

يوسف الصائغ في الدرس النقدي العراقي دراسة نقدية في المجاميع الشعرية

أ.م.د. قبية توفيق سلطان اليوزبكي

جامعة الموصل / كلية الآداب

المستخلص

يهدف هذا النوع من الدراسات إلى كشف محتوى المجاميع الشعرية، من حيث المضمون، وأفكار المبدع وأحاسيسه ومشاعره، التي يعبر عنها عنوان الديوان أو عنوان قصيدة منه، أو فكرة، أو أسلوب من أساليب التعبير، ضمن حقول دلالية لها الهيمنة على الديوان، فلم يهمل النقاد على المستوى التطبيقي علاقة الشكل بالمضمون، وبذلك تباينت المناهج المتبعة في دراسة الدواوين، التي في الغالب تتجه نحو توظيف الدلالة الفكرية والثقافية والعقلية، من داخل النص وخارجه من كاتب، وظروف سياسية، وأجواء نفسية، وإسقاطات واقعية، وأحداث تاريخية، فهي التي تحدد هوية النص أو الديوان، فتعددت بذلك المناهج لقراءة النص كالفني والأسلوبي والبنوي والسميائي وغيرها؛ والسبب يعود إلى طريقة تحليل مكونات الخيال الأدبي والصور والدلالات الاجتماعية والتاريخية والثقافية المرتبطة بالمضمون، أي وصف العوامل الخارجية المؤثرة في النص، إلى جانب الاهتمام ببنيات النص الأدبية وعلاقاته الداخلية، فمن الصعوبة وضع وصف دقيق للمنهج المتبع في الدراسة فتارةً تركز على شكل النص وعناصره وبنائه، وتارةً أخرى تهتم بالمضمون المباشر، وذات لغة تقريرية واصفة تميل إلى البعد الأيديولوجي التاريخي.



Abstract:

This type of studies aims at revealing the content of poetry groups, in terms of content, ideas, sensations and feelings of the creator, expressed in the title of the Diwan or the title of a poem, or an idea or a method of expression, within the fields of dominance. On the applied level, the relationship between the form and the content, thus differentiated the methods used in the study of religions, which are often oriented towards the use of intellectual, cultural and mental significance, inside and outside the text writer, political conditions, psychological atmosphere, and realistic projections, The reason is the method of analyzing the components of the literary imagination and the social, historical and cultural characteristics associated with the content, ie the description of the external factors affecting the text, in addition to the attention to the structures of the literary text and its internal relations, It is difficult to develop a precise description of the methodology used in the study at times focusing on the form and elements of the text and its construction, and sometimes the direct attention to content, and the language of the report descriptive tend to the ideological dimension of history

دراسة نقدية لمجاميع شعرية

أدركت الأوساط الثقافية النقدية حكمة يوسف الصائغ بوصفه أحد أهم رواد الحركة الثقافية العراقية المعاصرة. فبات على الدارس النقدي أن يبحث عن الممارسات النقدية التي لازمت شعره وتطورت بتطوره واستقرت ظواهره الفنية وفضاءاته الشعرية وسط مناهج واتجاهات نقدية (سياقية ونصية) من شأنها أن تحقق التكامل المعرفي والنقدي ، وذلك وفق آليات وأدوات إجرائية تحقق انسجاماً نقدياً وفنياً وجمالياً مع المجاميع الشعرية المراد استنطاقها. فمن أقدم الدراسات على الإطلاق التي تحدثت عن ديوان كامل من دواوين يوسف الصائغ وهي "اعترافات مالك بن الربيب"، لمحمد حسين الأعرجي تحت عنوان (ملاحم مالك بن الربيب...) ^(١)، فكان عنوان دراسته قريب من عنوان المجموعة الشعرية، فتحوّلت مفردات اللغة الشعرية لدى الصائغ إلى لغة لعنوان نص نقدي، يحيل إلى النص الشعري والنص النقدي معاً. إذ جرت العادة عند نقّادنا أن تقترب دراساتهم من عنوانات القصائد أو المجاميع أو على جزء من متن النص الشعري، وكأن هذه العنوانات هي لقصائد أو لمجاميع شعرية، وليست لدراسات نقدية كما فعل د. (جلال الخياط رحمه الله) حينما انتقى عنوان (المنفى والملوكوت) لكتابه، والذي أخذه من إحدى قصائد عبدالوهاب البياتي ^(٢).

استطاع (الأعرجي) إبراز القيم الفنية لشعر الصائغ بصورة واضحة، مبتدئاً الحديث عن قصيدة (رياح بني مازن/حزيران ١٩٦٧م)، التي هي القصيدة الأولى فيه على وفق التسلسل الزمني الذي كُتب فيه الديوان، إذ وازن بين إبراز القيم الفكرية في القصائد، والقيم الفنية، ولعلّ أول ما يواجهنا به (الأعرجي) قوله: "وتكتسب القصة من خلال القصيدة دلالات معاصرة جديدة غير التي كانت لها. ومن خلالها أيضاً نرى بذور القصيدة السابقة قد نمت في هذه القصيدة. وإذ يكون أطفال البصرة الجائعون الذين هم الشعب العربي بأسره يوعدون بالثورة منذ قرون دون أن يلقوها، فإن الشاعر لا يجد إلا أن أمة كهذه بالعقم، فيروح يبحث عن سبب لعنة العقم هذه، الذي هو في الحقيقة واقع الوطن العربي ^(٣).

إذ لم يقتصر انعكاس العنوان الشعري على العنوان النقدي وتحول اللغة الشعرية إلى لغة نقدية فحسب، وإنما تبني عدداً غير قليل من النقاد المنهج الاجتماعي لصفحة الأدب شعراً وسرداً، فتبنوا

مفاهيم الثورة والحرية الاشتراكية والتحررية والقومية، وكل ما يتصل بالأمة العربية وقضاياها من صلة، ولهذا تبنا النقاد والتزموا في نقدهم للنصوص والتتظير بلغة ذات أبعاد اجتماعية وأيديولوجية.

فكان النقاد في هذا الإطار يتجاهلون قيم النص الشكلية، وركزوا على المضمون المعبر عن القضايا العربية، وهذا الشعر يجمع خصائص فنية وجمالية وموضوعية، فكان مثار اهتمام النقاد، فالسيد (طراد الكبيسي) يسرد أسماء الشعراء العراقيين وربطهم بكل التوجهات التحررية عراقياً وعربياً إذ يقول "إن حسب الشيخ جعفر، وحמיד سعيد، وسامي مهدي، ويوسف الصائغ... وبقية الشعراء الشباب...، إنما يمثلون اتجاه الشعر العراقي الجديد بكل تراثه، وتنوع رؤاه، وتعدد إيقاعاته، وفكره الثوري والتقدمي..."^(٤)، فأصبحت قيمة النص النقدي طبقاً لمدى تعبير هذا النص أو ذاك عن معنى تقترب من الموقف الأيديولوجي في النصوص الأدبية، التي جاءت ما يناسب "الانقلاب الذي حدث في العالم الخارجي، والموقف العام من الإنسان ومشاكله"^(٥)، فشحن النص الأدبي بالتوجه الأيديولوجي من الكلمات والجمل والأفكار، وكذلك النقد شُحن بذات التوجه الأيديولوجي أو أكثر مما يحتمل، فأصبح انعكاساً مباشراً بينهما، وبواقعية في فهم الأفكار والقيم والمشاعر.

لقد كاد النقاد الذين تناولوا البعد الوطني والقومي في شعر الصائغ يتفقون على أن ديوان (المعلم، واعترافات مالك بن الريب) يعدان منطلقاً ناجحاً للشاعر في هذا الميدان، سواء أكان عن طريق القناع والرمز التراثيين أم عن طريق الطابع الدرامي، كما نجد (أحمد نصيف الجنابي) الذي يرى أن يوسف الصائغ في قصيدته (رياح بني مازن) استطاع أن يستغل الحدث التاريخي ويحوّله إلى حكاية ذات طابع درامي مأساوي فقد اقتطع من الشاعر قوله^(٦):

رياح بني مازن أيقظتني ...

على موهن فز روعي (ها أنا)

واختنقت، وأخجلني سورُ سِجني ...

فأوجعني موضع القلب مَيّ.

وموجة لهفتي لا عشير لها غير ريح تُعذّبني

تعصفُ الريحُ تعوي

هي اللبوة الأمُ تعوي، فوا خجلتاهُ لِصمتي ...

رأيتُ المواكبَ تزحفُ دوني

صَرَخْتُ فلم يسمعُ الركبُ صوتي ...

عُقبُ (الجنابي) على هذا المقطع من القصيدة، "وإن كانت ذات طابع عاطفي، تعجُّ بالكلمات الحسيّة، فهي ذات صورة رائعة، وكل صورة تعطي بُعداً نفسياً جديداً للقصيدة فتتمو نمواً طبيعياً حتى تكتمل في النهاية، كما ينتهي الحدث الدرامي نهاية، فيأخذ بالألباب" ^(٧)، أمّا (ماجد السامرائي)، وهو يتناول رموز الصائغ الشعريّة في ديوانه (اعترافات مالك بن الريب) ^(٨)، ومدى انسجام مواقف الشاعر مع الحياة، وحركته داخل النص الشعري، بين المبدع من طرف، وبين الشخصية المستدعاة من طرفٍ آخر، وبين المتلقي من طرفٍ ثالث، بسبب ولاء الصائغ لتاريخه وثقافته وتراثه، ومن ثمّ تتاغمت مع أمته عبر رموزها التاريخية، إلّا أنه أراد أن يضع الرموز في مقابل الواقع، ذي القيم الجمالية والفنية وإحالاته ودلالاته سواء كان رمزاً دينياً أم شخصياً أم سياسياً أم تراثياً، فهي وسائل للصورة الشعريّة التي وظفها الشاعر المعاصر في التعبير عن أبعاد رؤيته الشعريّة منطلقاً من الواقع، كما أن "الرمز الشعري يبدأ من الواقع المادي المحسوس ليحول هذا الواقع إلى واقع نفسي وشعوري وتجريدي يند عن التحديد الصارم" ^(٩). كما أنّ هناك تداخلاً كبيراً في الدراسات النقدية، في تناول الشخصيات التراثية، فتارةً تدخل في باب الرمز، وتارةً أخرى تدخل في باب القناع، وكلاً بحسب تناول رمزية الشخصية التراثية، فمنهم من تناولها على أنها رمز فأدت إلى انزياح الناقد عن منهجيته، وذهبت بصيرته نحو الجانب النفسي، والبعض الآخر يراها أنها ذات دلالات عميقة التي تربط هذه الشخصيات بالواقع فهي تصف حالة عن طريق استدعائها/تناصها. وهذا التوجه من الشعراء لاستعمال التصوير الفني بوصفه لوحة يبرز فيها الشاعر أفكاره وأحاسيسه ومشاعره وحالاته النفسية، فالصائغ في قصيدته (سفر الرؤيا) التي حاول (الأعرجي) أن يجمع في دراسته لديوان (اعترافات مالك بن الريب) بين الصورة والرمز والقناع، وبين التناص بجانبه (اللغوي والمضموني)، محاولاً تتبع الألفاظ الواردة في الكتاب المقدس

(رؤيا يوحنا) من الإنجيل، وهي رؤيا ميتافيزيقية تكاد تكون سريالية في غرابية أجوائها على وفق تعبير الأعرجي^(١٠)، وقصيدة سفر الرؤيا التي أشبه ما تكون بالأحلام التي لا يربطها رابط، وهي تعالج الردات المتعاقبة في (الأردن، والمغرب، والسودان)^(١١). فمن البصائر النقدية التي يمكن أن نستجليها من مقارنة (الأعرجي) بين النص الديني الذي هو داخل الإبداع والنص الشعري، لم تتم إلاّ بجهد استثنائي من الناقد، وهذا ما حدث فعلاً عن تحليله لقصيدة (سفر الرؤيا)، إلاّ أنّه لم يتطرق إلى تناص العنوان عن طريق المقارنة والتفسير، التي لا تقل أهمية عن التناصات الأخرى لما تحمله من دلالات، إذ إن عنوان القصيدة هو عنوان السفر نفسه (سفر يوحنا)، وأن تناص العنوان مع العنوان عن طريق شبكة من العلاقات المعنوية والموضوعية للعنوانين. إن سفر يوحنا وسفر الرؤيا من حيث الإعراب يكون لفظ السفر مضاف فيهما إلى يوحنا مرة وإلى الرؤيا مرة أخرى، ولاشك أن الإضافة تفيد نسبة شيء إلى شيء آخر، ففي الأول أضيف لفظ السفر إلى النبي يوحنا ونُسب إليه، وفي الثاني أضيف إلى الرؤيا التي رآها هذا النبي واشتهر بسفر رؤيا يوحنا اللاهوتي^(١٢)، وهما يعدان من الكتب المقدسة لدى اليهودية والنصرانية. فالنص الديني يتمظهر خارج السياق النصي في العنوان الأصلي والمتن في العمل الأدبي، على أنه نص ديني واضح، لتصبح الصورة الحسية للكلمة صورة مرئية لما يُراد التعبير عنه. أمّا السيد (طراد الكبيسي) الذي يتناول مجموعة (اعترافات مالك بن الريب) من زاوية جدلية الحياة والموت، المقترنة بالعُربة التي تحاصر الشاعر، ليعلن غياب الرضا أو القناعة بالحال التي يعيشها الإنسان، كما حصل للسيّاب في عُربته عن العالم كله، فالكبيسي يقوم بعقد مقارنة بين عُربة السيّاب وعُربة الصائغ، وحلقة الوصل بينهما هي شخصية (مالك بن الريب)، وموته في العُربة بعيداً عن أهله ووطنه.

فالعربي وعُربته في قومه في (رياح بن مازن)، والمحب وعُربته عن حبه في (ما بين جلدي وقلبي "أيار - حزيران ١٩٧٣م")، والفدائي غريباً عن وطنه، فينحمل السلاح من أجل استعادته، ولكن حال بينه وبين ذلك، فيعيش غريباً عن سلاحه في (سفر الرؤيا)^(١٣)، فبسبب تحقق الاغتراب الإنساني لجأ الصائغ إلى الموروث الفردي كالشخصيات التي ترمز لواقع الإنسان اليوم، وهي رموز مغترية بسبب عدم تلاؤمها هي مع الواقع الاجتماعي الذي وجدت فيه كشخصية (مالك بن الريب) وبدر شاكر

السيّاب)، ويلجأ الصائغ إلى الموروث الشعبي (التوراة بالذات) وهو إقرار بالاعتراق إذ أنشأ كُتّاب الأسفار علاقات شكلية لإنسان متشيء في مجتمع تنظمه علاقات عبودية، والإنسان فيه ليس إلا أداة إنتاج^(١٤). فقصائد الديوان تتميز بالحواريات، وبعض التصعيدات الدرامية، ومثقلة باللغة الأسلوبية التوراتية، وبالاستعارات من اللغة المحكية المحلية والتقاليد الشعبية (الموصلية بالذات)^(١٥).

فأشعار مجموعة (اعترافات مالك بن الريب) في نظر (الكبيسي) يقوم على فعل استدعاء الشخصيات التراثية لممارسة الإسقاط السياسي والاجتماعي والواقعي، ويمتد ليشمل استدعاء الأساطير الدينية ليكسب قصائده أبعاداً جديدة، وأنّ الصائغ بهذا ملتزم بقضايا الإنسان والمجتمع، ناقدًا للظلم السياسي والاجتماعي، فمن هنا انصبّ اهتمام الناقد على مضمون العمل الأدبي دون شكله، والمضمون عنده من أهم العناصر القادرة على إبراز الدلالات الاجتماعية والتاريخية والنفسية، فالكبيسي يورد مجموعة مفردات تعبّر عن الاتجاه الاجتماعي في التحليل منها (العبودية، الفردية، البرجوازية، البطل الثوري، التطلعات الثورية، الفدائي، التحررية، التقدمية، الانتماء، ثقافة عربية، الفدائي العربي ...) وهذه المفردات تنتمي إلى المعجم الأيديولوجي، التي هيمنت على بناء النص النقدي، الذي ينتمي بطبيعته إلى النقد الاجتماعي، أو ما يسمى بالنقد الواقعي، وعُرف فيما بعد بسوسيولوجيا الأدب أو البنيوية التكوينية. انطلاقاً من إسقاطات النقّاد حول ديوان (مالك بن الريب) الذي حاز على ست دراسات، تتضمنها عبارات التميز والإطراء^(١٦)، وأنها ذات نكهة خاصة على مستوى الرؤية والفن معاً، كما أنّ الصائغ فنّان حاد، مجود في كل جزئيات تقنيته الفنية - السيكلوجية - فأضاف بهذا الديوان شعرية كبيرة، لعطائه الشعري وإلى ديوان الشعر العربي والعالم^(١٧). إذ يؤسس الصائغ لحظته الشعرية قصيصاً في مجموعته، التي تمثلت (القصة) قدراً كبيراً من (الشعرية)، "قبدا القصّ الشعري يبرز إلى الوجود جنساً نَغْلاً هجيناً، فكان من نتيجة ذلك أن غدا جنساً إشكالياً بالضرورة"^(١٨)، إلا أنّ الدراسات النقدية تجاوزت التجنيس الأدبي، باعتبار أن "الشعر ليس شفرة دالّة على التجنيس"^(١٩)، وهو ما وقع في (قصيدة النثر) التي اجتازت الحواجز والسدود، وعنت بدمج وصهر ونحت مرّكب جديد كإبداع نثري، ينطلق من الشعرية والشاعرية في آنٍ واحد، ولم يتخل عن قصيدة الشعر العمودي سوى في عنصر واحد؛ قد يكون أهم عناصرها لدى النقّاد الجُدد وهو (الوزن).

وأنّ هذه الأشعار القصيدة للديوان - بحسب نظرة الدكتور (جليل) - تلتحم فيها، عضواً وجذلياً، ... غنائية الذات بغنائية المجتمع، إلى جانب المناخ السياسي والاجتماعي المصاحب للكتابة الشعرية^(٢٠)، وبهذا يقسم الديوان كله على محورين أو مجموعتين رئيسيتين هما: أشعار غنائية المجتمع أو الموضوع وتضم، يساراً حتى جبل الزيتون، واعترافات مالك بن الربيع، والمجموعة الثانية، أشعار غنائية الذات وتضم، هذا إذن كل ما تبقى؟، وقصة، والجثة، وفاكهة المرأة النائمة، والرجل ذو الرباط الأسود ...^(٢١)، فمثل الحزن بعداً رئيساً في تقسيم المجموعة على محورين عند الناقد، وتناوله آخرون من خلال قصائده كلها، فأصبح طابعاً مميزاً، فمضمون الحزن مرتبط بالصياغة الأسلوبية وبالمستوى الفكري والأدائي لكل محور من المحورين في الديوان، فإن قصيدة اعترافات "ملينة بالرؤى السريالية والواقعية والرومانتيكية، وهذه الرؤى هي التي أغنت الشكل والمضمون"^(٢٢)، فأصبحت هناك واقعية سريالية، وواقعية رومانتيكية في قصائد الديوان تجمعها (الغنائية) الإنسانية.

وهذا التقسيم قد نجدّه منطقياً، بسبب استفحال الحزن عند الصائغ، إذ لا يمكن أن يوصف بالشعور اللحظي الذي يعتري الإنسان بعضاً من الوقت، ثم يزول بزوال بواعثه، وإنما هو حزن تاريخي، تفرّع في مجرى القصيدة عموماً، وفي الديوان خصوصاً ليصبح (شعوراً موضوعياً)، فتعددت أبعاد الرؤية الشعرية عند الصائغ، وامتزجت وتلاحمت حتى تكوّنت بناءً يصعب التمييز أو الفصل بين مضامينه وأبعاده، فالحزن، والحب والوطن، إلى جانب التأمل الميتافيزيقي، يمثل نزعة موجودة في كثير من قصائده، أو يمثل بعداً مستقلاً له ملامحه الواضحة الجلية، وما نطق به النص، فيظفر الناقد إلى أن يقف أمام النص ليستكمل ملامح بُعد من هذه الأبعاد.

في الدراسات النقدية المذكورة آنفاً، التي تناولت مجموعة (اعترافات مالك بن الربيع)، اعتمدت بالدرجة الأساس على دراسة مضمون النص في ضوء علاقته بالمحيط الذي ظهر فيه وبالمبدع الذي أنتجته، فأفادت من التاريخ في إضاءة النص، فلم يُعتمد النص هو الأساس في المعالجة النقدية، ولعلّ طبيعة الشعر هي التي فرضت هذه المعالجة والتي تدور مضامينها حول (السياسة، والقومية، والإنسان، والمجتمع، والحرية، والغربة، والموت ...)، إلى جانب بنائه الفني والأسلوبي، والإفادة من معطيات علم النفس والأنثروبولوجيا وغيرها، وهذا الوصف يؤكد لنا أن المنهج المستخدم هو المنهج التكاملي.

وخير مثال على ذلك هو ما قدمه الدكتور (محمد رضا مبارك) لقصائد يوسف الصائغ، من مقدمة شبه متكاملة على الرغم من اختزالها، إلا أنه أباح لنفسه الحرية، في اتخاذ الإجراءات التي يراها ضرورية ومناسبة لممارسته النقدية، وهذه الحرية منحتة الذكاء والفرصة للتمييز، والتي سمحت للآخر/القارئ أن يتعاطى معها، وأخذ فكرة عامة عما يدور حول الرؤية، والتي لا تعتمد اعتماداً كلياً على علم محدد المعالم، ينماز بالدقة والضبط، وإنما تميل إلى التعميم النابع من إيمان الناقد بأن كل منهج من المناهج يتصف بالقصور في كشف معالم النص الحقيقية، والأساس في مهمته هو الأثر الأدبي، وما عداه أدوات استعان بها الناقد في إضاءته للنصوص، من خلال تركيزه على خصوصية التعبير لا موضوعه فحسب، مع ذكر أوجه التفرد في ذلك عن مجاليه^(٢٣). إلى جانب ذكر نبذة مختصرة عن حياة الشاعر، ومراحلها، مركزاً من خلالها على ديوان (اعترافات مالك بن الربيع، وسيدة التفاحات الأربع) إلى جانب قصائد أخرى متناثرة في الديوان، إذ تمكن (المبارك) من أن يلمّ بالشروط النقدية كلها في قدرته على الاختيار الناجح للنصوص المتميزة، والتفوق في تحليل هذه المجتزئات واقتناص مواطن الإبداع والرؤية فيها، مع قدرته على تقديم المبدع بأسلوب جلي ومنطقي؛ بفعل الأكاديمية العلمية التي مكنته من طرح آرائه النقدية، التي تجمع بين لغة المناهج السياقية والنصية.

فعلى صعيد المناهج السياقية، ما ذكره (مبارك) في معرض حديثه عن المبدع، وأساليبه التعبيرية واللغوية، فضلاً عن خصائصه النفسية والاجتماعية والجمالية، فاختلط نقده بالمعجم السياسي والأيدولوجي، وهو يتحدث عن الشاعر وهمومه وآماله ووطنه وانتمائه فنجد مصطلحات مثل (الأمة العربية، والعروبة، والتراث العربي، والديمقراطية، والثورة، والإمبريالية العالمية، والأنظمة السياسية، وثورة الرابع عشر من تموز الوطنية ١٩٥٨، والوعي التاريخي للأمة) وهو يعلّق على قصائد الصائغ ذات الطابع أو الهم الوطني والقومي، كما نجدّه يورد مصطلحات من المنهج النفسي مثل (اللاشعور، والنفس البشرية، وأحلام، وأحزان، واللاوعي، الغريزة الخبيثة، واللاوعي الجمعي، واللاشعور الجمعي والفردية، وحركة النفس، والجهاز العصبي...) مع ملاحظة تكرار لفظة (اللاشعور) أكثر من خمس عشرة مرة، لتكون حاضنة للتحليل والتقريب من النص الذي اتسم بالشمول والاتساع، وهو يتعامل مع ظواهر واسعة في شعر الصائغ، لا مع نصٍ منفرد، كاشفاً أساليبيها، وعلامات تحولها وإرهاصات،

وكانه يتفاعل مع قصيدة النثر عموماً عبر شكلها وبنائها الشعري^(٢٤)، بوصفها إنتاجاً ثقافياً تحمل حوادث ثقافية وتاريخية، إلى جانب الدلالات النفسية والاجتماعية والأخلاقية والأيدولوجية بوصفهما نسقاً شعرياً بعموم الخطاب.

إنّ هناك لغة نقدية مستعارة من معجم الحداثة ومذاهبها، لاسيما المعجم الرمزي ومنها (الإحالة، والدلالة، والإشارة، والتضمينات، والأساطير، والأنساق الرمزية، والحدس، والمهرجان الرمزي، وتراسل الحواس...)، وهو يركز على دراسة ظواهر أسلوبية في شعره منها (التناص، والتضاد، والتوازي، والأسطورة، والسرد والدراما، وتوظيف التراث، ..)، إلى جانب لغته التي تقترب ما بين الرومانسية والواقعية والوجودية، فألمّ الناقد بمعظم الجوانب النقدية بطريقة منفردة، إذ جاءت لغته دالة وواضحة في تعامله مع بعض مفردات المناهج الحداثية مثل (النص، والتناص، والمونولوج، والديالوج، والقراءة، والتأويل، والإنتاج، والعلاقة، ورؤيا الذاكرة ...)، وبطريقة مختصرة وقصيرة وهي تشمل (المبدع، والنص، والمتلقي، والسياقات المختلفة)، ولعلّ هذا الأمر لا يقتصر على مقدمة (مبارك) لديوان الصائغ، بل يشمل أغلب مقدمات الدواوين الشعرية التي تلامس العملية الإبداعية على شكل مقارنة تشمل مجمل الواقع الأدبي بكل مكوناته^(٢٥).

فالمبارك أعطى مقدمته في بداية الديوان، إلى جانب دراسة أخرى وُضعت في ختام القصائد، أنتجها الناقد (حاتم الصكر)، فكانت مختلفة ومكملة بالوقت نفسه لما كتبه (المبارك)، إذ امتدت على تسع صفحات فقط، استطاع (الصكر) من خلالها أن يقدم هو الآخر، نبذة عن مرجعيات الصائغ الثقافية، ومحولات رؤيته الشعرية، والإفادة من السيرة والعوامل النفسية في إضاءة زوايا النص المعتمدة، إذ يقول مخاطباً القارئ: "لا يمكن أن تقرأ أشعاره دون ذاكرة قصيدة تنتقل إلينا من ذاكرته هو، فالصائغ روائي وكاتب قصة ليس لأنه كتب الرواية والقصة والمسرحية فحسب، بل لأنّ بناء أسلوبه قصصي حتى وهو يكتب الشعر"^(٢٦)، وهو يمنح عنوان دراسته، بشطر من قصيدة الصائغ التي يقول فيها (الحب الغالب والحب المغلوب)، وهو يوفّر حماية للنص وكيونونه، بوصفه خطاباً قارئاً ومستقلاً عن المتن، إلّا أنّه نص موازٍ ذو الأهداف التواصلية الدلالية، فقد يكون العنوان يوجه أفق القارئ بوصف

وظيفته المتعلقة بالتسمية^(٢٧)، وهذا الذي رغب فيه (الصكر) في منح القارئ هامشاً من الاستمتاع بالقراءة النقدية التي جعل منها نقطة انطلاق لمتن قصائده.

يَقَدِّم (الصكر) تحليلات رائدة، لمرحلة ما بعد (سيدة التفاحات الأربع)، وهي بمثابة تكملة لما ركز عليه (المبارك) لرحلة (اعترافات مالك بن الربيع)، وهذه المكملة بينهما فتحت المجال أمام الدكتور (جلال الخياط) في كتابه المنفى والملوك، لعقد مقارنة بين مجموعتين شعريتين هما (اعترافات مالك بن الربيع وسيدة التفاحات الأربع) وتحت عنوان (شاعر بين ديوانين)^(٢٨)، إلا أنَّ دراسة (الصكر) تقوم أساساً على رصد حالة إبداع الصائغ الذي اختلف عن مجاليه الذين "كانوا مهمومين بالتجديد والتحديث، يقولون - نظرياً ما يقول، ولكنهم عند الكتابة يتخلفون وراءه بعيدين عن جمهورهم - والصائغ يتقدم ليجد بانتظاره جمهوراً يفهم أدق نبضات قلبه"^(٢٩)، من خلال ميزتين استقرأهما (الصكر) من قصيدة الصائغ، الأولى: قوتها وامتنازها في جماهيريتها وتلقي الآخرين الاحتفالي بها. والثانية: ضعفها في افتقادها للصوت الآخر، إنها تصوّب باتجاه الهدف ولا تلتوي، فهي مكتفية بصوتها الداخلي، بنياتها هي فحسب، على الرغم أن الصائغ يَمُغْن في خلق (الآخر) داخل قصائده حتى يصبح حواريات، لكن الآخر هو الوجه الثاني لفكرة القصيدة وغرضها^(٣٠)، والصائغ زاهد في غنائية قصائده الحرة، مستعيز من ذلك بالدراماتيكية، وأبرز عناصرها (الحوار)^(٣١)، فالدرامية عند (الصكر) "تعادل مفهوم الناقد للحدث، فالحدث لديه ليست في الشكل العروضي أو الموسيقي الجديد بل تجاوز الأشكال الشعرية المألوفة، والأغراض استنفدتها تجارب الشعراء الماضية، وأنهكتها الغنائية، التي فتكت بطريق الشعر العربي إلى العالمية"^(٣٢)، فالمقولات النقدية الحديثة قد اتفقت على حداثة النص الشعري بالأسلوب الدرامي المغذي للمغايرة البنائية الشعرية العربية، إلا أنَّها لم تشهد استقراراً اصطلاحياً بشأن المصطلح النقدي المحدد والذال على البناء الدرامي في الشعر، على الرغم من أنَّ التاريخ الاصطلاحي النقدي هو إشكالية النقد العربي بصورة عامة، ولاسيما أن مصادر النقد الحديث هي مصادر غربية تعتمد على آلية الترجمة وأسلوب المترجم^(٣٣)، فاتخذت البنائية الدرامية في النقد العربي الحديث صيغاً عدّة منها (النزعة الدرامية، والأداء الدرامي، والقصيدة الدرامية، والقصيدة الطويلة والمركبة ..)^(٣٤).

فالصكر يتناول القصيدة الدرامية لدى الصائغ التي ابتعدت عن الغنائية في مستويات البناء والتشكيل، فهيمنت على فكر الناقد من خلال شفرتها وسياقها الدرامي، متخلياً بذلك عن شرط الطول، الذي يُعد من أهم التحولات الأسلوبية الشعرية، بناءً على ما تمتلكه قصيدة الصائغ من "برٍ شاسع لا يحده البصر، فهو يسلمك إلى نهاية مفتوحة بلا انتهاء، إنها مبيتة كالنوايا. لا تُمسك باليد ولا تمنح سرّها إلّا بعناء ومغامرة" (٣٥)، فالمشكلة المعقدة عميقاً التي يجسدها الصائغ في قصيدته بصرف النظر عن طولها وقصرها هي التي جعلت من (الصكر) أن يشبهها "كأنّها في حلبة النزال، تبدأ بلا مقدمات ولا تمهيد، تضعنا في الحالة مباشرة" (٣٦)، وهو يباشر تحليل قصيدة (الخيطة، ولقاء، والأصابع، واللقطة ..)، من غير الاحتكام إلى معطيات منهج محدد، وهو يحلل ويؤول قصائده عبر مجموعة من الإشارات النفسية والبنائية، وذات لغة واصفة بسيطة، اعتمدت على أدبية وشعرية النص أكثر من اعتمادها على علميته. ونحن نقف على أنماط متنوعة من الدراسات النقدية، التي تناولت شعر الصائغ ضمن ديوان أو مجموعة شعرية منه، ونذكر منها دراسة الدكتور (محسن أطيّمش "رحمه الله") (٣٧). الذي تعامل مع ظواهر فنية واسعة في الشعر العراقي المعاصر، وهو يقصد (بالظاهرة)، (السمة الفنية) سواء أكانت هذه السمات على صعيد المحتوى أم الأداة، وإلى أي مدى تتأثر الأدوات بالمحتوى، وما علاقة الظاهرة بأدوات التشكيل الجمالي للشعر، وبعيداً عن المؤثرات السياسية والاجتماعية التي أسهمت في تطوير هذه الحركة الشعرية منذ نشأتها حتى آخر معطياتها (٣٨)، وقد أضاء (أطيّمش) نتاج الحركة الشعرية في العراق مبتدأً بنماذج من جيل الرواد ولا ينتهي إلّا عند جيل السبعينيات من القرن الماضي. لقد تحمّس النقاد لدراسة العمل النقدي (دير الملاك)، لما لها من مكانة معرفية، وكلّ وفق نطاق فلسفته، وفي إطار منظومته المفهومية والإجرائية، وفي عرض المفاهيم والقضايا وتمحيص دقتها وصحتها ومدى فعاليتها، وصفاً وتحليلاً، إذ التزم الدكتور (فاضل ثامر) مبدأ الحيادية وهو يحقق المعرفة النقدية، تحقيقاً دقيقاً تجاوزت أكثر من ثماني عشرة صفحة، بتصور نقدي يراعي فيه الوظائف الأساسية لنقد النقد وما يتطلبه من إجراءات عملية للمتن النقدي وتتبع مساره (٣٩) بوصفه عملاً نقدياً أكاديمياً وبمواصفات المؤسسة العلمية، التي تختلف بطبيعة الحال عن النقد الصحفي أو ما هو خارج هذه المؤسسة.

ومن النقاد الذين تحمّسوا لدراسة (دير الملاك) أيضاً الناقد (عبدالجبار عباس)، إلا أنه كان أقل كفاءة في خطابه الماروائي لنقد المعرفة، فكان أقرب للوصف منه إلى التحليل والتحقيق، إلى جانب خطابه التنظيري للنقد، إذ إن دراسة (عبدالجبار) قد سبقت دراسة الناقد (ثامر) زمنياً^(٤٠)، فمن هنا ارتأينا إلى الابتعاد عن فحص دراسة (دير الملاك)، مقتصرين على ما تناوله من نتائج يوسف الصائغ ومنهجيته المتبعة. تنهض دراسة (أطيمش) بالتركيز على السياق النصي وما فيه من تلونات جمالية على صعيد الظواهر الفنية في القصيدة الجديدة وبأدوات التشكيل الجمالي لها، فقد تناول بناء القصيدة ولغتها وصورها وموسيقاها، وعلى مدار ستة فصول، وهذه العناصر متداخلة متآزرة، في النظر إلى النص بنظرة فنية شاملة، بوصفه بناءً جمالياً يأتي في تأثيره من الطريقة التي صيغ فيها، وهذه النظرة تجمع ما بين التراث النقدي ومنجزات الاتجاهات الغربية الحديثة، التي منحت النص النقدي التواصل في محاوره النص الشعري، بعيداً عن محيطه الخارجي، مستفيدة من البناء اللغوي للنص ومصادره ودلالاته، ومدى اقترابه من لغة الحياة اليومية، أو اللغة الخطابية المباشرة، والبسيطة الواضحة، فجاء الخطاب النقدي حول لغة الصائغ الشعرية في ديوانه (اعترافات مالك بن الربيع، وسيدة التفاحات الأربع)، أنه يجمع بين البساطة في التعبير والعمق في الدلالة، وأن دراسة الصورة الشعرية وطبيعة تشكيلها اقتضت الوقوف عند (أطيمش) أمام الوسائل الفنية التي استعان بها الشاعر ووظفها من أجل تشكيل صورته الشعرية، والتأثير المتبادل بينها، وخصوصاً بين الشكل والمضمون، واعتقد أن تغير المضمون أو طبيعة التجربة أو الموقف الشعري أو الانفعال يؤدي إلى تغيرات في الأداء اللغوي والصورة الشعرية والموسيقى، والبناء العام كالقصيص أو الدرامي والمتداخل.

وهكذا يمكن القول إن إجراءات المعالجة الفنية، هي التي أتاحت أمام الناقد أن يلج عالم التجربة الشعرية بدون معايير علمية محددة أو مصطلحات نقدية متفق عليها بين النقاد، أو منهج من مناهج الدراسات التي تدرس من خلالها العلوم، فهي مزيج من المنهج التأثري والتقريبي والنفسي^(٤١)، وهو الذي يأخذ النص من زوايا مختلفة وأبعاد متقاربة، وينظر إلى القصيدة دون الرجوع إلى المؤثرات الخارجية، فهو لا يفصل الشكل عن المضمون، إذ يحلل الباحث المقومات الشعرية والتعبيرية بعيداً عن الاستعانة بالشاعر نفسه وبمحيطه إلا بقدر الحاجة وبشكل ضئيل^(٤٢)، وكذلك ارتباطها بالذات

المحللة^(٤٣)، ولعلّ سبب وصد الظاهرة وتطورها وفق التسلسل الزمني لاستخدامها، التي لم تشعر بالقارئ بأنّ هذه الظواهر وعناصرها هي مجرد وسائل تعبيرية، وإنما تقترب من الرؤية الموضوعية لتجارب الحياة والواقع والتاريخ بنظر (أطيمش)، هو الذي دفع الدكتور (سعيد الغانمي) في عدّ (دير الملاك) من الدراسات التي "تفتقر إلى مزيد من الضبط المنهجي والتدقيق الاصطلاحي، فكان لابدّ من مزيد من الانفتاح على المناهج النقدية الحديثة"^(٤٤)، وكذلك اتسامها بتباين الرؤى واختلاف الاتجاهات، إلّا أنّها عدّت من الدراسات القيّمة، وذات الملاحظات النقدية الذكية التي أغنى بها فهمنا لمناخ القصيدة وكونها الشعري^(٤٥).

وبالرجوع إلى دراسة الدكتور (جلال الخياط)، التي تُعد من أبرز الدراسات التي وازنت بين ديوانين متكاملين من حيث المجموع الكلي لقصائدهما، ضمن إطار القراءة الشاملة للشكل والمضمون، وبطريقة مركّزة ومعيرة عن الهدف وكأنّه جمع كل من تحدّث عن الديوانين من قبل ومن بعد، فيما يخص البناء العام للديوانين والجدول الآتي يوضح الفروق بينهما^(٤٦):-

ديوان (اعترافات مالك بن الريب)	ديوان (سيدة التفاحات الأربع)
١- تجربة مغايرة كونها (متخيلة).	١- تجربة مغايرة كونها (واقعية).
٢- قناع تتشال من ورائه أفكار الشاعر ومواقفه وحيرته بإزاء الوجود والعدم والواقع والحلم والانتماء . . .	٢- يأتي بعد فاجعة مباشرة اجتاحت الشاعر، فكانت أكثر عقلانية وإبداعية.
٣- فيها رؤى ولوحات و(رسم بالكلمات) لصور متشابهة تجمع بين الواقع بالحلم والحلم بالحقيقة، والحقيقة بالوهم.	٣- فيها الرثاء ونغمة الحزن تحول إلى نشيج غنائي صرف.
٤- ينتقد فيها الواقع المهزوم سياسياً واجتماعياً بأسلوب قصصي ودرامي، وتداخل أجناس واضح (تجربة عامة) أقرب إلى شعر الوقائع.	٤- إلغاء الروح الخطابية لتكون القصيدة نشيجاً هادئاً (تجربة خاصة) وهي أقرب إلى شعر الومضة.
٥- الشاعر هنا تحوّل إلى كاهن خرافي انصبت فيه تجارب البشر أو أحد شياطين الشعراء الجاهليين.	٥- الشاعر يحيى تجربة مرة، ويبقى الذهول وضياح الإنسان أمام الموت.

٦- الشاعر يستوحي القرآن والإنجيل من أجل تطويق القضايا الخارجية، متخذاً من قصيدة (انتظريني عند تخوم البحر) منطلقاً للتحليل النصي.	٦- الشاعر في حوار مع امرأة وأحاديث ومواقف محددة من أجل تطويق مأساته.
٧- كلماته تقترب من النثر العادي، ومفرداته تستخدم على وفق دلالاتها المألوفة.	٧- تطورت أدواته الشعرية، إذ تتضح المفارقة، متخذاً من قصيدة (أهذا إذن كل ما تبقى) منطلقاً للتحليل النصي.
٨- جملته الشعرية جديدة ومتميزة (غير متوقعة ومفاجئة) من أجل أن تكون صرخة إدانة واضحة لكل أسباب أحزان التعساء في العالم.	٨- جملته الشعرية مزاجية، وكأنها دم يتلون بالكلمات.
٩- اقتربت القصيدة المطولة إلى القصة والمسرحية وبأسلوب سردي ودرامي.	٩- اقتربت القصيدة المتوسطة الطول إلى الرثاء بنغمته الحزينة والهادئة والعميقة لتعبر عن ضياع الإنسان أمام الموت.

وهذه المقارنة لا تلغي عدم الالتقاء بين الديوانين عند (الخياط)، إذ يُقرر أنّ ديوان (سيدة التفاحات الأربع ١٩٧٦) لابدّ أن يقودنا إلى (اعترافات مالك بن الريب)، إذ "ليس بإمكاننا أن ندرس بيتاً ونترك قصيدة، ولا قصيدة وننسى الديوان، ولا ديوان ونهمل عطاء الشاعر الكلي" ^(٤٧)، إلّا أنّ تجارب الصائغ في الديوانين، توحى كأنهما لشاعرين طبقاً لزمنية متفاوتة وتجربتين متفاوتتين عند (الخياط)، فمن هنا يمكننا القول، إن المحك الحقيقي لهذه الموازنة هو الكشف عن فنيات ديواني الصائغ، ومدى براعته الفنية فيهما، في تقديم الحدث وتكثيفه، وفي تصوير الشخصيات، وتوظيف الرمز، وفي استخدامه للشوب الذي يكسو كل ذلك - اللغة - وغيرها من تقانات القصيدة الحديثة.

إنّ الباحث يستبعد أنّ تكون هناك رومانسية أو خيالية في ديوان ما، وأنّ هناك واقعية نقدية في ديوان آخر، ورمزية إيحائية في ديوان ثالث، بوصفه مكوناً من مكونات المتن الشعري للصائغ، وموقفه ورؤيته للكون، كما يستبعد أن يكون هناك موضوع خالص لكل ديوان، وتتبع الإشارة مرة أخرى إلى أنّه على الرغم من تقسيم نتاج الصائغ الشعري، إلّا أنّه يبقى باقتراباً دائماً، فإنها ليست إلا تقسيمات

تقريبية، ويبقى عنصر التداخل والتنافذ واضحاً بين هذه التقسيمات والمراحل بشكل يجعل من الصعب الفصل بينها، سواء أكان على مستوى الموضوعات أم العناصر الفنية والأسلوبية والتقنية، إذ لا يمكن الفصل بين إنتاج الشاعر في فترة من الفترات على حساب فترة زمنية أخرى، وهذا ما حرصنا على توضيحه منذ بداية الفصل الأول يبدو أن الناقد (الخيّاط) أراد من موازنته هذه، أن يعطي تعريفاً عن طبيعة الديوانين، من خلال البناء العام لهما، ليصل إلى كشف تفرد الشاعر في التعامل مع هذا البناء، وكيف أدّى هذا التفرد إلى التأثير في المتلقي، فمن هذا المنطلق النقدي يُحسب للناقد اجتهاده وإحاطته الدقيقة في عقد موازنته تلك. نجد بعد ذلك الدائرة تتسع لتشمل دواوين ثلاثة هي (سيدة التفاحات الأربع ١٩٧٦، واعترافات مالك بن الريب ١٩٧٨، والمعلم ١٩٨٥) في دراسة الدكتور (فاضل ثامر) المعنونة بـ(رهان الشاعر ورهان الشعر، قراءة في تجربة يوسف الصائغ الشعرية) ^(٤٨)، فعنوان الدراسة أخذ من افتتاحية الصائغ لديوانه (المعلم): "ما تبقى .. هو الحب، هذا رهاني الأخير"، والنماذج المختارة من بين هذه الدواوين الثلاثة تثير عدّة قضايا اجتماعية وتاريخية (وطنية أو قومية)، والدراسة يغلب عليها الاهتمام بالمضمون الاجتماعي القريب، والتأويل المباشر للوقائع الاجتماعية والآثار الأدبية، وهو يحلل النصوص تحليلاً جمالياً، يراعي خصوصية الظاهرة الشعرية، مهملًا النظرة الشمولية للنص، بوصفه فضاءً ذا معانٍ متعددة، والشعرية جزء من هذا الفضاء.

إنّ (ثامر) يستعين بالتاريخ الشعري للصائغ وعوامله الاجتماعية والنفسية المتصلة بعامل الزمن، في حديثه عن تجربة الصائغ الشعرية في فهم العلاقة القائمة بين البنيوية والشعر، مقرأً بعدم إمكانية النظر إلى نصّه بمعزل عن مبدعه، فهو نص مسكون بنيات الشاعر وهمومه، فهو يمتلك من الجانب الآخر استقلالية نسبية ^(٤٩)، فهو شاعر يمتلك همّه الخاص، وهو هم شخصي واجتماعي وكوني، في آنٍ واحدٍ، ولهذا السبب تميز وتفرّد في خصوصيته من بين الأصوات الشعرية الكثيرة ^(٥٠)، فثامر يُبرز العنصر الزمني والمكاني كمؤثرين ومتأثرين في تفاعل الذات مع خارجها سواء أكان الشعر المُعبّر عنه بضمير العام أم الخاص، فقصاده عبارة عن "شهادة عن سيرة الشاعر الذاتية والشخصية. إذ نلمح خلفها كل أو معظم المفازات التي مرّت بها رحلته المغنية على مستوى الزمان والمكان والتجربة الذاتية .." ^(٥١)

فهو يميز بين مرحلتين لتجربة الصانع الشعرية:

المرحلة الأولى -	المرحلة الثانية -
١- اتسمت بالميل إلى كتابة القصيدة المطولة.	١- اتسمت بالميل إلى كتابة القصيدة القصيرة.
٢- ذات لغة تكاد تكون كلاسيكية في جزالتها وسبكها وإيقاعها.	٢- المفردة بسيطة وشفافة وبعيدة عن التوتر والتشنج، وتأتي بعفوية.
٣- تمثل انعكاساً لتراثنا الشعري والأدبي واللغوي والكلاسيكي.	٣- تمثل انعكاساً للصورة البراقة ذات النسيج البلاغي والبياني المصطنع.
٤- لا تنفي عنها صفة الحداثة والمعاصرة.	٤- الشاعر يلتزم باللغة البساطة التي اصطنعها معظم شعراء الشعر الحر.
٥- الشاعر مؤلف في انتقاء المفردة الكلاسيكية الرصينة.	٥- الشاعر لم ينبهر بفخامة الأسلوب واللغة وجزالة الألفاظ، فراح يقترب من لغة الحياة اليومية.
٦- الشاعر مؤلف بالصورة والإيقاع الموسيقي المجلجل.	٦- الشاعر يُركّز على الأشياء والمرئيات والأفعال داخل القصيدة، وهي أقرب من قصيدة (الومضة).
٧- تمثل هذه المرحلة (كل قصائد اعترافات مالك بن الربيب)، وقصيدة تسجيلية من مجموعة (سيدة التفاحات الأربع)، وقصائد (عليك سلام الفراتين، وعلى أيما موعد نلتقي، وسيدة الأهوار، والمعلم) التي تنتمي إلى مجموعة (المعلم) والمنتمية إلى قصيدة الحرب في الشعر العراقي الحديث.	٧- تمثل معظم قصائد مجموعة (سيدة التفاحات الأربع). مثل (جمعة الأموات، وبغته، الخيط، وقصة، وقصيدة تسجيلية، وفي الساعة الضائعة، وإجازة، وحلم...).

في التمييز بين المرحلتين أعلاه نجد حضوراً للعامل السياقي عند (الثامر)، لكن أثناء تتبعنا للتحليلات النصية، وجدناه يؤكد بأن نصوص الصانع الشعرية كانت تعبر عن واقع، وما يمر به من أحداث وتقلبات سياسية واجتماعية وفكرية، فتشكلت دراسته عبر الثنائية المتحققة بين الشكل والمضمون، فالشكل هو الصورة الخارجية، أو هو الفن الخالص المجرد من المضمون، الذي تتوافر فيه الشروط الفنية، والمضمون فهو كل ما يشتمل عليه العمل الفني من فكر أو فلسفة أو أخلاق أو اجتماع أو

سياسة أو اجتماع، فالاجتماعي مثلاً "يحاول دراسة النصوص الأدبية من الظروف الاجتماعية التي ولدت في ظلها، ويلاحظ أن الأدب ظاهرة اجتماعية شأنها شأن الظواهر الاجتماعية الأخرى التي تتأثر في المجتمع وتتأثر فيه، وليست عالماً وهمياً أو خيالياً أو حتى ذاتياً، غير خاضع لظرف معين" ^(٥٢)، ونظرية الانعكاس في الأدب هي جوهر عمل النقد الاجتماعي، التي ترى أن الكاتب ليس إلاّ مرآة تعكس المجتمع الذي ينتمي إليه، بما في ذلك انتماءاته وأيديولوجياته، يقول (الثامر) بحق نص الصائغ الشعري: "بحاجة إلى وظيفة تنقية متلقية خاصة، ومفتوح لتأويلات عديدة شخصية واجتماعية وأيديولوجية وسيكولوجية..." ^(٥٣)، فتهيمن على قصائد الصائغ مزيد من المزدوجات والثنائيات الضدية التي تأتي عفواً مثل (الفعل/اللا فعل، الحرية/السجن، الحلم/الواقع، الصوت/الصمت، الحياة/الموت)، ويبدو أنّ التحليل لهذه الثنائيات الضدية، ينهض على المنهج البنوي الماركسي الذي يفعل مبدأ الانعكاس، والقصيدة مرهونة بموقف مبدعها في هذا الفعل، أي إنّ (الثامر) لم يلتزم بالواقعية منهجاً، وإنما النص واقع في محتواه، ومن هذا المنطلق أصبح مقارنة منهجية بين الواقعي والتاريخي إلى جانب الفعل اللغوي.

وأثناء اشتغاله على النصوص الشعرية، إذ بدأ بتحليل واستخلاص البنيات الدالة، بمصطلحات ومفاهيم النقد الحديث الذي اقتحم النص النقدي بقوة، وتلخيص جهود النقاد الغربيين الذين عنوا بالسرد ومصطلحاته وموضوعاته، مثل (الراوي، وجهة النظر، الرؤية من الخارج، المبنى الحكائي، الحضور والغياب، مستويات السرد، من البنية إلى الدلالة، المعنى السرد، البنية المفككة ...)، "فذاث الشاعر هي البؤرة التي تشع منها عناصر القصيدة التكوينية" ^(٥٤) ذات المواطن الجمالية والتعبيرية والدلالية، وهو يُقر بمزاوجته بين المناهج النقدية إذ يقول: "أرى أن رؤيتي النقدية تتدرج ضمن مسعى نقدي عربي يحرص على المزاوجة بين المنظورين الجمالي والاجتماعي ...، وهو يمثل مواصلة لتجربتي النقدية خلال أكثر من ثلاثة عقود، التي تجلّت أكثر في كتابي (الصوت الآخر، الجوهر الحوار) للخطاب الأدبي، ١٩٩٢م" ^(٥٥)، والقصيدة العصية على الملامسة، ويبقى القارئ في لعبة مطاردة معها، فهي "ستظل كالبحر تماماً، فهو يمتلئ بالأسرار والمفاجآت، والمجهول، ... إذ يحفل هذا العالم بمواطن جمالية وتعبيرية ودلالية تستعصي على الانتهاك والكشف، لذا يظل هاجس النقد الأدبي أن

يفض بكرة هذه الأسرار، ويميط اللثام عن شبكة الألفاظ المحيرة هذه^(٥٦)، إذ نفهم من هذا الطرح أن الناقد لم يكن يلهث وراء اللغة المنهجية الواحدة، ما دامت غير قادرة على فك أسرار القصيدة، ونستطيع أن نعدّها دعوة للمزاوجة المنهجية في مواجهة نوع خاص من النصوص.

وبعد أن عرضنا الدراسات التي تناولت مجموعة (اعترافات مالك بن الربيع)، وتكاد أغلب الدراسات تنظر إليها من زاوية الرؤية النقدية للتناسخ، وإن اختلفوا في تناولهم للمصطلح، إلّا أنّ شهاداتهم تصبّ في إمكانية الصائغ في استلهاهم للتراث الثقافي أو الأدبي أو الديني من جهة، وإضافة للنص قيمة دلالية وجمالية، وأنّ الشاعر قصد إليها قصداً، ومن ثمّ فإنّه أحسن توظيفه فنياً.

إلّا أنّ الدكتور (خالد علي مصطفى) لم يتجنب الخوض في هذه الرؤية النقدية، نوعاً من التكرار في المواقف النقدية، شاع فيها الأخذ والرد بين النقاد منذ البدايات النقدية لشعره، وبجانبه الشكلي والمضموني، أخذاً بزمam المبادرة من جديد، محاولاً تتبع الألفاظ الأدبية والدينية في شعر الصائغ ضمن قصائد أربع من الديوان من مجموع ست قصائد، وهي على النحو الآتي: (رياح بني مازن ١٩٦٧م، اعترافات مالك بن الربيع ١٩٧١م، وسفر الرؤيا، وانتظريني عند تخوم البحر ١٩٧١م)، وهذه القصائد الأربع تؤلف متوالية شعرية واحدة ذات حركات أربع مختلفات، تعبّر عن أزمة واحدة، وترمي إلى مقصدٍ واحدٍ، وتلتصق لها مناحي أسلوبية في التفكير والتصوير والتعبير، تكاد تكون واحدة، وتحاول أن تلمح في رقعة الوطن العربي السوداء^(٥٧)، فأدرك (خالد) أنّ العلاقة بين القصائد الشعرية، من خلال الملامح الأسلوبية والدلالية والتركيبية والمعجمية، والبنى الدرامية والإيقاعية التي تدل على مناخ شعري واحد، دون اللجوء إلى وصف الظاهرة، وبيان الموقف النقدي منها، وهو يتناول ظاهرة قامعة تحت سلطة الحداثة والتراث معاً، وبعيداً عن التعقيد النقدي، وهو يطمح إلى الكشف المباشر والعميق عن البنى، ومعمارية النص إلى جانب وظيفته، محاولاً تتبع التضمينات من المأثورات الدينية والتاريخية والأدبية والأسطورية والشعبية، ثم بيان الحكم في مجاراتها للسياق الأدبي، والتركيز على إنتاج الدلالة بوساطة التراكم والمفردات والإشارات الأدبية والفنية في تجربة الصائغ، ومدى استلهاهم الماضي بمحتوياته المختلفة، وميادينه المتنوعة، وتطويعه كحقل دلالي جديد بإمكانه أن يوجه خطاباً تواصلياً وتأثيرياً وجمالياً ووظيفياً يعلنه النص الجديد أو يضمّره عن طريق (الاجترار

والامتصاص والحوار^(٥٨)، ومدى استجابة المتلقي لهذا النص الجديد من دون أن يسيء قراءته أو يحتال عليه في التفسير والتأويل المتعسف، للأقنعة والرموز والصور.

صاغ (خالد) خطابه النقدي حول عملية التحويل من أصل قديم إلى فرع جديد، وتشتبك التحولات جميعها التي أدت إليها التناص الكلي بالأقنعة، "دون أن يحول ذلك (لمح الأصل)"^(٥٨)، وهو يشير إلى مبدأ التعالق النصي بين (الرباعية). ولنظام العلاقات التي تربط بين النصين ومنتها الواسع مع بعضها داخلياً وخارجياً.

وتجدر الإشارة هنا إلى أنّ الدافع الأساس الذي دفع الشاعر والناقد (خالد) في ولادة هذه الدراسة يكمن في أمرين، الأول: تعطيراً لرحيل الصائغ والتفاعل والتواصل مع نتاجه. والثاني: إحساسه العميق في تخليد رباعية الصائغ التي تحكي مأساة التاريخ المستمدة من الموروث إلى قصائد الصائغ وإلى وضع العراق بعد عام ٢٠٠٣م، فهي تشير إلى أحداث الماضي والحاضر والمستقبل، إذ إن الصائغ أعاد نصوصه الشعرية بمنحى كتابي واقعي، لرصد التحولات الخارجية الملتحمة بالذاكرة والتاريخ والحلم لتعمل على التفاعل مع العصر "من خلال تناص الأقنعة، وما استدعاه من تضمينات عديدة"^(٥٩) سواء أكانت تاريخية أم دينية أم سياسية لتولد العديد من صيغ التأويل الجديدة، وما أدى من فاعلية نصية انعكست على بنائه، ثم على متلقيه، ولذلك لم تكن الوقفات التناصية في دراسة الناقد تمثل معالجة عقيمة أو مكررة تكتفي باستخراج النص القديم وأثره في النص المعاصر، وكذلك التناص الداخلي الحاصل بين قصائد الصائغ الأربعة، ثم تتابع سيرها، بل وقفت تستمد قوة التأثير في النص من النصوص القديمة، والنصوص بعضها من بعض، وتمزجها بموقف الشاعر لوطنه وأمته، عبر ما سمّاه "الاسترسال التعبيري"^(٦٠).

ما دمنا في الخطاب النقدي الدائر حول نتاج يوسف الصائغ، ومدى قدرته في إيصال تجربته التي يحملها، وخطاباً يحمل رؤية للواقع المعاش، فخرج النص من أدبيته وشعريته التي يحملها ككل، إلى مجموعة غير قليلة من النقاد والقراء الذين يتذوقونه وينقدونه، فتعددت بذلك الأساليب والرؤى في اختراق هذه التجربة ومن هنا تداخلت المعارف الإنسانية في نقد الشعر، لتكشف لنا عن عملية الإبداع الأدبي، وكيف تمت، وعن العناصر الشعورية وغير الشعورية منها، وعن العلاقة بين التجربة

الشعورية والصورة التعبيرية، وعن البواعث النفسية التي أوحت إلى الأديب بهذا العمل، ثم تكشف لنا كذلك عن دلالة العمل الأدبي وعن نفسية صاحبه، إذ قد تكون دلالة النص على ضوء "الاتجاه النفسي" أصدق من التاريخ في كشف شخصية الأديب وطبائعه وحياته الخاصة والعامة" ^(٦١)، وبذلك قد يستفيد الناقد من اتجاهات ومناهج أخرى خدمة للنص، ودون الرسو بسفينة النقد عند منهج بذاته، في إقامة قراءة نصية تركز على الإبداع ذاته وعلى المتلقي، ومحاوره الدلالات النفسية الداخلية للذات الشاعرة، وتحولاتها المزاجية والشعورية كالحب والرغبة والتوتر والعذاب والانفعال والخوف.

فالناقد (علي جعفر العلاق)، يقدم قراءة في شعر يوسف الصائغ، وتحديدًا لمجموعتين هما (سيدة التفاحات الأربع ١٩٧٦م، ومن قصائد البلبل الأسود ١٩٨٠م)، تحت عنوان "شعرية الخوف" ^(٦٢)، وهو يجد أنَّ المجموعتين تعبران عن الاحتفاء بصدمة الكابوس وحرقة الفجعة، إذ يركز (العلاق) على عنصر اللغة والبلاغة التي تؤدي دوراً بارزاً في تشكل الدلالة الانفعالية في الخطاب الشعري، وبوصفها نظاماً من العلاقات تعبّر عن أفكار، وتشكل حضوراً مفتوحاً داخل البنيات، وهذه العلاقات تتعالق وتتربط مع علوم أخرى غير اللغة، مع الأسلوبية والتلقي والتداخل مع التحليل النفسي والسميائي والتأويلي، عن طريق التداعي الحر في إلقاء الأسئلة التي تمس جوهر المتكلم، وتضغط على البؤر المراد كشفها وإبرازها، ومن خلال عناصر لغوية تحمل دلالة مرجعية تُعرف من خلال السياق، "فالخوف في شعر الصائغ، ليس كلمة مباشرة، ومن ثمَّ هو ليس معنىً لعبارة ما، بل هو أبعد من ذلك، يقع وراء المعجم الشعري، يضيئه لكنه لا يتصل به، فالخوف انفعال مقلق ينكشف عنه مشهد أو حركة، وهو صورة تنهض معادلاً لذلك الانفعال" ^(٦٣)، فيعتمد (العلاق) إلى تحليل النصوص على أساس تفكيك الرموز اللغوية، فالشاعر يختار من بين سلسلة من الأسماء الموجودة والمتفاوتة التماثل مثل (سرير، الجثة، العذاب، النمل، السلحفاة، الغراب) من زاوية نظرٍ ما، ثم يختار الشاعر بعد ذلك من أجل التعليق على هذا الموضوع، فعلاً من الأفعال المتقاربة دلاليّاً (ينام، ينعس، يغفو، دفي)، والناقد بدوره يكشف عن حالات التوتر النفسية وما تفرزه من صور تحيل إلى أكثر من تأويل (هل هو الشوق، أم الوحدة، أم الحزن، أم الرغبة، أم اليأس، أم الخوف ...) عبر أدوار موضوعاتية متعددة (خائف، قلق، حائر، متوتر، غير متوازن)، تضمن استمرارية الخوف في النص الشعري،

وخصوصاً عند قصيدة (الجثة) التي سيطرت على تفاصيل المشهد عند العلاّق، من خلال المكان (السريّر) الذي أصبح له إنسانية/انفعالية (أضاجعه، فلا يحبل، المعذب)، وله صفات جمادية (حديدي، تابوت)، فلعبة السريّر كمكان يلفت نظر الناقد ويسحبه إلى دلالاته (الكابوسية، القلق، التوتّر) سواء أكانت ظاهرة اجتماعية أم سياسية، فهو مكوّن من مكونات النص الشعري، شمله العلاّق بوظيفة شعرية ميزت النص من غيره، وقد عبّر عن ذلك (شولز) بتأكيده أنّ "السيمياء تهتم بالأيدولوجيا، وبالبنى الاجتماعية والاقتصادية، وبالتحليل النفسي، وبالشعرية، وبنظريات الخطاب"^(٦٤)، وبهذا أصبح للمكان/السريّر، أكثر من مستوى وبعد بنائي، فهو مجال للتبشير السيميائي/علائقي، والدلالي/إشاري، والرمزي/بلاغي، فقد تجاوز (العلاّق) بهذا البنية السطحية للنص إلى البنية العميقة ضمن فلسفة العلامة التي تشير إلى علائق الغياب/السريّر، من خلال الحضور/امرأة نائمة، وبذلك أصبح للسريّر "فعل الانتهاك، فيغدو نقيضاً للأمن والهناء، ومن ثمّ هو بؤرة للخوف، وتوالد الكوابيس، ويغدو أحياناً أخرى مكاناً للنقص: نقص الفاعلية أو بترها، أو نقص الأدمية أو تحولها إلى نقيض"^(٦٥)، وهذه الفكرة غير بعيدة عن فلسفة (جاك دريدا)، الذي ألغى القصيدة، ونادى بتهويم المعنى وتشتّت الغاية، وتقويض الحقيقة المنشودة في القراءة والتحليل، فالنص في ضوء المنهج التفكيكي تحوّل إلى جسد يمثل الحضور، أمّا الغياب فهو المعنى المنتشر للنص، الناتج عن فقدان اليقين بين الدالّ/السريّر، والمدلول/انفعال ← الحزن ← النوم ← امرأة نائمة ← النعاس ← نزوع شهواني ← الخوف ← الموت ← النقص ...، فالمقاربة التفكيكية لا تقع بالظاهر المألوف والسطحي؛ وإنما تبحث عن الفجوات والفراغات وكل ما أثبتته الهامش، وأغفله النص، فتتبع الناقد التفكيكي ما لم يُكتب، وما كان من الممكن أن يكتب على سطح الحضور/الدال، إذ يقول العلاّق "وتتنقل صورة السريّر، في قصائد أخرى متخفية دلالة الحضور الناقص أو الغياب المقترن بالحضور"^(٦٦)، فاللغة تقتضي الغياب مثلما يقتضي الدال غياب المدلول، وبدون هذا الغياب الأصلي لا يمكن أبداً أن يتحقق الدال أو المدلول، بل ستعدم اللغة ذاتها. يقول دريدا: "حتى يكون المكتوب مكتوباً لا بدّ من تأدية وظيفته، وأن يكون واضحاً حتى وإن لم يعد بإمكان ما يسمى مؤلف الكتابة أن يجيب عما قد كُتب... سواء كان غائباً غياباً مشروطاً أو كان قد مات"^(٦٧).

توصل (العلاق) من خلال قراءته المميزة، ربط علاقة اللغة كنظام من العلاقات السيميائية (النمل، والسلفاة، والغراب، والجثة، والسرير، والغرفة، والبيت، والشارع، والباص...)، بطروف الاستعمال، من حيث هي وحدات معنوية، ضمن أحوال تخاطبية، التي تشكل قصائد الصائغ القصيرة التي جاءت على شكل (كابوس، أو حلم، أو لقطة سينمائية، أو مكالمات هاتفية، أو حوار مبتور)^(٦٨)، ضمن أحوال تخاطبية يقتضيها السياق والمقام، فالعلاق يحاول أن يقترب من تصورات الصائغ من خلال رصد المجالات والعوامل المنتجة للظروف المحيطة بالعمليات المناسبة التي أنتجت هذا السياق، ومن خلال منظومة الشفرات المشتركة بين النص والمتلقي، وذلك في ضوء مبادئ التحليل التداولي السيميائي الذي ينهض على أنه ليس هناك معرفة أولية في العقل تُستنتج منها نتائج ختامية، فمبادئ التحليل قدّمت تفسيراً للموجودات، وفهماً لحركتها داخل السياق، أي محاولة الاقتراب من النظام والوظيفة، وبين الدلالة والسياق، وبين المادة والماهية، داخل نظامها في النص، من دون الارتباط بعالم المرجعية خارج النص، في كشف صيرورة المهيمنات العلاماتية/الرمزية ووظائفها الدلائلية التواصلية. فالعلاق يسعى جاهداً وبتتبع منطقي إلى إنتاج معنى العلاقات وتحويلها من دلالة عيانية- السرير- إلى دلالات أخرى تخضع لآلية التأويل "فضلت صورة السرير مفتوحة على إمكانات تأويلية عديدة"^(٦٩)، فالسرير دائماً يتعرض للانتهاك، تنكسر وظيفته الأزلية، فيغدو نقيضاً للأمن والهناء، ويغدو بؤرة للخوف، وتوالد الكوابيس...^(٧٠)، فالسرير والجثة والشرطي، تمثل بؤرة عمل (المؤول) الذي يعتمد على أفعال الكلام اللغوية في أغلب الأحيان، والكيفية التي أنتجت سلوكيات الخوف عبر الرصد التجريدي والاستدلالي.

إنَّ فعل السيمياء لم يكن بمعزل عن المنهج البنيوي في فهم العلامة، فالتركيز على الجانب اللغوي واضح من خلال التركيز على فعل الانتهاك والخرق اللغوي^(٧١)، إلى جانب كشف العوامل النفسية لهذا الانتهاك من خلال الجو (العجائبي، أو الكابوسي، أو القلق، أو العاصف، أو فوق طبيعي...)، وبلورة هذه الأجواء في حقول دلالية ف (الليل، والمرأة، والأحلام، وتنفس المرأة) تنتهي إلى حقل واحد هو حقل "الجسد في توجهه واسترخائه"^(٧٢)، أو أن (السرير، والمرأة، والنائمة، وتراودني) هي حقل لصور الوضع الجنسي الذي لا يثير التهيب والخوف^(٧٣)، بمعنى أنَّ العلاقة تجاوزت خطابه النقدي

البنية السطحية للقوائد المنتخبة إلى بنيتها العميقة ضمن فلسفة العلامة التي تشير إلى علائق الغياب من خلال الحضور، فالعلامات/ الرموز تُعرف بالحدس من خلال الارتكاز على المعنى العام، دون اللجوء إلى البحث عن المضمون، وهذا ما جعل خطاب(العلاق) النقدي مميزاً على غيره من الخطابات التي استثمرت آليات الفعل السيميائي في كشف الغياب (السرير) وتأويله، ف"السرير مكنم لذكرى امرأة غائبة، متوج بقميص نومها، ومحاط بنفقٍ من بقاياها: كتابها، ومنضدة الزينة، ومشطها، والمرأة، إن كل واحدة من هذه الإشارات تمثّل حضوراً ناقصاً، فهي مبتدأ مفتوح على الغياب، أي على خبرها المحذوف"^(٧٤)، فمفهوم السيمياء تندرج ضمن الرمز والصورة واللغة بوصفها دوال تقضي إلى مدلولات ضمن تطبيق خطوات متصلة بالمنهج على أكثر من سبع قصائد هي (أسرار، وعالم الغياب، والسؤال الأخير، وفاكهة المرأة النائمة، والعيون، وأمسية السبت، والجثة)، امتازت بقصر مساحتها النصية، واقتربها من الأجناس المجاورة كالمرسح والسينما والرسم، فضلاً عن تأثر(العلاق) بعنونة القوائد التي تحيل إلى مسلك القوائد التدميري منذ العنوان، والمعلن لسلطة المضمون، لذا بقي هدف العلاق في تتبع قصدية النص عبر تحقيق معرفية النص وجماليته بوساطة اللغة، التي تتوافق مع مستوى التحليل المرتكز على مساءلة النص ضمن أبعاده السيميائية (أسماء الأعلام والأشياء، والأوصاف المحددة)، مهماً بذلك الاستخدامات الأخرى كالأمر والاستفهام والتعجب...، فأصبح النص عبارة عن علامات ذات وظيفة تواصلية واضحة، تحكمه جملة من المبادئ منها الانسجام والتماسك والسياق، ويبقى الاعتبار الأكثر حضوراً هو التأويل الموجه من خلال القارئ، للقبض ليس على المعنى أو قصدية المؤلف فحسب، وإنما على قصدية النص.

يعوّل الصائغ كثيراً على دور الرمز في قصائده ذات الطابع القصير، والرمز الشعري في معناه الخاص، إشارة حسّية مجازية لشيء لا يقع تحت الحواس...، أي إنّ الرمز الشعري يتكون من مستويين، مستوى الأشياء الحسّية، أو الصور الحسّية التي تأخذ قالباً للرمز، ومستوى الحالات المعنوية المرموز إليها، وحين يندمج المستويان نحصل على الرمز^(٧٥)، ويتوقف نجاح المذهب الرمزي على قدرة الشاعر في المزج بين المستويين الحسي والمعنوي مزجاً تقي فيه الحالة المعنوية التجريدية في المعطيات الحسّية، التي تتخذ رموزاً لها، حتى تفقد المعطيات الحسّية ماديتها وتتحول

إلى دلالات تجريدية^(٧٦)، ومن ثم فإن الشاعر لا يستطيع الاستغناء على أحد المستويين في خلق الرمز، أو أن يستخدم أحدهما في التعبير عن الآخر، كما أن المستوى الحرفي أو الظاهر لا يسخر بطريقة مصطنعة واضحة للتعبير عن معنى آخر، فالمعنى الثاني ينمو نمواً باطنياً في المعنى الأول^(٧٧)، فالصائغ يستخدم رموز ذاتية في التعبير عن مشاعره وأحاسيسه، من حبٍ وحزنٍ وقلقٍ وأحلامٍ كابوسية، ولكن بطريقة غير مباشرة، وذلك من خلال إعادة خلق هذه المشاعر والأحاسيس في ذهن المتلقي، فكانت هذه الرموز بمثابة (المعادل الموضوعي) لهذه المشاعر والعواطف، "وهو السبيل للتعبير عن العاطفة في شكل فني، أي يخلق مجموعة من الأشياء والمواقف أو الأحداث أو الرموز، تكون معادلاً أو قالباً للعواطف، وبهذه الطريقة يتجنب الشاعر التعبير عن عواطفه بشكل مباشر، بل يضيف على عمله الشعري الموضوعية - وهذا ما تقوم به الصورة بالضبط - عن طريق الرمز والإيحاء والتأثير"^(٧٨).

فالعلاق بصفته قارئاً للنصوص منح النص هويته، إذ أصبح النص لديه نص لذة ومتعة في الآن ذاته، من أجل التفاعل معه وتحديد افقه، لاهتاً وراء القصد منه، بما يمتلكه من شحنات انفعالية تحكمها قواعد لغوية وغير لغوية (فنية/جمالية)، فأثار النص الناقد وجلب انتباهه، فأصبحت له سلطة عليه، كما أن القارئ/ الناقد له سلطة على النص.

نصل إلى وسم الدراسة الأخيرة ألا وهي "تداخل الفنون في القصيدة العراقية الحديثة، دراسة في شعر ما بعد الستينيات" للدكتور (كريم شغيدل) التي سنقتصر الحديث عنها ما تطرق إليه من نتاج يوسف الصائغ الشعري، ويمكننا أن نجعله قسمين، يربطهما رابط هو (التشكيل) مصطلحاً ومفهوماً.

أما على صعيد المصطلح فقد تعدد استعماله مركباً منه (المغامرة الإبداعية أو الجمالية، الصنعة الشعرية، التجريب التشكيلي، الرؤية الشعرية، البنائية الشعرية، معمار القصيدة ...) أما المفهوم فهو الطريقة أو الأسلوب الشعري الجديد، ووظيفته الفنية والجمالية، القابلة للتطوير، لا التحنيط^(٧٩)، بدءاً من اللغة والصورة والموسيقى، ودمج ما هو شعري بما هو نثري، بعدما نُفيت الحدود الفاصلة بين الأنواع، فأصبح الفن كتلةً أدبيةً واحدة، تتجاوز فيها مستويات الخطاب، وتتفاعل فيها تقانات التعبير وأساليبه المتعددة، إذ لا يمكن التمييز بين ما هو شعري وما هو نثري، والتشكيل ألصق بالشعر من

بين الأنواع الأدبية الأخرى، " لما يمتاز به الشعر من مرونة على مستوى التعبير والتميز والسيما، فهو جنس أدبي ثري وغني ويرتبط ارتباطاً وثيقاً جداً بالعاطفة والوجدان والمعرفة داخل تجربة عميقة وخصبة، وقابل لاستيعاب المكنات المتاحة كلها - لغة وإيقاعاً وصورةً وبناءً - فضلاً عن أنه عالي الإيجابية في التفاعل مع الفنون الأخرى، وتوظيف معطياتها الملائمة والتعلق مع أساليبها في الصوغ والتعبير على مختلف المستويات"^(٨٠)، وهذا التشكيل يعود مفهومه إلى مصطلح (العدول) وما تتاسل منه من مصطلحات كثيرة، الذي يؤثر في منسوب الجمالية في صناعة التأثير في المتلقي، من خلال مرونة التشكيل الأسلوبية نفسه، سواء أكان على الجانب الشكلي أم الفني أم الدلالي، الذي قصد إليه الشاعر المعاصر، ووجب عليه أن يتعاطى مع هذا التشكيل خدمةً لتكثيف المعنى وشفرته، والمرتبطة بالانفعال النفسي للشاعر.

أما بخصوص القسم الأول من الدراسة التي تناول بها (شغيدل) في فصله الأول (وسائل التداخل التشكيلي وأنماطه ومجالاته)، ومستويات هذا التداخل بين الشعر والفنون التشكيلية، وتحديدًا في المجال البصري للكتابة، متناولاً العلامات غير اللغوية لديوان (المعلم)، التي تحيل القارئ غالباً إلى عنوانات فرعية في النص، فأصبحت هناك نصوص موازية منها (شكل الغلاف، وعنوان الغلاف، وعناوين القصائد وموضوعاته، فضلاً عما تحمله من علامات استفهام وتعجب وأقواس وفوارز ونقاط ...) ^(٨١)، فليس هناك نسق مغلق في القصيدة الحديثة، فالأطر العامة للكتابة دخلت المجال التطبيقي الذي يُستثمر للكشف عن تفصيلات الخطاب الشعري غير اللغوي^(٨٢)، فإذا كان "أي نص - والحدائي بشكل خاص - قابلاً لقراءات متعددة ...، فإن النص الذي يوظف علامات غير لغوية أكثر قابلية لأكبر عدد من القراء ... لتعدد العناصر الدالة وتشعبها واشتراك أكثر حاسة في إدراكها وتصيد دلالاتها"^(٨٢)، فالفضاء الكتابي أصبح له نقاش وقواعد وتصوّر في الممارسة التجريبية الشعرية والنقدية على حدٍ سواء، فنحن لسنا بصدد الحديث عن كيفية توظيف الشاعر للدلالات غير اللغوية، بقدر ما يهمنا، مقارنة النقاد لهذه النصوص اللغوية وغير اللغوية وقراءتها وإصدار أحكام القيمة بشكل يتناسب مع دلالات النص اللغوية، وصعوبة قراءة العلامات غير اللغوية وتأويلها، "وقليل من تلك المقاربات ما ينجح في الإمساك بالمنهج النقدي الملائم الذي لا تزال أدواته الإجرائية زئبقية"^(٨٣)،

والسبب يعود إلى العقبة التي تقف أمام الشاعر الذي يبدع نصوص شعرية توظف العلامات غير اللغوية ومدى إدماج تلك العلامات في سياق النص اللغوي بحيث يتآزر الجزآن، ويعمّق أحدهما الآخر^(٨٤)، فعلى الناقد أن يعمّق الممارسة النقدية التجريبية بضوابط تعميق الدلالات وتعددتها، أما إذا إذا كان هناك مظهر انقصامي للعلاقة الدلالية بين الجانب اللغوي للنص، والعلامات غير اللغوية، بحيث تصبح عبارة عن زخرف شكلي، ومن ثمّ يتحوّل وجودها بالنص بنظر القارئ إلى عبث لا طائل وراءه، وكذلك إذا تم التركيز على العلامات غير اللغوية على حساب النص اللغوي، ومن ثمّ فإنّ فلسفتها الدلالية تكون خارج النص الشعري التشكيلي^(٨٥)، وبهذا يتطلب من الناقد أن يكون ذا وع عميق بالمنهج أو المقاربة النقدية في مواجهة ومحاوره هذا التجريب وهذه الصنعة الجمالية للنص الشعري القائم على التشكيل.

فقد أجاد الصائغ بنظر (شغيدل) في استخدام الفوارز والنقاط الثنائية والثلاثية ليوجي بتفصيلات تُفهم من خلال السياق البنائي للنص، ومستشهداً "سيدة الأهور والعين" من ديوان المعلم^(٨٦)، أما الأغلفة وتخطيطاتها ديوان المعلم، فهي من صنع الشاعر نفسه، اتسمت بالبساطة التي تلفت الانتباه في شاعرية الصائغ، وقد كانت نوعاً من الترجمة الحرفية للقوائد^(٨٧). وانتهى، ليعلن عن عجزه أمام الفضاء الطباعي والإمساك بدلالة واحدة له، وهذا على صعيد الفضاء الخارجي للخطاب الإشهاري.

أمّا القسم الثاني من الدراسة، الذي يتناول الفضاء الداخلي للتشكيل الشعري، إذ اهتم (شغيدل) ببنية النص الشعري، وشكله الفني، وتركيبه، ومعالجة الأغراض الفنية فيه، "منطلقاً من داخل النص الشعري (معطياته النصية) عبر ما هو خارج الشعر (مداخل التشكيل، السرد، الدراما، الموسيقى، السينما) والعودة إلى مركز الانطلاق، وهو ما يبدو ظاهرياً ضد مقولة (النص بنية مكتفية بذاتها) كما لا يؤدي إلى عد النص (نافذة تطل على ما حوله)"^(٨٨)، إذ يتناول في فصله الثاني (أشكال التداخل السردية ومجالاته)، وتحديدًا في مجال المكان، والبنية السردية لقصيدة (النخلة القليل)، وكذلك في مجال أحداث الحكاية وعناصر المفارقة لقصيدة (لقاء)، وما حقّقته عبر بنيتي (التشكيل البصري والشكل الإيقاعي) على المستوى الخارجي، وتركيبية البناء على المستوى الداخلي^(٨٩)، إذ سحّب التجريب التشكيلي من الإبداع الشعري، إلى التجريب النقدي أيضاً. فأصبح أمام الناقد أكثر من اجتهاد



وقراءة في ملامسة التشكيل، الذي لا تحدّه السيميائية ولا النسق اللساني، ولا رصد الفجوات في محاولة استتطاق النص، ولا عبر التشتت والانتشار المبني على غياب المركزية، وحرية الدال، وانشطار المدلول، إلى جانب المقاربة التداولية التي تنظر إلى طريقة تبليغ خطاب المتكلم، للإحاطة بامتدادات التشكيل، الذي لا يحده حد، فإذا "كانت (النصيّة) هي الظاهرة المنهجية اللافتة والبارزة والمنتجة في قراءة بنيوية النصوص المنتخبة، فإنّ عملية الاستحضار الدائم لمفهوم التشكيل بين يدي المنهج حالّ دون التوقف عند نقطة معينة، أو فكرة محددة، أو نشاطٍ مقنن، أو رؤية واحدة، أو قضية لافتة، بل انفتح المنهج على كل ما يمكن أن يتيح التشكيل الشعري في هذه النصوص من تجربة وثقافة وصنعة ورؤية وفكرة، باحثاً أصيلاً في النسيج والخلايا والمكونات والأدوات والتقانات والعناصر والمرجعيات، بكلّ حرية وديمقراطية وبهاء ورحابة وحيوية، ونشاط وفعالية، يمكن أن تكشف عن جدية المنهج وصلاحيته وكفاءته وارتباطه بشخصية الناقد وتجربته .." (٩٠)، وهذا ما لجأ إليه (شغيدل) في دراسته على ما يبدو.



الخاتمة

مثلت الدراسات النقدية للمجاميع الشعرية خطاباً نقدياً جاداً من خلال إصدار أحكام القيمة عليها التي أستندت في مواجهتها إلى مجاميع بأدوات نقدية انصبت بعضها على مضمون العمل الأدبي دون شكله ، ومنهم من ركز على دراسة ظواهر معينة (كالتناص ، والتضاد ، والتوازي ، والسرد ، والدراما ، والأسطورة ، وتوظيف التراث) ، ومنهم من تناول المجموعة في مستويات البناء والتشكيل محلاً لغتها وصورها وموسيقاها وبمنظرة فنية شاملة بوصفها بناءً جمالياً تجمع بين التراث النقدي العربي ومنجزات الاتجاهات الغربية الحديثة ، ومنهم من ربط علاقة اللغة بوصفها نظاماً من العلامات السيميائية بظروف استعمالها من حيث هي وحدات معنوية ضمن مبادئ التحليل السيميائي ، ومنهم من تشكلت دراسته عبر الثنائية المتحققة بين الشكل والمضمون محدثاً مقارنةً منهجية بين الواقعي والتاريخي إلى جانب الفعل اللغوي والأسلوبي بتسويغاته المختلفة ، فصبت شهادات النقاد جميعهم في إمكانية الصائغ الكبيرة في استلهم التراث الثقافي والأدبي والديني وتوظيفه توظيفاً فنياً راقياً وباقتدار عالٍ.

- (١) مجلة الأقلام، ع ١٠، س ٨/شباط ١٩٧٣.
- (٢) ينظر: المنفى والملوك كلمات في الشعر والنقد، د. جلال الخياط، شركة المعرفة للنشر والتوزيع، بغداد، ط ١، ١٩٨٩ م.: ٧.
- (٣) ينظر: ملامح مالك بن الربيع، مجلة الأقلام ع ١٠، س ٨، ٨ شباط/ ١٩٧٣: ٦١-٦٢.
- (٤) في الشعر العراقي الجديد، طراد الكبيسي، منشورات المكتبة العصرية بيروت ١٩٧٢: ٣٦.
- (٥) تجلي الخطاب النقدي من النظرية إلى الممارسة، د. محمد صابر عبيد، دار الأمان، الرباط، منشورات صفاف، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط ١، ٢٠١٣ م.: ٢٨٤.
- (٦) اعترافات مالك بن الربيع، قصائد طويلة، مطبعة الأديب، بغداد، ١٩٧٣. قصائد طويلة: ٢٧-٢٨.
- (٧) في الرؤية الشعرية المعاصرة، أحمد نصيف الجنابي، وزارة الإعلام، دار الحرية للطباعة، ١٩٧٢ م.: ١٢٤.
- (٨) ينظر: يوسف الصائغ بين الاعتراف والمكابرة، ملحق صحيفة (الجمهورية) ع ١٨٩٢، في ١٥ كانون الأول ١٩٧٣: ١٠.
- (٩) عن بناء القصيدة العربية، د. علي عشري زايد، مكتبة دار العلوم، القاهرة، ط ١، ١٩٧٨ م.: ١١٨.
- (١٠) ينظر: ملامح مالك بن الربيع: ٦٧.
- (١١) ينظر: م. ن، والصفحة.
- (١٢) ينظر: دراسات في الأديان اليهودية والنصرانية، سعود عبد العزيز الخلف، مكتبة أضواء السلف، المملكة العربية السعودية، الرياض، ط ٤، ١٤٢٥ هـ - ٢٠٠٤ م.: ١٩٦.
- (١٣) ينظر: شجر الغاية الحجري، كتابات في الشعر الجديد، طراد الكبيسي، منشورات وزارة الإعلام في الجمهورية العراقية، سلسلة الكتب الحديثة (٩٠)، ١٩٧٥ م.: ٤٢٣-٤٢٤.
- (١٤) ينظر: م. ن: ٤٢٤-٤٢٥-٤٢٦.
- (١٥) ينظر: م. ن: ٤٣٣.
- (١٦) ينظر: م. ن: ٦٧.
- (١٧) ينظر: نظرة في اعترافات يوسف الصائغ، د. جليل كمال الدين، مجلة الثقافة، ع ٣، س ١٠، كانون الثاني ١٩٨٠: ١١٥-١١٦.
- (١٨) حدود الجدال بين القصّ والشعر، د. محمود بن عياد، ضمن تداخل الأنواع الأدبية: ٤٨٢/١.
- (١٩) م. ن: ٤٩٥/١.
- (٢٠) ينظر: نظرة في اعترافات يوسف الصائغ: ١١٥.
- (٢١) ينظر: م. ن: ١١٧.
- (٢٢) م. ن: ١٢٠.
- (٢٣) ينظر: قراءة في شعر الصائغ، محمد رضا مبارك (مقدمة) قصائد يوسف الصائغ: الصفحات ١٩، ١٢.
- (٢٤) ينظر: م. ن: ٤٤-٤٥.

- (٢٥) ينظر في ذلك على سبيل المثال:- مقدمة ديوان نزار قباني (طفولة نهد) ١٩٤٨.
- مقدمة ديوان نازك الملائكة (شظايا ورماد) ١٩٤٩.
- مقدمة ديوان بدر شاكر السياب (أساطير) ١٩٥٠.
- مقدمة ديوان أنسي الحاج (لن) ١٩٦٠.
- (٢٦) قصائد يوسف الصائغ "الحب الغالب والحب المغلوب"، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ١٩٨٧: ٤٨٢-٤٨٣.
- (٢٧) ينظر: العتبات النصية بين الوعي النظري والمقاربة النقدية، عبد العالي بو طيب، مجلة علامات، مج١٨، ج١٧، نوفمبر ٢٠١٠: ١٦٢.
- (٢٨) ينظر: المنفى والملوك، كلمات في النقد والشعر: من ٦٥ إلى ٨٢. التي سنسلط الضوء عليها لاحقاً.
- (٢٩) قصائد يوسف الصائغ "الحب الغالب والحب المغلوب": ٤٨٠.
- (٣٠) ينظر: م. ن: ٤٨٠-٤٨١.
- (٣١) ينظر: م. ن: ٤٨١.
- (٣٢) منطق كالحرير، جلال الخياط ناقد، د. بشرى موسى صالح، سلسلة وفاء (٦)، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ٢٠١٠: ٧٥.
- (٣٣) ينظر: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، د. يوسف غليسي، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط١، ١٤٢٩هـ-٢٠٠٨م: ٣٥.
- (٣٤) الدراما: تقليد أدبي يختلف عن المأساة والملهه، وهي تعني المسرحية وكل من يكتب للمسرح والدرامية هي نزعة تلازم بنية عمل تخيلي ما، كتعارض مع الغنائي للملحمي، فنقلت إلى الشعر والرواية، فأصبحت هناك (القصيدة الدرامية، والرواية الدرامية). ينظر: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة: ٨٨.
- (٣٥) قصائد يوسف الصائغ "الحب الغالب والحب المغلوب": ٤٨٥.
- (٣٦) م. ن: ٤٨٢.
- (٣٧) الكتاب في الأصل أطروحة دكتوراه تقدّم بها إلى كلية الآداب جامعة القاهرة، وقد طبعت تحت عنوان "دير الملاك دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر، د. محسن أطيّمش، سلسلة دراسات (٣٠١)، منشورات وزارة الثقافة والإعلام العراقية، دار الرشيد للنشر، ١٩٨٢م.
- (٣٨) ينظر: دير الملاك: ٩، ١٥.
- (٣٩) ينظر: مدارات نقدية: من ٦٧ إلى ٨٧ تحت عنوان (النقد الأكاديمي في مواجهة شعرنا الحديث).
- (٤٠) ينظر: دير الملاك وجماليات القصيدة العراقية المعاصرة، عبد الجبار عباس، مجلة الأقاليم، ع١١-١٢، س١٩٨٢: من ٤١-٦٣.
- (٤١) ينظر: في النقد الأدبي، د. عبد العزيز عتيق، دار النهضة للطباعة والنشر، بيروت، ط٢، ١٣٩١هـ-١٩٧٢م: ٣٠٨.
- (٤٢) ينظر: الشعر العراقي الحديث (١٩٤٥-١٩٨٠) في معايير النقد الأكاديمي العربي، د. عباس ثابت



- حمود، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ٢٠١٠م.: ١٠٥.
- (٤٣) ينظر: المصطلحات الأساسية في لسانيات النص وتحليل الخطاب، - دراسة معجمية-، د. نعمان بوقرة، عالم الكتب الحديثة للنشر والتوزيع، عمان/ الأردن، ط١، ١٤٢٩هـ-٢٠٠٩م.: ٣٧.
- (٤٤) مئة عام من الفكر النقدي، الأصول الثقافية والمرجعيات الاتصالية للنقد الحديث في العراق، د. سعيد الغانمي، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق، ط١، ٢٠٠١م.: ٢٠٧.
- (٤٥) ينظر: مدارات نقدية في إشكالية النقد والحداثة والإبداع، د. فاضل ثامر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٧م.: ٧١-٧٢.
- (٤٦) ينظر: المنفى والملكوت، كلمات في النقد والشعر: ٦٥ وما بعدها.
- (٤٧) م. ن. : ٦٥.
- (٤٨) الصوت الآخر، الجوهر الحواري للخطاب الأدبي، د. فاضل ثامر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ١٩٩٢م.: ٣٠٧، ٣٣٢.
- (٤٩) ينظر: م. ن. : ٣٠٩.
- (٥٠) ينظر: م. ن. : ٣٠٨.
- (٥١) م. ن. : ٣١٠.
- (٥٢) مدخل إلى النقد الأدبي الحديث، د. شلتاغ عبود شراد، دار مجدلاوي، عمان/ الأردن، ط١، ١٤١٩هـ-١٩٩٨م.: ٢٣١.
- (٥٣) الصوت الآخر: ٣١٠.
- (٥٤) م. ن. : ٣٢٠.
- (٥٥) المقموع والمسكوت عنه في السرد العربي، د. فاضل ثامر، دار المدى، دمشق، ط١، ٢٠٠٤م.: ٦.
- (٥٦) مدارات نقدية: ٢١٢.
- (٥٧) ينظر: رباعية يوسف الصائغ الشعرية من التناص الكلي إلى التناص الموضوعي، د. خالد علي مصطفى، صحيفة الأديب، ع ١٠٥، ١/شباط ٢٠٠٦ (عدد خاص): ٢.
- (٥٨) الاجترار: هو تعامل الشعراء مع النص الغائب بوحي سكوني، فأصبح النص الغائب أنموذجاً جامداً خالياً من الحيوية. أما الامتصاص: فهو مرحلة أعلى من السابق؛ لأنه ينطلق من الإقرار بأهمية النص وقداسته، فيتعامل معه على أنه حركة وتحول لا ينفقان الأصل بل يسهمان في استمراره، باعتباره جوهرًا قابلاً للتجديد. وبذلك يكون الحوار: أعلى مراحل قراءة النص الغائب، إذ لا مجال لتقديس النص الغائب، ويعتمد الشاعر إلى تغيير أسسه اللاهوتية، ويعري قناعاته المثالية. ينظر: ظاهرة الشعر في المغرب، محمد بنيس: ٢٥٣.
- (٥٩) رباعية يوسف الصائغ الشعرية من التناص الكلي إلى التناص الموضوعي، د. خالد علي مصطفى، صحيفة الأديب، ع ١٠٥، ١/شباط ٢٠٠٦ (عدد خاص): ٤.
- (٦٠) م. ن. : ٤.
- (٦١) م. ن. : ٣.



- (^{٦١}) من الوجهة النفسية في دراسة الأدب ونقده، محمد خلف الله أحمد، معهد البحوث والدراسات العربية، بيروت، ط٢، ١٩٧٠م. : ١٠.
- (^{٦٢}) شعرية الخوف: قراءة في شعر يوسف الصائغ، ضمن إخوة يوسف : ٢ / ١٠٢.
- (^{٦٣}) م. ن: ٢ / ١٠٣.
- (^{٦٤}) السيمياء والتأويل، روبرت شولز، تر: سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٩٤م : ١٥.
- (^{٦٥}) شعرية الخوف، ضمن إخوة يوسف: ٢ / ١١٧.
- (^{٦٦}) م. ن: ٢ / ١١٤.
- (^{٦٧}) قضايا نقدية ما بعد بنوية، ميجان الرويلي، النادي الأدبي بالرياض، ١٤١٦هـ-١٩٩٦م. : ٦١.
- (^{٦٨}) إخوة يوسف: ٢ / ١٠٥.
- (^{٦٩}) م. ن: ٢ / ١١١.
- (^{٧٠}) م. ن: ٢ / ١١٧.
- (^{٧١}) م. ن: ٢ / ١٢٢.
- (^{٧٢}) قضايا نقدية ما بعد بنوية، د. ميجان الرويلي: ٢ / ١٢٥.
- (^{٧٣}) م. ن: ٢ / ١١١.
- (^{٧٤}) إخوة يوسف: ١١٣-١١٤.
- (^{٧٥}) ينظر: عن بناء القصيدة العربية الحديثة، د. علي عشري زايد، مكتبة دار العلوم، القاهرة، ط١، ١٩٧٨م. : ١١١.
- (^{٧٦}) ينظر: م. ن: ١١١.
- (^{٧٧}) ينظر: م. ن: ١١٢.
- (^{٧٨}) م. ن: ١٣٧.
- (^{٧٩}) ينظر: التشكيل النصي (الشعري، السرد، السيرزاتي)، د. محمد صابر عبيد، كتاب الرياض (١٧٩)، مؤسسة الإمامة الصحفية، المملكة العربية السعودية/ الرياض، ط١، ١٤٣٤هـ-٢٠١٣م. : ٢٤-٢٠-٢٦.
- (^{٨٠}) م. ن: ٢٥.
- (^{٨١}) ينظر: تداخل الفنون في القصيدة العراقية الحديثة، دراسة في شعر ما بعد الستينيات، كريم شعيدل، (سلسلة رسائل جامعية)، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ٢٠٠٧م. : ٧٣-٧٤-٧٥.
- (*) العلامات غير اللغوية، هي علامات من أنظمة التواصل الهامشية، التي تحمل دلالات تُسهم في توضيح اللغة أو مساندها، أو قول ما لا يمكن قوله بوساطتها، وهو ما يتعلق بالحواس الخمس (السمع والبصر والذوق والشم واللمس). ينظر: معجم السيميائيات، فيصل الأحمر: ٧٣.
- (^{٨٢}) التشكيل والعلامات غير اللغوية في النص الشعري المعاصر بين التأصيل الغربي والتجريب العربي، د. يحيى الشيخ صالح، ضمن أعمال مؤتمر (استقبال العرب للنظريات النقدية الغربية): ٢ / ٣٤٨.



المؤتمر العلمي الدولي الحادي عشر

نيسان / ٢٠١٩

جامعة واسط

مجلة كلية التربية

-
- (^{٨٣}) التشكيل والعلامات غير اللغوية في النص الشعري المعاصر بين التأصيل الغربي والتجريب العربي، د. يحيى الشيخ صالح، ضمن أعمال مؤتمر (استقبال العرب للنظريات النقدية الغربية): ٣٥٠/٢.
- (^{٨٤}) ينظر: م. ن: ٢/ ٣٥٤.
- (^{٨٥}) ينظر: م. ن: ٢/ ٣٥٥.
- (^{٨٦}) ينظر: تداخل الفنون في القصيدة العراقية الحديثة: ٥٥.
- (^{٨٧}) ينظر: م. ن: ٧٥.
- (^{٨٨}) م. ن: ٦.
- (^{٨٩}) ينظر: م. ن: ١٥٨-١٦٢.
- (^{٩٠}) التشكيل النصي (الشعري، السرد، السير الذاتي)، د. محمد صابر عبيد، كتاب الرياض (١٧٩)، مؤسسة الإمامة الصحفية، المملكة العربية السعودية/ الرياض، ط١، ١٤٣٤هـ-٢٠١٣م: ٩.