وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعةمحمد الصديق بن يحيى – جيجل–

كلَية الآداب واللغات

قسم: اللغة والأدب عربي

عنوان المذكرة:

تحليل الخطاب الشعري-قصيدة العهد الأول من ديوان غلواء لإلياس أبي شبكة-

مقاربة موضوعاتية

مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر في اللغة و الأدب العربي

تخصص: نقد أدبي حديث ومعاصر

إعداد الطالب:

–محمد بورورو

إشراف الأستاذ:

– د.فريد عوف

اللجنة المناقشة:

– دلال حيور .....رئيسا

– فريد عوف .....مشرفا ومقررا

–كريمة بورويس .....ممتحنا

السنة الجامعية: 2021/2020م

شكر وعرفان

الشكر لله أولا وآخرا، الحمد لله الذي تتم بنعمه الصالحات والواجبات والأعمال، الحمد لله الذي وفّقني لاتمام هذا العمل.

أشكر من كل قلبي أستاذي الذي أشرف علي، ناصِحي وموجِّهي أستاذي "فريد عوف" الذي أكنّ له كل الاحترام والتقدير، أتمنى له ولكل أساتذتي الذين قضيت معهم أوقات جميلة أن يُديم الله عليهم الخير وخير العطاء والبركات والصحة والعافية.

مقدمة

مقدمة:

إنّ الحديث عن المناهج النقدية يعني بالضرورة الحديث عن النظام والقوانين والقواعد والأسس والإجراءات وحتى المرجعيات المعرفية، وكثيرا ما كان المنهج عاجزا عن بلورة نفسه من نفسه، فيموت ليحيا على أنقاضه منهج آخر أكثر ملاءمة لِنتاج الإنسان الذي لا تخضع إنسانيته للعلمية والثبات فتعدّدت المناهج وتميّزت عن بعضها بما تدعو إليه وبما يشكّل حدود كل منهج.

وظهر النقد الموضوعاتي هو الآخر يبحث عن الكمال الذي يرنو به إلى السيطرة على حدود فهم النص وتفسيره ودراسة أدبيته التي تفرّد بها عن غيره، بتحديد منبع التفريعات وحركية العناصر فيه، والبحث عن مصدر النّبوغ وبؤرة العمل والمناط الجامع له.

وككل منهج نقدي أدبي، امتدّ شعاعه نحو العالم العربي على استحياء، فاستبق إليه بعض النقاد يقاربونه والبعض الآخر نأى عنه بسبب فوضى اللاقرار، ورؤيته على أنه مجرد انطباع لا يرقى إلى الموضوعية ولا يلتقي بالمنهج القويم المؤسّس على قاعدة من المصطلحات المضبوطة والثابتة. لكن النقد الموضوعاتي كان قد اكتسب مشروعيته كممارسة نقدية داع صيتها في العالم الغربي، على أيدي نقاد حملوا لواء البحث عن الموضوع الذي غفلت عنه المناهج الأخرى، من أمثال غاستون باشلار، وجون بيار ريشار، وجون بول ويبر ... وغيرهم من الذين اعتبروا أن الموضوعاتية منهج ينظر بعيون مناهج وفلسفات مختلفة لا تنظر إلى ما أغفلت النظر إليه.

إن الرغبة في اكتشاف الموضوع واللحظة الأولى لتشكل العمل الإبداعي، والدخول في غمار النص، وتجريب هذا المنهج الحرّ الذي يتبنّى ذلك التكامل بين المناهج، فيأخذ عنها محاسنها ويترك مساوئها من أجل إحاطة شاملة بالموضوع والوصول إلى أعمق جزء في النص، إلى البحث عن النقطة التي تفرّعت عنها الموضوعات، ألهبت العزيمة من أجل تجريب هذا المنهج الذي أبى أن يستقبله النقاد برحابة صدر في الوطن العربي.

وتحاول هذه الدراسة استجلاء أهم ما حرّك المبدع لخوض غمار تجربته الشعرية، محاولين الإجابة عن إشكالية ما تزال يتردّد صداها في آذاننا لأنها عند بعض النقاد مجرّد عبثية، وهي: هل يمكن دراسة جزء من نص معيّن وفق المنهج الموضوعاتي؟ -علما أن النقاد يتّفقون حول أن هذا المنهج إنما يهتم بدراسة جميع أعمال المؤلف الواحد لاستخلاص اللحظة الأولى التي دفعته إلى الإبداع، أي استجلاء البؤرة التي تنبعث منها جميع أعماله-.

هذا الإشكال السابق ترافق معه عدة إشكالات فرعية أخرى تتعلّق بالنص موضوع الدراسة، وهي:

-ما هو الموضوع البؤرة الذي تشكّلت حوله تلك الشبكة العلائقية وتصله بمجموعة من التفريعات والروافد في نص غلواء؟

-ماهي اللحظة الأولى التي شكّلت تلك النظرة التي ميّزت الشاعر أبي شبكة وأسْطَرَت في نفسه الأمر حتى يستحق الكتابة عنه؟

-كيف استطاعت اللغة أن تكشف ذلك المخبوء عمدا من طرف الشاعر و الذي لا يريد البوْح به؟

وانطلاقا من هذه الإشكالات كان لا بد لنا لتأكيد الأمر أنْ ننتهج خطة عملية قسّمناها إلى فصلين نظري وتطبيقي، إضافة إلى مقدمة وخاتمة.

ولقد قسّمنا الفصل النظري خمس مباحث، أتى المبحث الأول ليكون ما يُشبه البحث في الأصول حيث تطرقنا لمفهوم الموضوع والموضوعاتية انطلاقا من التعريف اللغوي المعجمي عند العرب وفي الغرب، حاولنا جاهدين الفصل في مفهوم الموضوع والموضوعاتية وإخراجهما بصورة مبسطة بعيدة عن التكلّف والصعوبة، ثم تطرّقنا إلى الناقد الموضوعاتي، في محاولة منا لإعطائه ميزة ينفرد بها عن باقي نقاد المناهج الأخرى، إذ يجب أن يتمتّع بالمرونة والموسوعية ونفاذ البصيرة حتى يتمكن من الحلول في النص والناصّ على حدّ سواء.

في المبحث الثاني والذي عنوناه بالنقد الموضوعاتي المفهوم والمصطلح، تطرّقنا فيه إلى مفهوم النقد الموضوعاتي كممارسة تستفيد من جميع المناهج، يبحث في العنصر المحتوى المتضَمَّن في العمل الأدبي، من أجل

تحديد البؤرة التي قام من أجلها النص، كما تطرقنا لإشكالية مصطلح الموضوع، الذي تشعّبت مقابلاته المترجمة عن الغربيين وانعكاس ذلك على النقد العربي الذي عجز عن الاتفاق حول مدلولٍ دالٍّ واحد.

في المبحث الثالث الموضوعاتية المرجعيات والرواد، خصصناه للبحث عن المرجعيات التي تُؤصّل لهذا المنهج مجموع الفلسفات والخلفيات الابستيمولوجية التي أطّرت حدوده، ثم تطرقنا فيه إلى الرواد الغربيين من أمثال غاستون باشلار، جورج بولي، جون بول ويبر، وجون بيار ريشار، والذين كان تأثيرهم واضحا على الموضوعاتية في العالم العربي، وكذا تطرقنا إلى الرواد العرب الذين تأثروا بهذا المنهج وروّاده، إذ كان تأثير ج.ب.ريشار واضحا جدا، ومنهم عبد الكريم حسن، حميد لحميداني، وأحمد حيدوش، سعيد علوش، ومحمد عزام، وبعضهم ممن جرت العادة على ذكرهم دون تفصيل نظرا لمحدودية الدراسة.

المبحث الرابع عنونّاه بالمقولات النقدية، الخصائص والاجراءات، حيث جعلنا الحديث فيه عمّا يمكن أن نسمّيه الذخيرة المصطلحية الخاصة بالمنهج الموضوعاتي، واخترنا فقط ثلاث عشرة مقولة من بين ستة عشر و ثلاثمائة (316) أداة تطبيقية يتبنّاها هذا النقد عدّدها جميل حمداوي في كتابه "المقاربة النقدية الموضوعاتية"، ثم انتقلنا إلى الخصائص، تلك التي تخصّ هذا المنهج دون غيره، كتعدّد التسمية، ومبدأ الحرية وقابلية احتواء المناهج، واستخدام اللغة الشعرية وخصائص أخرى سيحين لاحقا تِعدادها وشرحها، ثم انتقلنا إلى الاجراءات التي يعتمدها الناقد الموضوعاتي في دراسته للنصوص، جمعناها من عدة مراجع ونقاد اعتبروها أهم ما يحدّد طريقة البحث بهذا المنهج.

في المبحث الخامس، وضعنا المنهج الموضوعاتي في ميزان النقد، حيث عدّدنا بعض إيجابياته وبعض سلبياته فلا يخلو أي منهج من السلبيات مهما كان، ما دام من صنيع الإنسان.

يبدو واضحا من خلال الخطة في هذا الفصل النظري من هذه الدراسة أننا اعتمدنا على تسمية الموضوعاتية تارة بهذا الاسم وتارة بالنقد الموضوعاتي وتارة أخرى بالمنهج، والأمر هو أننا حاولنا أن نصل إلى نتيجة

المنهج فقط، حيث انتقلنا من المصطلح إلى الإجراء وهو النقد إلى تبيّن المنهج القائم على دزّينة من المقولات والإجراءات التي تسمح بمنحه لقب المنهج، لدَرْء فكرة أنه مجرد نقد انطباعي لا يرقى للمنهج.

في الفصل الثاني، تحليل نص العهد الأول من ديوان "غلواء" لإلياس أبي شبكة مقاربة موضوعاتية، حاولنا الإجابة على الإشكال البؤرة أعلاه، واعتمدنا على بعض الإجراءات التي رأيناها مناسبة لمقام النص "غلواء" ولقد قسمنا هذا الفصل إلى أربعة مباحث، فابتدأنا بما أسميناه تمهيدا منهجيا حاولنا فيه إعطاء صورة منهجية عن الطريق التي سنسلكها للبحث عن البؤرة الأصل مرفقين ذلك بترسيمة معيّنة.

في المبحث الأول "القصة" حاولنا أن نقرأ النص قراءة سطحية، ندخل عبر الباب المكشوف، لننظر عبر المنافذ الأولى التي خرج منها إلينا إلياس أبو شبكة، وتبيّن أنها تحكي عن فتاة أحبّها وآلمه ما حلّ بها لكن عندما تأمّلنا في هذا الفصل العنوان "غلواء" ظهر أن الأمر ليس مجرد قصيدة عن فتاة يحبّها، بل هناك تفريعات تخرج منه تحمل بذورا لعوائل شجرية أخرى تخترق الفضاء نحو المجهول، لذا في المبحث الثاني أردنا أن نتبعها ونبحث عن المعنى، حيث قمنا في العنصر الأول بجرد الموضوعات الرئيسية المتفرّعة عن العنوان والقصيدة، وتتبّعنا مسار كل فرع وفي أي عالم يصب، ثم توَغَّلْنا أكثر نحو العمق، فقمنا بتصنيف كل موضوع والبحث عن أماكن تحرّكه في النص والتمظهرات التي يظهر بها، والمحطات التي نزل بها وعبّرَت عنه، وذلك بإنشاء معجم خاص بها، وركّزنا على الشخصيات الرئيسية والثانوية، ثم التطرّق إلى العناصر الحسية، حيث حلّلنا تمثّلاتها والشبكة العلائقية التي تربطها ببعضها وبالموضوعات التي ظهرت في شكل آثار وذكريات وصور بقيَت تتأزّم في كل مرة في نفس الشاعر أبي شبكة.

في المبحث الثالث العلاقة والنواة، حاولنا ربط الموضوعات التي جرَدْناها والتي كانت "غلواء" مجرّد فرع فيها لا غير بحياة الشاعر، من أجل كشف البؤرة الأصل واللحظة الأولى التي تفجّرت وتفرّقت أوصالها إلى مجموعة من الموضوعات التي تتعالق فيما بينها وبين الأصل الذي هو الأم بطريقة عجيبة.

في المبحث الرابع العمق والمحالة، قمنا بتفكيك البنية الغلوائية من خلال ما وظّفه الشاعر من رمزية فكانت غلواء هي معشوقة الشاعر، وهي الكنيسة، وهي الأرض والمدينة، وهي القصيدة، وهي نفس الشاعر، وهي الجمود العربي، وهي المنغصات المجتمعية ...الخ تتحوّل باستمرار، وتتشظّى وتمرّد عن الأصل وعن بعضها البعض كذلك وما ذلك إلا لخلق "غلواء".

غلوائية الشاعر إلياس تعبير عن تكشّفات تتملّص عن ذاته، تحكي قصّة الإنسان وصراعه مع الأديان.

ففي الجزئية الثانية من الفصل الرابع "المحالة" قمنا بدراسة لغة القصيدة لنبحث عن الشاعر داخل القصيدة، من خلال النص ذاته، فأحصينا زمن الأفعال ودلالاته وعلاقته بالموضوعات والشاعر، ودرسنا الفراغات، لكننا ركّزنا على الفراغ الذي يظهر للقارئ أنه عارِضٌ يفسد جمالية القراءة ويتخطى أفق توقعاته.

ختمنا الدراسة بخاتمة حاولنا فيها جاهدين أن نلخّص الدراسة وغلواء على حدّ سواء.

لقد اخترنا المنهج الموضوعاتي عن دراية وقصد–على أمل أن نجد الإجابة عن "ما الهدف من دراستنا لهذه القصيدة وهذا الشاعر بالذات واختيارنا لهذا المنهج؟"، ولا يعني هذا أننا أهملنا باقي المناهج الأخرى، إذ يظهر جليا في الفصل النظريي إجراءات التحليل والوصف وبعض إجراءات المنهج التاريخي ، هذا و إن المنهج الموضوعي نفسه خليط متجانس بين عدة مناهج أخرى. الحقيقة أن هدفنا تراوح بين ما هو موضوعي وهو هذه الدراسة، وبين ما هو ذاتي أضفناه إلى معرفتنا الخاصة–، أوّلا كمحاولة لتجريبه لأنه ناذر على مستوى "الأكادِيمِيًا" الجزائرية، وثانيا لمحاولة اكتشاف قدرته على دراسة الكل والجزء دون خلل، وثالثا محاولة قراءة النص "غلواء" بمنظور آخر لنكشف اللحظة الأولى لتشكل خياله المبدع والفكرة التي دفعت الشاعر إلى خلق "غلوائه" ورابعا عسى أن نكتشف تحرّكات الفكرة تحت معمار النص الذي أحدث ضجّة على الساحة العربية.

وما قد يبدو أنه خلط بين عناصر الدراسة هو في الحقيقة قصد من وراءه غاية، حيث كان الهدف هو الانطلاق من العام إلى الخاص، الانطلاق من الموضوع وتحديده، ثم تبرير وجوده، وكان الانتقال من الخارج إلى

الداخل ليس لنثبت ونبرّر حقيقة الخارج في الداخل كما تفعل المناهج السياقية، بل بالعكس، لنثبت وجود هذا الموضوع في الخارج، حتى إذا رأينا أنه ينافي الداخل تعمّقنا أكثر في هذا الأخير، إنه مثل المعرفة، تنتقل من الخارج إلى الداخل، لكنها لا تسمّى معرفة حتى تخرج من الداخل إلى الخارج في شكل لغة، فإذا وجدنا أن الخارج ينافيها عدنا إلى الداخل ننظر أكثر لنكتشف الخلل ونعدّله. فقد نجد الخارج بائسا، أما الداخل فحبّ وسعادة، فننظر إلى الداخل لنعرف مكمن الخلل، فلعل ما نراه حبا وسعادة هو في الحقيقة مجرّد غطاء لم نفهم لغته، لكن دون تقويل للمبدع.

اعتمدنا في دراستنا هذه على مجموعة كتب لها علاقة مباشرة بهذا المنهج ولو في جانبه النظري، ككتاب "المنهج الموضوعي" لعبد الكريم حسن، وكتاب "النقد الموضوعي" لسعيد علوش، وكتاب "المنهج الموضوعي" لمحمد عزام، وكتاب "المقاربة النقدية الموضوعاتية" لجميل حمداوي، وكتاب "سحر الموضوع" لحميد لحميداني، دون أن ننسى كتاب "مناهج النقد المعاصر" ليوسف وغليسي.

إن غياب تصوّر واضح لهذا المنهج في الساحة النقدية العربية وبالأخص الأكاديمية غيّب صورته وقدرته الترجمانية لروح النص، فلقد كانت المراجع التي حصلنا عليها شحيحة من حيث وجود جانب تطبيقي لها، يكون واضح المعالم، بيّن المنهجية طيّب المصطلح، وكم أرهقتنا تلك الانتقادات التي حظي بها مفهوم الموضوع فيما بين النقاد العرب وأكثرها إجهادا تلك التي تنتقد المنهج والناقد الذي كان سبّاقا لتجريب هذا المنهج الغريب عن الساحة النقدية العربية دون إعطاء بديل أو تنوير القلب بالطريقة الصحيحة، وما أقساها على البحث –ونحن نفتّش عن طريقة منهجية لهذا المنهج– تلك المذكّرات التي عالجت موضوعا معيّنا في رواية ما أو قصة أو مسرحية أو تعالج موضوعا معيّنا عند مبدع ما، عندما فتكت بالأمانة العلمية وذبحتها ذبحا مهينا، فلم تُفِد إلا بمراجع مغلوطة التهميش، وأحيانا لا وجود لقول فلان في المرجع المشار إليه، بل تعتمد فهما مغلوطا عن قول الناقد المعيّن، لذا كان لزاما علينا أن ننقّب في بطون الكتب التي توافرت لدينا لنستقرّ على منهجية ذات إجراءات

واضحة بالنسبة لنا، ولنا أن نقف وقفة احترام لهذا المنهج الذي فتح لنا باب "حرّية المدخل" على مصراعيه، فرفع عنا كثيرا من الجهد والعنت.

لن نقول بأن هذا العمل قد بلغ الكمال، فهناك نقاط عديدة لم نتطرّق إليها، رأينا أنها لا تزيد سوى هوّة عدم الفهم، وبخاصة تلك التي حاولت أن تخرج بالموضوعاتية من عالمها الحرّ المرن لتخسف بها في المحدودية والبنيوية ونقصد هنا أنواع الموضوعاتية ومن بينها الموضوعاتية البنيوية، وهذا لا يعني أننا نردّ على اجتهاد النقاد، بل اخترنا ما نراه صالحا لإتمام هذه الدراسة، والإبحار في عالم "غلواء" على سفينة المنهج الموضوعاتي.

الفصل الأول

المبحث الأول: الموضوع والموضوعاتية

الموضوعاتية كاتجاه نقدي يهتم بموضوع العمل الفني أو الأدبي،كغيره من المناهج التي ثارت على بعضها فهو الآخر ظهر كرد فعل لتطاول الدراسات السياقية التي تهتم بالمضمون على حساب الشكل، فحاول هذا الاتجاه الجمع بين الاثنين، على اعتبار النص عملة واحدة ذات وجهين لا يمكن فصل أحدهما عن الآخر. ولقد انبثق مفهوم الموضوعاتية من الموضوع ذاته، هذا الأخير بإطاره اللغوي كان البؤرة الأساس التي شعشعت لتنير جوانب النص والناص في الوقت نفسه، ولقد ألهم الموضوع ككيان خارج الذات البشرية المبدعين ليتحدثوا عنه وينصبوا خيام اللغة بركائزه، بمضامين أقل ما يُقال عنها أنها نتيجة تفاعلات بينه وبين المبدع وعمله الأدبي محاولين الاشتغال به وحوله وداخل كيانه مما عدّد الرّؤى التي تخطّت ذلك المفهوم القار النابع عن دوغمائية تنتصر دائما للسياق فقط.

01 –بين الموضوع والموضوعاتية، مفاهيم:

الموضوعاتية كمصطلح لم يكن مطروقا في المعاجم العربية القديمة، بل ظهر حديثا في القرن الـ19م في الغرب، ولكن على غرار ذلك نجد أن كلمة **موضوع**، وقد وردت تحت مادة (و.ض.ع)"والوضع ضد الرفع وضعه، يضعه وضعا وموضوعا، وأنشد ثعلب بيتين فيهما: "موضوع جودك ومرفوعه..." عني بالموضوع: ما أضمره ولم يتكلم به، والمرفوع: ما أظهره وتكلم به..."[1]. وحسب ما سبق فالموضوع جاء بمعنى المضمر والخفي.

في مقياس اللغة لـ "**ابن فارس**": الواو والضاد والعين أصل يدل على الخفض للشيء وحطه[2] و"تواضع القوم على شيء: اتفقوا عليه، وأوضعته في الأمر إذا وافقته فيه على شيء، ووضع الشيء في المكان: أُثبته فيه والمواضعة:

[1]– ابن منظور: لسان العرب مادة5 و.ض.ع، ج15، دار الكتب العلمية، ص230.

[2]– ابن فارس: مقياس اللغة، مجلد 6، باب الواو والضاد وما يصلهما، ص117.

المناظرة في الأمر، و المواضعة: أن تواضع صاحبك أمرا تناظره فيه."[1] ونستشف من هنا أن الوضع جاء بمعنى الاتفاق.

وقد ورد في المعجم الوسيط: "وضع، يضع، وضعا وموضوعا، يقال: وضع الرجل الحديث: افتراه وكذّبه واختلقه وضع العلم: اهتدى إلى أصوله و أوّلياته،أوضع فلان فلانا في الأمر: وافقه فيه على شيء، واضع الرجل فلانا: راهنه ووافقه في الأمر وناظره فيه... تواضع القوم على أمره: اتفقوا عليه والموضوع هو المادة التي يبني عليها المتكلم أو الكاتب كلامه، والموضوعة من الاحاديث: المختلقة..."[2]، وهنا جاء المعنى الموافقة والاختلاق والتكذيب.

جاء في القاموس المحيط لـ**الفيروز أبادي**:»وضعه يضعه وضعا وموضعا وموضوعا: حطه. المواضعة: الموافقة في الأمر، وهلم أُواضعك الرأي: أطلعك على رأيي و تطلعني على رأيك"[3].

جاء في جمهرة اللغة لـ**ابن دريد**:"و الوضع، وضعك الشيء، وضعته أضعه وضعا، وقال قوم: وضع يوضع وللمرأة واضع إذا ألقت قناعها، شاة واضع إذا ولدت "[4].

في محيط المحيط لـ"**بطرس البستاني**": "الموضوع: مصدر واسم مفعول، ويطلق في الاصطلاح على معان منها الشيء المشار إليه إشارة حسية، وموضوع العلم: هو ما يبحث فيه عن عوارضه الذاتية..."[5].

رشيد بن مالك في كتابه قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص: "يستعمل تيمي –فضّل تعريب المصطلح من Thématique الفرنسية و Thematic الإنجليزية في بعض الأحيان للدلالة على المضمون

[1]– ابن منظور: لسان العرب مادة5 و.ض.ع ، ص231.

[2]– مجمع اللغة العربية: المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، مصر، ط4،2004، ص1040.

[3]– الفيروز أبادي: القاموس المحيط، ج3،دار العلم للجميع، بيروت، دط، دت، ص94.

[4]– ينظر: ابن دريد: جمهرة اللغة، ج3، مكتبة المثنى، بغداد، دط، دت، ص95.

[5]– بطرس البستاني: محيط المحيط، مكتبة لبنان ناشرون، مطابع تيبو براس، 1993، ص974.

الدلالي للنص، يعني الموضوع الذي يتطرق له الكاتب"[1].

الموضوعاتية مصطلح مشتق من كلمة موضوع "Thème"، والموضوعي "Objective" والموضوعية "Objectivété"،والموضوعاتية "thèmatique"، ورد في المعجم الفرنسي **لاروس** (Larousse) أن كلمة Thème جاءت لتقابل كل من: Idée musical،Exercicescolaire،Sujet[2]، ولقد اورد **دومينيك منغينو** (Dominique menginos) أن هذه الكلمة مرادفة لمصطلح Topic[3]، كما أنها "كانت تعني في -القرن 13م- كل ما تعنيه كلمة((Sujet)) (مادة أو فكرة أو محتوى أو قضية أو مسألة، في العربية)، ثم تطورت -في القرن 16م و 17م- لتدل على امتحان مدرسي (Composition Scolaire)...[4].

نقول: "موضوع:Sujet, Objet, Qustion, Théme, Matiére.موضوع كتاب cotenu d'un livre. موضوع المناقشة Point de discussion"[5].

ورود في قاموس **روبير الصغير**"Petit Rober" معجم اللغة الفرنسية: "الموضوع Thème، في اللاتينية: تيما thèma، كلمة يونانية، تعني ما هو مقترح، فكرة، اقتراح نقوم بتطويره في خطاب، في مؤلف تعليمي أو ادبي، موضوع خطاب، لكل كاتب موضوعاته الخاصة، الفكرة، المعنى الذي يكون موضوع حديث

[1]- رشيد بن مالك: قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص، دار الحكمة، الجزائر، دط، 2000، ص237.

[2]- Larousse. dictionnaire de français. bourdas. France. 2004. thème. p421

[3]- يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، دار العربية العلوم ناشرون، لبنان، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008، ص 153.

[4]- يوسف وغليسي: مناهج النقد الأدبي، جسور للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2007، ص148-149.

[5]- جبور عبد النور: معجم عبد النور المفصل غربي فرنسي، ج2، دار العلم للملايين، بيروت، دط، دت، ص1835.

شخص ما، أو مركز انشغالاته، إنه ذلك الذي تنصب عليه الممارسة الفكرية أو العلمية"[1]، وهو ما نجده نفسه في معجم **كيبي**"Quillet": "مادة، اقتراح تتم دراسته، البرهنة عليه أو توضيحه"[2].

في معجم **لاروس الصغير**: "الموضوع كلمة يونانية (thèma) وتعني ما هو مقترح (موضوع)، ذات فكرة يتم التفكير فيها لإنتاج خطاب مؤلف أو يتم تنظيم عمل حولها، موضوع مناقشة"[3].

نجد كذلك **ألخيرداس جوليان غريماس** (Algirdas julien greimas) يقول «الموضوع اسم مذكر يمكن تعريفه في علم الدلالة على أنه التوزع الكثيف للبرامج والمسارات السردية حول موضوعات القيمة الحادثة (أي المتصلة بالفواعل أو الشخصيات) عن طريق علم الدلالة السردي».[4]

01– 01 –الموضوع (Thème):

والموضوع Thème كمفهوم "مصطلح يستخدم في مضمار النقد الموضوعاتي، للدلالة على النقطة التي يتبلور عندها **الحدس** بالوجود الذي يتجاوز النص"[5]،و في الوقت ذاته لا يوجد مستقلا عن الفعل المؤدي إلى إظهاره."[6]، فتجاوز الدلالة السطحية المطروحة في النص إلى أغوار الحقيقة التي تخنس تحته هو ديدن الموضوعية وهو حقيقة الموضوع الذي يجب أن لا يكون في معزل عن **الإدراك الحسي** للمبدع وعملية الإبداع، فهذه الازدواجية أو بالأحرى العلاقة الحميمية بين **الذات** و**الموضوع** وبين **المبدع** وعمله تكشف ذلك التأثير العميق

[1] -Petit Rober dictionnaire de la langue française. paris. 1992. p1957.

[2] -Dictionnaire Encyclopédique. Quillet. paris. Edition1979. p6867

[3]- «Théme mot d'origine Grecque de Théma qui signifie ce qui supposé,sujet, idée sur lesquels portent une réflexion , un discours, une œuvre ou autour desquls s'organise un action , Le théme de débat ». Le petit larousse, 1998, p1006

[4] -«Théme n.m. en sémantique, on peut définir le théme comme la dissémination, le long des programmes et parcours narratifs, des valeurs déjà actualisées (c'est –à- dire en jonction avec les sujet) par la sémantique narrative ».A.J. Greimas, J. Courtés: Sémiotique Dictionnaire raisonné de la théorie du languge, Hachette Supérieur, imprimé en France, Edition n:06-2006, p394.

[5]– سمير سعيد حجازي: مناهج النقد الأدبي المعاصر بين النظرية والتطبيق، دار الآفاق العربية، القاهرة، ط1، 2007، ص268.

[6]– دانييل برجيز: مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، تر: رضوان ظاظا، عالم المعرفة، الكويت، 1997، ص113.

المتبادل بينهما، "والموضوع مبدأ تنظيمي محسوس أو ديناميكية داخلية، أو شيء ثابت يسمح لعالمٍ حوله بالتشكل والامتداد، والنقطة المهمة في هذا المبدأ تكمن في تلك **القرابة السرية**، في ذلك **التطابق الخفي** والذي يراد الكشف عنه تحت أستار عديدة*"[1]، تلك القرابة – وجبة الناقد – التي بين المبدع والموضوع لا يمكن لأحدهما أن يعيش ويتوالد دون الآخر، يعيشان على بعضهما ولا وجود لأحدهما دون الآخر، ويتوالدان نصوصا تعبّر بلغة خاصة عن بعضهما فقط، فالموضوع يتجلى "في الإبداع الأدبي من خلال سحره الخاص، ذلك أن المبدع لا ينقاد إلى موضوعاته بملكاته الواعية وحدها، إنه على الأصح ينجذب نحوها بقوة لا يطول دائما معرفة طبيعتها الخفية.."[2].والموضوع هنا ليس **المضمون**، لأنه ثابت قار غير متغير، يشترك في إدراكه الكتاب والمبدعون وغيرهم من الرعيل المتقدمين والمتأخرين،"الموضوع هو ماله وجود في ذاته مستقل عن **الفكرة** التي تكون في ذهننا عنه"[3]، في حين أن المضمون مختلف باختلاف المبدع الذي يطرحه على شكل نص/خطاب[4]، كما هو الحال مع تلك المواضيع الاجتماعية المختلفة (الفقر، الحرب الحب،الآفات الاجتماعية...)، فهي مواضيع تشترك الأمة في إدراكها، لكن تأثيراتها وتفاعلات المبدعين معها تختلف باختلاف الطريقة اللغوية التي يستسيغون بها طرحها (الشكل والمنهج)، "وتمكننا من وصف ذلك المبدأ الجامع الذي يجعل من مقطع خطابي ما حديثا عن شيء ما ومن المقطع الموالي حديثا عن شيء آخر..."[5]، "فلا يوجد شيء يسمى تعبيرا واحدا صحيحا عن موضوع، أي

* – "الموضوع مبدأ ومحسوس أي أنه يفرض نفسه على المبدع أو القارئ في العالم الخارجي «يقول جون بيير ريشارعن الوعي بهذا العالم المحسوس...إننا نعرف الآن أنه يتحدد بعلاقاته بطريقة في إدراك العالم وإدراك نفسه إزاء العالم"– ينظر عبد الكريم حسن، ص56 » تنطلق الدراسة منه وتعود إليه، ديناميكية داخلية، وهي ذلك التفاعل الذي يكون بين العناصر المكونة للموضوع ذاته، وبينه وبين الموضوعات الأخرى، فكل الموضوعات متباينة عن بعضها ولكنها تتفاعل فيما بينها، وهو شيء ثابت يسمح لعالم حوله بالتشكل والإمتداد، فكل موضوع في الإدراك يكون محور الكثير من الأحداث التي كان سببا في تشكلها، وهو محور العمل الأدبي الذي تصب إليه تلك الروافد المغذية له والمشكلة له.

[1] – ينظر: عبد الكريم حسن: المنهج الموضوعي نظرية وتطبيق، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، دب،ط1، 1990، ص38 Jean -Pierre Richard: L'Univers imaginaire de malarmé, éd.Seuil, p24

[2] – حميد لحميداني: سحر الموضوع عن النقد الموضوعاتي في الشعر والرواية، دار الأمان، دب، ط2، 2014،ص 03.

[3] – ينظر: جبور عبد النور: المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، لبنان، ط2، 1984، 272.

[4] – ينظر: حسنى نصار: صور ودراسات في أدب القصة، مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة، 1977، ص36-37.

[5] –ج.ب.براون وج.يول: تحليل الخطاب، تر: لطفي الزليطني ومنير التريكي، جامعة الملك سعود، الرياض،1997، ص85.

مقطع من مقاطع الخطاب، سيكون هناك دائما مجموعة من الإمكانات نستطيع بها أن نعبّر عن الموضوع "[1]ذلك الاختلاف هو المضمون الذي سيصبح موضوع الدراسة النقدية الموضوعاتية، حيث ينعزل المضمون ليصبح هو نفسه الموضوع محل الدراسة إلى جانب تلك الشعرية/الأدبية التي دفعته إلى الواقع، لربطه **بالبؤرة الأم** (الكاتب أو الجانب الداخلي له أو الموضوع في العالم الحسي المنفصل عن الذات) و اعتباره شعاعا هو الآخر،**يقول جبور عبد النور** عن الموضوع أنه مضمون ما يجول في خاطرنا وليس هو ذاتنا وفي هذا المعنى يدل الموضوع على **إحساس،** أو **عاطفة،** أو **صورة،** وليس بالضرورة على شيء موجود في العالم..."[2]، وفي هذا الصدد يرى **ميشال كولو**Michael kolo) في دراسته التي عنونها بـ"Le critique Thèmatique" أن الموضوع: "مدلول فردي خفي ومادي يعبر عن العلاقات الانفعالية لكائن من **العالم الحسّاس،** يظهر ضمن النصوص من خلال **تكرار متجانس**.."[3] هذا التكرار هو ما يحدد مفهوم **رولان بارث** كذلك للموضوع، إذ يرى "أن الموضوع مكرر أو ذو **طبيعة تكرارية،** أو أن التكرارية تحيل إلى موضوع ما، بمعنى أنه يتكرر في كل العمل"[4] وقد أشار **جميل حمداوي** إلى هذا في كتابه المقاربة النقدية الموضوعاتية، أن **جان بول ويبر**(Jean Paul Wiber) ركز على الصورة المتفردة والملحة في تكرارها واطرادها، والمتواجدة بشكل مهيمن في عمل أدبي عند كاتب معين[5]والتكرارات هنا موضوعات هي الأخرى "مجموعة من الموضوعات يلتئم شملها وتُصرف معانيها وتحصى أفكارها ضمن موضوع واحد أو بحث واحد.."[6].

[1]- ج.ب.براون وج.يول: تحليل الخطاب، ص91.

[2]- ينظر: جبور عبد النور، المعجم الأدبي، ص272.

[3]- ميشيل كولو، النقد الموضوعي، تر: غسان السيد، مجلة الأدب الأجنبية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، العدد 93، شتاء1997، ص36.

[4]- المرجع نفسه، ص36

[5]- ينظر: جميل حمداوي: المقاربة النقدية الموضوعاتية، مؤسسة المثقف العربي، دب، ط1، 2015، ص06.

[6]- محمد مرتاض: الموضوعاتية في شعر الطفولة الجزائري، ديوان المطبوعات الجامعية، 1993، ص09، المقدمة.

01- 02 -الموضوعاتية(Thèmatique):

ظهرت كلمة الموضوعاتية "thèmatique" منذ القرن الـ19م[1]،"استعملها **جون بول ويبر**" Jean Paul Weber" في معنى خاص مطلقا إياه على الصورة الملحة والمتفردة والمتواجدة في عمل كاتب ما"[2] وهذا لا يعني أن الموضوعاتية صفة الموضوع، أو ما يشكل كينونته داخل عمل أدبي، هي ليست ذلك التشكل الذي تصنعه اللغة من تفاعل الذات مع الموضوع المنعزل بذاته عن الفكر، فذلك هو الموضوع، الذي يعبر عن ظاهرة ما أو فكرة ما اجتماعية أو سياسية أو فلسفية أو غيرها، قد تبدو وطيدة الصلة في مفهومها بالموضوع وذلك هو سبب الفوضى الاصطلاحية التي حمي الوطيس من أجلها، لكنها "كمرسل يسمح بالغور داخل مختلف اتجاهات **العالم الداخلي** للعمل، في انتظار حيوي ومجاميع منسجمة ومرنة يحكمها قانون التشاكل والتضاد والثبات والتحول والانفتاح والانغلاق والمباشرة والضمنية"[3]، فهي تناظر النص كالنّدّ، ترقب كل حركاته وسكناته تُسائله ثم تُجيبه من أجل أن تستقرأ دفعة واحدة الصور والأفكار والعلاقات الشكلية والدلالية التي تدل على نفسها وعلى غيرها أو ضدها* والتي تتكرر في كل مرة داخل العمل الأدبي، ببساطة "هي الآليات المنهجية المسخرة لدراسة الموضوع في النص الأدبي..."[4]، ورد في معجم آداب اللغة الفرنسية: "ما بين الدراسات التقليدية لتاريخ الأدب التي تركز على السلسلة المنطقية في البحث، أي البيئة، الإنسان الإنتاج، والتيارات الشكلانية أو البنيوية المهتمة بالنصوص المتميّزة لاستخراج القوانين التي تحتل الصدارة في بناء الاعمال بين هذين الاتجاهين، يقف النقد الموضوعاتي ليفتح طريقا ثالثا يدرس فيه: الصور الأفكار، والعلاقات الشكلية و الدلالية في الآن نفسه، التي تتكرر في نص ما، أو مجموعة من النصوص والتي يعتقد أنها أساسية لفهم تلك النصوص أو شرحها، ولهذا السبب سُمّيت

[1]- ينظر: يوسف وغليسي: مناهج النقد الأدبي، ص149.

[2]- سعيد علوش: النقد الموضوعاتي، شركة بابل للنشر والطباعة، الرباط، المغرب، ط1، 1989، ص6.

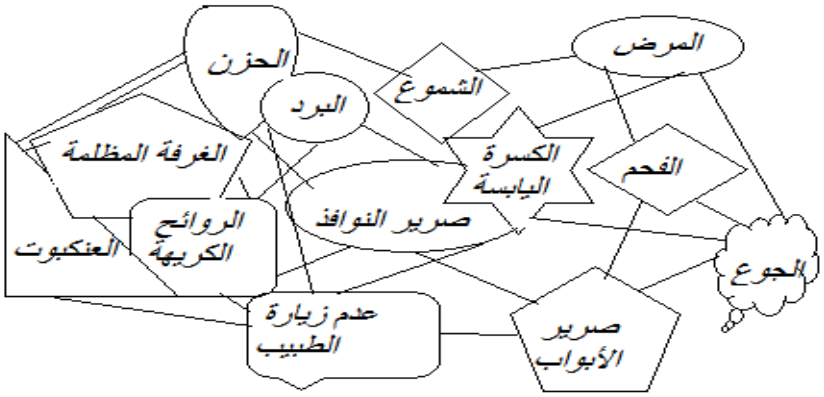
[3]- سعيد علوش: النقد الموضوعاتي، ص8.

*- تدل الصور والأفكار والعلاقات على الموضوع أو المضمون الذي قد يعبر عن نفس الموضوع أو على غيره أو يدل على ضده.

[4]- يوسف وغليسي: المرجع نفسه ، ص148.

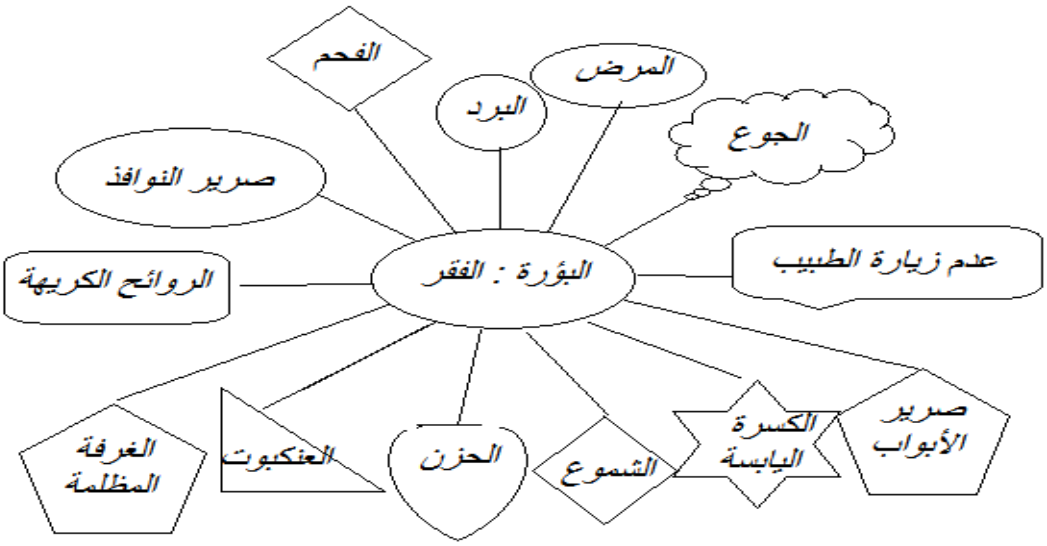
موضوعات، ويكون الموضوع في هذا النقد كالخلية الأصلية، أو المصدر الأول الذي تتوالد منه خطوط وملامح متعددة ومتنوعة، تبدو متباينة ومتباعدة عن بعضها، ولكن التعرف على أضوائها وألوانها، يسمح بالكشف عن أصلها العائلي المشترك الذي تستمد منه جميعا وجودها"،فالموضوعاتية إنما جاءت لتجمع شتات تفرق أجزاء الموضوع في النص، فتجمع من هنا غصنا (أي مشهدا معينا)، ومن هنا أوراقا (أي مشهدا آخر مغايرا للأول)، من هناك أغصانا وجدعا (يعني مشاهد أخرى تختلف عن المشاهد السابقة) كل هذا لرسم الهيكل العام للموضوع الذي هو الشجرة، أو النواة أو البؤرة التي تحوم حولها أطرافها، هذه النواة بذاتها قد تكون مشهدا أو حدثا أو كلمة أو صوتا أو لونا أو حركة أو غير ذلك، تحوم حولها تلك الآيونات والإلكترونات لتشكل معها الخلية التي تهتم بها الموضوعاتية، وهذا ما يقصده **جون بيير ريشار**(Jean-Pierre Richard) بمصطلح **القرابة السرية**. الموضوعاتية هي تلك **الثيمة**-بحسب **محمدعزام**- تدل على الموضوعات الكامنة في الأثر الأدبي "والثيمةThème هي **الجذر** لهذه الموضوعات، وهذا الجذر يتصف بصفات محددة هي: القرابة السرية في العلاقات الخفية التي تنسجها عناصر الموضوع، والثبات الذي يعني أن الموضوع هو النقطة التي يتشكل حولها العالم الأدبي"[1].

[1]- محمد عزام: وجوه الماس البنيات الجذرية في أدب علي عقلة عرسان، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1998، ص 13-14.



النص : مشاهد و حوادث و موضوعات ...

الموضوعاتية



تخطيط لمثال توضيحي سطحي لعمل الموضوعاتية داخل النص.

وكما يظهر في الترسيمة أعلاه، فإن الموضوعاتية تعيد ترتيب وتحديد البؤرة (الفقر أو حادثة في الطفولة أو اللحظة الأولى) التي تحوم حولها الموضوعات التي تشكل الأساس لها، "والموضوعات التي تبدوا متناثرة في النص أو في نصوص مختلفة لنفس المبدع زمانيا أو مكانيا وحوادثا، يمكن أن تشير إلى اهتمامات الكاتب، بمعنى أن هناك خيطا يجمعها إلى أصل واحد.."[1]، فتعيد تنظيمها وترتيبها وتعيينها وإيجاد العلاقة بينها، فهي تتفقد كل النص وتعيد برمجته وتحديد منابع المضامين والموضوعات أو إشعاعات البؤرة، كأنها تنظر من الأعلى إلى الأسفل تحلق فوق النص و تتبع (الموضوعات، الأفكار، الصور...) موارد منابعه ومستقرّها ومستودعها، ثم تجمعها حول نواة تكون هي الموضوعة الذي تفرق إلى أجزاء موضوعات تشكل العمل الأدبي، الموضوعاتية "مجموعة من الموضوعات يلتئم شملها و تصدق معانيها وتحصى أفكارها ضمن موضوع واحد..."[2] لتأتي فيما بعد المرحلة الثانية وهي تتبع العلاقة بين الموضوع داخل النص والمبدع، أو بعبارة أخرى علاقة العمل الأدبي بالمبدع، أو بعبارة أدق "نقد الموضوع"[*] فـ**"العمل الأدبي هو المحل الذي يخترع فيه الكاتب نفسه و يكشف عنها"**[3].

01-03-الناقد الموضوعاتي:

الناقد الموضوعاتي يتتبع مسار الروافد في النص، ومن أين تنطلق، وإلى أين ستستقر، ويقارن بين تلك الموضوعات في النص أو مجموعة النصوص لينظر أيها الأصل وأيها الفرع، حاملا فوق رأسه شعارا مكتوب بالبند العريض **"العمل الأدبي هو المحل الذي يخترع فيه الكاتب نفسه ويكشف عنها"**[4]، في علمه أن الموضوع ينتقل من العالم الحسي والعالم المدرك إلى عالم العقل والخيال التجريدي عند المبدع، فتُنقَل الحرب من الواقع إلى الخيال في شكل ظلام دامس، ولونا أحمر قاني، ودماء وموت وأشياء أخرى كالقبور والركام والثكالى والأيامى

[1]- عز الدين اسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي، دار النص للطباعة، القاهرة، ط2، 1968، ص391.

[2]- يوسف وغليسي: النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية، اصدارات رابطة إبداع الثقافية دط، دت، ص176.

[*]- مفهوم يستخدم للدلالة على توجه الناقد في دراسته للأثر الأدبي، نحو الكشف عن وعي الكاتب وغرضه. ينظر: سمير سعيد حجازي: مناهج النقد الأدبي المعاصر بين النظرية والتطبيق، ص266.

[3]- آن موريل: النقد الأدبي المعاصر مناهج اتجاهات قضايا، تر:ابراهيمأولحيان ومحمد الزكراوي، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط1، 2008، ص69.

[4]- المرجع نفسه، ص69.

والأيتام والجوع والحزن والغضب والخراب والدمار والسجون والمحتشدات، وأحلام السلام والعيش الكريم والتسامح وكثير من المظاهر أوالتمثلات التي تتصور فيها الحرب، ثم في لحظة ما تصبح إحدى تلك الموضوعات أو تلك التمثلات أو تلك المضامين موضوعا مستقلا، وتنفصل عن الحرب (التي عايشها المبدع في طفولته ربما) موضوعة الحزن، لتصير في النص وردة حمراء ومسجدا أقصى ولونا رماديا وخريفا وأوراقا متساقطة واشتياق وأحلام وأماني وبكاء، وينفصل الغضب العارم ليصير زئير أسد ولهيبا وقنابل وانفجارات وصوت رشاش وعواصف وقواصف وصراخ، وينفصل الحب ليصير قلوبا وفؤادا وأحلاما وردية وعلاقات حميمية ومعشوقة وأما ومدينة معبودا وسعادة وتنفصل السعادة لتصير لونا أصفر وأزهارا وضحكات وربيعا واعيادا، ثم في لحظة تتحول إلى خوف ومستقبل مظلم وغراب وفقدٍ وكوابيس ويأس وذئاب وفحيحا وصراعات نفسية... في سلسلة من الروافد والمصبات والبؤر والموضوعات التي يتتبعها الناقد الموضوعاتي في النص (شكلا – لغة وشعرية (أسلوبا)– ومضمونا) والواقع وعلاقتها بالمبدع، وليس ذلك فقط، فالصور تتحول من بنيتها المادية المعروفة في الطبيعة إلى فكرة أخرى مجردة قد لا ترتبط بحقيقتها في الواقع هذه الفكرة هي ما قاله عبد الكريم حسن «نظام إرجاعي إلى صورة أو مجموعة من الصور»أي ذات مصدر مرتبط بإحدى عناصر العالم المحسوس (الماء، التراب، الهواء، النار) أي أن الفكرة مجرد إيحاء للصورة فالنار مثلا تحمل قيمة الإحراق والحرارة والدفء والتطهير كذلك لكن، ما هي فكرة الإحراق والحرارة والدفء والتطهير بدون صورة النار، وهذا مجال المبدع، مجال الخيال، فالصورة الشعرية التي ترسمها الطبيعة في الخيال تعني الإصغاء إلى العالم، وما يرسمه المبدع عن النار أو بالأحرى خصائص وقيمة النار من دون نار إنما هي مرافد أو إشعاعات مصدر واحد، عنصر واحد من عناصر الطبيعة الأربعة –عند باشلار–[1].

الناقد الموضوعاتي لا يهتم بكون تلك العناصر أو الموضوعات موروث عن تقليد أدبي تقدَّمَها أو تناصا أو متخيَّل مشترك بين ذوات كثيرة تجمعها ثقافة واحدة وتتكلم لغة واحدة، هو لا يبحث عن الدلالة في السياق

[1]– ينظر: عبد الكريم حسن: المنهج الموضوعي، ص20-21.

التاريخي ولا بأعماق اللاوعي، "موضوعته" مبدأ منظم ملموس، يكون صيغة أو شيئا ثابتا من شأنه أن يقوم عالم كامل حوله وينتشر، لها دينامية تبدعها، ولا قيمة لها في ذاتها، بل قيمتها في شبكة المعاني التي تفتحها بانتظامها مع غيرها من الموضوعات أو الصور، سيحلل صور اللهب والثلج والسحاب وقوس قزح على أساس أنها من آثار حلم يقظة "عنصري" في الموضوعاتية الباروكية (**آن موريل** (AnneMaurel) هنا يقصد تحليل باشلار لكتاب **جان روسي** (Jan Rossi)" أدب عصر الباروك بفرنسا")[1].

الناقد الموضوعاتي يهتم بصور الخيال و"الحلم بطيران طائر للدلالة على الفعل الشعري أمر لا أصالة له في نفسه... لكن إذا كسر الطائر زجاجة نافذة، وكانت الزجاجة قبرا أو سقفا أو صفحة، أو أسقط الطائر ريشات فاهتزت لها أوتار قيثارات ثابتة، ثم استحالة لريشات أزهارا متناثرة البتلات، أو نجوما هاوية، أو زبدا، او مزق هذا الطائر—الزبد شفافية الهواء وتمزق لها، او استحالت تلك الشفافية تغريد طير تناثر آلافا من قطرات دقاق استحالت هي أيضا نافورة ماء، أو أزهارا متفتحة، أو فرقعة ألماس أو نجوم، أو رميات نرد، عندئذ نثق أننا في عالم **مالرمي**(Mallarmé) وفي عالمه وحده (**جان بيار ريشار**: "عالم مالرمي الخيالي")[2].

الناقد الموضوعاتي يهتم بذلك الموضوع الذي يحيا داخل أعمال الكاتب الواحد، ويحدد غالب أعماله الإبداعية، يتكرر فيها كأنما يريد أن يتنصّل من ثوبه اللغوي ليخرج علنا إلى القارئ وهو يقول: أنا سبب إبداع المبدع، و هو ما نراه في كثير من الدراسات وحتى العربية منها، فمثلا: العمى في أعمال طه حسين، والصراع في أعمال توفيق الحكيم، والتصوف في أعمال بنت الشاطئ، والجلجلة في أعمال ميخائيل نعيمة، والجوع في أعمال توفيق يوسف عواد، واليتم في أعمال ليلى عسيران[3]... إنها البؤر والمفاتيح التي تنبع منها النصوص، تلك البؤر التي

[1]- ينظر: آن موريل: النقد الأدبي المعاصر مناهج اتجاهات قضايا، ص70-72.

[2]- المرجع نفسه، ص72.

[3]- ينظر: جوزف لبُس: الحب والموت من منظور السيرة الذاتية بين مصر ولبنان، دار المشرق، بيروت، ط1، 2009.

يهتم لها الناقد الموضوعاتي مهما اختلفت ألوانها أو تمظهرت بأشكال وأصوات غيرها، ولا تنفك تجلّياتها تدور في إطار مركزها أو نقطة انبثاقها ولا تخرج عن مدارها.

المبحث الثاني: النقدالموضوعاتي، المفهوم والمصطلح

01-مفهوم النقد الموضوعاتي:

إنّ النقد ممارسة من الممارسات العلمية والفنية التي تهتم بالعمل الإبداعي، تحاول استكناه أبعاده الظاهرة والباطنة وتفسير تجربة المبدع و النص على حد سواء اللغوية والشعرية، انطلاقا من أبعاد محددة سياقية ونسقية وقرائية وثقافية، والنقد الموضوعاتي من المناهج المعاصرة النصانية غير السياقية تمسك بعِصَمِ العديد من المناهج النقدية اللسانية النصانية الأخرى كالبنيوية وعلم التأويل والفلسفية الظاهراتية والوجودية، وتستعين بأدوات الإحصاء الإجرائية، هو ممارسة تحاول استكناه التجربة الماثلة في العمل الإبداعي، "فإن كانت المناهج النقدية النصانية تعتقد أن كل نص هو عالم مستقل بذاته، فإن الموضوعاتية ترى أن نصوص المبدع الواحد ومهما اختلف زمان كتابها ومكانه، ومهما اختلفت الأحداث المؤثرة فيه، لا بد أن يجمع بينها خيط موضوعاتي رفيع يوحّدها لتتحوّل تلك النصوص إلى لبنات في بناء المشروع الإبداعي المتكامل والذي يرغب كل مبدع في الوصول إلى تحقيقه"[1]، "يركن إلى أصول مرعية وقواعد عقلية مقررة، يعتمد عليها في الحكم"[2]. ورد في معجم الآداب للغة الفرنسية: "يقف النقد الموضوعاتي ليفتح طريقا ثالثا يدرس فيه الصور، الأفكار، العلاقات الشكلية والدلالية في الآن نفسه التي تتكرر في نص ما أو مجموعة من النصوص..."[3]، فهو طريق ثالث لأنه جمع في عمليته النقدية بين الشكل والمضمون على خلاف الذين لا يهتمون إلا بواحد من ذلكما الاثنين، إنه "نقد داخلي، والقراءة الحقة هي التي ترى أن علاقة الكاتب بالعالم وبغيره من الناس وعلاقته بنفسه أيضا متضمنة كلها في العمل الأدبي لأنه المحل الذي يخترع فيه الكاتب نفسه ويكشف عنها، فلا داعي للبحث عنه في وثائق الأرشيف، ولا داعي أيضا للكشف عنه إلى استعمال منهج مهيأ سلفا لفك رموز المعنى، سواء أكان هو التحليل النفسي أم علم الاجتماع

[1]- حسين السعيد تروش: مفهوم الشعر وتجلياته عند محمود درويش، مركز الكتاب الأكاديمي، عمان، ط1، 2016، ص11.

[2]- محمد عبد المنعم خفاجي: نقد الشعر لأبي فرج قدامة بن جعفر، دار الكتب العلمية، لبنان، دت، ص17.

[3]- محمد السعيد عبدلي: البنية الموضوعية في عوالم نجمة لكاتب ياسين، أطروحة دكتوراه، الجزائر، 2008/2007، ص16.

الماركسي... رأينا أن النقد النفساني وسوسيولوجيا الأدب قد غيّرا المقام الذي كانت فيه الكتابة الأدبية تعترف به للمؤلف وللعمل الأدبي...فقد الاول منهما حرّيته والثاني أصالته، اما النقد الموضوعاتي فعلى العكس، يبحث في العمل الأدبي عن نشاط "فاعل مبنيِن"..."[1]، أي المبني على دينامية ذلك الاتصال المنظِّم لذلك العمل الأدبي.

ويرى .**جميل حمداوي** فإن النقد الموضوعاتي هو الذي يبحث في أغوار النص لاستكناه بؤرة الرسالة مع التنقيب عن الجذور الدلالية المولدة لأفكار النص، قصد الوصول إلى الفكرة المهيمنة في النص وتحديد نسبة التوارد لتحديد العنصر المكرر فكريا (أي قد يكون مجموعة أفكار يستخلصها الدارس من خلال القراءة المتأنية)، سواء أكان في الشعر أو في النثر، كما يهدف إلى استخلاص البؤرة المعنوية (فقد لا تكون ظاهرة)، واستجلاء الخلية العنوانية (التي تحوم حولها الموضوعات العاملات أو العوامل/الفواعل) وتحديد الجذر الجوهري، ورصد الفعل المولد (نتيجة دينامية تلك العناصر المشكلة للموضوع البؤرة أي الموضوعات)، واستخراج النواة الأساسية التي يتمحور حولها النص إسنادا وتكملة (فوجود البؤرة يستند إلى موضوعات، وهذه الاخيرة تكمّل البؤرة)، عبر عمليات نحوية إبداعية، كالحذف، الزيادة التحويل والاستبدال[2].

النقد الموضوعاتي يبحث عن "العنصر المحتوى الذي يتضمنه عمل أدبي أو غيره (يعني يبحث عن البؤرة/الموضوعة/مصدر الشعاع، مركز ثقل بتعبير الدكتور **سعيد علوش**)، وعلى هذا الأساس فإن موضوعة الماء مثلا، من الموضوعات التي درسها **موباسان**، وموضوعة الخريف عند **بودلينير**... إن موضوعات عند "مؤلف" ما والتي قد تكون غامضة أحيانا أو تتشكل بصورة غير مباشرة لا تتطابق مع موضوعها أحيانا الذي يعد مثبتا بصورة واضحة، وتتجسد الموضوعات التي تعد موضوعات مجردة وعامة في أشكال محسوسة وبصورة خاصة عبر المادة

[1]- آن موريل: النقد الأدبي المعاصر مناهج اتجاهات قضايا، ص69-70.

[2]- ينظر: جميل حمداوي: المقاربة النقدية الموضوعاتية، ص11.

اللغوية، والكلمات والصور...إن النقد الموضوعاتي...يستخدم لتوضيح شبكات موضوعاتية(شبكات من الموضوعات)، بأشكالها وتحولاتها ولربطها بخيال الكاتب"[1].

إنه ليس من السهولة تحديد تعريف شامل وعام بكل دقة ونجاعة للنقد الموضوعاتي نظرا لتعدد مدلولاته الاشتقاقية والاصطلاحية واختلاف رؤى الدارسين وبخاصة – عندنا نحن العرب- بسبب التضارب الرهيب حول المصطلح والمفهوم، وندرة الممارسة التي لا تنطلق من تلك التحليلات التي تسمح بها النظرة الخاصة للناقد (مقاربة تنطلق من المفهوم الخاص بالناقد لهذا المنهج)، وكل تعريف قد يرد لا يعطي سوى تلميحا لجزء صغير أو معتبَر بسبب "تذبذب مفاهيمه من دارس إلى آخر، وكثرة آلياته الاصطلاحية وأدواته الإجرائية.."[2] لأنه يتشرّب العديد من المناهج النقدية.

ولقد عدد **حميد لحميداني** مميزات طبيعة النقد الموضوعاتي: "تعدد التسمية، مبدأ الحرية، قابلية احتواء المناهج الأخرى، العمل المبدع، تعبير عن أفكار المبدع الواعية واللاواعية، استخدام لغة شعرية، المقارنة في التحليل مشروعية استخدام الحدس في العملية النقدية، وضع صيغ ثيماتية الطبع السردي في مقابل المنطقي، دراسة الدلالة الوحدة العضوية في مجموعة اعمال المبدع الواحدة"[3] -وسيتم التطرق إلى شرحها لاحقا-.

02- اشكالية مصطلح الموضوعاتية:

كثير من الدارسين ما يربطون حيز مصطلح "اشكالية المصطلح" بالعالم العربي فقط، في حين أن هذه القضية قضية لا تخلوا منها حتى القواميس الغربية، وخير مثال على ذلك تعريف مصطلح "موضوع" "Théme" الجذر الذي اشتُقّت منه الموضوعاتية مصطلحا ومفهوما في كثير الأحيان كما سبقت الإشارة إليه، واشتُقَّ هو

[1]- كامل عويد العامري: معجم النقد الأدبي، تر و تحرير: كامل عويد العامري، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، ط1، 2013، ص421-422.
[2]- جميل حمداوي: المقاربة النقدية الموضوعاتية ، ص11.
[3]- طراد لكبيسي: مدخل في النقد الأدبي، دار البازوري للنشر والتوزيع، الاردن، 2009، ص20.

بدوره من كلمة تيما "Théma" اللاتينية المنحدرة من اليونانية من الفعل وضع: تيتيني "Tithénai"[1]. فنجدأن كلمة "Théme" في العالم الغربي ترادف وتقابل: Objet –Sujet –Idée –Idée musical –Exercie scolaire –Composition scolair –Qustion –Matiére –Point de discussion –Conyenu d'un livre ...، هذا التعدد والاختلاف اعتبره الغرب مبدأ سمّاه "تعدد التسمية" ليوهموا المتلقي برحابة وأهمّية الموضوع.

واختلافها بهذا الشكل في مواضع عدة للجذر نفسه خلق مشكلة أخرى في الترجمة العربية في محاولة لإيجاد مصطلح جامع لكل المعاني السابقة، أو مصطلح يقابل أحد تلك المعاني ويكون في الوقت نفسه موازيا "للتعاريف الاصطلاحيةالغربية" لكلمة "Théme"، إن فرونكوفونية أو انجلوفونية.

لكن أي المصطلحات أدق لهذه الكلمة ومفهومها الاصلاحي في الترجمات العربية؟

تُرجمت كلمة "Théme" بما لا يقل عن خمسة عشر(15) مقابلا: تيم، تيمة، موضوع موضوعة غرض معنى رئيسي، جذر، محور، ساق، ترجمة قضية، فكرة، خيط، مضمون، مدار... كما ترجم كلمة "Thématique" الفرنسية بما لا يقل عن ثلاثة عشر (13) مقابلا: التيماتية، التيميةالتيماتيكية، الغرضية الأغراضية، الجذرية،المضمونية،المواضيعية، نظرية الموضوعات،الموضوعاتية، المنهج التيمي، المنهج الموضوعاتي المنهج المداري[2].

لقد كان أصعب ما واجه النقاد العرب هو محاولة جمع مدلولات كلمة "Théme" في كلمة واحدة شاملة، أو جمعها ومعنى "Théme" الاصطلاحي في كلمة واحدة،هناك من حاول فصل كل مدلول عن الآخر بما يناسبه كما فعل **رضوان ظاظا**، حيث جعل كلمة "موضوع»تقابل "Théme" وكلمة "غرض" تقابل "Objet"، وقابل **عبد السلام المسدي** كلمة "مضمون" بـ"Théme" وكلمة محتوى بـ"Contenu" وكلمة

[1]– محمد سعيد عبدلي: البنية الموضوعاتية في عوالم نجمة، ص26.

[2]– ينظر: يوسف وغليسي: مناهج النقد الأدبي، ص152-155.

"موضوع" بـ"Sujet,Objet" في وقت واحد[1]. وهناك من جعل لنفس المصطلح ثلاث مقابلات كـ**مجدي وهبة** (موضوع غرض قضية)[2]، بل هناك من جعله مرادفا لخمسة كلمات (فكرة، موضوع، قضية، تيمة خيط) كما فعل **محمد عناني**[3].

ويرى **"جوزيف شريم"** أن أقرب مفهوم لتلك الكلمة هو "مواضيعية"، لكي يخالف بذلك مفهوم الموضوعية* التي هي ضد الذاتية، والتي يُعبَّر عنها عادة بـ"Objectivité"[4]، ولقد كان هناك العديد من النقاد الذين اختاروا موضوعية واستخدموها كـ**عز الدين اسماعيل** (كتاب الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ص305)، و**فؤاد زكريا** (النقد الفني، دراسة جمالية وفلسفية، ترجمة فؤاد زكريا، ينظر: فقرة بعنوان النقد الباطن)، و**يوسف خليف** (ذو الرمة، شاعر الحب والصحراء ص12-13)، **عبدالكريم حسن** (الموضوعية البنيوية)، ويرى هذا الأخير وفي محاولة لفض النزاع وفوضى المصطلح أن كلمتي "Théme" و"Objet" في الفرنسية تحملان نفس المعنى، "ولكن الاولى ذات أصل يوناني والثانية ذات أصل لاتيني... فكل ماهو "Théme" بوصفه موضوع تفكير أو تأمل أو نظر، هو "Objet" ... ولكن "Objet" تتقابل مع "Sujet" ولا تستطيع كلمة "Théme" أن تحقق هذا التقابل، ومن هنا يبدأ الالتباس في الكلمة العربية "موضوعية" والتي تتضمن المعنيين، ولكن السياق في أغلب الاحيان كفيل بتمييز المراد من هذه الكلمة..."[5]

---

[1]- ينظر: يوسف وغليسي: مناهج النقد الأدبي، ص155.

[2]- مجدي وهبة: معجم مصطلحات الأدب، مكتبة لبنان، بيروت، 1974، ص568.

[3]- ينظر: محمد عناني: معجم المصطلحات الأدبية الحديثة، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، لبنان، ط1996،1 ،ص117.

*- موضوعية Objectivité تعني ملاحظة الظاهرة الأدبية و دراستها واكتشاف القوانين التي تنظمها وفق أسس منطقية تجد قبولا بالنسبة لكافة العقول. سمير سعيد حجازي: مناهج النقد الأدبي المعاصر، ص246. والموضوعية عبارة عن اتجاه نقدي ظهر كرد فعل للتأثيرات الوجدانية، والتأملات الميثافيزيقية في القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، والموضوعية في النقد تعني وصف عناصر الأثر بشكل يتفق مع خصائص وجوده في العالم الواقعي والخيالي. نفس المرجع، ص224-225.

[4]- ينظر: شريم جوزيف: مجلة الفكر العربي المعاصر، مركز الإنماء القومي، بيروت، العدد 23، ص112. نقلا عن عبد الكريم حسن: المنهج الموضوعي، ص 37. الهامش.

[5]- عبد الكريم حسن: المنهج الموضوعي، ص37. الهامش.

ونحن هنا في بحثنا هذا سنختار ما يقابل Théme وThématique بالفرنسية أو Thématic بالإنجليزية كلمتي "موضوع" و"موضوعاتية"، لعدة أمور منها:

أن أغلب النقاد يختارون هذين المصطلحين، ضف إلى ذلك أن الموضوعاتية لا تتداخل مع الموضوعية التي هي ضد الذاتية، كما أن المرونة اللغوية التي تحظى بها كلمة "موضوع" في العلوم العربية، تغني عن التعريب وترفع اللبس عن فهم المعنى الغربي، حيث تدل تلك الكلمة في المعجم الوسيط على "المادة التي يبني عليها المتكلم أو الكاتب كلامه"[1]، نتجنب المصطلحات المعربة لما فيها من عجز لتوفير البديل –حسب ما نراه–، اللغة العربية لا تحتاج إلى استجلاب مصطلحات أخرى معربة من لغات أخرى (كثير منها حوشي يخالف مفهوم الفصاحة في العربية) بقدر ما تحتاج إلى إعادة إحياء، ويكفي أن نقارن بين 12.3 مليون كلمة دون احتساب التكرارات والاشتقاقات التي تعجز عن حملها الرفوف والقدرة العقلية، في مقابل 150 ألف كلمة فرنسية و160 ألف كلمة انجليزية،وكما قال القائل:"الحقيقة لا تحتاج إلى اضطراب بقدر ما تحتاج إلى مراجعة".

إن ما نعانيه من الفوضى في المصطلح ناتج عن عدة أسباب منها:

– المحدودية اللغوية لبعض النقاد.

– عدم التنقيب والبحث عن البديل في التراث العلمي العربي.

– الاستغناء عن الاشتقاق الذي قد يغني في كثير من الاحيان من استجلاب تعريبات حوشية، بسبب غلبة الترجمة والتعريب على السوق النقدي.

– تعدد واضعي المصطلحات واختلاف مرجعياتهم الثقافية (الفُرقة العربية) وغياب التنسيق فيما بينهم ووسائل التواصل الجادة والتي تهتم بالنشر والنقد.

[1]– المعجم الوسيط، مادة وضع، مجمع اللغة العربية، القاهرة، ط2، دت، ص1083.

وأسباب أخرى نحن في غنى عن ذكرها لأننا في مقام غير ذلك، وإنما أوردنا ما سبق تنبيها إلى إشكالية المصطلح العالقة واستشعار حجمها.

المبحث الثالث: الموضوعاتية، المرجعيات والرواد

01- المرجعية الفكرية:

لقد نما وتطور النقد الموضوعاتي ابتداء من ستينات القرن العشرين في بيئة فرنسية، بل يمكن القول أن النقد الموضوعاتي كانت له إرهاصات قبل الستينات، فتعد **فلسفة الظاهراتية** لـ "**ادموند هوسرل**" (Edmund Husserl) من المنطلقات الأساسية للمنهج الموضوعاتي، حيث ركز على العلاقة الدينامية بين الفكر الإنساني والأشياء "فكل وعي هو وعي بشيء ما، سواء كان بالذات أم بعالم الأشياء الذي يحيط بنا"[1]، ولا تحدث الكتابة عند المبدع حتى يكون هناك وعي بالموضوع الظاهر أو الباطن والعلاقات التي تتحرك فيما بينهما، و"الأنا المفكرة لا تكون إلا عندما تدخل دخولا فعليا في علاقات وارتباطاتها بالأشياء"[2]، وهي نفس الفكرة الموضوعاتية التي تعنى بالعمل الإبداعي والعالم الحسي وعلاقة المبدع بالموضوع، والوعي عند **هوسرل** هو "وعي الذات بموضوعها توجه الذات نحو الشيء الذي تريد ان تعيه، وهو ما نسميه بالقصدية"[3].

والنقد الموضوعاتي قراءة داخلية للنصوص، فهو استفاد كذلك من **الفلسفة الوجودية** ومن افكار **مارتن هايدجر**(Martin Heidegger) و**جون بول سارتر**(Jean-Paul Sartre) وخاصة فيما يخص مفهوم الوصف "الذي يستطيع تحريض الفهم من الداخل"[4]، أي ينطلق من داخل النص ليعرف سلسلة العوالم الخارجية التي حركت الوعي، والتحمت فيما بينها لتشكل العمل الإبداعي، تلك العوالم الخارجية يمكن أن نعتبرها

[1]- دانييل بريجيز: مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، ص101.

[2]- حفصة بوطالبي: عالم أبو العيد دودو القصصي، دراسة موضوعاتية، (مخطوط) رسالة ماجستير، جامعة الجزائر، ص31.

[3]- محمد بلوحي: النقد الموضوعاتي الأسس والمفاهيم، منتديات الدرر. www.dorarr.ws

[4]-عبد الكريم الحسن المنهج الموضوعي، ص25.

ما يسمى في الفلسفة الوجودية بمفهوم "الخيار البدئي"[*] "الذي يقود إلى الموضوع الذي شكل هاجسا للمبدع"[1] له جذور في **الرومنسية** التي ترى أن الشعر تعبير عن شخصية الشاعر،وأن العمل الفني عبارة عن ثمرة إبداعية أصيلة بفعل الوعي الوجداني الشخصي، أي أنه ينشأ من عالم متخيل خاص بالفنان "وأن الموضوعات هي علامات آثار أو بصمات يتكفل العمل النقدي بإعادة تركيبها..[2]، وأن الخيال الخصب عصب الكيان الشعري "فقد قام **باشلار** من سنة 1937 في كتابه "التحليل النفسي للنار" إلى سنة 1960 في كتابه "شعرية حلم اليقظة" باستكشاف عالم الخيال الشعري ورموزه، وجزم بأولوية الخيال المطلقة، وتقدّمه على الفكر وعلى الأرادة.."[3].

مدرسة جنيف الألمانية كانت تؤمن بأن النص الأدبي عالم تخيلي "مستقل عن الواقع المعيش، يجسد وعي الناص"[4]، إذ أن العمل الإبداعي هو تجلٍّ لوعي المبدع، والناقد الموضوعاتي يحاول أن يفهمه. وترى **جماعة بينا** (groupe d'Iéna) أن العمل الفني يرجع إلى باطنية شخصية تطوّع كل العناصر الشكلية والمحدثة للعمل الفني كالإلهام والكيفية والتركيب[5]، فمصدر الإلهام هي الطبيعة أو العالم الحسي، والكيفية هي الموضوع ذاته والتركيب هو الخيال.

كما كانت له جذور كذلك في الوقت الذي ظهر فيه **النقد النفسي** و**النقد السوسيولوجي**، إذ كان الأدب معهما تعبير عن الإنسان أو عن المجتمع أو عن التاريخ، فجاء النقد الموضوعاتي ليفتح طريقا ثالثا يرى فيه

---

[*] – الخيار البدئي أو الفعل البدئي، وهو إعادة الصور إلى العنصر الأصلي الذي تنتمي إليه، "وفي إعادة الصور إلى فعلها البدئي نكون قد أعدنا الشاعر إلى مصدر إبداعه، إلى احتكاكه البدئي بالعالم «وهي أهم نقطة يستمدّها ريشار من باشلارباشلار. ينظر المرجع نفسه، ص19.

[1] – شيتر رحيمة: النقد الموضوعاتي وقراءة النص قصيدة نخاف على حلم لمحمود درويش، ندوة القراءة لمحمود درويش، مخبر وحدة التكوين والبحث في نظريات القراءة ومناهجها، 2009، بسكرة www.univ-biskra.dz

[2] – ينظر: محمد أسامة العبد: المؤلف والنص النقد الموضوعاتي، غاستون باشلار، الخميس 10جويلية 2014.
http://gastonbachelard1.blogspot.com/2014/07/blog-post_501.html

[3] – آن موريل: النقد الأدبي المعاصر مناهج اتجاهات قضايا، ص70.

[4] – يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح، ص153.

[5] – ينظر: دانييل بريجيز: مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، ص97.

أن العمل الأدبي أصل وحادث، وفي جوهره إبداع وكشف لمعان مجهولة خفية، فهو ليس نتاج واقع موجود قبله ولا انعكاس له، وهو يعبر بلغة تتميّز عن اللغة المشتركة. فقد افادت الموضوعاتية من معجم التحليل النفسي كالعقد النفسية واللاشعور ومرحلة الطفولة في تشكيل أفكار المبدع، وانتهج **غاستون باشلار** "المصدر النظري لمفهوم ومصطلح النقد الموضوعاتي"[1] نهج **سجموند فرويد** (Sigmund Freud)، ولكن بدل أن يهتم بمنطقة العقل الباطن واللاشعور، اهتم بالمنطقة الأصلية، منطقة الاحتكاك البدئي بالعالم[2]، اهتم بالعمل الإبداعي في أصله المنبثق مما سماه باشلار"المتخيّل الدينامي التنبّؤي"[*]، وبهذا "استخدمت الموضوعاتية مصطلحات التحليل النفسي الذي يركز عمله في اللاوعي، لتركز عملها في مرحلة ما قبل الوعي"[3].

تستند الموضوعاتية إلى خلفية فلسفية ابستيمولوجية تجلت خاصة في جهود نقاد مدرسة جونيف والظاهراتيين. يقول **رامان سلدن:** "نقاد جونيف أو نقاد الوعي أو المدخل الوجودي الأنطولوجي كلها تسميات أطلقت على النقد الذي كتبه ميشال ريمون، وألبرت بيجوين وليه في المرحلة الاولى وجان بيار ريشار وجان ستاروبنسكي وهيلز ميلر في المرحلة الثانية .. بحثا عن القراءة الداخلية التي ينطوي عليها النص، والتي لا تنكشف إلا من خلال الإتحاد الوجداني بين النقاد واللاشعور النصي .."[4].

ولقد انتقلت الموضوعاتية من الدراسة الأعمال الشعرية إلى دراسة الاعمال الروائية، حيث يقول **جون بول ويبر** في نهاية كتابه "ستندال" 1969: "انتقلنا إلى.. مرحلة التحليل الموضوعاتي الذي يتجه نحو استكشاف الأعماق والدقة، ولذا فمن الضروري التأكيد على أن الدراسة الآتية المخصصة لروائي وليس لشاعر..."[5].

[1]- سمير حجازي: معجم المصطلحات اللغوية والأدبية الحديثة، دار الراتب الجامعية، دت، دط، ص147.

[2]- ينظر: عبد الكريم حسن: المنهج الموضوعي ،ص19.

[*]- المتخيّل الدينامي التنبؤي هو البؤرة التي تنبثق منها جميع الأنشطة الجمالية. ينظر: آن موريل: المرجع السابق،ص 70.

[3]- نبيل أيوب: نص القارئ المختلف و سميائية الخطاب النقدي، مكتبة لبنان ناشرون، دط، دت، ص293.

[4]- رامان سلدن: النظرية الأدبية المعاصرة، تر: جابر عصفور، دار قباء للطباعة و النشر والتوزيع، القاهرة، دت، دط، ص170.

[5]- محمد السعيد عبدلي: البنية الموضوعية في عوالم نجمة لكاتب ياسين، ص96.

02- رواد النقد الموضوعاتي:

02-01 - عند الغرب:

02-01-01-غاستون باشلارGaston Bachelard (1884-1962):

كان باشلار ممن يُعزى لهم الفضل في تنوير بدايات النقد الموضوعاتي، وهو فيلسوف ظاهري فرنسي استطاع أن يدمج بين تأثره بالفلسفة الظاهراتية لهوسرل والنقد النفسي لفرويد، ليستخلص نظامه المفاهيمي حول الأدب والفن، فالخيال عنده "دينامية منظمة... ينظم العالم الخاص للفنان، لأنه ظاهرة وجود"[1]والتخيّل "لا يعني صناعة صورة مطابقة للصورة الاولى التي رأيناها، ولكنه يعني تشوية الصور الاولى من أجل صناعة مجال خاص هو.. عالم التخيّل.. وهذا العالم لا يعيد تقديم الواقع ولكنه يمتلك بنيته الخاصة"[2]، والتخيّل خاصية فردية تتميّز من مبدع إلى آخر.

لقد قام باشلار باستكشاف عالم الخيال الشعري ورموزه، فهو يجزم بأولوية الخيال على الفكر والإرادة أنه مربوط بالعناصر الاربعة (الموضوع ليس نتاج تركيب العناصر الأربعة معا، بل هو مرتبط بأحدها فقط)، فحاول دراسة الصورة الشعرية (باعتبارها المركز الرئيسي للفكر غير العلمي)[3]كإبداع فردي انطلاقا من عناصر الطبيعة المادية (الماء والتراب والهواء والنار)، وربطها بـ"الحقيقة الحلمية"laréalité onirique" التي تعيد كافة الاحلام عند البشرية جمعاء إلى تلك العناصر. لقد كرس باشلار مشروعه بشكل حصري تقريبا لدراسة تجليات الأدب والفن التي تمليها طاقة العناصر الكونية الأربعة[4] تجلى ذلك في كتابه "التحليل النفسي للنار"

[1]- ينظر: دانييل بريجيز، مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، ص 105.

[2]- عبد الكريم حسن: المنهج الموضوعي، ص20-21.

[3]- ينظر: المرجع نفسه،ص20.

[4]- ينظر: سعيد بوخليط: غاستون باشلار نحو نظرية في الأدب، دار الفارابي، بيروت لبنان،ط1، 2011،ص09-10.

(la psychanalyse du feu 1938)*، فباشلار حاول أن يجعل من العمل الأدبي نتاج عنصر معين** ذلك العنصر الذي حدد أو بالأحرى وجّه الفكر الإبداعي أو فكر المبدع، فموضوعات النصوص الأدبية إنما هي نتاجات "تأثر" أحد العناصر الأربعة في خيال المبدع، وموضوعاتية باشلار إنما تنبع من مفهومه لعلاقة تلك العناصر بالخيال والخيال بها.

02-01-02-جورج بولي Georges Poulet*** (1902-1992):

أقام بولي مفاهيم موضوعيته على أرضية باشلار،حيث استعان بالتحليل الظاهراتي للزمان والمكان من أجل العثور على التجربة الأولى للكاتب أو ما يسميه "كوجيطو"*** (le cogito)، والزمن حسبه مفهوم مجردو"هو اللحظة التي تعيد إلى إدراك شامل للعالم، هي كجوهر مادي ممزوج بخيال المبدع الذي يصنع منها مادة لخدمته"[1]، "ذا كان هناك زمان فيزيائي كرونولوجي*، فإنه يوجد أيضا زمان إنساني تتضمنه متواليات العمل نستوعبه بالبنيات الثيماتيكية "[2]، تلك البنيات هي تلك الموضوعات أو بالأحرى الإشعاعات التي يخّلفها التحليل

* – لغاستون باشلار عدة مؤلفات: حدس اللحظة 1932(L'intuition de l'instant)، العقل العلمي الجديد 1934، تكوين العقل العلمي 1938، التحليل النفسي للنار 1938 (La psychanalyse di feu)، الماء والأحلام 1942 (L'eau et les rêves)، الهواء والأوهام- هناك من يترجمها بالرؤى أو الاحلام 1944 (Léair et les songes)، العقلانية والتطبيقية 1948، الأرض وهواجس/أحلام الإرادة 1948 (La terre et les rêveries du repos)،المادية العقلانية 1953، شعرية أحلام اليقضة 1960 (La poétique de la reverie)، شعلة شمعة 1961 (La flamme d'une chandelle)...

** – يمكن العودة إلى عنصر الناقد الموضوعاتي المبحث الثاني من دراستنا هذه لمزيد من التوضيح.

*** – هناك من يكتب اسمه «جورج بوليت «أو "جورج بوليه"، وهو ناقد أدبي فرنسي، من أعماله: دراسات في الزمان الإنساني 1950 (Des etudes sur le temps humain)، البعد الداخلي 1952 (La distance intérieure)، تحولات الدائرة 1961 (Les métamorphoses du cercle)، الفضاء البروستي 1963 (l'espace proustien)، الوعي النقدي 1971 (Laz conscience critique).

*** – الكوجيطو أو الكوجيتو لفظ لاتيني معناه»أفكر"، يشار به إلى قول ديكارت «أنا أفكر،إذا أنا موجود"، يتلخص في إثبات وجود الانا من حيث هو كائن مفكر، وأن النفس هو جوهر مفكر، فالمفكر موجود في الوقت الذي يقوم فيه بإعمال الفكر.

[1]– ينظر: مجموعة من المؤلفين: مقدمة في المناهج النقدية للتحليل الأدبي، تر: وائل بركات وغسان السيد، مطبعة زيد بن ثابت، دب، 1994، ص122.

* – الكرونولوجياchronologyأو علم التسلسل الزمني أو الميقاتية أو تاريخ الوقائع، نقول تتابع كرونولوجي للأحداث، أي تتابع زمني تسلسلي، أو تسلسل زمني للأحداث، أي تأريخ الوقائع وفقا لتاريخ وقوعها

[2]– سعيد بوخليط: النقد الأدبي الموضوعاتي، المجلة الثقافية الجزائرية، يوم 2011/09/23. http://thakafamag.com/?p=2022

النقدي للعمل الأدبي، هي تشبه المعطيات العلمية أو الرياضية، ما إن يتم جمعها حتى تتحول إلى نتيجة، هي أصلا تحوم حول البؤرة، تلك الموضوعة الأصل المركونة في أصل الوعي ومنبع العالم المتخيّل. بولي كان يبحث عن تلك اللحظة الاولى أو الموضوعة البؤرة التي تكشف عن العالم والوعي أوالكوجيطو الجوهري للمبدع، ولا يتم ذلك إلى بالتحام الناقد والنص والمبدع "من أجل الوصول إلى الفعل الذي من خلاله يتعاقد الفكر مع جسده وجسد الآخرين، ثم التوحد مع الموضوع من اجل اكتشاف الذات"[1]، أي تطابق وعيين معا، وعي الناقد أو الوعي بالذات، ووعي المبدع، فهذه النظرة الفلسفية لبولي ترى بنوع من الحلولية،حلولية في العمل الأدبي وحلولية في المبدع نفسه، أي ما يشبه استبدال وعي بوعي آخر، والسفر عبر تلك الأمكنة التي يراها المبدع ولكن بوعي آخر يتلبسه.

02-01-03-جون بول ويبر[2] Jean-Paul Weber

أول من استعمل مصطلح "موضوع» في معنى نقدي خاصيرى ويبر أن الأعمال الإبداعية للمبدع الواحد إنما هي حول موضوع رئيسي واحد، ترتبط به وتدور حوله بصور وألوان ورموز مختلفة، هذا الموضوع "يرتبط..بحدث منسي في طفولة المؤلف"[3]، ويشترط في في دراسته لذلك الموضوع ثلاثة شروط هي:

- واقعية اللاوعي، بالكشف عن الإلحاحات اللسانية والأسلوبية المتكررة (فيما يشبه البحث عن زلات القلم والأحلام عند **فرويد**)، وربطها بالذكريات الماضية –ذكريات الطفولة- للبحث عن سر تأثير الموضوع.

-أهمية الطفولة، بالبحث في عالم الطفولة عن البصمة أو البؤرة ثم مقارنتها بأعمال المؤلف.

[1]- ينظر: سعيد بوخليط: النقد الأدبي الموضوعاتي.

[2]- جون/جان/جين بول ويبر ناقد فرنسي، من اهم أعماله: علم نفس الفن 1958، مكونات العمل الشاعري 1960، النقد الجديد والنقد الممتقع أو ضد بيكار 1960، تكوين العمل الشعري1961 (Genése de l'œuvrepoétique)، المجالات(هناك من يترجمها بالميادين) الموضوعاتية 1963 (DomainesThématiques)، استندال/ ستندال البنى الموضوعاتية للأثر والقدر1969(Stendhal:les structures thématiques de l'œuvre et de destin)

[3]- ينظر: عبد الكريم حسن: المنهج الموضوعي، ص 16.

-إمكانية تمثيل رمز واحد قديم (يمكن لأي رمز- في أي نص مهما كان بسيطا للمبدع نفسه- أن يعبّر عن نفس الموضوع لكن بصور وأشكال مختلفة، والرمز القديم يمكن أن يكون تعبير عن الهاجس الذي خلق البؤرة النفسية في طفولة الكاتب والتي خلقت رموزا تقوم مقامها أو تشير إليها).

-وزاد **جوزف لبُّس** في دراسته "منهج النقد الموضوعاتي في البحث عن النغم الضائع" شرطا رابعا وهو "القيام بمسح شامل لأعمال المؤلف، في محاولة لإرجاعها كلها إلى موضوع واحد"[1]، حيث أرجع أعمال **ستندال** الإبداعية كلها إلى موضوع "العضّة"، تلك العضة التي قام بها وهو ابن الثلاث سنوات والتي خلّفت لقريبته البالغة من العمر خمسا وعشرين (25) سنة لما ألحّت عليه تقبيلها، -خلّفت- تشوّها في خدّها، فقد روى ستندال هذه الحادثة في سيرته الذاتية "حياة **هنري برولار**" الفصل الثالث، وكذلك في روايته "الأحمر والأسود" حيث أن الأحمر تعبير أو رمز عن خدها قبل العضة، والأسود —عنه- بعد العضة.

-والأمر نفسهمع **بول فاليري**، ما انفك يلمّح في قصائده إلى تلك الواقعة التي حدثت له عندما كان طفلا عندما وقع في حوض البجع (المقبرة البحرية، الإحتضار العذب ..)-.

02-01-04-جون بيار ريشارJean Pierre Richard[*] (1922-2019)

ريشار يعدّ اللغة في مجال النقد الموضوعاتي هي الطريق الوحيد والحقيقي للتعبير، فلقد كانت اللغة في معظم مؤلفاته وصفية إيحائية شاعرية، ذات طابع بلاغي فلسفي "باشلاري"[**]، فلقد كان "يضيء البحث

[1]- جوزف لبُّس: منهج النقد الموضوعاتي في البحث عن النغم الضائع، ملفPDF، موقع محمد أسليم، الجمعة 08-08-2014 www.aslim.ma

[*]- جان/جون بيار ريشار/ريشارد، ناقد أدبي فرنسي، له عدة أعمال:الأدب والحساسية 1954 (Littérature et Sensatio)، الشعر والأعماق 1955 (Poésie et profondeur)، العالم المتخيل لمالارميه 1961 (L'univers imaginaire de Mallarmé)، دراسات في الرومنسية 1971 (Etudes sur le romantisme).

[**]- نسبة إلى غاستون باشلار، إذ انه يعترف بأنه مدين في رسم خطوط مشروعه للإرث الباشلاري ووجودية جان بول سارتر وظاهرية هوسرل. ينظر: سعيد بوخليط: النقد الأدبي الموضوعاتي، المجلة الثقافية الجزائرية.

الموضوعاتي بنتائجه التي تسمح ببلوغ مفهوم البنية ذات الاستعمال التقني الدقيق.. من خلال منهج التردد الاحصائي."[1]أو معيار العد الانطباعي[**]/الحسابي والتواتر اللفظي، و كذلك من خلال:

- "البحث عن الخلية الرئيسية في النص، وحصر محاورها وجذورها ضمن التجسيد اللغوي البحت.

- مقاربة مختلف الجذور الدلالية، واستخلاص تراكماتها اللغوية وأبعادها الدلالية.

- تعميم المقارنة على مختلف نصوص الكاتب انطلاقا من وحدات أساسية تتحدد في نص رئيسي أو مجموعة نصوص»[2].

وحسب **جميل حمداوي** فشبكة العلاقات التي يدخل منها الناقد الموضوعاتي لدى **ريشار** متغيرة بتغيّر النافذة التي يدخل منها الناقد إلى الاثر الأدبي (الانطباع الشخصي للناقد والروح الانتقائية والذاتية) ما جعل منهجه تصنيفي، "يحاول ربط[***] عناصر العمل الأدبي-التي تتكرر بحظوة-من أجل ربطها ببعضها" وتحليلها عبر الاهتمام بالمعنى السياقي، دون تزيّد في التحليل أو ميل إلى النزعة الإسقاطية[3].

هناك الكثير من النقاد الغربيين على غرار هؤلاء الذين سبقوا أو مهّدوا الطريق نحو تفعيل شيفرة النقد الموضوعاتي، لكننا سنكتفي بذكر من سبق لنتيح الفرصة للنقاد العرب الذين استلهموا من أقوالهم مفهوم الموضوعاتية، وحاولوا التأسيس لها في النقد العربي– أو بالأحرى النقد المكتوب بالعربية-، ولو في جانبه الأكاديمي.

[1]- سعيد علوش: النقد الموضوعاتي، ص29.

[**] يختار الدكتور جميل حمداوي مصطلح معيار العد الانطباعي بدل الإحصائي الذي استعمله سعيد علوش.

[2]- فؤاد أبو منصور: النقد البنيوي الحديث بين لبنان وأوربا، دار الجيل، بيروت لبنان، ط1، 1985،ص190.

[***] - وردت الفقرة في كتاب جميل حمداوي المقاربة النقدية الموضوعاتية، الصفحة 33 بهذه الصيغة «ربط"، ونرى أنه خطأ مطبعي أو ورد سهوا منه بسبب تراسل الأفكار، ونرى أن الاولى والأصح هو «حصر أو جمع»حتى يستقيم المعنى ويتوافق مع مفهومه للتواتر اللفظي والعد الحسابي قبل هذه الفقرة.، وهو ما نجده في تكملة الفقرة "حصر».

[3]- ينظر: جميل حمداوي، المقاربة النقدية الموضوعاتية،ص33-34.

02 –02 – عند العرب:

02–02–01–عبد الكريم حسن:

من خلال كتابه "المنهج الموضوعي نظرية وتطبيق" حاول عبد الكريم حسن أن يؤصّل لهذا المنهج انطلاقا مما استلهمه من فكر **جون بيار ريشار**، يقول: "وستعمد هذه الدراسة –في الدرجة الأولى– إلى إضاءة الوعي النقدي الذي يسعى بدوره إلى إضاءة الوعي الشعري .. ومنذ ثلاثين سنة وهذا الناقد الكبير ينقل مصباحه النقدي بين العديد من التجارب الإبداعية، يرصد الإشعاعات التي يرسلها* والإشعاعات التي يتلقاها، ثم يلملمها من جديد واعيا لما يضيئه، وواعيا بما يستضيئه، في تفاعل خلاق بين النقد والشعر"[1]، ومن خلال قوله هذا أراد أن يعطي لمحة رمزية عن مفهوم النقد الموضوعاتي الذي عنى به **ريشار**، وعن مفهومه هو الآخر الذي يستضيء به فـ"اكتشاف شبكة العلاقات الموضوعية التي تنتظم داخلها وتتمفصل هذه الموضوعات"[2] يكون عملية التنضيد أو جمع النصوص الإبداعية للمبدع الواحد، رصد الإشعاعات والرموز التي تسير إلى أصل البؤرة (عن طريق الحقيقة اللغوية تنتظم الموضوعات، وتنكشف البنى الموضوعاتية[3])، جمعها وتعديدها (إحصائها) ورصد معجمية الأنوية (جمع نواة) بعد تصنيفها وتوضيبها (يقوم في ذلك على "القاعدة اللغوية (المعجمية) للنص حيث يتحدد الموضوع بأنه ((مجموعة المفردات التي تنتمي إلى عائلة لغوية واحدة))"[4]، كشف العلاقة بين الرموز والموضوع وبين الموضوع وقيام النص لتقديم عصارة الفكرة التي ألهمت المبدع.

---

* –كلمة يرسلها قد توحي في لحظة ما إلى ما عناه حميد لحميداني عندما تطرق لكتاب عبد الكريم حسن "الموضوعية البنيوية دراسة في شعر السياب"، فقال : ومن الملاحظات الاساسية التي ينبغي تسجيلها بصدد توعية التحليل الذي مارسه الباحث هو انه لم يستخدم في ذلك أية وسيلة أو أداة إجرائية ذات طابع بنيوي للوصول إلى الشبكة الموضوعاتية، فقد انطلق منذ البداية من فرض موضوع الموت كموضوع محوي وانتقل إلى تفريع الموضوعات المنطوية تحته اعتمادا على حدسه الخاص، وهي ملاحظة أساسية قدمها غريماس نفسه». ينظر: حميد لحميداني: سحر الموضوع، ص97.

[1]– عبد الكريم حسن: المنهج الموضوعي، ص08.

[2]– عبد الكريم حسن: الموضوعية البنيوية دراسة في شعر السياب، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر،بيروت، دط،1983،ص49

[3]– المرجع نفسه، الصفحة نفسها

[4]– ينظر: يوسف وغليسي: مناهج النقد الأدبي، ص161.

لقد أراد **عبد الكريم حسن** في كتابه هذا أن ينظّر لهذا المنهج بالوقوف أمام التجربة الريشارية من أجل الوصول إلى بناء المنهج الموضوعي الريشاري[1]، بلغة أقل ما يقال عنها فلسفية، حاول إعادة خلق تصور واضح ومؤسس عنه (عن المنهج) بدراسة جميع أعماله الكاملة (الهاء تعود على ريشار)، و"فرز الجانب النظري من الجانب التطبيقي (في أعمال ريشار)، ثم نلملم الخيوط المتناثرة لكل مفهوم نقدي من اجل حياكتها وتقديمها في ثوب جديد.. فناقدنا ريشارلم يقدّم منهجه في يوم من الايام على النحو الذي قدمناه"[2].

لكن على العموم يبدوا ان **عبد الكريم حسن** متأثر بالتحليل النفسي، فما طرحه من منهجية في موضوعاتيته لا تختلف كثيرا عما تطرق إليه **أحمد حيدوش** في خطواته الأربع (في كتابه إغراءات المنهج وتمنع الخطاب) التي اعتمدها **شارل مورون** في التحليل النفسي، وسنتطرق إليها لاحقا.

02-02-02-حميد لحميداني:

وظهر شغفه جليا في كتابه "سحر الموضوع" بالنقدالموضوعاتي، و**باشلار** الذي كان "يلاطف ويداور الدلالات الاحتمالية باللغة الشعرية، ويجعلنا نلامس سحر الموضوع بسحر الموضوعاتية"[3] محاولا أن يربط "تجلي الموضوع في النص الأدبي من خلال سحره الخاص، وهو ربط هلامي لأن هذا السحر الخاص يظل بحاجة إلى تحديد"[4*]، لقد حاول **حميد لحميداني** في كتابه هذا تلخيص الخصائص التي سجلها رواد النقد الموضوعاتي في العالم العربي والمهتمون بنظرية النقد عامة عن النقد الموضوعاتي، سواء أكانوا قد صرحوا بذلك في مقدماتهم أم لا

[1]- ينظر: يوسف وغليسي: مناهج النقد الأدبي، ص09.

[2]- عبد الكريم حسن: المنهج الموضوعي، ص09.

[3]- حميد لحميداني: سحر الموضوع، ص03.

[4]- ينظر: يوسف وغليسي: المرجع نفسه، ص159.

* - وجدنا أن هذا القول عن يوسف وغليسي يكتسح العديد من المقالات والكتب التي اهتمت بهذا المنهج، و كلما ذكروه أعرضوا عن شرحه وتفسير غريبه، حتى أن بعضهم يورده في مواضع لا تليق بسياق الجمل، وهو ببساطة يقصد أن الموضوع يتجلى في العمل الأدبي من خلال سحره الخاص، هذا السحر الخاص هو الذي يجذب ويقود المبدع بقوة لا يطول دئما معرفة طبيعتها الخفية، فالمبدع لا يدرك دائما أسرار إبداعه، لذا يتقدم الناقد الموضوعاتي يحمل شعلة الكشف ليحدد تلك العلاقة الهلامية غير الواضحة التي تجذب المبدع نحو موضوع معين، و "التحديد "عند حميد لحميداني يتعدى تحديد سحر الموضوع أو تلك القوة الخفية في النص، إلى تحديد المنهج في مقدمات الدارسين العرب أو مداخل دراساتهم فيما يخص دراسة النصوص الإبداعية.

أو أقروا بموضوعاتية منهجهم أم لا يقول:"وستنكفي هنا بالإشارة إلى بعض الدراسات التي لم يتضح لنا من مداخلها أو مقدماتها أي اختيار منهجي محدد، غير أن الاستقراء العام لشكل الممارسة النقدية فيها يُنبئ عن طبيعة الاختيارات المنهجية الكامنة وراءها.. مما يجعلنا نصنفها في إطار المعالجة النقدية الموضوعاتية.."[1]، فقد كان يحاول تحديد الأطر المنهجية لهذا المنهج في الدراسات العربية التي لم يسبق لها التواصل مع منظري هذا المنهج وهؤلاء الذين تلقوا لقاحا من مصله، سواء أكانت تلك الدراسات قد اهتمت بالرواية أو بالشعر[*]، لذا فقد كانت دراسته محكومة بالوصف أكثر منها دراسة موضوعاتية: "وإذا كانت دراستنا محكومة كما سبق أن أشرنا باعتماد الوصف، فإننا ندرك إلى أي حد يمكن للوصف أن يقدم خدمة لنظرية المعرفة في مجال البحث في نقد النقد.."[2] ليصل –من خلال الدراسات النقدية للرواية عند **غالي شكري**- إلى أن ما كتبه "**علي الراعي**" صورة مبكرة لممارسة النقد الموضوعاتي الذي تم الاهتداء إليه عبر ثقافة عامة وليس عن طريق التلقي من الثقافة النقدية الغربية لكنه يستثني من هذا **عبد الكريم حسن** الذي خصص الجانب التطبيقي له، من أجل البحث عن "النظام الموضوعاتي"، أي الدراسة التي اتخذت شكلا منتظما وممنهجا ضمن نطاق هذا المنهج.

02-02-03-أحمد حيدوش:

ظهرت موضوعاتيةأ **حمد حيدوش** خاصة في دراسته التطبيقية الموسومة "شعرية المرأة وأنوثة القصيدة قراءة في شعر **نزار قباني**"، وبالرغم من أنه متأثر ب**شارل مورون** إلا انه برع في الموضوعاتية "يحاول .. أن يرسم معالم

[1]- حميد لحميداني: سحر الموضوع، ص56.

[*]- وهذه هي الدراسات التي أوردها الدكتور في كتابه سحر الموضوع": فؤاد دوارة "في الرواية المصرية"1968 – محمد مصايف "الرواية العربية الجزائرية الحديثة بين الواقعية والإلتزام»1983 – علي الراعي "دراسات في الرواية المصرية»1964 – يوسف الشاروني "الروائيون الثلاثة»1980 – فاطمة الزهراء محمد السعيد "الرمزية في أدب نجيب محفوظ»– عبد الحميد القط "بناء الرواية في الأدب المصري الحديث»1982 – يوسف عز الدين "الرواية في العراق تطورها و أثر الفكر فيها»1973 – عبد الكريم الأشتر "دراسات في أدب النكبة»1975 – على شلق "نجيب محفوظ في مجهوله المعلوم»1979 – فاروق وادي "ثلاث علامات في الرواية الفلسطينية»1981 – محمد أبو خضورة "دراسات نقدية في الرواية السورية»1981.
ينظر:جميل حمداوي: المقاربة الموضوعاتية في النقد الأدبي، مجلة ندوة الإلكترونية،
http://www.arabicnadwah.com/articles/muqaraba-hamadaoui.htm

[2]- حميد لحميداني، المرجع نفسه، ص11.

طريق جديد في الدراسة النفسية.. تستفيد من مختلف المناهج.. لاستخلاص الاستحواذ الموضوعاتي الذي يحكم عالم هذه الدواوين"[1]، حيث فتش عن الموضوع الغالب الذي هو بؤرة دواوين **نزار قباني**، و بحث في جميع دواوينه الشعرية وحواراته التي ألقاها دفاعا عما خصّه بالشعر ليصل إلى أن المرأة الغالبة في القصائد تتنوع إلى موضوعات بين الحبيبة والأم والاخت والمدينة والقصيدة. ولقد تطرق لخطوات منهجه الأربعة في كتابه "إغراءات المنهج وتمنع الخطاب" وطبقها في دراسته السابقة وهي:

1-عملية تنضيد النصوص.

2-عملية البحث في نتاج المؤلف عن شبكة من الاستعارات الملحة وترددها، والتي ترسم بتجمعاتها حالات درامية.

3-البحث في نتاج المؤلف عن كيفية تردد هذه الشبكات وتجمعات الصور المختلفة التي ترسم حالات درامية وهذه المواقف الدرامية ترسم ما يسمى الأسطورة الشخصية وتحولاتها.

4-البحث في حياة المؤلف عن صدق النتائج المحصل عليها من خلال دراسة نتائجه[2].

لقد سلك **أحمد حيدوش** منهجا موضوعاتيا يستقي أدواته من مناهج عدة كالأسلوبية والسيميائية والتحليل النفسي، وإجراءات مختلفة كالإحصاء والمقارنة، منهجه مركب كما الموضوعاتية منهج بلا هوية، أو ميدان نقدي تتداخل فيه مختلف الرؤى الفلسفية والمناهج النقدية.

[1]- أحمد حيدوش: شعرية المرأة وأنوثة القصيدة قراءة في شعر نزار قباني، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط،2001، ص05-06.

[2]- أحمد حيدوش: إغراءات المنهج وتمنع الخطاب دراسة نقدية، دار الأوطان، الجزائر، ط1، 2009، ص25.

02-02-04-سعيد علوش:

لقد نظّر **سعيد علوش** للنقد الموضوعاتي في كتابه "النقد الموضوعاتي"، ويقر في الفصل الثالث من كتابه بأن أول إرهاصات النقد الموضوعاتي كانت الرسائل الجامعية، رسالة "**كيتي سالم**"[*]، و**عبد الكريم حسن**[**] ويبدو من خلال كتابه أنه متأثر بفكر **ريشار**، وكانت مقاربة **سعيد علوش** تمهيدا "للإطار المفهومي في علائقه بالنقد الجديد"[1] نتيجة لمجموعة من الحوافز أهمها ما استهلّ به كتابه حينما تساءل: "فبأي اهتمام منهجي استطاعت السيميائية، في الغالب، تنحية المسألة الموضوعاتية .. خلال أيّ مواجهة، تتخلى الموضوعاتية عن مكانها للسيميائية؟ ما هو تاريخ هذه الهزيمة؟ في محاولة لكسب بعض المشروعية لهذا المنهج عند هؤلاء الذين خلق لهم النقد الموضوعاتي ردود فعل مختلفة، "اعتبرته تحليلا ذاتيا وانطباعيا وسطحيا، لتنتهي به إلى نمط من الخطاب حول أدب غير مقعد وغير قابل للتوالد[2] فهو في هذا الكتاب يحاول أن يُثبتَ مشروعية هذا النقد، من خلال فتح باب التساؤل على مصراعيه أمام القارئ حول كونه "عبر تردده الظاهر إلى حد ما، يضمن مقروئية كاملة للنص إلى حد ما.. فالموضوعاتي مكان لتأسيس مركز ثقل (فهم مركز "خطورة" العمل) وسلطة ومعنى وقيمة.."[3].

02-02-05-محمد عزام:

لقد تطرق **محمد عزام** إلى المنهج الموضوعاتي في كتابه الموسوم بـ"المنهج الموضوعي في النقد الأدبي دراسة" فحاول أن يؤصّل له عن طريق التطرق إلى المدارس والرواد الغربيين الذين اهتموا بهذا المنهج[*] أو بالأحرى أصّلوا له ثم انتقل إلى الحديث عن هذا المنهج في منقودات النقاد العرب الذين تلقوا الثقافة الغربية الانجلوفونية وتأثروا برواد

---

[*] – السورية كيتي سالم هي أخت الروائي السوري جورج سالم، وكانت رسالتها التي أشرف عليها ج.ب.ريشار عن موضوعة "القلق عند جي دي موباسان»، 1982.

[**] – وكانت رسالة عبد الكريم حسن تحت إشراف أندري ميكايل وغريماس، تحمل عنوان "الموضوعية البنيوية في شعر السياب»، 1983.

[1] – سعيد علوش: النقد الموضوعاتي، ص03.

[2] – المرجع نفسه ،ص13.

[3] – ينظر: المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[*] – وقد جعل الباب الأول من كتابه على أربعة فصول: بذور النقد الموضوعاتي، نظرية المنهج الموضوعي، منهج مدرسة التحليل اللفظي، النقد الجديد.

النقد الموضوعاتي، واختار ثلاثة[**] منهم رأى ان لهم باعا طويلة في تنوير الوعي العربي بهذا المنهج بسبب اطلاعهم على الجديد النقدي الذي يتسارع في الدول الغربية. وكغيره من النقاد الموضوعاتيين فقد كان تأثير **ج.ب.ريشار** عليه كبيرا، الذي يرى أن "مفتاح الطريق النقدي الملائم هو الوصف الملائم للعمليات السيكولوجية في نفس الكاتب والقارئ عند إنتاج العمل الأدبي وعند تذوّقه"[1]. لقد كان الكتاب محاولة لدراسة مناخ تشكل النقد الموضوعاتي من مختلف الاتجاهات (الأسلوبية والألسنية) التي تبنّت مفاهيم التحليل اللفظي، ومفهوم المعادل الموضوعي النقد الجديد وكشف "المؤثرات الإنجليزية في النقد العربي المعاصر"[2].

هناك العديد من النقاد الذين أرادوا اقتناص الفرصة لتجريب المنهج الموضوعاتي و تطبيقه على النصوص في العالم العربي، فنجد **عبد الفتاح كليطو** في رسالته الجامعية التي قدمها بالفرنسية إلى جامعة محمد الخامس بالرباط 1971، الموسومة بـ"موضوعاتية القدر في روايات فرانسوا مورياك"، و**كيتي سالم** وسبقت الإشارة إليها في الهامش في رسالتها "موضوعاتية القلق عند جي دي موباسان"، و**علي شفق** في كتبه "القبلة في الشعر العربي والحديث "المتنبي شاعر ألفاظه تتوهج فرسانا تأسر الزمان"، "ابن الرومي في الصورة و الوجود"، "أبو العلاء المعري و الضبابية المشرقة"، وكذلك **جوزيف شريم** في مقاله "الاتجاهات النقدية النفسانية"، و**سعيد يقطين** "القراءة والتجربة"**جميل حمداوي** في كتابه "المقاربة النقدية الموضوعاتية"، حيث استطاع أن يعطي لمحة "بسيطة عميقة" في الوقت نفسه عن الموضوعاتية مفهوما ومرجعية تاريخية ومكانية وأسس فلسفية ومعرفية وخطوات منهجية ومفاهيم اصطلاحية وروادا، ثم انتهى إلى تقييمها سواء من حيث إيجابياتها أو سلبياتها، و يعدّ كتابه الصغير الحجم هذا إضافة منهجية لما سماه المقاربة الموضوعاتية...، وفي الجزائر كذلك، ما نراه عند **محمد مرتاض**، حيث كانت

[**] – وهم: رشاد رشدي (و نظرية الأدب والنقد)، جبرا إبراهيم جبرا (و نظرية الأنواع الأدبية)، حسام الخطيب (ونظرية النقد).

[1] – محمد عزام: المنهج الموضوعي، ص43.

[2] – المرجع نفسه، ص05.

دراسته الموسومة "الموضوعاتية في شعر الطفولة الجزائري عند الغماري، ناصر حرز الله، مسعودي"[*] مثالا واضحا عن تأثير المدّ الموضوعاتي على "الأكادِيمِيًا" الجزائرية، و لكنه حسب **يوسف وغليسي** "أخفق في احتواء الموضوع احتواء بنيويا، حين فصل (الدراسة الموضوعاتية) عن الدراسة البنيوية (المعجم، الفضاء، الزمن الصورة..) حيث كان –في المرة الأولى– يلتقط الموضوعات التقاطا فكريا مجردا، وفي المرة الثانية يدرس البنى النصية بمعزل عن الموضوعات، مسلما —ضمنيا–بأن الدراسة الموضوعاتية عاجزة عن اختراق البنية النصية، وإذن فقط عجز عن التقاط دلالات الموضوع من دوال النص"[1].

وكذلك نجد **عبد المجيد حنون** في كتابه "صورة الفرنسي في الروية المغربية"، و**شريبط أحمد شريبط** في دراسته "شعرية الطفولة في الشعر الجزائري المعاصر"، وكذلك **عبد المالك مرتاض** في كتابه "القصة الجزائرية المعاصرة" و**يوسف وغليسي** في دراسته لأشعار **محمد مفتاح الفيتوري** الموسومة "العلم الشعري والتفسيري الإفريقي لثلاثية الفيتوري"[2].

[*] – تعد دراسة محمد مرتاض هذه أول ممارسة نقدية تبنت المنهج الموضوعاتي في الجزائر، ولقد اتخذ من ديوان «الفرحة الخضراء»لمحمدالغماري، و ديوان "البراعم الندية»لمحمد ناصر، و ديوان "حديث الفصول»لحرز الله بوزيد، و ديوان "نسمات»ليحي مسعودي، عينة للدراسة وفق المنهج الموضوعاتي.

[1] – يوسف وغليسي: مناهج النقد الأدبي، ص159-160.

[2] – ينظر: نجاة بشير: المنهج الموضوعاتي في نقود الجزائرييننمحمد مرتاض من خلال شعر الطفولة، مذكرة ماجستير، جامعة ابو بكر بلقايد، تلمسان، 2014-2015، ص103-104.

المبحث الرابع: الموضوعاتية، المقولات النقدية والخصائص والاجراءات

01 – المقولات النقدية للموضوعاتية:

تقوم الموضوعاتية على دزّينة من المفاهيم الإجرائية والمصطلحات التطبيقية أثناء التعامل مع النصوص والتي استقَتها من خلال ذلك الانفتاح الحرّ على المناهج النقدية الأخرى، هذا ما جعل النقد الموضوعاتي من أوسع المناهج النقدية استخداما للمصطلحات والمفاهيم، والمأخذ الوحيد في ذلك هو بقاء تلك المفاهيم على مدلولها في المناهج الأخرى، بعبارة أخرى أنه يستعيرها كما هي دون تحوير في مدلولها ليتناسب والمنهج الموضوعاتي، لقد أحصى **جميل حمداوي** في كتابه "المقاربة النقدية الموضوعاتية" **ستة عشر وثلاثمائة** (316) أداة تقنية تطبيقية أو مقولة يتبناها هذا النقد[*].

وبما أن **ج.ب.ريشار** هو الأب الروحي لهذا المنهج في الغرب، فإنه قد ركز على أربعة مفاهيم في كتاباته النقدية هي:

النواة (Le novau)، الإحساس (Sensation)، التفرع/التمفصل (L'articulation)، القرابة السرية (La parentésecrete).

وقد وردت هذه المفاهيم في تعريفه للموضوع الذي أورده في كتابه "العالم المتخيل لمالارميه (L'univers imaginaire de Mallarmé)""الموضوع مبدأ تنظيمي محسوس، أو ديناميكية داخلية، أو شيء ثابت يسمح لعالم حوله بالتشكل والامتداد، والنقطة المهمة في هذا المبدأ تكمن في تلك القرابة السرية، في ذلك التطابق الخفي و الذي يراد الكشف عنه تحث أستار عديدة"[1]، فهذه المصطلحات أو المفاهيم التي استعملها **ريشار** إنما

[*] – راجع كتاب المقاربة النقدية الموضوعاتية لجميل حمداوي، ص22.

[1] – ينظر: عبد الكريم حسن: المنهج الموضوعي، ص38.

هي ركائز مهمة في تحديد مفهوم الموضوع، فهو النواة وهي نفسها مفهوم الجذر عنده لأن التفريعات الموضوعاتية تنبثق من الجذر.

01-01-النواة:

(الجذر/الموضوع) هي النقطة التي يتشكل حولها العالم الأدبي (العالم الأدبي يتضمن الفكر والخيال وهو الإدراك أو الوعي، والمبدع وهو الواسطة بين الإدراك والعالم المحسوس، والموضوع وهو المؤثر قبل أن تؤثر فيه اللغة داخل النص، والعمل الأدبي وهو نتيجة ذلك التفاعل بين الموضوع والمبدع)، وهي كذلك هي المبدأ الذي تتوجه الدراسة الموضوعاتية بدأ منه وعودة إليه، وهي المبدأ الذي ينظم ويوجه العملية الإبداعية، إذن النواة في كونها موضوعا وجذرا هي الأخرى خلية، تنمو وتتطور لتصبح مركزا للعمل الأدبي ومصدر إنتاجه أو كينونته.

01-02-الإحساس:

يُقصد أن يرتكز على أشياء العالم المحسوس، يقول بأنه لا وجود مطلقا لعمل أدبي لا يعترف بالعالم وحتى عندما يجحده، فهو في حاجة إليه، والهرب يستند إلى ما يُهرَب منه..[1]، فموضوعية ريشار تستند على قاعدة حسية ظاهراتية، إنه المرحلة الاولى لتشكل الصورة في ذهن المبدع، يعني مصدر الإحساس الخام الذي يكون عند تشكله الأول، "إن الذات والموضوع معا وما بينهما من علاقات متبادلة، هما اللذان يضعان الموقف والفكر والشعور، وليس في وسع الفنان الذي يدرك هذه الحقيقة إلا أن يتمثّل ما يحسه موقفا أو فكرا أو شعورا ذاتيا في إطار البنية الدرامية للموضوعية العامة للحياة"[2]والموضوعاتي يهتم بتلك الأضواء والعطور والمشاهد والمواد والأصوات ومجموعة الصفات والماهيات.. التي يثيرها النص، "إن التقاط اللحظة الأولى من عملية الخلق ... هي

[1]- ينظر: عبد الكريم حسن: المنهج الموضوعي، ص56.

[2]- محمد زكي العشماوي: قضايا النقد الأدبي، دار النهضة العربية، بيروت لبنان، 1979، ص280.

لحظة ترشّح للربط بين الإبداع الأدبي والحياة الشخصية للأديب. هذا ما يقرره ريشار بوضوح شديد في كتابه "أدب وحس"[1].

01-03-التفرع أو التمفصل:

وهو ما يقصد بالتفريعات الموضوعاتية عن الجذر، فالموضوع الذي هو النواة وهو الجذر أيضا يشكل نقطة التقاء لكل الموضوعات في العمل الأدبي أو أعمال المبدع الواحد، وهو مصدر التفرّعات التي تنتشر في النص في شكل صور أو ألوان أو كيانات أو ماهيات أو دلائل تحيل إلى مصدر واحد فما يسمى بالتفرع معناه وجود مركز تتفرع منه الموضوعات، وهو الموضوع في صورته المتعددة، هو مركز بيت العنكبوت، التفرع شبكة من المواضيعالتي تشكل موضوعا واحدا، تنطلق منه لتعود إليه، مجموعة من المحسوسات في العمل الإبداعي تحيل إلى مصدر واحد في العالم الحسي، "فالموضوع وحدة من وحدات المعنى.. مشهود لها بأنها تسمح -انطلاقا منها وبنوع من التوسع الشبكي أو الخيطي أو المنطقي أو الجدلي- ببسط العالم الخاص لهذا الكاتب"[2].

01-04-القرابة السرية:

هي ذلك التطابق الخفي غير المباشر بين النواة والشبكة الموضوعات التي تنبثق عنها أو تحيل إليها ويكون عمل الموضوعاتي هنا كشف تلك العلاقة التي تبرّر قرابة موضوع ما في النص بالموضوع البؤرة في عالم الحس أو بالنواة التي يحوم حولها المبدع والعمل الإبداعي على حد سواء.

•وفي كتابه المنهج الموضوعي، يعدد **عبد الكريم حسن** اثنا عشر(12) مفهوما، استنبطها من خلال دراسته للأعمال النقدية ل**ريشار**، وهي: الموضوع، المعنى، الحسية، العلاقة، التجانس، الدال والمدلول، شكل المضمون البنية، العمق، المشروع والمحالة.

[1]- ينظر: عبد الكريم حسن: المنهج الموضوعي، ص55.

[2]- المرجع نفسه ، ص39.

***الموضوع** عنده هو نفسه مفهوم النواة أو الجذر، فهو البؤرة التي تمد إشعاعها في عوالم النص، إنه وحدة علائقية تتشكل داخل العمل الإبداعي أو الاعمال الإبداعية لمبدع واحد، تنتشر لتعود إلى مصدرها، إنه "مدلول فردي خفي ومادي، يعبّر عن العلاقات الانفعالية لكائن من العالم الحساس يظهر ضمن النصوص من خلال تكرار متجانس"[1]. والأمر نفسهينطبق على **الحسية** اللحظة الأولى الأصيلة التي يحدث فيها الوعي، "والجذريون يشددون بأكبر قدر ممكن على تتبع الصورة في مراحل تشكلها الأول، ومن هنا نمعن في تسجيل الأضواء والعطور والمشاهد والمواد والاصوات ومجموعة الصفات أو الماهيات التي يثيرها النص، ثم نربط هذه الموضوعات بعضها ببعض بهدف إعادة بناء أو تأسيس سيرة معينة قام بها الأديب-الإنسان-"[2].

01-05-المعنى:

ولا يتم فهم المعنى إلا من خلال قراءةيتم من خلالها الكشف عن البنى التي تشكل كل العمل الأدبي أي وصفه وصفا شاملا، هذا الوصف يمكن تسميته بالجرد أو التنضيد أو التصنيف، فالقراءة الموضوعاتية ليست قراءة تأويلية ولا تفسيرية، إنما وصف المعنى، بتصنيف/جرد/تنضيد عناصر المدلول أو العناصر المشكلة للموضوع أو الموضوعات التي تحيل إلى البؤرة في العمل الأدبي أو مجموعة أعمال مبدع واحد.

01-06-التجانس:

الدراسة الموضوعاتية في أصلها تروم نحو التجانس، هذا الأخير الذي يتجلى في رسم العناصر المعروضة للدراسة كنظام متسق ذي خصوصية[3]، فتصنيف(جرد/ تنضيد) عناصر أو روافد البؤرة، من أجل إعادة رسم مشهد ما، يُدرَك من خلال إيحاءات الموضوع الأصل، كل ذلك بحثا عن التجانس الذي يكون بين المواضيع وجذرها، "ومهمة النقد الكشف عن هذا التجانس وإبرازه عن طريق القراءة الموضوعاتية التي تلتقط أصداء

[1]- ميشيل كولو: النقد الموضوعي ، ص36.
[2] - فؤاد أبو منصور: النقد البنيوي الحديث، ص193.
[3]- ينظر: المرجع نفسه، ص71.

العلاقات التي أعادت ترتيب الأشياء"[1]. فالموضوعات التي يستخرجها الموضوعاتي من العمل الأدبي لا بد أن تكون لها علاقات تجمعها مع بعضها وتجمعها أو تصنفها ضمن بؤرة واحدة أو عنصر معين (مثلا تصنيفها ضمن عنصر النار أو الهواء أو الماء او التراب أو أي عنصر أصل أو أي محسوس شكل اللحظة الأولى للوعي) تلك العلاقات لا بد أن يكون بينها تجانس واضح وإلا فلن تكون هناك أي علاقة أصلا ولن يكون هناك موضوع بؤرة واضح.

01-07-العلاقة:

هي ذلك الرابط الخفي الذي يظهر به المعنى في شكل جسر يصل الموضوع بالبؤرة والعالم الحسي، والبؤرة أو الموضوع يظهر بعدة ظهورات ترتبط فيما بينها، وفيما بينه وبين تلك الظهورات، في شبكة علائقية ترسم المعنى وترسم خريطة العمل الأدبي، فالعلاقة هي تلك القرابة السرية التي تصل الجذر بالموضوعات وتفرعاتها.

01-08-الدال و المدلول:

القراءة الموضوعاتية قراءة "مُحالَّة"، أي أن الناقد يجب أن يحل في العمل الأدبي، فهو ينظر إليه من داخله لكي يسبر أغواره ويفهم مصدر إبداعه وغاياته، فقد يكون المدلول دالا في لحظة ما، فهذا الاخير الذي تدرسه الموضوعاتية يوجد على مستوى آخر غير المستوى الذي يوجد عليه الدال الشكلاني، أي أنه يوجد في مستوى أسمى، يتخطى الخطية الشكلانية للدال إلى جسم يملك شكلا ومضمونا مرتبطا به.

01-09-شكل المضمون:

هذا المصطلح ابتدعه العالم اللغوي الدانماركي "**لويس هِييلْمْسْلِفْ**" (Louis Hjelmslev) وهو مركب كما نرى من كلمتين يترائيا لنا أنهما متقابلان وليس مترادفان، عند "**دو سوسير**" (F.de Saussure)

[1]- محمد عزام: البنيات الجذرية في أدب علي عقلة عرسان، ص122.

الشكل مرادف لمصطلح البنية ومقابلا لمصطلح المادة[1]، في حين عند **هيلْمْسْلِف** هذا التقابل بين الشكل والمادة له أبعاد أخرى على مستوى التعبير والمضمون، فنجد عنده "شكل التعبير ومادة التعبير" و"شكل المضمون ومادة المضمون"، ويمكن أن نقول أن "شكل التعبير ومادة التعبير" هما عبارة عن المادة الصوتية أو الكتابية الخام (أنماط صوتية أو خطية) التي تستخدمها اللغة في بناء شكلها التعبيري، وهما مرهونان بالحواس، في حين "شكل المضمون ومادة المضمون" فهما الجانب اللامحسوس من تلك الانماط الصوتية أو الخطية، فمثلا: اللون الأصفر فمادة التعبير هي المادة الصوتية أو الكتابية "أ/ص/ف/ر" (الأصوات أو الفونيمات) شكل التعبير هو ذلك النمط الصوتي أو الكتابي الذي يربط بين مادة التعبير في لغة معينة (طريقة الكتابة والتأليف بين عناصر الكلمة) في حين مادة المضمون هي مجموعة مستمرة من أطوال الموجات الضوئية، يعني عبارة عن موجات ضوئية مستمرة لها تأثير على جارحة البصر، وشكل المضمون فيقوم على أساس التقابل بين المفردات الدالة على الألوان (وهنا بالتحديد تتدخل اعتباطية **دو سوسير**، فكيف لهذا الشكل وهذه الهيئة أن تأخذ نمطا صوتيا أو كتابيا معينا دون غيره من الانماط التي يمكن أن يخترعها الإنسان). و بهذا فشكل المضمون في الموضوعاتية هو الهيئة الأصلية التي تتخذها الصورة التي ألقاها المبدع إلينا دون تأصيل، أي اعتباطيا، يعني أنه اصطلح مع نفسه ليختار الأسود والأحمر ليدل به ستندال على خدّ الفتاة قبل عضّها وبعد عضّها.

01-10-البنية:

ويستخدم **ريشار** –حسب عبد الكريم حسن- إلى جانب هذا المصطلح، مصطلحات اخرى كالهيكل والمعمارية، "ويبقى الكشف عن الهيكل الخفي لأعمال مالارميه هو هدفنا"[2]، ذلك الهيكل الخفي متفرع متمفصل في العمل الأدبي أو مجموع الأعمال الأدبية للمبدع الواحد، يجمعها الناقد الموضوعاتي ليوحّد معمارية المشهد الأدبي، يمكن أن نقول أن البنية الشبكية الإشعاعية الريشارية هي تلك التفريعات الموضوعاتية في التحامها حول

[1]- ينظر: عبد الكريم حسن: المنهج الموضوعي، ص81.

[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص85.

المركز، و"البحث الموضوعاتي هو بحث عن البنية المميزة للعمل الأدبي"[1]، والبنية في النقد الموضوعاتي "حسية" ذات قطب أحادي تتحلّق حوله بقية العناصر وتدين له بوجودها، تقوم على صفة الثبات والديمومة "إن الموضوعاتية تعتبر الموضوع وحدة رئيسية تنمو من العنصر الأصغر لتتفرع إلى مجموعة لانهائية من العناصر، ولكنها تدين بوجودها للمادة المؤسسة الاولى"[2]، على غرار البنيوية التي تعتبرها متغيّرة بتغيّر أسس النظام ومنطلقاته، أي أن تعالق وترابط عناصرها فيما بينها بعلاقات لغوية كثيرة يمكّن من صياغة دلالات كثيرة و متحولة.

01-11-العمق:

المعاني الحقيقة للرموز في النص، و المعنى الحقيقي له المخفي خلف الظاهر، هو الذي لا يقال في الكلام الظاهر فالمعنى موجود ولكنه ضمني غير ظاهر، و العمق عند **ريشار** هنا هو نفسه مفهوم البنية العميقة للنص و"النصوص المغرقة في الرمز -و التي يندّ انغلاقها الظاهري عن تعبير عميق- لا يمكن أن تنفتح بحق إلا من خلال عمق آخر ينحلّ معه ظلها إلى ضياء"[3]، أي بتوغّل الناقد أكثر ليكشف مغالق المعنى الحقيقية. فريشار لا يبحث عن المعنى لذاته، وإنما لما يكمن وراءه، إنه يبحث عن أصل المعنى، عن مصدره و غايته، عن السبب الذي يوجهه والهدف الذي يشده[4]، إنه يبحث عن الحقيقة التي تدين لها تلك الرموز الموهِمَة والمغرقَة في الغموض "والكائن..ضائع بصورة كبيرة في حالات من الوحدة العميقة، ومن قرار هذا العمق يتمظهر الكائن للحس والوعي.."[5].

[1]- عبد الكريم حسن: المنهج الموضوعي، ص85.

[2] - لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت لبنان، ط1، 2002، ص37.

[3]- عبد الكريم حسن: المرجع نفسه، ص90.

[4]- ينظر: المرجع نفسه، ص92.

[5]- ينظر: حميدلحميداني، سحر الموضوع، ص42.

01-12-المشروع:

المشروع خيط رفيع يوحّد أطراف التجربة الإبداعية الممزقة[1]، فللأدب مشروع منثور في فوضى التعبير وللنقد مشروع كذلك، وهذا الاخير لا يوجد خارج العمل الإبداعي، بل هو معاصر له بدقة متناهية، إنه يولد ويكتمل في الكتابة، في الاحتكاك بالتجربة و اللغة، يبحث فيه عن المشروع الذي لا يعرفه (الهاء تعود على العمل الإبداعي)، المشروع الذي يتكشف بالسبر العميق لجواهر العمل الأدبي.

01-13-المحالة:

عند **ريشار** الكاتب موجود في جملة ما كتبه، فهو ينفي الإحالة لمصدر خارجي، سواء كان الكاتب أو الظروف الاجتماعية، "فحقيقة كل شاعر مسجلة في قصائده أكثر مما هي مسجلة في حديثه عن شعره"[2]، فالناقد الموضوعاتي ينطلق من النص ويعود إليه، حالٌّ فيه، وكلما حلّ(من الحلولية) فيه وتماهي فيه أكثر كلما ازدادت معرفته بأسراره، وكان في وسعه أن يصوّب تدخلاته.

02 – خصائص النقد الموضوعاتي:

لقد عدد **حميد لحميداني** مميزات طبيعة النقد الموضوعاتي بعد أن خلص إلى خصائصه التي سجّلها رواده والمهتمون نظرية النقد عامة وهي:"تعدد التسمية، مبدأ الحرية، قابلية احتواء المناهج الأخرى، العمل المبدعتعبير عن أفكار المبدع الواعية واللاواعية، استخدام لغة شعرية، المقارنة في التحليل، مشروعية استخدام الحدس في العملية النقدية، وضع صيغ ثيماتية، الطبع السردي في مقابل المنطقي، دراسة الدلالة، الوحدة العضوية في مجموعة اعمال المبدع الواحدة"[3].

[1]- عبد الكريم حسن: المنهج الموضوعي، ص94.

[2]- المرجع نفسه، ص99.

[3]- طراد لكبيسي: مدخل في النقد الأدبي، دار البازوري للنشر والتوزيع، الاردن، 2009، ص20.

02-01-تعدد التسمية:

لقد كتب "**روبيرت ماجليولا**"[*](Robert Magliola) مقالا تحت اسم "التناول الظاهري للأدب" رأى فيه أن تعددية الأسماء التي تطلق على هذا المنهج هي مظهر من مظاهر أزمة تحديده، فنجد الموضوع والموضوعاتي، والثيمة والغرض والجذر والنقد المداري وغيرها مما يجده النقاد مسوّغا يبرر سبب التسمية[*]، و هذا ما انعكس فوضى على الترجمة العربية لمصطلحاته.

02-02-فمبدأ الحرية/حرية المدخل:

أن الناقد الموضوعاتي بحكم توظيفه لكثير من خلاصات المناهج الاخرى، يحاول دائما أن يتفلّت من التحديد، "إنه مركب من الدقة المنهجية، ومن التحرر التأملي[1] (الذي يجعل المرأ حرا طليقا حيال كل قيد منهجي وهذا ما عبّر عنه **ماثيو آرنولد** (Matthew Arnold) بطلاقة الفكر أو حرية الفكر)، وانطلاقا من مبدأ اعتبار الأدب صورة لتجربة المبدع/محمّل بشتى الأفكار و القيم والقضايا –المبعثرة في النص–، يتيح للناقد الموضوعاتي بالتجوّل في كل دروب المعرفة، مستأنسا بما يطاله وعيه النقدي من إجراءات وآليات معرفية ومنهجية من مناهج مختلفة، يقول ريشار: "والخلاصة انه لا وجود في القراءة الموضوعية نقطة بدء ونقطة وصول، فالمدخل في حقل القراءة الموضوعية مدخل حر مما يضفي عليها شيئا من السحر، وعندما يكتب أحد النقاد الموضوعيين في مقدمة دراسته أنه سيبدأ من نقطة ما، فإن هذه البداية ستكون بداية كتابه هو، لا بداية يلزمه بها منطق حقيقي للموضوع المدروس"[2].

[*] – هناك من يكتب اسمه تعريبا روبرت ماغليولا.

[*] – لقد تطرقنا لمشكل التسمة في العنصر السابق إشكالية المصطلح.

[1] – جان ستاروبنسكي: النقد والأدب، تر: بدر القاسم، مر:انطوان المقدسي، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، دط، 1976،ص23.

[2] – جميل حمداوي: المقاربة النقدية الموضوعاتية، ص33.

02-03-قابلية احتواء المناهج الأخرى:

أسمى ما يرنو إليه النقد الموضوعاتي هو فهم المعنى الحقيقي خلف اللغة الرمزية، الذي يستند إلى اللحظة الاولى للوعي (الاحتكاك/الخيار البدئي)، باستخدام كل ما يراع مناسبا من امكانيات معرفية أو منهجية مصدرها مختلف الفلسفات كالظاهراتية والوجودية مثلا، والمناهج النقدية سياقية كانت أو نسقية أو قرائية، وهذا يشبه ما دعاه "**ستانلي هايمن**" (Stanley Edgar Hayman) بالنقد المثالي، الذي له "مبدأ حرية التجوال والتأليف بين المناهج .. يأخذ من كل المناهج جوانبها الإيجابية ويترك سقطاتها"[1].

02-04-العمل المبدع تعبير عن أفكار المبدع الواعية و اللاواعية:

الناقد الموضوعاتي الحالّ في النص يجب أن يكون متفاعلا مع سلسلة الصور التي ترسم الهيكل وتنظم العمل الأدبي (ثيمة كلية بتعبير "جان إيف تاديه") من خلال محاولة الفهم والتعاطف مع الإنتاج الأدبي من خلال اللحظة الأولى للإبداع (و هذا ما أسماه **ريشار** الإحساس الخالص) فيصبح المبدع قادرا على إدراك ذاته ولمسها، بل وبناءها عن طريق اتصال فيزيائي مع إبداعه، على اعتبار إنها تؤول إلى جذر أو بؤرة أو موضوع له علاقة بأنماط الحياة البدائية للإنسان، وهذا ما يجعلها قائمة في الأعماق على شكل أحلام اليقظة أو استيهامات لاشعورية.

02-05-استخدام لغة شعرية:

حتى أن الناقدين **باشلار** و**جان بيير ريشار** تحوّلت لغتهما إلى كلام شعري آخر، يقول **حميد لحميداني** أن بإمكانه القول بأن ممارستهما النقدية كانت نقدا شعريا بامتياز[2]،حيث تتحول اللغة الواصفة إلى آلية إبداعية جديدة، والسبب وراء ذلك هو قدرتهما على الانحلال والحلول في معاني النصوص الشعرية عند قراءتهما لها.

[1]- ستانلي هايمن: النقد الأدبي ومدارسه الحديثة، تر: إحسان عباس، ج2، دار الثقافة، بيروت، ط3،1978، ص245.

[2]- ينظر: حميد لحميداني: سحر الموضوع، ص43.

02-06-المقارنة في التحليل:

وذلك من خلال التقويم الجمالي (في إطار ما هو ضمني) في مرحلة الوصف (وصف المعنى) الذي يستند إلى مقاييس علم الجمال أو إلى بعض الخصائص التي تم استخراجها من نصوص روائية أو شعرية سابقة، وبهذا قد يلجأ الناقد إلى مقارنة نصوص سردية مع أخرى لقيت نجاحا في الوسط النقدي والثقافي العام.

02-07-مشروعية استخدام الحدس في العملية النقدية:

فباشلار في كتابه "نفسانية الماءص" حاول التعبير عن فكرة إمكانية التوصل إلى معرفة موضوعية بالنشاط الذاتي، فتدخل حدس الناقد يحرر العملية النقدية من كل القيود العلمية أو المنهجية، لكن ذلك لا يمنع من رؤيته "يلجأ إلى بعض التحليلات التي تتبنى منهجا، لكن في سياق غلبة التأملات الحدسية دائما"[1]، وهذا الأمر يفتح المجال للناقد باستعمال لغة شاعرية كما يفعل **باشلار**، فالنقد بالنسبة له تعبير مباشر عن الفرد، عن إحساساته ومشاعره التي تجيش بها نفسه عندما يتلبّس النص الأدبي، وعلى قدر هذا الإنغماس يكون تقييم الناقد، ولا غرابة بعد هذا أن يتهجّم النقاد الآخرون بوصف النقد الموضوعاتي بالنقد الانطباعي.

02-08-وضع صيغ ثيماتية:

وذلك بالبحث عن الثيمات المتحكمة في شاعرية الإبداع والكامنة في الدلالات لا في التقنيات، وعن معنى ساذج وضمني، عن لغة تحتية تناسب ما يمليه اللاشعور عندما يكون بصدد بناء وتنظيم الافكار من بدايتها بالاهتمام بجوهر هذا المحتوى وليس بمحتوى الوعي "وما دمنا نتحدث عن صيغ الثيمات المستخدمة في ممارسة النقد الموضوعاتي، نشير هنا إلى خلاصة التصنيف المقولاتي الذي استخدمه **ج.ب. ريشار**، وشرحه **ماجليولا**معتبرا أن أهم المقولات التي تشكل محورا يدور عليه النقد الظاهراتي/الموضوعاتي عند ريشار تنحصر في نوعين هما: أحوال الوعي ومضامين الوعي، وتتضمن أحوال الوعي: المعرفة، الإرادة، الإنفعال، الإدراك، الزمن، المكان الخيال.

[1]- حميد لحميداني: سحر الموضوع، ص19.

وتتلخص مضامين الوعي في العالم بكل ما يتضمن: غير الذات أي الناس الأغيار، والاحداث (المجريات)،والأشياء والكائنات الأخرى أو ما يسمى (غير الوحدات الإنسانية)، ويضاف إلى ذلك "النفس" بوصفها مضمون الفعل القصدي عند الشخص، فهذه الصيغ و غيرها تمّ استثمارها في الدراسات الأدبية التي أجريت على فنّي الشعر والرواية.

02-09-الطابع السردي (الشرح و العرض) في مقابل الطابع التحليلي المنطقي:

وفي هذا الصدد انتقد **تودوروف** (Tzvetan Todorov) موضوعاتية ريشار واصفا إياها بأنها أسيرة الطابع السردي فيقول: "النقد السردي يتبع خطًّا أفقيا، ينتقل من ثيمة إلى ثيمة ويقف عند نقطة تبدو تقريبا اعتباطية. أما الثيمات فهي أيضا تقترب من ان تكون مجردة، إنها تشكل سلسلة لا متناهية، ويختار الناقد بالصدفة تقريبا، مثله في ذلك مثل السارد، بداية حكيه .. وإذا ما انتقلنا إلى مستوى اكثر عمومية، وهو بهذا العنى أمر مستحيل، فإن النظرية لا يسمح لها بأن تقيم في مثل هذا النقد"[1].

02-10-دراسة الدلالة:

دراسة الدلالة وهو ما ركز عليه **جوج بولي** الدلالة الضمنية (جوهر محتوى الوعي) وذلك بالتركيز على الدلالات الضمنية للغة الرمزية (رمزية الصور) الممتدة إلى حدود اللاوعي، والقائمة في الأعماق على شكل أحلام اليقظة أو استيهامات لاشعورية، ومن خلال محاولة الفهم والتعاطف مع الإنتاج الأدبي من خلال اللحظة الأولى للإبداع (وهذا ما أسماه **ريشار** الإحساس الخالص).

02-11-الوحدة العضوية في مجموعة أعمال المبدع الواحدة:

فالموضوعاتية تطمح لرسم تلك الصورة العامة (الهيكل/المعمارية) التي تدين لها كل الصور (الموضوعات) حتى تصبح أعمال المبدع الواحد روافد تصب في مورد واحد، ومصدرا تفرعت عنه أو تشكلت حوله.

[1]- حميد لحميداني: سحر الموضوع، ص48-49.

03 –الخطوات الإجرائية للنقد الموضوعاتي:

تعتمد الموضوعاتية على خطوتين رئيستين: الفهم والتأويل، الفهم يكون داخليا، بالحَلول في النص لكشف بنيته العميقة المهيمنة (دلاليا ومعجميا وتركيبيا ولسانيا وشاعريا) والبؤرة التي يحوم حولها المعنى الحقيقي والتأويل وفق معطيات العالم المحسوس، اعتمادا على معرفية مرجعية مساعدة لإضاءة الفكرة المحوية وتفسيرها يخضع النقد الموضوعاتي إلى مجموعة من الركائز المنهجية والمكونات الأساسية التي تتحكم في العمل الأدبي، يمكن حصرها فيما يلي[*]:

لقد عدد **سعيد علّوش** خطوات النقد الموضوعاتي عند **ريشار** في أربع عناصر هي:

* قراءة عمل أو أعمال الكاتب والتنقيب عن بنياتها الداخلية

* التعليم على انتظام الموضوعاتية في مجموع متجانس و متضاد

* تكوين صورة عن لاوعي الكتابة عند الكاتب

* معاينة معادلة الصورة لحياة الكاتب المبكرة.[1]

أما نقادنا فقد فصّلوا في الخطوات وعدّدوا اكثر:

*عملية تنضيد النصوص.

*عملية البحث في نتاج المؤلف عن شبكة من الاستعارات الملحة وترددها، والتي ترسم بتجمعاتها حالات درامية.

*البحث في نتاج المؤلف عن كيفية تردد هذه الشبكات وتجمعات الصور المختلفة التي ترسم حالات درامية وهذه المواقف الدرامية ترسم ما يسمى الأسطورة الشخصية وتحولاتها[2].

[*] – سنقوم هنا بجمع مادة هذا العنصر من مصادر عدة، أي أننا سنعمد على الجمع وواجتناب التكرار، يمكن الرجوع إلى المراجع: جميل حمداوي "المقاربة النقدية الموضوعاتية"ص11، أحمد حيدوش"إغراءات المنهج و تمنع الخطاب"ص25، جوزف لبس "منهج النقد الموضوعاتي في البحث عن النغم الضائع"ص16، سعيد علوش "النقد الموضوعاتي": ص36 وص40.

[1] – سعيد علوش: النقد الموضوعاتي، ص36.

[2] – أحمد حيدوش: إغراءات المنهج وتمنع الخطاب دراسة نقدية، دار الأوطان، الجزائر، ط1، 2009، ص25.

* قراءة النص قراءة شاعرية عميقة ومنفتحة، على اعتبار النقد الموضوعاتي قراءة حالّة. (العمليات الأساسية للقراءة الموضوعاتية كما يتصورها **عبد الكريم حسن** تتلخص في الجرد، وتحديد الموضوع الرئيسي، وتحليل المفردات والموضوعات الفرعية).

* الإنتقال من القراءة الصغرى إلى القراءة الكبرى.

* تحديد مكونات النص المناصية والمرجعية، على اعتبار النقد الموضوعاتي من خصائصه المقارنة في التحليل.

* التأرجح بين القراءة الذاتية والقراءة الموضوعية

* تشغيل المستوى الدلالي برصد الحقول الدلالية، وإحصاء الكلمات المعجمية، والمفردات المتواترة. (الإحصاء في إجراءات المقاربة الموضوعاتية عند **جوزف لبّس** هو تعيين الموضوع من خلال التواتر وانتشار الحقل المعجمي، بدل الحدس وحرّية المدخل كما لدى **ريشار**، و البحث عن ذكرى في عالم الطفولة كما لدى **فايبر**، أو الانطلاق من السيرة الذاتية)[1]، ويعتبر الكم في حد ذاته عاملا من العوامل المثيرة للإنتباه بالنسبة لمستعمل اللغة، وبخاصة إذا تكاثفت بشكل غير عادي[2].

* توسيع الشبكة الدلالية للثيمات المرصودة دلاليا فهما وتفسيرا.

* رصد الأفعال المحركة والمولدة للمعاني في سياقاتها الصوتية والإيقاعية والصرفية والتركيبية والتداولية مع دراسة دلالاتها الحرفية والمجازية، واستنطاقها فهما وتأويلا. (في المرجع السابق لـ**جوزف لبّس** هذه العملية تسمى التحليل وهي: فرز وتصنيف ووصف، أي البحث في إلحاحات لسانية وأسلوبية ورمزية، وعرض العناصر التشكُّليّة الحسية والكشف عن علاقاتها السرية، ومحاولة ردّها إلى مركز واحد هو الموضوع أو الذكرى الحدث).

* الانتقال من الداخل النصي إلى التأويل الخارجي، والعكس صحيح.

[1]- جوزف لبّس: منهج النقد الموضوعاتي في البحث عن النغم الضائع، ص16.

[2]- ينظر: محمد العمري: تحليل الخطاب الشعري في البنية الصوتية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء بيروت، ط1،دت، ص24.

* دراسة الموضوع المعطى من أجل البلوغ إلى الجانب الحسي في الأثر الأدبي، أو الوصول إلى البنية الموضوعية المهيمنة للعمل الإبداعي.

* حصر العناصر التي تتردد بكثرة، وبشكل لافت في نسيج العمل الأدبي.

* تحليل العناصر التي تم حصرها ورصدها اطرادا تواترا (الاهتمام بالمعنى السياقي).

* المقارنة بين الظواهر الدلالية والمعجمية والبلاغية تآلفا واختلافا.

* تجنب التزيّد في التحليل الموضوعاتي، واللجوء إلى الإسقاط القسري المتعسف، وعدم تقويل النص ما لم يقله.

* جمع النتائج التي تم تحليلها لقراءتها تفسيرا وتأويلا واستنتاجا.

* ربط الدلالات الواعية وغير الواعية بصورة المبدع الذاتية والموضوعية[1].

* البناء: بناء عالم المبدع الخاص وكونه الخيالي والحسي، بما توافر للناقد من مواد، والكشف عن علاقة الذات بالموضوع، والعالم وبالوعي، والمبدع بعمله[2].

[1]- جميل حمداوي، المقاربة النقدية الموضوعاتية، ص11-12-13.

[2]- جوزف لبّس: منهج النقد الموضوعاتي في البحث عن النغم الضائع، ص17.

المبحث الخامس:النقدالموضوعاتي في ميزان نقد النقد

01- إيجابيات النقد الموضوعاتي:

يصبو النقد الموضوعاتي إلى أن يكون دراسة جامعة شاملة مرنة (هلامية بتعبير يوسف وغليسي) إن بأهدافها أو بوسائلها، يمد أذرعه بين المناهج المختلفة كما ينتنشر شعاع البؤرة في النص إلى موضوعات مختلفة متلوّنة، نحو المناهج من أجل الإحاطة بالظاهرة الأدبية، وفي النص من أجل بلورة المعنى الذي أنتجته اللحظة الأولى.

- الانفتاح على المناهج النقدية الاخرى بسبب مرونته وحريته في الوصف والقراءة، فهو يختار منها كل إيجابي ويترك العلائق السلبية التي تُدينها.

- الاعتماد على التصنيف المقولاتي أو ما يسمى بنقد الأفكار*.

- تحديد الثيمات الكبرى والصغرى (الفرعية) واستخلاص البؤر التي تكون لها الأفضلية في تحديد المعنى الخفي خلف الرمزية اللغوية، واستخلاص المشكلات أو المسائل الهامة في الأعمال الأدبية رغبة في استكشاف الوحدة العضوية ودراستها والتحقق من مدى انسجامها النصي واتساقها الفني.

- يهدف النقد الموضوعاتي إلى تحديد رؤية الأديب للعالم انطلاقا من التحليل الداخلي المحايث للنسق النصي دون إهمال العالم المناصي أو التاريخي الذي أفرز النتاج الأدبي.

- يساعد النقاد والمتعلمين على مقاربة النصوص الإبداعية من خلال رصد المضامين والبؤر المحورية وتحديد المفاهيم الدلالية المتكررة المتحكمة في نسيج النص أو العمل الأدبي أو أعمال المبدع الواحد.

* - تتحدد مقولات أو نقد الأفكار في النقد الموضوعاتي في نوعين: أحوال الوعي/ الذات (وتكمن في الإدراك والمعرفة و الإرادة والإنفعال والزمن والمكان والخيال)، ومضامين الوعي/ الموضوع (وتكمن في الأحداث والأغيار والأشياء والكائنات الطبيعية والنفس)، ولقد أشرنا إلى هذا في العنصر: وضع صيغ ثيماتية.

– ربط الإبداع الأدبي بالذات في تمظهراتها الواعية وغير الواعية، قصد تحديد أحوال الوعي ورصد مضامينه[1].

– حرية استعمال اللغة، كاللغة الشاعرية الشعرية التي تقارب الإبداع، وتصفه بلغة فلسفية مرنة موحية بعيدة عن التزمّت.

– اعتماد الحدس أحيانا في تقويم العمل الأدبي ونقده ووصفه، فهو بمثابة قراءة ثالثة بعد القراءة الثانية للمناهج النقدية الاخرى[2].

– يمنح النقد الموضوعاتي للباحث[3]:

*حرية اختيار الموضوعات التي تثيره (مبدأ الحرية/حرية المدخل).

* حرية مقارنة النصوص بعضها ببعض واستنطاقها (القرابة السرية).

* حرية الإفادة من سائر المناهج النقدية والعلم النفس والفلسفة، فهو لا ينفي الظروف الاجتماعية والتاريخية والاقتصادية، لكنه يحصرها بين قوسين.

02 – مآخذ النقد الموضوعاتي:

معظم سلبيات المناهج تكون عند اللحظة الأولى لولادتها، ومعظم سببها يرجع إلى مفهوم الرواد أو تركيزهم على جانب واحد من المنهج، وهو ما يحدث مع المنهج الموضوعاتي.

– التركيز على ذكريات الطفولة في المقاربات الموضوعاتية، وهو ما نراه عند ج.ب.ويبر مع فاليري.

– يرى **نبيل راغب** باعتباطية النقد الموضوعاتي، لأنه لا يهتم بعبقرية الفنان وقدرته على خلق الأعمال الأصيلة التي تشكل إضافة حقيقية إلى التراث[4].

[1]– ينظر: اجميل حمداوي: المقاربة النقدية الموضوعاتية، ص37–41.

[2]– ينظر: جميل حمداوي: المقاربة الموضوعاتية في النقد الأدبي، مجلة ندوة الإلكترونية.
www.arabicnadwah.com/articles/muqaraba-hamadaoui.htm

[3]– ينظر: جوزف لبُس: منهج النقد الموضوعاتي في البحث عن النغم الضائع، ص19.

[4]– ينظر: نبيل راغب: موسوعة النظريات الأدبية، الشركة المصدرية للنشر لونجمان، بيروت، ط1، 2003، ص260.

– الإنطلاق من نظام فكري محدد سلفا، على اعتبار أن المبدع يبدع بسبب ذكرى أو تأثير موضوع معين، تتحدد معه كل الدراسة التي تحاول جعل كل الأعمال أوجه أخرى لعملة واحدة، يعني إعتماد المرونة الإجرائية من أجل تبرير الرؤية السابقة الناتجة عن الحدس.

– اختلاف كتابات الدارسين الموضوعاتيين بسبب اختلاف الأسس والرؤى، صعّب من استيضاح الوحدة العضوية والموضوعية والمنهجية.

– أغلب الدارسين يحومون حول موضوعية **غاستون باشلار** و**ج.ب.ريشار**، والقراءة التخييلية للأشياء والصور والفضاءات، جعل "الإهتمام الموضوعاتي ينصب على المضمون والسيمات والصور المتكررة والمتواترة على حساب التقنيات التعبيرية والأسلوبية واللسانية الصيغ الجمالية الفنية والشكلية"[1].

– السقوط في الدراسة المضمونية السطحية وإهمال الشكل عند الموضوعيين الذاتيين، والميل إلى التأويل الفلسفي والنفسي والماركسي، والمبالغة في استخدام اللغة الشاعرية المجازية والإنزياحية التي تضر باللغة النقدية الوصفية الموضوعية.

– توزع القراءة الموضوعاتية بين القراءات النسقية والسياقية، "لأنها لم تكن محظوظة بمنظّرين أكفاء.. يعملون جاهدين من أجل بناء مقولة الموضوع (الثيمة)، بحيث يمكنها أن تنافس بجدارة سائر المقولات الفلسفية والأدبية والنقدية مثل: مقولة البنية ومقولة العلامة" –عند دو سوسير، فباشلار– "..لم يضع الأسس العلمية للنقد الموضوعاتي التي بإمكانها أن تعدّ بمثابة الإرث المعرفي لهذا الإتجاه النقدي"[2].

من خلال ما سبق، من حقنا أن نقول ونستخلص ما رأيناه حول الموضوعاتية، فنقول:

[1] – جميل حمداوي: المقاربة النقدية الموضوعاتية، ص42.

[2]– ينظر: أحمد يوسف: القراءة النسقية سلطة البنية و وهم المحايثة، الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان،دط، دت،، ص329–330.

ليس هناك منهج بريء، فكل منهج أنما قام على أنقاضمنهج سابق، أو أخذ واستلهم عن علم معين بعضا من إجراءاته، والأمر نفسهحدث مع الموضوعاتية، فهي قامت على إجراءات العديد من المناهج النقدية والرؤى الفلسفية.

في لحظة ما ونحن نتباحث في هذه الموضوعاتية كان يتبادر إلى أذهاننا أنها قد تكون مفهوما آخر، غير ما قام الجدل الواسع حوله، وبالتحديد مفهوم الموضوع، حيث غابت المنهجية عن كثير من نقادنا بسبب العَمَهِ الذي خلّفه عدم الاستقرار على مفهوم واحد للموضوع، انطلاقا من ذلك الاختلاف الذي أحدثه الاختلاف/الارتباك الغربي حول مفهومه، فعدم الأخذ بهيئة قارة للمفهوم هو ما خلخل مفهوم حقيقة المنهج عندنا في النقد العربي.

لكن الحقيقة تخنس خلف ستار ذلك الجدل الذي موّه وشوّه الهدف الأسمى من وراء ظهور هذا النقد الموضوعاتي، وهو البحث عن منهج تكاملي، منهج شامل قار ومنفصل عن باقي المناهج، منهج يأخذ عنها كلها جميع محاسنها وينفصل وينفرد عنها بقراره ومقولاته. ولو فصَلنا زاوية نظر كل ناقد حول هذا النقد –مع العلم أن كل قراءة تعد اختيارا لنظام شخصي من العلامات، ونتائجها تعود إلى تفضيلات ذاتية غير معلن عنها[1]–، ثم جمعناها حول مفهوم واحد لوجدنا أنه بالفعل منهج يبحث عن الكمال، فكل منهج وليد فهم يظل نسبيا في الوضعية والطبيعة الفردية الفاهمة التي تجهد نفسها لتوليد الإضاءات ونبش المنظورات، وما النقد الموضوعاتي إلا نتاج غيره من المناهج التي اقتبس عنها ذلك الرصيد المشترك في المعرفة المعاصرة. فهو منهج مشكل من مناهج عديدة، ونتائجه قبل أن تُنسَب إليه هي في الحقيقة تخصّ المناهج الأخرى.

لقد كان المنهج الموضوعاتي وليدا وفي مراحله الأولى لتشكله وتطوره عندما هاجمه النقاد، كان لا يزال يتغذى على حليب مناهج تعتبره لقيطا، وهو في الحقيقة ثمرة من دمائهم، وكان لاشيء عندما تبناه محمد مرتاض

[1]– سعيد علوش: النقد الموضوعاتي، ص30.

في الجزائر، عندما أراد أن يوضّح فكرة أن هناك نقدا يمكنه أن يكون تكاملا بين المناهج -ربما في لحظة ما- يناسب قراءة التراث العربي، بعدما عجزت المناهج الفرادى الأخرى عن الإحاطة بعالم النص العربي.

الموضوعاتية منهج يبحث عما يشير إلى دلالة واحدة قارة، يبحث عن الموضوع الغالب أو الغرض المفقود أو الجذر المركزي أو فكرة الأساسية أو البؤرة الأم أو الثيمة .. الموجودة في النص أو عمل المبدع، أو التي كوّنت وشكّلت النص ووعي المبدع ومنطلق تفكيره، بل وشكّلت الترسيمة والخارطة اللغوية التي حددت وأطّرت أسس حدود عالم المبدع ونصه.

النقد الموضوعاتي منهج تجاوز مفهوم مصطلحه "الموضوع" الذي علِقنا فيه، إلى ما هو أسمى، وهو البحث عن طريقة لقراءة النصوص وفهمها وفق منهج تشترك أو تصب فيه كل المناهج، أو وفق قراءة تشترك فيها جميع المناهج، فإذا كانت المناهج المعروفة تبحث عن تلك الأدبية أو الشعرية أو المِيْزِيّة التي يتفرد بها النص، فلا بد للنقد الموضوعاتي أن يعتبر ذلك بؤرة وموضوعا مستقلا تبحث في سبل تكوّنه.

خلاصة الفصل الأول:

من خلال ما سبق التطرق إليه عن الموضوعاتية، نستخلص أنها ومهما تعددت مفاهيمها فإنها ببساطة كانت نتيجة تلاقح كثير من المناهج الأخرى، أو بالأحرى نتيجة انفتاح –الناقد– على المناهج النقدية، ستكون منهجا نقديا لأنها تملك دزينة من الأدوات المنهجية والتقنية والإجراءات التي تتكامل في إطار منهجي معين لقد كانت بؤرة الفوضى الإصطلاحية عند النقاد العرب مردّها إلى تعدد التسميات التي وُسم بها هذا النقد في الغرب أو بالأحرى نتيجة صدام في تحديد المفهوم الغربي لمفهوم كلمة "الموضوع".

وبغض النظر عن مفاهيم "الموضوع"، فإن هذا المنهج النقدي حاول أن يلقي الضوء على المعنى الذي يخنس خلف رمزية اللغة في النص، يتتبعه ويحصيه و يرتبه وفق ثيمات كبرى وصغرى (فرعية) واستخلاص البؤر التي تكون لها الأفضلية في تحديد المعنى الخفي، واستخلاص المشكلات أو المسائل الهامة في الأعمال الأدبية رغبة في استكشاف الوحدة العضوية ودراستها والتحقق من مدى انسجامها النصي واتساقها الفني. ولقد اتّضح تأثير غ.باشلار وج.ب.ريشار على النقاد الموضوعاتيين وخاصة عند العرب الذين درسوا أعمالهم النقدية رغبة في فهم ونقل والدفاع عن هذا المنهج في العالم العربي وعلى العموم فأهم المبادئ التي أتت بها الموضوعاتية الغربية هي:حرية اختيار الموضوعات التي تثير الناقد (مبدأ الحرية/حرية المدخل)، وحرية مقارنة النصوص بعضها ببعض واستنطاقها (القرابة السرية)، وحرية الإفادة من سائر المناهج النقدية وعلم النفس والفلسفة، فالنقد الموضوعاتي لا ينفي الظروف الاجتماعية التاريخية والاقتصادية، لكنه يحصرها بين قوسين.

ومع ذلك يبقى المنهج الموضوعاتي كسائر المناهج النقدية، له ما له وعليه ما عليه، يحتاج دائما إلى التطوير وتدارك النقائص وبخاصة تلك الذاتية التي تنخر جميع المناهج النقدية بغض النظر عما تقدمه من "موضوعية" –نراها– وتقنية منهجية في فهم النصوص الأدبية، لأن كل فهم مهما بلغ الكمال يبقى نسبيا.

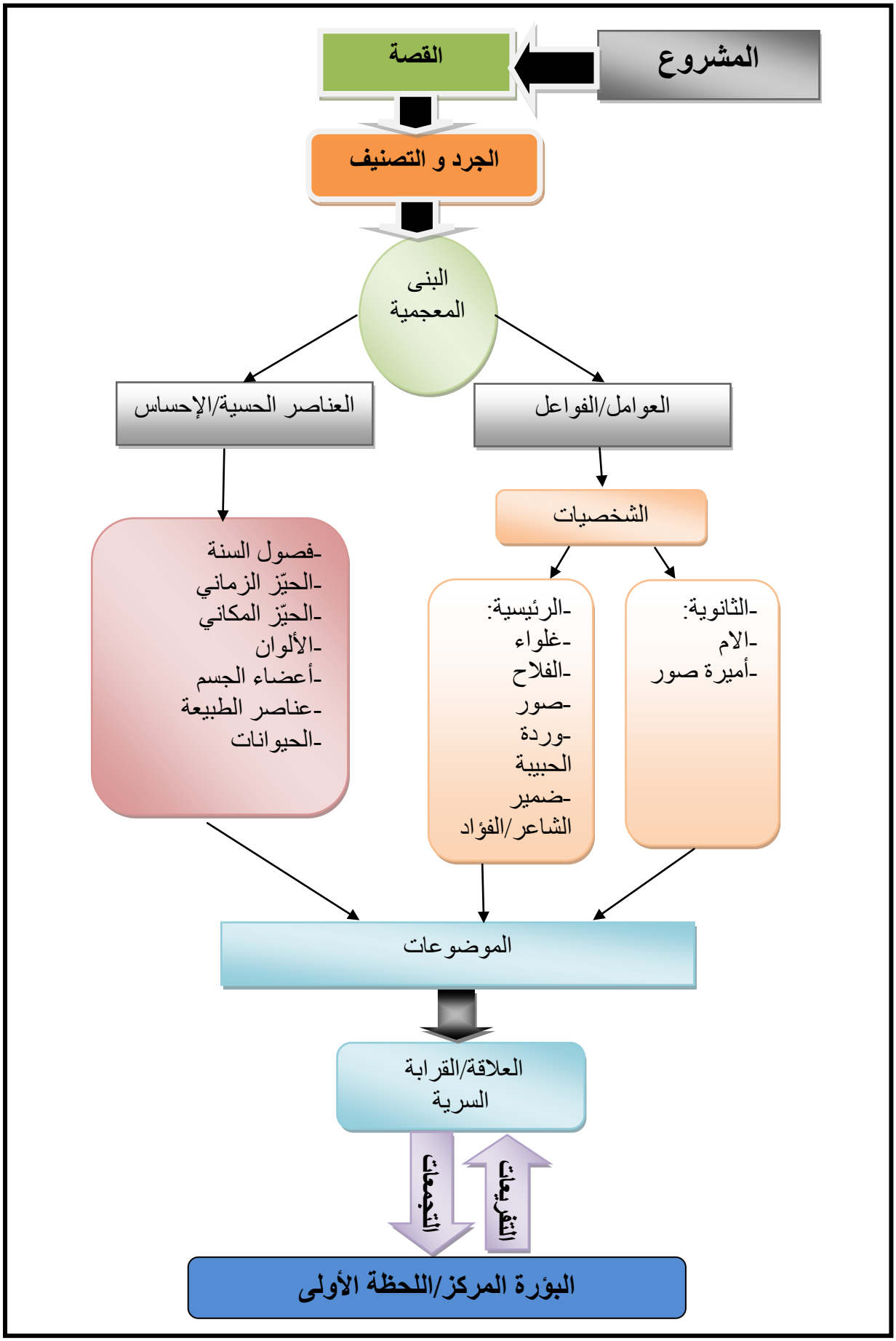
الفصل الثاني

تمهيد:

في هذا الفصل التطبيقي نحاول أن نبني طريقا موضوعاتيا ذا مدخل حرّ ومنهجية مبنية على ما سبق التطرق إليه، لكن من منظور تشكّل نتيجة مزج بين أقوال النقاد الغربيين والفهم العربي عن الموضوعاتية، لا نريد أن نخالف بالحرية التي منحها لنا هذا المنهج الهدف الأسمى له، وهو رصد الموضوع البؤرة الذي تدين لها شبكة العلاقات الظاهرة والباطنة للعمل الأدبي المفرد أو المتسلسل.

سنركز في بحثنا على جزء واحد من الديوان دون الديوان كله أو مجموعة الأعمال الكاملة للشاعر أبي شبكة، إيمانا منا بأن الموضوعاتية كمنهج ذو إجراءات تقنية وتكتيكية لا تُلزم بألا تقوم إلا إذا حمّل الناقد على عاتقه دراسة كل أعمال المبدع، فكثير من المبدعين يكتبون عن مواضيع شتى، متقلبة بتقلب مزاج الإنسان نفسه مختلفة فيما بينها كثيرا حتى ليستحيل أن نردّها إلى بؤرة واحدة، فالموضوع هو ما يفرض على المبدع نفسه، وما المبدع إلا ترجمان له بلغته الخاصة، ويستحيل أن يكون الموضوع الواحد هو نفسه الذي يتكرر في كل نص للمبدع لأن المبدع نفسه يملّ من تكرار وصنع نفس الموضوع، فأحيانا لا يبدع إلا تحت ضغط مشاعر مختلفة وأحيانا تحت تأثير خارجي لموضوع ما، ولا يعني أن الموضوعاتية عاجزة-حسب النقاد-إلا إذا استحوذت على جميع تأليف الكاتب، بل هي منهج يمكنه أن يقرأ النص والنصين والفقرة والفقرتين، ويرسم احتمالات موضوعاتية كما تفعل التأويلية والتفكيكية والنقديات النصانية والقرائية. فإذا كانت الموضوعاتية تبحث بإجراءاتها عن الشبكة العلائقية داخل نص واحد وتحصي التقابلات والتشابهات التي وجدتها فيه مع نصوص أخرى لنفس المبدع، لتكتشف الموضوع البؤرة فيها، فإن كل المواضيع في النص الواحد لا بدّ أن تتكرر في نصوص أخرى لنفس المبدع وتتشابه ليخلص الناقد في الأخير أن البؤرة في نص معين هي نفسها أو مختلفة عن التي في نص آخر، فإن التقنية المستخدمة للبحث عن الهدف تبقى واحدة، باعتماد منهجية موضوعاتية خاصة وربما واحدة في قراءة أي نص مهما كان وكشف البؤرة التي تحوم حولها معمارية النص الواحد، لكن وعلى غرار المنهجية الموضوعاتية فإن محاولة

فهم جميع النصوص للمبدع الواحد وحملها على الطّواف قهرا حول بؤرة واحدة يعد إجحافا وإلزاما غير مبرّر لهذا المنهج الذي وُجد ليفتح المجال للنقاد فيقرؤوا النصوص المجموعة أو الواحدة بكل حرية ودون قيد يحصر نطاق المبدع والناقد المبدع على حد سواء في بوتقة من التمنهج العنصري الدوغمائي أو الإلزامي الذي يُدين بالجرم أي محاولة لاكتشاف العالم النصي المخفي بين شيفرات اللغة.


المشروع
القصة
الجرد و التصنيف
البنى المعجمية
العناصر الحسية/الإحساس
العوامل/الفواعل
الشخصيات
-فصول السنة
-الحيّز الزماني
-الحيّز المكاني
-الألوان
-أعضاء الجسم
-عناصر الطبيعة
-الحيوانات
-الرئيسية:
-غلواء
-الفلاح
-صور
-وردة الحبيبة
-ضمير الشاعر/الفؤاد
-الثانوية:
-الام
-أميرة صور
الموضوعات
العلاقة/القرابة السرية
التجمعات
التفريعات
البؤرة المركز/اللحظة الأولى

المبحث الأول:القصة وموضوعة العنوان

المشروع: تحرير الموضوع من قصيدة العهد الأول في ديوان غلواء لـ "إلياس أبي شبكة".

تطرقنا سابقا إلى أن المشروع خيط رفيع يوحّد أطراف التجربة الإبداعية الممزقة[1]، والمشروع هنا هو محاولة فك الشبكة العلائقية التي تشكل هيكل أو بنائية النص "غلواء"، والبحث التقني و المنهجي الموضوعاتي عن البؤرة التي تشكلت منذ اللحظة الأول ودانت إليها عناصر النص تحوم حولها سواء بصورة سطحية أو عميقة.

القصيدة غلواء عبارة عن قصة شعرية، تصوّر حبا وخيانة وفاجعة وندم، ذكر إلياس في مقدّمتها أنه فرغ من نظمها سنة 1932[2]، منذ أن بدأها في سنة 1926، أي انه انطلق يعشق الكتابة عن غلواء منذ أن كان بعمر الثالث والعشرين(23) سنة، حيث ألف طيش الشباب وعظمت في نفسه فتوة الشهوة

يفتّش عن سياسته الشخصية التي لم تتبلور بعد.

يفتّش عن الحرية...

عن اللاقيد...

عن اللاحدود...[3]

حيث لا قانون يمنع شبابَ ديانات غير الإسلام من استفراغ مكبوتات نفوسهم مع أي امرأة يريدون، ولا يجرّمهم في حق النساء، في صورة أقل ما يقال عنها أنها عدم اعتراف بالمرأة كشخص يملك حرمة وروحا ووجودا يسير ومصير الذكر على عدَر من السواء. وواضح أن أبا شبكة لم يصنع هذا النموذج للخيانة والإثم والدّنس، فقد وجده في التوراة الجديدة حاضرا ومهيّئا، فاستعاره من هناك، ليشبع به رغبته الفنية في تصوير الشهوة الجنسية عند المرأة، وكيف تحرّكها وتبعثها محتدمة في صدر الرجل، فإذا هو عاجز واهن لا يستطيع أن يقاوم، فقد أصبح أعزل، ولم

[1]-عبد الكريم حسن: المنهج الموضوعي، ص94.

[2]-ينظر: إلياس أبو شبكة: المجموعة الكاملة، جمع وتقديم: وليد نديم عبود، مج1، دار رواد النهضة-دار الأوديسا، لبنان، ط1، 1985، ص350.

[3]-إيمان يوسف بقاعي: إلياس أبو شبكة والفردوس المشتهى، دار الكتب العلمية،بيروت-لبنان، دط، دت، ص76.

يعد يمتلك أي سلاح، بل لقد أصبح مريضا أو قل عبدا رقيقا تملكه، وتشده في يدها بخيوط من الخيانة والدعارة والعار[1].

01-القصة:

في هذا الجزء سنبحث عن المادة التي تتألف منها هذه القصة الشعرية، ويدعمها وينشئها المؤلف من مخيلته أو ما وقع للمؤلف في حياته، والموضوع هنا جملة من الأفكار أو الموضوعات الفرعية التي تدور حول فكرة رئيسية "فكرة طاغية تتصف بوضوح يهدي القارئ إليها بشكل تلقائي دون عناد وتفكير"[2].

قسم الياس أبو شبكة هذه القصيدة إلى ثلاثة أجزاء، عنونها ب: المريضة، القصة، الرؤيا.

في المريضة، وحينما عاد الشاعر إلى منزله و قد كان قلبه مشبوبا بتراتيل الشتاء، وجد أمه "سهرانة" فقال:

"ما عوّدك الليل السهر

لم يبق إلا ساعتان للسَّحَر

...أقرأ في وجهك، يا أم، خبر[3]

فتجيبه الأم في صورة حزينة:

"غلواء"... شقيّه... مسكينة! ويل أمّها، صبيّه!"[4]

وقع الخبر على قلب الشاعر كالصاعقة، فهمّه الأمر، وبات يخلط في حلمه الجنة والسعير، وموت الحبيبة وأظلمت عيناه على حين غفلة

"وانتقل انتقالة عجيبة

من ألم الروح إلى غيبوبة"

---

[1]- إيمان يوسف بقاعي: إلياس أبو شبكة والفردوس المشتهى، ص56.

[2]-حميد لحميداني: بنية النص السردي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر و التوزيع، الدار البيضاء-المغرب، دط، 1993، ص110.

[3]- إلياس أبو شبكة: غلواء، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، مصر، دط، 2014، ص9.

[4]-.المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

لا يرى سوى "غلواء"، تارة

"تشعّ في وجدانه عيناها

معقودة الحسن على ريّاها

وتارة في كفن ملتفّه

يسرّح الموت عليها كفّه"[1]

وحينما استيقظ راح يحدث نفسه، ويحاور ربّه

"أمن العدل خالق الأكوان

أن يغيب الجمال قبل الصباح؟"[2]

وبينما هو في مناجاته وشكواه إذ وقعت عيناه

"فانحطّتا على فلاح

يحرث الأرض هادئا مطمئنا"[3]

"واحسرتاه

"ليت لي قلبه الخليّ

ليت في الروح لي تقاه"[4]

وانتقل في القصة يحكي عن "غلواء"، يصف أناشيد حسنها وتراتيل الطبيعة، ويصف "فينيقيا ومجدها المشيَّد"، ويصف مدينة صور وأميرتها التي كانت "كحورية من عذارى الجنان"، وينتقل انتقالة أخرى عجيبة ليقص

[1]- إلياس أبو شبكة، غلواء، ص10.

[2]- المصدر نفسه، ص11.

[3]- المصدر نفسه، ص11.

[4]-المصدر نفسه، ص12.

قصة "وردة الحبيبة" في ما تبقى من خرائب مدينة صور، تلك التي دنّست النسيم، وهيّجت المسامع وذرّت الغبار على عيون "غلواء"، عندما

"سمعت تنهّدا عميقا

يصدر عما ينهش العروق

وأرسلت نظرة برّ طاهر

فهالها في المخدع المجاور

فاجرة على ذراع فاجر!"[1]

هذه الصورة التي ارتسمت في خيال "غلواء" "واستفحلت كالشرّ حين يبدأ"...

"ومرّت الأيام والليالي

سوداء بالفتنة والجمال

فأصبحت غلواء كالخيال

وبرزت عظامها في الجسم

مصطفة عظما إزاء عظم

كأنها أقلام اعتلال"[2].

أما في الجزء الثالث من العهد الأول "الرؤيا"، فيعود إلى موضعه الأول، ليرى نفسه محطّما "يتلوّى ويصيح" بسبب علّة غلواء وبكائها، وبسبب نفسه التي يجلدها ضميره "ويح ضميري، ليس هذا الجلاد إلا فؤادي "آلمته ذكرى، فتاه و في عينيه

من أمسه الأثيم حطام"

[1]- إلياس أبو شبكة، غلواء ، ص18.

[2]- المصدر نفسه، ص20.

..."فبكى ذاكرا عذوبة ماضيه

وحبّا مضى مع الأوراد"[1]

02-موضوعة العنوان:

العنوان، أو "النص المصاحب" كما أطلق عليه "جيرار جينيت"[2]، أول عتبة تقابل القارئ، وأول مادة معرفية تعطي انطباعا أوليا على العمل الإبداعي، فهو "ضرورة كتابية، وبإنتاجيته الدلالية يؤسس سياقا دلاليا يهيّء المستقبل لتلقي العمل"[3].

ولقد وَسَمَ إلياس أبو شبكة ديوانه قيد الدراسة بـ "غلواء". في لسان العرب لابن منظور، ورد في مادة "غلا" مايلي: "غلا في الدين والأمر يغلو غلوّا: جاوز حدّه، قال بعضهم: قلوت في الأمر غلوّا: جاوزت فيه الحد وأفرطت فيه، والغلوّ في الدين أي التشدد فيه ومجاوزة الحد وقيل معناه: البحث عن بواطن الأشياء والكشف عن عللها وغوامض متعبّداتها، ويقال غلا السهم:ارتفع في ذهابه وجاوز المدى، والغلوة مقدار رمية السهم، وغلا النّبت: ارتفع وعظم والتف، غلا السعر: زاد وارتفع"[4]، وبهذا فالغلوّ هو مجاوزة الحد، والإفراط، والتشدد، ويقال غَلواء من غلوّ وتعني المبالغة، وخفّف من غلوائه أي من نشاطه[5]، فغلواء على وزن فعلاء تعني المبالغة والحركية المفرطة، توحي بالحيوية وفتوة الشباب.

في لحظةٍ أولى لقراءة هذا العنوان تراسل إلى الذهن لفظة "غوغاء"، وهي الحرب والفوضى وما يحيل إلى الصراع وغوغاء غلواء هي ذلك الصراع المرير الذي يتخبط داخل روحها وروح الشاعر، والمبالغة شدّة وتصلّب ودوغمائية، وحتى لو جال في الذهن مفهوم الثبات والجمود إلا أن الداخل في حركية عنيفة لمحاولة تخطي الملهيات

[1]- إلياس أبو شبكة، غلواء، ص22.

[2]-دومينيك مونقانو: المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب، تر: محمد يحياتن، منشورات الاختلاف، ط1، 2005، ص84.

[3]-محمد فكري الجزار: العنوان وسميوطيقا الاتصال الأدبي، الهيئة المصرية للكتاب، دط، 1998، ص45.

[4]-ابن منظور: لسان العرب، مادة غلا،ج19، الدار المصرية للتأليف والترجمة، دط، دت، ص368-369-370.

[5]-معجم المعاني الجامع، مادة غلواء، www.almaany.com

وباقي الاختلافات، والثبات على ديدن واحد، والإنتصار على الخصوم يتطلّب شدة وتجاوزا فالتشدّد في الأمر يعني التسلّح بالقوة العقلية والثقافية وحتى العضلية عندما نقول أن الشديد ليس بالصرعة والإفراط في الأمر يوحي بالحركية وتخطي المعمول به وتجاوز ما يجب أن يكون، وبالتالي جهد أكبر، وغلواء الشاعر هنا تمثيل لتلك الحركية وتلك الغوغاء النفسية، وذلك الصراع بين الخير والشرّ، بين الإلتزام والتحرّرية بين العلم والكنيسة، بين غلواء ووردة بين غلواء الجريحة والشاعر الجارح، بين غلواء التي رضيت بأن تكون مسؤولة عن نفسها وشاب أبى أن يكون سوى سجينا لرغباته، غلواء تصور الصراع بين الفضيلة والرديلة، بين الوفاء والخيانة، بين الجسد والروح، بين القيم والتمرّد، بين الملائكة والشياطين، وبين القصيدة الإلياسية والقصيدة "العمود" العربية...الخ، وما كانت هذه الصراعات والغوغاء الغلوائية إلا نتيجة للشعور بالنقص والشعور بالذنب، لذلك أراد الانتقام في لحظة رشاد. إلياس أبو شبكة ينتقم، نعم، ينتقم، من المجتمع الذي رماه وحده، ومن الكنيسة التي تركته وحده، ومن القيم والعادات التي رفضت حبّه (أسرته رفضت أولغا وكذلك الطبقية الاجتماعية والفرق بين العائلتين) وحاولت أن تُنتج نصا متحجّرا لا يحرّك شغف الحياة(الجنس)، ومن نفسه التي تريد أن تكون متمسّكة بأصولها، بكنيستها (فكرة الدين في مقابل العلم، والأسطورة في مقابل الحقيقة فالكنيسة بمشكلاتها تمثل هنا عصر الظلمات وما قبل الحداثة) -المتنكّرة- ولكن المجتمع لا يرحم.

غلواء في العنوان اسم امرأة، على وزن "حواء" أم البشرية، امرأة غَلَت في فرض حضورها على قلب الشاعر إنها فتاة بعمر الثمانية عشر سنة، وحتى لو بدا أنها تعبير سيميائي عن الغلوّ والفوضى والصراع، إلا أن الحقيقة هي أنه اسم امرأة حوّره الشاعر عن "أولغا"، والتي تزوّجها فيما بعد.

-لكن لم هذا التحوير؟

- لم هذا التردّد في كتابة اسمها كما هو "أولغا"؟

- لم هذا التشفير و قد رسم ملامحها البريئة الجميلة في ديوانه، وألهب العيون بفرط البكاء على ما جرى لها؟

-أبو شبكة شخص أقل ما يقال عنه أنه زير نساء، فقد عاش حياة مليئة بالفجور والعهر، وفي كل مرّة يعشق جمالا وجسم امرأة مشتعل ليقول عنها في حضرة غلواء يبرّر فعلته: "إن هذه الفتاة كانت تسلِيَتي الإلهية خلال إقامتي في الجبل في عجلتون، لا تلوميني على هذا لأن الشعراء يجب أن يمرّوا دائما بمراحل حبّ، ولو ضبابية"[1] فشخص يجهر بأفعاله التي تقتل غلواء مرّتين ويتحجّج حججا واهية أقل ما يقال عنها مهينة، شخص كهذا لا يستحي من ذكر اسم "أولغا"، ولن يفكّر في تحويره ما دام أنتج ديوانه غلواء من أجلها.

لن نقول بأن سبب التحوير ناتج عن الخلفية الموغلة في الكنيسة للشاعر، لأن ليس هناك ما يجرّم استعماله لِاسمها، ولن نقول بأن البيئة العربية هي ما نمّت فيه مبادئ الغيرة، لأن الدين والعقيدة يغلبان العرف والطبع رغم أن احتمال الغيرة يبقى واردا، هذا التحوير ليس تمييزا أو تحبيبا، لأن أي شخص يحب أن يُنادى باسمه ويُكنّى به يقول أبا تمام في حماسته:

أكنّيه حين أناديه لأكرمه ولا ألقّبه والسوءة اللقب

وليس بغريب أن نستدلّ بأبي تمام لأن الشاعر إلياس متشبّع بالتراث العربي، فالمناداة باسم "أولغا" أحبّ إليها من تحويره ليصير عنوان امرأة أخرى وصف مرضها وشقاء جسمها أكثر مما تغزّل بها وصوّر حسنها مقارنة بوردة بل لم نر في النص ما يصوّر لنا ذلك التمرّد والغلوّ الجامح لجمالها وحسنها وغلبة قوة سحرها الحوري العذري على وردة وفي قلب الشاعر، سوى أنه ندِم في لحظة مسؤولية لأنه خانها، لذا فاسم غلواء ليس تحبّب ولا يقصد من وراءه الغيرة وصون الشرف.

وبالرغم من أن اسم حبيبته مُتَضَمَّن في غلواء إلا أن مظاهر السلبية طاغية عليه، لماذا اختار غلواء بدل أولغا؟

-هل لأن أولغا تعبير عن أسرته المتديّنة؟

[1]-جميل جبر: إلياس أبو شبكة شاعر الحب، ص49.

-هل لأنه يخفي عن أسرته حبّه وعشقه لأولغا، فالفروق الاجتماعية ورفض الأم والأخت لها شكّل معضلة بالنسبة لإلياس.

-هل لأن غلواء هنا تعبير عن الكنيسة؟ وأن قلبه المتشبّع كنسيّة وفكره المتمرّد هو ما يحاول توضيحه.

-أم أنها هي أمه؟ تلك الأم التي لطالما كان يراها في أبشع صور البؤس والشقاء، الفاقة والحاجة وذلّ السؤال ذهب ماء وجهها، واعتراها المرض والموات وهي تحاول أن تحفظ الحياة فيما تبقى من فلذة كبدها.

-هل لأن غلواء تعبير عن المدينة التي خرّبها المستعمر بثقافته المتحرّرة وتاريخه المتمرّد وخرّب حضارة ممتدة في الأرض الصلبة، فهو يرثي ويبكي غلواء المدينة، يصوّر الثقافة الغاصبة وردةً حبيبة وتحرّرية وتطوّر وحضارة المادة فالعربي مولع بهذا الوافد، بل أصبح خاضعا مستسلما لبهرج ثقافته وتحرّريته، ومثل نفسه بذلك العربي الفاجر الخائن لعهده مع مدينته وأمته.

-أم أن استعمال اسم غلواء اختيار شخصي من الشاعر ليعبّر به عن الخيال والقصيدة وقد امتزجت مواضيعها وتصارعت (حب أولغا، وصراعه مع نفسه والتمرّد على القيم والجنس والمرأة في نظر الكنيسة...الخ).

اختار غلواء ليكون لفظة عربية فصيحة

غلواءُ، ما أحلى اسمها المعطارا

لا يستطيع شاعر أن يبدعا

قصيدة أجمل منها مطلعا[1]

حتى أن هذه الرسالة التي كانت في الأصل موجهة لتبرير الخطيئة وتسلية أولغا التي كانت شاهدة على جرم فجوره مع وردة، أصبحت في لحظة خُيَلاء ملامح القصيدة التي يدافع عنها، هذه القصيدة الرومنسية المتشبّعة "ذرائعيّة" موجّهة، لأنه سيتوجّه بثورته هذه إلى المجتمع العربي، ثورة تمرّد على القيم وعمودية القصيدة القديمة، يريد

[1]- إلياس أبو شبكة: غلواء، ص13.

أن يقول له بأنني سأتمرّد عليك وأنتج بلغتك غصّة ستبقى عالقة في حلقك حتى تحتسي من كأس القبول والاعتراف، في نظره أنه يتحدّى الجمود والإديولوجيا الطّوبائية، ويتحدّى القيم التي يتغنّى بها العربي، ينتقم مما يقدّسه مجتمعه الكنسي العربي الذي يتغنّى بكرم العربي وشرفه ونجدته، اختار غلواء لأن أولغا لا يناسب الحوار العربي أولغا اسم لا يعبّر عن الانتماء العربي، هذا العربي الذي يتغنى بتاريخ أمجاده ولكنه عاجز عن تخطّي العبودية كما فعل هو، إنه يريد تحرّرية نابعة عن إديولوجيته التي تتحرّك خلسة سواء عن وعي أو عن غير وعي في نصوصه وتحدّد أطر تفكيره.

إن اسم غلواء في العنوان يكشف موضوعا مهما، موضوع لا يعبّر سوى عن ذلك الصراع الذي يصارعه في كل مرّة، إنه موضوع عنوانه التحدّي.

أمن العدل أن تحول عيون

في ظلامٍ و الزيت في المصباح؟

إن تكن تحرم الطيور سماها

فلماذا خلقت ريش الجناح؟[1]

[1]- إلياس أبو شبكة، غلواء، ص11.

المبحث الثاني:البحث عن المعنى

01-جرد الموضوعات الرئيسة في القصيدة*:

الرئيسية هنا نعني بها الظاهرة والسطحية والتي تفهم من القراءة الأول، وجرد الموضوعات هنا نعني به ما أسماه أحمد حيدوش بعملية التنضيد، عبر البحث في شبكة العلاقات بين الموضوعات التي تؤول لا محالة إلى نواة/جذر/موضوع معين، "فالموضوع وحدة من وحدات المعنى.. مشهود لها بأنها تسمح-انطلاقا منها وبنوع من التوسع الشبكي أو الخيطي أو المنطقي أو الجدلي-ببسط العالم الخاص لهذا الكاتب"[1]، وهنا سنقوم بفك الضغط عن النص "غلواء" بالبحث عن القصة وأهم الموضوعات التي أعطت دينامية في القصيدة، وتجمعات عناصرها (المعجم اللغوي) وفق نظام يؤول ولا بد إلى الالتفاف حول نواة معينة.

في هذا الجزء من الديوان، يمكن أن نلحظ خمسة مواضيع احتلّت الحيز الأكبر من همّ الشاعر، وهي: "غلواء" وهي الشخص الذي وسم به غلاف ديوانه، والفلاح وأرضه، ومدينة "صور"[2] وأميرتها، و"الحبيبة ورده" وضمير الشاعر نفسه، والذي يظهر أنه متأثر بشدة من كل ما سبق.

غلواء: تلك الصبية الصغيرة "لها من العمر ثمانيَ عشرَه"[3]، "غلواء الفتاة الطاهرة البريئة الحلوة العذبة، غلواء الوحي والشاعرية"[4]، التي ألهمت الشاعر وبطشت بحروف قصيدته، يقول إلياس: "كيف السبيل إلى الشعرإذا لم تقد إليه

*-استخدمنا مصطلح جرد نسبة إلى ما وجدناه في العمليات الأساسية للقراءة الموضوعاتية كما يتصورها عبد الكريم حسن، إذ تتلخص في الجرد، وتحديد الموضوع الرئيسي، وتحليل المفردات، والموضوعات الفرعية.

[1]-ينظر: عبد الكريم حسن: المنهج الموضوعي،ص39.

[2]-مدينة صور، من أهم المدن اللبنانية الساحلية في العالم، تقع في جنوب لبنان مطلة على البحر الأبيض المتوسط، يرجع تاريخ تأسيسها إلى الألف الثالث قبل الميلاد، ظمّتها منظمة الأونيسكو إلى لائحة التراث العالمي سنة 1979. ينظر: منير العجي: مدينة صور في سجلات العهد القديم، ملف pdf، دب، دط، دت، صص4-10.

[3]-إلياس أبو شبكة، غلواء، ص11.

[4]-سامي ج خوري وإلياس رحيم: إلياس أبو شبكة في غلواء، دار مكتبة الحياة، بيروت، دط، دت، ص39.

امرأة"[1]، أقضّت مضجعه بحواراتها مع نفسها واعتلالها، تلك الصبية البريئة التي نهشها سوء الفعل الذي رأته من "وردة"، فهمّها الأمر، وهالها الموقف، واغتمّت واعتلّت، وما كانت لتعتلّ لو ما كان ما الهول من شخص غريب.

الفلاح: الذي ألهم الشاعر، حيث جعله عنوانا لطيبة النفس النقاء، وخلوّها من درن الآثام، جعله شعارا للصفاء البريء الساذج، ومرجعا ليعود به إلى ذاته الأول، تلك الذات التي تتعانق والروح التي تتغذى من الإيمان والشعور بالضعف والعجز أمام الجبروت الإلهي.

مدينة صور: تلك المدينة العريقة التي تمثّل أهم تاريخ في لبنان، تلك المدينة التي تحمل تاريخا عجز المحتلون عن إخضاع سطوته ليكون زيفا يحتجون به ضد مقومات الأمة اللبنانية، حيث نشأت شعريته وتألّقت "إلياسيَتُه".

الحبيبة وردة: تلك المرأة الفاتنة

"جمالها يحمل للجنون

وميضة الشهوة في العيون

.. تصور البركان في ثورته

تنقذف النيران من فوهته"[2]

وبغض النظر عن صفاة الشر والفجور التي وصمتها بها غلواء، إلا أنها كانت مسارا مهما ملهما، سواء بالشر أو بغيره في حياة الشاعر، حيث كانت السبب في تلك الانتقالة العجيبة في حياة الشاعر وغلواء على حدّ سواء.

ضمير الشاعر: مثّله الياس في قصيدته هذه كالجلاد الذي لا يرحم الجاني، يطبق عدله بكل جبروت، ولا قلب له ليرحم عذره، لكنه في لحظة ما يظهر أنه فؤاده، ذلك الذي يدعوه إلى العشّ ثم يتبرّأ منه.

[1]-جميل جبر: إلياس أبو شبكة شاعر الحب، دار الجبل، لبنان، ط1، 1993، ص218.

[2]-إلياس أبو شبكة: غلواء، ص13-14.

-هذه المواضيع الخمسة التي شيّدت **معمارية القصيدة**، أو بالأحرى معمارية/هيكل هذا الجزء، تبوح بذلك الهاجس الذي تشكل عند **اللحظة الأول الأصلية**، فتشكلت حوله الموضوعات التي تدين بوجودها له[1] فنسجت هذا البناء العهد الاول لـ"غلواء"، لكن أي **بؤرة** من تلك العناصر هي الأصل، أم أن هناك بؤرة أخرى شكلت هذه **العلائقية** الشبكية التي تدين لها؟ هذا ما سنبحث عنه تاليا.

02-التصنيف ودراسة الدلالة:

ويعتبر النقد الموضوعاتي العمل الفني كائنا مستقلا بذاته، وبالتالي فهو يركز على داخل النص، ولا يمكن فهم المعاني الحقيقية إذا حمّل الناقد العمل معان لا يكشف عنها الشكل[2]، فحسب غريماس يجب على التحليل أن يكون محايثا بحيث يقتصر على الاشتغال النصي لعناصر المعنى دون اعتبار للعلاقة التي قد يقيمها النص مع أي عنصر خارجي[3]، على اعتبار النص نسق وبنية، ولا يتم فهم المعنى إلا من خلال قراءة يتم من خلالها الكشف عن **البنى** التي تشكل كل العمل الأدبي، أي وصفه وصفا شاملا، هذا **الوصف** يمكن تسميته بالجرد أو التنضيد أو **التصنيف**، فالقراءة الموضوعاتية ليست قراءة تأويلية ولا تفسيرية، إنما **وصف للمعنى**، بتصنيف/جرد/**تنضيد** عناصر المدلول أو **العناصر** المشكلة للموضوع أو الموضوعات التي تحيل إلى **البؤرة** في العمل الأدبي.

02-01- العوامل/الفواعل:

القصيدة التي بين أيدينا تروي قصة عن موقف معيّن، عن فتاة مرضت بسبب اكتشافها أمرا هاما لها، هذه القصة ومهما بدت سطحية إلا أنها تخفي ذلك السرّ خلف تأثر تلك الفتاة، يحاول الشاعر هنا أن يتحدث بالتشفير عن علاقة علّتها والرؤيا التي حرّكت مكامن الموات فيها، يحاول تسنين واقع معيّن داخل هذا النص

[1]-ينظر: فؤاد أبو منصور: النقد البنيوي الحديث، ص193، ولطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، ص37.
[2]-ينظر: فاطمة هرمة: النقد الموضوعاتي الماهية والتشكل، مجلة الخطاب، المجلد 15، العدد01، جانفي 2020، ص320.
[3]-جوزيف كورتيس: مدخل إلى السيميائية والخطابية، تر: جمال خضري، منشورات الإختلاف، الجزائر، 2007، ص55.

"تنتصب الشخصية –فيه–كإسقاط لصورة سلوكية مسنّنة داخل نوع ثقافي خاص"[1]، ما يفرض على الناقد التعامل مع الصفات باعتبارها تحيل إلى الفعل وتؤطّره، فشخصية "غلواء" في هذا النص الشعري يمكن اعتبارها العمود الفقري له، تصطنع اللغة و تثبت الحوار–بين القارئ والنص وبينها والقارئ والمبدع–وتلامس الخلجات –وتفتح باب الخيال والرؤى–، وتقوم بالأحداث ونموّها وتصف ما نشاهد[2].

–في هذا العنصر سندرس الشخصيات وحركتها داخل النص، فتفاعلها مع بعضها فيه يشكل ملامح القصة فتتكون الأحداث، من أجل تقريب جوانب الموضوع المتشعب، حتى يتسنى لنا إدراجها ضمن نطاق موضوعاتي معين، فتحديد الصفات الخاصة والسمات المعجمية الظاهرة في النص بكل شخصية يسمح بتصنيفها ضمن خانة معينة حاول المبدع لفت انتباهنا إليها لكن بصورة ضمنية، فليس من الغلوّ أن نقول أن إلياس أبو شبكة قد اختار شخوص قصته بحكمة، حيث جعل لكل شخصية حركة ومكان خاص بها وبطريقة مناسبة[3].

ولقد قمنا بتقسيم الشخصيات من حيث الدور الذي تقوم به إلى شخصيات رئيسة وأخرى ثانوية فالرئيسية هي التي تتواجد في النص القصصي والمتن الروائي بنسبة كبيرة تفوق نسبة خمسين بالمئة، وتبرز من مجموع الشخصيات الرئيسية مركزية تقود بطولة القصة أو الرواية[4].

[1]–سعيد بنكراد: شخصيات النص السردي، دار رؤية للنشر والتوزيع، مصر، دط، 2016، ص102.

[2]–ينظر: حسين فهد: المكان في الرواية البحرينية دراسة نقدية، فراديس للنشر والتوزيع، دب، ط1، 2003، ص45.

[3]–ينظر: ابراهيم خليل: بنية النص الروائي، الدار العربية للعلوم ناشرون ومنشورات الإختلاف، لبنان، ط1، 2010، ص52.

[4]–ينظر: سيزا قاسم: بناء الرواية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط1، 1984، ص10.

02-01-01- الشخصيات الرئيسة:

أ-غلواء:

العوامل	السّمات المعجمية	الصورة	الدور الثيماتيكي
غلواء	صبية عمرها ثمانية عشر سنة،تشعّ عيناها، معقودة الحسن، تغبطها العذارى، جميلة، أجفانها العذراء، قلبها عفيف. شقية، مسكينة، وجهها شاحب،أسنانها بارزة مزرقّة كأنها ديدان، اللثة حمراء، ذات شحوب، صدرها المكروب، هربت، طوّفت، صارخة أعضاؤها نحيفة، حمى في جسمها، برزت عظام جسمها، ذبلت وجنتها، جبينها اصفر، جحظت في صدرها الآلام،جفنها محموم، نفسها متألمة تموت في غيبوبة و سكرة،في كفن ملتفّة، نفسها محمومة، تتخيّل الجريمة، يسرّح عليها الموت كفّه، تعتقد انها مرتكبة الجريمة، في نفسها شجون عظيمة	-الفتاة الجميلة الفاتنة المحبوبة من طرف الشاعر. قد تكون حبيبة أو فرد عزيز من الأسرة أو الأقارب. -مريضة -خائفة -متديّنة	-البراءة -مصدومة -حزينة -تتمنى الموت -تشعر بالذنب

-غلواء من ابرز الشخصيات التي قام النص حولها، تلك الفتاة صاحبة الثمانية عشر سنة، جميلة بهية، في عمر أقل ما يقال عنه عمر الحيوية والنشاط والاحلام الوردية والشهوة الفتية، تصبح في لحظة استراق نظر عليلة مريضة تتمنى الموت، تناجي العمر وتقول:

أيها العمر، كم تعدُّ صباحا

بعدُ لي... في أيامك المحطومة؟[1]

لكن، من غلواء هذه؟

غلواء في الحقيقة اسم مقلوب الفونيمات، وفي الأصل هو اسم فتاة تدعى "أولغا"، واسمها الكامل "أولغا سليم يوسف ساروفيم"، تعلمت في دير للراهبات في عينطورة[2].

ومن خلال نشاطها داخل القصيدة فإننا نجدها على قرابة وطيدة بالشاعر وبأمه، فعندما عاد إلى منزله وجد أمه سهرانة مهمومة، أخبرته أن غلواء مريضة، فهذا الكلام من أمه يدل على معرفة سابقة بها من طرفها ضف إلى ذلك أن الشاعر بات يخلط الاحلام بصورها وصفات وجهها وجسمها وحالها (طورا يرى غلواء في صباها تشع في وجدانه عيناها...وتارة في كفن ملتفّة، يسرّح عليها الموت كفّه.. بارزة من فمها الأسنان، مزرقة .. اللثة الحمراء زعفران .. مسدولة الذوائب مبعثرة ..)، و هذا يدل على معرفته السابقة بها.

إن ما هال غلواء في القصيدة، وسبب لها رجة نفسية عنيفة و"حمى سرت في جسمها خفيفة" هي رؤيتها لصديقتها وردة الحبيبة، "... في المخدع المجاور، فاجرة على ذراع فاجر"، غلواء شخص متديّن،

"تذكرت حياتها في "الزّوق"...

ورنّة الأجراس في المساء

ودوحة الكنيسة الحقيرة

وبابها الصغيرَ و الفقيره"[3]

وهذا الفعل من صديقتها إثم وجرم يدنّس نقاوة القرابة والصداقة، ويستحق العقاب، "واستقظت في نفسها المحمومة

[1]-إلياس أبو شبكة: غلواء، ص23.

[2]-ينظر:جميل جبر: إلياس أبو شبكة شاعر الحب، ص24-25.

[3]-إلياس أبو شبكة، المصدر نفسه، ص20.

من وردة الحبيبة الأثيمة

صارخة، أخيلة الجريمة"[1]

"فعَظُمَ الوهم و الأوهام

أفتك بالعقل من السرسام

وقام في أحلامها المعذّبة

رؤيا كأنما هي المرتكبة"[2]

فباتت تخلط الأحلام والأوهام، أحاديث النفس اللئيمة والشعور بالذنب لأنها قد تكون سببا في فعل صديقتها وردة الحبيبة لأنها سافرت معها إلى مدينة صور، أو ربما لاقتها هناك

ومرّت الأيام و الليالي

سوداء بالفتنة و الجمال

فأصبحت غلواء كالخيال[3]

تشعر بالذنب و تتمنى الموت.

غلواء صورة عن الفتاة العفيفة المتزنة، صورة عن حياة الضمير الإنساني الذي يكافح ليسود بفكره وعقله ويحصر هذا الكيان الغريزي في بوتقة التقى والعفاف.

[1]-إلياس أبو شبكة: غلواء، ص19.

[2]-المصدر نفسه، ص21.

[3]-المصدر نفسه، ص20.

ب-الفلاح:

العوامل	السّمات المعجمية	الصورة	الدور الثيماتيكي
الفلاح	يحرث، حكيم بفأسه، يشق الأثلام كالجرّاح، مطمئن، هادئ، قلبه خلي، تقي، يانس نفسه، غني بالقناعة، ليس يغشاه شقاء، جاهل يجهل القراءة في الأسفار، ما ألذّ الصفاء في ماء كأسه، غده مثل يومه، يومه مثل أمسه.	-الإتقان و التفاني في العمل -عدم الاهتمام بشواغل العقل و القلب -البساطة و السداجة -عدم الاشتغال بهموم المستقبل	-الطمأنينة -فراغ القلب من الهموم -البراءة -صفاء الروح -الأمل

الفلاح الذي رآه الشاعر قد يكون أي شيء، قد يكون تعبير عن الإنسان الذي يمتهن الزراعة، أو تعبير عن الأرض نفسها.

الفلاح الإنسان: الذي رآه الشاعر بعد الاستيقاظ من رؤاه المفزعة وكوابيسه التي محورها غلواء المريضة، وقد أطل عليه من نافذة ما، شخص مجد في عمله، لا يتقن سوى الفلاحة و خدمة الأرض، حيث شبّهه بالجرّاح وهو يشقّ الأثلام (مصطلح يصف الشقوق والأخاديد، مفرده الثَّلْم)، شخص يأكل أو يشرب من كدّ جهده وعرق جبينه يأنس بأرضه ولا يشغل باله بالصراعات والإديولوجيات والمستقبل المجهول عنه، بسيط ساذج، ولكنه من جهة أخرى شخص حكيم، تقي، نقي، ليس يغشاه الشقاء، قلبه الخالي من الشواغل وصروف الخطوب جعله يسمو ويرتقي في السماء

"إن فيها لمن سما

بالتقى صورة الإله"[1].

الفلاح الأرض: يقول أبو شبكة:

[1]-إلياس أبو شبكة: غلواء، ص12.

وتناءت عيناه في الشفق الأخضر

فانحطّتا على فلاح[1]

...فأرى الصبح ينجلي

عن شعاع من الحلي

ذهبيّ مكلّل

بلُجين من المياه[2]

الفلاح الذي صوّره الشاعر لا يتقن قراءة الأسفار ولا علاقة له بالدين، ولكنه شخص خدوم معطاء، هذا الفلاح تعبير عن الخير، روحه التي تقبل كل شيء، لا تحمل حقدا ولا غلا، لا يهتم بالصراعات ولا بنائبات الخطوب، لا يتغيّر ولا يؤثر عليه الزمن، "غده مثل يومه، ويومه مثل أمسه"، كل هذه الصفات حتى وإن دلّت على شخص، فإنها من جهة أخرى تعبير عن الأرض، تلك الأرض البستان أو المزارع التي من دون مقابل، لا تعرف الفُرقة ولا الاختيار ولا العدل، تعطي من دون شعور بالعجز و الجفاف، الفلاح هنا أرض ليس لها قرار ولا عواطف. عندما استيقظ الشاعر رأى الشفق الأخر، هذا الشفق الذي يعلو في السماء أخضر اللون، تعبير عن الأراضي الخضراء وعن ذلك البستان الذي يطل عليه برج مراقبة من العصر الصليبي[3]، فعينا الشاعر هنا نظرتا من البرج، بل هما البرج نفسه، هدّته يد الإنسان، ولكن الأرض ما تزال تؤتي أكلها كل حين بإذن ربّها انفتحت عيناه نحو النافذة لتنظران إلى الأفق البعيد الذي تمتد إليه بساتين مدينة صور، وقلبه الذي ما زال يجهش بآلام غلواء يتمنى أن لو كان مثل ".. قلبه الخليّ، ليت في الروح لي تقاه .. وا حسرتاه"، يتمنى أن لو كان على سجيّته الأولى حيث لا تدنّسه يد الإنسان ولا تبنيه ليكون برج مراقبة لا يخدم سواه، مجرّد حجر أو رمل لا يحمل همّ ساكنه.

[1]- إلياس أبو شبكة، غلواء، ص11.

[2]- المصدر نفسه، ص12.

[3]-ينظر: ويكيبيديا، مدينة صور اللبناتية، ar.m.wikipidia.org

ج-صور المدينة:

العوامل	السّمات المعجمية	الصورة	الدور الثيماتيكي
مدينة صور اللبنانية	أم الأجداد، أطلال صور، يحيط بها شجر و صخور. بقايا بناء كعش النسور، بناء ترامت النباتات على جانبيه وعوسج يعطي سدفتيه، كأنه رمس قديم تكلل بالشوك طلاه الظلام بلون دجاه ومرّ عليه الضيا فطلاه، كأنه برج جن وحور، بارز من بين القبور، بنته يد الفاتحين الألى، لم يبق من مجد آثاره سوى غرفات، البوم يخلف أربابها، النّتْن يقتحم أبوابها، السوس يفترش أخشابها. فينيقيا ومجدها المشيد، اميرة الفنون والتجارة، منشأ العلوم والحضارة، سلطانة البحار والاسفار، لؤلؤة العروش والتيجان أمست بقايا وطن مدمر، قائمة كالطلل المهجور، على مياه شاطئ في صور	-مدينة أثرية -قصر قديم -أطلال مهجورة -أطلال فينيقيا	-الزوال و الاندثار -نوائب الدهر لا تعني الزوال -الوحشة -الخوف -التشاؤم -الموت -النسيان

مدينة صور بالنسبة للشاعر كذلك الوطن الجريح الذي أنهكته الخطوب والاستعمار، وطن كان في يوم ما عزيزا متحضّرا قويا بتاريخه المجيد، ذلك التاريخ الذي بناه تعاقب الحضارات التي استوطنته. مدينة صور اللبنانية حافلة بتاريخها الضارب في صخر أرضها، وهي أهم المدن الفينيقية، فقد كانت قوية في البحر، وتُعرَف بأم المدن[1] ولقد انشغل الشاعر بهذه المدينة لسببين، أولهما أنها مدينة مقدسة بالنسبة للنصارى، حيث وردت حسب منير

[1]-ينظر: مدينة صور في سجلات العهد القديم، منير العجي، ص5.

العجي بعض النصوص التي تشير إليها في كتب التوراة، تصفها على أنها "مدينة قائمة، حصينة تُتّجار وتتفنن في كل فنون تلك العصور"[1]، وثانيهما سفر غلواء الفتاة المعشوقة إليها

ورغبت غلواء أن تزورا

أم الجدود الأقدمين صورا

فسافرت يخفرها الفتاء

وحسنُه – تباركت غلواء[2]

قدسية المدينة الميتة، وفاجعة غلواء المريضة تستنطقان في ذهن الشاعر أفكارا تشاؤمية، فاختيار الشاعر علاقة خراب المدينة بمرض غلواء ليس بالأمر الاعتباطي، وأنما قام على فكرة الخوف من فقد الحبيب المقدس الخوف من تلك العوارض التي احتلّت ذهن وقلب غلواء المتديّنة، غلواء الدّير والرهبانية، حيث تتحوّل في مواتها إلى المدينة صور، فلقد كانت عزيزة حتى تسلّط على مسمعها "تنهدا عميقا، يصدر عما ينهش العروقا"، وفي انتقالة غريبة عجيبة، ينتقل الشاعر من بكائه على مصاب غلواءه، ومن مرثيته لأحد الشواهد بين القبور وعلى القصر الذي سكنته أميرة

كحورية من عذارى الجنان

معطّرة مثل أشجاره

بدُهن اللبان و أسحاره[3]

ومن "بقايا من الغرفات خوالي

[1]- إلياس أبو شبكة، غلواء، ص6.

[2]-المصدر نفسه، ص14.

[3]- المصدر نفسه، ص17.

خواليَ... لولا "الحبيبة وردة"[1]

انتقل ليخبرنا أن وردة كانت سببا في إعمار ذلك الفراغ الرهيب الذي ضرب على غرفات ذلك اقصر، أو حنايا غلواء، كان هذا التراث الزائل سيختفي لولا وردة الحبيبة، فكيف حافظت هذه الأخيرة على غرفات القصر الخرب؟

سنعرف ذلك في العنصر الموالي.

د-وردة الحبيبة:

العوامل	السّمات المعجمية	الصورة	الدور الثيماتيكي
وردة الحبيبة	فاجرة، أشواك مسودّة، أميرة الشهوة، عبدة، الحبيبة، الأثيمة. قريبة غلواء، تسكن صور، جمالها يحمل للجنون، وميضة الشهوة في العيون، تصوّر البركان في ثورته، امرأة بغي، قُدّت النار من شهوتها، تصور الموت بناب أفعى، في وهج النور تحسبها ساقية تنساب في الزهور، عقرب، تريد جهنم	-آثمة -فاجرة -تسوقها الغريزة -ثائرة على الأعراف حرّة -الشهوة العارمة -الفتنة -الجمال القاتل	-الفجور -الغدر -الخيانة -التحررية -سلطة الغريزة-اللامبالاة -مصدرالشرور -الموت المخفي

وردة الحبيبة كما وسمها الشاعرغلواء، امرأة جميلة فاتنة، مغرية، امرأة تغزوا القلوب عنوة، وما إن تستقر حتى تقتل، وكما رأينا في الجدول اعلاه، فإن نظرة كل من غلواء والشاعر إليها متشابهة ظاهريا، لكنها مختلفة في الباطن، قد يتفق الشاعر مع غلواء في تسميتها بالموت والأفعى ومصدر للإثم والبغاء، مذنبة تستحق العقاب لكن باطن الشاعر ينفث عكس ذلك، إنها تلك المرأة الجميلة، الفاتنة، المغرية، المتحرّرة من قيود المجتمع، متقدة الشهوة

[1]- إلياس أبو شبكة: غلواء، ص18.

العارمة، اللعوب، هي تلك المراة التي تستثير الغرائز عند الرجل، المرأة التي يستسلم لها في مواجهة إعراض المرأة التي ما إن تتلمّسها حتى تتشرب السم الذي يبطش بلباب عقلك فتصير مريضا مسموما بداءها،عندما يستقر فيك جزء منها.

وردة الحبيبة حافظت على غرفات القصر الخرب من الاضمحال والموت والنسيان، لقد سكنتها، بل ربما جعلت أحد غرفاته الخربة وكرا لها تؤدي فيها مناسك فجورها، مع فاجر سيبقى يتألم بسمها، مربوط المصير بما نفثته في جسمه وعقله. وردة الآثمة بعثت الحركة في القصر المدمر، بعثت الشهوة والقوة، تلك القوة التي تحتاج المتقلّبين على بعضهم، فتمنح الحياة الجديدة، حياة قد تكون السبب في نكران الأصل والتاريخ والأمة. وردة التي انقدت القصر من الموات قد تكون أي محتل أو مستعمر بغى على تاريخ مدينة صور فعاث فيه تحريفا، قد تكون أي حضارة مغرية عارية، مفتولة الجسد، لامعة الجيد، تدعوا إلى التحررية، ومقاومة سلطة الدير "ودوحة الكنيسة الحقيرة". وردة البغي قد تكون أي فتاة تعبث مع أي كان، حتى مع الشاعر نفسه الذي أغراه جسمها وجمال وجهها، هو يعلم كباقي الناس أن صور أصبحت خرابا، لكنه في لحظة انقلب من بكّاء وحزين، إلى شخص يشعر بالحياة التي دبّت في خراب قصر صور، شعر بأن وردة بعثت الحياة في خراب نفسه المتداعي. فهل قد تكون وردة الحبيبة قريبة غلواء الصبية، فاجرة على ذراع شخص تبجّله غلواءحتى ليقتُلها أن تراه ضحية أميرة الشهوة الأثيمة؟ ثم لماذا غلواء دمّت وردة الحبيبة؟

ما أنت يا وردة تلك الوردة

بل أنت من أشواكها مسودّة

أميرة الشهوة أنت عبدة[1]

لماذا لم يدمّ الفاجر واكتفت بالاكتواء بنار الصبر والخيالات الأثيمة؟

[1]- إلياس أبو شبكة، غلواء، ص18.

هذا ما سنراه في ما يلي.

هـ-الشاعر:

العوامل	السّمات المعجمية	الصورة	الدور الثيماتيكي
أبو شبكة الشاعر	لا يستطيع النوم، كأن في عينيه قلبا يهوى، ألم الروح، نفسه مشبوبة، في قلبه صبية تموت. آلمته ذكرى، تاه و في عينيه ذكرى من امسه الأثيم حطام، حاول النوم، طيوف حاولت الانتقام، نبا عن فراشه كأثيم أيقظته من فراشه الاحلام، بكى ذاكرا عذوبة ماضيه، تلوى يصيح.	-قلِق خائف -متألم من الذكريات -أثيم -نادم	-القلق والخوف -اضطراب -شؤم المعصية -الإثم -الندم
الضمير	ليت لي قلبه الخلي، ليت في الروح لي تقاه، ليت في مقلتي لي مقلتيه، ويح ضميري، الجلاد فؤادي.	-الهروب من الواقع -نادم و متألم	-الحزن
	طرحتكَ السماء من قلب غلواء كفرع رجس من الأجساد، خائن الحب، حبك دون، احتجِب عن عيون العباد.	-خائن للحب -خائف من الفضيحة	-جزاء الخيانة -الخوف من الفضيحة

نلاحظ هنا أن الشاعر في قصيدته غلواء انقسم على نفسه بين إلياس ابي شبكة الشخص الواقعي الحزين والشخص الشاعر النادم، والشخص الضمير الخائف، فتارة يتكلم من خارج النص، وتارة من الداخل، وتارة يخاطب نفسه من كل مكان.

ولقد زار الشاعر هو الآخر مدينة صور، طمعا في استرداد أمجاد مقدّسة من اجل روحه، وطمعا في التقرب من غلواء الصبية التي ألهبت رغبته العارمة في حبّها، فراح يتغنى بجمالها براءتها واسمها المعطار، لكنه في لحظة من هيامه وجوعه النفسي إليها رغبة في امتلاكها رأى وردة الحبيبة، ذات جمال يحمل للجنون، وميضة الشهوة يشعر

من جسمها المشتعل في كل عرق بدماء رجل، كالمرأة البغي في مقلتها عنصر نار قدّ من شهوتها، وردة هذه استطاعت أن تسعر جحيم الرغبة فيه، وتملأ غرفات القصر الخرب في صور بالحياة والفتنة في تلك الليلة التي مرضت فيها غلواء، لقد كانت قريبتها التي هي بدورها من معارف الشاعر، بل هي جارته ومعشوقته وغلواءه المخصوصة وهذا سبب كفيل بأن يخلق لقاء وفتنة وافتتان بالوافد خارق الجمال، و"فاجرة على ذراع فاجر"، و"أي رؤى محرقة سوداء" حلّت بغلواء.

فاللقاء الذي جمع الشاعر بوردة أصبح ذكرى مؤلمة له

فنبا عن فراشه كأثيم

أيقظته من نومه الأحلام...

وتلوّى يصيح: "ويح ضميري...

طرحتمك السماء عن قلب غلواء

كفرع رجس من الأجساد

خائن الحب إن حبك دونٌ

فاحتجب فيه عن عيون العباد[1]

الياس أبو شبكة كان على علاقة غرامية بامرأة متزوجة في بلدته تدعى "روز" قبل زواجه من أولغا سنة 1931، وقد لمح لكثير من تجاربه مع النساء خاصة في كتابه "أفاعي الفردوس" 1938[2]، حيث صوّرهن جميلات كمخلوقات شيطانية وأفاعي وعقارب، فاتنات تقمن بالإغراء وإسقاط الرجل في حبائل أجسادهن وليس بالغريب أن يتكرر هذا في قصيدته غلواء عندما يصوّر وردة الحبيبة كتجسيد صارخ للفتنة والجمال والشهوة، تعبيرا عن خفايا شبابه معها أو مع غيرها، ولا عجب إذا قلنا أن وردة الحبيبة قد تكون هي نفسها "روز"، والوردة في

[1]- إلياس أبو شبكة، غلواء ، ص22.

[2]-سامي ج خوري وإلياس رحيم: إلياس أبو شبكة في غلواء، ص15-16.

اللغة الانجليزية والفرنسية روز(Rose)، وسواء كانت قريبة أولغا في القصيدة أو في الواقع أو غير ذلك، فإن وجه القرابة بينهما هو الجمال و الأنوثة، فكلاهما امرأة، و كلاهما تجسيد للصورة المغرية في ذهن الشاب الجامح أو فترة فورة الشباب.

"اسقطي يا دعائم الكذب الجانـــــي و كوني أسطورة للدهور

محق الله فيّ شرّ ظلامي فلتضئ في الحياة حكمة نوري

إن تكن جزّت الخيانة شعري في ضلالي فقوّتي في شعوري

وهكذا حقّت اللعنة على الدنس والإثم والشهوة الجنسية الداعرة و الخيانة الدنيئة الفاجرة"[1].

وما يدلّ على أن الفاجر كان هو الشاعر إلياس أبي شبكة، هو أنه بعد هذه الحادثة ندم ندما شديدا وشعر بالمقت من نفسه، والخيانة لها(أثيم، رجس، خائن الحب، حبك دون، احتجب عن عيون العباد..)، لذا فعندما عاد من سفره من صور، واخبرته أمه أن غلواء مريضة، علم سبب ذلك، ولم يستطع النوم، وفي الصباح الباكر حين

مُزِجَ النور بالدّجي حين خطّ الفجر

في صفحة السماء رسومه

كضمير الأثيم يشمله الصفح

وتبقى من وخزه جرثومة[2]

قرر أن يواجه غلواء ليخبرها بحبّه وماضيه الصادق تجاهها، وخوفه من أن يخسرها، فعرفت مقدار صدقه عندما أطلّت من كوّة الخدْر، وفي نفسها شجون عظيمة، "ثم ما لبثت أن أحسّت بالحبّ يغزو قلبها، فأحبّته كما أحبّها[1].

[1]-إيمان يوسف البقاعي: إلياس أبو شبكة والفردوس المشتهى، ص56.

[2]- إلياس أبو شبكة، غلواء، ص23.

02-01-02- الشخصيات الثانوية:

أ –الأم:

ساهمت الأم كشخصية ثانوية في تحديد صلة القرابة بغلواء، عندما عاد الابن الشاعر وقت السحر فوجدها سهرانة مهمومة، فلما سألها عن الامر أخبرته أن غلواء مريضة، كانت علامات الأسف بادية عليها، ويبدوا أنها لا تعرف العلاقة التي تربط ابنها بغلواء، سوى انها مجرد جارة، حينما قالت:

مسكينة! ويل أمها، صبية![2]

فقد نسبت مشاعر الدعر والقلق لأمها فقط، دون ذكر أي علاقة بالشاعر، لكن ذلك لم يمنع الشاعر من الاهتمام، ولم يستطع النوم حتى اطمأن عليها بعد ذلك، فالأم هنا هيّجت مشاعر ابنها، ليتحوّل من شاب طائش إلى شخص يحاول أن يكون على قدر من المسؤولية.

والأم هنا تمثّل الحنان والضمير الحي والعواطف الصادقة وتحافظ على التماسك الاجتماعي، تمثل الهيئة التي تستطيع تحمّل أخطاء المجتمع، وتكسر سلطة الذكورة المتصلّبة، فتؤثر فيها أيّما تأثير.

ب– أميرة صور:

مثّلت السلطة التي تستطيع أن تكسر عنزهية الذكر، و ترغمه على الاستسلام لها، جميلة

كحورية من عذارى الجنان

معطرة مثل أشجاره

بدهن اللبان و أسحاره[3]

[1]– إيمان يوسف البقاعي: المرجع نفسه، ص40.

[2]– إلياس أبو شبكة، غلواء، ص 09.

[3]– المصدر نفسه، ص17.

إنها مثال عن صورة المرأة الطاغية بجمالها ورونق قوامها وسلطتها، تستطيع أن تخترق قلب الرجل، لتسير به في كل اتجاه، بل ويمكنها أن تمنحه الرضى أو تنزِل عليه السخط.

إن الموضوعات التي صاحبت هذه القصة الشعرية توضّحَت بفعل تلك العلائقية التي ربطت الشخصيات بالأحداث، أو تلك التي نسجتها حركة الشخصيات فيها، فنجد أن أهم موضوعة تحرّكت جلابيبها في النص هي الأنثى، إن غلواء وبكل ما تتضمنه هذه الأنثى من صفات تتخلّل الكثير من التحوّلات والتأويلات فهي الفتاة الحبيبة وهي الأم والقصيدة والمدينة والحياة والأرض والطبيعة والعفة والبغي والشهوة والخطيئة، هي الأمل والرغبة في صورة جميلة، وهي الشؤم والخوف في صورة سوداء مظلمة، وبين هذا الحضور الصارخ للأنثى والغياب الذي يستنكر تحديد قالب معيَّنلها في هذه القصة الشعرية، تتعالق العديد من الإرهاصات الموحية بتلك الرومنسية الإلياسية الثائرة على الجمود العربي في مجال الأدب، وهي الأخرى موضوعات لتلك اللحظة الأولفي تشكيل الوعي والذوق الشعري والشعور بوجوب الكتابة والتنفيس عن الروح المكبوتة، قد تكون في لحظة ما هي البؤرة التي تتمفصل إلى أنثى وحياة وموات وزمن ومكان وطبيعة وعمل أدبي، لكنها كذلك قد تكون نتيجة أحداث سابقة مهّدت لتشكل هذه البؤرة، فقد نطقت تلك الحياة البائسة التي عاشها الشاعر في صغره، وذلك الإنكار الذي حظى به من مجتمعه، وتلك الفوضى التي نعق بها —في نظره–معاصروه من الأدباء والنقاد الذين وقفوا على جرمه المشهود وإباحيته التي مسّت العفة العربية واللبنانية، نطقت غلوائيةً تمخضت عنها أنثى عارية في ذهن الشاعر وكتاباته وثورة، وتمرّدا على كثير من القيم التي يدين بها معاصروه، نعم قد يكون متديّنا ومن عائلة متديّنة، لكن يُتمُه إبان الحرب العالمية الأول وفترة الشباب الطائش والاستعمار والدمار والإنسان الجشع ألهبت فيه تلك العصامية والثورة على قدسية الأخلاق والدين والمرأة وذلك السخط على الوجود الإنساني عامة، وأغوته لممارسة استفراغ الكبت الجنسي والروحي في الواقع المعاش وعلى الأوراق.

إن ثورية الشاعر أبي شبكة على الروتين الشعري والأسلوبي والشكلي والمضموني للشعر العربي وشدوده عن المعمول به في اختيار الموضوعات التي تتماشى وأخلاقيات عائلته المتديّنة والمجتمع الإنجيلي المعاصر، جعل العديد من قصائده مثارا للجدل، بل وهناك من اعتبرها فاحشة بسبب محتواها الجنسي العلني، ولكن ذلك لم يمنعه من مواصلة السير في هذا الطريق، واستطاع أن يحوّل ما يشبه مذكراته اليومية عن المرأة والجنس والمجتمع وفلسفته عن الوجود والحياة إلى شعرية كسر بها معمارية الشعر المعروف.

02-02- العناصر الحسّية/الإحساس:

تطرقنا في الجانب النظري سابقا غلى مفهوم الإحساس، فهو يُقصد أن يرتكز على أشياء العالم المحسوس فلا وجود لأي عمل أدبي لا يعترف بالعالم أو لا ينبثق عنه، وحتى عندما يجحده، فهو في حاجة إليه، والهرب يستند إلى ما يُهرَب منه..[1]، إنه المرحلة الأول لتشكل الصورة في ذهن المبدع، يعني مصدر الإحساس الخام الذي يكون عند تشكله الأول، "إن الذات و الموضوع معا وما بينهما من علاقات متبادلة، هما اللذان يضعان الموقف والفكر والشعور، وليس في وسع الفنان الذي يدرك هذه الحقيقة إلا أن يتمثّل ما يحسه موقفا أو فكرا أو شعورا ذاتيا في إطار البنية الدرامية للموضوعة العامة للحياة"[2]، فاللحظة الأول من عملية الخلق هي لحظة ترشّح للربط بين الإبداع الأدبي والحياة الشخصية للأديب. ونجد في قصيدة غلواء العهد الأول طغيان العناصر الحسية بشكل لافت إلى جانب موضوعات المرأة والمشاعر والصفات التي يتصف بها المخلوق الإنساني، قد يكون التأثير الرومنسي على الشاعر هو ما شيّد معمدان الطبيعة عنده، وأنار شمعدان الكشف عن صفات تُرثي غلواء والشاعر والأرض المقدّسة والأرض الطيبة، لكن هذا وإن دلّ فإنه يدل تلك الرابطة الحية التي تشتعل داخل إلياس أبو شبكة تجاه ما يُلهِمه، "لقد ثار الرومانتيكيون على الغاية الخلقية للأدب في حدودها السابقة، ورأوا أن الأدب استجابة للعواطف، وهذه العواطف ليست شرّا، بل هي الخير كلّه، لأنها مجال الجمال النابع من الضمير وقد

[1]-ينظر: عبد الكريم حسن: المنهج الموضوعي، ص56.

[2]-محمد زكي العشماوي: قضايا النقد الأدبي، دار النهضة العربية، بيروت، 1979، ص280.

صوّروا في أدبهم عالم الجمال في أحلامهم، يريدون أن يثوروا به على شروط المجتمع من حولهم، وكانوا يبكون في يسر وسهولة رحمة على المظالم وضحاياها، ومطلقين العنان لعواطفهم واحلامهم"[1]، "إن هناك أفكارا صحيحة لا حصر لها، ولا سبيل إلى وصولهم إليها، لأنها محصورة في نطاق العاطفة، حتى ليمكن أن يقال: "إن القلب له أفكاره الخاصة به"[2].

أ–فصول السنة:

نجد أن الأحداث في القصة تأزمت في فصل **الشتاء** الذي يبعث في نفس الشاعر الهناء

ما أسلم القلب وأصفى السّمرا

وأهنأ الشتاء في تلك القرى...

تجري الليالي عذبة كالساقية[3]

وما أحلاه من شتاء عندما يعود الإنسان إلى مسقط رأسه بعد سفر شاق ومؤلم، فيشعر بالإطمئنان والهدوء الذي يغمره ويمنحه السعادة. لكن وبالرغم من أن الشتاء يبعث بالراحة إلا أنه يخفي ذلك الصخب الفوضى النائمة، إنه تعبير عن ميدان قتال يحدث في الأفق، "والريح كالمِبرد في الأبدان"ولم يلبث يشعر بالهدوء حتى سمع الخبر، و"اعتراه خذر عميق، وجنّ في دماغه العروق، فأبصر المريضة المحتضرة.."، ثم يلبث أن تذكر أياما وليالي "سوداء بالفتنة والجمال"، فآلمته الذكرى، "فتاهَ وفي عينيه، من أمسه الأثيم حطام"، فبكى "وتلوّى يصيح: "ويح ضميري.."[4]

لقد كان الشتاء فاتحة لأهوال قادمة وأحداث وقعت بالفعل، قرنه بغلواء عندما وصفها "كأنها الأحلام في صفائها.. وكُوَم الثلج على الروابي"، فيه صدمة هول منظر الفجور، وفيه مرضت غلواء، وفيه الخيانة والندم

[1]–محمد غنيمي هلال: الأدب المقارن، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، دط، 2004، ص38.

[2]– المرجع نفسه، ص35.

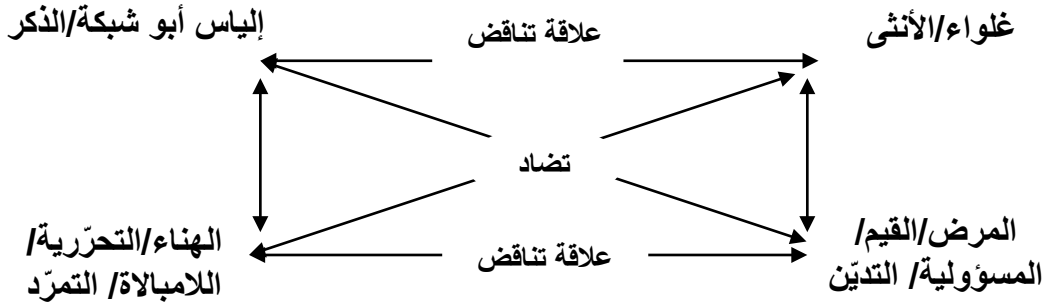
[3]– إلياس أبو شبكة، غلواء، ص09.

[4]– المصدر نفسه، ص22.

والاضطراب والخوف. فهذا الشتاء تعبير عن ذلك اللباس الذي نضربه على أجسادنا كي نحتمي من قرّه، تعبير عن عفة غلواء، عن تديّنها، عن تمسّكها بما يحفظ طهارتها ودينها وأخلاقها، لكنه في مقابل ذلك نراه عند الشاعر تعبير عن الهدوء واللامبالاة، والحرية التي استطاعت أن تنزع عنه لباسه الشتوي، لولا أن أمّه أشعرته بمسؤولية المشاعر الجياشة تجاه الجارة غلواء، هذا المفارقة العجيبة ترسم موضوعا آخر هو موضوع الاختلاف بين الرجل والمرأة وعدم تساوي تفكيرهما، اختلاف مشاعرهما، كيف يريان بعضهما، مفهوم الحب بينهما.

-فللحظة ما من القراءة العميقة تشعر أن الشاعر وليس إلياس أبو شبكة، يحاول أن ينتقم من غلواء. غلواءه هذه ليست الفتاة التي يحبّها ويعشقها بهدوء وتحفظ، بل تمثُّل حياته والتزاماته الدينية في عائلته المتديّنة قبل وفاة والده، هو لا يريد أن يكون مثل تديّن أسرته، متمسّكا متزمّتا، لأنه في لحظة الحاجة تنكّرت له تلك الرّهبنة واللاهوتية، هو يريد أن يصنع حياته ومستقبله، هو لا ينتظر شفقة أحد ولا دعاء الكنيسة، يريد أن يصنع مجده بالتمرّد والمخالفة، يريد أن يعيش، تريد تلك الحرية التي تمثَّلتها وردة، هو يريد غلواء ولكنه لا يريدها، لأنها جزء منه، إنها ماضيه فحسب.

يمكن ان نعتمد هنا على ترسيمة المربع السيميائي لغريماس لتوضيح الصورة أكثر.



فكما هو مبيّن في هذه الترسيمة نرى أنّ الشاعر على نقيض من غلواء الأنثى، فهو ليس عليلا كغلواء ليس محافظا على القيم، إذ خانها ثم حاول بكل برودة أن يتذكّر مُصابها ولولا أمه لما تذكّر، في حين نرى أن غلواء

الأنثى من المحافظين على القيم، إذ لم يستطع تعرية جسمها كما فعل بوردة، بل لم ينظر إلى جسمها أو حاول أن يستثير نفسه إليها، فهي مريضة ولكنها محافظة متديّنة، لا تشعر بالهناء وليست متحرّرة، بل نراها من خلال القصيدة أنها في سجن من التزمُّت والسوداوية، عالقة في الذكريات

تذكّرت حياتها في "الزوق"

وذكرت مواكب الضباب...

وذكرت أخيِلة المساء

ورنّة الأجراس في الهواء

ودوحة الكنيسة الحقيرة...

واحتشدت أخيِلة التّذكار...

وجحظت في صدرها الآلام

كجفنها المحموم لا تنام..[1]

بل أصبحت تنذب حظها هذا الذي رماها في هذا السّجن، حتى غدت تعتقد أنها السبب في إثم الشاعر مع وردة، بل في لحظة القراءة العميقة تراها تتمنّى أن لو كانت مكان وردة، حيثاستيقظت في نفسها المحمومة

من "وردة الحبيبة" الأثيمة...

ودبّفي أعضائها النحيفة...

حمّى سرت في جسمها خفيفة

واستفحلت كالشّرّ حين يبدأ...

وحبكت فيي مقلتيها الحمّى

[1]- إلياس أبو شبكة، غلواء، ص ص20-21.

بقلبها العفيف ذاك الإثما

وانتقل الإثم بها انتقاله

أجرت على خياله خياله...

وقام في أحلامه المعذّبه

رؤيا كأنهما هي المرتكبه[1]

فهذه الصورة التي رسمها الشاعر يحاول فيها أن يجعل غلواء نادمة، تشعر بالذنب لأنها ضحّت بحبّها في سبيل القيم، لأنها لم تكن عند حسن ظنه أو لم تكن عند مستوى رغباته، بل لم تستطع أن تكون مثل وردة حتى يتسنّى للشاعر أن يكون لها فقط ولا يقع في الإثم. يحاولأن يتبرّأ من ندمه ثمّ يُلقي به عليها. هذه الثنائية الضدّية بين السالب والموجب خرّجت إلى القارئ ذَكَرًا بلا قيم ولا مشاعر، بل بلا مسؤولية، وأنثى بلا هويّة، بلا قوّة أنثى قد تمرض وتموت إذا فقدت من يهتم بها أو إذا فقدت قدرة جسمها على إغراءه. لعبة شدّ الحبل هذه صوّرت مجتمعا بلا مروءة، إذا شدّت هي الحبل أرخى هو مروءته كرجل، وإذا شدّ هو الحبل أرخت هي مروءتها كامرأة، إنه مجتمع متمرّد على القيم ويخشى المحافظة عليها.

في مقابل ذلك نجد **الربيع** الذي هو فصل الحياة والخصوبة والأمل وهياج الشهوة، فصل الحرية والحركية وانتهاء السبات الشتوي لكثير من المخلوقات، وقد قرنه بوردة الحبيبة عندما شبه نظارة وجهها وتورّد خذها بـ"الربيع عند فجره"، ولقد أعزى إليها بعث الحياة في خراب قصر صور، كما يبعث الربيع الحياة في الطبيعة تشبه الربيع لأنها حرّة من قيود المجتمع والكهنوت، لا سبات لديها سوى الحياة المتجددة، حركيتها تكمن في إغراءات حسنها وهيكل جسمها وجمال وجهها، وثوران شهوتها كالبركان.

[1]- إلياس أبو شبكة، غلواء، ص ص19-21.

إن الموضوعات التي انبثقت عن الشتاء والربيع ما تزال متعلقة بالمرأة في هذه القصيدة، فنجد المرأة المحافظة العفيفة المتديّنة في مقابل المرأة المتحرّرة البغي الفاجرة، والموات والإختباء والاضطراب والمطر، في مقابل الحياة الهدوء والحيوية والنيران.

هذه الثنائيات الضدية تعكس مقدار الاضطراب الذي يتلجلج في صدر الشاعر تجاه المرأة، فهو من جهة يحب السكينة والهدوء والاستقرار، لكنه من جهة أخرى يرغب في ما يمنحه الحركية والثورة والتحرّر.

ب–الألوان:

غلواء: مزرقّة، حمراء، صفرة، بيضاء، سوداء، اصفرار، سوداء، الأخضر، صفرة.

وردة الحبيبة: تورّد، مسودّة.

الأرض:الأخضر، ذهبي

صور: اصفرار، المسوَّد.

الشاعر: رمادي.

تعطرت **غلواء** بعدة ألوان، رسم بها الشاعر معالمها وخبايا نفسها، فنجد على غرار الاستقرار والثقة على البرود والعزلة والحزن، وهي الصفات المواضيع التي غلبت على غلواء، ونفس الامر مع اللون الاحمر الذي ربطه هنا الشاعر بمشاعر سلبية، يرتبط بالمأساة و القوة (قوة روحها المؤمنة الثابتة في وجه التحرّرية) والعنف والإثارة، كما نجد الأصفر الذي تردد ثلاث مرات لا ليعبّر عن التفاؤل والدفء و الفرح، بل ليعبّر عن الإحباط والغضب القلق واللون الأبيض في غلواء هو لون النقاء والطهر والعفة والبساطة، فهي صبية ما تزال بريئة حينما عشقها الشاعر مرضت، أما الأسود فيرمز للتعاسة والحزن والفناء، الأخضر الخاص بغلواء وعلى غرار أنه لون الطمأنينة إلا أنه يرمز كذلك للغيرة، ذلك الشعور الذي داخَل غلواء في خيالها فشعرت بالذنب، لأنها اعتقدت في لحظة من الضعف

أنها السبب فيما رأته من وردة والشاعر، وعلى العموم فألوان غلواء تحيل إلى التشاؤم والمرض واليأس، فالموضوعة غلواء تعبير عن التلك المشاعر السلبية التي تغشى الخائف من مصيره.

في حين تورّد **وردة الحبيبة** يدل على النضارة والجمال والهدوء، لون ناسب اسمها، لكنها في باطن هذا التورّد أفعى سامة قاتلة، تتلحّف السواد والأشواك، والويل لمن يقع في شباكها، موضوعة وردة هنا تعبير عن الغدر والخيانة والنفاق، وما يظهر مغريا هو في الحقيقة موت.

وتلوّن **الشاعر** بالرمادي، هذا اللون الذي يخلط البياض بالسواد، يخلط عملا حسنا وآخر سيئا، يحب غلواء لكن وردة كذلك فاتنة وتستحق كل لحظة عرفها فيها، الشاعر هنا مثال عن الرجل غير المسؤول، الذي يتنصّل من مسؤولياته، لكنه في لحظة الوقوع في شرّ اعماله يندم ويعود لرشده.

أما ألوان الأرض و صور فتنمّ عن العطاء و الدفء، وكذا عن الخراب والدمار الذي لحق بها.

-إن الألوان التي رسم الشاعر بها ملامح الشخصيات والطبيعة تكشف جانبا مخفيا في بعض الموضوعات التي تبدوا أنها تتحرك في الخفاء، فهذه النظرة التشاؤمية نحو الواقع والنساء، إنما تنم عن علّة ما، عن موضوع آخر يشغل بال إلياس أبو شبكة، موضوع قد يكون هو البؤرة التي شيّدت حولها الهيكل، وما أولغا ووردة الحبيبة والأرض المقدّسة والشاعر إلا بيادق تلعب بها اللغة الشعرية، تقتلها وتحييها وتتخلّص منها لتحمي الملكة.

ج-موضوعة الزمان:

"الزمن نسيج، ينشأ عنه سحر، ينشأ عنه عالم، ينشأ عنه وجود، ينشأ عنه جمالية سحرية، أو سحرية جمالية، فهو لقمة الحدث وملح السرد، وصنو الحيز وقوام الشخصية"[1]، والزمن في قصيدة غلواء العهد الأول هو الآخر يعطي انطباعا تشاؤميا، كما يعطي انطباعا بالحياة الجديدة والبعث والنشور، فنجد الليل، الغسق أواخر النهار، المساء، أمس، المغيب، وكذلك السحر، الصبح، البدر، الفجر، الصبا، ثمانية عشر سنة، موضوع الزمن هنا

[1]-عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية، دار الغرب للنشر والتوزيع، الجزائر، دط، 2005، ص174.

وهو يرافق الشخصيات والأحداث يساهم في بلورة الموضوعات وشبكة العلاقات بين الموضوعات والبؤرة، ولقد انطلق الشاعر يروي لنا قصته من لحظة الليل، ففي هذه اللحظة الزمنية تذكّر مرض غلواء عندما أخبرته أمه فيها رأت غلواء وردة، وفيها مرضت، وفيها أحيت وردة موات الخراب بفجورها، فمواضيع المرض والجنس والمرأة المديّنة والمتحرّرة والندم والخوف كلها وليدة فترة الليل، في الوهلة الأول كان الزمن يبدو أنه سيتوقف، تموت غلواء ينتهي موضوع القصة، لكنه بدل أن يتوقف تجدّد، فبداية الحياة والشعور بالمسؤولية لدى الشاعر إنما انطلقت من الفجر هذا الوقت الذي تنبعث فيه الحياة الجديدة، حياة أخرى قد تختلف اختلافا جذريا عن التي كانت قبلها، فالشاعر وهو يؤوب لغلواء نادما متحسّرا منكسرا بين يديها يحاول أن يصنع طريقا آخر معها فقط، طريقا لا تدنّسه البغايا ولا الخيانة ولا وردة.

لقد رسم الزمن المستمرّ في الأفق حدود تلك الفترة السوداء المدلهمّة في حياة الشاعر والتي سبقت زمن استيقاظه الجديد، فترة الطيش والتهوّر واللامبالاة والتملّص من مسؤولياته في عائلته المتديّنة ونفسه التي عجزت عن تحقيق الإكتفاء الجنسي، ولا عجب أن نقول أن غلواء في لحظة من التحوّل هي نفسها أسرة الشاعر، هي عائلته المحافظة المتديّنة، وما وردة إلا رمزية عن القراءة التي يقرأ بها النقاد تصرفاته وأشعاره، وما الأرض وصور إلا نفس الشاعر المحطمة باليتم والفقر والحاجة، فالزمن هنا جرّد الشخصيات من حيازتهم للأحداث، وخلق فراغا من اللاماهية ومن اللاقرار في تلك الشخصيات، فصارت تعبيرا عن الماضي الذي أسس لبؤرة الخوف من المستقبل المجهول، فلقد نشأ الشاعر في ظل عائلة متزمّتة متديّنة لم تقبل بزواجه من غلواء لأنها أقل منزلة منه، ما ولّد له الخوف من استمرار الوضع الذي يحرمه من الاستمتاع بشبابه كبقية الشباب، وبالتالي تمرّد على القيم، وتيتَّم إبان الحرب العالمية الأول ما ولّد لديه الخوف من عدم القدرة على الاستمتاع بالحياة كباقي أقرانه، وولّد لدية كراهية المجتمع الذي لم يلتفت إليه عند حاجته رغم علمه بحاله، هذا الخوف من استمرار الحال على منوال بائس يائس جعل الشاعر يتمرّد، وما القصيدة غلواء إلا جزء من حياته التي صنعها ليله و التي يحاول أن يصنعها في فجره.

د–موضوعة المكان:

جال نص غلواء العهد الأول في حيز مكاني محدود، يدل في معظمه على المحيط الذي تأزمت فيه الأحداث وتفاعلت فيه الشخصيات، هو نفسه المحيط الذي ترعرع فيه الشاعر وتكوّنت ثقافته ولحظته الأول في الإبداع، اكتوى بنار خرابه وبكى أطلاله وندم على تدنيسه، فكانت القرى وأرشليم و فينيقيا وصور وسدومة* أماكن تعبر عن اللعنة التي مُنِيَت بها بسبب انتشار الجهل والفجور، في تناص صارخ مع الدين حول سدوم ارشليم، ومع قول الإمام مالك للشافعي "لا تسكن الريف فيذهب علمك، من أراد العلا هجر القرى فإن الحسد في الأرياف ميراث"[1]، كتعبير عن الجهل الذي يمنع فهم القصد والفحوى ويحجب عن الإبداع رونقه، هذه الأماكن الواردة تعبّر عن نقمة الشاعر الجامحة على نفسه وعلى الشباب الذين تغويهم النساء الأفاعي وشياطين البغاء، فيقعون فريسة لهن وللخيانة، وما سدوم إلا تعبير عن موضوع الشهوة التي تعمي عن الصواب، وعلى تلك الثورة البشرية على الفطرة السليمة، تحيل في لحظة لاواعية على الشاعر نفسه الذي قرّر الثورة على قيم الشعر العربي الذي هدَّبَته وربّته الأجيال التي ضبطت عموده، فثنائية الحضور والغياب لموضوع الثورة على الخيانة والثورة على القيم كان نتيجة توارد لما يعيشه الشاعر ويتأثر به، نتيجة تلك اللحظة الأول التي قرّرت مصير مستقبله.

أي خيال حلّ في غلواء؟

أي رؤى محرقة سوداء...

سوداء بالفتنة و الجمال...

تذكّرت حياتها في "الزوق"...

---

*–أسطورة سدومة أو سدوم مدينة في سهل نهر الأردن، ورد ذكرها في الكتاب المقدّس (العهد القديم)، دمّرها يهوه إله اليهود بالنار والحجارة الكبريتية، وروى سفر التكوين الإصحاح التاسع قصّتها، بان ملكين قدما عند لوط مساء، وكان جالسا على باب مدينة سدوم ليستقبلهما في بيته، فأحاط رجال سدوم ببيت لوط وأرادوا أن يكسروا بابه، وبشروق الشمس أمر الربّ على سدوم.

كبريتا ونارا، وفي القرآن كانت هذه المدينة هي مدينة قوم لوط الذين ثاروا على الطبيعة البشرية وعلى الفطرة السليمة التي لا يجب أن تتغيّر. ينظر الإمام عبد الفتاح إمام: معجم ديانات وأساطير العالم، مج3، مكتبة مدبولي، القاهرة، دط، دت، ص266.

[1]–محمد بن عبد الله الخرشي: شرح مختصر خليل للخرشي، حاشية علي العدوي، ج1، دار الفكر للطباعة، بيروت، دط، دت، ص35.

ورنّة الأجراس في الهواء

ودوحة الكنيسة الحقيرة

وبابها الصغير و الفقيرة"[1]

للوهلة الأولى يبدو أن المكان بالنسبة لغلواء هو عودة إلى الأصل، إلى الهدوء والرضا والإيمان، إلى حدود الكنيسة والربّ والصلاة ليتسنّى لها محاربة ونسيان أخيلة الجريمة، إلى موضوع المرأة المتديّنة المؤمنة الملتزمة الورعة لكنه في لحظة يتحوّل عند الشاعر إلى نقمة على القيود التي تمنع الاستمتاع بالجنس والفجور، وتمنع الثورة على القيم والفطرة السليمة، إلى شعور بالقيد والتضحية بالمتع والشهوات من أجل التقوقع حول قوانين الكنيسة التي تعتبر التفكير والإبداع جريمة مادام يخالف معتقداتها، إن موضوع الثورة على القيم المتزمّتة عند الشاعر إنما كان ثمرة ذلك التلاقح الثقافي الذي يصوّر التطوّر في مفهوم الرجل العربي على أنه ثورة على القيم والدين، وان التقدّم إلى الحرّية واكتساب القوة المستعمِرة لا يكون إلا عن طريق الصراع بين الروح والمادة، ويجب أن تنتصر المادة وبين الفكر والجسد، ويجب أن ينتصر الجسد لأنه مصدر المتعة والجنس والجمال، لأنه وردة الحبيبة الفاتنة والتي لا تتكلم عن الحياة إلا بجسمها، وبين الكنيسة والعلم الذي يجب أن يكون هو المنتصر دائما، هذه الاماكن السابقة تصور موضوع الصراع والثورة والتحرّر، تصوّر القوة التي يجب أن تكون أفعالا وبطشا يحمل على الخضوع الإذعان.

وكانت الأرض والأطلال، والمدينة المردومة وخرائب القصر وقباب الأبراج والغرف والمقبرة والسرير الفراش كلها كانت محورا جالت فيه الأحداث والشخصيات واللغة الشعرية للقصيدة، تصوّرالحرب والثورة والفوضى والخوف والقلق والاضطراب والمرض والموت، التي يخلّفها صراع القيم بين الامتثال لها والتحرّر منها صراع الانغلاق وعدم الانفتاح على الآخر المتطوّر وعلى الآخر الأنثوي، صراع الكنيسة والعلم،صراع القديم الحديث، متأثرا في

[1]-إلياس أبو شبكة، غلواء، ص19-20.

ذلك بما يراه في الدول الغربية المتطوّة التي سافر إليها مع أبيه قبل وفاته وهو صغير[1] يخلّفها صراع القصيدة الإلياسية وقصائد المطبوعين بين النقاد، المكان هنا تعبير عن الشاعر نفسه، عن عالمه الداخلي الذي يتأجج من أجل القيام على قدم الثبات في وجه الواقع الذي يمنع التحرّر، يخاف أن يموت بسبب داء "ابيضاض أو سرطان الدم"[2] فتموت معه آماله وأحلامه التي قيّدتها أسرته المتديّنة، المكان الغلوائي هنا تعبير عن الثورة على الخوف من المستقبل في ظلّ الوحدة التي فرضها على نفسه بسبب سخطه على الناس حوله عندما داسوا عزّه، وفرضها عليه المجتمع فقد انتقلت حياته من العز والترف إلى الفقر واليتم بسبب أن قطاع الطرق الذين قتلوا والده، فكان يراقب أمه وهي تبيع مجوهراتها وأثاث بيتها شاكية قساوة الناس وجشعهم، ما ولّد في قلبه مرارة عميقة تجاه المجتمع، لكن عناده حال بينه وبين اليأس والتخاذل[3]، ونزعة التمرّد على الكنيسة التي رفض الرّب يشوع فيها الاستجابة إلى طلبات الأم وأحلامه، وتركهما عالة في المجتمع.

هـ–موضوعة أعضاء الجسم:

الشاعر: العينين، القلب السليم و البريء، العروق، الأهداب، طرف العين، المقلتين، عين الأثيم، يد الجلاد. وجل هذه الأعضاء تتمحور حول العين، الجزء الذي يشاهد به العالم والمجتمع وغلواء ووردة، لقد كان منفذ الروح إلى هذا العالم عينا الشاعر، ومن خلالهما تكشفت الرؤية في وعيه وعقله، إنهما الجزء الذي يتفاعل به الشاعر، بهما عرف العالم خلال سفره مع والده وشاهد نتائج التحرر من ربقة الكنيسة، بهما عرف الجمال وغلواء وجنون الجسد عند وردة، إنهما مصدر الثورة والتمرّد، وما القلب السليم والبريء إلا جزء تعامل به مع غلواء في لحظة حزن وإعجاب، العضو الذي منحه لها عندما ندم، يد الجلاد عنده تعبير عن قوة بطش القصيدة، اليد تحيل إلى الكتابة والإنتاج الأدبي الذي قام به، لقد صنع إلياس أبي شبكة ثورة على القيم والعمود الشعري بشعره الذي

[1]–سامي ج خوري وإلياس رحيم: إلياس أبو شبكة في غلواء، ص12.

[2]–ينظر: إيليا الحاوي: في النقد والأدب، ص183–184.

[3]–ينظر: جميل جبر: إلياس أبو شبكة، شاعر الحب، ص15، وعبد اللطيف شرارة: إلياس أبو شبكة، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، دط، 1982، ص13.

يجلد بقوة تلك القلوب التي يُخضِعها قهرا على القراءة له، فشعره يكشف عن امرأة عارية تتلذذ عيون الشباب بمداعبتها.

غلواء: العينين، الفم، الأسنان البارزة مزرقة كالدود، اللثة الحمراء، الصدر المكروب، الذوائب المسدولة المبعثرة أجفان عذراء، أذن الرّدى، أعضاء نحيفة، عظام بارزة، وجنة ذابلة، الجبين المصفرّ، الأنامل، مقلتين محمومتين قلب عفيف، وجه شاحب، وكلها أعضاء صاحبتها أوصاف تشاؤمية مريبة، تعبر عن الخوف والحزن والمرض والموات وقرب الأجل، لقد استطاع الشاعر أن يرسم صورة هذه الصبيّة ذات الثمانية عشر سنة كاشفا عن جسم تمقته النفس وتشمئز منه، لقد رسم غلواء الجميلة البديعة ذات الاسم المعطار بصورة موحشة تقشعر لها الأبدان، وعلى طول القصيدة لا يشعر القارئ بأي شفقة على غلواء ولا بأي انجذاب نحوها، فهي الفتاة المتديّنة المتزمّتة التي لا تكشف جسدها ولا يمكن أن يعرف الناظر إليها مفاتن جسمها، هي صورة عن تلك الفتاة التي تختفي تحت عباءة طويلة كتلك التي ترتديها راهبات الكنائس، لم ير سوى أطرافها التي ذبلت وضعفت وتوشك أن تموت غلواء التي يحبّها الشاعر في واقعه لا تحرّك مشاعر القارئ، هل بسبب أنه غيور؟ أم أن غلواء هنا تعبير عن الأسرة عن الكنيسة، فرغم العلاقة التي تربطه بها إلا أنه يمقت وصف مظاهر الجمال فيها. إن أعضاء جسم غلواء تكشف عن موضوعة التمرّد على القيم التي ماتت مشاعره نحوها، ماتت نحو الكنيسة والربّ الكنسي الذي لم يرأف به، نحو هؤلاء الذين يقتلون التحرّرية من قوانين المجتمع المحافظ، جسم غلواء كذلك موضوع عن التمرّد على القصيدة القديمة وعلى مضمونها وعلى شكلها، جسم غلواء قصيدة تراثية عربية محافظة.

وردة: عيون تومض شهوة، جسد مشتعل، عِرْق، مُقلة، خدّين متورّدين، الصدر، الريق. ملامح أعضاء وردة الحبيبة تكشف عن تلك المرأة المثيرة، يستطيع القارئ أن يرسم بما أورده الشاعر عنها صورة تلك المرأة البغي جميلة جسم ممشوق مغري، وصدر يحرّك مكامن الرغبة، وريق تنفثه أفعى ليستقر في جسم الرجل فلا يستطيع مقاومة موته ونشوة نومه، وردة هنا مثال عن المرأة الصاخبة بجنون شهوتها، إنها الرغبة العارمة في كسر الحواجز والمعيقات

التي تمنع الشاعر من الوصول إلى مبتغاه، تعبير عن الأمل الذي يرومه والسعادة التي يحصل عليها كلما تغلّب على الفطرة والقيود التي فرضها المجتمع الكنسي، عيون الشاعر والقارئ وهي تفترس جسم وردة انطلقت من العيون الساحرة البراقة التي تخطف الألباب، ثم تنزل تتجسس الجسم المشتعل، الطاغي أنوثة، المتفجر حيوية، الأملس الصافي من أي عيب، ثم تعود بعد رحله على الجسم المنساب إلى القلب كالساقية لتستقر على تلك الخدود المتورّدة، والصدر الذي يبعث في الناظر الجوع وحشرجة الرغبة العارمة، فيكتفي ببلع غصّة ريقه.

-جسم وردة تعبير عن التمرّد والجنس.

الأم: الوجه، إن الوجه تعبير عن الحقيقة، عما يجب أن يكون عليه الوضع، وجه الأم هنا هو ما رآه الشاعر في اللحظة الأول، هو ما يراه ما ثلا أمامه كلما أراد أن يكتب عن نفسه، هو لا يصف سوى الحقيقة التي رآها عندما كانت أمه تبيع أثاث منزلها لتطعم أولادها، إنها الوجه الحقيقي الذي يظهر في غلواء القصيدة، وجه أمه يحضر في كل حركة تمرّديّة يقوم بها، إنه الدرع الذي يصدّ به حكايات الدير والكنيسة والمجتمع الذي يدّعي القومية والنخوة العربية، إنها المنبت الذي قامت فيه قصائده، والغذاء الذي منحه القوة ليستمر في عناده وتمسّكه بالحياة. اكتفى الياس بذكر ملمح الوجه لأمه في بداية غلواءه، ليخبر العالمين أن السبب الفعلي لكتابة قصته هو ما رآه من أمه عند اللحظة الأول التي أدرك فيها عقله صورة البؤس والشقاء والحزن، ولو ما كان وجه أمه حاضر لاستمر يستمتع بأحاديث الشتاء التي تبعث بالراحة والطمأنينة عندما يختبئ تحت سقيفة دافئة جافة، يرقب الأمطار الحياة التي تبعثها في الجمود، ولما أهتم بقصة غلواء أبدا و لما تذكّرها.

ما أسلم القلب واصفى السَّمرا

ما أهنأ الشتاء في تلك القرى[1]

[1]- إلياس أبو شبكة، غلواء، ص09.

إن البؤرة التي آلت إليها علائقية الموضوعات الأخرى هي صورة أمه وهي تشقى ذليلة بائسة للحفاظ على الحياة في أولادها، هي صورة الأم التي تنكّر لها عرشها، تنكّر لها ورعها، ورمتها كنيستها ومصلوب يشوع في منزلها والناس التي حولها إلى براثن الويلات والشقاء.

ويا لها من صورة تبقى محفورة في القلب عميقا، تُسْتَثَار كلما نعق محظوظ ميسور بالقيم والأخلاق.

إن "الإتجاه إلى القلب بما يجيش فيه من المشاعر الملتهبة والأحاسيس المرهفة، والعواطف والأهواء والقلق والاندفاع غير المحدود نحو الجمال والتمرّد على القيود والتشكيلات الاجتماعية، ولدى عودة الرومنسيين إلى الذات أصبح الفرد محور الأدب الإنساني الكلي وتضخّمت النرجسية ونما أدب البوح والاعتراف"[1].

و- عناصر الطبيعة:

إن الدعوة إلى الطبيعة هو شعار رومنسي أصيل، على اعتبارها مجلى الجمال الحق والخبرة الصحيحة، فالحياة هي الأصل والطبيعة مهد لها ولا شيء يعوّض الإنسان إذا ابتعد عنها، الرومنسيون يغذّون "الروح بالجمال الخالد ونبذ الجمال العقلي الرتيب الذي يأتي عبر الكلمات المصنوعة"[2]. نجد في غلواء معجما طبيعيا كثيفا، ولا عجب أن نُرجع السبب إلى كون الشاعر رومنسي النزعة، ومعروف عن الرومنسي اعتماد مظاهر الطبيعة في أشعاره وأعماله الأدبية، يلوّنها ويسكب عليها دفقا من ذاته، "فيخرجها مفعمة بالإنسانية، وكأن بينه وبينها علاقة وجدانية حميمية هي حكاية عمر من الألفة و الصداقة"[3].

نجد من عناصر الطبيعة التي استلهمها الياس أبو شبكة: الزعفران، الأزهار، نوار، الفل، الأقاح، السنابل الأعشاب، عش النسور، عوسج، شوك، شجر، اللبان، الصخور، الحصى، التراب، الهضاب، الرابية، الجبال البركان، النيران، السماء، نجمة، الضباب،النسيم، الظلال، الثلج، ساقية، مجاري الوادي، مياه الشاطئ، الشاطئ

[1]-عبد الرزاق الأصفر: المذاهب الأدبية لدى العرب، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 1999، ص61.

[2]-محمد حسن عبد الله: مداخل النقد الأدبي الحديث، الدار المصرية السعودية للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، دط، 2005، ص98.

[3]-أنطونيوس بطرس: الأدب تعريفه أنواعه مذاهبه، المؤسسة الحديثة للكتاب، طرابلس-لبنان، دط، 2005، ص295-296.

ضفاف البحر، الموج، الزبد، نجد كذلك الصباح والفجر، والليل والسحر والغسق، ولقد وظف تسعة عشر(19) مرة كلمة "الليل" وما يرادفها في اللغة (الدجى/الظلام)، وخمسة عشر (15) مرة كلمة "النور" وما يرادفها (الضياء/النهار).

إن إلياس أبو شبكة كغيره من الرومنسيين متأثر بالطبيعة، وهو هنا إنما يحاول أن يربطها بالمواضيع التي شكلت معمارية القصيدة، ويتراوح هذا المعجم بين ما يوحي بالحياة والجمال والقوة والفتوّة (الأزهار بجميع مرادفاتها، والسماء والجبال والساقية ومجاري الوادي و السحر..)، وبين ما يعاكس ذلك، أي ما يوحي بالغربة والوحدة في دنيا الناس والمجتمع (الزبد وعش النسور، البحر، الشاطئ، الضفاف)، والغضب والثورة (البركان والنيران)، والألم (العوسج و الشوك)، الخوف والتشاؤم (الضباب، الظلال، الليل، الدجي، الظلام) واللامبالاة (الثلج والزبد)..

ولقد راودته العواطف أزاء مرض غلواء، وهو يعلم أنه ووردة السبب الفعلي لمرضها، فأراد أن يستفز الطبيعة ليُخرج أجمل ما أنتجت، فقام يشدو في هدوء تام ووقار بين الأزهار والنوار ونسيم الصباح وسيقان الفل والأقحوان والسماء الصافية وأعشاب الجبال القصيرة والرابية الجميلة وكُوَم الثلج البارد على الروابي كهدوءه البارد الذي لا يشتعل بنيران غلواء المتديّنة

وانظر أخيرا نظرة سريعة

مختلف الجمال في الطبيعة

تعرف إذن معرفة علياء

كيف السماء أبدعت غلواء[1]

[1] إلياس أبو شبكة، غلواء، ص13.

لكنه في لحظة قوله "سريعة" تبعثرت أشلاء التسامي والتباهي الباهت بغلواء، فهو لم يترك مجالا للقارئ ليتأمل جمال غلواء في هدوء عناصر الطبيعة الباعثة على الاسترخاء والتأمل، لقد كان يسرع الخطى نحو موضوع أهم يسمى "وردة الحبيبة"، هذه المرأة التي هيّجت مكامن اللذة فيه، وعبثا حاول أن يتملص من جبروتها عندما قال:

وانظر أخيرا نظرة سريعة

مختلف الشرور في الطبيعة

يبد لك المقت إذن فتعلَم

كيف أرادت "وردةً" جهنم[1]

لقد أشعلت في باله وبال القارئ نيران الشغف، إنها وردة الحبيبة بدل "غلواء واسمها المعطار"، جمالها يحمل للجنون بدل "صبيّة تغبطها العذارى"، وميضة الشهوة في العيون، وجسدها المشتعل، ونيران وثورة بركان تنقذف النيران من فوهته، وعنصر نار قُدّ من شهوته، أفعى مريبة تنساق بين الزهور كالساقية، و تورّد يطفو الصبا عليه...

إن هياج الطبيعة التي مثّلت عنفوان وردة وجمالها الطّاغي عبارة عن بديل محسوس لتلك الشهوة العارمة التي يريدها الرجل، حيث يشعر بالقوة والجبروت وهو يطغى بين تضاريس جسمها ويستحم بنيران سخونة جيدها وحاول عبثا أن يصرف عقل القارئ عنها إلى فينيقيا وخراب صور وخرائب القصر المشيد.

هذه الثنائية الضدية بين عناصر الطبيعة والتي انقسمت بين غلواء ووردة الحبيبة، وحتى لو حاول عبثا أن يخبرنا بأن غلواء تمثّل موضوعات الطيبة والعفاف والبراءة والطهر والقيم في المجتمع وعالمه الخاص، وبأن وردة تمثل عكس ذلك تماما، انها الثورة والتنصل من القيم والأخلاق، تمثل الفجور والسوداوية والشَّيطنة التي تخفي سوء اللحظة الأولى، إلا أن الأمر يبدوا مغايرا تماما، فقد كان غير صادق في حبه لغلواء، وكان زير نساء تغويه حركة

[1] إلياس أبو شبكة، غلواء، ص14.

الجسم الأنثوي المشتعل ذا الجميل، يكره تزمّت غلواء وتمسّكها بتلابيب التديّن والمحافظة، في حين يعشق تحرّرية وردة وبغائها، يريد يستثمر سلطته وذاته ورومنسيته التي يؤمن بها، على جسم الأنثى الساذجة على القصيدة، على المدينة، على نفسه التي أعياها الفقر و البؤس وتسلط المحتمع في لحظة الوعي الأول. ومهما بدا أنه يريد أن يتمثَّل قيم المحافظة في كل مرّة يقول فيها: "لقد ظنّ بعض الخاصة من أصدقائي، وبعض من يعرف دخائلي إثر نشر جملة مقاطع غلواء في الصحف، أني أدخل الناس إلى خدر فتاتي، وأعريها في عيونهم ولكن هذا البعض لم يرحِّب نظرته كما أريد وكما منت أرجوا وأتوقع، ولو فعل ذلك لاتضح له أن الفتاة التي أعريها ليست "غلواء" التي يعرف، بل هي فتاة العصر المخدوعة، الفتاة المدفوعة بظواهر الحب المزيّف إلى هوّة الشقاء الزميم"[1]، إلا أنه يتمرّد في كل مرّة وأن غلواءه التي يحاول أن يتحفظ على جسمها ما هي إلا تعبير عن مدى التزامه بمبادئ إيمانه الكنسي، فقد درس زمنا في معهد اليسوعيين.

إن هدوء عناصر الطبيعة التي صاحبت غلواء توحي في لحظة أنها مجرد فتاة أحبها في عمر السابعة عشر ذلك العمر الذي منعه من أن يكون مسؤولا على قدرها، ما يزال لم يفهم بعد معنى المسؤولية الملقاة على عاتقه عندما يحب، لذا فقد شغفه الجنس عندما التهبت فترة شبابه كباقي أقرانه، كان على علاقة بروز سنة1929 .

بالرغم من أنه كان خاطبا بغلواء التي ترفضها أخته وأمه، وهذه خيانة في نظره استحق بسببها عقاب ضميره تحوّل ندمه إلى عقدة الشعور بالذنب. عناصر الطبيعة صوّرت فترة انتقالية في حياة الشاعر، فترة يمكن أن نعنونها بـ: "إلياس أبو شبكة بين الالتزام و قهر الشهوة".

ز- الحيوانات:

لقد تخلل النص غلواء عنصر الحيوان، حيث وظّف في عالم غلواء الديدان (مزرقّة كأنها ديدان)، وطير البوم. أما وردة الحبيبة فوظّف في عالمها الأفعى و العقرب.

[1]-جورج غريب: إلياس أبو شبكة، دراسات وذكريات، دار الثقافة، بيروت، ط2، 1986، ص110.

كما نجد حيوانات أخرى تعلقت بالشاعر، فعندما استيقظ رأى الهر، وعندما ناجى ربّه استعمل لفظة الطيور وقرينتها الريش والجناح، وعندما بكى على الأطلال وظف النسور والبوم والسّوس.

والدود تعبير عن المرض والتحّلل والفناء، وكذلك عن الحقارة، هذه المخلوقات الصغيرة إنما تحيا على النتانة عندما تخترق المأكولات تفسد، إنها كالداء الذي يفتك بالجمال والنضارة، وهو ما نراه عن غلواء، فقد مرضت وذهبت نظارة وجهها وروح جسمها، وكاد الموت أن يأخذها، وطير البوم تعبير عن التشاؤم والخوف، لكن من جهة فالبوم من المخلوقات التي تبصر في الظلام، فهو و مهما كان نذيرا للشؤم إلا أنه يحمل في طيات شؤمه الأمل، البصيص الذي قد يكون السبب في النجاة من الظلام، إنه تعبير عن التأقلم مع الموات والظلام، فهذه الصفات إنما تُبت ما حصل لغلواء عندما نفثت وردة الحبيبة فيها صورتها وهي بين ذراعيّ فاجر، وردة كالأفعى والعقرب، وكلاهما تعبير عن الغدر وسوء الصحبة والموت والتسمّم، وكلاهما ما إن يقعان على مخلوق إلا وجعلا من روحهما في روحه وصبّا من دمائهما في دمه، تعبير عن السلطة الغاشمة للجسد الأنثوي الجميل لذلك يعتبرها أبو شبكة شيطانا مصداقا لما يجده في الانجيل الكنسي.

أما الشاعر فقد تراوحت حيواناته بين اللطافة والظرافة والطهارة المتمثلة في الهر، والهر تعبير عن الصوت الذي يصدره القط عندما يشعر بالأمن والدفء، وهو ما نراه عند الشاعر، فبالرغم من أنه ارتكب اثما في صور مع وردة إلا أنه عاد لمدينته مطمئنا مستمتعا بروح الشتاء، وعيون القط تستطيع التمييز في الظلام، والشاعر وبالرغم من أنه غارق في إثمه إلا أنه استطاع أن يبصر مقدار الخيانة التي ألحقها بغلواء. تعبّر الطيور عن الحرية، في محاولة منه تخطي سجن ذنبه وعقال ندمه، يحاول أن يطير لكن ضميره يسحبه ليجلده، النسور تعبير عن القوة الحرية فالشاعر قوي متمرّد مترجّل بعزمه على تخطي ضعفه، ورغم عظم الصعاب إلا أنه لا يختار إلا أن يحط على رأسها، والبوم بالنسبة للشاعر لص، يسترق الفرصة المناسبة ليرضي جوعه، تلك الفرصة التي لا يراها الكثير من الناس، تلك الفرصة التي تأتي متسترة تحت ثوب الليل والظلام، يحاول أن يقول ما قاله قبل قليل"أن الفتاة التي

أعريها ليست "غلواء" التي يعرف، بل هي فتاة العصر المخدوعة، الفتاة المدفوعة بظواهر الحب المزيّف إلى هوّة الشقاء"، إنه يرى ما لا يراه الآخرون، والسّوس فساد وفتنة وصراع، يعبّر عن ذلك الصراع الذي يقوم بين المكبوت الباطن وبين ما يخرج به علنا أمام الناس، السوس صورة عن ذلك التناقض الذي خص به غلواء ووردة وخص به نفسه الفاجرة ونفسه البريئة النادمة

إن عين الأثيم جرح عميق

قذر الجانبين، لا يلتام[1].

الندم الذي ألهب جرحه الذي سماه خيانة للحب منقسم بين غلواء التي خانها وبين وردة التي أوقعت به في حبائلها، وبالرغم من اعتقاده ان وردة شيطان غاوي، إلا أن الغواية الحقيقية قام بها الشاعر عندما أغوى نفسه وسمح لنفسه بأن تتعدّى على القيم، إنها الحجة الواهية التي يتحجج بها عندما حاول أن يقنع القارئ أن وردة المشتعلة البركان البغي الجميلة جدا هي السبب في خيانته غلواء، كان يجب أن يتحمّل وزر ما عمل لا أن يتبرأ منه ويلقي به على وردة، وما فعله هنا هو بحثه عن التوازن الذي يحقق الذات ويحقق أناه التي ضاعت بين رغبات الليبيدو النرجسية والمتمثلة في وردة، ورغبات الأنا العليا المتمثلة في غلواء، وبين هذا وذاك يقف الصراع بين الحياة والموت، بين النور والحياة، بين غلواء ووردة، بين الشاعر نفسه والمجتمع والقيم، كمواضيع نشأت عن رغبة الحياة العيش، ورغبة اللذة والحبّ، ورغم ذلك فهذا كذلك ما صنع تعاسة الشاعر، وصنع مرض غلواء وبطش وردة عقاب الضمير[2].

إن الموضوع الذي خلّفته الحيوانات في القصيدة هو موضوع السذاجة واللاوعي، حينما ينساب المرء خلف الغواية والغريزة، ثم في لحظة الاستيقاظ يبحث عن منفذ أو يجرّم المجتمع، إنها سلطة الرغبات والمكبوت، إن هذه الرغبات والنزعات تستعمل حيلا لتصل إلى التعبير.

[1]-إلياس أبو شبكة: غلواء، ص22.

[2]-ينظر: د.اي. شنايدر: التحليل النفسي و الفن، تر: يوسف عبد المسيح ثروة، دار الحرية للطباعة، بغداد، دط، 1984، ص161.

إن المواضيع التي صاحبت الحسية لا تختلف عن التي كانت الشخصيات مصدرها، بل هي مجرد تبرير محسوس لها، مجرد حجة لما قد تقرّر في العوامل، ولا يعني هذا أن غلواء القصيدة والمدينة والشاعر، ووردة الرغبات النرجسية والجنس، والشاعر اللامبالي المتمرد العدائي تجاه اناه، لا يعني هذا أنها هي المواضيع التي شيدت هيكل القصيدة فحسب، فتردد هذه المواضيع السابقة وتكررها إنما كان نتيجة حتمية لتلك الكراهية التي منّ الشاعر بها مجتمعه وكنيسته التي تنكرا له ولأمه بعد وفاة والده، إنها الصراع من أجل البقاء، من أجل العيش والحياة، الصراع من أجل تحقيق ما تمّ فقده في طفولته.

تأمّل، تأمّل بروحك زهده

وكيف تُبيد صروف الليالي

أمير القصور و تترك بعده

بقايا من الغرفات خوالي

خواليَ... لولا "الحبيبة وردة"![1]

[1]-إلياس أبو شبكة: غلواء، ص18.

المبحث الثالث: العلاقة/القرابة السرية والنواة/اللحظة الأولى

01-القرابة السرية:

تطرقنا سابقا إلى مفهوم القرابة وأنها هي ذلك التطابق الخفي غير المباشر بين النواة وشبكة الموضوعات التي تنبثق عنها أو تحيل إليها، ويكون عمل الموضوعاتي هنا كشف تلك العلاقة التي تبرّر قرابة موضوع ما في النص بالموضوع البؤرة في عالم الحس، أو بالنواة التي يحوم حولها المبدع و العمل الإبداعي على حد سواء.

ومن خلال ما سبق، استطعنا أن نكتشف الموضوعات التي ضمّنها الشاعر في غلواءه، تلك الموضوعات التي لا بد أن تصبّ في بؤرة واحدة هي أصل وجود أو إنتاج هذا النص. ويظهر جليا وجود غلواء كموضوع منقسم على نفسه إلى عدة موضوعات أخرى، فهو الفتاة، والقصيدة، والمدينة، وضمير الشاعر، هذا الموضوع الذي يمثّل الكنيسة والقيم والخير، في مقابل النكران والتحرّر والشرّ الذي لا تمثّله وردة فحسب، وأنما كذلك غلواء نفسها، غلواء النفس، غلواء الأنا التي ما تزال في صراع مرير مع رغبات الهو المتمثّلة في التمرّد والجنس والشهوة ومحاولة إرضاء دفق الشباب الجامح، وقيود الأنا الأعلى المتمثّلة في الأخلاق والعفة والفضيلة، غلواء هنا إنما كانت محاولة لإيجاد النفس وإثبات الذات، محاولة "جاورت عينه وفيها الإنتقام"[1]، محاولة حاول فيها أن يكون مثالا لأمه التي افتقدت أباه حينما...

كانت أميرته يوم كان

أمير القصور بذاك الزمان[2]

بعد أن:

هبّت على القصر ريح سموم

[1]-إلياس أبو شبكة: غلواء، ص22.

[2]-المصدر نفسه، ص17

ذرت منه أنوار تلك النجوم...

ولميبق من مجد آثاره

سوى غرفات لتذكاره

ترى البوم يخلف أربابها

ويقتحم النّتن أبوابها

ويفترش السوس أخشابها

كشعب تخلّى لأشراره

فقام الدّمار لإنذاره[1]

فعلا استيقظت نفسه المشبوبة صغيرا، وكبرت "حتى تصير نقمة لا تبرأ"، يقول: "أردت أن أنظم هذه القصيدة لتكون صورة صادقة من صور هذا العصر، فاستعنت على الموضوع ببعض مشاهد أبصرتها على ألواح بيتي وببعض ما خبرته نفسي في السنوات القليلة التي مرّت من عمري... لم أشأ أن أرسم شيئا لم أشعر به، ولم اره لئلا أخيط فيه و أزيّف الحقيقة..."[2]

إن الشبكة العلائقية التي تفرعت عن غلواء إنما كانت من أجل هدف أسمى، هدف ارتسم له في صباه هدف استطاع أن يمزج صوره في غلواءه بين أولغا وأمه، تلك الأخيرة التي أبت ملامح وجهها وشقوتها بعد وفاة أبيه أن تنمحي من عينيه، استطاع أن يمزج الحبّين، الحب الذي حافظ على طهره وعفته عندما كان يحاول أن يبطش به الجنس وتراسل الشهوات، لم تستطع أن تطاوعه نفسه ليدنّسه، بل قفز إلى مكان أبعد عنهما ليمارس طقوس شهواته، حتى أنه سافر إلى صور ليبطش بوردة فاستحوذت عليه، وردة، هذه الشهوة العارمة وفورة الشباب المجنون، وثقافة الآخر المسيطر وحضارته، عنوانٌ للحب المزيّف، ولكنه مطلوب بشدة، مطلوب لدرجة جعلته يتمرّد

[1]-إلياس أبو شبكة: غلواء، ص17.

[2]-جميل جبر: إلياس أبو شبكة وشاعر الحب، ص202.

على روح الكنيسة والتّزمّت الذي يحرمه من الحياة، من الجنس، ويمنحه بالمقابل المرض والموت فكلّما استسلم لها مرضت غلواءه، واعتدى بالخيانة على أولغا وأمه التي شقيَت بتربيته وتنشئته تنشئة محافظة لكنهما في لحظة من التمرّد يصيران قمعا ثقافيا للدافع، ارتدادا للسادية (الانتقام من نفسه) ضد الأنا، ومازوخية الأنا "ميول تتلقى على نحو رهيب"[1]، و فكرة الموت عندما

"حلّ في أهدابه تابوت

في قلبه صبية تموت"[2]

إنما تستمد قوّتها من الإخصاء والقلق، لأن النشاط الجنسي عند الإنسان هو نبع الحياة أو عروق دمائه إنها القنوات التي تجري فيها تلك الحياة، فتشيد أعماله وتاريخه ومجتمعه، وحين يصنع المجتمه قنوات ثقافية لقمع الإنسان، وذلك بإخصاء الرجل وتقييد النساء، ويشنّ الهجوم على المفاهيم التي أسسها الإنسان حول نفسه عند ذلك تحدث الفوضى والصراع وغوغاء غلواء، ويصبح تغيير المجتمع وتمزيقه أمر حتمي، مهما لعبت الأخلاق والأم وأولغا والفؤاد الجلاد دور الملك[3].

إن ما صنعه الشاعر إلياس أبو شبكة ليكون دعوة إلى التغيير من أجل الحياة والعيش، وما قاتل من أجله ليكون سبيلا لحصول اللذة، هو نفسه سبب تعاسته وانتكاسته وغلواءه.

02-النواة و اللحظة الأولى:

هي النقطة التي يتشكل حولها العالم الأدبي (العالم الأدبي يتضمن الفكر والخيال وهو الإدراك أو الوعي والمبدع وهو الواسطة بين الإدراك والعالم المحسوس، والموضوع وهو المؤثر قبل أن تؤثر فيه اللغة داخل النص والعمل الأدبي وهو نتيجة ذلك التفاعل بين الموضوع والمبدع)، وهي كذلك هي المبدأ الذي تتوجه الدراسة الموضوعاتية بدأ

[1]-عز الدين اسماعيل: التفسير النفسي للأدب، دار غريب للطباعة، القاهرة، ط4، دت، ص191.

[2]-إلياس أبو شبكة: غلواء، ص11.

[3]-بول ريكور: في التفسير محاولة في فرويد، تر: وجيه أسعد، أطلس للنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 2003، ص260.

منه وعودة إليه، وهي المبدأ الذي ينظم ويوجه العملية الإبداعية، إذن النواة في كونها موضوعا وجذرا هي الأخرى خلية، تنمو وتتطور لتصبح مركزا للعمل الأدبي ومصدر إنتاجه أو كينونته.

ومهما بدت الموضوعات الغلوائية متكرّرة من حيث أنها تحوم حول الانتقام والتمرّد والتحدّي واللامبالاة والجنس والبحث عن سبل الحياة والعيش، إلا انها كلها تستضيء من شمعدان واحد، تحوم حول النقطة الصفر واللحظة الأول للوعي و هي وجه الأم

... أقرأ في وجهك، يا أم، خبر[1]

إنها البؤرة التي آلت إليها علائقية كل الموضوعات، صورة الأم في ذهن إلياس أبي شبكة، عندما انتقل حالها من عزيزة القوم إلى ذليلة تكافح من أجل بيع مجوهراتها وأثاث منزلها لتسدّد ثمن الحياة، تشقى ذليلة بائسة للحفاظ على شظف العيش في اولادها، تلك الصورة التي رآها عليها وقد تنكّر لها عرشها، وورعها، ورمتها كنيستها ومصلوب يشوع في منزلها والناس التي حولها إلى براثن الويلات والشقاء، تلك الصورة عندما كانت تنبش فيها البقايا، عندما لم تجد لمن تشتكي سوى لرُجمة قبر زوجها

هربت إلى ضفاف البحر

وطوّفت بين بقايا الدهر

من خربة لرُجمةٍ لقبر[2]

هذه البؤرة الحزينة والبغيضة في نفس الوقت، حزينة لمصاب الشاعر وأمه وأولغا، وبغيضة تحمل على الكراهية لهذا المجتمع الذي ليس في قلبه الرحمة رغم ادعائه القيم والأخلاق والتديّن، أنتجت التمرّد والتحدّي والجنس بالحث عن الانتقام والبحث في نفس الوقت عن الذات والحياة.

[1]- إلياس أبو شبكة: غلواء، ص09.

[2]-المصدر نفسه، ص19.

ولقد طغت هذه البؤرة على القصيدة فنجد أن الشتاء ذكّره بصورة أمه وأخته في الماضي، تتحرّك في خياله "كشعلة في نفسه مشبوبة"، بعد وفاة والده وهي مريضة جائعة

يسرّح عليها الموت كفّه

بحسرةٍ عاطفةٍ ولهفة...

وكانت الظلمة في أشجان

والريح كالمِبرد في الأبدان...

مسدولة الذوائب مبعثرة (يمكن أن تكون حتى صورة أخته الصغيرة آنذاك)

جنّية هائمة في مقبرة[1] (تبحث عن لقمة العيش وتشكي بؤسها لزوجها المقبور..)

فهرّبت إلى ضفاف البحر

وطوّفت بقايا الدهر...

وبرزت عظامها في الجسم[2]

مصطفة عظما إزاء عظم...(كأنما يرسم صورة أخته أو أمه وهي مريضة عندما كان صغيرا بريئا)

وراح يصف كنَسِيَّة أمه وماضيها الجميل-و لكنه كان ناقما على الكنيسة-في لحظة ماضية ترسّخت قهرا في ذاكرته

في ليلة شديدة الغسوق

تذكّرت حياتها في الزوق...

ورنّة الأجراس في الهواء

ودوحة الكنيسة الحقيرة...

[1]- إلياس أبو شبكة: غلواء، ص10.

[2]-المصدر نفسه، ص ص19-20.

حتى قوله:

"كجفنها المحمو لا تنام"[1]

إن غلواء السطحية، القصة البسيطة التي تنجرّ عن القراءة السطحية، لسيت سوى بهرج تختفي تحته الحقيقة التي ينكر إلياس على النقاد تفكيك تلغيمها عندما قال في مقدمة غلواءه: "كتبت "غلواء" بين 1926 و1932 وليس فيها من حياة المؤلف في مطلع شبابه إلا شطر ضئيل، فهي في مجموعها من صنيع الخيال لا من صنيع الواقع. وعبثا يحاول القارئ، ولو طال الزمن ومهما يطل، أن يجد في "غلواء" مستندا لظن أو موضوعا لاجتهاد فهي حياة جماعة لا حياة فرد، هي الحياة و ليست حياة، هي قصيدة لا تاريخ"[2]. يقول هذا لأنه في لحظة محاولات نقدية من طرف بعض النقاد الذين عاصروه: "لقد ظن بعض الخاصة من أصدقائي، وبعض من يعرف دخائلي إثر نشر مقاطع من غلواء في الصحف، أني أدخل النس إلى خدر فتاتي، وأعريها على عيونهم ولكن هذا البعض لم يرحذب نظرته كما أريد و كما كنت أرجوا و أتوقع.."[3].

الحقيقة أن هذه الغلواء من الشاعر التي ينفي الفهم ويستنكر المحاولة، عبارة عن إقرار ضمني منه بأن غلواء روح منه، وبأنها ومهما بدت مستعصية إلا أنها ترجمان لما في القلب، إنها ذلك الكبت والرغبة الجامحة في الحياة والعيش الذي ينفجر في شكل أحلام ورؤى وعمل أدبي.

[1]- إلياس أبو شبكة: غلواء، ص ص20-21.

[2]-المصدر نفسه، المقدمة.

[3]-جورج غريب: إلياس أبو شبكة، ص110.

المبحث الرابع: العمق والمحالة

01- العمق:

سنهتم في هذا الجزء بدراسة الرموز في النص، والمعنى الحقيقي المخفي خلف الظاهر، في محاولة لتأكيد ما زعمناه سابقا، وذلك بالانغماس في البنية الداخلية للنص دون الاهتمام بالخارج، فالمعنى موجود ولكنه ضمني غير ظاهر، والنصوص المغرقة في الرمز عند الموضوعاتيين—والتي يندّ انغلاقها الظاهري عن تعبير عميق-لا يمكن أن تنفتح بحق إلا من خلال عمق آخر ينحلّ معه ظلها إلى ضياء"[1]، أي بتوغّل الناقد أكثر ليكشف مغالق المعنى الحقيقية في النص، "و الكائن..ضائع بصورة كبيرة في حالات من الوحدة العميقة، من قرار هذا العمق يتمظهر الكائن للحس و الوعي.."[2]، وسنبحث في الوحدة العميقة عن البنية المرمّزة والإتساق.

01-01- البنية الغلوائية:

تطرقنا سابقا إلى أن غلواء القصيدة ما هي إلا تكتلات متجانسة من الحياة الشخصية للشاعر وتأثير العالم المحسوس على مسار إبداعه وتفكيره.

وتدور قصيدة أبو شبكة حول موضوع بؤرةٍ متفرّعةٍ ديناميةٍ هي غلواء، سنسمّيها في هذا العنصر بالغلوائية تعبيرا عن الصراعات وعلائقية عدة موضوعات فيما بينها، فغلواء قد تكون أي شيء، لكنها تبدوا كأنها مشدودة مبهورة متأثرة بما حل بها، تبدوا حزينة ويائسة بسبب تلك الرؤى المحرقة في تلك الليلة الفاجرة، التي جعلت أجفانها العذراء تتوقف عن الحياة، ويبدوا أن غلواء ومن شدة الهول والألم طوّفت بأماكن عدة ولمدة طويلة بغرض البحث عن النسيان وتفريغ لآلام قلبها الطاهر، لكنها يائسة حتى أنها لا ترى سوى ما يوحي بالهلاك والموت فقط، لا ترى سوى أخيلة الجريمة ووردة الأثيمة، والقبور والكفن والظلام والسكون وشؤم طير البوم.

[1]-عبد الكريم حسن: المنهج الموضوعاتي، ص90.

[2]-ينظر: حميد لحميداني، سحر الموضوع، ص42.

-وإلياس أبو شبكة في هذا الجزء يصور ملامح تأثر الفتاة لذاتها، وكأنما خرج الشاعر من كيانه وجسمه وتلبس في لحظة من ملاحظة غلواء، تلبّسها حتى غدا يرى ما تراه، فنفسيتها المضطربة واليائسة والمتماوِتَة لا تمنحها ذلك الأمل الذي فقدته لحظة تكشّف الواقع والمستور، بل لا تفتح لها إلا ما يوحي بالموت والشر... إن إلياس يصور لنا رؤيةً مستمرّة في إنتاج دلالات أخرى مما تراه، كأنه يرى فيلما من خلال عينيها المتعلّقتين في فضاء الذعر والخوف، وهذا وإن دلّ فإنه يدلّ على ذلك المكبوت الذي يتلجلج في نفسه هو، يريد طرح صور علقت بذهنه من ذهنه عن نفسه وعن غلواء المتحوّلة لعدّة مواضيع.

-هذا الكائن الحي الذي يملك صفات البشرية في نص أبو شبكة والذي سمّاه " غلواء"، يملك خيالا ويحلم (رؤى)، له أجفان، وله حركية داخل المكان (هربت، طوّفت، سمعت...)، للمرة الأول تبدوا لنا غلواء فتاة لأنه يعبر عنها بصيغة المؤنث، ذلك المؤنث الذي من المهم أن يملك مشاعر أو تبدوا عليه أمارات التأنيت من غير تاء التأنيث، منها الاسم غلواء، الرقة، الأنوثة، الجمال، الذوائب المبعثرة، تغبطها العذارى..، فهذا "العهد الأول" فقير من حيث أن غلواء يمكن أن تكون الحبيبة المعشوقة، بسبب أن القصيدة لم تعط للقارئ انطباعا مغريا لملامح الأنثى الداخلية سوى الحزن والجانب المتظلّم، ملامح الأنوثة التي تبرز رهافة إحساسها ومشاعرها ولطافة كيانها والتي تسمح له بأن يتأكد من أن غلواء هي حبيبة الشاعر أو أي أنثى نظر بعينيها عندما تلبّسها، من خلال هذا المقتطف تبدوا أنها خاوية من مشاعر الأنوثة، سوى ما رواه في آخر "الرؤيا" حينما قال: "فأطلّت من كوّة الخدر" لكنها على النقيض تحمل من صفات المرأة المريضة البائسة ما يجعل القارئ يعتقد أنها ليست حبيبته، فهي شقية، مسكينة، صبية، تموت، مسدولة الذوائب المبعثرة، جنّية هائمة في مقبرة.

-وهذا لا يعني أن إلياس أبو شبكة لم يُدرج "أولغا" في غلواءه، بل منحها متنفسا تمثل في مجموع الأفعال التي قامت بها:

"ورغبت غلواء أن تزورا

أم الجدود الأقدمين صورا

فسافرت يحفرها الفتاء"[1]

"في ليلة تنبّهت غلواء..

فأرهفت مسمعها المطروقا

فسمعت تنهّدا عميقا...

وأرسلت نظرة بر طاهر

فهالها في المخدع المجاور

فاجرة على ذراع فاجر"[2]

تعلّقت أجفانها العذراء؟

واستيقظت في نفسها المحمومة

من "وردة الحبيبة" الأثيمة

صارخة، أخيلةُ الجريمة (ص19)

وحبكت في مقلتيها الحمّى

بقلبها العفيف ذاك الإثما(ص21)

فأطلّت غلواء من كوّة الخدر

قالت: "الفجر شاحب مثل وجهي

وأليم ساه كنفسي الألسمة

أيها العمر، كم تعدُّ صباحا

[1]-إلياس أبو شبكة: غلواء، ص14.

[2]-المصدر نفسه، ص18.

بعدُ لي... في أيامك المحطومة؟(ص23)[1]

فما سبق من أشطر هي غلواء أو أولغا، الشاهدة على جريمة الشاعر مع وردة، فالقصة في العهد الأول إنما قامت على أنقاض مشاعر الندم والحزن ومحاولة تبرير الخطيئة، ذلك التبرير الذي أرسله الشاعر عبر هذا الجزء ليقول فيه مادحا:

غلواء، ما أحلى اسمها المعطارا

صبية تغبطها العذارى

لا يستطيع شاعر أن يبدعا

قصيدة أجمل منها مطلعا[2]

ولكن هذه التسلية إنما أصبحت عندما حلّ فيها ضمير الغائب "الهاء" حديثا عن "القصيدة الإلياسية الثورة" في وجه القيم، والأخلاق التي يتزيّن بها مجتمعه الكنسي.

أما ما نجده في النص من صفات المرض والشحوب والموت والفقر والحاجة، فإنها صفات أمه التي ترسخت في ذهنه، فلا يوجد دليل صريح في النص الذي بين أيدينا يسمح لنا بأن نقول أن الشاعر قد زار غلواء المريضة في منزلها ليراها طريحة الفراش والموت، بل لا يوجد إلا ما ينكر ادعاء ذلك، ففي آخر جزء من القصيدة، والتي عنوَنها بالرؤية، فبعد أن ندم ندما شديدا على خيانته لأولغا، قرّر أن يزورها ليبرّر فعلته–كما يفعل دائما بقوله: "إن هذه الفتاة تسليتي..."– فكان اللقاء فقط عندما أطلت من كوّة الخدر، فهذا اللقاء الوحيد الذي رآى فيه إلياس أولغا مريضة، وزادت أن أخبرته بنفسها أنها مريضة "قالت: "الفجر شاحب مثل وجهي، وأليم ساه كنفسي الأليمة"

[1]– إلياس أبو شبكة: غلواء، ص ص19-20-21.

[2]– المصدر نفسه، ص13.

01-02- الدال و المدلول:التحوّل:

إن عجز الشاعر عن التعبير عن باطن غلواء، وعجزه عن معرفة حيقيقة ما تشعر به سوى ما يمكن وصفه عبر الظاهر والملاحظة (الرؤية)، وعجزه عن إخراج المخبوء الدافئ الصادق المحبّ الذي يموت في عشقها وطلب وصالها، يدفعنا للإعتقاد أن غلواء مجرّد " خيال"

"أو ذكريات عاشق توارى"(ص19)

"كأنها الأحلام في صفائها"(ص13)

"أي خيال حلّ في غلواء"(ص18)

"فأصبحت غلواء كالخيال"(ص20)

وقوله "أيّ خيال حلّ في غلواء" يكشف أمرا آخر يدعم زعمنا بأن غلواءه كيان آخر غير "أولغا"، الأصح التعبيري أن نقول: ماذا حلّ بك ؟ وليس ماذا حل فيك ؟ لأننا لو أردنا استعمال " في" لقلنا: ما الذي حللت فيه ؟ قاصدين: ما الذي أقحمت نفسك فيه، وهنا في هذا الشطر: أي أمر عظيم يعجز المرء عن تحويطه وإدراك هوله حلّ في غلواء، ولقد اختار الشاعر بدل حرف الجر "ب" للتعبير عن الإنسان الذات، حرف الجر "في" وكأن غلواء كيان، كيان كبير يمكنه أن يحوي تلك الرؤى المحرقة السوداء، تلك الفوضى والخرائب والعلاقات الاجتماعية، كيان أقل ما يقال عنه أنه مدينة، مدينة فيها من عناصر الطبيعة ما فيها (ضفاف البحر، المياه الموج الزبد، الصخور، الحصى، التراب، القبور، السكون، النور، الدجى، الطيور، النسيم..)، أو عظيم الشأن بالنسبة للشاعر، فقال " في غلواء" أيْ في المكان، في الواقع الملموس الذي تتمركز فيه غلواء، "في" خارج النطاق الداخلي للجسد، كأنه يقول أي مصبية أحاطت بها، فهو لم يختر حرف الجر "الباء"،"بـ"ذات غلواء، داخل جسد أو خيال غلواء،"بـ"غلواء تعبير محدود لا يخرج عن نطاق الجسد... فهذا الخيال كلفظة قد خرج عن مدلوله البسيط الذي هو ملكة ذهنية إلى التعبير عن الهول والمصيبة العظيمة، وخرجت رمزية غلواء من غلواء الحبيبة التي يتأثر بها

الشاعر ويواسيها بالشعور بما تعانيه، إلى غلواء المدينة، فتاة مدينة بالنسبة للشاعر، ومدينة حقيقية تحلّ عليها النكبات، حتى يمكن رؤية ما يجري فيها بالعين المجردة

أي رؤى محرقة سوداء[1]

الرؤى هي الأحلام بدليل وجود ما يربطها بها " أي خيال"، فمدار الرؤية لا يزال ضمن نطاق الخيال، والرؤى أحلام مع اختلاف في شدة الوقع والتأثير على الإنسان، لكنها تبقى أحلاما، والرؤى هنا قد تخرج إلى مفهوم آخر وهو أي نظرات من غلواء، أي أوهام تراها غلواء، حقائق ملموسة تنظر إليها غلواء وينظر إليها الشاعر قبل وبعد تلبّسه لها. وقد وصف الشاعر هذه الرؤى الخيالية والمحسوسة بأنها محرقة وسوداء، والإحراق تأثير ملموس، تأثير ظاهر على غلواء، يؤثر عليها بالسلب، وقد يخرج الإحراق هنا إلى الشر أو الضرر أو المرض أو المصيبة التي تجعل غلواء يصيبها من بلوى الحرارة المرتفعة ما يشقيها، فهي الفوضى والبلايا والثورات في المدينة وهي المرض والحمى وضمور الحيوية وجفاف النظارة في المرأة، فتأثير الإحراق ظاهر، يراه الشاعر على المدينة أو على الجسد، وكلمة سوداء تخرج بدورها إلى معنيان ظاهريان، سوداء كبقايا الصراعات والفوضى داخل المدينة (الخرائب وبقايا القصر والغرف والشواهد..)، وسوداء كآثار المرض والضعف على الجسد (مزرقّة كأنها ديدان، ذات شحوب، الظلمة في الأشجان..) الرؤى السوداء تعبير عن التشاؤم، رؤى لا تسمح لوهج النور من اختراق العقل والبصر ليُخرِج المصاب به من بطش البؤس والشقاء إلى رحابة الأمل، فالشاعر هنا يريد أن يخبرنا بأن ما حل في/بـ غلواء عبارة عن ظلمات بعضها فوق بعض، وذلك ما جعل أجفانها العذراء تتعلق في اللاشيء، كأنها أصبحت عمياء لا ترى، تنظر إلى الفضاء الأسود الملتهب، إلى هول وعظيم ما تراه حتى لتعجز عن الحركة، كتعبير عن الشرود من جهة وعن الصدمة العنيفة والرؤى المغرية "سوداء ابالفتنة والجمال.

[1]- إلياس أبو شبكة: غلواء، ص18.

إن الترميز السابق أكسب النص بعدا آخر، بعدا يتفجّر في كل مرّة نصل فيها إلى تفسير منطقي "نسبي" له، فاللغة الرمزية المستعملة هنا تتخطى التفسير المعجمي لها، ولو فرضنا أننا سنعمد على المعجم لتفكيك المعنى لما ظهر من المعنى والمقصود شيء، بل سيكون الوقع البسيط للمعنى مجرّد افتراض قاصر. فوجود اللفظة في سياقها الذي وظفه الشاعر، جعلها تتوسع لتخرج عن مدلولها البسيط المباشر، إلى مدلول يصف الحالة النفسية أو الحادثة بصورة متحركة غير ثابتة، وتخرج القراءة من الأحادية و المركزية إلى مجال خصب يتقبّل الكثير من القراءات والكثير من "الغلواءات".

-غلواء الفتاة والمدينة هربت مما تراه أو ما يحصل فيها و =حولها، لكن الفتاة لا تزال عالقة داخل الحلم بل استيقظت فزعة، أصابتها هيستيريا الجنون ما جعلها تهرب مما تراه، تهرب من واقعها، من حلمها، من جسدها الذي أعيَته الحرارة والحمى والمرض، هل يمكن أن تكون المدينة هي من هربت إلى ضفاف البحر، هرب قاطنوها لأنها بهم مدينة من مشاكل الصراع نحو البحر لنسيان ما يحدث (تعبير عن الهجرة من البلاد الام إلى أخرى من أجل العمل أو شيء من هذا القبيل، وتعبير كذلك عن النسيان باعتبار البحر أو الشاطئ يوحي بالهدوء النسيان..)، هل هربت غلواء الفتاة نحو البحر لأنه ملجؤها مما تراه، مُستراحُها الذي تستفرغ فيه شحناتها السالبة... البحر هنا ظاهرة طبيعية،، لكنه يخرج إلى مفهوم الطبيب والعلاج، ذلك الذي يُنسيها الألم ويُبرد التهابات الحرارة والحمى، مكان للراحة ونسيان مصائب وشواغل المدينة، وفاجعة "فاجرة على ذراع فاجر" ربما هو الطبيب في العيادة، زارته غلواء بحثا عن الشفاء و الدواء (أو الغفران والشفاء من الشقاء في الكنيسة) فلما لمتجد الدواء " طوّفت بقايا الدهر".

وطوّفت هنا تخرج إلى المبالغة، من كثرت تَطوافها لحاجة في نفسها.كلمة "بقايا" هي الأخرى ترسم صورة البؤس والحرمان، وتعبير عن الشيء القليل الذي لا يضرّ إذا استُغْنِيَ عنه، وبقايا الدهر كناية عن النزر القليل من الشيء المسْتَغنَى عنه.

وكلمة هرّبت جاءت بصيغة التشديد والمبالغة على وزن فعّلت، يعني أنها قامت بالفعل بكل ما أوتيت من قوة تعتمد على كل الوسائل التي تمكّنها من الهروب مما تراه أو نسيانه، لكنها ما تزال داخل الحلم، فكيف هربت؟ هل استيقظت ؟ هل تدخّلت ذاتها داخل الحلم و قرّرت الهرب !!؟ أم أنه تعبير على تلك النفسية المضطربة لدى الشاعر، فهو لم يستطع اخراج غلواء من حلمها ومن رؤاها، لكنه فجأة رأى أنها تهرب، كحال ذلك الذي يهلوس بالنجاة عندما يعلم أن الموت ينتظره... وبهذا تصبح غلواء إضافة إلى الفتاة والمدينة، الشاعر نفسه غلواء هي الشاعر الذي ما يزال محاصرا في حلمه، أو ذاته، أو رؤاه للواقع. الأمر عجيب. وأعجب منه " طوّفت بقايا الدهر"، تعبير بليغ لدرجة أنك ترى من خلاله غلواء وهي تفتش في مزابل القوم ومزابل المجتمع عن بقايا الطعام والحياة، تفتش عن بقايا المجتمع أو بقايا القوم الذين لم تكن تحلم يوما أنها ستحتاج مساعدتهم، ترى به أن النهاية قائمة لا محالة، الموت ينتظر غلواء، أيامها القصيرة معدودة، وجهودها في البحث عن الدواء أو الخروج من ربقة الجوع والحاجة والحالة النفسية المحبطة القاتلة لا تُثمر إلا بالقضاء، لا تُثمر إلى بالنهاية والقبر، ذلك الطواف الغلوائي انطلق من الحلم ليمرّ على خِربة و رجمة وفي الأخير المسير – وليس المصير – نحو القبر. فالخِربة هي المكان الموحش، هي الأطلال، هي المدينة المخرّبة، فالشاعر هنا يحاول أن يصوّر لنا خراب المدينة وحالة الدمار والهدّ الذي حل بجسم غلواء، وحالة المتضاربات والأهوال والبؤس والهم والغم داخل النفس بالنسبة للشاعر أو الفتاة، فغلواء ما تزال سجينة المسير نحو النهاية الأكيدة، تنتقل من الهشاشة وبقايا الأمل المثمثل في القدرة على الهرب وزيارة الطبيب والكنيسة، نحو المصير المحتوم، انتقلت من الصورة الكلية التي تسمح لنا برؤيتها واقفة مكافحة نحو تلك الرُّجمة، نحو تلك الحجارة التي توضع على القبر، لتشكوا بؤسها و لتذكر أيامها الماضية، فكل تلك الأحلام والآلام والآمال المتذبذبة لا تمنح سوى الموت، عندما رآها "في كفن ملتفّة، يسرّح عليها الموت كفّه بحسرةٍ عاطفةٍ ولهفة"، لكأن الشاعر اليائس، لا يريد حلا آخر غير الهروب نحو الموت، نحو ما يراه فِراشا يُنسيه ظلمة

الأحلام وشرّ البلايا والبلوى وشرّ الرؤيا التي دمّرت عالمه التقي.غلواء والمدينة والشاعر والغلوائيات الأخرى، يقفون على شفير القبر أو الموت. وجاءت الأبيات:

وكانت المياه والصخور

قائمة ما بينها القبور

حتى السكون حولها مسحور

والموج بعد الموج كيف ذابا

مستسلما على الحصى منسابا

يقبِّل القبر والترابا[1]

فهذه الأبيات ترسم تلك اللقطة التي هربت فيها غلواء نحو البحر، نحو الطبيب، نحو البحث عن الحل –المشؤوم– نحو الأمان، فأمارات الهلاك كانت تتبعها حتى هناك، وأصبحت ترى أن كل إشارة عنده تعبير عن الموت فكانت هنا الصخور كتلك المعوّقات التي منعتها من الاستشفاء والشعور بالأمان، تشبه في بعضها رجمات القبور، وأطلال المدينة، ومعارف الشاعر الذين لا يسأمون من صد رغباته، تلك الصخور تمنع غلواء من رؤية البحر، فلقد صار مجمعا للمثبطات والقبور والموت، بل حتى السكون في المكان أصبح مسحورا بداء الموت والهلاك والمرض، صار السكون يعبّر في نظر غلواء عن الموت، عن القبر، عن النهاية، نعم صار كل ما يحيط بها مسحور، يقف في وجه دوائها أصمّا طاغية، ولم يبق لها إلا أن تستسلم، كذاك الموج المنساب بين تلك الصخور والقبور والحصى، تلامسها مياهه فيصير سندا لهم ضدها، نعم، لقد أصبح الموج والمياه والبحر حليفا للموت يقبله كأنما يقبّل حبيبة، ولفظة تقبيل هنا، خرجت بالمعنى من بعده الجمالي والرومنسي إلى بواعث الموت التي تحوط

[1]–إلياس أبو شبكة: غلواء، ص19.

بغلواء التي ما تزال رؤاها محرقة سوداء، ربما هذا الشعور بالإحباط و اليأس جعل الشاعر وغلواء والمدينة وباقي الغلواءات يهلوِسون بالخلاص، كالذي "يتهادى نشوان يتلو النشيد".

يقول إلياس:

كأنه جمع من العذارى

أو ذكريات عاشق توارى

تهمس في أذن الردى أسرارا[1]

السؤال الملحاح هنا، والذي خرج عن رونق الاصطفاف التصويري هو كلمتي عذارى وعاشق. فالتصوير السوداوي الأول لغلواء الحبيبة، وغلواء المدينة، وغلواء الشاعر، انكسر تحت وطأة هاتين الكلمتين، فالعذارى تعبير عن رونق الحس والشعور، واللطافة والفتوّة، والجمال والعفة والتلذّذ والأمل والحياة، في مقابل المرض والحمى والسواد والهروب والأطلال والقبر والموت... لقد انكسر ذلك الوقع المتشائم الأول حينما دخلت عليه هذه الكلمة، وزاد أن سرى خلف وقعها الجميل ووظف كلمة عاشق، الموحية بالأمل والحب وحميمية المشاعر ودفء العواطف، فالسؤال الملحاح هو: لماذا بالذات العذارى والعشق ؟ لماذا هاذين العنصرين الذين كسرا روتين القصيدة؟ فهذا الموج يقبل القبور والتراب كأنه جمع من العذارى، صورة تفرض علينا أن نقول فنتازية، صورة عريقة تضرب بجذورها في عمق التراث العربي والفارسي، هذه الصورة التي انفلتت من حكايات شهرزاد و ابن المقفع. صورة لا تبثّ لحالة غلواء الوجدانية بشيء، وذكريات العاشق، هذا الذي ألهمه العشق طول الأمل والحب والحياة والتغني بطيب الحسن والجمال،عذارى وعاشق، صورة أكبر من حجم أمل غلواء فحتى وإن عبّرت عن الأمل البديع، أمل طاغية غير آبه بالموت، بل

(ت) يهمس في أذن الردى أسرارا

[1]-إلياس أبو شبكة: غلواء، ص19.

حسبه كأنه على وفاق معه يبادله أطراف النكات والأسرار، صورة غريبة عجيبة، قد تكون مثالا عن الأمل الكاذب، أو نزوة عابرة من الراحة النفسية والبدنية، أو حتى صوت من الأعماق يوحي برغبة عارمة في العيش والمقاومة، لكنها سرعان ما تخنس خلف ما حل بها، فأورثها الحمى والعلّة والظلماء والخيالات... بل كان الشاعر على دراية بأن العذارى والعاشق مجرّد تسلية، نوع من التهكم الذي يخبوا عندما يقول:

وللمياه زبد كثيف

يُنسَجُ منه كفن خفيف[1]

تلك الشطحات التي تتراقصها مياه البحر بين الصخور والقبور كأنها عذارى وذكريات عاشق تثور وتخبوا عبارة عن رغوة خفيفة لا تَنسج إلا الكفن، لا تنسج سوى الندم، كفن حتى وإن كان خفيفا إلا أنه يتكرر في كل مرة يتراكم الزبد ويشتدّ التفافا.

-وعجيب أمر إلياس، تلك المتناقضات التي ملأت ألفاظ قصيدته: خيال/رؤى، هرّبت/طوّفت المياه/الصخور، كثيف/خفيف، نور/دجى، دنس/نقاوة،صباح/ليل، سماء/أرض، ثلج/نيران، الحب/الشرور...الخ هذه المتناقضات التي تصنع سبيل أسلوبه، وصنيع نفسيته المحطمة، أو تأثره بغلواءه العليلة، في صراع داخلي عميق يصنع فوارق بين الأمل و اليأس، أو بالأحرى بين اليأس و القنوط عليه من نور الدجى حروف[2]

وهل للدجى حروف من النور، والحروف هنا هي حواف الهاوية، وهي بقع ونقاط من نور الدجي، من ظلام الظلام، لكن بطريقة تهكّمية، هذا التهكّم الذي يفضح مدار القصة التي نسجتها غلواء أو نسجها هو عنها فغلواءه ليست حبيبة بحق، لأنها لو كانت كذلك لتكسّرت روابط جأشه، ولأجهش هو وحروفه بالبكاء والعويل لكانت هي سبب البكاء وليس فؤاده النادم على ما فعل في نفسه

وتلوّى يصيح: "ويح ضميري

[1]- إلياس أبو شبكة: غلواء، ص19.

[2]- المصدر نفسه، ص19.

ليس هذا الجلاد إلا فؤادي!

طرحتك السماء عن قلب غلواء

كفرع رجس من الأجساد

خائن الحب إن حبّك دون[1]

فهل يمكن أن تكون غلواء ليست حبيبة ؟ العجيب أنها سمعت طير البوم وتشائمت من صوته البكاء على الأطلال، بل أزعج رزّه نقاوة النسيم، هذا الصوت المشموم قد تراسلته الحواس حتى لكاد يكون سبب علّتها.

هنا تتحوّل غلواء إلى القصيدة، إن تعبير إلياس أبو شبكة ما يزال مبهما، فحتى لو أن غلواء هي الحبيبة العليلة والمدينة المتهادية والشاعر نفسه المنحط نفسيا، فهذا الخيال الجامح وتلك الرؤى المؤثرة وتلك المحطات الحياتية وذلك السحر، وذكريات العاشق، والأسرار والحروف والرسوم، وهذا البحر متردد على الشاطئ وهذه المياه... كلها تعبيرات ومحسوسات إنما سبقت وجود غلواء. فشكل القصيدة الإلياسية يشبه حركة المد والجزر، حركة المياه على الشاطئ، عبارة عن تقدم ورجوع، مجموعة من الأبيات تسير وفق نمط معين، محمّلة من بحر اللغة، مياهها هي المعاني، تحمل زبدا وفائدة عظيمة، ولكن رغم ذلك ينسج منها ثوب رخيص، إشارة إلى الرمز الذي مهما فُسِّر إلا أنه جزء صغير من كيان الشاعر، وهذه البوم الناعقة، هي هؤلاء الدارسين الذين يعتقدون أنهم يفكّكون المعاني، والحقيقة أنهم يعبثون بها حتى تصبح دنسة نتنة لا تعطي المعنى حقه، إلياس أبو شبكة يقول في مقدمة ديوانه غلواء: "كتبت غلواء ... ولس فيها من حياة المؤلف في مطلع شبابه إلا شطر ضئيل، فهي في مجموعها من صنيع الخيال لا من صنيع الواقع. وعبثا يحاول القارئ و لو طال الزمن ومهما يطل أن يجد في غلواء مستندا لظن، أو موضوعا لاجتهاد، فهي حياة جماعة لا حياة فرد، هي الحياة وليست حياة، هي قصيدة لا تاريخ". ونحن وحتى وإن كان كلامه لا يهمّنا، بقدر ما تهمّنا المخطوطة وبناءها، فإننا لا نيأس من

[1]- إلياس أبو شبكة: غلواء، ص22.

محاولة سبر أغوار هذا الجزء من ديوانه، ولمَ لا، فقد تكون غلواء هي القصيدة، شكلا ومضمونا وملابسات، كأنه يصور نوع الفن الذي يكتب فيه، فن إباحي عجيب جديد على الساحة العربية، وأكيد أنه عانى ويلات المجتمع الذي يفكر بعقول متديّنة وبعقول ما تزال تحافظ على القيم. ولذا فقد خرجت غواء إلياس من كونها حبيبة، فمدينة، فذات الشاعر، فقصيدة، إنها أربعة صور، وكل صورة مُتَضَمَّنة داخل أخرى، أمر عجيب، لكنه حقا حاصل، والأعجب من هذا أن تكون كل تلك الصور نتيجة وتحصيل حاصل ينبع تباعا من معين واحد وهو الأم، الأم التي صوّر بؤسها ولم يحاول أن يتجنى على قدسيّتها بصور عارية كما فعل مع وردة الأم التي كان يراها ويرى حالها، يتصوّرها، يحلم بها، ويتأمل حالها، لتكون أول عنوان للحياة والصراع من أجل العيش.

02- المحالة:

الكاتب موجود في جملة ما كتبه، "فحقيقة كل شاعر مسجلة في قصائده أكثر مما هي مسجلة في حديثه عن شعره"[1]، فالناقد الموضوعاتي ينطلق من النص ويعود إليه، حالٌّ فيه، وكلما حلّ (من الحلولية) فيه وتماهي فيه أكثر كلما ازدادت معرفته بأسراره، وكان في وسعه أن يصوّب تدخلاته.

إن ما أكسب غلواءَ غوغاءً من الغلواوات، هو مرونة سياقها،وليس السياق وحده فقط كبناء وترتيب، بل نسقه كبنية لسانية واحدة كذلك، وحركية عناصره فيه داخل النص، تغيّراته التي تتفاعل مع كل القصيدة، هو ما أكسب اللغة دلالات جديدة تنبشها الرّمزية لتصل ولو إلى "كفن خفيف"، إلى ثوب هش مقارنة بما هو مطمور ومخفي.

02-01- لغة القصيدة:

لا يمكن الوقوف على الغاية التي يرمي إليها المبدع إلا من خلال اللغة، لأنها الوسيلة التي يترجم من خلالها تجربته، ولحظة الإبداع غامضة جدا وحتى بالنسبة للمبدع نفسه، لأنه حين يبدع فإنه يتحدّث إلينا انطلاقا من

[1]- رزوق فرج رزوق: إلياس أبو شبكة وشعره ، ص99.

قراءته لشعوره ولاوعيه، ومهما حاول أن يجعل للغته مقصدية معيّنة، فإنها حتما ستنزاح إلى دلالة أخرى مضمرة وغير ظاهرة.

إلياس أبو شبكة شيّد معمارية قصيدته العهد الأول على الرؤية المحسوسة، حيث جعل عشرين (20)كلمة تعبّر عن "الرؤية"، تتراوح بين (نظرة، أنظر، يرى، رؤى، يُرى، أرى، ترى، تراءى، أبصر، تأمل) وثلاثة عشر(13)كلمة تعبّر عن "الحلم" (تصوّر، حلم، أحلام، تحلم)، تحيط بجوانبها وتتكرّر على مدى الصفحات التي يتحدّث فيها عن غلواء، وهذا وإن دلّ فإنه يدل على مدى تأثير المشاهدات التي عاشها في طفولته على مسار الأحداث وتشكل المعنى و عالمه الخيالي الخاص. استطاع أن يستثمر العالم المحسوس ليصل إلى مبتغاه الذي هو استفراغ الكبت الذي يتلجلج في داخله كالسَّخَط.

ويغلب على القصيدة الاسم أو الجمل الاسمية مقارنة بالفعل الذي استخدمه الكاتب ليصف الحركية، حركية غلواء المتحوّلة وحركية النفس البشرية المتقلّبة، وكان غرض إلياس أبو شبكة من ذلك هو الرسم والوصف، حيث رسم المشاهد وتلك الصور الفوتوغرافية التي بقيت عالقة قارّة في نفسه، ووصف العالم الذي تكوّنت وتحرّكت فيه، وصف انقسم على ثنائية ضدية تسير في تواز تام، وصف مادي ووصف نفسي، فجميع الأوصاف المادية إنما كانت مشاهدات الواقع المحسوس وتفاعل النفس معها، فصوّر الشتاء في الطبيعة ووصف الشعور بالهناء والراحة صوّر غلواء ووصف الألم والحزن، صوّر المدينة صُور ووصف الأمجاد، رسم خرائب القصر ووصف الموت، صوّر الجسد ووصف النفس، صوّر وردة ووصف الشهوة، صوّر الحياة والموت، والخير والشر، والهناء والمرض، صوّر الجمود وصوّر الثورة، صوّر النور في الدجى، والدجى في النور، رسم المدينة ورسم الجسم ...الخ. إن طغيان الاسم والجمل الاسمية على القصيدة هو محاولة للتعريف بالموصول، بذلك الكيان الذي يحتلّ مركز الصدارة في النص، سواء أكان ظاهرا فوق سطح اللغة، أو كان مضمرا تحت العمق، حيث تتوالد اللغة من اللغة والمواضيع من الموضوع، والأفكار من الفكرة، بل سيسعى كل قارئ أن ينظر إلى نفسه من خلال نفس أبي شبكة، دلالات

الاسم في النص قد تكون ثابتة كغلواء، هذا الاسم الذي أقامه على أنقاض اسم حبيبته أولغا ولكنها في الحقيقة تتغيّر متى بعث فيها الحياة في المكان والزمن، عندما يحرّكها الفعل، المتراوح بين الماضي والحاضر والأمر، يبعث فيها الحركة والحياة والاستمرارية أحيانا، حيث طغى الزمن الماضي على الأفعال (144 فعل ماضي)، ليدلّ على الحيوية والحركية، يحاول إقناع المتلقي بما يراه و يرسمه أو ينقله إليه، يسرد الحوادث التي حدثت بالفعل و يحاول إثباتها من خلال النص.

نجده استعمل الفعل المضارع ستين مرة(60)، حاول من خلاله تأكيد تلك الدلالة المستمرّة في المستقبل تستمرّ وتتجدّد كلما تذكرَت غلواء الشؤم والألم، وكلما تذكّر الشاعر الإثم والبؤس (يسرّحُ عليها الموت كفّه، من حلمه يفيق، إن تكن تحرم الطيور فلم خلقت ريش الجناح، أرى الله، أرسل الطرف، تُنعشها ارتعاشة، يهزّ ساق الفل، تحلم في مهد، تطفو عليها، تعرفة معرفة...الخ)، هذه الاستمرارية في الحاضر والمستقبل تُثبِت وجهة نظر الشاعر إلياس أبو شبكة، حيث يرى أن المستقبل المشرق لا يكون إلا بالثورة المستمرّة على الماضي الذي سجن مفهوم الحرّيّة في كل المجالات، في الجنس، في الأدب، في الحياة، في الدين، تلك الثورة المستمرّة في المستقبل أو ذاك التمرّد على الماضي نحو أفق يراه الأجمل.

أمن العدل خالق الأرواح

أن يغيب الجمال قبل الصباح؟[1]

هذا الجمال الذي غاب في الماضي، حكاية عن حال ماضية يخاف أن تستمرّ في المستقبل، يخاف أن تبقى الأمور على حالها، فلا يرى الجمال، ولا يحيا عزيزا، ولا يعلو على بؤسه، ولا يتحرّر من قيد الدين، ذلك القيد الكنسي الذي يمنعه من النظر والاستمتاع بجسم وردة المشتعل و يحرمه من الجنس دفق الحياة.

[1]- إلياس أبو شبكة: غلواء، ص11.

ثم ينتهي ليقول:

إن تكن تحرم الطيور سماها

فلمَ خلقت ريش الجناح؟[1]

هذه الكلمات "النّزارية" ليست غريبة على المنطق الذي ثار على قيود الكنيسة ... "لماذا" سؤال جاء بعد صحوة الضمير الغربي إبان عصر الظلمات الأوروبي، "تحرمُ" فعل يستمر من الحاضر نحو المستقبل، ينطلق من "زمن الوعي" لدى الشاعر، زمن المعرفة التي اقتنع فيها أن الحرّية لا تكون إلا بالاستمتاع بكل ما يرغب فيه الإنسان متناسيا أن هذه الرغبة العارمة في الحرّية ما هي إلا تعبير عن جشع الإنسان، ذلك الجشع الذي يستبيح به الإنسان كل شيء يريده ولو عنى ذلك أن يحصل على ما ليس من حقّه ما دامت نفسه تتوق إليه، وليس بالغريب أن يحصل على وردة، تلك التي يملكها شخص آخر وتملك غيره، ثم يفسّر لأولغا أن الشاعر يحق له ما لا يحق لغيره، ثم يبرّر ذلك بمدخوله الكنسي ليقول حكمته الكهنوتية التي تخضع لها الراهبات: "إن تلك الفتاة تسليتي الإلهية.." أي مرسول إلهي ليمنحني النشوة والإلهام ليقول أن الرّضى البشري غير مهمّ أمام الرضى الإلهي، ولذلك لا بد أن يشمل الصفح ضمير الأثيم (كضمير الأثيم يشمله الصفح). إن الإنسان الإلياسي المستقبلي يُبيح لنفسه حجّة التعدّي والخيانة والانتقام والتسلّط والجشع. الفعل المضارع المستمر في المستقبل الإلياسي يروي قصة اللامبالاة و البرود العاطفي تجاه غلواءه، ولولا تنبيه أمه لنسى أن يستغفر أولغا على مضض.

وبين الماضي والحاضر والمستقبل يتحرّك إلياس أبو شبكة في قصيدته (زاوية النظر)، بين قارئ ومخاطَب ومتكلّم تارة من خارج النص ينظر من الأعلى، وتارة من داخله حالا فيه، وتارة يكون هو نفسه النص، واعتماده ضمير الغائب وهو يتحدّث عن نفسه، يُميلُ بنا القول إلى أن الشاعر لم يتلبّس النص غلواء بعد، كأنه يمهّد الطريق للغوص فيه، فانطلق في البداية يتعمّد التعجب وينتشي من هول الشتاء الهادئ الهانئ

[1]- الياس أبو شبكة: غلواء، ص11.

ما أسلم القلب و أصفى السمرا

وأهنأ الشتاء في تلك القرى[1]

وانطلق ينظر إلى غلواء بعد تنبيه أمه له بمرضها، انطلق ينظر إلى نفسه، وكأني بقول أحمد مطر:

صدفة شاهدتُني

في رحلتي منّي إليّ.

مسرعا قبّلت عينيَّ

وصافحت يديْ

قلتُ لي:عفواً.. فلا وقت لديْ

أنا مضطر لأن أترُكَنِي،

باللهِ..

سلِّم لي عليّْ![2]

-فانطلق ألياس ينظر إلى نفسه وهي تحاول النوم، تُرعبها الرّؤى والأوهام، يتحدث عن نفسه بضمير الغائب "الهاء" والفعل الماضي (حاول النوم، في عينيه قلبا يهوى، قلبه، انتقل، يرى، حلمه، جُنّ، أبصر، أهدابه رؤياه..الخ)، ثم فجأة يتنبّه فيعود إلى نفسه وقد خرجت من النص كلّيا، ويستطرد أمرا كان قد قرّره في منذ زمن عندما يرجع إلى نفسه يتحدّى الحكمة الإلهية وينفي العدل عن الإله (أمن العدل خالق الارواح...؟ أمن العدل أن يُرى القلب عطشا...؟ أمن العدل أن تجول عيون...؟، وكأني به يقول: أمن العدل أن تقرّر عنا؟ إن إلياس هنا يحاول أن يرسم الطريق الذي ضمّنه نغمات قصيدته، وهو الثورة على كل ما يقدّسه الدين والمجتمع، يبقى خارج النص يرقب ردّة فعل القارئ، ويرقب نفسه متى يرتدّ إليها ضميره (فتناءت عيناه... وانحطّتا على فلاح...) ثم

[1]- إلياس أبو شبكة: غلواء، ص09.

[2]-ديوان احمد مطر: نسخة pdf، دط، دب، دت، ص142.

مجدّدا يلتفت إلى نفسه وقد غفل عن النص وغلواء، يحدّث نفسه عن الفلاح (طوبى له وطوبى لنفسه...) ويستطرد فلسفة نيتشه و الإنسان الذي يمكن أن يصير إله على نفسه و يقول:

وأرى الله كلما

أُرسل الطرف في السما

إنّ فيها لمن سما

بالتقى صورة الإله[1]

ويبقى إلياس خارج النص يلتفت إلى غلواء يحاول أن يطرحها مشاعر صادقة، وجسدا مثيرا لحبيبة تفرض نفسها عليه، لكنه عجز عن ذلك، لتكون غلواء هنا مقدّسة تأبى أن تُذعِن لرغباته، لذلك قفز إلى داخل النص يُقرئ على القارئ السلام ويطلب منه أمرا يعكس الالتماس من أجل تصديقه لأنه عجز عن نقل الحالة الإنفعالية له نحو غلواء، ويستعمل أفعال الأمر (تصوّر الأزهار، تصوّر النسيم، تصوّر السماء، تصوّر الأعشاب، تصوّر الرابية وانظر)، في محاولة منه لتحفيز خيال القارئ بالفعل "تصوّر" ليرسم صورة غلواء التي يحبّها، لكن القارئ لم تتحرّك مثاراته لعناصر يراها كل يوم ولا تثير فيه شعور مختلفا، ثم عندما لا يجد ملجأ أو مكمنا في قلب القارئ، ينتقل إلى مقابلة مثيرة، ويُحرّك القلب بالصدمة، تلك الفجاءة التي تكسر الروتين وتستجدي النفير، ويسيل في النص كالأفعى، ليرسم وردة الحبيبة، كحبيبة للقارئ النموذجي بالنسبة له، متّقدة الشهوة (جمالها: يحمل على الجنون تشعُر من جسدها المشتعل، تصوّر البركان، تصوّر الموت، تظنّها ساقية تنساب في الزهور، تصوّر المصدور، يطفو الصبا عليه، يشرب)، هذه الجمل الفعلية والأفعال المضارعة والأمر ترسم تلك الحركية الخارجية لوردة وتلك الحركية المتفاعلة معها في النفس، إن قوّة اختيار الفاعل لرسم صورة الفعل مهمّة في النصوص، وتكون قوية ومؤثرة كلّما

[1]-إلياس أبو شبكة: غلواء، ص12.

كانت صادقة، إن تجربة الشاعر مع النساء و الشهوة جعلته يستطيع اختيار الكلمات المناسبة لتقرير الحقيقة ونقل الحالة الانفعالية للشاعر.

ويخرج الشاعر مجدّدا من النص ليخبر القارئ قصة الجغرافيا والتاريخ عن مدينة صور، فيتلبّس بدل النص جغرافيا المكان والزمن، ويسرح بالأفعال الماضية يسرد اسطورة من عاشوا قبله وحكموا (بنَتْهُ، أمسى، أهابوا يقود،كانت، كان، هبّت، ذرَت، لم يبق) ويستمرّ الزمن في التقدّم ليصل إلى زمن كتابته تلك الأسطر في الحاضر نحو المستقبل (ترى البوم، يقتحم النّتن أبوابها، يفترش السوس أخشابها، أبقى الزمان بأسفاره، تبيد صروف الليالي) ويقفز الشاعر إلى النص مجدّدا ليخاطب القارئ (تأمّل تأمّل... خواليَ... لولا "الحبيبة وردة"!)

ومجدّدا يخرج الشاعر من النص لينظر إلى النص وإلى غلواء، يسرد قصة المرض الذي أصابها وسببه ويصف ما رأته ويصرّح بسبب مرضها، ويصف ما رآه عن جسمها من موات (في ليلة تنبّهت غلواء.. —حتى–كأنه أواخر النهار) عبر ثلاث و خمسين شطرا (53 شطر)، ويتقمّص الشاعر شخصية غلواء، والحقيقة أنه يعود بالزمن إلى رُآه الأول

في ليلة شديدة الغسوق

تذكّرت حياتها في "الزوق"...–حتى–رؤيا كأنّما هي المرتكبة[1].

يخرج مجدّدا لينظر إلى نفسه وهي تبكي حرقة وندما، ليعبّر عن نفسه دائما بضمير الغائب "الهاء" والفعل الماضي (آلمته ذكرى، عينيه، أمسه، حاول النوم، جاورت عينه، نبا عن فراشه، أيقظته، تراءت له، بكى، مضى قال، حلّ بالليالي، عاثت بها)، ثم يعود إليه مرّة أخرى ليعاتب نفسه من خلال عينه في النص (طرحتك السماء احتجب) ثم يخرج من النص كلّيا، يحمل في قلبه وزره، ويتّجه نحو خِدر غلواء لتتحدّث هي بنفسها (فأطلّت قالت).

[1]– إلياس أبو شبكة: غلواء، ص20–21.

من خلال ما سبق يتّضح أن اللغة التي استعملها الشاعر إنما كانت من أجل إخفاء ما يريد إخفاءه، لكنها صادقة ولا تكذب، فكشَف عن من غير وعي منه موضوعات ترامت بين الرموز الكثيرة، تكشف عن ذلك التمرّد والتحدّي والصراع اللامتناهي بين الإنسان ورغباته، بين الإنسان وجشعه، وتلك المشاهدات والرؤى التي شيّدت معمار القصيدة، إلياس أبو شبكة كان متأثرا بأمر جعله يبني هذه المنشأة، أمور رآها في الماضي وكسرت الكثير من القيم التي كان يؤمن بها في صغره.

02-02-الفراغات:

وحتى لا نقع في زلل الدراسة، كان من المهم علينا ونحن نطوف بالقراءة أن نصطدم بتلك الفراغات/البياضات التي تفرض نفسها وتكسر أفق انتظارنا أو توقعنا، فننظر إليها على أساس أنها عالم مخفي آخر تركه الشاعر لنفسه لأنه –ربّما–يحمل دلالة الحقيقة، و تركه للقارئ عمدا ليثير فيه حماسة البحث عنها، هذه البياضات عند "آيزر" من "معطيات الخلل في النص التي ينبغي على القارئ أن يتمّمها ويملأها... لكي يربط بين الأجزاء غير المترابطة"[1].

ولا يمنعنا قول رزوق فرج رزوق: "إن الذي استجته أن الشاعر إن كان قد أحرق من "غلواء" شيئا، فقد أحرق أبياتا كانت من الشعر في مستوى غير عال. ومعظمها مما نظمه في زمن مبكّر من حياته وبسرعة، فقد بدأ نظم "غلواء" عام 1926 و أتمّها عام 1932 ونشرها عام 1945، وفي هذه المدة الطويلةالفاصلة بين نظمها ونشرها نمت شاعريّته، وصار ناقدا أدبيا حريّا بأن ينظر إلى شعره بعين الناقد البصير فينقذح بعضه ويحذف البعض الآخر"[2].

والسؤال الذي يطرح نفسه هنا: لماذا أقرّ إلياس في غلواءه ما لا يمتّ لغلواء الفتاة التي أحبّها ونظم من أجلها القصيدة، فقد تحدث عن التاريخ وعن المدينة والفلاح والقصيدة، و طغت عليها مشاعر التحدي والتمرّد

[1]–غسان السيد: نظرية التلقي والنقد العربي الحديث، مجلة الأقلام، العدد4، 1998، ص21.

[2]–رزوق فرج رزوق: إلياس أبو شبكة وشعره، منشورات دار الكتاب اللبناني، دب، ط2، 1972، ص176.

على القيم والكنيسة أكثر مما احتلّته غلواءه في غلواء، بالرغم من أنه هذّبها وأقرّ في لقاءاته أن غلواء إنما هي "غلواءان، غلواء القصيدة، وغلواء الفتاة الطاهرة البريئة الحلو العذبة، غلواء الوحي والشاعرية"[1].

وسواء قصد إظهارها وإقرارها أم أخفاها وحذفها، فإنها ظهرت كحلقات من شريط فيلم متقطع أو متناوب وبين الفينة والفينة تَسْوَدُّ الشاشة ثم تضيء عن حلقات مفقودة من تاريخه الماضي، ثم في لحظة تعود لتستمرّ الأحداث كما لو أنها لم تنقطع، وهذا ما نراه عندما سمع الخبر من أمه، ثم راح يتخيّل غلواء ويرسم ملامح حلمه عنها ويصفها وما حلّ بها، حتى قال:

"أو نفَس من صدرها المكروب"[2]

هنا بالذات انقطع البثّ، وتظلّمت الشاشة ثم:

وكانت الظلمة في أشجانِ

والليل فيها كضمير الجاني

ولم يكد من حلمه يفيق

حتى اعتراه خذر عميق

وجنّ في ذماغه العروق

وفجأة عاد البثّ وتستمر رؤياه المزعجة عن غلواء

فأبصر المريضة المحتضرة

مسدولة الذوائب المبعثرة...[3]

[1]-سامي ج خوري وإلياس رحيم: إلياس أبو شبكة في غلواء، ص39.

[2]-إلياس أبو شبكة: غلواء، ص10.

[3]- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

ثم بعد هذا الهمّ الذي أقضّ مضجعه، يستيقظ، وينتقل البث من قناة غلواء والليل إلى قناة الطبيعة والفلاح والأرض والصفاء ونقاء الضمير، ثم يعاوده ذكر غلواء، ويختلط الأمر على القارئ، ليرى غلواء قد أصبحت من شقاءها جميلة، ويختلط أكثر وهو ينظر إلى وردة الحبيبة الطاغية بجسمها، يحاول أن يجد علاقة بين الوصفين والفتاتين، ثم فجأة تتظلم الشاشة وينقطع البث عن بكرة أبيه لينقل القارئ إلى الجغرافيا والتاريخ، ثم ينقطع من جديد ويعود إلى غلواء ويستذكر الظلام والظلماء وشقاوة الجسم وشؤم المعصية، ثم وبعد أن يطلع فجر اليوم الأول الشتوي الهانئ، يقرر زيارة غلواء، خلال تلك التقطّعات تتحرّك الأفعال مُثْبِتةً، متجدّدة، ناقلة لصراع نفسه مع نفسه ومع عالمه المحسوس.

إن البياضات التي سكنت على مستوى القصيدة تعبير عن حذف، وسواء أكان مقصودا أم لا، فإنها غيّرت وتيرة استرسال القارئ في القراءة والفهم، وتغيّرت بموجبها زاوية النظر بالنسبة للشاعر والقارئ على حدّ سواء، بل صار تحرّك الشاعر فيها ضرب من العبث، ينتقل انقالة عجيبة من ألم الروح إلى المدينة ليسرح متجوّلا في ماضيها وخرائب قصورها الشاهدة على موات حياتها، وأهم البياضات التي أحدثت رجّة عنيفة هي تلك التي انطلق يحكي فيها عن وردة المشتعلة

ورغبت غلواء أن تزورا

أم الجدود الأقدمين صورا

فسافرت يخفرها الفَتاء

وحسنه–تباركت غلواء

.....

.....

فينيقيا و مجدها المشيّد[1]...الخ

فهذه الانتقالة العجيبة افسدت تلك اللذة التي حصلت من رؤية جسد وردة، وفي لهفة استقرّت عينا القارئ على غلواء ينتظر من الشاعر متى يكشف ذلك الحجاب عن جسد اسمها الذي رسم عنوان القصيدة عن الحب الذي سيطغى على عوسج وردة الحبيبة، لكنه قفز من غير دعوة إلى الماضي السحيق، نحو تاريخ فينيقيا ومجدها المشيّد، يتسلق أطلالها وأشجارها وجبالها، ويتخطّى عوسجها وأشواكها، ويزور قبر أميرها ومُلاّكها ويستدفء بنار يهوذا وأورشليم، ليصل مجددا إلى وردة لا إلى غلواء، فلم فعل ذلك؟ لماذا كل هذه الرحلة؟

إن تحوّل غلواء من الفتاة أولغا نحو القصيدة الثائرة، سبب كاف ليجعل الشاعر ومن غير وعي منه يحافظ على الأشطر الجميلة والبديعة التي تكلّمت عن المدينة، فكان عليه أن ينظر إلى التاريخ العربي المجيد الزائل، ذلك الذي وبالرغم من مواته ما تزال خرائبه تملأ أركان المدينة والثقافة العربية والقصيدة التقليدة، لقد أراد الشاعر أن يَلفِت النظر نحو الخرائب ليقول من غير وعي أنه آن الأوان لإصلاح المدينة والتخلي عن التراث الذي يمنعنا من التقدّم، ذلك الذي ما يزال يتحكّم في طريقة التفكير والمعتقد ولا يستطيع أن يبني أو يعيد بناء مجده الزائل، يريد أن يقول أن التجديد لا يحتاج إلى إعادة استصلاح أو تمسك بالرفات والرّجمات والأجمات، بل إلى ثورة على القيم والكنسية التي تبني خرائبها في العقول.

كأن الشاعر يريد أن يؤكّد على فكرة أن القصر الخرب الذي هو رمز المدينة قد بُعِث من جديد بقوة وردة البغي بقوة الجنس، بقوة الحياة، بقوة الشباب الذي لا يشكّل الكبت الجنسي عائقا له أمام إطلاق كل طاقاته يؤكّد بالمقارنة على فكرة الحضارة الغربية المتحرّرة من كل قيد في مقابل تلك التي ما تزال تتغنى بمجدها الزائل، يؤكّد تلك الإباحية التي يريدها الشباب الجامح وبكل ما أوتي من قوة، تلك الغطرسة الإنسانية التي لا تعبر سوى عن

[1]- إلياس أبو شبكة: غلواء، ص14-15.

الجشع والجنس والبحث عن المتعة، متناسيا بقوة الشهوة أسطورة سدوم التي ذكرها فيما بعد كنتيجة عن التمادي في الخيانة.

-الثورة على القديم، الثورة على القيم، الإغترار بالآخر، البحث عن الجنس، البحث عن القوة، الرغبة في الحياة،كلها حدثت في ذلك المنعرج اللاواعي، وتلك القفزة المُنْكَرَة من طرفه ومن طرف القارئ، في ذلك الشرخ الذي قصم ظهر القصيدة.

خلاصة الفصل التطبيقي:

لقد اتضح في الأخير أن النص "غلواء" نص زئبقي بامتياز، ليس من حيث ما أراد أبو شبكة إقراره أو قصَده عمدا، بل من حيث الموضوعات التي انسابت تسيل من موضوع واحد أو اثنين حسبه (غلواء الفتاة وغلواء القصيدة)، واتضح أن تلك النظرة السوداوية من طرفه نحو المجتمع ونحو نفسه، وذلك التمرّد على القيم، ما هو إلا شعار ظاهري يعبّر به عن سخطه وانزعاجه عما آلت إليه أوضاع المجتمع العربي الذي دمّرته البلدان المتطورة إنْ من حيث بنيته الفوقية وإنْ من حيث بنيته التحتية، لقد كان يحاول أن يستخرج مكبوته الذي تراكم عبر سنين من البؤس والحرمان ومشاهدة أمه وأخته تعانيان تحت وطأة الحاجة والمذلّة والمرض، وما غلواء إلا مزيج بين عدة مؤثرات تراكبَت لتشكّل معمار قصيدته، يمكن أن نقول أنها القطرة التي أفاضت الكأس، لكن في دواخلنا أنها مجرّد بيدق يخفي تحته حزنه العميق الحقيقي، وحشرجة بكائه الباكي، مجرد عنوان يحاول فيه أن يبدوَ به قويا وغير مبالٍ وأنه لايستسلم لليأس، لكنه في الحقيقة كطفل صغير ما يزال يبكي من شدة الألم، مجرّد طفل جرّت عليه اللحظة الأولى ردّ فعل ما يزال يتحرّك داخله إلى اليوم، يقف على حِمم وحَمم تلتظ تحت وفوق سعير من الفوضى والصراعات.

واتضح لنا أن الموضوعاتية منهج قادر على مدّ سلطة يده انطلاقا من طرف ضئيل في العمل الأدبي ليحتل جزءً من اللحظة الأولى التي سالت كلمات وشيفرات مبهمة من لسان المبدع وهو لا يلقي لها بالا.

خاتمة

الخاتمة:

لقد كانت الموضوعاتية كمنهج وكممارسة نقدية من بين المناهج التي استطاعت أن تقرأ النص في تكامل بين الداخل والخارج، وأن تنظر إلى المبدع من خلال نصه، بل تنظر إلى تشكّل روح الإبداع فيه منذ مراحله الأولى، ورغم أنه منهج لم يلاق قبولا واسعا مقارنة ببقية المناهج الأخرى، وخاصة في وسط الساحة النقدية العربية بسبب الجدل الواسع حول المفهوم وتضارب الآراء حول المصطلح وعدم تبيّن حدوده التقنية، إلا أنه استطاع بفضل رواده الذين أبَوْ إلا أن يدافعوا عنه وأن يُثبِتوا مصداقيته من أمثال غاستون باشلار، وجون بيار ريشار، جون بول ويبر ... وغيرهم من استطاعوا أن يؤثّروا على النقاد العرب، -استطاع بفضلهم- وبفضل إجراءاته المرنة التي انتقاها من مختلف المناهج والفلسفات أن يثبت نجاعته وأن يضع النقاط على الموضوع الذي اهملته باقي المناهج.

وظهر النص الجميل "غلواء" وهو يحكي قصة حبّ عفيف طاهر، أنه نص يحمل في ثناياه صراعات وتمرّدا من قبل الشاعر، وتبيّن أن غلواء التي ذكر في معرض حديثه أنها حبّ حياته هي في الحقيقة تعبير عن التمرّد على القيم، دعوة إلى التحرّرية، دعوة إلى تخطي عقبة العبودية للماضي واللحاق بركب الغرب المتحرّر، هي تعبير عن القصيدة التي أرادت أن تتحرّر عن قيود العمود.

من خلال إجراءات النقد الموضوعاتي تمظهرت حقيقة غلواء التي كانت في الأصل تحريف عن اسم "أولغا"عشيقة الشاعر، حيث ظهر أنها تتحوّل في النص باستمرار، فهي الفتاة، وهي القصيدة، وهي الكنيسة، وهي الأرض والمدينة، وهي نفس الشاعر، وهي الجمود العربي، وهي المنغصات المجتمعية والقيود التي تفرضها العادات، تتحوّل باستمرار، وتتشظّى وتتمرّد عن الأصل الذي هو الأم.

تبيّن من خلال القصيدة أن العالم المحسوس أو العالم الواقعي هو مصدر الإبداع، أما الجمالية والشعرية فإضافة إلى قدرة المبدع الفطرية هي قدرته على رسم الواقع بصورة قد تناقضه كلّيا، وما نرى أنه عشق عفيف من طرف إلياس لغلواء هو في الحقيقة تعبير عن عدم تقبّل ذلك الجسد المنغلق على ذاته والمكبوت.

استطاع الشاعر أن يرسم الأوضاع الاجتماعية التي كانت سائدة في زمنه، حيث الدمار والمرض والطبقية وصراع القيم ومحاولة طمس الهوية من قِبل المستعمر الذي تمظهر على شكل "وردة الحبيبة"، وهي بدورها تمثّل الجنس والتحرّرية وطمع الإنسان في العيش و الاستمتاع بالحياة ولو كان على حساب التعدّي على الأخلاق.

استطاعت اللغة في القصيدة تصوير الجانب الجشع من الإنسان، ذلك الجانب الذي يريد أن يمتلك ويسيطر على كل ما يريد ولو عنى ذلك التمرّد والتنصّل من كل القيم التي يؤمن بها.

من خلال التصنيف والإحصاء ظهر أن للشاعر نظرة تشاؤمية، فالمعجم اللغوي كان حافلا بالسوداوية واليأس كما أن ما رسمه الشاعر كان مما تراكم في ذهنه من صور وذكريات، وظهر ذلك في اعتماده على الوصف بكثرة والأفعال الماضية.

الفراغات التي كانت في نص غلواء و مهما كانت حذفا إلزاميا من قبل الشاعر لأنها ربما لم تكن في المستوى البلاغي حسب قول رزوق فرج رزوق، إلا أن الأمر ظهر عكس ذلك، لقد كان الشاعر يريد أن يؤكّد على فكرة أن القصر الخرب الذي هو رمز المدينة قد بُعِث من جديد بقوة وردة البغي، بقوة الجنس بقوة الحياة، بقوة الشباب الذي لا يشكّل الكبت الجنسي عائقا له أمام إطلاق كل طاقاته، يؤكّد بالمقارنة على فكرة الحضارة الغربية المتحرّرة من كل قيد في مقابل تلك التي ما تزال تتغنى بمجدها الزائل، يؤكّد تلك الإباحية التي يريدها الشباب الجامح وبكل ما أوتي من قوة، تلك الغطرسة الإنسانية التي لا تعبر سوى عن الجشع والجنس والبحث عن المتعة.

كانت اللحظة الأولى التي حدّدت بوادر الإبداع للشاعر هي صورة الأم التي كان إلياس أبو شبكة يراها دائما وهي تشقى من أجل لقمة العيش بعد وفاة والده، تلك الصورة التي بقيت مترسّخة في ذهن الشاعر كانت تختفي تحت عباءة اللغة، وقد عرضها الشاعر في القصيدة على شكل رموز.

غلوائية الشاعر إلياس أبو شبكة تعبير عن تكشّفات تتملّص عن ذاته، حيث تُعتَبَر غلواء القصيدة مزيجا من الرغبات والمكبوتات التي يريدها وينكرها الشاعر في الوقت نفسه، تحكي صراع الجسد والروح، وقصّة الإنسان وصراعه مع الإيمان والأديان.

المصادر والمراجع

-قائمة المصادر والمراجع

-الكتب العربية:

- ابراهيم خليل: بنية النص الروائي، الدار العربية للعلوم ناشرون ومنشورات الإختلاف، لبنان، ط1، 2010.
- ابن دريد: جمهرة اللغة، ج3، مكتبة المثنى، بغداد،دط، دت.
- ابن منظور: لسان العرب، دار الكتب العلمية، دت،دط.
- ابن منظور: لسان العرب، الدار المصرية للتأليف والترجمة، دط، دت.
- أحمد حيدوش: إغراءات المنهج وتمنع الخطاب دراسة نقدية، دار الأوطان، الجزائر،ط2009،1.
- أحمد حيدوش: شعرية المرأة وأنوثة القصيدة قراءة في شعر نزار قباني، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق دط،2001.
- إلياس أبو شبكة: غلواء، مؤسسة هنداوي للتعليم و الثقافة، مصر، دط، 2014.
- الإمام عبد الفتاح إمام: معجم ديانات وأساطير العالم، مج3، مكتبة مدبولي، القاهرة، دط، دت.
- آن موريل: النقد الأدبي المعاصر مناهج اتجاهات قضايا، تر:ابراهيم أولحيان ومحمد الزكراوي، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط1، 2008.
- انريك اندرسون امبرت: مناهج النقد الأدبي، تر: الطاهر مكي، مكتبة الآداب، القاهرة،دط، 1991.
- أنطونيوس بطرس: الأدب تعريفه أنواعه مذاهبه، المؤسسة الحديثة للكتاب، طرابلس-لبنان، دط، 2005.
- إيمان يوسف بقاعي: إلياس أبو شبكة والفردوس المشتهى، دار الكتب العلمية، بيروت-لبنان، دط، دت.
- بطرس البستاني: محيط المحيط، مكتبة لبنان ناشرون، مطابع تيبو براس، 1993.
- بول ريكور: في التفسير محاولة في فرويد، تر: وجيه أسعد، أطلس للنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 2003.

- تزفيطان تودوروف، نقد النقد، تر: سامي سويدان وليليان سويدان، دار الشؤون الثقافية العامة، العراق، ط2 1996.
- ج.ب.براون و ج.يول: تحليل الخطاب، تر: لطفي الزليطني ومنير التريكي، جامعة الملك سعود، الرياض، 1997.
- جان ستاروبنسكي: النقد والأدب، تر: بدر القاسم، مر:انطوان المقدسي، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، دط، 1976.
- جبور عبد النور: المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، لبنان، ط2، 1984.
- جبور عبد النور: معجم عبد النور المفصل غربي فرنسي، ج2، دار العلم للملايين، بيروت، دط، دت.
- جميل جبر: إلياس أبو شبكة شاعر الحب، دار الجبل، لبنان، ط1، 1993.
- جميل حمداوي: المقاربة النقدية الموضوعاتية، مؤسسة المثقف العربي، دب، ط1، 2015.
- جورج غريب: إلياس أبو شبكة، دراسات وذكريات، دار الثقافة، بيروت، ط2، 1986.
- جوزف لبُّس: الحب والموت من منظور السيرة الذاتية بين مصر ولبنان، دار المشرق، بيروت، ط1، 2009.
- جوزيف كورتيس: مدخل إلى السيميائية والخطابية، تر: جمال خضري، منشورات الإختلاف، الجزائر، 2007.
- حسنى نصار: صور ودراسات في أدب القصة، مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة، 1977.
- حسين السعيد تروش: مفهوم الشعر وتجلياته عند محمود درويش، مركز الكتاب الأكاديمي، عمان، ط1، 2016.
- حسين فهد: المكان في الرواية البحرينية دراسة نقدية، فراديس للنشر والتوزيع، دب، ط1، 2003.

- حميد لحميداني: بنية النص السردي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، الدار البيضاء-المغرب، دط، 1993.
- حميد لحميداني: سحر الموضوع عن النقد الموضوعاتي في الرواية والشعر، مطبعة آنفو برانت، فاس المغرب، ط2، 2014.
- د.اي. شنايدر: التحليل النفسي والفن، تر: يوسف عبد المسيح ثروة، دار الحرية للطباعة، بغداد، دط، 1984.
- دانييل بريجيز: مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، تر: رضوان ظاظا، عالم المعرفة، الكويت، 1997.
- دومينيك مونقانو: المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب، تر: محمد يحياتن، منشورات الاختلاف، ط1، 2005.
- رامان سلدن: النظرية الأدبية المعاصرة، تر: جابر عصفور، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، دت، دط.
- رزوق فرج رزوق: إلياس أبو شبكة وشعره، منشورات دار الكتاب اللبناني، دب، ط2، 1972.
- رشيد بن مالك: قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص، دار الحكمة، الجزائر، دط، 2000.
- ريمون الطحان: مصطلح الأدب الانتقادي المعاصر، دار الكتاب اللبناني،ط2، 1984.
- سامي ج خوري و إلياس رحيم: إلياس أبو شبكة في غلواء، دار مكتبة الحياة، بيروت،دط،دت.
- ستانلي هايمن: النقد الأدبي ومدارسه الحديثة، تر: إحسان عباس، ج2، دار الثقافة، بيروت، ط3،1978.
- سعيد بنكراد: شخصيات النص السردي، دار رؤية للنشر و التوزيع، مصر، دط، 2016.
- سعيد بوخليط: غاستون باشلار نحو نظرية في الأدب، دار الفارابي، بيروت لبنان،ط1، 2011.
- سعيد علوش: النقد الموضوعاتي، شركة بابل للنشر والطباعة، الرباط، المغرب، ط1، 1989.

- سمير حجازي: معجم المصطلحات اللغوية و الأدبية الحديثة، دار الراتب الجامعية، دت، دط.
- سمير سعيد حجازي: مناهج النقد الأدبي المعاصر بين النظرية والتطبيق، دار الآفاق العربية، القاهرة، ط1، 2007.
- سيد البحراوي: البحث عن المنهج في النقد العربي الحديث، دار الشرقيات للنشر و التوزيع، القاهرة، ط1، 1993.
- سيزا قاسم: بناء الرواية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط1، 1984.
- طراد لكبيسي: مدخل في النقد الأدبي، دار البازوري للنشر والتوزيع، الاردن، 2009.
- عبد الرزاق الأصفر: المذاهب الأدبية لدى العرب، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 1999.
- عبد الكريم حسن: المنهج الموضوعي نظرية وتطبيق، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، دب، ط1، 1990.
- عبد الكريم حسن: الموضوعية البنيوية دراسة في شعر السياب، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر،بيروت، دط،1983.
- عبد اللطيف شرارة: إلياس أبو شبكة، دار بيروت للطباعة و النشر، بيروت، دط، 1982.
- عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية، دار الغرب للنشر و التوزيع، الجزائر، دط، 2005.
- عز الدين اسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي، دار النص للطباعة، القاهرة، ط2، 1968.
- عز الدين اسماعيل: التفسير النفسي للأدب، دار غريب للطباعة، القاهرة، ط4، دت.
- عمار زعموش: النقد الأدبي المعاصر في الجزائر قضاياه و اتجاهاته، مطبوعات جامعة منتوري قسنطينة، الجزائر، 2000\2001.
- فؤاد أبو منصور: النقد البنيوي الحديث بين لبنان و أوربا، دار الجيل، بيروت لبنان، ط1، 1985.

- الفيروز أبادي: القاموس المحيط، ج3، دار العلم للجميع، بيروت، دط، دت.
- كامل عويد العامري: معجم النقد الأدبي، تر و تحرير: كامل عويد العامري، دار المأمون للترجمة و النشر، بغداد، ط1، 2013
- لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت لبنان، ط1، 2002.
- مجدي وهبة: معجم مصطلحات الأدب،مكتبة لبنان، بيروت، 1974.
- مجمع اللغة العربية: المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، مصر،ط4، 2004.
- مجموعة من المؤلفين: مقدمة في المناهج النقدية للتحليل الأدبي، تر: وائل بركات وغسان السيد، مطبعة زيد بن ثابت، دب، 1994.
- محمد الدغمومي، نقد النقد، منشورات كلية الآداب بالرباط، مطبعة النجاح الجديدة، البيضاء، ط1،1999.
- محمد العمري: تحليل الخطاب الشعري في البنية الصوتية، المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء بيروت،ط1،دت.
- محمد بن عبد الله الخرشي: شرح مختصر خليل للخرشي، حاشية علي العدوي، ج1، دار الفكر للطباعة، بيروت، دط، دت.
- محمد حسن عبد الله: مداخل النقد الأدبي الحديث، الدار المصرية السعودية للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، دط، 2005 .
- محمد زكي العشماوي: قضايا النقد الأدبي، دار النهضة العربية، بيروت لبنان، 1979.
- محمد عبد المنعم خفاجي: نقد الشعر لأبي فرج قدامة بن جعفر، دار الكتب العلمية، لبنان، دت.
- محمد عزام: وجوه الماس البنيات الجذرية في أدب علي عقلة عرسان، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1998.

- محمد عناني: معجم المصطلحات الأدبية الحديثة، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، لبنان، ط1، 1996
- محمد غنيمي هلال: الأدب المقارن، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، دط، 2004.
- محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار العودة، بيروت، ط3، 1987.
- محمد فكري الجزار: العنوان وسميوطيقا الاتصال الأدبي، الهيئة المصرية للكتاب، دط، 1998.
- محمد مرتاض: الموضوعاتية في شعر الطفولة الجزائري، ديوان المطبوعات الجامعية، 1993.
- منير العجي: مدينة صور في سجلات العهد القديم، ملف pdf، دب، دط، دت.
- نبيل أيوب: نص القارئ المختلف و سميائية الخطاب النقدي، مكتبة لبنان ناشرون، دط، دت.
- نبيل راغب: موسوعة النظريات الأدبية، الشركة المصدرية للنشر لونجمان، بيروت، ط1، 2003.
- نجيب العوفي: ظواهر نصية، عيون المقالات، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1992.
- يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، دار العربية العلوم ناشرون، لبنان، منشورات الاختلاف، الجزائر،ط1، 2008.
- يوسف وغليسي: النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية، اصدارات رابطة إبداع الثقافية دط، دت.
- يوسف وغليسي: مناهج النقد الأدبي، جسور للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2007.

-الكتب الغربية:

- .A.J. Greimas, J. Courtés: Sémiotique Dictionnaire raisonné de la théorie du languge, Hachette Supérieur, imprimé en France, Edition n:06-2006, p394
- Dictionnaire Encyclopédique. Quillet. paris. Edition1979. p6867
- Larousse. dictionnaire de français. bourdas. France. 2004. thème. p421
- Petit Rober dictionnaire de la langue française. paris. 1992. p1957.
- . Le petit larousse,France , 1998 thème, p1006

المجلات العلمية:

- ميشيل كولو، النقد الموضوعي، تر: غسان السيد، مجلة الأدب الأجنبية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، العدد 93، شتاء1997.
- فاطمة هرمة: النقد الموضوعاتي الماهية والتشكل، مجلة الخطاب، المجلد 15، العدد01، جانفي 2020.
- غسان السيد: نظرية التلقي والنقد العربي الحديث، مجلة الأقلام، العدد4، 1998.

-الرسائل الجامعية:

- حفصة بوطالبي:عالم أبو العيد دودو القصصي، دراسة موضوعاتية، (مخطوط) رسالة ماجستير، جامعة الجزائر.
- حليمة خليفي، إشكالية المنهج في تجربة محمد بنيس النقدية(الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاته نموذجا)، مذكرة ماجستير تخصص النقد الأدبي جامعة فرحات عباس سطيف، الجزائر، 2010-2012.
- محمد السعيد عبدلي: البنية الموضوعية في عوالم نجمة لكاتب ياسين، أطروحة دكتوراه، الجزائر، 2008/2007.
- نجاة بشير: المنهج الموضوعاتي في نقود الجزائريين محمد مرتاض من خلال شعر الطفولة، مذكرة ماجستير، جامعة ابو بكر بلقايد، تلمسان،2014-2015.

-المؤتمرات العلمية:

- خميس هلال العريفي، المصطلح النقدي وإشكالية التأسيس، مؤتمر واقع الدراسات النقدية العربية الحديثة، مؤتمر النقد الدولي2013،14،جامعة إربد، الأردن، عالم الكتب الحديث، 2014.

-المواقع الإلكترونية:

- المعاني الجامع، تعريف ومعنى راعى ورعىwww.almaany.com

- جميل حمداوي: المقاربة الموضوعاتية في النقد الأدبي، مجلة ندوة الإلكترونية.

www.arabicnadwah.com/articles/muqaraba-hamadaoui.htm

- جوزف لبُّس: منهج النقد الموضوعاتي في البحث عن النغم الضائع، ملفPDF، موقع محمد أسليم الجمعة-08-08.

- شيتر رحيمة: النقد الموضوعاتي وقراءة النص قصيدة نخاف على حلم لمحمود درويش، ندوة القراءة لمحمود درويش، مخبر وحدة التكوين والبحث في نظريات القراءة ومناهجها، 2009، بسكرة www.univ-biskra.dz

- محمد أسامة العبد: المؤلف والنص النقد الموضوعاتي، غاستون باشلار، الخميس 10جويلية2014.

http://gastonbachelard1.blogspot.com/2014/07/blog-post_501.html

- محمد بلوحي: النقد الموضوعاتي الأسس والمفاهيم، منتديات الدرر. www.dorarr.ws

- www.aslim.ma 2014

فهرس المحتويات

تحليل الخطاب الشعري –قصيدة العهد الأول من ديوان غلواء لالياس أبي شبكة –مقاربة موضوعاتية .

العنوان الصفحة

شكر وتقدير .....
مقدمة.....

الفصل الأول : الموضوعاتية ، الماهية والمصطلح

المبحث الاول : الموضوع و الموضوعاتية..... 08
1– بين الموضوع و الموضوعاتية، مفاهيم 08
1–1– الموضوع..... 11
1–2– الموضوعاتية..... 13
1–3– الناقد الموضوعاتي 17
المبحث الثاني :النقد الموضوعاتي، المفهوم و المصطلح..... 21
1– مفهوم النقد الموضوعاتي..... 21
2– اشكالية مصطلح الموضوعاتية 23
المبحث الثالث :الموضوعاتية، المرجعيات و الرواد 28
1– المرجعية الفكرية 28
2– رواد النقد الموضوعاتي 31
2–1– عند الغرب..... 31
2–1–1– غاستون باشلار..... 31
2–1–2– جورج بولي..... 32
2–1–3– جون بول ويبر..... 33
2–1–4– جون بيار ريشار..... 34
2–2– عند العرب..... 36
2–2–1عبد الكريم حسن..... 36

2-2-2- حميد لحميداني..... 37
2-2-3-أحمد حيدوش..... 38
2-2-4-سعيد علوش.... 40
2-2-5- محمد عزام..... ... 40
المبحث الرابع : المقولات النقدية ، الخصائص و الاجراءات..... 43
1- المقولات النقدية..... 43
2- خصائص النقد الموضوعاتي..... 50
3- الخطوات الإجرائية للنقد الموضوعاتي..... 55
المبحث الخامس :المنهج الموضوعاتي في ميزان نقد النقد..... 58
1- إيجابيات النقد الموضوعاتي 58
2- مآخذ النقد الموضوعاتي 59
خلاصة الفصل الأول..... 63
الفصل الثاني: تحليل نص العهد الأول من ديوان غلواء لإلياس أبي شبكة ، مقاربة موضوعاتية
تمهيد 64
المبحث الأول: القصة و موضوعة العنوان..... 67
1- القصة..... 68
2- موضوعة العنوان 71
المبحث الثاني: البحث عن المعنى..... 76
1- جرد الموضوعات الرئيسة في القصيدة 76
2- التصنيف و دراسة الدلالة....51..... 78
2-1- العوامل/الفواعل ..51..... 78
2-1-1- الشخصيات الرئيسية2 80
2-1- 2- الشخصيات الثانوية..... 92
2-1- 3- العناصر الحسية/الإحساس 94
المبحث الثالث: العلاقة/القرابة السرّية والنواة/اللحظة الأولى 114

1– القرابة السرّية 114
2– النواة واللحظة الأولى..... 116
المبحث الرابع: العمق و المحالة..... .. . 120
1– العمق... .80..... 120
1–1– البنية الغلوائية.... 120
1–2–الدال و المدلول: التحوّل..... 124
2– المحالة..... ... 132
2–1–لغة القصيدة..... 132
2–2–الفراغات..... 139
خلاصة الفصل التطبيقي..... 144
الخاتمة..... 145
قائمة المصادر المراجع..... 148
فهرس المحتويات..... 156

الملخص

ملخص الدراسة:

اختلف مفهوم الموضوع باختلاف الذين تناولوه كمادة تحتاج إلى استقصاءٍ داخل العمل الأدبي، لكنّهم اتفقوا حول أنّ المقاربة الموضوعاتية تبحث في أغوار النص لكشف بؤرته، وتتبّع اللحظة الأولى لتشكله، وإماطة اللّثام عن الموضوع الذي يسعى المبدع إلى كشفه أو إخفائه في النصّ، أو ذلك الموضوع الواعي وغير الواعي الذي يتحرّك في عمل أو أعمال المبدع الواحد.

هذا البحث عيّنة عن مقاربة موضوعاتية، حاولت تتبّع الموضوعات الأساسية في النص الشعري "العهد الأوّل من ديوان غلواء لإلياس أبو شبكة" –على غرار جميع أعماله الأدبية، في محاولة للإجابة عن إشكالية قدرة هذا المنهج على التأقلم مع الجزء والكل على حدّ سواء– وتحديد محاوره وبنياته الدّلالية المتكرّرة، وتصنيف عناصر تفرّعاته الرئيسة وتحوّلاتها، عبر عمليات التجميع المعجمي والإحصاء الدلالي، والبحث عن المعاني التي تحوم حولها، لتكوّن في تجمّعاتها النقطة الحاسمة في تحديد البؤرة الرئيسة واللحظة الأولى التي شيّدت معمار النص/القصيدة عند المبدع.

الكلمات المفتاحية: الموضوع، الموضوعاتية، البؤرة، اللحظة الأولى.