



جامعة مؤتة
عمادة الدراسات العليا

الاتجاهات النقدية الحديثة في تلقي النصّ الشعري
عند محمود درويش

إعداد الطالب
فتحي رزق الخوالدة

إشراف
الأستاذ الدكتور سامح الرواشدة

رسالة مقدمة إلى عمادة الدراسات العليا
استكمالاً لمتطلبات الحصول على درجة الدكتوراه
في اللغة العربية قسم اللغة العربية وآدابها

جامعة مؤتة، 2009م

الإهداء

إلى من علمني أن الصبر ثماره النجاح
وأن الأجر على قدر المشقة..
وأن المرء يبقى عالما ما طلب العلم
إلى أستاذي الفاضل:
الأستاذ الدكتور سامح الرواشدة..
تحية حب.. وعنوان وفاء

فتحي رزق الخوالدة

الشكر والتقدير

بخالص الشكر، وعميق الامتنان أتقدم من أستاذي الأستاذ الدكتور سامح الرواشدة بأسمى آيات الشكر والعرفان على ما منحني إياه من حسن الرعاية، ولطف المعاملة حتى كان لي سحابة أستمطر وافر عطائها، ونورا أقتبس أروع هدايته. كما وأتقدم بالشكر الجزيل لأساتذتي أعضاء لجنة المناقشة الذين لم يبخلوا عليّ بتوجيهاتهم الكريمة: وهم الأستاذ الدكتور إبراهيم السعافين، والأستاذ الدكتور يحيى عباينة والأستاذ الدكتور محمد الشوابكة ؛ لتفضلهم بقراءة هذا الجهد، وتقديم النصح والإرشاد لي، مؤكدا لهم أن توجيهاتهم ستبقى الزاد الذي ينهض عليه هذا الجهد. وفي النهاية أتقدم بالشكر والعرفان لزوجتي التي كان جلدتها مفتاح نجاح، وبقاوة أمل.

فتحي رزق الخوالدة

فهرس المحتويات

الصفحة	المحتوى
أ	الإهداء
ب	الشكر والتقدير
ج	فهرس المحتويات
هـ	الملخص باللغة العربية
و	الملخص باللغة الإنجليزية
1	المقدمة
4	التمهيد
16	الفصل الأول: البنيوية
16	1.1 البنية والشكل ووعي المنهج
18	2.1 الوعي الأنثربولوجي للبنيوية
29	3.1 بنية القصيدة الدرويشية
39	4.1 البنيوية الشعرية
47	1.4.1 البنيوية الشعرية وتكاملية المنهج
57	5.1 البنيوية التكوينية
69	6.1 اتجاه التأثر بالبنيوية
72	الفصل الثاني: السيمياء والتناص في تلقي النص الدرويشي
72	1.2 السيميائية
76	1.1.2 سيمياء العلامة/الإشارة
91	2.1.2 الفضاء البصري
91	1.2.1.2 العنوان فضاء بصريا
96	3.1.2 سيمياء التناص وتكاملية المنهج
108	2.2 استراتيجية التناص
111	1.2.2 التناص الديني

122	2.2.2 التناس وتعدد المرجعيات
126	3.2.2 التناس التصويري
129	4.2.2 تحولات التناس في تجربة درويش
135	الفصل الثالث: إستراتيجية التفكيك في تلقي النص الدرويشي
135	1.3 التفكيك: المعنى والمفهوم
138	2.3 تفكيك النص الدرويشي وإشكالية المنهج
164	3.3 جماليات النص وحدود التفكيك
172	الفصل الرابع: نظرية التلقي في تلقي النص الدرويشي
172	1.4 نظرية التلقي: المعنى والمفهوم
176	2.4 بعد التلقي في قراءة القصيدة الدرويشية
182	1.2.4 القارئ منتجا
204	2.2.4 التلقي والتأويل
215	3.2.4 لسانيات النص وانسجام الخطاب
220	الخاتمة
224	المراجع

المخلص

الاتجاهات النقدية الحديثة في تلقي النص الشعري عند محمود درويش

فتحي رزق الخوالدة

جامعة مؤتة، 2009

تحاول هذه الدراسة الوقوف على موضوع (الاتجاهات النقدية الحديثة في تلقي النص الشعري عند محمود درويش)، وتجاوز النص في ضوء تلقيه في مشهد النقد العربي، وترصد فاعلية المناهج النصية محددة بالبنوية وما بعدها، أملا في التعرف على منهجية طرحها، وربطها بحركة التطور النقدي في الشعر العربي الحديث، ومناقشة إشكالية التباين ضمن مسارات التنظير والتطبيق، ومعالم الفجوة الحاصلة في هذا السباق، وطبيعة تلقي المنهج وتفعيله، واصطناع الآليات النقدية لكل اتجاه، وأهم المعالم التي توصل إليها النقاد في جانب إضاءة النص الشعري عند درويش.

وقد اقتضى هذا الطرح محاورة القراءات النقدية في ضوء الفلسفة التي قامت عليها، والمنهج الذي اختطته، إذ وقفت على بعض المفاهيم والمصطلحات، وحاورتها ضمن حدود تلقي المنهج، وقد ناقشنا في الفصل الأول اتجاه البنوية بتفريعاتها التي ارتأينا أنها تساعد على سبر غور مشهد التلقي في النص الدرويشي، فسلطنا الضوء على البنية والشكل ووعي المنهج، ومنحى الأنثروبولوجيا، وبنية القصيدة الدرويشية، وكذلك البنوية الشعرية، والبنوية التكوينية، واتجاه التأثير بالبنوية.

أما الوقفة في الفصل الثاني فخصصناها للاتجاه السيميائي الذي ناقشنا من خلاله المفاهيم والآليات ضمن عنوانات تناولت مفردات: سيمياء العلامة، والفضاء البصري، وسيمياء العنوان، وسيمياء التناص، وكذلك استراتيجيات التناص وتحولاتها.

ووقفنا في الفصل الثالث بمهمة التعامل مع استراتيجيات التفكيك ضمن عنوانات اختصت بمفهوم التفكيك وآلياته، وتفكيك النص الدرويشي، وجماليات النص وحدود التفكيك. أما الفصل الرابع فاختص بنظرية التلقي معناها ومفهومها، وبعد التلقي في القصيدة الدرويشية، والقارئ منتجا، والتلقي والتأويل، ولسانيات النص وانسجام الخطاب.

ولم تكن الدراسة لتصل إلى منتهاها إلا بوضع مجموعة من الرؤى والنتائج المستوحاة من رحلتنا مع كثير من القراءات النقدية التي ضمنتها في خاتمة الرسالة.

Abstract
Monetary trends in modern poetic text in Mahmoud Darwish`s text
poetry

Fathi Riziq Alkhaldeh
Mu'tah University, 2009

This study attempts to stand on the issue of (the trends of modern monetary receive the poetic text when Mahmoud Darwish), and interactive text in the light received at the scene of the Arab Monetary and monitor the effectiveness of specific curricula text Bambini and beyond, hoping to identify it's methodology put forward, and links to the critical development of Arabic poetry, which will stand on the problem of variability among tracks: theory and application, and features of the gap in this context, the nature of the curriculum which received by activation, synthesis and mechanisms of criticism for each direction, and the most important milestones reached by the critics in the poetic text of Darwish.

This required readings of critical Conversation in the light of philosophy, and the approach that has been used, as It stood on some of the concepts, terminology, and arguments received within the curriculum, of the first chapter it showy the direction of structural that decided to help he fathom of the scene received Al-darwishi in the text, such as structure, form and awareness of the curriculum, orientation of Anthropology, the structure of the poem Darwishyya, structural constituents, and the direction of vulnerability Bambini.

The pause in the second quarter of the semiotic direction in which the concepts and mechanisms within Anoint dealt vocabulary: Simian mark, visual space, Simian title, and Simian Atlas, as well as strategy of Atlas and orientations.

In the third chapter discusses to theories: the first deals with the strategy dismantling within titles disassembly and mechanisms, and the dismantling of text Al-darwishi,`s and the aesthetics of the text and the limits of disassembly. The Fourth theory specialized in acquisition: its meaning and concept, and after receiving Darwishyyat`s poem, and reader productive, and recipient and interpretet, and text linguistics and discourse coherence.

The study was not going to reach its zenith unless a set of visions and inspired results of our journey with much of the critical readings which imbibed in the conclusion of the message.

المقدمة:

لقد بات من المؤكد أن تميّز التجربة الدرويشية على مستوى الإنتاج الشعري قد أسهم إلى حد كبير في تنشيط جانب الحركة النقدية التي شهدت حراكاً متعددًا، فامتازت بخضوعها لتحولات متسارعة، استشرفت وجودها من جدلية البحث عن هاجس المنهج، فكان صدى التباين للتطبيقات النقدية على النص الشعري انعكاساً واضلّلجدل الذي يدور في أروقة المشهد النقدي غربياً وعربياً، وقد تعددت تبعاً لذلك القراءات وفقاً لتعدد الأطر النظرية والمنهجيات.

وتأتي أهمية هذه الدراسة من محاولتها الوقوف على المشهد النقدي المتعلق باتجاهات البنيوية وما بعدها، استناداً لضرورة حضور المراجعة النقدية بوصفها تغذية راجعة لمشهد النقد في هذه التجربة من أجل الوصول إلى أهم معالمها، والأرضية التي تحط عليها، ومعرفة المواطن التي نجحت فيها، وكذلك الوقوف على مواطن إخفاقها، وطبيعة الآليات النقدية التي اصطنعها النقاد في كل اتجاه نقدي، ذلك أن حضور هذه الاتجاهات أخذ يتنامى بشكل واضح وملحوظ، كما أننا نطمح في هذا الجانب إلى توسّع أفقي يُحسن مناقشة القراءات النقدية بشي من التفصيل، لاستخلاص أهم منهجياتها، ومعرفة المعالم التي حكمت تجربتها.

وتأسبعللى ذلك، فقد جاءت الدراسة تحت عنوان (الاتجاهات النقدية الحديثة في تلقي النص الشعري عند محمود درويش)، وهو أمر مكن من معاينة هذه الاتجاهات، والتجاوز عن القراءات التي تبنت الاتجاهات السياقية إلا ما كان من قبيل الإشارات العامة؛ لأنها ليست من ميدان بحثنا، وتبعاً لذلك تم تقسيم الدراسة إلى مدخل وأربعة فصول، تناولت في المدخل طبيعة الحركة النقدية حول تجربة درويش، وحاورت أهم تحولاتها، ووقفت على الضرورات الخالقة لفعل التحول المنهجي، وربطت بين المشهد النقدي عند درويش ومشهد النقد العربي للشعر العربي المعاصر.

أما الفصل الأول فناقشت فيه الاتجاهات البنيوية (الشكلانية) في تلقي النص الدرويشي، وعرضت في مدخله إلى طبيعة هذا الاتجاه، وأهم معالمه، وأهميته في جانب محاوره النصوص ونقدها، وهو مدخل مكنني من معاينة القراءات النقدية التي

وقفت على تجربة درويش الشعرية، إذ بينت طبيعة النظرة للنص الشعري وفق فهم
المرجعات النقدية وتطبيقاتها على النص، وتناولت جدلية البحث عن بنية القصيدة
الدرويشية، وأوضحت بعض إشكاليات المنهج ضمن عنوانات تضمنت : الشكل
والبنية ووعي المنهج، وبنية القصيدة الدرويشية، والبنوية الشعرية، واتجاه التأثر
بالبنوية.

أما الفصل الثاني فقد تناولت فيه الاتجاه السيميا ئي، وكشفت عن مواطن تفعيل
المنهج، وناقشت القراءات التي فعلت محددات العلامة ومفهومها، وطبيعة الفضاء
البصري، والكيفية التي تم فيها الكشف عن محددات العلامة والإشارة بوصفها
علامات لغوية هادفة، ومن ثم كانت الوقفة تتحدد في الخوض في فهم العلامة
الشعرية عند درويش، وتوظيفها في قراءة النص.

وقد تناولت في الفصل الثالث قضيتين، اختصت إحداهما في إستراتيجية التفكيك،
والكيفية التي تم من خلالها الولوج إلى النص الدرويشي، وانصبت المناقشة على
تفكيك النص وإشكالية المنهج، وأهم ملامح التباين التي حكمتها على مستوى هذه
التجربة، وتنازع المناهج واختلاطها، وحددت العنوانات أهم الأهداف التي سعت
إليها، ذاك أنها تضمنت : التفكيك: المعنى والمفهوم، وتفكيك النص الدرويشي
وإشكالية المنهج، وجماليات النص وحدود التفكيك.

وفي الفصل الرابع طرحت الدراسة نظرية التلقي فحددت بعض مفاهيمها :

وأوضحت بعد التلقي في قراءة القصيدة الدرويشية، وتناولت مفهوم الإنتاجية
حدودها من جانب نظرية التلقي، وآليات الوصول إليها من قبل النقاد، وحوارت
طبيعة التلقي والتأويل، ثم عرضت لبعد التلقي في جانب لسانيات النص وانسجام
الخطاب.

أما منهج الدراسة فقد ارتكز على البعد التاريخي في بعض جوانبه، والإطار
التحليلي للقراءات في ضوء المعرفة الخلفية عن المناهج النقدية، والآفاق التطبيقية
لها، ومن ثم كان السعي نحو عقد المقارنات بين المرجعيات النقدية، والآليات التي
اصطنعها النقاد في كل اتجاه، وهو سعي مكن من تشخيص المشهد النقدي، ووضع

أيدينا على محددات القراءات النقدية، وطبيعة فهم المنهج، والتباين بين التنظير والتطبيق.

أما القراءات التي أفادت منها الدراسة فقد تعددت، إذ تعلق جزء منها في الدراسات التنظيرية للمرجعيات النقدية على مستوى الاتجاهات النقدية، فركزت على الدراسات المترجمة، وبعض الجهود العربية التي تناولت التعريف بالمنهاج، والتنظير للفلسفة التي تدكمها، أما في الجانب التطبيقي لنقد النقد على مستوى النص الشعري فقد اتكأت على نوعين من الدراسات : اختص النوع الأول باتجاه نقد النقد في التجربة النقدية بشكل عام؛ وتعلق الثاني بقضية نقد النقد حول تجربة درويش الشعرية وقد وقفت في هذا السياق على القراءة التي قدمها كريم عبيد والمعنونة (محمود درويش في مرآة النقد العربي المعاصر)، وهي رسالة ماجستير أعدت في جامعة دمشق، وقد أفدت من بعض جزئياتها، لكنني ارتأيت أن أتجاوز عنها؛ انطلاقاً من أنها ركزت على الاتجاهات السياقية في أغلب أطروحاتها، وكان تطرقها للاتجاهات الحديثة محصوداً في بعض الجوانب، وكانت السمة العامة لمعاينة القراءات لديها تقوم على فعل الوصف لا التحليل، يضاف إلى ذلك اتساع مساحة القراءات النقدية في جانب التجربة الدرويشية التي عاينت في جانب الاتجاهات السياقية والنصية، مما يعني أن عرضه للدراسات كان سريعاً على الرغم من أن القراءة حصرت عينتها بالقراءات النقدية بتاريخ محدد، وأنها بذلك أهملت كثيراً من القراءات المهمة في تجربة درويش الشعرية.

ومهما يكن، فإن قراءتي هذه لا تدعي لنفسها الكمال، وإنما هي جهد حاولت من خلاله أن أفق على معالم الحركة النقدية في جانب محدد، وضمن ذلك نماذج نقدية متعددة، آملاً أن أكون قد حققت ما أصبو إليه، والله الأمر من قبل ومن بعد.

التمهيد: الاتجاهات الحديثة وتلقي النص الشعري عند محمود درويش:

ثمة أهمية خاصة تحكم التجربة الدرويشية تجعلنا نقف عليها ضمن مجموعة من المعطيات المتصلة بمكوناتها الإبداعية، وتمعن لقاتها الخاصة بالقراءة والتأويل، وتشكيلها الذي بات معلماً بارزاً من معالم التجارب الشعرية المعاصرة؛ ومكوناتها التي تميزت بسمات العمق والإيحاء والترميز، وتوسعها الرأسي والأفقي الذي أهلها لامتلاك مقومات النصية ضمن ظروف سياسية واجتماعية ألفت بظلالها على الواقع الشعري الذي شهد مرحلة تحولات جذرية كان من أهمها ملامسته لأهم قضية في وجدان الفرد العربي متمثلة بقضية فلسطين، وما رافقها من تنام للأبعاد الوطنية والقومية على المستوى الأيديولوجي، وبروز تحدي الشكل الشعري، وخلخلة كثير من المفاهيم النقدية، ومعاييرها المتنوعة.

ولعل مثل هذه الخصوصية كانت المحفز الرئيس للجانب الآخر المتمثل بتجربة الخطاب النقدي حول النص الشعري بتجلياته كافة، وآفاق التعاطي مع معالمه الحدائثية، إذ استطاع هذا الجانب وخلال حقبة زمنية ليست بالطويلة أن يشكل عدة منهجيات للقراءات النقدية، سواء أكانت على مستوى الفرضية أو الإجراء، وضمن معطيات متعددة المشارب والرؤى، وتباينات مختلفة وفقاً لتباين المناهج الأدبية التي تعددت نظرتها للنتاج الأدبي، وبات من الممكن الحديث عن تجربة نقدية خضعت لعوامل التطور والارتقاء، ليس على مستوى النص الدرويشي حسب، بل تعدتها إلى شجاعة نقدية كشفت عن بروز "تيارات واضحة بفضل ما تراكم من نتاج، وما توافر من تأثيرات الوضع الثقافي والاجتماعي"⁽¹⁾، يضاف إلى ذلك خضوع المشهد للحراك النقدي العالمي الذي أخذ يحث الخطأ نحو التقدم بشكل لافت للنظر، وباتت مجاراته إحدى متطلبات الواقع الجديد الذي يحاول تبديد عوالم الأشياء ليكسوها بوجهه الجديد.

وأمام هذا الجهد المتسارع أخذت بعض الجهود النقدية زمام المبادرة؛ لكشف خبايا الخطاب الشعري الدرويشي، وإنارة جوانب تقف رده وسط تعدد بيّن في

(1) سليمان، مساهمة في نقد النقد، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط 1، 1983،

مرجعياتها؛ مما خلق تباينات في طبيعة التلقي ذاتها ضمن الأطر الفلسفية والفكرية التي تجاذبت هذا الخطاب المسكون بالمرآوة النصية، والسجال اللامحدود، فكلاهما بقي مسكوناً بعوالمه التي لا تقف عند حدود المقصديات المحددة، أو المرجعيات الثابتة؛ لأننا أمام حركة دائبة تحاول أن تسير باتجاه "استرجاع التفاعل بين النص والقارئ أكثر مما تهدف إلى فهم العمل المتنوع الوجود"⁽¹⁾.

ولم يكن هذا التنوع في حقيقة وجوده إلا حراكاً يختزل مرحلة من التجربة الواعية في هذا الخطاب، وهي تجربة بدت تحيط بالحراك الأدبي مقدمة التعريف بالشاعر، وتقديمه إلى القارئ، وتخضع في أغلب أحيائها إلى سلطة المضمون الحامل للهم القومي، أو الاجتماعي، من خلال تلميحات استأثرت بها بعض الصحف والمجلات، وتضمنتها مقدمات بعض الدواوين⁽²⁾، ثم تناولها الباحثون بالدرس والتمحيص، فامتازت هذه القراءات بالانطباعية، والارتكاز على الخطاب الأيديولوجي، وقصر النفس النقدي، ذلك أنها نابعة من الحاجة الواقعية، "سلطة المؤلف مطلب واقعي لمجتمعات واقعة تحت سلطة الاستعمار والاستبداد، وكان اعتبار الكاتب قطب الدائرة في العمل الأدبي وصاحب المسؤولية على نصه نقداً يلبي حاجة المرحلة"⁽³⁾.

ومهما يكن فإن مسيرة الخطاب النقدي لم تتوقف في هذا الجانب، لكنها لم تواكب الحراك الأدبي في جانب تطور الموقف الشعري الذي كان يتعاضد أمامها بشكل جعل الدعوة إلى وجوب حضور المشهد النقدي الموازي لهذا الحراك أمراً مفروضاً،

(1) راي، وليم، المعنى الأدبي، من الظاهرية إلى التفكيكية، ترجمة: يوثيل عزيز، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، ط1، بلا تاريخ، ص61.

(2) انظر: الخطيب يوسف، ديوان الأرض المحتلة، دار فلسطين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، ط1، 1968، مقدمة الديوان.

(3) الهمامي، الطاهر، الخطاب النقدي المعاصر تحولات فعلية أم قفزات شكلية، من كتاب: تحولات الخطاب النقدي العربي المعاصر، عالم الكتب الحديثة، إربد، ط1، 2006، ص7.

بل تعدى الأمر إلى نقد المناهج ذاتها، والخوض في جدلية ملاءمتها للواقع الفني العربي، وانسجامها مع توجهاته⁽¹⁾.

لقد أصبح لهذا اللون من المقولات ارتباطات فعالة في الحركة النقدية التي تلت مرحلة البدايات، وتشكلت لها خصوصية استمدتها من طبيعة التلقي المرتكز على خطاب لم يخف النقاد أنفسهم طبيعته من خلال ما صاغوه من تسويغات، بل امتد ليشترك فيه المبدع، ويسجل بعض التوقيعات الناقدة لفعل النتاج الشعري الخاضع "لتغيرات اجتماعية معاصرة شملت العالم العربي، وجعلت الاتجاه إلى الجماهير سمة من سمات النظم السياسية والإعلامية مكّنت لهذا النمط من النظم"⁽²⁾.

ولم يكن للنقد في البداية أن يضرب صفحاً عن طبيعة التجربة الشعرية، والفعل النقدي الذي سبق مرحلة البدايات، فقد ذهب ليجاريها وبخاصة في الميل للأبعاد الموضوعاتية التي اكتسبها من الطبيعة التسجيلية والغنائية الشعرية التي التصقت بالأرض والإنسان، وشكلت هوية أدب وطني وقومي جسّد حالة الصراع بين الأنا والآخر؛ وكانت في أغلبها رؤى تواكب طبيعة الصراع الذي تجلّت أبعاده في النص الشعري بمباشرة معلنة، ولامتست هوى فكراً عند نقاد أشغلمهم البعد ذاته، فوجدوا في النص ملاذاً مرضياً لهذه الرغبات، ملتفتين إلى الاتجاه الموضوعاتي المعلي من سطوة المضمون نتيجة الغنائية والمباشرة التي حكمت بعض نصوص الشعر العربي الحديثون ثم غدت قراءة الأدب محكومة بتجاوزات التاريخية والأيدولوجية والشرح المفضي إليهما.

وعلى الرغم من أن مرحلة البواكير قد تبعها مراحل تميزت فيها التجربة النقدية بتعدد المشارب، ولاقت من العمق والتطور ما أغنى كثيراً من جوانبها، ونضجت في كثير من القراءات مرحلة التلقي النقدي نتيجة الاتصال الثقافي، وأصبح لكل ناقد تقنياته وأدواته المعتمدة أصلاً على "فروض أصبحت أساسية في الفكر الإنساني

(1) انظر: ثامر، فاضل، القصيدة والنقد، سلطة النص أم سلطة القراءة، مجلة الأقسام، العدد الأول، كانون الثاني، 1988م.

(2) عياد، شكري محمد، المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 1993، ص62.

الحديث ومميزة له ⁽¹⁾، إلا أن مرحلة التطور الفعلي كانت باتجاه النقد النصي ضمن تصورات خاصة تتجاوز مرحلة قيود ذاتية الفنان وواقعه.

وتأسيساً على ما سبق، أخذت نظريات نقد الحداثة وما بعدها تسير باتجاه التفاعل مع المشهد النقدي، وبدا الخوض في جدليتها أمراً مفروضاً من أجل بلورة بعد هذه الاتجاهات في قراءة النص الشعري من جانب حضورها وسط تداعيات متعددة في جوانب الأسس النقدية التي حكمتها؛ ذلك أنها من جانب جاءت بتأثيرات المثاقفة التي خضعت لظروف سياسية وعلمية واجتماعية ذات خصوصية ما، مع ما رافقها من نهوض أدبي ونقدي كبيرين اتصلا بالجانب الإجرائي، وهي من جانب آخر متنوعة في ذاتها لتواصلها مع أطراف العملية الإبداعية بمتعلقاتها المتنوعة سواء أكان ذلك على مستوى النص أو المبدع أو المتلقي.

والواقع أن هذه الاتجاهات وجدت صخباً نقدياً كبيراً؛ لما أحدثته من خلخلة في طبيعة التلقي الثائر على ما يمكن تسميتها بالمناهج السياقية على الرغم من عدم نضوج فاعليتها في تخطي جميع حدودها، وبما أحدثته من تباينات في ذات المنهج بفعل الاجتهادات المبنية على ما يوجهه للآخر من نقد مع تواصل في امتداداتها الفلسفية والإجرائية، وبروز تباينات في حدود الأيديولوجيا ذاتها التي تحمل ردات فعل عنيفة على فعل الإجراء النقدي، ومن ثم فإن ميلادها شهد مرحلة من الذيوع والانتشار والتدافع في مستويات التنظير والتطبيق، وهو إجراء مرافق لكل منجز إنساني يسعى إلى تحقيق قدر كبير من النجاح.

غير أن ثمة خصوصية قد تقال في حضرة الخطاب النقدي العربي في جانب هذه الاتجاهات، وهو ما يبدو منعكساً بصورة أو بأخرى على ما أنجز من دراسات تطبيقية في مضمار التجربة الدرويشية، إذ يمكن النظر في طبيعة تلقي المنهج لدى بعض النقاد والباحثين، وما يثيره هذا التلقي من تباينات متباعدة بدءاً من عقدة الآخر، ورفض التعاطي معها، وانتهاء بعدها ملاذاً آمناً للخلاص من عقدة النقص الحضاري التي يرى بعضهم أنها مساهمة بفاعلية في التراجع النقدي الذي تشهده

(1) هايمن ستانلي، النقد الأدبي ومدارسه الحديثة، ترجمة: إحسان عباس، ومحمد يوسف نجم، دار الثقافة، بيروت، 1981م.

الحالة العربية، وبين هذه العلاقات المتداخلة ينبثق واقع خاص يطرح حرارة السؤال، وإخفاقات الانجاز على الأقل في موازاة نقد الآخر الذي يتسارع منسجماً مع ثقافته، ومقدماً نماذج نقدية إبداعية بقيت حركتهما مسكونة بعالم التحول لا الثبات، فالمنهج الواحد لا يبقى أسير المطارحة التطبيقية الضيقة ، وإنما هو خاضع لتداولية التطور والتغيير.

هذه المتعلقات جميعها بنت حالة من التردد والقصور في جوانب منهجية انعكست على مظاهر التعاطي معها ببروز إنتاجية نقدية تتواصل تارة، وتتقاطع تارة أخرى، وإجراؤها النقدي محكوم بنصوص متباينة بعضها حقق درجة عالية من التعالي النصي الذي يفرض نفسه على المتلقي، والآخر مرهون بنتويجات الممارسة النقدية التي تتجح في بعض الأحيان في تشييد مبنى نقدي من جانب، وتخفق في جانب آخر؛ مما يؤكد أن "الصراع المنهجي في حقل النقد الأدبي يتم لا بسبب التباين في تحديد هدف النقد، أو رؤية الأدب، بل إضافة إلى هذا وذاك بسبب التصورات المتباينة للفعل البشري والإنسان ورؤية العالم"⁽¹⁾.

من هنا ارتأينا في هذه المطارحة النقدية الخوض في غمار تفصيلات المشهد النقدي بما تعالق مع التجربة الدرويشية التي كانت حاضرة الوجود في هذه الاتجاهات، بل إن هناك محاولة نقدية تحتل خطاً نحو مزج العالم النظري لهذه الاتجاهات مع خصوصية هذا الإبداع الذي تشكل وسط حالة من المعالم الثقافية والاجتماعية والسياسية؛ مما منحها خصوصية ما في جوانب الرؤيا واللغة والتركيب، وهي حالة قد يكون من المبكر الحكم على انجازاتها، ذلك أن هذا الأمر مرهون بالحركة الدائبة لفعل النقد ومرونته في تحقيق ذاته، وهو أمر مرهون أيضاً بكثير من الآفاق الداخلية والخارجية.

إن إحدى متطلبات هذا المسعى تكمن في معاينة هذا الواقع من خلال النماذج النقدية التي حققت قدراً مقبولاً من تعاطيها مع التجربة الشعرية متجاوزين ما فرضه التوجه النقدي في بداياته؛ مما جعل الدعوة تتجه إلى ضرورة التعاطي مع النص

(1) ماضي، شكري عزيز، من إشكاليات النقد العربي الجديد، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1997م، ص15.

على أسس موضوعية تعلي من سلطة العقل العلمي بعيداً عن الضغوط الذاتية، فدرويش وعلى الرغم من تناول أعماله المبكرة بما يمكن تسميته بالنقد العاطفي إلا أن ذلك لم يرق له، فهو يشير إلى ابتعاد النقد عن مهمته التي وضع من أجلها عبر منحيين مهمين: يكمن الأول في إغراق النقاد في مدح طبيعة التجربة الشعرية الحديثة والدفاع عنها، وتسليط الضوء على الشعراء أنفسهم، وينحصر الثاني في العطف السياسي المتمثل في قضية الصراع العربي الإسرائيلي⁽¹⁾.

ومن هنا فإنه يمكن ملاحظة أن هذه الحركة النقدية كانت في بعض تجلياتها استجابة طبيعية لماهية التطور الشكلي الذي خضعت له التجربة الشعرية الحديثة الأمر الذي أسهم في قيام بعض التحولات في هذا الخطاب النقدي على يد من نظّر لحدثة التجربة، إذ حاول النقد أن يجعل من النص تكويناً دقيقاً يمكن الانطلاق منه، ومن ثم فإنه لا غرابة أن تنادي ناقدة مثل نازك الملائكة بممارسة مقاربات نقدية تستند إلى بعض المعايير الشكلانية المرتكزة إلى بلاغة القصيدة ذاتها قبل أي انهماك⁽²⁾ فقد بدأت كتابها "قضايا الشعر المعاصر" بالدفاع عن فكرة الشكل الفني الجديد، وارتباطه بأصول الشعرية العربية ضمن عرضها لنماذج شعرية من نصوص درويش، لكنها وقفة مبسطة رافقت مرحلة التنظيرات النقدية لأصول النموذج الشعري المعاصر.

أما ملاحظة المشهد الثاني فقد تجلّى في جدلية التباين في التصور بين عمق الفهم للممارسة النقدية بوصفها تحمل تباينات في التلقي والتفاعل، وبين هامشية الإجراء المستند إلى حالة التعاطف، وهو ما يبدو في الجدل الحاصل بين النقاد الذين تصدوا لفكرة الشعر الحديث سواء أكانوا مدافعين عنه أم مناصرين له، فقد أخذت ظاهرة الشاعر الناقد تنتمي مشكلة فعلاً نقدياً يزوج بين ممارسة العملية الإبداعية،

(1) درويش، محمود، أنقذونا من هذا الحب القاسي، مجلة الآداب، العدد الثامن، 1969م، ص5-6.

(2) الموسوي، محسن جاسم، مرجعيات نقد الشعر العربي الحديث في الخمسينات، مجلة فصول، مجلد15، العدد الثالث، 1996م، ص43.

وبين الفعل النقدي، إذ إن هؤلاء الشعراء هم رواد التجربة الذين خبروا مواطنها، وعرفوا مكنوناتها.

ولقد طرح أدونيس في كتابه المعنون "زمن الشعر" بوادر هذا التوجه حين أشار إلى طبيعة النقد مصنفًا إياه ضمن معيارية متعددة، إذ إن هناك نقداً مدرسياً، وآخر أيديولوجياً، وثالثاً جديداً "لا يقدم مجموعة من الأحكام القاطعة، وإنما يكشف في النص عن نظام مترابط من الدلالات لا يلغي إمكان قراءة ثانية تكشف عن نظام آخر: أي أنه يؤكد استقلالية النص، ولا يعده أداة أيديولوجية، وإنما يتناوله كأفق أو تحول أو حقل"⁽¹⁾ وهذا الحراك بحد ذاته يؤطر لحالة عدم التجانس في منطلقات التصور الخاص بالعمل الشعري الحدائثي، وهو ما انعكس على طبيعة التلقي النقدي له ضمن أحكام القيمة، أو الانطباعية، أو العلمية المحضنة، أو الأيديولوجيا المتحيزة، أو الوسطية المنصفة، أو الاختلاط المخل.

إن هذه التصورات تدفعنا إلى تعقب فعل القراءة النقدية التي حاولت أن تقدم مساهمات في قراءة النقد المتصل بالتجربة الدرويشية، وإن كنا نواجه إشكالية تتعلق بحدثة التقويم النقدي على الرغم من الحضور الفاعل الذي قدمته بعض الدراسات التي امتازت أيضاً بتوجهها نحو التنظير لبعض المناهج، وتعليقاتها الطفيفة في جوانب الممارسات النقدية، ومن ثم تطور هذا الفعل الإنتاجي ليشمل تفردات خاصة في منهج بعينه.

(1) أدونيس، زمن الشعر، دار الساقي، بيروت، ط6، 2005م، ص361.

مدخل: البنيوية منهجا نقديا في تلقي النص الشعري عند درويش:

أخذ المنهج البنيوي يسجل حضوراً متعدداً في المشهد النقدي لتجربة درويش، انطلاقاً من أن بنائية النص الشعري تشكل منبعاً ثرائياً خلق هويته، لارتكازها على مبدأ التواصل بين مكوناته الفاعلة، وإفنائها لتركيبية ما متجانسة في معطياتها؛ لذا عدت مدخلا أساسيا من مدخلات النقد الذي يسعى للولوج إلى عناصر النص الأدبي بتجلياته المتعددة بعيداً عن أي مؤثر خارجي وذلك بالتمركز حول النص بمعزل عن كل شيء، فهي تسعى للكشف عن تركيبته التي تشكّل "بنية لغوية"، وإشارة مجانية، ومكتفية بذاتها، ترفض الإحالة إلى كل ما هو خارج اللغوي كالمؤلف، والواقع، والتاريخ"⁽¹⁾.

ولعلّ هذا الجانب هو انعكاس طبيعي للفلسفة التي قام عليها اتجاه البنيوية، فهو يتمركز حول تقنين المعرفة في أبعادها المتعددة بدءاً من مجال الألسنية العامة عند سوسور الذي لم يستخدم لفظة بنية، لكنه أشار لمقتضياتها عند حديثه عن النظام اللغوي الذي يعدّ من أهمّ الأسس التي قام عليها المنهج وانتهاءً بتوالي تطورها، ودخولها إلى عالم الأنثروبولوجيا على يد كلود ليفي ستروس⁽²⁾ الذي رأى أن هناك طريقة تتسق العناصر الداخلة في بنية الأسطورة، وأنها تتعلق بنظام اللسان⁽³⁾، مما حدا به لتفعيلها في الجانب الأدبي ضمن النموذج اللغوي، لتبدأ بعد ذلك مرحلة الثورة عليها بظهور المناهج التي سعت إلى تفويضها على الرغم من محاولتها الإفادة من كثير من الأطروحات التي قدمتها.

وقد تولّد عن ذلك فعل التركيز على النموذج اللغوي، والابتعاد عن النقد المبني على الأيديولوجيا؛ لأنها تحاول ألا تجعل للظروف التاريخية والاجتماعية سلطة على النص، وهي بذلك تستجيب لأفكار كثير من علماء اللغة، إذ عدّ سوسور اللغة نظاماً

(1) ثامر، القصيدة والنقد، سلطة النص أم سلطة القراءة، ص9.

(2) انظر: ستروكجون، البنيوية وما بعدها من ليفي ستروس إلى دريدا، ترجمة : محمد عصفور، عالم المعرفة، الكويت، العدد206، 1996م، ص11.

(3) انظر: ستروسكلود ليفي، العقل البري، ترجمة : نظير جاهل، بيروت، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، 1984م، ص302.

من الرموز، وحلّ العلامة وفقا لذلك إلى مكونين المكون الصوتي و المكون الذهني، ودعا الأول دالّوَالثاني مدلولا، وجعل العلاقة بينهما اعتبارية؛ لأن "الإشارة اللغوية تربط بين الفكرة، والصورة الصوتية، وليس بين الشيء والتسمية، ولا يقصد بالصورة للصوتية الناحية الفيزيائية للصوت، بل الصورة السايكولوجية للصوت أي الانطباع، أو الأثر الذي تتركه في الحواس"⁽¹⁾.

هذا التصور أدى إلى ثورة تداولية في مجال الاتفاق والاختلاف، وآليات الإجراء في جانب النقد الأدبي، ولكنه لم يكن فريدا في جانب الأفكار التي طرحت في مجال علم اللغة، بل جاءت تصورات أخرى لا تقل فاعلية عنه من مثل تبنى مقولة الثنائيات الفاعلة المتمثلة بثنائية: الكلام واللغة، وثنائية التزمّن والتزامن، وبدا التركيز واضحا على الدور اللغوي الذي يختص في الكشف عن نظام خاص يؤدي دورا ما في التآلف في إطار منبثق من اللغة ذاتها دون التركيز على ذات الدلالة، بل التمرکز حول كيفية تشكيلها، فهي تلعب دورا أساسيا في تشييد البنية ذاتها ضمن محور العلامة اللغوية وعلاقتها ووظيفتها، "فاللغة منظومة لا قيمة لمكوناتها إلا بالعلاقة القائمة بينها"⁽²⁾.

لقد أدّت هذه التطورات إلى تعدد الأبحاث المتعلقة بهذا النظام، وتواصل الفعل الإجرائي، والخضوع إلى محددات متعددة الجوانب، فتم البحث عن ما يسمّى أدبية الأدب، أو بمعنى آخر القوانين التي تحكم العمل الأدبي، وهي ما اصطلح على تسميته فيما بعد بالشعرية أو الأدبية أو الإنشائية، وبدا التركيز على مدى صلاحية القوانين اللغوية التي تعد ظاهرة خاصة لها قوانينها على الظاهرة الأدبية التي تتميز بخصائص أخرى، وقوانين مغايرة⁽³⁾.

ويرتكز الإجراء البنيوي على عامل الإدراك الذي يستطيع أن يقبض على حدود النظام، وهي مستمدة من العمل نفسه؛ ذلك أنها "حيلة عقلية، أو نشاط ذهني" يهدف

(1) سوسورفودينان دي، علم اللغة العام، ترجمة: يوثيل يوسف عزيز، بيت الموصل، 1988م، ص 84-85.

(2) المرجع نفسه، ص 20.

(3) انظر: ماضي، من إشكاليات النقد العربي الجديد، ص 34.

إلى إدراج الأشياء في نظم مفهومة ومعقولة ، واضحة التركيب، بيّنة الوظائف ، محكمة في علاقتها وارتباطاتها "(1)، ومن ثم فإنها تتجه صوب العلم التجريدي الذي يخضع النص للعرض العلمي بعيدا عن أي سلطة، لذا تلجأ لاستعمالات اصطلاحية استقدمتها من حقول العلوم التجريبية، من مثل المنطق ، والرياضيات، والأنثروبولوجيا، فالطريقة النقدية كما يقول أناتول فرانس " لابد -نظرياً- من أن تشارك العلم ثبوته ما دامت ترتكز إلى العلم نفسه"(2)، وهذا ما يؤكد استئثارها بالنمط اللغوي، وحتى خروجها إلى علاقة البنى الاجتماعية المشابهة لبنية اللغة، وعدم حصر ذاتها في نوع خاص من النصوص؛ ودخولها إلى علوم متعددة؛ إذ إن ما تقوم به يعدّ استجابة طبيعية للعمليات العقلية التي يجريها صانع اللغة ومتلقيها على حد سواء.

لقد بدا السجال في وضع أطر خاصة للبنية غير محدود، فهي متطورة ، ومتعاقبة، وممتدة بل ترتكز سماتها على الشمولية ، والتحول، والتحكم الذاتي ، وتعد منهاجا لا مذهباً ؛ ذلك أنها تقدم نموذجا يمكن الاستناد إلى علميته التجريدية في وصف العمل الأدبي بعيدا عن أي تأثير يناقض هذه العملية ، وهي -كما تصور بياجيه- "تحتوي على قوانين كمجموعة تقابل خصائص العناصر (تبقى، أو تغتني بلعبة التحويلات نفسها دون أن تتعدى حدودها، أو أن تستعين بعناصر خارجية"(3).

واستجابة لهذا التنوع قدمت البنيوية عدة منهجيات لقراءة النتاج الأدبي مستفيدة من مبادئ النقد الشكلاني الذي استثمره سوسور وطوّرفيما بعد ، كما أنها استثمرت أطروحات ياكبسون وتودوروف حول الشعرية ومتعلقاتها، ونظريات بارت حول موت المؤلف، وعزل الخطاب الفني عن وظيفته، وأفادت مما طرحه لوسيان جولدمان حول الارتباط الوثيق بين البنية النصية والتوجهات الاجتماعية وفق

(1) فضل، صلاح، نظرية البنائية في النقد الأدبي، مؤسسة مختار للنشر والتوزيع، القاهرة،

ط2، 1986م، ص13.

(2) هايمن، النقد الأدبي ومدارسه الحديثة، ص30.

(3) بياجيه، جان، البنيوية، ترجمة : عارف منيمه، بشير أبو بري، منشورات عويدات، بيروت،

ط3، 1982م، ص8.

الطبيعة البنيوية؛ ذلك أن السعي ينبغي أن يتوجه إلى "استخراج بعض المبادئ لتاريخ جدلي للأدب"⁽¹⁾، فالعلاقة الموجودة بين الوعي الجمعي، والأعمال الإبداعية الفردية لا تكمن في شكل تطابق تام في المحتوى، ولكنها تتجلى في نوع من التطابق على مستوى البنيات نفسها.

ولم تبق هذه الأطروحات في حدود البعد النظري، بل تجاوزت تلك الفرضيات إلى أبعاد نقدية إجرائية خضعت لكثير من التباينات في حدود الفهم البنيوي الذي يجعل من النص بنية لغوية مكثفة بذاتها من أجل فهم المستويات المتعددة للأعمال الأدبية ودراسة علاقتها وتراتبها والعناصر المهيمنة على غيرها، وكيفية توالدها⁽²⁾ وبدا السجال غير محدود في جوانب تأويلها لمصطلحات النقدية، فانعكس ذلك على البعد الإجرائي؛ مما جعله أسيرا للتداولية الخاضعة لعمليات الترجمة، وطبيعة المناقفة، دون إغفال القيود المفروضة على حركة المتلقي، إذ إنها لا تطلق يده في النص، وإنما تجعله مرهونا بالكشف عن البنية وتحديدها.

والواقع أن المدخلات التي قدمناها قاصرة عن إيصال القارئ إلى بر أمانه حول بسط الأبعاد البنيوية ومذاهبها، ومتعلقاتها الفلسفية؛ ذلك أنها متشعبة المجالات في العلوم المختلفة من مثل: علم النفس، وعلوم اللغة، والأنثروبولوجيا، لكنها بالمقابل تقدم لنا مفاتيح للوقوف على المشهد النقدي البنيوي الخاص بتجربة درويش، آملين معاينة الجزئيات المعرفية للبناء يؤمن خلال النماذج التي نقدمها لكي تفهم في سياقها التحليلي.

وأمام هذا المسار ينبغي الإشارة إلى أن هذه الوقفة محكومة ببعض المعطيات التي تتجلى في أن المنهجية في قراءة هذا الخطاب النقدي ينبغي أن تحمل في طياتها تجاوز بعض تلك السلبيات التي تتعلق بالمنهج البنيوي ونظرياته، وبخاصة عند قراءة تجربة ما؛ لأن مثل هذا الأمر قد يعود إلى قصور في ذات المنهج وأسسها، أو

(1) انظر: غولدمانوسيان وآخرون، البنيوية التكوينية والنقد الأدبي، ترجمة: محمد سبيلا، مؤسسة الإيمان، القاهرة، ط2، 1992م، ص24.

(2) انظر: فضل صلاح، مناهج النقد المعاصر، دار الآفاق العربية، القاهرة، ط1، 1997م، ص94.

في طبيعة التلقي المتفاوت في استيعاب المنهج وآليات تفعيله، أو في واقع المشهد الأدبي وخلفياته، وهي أمور تضطرنا لمعاينتها في ظل الفهم البنيوي ذاته مع أهمية الكشف عن مدى فاعلية هذا المنهج في إبراز النموذج اللغوي، وطبيعة استثماره وفقا للفهم الذي يسير عليه الناقد.

وقد لا يخفى على أي متابع لحركة النقد العربي الحديث مدى التفاوت الذي يحيط بالقراءات النقدية، وهو أمر يشمل التجربة الدرويشية التي تفاوتت فيها هذا الحضور، وهو ما سندرسه ضمن هذا الفصل منوهين إلى أن هذا التباين يحفز الذاكرة على إيجاد قاسم مشترك يراعي الخصوصية، ولا يهمل الخطوط العامة لتصورات المنهج وآلياته، ومن ثم فض جزء من الإشكالية، وهو ما يحفز للوقوف على القراءات ضمن محاور عدة هي: البنية والشكل ووعي المنهج، والبنيوية الشعرية، والبنيوية التكوينية، واتجاه التأثير بالبنيوية، والسيمياء والتناص.

الفصل الأول

البنويّة

1.1 البنية والشكل ووعي المنهج:

شكّلت البنية بؤرة مهمة لمقاربة النصوص، استجابة لإرث الشكلايين الروس الذين نظروا للأثر الأدبي على أنه من أهم قوام همومهم، فهم يأبون ممارسة الطرق النفسانية أو الفلسفية أو الاجتماعية التي كانت تسوس الأدب الروسي آنذاك منطلقين بفهمهم للأدب من أسس مغايرة، إذ لا يقرّون بشرح الأدب وفقا لترجمة الكاتب، أو تحليل الحياة الاجتماعية المعاصرة له؛ مما جعل من أهم متطلباتهم مناقشة مشكلة تحديد الخواص الشكلية واللغوية التي تميّز بها الشعر والأدب عن بقية أشكال التخاطوبوجه خاص عن لغة النثر أو اللغة العادية، "فالأدب من حيث الجوهر في نظر الشكلايين لغوي أو سيميائي، أو هو نسق من الدلائل"⁽¹⁾.

ويبدو أن هذا التصور قد أثّر بصورة أو بأخرى في جدلية التطور الممنهج على أيدي بعض المدارس الأدبية التي نهضت به، ومن ثم فقد شهد حالة ميلاد جديدة تمثلت في أبحاث البنويين الذين رفضوا ثنائية الداخل/الخارج، وانحازوا إلى الجانب التجريبي المؤفّلحضور النموذج اللغوي بوحى من هذه الأفكار، وبطريقة أكثر ديناميكية، فانطلق سوسور باحثا عن حدود النظام في علم اللغة واللسانيات، وفرّق ستروس بين الشكلية والبنوية من منطلق "أن الشكلية تدفع باتجاه الفصل بين الشكل والمضمون فصلا مطلقا، إذ إن الشكل وحده هو القابل للفهم في حين أن المضمون ما هو إلا مخلف من المخلفات يفتقد لأي قيمة ذات معنى، أما البنوية فتري أن لا وجود لهذا التضاد، فالشكل والمعنى كلاهما من طبيعة واحدة، ويخضعان لتحليل واحد، فالمضمون يستمد حقيقته من بنيته"⁽²⁾.

(1) إيرليخ، فكتور، الشكلاية الروسية، ترجمة الولي محمد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ط1، 2000م، ص34.

(2) ستروس، كلودي ليفي، الإناسة البنائية "الانترولوجيا البنوية (القسم الثاني) ترجمة: حسن قببسي، مركز الإنماء القومي، بيروت، 1990م، ص121.

إن استجابة تروس للمنهج البنيوي كانت ميلا باتجاه دراسة الأنثروبولوجيا، فقد درس جانبا كبيرا من بني الأساطير وفق هذا المنظور، و فعل جوانب متعددة في هذا الصدد لنقل هذا المجال من أجل الكشف عن البنية التي تحكم الأسطورة: "أي على طريقة نظم عناصرها، ولا بد في هذه الحال أن تكون للأسطورة ككل كائن لغوي وحدات مكونة، وأن تتفق هذه الوحدات بكيفية ما مع الوحدات اللغوية"⁽¹⁾.

ومهما يكن فإنّ وتيرة الدعوة الشكلية قد وجدت ضالتها في الاتجاه الألسني الذي يُعدّ مادة خصبة لهذا الميدان، وهو ما كان مناط البحث لدى البنيويين الذين فعلوا هذا الجانب ضمن جدلية الشكل والمضمون؛ ذاك "أن الجواهر لا يمكن له أن يكون منطلقا لوصف الشكل اللسني بل العكس فإنّ الشكل هو الذي يحتل هذه الرتبة ، ولن يكون وصف الجواهر تاما ومفيدا إلا بعد أن يكون وصف الشكل قد اكتمل"⁽²⁾.

غير أن ما يهمننا هو الكيفية التي نهض بها المنهج تطبيقيا في مشهد النقد العربي حول تجربة درويش، إذ نلاحظ رواج محدودا عند بعض الباحثين الذين تصدوا لهذه التجربة، انطلاقا من الاستجابة لمقولة الخروج من قيود السياقية التي بدا حضورها في رأي بعض النقاد قتلا للأدب وخروجا به عما وضع له، وهو ما يفسد لحظة التبرير النقدي في كثير من الأحيان التي غالبا ما يستهل بعض الباحثين قراءاتهم بها، إذ تعلق نبرة الفصل بين الشكل والمضمون، ومحاولة الخروج منها، أو مدافعتها لصالح القول النصي.

هذا المشهد يمكن ملاحظته في قراءات متنوعة تفاوتت في حضورها المنهجي باقتراب بعضها وابتعاد بعضها الآخر ، غير أنّها في كثير من إجاباتها لم تهمل الخطوط العريضة للمنهج على الرغم من محاولتها إيجاد خصوصية ما للنقد العربي قد تعود لطبيعة فلسفة التفكير التي يشترك فيها طرفا عملية الإبداع : المبدع والمتلقي، أو إلى طبيعة الثقافة ، أو الواقع الأدبي ذاته، أو خصوصية التجارب الشعرية

(1) إبراهيم، عبدالله وآخرون، معرفة الآخر، مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1990م، ص56-57.

(2) الحناش محمد، البنيوية في اللسانيات، الحلقة الأولى، دار الرشد الحديثة، الدار البيضاء، ط1، 1980، ص263.

المتصلة بالوجدان العربي بأدبائه ونقاده، إذ تكمن صعوبة الفصل بين النموذج اللغوي وبعده المضموني، وهي مسألة متعلقة بواقع ثقافي صقلت عليه العقليّة العربيّة، وبدا توارثه واقعا متواصلا مع الحياة الأدبية والثقافية، وتنامي وسط أفكار أيديولوجيا المد الماركسي الذي تزامن مع تصاعد وتيرة الحركة الشعرية الحديثة. بيد أن المحاولات الأولى للخروج من عباءة هذه المنظومة بدأت بالموافاة بين الأبعاد الأيديولوجية والجمالية، إذ مزج النقاد بينها في خليط متشابك يسعى لربط الخصائص اللغوية بالمضمون النصي وهي محاولات لم تنقطع أو تتلاشى، بل أخذت تتنامى لتشكيل منهج جمالي يوائم بين الطرحين و خاصة بعد توالي النقد للمسيرة النقدية التي رافقت مرحلة البدايات في الشعر العربي المعاصر، واللافت للنظر هو ظهور الآراء البنيوية مع البقاء في إطار المنهج الجمالي، فشكل الأثر الأدبي يجب أن يتم الإحساس به بشكل ديناميكي، وتظهر هذه الديناميكية في مفهوم مبدأ البناء، فالشكل الديناميكي لا يتجلى نتيجة اجتماع تلك المكونات أو اندماجها، ولكن نتيجة تفاعلها"⁽¹⁾.

2.1 الوعي الأنثربولوجي للبنيوية:

اتجهت بعض القراءات إلى استثمار منهج الأنثربولوجيا الذي قدمه كلود ليفي ستروس في قراءة النص الدرويشي، وقد كانت قراءة عبد الكريم حسن من أولى المحاولات⁽²⁾ التي استعانت بالمنهج صراحة بعد طرحه لرسالة الدكتوراه المعنونة الأرض في شعر محمود درويش والتي لم يتسن لي الإطلاع عليها، وكان أحد الباحثين قد تناولها في رسالة أعدت في جامعة دمشق عنونت (بمحمود درويش في مرآة النقد العربي المعاصر)⁽³⁾.

(1) النظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلايين الروس، ترجمة: إبراهيم الخطيب، مؤسسة

الأبحاث العربية، بيروت، ط1، 1982، ص78.

(2) حسن، عبد الكريم، الدرويش يخضر فوق جذع السنديان، مجلة المعرفة، عدد371، 1994م.

(3) عبيد، كريم، محمود درويش في مرآة النقد العربي المعاصر، رسالة ماجستير، جامعة دمشق، 2005م.

وتتخذ القراء عمق موضوع السلام في قصيدة درويش (حجر كنعاني في البحر الميت) مدخلاً ثيمياً لرواية بنية النص مستمدة آلياتها من وحي البنيوية ، انطلاقاً من التفكيك إلى اللحمة ، ومن البنية السطحية إلى البنية العميقة، وهو المدخل الذي من شأنه أن لا يفصل بين الشكل والمضمون بل يبسط الهيكل ليسوي خلقه ، ثم ينفخ فيه الحياة بروح الصورة الشعرية مناسبة مع حركة القصيدة كما يرى، فالبؤرة المحددة هي التي سترسم مسار القراءة على أساس الكشف عن ماهيتها.

وأمام هذا التحديد تتساقب حركة التحليل لتستبين ضرورات القراءة في الكشف عن طبيعة القصيدة، وضمن نسق يتحدد بالصور الشعرية المتجاورة التي تشكل نسق القصيدة كاملة، ويأتي الإجراء من وحي هذا التجاور الذي يعلن عن نفسه ضمن تسلسل هذه الحركات ، "فبناء القصيدة يقوم على وضع الصورة إلى جانب الصورة بما يشكل نسقا من الصور التي تقضي بدورها إلى التجاور مع الأنساق الأخرى"⁽¹⁾، وهذا التجاور يبدو الدخول إليه سيرا على منهجية رولان بارت التي تسعى لتفكيك النص ثم تعيد بناءه وهو ما يجعل خطوة الإعلان عن المنهج ذات ضرورة ملحّة في جانب حدود الإجراء ، غير أنها مغشاة بالتردد الذي يظهر من كلمة "وحي"، إذ تشير إلى عدم تبني المنهج بكليته لأمر في النفس قد لا يمكن كشف أستاره إلا في نهاية المطاف، فالسعي يتوجه للكشف عن بنيتها، والبنية موزعة لوجود الافتراض غير المحدد في جانب الإجراء.

وتأسيساً على ذلك تؤكد القراءة الترسيمة التي تتصوي تحت ما يمكن تسميته بالوظيفة الشعرية؛ استجابة لبعض المقولات التي نادى بها سوسور ، والناهضة على أن "الوقائع التزامنية أياً تكن، إنما تمثل انتظاماً معيناً من غير اتسامها بأيّة سمة أخرى، وعلى النقيض من ذلك فإن الوقائع الترمينية تفرض شخصيتها على اللغة من غير اتسامها بما هو عام وبكلمة واحدة"⁽²⁾، مع أن مثل هذا التفاعل لم يكن ليقدّم تصوراً فاعلاً لمسار هذه المنظومة ، وإنما ضمن تلك العمومية المرتكزة على البعد الموضوعاتي، إذ تبدو ترسيمة الأرض المفقودة هي الموضوع ، فالعنونة التي تبرز

(1) حسن، الدروييش يخضرّ فوق جذع السنديان، ص124.

(2) سوسور، علم اللغة العام، ص117.

إشكاليته منذ البداية تمزج بين العوالم النصية وغير النصية: أي أنها تتردد بين منهجين، إذ تبقى مفتوحة على مجموعة الاحتمالات التي افترضها، وهو أمر يشي به مفتتح التحليل الذي يتفاعل على أساس منحيين: يكمن الأول في محددات الواقع الدرويشي المختمر في ذهن الناقد، ويبرز الثاني ضمن الإشارات المرجعية التي تبسط حضورها ممثلة بقصة سيدنا موسى عليه السلام، وقصة طارق بن زياد، وقصة عقلة الأصبغ، وهي أبعاد تعلن البحث عن المرجعيات ، أي أن تصورهما جاء من وحي السياق الخارجي، وأن حدود المنهج لم تكن واضحة، إذ تتوزع العناصر مكونة محددات البنية التي تسعى القراءة لمجاراتها من خلال الخلطة العنوانية، فهي تتفتح على احتمالين : فإما أن يكون الحجر الكنعاني رقيما يقرؤه الدرويش، أو رقيما يخط عليه⁽¹⁾.

ولعل هذه المرجعيات تستند لعناصر تؤكد الالتحام الحاصل بين العنونة والمتن ، وانعكاس كل منهما على الآخر ، لكن الربط غير واضح الإجراء، ومن ثم تأتي الخطوة التالية بإعادة الأصول ، استجابة لضرورات المنهج على الرغم من أن هذا التفكيك يفقد فاعليته وسط عدم القدرة على التواصل ، وبخاصة في ظل بروز الثنائية الفاعلة التي أكدها سوسور في بعد الذات، فهو يرفض الذاتية انطلاقاً من حضور المقاصد التي تقدمها اللغة، وقد سمح هذا الإجراء ببلورة المرجعيات اللاهوتية ، والتاريخية، والخرافية في إطار هذه المحاولة التي لم تتواصل في حدها الثاني، بمعنى أن قيام الإجراء الأول مبني على الرتق في جانبه الآخر، فمحاولة الإجابة عن السؤال المطروح باستثمار النسق اللغوي المفترض لم تتفاعل؛ لأن التركيز أخذ ينحو منحى آخر يتجلى في إيجاد مرجعيات بعض الأبيات الشعرية الخارجية دون التتبع البنيوي المفترض، وهو نوع من المواءمة بين الداخل والخارج قد يخرج في طرحه عن متطلبات المنهج لا سيما في ظل عدم البحث ضمن النسيج النصي الداعم لنسقية العنونة مع المتن ، وهو ما لم تتمكن القراءة من الدخول إليه؛ ذلك أنه ألزم نفسه بالمضي مع ما تقوله القصيدة لا ما تعلن عنه بنيته، استناداً لمحددات التفسير الذاتي.

(1) حسن، الدرويش يخضر فوق جذع السنديان، ص124-125.

إن ما نفترضه هو قيام الطرح على هيكل واضح يمثل بنية القصيدة، ومن ثم تسعى الأنساق الأخرى لبلورته بمنهجية واضحة ومتسقة بماذا أن تقوم على المحور التركيبي أو المحور التحليلي، فالعلاقة بين المستويات ليست علاقة سكونية جامدة، بل هي علاقة تفاعل وظيفي بين الجزء والكل بين الوحدات الصغرى والأنساق الكبرى؛ لأن خصائص المعاني في اللغة الشعرية ليست حاصل جميع هذه الوحدات، وإنما هي خصائص النظام الذي تم به تدقيق هذه العناصر⁽¹⁾، غير أن ما يبدو هو بسط الرؤيا العامة دون الإشارة إلى لبنية العميقة المعنوية عنها افتراضاً، فالتتبع يسير نحو ما يمكن أن نسميه تجاوزاً أفكار القصيدة، إذ يذهب النسق إلى نظرتنا إلى البنية ككل من خلال تصور مفترض كان يمكن أن يقوم على افتراض قيام كل عنصر بوظيفته ضمن مجموع العناصر الأخرى لتكوين النسق من "خلال الجانب اللغوي والموسيقي في القصيدة، وتوظيف الإيقاع، والوحدات الصوتية والتركيبية بما يثري الشكل الشعري قبل كل اعتبار"⁽²⁾.

ويبدو أن الطرح في بداياته يحاول القبض على محددات منهجية يلجأ للدخول إليها بوساطة الجدول البنيوي الذي استثمره كلود ليفي ستروس، ودرس فيه العالم الأسطوري ضمن إجراءات محددة، ومن ثم فإنه وفقاً لهذا الجدول المقترح لدى القراءة تتحدد الأنساق التي عدّها منصوصات ستتم قراءتها أمثالياً أي بخضوع معنوي إلى انتمائها الأفقي، لكن ذلك لم يأت عن طريق طرح بنيوي تجريدي كما فعل ستروس، وإنما كان ضابطه تقطيع محاور القصيدة ذاتها وفقاً لرؤياها، وفي ظني أن المفارقة النقدية قامت على فقدان القدرة المنهجية لزوال القيمة التجريدية التي يمكن

من خلالها أن ترصد البنية وتمتدتها معالمها، ويمكن الإشارة إلى أن بنية التحليل تبنت أنساقاً متعددة قام أولها على بسط العلاقة العنوانية، والتحليل المرتكز إلى الظاهر النصي دون الركون إلى محددات إجرائية بينة سوى الإشارات المرجعية التي لم تفتق اصطلاحاً نقدياً خاصاً، وإنما وفق البحث العمومي المستند إلى التفسير

(1) نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس، ص 163.

(2) أحمد، محمد فتوح، الشكلية.. ماذا تبقى منها، مجلة فصول، المجلد الأول، العدد الثاني،

1981م، ص 161.

الذاتي، أما ثانيها فقد اعتمد الجدول الذي ارتكز عليه ستروس في قراءة أسطورة أوديب، إذ تم الربط بين القراءة وبين ما جاء به سوسور في محوريه: الزماني والتزامني اللذين أشرنا إليهما سابقا، إذ يتضمن المحور الأول المنصوصات المتتابعة زمنيا، أما الثاني فيتضمن المنصوصات المتشابهة في الأنساق.

وفي هذا الإجراء تظهر طبيعة بناء الفعل النقدي على الظاهر، ذاك أنه انبنى على تتبع المرجعيات باستغلال عملية المعرفة السياقية المستندة إلى البحث عن النسق وتحديدومن ثم إعادة قراءته وفق عناصره ، فكان هذا الأمر مطمعا قويا نتيجة أسره في البعد الثيمي الذي يظهر في سيطرة البنية الدلالية بعيدا عن النسق البنيوي الذي يستمد فاعليته من الداخل النصي بدل العودة إلى المرجعيات التي لم يستثمنها سوى مبدأ التناص بعموميته ، وهو جانب متصل ببعد التفكيك، يضاف إلى ذلك الارتكاز لفعل التلقي.

ولعل معاينة المنهج الذي ارتكز عليه ستروس في درا سته للأسطورة ينبئ بعدد من المفارقات التي تركز على تحديد مفهوم الوحدات، فالتقسيم الذي يأخذ به مبني على علاقات التحكم في تحولات الجمل وبنائها وفق مبادئ معروفة ومحددة تستند لدراسة العقل البشري يفقد كان ستروس - عالم الأنثروبولوجيا - يرتكز في بحثه على رصد تباين الخصوصيات الثقافية؛ مما جعله يتبنى مقولة : إن تباين هذه الثقافات دليل على حضور الوحدة الفكرية للجنس البشري ، وهي رؤيا قادت للبحث في طبيعة الأسطورة في جانبها البنيوي اللغوي، ثم الخروج بهذا التصور للبحث في البنى الأدبية⁽¹⁾؛ مرتكزة على تصور سوسور اللغوي حين عدّ "اللغة حقيقة اجتماعية"⁽²⁾ دون العمومية المفضية إلى التصوير الواقعي لهذه الطبيعة وإنما على أساس الجوهر الذي يبحث في "البنية التي تحكم الطريقة التي يشكل بها البشر مؤسساتهم، ومصنوعاتهم، وأشكال معرفتهم"⁽³⁾، وهو ما تلقتة القراءة بعمومية

(1) انظر: ستروك، البنيوية وما بعدها، من ليفي شتراوس إلى دريدا، ص26.

(2) سوسور، علم اللغة العام، ص24.

(3) سلدن، رامن، النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة: جابر عصفور، دار الفكر للدراسات والنشر، القاهرة ، ط1، 1991م، ص102.

واضحة، إذ إنه وعلى الرغم من أهمية التقسيم إلى الوحدات في المستوى الأول إلا أنها ركزت على تحديدات الرؤيا ، ولم يحظ النموذج اللغوي إلا بالشيء القليل، وفي مستواها الثاني أخفت عمليات التداخل النسقي التي تتكرر بين اللحظة والأخرى، فالمرتكزات الواعية التي قدمها الجدول البنيوي تبرز خصائص من مثل :علاقات التحول، والارتداد، والمتعارضات وكذلك الأبعاد اللاواعية التي يمكن رصدها ، فتحليل الأسطورة يتجاوز تحليل مسمياتها أو مضمونها، ويركز على الكشف عن العلاقات التي توحد بين كل الأساطير (1)، وفي هذا الصدد يمكن الإشارة إلى تحليل البيت الشعري الذي يقول فيه درويش:

نامت أريحا تحت نخلتها القديمة، لم أجِد
أحداً يهزُّ سريرها : هدأت قوافلهم فنامي... (2)

إن التحليل الذي قدّمته القراءة يتجه إلى مرجعيات الفعل الشعري وفق النظرة إلى محددات الدلالة دون التمرکز حول طبيعة اللغة التي يمكن أن تكشف أبعاداً أكثر غوراً، فأريحا التي تنام تحت ظل نخلتها القديمة ترمز إلى حالة الضعف التي مرت بها سيدتنا مريم عليها السلام ، وهو أمر مستوحى من الموقف السياقي القرآني على الرغم من أن التحول الدلالي خلقه التحول اللغوي، فأريحا التي عدت طفلة خائفة تفق مع مرجعيتها القرآنية في الاشتراك في ذات الصفة ، لخلق موقعها المفارق الذي تؤسس عليه اللحظة الإبداعية متجلية في الدور الآخر الذي تنهض عليه الرمزية تجاه الذات والآخر، إذ يلعب التحوير اللغوي الدور الأبرز في قلب الطبيعة النصية، فالنهوض في النص القرآني نهوض ذاتي قائم على إسناد الدور للذات نفسها سعياً لفعل التغيير ، بينما هو في النص الشعري قائم على إسناد الدور للآخر الذي تخاذل في أداء هذه الوظيفة، ومن ثم جاء النداء للاستمرار في هذا الفعل ، وهو ما يقدم صورة واضحة حول ارتكاز القراءة على الأبعاد الظاهرة، فقد أوماً هذا التحول

(1) كيروزيل إديث، عصر النبوية، ترجمة جابر عصفور، دار سعاد الصباح، الكويت (د.ت)، ص46.

(2) درويش، محمود، الأعمال الشعرية الكاملة ، قصيدة أحد عشر كوكباً على آخر المشهد الأندلسي، دار الهدى، ط1، 2003م، ص570.

بطبيعة التحليل المستند إلى الوصف الشارح الذي يستند إلى جزئيات المنهج ؛ ذلك أنه ينبغي أن يتواصل مع مستويات أخرى لا تقف على الحدود الظاهرة، أو ما سُمي بالعناصر المعزولة التي أكد ستروس أنها لا تشكل المعنى ؛ لأن البحث ينبغي أن يتجه إلى فوق مستوى العبارة اللغوية⁽¹⁾.

أما الخطوة الإجرائية الثانية فقامت عنده على تفعيل نسق التجاور في مستوى الصورة مكتفية بالبعد الدلالي دون تحديد لمادة هذه الصورة⁽²⁾ وفعل تشكلها بنيويا ، وإغفال البنيات الأخرى سواء أكانت صوتية أو صرفية أو إيقاعية أو غيرها، وهي سمات تتفاعل داخل بنية القراءة، إذ إن للصورة طبيعة تشكل ينبغي أن تكون خاضعة لنسق معين.

ولعل المفارقة التي تبرز في هذا الصدد تبدو جلية في التركيز على بنية التجاور في جانب هذه الصورة ' فهي غائمة المعالم في جانب الطرح التعبيري الذي عدّه الناقد هيكلًا للقصيدة، إذ تغيب التفاصيل المدورية التي تربط أجزاء الصورة؛ لتشكيل النسق الذي يبدو أنه قد بني على أساس مفارقة تاريخية غير مكشوفة التفاصيل، وما نجده في طيات القراءة لا يتعدى التحليل الفني المعهود لطبيعة الصور الفنية مع التوسع في تداعيات المرجعية، وتدخل التلقي في جوانب تأويلية عديدة، والإتكاز على ثنائية الداخل / الخارج، ومن ثم الخروج على محددات المنهج البنيوي الشكلي الذي يغيب المضمون بهذا الفهم، فالبنية "لا مضمون متميز لها، بل هي المضمون نفسه متناولا عبر تنظيم منطقي يعتبر بحد ذاته خاصة من خصائص الواقع"⁽³⁾.

وهذا ما يلفت انتباهنا إلى طبيعة أخرى تتأسس عليها القراءة النقدية تكمن في النموذج الذي قدمه ستروس ، وأسس عليه الناقد، إذ إن التحديد الذي قدمه الأول يتجاوب مع ما جاء به بروب في تحليله للحكايات الشعبية الروسية ، وكلاهما يجذب

(1) انظر: ستروس، كلود ليفي ، الأنثروبولوجيا البنيوية، ترجمة : مصطفى صالح، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1977م، ص249.

(2) انظر: حسن، تحليله للصور الأدبية، الدرويش يخضر فوق جذع السنديان، ص127-128.

(3) ستروس، الإناسة البنائية (الأنثروبولوجيا البنيوية)، ص107.

إلى ثنائية الاتصال/الانفصال بموجب التعددية المفترضة في جوانب تعدد الحكايات عند بروبوت تعدد الروايات عند ستروس في أسطورة أوديب، إذ يقوم الافتراض على منظومة للعلاقات ذات البنية المشابهة لبنية اللغة، مما يعني أن "عناصرها الإفرادية تحمل من المعنى بمقدار ما تشكل جزءا من منظومة كلية، ومهمة العالم الأنثروبولوجي هي رسم خريطة لها للمنظومة مستخدما أدوات التحليل اللغوي" (1)، وهذا تضافر لم يبرز بل بقي متواريا خلف تعددية الطرح الدلالي الذي لم يغفله تحليل ستروس، لكنه كان ثانويا لإرتكازه على بنية اللغة؛ ذلك أن الافتراض قائم على "أن الأسطورة فعل لغوي مكون من وحدات صوتية و صرفية ودلالية، وهو ما دعاه بالوحدات المؤلفة الكبيرة" (2).

بيد أن هذا التصور قد يقودنا إلى بعض الإشكاليات التي ينبغي التعامل معها بحذر شديد تتجلى في تأكيد النموذج على محددات في بنية العقل الجمعي الإنساني من خلال إجراء المقارنات في تعدد روايات الأسطورة، وقد أشارت إلى ذلك نبيلة إبراهيم في مناقشتها لنموذج ستروس (3)، وأما تفعيل القراءة فقد جاء لحالة نصية فردية ذاتية في الواقع النصي، وقد تفرّد بهذه الذاتية دون بسط محاور السياق الشعري حتى في بنية الديوان الذي اجترأت منه القصيدة، وهو عمق كان يمكن تفعيله في سبيل البحث عن بنية نصية تمثل طبيعة التفكير الإبداعي لدى درويش.

أما الإشكالية الأخرى فتتعلق بنقل المجال إلى الشعر، وهو ما انعكس على معالجة الزمن الذي يظهر جليا في الحكاية، لكنه قد لا يظهر بذلك الوضوح، ومن ثم نلاحظ الحرص على وضع عبارة من (وحي البنيوية) في عنونة القراءة، استنادا إلى إشكالية هذا التصنيف، وإن بدا تقسيم النسق في محور الدلالة أقل فاعلية؛ لأن النسق كما يرى البنيويون هو الذي يشكل المعنى وليس العكس، يضاف إلى ذلك أن الزمن

(1) جفرسون، أن؛ روبي، ديفد، النظرية الأدبية الحديثة، تقديم مقارن، ترجمة سمير مسعود، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1992م، ص160.

(2) شتراوس، الأنثروبولوجيا البنيوية، ص49.

(3) إبراهيم، نبيلة البنيوية من أين.. وإلى أين..؟، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، المجلد الأول، العدد الثاني، يناير 1981م، ص177.

ينبغي أن يدرس وفق منظومة الأفعال الحاضرة في جسد القصيدة، وتتأوب مشكلة جدلية التفاعل الزمني بين ماضي ال فعل الشعري وحاضره ، وهو ما سينعكس على تحليل العلاقة بين الأب والابن ، وما دار بينهما من حوار، والعلاقة السائدة بين الماضي والحاضر، وتحولاتها النصية.

وأمام هذا يمكن القول : إن التصنيف الذي قامت عليه القراءة شابه بعض الخلط ؛ ذلك أن الوحدات لم تكن ذات معيارية تجر يدية كما هو في النماذج التي تم التطبيق عليها، وإنما سادت اللغة غير المعيارية التي تنتمي إلى الانحراف والإيحاء، وهو ما يصعب معه تحديد طبيعة الجمل، إذ إن الحاجة تفرض على مفعّل المنهج اختيار الأرضية التي يمكن الارتكاز عليها ؛ لبلورة النسق المنسجم مع النموذج الشعري وفقاً لواقع تجريدي يرتكز على ما أسماه ستروس بالوحدات التكوينية، ويمكن الكشف عنها في باب استثمار الثنائيات الضدية التي يمكن أن تكشف عن جانب اللاوعي؛ ذلك أن الأديب لا بد أن يجمع بين عناصر هذه اللغة من حيث الصوت والتركيب والدلالة في انسجام كلي أساسه التسليم بمقولة: "إن هذه العناصر قابلة لأن يقارن بعضها ببعضها الآخر عندما تتحرك في حركة رمزية نحو نظام، فالنظام إذن لا ينبع من الخارج، بل إنه ينبع من الداخل"⁽¹⁾.

ويبدو أن هذا التحليل بقي أسير ثنائية التحليل البنيوي /الماركسي الذي يفعل مبدأ الانعكاس؛ وهو ما يظهر عند طرح الملاحظات النقدية في خاتمة المطاف، فالواقع محكوم بإطار الفعل السياسي ، والقصيدة موهونة بموقف مبدعها من هذا الفعل، فهل "ما يقرؤه درويش في قصيدته سيتناغم مع ما ستضيفه اتفاقية السلام التي وقعها الفلسطينيون في الثالث عشر من أيلول 1993"⁽²⁾، ومن ثم فإن الصور التي تم استنارتها قد لا تشكل نسقا بالمعنى البنيوي لافتقارها إلى مبدأ التأخذ الذي تتأدي به البنيوية.

وقد برزت إلى جانب هذا الحضور إشكاليات أخرى في جانب تداعي تفسيرات الرمز الفني التي يشير لها على أساس التصوير على الرغم من أن التحليل ارتكز

(1) إبراهيم، البنيوية من أين... وإلى أين...؟، ص 177.

(2) حسن، الدرويش يخضر فوق جذع السنديان، ص 161.

على التفرد بدل التكامل، مع ضرورة الإشارة إلى أن المطلوب في هذا الجانب قد لا يخضع للتأويل المطلق، إذ لا بد من حضور "المؤول الديناميكي، فهو المسؤول عن انفلات الدلالة من عقالها وتطورها في كل الاتجاهات دون تحديد مستوى دلالي واحد كما هو الحال مع المؤول المباشر والنهائي" (1)، وهو تصور ينبغي أن يكون مستبعد الحضور؛ ذلك أنه لا شيء خارج النص.

وقد يكون من المناسب مناقشة بعض التحليلات الخاصة بصورة الأب في القصيدة، استجابة للكشف عن الإشكالية التي تبدأ في تحديد الرمزية التي حددت الوجه المناقض للعلاقة الحميمة السائدة بين الابن وأبيه فنيا، فهي ضمن هذا النموذج مرتبطة بفعل العدا للوروث؛ ذلك أن الأب هو من يقدم الابن قربانا، وهو من ضيع الأم على منصة اللذة استجابة للطرح المضموني ، ومن ثم فهو يأخذ تحولا خطيرا من بداية سيرة درويش الشعرية من منطلق نصي قد لا نذهب إلى تأييده ، فدرويش يضيف على علاقة الأب بابنه لونا من التواصل الإنساني الحميم (2) طالما حاول إبرازه وتأكيده، وهي وإن لم تكن بهذه الصورة الجلية، وقد لحقها شيء من التوتر في مراحل مختلفة إلا أنها لا تصل لهذا الحد من التخاذل والضبابية، فهو يشكو إليه الهم، ويتحسر على لحظات الفراق، وهذا الم عطي ليس بعيداً عن هذا التواصل في القصيدة، فدرويش يشكو مأساته ويعكسها في حوارية المشهد الذي يقول فيه:

فَكَتَبْتُ: لِاسْمِي الْأَرْضُ، وَاسْمُ الْأَرْضِ آلِهَةٌ تُشَارِكُنِي مَقَامِي
فِي الْمَقْعَدِ الْحَجْرِيِّ . لَمْ أَذْهَبْ وَلَمْ أَرْجِعْ مَعَ الزَّمَنِ الْهَلَامِي
وَأَنَا أَنَا، وَلَوْ انْكَسَرْتُ... رَأَيْتُ أَيَّامِي أُمَامِي
ذَهَبًا عَلَى أَشْجَارِي الْأُولَى، رَأَيْتُ رَبِيعَ أُمِّي، يَا أَبِي
وَرَأَيْتُ رَيْشَتَهَا تُطَرِّزُ طَائِرَيْنِ: لِشَالِهَا، وَلِشَالِ أُخْتِي

(1) بنكراد سعيد، السيميائيات والتأويل، مدخل لسيميائيات بورس، مؤسسة تحديث الفكر العربي، الدار البيضاء، ط1، 2005م، ص34.

(2) الشيخ، خليل، السيرة والمتخيل، قراءة في نماذج عربية معاصرة، أزمنا للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2005م، ص193.

وَفَرَّاشَةٌ لَمْ تَحْتَرِقْ بِفَرَّاشَةٍ مِنْ أَجْلِنَا، وَرَأَيْتُ لِاسْمِي
جَسَدًا: أَنَا ذَكَرْتُ الْحَمَامَ يَبْنِي فِي أُنْثَى الْحَمَامِ .
وَرَأَيْتُ مَنْزِلَنَا الْمُؤَثَّثَ بِالنَّبَاتِ ، رَأَيْتُ بَابًا لِلدُّخُولِ (1)

إن وسم الأب بالعلاقة التخاذلية هي إحدى توصيفات البحث عن المعنى الحاضر الذي يبدو غير واضح المعالم، فالعلاقة النصية لنصوص ا لديوان تعد الأب طرفا لصيقا بالشاعر وهي رمزية متحولة؛ لأنه ينتمي لمنظومة الدفاع لا التخاذل ، وهذا ما يفتح الشبهة لمقاربة أكثر التصاقا تتجسد في الإشارة إلى المرجعية الأخرى التي أبرزتها العنونة متجلية في حوارية الانتماء لابن خلدون والهروب من هولاء المعاصر: أي في الهروب من " أحد عشر كوكبا على آخر المشهد الأندلسي والانحياز للحجر الكنعاني في البحر الميت" (2)، وهي ثنائية أجد أنها قد تكون مكافئة إذا ما سلمنا بمقولة السياق اللغوي الذي يؤمن "بتمركز البؤرة الإدراكية والمعرفية" (3)؛ ويتوجه بالبحث عن طرائق تشكل المعنى لا المعنى ذاته ، فستروس مثلا يوائم بين هذه المعطيات بالقول : "إذا كانت الأساطير تتطوي على معنى فلا يمكن أن يتعلق هذا المعنى بعناصر معزولة تدخل في تكوينها بل بطريقة تنسيق هذه العناصر" (4).

وبذلك يمكن القول : إن البحث البنيوي لم يقف عند بنوية التحليل التي تقدم التقنيين لنص للوصول إلى ما تقوله القصيدة ، ولعل من أهم ما يناقش في هذا الطرح موضوع السلام الذي عدّ هدفا للقراءة البنيوية، وهي في المقابل لم تطرح البنية بكليتها، وإن تضمنت كثيرا من الإشارات التي تأتي ضمن بعد أشمل، فموضوع السلام جاء بطرح أوسع مما تضمنه التقسيم الذي طرح إجرائيا بعده محورا من

(1) درويش، أحد عشر كوكبا، الأعمال الشعرية الكاملة، ص572.

(2) انظر: الخوادةفتحي، تحليل الخط اب الشعري، ثنائية الاتساق والانسجام في ديوان أحد

عشر كوكبا، أزمة للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2006م، ص179.

(3) دايك، فاق النص والسياق، ترجمة : عبدالقادر قنيني، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ص155.

(4) ستروس، الأنثروبولوجيا البنيوية، ص248-249.

المحاور التي تقوم عليها البنية ، وليس بعده عنصرا مهيمنا وفق التصور البنيوي الذي يحدد البنية بأنها تشير إلى نمط العلاقات الأكثر تواترا بين الكلمات ، وضمن أوقات متميزة⁽¹⁾.

وعليه، يبدو أن المضي في التحليل يكشف عن عدم تجريدية فعل السلام، فهو معطى لا يمكن حصره في إحدى المنصوصات التي قدمها الجدول ، وإنما هويته متحركة متداخلة تضر أكثر مما تصرح ، وهي جزء من بنية عامة تواصلت في سياق شعري، هو ما دعا القراءة لتعميم الحكم ، "فمنصوصات السلام ودوما على المستوى التأليفي فمتحركة إنها تتبثق عن استمرار المجزرة في النسق الأول ، وانحصار الأرض في النسق الثاني ، وتلقي سقوط الأرض، واستمرارية المجزرة في النسق الأخير⁽²⁾، وهو أمر يعكس قيام القراءة على محاور الرؤيا في القصيدة ، وهي محاور أهم ما يميزها التداخل الحاصل في مرجعياتها المختلفة.

3.1 بنية القصيدة الدرويشية:

شملت قراءتنا السابقة تحليلاً لنموذج ارتكز في أغلب منهجيته على طرح تمثّل بجهد الأنثروبولوجيا البنيوية مع روافد متعددة أسهمت في تقديم مستوى خاص من التحليل، وقد برز فيها البعد الشكلي واضح، ولكنه ارتبط بالجانب الأنثروبولوجيا وهو ما دعانا إلى محاورة بعض القراءات النقدية حول بنية القصيدة الدرويشية من وجهة نظر البنيوية الشكلانية؛ استجابة لبعد التركيز على آليات الوصول لهذه البنية، ومدى نجاحها أو إخفاقها سواء أكانت على مستوى البنية الإيقاعية، أو البنية الدلالية، أو البنية الفنية⁽³⁾، وهو جانب احتفت به القراءات

(1) طودوروف، تريفيطان، الشعرية، ترجمة : شكري المبخوت، ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط2، 1990م، ص59.

(2) حسن، الدرويش يخضر فوق جذع السنديان، ص146.

(3) انظر: اليوسف محمد لطفي، في بنية الشعر العربي المعاصر، السياب /سعدي يوسف/درويش نموذجاً سراس للنشر، تونس، 1992م؛ انظر: الرواشدة، سامح، إشكالية التلقي والتأويل، دراسة في الشعر العربي الحديث، ط 1، أمانة عمان، 2001؛ وانظر:

بتفاوت واضح ذلك أن بعضها وقف على جانب من هذه البنية في القصيدة الواحدة، وعممها بعضهم في إطار البرهنة والاستشهاد ، ودراسة الظواهر ، وخرج بها آخرون إلى فضاء البنية اللغويّ خلط واضح في جوانب المنهج وبخاصة مع الجوانب السياقية.

والواضح أن كثيراً من القراءات حاولت أن تقف على بنية القصيدة بوصفها بنية كاملة التكوين، ولكنها في وقتها هذه وقعت في إشكالية التعاطي مع السياق الذي أنتج هذه القصيدة، على الرغم من أن التوجه البنيوي الشكلاني يرفض سلطة الخارج، ويركّز على أدبية الأدب ، ومن ثمّ بات من المؤكد الوقوع في إشكاليات أخرى تختص بجانب الاجتزاء الشعري للتمثيل على وحدة البنية وانسجامها ، وحضور جانب التلقي الذي يسهم في ربط أواصرها، وإحكام انسجامها ضمن إطار النظرة التي تحتكم لوجود بنية مكتملة في حد ذاتها.

ولعل نظرة مبسطة لمنهجية بعض هذه القراءات تظهر مدى وقوعها في إشكالية افتراض تحقق البنية ذلك أنها من جانب آخر تقر بحضور خصوصية القصيدة العربية، وقصور المنهج؛ مما أسهم في محاولات عدة لتأصيل منهج نصي يفتح على اتجاهات نصية متعددة ، للخروج من دائرة الانغلاق النصي، وقد أكدّ محمد لطفي اليوسفي وجود هذه الجدلية حين حاور قصيدة أحمد الزعتر ، وبرزت أهمية قراءته من المعطيات التي تجلت في التفاتته إلى ضرورة النقد النصي المبني على المحاور؛ للوقوف على نظام حركات القصيدة وعلاقتها الداخلية واستعانتته بالمنهج البنيوي لقراءة نص درامي بدأ درويش يدخل عالمه الشعري الجديد من خلاله، وهو بذلك يستجيب لنداء الحداثة الدرويشية التي يراها متمثلة ب"الخروج الجدلي على

الجزار، محمد، لسانيات الاختلاف، الخصائص الجمالية لمستويات بناء النص في شعر الحداثة، إيتراك للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط 1، 2001م؛ وانظر: الشيخ، خليل، جدارية محمود درويش بين تحرر الذات ووعي التحرر منها، مجلة نزوى، مؤسسة عمان للصحافة والأبناء مسقط، العدد 25، 2001م؛ وانظر: عبيد، محمد صابر، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط 1، 2001م.

التوجه الاحتجاجي، أو الغنائي التفجعي الذي يسم القصيدة التي كان يكتبها سابقاً⁽¹⁾، وهذا تشخيص فعلي لحالة شعرية لفتت أنظار كثير من الباحثين الذين تصدوا لدراسة التجربة الدرويشية، وهو مدخل يضع القراءة أمام تحد قائم على بلورة هذه البنية التي تفترض وجودها؛ لأن البحث يركز على التنقيب عن نظام الحركات والعلاقات الداخلية والإيقاع.

وأمام هذا التصور يمضي الإجراء النقدي وفق بروز طبيعة التلقي المستندة إلى مبادئ البنيوية التي يستعين فيها ببنية الحركات داخل القصيدة، وبنية الصورة، وبنية الإيقاع، وهي وقفات من شأنها -كما يرى- أن تكشف سر الغموض الذي عانته القصيدة على الرغم من قيام محاولات نقدية جادة ، لكنها بقيت قاصرة بسبب سجن النقد في الأقلية الضيقة، وتتماي حالة الفصل بين الشكل والمضمون.

لقد حاور اليوسفي النص دون بسط معالم منهجيته التطبيقية التي يسير عليها بشكل بيّن، إذ لا يفصح الإجراء عن تبني تيار معين، أو مرجعيات محددة بل تمضي محاولته وفق تصور ينبع من النص في مستواه الأول، ويتمركز حول أفكار القصيدة ومرجعيتها. بدأت أولى هذه المفارقات في تسجيل الملاحظات التي يرى أنها "ستحوّل لنا الاقتراب من الجو العام، وتمكننا تبعاً لذلك من الكشف عن نظام الحركات والعلاقات الداخلية"⁽²⁾، والواقع أنها إضاءات استعانت بمعطيات موضوعاتية وفنية، إذ تتبع من الحس المتنامي بفقدان فاعلية الإجراء النصي الذي يحتاج إلى إضاءات من داخل النص لا سيما في ظل الاستعانة بالشكل الذي يتحقق المعنى في ظلاله أولاً وفقاً لأبسط مقولات الطرح البنيوي.

وتأتي الملاحظات خدمة لتعميمات الطرح التحليلي للنص، فهي تستعين في السياق الخارجي من أجل معرفة النص، وإضاءة جوانبه، وقرأت بناء على ذلك نظام الحركات الذي يبدو أنه قُدم بناءً على محاور عامة تتضوي تحتها مجموعة من الأفكار التي تطرحها القصيدة ، وتظهر في دراسته للحركة الأولى والثانية والثالثة، وقد عكس هذا المنحى طبيعة التلقي لمقولات البنيوية، إذ تبدأ لحظة الإقرار بصعوبة

(1) اليوسفي، في بنية الشعر العربي المعاصر، السياب/يوسف/درويش نموذجاً، ص71.

(2) المرجع نفسه، ص72.

امتثال هذه الإجراءات ، فصرامة المنهج قد لا تؤدي أكلها في كشف الطبيعة النصية في ظل تباين السياق الثقافي وهو الأمر الذي قدمه اليوسفي صراحة في إحدى دراساته حول (أسئلة الشعراء ونداء الهوامش)، إذ يرى أن "المناهج المستدعاة إنما هي محاولات بُنيت في القلق والحيرة والسفر في مجهول النص الشعري الغربي ، هي نتاج ذهنية تؤمن بمادية الدال وتعتبر اللغة موضع إعلان الوجود نفسه ؛ لذلك تحتفي باللغة والنص"⁽¹⁾.

ولعل هذا التصور يعطي مؤشراً على سيادة التفاعل الجدلي بين الذات والآخر ، وهو مؤسس على رؤيا لا تؤمن بكلية المنهج وإنما وفق فعل الاستعانة بخطوطه العامة، وضمن تفعيل يجعل السياق محركاً فاعلاً يُستند إليه في محاوره النص مع الاتكاء على المعطيات النصية ، وتوظيفها المجزوء ، وهنا نجد أننا مضطرون لعرض هذه الحركات التي بنى عليها اليوسفي ممارسته استجلاء لمعالمها، فالحركة الأولى تنبثق من أسطورة التاريخ في "ملحمة تل الزعتر" ، وتتمركز الثانية حول أسطورة البطل "أحمد الزعتر" الثالثة فتبنى على تجاوز الزمن المتعارف عليه، واختزالها لحركته موائمة بين الماضي والحاضر والمستقبل، وهي جميعها تشي بمحاور تمزج بين الإشارة للواقع ، والتحليل الفني المقتضب؛ ذلك أن وظيفة الشعر -كما يرى اليوسفي- هي "تفسير العالم، وتحويل العالم"⁽²⁾، ويبدو البعد النصي تبعاً لذلك أقل حضوراً لمجاراته لفعل الاستشهاد النقدي على طبيعة الظاهرة، فالتاريخ الذاتي يمتزج بالبعد الموضوعي ليتجلى في العذابات والشعور المأساوي العنيف بالاعتراب.

وفي هذا المضمار تبدو الخطوة الثانية مخصصة لتنظيرات شكلية في قضايا المنهج، وذلك بفرض قيامها على دراسة البنية الداخلية أي نظام الحركات والعلاقات والصور، ويكون المفتوح منسجماً مع تلك التصورات التي تم تفعيلها في بداية "نظام الحركات"، فهي على حد تعبير القراءتها، متشابكة، تأتلف وتجتمع عند نقطة

(1) اليوسفي، محمد لطفي، أسئلة الشعراء ونداء الهوامش، مجلة فصول، المجلد 16، العدد 1، 1997م، ص29.

(2) اليوسفي، في بنية الشعر العربي المعاصر، السياب/سعدى يوسف/درويش نموذجاً، ص14.

معينة، لتعود فتختلف وتتزوج، متصارعة فيما بينها⁽¹⁾، مع أن هذا الإقرار لا ينفى حضور تعميمات تشوب هذا المستوى ، فالتفاعل والتشابك لا نعرف خصوصيته ما في الواقع النظري، ولم نلمس إجراءه ما في الإجراء النقدي، فهل هي تخص نظام الحركة؟ أم نظام العلاقات؟ أم طبيعة الصور؟.

إن اليوسفي يحاول أن يودّ د بينها ليؤلف مزيجاً بناه على ما أسماه بنظام الحركات وهو نظام ارتكز على المزوجة بين البعد اللغوي الشكلي والدلالي، لكن الثاني كان أكثر بروزاً ، وهذا ما يلمسه المتتبع لفعل الإجراء النقدي، فالحركة الأولى تتصاعد مع الصوت الف ردي/ الجماعي للشاعر بين مرحلة الولادة ومرحلة الوجود، وهي مراحل لم يكن البناء الدرامي لحركة القصيدة يسمح أن يجد الباحث بوادر انفصالها أو اتصالها، بل هي متمازجة إلى حد جعلها عصية على التصنيف ضمن علائق يمكن القبض على شفرتها النصية، ومن ثم فإن الارتكاز يبدو قيامه على تفاعلات الرؤيا الواقعية أكثر من قيامه على التحديدات النصية، فالاتجاه يسير نحو بنية الخطاب لا بنية النص؛ لأن التفاصيل توشم بأنها دالة ومكثفة ومتوترة ومتفاعلة ومتشابكة، وتبدو لأول وهلة بدون رابط موضوعي ، لكنها في الحقيقة تأتلف تدريجياً فينشأ بينها نوع من الترابط العضوي⁽²⁾، ومن ثم فإن الامتزاج بين الماضي والحاضر والمستقبل يعلن ما ضوية الميلاد وحدائته ضمن تحليل لغوي مجزأ داخل بنية الدلالة، والتقسيم فيها لا يرتكز على بنية واضحة، وإنما هي بنية خاضعة للمعنى السطحي.

ولعلّ مفاصل الخليل تعلن عن أن اللحظتين متمازجتان ومتداخلتان بين الماضي والمستقبل، إبرازهما يأتي ضمن بعد الثنائيات ، أو ما أسماه الناقد الأضداد التي يرصدها وهي في الواقع حركة الأفعال المناقضة لفعل البطل لمكنها في ظني على الرغم من تفاعلها غير منتظمة وإفما تخضع للفعل الدرامي العشوائي الذي أف قد القراءة فعل التصور النسقي، فالافتراض انبثق من بعض العلاقات التي يجسدها الخطاب بعد الاستعانة بنماذج بسيطة من التضاد اللغوي الذي لم ينتظم نقدياً لتشكيل

(1) اليوسفي، في بنية الشعر العربي المعاصر، السياب/سعدى يوسف/درويش نموذجاً، ص73.

(2) المرجع نفسه، ص74.

بنية متصوّرة، وإنما هو خضوع معلن في بنية الأدوار، وتعدد الأصوات داخل النص الشعري، وهذا ما دعا الإجراء إلى إيراد هذه الظاهرة في عنوانه بدت منفصلة عن إطار البحث عن بنية القصيدة؛ وبدا عرضها من خلال المقاطع الشعرية متصوراً على أساس قراءة المعنى الذي تقدمه دون إعاره انتباه للتفاعل السياقي اللغوي في مجمل النص ، وقد كثرت صيغ تصوير التناقض الحاصل في تعدد الأصوات، ودراية الفعل الشعري ، ويبدو ذلك عند استجلاب الصورة التي كان من المفترض أن تقوم بدور الروح للهيكلة ، أو كما أرادها اليوسفي أن تتبثق وتومض بانتظام تتبع الواحدة من الأخرى⁽¹⁾.

غير أن الذي نراه هو تأكيد نظري لهذا التدافع من الصور التي تضمحل مصادرها، وتغيب تركيبها، ويختفي الدور البنيوي الذي تؤديه سوى بعض التعميمات من مثل : "تلتقي الأضداد فتتحفز حركة الجدل ، وتتشط لتتجلى في شكل حشد من الصور، تتفجر، وتتداعى داخل حركة لولبية تسم الحركات بأبعاد إيقاعية واضحة"⁽²⁾، وهو حديث جاء بعد الإشارة لطغيان الأفعال، فأيّ تفجر؟ وأي تداع لا يلمسه المتلقي؟ ثم أليس هناك تجانس لبنية هذه الصور، أم أن فعلها يقوم على التشتت دون الانسجام، ثم إن دراسة الصورة وإن بينت القراءة وظيفتها لم تخضع لقراءة بنيوية متضافرة⁽³⁾.

أما بنية الإيقاع التي تتحدث عنها القراءة فتتواصل في بعض جوانبها عند ما أشارت القراءة لتجاوز درويش للعروض الخليلي، وبيانها لوظائف التكرار، وقد ساد هذا التحليل العمومية؛ ذلك أنه لم يبرز هذه البنية على مستوى القصيدة بخصوصية واضحة، ولم يقدم تضافراً واضحاً لها على أساس خضوعها للتفاعل الواضح الذي يمكن أن ينعكس ضمن المنظومة الكلية للعمل الأدبي ، إذ لا انفصال بين الوحدات المعجمية، والصرفية، والتركيبية، والدلالية، والإيقاعية التي يمكن من خلالها الحديث

(1) انظر اليوسفي، في بنية الشعر العربي المعاصر ، السياب/سعدى يوسف/درويش نموذجاً ، ص73.

(2) المرجع نفسه، ص77.

(3) انظر: اليوسفي، تحليل الصورة، ص95-98.

عن طبيعة إيقاعية منتظمة ، وأخرى مزاجية ، "فالإيقاع يتجسد في الفاعلية التي تنقل إلى المتلقي ذي الحساسية المرهفة الشعور بوجود حركة داخلية ذات حيوية متنامية تمنح التتابع الحركي وحدة نغمية عميقة عن طريق اختفاء خصائص معينة على عناصر الكتلة الحركية"⁽¹⁾.

إن إيقاع القصيدة كما يرى اليوسفي - لا يتشكل في عروض القصيدة وقوافيها، وإنما يقع أساساً في الفعل، الفعل يخلق إيقاعه، وزمن القصيدة هو بنيتها الإيقاعية⁽²⁾، وهو تصور يحتاج إلى برهنة، فالفعل ينهض بدور أساس في تشكيل البنية الإيقاعية، لكنه لا يلغي الأدوار بقدر ما يسعى إلى شحنها ، وتحديد مسارها، وهو ما يقابله غياب الإجراء النقدي لذاتية الإيقاع سواء ما تعلق منها بالنبر الشعري، أو القافية، أو الوقفة، وانعكاس ذلك على بنيتها الدلالية، مع أن التوجه ينبغي أن يكون منصبا على معاينة البعد الإيقاعي لا العروضي، فالملاحظات النقدية المتعلقة بذات الإيقاع كانت تتجه إلى العمومية النقدية؛ ذاك أنها تقر أن كل حركة تفرض طريقة من طرق الاستعمال، فعندئذٍ الحركة متوترة توظف القافية وتتكاثر ؛ لتوحي بالصخب بورتزه، وتراجع في لحظات الانفراج⁽³⁾، ولعل هذا حديث عام يقدم في سياق التوتر المفترض في البيئة الدرامية التي يقدمها النص، لكنها غير واضحة المعالم في جانب التكامل الذي يطرح على مستوى البنية الدرامية التي تشكلها العناصر المتعددة، وقد يكون المدخل لهذا المجال الحديث عن تمظهر البنى وتحولها ، والإبدالات على مستوى التفعيل في البحر ، وتأثيرها في المستويات الأخرى؛ ذاك أن

(1) أبو ديب، كمال، في البنية الإيقاعية للشعر العربي، نحو بديل جذري لعروض الخليل ومقدمة في علم الإيقاع المقارن، دار العلم للملايين، بيروت، ط2، 1981م، ص230.

(2) اليوسفي، في بنية الشعر العربي المعاصر، السياب لمعدي يوسف لرويش نموذجاً، ص100.

(3) المرجع نفسه، ص100.

الإيقاع يتسم بحيوية موسيقية ترتبط بموسيقية اللغة ، وتركيبها الإيقاعي من جهة أخرى، وبطبيعة التشكلات الموسيقية⁽¹⁾.

والواقع أن هناك غياباً واضحاً لمستويات تحليلية متعددة من مثل : المستوى التركيبي، والمستوى الصرفي، وهي مستويات غنية ومتداخلة ، ويمكنها أن تقدم إشارات مهمة في التحليل الذي استند إلى جزئيات منها ، بعيداً عن تسلسل النظام الذي تم افتراضه، وبدا تناول الظواهر في نهاية القراءة ضرباً من الاستزادة التي لم تقدم في إطارها العام وإنما بقيت في حدودها الأسلوبية الضيقة ، فهو يعرض نماذج التضاد في وحدات مستقلة ، وإن كان يصر على ما أسماه بنظام العلاقات الداخلية التي لم يكن وضوحها بارزاً؛ مما أسهم في خلق هوة كبيرة بين استعمال المصطلحات النقدية، والخروج بها إلى دائرة العموميات.

في هذا الصدد يمكن عرض نموذج رؤيا التزاوج بين الذاتي والموضوعي ، وهي جزئية يطرحها اليوسفي بعد عرضه لحركات القصيدة، ويلجأ فيها إلى النقد السياقي المباشر مبتدئاً بالقول : "يجب أن نشير هنا إلى أن هذه التجربة الحياتية موجودة بكل عمق في كل كتابات درويش ، وقد تحدث عنها طويلاً في كتابه النثري يوميات الحزن العادي"⁽²⁾، وهي مواءمة لا ننكرها إلا في موضعها التفريقي، إذ من المفترض أن تخضع هذه الجدلية لموضوعية النقد النصي؛ ذاك أن تفسير الذاتية ، أو الموضوعية مرهون بها مع شدة حساسيتها في المشهد الشعري؛ لأننا نفترض أن "مؤلف نص ما يمكنه الاختباء وراء صياغات أكثر حيادية من صياغات أخرى"⁽³⁾، وهو ما قد يؤدي إلى الابتعاد عن تحليل النصوص بعيداً عن إطارها النصي المفترض، فالنقد البنيوي يفترض تخليص النص من الموضوع ، والمعاني،

(1) أبو ديب، في البنية الإيقاعية للشعر العربي، نحو بديل جذري لعروض الخليل ومقدمة في علم الإيقاع المقارن، ص43.

(2) اليوسفي، في بنية الشعر العربي المعاصر، السياب/سعدى يوسف/درويش نموذجاً، ص85.

(3) سيرفوني، جان، الملفوظية، ترجمة : قاسم المقداد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1998م، ص53.

والأفكار والبعدين: الذاتي والموضوعي، والاتجاه إلى ذات النص الداخلية ، وهنا يمكن عرض ما قدمه اليوسفي في تعليقه على مقطوعة درويش التي يقول فيها :

أنساك أحياناً لينساني رجالُ الأمنِ
يا امرأتِي الجميلةَ تقطعين القلبَ والبصلَ
الطريِّ وتذهبين إلى النفسِج(1)

إنه يذهب إلى أن درويش يزواج بين الذاتي (زوجة تقطع البصل الطري) والموضوعي (طاردات رجال الأمن)، وهنا قد تبدو المسألة أكثر عمقا لو أكملنا المقطوعة التالية، وتوقفنا مع النمط الإحالي في قول درويش:

.. وصاعداً نحو التئام اللحم
تتكمش المقاعدُ تحت أشجاري وظلك...
يختفي المتسلقون على جراحك كالذباب الموسميِّ
ويختفي المتفرجون على جراحك
فاذكريني قبل أن أنسى يدي! (2)

إنّ التقاء الضمائر في الكلمات أنلهاك، يا امرأتِي، ظلك، جراحك) يعدّ لبنة أساسية في البنية اللغوية، لأنه يؤسس لبنائية تخدم البنية المفترضة ، وبنسيج لغوي مغرق في إحائه، فليس من المفترض أن يفهم ضمن البعد الذاتي الذي يقابل البعد الموضوعي، وإنما هو يعلن حالة من التوحد الموضوعي الذي يتقن درويش لعبته، إذ يحول كل ذاتية إلى رموز تحيل إلى جزئيات قضيته، فالذاتي يندغم في الموضوعي، والموضوعي يتألق في الذاتي في لعبة لغوية عصية على التفكك والانفصال؛ لوجود لحمة الذات التي يعلنها درويش وخاصة في قصائده الأخيرة ، إذ يصبح تمزيق القصيدة بهذا التقسيم ضربا من الاختزالية والسطحية التي تحاول القصيدة الهروب منهما.

إنّ منطلق التداخل والتفاعل والتشابك والتضارع والتداعيات التي تقرؤها القراءة لم تستتب كثير من مفاصلها سواء كان ذلك على مستوى بنية الدلالة ، أو بنية

(1) درويش، أعراس، الأعمال الشعرية الكاملة، ص308.

(2) المرجع نفسه، ص308 .

الإيقاع، أو بنية التركيب، وإنما بقيت متمازجة حتى في لغة النقد التي انصاعت للشعرية، وكأن الانطلاقة تسير باتجاه تصور مفاده (أن النقد كتابة على الكتابة) في إطار تفعيل عملية التواصل والتدافع لتخلق ا نص من جديد لا أن تكشف عن بنيته ، وتستبين ما اعتراه من نقص ، أو اعتلال ، أو حتى إعادة إنتاجه بفضاءات اللغة التي تكتسب حضورها ضمن نسق التفاعل الخلاق بين النص ومثليه، وفي هذا الصدد تتكشف اللحظة النقدية عن شحنات الواقع الخارجي التي تبسط بظلالها مخرجة النقد من القيود الصارمة التي تفرضها طبيعة المنهج ، ويبرز التمازج المخل بين العلمية والشحنات العاطفية.

وإذا كانت قراءة اليوسفي قد بسطتجدلية الوعي ببنية القصيدة وتحققها ، تؤأسست على رؤيا المواعمة بين الداخل والخارج ، فإن هناك قراءات حاولت الربط بين البنيات بطريقة أكثر دينامية، فقد ربط خليل الشيخ بين بنية الدلالة والبنية الإيقاعية في جدارية درويش⁽¹⁾ وأسس لذلك بوجود حركات ثلاث ، واستطاع من خلالها أن يؤسس لرؤيا نقدية استثمر فيها البنية الإيقاعية التي أثبت تميّعها استجابة لأبعاد البنية الدالية، فبين تنوّع التفعيلة، وأظهر مواطن التكرار، واستتبب الثنائيات الفاعلة من مثل ثنائيات للموت والحياة، والفناء والخلود ، وعد التحولات الإيقاعية تحولا في مسار الدلالة، وأشار إلى البنية الصوتية ، وكان ذلك ضمن تضافر يشير إلى بنية تكاملية تسعى القراءة لكشفها.

وعلى نفس المسار بسط محمد صابر عبيد بنيتي الدلالة والإيقاع⁽²⁾، واستلهم دور التضافر بينهما، وأوضح أن مقاطع قصيدة درويش (مجازف الجيتار المتجول) ترتبط ببنية إيقاعية ، وهي تنسجم مع واقع القصيدة الدلالي⁽³⁾ مع أن الإجراء التزم بنظام القوافي، ولم يقف على تحولات التفعيلة وانزياداتها وإنما اكتفى بعرض ارتباط القافية بالمقاطع الشعرية، ويبدو أن هذا التحليل قد خضع لمنهجية القراءة

(1) الشيخ، جدارية محمود درويش بين تحرر الذات ووعي التحرر منها.

(2) عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدالية والبنية الإيقاعية.

(3) انظر: تعليقه على مقاطع القصيدة، والارتباط بينها على مستوى البنية الدالية والإيقاعية،

وتقسيماتها، ومحاولات الاستشهاد والبرهنة؛ لذا نلاحظ أنه يتكلم عن بنية الإيقاع من أكثر من جانب كما في حديثه عن التدوير، ومحاولته بسط فاعلية التكرار عندما قام بتحليل أبيات درويش التي يقول فيها :

مرّي بذاكرتي!
فأسواق المدينة
مرّتْ
وباب المطعم الشتوي
مرّ.
وقهوة الأمس السخينة
مرّتْ⁽¹⁾.

إذ يربط بين بنية الدلالة، وبنية التكرار الاستهلاكي في كلمة (مرّ)، ويشير إلى البنية الصوتية للأحرف، ويؤكد أن التكرار الشعري يتجاوز وظيفة التوكيد وتتلسق الإيقاعي إلى فعل الترابط الكلي بين عناصر القصيدة؛ ذلك أنه يشكل مظلة تهيمن على مناخ القصيدة، وتحتويها"⁽²⁾.

4.1 البنيوية الشعرية:

يمثل اتجاه البنيوية الشعرية أحد الاتجاهات النقدية التي قدمت في مجال الدراسات النصية اعتمادا على التدافع الذي بقي يتصاعد مع منهجيات القراءة التي تبحث عن قوانين خاصة تحكم طبيعة التحليل الأدبي، وبدا أن إعلان التواصل بينها وبين النقد البنيوي الشكلي أمر واقعا؛ ذلك أنها تستمد كثيرا من قوانينها منه ، فكان الاتجاه نحو تبني مبدأ المحايثة أي تفسير اللغة باللغة نفسها ، فالشاعر خالق كلمات وليس خالق أفكار، وترجع عبقريته كلّها إلى الإبداع اللغوي"⁽³⁾.

(1) درويش، أوراق الزيتون، الأعمال الشعرية الكاملة، ص65.

(2) عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، ص187.

(3) كوهن، جان، بنية اللغة الشعرية، ترجمة : محمد الولي، ومحمد العمري، دار توبقال للنشر،

الدار البيضاء، ط1، 1986م، ص40.

هذا التأكيد بدأ بالتركيز على أن قيمة العمل الأدبي تتحدد في القبض على هذه القوانين التي بدأ ياكبسون بتحديد هافموضوع العلم الأدبي ليس هو الأدب ، وإنما الأدبية: أي ما يجعل من عمل ما عملاً أدبياً⁽¹⁾؛ ومن ثمّ فإنّ السؤال الذي طرحه ، والنموذج الذي قدمه أخذاً يتفاعلان بشكل منظم وحساس ضمن هذا التصور، إذ تدور فحواهما حول أدبية العمل والقوانين التي تضبطها ، فكان طرح النموذج ذي العناصر الستة واحداً من أهمّ الإجابات، إذ تهتمّ الشعرية بالوظيفة الأدبية بعدها وظيفة مهيمنة⁽²⁾، وتداعت هذه الأطروحات معلنة ما أسماه بعضهم باسم الإنشائية أو الشعرية أو الشعرية بتداخل يشي بكثير من التقاطعات والتباينات التي أحدثت تعدداً في مستويات التلقي النقدي ؛ لذا غدا المصطلح عصياً على الضبط لاتصاله باللسانيات، والسيميائية، وعلم الأسلوب.

ولقد تجلّت أهمّ التحديدات التي سارت في هذا الاتجاه في طبيعة الوظيفة التي تقدمها اللغوة ذلك بجعل الشعرية إحدى الوظائف الفاعلة ، بل إنها الوظيفة المهيمنة، ذلك أن الهيمنة عنصر بؤري للأثر الأدبي : إنها تحكم، وتحدد، وتغير العناصر الأخرى كما أنها تضمن تلاحم البنية⁽³⁾، ولعلّ أهم ما في الأمر هو ارتباطها الوثيق في الجانب اللساني، فالشعرية تتجلى "في كون الكلمات وتركيبها، ودلالاتها، وشكلها الخارجي والداخلي ليست مجرد أمارات مختلفة عن الواقع ، بل لها وزنها الخاص أو قيمتها الخاصة"⁽⁴⁾؛ ومن ثمّ فإنّ تحليل القوانين البنيوية للاغّة والأدب وكذا تطورها يقودنا بصورة حتمية إلى وضع متواليّة محددة من الأنماط البنيوية التي توجد في الواقع، أو وضع أنماط تطوّر البنيات بالنسبة للزمينية⁽⁵⁾.

(1) مؤلف مجهول، نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلايين الروس، ص 35.

(2) ياكبسون، رومان، قضايا الشعرية، ترجمة محمد الولي ومبارك حنوز، دار توبقال، ط 1، 1988م، ص 57.

(3) مؤلف مجهول، نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلايين الروس، ص 81.

(4) ياكبسون، قضايا الشعرية، ص 19.

(5) مؤلف مجهول، نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلايين الروس، ص 103.

ولقد قدّم مشهد الخطاب النقدي في تلقي تجربة درويش تباينا واضحا في تحديد طبيعة المصطلح النقدي، وكذلك في جوانب توظيفه في تحليل النص، وكانت السمة العامة وجوب خلط واضح بين مناهج النقد، وتداخل أنساق البنيوية دون تحديد لمفاهيمها على الرغم من تناول كثير من النقاد لأقضايا ملتصلة بجوانب الشعرية، فبعضهم وقف عند جزئيات بسيطة من طبيعة هذه الشعرية، لذا نلاحظ في هذا الصدد حضور قراءات متعددة اتخذت من الأسلوبية مجالها الرحب في قراءة العمل الأدبي الدرويشي⁽¹⁾، مبرزة جوانبه الجمالية بأبعادها وتجلياتها، وكاشفة عن تعلقات الرؤيا، والتأسيس لها "باعتبار أن الفصل بين لغة الأثر الأدبي ومضمونه من شأنه أن يحول دون النفاذ إلى صميم نوعيته"⁽²⁾.

ومن هنا تعددت النظرة لطبيعة الشعرية في البعد التطبيقي، فزواج النقاد بين بعدي الدلالة والبنية وواءموا بين الداخل والخارج، فنجد أن مصطفى السعدني ينظر لموقع الخارجي في بعض الأحيان على أساس أنه يؤدي إلى الخطابية المباشرة مقدما قصيدة بطاقة هوية لدرويش دليلا على ذلك، وفي ذات الإطار يقدم صلاح فضل نفس القصيدة على أساس قطبي التعبير والتوصيل، وتبدو في معالم طرحه خصوصية الخضوع لجدلية "ضبط المنهج، وتحرر التطبيق"⁽³⁾، فهي تخضع لفاعلية النقد الأسلوبي القائم على تتبع الشفرة النصية بهدف الوقوف على الصيغ الوصفية المبرقة للبعد الجمالي النصي، والولوج إلى الأسلوبية التعبيرية التي تخضع لجدلية الدلالة مع الحفاظ على مسافة واضحة بين حدود المنهج وطاقت النص.

وهنا يطرح فضل الأسلوبية في جانبها: التعبيري والوصفي متخذاً مجموعة من الإجراءات النقدية التي صنّف من خلالها درويش في تيار المواءمة بين مختلف

(1) انظر: السعدني، مصطفى، البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، منشأة المعارف، الإسكندرية، 1987م؛ وانظر: فضل، صلاح، أساليب الشعرية المعاصرة، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1998م.

(2) انظر: المسدي، عبدالسلام، الأسلوبية والأسلوب، دار الكتاب الجديد، طرابلس، 2006، ط5، ص33.

(3) فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، ص9.

الأساليب الحسية، والحيوية، والدرامية، والرؤيوية، وهي أنماط مثل عليها من التجربة الشعرية المعاصرة، وقد خضع في هذا التقسيم إلى ما اصطلح عليه نقدياً في الوجه الغالب، إذ يبدو أن وضع فواصل واضحة يمكن الاستناد إليها في هذا التقسيم لا تستند إلى أسباب فنية واضحة، كما أنه يركز في تصنيفه على أبعاد واقعية، لذا نراه يعلي من شأن أبيات درويش في قصيدة الأرض وبخاصة في أبياتها التي يقول فيها:

سجّل
أنا عربي
ورقم بطاقتي خمسون ألف
وأطفالي ثمانية
وتاسعهم سيأتي بعد صيف!
فهل تغضب⁽¹⁾

إن فضل يدرس طريقة التعبير عن الواقع، ويبدو أن إعلاءه من شأن الأبيات ينطلق من رؤيا المضمون على الرغم من إشارات بعض القضايا اللغوية، وفي هذا المضمار نجده يصنف ثلاث قصائد لدرويش مفتتحاً إياها بالأسلوب الحسي في قصيدة "بطاقة هوية أتبعه بالأسلوب الذي جمع بين الحيوية والدرامية كما في قصيدة كتابة على ضوء بندقية"، وانتهى بالأسلوب الرؤيوي في قصيدة أرى ما أريد، وهي رؤيا تنسجم ومجموعة آراء نقدية تناولت حالة التعايش بين كل أشكال التعبير الأدبي والشعري⁽²⁾، وهي العبارة التي أخذ بها مستندا إلى مقولات علم النص التي تجلت في أبعاد إيثار بوا بة اللغة مع أنه كان يؤثر الجوانب التعبيرية ويبحث عن مسوغاتها في القول الشعري.

وأمام هذا التوجه يبدو الحكم النقدي بوصف درويش مدينة الشعراء متألفاً مع الامتزاج الفرضي الذي تقدمت به المقاربة، إذ تبدو معالم الشعرية مكتنزة لامتداد المشهد الشعري الذي تجلت فيه معالم النشأة، وأفق التحول، والناقد يستلهم الرؤيا

(1) درويش، أوراق الزيتون، الأعمال الشعرية الكاملة، ص35.

(2) بيضون، حيدر، محمود درويش شاعر الأرض المحتلة، بيروت، 1991م، ص48.

منتبعا النسق النصي بمتعلقاته وتحولاته مقرونا بحالة الخارج غير النصي الذي لا يصفه كما هو كائن بقدر ما يخضعه إلى سلطته بأبعادها الجمالية والفنية والتأثرية. إن استجابة الناقد في هذا المسار تخضع لمقدرته على التوليف لأساليب الشعرية التي يطرحها وفقا للطابع النصي وتجلياته بعيدا عن السطحية والمباشرة ، ومن هنا كان التعدد المطروح في كل مرحلة شعرية يقدم أفقا خاصا في الدراسة؛ لأنه يواجه بإجراءات لها اعتبارها أمام الكينونة الشعرية، ويأخذ البعد التطبيقي أهميته من التحليل ليكون شاهدا على المرحلة دون خصوصية نظرية لطبيعة الظاهرة الأسلوبية التي يمثلها النص ، وإنما ضمن فهم عميق لإيحاء اللحظة وشعرية التأليف، إذ تبدو أقرب اتصالا بالنص، وأكثر فاعلية ، وهذا الكشف هو الذي يبسط أولوية الطرح الواعي؛ لأنّ التفاعل بين النص ومتلقيه يقوم على أساس الإدراك الواعي لكوامن النص، وطاقتاه التعبيرية والحسية والغنائية.

إن فضل يحاول الاستفادة من أطروحات الشعرية التي تضمن لفعله النقدي الحيوية والفاعلية، بيد أن هذا التقسيم ألزمه في تتبع الظاهرة وفقا لعملية التصور الأولى، إذ من الصعب مثلا في تحولات الشعريّة الدرويشية إيجاد فاصل بين الأساليب التي أخضع لها التقسيم، ومن ثم فإن التحليل على الرغم من رتابته إلا أنه فقد جزءا غير يسير من جوانب الأساليب الأخرى.

وتتخذ بعض القراءات من بنية تركيب الجملة الشعرية مدخلا للوقوف على شعرية النص، فنجد أن محمد لطفي الجزار⁽¹⁾، يحاول الوصول إلى بنيته مع إقامة تصنيفات تخص هذا البناء ، لكنه يمازج بين هذه البنيات والمضمون الأيديولوجي محاولا ربط ذلك بالمعنى الشعري، وهو خروج واضح عن مقتضيات البنية الشعرية المعتمدة على تشكيلات اللغة ، وقريبا من هذا التوجه نيهب ناصر علي⁽²⁾ حين بحث طبيعة الجملة الشعرية فأشار لكثير من خصائصها الشعرية من مثل : دمج

(1) الجزار، محمد فكري، الخطاب الشعري عند محمود درويش، ط1، 2001م، ص92.

(2) نظري، بنية القصيدة في شعر محمود درويش، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت، 2001م، ط1.

المتخالف، والمطابقة بين الثنائيات المختلفة، وتكرار اللازمة، غير أن بحثه لها طغي عليه الجانب السياقي.

أما مصطلح الانزياح فقد بهل مرتكزات البحث عن شعرية النص الدرويشي ؛ لأنه يمثل اختراقا واضحا للقوانين اللغوية بهدف تحقيق الشعرية خلافا لعملية الإسناد التي افترضها جان كوهن⁽¹⁾، وقتناولته أكثر من قراءة على أساس محاولة المزوجة بين المنهج البنيوي من جهة والبلاغة العربية من جهة ثانية⁽²⁾، وقد بدت محاولة التوظيف متباينة وفقا للمنهجية التي تسير عليها القراءة، فبحثه يمني العيد على أساس وجوب حضور فعل التواصل مع مرجعيات خارجية للنص الأدبي، في حين أكد كمال أبو ديب أن فعل الانزياح هو تجاوز لحدث الواقع، "فالنص لا يمثل الحدث، لا يحاكيه، بل ينسج وجودا موازيا له ، أكثر غنى وثراء دلالات وتعقيدا"⁽³⁾، ومن ثم ظهر اختلاف المعالجة النصية، غير أن بعد الشعرية كان أكثر جلاء في تحليل (أبو ديب) من يمني العيد ، ذلك أنه حاول في بعض قراءاته إبراز علاقات التجاور⁽⁴⁾، وملاحقة المحور الاعلري الذي يبني درويش نصه عليه ، ومن الأمثلة التي يمكن أن نقدمها في هذا الجانب تحليله لقول درويش:

في شهر آذار، في سنة الانتفاضة، قالت لنا الأرض
أسرارها الدمويّة. في شهر آذار مرّت أمام
البنفسج والبنديقية خمسُ بنات⁽⁵⁾.

(1) كوهن، بنية اللغة الشعرية، ص108.

(2) انظر: العيضي، في معرفة النص، دراسات في النقد الأدبي، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط2، 1984؛ وانظر: أبو ديب، كمال، جماليات التجاور أو تشابك الفضاءات الإبداعية، دار العلم للملايين، بيروت، ط 1، 1997؛ وانظر: الرواشدة، إشكالية التلقي والتأويل.

(3) أبو ديب، كمال، الحداثة، السلطة، النص، مجلة فصول، مجلد 4، عدد3، 1984م، ص54.

(4) أبو ديب، الحداثة، السلطة، النص، ص54.

(5) درويش، أعراس، الأعمال الشعرية الكاملة، ص316.

فهو يرى أن هناك فجوة بين محوري التمثيل في الواقع ومحور النص، فالبنفسج، حتى وإن كان ينتمي لمحور الحدث، أو التمثيل الفعلي، إلا أنه يخترق محور التمثيل ويدمره بفعل غنى إثارته الرمزية المناقضة للبنديقية⁽¹⁾، وفي ذات السياق نجده يعلّق في دراسة أخرى له على عنوانه درويش لقصيدة (رحلة المنتبى إلى مصر) بالقول: مبدأ التشكيل الأساسي استعاري يقوم على التماهي مع المنتبى، وإشارات داخلية فيه إلى كافور، غير أن النص لا يصف رحلة المنتبى إلى مصر، بل يستخدم صيغة الأنا ليقدم رؤية شخصية لواقع معاصر سياسي⁽²⁾.
مأسامح الرواشدة فقد ناقش جزءاً من هذا المنحى في بحثه لطبيعة الشعرية في نصوص درويش⁽³⁾، لكنه طرحها من جانب ظاهرة التعمية التي كانت حاضرة في النماذج التي قدمها، غير أن مناقشته لها كانت في سياق حضور تعدد القراءات، ودور التلقي في إنتاجية النص، ولم تكن على أساس بحث القوانين التي تنظّم سياق الأعمال الأدبية التي أنتجها درويش، وقد كشفت القراءة عن بعد مهم من أبعاد الشعرية، واتضح من خلال الدخول إلى النص مدى اتكائه على جانب الفعل الذي يمنح النص شعرية، فهو يرصد جوانب الانزياح الإيقاعي في بعض النماذج الدرويشية.

وقد ناقشت قراءة الجزار هذا المنحى حين بسطت مفهوم الانزياح، وأقرت بأنه يشير إلى طبيعة التشكيل الشعري المفارق لنظام اللغة، وقام تحديدها للمصطلح على أساس منحى اللانحوية الذي جاء به جان كوهن ضمن محددتين: النظام النحوي، ونظام الدلالة، حين ينتقل لفضاء النص يقدم تحليله لبعض النماذج الشعرية على أساس التجاوز، أو عدم التزام الشاعر بشرط أعمال القاعدة، ومن النماذج المحللة قول درويش:

(1) أبو ديب، الحداثة، السلطة، النص، ص 55.

(2) أبو ديب، أنهاج التصور والتشكيل في العمل الأدبي، الأعلام، العدد 4، نيسان، 1990م، ص 20.

(3) الرواشدة، إشكالية التلقي والتأويل، ص 50 وما بعدها.

.... وأحمد

كان اغترابَ البحرِ بينَ رصاصَتينِ
مُخيمًا ينمو، ويُنجب زَعترًا ومُقاتلين⁽¹⁾

فالقراءة تشير إلى طبيعة العطف بين كلمتي: الزعتر، والمقاتلين، وسرعان ما تقدم التفسير الذي يحكم هذا التنافر المستمد من الربط بين رمزية الزعتر والثورة ؛ لذا كان البحث عن البنية يرتكز على ضرب الأمثلة، وبيان حجم الفجوة دون الوقوف على بنية شعرية تحكم الإنتاجية الدرويشية قصيدة واحدة ، أو في تشكيله العام، وسرعان ما انحصر الحديث في قضايا تعود في جذورها للمحددات اللغوية التي اشترطها النظام النحوي و بخاصة عودة الضمائر، ونمط الإحالة، وهو يبحثها في إطار البعد الأسلوبي، ويبحث من خلال السياق عن تأويلاتها. وتلتقي دراسة خيرة حمر العين⁽²⁾ مع إشارات كمال أبو ديب حول المنافرة بين الواقع والمتخيل الشعري، وتقدم مجموعة من النماذج الشعرية لتجلي الظاهرة ، وهي من جهة أخرى تلتقي مع سامح الرواشدة في تحديد البعد المفهومي لم صطلح الانزياح، وإبراز جوانب منه من خلال النماذج الشعرية، فهي تتناول بعد الانزياح في أكثر من جانب سواء في جانب الاستعارة، أو النحو، أو الإيقاع ، ومن النماذج التي قدمت فيها هذه الأبعاد قول درويش:

يَطِيرُ الحَمَامُ

يَحُطُّ الحَمَامُ

- أَعْدِي لِي الأَرْضَ كِي أُسْتَرِيحَ

فإني أَحْبُكُ حتى التَّعَبُ...

صَبَّاحُكُ فاكهةٌ للأغاني

وهذا المَسَاءُ ذَهَبُ

ونحنُ لنا حينَ يدخلُ ظلُّ إلى ظلِّه في الرِّخامِ

(1) درويش، أعراس، الأعمال الشعرية الكاملة، ص304.

(2) حمر العين، خيرة، شعرية الانزياح، دراسة في جماليات العدول، مؤسسة حمادة للدراسات

الجامعية والنشر، إربد، ط1، 2001م.

وَأَشْبَهُ نَفْسِي حِينَ أُعْلِقُ نَفْسِي
عَلَى عُنُقٍ لَا تُعَانِقُ غَيْرَ الْغَمَامِ⁽¹⁾.

ويبدو أن الاستناد يتم على تقابل المقاطع، وتنوع القوافي، و تناغم النبر؛ مما يولد حساً موسيقياً، ومن ثم يتم التركيز على توتر التفعيلة الذي يعزى لتوتر الوجدان، وتذبذب المشاعر، وهو ما يقدم صورة واضحة حول اعتماد المبدع على النظم، والاعتناء بانسجام الإيقاع، والظاهر أن التحليل ينساق خلف إحياء المعنى، ومحاولة توظيف التفكيك مع إعادة البناء، وافتراض حضور أكثر من صيغة، وما يحققه ذلك من تحقيق شعرية النص، وهذا يقود لافتراض حصر وظيفة الإيقاع في مستوى البعد النفسي، وهي خطوة على أهميتها تحتاج إلى مزيد من البحث في جانب تعدد الدلالة الإيحائية لتوترات بنية الإيقاع.

1.4.1 البنيوية الشعرية وتكاملية المنهج:

إذا كانت النماذج السابقة قد وقفت على بعد الشعرية على أساس تشكيل بنية العمل الأدبي وفقاً لمعطيات بنيوية تخضع لوانب شكلية في أغلب توجهاتها، وتحاول أن تلتزم بمنهجية موحدة إلا أننا نجد بعض القراءات تجعل من الشعرية منهجية مفتوحة تقوم على التعددية؛ ذلك أنها تفترض جانب القصور في طبيعة المنهج البنيوي، وهو ما يبرر توجه أصحابها لتبني حضور تركيبية منهجية توائم بين القديم والحديث وهو أمر يمكن أن يتضح من خلال عرض نموذجين من القراءات التي حاولت أن تقف على النص الدرويشي الأولى هي قراءة محمد بنيس⁽²⁾، أما الثانية فهي قراءة حاتم الصكر⁽³⁾، ذلك أنهما تؤمنان بضرورة تجاوز قيود المنهج، والسعي نحو إقامة توليفة يمكن من خلالها الوقوف على البنيات الشعرية، وهو ما

(1) درويش، حصار لمدائح البحر، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 419.

(2) بنيس، محمد، الشعر العربي الحديث بنياته وإدالاتها، ج 3 دار توبقال للنشر، ط 1، 2001م.

(3) الصكر، حاتم، ما لا تؤديه الصفة، المقتربات اللسانية والأسلوبية والشعرية، دار كتابات، بيروت، ط 1، 1993م.

أكده محمد بديس عندما جعل من تكاملية المنهج مبدأ عاماً لقراءة النص، فهو يهتم بالطبيعة اللغوية ومكوناتها، ويبحث عن شعرية عربية مفتوحة تنظر إلى القراءة اللانهائية على أنها اختيار وحيد لمصاحبة لانهائية النص الشعري⁽¹⁾، ويبحث عن طبيعة البنية الاجتماعية المتصلة بالنص أيضاً، ويرى أن البنيوية أغفلت فعالية الذات الكاتبة، ومن ثم ظهر تعاطي القراءة مع بعض معالم المنهج على الرغم من أنها كانت مقصورة على بعض النتائج الشعري الدرويشي، وبخاصة في الجزء الثالث من الكتاب، إذ تنظر إليه في إطار المتن الأكبر الذي عدّه "مسكناً رمزياً ووجودياً للذات الكاتبة في مرحلة تاريخية وحضارية لها معطياتها الخاصة"⁽²⁾.

ولعلّ من أول المفاتيح الفاعلة التي تلقي الضوء على هذه القراءة نقدياً تلك الإشارات التي تكشف عن طبيعة المنهج الذي يتبنى بعض مقولات البنيوية الشعرية؛ والخروج عنها لفضاء الشعرية العربية المفتوحة، فهي تشكل "اندماجاً أبعد في قضايا الشعرية العربية قديمها وحديثها فيما هي استقصاء لقضايا الإبدالات النظرية والشعرية الإنسانية في أوروبا وأمريكا، ثم في الجغرافيا العالمية للشعر"⁽³⁾.

إذن، الأساس بعد الشعرية الذي هو إحدى مرتكزات البنيوية، وضمن منهج يجمع بين كثير من التباينات، وتقل حيويته بوصفه نظاماً مضطرباً في البعد التطبيقي، إذ يتجلى الإجراء بين البنيات والإبدالات، "فتفسير نص من النصوص يشتمل استبدال نص آخر بالنص الذي نقرأه"⁽⁴⁾، ومن ثم جاءت الانعكاسية لتكاملية بعد الاحتفاء بمبدأ تفعيل الوسط المقروء متمثلاً بالنص وبنياته المختلفة: الإيقاعية، والدلالية، وهو ما أسماه "المتن" كي لا تكون القراءة إسقاطية متكررة لحدود النص، ومنطلقات الخطاب، جاعلاً من التعريف بالمتن الشعري أولوية ينطلق منها؛ لأنه

(1) بنيس، محمد، الشعر العربي الحديث بنياته وإدالاتها، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة

للكتاب، المجلد الأول، العدد الثاني، 1981م، ص204.

(2) بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وإدالاتها، ص7.

(3) المرجع نفسه، ص7.

(4) شولزوبرت، البنيوية في الأدب، ترجمة خنا عبود، منشورات اتحاد الكتاب

العرب، ط7، 1977م، ص164.

منحى يوفّر حلقة الوصل المهمة في القراءة النقدية على أساس أنه لا بد من التضافر الكلي لكل سيرورة لسانية ولكل فعل تواصلية لفظي⁽¹⁾، فالرسالة تتجاوز حدودها الإبلاغية لتصبح نصا يستدعي المبدع والمتلقي لصياغة حوارية خاصة تتسجم ومعطيات الأدب.

ويبدو أن التعاطي مع مفهوم المصطلح جاء ضمن حصره في أكثر من جانب، إذ نأت القراءة بتحليلاتها عن اختلافات بين النقد الغربي من جانب والنقد العربي من جانب آخر، وهو أمر يطول الحديث حوله فلما فيه من تفصيلات تبسط كثيرا من جوانب الانفصال والاتصال بين الاتجاهات المتعددة⁽²⁾، وقد خلق هذا الموقف تعميمات قامت على محاولة التوفيق بين ما تقدمه الشعرية العربية الحديثة، وما تتبناه النظريات النقدية الحديثة.

وندرك في البداية أننا أمام تعدد منهجي قائم على محددات متباينة تعود في ذاتها لمحاولة فردية لتأصيل المنهج على أساس الأخذ بمبدأ المزاجية حتى بين المناهج الغربية فهو أمر مكن من توسيع إطار القراءة لتشمل العلاقات المتعددة ضمن التصور البنيوي، والخبرفي طبيعة التجربة الشعرية العربية وتلقيها، وممارسة الإبداع الشعري ومزج متون شعرية متعددة؛ مما أسس لافتراض وجود خصوصية للمتن الشعري في التجربة المعاصرة التي تشكل في نظر القراءة بنية واحدة بتضافر مكوناتها على الرغم من التباينات التي تحيط بكل تجربة، والخصوصية التي تحكم كثيرا من مفرداتها لكنها تضعنا أمام الواقع الموحد من حيث البنيات التي تحكمها، سواء ما تعلق منها بالبنية الإيقاعية، أو البنية اللغوية، فالشعرية تهتم بقضايا التنظيم اللغوي⁽³⁾؛ ومن ثم فإن البحث في المتعلقات التجريدية للنص يعطي مؤشرا حول الإمكانيات النصية التي تشكل مدخل السير الشعري.

(1) ياكبسون، قضايا الشعرية، ص 27.

(2) انظر: الجوة لحمد، إنشائية رومان ياكبسون : أسسها ومصطلحاتها، مجلة أبحاث اليرموك، المجلد 24، العدد 2، 2006م.

(3) Roman Jakobson, Essais de linguistique generale, Paris, Les éditions de Minuit, 1963, p: 210

لقد تم الاستعانة ببعض المترجمين لترجمة بعض المقاطع من الكتاب المذكور.

وتقدم القراءة في هذا الاتجاه ملحوظات أساسية في طبيعة المكان النصي الذي فرّقته عن الفضاء ، وعدته مدخلا ضروريا لبناء القراءة الإيقاعية التي تبرز من خلال الطبيعة التشكيلية لنظام البيت الشعري بكافة مكوناته ، فالبحت في هذه البنية يقضي تحديد قوانين بنية البيت الإيقاعية، وعلامات الترميم، والوقف الشعرية ، والوزن والقافية، والتكرير ، وهي جميعها تجسد حقا لشعرية الإيقاع التي لا تخفي عملية عمومية القانون ، وخصوصية الجزئي على مستوى النص ، وهذا لا يبعدنا عن التساؤل المشروع حول الاقتراب من خصوصية هذا الجزئي في ظل الانفتاح على عمومية المتن، فهو يناقش بناء البيت الشعري في القصيدة الحديثة مقارنة مع البيت الشعري في القصيدة القديمة، ويتناول ضوابط الإيقاع التي تشكل دوال لقراءة النص، والوقوف على مستوى شعرية.

هذا السياق يحيلنا إلى محاولات التنويع على المتن ومعاييريتها ، وجدوى فعل التكرار لسلطة المبدع ولعموميتها، وبما أن طبيعة المنهج قد تحيلنا إلى رؤى متعددة، فإن من الواضح أن طلب التساؤل المشروع يطرح نفسه بقوة، إذ تحيلنا القراءة في أحيان كثيرة إلى الربط المعلن بمنهج النص وهو ما تقف منه البنيوية الشعرية فوق الضد بحدود الفهم التاريخي لمكان القراءة تخطى هذا المزلق ضمن استدراك الموقف في الطرح الكلي للمتن الشعري ، واستحداث البؤرة بعيدا عن تفردات التجربة، بل الغوص في متعرجات الشعرية للمتن في وضعيته الكلية، وهو طرح أجبر القراءة على معاودة الاتصال في أحيان كثيرة بالقراءة الإنتاجية المفعّلة لرؤيا الآخر (المتلقي) الذي يحاول أن يلج إلى فضاءات النص المتنوعة بعلاقة إكمال المسكوت عنه ، أو ملء الفراغ، ومن هنا قد يكون من المناسب الحديث عن بواعث للفعل التأويلي المرتكز على لا نهائية النص الشعري، والخوض في قضايا متقاطعة ومتشابكة تنظر للشعر المعاصر على أنه يشكل بنية ذات خصائص مشتركة تنطلق من نقاط مركزية تحفظ اختلاف الشعرية، وتؤسس لها على مستويات عدة، قد يكون من أقربها التوجه نحو جدل الحداثة والتفكيك.

إن هذا المنحى قد يكون من إحدى التداخلات المعتادة في النقد العربي ؛ استجابة لطبيعة التلقي أولا ، واستحواد النصية الشعرية في الذات الناقدة على أساس أن سلطة

النص ليست بعيدة عن شهوة القراءة، ومن ثم يتم الخروج لمحورة النص على أنه قد يتوافق مع بعض متعلقات المنهج البنيوي الذي لا يهمل مبدأ الكفاءة اللغوية التي ينظر إليها جوناثان كولر على أنها من ضروريات القراءة البنيوية ، فالموضوع الواقعي للشعرية" ليس العمل نفسه بل معقوليته ويجب أن يحاول المرء توضيح الكيفية التي يتم بها فهم الأعمال الأدبية : أي أنه يجب صياغة قوانين المعرفة الضمنية والأعراف التي تمكن القراء من فهم هذه الأعمال"⁽¹⁾.

غير أن ثمة أمراً هاماً نتقلنا إليه القراءة بعد أن فرغت من أمر التنظيرات النقدية التي بدت إطاراً قتيوب من حدود البنية ومنطقاتها ، يتعلق بالبنية النصية التي تلج إليها من خلال الاستدعاء النقدي لفلسفة اللغة ومرجعياتها، فهي كينونة لها إطارها المرتكز إلى تصورات ذهنية لا تعكس تجربة محددة بذاتها ، وإنما تمثل نسقا خاصاً بالبناء المتصل في امتداداته ومتغيراته ، وهذه البنائية الخاصة تتجلى في مجموعة المظاهر الخاصة بالقاموس المعجمي، والإطار الإيقاعي، وهذا طرح كلي يحتاج إلى بلورة النسق الذي تقوم عليه التجربة بخصوصيتها، بمعنى أننا أمام طرح يخوض في البنية المجتمعية التي أفرزت الواقعة الشعرية، وهو اندماج أكثر في بنية المنهج البنيوي التكويني من جانب الاتصال الثقافي ، وإفراز النظم اللغوية ضمن العلاقة البنائية للتركيبية الاجتماعية.

إن بنيس -ضمن هذا المنظور- يبحث عن نسق خاص ضابط للنصية، لكنه لا يتعاطى مع القوانين الصارمة الضابطة له ، بل هو نسق يولد حالة من بناء خاص يمتاز عن مرحلة شعرية سابقة لها ضوابطها الجمعية المتعاقبة مع مرجعيات الواقع الشعري، والمنسجم مع تجريدات الطرح البنيوي، "فالوظائف المختلفة للغة تسمح بتحديد الطوابع المختلفة الخاصة التي تميز الخطاب"⁽²⁾، وهذا الوصف المقدم يقترب من البعد النقدي المبني على حرية السؤال غير المعياري، فنحن أمام تجربة تعبّر عن ذاتية المرحلة وخصوصيتها، وهو أمر يستوجب حضور بعض التساؤلات

(1) سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، ص113.

(2) كابانسان لوى، النقد الأدبي والعلوم الإنسانية، ترجمة : فهد عكام، دار الفكر، دمشق،

ط1، 1982م، ص96.

المشروعة التي يمكن أن ترصد حالة التفرد في بنية الخطاب، فهل من بنية خاصة تتوصل إليها القراءة من خلال تساؤلاتها التي ترى أن حدها الأول البناء النصي؟. في هذا الصدد تصادفنا حركة بنائية الإيقاع التي تستنطقها القراءة وهي تحاور الوقفة الشعرية عادة إياها دالا ثريا يقدم للمتلقي مدلولات متباينة تخدم وظيفة التواصل التي تجعل منها معيارا أساسيا على فضاء لغوي يمكن أن يقدم حقل اللغة من خلال اللغة، ومن ثم فإن هذه الفضاءات تقدم ضمن نماذج شعرية متعددة، لكنها تشترك في سماتها البنائية العامة الأمر الذي يدعو إلى إثارة الموقف حول حدود القصيدة، وخصوصية الإبداع لدى شاعر بعينه، وهو ما حاولت القراءة أن تجيب عنه أحيانا من خلال عرض نماذج منتية لأكثر من شاعر، إذ تبسط الإبداع الذاتي، وتعلي من شأن الخصوصية، لكنها امتازت بقصر النفس مقارنة مع التنظير النقدي الذي قدم سواء أكان قديماً أم حديثاً.

ولعلنا نعرض ما طرحناه من خلال القراءة المتعلقة بقصيدة درويش "أحمد الزعتر" وبما استعانت به من أدوات لرصد فاعلية المذمج في تقديم القراءة الإنتاجية لعمل ما، ومدى تميز القراءة النقدية على مستوى التطبيق، إذ تبسط بنية النص الغائب مكتسبة حضورها من الارتكاز على بعض المحددات النصية، وتتخذ من بنية الدلالة بوصلة للتحليل، وتقدم النص بوصفه مكانا شعريا يتمركز حول "العذاب الفلسطيني" الذي يبدو أنه بؤرة التلاقي الإبداعي في تجربة درويش، ويسعى -في منهجية لا تخلو من التداخل - لتحديد النظام البنيوي الذي ينهض عليه الخطاب، دون الإشارة إلى أي مدى يمكن أن نضبط بعدا معياريا يقف بين حدود النص، وفضاءات الدلالة، مع ملاحظة أن الطرح يناقش أبعادا نصية، وهناك مسافة فاصلة بين النص والخطاب، لكن القراءة -مع ذلك- تبقى في جزء منها مسكونة بحدود بنية الدلالة التي تعدها حاضرة من خلال بنية التداخل النصي، فالنص الغائب بحاجة إلى الحضور، وفي ظني أن الحضور جاء بفعل التلقي، فهو متواصل مع تضافر آليات نقدية تتعدد مستوياتها، إذ لا يتم السعي نحو الكشف عن فضاءات اللغة بقدر ما يرتكز على التأسيس لمعالم الخطاب عتفيعيل بعض اللفات البنيوية من مثل: حديثه

عن بنية التكرار دون ربطه بجدلية البناء اللغوي الذي ينبغي أن يتضافر للإعلان عن شبكة من التداخلات التي تشكل معالم القصيدة.

ولكن هذا لا يعطينا الحق في فرض السياق الخارجي على النص إن كنا ألزمتنا أنفسنا في ممارسة البعد النقدي ضمن ضوابط المنهج وتصورات، فالإدراك الواعي يؤكد أن الحدود الواعية لا تغيب المنهج ، وبخاصة إذا ما تسلم الناقد بالبعد الإجرائي الذي يستمد من فضاء النص ، ومن ثم نلاحظ أن فعل استنتاج النص من خلال العنونة التي تبرز مدى الربط النقدي بين ما هو متصور ، وما هو حاضر كانت في إطار البعد الإشاري، إذ غابت محددات الشعرية في جوانب الإيقاع والوزن، وما قدّم ينحصر في إحياءات الدلالة والبعد الزمني الذي تشكل من خلال الرؤيا العامة، ولم يخضع لبوابة الفعل ، وهي محدّد تشكل جزءاً من البنية وليست البنية كلها ، لذا نلاحظ حضور المباشرة أحياناً في تحليل النص، من مثل ربطه بين الخطاب السياسي السائد وبين خطاب القصيدة الذي يعلن لغة التحدي، ويورد أبيات درويش من قصيدة أحمد الزعتر:

أنا أحمدُ العربيُّ - فليأتِ الحصار
جسدي هو الأسوار - فليأتِ الحصار
وأنا حدودُ النَّارِ - فليأتِ الحِصارِ
وأنا أحاصركم
أحاصركم⁽¹⁾

أما النموذج الآخر الذي تقدمه القراءة فيتمركز حول فضاء الموت " الذي استعاره من موريس بلانشو مرتكزا في ذلك على الفلسفة العاكسة لفعل الموت والنظرة له، ولا يخضع الاستقصاء عنده لبعد الرؤيا بقدر ما هو فضاء اللغة التي يقترب منها حين يجعل من تتبع عنصر التراب في قصيدة (تلك صورتها وهذا انتحار العاشق) ممارسه بنائية تنهض بفعل التأسيس مستغلا عنصري البعد المعجمي والجانب الصوتي في محاورة تقوم على مبدأ توليف الدوال لي جعل لهذه العلاقات هيمنة واضحة على المتن الشعري ، ويحشد لذلك دوال من ذات اللغة التي

(1) درويش، أعراس، الأعمال الشعرية الكاملة، ص305.

تتغلغل في المتن لتوجيه نظر المتلقي حول ثنائية الغياب /الحضور بوساطة اللغة ذاتها، وهذا ليس غريبا في الطرح البنيوي، إذ يؤكد تودوروف حضور نوعين من العلاقات: حضورية وغيابية، وهي تختلف سواء في طبيعتها أو وظيفتها⁽¹⁾. إن ما يميز قراءة بنيس محاولتها تتبع النسق اللغوي الذي تطرحه ضمن مركزية محددة يمكن عدّها ثيمة للنص تفترضها مسبقا محاولة البحث في متعلقاتها النصية ، وهي خطوة يمكن وسمها بالمنهجية التوفيقية، لكنها تبقى في حدود الممارسة الناشئة، لأن البحث عن النسق البنيوي محاط بكثير من المحاذير التي قد لا يكفيها اجتزاء بعض النماذج، وإن كنا ندرك أنها تحاول خلق مرجعيات مشتركة لمنظومة لغوية قد لا تتفصل عن سياقها العام في جوانب شعريتها؛ لذا اعتمدت على مرجعيات داخل النص دون إخضاعه لسطوة النظرية، إذ تؤكد أن الشعرية تهتم بقضايا البنية اللسانية على اعتبار أن اللسانيات هي العلم الشامل للبنى اللسانية ومن ثم فإن الشعرية جزء لا يتجزأ منها⁽²⁾.

إن التقسيمات التي قدمت هي توطئة ضرورية لفعل التوحد أو النظام الذي تقارب فيه بين الفعل الشعري وقراءته على فرض أن ه ذا النظام سيقدم لنا تفسيراً داخليا للنص يرتكز إلى معجمه الشعري ، وإطاره الإيقاعي ، ليس بأغراض وأهداف محددة وإنما ضمن جدلية تقول إن اللغة نظام يبني ذاته ، وهي لغة خلق لا لغة تعبير عن الواقع ، ومن ثم فإن الخصوصية الشعرية من طبيعتها أن تحيل الحدث إلى رمز بحيث نردنا إلى الحدث بما هو وكما هو وإنما تردنا إلى دلالاته ، أو أبعاده في الحركية التاريخية ناقلة حواسنا ووعينا في أفق جمالي تخيلي قوامه اللغة وعلاقاتها⁽³⁾.

واستجابة لجدلية الشكل والمضمون التي باتت تدخل في منعطفات مختلفة يقدم حاتم الصكر بحثه حول الشعرية ضمن تعددية سعت لتشكيل منطلق مفهومي لبنية النص الشعري، فحل قصيدة (مأساة النرجس، ملهاة الفضة) بتوظيف مفهوم البنية ،

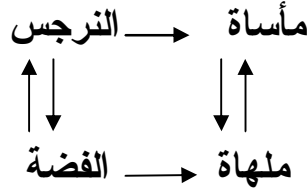
(1) انظر: تودوروف، الشعرية، ص30.

(2) ياكيسون، قضايا الشعرية، ص24.

(3) انظر: أدونيس، سياسة الشعر، دار الآداب، بيروت، 1985م، ص176-177.

وتحديد مفهوم المقاومة ضمن معيار المعنى المفارق لمنظومة النقد الأيديولوجي، فهي بنية الداخل لا سلطة الخارج ذلك أنها سمة لصيقة بالقصيدة التي تكون مقبولة بطريقتها وآلياتها الداخلية، فهي "نسيج لغويّ قبل كل شيء" (1).

غير أن القراءة تقر بضرورة المزاجية بين هذا النسيج اللغوي، وبين الخارج، وتحاول أن توائم بين الثنائيتين من خلال الدلالة التي تعدها العمود الفقري لبنية القصيدة وترتبط بين الشعرية واللسانيات، وتتجاوز هذه المستويات إلى إجراء يتطلب حضور المتلقي الذي يقوم بدور مهم في إنتاج النص عندما يقوم بإكمال المسكوت عنه، وهكذا مبني على محاولة توفيقية المنهج، وحين يحاول الصكر وضع مقارنة لبنية العنوان النصية التي عدت أولى عتبات الفعل الشعري بتشكيلها البنيوي يقف مع قضايا مهمة بنيوية القصيدة، فيقارب شعريتها التي تجلت في عنصر المفارقة، وتبلور فعل الثنائيات الفاعلة المتواصلة مع النسيج النصي على أساس التقابل الأفقي والعمودي الذي يقدمه من خلال الأيقونة التالية:



ويتجلى هذا التداخي في بوابات متعددة من مثل: الثنائيات الفاعلة (وردا ومعدنا، وتضحية وخيانة، وجمالا ودما) الواقع الميثولوجي، والبناء الصرفي، والبنية الإيقاعية في الجملة الاستهلاكية "عادوا" التي تجلت في طبيعة الإسناد فيها، وتكرارها أكثر من خمس مرات، وطبيعتها الإيقاعية المختلفة عن بقية الأسطر الشعرية، وكل هذه البوابات تدعم بنية العنوان في ذاتها، فالتواصل المفترض يتضافر مع تشكيل معلم الدلالة المستبعد الحضور على الرغم من أن التواصل البنيوي بين العنوان وممتها لم يأخذ قدره من التآخذ نقدياً على مستوى البنية؛ ذلك أن الاتجاه ينصب على التحليل النصي الذي يتناغم فيه المستوى الجمالي والتعبيري مع البحث عن مركزية العمل، ومحاولة تمدها داخل الإطار النصي، لكن هذا الإجراء لم يسعف القراءة في

(1) الصكر، ما لا تؤديه الصفة، المقتربات اللسانية والأسلوبية والشعرية، ص 108.

الوصول إلى مرتكزات البنية التي ترتكز على تصور تجريدي يعتمد على الرموز ،
وعمليات التوصيل التي تعلق بالواقع المباشر، فالبنية ذاتها تعد شيئاً وسيطاً يقوم
فيما وراء الواقع"⁽¹⁾.

في هذا الجانب تحضر بعض المحددات التي تتواصل أحياناً ، وتتقطع أحياناً
أخرى مع فعل قراءة البنية؛ لأنها تمزج بين مرجعيات الخارج متمثلة باستحضار
المرجع الأسطوري للنجس ضمن دلالاته الميثولوجية وداخله من خلال دلالة
الأحرف المهموسة والمجهورة وهي فعل اعتباطي لا يخضع لقاعدة محددة ، بل
ينبني على التداخل الذي أقرته القراءة، فالمنهج الحدائثي الغربي والتراثي العربي لم
يقدم منها جاهزاً ، فكان بديلها على حد رأي القراءة الحوار المنهجي الذي يعمق
النقبة وسيلة للقراءة ، وبديلاً للإنشائية والتعميم واللاعلمية التي وسمت الجهد النقدي
العربي الحديث⁽²⁾.

لقد قامت القراءة على محاولة تحليل النص وفق تصور لعملية تبدو معالمها في
طرح ما يمكن تسميته عتبات النص ومفاتيحه ، وهي متصلة بمرجعياتها التي قدمها
تودوروف، وتتمثل في العنونة، والاستهلال بمحاولة الاستعانة بالأدلة الألسنية ،
والخروج إلى أطر الشعرية، ومن ثم فإنه لا غرابة أن يكون تحت عنوان الكتاب
الرئيسية عنوان فرعية تضمنت عبارة (المقتربات اللسانية والأسلوبية والشعرية).
ولعل ما يلفت الانتباه في هذا الجانب محاولة البحث عن شعرية السرد، إذ جاء
الإجراء ضمن دائرة الوصول إلى مرجعيات الضمائر التي لم تستن مفاصلها بشكل
جلي، فالبنية السردية تعلن عن ذاتها تصور تعددية الأصوات في القصيدة ، وهي
تعددية متنوعة ومتناغمة مع التوجه الدرامي المفترض، لكن الصعوبة تكمن في
تجاوز هذا المستوى إلى ما أسماه البنيات السردية ، ومستويات النصوص الحكائية؛
لأن جدلية البحث السردية على مستوى البنيات يصطدم ببعض المحددات التي
ترصد انتظامها، وتستبين تحولاتها، وتظهر تناغمها مع الأنظمة اللغوية والدلالية،
وهو ما لاقى معيقات تمثلت بالواقع النصي، فالصوت الغنائي الذي وسم تجربة

(1) فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، ص294.

(2) انظر: الصكر، ما لا تؤديه الصفة، المقتربات اللسانية والأسلوبية والشعرية، ص6.

درويش في بدايتها لم يغب كثيراً "احتكاماً لخصوصية قضية ذات هيمنة عالية يؤمن بها الشاعر، ويكتب من أجلها، وتلبية لخصوصية فنية تقتضيها شعرية قصيدة درويش ذات الطابع الإنشادي"⁽¹⁾، من هنا فإن حرية ضبط البنية السردية في النص الشعري تبدو بالغة الصعوبة في ظل حضور اللغة الشعرية التي لا تسمح بالتفاصيل، بل تكتفي بالإشارات العابرة.

أما وقفته على التقنيات الأسلوبية فقد تميزت بالاجتزاء، فالظاهرة المدروسة لا تتصل مع بقية الظواهر لتشكيل أي نظام ، وإنما بدت القراءة مجارية لفعل الدراسات البلاغية التي تركز على القيم الجمالية وتتجاوزها في بعض الأحيان لتشكيل أبعاد سعت الأسلوبية لتعزيزها إلا أنها بقيت في حدود الممارسة الضيقة ؛ ذاك أن السعي يتجه في البحث النصي إلى الحضور المتضافر الذي يتصل ببنية التركيب دون فصل هذه المكونات بعضها عن بعضها الآخر، لكن التركيز كان على الطابع الوصفي، فالانحرافات الأسلوبية والتجنيس بقيت محصورة في علاقات فردية ، بينما خرجت علاقة التكرار إلى البعد الإيقاعي الذي بدت قراءته أكثر فاعلية من خلال الاستجابة الفاعلة للبنية الخطية للقصيدة.

5.1 البنيوية التكوينية:

جعلت الوقفات السابقة من الإطار اللغوي مرجعية أساسية تحتكم إليها ، وتقدمها ضمن إطار إجرائي يضمن قيام الدليل اللغوي لفعل التواصل ، لكن إغفال هذا التوجه لفاعلية الذات المبدعة، والسياق الذي أوجد هذا الإبداع على مستوى البنية أسهم في إيجاد ضرورات أخرى من أجل تبني منهجية تضمن فعل الاتصال بين بنية العمل الأدبي والبنية الاجتماعية على قواعد جديدة، "فالبحت داخل بنية المتن الشعري أي: رؤية العالم تتجسد في الممارسة اللغوية المتميزة والقراءة اللغوية للوحدات الدالة تمر عبر تجليات البنية السطحية عروضية، ولسنية، ودلالية"⁽²⁾.

(1) انظر: الصكر، ما لا تؤديه الصفة، المقتربات اللسانية والأسلوبية والشعرية، ص111.

(2) بنيس، محمد، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقارنة بنيوية تكوينية، دار التنوير،

بيروت، ط2، 1985م، ص26.

ولعلَّ هذا ما أكدَّه اتجاه البنيوية التكوينية، فالعلاقات الجوهرية بين الحياة الاجتماعية، والإبداع الأدبي لا تتعلق بمضمون هذين القطاعين من الواقع الإنساني، بل تتعلق بالبنى الذهنية، وليست هذه البنى الذهنية ظواهر فردية بل ظواهر اجتماعية، هي لا تتعلق بالمستوى المفهومي، أو بالمضمون، أو بالنوايا الشعورية، ولا تتعلق بأيدولوجيا المبدع بل تتعلق فيما يرى، وبما يحس⁽¹⁾، وهو توجه سمح بقيام تواصل كبير بين داخل العمل الأدبي وخارجه، إذ يمكن "رصد الكيفية التي يتحول بها موقف تاريخي لمجموعة اجتماعية أو طبقة إلى بنية عمل أدبي"⁽²⁾، وقد قدمت هذه المعطيات من خلال صياغة مجموعة من المفاهيم من مثل: الوعي الفعلي، والوعي الممكن، ورؤية العالم، فضمن هذه المفاهيم يمكن البحث عن بنية الدلالة التي هي "ثمرة التناسق الكلي للأجزاء والعناصر، فالتناسق يشكل روح العمل الإبداعي؛ لأنه ينبع من الجماعة"⁽³⁾.

وقد لاقى هذا التصور الذي قدمه بعض علماء البنيوية هوى قائمًا على التقارب النقدي الماركسي الذي استوعب بعض هذه المقولات النقدية في جانب أبعادها الأيدولوجية، وأثار أشجان المرتكزين على المواءمة الشكلية في منظومة النقد العربي، لكنَّ المنحى التطبيقي أغفل مفهوم البنية بمفاهيم المصطلح الغربي، وركَّز على الجانب الفردي، وخلط بين مفهوم الانعكاس الخاص بالمنهج الاجتماعي، ومفهوم التماثل الذي يقوم على إلقاء الضوء على الصلة الحتمية بين العمل الأدبي والبنية الدالة الكبرى⁽⁴⁾، وأظنَّ هذا الفعل يبدو أكثر جلاءً في جانب العزف على وتر القضية والانتماء في نص درويش.

(1) غولدمان، البنيوية التكوينية، ص 45.

(2) عصفور، جابر، عن البنيوية التوليدية، قراءة في لوسيان جولدمان، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة، القاهرة، العدد 68، 2006م، ص 37.

(3) صدار، نور الدين، مدخل إلى البنيوية التكوينية في القراءات النقدية المعاصرة، عالم الفكر، الكويت، العدد 1، المجلد 38، 2009م، ص 83.

(4) المرجع نفسه، ص 87.

والظاهر أن مكن الجدلية عند نقاد درويش يتمثل في تصور الحدود الفاصلة لممكنات المنهج، وهي حدود تكمن آفتها في إشكاليات عدة من أهمها : طغيان القراءة الواقعية على القراءة البنيوية بشكل قد يتجاوز فكرة البحث عن علاقات البنية العميقة للنص، وربطها مع البنيات الذهنية على أساس علاقتي : الفهم والتفسير، فكان الجدل بيننا في محاولة تثبيت الخطاب النقدي بمتعلقات السياق، وفضاءاته الكبرى، ومرجعياته الخارجية، والخروج لإطار النقد الماركسي⁽¹⁾، وتم تأكيد بحث البنية بدراسة الداخل والخارج ، وقد برز ذلكجليا في القراءة التي قدمت لها يمني العيد في تحليلها لبعض المقاطع الشعرية، إذ وقفت على أبيات درويش التي يقول فيها:

تفاحة للبحر، نرجسة الرخام

فراشة حجرية بيروت.شكل الروح في المرأة،

وصف المرأة الأولى، ورائحة الغمام

بيروت من تعب ومن ذهب، وأندلس وشام⁽²⁾

وقد ناقشت البنية على أساس الوظيفة التي يقدمها الإيقاع فربطت بينها وبين بنية الدلالة، واسترسلت في حديثها عن طبيعة الموسيقى الشعرية، ومظاهر وجودها في القصيدة، مشيرة إلى أن الإيقاع لا يتولد فقط من التفعيلة وأنواع تشكيلها ، وإنما من حضور التركيب اللغوي، والتكرار، والتوزيع والتقسيم على مستوى جـ سم القصيدة، وجرس بعض الألفاظ ، وهي قضايا ليست جديدة، فقد أشار لها كمال أبو ديبوحاولت يمني العيد أن تتبع خطاه ، ولكن ما يظهر هو ارتكازها على المقطوعات الشعرية، وعدم تمكنها من الربط بين البنيات، واكتفائها بطرح الأطر التي تحكم بنية الإيقاع⁽³⁾.

ويظهر تفاوت مستوى التحليل بين الطرح السابق وبين بعض مستويات التحليل حين تنتقل الباحثة لمناقشة بنية الصورة، إذ تربط بين بنية اللغة والبنية الاجتماعية، وهو محط أنظار قراءتها، لذا نجد أنها تحاور عبارة درويش الشعرية (دمي

(1) انظر: العيد، في معرفة النص.

(2) درويش، حصار لمدائح البحر، الأعمال الشعرية الكاملة، ص428.

(3) انظر تحليلها للمقطع الذي أوردناه: العيد، في معرفة النص، ص107-108.

المعلب)، وتقف على تنافر قطبيها، وتشير إلى خروج الاستعارة في القصيدة الحديثة عما هو مألوف ، وتبين وجه التنافر اللغوي، ثم تستثمر التوفيق بين قطبي الاستعارة بوساطة عنصر الانعكاس ؛ ذلك أنها ترى أن هذه الاستعارة مقاربة بين عالمين : عالم القصيدة الشعري وعالم الواقع الاجتماعي⁽¹⁾، ثم تربط بين لفظة المعلب وبين علاقة ظام الإنتاج الرأسمالي، ولواضح هو طغيان الجانب الأيديولوجي، والربط بين الفكر وشكل تجسده في القول الشعري.

ويلتقي إلياس خوري مع يمنى العيد في جوانب الربط بين بنية القول الشعري والبنىات الاجتماعية في بعض المستويات ، وإبراز الجانب الأيديولوجي ، ذلك أنه يوائم بين الداخل النصي وخارجه، ويرى أن الكتابة النقدية لازالت تتجه خلف السهولة، فتقدم مجموعة توازيات، وتمرحل الشعر داخل المستوى السياسي دون أن تكشف لنا عن هذه العلاقة الخاصة بينهما⁽²⁾، والقراءة بذلك تلامس جوهر القضية التي جهر بها كثير من النقاد، ولا تخفي امتعاضها منها، لذا تحدوها الرغبة في أن يقرأ درويش من خلال قضيته، لأن ذلك يكشف العلاقة بين "الشعري والأيديولوجي"، ويجعل من نموذج معياراً نقدياً لمقاربة النص.

ولعل القول بهذا الاندماج يشير إلى ما دعا إليه هولدمان بالقول : "إن كل سوسيولوجيا للفكر تقبل بوجود تأثير للحياة الاجتماعية على الإبداع الأدبي"⁽³⁾، وقد حاول الإجراء نقل هذا التأثير بمقاربة نقدية لا تفصل بين البنى الاجتماعية وقرينتها في القول الشعري ؛ مما حدا بها لتقسيم القصيدة أملاً في محاولة الكشف عن أنساقها، وهو إجراء مهدت بثلوطنئة كشفت فيها عن بعض العلاقات الخاصة بقراءة شعر درويش داخل الحركة الشعرية المعاصرة.

ضمن هذا التصور تحاور القراءة القصيدة الدرويشية باستثمار أدوات نقدية تناقش في بدايتها ما أسمته بالوظيفة الأدبية بعد توطئة غير قليلة عن السياق الشعري

(1) انظر تحليلها للمقطع الذي أوردناه: العيد، في معرفة النص، ص114.

(2) خورليبيس، دراسات في نقد الشعر، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط 3، 1986م، ص114.

(3) غولدمان، البنيوية التكوينية والنقد الأدبي، ص13.

لدرويش، ذلك أن النظر لقيمة الشعر مختلطة الأبعاد والرؤى ، يمتزج فيها الجمالي بالواقعي، والأمل بالحلم كما هي تجربة درويش الذي يلبس سرحان ويبدأ . ومن هذه النقطة حيث التحول الهام والبالغ الأثر يكشف الصوت الشعري الفلسطيني عن طاقة في التعدد داخل وحدة النار واللهب ، وتشحن الغنائية بالحلم الذي ينطلق من الواقع⁽¹⁾.

ويأتي هذا الإقرار وسط التركيز على قراءة النص في ضوء رموزه وأساطيره التي تجيب عن أكثر من حاجة، ذلك أنها تجسم الحدث، وتسمح بالامتداد التاريخي، وتعزدي البعد التعبيري؛ فالإجراء محكوم بالتعدد تحت إملاءات الطبيعة النصية، فهو يقرأ القصيدة في البداية كما تقدم نفسها ، ثم يقرؤها في بنيتها وضمن زمن الفعل؛ انطلاقاً من أن العمل الأدبي يحوي أكثر من نقطة مركزية يمكن أن يقرأ من خلالها، وأن الطبيعة النصية المركبة تفرض مثل هذا التوجه.

ومن الواضح أن هذا الخلط المنهجي من شأنه أن لا يستقيم والطرح النقدي الذي تم السعي إليه؛ لأنه في الأساس يبحث عن النقاط المركزية التي يقوم عليها العمل ، ومركزيته متعددة، ولا تفضي إلى هذه الوحدة المفترضة في الوعي التجريدي إلا إذا كنا نفترض القول بالوحدة الموضوعاتية التي يقترب الإجراء منها ، فتأكيد تعدد مركزية العمل الأدبي يغيب جوانب كثيرة في الاتصال النصي، إذ تبدو إشكالية المنهج في محاولة طرح أكثر من مركزية للقصيدة⁽²⁾، وهو مدعاة لوقوع الاضطراب المنهجي، ذلك أن هذا الفعل يتصل برؤيا تفكيك البناء الداخلي وانهيائه على الرغم من أن السعي يتجه للكشف عن بنية القصيدة ، ويعرض ذلك من خلال نص درويش الذي يقول فيه:

بيوتٌ تُغيّرُ سكانها، والنجومُ حصي
وخمس نوافذٍ أخرى، وعشر نوافذٍ أخرى تغادر
حائط⁽³⁾

(1) غولدمان، البنيوية التكوينية والنقد الأدبي، ص116.

(2) انظر: خوري، دراسات في نقد الشعر، ص122.

(3) درويش، أحبك أو لا أحبك، الأعمال الشعرية الكاملة، ص218.

إن السعي ينبغي أن يتوجه لتوضيح وحدة البنية الدلالية وانسجامها، إذ يتعين وسط هذا التباين تحديد النقطة المركزية الأولى التي أسندت لطبيعة التحول في مقاطع القصيدة وهي وقفة امتازت بالتكثيف النقدي الذي يرصد عالم الحركة "الأصوات والعناصر" داخل بنية القصيدة ، فقراءة الحركة كانت على أساس التناوب بين الواقع الاجتماعي والملاحم اللغوية من مثل : الإحالات التي تتناوب بين الفردي والجمعي وهي تدور ضمن فعل البناء المفكك في الحديث عن الصورة ، والسرد، أو انغلاق البنية بين بداية القصيدة ونهايتها.

والواقع أن التحليل يدور حول إطار رؤيا القصيدة باستثمار مبدأ الثنائيات الضدية من مثل : ثنائية القائل/المقتول، وتبدو الإجراءات المنهجية قاصرة عن تصور مثل هذا النظام الذي يفترض "وجود علاقة بين النسق الأدبي والأنساق الأخر غير الأدبية مثل الأنساق الاقتصادية والاجتماعية" ⁽¹⁾ ذلك أن محاولة إخضاع القراءة للإطار البنيوي شديدة التباين، فالأهداف تتضارب حين تتم عملية التدافع للبحث عن بنية القصيدة؛ فالحركات التي قدمتها القراءة لقصيدة تبدو غير متواصلة، ذاك أنها محكومة لفعل التكيف واللغة النقدية التي تطرحها فمفاضلة إلى حد ضياع الفواصل بين بنية القصيدة والبنية الاجتماعية التي أفرزتها ، ومن ثم فإنها لا تظهر التضافر الكلي لعناصر القصيدة بنيويا، وهو ما دعا إلى أن تقر القراءة في بدايتها الثانية بالقول إن هذا المستوى لم يقودنا إلا إلى مزيد من تفتيت عناصر القصيدة إلى وضعها في تفصيليتها هي لكن هذه التفصيلية تبنى داخل نسق عام ⁽²⁾ تحاول البحث عنه ضمن بقية العناصر التي تمضي في تحليلها وفق هذه المنظومة.

لقد حصرت القراءة "بنية القصيدة" في ثلاثة أنساق : النبوءة، والأرض-اللغة، والبنية الدرامية، وهي وإن أعلنت توحيدها في نسق إلا أن ذلك لا يبدو ممكنا بل إن ما ينطبق عليها هو التشظي؛ لأن النسق البنيوي المطلوب يعني بأبسط أحواله قيام الهيكل الذي تسويه بقية الأجزاء، ولعل ذلك يتجلى في بعض المظاهر التي وقعت

(1) حمود عبدالعزیز، المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكك يك، سلسلة عالم المعرفة، الكويت،

العدد 232، 1998م، ص 181.

(2) خوري، دراسات في نقد الشعر، ص 125.

فيها القراءة، إذ تقف على مظهر الفعل الإشاري ، لكنها لا تقف عند أي منها في تحليلها، ولا تقدم دورها في بناء النص بمستوياته المتعددة، بل إنها تأتي في إطار العموميات التي تشف عن مدى خطابية الطرح النقدي وسط اندماج بين في الأقوال حول القصيدة التي كلما اقتربنا من بنيتها أبعدنا وهج المباشرة ، والانخراط في مقولاتها الأيديولوجية المباشرة، بل إن من المناسب ذكر مظهر آخر يتجلى في مراوغة اللغة كلما دعت الحاجة، وهي مراوغة لا تكشف إلا عن غموض يضاف إلى غموض البنية، يقول خوري في صدد حديثه عن البناء الدرامي " تقوم القصيدة منذ البداية بتحديد ملامح مسرحها . تحذف جميع العناصر الخارجية، وتحافظ على الإشارات فقط. المسرح كشكل يتساقط ، ولا يبقى منه سوى التوتر الدرامي العنيف"⁽¹⁾، وهذا لا وجود له في الإجراء، فالبعد الدرامي لا تبدو بنيته بقدر ما تبرز عناصره من خلال حركة القصيدة ⁽²⁾، كما أن الإعلان المباشر عن العناصر الخارجية داخل قصيد الشعر قد لا يتسق وطبيعتها ، فهي عصية عن ذكر التفاصيل، تقدم إشارتها باختزال يتواصل بتنوع وتعدد ، ولعل معاينة تحليل بنية الصورة يمكن أن يقدم برهانا على هذا المنحى ⁽³⁾، فالقراءة عاجزة عن تمثل بنية هذه الصورة، وربطها ببنية القصيدة من جهة وبنية المجتمع من جهة أخرى، وقد يبدو ذلك جليا عند معاينة دراسته لبنية الإيقاع أيضا على الرغم من أن تحليلها يبقى قاصرا عن تمثيل بنية القصيدة وتحققها⁽⁴⁾.

إنَّ هذا المنحى التحليلي يقودنا إلى القول: إن القراءة تركز على إبراز العناصر الداخلية للقصيدة بشكل منفرد في أغلب الأحيان سوى الـ بنية الدلالية التي تحاورها بشكل أوضح، وهي تحاول من جهة أخرى ربط هذه العناصر الداخلية بمرجعياتها التاريخية دون تمكنٍ من رصد واع لبنية القصيدة بشكل كلي ، وتمائلها مع البنيات التي تحكم إنتاجها ، وما يمكن معاينته يستند إلى إشكالية الذاتي والموضوعي في

(1) خوري، دراسات في نقد الشعر، ص132.

(2) المرجع نفسه، ص132.

(3) انظر: إلياس خوري، تحليله لتركيبية الصورة في القصيدة، ص139-141.

(4) انظر: خوري، تحليل بنية الإيقاع، ص141-142.

إطارها المكثف من محددات المنهج ، فالمعايير الأساسية لقيمة النتاج تتركز إلى النزعة الذاتية في محاولة المزاجية بين الداخل والخارج لتغيب بعد ذلك الجوانب التجريدية التي تشكل محور القراءة البنيوية، "إذ إنه كلما كان العمل تعبيراً صادراً عن مفكر، أو عن كاتب عبقرى أمكن فهمه في ذاته دون أن يلجأ المؤرخ إلى سيرة الكاتب، أو إلى نواياه ذلك أن الشخصية الأكثر قوة هي التي تتطابق بكيفية أفضل مع حياة الفكر"⁽¹⁾، وممكن المفارقة في هذا المنحى سيطرة البعد الواقعي الذاتي لتجربة درويش⁽²⁾.

ويمكن ملاحظة اضطراب المنهجية في بعض القراءات في جانب طغيان الجانب الشكلاني وإن كان من ربط لمرجعيات الخارج فهي في حدود الانعكاس الذي يقدمه المنهج الاجتماعي، وقد بدا جزء من هذا الملمح في قراءة يمى العيد التي ناقشت جانب التجاور ، وحين ناقش ناصر علي بنية القصيدة في شعر درويش⁽³⁾ تبني منها بنيوياً تركيبياً تضارب في كثير من جوانبه ، فخلط بين مفهوم الشكل والبنية من جانب وبسط العلاقة الشكلية مع البنى الاجتماعية وفقاً لمبدأ الانعكاس الواقعي، إذ نلاحظ محاولة الاستفادة من عدة منهجيات على الرغم من أن عنواناتها تكشف عن ميل لاستثمار الجانب البنيوي الذي لا تنقيد القراءة بتفصيلاته، بل تتخذ منه بؤرة للولوج إلى النص الشعري دون إهمال النظرة الكلية له من خلال لغته وحركاته، ونظام علاقاته والرؤيا التي يطرحها ، وإن كان في تحديده لطبيعة البنيوية عمومية واضحة تستمد جذورها من حركة الموائمة بين آراء النقاد الغربيين، وبعض النقاد العرب؛ مما أدى إلى عدم خروجه بصورة واضحة حول مفاهيم البنية ، لذا لا تظهر فواصل واضحة لمنهجية؛ لأن التنظير الذي تقدمه القراءة يعتمد على حشد الآراء النقدية التي لا تقف عند حدود المنهج الواحد ، ففي بداية

(1) غولدمان وآخرون، البنيوية التكوينية والنقد الأدبي، ص 19.

(2) انظر: ما قدمه الباحث حول الأيديولوجية المسيطرة، وربط الإطار المرجعي للقصيدة بفكرة الإيصال أي نقل الواقع، ص 134؛ وانظر: تأكده على أن الشعر يحاول أن يلخص الواقع، ص 138.

(3) انظر: علي، بنية القصيدة في شعر محمود درويش، ص 18.

قراءته يتتبع الشكل الفني مع التفرقة بين المراحل الشعرية التي مر بها الشاعر متجنباً الخوض في الجانب النظري ومؤثراً التوجه نحو الجانب التطبيقي الذي بدأتها في البنية الإيقاعية مبعدة إياها عن العناصر النصية الأخرى في محاولة لجعل نوع من الانسجام بين الداخل النصي وخارجه ، بل إنه في كثير من الأحيان يعرّج على الخارج الذي يعول عليه في تحليله مسايرة لبعد البرهنة المفترضة في حدود التطبيق.

إنّ هذه المزوجة قد تستدعيها طبيعة البنية التي هي في غالبيتها تعبر عن لحظة زمانية كما يرى ؛ لذا يدعم اتجاه كشف النسق اللغوي من خلال تبني خط المواءمة بينهما، وهو ما جعل من النص وبنياته محركاً أساسياً للفعل النقدي نظرياً ، ومن ثمّ وضوح التمايز الحاصل في إثارة الأبعاد النصية التي تتضافر لتوليد البنية الدلالية، ويبدو أن ذلك جاء بفعل الفهم الذي طرحه للبنية في البداية، ومواءمته بين مصطلحي الشكل والبنية.

بيد أن ما يهمننا هو أن مصطلح البنية لم يكن بهذه السطحية التي بسطت، ذاك أن هناك تمايزاً بينا بين الشكلية والبنوية على الرغم من التقارب الذي يحكمهما، والتواصل الذي رافق مسيرتهما في المدارس النقدية المختلفة بدءاً من الشكلانيين الروس ومروراً بحلقة براغ ، ووصولاً للبنوية بمختلف تصوراتها، وتنوع أبعادها الإجرائية، ولعل طبيعة هذا الفهم قد انعكست مباشرة على البعد الإجرائي الذي نلحظه في دراسته لتطور الشكل الفني في قصائد درويش، فهو يقرؤها على أساس البعد التاريخي الوصفي، وبمنأى عن التركيب الشكلي الذي يدرس النص بعيداً عن تاريخيته ضمن هيكلية العامة حتى بتعمد غياب التاريخ، وهو فعل مكرر في أكثر من قراءة ارتكازاً على أبعاد تاريخية محضة كما أسس لها رجاء النقاش، وشاكر النابلسي⁽¹⁾ مع إقرار أن هذه المراحل متداخلة وقد وقف الإجراء عن بلورة موقف نقدي واضح المعالم حولها.

(1) انظر: النقاش، مجاء، محمود درويش، شاعر الأرض المحتلة، 1969م؛ وانظر: النابلسي، شاكر، مجنون التراب، دراسة في شعر وفكر محمود درويش، المؤسسة العربية للنشر، بيروت، ط1، 1987م؛ وانظر: بيضون، محمود درويش شاعر الأرض المحتلة.

ولم تغفل القراءة محاولاتها الإفادة من الدراسات الأسلوبية الحديثة عند بسطها للنموذج الأسلوبي الذي يمثل الجسد النصي ، فهو يتحرك في دائرة هذه العلاقات بملاحظات عامة لا تخضع لمنهجية منظمة، أو تصنيف موحد بقدر ما تخضع للرجبة الملحة للمعطى النصي، وهي سمة عامة متواترة، إذ تمّ البحث حول طبيعة الظاهرة الأسلوبية التي يمكن أن يوسم بها النص الشعري، وبتكثيف الاستدلال ، فقد رصدت دون الإشارة إلى أبعادها البنيوية، إذ إن المنهج البنيوي يفترض تقسيم النص إلى بنيات كبرى تنقسم بدورها إلى بنيات صغرى متضافرة، وهذا التوجه نأت القراءة بنفسها عنه ، بمعنى أنها أخذت من البنيوية بأطراف متصلة اقتضتها طبيعة التحليل التي يقوم عليها الإطار المتعدد من التحليل، فهي تعلن أن الوصول إلى التكاملية البنائية يتم عن طريق "إدماج عناصر القصيدة من لغة، وأفكار، وموسيقى في بنية فنية متلاحمة لا تتم من دون فهم العلاقة بين هذه العناصر" (1)، ونحن نقرّ بطبيعة هذا الفهم على عموميته، لكننا أياضاً نلمسه إجراءات لطغيان التعطيلات الشارحة في كثير من الأحيان وخاصة في البعد الأسلوبي ، واعتماد تقسيمات نقدية تتعدد في مرجعياتها الفلسفية والنقدية، وتبني عمومية الطرح بدل تفصيل البنيات الجزئية، والسعي بعد ذلك لتركيبها.

وكثيراً ما كشف التحليل عن كثير من البنى اللغوية الجزئية ، لكنه كان مفتقراً إلى ضرورات التضافر ضمن إطار من التحليل التكاملي الذي يبنى آفاقاً من التوقعات حول تفعيل البنية الكلية ، وهو ما يبدو غير متاح على الرغم من حضور جوانب التوافق؛ لأن الغوص أقصى ما يمكن في المعنى التاريخي والفردى يعد جوهر دراسة التكوين، وهذا ما تسعى إليه البنيوية التكوينية، إذ تتواصل الوحدة بين الشكل والمضمون بين حكم القيمة وحكم الواقع بين التفسير والفهم بين الغائية والحتمية" (2).

إن القراءة تحاول بسط أبعاد نسبية تتعدد وتتواصل بدءاً من بنية الشكل الذي يتتبعها لإلقاء الضوء على ماهية التطور وعلاقاته السياقية، وانعكاسه على الوعي

(1) علي، بنية القصيدة الدرويشية، ص6.

(2) غولدمان وآخرون، البنيوية التكوينية والنقد الأدبي، ص46.

الفردية والجماعية لبنية القصيدة من خلال عقد مقارنات متعددة بالأساليب الشعرية المتصلة ببعدها المضموني، وهو يدرسها ضمن تضاعف جدلية الزمن، فالتوازن الصعب يكون بين جماليات الفن والواقع الذي يكابده الشاعر عروا انتهاء ببنية الوزن ، وفي هذا المضمار يبدو الخروج من قيود المنهجية أكثر بروزاً ، وخاصة عند انتقال القراءة لمعاينة اللغة الشعرية التي تحاول فيها إثبات القدرة الإبداعية لدرويش ، فالشاعر كما ترى القراءة يطوُّ ألفاظه، ويبدع دلالاته بطريقة الانحراف ، وهنا يصعب التعرف على معاني هذه المفردات من خلال المعرفة المعجمية بعيداً عن السياق، وهذا السياق يحيل إلى معرفة بالعالم الاجتماعي والسياسي ، أو حتى بالأعراف المجتمعية في المناحي الكلية للحياة، ومن ثم فإن السعي يتجه للمواءمة بين البنيوية الشكلية والتكوينية بمحاولة الولوج للمتعلقات السياقية التي تفرض كينونتها على الطابع اللغوي الذي يتمحور حول العمومية اللغوية بعيداً عن تأطير مستوى خاص من الأفق البنيوي، ويبدو من ذلك أن الاستعانة بالمنهج جاء في ظل محددات الطرح الذي التزمت به.

والواضح أن من أكثر الملاحظات جلاءً هو قيام القراءة على فكرة جوهرية تتمحور حول البنية المتحركة في جميع مستويات المشهد الشعري عند درويش التي التفت إليها بعض النقاد، فبسطها شاعر نابلسي مقرّاً بضرورة الجهد الجماعي في قراءة درويش نتيجة التحولات المتوالية في إطار البنية ، لكنه لم يفعل الطرح نقدياً انطلاقاً من طبعه النقد الصحفي الذي مارسه، وناقشها محمد عصفور في بحثه المعنون (بمزامير الشاعر الهارب محمود درويش وأزمة الشاعر الفلسطيني)، وفرق بين مجموعة من البنى ، ولكنه كان في إطار ضيق لم يصل لتكوين معلم واضح الرؤى، إذ حصره في تحليل قصيدة مزامير الشاعر الهارب على أساس الارتباط المتداخل في بنية القصيدة، فهي لا تنفصل عن بقية المزامير الأخرى⁽¹⁾.

(1) عصفور، محمد، مزامير الشاعر الهارب محمود درويش وأزمة الشعر الفلسطيني، كتاب زيتونة المنفى، دراسات في شعر محمود درويش، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1998م، ص107.

أما هنا فالقراءة تقوم على استقصاء هذه البنية وتفاعلها الزمني سواء على مستوى اللغة، أو مستوى الإيقاع، أو مستوى الصورة، وهذا التتبع يخضع لاستقصاء نصي مع إبراز عوامل تطور هذه البنية في حدود الفهم المنهجي المرتكز على حشد الآراء والعلاقة التي تربط بين التطور السياقي ، واللغة بكل تجلياتها إلا أنه قد لا يكفي هذا للتبع لبناء الدلالة ، وذكر الخصائص المتميزة لطبيعة التجربة في ضوء تنوع المنهج من مثل : ارتكازه على التاريخية في تصنيف مراحل بنية القصيدة عند درويش، وهي تكاد تكون اجترارا لبعض الدراسات التي أشرنا إليها سابقا مع بعض الفروقات في دراسة البنى الشعرية، وقد أفادت من بعض ما قدمته الدراسات المتأخرة حول مجموعة من الظواهر في شعر درويش ، وخاصة بناء الإيقاع الذي أخذ ملمحا يغلب المنحى الشكلي ، ويشير إلى عموميات من مثل: وحدة التفعيلة، وتطور شكل القصيدة.

وهنا حسبي أن أعيد القارئ إلى معالجة القراءة لقضية التناص⁽¹⁾، والهوة القائمة بين مبدئي التنظير والتطبيق ، ومدى سطحية المعالجة النقدية لأطر التناص وبنائيته، فالمعلم الأساس يسير نحو بلورة فعل وصفي ليس بعيدا عن المباشرة والسطحية وتداخل المفاهيم والإجراءات، وقد أدى تنوع النص مرحليا ، وتعدد الظواهر المدروسة تطبيقياً في بعض الأحيان - إلى حضور انفصال بين المنهج والهدف ليغيب إحداهما لصالح الآخر ؛ استجابة لفعل استقصاء الظواهر في الخطاب الشعري عند درويش، وقد نلحظ حضور هذا التباين في بعض النماذج الشعرية التي قدمتها القراءة، إذ جرى التركيز على البعد المضموني، وتعميم مفهوم التناص ليشمل الإشارات، والتتبع الشارح بعيدا عن منحى التحليل ، وهنا يمكن تقديم النموذج الذي قدمه من شعر درويش:

في دَاطِلي خَارجي. لا تُصدِّق دُخانَ الشِّتاءِ كَثيراً
فَعَمَّا قَليلٍ سَيُخْرِجُ إِبْريلُ مِن نَومِنا. خَارجي دَاطِلي⁽²⁾

(1) علي، ناصر، بنية القصيدة الدرويشية، ص 127.

(2) درويش، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 586.

إن التحليل يشير إلى وجود أسطورة البعث التي قد لا يمكن تصورها في ظل عدم حضور التفاعل بين النصوص، إذ إنه ليس هناك تواصل في معطيات اللغة داخل القصيدة، إنما جاء الحكم على أساس الرؤيا العامة التي حكمت توظيف بعض الرموز من مثل (فصل الشتاء) الذي قد يشير إلى سيطرة قوى الاحتلال وكذلك (إبريل) الذي يمكن أن يكون رمزا لقوى الخلاص، غير أن منحى التحليل يغفل البنية، ويأخذ منحى رؤيويًا كثيرًا ما استندت إليه القراءة، وأغفلت فعل الامتصاص والتحويل المشار إليهما سابقًا.

وفي هذا الإطار تحضر قراءة محمد فكري الجزار⁽¹⁾ التي تبحث في العلاقة بين الالتزام ورؤية العالم الجمالية لتعيد ذات الإشكالية التي لمسناها في القراءات السابقة، إذ تركز على قضية الالتزام؛ ذلك أن القضية موضوع الالتزام هي القضية موضوع الشعر⁽²⁾، وتبسط معالمها بوعي المبدع لهذه الأبعاد، لذا تكون الانطلاقة في المعالجة من الخارج إلى الداخل بعكس المسار الذي ينبغي أن يقوم على معاينة الخارج من الداخل النصي، ومحاولة الربط بين البنى المتماثلة، فهو يبرهن على ارتباط النص بالواقع⁽³⁾ لذا يبدو النص الشعري بعيدا عن التحليل وقريبا من الدراسة الاجتماعية على أساس مذهب الواقعيين.

6.1 اتجاه التأثر بالبنوية:

يبدو أن المفهوم البنيوي قد أخذ تلقيا متنوعا خضوعا لطبيعة الفهم، وطبيعة النصية، والمنطلق الذاتي للناقد سواءما تعلق بالقدرة المعرفية للمنهج، أو الوعاء الثقافي الذي يستمد منه، ومن ثمّ فإننا نلاحظ أن بعض القراءات قد تلقت منه ضمن منظومة الإطار الشكلي مع إدراك فعل التمييز بينهما، لكنّ النظرية الطاغية هي تغليب فعل السياق مع التحرر من كثير من منتطبات المنهج، وتطبيق بعض

(1) الجزار، الخطاب الشعري عند محمود درويش.

(2) المرجع نفسه، ص 216.

(3) انظر: ناصر علي، تحليله للمقاطع الواردة في ص 220 وما بعدها.

مقولاته، ومنهم من استفاد من بعض مقولاته في بيان جوانب جمالية دون خصوصية للتلقي المنهج الذي يطمح لتطبيق منهج متكامل الرؤيا والإجراء. والواقع أن هذه التوجيهات أصبحت تتصاعد في المشهد النقدي ، إذ نجد أن بعض القراءات كانت تشير إلى أن ممارستها تستند إلى ما يمكن تسميته بالمنهج المتكامل الذي يأخذ ما يناسبه وفقا لـ طبيعة المتن؛ لكي تبقى للنص الأدبي خصوصيته التي ينبغي التعامل معها في حدوده.

فقد قرأ صدوق نور الدين قصيدة (بيروت) تحت عنوان ثنائية الدمار/الجمال⁽¹⁾ واستعان بمناهج عدة بغية تشكيل نوع من التوفيق الهادف خدمة للنص، وحدد لذلك مناهج ثلاثة على وجه الخصوص هي : المنهج الاجتماعي والنفسي والبنوي. ويبدو أن هذه التوليفة تبسط حضورها لتقييم قراءة نصية بعدما اجتزأت مقطعا من القصيدة بغية التطبيق الذي حاولت عبره إثارة مجموعة من القضايا حول النص الدرويشي بعمومه.

والواضح أن تفعيل مثل هذه المنهجية يخلق إشكالا نقديا حاولنا إلقاء الضوء عليه في بعض القراءات ، لكن الجانب الذي يميزه هنا هو أن محاولة إيجاد التوليفة المنهجية تمت خارج النموذج الألسني، بمعنى محاولة الموازنة بين المنهج السياقي والمنهج الألسني بآلية تشي بسطحية الفهم لطبيعة المناهج ، وهو ما انعكس على طبيعة التحليل، إذ لم تأخذ القراءات من البنيوية إلا هذه الثنائية التي سرعان ما غادرتها إلى نقد انطباعي سيطرت عليه رؤيا الصراع مع الغرب الرأسمالي وكيونة بيروت بوصفها دولة، ثم الصيرورة نحو وصف الرحيل والجمال الحر مسقطه هذه التوجهات من خارج العالم النصي الذي ينبغي ألا ينفصل عن مقتضيات النص وانطباعاته، وذلك حين خاضت في المعنى الظاهر دون الغوص في بنية القصيدة العميقة، فبيروت ينبغي أن تفهم في سياق شعر درويش وليس بعيدا عنه.

إن تمثيل جدلية الثورة/الحلم التي تسير من خلال متعلقات الرؤيا تبدو أكثر جلاء من خلال السياق التاريخي، فبيروت التي احتضنت الثورة، وأضحت مهوى أفئدة

(1) انظر: نور الدين، صدوق، حدود النص الأدبي دراسة في التنظير والإبداع، دار الثقافة الدار البيضاء، ط1، 1994م، ص159.

العاشق تبدأ بتحويلات العلاقة عن الدور الأصلي ، فتنحاز للحضارة، وتنسى الهم الأول بعد أن غادرتها المقاومة.

ولعل ما يلفت الانتباه في هذا السياق هو الخضوع لمنطلقات أيديولوجية تم إسقاطها بعيدا عن سلطة النص ، وهو أحمظاهر غياب المنهجية التي تم الإعلان عنها، فدرويش وفق رأي القراءة يؤرخ لمرحلة في حياة الثورة الفلسطينية ⁽¹⁾، مما يعزز من حضور التباين في منظومة الإجراء النقدي.

(1) نور الدين، حدود النص الأدبي دراسة في التنظير والإبداع، ص161.

الفصل الثاني

السيمياء والتناسل في تلقي النص الدرويشي

1.2 السيميائية:

تعد السيميائية أو علم العلاماتية من أهم معالِم النقد الحدائثي انطلاقاً من ارتباطها الوثيق بعلم اللغة الذي يمكن وسمه بأنه نظام من الإشارات التي تعبّر عن أفكار (1)، أو بعدها كيانا داخل سيرورة تقدم وظيفة سيميائية بين التعبير والمضمون (2)، أو بتمثلها لنظام من العلاقات وتواصلها مع تنوع العلوم في انسجام بيّن مع واقع الفعل الإنساني الذي تتعدد وسائل تواصله، وتتقاطع نظم تفاعله، فجزورها لم تكن لتفارق الفكر الإنساني المرتبط بالعوالم الكونية التي تحيط بكينونة العالم الذي عايش جدلية العلامة/الفكر، بمعنى أنه لا استقلال بين العلامة ومتعلقاتها القائمة على عنصر التوصيل أو لتأثير، أو أي عوالم خاصة يطرحها الفكر وفقاً لمنظومة التفاعل المفترض، بل إنّ العلائقية التي تحكمهما معا تأخذ أبعاداً تتجاذبهما وسط مساحات ممتدة في جذور الزمان والمكان والتاريخ مع تعددية واضحة في التوظيف اللامتناهي لكثير من المنطلقات العقلية التي تحكم هذه الجدلية.

وقد اخترنا مصطلح "السيمائية" على الرغم من تعدد الاصطلاحات وتباينها؛ استجابة لأمرين: يتجلى أولهما في تناول الدراسات العربية له من أكثر من جانب بغية التأصيل للمصطلح، والكشف عن ماهيته، ويكمن ثانيهما في محاولة الخروج من تعدد الدلالة الاصطلاحية بين الاتجاهين الأمريكي والفرنسي مع عدم إغفال صور التباين والتدافع التي حظي بها المصطلح في النقد العربي، وهو التدافع الحاصل في التنظير لأساسيات المنهج عبر مدخلي: ماهية العلامة ووظيفتها، إذ تطرح التباينات الخاصة بالتصور المفهومي لمصطلح السيمياء بين دلالة العلامة

(1) دي سوسور، علم اللغة العام، ص34.

(2) انظر: إيكو، أمبرتو، العلامة لتحليل المفهوم وتاريخه (ترجمة: هيد بنكراد، ومراجعة:

سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 2007م، ص136.

على اللغة، أو أي مجالات أخرى، وبين بُعدها الاتصالي القائم على عدّها علامات أو إشارات غير ألسنية⁽¹⁾.

في هذا المضمّر يمكن الوقوف على تباينات عدة في حدود المصطلح، فالسيميائية ذات مشارب متعددة تشكل اللغة إحدى مرتكزاتها، لكنها تخرج عن إطارها في كثير من الأحيان إلى عوالم أخرى؛ لذا يصبح الحديث عن المتعلقات الخاصة بالمفهوم والمرتكزة على العلامة والإشارة والأيقونة أمراً لا بد منه⁽²⁾؛ لأنها تأخذ فضاءً خاصاً في جانب التحليل السيميائي على مستوى التنظير، وهو ما دعا كلا من سوسور في كتابه (دروس في الألسنية العامة)، وبيرس في كتابه (كتابات حول العلامة) إلى تتبع علاقات هذه التشكيلات بغية معرفة أبعادها مع الإشارة إلى أن "التفكير في العلامات قديم قدم الظواهر السيميائية ذاتها، ولكنه لم يتخذ شكل علم مستقل إلا مع هذين المؤسسين"⁽³⁾، إذ بدت عملية التقنين لهذا العلم على الرغم من الازدواجية التي رافقت هذه المرحلة وبخاصة في الجانب البنيوي.

وقد ارتكزت كثير من المحاولات على استيعاب دور اللغة في تشكيل هذا العلم، ذاك "أن اللغة نظام من العلاقات تعبّر عن أفكار، ومن هنا يمكن مقارنتها بالكتابة وبأبجدية الصم والبكم، وبالطقوس الرمزية، وبأشكال التحية، والإشارات الحربية، ولكنها أكثر أهمية من كل هذه الأنظمة"⁽⁴⁾، لذا فإنّ تعاملنا معها ينبغي أن يكون حذراً؛ لأنها لا تمثل كيانات مجردة بل هي وسيلة تخاطب بين عوالم حياتية تتباين في عمليات تلقيها، ولا تكتفي بدور كهذا، بل تتعداه إلى تشكيل العوالم الخاصة بين الثقافات المتعددة، وهو أمر يضعنا أمام تجاذبات متباينة نتيجة اختلاف الثقافات

(1) عزام، محمد، النقد والدلالة، نحو تحليل سيميائي للأدب، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1996م، ط1، ص8.

(2) انظر: فضل، مناهج النقد المعاصر، ص116.

(3) انظر: بنكراد، سعيد، السيميائيات النشأة والموضوع، عالم الفكر، العدد3 المجلد35، مارس، 2007م، ص13.

(4) بنفست، إميل، السيميولوجيا واللغة، ترجمة: سيزا قاسم مجلة فصول، المجلد1، العدد3، أبريل1981م، ص57.

المتفاعلة معها، وتعدد مستويات تلقيها؛ مما أدى إلى تباين تفسيرات الدال ذاته بين اللغوي واللالغوي، وتأويل المدلول وتفسيره إلى علاقات الاعتباطية، والعلامة السائبة، ولكننا مع ذلك متفقون على أن هذه العلامات تشكل حضوراً منفرداً داخل البنيات التي تتحكم فيها منطلقات لغوية وسياقية واجتماعية، "فكل نظام دلالي يحتوي على مخطط للتعبير، وعلى آخر للمضمون، وعلى دلالة مطابقة لما بين المخططين من علامة"⁽¹⁾.

ولم يتوقف البحث السيميائي مع حدود اللغة والوظيفة الملقاة على عاتق العلامة ذاتها، وعمليات التفسير أو التأويل داخل هذه المنظومة حسب، بل تجاوزها في حدود ترابطها مع علوم أخرى تتعلق بالأسلوبية، والإبداع، والتلقي، والتداخل مع: علم النفس والاجتماع والتاريخ، وأضحت علماً وفلسفة ومجالاً للتطبيق في مجالات اللغة والمجتمع والثقافة والسينما والموسيقا والقانون⁽²⁾.

ويبدو أن مقولات سوسور قد فتحت أبعاداً متنوعة حول التواصل اللساني في المجال السيميائي، وعممت على مجالات كثيرة، فصارت مقولة "الدال والمدلول" تشكل هوية الدرس اللغوي الذي بدأ تلقيه أكثر فاعلية مما قبل، ففتح المجال لاقتناص هذه المقولات وبناء مجموعة من النماذج استثمرت في مجال النقد الأدبي لبناء منظومة من الممارسات التي تدرس طبيعة التعالقات المختلفة بين الجوانب النصية والعالم الخارجية وبخاصة في مجال ما اصطلح على تسميته باعتباطية العلامة، إذ يحضر المتصور الذهني بناء على ما أسماه الغزالي بمبدأ "التواطؤ"⁽³⁾، أو ما أسماه

(1) السريغيني، محمد، محاضرات في السيميولوجيا، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط1، 1987م، ص23.

(2) بغورة، الزواوي، العلامة والرمز في الفلسفة المعاصرة، عالم الفكر، العدد الثالث، مج35، 2007م، ص98.

(3) انظر: الغدامي، عبدالله، الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلى التشريحية، قراءة نقدية لنموذج إنساني معاصر، النادي الأدبي الثقافي، ط1، 1985م، ص48-49.

بارت" بالترويض الاجتماعي"⁽¹⁾، وهو ما رفضه بيرس تحت رؤيا الحضور الثلاثي للعلامة.

هذا التداخل في الفهم أدى إلى تمازج آخر في المناهج النقدية، ففعل السيمياء لم يكن ليستقل عن المنهج البنيوي الذي استغل كثيرا من جوانب هذا العلم للوقوف على بنيات النصوص المتنوعة، وهو متصل من جهة ثانية باللسانيات في جانب عدّ اللغة جزءاً من هذا النظام، وكذلك اتصالها بجوانب ما بعد البنيوية وما نادت به كريستيفا من الخلطة الفرويدية، فهي تطمح لتحليل دلالي يقوم بالشكلية التي يهدف بها إلى التفكيك بدون أن يقترح أي نسق عام مغلق⁽²⁾، وقد عبّر عن ذلك شولز بتأكيد "أن السيمياء تهتم بالأيدولوجيا، وبالبنى الاجتماعية، والاقتصادية، وبالتحليل النفسي، وبالشعرية، وبنظريات الخطاب"⁽³⁾.

إنّ استقصاء منهجية السيمياء نظريا سيصرف النظر عما نحن بصدده، فضلا عن أنه قد لا يعيننا بكليته في هذا المقام بقدر ما تعيننا تطبيقات المنهج في المشهد النقدي الذي أخذ نقاده يستثمرون بعضا من متعلقاته بتداخل بين لم يستوعب كل الأطر الأيدولوجية والفلسفية التي أحاطت بهذا الاتجاه وبخاصة في المجال التطبيقي الذي استثمروه للكشف عن تفصيلات الخطاب الشعري بعد أن وجدوا أنه يشكل حلقة وصل هامة لمعرفة ماهية الأدب، وذلك بوصفها نموذجا للتفاعل الخلاق بين أطراف العملية الإبداعية انطلاقا من سيميائيتها الخاصة، وبقي كثير من الباحثين مسكونين بأبعاد غير محددة المعالم سواء على المستوى الموضوعاتي، أو التشكيل الفني بعد أن اتخذوا من بعض التوجهات السيميائية مدخلا للقراءة الاستكشافية فارتكزوا في أحيان متعددة على ما طرحه بعض منظري السيمياء المرتبطة بالتأويل من مثل ما

(1) بارت، ولان، مبادئ في علم الأدلة ، ترجمة محمد البكري، دار الحوار، الدار البيضاء، 1986م، ص82.

(2) كريستيفا، جوليا علم النص، ترجمة فريد الزاهي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط 1، 1991م، ص18.

(3) شولز ووبرت، السيمياء والتأويل، ترجمة: سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1994م، ص15.

قدمه ميشال ريفاتير الذي "طور طريقة سيميائية خاصة بالقراءة جاعلا منها قراءتين: إحداهما: استكشافية والأخرى استرجاعية، يتعرف في الأولى على المعاني الأولية لشفرة القصيدة، وفي الثانية تفسير الشفرة وتأويلها لافتا النظر إلى المعاني الثانوية التي يتوصل إليها عن طريق التأويل"⁽¹⁾، وما قدمه شولز وهانز وغيرهم من النقاد الغربيين، وهو ما استدعى حضور الفعل النقدي الذي أضحت العلامة مدخلا غير عفوي من مدخلاته، بمعنى أنّ الخطاب النقدي قد تجاوز البنية السطحية للعمل الأدبي إلى البنية العميقة ضمن فلسفة العلامة التي تشير إلى علائق الغياب من خلال الحضور.

بيد أنّ التلاقي بين مناهج النقد وتفعيلها في كثير من الدراسات قد غيَّب كثيرا من جوانب المنهج، وقد تمظهرت هذه المعطيات في قراءات نقدية خضعت لاعتبارات متعددة وفقا لآليات التفعيل التي كانت في أغلب الأحيان مركزة حول المعنى عن طريق الإشارات المحفزة لفعل التلقي على الرغم من عدم تبنيتها للمنهج بكل تجلياته النظرية، ومن ثم فإننا مطالبون في هذا المقام أن نقسم وقفنا إلى بعض العنوانات التي من شأنها أن تلقي الضوء على معالم مهمة في النقد السيميائي في تجربة درويش؛ لأن تفصيلات المشهد النقدي متعددة، فنظام العلامات متداخل ومتشعب بين مناهج النقد الأخرى، ومتلقوه مختلفو الثقافات، ومتباينو الإجراءات، وقد آثرنا أن نقف على النماذج التطبيقية التي نناقشها ضمن العنوانات التي تبسط هذه الجدلية.

1.1.2 سيمياء العلامة/الإشارة:

تمثل العلامة إحدى المرتكزات الفاعلة التي أعلنت من شأنها السيميائية، إذ تشير إلى موضوعها نتيجة رابط ديناميكي بينها من جهة وبين حواس الشخص من جهة أخرى⁽²⁾ وقد حددها بيرس بأنها "علامة لها رابط فيزيقي مع الموضوع الذي تحيل

(1) خليل، إبراهيم محمود، النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، دار المسيرة، عمان، ط1، 2003م، ص106.

(2) بغورة، العلامة والرمز في الفلسفة المعاصرة، ص102.

عليه⁽¹⁾ تقريباً لها عن الأيقونة والرمز مع عدم انقطاع الصلة في كثير من الوظائف التي تؤديها بالمشاركة معها، فهي تفترق "عن الرمز من جهة، وتتواصل معه من جهة أخرى، فهي إشارة حسية إلى واقعة أو موضوع مادي، بينما يبدو الرمز تعبيراً يومياً إلى معنى عام يعرف بالحدس، ولكنهما يتواصلان في إمكانية تسمية الرمز باسم العلامات وتعاقبهما على مدلول واحد⁽²⁾.

بيد أن التلقي النقدي تفاوت في تفعيل هذا الفهم بين خصوصية المصطلح وتطبيقاته، وبين عموميات الطرح وتفريعاته، وبدا فيه الارتكاز على المعنى العام، وهو ما يمكن معاينته بمناقشة بعض النماذج النقدية التي نستبين من خلالها طبيعة هذا التباين، وفاعلية المنهج، وطبيعة النتائج التي تم التوصل إليها في هذا المضيق. استأثرت العلامة في لغة الشعر العربي المعاصر بقراءات عدة أفادت من طبيعة المنهج الذي قاد إلى نتائج مهمة مراعيًا خصوصية الشعر، ومستثمراً اعتبارية العلاقة، ومنمياً أفق التأويل المستند إلى ضرورات ملحّة في جانب الإبداع والتلقي، وبما أن النصّ الدرويشي يمثل نموذجاً للنصّ الشعري الحديث فقد أخذت القراءات النقدية تتجه في قراءته إلى معايير منهجية تفاوتت في نظرتها تبعاً للمنهج النقدي الذي ارتبط مع مناهج أخرى، إذ ارتبط عند أحمد الزعبي بالقراءة السياقية، وتعدد عند بسام قطوس، وتناوب عند الرواشدة بين المنهج البنوي ونظريات التلقي، وبقيت تفصيلات منهجية كثيرة يمكن أن نشير لها في سياق مناقشتنا لهذه النماذج⁽³⁾.

لقد كانت قراءة أحمد الزعبي من أولى القراءات التي حاولت أن تقدم النصّ باستثمار المنهجية السيميائية، وذلك عندما عدّته علامة سيميائية ينبغي مناقشتها ضمن فاعلية السياق، وكشفت عن أهميتها عند تتبعها للعلامات اللغوية والإشارية

(1) انظر: إيكو، العلامة تحليل المفهوم وتاريخه، ص 91.

(2) انظر: نصر، عاطف جودة، الرمز الشعري عند الصوفية، دار الأندلس للطباعة والنشر، بيروت، ط 1، 1987م، ص 20-22.

(3) انظر الرواشدة، إشكالية التلقي والتأويل؛ وانظر: الزعبي، أحمد، الشاعر الغاضب محمود درويش دلالة اللغة وإشاراتها وإحالاتها، دار الكندي، ط 1، 1995م؛ وانظر: قطوس، بسام، إستراتيجية القراءة، التأسيس والإجراء النقدي، مؤسسة حماده ودار الكندي، 1998م.

التي هي علامات تحيل إلى كيانات معلنة، إذ إنها تشير إلى التفاعل الواقع بين الأبعاد الإشارية والبعد الإبداعي، ثم تقسيم هذه العلامات بطريقة مواكبة لفعل القراءة النصية، وهو أمر قائم على محددات مرجعية خارجية تحدد معالم الخطاب على الرغم من أن هناك تداخلا أحيانا¹ في المفاهيم النقدية لاستعمال بعض المصطلحات السيميائية.

غير أن من أكثر إشكاليات المنهج في سياق النقد السيميائي انحسارها في البحث عن المضمون، وهي إشكالية قد يعود جزء منها إلى طبيعة النظرة إلى الأدب من وجهة النظر الأيديولوجية، وكذلك طبيعة النظرة السيميائية في بعض جزئياتها، إذ إنَّ التعبير مرتبط بالمضمون وفق عرف ثقافي⁽¹⁾، ولكنَّ المهارة تبدو في مدى معاينة الواقعة النقدية، وإقامة التوازنات الخاصة بين معطيات النص، وأبعادها الدلالية، وتبرز محاولة الإفادة من النموذج السيميائي التأصيل لمعلم مفهوم الإشارة التي تندمج مع الرمز والصورة والإيقاع بوصفها دوالَّ تفضي إلى مدلولات، وهو تصوّر قائم على تقصي البعد التوصيلي للدوال بصورتها العامة، وإشارات النص في رأيه تعني "نظم التأشير والترميز والتركيب والتوظيف والإحالة التي تشكلها مجموعة الإشارات من خلال المفردات والصور والعبارات والبنى والأساليب والإيقاعات الواردة في القصيدة"⁽²⁾.

ولعلَّ ما تقدمه القراءة يتمركز حول التعاطي مع كل شيء في تفصيلات القصيدة بصيغة تقترب أكثر من عمومية المصطلح النقدي، ذلك أن الفعل الإجرائي يبدو قاصرا أمام هذا الطرح الموسع؛ مما أفضى لحصر هذه الأبعاد جميعا في بوتقة الدلالة الظاهرة دون اعتبار للكيفية التي تؤدي فيها العلامة وظيفتها، فالفعل الأساس يكمن في محاولة مسك الشفرة النصية بوساطة العلامة السيميائية وضمن تطبيق خطوات متصلة بالمنهج على ثلاثة نصوص امتازت بقصر المساحة النصية، والبعد عن التقريرية التي عرفها درويش في بدايات تجربته، وهي بالترتيب قصيدة (حجر كنعاني في البحر الميت)، وقصيدة (الأرض)، وقصيدة (سرحان يشرب القهوة في

(1) إيكو، العلامة، تحليل المفهوم وتاريخه، ص196.

(2) الزعبي، الشاعر الغاضب محمود درويش دلالة اللغة وإشارات وإحالاتها.

الكافثيريا)، وقد مكن هذا الأمر القراءة من التحرك خلال الأبعاد النصية بشكل أكبر للمضي في تفعيل الجانب الآخر الذي ارتكز على توسيع المفردات التي تطبيقية التي نهضت عليها على الرغم من الإصرار على تزواج المدخل إلى فهم العمل الشعري ضمن علاقة الفكر الفن في تقديم الجانب الفكري "إننا سنحاول عالم القصيدة فكريا وفنيا، وسنرحل مع رموزها وإشارات وإحالاتها ونصوصها الغائبة وتتواصلها ودلالاتها وإيقاعاتها؛ لنقف على أبعاد الغضب، والثورة، والرفض الكامن في أعماق الشاعر وقصائده"⁽¹⁾؛ وهو فهم لم يبارح القراءة استجابة لفهم الطبيعة المنهجية، إذ تبدو معالم التأثر في النقد السياقي في العنونة التي قدمتها مستجيبة بذلك للعلاقة المحكومة بجدلية الغاية الوسيلة التي يبدو أن رائحتها ما تفوح بشكل جلي في تشكيلها لفضاء البعد النقدي في شقها الأول المعلن لسلطة المضمون "محمود درويش الشاعر الغاضب"، أو الأيديولوجي، وفي شقها الآخر بالخضوع لعمومية الخطاب السيميائي بالإشارات والإحالات دلالات اللغة وإشارات "، وهو ما دفع باتجاه سلطة النقد الشارح التي كانت تدور في فلكها كما يبدو في مدخلها المنهجي الذي أشير له في المفتاح بالقول: "إن النص إشارات بالكلمة المفردة، وبالصورة، وبالتناص، وبالأسلوب وبالبناء، والإيقاع"⁽²⁾.

هذا السعي بدوره تعالق مع تكاملية الرسالة التي تسعى إلى المقاربة بين البعد الإشاري والاتصال المضموني ضمن مقولات السياق وبإجراء يحفظ الشمولية للنص المقصود حتى أن الفعل النقدي كان أحيانا يتجاوز الحديث عن الإشارة ومتعلقاتها إلى تتبع ما تقوله القصيدة، وهو أمر نسبي مدفوع بألية الكشف عن ماهية العلامة، ومن ثم فإن القراءة فتحت في هذا المضمار مجالاً أرحب للولوج إلى دراسة الخطاب الشعري سيميائياً بقدر ما تحدده الرؤيا، ووسعت من إطار العلامة مع عدم إخضاعها للبعد النظري الخاص بجوانب المنهج في ظل عدم وجود علامات فاصلة لمحددات المناهج الأخرى، فهناك تقاطع مع المنهج التاريخي الذي برز ضمن سرد بعض الحوادث التي يمكن أن نطلق عليها المناسبة، أما الإشارات

(1) الزعبي، الشاعر الغاضب محمود درويش دلالة اللغة وإشارات وإحالاتها، ص10.

(2) المرجع نفسه، ص15.

والعلامات المطروحة فتتقاطع مع اتجاه الأسلوبية مع اتساق واضح في بعد الأطروحات الأيديولوجية الشارحة التي لجأت إليها القراءة في تحليل قصيدة "سرحان يشرب القهوة في الكفتيريا"، ومناقشتها لعلائق الغياب والحضور في قصيدة "الأرض"، إذ توسّع الطرح السيميائي، وتقرأه من بعد سياقي حين أخضعت علاقة الغياب لما سمي غياب المناسبة داخل القصيدة، وحضورها داخل السياق؛ مما أدى إلى تأويل العلامة ضمن إطار ذات العلاقة، فأذار الذي استثمره درويش يشير إلى يوم الانتفاضة في الواقع والرمز الأسطوري في الجانب الفني⁽¹⁾ ومن ثم تستحضر الوقائع التاريخية لتحظى بمحورية التحليل، وتختزل العلائق الفنية، أما التناص فهو يقترب من قراءات البنيوية وما بعدها، وإن كان متصلا بالبعد السيميائي بشكل أعمق مما تبرزه القراءة، وبدت متعلقات العلامة تبتعد عن اختلافات المنهج، وتحديد الفروقات الفاصلة بين مصطلحات النقد.

والواضح أنّ ارتهان العلامة بوظيفة التواصل، وفهمها في إطار الأبعاد السياقية قد نأى بالمعطى النصي عن التحليل، وأضرّ كثيرا بمحددات القراءة، ذلك أنّ النص أصبح مرهونا بإيصال الرسالة التي يحملها، ومن ثم فإن هذا المسار قد يخرج العمل من أدبيته كما يرى أصحاب النقد النصي، ذلك أنّ النص يتحول في ذاته إلى رسالة قد تنتهي فور الإبلاغ عنها، ويبقى الهدف تتبع المعاني الأمر الذي قد يتحقق في المناهج السياقية، أو أنه يمكن إيصال هذه الرسالة بأسلوب آخر يكفل نوبان الفواصل الخاصة بين أجناس الأدب لا سيما أن هذا الإجراء يستند إلى إطار مفهومي حدد بماهية الوظيفة التي تقوم عليها العلامة في أكثر من موضع، إذ يُنظر للنص على أنه إشارات تهدف "لتجسيد رسالة، أو خطاب يحمل رؤية للواقع، وقراءة له من منظور المبدع وبأسلوبه الخاص"⁽²⁾ ونحن نرمي من ذلك تأكّد ماهية العلامة التي ينبغي أن تحدد في إطارها البنيوي، أو السيميائي، إذ إن مقصدية المبدع ليس بالضرورة أن تتطابق ومقصدية النص كما يرى النقد الحدائي "فالعلامة اللغوية تشكل ملتقى

(1) الزعبي، الشاعر الغاضب محمود درويش دلالة اللغة وإشارات وإحالاتها، ص134.

(2) المرجع نفسه، ص15.

العلامات ، وقناة مركزية تمر عبرها الدلالة من مختلف الفضاءات السيميائية اللغوية وغير اللغوية؛ ليعاد إنتاجها وتحقيقها معرفيا أو جماليا بواسطة اللغة⁽¹⁾. وثمة ملاحظة أخرى تكمن في اتساق حركة العلامة داخل بنية النص من حيث الشكل الفني، وتواصلها في مجالها الثاني، وهو وعي متفاوت الحضور، إذ تسخر المقطوعات الشعرية دليلا على مقصدية التحليل، وهذا ما يبدو من اللغة الطاغية المعنية من شأن الثورة أو وصف الواقع؛ إذ يستدعي تأويل الإشارة خواطر الناقد بآلامها وأحلامها⁽²⁾، ويرتكز في التحليل على مقطوعات شعرية مجتزأة من سياقها النصي، دون بلورة نصية تستند إلى فضاء البنية، أو النقد الألسني الذي تنادي به السيميائية عند كشفها "عن نظام العلامات على أساس أنها قائمة بذاتها في النص؛ لا مجرد وسيط عبثي؛ وذلك بتعرية البنية الفنية له بصهرها في بوتقات التشاكل والتباين"⁽³⁾، إذ غالبا ما تم الاعتماد على مستوى كشف المرجعيات دون بلورة تفاعلها، أو دراستها في المستويات التركيبية الخاصة بها.

ولعل ما نوقش في "صورة الحجر الحجل"، يصلح أن يكون نموذجا على بعض ما ذهبنا إليه، إذ غالبا ما حدث تداخل بين الإشارة بالمفردة والإشارة بالصورة على الرغم من أن الحديث في بعض الفقرات كان عن تكرار الصورة من خلال قولهم "تنبط هذه الصورة بالإشارات المتكررة إلى الحجر في القصيدة" أو الإشارة إلى مفردة الحجر ونحن نناقش فكرة الصورة، ومدى عدها فعلا سيميائيا خاصا يصدر عن وعي، فهل لهذه الصورة محددات تدل على خصوصية واعية بها؟، وما الذي يمكن أن تقدمه في ظل تعالقها مع العلامات الأخرى؟ وما الفاصل بين طرحها في مستواها الأسلوبي ومستواها السيميائي؟، ولماذا لم يتم طرح الأمر في البعد

(1) روايل بطاهر، سيميائية التواصل الفني، عالم الفكر، العدد الثالث، المجلد 35، 2007م، ص250.

(2) الزعبي، الشاعر الغاضب محمود درويش دلالة اللغة وإشارات وإحالاتها، ص58-59.

(3) مرتاض، عبد الملك، التحليل السيميائي للخطاب الشعري (تحليل بالإجراء المستوياتي لقصيدة شناسيل ابنة الحلبي)، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005م، ط1، ص15.

الإشاري المتعلق بالكلمة والذي أظنه سيؤدي إلى نفس الأفق التحليلي الذي توصلت إليه القراءة.

إنَّ إحدى مهمات القراءة تتجه إلى ترجيح احتمال على آخر، وذلك بتضافر البنية اللغوية والدلالية مع الـ مسار النصي، وهو أمر كان ينتظر نقاشاً مستفيضاً وخاصة عند إيراد الإشارة الأولى التي أحالت دلالة البحر إلى مرجعيتين: تشير أولاهما إلى الواقع العربي المتردي، وثانيهما إلى الشهادة على التاريخ، والتحليل ينسجم والبعد الأول أكثر، مما يشير إلى استثمار البحر ليكون علامة على بقاء المنطقة وحضورها تاريخياً، وهو ما نهضت به الرمزية الخاصة بالحجر الكنعاني، غير أنَّ من الواضح أن إضافة كلمة (كنعاني) إلى لفظة الحجر هو المقصود من تفاعل هذه العلاقة السيميائية مع قصدية النص، وقد أشير إليها بعد ذلك عبر المزج بين لفظتي الحجر وكنعان.

والواضح أن (درويش) قد استثمر الأمر في مواضع متعددة بسيميائية مختلفة، إذ تعددت دلالة الحجر وتباينت، وهو ما لم تسع القراءة باتجاه كشف معالمه؛ لأنها كانت تحاول أن تجيب عن الأبعاد الدلالية الموضوعية التي تتوافق ومستوى التحليل المرتكز إلى التفسير دون مساءلة النص ضمن أبعاده السيميائية، ومن ثم كان السير بخطوات رتيبة حول ماذا يريد درويش أن يقول؟، وهو أمر مشروع في ظل انفتاح السيميائية على مناهج نقدية أخرى، واستفادتها من تجاوزها لبعد دلالة البنية إلى المعطيات التأويلية التي سار فيه شولز في كتابه (السيمياء والتأويل)، لكنه يفترض وجود وعي منهجي؛ لأن قراءة العلامة في هذا الموضع ينبغي أن تكون أوفر حظاً؛ فمؤول الخطاب وفق رأي بيرس يعدها نموذجاً للتعاطي، فهي تحدد خصوصية النص، ومرتكزات الخطاب.

ومن هنا فإنَّ هذا الطرح يستوجب التطرق إلى فضاء البعد السيميائي الذي كنا نأمل أن يتم التعاطي معه بالمرجعيات السيميائية ذاتها؛ ذلك أن وظيفة العلامة قد لا تقتصر على الأبعاد الدلالية، وإنما هي ذات أبعاد تأثيرية، وجمالية، وإيحائية داخل البنية النصية ذاتها، وهذا ما كان ينقص الطرح في كثير من المواطن، الأمر الذي من شأنه أن يمنع تقديم الفاعلية النصية التي ترغب السيميائية في كشف جزء غير

يسير منها، بل إنها المنطلق المحدد لخصوصية تشكيل العلامة السيميائية لدى درويش، فهي وإن كانت مرتبطة بالمعنى إلا أن لكل مبدع فضاءً خاصاً يعلن عن تميزه وإبداعه وبخاصة بعد معرفة أن نظام العلامة ليس مقتصرًا على مبدع بعينه، وإنما تكمن خصوصية المبدع في إطار التضافر الإبداعي بين العلامة والدلالة والفضاءات الأخرى.

ويبدو أن فضاء الرؤيا قد أدى إلى التجاوز عن الفعل السيميائي في بعض ممارسات الخطاب النقدي، استجابة لطبيعة بعض أطروحات المنهج التي تم تفعيلها أيضا إلى جانب التداخل المنهجي، والخروج بها إلى طرف آخر يتعلق بالمتلقي، فبين العلاقتين تتكون قراءة تقوم على مبادئ علم التلقي بممارسة تتقنى عموميات المنهج، وتحاول أن تفهم الخطوط الفاصلة بين مكوناتها، غير أنها تستمد إجراءاتها من تحديدات متعددة تغطي من خلالها لغة القراءة على محددات النص، وهذا ما يمكن ملاحظته عند استحضار قراءة بسام قطوس في كتابه (إستراتيجية القراءة، التأسيس والإجراء النقدي) التي اتسمت بكثرة مرجعياتها وتداخلها، فهي تجمع بين أكثر من تصور حول الدال والمدلول سواء ما قدمه سوسور أو بيرس، أو ما أشارت له التفكيكية وفق ما جاء به رولان بارت، وما قدمته نظرية التلقي كما قدم لها جوناثان كلر، ودمج ذلك كله مع ما قدمه النقد العربي، وهي تصورات نقدية لا تنتظر للعلامة من منظار واحد، ولكن القراءة حصرت ذلك كله في البحث عن علائق الغياب والحضور دون بيان آليات هذا الكشف، وفواصله التي تحدد طبيعة المصطلح وفعله الإجمالي، فحين قرأت قصيدة ثناء ريتا الطويل " اعتمدت على آليات السيمياء، وضمن علائق الحضور والغياب وبالارتكاز على بعض الرموز داخل البنية النصية، وبدا طرح الإجراء أقل فاعلية من محاولة التنظير النقدي، في محاولة لتأسيس علاقة العلامة بالكلام والموضوع والمعنى، إذ تتم الإشارة إلى أبعاد نظرية حول النص الغائب تسودها لحظة المقاربة بين النقد الغربي والنقد العربي؛ لتظهر هذه اللحظة أبعد غورا؛ استجابة لبعد الشقة حول طبيعة التحولات على الرغم من وفرة نقاط الالتقاء.

إن القراءة تركز في مسارها على ما جاء به الغدامي في محاولته التأسيس لجوانب المصطلحات النقدية في كتابه (الخطيئة والتكفير) الذي يشير إلى التراكم المعرفي في الحقل النقدي، وهو ما يعني متابعة قطوس له في محاولة الخروج بمنهج نقدي من خليط هذه المناهج انطلاقاً من مقولة الغدامي "قأي منهج نقدي تأخذ به، وأي رأي تسعى إلى تكوينه، وأي مدرسة تشكلها، لن تكون كلها سوى حوافر تقع على حوافر غرست -من قبل- في جبين الزمن سابقة حتى وجودك، بل مكونة لوجودك، ولست إلا بعض صنائعها"⁽¹⁾.

وتتمظهر الإشكالية في محاولة المقارنة الإنتاجية للمصطلح بين ما قدمه الغربيون وما أسس له العرب، وهو أمر لا تقي به بعض السطور الموهلة في إيجازها مناقشة، والواسعة في أحكامها نتيجة، بل إن الأخطر من ذلك هو الإغلاء من شأن الغربي وغياب مقابله العربي في الإجراء النقدي التطبيقي مع حضور النتيجة التي تفترض قيام الإجراء عليها بشكل معاكس، فالغزالي - كما يرى قطوس متابعاً الغدامي - قد سبق عصر السيميولوجيا بقرون في تصوره لعلاقة الدال بالمدلول"⁽²⁾، وهذا أدعى إلى وجوب حضوره منهجياً في هذه القراءة، أو غيرها مما قدّم في الكتاب المذكور، فالإبداع بمعنى التجديد الأصيل لا يتم إلا على أنقاض قديم وقع احتواؤه وتمثله وتجاوزه بأدوات فكرية معاصرة تتجدد بتجدد العلم وتتقدم بتقدمه"⁽³⁾.

لقد كان منحى التحليل ينزاح إلى استثمار البعد الرمزي بمنطلقاته الرؤيوية، وهي ذات بعد سطحي أشير له بالبنية السطحية، غير أنه في الواقع خطاب الظاهر الذي قدّم استجابة لما أسماه بعض النقاد بالنص الغائب، والمرتكز بالدرجة الأولى إلى استحضار الرموز والدلالات والإشارات التي من شأنها أن تدعم حضور "موقف

(1) الغدامي، الخطيئة والتكفير، ص6.

(2) انظر: قطوس إستراتيجية القراءة، التأسيس والإجراء النقدي ، ص59؛ وانظر: الغدامي، الخطيئة والتكفير، ص44-45.

(3) الجليوي، عابد، أزمة الإبداع في الفكر العربي المعاصر، أزمة ثقافية أم أزمة عقل ، مجلة فصول، مجلد4، عدد3، 1984م، ص112-113.

فكري واضح، ورؤية لا تشوبها شائبة حتى وإن بدت القصيدة في مفرداتها وتراكيبها وعلاقتها مرتبطة بالحياة اليومية⁽¹⁾.

ولقد أدى هذا الأمر إلى اختزالية بينة على مستوى المدلول الشعري فريدًا التي تقف رمزا في التجربة الشعرية لدرويش إشارة عائمة تنفتح أحيانا، وتتغلق في أحيين أخرى، فهي "سواءً أكانت امرأة حقيقية من لحم وشحم ودم لقيها الشاعر فأحبها، وتعلقها، أم كانت رمزا فنيا، أم كانت امرأة ثم تحولت إلى رمز فني أو قناع.. فإن ذلك لا يغيّر من حقيقة فهمنا للقصيدة الرمز والدلالة والرسالة والموقف"⁽²⁾، وهنا يبدو أن منطلق الحكم المعنى الظاهر للخطاب دون استثمار بين اللسيميائية اللغوية؛ ذاك أن "أية نظرية للغة حتى وإن آمنت بمبدأ اعتبارية العلامة اللسانية ستفتح من جديد قضية تحليل العلامات"⁽³⁾؛ وهو تحليل يرتكز إلى عملية قائمة على تحديد المصطلح من جانب، وبسط أبعاده التحليلية من جانب آخر بسيميائية اللغة الشعرية التي لا شك أنها تتطرق من خصوصية لا يمكن اختزالها بالمعاني العامة المشكلة للواقع.

ولعل ما ينبغي إدراكه هو أن حضور التواصل المعرفي، و (وقوع الحوافر على الحوافر) أمر قد لا يفهم منه تمييع المعرفة، أو نكران دوران الزمن وحيويته، ومحاولة التأسيس والنهوض باعتماد أسس المعيارية دون اختزال مغل، أو إطناب مفرط، بل ينبغي أن يكون تتبعا يدرك دقة محاولة المزوجة سواء في الطبيعة الفكرية، أو الجذور الفلسفية، أو إمكانات النهج، فالتباين الذي نراه لدى الغربيين أنفسهم فضلا عن حضوره في مشهدنا النقدي قد لا يسمح بإقامة مقارنة دقيقة مثل هذه القراءة؛ لأن ذلك أدعى لقيامها على العموميات دون تحديد دقيق لمعالم المنهجية، فالواضح أن القراءة التطبيقية استندت في كثير من مراحلها إلى البعد المضموني أكثر من التحليل السيميائي الذي يستثمر العلامة بعلاقاتها المتعددة في ظل السياق النصي، وأضحى التعامل مع النص في ظل حضور رمزية "ريتا" ذا

(1) قطوس، إستراتيجية القراءة، التأصيل والإجراء النقدي، ص72.

(2) المرجع نفسه، ص72.

(3) إيكو، التأويل بين السيميائية والتفكيكية، ص139.

رؤيا أحادية الجانب على الرغم من الحضور الداعم للأدوات السيميائية المشكّلة للقصيدة سواء ما تعلق منها بنظم اللغة، أو ترميزية الشعر من مثل : العنونة، أو الفضاء البصري، وهي مداخل قد تفضي إلى قراءة سيميائية تكشف عن مواطن الإبداع النصي، يضاف إلى ذلك أن العلاقة التي تحكم هذه القصيدة مع العنونة العامة للديوان وحملها للعلامة السيميائية الترفيمية، والنمط الإحالي قد تقدّم استجابة فعلية لطبيعة المنهج؛ لأن ذلك كله يقع ضمن الطرح المبني على التكامل إذا ما افترضنا أن العلامة هي "مركز الاستقطاب لكل سيميائية مهما كان مجال اشتغالها، أو طبيعة الأداة التي تتوسل بها والخطاب الذي تنجزه، وأعني بذلك أن العلامة اللغوية تشكل ملتقى للعلامات، وقناة مركزية تمر عبرها الدلالة من مختلف الفضاءات السيميائية اللغوية وغير اللغوية"⁽¹⁾.

إن متلقي الخطاب في هذا الموضوع يدرك أن هناك مستويات متعددة لتلقي هذه الأنظمة الإحالية وإدائها وفق البنية العلاماتية، وهذا المطلوب منهجياً، وليس البحث عن المضمون الفكري، وإخضاع العلامة السيميائية له؛ ذلك أن أي استعراض بسيط للقصيدة ينبئ بارتكازها على البعد الرمزي، وتجاهل قيام علاقة غرامية في هذا الموضوع من المتناقضات الإحالية، والنمط الإشاري، ولكننا بحاجة إلى خصوصيات النص، ومواطن إشكالاته، وفعل توصله، ومعالم تفرده.

وقد يكون من المناسب ونحن نناقش ما قدّم في القراءتين السابقتين أن نستعرض ما قدمته قراءة سامح الرواشدة⁽²⁾ في جانب التعاطي مع العلامة السيميائية، ومحاولة إخضاعها لجوانب التأويل بعد أن خصصت جانباً من اهتمامها لقراءة نماذج شعرية متنوعة، إذ ارتكزت على فك شفرة النص الشعري، وما يثيره الدال اللغوي من إشكاليات تتعدد أسباب حضورها، وتباين الآراء في تحديد مرجعياتها، فكان السعي لتفعيل هذه الجدلية، مع الإشارة إلى الوعي الحاصل في التعامل مع النص، استناداً للنموذج اللغوي الذي خضع لمعالجة نصية تبنت فعل مساءلة النص وحواره بدل إخضاعه لفعل الواقع.

(1) رواينية، سيميائيات التواصل الفني، ص 250.

(2) الرواشدة، إشكالية التلقي والتأويل، دراسة في الشعر العربي الحديث.

غير أن ما يهمننا في هذا الصدد هو جانب البعد السيميائي، وطبيعة التعامل مع العلامة، والكيفية التي ناقشت فيها القراءة طبيعة العلاقة بين البعد المنهجي والنص الشعري نتيجة الاستجابة الفاعلة لترميزية العمل الأدبي، وما يثيره هذا الأمر من إشكاليات متعددة في مستوى التلقي الذي يتعاطى مع النص على أسس علمية واضحة، وأدوات نقدية بيّنة، وقد استأثرت النصوص التي تعاملت معها القراءة بمساحة كبيرة في جانب المناقشة والتحليل وبخاصة نص " شتاء ريتا الطويل" بوصفه أحد النماذج التطبيقية لبحث جدلية التفاعل بين الدال اللغوي والدال الشعري، وإدراكا لأهمية الفعل النقدي في بسط التوازن بين متطلبات المنهج، ومحددات النص، فالقراءة تؤكد في البداية حضور العلاقة بين سيميائية اللغة وترميزها المعياري من جهة، وبين سيميائية الشعر ونظامه الرمزي من جهة أخرى، ولعل هذا المرتكز هو من أهم محددات الطرح السيميائي القائم على معرفة السياق الشعري؛ وتقديم الزاد المعرفي لحصر الدال بدل عموميته لأن هذه المعرفة تشكل مناط الفهم، "فالارتباطات التي تحمل الطابع الجمالي، وموافقة الجماعة التي من مجموعها تتألف اللغة، هي أشياء حقيقية لها وجودها في الدماغ"⁽¹⁾.

أما المعلم الثاني للقراءة في الانطلاقة من الفهم المحدد لطبيعة العلامة التي يتعامل معها تبعاً لمحدداتها الثقافية والسياقية، إذ لا تغفل أهمية وظيفة التواصل بوصفها إحدى الوظائف الخاصة التي يمكن أن تؤديها سيميائية اللغة الشعرية، فهي موجهة إلى متلق يحتاج إلى تمثّل هذا النظام الترميزي، واستشارته في فهم النص الشعري⁽²⁾، فالتواصل يكمن في هذه الوظيفة التي قد لا تشكل بالضرورة وظيفة نفعية، وإنما تمتلك طبيعة تحفيز الذاكرة؛ لتحقيق مبدأ التنبية الذي يمكن للنموذج اللغوي أن يؤديه بشتى طرائق المعرفة، وقد سمح هذا التصور بمحاورة النص بناء على محددات الطرح السيميائي، والتعاطي مع مدلوله الشعري وفق الدال الذي لا يسمح" بالاستجابة الشخصية التي قد تضيع المنهجية السيميائية المتماسكة⁽³⁾، ومن ثم

(1) سوسور، علم اللغة العام، ص33.

(2) الرواشدة، إشكالية التلقي والتأويل، دراسة في الشعر العربي الحديث، ص51.

(3) شولز، السيميائية والتأويل، ص16.

تحددت الرموز في جوانب البعد النصي، فاللغة الشعرية تخلق نظامها السيميائي الخاص الذي قد لا ينسحب على أشعراء جميعهم، وهو حديث نو شجون يربطنا بما جاء به سوسور عندما تصور أن العلامة ذات علاقة اعتباطية أي "أنها لا ترتبط بدافع، فهي اعتباطية؛ لأنها ليس لها صلة طبيعية بالمدلول"⁽¹⁾.

ويحضر هذا التصور في بعض المقطوعات الشعرية من قصيدة (شتاء ريتا الطويل) إذ ترصد القارئ تفاعل العلاقة بين الدال الشعري ومدلوله، وتجعل من العلامة رمزا شعريا يوجه مظان المتلقي الذي أسهم حضور الانزياح التركيبي للغة الشعرية دون وصوله لمقصدية النص، فمعالم (ريتا) غامضة تتعدد مدلولاتها، ويصبح تأويلها فعلا عصيا لبروز الفجوة بين المستوى اللغوي والشعري في آن واحد على الرغم من أن اتجاه السيميائي قد منح دورا فعالا للمؤول، لكن هذا الدور محكوم بالشفرة التأويلية التي لا تتحقق إلا من خلال الطرق الدلالية والنحوية والتداولية⁽²⁾، وهذا تحليل منبثق من صميم القول الشعري، فالقراءة تستدرجنا لرؤيا تعددية الدلالة التي تستمد حيويتها من ذات النص، فهي تثير مجموعة من الأسئلة التي لا تهدف لحضور إجابات محددة بقدر ما تطمح إلى الإشارة لطبيعة تفاعل العلامة في سياقها الشعري، ورفض فهم أحادية العلامة اللغوية؛ استجابة لتعددية المقاصد النصية؛ لأن التركيز ينطلق من فهم بنيوي قائم على تضافر الأبعاد العلاماتية التي يحفل بها النص، فرمزية (ريتا) ينبغي أن لا تنفصل عن رمزية العصفورين، والقمح، بل إنها تتفتح على احتمالات تشترط حضور انسجامها البنيوي المفترض، وهنا قد تبرز في هذا المستوى التحليلي تساؤلات تبقى مفتوحة على طبيعة الأهداف التي يسعى النقد للوصول إليها، ومنظومة الأحكام المتعلقة في جانب الأبعاد الدلالية، فهل ما يصادفنا يذهب إلى أن مقولة (المعنى في بطن الشاعر) تبقى متفاعلة إلى أن يقدم النص مفاصلها؟.

في هذا السياق تطرح القراءة عنوانها الثانية: "العلاقة الإسنادية والدلالية"

بحثا عن وجوه هذه العلاقة في قول درويش:

(1) إبراهيم، معرفة الآخر، ص75.

(2) انظر: شولز، السيميائي والتأويل، ص62.

بَكَ النَّايُ، لَوْ أَسْتَطِيعُ ذَهَبْتُ إِلَى الشَّامِ مَشِيًّا كَأَنِّي الصَّدَى
يُنُوحُ الْحَرِيرُ عَلَى سَاحِلٍ، يَتَعَرَّجُ فِي صَرَخَةٍ لَمْ تَصِلْ أَبَدًا⁽¹⁾

إنّ القراءة ترصد ما يسمى بالفجوة من خلال العلاقات الإِ سنادية في إشارة إلى ما قدمه جان كوهن حول معقولية الإِ سناد، فالشعر يولد من المنافرة⁽²⁾ وتبدو معالم فاعلية التعاطي النقدي في الإفادة من هذا الطرح؛ إذ يتم الدخول إلى عالم النص عن طريق العلامة المفارقة المبنية على انقطاع علاقة الإِ سناد؛ مما يهيئ الفرصة لخلق الإشكال التأويلي، وفتح المجال لتعدد التأويلات، وهي استجابة عقلانية واعية لا تفرص السياقية الخارجية، وإنما تتحرك وفقا لمنظومة العلاقة بين اللغة الشعرية، ونظامها الترميزي.

إن علاقات الإِ سناد مثلا في جملة (ينوح الحرير) تخلق إشكالا تأويليا في هذا المضمار، إذ تغدو لغة الشعر سامية بلذة تلقيها عصية على محارق التأويل، وهو مُدرك يضع اللغة في مضمارها الإِ بداعي كشفا عن طاقتها المتفجرة، ومكونها الديناميكي الفعال داخل بنية النص التي كشفتها طبيعة الإِ سناد؛ مما أسهم وفق هذه المقولات في خلق غموض تأويلي لعدم تجانس عناصر السياق بعضها مع بعضها الآخر، وهو ما عزته القراءة إلى اتكاء الشعر الحديث على مخيلة فردية هاجسها في الأغلب أن تخلق عالمها المنفرد، ويبدو أن الإشارة تركز على الضرورة الملحة التي قدمها غير باحث والمتمثلة بمبدأ التواطؤ الجمعي الذي يمكن أن يضيء كثيرا من مناطق العمى.

والواقع أن الإشكالية تتحدد في إطارها اللغوي بفعل البعد العلائقي الذي يمنح العلاقة الإِ سنادية دورا آخر يتمثل في مقصديات قد تخرج عن حدود المعنى الذي نفترض وجوده؛ لأن أفقها مرتبط بوظائف إيحائية وانتباهية تخرج أحيانا عن محددات السياق اللغوي ذاته، لكنها تتمركز في محددات الخطاب الرؤيوي الذي يحوم في مخيلة المبدع، وقد يكون التفرد الذي عنته القراءة من أهم حلقات هذا التصور انسجاما مع الدور الذي ينهض به هذا البعد أصلا.

(1) درويش، حصار لمدائح البحر، الأعمال الشعرية الكاملة، ص497.

(2) كوهن، بنية اللغة الشعرية، ص129.

أما في الموضوع الثالث فتتوقف القراءة مع نموذج آخر تحت عنوان "الانقطاع والتشتت والتحويلات الحادة"، وتمثل ذلك بالمقطوعة التي تقول:

نَخَافُ عَلَى حُلْمٍ : لَا تُصَدِّقْ كَثِيرًا فَرَاشَاتِنَا
وَصَدِّقْ قَرَابِينَنَا إِنْ أَرَدْتَ، وَبَوْصَلَةَ الْخَيْلِ صَدِّقْ، وَحَاجَتَنَا لِلشَّمَالِ
رَفَعْنَا إِلَيْكَ مَنَاقِيرَ أَرْوَاحِنَا. أَعْطِنَا حَبَّةَ القَمَحِ يَا حُلْمَنَا ، هَاتِنَا هَاتِنَا⁽¹⁾

فالقراءة تعيد في هذا النموذج ما ألحت عليه في النماذج السابقة حول إشكالية الدال والمدلول، وتقديم دوال شعرية تتفاعل في سياق الخطاب الشعري، وهي بحاجة إلى التأويل الذي يسائل النص، إذ كيف لنا أن نفسر دلالة "الحلم، الفراشات، وبوصلة الخيل، والشمال" في هذه المقطوعة بعيدا عن نظم العلامة اللغوية التي يمكن رصدها مقترنة بالانزياحات الشعرية، وهي متصلة بجوانب التركيب الذي يشكل أحد أركان الدراسات النصية؛ لذلك يقدم هذه العلاقات وفق قائمة من التوقعات التواضعية⁽²⁾.

في النماذج الثلاثة السابقة قدّمت القراءة أسئلة تكشف عن مدى دينامية المنهج الذي تستعين به وذلك بمحددات منها جانب البحث عن علاقات الداخل النصي، إذ تفترض حضور التضافر المفترض للدوال؛ ذاك أن الإشارات دوال حرة لا تقيدها المعاني المعجمية حسب، وإنما تعد هذه العلاماتساؤلا عن المعنى، وتساؤلا عن شروط إنتاجه، وتساؤلا عن أشكال تظهره⁽³⁾.

ولقد حددت هذه المنطلقات أفق العمل النقدي انطلاقا من الإحاطة المعرفية بسيميائية القول الشعري، فهي تقرُّ من البداية أنها تتعاطى مع نصوص مراوغة لا تقبل المعنى الواحد؛ مما أفضى بها إلى المحدد الثاني المتمثل بفعل القراءة المتعددة، وهو استجابة لمراوغة اللغة الشعرية ذاتها، وملح لطبيعة القراءة السيميائية ذات البعد التأويلي التي تنتظر للنص عبر أفق قارئه، "فإذا كان بالإمكان الحديث عن قصدية النص، فإن ذلك مرتبط بتخمينات القارئ، إن مبادرة القارئ تعود أساسا إلى

(1) درويش، حصار لمدائح البحر، الأعمال الشعرية الكاملة، ص498.

(2) الرواشدة، إشكالية التلقي والتأويل، دراسة في الشعر العربي الحديث، ص58.

(3) انظر: بنكراد، السيميائيات والتأويل، مدخل لسيميائيات ش.س. بورس، ص30.

قدرته على تقديم تخمين يخص النص⁽¹⁾، وهذا التخمين يستند إلى ذات النص الشعري؛ استجابة لإنتاج النصوص ضمن محددات النوع الأدبي، إذ يتم تأكيد سمات هذا الشعر الذي يؤمن بانفتاح دلالاته وفق "شفرات يقررها الجنس، أو النوع الأدبي، وكذلك بوساطة شفرات اللغة نفسها"⁽²⁾، وهنا يمكن الإشارة إلى تعدد القراءات التي يشير إليها الفعل النقدي، وهو ما يعني الارتكاز على أبعاد تؤمن بانفتاح العلامة، ورفض انغلاقها.

بيد أن ما يمكن أن يقال في حضرة هذا النموذج هو ارتكازه على تفعيل الفعل السيميائي في إطار النموذج المرتكز على المقطوعات الشعرية التي وإن كان في تقديمها إضاءات بالغة الأهمية إلا أنها كان يمكن أن تكون أكثر فاعلية لو استندت إلى بنية أكبر؛ ذلك أن مثل هذا النهج يعطيها مجالاً أرحب لقراءة الدوال الشعرية وفق منهجية التجاور التي تعني بأبسط صورها تنوع الدوال وترابطها.

2.1.2 الفضاء البصري:

1.2.1.2 العنوان فضاء بصريا:

تعد التقنيات البصرية التي أخذ فعل إبرازها يتنامى لدى المبدع من أهم مقومات النص الشعري الحديث؛ ذلك أنها علامات فارقة بما تقدمه من دور أساس في جانب الفعل النقدي، وقد تحولّ الجدل ليذهب إلى أن العلاقة "لم تعد بين المبدع والعالم، ولكن بين المبدع واللغة"⁽³⁾، ومن ثم عدت العنونة من أهم مقومات القصيدة الحديثة؛ انطلاقاً من الوظائف التي تؤديها، إذ تسهم في تحديد منطلقات التلقي للدخول إلى عالم النص استجابة للفعل السيميائي الذي تؤديه؛ مما جعل من اتخاذها أداة إجرائية للكشف عن هذا الدور أمراً ضرورياً، وهو مشهد لم يغيب عن التجربة النقدية للنص

(1) إيكو، أمبرتو، التأويل بين السيميائية والتفكيكية، ترجمة: سعيد بنكراد، المركز الثقافي

العربي، الدار البيضاء، ط1، 2002م، ص77.

(2) شولز، السيميائية والتأويل، ص15.

(3) الماكري، محمد، الشكل والخطاب، مدخل لتحليل ظاهرتي، المركز الثقافي العربي، الدار

البيضاء، ط1، 1991م، ص184.

الشعري بعد أن عدت علامة فارقة فيه منحته مزيدا من العمق والإيحاء، وقد التفتت لها بعض القراءات بوصفها مدخلا للبحث عن الرؤيا الشعرية، أو موضوعا للخطاب، ، ومن هنا تعدد الإجراء الذي بحث هذه العلاقة على افتراض أن بعضهم قد أشار إلى أهمية الفضاء البصري في الوقوف على أهمية التقنية بناء على الوظيفة التي يقدمها، والبعد السيميائي الذي يبرزه (1)، وطرحه بعضهم من جانب المعنى الظاهر الذي يبتعد عن تفصيلات اللغة الشعرية(2).

ففي القراءة التي قدمها سامح الرواشدة ضمن بعد العنونة مستغلا فعل تقنيّة الفضاء البصري، وأثرها في خدمة التجربة الشعرية، وما تحدثه أحيانا من إشكاليات(3)، صاغت القراءة مشروعها وفقا للتلقي الواعي لديناميكية المنهج مقترنة بفاعلية القول الشعري، وقد صبت جهدها على محاولة "تأطير أبرز التقنيات الفضائية التي اصطنعها شعراؤنا، وتفسير هذه التقنيات الفضائية وفق وظيفتها في موقعها"(4)، ومن ثم فقد انطلقت من معالجة الوعي المنهجي لجزئية العنونة في فتح مغاليق النص، وإضاءة عتمته، فهي ترى أن عنوان النص فعل مقصود من قبل المبدع محققا الدلالات المتنوعة المنفتحة على أكثر من جانب.

ولقد تعالق هذا الطرح مع الوعي بدور العلامة على مستوى التلقي الشعري، إذ ليس بالضرورة أن تكون العنونة علامة بؤرية للنص ومفتاحا له، ذاك أنها قد تكون في بعض الأحيان سببا لإدخال الغموض أو التعمية، وبهذا التصور يتم الانفتاح على أفق العلامة السيميائية، وما تؤديه من دور وبخاصة إذا اقترب من التعامل معها على أساس سيميائي تأويلي؛ ذاك أنّ "التأويل النقدي أو السيميائي هو التأويل الذي نسعى

(1) انظر رواشدة، إشكالية التلقي والتأويل، دراسة في الشعر العربي الحديث ؛ وانظر: بسام قطوس، سيمياء العنوان، منشورات وزارة الثقافة، عمان، ط1، 2001م.

(2) انظر: الخلايلة، محمد، 2004م، مراوغة اللغة (قراءة في نماذج من ديوان لماذا تركت الحصان وحيدا لمحمود درويش، مجلة جامعة عدن للعلوم الاجتماعية والإنسانية، المجلد السابع، العدد 13.

(3) الرواشدة، إشكالية التلقي والتأويل، دراسة في الشعر العربي الحديث، ص7.

(4) المرجع نفسه، ص95.

به في تفسير الأسباب ذات الطابع البنيوي التي تجعل النص قادرا على إنتاج هذا التأويل الدلالي المحدد أو ذاك ⁽¹⁾، وهذا ما وقفت عليه القراءة حين وعت الدور البنيوي اللساني الذي تقوم عليه العنونة في نص درويش "عزف منفرد"؛ لتلج إليه ضمن قراءة نصية مبنية على رؤيا ارتباط العنونة مع النص الكلي مخضعة التقسيم المقطوعي لهذه البنية، وهي بذلك تعد اللغة إحدى مفردات الفعل السيميائي، وتؤمن بضرورة دراسة النص عبرها.

غير أن ما يلفت النظر في هذه القراءة هو إثارة إشكالية التلقي المبنية على البعدين البنيوي والسيميائي، وبعد التلقي، إذ يبدو أن فهم الدال خاضع للاعتباطية التي نادى بها دي سوسور، فالكلمة لا تقف عند حدود المعاني المعجمية بقدر ما تتجاوز ذلك إلى إطار التداولية التي تقرها ثقافة المتلقي وفقا للوعي بطبيعة السياق، وهكذا تعد القراءة إلى نص درويش مبنية تلك العلاقة البنيوية، فالعنونة تتكرر في مقطوعات القصيدة التسع انسجاما مع الدور الذي تؤديه، إذ إن "التعدد والواحدية قدر يلاحق درويش الذي يسعى لتجميع المنقسم فينقسم الواحد ⁽²⁾؛ وهو ما يفتح النص على احتمالات متعددة قد لا يتسع النظام السيميائي للغة الشعرية لضبطها، فالعنوان "يبسط ظلاله على النص، ويحدد هويته، فيوجه عملية التلقي" ⁽³⁾، لكنه في نص درويش هذا لا يفصل في كثير من الدلالات التي بقى يتعلقة؛ مما يعزز الرأي القائلين أدوات المنهج قد تكون قاصرة عن تحديد المقصديات الكلية للنص، وأن مرونته تعني مزيدا من منح النص قيمة أدبية وإيحائية، وهو وعي يظهر مبدأ الكفاءة النقدية؛ لأنه قائم على العملية التي برزت جلية بانفتاح التحليل السيميائي على أكثر من جانب، إذ لم تستطع البنية النصية المتصلة بالسيميائية التأويلية تحديد بعض مستويات الفضاء النصي، فاليقينية بحال درويش النصي عائمة، إذ إننا لا نعرف "ما

(1) شادلي، المصطفى، في سيميائيات التلقي، عالم الفكر، العدد الثالث، المجلد الخامس والثلاثين، 2007م، ص 206.

(2) الرواشدة، إشكالية التلقي والتأويل، دراسة في الشعر العربي الحديث، ص 100.

(3) ابن حميد، رضا، الخطاب الشعري الحديث، من اللغوي إلى التشكيل البصري، مجلة فصول، مجلد 15، العدد 2، 1996م، ص 100.

إذا كانت النزعة الفردية المعزولة هي التي تطغى عليه، أم أن العزف المنفرد يعبر عن ذات فردية فلسطينية"⁽¹⁾.

لقد بقيت الإشكالية التأويلية قائمة، لكنها منحت النص ونقده مع حيوية فاعلة؛ لأن قيمة القول الشعري لا تكمن في القبض على ما أسماه بعض الباحثين "رسالة النص" تجاوزاً، بل تكمن في مدى فاعلية هذا النص في تحقيق ذاته، وتقديم أدبيته، وتفاعل المتلقي، وامتلاكه للنص، ولو سلمنا بالمقولة الأولى لساد جدل كبير حول ماهيتها، "فالمعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي، وإنما الشأن في إقامة الوزن، وتخير اللفظ"⁽²⁾.

وثمة دراسة أخرى تصب في الموضوع نفسه، إنها دراسة بسام قطوس في كتابه (سيمياء العنوان) وتمثل بعداً آخر لقراءة العنونة، إذ تستعين بالعلامة السيميائية التي برزت عند استحضر العذونة الكلية لجدارية درويش تحت مبحث معنون بجدارية درويش عنواناً للاستحالة، وهي تجعل منها مدخلا لرؤيتين: أولاهما "أن العنونة تقيم قطيعة مع إحالتها، وثانيهما أنها تتصف بالرمزية التي تحتاج إلى بعض تلطف في التأويل"⁽³⁾، وهذا ما تطلب تحليلاً سيميائياً قائماً في بعض جوانبه على الفضاء البصري الذي توحيه العنونة، والمؤلف من ثلاثة دوال هي: الجدارية، واسم الشاعر محمود درويش، والألوان الدالة على صفحة العنوان، ثم الانتقال بعد ذلك إلى محاولة الوصول إلى الأبعاد الدلالية التي تقدمها، ومن ثم فإن الوقفة تأمل أن توظف مبادئ السيمياء لتمثل هذه القراءة، لكن ثمة مفارقات عدة تجعل الإجراء النقدي موزع البناء، فجوانب الفعل السيميائي لم تكن كافية لتمثل التفاعل الكلي بين طرح المنهج والبعد الإجرائي؛ لارتكاز القراءة على البعد التفسيري الذي جعل إحدى مرجعياته الفضاء غير النصي، فهو يبدأ مدخلته ببحث جدلية الوقت في بعض القصائد من خلال العنونة من مثل: قصيدة الوقت لأدونيس، وقصيدة بيروت

(1) الرواشدة، إشكالية التلقي والتأويل، دراسة في الشعر العربي الحديث، ص100.

(2) الجاحظ، عمرو بن بحر، الحيوان، تحقيق: عبدالسلام هارون، دار الكتاب العربي، بيروت، ط3، 1969م، الجزء3، ص131.

(3) قطوس، سيمياء العنوان، ص109.

لدرويش، ثم يعرّج على قراءة الجدارية مركزا الحديث حولها على علاقة العنوانة بالنص الدرويشي ببعده سياقي واضح.

ولعل المدخل للقراءة قد تم استجابة لرؤيا المرجعيات غير الواضحة؛ لأن "عنوان الاستحالة ليس له مرجعية واضحة، وإنما تبدو مرجعيته رمزية تشف ولا تبين فكأن العنوان يقيم قطيعة مع إحالته، ولا يحتفظ منها سوى بمرجعيات الرمزية المتحجبة والمتكتمة"⁽¹⁾، غير أن هذا التمتع لقي استجابة تأويلية مقتضبة، إذ تبدو المرجعيات النصية مغيبة على الرغم من وفرتها داخل النص، وانعكاسها الفعال على العنوانة، فالجدارية تخوض في أكثر من محور، تقتصر على " تجربة درويش مع المرض ...، وتصاعد درجة انتباهه على شرف الموت، وخصوصية أن يخاطبه بهذه الشفافية، ويجري معه حوارا أو يستمهله"⁽²⁾.

إن هذا الخطاب يتمحور حول السياق العام الذي يمكن أن نطلق عليه مناسبة القصيدة الذي -في ظني- وإن أضاء جانباً من الجدارية إلا أنه قاصر عن محورتها بذات الهدف، ذلك أن المعطيات النصية المنعكسة على العنوانة ليس لها حضور فعلي سوى جانب يتمحور حول تحدي الموت، وهي تعاد في أكثر من قالب.

غير أن ما يحسب لهذه القراءة وصولها إلى نتيجة مفادها انفتاح الرؤيا النصية في العنوانة على أكثر من مجال، فهي لا تؤمن بأحادية الطرح، وإنما بانفتاح الفضاء الدلالي الذي يعلي من سلطة القارئ، وقد حصر هذا الأمر في دائرة التلقي في مستواه الأول، انطلاقاً من اتخاذ مقياس البنية السطحية، والبنية العميقة المصورة بجدلية الحضور والغياب، وهو ما دعا إلى إثارة مجموعة من التساؤلات حول النص فيما بعد، ذلك أن مستواه السيميائي يفرض مثل هذا الطرح، فاستجلاء علائق الحضور والغياب يتواصل في حدود الفهم الجزئي لقراءات ما بعد البنيوية التي تقوم على مفهوم الإرجلي حضور الدال، ودحض الدلالة إلى حين، ومن ثم فإن "تحليل

(1) قطوس، سيمياء العنوان، ص 107.

(2) المرجع نفسه، ص 110.

الفعل الدال، ووضع المقولات النحوية نفسها موضع تساؤل سيعطي النتائج المرجوة»⁽¹⁾.

ولعل تباين فاعلية المنهج تظهر في مثل هذه الإشارات؛ إذ يبدو استخدام المصطلح النقدي مغيباً، فليس من ظهر ور معلن للبنية السطحية أو العميقة التي استقدمها من حقل النحو التوليدي من النقد البنيوي دون تفعيل أي إجراء لقراءة البنية، فهما يتشاكلان مع الحضور والغياب وكأنهما يمثلان مرجعية واحدة لا تتفصل.

وإذا كانت هاتان القراءتان قد وظفتا بعد العنونة من منطلقات سيميائية فإن بعض القراءات تجاوزت هذه المنهجية إلى فعل الاحتكام إلى المعاني السطحية، ونأت بنفسها عن بعد قراءة العنونة بوصفها دالاً شعرياً، مما سمح باقتضاب التأويل، والخروج إلى دائرة العمومية، وهو ما نلمسه في قراءة محمد الخاليلة⁽²⁾ حين قدم عنوان درويش (هن روميات أبي فراس الحمداني) على أساس الظرف التاريخي الذي جمع بين درويش والحمداني، وقد جعلت القراءة من مراوغة اللغة مدخلا لمحاكمة النص، لكنها لم تستغل الجوانب السيميائية، بل تم توظيف جوانب سياقية وأسلوبية، وبقيت حدود القراءة تدور في حلقة الانعكاس.

3.1.2 سيمياء التناس وتكاملية المنهج:

العلاقة بين السيمياء والتناس وثيقة الصلة، انطلاقاً من وحي الطرح الذي قدمه الاتجاه السيميائي من منظور دي سوسور من جهة العلاقة اللسانية للعلامة، وبيرس في تجاوزه لهذا المنطلق، وتوسيعه لهذا الإطار ليشمل الجانب غير اللغوي مع الاستناد إلى أسس الفلسفة المنطقية؛ مما يعزز فكرة علاء الأدب علامة سيميائية "أي

(1) كريستيفا، علم النص، ص14.

(2) انظر: الخاليلة، مراوغة اللغة (قراءة في نماذج من ديوان لماذا تركت الحصان وحيداً لمحمود درويش).

أنه شكل آخر من أشكال النشاط الاجتماعي أو الثقافي، الأمر الذي يجعل تحليله بلغة علامائية ممكناً⁽¹⁾.

وفي كلا الطرفين تتجلى العلاقة، وتتواصل الإجراءات، إذ تسعى كريستيفا إلى عدّ العلاقة منبثقة من الارتباط الوثيق بين السيميائيات والبعد اللساني، فالنص وفق تعبيرها إنتاجية، وهو ما يعني "أنه ترحال للنصوص وتداخل نصي، ففي فضاء نص معين تتقاطع وتتفاى ملفوظات عديدة مقطعة من نصوص أخرى"⁽²⁾، والتناص يشكل نظاماً علامائياً يقدم علاقات مفترضة بين طرفي عملية الإبداع، وأعني المبدع والمتلقي، والدور الملقى على المحلل هو أن "يبين درجة حجيتها ووظائفها المختلفة، والعلاقات فيما بينها داخل النسيج النصي"⁽³⁾، واستجابة لهذه المحددات تفاعلت حركة النقد في بعض النماذج النقدية العربية التي تلقت هذه التنظيرات لتقديم بعض القراءات للنص الدرويشي، إذ يفرد أحمد الزعبي في قراءته جزئية لدراسة التناص محددات حقوله، ومشيراً إلى بعض وظائفه، ومبيناً وسائل استثماره، انطلاقاً من عمومية المصطلح، فهو لا يقصره على شكل بعينه، وإنما يبسطه ضمن متعلقات الماضي، وشمولية الحاضر، فهو يتضمن أبعاداً أكثر وعياً عندما يشير إلى التناص التاريخي والديني والأسطوري والقصصي والأسلوبي⁽⁴⁾، فالهدف لم يكن يتوجه للبحث في استراتيجية التناص بخصوصياته، ومتعلقاته النصية بقدر ما كان تتبعاً إشارياً لسيميائية المشهد الشعري في بعض نماذجه؛ وهو طرح ينسجم والحضور النقدي لهذا المصطلح انطلاقاً من مجيء التناص من تفاعلات الاتجاه السيميائي والبنوي كما جاء عند مؤسسيه.

والبارز في هذه الوقفة أن منطلق القراءة خضع لعموميات الاستراتيجية، فهو لا يدخل ضمن الفهم الخاص للمصطلح، وإن كان يتداخل معه في بعض الأحيان، فالتناص كما يرى في تحليله لقصيدة درويش "حجر كنعاني في البحر الميت" متنوع

(1) جفرسون وروبي، النظرية الأدبية المعاصرة، ص 162.

(2) المرجع نفسه، ص 21.

(3) مفتاح، محمد، دينامية النص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط2، 1990م، ص 89.

(4) انظر: الزعبي، الشاعر الغاضب محمود درويش دلالات اللغة وإشاراتها وإحالاتها، ص 60.

ودال وموظف لتجسيد حالة نفسية أو موقف فكري أو بنية فنية أسلوبية⁽¹⁾، ومن هنا فإن الإشكالية تتجلى في طبيعة الخط التصنيفي المتعلق بمرجعيات التناص الدينية والتاريخية والأسطورية، واللجوء إلى صيغة الدمج بينها من جانب، وماهية المصطلح النقدي من جانب آخر؛ لذا غلب على القراءة التصدي لجزيئات تناصية دون التوسع فيها، أو بناء أحكام خاصة بطبيعة هذا التناص وبنائيته وأبعاده الجمالية، مع ضرورة الإشارة إلى أن تركزها كان على تتبع البعد الدلالي، إذ بدأ محور الخصوصية يتوارى خلف منطقتها بلغة تفسيرية قد لا تصل في بعض أحيائها للغة النص الشعري بسهولة ويسر . ولعل أفضل ما يمثل هذا الواقع ما طرحه الزعبي

حول قضية التناص اللغوي الأسلوبي في مقطع درويش الذي يقول فيه:

نامت أريحا تحت نخلتها القديمة، لم أجد
أحدًا يهزُّ سريرها: هدأت قوافلهم فنامي...
...قتلاي أم رؤياي تطلع من منامي؟
الأنبياء جميعهم أهلي، ولكن السماء بعيدة
عن أرضها، وأنا بعيد عن كلامي...⁽²⁾

يتموضع هذا المقطع في جانب التمثيل على نموذج التناص الأسلوبي، وتفصل فيه القراءة بين الجانب المعنوي والأسلوبي غير أن طرحه يرتكز على جانب المعنى، وهو ما يمكن قبوله على أساس البعد السيميائي الإشاري، لكن توظيفه سيميائياً يظل أقل حيوية، إذ ليس من الضروري أن تتناص كلمة "يهز" مع الآية القرآنية {وهزي إليك بجدع النخلة تساقط عليك رطباً جنياً} ⁽³⁾ فالاستدعاء قام على أبعاد الرؤيا، ولم يكن استدعاء نصياً مباشراً تحققه المفردة الشعرية التي لم تستدع النص بنائياً سواء بالمعنى المباشر أو المفارقة النصية، فهل هز النخلة هو الذي ضمن عملية الولادة، يقول الزعبي: "لكن نخلة أريحا، يرى الشاعر، ونخيل الوطن كله ظل

(1) الزعبي، الشاعر الغاضب محمود درويش دلالات اللغة وإشارات وإحالاتها، ص 60.

(2) درويش، أحد عشر كوكباً، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 570.

(3) سورة مريم، الآية 25.

ساكننا؛ لأنه لم يجد أحدا يهز ه، أو يحرك فيه ثورة الحياة والتحرر، فلم يحدث النصر، ولم يتم المخاض والولادة⁽¹⁾. إذن هذا التعاطي احتكم إلى البعد السيميائي الذي استدعى هذا النص الغائب بعلاقة الحضور السيميائي "يهز"، وقد جاءت بفعل الإطار العام المتمثل بطبيعة الرؤيا التي استحضرها القارئ بوصف ه منتجا للنص، وهو استحضار ممكن أن يجذبنا أيضا بمساعدة اللغة ذاتها، وأعني بذلك التشاكل الموحى بفعل الحركة الدائبة المضادة لسكون اللحظة، فأريحا القديمة "نائمة"، والقوافل بهذا الفعل هادئة، "والحركة المطلوبة تعكس ثنائية السكون، بمعنى أن الحراك المأمول يحقق ذاته بالتفاعل اللغوي الذي يطلب الحركة تحت ظلال السكون، وهذا ما يدعو إلى الإيمان بفكرة "قيام العمل الأدبي بدوره الذي يمدنا فيه بالمعايير الخاصة لتحليله"⁽²⁾، وهو ما يجعلنا نقف عند خصوصية الشكل الفني، وطبيعة العمل الإبداعي الذي يمكن أن يلحظ في لحظة اللجوء إلى التفسير النصي الذي يفرضه السياق الشعري بفعل التداخل النصي الذي يعد تداخلا ذاتيا، إذ إن الاقتران اللغوي داخل النسيج النصي يفرض الحضور الفعلي لطبيعة التداخل، فهزي تقترن بالفعل "لتسقط"، وهو استدعاء حاضر الوجود بحضور نموذج لغوي نلحظ التمايز الموحى فيه ضمن حضور أكثر من كلمة من النص المقصود بين النموذج المقدم، والمقطع التالي على الرغم من بساطة الصورة المقدمة والمرتكزة على التوظيف المباشر، يقول درويش:

سألتك: هزّي بأجمل كفّ على الأرض

غصنَ الزمان!

لتسقط أوراق ماضٍ وحاضرٍ

ويولد في لمحة توأمان:

ملاك .. وشاعر!

ونعرف كيف يعود الرمادُ لهيباً

(1) الزعبي، الشاعر الغاضب محمود درويش دلالات اللغة وإشاراتنا وإحالاتها، ص69.

(2) درويش، أحمد، الأسلوب والأسلوبية، مدخل في المصطلح وحقول البحث ومناهجه، فصول، المجلد الخامس، العدد الأول، 1984م، ص67.

إذا اعترفَ العاشقان! (1)

وإذا كان النموذج السابق يمثل عمومية المعرفة بسيمياء التناص وتوظيفها فإن ما قدمه عبد السلام المساوي في قراءته لجدارية درويش يمثل بعداً آخر في التلقي، إذ يوظف التناص بوصفه علامة سيميائية في سياق النقد الموضوعاتي، فالنص جواز سفر تعبر من خلاله إلى العلاقة الخاصة بين الذات الشاعرة والخلود ضمن مجموعة من المعطيات التي تصوّر هذه العلاقة مرجحة أنها تتمحور حول مسألة الوجودية، وقد استندت في ذلك إلى ثلاثية تمثلت بآراء درويش النقدية، والظرف التاريخي، أو ما يسمى بسياق النص الشعري، وبعض جوانب من المنهج السيميائي بعموميته مع عدم تقديم أي بعد نظري له، ذاك أنها حاولت المزج بين أكثر من منهج بحثاً عن الوجه التعبيري والجمالي في مواءمة بين متطلبات النقد وآفاق النص جاعلة من البعد الموضوعاتي مقدمة لنقد تؤسس عليه الرؤيا، إذ يقول المساوي معقبا على شهادة درويش التي ساقها في بداية الدراسة: "ونستشف من هذه الشهادة حول القصيدة أن الشاعر كتبها في أجواء غلب فيها الإحساس بالموت مباشرة بعد خضوعه لعملية جراحية دقيقة في القلب، وهذا ما جعل الموت يلقي بظلاله الكثيفة على القصيدة"⁽²⁾.

ولعل هذا المنطلق يضيء جانباً مهماً من الفضاء النصي للجدارية التي تسعى القراءة لإثباته عن طريق اللغة إذا ما استبعدنا فكرة إيهام القارئ بالوجود الطارئ لظاهرة الموت، وهو أمر يحتاج إلى نقاش طويل، لأن موت درويش معلم من معالم الجدلية الفاعلة بين الذات والزمن، بل إنه خطاب خاص في نص جداريته، فدرويش لم يقف عند مشهد قيامته الذاتية حسب، بل إنه تجاوزها لينسجم وذاته الكلية التي

(1) درويش، عاشق من فلسطين، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 63.

(2) المساوي، عبدالسلام، الموت من منظور الذات، قراءة جدارية محمود درويش، عالم الفكر العدد 4، مجلد 55، إبريل، 2007م، ص 100.

طالما كان حالما بها، لأنّ الموت "نوع من الصيرورة يترافق مع الحياة في جدلية أرضية"⁽¹⁾.

وانطلاقاً من رؤيا تتلخص في عدّ الفن أهم إستراتيجية حربية للتتكيل بالموت وضعت القراءة نص الجدارية أمام إجراءات نقدية محددة ارتكزت على بعض محددات النقد السيميائي من مثل : استثمار المعجم الشعري الذي تم عبره رصد مفردات الموت، وتصنيفها دلالياً، واستغلال بعض التعارضات ليكون هذا الاستثمار أقرب للكشف والبحث والتأسيس مع عدم إغفال البعد التركيبي في إطار إثبات التمرکز الموضوعاتي، ولعله بذلك يسعى لتحليل النص من خلال مبدئي التشاكل والتباين، انطلاقاً من اتخاذ اللغة دالاً ثريا على "حقول متنوعة تكتسب أبعادها من النقاطات المعرفية والثقافية التي تحبل بها القصيدة"⁽²⁾، وهو منحى يجسد حالة الاستجابة المبدئية لبعد السيميائية التي تنظر للوحدات المعجمية على أساس أنها وحدات دلالية: أي أنها تفاعل من الكلمات، ولكن المطلوب في مثل هذه الحالة يتجاوز الوقوف على حدود المفردة، ويتناغم مع "عملية مركبة ومتعددة الجوانب تتم بين وحدات دلالية لتلك الوحدات المعجمية، والآثار الفريدة للدلالة التي تثيرها الوحدات المعجمية حين تتم إعادة وضعها في الفضاء المتداخل نصياً وتوزيعها داخل مختلف السياقات"⁽³⁾.

بيد أن الإشكالية التي تبرز في هذا المجال تتمركز حول جدلية الفصل بين السياق بمفهومه النقدي المتعلق بالخارج النصي، والسياق بمفهومه البنيوي، وتتمركز حول توجه النقد إلى مقصديه المؤلف ومتابعتها بالوقوع في أسر الذاتية بعيداً عن موضوعية النص، وهو ما يجعل الانفصام بين بنية القراءة واضحة بينة تستمد تأثيراتها من النقد، فهي تجعل الممارسة النصية برهانا على المقولات السياقية، إذ تشير إلى ذلك من خلال القول : "إن تأكيدنا على حالة الموت الواقعية التي تحدث

(1) وازن، عبده، محمود درويش الغريب يقع على نفسه، قراءة في أعماله الجديدة، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، ط1، 2006م، ص93.

(2) المساوي، الموت من منظور الذات، قراءة جدارية محمود درويش، ص103.

(3) كريستيفا، علم النص، ص79.

عنها درويش في رسالته لا يعني أننا نطمئن كل الاطمئنان إلى مثل هذه الموضوعات التي تقترب من تخوم الميتافيزيقيا ، ولكن لأن هذه الحالة بالذات تشكل عنصرا مساعدا في فهم تجليات الموت كما تشكلت في وعيه وذهنه لتنتقل فيم ا بعد إلى التحقق الشعري"⁽¹⁾.

ومن هنا نلاحظ أن الخطوات النقدية مفتقرة إلى استثمار المصطلح النقدي السيميائي ببعده البنيوي، إذ تمزج القراءة هذه المصطلحات، وتوظف بعضها لأغراض التطابق المعلن دون إبرازها، فاستعمال مصطلحين من مثل : السياق والتجاوز في أثناء التحليل غير واضح المعالم، وبخاصة إذا ما تم تعميمها، فالسياق ومنطق التجاور كما ترى القراءة من خلال تحليل مفردات الموت "يدفعان بتلك المفردات إلى درجة معينة من الاحتقان المعنوي، فيسفر الأمر عن مدلولات أخرى تتفاوت مستوياتها في التقاطع بين حدي الحياة والموت"⁽²⁾، يضاف إلى ذلك المزج بين السيميائية والأسلوبية من خلال إشاراتها إلى ما تقدمه الظواهر الأسلوبية المتعلقة باستخدام أسلوب الأمر والنهي، وتمحور الدلالة، وجعلها محصورة في ذات الدلالة الإيحائية دون بسطها في بعدها السيميائي الذي يبحثها في إطارها اللساني، ولعل هذه الإجراءات تشكل إشعاعا خاصا تحاول القبض عليه عبر ملتقى واحد يتمثل في البعد المضموني للموضوع الشعري الذي تفترضه مسبقا.

أما إشكالية فهم التناص، أو ما أسمته القراءة (الذات المحتمية بذاكرتها) فيبرز عند طرحها لمجموعة العوامل التي ساعدت درويش على اختراق كل الأزمنة ليحين نحت زمنه الخاص، أو ليعرف كيف يضع ذاته لاختبار موتها"⁽³⁾، وهي بذلك تبسط فاعلية التناص في بعدها العام، إذ تحدد التناص بمفهوميه : العام والخاص وفق تلقيهما من النقد الغربي، وضمن البعد الإشاري، فالنص المستدعي كما يعبر المساوي^{أضحى} من المسلمات المعنوية للإنسانية أي باعتباره ملكا مشاعا بين

(1) المساوي، الموت من منظور الذات، قراءة جدارية محمود درويش، ص105.

(2) المرجع نفسه، ص105.

(3) المرجع نفسه، ص110.

الجميع، وهو النص المفكر فيه، أو الذي يتغيا الشاعر استدعاه عن سبق إصرار وترصد ليلقي بكثافته الجمالية والدلالية على القصيدة⁽¹⁾.

إذن، التناص يتقاطع بمفهوميه نظريا ويحضر بمستوى واحد مع خلط واضح في تصويره الذي يجعل من النص الغائب مرجعية يتم السعي للبحث في طبيعتها دون بلورة فعلية للأبعاد العلاماتية متتبعة الأبعاد الجمالية والدلالية على مستوى التلقي في سياقه العام من خلال الاكتفاء بالبحث عن المرجعيات، وإبراز الأبعاد المضمونيل على نظرة مبسطة لفعل الإجراء النقدي تتبئ عن مدى سطحية ال طرح في جانب المنهج، فهو لا يتعدى البحث عن مرجعيات النصوص بعيدا عن التحليل السيميائي الذي يخضع لمنطق العلامة وتفاعلها ومبناها الخاص بالفعل التركيبي، وما تثيره تبايناتها من إشكاليات تأويلية.

ولعل أقرب الأمثلة على هذا التوجه ما جاء من حديث في باب التناص الأشوري الذي تستحضر القراءة فيه مجموعة من الأساطير التي تعكس طبيعة الصراع في مواجهة الموت، متطرفة إلى أسطورة "جلجامش" التي عدتها قناعا لكل من يفكر بموته فـ "صوت الشاعر يتلبس بصوت جلجامش فلا يبقى مجال للتفرقة بين الصوتين"⁽²⁾ وكفي ظني أن القراءة لم تكن تعني القناع بمفهومه النقدي من جانب، لأن القصيدة لا تشكل نسا قناعيا، أما في الجانب الآخر فإنها لا تتبع بنائية التناص بقدر ما تركز على أبعاده المضمونية، إذ توسع من مفهومه ليشمل الرمز والإشارة غير اللغوية، على الرغم من أنها أقامت حوارية محملة بالأبعاد الذاتية؛ مما يعزز من فاعلية القراءة الإنتاجية التي تحث الخطا نحو اكتشاف الذات الدرويشية على أسس المعالم الفنية المرتكزة على النص بالدرجة الأولى.

أما بصدد الحديث عن التناص الديني وآليات استثماره، فتشير إلى المخزون الديني الذي بنى عليه المبدع رؤياه، وتقترب أكثر من طبيعة لتصنيف البنائي للتناص عند إشارتها إلى الكيفية التوظيفية له حاصرة إياه في مجموعة من الأشكال التي يمكن إعادة تصنيفها بشكل أكثر اختصارا إلا أنها اختارت التزاوج النقدي بين

(1) المساوي، الموت من منظور الذات، قراءة جدارية محمود درويش، ص109.

(2) المرجع نفسه، ص113.

ما جاءت به كرسنيفا وما جاء به النقد العربي في محاولة لفرض التوأمة، فهي تستعمل الاصطلاحات البلاغية من مثل: التضمين أو الاقتباس، وهي موازنة قائمة على التعامل مع التناص على أنه جزء أساسي من أسلوب المؤلف؛ لذلك تكثر الاصطلاحات الأسلوبية من مثل: (الملح الفني، والبعد الجمالي) وغيرها. بيد أن أهم إشكالية برزت في هذه القراءة هي تقسيم النص، وتجزئته وحداته⁴، ومن ثم البحث في هذه الجزئيات بعيدا عن علائقها المتعددة، فالنص في بعده السيميائي يتشكل من مجموعة من الدوال المتضافرة والمتواصلة فيما بينها للوصول إلى غائية العلامة، أو ما أسماه بيرس بالمؤول، وهو ما أدى في بعض الأحيان إلى استناد التأويل لفضاء المضمون بعيدا عن ذات العلامة، ولعل من النماذج الدالة ما قدمه المساوي في تحليله لمقطوعة درويش التي يقول فيها:

.....جئتُ قبيلُ ميعادي

فلم يَظْهَرْ ملائِكُ واحدٌ ليقول لي:

"ماذا فعلتَ، هناك، في الدنيا؟"

ولم أسمع هُتافَ الطيبين، ولا

أنينَ الخاطئين، أنا وحيدٌ في البياض،

أنا وحيدٌ...

لا شيء يُوجِعُني على باب القيامةِ.

لا الزمانُ ولا العواطفُ. لا

أحسُّ بخفةِ الأشياءِ أو ثقلِ

الهواجس. لم أجد أحداً لأسأل:

أين "أيني" الآن؟ أين مدينةُ

الموتى، وأين أنا؟ فلا عدَمُ

هنا في اللاهنا... في اللا زمان،

ولا وجود⁽¹⁾

(1) درويش، الأعمال الشعرية الكاملة، جدارية محمود درويش، ص709.

إن التحليل الذي يجري عليه مسار التفاعل يتلخص في : "أن التناص في هذا المقام يدحض المناص الديني من أجل إقامة بناء متخيل مكانه" (1) ؛ ذلك أن استثمار الرؤيا يأتي من خلال اشتغالها على فكرة حضور أمرين : المسلمات الدينية بانتقال النفس إلى العالم الأبدى، والجزاء وتخييل النفس لهذا العالم، والدحض يعني بأبسط إجراءاته إبطال الآخر، والبعد النصي لم يشر إلى مثل هذه العلاقة القائمة على التقيد، وإنما هو استثمار متخيل لعالم جديد حاكي فيه الموروث وسط ظرف لا يفرض سطوته لتشكيل العالم الخاص بقدر ما هو نقطة ارتكاز للعبور إلى أفق اللحظة، وتوظيفها في بعد البناء الجمعي، إنها مفارقة اللحظة المبنية على استثمار عنصر اللون الذي ألح عليه درويش بوصفه علامة سيميائية تتواصل مكونة دالاً ثرياً يحمل مدلول اللحظة، وهنا ينتفي وجود النص، ويحضر الأثر في فعل المسلمات الغيبية التي يستحضرها المبدع من الحدس الديني، وفي ظني أن البعد الصوفي هو أكثر حضوراً، فتجليات البياض أكثر غوراً في إشارتها، وهي علامة سيميائية يمكن أن تعضد إشارات التناص التي تم استثمارها؛ ذلك أن النصين يتشكلان من تفاعل قائم على صورة متخيلة.

ونحن وإن كنا لا ننكر جريان بعض الأحكام في مثل هذا المنحى التأويلي إلا أننا نفترض أن مجيئها المرتكز على العلامة الدالة كان منقوصاً، وأنه ارتكز على المعنى الظاهر الذي أوحى بوجود القيامة الذاتية لدرويش، وهو الأمر الذي لم يتواصل بعد ذلك في مجمل التحليلات التي استكثرت طبيعة الموت في الجدارية، فالتصور قام على أساس الخلفية المعرفية في الجانب الديني الذي تعضده واقعية بعض المشاهد، ومن ثم فقد بقي الإشكال النصي قائماً؛ ذلك أن قيامة الواقع الجديد على أنقاض سالفة لم يقدم مستوى جديداً في ذات الدحض.

والواقع أن مثل هذا الاهتمام المضموني في أحيان كثيرة كان سبباً لاضطرار القراءة إلى تأويلات قد تقترب أو تبتعد في أحيان أخرى في الانسجام والبعد النصي على الرغم من قبول مثل هذه التأويلات في ما يمكن تسميته بالبنية السطحية التي

(1) المساوي، الموت من منظور الذات، قراءة جدارية محمود درويش، ص 117.

تستمد حضورها أحيانا من الواقع الخارجي، أو من المعنى الأولي الذي يتبادر لذهن المتلقي، ولعلنا نقف في ذلك على تأويل القراءة لنص درويش الذي يقول فيه:

أتأذن لي بأن اختار مقهىً عند
باب البحر؟- لا.... لا تقتربُ
يا ابنَ الخطيئة، يا ابن آدم من
حدود الله ! لم تولدْ لتسأل، بل
لتعمل... (1)

إن الرجوع إلى الفقرة الشعرية السابقة وفق رأي القراءة يفيد التصور القائل "إن إنتاج الخطيئة بطريقة معاصرة نجد أنها تحافظ على الآية القرآنية {ولا تقربا هذه الشجرة} (2) بتحوير بسيط " ولا تقرب يا ابن الخطيئة، يا ابن آدم / من حدود الله (أما معادل الشجرة المعرفة عند درويش، فهو مقهى عند باب البحر" (3).

ولعل محاورة هذا التأويل تتطلب معرفة جيدة لمرجعيات سيميائية تحدد معالم " المقهى " و"باب البحر" والصلة بينهما وبين التحدي الذي يفرض في الحوارية بين الشاعر والموت، وما تعززه من مفارقات متعلقة برمزية الشجرة وبتمثلها لفعل العصيان، وعلاقته بالمقهى الذي لا شك أن لتحديد مكانه مدلولاً يحاول النص تقديمه، إذ ليس كل استعمال لغوي يمكن أن يقدم فضاءً تأويلياً يدعم المستوى المضموني المستند إلى المعنى الظاهر للنص، فلماذا استعاض درويش عن الشجرة مقهى خلف البحر؟؛ ولماذا ذكر عبارة حدود الله التي تعرف ضمناً من خلال ذكر آدم أنها الشجرة؟ وهل يحمل المقهى نفس الدلالة في ذاته، أم أن درويش استخدم هذا الأمر بمعنى معاكس يخدم عمومية الرؤيا القرآنية ولا يخصصها؟.

أما الموقف الآخر فيأتي من وقوف القراءة على المقطوعة التالية:

مثلما سار المسيحُ على البحيرة،
سرتُ في رؤياي. لكنني نزلتُ عن

(1) درويش، الأعمال الشعرية الكاملة، جدارية محمود درويش، ص728-729.

(2) سورة البقرة، الآية 35.

(3) المساوي، الموت من منظور الذات، قراءة جدارية محمود درويش، ص119.

الصليب لأنني أخشى العلوّ ، ولا
أُبشّرُ بالقيامة. لم أُغيّرَ غيرَ
إيقاعي لأسمع صوتَ قلبي واضحاً⁽¹⁾

يأتي هذا المقطع في سياق التناص الديني ومن منظور يجعل الذات في مواجهة الموت بفعل مماثل، لكن ما قدم من تأويل حوله يمهّد لانفتاح دلالة أخرى، فالقراءة واتساقا مع الاستدلال على ما ذهبت إليه تقرر أنّ "الذات تختار النزول عن الصليب والانشغال بإيقاع القلب؛ لأنها غير راغبة في موت تجهل كنهه"⁽²⁾، وقد يصادف المتلقي في تأويل هذا النموذج إشكالية متعلقة بانزياح لحظة التموضع، فموت المسيح حياة لدينه ولرؤيته، وقد أكد درويش في خطابه الشعري تفاعلات هذا التصور، وغدا أهزوجته المفضلة إعلانا للتحدي، وانسجاما مع معطيات عدة تجاذبها التصريح والتلميح، وهنا يمكن إثارة تساؤلات حول هذا الانزياح الذي جعل درويش يتخلى عن أداء الدور، وينكفي على الذات، وما إن كان هذا الانكفاء فرديا أم فلسطينيا؟ أم أن هناك اضطرابا خلاقا في تلقي النص ضمن هذه الرؤيا وبخاصة أن هذا التأويل قد لا يتفق مع ما ورد في بداية القراءة التي صرّحت بالقول "إن الشاعر مؤمن بأن ما خطته أصابع الأسلاف وظل منقوشا على الجدران لهو دليل على خلود أصحابها وعلى انهدام الموت أمامه"⁽³⁾، بمعنى أن التحدي يضمن فعل الاستقواء لا التخلي عن الدور، وهذا ما جعل القراءة تذهب إلى تأويل آخر تحصره في الاختيار الشعري والفني الذي آثره درويش وحدوده مغادرة الموضوعات السياسية... والاتفات إلى الذات التي ظلت طوال عمره الشعري مرهونة بما هو جماعي.. "ويأتي الإقرار التأويلي بالقول "لقد تعب الشاعر من الصلب وأنهكه الموت الجماعي وقد حان الوقت لكي يلتفت إلى شؤون ذاته"⁽⁴⁾.

(1) درويش، الأعمال الشعرية الكاملة، جدارية محمود درويش، ص741.

(2) المساوي، الموت من منظور الذات، قراءة جدارية محمود درويش، ص120.

(3) المرجع نفسه، ص110.

(4) المرجع نفسه، ص115.

إن لحظة الانكفاء على الذات التي أشار إليها بعض الباحثين قد تتمثل في خطاب شعري أوسع تصورا من الارتكاز على هذه الأبيات الشعرية؛ لأن مرحلة العودة إلى الذات تحمل معالم قد لا يقدّمها هذا الموقف المختزل وبخاصة في ظل حضور المشهد النصي الذي يركز على الصوت الجمعي في إثبات حقيقة الوجود.

2.2 إستراتيجية التناص:

يمثل التناص إحدى الاستراتيجيات الفاعلة التي بسطت حضورها على الساحة الأدبية والنقدية ضمن منحيين يكمن الأول في عدّها أداة لتخصيب النص الشعري بكل تجلياته وإبداعاته، ويبرز الثاني من جهة استثمارها إستراتيجية نقدية للكشف والبحث والتأسيس لهذا الخطاب، وبين المنحيين تكمن ثنائية العمق أو المباشرة، ومدى الارتكاز على الفهم الفاعل لآلية تعددت طرق التخصيب فيها من قبل المبدعين، وتتنوع فعل استثمارها لدى النقاد.

والواقع أن التناص تداخل يشير إلى مبدأ التعالق مع النص من خلال علائق الحضور؛ ذلك أنه "نصوص تتم صناعتها عبر امتصاص، وفي نفس الآن عبر هدم النصوص الأخرى للفضاء المتداخل نصيا" (1)، وهو فهم استطاعت كريستيفا بلورته بعد اقتناصها لحوارية باختين الذي حاول أن يؤسس لفاعلية الحوارية النصية أثناء دراسته لأعمال راسين دون تحديد لإطار المصطلح، أو تععيد له، وكانت وقفته مرتكزة على بلورة المصطلح، وتحديد طبيعته النقدية بتقديم النماذج، وتحديد الأشكال، فجاء المفهوم في جانب النصوص مفعلا؛ ذلك أن الامتصاص يشترط حضور النص الأصلي ضمن علاقات تتخذ أشكالا متعددة، "فالنص الشعري ينتج داخل الحركة المعقدة لإثبات ونفي مترامين لنص آخر" (2)، وهو ما أكدته جيران

(1) كريستيفا، علم النص، ص79.

(2) المرجع نفسه، ص79.

جينيت حين ناقش مفهوم التعالي النصي الذي حصره في التداخل معرفًا إياه على أنه "التواجد اللغوي سواء أكان نسبيًا أم كاملاً أم ناقصاً لنص في نص آخر"⁽¹⁾. ولقد شهدت المراحل النقدية للمصطلح تباينات عدة تمركزت حول تعميمه، أو اقتضابه، ذلك أن بعضهم قد وسَّع من دائرة النص المرجعي، وبعضهم قد قصرها على نصوص محددة بذاتها، فشهد المصطلح تطورات عدة في مختلف المراحل التي مر بها، وكان أبرزها إستراتيجية التفكيك التي قامت على أساس تعدد المدلول وفق قاعدة الهدم.

إن استلهام الماضي بمحتوياته المختلفة، وميادينه الممتدة يقدم للمبدع زادا لاستشراف خطاب شعري يكشف عن الفنية والقدرة على تطويع الماضي حقلا غنيا لتوجيه هذا الخطاب، ومن ثم فإنه ينبغي أن يكشف عن خصوصية ما في عملية الإبداع مرتبهة بأفقه الثاني الممتد لفاعلية عملية التلقي الواعي لهذه الأشكال التي ينهض الفعل بالكشف عن جوانب تنوعها وتعددتها، فالامتصاص والتحوير يفضيان إلى التعالقية التي تأخذ وظائف متعددة قد تكون تواصلية، أو تأثيرية، أو جمالية، أو أي وظيفة أخرى قد يعلنها النص أو يضمها، وتستمد حضورها من طبيعة التشكيل النصي، إذ يمكن أن تخضع " للعلاقة الاعتبارية المرتكزة على ذاكرة المتلقي، أو أن تكون واجبا يوجه المتلقي نحو مظانه"⁽²⁾.

والواقع أننا نطمح في هذا الإطار إلى عرض التجليات الخاصة بصورة التناص في جانب الخطاب النقدي للنص الشعري الدرويشي الذي ارتكز على هذه الخصوصية في تحليل النصوص، وبلورة جوانب تفردتها، وتفعيل دور المتلقي في تحديد قيمتها، وتفاعلا مع رؤى ثقافية لا زالت تحت الخطأ نحو التأسيس لعالمية الطرح النقدي، وتواصل السير في سبيل خلق التمازج الذي يوائم بين حتمية التطور، وحفريات المعارف.

(1) جينيت، جيرار مدخل لجامع النص، ترجمة : عبدالرحمن أيوب، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط2، 1986م، ص90.

(2) مفتاح، محمد، تحليل الخطاب الشعري (إستراتيجية التناص) المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط3، 1992م، ص131.

وفي هذا الجانب يمكن الإشارة إلى بعض الإشكاليات التي تتجلى في صور التباين النقدي الغربي والعربي معا في تلقي هذه الجزئية؛ استجابة لطبيعة الدور الإجرائي الذي توزع بين الاتجاه البنيوي وما بعده، والفهم المتباين للدور الذي يقدمه، بل وطبيعة التفاعل النقدي بين النص ومتلقيه، وقد أسهم هذا التباين بوجود الاختلاف الحاصل بمجيء الفهم النقدي بسطحيته وعمقه، وبنصيته وسياقه، فجاءت وجهة القراءات النقدية تحت سلطة التراث تارة، وتحت سلطة الحداثة تارة أخرى، فاتجهت إلى وجهتين : تبنت إحداهما إشارات عابرة إلى حقول التراث، وطبيعة تلقيه من قبل المبدع وتوظيفه، وأخرى كانت أكثر منهجية في تحديد المصطلح وآلياته وتصنيفاته المتعددة؛ لذا لا غرابة أن نجد أن التمرکز في بعض الأحيان يصدر من سلطة الواقع الثقافي الذي يفرض الاستجابة لفعل التوظيف، ومن هنا ظهر ا لواقع النقدي مؤكداً مسألة التأثير والتأثير، والوظيفة التي تؤديها، دون التقييد النقدي المرتکز على آليته الحداثية، وإنما في حدود النقد الجمالي، فمسألة الماضي التراثي وتجلياته في الخطاب الشعري منبع ثري للتصوير الغني بأشكال الجمال والتعبير عن الرؤى الخاصة بالعالم، وهي حقل "لمحاكاة الحاضر، وفضح أساليبه"⁽¹⁾.

ومن هنا نلاحظ التباينات العديدة في التسميات التي خاضت في هذه الظاهرة، إذ بدا الخلط في المصطلح النقدي واضح المعالم لخضوعه لمسميات عاكسة لهذا التنوع من مثل : الاستدعاء، أو الأثر، أو التفاعل النصي، أو التناص، وهو ما يعكس جدلية التباين الثقافي في إطار الحداثة، وهناك اتجاهات أخرى تجاهلت هذا البعد الاصطلاحي، ووقفت مع نص درويش بمسميات أخرى من مثل : التضمين والاقْتباس⁽²⁾.

(1) انظر: عباس، إلهيه اتجاهات الشعر العربي المعاصر، دار الشروق عمان، ط 3،

2001م، ص115.

(2) انظر: عبدالعزيز، أحمد، أثر فديريكو جارتيا لوركا في الأدب العربي المعاصر، مجلة

فصول، المجلد الثالث، العدد الرابع، 1983م؛ وانظر: أبو هشيش، إبراهيم، المكون

التناصي في الصورة الشعرية عند محمود درويش، من كتاب : زيتونة المنفى دراسات في

شعر محمود درويش، ص173.

ولقد أسهم هذا التعدد في بروز اتجاه يسعى لتحديد المصطلح، وضبط جذوره، وبيان وظيفته، وإيجاد التقسيمات المستوحاة من تفاعليته النصية، إذ تكاد حقوله تنحصر في الجانب التاريخي والديني والثقافي، وعرضه يخضع للمباشرة أو عدمها، وتجلياته وخصوصيته تكمن في قدرة التلقي على الخوض في أعماق النص لإنتاجه، وقد آثرت أن أتوقف عند بعض النماذج التي تناولت النص الشعري الدرويشي وفقا لبعض التوجهات النقدية في ذات السياق.

1.2.2 التناص الديني:

أدرك درويش معنى اتصاله بالثقافة الدينية، ووعى مقدار الحاجة إليها في تشكيل النص وإبداعه، بل إنها غدت ركيزة أساسية للتعبير عن الرؤيا، وتحميل الخطاب أبعادا ذات مرجعيات مختلفة، خضعت لتحولات إبداعية في جوانب التشكيل الشعري، وأضحت مادة أساسية لتشكيل البنية الدلالية، وصياغة الخطاب، وغدت دالافاعلا يوجه المتلقي إلى مظان قد تفقد في كثير من الأحيان صفة التحديد متحولة إلى قوة تتجاوز فكرة التوظيف المباشر إلى وظائف أخرى تحمل سمات العمق والإيحاء والتحول.

هذه الأبعاد بكليتها لفتت الأنظار لصياغة خطاب نقدي ضمن توجه الكشف عن مدى فاعلية التناص الديني في تشكيل النص، وتوجيه الخطاب، وهو ما يضعنا أمام تباينات ليس أمر تحديدها بالأمر السهل؛ ذلك أننا نناقش قراءات عكست حالة التباين الذي تعدد في الساحة النقدية في جانب المصطلح والإجراء، وهي سمات تعددت بين المباشرة والسطحية إلى العمق، وبين وظيفة الكشف المباشر إلى حالة الكشف العميق عن البنى، ومعمارية النص.

فحين نستعرض بعض القراءات النقدية في هذا الاتجاه نجدها تتجاهل المصطلح، وتخوض في البنية الموضوعاتية⁽¹⁾ وتجعل من هذا الرابطة قضية

(1) انظر بعصفور، مزامير النائر الهارب : محمود درويش وأزمة الشاعر الفلسطيني، من كتاب زيتونة المنفى، دراسات في شعر محمود درويش.

أساسية؛ لذا تبحث عن الرؤيا دونما تحديد للفاعلية النصية، أو حتى نظام العلاقات التي تربط بين النصين، وتكتفي بعضها بالإشارات العابرة لاستلهاام النص المناص. غير أننا وفي مقابل هذه الممارسات نقف على نماذج صاغت خطابها النقدي في ظل هذه الإستراتيجية ، فحين نقرأ سحر سامي⁽¹⁾ نصوص درويش ترصد حقلا محدد المرجعيات من حيث الموضوع العام لا النص المرجعي بشكل خاص، فهي تكشف عن حدود الممارسات النقدية، وفاعليتها في تحديد ماهية الخطاب الشعري ضمن استثمار النصوص المتعددة التي وجد فيها درويش ثراء وعمقا يحققان لشعره رافداً متعدد الأفاق، ومتنوع المرجعيات، في تشكيل ذائقته الشعرية.

وتكشف القراءة عن مواطن التناص المكونة للنص الشعري مستعينة بهذه الإستراتيجية التي تحاول أن تبسط أبعادها، ولم تظهر معالمه الكلية لغياب الأبعاد التفصيلية لطبيعة المنهج، والخروج إلى محددات سياقية تتجاوز الإطار اللغوي، فهي تركز على عرض نماذج لصور التناص الديني مستجلية طبيعته من خلال النموذج النصي الذي وردت فيه مشيرة إلى الكيفية التي تحكم الاستعمال بإشارات لا تتم عن عمق نقدي، إذ بدا مشهد الخطاب الشعري متباينا في استثماره للطبيعة التناصية، وأخذت ديناميته تتفاعل كلما دخل الشعر مرحلة جديدة، وتبدو الوقفة محددة بالإطار العام للمصطلح دون الغوص في بنيته الخاصة، فالصورة العامة مغلفة بسلاطة البحث عن المعنى بجانب الإشارات المبسطة لأسلوب التوظيف مع تباين واضح في عرض التناص القرآني، أو تناص الأثر سواء أكان ذلك في الحديث الشريف، أو القول، أو الشخصية مع التراث التوراتي، إذ يبدو التحليل أكثر عمقا، وألصق بالنص⁽²⁾.

والواضح أن القراءة لا تبحث عن طبيعة النص المرجعي، وكيفية تحقيقه للخلق الفني على أساس الوظيفة التي يؤديها هذا النص في الخطاب الجديد إذا ما ذهبنا إلى أن العلاقة تقوم على أحد أشكال الاستثمار التي حددتها كريستيفا ومن جاء بعدها من

(1) انظر: سامي سحر، التناص الديني في شعر محمود درويش، من كتاب : محمود درويش المختلف الحقيقي، دار الشروق، عمان، ط1، 1999م، ص79.

(2) سامي، التناص الديني في شعر محمود درويش، ص80.

النقاد، إذ إنّ التناص بمفهومه المتداول يعبر عن قيام علاقة تتعدد صورها بين النص المرجعي والنص الإبداعي، وهو ما يبدو غائبا استنادا لفعل اقتفاء الأبعاد الإشارية التي يستند إليها الابداع في تشكيل منظومته الشعرية، وهو ما يدخل القراءة ضمن الاستجابة لمقولة النص الغائب التي يتم فيها "استحضار الرموز والدلالات والإشارات التي تستنبط من النص الحاضر؛ لإعادة بنائه وتركيبه، وبالتالي فهمه على أفضل شكل ممكن"⁽¹⁾.

والملاحظ أنّ هذا التداخل قد أفضى في بعض المواضع إلى استحضار بعض التأويلات التي تستند إلى ظاهر النص، ولا تستهدف بنيته، وتبدي سطحية الفهم النقدي له، ففي المقطع الآتي نقف على نموذج يمثل هذه السطحية التي تجلت في تحليلها للمقطع الشعري الذي يقول فيه درويش:

وطني!

هل تأخذنّ يدي! فسبحان الذي

يحمي غريبا من مذلة⁽²⁾

هنا يبدو النص المرجعي الذي قدمته القراءة غير قطعي الثبوت، فصيحته الواردة في السياق غير محددة المعالم سوى في جانب اللفظة التي لا تشي بالعلاقة التي تبحث عنها القراءة، وقد وضعت النص المرجعي المتمثل بالآية الكريمة من سورة يس { فَسُبْحَانَ الَّذِي بِيَدِهِ مَلَكُوتُ كُلِّ شَيْءٍ وَإِلَيْهِ تُرْجَعُونَ }⁽³⁾ مناصا، وهي لا تعدو أن تكون استعمالا عاديا لا يأخذ أي بعد ديناميكي، بل تكشف عن مدى السطحية التي يقوم عليها الإجراء، إذ لا يمكن أن نعدّ استحضار النص - دون بلورة أبعاده - فعلا إبداعيا بالصورة التي قدّم فيها التناص؛ ذلك أن قراءة الأبيات بعد ذلك تحاصر منفذ السطحية التي مني بها التحليل؛ انطلاقا من أن فعل التناص لا يتوقف عند فعل الإشارات العابرة، فهو كما يؤكد مالارمي حوارية تجسد حالة من الوعي اللغوي

(1) الزعبي، أحمد، النص الغائب نظرياً وتطبيقياً مؤسسة عمون للنشر والتوزيع، عمان، ط2، 2000م، ص9.

(2) درويش، الأعمال الشعرية الكاملة، آخر الليل، ص110.

(3) سورة يس، الآية83.

الذي يحمل بذور التفاعل، "فالكلمات باعتبارها مكتفية بذاتها إلى درجة لا تقبل معها انطباع الخارج فيها تنعكس الواحدة على الأخرى حتى لتبدو كما لو أنها لا تملك لونها الخاص، وليست سوى انتقالات في سلم الكلام" ⁽¹⁾، ومن ثم فإنه ليس كل استعمال لغوي معين يُعدّ تناساً دون وجود إشارات دلالية خاصة توحى بذلك وإلا أصبحت كل لفظة في اللغة تناساً مع لفظة أخرى.

ولعل ما يمكن الإشارة إليه في هذا الصدد يتمحور حول عملية الإخضاع لمنظومة التطور الزمني دون حضور ضابط محدد لفاعلية التناص، وهو ما تشي به بعض التعميمات التي تستند إلى رؤيا المناص العامة كما في الإشارة إلى تناص سورة يوسف في ديوان أحد عشر كوكبا، إذ لا تتحدد العلاقة بعمومية الرؤيا، بل بخصوصية التفصيل التي تتعاقب في النص الشعري ببناء ديناميكي يوظف جزئية غير قليلة من فاعلية المناص، لكنّ القراءة لم تفصح عن هذه التجليات مكتفية بالإطار العام الذي لم يقدم صورة فاعلة عن هذه الطبيعة ⁽²⁾.

ويبدو أنّ الانفتاح على الصورة العامة للمناص أسهم بخلق تعميمات امتدت على مساحة غير قليلة من القراءة، ولعل النموذج الثاني الذي سنتناوله يبرز مثل هذا المزلق النقدي، فهي تقول بصدد تعليقها على التناص مع حديث أو قول مأثور "تكثر في أرجاء النص الدرويشي ا لإحالات إلى الخطاب الديني، والتفاعل معه من خلال إقامة جدل مع بعض الأقوال المأثورة للرسول صلى الله عليه وسلم، أو الأقوال الشائعة والمأثورة في الكيان اللغوي الإسلامي .. وإذا كانت هذه الأقوال والتناص معها يتزايد في التعامل مع النصوص الأخرى خاصة الإنجيل إلا أنها ترتبط بروح الإسلام بعمق" ⁽³⁾، وقد جاء هذا التصور في حضرة الحديث عن التناص الحاصل في قول درويش:

(1) كريستيفا، علم النص، ص80. نقلاً عن:

mallarme,letter a fr ,coppee,5decembre 1866,dans propos sur la poesie, mona-co,ed, du Rocher,1946,p.75.

(2) سامي، التناص الديني في شعر محمود درويش، ص80.

(3) المرجع نفسه، ص81.

يا أهل لبنان...الوداعا
شكراً لكل شجيرة حملت دمي
لتضيء للفقراء عيد الخبز،
أو لتضيء للمحنل وجهي كي يرى وجهي
اليوم أكملت الرسالة فانشروني، إن أردتم ، في القبائل توبة.
أو ذكريات
أو شراعا.
اليوم أكملت الرسالة فيكم
حملت روعي فوق أيديكم فراشات
وموتاي اندفاعاً⁽¹⁾

هنا يمكن القول :إن (درويش)لجأ في مقطعه الشعري إلى مصدرين للتناص :
المصدر القرآني، والتراث المسيحي، القرآن في : (يا أهل لبنان الوداع / اليوم
أكملت الرسالة) والتراث المسيحي في قوله : (لكل شجرة حملت دمي لتضيء للفقراء
عيد الخبز)في هذا الصدد تبرز إشكالية التعميم في منحيين مهمين : يتجلى أولاهما
في المزج الحاصل في طبيعة المناص الذي جعلته ضمن حقلين دينيين هما الحقل
الإسلامي والإنجيل مع طغيان البعد الأول، استنادا لما أسمته المواقف الفاصلة في
التاريخ الإسلامي⁽²⁾، وهو تعميم قد لا ينسجم والطرح النصي الذي نفترض قيامه
على حوارية مشهدية تتداخل فيها الأصوات، ويستوجب ذلك معاينتها وفقا لهذا المبدأ
الذي نادى بها تودوروف على أساس السيميائية التي تضمنت لتألف بين الأبعاد
الإشارية، ومن ثم الوصول إلى المدلول الذي يعني وفق التداخل النصي حضور
الدينامية المتمثلة بانفتاح الدلالة على أكثر من احتمال، وهو ما يمنح النص مزيدا من
الفاعلية والعمق بدل التسطیح والتقيد الذي بني في أصله على اجتزاء مخل يمكن
ملاحظته من خلال مقارنة ما أوردته من تركيبية نصية مع التركيبية النصية التي
أرادها درويش على الصورة التالية:

(1) درويش، الأعمال الشعرية الكاملة، مديح الظل العالي، ص373.

(2) سامي، التناص الديني في شعر محمود درويش، ص81.

يا أهلَ لبنانَ ... الوداعا
شكراً لكلِّ شجيرةٍ حَمَلَتْ دمي
لتضيءَ للفقراءِ عيدَ الخبزِ،
أو لتضيءَ للمحتلِّ وجهي كي يرى وجهي
ويرتدي الخداعا.

شكراً لكلِّ سحابةٍ غَطَّتْ يديَّ
وبَلَّتْ شفتيَّ،

حتى أعطت الأعداءَ باباً .. أو قناعاً.

شكراً لكلِّ مُسَدِّسٍ غَطَّى رحيلي
بالأرزِ وبالزهورِ،

وكان بيكي أو يزغرد ما استطاعا .

يا دمةً هي ما تبقى من بلاد
أُسندُ الذكرى عليها ... والشعاعا.

يا أهلَ لبنانَ الوداعا!

اليوم أكملتُ الرسالةَ فانشروني، إن أردتم، في القبائلِ توبةً

أو ذكرياتٍ

أو شراعاً.

اليوم أكملتُ الرسالةَ فيكم⁽¹⁾

هنا يبرز الاجتزاء المخل في طبيعة التركيب النصي، فدرويش وإن مزج بين البعد الإسلامي والإنجيلي، إلا أنه لم يغلب الطابع الإسلامي، بل جاءت الحوارية انطلاقاً من الموعظة الإبداعية التي تبرز موقف الذات عبر حضور الآخر، وهو موقف يعكس وظيفة مهمة تتجلى في إبراز التداخل الذاتي بين الماضي والحاضر، وبين الفردي والجمعي بين النفور والنكوص، فلحظة الخروج تستدعي ذكريات ومواقف تحملها إلى أبعد تصور للمواقف القريبة من الذات والمجسدة للحدث.

(1) درويش، الأعمال الشعرية الكاملة، مديح الظل العالي، ص373.

هذا الأمر يتجلى على مستوى الأبعاد الدلالية التي تسعى إستراتيجية التناص للكشف عن ماهيتها، وإن كانت لا تقف عندها حسب، بل تتجاوزها لصنع تفاعلية يتشكل في ضوءها نسيج نصي يجعلنا نرفض قيام الإجراء على الاجتزاء السابق؛ لأن ذلك كفيل بخلق ما يمكن تسميته بالانزياح التركيبي الذي يرفضه النص الشعري، إذ إن التغيير في وضعية الجملة ينتج عنه خلطة للنظام النصي، "فالقول الشعري لا يمكن قراءته في عملية الدالة إلا كموقعة مكانية للوحدات الدالة، فكل وحدة تملك مكانها الدقيق الذي لا يمكن تزويبه في الكل" (1) وهذا الاجتزاء النصي كان سمة عامة للقراءة، إذ غالبا ما تختزل الأبيات الشعرية لتوافق طبيعة الاستشهاد. أما المنحى الثاني فيتمثل في جدلية الشكل والدلالة وكيفية تقديمهما، إذ تغيب الأولى استجابة للبعد الثاني، فالفعل النقدي الشارح لطبيعة استثمار البعد الإشاري النصي تستمد حضورها من المقدره على توظيف التراث، وهو أمر لم يقتصر على هذا الموضوع حسب، بل هي سمة عامة أدت إلى توسيع دائرة التناص؛ ليشمل أبعادا إشارية متعددة من مثل: الشخصية، والموقف، وقد انتاب التحليل في كثير من مواضعها سطحية كبيرة، وحسبي أن أشير إلى ما قدمته في جانب تناص الشخصية، إذ إن هناك شخصيات منتمية للخطاب الإسلامي وفق رأي القراءة متمثلة (بولي الأمر / الحاكم العربي)، وهي ترتبط بفكرة فساد الأنظمة العربية، وأظن أن هناك بونا واسعا بين تصور الخطاب الإسلامي لقضية الحكم والخلافة قد لا تكون بهذا التصور العمومي الذي يطرحه التصور النقدي، فالنص الشعري يبني تصوره على واقع الفساد في منظومة الحكم، ولا يبني تصوره على أساس ذات الخطاب الإسلامي، ثم إن هناك مفارقة واضحة بين استعمال (ولي الأمر للحاكم العربي) تكاد تصل إلى التناقض، فالأولى مرتبطة بالتصور الإسلامي المستمد من بعض النصوص القرآنية، أما الثاني فمستمد من منظومة الأحكام الوضعية، والطرح في هذه العموميات يفترض وجود تصور مغلو لذات الخطاب الديني، وهو أمر مستبعد في ظل الإشارات النصية الشعرية وحتى النثرية التي وردت في النص، فدرويش ينقم على الواقع المتردي الذي وضع بلاده في تلك الهوة السحيقة، وهذا الخطاب بقي

(1) كريستيفا، علم النص، ص83.

متفاعلا ضمن منظومة التطور، ويبدو أن هذا الطرح جاء استجابة للخلفية ا لمعرفية حول انتماء درويش الفكري.

إننا نفترض أن اللفظة تكتسب دلالتها من السياق النصي الذي تنتمي إليه، وأظن هذا التصور هو الذي قاد سوسور لوضع منظومة الفروقات على أساس ا لاعتباطية رافضا إخضاع الرمز لهذه المنظومة، وهو ما يقودنا إلى ما طرحه درويش في حوار شعري وجهه للرسول صلى الله عليه وسلم وبعض الأنبياء (حبقول، المسيح) وهو يستمد فهم معنى الثورة والحلم⁽¹⁾، وهذا توجه يمنح خاصية محورية لمحور الإبداع المتمثل بالمقصدية التي تفاعل مع تطور المنجز النصي الدرويشي، وهو منجز قصرت القراءة عن الكشف عنه على الرغم من أن بنائيتها تهدف لذلك، فالإشارة الأولى تحمل بذور فعل التطور الذي ساد في المراحل المتأخرة من تجربة درويش، والحكم الأول يشي بالتعاطي معها وفق بنية متطورة تدور في صغر المساحة، وبساطة أشكال التفاعل النصي، وتصل لتطورها وتعقدها، والغريب أن التركيز يتم من خلال الكشف عن بنية واحدة هي بنية الدلالة دون التمرکز حول البنى التركيبية التي تحكم كثيرا من مفاصلها؛ مما يدعو للقول : إن هذه القراءة على الرغم من أهميتها في نقل صور العلاقات النصية، وبسطها لأفق هذا التفاعل إلا أنها تبقى قاصرة عن سبر غور هذا البعد؛ لاكتفائها بالعموميات، وضرب الأمثلة، واتساع المساحة النصية؛ مما أفضى لارتكازها على عمومية فكرة النص المناص، إذ تستغني القراءة عن ذكر النصوص، وتكتفي بالأحكام من مثل ما ذكر حول رمزية الهدهد⁽²⁾، وهو ما قاد إلى مزج مصادر المرجعيات دون تخصيصها وبسطحية واضحة وتعميم كبير⁽³⁾، ولعل من أكثر الصور جلاء في ذلك ما جاء من توحيد رمزية آدم عليه السلام مع اختلاف الخطاب المقدم في النصوص المرجعية، إذ تفترض القراءة أن رمزته في التوراة رمزية لبداية الخلق، وفي الإنجيل رمزية للخطيئة الأبدية، ورمزته في القرآن الكريم هو أبو البشر وبداية الخلق، ثم يتم

(1) انظر: النقاش، رجا، محمود درويش شاعر الأرض المحتلة، 1969م، ص 219-222.

(2) انظر: سامي، التناص الديني في شعر محمود درويش، ص 84.

(3) المرجع نفسه، ص 90.

التوحيد بينها على أسس متعددة مع أن مجيئها جاء ليخدم فكرة ما أسمته (التناسق المشترك)⁽¹⁾.

ولم تبتعد بعض القراءات عن منحى تخصيص النص الديني بوصفه مدخلا لقراءة نص درويش⁽²⁾، ذاك أنها حاولت ضبط مرجعية المناص، فقد قدمت قراءة عمر الرببجات توصيفا لهذا المنحى في جانب البعد الاصطلاحي، وتحديد المرجعية التوراتية، وتتبع هذا الأثر في الخطاب الشعري على مسافة زمنية ليست قصيرة من عمر المبدع الشعري، ومالت إلى التحديد لمصطلح التناسق في الجوانب التطويرية، وبعض مواطن التطبيق؛ ذاك أنه يتقاطع مع مستويات أخرى في العملية النقدية من مثل: الرموز، والأفئعة التوراتية، والأثر الأسطوري، ومن ثم فقد أفردت فصلا خاصا أسمته (التناسق في شعر محمود درويش)، وتعاملت معه من منطلقات منهجية خضعت لبلورته المفهومية لجانبه الشكلي والمضموني في داخل النص مرتكزة على النص والذاكرة التوراتية، واتسمت بارتكازها على المنهج الاستقرائي، فهي تجلّي الظاهرة من خلال النصوص الشعرية التي يرى أنها تشكل ميدانا واسعا للتفاعل النصي، وبناء الرؤيا المعرفية لمقتضيات الحال دون الوقوف فمطولا مع جدليات هذا التوظيف سواء على المستوى المستوي الجمالي أو المستوى البنيوي لكامل النص الشعري، وإنما ضمن سياق التفاعل الموضوعي الذي تبديه الطبيعة الأثرية، إذ يصعب تتبع التحولات التي أحدثها الوعي عبر المراحل السياقية المتعاقبة؛ مما دفع الإجراء للاكتفاء بالإشارات.

والملاحظ أن القراءة مالت إلى الوقوف على الإشارات، وإلقاء الضوء على دلالتها بلغة تحاول المزج بين النص ومرجعيته، ذاك أنها التزمت المنهج الوصفي الذي لم يمكنها من استعراض بنائية التناسق، أو التتبع التأويلي الذي يستند إلى استجلاء الصورة الكلية له، أو مدى الإلحاح عليه وتكراره في أكثر من موضع، لكنها قدمت بعدا معرفيا واضحا في ربط التناسق بمرجعياته من خلال توجيهها

(1) سامي، التناسق الديني في شعر محمود درويش، ص 100-102.

(2) الرببجات، عمر، الأثر التوراتي في شعر محمود درويش، دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2006م.

لرصد هذه المواضع في جانب الأثر التوراتي والخطاب الشعري، لذا نلاحظ تقسيم التناص إلى قسمين: مباشر وآخر غير مباشر، ويبدو أنه تقسيم جاء بفعل حضور النص المرجعي، وبتركيز واضح على أبعاد الرؤيا دون تفعيل تركيبية النص وحضورها داخله؛ لأن الهدف انصرف إلى تجليات النص المرجعي في نص درويش، والكشف عن مرجعيته، ومن ثم سادت لغة التفسير على لغة التحليل المرتكز إلى فكرة البناء النصي، وبدا إثبات المقولات أمرا حاضرا، وحسبي أن أعيد القارئ إلى ما جاء في حديثه حول التحول الدرويشي من الجمعي إلى الذاتي (1)، وهو تحول قد لا ينفى أثره في المسيرة الدرويشية، لكن تعميم حكمه بحاجة إلى تأصيل نصي يتجاوز الاتكاء على بعض المقطوعات الشعرية؛ ذلك أن تناص التوراة عبّر عن بعد جمعي أيضا، وهذا التعميم بحاجة لبرهنة تقوم على الاستناد إلى مستوى البنية الكلية هروبا من سلطة الحدث.

ويبدو أن مثل هذه الإشكالية تتصاعد في الجزء الثاني المتمثل بعنوان التناص غير المباشر لبروز فعل محاولات حصر الأبعاد المرجعية للنص، وهو ما يجعل فعل تحديد المرجعية النصية متعدد الوجوه، ذلك أن الإشارات التي عدت تناصا تتقاطع مع مرجعيات أخرى في ذات السياق، وهو ما يجعل من استحضار السياق النصي أمرا ضروريا، فالحاجة الماسة تتموضع في الحصول على مكونات النص وجزئياته وتفصيله، لكن الإشكالية المكررة تبدو في جانب الطرح المضموني المجانب للفعل التجريدي لقيمة اللغة ومكتنزاتها، وهو ما بدا واضحا في الوقفة النقدية عند قصيدة درويش (أيقونات من بلور المكان)، فقد طرحتها القراءة ضمن الإشارات التوراتية مع أن البعد النصي يمنحها أفقا آخر يتمثل في الحضور القرآني الذي يجسد حالة التوأمة بين الواقعي والمقدس (2)، وهو مزج يؤيده تضافر بناء نصي قام على استحضار الزيتونة القرآنية، وقصة سيدنا يوسف عليه السلام، والسنابل، فالارتباط النصي يعكس طبيعة التوظيف الحاصل، وبخاصة أن حضوره يتموضع بعد إعلان حالة التأهب، فالمقطوعة الأولى جاءت بعد أن أسرج القوم الخيل، وهم لا

(1) انظر: الربيعات، الأثر التوراتي في شعر محمود درويش، ص 218.

(2) الشيخ، السيرة والمتخيل، قراءة في نماذج عربية معاصرة، ص 184.

يعرفون لماذا... وداخل هذا المشهد يحضر التناص القرآني الذي يبارك الوجود، ثم تلاه استحضر هذا الوجود بالحفاظ على المكان وخيانتة، وبعدها جاءت الشريحة التي تؤكد فعل الاستعداد، يقول درويش:

أَسْرَجُوا الْخَيْلَ،

لا يعرفون لماذا،

ولكنَّهُمْ أَسْرَجُوا الْخَيْلَ فِي آخِرِ السَّهْلِ⁽¹⁾

ووسط هذا الحضور يستقدم النص السنابل:

... سَبَعُ سَنَابِلٍ تَكْفِي لِمَائِدَةِ الصَّيْفِ .

سَبَعُ سَنَابِلٍ بَيْنَ يَدَيَّ . وَفِي كُلِّ سُنْبُلَةٍ

يُنْبِتُ الْحَقْلُ حَقْلًا مِنَ الْقَمْحِ..⁽²⁾

هنا تحضر لعبة الضمائر اللغوية، وبنية القصيدة، وتوظيف التناص، فاستثمار فعل الآخر جاء بحضور الضمير الجمعي لجماعة الغائبين (أسرجوا، لا يعرفون، كانوا)، أما عند تفعيل التناص فيحضر ضمير المتكلم (أسأت إلى إخوتي)، (سبع سنابل في يدي)، إذ يسند فعل الضياع ليقابله حضور الأمل بوجود عنصر الماء الذي يعني فقدته جفاف الأرض، وموت السنابل، وهي مرتبطة بالحضور المكاني الذي يعني الوجود.

إذن يحضر المقدس ليكون شاهداً على لحظة تعزيز الوجود، وتوظيف اللعبة اللغوية ضمن هذا المحور، لكن الإيحاء العام يمتد للذاكرة القرآنية من خلال اللفظة والحلم، فالسنابل السبع تعضد حضور الخير الذي يدافع فعل الزوال، لذلك لا غرابة أن تحضر الألفاظ من مثل (سنابل، في كل سنبل، زيتونة في المصاحف)، وكلها كانت حاضرة في النص القرآني المتعدد المعاني والإيحاء.

(1) درويش، الأعمال الشعرية الكاملة، لماذا تركت الحصان وحيداً، ص 597.

(2) المرجع نفسه، ص 597.

2.2.2 التناص وتعدد المرجعيات:

لم تقف الدراسات النقدية عند التفاعل النصي في إطار النص الديني حسب، وإنما حاولت تقفي الآثار المرجعية الأخرى سواء أكانت تاريخية أو أسطورية؛ لبيان طبيعة هذا التناص، والكشف عن المرجعيات، وقدرتها على إضاءة النص، وقد مزجت القراءات بين الموقف المضموني، والتفاعل النصي، إذ نجد أن قراءة أحمد خريس⁽¹⁾ تكشف عن توجه يسير باتجاه اكتشاف استثمار النص ذي المرجعية الدينية في الخطاب الشعري، فهي تتخذ من قصيدة الهدهد نموذجاً تطبيقياً لمقاربة المرجعيات وتقلبات الدلالة من خلال استراتيجية التناص التي لم تبسط منظومتها النظرية، وإنما اكتفت بالاتباع التطبيقي المباشر مع الإشارة إلى اصطلاحات مهمة تتعلق بالاتساع النصي، والمناص، والحوارية، فهي تستمد رؤيتها العامة منها دون الخوض في تفصيلاتها، مبتدئة بترجيح غلبة الطابع الديني على القصيدة من خلال قصة الهدهد المتصلة بالنص القرآني، والكتاب المقدس (سفر الملوك)، وكذلك اتصاله بكتاب منطق الطير لفريد الدين العطار، وكوميديا أرسطوفانيس⁽²⁾، مقدمة كتاب العطار على أنه النص المرجعي الأوفر حظاً.

ولعل المهم في هذه القراءة هو التركيز على أن الاستجابة لم تخضع لمرجعية محددة، وإنما يتعدد إبحاؤها وفقاً للمقطع الشعري، "فالسياقات النصية تتفاوت في طبيعتها"⁽³⁾ بافتراض التواصل الوظيفي لدور الهدهد الذي أرى أنه يخضع لمنطق وظيفي آخر، إذ لا يقتصر على دور تبليغ الرسالة حسب كما تحاول القراءة طرحه في ظل الاستجابة للتعددية الإشارية التي تتناغم معطياتها مع البعد النصي في جانب الرؤيا، ويستثمرها وفقاً لطبيعة الخلق الفني التي يقدمها درويش، وهنا لا يبرز وضوح التقسيم سوى في جانب التركيز على محددات المناص مع تناصه في الجانب

(1) انظر: خريس، أحمقصيدة الهدهد مقاربات للمرجعيات و تقلبات الدلالة، من كتاب زيتونة المنفى

دراسات في شعر محمود درويش، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت.

(2) انظر: خريس، قصيدة الهدهد مقاربات للمرجعيات وتقلبات الدلالة، ط1، المؤسسة العربية

للدراسات والنشر، بيروت، ص153.

(3) المرجع نفسه، ص153.

الذي أشرنا إليه سابقاً؛ ذلك أن الهدهد يحمل مشروعاً يدافع عنه، وإن كان هذا المشروع منبثقاً من التبعية التي خصّ بها، لكنه بطبيعة الحال يفرق بين تعدد الدور الذي يقوم به.

لقد قدمت القراءة بعض التفاعلات النصية، لكنها لم تكشف عن بعض أبعادها الآخر، وإنما هو استشعار لبعض المحددات الثقافية، والدينية التي جاءت في سياق البعد العلاماتي، فالتفاعل النصي النشط في جانب البعد الصوفي قابله فتور بالاحتفاء في المناسبات الدينية القرآنية أو التوراتية الذي بدأ زائداً على البعد النقدي، إذ باستثناء الإشارة الأولى التي تبدو إشارة عامة لدور الهدهد تنقطع الصلة بين الفعل النقدي والمناسبات، وهو أمر قد يكون مردّه إلى استبعاد القراءة لأفق المناسبات الدينية المرتكز على الدور الآخر للهدهد والمتمثل ببعد الوصول إلى الغايات، وتحقيق الذات الجمعية، فدور الهدهد لا ينحصر في تبليغ البريد بقدر ما يخرج إلى دور تحقيق الغاية، وبلوغ الهدف، أو لنقل: إنه قارب النجاة الذي يحتمي به درويش لتحقيق الذات، وملء الفراغ.

إن طبيعة التداخل النصي الذي تتجلى أبعاده في النص الدرويشي تبدو مكثفة في وظائفها ومحدداتها، فهي مبنية على أفق نصي يقدم رحلة ذاتية باحثة عن حقيقة الوجود، لكن تيهها يتجلى في محددات الواقع كما تعكسها التعددية المرجعية، ومن ثم فإن كل هذه المناسبات تكون في نظر القراء بنية خاصة ترتكز على البعد الدلالي الذي بُني على المفارقة التاريخية في النص القرآني، ونص الكوميديا وتجلياتها الخاصة في البعد الصوفي، وتدل على مدى الارتكاز على عنصر التفاعل النصي الذي ينتج في حركة ديناميكية تتجاوب وحركة النص الذي يفتح على الآخر على أساس أنه نص توالدي مفتوح.

بيد أن هذا التراكم الذي قدم يستجلي بعداً خاصاً يتعلق بثقافة الناقد، لكنه يتناغم تارة مع هذه المناسبات، ويناقضها تارة أخرى، فهي - كما ترى القراءة - "سياقات نصية تتفاوت في طبيعتها، ويغلب عليها الطابع الديني"، وهو إقرار يناقض ما أقامته القراءات في بقية الممارسات؛ ذلك أن هذه التفاعلية تكاد تتلاشى كما ذكرت سابقاً

من جهة، وتتعارض من جهة أخرى؛ لأن الطابع الغالب يتجلى في الأدب عاد الصوفية التي ذكرت في كتاب العطار وفقاً للتحليل.

إن تحديد نص المرجعية في عنوان القصيدة يتعارض مع إعلان التداخل النصي لفقدان المعيارية في السياق التحليلي، فهو يأخذ صبغة سياقية تغليبية لتقاربها مع المرجعيات الأخرى، ويبدو لي أن تغليبها نصياً قاد إلى مثل هذا الحكم؛ لأن التناغم الحاصل بين العنونة والتمن يتأسس على العلامة الإيحائية التي تجسد تعددية الإيحاء للنص الأصلي والمناص على حد سواء مع بروز التداخل في النصوص المشار إليها سابقاً، يضاف إلى ذلك أن نص العطار شكل مرتكزاً أوفر حظاً، وهذا ما يقدمه درويش في مقابلة معه أجراها حيدر بيضون، إذ يقول: "كتبت نصاً واحداً هو الهدهد على هامش منطق الطير، وطربت وأنا أبحث وأكتب ... لكنني لاحظت أن ذلك يأخذني إلى منطقة مغلقة، فهناك حلقة مفرغة يدور فيها النص، ويصل إلى منطقة لا أحب دخولها، هي المنطقة الميتافيزيقية، أدخلها كاستعارات، كاستطارات، ككتاويلات لكن لا أدخلها كمنطقة عمل، لأنني أخاف منها، وهي لا تعينني كسلوك ولا كخيار فكري"⁽¹⁾.

أما ما يخص التناص التوراتي فقد أغفلت القراءة الحديث عنه على الرغم من إيراد الإشارة إليه في بدايتها، إذ لا وجود لمتعلقات توحى بالعلاقة المطروحة، يضاف إلى ذلك أن المصدر المشار إليه يخلو من ذكر الهدهد بعده أسطورة توراتية وفق ما ذهب إليه بعض الباحثين⁽²⁾، وهو وإن صح إنما يدل على أن المعالجة لا تنبعث من ذات النص، وإنما من أطر خارجية تتنازعها، وهي تصنع إشكالية تعترض العمل النقدي في بعض المواقف تكمن في تحديد المرجع، والقبط على شفرته الموجهة لفعله الإبداعي وبخاصة في النصوص الدينية التي يتفاوت أسلوب التوظيف فيها، وتتعدد فاعلية كشف القراءة عنها، مما يسهم في لجوء بعض الباحثين إلى صيغ التعميم، والابتعاد عن ذات الإشارات النصية، والمكوث مطولاً

(1) انظر: حوار أجراه حيدر بيضون مع درويش.

(2) انظر: الربيعات، الأثر التوراتي في شعر محمود درويش، ص 254.

مع الإطار العام لفضاء الخطاب الشعري الأمر الذي يدعو إلى إخضاع النص لتأويلات تتسجم وهذه التوجيهات.

وعليه، فإن ما ينبغي تأكيده في هذا الصدد هو أن هذا الكشف نصية ينبغي المكوث معها، وهو محط نظر كثير من النظريات الحداثية التي نظر بعضها لهذه العلاقة بتفريط لتفسير المدلولات، وقتنه بعضهم تحت مبادئ محددة المعالم، واضحة الإجراءات، ويمكن الإشارة إلى التداخل المنهجي الذي يظهر أن المعالجات النقدية كثيرا ما يعترها الخلط الذي يؤدي إلى تعميمات لا تركز على أسس منهجية واضحة، فالقراءة تشير في نهايتها إلى البناء البنيوي الذي زجت به دون تبني ضابط لتواصلية فعله النقدي، وكأن الهدف يتمحور حول كشف بعض الأبعاد الجمالية والتعبيرية بما تتيحه المناهج؛ لذا نلاحظ أن إشارتها في هذا السياق مبتورة، وغير واضحة المعالم، ذلك أنها لم تبرز هذه الحيوية البنيوية وعلاقتها بجانب التناس، ولم تستطع أن تقف عليها، وإنما اكتفت بالإشارة العابرة، فهي محصورة كما يرى بانقلاب رحلة الهدد في القصيدة إلى نقيض هدفها في النصوص الأصلية المتمثلة بنص العطار، وأرستوفانيس، ورحلة الطوفان⁽¹⁾، وهذا التحول الذي أطلق عليه بعض الدارسين اسم التباين لا يضمن الكشف عن البنية بهذه السطحية على الرغم من أننا لا نغفل دور هذه الأبعاد في إضاءة النص، وبيان مرجعياته، وتحديد مساراته، والكشف عن ثقافة المبدع إلا أننا ننوه إلى بعض المزالق النقدية التي تكتفي بالكشف عن فاعلية هذا المناص في جانب الرؤيا، وأحيانا في جانب الكشف بلغة شارحة لإشارات لا تحتاج إلى كبير عناء في تلقيها وتحديد دلالاتها.

ويتفق إبراهيم أبو هشيش⁽²⁾ مع أحمد خريس في طرح التفاعل وفق آلية الامتناس النصي الذي لا يلغي معلم المناص، وإنما يجعل منه نقطة الانطلاق، ولكن المفارقة تبدو في تجاوز النص لهذا المنحى إلى محاولة البرهنة على تجلي

(1) خريس، قصيدة الهدد مقاربات للمرجعيات وتقلبات الدلالة، ص161.

(2) أبو هشيش، إبراهيم، الطائر الأخضر في الإبداع الشعبي وفي نصين ليحيى يخلف ومحمود درويش، أبحاث اليرموك، المجلد18، العدد1، 2000م.

الحكاية الخرافية في النص الدر ويشي دون متابعة القراءة للوقوف على معالم هذا التوظيف بآليات واضحة.

3.2.2 التناص التصويري:

ثمة أهمية خاصة لتشكيل المشهد الشعري في ظل حضور الصورة الفنية التي أضحت إبداعا خاصا يتواصل مع محددات اللحظة الشعرية التي يرغب المبدع في خلقها؛ ذاك أنها ذات مكونات متعددة، ومشارب مختلفة لا يمكن حصرها، بل إنها فضاء ممتد بامتداد فضاء الخلق الفني الذي يوظف المسموع والمرئي والمتخيل في منظومة فعل إبداعي يرتكز على مادة اللغة ليكون منها وإليها .
وتلك هي مادة درويش التي حث الخطأ نحو تشكيلها مانحا النقاد فرصة ثمينة للوقوف على ماهيتها ومساحتها، ويبدو ملمح الجدة النقدية في هذا الاتجاه في محاولة رصد المكون التناصي في الصورة الشعرية، والذي نحاول أن نستعرضه ضمن قراءتنا لنموذج نقدي قدمه إبراهيم أبو هشيش⁽¹⁾، انطلاقا من محاولته سبر غور التناص في هذا الجانب، للوقوف على الوظائف الدلالية في التخيل، والتأثير، وتشكيل المعنى.

ويبدو أن محاولة التأصيل لمفهوم المصطلح يعطي تصورا عن تباين التيارات النقدية المتعددة، وسمات الغموض والتعمية والارتباك التي تحيط بها، ومن ثم فإن المنهج ينطلق من عد التناص آلية من آليات حفريات النص المسيطر عليها منهجيا، وتقنية من تقنيات النقد التفكيكي، وهو ما ينبئ عن بروز بعض الإشكاليات كما في تعددية المنهج وتباينه، إذ تنظر البنيوية للتناص على أنه علامة سيميائية، فيفهم على أساسه أن العمل الأدبي نظام مغلق، وأن لا شيء خارج النص، بينما يجعل التفكيك منه آلية من آليات رفض المركزية، والخضوع لفعل التداولية، ومن ثم تفعيل إجراءاته الفلسفي.

(1) أبو هشيش، المكون التناصي في الصورة الشعرية عند محمود درويش، من كتاب : زيتونة المنفى دراسات في شعر محمود درويش، ص167.

هذا التصور جعل فعل المواءمة بين الطرحين أكثر تعقيدا، إذ تتعدد الأهداف، وتتحصر في حدود بعض الجوانب الجمالية التي تستمد حضورها من التصورات البلاغية، وتتعدد العلاقات، استجابة لانفتاح القراءة على محددات ذات انطباعية واضحة، وتعميم صيغة المصطلح لتشمل النص الغائب، وبدا التعامل مع النص على أسس ومرجعيات مختلفة ومتباينة تعكس بعضا من صور المشهد النقدي العربي في بعض ممارساته والمشتغل على تعميم المعرفة، وعدم تأصيلها، فدرجات التناص في شعر درويش - كما ترى القراءة - "متعددة من حيث الوضوح، والخفاء تبعا لآليات الدمج التناصية من جهة، وشيوع العنصر الغائب من جهة أخرى، ونوعية المتلقي من جهة ثالثة"⁽¹⁾.

والواضح أنّ هذا التصور الجمعي قد منح القراءة مجالاً أرحب لرصد المرجعيات، لكنّه بالمقابل حصر الصورة في أبعاد مضمونية فـ ي كثير من مواضعها مع بعض الإشارات النصية التي تركز على طبيعة التشكيل النصي، وتحولات الرؤيا وفقا لهذا المبدأ، إذ لم تتشكل صورة واضحة حول بنية الصورة وتعالقاتها النصية، والتنقل بين مستوياتها السمعية والبصرية على الرغم من الإشارة إلى أن التركيز سيتمحور حول آليات الدمج التي حصرت أحيانا بالمباشرة، وأحيانا أخرى بالتدوير والامتصاص، وهو أمر قائم على المقارنة بين النص المرجعي والنص الإبداعي، وقد تمت القراءة ضمن المواءمة التي طرحتها، فهي تارة تتحدث عن التناص، وتارة أخرى عن الاقتباس، وأخرى عن التضمين.

في هذا الصدد يمكن تناول بعض الوقفات النقدية التي جسدت حالة التركيز على حضور الصورة في الجانب المضموني دون التركيز على بنيتها، أو تحليل مادتها، أو بيان شكل تفاعلها. فقد وقفت القراءة مع أبيات درويش كما أوردتها القراءة:
يا أحمد العربيُّ.

لم أغسل دمي من خبز أعدائي ولكن
كلُّما آخيتُ عاصمةً رمّنتي بالحقيبةِ

(1) أبو هشيم هو التناصي في الصورة الشعرية عند محمود درويش، من كتاب : زيتونة المنفى دراسات في شعر محمود درويش، ص 173.

كلما مرّت خُطَايَ على طريقٍ فرّت الطرقُ البعيدةُ والقريبةُ (1)

إن التناص يتحدد في جانب الصورة الشعرية، وهو مرتبط بأخذ جزء من نص، وبدأت معالم تحليله من خلال إبراز وظيفته الخاصة بفتح الدلالة على النص الغائب ليصار بعد ذلك لحكم مفاده أن هناك تناصاً مع بيت راشد حسين الذي يقول فيه:

أنا لو عصرت رغيف خبزك في يدي لرأيت منه دمي يسيل على يدي
في هذا الموطن تحضر إشكاليّتان واضحتان : تتجلى أولاهما في اختزال طبيعة الصورة، إذ تبدو وظيفتها مقتصرة على البعد المضموني، ومادتها غير واضحة المعالم، وتركيبها مع النص الإبداعي مغيبة، فالصورة التي قدمها راشد حسين بسيطة لا يحتاج المتلقي إلى إعمال فكر في إدراك طبيعتها، وهي تصور مدى الغلو في التنكيل وإنكاء الجرح، وهي لم تأت بصورتها المفردة، بل قدمت في نهاية القصيدة معتمدة على اللغة المكشوفة التي سبقتها، إذ يقول:

من أين هذي الأرض؟ إن ترابها نارٌ .. فكيف حملت نار الموقدِ

من أين هذا القمح؟ كيف سرقتُه وبذوره من دمعنا المتجمّد؟

أنا لو عصرت رغيف خبزك في يدي لرأيت منه دمي يسيل على يدي! (2)

وترتكز الصورة كما يبدو على فعل الآخر (أنا لو عصرت / لرأيت)، أما صورة درويش فهي مركبة بنمط معكوس، إذ كيف يمكن أن يغسل المرء دمه بخبز الأعداء؟ ولو جاء الأمر معاكساً لكان أيسر في التحليل والمقاربة، لكن هذا الغموض يشكل جدلية اللغة والحدث، فدرويّش لم يغسل دمه من خبز أعدائه ومع ذلك ترميه

(1) درويش، الأعمال الشعرية الكاملة، أعراس، ص306-307، وقد وردت الأبيات فيه على النحو التالي:

يا أحمد العربيُّ

لم أغسل دمي من خبز أعدائي

ولكن كلما مرّت خُطَايَ على طريقٍ

فرّت الطرقُ البعيدةُ والقريبةُ

كلّما آخيتُ عاصمةً رمّنتي بالحقيبةِ

(2) حسين، راشد، الأعمال الشعرية، مكتبة كل شيء، حيفا، ط2، 2004م، ص392.

العواصم بالحقيبة، وتفر منه الطريق البعيدة والقريبة، وفي هذا المشهد تبرز أهمية التركيب، فطرف الصراع في النص المرجعي محددة بالعدو بينما نراه في النص الإبداعي محددة بأكثر من طرف، فهي متعلقة بالعدو والقريب (المتآمر)، ومن ثم يأتي النداء مقترنا بلفظ (يا أحمد العربي)، إذ يبدو التحديد بالقومية مفارقة لا تتفق مع فعل العواصم، فهل الجمع بينهما يؤدي إلى الفعل التآمر الذي أخذ درويش يلقي الضوء عليه، ويحدده وبخاصة في ديوانه أحد عشر كوكبا على آخر المشهد الأندلسي؟ التساؤل يمكن أن تجيب عنه طبيعة اللغة وتشكيلها لو لم تتعد القراءة عنها.

إن فعل التحليل يخضع في كثير من الأحيان إلى الصورة العامة، ويرفض الخوض في الجزئيات؛ لأن هناك عمومية في التلقي تلاحق النص الدرويشي، ففي قصيدة أعراس تقدم القراءة مفهوما خاصا يقوم على عد هذه القصيدة تناسا كليا مع الموروث من خلال الإحالة إلى جذس خطابي يمثله نمط الأغاني الشعبية في الأعراس الريفية الفلسطينية بوصفها قالبا موروثا وليس نصا متعينا⁽¹⁾، وتقف القراءة على صورة مبسطة قد لا تشكل بعدا تناسيا يحمل طبيعة دينامية بقدر ما يخضع للمباشرة؛ مما يسهم في بسط طبيعة الصورة بعموميتها دون الوقوف على تفاعلها النصي في ظل حضور تعميم المفهوم، ومن ثم فإن الملحوظ هو التركيز على فعل التناس الخارجي، وإهمال التناس الداخلي الذي يمكن أن يقدم إضاءات مهمة في قراءة النص، ويثير بعض الإشكالات الحاصلة من عملية التدافع بين النصوص، وآليات توظيفها.

4.2.2 تحولات التناس في تجربة درويش:

تأتي أهمية هذا الطرح من ضرورة الرصد الكلي لبنية التناس في تجربة درويش وفقا لنسبية التلقي النقدي الذي فرض وجودها إيمانا بحضور التكاملية النصية التي يشيدها المبدع خلال خطابه الممتد ضمن مراحل زمنية متعددة، تعددت

(1) أبو هشيش، المكون التناسي في الصورة الشعرية عند محمود درويش، ص179.

وجوه تطورها لتتناغم حيناً، وتفترق أحياناً أخرى مع طبيعة الخطاب الشعري الذي يقدمه.

وضمن هذا الاتجاه سعت بعض القراءات لرصد تحولات التناص، وتم تتبع التحولات الجارية، وحملت العنوانات هذه الرؤيا بصورة جلية تستمد حضورها من الخطاب الشعري الذي سمح نموه الرأسي والأفقي بصقل لحظات التحول، وتعميق البنية التناصية لتصبح أكثر عمقا، وأشد إلماحاً، وقد آثرت أن أتوقف في هذا المضمار على قراءتين هما: قراءة خالد الجبر⁽¹⁾ وقراءة حافظ المغربي⁽²⁾، فقد خصت قراءة خالد الجبر نصوصاً متعددة استكثرت عبرها الطبيعة التناصية متخطية لحظة الكشف عن حضور التناص، ومتابعة إشاراتِهِ إلى رصد طبيعة تحولاته النصية، فحصرتها في نص (سورة يوسف)، وهو ما منحها أفقا واضحا في أسس التحليل النصي كشفاً عن خصوصية السياق، وتعالقه مع لحظة الإبداع بعد استقصاء إحصائي حاول أن يحصر هذا التراثي من خلال مجموعة الدواوين.

وقد قسّمت القراءة العنوانات لتعكس طبيعتها القائمة على تتبع الرؤيا وتحولاتها في النص الدرويشي، إذ تسود لحظة الوعي بقرب الواقعة الدرويشية (الجمعية) مع النص المرجعي الذي شكل الفعل الشعري، وهي بذلك تعيد جدلية الشكل المضمون بصورتها الحدائية، إذ إنها وعلى الرغم من وقفها الطويلة في جانب تقديم الأبعاد النظرية لقضية التناص إلا أنها لم تضيف شيئاً جديداً في هذا البعد، وبدا أن الخوض فيها نوع من الاستزادة، فجدلية التوأمة المنهجية تبرز بكل جلاء ووضوح عند استعراض الطرح النظري المتداخل الذي يحاول الجمع بين الاتجاهات المتعددة لاستراتيجية التناص، إذ يرتبط التنظير أحياناً في عدّها آلية مهمة من آليات التفكير الذي يسعى لتقويض النص، وهدم مركزيته، وفي جانب آخر "التأسيس لجعل تحولات التناص في شعر شاعر ما ظاهرة أسلوبية ينبغي دراستها حين يدرس

(1) الجليلي، تحولات التناص في شعر محمود درويش ترائي سورة يوسف نموذجاً ، منشورات جامعة البتراء، عمادة البحث العلمي، عمان، ط1، 2004م.

(2) المغربي، التناص وتحولات الخطاب الشعري، من كتاب : تحولات الخطاب النقدي العربي المعاصر، عالم الكتب الحديثة، إربد، ط1، 2006م.

الشعر ليس بهدف الوقوف مع النصوص المرجعية، وإنما استجلاء لأبعاده الجمالية بذاتها لا لذاتها" (1) ثم محورتها لبيان اتصالها بالبعد النبوي. ولعل ما يلفت النظر في هذه المقدمة الحديث حول النص المرجعي، وسماته، وفعل ديمومته، فهي لم تحدد الماهية التي يكون عليها داخل البنية الشعرية، والكيفية التي يستثمر ببعده الحاضر في النص الجديد؛ مما انعكس على طبيعة المعالجة النصية حين اتخذت في كثير من مواضعها نص سورة يوسف ليكون نصا مرجعيا، لكن الملحوظ أنه استخدم بعمومية واضحة تجلت في جانب التركيز على الحلم الدرويشي دون التحديد الدقيق للنص المرجعي، إذ تتخذ من كلمة (الحلم) مرجعية أساسية على الرغم من الأبعاد الخاصة أو العامة التي تحكمها (2).

ولا شك أن هذا المزج يعطي مؤشرا أوليا حول طبيعة التحليل النصي لمجمل النص الذي سيتم الاستناد إليه، فالأبعاد الجمالية والدلالية تشكل هاجس المحاولة، وهو منطلق لا ينقصه حقه إلا محاولة المزج غير المتكافئة لتعدد المشارب وتداخلها، وقد بدواضحا أن المقاربة الإحصائية تهدف إلى الربط بين النص والسياقات التاريخية، فمفتحتها التطبيقي مؤسس لبعد رؤيا الخطاب الشعري الدرويشي دون العمق الذي يمكن أن تقوم عليه رؤيتها، وقد أبرز البعد الإحصائي جانبا تشخيصيا خضع لجذليات السياق، ولم يتحرك من داخل النص، إذ لم تبرز فاعلية التحول التناصي بقدر ما أبرزت سلطة التاريخ، فالشعر يحلل من خلال هذا التاريخ على الرغم من أن العمق النصي يمكن أن يقدم هذا التوجه "الشكل هو المتحكم في المتناص، والموجه إليه، وهو هادي المتلقي لتحديد النوع الأدبي وإدراك المتناص، وفهم العمل الأدبي تبعا لذلك" (3).

وثمة ملحوظة أخرى تتعلق بجذلية العلاقة بين اللغة والرؤيا، ذاك أننا هنا لا نرغب في محاولة الفصل بينهما بقدر ما نحاول أن نلفت النظر إلى أن القراءة ينبغي أن تركز على المعلم اللغوي الذي يمثل نقطة الارتكاز، ذاك أنها أداة فاعلة لقراءة

(1) الجبر، تحولات التناص في شعر محمود درويش ترائي سورة يوسف نموذجاً، ص44.

(2) المرجع نفسه، ص72-73.

(3) مفتاح، تحليل الخطاب الشعري استراتيجيه التناص، ص130.

ديناميكية النص وتحوله، ورصد صورته، وتحد يد مرجعيته، ومعرفة بنائيته، يضاف إلى ذلك أن اللغة عند درويش شهدت مرحلة التحول الجذري، والملحح الظاهر هو أن العلاقة المتتبعه هي علاقة رصد فضاء الحلم الدرويشي من الخارج ، وهو ما جعل الارتكاز على الأبعاد المضمونية هو الطاغي مع إغفال أهم الأبعاد التواصلية ممثلة بالصيغ التركيبية ومعطياتها.

أما بخصوص حضور الإقرار بفاعلية التحول الديناميكي لتوظيف التناص فقد بدا مغيبا ؛ ذاك أن إشارات التحول غير واضحة المعالم في الجانب التركيبي على الرغم من أن الجانب الإحصائي كان خطوة فعالة في تحديد معلم المكون التناصي، لكن الإسراف في تبني جدلية الحلم الدرويشي، ومحاولة إثباتها صرفت القراءة عن الوقوف على جانب التناص، إذ تحوّل المشهد النقدي إلى المباشرة والشرح مبتعدا عن خصوصيات النص وتعالقاته الموضوعية، وطبيعة الانزياح في بنيته، على الرغم من أن طبيعة التحولات ترصدها بنية اللغة التي تعد مؤشرا على تحولات دلالية تتفاوت في سطحيته أو عمقها، ثم إن التناص لا ينفصل عن منهجية السيمياء التي لم يتم تفعيلها على أساس البعد العلاماتي، وإنما بناء على الاسترسال في طرح مفردات تخدم الرؤيا بعموميتها وتفصيلاتها.

إن ربط فاعلية التناص في جانب البعد التاريخي يعد في ظني اختزالية قد لا تستند لمعطيات علمية واضحة المعالم، وقد تخرج النص في أحيان كثيرة عن مقاصده، لأنها تحاول أن تبسطه ضمن أبعاد هذا الواقع، لذا نلاحظ الربط في أحداث الواقع، فهو محرك التفسير النصي في جوانب المعالجة ، وهو ما يعيدنا إلى دائرة النقد السياقي الذي يفترض أن القراءة تحاول الابتعاد عنها، ولعل الملحوظ في هذا الجانب هو الربط الدقيق لهذه الأحداث، وتفسير النص وفق رؤيتها ، لذا نراه يشير في صدد حديثه عن تناص سورة يوسف إلى اتفاقية أو سلو، وكأننا أمام عملية تأريخ عن طريق النص الشعري مع إسقاط واضح لفعل الحدث.

وتعكس قراءة حافظ المغربي توجهها مشابها من حيث تناول النقدي، إذ تطرح تحولات التناص في الخطاب الشعري متناولة قصيدة درويش "الرجل ذو الظل الأخضر" ، ومركزة على القراءة التأويلية، فهي تعيد فهم التناص على أساس

حضور الشعريات المتباينة التي تفعل دائرة التلقي ، وتفرّق بين النص والخطاب على أساس الإنتاجية ضمن فاعلية المبنى اللغوي الراسم لطبيعة الرؤيا مستخدمة تفاعلية الحراك التناصي في بناء دال ثري بين يدي الفاعلية الإبداعية انسجاما مع طرح مؤلّاه القصيدة تسيير وفق نموذج خصب، وتتفاعل جميع مكوناتها لتحقيق ما تصبو إليه، فصيرورة التناص تسيير من الأبعاد التاريخية والقرآنية؛ للوصول إلى متطلبات الحدث الفاعل، فالماضي يحاكم الحاضر الذي هو مرهون بالماضي، وبين الجدليتين تدور معالم التناص.

غير أن فهم التناص تباين وتعدد في كثير من الوقفات التطبيقية؛ لأن القراءة أخضعت معالجتها له لمعطيات بنيوية تارة، وتأويلية تارة أخرى، وبتناوب يمزج بين النصية والخطاب ، فهي تجعل من نص العنونة الفرعية تناصا داخليا وفقا لما طرحه جيرار جينيت، ولكنها سرعان ما غادرتة إلى تتبع واضح لرؤيا القصيدة بتداخل بيّن في عملية التحليل، وباستثمار مقتضب للعلامة السيميائية، وبعض مبادئ التلقي، وأسلوب الالتفات موظفة إياها بوصفها أدوات مهمة لتعزيز رؤيا التناص، وبدا أن التحول المقصود هو جدلية النص بين الماضي والحاضر، وليس التحول النصي الذي يخدم عملية النمو النصي وتطورها، فهو تحول الخطاب الذي يفترض المتلقي حضوره وفقا للحدث النصي.

إن التركيز داخل القراءة يتم داخل بنية التناص، لكنها لا تهمل السياق، ولا تستبعده، وهي في نفس الوقت لا تذهب بعيدا عن النص، بل تطرح التكتيك المتعلق مع الخصوصية الإبداعية للشاعر، فالتناص يعد دالا ثريا على مدخلات الرؤيا الذاتية التي يحملها درويش، و التحولات تصاغ وفق اللعبة الفنية، وهو ما أسماه الباحث بـ "تكتيك المونتاج"، ومن ثم فإن هذه القراءة عمقت الفهم لجدوى فاعلية التناص وخصوصيته؛ لأنها تخوض في العمق النصي باحثة عن التأويل الذي لا يفرض على النص، بل يجاريه ويتفاعل معه.

مما سبق يظهر أن محاولة استحداث النموذج البنيوي العربي في تجربة درويش لنسق خاص لا ينظر للنص بتلك القوانين الصارمة التي تحاول بسط نفوذها عبر منطلقات علمية قد توائم تجربة ما بخصوصيتها وذاتيتها، لكنها يمكن أن تكون في

حدود مقبولة بمستويات تحليلية لا تخرج النص عن أطره التي يمثلها، وهي من جهة أخرى قد تكون عصية على التصنيف، لكن السعي الملحوظ يبسط فاعليته من خلال استحواد غير قليل لمنطق النظرية التجريدي، ومحاولة أقلمته بطرح يوائم بين حدود المنهج، وأفاق النص ومعطياته، إذ لا تكاد تظفر بقراءة تبنت انغلاق البنيوية بعيدا عن إطارها الثقافي، وهو محاولة قد لا تخلو من الجرأة في الأصالة النقدية، إذ إن النص الدرويشي محكوم ببنية لا يمكن أن تكون منحوتة خارج الإطار الفني المفضل للحراك الثقافي والاجتماعي الذي يعيش في كنفه . هذه السياقات جميعا قد تكون إشارات فاعلة في التجربة الدرويشية التي وسمتها حركة الزمن وطبيعته بمفارقات نقدية قد نلاحظها في محطات النقد البنيوي الذي يحاول قدر الإمكان مغادرة أطر حياة المؤلف ، إذ ينأى بنفسه عن متعلقاتها ليبرز المهاد السياقي بوصفها ورقة رابحة في إطار الممارسة الخلاقة للعمل النقدي.

من كل ما سبق أيضا يبدو أن ما حظيت به التجربة الدرويشية من الخطاب النقدي البنيوي قد لا يكون بالمستوى المطلوب سواء أكان على المستوى الرأسي أو المستوى الأفقي مقارنة مع عمق النص الشعري، ومناداة الكثير من النقاد بضرورات الوعي المنهجي القائم على النظر إلى فنية النص بعيدا عن تمثيلات الواقع، أو سلطة الحدث، وقد ندرك أن الفاعلية النقدية تركزت حول عموميات المنهج ضمن بسط حوار مع جزئية من الحدث القولي لرؤيا الداعين له، أو محاولة البحث عن الواقع في إطار الشعر دون الفعل التجريدي لنموذج اللغة، وإنما على أساس مواصلة الحوارية مع الداخل النصي الذي يزود الباحث في كثير من الأحيان بمفاتيح تضيء عوالم الخطاب الشعري، لكنها تبقى أحيانا قاصرة عن البحث في تجليات المشهد النصي؛ لأنها محكومة بعوالمه اللسانية النصية، وما يحيط بها من تجليات في حدود النصانية التي لا تتجاوز واقع التاريخ، فالأدب قد يفهم على أنه صياغة للواقع لا نقل لمستويات تمثلاته الفنية، وانعكاسها على الرؤيا الذاتية للفنان.

الفصل الثالث

اتجاهات ما بعد البنيوية

إستراتيجية التفكير في تلقي النص الدرويشي

1.3 التفكير: المعنى والمفهوم:

لقد احتلت استراتيجيات التفكير مكانة مهمة في سياق التطور النقدي الذي قدمه النقد الغربي ضمن فعل الـ تدافع الذي يعلن إيجابية الحاضر، وينقّب عن سلبية السابق الذي يبقى متهما بالقصور "باعتباره فكرا للماضي، أقصد للواقعة بعامة، تفكير بالحادث بالمؤسس بالمبني، تفكير هو تاريخي، وما بعدي، وغسقي بفعل موقفه نفسه"⁽¹⁾ على الرغم من الاعترافات الجارية بهرمية الوصول إلى هذا الحاضر، لذا لا غرابة أن يتحول الموقف عند أحد النقاد من مرحلة ليدخل مرحلة أخرى مغيرا منها ومقتفيا آخر؛ استجابة لطبيعة التحول الذي تفرضه حركة التطور والتغير، فنحن أمام حركة دائبة تتقاطع فيما بينها في جوانب متعددة، لكنها تختلف في منطلقاتها ونظراتها الإجرائية، وهو ما يسهم في تباين النتائج وتعددتها؛ استجابة لتعدد المعايير وتنوعها.

لقد حطّ التفكير رحاله على أنقاض البنيوية التي منع الانغلاق النصي فيها محاولاتها للخروج من تحت وطأت البنية والنسق، وبدت العلاقة بين الدال والمدلول محكومة لهذا الإطار؛ مما أسهم بحضور النظرة المغايرة لها، فالتفسير المرتكز على الانغلاق النصي أضحي لا يؤتى أكله في رأي كثير من المشتغلين في حقل النقد؛ مما حدا بهم للسعي لنقض هذا التصور، ومد جسور جديدة بين البنيوية والعلوم الأخرى النفسية والاجتماعية، بل والخروج عن مقتضياتها، وتوجيه النقد لها ، وهو ما أسهم في ميلاد الحركة الجديدة وتلميعها⁽²⁾.

(1) دريدا، جاك، الكتابة والاختلاف، ترجمة: كاظم جهاد، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء،

ط1، 1988م، ص134.

(2) انظر: حمودة، المرايا المحدبة، ص257.

في هذا الصدد يمكن تذكر ما قدمه لاكان حول لا شعورية اللغة، وما أسس له هايدغر في فلسفته حول ماهية الوجود، ووظيفة اللغة، والطبيعة التدميرية، ومدى إسهامها في الاعتماد على ممارسة لعبة الدوال ولا مركزية العمل التي دفعت باتجاه التركيز على قراءة العلاقة بين الدال والمدلول، وبعد الشقة بينهما، وهي وقفات أخذت تتطور حتى كتب لها النضوج على يد جاك دريدا الذي أقرّ أنه لا وجود لشيء خارج النص طارحا مجموعة من المبادئ من مثل : زعزعة الثابت، ونفي التمركز، وقراءة النص وفقا لمعايير جديدة تائّرة على البنية، ورافضة لأحادية القراءة، فالهدف يتجه نحو "الاستقرار، أو التوضع في البنية غير المتجانسة للنص، والعثور على توترات أو تناقضات داخلية، يقرأ النص من خلالها نفسه، ويفكك نفسه بنفسه"⁽¹⁾.

والواقع أن هذه الاستراتيجية تقود لعملية الهدم لقائمة على أبعاد نصية وفكرية أكثر غورا، فهي تؤمن بتجريدية العقل، وتنفيذ المقدس، وترفض أي عملية لتقنين المعرفة معلنة مبدأ التناقض مع ما سبقها من مناهج نقدية تقوم على الميتافيزيقيا، وإن كانت تشاطرها في بعض النتائج التي يمكن الوصول إليها، فالدعوة تتجه إلى إرجاء المعنى، ونفي حضور نية المؤلف في النص⁽²⁾، ومن ثم فإنها تنفي فكرة القراءة الوحيدة أو الصحيحة، وهو ما يقود لمبدأ تعدد القراءات، واختلاف المقصديات.

ولعل من المهم في هذا الجانب استحضار الطبيعة المنهجية التي تقوم عليها الإستراتيجية ؛ لأن الأبعاد النظرية لمفاهيم التفكيكية باتت على درجة كبيرة من الذبوع والانتشار من جهة المعرفة الخلفية، ونظام الفلسفة التي "يقيم حججه ضمن نظامها، ولكنه يحاول في الوقت نفسه من خلال خصوبة اللغة أن يكسر ذلك النظام وأن يتجاوزها"⁽³⁾، ويبقى جانب الإجراء في الظل؛ لأن الغموض يلف معظم جوانبه،

(1) دريدا، الكتابة والاختلاف، ص 49.

(2) زيماء، بيير.ف.، التفكيكية دراسة نقدية، تعريب : أسامة الحاج، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1996م، ص 79.

(3) ستروك، البنيوية وما بعدها، ص 205.

وهو ما يدعو دريدا في كثير من المواضع لصياغات متعددة قد تحمل في طياتها التناظر استجابة لنفي الحضور ذاته، واستنادا لمبدأ النقص الذي يتسرب لذات النظرية، فهو يسمها بالمرادفة، وعدم الثبات، "فالتفكيك لا يمكن أن يختزل إلى أدواتية منهجية، أو إلى مجموعة من القواعد والإجراءات القابلة للنقل بل إنه من جانب آخر ليس تحليلاً ولا نقداً"⁽¹⁾.

إنّ التفكيكية إستراتيجية تنهض على رؤيا التلاعب بالمكونات اللغوية المشكّلة للنص، والحفر الدائم وراءه رغبة في تقويض بنيانه⁽²⁾، فلا وجود لنظرية أدبية واضحة المعالم بينة الإجراء، وإنما يترك المجال للرحب للقارئ؛ ليبعد ذاتية المبدع، ويحل ذاتيته مكانه داخضا كل مسلمات النص، ومنتهاكاً لأعرافه التي قام عليها بانحياز واضح لفعل التأويلات المتناقضة التي يلغي بعضها بعضاً استناداً لمقولة " تأكيد الاعتماد المطلق للتأويل على النص، والنص على التأويل"⁽³⁾، فليس من شك أن النص يمد المتلقي بدوال لا تلقى حضورها إلا بالتنوع المدلولي الذي يتم التركيز عليه بفعل حمله لبذور التناقض، فهي متعاليات تتعدى حدود اللعبة اللغوية وتتجاوزها إلى صنع مفهوم فكري وثقافي موجه⁽⁴⁾، فالقراءة النقدية لا ينبغي أن تهدف إلى إنتاج معنى متسق، بل يجب أن تكشف عن التناقضات والالتباسات من أجل أن يغدو الخطاب الأدبي قابلاً للتفسير بجعله أقلّ إذعانا للقراءة⁽⁵⁾، فدريدا ينبغي وجود التجانس في النص، ومن ثم فإنّ الهدف ينبغي أن يتجه نحو الكشف عن التناقضات والشغرات داخله⁽⁶⁾ وقد أكد جوناثان كلر هذا المنحى حين ذهب إلى أن

(1) دريدا، الكتابة والاختلاف، ص 61.

(2) انظر: عدمان، عقربارة النص الأدبي في ضوء فلسفة التفكيك، عالم الفكر، العدد 2، المجلد 33، 2004م، ص 66.

(3) دي مارنول، العمى والبصيرة، مقالات في بلاغة النقد المعاصر، تحرير: فلاد غوزينش، ترجمة: سعيد الغانمي، المجلس الأعلى للثقافة، 2000م، ص 168.

(4) المرجع نفسه، مقدمة المترجم، ص 4.

(5) سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، ص 163.

(6) انظر: ثامر، فاضل، اللغة الثانية، في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط 1، 1994، ص 46.

"التفكيك لا يشرح النصوص بالمعنى التقليدي الذي يحاول الإمساك بوحدة المحتوى أو التيمة، وإنما يبحث في اشتغال التعارضات الميتافيزيقية بتفنيدها⁽¹⁾، إذ إن طبيعة تلقي التفكيكية تكمن في البحث عن عدم التجانس داخل بنية الخطاب، ذاك أن هناك قوى تفكيك⁽²⁾ تتحكم في طبيعة التحليل، حيث يفكك النص نفسه بنفسه، وهذا ما يقود إلى لا نهائية القراءة، وتعدد الدلالة.

2.3 تفكيك النص الدرويشي وإشكالية المنهج:

في سياق التصورات السابقة أخذت حركة النقد تتواصل رغبة في قراءة النصوص، واستجابة لمعطيات نصية خضعت لمقولات الحداثة، و كان النص الدرويشي محط أنظار بعض هذه القراءات التي وجدت فيه بغيتها، لكن وقفاتها عليه كانت محدودة، ذاك أنها لم تشكل حضوراً بالمستوى المطلوب في مجمل القراءات النقدية مقارنة مع الاتجاهات النقدية الأخرى؛ وهذا مرده -في ظني- لظروف متباينة في حضورها، ومختلفة في تبريراتها، إذ لم يكن المشهد التفكيكي في مسيرة النقد العربي قد أرسى دعائمه بعد، وإنما تمت سيادته وسط العمومية، أو التوأمة المحكومة بمنظومة ثقافية انعكست بصورة أو بأخرى على مجمل القراءات النقدية، ولعل ذلك انعكاس طبيعي لمراحل التلقي التي بقي الغموض يرافقها في كثير من مراحل التجربة شأنها شأن كل ثقافة وافدة.

والظاهر أن السمة البارزة في توظيف هذه الإستراتيجية هو حضور الربط بين مصطلحي: الحداثة والتفكيك انسجاماً مع الهدف الذي يتقاطع بينهما كما يظهر من الآراء التي نادى بها أدونيس، وتبنتها بعض التجارب التي نظرت لهذا الفكر، وأفادت من كثير من المقولات التي قدمتها هذه التوجهات⁽³⁾، وهي محاولات تبسط

(1) كلر، جوناثان، التفكيك، ترجمة: حسام نايل، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، العدد 66، 2005م، ص 105.

(2) دريدا، الكتابة والاختلاف، ص 49.

(3) انظر: الشرع، علي التفكيكية والنقاد الحداثيون العرب، دراسات، المجلد 16، العدد الثالث، 1989م، ص 197-199.

رؤيا الحداثة بوصفها منتجا ينفي ما قبله سواء أكان ذلك في الإعلان عن منهجيتها تصريحاً أو تلميحاً، وبمعطيات مختلفة اشتركت في الاستناد للمنحى الجمالي، وفهمت بتنوع استند لطبيعة التلقي وظروفه، والدعوة للخروج من صرامة المنهج النصي الذي بدا مقيداً لتأويل العلامة، وحسر المدلول، وملاستها لقضايا جوهرية فيه تتعلق بطبيعة النظر للغة في جوانب تشكيلها⁽¹⁾، بل تبحث عن مظاهر هذه الحداثة في النص المنتج، فهي في كثير من الأحيان مرتبطة بحالة التطور سواء في جانب الإبداع أو النظرة النقدية له، وهو تصور ينسجم والرؤيا النصية الجديدة التي يكتنفها الغموض، وتزخر بمعطيات الحداثة التي تشكل "معادلة إبداعية بين الثابت والمتغير، فهي تسعى دوماً إلى صقل الموروث، لتفرز الجوهرية منه فترفعه إلى الزماني"⁽²⁾ وهذا تصور يدفع باتجاه تغيير النظرة لمتضمنات النص: لغته، ورموزه، وأسطورته، وعلاماته، وحتى منهجية قراءته النابعة من هذه المعطيات، وهو مدخل يضعنا أمام تحولات تحتكم في أطروحاتها لكثير من الجدل، إذ لا يقتصر الأمر على التحول الإبداعي، وإنما يتجاوزه إلى تحولات في كثير من متطلبات الواقع الأدبي، تعددت في أهدافها وإجراءاتها من محاولات لصناعة النظرية كما يقدمها الغدامي على أسس النقد الألسني، إلى التحول لدراسة الدال، وحرية العلامة، ولا نهائية القراءة كما يظهر في قراءة محمد جمال باروت، وتتعدى في بعض حالتها إلى تفجير اللغة، وتنشيط دلالاتها، وحضور الفلق النصي كما يبدو في قراءة غالية خوجة، ولا تقف المحاولات عند هذه المعطيات، بل تتجاوزها لمحاولة نفي التمركز الغربي لصياغة نظرية عربية من منطلقات وأسس تراثية⁽³⁾؛ مما يعني أننا نحاور

(1) انظر أبو ديب، الحداثة، السلطة، النص، ص 34 وما بعدها؛ وانظر: باروت، محمد جمال، مفهوم الرمز الديناميكي وتجليه في الشعر الفلسطيني الحديث، محمود درويش نموذجاً، من كتاب زيتونة المنفى، دراسات في شعر محمود درويش، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1998، ط1، ص46-48.

(2) الغدامي، عبدالله، تشريح النص، مقاربات تشريحية لنصوص شعرية معاصرة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط2، 2006م، ص13.

(3) انظر: أبو ديب، جماليات التجاور أو تشابك الفضاءات الإبداعية.

قراءات⁽¹⁾ تحكمها مسارات فلسفية يقدّم في ضوئها النص على أساس محاولة التأسيس لمفهوم نقدي لم يتسم تلقية بالانسجام، بل هو متدافع لتشكيل خطوط عامة تفترض قيامها على حرية القراءة، فالنص ميدان الناقد الأول، وإشاراته دوال حرة ترفض التقييد حتى في لغة الناقد الذي ينظر للنص على أنه⁽²⁾، بل إن التساؤلات التي تطرحها الحداثة كما يرى أبو ديب قلقة لا تطمح إلى الحصول على إجابات نهائية، بقدر ما يفتتها قلق التساؤل، وحمى البحث، وهو ما عبر عنه بحمى الانفتاح⁽³⁾.

هذا الواقع ينبئ بانعكاس بين لجدل الحداثة في جانب المصطلح النقدي، وطبيعة الإجراء، فمظاهر التباين في الجانب التطبيقي انعكاس طبيعي لتباين الفهم والتلقي، واصطناع الآليات داخل الاتجاه، وغياب المنهجية واضطرابها يحتكم لهذا الوعي الذي يتطلب نقلة نوعية في تصوراتنا نحو العلاقة بين العلامة داخل النص والفكر الذي تتضمنه، وقد عكست هذه القراءات صورة في تفعيل مقولات التفكيك من جانب محاولتها الدخول إلى معترك الحداثة؛ لبلورة موقف نقدي، وعكس طبيعة ممارسة النقد بالمستوى الاستقرائي الذي يمثل تعددية المشهد في مستوى النظرية النقدية الحديثة، فهي تستعين بالعلامة السيميائية وحريتها، وتفعل مبدأ تعدد القراءة، وتستعين بمنهجيات مختلفة لها محدداتها النظرية، وآلياتها التطبيقية التي تدعونا لمحاورتها ضمن هذا السياق، وهو حوار يتضمن طبيعة توظيف المنهج، وجدل الحداثة النقدية السائدة خلاله، وموضع النص الشعري من معلم التوظيف بوصفه برهنة على المنهج، أو استدعاء النص لهذا المنهج لتحقيق ذاته.

(1) انظر: الغدامي، عبدالله، ثقافة الأسئلة، مقالات في النقد والنظرية، دار سعاد الصباح، الكويت، ط2، 1993، ص17 وما بعدها، وانظر: باروت، مفهوم الرمز الديناميكي وتجليه في الشعر الفلسطيني الحديث، محمود درويش نموذجاً، ص48-50.

(2) خوجة، غالية، قلق النص، محارق الحداثة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2003، ص10.

(3) أبو ديب، الحداثة، السلطة، النص، ص35.

لقد انعكس جدل الحداثة على معالجة النص الشعري عند كمال أبو ديب حين ناقش مفهوم هذه الحداثة مقترنا مع السلطة والنص، وحاورها ضمن محددات كثيرة تتصل مع مقولات التفكيك التي ترفض المركزية، وتعلن انهيارها، وتناقش المرتكزات الفلسفية التي تدعم هذه المرجعيات في الثقافتين العربية والغربية.

ويبدو حوار النص مكرسا لهذه المنطلقات، فالحديث يتحول إلى إشكالي، والشعر الحديث إلى ملتبس، ومتعدد الدلالات، ومن ثم يطغى التضاد والمفارقة الضدية، وتظهر التناقضات، ولا شك أننا نخوض مع (أبو ديب) في فلسفة الحضور التي يبسطها النص وفق الواقع الذي أنتجه، لذا لا غرابة أن نجده يعطي مفاهيم خاصة للغة تجسد هسهستها (1)، وتعلي من شأن ديناميتها، فقد ناقش انفتاح النص سواء على مستوى اللغة، أو الإيقاع، أو ازدواجية الصوت، ومعنى المعنى، وعارض مذهب الانغلاق النصي، ويبدو أن تحليله لنموذج البعد الإيقاعي قد أثار قضية تعدد القراءة للنص، لكنه لم يفصح عن طبيعة هذه القراءات، ولم يبسط الفضاء الدلالي الذي يمكن أن يُشكّل نتيجة هذا المنحى، وهو يعرض النموذج الشعري الذي يقدم هذا المنحى من قصيدة بيروت، إذ يقول درويش:

تَفَاحَةٌ لِلْبَحْرِ، نَرَجِسُهُ الرِّخَامَ،
فِرَاشَةٌ حَجْرِيَّةٌ بَيْرُوتُ. شَكْلُ الرُّوحِ فِي الْمَرَأَةِ،
وَصَفُّ الْمَرَأَةِ الْأُولَى، وَرَائِحَةُ الْغَمَامِ.
بَيْرُوتُ مِنْ تَعَبٍ وَمِنْ ذَهَبٍ، وَأَنْدَلُسُ وَشَامُ (2)

غير أن الغريب في التحليل هو لجوء القراءة إلى السياق، وإشارتها إلى تدمير الحدث الواقعي بعد نقله للفضاء الشعري، إذ يتم الانفصام الحاد بين النص في وجوده الفعلي والحدث على مستوى الواقع، وهو ما أكده عندما قدم نموذجا من قصيدة الأرض، ففصل بين حدث الواقع والتصوير الشعري، وحاول إبراز الفروقات

(1) تعبير استعاره أبو ديب من كتاب : بارت وولان، هسهسة اللغة، ترجمة : منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط1، 1999م.

(2) درويش، الأعمال الشعرية الكاملة، حصار لمذائح البحر، ص428.

بوساطة اللغة الشعرية، وطبيعة التجاور، والمواعمة بين ما هو واقعي وما هو شعري، وقد قدم لذلك قول درويش:

في شهر آذار، في سنة الانتفاضة، قالت لنا الأرض
أسرارها الدمويّة، في شهر آذار مرّت أمام
البنفسج والبنديقية خمس نبات. وقفن على باب
مدرسة ابتدائية، واشتعلن مع الورد والزعر
البلدي. افتحن نشيد التراب. دخلن العناق
النهائي (1)

وضمن فهم الحداثة ذاته يحاور عبد الله الغدامي قصيدة "عابرون في كلام عابر" في كتابه ثقافة الأسئلة (2)، ويطبّق بعض محددات الاستراتيجية، ويقف عليها ضمن حضور فعل التحوير، ومحاولة التوأمة النصية مع توجه لترك المهاد الفكري والإجرائي لكثير من هذه المقولات، واجتزاء بعض التصورات الإجرائية التي يقدمها على أساس فعل التمازج بين الحداثة العربية والحداثة الغربية.

وتتضمن المدخلات التي يصوغها مرتكزات تستمد حضورها من فعل التلقي المرتكز إلى حرية القراءة في سياق مشروع نقدي يستند في أسسه لنظرية ألسنية يطمح في تقديمها للقارئ العربي، ذاك أنه ينادي بالأخذ بمبدأ النصوية: أي نقد ما بعد الحداثة الذي يأخذ من البنيوية والسيميولوجية والتشريحية منظومة المفهومات النظرية والإجرائية (3)، ومن ثم جاءت قراءته هذه امتدادا لما جاء به في الخطيئة

(1) درويش، الأعمال الشعرية الكاملة، أعراس، ص316.

(2) قد لا يفوتنا أن نؤكد أن هذه المعالجة تأتي ضمن مجال النقد الصحفي الذي ميزها بالاعتصاب، وخفة الهوامش، والأخذ بأطراف القضايا دون الخوض في عمق النص، إذ لم تتجح محاولة التقسيم المقالي في معالجة كثير من القضايا النصية لضيق المساحة من جانب، وانصراف بعض من أهدافها لجانب المناكفات الأدبية من جوانب أخرى.

(3) الغدامي، ثقافة الأسئلة، ص10.

والتكفير وكتب أخرى⁽¹⁾، لأنّ كثيراً من المفردات التطبيقية التي طرحت فيه وجدت أصداءها في أطروحات الغدامي من مثل : مفهوم الأثر، وطبيعة التحول، والتكرارية⁽²⁾، وهذا النص يقدّم في سياق هذا التنظير النقدي الذي يتشكل من محاولة فردية لصياغة النظرية.

ومهما يكن فقد جاءت القراءة استجابة لضرورات ذات علاقة أرى من المهم بلورتها قبل الخوض في تفصيلات القراءة نفسها؛ لما لها من تأثير في القراءات التي بعدها: أولاهما تتجلى في تشخيص الواقع النقدي العربي الذي يسعى لمواكبة روح العصر في أنماطه المتعددة الجوانب، وهي خصوصية في هذا السياق انطلاقاً من أن السعي كان حثيثاً خلف فكر الحداثة، وهو صدى واضح لمقولات الثابت والمتحول التي أثارها أدونيس، وبدأت معزوفة متكررة في كثير من القراءات التي تأخذ بهذا المبدأ، غير أن الأمر عند الغدامي يأخذ طابع الإجراء من خلال اصطناع الآليات النقدية التي يتحقق حضورها في تبني التوأمة ضمن تصور النقد النصوي الذي قاد بدوره إلى طرح ثاني هذه الجوانب والمتعلق في إعلان المطبخ القصي الذي تتبناه القراءة، وتعرضه من خلال مقدمة لا تفتقر عن التذكير بضرورة التطوير وفق هذا المنهج، "فمستقبل الدراسات الإنسانية يخبئ لنا نظرية نصوية سيظفر بها كاتب ما، ويصوغها بلسان عربي مبين... وسوف يكون الجرجاني هو صوتيم النظرية ولبابها"⁽³⁾ وهو مطمح تكمن إشكاليته في وجوب استحضار مقدار الفجوة المتحققة بين التنظير والواقع في محاولة لتجاوز إشكالية قائمة على الثنائية الواضحة بين الأصالة والمعاصرة، فتشكيل الكل الموحد من الأرخييل النقدي المتعدد الأصول

(1) انظر: الزهراني، معجب، النقد الجمالي في النقد الألسني، قراءة لجماليات الإبداع وجماليات التلقي كما يطرحها كتاب (الخطيئة والتكفير) لـ الغدامي، عبدالله، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، المجلد 15، العدد الرابع، 1997م، ص193؛ وانظر: البنكي، محمد أحمد، دريدا عربياً، قراءة التفكيك في الفكر النقدي العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2005م، ص122.

(2) الغدامي، الخطيئة والتكفير، ص51-59.

(3) المرجع نفسه، ص10.

في جانب البعد الألسني يثير مجموعة من الإشكاليات التي تكمن سماتها في الاختلاف والاختلاط الذي مُنيت به هذه المناهج في الأسس الفلسفية والفكرية والإجرائية إلى درجة النقض، أو الهدم، أو التكرار، وهو ما ينعكس بصورة واضحة على البعد الإجرائي ، لأن سياق الطرح يحمل رؤيا استثمار النص في سياق البرهنة على نجاح المنهج وصلاحيته.

وقد برز ذلك في طبيعة الارتكاز على العلامة التي يشكل حضورها توافقا مشتركا بين نظريات الحداثة مع اختلاف توظيفها، لكن القراءة تميل إلى استثمار الجوانب الشكلية المرتبطة بالتحليل، مما أسهم في غياب مرتكزات المنهج لحضور مثل هذه التوليفة التي تتغاضى عن الأسس الفلسفية والفكرية التي قامت عليها تلك المناهج مع أن دريدا لم يأل جهدا في تأكيد هذه الرؤيا القائمة أصلا على الفلسفة، فهو لا يفتأ يذكرنا أن الاختلاف الذي يبسط وجوده على النموذج اللغوي قائم على مسلمات ممتدة في هذا الوجود "فالحياة كمادة مختلفة ومثيرة للاختلاف، والعقل كحياة مختلفة ومثيرة للاختلاف، والثقافة كطبيعة مختلفة ومثيرة للاختلاف، وكل ما يعبر عن أشياء غير المجتمع والحرية والتاريخ والروح .. إلخ فهو مختلف ومثير للاختلاف"⁽¹⁾، فالإشكالية المتصاعدة تكمن في تحديد أهداف النقد لا انفتاحها، وفي بيان غايتها قبل بحث إجراءاتها؛ لأنها مقدمات يبنى عليها نتائج واضحة وعميقة.

أما ثلاثة الأثافي فتتجلى في الأمثلة المقدمة بين يدي القراءة على أساس البرهنة على إمكانية دمج المناهج للخروج بمنهج النقد الألسني، فالنقد الأدبي يعد مزيجا من علوم مختلفة هي النحو والبلاغة والمنطق، وكذلك البلاغة المكونة من مزيج الإعجاز والمجاز والمذهبية، وهي جوانب ينبغي الاعتراف بمهادها التاريخي والفلسفي الذي ضمن لها فعل التواصل، ومنحها تعددية في الآفاق والإحياءات، مما يعني حضور كثير من الفجوات التي ينبغي محاصرتها لصياغة المنهجية التي ينادي بها الغداهي إذ إن من الصعب الـ توأمة بين منهج يدعو إلى الانغلاق النصي، والبحث عن بنية للعمل الأدبي، ويبعد المؤلف، وبين آخر لا يؤمن بالتمركز ،

(1) دريداهجك، الاختلاف المرجأ، ترجمة : هدى شكري عياد، مجلة فصول، الهيئة المصرية، المجلد السادس، العدد الثالث، 1986م، ص6.

ويرفض حضور المعنى، ويؤمن بانفتاح البنية، ويطلق يد المتلقي في أسس النص وبواعثه، استناداً لموقف " ذاتوي يجعل الذات كل شيء، ويدفع بالموضوع إلى مرتبة متخلفة، بل تشكك في الجوهر في إمكانية الوصول إلى الحقيقة الموضوعية عن طريق سلسلة متواصلة من عمليات تفكيك النص ونقضه"⁽¹⁾.

كل هذا قاد إلى اضطراب الأداء التطبيقي الذي أثر فيه الغدامي تقديم عرض تحليلي شكلي للقصيدة ، ارتكز فيه على النموذج اللغوي كما قدمه ياكبسون، واستثمر الجانب الجمالي في النص، فهو يستثير مبدأ الضدية التي يشعر درويش بوجودها من العالم واللغة والذات، فاللغة تعاكسه ولا تطيعه؛ وهذا انعكاس واضح لموقف المبدع، وهو لا ينفصل عن الواقع الاجتماعي.

ويحصر الغدامي بؤرة العمل النقدي في الوظيفة الانتباهية التي يجع لها سمة للغة درويش في محاولة للموازنة بين سلطة النص، وسلطة القراءة ، إذ يرصد تواصلية الوظيفة بأحكام متعددة الوجوه، ويوحّد بين وظيفتي التوصيل والانتباه، فدرويش كما يرى يسخر اللغة لتكون أكثر فاعلية، اللغة من حيث هي لغة، وهو تصور ينطلق من توجيه أسئلة جريئة تثار من داخل البعد النصي، وبالتأكيد فإن هذه الأسئلة يمكن أن تكون أدوات تأويلية مع المتلقي، وتكمن التعددية في محاولة الفعل القسري لوظيفة النص، إذ تبدو متداخلة إلى حد كبير، ذاك أن القراءة تقرّ بالفصل بين مرحلة المباشرة والغنائية، لكنها تعيد طرحها ضمن بعد الغنائية ذاتها، مع تفعيل المقولات الانطباعية التي جعلنا نقر بأننا أمام قراءة تفاعلت فيها اللغة الإنشائية والخطابية؛ لأن طبيعتها تعكس موقفاً تتحدد معالمه في الحديث عن درويش الموقف، قبل الحديث عن درويش القصيدة، لكنه حديث مفعم بتجاذبات منهجية تحاول ربط معالم النظرية بحدود التطبيق⁽²⁾.

ونحن نرى أن الغدامي يفهم قضية المزج المنهجي فهماً خاصاً، إذ يبدو أن تطبيق المنهج التوفيقي بهذه الكيفية يسهم في حراك مجموعة من الإشكاليات التي من

(1) ثامر، اللغة الثانية، ص62.

(2) لخدامي، ثقافة الأسئلة، ص 39-40؛ وانظر سنيانق ربطه بين اللغة والفعل ، ص41 وما بعدها.

أهمها: استجابة التحليل لمعالجات متعددة اضطرت القراءة للانتقال من منهج إلى آخر، دون إغفال السياق الخارجي الذي طالما ركنت إليه من باب الضرورة، وهنا يمكن تقديم نموذج متعلق بمناقشة القراءة لإشكالية العنوان، إذ يبرز طغيان القراءة النصية التي تعني بالمفهوم الغدامي (التشريح)، وتتمثل في الكشف عن داخل النص من خلال تفكيكه وإعادة بنائه على وفق ما جاء به رولان بارت، وهي تورد الخطاطة التالية لتفسير العنوان:

عابرون في كلام عابر	الجملة
باقون على لغة باقية	النقيض
أيها المارون بين الكلمات العابرة	الجملة
أيها الباقون في "على" اللغة الباقية	النقيض

في هذا الصدد تدخل القراءة في محاولة لمناقشة مبدأ المدلول الشد عري؛ للوقوف عليها ضمن فعل الثنائية القائمة على التناقض، ويمضي في إثباته على أساس الحضور الكوني رابطا بين ما يجري في العالم الخارجي، وما يدور في النص، والنتيجة أن "جملة عابرون في كلام عابر" تقتضي وتحتاج جملة (باقون على لغة باقية)، وحكم على الأولى أنها متعلقة باليهود وفقا للسياق الذهني⁽¹⁾، أما الثانية فمتعلقة بالفلسطينيين، وهي تناقض الربط بين العنوان والمتن، ودور هذه العنوان في تقديم الخطاب، وهي قراءة بيّن الغدامي فيها مفاصل العنوان مستغلا فعل الضمائر، والثنائيات، والتكرارية على الرغم من أن طبيعة مناقشة الدال خضعت لأبعاد سياقية في بعض الأحيان إلى جانب إيراد بعض الإشارات الداعمة لتفسيره وفق التصور الذي اقترحه من مثل عشاء راقص، الهيكل العظمي للهدد، العجل"، وهي من متعلقات الديانة اليهودية، وما يهمنا هو طبيعة مناقشته للدال الثاني المتعلق بعبارة "باقون على لغة باقية"، فقد أولها على أن المقصود بها هم الفلسطينيون وفقا للسياق الخارجي، مع إيراد إشارات تدعم هذا التوجه من مثل: "الدم، واللحم، والمطر، والحجر، والقمح"، وهي عناصر البقاء التي تقابلها عناصر المرور.

(1) الغدامي، ثقافة الأسئلة، ص54.

إن مكن الاعتراض هو أن الناقد أخذ النص للبرهنة على نجاح المنهج ، وكان اختياره لنص أورده بعض الباحثين على أنه يمثل مرحلة الغنائية والمباشرة في مسيرة درويش الشعرية⁽¹⁾، وهذا ما جعل آلية التوصل إلى ماهية المدلول تحتاج لمزيد من المناقشة والتحليل ، فالرغبة تتوجه نحو استثمار النقد الألسني ، وتبني مبدأ النقض الذي يقوم على أساس القراءة المزدوجة التي تبحث عن عيوب الخطاب ضمن جدلية تعدد المعاني وتضاربها ، انطلاقاً من أنها "تشخيص للتناقضات التي يحملها الخطاب سواء على سطحه، أو داخل هيكله العام، وسواء أكانت تلك التناقضات مجرد تعارضات أو جملة نقائص"⁽²⁾ وهذا ما يمكن أن يقدم بعضه النمط الإحالي الذي يجبرنا على دعم اتجاه تعددية القراءة التي نادى بها الفكر التفكيكي.

وهنا تقع الإشكالية، إذ تسود لحظة العشوائية، ولا يتكشف للقارئ مفصل الإجراء، فطبيعة التفسير تحيلنا إلى انفتاح القراءة على "ماهية أيديولوجية المدلولات وليس على شكلها"⁽³⁾ على افتراض أن لعبة الشكل تطرح التعدد؛ لكن البعد الموضوعي يطرح المباشرة والوضوح، ذلك أن لعبة الضمائر تتفاعل فيما بينها مشكلة ثنائية الفرد/الجمع، مما يشجع على فرض غياب البعد القطري، أو حضوره لصالح البعد الأممي، وبخاصة في حضور جانب الضدية التي تدعم اتجاه تفاعل الأمتين لا سيما في ظل وجود الإشارات التاريخية والدينية، والتركيز على الماضي الذي يعيننا منه أمميته لا قطريته.

إن ما يمكن تبنيه في هذا المضمار هو وجود البون الشاسع بين عمليتي التنظير والتطبيق؛ لأن انغلاق النص بكل تأكيد سيعطي نتائج وصفية متفاوتة في طبيعتها عن إثارة إشكالية الدوال الحرة داخل السياق الذي ترفضه أصلاً طبيعة التفكيك، مع

(1) انظر: الصكرحاتم، كتابة الذات، دراسات في وقائعية الشعر، دار الشروق، بيروت ، ط1، 1994م؛ وانظر: السعافين، إبراهيم، لهب التحولات، دراسات في الشعر العربي الحديث، دار العالم العربي للنشر والتوزيع، دبي، ط1، 2007م، ص225.

(2) الجابري، محمد عابد، الخطاب العربي المعاصر، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ص12.

(3) بارت، مبادئ في علم الأدلة، ص73.

إدراك أننا أمام منهجية مركبة تفهم التفكيك في ظل حضور البنية على الرغم من أنها تعول على قضية الكتابة في مقابل الكلام، وهو مذهب رولان بارت الذي يرى أن النص المكتوب هو نص مفتوح، وهي دعوة إلى أن يدرس النص من خلال تناقضاته الداخلية، ومن ثم تتحول القراءة الواحدة لعدة قراءات؛ مما يضعنا أمام تضاربات كثيرة؛ لأن النتائج انعكاس للمقدمات.

في هذا المجال يمكن استحضار طبيعة الفاعلية التي تتظر لها إستراتيجية التفكيك التي لا تلغي الخارج النصي ولا ترفضه، وإنما تتعامل معه ضمن محددات الطرح الذي تتبناه على الرغم من أنه طرح يضم أكثر مما يصرح، فريدا يقر بالقول: "إننا لا نستطيع أن نبقي داخل النص، ولكن هذا لا يعني أن نمارس بساذجة سوسولوجية النص، أو دراسته السياسية، أو سيرة المؤلف أعتقد أن ثمة بين خارج النص وداخله توزيعا آخر للمجال والحيز. وأعتقد أنه سواء في القراءة الباطنة أم في القراءة التفسيرية للنص عبر مسيرة الكاتب، أو تاريخ الحقبة يظل شيء ما ناقصا دائما"⁽¹⁾.

أما التفعيل الأكثر وضوحا لطبيعة الإشكال المنهجي فيحضر في ظل طرح القراءة لما أسمته بـ "النص والأثر" من خلال مقولة الشيخ الرئيس ابن سينا عن حالات الشعر عند العرب "⁽²⁾، فالقراءة تزوج بين المقولات، وتفهم الأثر على أنه "القيمة الجمالية التي تجري وراءها كل النصوص، ويتصيداها كل قراء الأدب، وتحسبه (سحر البيان) الذي أشار إليه القول النبوي الشريف "⁽³⁾، وهي تقدم وظيفية اللغة التنبهية والجمالية، وهذا تأكيد لإعادة مقصدية النص بالإشارة إلى السياق اللغوي الذي يؤكد حضوره في "أفعال الأمر" (حملوا، وانصرفوا، واسحبوا)، فالفعل هو صاحب السيادة والسلطان؛ لأنه صانع الأثر، ومحدث الفعل والانفعال؛ لذا فإنه يسود في سائر مقاطع القصيدة بتعميم هذا الحكم انطلاقا من سياق خارجي تبحث القراءة ضمنه ما أحدثته القصيدة من أثر على الإسرائيليين، وهو ما أسهم في طغيان

(1) دريدا، الكتابة والاختلاف، ص51.

(2) الغزالي، ثقافة الأسئلة، ص70.

(3) الغزالي، الخطيئة والتكفير، ص53.

السياق الواقعي الذي تبحث فيه عن البؤرة التي يمكن أن تدعم توجهات الأثر عند التركيز على مركز العمل من أجل تقويضه، غير أن ما يقدم في هذا الاتجاه يقترب من نظريات التلقي، لأن التحليل يتجه لملء الثغرات، واستحضار عوامل الرتق النصي، والبحث عن المعنى لا خلق الإشكاليات القائمة على انفتاح النص، أو التمركز حول بؤرته لهدمه، وهذا الفعل يقود إلى ضرورة مناقشة الفهم الغدامي الذي يبدو أنه ينطلق من محددات ثقافية خاصة تسعى لخلق واقع نقدي خاص للخروج من قيود المنهج إلى فضاء الاجتهاد، وهو ما يمكن التدايل عليه بمحاولة الإطاحة بهذا المنهج فيما بعد حين أعلن ضرورة التحول للنقد الثقافي.

ولعل طبيعة الإجراء تكشف عن الفجوة بين مفهوم الأثر عند ديريدا من جهة وعند الغدامي من جهة أخرى، ذاك أنه يعده "بديلا لإشارة سوسور، ويطرحه لغزا غير قابل للتحجيم، ولكنه ينبثق من قلب النص كقوة تتشكل بها الكتابة" (1)، وهو تحديد غير واضح المعالم في طبيعته الإجرائية، وما يزيد من غموضه حصره في الجزء الخاص بالمتلقي في جانب البعد النفسي، ومهما يكن فإن منطلق التعميم في هذا الحكم يتجلى في تحديد المفهوم على الرغم من أن ديريدا نفسه جعل منه فعلا فضفاضاً، فالأثر يتحقق بوجود لعبة الاختلاف في السياق النصي، ذاك أن "كل عنصر يتأسس انطلاقاً من الأثر الذي تتركه فيه العناصر الأخرى في السلسلة أو النسق" (2)؛ مما يعني أن الأثر يركز إلى عناصر سيميولوجية يمكن مناقشتها تفكيكياً بفعل الفجوة بين الدال والمدلول، إذ إنه "الإمكانية التكوينية للتلاعب المتبادل بين أطراف التضاد بين الأنا والآخر باختصار: إن الأثر الأصل هو الإمكانية التكوينية لما يعرف عادة بالاختلاف" (3)، وهو ما يؤكد الغدامي في كتابه الخطيئة والتكفير حين ردد مقولة لبيتس الذاهبة إلى أن "التشريحية تعمل من داخل النص لتبحث عن

(1) الغدامي، الخطيئة والتكفير، ص54.

(2) ديريدا، الكتابة والاختلاف، مقدمة المترجم، ص33.

(3) البازعي، سعد؛ الرويلي، ميجان، دليل الناقد الأدبي مكتبة الملك فهد الوطنية، ط 1،

الأثر، وتستخرج من جوف النص بناء السيميولوجية المختفية فيه ⁽¹⁾، فهو يخضع للطبيعة الشكلية، ولا يتعلق بالمضمون ⁽²⁾، وهو ليس حضوراً، ولكنه شبه حـ حضور ينتزع الشيء من موضعه، ويستبدله بآخر، ويشير إلى ما وراءه ⁽³⁾، ومن ثم تبرز طبيعته المؤكدة لطبيعة "العلامة العامة التي تشير إلى وجود شيء غائب أو مرجأ" ⁽⁴⁾.

إن ما يلحظ هو أن حكم التعميم في هذا الصدد ينطلق من إشكالية التحديد المفهومي للاصطلاح النقدي، وليس أد ل على ذلك من حصر مفهوم الأثر في سحر البيان الذي استحضره من الأثر النبوي عادة إياه محققاً لغايته من خلال الفعل والانفعال أو العجب ⁽⁵⁾، ولا شك أن ذلك تسطيح غير مرغوب فيه؛ لأنه ينفي الأسس الفكرية والفلسفية، ويبسط من طبيعة المنهج الذي ينظر للأثر على أسس مغايرة قد تكون أكثر ديناميكية؛ فالأثر فيها متنوع ومتعدد يخضع للقدرات الخلاقة لدى المبدعين، ويسمح باستحضار علاقات الغياب مع تأكيد انفتاح القراءة التي تسائل النص، ولا تفرض عليه الأبعاد الواقعية، وكل قراءة من هذه القراءات تعيد إحياء الأثر وفق منظور أو ذائقة أو تنفيذ شخصي ⁽⁶⁾.

وهذا الفهم قد يسلمنا لاستحضار بعض الفروق بين السحر الجمالي وعنصر التأثير، ذاك أن إنكار هذا البعد غير وارد البتة، لكنه قد لا يكون بافتراض مبدأ أيديولوجيا الخطاب الشعري؛ لأن النص هو الأداة التي بها ولأجلها يقع الصراع ⁽⁷⁾ وعليه، فإن من الممكن أن نـ فهم فكرة الأثر على أساس النقض المقدم من اللغة،

(1) الغدامي، الخطيئة والتكفير، ص56.

(2) دريدا، الكتابة والاختلاف، ص154.

(3) دريدا، الاختلاف المرجأ، ص56.

(4) خليل، النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، ص112.

(5) الغدامي، الخطيئة والتكفير، ص73.

(6) إيكو، أمبرتو الأثر المفتوح، ترجمة عبد الرحمن بو علي، دار الحوار، اللاذقية، ط 2، 2000م، ص40.

(7) أوكان، عمر، لذة الكتابة أو مغامرة الكتابة لدى بارت، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 1991م، ص51.

فالثغرات التي يتركها التعدد للعلامة هي التي تمنحنا لذة التلقي على أساس التفاعل بين قطبي النحوية أي اشتراك البلاغة والنحو لتشكيل المبدأ الجمالي⁽¹⁾، لكن ذلك مبني على استثمار هذه الثغرات في انفتاح القراءة، وعدم تقييدها، لأن "الشفرة الرمزية تهتم بالتعارضات والتقابلات التي تحدد تعدد المعاني وقابليتها للانعكاس⁽²⁾، فالبلاغة تتحول إلى رديف للشعر أو الأدب، فهي الخطاب التفكيكي نفسه الذي نسميه أدبيا، أو بلاغيا، أو شعريا؛ لأنها نص يسمح بوجهتي نظر متافرتين تتبادلان التدمير الذاتي⁽³⁾. ولعل هذا المسلك يدعم توجه دريدا نحو التوليد والاختلاف، بل نحو التسامي حول إرجاع النص إلى أي فكرة ميتافيزيقية، ومثل هذا يثير تساؤلنا حول مدى فاعلية المنهج إذا كانت القراءة قد توصلت إلى ما توصلت إليه بعض القراءات؟ وهل نحن بعد ذلك بحاجة إلى هذه المحاولة المضنية إذا كنا نقف في المربع الذي انطلقنا منه.

هذه الإشكالية التي نلاحظها في الخطاب النقدي لدى الغذامي كانت حاضرة في كثير من النماذج التي ارتكزت على مفاهيم الحداثة، وحاولت أن تجعل من النص بؤرة للتواصل بين أطراف عدة هي النص ومتلقيه دون إغفال حركة الـ واقع الثقافي، وحرصت على التركيز على حركة الدال والمدلول، ومبدأ النقص، وحرية التأويل، وتفكيك النص وفق ما فهم عن رولان بارت وبخاصة في المرحلة الانتقالية بين البنيوية والتفكيك؛ ذلك أن التفكيك فهم في بعض القراءات على أساس أنه "تفجير لطاقات النص، وإشراك في إعادة تكوينه"⁽⁴⁾، وهو المبدأ الذي لمسناه لدى الغذامي

(1) كريستوفر نوريس، التفكيكية الفكر والممارسة، ترجمة ضبري محمد حسن، دار المريخ للنشر، الرياض، 1989م، ص56؛ وانظر: مصطفى السعدني، التناسل الشعري، قراءة أخرى لقضية السرقات، دار المعارف، الإسكندرية، 1991م، ص87.

(2) سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، ص134.

(3) انظر: دي مان، العمى والبصيرة، مقدمة المترجم، ص5.

(4) الخطيب، حسام، تقنية النص التكويني ومغامرة مع نص درويشي، من كتاب: الشعر العربي في نهاية القرن: تحرير وتقديم: فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1997م، ص69.

وقد حاول حسام الخطيب إعادته حين استند لمفهوم كرستيفا حول التناص ، وفهم النص على أساس أنه ديناميكي متحول، مما يفتحه أمام إمكانية نهائية لتشابك العلاقات⁽¹⁾ وهذا ما يفتح المجال أمام إسهام القارئ الذي تكمن وظيفته في إقامة الوصلات التي خلقها التشعب النصي بمستويات وإمكانيات لا نهائية⁽²⁾.

إن الجانب المهم في القراءة يكمن في محاولة هدم النص ، وإعادة بنائه على أسس يصنعها القارئ، وهو جانب فتح لبعض العلامات النصية مجالا رحبا للحركة حين بدأ التركيز واضحا على الحضور والغياب في النص، وقد تجلّى ذلك في مناقشته لـنرجسية درويش التي قدم لها مفاتحا شعريا يقول فيه درويش (لم أكن نرجسا)، وقد نفى في تحليله حضور هذه النرجسية، وهو تحليل افتراضي لم يقدم عن طريق البعد النصي ، أو ما يمكن تسميته بالوصلات الدلالية.

غير أن القراءة وقعت في بعض المزالق من مثل طرحها للإنتاجية من خلال المؤلف، والعمل، والتقليد الأدبي⁽³⁾، وهو ما يعزز حضور المقصدية المحددة التي ترفضها قراءة التفكيك، وإلى جانب ذلك تبني الركون إلى فعل الوصف على الرغم من إثارتها لقضية التكرارية التي كانت مدخلا ضروريا لكشف النص؛ مما أسهم في كثير من الأحيان في حصر النظرة لهذا النص في أبعاد تاريخية قد تكون دخيلة عليه⁽⁴⁾، يضاف إلى ذلك عدم ثقة الناقد بهذا المنهج، لذا تبدو اللغة الواصفة أكثر طغيانا من لغة النقض⁽⁵⁾.

أما الإشكالية الأخرى التي تحضر في استثمار هذه الإستراتيجية فتتجسد في هذا الجانب- في طغيان جانب التاريخ ، وانحسار دور القارئ الذي أولاه النقد

(1) الخطيب، تقنية النص التكويني ومغامرة مع نص درويشي، من كتاب : الشعر العربي في نهاية القرن، ص48.

(2) المرجع نفسه، ص90.

(3) المرجع نفسه، ص84.

(4) انظر بيطه بين اكتشاف أمريكا وسقوط غرناطة، ص 92؛ وانظر بيطه بين قول درويش (الشرق شرق، والغرب غرب)، وتعليقه إياه بإسقاط الماضي على صلح أوسلو، ص92.

(5) الخطيب، تقنية النص التكويني ومغامرة مع نص درويشي، ص89.

التفكيكي اهتماماً أكبر؛ وتفعيل المقولات السياسية⁽¹⁾ التي توجّه العمل النقدي، وهذا ما يظهر جلياً في تحديد طبيعة الإحالات التي تذهب بعض القراءات لحصرها في مستويات الدلالة المنسجمة والسياق الشعري⁽²⁾ مع أن النقد التفكيكي لا ينادي بمثل هذه التوجهات، ولا يسعى لها، ويرفض الوثوق بالقراءة الواحدة، وغالباً ما يقرب الحديث عن القارئ بالأثر النفسي الذي يحققه النص، وقد لمسنا جزءاً منه في حديث الغدامي وبعض القراءات الأخرى.

والواضح أن طبيعة التلقي للاستراتيجية القائمة على المزج بين مفهوم الحداثة والتفكيك فرض مظاهر متنوعة لطبيعة الإجراء، فاستناداً لإمكانات تعدد المعاني في النص التي أغفلها الغدامي في قراءته التطبيقية تحديداً، وظهر بعضها عند الخطيب يقرأ محمد جمال باروت الرمز الديناميكي عند درويش، وتعكس تسميته نزعه لرفض مركزية، وقد بناها على أساس تدمير المعنى القديم للرمز⁽³⁾، وهو تحول في النظرة لارتباط هذا الرمز بالرؤيا، ومن ثم فإن القصيدة الحديثة هي قصيدة الرؤيا التي تتجاوز مسمى القصيدة الرمزية العربية، أو ما أطلق عليه اسم المدرسة اللبنانية الحديثة⁽⁴⁾ مما ترتب عليه توجهها خاصاً يختلف عن الواقع الرمزي للقصيدة العربية، ولعله تصور مؤسس على طبيعة النظرة للدال الشعري، لذا يقدم رؤياه للرمز الديناميكي عند درويش مرتكزاً على هذا البعد، ذاك أنه يطوِّع آليات استثمرت فيها تقنيات واضحة المعالم في النص الشعري أملاً في تقديم قراءة تتواصل مع فعل التفكيك ببعض مقولاته، لكنها تحرر نفسها من قيوده حتى ولو كانت في جانب التنظير، فقد استفادت قراءته من كثير من مقولات الحداثة لتفعيل الجانب الجمالي، والخروج إلى مقتضيات أخرى تحددت في ميتافيزيقيا الحضور

(1) الخطيب، تقنية النص التكويني ومغامرة مع نص درويشي، ص 92.

(2) المرجع نفسه، ص 91.

(3) انظر: باروت، مفهوم الرمز الديناميكي وتجليه في الشعر الفلسطيني الحديث، محمود درويش نموذجاً، ص 49-50.

(4) المرجع نفسه، ص 51.

اللغوي المتمثل في ما وراء البعد النحوي والبلاغ بي، والارتكاز على مفردات التفكيرية من مثل: الإشارة الحرة، والأثر، والتكرارية.

إن عنوانة القراءة تبرز توجهها خاصا لاستثمار تداعيات العلامة، فهي تشير إلى ما أسمته بالرمز الديناميكي، وهذا ما يفترض وجود المناقض الآخر المرتكز إلى السكونية، أو التواطؤ الجمعي الذي ذهب إليه أكثر من باحث⁽¹⁾، إذ يقرأ الرمز وفقا للطبيعة المتصورة بين الدال والمدلول، وما يشير إليه ضمن تصور الاعتباطية، وهذا ما يرفضه بيرس حين يفرق بين الإشارة، والأيقونة، والرمز، فقد عدّ الرمز علاقة اعتباطية تستند في موضوعها إلى عرف⁽²⁾، وهي ميزة للرمز الأدبي الذي أضحى يستلزم مستويين: مستوى الأشياء الحسية، أو الصورة الحسية، ومستوى الحالات المعنوية المرموز إليها، وذلك بافتراض وجود علاقة بين ذينك المستويين كما فهمتها المدرسة الرمزية⁽³⁾.

إن ما تطرحه القراءة ينسجم وحدائفة الرمز الديناميكي الذي يستمد حضوره من فلسفة التلميح، والاستمرارية، والإيحاء والديمومة، وهو ما يمكن تسميته بالنص المفتوح، أو بالتعددية الدلالية، أو بالإشارة الحرة، مما يعد لحظة فاصلة⁽⁴⁾، بين المفهوم لدى المدرسة الرمزية، وقصيدة الرؤيا التي تنظر للرمز الديناميكي على أنه عنصر أساسي من مفاهيمها، وهذا التشخيص ينبع من مفهوم الحدائفة الشعرية الذي أخذ يتنامى ليشكل إطارا مفهوما يدفع نحو البعد عن التقريرية والتسطيح، بل يعزز الحركة الدائبة نحو التمرد من القيود، وهو ما حملته بذور الحركة الشعرية في العصر الحديث، وعلاقته مع الوعي بدور الشعر وماهيته؛ مما انعكس على طبيعة

(1) رت، مبادئ في علم الدلالة، ص 82؛ وانظر: إيكو، العلامة، تحليل المفهوم وتاريخه، ص 85.

(2) إيكو، العلامة، تحليل المفهوم وتاريخه، ص 91.

(3) انظر: أحمد، محمد فتوح، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، القاهرة، ط2، 1978م، ص 40.

(4) باروت، مفهوم الرمز الديناميكي وتجليه في الشعر الفلسطيني الحديث، محمود درويش نموذجاً، ص 48.

هذه القراءة، وهي لفظة تخوض في البنية العميقة للنص إن أدركنا مدى فاعلية حركتها في تقديم الفجوة بين النظام اللغوي والطبيعة الرمزية للغة الشعرية، لكن السؤال الذي يبقى مفتوحاً هو كيفية توظيف هذا المنحى؟ وطريقة البحث عن فاعليته ضمن تحليل النص الشعري؟، إذ إنه وعلى الرغم من أهمية هذه الرؤيا في دينامية النص إلا أن من الواضح أن القراءة تستفيد من بعض أطروحات استراتيجيات التفكيك، لكنها لا تفعلها، وتفصل بينها وبين منطلقاتها الفلسفية في الإجراء كما هو حال التجربة النقدية التي أضحت مرتكزة إلى فكرة التجميع النظري لمنهج؛ لأنها تسعى للكشف عن متعلقات جمالية لا تصل لدرجة المفهوم التفكيكي حول الخطاب، وليس أدل على ذلك من احتفائها بجوانب المعنى داخل المفردة التي نظرت إليها التفكيكية على أنها أسس منظمة تستهدف الطبيعة النصية، بل بوصفها أداة للوصول إلى معنى، وهذا ما قدمه رولان بارت باسم الدلالة الصريحة، أو ما أسماه الجرجاني معنى المعنى⁽¹⁾.

وهو بالمقابل تحديد يقدم إشارة أخرى على أن الفكر المنهجي يتلاقى في أسس التنظير بين باروت والغذامي، فما قدمه الغذامي حول البعد الجمالي الذي طرحه الجرجاني يعيد باروت بعضه حين تسعى قراءته للوصول إلى المعنى و (معنى المعنى) وتتجه إلى تعميق الرمز داخل منظومة (الإشارة الحرة) بدل التسطیح، ومن ثم فإنها تعيدنا إلى دائرة المزج بين مفهومي الإشارة والرمز بتعميم اصطلاح الإشارة ليشمل الرمز؛ مما أسهم في خروجها إلى مقولة الدال الحر في آلياتها التطبيقية، لكنها تطرحها على أسس التكامل والبناء، وهذا ما يفضي إلى بنائية هذا الدال بدل نقضه، إذ ينظر للرمز على أساس البعد الجمالي، انطلاقاً من فهم الجمالية الرمزية الفرنسية التي تجمع بين الرمز والمماثلة في إطار الجمع بين الرمز، وما يشير إليه من طبيعة الحضور، وبهذا المعنى تكون المماثلة عنصراً بنيوياً في الرمز،

(1) باروت، مفهوم الرمز الديناميكي وتجليه في الشعر الفلسطيني الحديث، محمود درويش نموذجاً، ص58.

وطبيعة معرفية ميتافيزيقية له في آن واحد⁽¹⁾، وهي ذات القناعات التي أوردها باروت حين ناقش نظام الاستيعاب الجمالي للعالم⁽²⁾.

ولعل مثل هذا التصور يمكن مناقشته في ضوء النظرة لبعض الدوال التي طرحت على أساس الديناميكية النصية دون تحديد للكيفية التي تنهض عليها، إذ يمكن أن تكون الرمزية المتعلقة بشهر (آذار) في قصيدة الأرض إحدى إحياءاتها، فالرمز في نص القصيدة - كما ترى القراءة - لا يعود دالاً على معنى "يمكن مركزيته منطقياً، بل إنه دال حر يثير إشارات سيميولوجية تولّد تأثيراً دلاليّاً بالانبعاث مثلما يولّد الانبعاث أثراً دلاليّاً بالمستودع الأسطوري للإشارة السيميولوجية، فنحن إزاء شبكة معقدة من التداخلات النصية يستدعيها الدال الحر⁽³⁾، وهو ما يعني أن الفاعلية التي نجدها في قراءة رمزية (آذار) تنقلص في معطياتها عند بحث بقية الرموز وذلك بتحول هذه القراءة إلى تتبع ما تشير إليه هذه الرموز، وقصرها على البحث عن المدلول الشعري أكثر التركيز على ما أسمته (معنى المعنى)، أو (الدلالة الضمنية)، وهي متعلقات خاصة بالصورة، ويظهر المعلم التفكيكي للرمز من خلال حرية الإشارة التي تدور في إطار النص حسب، والفهم كما هو واضح يخضع لطبيعة التفكيك كما قدمه بارت في نقده البنيوي أي إقامة هذا البناء، وتفتيته بغية الوقوف على أهم معالمه وسماته، إذ كيف ينشطر الدال؟، وكيف يتألف مع مجموع الدوال الأخرى؟ وكيف يصنع لنفسه لحظة تحوّل يكون فيها قادراً على الحركة والإحياء، ومنح النص فاعلية غير سكونية؟، ومن ثم تفترض القراءة تخطي درويش الاستخدام المألوف للرمز والمنحصر في سمات (التقليد والمنطق

(1) باروت، محمد جمال، الحداثة الأولى، منشورات اتحاد كتاب وأدباء الإمارات، الشارقة،

ط1، 1991م، ص72.

(2) المرجع نفسه، ص69-72.

(3) باروت، مفهوم الرمز الـديناميكي وتجليه في الشعر الفلسطيني الحديث، محمود درويش

نموذجاً، ص58.

المحدد، وشبه الخارجي إلى اختبار ديناميكي مستوعبا (الرمزية) ومجاوزها في أن، فهو يراه على أنه حركة خالقة أطرافها الحلم والذكرى والإحساس⁽¹⁾.
ومن هذ يمكن القول: إن ما تقدمه القراءة هو سعي نحو الائتلاف، واستعراض المعاني، ومحاولة تأصيلها لتحقيق الدلالة وفق مرتكزاتها الألسنية، وهو ما يمكن أن نقدم له بالجدول التالي وفق طبيعة تجريد الفعل النقدي:

العلامة	الإشارات المتجاورة	وجه الاختلاف بين العلامة والمثلوه	مبلغ الدلالة
الأرض	اخضرار المدى	-	الانبعاث
آذار	احمرار الحجارة.	-	التجدد
الانفجاسة	خروج المسيح	-	الولادة

الإخصاب

في هذا النموذج تأتي العلاقات السيميائية متضافرة؛ لأنها تتسم بالتعدد الظاهر، ويستند الحكم على وعي الـ مبدع" فلا أدل على التنافر بين (المعنى) و(الدلالة) من أن (درويش) لا يستطيع نفسه أن يحدد معنى محدد لما يكتبه فما كتبه يتنافر مع المعنى ويتفق مع الدلالة"⁽²⁾، ولعل هذا الطرح يتعارض مع محدودية الدلالة التي يرفضها رولان بارت حين يقر أن نسبة النص إلى مؤلف معناه إيقاف النص وحصره، وإعطائه مدلولاً نهائياً بمعنى انغلاق الكتابة⁽³⁾، إذا ما أضفنا أن المبدع ليس صاحب سلطة في هذا الجانب، وإنما تنحصر العلاقة بين النص وقارئه.

ولعل التفريق بين المعنى والدلالة يشكل نقطة جوهرية في الـ حكم في ذات السياق، لكنه تفريق -في ظني- كان سيؤتي أكله لو استند للدال النصي بدل مقصدية المبدع، ودون حكم الانطباع؛ مما يقود لضرورة الإشارة إلى طبيعة فهم العلاقة بين الدال والمدلول في المنهجين: البنيوي والتفكيكي على حد سواء، فسوسور يخرج الرمز من حدود العلامة؛ لأنه يشير إلى شيء معين بذاته، وهو يفترض وجود

(1) باروت، مفهوم الرمز الديناميكي وتجليه في الشعر الفلسطيني الحديث، محمود درويش نموذجاً، السابق، ص55.

(2) المرجع نفسه، ص61.

(3) انظر: بارطوولان، درس السيميولوجيا، ترجمة: عبدالسلام بن عب دالعلي، دار توبقال للنشر، ط2، 1993، ص82-85.

الاعتباطية، ويحدد قيمة العلامة بتقابل الع ناصر، "فقيمة العنصر تتحدد طبقاً لمحيطه، والقيمة تستمد وجودها من النظام" (1)، ومن ثم فإن الافتراض يقوم على وجود التضافر المعن الذي يحقق إمكانية حصر المدلول ضمن شفرة نصية، أما التفكيك، فالعلامة حرة سائبة لا تخضع لأي علاقة، ودريدا يفترض وجود الاختلاف والإرجاء في صميم العلامة، لأنها غير متصلة مع غيرها، وحضورها مستمد من هذا الاختلاف، وهذا ما أكده بول دي مان حين بحث الفجوة بين المعنى الظاهر والمعنى الضمني مقراً أن ذلك لا يتحقق إلا بالكشف عن تعارض ما هو داخلي وخارجي (2).

إن الرمز الشعري في القراءة علامة حرة، لكنه ي عود لذات المربع الأول من الفهم البنيوي، فهو مرتبط بوجود العلاقة الاعتباطية، لكن محور الاختلاف يدور حول عدم إقامة البنية، وإنما بصنع الاختلاف والإرجاء، والمحاولة في القراءة لا تعدو أن تكون شفرة ترميزية بين النظام اللغوي، والواقع الشعري الذي منحها سمة التعدد والإيحاء، ولكنه بالمقابل نقلها في بعض الأحيان إلى العمومية، فحين يناقش محمد جمال باروت رمزية (الهدهد) يدخل في جدلية البعد الصوفي الذي أشار له غير باحث (3) على الرغم من أنه بقي يدور في ذات الإطار، إذ إن الغموض بقي سائداً، وأسندت ديناميكية الرمز للبعد الدلالي الضمني، وقد عدّه مرآة رؤيوية وكشفية، وقد تجاوز إشارته لرمزية الهدهد القرآنية، ويبدو أن غموض رمزية الهدهد أكثر وضوحاً؛ مما تبدو متداخلة ومتحركة بفعل التكثيف لا التقويض، ولو حاولنا الدخول إليه من هذا الباب لكشفنا مدى التعارض بين الأدوار التي يقدمها

(1) سوسور، علم اللغة العام، ص135-137.

(2) دي مان، العمى والبصيرة، ص173.

(3) انظر: النفاش محمود درويش شاعر الأرض المحتلة ؛ خريس، أحمد ، قصيدة الهدهد مقارنة للمرجعيات وتصلبات الدلالة ؛ وانظر: عجينة، محم حفريات أدبية في شعر محمود درويش، مشروع قراءة في قصيدة الهدهد، ألف، مجلة البلاغة المقارنة، القاهرة، العدد 24، 2004م، ص89. وهي قراءة متأخرة عن قراءة باروت ودارت في ذات الدائرة مع عدم وضوح منهجها وتشابه نتائجها مع قراءة أحمد خريس.

الهدهي فالسياق العام للنصوص المرجعية، وانعكاس ذلك على أداء الدال المتحرك.

إن طبيعة الإرجاء متصلة بصورة أو بأخرى بمفهوم الاختلاف؛ لأنها نابعة منه، وهي نقيض الائتلاف، وفعلها هذا سيقود لإرجاء الدلالة الكلية للنص، مما يدل على أن هذا التقويض سيقود إلى لا نهائية القراءة، وهو ما يعني أن الإجراء ينبغي أن يقوم على خلخلة العلامة لا اتساقها: أي تدمير مفهوم العلامة ومنطقها كله⁽¹⁾، وهذا فهم قد لا ينطبق والإجراء المقدم، ولا يتوافق مع الأمثلة التي ناقشتها القراءة، فهي احتمالات واردة في ظل اللغة الشعرية، لكنها لم تصل إلى العمق الحقيقي في إدراك التناقض؛ للوصول للمرجعيات غير الثابتة كما يفترضها المنهج.

ولا بد أن نشير في هذا المضمار أن تلقي الرمز بهذه الطبيعة قاد إلى تفعيل مفهوم التلقي الذي يبدو أن معالم فهمه متقاربة بين قراءة الغذامي وباروت، فقد عدّ إنتاجية تعيد خلق القصيدة، وهي تستند في ذلك إلى رؤيا لا نهائية القراءة، لكنها في الواقع تواصلت مع نظريات نقد استجابة القارئ، إذ حاولت أن تمارس عملية المثاقفة بين النص ومثاقفه، ذاك أن الرمز الديناميكي بطبيعته قابل لقراءات لا محدودة، مما اقتضى إثارة المخزون النفسي والثقافي والروحي والسياسي لعملية القراءة ليشكل علاقة تأويل الآثار الدلالية للرمز⁽²⁾، وهذا نابع من كشف العلاقات الداخلية، وإبراز سلطتها من خلال تأثير المتلقي، ومقصدية المؤلف.

لقد أدرك باروت أن سر عملية التفكيك ينهض على أساس متني يربط بين اللغة وصناعة التفكير، وأورد إشارات غير قليلة عن إمكانات اللاشعور الجمعي⁽³⁾، لكنه أبقى التحليل في إطار بنية الدلالة الخاصة، ولم يجعل من القضية قراءة حرة مع تداخل للبعد النفسي، والانحياز لمتجانسات الرؤيا الشعرية، وقد سادتها العمومية في جانب توسيع دائرة الحكم دون الاستناد لخصوصيات نصية دخل فيها شعر درويش

(1) دريدا، الكتابة والاختلاف، ص 104.

(2) باروت، مفهوم الرمز الديناميكي وتجليه في الشعر الفلسطيني الحديث (محمود درويش نموذجاً)، ص 60.

(3) المرجع نفسه، ص 56-57.

في كل مراحلها؛ مما أسهم بوجود خصوصية للرموز لم يكن ليتوقف عندها العرض بهذا الإسهاب⁽¹⁾.

أما فكرة التكرارية فقد استثمرتها القراءة عندما وقفت على رمزية (الأب) في نص درويش ضمن فعل التصورات السابقة، لكنها تمت في هذا الحضور من خلال الامتصاص والتحويل، وهو تصدور ينفي مركزية البنيوية؛ لأنه لا يفترض قيام لغة العمل الأدبي كلغة تواصل، بل كلغة إنتاجية منفتحة على مرجعيات مختلفة، تدخل معها في علاقات⁽²⁾ على الرغم من أن محور التحليل هو الاحتكام للسياق، والبعد النفسي، إذ تشير القراءة إلى عملية الإسقاط، والدمج ما بين التاريخ والحاضر لتسقط كل مجرتها على علاقة الفلسطيني بأرضه⁽³⁾، وهذا تحليل يتعارض مع ما يقدمه التفكيك؛ لأنه نزوع نحو التمركز، وتحديد المرجعيات، وتقييد الدال.

وإذا كان المعيار المشترك للدراسات السابقة هو الإعلان عن المنهج، وتفعيل بعض مقولاته، ومعاينة النص الشعري من خلالها، وإن بدا بدرجات متفاوتة، إلا أننا نقف على قراءات اقتربت من استثمار الإستراتيجية، وحاولت توظيف بعض مفرداتها من مثل: التقويض، والتمركز، والإرجاء، وانفتاح القراءة، والتأويل، فقد قرأ محمد عبد المطلب فعل الإرجاء المستند للتأويل في هذا السياق، وأشار لبعض إجراءاته حين ناقش تطور التجربة الشعرية عند درويش عن طريق الموازنة بين ثلاثة مراكز تتحدد فيها الإنتاجية: منطقة الخارج بكل مكوناتها الواقعية وغير الواقعية، ومنطقة الداخل التي تمثل منطقة جذب للمركز الأول حيث يتشكل منهما معا نوع من التفاعل النفسي والذهني، والمركز الثالث الذي يتمثل في ارتداد

(1) أحيل القارئ في هذا المضمرة لرمزية الأب في بعض القراءات، إذ بدت في كثير من النصوص متعددة الإيحاء، ومتقلبة الدلالة حتى في القصيدة الواحدة، انظر: حسن، الدرويش يخضر فوق جذع السنديان؛ وانظر: الزعبي، الشاعر الغاضب محمود درويش دلالة اللغة وإشاراتها وإحالاتها؛ وانظر: الشيخ، السيرة والمنتخب.

(2) ماضي، من إشكاليات النقد العربي الجديد، ص 161.

(3) بارونفهوم الرمز الديناميكي وتجليه في الشعر الفلسطيني الحديث (محمود درويش نموذجاً)، ص 65.

المنطقتين السابقتين معا إلى الخارج مرة أخرى في بناء صياغي له مواصفاته الجمالية المفارقة للصيغة المألوفة⁽¹⁾.

غير أن القراءة مازجت بين الأسلوبية وانفتاح الدلالة، وكان توظيفها لمرتكزات التفكيك خاضعا لهذه الأبعاد مع تداخل و اضح لقضايا الواقعية النقدية، وهو ما انعكس على قراءة النص الشعري، فقد تكررت في تحليلاته جدلية الداخل والخارج، وحاول التركيز على التناقض بين ما هو واقعي وما هو خارجي وهنا أظنه يلتقي مع كمال أبو ديب في إسقاط الخارج لإبراز تناقضات النص وهو ما يعني أن النص لا يفكك نفسه بنفسه، وقد يكون من المناسب أن نعرض واحدا من النماذج الشعرية التي شملها هذا التحليل، إذ يقول درويش:

أحنُّ إلى خبزِ أُمِّي

وقهوةِ أُمِّي

ولمسمةِ أُمِّي

وتكبرُ فيَ الطفولةِ

يوماً على صدرِ أُمِّي

وأعشق عمري لأنِّي

إذا مت:

أخجلُ من دمعِ أُمِّي!⁽²⁾

إن التحليل يتجه نحو إبراز الصدق الوجداني، وتكاملية محوري الداخل والخارج، وهو يركز على الجانب الانفعالي، والغريب أنه يطرحه في جانب قصدية المبدع، والتفاعل النفسي مع إثارة بعض القضايا الأسلوبية، من مثل التكرار، والإسناد.

(1) عبدالمطلب، مخطوط تجربة محمود درويش الشعرية، من كتاب زيتونة المنفى، دراسات في شعر محمود درويش، ط 1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1998م، ص80.

(2) درويش، الأعمال الشعرية الكاملة، عاشق من فلسطين، ص49.

وقد وقف على تشخيص طبيعة التجربة عند محاولته التأصيل لبعض المصطلحات من مثل : (الموقف، والحالة) ، وهي تتصل بجوانب متعلقة بذات التجربة الدرويشية قبل تعلقها بآليات البحث التفكيكي، إذ نجد أن مصطلح الموقف متصل بالجانب الصوفي وبدا قصره على ثنائية الداخل / الخارج، وقد اقترب من فعل التفكيك حين ناقش انفتاح الدال الشعري، وتعدد التأويل⁽¹⁾ على الرغم من التحليل المرتبط بالجانب الصوفي الذي يرتبط به، والتداخل الذي لا يفضي إلا إلى محاولة المزوجة بين الداخل والخارج مع استثمار واع لمحددات النص على مستوى المفردة والتركيب.

وإذا كانت القراءات السابقة قد وقفت على النص ضمن منهجيتها الواعية لبعض مرتكزات التفكيك إلا أننا نجد بعضها الآخر قد اضطربت نظرتها للنص دون أن تتعمق في فهم طبيعة هذا الاتجاه؛ مما انعكس على آليات التوظيف لديها، وتتوعدت زاوية النظر تبعاً لمنظور التلقي، وطبيعة الفهم، فقد امتزج الاتجاه النقدي مع الاتجاهات الأخرى⁽²⁾، ووظف العنصر الجمالي فيه، لكن نص درويش لم يكن حظه من خلال هذه القراءة الشيء الكثير؛ لأنها بقيت في إطار الوصف الشارح، فهي استنطاق نقدي لشاعر ولد ملتزماً، وعاش ملتزماً⁽³⁾، فهو يعيد ذات الجدلية النقدية التي تحاكم الشعر وفق منظومته الاجتماعية، ولم تخل الوقفة من سطوة اللغة العاطفية التي تحاول أن تقدم فكر درويش.

ولم يبتعد بسام قطوس عن مثل هذا المنحى حين قام بتقديم جدارية درويش في تسرع واضح استند لمفهوم القراءة غير المحددة، فهي تخضع للقراءة الإنتاجية كما يرى⁽⁴⁾، لكنها في الواقع انطباعية، ذاك أنها لا تتطلق من خصوصية العلامة النصية، مما أفضى إلى أن يكون الحديث حولها وصفاً شارحاً على الرغم من

(1) انظر: إشارته لقراءة دلالة (الوردة) في قصيدة درويش (مزامير)، ص 89.

(2) النابلسي، مجنون التراب، دراسة في شعر وفكر محمود درويش.

(3) المرجع نفسه، ص 14.

(4) انظر: قطوس، بسام تمنع النص متعة التلقي، قراءة ما فوق النص، دار أزمنة، عمان،

2002م. فقد كتب فصلاً عنوانه: (التمنع وتأجيل المعنى أو إرجاؤه)، ص 89.

التكثيف البارز لاصطلاحات نقدية لم يتم توظيفها من مثل: (الإرجاء، والنص المتمنع، ودرجة الشعرية) ، وقد جاءت نتائج القراءة متواضعة، لأنها تكرر لبعض ما جاء به بعض الدارسين، ولعل ما ورد في دراسة خليل الشيخ وردده بسام قطوس خير شاهد على تكرار مقولات الآخرين⁽¹⁾.

وقد أفاد بعض الباحثين من جانب البعد الألسني الذي وظّف التداخل المنهجي بالطريقة المزجية أخذاً بمبدأ حرية العلامة لمناقشة الدال الشعري في النص الدرويشي على الرغم من العمومية التي تعاندها، وقد أثارت قضايا نصية متعددة تعلقت بلغة النص ، وكشفت عن سر جماليته على الرغم من أنها لم تطوّع ذلك لإبراز قراءة متكاملة تبسط خصوصية الخطاب، أو تصل لتفسير كثير من الظواهر المتعلقة بهذا المنحى. فعندما تقرأ غالية خوجة⁽²⁾ نص "أحمد الزعتر" تستند للغة النقدية الإبداعية كما ترى، ففي إحدى وقفاتها تقف على قصيدة الرمل وتورد المقطع التالي:

إنّه الرملُ
مساحاتٌ من الأفكارِ والمرأة،
فلنذهب مع الإيقاعِ حتى حتفنا
في البدءِ كان الشجرُ العالِي نساءً
كان ماءً صاعداً، كان لغة.
هل تموتُ الأرضُ كالإنسان
هل يحملها الطائرُ شكلاً للفراغ؟⁽³⁾

فالنص النقدي في تحليلها هو منطلق لممارسة إبداعية تحاكي لغة النص، فهي لغة نقدية تتمازج مع النص وتحاوره، منطلقة من محاولة إبراز جانب التناقض بين الذاتي والموضوعي، وهي ذات الجدلية التي توائم بين الداخل والخارج، لذا نلاحظ العمومية في تجاوز بعض الرموز، والاستناد للبنية وتناقضاتها، لكنها تحاكم الرؤيا،

(1) انظر: الشيخ، جدارية محمود درويش، ص312.

(2) خوجة، قلق النص، محارق الحداثة.

(3) درويش، الأعمال الشعرية الكاملة، أعراس، ص312.

ولا تقف على حدود اللغة، وتبدو هذه الغاية مرتبطة بوسيلة الاستناد إلى معالم محارق الحداثة في خليط نصي يتجاوز الانسجام إلى التناقض، والتحديد إلى المطلق، فالبنية لا تحدد النص، والقراءة تستهدف "تخطي أثرية الثابت والمتحول، حيث الأثر الثابت هو مدى ممارسة التأثير على السحر الخالد بما يشع من كامن الذات الإنسانية متجها صوب المطامح والتطلعات والتطور، وبالتالي اختراق هذا الثبات نحو التغيير الذي سيقودنا إلى الأثر المتحول"؛⁽¹⁾ إنها تحاول تجاوز مرجعيات هذه الحداثة إلى اللامنهج، إذ تبدو بلورة المفاهيم النقدية غير مهمة لديها ضمن هذا التحديد القائم على مزج لغة النص بلغة النقد على الرغم من اتكائها على كثير من مفاهيم هذه الحداثة، فالارتكاز على (التناص النقدي) -إن جاز لنا ذلك- يوظف كثيرا من مقولات النقد الغربي والعربي ضمن هذه التوليفة الخاصة، ومن ثم يكون النص المدروس مسرحا لتفاعل النقولات النقدية لتحضر لحظة الانفصال في البعد التطبيقي حين يتحول النقدي كثير من مواضعه إلى لحظة وصفية تطغى على لغة النص⁽²⁾، ومن ثم حضرت تعميمات في جانب تحديد المفاهيم أو إطلاقها، وتعميم الحكم النقدي، وطغت لغة النقد الممزوجة بالإنشائية في مواضع كثيرة على لغة النص، على الرغم من حضور بعض المنطلقات التي تركز على انفتاح القراءة، وتوترات النص، وحرية الدال⁽³⁾.

3.3 جماليات النص وحدود التفكير:

تشكل المكونات اللغوية حافزا فاعلا لاستراتيجية التفكير، لما يمكن أن تقدمه للمتلقي من محفزات؛ لأن النص يتحول في حالة التجربة الجمالية إلى إشارة، وهو

(1) خوجة، قلق النص، محارق الحداثة، ص10.

(2) درست الباحثة قصيدة (أحمد الزعتر) مرادة مقولات محمد لطفي اليوسفي في وقفته على القصيدة، وبدأت التعليقات منسجمة مع هذا التوجه، لكنها تعاد بالقلب الجديد الذي يشتت الحركة أكثر من أن ينظمها. انظر اليوسفي، بنية الشعر العربي المعاصر؛ وانظر: خوجة، قلق النص، محارق الحداثة، ص181 وما بعدها.

(3) انظر: وقفته مع رمزية (الرمل) في إحدى مقاطع درويش، ص90.

ما يعني التحول الفني المتجدد⁽¹⁾، وهذا بنظر التفكيكيين مكنم الفاعلية التي تتحقق في الطبيعة الحرة للإشارة، وقد لمسنا جزءا كبيرا من هذا التصور في قراءة محمد جمال ويلق وإن كانت مشدودة لفعل انسجام الخطاب⁽²⁾، غير أن هذا التصور يتلاقى مع اتجاه التلقي، إذ لا يشفع الاكتفاء به لوسم أي ممارسة نقدية بأنها قراءة تفكيكية؛ لإهمالها لكثير من التصورات التي قامت عليها هذه الاستراتيجية، ولغياب الفواصل التي يمكن أن تعود لكل اتجاه نقدي.

غير أننا نقر أن تحرير الدال كان هو مرتكز الجمالية في النظرة لنصوص درويش، فهي مثير يسمح بتحقق الأثر الذي تباين فهمه، لكن تفاعلها ونتائجها متعددة الصور بين النقاد بعد أن اختلفت زاوية النظر لديهم في قضايا المنهج، وتعدد استثمارها في الدخول للنص الشعري، ولقد أسهمت الجمالية النصية عند درويش في التأسيس لتوجه الخطاب النقدي؛ وهو ما يبدو جليا في قراءات أجمعت على ضرورة النقد النصي القائم عليها، والاستفادة من منجزات العلامة، والخروج إلى دائرة التأويل، وتحديد طبيعة المعلم اللغوي لطبيعة اللغة الشعرية التي ميزت درويش، وأعطت لقصائده خصوصية الإبداع، لكن هذا التقديم تدافع في أشكال تفعيله في الجانب التطبيقي، ففي حين طمح الغدامي إلى إقامة منهجه الألسني الذي يتشكل من أرخبيل النظريات النقدية على أساس المعادلة الإبداعية بين الثابت والمتغير، نجد (أبو ديب) يعلن مركزيته العربية الرافضة لكثير من متعلقات المركزية الغربية – وإن كان لا يضرب عنها صفحا – لكنه يدعو إلى ضرورات الاستثمار الفعلي لجماليات النص المستمدة آفاقها من داخله، لذا نراه لا يفتأ يعلن عن منهجه⁽³⁾ إذ يحاول استثمار هذه الجمالية ضمن فعل يشير إلى أن المجازات

(1) الغدامي، تشريح النص، ص20.

(2) باروت مفهوم الرمز الديناميكي وتجليه في الشعر الفلسطيني الحديث ، محمود درويش نموذجاً.

(3) تحدث أبو ديب في كثير من القضايا الجمالية، وضرورة تفعيلها في الجانب النقدي في رسالته أعن الجرجاني، وبقي يضعها في سياق الوعي النقدي المعاصر، وهموم —

النصية والعلاقات في النص تنتج منطقاً مزدوجاً ومتناقضاً⁽¹⁾، وهو ما بدأ واضحاً في التفريق بين المحور الحقيقي والمجازي، وما يثيره من انفتاح دلالي حين يتم تدمير اللغة من الداخل، تدمير القواعد فيها، ومحاولة إعادتها إلى بناها اللقاعدية، اللامتشكلة⁽²⁾، ورفض السلطة وتمركزها، أو في عرضه لبعض النصوص الدروشية الداعمة لوجهة النظر المتقابلة /المتغايرة في قراءة لجماليات التجاور، أو تشابه الفضاءات الإبداعية متجاوزاً فضاء اللغة إلى فضاء الذوات، إذ يرى أن الإنتاجية النقدية لتكوين النظرية تنبثق من ذات الواقع⁽³⁾، ولا يؤخذ المنهج بعيداً عن معزل النتائج الأدبي، وهو ما يستدعي بلورة نظم الحدثة بالصيغة المتداولية في النقد العربي⁽⁴⁾؛ فسمة الانبهار بالآخر ولدت حالة من الانصراف عن منجزات العمل الإبداعي⁽⁵⁾، وقادت للدعوة للحضور المنهجي المنطلق من اكتناه المكونات الداخلية للنصوص العربية واستخلاص جمالياتها ليصار إلى تعميمها، ومن ثم اشتقاق نظرية أدبية نابعة منها⁽⁶⁾.

هذا التصور المتنامي في حده الأول والمتجانس نوعاً ما مع بعض الدعوات النقدية، قاد إلى معالجات مختلفة في المحاولات النقدية السابقة، ففي حين ركزت القراءات التي عرضنا لبعضها سابقاً على تتبع المعنى والنسج، والوقوف على خصوصية الدوال وديناميكيته يذهب أبو ديب⁽⁷⁾ باتجاه آخر يستند إلى تقويض

النقدية الحاضرة. انظر: ديب، أنهاج التصور والتشكيل في العمل الأدبي، ص 8-9؛ وانظر: أبو ديب، جماليات التجاور أو تشابك الفضاءات الإبداعية.

(1) كلر، التفكيك، ص 105.

(2) أبو ديب، الحدثة، السلطة، النص، ص 47.

(3) أبو ديب، كمالجدلية الخفاء والتجلي، دراسات بنيوية في الشعر، دار العلم للملايين، بيروت، ط 1، 1979م.

(4) أبو ديب، جماليات التجاور أو تشابك الفضاءات الإبداعية، ص 44.

(5) نفسه، ص 76-77.

(6) نفسه، ص 45.

(7) يشير في هذا المضمرة إلى التلاقي الكبير بين ما يقدمه أبو ديب، وما أشار إليه إدورد سعيد وأدونيس في العلاقة بين الثابت والمتحول بين السلطة والتغيير. انظر: سعيد، إدورد، العالم

المسلمات داخل النص، فهو يفعل مبدأ (انهيار المركز) الذي أسس له دريدا، إذ يصبح العمل والإنتاج بلا مركز أو بؤرة يفيض منها، بل أصبحت سمة للإنتاج بتنوعه وتناثره وتعدد أنماطه⁽¹⁾.

ويبدو أن هذا التصور قد انعكس على قراءة النص الدرويشي الذي تعكس جماليته خصوصية الإبداع ليس على أساس البعد الأيديولوجي حسب - كما حاولت أن تطرحه كثير من القراءات - وإنما انطلاقاً من جماليات هذا النص، وما يخلقه نظامه العلاماتي من تناقضات تفصل بين محوريه العادي (الواقعي) والمجازي الكنائي؛ مما يعني دخول النص في عالم الغياب، وفتحه على إمكانات أخرى جديدة أو على واقع من الاحتمالات⁽²⁾ التي سبق وأن أشار إلى بعضها محمد جمال باروت في سياق بحثه عن طبيعة الرمز الديناميكي، لكنه سعى لمناقشتها من جانب الحضور السيميائي القائم على انفتاح الدال، وتقيداً في محددات الرؤيا، وهذا المنحى يحدد الارتكاز على لا نهائية القراءة، ومن ثم فتح المجال للمتلقي لتقديم دوره، لذا تذهب العلاقة عند (أبو ديب) لجعل الحديث يتجه نحو علاقات التناوب بين الغنائي المباشر، والمجازي المجهول، فالنص الحديث نص مفتوح بشكله وتقنياته، وهذا ما يشكل البؤرة الأساسية لفهم النص على أسس جديدة تحرره من سلطة الواقع، أو انغلاق البنية، إنسعى التوجه لتوظيف مبدأ التجاور⁽³⁾، واستثمار مقولات التعارض والتناقض، وقد أشار في بحث سابق لبعضها حين ناقش تداخل أنماج التصور والتكثيف في بعض نصوص درويش على الرغم من ارتباطه الكبير بالمقولات

والنص والناقد، ترجمة: عبدالكريم محفوظ، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000م؛ وانظر: سعيد، إدوره تلاحم عسير للذاكرة، من كتاب زيد تونة المنفى؛ وانظر: أبو ديب، الحداثة السلطة النص.

- (1) أبو ديب، جماليات التجاور أو تشابك الفضاءات الإبداعية، ص31.
- (2) أبو ديب، الحداثة، السلطة، النص، ص53-54.
- (3) اقتبس أبو ديب عبارة (الضد الجميل) من فريال جبوري غزول التي ناقشت بعضاً من هذه الجماليات، وساقتماذج متنوعة ومتعددة حولها. انظر: غزول، فريال جبوري، لغة الضد الجميل في شعر الثمانينات، النموذج الفلسطيني، مجلة فصول، المجلد السابع، العددان الأول والثاني، أكتوبر 1986م، ومارس 1987م، ص192.

التراثية، ومحاولة توظيفها⁽¹⁾، فهو يناقش جماليات الاستعارة في قصيدة (لحن
عجري)، لكنه لا يتوقف عند حدود الانزياح، ولا يقدم تأويلات لها، وإنما يكتفي
بالفعل المقارن بين كيفيات التصوير والتشكيل مستبدلاً انزياحات النص، ومشيراً إلى
التزاوج بين المعقد والمألوف، لكن النص الشعري بقي عصياً على أي تأويل، وقد
تبلور هذا المستوى من القول الشعري في انزياحات كثيرة من النص، ومنها المقطع
التالي الذي ناقشته القراءة :

قَمَرٌ جَارِحٌ

وَصَمَتٌ

يَكْسِرُ الرِّيحَ وَالْمَطَرَ

يَجْعَلُ النَّهْرَ إِبْرَةً

فِي يَدٍ تَنْسُجُ الشَّجَرَ⁽²⁾

ويذكر أن محمد صالح الشنطي قد أشار إلى هذه العلاقة، وحاول تأويلها في بعد
الاتجاه من البنائي إلى التدميري، ومن الحضور إلى الغياب، ومن الإيجاب إلى
السلب⁽³⁾. أما نصر (حلة المتنبي إلى مصر) فيشير فيه التحليل إلى أن المقاصد
النصية تبقى غائمة (ليس من السهل تحديد العلاقات التي يسعى النص إلى إقامتها بين
المعطيات التاريخية الغابرة، واللحظة الراهنة)، ويتحول الإجراء لفعل وصفي
لنتأوب التجاور بين وحدات النص مع إبراز بعض العلاقات، والإشكالية الأهم هو
أنه يتجاوز فكرة قيام النص على أسس قناعية على الرغم من إشارته إلى التماهي
مع المتنبي، وتقديم علاقة الأنا بالواقع نسجاً على المحور الاستعاري الذي لم يوظف
أساساً لفعل القراءة، وتوجيه الخطاب، وقد تظهر فعالية التحليل حين الإشارة لما

(1) أبو ديب، أنهاج التصور والتشكيل في العمل الأدبي، ص 19-20.

(2) درويش، الأعمال الشعرية الكاملة، حصار لمذائح البحر، ص 386.

(3) انظر: الشنطي، محمد صالح خصوصية الرؤيا والتشكيل في شعر محمود درويش، مجلة

فصول، 1987م، ص 144-145.

قدمه سامح الرواشدة في قراءته للقناع⁽¹⁾، واستثماره لبعض المرتكزات التفكيكية، وتركيزه على محور الخطاب الذي يقدمه التناوب بين دور المبدع وقناعه وعلاقته في تشكيل النص.

ولكن الواضح أن (أبو ديب) يحاول تجاوز هذه الجدلية لنسق أشمل غير أنه بقي أسير النماذج غير المكتملة وخاصة في معالجته لقصيدة (لبناء ريتا الطويل) التي يحكم على تشظي لغتها بأنه مسابير لتشظي الذات، وأن ذلك ناتج عن "أن الروابط المنتجة للمعنى لا تربط بين جزئيات هذه اللغة"⁽²⁾، فدرويش ولغته غير قادرين على تمثيل العالم، والنص لا يولد المعنى؛ لأن القصيدة ذاتها تصبح بحثا عن المعنى، وهو انعكاس لجدل التشكيل الذي يقدم الخطاب ضمن فعله، فتفكك النص انعكاس واضح لتفكك الذات والعالم.

وهو من جهة أخرى يفعل دور العلامة، ويركز على الدال بدلا من المدلول؛ لأن البحث عن المدلول يسهم في تحجيم النص أو اختزاله؛ لذا نراه يشير إلى خاصية الإيقاع الجمالية بالقول بيقى إيقاع درويش نسيجا محكما لا يتفتت، ولا يتشظى غير أنه نسيج هش؛ لأنه يتألف من تكرار شرنقي فإذا انفرد فيه خيط انحلت الشرنقة كلها، ولذلك لا ينفرد منه حتى خيط واحد؛ لأن ناسخه بارع براعة فائقة"⁽³⁾ وهذا الاستنتاج قائم على تحليله لقصيدة درويش (في المساء الأخير على هذه الأرض) وقد أسماها جنائزيات محمود درويش، واختار التكرار الشرنقي معلما أساسيا له، وهو يشير إلى فاعلية الصوت بعده دالا في تحديد المدلولات واختلافها، غير أنه اكتفى بفعل التوصيف لا التحليل سوى ارتكازه على انعكاس الجماليات النصية، وهي إشارة عابرة قد لا تخدم التوظيف المطلوب.

ولعل ما قدمه أبو ديب هو عمل نقدي ذو صفة إبداعية، فهو يعكس الوعي بضرورة تفعيل الخلاق لمعالم القراءة النقدية وبخاصة في عملية التنبيه إلى بعد

(1) انظر: الرواشدة، سامح، القناع في الشعر العربي الحديث، دراسة في النظرية والتطبيق، مطبعة كنعان، إربد، ط1، 1995م، ص60-61، وص103.

(2) أبو ديب، جماليات التجاور أو تشابك الفضاءات الإبداعية، ص57.

(3) المرجع نفسه، ص80.

الاتصال/ الانفصال في المشهد النصي على مستوى البيت الشعري في المستوى الواقعي والجمالي، وفي مستوى الإيقاع⁽¹⁾؛ لكن إشارات الجمالية قاصرة عن تمثيل النظرية بكليتها، وفي ظني أن ذلك يعود لنمط الاعتماد على المقطوعات الشعرية، ونفي النمط الكامل، وتكمن آفته في الخروج عن دائرة تشكيل الجماليات النصية جريا خلف تأسيس مشروع الحداثة الذي يبدو أنه يشكل مساحة غير قليلة من تنظيرات الكتاب، والعودة في كثير من الأطروحات لفعل المناكفات، والشعور بتفوق الذات، فهو يرى أنه قد أشار إلى أفكار التفكيك قبل أن يسمع بدريدا، ويقر أن الانبهار بثقافة الآخر أدت لكثير من التعميمات سواء في المستوى التنظيري لجماليات النص عند الجرجاني، أو للنص الإبداعي لدى درويش وغيره من المبدعين.

إن مكن الوعي يدفع (أبو ديب) لجعل لغته مغشاة بالتعميمات، ومحاولة ممارسة التفكيك بوصفه كتابة إبداعية؛ لأن مفهوم القراءة لديه مرتكز على عدها إفصاحا عن الذات الناطقة، لذا نرى في طيات كتابه بعدا سيميائيا يستغل بياض الصفحة، ويستغني عن المقدمات ليوشح بالمؤخرات، وفعلا للهوامش يقدم رؤيا الكتابة النقدية الإبداعية بفعل الرسم.

مما سبق يتضح أن قراءة نص درويش ضمن استراتيجية التفكيك لم يكن بالمستوى المطلوب، وأن الجانب الطاعي عليها كان في البعد التنظيري، وأن الجانب التطبيقي انحصر في بعض المحاولات المستندة لا فهم العام لخطوطها، وهو أمر عائد لضبابية تلقي الاستراتيجية في النقد العربي وحدثته، وقد بدا ذلك من خلال التباين الواضح الذي تجلّى في الخلط بينها وبين الاتجاهات الأخرى دون تحديد واضح لمعالم الإجراء، والاكتفاء بالمقولات العامة دون معرفة المهاد التاريخي

(1) أشار أبو ديب إلى المستوى الواقعي والجمالي، وفعل التناقض الخلاق الذي يقلقه الإيقاع، واستقدم للأول نصا من قصيدة الأرض، ولثاني نصا من قصيدة بيرت، واختلقت معالجته عن كثير من الدراسات؛ لأنها بحثت في تناقضات تدعم تعددية القراءة ولا تحددتها، وسيستبين مدى هذا الفارق من خلال دراستي لقراءة اعتدال عثمان التي قرأت أرض درويش في الفصل القادم إن شاء الله.

والفلسفي الذي قامت عليه، والبحث في ظلها عن الانسجام النصي، والاقتصار على حدود حرية الإشارة دون تحديد المقتضيات الأخرى التي تميز منهجية التفكيك من مثل : البحث عن تناقضات الخطاب، وتعدد القراءات، ومنح فرصة أكبر للمتلقي، وتقديم فاعلية التكرارية التي تركز على جوانب التناقض والفجوات بين اللغة ومثليها.

الفصل الرابع

نظرية التلقي في تلقي النص الدرويشي

1.4 نظرية التلقي: المعنى والمفهوم:

شكل حضور النقد البنيوي منطلقاً أساسياً للتركز العقلي الذي أبعد الذات الفاعلة، وكذلك الذات المتلقية عن حدود النص⁽¹⁾، وقصر النظرة على المنجز اللغوي، وهو ما فتح الباب لظهور منهجيات أخرى انطلقت من رفض هذه التصورات، وبناء أفق جديد يرتكز على طرف آخر هو المتلقي، الذي بدأ دوره يبرز في كثير من التصورات التي يمكن حصر فعل تبلورها في ظهور نقد ما بعد البنيوية.

في ظلّ هذا التوجه بدأ مركز الاهتمام في النظريات الجديدة ينتقل إلى المتلقي، وهي نقلة نوعية أسهمت في أن تسجل نظرية التلقي حضورها في ميادين الدراسات النقدية مؤكدة هذا الحضور الذي تعدد وصفه وتصنيفه، وظهر أن إعلان موت المؤلف هو انتقال إلى الطرف الآخر الذي يمثله المتلقي بما يقوم به من دور في خلق العمل الأدبي سواء بوساطة الخلق التعاقبي في القراءة التاريخية، أو بفعل ملء الثغرات، والتحول من الدور الاستهلاكي إلى الدور الديناميكي المؤثر في النص بفعل الإنتاج، بمعنى أن "التغيير الجوهرى الذي ساد دراسة النصوص الفنية هو الدور الذي أخذ يلعبه القارئ في تلقي النص الـ فني حيث أمكن أن يقال: إن القارئ هو الذي ينتج النص"⁽²⁾.

هذا الدور قدّمته نظرية التلقي بجهود متنوعة، ومدارس كان لكل منها وجهته التي تقيس مدى هذه الفاعلية وآلياتها، لكنها تلتقي حول توجيه النظر بكليته للقارئ في تفريق واضح لمقصديات ثلاث هي مقصدية المبدع، ومقصديّة النص،

(1) خضر، ناظم عودة، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، دار الشروق، عمان، ط 1، 1997م، ص134.

(2) قاسم، سيزا، القارئ والنص، من السيميوطيقا إلى الهيرمينوطيقا، مجلة عالم الفكر، الكويت، مجلد23، عدد423، 1995م، ص279.

ومقصدية القارئ، وهو أمر لم يكن جديداً كل الجدة في النقد الأدبي إلا أن صورته متباينة ومتعددة، فالبلاغة وتصوراتها، والنصوص الدينية وتأويلاتها كانت محاضن فاعلة لهذه الميادين الثلاثة.

إن خلود الأعمال الفنية الكبيرة على الرغم من مرور الزمن عليها يدفع باتجاه
التساؤل عن سر هذا الخلود، ذاك أننا أمام لعبة الانتظار أو المفاجأة، أو كسر
التوقع؛ والمتلقي هو صاحبها ومؤسسها، ومن هنا يظهر أن تنوع القراءات للعديد
من الأعمال الفنية يرجع إلى قضية اختيار النواحي الحاسمة التي يخلقها تنوع
القراء(1).

وإذا كانت البنيوية تعدي بالوضعية التي يكون بها القارئ قادراً على فك شفرات
النص، وكشف النظام اللساني ضمن التصور المغلق للنص، فقد بدأ الاتجاه
السيمياي عند بوريس وإيكو أكثر انفتاحاً على القارئ استجابة للحضور الثلاثي
للعلامة، ذلك مع جهود السيميائية في تأويل العلامة نفسها، إذ تنظر للنص على
أساس أنفء مفتوح، وغير كامل، وغير مكتمل(2)، وهذا ما يفتح المجال أمام
المتلقي لعملية التأويل.

وكان الانفتاح الأبرز هو وجود استراتيجية التفكيك التي رفضت المركزية
النصية، وبدأت تقرأ النص على أساس فاعلية الاختلاف، والتركيز على ماهية النظر
للدال، وتغييب حضور المقصدية النصية، وإرجاء المعنى وتعدده؛ مما ترتب عليه
حضور الاستجابة الفاعلة لتصور تعدد القراءات الناتج عن لا نهائية أية قراءة، فكل
قراءة تحتاج إلى إعادة قراءة، ومن ثم فإننا أمام لعبة لغوية قائمة على استثمار
محددات نصية، وأخرى قرائية؛ مما أدى إلى بروز الدعوة لتحقيق لذة القراءة
بوساطة التفاعل الذي يقيمه المتلقي، وهو ما دعا رولا ن بارت للحديث عن نماذج

(1) شولز، البنيوية في الأدب، ص164.

(2) شولز، السيمياء والتأويل، ص40.

هذه القراءات⁽¹⁾ وإعلانه عن موت المؤلف؛ لأن "هذا الموت هو الثمن الذي تتطلبه ولادة القراءة"⁽²⁾.

ولقد بدت هذه المقدمات ركائز فاعلة أمام حركة المدرسة الألمانية بعد استفادتها من كثير من هذه الأطروحات؛ مما فتح المجال للرحب لدخول ذاتية القارئ، والحديث عن علم التلقي، وتصنيف أنواع القراء، والتأسيس لجماليات التلقي على أساس أنها عملية قائمة على الفهم والإدراك⁽³⁾، ومرتكزة على الأثر الذي ينتجه العمل الفني، وطريقة تلقيه من قبل القارئ، مما يعني أننا أمام ثلاث فئات متباينة "القارئ الذي يكتفي باستهلاك العمل، والناقد الذي يتخذ من العمل مادة للتحليل والتأمل، والكاتب الذي يعتبر عمله بمثابة فسيفساء من النصوص التي سبق له أن قرأها"⁽⁴⁾.

وقد اعتنى يابوس بوصفه واحدا من رموز هذه المدرسة - بانعقاد الصلة بين التحليل لشكلي الجمالي والتحليل بالتلقي /التاريخي⁽⁵⁾، إذ إن هناك ارتباطا واضحا في مجموعة من المحددات، فالنص فضاء مفتوح يعتمد إنتاجه على القارئ، ولكل قارئ أفق خاص، ومعايير جمالية محددة، ومن ثم فإن هناك قراءات متعددة ومتعاقبة وفقا للنظام الزمني حتى لا نص الواحد؛ لذا أطلق يابوس اسم (جماليات التلقي) على نظريته، فالأدب والفن - كما يرى - ليس لهما تاريخ له خاصية السياق إلا عندما يتحقق تعاقب الأعمال، لا من خلال الذات المنتجة حسب، بل من خلال

(1) بارت، رولان لذة النص، ترجم ممتنر عياشي، دار لوسوي، باريس، ط 1، 1992م، ص28.

(2) بارت، رولان دنقد وحقيقة، ترجمة منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، ط1، 1994م، ص36-37.

(3) انظر: خضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص121-123.

(4) انظر: بنحدو، رشيد، العلاقة بين القارئ والنص في التفكير الأدبي المعاصر، مجلة عالم الفكر، الكويت، مجلد23، العددان الأول والثاني، يوليو 1994م، ص489.

(5) هولب، روبرت نظرية التلقي، مقدمة نقدية، ترجمة: عز الدين إسماعيل، المكتبة الأكاديمية القاهرة، ط1، 2000م، ص35.

الذات المستهلكة كذلك؛⁽¹⁾ ويفعل ياوس هذا التوجه في طرحه لما أسماه بأفق التوقعات الذي يمكن عدّه "نظاما من العلاقات، أو جهازا عقليا يستطيع فرد افتراضي أن يواجه به أي نص"⁽²⁾، ويتحدد الأفق بالتجربة القبلية التي يمتلكها الجمهور عن العمل الأدبي، وشكل الأعمال السابقة وموضوعاتها التي يلم بها العمل الجديد، والتعارض الحاصل بين اللغة الشعرية، واللغة اليومية بين العالم المتخيل، والواقع اليومي⁽³⁾.

أما إيذر فقد اهتم بالطريقة التي يضمن بها القراء أنفسهم العمل، ذلك أنه يفترض أن العمل الفني ينطوي في باطنه على فجوات مميزة له، أي على مواضع من اللاتحديد توكل مهمة تعيينها للمتلقي، ومن ثم فإن "وضوح النص وتنظيمه الصارم باعث للسلبية لدى القراء، بينما تكون البياضات واللاتحديدات مصدرا للمتعة والدهشة، والإحساس بكينونة القارئ ودوره، وقدرته التخيلية"⁽⁴⁾.

إن العمل الأدبي عند إيذر ليس نصا تماما، وليس ذاتية القارئ تماما، ولكنه يشملهما مجتمعين أو مندمجين⁽⁵⁾، وهذا ما يتأكد إجرائيا بفعل تقديم عدد من المفاهيم التي تعنى بقضية بناء المعنى من مثل: القارئ الضمني، والخيال والواقع، وشكل التوقع، والتفاعل بين النص والقارئ⁽⁶⁾، وهو يرى أن هذا البناء لا يكون على أساس الإطار المعرفي، وإنما عن طريق الأثر؛ لذا نراه يرفض أن "يكون العمل الفني موضوعا يتضمن المعنى الخفي لحقيقة سائدة"⁽⁷⁾، ويصر على أن ملء الفجوات

(1) هولب، نظرية التلقي، مقدمة نقدية، ص103.

(2) المرجع نفسه، ص105.

(3) خضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص144-145.

(4) عرويمحمد إقبال، مفاهيم هيكلية في نظرية التلقي، عالم الفكر، العدد 3 المجلد 37، 2009م، ص60.

(5) هولب، نظرية التلقي، مقدمة نقدية، ص135-146.

(6) المرجع نفسه، ص136.

(7) خضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص152.

داخل النص يحتاج لسلسلة من الإجراءات التي يستحضر فيها المتلقي "سجل النص" ويستحضر فيها خبرته في فهم النصوص⁽¹⁾.

كلّ هذه التصورات وما تبعها من تطور وتفاعل ستكون مهادا نظريا نستضيء به ونحن نناقش مدى حضور النظرية، واستثمار المنهج وآلياته، أو اصطناع آليات ضمن هذا الاتجاه، وفاعلية كشفها عن ماهية النصوص، أو إخفاؤها في الوصول إلى النتائج المحددة.

2.4 بعد التلقي في قراءة القصيدة الدرويشية:

من الواضح أن النص الدرويشي بما يتضمنه من بنى عميقة قد نأى بنفسه عن مرحلة الاستهلاك المباشر، وبدا خضوعه لفعل التلقي الممنهج أمرا متداولاً بين النقاد، وقد يكون من المناسب وقبل الولوج إلى تفصيلات هذا الفكر النقدي أن نؤكد مقولة: إن الغرض من هذا المطارحة هو الوقوف على فاعلية نظرية التلقي في الكشف عن طبيعة النص الشعري، وهو تحديد قد نتجاوز فيه بعض القراءات التي استعانت بالإشارات الأولية للتلقي، وهي إشارات لا ينكر حضورها في القراءات المختلفة مع الإقرار باختلاف معاييرها، لاختلاف مرجعياتها . والمهم فيها أن النص الشعري وقع في تحولات عدة؛ مما أدى إلى تعدد مزاج المتلقين في تحديد ماهيته، أو فاعليته، ونظر له من زوايا طغت فيها الجوانب الخاصة بذات المبدع ، ذاك أننا أمام نقد شارح يعيد المقولات ولا يعارضها، وإنما يذهب مع النص بمحتوياته، بل يتجاوزها أحيانا للخطابية والإنشائية التي لا تتم إلا عن تلق مبسط قد لا يرتقي في أحيان كثيرة لمستوى تحليل النص، وإن كشف عن مسارات تأريخية، واجتماعية، وأيديولوجية داخله، تفاوتت في حضورها الذاتي والموضوعي، وبقيت القناعات النقدية تغص بالمتناقضات التي لا تتبى إلا عن مخاض عسر، فيه من التداخل ما يغني عن الخوض في تفصيلات القول، وهو استحقاق أكيد لفاعلية النص، وسطوته الثقافية أمام تلق استند لاختلاط التوقعات وتشظيها.

(1) خضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص155.

لقد كان هاجس التلقي النقدي حاضرا في القصيدة الدرويشية، لكنه في معظم مراحلها بقي بعيدا عن الإجراءات المنظمة لتداخل كثير من العوامل السياقية والنصية، وطغيان بعضها على بعضها الآخر؛ وبدا حضور المتلقي هامشيا، إذ أضحت الخصوصية التي تحكم إنتاجه محصورة في عمليات التفسير المقترن بالتفاعل النفسي والأيدولوجي⁽¹⁾؛ لأنها تأخذ منحى الإقناع، وتركز على استثارة المتلقي في جانب البعد اللساني،⁽²⁾ وهذا ما يمكن عدّه نوعا من الاستجابة القائمة على التأثير؛ لأن "الإقناع هو بنية تواصل، فالذي يقوم بدور المقنع يضاعف من شكل مادته اللسانية؛ ليضمن حصول التواصل"⁽³⁾.

هذا الإجراء أبقى ما فعلته القراءات في حدود فعل الاستجابة؛ لأنها لم تتجاوز ذلك لبحث العلاقة من ناحية التلقي المنتج على الرغم من أننا نجدها تثير للحضور الذي يشكله المتلقي في مخيلة المبدع في جانب القصيدة⁽⁴⁾، وهو ما يدعو للقول: إن المشهد النقدي في مثل هذه القراءات قد انحصر أحيانا في فوضوية النقد الانطباعي، ولم يتجاوز في كثير من القراءات التعليقات الشارحة والمحللة التي تكشف عن المعاني السطحية، والاتجاهات الواقعية، والأيدولوجيا العامة.

(1) أشار النابلسي إلى إشراك القارئ في اللعبة النقدية، وهي إشارة لم تتجاوز القراءة الانطباعية، وتقع في دائرة ما أسماه (بالنقد الملحمي). انظر قوله: "كذلك حرصت على إشراك القراء في اللعبة النقدية، بل هي دعت القراء إلى ذلك، انطلاقاً من مفهومها للعبة النقدية التي يجب أن تتم بين المبدع والناقد والقارئ، وليس بين المبدع والناقد فقط": انظر: النابلسي، مجنون التراب، ص 11. كما نلاحظ ذلك في معالجة محمد القضاة في بحثه عن الشعرية، وأخذ بمبدأ ارتكاز الشعرية على عنصر التأثير في المتلقي، وربطه إياه بالجانب النفسي. انظر: القضاة، محمد تجليات المعنى: الشعرية والنص الحديث، الأرض لمحمود درويش نموذجاً، مجلة دراسات، المجلد 27، العدد 1، 2000م، ص 132.

(2) النابلسي، مجنون التراب، ص 625، وص 633.

(3) خضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص 34.

(4) انظر: النابلسي، مجنون التراب، ص 633.

في هذا المقام يمكن الإشارة إلى حضور التصنيف التاريخي، وتصريح النقاد بتناوب المراحل الشعرية، وإدراك ضرورات التواصل مع كل مرحلة (1)، وتمثل الدور النقدي وفقاً لهذه المنطلقات التي جاء التلقي فيها فعلاً ضرورياً من أجل تأويل كثير من المعطيات النصية التي حاولوا فك شفرتها باستثمار مناهج عدة لم يكن ضابطها فعل النظرية، وإنما التداخل المفضي إلى عدم الثبات، أو حتى الاستقرار في النزعة التفسيرية لكثير من النصوص، وربطها بقضية التلقي عموماً (2).

ولقد كان لشكل القصيدة الذي شهد تحولات حادة - بعداً مهماً في حضور فعل التلقي الذي يتجه للنص بعد أن بقي فترة من الزمن تحت سطوة الاتجاهات السياقية الاجتماعية، والتاريخية، والنفسية، وبدا التركيز فيه على فعل القراءة التحليلية التي تسعى للوقوف على النص ضمن منطلقات المعرفة بالجنس الأدبي، أو ما يمكن تسميته "بالكفاءة الأدبية" وفق تعبير جوناثان كولر، إذ يتم عن طريقها تطويع آليات جديدة كلما كسر المبدع الأفق الذي اعتاد عليه المتلقي، ومن ثم فإن التحول النقدي الذي رافق تطور القصيدة كان مؤشراً على دوافع كثيرة أحاطت بهذه المنطلقات؛ مما أسهم في فرز مجموعة من المظاهر التي تجلت في تعدد الرؤيا النقدية للخطاب الشعري الواحد، وتعدد زوايا النظر وتشعبها؛ نتيجة لتأويل الشفرة النصية وتلقيها (3).

(1) هناك محاولات تاريخية للمراحل الشعرية التي ارتكز فيها مصنفوها على أبعاد تاريخية ونصية، وقد تباين هذا التصنيف وفقاً لطبيعة التلقي التي نظر منها الناقد للمرحلة التاريخية، والأفق النصي، وقد ذكرناها سابقاً.

(2) انظر: الصكر، حاتم، مرايا نرسييس، الأنماط النوعية والتشكيلات البنائية لقصيدة السرد الحديثة، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ط 1، 1999م، ص 151-152؛ وانظر الصكر، ما لا تؤديه الصفة، المقتربات اللسانية والأسلوبية والشعرية، ص 113، و ص 117.

(3) يمكن أن أشير إلى ما تناوله فضل في كتابه أساليب الشعرية، وتفعيله لعلم النص، وهي قراءة كنا قد تناولناها في بعد الشعرية البنيوية، انظر فضل، أساليب الشعرية المعاصرة؛ وانظر: الشرع، علي، إستراتيجية القراءة منهج نقدي، قصيدة محمود درويش أمشاط عاجية، علامات في النقد، الجزء 37، مجلد 10، 2000م، ص 159، وانظر: عبدالمطلب، تطور تجربة محمود درويش الشعرية، من كتاب: زيتونة المنفى، ص 77-78.

أما النقلة النوعية التي حدثت في تلقي النص الدرويشي فقد جاءت مع دخول الاتجاهات النقدية الحديثة التي قدمت تصورات حول ماهية النص والامتد لقي، وكان نصيب المتلقي بارزا، وقد أشرنا إلى كثير منها في قراءتنا في الفصول السابقة وبخاصة ما تعلق منها بالاتجاه البنيوي، والسيميائي، والتفكيكي، إذ إنها كثيرا ما استثمرت بعد التلقي، وأشارت لهذا الدور بكيفيات معلنة، وأخرى مضمرة، ولكن فعل الكشف عنه غير منظم الرؤى، وغير محدد الإجراءات، فحين تحضر حرية العلامة السيميائية بوصفها علامة حرة توجه حركة المتلقي، وتحدد العلاقة بين المرسل والمتلقي تكون في كثير من القراءات مقيدة بالمعنى المعجمي، وفعل السياق التاريخي، وتحديد الموضوع، والإطار الأيديولوجي⁽¹⁾.

وقد ساعدت طبيعة المنهج على نمو هذا التوجه الذي منح للمتلقي دورا أساسيا في تحليل العلامة السيميائية، ذلك أن فعل تحديدها مرهون بموقفه الذي يتنامى كلما دخل النص مرحلة أعمق، وهو أمر خاضع لتداوليات النص، أو جماليات التلقي المتصلة بالتأويل العلاماتي مع تأكيد مقولة: إن النظرية السيميائية لتلقي النص الأدبي فتحت آفاقا أرحب لمنح النص وجوده القائم على "الكفاءة الموسوعية التي تشمل الكفاءة اللغوية، والكفاءة النصية، ومعرفة العالم، واستخدام نسق من التوقعات، والجولات الاستدلالية⁽²⁾، وهو ما نلاحظه في انفتاح بعض القراءات على الإنتاج والتأويل. ولعل اتجاه تعدد القراءات الذي قدمته استراتيجية التفكيك قد أسهم في فتح مجال واسع أمام القارئ من أجل بلورة موقفه من النص من منطلق الحضور

(1) انظر: ما قدم من تنظير حول ماهية الإشارة، وطبيعة التعامل معها، إذ يظهر مدى التباين بين مفهوم العلامة والإجراء التطبيقي الذي يحصرها في دائرة الفكرة والموقف، والعالم لئلي انبثق منه النص الشعري، ومن هذه الدراسات: الصكر، كتابة الذات، دراسات في وقائعية الشعر؛ وانظر: الزعبي، الشاعر الغاضب (محمود درويش)، ص15 وما بعدها؛ وانظر: جبر، سعيد، تطور الدلالة اللغوية في شعر محمود درويش، بلا تاريخ، وقد ربط بين تطور الدلالة والمراحل التاريخية، ص32 وما بعدها، وتفاعل ذلك في القراءة النقدية؛ وانظر: الشنطي، محمد صالح أحد عشر كوكبا على آخر المشهد الأندلسي، علامات في النقد، ج44، م11، 2002م، ص816.

(2) شادلي، في سيميائيات التلقي، ص209.

الذاتي، مبعده بذلك سلطة النص على الرغم من تأكيد أهميته، فهي تعلي من شأن المتلقي عندما تقرر أن القراءة فعل خلاق لا يكتب بما يقوله النص أو مؤلفه، " فقراءتان لكتاب واحد لا يمكن أن تكونا متماثلتين، إذ إننا نخط أثناء قراءتنا كتاباً سلبية، فنضيف إلى المقروء، أو نحذف ما نريد، أو ما لا نريد أن نجد فيه، فما أن يوجد قارئ حتى تبتعد القراءة عن النص⁽¹⁾، بل للخوض في كثير من محددات القول الشعري الذي يبسط العلاقة بين المؤلف والنص من خلال قناته، وقد يحضر النقد الذي يربط بين النص والخطاب الذي يقدمه للتعبير عن النسق الثقافي⁽²⁾؛ وهو حضور يكشف عن توظيف النص الإبداعي للكشف عن استحقاق ثقافي يربط بين فعل الواقع وأفق الإبداع⁽³⁾.

بيد أن هناك قراءات نقدية كانت أكثر جلاء في الوقوف على طبيعة التلقي انطلاقاً من تميزها بحضور وجهة نظر القارئ مع الاختلاف والتباين في هذا الحضور ففي بعض الأحيان تم الاحتكام لفعل القراءة المنتجة للوصول إلى امتلاك النص، وتفعيل جوانب التأويل، وممارسة الذاتية، ولعل الميزة الرئيسية لهذا التوجه هو التمازج الحاصل في النماذج النقدية، إذ توظف القراءات مناهج متعددة تأخذ بعضها بالبنوية ممتزجة مع اتجاهات أخرى⁽⁴⁾، وبعضها بالبنوية والسيميولوجية

(1) طودوروف، الشعرية، ص21.

(2) انظر: قطوس، بسام، الإبداع الشعري وكسر المعيار، مجلس النشر العلمي، جامعة الكويت، ط1، 2005م.

(3) يمكن أن أشير إلى قصيدة درويش (عابرون في كلام عابر)، والتلقي المختلط الذي حكمها سواء في الثقافة الصهيونية وما أثارته من ردود أفعال، ومقارنتها مع ما جاء في التلقي الذي قدمه الصكر في كتابه الكتابة الذات، ص 290 وما بعدها، إذ اتخذ من حدث الانتفاضة بؤرة لتحليل القصيدة، بينما نجد الغدامي في كتابه ثقافة الأسئلة يحاول أن يبسط مستوى واضحاً من التلقي القائم على عامل الثقافة ملتقياً إلى كثير من محددات القراءة الخاصة بالبنوية، ومرجعيات الضمائر، والمعجم اللغوي للشاعر.

(4) انظر: عثمان، اعتدل إضاءة النص، دار الحدائق، بيروت، ط1، 1988م؛ وانظر: قراءة العيد ومقولاتها حول القارئ. إذ تقولين "الهامش الواسع الذي تتركه القصيدة للقارئ، بإيحاءاتها ومؤشراتها، والإنشاد الذي تمارسه القصيدة بسبب هذا الهامش على القارئ لا

مقرونا بالتأويل المرتكز على الحضور النصي⁽¹⁾؛ وأخرى بالتفكيك⁽²⁾، وبعضها إلى الخط المنهجي الم تنوع الحضور، ومع ذلك فإن ضابطها الذي نقيم بواسطته وقفنا هذه اقترابها أو ابتعادها من حركة المتلقي، وموقعه من النص، ذاك أن نظرية التلقي تعتمد على جملة من المبادئ الألسنية، والسيميولوجية، والتأويلية التي تستلزم الاختيار والتركيب؛ لإنشاء شبكة من الخطوط المنهجية المتضافرة التي تمنح التحليل تكاملية المطلوبة⁽³⁾.

وقد ظهر نتيجة هذا السياق إجراءات ومصطلحات اقتربت من النص، أو ابتعدت عنه بناء على فهم طبيعة تلقي المنهج، فظهر التفريق بين المعنى والدلالة، والتفسير والتأويل، والمعنى والمغزى، والقارئ والجمهور، وظهرت أنواع للقراءات كما في الاستنساخ، والاستنطاق، وتعددت معالم حدود المتلقي سواء تقيدت بجماليات النص ومقصدياته، أو رؤيا المبدع وخطابه الأيديولوجي، وكان المعلم الأبرز في ذلك غياب تحديد الاصطلاح النقدي وتداخله، والخروج أحيانا بنظرة كلية لا تتقيد بالتفاصيل المنهجية، وإنما تتمسك بالخطوط العامة، وهو ما سنقف عليه أثناء محاورتنا لبعض القراءات آخذين بعين الاعتبار أن العنوانات التي سنطرحها تتداخل خيوطها بشكل لا يدع مجالاً للشك في أننا نتعامل مع نظرية ذات أبعاد متعددة ومتداخلة، لكنّ طرحها بهذا التصور يأتي من باب الانسجام مع ما قدمته القراءات النقدية في جانب تغليب بعض الجوانب على بعضها الآخر.

يجوز أن يقوم النقد بتصفيته . انظر: العيد، يمى، في القول الشعري، الشعرية والمرجعية ،
الحدثة والقناع، دار الفارابي، بيروت، ط1، 2008م، ص149-150.

(1) الرواشدة، إشكالية التلقي والتأويل.

(2) انظر: الشرع، إستراتيجية القراءة منهج نقدي، قصيدة محمود درويش أمشاط عاجية.

(3) صالح، بشرى نظرية التلقي، أصول وتطبيقات، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء،
ط1، 2001م، ص6.

1.2.4 القارئ منتجاً:

قد لا يبدو غريباً أن تطرح بعض القراءات مصطلح الإنتاجية؛ استجابة لبلورة بعد مهم من قضايا الاهتمام بالمتلقي في مقابل هيمنة المؤلف والنص، ذلك أن المتلقي أصبح نقطة ثلالية في أي منظور لفهم العمل الأدبي⁽¹⁾، فقد أخذ دوره يتنامى في مواجهة سطوة المؤلف في النقد السياقي، وسلطة النص في الاتجاه البنيوي والسميائي، وإن كان قد وجد صيغة أكثر حرية في استراتيجية التفكيك التي تركت المجال له ليمارس ذاتيته بوساطة النقض، وانفتاح القراءة.

ويمكن القول: إن التلقي القائم على الذات المنتجة وجد طريقه إلى النص الدرويشي بسبب حضور عوامل متعددة، منها ما يخص النص الذي كان على درجة عالية من الخصب؛ مما سمح بتوليد عدد لا يحصى من التأويلات⁽²⁾، وهو مدخل لتفعيل هذه الاستراتيجية؛ لأنه يوفر المجال المثالي لممارسة نشاط القراءة بسبب غموضه⁽³⁾، بل إنه عندما يستعصي على المتلقين، ويعاندهم في القراءة يفتح الآفاق واسعة أمام القراء، فينشطون أدوات الاستقبال والمعرفة لديهم⁽⁴⁾، ومنها ما يرتبط بالحراك النقدي، وسياق البحث عن المنهج⁽⁵⁾ الذي أسهم بوجود صيغ التلقي العام في بعض الأحيان، وتنامي فعل الانفتاح النصي أو انغلاقه، وحضور التفسير أحياناً، أو الخروج إلى دائرة التأويل في أحيان أخرى.

(1) خضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص14.

هنا(2)تحولات كبيرة طرأت على شكل القصيدة الدرويشية، وقد كان حضور القارئ فيها جزءاً من بناء هذه القصيدة من مثل : التناوب بين الغنائية والدرامية، كما أن غنائية درويش كانت تلبي الحاجة إلى الإنشاد والصلة بالمستمع . انظر: الصكر، مرايا نرسييس ، ص152 وما بعدها؛ وانظر: الرواشدة، إشكالية التلقي والتأويل، ص144.

(3) الشرع، إستراتيجية القراءة منهج نقدي، قصيدة محمود درويش أمشاط عاجية، ص162.

(4) الرواشدة، إشكالية التلقي والتأويل، ص142.

(5) الشرع، إستراتيجية القراءة منهج نقدي قصيدة محمود درويش أمشاط عاجية، ص 158 -

ويبدو أنوعي بوجود الفجوة الحاصلة بين النص ومتلقيه أسهم بتوليد فعل التلقي الذي يهدف للوصول إلى إمكانات الفعل الجمالي بفضل تفعيل العناصر لنصية، والخضوع لسلطة لقارئ؛ الأمر الذي جعل المتلقي يظفر بعنصر ما يدعو إلى تلقي النص، مما سمح باختلاف مفهوم القراءة وحتى حد التعميم (1)، وارتبط أحيانا بمقولات تحاكم المنهجية كما هو واضح في تقسيم القراءة إلى سطحية، وعميقة، وعادية، وسريعة، وواعية (2)؛ مما يشير إلى اضطراب المصطلح، وإطلاقه دون تحديد، وهذا ما يفسر تعدد القراءات إزاء النص الواحد، ذلك أن علاقة المتلقي بالنص تتكشف بمقدار وعيه له، وإدراكه لعوالمه، وحتى تشخيصه لماهية المنهجية التي تقرأه؛ لذا كثرت توصيفات النصوص الدرويشية استنادا لهذا البعد، قذفوسم بعضها بأنه نص ممانعة (3)؛ وبعضها الآخر بأنها نصوص منزاحة؛ لأن الوقوف على خصوصيتها النصية يكشف عن أنها في كثير من مواضعها - عميقة، وتعاند المتلقين في الوصول إليها، وهي أحكام مبنية على طبيعة تعاطي المتلقين في الممارسة النقدية مع هذه النصوص، ومقدار وعيه م بتوجيهها، وأدواتهم التي يطبقونها عليها، ومن ثم أضحي التأويل مكونا مهما من مكونات هذه الإنتاجية، وقد

(1) انظر: الشرع للقراءة على أساس أن : "القراءة المنهجية، والعملية النقدية شيء واحد، وأكثر من ذلك، إذ يمكن القول : إن ما نسميه اتجاهات نقدية هو في الواقع تنوع في القراءات، أو تنوع في الإستراتيجية الكامنة وراءها". انظر: الشرع، إستراتيجية القراءة منهج نقدي، قصيدة محمود درويش أمشاط عاجية، ص161.

(2) انظر: اليوسفي، محمد لطف لحظة المكاشفة الشعرية، إطلالة على مدارات الرعب، الدار التونسية للنشر، تونس، ط1، 1992، ص66، 67، 68، 130؛ وانظر: الرباعي، عبدالقادر، جماليات المعنى الشعري، التشكيل والتأويل، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1999م، ص196.

(3)هم الرواشدة بعض نصوص درويش بهذه الصفة مسد تمدا مفهومه من عاطف جودة نصر في كتابه النص الشعري ومشكلات التفسير، وهي إشارة تؤكد مقولته التي ترى أن "التأويل حاجة لا تتطلبها النصوص كلها، إنما يستدعي الخطاب الذي حقق قدرا معقولا من العمق ، والذي يعاند المتلقين أحيانا. انظر: الرواشدة، إشكالية التلقي والتأويل، ص13.

تجاوز تفعيله البحث عن المؤلف داخل النص إلى قيام الإجراء على استبطان النص، وتجاوز قشرته الخارجية، وتفهمه فهما عميقاً⁽¹⁾.

هذا التوجه جعل بعض القراءات تذهب إلى صعوبة قصر الدال الشعري على مدلول بعينه بحضور المتلقي وفاعليته؛ مما أسهم في صعوبة الوصول لتفسير واحد للنص؛ لأن النص سيظل يقبل تفسيرات مختلفة ومتعددة بعدد مرات قراءته⁽²⁾، وهذا لا يبتعد عن مسميات أمبرتو إيكو حول النصوص المفتوحة، والنصوص المغلقة⁽³⁾؛ لأن نقطة الانطلاق هي القارئ، ومن ثم فهي خاضعة لحركة الإدراك التي كثيراً ما قادت لنتائج متباينة، ومن بينها نمو جانب البحث في إمكانات متعة هذا التلقي الناتجة عن التمتع كما يرى بعض المشتغلين على هذا الجانب، وهو أثر يراوح في القراءات النقدية حول النص الدرويشي بين الانطباعية والمنهجية، غير أن الجانب الأول كان هو الطاغى لعدم إيضاح طبيعة المتعة، أو آليات الوصول إليها⁽⁴⁾، إذ إن أغلبها يعود لجانب الكشف عن الآثار التي تتركها فينا الأعمال الأدبية؛ مما يعني أن ما يهمنا هو تأثير العمل على المستوى الشعوري، وإن كنا نلاحظ اهتماماً مصاحباً آخر لما يقوله النص، ولمن قاله، و مضامينه ومعانيه، وهو تعميم يفضي إلى الإغلاء من شأن التلقي الذي لا تضبطه المنهجية، وهذا جانب غاية في الأهمية؛ لأن الخلط الذي يشوبه في بعض الأحيان يكمن في الأحكام الانطباعية، واللغة الإنشائية التي كثيراً ما تطغى على لغة النص، ونلاحظ أصداءها تتكرر في بعض القراءات، يقول بسام قطوس في تعليقه على درجات المتعة التي يفترض قيامها في النص الأدبي على أساس التمتع "إن المتعرجات، لا يمكن قياسها بجهاز خاص، ولكن يمكن قياسها من خلال ما تحدثه في نفس المتلقي من بهجة، أو سرور، أو دهشة، أو رعشة يعرفها متذوقو الشعر والأدب وسدنته⁽⁵⁾، وهي تعليقات انطباعية قد تمثل الاستجابة

(1) انظر: الرواشدة، إشكالية التلقي والتأويل، ص 17.

(2) الغدامي، الخطيئة والتفكير، ط 6، ص 76.

(3) سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، ص 168.

(4) انظر: قطوس، تمتع النص متعة التلقي.

(5) قطوس، تمتع النص متعة التلقي، ص 86.

الأولى لفعل التلقي، لكنها لا تشكل كليته، وقد تتلاقى في ظاهرها العام مع ما قدمه بارت في كتابه (لذة النص)، لكنها تفارقها في طبيعة الإجراء الذي يكشف عن مكامن الجمال المتحققة "بلذة القراءة التي تأتي من بعض القطيعات أو من بعض الصدمات" (1) ضمن المحدد الذي اقترحه أمبرتو إيكو والداعي إلى "أن التمتع بالأثر الفني يرجع إلى كوننا نعطيه تأويلاً، ونمنحه تنفيذاً، ونعيد إحياءه في إطار أصيل" (2) وهو لا يبتعد كثيراً عن ما أقره ياكوبسون حين عدّ المتعة الجمالية معتمدة على لحظتين: "في اللحظة الأولى يحدث استسلام مباشر من الذات للموضوع، أما اللحظة الثانية التي تخص المتعة الجمالية فتشتمل على اتخاذ موقع يحصر وجود الموضوع" (3)، وهو ما يتم معه التركيز على قضايا التفاعل بين النص والقارئ في جانب ملء الفراغات، والكشف عن خلق النص بمعطياته المتعددة على الرغم من اعتراض ياكوبسون على هذا المنحى، لأنه لا يفهم الجمالية بوصفها توحيد متعة المتلقي للموضوع المؤلف عبر الوسيط اللساني، وإنما في الطريقة التي يؤول فيها المتلقي العمل الأدبي (4) وقد تمثل على الشرع مفهوم المتعة بتصور يقوم على الوعي بمكنون النص، والكشف عن كثير من الأفكار والرؤى التي يحسها بداخله، وهو يحلل قصيدة درويش أمشاط عاجية، وهذا ما يؤكد اضطراب الوعي بالمفهوم، وصعوبة ضبطه.

وحين نعاين بعض القراءات في هذا المضمار تبدو جدلية القارئ أكثر جلاء في جانب الدور الذي يقدّمه للنص؛ ذاك أنها مبنية على بعض الجوانب النظرية التي قدمتها الاتجاهات النقدية؛ إذ يبرز على السطح التداخل الجمالي والتأويلي، وتصنيفات القراء، ومحاور الدخول إلى عالمهم، والزوايا التي يعاين النقاد منها هؤلاء القراء بوصفهم متلقين، وهي زاوية متعددة النظرة، ومدّ باينة الإجراء، ذاك

(1) بارت، لذة النص، ص 28.

(2) إيكو، الأثر المفتوح، ص 16.

(3) هولب، نظرية التلقي، مقدمة نقدية، ص 124-125.

(4) انظر: خضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص 135.

أنها تراوح بين حدود الممارسة الأولية التي لا تحدد نوع القراءة ومستواها، وطبيعة التلقي وأفقها، وأخرى تفعل المنهج، وتستقصي حدوده.

إن السمة البارزة في تلقي النص الدرويشي ضمن سياق الإنتاجية هي طغيان سلطة النص، والمزاوجة بين البعد الشكلي والمضموني على الرغم من إعلان هذه القراءات عن تبنيها لمفهوم قراءة الاستتطاق القائمة على الإبداع، وحديثها غير المقتضب عن فاعلية القراءة، ودورها في منح النص وجوده⁽¹⁾. فحين تقرأ اعتدال عثمان أرض درويش⁽²⁾، تبدأ ببلورة المنهج في تحديد طبيعة التلقي القائم على الإنتاجية، وتسمح لسلطة الخارج أن تحكم تلك الإنتاجية التي تسعى إليها، فهي تؤكد حضور هذا الاصطلاح المنتمي للتفاعل بين النص ومتلقيه، وتبحث عن اللحظة الإبداعية التي لا تقف عند حدود فنية النص حسب، وإنما تتجاوز ذلك للدور الذي يقدمه المتلقي بوصفه منتجا، وهو تصور قائم على وعي المتلقي بعملية القراءة، والموقع الذي يتخذه إزاء النص الذي يتناوله بالنقد⁽³⁾، وتلفت الباحثة الانتباه لفكرة جديرة بالوعي ترتكز إلى فاعلية إنتاج المدلولات بناء على مبدأ حرية الإشارة، وهو ما يمنح الفرصة للمتلقي لتشكيل وعي خاص في داخله، ومن ثم تنبيه القدرات غير المتشكلة لتبدأ خلال عملية حل شفرة الأفكار في النمو، وفي تشكيل ذاتها؛ لتعود فتشكل العمل الذي تقوم بحل شفرته، وما هذا العمل إلا جزء من العالم المحيط بنا⁽⁴⁾.

ولعل ما يميّز القراءة محاولتها حصر النص الذي تطبق عليه؛ مما أسهم في تقديم استجابة معقولة لبعض القضايا نتيجة لإتاحة الفرصة لها للقبض على الشفرات الفاعلة في القصيدة لتشكيل ثنائية الجمال/الرؤيا، ومن ثم فقد بقيت حدود العلامة

(1) انظر: عثمان، إضاءة النص؛ وانظر: قطوس، بسام، الزمان والمكان في ديوان محمود درويش أحد عشر كوكبا دراسة نقدية، مجلة أبحاث اليرموك، المجلد 14، العدد 1، 1996م، ص 47-48؛ وانظر، الشنطي، أحد عشر كوكبا على آخر المشهد الأندلسي، ص 816.

(2) عثمان، إضاءة النص، ص 97.

(3) عثمان، إضاءة النص، ص 98.

(4) عثمان، إضاءة النص، ص 100-101.

اللغوية مفتوحة في إطار العلم اللساني العام مقرونا بتفصيلات الواقع /الحلم الذي تحاول القصيدة أن ترسم معالمه بوساطة اللغة التي تتم ازج فيها المكونات محدثة تفاعلا متجانسا.

غير أن كثيرا من الأبعاد التي قدمتها في جانب البعد النظري للتلقي لم تتواصل في بعدها الإجرائي بشكل فعال؛ لأن المدخلات التي استثمرتها اتجهت نحو الإعلاء من سلطة النص، والبحث عن مقصدية المؤلف، فهي تصنع من الدال اللغوي شفرة الحركة القائمة على شعرية اللغة النقدية في محاولة لمجارة لغة درويش كتمازج نفسي ينضبط مع إيقاع العبارة الشعرية التي تجلى فيها مفهوم الإبداعية كما تظن، فكانت فضاضة إلى درجة التعميم أحيانا؛ لأن مفهوم الإبداعية قائم على تجاوز المؤلف والنص إلى عملية الخلق، وهي عملية قد لا تكون سهلة المنال؛ لأنها كما يرى إيزر تحتاج إلى عمليات خاصة، فنحن حين نقوم بها "ننظر إلى الأمام، وننظر إلى الخلف، ونقرر، ونغير قراراتنا، ونشكل توقعات نصطدم بعدم تحققها، ونسأل، ونتأمل، ونقبل، ونرفض"،⁽¹⁾ وهي مدخلات تعزز رؤيا النظرية القائمة على مجاوزة النص، وعدم تفسير العلامة السيميائية حسب، وإنما تخطيها لتقديم شيء للنص عن طريق تفسير إشاراته حسب طاقة القارئ الخيالية والثقافية⁽²⁾، وهي مقرونة "بالاكتشاف وإعادة إنتاج المعرفة، والامتداد من التفسير إلى التأويل"⁽³⁾.

وعلى الرغم من محاولة الخوض في مفهوم الإنتاجية التي من المفترض قيامها على علاقة الفهم والتفاعل، ورصد الفجوات، واكتشاف ما في وعي القارئ، إلا أننا نلاحظ عدم التحديد الدقيق لمعلم المنهجية، فهي ترفض القراءة الاستنساخية، وتميل لقراءة الاستنطاق دون محاولة الغور بعيدا في مقتضياتها سوى جانب التسمية التي

(1) إبراهيم، نبيلقارئ في النص، من لقاء أجرته الباحثة مع إيزر، ر، ترجمة: فؤاد كامل، مجلة فصول، ص353.

(2) الغدامي، الخطيئة والتكفير، ص76.

(3) رومية، وهب أحمدشعرنا القديم ونقدنا الحديث، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 1996م، عدد 207، ص21.

استعارتها من محمد الجابري (1) بعد استعراضها لأنواع من القراءات التي يمكن للمتلقي أن يواجه بها النص، وهي بذلك لا تتعد كثيرا في جانب التسمية عن ما أسماه لوي ألتوسير بالقراءة الكشفية التي يرى فيها "أن النص لا يبوح بكل ما في باطنه بل على القارئ أن يقوم بالكشف" مشبها دوره بعمل الطبيب (2)، أو حتى ما قدمه تودروف حول قراءة الشاعرية، غير أن طغيان النسق البنيوي من جانب (3)، والمنحى الذوقي من جانب آخر، وتجاوزهما لممارسة النقد الأيديولوجي أسهم في إخفاء كثير من العوالم النصية التي لا تتسجم وطبيعة الخطاب (4).

والواضح أن القارئ عندها لم يحظ بصيغة منهجية علمية، فقد اتخذت من الشفرات النصية مدخلا لها في كثير من الأحيان وفقا للأسلوبية البنائية التي تنظر للأسلوب بوصفه طاقة كامنة في اللغة يستطيع المؤلف استخراجها؛ لتوجيهها لهدف معين بخلاف النظرة للأسلوب على أنه شيء قائم بذاته (5)، وذلك لا يجعل من القراءة الاستنتاجية مضبوطة المقاييس؛ لأن إستراتيجيتها غير واضحة، وغير محددة، فهي مسابرة للنص، وكاشفة لدلالاته، باحثة عن وجوه التعاضد بين مقاطع القصيدة كما يبدو في تقسيمها.

(1) مال الجابري في هذا الكتاب لأطروحات النقد التفكيكي، وقد حاول أن يبتعد عن الربط الأيديولوجي مركزا على حضور التأويل الذي يقيمه القارئ بوصفه خطابا موازيا لخطاب المبدع، ولكن عثمان في إعادة صياغتها لمفهوم الجابري تجاوزت هذا الأمر، وقد دمت رؤيا الجابري بطريقة مختلفة. انظر: الجابري، الطاب العربي دراسة تحليلية نقدية، ص 12 وما بعدها.

(2) ألتوسير، لوي، البنية ذات الهيمنة: التناقض والتنافر، تقديم وترجمة: فريال جبوري غزول، مجلة فصول، الهيئة المصرية، القاهرة، عدد 3، 1985م، ص 45.

(3) ثامر، اللغة الثاقبي إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث، ص 58.

(4) انظر: عثمان، إضاءة النص، ص 121.

(5) انظر: فتحة، بن يهيتجليات الأسلوب والأسلوبية في النقد الأدبي، مجلة الموقف الأدبي، دمشق، عدد 439، 2007م، ص 22.

وقد ظهر النص في القراءة متوجها نحو تعميق المعنى المنسـد جم مع علاقة درويش بأرضه؛ استجابة للبعد الأيديولوجي الذي قدمته على أساس المعنى أولا، والبعد التحليلي للصورة ثانيا (1)، فهي تتجاوز حدود المنطق اللغوي إلى حالات من الانكسار الحاد بين هذا المنطق، ومنطق المعنى بانحراف مزجي يولد الموقف، ولا تحاول بسط رؤيتها النقدية من خلال توظيف العنصر الرمزي لتشكيل الخطاب بقدر ما تحاول تحليله وفقا لدوافع نفسه توجه هذا الخطاب ، لذا أصبح أمام توالي علاماتي يخضع للترتيب، بل هو تمازج متعدد الأطراف انطلاقا من العلاقة التأثرية بين النص وقارئه، وهذا التوجه تتفاعل فيه كثير من العناصر الدلالية؛ لتشكيل عالم الرؤيا، والقبض على شفرات النصية، لكنه محكوم لبنية النص ومقولات المؤلف في حدود الوعي الذي تشكله القراءة.

وفي هذا الموقف يمكن الإشارة إلى أن المزوجة بين المناهج في تطبيق نظرية التلقي يحتاج إلى وعي وإدراك للخطوط العامة التي تحكمها دون طغيان أو إفراط؛ فنحن نلاحظ أن تفاعل المنهج البنيوي مع التحديدات السياقية التي قدمتها الناقدة أسهم في صرف النظر في أحيان كثيرة عن توجيه كثير من الدوال التي تحتاج لقراءة أعمق، إذ نلاحظ أن اتخاذ محور الخصب المنبثق من رمزية آذار/الأرض بدا ركيزة أساسية لتحليل كثير من المقاطع الشعرية؛ مما أسهم في تقييد كثير من الدلالات بسبب احتكامها للبنية المحددة، وتوجيه الخطاب في دائـرة واحدة تعالين جدلية الواقع/الحلم المرتبطة بالوطن، وحشد الصور لتدعيم وجهة النظر بالكلمات الدالة (2)، وربطها في سياقاتها الاجتماعية، والبحث عن علائـق الربط في مستوى الجمل الشعرية انطلاقا من الرؤيا السياسية، وهو جانب على قدر من الأهمية لولا تغييب الخصوصية الشعرية التي تتضمنها الصورة في هذا السياق متعلقة بالخلق الفني الذي يجعل من الدوال مجتمعة محورا لتجدد كوني يمثل الزمن إحدى جزئياته.

(1) انظر: عثمان، إضاءة النص، ص 101 وما بعدها.

(2) انظر: تقصي حقل الكلمات الدالة وتوزيعها على مقاطع القصيدة بإشارات عابرة، وربطها بمحور العلاقة بين الشاعر والوطن، ص 111-113.

وتبدو صورة كثير من الدوال خاضعة لمنطق السياق الذي انتزعت منه حسب، وبطريقة الربط الذي لا يفترض حضور الديناميكية وفقا لرغبات المتلقي ومعارفه، وهو ما يجعل الوصول إلى مدلولاتها أمرا عصيا على الفهم أو المحاورة، وقريبا من وجهة النظر الأيديولوجية المتبناة على الرغم من أن أصحاب نظرية التلقي يرفضون المعيار الأيديولوجي؛ لأنه يحدد النظرة للنص ولا يفعلها بهذا المنحى، فحين ناقشت الناقدة رمزية الخيل في القصيدة ربطتها بقضية الجنس في الإشارة إلى دلالة الخصب، وهي دلالة عامة قد لا تعبر عن خصوصية النص وبخاصة عندما عممت ذلك على تجربة درويش؛ ذلك أن هذه الرمزية خضعت في كثير من مواضعها لتفاعل نصي خاص حتى في ذات القصيدة، فإشارات القوة كانت متمازجة إلى حد كبير مع إشارات الخصب، بل إنها هي الطاغية (في شهر آذار تستيقظ الخيل)، و(لقمم اللولبية تبسطها الخيل سجادة للصلاة/بين الرماح وبين دمي/نصف ثلثة ترجع الخيل قوسا)، وهناك تساؤلات كثيرة يطرحها النص حول فعل استيقاظ الخيل، وربطها بسجادة الصلاة بل إقرانها بالجنس، وهي محددات تخلق الالتباس، وتتطلب قراءة تقوم على روابط تتواصل في خبرتها مع طبيعة النص، ومسار تحولاته، وهو ما لم تتمكن القراءة من متابعته أو الخوض في تفصيلاته.

والواقع أن هذا المنحى يقود لاستحقاق واضح يتجلى في بعد ارتكاز القراءة على متابعة المعنى بدل المغزى، والتفسير بدل التأويل؛ لأن مدار البحث يدور حول مقصدية المؤلف والنص، وبقي دور القارئ محكوما لهذه الثنائية بدل التفاعل، ومن هنا فإنه لا غرابة أن ينضم هذا البحث إلى العنونة الخاصة بكتابتها إضاءة النص مع أننا نجهل محددات هذه الإضاءة، وماهية الوصول إليها، وهذا ما ترتب عليه وجود مناطق معتمدة في تحليل رمزية بعض العلامات، فخديجة التي وظفها درويش في قصيدته كما ترى القراءة تحضر لإقامة علاقة القداسة، والمزاوجة بين الأرض بكل مكوناتها، وبين الشاعر بكل تجلياته، لكن الغموض يحيط بهذه الصورة، ذلك أن (درويش) يقر بهذه العلاقة من خلال قوله: (أنا الأرض منذ عرفت خديجة)، وهو ما يجعل العلاقة أكثر عمقا، فخديجة رمز لمعرفة الإنسان بحقه، ثم إذا ما حضر هذا

الوجود غابت في الندى، وأغلقت الباب خلفها، وذهبت في السحاب مع أنها تبارك
قطف الحجارة، فهل يرغب درويش في جعلها مقدسا يحمل سمة البقاء / الفناء، فما
إن تذهب حتى ينتهي الوطن؟ أم أنه يصّر على معلم استمداد القوة من المرأة التي
تبدو حركة إيقاعها ضرورة ملحة لاستمرار الوطن، ونجاح المسيرة، ولقد سعت
القراءة لقصرها على القداسة دون الالتفات لحالة التناوب في استثمار الرمز حتى في
جانب الحضور الحقيقي للحادثة الواقعية.

هذا التناوب في الفهم لا تكشف القراءة حدوده، وتجعل الرمز أسيرا لمحددات
قائمة على النظرة الأحادية للدلالة، وهو ما يجعل الفجوة بين النص والمنتقى متسعة؛
لوجود عناصر غائبة تمّ تلقيها بتوجه ينسجم وتوجهات المؤلف؛ مما يدعو للقول: إن
بعض العبارات النقدية المقدمة فضفاضة لدرجة أننا يمكن أن نقولها في نصوص
أخرى لدرويش أو لغيره من الشعراء، لأنها تعالج الخطوط العامة لقضية عامة.
ومهما يكن فإنّ في بعض ما قدمته اعتدال عثمان استجابة معقولة لبعث التلقي
الذي يتجاوز المعنى الظاهر، وهو محور أخذت القراءات تلح عليه، إذ حصره
بعضهم بالمعنى كما فعل عبد القادر الرباعي⁽¹⁾ حين درس (الليل) على أساس تجلي
الأبعاد المحتملة لما أسماه (معنى المعنى) واتسم عرضه بالمباشرة حين قدّم تحليله
لهذه الرمزية في نموذج درويش الذي يقول فيه:

وأنا أنظرُ خلفي في هذا الليلِ
في أوراق الأشجار وفي أوراق العُمرِ
وأحدّقُ في ذاكرة الماء وفي ذاكرة الرملِ
لا أبصرُ في هذا الليلِ
إلاّ آخر هذا الليلِ
دَقَاتُ الساعة تُقَضُّ عُمري ثانيةً ثانيةً
وتقصّرُ أيضاً عُمراً الليلِ⁽²⁾

(1) الرباعي، جماليات المعنى الشعري، التشكيل والتأويل.

(2) درويش، الأعمال الشعرية الكاملة، أرى ما أريد، ص513.

وقد مال إلى أن معنى المعنى في هذه المقطوعة يتوجه حول عدّ الليل رمزاً للعدو الداخلي، وتجاوزه للمعنى الظاهر الذي قد يظن أنه العدو الخارجي، وفي الحقيقة أن ما تم مناقشته لا يستند إلى دليل نصي، وأن الرمزية تبقى مفتوحة على أكثر من احتمال، وهذا منحى لم تسع القراءة لبلورته.

وتلتقي قراءتي بسام قطوس⁽¹⁾ ومحمد صالح الشنطي⁽²⁾ في كثير من المرتكزات التي تميل إلى الكشف عن جانب معنى المعنى من مثل : التركيز على قراءة الاستتاق⁽³⁾ وتبع العتبات النصية كما في تحليلهما لعنوانات القصائد، وتحليل بعض العلامات السيميائية بشكل مجتزأ دون الخروج بموقف واضح يعكس طبيعة خاصة في تلقي النص مع أن قطوس قد أشار إلى أن قراءته "لا تقول الشاعر ما لم يقله، وفي الوقت نفسه لا تكفي بما يقول، ولكنها تسهم بوعي في إنتاج وجهة النظر التي يحملها الخطاب ويتحملها"⁽⁴⁾، والواضح أن القراءتين كانتا واعيتين لرؤيا الديوان الكلية القائمة على الوحدة العضوية، واستثمار العلامة السيميائية، والارتكاز على العتبات النصية التي من بينها العنونة، لكن آلياتهما لم تلتزم بمحددات هذه القراءة، ولم تسهم في إنتاج وجهة النظر التي يحملها الخطاب أو يتحملها، ذاك أنهما أعليا من سطوة الخطاب السياسي الذي تجلت مظاهره في : التركيز على الوقفات التاريخية، والارتكاز على المنهج النفسي، وسيادة اللغة الخطابية التي تحاكم الفكرة، وتتعاطف معها.

(1) قطوس، الزمان والمكان في الزمان والمكان في ديوان محمود درويش أحد عشر كوكبا دراسة نقدية.

(2) الشنطي، أحد عشر كوكبا على آخر المشهد الأندلسي.

(3) كان تحديد قطوس للقراءة الاستتاقية أقرب لفعل التلقي من خلال الإنتاجية، بينما ربطه الشنطي بالكشف عن البنى الإيقاعية والتركيبية، ودرجة التكتيف أي أنه أبقاه تحت سلطة النص.

(4) قطوس، الزمان والمكان في ديوان محمود درويش "أحد عشر كوكبا" دراسة نقدية، ص 47-

ويبدو أنهما اختارتا منهج البحث عن المعنى بأسلوب التفـ سير المستند إلى المعاني السطحية للنص حتى في تفسير العلامة السيميائية داخله، ولنستمع إلى ما يقوله بسام قطوس مثلاً في صدد تحليله للعلامة السيميائية الواردة في بداية الديوان "ولست أدري إذا كان هذا الاختيار مقصوداً عن محمود درويش، أن يأتي عدد القصائد إحدى عشرة قصيدة لنتساوى مع العنوان الرئيسي أم لا؟ ولكن المرجح لدي أن هذه القصائد الإحدى عشرة تشكل قصيدة واحدة ترثي الحاضر، وتبكي الماضي"⁽¹⁾، وهي عمومية قد لا تستوي والمستوى التحليلي الذي يقر فيه بوجود علامة سيميائية موحية أسماها (التضمين أو التناص) لقرآني في عنونة الديوان، وهو ما ذهب إليه الشنطي أيضاً عندما أسماها العتبات النصية، كما نلاحظ التباين في تداول المصطلحات النقدية (العتبات النصية، والتضمين، والتناص)، وسيادة اللغة الواصفة لتجلي الضياع أو النهاية على مستوى الخطاب دون تحديد واضح لمفهوم التلقي أو طبيعته، أو فاعليته النصية، وهو ما يظهر جلياً في ازدواجية الهدف المعلن من التحليل⁽²⁾، إن ما يمكن الإشارة إليه في هذه القراءات هو بروز مدى الارتكاز على الواقعة الاجتماعية، وتطويع الإشارة السيميائية لتدور في بوتقتها، وتصوير المحيط الذي ينتمي إليه المبدع من خلال التفاعل بينهما، ومن ثم فإن الإجراء قام في أحسن حالاته على "الكشف عما تضرره العلامة، أو البنية من مضمون إشاري، أو عن نظام عقلي لا واع تتضمنه تلك العلامات، أو الأبنية دون عد الفهم عملية بناء المعنى، وليس الكشف عنه"⁽³⁾.

(1) قطوس، الزمان والمكان في ديوان محمود درويش "أحد عشر كوكبا" دراسة نقدية، ص 58.
(2) أوز قراءة قطوس دراسة البعد الزمني والمكاني إلى الوقوف على "الانسجام والوحدة العضوية بين هذه القصائد التي تشكل في النهاية قصيدة واحدة، وأغنية نفس واحدة، تتفجع على ما آل إليه وضع الإنسان العربي قطوس، الزمان والمكان في ديوان محمود درويش "أحد عشر كوكبا" دراسة نقدية، ص 88. ذلك هو الحال عند الشنطي الذي يرغب في "اكتشاف البنية الدلالية للنص عبر سياقه الفني الجمالي كسياق أكبر يضم مجمل المنجز الجمالي للقصيدة العربية الحديثة؛ انظر الشنطي، أحد عشر كوكباً على آخر المشهد الأندلسي، ص 847.

(3) خضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص 123.

وتتصل بقراءة الاستنتاج مستويات أخرى من الوجهة النظرية للتلقي، غايتها هي التواصل على أساس الفعل الإبداعي من جهة، وتحقيق المتعة من جهة أخرى، فالقراءة تتحول إلى عملية كشف ليس للنص المرسوم على الورق، وإنما لما فوقه وما تحته، وعندها يقوم القارئ بعملية حفر حقيقية على ما تخفى وراء النص، أو لاذ بأصقاعه⁽¹⁾، وهو تصور قدمه بسام قطوس في قراءته الأكثر تواصلًا مع نظرية التلقي من وقفته السابقة، وبناء على مرجعيات متعددة استمدتها من النقد العربي والغربي وبخاصة ما قدمه الجرجاني ونظريات النقد الحديث، ونظر للنص في ضوءها على أساس فاعليتين أساسيتين " واحدة كامنة في تشكله الفني المنجز، والقائم على سمات فنية متعددة كالحذف، والتقديم والتأخير، والغموض، والتمنع، وثانية كامنة في قدرات القارئ العارف، وهي فعالية جمالية تقوم على فعل القراءة، والقدرة على مفاوضة النص أو ترويضه، ولا شك أن هذا التقسيم مستمد من جماليات التلقي التي طرحها إيزر الذي يرى أن "للعمل الفني قطبين يمكن أن نسميهما : القطب الفني، والقطب الجمالي، ويشير الفني إلى النص الذي أبدعه المؤلف، بينما يشير القطب الجمالي إلى الإدراك الذي يقوم به القارئ"⁽³⁾، لكنه على الرغم من ذلك يستعين باصطلاحات نقدية ذاتية يقر بأنها من تأولته دون أن تحظى بأي تحديد اصطلاحى دقيق من مثل: (متعة التلقي، وتمنع النص).

وحين ينتقل للجانب التطبيقي تبدو الإشكالية ذاتها، فهو يحدد نص الجدارية، ويغلب على قراءته فعل الوصف المكرر لمقولات النص، وتوظيفه للخطوط العامة لمفاهيم التفكير مقترنا بنظرية التلقي؛ مما يعني أنه لا يتعامل معها بتحديد واضح أيضا، فقد قدم عدة تسميات عامة للقارئ من مثل: (القارئ النموذجي، والقارئ الماكر، والقارئ العارف)، وجميعهم ينحصر هدفهم في الكشف عن النص المضمّر الذي عد انعكاسا للتفاعل بين الخطابين (الحقيقي والمجازي) خطاب واقعي في

(1) قطوس، تمنع النص متعة التلقي، قراءة ما فوق النص، ص 90.

(2) المرجع نفسه، ص 14.

(3) إيزر، فولفجانج عمليات القراءة، مقارنة ظاهراتية، ترجمة، علي عفيفي، مجلة فصول،

المجلد السادس عشر، العدد الرابع، 1998م، ص 344.

أطروحاته، وآخر محلق في رمزيته (1). وهو تحليل ارتكز على المعاني الظاهرة للنص، وبقي يراوح مكانه في لغة نقدية واصفة (2).

هذا الوعي اختلف بين نقاد درويش بسبب الحضور الذاتي للناقد، والتجربة مع النص الشعري، والمعرفة بالأعراف اللغوية والأدبية (3) إذ سعت بعض القراءات لحصر مفهوم الإنتاجية من جهة، وتحديد آليات الوصول إليها من جهة أخرى (4)، وقد شككت وقفة علي الشرع إشارات واضحة في هذا المجال، فهو يطرح حضور الخبرة المعرفية بطبيعة النص، وتعدد التساؤلات المطروحة التي قادته لفعل التأويل في كثير من الأحيان؛ مما أسهم في إثارة كثير من مستلزمات نظرية التلقي، وقد ساعده على ذلك تبني فعل التفكير، فهو يعفي نفسه من مسؤولية تقييم المحتوى المضموني منصرفاً إلى بيان آليات فعل القراءة على الرغم من إدراكه أن هذا الأمر لا ينفصل عن بعضه بعضاً.

ويبدو أن تحديد طبيعة الإنتاجية قد اتضح من خلال الدور الذي يقوم به القارئ (5)، وبخاصة في اختلاف أفق التوقع بين القارئ العادي والقارئ الناقد، وهو تحديد مصطنع؛ ذلك أن التعامل مع هذه النصوص يفترض قارئاً عارفاً لا يدخل على النص وهو صفحة بيضاء كما يرى محمد مفتاح، وإنما يكون محصناً بمجموعة المعارف التي يمكنها أن تقدم له خزينة معرفية يحاور النص من خلالها. أما البعد الثاني والمتمثل بآليات فعل القراءة فقد اكتنفه الغموض على مستوى التنظير والتطبيق، لأنه خضع لتجربة فردية، إذ يشير إلى أن القراءة المنهجية

(1) قطوس، تمنع النص متعة المتلقي، ص 92.

(2) أهمل التحليل عتبات كثيرة يمكن عدها مداخل ضرورية في نظرية التلقي من مثل المستوى العلاماتي، والفجوة، وأفق التوقع؛ مما أبرز حجم الفجوة بين الإطار النظري لفعل التلقي والإجراء التطبيقي.

(3) هذه عوامل طرحها ياسوس في جانب مناقشته لأفق التوقع؛ انظر: ستاروبينسكي، جان وآخرون، في نظرية التلقي، ترجمة: غسان السيد، دار الغد، دمشق، ط1، 2000م، ص 58.

(4) الشرع، إستراتيجية القراءة منهج نقدي، قصيدة محمود درويش "أمشاط عاجية".

(5) الشرع، إستراتيجية القراءة منهج نقدي، قصيدة محمود درويش "أمشاط عاجية"، ص 160.

والعملية النقدية شيء واحد، وأن ما نسميه اتجاهات نقدية هو تنوع في القراءة أو تنوع في الاستراتيجية الكامنة وراءها⁽¹⁾، وهو تعميم قد لا ينسجم كثيرا مع معطيات هذه الاتجاهات، وهذا ما يعززه تغليب فعل القراءة على استراتيجية التفكير التي لجأ لبعض آلياتها عند محاولة التطبيق، كما أن أسس منهجية القراءة التي افترضها غير منظمة هي تتوزع بين تفكيك النص أحيانا⁽²⁾، واللجوء لمقاصديات المؤلف في أحيان أخرى⁽³⁾، والبحث عن مرجعيات تجمع بين المؤلف ومتلقيه، والوصول إلى فعل الانسجام؛ مما قاد إلى الانقطاع في تشييد الدلالات الموحدة للنص، وهو ناتج عن الانزياح الإسنادي، والشعور بوجود الثغرات داخل الخطاب، وهو ما ساق لتداخلات مفترضة تعطي تصورا واضحا حول عدم قدرة القراءة على التوصل لنتائج مقنعة تقلل من تشتت القارئ وحيرته.

إن ما يتضح لي في هذه القراءة هو التوجه نحو التعريف بالمنهج، ومحاولة تأصيله بتبني فرضيات جديدة. فلذا نلاحظ أن النص يخضع لتجربة يتم التركيز فيها على التطبيقات المنهجية، ويكون حضور النص في المرتبة الثانية من قبيل البرهنة على فعل الإستراتيجية، وهو ما يمكن ملاحظته في ثنايا الأسئلة التي تطرح عليه، إذ إن الإجراء يركز على تحديد آليات للقراءة بصفة فردية، وهي آليات كما سبق أن بينا غير منظمة، لأنها لا تبحث عن القارئ داخل النص، بل تبحث عن تلقي هذا النص بالكيفيات المختلفة من مثل الإشارة للقارئ العادي، والقارئ الناقد⁽⁴⁾، وقد تخرج في بعض الأحيان بانزياح واضح في عملية التحليل⁽⁵⁾، وتبسط التعدد من خلال افتراضات عدم وجود مثل هذه القراءة التي -في ظني- تعزز المركزية بافتراض أهمية القراءة، يقول الشرع "إن المتلقي يجد نفسه إزاء تساؤل قاس وهو: ما

(1) الشرع، إستراتيجية القراءة منهج نقدي، قصيدة محمود درويش "أمشاط عاجية"، ص 161.

(2) انظر: نفس الدراسة، تحليل المقاطع الشعرية، ص 165.

(3) المرجع نفسه، ص 167 و 175.

(4) الشرع، إستراتيجية القراءة منهج نقدي، قصيدة محمود درويش "أمشاط عاجية"، ص 165.

(5) انظر طرحه للأسئلة ومناقشته لقضية الذكورة والأنوثة التي يطرحها في أثناء مناقشته

للمنحى الفكري والجمالي مع أنه أكد محاولة تجاوزهما مسبقاً، المرجع نفسه، ص 171.

مصير هذا النص لو لم يتيسر له مثل هذه المحاولة في القراءة؟ وما مصير هذا النص إذا كانت هذه القراءة قد فشلت في مقاربتة⁽¹⁾.

وإذا ما استعرضنا بعض النماذج النقدية فإننا نلاحظ أن فعل التعميم كثيرا ما لحق المصطلحات النقدية، فمصطلح القراءة أصبح عائما لدرجة تغييب دور المتلقي تماما، إذ لم نر منه سوى العمومية⁽²⁾، أما مصطلح التأويل فقد لحقه التشويه ذاته حين حصره بعضهم بمصطلح التفسير، وعممه بعضهم لحدود النقد الانطباعي، ومن ثم كانت النتائج التي توصلت لها هذه القراءات فعلا مكرورا يعيد التلقي إلى مستواه الانطباعي الذي لا يكتفي بسلطة المؤلف، بل يتجاوزها إلى إقحام سلطة السياق لتكون هي المعيار.

كما أن مكن التباين يتضح من خلال تركيز القراءات على الانسجام النصي، إذ تتم ضمنه مناقشة رؤيا المبدع وتوجهاته، وهو فعل غير وارد في نظريات التلقي ذلك أننا أمام علامات تتعدد النظرة لها من قبل المتلقين، وهو ما يجعل من القراءة مفتوحة على أكثر من احتمال.

وإذا كان التوجه لفعل الإنتاجية هو بتحديد القارئ، وفاعليته التي تفاوتت تفعيلها في كل قراءة فإننا نجد توجهها آخر ينظر لهذه الإنتاجية على أنها بفعل الجمهور الذي يشكل حلقة من حلقات البناء الشعري، ذلك أن العوامل المتوجه إليها في الطبيعة الشفاهية للقصيدة العربية والمتعلقة بالمضمون والصوت هي ذات الجدلية التي أخذت تتزاح نحو أفق آخر ينظر للقصيدة على أسس قد لا تتغابر كلية مع هذا التوجه، لكنها تتخطاه إلى المشاركة الفاعلة إذا ما عدنا أن علاقة (النص - الجمهور) هي التي تفرض سطوتها على القارئ فيما سبق.

ففي النموذج الذي قدمه علي العلق تتجلى الفاعلية على أساس أنها تفاعل بين النص والجمهور، وهو منحى عزاه إلى الطبيعة الشفاهية، ودور الجمهور في تحديد طبيعة التلقي بعيدا عن النوتات الشخصية، وفردية الاستجابة، وهو اتجاه يقابل

(1) الشرع، إستراتيجية القراءة منهج نقدي، قصيدة محمود درويش "أمشاط عاجية"، ص 197.

(2) المرجع نفسه.

الاتجاه الآخر المتمثل بعلاقة (النص - القارئ)، وما يحتويه من تفاعل يعتمد حاسته البصرية ونظره العقلي لقراءة النص وتأمله ثم إعادة كتابته من جديد.

ومن هنا، فإن المناقشة تبدو منحازة للتلقي المتعدد الذي تحكمه طبيعة العلاقة المتكونة بين النص والجمهور؛ مما يدعو للقول : إن علاقة الإنتاجية تعد علاقة مغلقة بل إنها متعددة المعايير، وقائمة على الذوقية، والتلقي الجماعي المرتبط بالهم الذي يعطي من سلطة المبدع، ووجهة نظره، ويلقي الضوء على الواقع وانعكاساته، ويبعد المتلقي الذي من المفترض أنه يبحث عن بناء المعنى من خلال أفق توقعاته، ورصد الفجوات والثغرات، والتأسيس للمعنى، فالجمهور كما يرى العلاق "لا يشير إلا إلى حالة عامة من التلقي، إلى أفق عام من التكوين النفسي والذوقي والمعرفي" (1)، وبناء على ذلك، فإن مثل هذا الطرح كفيل أن يلغي كثيرا من مسلمات القصيدة الحديثة؛ لأن الإيقاع لا يشكل الكلية التي تقوم عليها هذه القصيدة، ولا حتى التشكيل الإنشادي القائم على حركة الجسد.

إن هذا السياق يذكرنا بجدلية الدور الطبيعي الذي نظر له درويش وكان محط أنظار كثير من الدارسين، فهو شاعر القضية، وهذا مدخل للنظر للطبيعة الغنائية التي تناولها غير باحث، وقد لمسنا أصداءها في توجيه النص الشعري، والإفادة من التاريخ المفضي لطبيعة الموقف من التراث، وطبيعة التلقي المنسجم والأساس الثقافي، ومن ثم اتجاه البحث إلى ا لبعد الجمالي المرتكز على الموضوع الذي فرض منحنى تحليليا يزواج بينها وبين الواقعية ودور الفنان وإبداعه، وهذا ما يؤكد حضور المتلقي في مخيلة المبدع، والبحث عن جوانب امتلاكه، وبسط رغباته، ومحاولة مد جسور الصلة معه.

بيد أن ما يمكن التركيز عليه هو أن قراءة العلاق ق لم تحدد طبيعة الجمهور التي كثيرا ما تبدلت، ذلك أننا أمام نسق من التلقي يتفاوت في طريقة النظر للشعر على أساس الطبيعة التي تحكم ثقافة هذا الجمهور، ووظيفة النص، ودور المبدع ونظرته لمن يقدم لهم النص، لذا نرى إقرار العلاق بوجود التداخل بين اتجاه الجمهور واتجاه

(1) العلاق، الشعر والتلقي، دراسة نقدية، دار الشروق، عمان، 1997م، ص63.

القارئ كلما دعت الحاجة إليه ⁽¹⁾، وعندما يدخل العلق إلى النص الشعري يتخذ من القناع مدخلا لبحث العلاقة بين الشعر والتلقي، فيقرأ بنيتة التي لم تعلن القراءة عن تفصيلاتها، أو معالمها الخاصة بالجمهور، وإنما يتوجه البحث لإبراز وظيفة القناع، والكشف عن دواعيه، وا لتفاعل بين الشخصية القناعية وصوت الشاعر وفقا لطبيعة التلقي المستند للبعد الغنائي، ويقدم في هذا السياق أبعادا مهمة في طبيعة القناع، وسمة الشخصية القناعية، وتمزق هذا القناع، لكنه يتلقاه باختلاط منهجي واضح مازج فيه بين الفنية والسياقية، إذ ليس ثمة اتصال بين ه ذه القضية وطبيعة التلقي المفترض حتى في جانب الجمهور الذي ركز عليه في أكثر من موضع في الكتاب، وما يبدو هو افتراض قضية يطرحها النص، ومن ثم سوق العناصر الفنية للتجاوب معها.

إن ما ينبغي إدراكه هو وضع معيار يرتكز عليه التلقي، وتوجيه التفاعل بين المؤلف الضمني ا لذي أراده المبدع والقارئ، فالفكرة قائمة على تفاعلية وسيطها النص الذي ينبغي أن يشير إلى معالم الاتصال والانفصال، ومواطن تشخيصها، ولحظات توظيفها، فما يفترض بلورته هو أنه إذا ما كان درويش يبعد ذاتيته عن العمل كما يرى العلق ⁽²⁾ فهو بالتأكيد يتوجه إلى قارئ مف ترض يستشف طبيعة الرسالة من خلال وظائف اللغة التي لا تكتفي بالبعد التواصل، بل تقر بمبدأ التداولية الذي يغني النص بثقافة متلقيه، ومن ثم فإن الخطاب يشكل مستوى جيدا في الابتعاد عن الغنائية التي تسطح الحدث، وتقدمه على أساس الفعل الوجداني، والخطاب المباشر.

وإذا كانت الذاتية التي تطرح في إطار الهم الوطني هي الرؤيا السائدة عند كثير من متلقي درويش فإن تلقيه عند العلق يتصاعد بنفس الوتيرة ذاتها، فلعبة المسكوت عنه تبدو جلية في تقديم بعد الانزياح عن ذاتية المبدع في فضاء العنوان الذي يبعد الحضور المباشر لهم القضية ا لفلسطينية، ويترك المجال لتوقعات القارئ، ولعلنا نسوق هذه القناعات لاعتقادنا بوجود التفاعل بين أصوات متعددة داخل النص تم

(1) العلق، الشعر والتلقي، دراسة نقدية، ص65.

(2) المرجع نفسه.

التركيز فيها على صوت الشاعر وقناعه مع غياب معالم المتلقي المفترض لصالح الحضور الجمعي الذي يمثل هموم الجماعة.

إن قيام القصيدة على العنصر ا لدرامي يعني أن أصواتها تمثل مثيرا واعيا للمتلقي؛ لأنها لا تسير على وتيرة واحدة، ولا تمثل صوتا واحدا، ولا تعبّر عن معنى واحد؛ لذا فإنّ ما يطلب من التحليل القناعي هو الارتكاز على فكرة المؤلف الضمني الذي يعده رولان بورنوف صوتا منبعثا من المؤلف يعبر فيه عن نفسه من خلال فكرة القناع، وهو ما يدعو لرؤيا تعقب تحولات القناع وتمزقه، وعلاقة ذلك بأفق المتلقي بدلا من التركيز على الثيمة الموضوعية التي حكمت مسيرة التحليل.

ولقد فرضت طبيعة التلقي سياقًا خاصًا قاد إلى بعض النتائج التي يمكن أن تخلق إشكالا نقديا على مستوى النص كما هو واضح في تعميم الربط بين القناع والاستعارة، وهو ربط لا يستند إلى دليل علمي دقيق⁽¹⁾؛ لأنه وظّف هذا الترابط بصيغة عامة تذهب إلى أن " الشخصية التاريخية:أبا عبد الله الصغير تنهض بدور المشبه به بينما يقوم الشاعر أو أنا القصيدة بدور المشبه "⁽²⁾ مع إقراره أن العلاقة بينهما لا تقوم على الاستبدالية، بل إن هناك خصوصيات تحكم كل منهما في سياقه الخاص.

أما التعميم الثاني فيتشكل من خلال الحكم الذي يذهب للقول بقيام رؤيا ديوان أحد عشر كوكبا على أساس البنية القناعية؛ مما أسس لوجود تخمينات خاصة لم تضبط بأدوات نقدية واضحة، وخصوصا في ظل تفاعل التداخل الصوتي والدرامي في بنية الديوان، وقد بدا نتيجة لذلك حضور الإسقاطات التفسيرية التي تجلت في بعض المظاهر من مثل الحكم على الموقف الأيديولوجي لدرويش والمتعلق بموقفه من معاهدة الصلح أثناء تحليل قصيدة (للحقيقة وجهان: والثلج أسود)، وهو مبني على موقف الشاعر/القناع بناء على بعض الأصوات من مثل قول درويش:

ولا حُبَّ يَشْفَعُ لي

(1) انظر: الرواشدة، القناع في الشعر العربي الحديث، ص 17-18.

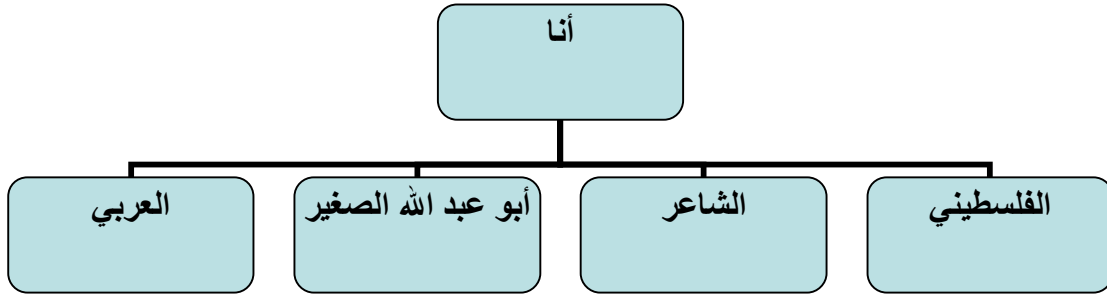
(2) العلق، الشعر والتلقي، ص 114.

مُدَّ قَبِلْتُ مُعَاهِدَةَ النَّهْيَةِ (1)

والواضح أننا يمكن أن نناقش هذا الموقف من منطلق أن الاجتزاء النصي من القصيدة قد لا يوصل إلى النتائج المرجوة؛ لأنه يسعى لحصر الإحالة في الذات المتكلمة التي يفترض الباحث أنها تعود على درويش، وهذا حكم بحاجة إلى وعي بطبيعة الإحالة في أبيات درويش التي استند الحكم إليها، وهي من قصيدة (وأنا واحد من ملوك النهاية):

.. وَأَنَا وَاحِدٌ مِنْ مُلُوكِ النَّهْيَةِ... أَقْفَزُ عَنْ
فَرَسِي فِي الشِّتَاءِ الْأَخِيرِ، أَنَا زَفْرَةُ الْعَرَبِيِّ الْأَخِيرَةِ
لَا أَطُلُّ عَلَى الْأَسِّ فَوْقَ سَطُوحِ الْبُيُوتِ، وَلَا
أَتَطَّلُعُ حَوْلِي لِئَلَّا يَرَانِي هُنَا أَحَدٌ كَانَ يَعْرِفُنِي (2)

ويمكن أن نفترض حضور الغموض فيها وفقا للاحتتمالات الواردة في الخطاطة التالية:



وهذه الاحتمالات ينبغي أن تكون في ذهن متلقي درويش، انطلاقاً من أن الخطاب يمزج بين الذاتي والموضوعي، وهو ما يجعل الحكم على درويش بقبول معاهدة الصلح أمراً بحاجة إلى قراءة أكثر عمقا خصوصا إذا ما فعلنا القرائن النصية التي تدعم توجه الخطاب نحو رفض التآمر، والانصياع لرؤيا النهاية لا سيما أن معاهدة الصلح هي مرتكز هذا التآمر الذي يسير نحو التلاشي والضياع، ثم بأي نتيجة سنحسم أمورنا إذا ما أكدنا اختلاف الصوتين : صوت القناع، وصوت الشاعر، وهل هذا الصوت منسجم تماما مع المقولة النقدية أم لا؟.

(1) درويش، الأعمال الشعرية الكاملة، أحد عشر كوكبا، ص555.

(2) المرجع نفسه، ص555.

وعلى الرغم من وجود الوعي بحدود النظرية، وآفاق التعاطي معها⁽¹⁾ إلا أن هناك مظاهر عدة في القراءة النقدية تبرز مدى سطحية الإجراء التطبيقي، وتعويم كثير من مقاصدها؛ فالعلاق يستثمر أفق مخالفة التوقعات في جزئية بسيطة من قراءته دون تفعيل محدداتها، ذاك أنه يقرّ أنّ التحول الذي يقدمه الخطاب في المقطعين السابع والعاشر من الديوان تعيد القناع /الشاعر إلى الخلاص الذاتي الذي يجسّده العنوان في الرحيل الكبير أحبك أكثر،) ويعكسه المقطع العاشر (لا أريد من الحب غير البداية)⁽²⁾، وهو استنتاج قد يتعارض والمعطيات الكثيرة داخل الديوان التي تعكس طبيعة الصراع الجمعي، فحضور القناع مبني على استثمار بعد الخروج من المباشرة والذاتية التي تجسّدها الغنائية، وقد أقر كثير من الباحثين بمحاولات درويش للخروج من هذه الغنائية، والتوجه للعنصر الدرامي الذي يؤكد مثل هذا المنحى أيضاً، وهذا ما يعزز مقولة مراعاة العمل الأدبي لرغبات المبدع في إقرار طبيعة التلقي، وبيان شروطها، لكن هذا الوعي يحتاج إلى تلقٍ يقدّم دلائل نصية توجه الخطاب إلى مقاصد واضحة تتعد عن الأحكام الانطباعية العامة التي تبدو معالمها في قول العلق -معلقاً على المقطعين السابقين من الديوان -:"إن الشكل الشعري للمقطع العاشر، واستخدام الرباعية، واعتماد القافية غالباً، يعكس العزلة وعدم الترابط أولاً، كما يجسد الاعتماد على عنصر الوجدان ثانياً"، وهو تدعيم لمقولة سعي درويش نحو الذاتية التي لم تبرز في هذا الديوان بشكل جلي ينسجم وطبيعة الاستنتاج.

ومن هنا يمكن أن نقول إن: ما يمكن ملاحظته في بعد بناء الإنتاجية في كثير من القراءات هو تنامي ظاهرة الفجوة بين التنظير النقدي والإجراء التطبيقي، ذاك أنها أخذت تتفاعل في أكثر من قراءة نتيجة طغيان بعض الجوانب المختلفة المتصلة بعلم النفس، وسيمياء الاتصال، وتعددية أنواع القراء على الرغم من عدم تفعيلها⁽³⁾،

(1) العلق، الشعر والتلقي، ص124

(2) المرجع نفسه، ص124.

(3) قراءة ذياب شاهين إلى أنواع القراء من مثل : القارئ المثالي، والقارئ المفترض، والقارئ المخبر، والقارئ الناضج، والقارئ الملائم، ولكل منهم حضوره الممتد في فلسفة

بل إن الغريب هو أن الحضور يكون للبعد الثيمي المقترن بالإشارات النفسية ممتزجة باللغة الانطباعية التي لا تخلو من الإنشائية، وقد أكتفي هنا بالإشارة إلى ما أشار له بعض الباحثين من أنه " لا بد من وجود تمييز بين الحدث وتفسيره، وبين سهم النص وإسهام القارئ (1)، إذ ينبغي أن لا تدور القراءة في إطار الرؤيا العامة، وتبتعد عن حيثيات اللغة وجمالياتها، بل ينبغي أن تخرج منها؛ لتقيم علاقة التفاعل المعرفي بين النص والمتلقي إذا كنا نتبنى هذا المعيار.

ولعل الأمر البارز في طبيعة التلقي هو الميل للارتكاز على بعد تفعيل النظرية في جانب الاجتزاء النصي، إذ غالبا ما يغيب وجه تشكيل الخطاب؛ لأنّ الاقتراب من لغة النص، وبناء آفاق للتوقع حول ماهية الخطاب محكوم بمعان موضوعية محتكمة لبنية النص، وما يقوم به الناقد ينحصر في التفسير، ويتوجه نحو المعنى بوصفه موضوعا⁽²⁾ واستثمار النصوص لبناء تصور جزئيات النظرية، وهذا ما يفسر بعد التلقي عن جانب دراسة البعد التاريخي الذي قدمه ياوس على أساس اختلاف الأفق بين القراء ضمن مراحل زمنية متنوعة ومتعددة تبرز خاصية هذا التلقي، وخاصية النص، وأهميته الجمالية.

القراءة التي يميل إليها صاحب المفهوم، ولعل مايثير حفيظة القارئ هو عدم حضور أي معلم مميز لأي من هؤلاء في القراءة التطبيقية لقصيدة درويش (لحصار لمدائح البحر) التي اختارها الناقد في أثناء التطبيق. شاهين، ذياب، التلقي والنص الشعري، قراءة في نصوص شعرية معاصرة من العراق والأردن وفلسطين والإمارات، دار الكندي، للنشر والتوزيع، إربد، ط1، 2004م، ص15 وما بعدها.

(1) هالين، فيرنانداآخرون، بحوث في القراءة والتلقي، ترجمة: محمد خير البقاعي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط1، 1998م، ص57.

(2) جين تومبكنز، نقد استجابة القارئ من الشكلائية إلى ما بعد البنيوية، ترجمة: حسن ناظم، المجلس الأعلى للثقافة، بغداد، ط1، 1999، ص345.

2.2.4 التلقي والتأويل:

ثمة خصوصية بالغة للربط بين التلقي والتأويل؛ ذلك أن هذا الارتباط جاء بفعل الدور الذي قدمه التأويل في قيام نظرية التلقي انطلاقاً من كونه وضع أساساً للإشارة إلى القواعد والمعايير التي يتبعها المفسر لفهم النص الديني⁽¹⁾، وهو ما يضعنا أمام الفعل الذي يقدمه المتلقي أصلاً، والقائم على صياغة علاقة ما في هذا الاتجاه على أسس تقوم على فلسفة كاشفة للنص، وبإجراءات بينة يعدّ القارئ ركيزتها الحيوية، فهو "يضيف كثيراً من المقومات من عنده بناء على المساق المقال، والسياق العام، ومعرفته الخلفية"⁽²⁾، وهي محددات ليس من السهل ضبطها؛ لأنها قد تأخذ منحى مختلفاً من ناقد إلى آخر، لكن المهم هو أن جانب اللغة يفرض - في كثير من الأحيان - سياقاً خاصاً على متلقي الخطاب، فهو يمثل جانب الموضوعية، وعلى القارئ أن يعيد بناءه استناداً إلى معرفة كاملة باللغة من جانب، وبخصائص النص المدروس من جانب آخر⁽³⁾، وهذا قد يفرض تعدد المعاني المستخلصة من التأويل داخل النص، أو أنه يقبل بوجود تأويلات متناقضة يلغي بعضها بعضاً⁽⁴⁾.

والواقع أنّ النص خضع لقراءات ضمت كثيراً من هذه الجوانب التي التفت فيها النقاد لإعادة صياغة المقصدية، لكنهم تباينوا في نقطة الانطلاق، فاستند بعضهم إلى الوقائع الاجتماعية، وبدأ يحاكم النص في ضوءها على أساس الخطاب الأيديولوجي، إذ تم تطويع كثير من النصوص لمعالجة هذا الواقع، وتوظيف النص لغايات الاستشهاد والبرهنة وخاصة في النقد الماركسي، وأخرجها آخرون إلى الفضاء النصي الذي قدّم لهم زادا ثميناً لمعرفة خصوصية تفاصيل اللغة في النص،

(1) أبو زينصر حامد، إشكالية القراءة وآليات التأويل، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط2، 1992م، ص13.

(2) مفتاح، التلقي والتأويل، مقارنة نسقية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1994م، ص162.

(3) أبو زيد، إشكالية القراءة وآليات التأويل، ص22.

(4) انظر: مفتاح، محمد، مجهول البيان، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1990م، ص101.

والاستناد إلى إبراز دور العلامة التي تحتاج إلى التفسير، لكنها جاءت في بعض القراءات بالإشارة العابرة ضمن سياق تحليلي كان هو الإطار العام الذي تبسط فيه طبيعة تفسير العلامة في ظل وجوده⁽¹⁾، ومن ثم بدا واضحا تتاول التفرقة بين مقصديات المؤلف، ومقصديات النص، وتلقي القارئ، وطبيعة التعداد المفهومي لفحوى الخطاب المقدم، وانفتاح الدلالة، وهي مقاربات لم تبتعد في رؤيتها عن كثير من مطارحات نقدية أثارها غير باحث.

أما في سياق القراءات التي حاولت تفعيل جانب الإنتاجية فقد لمسنا جزءا بسيطا من العلاقة التأويلية التي طرحتها اعتدال عثمان، ودارت في حدود النص، وقالت بالمعنى الواحد، وناقشنا بعض محدداتها التي التزمت بمقصدية المؤلف والنص في كثير من الأحيان⁽²⁾، ولاحظنا في بعض القراءات تتاول المصطلح في جانب التفسير؛ لأنه كثيرا ما كان الأمر يتعلق ببيان طبيعة الألفاظ، والبحث عن المعنى الخفي بطريقة أحادية، أي أن القارئ أصبح وسيطا لبيان طبيعة الرسالة التي يحملها الخطاب، وهو ما يظهر في مفهوم النص المتمنع عند بسام قطوس الذي يرى أنه: "نص يمتلك أفقا معرفيفنيا، وفكريا، وجماليا، وهو ليس النص المكشوف"⁽³⁾؛ مما يستدعي حضور البعد التأويلي الذي عرفه بناء على ما قدمه الدكتور جرجاني في كتابه أسرار البلاغة، وهي تأويلات تخص الصورة الفنية، وتقف على وجوه الاحتمال فيها، وترتبط بالواقع الجمالي.

(1) الصكر، مرايا نرسييس، ص165.

(2) استندت الباحثة لمقولات الجابري، وأعدت صياغة ما قاله حول قراءة الاستنطاق، لكنها نأت بنفسها في كثير من المواضع عن جوانب في فلسفة التأويل التي أشار إليها الباحث صراحة، وبقيت الخطوات -في كثير من مواضعها- مخصصة لكيفية التعبير عن الأيديولوجيا الشعرية، ومن ثم فإن تحليل الشفرة أصبح مقيدا بفعل الواقع، ولا يمتلك حرية التأويل، بل يقع وسيطا بين فعل التفسير وإنشائية الخطاب، فدرويش "يسكن القصيد ويشيد وطنا من الكلمات يرسم حدوده على خطوط الطول والعرض الورقية" كما تقول عثمان.

(3) قطوس، تمنع النص متعة المتلقي، ص33.

وفي هذا السياق قد تبرز بعض الأسئلة التي في مقدمتها سؤال ماهية البحث عن المعنى الخفي أو معنى المعنى كما هو عند الجرجاني في ظل تعدد القراءات، والتحديدات السياقية، وبلورة المعنى الواحد، وتعميم علاقات الصورة الشعرية التي انزاحت في كثير من مواطنها عن التفصيلات القديمة، وأضحت تخلق واقعا جماليا جديدا يرتكز على التناسق الحركي المائل في الأشياء في صميمها وفي علاقتها بعضها ببعض⁽¹⁾؛ لذبقي مصطلح التأويل في هذه القراءات عصيا على الضبط على الرغم من إدراك معنى المعنى وما وراء النص، وانفتاح القراءات نظريا، إذ إنَّ هناك خطأ واضحا بين التفسير والتأويل، وليس من ضابط محدد لأفق هذا التأويل، ولا لإجراءاته؛ ولا لتحديدات معنى المعنى⁽²⁾؛ وهو ما غلب أيضا على قراءة الجدارية عند بسام قطوس الذي لم يتمكن من بناء خطاب معبر عن إحدى وجهات النظر المتبناة، فتفصيلات النص بدت خاضعة للسياق الشعري العام على الرغم من حضور كثير من الفجوات التي تتطلب تفعيل جانب التأويل، وهي سمة تشترك فيها قراءات وقفت على طبيعة اللغة، وعدت مراوغتها دافعا لخلق فعل المتعة، وحضور جانب التأويل، وجعلت العلامة السيميائية تابعا لطبيعة هذه اللغة، وبقيت محدداتها مقتصرة على الاجتزاء النصي الذي لا يقدم خطابا مكتملا حول فاعلية المتلقي، وإنما يكون الاحتكام لطبيعة النص الألسنية والبلاغية، والمهم أنها حاولت قصر النص على قراءة واحدة على الرغم من أنها تتبنى التأويل الذي يفتح النص على مجموعة من الاحتمالات⁽³⁾.

بيد أننا نلاحظ أن الاقتراب الأكثر من النظرية أضحى في بعض القراءات أكثر وضوحا من خلال تفعيل التأويل الذي يحتكم للداخل النصي وكفاءة المتلقي، إذ لا

(1) إسماعيل، عز الدين، الشعر العربي المعاصر، قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، ط5، 1994م، ص134-135.

(2) انظر قدمه الرباعي في قراءته لتجليات معنى المعنى في الشعر المعاصر التي حلل فيها الليل بعده نموذجا، الرباعي، جماليات المعنى الشعري، ص187 وما بعدها.

(3) انظر: الخلايلة، مراوغة اللغة (قراءة في نماذج من ديوان لماذا تركت الحصان وحيدا لمحمود درويش)، ص29 وما بعدها.

يكتفي الناقد بحدود معرفة لغة النص، وإنما يحاول تجاوزها إلى معرفة الأعراف التي تحيط به، وتوظيف الخبرة المعرفية، وبيان العوامل التي تتحكم في عملية التأويل بناء على مفهوم الحيازة، أو الامتلاك النصي الذي يضمن التفاعل بين القارئ والعلامة السيميائية داخل النص، ويرصد طبيعة الفجوة، ويراعي النظام الترميزي الذي يستثمر في جانب الفعل النقدي لقراءة تمنح المتلقي مجالاً أرحب في تقديم ذاتيته، وبسط قدراته المعرفية، وتنشيط أفق توقعه، مما يسهم في زيادة القدرة على رصد الفجوة بين أفق النص من جهة، وأفق متلقيه من جهة ثانية مستعينا بأدوات نقدية واضحة ومحددة، وهي - في ظني - تتخطى مرحلة التأثير التي ركزت عليها بعض القراءات وإن تباينت⁽¹⁾، وقد نسوق في هذا المقام القراءة التي قدمها سامح الرواشدة في كتابه (إشكالية التلقي والتأويل)⁽²⁾، واستعان فيها بجملته من المبادئ والإجراءات الخاصة بفاعلية التلقي، وما يخصنا في هذا الكتاب فصله الذي وقف فيه على (الجمعية والتلقي، محمود درويش نموذجاً)؛ ذلك أنه ألقى الضوء فيه على خصوصية النص الشعري، وحدد مفاهيم القراءة الإنتاجية، ونظر للتأويل على أساس وجود الخطاب الذي عدّه نصاً يحدث إشكالات في ذهن المتلقي، أو الذي يتأبى على تقديم دلالة واحدة، مما يجعله محتاجاً إلى التأويل، ويربط ذلك في قضايا كثيرة من مثل: عدم اقتصار الخطاب على المعنى الواحد، والحديث حول ماهية المغزى الذي نمد النص به نحن، معشر المتلقين.

لقد حاورت هذه الدراسة النص، وبحثت فيه عن وجوه التعمية والغموض التي تعترض طريق تلقيه، ضمن خصوصية امتازت بمعرفة حدود الإجراءات، وتحديد المصطلحات، ليس في جوانب عوامل التشابه مع القراءة الإنتاجية في القراءات السابقة حسب⁽³⁾، وإنما من باب حضور جوانب التفعيل المنهجي الذي استند إلى فهم

(1) انظر تعدد مفهوم التأثير في قراءة كل من: الغدامي، ثقافة الأسئلة؛ وانظر: قطوس، تمنع النص متعة المتلقي.

(2) الرواشدة، إشكالية التلقي والتأويل، ص 12.

(3) تقاطعت قراءة الرواشدة مع القراءتين السابقتين في حضور جانب الإنتاجية، ولكنه كان أكثر تحديداً في تجلية المفهوم، ليراز دور القارئ في جانب القدرات، ومعرفته بالغة، والرموز

واضح لمحددات قراءة التلقي، فهو لا يحدد وظيفة القارئ بفعل الإنتاجية القائمة على تتبع حركة المعنى حسب، بل يتخطاه إلى دور الامتلاك النصي الذي يشعر معه المتلقي أن عمله التأويلي قائم على الإبداع الذي لا يكتفي بحدود الملفوظ، بل يفترض تعددا بينا لمقصدية النص؛ استنادا للتفاعل بين النص ومتلقيه، وهي قائمة على التخيل الذي نستطيع بواسطته تحديد الاحتمالات التي يمكن أن يتضمنها النص، وهذا ما دعا إليه إيزر حين افترض أن بنية التخيل التي يبنى عليها النص إنما تضع المعنى في نسق من الصور الذهنية؛ وذلك لتعميق الطابع الاحتمالي⁽¹⁾.

ويظهر المعلم الأبرز في استثمار البعد التأويلي في مراعاة طبيعة النص، والمطلوب من المتلقي، وبعض العوامل المتحركة في التأويل، وبدا أن دور المتلقي لا يقتصر على التحليل والتفسير، بل إن المطلوب منه تجاوز ذلك إلى إنتاج النص وامتلاكه، "فالقراءة التي تبحث عن المعنى الذي أودعه المؤلف في نصه، تظل قراءة خارجة عن النص تقريبا، تنظر إلى بعضه، وتغفل بعضه الآخر، ولا تدخل عالمه تماما؛ لأن هدفها يظل منصبا على المؤلف وليس على النص"⁽²⁾.

ولعل هذا الفهم هو مدار الجهد التأويلي الذي ينظر للنص بكليته، ويتخطى المعنى السطحي الذي يتكون بفرض الواقعية، ويبني فرضيات تخص الجنس الأدبي بناء على عنصر التوقع، وهو ما يمنح النص وجودا جديدا قد يتخطى فيه المؤلف المعنى الذي أودعه المؤلف داخل نصه إلى آفاق جديدة "قد يكون فيها تأويل المتلقي في أحيان كثيرة - أفضل من توجيه المؤلف؛ لأن المؤلف قد ينصرف إلى مقصدية أحادية يريدتها؛ مما ينفي الوجوه الجمالية الأخري، ويلغي تداعيات اللاشعور التي لم يكن المبدع يعيها تماما حين إنجاز عمله"⁽³⁾.

والعلامات، والمفردة اللغوية وظلالها، والتراكيب وأنظمتها، ومقصدية النص وتعددتها، وهو يعرض مجموعة من الآراء المتعلقة بطبيعة الاستجابة كما جاءت عند بعض أعلام نقد استجابة القارئ.

(1) انظر: خضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص 125.

(2) الرواشدة، إشكالية التلقي والتأويل، ص 17.

(3) المرجع نفسه، ص 16.

أما مقولة إيزر حول القارئ الضمني فقد طرحها الرواشدة بوعي يجسد مجموع التوجيهات الداخلية لنص التخيل، فهو " القارئ الذي يخلقه النص لنفسه، ويعادل شبكة من أبنية استجابة، تغرينا على القراءة بطريقة معينة" (1)، ذلك أنه جزء من بناء النص؛ لأن الخطاب يتوجه إليه، ويعترف به، ويتوق إلى التأثير فيه، وهو ما جعل القراءة تخرج بمجموعة من النتائج الواضحة للظاهرة المدروسة استتدت لمبدأ التأويل الذي لم يهدف للبحث عن دور لانسجام الخطاب، بقدر ما سعى لإبراز إشكالية التلقي التي عكستها الطبيعة النصية من خلال الحضور السيميائي، فالدال الشعري مبني على الاعتباطية كما يفهم من تحديده للإيحاء " أن يتجاوز النص الأبعاد المعجمية للدال، ليحقق دلالة أبعد عما هو مألوف بين الناس، لينجز بذلك المستوى الشعري للرمز" (2)؛ وقد تعالق ذلك مع تفعيل مقولة أفق الانتظار التي استمدتها من مقولات يابوس، ومناقشة فعل الانزياح استنادا لما جاء به جان كوهن على أساس الوقوف على بعض الفجوات والفراغات التي خلقها النص، واستثمار أدوات جديدة في قصائد درويش فتحت شهية المتلقي لمزيد من التفاعل والاندغام في النص، والتفاعل معه، بل وصياغة إنتاجه من مثل : الفراغات، والفضاء الطباعي، والإيقاع، فهو يكشف عن طبيعتها ، ويبحث عن وجوه توجيهها وما تثيره من إشكاليات.

ولعل ما ميّز هذا الوعي النقدي الابتعاد عن سطوة العموميات، وحضور إمكانات التأويل، وفقا للحضور النصي ونظريات التلقي التي كانت الأبرز، وهنا أسجل اعتراضا على بعض الدارسين الذين ذهبوا إلى أن الرواشدة قد مال في قراءته لاستثمار الاتجاه البنيوي في هذه القراءة (3) استنادا لأمرين: الأول أن استثمار منهج التلقي قد أتاح له صياغة منهجية منسجمة استثمرت مجموعة من المعطيات المرتكزة لأكثر من منهج، وهذا ما ضمن جوانب المرونة المنهجية التي مكنته من البحث والتقصي في أكثر من جانب دون تحديدات البنيوية في الانغلاق النصي، بل

(1) سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، ص171.

(2) الرواشدة، إشكالية التلقي والتأويل، ص146.

(3) أبو هيف، عبدالمطرية التلقي في النقد الأدبي الحديث، من كتاب : تحولات الخطاب

النقدي المعاصر، ص418.

استثمار البعدين السيميائي والتأويلي لقراءة العلامة والنص معا، إذ ارتكز في البعد الأول على انفتاح العلامة، ومن ثم السعي لإيجاد الوسائل والطرق التي تمكن من فهمها لممارسة التأويل؛ ذلك أن "كل شيء يقاس بالعلاقة الموجودة بين النص والقارئ (أي بين العلامة ومستهلكها)، وضمن هذه العلاقة تتحدد القراءات، وتتعدد التأويلات وتتناسل"⁽¹⁾، أما الثاني فيتضح في توجه البحث نحو التأويل، وتعدد المقصدية، وإنتاج النص، وهي محددات لا تقبلها البنيوية إلا داخل بنية مغلقة للنص، وهو إجراء سعى لاستيعاب الأبعاد الأخرى لعملية الإبداع، مما منحه ميزة تضاف لممكّنات النظرية، وحسن توظيفها.

ويمكن أن أشير إلى تباين الواقعة النقدية بين ما قدم في بعض القراءات وما قدمه الرواشدة من خلال صورة تلقي الرمز الشعري الذي كان مشتركا بينهم، إذ أسهم الموقف الأول في محاولات الربط السياقي، وتحديدات المعنى، وطبيعة الموقف الأيديولوجي، بينما كشفت دراسته عن الكفاءة الأدبية التي أغنت كثيرا من الجوانب النصية، وكشفت عن طبيعة الفهم الذي يرفض تقييد المعنى، ويؤمن بانفتاح الدلالة، والانطلاق لكشف الإشكال الذي أسهم بوجود الغموض في رموز درويش أحيانا؛ ذلك أن المعرفة بالجنس الأدبي كما أرادها يابوس⁽²⁾ تقدّم زادا ينهض بهذه المهمة، وهو ما أسهم باستثمار بعد التوقع؛ فدرويش بدأ يدخل أفقا جديدا نحو الالتباس والغموض، وهو ما يتطلب من الناقد كسر المعيار الذي اعتاد عليه في قراءة النص؛ لأننا أمام حالة من الوعي والقصدية بتوجيه النص، وتحديد المتلقين من ذات المبدع، وهو تحول ألزم الناقد/المتلقي بأفق خاص حين ناقش الرمز الشعري الذي شمل عنده العلامة اللغوية والإشارة، وبدأ تلقيه أكثر عمقا في البعد التأويلي؛ لأنه يفتح على قراءات عدة تتفاعل من خلال القارئ الذي "يخلق ساعة قراءة العمل الفني الخيالي، بمعنى أنه قارئ ذو قدرات خيالية شأنه شأن النص، وهو لا يرتبط بشكل من أشكال الواقع المحدد، بل يوجه قدراته الخيالية للتحرك مع النص باحثا عن بنائه، ومركز القوى فيه وتوازنه، وواضعا يده على الفراغات الجدلية فيه،

(1) بنكراد، السيميائيات والتأويل، مدخل لسيميائيات ش.س. بورس، ص 185.

(2) خضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص 145.

فيملؤها باستجابات الإثارة الجمالية التي تحدث له ⁽¹⁾، وتوصل في كثير من مفاصل القراءة إلى أن هناك رموزا كثيرة في شعر درويش "يصعب علينا أن نحيلها إلى مرجعية دلالية موثوقة" ⁽²⁾، وهو تأكيد بدا حضوره بعد مناقشة بعض النماذج الشعرية، وبروز التوجه الذي لا يذهب لتقديس النص، ومحاولة قسره على بعض التفسيرات المتوافقة وواقع التجربة الشعرية، بل إنه توجه يمنح النص وجودا خلاقا يتجلى في حالة الغموض التي تمنحه مزيدا من التفاعل والتأويل، وهذا ما أكده علي الشرع حين ذهب إلى أن قصيدة أمشاط عاجية لا تختلف كثيرا عن معظم قصائد درويش في مراحلها الشعرية المتأخرة، إذ تتجلى ظاهرة الغموض التي تستدعي بدورها القارئ ⁽³⁾، لكن منهجيته الإجرائية اتسمت بالغموض على الرغم من تقديمه لفعل التأويل، وتبنيه لمحور الفهم والإدراك القائم على تحليل اللغة الشعرية.

وقد التقت دراسة علي الشرع مع دراسة سامح الرواشدة في توظيف النص؛ لتفعيل مبدأ الجماليات، ولخلق نقدي جديد يتم فيه الحوار بين النص ومتلقيه ليس على أساس المضمون الشعري، أو المرتكز الأيديولوجي، وإنما من خلال اندفاع القراءة على ما وراء النص أي تجاوز الظاهر، والاهتمام ببنية النص، ومغزاه وتأويله، لأن مغزى النص مستمد من متلقيه، ومقصدية المبدع، وطبيعة اللغة، وثقافة النص، واختلاف الوعي ⁽⁴⁾. وقد لا يغيب عن أذهاننا أن تلقي الشعر وتنامي ظاهرة الغموض التي أرادا أن يسيرا غور ها بقيت في حدود تأويل فضاء اللغة الذي ألحا عليه اقترابا من النص، وبعدا عن الانطباعية، وبقيت محددات الغموض الأخرى محكومة في جدليات أخرى أشارت القراءتان إلى جزء منها.

وحين نعاين بعض القراءات التي استثمرت هذا البعد نجد في بعضها خضوع التصور لفعل التلقي العام لمستند للكشف عن بعض الإشارات النصية، والتفسير

(1) إبراهيم، القارئ في النص نظرية التأثير والاتصال، ص103.

(2) الرواشدة، إشكالية التلقي والتأويل، ص146.

(3) الشرع، إستراتيجية القراءة منهج نقدي، ص162.

(4) الرواشدة، إشكالية التلقي والتأويل، ص63.

الظاهر لما يدعو إليه الخطاب⁽¹⁾ لكون توجيهها في مواقعها، " لاستثمار تأويلي يتغيا حمولتها الرمزية"⁽²⁾، فحين يقف نبيل منصر على نص درويش يشير إلى المتعاليات النصية كما قدّم لها جيران جينيت⁽³⁾، ويناقش مبدأ الشعرية، ويقدّم جزءاً منها على أساس البعد التداولي الذي وظّف فيه اتجاه التلقي، وقد خص منها : العنونة بوصفها مدخلا لقراءة النص من منطلق النص الموازي . ولقد استعانت قراءته ببعد التلقي في بسط عنونة ثلاثة دواوين لدرويش هي : (حصار لمدائح البحر)، و(أحد عشر كوكبا) و(لماذا تركت الحصان وحيدا)، ذاك أن التداخل النصي فيها يقدم زادا معرفيا للمتلقي لبناء الدلالة، وهو ينظر لاختزالية العنوان على أساس أنها فعل قصدي من المؤلف استجابة لبعد تداولي "تأخذ بعين الاعتبار حاجة المتلقي إلى عنوان موجز يجمع بين الألفة والغرابية، البساطة والغموض بما يثيره من أصداء قريبة ومفيدة في آن"⁽⁴⁾.

إن ما توصلت إليه القراءة يصب في باب الاتصال الكبير بين اتجاه التلقي وما نادت به كريستيفا في طبيعة التداخل النصي، وهو ما يتطلب جهدا معرفيا للوقوف على مرجعيات النصوص، وأهداف توظيفها، لكن القراءة وقفت عليها من جانب تقديمها المعرفي للمتلقي، وتحليل هذا الحضور، وبقيت قاصرة عن تحديد الرموز الفاعلة، والتوظيف المنتج للنص.

وقد غدت المغامرة الجمالية محركا أساسيا لبواعث التلقي حين أنثليستادا " لتصور العمل الأدبي من حيث هو علامة جمالية موجهة إلى جمهور؛ ولذلك لا بد أن نتذكر على الدوام وجود العمل الأدبي، وعملية تلقيه في آن معا؛ إذ علينا أن نضع نصب أعيننا أن العمل الأدبي يتم إدراكه جماليا، أي يفسره ويقدر قيمته

(1) انظر القراءات: منصر، نبيل، الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، دار توبقال

للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1997م؛ وانظر: الخلايلة، مراوغة اللغة.

(2) الماكري، الشكل والخطاب، مدخل لتحليل ظاهراتي، ص71.

(3) جينيت، مدخل لجامع النص.

(4) منصر، الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، ص324.

مجموعة من القراء"⁽¹⁾، وبات من المؤكد حضور التوجه ضمن عوامل المثاقفة التي لا تبقى حبيسة منهج محدد، وهو مدخل تنازعه إجراء ات في مستويات عدة بحثت في فعل المتعة الذي استند إلى مظاهر متصلة بطبيعة المنهج الذي ينظر به للنص، فهي متصلة بالخطاب ومنجذبة لدواعيه تارة⁽²⁾، ومؤسسه على محيطه الثقافي تارة أخرى، لكنها في كثير من الأحيان محكومة لحالة التحليل الوصفي التي ترتبط بمقاصديات المبدع مع تفعيل لبعض مفاهيم التلقي⁽³⁾، وربطها مع مقولات النقد الثقافي، وهي محكومة أيضا لمحاولة البرهنة على استثمار المنهج، لذا كان يلزمها إعادة النظر في النماذج المحللة، وطريقة هذا التحليل⁽⁴⁾، أما بعضها الآخر، فقد خرج إلى دائرة التركيز على التلقي البصري الباعث إلى التلقي الذهني الذي يتم من خلاله البحث عن تأويل لبعض الانزياحات التركيبية، والنمط الاستعاري بلغة لا يدل غموضها إلا على العجز عن الوصول إلى المقاصد وتوجيه الخطاب⁽⁵⁾.

ومن هنا يمكن القول: إن هذه التعليقات على الرغم من إضاعتها لبعض الجوانب الجمالية في النص الشعري، ووقوفها على بعض فنياته إلا أنها بقيت حبيسة التلقي في دائرته الأولى، بمعنى أن الجمالية مبنية على الأثر الذي يخلقه العمل الفني في المتلقي، ويدور حول التحليلات المجترأة التي لا تسهم في تشكيل الخطاب، وهو من جانب آخر توجه لا يشكل الكلية التي ينظر بها لفعل التلقي على أساس قيام عمليات

(1) دوليزلوبو مير، بنيوية مدرسة براغ، ترجمة حسام نايل، من كتاب: البنيوية والتفكيك،

مداخل نقدية مجموعة من الكتاب، أزمنة للنشر والتوزيع، ط1، 2007م، ص35.

(2) يمكن الإشارة في هذا الصدد لدراسة صلاح فضل الذي عد الحرية قيمة جمالية تتجلى في المظهر التقني الذي يفجر شعرية النصوص، ويحفز تأثيرها في المتلقي ليزيد من متعته . انظر: فضلالاح، جماليات الحرية في الشعر، أطلس للشعر والإنتاج، القاهرة، ط1، 2005م، ص5.

(3) قطوس، الإبداع الشعري وكسر المعيار.

(4) انظر: تعليق الناقد على المقطوعة الشعرية التي أخذها من قصيدة درويش وعنوانها (اللقاء الأخير في روما). قطوس، الإبداع الشعري وكسر المعيار، ص23-34.

(5) عبيد، محمد صابر، المغامرة الجمالية للنص الشعري، عالم الكتب الحديث، إربد، جدارا للكتاب العالمي، عمان، ط1، 2008م، ص235.

الفهم والإدراك التي تسهم في إنتاج النص، والوصول لدرجة امتلاكه؛ لأنها لا تخرج عن كونها لفتات سيميائية أو أسلوبية لم تخرج بصورة التفاعل الذاتي الذي تتطلبه طبيعة القراءة.

ولعل ما يمكن الإشارة إليه في هذا المضمار هو أن صدى قرأتها التأويل لم يتواصل في كثير من مواضعه لدى كثير من القراءات التي تبنت مثل هذا التوجه لعودتها إلى دائرة التفسير، والبحث عن المعنى الذي يفرض المحددات النصية كمشروع لصياغة النص شرحاً وتعليقاً، وهو ما ترفضه نظرية التأويل التي ترى أنه "إذا كان التأويل يعتمد على إخراج المعنى الخفي من النص فمن المنطقي أن تنتج عن هذا الفهم خسارة" (1). ومن الواضح أيضاً أن في ذلك مزاجاً بين هذه المحددات لتقديم رؤيا الإنتاجية، وهو بذلك قد يختلف عن بعض القراءات التي ارتكزت على تغليب البعد الشكلاني دون تفاعلها مع ذاتية المتلقي على الرغم من تبنيتها للجانب النظري، لكن هذا التبني كان منفصلاً عن حدود التطبيق، وما يمكن تسجيله عليها هو عدم عمقها، إذ بقيت قاصرة عن بلوغ هدفها (2).

-
- (1) لقد حدد إيذر طبيعة التأويل الذي يرى أنه لا يتوقف عند المعنى حسب . انظر: إيذر
وضعية التأويل، الفن الجزئي والتأويل الكلي، مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية
1992/6م، ص70. نقلاً عن: خضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص150.
- (2) قدم الزيود بحثاً في مجلة أم القرى تناول فيه جماليات التلقي عند درويش، وقد قصره على
بعض الظواهر الأسلوبية من مثل : التناص والحذف، وهو محاكاة مبسطة لما قدمه موسى
ربابعة في كتابه (جماليات الأسلوب والتلقي). انظر: الربابعة، موسى، المتوقع واللامتوقع :
دراسة في جماليات التلقي في كتاب : جماليات الأسلوب والتلقي، دراسة تطبيقية، مؤسسة
حمادة للدراسات الجامعية، إربد، ط 1، 2008م، ص99 وما بعدها ؛ وانظر: الزيود،
عبدالباسط المتوقع واللامتوقع في شعر محمود درويش: دراسة في جمالية التلقي، مجلة
جامعة أم القرى لعلوم الشريعة واللغة العربية وآدابها، ج18، ع37، جمادى الثاني
1427هـ، ص430.

3.2.4 لسانيات النص وانسجام الخطاب:

لقد أولت كثير من الدراسات النقدية التي تقارب النص تحت مسمى نظريات تحليل الخطاب أهمية كبرى لبعد التنقي على أساس تفعيل مجموعة من الأطروحات التي تحدد طبيعة النظر للنص، ودور المتلقي في تشييد الخطاب، والوصول إلى الأبعاد التأويلية الخاصة به؛ مما أسهم بتوليد توجه يفرق بين المعلم اللساني والخطاب على أساس هذا الحضور، فالخطاب هو من يخلق المتلقي ويحدده، ويكون ذاتا منتجة عندما يجد متلقيه⁽¹⁾.

ولعل ذلك يتجلى في حضور جانبيين مهمين في الأبعاد النصية: البعد الأول في الجانب اللساني ونصانية الملفوظ، والآخر في البحث عن وجوه التأويل الممكنة لهذه الجوانب، وذلك قائم على نظرة تفاعلية بين المبدع ومتلقيه على أساس ر صيد الافتراضات المسبقة المشتركة بين أطراف الخطاب، والوظائف التفاعلية والتفاعلية اللتان تؤديهما اللغة⁽²⁾، وهو ما يمكن من استثمار أدوات نقدية محددة؛ للكشف عن كثير من الجوانب الخاصة بالنص والخطاب، ولقد كان من بين هذه النظريات ما جاء به هالدي ورقية حسن في كتابهما: الاتساق في اللغة الإنجليزية (Cohesion in English)⁽³⁾ في جانب البعد اللساني، وما قدمه براون ويول في كتابهما: تحليل الخطاب (Discourse analysis)، إذ يُوظف الجهد العلمي بأدوات نقدية تخص المتلقي بالشيء الكثير؛ لأنها تركز على تأويل الملفوظ، والبحث عن انسجامه، "فالخطاب يفهم ويؤول حين يوضع في سياقه التواصلية زمانا، ومكانا، ومشاركين، ومقاما"⁽⁴⁾.

(1) انظر: ديانمكدونيل، مقدمة في نظريات الخطاب، ترجمة: عز الدين إسماعيل، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، ط1، 2001م، ص44.

(2) ويول، براون تحليل الخطاب، ترجمة: محمد لطفي الزليطني، ومنير التريكي، جامعة الملك سعود، 1997م، ص96؛ وانظر: ما جاء من حديث حول وظائف اللغة في نظريات تحليل الخطاب لدى براون ويول في كتابهما: براون ويول: ص2-4.

(3) Halliday and Ruqaiya Hassan, Cohesion in English, Longman, London, 1976.

(4) ويول، تحليل الخطاب، ص30.

ولقد تقاطعت هذه النظريات مع جهود تنظيرية وتطبيقية عربية تفاعل فيها علم اللسانيات، وعلم لغة النص، ونظريات تحليل الخطاب في جوانب قراءة النص الشعري الحديث⁽¹⁾؛ ذاك أن المعطى النصي الذي تتجلى فيه سمة ضعف التماسك على مستوى بنية اللغة يثير إشكالية في الفهم والاستقبال، ويستفز المتلقي لتفعيل آليات التأويل لديه، ومن ثم فإن النص يبقى نصا حتى يتلقاه المتلقون، ويؤوله المؤولون، ولا يكون النص خطاباً حتى يدخل تجربة التلقي والتأويل، ولا تأويل إلا بوجود المتلقي، عندئذ نحن أمام عشرات الخطابات التي تعود إلى نص واحد، وسبب تعددها هو كثرة المؤولين - المتلقين انطلاقاً من رؤية مفادها : إن كل نص قابل للتأويل هو نص منسجم⁽²⁾.

مثل هذه الأطر شكلت مرجعية مهمة للدور الذي يقوم به المتلقي، فهي تكشف عن فضاء نصي يتطلب الحضور الجمالي له؛ لأنه يبحث عن أدوار أخرى للخطاب، كما في فعل انسجام الخطاب، والأسئلة التي يثيرها، والإشكاليات التي يخلقها في مستوى يحكمه تعدد التأويلات؛ لتعدد زوايا النظر، ومن ثم فإن الحضور المنظم له يأتي بعد كشف الأطر النصية التي تحكم النص، وبناء أفق للتوقع بناءً على رصد الافتراضات المسبقة سواء ما كان موجوداً عند المبدع أو عند المتلقي⁽³⁾.

والواضح أن عناية بعض الدراسيين في هذا الجانب جاءت انطلاقاً من رؤيا حضور التلقي المفعّل لنظرية تحليل الخطاب، وقد شجعت على ذلك الطبيعة النصية لنص درويش، لذا نرى محمد خطابي يركز على جانب غياب المناسبة في الشعر الحديث، وسماته الباعثة إلى حد التعمية، ويقدم النموذج الدرويشي بوصفه نموذجاً لتجليات الظاهرة، ويتخذ منطلقاً لمقارنة إحدى سمات هذا الشعر مع نماذج شعرية

(1) انظر بعض القراءات التي أظمت لهذا الجهد في النقد العربي الحديث : خطابي، محمد، لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب ؛ وانظر: الرواشدة، سامح، في الأفق الأدوني، دراسة في تحليل الخطاب الشعري، دار أزمنا، عمان، ط1، 2006م.

(2) الرواشدة، في الأفق الأدوني، دراسة في تحليل الخطاب الشعري، ص10-11.

(3) ويول، تحليل الخطاب، ص96.

قديمة تزودنا بمعلومات ضافية عن سياق النص، فقد حلل المقطع الشعري الذي يقول فيه درويش:

ولي موجةً خَطَفَتْها النَّوارِسُ
لي مَشْهَدِي الخاص
لي عُشْبَةٌ زائِدة
ولي قمرٌ في أَقاصِي الكلام
ورزقُ الطُّيورِ، وزيتونةٌ خالدة⁽¹⁾

غير أن جانب الطرح جاء باتباع فروض جديدة، وآليات محددة، إذ بدت لحظة المفارقة النقدية في حضور البعد الذي ينبئ باستبعاد حضور مبدأ المناسبة التي بقي النص تحت سطوتها، وهذا ما يظهر في مقاطع بعض النصوص التي كان حضورها في سياق تأكيد رؤيا أهمية هذا الحضور في تحليل الشعر القديم، وغيابه في كثير من النماذج في الشعر الحديث، فهو يرى أنه يُلقى إلى القارئ بشكل مفاجئ دون أدنى مقدمات سياقية تساعده على الفهم والتأويل⁽²⁾، ومن ثم فإن البعد اللساني يدعم حضور البعد التداولي الذي يدفع المتلقي لإجراء عمليات الافتراض والاختبار والتخمين، وهذه أسئلة قد تقدمنا خطوات نحو معرفة طبيعة الأداء الذي يقدمه المبدع، ويتجلى في نصه دونما الاحتكام إلى الواقعة الاجتماعية حسب، وحين يقدم حاتم الصكر قراءته لقصيدة درويش (ملهاة الفضة مأساة الذهب)⁽³⁾ يستند إلى الأسس اللسانية التي منحت أدلة على محددات دلالية بعكس ما ذهب إليه محمد خطابي في بعد البرهنة، فهو يكشف عن جوانب البنية اللسانية، والممكنات الخاصة التي يقدمها القارئ على أساس الأبعاد المعرفية، وتفعيل نمط الإحالة، وما يثيره من مستويات التلقي، لكنه مع ذلك بقي محكوما لبنية القصيدة، وهو يمازج بين الأبعاد الأسلوبية والواقعية، ويتعداها أحيانا إلى الأبعاد التأويلية، والغريب في القراءة تعـ ليلها لصعوبة فصل صوت درويش ووعيه عن أصوات شخصياته ووعياها، إذ يذهب إلى أن سبب

(1) درويش، الأعمال الشعرية الكاملة، ورد أقل، ص488.

(2) خطابي، لسانيات النص مدخل لانسجام الخطاب، ص300.

(3) الصكر، ما لا تؤديه الصفة المقتربات اللسانية والأسلوبية والشعرية، ص107.

ذلك هو "الاحتكام لخصوصية قضية ذات هيمنة عالية يؤمن بها الشاعر ويكتب من أجلها، وتلبية لخصوصية فنية تقتضيها شعرية قصيدة درويش ذات الطابع الإنشادي"⁽¹⁾، وهذا ما يجعل القراءة تقترب من البعد العام للتلقي مع أنها تقترب أكثر من الجوانب اللسانية.

والفرق بين القراءتين هو أن هدف التحليل في المقتربات اللسانية قد يختلف من ناقد لآخر، فالقراءة الأولى تأتي في صدد بحث المتلقي عن محددات تستفز المتلقي للبحث عن دور لانسجام الخطاب بناء على محددات نصية، بينما تقف الأخرى في إطار تحديد المرجعيات، والوقوف على حدود المعاني، وإبراز الخطاب من خلال مرجعياته النصية، ولم يتعد دورها للبحث في الانسجام الكلي للخطاب وإنتاجه.

إن التوجه نحو تحليل الخطاب انطلاقاً من الفعل اللساني يمنح المتلقي فاعلية على درجة كبيرة من الأهمية، لأننا ننصرف بأذهاننا نحو الكشف عن العلاقات الخفية، أو الفجوات المكشوفة، أو التناقض الظاهر، وقد ينطلق ذلك ضمن مستويات مختلفة تبدأ من الجملة، وتنتهي بالنص، لكن المهم في ذلك أن تستدعي النصوص المنهج دونما أن يفرض عليها، وهو توجه لمسنا كثيراً من منطلقاته في قراءة سامح الرواشدة⁽²⁾ التي أشارت إلى مناطق العمى في النص الدرويشي، وهي مكونات لسانية من مثل الإحالات، والحذف.

وقد حضر هذا التوجه في قراءات أخرى⁽³⁾ أفادت من بعض الجهود التطبيقية المستثمرة في قراءة النص الشعري وفق نظريتي: الاتساق والانسجام، وكان التركيز منصبا على محاولة استثمار ما يخلقه الجانب اللساني ضمن آليات محددة أهمها: الإحالات، والاستبدال، والحذف، والتأخذ المعجمي، والانقطاع، وذهبت إلى رصد تماسك النص الدرويشي في واحد من دواوين درويش هو: أحد عشر كوكبا، بوصفه نصاً واحداً، وقد أنبأت هذه الآليات عن حضور ضعف التأخذ اللساني الذي استدعى حضوراً آخر لنظريات الانسجام التي قدم في ظلها المتلقي تحليلاً يستند إلى آليات

(1) الصكر، ما لا تؤديه الصفة المقتربات اللسانية والأسلوبية والشعرية، ص111.

(2) الرواشدة، إشكالية التلقي والتأويل.

(3) الخوادة، تحليل الخطاب الشعري، ثنائية الاتساق والانسجام في ديوان أحد عشر كوكباً.

نقدية نأت بنفسها عن الأحكام الانطباعية، لإثبات وحدة الخطاب داخل قصائد الديوان، ودور المتلقي في تشييده⁽¹⁾.
مما سبق يتضح التضارب والتداخل في استثمار المنهجية التي مزجت بين الالتزام بالمنهج والخروج عنه، ومحاولة المزاجية في المرجعيات النقدية، مما سمح بحضور تضاربات كثيرة في الوصول إلى مقاصد النص، وتغيب جوانب متعددة منه.

الخطوة الأداة، تحليل الخطاب الشعري، ثنائية الاتساق والانسجام في ديوان أحد عشر كوكباً ، ص8-9.

الخاتمة:

في نهاية المطاف ومن خلال جولتنا مع الحركة النقدية حول تجربة درويش الشوية يمكن القول : إن نضج هذه التجربة كان من أهم العوامل التي قادت للحراك المتسع في جانب تعدد الأطر والمنهجيات التي استثمرها النقاد لمعالجة النص، إذ نلاحظ اختياراً مقصوداً لطبيعة النص الذي تعالجه القراءات، وهو ما نجم عنه تعدد القراءات للنص الواحد، ذلك أننا أما م تعدد المرجعيات، واختلاط الأفهام، وهو انعكاس طبيعي للتباين والتدافع الذي شهدته الحركة النقدية سواء أكانت غربية أم عربية.

ولعل فعل التدافع والتباين هو السمة الغالبة على استثمار الاتجاهات النقدية، إذ جاء تطبيقها وفق طبيعة التوجه الذي يسعى إليه الناقد، إذ نجد أن الاتجاه البنيوي استطاع أن يفعل كثيراً من الانجازات التي قدمت إضاءات مهمة للنص الشعري الدرويشي، وبخاصة في جانب تحرره من سلطة المؤلف، والتوجه نحو الداخل النصي، وكشف بناء الدلالية، ومناقشة أبعاده الإيقاعية، والإشارة إلى الروابط بين الأبعاد الدلالية والإيقاعية، وقد استأثر الاتجاه البنيوي الشكلي بكثير من تفاصيل المنهج، نتيجة المزوجة بين البعد الشكلي والبنيوي، وتوجه البحث للكشف عن شعرية النص من خلال القوانين التي تحدد أدبية الأدب، فأبرزت قضايا مهمة تعلق في الأبعاد الجمالية لكثير من النصوص، فبحثت القراءات مظاهر تحقق الشعرية، وتمت المزوجة بين التصورات اللغوية والبلاغية العربية، وتعددت المرجعيات التي كان أبرزها ما قدمه رومان ياكبسون وجيرار جنيت، وجان كوهن، وزوج النقاد بين الشعرية والأسلوبية كما هو عند مصطفى السعدني وصلاح فضل، وتعددت فعل تحديد الشعرية بناء على محددات رؤيوية، أو شكلية، أو تعبيرية، وخرجت المحددات إلى مناقشة قضايا الرؤيا، وأبرزت شعرية الإيقاع من خلال النصوص حيث برزت ظواهر متعددة من مثل: التدمير، وتعدد القوافي، والتكرار، كما تجلت الشعرية في إبراز بعض مواطن الانزياح في النص الشعري بأبعاده المتعددة على مستوى الجملة الشعرية، وعلى مستوى التركيب، وفي مقابل هذا التفعيل نجد اتجاهات يبحث الشعرية من خلال القوانين العامة التي حكمت شعرية النصوص الشعرية

الحديثة، ولم يكن ضابطه في ذلك الالتزام بالمنهج، وإنما شاع التضافر المنهجي كما أوضحنا في بحث الشعرية عند محمد بنيس وحاتم الصكر . وقد ظهر الخلط البارز في المزوجة بين المنهج البنيوي والواقعة الاجتماعية وتم التركيز على ربط البنيات الشعرية بأحداث واقعية، مما جعل بعض القراءات تتجاوز مرحلة البنية الاجتماعية إلى مفهوم الانعكاس وقد تجلى ذلك عند تطبيق البنيوية التكوينية التي قدمها جولدمان.

غير أنه يمكن القول : إن أشكال تفعيل الاتجاه البنيوي من قبل نقاد درويش قد تعددت، وخضعت لكثير من الاجتهادات التي وامت بين الداخل والخارج، وكان النزوع نحو البحث عن المعنى هو هاجس كثير من الدراسات، ولعل هذا ما يعزز مقولة إن محاولة استحداث النموذج البنيوي في تجربة درويش قد تحل كثيراً من القوانين الصارمة التي تحاول أن تجعل للنص سلطة مطلقة، وانتهجت منهجيات مالت لتناول جزئيات اختصت ببنية الدلالة، وأخرى ببنية الإيقاع ، وبعض آخر ببنية الصورة، وقلما توصلت الدراسات لبنية مكتملة على الرغم من توجه بعض ضاهي للربط بين البنية الإيقاعية والبنية الدلالية، ذاك أن الهدف كان يتجه إلى محاور شكلية لم تحقق معنى التضافر بين البنيات.

وفي البعد السيميائي وظفت كثير من المقولات التي قدمها المنهج في تحليل النماذج الشعرية، إذ تم تفعيل مبدأ الدال والمدلول، والمزج بين الأبعاد اللغوية وغير اللغوية، وقد تمظهرت هذه المعطيات في قراءات نقدية خضعت لاعتبارات متعددة وفقاً لآليات التفعيل التي كانت في أغلب الأحيان مركزة حول المعنى عن طريق الإشارات المحفزة لفعل التلقي على الرغم من عدم تبنيها للمنهج بكل تجلياته النظرية، فنظام العلامات متداخل ومتشعب بين مناهج النقد الأخرى، ومتلقوه مختلفو الثقافات، وقد ربطت بعض القراءات بين العلامة ومتعلقاتها في النص، فربطها بعضهم بالموثرات الخارجية، وفسروها في ضوء الفهم الجزئي المتعلق بالمضمون، وبالذات الظاهرية انتهت العلامة بوظيفة التواصل، وفهمت في إطار الأبعاد السياقية مما أسهم في أن تنأى الدراسات بالمعنى النصي عن التحليل، ذاك أن النص أصبح مرهوناً بإيصال الرسالة التي يحملها.

في مقابل ذلك نجد دراسات فعلت كثيراً من جوانب المنهج ، فكان التداخل بين العلامة وتأويلها، وحضرت العلامات اللغوية وغير اللغوية، و استثمرت بعض القراءات الفضاء البصري، وتوصلت إلى نتاج مرضية من خلال سيمياء العنوان، فالعنوان دال يجسد حالة الوعي بصناعة الشعر في التفكير الإبداعي لدى درويش، وهذا الفعل يبرز مبدأ القصدية، ويستوجب حضور فعل فك رموز العمل الشعري، غير أن مشكلة بعض الدراسات تجلت في ربط العلامة بالسياق الخارجي وتفسيرها بناء على هذا الحضور.

أما التناص فقد اشتمل على أكثر من نمط مثل التناص الديني والتناص التاريخي، وقد ركزت الدراسات على إبراز أبعاده المضمونية، وتباينت الدراسات في نظرتها له، فمنها من تعمقت، ومنها من نظرت له بسطحية واضحة، وخط بعضهم بين وظائفه، وتم تحميل النص الشعري في بعض الأحيان ما لا يتحمله، وخط بين المرجعيات الدينية والتاريخية والأسطورية، وبحثت تحولات التناص من وجهة نظر خارجية كما في قراءة كل من خالد الجبر وحافظ المغربي.

أما اتجاه ما بعد البنيوية فقد جاء انعكاساً للانغلاق النصي الذي فرض على النصوص، وبدا التحرر بانتهاج البحث عن آليات جديدة للنقد النصي، وقد بدأت الحركة بالنقد التفكيكي الذي كان أقل تطبيقاً في المشهد الشعري، وبدا مرتكزاً على كثير من المقولات التي قدمها كل من سوسور وجاك دريدا ورولان بارت، إذ فهم ضمن اتجاهين: يتحدد أولاهما في الإطار البنيوي، وأما الثاني فيتحدد في فهمه على أساس البعد التحليلي، وقد تجلت مظاهره في التركيز على الأبعاد الجالية، وتفعيل القضايا البلاغية، وأغفلت فلسفته التي قام عليها، فكانت محاولات عبد الله الغدامي مسكونة بالبحث عن البنية، وانتهاج أطر التحليل، والاعتماد على ما جاء به رولان بارلئفاً كمال أبو ديب فقد كان أكثر وضوحاً في قضية رفض المركزية إلا أنه جهده بقي مقصوراً على هود الجمالية، والبرهنة على حدود المنهج. وقد نلحظ في هذا الجانب غياب آليات النقد التفكيكي وعد وضوحها.

غير أن الجانب الواعي في كثير من القراءات هو إبراز حرية العلامة من خلال البعد النصي، والتركيز على تعددية القراءة للنص الواحد ، ومع ذلك فإن المحاولات التي قدمت لا زالت في طور البدايات.

أما في جانب استثمار نظرية التلقي فقد تضاربت الدراسات وتداخلت في استثمار المنهجية، فحاولت بعض المزاوجة بين المرجعيات النقدية، مما سمح بحضور تضاربات كثيرة في الوصول إلى مقاصد النص، وتغييب جوانب متعددة مؤمها الأخرى فقد وقفت على جوانب تطبيقية واعية تجلت في استغلال مفهوم أفق التوقعات، والإنتاجية، والتأويل، والبحث عن انسجام الخطاب، وبدت جدية المعالجة في الكفاءة المعرفية واللغوية والفكرية لذات الناقد وتفعيلها في الإطار النصي.

ومهما يكن فإن كثيراً من نتائج المشهد النقدي بقيت حاضرة بين طيات هذه لرسالة، ولم يسمح المجال لبسطها، وهي بحاجة إلى معاينتها في موضعها التطبيقي، ويبقى أن أقول إن جهداً كهذا ما هو إلا إضاءة تحتاج إلى متابعة ورعاية وجهد جماعي لحضور كثير من المعطيات المجسدة لفعل التباين والتضارب الذي يحكم منظومة الحدائثة قبل أن يحكم منظومة النقد الأدبي.

المراجع

أ. المراجع العربية:

- إبراهيم، عبدالله وآخرون . (1990م) معرفة الآخر، مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت.
- إبراهيم، نبيلة. (1981م).البنوية من أين ... وإلى أين..؟، مجلة فصول ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، المجلد الأول، العدد الثاني، ص77.
- إبراهيم، نبيلة. (1984م). القارئ في النص نظرية التأثير والاتصال، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، المجلد الخامس، العدد الأول، ص103.
- ابن حميد، رضا. (1996م). الخطاب الشعري الحديث، من اللغوي إلى التشكيل البصري، مجلة فصول، مجلد15، ع2، ص100.
- أبو ديب، كمال. (1979م). جدلية الخفاء والتجلي، دراسات بنوية في الشعر ، ط1، دار العلم للملايين، بيروت.
- أبو ديب، كمال. (1981م). في البنية الإيقاعية للشعر العربي، نحو بديل جذري لعروض الخليل ومقدمة في علم الإيقاع المقارن ، ط2، دار العلم للملايين، بيروت.
- أبو ديب، كمال. (1984م). الحداثة، السلطة، النص، مجلة فصول، الهيئة العامة المصرية للكتاب، القاهرة، مجلد4، عدد3، س34-35.
- أبو ديب، كمال. (1990م).أنهاج التصور والتشكيل في العمل الأدبي ، الأعلام، العدد4، نيسان، ص20.
- أبو ديب، كمال. (1997م). جماليات التجاور أو تشابك الفضاءات الإبداعية، ط1، دار العلم للملايين، بيروت.
- أبو زيد، حامد نصر. (1992م). إشكالية القراءة وآليات التأويل ، ط2، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء.

أبو هشهش، إبراهيم. (2000م). الطائر الأخضر في الإبداع الشعبي وفي نصين ليحيى يخلف ومحمود درويش، أبحاث اليرموك، المجلد 18، العدد 1، ص173.

أبو هشهش، إبراهيم. (د.ت). المكون التناسلي في الصورة الشعرية عند محمود درويش، من كتاب زيتونة المنفى، دراسات في شعر محمود درويش، ط 1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت.

أبو هيف، عبدالله. (د.ت). نظرية التلقي في النقد الأدبي الحديث، من كتاب: تحولات الخطاب النقدي المعاصر، ط1، عالم الكتب الحديثة، إربد.

أحمد، محمد فتوح. (1978م) الرمز والرمزية في الشعر المعاصر ، ط2، دار المعارف، القاهرة.

أحمد، محمد فتوح. (1981م). الشكلية.. ماذا تبقى منها، مجلة فصول، المجلد الأول، العدد الثاني، ص161.

أدونيس. (1985م). سياسة الشعر، دار الآداب، بيروت.

أدونيس. (2005م). زمن الشعر، ط6، دار الساقي، بيروت.

إسماعيل، عز الدين. (1994م). الشعر العربي المعاصر، قضايا وظواهره الفنية والمعنوية، ط5، المكتبة الأكاديمية، القاهرة.

التوسير، لوي. (1985م). البنية ذات الهيمنة : التناقض والتنافؤ تقديم وترجمة : فريال جبوري غزول، مجلة فصول، الهيئة المصرية، القاهرة، العدد 3، ص45.

أوكان، عمر. (1991م) رحلة الكتابة أو مغامرة الكتابة لدى بارت ، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء.

إيرليخ، فكتور. (2000م). الشكلانية الروسية، ط1 ترجمة الولي محمد ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء.

إيزر، فولفجانج. (1998م) عمليات القراءة، مقاربة ظاهر آتية، ترجمة علي عفيفي، مجلة فصول، المجلد السادس عشر، العدد الرابع، ص344.

إيكو، أمبرتو. (2000م). الأثر المفتوح، ط2، ترجمة: عبدالرحمن بو علي، دار الحوار، اللاذقية.

إيكو، أمبرتو. (2002م) للتأويل بين السيميائية والتفكيكية ، ط1، ترجمة: سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء.

إيكو، أمبرتو. (2007م). العلامة لتحليل المفهوم وتاريخه)، ط1، ترجمة: سعيد بنكراد، ومراجعة: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، بيروت.

بارت، رولان. (1986م) مبادئ في علم الأدلة ، ترجمة محمد البكري، الدار البيضاء.

بارت، رولان. (1992م). لذة النص، ط1، ترجمة: منذر عياشي، دار لوسوي، باريس.

بارت، رولان. (1999م). هسهسة اللغة، ط1، ترجمة: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب.

بارت، رولاند. (1994م). نقد وحقيقة، ط1، ترجمة: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري.

بارط، رولان. (1993م). درس السيميولوجيا، ط2 ترجمة : عبدالسلام بن عبدالعالي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء.

باروت، محمد جمال. (1991م). الحداثة الأولى، ط1، منشورات اتحاد كتاب وأدباء الإمارات، الشارقة.

باروت، محمد جمال. (1998). مفهوم الرمز الديناميكي وتجليته في الشعر الفلسطيني الحديث (محمود درويش نموذجاً) من كتاب زيتونة المنفى ، دراسات في شعر محمود درويش، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1.

البازعي، سعد؛ الرويلي، ميجان. (1995م). دليل الناقد الأدبي ، ط1، مكتبة الملك فهد الوطنية.

بغورة، الزواوي. (2007م). العلامة والرمز في الفلسفة المعاصرة، عالم الفكر، العدد الثالث، مج35، ص98.

- بنحدو، رشيد. (1994م). العلاقة بين القارئ والنص في التفكير الأدبي المعاصر، **مجلة عالم الفكر**، الكويت، مجلد 23، العددان الأول والثاني، ص 489.
- بنفست، إميل. (1981م). السيميولوجيا واللغة، ترجمة : سيزا قاسم، **مجلة فصول**، مج 1، ع 3، ص 57.
- بنكراد، سعيد. (2005م) **للسيميائيات والتأويل، مدخل لسيميائيات بورس** ، مؤسسة تحديث الفكر العربي، الدار البيضاء، ط 1.
- بنكراد، سعيد. (2007م). السيميائيات النشأة والموضوع، **عالم الفكر**، العدد 3، المجلد 35، ص 13.
- البنكي، محمد أحمد. (2005م). **دريدا عربياً، قراءة التفكيك في الفكر النقدي العربي**، ط 1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت.
- بنيس، محمد. (1981م) **الشعر العربي الحديث، بنياته و إبدالاتها، مجلة فصول**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، المجلد الأول، العدد الثاني، ص 204.
- بنيس، محمد. (1985م). **ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقارنة بنيوية تكوينية**، ط 2، دار التنوير، بيروت.
- بنيس، محمد. (2001م) **لشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها** ، ط 1، ج 3، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء.
- بياجيه، جان. (1982م). **البنوية**، ط 3، ترجمة: عارف منيمه، بشير أبو بري، منشورات عويدات، بيروت.
- بيضون، حيدر. (1991م) **محمود درويش شاعر الأرض المحتلة** ، ط 1، دار الكتب العلمية، بيروت.
- ثامر، فاضل. (1988م). القصيدة والنقد سلطة النص أم سلطة القراءة، **مجلة الأقاليم**، السنة الثالثة والعشرون، العدد الأول، ص 9.
- ثامر، فاضل. (1994م). **اللغة الثانية، في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث**، ط 1، المركز الثقافي العربي، بيروت.
- الجابري، محمد عابد . (1984م). **أزمة الإبداع في الفكر العربي المعاصر، أزمة ثقافية أم أزمة عقل**، **مجلة فصول**، مجلد 4، عدد 3، ص 112-113.

الجابري، محمد عابد. (د.ت). **الخطاب العربي المعاصر دراسة تحليلية نقدية** ، مركز دراسات الوحدة العربية، ط5، دار الطليعة، بيروت.

الجاحظ عمرو بن بحر . (1969م). **الحيوان**، ط3، تحقيق: عبدالسلام هارون، دار الكتاب العربي، بيروت، ج3.

الجبر، خالد. (2004م). **تحولات التناص في شعر محمود درويش ترائي سورة يوسف نموذجاً**، ط1 منشورات جامعة البتراء، عمادة البحث العلمي، عمان.

جبر، سعيد. (د.ت). **تطور الدلالة اللغوية في شعر محمود درويش**، (د.ن). الجزائر، محمد فكري. (2001م) **الخطاب الشعري عند محمود درويش** ، ط1، إيتراك للنشر والتوزيع، القاهرة.

الجزار، محمد فكري . (2001م) **لسانيات الاختلاف، الخصائص الجمالية لمستويات بناء النص في شعر الحدائة** ، ط1، إيتراك للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة.

جفرسون، آن روبي ، وديفد. (1992م) **النظرية الأدبية الحديثة، تقديم مقارن** ، ترجمة: سمير مسعود، منشورات وزارة الثقافة، دمشق.

الجوة، أحمد. (2006م). **إنشائية رومان ياكوبسن : أسسها ومصطلحاتها، مجلة أبحاث اليرموك، المجلد24، العدد2، ص20.**

جين ب، تومبكنز. (1999م). **نقد استجابة القارئ من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية**، ترجمة: حسن ناظم، المجلس الأعلى للثقافة، بغداد، ط1.

جينيت، جيرار. (1986م) **مدخل لجامع النص** ، ط2، ترجمة: عبدالرحمن أيوب، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء.

حسن، عبدالكريم. (1994م). **الدرويش يخضرّ فوق جذع السنديان، مجلة المعرفة، عدد371، ص124-161.**

حسين، راشد. (2004م). **الأعمال الشعرية**، ط2، مكتبة كل شيء، حيفا. حمر العين، خيرة. (2001م) **شعرية الانزياح، دراسة في جماليات العدول** ، ط1،

مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية والنشر، إربد.

- حمودة، عبدالعزيز. (1998م). المرايا المحدبة : من البنيوية إلى التفكيك، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، العدد232، ص181.
- الحناش، محمد. (1980م). البنيوية في اللسانيات ، ط1الحلقة الأولى، دار الرشاد الحديثة، الدار البيضاء، ط1.
- خريس، أحمد. (د.ت). قصيدة الهدهد مقاربات للمرجعيات وتقلبات الدلالة، من كتاب زيتونة لمنفى دراسات في شعر محمود درويش ، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت.
- خضر، ناظم عودة. (1997م). الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ط1، دار الشروق، عمان.
- خطابي، محمد. (1991م). لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء.
- الخطيب، حسام. (1997م). تقنية النص التكويني ومغامرة مع نص درويشي، من كتاب الشعر العربي في نهاية القرن ، ط1، تحرير وتقديم: فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت.
- الخطيب، يوسف. (1968م). ديوان الأرض المحتلة ، ط1، دار فلسطين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق.
- الخلايلة، محمد. (2004م). مراوغة اللغة (قراءة في نماذج من ديوان لماذا تركت الحصان وحيداً لمحمود درويش)، مجلة جامعة عدن للعلوم الاجتماعية والإنسانية، المجلد السابع، العدد13، ص21.
- خليل، إبراهيم محمود. (2003م) النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك ، ط1، دار المسيرة، عمان.
- الخالدة، فتحي. (2006م) تحليل الخطاب الشعري ، ثنائية الاتساق والانسجام في ديوان أحد عشر كوكباً، ط1، أزمنة للنشر والتوزيع، عمان.
- خوجة، غالية. (2003م) قلق النص، محارق الحداثة ، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت.

خوري، إلياس. (1986م) دراسات في نقد الشعر ، ط3، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت.

دايك، فان. (2000م). النص والسياق ترجمة عبدالقادر قنيني، إفريقيا الشرق، المغرب.

درويش، أحمد. (1984م). الأسلوب والأسلوبية، مدخل في المصطلح وحقول البحث ومناهجه، فصول، المجلد الخامس، العدد الأول، ص67.

درويش، محمود. (1969م). أنقذونا من هذا الحب القاسي، مجلة الآداب، العدد الثامن، ص5-6.

درويش، محمود. (2003م). الأعمال الشعرية الكاملة، ط1، دار الهدى، عمان.

دريدا، جاك. (1986م) الاختلاف المرجأ، ترجمة : هدى شكري عياد، مجلة فصول، الهيئة المصرية، المجلد السادس، العدد الثالث، ص6.

دريدا، جاك. (1988). الكتابة والاختلاف، ط1، ترجمة: كاظم جهاد، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء.

دوليزل، لوبو مير. (2007م) بنيوية مدرسة براغ ، ط1، ترجمة حسام نايل ، من كتاب: البنيوية والتفكيك، مداخل نقدية مجموعة من الكتاب، أزمنة للنشر والتوزيع، عمان.

دي مان، بول. (2000م). العمى والبصيرة ، مقالات في بلاغة النقد المعاصر، تحرير فلاد غوزيتش، ترجمة : سعيلاغامي، المجلس الأعلى للثقافة ، المغرب.

ديان، مكدونيل. (2001م). مقدمة في نظريات الخطاب، ط1، ترجمة: عز الدين إسماعيل، المكتبة الأكاديمية، القاهرة.

راي، وليم. (د.ت). المعنى الأدبي، من الظاهرية إلى التفكيكية ، ط1، ترجمة : يونيل عزيز، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد.

ربابعة، موسى. (2008م). جماليات الأسلوب وتلقي، دراسة تطبيقية ، ط1، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية، إربد.

- الرباعي، عبدالقادر. (1999م). **جماليات المعنى الشعري، التشكيل والتأويل**، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت.
- الربيعات، عمر. (2006م). **الأثر التوراتي في شعر محمود درويش**، ط1، دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع، عمان.
- الرواشدة، سامح. (1995م). **القناع في الشعر العربي الحديث، دراسة في النظرية والتطبيق**، ط1، مطبعة كنعان، إربد.
- الرواشدة، سامح. (2001م). **إشكالية التلقي والتأويل، دراسة في الشعر العربي الحديث**، ط1، أمانة عمان.
- الرواشدة، سامح. (2006م). **في الأفق الأدوني، دراسة في تحليل الخطاب الشعري**، ط1، دار أزمنة، عمان.
- رواينية، الطاهر. (2007م). **سيمائيات التواصل الفني، مجلة عالم الفكر، العدد الثالث، المجلد 35، ص 250.**
- رومية، وهب أحمد. (1996م). **شعرنا القديم ونقدنا الحديث، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، عدد 207، ص 21.**
- الزعبي، أحمد. (1995م). **الشاعر الغاضب محمود درويش دلالة اللغة وإشاراتنا وإحالاتها**، ط1، دار الكندي، إربد.
- الزعبي، أحمد. (2000م). **النص الغائب نظرياً وتطبيقياً**، ط2، مؤسسة عمون للنشر والتوزيع، عمان.
- الزهراني، معجب. (1997م) **لنقد الجمالي في النقد الألسندي، قراءة لجماليات الإبداع وجماليات التلقي كما يطرحها كتاب (الخطيئة والتكفير) لعبدالله الغدامي، مجلة فصول الهيئة المصرية العامة للكتاب، المجلد 15، العدد الرابع، ص 193.**
- زيما، بيير. (1996م). **التفكيكية دراسة نقدية**، ط1، تعريب: أسامة الحاج، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت.

- الزيود، عبدالباسط. (1427هـ). المتوقع واللامتوقع في شعر محمود درويش: دراسة في جمالية التلقي، مجلة جامعة أم القرى لعلوم الشريعة واللغة العربية وآدابها، ج12، عدد37، ص430.
- سامي، سحر. (1999م). التناص الديني في شعر محمود درويش، من كتاب: محمود درويش المختلف الحقيقي، دار الشروق، عمان، ط1.
- ستاروبينسكي، جان وآخرون. (2000م). في نظرية التلقي، ط1، ترجمة: غسان السيد، دار الغد، دمشق.
- ستروس، كلود ليفي. (1977م). الأنثروبولوجيا البنيوية، ترجمة: مصطفى صالح، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق.
- ستروس، كلود ليفي. (1984م). العقل البري، ترجمة: نظير جاهل، بيروت، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع.
- ستروك، جون. (1996م). البنيوية وما بعدها من ليفي ستروس إلى دريدا، ترجمة: محمد عصفور، عالم المعرفة، الكويت، العدد206، ص11.
- السرغيني، محمد. (1987م). محاضرات في السيميولوجيا، ط1 دار الثقافة، الدار البيضاء.
- السعافين، إبراهيم. (2007م). لهب التحولات، دراسات في الشعر العربي الحديث، ط1، دار العالم العربي للنشر والتوزيع، دبي.
- السعدني، مصطفى. (1987م). البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، منشأة المعارف، الإسكندرية.
- السعدني، مصطفى. (1991م). التناص الشعري، قراءة أخرى لقضية السرقات، دار المعارف، الإسكندرية.
- سعيد، إدوارد. (1998م). تلاحم عسير للذاكرة، من كتاب زيتونة المنفى، دراسات في شعر محمود درويش، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت.
- سعيد، إدوارد. (2000م). العالم والنص والناقد، ترجمة: عبد الكريم محفوظ، اتحاد الكتاب العرب، دمشق.

- سلدن، رامان. (1991م). **النظرية الأدبية المعاصرة** ، ط1، ترجمة: جابر عصفور، دار الفكر للدراسات والنشر، القاهرة.
- سليمان، نبيل. (1983م) **مساهمة في نقد النقد** ، ط1 دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت.
- سوسور، فردينان دي. (1988م). **علم اللغة العام** ، ترجمة: يوثيل يوسف عزيز، بيت الموصل، بغداد.
- سيرفوني، جان. (1998م). **الملفوظية**، ترجمة: قاسم المقداد، منشورات اتحاد الكتاب العرب.
- شادلي، المصطفى. (2007م). في سيميائيات التلقي، **مجلة عالم الفكر**، العدد الثالث، المجلد 35، ص 206.
- شاهين، ذياب. (2004م). **التلقي والنص الشعري، قراءة في نصوص شعرية معاصرة من العراق والأردن وفلسطين والإمارات** ، ط1، دار الكندي، للنشر والتوزيع، إربد.
- الشرع، علي. (1989م). **التفكيكية والنقاد الحداثيون العرب، دراسات المجلد 16**، العدد الثالث، ص 197-199.
- الشرع، علي. (2000م). **إستراتيجية القراءة منهج نقدي، قصيدة محمود درويش "أمشاط عاجية"**، علامات في النقد، ج37، مجلد10، ص159.
- الشنطي، محمد صالح . (1987م). **خصوصية الرؤيا والتشكيل في شعر محمود درويش، مجلة فصول**، ص144-145.
- الشنطي، محمد صالح. (2002م). **أحد عشر كوكباً على آخر المشهد الأندلسي، علامات في النقد**، ج44، م11، ص816.
- شولز، روبرت. (1977م). **البنوية في الأدب** ، ط7، ترجمة: حنا عبود، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق.
- شولز، روبرت. (1994م). **السيمياء والتأويل**، ط1، ترجمة: سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت.

الشيخ، خليل. (2001م). جدارية محمود درويش بين تحرر الذات ووعي التحرر منها، مجلة نزوى، مؤسسة عمان للصحافة والأخبار مسقط، العدد 25، ص 109.

الشيخ، خليل. (2005م). السيرة والمتخيل، قراءة في نماذج عربية معاصرة، ط1، أزمنة للنشر والتوزيع، عمان.

صالح، بشرى. (2001م). نظرية التلقي، أصول... وتطبيقات، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء.

صدار، نور الدين. (2009م) دخل إلى البنيوية التكوينية في القراءات النقدية المعاصرة، عالم الفكر، الكويت، العدد 1، المجلد 38، ص 83.

السكر، حاتم. (1993م). ما لا تؤديه الصفة، المقتربات اللسانية والأسلوبية والشعرية، ط1، دار كتابات، بيروت.

السكر، حاتم. (1994م). كتابة الذات دراسات في وقائعية الشعر، ط1، دار الشروق، بيروت.

السكر، حاتم. (1999م). مرايا نرسييس، الأتماط النوعية والتشكيلات البنائية لقصيدة السرد الحديثة، ط1، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت.

طودوروف، تريفيطان. (1990م). الشعرية، ط2 ترجمة: شكري المبخوت، ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء.

عباس، إحسان. (2001م) اتجاهات الشعر العربي المعاصر، ط3، دار الشروق عمان.

عبدالعزیز، أحمد. (1983م). أثر فديريكو جارتيا لوركا في الأدب العربي المعاصر، مجلة فصول، المجلد الثالث، العدد الرابع، ص 95.

عبدالمطلب، محمد. (1998م) تطور تجربة محمود درويش الشعرية، من كتاب زيتونة المنفى، دراسات في شعر محمود درويش، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت.

عبيد، كريم. (2005م) محمود درويش في مرآة النقد العربي المعاصر، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة دمشق.

- عبيد، محمد صابر . (2001م). **القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية**، ط1، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق.
- عبيد، محمد صابر . (2008م). **المغامرة الجمالية للنص الشعري**، ط1، عالم الكتب الحديث، إربد، ودار الكتاب العالمي، عمان.
- عثمان، اعتدال. (1988م). **إضاءة النص**، ط1، دار الحداثة، بيروت.
- عجينة، محمد. (2004م). **حفريات أدبية في شعر محمود درويش**، مشروع قراءة في قصيدة الهدهد، ألف، **مجلة البلاغة المقارنة**، القاهرة، العدد24، ص89.
- عدمان، عزيز. (2004م). **قراءة النص الأدبي في ضوء فلسفة التفكيك**، **عالم الفكر**، العدد2، المجلد33، ص66.
- عروي، محمد إقبال. (2009م). **مفاهيم هيكلية في نظرية التلقي**، **عالم الفكر**، العدد3، المجلد37، ص60.
- عزام، محمد. (1996م). **النقد والدلالة، نحو تحليل سيميائي للأدب**، ط1، منشورات وزارة الثقافة، دمشق.
- عصفور، جابر. (2006م). **عن البنيوية التوليدية، قراءة في لوسيان جولدمان**، **مجلة فصول**، الهيئة المصرية العامة، القاهرة، العدد68، ص37.
- عصفور، محمد. (1998م). **مزامير الثائر الهارب محمود درويش وأزمة الشعر الفلسطيني**، **من كتاب زيتونة المنفى**، دراسات في شعر محمود درويش، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت.
- العلاق، علي. (1997م). **الشعر والتلقي**، دراسة نقدية، دار الشروق، عمان.
- علي، ناصر. (2001م). **بنية القصيدة في شعر محمود درويش**، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت.
- عياد، شكري محمد. (1993م). **المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين**، سلسلة عالم المعرفة، الكويت.
- العيد، يمنى. (1984م). **في معرفة النص**، ط2 دراسات في النقد الأدبي، دار الآفاق الجديدة، بيروت.

- العبد، يمنى. (2008م). في القول الشعري، الشعرية والمرجعية الحداثة والفتنح ، ط1، دار الفارابي، بيروت.
- الغذامي، عبدالله. (1985م). الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية ، قراءة نقدية لنموذج إنساني معاصر، ط1، النادي الأدبي الثقافي، الدار البيضاء.
- الغذامي، عبدالله. (1993م). ثقافة الأسئلة مقالات في النقد والنظرية ، ط2، دار سعاد الصباح، الكويت.
- الغذامي، عبدالله. (2006م). تشريح النص، مقاربات تشريحية لنصوص شعرية معاصرة، ط2، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء.
- غزول، فريال جبوري. (1986م). لغة الضد الجميل في شعر الثمانينات النموذج الفلسطيني، مجلة فصول، المجلد السابع، العددان الأول والثاني، ص192.
- غولدمان، لوسيان وآخرون . (1992م) البنيوية التكوينية والنقد الأدبي ، ط2، ترجمة: محمد سبيلا، مؤسسة الإيمان، القاهرة.
- فتيحة، بن يحيى. (2007م). تجليات الأسلوب والأسلوبية في النقد الأدبي، مجلة الموقف الأدبي، دمشق، عدد 439، ص22.
- فضل، صلاح. (1986م). نظرية البنائية في النقد الأدبي ط2، مؤسسة مختار للنشر والتوزيع، القاهرة.
- فضل، صلاح. (1997م). مناهج النقد المعاصر، ط1، دار الآفاق العربية، القاهرة.
- فضل، صلاح. (1998م). أساليب الشعرية المعاصرة ، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة.
- فضل، صلاح. (1998م). أساليب الشعرية المعاصرة ، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1998م.
- فضل، صلاح. (2005م) جماليات الحرية في الشعر ، ط1، أطلس للشعر والإنتاج، القاهرة.
- قاسم، سيزا. (1995م). القارئ والنص (من السيميوطيقا إلى الهيرمينوطيقا)، مجلة عالم الفكر، الكويت، مجلد 23، عدد 423، ص279.

- القضاة، محمد. (2000م). تجليات المعنى : الشعرية والنص الحديث، الأرض
لمحمود درويش نموذجاً، مجلة دراسات، المجلد 27، العدد 201، ص 132.
- قطوس، بسام. (1996م). الزمان والمكان في ديوان محمود درويش أحد عشر
كوكباً دراسة نقدية، مجلة أبحاث اليرموك، المجلد 14، العدد 1، ص 47-48.
- قطوس، بسام. (1998م) **سبتراتيحية القراءة، التأصيل والإجراء النقدي** ، مؤسسة
حمادة ودار الكندي، إربد.
- قطوس، بسام. (2001م). **سيمياء العنوان**، ط1، منشورات وزارة الثقافة، عمان.
- قطوس، بسام. (2002م) **ملع النص متعة التلقي، قراءة ما فوق النص** ، دار
أزمنة، عمان، ط1.
- قطوس، بسام. (2005م) **الإبداع الشعري وكسر المعيار** ، ط1، مجلس النشر
العلمي، جامعة الكويت.
- كابانس، جان لوى. (1982م) **النقد الأدبي والعلوم الإنسانية** ، ط1، ترجمة: فهد
عكام، دار الفكر، دمشق.
- كريستوفر، نوريس. (1989م). **التفكيكية الفكر والممارسة** ، ترجمة: صبري محمد
حسن، دار المريخ للنشر، الرياض.
- كريستيفا، جوليا. (1991م). **علم النص**، ط1، ترجمة: فريد الزاهي، دار توبقال
للنشر، الدار البيضاء.
- كلر، جوناثان. (2005م). **التفكيك، ترجمة : حسام نايل، مجلة فصول، الهيئة
المصرية العامة للكتاب، القاهرة، العدد 66، ص 105.**
- كوهن، جان. (د.ت). **بنية اللغة الشعرية** ، ترجمة محمد الولي، ومبارك حنون،
الدار البيضاء، دار توبقال للنشر.
- كيروزيل، إديث. (د.ت). **عصر البنيوية** ترجمة : جابر عصفور، دار سعاد
الصباح، الكويت.
- كلود، ليفي ستروس. (1990م). **الإناسة البنيانية "الأنثروبولوجيا البنيوية (القسم
الثاني)**، ترجمة: حسن قببسي، مركز الإنماء القومي، بيروت.

- مؤلف مجهول. (1982م). نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلايين الروس، ط1، ترجمة: إبراهيم الخطيب، بيروت، مؤسسة الأبحاث العربية.
- ماضي، شكري عزيز. (1997م). من إشكاليات النقد العربي الجديد، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت.
- الماكري، محمد. (1991م) الشكل والخطاب، مدخل لتحليل ظاهرتي ، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء.
- مرتاض، عبدالمك. (2005م). التحليل السيميائي للخطاب الشعريّ (تحليل بالإجراء المستوياتيّ لقصيدة شناشيل ابنة الحلبيّ)، ط1، اتحاد الكتاب العرب، دمشق.
- المساوي، عبدالسلام. (2007م). الموت من منظور الذات، قراءة جدارية محمود درويش، عالم الفكر، العدد4، مجلد55 إبريل، ص100.
- المسدي، عبدالسلام. (2006م). الأسلوبية والأسلوب دار الكتاب الجديد، طرابلس، ط5.
- المغربي، حافظ. (2006م). التناص وتحولات الخطاب الشعري، من كتاب: تحولات الخطاب النقدي العربي المعاصر، ط1، عالم الكتب الحديثة، إربد.
- مفتاح، محمد. (1990م). دينامية النص، ط2المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء.
- مفتاح، محمد. (1990م). مجهول البيان، ط1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء.
- مفتاح، محمد. (1992م). تحليل الخطاب الشعري (ستراتيجية التناص)، ط3، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء.
- مفتاح، محمد. (1994م). التلقي والتأويل، مقارنة نسقية ، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء.
- منصر، نبيل. (1997م). الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة ، ط1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء.
- الموسوي، محسن جاسم . (1996م). مرجعيات نقد الشعر العربي الحديث في الخمسينات، مجلة فصول، مجلد15، العدد الثالث، ص43.

- النابلسي، شاكِر . (1987م). **مجنون التراب، دراسة في شعر وفكر محمود درويش**، ط1، المؤسسة العربية للنشر، بيروت.
- نصر، عاطف جودة. (1987م) **الرمز الشعري عند الصوفية** ، ط1، دار الأندلس للطباعة والنشر، بيروت.
- النقاش، رجاء. (1969م). **محمود درويش شاعر الأرض المحتلة**. نور الدين، صدوق. (1994م). **حدود النص الأدبي دراسة في التنظير والإبداع** ، ط1، دار الثقافة الدار البيضاء.
- هالين، فيرناند وآخرون. (1998م). **بحوث في القراءة والتلقي**، ط1، ترجمة: محمد خير البقاعي، مركز الإنماء الحضاري، حلب.
- هايمن، ستانلي. (1981م) **النقد الأدبي ومدارسه الحديثة** ، ترجمة: إحسان عباس، ومحمد يوسف نجم، دار الثقافة، بيروت.
- الهامي، الطاهر. (2006م) **الخطاب النقدي المعاصر تحولات فعلية أم قفزات شكلية**، من كتاب: **تحولات الخطاب النقدي العربي المعاصر**، ط1، عالم الكتب الحديثة، إربد.
- هولب، روبرت. (2000م) **نظرية التلقي، مقدمة نقدية** ، ط1، ترجمة: عز الدين إسماعيل، المكتبة الأكاديمية، القاهرة.
- وازن، عبده. (2006م). **محمود درويش الغريب يقع على نفسه، قراءة في أعماله الجديدة**، ط1، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت.
- ويول، براون. (1997م). **تحليل الخطاب**، تحقيق: محمد لطفي الزليطني ومخير التريكي، جامعة الملك سعود.
- ياكيسون، رومان. (1988م). **قضايا الشعرية**، ط1، ترجمة: محمد الولي ومبارك حنوز، دار توبقال، الدار البيضاء.
- اليوسفي، محمد لطفي . (1992م). **في بنية الشعر العربي المعاصر، السياب/سعدي يوسف/درويش نموذجاً**، سراس للنشر، تونس.
- اليوسفي، محمد لطفي . (1992م). **لحظة المكاشفة الشعرية، إطلالة على مدارات الرعب**، ط1، الدار التونسية للنشر، تونس.

اليوسفي، محمد لطفي . (1997م). أسئلة الشعراء ونداء الهوامش، مجلة فصول،
المجلد 16، العدد 1، ص 29.

ب. المراجع باللغة الإنجليزية:

Halliday and Ruqaiya Hasan, 1976, **Cohesion in English**, Longman,
London,.

Roman Jakobson, 1963. **Essais de linguistique generale**, Paris, Les
éditions de Minuit,

السيرة الذاتية

- الاسم: فتحي رزق الخوالدة.
- الكلية: الآداب.
- التخصص: اللغة العربية.
- السنة: 2009م.
- العنوان البريدي: الأردن - الطفيلة.
- Fathi_rezik@yahoo.com: العنوان الإلكتروني
- صندوق البريد: -
- رقم الهاتف: -