يوسف الصائغ في الدرس النقدي العراقي

دراسة لنصوص متفرقة

أ.م.د.قبية توفيق سلطان اليوزبكي* و م.د. حسين عبد اللطيف عبد الله*

تأريخ التقديم: ٢٠١٨/٦/٢٦ تأريخ القبول: ٢٠١٨/٥/٢٩

إنّ الناقد أصبح بحاجة ماسّة على ما يبدو إلى احتضان أكثر من منهج ليستهدي بها أثناء التحليل، إذا ما أراد أن يكون عمله جاداً تؤطره نظرية واضحة المعالم، إيماناً منه بأن النصوص ليست وثيقة ذات بعد واحد أو مستوى معين، فبات من الخطأ إخضاع أي خطاب شعري لسلطة المنهج الواحد، والأداة النقدية ضمن حقل معرفي معين، أمام تعدد النصوص المنتخبة لشاعرٍ واحد، وهذه النصوص أُخضِعت لعملية انتقائية دقيقة قد تخترق أكثر من مجموعة شعرية للشاعر، بحسب الظاهرة المبنية عليها الدراسة، وبهذا يتم قصدنا من دراسات لنصوص متفرقة.

بعدما اتصفت اللسانيات بالشمولية من حيث تعدد النظريات والإجراءات في الممارسة النقدية، التي تتخذ من النص موضوعاً للتفسير والتحليل، على الرغم من أن تعريف مصطلح النص استعصى على التعريف قديماً وحديثاً، وكذلك في ضبط منهجية تحليله، بسبب انفتاحهِ على جملة من المعارف كعلم النفس والاجتماع والسيميائية والأسلوبية والعلوم اللسانية والأدبية بعامة، وهذا الانفتاح تنتج عنهُ تعدد المصطلحات الدالة على النص، فأصبحت هناك نظرية النص، وعلم دلالة النص، ونحو النص وعلم لغة النص، والنصيّة، وأدبية النص، وشعرية النص، ويقرأ مستوياتياً، فالمستوى البنيوي يُعنى بكيفية إنباء الدّلالة، "وهذا النسق له حياته المستقلة ولن يكون رهن إشارة المقاصد الفردية، والقول بأن لدى البنيوية مشكلة مع الذات الفردية هو طرح لطيف للأمر، فقد

* قسم اللغة العربية/ كلية الآداب/جامعة الموصل .
* قسم اللغة العربية/ كلية الآداب/جامعة سوران .

تمّت تصفية تلك الذات فعلياً واختزلت إلى وظيفة لبنية لا لشخصية"[١]، وسرعان ما انفتح لدخول مناهج ما بعد البنيوية الذي تمثله جملة من المناهج، فالتفكيكي، يتبع سياق إنتاج المعنى وتأويلهُ، والمستوى السيميائي يتتبع العناصر التي تحقق للنص أدبيتهُ، والقراءة والتلقي والتأويل، لتتشكل(نظرية النص) على يد البلغارية (جوليا كريستيفا)، ثمَّ تبعها بعد ذلك كل من رولان بارت، ودريدا، الذي ينظر إلى النص على أنه "نسيج لقيمات أي تداخلات، لعبة منفتحة ومنغلقة في آنٍ واحد، مما يجعل من المستحيل لديه القيام بجينيالوجيا بسيطة لنص ما توضح مولده، فالنص لا يملك أباً واحداً، ولا جذراً واحداً، ولا نسقاً من الجذور"[٢]، فتعددت الثقافات في مواجهة النص الذي فعّل دور القارئ.

فالناقد (فاضل ثامر) برز لنا في كتابه (اللغة الثانية، في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث ١٩٩٤)، محاولة ترويض النص الإبداعي ضمن منهج معين، إلّا أنّ مقاربة النص بموجب المنهج، تبقى غير قابلة للتطبيق بصرامة عالية عندهُ، وهو يتبنى المناهج الحداثية في كتابهِ الذي أهمل فيهِ إعطاء مقدمة أو افتتاحية للقارئ، وكأنّه يريد أن يقول: متجاوزاً ()المقاربات والمناهج التي تحتفي بما حول النص، مبتدئاً الفصل الأول: في سيميائية النص الأدبي (إمبراطورية العلامة وهيمنة الأنموذج اللغوي)، الذي يدور حول النظام السيميائي اللغوي ومقارنتهِ مع البنيوية، مع أهم نقاط الالتقاء والافتراق بينهما عبر الطرح النظري لأبرز أعلامها دي سوسير وبيرس وبارت.

أما التطبيق النقدي فهو بعنوان (حوار الشاعر مع الأشياء: "من اعتباطية العلامة اللغوية إلى تجسيد العلامة الأيقونية" فعنوان الدراسة (كالعمل تماماً) بنيتهُ وإنتاجيتهُ الدلالية، متخذاً من نص الصائغ الشعري سُلَّماً يرتقي فيهِ إلى الممارسة النقدية عبر قصيدتي (الكرسي، وباختصار)، ولم يعتمد الناقد الانتقائية القائمة على الاختيار الجزافي المبني

(١) مقدمة في النظرية الأدبية، تيري إيجلتون، ترجمة: أحمد حسان، سلسلة كتابات نقدية (١١)، ١٩٩١م.:١٣٩.

(٢) بلاغة الخطاب وعلم النص د.صلاح فضل، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ط١، ١٤١٣هـ-١٩٩٢م.: ٢١٥.

على ما وقع بين يديهِ من القصائد، وإنما سار في اختيار العينة على طريقة منضبطة، وهو يحاول فك شفرتها الشعرية عبر المنهج السيميائي.

إلّا أنّ السيمياء ذات مشارب متعددة تشكّل اللغة إحدى مرتكزاتها، لكنها تخرج عن إطارها في كثير من الأحيان إلى عوالم أُخرى؛ لذا يصبح الحديث عن المتعلقات الخاصة بالمفهوم والمرتكزة على العلامة والإشارة والأيقونة أمراً لابدَّ منهُ [١]، حتى على صعيد المصطلح فإن (السيميولوجيا) معطى ثقافي أوربي يُحيل إلى تصور نظري (مدرسة جنيف/ دي سوسير)، أما (السيميوطيقا) فإنها معطى أمريكي يُحيل إلى إجراء تحليلي وتطبيقي، أما مصطلح (السيميائية) فهو مصطلح عربي [٢].

إنّ التحليل السيميائي ينطلق من حيث ينتهي التحليل اللغوي؛ لأن السيميائية تشكل فرعاً من اللسانيات [٣]؛ وبذلك جعلوا التحليل البنيوي منطلقاً للتحليل السيميائي الذي يُعنى بفهم ظواهر متعلقة بإنتاج المعنى الموجود "في شكل وحدة لغوية هي الكلمة، وقد توجد داخل نسق كلي مصغر هو الجملة، وقد توجد على شكل نص أو نسق أكبر يضم عدداً من الوحدات الصغرى داخل عدد من الأنساق الصغرى، وهو النص أو العمل كما يحلو لبعض البنيويين تسميته[*]، لكن "العلامة قد لا تكون في شكل لغة فقط، فقد تكون صوتاً

(١) ينظر: مناهج النقد المعاصر، صلاح فضل، دار أطلس للنشر والإنتاج، القاهرة، ط٥، ٢٠٠٥م.: ٨١.

(٢) ينظر: دليل الناقد الأدبي إضاءة لأكثر من سبعين تياراً ومصطلحاً نقدياً معاصراً، د. ميجان الرويلي، د. سعد البازعي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط٥، ٢٠٠٧م.: ١٠٦.

(٣) ينظر: تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحديثة، د. محمد عزام، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، ٢٠٠٣م.: ٧٢.

(*) يرى بعض الدارسين أن ما يميز المنهج السيميائي من المناهج الأخرى هو الاختلاف بين فكرتي (العمل) و(النص) إذ يعتمد تفسير النقد الجديد على فكرة (العمل) الأدبي والإفادة من شفراتهِ الثقافية، المرتكزة على فكرة العمل المغلق المكتفي بذاتهِ (العمل المفتوح على وفق تسمية "إمبرتو إيكو"، فهو شيء مفتوح، وغير كامل، وغير مكتفٍ؛ لأنه صدى لنصوص أخرى، والنص دائماً نتيجة قرار اعتباطي للتوقف عن الكتابة عند نقطة معينة. ينظر: السيمياء والتأويل، روبرت شولز ، ترجمة: سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٩٤م.: ٧٩.

موسيقياً (أو لحناً كاملاً يُعادل النص اللغوي)، وقد تكون لوناً أو مجموعة من الألوان في شكل لوحة، وقد تكون أية وحدة أُخرى تستخدم لتوصيل الدلالة" [١] ووفق نظرية (بيرس) فإن البنية الدلالية العلاماتية تحتوي أربعة عناصر: (العلامة) بوصفها ممثلاً ينوب أو يحلّ محل شيء آخر (المادة) المُشار إليها أو الموضوع، و(المحلل) الشخص الذي يدرك ويعي الإشارة، ثم أخيراً (الطريقة) المحددة التي تكتمل بها العملية النيابية الإشارية وهي التي يسميها (بيرس) الأرضية أو الأساس [٢]، وفي ظل البحث السيميائي، لا المؤلف ولا القارئ، بأحرار في توليد المعنى، بحيث تتخللها شفرات تتيح لهما المغامرات الاتصالية على حساب تحديد الحدود للرسائل التي يمكن أن يتبادلها، أو الفهم بأجمعهِ يعتمد على الشفرات أو السنن [٣]، فالمنهجية المتبعة في تحليل النصوص سيميائياً تنحصر في ثلاثة مستويات هي:

١- **التحليل المحايث:** ويقصد بهِ البحث عن الشروط الداخلية المتحكمة، في تكوين الدلالة، وإقصاء كل ما هو خارجي إحالي، أي إنهُ يجب أن يُنظر إلى المعنى على أنهُ أثر ناتج عن شبكة من العلاقات الرابطة بين العناصر.

٢- **التحليل البنيوي:** ويُنظر من خلالهِ إلى المعنى بوصفهِ مُكتّساً لوجودهِ بالاختلاف، وفي الاختلاف، ومن ثمَّ فإن إدراكهُ يَفترض وجود نظام مبني على مجموعة من العلاقات، تتوقف عليها دلالة النص، كما يتطلب التحليل البنيوي الدراسة الوصفية الداخلية للنص، ومقاربة شكل المضمون، وبناء الهيكلية والمعمارية.

٣- **تحليل الخطاب:** إذ إنّ السيميائيات تتجاوز دراسة الجملة إلى تحليل الخطاب، شأنها شأن المدارس النقدية الأخرى، التي لم تتوقف عند حدود الجملة التي تتوقف عندها اللسانيات[٤].

---

(١) المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، د. عبدالعزيز حمودة، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ١٩٨٨م.: ٢٦٥.

(٢) ينظر: دليل الناقد الأدبي: ١٠٨.

(٣) ينظر: السيمياء والتأويل: ٣٨.

(٤) معجم السيميائيات، فيصل الأحمر، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط١، ٢٠١٠ م.: ٦٠-٦١.

وإن البحث السيميائي ليس مقتصراً على اللغة، والوظيفة العلاماتية ذاتها، وتقديم تفسير أو تأويل داخل هذهِ المنظومة فحسب، بل تجاوزها في حدود ترابطها مع علوم أُخرى تتعلق بالأسلوبية، والإبداع والتلقي، والتداخل مع: علم النفس والاجتماع والتاريخ [١]، وهذا التداخل في فهم النص وتحليله، أنتج عنهُ تداخل في المناهج النقدية، ففعل السيمياء عند (الثامر) لم يكن مستقلاً عن تلك المستويات المذكورة آنفاً، للوقوف على بنيات النص المتنوعة في النصوص المرشحة للدراسة، وهذا ما أكدتهُ (جوليا كريستيفا) حينما جعلت "من التحليل الدلائلي مشروعاً نقدياً، يُمزق الحياد الخفي للغة الواصفة ذات التضخم العياني والمنطقي، ويجد نفسهُ منتمياً إلى الخلخلة الفرويدية، ويقوم بالشكلنة التي يهدف بها إلى التفكيك"[٢]، وجعل (شولز) السيمياء أن تهتم بالأيديولوجيا وبالتحليل النفسي والشعرية، وبنظريات الخطاب [٣]، وأن مسيرتها مسيرة التسلسل المعرفي والنقدي الذي يقابل التأمل بالتحليل، والنسق بالتأويل [٤]، ودورها هو بناء نظرية عامة عن أنظمة الإبلاغ [٥].

فأصبح كل نص أدبي عبارة عن علامة، فيأتي علم السيميائيات بوصفهِ العلم الذي يتكفل بدراسة أنظمة العلامة، فيحاول أن يتعرف عن كنهها وعلتها وكينونتها وعلاقتها بغيرها من العلاقات، فهو إذاك يرتسم بالنص في حد ذاتهِ بغض النظر عن المؤثرات الخارجية كلها[٦]، ولقد كانت قراءة الدكتور (فاضل ثامر) من أُولى القراءات التي حاولت أن تقدم النص الشعري للصائغ باستثمار المنهجية السيميائية، وذلك عندما تناول العلاقة السيميائية ضمن فاعلية السياق، وكشف عن أهميتها عند تتبعها للعلاقات اللغوية والإشارية، عبر مضمونها وعرفها الثقافي، فـ (الكرسي) في قصيدة الصائغ ليس

(١) ينظر: العلامة والرمز في الفلسفة المعاصرة، الزواوي بغورة، عالم الفكر– الكويت ، مج٣٥، ع٣، ٢٠٠٧:٩٨، وينظر: علم النص جوليا كريستيفا، ترجمة: فريد الزاهي، مراجعة: عبد الجليل ناظم، دار توبقال للنشر الدار البيضاء، المغرب، ط٢، ١٩٩٧م: ١٧، وينظر: بلاغة الخطاب وعلم النص: ٤٨.

(٢) علم النص: ١٨.

(٣) ينظر: السيمياء والتأويل: ١٥.

(٤) ينظر: سجن التفكيك، الأسس الفلسفية لنقد ما بعد البنيوية، د. محمد سالم سعدالله، عالم الكتب الحديثة، الأردن، ط١، ٢٠١٣م.: ١٠٨.

(٥) ينظر: معجم السيميائيات: ١٨.

(٦) ينظر: م. ن: ٦٠.

مجرد اسم، إنهُ يمتلك دلالته الإنسانية الحيّة، وهو بمعنى "(يتأنسن)؛ لأنه يمتلك حياتهُ العاطفية والإنسانية والبيولوجية الخاصة" [١]، فالناقد يبحث عن (الدال والمدلول والشيء)، فأجاز لنفسهِ وفق المثلث الدوسوسيري أن يفترض أن الكلمات تثير الأشياء، على اعتبار أن الشيء إنما هو الشيء المغيب أو المرجع المتضمن وراء ظلال الدال والمدلول معاً. فالكرسي عندهُ يحيل إلى دلالة إنسانية، وهو عرضة للاستلاب والاغتراب والموت[٢]، فالناقد يقيم مقارنة بين قصيدة (موت الكرسي) وقصيدة (أقدام) للشاعر سامي مهدي وفق معطيات النص، وأبعادها الدلالية، مع الإفادة في الأنموذج السيميائي لمفهوم الدلالة (الإشارة/العلامة) [*] التي تندمج مع الرمز والصورة التي تفضي إلى مدلولات، "فكرسي الصائغ ليس مجرد صورة موضوعية مطلقة، بل هو يمتلك بُعدهُ الذاتي والإنساني أيضاً" [٣] وهو تصور قائم على تقصي البُعد التواصلي للدوال والرموز: "إنهُ يمتد في المكان، كما يمتد في الزمان "مرّت سنتان" ولهُ سيرورتهُ وتأريخهُ ومعاناتهُ وأفولهُ النهائي" [٤] قوله:

---

(١) اللغة الثانية في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث، د. فاضل ثامر، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط١، ١٩٩٤م.: ٢٧.

(٢) م. ن: ٢٧.

(*) نلاحظ الخلط في استخدام المفاهيم لمجموعة من المصطلحات السيميائية في الدراسات النقدية، مثل (الإشارة والرمز والعلامة والأيقونة) كونها مترادفة عند البعض، إلّا أن الإشارة: هي جزء من عالم الوجود المادي، وهي مرتبطة بالشيء الذي يشير إليه على نحوٍ ثابت، فهي محصورة في إطار محدد لا يتغير، ولها دلالة واحدة لا تقبل التوزيع. أما العلامة: هي(المادة) التي تنوب أو تحل محل شيء آخر، وهي تشير إلى صورة ذهنية موجودة سلفاً، والرمز يستمد دلالاته من العلامة ومن ضمنها. والرمز: هو جزء من عالم المعنى الإنساني؛ لأنه يوحي بأكثر من شيء، فهو متحرك ومتنقل ومتنوع، وله فاعلية التغيير والتجدد والشمول، بحسب السياقات التي يرد فيها، إذ تلعب العوامل النفسية وسياق الموقف دوراً مهماً في تحديد دلالته؛ لأنه يشمل كل أنواع المجاز المرسل والتشبيه والاستعارة والكناية، لذا اتصف الرمز بالغموض والإيحاء والإشارة ملازمة له، فيمكن الحصول على إشارة رمزية، أو رمز إشاري، أما الأيقونة فهي الإشارات التي تحاكي ما تشير إليهِ كالصور التلفزيونية الحية، والصور الفوتوغرافية وكذلك الرقصات الشعبية واللوحات الفنية وبعض الشعائر الدينية .... . ينظر: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب مكتبة لبنان –بيروت ط٢ ، ١٩٨٤ :١٨١، ٢٦١. وينظر أيضاً: الرمزية والرومانتيكية في الشعر اللبناني، أمية حمدان حمدان منشورات وزارة الثقافة والإعلام ، دار الرشيد – بغداد ١٩٨١: ٢٥–٢٦.

(٣) اللغة الثانية :٢٨ .

(٤) م. ن والصفحة.

كرسيٌ

خشبيٌ

منسيٌ ... عند الباب

مفتوح الكفين

يتطلعُ للعالم باستغرابْ ..

مرّت سنتانْ،

والكرسيُ الخشبي لدى الباب

مشلول الكفين ..

مكسور القدمين ..

أوّل أمس

أغمض عينيه الكرسيُّ ...

ومات .. (١).

(كرسيٌ، خشبيٌ، منسيٌ) فالفعل الأساس يقوم على مَسكْ الشفرة النصية بوساطة العلامة السيميائية التي تدور حول أبعاد إنسانية (مشلول الكفين، مكسور القدمين، الموت) الكامنة في أعماق الشاعر وقصائدهِ، فدلالات اللغة أيقوناتها، في بعدها الإشاري والاتصالي المضموني، وهي التي دفعت باتجاه سلطة النقد الشارح عبر "النسق المجرد للدوال في قصيدتي (موت الكرسي، والأقدام) الذي كفَّ عن اعتباطيتهِ وعرفيتهِ على مستوى التشكل المنجز للخطاب الشعري، واستحال إلى نسق بنيوي متين ومرئي ومعلل وشبه طبيعي بفضل:

– خاصية التمثيل الأيقوني بين الشيء المشار إليهِ – الكرسي/الأقدام – والبنية الشعرية (اللغوية).

– وعمليات التحويل الداخلية لسيرورة وتشكل هذا (الشيء) فنياً على مستوى الخطاب عبر البنيات المعجمية والصوتية والمورفولوجية والتركيبية.

(١) قصائد يوسف الصائغ ، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ١٩٨٧: ٣٨٢.

– ومروراً بوعي الذات/الشاعر، وانتهاءً بذات المتلقي/القارئ [١].

فمن خلال هذا الطرح النقدي، الذي يطمح من خلالهِ الناقد في دراسة الخطاب الشعري سيميائياً بقدر ما يسمح لهُ المنهج، مع التركيز على عدم وجود علاقات فاصلة، لمحددات المناهج الأخرى، فالإشارات والعلامات المطروحة لا تتقاطع مع اتجاه البنيوية (الصوتية والتركيبية والمعجمية) مع الاتساق الواضح في البعد النفسي، عبر سيرورة الإنسان إلى شيء، وبذلك قد وضع الناقد يده في المعطى النصي عند التحليل، فأفاد القراءة وأبرز قيمة النص الأدبية، بعيداً عن مقصدية المبدع التي قد لا تتطابق بالضرورة مع مقصدية النص، ومقصدية النص قابلة للقراءة والتأويل، أو قد تقترب من مقصدية النص كثيراً في تجربة الصائغ الشعرية، فالكابوس في قصيدة (باختصار) يتشكل من أشياء أربعة يتحول فيها الإنسان إلى شيء أو رقم أيضاً.

وثلاثُ كؤوس

وثلاثة أشخاص

من دون رؤوس [٢].

ولعلنا نشير هنا إلى أنّ القارئ ينتظر تأويلات لعلامات الأشياء والأرقام داخل الفعل الشعري، وكشف معالمهِ ضمن أبعادهِ السيميائية، وهو أمرٌ مشروع في ظل انفتاح السيميائية على مناهج نقدية أخرى، وإفادتها من تجاوزها لبعد دلالة البنية إلى المعطيات التأويلية التي سار فيها (روبرت شولز) في كتابهِ (السيمياء والتأويل) مشترطاً لذلك وجود وعي منهجي؛ لأن للعلامة وظيفة، تمنح دوراً فعّالاً للمؤول، التي تتحرك بين اللغة الشعرية ونظامها العلاماتي.

إن هدف التأويل السيميائي ليس الاشتغال بالحقيقة والبحث عن المرجعيات، وإنما يسعى إلى تشكيل متعة التلقي من خلال اكتشاف الأبعاد الجمالية[١]، فعنوان القصيدة (موت

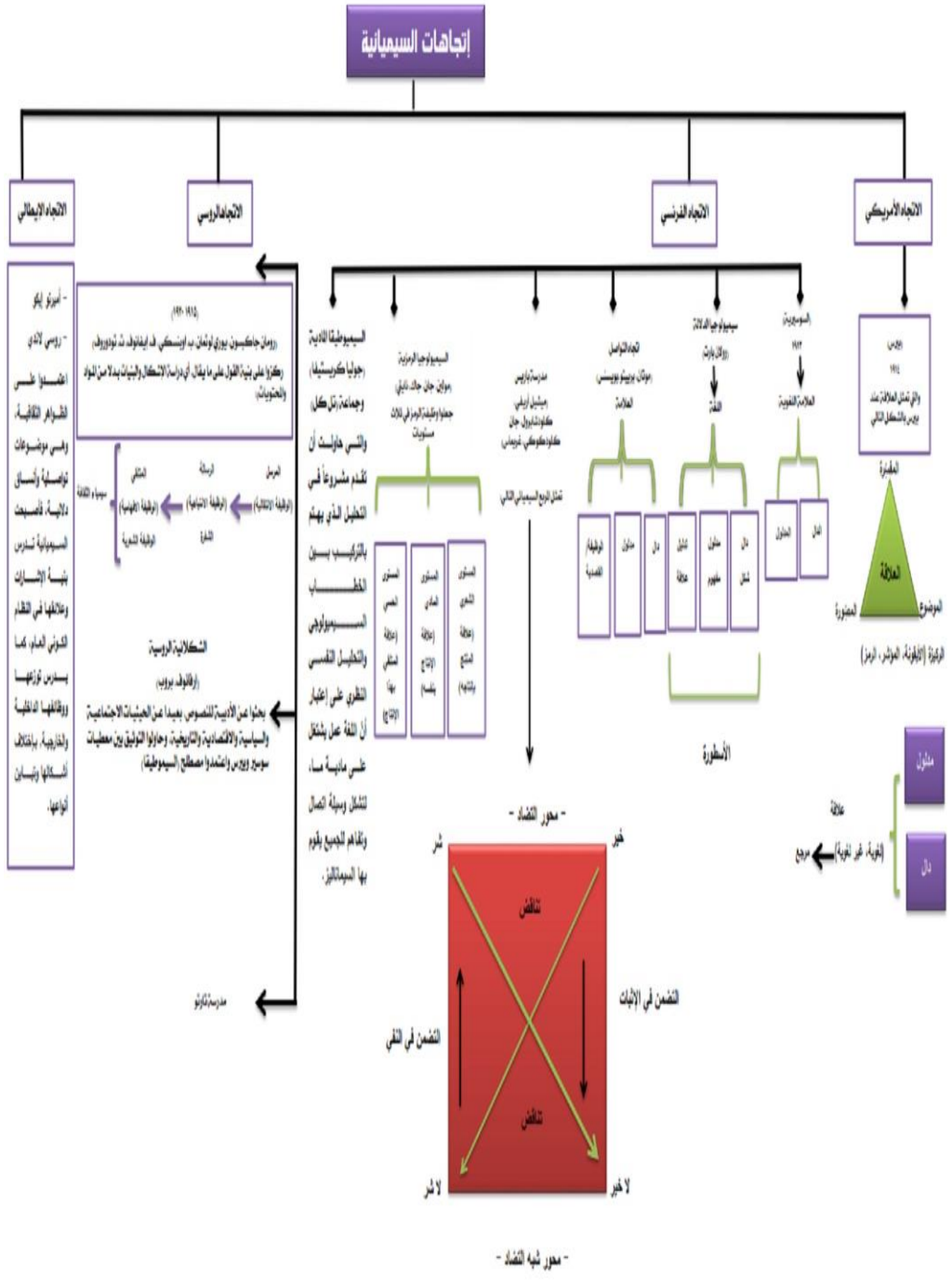
(١) ينظر: اللغة الثانية: ٢٩.

(٢) ينظر: قصائد يوسف الصائغ: ٣٨٣.

الكرسي) يمثل فضاءً دلالياً ينتشر في طيات النص، فإن لفظة (الكرسي) تتحول إلى كلمة مفتاح سواء أجاءت في العنوان أم في متن النص؛ لأن معدل تكرارها كبير جداً، إذ تكررت أربع مرات، قياساً لطول القصيدة لأحد عشر سطراً، وهذا يعني أن تكرارها بما تشكلهُ من إيقاع فاعل يبرز رؤية الشاعر إلى الكرسي، فالناقد (فاضل) نظر إلى الكرسي على أنهُ (إيقونة) تمثل حالة خاصة (إنسانية) دلالتهُ الاغتراب والموت، إلّا أنَّ القراءة وفعل التأويل قد يجد أكثر من حالة وأكثر من شكل، فالكرسي عند الشاعر لا يبقى مادة مشكلة من الخشب (الكرسي الخشبي)، وإنما تتجاوز ذلك لتصبح ذات دلالات جديدة اكتسبتها من السياق الذي وردت فيهِ.

والأمر مرهون باتجاهات السيميائية التي تتحكم بعملية تحليل النصوص تبعاً لمنطلقاتها النظرية والإجراءات المتبعة من ناقد إلى آخر، التي يوضحها المخطط الآتي على وفق ورودهِ في معاجم المصطلحات الأدبية والنقدية:

(١) ينظر: آليات التأويل السيميائي، د. موسى ربابعة ، مكتبة آفاق للنشر والتوزيع، الكويت، ط١، ١٤٣٢هـ- ٢٠١١ م: ٢٦.


إتجاهات السيميائية
الاتجاه الأمريكي
الاتجاه الفرنسي
الاتجاه الروسي
الاتجاه الإيطالي
- محور التضاد -
- محور شبه التضاد -

وكثيراً ما يعوّل النقّاد في كشفهم للشعريات السيميائية على نظرية (امبرتو إيكو) التي تنهض على مضاعفة الشفرة في الأعمال الشعرية، والتي تؤدي إلى انفتاح العالم الدلالي الشعري على مدلولات متعددة ولا نهائية.

أما دراسة الدكتور (محمد الجزائري) الموسومة بـ (آلة الكلام النقدية، دراسات في بنائية النص الشعري ١٩٩٩م) تتدرج ضمن الدراسات النقدية التي تناولت قصائد متفرقة ما بين طويلة وقصيرة من نتاج يوسف الصائغ، ورؤيتها العامّة للنص ويتحد فيها (الشكل والمضمون) رافقها نهوض أدبي ونقدي متنوع، ليشمل أطراف العملية الإبداعية وفي مجالات فنية متنوعة، سواء أكان ذلك على مستوى المبدع أم النص أم المتلقي.

لكن في الحقيقة استهوت (الجزائري) عمليتا الإبداع والاتصال، الإبداع بوصفها عملية عقلية عالية على المستوى الفني والجمالي، وكمطلب إنساني وضرورة مُلِحة في عالم سريع التغيير، مرِّكزاً على شخصية المبدع الفنية والنفسية، وسمات أُخرى مترابطة معها وغير متمايزة، لكنها متمثلة بالميل إلى منطلق المتضادات والمتناقضات والأشياء، ولا تزال عملية الإبداع عند (الجزائري) إنها عملية فكرية قبل كل شيء، فلا يمكن الإحاطة بها معتبراً نص الصائغ يفيض من صياغة ماهرة لـ (نظام الحس، نظام اللغة، نظام الحلم، نظام الشعور، نظام الحزن، الفرح، التحريض، المساجلة...) [١] ، فهو (معلِّم) متمكن من فنِّهِ، هو و(صنعته)، على قيافة قامتهِ الشعرية في التجربة، تجربة (امتحان) على الصعيد الفكري (الانتماء) أولاً، وبعد ذلك تأتي الأشياء [٢].

ومطارحة (الجزائري) النقدية تخوض غمار تفصيلات المشهد النقدي بما تعالق مع التجربة الشعرية للصائغ التي كانت حاضرة الوجود، لخصوصية معالم الثقافة والاجتماع والسياسة، مما منحها خصوصية ما في جوانب الرؤية واللغة والتركيب "فيوسف الصائغ، دائم اليقظة في تشكيل الصورة والمعنى، ويعرف كيف يشكِّل مادة درسهِ الشعري"

(١) ينظر: آلة الكلام النقدية، دراسات في بنائية النص الشعري، محمد الجزائري، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٩م: ٥٤.

(٢) ينظر: م. ن: ٥١.

[١]، ومن هنا يمكن ملاحظة أن دراسة (الجزائري) النقدية كانت استجابة طبيعية لماهية التطور الشكلي الذي خضعت لهُ التجربة الشعرية الحديثة، مما أدى إلى تحويل الخطاب النقدي نحو حداثة التجربة، ويجعل من النص تكويناً دقيقاً يمكن الانطلاق منهُ، مع فهمهِ العميق للممارسة النقدية التي تعبِّر عن تلقيهِ وتفاعلهِ المتعاطف مع فكرة الشعر الحديث، مزاوجاً بين ممارسة العملية الإبداعية للصائغ، وبين الفعل النقدي، وبدأ التركيز واضحاً على الدور اللغوي، والثنائيات الفاعلة، ذات الدلالة اللغوية وعلاقاتها ووظائفها، والابتعاد عن النقد المبني على الأيديولوجيا، الذي يجعل من الظروف التاريخية، والاجتماعية سلطة على النص، ومقترباً جداً من الشعرية ومتعلقاتها، إلى جانب الأخذ بالعلوم كعلم النفس والأنثروبولوجيا/الأساطير، في سبيل استثمار الجزئيات الفنية في النص.

أما عملية الاتصال التي يُسائل (الجزائري) بها النصوص، مَنْ يقول؟، ماذا يقول؟، ولماذا يقول؟، مقرِّاً بأنّ "دائماً لا قصيدة بدون أسئلة، واحتدامات، وكوابيس، ولا قصيدة بدون حزن:" [٢]، وهو يتلقى النصوص بانطباعية، وخصوصاً في عرضهِ للأحداث والأجواء، التي أثّرت فيهِ حتى اكتسبت القصيدة مظهراً مقبولاً، من خلال بساطتها وعفويتها، وما تحملهُ من رموز ودلالات حملت الناقد على الاهتمام ورغبة الاكتشاف والحفر العميق، "باعتبارها قيمة النص، إلى جانب الاستدلال الأدبي للسرد و(شعرية النص) هي التي تجعلهُ يشتغل في منطقة الشعور عند المتلقي، وتميز مبدعة، معلماً، سجّالاً" [٣].

إن تجربة الصائغ الشعرية المتصلة بالوجدان وذات الأبعاد المتباينة (المرأة، القضية، الطبيعة، الوطن، الأنا، الحب، ...)، والنص الواحد، فيهِ الشاعر هو (الشخص، العاشق/المذنب/الفلسطيني/المقاوم/المغمور/المتشرد/المُعذب/المتمرد ...)، فالاستراتيجي هو هدفهُ، ومن هنا أدرك (الجزائري) صعوبة الفصل بين التحليل اللغوي والتحليل المضموني، فلم يستطع التخلي عن إطار المنهج الجمالي من أجل التفرد البنيوي اللغوي،

(١) م. ن: ٥٢.
(٢) آلة الكلام النقدية: ٥٢.
(٣) م. ن: ٦٢.

فحركية النص الشعري أجبرت (الجزائري) ألاّ يفصل بين الشكل والمضمون في الكشف عن حقيقة طبيعة القصيدة بالكامل ومعرفة وظيفتها الشعرية.

تحسَّسَ (الجزائري) مضامين شعر الصائغ بقوّة، وقد بلغت علاقتهُ بالنص حد التوحد بمادتها وموضوعها عبر (الفعل والفن والانفعال) وهو بحالة اهتمام وانتباه لها على اعتبار جمالي وانفعالي، وليس من خلال كونهِ ذي فائدة أو نفع، وكان لعنصر التذوق غير البعيد عن العاطفة دور في إضاءة الموضوع بالانفعال والشعور والمعرفة والاستدلال والتحليل والمقارنة، والحكم عليها بالعوامل الذاتية للصائغ، كاشفاً عن ذكر اسم أو تكرارهِ في النص مثل (مالك بن الريب، يوسف الصائغ الإنسان، الفلسطيني، الفدائي المقاوم، الجنود، المناضل، المقاتلون، الشهداء، الحبيبة)، أو مكان (المدينة، البصرة، تل الزعتر، القُدس، الجامع، الكنيسة) متسللاً من خلالها إلى سلّم الرمزية، والوقوف على العناصر الفنية، التي أظهرت ذلك مثل (البناء الدرامي)، محلِّلاً (حركية النص) و(الخيال الأدبي) هو المهيمن في تصوير المكان والزمان وبناء الأشخاص والحبكة وغيرها من الأساليب كالحوار والوصف [١].

يجد (الجزائري) أن الصائغ يبحث عن الجديد، ليعبِّر عن حالة إنسانية في وقت تكون القدرة على الإنتاج الإبداعي ذي تمايز وفرادة، بسبب ظروف خارجية وداخلية، مقسِّماً أشعارهُ على قصائد طوال: وهي التي ألقاها في مهرجان المربد على التوالي/الدراميات، ذات الهم الوطني، والنابع من الهم الوجودي/الشخصي، وتشكل رؤية (الجزائري) للمطولات من كيفية تفاعل الألفاظ والمعاني، مع الأخذ بالأطر الشكلية للقصيدة، وأن الصائغ على وعيٍ بهذهِ الشكلية من خلال تضمينه للأسطورة والرمز والموروث [٢]، أمّا القصائد القصار: التي سماها الجزائري (الومضة)[*]، والتي ترتكز

(١) ينظر: آلة الكلام النقدية: ٥٠ وما بعدها.

(٢) ينظر: م. ن: ٥١-٥٢.

(*) قصيدة الومضة الشعرية: هي لحظة شعرية أو مشهد أو موقف أو إحساس شعري خاطف يمرُّ في المخيلة أو الذهن يصوغه الشاعر بألفاظ قليلة. وهي وسيلة من وسائل التجديد الشعري أو شكل من أشكال الحداثة، يعبِّر بها الشاعر عن آلامه وهمومه وقضاياه.

على الصنعة والصياغة الحداثية، مكتظة بشعرية النص، وكأن الشاعر لا يكتب قصيدة بل قصة قصيرة، وبإيجاز منسجم مع (الرؤيا/الفنتازيا)، الذي يصوّر فيها جوانب حبّه وحياتهِ [١].

وأعود إلى أن الجزائري الذي لم ينتهج في هذا التقسيم نهجاً شكلياً أو مضمونياً، وإنما هما وحدة واحدة أو بنية كلية، وهو يشير إلى مجموعة مصطلحات مثل (الاتساق، والتماسك، والترابط، والانسجام، علاقات الترابط، ...)، فكان للعب اللغوي والبناء اللفظي أو الصياغة أو طريقة التعبير دور كبير في تشكيل آلة الكلام النقدية عندهُ.

وبهذا اقترب (الجزائري) من تأسيس مزيج من النظريات والفلسفات لفحص الظاهرة الشعرية، مع تمسكه بمعطيات (غولدمان) في بنيويته التكوينية، الذي فعّل فيها قيمة الجمالية للنصوص الشعرية، في محاولة منه في مزجها بعلم الاجتماع، وهذا ما أكده (لوكاتش) حينما قال "إن الأدب إذا تخلّى عن وظائفه الفنية وقيمه الجمالية فإنه يفقد جدواه الاجتماعية التي لا يستطيع أي نشاط إنساني آخر أن يحققها، فليس هناك أي تعارض بين علم الجمال وعلم الاجتماع،... ذلك إن القيمة الاجتماعية لا تتحقق إلّا إذا تجسدت في ظاهرة اجتماعية يلمسها الناس في حياتهم اليومية" [٢].وبهذا امتزجت البنيتان الفوقية والتحتية في النصوص الأدبية.

وبما أن الشاعر يمارس إبداعهُ الشعري من خلال ظاهرة أدبية تحكم إبداعهُ، فالناقد بطبيعة الأمر ينحاز لهذهِ الظواهر في مجال نقدهِ، ويمكن أن تتجلى هذهِ الحقيقة عند أية قراءة جادة من القراءات التي تناولت شعر الصائغ أو غيرهِ من الشعراء، التي قد لا تبدأ من قاعدة واحدة، أو معيار ثابت في المعالجة، فالقراءة هي التي تحدد مسارها أو إجراءاتها. فالقراءة عند (الجزائري) نسبية غير يقينية، وهو يرى أن نص الصائغ يقدم مدرك الجميع بين (الديني والاجتماعي، والركود والنشوة، والحزن والفرح، والغياب والحضور، والتثبت والتحريك، والتمرد والانتظام)، وبذلك يخلق الشاعر الكيمياء السحرية

(١) ينظر: م. ن : ٥٤-٥٥.

(٢) موسوعة النظريات الأدبية، د. نبيل راغب، الشركة المصرية العالمية للنشر، مكتبة لبنان، بيروت، ط١، ٢٠٠٣م:٣٢٩.

في نصِّهِ [١]، وهذهِ القراءة النسبية هي المؤشِّر على أن الألفاظ ودوالها دائمة الاختلاف، والتداخل، وأنَّ تشتت المعنى وفقدان القصدية أفضى إلى تفكيك الدلالة واستمرار الأمل في العثور على الغاية، حتى "في واقعية الواقع" [٢] كما يصفها الجزائري، الذي ينتقل عبر ظاهرة الاكتناز الدلالي من المعالجة الفنية التي تشبه المعالجة التاريخية ليؤكد أدبية النص وشعريته، وكذلك استدعاؤهُ للسياق النفسي المتولد عبر التضاد وجمع المتناقضات بوصفه محاولةً موضوعية ونفسية وسايكولوجية، ومن ثَمَّ يتكئ (الجزائري) على نوع من الاستجابة التي تحصلت من قراءة النصوص المطولة كـ "رياح بن مازن (١٩٦٧)، وانتظريني عند تخوم البحر (١٩٧١) واعترافات مالك بن الريب (١٩٧١)، وقصائد البلبل الأسود (قصائد ثكلى)، ونصوص قصيرة مثل (باختصار، والخيط)".

وعبر النافذة تعكس لنا الدكتورة (بشرى موسى صالح) مرآتها لترى ثلاث قصائد من دواوين مختلفة للصائغ ومقاربتها أسلوبياً [٣]، وهي (بغتة) من ديوان سيدة التفاحات الأربع، و(المعلم) في ديوان المعلم، و(لقاء) من قصائد البلبل الأسود، وزاويتها في استنزاف النصوص بصورة تفصيلية، وبمنهجية محددة سلفاً، وهي ترى أن "شعر يوسف الصائغ يتحرك أسلوبياً حركة لولبية على أكثر من منطقة أسلوبية، فهو يتراوح أسلوبياً بين منطقتي أو دائرتي: الأسلوب الحيوي أو الواقعي، والأسلوب الدرامي" [٤]، ومنطلق دراستها الأسلوبية هو دراسة شعرية النص وأدبيتهُ وهي "قراءة تنهض على التحليل الدلّالي والصوتي والتركيبيّ والبنيويّ معاً، ولذلك قد لا تجتزئ اللسانيّاتُ بالتوقف لدى نهاية الجملة الأولى دون النظر في مُكوّناتها التركيبيّة المتراكبة معاً" [٥]، والأسلوبية الأدبية هي تحليل

(١) ينظر: موسوعة النظريات الأدبية، د. نبيل راغب: ٤٦، ٥٠.

(٢) م. ن: ٤٨.

(٣) ينظر: المرآة والنافذة، د. بشرى موسى صالح، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ٢٠٠١م: ١٤٩.

(٤) م. ن: ١٤٧.

(٥) نظريّة البلاغة، متابعة لجماليات الأسلبة العربية، د. عبدالملك مرتاض، هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث" أكاديمية الشعر"، الإمارات العربية المتحدة، ط١، ١٤٣٢هـ- ٢٠١١م: ٣٩.

العناصر الأسلوبية التي يُفترض أنها خالصةٌ للتقاليد الأدبية [١]، وصحيح ما ذكرهُ الدكتور (عبدالملك مرتاض) في جعل البنيوية لا تختلف عن الأسلوبية؛ لأنهما يغترفان من بحر اللسانيات، ويتم التعرف على ذلك من خلال اشتراكهما في المصطلحات ذات الاستعمال اللغوي الحديث مثل (الخطاب، والبنية، والدال، والمدلول، والحقل الدلالي، والمستوى الدلالي، والنسق، والمرسل، والباث، والمرسل إليهِ، والرسالة، والمرجع، والعلامة، والمقاربة، والانزياح، والتناص ...) [٢].

ووفق المعطيات المنهجية في (المرآة والنافذة) يتبين لنا أن الدكتورة (بشرى) تتخذ من الأسلوبية أداة الوصول إلى النقد السليم، على الرغم من منطلقها الفكري بإمكان استقلال الأسلوبية بذاتها، إلّا أنّها تعتمد الأسلوبية منهجاً في دراسة المادة اللغوية للنصوص الشعرية، متجاهلة المقدمة التاريخية لنشأة البلاغة العربية وجذورها العميقة، على اعتبار أن الأسلوبية (حديثة) كمنهج غربي وهي تشير إلى منظرين غربيين أمثال (شارل بالي وغريسو وغيرهم).

في حين تناقض نفسها عندما تجعل الأسلوبية غير قادرة على استيعاب الظاهرة الشعرية الحديثة، وهي ترى ضرورة الانطلاق من ذاتية الناقد وفلسفتهِ في الأخذ والمحاورة، كما أنها تؤمن إيماناً راسخاً بأن التشبع بإطار منهجي أُحادي أمرٌ يند عن شمولية النظرة النقدية المعمقة، فأرادت القفز من فوق الأسلوبية إلى ما اصطلحت عليهِ بمرحلة (ما بعد الأسلوبية) اتساقاً مع مصطلح (ما بعد البنيوية)، فترمي ثقلها بحاضنة (نقد النقد الأسلوبي) [٣].

فعمل الناقدة (بشرى) الاستراتيجي يقوم على شرطين أساسيين:

---

(١) ينظر: م . ن : ١٤٨.

(٢) ينظر : معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، عرض وتقديم وترجمة: د. سعيد علوش، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط١، ١٤٠٥هـ- ١٩٨٥م ، وتعريف بالمصطلحات الأساسية الواردة في كتاب "عصر البنيوية" المستل من كتاب: عصر البنيوية، تأليف: أديث كريزويل، ترجمة: جابر عصفور، وما بعدها، دار السعاد الصباح – الكويت ط١ ، ١٩٩٣م. ص٣٦٨.

(٣) ينظر: المرآة والنافذة: ٦-٧.

الأول: الحرص على المقاربة التأويلية (الكلية) لأبنية النصوص المدروسة لاستنباط المهيمنات الأسلوبية وإسقاط النظرة الجزئية المجتزئة.

الثاني: الممازحة والمصاهرة في ممارستها النقدية (الشعرية – الأسلوبية) بين النظرة الوصفية والتقدير الجمالي للنصوص، من أجل إحكام الدائرة التي تربط الأسلوبية بالنقد الأدبي.

إن الناقدة بشرى تحاول أن تبشِّر بتكوين نظرية (شعرية) عندما قالت: "الشعرية نظرية الأدب التي تعني بدراسة القوانين العامة للصوغ الأدبي، أو دراسة ما هو متعال، وغير متجسد في النص بعينهِ، أو مستخلص من تراكم النصوص الأدبية عبر التاريخ" (١)، وهي بهذا تذيب الحدود بين الأسلوبية والشعرية، كفعل إجرائي في تحليلها للنصوص، وكذلك في دراستها للنص الموازي/العنوان، إذ ترى أن الصائغ ينتقي لنصوصهِ في الغالب عنواناً على موضوع النص الرئيسة كما في قصيدة (المعلم، ولقاء ..) (٢)، فتؤدي وظائف العنوان دوراً مهماً فهو يتكامل مع النص في تشكيل الدلالات، وهي تتحدث عن وظائف إخبارية ودلالية وتأويلية وسيميائية لعتبات النص، الذي يساعدها على فهم الوظيفة والمقصدية، عن طريق مستويات الصوت والتركيب والدلالة، فضلاً عن اتساع الشعرية في التحليل ليشمل كل شيء يقوم على بنى (التضاد، والتكرار، والحوار، والسرد، والإخبار، والتوازي، والتناوب، والتناص ..) وجعلها مهيمنات أسلوبية في النصوص الشعرية المنتخبة.

ولعلَّ قصيدة (المعلم) استهوت الناقدة، فذهبت تفتش عن بنائية التناص، بوصفه فضاءً شعرياً، فالشاعر يستحضر أماكنهُ وأزمانهُ، محاولاً استفراغ كل مكوناتهِ الدلالية وطاقاتهِ الإيحائية بمساندة تناصاتهِ القصدية، فالأزمنة (زمن الشباب، ضحى العمر)، والأماكن (الوطن، باب المعظّم، ...) لها أثر في حياة الصائغ. إذ سعت قراءة (بشرى) في الدرجة الأساس على رصد تحولات التناص في القصيدة، وتتبع التحولات الجارية التي تستمد

(١) المنهج الأسلوبي في النقد العربي الحديث، مجلة علامات ، النادي الثقافي بجدة، مج١٠، ج٤، ٢٠٠١م: ٢٨٢.

(٢) ينظر: المرآة والنافذة: ١٥٩–١٦٠.

حضورها من الخطاب الشعري ذاتهِ، فقد خصّت النص عبر استكناه الطبيعة التناصية لحظة الكشف عن حضور التناص، فحصرتها في مناص الشاعر (أحمد شوقي)، القائل في سينيته[١]: (البحر الخفيف)

وَطَنِيْ لَوْ شَغَلْتُ بالخُلْدِ عَنْهُ نَازَعَتْنِيْ إِلَيْهِ بالخُلْدِ نَفْسِيْ

والشعرية عند الصائغ كما تراها الناقدة، تأتي من الذاكرة الملأى بالأحزان والفقد الذي يشعر بهِ قُرّاءهُ ورواد شعره، وهي تحلل قصائدهُ، معجمياً وتركيبياً وصوتياً وإحصائياً، وهذا ما عملت عليهِ (يمنى العيد) حينما ربطت مصطلح القول الشعري، بصاحب النص الإبداعي الذي يمنح النص الشعري فاعلية مميزة، تنصهر فيها النوازع الذاتية، وما يرتبط بها من أبعاد زمانية ومكانية، وانتماءات ثقافية، بل أحياناً أيديولوجية، وتنتج عن هذا كلهِ صيغ وتعابير متفاوتة في درجات الإيحاء، فكلما كان المِنتج عميق الرؤية، كانت كلماتهُ وعباراتهُ، بعيدة المرجع، ولا يدركهُ إلّا مَن أُوتي قوّةً في المنهج، ودقةً في التحليل وبُعداً في النظر [٢]، ويرى الدكتور(مصطفى سويف) "أن ما يميز الشاعر من سائر الشعراء نوع ذاكرتهِ والطريقة التي يستخدمها بها، وثمَّة نوعان من الذاكرة: نوع يمكن تسميته بالذاكرة الصريحة المشعور بها، والآخر: هو الذاكرة الخفية واللاشعورية، فأما الذاكرة الصريحة الشعورية فهي ذاكرة الانطباعات التي صيغت في الذهن على هيئة أفكار وقت تلقيها. وأما الذاكرة الخفية اللاشعورية فهي ذاكرة الانطباعات التي لم نصغها شعورياً وقت تلقيناها. ومن ثمَّ فإن تذكرها يبدو كأنه خلق لها من جديد، أو كأنه التقاء بها لأول مرة" [٣].

أما القراءة الشعرية التي يتحدث عنها الدكتور: (عبدالله الغذامي) هي "قراءة النص من خلال شفراتهِ بناءً على معطيات سياقهِ الفني، والنص هنا خلية حيّة تتحرك من داخلها

(١) الأعمال الشعرية الكاملة: مج١، ج٢، ص٤٦.

(٢) ينظر: في القول الشعري(الشعرية والمرجعية/ الحداثة والقناع)، د. يمنى العيد، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط١، ١٩٨٧م.: ٩.

(٣) الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة ،د. مصطفى ناصف، دار المعارف، مصر، ط٢، ١٩٥٩م. :٢٨١:.٢٨١.

مندفعة بقوة، لا ترد لتكسر كل الحواجز بين النصوص، ولذلك فإن القراءة الشعرية تسعى إلى كشف ما هو في باطن النص، وتقرأ فيهِ أبعد مما هو في لفظهِ الحاضر، وهذا يجعلها أقدر على تجلية حقائق التجربة الأدبية، وعلى إقراء معطيات اللغة، كاكتساب إنساني حضاري قديم" [١]، والقراءة الشاعرية هي المرجوّة والواجبة للنص الشعري؛ لأنها غاية الإبداع القرائي، وفنيات التحوّل الأسلوبي، وبها ينحرف النص عن معناهُ الحقيقي إلى معناهُ المجازي [٢].

كما لا تخلو ساحة الدراسة من الأسلوبية الإحصائية المنسجمة مع طريقة الدراسة، ودور الإحصاء من بين الصِيغ اللغوية التي تتضمن حضوراً أُسلوبياً في المستوى التركيبي والدلالي والصوتي [٣].

ومن الدراسات التي استشرفت نصوصاً متفرقة من نتاج يوسف الصائغ الشعري، دراسة الدكتور (حسين سرمك حسن)، الموسومة بـ (القديس المعصوب العينين، عن تجربة الصائغ الإبداعية) [٤]، وعنوان الدراسة ينظر إلى تجربة الصائغ من خلال زاويتين: الأولى هي أن الصائغ تربى في بيئة نصرانية، قائمة على بعد فلسفي للطقوس النصرانية التي تعلَّمها (طقس الاعتراف، والتوبة والندم)، وسيرتهُ الذاتية (الاعتراف الأخير لمالك بن الريب) [*]، خير شاهد على اعترافاتهِ التي تعبر عن مكنونات شعورهِ، فسمّاهُ (سرمك) القديس، وهو يحلل تحليلهُ النفسي لقصائدهِ، وجد أنهُ يرغب في إطفاء الرغبة الجنسية،

(١) الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، نظرية وتطبيق، عبدالله الغذامي، النادي الأدبي الثقافي بجدة، ط١، ١٩٨٥م.: ١٥.

(٢) ينظر: م. ن: ٢٦– ٢٧.

(٣) ينظر: المرآة والنافذة: ١٥٩–١٦٠.

(٤) مخطوطة حصلنا عليها من المؤلف شخصياً وأذن لنا بالاعتماد عليها ٢٠٠٢م.

(*) إن الاعترافات مشهورة في الأدب الغربي منها (اعترافات فتى العصر لموسييه، واعترافات القدّيس إنتوني، والقديسة كولومبا، وتولستوي، واعترافات جان جاك روسو) التي كانت باعثاً قوياً لنهضة أدب السيرة الذاتية في الغرب. ينظر: الأدب المقارن، د. محمد غنيمي هلال، دار غريب للطباعة والنشر ، القاهرة ٢٠٠٢م: ٣١٤.

وحين اقترابها نراهُ يكبّل ذاتهُ ويقف مطأطئاً كقديسٍ زاهد، أي إنهُ يتقرب إلى المرأة تقرباً غير مباشر، كأن يكون اتصال عبر الهاتف، وغياب سيدة التفاحات الأربع، أو عن طريق الصمت، فالموضوع غائب غير حاضر، فهو في الحلم، فيعود الصائغ إلى إدراجهِ بعدما كوّن صورة حلمية على سرير اللذة، فهو جزء من تعذيب الذات وتطهيرها، فأصبح في نظر ناقدهِ كالقديس (المعصوب العينين) وهو الزاوية الثانية من العنوان، إذ اجتمعت القداسة كمعطى خارجي (تربوي)، و(المعصوب العينين) كمعطى داخلي (نفسي) وهو يستقبل نصّهُ الشعري.

يرى (سرمك) أن الخطاب الشعري للصائغ يغلب عليهِ عدم التقريرية المباشرة في التعبير عن أحزانهِ، بأساليب درامية وسردية منطلقة من الحدث وفيها نقطة جذب، أدى إلى تخليهِ عن الألفاظ الجزلة، ذات الدلالات المجنحة، والعبارات ذات النبرة الخطابية العالية، واستخدام ألفاظ بسيطة موحية اقتربت في كثيرٍ من الأحيان من لغة الحياة اليومية، وبعيدة عن لغة المعجم الغامضة، ليعبِّر عن صدق مشاعرهِ بلغةٍ بسيطةٍ، ذات شكلٍ نثري، معتمداً على الرمز لا على الخبر؛ لأن هناك امتزاجاً واضحاً بالأبعاد الأخرى التي تُسهم في تشكيل قصيدتهِ، وهو بُعد (الموت) الذي أصبح لهُ ملمح أساسي من ملامح رؤيتهِ الشعرية، المشوبة بـ (القلق والترقب والفزع والكابوسية والتذمر والهلوسة ...) وبعد الموت أخذ أبعاداً أُخرى في خلق علاقات للأشياء مع علاقتها بالشاعر، إذ أكسب أشعاره – باللاشعورية وباللاعقلانية – فأصبح اللون السريالي ضرباً من التواصل مع علاقة الصائغ (المرأة / الحب)، التي يقصُّ عليها عذاباتَهُ وغربتَهُ ومحنتَهُ[1].

ولعلَّ قلق الشاعر وشعورهُ بالضيق والوحدة والوحشة، هي من أهم أسباب التوجه إلى هذا النوع من النمط البنائي، ليتناسب مع حساسية اللقطة الشعرية، وسرعة إنهاء الفكرة الشعرية، مع تغيب الوعي، الذي أعطى هيمنة كبيرة في الإبداع والتأويل على حدٍ سواء. فكانت العينة المرشحة للتحليل هي قصيدة (حُلم، والجثة، وعطب، ونُعاس)، فيقرر

(١) ينظر: القديس المعصوب العينين، دراسات في الأدب الروائي والمسرحي والشعري والسيري للمبدع (يوسف الصائغ)، د. حسين سرمك حسن: ٦٥ وما بعدها.(مخطوط)

(سرمك) بدءاً من أن "شعر الصائغ هو عبارة عن حلم طويل تم تقطيعهُ بمهارة، إنها أشبه بالقصة التي يضطلع الحلم بروايتها في أجزاء تتخللها صحوات نائمة، هلوسة على حافة اليقظة، ثم عودة إلى جزء حلمي آخر في رحلة القصّ الشعري الطويلة" (١)، ولعلَّ هذا ما قررّهُ بعض الباحثين النفسيين في اليقظة" (٢)، وفي الوقت نفسهِ تُشبع إحساساً عند المتلقي، فيجد فيها المتعة لدى المبدع أيضاً، "فالشاعر الحالم بقصيدتهِ يسترجع كتابة كلِّ مدركاتهِ الحسية المتسلمة بصيغة من صيغ الارتجاع الحيوي ليستفيد منها في بناء القصيدة، بمجمل تصويري واحتوائي سليم" (٣).

أما المنهجية المتبعة في الكشف عن البنية الدينامية الدالة للمتن الشعري، ورصد مكامن الشعرية في النصوص المدروسة، كانت بعيدةً عن تسلط المنهج بإجراءاتهِ الصارمة، وهو يصفها بأنها "لم نضع فروضاً محددة ولا أحكاماً مسبقة، بل تعاملنا مع النص كنسيج حي وغضٍ في لحمهِ، بصبرٍ ورويّةٍ دون أن نؤذيَهُ" (٤)، فعدم محاولتهِ إيذاء النص، أخذ الناقد يتوسل بمناهج نقدية سياقية، إذ استعان بحادثة وفاة زوجة الشاعر، أثناء تحليله قصيدة (سيدة التفاحات الأربع)(٥)، وكذلك عند تحليل قصيدة حالات (الحالة الرابعة)، إذ إن الصبيّة الحسناء، التي تسير بين الناس في استحياء، في نظر (سرمك) هي ذات الشاعر التي كانت في مرحلة القوة والمركز إذ إن الصائغ كان مسؤولاً عن أزهى مراحل تطور مؤسسة السينما والمسرح في العراق (٦)، معتمداً بذلك على التحليل النفسي الذي "يدخل الفن والأدب في جانبين مهمين ... الأول: تفسير عملية الإبداع، والثاني: تفسير النص الأدبي، مرّة بما يعكسه النص على حياة صاحبهِ الخاصة وهذا يخص علم النفس أولاً،

(١) القديس المعصوب العينين: ٥٠.

(٢) نقد الشعر في المنظور النفسي د. ريكان إبراهيم، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ١٩٨٩م.: ٥٨.

(٣) م. ن: ٦٠.

(٤) القديس المعصوب العينين: ٦.

(٥) ينظر: م. ن: ٦٢.

(٦) ينظر: م. ن: ٥٩.

ومرّة بما تعكس حياة المؤلف الخاصة على النص، وهو من صميم النقد الأدبي" [١]، كما أن هناك مقاربات مهمة بين التحليل النفسي والبنيوية، أعطت صورتها في كتابات (جاك لاكان) التي أعطت "النقّاد نظرية جديدة عن الذات، وقد كان النقّاد الماركسيون والشكلانيون والبنيويون قد استغنوا عن النقد الذاتي بوصفهِ رومانسياً ورجعياً، غير أن نقد (لاكان) طوّر تحليلاً مادياً للذات المكتملة، إذ حظي بمزيد من القبول"[٢]، والواضح أن هناك تشابهاً بين أنموذج (لاكان) في التحليل النفسي وتحليل (سرمك) وهو يتناول قصيدة (حلم) التي يقول فيها الصائغ [٣]:

حين رأيتكِ في حلمي

كان على كتفي، طفلٌ يبكي

قلتِ، احملْ طفْلَكَ عنّي

فحَمَلتُهُ

كانَ جَميْلاً

شَعْرَهُ أبيضُ كالثَّلْجِ

وَعَيْناْهُ مُغْمَضَتَانْ

وحين أخذَتْهُ، صار يَمصُّ أصابِعَهُ

إذ ذاك

نظرتُ إليكِ

رأيتُكِ تَمْضينَ عَلَى عَجَلٍ

---

(١) مقدمة في النقد الأدبي، د. علي جواد الطاهر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط٢، ١٩٨٣م : ٤٢٦.

(٢) ينظر: النظرية النقدية المعاصرة، رامان سلدن، تر: سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، دار الفارس، عمّان/ الأردن، ط١، ١٩٦٦م: ١٢٤.

(٣) قصائد يوسف الصائغ: ١٩٧.

وَتذكَّرتُ بأنكِ ميّتةٌ ...

فَأَفَقْتُ

اللَّيلُ عَميقٌ

وعلى كَتِفي طِفْلٌ يَبْكي.

فالتحليل جاء على أن لفظة (طفلكِ) صيغة تشير (بالتذمر) من هذا الطفل البكّاء، والرمز يكمن في أنّ هذا الطفل (شَعْرَهُ أبيض) مناقض لواقعهِ العمري، كما أنهُ لم يشبع من (الثدي) المطعم ظاهراً (مغمّض العينين)، وإنّ عمل الحلم (يقلب) الواقع، ويصبح بكاء الطفل وهو على كتف المرأة واطمئنانهِ بين يدي الراوي معكوساً، ولكنّ هذهِ الأمور المعكوسة المشوشة تعود بعد أن أفاق الراوي، الذي نقلهُ الشاعر من حلم النوم إلى حلم النص (أفقتُ). فأصبحت هناك دلالات وهي:

– الطفل الذي لا يشبع دلالة على الحب الذي لا يعوّض.

– مصّ الإصبع من قبل الطفل ذي الشعر الأبيض دلالة على النضج مكافئاً للدوافع الاستمنائية.

– الطفل دلالة على وصف آلة الذكور.

– والطفل على الكتف دلالة على الرغبة الجنسية التي لا تفوز بالإشباع [١] .

إذ يهتم (سرمك) بذكر الدوافع الخالقة للنص الشعري، عبر كشف وظيفة الأداة اللغوية في المعنى والمبنى النصي، وما تشكّل عنها، من صور فنية سواء كانت في الشعور أم اللاشعور، ممسكاً بعامل مهم للتعبير الأدبي وهو الغريزة الجنسية (اللبيدو) [*]، والتعبير الأدبي يقع ضمن اللاشعور.

(١) ينظر: القديس المعصوب العينين: ٥١–٥٢.

(*) اللبيدو: لفظة لاتينية تعني الشهوة، استخدمها فرويد معدَّاً إياها بمثابة طاقة حيوية، شبقية في جوهرها وتتمثّل فيها غريزة الحياة، وتستثمر هذه الطاقة في الأنا والغير أو في الأشياء، والبرهان على ذلك هو في

والهدف من تفسير التحليل النفسي للنصوص يكمن في "البحث عن المضمون الكامن وراء المضمون الظاهر للعمل الفني، فهم يؤكدون من خلال المضمون الكامن للنص العلاقة اللاشعورية بالحالة الذهنية أو النفسية المنشئة" [١]، وعملية التفسير في إضاءة النص وكشف دلالاتهِ هذهِ انطلقت في أحايين كثيرة من داخل النص إلى خارجهِ وليس العكس؛ لأنّ السياق يكمن "في داخل اللغة بالقدر نفسهِ الذي هو خارجها" [٢]، وهذا لا يعني أن (سرمك) اعتمد على اللغة وحدها في فهم السياق، وإنما كان المنهج السايكولوجي حاضراً في التحليل، فقد تطرق عن الشخصية القلقة، وإلى موضوع (الأنا والهو) في المفهوم الفرويدي، وكذلك العقدة الأوديبية في تفسير السلوك الإنساني، وبعدهُ الثقافي في النص الشعري (سينما الشباك، السرير، الفراش، نائمة، الالتحام بالمرأة، المضاجعة، شعرها، رأسها، جسمها، يدها، أصابعها، السيدة العارية)، التي كانت البؤرة لمعنى الدال، إلى جانب الفهم والتفسير لها، إذ "يجعل النص يتوسط مرجعيتهُ الاجتماعية وشكلهُ البنيوي" [٣]، وهذا التوازن بين علاقة النص ومرجعياتهِ المتنوعة هو ما نادى بهِ (لوسيان غولدمان) في مشروعهِ الذي تجاوز مأزق البنيوية الشكلية، بانغلاقها الخانق على أفق النص المفقود وحدهُ إلى النص المفتوح على فضاءات مرجعياتهِ المتنوعة، حين وصل البنية اللغوية بالبنية الاجتماعية الأم التي أنتجتها مستثمراً أبحاثهُ في سوسيولوجيا الأدب، فالتكوينية تحمل رؤية أيديولوجية، فهي تمسك بالعلائق المتجددة بين الإبداع

انتقال اللبيدو من الأنا إلى الموضوعات وبالعكس: معجم الطب النفسي والعقلي، د. محمود عواد، دار أسامة للنشر والتوزيع ،ودار المشرق الثقافي ،عمان – الأردن ط١، ٢٠٠٦م: ٤٠٦.

(١) اتجاهات النقد الأدبي العربي في القرن العشرين، إبراهيم عبدالعزيز السمري: ، دار الآفاق العربية للنشر والتوزيع والطباعة، القاهرة، ط١، ١٤٣٢هـ-٢٠١١م: ٩٤.

(٢) اتجاهات في النقد الأدبي الحديث، مجموعة من النقّاد، تر: محمد درويش ، دار المأمون للترجمة والنشر ، وزارة الثقافة –بغداد ،ط١ ،٢٠٠٩م: ٤٥٨.

(٣) إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث، د. يوسف وغليسي، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط١، ١٤٢٩هـ-٢٠٠٨م: ١٥١-١٥٢.

والواقع، بين الأدب وحركة المجتمع، فيرى (غولدمان) تأثير العوامل الاقتصادية والاجتماعية في الإبداع [١].

إننا نستطيع أنْ نزعم أنّ الناقد (سرمك) قد أفرغ جعبتهُ من التحليل النفسي الذي يبدأ من النص، وينتهي إليهِ، ولكنَّهُ في الوقت نفسهِ يمر بمنتج النص، عبر استخدامهِ لجملة من مصطلحات علم النفس ومن هذهِ المصطلحات (المازوخية) [*] التي تكرر ذكرها تسع مرات، و(السادية) [**] تكررت ست مرات، والشعور واللاشعور أكثر من عشرين مرّة، إلى جانب مصطلحات وردت في التحليل منها (الرعب، والجُرم، والحلم، والجنس، وصحوات قائمة، وهلوسة، وعلى حافة اليقظة، والجوع، ورغبة الالتحام بالمرأة، والتذمر، والبكاء، والتضاد الوجداني المؤرّق، والرغبة الجنسية، والارتباك، والرغبة الدفينة، والاضطراب، والقلق، والتوقع السلبي، وإخصاء جذري، والتوتر، والاغتصاب، والمنطق واللامنطق، واللعب الجنوني، ...)، وتلك المصطلحات كلها يستهدي بها الناقد بوصفها أداةً للفهم والتفسير والتحليل، و(الفهم والتفسير) من المصطلحات الأساسية في البنيوية التكوينية ويرمزان إلى مرحلتي العملية النقدية، المرحلة الأولى: هي الارتباط بالنص ولا شيء خارجه، والمرحلة الثانية: يركز الناقد فيها على المكونات الفنية والموضوعية في النص

---

(١) ينظر: البنيوية التكوينية والنقد الأدبي، مجموعة مؤلفين، تر: محمد سبيلا ، مؤسسة الأبحاث العربية ، بيروت– لبنان ، ط١، ١٩٨٤.: ١٣ –١٤.

(*) وهي نوع من أنواع الشذوذ الجنسي يتميز هذا الاضطراب بتكرار الحصول على الإثارة الجنسية، من خلال إيذاء يقع على المضطرب. ينظر: معجم الطب النفسي والعقلي، د. محمود عواد: ٤٠٨.

(**) وهي إقران اللذة الجنسية وربطها بإيقاع الألم على الطرف الآخر، بغية الحصول على اللذة الجنسية، قد تتحقق اللذة وقد لا تتحقق، فهو سلوك يوصف للشذوذ الجنسي، والمصطلح مشتق من اسم الشرير الكاتب والروائي الفرنسي (دوناتيين ألفونس فرنسوا) الملقب بـ المركيز دي ساد Marquis de sade. ينظر: المعجم النفسي الطبي، تأليف: د. آرثر أس. ريبر، د. إيميلي ريبر، ترجمة وتعليق وتقديم: د. عبدالعلي الجسماني، د. عمّار الجسماني ، الدار العربية للعلوم ،ناشرون مكتبات تهامة ،ط١ ، ١٤٢٩هـ ٢٠٠٨م: ٥٧٤، وينظر: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مجدي وهبة، وكامل المهندس: ١٩٥.

الإبداعي في استقلاليتهِ ودون ربطهِ مع أي مكوّن خارج النص انطلاقاً من الآراء النظرية والتطبيقات النقدية التي جاء بها (غولدمان) وضمنها كتبهِ [١] ويرى الدكتور جابر عصفور "إن عملية (التفسير) هي فهم البنية الداخلية للعمل الأدبي. أما (الشرح) فهو درس اجتماعي على مستوى البنية الخارجية الأشمل، ولذلك يقول جولدمان أن الشرح يتصل تحديداً بما يتجاوز نص العمل الأدبي. أمّا التفسير فإنه ملازم لنص العمل الأدبي"[٢]، فالشرح أو الفهم يتعلق بالنص بوصفه بنية لغوية، فتبحث في بنيته الداخلية ومكوناته الجمالية والفكرية، بحيث يقتصر عمل الناقد في هذه المرحلة على وصف البنى الداخلية دون الاستعانة بالعوامل الخارجية، وبعد فهم هذه البنيات الدلالية للنص ينتقل الناقد إلى مرحلة تفسير البنى الذهنية في الواقع الثقافي للمجتمع الذي انبثق منه العمل الأدبي.

وواضح أن الناقد المذكور في قراءتهِ التي حاول فيها إبراز البعد الثقافي المغيب والمسكوت عنهُ عبر استنطاق أكثر من نص شعري، تشكل عندهُ عقدة الأنوثة المحركة لكل معنى رئيس في الإنتاج الشعري، وكأن الصائغ يريد أن يعوض عن الشعور بالنقص الذي يعاني منهُ بسبب إخصائهِ أو موت زوجتهِ، حتى كأنهُ بدا منحرفاً في قصائدهِ لكنهُ في الحلم، فالدكتور (سرمك) مصوِّراً لنا الصائغ قد بذر في أشعارهِ عن مكبوتاتهِ، وكأنهُ في مستشفى أو عيادة سريرية، والمنهج النفسي أوسع بكثير من علم النفس الذي أحاط بدراسة النصوص الشعرية، فالقارئ يبني طموحاً كبيراً على الدراسات التي تتبنى مشروعاً نقدياً خاصاً بها في الرؤية والمنهج، في إغناء النص وبلورتهِ وبشيء من التوازن المنهجي الذي من شأنهِ أن يسهم في كشف أدبية وشعرية النص، وإلّا فالقارئ مضطر إلى المطالبة بالضبط المنهجي، والرصانة في الدراسات النقدية.

(١) ينظر: النقد الشعري المعاصر في المغرب: من تداخل المناهج إلى تداخل الأنساق، د. عبدالإله نزوت، ضمن: تداخل الأنواع الأدبية (مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر): ٧٦٢/١.

(٢) نظريات معاصرة، د. جابر عصفور، دار المدى للثقافة والنشر، سوريا/دمشق، ط١، ١٩٩٨: ١٢٩.

وبالاتجاه نفسه تطالعنا "شعرية الغرائبي في قصائد يوسف الصائغ" [١] للدكتور: (ثابت الآلوسي)، وهو يختار قصائد (إجازة، ولقاء، وحالة، وغداة غد، والخيط) التي تقع ضمن (فانتازيا الحقيقة) فهو يعرض الواقع بطريقة الرؤيا العجائبية، إذ يتماسك الخيال بالحقيقة، والسحر بالواقع، والغرائبي بالطبيعي، والموت بالحياة) فتغلب العاطفة على الفكرة واللاشعور، ويأخذ الخيال الدور البارز في تشكيل قصائدهِ، واستحضار كلماتهِ بناءً على حالتهِ الواقعية.

والدكتور (الآلوسي) يثبت امتزاج عناصر الغرابة واللامألوف في قصائدهِ القصيرة بالذات، إذ "تتحرك بأسلوب حكائي، فيهِ كثير من الغرابة، والإدهاش، فهدفهُ ليست الفكرة، وإنما التشكيل الجديد للحالة (الذهنية الحسية)، فليست الدلالة هي المهمة، وليس الطابع الحسي هو المقصود وإنما التشكيل الجديد لكليهما [٢]، مستثمراً أساليب المفارقة والتضاد وكسر التوقع (المفتعل)، التي تتركها قصائد الصائغ في المتلقي في بناء الصورة، ولاسيما في خاتمة النص وفي "غالب قصائدهِ يعمد إلى كسر المشهد المنظور، أو هزّ الصورة بإسقاط بعض مرتكزاتها، أو قلب الواقع وتشويههِ.. فإذا بالأشخاص الذين يجلسون إلى جانبهِ يراهم بلا رؤوس، والشيخ الذي يشاركهُ خبزه يُخرِجُ من جيبهِ عود ثقاب ينظف أسنانهُ، والكرسي الأليف عينيهِ ويموت ..." [٣] ويرى الدكتور: (محمد صابر عبيد) أن "المسافة الشعرية الفاصلة بين التخييل والتصوير تتفتّح أزهار القصيدة لتُغذي الفضاء الشعري المحيط برائحة الشعر وعبقهِ ونكهتهِ، تتحرك الدوال الشعرية بعد تشرُّبها بماء التخييل نحو أفق التشكّل الصوري الذي يُسهم على نحوٍ فعّال في رسم معالم القصيدة، لتشغل بعد ذلك على حشد مكوناتها وعناصرها في السبيل إلى تكوين مقولتها الشعرية وبناء خطابها الحكائي" [٤]، ويستخدم (الآلوسي) أسلوب المفارقة لِيُبرِزَ من خلالهِ، شدَّة التضاد في الصورة الشعرية الغرائبية (الضحك/البكاء، والخير/الشر، الحبيبة سوف تعود/غداً سأغيب)

(١) صحيفة الأديب (عدد خاص) ١٠٥، في ١/شباط ٢٠٠٦.

(٢) ينظر: م. ن: ٨-٩.

(٣) ينظر: شعرية الغرائبي في قصائد يوسف الصائغ، صحيفة الأديب (عدد خاص) ١٠٥، في ١/شباط ٢٠٠٦ ،بغداد: ٨.

(٤) التشكيل النصي (الشعري، السردي، السير الذاتي)، د. محمد صابر عبيد، كتاب الرياض(١٧٩)، مؤسسة اليمامة الصحفية، المملكة العربية السعودية/ الرياض، ط١، ١٤٣٤هـ-٢٠١٣م: ٩٥.

وهذهِ التضادات تدخل ضمن دائرة الصراع (بين الماضي والحاضر، وبين الوجود وعدمهِ، وبين الحقيقة والخيال، وبين الموت والحياة ...) فشملت رؤيتُهُ النقدية، قصائد بُنيت على التضاد الذي قصدهُ الشاعر، وهو ما يحقق الغرابة، فضلاً عن أن قصيدة الصائغ تقترب من الحكاية والقصة الموزونة، وأن "الجمل ترتبط مع بعضها لتشكل وحدات أكثر تعقيداً، وتعطي تراكيب متنوعة في (رواية، ومسرحية، ونظرية علمية ...) وهذا التركيب قد يعطي في التحليل عالماً مستقلاً عن غيرهِ بإجراء وعناصر مميزة لهُ، وقد تعمل هذهِ التنوعات في الإجراء على ربط الجمل بِتَعمُد لاسيّما المعقد منها، وهذهِ العملية تشكل العمل الإبداعي، ويطلق عليهِ إنكاردن: (العالم الذي قُدِّم في العمل الأدبي)"[١]، كما أن منظور الحكاية يجعل النص متنامياً من بواعثه، وممتداً في جمله التي تستوعب الذات المتلقية في علاقاتها... ولعل ذلك يحل أيضاً الإشكالات التي تجادل في واقعية النص، وفي عالمه الاجتماعي، وعوالم المبدع الشخصية... وذلك لأن المنظور أصبح منظوراً يصل الإنسان بعالمه، ويصل الذات بعالم النص حين تتلقى الحكاية وتتأولها [٢]. ولعلّ أبرز المفاهيم الظاهراتية المؤثرة في اتجاه جمالية التلقي مفهوم المتعالي[*] والقصدية [**].

فالأفكار التي صاغها (هوسرل) حول تلقي الأشياء من خلال الفهم الذاتي أو التلقي الذاتي بدأت تتحول إلى حقائق ملموسة تحاول أن تستند إلى المكونات الأساسية (الماهوية) للشيء [٣]، ويُعدّ (إنغاردن) أوّل مَن عدل في مفهوم المتعالي عن أستاذهِ

---

(١) سجن التفكيك، الأسس الفلسفية لنقد ما بعد البنيوية: ٩١.

(٢) ينظر: أسئلة القصيدة الحديثة، عالي سرحان القرشي، النادي الثقافي الأدبي بالطائف، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت/ لبنان، ط١، ٢٠١٣م.:١٤.

(*) التعالي هو السمو على الواقع، دون اعتماد الإحساس والتجربة، في معرفة علاقة الموضوع بالكائن العارف، في الفينومينولوجيا، إذ يصبح كل تطبيق تجاوزاً نحو الموضوعات الخارجية. ينظر: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة: ١٤٥.

(**) القصدية أو المقصدية: هي مفهوم فلسفي شائع عند الظاهراتيين. وهو مقتبس من علم النفس، وبعض نقّاد الأدب وفلاسفة اللغة، وهي تعيد إعادة الاعتبار للذات التي كادت البنيوية أن تلغيها، فأكدت إلى الذات كمركز وسبب للمعنى وهي توجه المتلقي. ينظر: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة: ١٧٨.

(٣) ينظر: الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ناظم عودة خضر، دار الشروق، عمّان، ط١، ١٩٩٧م.: ٧٥.

(هوسرل) الذي يرى (إنغاردن) أن المعنى الموضوعي أي الخالي من المعطيات المسبقة، ينشأ بعد أن تُكوِّن الظاهرة معنى مخصصاً في الشعور؛ أي بعد الارتداد من عالم المحسوسات الخارجية المادية إلى عالم الشعور الداخلي الخالص [١].

وهذا يشير إلى أن المعنى – معنى أية ظاهرة خارجية في الوجود – هو خلاصة الفهم الفردي الخالص، وهذهِ العملية تُسمى بالمتعالي، إذ يرى "أن الظاهرة تنطوي باستمرار على بنيتين، بنية ثابتة (يسميها نمطية)، وهي أساس الفهم، وأُخرى متغيرة (يسميها مادية)، وهي تشكل الأساس الأسلوبي للعمل الأدبي، إذ إن معنى أية ظاهرة لا يقتصر على البنية النمطية (الثابتة) للظاهرة، بل إن المعنى هو حصيلة نهائية للتفاعل بين بنية العمل الأدبي وفعل الفهم"[٢].

من خلال المشاهد الغرائبية التي وضعت (الآلوسي) في حالة الترقب والانتظار، الذي يعمد من خلالها في الوصول إلى التقانات الأسلوبية، لاسيما تقانة كسر أفق التوقع، محققاً من خلالها بؤرة مركزية تقوم غالباً على بنية التصادم والاحتدام [٣]، وهذهِ التقانات الأسلوبية يحاول التعرف على حقيقتها عبر التحليل الظاهراتي التأويلي بوصفها مصدراً لكل المعاني[٤]، وكذلك تتيح الظاهراتية قراءة جوهرية للأشياء، فهي لا تمثل ذواتها، إنما تعكس قصدية الوعي وفعل الإدراك [٥]، فالآلوسي يتعامل مع (الغرابة) في قصائد الصائغ التي لم يبتعد فيها عما يدور حولهُ من أحداث وأحزان، والمتلقي لا يمكن أن يقف من النصوص الشعرية بعيداً عن واقع الشاعر لحظة إبداعهِ من جهة، ولحظة تلقيهِ من جهة أخرى، فإلى جانب التقانات الأسلوبية من (مفارقة، وحكاية، وسرد، ومشهد، وتضاد، وكسر توقع ..)، تداخلت مع التحليل النفسي للنصوص إذ نجد (الخيبة، والضياع، واللا

(١) ينظر: الأصول المعرفية لنظرية التلقي: ٧٥.
(٢) م . ن والصفحة.
(٣) ينظر: شعرية الغرائبي في قصائد يوسف الصائغ: ٨.
(٤) ينظر: سجن التفكيك: ٨٢.
(٥) ينظر: دليل الناقد الأدبي: ٢١٤.

جدوى، والضحك، والبكاء، والتشاؤم، وجدلية الخير والشر، والانكسار، والعبثية، والتصادم، والموت، والسخرية اللاذعة ..)، بسلاسة وبدون عناء، وفهمهِ كواقعهِ ذات طبيعة ملموسة، وهذا ما أرداهُ (ياوس) حينما اعتمد بدهية القارئ لفهم اصطلاحهِ الرئيس (مفهوم أفق التوقع)؛ إذ إنّ الاصطلاح وُجد من مجموعة كلمات ومقاطع مركبة: (أفق التوقع)، (أفق البناء)، (التغيير الأفقي)، (الأفق المادي للحالات) [١]، ويقصد بأفق التوقع لديهِ نظام التبادل الذاتي أو بناء التوقعات، بوصفه نظاماً مرجعياً أو نظاماً ذهنياً، إذ تكون افتراضات المتلقي صحيحة، في أي نص أدبي؛ بمعنى أن المتلقي يبني معنى النص الأدبي؛ لأن ذلك العمل يثير أفق توقعهُ، ومن ثمة فإن الأفق الأدبي يتشيأ، لأن العمل ذاتهُ يجعلهُ هدفاً مدركاً من قِبَلْ القارئ[٢]، والشعر الجيد هو الذي يحمل بلاغاً شعرياً، يتواكب فيه المتوقع واللا متوقع في وقتٍ واحد، أما فقدان الأصل الأول (المتوقع) فإنه يجعل النص عديم المعنى، على حين فقدان الأصل الثاني(اللا متوقع) يجعله عديم القيمة[٣]، أي لا بدَّ من الحضور الفاعل للبنية الداخلية للقصيدة(الألفاظ)، والبنية الخارجية لها(المعاني).

وعلينا أن نشير هنا إلى أن التحليل النفسي لقصائد الصائغ قد تسرّب إلى أغلب المناهج النقدية التي دخلت مضمار الخطاب النقدي، فأفادها، واستفاد منها، سواء كان ذلك على شكل إشارات لم تحقق حضوراً نقدياً، أو جهوداً حاولت أن تبني نتائج وفق معطيات النقد النفسي، التي تربط الشاعر وبما يمتلكهُ النص، أو المتلقي الذي يبحث في (اللغة، والصورة، والموسيقى، والمكان، والزمان، والتشكيل، والموضوعات، والتضاد، والتوازي، والمفارقة، والسرد، والدراما ....)، فهذهِ الدكتورة: (علياء سعدي) لم تتخلَّ عن المعطى

(١) ينظر: استقبال العرب للنظريات النقدية الغربية، أعمال مؤتمر قسم اللغة العربية وآدابها الرابع بجامعة البترا، الأردن، ٢-٢٠٠٧/٥/٣: ٢٨٩/٢.

(٢) ينظر: استقبال العرب للنظريات النقدية الغربية : ٢٨٩/٢.

(٣) ينظر: تحليل النص الشعري "بنية القصيدة"، يوري لوتمان، تر: د. محمد فتوح أحمد، صدر الكتاب في لينغراد سنة ١٩٧٢م، طبع في دار المعارف ، القاهرة، ١٩٩٥م.: ١٧٩.

النفسي، وهي تحلل قصائد الصائغ ذات التداخل الأجناسي مثل قصيدة (زيارة، وموت الكرسي، ولقاء، والرجل ذو الرباط الأسود، وحوار عبر الهاتف، ومشاركة وخواطر بطل عادي جداً، ورقصة ..) التي تجمع تقانات المسرح بمقوماتهِ من تعدد في الشخصيات ونمو الحدث، واستخدام الحوار بفعلهِ الدرامي، والقناع، والمؤثرات البصرية والسمعية، والإيحائية [١]، وهي تكشف عن طبائع الشخصيات أو الأصوات المتجاورة، بينهُ وبين أشيائهِ (الجثة، الكتاب، المنزل، المفتاح، الباب، ...)، التي ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالأبعاد النفسية للموقف، مما منحت الدراما أبعاداً تعبيرية، ذات لغة شعرية مكثفة، كما أن للصورة القدرة على استيعاب أبعاد نفسية للصائغ بدلالاتها على التعاسة والشقاء والقلق، وكذلك القناع الذي هو جزء من الرمز، يؤدي وظيفة نفسية، ودلالات فكرية عبر رموزهِ ورؤياهُ.

وهذا الإجراء النقدي ينطبق حتى على الدراسة التي تنطلق من بنائية النص الشعري، وارتكازهِ على مكوناتهِ الفاعلة، بعيداً عن أي مؤثر خارجي كالمؤلف والواقع والتاريخ، كالدراسة المشتركة بين الدكتور (سمير الخليل، ويونس عباس حسين) التي تنطلق من مقولة إن الشعر هو (لغة داخل اللغة) أو هو (لغة ما وراء اللغة) [٢]، التي تولّد عنها التركيز على الأنموذج اللغوي، والابتعاد عن النقد المبني على الأيديولوجيا، أي حصر الأدب في بوتقة اللغة، والتي يتحتم من إثنائها على المتلقي أن يضع جمالية العمل الأدبي في الشكل وليس في المضمون، وهي ما اصطُلِحَ عليها بـ (موت المؤلف) التي نادى بها الشكلانيون الروس.

فالدراسة تهدف إلى كشف الشكل الفني/الشعري، ومدى تآلفهِ مع الأشكال الأخرى/السينما، مهملة بذلك الجانب الدلالي؛ لأن المنهجية تقوم على قياس (الكفاءة الأدبية) أو القدرة،

(١) شعرية المسرحة قراءة في النص الشعري ليوسف الصائغ، د. علياء سعدي، مجلة الأقلام ،بغداد، ع٢، ٢٠١٠ : ١٣٧ وما بعدها.

(٢) دور السريان في الثقافة العراقية، أبحاث ودراسات الحلقة الدراسية الثالثة دورة سليمان الصائغ، مجموعة من الكتّاب والباحثين ، وزارة الثقافة والفنون السريانية ، سلسلة الثقافة السريانية ط٣، ٢٠١٣م :٢٠-٢٢ /١١/٢٠١٣): ٧٠، ٧١- ٧٢.

"والتي تتمثل في إصدار حكمٍ ما على التعبير (الأداء) فالقواعد اللغوية هي المسؤولة عن التأثير الذي يسببهُ التعبير حتى لو كان التعبير مخالفاً لقاعدةٍ ما من قواعد اللغة" [١]، ومن أهداف الناقد الشكلاني أن يهتم بالتفريق بين الشكل والماهية ومنها "علاقة النص بالكتابة التي بدورها تفضي إلى مفهوم النصوصية وتداخل النصوص" [٢]، وبعد سقوط الهوية النوعية، وفكرة النقاء للنوع، وما تقترحهُ هذهِ الكتابة الجديدة ذات الطابع التعسفي [٣]، أصبحت هناك مساحة واسعة أمام القارئ، التي يرى من خلالها النص أكثر من زاوية وبعيداً عن معرفة المؤلف وقصدهِ.

فأصبح الشكل هو الفاعل الرئيس في الدراسة، من أجل إبراز القيمة الجمالية والشعرية، عبر ما تُعلِنه القصيدة عن بنيتها، واعتمادها مقولة الثنائيات الفاعلة كـ (التزمن والتزامن، الانسجام وعدم الانسجام، الانحراف والتحول)، وأن هناك مفردات منبثقة من اللغة مثل (لذة النص، التجانس، التماسك، التآلف النصي، التوليف، التوافق، النظام اللغوي، التضاد، الانقطاع بين الجمل، مستوى شكلي، العنصر الزمني، الأنماط البنائية، البناء، التشكيل).

فمن خلال كشف الوظيفة الشعرية التي تهيمن على الخطاب النقدي، فتلمس سلسلة من الإشارات النفسية التي تبرز من بين الصور والمشاهد واللقطات السينمائية في قصيدة (حلم في أربع لقطات)، و(قصّة)، والتفاصيل الصغيرة وتعيين الأشياء وتوظيفها، إلى جانب النظر السوريالي للوجود عبر إشاعة المفارقة في رصد الهموم اليومية أسهَم بشكل أو بآخر في تشكيل الحالة النفسية لمنتج هذهِ القصائد، وهو يستثمر الآليات السينمائية في نقل المشهد وصياغتهِ كاللقطة والسيناريو والمونتاج، كما أنّ اللغة غير مغلقة على نفسها.

لعلّنا بحاجة إلى أن نعترف بحساسية الطرح الحداثي، الذي يعمل الحداثيون على ضرورة تغيّر التراث بمبادئهِ وقيمهِ تحديداً، إذ ينادون بحتمية التحول عن القديم والماضي إلى

---

(١) دليل الناقد الأدبي: ٢٠٧.

(٢) م . ن :٢٦١.

(٣) ينظر: تاريخ قصيدة النثر العربية، مقاربة ابستيمولوجية، علي بدر، مجلة الطليعة الأدبية، بغداد، ع١، شباط ١٩٩١: ٢٠.

الحاضر والمستقبل، وهذا التحول يتم عن طريق ما يسمونهُ بتفجير التراث، والدعوة إلى إعادة قراءتهِ وتقييمهِ، بمنظور حداثي ثوري، فأضحى على الشاعر الحداثي (الحقيقي) أن يتجاوز خطى الأدباء والشعراء في القديم، وعلى الصُعد والمستويات كافة، لأنها لا تمثل روح العصر، وإلّا أُتُهِمَ بـ (التقليدية والرجعية) أو التحجر العقلي. ومن المؤيدين لهذا الطرح نذكر على سبيل المثال لا الحصر (أدونيس وزوجهُ خالدة سعيد، ويوسف الخال، وعبدالله الغذامي، وعبدالعزيز المقالح، ومحمد أركون، ومحمد عابد الجابري ...) قد اتخذوا مجموعة مصطلحات تشير إلى هذا التحول الذي يدلّ على (الثورة، والانقلاب، والتحول، والإبداع، والتمرد، والتبدل، والصراع، والرفض، والتغير، والهدم، والتفجير، والحداثة، والتجديد ..)، فكان التجريب الملاذ الأوّل أمام الأدباء والشعراء، بوصفهِ عملية إجرائية، يرجون من ورائها إزاحة القديم، فنتجَ عنهُ ظهور ما يُسمّى بـ (الشعر الحر)، على أيدي الشعراء الرواد، وغدا التجريب أكثر "جنوحاً عند الستينيين" [١] على حد قول (سامي مهدي)، فبرزت أساليب جديدة في النصوص الحداثية، إلّا أنّ نص الصائغ الشعري في نظر (صفاء الدين أحمد) بقي محافظاً على "ديناميكية الحركة التواصلية بين الماضي والحاضر، في قدرتهِ على استلهام الموروث القديم" [٢]، على اعتبار أن الحداثة عند السيد (صفاء) لا تعني التدمير والإبادة مطلقاً، إنما هي الروح المحافظة على الوعاء التليد وهي مرحلة متقدمة ومواكبة للتجديد حتى نضمن من خلالها تراثنا القديم [٣]، وهو يتناول عدداً من القصائد كـ(المعلِّم، واغتصاب، واستيقظ يا يوسف)، واقفاً أمام أهم ظواهر الحداثة في القصيدة الحديثة كـ (التوازي، والمعادل الموضوعي، والتكرار بظواهرهِ، والتضاد، والتكامل النصي، والاتباع الأسلوبي، والإخبار التخصصي السردي، والتكثيف الدلالي، والتشكيل الموسيقي، وجماليات المشهد التخيلي، والجنوح الرمزي، ويقظة الغموض)، فكل هذهِ الظواهر، تم تحديدها من خلال النظرة الكلية لإنتاج يوسف الصائغ الشعري، دون ذكر استشهادات عملية متعددة، وتحليلها وتأويليها، مكتفياً بمثالٍ واحد، وهذا المثال لم يتم

(١) الموجة الصاخبة، شعر الستينيات في العراق، سامي مهدي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ١٩٩٤ م.: ٢٣٣.

(٢) دور السريان في الثقافة العراقية: ٥٩.

(٣) ينظر: م. ن: ٥٩-٦٠.

استنزاف طاقاتهِ التعبيرية والدلالية والأسلوبية بالمستوى الذي يطمح إليهِ القارئ، ونحن نجد عبارات الإطراء أمام إمكانية الصائغ في هذا التوظيف، مشيراً إلى أن هذا التوظيف يحقق الأُلفة بين القارئ والنص، وإنها تحتاج إلى مزيد من التأمل لقراءتها [١].

وإلى جانب هذهِ الضربات السريعة وغير الموجعة للنص، في سبيل كشف قناعها وعبر طرح التساؤلات حول وظائف عناصرها اللغوية والأسلوبية والتعبيرية، ومن ثَمَّ كشف طريقتها الخاصة في الدلالة، تشير الفعالية النقدية عند (صفاء الدين)، وفهمهِ للنصوص ضمن مستوى (البنيوية التكوينية)، في "توصلهِ إلى وضع علاقة شاملة لمجموع النص في إطار الفهم العام للأنموذج من جهة، والنص من جهة أخرى" [٢]، فهو مزود على ما يبدو بالافتراضات التي كانت أشبه بالموجهات لدراسة النصوص واستخلاص بُناها إذ "امتزج عالم الصائغ الشعري بالحوادث والانفعالات، وانطلق من البيئة المحددة بمكانها وزمانها وجعلها العالم المتموج بالحركات ..." [٣]، وهذهِ الفرضية التي تم إثباتها، بيّنت مدى فعالية أسلوب التحليل الذي سلكهُ في كشف دلالات النص، فقصائد الصائغ "تختزل رؤى ومواقف وأفكاراً ومدلولات نفسية ورؤيوية.." [٤]، وإن ما يحسب للباحث هو إدخال مفهوم (رؤية العالم)[*] الذي يُعد أهم مفاهيم البنيوية التكوينية الذي أرسى مفهومه الفيلسوف الألماني (هيجل) ومن بعده (لوكاش) ويقصد غولدمان به ذلك الرابط الفكري الذي يوحد

(١) ينظر: دور السريان في الثقافة العراقية: الصفحات: ٦٠-٦١، ٦٣، ٦٧-٦٨.

(٢) المذاهب النقدية، دراسة وتطبيق، د. عمر محمد الطالب، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، جامعة الموصل، دار الكتب للطباعة والنشر، الموصل، ١٤١٤هـ-١٩٩٣م: ٢١٧.

(٣) دور السريان في الثقافة العراقية: ٦٢.

(٤) م . ن: ٦١.

(*) يدلّ عند (غولدمان) على الاستكمال المفهومي الذي يحصل على انسجام النزعات: الواقعية/العاطفية/الثقافية، لأعضاء مجموعة: (طبقات اجتماعية، ذات رؤية سيكولوجية منسجمة للعالم. وأن تعبّر عن المستوى الديني والفلسفي والأدبي والفني. ينظر: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة: ١٠٧. والحقيقة أن(غولدمان) قد اتخذ من النقد البنيوي وسيلة لبلورة فكره الاجتماعي في(رؤية العالم) التي كرّس لها الفلسفي والسوسيولوجي والنقد البنيوي، فضلاً عن إفادته من (جان بياجيه وكانط ولوكاش) وتأثر بهم على ما يبدو.

بين جماعة أو طبقة معينة تتواجد في ظروف موحدة، وإنه "نسق من التفكير يفرض نفسه في بعض الشروط على زمرة من الناس في أوضاع اقتصادية واجتماعية متشابهة"[١] وبهذا فالأعمال الأدبية لا تعبّر عن الأفراد وإنما تعبّر عن الوعي الطبقي وعن نظرة المجتمعات والطبقات، فالأديب يختزل في عمله الإبداعي رؤية للجماعة التي ينتمي إليها، وبذلك يؤكدا (صفاء الدين) هذا المعنى وهو يحلل قصيدة (المعلم): فيقول "أن تراكم الأسئلة يستدعي مدلولات شتى، ورؤى متعددة تحتاج إلى درجة كبيرة من الوعي، والتأمل والإدراك لمدلولها الفكري وبعدها النفسي، ... فالنص الشعري عالم لهُ رؤيا مفتوحة" [٢]، كما أننا نجد مصطلحات البنيوية في طيات الدراسة مثل (البنية، والنظام، والنسق، وشبكة العلاقات، والتوازي، والمحايثة، والدلالي، والتركيبي، والتفاعل، والوعي القائم، والوعي الممكن، والكلي والنمطي...) والتي وضعها (دي سوسير، وجاكبسون وبارت) كما لم نجد ابتعاداً كلياً عن أحكام القيمة والأيديولوجيات النفعية التي تحقق إقامة التوازن بين طبيعة الأدب ووظيفته.

(١) البنيوية التكوينية والنقد الأدبي: ٤٨.

(٢) دور السريان في الثقافة العراقية:٦٢.

Yusuf al - Sayegh in the lesson of critical Iraqi study of separate texts

Prof.Dep. Qubia Tawfiq Al Youzabi
Hussain Abdullateef Abdullah

Abstract

This study is a serious critical study, providing an analytical reading of the Iraqi critical discourse of the experience of the creative Joseph Al-Sayegh poetry; Critics of the went to his poetry texts and confront them with systematic monetary tools and technical procedural steps to be an introduction to the nature of the poetic text and its worlds away from the authority of one approach Because of the openness to the different approaches (psychological, sociological, structural, formative and semiotic) and post-structural approaches (such as deconstruction, receiving, interpretation, and textual overlap), which revealed the multiplicity of cultures and knowledge of critics against the text that I have traveled to raise awareness of reading the reader through this open pluralism granted by the texts of the poetic artist who emerged from the logical and mental view, which has become a landmark in his map of poetry; it is loaded with the pains of the past and present address many of his own concerns and concerns of man in life. To the history of Iraqi and Arab poetry