

قصيدة النثر في ضوء المناهج النصية المنهجان الأسلوبية والبنوي إنموذجاً

أ.د. جاسم حسين سلطان الخالدي

كلية التربية / جامعة واسط

المقدمة

تأتي قصيدة النثر خطوة متقدمة في المدونة الشعرية العربية، لاقت صدوداً كبيراً من لدن الشعراء والنقاد الذين لا يرون الشعر إلا موزوناً مقفى، ويسير على قواعد الأقدمين، وقبلوا على مضض إذا ما خرج على هندسية القصيدة القديمة واختطّ له طريقاً جديداً على غرار ما فعله السياب وزملاؤه في كتابة الشعر الحر، أما أن يضرب الشاعر الوزن الشعري عرض الحائط، فهذا أمر مرفوض جملة وتقصيلاً؛ لذلك تصاعدت الأصوات الرافضة لهذه المحاولة الشعرية الجديدة، ورميت بألوان التهم ووصفت بشتى الأوصاف الرخيصة؛ لكن أصحاب قصيدة النثر لم يرضخوا إلى ذلك الصخب العالي، ومضوا في طريق التجديد إلى حدود بعيدة، مستندين إلى أدلة قديمة وحديثة تثبت شرعية هذه القصيدة ومرجعيتها التراثية غير منكرين مرجعيتها الغربية.

واستمر الشد والجذب سنوات طويلة لم يستطع الفريقان حسم المعركة لصالحه، فقد ثبت من رفضها عند رفضه، ولم يقبلها ضيفاً جديداً في الشعرية العربية، ولم ييأس من تبناها من أن يوسع من دائرتها ويفرضها على المشهد الشعري بوصفها نوعاً شعرياً لها كتابه ونقاده وجمهوره. ومع مضي الوقت بدأت تتشكل ملامح لخطاب نقدي انشغل للوهلة الأولى بالحديث عن المصطلح والشرعية والإيقاع وأخذ وقتاً كبيراً من دعائها، إذ لم يُترك لهم الفرصة للحديث عن قصيدتهم وما تستبطن من قيم جمالية وأدائية عالية المستوى. لكن تنبه دعائها بعد أن استتب الأمر لهم وصار وجودها واقع حال - إلى ضرورة دراسة القصيدة والوقوف على جمالياتها وبنيتها وإيقاعها ومضامينها وأساليبها. وتعدى الأمر في مرحلة تالية إلى دراستها على وفق ما استجد من مناهج نقدية حديثة.

وقد وجد الباحث، في الخطاب النقدي حول قصيدة النثر العربيّة اشتغالات نقدية مهمة على المناهج النقدية المعاصرة، بعد أن غادر قصيدة النثر البحث في ما هو سياقي، من قبيل المصطلح والتسمية، والشرعية، والمواقف النقدية منها، قبولاً أو رفضاً، أو ما بينهما.

وقفت هذه الدراسة عند عددٍ من الدراسات التي تناولت قصيدة النثر العربيّة من زوايا نظر نقدية مختلفة، منها: دراسة د. محمد عبد المطلب (النص المشكل)، ودراسة الناقد عبد العزيز موافي (دراسات وقضايا في قصيدة النثر العربية، تحولات النظرة وبلاغة الأنفصال)؛ إذ كان المنهج الأسلوبي هو الغالب عليهما. ودراسة د. محمود إبراهيم الضبع " قصيدة النثر وتحولات الشعرية العربية " ودراسة د. سلمان قاصد الموسومة " قصيدة النثر "، إذ كان المنهج النبوي هو المهيمن على اجرائتهما النقدية.

1- المنهج الأسلوبي

بدءاً ليس هناك قوانين محددة تضبط إيقاع المنهج الأسلوبي، بل المناهج النقدية الأخرى، لكن ثمة مبادئ يمكن الركون لها في تحديد بوصلة هذا المنهج أو ذلك، فالمنهج الأسلوبي يركن أولاً وأخيراً للنص نفسه،" عن طريق تأمل الناقد عناصر النص وطرق أدائها لوظائفها وعلاقات بعضها ببعض (من) دون أن يتجاوز حدود النص الأدبي إلى أي موقع آخر " (1)

تتحصر مهمة المحلل الأسلوبي ووظيفته، بالوقوف عند المهيمنات الأسلوبية في النص الأدبي، التي تمارس تأثيرها المباشر على ذوقه التعبيري، (إذ) يعتمد إلى إحصائها ثم يقيس متوسط الانزياح في النص على مستويات عدة بالمستوى الصوتي فالصرفي فالتركيبية فالدلالية، من دون تجاوز التكرار وتواتره في النص. (2)

وقد حدد (رفاتير) هدف التحليل الأسلوبي بجملة شاملة هي البحث عن فردية النص الأدبي، بمعنى أن التحليل الأسلوبي وحده الذي يبحث عن خصوصية النص الأدبي من خلال المهيمنات التي تظهر فيه صوتياً وصرفياً ودلالياً وتركيبياً. (3)

ولأننا لا نريد الاستمرار في عرض تلك الآليات، إذ توقعنا عند ما يمثل هوية النقد الأسلوبي، وسنخوض في هذه الآليات عبر الإنموذجين النقديين المنتخبين لناقدين كانت مجلة اشتغالاتهم تدور في فلك هذا المنهج.

تمثل دراسة د. محمد عبد المطلب (النص المشكل) إنموذجاً للمنهج الأسلوبي الذي حاول فيها أن يدرس قصيدة النثر في ضوء آلياته ومتابعتها ومعابنتها بفهم محايد وترحيب معتدل ، مستفيداً من انجازات الثقافة الغربية الوافدة، والموروث العربي جنباً الى جنب، فضلاً عن " استخلاص الصالح من هذا وذاك محاولاً تشكيل وعي نقدي مزدوج وموحد على صعيد واحد لا يعرف الانفتاح والتقلت". (4)

كانت آليات المنهج الأسلوبي قد جذبت الناقد وأخذت نصيباً وافراً من عنايته في استتطاق النصوص الأدبية وفكِّ مغاليقها والوقوف على ما تختزنه من خواص جمالية تمنحه شرعية الانتماء للشعرية؛ لأنَّ هذا المنهج وسواه من المناهج النصية التي تمنح الناقد فرصة الالتحام بالنص التكاملاً حميمياً . فالنص - بحسب الناقد- يقدم نفسه لمتلقيه أفضل من أيِّ شارحٍ أو مفسرٍ . (5)

وفي دراسة لديوان الشاعر سالم حلمي " سراب التريكو " ، يجد الناقد أنَّ هذا العنوان يبقى ناقصاً ما لم يستحضر ما سكت عنه؛ إذ تحوّل المسكوت عنه إلى منطوقٍ في متن الديوان. وأنَّ استحضار المسكوت عنه بطرح العنوان مكتملاً (قميص من سراب التريكو)، والتنافر الصياغي في العنوان يحتاج إلى تجاوز المستوى السطحي للصياغة إلى العمق الذي يطرح البديل التالي (قميص من التريكو الشبيه بالسراب)، والقسم الأول من العنوان (قميص من التريكو) يكاد يكون رصداً للواقع المباشر، أما القسم الثاني فهو يعمل على نقل العنوان من منطقة الواقع الى دائرة الوهم. (6)

ويرى الناقد أنَّ دلالة العنوان تخرج إلى ما هو أبعد من ذلك؛ إذ " إنه قد جمع بين دالين متناقضين أولهما عربي خالص، والآخر: أعجمي خالص، وقد ترتب على ذلك أن شعرية الديوان تسعى إلى اختراق حاجز اللغة لتتعامل مع مجموعة المفردات التي تحتاجها في مستوياتها المختلفة سواءً أكانت تنتمي إلى الفصحى أم الى التداولية حتى ولو امتد التداولي الى غير العربية ما دام صالحاً لنقل المستهدف ومحاصرة المتلقي في إطاره". (7)

ليخلص إلى أن " المؤشر العنواني يطرح بديلاً احتمالياً ؛ إذ يعمل دال (القميص) الغائب عن العنوان الحاضر في المتن على إنتاج دلالة اضافية هي (غلاف القلب) كما يطرح (السراب) دلالة (الخديعة)، وهنا يكون الناتج الاحتمالي انقشاع أغلفة القلب الوهمية الخادعة لنتمكن من ادراك الواقع المعقد مثل (التريكو) وفك خيوطه لمتابعته في مادته الأولية ما يذهب منها طويلاً ، وما يذهب عرضاً لإعادة إنتاجه شعرياً)) (8). بمعنى أن عتبة العنوان كانت مصباحاً مضيئاً قد سلط الضوء على ما في المتن من ثيمات ودلالاتٍ تساوقت مع ما جاء في العنوان.

وفي لفتة نقدية أخرى يعتقد الناقد أنه من الممكن قراءة الديوان الشعري من عنوانه شريطة أن يلاحظ أن العنوان مدخلٌ مهمٌ للدخول إلى شعرية النص. والمدخل لا يغني عن المنطقة المستهدفة بالدخول. والحق انها منطقة بالغة التعقيد كما شعرية الحداثة وقصيدة النثر على وجه الدقة . وهو ما اقتضى منه الوقوف عن عتبة العنوان وهو يحاول تفكيك عنوان مجموعة الشاعر الحامصي (لا أحد يدخل معهم) للوصول إلى شحنة الدلالات التي يتخفى وراءها لينتهي إلى القول : " إن الاقتراب من ديوان الحامصي كان يقتضي أن تقوم بإعادة كتابة بعض نصوصه لإعادة انتظامها لتدخل في نطاق اللغوية على الرغم من أن الشعر لا منطوق له" . (9).

أما القضية النقدية الثانية التي شغلت اهتمامات د. محمد عبد المطلب هي (التناص) فقد شغل الناقد نفسه كثيراً من أجل الوصول إلى تناصات متنوعة بين قصيدة النثر و النصوص التراثية يقف في مقدمتها القرآن الكريم والشعر العربي القديم و الاساطير القديمة والرموز. غير أن اللافت للنظر أن الناقد قد أقام حوارية بين نصين لشاعرين ربما ينتميان جيلياً الى مرحلة واحدة أولهما (سراب التريكو) لحلمي سالم الذي يعد " كشفاً عجبياً لواقع داخلي انعكس في سلوك مزدوج لذاتين تحملان كما هائلاً من الموروث القريب" . (10) وهذه الذات الثانية جاءت من ديوان سابق للشاعرة (إيمان مرسال) وهو ممر معتم يصلح لتعلم الرقص. ويرى الناقد أن بدون استحضار هذه الصوت ينغلق سراب التريكو انغلاقاً تاماً ويغدو التأمل معه نوعاً من التخمين الذي قد يصيب مرة ، لكنه يخيب مرات. ثم إن سراب التريكو لا يكاد أن يحظر نفسه في هذه الديون ، بل ثمة أصوات أخرى تبرز فيها، كان لها حضورها المحدود، بحدود بعدها التاريخي والفني والشخصي، من قبيل ذكر اسماء لشعراء معاصرين له او شعراء تراثيين كالمتنبي او شخصيات أجنبية أو سياسية كجمال عبد الناصر

أو أدبية كطه حسين أو فنية كوديع الصافي لكن هذه الاستدعاءات الكثيرة سرعان ما تعود إلى الثنائية الحوارية مع ديوان (ممر معتم) لذلك ما كان أمام الناقد إلا ليرصد هذه الاستدعاءات في هذين الديوانين . (11)

ويتعدى الاستدعاء إلى عنوانات الديوان (مرسال)، كما في تمارين الوحدة ، على الحافة ، سقوط السكينة ، لا بل إن اسم الشاعر يتعدى كذلك في سراب التريكو، كما في قول الشاعر:

حديث نفسي

عندما أعود سأحكي لإيمان

أن هناك شخصاً يمكن أن يجعل الناس مبصرين

إذا حرك الفعل عن سياقه (12)

وربما يظهر التناص بصيغة أخرى ؛ إذ إنَّ الديوان الحاضر يستعير بعض ملفوظات الديوان الغائب (ممر معتم) ثم يعمل على إقرارها ، لكن يوظفها في إنتاج حالة مزدوجة تجمع بين الرؤيتين فإذا وصف الديوان الغائب الذات بصفة (اليتيم) في قوله :

ساقول له إن رجلاً ينام في غرفة مجاورة بلا كوابيس

لم تكن رأسه في مستوى جسده فشل في أن يكون

صندوق قمامة لي ولو لمرة واحدة وترك كل شيء

يتسرب إلى الشوارع العمومية

وإنني يتيمة (13)

ليخلص الناقد الى أن " معرفة الديوان الحاضر بالديوان الغائب معرفة شمولية تتجاوز حدود ملفوظه اللغوي؛ لأنه يغوص إلى المستوى العميق لهذا الملفوظ فيستكمل ما فاتته عن وعي أو بغير وعي".

(14)

ووضح هنا الناقد قد أكد على أقانيم معينة تقع في عناية الأسلوبية ولم يخرج الى ما هو خارج عن النص؛ وهذا هو دين الناقد في التعامل مع النصوص ؛ إذ هو لا يعنى بأصحابها بقدر ما تكون النصوص حائزة على درجة من التماسك الداخلي والخارجي يمكنه من مجابهة النصوص السابقة ؛ لذلك فإن النصوص التي تعتقد إلى ذلك ، تتحول إلى خطاب تاريخي أو اجتماعي او سياسي وتقف موقف الضعف والاستسلام بإزاء الأصوات الوافدة التي تكون أقوى من صوتها الأول والأصيل. (15)

ومن جانب آخر فإن الناقد يعد التناص الموجود ما بين النصين (تشكيل أذى)، و (السحابة التي في المرأة) حواراً متكافئاً ؛ " لأن كل نص امتك مقومات نصوصيته وتعامل مع غيره من نصوص على مستوى التكافؤ والندية ، بل على مستوى الاستقلالية الكاملة ". (16) وهو بهذا يختلف عن الحوار الذي رصده الناقد بين نص (الممر المعتم)، و (سراب التريكو) إذ كان صريحاً ومحتدأً، بينما نجده هنا خفياً ويحتاج إلى (وساطة) للكشف عنه وتحديد بؤره. لذلك راح الناقد يرصد الدوال التي تشيع بالنصين للوصول إلى البورة التي تتحكم بهما، فقد وجد نوعين من الدوال، أولهما : يختص بالدوال التي تحتاج إلى سياقات خاصة ، بل طبيعتها التدخل في مجموع السياقات اللغوية، مثل أفعال الكينونة والحروف الجارة والنافية ،

والنوع الثاني : يتعلق بالدوال التي تحتاج إلى سياق خاص لتحل فيه متعاونة مع غيرها في إنتاج المعنى وهذه الأخيرة - أيضاً - لا تكتسب خصوصية إلا عندما تأخذ طبيعة ترددية. (17)

ومن ذلك ينطلق الناقد الى نصوص الديوانين ليوقف على النوع الثاني ، ليخرج إلى القول : " إن الحوار برغم كونه خفياً كان يميل الى التوافق بقدر ما يميل الى التخالف ، ويقدر ما يميل الى الرفض بقدر ما يميل الى القبول". (18)

وفي ختام دراسته يصل الناقد الى أن "الخطاب النقدي الحاضر قد بلغ رشده ولم يعد يعنيه كثيراً اصدار الحكم بالقيمة ومن ثم تخلصت ظاهرة (التداخل النصي والسرقات) من سوء الفهم الذي لحق بها قديما وحديثا واستحالت إلى علامة على خصوبة الإبداع وحيويته من ناحية ، وعلامة على تواصل الخطابات الأبداعية من ناحية أخرى " . (19)

أما المحور الأخير الذي دارت حوله دراسة الناقد في كتابه " النص المشكل " هو ظاهرة (المفارقة) في الشعر العربي المعاصر راصداً أياها في ديوان منى عبد العظيم (على حافة الليل)؛ فقد أكد الناقد أولاً على ((أن العنوان نفسه يشكل مفارقة كبيرة؛ إذ إنه قد يكون سؤالاً يحتضن اجابته، لكن من وجه نظر المتلقي يظل العنوان في دائرة السؤال، ومن ثم يتوجه الى المتن لاستخلاص الإجابة وإن لم يتحقق ذلك دخل في حالة من التوتر التي تعد من أخصّ خصائص الشعرية داخلياً وخارجياً ؛ لأن التوتر قرين المفارقة والمفارقة أداة شعرية لرؤية العالم)) . (20)

وفي العنوان يتلمس الناقد خيوط المفارقة التي امتدت لتشمل ديوان الشاعرة منى عبد العظيم (على حافة الليل)؛ ولا سيما أن الناقد لم يرد من المفارقة تلك التي تقدم مواقف تتسم بالمفارقة ؛ لأن مثل تلك المفارقة جاهزة ومحفوظة - بحسب الناقد - ولكن الذي يريده هو ما تنتجه الصياغة من أشكال المفارقة الظاهرة والخفية؛ ولذلك فهو يرى أن مجموع المفارقات التي قدمتها الشاعرة في نصوصها هي بمثابة " أسئلة مضمرة تطرحها علينا الشعرية " (21). وهو ما يجعله يفسر تواتر هذه الأسئلة المضمرة بأن "أبنية المفارقة في ديوان منى عبد العظيم (على حافة الليل) كانت تستدعي المتلقي بإلحاح للتدخل الإبداعي لا بوصفه ضحية لمثل هذه المفارقة؛ بل بوصفه شريكاً في إنتاجه أو على الأقل شريكاً في الوعي بها؛ لأنه من دون هذا الوعي من المتلقي تكاد تنتفي المفارقة ذاتها " . (22)

ومما نقوله - ونحن ننهي قراءتنا لكتاب " النص المشكل " - إنَّ الناقد تعامل مع قصيدة النثر بوصفها جنساً شعرياً أو نوعاً ثالثاً له من الخصائص والسمات ما للنوعين الآخرين، قد ينفرد بأمور لا تتوفر في النوعين الشعريين وهي مهيمنات أسلوبية طغت على قصيدة النثر وصارت سمة قارة فيها لا يمكن أن ننصور قصيدة نثر من دون وجودها فيها . وقد توجد في النص الكلاسيكي أو التفعيلية ؛ لكنها لا تشكل ظاهرة بارزة .

لقد خضع الناقد لآليات المنهج الأسلوبي خضوعاً كبيراً بحيث إنه بقي في حدود النصية التي رسمها له هذا المنهج، فهو لم يعط حكماً عاماً على النصوص سوى بعض المقدمات التي ابتداءً بها دراسته كقوله ((يقدم هذه الديوان إضافة الى شعرية الحداثة وبخاصة في منجزها الأخير من مرحلة التسعينات)) .(23) وغير ذلك من الخروجات الصغيرة على روح المنهج الذي يتخذ النص ميداناً له

ومضماراً لممارسته النقدية، كما لم يغب عن الدراسات التي انتظمت هذه الكتاب واحدة من آليات المنهج الاسلوبي؛ فقد عُني بها كثيراً من أجل الوصول إلى نتائج مطمئنة تؤكد صواب هذه المنهج وصحته في استقراء النصوص الأدبية.

فضلا عن ذلك أن توقف الناقد عند أقانيم المنهج الأسلوبي من دون أن يترك واحداً منها من تركيب ودلالة وإيقاع وصوت. وقد دحض فرضية لطالما توسل بها النقاد المناوئين، وهي تخلي قصيدة النثر عن الإيقاع؛ إذ راح يتحدث عن إيقاع داخلي بشيء من التفصيل مجترحاً إيقاعاً خاصاً بها يعتمد على أشياء كثيرة، لعل من بينها الإنتظام الصوتي أو غير الصوتي او ما أسماه بالتوافق والتخالف .

وخلاصة القول : إن كتاب الناقد محمد عبد المطلب يصلح أن يكون إنموذجاً طيباً للمنهج الاسلوبي؛ إذ نجح في أن يكون صوتاً حدثوا في معاينة النصوص الأدبية واضعاً خلفه صيحات الرومانسية والواقعية والكلاسيكية.

وفي دراسة أخرى حملت عنوان " دراسات وقضايا في قصيدة النثر العربية ، تحولات النظرة وبلاغة الأنفصال(لعبد العزيز موافي) ، حاول فيها استشراف طموح قصيدة النثر العربية وأهم خصائصها، وإلى أي مدى يمكن أن تقودنا في غياب العروض والقافية ونفيها خارج حدود القصيدة من خلال انتقاء بعض النماذج التطبيقية التي استخلص منها خصائص القصيدة الجديدة.

وللقوف على تلك الخصائص في قصيدة النثر العربية فإنه قد سبر أغوار قصيدة النثر العربية؛ ولا سيما المصرية منها ، معللاً ذلك بأن الكتاب موجه إلى القارئ المصري، فضلاً عن محدودية الجهد الفردي واستراتيجية الكتاب. ولذلك جاء الكتاب في ثلاثة محاور كان المحور الأول منها قصيدة النثر العربية ، فيما أختص المحور الثاني بـ(قصيدة المرأة) ، فيما انتظم في المحور الثالث قضيتان الأولى : (الذات والعالم في قصيدة النثر المصرية) ، والأخرى : (قصيدة النثر بين التاريخ والواقع) . وما دمنا لسنا في موضع عرض الكتاب فإننا سوف نختار من كل محور دراسة واحدة نحاول من خلال أن نكشف منهج الناقد وآليات اشتغاله وخصائص قصيدة النثر التي اجترحها .

في المحور الأول وقفنا عند دراسته (تحولات النظرة وبلاغة الإنفصال قراءة في ديوان : بسبب غيمة على الأرجح) للشاعر وديع سعادة . (24) إذ وقف الناقد عند قصيدة " لحظات ميتة " الذي وجد فيها مفهوم النظرة قد شغل مكانة مركزية ؛ إذ أصبحت " آلية الاتصال / الانفصال التي تشغلها النظرة إنما تعبر عن التراسل بين الانفصال المكاني من ناحية والاتصال الزمني الذي يحل بدلاً عنه من ناحية أخرى " . (25) وتجلت النظرة بشكل واضح عبر إخضاعها لقانون السحر الاتصالي أي أنها تصبح شاهداً تنوب بحضورها عن الآخر ، وهو ما تجسّد في قول الشاعر : (26)

عرفت ناساً في حياتي
رحلوا وبقيت عيونهم سنوات
جالسة بهدوء في آخر مكان

نظروا إليه

ويرى الناقد أن الشعر - هنا - أصبح رديفاً للسحر والقصيدة بديلاً للطقس، بمعنى أن "العين تظنّ - رغم غيابها - حاضرة من خلال الأثر الذي يصبغ وجوداً أيقونياً لها. وهنا تصبح النظرة مكلفة بعمل يفوق طاقتها" (27)، كما جاء في قول الشاعر :

يتركون عيونهم ويمشون متكئين على نظرات قديمة

أو قوله :

حين يتعبون
يفرشون نظرة وينامون (28)

فالنظرة في المقطع الأول لم تعد مجرد نتيجة للرؤية؛ بل إنها أصبحت الرؤية ذاتها. وفي المقطع الآخر انتقلت النظرة من كونها ضرورة للحياة، لتغدو أسلوباً لها في الوقت نفسه. (29) لينتهي الناقد إلى القول " وهكذا تصبح الرؤية بشكل عام والنظرة على وجه أخص إطاراً معرفياً شاملاً لإثبات وحدة

العناصر الكونية والتراسل ما بين الإنسان والأشياء؛ بل إنها تصبح منهج حياة ، إضافة إلى كونها ضرورة وجود لا للإنسان وحده ، ولكن للأشياء أيضاً" . (30)

أما العنصر الآخر الذي عدّه الناقد من العناصر المهيمنة في نص (وديع سعادة)، وهو بلاغة الإنفصال، وهو الوجه الآخر لتلك الرؤية الشعرية، وتتمثل بلاغة الانفصال داخل الديوان من خلال تعامل الشاعر مع الأعضاء التي تمارس لعبة الانفصال بوصفها تمتلك وجوداً مستقلاً بعيداً عن هيمنة الجسد . ويتبدئ فعل الانفصال واضحاً - كما يذهب الناقد - من الظل التي يمثل رمزاً يقوياً لوحدة الجسد الإنساني ، وهو ما تجسد في قول الشاعر :

خيالاتهم حين مرت على الحقول
فارقهم بعضها ونام هناك
وخيالات تشبثت بالصخور وانمغطت
وأعادتهم إليها .

فالمصور - والكلام للناقد - تنفصل عن الأطار بداية ، ولكن هذا الانفصال لا يتم إلا تحت شرط العتمة المطلقة ؛ لذلك يأتي قول الشاعر:

فوقهم كانت الشمس تبحث عن إبرة
لتعيد وصلهم بالظلال

ليجعل الإبرة تعيد اتصال الظل بالجسد، وتكون بمثابة الضوء نفسه .

ليختم دراسته بالقول: " وهكذا تصبح العلاقة بين النظرة من ناحية والأعضاء من ناحية أخرى هي علاقة جدل ، تشكل صيرورة الوجود الإنساني في التحول بين الاتصال والانفصال ، وبين التشردم والالتئام ، وهذا الجدل الخفي هو الذي يمنح ديوان (بسبب غيمة على الأرجح) سمة التميز" . (31)

أما المحور الثاني : قصيدة المرأة ويرصد فيه الناقد سمة أسلوبية تكررت في قصيدة النثر وهي وما أسماه بـ(شعرية التقرير) من خلال مقارنة ديوان (صورة شخصية) للشاعرة السورية لينا الطيبي الذي وقف عند ثنائية (النور والظلام) التي تفرض نفسها على ذاكرة الديوان؛ كونها تنطوي على موضوعات أخرى من مثل " القرب والبعد " وهو ما تجسد بقول الشاعرة : (32)

أيها الرب

غطني

وأضئ العزلة .

على أن الشيء الذي أخذ إهتمام الناقد هو تقريرية الصورة التي تستطيع أن " تفجر شعرية العالم لا من خلال إستخدام المفارقة فقط؛ لكن - أيضاً - من خلال اكتشاف علاقات جديدة بين مفردات العالم ". وهو ما تمثل بقول الشاعرة : (33)

لا أستطيع غير ماء ينهمر

من وضوئي

ويأخذني بعيداً عن صلاتي

إنني أصلي للغد

وكل يوم أصليه يموت .

وشعرية النص، كما ذهب الناقد " ناتجة عن الافتقار الا من ماء الوضوء، ثم يأتي تجاوز الماء والصلاة ليندرج الملموس والمحسوس داخل وحدة واحدة، ثم تكون علاقة التجاوز بين الصلاة والغد التي ينتج عنها علاقة أخرى تؤدي بالزمن إلى الموت. إن هذا التجاوز / الاندماج بين عناصر لا رابط بينها في الواقع إنما يؤسس - رغم تقريرية السياق - شعرية جديدة ليست شعرية نص بل شعرية عالم بأكمله " . (34) والحقيقة لا يمكن القطع بأنّ التقريرية دائماً تخلق علاقة شعرية جديدة تتفوق على الصورة المبنية على المجاز بأنواعه . لذلك أجد تعريف د. عناد غزوان للصورة الشعرية أقرب لي حين قال إنّ الصورة الشعرية هي تعادل وتكافؤ بين الحقيقة والمجاز . (35)

وأخير نصل إلى خاتمة هذه الدراسة التي ضمنها الناقد النتيجة التي وصل إليها، وهي خصيصة من خصائص قصيدة النثر. هي أن " البلاغة البصرية تبلغ أقصى درجات اكتمالها داخل الديوان ". (36)

وبقي المحور الأخير الذي لم يخرج عن إشتغال الناقد في المحورين السابقين؛ لذلك لم نقف عنده لنقرر: أن هذه الدراسة حافظت على منهجيتها ولم تنزلق إلى ما هو خارج أسوار النصوص، وحاولت اجترار خصائص جديدة لقصيدة النثر بعيدة عن هوس الاقتباس الذي وقع به نقاد كثيرون، وهو ما أفقد دراساتهم واقعيتها وفنياتها.

2- المنهج البنيوي

المنهج البنيوي هو منهج وصفي، يتجاوز كل ما هو خارج حدود النص، ويتعامل معه، أي النص، بوصفه بنية قائمة بنفسها. وقد أفاد من التطور الذي شمل اللسانيات وعلوم اللغة المختلفة.

أمّا بشأن الآليات التي يستعين بها هذا المنهج في قراءة أي نص أدبي، فإنه يعدّ النصّ بنية مغلقة؛ إذ يقوم المحلل البنيوي، بتفكيكه صوتياً وتركيبياً ودلالةً، بحثاً عن العلاقات التي تنتظمه، فضلاً عن أنها تقطع النص الأدبي عن السياق الذي ولد فيه، فهي تتجاوز الأساس المعرفي أو الأخلاقي أو الاجتماعي لأية ظاهرة قيد الدراسة، بمعنى أن تقول بموت المؤلف، وتؤمن نصية النص، ولا تعنى بما سواه.

وقد تعدد تعريفات البنيوية، لكن الأبرز منها هو " مجموعة من العلاقات الثابتة بين عناصر متغيرة ". (37) بمعنى أن " على الدارس البنيوي أن يبحث عن العلاقات التي تعطي للعناصر المتحددة قيمة وضعها في مجموع منظم، شريطة أن يكون تحليله شمولياً، والا يعتبر العناصر التي يتكون منها وحدات مستقلة، لأنّ البنية ليست مجرد مجموعة من العناصر المتآزرة، بل هي كلّ تحكمه علاقات داخلية، وفق المبدأ المنطقي الذي يفرضي بأولوية الكل على الأجزاء (ومن ثم لا يمكن فهم أي عنصر في البنية خارج الوضع الذي يشغله في الشكل العام " (38)

وفي حدود تلك الرؤية للمنهج البنوي، نقف عند دراسة د. محمود إبراهيم الضبع " قصيدة النثر وتحولات الشعرية العربية" التي حاول أن يقرأ قصيدة النثر في إطار ما استجد من منجزات حضارية، وهو ما يتطلب قراءة تلك المستجدات في التراث الأدبي من جهة، وفي الواقع الأدبي من جهة ثانية ومن ثم استشراف المستقبل من جهة ثالثة. وهي مهمة جلية تقع على عاتق النقد في مساهمة الحركات الحديثة ليس بهدف تقويمها فحسب، وإنما تحديد ملامحها وتقنياتها وأدواتها وجمالياتها وهو عين ما تنهض به مهمة النقد الأدبي في معاينة النصوص والوقوف على جمالياتها وتحديد هويتها ومدى انتسابها إلى النوع النوي (39).

كان الناقد يعي أهمية المنهج النقدي المناسب في قراءة القصيدة الجديدة؛ ولاسيما بعد سيطرة المناهج السياقية زمنياً طويلاً على دراستها ولم تخرج إلى محاكمة نصوصها ووصفها وهو ما جعله ينأى عن تناول قيمة الأعمال المدروسة على المستوى الجمالي، ويصبُّ عنايته على فعالية التحليل على المستوى الإجرائي. فقد اجتلب الناقد نظرية " النوع النوي " من المسرح ليطبّقها على قصيدة النثر بعد تفكك نظرية الأجناس الأبداعية والتداخل الحاصل بينها، بحيث أصبحت الحدود بينها غير واضحة المعالم. ومصطلح (النوع النوي) يبحث بالفعل عن النواة التي لم يكتشفها حتى الآن، ويعمل هذا المصطلح كعامل لسمات العمل الفني أو الأدبي القارة، التي إن انتفى وجود أحدها فقد العمل الأدبي أو الفني خصوصيته الفنية أو الأدبية" (40). بمعنى أن أي بند من بنود هيكل النوع النوي إذا لم يحضر في أي عمل، فإن هذا العمل ينتفي انتمائه إلى الشعر على مستوى الموضوع.

ولذلك فقد حدد الناقد فرضية دراسته التي مؤداها " أن ما يؤكد انتماء عمل ما، هو خصوصية هذا العمل، فالمشترك لا يؤكد خصوصية النوع، بل تتحدد فرادة كل نوع بما ليس في الأنواع الأخرى". (41) وهذا يتطلب من الباحث الفصل بين المكونات الجمالية للعمل الأدبي التي تمثل العناصر الذرية التي تكوّن العمل الأدبي والمكونات البنوية التي تمثل النظم المجردة من القواعد؛ إذ إن الأولى متغيرة وغير ثابتة وتمثل منتجاً للسائد من أفكار وتقاليده وعادات وتعود في الأغلب على ثقافة المجتمع، فيما تكون الأخرى قارة في العمل الأدبي أي أنها ثابتة وغير متغيرة. أما مرتكزات دراسته فقد كان بديهياً أن يخص الناقد قصيدة النثر من دون غيرها أي أنه تعامل مع مفهوم النوع

الشعري من دون غيره من فنون النثر من قصة ورواية ومسرح من أجل الوصول إلى مفهوم قار لقصيدة النثر .

ويحدد الناقد ثلاثة مرتكزات ضرورية للتعامل النقدي مع نظرية الأنواع وهي : التصنيف ، أي تصنيف العمل اللغوي أو الفني . والبناء المنهجي أي إيجاد صيغة مبنية بناء منطقياً توصل النوع من زاوية افتراقه عن الأنواع الأخرى . والمبدأ القار : أي وجود مبدأ قار خلف كل تصنيف .

أما المبادئ التي اعتمد عليها في تناول مفهوم الشعر بوصفه نوعاً فهي ثلاثة أساسية أولها : إبراز السمات النووية أي الوقوف على المشتركات التي تجمع الأعمال الشعرية قديماً وحديثاً التي تشكل معياراً ثابتاً يمكن أن يقارب الأعمال الشعرية بصرف النظر عن زمانها ومكانها وبنائها الجمالي المختلف .

وثانيها : إبراز أهمية التلقي بوصفها عاملاً حاسماً في حالة الوجود الشعري ؛ لأن ذلك يعني إنتقال الموضوع من حالة وجود بالقوة إلى حالة وجود بالفعل. بمعنى أن الموضوع هنا وجود بالقوة فإذا أضيفت إليه ذات تلقي أصبح وجوداً بالفعل.

وثالثها اعتماد التحقق الشعري الفعلي عاملاً أساسياً عند تطوير المفهوم . وقد أثر الناقد الإبقاء على المصطلح النقدي المتداول (النوع) لأن ذلك يخلق تراكمًا معرفياً للمفهوم في علاقاته مع مصطلحه . وهذا يجعلنا نستبعد كل ما لا يحتوي على العناصر شعرية ؛ لأنه لا ينتمي للنوع الشعري . ولم يظهر مصطلح النوع بمفرده ، وإنما يظهر مقروناً بمصطلح النووي أي أنه يصف لنا حالة العمل الفني الأولى أي قبل تحققها الفعلي أي قبل استقبالها، حتى لو كانت موجودة في ذاتها ، ولكن لم تستقبلها ذات . (42)

وبعد استقراء لنصوص شعرية كثيرة ، يحدد لنا الناقد ثلاثة مكونات قارة في كل النصوص الشعرية يتكون منها النوع النووي الشعري وهي :

- 1- مكون نووي يتكون من عناصر، يمثل مجموعة من سمات قارة تتفاعل مع علاقات نصية مع متلق وما يترتب عليه .
- 2- تضمن الخطاب ما يمكن تسميته (العوالم الممكنة)
- 3- وجود بالقوة ، ووجود بالفعل (إمكانية / إمكانية في حالة الفعل) .

يتكوّن المكون الأول من محددين أساسين هما: النواة والسمات . فالنواة تعني الوسيط المتجانس الذي تتحقق عبره العمل الفني أو الأدبي . ومفهوم الوسيط يعني ذلك الوسيط المادي إذا ما تم طرحه من العمل لينتهي وجود هذا العمل . وهذا يعني أن الشيء الذي لا يمكن طرحه من الشعر هو النواة وبها يمكن ان نصف العمل الأدبي بأنه شعر . والنواة في الشعري العلاقات اللغوية وهي غيرها في السرد ؛ إذ يشترط أن يهيمن عليها ما يعرف بـ (غياب المرجع) . الذي يكون عندما تدخل الكلمة في سياق تركيب أدبي وبذلك لا تكون فيها العلاقة منطقية أو مرجعية إلى عالم واقعي . بمعنى أن المرجعية لا يكفيها ولا يحددها المعجم ولا السياق ولا معرفة العالم الخارجي وإنما تحتاج الى تخيل إمكانية حدوثها في عالم ما. (43). ويمثل لإيضاح ذلك بثلاثة أمثلة :

- 1- ولد - بنت - سماء - مطر - ثيب .
- 2- سماء تمطر بَرْدًا .
- 3- سماء تبكي وأرض تستحم بحزنها .

فالمدلول في كلمات الأمثلة (1) إنما يعود إلى المعجم . أما مدلول الأمثلة (2) فإنه يقتضي العودة إلى المعجم أولاً ، وإلى السياق والتركيب اللغوي ثانياً .

فيما لايفهم مثال المجموعة (3) بارجاعها إلى العالم الواقعي أي في المرجع ينتقي وجوده ، وليست هناك صورة حقيقية في الواقع تمثل المقول. (44) . بالرجوع إلى المثال الثالث (سماء تبكي وأرض تستحم بحزنها) فإن الصورة التي يحدثها - بحسب الناقد - ليست مألوفة. فالمتلقي يمكن أن يؤوله

تأويلاً أدبياً على أنه مطرٌ ، وأن (الأرض التي تستحم) على أنه كثرة الماء . وهنا يجد المتلقي نفسه أمام صورة جديدة غير الصورة المنطقية التي تزخر بها ذاكرته (الأرض تستحم بمطر السماء) لذا يجد المتلقي نفسه مدفوعاً ؛ لأن يحيلها إلى عالم غير محدد ، وهي التي إسماها الباحث بـ (العوالم الممكنة) التي تحتاج - والكلام للناقد - إلى توافر ثلاث مراحل لبناء العالم الممكن الذي يبدهه المتلقي بالنقل ، ثم بالتحريف ، ثم بالابتكار وهذا لا يأتي بالقراءة الأولى ، وإنما من تعدد القراءات . وهي العناصر نفسها التي حددها ريفاتير للوصول إلى الدلالة الشعرية التي أطلق عليها " اللامباشرة الدلالية " . (45)

إن مما يجب القول - هنا - إن غياب المرجع قد يتوافر حتى في النثر الفني ؛ لكن يبدو أن الفارق يكمن في اللغة الشعرية التي تفارق سنن المألوفة بما تحمله من شحنات عاطفية وانزياحات تفارق ما تواضع عليه من معنى، وهي خصيصة اللغة الشعرية. ويشترط في العوالم الممكنة في الخطاب الأدبي توافر ما يسمى بالفجوات في النص تلك التي يكون على القارئ ، أن يملأها هو من عنده ، إلا أن نوعية الفجوات تختلف في النص النثري عنها في النص الشعري وهذا الفجوات يحدثها البناء التركيبي للجمال الأدبية في تعالق دلالاتها كحذف بعض مكونات الجملة ، أو حذف جملة من سياق الخطاب، أو الإنحرافات الدلالية أو المجاز ، أو الإستعارة وغيرها . ليصل من ذلك إلى أن "لا يمكن لعلاقة لغوية - حتى غير مرتبة زمنياً - أن تمثل قصيدة دون أن يكون فيها بشكل أو بآخر غياب المرجع " . (46)

أما المحدد الآخر للمكون النووي الشعري هو السمات، وتعني السمة أو الأكثر، الراسخة في كل وجود شعري بعد وجود وسيطها المتجانس التي ينتهي بغيابها وجود العمل كهوية فنية وسمات أصيلة تميزه عن غيره من الأعمال .

والوسيط المتجانس لا يحدد النوع من غيره وإنما المحدد لذلك هو السمات التي تعني " سمات الوسيط المتجانس في نص ما أو خطاب ما" (47)، وهي تنقسم بحسب الناقد إلى نوعين : أولهما : حضور بالحضور ويعني السمات الحاضرة في وعي النقد التي يتعامل معها على أنها سمات قارة ومتميز في للشعر عن سواخ من الأنواع. وهي : الوزن ، والقافية، والإيقاع، والصور البلاغية، والوجدان

والعاطفة، والانحراف الدلالي، والشكل الطباعي. وبعد تحديد هذه السمات يحاول الناقد استبعاد ما يمكن استبعاده ليبقي السمات القارة التي ينتقي بغيابها وجود العمل كهوية فنية وسمات أصيلة تميزه عن غيره من أعمال. ، ويبدأ بالوزن فيقرر أنه لايمثل سمة قارة من سمات النوع النوي الشعري، وذلك لأسباب عدة منها :

1- أنها تحققت في أعمال مكتوبة - قديماً وحديثاً - ولكن هذه الأعمال لايمكن تسميتها شعراً ومن أمثلة ذلك : ألفية ابن مالك في النحو، وكتب الطب، والفلك، والفقه، والصوم، والمنظومة شعراً في العصر العباسي وما تلاه .

2- مزجت القصيدة التفعيلة بين بحور وأوزان لاتمتزج، ومزجت كذلك بين تفاعيل من بحور متباعدة وشتتت تفاعيل، ولم يهدم ذلك من مفهوم الشعر في القصيدة من ذلك يخرج أن الوزن ليس سمة قارة من سمات النوع الشعري لأن لم يثبت عبر عصور الشعر المختلفة .

والقسم الآخر : أي تلك السمات الغائبة عن وعي النقد ، التي يتعامل معها النقد ، على أنها مكونات شعرية، وإن كان قد تم بحثها نسبياً في النثر . (48)

وينظر للقافية بالمنظارنفسه ليقدر أنها ليست سمة قارة، بدليل أن التحولات التي لحقت بالشعر العربي منذ بنيت القافية في القصيدة الجاهلية وما تلاها من عصور، ومن رصد للقافية وعيوبها، إلى التنوع الذي لحق بها في الموشحات والمسمطات والمخمسات. (49)

وأما السمة الثالثة فإنه يعدها سمة غير قارة ؛ لأنها لاتخص الشعر وحده، ذلك أن " الإيقاع بينيته من صوانت وصوائت ونبر وتنغيم ومدى زمني ، يتوفر في النص الشعري ، كما يتوفر في النص النثري " . (50)

وفيما يتعلق بالصور البلاغية، والمجاز والتخييل- وهي السمة الرابعة - فإنه يرى أن وظيفة البلاغة القديمة بقيت واحدة وهي إنتاج نصوص حسب قواعد فن معين.

أما البلاغة الحديثة فقد اقتربت في أساليب النقد الحديثة من أسلوبية وبنوية ، فأصبح هدفها ليس إنتاج النصوص بل تحليلها ، مستفيداً من فرضية الناقد هنريش بليت " كل نص هو بشكل ما (بلاغة) أي أنه يمتلك وظيفة تائيرية ، وبهذا الاعتبار فالبلاغة تمثل منهجاً للفهم النصي مرجعه التأثير"،(51) وهي لاتعد سمة قارة في النوع النووي الشعري ؛ لأن الصورالمجازية البلاغية بدلالاتها الذهنية والمجازية أو بوصفها أنماطاً تجسد رؤية أو حقيقة حدسية تتوافر في العمل الشعري كما تتوافر في العمل النثري وبخاصة في النثر الفني .

أما السمة الرابعة فهي (الإنحرافات الدلالية) التي تتمثل في الخروج على المؤلف بالتقديم والتأخير ، والإيجاز والاطناب وغيرها، أو ما يمكن تسميتها بالمجازة بين اللغة الواقعية والمماثلة في الشعر واللغة الممكنة التي كان من المحتمل أن تستعمل بشكل شائع وبسيط. لينتهي إلى أن المجازة تتحقق في الشعر والنثر معاً، وإن اختلفت النسبة بينهما. (52) . مستنداً إلى مقولة " جان كوين " فلا يمكن أن تكون القصيدة شعرية مائة في المائة ". (53)

يصل الناقد إلى سمة أخرى من سمات النوع النووي الشعري هي الوجدان أو العاطفة : وتعني الإحساسات الكامنة في النص التي تظهر في شكل دفقة شعورية ما . ويعدها سمة ليست قارة في النوع الشعري؛ لأنها تتوافر في الشعر كما تتوافر في النثر، وإن اختلفت في الكثرة والقلة . (54)

ويختم الناقد هذه السمات بالشكل الطباعي الذي يعني: الهيئة والملامح والشكل الخارجي بتعبير الكلاسيكية، وهو تشكّل للغة وتجلياتها المختلفة، وكيفية عرضها، وعلاقتها بشكل الصفحة . وهو مفهوم قديم للشكل الطباعي؛ إذ أصبح يعني في الدراسات الحديثة التقسيم المقطعي ، وتكرار المقاطع، والمساحات البيضاء (الفراغ الطباعي) التي يتركها المؤلف متعمداً، لتبليغ رسالة ما، أو إحالة إلى دال معين . (55)

وإذا كان المفهوم السابق يمكن وصفه بالقار في النوع النووي الشعري ، فإن المفهوم الحديث لم يعد كذلك ، لأن القصيدة اختلفت من الشكل التقليدي إلى أشكال متنوعة مما جعله سمة غير قارة في النوع النووي الشعري ليقدر في النهاية "أن هذه السمات ليست مكونات بنية، وإنما هي مكونات جمالية

اكتسبت وجودها من ذات المتلقي ، واستقرت نتيجة للاعتقاد التأولي السائد لها على أنها بنية " (56).

ومن ذلك انطلق الناقد باحثاً عن سمات أخرى أطلق عليها (حضور الغياب) ويعني بها " السمات الحاضرة في العمل الشعري التي غيبتها النقد عن اعتبارها بنية ، وتعامل معها على أنها مكون جمالي غير قار". (57) وهذه السمات هي التفتيت الزمني والتتبع الإيقاعي والعلاقة بينهما وبين التلقي بوصفه ركناً مهماً من أركان العملية الإبداعية .

فعلى صعيد البناء الزمني فقد دعا الناقد إلى عدم التعامل معه بوصفه مكوناً جمالياً، وإنما التعامل معه بوصفه واحداً من مكونات الخطاب الشعري مستفيداً من مقولة متداولة مفادها أن " لا نص من نصوص الأدب يمكن أن يكتب خارج حدود الزمن، ولا نص يمكن أن يكون مفرغاً تفرغاً تاماً من الزمن لا الرواية ولا القصة ولا المسرحية ، ولا فن الشعر". (58)

فالزمن - إذن - يكمن في أن الخطاب الشعري يعتمد إلى الكلمات التي تحمل شحنات عديدة من تداعيات تستوجب تذكر ما مضى توجب التحرك بالزمن إلى الماضي والحاضر والمستقبل من دون تراتب لما يرد أولاً في هذه الصيغ الزمنية وما يرد آخيراً، وقليل من الكلمات التي يمكن استعمالها في الشعر بمعناها المعجمي دون تحميل . (59)

ليصل إلى حقيقةٍ جهد نفسه من أجل الوصول إليها وهي : " أن النص الشعري لا بد له من شكل ، وهذا الشكل لا بد له من زمن يستغرقه إن قراءة ، أو كتابة ، أو جملة أحداث ". (60) كما أن النص الشعري لا بد له من استعمال اللغة ، واللغة في ذاتها تتألف من وحدات متتالية شكلاً خطياً للتعبير ، يتحرك للأمام ، ويخضع لخصائص الزمن الثلاث : الزوال والتتابع وعدم القابلية للعكس . وظاهر أن الناقد يبغي من ذلك أن لغة الشعر مجبرة على أن تخضع لمفهوم الزمن وهي الخلاصة التي أراد أن ينتهي إليها .

في الرؤية نفسها يعالج الناقد ظاهرة الإيقاع في القصيدة الحديثة ليقرر أنها خاضعة لمفهوم الزمن. وهو مفهوم مختلف تماماً عن مفهوم الزمن السردي؛ إذ إن الأخير يحافظ على بنية الزمن

بوصفها كتلة مترابطة متعاقبة ، في حين ان الزمن الشعري يجنح نحو هدم مبدأ التراتبية الزمنية ، ويهدم بعدئذ مبدأ السببية الصارم وهو ما أطلق عليه الناقد بـ (تفتيت الزمن الشعري) وعدّ ذلك عنصراً قاراً في النوع النووي الشعري .(61) والسمة الأكثر صموداً بعد ممارسته لعبة الإستبعاد إذا ما أضيفت إلى النواة. ولكنه يعترف بأن ذلك ليس كافياً للحكم على عمل (نص / خطاب أدبي) ، بأنه شعر ؛ إذ إنه يحتاج ما يمكن تسميته بـ (الإيقاع النغمي) الذي هو " يس إيقاعاً ناتجاً عن الوزن والقافية ، وتراتب التفعيلات ، وإنما هو إيقاع داخلي ، يحقق التناغم الصوتي في ذائقة المتلقي ويخلق موسيقية ما " . (62)

وهو ما دعاه إلى الخوض في مضمار الجانب الصوتي والإنغماس فيه من خلال خاصيتي النبر الصوتية ؛ لأن ذلك يجعل المتلقي العربي واعياً بأهمية الإيقاع النغمي في الخطاب الشعري الذي يأتي في شكل تساوقات مقطعية يميز النبر بينها ، ويمنحها الإيقاع النغمي .

ومما يقال في هذا المجال : إن الناقد وإن حاول التدرع بآليات المنهج البنوي؛ لكنه لم يغمض عينه عن مناهج أخرى من مثل : المنهج التاريخي الذي بقي حاضراً في حديثه عن العوامل التاريخية التي كانت وراء ولادة قصيدة النثر، والمنهج الاجتماعي الذي احتكم إليه في تفسير ظاهرشيوخ هذه الظاهرة في الشعرية العربية. ونظرية القراءة والتلقي التي احتكم إليها في ربطه بين التلقي والنوع النووي الشعري. وهو أمر لم يعد عيباً منهجياً يؤاخذ عليه الناقد . بل هو كثيراً ما أعانه في الوصول الى النتائج المهمة التي تخص قصيدة النثر بوصفها ظاهرة لغوية تمثل شأناً بنوياً خالصاً، ومن ذلك وقوفه عند ما أسماه النواة والسّمات التي قسمها إلى الحضور بالحضور والحضور بالغياب حيث تمثل الأولى سمات قارة في الشعر بنظر النقد العربي القديم كالوزن والقافية، والصورة ، والشكل الطباعي بمفهومه القديم ، في حين انه نفى عنها هذه القارية في الشعر، واقترح سمات أخرى تمثل عناصر قارة في القصيدة إلى جانب (النواة) التي تعني لديه العلاقات اللغوية كالتفتيت الزمني والإيقاع النغمي. وهما يجعلان هذا النص شعرياً وآخر غير شعري.

لكن ما طرحه الناقد ليس أمراً مسلماً به فيمكن رفضه أو تقبله بحسب قرينه من قصيدة النثر أو بعده عنها .

ولكن تبقى محاولة د. محمود إبراهيم الضبع مهمة في دراسة قصيدة النثر ووضعها في مكان لطالما تافت إليه ؛ إذ إنه اختطاً له مكاناً بعيداً عن غلواء المؤيدين واتهامات المناوئين وخنوع التوفيقين بما يحمله من موضوعية ومقدرة تحليلية ولغة نقدية موحية.

وفي الإتجاه نفسه تأتي دراسة د. سلمان قاصد(قصيدة النثر) (63) لترصد البنيات الحكائية والوظائف الإنفعالية والمكونات الأسلوبية وحادثة التشكل البنائي لعدد من النصوص الشعرية لشعراء مختلفين في رؤاهم كان محور اهتمامهم " اظهر المعنى تاركين للمتلقي تصويره واكتماله" . (64) وهو ما أثر على وظيفة الناقد الذي "تحول من شارح للنص كما هو في تناول القصيدة الكلاسيكية إلى قارئ مختلف يحاول بجد وإخلاص أن يتعدى حدود البنية السطحية إلى البنية العميقة " (65) من خلال الالتزام باليات المنهجين البنوي والتفكيكي؛ إذ يعتقد الناقد أن مفهوم المؤثر النصي هو الذي يرشح المنهج الذي يكشف مكونات القصيدة، أي أن القصيدة هي التي تفرض منهجها النقدي الذي يعالجها على الرغم من اعترافه بأنها قد لا تصل الى المعنى كـه ؛ ولكنها قد تصل الى تخومه في القصيدة .

استهل الناقد كتابه بدراسة (لشكل الخطابي والمعنى الشعري) وهو قراءة لديوان (كتاب الموت) للشاعر أحمد الشهاوي . وهو يقترح قراءة مختلفة للديوان ذلك أنه يمثل " نسقاً جديداً يعبر عن انشالات واعية لا تمس الواقع بقدر ما تحفر في شعرية النص ذاته " .(66) تتمثل قراءته بتركيزه على مطابقة الشكل للمعنى وهو ما اضطره إلى تقسيم القراءة الى شطرين هما: الشكل والمعنى تيسيراً لفهم هذا الديوان واشتغالاته.

فعلى صعيد الشكل توقف عند ثلاثة محاور هي : العنوان والمقدمة والتمن . فالعنوان بحسب الناقد هو "معطى أعلى وأن المتن معطى أسفل"، (67) وهو ما اعتقده (جاك دريدا)؛ لذلك يرى الناقد أن عنوان الكتاب عام يمكن أن يطلق على مختلف المعاني. كما أن الموت لايعني هنا إلغاء الجسد ؛ بل هو انقراض الأشياء كلها ، لذلك - والكلام للناقد - ليس هناك عنوان ، وانما هو امتداد لتسميات أخرى. أما المقدمة فهي ليست داخل النص أو خارجه؛ بل هي ذيل الكتاب، فالتقديم والتلخيص يلتقيان دائرياً، أي أنها خلاصة لكتاب الموت أو المعنى الذي يحفل به المتن، وهو المحور الثالث

للشكل الذي عرفه الناقد بأنه ذو محور دائري يبتدئ بنص ذي كلمات محددة وينتهي بالكلمات نفسها، وجاء محملاً بانثيالات الصوفية والوجدانية والتسامي اللاشعوري والقصدي محصوراً بين فاصلتين، وكأن الشاعر أطر كتاب الموت بمقطعين هما واحد أشبه بفاصلتين تحصران الجملة الاعترافية تؤديان لخدمة حصر النص كي يبدو دائرياً . (68).

أما المعنى فقد قسمه الناقد استناداً إلى معطيات النص إلى الفكرة الصوفية والتناصية. وهما يشكلان قوام المعنى؛ إذ إن الكتاب هو مرث حارة إلى أمه وأخته تشبك فيها الفكرة الصوفية والتناص مع التراث أو القران الكريم، وهو أمر طبيعي، إذ إن معالجة موضوعة الموت تستدعي التناص مع القران الكريم الذي "يمد الشاعر بطاقة للتواصل في أناشيده الصوفية" . (69)، كما تحضر روح النص التقليدي في مواضع من ديوانه، إذ يقول الشهاوي :

ثمَّ وجهي في كلِّ شيء
وفي كلِّ شيء
أرى وجهي
أو : أنا الألف
أنا الواحد
أنا والألف واحد . (70)

لينتهي الناقد إلى القول واصفاً كتاب الموت : " بأنه رحلة للبحث عن معنى الموت الذي حالما يصل الشاعر من خلال الخطاب الشعري إلى (نوال وسعاد الشهاوي) الغائبين حتى يفاجأ بأنه قد قبض على أكرة الباب الذي يطلّ عليهما " . (71)

أما ما يتعلق بالمحور الثاني الذي كان مدار اهتمام الناقد وهو الوظيفة الإنفعالية ، فقد خصص عدداً من الدراسات لمعاينته ، وسنتوقف عند واحدة منها خصصها الناقد للحديث عن مجموعة الشاعر سعد جمعة (الراقص) واعتمد فيها الناقد " منهجاً يستبطن سياقات النصوص الشعرية مجتمعة في ضمن

مجموعة من المحاور أهمها : بنية الحكاية ومداليلها وتعدد الجدليات الشعرية، وهي : الليل / النهار ، الذات / الآخر ، الظلمة / النار " . (72)

وقد وجد الناقد أن العنوان يعبر عن أبعاد شخصية الشاعر ، وتجربته الذاتية والشعورية ، وهو يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالمتن الشعري؛ فالشاعر هو الراقص فوق اكتاف القصائد التي تطلب منه أن يكرر الألفاظ المتشابهة لفظاً ومعنى في أكثر قصائد المجموعة؛ ليصل إلى أن الروح الشعرية تلبست بذات الشاعر ، وهي تتشكل بالرقص وحده بوصفه بديلاً جمالياً لتشكل الجسد .

وقد مثل ذلك بؤرة عالم " سعد جمعة " الشعري وخلصتها " تعلق الذات فتحتوي العالم حتى ليبدو أن العالم أصغر من قدميه ، أو كأن فرح الآخر لا يحترق إلا بفرح الاسود الذي يمنحنا بركات روحه ، وهو يطوح بجسده ويهتز بطوله الفارع فتتغنى به الأشياء ضمن طقس احتفالي غير مألوف " . (73)

لقد كشف الناقد عن أسلوبيات متعددة في اشتغالات (سعد جمعة) مختلفة تماماً عن مجمل مركبات قصائده الأخرى؛ إذ إنها " تعتمد متناً حكاثياً في سرد تركيبي مؤداه النسق السردى التتابعى أو الخطي، الذي يروى بضمير الغائب مع اقتترانه بمشاهد وصفية خارجية تتحرك ضمن مكان محدد (المدينة) وبإطار زمني محدد أيضاً (الليل) (74) وهو ما مثلته قصيدته (نجار مدينة ضائعة) ومضمونها (قبل أن يبدأ الليل خرج نجار إلى عمله ، فتنبتدئ معه رحلة غياب مدينته التي تخلت مبانيها عن المسامير واستبدالها بالصمغ، فما عاد للنجار سوى أن يقبع في بيته بل لنقل في ظلمة مؤلمة) (75) وقصيدته (مقطع الملابس بلا مجداف) الذي انمازت عن قصيدته السابقة بأنها ارتقت فيها أدوات الشاعر إلى مصاف تجربة شعرية لم نجد ما يشبهها في تلك القصيدة . وواحدة من تلك الأدوات هي الصورة المرآوية للشاعر نفسه ، إذ تبدو مفارقة عند هامش عنوانها وهي معكوس اسم الشاعر(جمعة سعد) إذ يبصر الشاعر أوصورته بشكل آخر، أو ما أصطلح عليه بـ (الصورة المرآوية). وهذه إشارة دلالية - والكلام للناقد - بأن المسرود عنه سوف يطالعنا بشكل مختلف في الداخل ، إنها لعبة فنية سوف تتحكم في القصيدة لاحقاً . (76) .

أما في المحور الأخير (المكونات الأسلوبية)؛ فقد توقف الناقد عند عدد من الشعراء سابقاً أغوار نصوصهم وصولاً إلى ما تنتظم عليه من مهيمنات أسلوبية طاغية فيها. وسنقف عند واحدة من هذه الدراسات لتكون مثلاً على اشتغاله النقدي في هذا المحور، وهي دراسته (أنساق اللغة) الذي ذهب فيها إلى أن قصيدة النثر على الرغم من أنها خارج حدود الانضباط، وأن أصحابها أرادوا أن يتحدثوا - علانية - بلا قوانين، ليحاكموا وجودهم العبثي الملىء بالفوضى، لذا كان اللجوء إلى حرية التعبير أحد الأسباب وراء تحطيم هندسية القصيدة التقليدية. ومع ذلك فإنها امتلكت مقومات أسلوبية عالية عززت بحثهم الدؤوب عن الروح الشعرية في ما هو مألوف في عالمهم اليومي والعادي.

ويرى الناقد أن تعود الذائقة الشعرية على الوزن بوصفه قانوناً رتيباً يوازي بل يتشاكل مع الإيقاع الحياتي العربي لا يعني أن نقف عند ذلك؛ لأن المشهد الشعري بحاجة دائماً إلى التعود على نمط جديد من الشعر يكسبها ذائقة جديدة تتأسس على إيقاع من نوع مغاير تماماً تحدده تجاربنا ونظام حياتنا الذي يرتكن إلى إيقاع مختلف تماماً. (77)

وجد الناقد أن أكبر مشكلات قصيدة النثر هو هذا الغياب في تأويل الخطاب وهو ما عبر عنه " عبد السلام المسدي " بالتعارض بين الوظيفة النحوية التي هي دلالة وضوح ودلالة النظم في قصيدة النثر التي هي بنية الغموض . وهي الزاوية التي قارب فيها الناقد مجموعة الشاعر عادل خزام الموسومة بـ " الوريث " الذي كان واعياً بأن اللغة هي واسطة العقد بينه وبين متلقيه لذلك عندما يجد أن ثمة التباساً في بئر الدلالة عند المتلقي فإنه يهيل الأغطية اللغوية على أبسط بقعة لييسر انتقال المعنى إلى القارئ عبر التحكم بزوايا نظر مختلفة حتى يفرض غموض القصيدة عبر تساؤلات ممتدة إلى عمق تاريخ الخطاب ومستقبله، وهو ما تجسد

بقوله :

أين قيامك الجبار تهيب به الأرض
أين وعدك واقتراب الأزل
أين وجوهنا التي أطاعت الامر وخانت
لماذا لم تنته البلوى من القلب
ولم تستقر كرامة الوجوه
لماذا والأذى شوكة
أين والبيوت جميعاً مفتوحة
أين وكأننا حبرنا . (78)

ويرى الناقد أنّ تكرار " أين " في هذا المقطع هو من " أجل أن يأتي النسق متوالياً على مستوى تشاكل بنية المتن الحكائي وبنية المبنى " . (79) وهو ما جعل الشاعر على مقربة مما يريد أن يصل إليه من تساؤلات تمس حياة الناس والعصر المعيش الذي تحول بفعل الشاعر إلى فعل درامي تداخل فيه المكان والزمان عبر تحاورية واضحة

وفي إنتقاله أخرى يمسك الناقد بأذيال بنية أخرى "ذات نسق تدريجي لا في لغتها ، بل في صورها حيث تأتي التحولات من الجزء إلى الكل ، ومن الخارج إلى الداخل" (80)، كما تجسّد في قصيدة (الثقب) التي تنقسم على ثلاثة مقاطع : يقول في المقطع الأول :

تهتدي النملة أخيراً إلى ثقب الإبرة وتعبّر منه مسحورة للعالم الآخر .

يقول في المقطع الثاني :

تهتدي الإبرة أخيرة للوريد ويهتدي سُمها

ويقول في المقطع الثالث :

جاء الرجل .. ليتقب كل شيء .. يتقب الشجرة والجدار والجبل للأسفل ويهتدي للبشر، يتقب للأعلى ويهتدي .. يتقب المستقبل برأس شاعر، يملأ الدنيا ثقوباً ثم يجلس حائراً .. كيف ثقب نفسه . (81)

لينتهي الناقد إلى أنّ القصيدة في تشكيل ثلاثي (مقطع 1 ومقطع 2) مترابطان بدال ومدلول ، و(مقطع 3) يتعالق معهما بمنطق الدلالة، وهي جميعها تقود إلى التساؤل الأخير كيف ولماذا يتقب نفسه ؟ . (82)

وفي اطلالة أخيرة على ديوان الوريث يلحظ الناقد أنّ الشاعر لا يبقى حبيس بنية واحدة فهو يشتغل على بنى متعددة ف" في قصيدته (إن قلت) : نقف على حالة تضاد بين إن قلت : أحبك وإن قلت : لا أحبك فهو بناء تتاحري يفجر به عادل خزام المألوف والعاوي ليصبح غير مألوف أو عادي". (83) وهكذا يستمر الناقد المرور بقصائد المجموعة كلها ليقرر في خاتمة دراسته بالقول " تشكل شعرية عادل خزام بؤرة متماسكة في مشهد قصيدة النثر يجب النظر إليها بإمعان وبخاصة ديوانه الوريث " . (84)

وهكذا نجد أن الناقد لم يبق حبيس قراءة بعينه ، فقد تنقل في قراءته مستفيداً من الحرية التي تتيحها المناهج الحديثة في معاينة النصوص الإبداعية من زوايا نظر متعددة فمن اللغة إلى الصورة إلى البنى إلى السرد إلى غير ذلك من الأمور التي تتبثق من النص ولا يخرج عنه .

الخاتمه:

مما تقدم يظهر أن الدراسات الأربع التي تناولت قصيدة النثر فقد حاولت ان تدافع عن قصيدة النثر بطريقة أخرى، أكثر اقتراباً من روح المنهج، بعد ان كان في السابق يعتمد على ردود الأفعال، ودفاعاً يحمل في أكثر هدفاً واحداً لاغيره، هو اثبات شرعية هذه القصيدة من دون العناية بنصوصها، ومن جهة أخرى، فإن النقاد قد سار على خطا منهجية، معتمدين آليات المنهجين الأسلوبى والبنىوي، وان وجدنا هنا وهنا خروجات على آليات هذه المنهج او ذلك، والاقتراب من مناهج نقدية أخرى، بغية الاحاطة بالموضوع من كل جوانبه.

- (1): نظرية التحليل الأسلوبي للنص الشعري، مفاتيح ومدخل أساسي، أ. سامية راجح، مجلة الأثر ، العدد 31 مارس 2012م: 215.
- (2): م.ن: 215.
- (3): ينظر : بحوث في النص الأدبي، محمد الهادي الطرابلسي :الدار العربية للكتاب، تونس، ط1، 1988م: 15.
- (4) : النص المشكل : 22.
- (5) : ينظر المصدر نفسه : 39.
- (6) : نفسه : 252.
- (7) : نفسه : 253.
- (8) : نفسه : 255 .
- (9) : نفسه : 566.
- (10) : نفسه :262 وما بعدها.
- (11) : ينظر المصدر نفسه : 263 .
- (12) : سراب التريكو : 135
- (13) : المصدر نفسه : 109
- (14) : النص المشكل 289
- (15) : ينظر المصدر نفسه : 476.
- (16) : نفسه : 477.
- (17) : ينظر نفسه : 478-479.
- (18) : المصدر نفسه : 482 .
- (19) : نفسه : 504 .
- (20) : نفسه : 515 .
- (21) : المصدر نفسه 516 .
- (22) : نفسه 517 .

- (23) : ينظر: دراسات وقضايا في قصيدة النثر العربية ، تحولات النظرة وبلاغة الانقصال ، عبد العزيز الموافي ، سلسلة الأدب ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، مصر ، مكتبة الأسرة ، 2005م : 21-20.
- (24) : نفسه : 48.:
- (25) : المصدر نفسه : 50.
- (26) ينظر: المصدر نفسه : 51.
- (27) : المصدر نفسه : 51.
- (28) : نفسه : 51.
- (29) : ينظر المصدر نفسه : 53-52.
- (30) : المصدر نفسه : 56 - 57.
- (31) : ينظر المصدر نفسه : 57-61. توثيق الشعر من كتاب الناقد نفسه؛ لأنه لم يوثق من ديوان الشاعر.
- (32) : ينظر المصدر نفسه : 62-63.
- (33) : نفسه : 64.
- (34) : ينظر المصدر نفسه : 196-197.
- (35) : مستقبل الشعر وقضايا نقدية ، د . عناد غزوان ، ط 1 ، بغداد م 1994 :
- (36) : دراسات وقضايا في قصيدة النثر العربية : 201.
- (37): الأسلوب والأسلوبية، عدنان النحوي، دار النحوي للنشر والتوزيع، الرياض ، ط1، 1999م 40:
- (38): ينظر: نظرية البنائية، د.صلاح فضل: 133.
- (39) : قصيدة النثر وتحولات الشعرية العربية ، د. محمود إبراهيم الضبع ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، ط1، سبتمبر ، 2003م ، مصر: 7-8.
- (40) : المصدر نفسه : 183.
- (41) : ينظر المصدر نفسه والصفحة نفسها .
- (42) : ينظر المصدر نفسه : 185-186.

- (43) : ينظر المصدر نفسه : 187.
- (44) : ينظر المصدر نفسه : 196 - 200.
- (45) : المصدر نفسه : 205
- (46) : نفسه : 209.
- (47) : ينظر المصدر نفسه : 209- 212.
- (48) : ينظر المصدر نفسه : 212.
- (49) : نفسه : 213.
- (50) : نفسه: 213.
- (51) : البلاغة والأسلوبية ، نحو منهج سيميائي لتحليل النص ، ترجمة وتعليق د. محمد العمري ، الشرق الدار البيضاء ، 1999م : 24.
- (52) : ينظر قصيدة النثر وتحولات الشعرية العربية : 216.
- (53) : بناء لغة الشعر ، جان كوين ، ترجمة : أحمد درويش ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، القاهرة ، ط1، 1990م : 32.
- (54) : المصدر نفسه : 218.
- (55) : البلاغة والأسلوبية : 98- 99.
- (56) : قصيدة النثر وتحولات الشعرية العربية : 219.
- (57) : المصدر نفسه : 220.
- (58) : نفسه : 221.
- (59) : نفسه : 227.
- (60) : ينظر المصدر نفسه : 227.
- (61) : ينظر المصدر نفسه : 229 - 274.
- (62) : المصدر نفسه : 240.
- (63) : قصيدة النثر دراسة نقدية ، د. سلمان قاصد ، دار فضاءات للنشر والتوزيع ، عمان ، ط1 ، 2011م .
- (64) : المصدر نفسه : 6 .

- (65) : نفسه : 6.
- (66) : نفسه : 11.
- (67) : نفسه : 14.
- (68) : ينظر المصدر نفسه : 14 - 15.
- (69) : المصدر نفسه : 19.
- (70) : ينظر المصدر نفسه : 20.
- (71) : المصدر نفسه : 21.
- (72) : نفسه : 34.
- (73) : نفسه : 38.
- (74) : نفسه : 38.
- (75) : نفسه : 41.
- (76) : نفسه : 47.
- (77) : نفسه : 50. لم يوثق الناقد الشعر من ديوان الشاعر، واعتمدت على توثيقه في كتابه.
- (78) : نفسه : 51.
- (79) : نفسه : 51.
- (80) : ينظر المصدر نفسه : 51-52.
- (81) : نفسه : 52.
- (82) : نفسه : 55.
- (84) : نفسه : 56.

المصادر والمراجع

- الأسلوب والأسلوبية وعناصر الأسلوب الأدبي من منظور، عدنان النحوي، دار النحوي للنشر والتوزيع، الرياض ، ط1، 1999م.
- بحوث في النص الأدبي، محمد الهادي الطرابلسي :الدار العربية للكتاب، تونس، ط1، 1988م.
- البلاغة والأسلوبية ، نحو منهج سيميائي لتحليل النص ، ترجمة وتعليق د. محمد العمري ، الشرق الدار البيضاء ، 1999م.
- بناء لغة الشعر ، جان كوين ، ترجمة : أحمد درويش ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، القاهرة ، ط1، 1990م .
- دراسات وقضايا في قصيدة النثر العربية تحولات النظرة وبلاغة الانفصال ، عبد العزيز موافي مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 2005م.
- سراب التريكو، حلمي سالم، دار شقيقات للنشر والتوزيع، 1995م.
- قصيدة النثر دراسة نقدية ، د. سلمان قاصد ، دار فضاءات للنشر والتوزيع ، عمان ، ط1 ، 2011م .
- قصيدة النثر وتحولات الشعرية العربية ، د. محمود إبراهيم الضبع ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، ط1، مصر ، سبتمبر ، 2003 .
- مستقبل الشعر وقضايا نقدية ، د . عناد غزوان ، ط 1 ، بغداد م 1994.
- النص المشكل، أو قصيدة النثر، د.محمد عبد المطلب، دار العالم العربي، 2011م.
- النظرية البنائية في النقد الأدبي، د.صلاح فضل، دار الشروق، ط1، القاهرة، 1998م.
- نظرية التحليل الأسلوبي للنص الشعري، مفاتيح ومداخل أساسي، أ. سامية راجح، مجلة الأثر ، العدد 31 مارس 2012م.