على وفق خصوصية كل نص في انتقاء المنهج الذي يلائمه. وهذا يفصح عن الوعي بأبعاد الرؤية المنهجية التي تعد شرطاً أساسياً وضرورياً لاستعمال أي منهج نقدي استعمالاً سليماً ومثمراً.

ونلمح غياب الخطوط المنهجي النظرية في دراسة الناقدة (نادية هناوي) الموسومة بـ"أميرة الرهان– دراسات نقدية وجمالية في قصيدة النثر الراهنة في العراق"، إذ تنطلق الناقدة في دراستها من جانب تطبيقي إذ تحلل قصائد نثرية لشعراء عراقيين على وفق مناهج نقدية نصية متعددة مستفيدة من آلياتها الإجرائية في الإبحار في أعماق النص، فنجد الناقدة في الفصل الثاني تحلل قصيدة النثر بكل سماتها وتحولات مبانيها وأشكالها لدى كل شاعر، ففي محور "قصيدة النثر الناظرة من ثقب الباب"[5] التي تحمل صوتاً نسوياً سواء كتبها رجل (أي دلالاتها تتموضع في سياقات أنثوية) أو كتبتها امرأة مادام للأنثى فيها حيز مركزي، تحلل الناقدة نص الشاعرة (حياة الشمري) "كفاني"[6] متخذة من الثنائيات البنيوية أداة إجرائية نقدية في الكشف عن سبر أغوار النص، والتي بدورها شكلت دلالة النص مع البنيوية التكوينية التي شكلت رؤية العالم في النص، "إذ يلتقي الحرمان بالسكون والالتصاق بالغروب والأفول بالرحيل وهذا ما يجعلها تجد ما حولها متضاداً غير مكتمل والسبب أن رؤية العالم لديها تتحدد من ثقب الباب فيختلط التيهان بالانتظار وتشعر بالضيم ويخيم الحزن عليها وتكون الصور الشعرية قاسية وسوداوية"[7]، وفي

---

[1] علم الأسلوب، مبادئه وإجراءاته: 256.

[2] أوراق الرماد، دراسة نقدية في ديوان قليلكِ لا كثيرهن للشاعر يحيى السماوي: 58–61.

[3] م. ن: 66.

[4] م. ن: 112.

[5] أميرة الرهان، دراسات نقدية وجمالية في قصيدة النثر الراهنة في العراق: 34.

[6] م. ن: 37.

[7] م. ن: 37.

محور "قصيدة النثر الوامضة"[1] نجد الناقدة توظف مناهج نصية متعددة في تحليل نصوص نثرية لأكثر من مشاعر، فقد وظفت المنهج البنيوي في تحليل نص الشاعر (عبد السادة البصري) في مجموعته الشعرية "المعنى أكثر مني"[2] إذ استعمل الشاعر خصوصية بنائية تفصح عن مكنونات لا مجال للبوح بها إلا بشكل برقي وخاطف مما يكون له أثر وسرعة في الإيصال أو التوصيل التي تعطي هذا المبنى خصوصيته البنائية[3]، نجد هنا الناقدة استعانت في منهج القراءة والتلقي ليكون مساعداً للبنيوية في عملها الإجرائي.

ونرى أن الناقدة (هناوي) تدرس قصيدة النثر بجميع أنواعها ومحاورها وأشكالها, وهذا متأتٍ من اهتمام الناقدة بهذا الجانب من القصائد (النثرية) كما أنها توظف المناهج النقدية النصية في تحليل تلك القصائد النثرية بحسب رؤيتها الخاصة للمنهج الموظف في التحليل، ففي محور (مبنى قصيدة النثر المكانية)[4] إذ "يُقدم هذا النوع من القصائد على إعطاء الجانب المرئي حيزاً في قصيدة النثر، لتكون بمثابة عين الكاميرا التي تلتقط بنظرة ثلاثية الأبعاد تفاصيل الشيء المشاهد في ثباتية وحركته بنظرة خارجية محايدة"[5]، إذ ينطبق هذا على قصيدة الشاعر (عبد السادة البصري) "خلف اللحظات الهاربة"[6] التي تشتمل على صورة بانورامية فيها واحتدام وختام، إذ تحلله على وفق المنهج الأسلوبي لما فيها من تكرار للأمكنة المائية (النهر، الشط، الشاطئ، بحر، شلالات)[7]، فالتكرار سمة أسلوبية مميزة وصارمة، وفي تحليل النص تعدد منهجي إذ توظف الناقدة المنهج البنيوي في دراسة جانب آخر من النص إذ تكثر في النص التضادات المكانية (تبتعد/ تقرب، تتبعثر/ تلملم)[8]، فنجد الناقدة تتخذ من الثنائيات البنيوية آلية إجرائية في الكشف عن المعاني العميقة لتلك التضادات.

فالناقدة تنطلق من مناهج نقدية نصية بمختلف تجلياتها ومفاهيمها لتطبقها على جميع أشكال ومباني قصيدة النثر، وينطبق هذا على الفصل الثاني من الدراسة "تموضع التمثل في قصيدة النثر الراهنة"[9]، إذ توظف الناقدة المناهج النقدية النصية في الكشف والإبانة عن

---

(1) أميرة الرهان، دراسات نقدية وجمالية في قصيدة النثر الراهنة في العراق: 46.

(2) م. ن: 53.

(3) م. ن: 53.

(4) م. ن: 54.

(5) م. ن: 54.

(6) م. ن: 58.

(7) م. ن: 58.

(8) م. ن: 58.

(9) م. ن: 95.

تموضعات قصيدة النثر، الاختلاف قصيدة النثر من حيث مفهومها ودلالاتها من تموضع إلى آخر, وهذا التفصيل في توضيح قصيدة النثر، أما ما يميز دراسة الناقدة (هناوي) عن غيرها من النقاد الذين درسوا قصيدة النثر العراقية، هو اهتمام الناقدة بها في جوانبها الشكلية والثقافية وأنماطها التجديدية المفارقة والمميزة، جعل الجانب التطبيقي للمناهج النقدية في تحليل النصوص النثرية والكشف عن معانيها ودلالاتها المختلفة والمخبوءة هو المهيمن على الدراسة.

وللناقد (سمير الخليل) دراسة نقدية موسومة بـ"تقويل النص وتفكيك لشفرات النصوص الشعرية والسردية والنقدية" نجده في الجانب الأول من الدراسة يشتغل على تقويل النصوص شعرية عراقية ويتناولها بوجهات نظر منهجية نصية متنوعة ومتباينة إلا أنه في الحقيقة لم يقدم لنا تنظيراً نقدياً مقبولاً في الجانب كله فمثلاً في تحليله لمجموعة (عصام كاظم جري) "خارطة الريح"[1] يشتغل على وفق السيميائية، والقراءة، والتأويل غير أن الوعي التنظيري لآليات هذه المناهج قد غاب تماماً عن اشتغال الناقد. ويظهر غياب التنظير النقدي أيضاً في تحليله لـ"مملكة ما وراء خط الاستواء"[2] التي يحللها على وفق طروحات النقد النسوي بل من خلال تحليله لخمس صفات من هذه المجموعة لـ"آوات حسن أمين", لم يشعرنا الناقد بأهمية الحديث عن الأدوات التي ساعدته في تحليل هذا النص, مما يجعلنا ندرك أن المستوى التطبيقي – كما ذكرنا سابقاً – غير متمثل لمعطيات النقد النسوي الأمر الذي يجعل التطبيق هو الآخر بعيد عن آليات وإجراءات المنهج المتبع, وهذا ما يضعف العملية النقدية, فالتنظير يساعد الناقد على قراءة هذا النص على وفق الجوانب المنظر لها من قبل الناقد مما يجعل العملية النقدية تكاملية وأكثر انسجاماً وأبعد أثراً.

نستشف مما تقدم، أن الخطاب النقدي العراقي لديه الجرأة النقدية في تبني طروحات المناهج النقدية النصية من حيث التنظير والتطبيق، وهذا ما منحه ثيمة الانسجام والمقبولية النقدية في التحليل النقدي.

---

[1] تقويل النص وتفكيك لشفرات النصوص الشعرية والسردية والنقدية: 59.

[2] م. ن: 120.

المبحث الثاني

الأدوات الإجرائية للمناهج النصية

يتضمن الحديث في هذا المبحث عن أهم المحاور التي انشغل واشتغل ودار عليها الخطاب النقدي العربي الحديث إلا وهو البحث عن الأدوات الإجرائية لكل منهج نصي حديث بدءاً من البنيوية وصولاً إلى طروحات النقد الثقافي, وهذا يجعلنا نقوم بعملية استقرائية كاشفة عن هذه الأدوات عند كل ناقد اشتغل في نقد النص الشعري, واعتمد على منهج نصي ما، وسواء أكان الناقد أعلن عن هذه الأدوات في خطابه وتحليله للنصوص الشعرية بشكل صريح لو اشتغل على أداة أو أدوات نقدية لم يصرح بها, وإنما تحليله جاء موافقاً لهذه الأدوات التي تنتمي إلى منهج نقدي نصي.

ونتيجة لتعدد الأدوات الإجرائية لكل منهج ومع توافق أو تخبط ناقد النص الشعري العراقي قد يتسعُ هذا المبحث بحثاً عن حقيقة ذلك الخطاب معتمدين على نقد النقد لتلك الأدوات التي هي هنا والأخيرة كشفت لنا عن ملاءمتها للنص المفقود ومن عدمها، وكشفت لنا أيضاً عن قدرة الانسجام النقدي وأهم منها القدرة النقدية للناقد الحديث في نقده للشعر الحديث، وبذلك نستنتج أن هذه الأدوات التي سنعرضها عن كل ناقد هي بالأحرى الراشد النقدي الذي اعتمدنا عليه في نقد ذلك الخطاب النقدي. إذ إن اعتماد الناقد في تحليله للنص الشعري العراقي المعاصر على الأدوات الإجرائية للمنهج المتبع، ناتج عن فهمه لوظيفة ومهمة هذه الأداة وطبيعة اشتغالها في المنهج مع إدراكه أن الأداة أو الأدوات المختارة في تحليله هي الوسيلة النقدية التي يكشف من خلالها طبيعة النص الشعري، فهناك أداة تبحث عن البنية والنسق الداخلي للنص، وأحياناً تبحث عن العلاقات المتشابكة لإجراء ذلك النص، وهناك أداة تبحث عن طبيعة العلامة والعتبة سواء في عنوانات النص أو دلالته، وهناك أدوات تبحث عن النسق المضمر والمعلن في النص، ومن هذه الدراسات النقدية المهمة، دراسة الناقد (محمد طالب الأسدي) لشعر الشاعر (مظفر النواب)، إذ نجد الآليات النصية للمناهج النقدية في تحليل وقراءة نصوص الشاعر، فقد وظف العلامة اللونية بكونها أداة إجرائية نقدية سيميائية في تحليل أكثر من نص للشاعر:

وطائرتي تسمع النبض غير خيوطي

وفي اللازورد السماوي في طرب تستجيب[1]

وفي نص آخر:

وأميز رائحة الرضع

---

[1] بناء السفينة، دراسة في شعر مظفر النواب: 104.

والخرز الأخضر يورق في اللحم المحروق[1]

إذ جعل الناقد من الألوان الموظفة في النصوص أيقونة لونية أخذت دورها في النص الشعري على المستويين اللغوي والفني، فتوظيف الناقد لأداة نصية تبحث عن طبيعة العلامة في النص والتي من خلالها يصل إلى مغزى النص جعل تلك الآلية متميزة في طريقة الإجراء النقدي داخل النص كاشفة عن كوامنه بكونها الوسيلة النقدية التي من خلالها يكشف عن طبيعة النص الشعري.

وفي دراسة الناقد (سمير الخليل) "مقاربات نقدية لنصوص حداثوية" نجده يحلل نصوصاً للشاعر (نصير الشيخ) على وفق المناهج والآليات الأسلوبية، من تلك النصوص (حروف الملاك):

هكذا تعلمك يداي...
هكذا تعلمك رؤاي
وهكذا.... تشير أصابعك
هكذا مثل طير القطا[2]

وفي (تكايا الوجد):

ألق ستارة أحلامك تصطاد رؤاي
ألق بدلوك تشرب من نَبع النور
ألق بعصاك... تبعد في دروب الروح[3]

فالأسلوب التكراري في هذا النصوص له أهمية كبيرة في تشكيل القصيدة الحديث، إذ يعد التكرار إطاراً حقيقياً في تأطير النص وإحاطته من جميع جوانبه والدخول في أعماقه ليبني قصدية النص، فالتكرار يحقق أغراضاً كثيرة ومهمة تحقق التماسك النصي بين عناصر النص المتباعدة[4]، "إذ هو نوع من التأكيد أو التكريس سواء أكان على مستوى البنية اللسانية أم التمثيل الدلالي الذي يتمخض عنها"[5]، وهذا ما عمل عليه الناقد في توظيف هذه الآلية في الكثير من النصوص الشعرية.

---

[1] بناء السفينة، دراسة في شعر مظفر النواب: 107.

[2] ينظر: مقاربات نقدية لنصوص حداثوية: 72.

[3] ينظر: م. ن: 73.

[4] ينظر: علم اللغة النصي: د. صبحي إبراهيم الفقي: 20/2.

[5] البنى الأسلوبية، دراسة في أنشودة المطر للسياب: 147.

وفي نصوص (هذا غبار... دمي)[1] للشاعر (حيدر عبد خضر) نجد الناقد يوظف آلية الثنائيات الضدية التي تنبثق من بيئة واحدة يستطيع بواسطتها أن يكشف عن المخبوء داخل النص الواحد من خلال الارتباط أو الاشتباك القائم بين طرفي الثنائيات بوصفها أحد الآليات البنيوية المهمة أو الآليات التي كشف عن بنية النص الداخلية، وعلى الرغم من أن قصائد المجموعة هي قصائد نثر، إلا أنها مليئة بالملامح الإيقاعية التي لم تأت بصورة عفوية وإنما كان الشاعر يوظفها بحرقة في عدد من تلك القصائد، ومما يلفت النظر أن الثنائيات في تلك القصائد تتسم بالمفارقة وهذا يظهر ابتداءً من العنوان، فكانت هناك ثنائيات تحمل معنى الاكتمال والتكامل، وأخرى تأتي بسياق بصري لجذب المتلقي واستفزازه للبحث عن طرفها الآخر، وثنائيات تعطي دلالات إنسانية عامة وتخرجها من الذاتية المفعمة[2]، كل تلك الثنائيات باحثة عن خبايا النص وكوامنه والتي أراد منها الناقد الكشف عن التعالق النصي الذي من خلاله يتم الكشف عن وجود علاقات وترابط بين دواخل النص وبين الواقع الذي انبثق من لغة البوح الشعري.

ومثلما شخصنا فيما سبق التعدد المنهجي عند بعض النقاد الذي ينتج عنه توظيف أكثر من أداة تبعاً لطبيعة الدراسة، ففي دراسة "الفضاء التشكيلي لقصيدة النثر– الكتابة بالجسد وصراع العلامات، قراءة في الأنموذج العراقي" للناقد (محمد صابر عبيد) نجد أن الناقد قد اعتمد في الفصل الأول على فضاء التحول السيميائي في حركة الدوال[3] لقصيدة النثر بوصفها "رفض لكل أشكال التحديد والمنطقة والتموضع الدلالي والاستقرار التشكيلي"[4]، بمعنى أنها تعتمد على فعل التفجير في ذلك الفضاء وهذا ما جعلها ذات بعد دلالي مفتوح على دلالات واسعة تعتمد الاحتمال والمغايرة، والتنوع والدهشة. ومن الأمثلة التي يتناولها الناقد نص للشاعر (عبد الزهرة زكي):

تصففين جسدك أمام المياه

.....

الرغباتُ

تحورها النيران التي تصغي إلى زئيرٍ

يذكيه الجنون.

.....

وحينها

---

[1] مقاربات نقدية لنصوص حداثوية: 121.

[2] ينظر: م. ن: 121–123.

[3] ينظر: الفضاء التشكيلي لقصيدة النثر، الكتابة بالجسد وصراع العلاقات، قراءة في الأنموذج العراقي: 35.

[4] م. ن: 36.

تشمّ الكلابُ اختلال الدم الساخن

على الرمال[1]

فيراه نصاً يعتمدُ على الفضاء التعبيري المطلق المعتمد على اللغة التي تشكلت النص وإنتاج علاقة توريط المتلقي[2] في بعثرة والانفتاح الدلالي للنص، وفي الدراسة نفسها نجده يوظف العلامة السيميائية التي ساعدته في تناول الفضاء التشكيلي لقصيدة النثر العراقية، من خلال توظيف مفاهيم العلامة المتنوعة بحسب قصيدة النثر العراقية، ففي تأسيسه لمفهوم (علامة المفارقة) نجده يتناولها من حيث الفضاء العام للنص من عتبة الإهداء وخصوصية الإيقاع وخصوصية التجربة، والتكرار الفعلي[3]، وطبقها على مجموعة الشاعر (محمد مردان) معتمداً إياها في خرق قوانين اللغة والمقاييس الشعرية الموروثة، وتتجلى تلك المفارقة في قول الشاعر:

"إلى التي فجرت في أعماقي هذه النيران الأزلية...

اهدي هذا النزيف"[4].

هذه العتبة النصية هي عتبة الإهداء يراها الناقد تجربة الشاعر التي شكلت العلامة الأساسية لتجربة الشاعر (محمد مردان) على أنها تجربة واحدة متكاملة في هذه المجموعة بل يرى الناقد أنها ترتبط "جميعاً بخيط نسيجي واحد يكون الفضاء العام لها"[5]، كما تتجلى تلك العلامة من خلال الاختراق اللغوي البعيد عن قوانين اللغة في قول الشاعر:

لا أدري

هل سيستمر فصل الخريف

مدى العمر

وهل ستكون

فصول العمر الأربعة

فصل انتظار؟[6]

فعلاقة النص تبدأ من خلال الاستفهام والوضع الزمني لما يفعله الخريف مما يحقق "التعادل بين المفرد والجمع بين الالتئام والانتشار هو الذي يخلق النص شعريته ويبعده عن

---

(1) الفضاء التشكيلي لقصيدة النثر: 70.

(2) ينظر: م. ن: 74.

(3) ينظر: م. ن: 116-117.

(4) ينظر: م. ن: 116.

(5) م. ن: 116.

(6) م. ن: 119.

منطقة النثر"[1]، فعلاقة المفارقة هنا جاءت من خلال فعل التجاوز لفصل الخريف الذي تجاوز الحدود الزمنية وامتد إلى زمن واحد وهو زمن الانتظار.

ويوظف النسق الثقافي في الفصل الخامس من الدراسة نفسها للكشف عن رؤية ما هو مضمر بوصفه مرجعية محركة للكتابة والتعبير أو هو "حادثة ثقافية"[2] ودراسة المسكوت عنه والمهمش والثانوي في قصيدة النثر العراقي التي غاب عنها دراسة أنساقها الثقافية، وتناول (عبيد) نماذج من تلك القصائد معتمداً القراءة الثقافية في تحليلها ومن تلك الأمثلة تناوله لقصيدة (حسن النواب) التي تبدأ بصورة من القسوة والعنف يقول فيها:

مقعدٌ

على كرسي كفاحه الذي مضى،

يريد أن يتسلى

بما تبقى من ميراث جسده التليد

تسلّى برأسه المنير مراراً

حتى غدا مصباحاً مكسوراً

وتسلى بكفيه المدربتين على الحروب وجسد الأنثى

لكن الشظايا أحاطت برعونة أصابعه أخيراً[3]،

فالقراءة الثقافية تتخذ من النسق اللغوي الذي اعتمد على الدلالات الجسدية المتنوعة لهذا النص التي شكلت حالة التأزم لذلك الجسد واستطاعت القراءة أن تكشف رثاء الجسد الذي اعتمد على لغةٍ جسدية تبين لنا ما قدمه الجسد العراقي لما هو مجاني.

ومن الدراسات النقدية المهمة دراسة الناقد (علي هاشم المالكي) "التجريب الأدبي دراسة في قصيدة الجيل الثمانيني في العراق" التي يعتمد فيها على آلية البياض والسواد وعلى ملء الفراغات من قبل المتلقي لخلق حالة من اللعب المنظم في سياق النص والبحث عن مواطن السياق والسواد في صفة النصوص الشعرية فمن خلال هذه الإعادة يتنفس المتلقي في استجابته الحرة للنص الشعري. وتناول الناقد شعر الشاعر (صلاح حسن) على وفق هذه الآلية في نصه الخروج من أور:

لأن الممكن إغراء

دعونا ندخل العاصفة

---

[1] الفضاء التشكيلي لقصيدة النثر: 120.

[2] النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية: 14.

[3] الفضاء التشكيلي لقصيدة النثر، الكتابة بالجسد وصراع العلاقات، قراءة في الأنموذج العراقي: 164.

ضعيف وحر كسمفونية

يعذبني اللامتاهي متحف حياتي مفتوح وبه فكرة

ومن دمائي الدافئة والمخطوطة

أطعم أحلامي والطريق[1]

فمن خلال توظيف هذه الآلية كشف لنا الناقد مقدرة الشاعر في لعبة البياض في النص والتي تمكن القارئ من تلقي النص عمودياً وأفقياً مما يمنحه المقدرة على ملء فراغات البياض.

وفي السياق نفسه تناول الناقد (علي هاشم المالكي) شعر للشاعر (عدنان الصائغ) معتمداً الآلية نفسها إلا أنه قدم السواد على البياض في هذا النص من أجل "تحريك حاسة البصر لدى المتلقي لينساق خلف الكلمات الموزعة بطريقة تخرق مألوفية الشكل"[2] وهذا تابع لذهنية المتلقي، يقول الشاعر:

عندما الأرض، كورها الرب، بين يديه

ووزع فيها:

اللغاتِ

النباتَ

الطغاةَ

الغزاةَ

الحروبَ

الطيربَ

الخطوطَ

الحظوظَ

اللقا....

. والفراق

فقسم فيها:

السوادَ

العبادَ

البلادَ

البلايا

---

[1] انا مجنون لسبب وانت عاقل بلا سبب: 188.

[2] التجريب الادبي دراسة في قصيدة الجيل الثمانيني في العراق: 74.

الوصايا

الحواس[1]

والناقد هنا نجح في تبنيه لهذه الآلية ونجح أيضاً في تقديم السواد على البياض تبعاً لطبيعة الكتلة اللسانية التي جاء بها الصائغ التي تحرك حاسة البصر وتجعلها ترى كم السواد في النص الذي فاق البياض.

وكذلك اعتمد الناقد على الفراغ المنقوط بوصفه آلية فعالة في القراءة والتلقي وما ينتجه في الدلالة اللفظية التي تجعل المتلقي له الدور الحقيقي في ملء المحذوف والمتروك من النص، ومن أمثلة ذلك نص الشاعر الصائغ (بيان أول للحرب) يقول فيه:

كنت أرى من بعيدٍ

صعود الكروش من اللافتاتِ

نصفتُ: يحيا الـ.....

صحتُ: يحيا الوطن

وكلنهم قطعوا حلمنا بالهتافاتِ

..... والطلقات.....

.....

.....[2]

فالناقد وجد أن الشاعر أعطى للمتلقي القدرة في ملاحقته لملء الفراغات بل إنتاج دلالات النص بفعل التأويل بوصفها أداة أولية لمنهج القراءة والتلقي من خلاله يجتهد المتلقي في فعله القرائي، وهذه الآلية دعت الناقد إلى توظيف التأويل من أجل قراءة المحذوف في النص، ففي نص "محاولة للنسيان" يستدعي من المتلقي فعل التأويل بوصفه مشاركاً في النص يقول الشاعر:

تعبر البنتُ

يصفر شرطي المرور

إلى النحل

أن يعبر الآن

تصغر فينا بيوت التذكر، ضيقة الباب

تصفر ريح المدافع

.....

---

[1] الاعمال الشعرية: 4 – 5 .

[2] م. ن: 254.

.....

يصفر شرطي المرور[1]

فالمتلقي هنا لا يكتفي بملء الفراغات وتأويل المحذوف بل هو عليم بمكان الفراغات المتروكة.

ويستمر الناقد آلية اللعب على الفراغ في دراسة لنص الشاعر "حكمة الحجاج" "بغداديات" التي يعوض في خلال القراءة التأويلية فقدانها للوزن الخارجي وكذلك "جر القارئ إلى قراءة معينة انطلاقاً من المزاوجة ما بين المنطوق الشفاهي وطول النفس البشري المفترض، وبين التدوين كعنصر مضاد للمشافهة المقيتة في الشعر الموزون وقصيدة التفعيلة"[2]، والنص كتب على النحو الآتي:

ممنوعون من
الزجر نستميل
القربان إلى جسد يرتشح
تحت المغيسل في الحسينية
القريبة التي لها
قبة مسدسة ومنارة من
الدسائس، دسائس دمنا
الميت عاثورات تصطاد أبناء
الباب عندما بدلنا
أسكفة المنزل وانتشر الخبر:
واحد زرع وطناً في
كتاب وحمل مسن
مكان إلى آخر حفنة من نفس ذكية[3]

فالفراغ الطباعي جاء بقصدية من الشاعر كما يرى الناقد ليعوض الوزن الخارجي وكذلك إلغاء علامات التنقيط أو رغبة الشاعر في ممارسة تجريبية إبداعية لها منتجاتها الذهنية واتجاه حركة الأسطر سواء من الأعلى إلى الأسفل أو من الأسفل إلى الأعلى أو بالاتجاه المقلوب أو وجد الرسومات والصور كلها ثيمات تحاول كسر أفق وتوقع القارئ التي تخلق الدهشة "فالقارئ ينتظر على وفق تتابع الكلمات كتابياً أن يرى كلمة مكتوبة لكنه يفاجئ برسمة صغيرة تغني عن

---

[1] الاعمال الشعرية: 239.

[2] التجريب الادبي, دراسة في قصيدة الجيل الثمانيني في العراق: 80.

[3] بغدادات, حكمت الحاج, منشورات الوقت الراهن, ط2, ستوكهولم, 2007: 37.

اللفظة الكتابية"[1]، وبهذا تتعدد مستويات القراءة بحسب تحريك عين المتلقي في تتبع مسارات النص واتجاهاته التي تتراوح بين التفاعل والسكون، الانتظار والصدفة.

ونراه يعتمدُ في الفصل الثالث على آلية أفق الانتظار التي ينتظرها القارئ لإيجاد العناصر التي شخصها ضمنياً في داخل النص فالقارئ لا "يذهب إلى عالم النص وكأنه صفحة بيضاء وإنما لديه معلومات مختزنة في ذاكرته تسمح له بالتعميم اعتماداً على مبدأ النظير"[2]، فذاكرة المتلقي تستحضر دلالات في فضاء النص بعيدة عن سطوة النص نفسه ومن أمثلة ذلك النموذجان اللذان تناولهما الناقد على وفق هذه الآلية من خلال الرواية الشعرية في تجربة الشاعر (بشار عبد الله) والمدونة الشعرية شعر الشاعر (فضل خلف جبر) في مجموعته "طق أصبع" ففي الرواية الشعرية التي اختطها الشاعر (بشار عبد الله) على وفق رغبتهِ في خلق نظاماً قرائياً جديداً بدءاً من العنوان الذي يسعى فيه إلى اقتراح الرواية الشعرية التي تحتاج بالضرورة النقدية إلى قارئ جديد يتفاعل مع هذا الاقتراح، فنص الشاعر يتضمن فنين متمايزين (الراوي/ الشاعر) كلاهما يستهدفان أفق التوقع في المتاهة القرائية من أجل الإمساكِ بالشاعر أو الراوي، مما يجعل النص مفتوحاً حتى "يبقى جنساً غير محدد وهو غير قفزة على الأجناس الشعرية من دون أن تمنح نفسها لهذه الأجناس الشعرية والسردية"[3] فالقارئ له الحرية في التنقل بين الجنسين واندماجه ضمن البنية الكلية للنص التي تحقق له الوصول إلى بؤرة النص.

أما دراسته للمدونة الشعرية للشاعر (فضل خلف جبر) التي اعتمدت على نمطٍ كتابي يقترب من الأساطير، والناقد يرى أنها نص درامي يستدعي تطبيق أفق التوقع لأنها مسوغة نقدية وراء نية المتلقي في تحديد جنس هذه المدونة فهو نصاً يعتمد الانفتاح على أكثر من مستوى كتابي، ويتمثل ذلك بقول الشاعر:

الشعيرة التي سادت بين الملك والخادم
الرجل والمرأة والشيخ والطفل
.....
وكل من وهبته الآلهة القدرة على التسبيح بحمدهم
الطقس الذي ورد في أعلى أوليات مسلمة حمورابي
في الأعمال الخالدة للملوك العظام وجبابرة العصور
وجرى عليه العراقيون غابرا عن غابر

---

[1] التجريب الأدبي، دراسة في قصيدة الجيل الثمانيني في العراق: 92.

[2] المنزلات منزلة النص: طرد الكبيسي، ج2: 10.

[3] النص المفتوح، مفهومه ومرجعياته: رباب هاشم، مجلة ثقافتنا، ع9، آذار، 2011: 32.

طق أصبع[1].

فالمدونة الشعرية في هذا النص مليئة بسرد الأحداث والمتخيل الشعري للشاعر (فضل خلف جبر) والاتكاء على الذاكرة الأسطورية من سومر وأكد، والتي تدل على أن الذاكرة العراقية الشعبية هي التي دفعت القارئ إلى اعتماد كسر أفق التوقع ورفع النص من المهمل والمسكوت عنه إلى مصاف المدونة الشعرية الحداثوية والتي جعلت القارئ يتساءل عن طبيعة هذا النص، كما تساءلت الناقدة (تهاني فجر) بسؤالها "هل هذا الكتاب طق أصبع هل هو كتاب شعري؟ هذا السؤال سيطرحه كل من سيقرأ الكتاب (النص) لاسيما وأن كل عناصر السرد متوافرة بداخله بدءاً من البلاغة السردية والتوتر الدرامي ووصولاً بالبنية المكانية المشحونة بكل ما يثير الدهشة إلى جانب الشخوص، فكل شخصية متخيلة يكشف عن وجودها من خلال مهمتها السردية وعبر منظورها الشخصي"[2].

وفق ذلك السؤال يتبين لنا أن النص في محاولة للخروج من النظام إلى اللعب والقارئ هو صاحب المهمة الأولى في مساحة اللعب.

وعلى في دراسة "الهوية والآخر" للناقد (صالح زامل) نراه يعتمد في النص الموازي على آلية العتبة السيميائية بوصفها قراءة سيميائية أو أنها نص موازٍ "مشحونة بالدلالات الرمزية والاحتوائية، هي عبارة عن أنظمة دلالية سيميائية تحمل قيماً ثقافية وأيديولوجية اجتماعية"[3]، فالعنوان بحسب المنهج السيميائي آلية أولى تسمح للقارئ في الدخول إلى عالم النص واستنطاقه وتأويله ومن ثم تحلل بنياته الدلالية والرمزية، فالعينة التطبيقية التي تناولها (زامل) هي مجموعة "تدوين لزمن ضائع" للشاعر (عباس خضر) والعنوان هو استدعاء لرواية "مارسيل بروست" البحث عن الزمن الضائع أو المفقود وهذا العنوان يتيح للقارئ المقاربة بين العناوين، ومن ثم التحقق من الوظيفة الاتصالية والوظيفة الدلالية والوظيفة الإحالية لهذا النص[4]، وهذه الوظائف الأساسية للعنوان هي ما تمنح القارئ القدرة على تفكيك العنوان وتأويله بلفتهِ، كما في نص (إلى...):

"(إلى...)
أأقدار هي؟!
أن ابقى ساقا خضراء
عصية على النار

---

[1]طق أصبع: فضل خلف جبر، دار الفاوون للنشر والتوزيع, بيروت، 2011: 7.

[2] السرد الخالص: تهاني فجر، جريدة القدس العربي، ع 7038، شباط:، 2012.

[3] النص الموازي، آفاق المعنى خارج النص: أحمد المنادي، مجلة علامات، مجلد 16، ج61.

[4] ينظر: الهوية والآخر، قراءات في ضفاف النص الشعري: 19-34.

وكلكم رماد"[1]

فالعنوان بحسب الناقد قد اخترق "بياض العنوان بحرف الجر وبما هو حرف لا يغادر الإبهام في النحو إلا من خلال تعلقه بسياق ما في الجملة"[2]، وهذا العنوان بحاجة إلى مؤول يفصح عن البياض المنقط والإفصاح عما تجهله الشاعر نفسه مما يخلق نصاً موازياً مفتوحاً يتعالى عن أساور الزمان والمكان.

ومما سبق، يتبين لنا أن الأدوات الإجرائية لكل منهج نقدي هي العصب الأساس لعمل ناقد الخطاب النقدي، وبممارسة هذه الأدوات يحقق الناقد التقبل النقدي لطبيعة منهجه النصي والتي يحاول من خلالها أن يمنح للنص أيضاً بعداً وظيفياً من خلال تحليله النقدي.

---

[1] الهوية والآخر، قراءات في ضفاف النص الشعري: 21-22.

[2] م. ن: 21.

النتائج

نصل في نهاية هذه الدراسة إلى جملةٍ من الاستنتاجات التي تبيّن بمجملها الحقائق التي انبنى عليها نقد الخطاب النقدي الحديث، وهذه النتائج نجملها فيما يأتي:

1. يتمتع الخطاب النقدي بإشكالية اصطلاحية ومفهومية في الدراسات النقدية النصية ما يجعله مفهوماً ممتنعاً عن التحديد الجامع. وهذا ما جعله يتسلل إلى ميادين ومستويات نقدية ومعرفية متعددة فنراه مفهوماً إجرائياً في الحكاية والقصة ومفهوماً وظيفياً وصفياً في الشعر معتمداً على أدوات ومعايير تناسب النظرية النقدية الحديثة.
2. يهدف عمل تحليل الخطاب إلى أبعد مما هو مستقر في المفهوم, فنراه يهدف إلى الكشف عن العلاقات الجزئية والكلية في نسيج الخطاب الشعري، وهذا ما جعله يدخل في الكشف عن حقل نقد النقد، مما جعله خطاباً نقدياً مختلفاً ومتعدد المعاني، يعتمد الوصف والتحليل والمغايرة والبحث عن الأنساق القارة في خفايا النصوص الشعرية.
3. اتضح لنا أن ناقد تحليل الخطاب يعتمد على فعل قراءة ليست قراءة الناقد وإنما قراءة لناقد النقد وهي قراءة واعية لها القدرة على نقل الخطاب من مستوى معياري نقدي إلى مستوى التداول النقدي المستمر.
4. إن العامل في مجال تحليل الخطاب الأدبي يجب أن يتسلح بدراية وفهم ناضج لمعطيات المناهج النقدية الحديثة والعلوم المحايثة لتلك المناهج لغة فهناك علاقة بين البنيوية والفلسفة وعلم النفس والاجتماع والعلوم التربوية كما أن هنالك علاقة بين السيميائية والمجتمع والأنظمة السياسية والقصدية وهذا يشمل جميع المناهج النصية، وهذه خاصية لا يمكن إتاحتها للعامل في هذا المجال مما يجعل مهمته ذات أبعاد وغايات منها معلنة ومنها غير مستقرة يكشف عنها العمل المستمر أثناء تحليله للخطاب الأدبي. فناقد الخطاب هو ناقد معرفي وثقافي ونصي بالمعنى التام لهذه المناهج فبتحليله للخطاب تحضر جميع الاختصاصات الابستمولوجية وجميع المناهج النقدية، فان عمل تحليل الخطاب هي أكثر من قراءة موجهة ومرتكزة على وفق الأدوات الإجرائية للمناهج المتنوعة.
5. انقسم نقاد نقد الخطاب النقدي بحسب قراءاتهم المنهجية فمنهم من تمثل إيجابياً للمناهج التي اعتمدها في تحليله للخطاب الشعري مستنداً على مرجعيات نقدية للمنهج المتبع وما يحيط به من المناهج والعلوم الأخرى ويدل ذلك على المعرفة التامة إن جاز لنا القول بطبيعة المنهج مع معرفة بطبيعة النص المدروس، ومن النقاد من تمثل سلبياً المنهج المتبع. وهذا ناتج عن عدم الإدراك النقدي للأدوات النقدية للمناهج النصية أو الانطلاق

من الفهم الشخصي للأدوات الإجرائية وكأنه يفرغها من حمولاتها النقدية ويأتي به بحسب وجهة نظر النص المدروس.

6. كشف لنا البحث عن أن كثيراً من نقاد الخطاب الشعري العراقي قد خلطوا بين أدوات المناهج النصية. فنرى منهم من يمارس أداة سيميائية مع أداة بنيوية وأخرى أسلوبية مما جعله غير مدرك تماماً للخصوصية النقدية للأداة الواحدة في المنهج الواحد. ونتج عن ذلك سوء فهم عند كثير من نقاد الخطاب الشعري مما نتج عنه اشتغال نقدي باهت ومخالف لطروحات المنهج المتبع ما جعل كثير من تلك الدراسات تقوم على التكرار والاجترار وربما المخالفة بين التنظير والتطبيق.
7. إن الملاءمة النقدية بين النص الشعري وآليات المنهج النقدي النصي مكنت ناقد النقد من القدرة على الكشف عن الدلالات النقدية التي صرح بها ناقد النقد أم لم يصرح وهذا ما جعل من عملية تحليل الخطاب تشترط وجود قارئ نوعي مشارك في العمل النقدي.
8. من الإشكاليات التي وقف عندها البحث قضية الالتزام والتنوع في المناهج النقدية وقد بينا أهمية الالتزام والتنوع وفوائدها في تحليل الخطاب مع الإقرار النقدي بفك الصراع الحاصل بينهما من حيث التلفيق أو الاكتفاء. وهذا ما يفرض على ناقد نقد النقد أن يعتمد على قراءة مضاعفة تستثمر التنوع الحاصل لأدوات تلك المناهج النقدية.
9. كشف لنا البحث عن أن هناك مقاربات نقدية اشتغلت على الشعر العرقي على وفق قراءات نصية واعية حققت الانسجام النقدي الواضح بين ما ذهب إليه الناقد في التنظير وما ذهب إليه في التطبيق، وهذا ما يدل على أن نقاد ذلك الخطاب قد اكتسبوا مهارة نقدية جاءت من طبيعة تلك المناهج الحديثة.
10. من النتائج التي ينبغي الوقوف عليها إننا نجدُ أن من نقادنا قد أفادوا من الأدوات الإجرائية للمنهج المتبع سواء أكان مفرداً أم متعدداً مع مناهج أخرى وهذا يفسر لنا أن ناقد ذلك الخطاب كان على علاقة مع النص من أجل أن يصل إلى مغزاه والكشف عن طبيعته، ولهذا نجد من النقاد من اعتمد على آلية واحدة أو متعددة تبعاً لطبيعة النص المدروس.

المصادر والمراجع

القرآن الكريم

المصادر

- اتجاهات التأويل النقدي من المكتوب إلى المكبوت: محمد عزام، دمشق، وزارة الثقافة، ط1، 2008.
- اتجاهات النقاد العرب في قراءة النص الشعري الحديث: د. سامي عبابنة، أربد– الأردن، عالم الكتب الحديث، ط1، 2004.
- أسلوبية الاستفهام في الشعر الوجودي عند عبد الحميد السماوي: د. محمد فليح، جامعة المثنى– كلية التربية، 2015.
- أسلوبية التحليل الموسيقي والبلاغي وأيديولوجية التناص الأسلوبي في ضوء شعر محمد كاظم حيدر: سندس حبيب رحمة الياسري، دار الصواف، ط1، 2017.
- الأسلوبية والأسلوب: عبد السلام المسدي، تونس، الدار العربية للكتاب، ط2، 1982.
- إشكالية الخطاب العربي في الكتاب لادونيس: وداد هاتف وتوت، تموز للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، 2017.
- الاعمال الشعرية, ديوان اندلسيات لجروح العراق, بشرى البستاني.
- الاعمال الشعرية, عدنان الصائغ.
- الاعمال الكاملة, احمد مطر, دار الاسراء, فلسطين, ط1, 2013.
- الاغتراب في شعر سعدي يوسف قراءة ثقافية: د. رضا عطية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2018.
- أفق القراءة والعلاقات الإحالية للنص– قراءة في مجموعة (هذا غبار دمي) للشاعر حيدر عبد الخضر: أمجد نجم الزبيدي، 2013.
- أميرة الرهان، دراسات نقدية وجمالية في قصيدة النثر الراهنة في العراق: نادية هناوي، دار غيداء للنشر، 2019.
- انا مجنون لسب وأنت عاقل بلا سبب, صلاح حسن, مختارات شعرية, دار الحضارة للنشر والتوزيع, القاهرة, 2010.
- اندلس لبغداد, محمد مظلوم, منشورات دار التكوين, دمشق, ط1, 2010.
- إنسنة الشعر– فوزي كريم، مدخل إلى حداثة أخرى: حسن ناظم، 2020.
- أوراق الرماد– دراسة نقدية في ديوان قليلك لا كثيرهن للشاعر يحيى السماوي: أ. د. خضير درويش، ط1، 2018.

- أوراق في اللغة والنقد الأدبي: د. إبراهيم خليل، عمان، دار الينابيع، 1993.
- بغدادات 5 قصائد نثر, حكمت الحاج, لندن, 2014.
- بناء السفينة في شعر مظفر النواب: د. محمد طالب الأسدي، بغداد، 2009.
- البنى الأسلوبية– دراسة في أنشودة المطر للسياب: د. حسن ناظم، بغداد، 1995.
- بنية الصورة في شعر عبد الكريم راضي جعفر (دراسة تحليلية): نوفه حسين علي، العراق– بابل، دار الفرات للثقافة والإعلام، ط1، 2018.
- تأصيل النص– المنهج البنيوي لدى لوسيان غولدمان: محمد نديم حفشه، حلب، مركز الإنماء الحضاري، ط1، 1997.
- التجريب الأدبي– دراسة في قصيدة الجيل الثمانيني في العراق: علي هاشم المالكي، دار معالم الفكر، 2019.
- تجلي الخطاب النقدي من النظرية إلى الممارسة: د. محمد صابر عبيد، دار منشورات ضفاف ومنشورات الاختلاف، ط1، 2013.
- تجليات الجسد في الخطاب الشعر المعاصر(بشرى البستاني أنموذجاً): ناز دريد نور الدين، العراق– بغداد، دار الكتب العلمية للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، 2019.
- تحليل الخطاب السردي– معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية زقاق المدق: عبد الملك مرتاض، الجزائر، ديوان المطبوعات، 1995.
- تحليل الخطاب النقدي المعاصر في المغامرة الجمالية للنص الأدبي: أحمد شهاب، 2015.
- التداولية: جورج يول، تر: د. قصي العتابي.
- التداولية: كاميلو شيفينكي، تر: هاشم كاطع لازم، شبكة المعلومات.
- التعليل الاختلاقي– دراسة في تأصيلية تحليلية في الشعر العربي الحديث: د. إسراء حسين جابر، دار بغداد، ط1، 2016.
- تقويل النص تفكيك الثغرات النصوص الشعرية والسردية والنقدية: سمير الخليل، دار أمل العربية، ط1، 2007.
- تمرين النسيان, منذر عبد الحر .
- الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة: عبد الله إبراهيم، الرباط، الدار العربية للعلوم، ناشرون، ط1، 2001.
- جماليات التلقي– دراسة تطبيقية في شعر (بدر شاكر السياب): سعدون محمد، الجزائر، 2016.
- جماليات الخروج على سلطة النموذج: عباس عبد جاسم، دار الحوار، ط1، 2014.
- حجر العيون– ما وراء لغة النصوص الأدبية: عبد الكريم راضي جعفر، دار الفرات، 2018.
- الحركة النقدية في مرحلة التغيرات الثقافية (ندوة)، الأقلام، سنة 24، العدد 11–12، 1989.

❖ حفريات المعرفة: ميشيل فوكو، تر: سالم يفوت، المركز الثقافي العربي، ط2، 1987.
❖ الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة: بشير تاوريريت، عالم الكتب الحديث، 2010.
❖ خطاب الآخر (خطاب نقد التأليف الأدبي الحديث أنموذجاً): عبد العظيم رهيف السلطاني، دار الأصالة والمعاصرة، ط1، 2005.
❖ الخطاب النقدي حول السياب: د. جاسم حسين الخالدي، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، سلسلة رسائل مطبعية، ط1، 2007.
❖ خمسة شعراء عراقيون, مختارات, ط1, دار الجندي, دمشق, 1998.
❖ الدراسات الثقافية والدراسات ما بعد الكولونيالية: مصلح النجار وآخرون، الأردن، الأهلية، ط1، 2008.
❖ دراسة بنيوية في مجموعة (البحر ليس اسمي) لعبد الجبار الجبوري: كمال عبد الرحمن، بحث منشور في دنيا الوطن، 2012.
❖ الدرس السيميائي المغاربي: مولاي بوخاتم، الجزائر، ديوان المطبوعات، ط1، 2005.
❖ دليل الناقد الأدبي (إضاءة لأكثر من سبعين تياراً ومصطلحاً نقدياً معاصراً): د. ميجان الرويلي، د. سعد البازعي، بيروت، المركز الثقافي العربي، 2010.
❖ دينامية النص (تنظير وإنجاز): محمد فتاح، بيروت، المركز الثقافي العربي، ط1، 1987.
❖ ديوان الجواهري (الاعمال الكاملة), الجواهري, ط3, دار العودة, بيروت, 1983.
❖ ديوان الخروج من اور, صلاح حسن ,
❖ ديوان بغداد حبيبتي, محمد علي كاظم حيدر, المركز الثقافي للطباعة والنشر, ط1, 2010.
❖ ديوان سفر الاشجان, دواعاً يا ابي , محمد علي كاظم حيدر.
❖ ديوان شعر انشودة المطر, بدر شاكر السياب, دار العودة, بيروت, ط2, 1981.
❖ ديوان عبد الوهاب البياتي, مجلة أول, ط4, دار العودة, بيروت, 1990.
❖ ديوان قليلك لاكثيرهن, يحيى السماوي, استراليا, 2006.
❖ ديوان نوفل ابو رغيف, بلاد بباب الجواهري, نوفل ابو رغيف, دار الشؤون الثقافية العامة, بغداد, ط2, 2010.
❖ الذات مرآة النص– دراسات في الشعر العراقي المعاصر: د. رشيد هارون، دار الصواف، ط1، 2018.
❖ الرؤى المقنعة– دراسات أدبية: كمال أبو ديب، الهيئة المصرية العامة.
❖ رؤى نقدية الشعر من بنية التحليل إلى بنى التأويل: نادية هناوي سعدون، دار الفراهيدي، ط1، 2016.

❖ رؤية معاصرة في عالم المناهج: د. علي عبد المعطي محمد، مصر، دار المعرفة الجامعية، 1988.
❖ الزهاوي ومعاركه الأدبية والفكرية: عبد الرزاق الهلالي، بغداد، دار الرشيد، 1982.
❖ السيرة الذاتية في النقد العربي الحديث والمعاصر– مقاربة في نقد النقد: عبد الله توفيقي، عالم الكتب الحديث، 2012.
❖ سيميائية العنوان في شعر يحيى السماوي مجموعة (قليلك... لا كثرهن) أنموذجاً: د. جاسم خلف الياس، صحيفة المثقف، ع1203، 2009.
❖ شعر التفعيلات وقضايا أخرى– دراسة في خطاب مشتاق عباس معن الشعري: أ. د. عبد الله بن أحمد الفيفي، بغداد، دار الكتب والوثائق، ط2، 2011.
❖ الشعر العذري في ضوء النقد العربي الحديث– دراسة في نقد النقد: محمد بلوش، دمشق، اتحاد الكتاب العرب، 2000.
❖ الشعر العراقي الحديث (1945–1980) في معايير النقد الأكاديمي العربي: د. عباس ثابت حمود، بغداد، دار الشؤون الثقافية، سلسلة دراسات، ط1، 2010.
❖ شعر الهجاء السياسي– دراسة في شعر أحمد مطر: هاشم محمد الكساسبه، جامعة مؤتة، 2016.
❖ الشعر والتلقي– دراسة نقدية: د. علي جعفر العلاق، عمان، دار فضاءات للنشر والتوزيع، ط1، 2013.
❖ شعرية الاغتراب في قصيدة حميد سعيد وتحولاتها: عصام شرع، العراق– بابل، دار الفرات للثقافة والإعلام، 2017.
❖ شهرزاد, آدات حسن أمين.
❖ طق أصبع: فضل خلف جبر؛ السرد الخالص: تهاني فجر، جريدة القدس العربي، ع7038، شباط، 2012.
❖ عتبات نقدية: د. سهير أبو جلود، ج1، دار مكتبة سامراء، 2019.
❖ العلامة البصرية والبنى الرامزة– قراءات في شرح عبد الهادي الفرطوسي وسردياته: أ. د. عباس محمد رضا، تموز للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، 2012.
❖ علم الأسلوب، مبادئه وإجراءاته: صلاح فضل، كتاب النادي الأدبي، جدة، 1988.
❖ عنوان قصيدة السياب: د. سامي علي جبار، الطليعة الأدبية، ع1، 2001.
❖ الغابة العذراء, سلمان الجبوري, دار الشؤون الثقافية, 2007.
❖ الفضاء التشكيلي لقصيدة النثر– الكتابة في الجسد وصراع العلاقات قراءة في الأنموذج العراقي: أ. د. محمد جابر عبد، بغداد، ط1، 2010.

❖ فعل القراءة- نظرية جمالية التجاوب في الأدب: فو لغفانج ايزر، حميد لحمداني والجلالي الكدية، المغرب، مكتبة المناهل. د. ت.
❖ فلسفة الالتزام بالنقد الأدبي: رجاء عيد، الإسكندرية، المعارف، 1988.
❖ في إشكاليات النقد العربي المعاصر: شكري عزيز ماضي، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 1997.
❖ في النقد الأدبي: صلاح فضل، دمشق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 2007.
❖ في آليات النقد الأدبي: عبد السلام المسدي، تونس، دار الجنوب للنشر، د. ط، 1994.
❖ في تحليل الخطاب رؤية منهجية ونماذج طبيعية: د. حمدي النور، القاهرة، عالم الكتب، ط4، 2014.
❖ في تشكيل الخطاب النقدي- مقاربات منهجية معاصرة: د. عبد القادر الرباعي، عمان، الأهلية للنشر والتوزيع، 1998.
❖ في سيمياء الشعر القديم: محمد مفتاح- دراسة نظرية وتطبيقية، الدار البيضاء، دار الثقافة، ط1، 1982.
❖ في شرعية الاختلاف: علي اوميل، بيروت، دار الطليعة، 1993.
❖ في فلسفة التأويل إلى نظريات القراءة: عبد الكريم شرفي، الدار العربية للعلوم، ناشرون، ط1، 2007.
❖ قراءة النص الشعري في ضوء المنهج السيميائي- عتبات النص أنموذجاً: د. حمد محمود الدوخي، جامعة تكريت، كلية الآداب، بحث منشور في ندوة علمية، 2017.
❖ قراءة النص وسؤال الثقافة: عبد الفتاح أحمد يوسف، أربد، عالم الكتب الحديث، ط1، 2009.
❖ قضايا الشعر المعاصر- نازك الملائكة، لبنان- بيروت، دار العلم للملايين، حزيران، ط14، 2007.
❖ قضية التلقي في النقد العربي القديم: فاطمة البريكي، عمان، دار الشرق، ط1، 2006.
❖ القيمة المعرفية في الخطاب النقدي- مقاربة ابستمولوجية في نقد النقد الحديث: محمد عايد عطية، الأردن- أربد، عالم الكتاب الحديث، ط1، 2011.
❖ كتاب فاطمة, محمد مظلوم, منشورات دار التكوين, دمشق, ط1, 2010.
❖ اللغة الثانية في إشكالية المنهج والنظرية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث: فاضل ثامر، بيروت، المركز الثقافي العربي، ط1، 1994.
❖ المتقن معجم المصطلحات اللغوية والأدبية الحديثة: سمير حجازي، دار الراتب الجامعية، 2006.
❖ المجموعة الشعرية ج1, اربع اغنيات الى صوفيا, سعدي يوسف, دار المدى – دمشق, 1995.

❖ مجموعة شعرية, عصام كاظم جري.
❖ محاضرات في منهج النقد الأدبي المعاصر: بشير تاوريريت، د. ط، الفجر للطباعة، 2006.
❖ مدخل إلى الأدب التفاعلي: فاطمة البريكي، المغرب، المركز الثقافي العربي، ط1، 2006.
❖ مرفولوجيا الخرافة: فلاديمير بروب، تر: إبراهيم الخطيب، الرباط، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، 1986.
❖ مسار التحولات في قراءة شعر ادونيس: أسمية درونيس، دار الأدب، ط1، 1992.
❖ المشروع النقدي لمحمد مفتاح: أحمد بوحسن، بحث في شبكة المعلومات.
❖ معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة: د. سعيد علوش، بيروت، دار الكتاب اللبناني، ط1، 1985.
❖ معرفة الآخر مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة: عبد الله إبراهيم وآخرون، المغرب، بيروت– لبنان، المركز الثقافي العربي، ط1، 1990.
❖ المغامرة السيمولوجية: رولان بارت، تر: عبد الرحيم حزل.
❖ مقاربات نقدية في تنظير نقد النقد الأدبي: د. عبد العظيم السلطاني، دمشق، تموز/ تموزي للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، 2018.
❖ المقامات والتلقي: نادر كاظم، البحرين، وزارة الإعلام والثقافة والتراث الوطني، ط1، 2002.
❖ المكونات السيميائية الدلالية للمعنى: يوسف الأطرش، الملتقى الوطني الرابع للسيمياء والنص الأدبي.
❖ من أوراق الموريسكي, حميد سعيد, 2012.
❖ من وردة الكتابة الى غابة الرماد, حميد سعيد, 2005.
❖ منهج التلقي أو نظرية القراءة والتقبل: جميل حمداوي، بحث منشور، 2018.
❖ موت المؤلف وخلود الأشرار: إبراهيم سبتي، بحث منشور– قراءات في عالم الكتب والمطبوعات، 2006.
❖ نازك الملائكة بين الكتابة وتأنيث القصيدة: د. عبد العظيم السلطاني، ط1، 2010.
❖ نحن والتراث– قراءة معاصرة في تراثنا الفلسفي: د. محمد عابد الجابري، بيروت، دار الطليعة، 1980.
❖ النسق البنيوي والفضاء الشعري في قصيدة السياب (وصية من محتضر): بشائر أمير عبد السادة، كلية التربية للعلوم الإنسانية، عدد خاص بالمؤتمر العلمي الرابع لكلية التربية للعلوم الإنسانية، 2013.
❖ نظرية الأدب: رينيه وليك، اوستن وارن، تر: عادل سلامة، 1991.

❖ نقد الشعر في العراق بين التأثرية والمنهجية: د. عناد غزوان، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، ط1، 1999.
❖ النقد العربي المعاصر– دراسة في المنهج والإجراء: د. علي حسي يوسف، عمان– شارع الملك حسين، دار المنهجية للنشر والتوزيع، ط1، 2016.
❖ نقد النقد في التراث العربي (كتاب المثل السائر نموذج): خالد بن محمد بن خلفان السياب، عمان، دار جريد للنشر والتوزيع، 2010.
❖ نقد النقد في الفكر العربي الحديث: د. نجوى قسطنطين، بحث من شبكة المعلومات، 2007–2009.
❖ نقد النقد وتنظير النقد العربي المعاصر: محمد الدغمومي، الرباط، منشورات كلية الآداب، سلسلة رسائل رقم 44، 1999.
❖ النقطة, أديب كمال الدين, المؤسسة العربية للدراسات والنشر, بيروت, ط2, 2001.
❖ هكذا دائماً شعر, عبد السادة البصري, دار تموز, دمشق, ط1, 2012.
❖ الهوية والآخر– قراءات في ضفاف النص الشعري: صالح زامل، 2012.
❖ وطن بطعم الجراح قصائد من العمود الومضة, مشتاق عباس معن, دار الفراهيدي للنشر والتوزيع, بغداد, ط1, 2013.

الرسائل والأطاريح

❖ تطور القصيدة الغنائية في الشعر العراقي الحديث: كاظم فاخر حاجم، أطروحة دكتوراه.
❖ دراسة أسلوبية في ديوان أحمد مطر (نماذج مختارة): رشدة ديار، رسالة ماجستير، جامعة العربي.
❖ دراسة أسلوبية في شعر يحيى السماوي، ديوان (نقوش على جذع نخلة) أنموذجاً: بنعام باقري، رسالة ماجستير، جامعة رازي، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، قسم اللغة العربية وآدابها، 2016.
❖ الظواهر الأسلوبية في قصيدة أنشودة المطر لبدر شاكر السياب: ميمون بن طاطا، رسالة ماجستير، الجزائر– مستغانم، جامعة عبد الحميد بن باديس، 2017.
❖ الفنون الأدبية ونقدها في صحافة العراق للمدة من 1980–1986 (دراما نقدية): محمد حسين علوان، أطروحة دكتوراه، المستنصرية، كلية الآداب، 2004.

المجلات والدوريات

- إشكالية المنهج في الخطاب النقدي العربي الحديث: د. عبد العالي بوطيب للثقافة والفنون، الكويت، مجلة عالم الفكر، مج23، ع1–2، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب، 1994.
- التركيب المنهجي بين إشكالية التنظير وإمكانية التطبيق: د. لبصير نور الدين، مجلة جسور المعرفة، ع10، 2017.
- الثنائيات في النقد البنيوي– دراسة نظرية تطبيقية: إيمان عبد الحسن علي، جامعة بابل، مجلة كلية التربية الأساسية للعلوم التربوية والإنسانية، ع23، تشرين الأول، 2015.
- جماليات الحذف من منظور الدراسات الأسلوبية: د. محمد ميليلتي، مجلة كلمة، ع76، 2012.
- جمالية الشعرية في شعر أحمد مطر– دراسة أسلوبية: د. بشرى عبد المجيد تاكفراست، مجلة مداد الأدب، ع12، 2016.
- الخطاب النقدي وإشكالية العلاقات بين الذات والآخر: د. شكري عزيز الماضي، مجلة الموقف الثقافي، العدد 9، 1979.
- دراسة اجتماعية لرواية (حفار القبور) العشرية من بدر شاكر السياب (البنيوي التكويني): حسن نجفي، سر دار أحلامي، مجلة الجمعية الإيرانية للغة العربية وآدابها فصلية علمية محكمة، العدد 56، 2020.
- سيميائية العنوان في ديوان شظايا ورماد للشاعرة نازك الملائكة: د. لطيف يونس حمادي الطائي، مجلة مدا الأدبي، ع12.
- السيميائية نظرية تحليل الخطاب: جان كلود بانيه، تر: رشيد بن مالك، الجزائر، جامعة وهران، مجلة الحداثة، ع4، 1996.
- ضرورة المنهج في تأويل النص الروائي: باقر جاسم محمد، مجلة الأقلام، ع42، ت1، ت2، ك1، 2010.
- في الوعي بمصطلح نقد النقد وعوامل ظهوره: د. نجوى الرياحي القسطنيطيني (مجلة عالم الفكر)، مج38، ع1، يولويو– سبتمبر، 2009.
- قراءة البلاغة وقراءة (النسق البلاغي): ناظم عودة خضر، مجلة الأقلام، ع8، آب، 1990.
- مفهوم الخطاب في النظرية النقدية المعاصرة: عبد الرحمن حجازي، مجلة علامات، ج57، م15، سبتمبر، 2005.
- مقدمة إلى مشكلات علم اجتماع الرواية: لوسيان غولدمان، تر: خيري دومه، مجلة فصول، مج12، 24، 1993.
- المناهج الأسلوبية والنظريات النصية: عبد الله الغير، جامعة الأردن، دراسات العلوم الإنسانية والاجتماعية، مجلة 43، ملحق4، 2016.

❖ المنهج السيميائي بين التهذيب والتوليد: بو جمعه بويهي، دمشق، مجلة الرفق العربي، ع173، اتحاد الأدباء والكتاب العرب، 2020.
❖ النص الأدبي بين الإنتاجية الذاتية وإنتاجية القارئ: قاسي حيره، مجلة قراءات.
❖ النص المفتوح- مفهومه ومرجعياته: رباب هاشم، مجلة الثقافتنا، ع9، آذار، 2011.
❖ النص الموازي- آفاق المعنى خارج النص: أحمد المناوي، مجلة علامات، مج16، ج61.
❖ الوظائف النقدية بين المنهجي واللامنهجية- مقاربات في نقد النقد: د. ناديه هناوي سعدون (مجلة القادسية) في الآداب والعلوم التربوية، مج11، ع2، 2012.

Abstract

Criticism of critical discourse poses a great critical challenge, and it is necessary to know the references and reasons for its formation and the ground on witch it moves and crystallizes its critical premises, especially as it is a vital and evolving term with the continuous development of critical approaches.

Therefore, it is a term that framework of the literary context, and the topic of (criticism of the critic at discourse of modern Iraqi poetry in the light of the textual curricula from 2003-2020 is worth studying and deserves research and suffering, and perhaps this is due to the absence of an academic critical study dealing with the topic that we seek to approach critically and the approach we adopt).

And because the subject of. Criticism is of special importance in modern Arab critical discourse and it is separate from it at the same time, it took a wide space in modern trend, which made criticism of criticism take a place in the critical sciences, which earned many critical studies that worked on the problemisation of the term and defining coucepts. It criticism that criticizes.

Therefore, our study takes for itself a different critical path represented for the critical output of those critical studies that dealt with Iraqi poetry from 2003-2020 with the critical retention of the specificity of each textual critical curriculum and its procedural tools.

The Republic of Iraq
Education Ministry of Higher Education
Karbala University / College of Education for Human Sciences

Criticism of the critical Discourse of poetry Modern Iraqi in the light of textual curricula from (2003-2020)

Thesis submitted by:
Roua Tariq Faleh Al-Zubaidi

To the Council of the College of Education for Humanities / University of Karbala
It is part of the requirements for obtaining a Ph. D

Supervised by
Prof. Dr
Khudair Abbas Darwish

2023 A. D **1444 H.**