الجمهورية الجزائرية الديموقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة محمد الصديق بن يحي جيجل

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

عنوان المذكرة:

التجربة النقدية عند حاتم الصكر

كتاب "مرايا نرسيس " أنموذجا

مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي

تخصص: نقد حديث ومعاصر

إعداد الطالبتين:

- فطيمة الزهرة جعفري
- مفيدة قنون

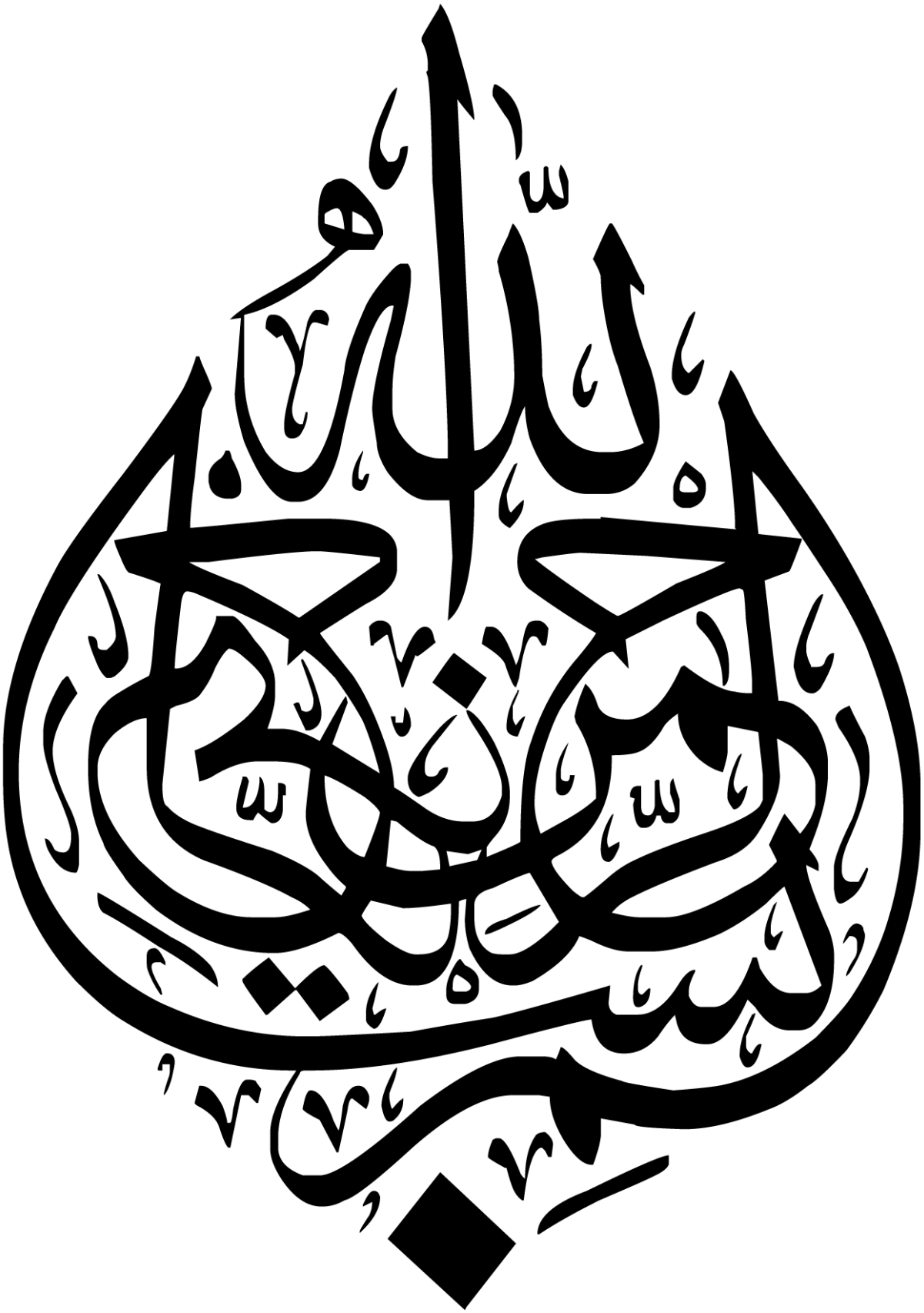
إشراف الأستاذ:

– د. عدلان رويدي

أعضاء لجنة المناقشة:

أ.قندوز مختار	جامعة جيجل	رئيسا
أ.عدلان رويدي	جامعة جيجل	مشرفا ومقررا
أ.فنينش كمال	جامعة جيجل	مناقشا

السنة الجامعية:2023/2022م الموافق ل:1444/1443هـ



إهـــداء وشـــكـــر

الحمد لله عزّ وجلّ الذي منحنا القدرة والعزيمة والإرادة

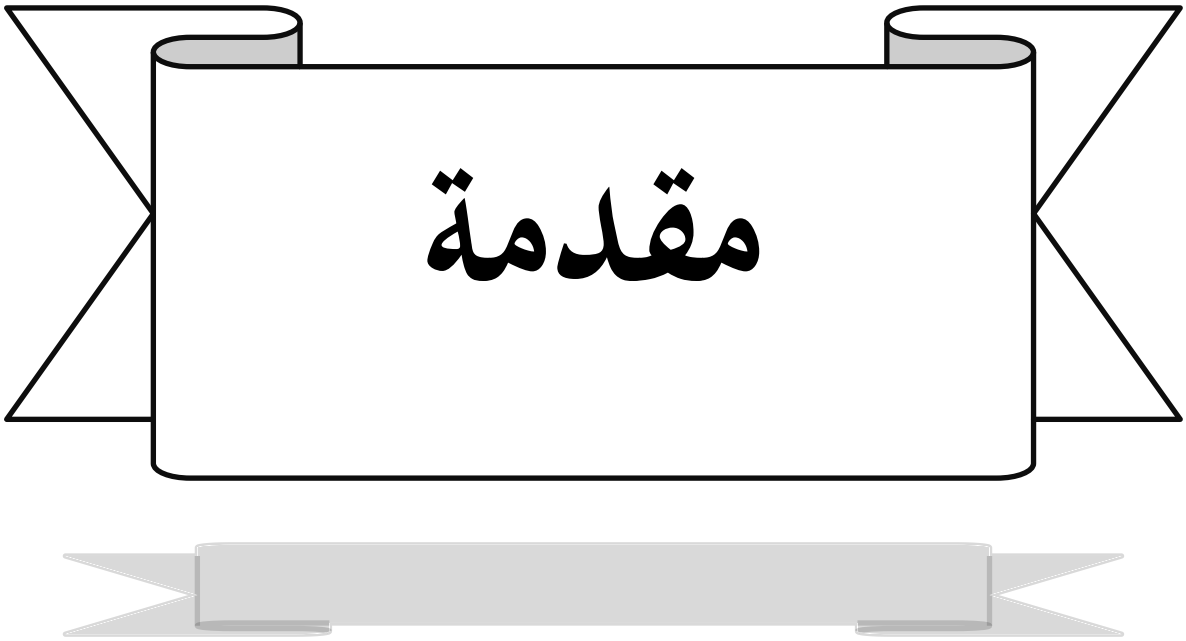
لإتمام مذكرتنا هذه

نتقدم بكل عبارات الشكر والتقدير لأستاذنا الفاضل

"عدلان رويدي" الذي لم يبخل علينا بنصائحه وتوجيهاته

لنا من أجل إخراج هذا العمل الأكاديمي

في أحسن وأبهى حلة له.


مقدمة

مقدمة

نظرا للمكانة التي تبوأها الشعر العربي القديم باعتباره ديوان العرب، وحافظ تاريخهم، فقد سارع العديد من النقاد إلى دراسته والتنقيب عن جمالياته، مما أنتج العديد من المؤلفات حوله، والتي ساهمت في إبراز براعة الشعراء القدامى في نظمه- الشعر-، لكن الملفت في الأمر أن أغلب أولئك النقاد نظروا إليه -الشعر القديم- بنظرة الغنائية التي تسببت في جعله حبيس الذائقة العربية، بينما تجاهلوا الجانب القصصي فيه .

وما يدعو للأسف حقا، أنه رغم دخول البشرية في العصر الحديث، حيث تطورت الحياة وتطور معها الإنسان بأفكاره وطموحه، وتطور النقد الأدبي معه، إلا أن النظرة القديمة لشعرنا العربي بقيت ذاتها، حيث بقي ينظر إليه على أنه شعر غنائي عاجز عن استيعاب عناصر السرد.

لكن ولحسن الحظ ظهر بعض النقاد الغيورين على الشعر العربي قديمه وحديثه، وأخذوا على عاتقهم مهمة النهوض به-الشعر- حيث نقبوا فيه عن المسكوت عنه، واستغلوا أدواتهم النقدية من أجل إثبات عدم قصوره عن استيعاب خصائص السرد، وبالتالي فإن الإشكال الذي نطرحه لخوض غمار هذا البحث هو:

كيف يمكن للشعر العربي الحديث استيعاب عناصر السرد، بدون أن يتخلى عن أصالته، وخصائصه الثابتة التي تجعل منه شعرا؟

وتندرج تحته عدة أسئلة فرعية، نذكر منها:

- **ما الأسباب التي أبعدت الشعر العربي عن طابع الدرامية ؟**
- **ما الدراسة التي اقترحها حاتم الصكر للقصيدة الشعرية الحديثة؟**
- **ما السبيل الذي من شأنه أن يخلق توافقا بين الغنائية والدرامية في ذات القصيدة؟**
- **ما التغيرات التي شهدها الشعر العربي؟**
- **كيف أثر تداخل الأجناس الأدبية على الشعر العربي؟**

- **كيف أثرت الحداثة على الأجناس الأدبية؟**

والدافع الذي حفزنا لاختيار هذا الموضوع الموسوم **بالتجربة النقدية عند حاتم الصكر كتاب: "مرايا نرسيس" أنموذجا** هو الرغبة في المساهمة ولو بالقدر القليل في تثمين مكانة الشعر العربي، لأنه يشكل هويتنا العربية، وأحد مصادرها، وأيضا لنؤكد قدرته على استيعاب عناصر السرد؛ فهو أثر أدبي يختصر الحياة بين ثناياه وما زادنا رغبة فيه، هو اتسامه بالحيوية وبعده عن الجفاف الأدبي، إضافة إلى ذلك قلة الدراسات الأكاديمية التي تهتم بهكذا مواضيع.

واقتضت طبيعة البحث الاستعانة بالمنهج الوصفي التحليلي.

وللإجابة عن أسئلة البحث وإشكالياته كان لابد من وضع خطة بحث سيقت على الهيكل التنظيمي الآتي:

مقدمة وفصلان وخاتمة، فجاء الفصل الأول تحت عنوان: مدخل مفاهيمي حول النقد و مناهجه عرضنا فيه : مفهوم النقد لغة واصطلاحا، ثم تطرقنا إلى النقد الأدبي الحديث عند العرب، ثم عرجنا إلى مناهج النقد الأدبي الحديث وعرفنا بمناهجه السياقية والنسقية، بعدها انتقلنا إلى المناهج القرائية، أيضا تطرقنا إلى تعريف التجربة النقدية، بعد ذلك انتقلنا إلى الفصل الثاني وهو الفصل التطبيقي تحت عنوان: التجربة النقدية عند حاتم الصكر بدأناه بتقديم الكاتب، بعده تقديم الكتاب، ثم تطرقنا إلى العتبات النصية في الكتاب، بعد ذلك انتقلنا إلى أهم القضايا النقدية في الكتاب، حيث تحدثنا عن الشعر والقص، قصائد السرد الذاتي، وقصائد السرد الموضوعي وصولا إلى مقاربة نقدية في كتاب "مرايا نرسيس".

أما بخصوص الخاتمة فقد أجملت أهم النتائج والإجابات التي تعد حوصلة لإشكالية البحث.

وحتى يكون هذا البحث متين الأسس استندنا لعدة مراجع لننهل منها؛ حيث كانت بمثابة الوسيط الذي نقل لنا المعلومات من أجل الوصول إلى الغاية التي نريدها، ونذكر منها: كتاب: القصة الشعرية في العصر

الحديث **"لعزيزة مريدن"**، البنية النصية في النص **"لمحمد زيدان"**، الحداثة في الشعر" **ليوسف الخال"**، أدبيات الخطاب و علم النص **"لصلاح فضل"**، دور الأدب المقارن في توجيه الدراسات في العالم العربي" **لمحمد غنيمي هلال"**، تداخل الأنواع في القصيدة العربية **"لعبد الملك بومنجل"**، إضافة إلى المدونة النقدية التي هي أساس عملنا.

ومثل أي بحث علمي فقد واجهتنا بعض الصعوبات التي لم تحبط عزيمتنا من أجل إتمام ماسعينا له.

ولعل أبرزها: قلة الدراسات السابقة لهذا الموضوع، وضيق الوقت .

وفي الختام نأمل أن يكون هذا البحث إضافة تفيد الباحثين فيما بعد، دون أن ننسى تقديم كامل احترامنا لأستاذنا المشرف الذي وضع كامل ثقته فينا.

يتماشى النقد الأدبي مع الأدب، لأنه يختص بدراسته وتطويره، وجعله أكثر ملاءمة مع الأحداث الحاصلة داخل المجتمع، وكذا مساهمته في تطوير الفكر ورقيه.

وظهور النقد الأدبي قديم قدم الأدب، إذ كان اعتباطيا بسيطا معتمدا على الذوق والسليقة، ولكن بعدها أصبح أكثر منهجية ومعيارية وتوجها خاصة مع بداية العصر الحديث، وذلك بظهور المناهج النقدية التي وضعت أسسا للنقد وشروطا يجب اتباعها فيه.

وفي ذلك يقول "**قصي الحسين**" في كتابه النقد الأدبي:

"فتحديث الأدب أو تطويره، هو الهدف الأول والأخير لحملة الجهود النقدية التي قام بها الأقدمون وسار في إثرهم الآخرون، ولذلك كان يجد الباحث في هذه المسائل كيف يكون الناقد بعامة توأم الأديب أو الشاعر، فإذا انصرف هذا العمل الإبداعي كان ينشق عنه الناقد من أجل التصويب والتصحيح والتطوير والتحديث، حتى بتنا نرى في ملازمة الناقد للشاعر ملازمة الرجل لظله، فكلاهما يعيشان الحركة نفسها من أجل إبداع المعادلة الفنية الجميلة".[1]

ومن المعروف أن التراث الأدبي الذي تركه قدماء العرب وخاصة الشعر، جعل النقاد يولون اهتماما خاصا به (حفز النقاد لدراسته أو التنقيب فيه).

فإذا كان الأدب ينزع في طبيعته إلى اختراق الموجود وتجاوز المألوف لصناعة آفاق جديدة للتعبير والإبداع فإن النقد يتجه اتجاها آخر، إذ يرتبط بالأدب ارتباطا كليا ويعمل عمله معه والمتمثل في تحديد موطن القوة والضعف وتعليلها، ووضع أحكام عليها لذلك يظل النقد أساسا في رقي الحضارات وتطورها.

ونظرا للأهمية التي يتمتع بها عنوان أي عمل أدبي أو نقدي باعتباره البوابة الأولى التي يلج من خلالها المتلقي إلى ثنايا ذلك العمل الأدبي والنقدي، فقد ارتأينا أن نعطي لكل مفردات عنوان مذكرتنا مفهوما، إذ توقفنا

[1] قصي الحسين، النقد الأدبي ومدارسه عند العرب، دار مكتبة الهلال، بيروت، لبنان، دط،2010 ، ص5.

بداية عند مفهوم النقد من حيث الدلالة اللغوية والاصطلاحية، وكذا التفصيل في أهم عنصر يجعل من النقد فاعلا وهو الناقد وكذا المناهج التي سيستعين بها في نقده وعناصر أخرى مهمة في الفصل الأول.

الفصل الأول

1-تعريف النقد:

1- 1لغة:

1-2 اصطلاحا:

1-3 شروط الناقد:

2- النقد الأدبي عند العرب:

3- مناهج النقد الأدبي الحديث:

3-1 تعريف المنهج :

3-1-1 لغة:

3-1-2: اصطلاحا

3-2 المناهج السياقية:

3-2-1 المنهج التاريخي وأبرز أعلامه:

3-2-2 المنهج الاجتماعي وأبرز أعلامه:

3-2-3 المنهج النفسي وأبرز أعلامه:

3-3 المناهج النسقية:

3-3-1 المنهج البنيوي وأهم أعلامه:

3-2-2 المنهج الأسلوبي وأبرز أعلامه:

3-3-3 المنهج السيميائي وأبرز أعلامه:

3-4 المناهج القرائية:

3-4-1 نظرية القراءة والتلقي وإبراز أعلامها:

3-4-2 المنهج التفكيكي وأبرز أعلامه:

4- تعريف التجربة النقدية:

4-1 التجربة لغة:

4-2 التجربة اصطلاحا:

4-3 التجربة النقدية:

1-**تعريف النقد:** يبدو أن هناك تقاطعا من حيث المبدأ بين المفهوم اللغوي والاصطلاحي للفظة النقد.

1-1- لغة:

نلتمس تتعدد المعاني اللغوية الخاصة بها في المعاجم العربية القديمة منها، حيث يعرفها الخليل بن **أحمد الفراهيدي** في **معجمه العين** بقوله: "النقد: تمييز الدراهم وإعطاؤها إنسانا وأخذها، والانتقاد والنقد: ضرب جوزة بالأصبع لعبا"[1]،فالنقد عند الفراهيدي يدل على تمييز الدراهم.

و**ابن فارس** في **معجمه مقاييس اللغة** يقول: "النون والقاف والدال أصل صحيح يدل على إبراز شيء وبروزه من ذلك: النقد من الحافر، وهو تقشره، حافر نقد: مقشر، والنقد في الضرس: تكسره، وذلك يكون بتكشف ليطه عنه"[2]

الملاحظ أن **ابن فارس** قد نحى منحا آخر في تعريفه للنقد، فهو يركز على البروز وإبراز شيء والكشف عنه.

أما **الزمخشري** في **معجمه "أساس البلاغة** "فيقول: "نقد: نقد الثمن ونقده له فانتقده، ونقد الناقد الدراهم: ميز جيدها من رديئها".[3]

أما في **معجم "لسان العرب** "لابن منظور، فقد وردت لفظة "نقد" على النحو التالي:

"النقد خلاف النسيئة، والنقد والنقاد، تمييز الدراهم وإخراج الزيف منها، ونقدت الدراهم وانتقدها: إذ أخرجت منها الزيف، ونقد الرجل الشيء بنظره: اختلس النظر نحوه وناقَدت فلانا في الأمر أي ناقشته، ونقد الشيء نقدا بإصبعه كما تنقد الجوزة".

---

[1] أبو عبد الرحمن الخليل بن أحمد بن عمرو بن تميم الفراهيدي، معجم العين، تح: مهدي المخزومي وإبراهيم السامرائي، دار ومكتبة الهلال (دط)،ج5،(د ت)،ص118.

[2] أبو الحسين أحمد بن فارس، مقاييس اللغة، تح: محمد عبد السلام هارون، دار الفكر للنشر والتوزيع، سوريا، (د ط)،1979، ص467.

[3] أبو القاسم محمود بن عمر الزمخشري، أساس البلاغة، مادة نقد، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1998، ص297.

ووردت في حديث **أبي الدرداء** إذ قال: "إن نقدت الناس نقدوك، وإن تركتهم تركوك، أي إن نقدتهم أو عبتهم قابلوك بالمثل"[1]

والملاحظ من التعاريف السابقة أن كلمة "نقد" تدل على تمييز الدراهم وإخراج الزيف منها.

والفيروز أبادي في معجمه **"القاموس المحيط"** يعرفه بأنه: "خلاف النسيئة وتمييز الدراهم وغيرها كالتناقد وإعطاء النقد"[2]

وكذلك الشأن بالنسبة **لعمر أحمد مختار** في **معجمه "اللغة العربية المعاصرة"**، إذ يعرفه بقوله: "نقد، ينقد نقدا فهو ناقد، والمفعول منقود، نقد مصدر: نقد: فن تمييز جيد الكلام من رديئه، وصحيحه من فاسده".[3]

إذن فالنقد عموما تدور معانيه حول تمييز الجيد من الرديء، وذكر العيوب والنقائص، وإصدار أحكام مختلفة.

1-2 اصطلاحا:

يقترب النقد الأدبي في جوهره إلى المعاني السابقة، وذلك لما تضمنه من تمعن في الآثار الأدبية، وإظهار مكامن الجودة والرداءة فيها.

فهذا ابن سلام الجمحي في كتابه طبقات فحول الشعراء يقول: "وللشعر صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم كسائر أصناف العلم والصناعات: منها ما تثقفه العين ومنها ما تثقفه الأذن، منها ما تثقفه اليد، ومنها ما تثقفه اللسان، من ذلك اللؤلؤ والياقوت لا يعرف صفة ولا وزن دون المعاينة ممن يبصره، ومن ذلك الجهبذة بالدينار

[1] أبو الفضل جمال الدين بن منظور الأنصاري، لسان العرب، مادة نقد، دار صادر، بيروت، لبنان، ط1، (د ت)، ص425، ص426.

[2] أبو طاهر مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز أبادي، القاموس المحيط، تح: أبو الوفاء، نصر الهوريني، مادة نقد، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان ط3، 2009 ص347.

[3] عمر أحمد مختار، معجم اللغة العربية المعاصرة، عالم الكتب، القاهرة، ط1، 2008، ص2264، ص2265.

والدرهم لا تعرف جودتهما بلون ولامس ولا طراوة ولا دنس ولا صفة ويعرفه الناقد عند المعاينة فيعرف بهجرها وزائفها".[1]

إن كلمة نقد هي تمييز لجيد الشعر من رديئه، وقد شاع هذا المفهوم عند النقاد القدامى، وحتى المحدثين فيما بعد ومنهم جمال الدين بن الشيخ الذي نحا منحى ابن سلام الجمحي، إذ يرى بأن "النقد عملية فرز للقطع النقدية الزائفة من قبل الناقد الذي بدوره يستوجب عليه أن يكون نبيها ويتمتع بفراسة تجعله متمكنا من أداء وظيفته الأساسية وهي النقد".[2]

ويقترب قدامة بن جعفر في تعريفه للنقد مع ما ذهب إليه ابن سلام الجمحي فيقول:

"علم تخليص جيد الشعر من رديئه كي لا يتخبط الناس في الشعر، وكي يتفقهوا في العلوم، فقليل من يصيب في فهم الشعر والنقد بين صحة الكلام وصوابه، ثمّ إن تاريخ النقد الأدبي عند العرب صناعة وعلما حافل بالمعلومات، ولابد للناقد من أن يتمكن من أدواته، ويفضل في الناقد أن يلم بالعلوم الأدبية المختلفة، مثل علم الغريب، علم البلاغة، والنحو وأغراض المعاني، علم العروض، الثقافة العامة في الأدب...".[3]

إلى جانب الفراسة والذكاء الذي يجب أن يتمتع بهما أي ناقد حسب ابن سلام الجمحي، يضيف قدامة بن جعفر شرطا آخر وهو الإلمام بالثقافات المختلفة والعلوم الأدبية التي تساعده في عمليته النقدية، وإخراجها في قالب جيد ودقيق.

إن المتتبع لمسار مفهوم النقد وتطوره يدرك بأن مدلولات لفظة "نقد" تباينت حينا واختلفت، وتقاربت أحايين أخرى، وذلك راجع إلى تفكير النقاد وطرقهم الخاصة في وضع مفاهيم تتناسب مع هذه اللفظة، ورغم

[1] أبو عبد الله محمد بن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء، تح: محمود محمد شاكر، دار المدني للنشر، القاهرة، ج1، ط2، 1974، ص52.
[2] ينظر، جمال الدين بن الشيخ، الشعرية العربية، تر: مبارك حنون ومحمد الوالي ومحمد أورانج، دار توبقال، الدار البيضاء، ط1، 1996، ص13
[3] قدامة بن جعفر، نقد الشعر، مطبعة الجوائب، قسطنطنية، ط1، 1302هـ، ص2-9.

ذلك يتفق أغلب النقاد في شيء مهم وهو أن الوظيفة الأساسية للنقد والناقد هو غربلة المؤلفات الأدبية، وتبيان قيمتها، وإظهار مكامن قوتها وجودتها ورداءتها وأثرها الذي ستخلقه في المجتمع.

فيذهب **إحسان عباس** إلى القول بأن: "النقد في حقيقته تعبير عن موقف كلي متكامل في النظرة إلى الفن عامة و إلى الشعر خاصة، يبدأ بالتذوق، أي القدرة على التمييز، ويعبر منها إلى التفسير والتعليل والتحليل والتقسيم خطوات لا تغني إحداها عن الأخرى ،وهي متدرجة على هذا النسق، كي يتخذ الموقف نهجا واضحا، مؤصلا على قواعد جزئية أو عامة، مؤيدا بقوة الملكة بعد قوة التمييز".[1]

أي أن النقد في جوهره إطلاق الأحكام المختلفة على الآثار الأدبية؛ حيث تقوم على التذوق بادئ الأمر بغية الوصول إلى التفسير والتعليل، ثم التحليل والتقويم والتوجيه.

أما **محمد كريم الكواز** في كتابه: البلاغة والنقد، فقد وافق **إحسان عباس** في رؤيته حول النقد، ولكنه نبّه إلى أن عملية النقد الممنهج لا تتحقق عندما تكون الآثار الأدبية شفوية، وبالتالي تغيب نظرة التفحص والتأمل لدى الناقد، على خلاف التذوق والتأثر، ومنه أخر ظهور النقد المنظم إلى غاية ظهور قواعد التأليف التي هيأت الظروف للتمحيص والنظر المحكم فيه.[2]

كما يمكن تعريف النقد الأدبي بأنه: "نشاط إنساني، لكن هذا النشاط مقتصر على الإبداع الأدبي، إنما هو أدب وصفي كما هو معلوم، وليس مدحا ولا قدحا كما يراه بعض الصحفيين ومن جرى مجراهم، ولكنه عملية متشعبة تتناول درس الأثر الفني أو الأدبي وتحليله، وإظهار فضائله وعيوبه، ومواطن القوة فيه ومواطن الضعف اعتمادا على أهم الأصول الفنية والأدوات النقدية المعروفة وعلى الذوق الذي ثقفته الغرة".[3]

---

[1] إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، نقد الشعر من القرن الثاني حتى القرن الثامن الهجري، دار الثقافة، بيروت، ط4،1983، ص5.

[2] ينظر: محمد كريم الكواز، البلاغة والنقد: المصطلح والنشأة والتجديد، دار الانتشار العربي، بيروت، ط1، 2006، ص54.

[3] فائق مصطفى، عبد الرضا علي، في النقد الأدبي منطلقات وتطبيقات، مديرية دار الكتاب للطباعة والنشر، جامعة الموصل، ط1، 1989، ص95.

إن الهدف الأساسي للنقد ليس المدح أو الذم، بل هو البحث والتنقيب عن جماليات الأثر الأدبي وتسليط الضوء على النقائص الموجودة فيه، وذلك من أجل توجيه المبدع إلى درب الكمال الفني الأدبي.

ومنه فالناقد الأدبي المتمكن هو الذي يملك الكيفية والطريقة الصحيحة لدراسة النصوص والتمييز بين الأساليب المختلفة، وذلك بالتركيز على الجمال الفني والإبداعي داخل هذه النصوص[1]،وكذا تسليط الضوء على الإضافات الجديدة للأثر الأدبي وعلى بلاغته، والوقوف على عناصر التفرد والتميز الخاصة بكل مبدع.

ويعرفه سمير سعيد حجازي في قاموس **"مصطلحات النقد الأدبي المعاصر"** بأنه: "شكل من أشكال المعرفة العلمية هدفه إضاءة وتفسير شروط إنتاج الآثار الأدبية، ومهمة الناقد في ظل هذا التعريف أن يقرأ الأثر قراءة لغوية وفنية ويحدد له مكانا داخل نظام الإنتاج الأدبي عن طريق الاستعانة بمفاهيم وفروض علم اللسانيات فالنقد الأدبي يجعل من الآثار مجالا لبحوثه، وهذه الآثار ترتبط ارتباطا وثيقا باللغة، حتى إن لم تكن هذه الآثار لغة في حد ذاتها".[2]

أصبح النقد علم يختص بدراسة الآثار الأدبية، ولغتها الموظفة من قبل المبدع، والتركيز على الجماليات الخاصة به، ذلك يتم عن طريق عودة الناقد إلى علم اللسانيات وربطه بالنقد حتى يصل في النهاية إلى إضاءة العمل الأدبي من كل جوانبه (الضعف، القوة، الفن، الجمال، اللغة، الجودة، الرداءة، النقص).

1-3 شروط الناقد:

تطور النقد عبر الأزمنة والعصور، وتم ذلك بتطور الأدب، وتفكير المبدع، مما جعل الناقد يؤسس لنقد ممنهج يشرح من خلاله ما ذهب النص إليه، بغض النظر عما إذا كان رأيه من رأي المبدع أو مخالفا له.

وحتى يستطيع الناقد الإلمام بمعاني العمل الأدبي المضمرة، أو ما لم يتفوه به المبدع في نصه، توجب توفر بعض الشروط في الناقد، حتى تسير عملية النقد بوتيرة سليمة:

[1] ينظر، محمد منذور، النقد المنهجي عند العرب ومنهج البحث في الأدب واللغة، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، (د ط)،1996، ص14.
[2] سمير سعيد حجازي، قاموس مصطلحات النقد الأدبي المعاصر، دار الآفاق العربية، مدينة نصر، ط1، 2001، ص33.

الموهبة وسعة الثقافة وتنوعها، ودقة الملاحظة، ومعرفة الفروق بين الأساليب الأدبية المختلفة. "يتوجب على الناقد أن يكون دقيق الملاحظة ومعرفة الفروق بين الأساليب المختلفة، ومنه تزيد خبرته ومعرفته بالنصوص المبدعة وبلغتها، وبأصحابها وبثقافاتهم، وتاريخ الأمم، والدين والفلسفة وعلم النفس والاجتماع وبمختلف العلوم الأخرى واللغات، والاطلاع الدائم على الحركة النقدية ومعرفة اتجاهاتها وصراعاتها المفتعلة مع ثقافة عامة تحتضن صاحبها وتزداد اتساعا بمرور الأيام، إلى جانب قراءة النصوص الإبداعية والتصدي لها دراسة وممارسة لتكوين الأدوات النقدية وامتلاكها وتقدير شخصية صاحبها من خلق لغته الخاصة وأسلوبه المميز وغير ذلك".[1]

يتوجب على الناقد الأدبي أن يمارس وظيفته الأساسية بعيدا عن الانحياز لأي رأي معين، إلا أنّه دائما تتواجد حساسيات وردود أفعال سلبية بين النقاد والمبدعين، وهذا ما يسمح بظهور الشك والكراهية بين الطرفين ونشوب خلافات قد لا تنتهي بمجرد انتهاء العملية النقدية وذلك لأن الناقد "يميل إلى مهاجمة الابتكار الأدبي فالأديب متحرر من القيود ما أمكن، يسير حسب ذوقه ما أمكن، والنقاد يتبعون غالبا قواعد متجمدة غير مرنة يريدون أن يطبقوها ولا يخرجوا عنها، وبالتالي لا يمكن للناقد أن يكون أديبا جيدا لأنه مقيد بقوانين وقواعد تمكنه من التحليق في الجو الخيالي الحر الذي يتطلبه الأدب".[2]

يجب على الناقد أن يدرك مهامه الأساسية وواجباته بعقلانية، ويبتعد عن توظيف أهوائه و ميولاته، حتى يكون نقده بناء هادفا يقتدى به، وذلك لا يتأتى إلا عن طريق وضع كل طرف في مكانه الملائم له وهم: المبدع الأدبي أو الأديب، والأثر الأدبي، ويضاف إليهم القارئ كمحلل للعمل الأدبي، بصرف النظر عن مستواه الفكري والعلمي "تكمن مهمة الناقد في كونه يخدم أطراف العملية النقدية برمتها، وهذه الأطراف هي: القارئ أو المتلقي أو المستقبل، والمبدع أو المنشى أو صاحب الأثر، والأثر الإبداعي سواء أكان هذا الأثر شعرا أم نثرا".[3]

[1] فائق مصطفى، عبد الرضا علي، في النقد الأدبي الحديث، منطلقات وتطبيقات، ص 94.

[2] أحمد أمين، النقد الأدبي، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، مصر، (د ط)،2012 ، ص14.

[3] فائق مصطفى، عبد الرضا علي، المرجع السابق، ص96.

وخلاصة القول أن الناقد المتميز المبدع الحاذق والعارف بمهامه وواجباته، عليه أم يوظف توجهاته النقدية ضمن الأطر والقوانين الدقيقة التي تتسم بالعلمية، ويرفض فيها الاعتماد على الانطباعية الوجدانية، ويسعى إلى استنتاج الأحكام العامة والخاصة بناء على النص أو الأثر الأدبي الموجود أمامه.

2- النقد الأدبي الحديث عند العرب:

إن المتمعن في مراحل تطور النقد الأدبي على مدار التاريخ العربي سيتيقن أن النقد في فترة ما قبل التدوين، والتي يمكن تحديدها انطلاقا من العصر الجاهلي وصولا إلى بداية العصر العباسي، كان بسيطا، جزئيا ساذجا، ذوقيا غير دقيق، لا يخضع لشروط ولا لقوانين.

لكن هذا لا ينقص من قيمته في شيء، لأنه كان ترجمة لبساطة وسذاجة البيئة التي نشأ فيها، بل يكفيه شرفا أنه يمثل طفولة النقد العربي وحلقة من حلقات تطوره.

تجدر الإشارة إلى رياح التغيير الخفيفة التي حركت عجلة النقد في العصر العباسيّ، وذلك بعد اطلاع نقاد هذا العصر على مختلف العلوم والأخبار المترجمة عن لغات أجنبية، خصوصا تلك التي جاءت من اليونان.

فظهرت على إثر ذلك بعض محاولات التقعيد للنقد، وقد ترجمت في كتب نقدية على غرار "عيار الشعر" لابن طباطبا، نقد الشعر لقدامة بن جعفر، كتاب الآمدي في الموازنة بين الطائيين...، وغيرها.

أما بحلول العصر الحديث الذي يحدد تاريخ بدايته سنة 1798م، فقد شهد النقد الأدبي حركة نشيطة جديدة وذلك بفضل مجموعة من النقاد الذين سعوا بثقافتهم ونضجهم الفكري إلى إحياء مجد الشعر العربي وتجديده بما يتماشى وتطورات العصر فـ "عادت الحياة تدب في الأدب من جديد، وعاد إليه رونقه وبهاءه وجعل

النقد يستيقظ من سباته، وانهمرت الكتابات انهمارا ملحوظا، وتلاحقت المعارك الأدبية والنقدية بين أنصار القديم وأنصار الحديث".[1]

ويقصد بأنصار القديم أولئك النقاد الذين تبنوا فكرة إحياء وبعث التراث الأدبي القديم من أجل المحافظة عليه، وذلك بالدعوة إلى اتباع شعراء العصر العباسي في نظام القصائد، فكان الشاعر محمود سامي البارودي 1839-1904 أول الملبين لهذه الدعوة حيث أعادنا بشعره إلى العصر العباسي لأنه سلك طريق أبي نواس وأبي فراس والمتنبي في الشعر.

ومن أهم النقاد الذين نادوا بهذا الفكر أحمد حسين المصرفي (ت 1889) وقد دعم موقفه وفكره بتأليفه لكتاب "الوسيلة الأدبية" الذي كان له الفضل في نشر الشعراء القدامى والتذكير بهم، إلى جانب نشر الأشعار التي نظمها البارودي، هذه الأشعار التي تعتبر الشرارة الأولى لحركة البعث والإحياء.

وعن كتاب الوسيلة يقول شكيب أرسلان والظاهر: أن الوسيلة الأدبية للمصرفي بما فيها من شعر البارودي قد أنشأت أكثر من شوقي وحافظ وبعثت الشعر العالي من مرقده وأحيت للأدب العربي دولة جديدة بعد أن كان الناس يظنون أن الشعر هو عبارة عن نكتة، فحركة البعث والإحياء جاءت لتحارب العبثية التي كان يتعامل بها بعض الشعراء في نظم أشعارهم، وأيضا لتعيد قدسية الشعر العربي إلى ذهن المتلقي.

أما أنصار الحديث فيقصد بهم أولئك النقاد الذين تأثروا بالنقد الغربي بسبب الترجمة التي كانت همزة وصل بين الغرب والعرب؛ فحدث اتصال مع مختلف التيارات الفكرية والمناهج النقدية ونتيجة لذلك تكونت فكرة لدى النقاد العرب مفادها الدعوة إلى التجرأ على الشعر القديم والتطلع إلى الجديد مع ضرورة النهل من ثقافة الغرب فهم يرون أن الشعر العربي القديم لم يعد يستوعب متغيرات العصر ولا طموحات وأفكار وأحاسيس الفرد والمجتمع.

[1] إبراهيم عبد العزيز السمري، اتجاهات النقد الأدبي في القرن العشرين، دار الآفاق العربية، ط1، القاهرة، 2011، ص8.

وأهم من مثل هذا الاتجاه نجد مدرسة الديوان التي تأسست على يد كل من عبد الرحمن شكري، عباس محمود العقاد، إبراهيم المازني، وتجدر الإشارة إلى أن كلمة ديوان تعود إلى كتاب الديوان في الأدب والنقد وهو في أصله مجموعة أجزاء أدبية ونقدية ، من تأليف إبراهيم المازني و عباس محمود العقاد.

لقد بدا تأثر رواد هذه المدرسة بالمذهب الرومانسي واضحا خصوصا عندما تعلق الأمر بالتجديد في موضوعات الشعر والتعبير عن الإنسانية والحرية، فهذه المدرسة دعت الشاعر إلى التعبير عن أحاسيسه الصادقة بدل أن يكرس شعره لمدح الأمراء والملوك، إضافة إلى ذلك فقد شجعت على الوحدة العضوية في القصائد التي تقوم على وحدة الفكرة ووحدة الغرض والعلاقة الموجودة بين المعنى والموضوع.

إلى جانب مدرسة الديوان نجد طه حسين وكتابه في الأدب الجاهلي1926، هذا الكتاب الذي يعتبر أكبر تيار نقدي مرّ على النقد العربي الحديث؛ حيث ضمنه قوانين المنهج الشكي الذي نقله عن ديكارت وفلسفته العقلية حيث دعا إلى اعتماد منهج الشك من أجل دراسة الشعر الجاهلي.

إضافة إلى ما يسبق نجد جماعة أبولو التي تأسست سنة 1932 لصاحبها الشاعر الكبير أحمد زكي أبو شادي، وقد كان ضمن هذه الجمعية مجموعة من أعلام الأدباء والنقاد مثل: إبراهيم ناجي، علي محمود طه، علي العنابي أحمد الشايب وكامل كيلاني، محمود عماد، جميلة لعلايلي وصالح أحمد إبراهيم وأحمد شوقي وخليل مطران.

لقد تم إصدار مجلة تحمل اسم هذه الجمعية خصصت لنشر أشعار بعض الشعراء، على غرار أبو القاسم الشابي علي محمود طه، إبراهيم ناجي، كما كانت تشجع الشعراء المبتدئين.

سارت مدرسة أبولو نفس المسار الذي سار عليه رواد جماعة الديوان؛ حيث دعا أصحابها هي الأخرى إلى الثورة على القديم وكسر القيود التي فرضها الشعر الكلاسيكي سواء على الشكل أو المضمون.

شهد العالم العربي تطورا وتحولا ملحوظا في النقد الأدبي، وهذا من خلال الانفتاح على الثقافات الغربية التي أسست وعملت على تقنين النقد الفطري، الذوقي، فأصبح بذلك يَنبني على أسس عقلية مقنعة تتصف بالعلمية.

من هنا ظهر ما يسمى بمناهج النقد الأدبي بدءا بالمناهج السياقية النسقية، نظريات القراءة.

وهذا ما سنذكره تدريجيا باختصار فيما بعد.

3- مناهج النقد الأدبي الحديث:

3-1 تعريف المنهج:

3-1-1 لغة:

اقتربت المفاهيم حول لفظة منهج فهي مشتقة من الفعل "نهج"، وقد ورد هذا الفعل في الكثير من المعاجم العربية على اختلاف زمنها القديم والحديث، وعلى رأسها معجم العين للفراهيدي، ومعجم لسان العرب لأبن منظور.

عرفه الخليل بن أحمد الفراهيدي بقوله: "طريق نهج: واسع واضح، وطرق نهجه، ونهج الأمر وأنهج لغتان أي وضح ومنهج الطريق: وضحه والمنهاج: الطريق الواضح والنهجة، الربو يعلو الإنسان والدابة".[1]

أما ابن منظور في معجمه لسان العرب فيعرفه بقوله: "نهج: طريق بين واضح وهو النهج، والجمع نهجات ونهج ونهوج وسبيل منهج، كمنهج الطريق وضحه والمنهاج كالمنهج"[2]،كما وردت في القران الكريم، وذلك في قوله تعالى: "لكل جَعَلنَا منكم شرعة ومنهاجا".[3]

---

[1]أبو عبد الرحمن الخليل بن أحمد بن عمرو بن تميم الفراهيدي، معجم العين، دار الرشيد للنشر، ج 3، (د ط)، (د ت)،1981، ص3.

[2]أبو الفضل جمال الدين بن منظور الأنصاري، لسان العرب، مادة نهج، دار الأحياء، التراث العربي للطباعة والنشر والتوزيع، ج14، ط3 بيروت،1990، ص300.

[3]سورة المائدة، الآية 48.

ويعرفه معجم الوسيط بقوله: "المنهج هو الطريق نهجا، ونهوجا، وضح استبان، ويقال نهج أمره: المنهاج الطريق الواضح... والخطة الموسومة (محدثة)، ومنه منهاج الدراسة ومنهاج التعليم ونحوهما، المنهج: المنهاج: جمع منهاج"[1]

وهذا يوسف الخياط في معجمه المصطلحات العلمية والفنية يتفق مع سابقيه في وضعه لحدود خاصة بلفظة منهج فيقول:

❖ **المنهج:** الطريق الواضح في التعبير عن شيء أو في تقييم شيء طبقا لمبادئ معينة، وبنظام معين، بغية الوصول إلى غاية معينة.[2]

ونفس الشيء ذهب إليه مجدي وهبة في معجمه مصطلحات الأدب فيقول: "طريقة الفحص أو البحث عن المعرفة...، وسيلة محددة توصل إلى غاية معينة".[3]

والملاحظ من هذه التعريفات المقتطفة والمأخوذة من المعاجم على اختلاف تاريخها الزمني (القديم والحديث) تتفق لدرجة كبيرة حول مفهوم المنهج .

يعرفها شارف فضيل في كتابه مستويات الخطاب النقدي بأنه:" لفظة منهج في التراث اليوناني القديم Meta hordes،وتعني عند أفلاطون البحث النظرية، المعرفة، وفي الفرنسية LA méthode،وهي مشتقة من الجذر الإغريقي (Methodos) واللاتيني (Methodus)،وتعنيان السبيل أو المسلك ويعرف القاموس (روبير الصغير) (petit rober) بعد أن انتقل بالكلمة إلى معناها اللغوي إلى المعرفي في أن المنهج "مجموعة من المساعي التي يتبعها الذهن ابتغاء استكشاف الحقيقة والبرهنة عليها في العلوم".[4]

---

[1] إبراهيم مصطفى وآخرون: المعجم الوسيط، دار العودة، ط2، تركية، مصر،1972، ص957.

[2] يوسف الخياط: معجم المصطلحات العلمية والفنية، عربي، إنجليزي، فرنسي، لاتيني، دار لسان العرب، بيروت، (د ط)، (د ت)، ص690.

[3] مجدي وهيبة: معجم مصطلحات الأدب، إنجليزي، فرنسي، عربي، مكتبة لبنان، بيروت، (د ط)،1994، ص569.

[4] شارف فضيل، مستويات الخطاب النقدي عند عبد المالك مرتاض قراءة في المنهج، مذكرة لنيل شهادة الماجستير، كلية الآداب واللغات والفنون جامعة وهران1، 2004ص2-3.

إذن حسب التعريف المنهج هو المسلك المؤدي إلى الحقيقة واكتشافها، وطريق واضح يتوجب اعتماده للوصول إلى المعرفة والحقيقة والهدف، وهذا الطريق يتضمن مجموعة من الأسس التي يعتمد عليها للولوج إلى الغاية المنشودة.

وما يجب أن ننتبه إليه، هو أن هذه التعاريف اللغوية لم تختلف في رؤيتها حول المنهج، وبالتالي لم تقدم تنوعا في التعاريف، مما يسفر على قلة التعاريف ذات المعاني المختلفة.

ومنه فالدلالات الموجودة حول لقطة المنهج تحتاج إلى توسع أكثر، وهذا ما اختص فيه الباحثون من أجل إضافة جديد لهذا المصطلح القادم من الغرب .

3-2-2 المنهج اصطلاحا:

يقدم عبد الرحمن تعريفا للمنهج فيقول: "الطريق المؤدي إلى الكشف عن الحقيقة في العلوم بواسطة طائفة من القواعد العامة التي تهمين على سير العقل وتحديد عملياته حتى يصل إلى نتيجة معلومة".[1]

ومحمد قاسم يعرفه: الترتيب الصائب للعمليات العقلية التي يقوم بها بصدد الكشف عن الحقيقة والبرهنة عليها.[2] **هو أيضا حسب شاكر عبد القادر:**" طريقة يصل بها الإنسان إلى الحقيقة، لقد وجد الإنسان في المنهج أنه عليه طريقة للمعرفة ويوفر له الجهد والعناء، وكلما تقدمت الحضارة وازدهرت، وكلما كان العلم، كانت الحاجة إلى المنهج أشد".[3]

ويراد بمناهج البحث:" الطرق التي يسير عليها العلماء في علاج المسائل، التي يصلون بفضلها إلى ما يرمون إليه من أغراض".[4]

إذن العلم والمنهج مترابطان لا يمكن التخلي عن أحد منهما، لأن غياب أحدهما يؤدي إلى حدوث انفلات وفوضى في البحث، لأنه يعتبر النظام التي يبين كيفية التعامل مع المعلومات والمفاهيم وكذا الحقائق التي ترتبط بالعلمية أو التطورات.

---

[1] عبد الرحمن بدوي، مناهج البحث العلمي، دار النهضة العربية، القاهرة، (د ط)، 1963، ص5.

[2] محمد محمد قاسم، المدخل إلى مناهج البحث العلمي، دار النهضة العربية، بيروت، ط1، 1999، ص 52.

[3] شاكر عبد القادر، مناهج البحث اللغوي الحديث والمعاصر، مجلة الخلدونية في العلوم الإنسانية،2005، ص105.

[4] علي عبد الواحد وافي، علم اللغة، دار النهضة، مصر، ط1، 1979، ص33.

3-2 المناهج السياقية:

وهي تلك المناهج التي حاولت قراءة الأثر الأدبي وفهمه من خلال الظروف والمؤثرات والسياقات الخارجية التي أحاطت به، سواء كانت تاريخية، اجتماعية أو نفسية، فهي تنظر إلى العمل الأدبي من الخارج دون إعطاء أهمية كبيرة للمضمون.

بمعنى آخر أنها لا تنظر إلى العمل الأدبي كبنية مغلقة، ولا عجب في ذلك، لأن النقد السياقي ينظر إلى النص على أنه: "تنظيم ثقافي، اجتماعي ينتمي إلى سياق تاريخي يؤثر فيه، ويتأثر به، وهذا يقتضي تجاوز الشكل الأدبي وعيا للمضمون الاجتماعي المنتج لأدبية الأدب".[1]

أظهرت المناهج السياقية رغبة في التخلص من الأحكام الذاتية، بجعل النقد علما أو شبيها بالعلم استهداء بمنطق العلوم الوضعية الصرف، وعلى ذلك الأساس "كانت المناهج التاريخية والاجتماعية والنفسية تمضي قدما لدراسة الأدب والفن تبين العلاقة بين المبدع ومجتمعه وتاريخه وظروفه النفسية".[2]

3-2-1 المنهج التاريخي و أبرز أعلامه :

يعتبر المنهج التاريخي فاتحة المناهج السياقية، فظهوره يعود إلى الستينات من القرن الماضي، فهو "منهج يتخذ من حوادث التاريخ السياسي والاجتماعي وسيلة لتفسير الأدب وتعليل ظواهره".[3]

إن هذا المنهج يهتم بسيرورة الأثر الأدبي وتطوره عبر الزمن، فإذا أردنا أن ندرس مسار تطور إحدى الفصول الأدبية، فإننا سنبدأ بالنظر إلى نشأتها، بعدها نقوم بجمع نصوصها وترتيبها بطريقة تدريجية ونسبيتها إلى مؤلفيها بعدها نلجأ إلى جمع الآراء النقدية، ثم تتم بعدها عملية النقد.

يأتي بعدها دور دراسة الظروف والمؤثرات التي رافقت تلك الأطوار وأثرت فيها، مثلا الدراسات الخاصة بالتطور الشكلي للشعر العربي مثلا: انطلاقا من الشعر الكلاسيكي العمودي وصولا إلى شعر التفعيلة وفي هذا

---

[1] عبد الله غبير، المنهاج النقدية والنظريات النفسية، مجلة دراسات للعلوم الإنسانية والاجتماعية، المجلد 37، عمادة البحث العلمي، الجامعة الأردنية ع 1، عمان، الأردن،2010، ص97.

[2] ينظر: إبراهيم عبد العزيز السمري: اتجاهات النقد الأدبي العربي في القرن العشرين، دار الآفاق العربية، القاهرة، ط1، 2011، ص24.

[3] يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، جسور للنشر والتوزيع، المحمدية، الجزائر، ط1، 2007، ص15.

السياق يقول كل من فائق مصطفى وعبد الرضا علي في كتابهما: في النقد الأدبي الحديث: "والأدب نتاج ظروف سياسية واجتماعية يتأثر بها ويؤثر فيها، وبعبارة أخرى يعني المنهج التاريخي أساسا بدراسة العوامل المؤثرة في الأدب وصلته بزمانه وعصره"[1]

❖ **من بين أعلام المنهج التاريخي في أروبا:**

هيبوليت تين H.Taine (1828-1893): الذي اهتم بدراسة النصوص الأدبية في ضوء تأثير الحتميات الثلاث: العرف أو الجنس، البيئة، الزمان أو العصر.

ضف إليه فرديناند برونتيارF.Bbruntiér (1849-1906) الناقد الفرنسي الذي آمن بنظرية التطور لدى داروين، إلى جانب رموز النقد العلمي، فإن هناك أعلاما آخرين نذكر منهم: ش.أ.سانت بيف Charle augustin beuve (1804-1969) الذي ركز على السيرة الذاتية للمبدع في دراسة النصوص الأدبية غوستاف لانسون (1857-1934) Gustave lounson،إذ يعد الرائد الأكبر لهذا المنهج التاريخي حتى أصبح ينسب إليه.[2]

أما فيما يخص النقاد العرب، فقد ظهر المنهج التاريخي عندهم في نهايات الربع الأول من القرن 20، على يد نقاد تتلمذوا على رموز المدرسة الفرنسية وعلى رأسهم أحمد ضيف (1880-1945)، الذي يعد أول ناقد عربي تخرج من المدرسة الفرنسية، إضافة إلى طه حسين (1890-1965) وزكي مبارك (1893-1952) وأحمد أمين (1886-1954).

ويعد محمد مندور (1907-1965) الجسر الذي يربط بين النقد الفرنسي والعربي، ويعود إليه الفضل في إرساء معالم اللانسونية في نقدنا العربي.

[1] إبراهيم عبد العزيز السمري، اتجاهات النقد العربي في القرن العشرين، ص29.

[2] يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، ص16، ص13.

من رموز هذا المنهج أيضا: سهير القلماوي، عمر السوقي، محمد الصالح الجابري، وبلقاسم سعد الله محمد الصالح خرفي وعبد الله ركبي وحمد ناصر وعبد المالك مرتاض.[1]

3-2-2 المنهج الاجتماعي و أبرز أعلامه :

نشأ المنهج الاجتماعي في أحضان المنهج التاريخي، وله الفضل في ظهوره؛ إذ أن "العمل الأدبي هو نتاج الأديب متأثرا بالبيئة وبالعصر وبالجنس وكذا الحياة السياسية، الاجتماعية، الاقتصادية".[2]

أي أن ظهور المنهج الاجتماعي مرتبط بالمنهج الذي سبقه، وقد تأثر بعدة عوامل ساهمت في ظهوره ويعرف بعض النقاد: المنهج الاجتماعي يؤكد الدلالة الاجتماعية للأدب والفن، وبيان الصلة بين الأثر الأدبي والمجتمع الذي أنتجه...والفنان يعبر واعيا أو غير واع عما يسود في مجتمعه وعصره من اتجاهات ومثل وتطلعات وآمال...وقد يدفعه طموحه لا إلى تصوير الواقع فحسب، بل إلى تشكيله وصياغته.[3]

والملاحظ من هذا التعريف أن الأدب مرتبط بالمجتمع، ومعبر عن واقعه، من خلال عرض لآلامه وأحزانه وأفراح هو تصوره له دون زيف أو تحريف.

كما يعرف إبراهيم عوض المنهج الاجتماعي: هو المنهج الذي ينظر إلى العمل الأدبي من خلال الظروف الاجتماعية التي أثرت فيه؛ أي أنه يدرس العمل الأدبي، انطلاقا من السياقات الاجتماعية التي ساهمت في تكوينه، وبعبارة أخرى: "يهتم المنهج الاجتماعي في مجال النقد الأدبي بالوشائج التي تصل بين الأدب والظروف الاجتماعية التي تحيط به".[4]

---

[1] يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، ص18، ص19، ص20.

[2] ينظر أحمد سايحي، النقد النسقي الجزائري بين الأصول والتجليات، رسالة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه، جامعة جيلالي ليابس، سيدي بلعباس الجزائر،2017، ص72.

[3] فائق مصطفى، عبد الرضا علي، في النقد الأدبي منطلقات وتطبيقات، ص169.

[4] إبراهيم عوض، مناهج النقد العربي الحديث، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة، (د ط)، 2003، ص127.

تعود البدايات الأولى للمنهج الاجتماعي إلى مدام دوستال (Madame de staèl) في كتابها "الأدب في علاقاته بالمؤسسات الاجتماعية"، وبعدها الناقد دي بونالد(Louis de bonald)الذي يؤكد أن الأدب هو تعبير عن المجتمع.

وسانت بيف (Sainte-beuve) يرى بأن الأدب بحث عن الإنسان داخل الأديب من خلال العمل الأدبي وبتأثير النظم المحيطة، أما هيبوليت تين (Hippilyte Taine)،فله الفضل في نشر النظرية السوسيولوجية، إذ درس الفن بصفة عملية اجتماعية، وألح بالفن نتاج مباشر للقوى الاجتماعية".[1]

يعتبر **هيجل** (1770-1830) من أبرز الرواد الغربيين الذين عملوا على ظهور هذا المنهج، والذي نادى بفكرة اتحاد الشكل والمضمون، وكذا جورج لوكانش (Georg lukacs)،ولوسيان غولدمان (Lucien goldman) اللذين استفادا من النظريات الأدبية الحديثة، وفي مقدمتها البنيوية التوليدية"[2]

والذي يتجلى مما سبق أن الأدب عند أصحاب المنهج الاجتماعي جزء لا يتجزأ من العملية الاجتماعية العامة ولا غنى عنه، لأنه المرآة العاكسة للواقع.

أما عند النقاد العرب، فقد برز المنهج الاجتماعي في كتابات طه حسين وأحمد أمين وسلامة موسى متجليا في تفاعل الرؤيتين الاجتماعية والتاريخية تفاعلا بسيطا يستمد مرجعيته النقدية من سانت بيف".[3]

تطور على يد أمين العالم، لويس عوض، محمد منذور، حسين مروة في كتابه دراسات في ضوء المنهج الواقعي".[4]

[1] ينظر: نبيل راغب، موسوعة النظريات الأدبية، الشركة المصرية العالمية لونجمان، القاهرة، ط 1، 2003، ص 322، ص323.
[2] ينظر نبيل راغب: المرجع نفسه، ص326.
[3] ينظر أحمد سايحي ، النقد النسقي الجزائري بين الأصول والتجليات،ص72.
[4] ينظر، بسام قطوس، المدخل إلى مناهج النقد المعاصر، دار الوفاء، الاسكندرية، مصر، ط1، 2006، ص68 .

كما لا ننسى محمد برادة، محمد بنيس، يمنى العيد، وعبد العظيم أنيس الذي اشترك مع محمد أمين العالم في تأليفهما لكتاب "في الثقافة المصرية 1955". دون أن ننسى عصام حنفي، مصطفى ناصف، عمر الفاخوري غالي شكري، عبد المحسن طه بدر، فريد النقاش، عبد الرحمن باقي وآخرون".[1]

ويضاف إليهم كتاب علم اجتماع الأدب للسيد بحراوي الذي يعد من أوائل المنجزات النقدية التي قدمت النقد السوسيولوجي إلى المتلقي العربي.[2]

3-2-3 المنهج النفسي و أبرز أعلامه :

يعتمد الأديب من أجل تصوير خيالاته وأحلامه في آثاره الأدبية ويمكن أن تكون عقدا متراكمة من الطفولة ويوظف فيها الأساطير المختلفة في بعض النصوص الإبداعية.

وهو المنهج الذي يعتمد على نظريات فرويد في التحليل النفسي، وذلك لتحليل نفسية الأديب أو المبدع بشكل عام، من خلال عمله الأدبي أو الفني، إذ أن العمل يمثل بالضرورة شخصية مبدعة، ويعبر بصدق عن مشاعره المكبوتة في عالم اللاشعور، ولا تلبث هذه المكنونات تسيطر بقوة على شعوره حتى يخرج هذا العمل إلى الوجود، والناقد حين يركز على شخصية المبدع فإنما يريد الوصول إلى الأسباب الحقيقية التي دفعته إلى إبداع هذا العمل".[3]

والمعنى أن الناقد عندما يبحث في الدوافع والأسباب، إنما يهدف إلى الوصول إلى فهم أعمق وتفسير أدق لتمييز شاعر عن آخر أو كاتب عن كاتب آخر، من خلال تناول الألفاظ والعبارات أو الصور المختلفة، مما يفتح المجال لتقارب الفهم للعمل الأدبي.

---

[1] ينظر، بسام قطوس، المدخل إلى مناهج النقد المعاصر، ص69.

[2] ينظر نعيمة بولكعيبات، المنهج الاجتماعي في النقد العربي المعاصر، أطروحة لنيل شهادة الدكتوراه، جامعة الحاج لخضر، باتنة، الجزائر، 2016 ص27.

[3] إبراهيم عبد العزيز السمري، اتجاهات النقد العربي في القرن العشرين، ص88.

تجدر الإشارة إلى أنّ: النقد النفسي ركز على تاريخ حياة المؤلف ومشاعره وعواطفه وسيرته الذاتية الباطنية وتتعامل مع النص على أنه وثيقة نفسية.[1]

باختصار **المنهج النفسي** يأخذ من معطيات علم النفس من أجل مقارنة الأثر الأدبي، هذا الأخير الذي يعتبر "أولا وقبل كل شيء إنتاج نفس بشرية لها نوازعها ورغباتها وطرائفها في التفكير و المعالجة".

إن الإبداع الأدبي في نظر التحليل النفسي هو حالة يمكن إخضاعها للدراسة والتحليل، فالأعمال الفنية ككل ما هي إلا انعكاس لنفسية المؤلف أو المبدع.

إن الدراسات التي قدمها سيغموند فرويد S.Freudوتلامذته كارل جوستاف يونج (C.g.yung) وإدلر (Adler) هي التي أسست للنقد المنهجي النفسي في النقد الغربي.

ازدهرت بعدها حركة منهج التحليل النفسي في النقد الأدبي بكتاب كونراد أيكن (Conrad aiken) من ميل ماكس أيستمانmax estman وفلوريد ديل (Floyd dell) محرري مجلة الجماهير إلى التأكيد على القيم الاجتماعية، فإنهما ساعدا بالتأكيد على تعميم المدخل النفسي.[2]

كما تأثر روبرت جريفز (Robert graves) بنظرية رفيرز (W.h.revers) القاتلة بتصارع النزعات اللاشعورية، إضافة إلى هربرد ريد الذي دعا إلى استخدام هذا الاتجاه النفسي في النقد، وذلك في كتابه "الفكر و الرومنسية".[3]

أما في النقد العربي، فقد لاقى رواجا عظيما في النقد الأدبي الحديث، وتعددت الدراسات النظرية النظرية والتطبيقية التي تجعل موضوعها تحليل شخصية الأديب، ومنها: ما نشره أمين الخولي عام 1939 "فصل في المجلد

[1] يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، ص22.

[2] بسام قطوس، المدخل إلى مناهج النقد المعاصر، ص70.

[3] إبراهيم عبد العزيز السمري، اتجاهات النقد العربي في القرن العشرين، ص96.

الرابع من الجزء الثاني من مجلة كلية الآداب بعنوان: البلاغة وعلم النفس، والدكتور محمد خلق الله أحمد الذي تابع أبحاثه في جامعة الإسكندرية في العلاقة بين علم النفس والأدب، وتكونت له أثناء ذلك وجهة نظر شرحها في كتابه الوجهة النفسية في بحث الأدب ونقده.[1]

وكتاب حامد عبد القادر علم النفس الأدبي وفلسفة أبي العلاء المستقاة من شعره.

أما عباس محمود العقاد (1964-1989) فقد كانت دراساته الأدبية في مقالاته المتفرقة في الفصول والمطالعات والمراجعات ساعات بين الكتب، وقد قال في ذلك يوسف وغليسي: "يمكن أن نذكر العقاد على رأس المناصرين لهذا المنهج.[2]

إضافة إلى **محمد النويهي** في كتابه ثقافة الناقد الأدبي، والبحوث والدراسات الجامعية والمقالات المتناثرة في المجلات المتخصصة وغيرها.[3]

إضافة إلى كل من **عز الدين إسماعيل، مصطفى سويف، وجورج طرابيشي**، الذي تأثر بهذا المنهج بدرجة كبيرة وعن ذلك قال: "لقد كتبت من قبل عدة دراسات في النقد، ولم أشعر قط أن هناك منهجا على الدخول إلى قلب العمل الأدبي وإعطائه أبعادا خفية أو فلنقل تحتية كمنهج التحليل النفسي".[4]

3-3 المناهج النسقية:

حملت المناهج السياقية بذور فنائها، لأنها أهملت البنية الداخلية للنص الأدبي، حيث أنها نظرت إليه انطلاقا من الظروف الخارجية التي ساهمت في ولادته، وهذا ما جعلها عرضة للرفض والنبذ من طرف بعض النقاد فهي في نظرهم عاجزة عن تفسير النصوص الأدبية، وعلى إثر ذلك لبس النقد لباسا جديدا، فقد تبنى مفاهيم ومبادئ جديدة مختلفة عن السابق أطلق عليها المناهج النسقية، فهذه الأخيرة جاءت لتعيد هيبة النص الأدبي

[1] إبراهيم عبد العزيز السمري، اتجاهات النقد في القرن العشرين، ص101.
[2] يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، ص25، ص 26.
[3] إبراهيم عبد العزيز السمري، المرجع السابق، ص103، ص105.
[4] جورج طرابيشي، أسئلة النقد، جهاد فاضل، الآراء العربية للكتاب، (د ط)، القاهرة، (د ت)، ص94.

وتقدمه كبنية مغلقة بعيدا عن المؤثرات الخارجية، وبعيدا أيضا عن الانطباعية وهذا ما توضح عند كل من البنيوية والأسلوبية و السميائية.

3-3-1 المنهج البنيوي و أبرز أعلامه :

يذهب النقاد الغرب إلى أن كلمة(structuralisme)تنسب إلى البنية(structure) ،كما أنها مشتقة من الكلمة اللاتينية (structura)، ومن الفعل (strure) بمعنى(construire)، والتي تدل على معنى البناء أو الطريقة التي يقوم بها مبنى معين.[1]

إن المنهج البنيوي في الفكر الأدبي والنقدي أيضا في الدراسات الإنسانية لم يأت بطريقة عفوية، بل شهد العديد من البوادر خلال النصف الثاني من القرن العشرين.

لقد تبلور المنهج البنيوي نتيجة للتمازج الذي حدث بين مختلف العلوم والأفكار، فالبنيوية في الواقع مركب من عدة علوم مثل: لسانيات دو سوسيير، وأنثروبولوجيا ميشال فوكو، ونفسانية جون بياجي، وعلم النفس وحفريات ميشال فوكو، والتاريخية المعرفية، وأدبيات رولان بارث، هذه الفسيفساء من العلوم أعطت المنهج البنيوي صفة الكلية، فهي "جماعة يؤلف بينها البحث في علاقات كلية كامنة".[2]

البنيوية منهج لا يهتم بالسياقات أو الظروف الخارجية التي رافقت ولادة النص الإبداعي، بل ينظر إليه كبنية مغلقة ويعتمد في دراسته له على مبدأ المحايثة وثنائية الهدم والبناء، حيث يفكك النص الأدبي ويعيد تركيبه لمعرفة ما يحكمه من عناصر "فالبنيوية إذا طريقة وصفية في قراءة النص الأدبي تستند إلى خطوتين أساسيتين هما التفكيك والتركيب، كما أنها لا تهتم بالمضمون المباشر، بل ترتكز على شكل المضمون وعناصره وبناه التي تشكل نسقية النص في اختلافاته و تآلفاته.[3]

---

[1] ينظر، صلاح فضل، النظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق، القاهرة، ط1 ،1998، ص120.

[2] أديت كريزول، عصر البنيوية من ليفي شتراوس إلى فوكو، تر: جابر عصفور، دار الأفكار العربية، بغداد، العراق، (دط)، 1985، ص246.

[3] إبراهيم عبد العزيز السمري، اتجاهات النقد العربي في القرن العشرين، ص187.

والمعنى أن البنيوية تعتمد على التفكيك والتركيب، وتركز على النسق الداخلي للنص، كما أن البنيوية تتضمن معنى واسع، تشير إلى مجموع أجراء وإلى معمار النص وشكله الداخلي، وما يحتويه من علاقات متضامنة وكذلك تم مقابلة البنيوية بالجزئية الذرية التي تعزل العناصر، وتعتبر تجمعها مجرد تراكب وتراكم، فالبنائية تتمثل في البحث عن العلاقات التي تعطي للعناصر المتحدة قيمة بوصفها في مجموع منتظم".[1]

أما في معناها الخاص،" الاقتراب من الظواهر المعقدة في اللغات الأنثروبولوجيا، ودراسة ما فيها من علاقات مبنية على الاختلاف والائتلاف لإدراك النسق الأصيل الذي تصنعه العلاقات".[2]

وهذا يتم من خلال دراسة الأنساق الداخلية المتضمنة داخل النص الأدبي والتي يخفيها المبدع، وتكون مهمة القارئ اكتشافها.

يقول رولان بارث:" تشعب البنية، تتكاثر، تكشف ذاتها وتنضبط حينئذ لا ينفك المستوى أن يكون منتظما"[3] ونفس الفكرة يعتمدها جان بياجيه في كتابه البنيوية فيعرف البنيوية أولا: "نسق من التحولات الخارجية وثانيا: لا يحتاج هذا النسق لأي عنصر خارجي، فهو يتطور ويتوسع من الداخل معتمدا على التنظيم الذاتي فيخلص لنا جان بياجيه تعريف البنية في خصائص ثلاث هي: الجملة والتحولات والضبط الذاتي".[4]

يعتبر كلود ليفي ستراوس ورومان جاكبسون من الأوائل الذين طبقوا المنهج البنيوي على الأدب وبالضبط على الشعر، وذلك في منتصف الخمسينات من القرن العشرين، ليتبعهما فلاديمير بروب، سلوفسكي توماشيفسكي، تودوروف، كلود ريمون، جيرار جينيت، لكن التطبيق هذه المرة كان على الأعمال الأدبية السردية.

---

[1] محمد إقبال حسين البدوي، بدائل اللسانيات في النقد الأدبي، ضمن كتاب تداخل الأنواع الأدبية، مؤتمر النقد الأدبي12، إشراف وتحليل: نبيل حداد جامعة اليرموك، عالم الكتب الحديث للنشر، الأردن، مج2، 2009، ص225.

[2] المرجع نفسه، ص92.

[3] رولان بارث، النقد البنيوي للحكاية، تر: أنطوان أبو زيد، دار عويدات للنشر، بيروت، باريس، ط1، 1985، ص146.

[4] جان بياجيه، البنيوية، تر: عارف متيمنه، بشير أوبري، منشورات عويدات، بيروت، باريس، ط1، 1985، ص8.

أمّا عند العرب فنجد الناقد التونسي حسين الواد(البنية القصصية في رسالة الغفران) وهو أول من اعتمد المنهج البنيوي.

كمال أبو ديب (في بنية الإيقاعية للشعر العربي 1974)،كتاب محمد رشيد ثابث (البنية القصصية ومدلولها الاجتماعي في حديث عيسى هشام 1975).

إضافة إلى يمنى العيد، عبد الكريم حسن، سيزا قاسم، حميد لحميداني، سامي سويدان، جمال شحيد...).[1]

وزعيم هذه المرحلة السبيعينات هو رشاد رشدي (1912-1983) الذي ناضل في سبيل ترسيخ النقد الجديد وتكوين خلف له يحملون الراية من بعده، وهم محمود الربيعي، مصطفي ناصف، محمد عنابي، سمير سرحان، عبد العزيز حمودة...).[2]

3-2-2 المنهج الأسلوبي و أبرز أعلامه :

هو أحد المناهج السياقية الحديثة الذي انبثق عن الفكر اللغوي السوسيري، يعود أصله إلى مؤسسه شارل بالي (1865-1947)، وكتابه: مبحث في الأسلوبية الفرنسية 1909، حيث يعرفها بأنها:" علم يعنى بدراسة وقائع التعبير في اللغة المشحونة بالعاطفة المعبرة عن الحساسية"[3] وتبعا لذلك فقد وسم اتجاهه بالأسلوبية التعبيرية التي تهتم بما يتركه التعبير الأدبي في نفسية المتلقي.

جاءت الأسلوبية من الأسلوب الذي يعرف بأنه:" طريقة متميزة وفريدة وخاصة بكتاب معين"[4] فهو يعبر عن شخصية الأديب.

---

[1] صلاح فضل، النظرية البنائية في النقد الأدبي، ص120.

[2] يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، ص72.

[3] محمد اللويمي، في الأسلوب والأسلوبية، مطابع الحميفي، الرياض، ط1، 2005، ص42.

[4] جورج مولينيه، الأسلوبية، تر: بسام بركة، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1999، ص 66، نقلا عن يوسف وغليسي مناهج النقد الأدبي، جسور للنشر والتوزيع، المحمدية، الجزائر،2007، ص84.

تجدر الإشارة إلى أن المنهج الأسلوبي يعتمد في تحليله للأثر الأدبي على مبدأين أساسين وهما:

❖ **مبدأ الاختيار:** ويتجسد عندما يقوم المبدع بتوظيف لفظة من بين العديد من البدائل الموجودة في معجمه فاستخدام هذه اللفظة من بين سائر الألفاظ هو ما يسمى اختيار، وقد يسمى استبدال بالكلمة القريبة منه غيرها لمناسبتها للمقام والموقف".[1]

ويتصل بهذا المبدأ شيء آخر وهو محور التوزيع أو العلاقات الركنية، ويقصد بها "تنظيم وتوزيع الألفاظ المختارة وفق قوانين اللغة و ما تسمح به من تصرف، وهذه العملية هي التي يسميها جاكبسون إسقاط محور الاختيار على محور التوزيع".[2]

❖ **مبدأ الانزياح: أو العدول، أو الانحراف:** كما سماه ابن جني قديما، أو كما سماه جاكبسون "خيبة الانتظار"[3] وله أهمية كبيرة في علم الأسلوب، وهو ينطلق في تصنيفه للغة إلى نوعين: لغة مثالية معيارية نمطية متعارف عليها ولغة إبداعية مخالفة للنمط المعياري السابق.

وعليه فالعدول يخالف النمط المعياري المتعارف عليه إلى أسلوب جديد غير مألوف بالاعتماد على اللغة ومكامنها.[4]

ومن أبرز رواد هذا المنهج عند الغرب: شارل بالي، فاليري، بيار جيرو، ليو سبيرز، جون كوهن، تودوروف ميشال ريفاتير، رومان جاكبسون.

أما فيما يخص النقاد العرب، فنجد عبد السلام المسدي الذي يعد من أبرز من اهتمت بالمنهج الأسلوبي حيث تناوله بالطرح والتنظير، فالفضل يعود إليه في نقله من الغرب، وذلك في كتابه الأسلوب والأسلوبية، وصلاح

---

[1] ينظر، عبد السلام المسدي، الأسلوب والأسلوبية، الدار العربية للكتاب، ط3، القاهرة، (دت)، ص134، وفي كتاب محمد اللويمي، في الأسلوب والأسلوبية، ص26.

[2] المرجع نفسه، ص135.

[3] ينظر عبد السلام المسدي، المرجع نفسه، ص158، ومحمد اللويمي، المرجع نفسه، ص23.

[4] محمد اللويمي، المرجع نفسه، ص24.

فضل علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، محمد الهادي الطرابلسي خصائص الأسلوب في الشوقيات دون أن ننسى سعد مصلوح الأسلوب دراسة أسلوبية إحصائية.

3-3-3 المنهج السيميائي و أبرز أعلامه :

يعتبر هذا المنهج من المناهج الحداثية التي ظهرت مع المنهج البنيوي، وذلك مع بدايات القرن العشرين فهو كمنهج نقدي يقوم بدراسة العلامات الموجودة داخل النص الأدبي، بمعنى أن وظيفته هي تحليل العلامات التي يتضمنها النسق الداخلي للعمل الأدبي.

إن السيمياء "عبارة عن لعبة من التفكيك والتركيب وتحديد البنيات العميقة الثاوية وراء البنيات السطيحة المتمظهرة فونولوجيا ودلاليا، وهي بأسلوب آخر دراسة شكلانية للمضمون تمر عبر الشكل لمساءلة الدوال من أجل تحقيق معرفة دقيقة بالمعنى".[1]

بما أن اللغة أخذت لذاتها مكانة مستقلة، فإنه يمكن القول بأن السيمياء هي دراسة الأنساق العلاماتية غير اللغوية فالعلامة في الأصل يمكن أن تكون لسانية (لفظية)، وقد تكون غير لسانية غير لفظية.

اختلف مصطلح السيميولوجيا من ناقد إلى آخر، فالمتكلمون باللغة الفرنسية اعتمدوا مبادئ مدرسة جينيف التي يترأسها دي سوسيير، وأطلقوا عليها اسم السيميولوجيا في حين أن الذين يعتمدون اللغة الأنجلوسكسونية، فقد اتبعوا شارل بيرس وأطلقوا عليها مصطلح السميوطيقا.[2]

فكلمة Semiology وكلمة Sémiotics مصطلحين غربيين لعلم واحد شهد العديد من الترجمات على غرار السميائية، السميولوجيا، السميوطيقا، علم الإشارات، علم العلامات، علم الأدلة، وقد ظهرت ثلاث أنواع من النقاد عند العرب، فقسم اعتمد مصطلح سيميولوجيا، وآخر فضل سيميوثيقا، بينما الاتجاه الثالث اتجه

[1] قدور عبد الله ثاني، سميائية الصورة، دار الغرب للنشر والتوزيع ، (دط)، 2004،ص52.
[2] ينظر صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، ص121.

إلى التنقيب في التراث العربي، عله يجد مفردات ترادف ولو بشكل تقريبي الدلالة المرادة، فيقع على السمياء التي سيأخذ منها السميائية.[1]

وبهذا نكتشف أن النقد العربي يعاني من إشكالية المصطلح، فالنقاد العرب لم يتفقوا على مصطلح واحد فكل من صلاح فضل وعبد الله الغدامي رفضا مصطلح سيمياء وانتصرا للمصطلح الغربي السميولوجيا، بيد أن الدكتور عادل فاخوري آثر التسمية العربية السمياء.

3-4 المناهج القرائية:

يعد الإهمال الذي شهده المتلقي من قبل المناهج النقدية السابقة، والتي لم تجعل له مكانا داخل عملية القراءة، ولم تشركه فيها، بالرغم من أنه أهم عنصر فيها لأن العمل الأدبي موجه إليه، جاءت نظريات القراءة والتلقي لتصنع بريقه -المتلقي- وتجعله محور عملية القراءة، بل أكثر من هذا، جاءت لتجعله مبدعا ثانيا للنص، هذا التحول في النقد بفضل التطور الفكري الذي أطلق عليه فكر ما بعد الحداثة، هذا الفكر الذي كرس الحرية، ونادى بها، وحرّر المناهج النقدية من القيود التي فرضت عليها.

3-4-1 نظرية القراءة والتلقي و أبرز أعلامها : تتمتع هذه النظرية بعدة حدود ومفاهيم أفردها لها أهم النقاد و المبدعين وعلى رأسهم حسن البنا عز الدين في كتابه الأنا والأنا الآخر فيقول: "أنها فرع من الدراسات الأدبية الحديثة المهتمة بالطرق التي يتم بها استقبال الأعمال الأدبية من قبل القراء...،وقد طور هذا التجاه في النقد الأدبي أساتذة وطلاب في جامعة كونستانسKonstanz في ألمانيا الغربية في أواخر ستينات القرن العشرين وأوائل سبيعيناته".[2]

والمقصود منه أن النظرية جاءت كثورة على المناهج النسقية النفسانية التي تهتم بالبيئة الداخلية للنص وتهمل المبدع والمتلقي.

---

[1] ينظر بسام قطوس، المدخل إلى مناهج النقد المعاصر، ص186، ص187.

[2] حسين البنا عز الدين، الأنا، قراءة الآخر، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ط1، 2008، ص25.

و**يعرفها سيمر حجازي في قاموس مصطلحات النقد الأدبي المعاصر**: "أنها مجموعة من المبادئ والأسس النظرية التي شاعت في ألمانيا، منذ منصف السبعينات على يد مدرسة كونستانس، تهدف إلى الثورة ضد البنيوية والوصفية وإعطاء الدور الجوهري في العملية النقدية للقارئ باعتبار أن العمل الأدبي منشأ حوار مستمر مع القارئ."[1]

والمقصود أن النظرية جاءت كرد فعل على المنهج البنيوي الذي ركز على النص في حد ذاته، مبتعدا عن الأطراف الأخرى مهملا لها، وفتح المجال أمام القارئ للتعمق في ثنايا النص وجعلته أساسيا في العملية.

وعرفها الناقد آيزرIser بقوله: "النظرية التي تهتم بهمة المؤول في توضيح المعاني الكامنة في النص من خلال تصوره للمعنى وكأنه شيء يحدث متجاهلا للطبيعة، التي تصفه حدثا وتجربة للقارئ ينشطها هذا الحدث"[2]

والمعنى أن هذا المتلقي هو الذي يقوم بعملية التأويل للمعاني الكامنة في النص من خلال تصوراته التي يضعها للمعنى.

وعرفها محمود عباس عبد الواحد بأنها: "عملية التفاعل النفسي والذهني مع النص القرآني"[3]والذي يؤكد على ضرورة التفاعل النفسي والذهني للنص.

أما **محمد مبارك فيقول**:" النظرية التي تنظر إلى النص على أنه بنية شكلية التلقي هو النصف الآخر الذي يصنع لذته الجمالية عندما يحلل أسلوبه، ويفهم هذا من خلال مجموعة من العمليات في ذهن القارئ".[4]

بمعنى أن البنية الشكلية للنص والمتلقي هو النص الآخر الذي يضع لذاته الجمالية عندما يفهم الغرض ويعرف الأسلوب ويتضح.

---

[1] سمير سعيد حجازي، قاموس مصطلحات النقد الأدبي المعاصر، دار الآفاق العربية، مدينة نصر،ط1، 2001 ،ص145.

[2] فولفغانغ آيزر، التفاعل بين النص والقارئ، تر، الجيلالي الكدية، مجلة دراسات سال، فاس، المغرب، العدد7، 1992، ص13، ص14.

[3] محمد عباس عبد الواحد، قراءة النص وجماليات التلقي، دار الفكر العربي، القاهرة، ط1، 1996، ص14.

[4] محمد مبارك، استقبال النص عند العرب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1999، ص75.

❖ **أبرز أعلام النظرية:**

يعد كل من فولفغانغ آيزرWolfgagngisére ،وهانز روبرت ياوسHans robert iaus أبرز أعلام نظرية التلقي وقد أسهما في تثبيت دعائمها، فالأول ألف العديد من الكتب أهمها: القارئ The inphiedreader، فعل القراءة The act of reading، التوقع Prospecting، التخيلي والمثالي The fictive and imginary وإلى جانب ذلك فقد كان مؤسسا للجنة البحث المسماة بالشعرية والهرمونيطيقا.[1]

أما الثاني فقد كان أحد أساتذة جامعة كونستانس الألمانية في الستينات، ومن الرواد الذين اهتموا بإصلاح مناهج الثقافة والأدب في ألمانيا، واشتغل باحثا لغويا متخصصا في الأدب الفرنسي متطلعا إلى التجديد في معارفه الأكاديمية.

اهتم بالعلاقة بين الأدب والتاريخ دعا إلى ضرورة التوحيد بين تاريخ النص جمالياته على أساس معيارين هما: الإدراك الجمالي لدي المتلقي، ومعيار الخبرات الجمالية.[2]

3-4-2 المنهج التفكيكي وأبرز أعلامه:

التفكيك هو أحد أوجه التحليل الفلسفي والأدبي الذي ارتبط ظهوره بصورة واضحة بمرحلة ما بعد البنيوية أو ما بعد الحداثة.

إذ يعتبر **التفكيك**: "استراتيجية مزدوجة فهو من ناحية يكشف ويعري المقولة العقلانية التي يتركز عليها النص، وهو من ناحية أخرى، يلفت النظر إلى لغة النص، وإلى مكوناتها البلاغية ومحسناتها البديعية، ويشير إلى وجود النص بأي حال من الأحوال الركون إلى معنى نهائي".[3]

---

[1] فتيحة بولعرابي، النقد العربي وإشكالية القراءة، كتاب نظريات القراءة في النقد المعاصر، حبيب مونسي أنموذجا، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه lmd في الأدب العربي، تخصص أدب عربي حديث، قسم اللغة والأدب العربي، كلية الآداب واللغات، جامعة محمد بوضياف بالمسيلة،2019 ص24.

[2] المرجع نفسه، ص24.

[3] يوسف نور عوض، نظرية النقد الأدبي الحديث، دار الأمين، القاهرة، ط1، 1994، ص48.

والمعنى أن التفكيك أثار جدلا حول معاينة الحقيقية، وحول لغته، لأن التفكيك هدم للنص وإعادة بنائه من جديد، لذلك عندما نتمعن في معاني المصطلح ندرك أن دلالته المباشرة غير واضحة، وإنما تظهر من خلال الأفكار المقدمة.

تجدر الإشارة إلى أن هناك من رفض إعطاء صفة المنهجية للتفكيكية، وبرر ذلك في كونها لا تعترف بالقواعد والقوانين، حتى أنها لا تقوم أيا منها، بل أكثر من ذلك، فهم يرون أنها جاءت لتردعهما، وفي ذلك يقول جاك دريدا: "ليس التفكيك منهجا، ولا يمكن تحويله إلى منهج، خصوصا إذا ما أكدنا على الدلالة الإجرائية أو التقنية".[1]

أي بمعنى أنه ليس تحليلا ولا نقدا، وعليه فالتفكيك ليس منهجا ولا يمكن تحويله إلى منهج.[2]

للتفكيكية مساع تبتغي الوصول إليها وهي تحرير النص الحي المفتوح من قيد القراءة الأحادية المغلقة القاتلية، فقد كان دريدا يبتغي تأسيس ممارسة فلسفية أكثر منه نقدية تتحدى تلك النصوص التي تبدو وكأنها مرتبطة بمدلول محدود نهائي.[3]

"إن التفكيكية ليست منهجا واضحا وإنما جاءت لقراءة النصوص وعملت على تفجير تماسكها انطلاقا من مبدأ التفكيك اللامتماسك، وجعله يلعب ضد ذاته".[4]

وبالتالي تساهم في بناء نص جديد بعد تفكيك النص الأصلي وهدمه على آخره.

من أهم النقاد الذين اعتمدوا هذا المنهج عند الغرب نجد مارتن هايدجر Heidegger، نيتشهNeitze، جاك دريداJack dierrida ، رولان بارثBarthes ، جوليا كريستيفاJulia kristeva ،دون أن ننسى مدرسة ييلyale.

[1] يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، ص173.

[2] ينظر، يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي المعاصر، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2008، ص339.

[3] أمبرتو إيكو، التأويل بين السميائيات والتفكيكية، تر سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، بيروت، (د ط)، 2000، ص124.

[4] يوسف وغليسي، المرجع السابق، ص340.

❖ **ومن أهم مبادئ التفكيكية نذكر:**

- الثورة على العقل أو اللوغوس.
- نقد فكرة الهوية والخصوصية والجدور الأصلية.
- مبدأ الاختلاف La defirance.
- أسبقية الكتابة على الصوت.
- نقد ثوابت البنيوية من شمولية وانسجام ونسق.
- التأويل المتناقض والمختلف.[1]

4- التجربة النقدية:

كلما تعددت الأقلام التي تكتب حول موضوع ما أو مصطلح معين، كلما تعددت وتباينت التعريفات حوله، والأمر نفسه بالنسبة لما يعرف بالتجربة النقدية، حيث شهدت هذه الأخيرة العديد من المفاهيم المختلفة. تجدر الإشارة إلى أن مصطلح التجربة تختلف معانيه وتتعدد ويجب التطرق إليها.

4-1 التجربة لغة:

يعرفها ابن منظور في **معجمه لسان العرب:** "جرب الرجل: اختبره، والتجربة من المصادر المجموعة وقد وظف العرب هذا المفهوم منذ زمن طويل جدا، قال النابغة: إلى اليوم قد جربت كل التجارب"

قال الأعشى:

كم جربوه، فما زادت تجاربهم أبا قدامة إلا المجد والفنا[2]

كما يعرف أبو الحسن على بن الحسن لفظة التجربة فيقول:

جرب الشيء: فهو مجرب: من التجربة، وجرب الدراهم: فهي مجربة، إذا وزنت وقالت عجوز في رجل كانت بينها وبينه خصومة، فبلغها موته:

[1] ينظر، جميل حمداوي، نظريات النقد الأدبي في مرحلة ما بعد الحداثة، الألوكة، (د ط)، (د ت)، ص50-52ص 42،44،46،60.
[2] ابن منظور، لسان العرب، مادة ج،ر،ب، دار صادر،بيروت،ط1، 2001،ص 110.

سأجعل الموت الذي كتف روحه وأصبح في لحد بجده ثاويا

ثلاثين دينارا وستين درهما مجربة نقدا ثقالا حوافيا.[1]

والتجربة بهذا المعنى بالذات مرتبطة بالاختيار، الذي يشمل جميع المجالات دون استثناء.

أما صبحي حموي فيعرفه:

"جرب: امتحن قدرة المقاومة، جرب جسر اختبر وامتحن قدرة على عمل أو تمرن وتدرب عليه.

"جرب ركوب الحصان، جرب السيارة: أخضع للتجربة والاختبار العلمي أو العملي.

امتحن فعالية الشيء: اختبر مرة بعد أخرى: جرب آلة، جرب الدواء: أخضع للتجربة.

جرب ثوبا: قاسه على جسمه، جرب خطة: حاول أمرا من دون أن يكون أكيدا من الفوز به، اختبر إمكانية النجاح، جربه الشيطان: أغراه بالشر، جرب نفسه: اختبر مكانته، جرب نفسه في السياق".[2]

الملاحظ على التعاريف السابقة أن لفظة التجربة تدل على معاني القدرات والاختيارات المتحصل عليها من التجارب المنوعة.

4-2 التجربة اصطلاحا:

ارتبطت لفظة التجربة بالحقل العلمي والأبحاث العلمية، فهي باختصار الطريقة التي يتمكن الباحث من خلالها معرفة القوانين التي تحكم ظاهرة أدبية معينة.

يمكن تعريفها على أنها: "مجموعة من العمليات المادية الملموسة التي يقوم بها الإنسان قاصدا اكتشاف الخفي من الأمور، فهي ممارسة لها آلياتها الخاصة حسب الموضوع المشتغل عليه، كما أنها تقود إلى نتائج قابلة للدراسة".[3]

[1] أبو الحسن علي بن الحسن الهنائي، المنجد في اللغة، ط2، 1988، ص165.

[2] صبحي حموي، المنجد في اللغة العربية المعاصرة، دار المشرق، بيروت، ط1، 2000، ص189.

[3] محمد عدناني، إشكالية التجريب ومستويات الإبداع، جذور للنشر، الرباط، ط1، 2006، ص 12.

أي أن الإنسان يعتمدها بغرض اكتشاف الأمور المخفية، بغية الوصول إلى حقيقتها، لأن التجربة لها خصائصها التي تتمتع بها، وبالتالي تقودنا إلى نتائج ثابتة نهائية وحتمية، لكونها ملموسة وتدرك بواسطة العقول.

كما تعرف بأنها: "الخبرة الإنسانية المكتسبة نتيجة احتكاك الناس بالواقع والتي تشمل جميع مناحي الحياة، وتتميز بالعفوية المباشرة، ويتداخل فيها الحسي بالعاطفة والعقلي".[1]

بمعنى أنها شاملة لمناحي الحياة، وغير مقننة، ولها علاقة بالعواطف والأحاسيس والإدراك العقلي.

4-3 التجربة النقدية:

"ترتبط التجربة النقدية بالنتاجات الأدبية، لأن النقد هو العلم الذي يختص بدراسته وتحليله وتفكيك مضامينه، لذلك تعرف بأنها مجمل الأبحاث والدراسات التي ألفت حول عمل أدبي يشطر به وفق منهج معين من طرف ناقد".[2]

أي أنها مختصة بدراسة الأثر الأدبي وكشف ما لا يراه القارئ العادي.

❖ **تعرف التجربة النقدية أيضا بأنها:**

"فن التعامل مع الأثر الأدبي، وهي تجربة في قراءته تطرح ثمارها على القارئ، لا يقرأ الأثر على أساسها، وإنما للاسترشاد بكشوفها، وتعميق قراءته الخاصة للعمل، وتمكينه من قراءة الأعمال الأخرى بحس نقدي على تقاليد ومواضعات فنية، ليس للقارئ العادي دراية كبيرة بها، أو احتمل العديد من التفسيرات المتضاربة التي قد تبلبل للقارئ أو تصرفه عن الاهتمام به، برغم أهميته كأثر فني متميز".[3]

إذن **مجال التجربة النقدية** هو الأثر الأدبي والنصوص الأدبية؛ فالناقد هو الموكل بهذه الدراسة، وذلك من خلال تجاربه في البحث عما لا يمكن أن يصل إليه القارئ العادي.

---

[1] زياد بن عبد الله حمام، مفهوم التجربة عند ويليام جيمس وآثاره على العقل والفطرة والأخلاق، والدين، دراسة نقدية من منظور إسلامي، مجلة كلية دار العلوم، المجلد 35، العدد114، قسم الدراسات الإسلامية، كلية الآداب، جامعة الملك فيصل، ماي،2018، ص191.

[2] يوسف نكاز، نقد النقد، دار اليازوري، عمان الأردن، (د ط)، 2007، ص71.

[3] صبري حافظ، أفق الخطاب النقدي، دار الشرقيات، القاهرة، مصر، ط1، 1996، ص120.

كما يعرفها عبد المالك مرتاض: "لا يمكن لأي من الناس يأتي إلى شعر أو نثر ثم يعمد إلى نقده: بل لا مناص له من أن يمارس مهنة النقد زمنا طويلا، فيما يكتسب الخبرة، ويمتلك التجربة الكافية لتجعل منه الحكم لترضى حكومته".[1] أي أن الناقد يجب أن تتوفر فيه أهم الشروط في الناقد الأدبي وهي سعة الثقافة وتنوع الفكر، لأجل التعمق في معاني النصوص الضمنية.

- **كما أن سعيد يقطين يعرف التجربة ويربطها بالأدب فيقول:** "التجربة ممارسة من خلال تفاعل الذات مع الموضوع مادة الكتابة، وبدون هذا التفاعل لا يمكننا التأشير لعملية الإنتاج التي نعتبرها مرحلة لاحقة عن المرحلة التي يقع فيها التفاعل، وهذه الممارسة تجرب أدوات جديدة، وتدخل عناصر جديدة و غير معتادة".[2]

والمقصود من هذا التعريف: أن الناقد يتوجب عليه الاطلاع على الأدب وفنونه والتطورات الحاصلة فيه، وعارفا ومتمكنا من كل مميزاته و خصائصه، حتى يتمكن من تقديم نقد مؤسس وبناء في ذلك الفن.

أما **محمد بنيس فيقول:** "لا تتحقق إلا في النص، أي أن النص هو المؤشر الوحيد على تحقق التجربة"[3].

والمعنى من هذا التعريف التجربة النقدية تشمل الممارسات التي يقوم بها الناقد على النص الأدبي.

- **إذن النقد الأدبي إعمال للفكر وتنشيطه،** إذ لا يمكن الاستغناء عنه في مختلف مجالات الحياة وخاصة الأدب، لأنه الرابط الأساسي الذي يربطه بمختلف العلوم كالتاريخ واللسانيات و الفن و غيرها، ولكون هذه العلوم تساعد في العملية النقدية، لأن من الشروط التي يجب توافرها في الناقد هو إلمامه بمختلف العلوم، حتى يستطيع دراسة المؤلفات الأدبية قديمها و حديثها، من خلال عملية التقويم و التقييم والتفسير و التعليل والتحليل و التوجيه، و كذا التطرق إلى الخصائص التي يتميز بها كل مؤلف أدبي على حدة، لأنها تعبر عن مميزات مبدعة، مما يضمن السيرورة والتطور عبر العصور و الأزمنة.

---

[1] عبد الملك مرتاض، نظرية النقد، متابعة لأهم الدارس النقدية المعاصرة ورصد نظرياتها، الجزائر، (د ط)، 2002، ص39.

[2] محمد عدناني، إشكالية التجريب ومستويات الإبداع في المشهد الشعري المغربي الجديد، دراسة نقدية،2006، ص13.

[3] محمد عدناني، المرجع نفسه، ص13.

الفصل الثاني

مدخل

تقديم الكاتب

1-1 حياته

2-1 المهن والوظائف

3-1 الهيئات والجمعيات والأنشطة

4-1 مؤلفاته في النقد

2- تقديم الكتاب:

3- العتبات النصية في الكتاب:

3-1 العتبات النصية اصطلاحا :

3-2 العتبات الخارجية:

3-1- 1عتبة العنوان:

3-3 -2 عتبة اسم الكاتب:

3-1-3 عتبة بيانات النشر:

3-2-4 عتبة اسم دار النشر:

3-2-5 عتبة المؤشر الجنسي:

3-3 العتبات الداخلية :

3-3-1 عتبة المقدمة :

3-3-2 عتبة العناوين الداخلية :

3-2-3 عتبة الحواشي والهوامش

3-2- 4عتبة المصادر والمراجع

4- أهم القضايا النقدية في الكتاب:

4-1 الباب الأول: الشعر والقص:

4-1-1 الأجناس الأدبية والمزايا النوعية:

4-1-2 النظم السردية في الشعر:

4-2 الباب الثاني: قصائد السرد الذاتي:

4-2-1 قصيدة المرايا لأدونيس:

4-2-2 قصيدة الرمز المقنع لعبد العزيز المقالح:

4-2-3 قصيدة السيرة لمحمود درويش :

4-3 الباب الثالث: قصائد السرد الموضوعي :

4-3- 1القصيدة المطولة لبدر شاكر السياب:

4-3-2 قصيدة الواقعة التاريخية لأمل دنقل:

4-3-3 قصيدة الحكاية لحسب الشيخ جعفر:

5- مقاربة نقدية في الكتاب

6- الخاتمة

مدخل:

أثرت الحداثة العربية على بعض الأجناس الأدبية مثل القصة و المسرح، إذ لوحظ تواجد كل منهما في الشعر، مما أدى إلى تمازج هذه الأنواع مع بعضها البعض، و الذي ساعد على ذلك هو اطلاع شعراء هذا الزمن على الثقافة الغربية و انفتاحهم عليها، و التأثر بها و النهل منها .

فالحداثة الشعرية خروج عن الطرق التعبيرية المألوفة، وهذا يتحقق بتطوير الشاعر للأدوات الفنية ومعرفته لما حوله من متغيرات، إضافة إلى مواكبة الحياة المتغيرة ويتغير معها.

ركز المحدثون العرب على الشعر؛ حيث أحدثوا تغييرات جزئية خاصة على مستوى الشكل والمضمون فقد أبدعوا في إدخال السرد في الشعر، وتوظيف التقنيات والآليات السردية فيه، وبالتالي أصبحت القصيدة تتجه نحو القصصية التي تهتم بأدق التفاصيل، منها اللغة والحوار و التناص والزمن والمكان وغيرها...، حتى يفهم المتلقي في الأخير أنه أمام نمط شعري جديد، ساهم في إخراجه للعلن العديد من الأدباء و المبدعين والشعراء ألا و هي: القصيدة السردية.

تقديم الناقد حاتم الصكر:

1-1 حياته:

مواليد 24-12-1954 بالعراق-بغداد، متزوج وله ثلاثة أبناء، تحصل على دكتوراه في الأدب العربي الحديث والنقد، عن رسالة بعنوان: "النزعة القصصية في الشعر العربي الحديث، أنماطها وأشكالها."

ماجستير في الأدب الحديث والنقد عن رسالة بعنوان: تحليل النص الشعري الحديث في النقد العربي المعاصر.

"بكالوريوس آداب في اللغة العربية "-جامعة بغداد-

-يقيم في الولايات المتحدة الأمريكية منذ نيسان-أبريل 2011م.

1-2 المهن والوظائف:

امتهن وظيفة التدريس للغة العربية في المدارس الثانوية منذ عام 1966-1967، عمل مشرفا لغويا على مطبوعات ثقافة الأطفال ببغداد خلال عمله رئيسا لقسم الإشراف اللغوي بين عامي (1980-1984) .

انتقل بعدها للعمل مديرا لتحرير مجلة "الأقلام" العراقية الشهرية التي تعنى بالأدب الحديث عام 1984م.

-رئيسا لتحرير مجلة الطليعة الأدبية الشهرية الخاصة بأدب الشباب أعوام (1993-1995) م.

-عمل أستاذا في جامعة صنعاء منذ عام (1995-1996)، وحتى نيسان-أبريل 2011 في كلية الآداب واللغات والإعلام، ومحاضرا في مادة (المرأة والأدب) في مركز البحوث والدراسات النسوية بالجامعة.

-عمل محاضرا لمادة تحليل النصوص في قسم اللغة العربية-كلية التربية-الجامعة المستنصرية ببغداد (1988-1990)م.

-عمل محاضرا لمادة الأدب الحديث في قسم التربية الفنية- كلية الفنون الجميلة جامعة بغداد (1990-1992).

1-3 الهيئات والجمعيات والأنشطة:

-عضو اتحاد الكتاب العرب واتحاد الأدباء العراقيين ورابطة نقاد الأدب.

-عضو مؤسس في الهيئة الاستشارية لمشروع (كتاب في جريدة) بإشراف اليونسكو أبوظبي 1996م.

-عضو الهيئة الاستشارية لمجلة أوراق التي تصدرها رابطة الكتاب الأردنيين منذ عام 2005.

-عضو هيئة تحرير مجلة (غيمان) الثقافية الفصلية الصادرة بصنعاء منذ 2007م.

-عضو هيئة تحرير مجلة (الأديب المعاصر) التي يصدرها اتحاد الأدباء في العراق ومجلة (ضفاف) التي تصدر عن دار ضفاف للنشر، ومجلة (آفاق أدبية) الصادرة عن دار الشؤون الثقافية – بغداد، ومجلة (حروف) الإلكترونية ومجلة مقارنات اتحاد الكتاب القاهرة، ومجلة مثاقفات – لندن، ومجلة الأقلام- دار الشؤون الثقافية بغداد.

-عضو مجلس أمناء مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري دورة (2008-2010)م.

-ساهم في تحرير عدة مواد في موسوعة الأعلام العرب التي أصدرتها المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم في تونس 2005م.

-عمل باحث في تحرير (موسوعة المرأة العربية) التي أصدرها المجلس الأعلى للثقافة بمصر، بالتعاون مع مؤسسة نور 2005م، والتي صدرت ترجمتها إلى الانجليزية عام 2009 في القاهرة.

-عضو لجنة تحكيم جائزة العويس الثقافية 2001، ومهرجان الفن العربي بمسقط 2002، وجائزة السعيد بتعز 2004 –2005، وجائزة مجلة دبي الثقافية للإبداع 2009، واللجنة التحكيمية للشعر في مهرجان الشعر العماني بمسقط-ديسمبر 2010م.

- وجائزة البحث النقدي التشكيلي-الدورة الخامسة- دائرة الفنون الشارقة 2013، وجائزة كتارا للرواية العربية قطر 2018و2022.

- وجائزة محمد عفيفي مطر الشعرية-القاهرة 2017.

-عضو مجلس أمناء جائزة الشاعر محمد عفيفي مطر- مركز ضي – القاهرة 2017.

-ساهم باحثا في العديد من الندوات والمؤتمرات والمهرجانات الخاصة بالنقد ،منذ الثمانينات في مدن وعواصم عربية مثل القاهرة، وبغداد والبصرة ، والموصل، ومسقط، ونزوى ، وصنعاء، وعدن، وتعزو، حضر موت، الشارقة وأبو ظبي ودبي، الدوحة، عمان، أربد، وتونس وصفاقس والمنستير والكويت، والرباط، ومكناس وأغادير والخرطوم.

-مثل العراق خلال عمله في دار الشؤون الثقافية في مؤتمر حقوق المؤلف بإشراف اليونسكو-الأمم المتحدة- جنيف 1987.

-عضو اللجنة المشرفة على الحلقات النقدية المصاحبة لمهرجان المربد الشعري منذ عام 1984، ومساهم في أبحاثها ودراساتها.

-حائز على جائزة الثقافة العراقية في النقد من وزارة الثقافة العراقية لعام 2017م عن كتاب (أقنعة السيرة).

-حائز على جائزة المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم –تونس- في حقل شعر الأطفال عام 1984 عن كتابه (الذئب والحملان الثلاثة).

-حائز على جائزة أفضل كتاب من دار الشؤون الثقافية-بغداد عام 1994 عن كتابه: ما لا تؤديه الصفة المقتربات اللسانية والشعرية"

1-4 مؤلفاته في النقد:

- كن شاسعا كالهواء-قراءة في دفاتر الفنان غسان غائب، دار الأديب، عمان، 2021.

-تنصيص الآخر، المثاقفة الشعرية والمنهج ونقدا النقد، دار الخطوط وظلال، عمان، 2021م.

-الثمرة المحرمة، مقدمات نظرية وتطبيقات في قراءة قصيدة النثر، شبكة أطياف الثقافية، الرباط، 2019م.

-نقد الحداثة، قراءات استعادية في الخطاب النقدي المعاصر وتنويعاته المعاصرةط1، دار ضفاف للنشر، الدوحة بغداد، 2014م.

والطبعة الثانية: مؤسسة أورقة للدراسات- القاهرة 2019م.

-أقنعة السيرة و تجلياتها: دار أزمنة-عمان، 2017م.

-البوح والترميز القهري –دراسات في كتابة السير الذاتية، سلسلة إبداع عربي-13- الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 2014م.

-بريد بغداد، دراسات، كتاب الرافد، العدد 34، أكتوبر 2012، منشورات مجلة الرافد، دائرة الثقافة والإعلام الشارقة.

-قصائد في الذاكرة، قراءات استعادية لنصوص شعرية، كتاب دبي الثقافية أغسطس 2011م.

-أقوال النور-قراءات بصرية في التشكيل المعاصر، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة 2010م.

-في غيبوبة الذكرى، دراسات في قصيدة الحداثة، كتاب دبي الثقافية، دبي، ديسمبر 2009.

-المرئي والمكتوب، دراسات في التشكيل العربي المعاصر، دائرة الثقافة والإعلام الشارقة 2007م.

-حلم الفراشة: الإيقاع والخصائص النصية في قصيدة النثر، وزارة الثقافة صنعاء، 2004م

الطبعة الثانية، دار أزمنة، عمان 2010.

الطبعة الثالثة: الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة 2020م

-قصيدة النثر في اليمن، مقدمة ومختارات، سلسلة دراسات، مركز الدراسات والبحوث اليمني، صنعاء.

-انفجار الصمت: الكتابة النسوية في اليمن: دراسة ومختارات، اتحاد الأدباء والكتاب اليمنيين ومركز عبادي صنعاء 2003م.

-مرايا نرسيس، قصيدة السرد الحديثة في الشعر المعاصر، المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت 1999.

الطبعة الثانية، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة 2010م

الطبعة الثالثة، دار خطوط وظلال، عمان 2021م.

ترويض النص: تحليل النص الشعري في النقد العربي المعاصر: الهيئة العامة للكتاب القاهرة 1998.

الطبعة الثانية: الهيئة المصرية العامة للكتاب 2007.

الطبعة الثالثة: دار خطوط وظلال-عمان الأردن، 2022.

- البئر والعسل: قراءات معاصرة في نصوص تراثية، ط1، دار الشؤون الثقافية 1992

الطبعة الثانية: الهيئة العامة لقصور الثقافة-سلسلة كتابات نقدية 69 القاهرة، 1997م.

الطبعة الثالثة: سلسلة دراسات فكرية، جامعة الكوفة، العراق 2022.

-رفائيل بطي وريادة النقد الشعري، دراسة ومختارات ، دار الجمل، كولونيا، ألمانيا، 1995م.

-كتابة الذات، دراسات في وقائعية الشعر، دار الشروق، عمان 1994.

- مالا تؤديه الصفة: المقتربات اللسانية والشعرية، دار كتابات معاصرة، بيروت، 1993.

- الشعر والتوصيل: سلسلة الموسوعة الصغيرة 305، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1988.

- مواجهات الصوت القادم : دراسات في شعر السبعينات , منشورات الطليعة الأدبية بغداد 1987.

-الأصابع في موقد الشعر: مقدمات مقترحة لقراءة القصيدة، دار الشؤون الثقافية بغداد، 1986.

-الجرم والهجرة : حول التحديث في الشعر الأردني المعاصر، دراسة ومختارات، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، وزارة الثقافة، عمان 1994م

- المصادر الأدبية واللغوية (بالاشتراك): وزارة التربية والتعليم، اليمن، قطاع المناهج والتوجيه، بإشراف الدكتور أحمد قاسم الزمر، صنعاء، 1999.

-وفي الشعر 4 دواوين شعرية أحدثها :"ربما كان سواي" في الدواوين الأربعة إعداد الأستاذة رائدة العامري مؤسسة أبجد للترجمة والنشر، بابل العراق، 2022.

-مساهمته في كتب: تضم دراسات وأبحاث محكمة.

-مصطلحات الطاهر ورؤيته النقدية، ضمن كتاب (علي جواد الطاهر-دراسات واستذكارات) تحرير وإعداد سعيد تميمي، دار الشؤون الثقافية، بغداد 2021-من الكتلة الشعرية إلى بنية القصيدة-عن حداثة قصيدة النثر وتجلياتها النصية مقدمة لكتاب (مجانين قصيدة النثر2، مختارات شعرية) القاهرة 2021.

-سفينة النخبة- من يوميات الجائحة و لياليها- ضمن كتاب (أجراس الوباء) تحرير و إشراف الشاعر نوري الجراح، دار المتوسط، روما 2020.

-العتبات النصية ودلالاتها في الخطاب الشعري الرومنسي لدى محمود حسن إسماعيل، ضمن كتاب (محمود حسن إسماعيل-سيرة حياة —سيرة قصيدة).

تحرير إبراهيم السعافين، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، تونس 2017

-ثمرة الأكاسيا النقدية: توازنات الخطاب ومظاهره الثنائية، دراسة في كتاب بن عيسى بحمالة، تأويلات العين والروح) إشراف وتنسيق عبد الرزاق هيضماني، دار الأمان، المغرب 2017، وغيرها.

بحوث في عدة مجلات علمية محكمة منها:

- المرجعية التراثية-أدونيس قارئا الأسلاف الشعريين-مجلة مثاقفات-لندن، العدد6، ربيع 2022.

-جبرا ناقدا للشعر: العدد الخاص بجبرا، مجلة رؤى فكرية، صيف 2017، جامعة محمد الشريف مساعدية-سوق أهراس-الجزائر.

-قصيدة المرايا دراسة في شعر أدونيس، مجلة فصول، عدد خاص الأفق الأدونيسي المجلد السادس عشر، العدد الثاني، خريف 1997.

-الشخص والشخص الثاني، تمثيلات الآخر في السرد، مجلة دراسات، اتحاد الكتاب والأدباء في الإمارات العربية المتحدة، العددَ24 كانون الثاني، يناير 2009.

-ومختارات لعدة شعراء عراقيين مع مقدمات نقدية صدرت مترجمة للإنجليزية عن دار المأمون ببغداد 1989-1990، وهم علي جعفر العلاق، سامي المهدي ياسين طه حافظ، حسب الشيخ جعفر.

إضافة لعدة أبحاث في الدوريات الثقافية العربية منذ عقود، ومنها مجلات الآداب والكلمة، ونزوى والدوحة ودبي الثقافية وضفاف والشارقة الثقافية والكرمل وشؤون أدبية والأقلام وآفاق عربية والهلال والشعر وحروف والأديب المعاصر والعربي والحكمة وعبقر ودارين والناقد والموقف الأدبي وسواها.

نوقشت رسائل جامعية عن أعماله، وكتب الكثير عن تجاربه النقدية منها دراسات للأساتذة: علي جواد الطاهر وعبد العزيز المقالح، شربل، دانمر، علي حداد، علي متعب جاسم، جاسم الخالدي، محمد سالم سعد الله

خليل شكري وناظم عودة، مقداد مسعود، أحمد مطلوب، سعيد الزبيدي، ثابت الآلوسي، حسين سرمك، باسم الياسري، نبيل سليمان، سعيد الغانمي، بشير حاجم، عبد الرحمان الربيعي، وعدنان حسين عبد الله وغيرهم.[1]

2- تـقـديـم الكـتـاب:

عنوان الكتاب:

مرايا نرسيس، الأنماط النوعية والتشكيلات البنائية لقصيدة السرد الحديثة، الصادر عن المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع-بيروت-لبنان، الطبعة الأولى 1419-1999م يبلغ عدد صفحاته 303 صفحة.

- قسم الناقد كتابه إلى ثلاثة أبواب، سبقها تقديم للكتاب، فهو عبارة عن مقدمة تشرح وتبين المضمون.

- عنوان الباب الأول بـ: **"الشعر والقص" تمهيد نظري**، تضمن فصلين اثنين: الأول تحت عنوان "الأجناس **الأدبية والمزايا النوعية**"، بينما الثاني حمل اسم "**النظم السردية في الشعر**".

- أما الباب الثاني: فحمل عنوان "**قصائد السرد الذاتي**"، وقد اندرج تحته ثلاثة فصول، أسماؤهم بالترتيب: "**قصيدة المرايا**"، "**قصيدة الرمز المقنع**"، "**قصيدة السيرة**".

في حين حمل الباب الثالث عنوان: "**قصائد السرد الموضوعي**"، قسمه صاحبه إلى ثلاثة فصول وهي: "**القصيدة المطولة**"، "**قصيدة الواقعة التاريخية**"، "**قصيدة الحكاية**".

كما خصص جزء لسرد المصادر والمراجع التي اعتمدها من أجل تأليف كتابه، وفي الخير أنهى كتابه بخاتمة وتلاها فهرس الكتاب.

[1]https://hatem-alsager.com/12-june 2023-15:00 pm

3-العتبات النصية في الكتاب:

إن أول ما يواجهه الدارس النقدي والأدبي في المؤلفات، مصطلح دقيق أثار جدلا واسعا في الساحة النقدية والأدبية، وهو "**العتبات النصية**" وذلك راجع إسهاماته الكبيرة في فهم النص واستيعابه، والإحاطة بجميع جوانبه الداخلية والخارجية.

لقد وضعت حدود كثيرة ومختلفة لهذا المصطلح كمركب لفظي يتكون من "العتبات والنص" وقد ارتبطا ببعضهما البعض، خاصة مع ظهور عدد من المؤسسات في المجتمع البشري وتطورها وأولها ظهور الكتابة،[1] ولكن في الأخير صعب تقديم مفهوم ثابت لها، لأنها تقدم انطباعا عن النص وتعكسه.

3- 1 العتبات النصية اصطلاحا:

تعددت التعريفات الخاصة بهذا المصطلح وتنوعت، إذ يعرفها محمد ينيس في كتابه الشعر العربي الحديث "تلك العناصر الموجودة على حدود النص داخله وخارجه في أن تتصل به اتصالا يجعلها تتداخل معه إلى حد تبلغ فيه درجة من تعيين استقلاليته وتنفصل عنه انفصالا يسمح لداخل النص كبنية وبناء أن يشغل وينتج دلاليته".[2]

كما لها عدة تسميات تحمل معنى واحد، وهذا ما ذهبت اليه سعدية نعيمة في قولها: "هي ما تسمى بالنص الموازي أو النص المصاحب أو المناص، بنية نصية متضمنة في النص، فضاء يشمل كل ما له علاقة بالنص من عناوين رئيسة وعناوين فرعية وتداخل العناوين ومقدمات ودبول وصور التنبيه والتمهيد والتقديم وكلمات الناشر والتعليقات الخارجية... إلخ.[3]

---

[1] الأزهر الزناد، نسيج النص، المركز الثقافي العربي، (د ب)، ط1، 1993، ص12.

[2] محمد ينيس، الشعر العربي الحديث، بنياته و إبدالاته التقليدية، توبقال، الدار البيضاء، المغرب، الجزء10، ط4، 1989، ص76.

[3] نعيمة السعدية، استراتيجية النص المصاحب في الرواية الجزائرية للولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي للطاهر وكار، أنموذجا-مجلة المخبر، أبحاث اللغة العربية والأدب الجزائري، قسم الأدب العربي، جامعة محمد خيضر بسكرة، العدد الخامس، مارس2009، ص225.

وهي أول ما يثير انتباه القارئ، فهي الوسيلة المساعدة لفهم محتوى النص من خلال العنوان والغلاف يمكن للمتلقي تكوين فكرة عن النص.

إن المتتبع لبدايات ظهور العتبات النصية يدرك أن جيرار جينيت له الفضل في دراستها ومعرفة معانيها الموجودة داخل النص وخارجه.

ويذهب **حميد لحميداني** في كتابه بنية النص السردي: "الحيز الذي تشغله الكتابة ذاتها باعتبارها أحرف طباعية على مساحة الورق، ويشمل ذلك نظرية تصميم الغلاف، ووضع الطابع وتنظيم الفصول وتغيرات الكتابة المطبعية وغيرها"[1] أي أنها تشمل تصميم الغلاف والطبعة والعنوان وغيرها من العتبات الخارجية والداخلية الموجودة في الكتاب.

3-2 العتبات الخارجية:

3-2-1 عتبة العنوان:

إذ يقف عليها القارئ قبل الغوص في ثنايا النص، فهو أول ما يشد البصر، ويبقى عالقا في ذهن المتلقي، وقد عرفه جبرار جينيت بقوله: "أنه مجموعة العلامات اللسانية من كلمات وجمل، وحتى نصوص وقد تظهر على رأس النص لتدل عليه، وتعينه، وتشير لمحتواه الكلي، ويجدب جمهوره المستهدف".[2]

كما يذهب **بسام قطوس** إلى القول بأن العنوان: "أعلى اقتصاد لغوي، وبهذا يصبح نصا مختزلا ومبرمجا".[3]

- من خلال العنوان، يمكن إلقاء نظرة عامة أولية على النص حيث: "تختصر الكل ويعطي اللمحة الدالة على النص المغلق، ويصبح نصا مفتوحا على كافة التأويلات".[4]

---

[1] حميد لحميداني، بنية النص السردي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 1991، ص55.

[2] عبد الحق بلعابد، عتبات جيرار جينيت، ص67.

[3] بسام قطوس، سيميائية العنوان، وزارة الثقافة، الأردن، ط1، 2002، ص02.

[4] فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر العاصمة، ط1، 2010، ص266.

فالعنوان يساعد على توضيح الإبهام والغموض الذي يكتنف النص، ويقدم ملمحا أوليا عنه "فهو يشكل مرحلة مهمة من التشكيل النصي، إذ يمثل بؤرة وقيمة النص التي تجتمع عندها الدلالات وتتشظى مكونة المعنى العام للنص وفكرته، لذا نجد أن العلاقة بين النص والعنوان علاقة استنتاج وتعالق وهوية، وهنا تكمن أهمية العنوان بوصفه المشارك الفعلي لدلالة النص وانفتاحه".[1]

والمعروف أن العنوان يأتي قصيرا لا يتجاوز عدد كلماته الثلاثة، لكنه يحمل في طياته العديد من الرموز والإيحاءات وكذا التأويلات التي تتوجب على القارئ فك ثغراتها ورموزها.

وعنوان مدونتنا النقدية توضحت فيه هذه المعالم، فقد تشكل من كلمتين هما: مرايا نرسيس والواضح من العنوان أنه إشارات وعلامات غامضة ورمزية لم يستخدمها الصكر اعتباطيا، وإنما لكونها تتناسب مع ما هو باطن النص، إضافة إلى أنه يساعد المتلقي على توضيح رؤيته النقدية، وكذا إغراقه وجذب انتباهه وشده إليه، حتى يخلص في النهاية إلى فهم سر توظيف الناقد لهذا الاسم.

– ومن خلال تصفحنا للكتاب النقدي لاحظنا استعمال الناقد لعنوانين: الأول كان عنوانا حقيقيا، الذي كتب بخط عريض واضح للعيان، وقد توسط صفحة الغلاف الأمامية ويسمى "العنوان الحقيقي أو الأساسي أو الأصلي".[2] كما يعتبر العنوان "بطاقة تعريف تمنح النص هويته الحقيقية".[3]

والملفت للانتباه أن العنوان الأصلي في مدونة حاتم الصكر متميز عن غيره من العناوين، لأنه قد مارس تأثيره الإغرائي على المتلقي وشده إليه، وذلك راجع لتربعه على عرش الواجهة الأمامية للكتاب، إذ أظهر قوته

[1] نوفل الناصر، تيموغرافية العنوان وتجلياته عند ناهدة الحلبي، مجلة عرار،2015/12/13، ص1.

[2] شادية شقروش، سيميائية العنوان في مقام البوح لعبد الله العشيبي، السمياء والنص الأدبي الملتقى الوطني الأول، منشورات الجامعة، بسكرة، الجزائر 78 نوفمبر 2000، ص270.

[3] محمد الهادي المطوي، شعرية العنوان، كتاب الساق على الساق فيما هو الترياق، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب، الكويت،مجلة 28، ع4، سبتمبر 1999، ص475.

وعكس قدرة الكاتب الإبداعية وكذلك أبرز إحالاته وتأويلاته، لذلك كان جليا على حاتم الصكر اهتمامه وحرصه الشديدين على اختيار عنوان يتناسب مع أفكاره وتطلعاته وغاياته.

ينتابنا الفضول في حقيقة وماهية العنوان "مرايا نرسيس"، كون هذا الاسم ليس عربيا، فنرسيس هذا شخصية مهمة من شخصيات الأساطير اليونانية القديمة تعددت أسماؤه كما تعددت الروايات حوله، فهناك من يطلق اسم نرجس، نركسوس...إلخ.

فهذا الشخص كان صيادا من ثيسبيا، وكان شديد الوسامة من نسل الآلهة، وكان مغرورا معتدا لدرجة أنه كان يتكبر على كل من يحبه أيضا.

لاحظت الإلهة نمسيس غروره وكبرياءه، فقررت معاقبته بأن أخذته إلى بحيرة، حيث رأى انعكاس صورته على الماء، فوقع على الفور في حب نفسه، وقد وصل إعجابه بصورته إلى أنّه عجز عن ترك البحيرة، وبقي يحذق في صورته إلى أن مات أو سقط في النهر، وهذا يعني أن كل من يغتر بنفسه تكون نهايته تعيسة".[1]

لم يكتف الصكر بهذا العنوان فحسب، بل أضاف عنوانا فرعيا آخر مساعدا للعنوان الرئيسي، ويوضح بعضا من الإبهامات حوله، وقد ظهر جليا من خلال التسمية الأنماط النوعية والتشكيلات البنائية لقصيدة السرد الحديثة.

-وقد أثر مباشرة بعد العنوان الرئيسي، و يأتي بعده لتكملة المعنى، فيكون عنوانا لفقرات أو مواضيع أو تعريفات داخل الكتاب".[2]

-يعتمد الصكر على وضع عنوان مبهم لكتابه، وتجنب الوضوح والمباشرة في الدلالة ،بل يميل في أصله إلى استخدام الأساليب الفنية الإيحائية في تشكيل عنوانه الرئيسي "مرايا نرسيس" الذي هو في الأصل أطروحته لنيل شهادة الدكتوراه-كما أسلفنا الذكر-

[1] https://hatem-alsager.com/12-june 2023-15:00 pm

[2] شادية شقروش، سيميائية العنوان في ديوان مقام البوح لعبد الله العشريني، ص270 .

3-2-2 عتبة اسم الكاتب:

من الإشارات المهمة المشكلة لعتبة الغلاف الخارجي "فلا يمكننا تجاهله أو مجاوزته لأنه العلامة الفارقة بين كاتب وآخر، فيه تثبت هوية الكتاب لصاحبه وتحقق ملكيته الأدبية والفكرية على عمله، دون النظر للاسم إن كان حقيقيا أو مستعارا".[1]

فأهميته من أهمية الكتاب، فلا يمكن أن يخلو أي عمل أدبي من اسم صاحبه والذي بواسطته يثبت أصل ومنبع ذلك الكتاب وإلى من يعود.

-اسم الكتاب يعد العتبة الثانية بعد الغلاف بعد العنوان "إذ يأخذ الشخص اسما ،فمعناه يعرف ويميز في المجتمع على باقي أفراد الجماعة التي ينتمي إليها، فالتسمية ميثاق اجتماعي يدخل بموجبه المسمى دائرة التعريف التي تؤهله لاستغلال ذلك الاسم في التعاملات الخاصة مع الأشخاص الطبيعيين أو الاعتباريين، فلكل اسم دلالة اجتماعية".[2]

فكل فرد يعرف باسمه الذي يميزه عن الآخر، والذي يتفرد به ومن خلاله تسهل عليه عملية التواصل مع الغير.

-كل عمل أدبي إلا وارتبط بصاحبه، فلا يمكن أن نجد أي عمل أدبي دون اسم صاحبه فله سلطة عليه-النص- وما على القارئ سوى البحث عن الدلالة، ويعتبر الكاتب تبعا لذلك هو المالك لحقيقة النص".[3]

-يختلف مكان وضع الاسم من كاتب لآخر "فوضع الاسم في أعلى الصفحة لا يعطي الانطباع نفسه الذي يعطيه وضعه في الأسفل، لذلك غلب تقديم الأسماء في معظم الكتب الصادرة حديثا في الأعلى".[4]

---

[1] عبد الحق بلعابد ، عتبات جيرار جينيت ، ص6 .

[2] حسين فيلالي، السمة والنص السردي، موقم للنشر، مقاربة في شفرة اللغة، رابطة أهل القلم، الجزائر، 2004، ص76 .

[3] سعيد يقطين، من النص إلى النص المرتبط (مدخل الى جماليات الإيداع التفاعلي)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2005 ص118 .

[4] حسن محمد عماد، تداخل النصوص في الرواية العربية، بحث في نماذج مختارة، الهيئة المصرية للكتاب، مصر، 1997، ص64 .

وذلك يدل على إعلاء الكاتب بنفسه، وإعطاء قيمة لنفسه" وغالبا ما يتموضع اسم الكاتب في صفحة الغلاف وصفحة العنوان، وفي باقي المصاحبات المناصية (قوائم النشر الملاحق الأدبية، الصحف الأدبية...) ويكون في أعلى صفحة الغلاف بخط بارز وغليظ للدلالة على هذه الملكية والإشهار لهذا الكتاب.[1]

3-2-3 عتبة بيانات النشر:

تعتبر بيانات النشر من العتبات المستخدمة في صفات الكتب، وقد ظهرت بظهور الطباعة وأنظمة تصنيف المكتبات وما تبعها من قوانين حقوق الملكية الفكرية، وتتموقع عادة في الصفحة التالية بعد صفحة الغلاف الأمامي".[2]

-تتمثل قيمة عتبة بيانات النشر في اكتشاف الكتاب مصداقية أكبر من جهة، وإبراز قيمة العمل الإبداعي من جهة أخرى.

-وتتمثل بيانات النشر فيما يلي:

-العبارة القانونية: إن حضور العبارة القانونية بقالبها الصياغي المعروف (جميع الحقوق محفوظة) هو دلالة على حق الملكية الفردية للمبدع ومدى وعيه بالجانب القانوني.[3]

-وردت هذه العبارة في كتاب مرايا نرسيس لحاتم الصكر (جميع الحقوق محفوظة) مع ذكر الطبعة الأولى، ووقت إصدارها للمؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، وقد وظفت هذه المؤسسة الجامعية هذه العبارة للدلالة على ملكية هذه المدونة النقدية، وإدراكها للجانب القانوني وتعاملها وقفه وأساسه.

نلاحظ عدم وجود رقم الإيداع القانوني للكتاب في المكتبات، وإنما تواجد فقط عنوان دار النشر وأرقام الهاتف والفاكس.

---

[1] عبد الحق بلعابد، عتبات جيرار جينيت ، ص64 .

[2] محمد الصقراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (1950-2004) النادي الأدبي بالرياض ناشر، بيروت، لبنان، ط1، 2008 ص140 .

[3] المصدر نفسه، ص140.

3-2-4 عتبة اسم دار النشر:

وهي "الهيئة الحقوقية التي صدر منها الكتاب، وظهرت هذه الدور مع ظهور صناعة الطباعة وتشمل دور النشر الهيئات العلمية، ولجان تحكيمية تبرز القيمة الإبداعية للعمل".[1]

إن ظهور اسم دار النشر على المدونة النقدية يعطي للعمل النقدي مستوى إبداعيا مقبولا، بما تصدره من أعمال فنية".[2]

في كتاب مرايا نرسيس بدت جليا هذه المؤسسة الجامعية التي أصدرت ونشرت العمل وهي: المؤسسة الجامعية للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان.

وقد تولت عملية إخراج هذه الدراسة الأكاديمية العلمية، لأنها في أصلها مذكرة لنيل شهادة الدكتوراه وقد أخرجت في شكل كتاب ودراسة نقدية يستفيد منها كل متطلع للبحث النقدي الذي الفه حاتم الصكر.

❖ **رقم تاريخ الطبعة:**

يعطي رقم الطبعة مؤشرا على مدى انتشار مقروئية الديوان ومكانة الشاعر بين جمهور المتلقين، أما تاريخ الطبعة، فإن له دلالات متعددة...

إن رقم وتاريخ الطبعة في الكتاب النقدي هو الطبعة الأولى 1999.

-إن عتبة بيانات النشر تساعد على فك شفرات العمل النقدي، وخاصة هذا العمل، لأن صاحبه دائما يتوخى الإيحاء والغموض بغية الولوج إلى المعاني العميقة من قبل المتلقي، ولأنها العتبة الثانية التي يرتكز عليها المتلقي بعد صفحة الغلاف.

[1] محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، ص143.

[2] المرجع نفسه، ص143 .

خلاصة القول أن العتبات الخارجية قد أضاءت جوانب العمل النقدي، لما حمله من دلالات وإيحاءات خاصة عتبة الغلاف، فقد سمح المجال للتعمق والبحث والتحليل للتوغل في أعماق النص، بالإضافة إلى عتبة العنوان الرئيسي الذي ساهم في توضيح المتن والكشف عن محتواه.

3-2-5 المؤشر الجنسي:

إن معرفة جنس العمل الأدبي مهم وضروري للقارئ إذ يستطيع تحديد آليات وآفاق النص.

والمؤشر الجنسي هو "ملحق بالعنوان كما الأدبية، فهو ذو تعريف خبري تعليقي لأنه يقوم بتوجيهنا قصد النظام الجنسي للعمل يأتي ليخبر عن الجنس الذي ينتمي إليه هذا العمل الأدبي أو ذاك".[1]

فبفضل هذا المؤشر يمكن للقارئ أن يهتدي ويصل إلى نوع الجنس الأدبي الذي بين أيديه بسهولة وينشطه على كيفية استقباله للنص.

نجده في هذا العمل الموجود بين أيدينا طبع عليه اسم **المؤشر التجنيسي** والذي هو قصيدة النثر، فهو الذي يبين لنا نوع العمل الأدبي الذي نحن بصدد قراءته؛ فلقد سهل علينا أمر إدراك العمل قبل الولوج إلى الفضاء النصي الداخلي، وقد لاحظنا تكرار هذا الاسم وهو القصيدة تقريبا في كل أجزاء الكتاب، ومكان تواجده الأصلي هو في الغلاف أو الصفحة أو هما معا.

"إذ المكان العادي لظهور المؤشر الجنسي، وهو الغلاف أو صفحة العنوان، أو هما معا، كما يمكنه التواجد في أمكنه أخرى مثل وضعه في قائمة كتب المؤلف، بعد صفحة العنوان أو في كتاب آخر".[2]

وجاء هذا ضمن العنوان الفرعي تحت العنوان الرئيسي مباشرة.

نستنتج أن المؤشر الجنسي في هذه المدونة قد أدى وظيفة جليلة، وهي مساعدة المتلقي على قراءة وفهم العمل النقدي بسهولة وتحديد نوعه.

---

[1] عبد الحق بلعابد، عتبات جيرار جينيت، ص89 .

[2] المرجع نفسه، ص89، ص 90.

3-3 العتبات الداخلية :

3-3-1 المقدمة:

تعد المقدمة المدخل الرئيسي للنص، وهي من العتبات المهمة فيه؛ إذ لا يمكن الاستغناء عنها بوصفها "إضاءة للنص ويمكن أن تكون المقدمة خطابا موازيا يشرح إيجابيات العمل ودلالته، أو لها دور إشهاري و تجاري أو تقدم بعض التقييمات والتوجيهات التي تمكن الباحث من تطوير قدراته في الكتابة في المستقبل، وتكون المقدمة محملة بالتأويلات والإشارات على النص، فيصبح نص المقدمة متعالقا مع النص المؤلف وحاملا للعديد من القرائن الموجهة للقراءة والمساعدة على الفهم والاستيعاب".[1]

-والمعنى مما سبق أن المقدمة تتموقع في صدارة الكتاب، وبالتالي هي قراءة موازية لمضمون النص، واستعراض لقضاياه الدلالية والفنية والجمالية ،مما تسهل على القارئ الفهم العميق للنص، والتدقيق في تصور المؤلف وغايته خاصة إذا كتبها هو ولم يضعها أحد غيره.

كما لا ننسى أن المقدمة عادة تبرز الإشكاليات التي يجيب عنها محتويات نص الكتاب.

وهذا ما ذهبت إليه سعيدة تومي بقولها أن: " المقدمة تكاد تمكننا من المرور إلى المتن وتوصل الجانب المفهومي النظري حتى لو جاءت مختلفة؛ فهي تكشف عن الموضوع والمنهج والخصائص، وهي لا تخلو من وظائف متعددة وتختلف وتتعدد المقدمة ذاتها باختلاف طبيعتها وسياق تأليفها".[2] وفي أحيان أخرى، قد تذهب إلى أبعد من ذلك، إذ تتحول إلى شرح للعنوان وتحليله بشكل مسهب ومعمق، فتصبح في نهاية المطاف مرآة عاكسة لفكر المؤلف ذاته.

---

[1] عبد الفتاح الحجمري، عتبات النص، البنية والدلالة، منشورات الرابطة، المغرب، 1996، ص43 .

[2] سعيدة تومي، العتبات النصية في التراث النقدي العربي، الشعر والشعراء لابن قتيبة-أنموذجا- مذكرة لنيل شهادة الماجستير، جامعة العقيد محمد أولحاج، البويرة، الجزائر، (2008-2009)، ص 64، ص65.

-وهذا ما لمسناه في مقدمة كتاب "مرايا نرسيس"؛ إذ ركز صاحبها على "الإهمال للقص في الشعر العربي، وعرض بعض التصورات والاعتقادات الخاطئة مثل: غنائية الشعر العربي وحضور أنا الشاعر حضورا طاغيا مما يلغي الجوانب الحوارية ومظاهر القص، وكذا الاعتقاد بقوة الحدود الفاصلة بين الأجناس والأنواع الأدبية واستقلال بعضها على بعض".[1]

-الاعتقاد بنثرية النص الخالصة وما يستلزم من جماليات خاصة تقربه من الواقع الذي يتأسس عليها القص".[2]

-يشير الناقد في مقدمته إلى أنّه لن يبحث عن قصة شعرية أو مظاهر حوارية أو مسرحية، أو عن نزعة أسلوبية تتحدد في البنية الفنية للقصيدة، وتكتمل بها أدواتها؛ بحيث تنصهر في تقنيات القصيدة، ولا تنعزل عن مكوناتها الأخرى".[3]

-إن المتتبع لمقدمة حاتم الصكر يدرك بأنه قد "أورد أسباب اختياره للموضوع، إضافة إلى شرحه للمصطلحات المستخدمة في عنوانه، وناقش بعض الدراسات السابقة التي تناولت نفس موضوعه، وكذا زوايا النظر إلى القص في الشعر".[4]

-ولكن الاختلاف ظاهر على هذه الدراسات مثل: دراسة المرحوم محسن أطيمش (الشاعر العربي الحديث مسرحيا)، ودراسة الدكتورة عزيزة مريدن (القصة الشعرية في العصر الحديث)، ودراسة الدكتور جلال الخياط (الأصول الدرامية في الشعر العربي).

-الدراسات التي تناولت الشعر المسرحي أو المسرح الشعري في تجارب عبد الصبور والفيتوري، وبسيسو، وقد ذكر أن هذه الدراسات تقوم على فرضية العزل النوعي بين القصيدة والقص.

---

[1] حاتم الصكر، مرايا نرسيس، الأنماط النوعية والتشكلات البنائية لقصيدة السرد الحديثة، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت لبنان،ط1، 1999، ص05.

[2] المصدر نفسه، ص06.

[3] المصدر نفسه، ص07 .

[4] المصدر نفسه، ص10 .

لم ينس الناقد منهجه المتبع في دراسته، والقائم على منهج علم السرد وآلياته ومجاله الزمني والفني، وأنّه أراد التجديد في دراسته للشعر تغاير ما كانت موجودة سالفا، وقد طبق ما جاء به على قصائد منوعة للسياب وأدونيس والمقالح عبد العزيز، وأمل دنقل، وحسب الشيخ جعفر، ومحمود درويش.[1]

-عرض الناقد تقسيماته للكتاب في المقدمة، إذ قسّمها إلى ثلاثة أبواب، الباب الأول: خصصه **للتمهيد النظري** وتقصي **علاقة الشعر بالسرد** من خلال فصلين اثنين، والباب الثاني، خصصه لعرض ثلاثة أنماط من القصيدة الحديثة المستفيدة من السرد القصصي الذاتي: وهي **قصيدة المرايا، قصيدة الرمز المقنع، قصيدة السيرة** ،وقد خص لكل منها فصلا مستقلا.[2]

أما الباب الأخير فقد خصصه لقصائد السرد الموضوعي التي يقف عليها الشاعر خارج القص لينجز البرنامج السردي في قص موضوعي، ويكتفي بدور الروائي الخارجي، وقد قسمه إلى ثلاثة فصول، وقد عرض فيها أنماط القصيدة ذات السرد الموضوعي: **القصيدة المطولة** للسياب، **قصيدة الواقعة التاريخية** كما تجسدت في شعر أمل دنقل، وأخيرا **قصيدة الحكاية** و تمثلاتها في شعر حسب الشيخ جعفر.

-أوجز الناقد عمله في خاتمة، وذكر بعض الصعوبات التي واجهته أثناء جمعه للمادة العلمية، وخاصة ظروف الحصار التي أوجعت العراق وشعبه وصعوبة المراسلة مع الآخرين.[3]

وقد كان همه الوحيد هو كيفية الحصول على المعلومات من داخل العراق وخارجه وبكل الوسائل المتاحة.

إن الملمح الذي نخرج به من مقدمة حاتم الصكر هو أنّه قد اعتمد الطرح والمنهجية الأكاديمية في كتابة المقدمة بعناصرها كاملة (من التمهيد إلى الصعوبات التي واجهته في دراسته)، وهذا يدل على أنها دراسة أكاديمية وقد تمثلت في رسالة الدكتوراه الحاملة لعنوان: "**النزعة القصصية في الشعر العربي الحديث، أنماطها وأشكالها.**"

---

[1] حاتم الصكر، مرايا نرسيس، ص07 .

[2] المصدر نفسه، ص11 .

[3] المصدر نفسه، ص1 .

3-3-2 العناوين الداخلية:

وهي من العتبات النصية التي يجدها القارئ بعد تصفحه للعمل الأدبي، وتأتي في بداية النص أو على رأس كل باب أو فصل، و"العناوين الداخلية هي العناوين المصاحبة للنص كعناوين القصائد والفصول والأجزاء وهي عناوين قد تكون أقل مقروئية من العنوان الأصلي، لأنه لا يصل إليها سوى من قرأ الكتاب فعلا أو على الأقل تصفح فهرسه".[1]

فالعناوين الداخلية تظهر للقارئ بعد قراءته للنص، قد يوظفها الكاتب للفت انتباه القارئ أو التلميح في المضمون أو المتن.

"يظهر العنوان الداخلي في بداية كل نص، وبالضبط في أعلاه، وهو بذلك يمثل نصا موازيا آخر للعمل يعرف به ويميل إليه، ويأتي النص تفسيرا للدلالات التعبيرية واللغوية التي يكون العنوان قد اختزلها ببساطة وتميز. وهذا ما جعل العنوان خطابا رمزيا يعتمد على ادخاره لمخزون وافر من التأويلات التي تحمل كما من الأفكار والمعاني ذات الصلة الوثيقة بالحمولة الدلالية للنص وجماليته".[2]

فهي إذن عناوين مرفقة أو مصاحبة للنص، ولا يمكن الاستغناء عنها.

كما تعرف بأنها: "عناوين الفصول والمباحث والأقسام والأجزاء للقصص والدواوين الشعرية" بمعنى أنها مصاحبة للنص يصنعها الباحث لهدف معين، وهذا الهدف " إمّا تكثيف فصولها أو نصوصها عامة وإما تفسيرها وإما وضعها في مأزق التأويل".[3]

تساعد على تقديم نظرة أولية للنص، وتفتح أفق التوقع لدى القارئ، إذ من الوهلة الأولى التي يقرأ فيها عنوان داخلي يتبادر إلى ذهن القارئ تأويل أولي لهذا النص، وهذه العناوين تختلف عن العنوان الأصلي، "إذ يوجه

---

[1] رشام فيروز، شعرية الأجناس الأجناسية في الأدب العربي: دراسة أجناسية لأدب نزار قباني، فضاءات للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2017 ص293.

[2] المرجع نفسه، ص293.

[3] عبد الحق بلعابد، عتبات جيرار جينيت، ص 125، ص24 .

للجمهور عامة، أما العناوين الداخلية فنجدها أقل منه مقروئية، تتحدد بمدى اطلاع الجمهور فعلا على النص/الكاتب، حيث يعتبر ضروري في النص وإلزامي، كما أن العناوين الداخلية، ليست ضرورية، وإنما حضورها اختياري، تؤدي عدة وظائف منها: الوظيفة الواصفة "لأنها تمكننا من ربط العلاقة بين العناوين الداخلية وفصولها من جهة، والعناوين الداخلية وعنوانها الرئيسي من جهة أخرى".[1]

كما أنها تظهر في أماكن ومن بينها نجد: "على رأس كل فصل أو مبحث"، إما مستقلة عن العنوان الأصلي وإما مقابلة له، فيكون العنوان الأصلي على اليمين والعنوان الداخلي على اليسار (والعكس في الكتب الأجنبية)، كما يمكننا أن تكون في الفهرس أو قائمة المواضيع".[2]

اختار الناقد عناوينه الداخلية بعناية بالغة لما يخدم نصوصه؛ حيث جاءت كاختزال لها، فالقارئ يكون نظرة أولية عن النصوص قبل الولوج إليها، فهي عتبة تساهم في فك شفرات هذه الأخيرة.

-تجدر الإشارة إلى أن كتاب "مرايا نرسيس" يجمع في متنه ثلاثة أبواب، وكل باب مقسم إلى فصول، وكل باب يتفرد على غيره بمواضيع معينة، ولكن في أصلها هي أبواب مكملة لبعضها البعض.

-فهي تنتمي إلى فضاء واحد وهو التجنيس للشعر أو ظاهرة وجود السرد داخل القصائد الشعرية.

-وقد خضعت هذه العناوين للمنهجية الأكاديمية، لأنها أطروحة دكتوراه، والذي حمل عنوانا رئيسا وآخر فرعي أكاديمي مباشر.

-من خلال هذه العناوين نلاحظ على الصكر اهتمامه بجانب التلقي، واختلافه بين القراء عبر وضع خيارين مختلفين من العنونة في آن واحد، أحدهما مباشر والآخر فني إيحائي متناص.

[1] عبد الحق بلعابد، عتبات جيرار جينيت، ص125.

[2] المرجع نفسه، ص126.

3-3-3 عتبة الحواشي والهوامش :

الحواشي والهوامش من العتبات التي تضيف للنص فهما وإدراكا آخر، ويعد جيرار جينيت أول من اهتم بعتبة الهوامش، فهي مهمة يأتي بها الكاتب حتى يفهم القارئ النص ويفسره، فهي "ملفوظ متغير الطول مرتبط بجزء منتهي تقريبا من النص، إما أن يأتي مقابلا له ، وإما أن يأتي في المرجع".[1]

بمعنى أنها شرح يقدمه الكاتب لبعض المصطلحات والمفاهيم الغامضة أو تعريفها بشخصية معينة أو مكان ما، وهذه الحواشي والهوامش تتخذ عدة أماكن لظهورها فنجد ما يكون منها: "أسفل صفحة النص/الكتاب (وهذا هو المعمول به غالبا) أن تحشر بين أسطر النص..."[2]

فهنا يبقى الاختيار للكاتب ودار النشر لمكان وضع هذه الحواشي والهوامش، كما نلاحظ أنها ترقم إما بالحروف أو بالأرقام.

وكما هو معلوم أن الهوامش عادة تكون في أسفل الصفحة على عكس المقدمة فهي تأتي في مستهل النص والهوامش عبارة عن نصوص صغيرة تلحق بالنص للتوضيح والتبيان.

إن حاتم الصكر في دراسته هذه اعتمد على الهوامش والحواشي فتقريبا لا تكاد تخلو صفحة أو صفحتين منها، وذلك لأنه اعتمد على مصادر ومراجع كثيرة للتأكيد على مجموعة من الآراء والتوجهات النقدية الخاصة به.

والمعلوم أن النقاد يستندون إلى تقديم آرائهم بمجموعة من الآراء الأخرى التي تدور في نفس الموضوع الذي يفصلون فيه.

وبهذا نستنتج أن عتبة الحواشي والهوامش تحتل مكانة مهمة؛ إذ تساعد القارئ على فك الغموض الذي يشوب بعض المصطلحات أو الشخصيات، و تساهم في تسهيل فهم النص لدى القارئ، فالهوامش أزالت اللبس على المتلقي.

---

[1] عبد الحق بلعابد، عتبات جيرار جينيت، ص127.

[2] المرجع نفسه ، ص128.

3-3-4 عتبة المصادر والمراجع:

وظف حاتم الصكر العديد من المصادر والمراجع حسب ما تقتضيه عملية البحث، وقد اعتمد عليها كليا كونها تخدم بحثه، ولذلك نجده قد قسم هذه المصادر إلى عدة تقسيمات: الكتب (العربية و المترجمة)/ الرسائل الجامعية/ المقابلات والدراسات في الدوريات/المقابلات والحوارات.

نذكر على سبيل المثال بعض الكتب العربية:

- عبد الله إبراهيم، السردية العربية، بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي.
- كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتحلي، دراسات بنيوية في الشعر.
- أدونيس أبجدية ثابتة.
- أدونيس: الأعمال الشعرية الكاملة، المجلد ½.
- أمل دنقل: الأعمال الشعرية.
- حاتم الصكر: الأصابع في موقد الشعر/الشعر والتوصيل/كتابة الذات/مالا تؤدبه الصفحة وغيرها من المؤلفات.

أما الكتب المترجمة فنذكر: أرسطو طاليس: فن الشعر، ترجمة عبد الرحمان بدوي.

- إليوت: مقالات في النقد الأدبي، ترجمة لطيفة الزيات.
- فلادمير بروب: مورفولوجيا الحكاية الشعرية، ترجمة: أبو بكر بلقادر وأحمد نصر.
- تزفيطان تودوروف: باحثين-المبدأ الحواري، ترجمة: فخري صالح.
- جيرار جينيت: جامع النص، ترجمة فريد الزاهي، وغيرها.

والملاحظ أن الناقد جمع بين الصنفين من الكتب لغرض واحد، وهو الإحاطة بالمعارف والمدركات حول أفكاره ومعتقداته وآرائه النقدية والموضوعية التي عرف بها والدليل على ذلك، هو أن الكثير من الكتب النقدية ما زالت محط دراسة الباحثين المثقفين لحد اليوم.

ولا ننسى أن الموضوع الأساسي لبحثه هو تواجد "عناصر السرد والقص في الشعر" وهذا وضعه أمام تحد كبير، فهذا الموضوع بالذات مسكوت عنه، لأن أغلب الدراسات الخاصة بالشعر تتضمن دراسة الأغراض البلاغية، وكذا وجود الفنية والجمالية فيها.

لذلك فقد حاول تسليط الضوء على هذه النقطة بغض النظر عن تلك الدراسات الشحيحة السابقة حوله.

- كما لا ننسى توظيفه لرسالته الجامعية التي أعدها لنيل شهادة الماجستير إضافة إلى مجموعة من الكتب الخاصة به: الأصابع في موقد الشعر/الشعر والتوصيل/كتابة الذات/مالا تؤديه الصفة.

-لقد دعم توجهاته النقدية باقتباسه من المقالات والدراسات في الدوريات على اختلافها، وبعض المقابلات والحوارات نذكر منها:

- أبو بكر (رنده) التجربة الشخصية كتعبير عن واقع عام في شعر دينيس بروتس ومحمود درويش، مجلة ألف العدد17، القاهرة 1997.

- طه أحمد (قراءة النهاية-مدخل إلى قصائد الموت في أوراق الغرفة رقم 8)، مجلة إبداع، العدد10القاهرة، أكتوبر 1983.

- البحراوي سيد: حوار مع الشاعر أمل دنقل، غبراء سيد البحراوي.

- بيضون عباس: محمود درويش: التراجيديا الفلسطينية ستجد تغييرها الأرق، حوار أجراه عباس بيضون، مجلة مشارف، العدد 3، القدس، 1995.

إذن العتبات النصية ضرورية لا يمكن لأي ناقد أن يستغني عنها بأي شكل من الأشكال، لأنها تساعد القارئ بنسبة كبيرة على فك مضمرات النص قبل الولوج والغوص في أعماقه.

-لا معنى للنص دون وجود هذه العتبات، وغيابها يؤدي إلى شتات النص، فهي تعتبر المهاد الأول للمتن، وفي المدونة النقدية هذه ساعدت القارئ على البحث في النص واكتشاف المعاني والمضامين والدلالات المضمرة التي تعمدها الناقد.

-للعتبات النصية —عموما- خصوصية قرائية تمتد من الخارج إلى الداخل، وهكذا يصبح المتن امتدادا لعتباته، وهذا ما لمسناه عند تقصينا للعتبات الواردة في المدونة.

لقد أحاط العنوان ولخص وربط بين القصائد الواردة في متنه، لأنه العتبة الأولى التي يلجأ إليها القارئ قبل الغوص في المدونة.

-لاسم المؤلف دور كبير في استقطاب وجذب القارئ خاصة إذا كان للمبدع شعره واسم في عالم النقد.

-كما لا ننسى العناوين الداخلية ساهمت في وضع تقسيمات لأنواع القصائد.

4- أهم القضايا النقدية في الكتاب:

4-1 الباب الأول: الشعر والقص:

بعد المقدمة استهل الباحث مؤلفه، بباب عنونه "الشعر والقص، تمهيد نظري"، قسمه إلى فصلين اثنين سنحتاج إلى تفحصهما من أجل فهم مضمونيهما، لكن قبل ذلك ارتأينا أن نقف عند عنوان الباب، هذا العنوان المركب، والذي يتكون من مصطلحين يبدو للوهلة أنهما يقفان على طرفي نقيض، وذلك إذا ما رجعنا إلى مقولات نظرية الأجناس الأدبية في النقد العربي القديم، والتي أقرت فصل الشعر عن النثر، باعتبار أن هذا الأخير مجال للقص، فخصائص الشعر تختلف عن خصائص النثر.

وبما أن الناقد أيضا جعلهما معطوفا ومعطوفا عليه، فهذا إيحاء منه أنهما يشتركان في حكم واحد سنحاول التعرف عليه أثناء جولتنا في هذا الكتاب.

ومن أجل إعطاء عنوان الفصل كامل حقه سنعرف كلا طرفين.

❖ **الشعر:**

يعتبر الشعر من بين المفاهيم التي أسالت حبر العديد من النقاد، فقد وضعوا له تعاريف ومفاهيم تتباين وتختلف باختلاف آرائهم وأفكارهم وأزمنتهم، فهو "فن من فنون الكلام، يوحى عن طريق الإيقاع الصوتي واستعمال المجاز بإدراك الحياة والأشياء إدراكا لا يوحي به النثر".[1]

وهذا ابن خلدون يقول عنه بأنه: "كلام مبني على الاستعارة والأوصاف المفصل بأجزاء متفقة في الوزن والروي، مستقل كل جزء منها في غرضه ومقصده عما قبله وبعده، الجاري على أساليب العرب المخصوصة به"[2] ويبقى الشعر ليس كباقي الكلام، فهو موهبة لم تمنح للجميع بغض النظر عن الشروط التي تقيده، من وزن وقافية وخيال وإحساس.

❖ **القص:**

هو فن من فنون النثر، نال اهتماما كبيرا من طرف النقاد والأدباء في العالم، وهو: "أقدم الأنواع الأدبية وأكثرها شيوعا وأقربها من الطبيعة البشرية".[3]

يعتبر القص من أهم الوسائل التي يوظفها القاص من أجل إيصال فكرة ما للجمهور، وذلك عن طريق الشخصيات والأحداث.

ومن هنا نستنتج أن القص هو أحد أوجه السرد إن لم نقل أنّه السرد بعينه.

4-1-1 الأجناس الأدبية والمزايا النوعية:

يشير الناقد حاتم الصكر في هذا الفصل من الكتاب إلى السلطة التي فرضتها الأجناس الأدبية على المتلقي والكاتب على حد سواء في تعاملهما مع النصوص الأدبية؛ حيث كان لها دور كبير في توجيه المتلقي عند قراءته

[1] علية عزت عباد: معجم المصطلحات اللغوية، المكتبية الأكاديمية، القاهرة، ط1، 1994، ص34.

[2] الجاحظ: البيان والتبيين: تر: على أبو ملحم ج2 دار، مكتبة الهلال، بيروت، ط1، (د ت)، ص 186.

[3] محمد جميل سلطان، فن القصة والمقامة، منشورات جمعية التمدن الإسلامي، مطبعة الترقي، (د ط)، (د ت)، ص03.

للنصوص الشعرية والكاتب أثناء كتابة إنتاجاته الأدبية، و"يقصد بالأجناس الأدبية القوالب الفنية العامة التي تفرض على الشعراء والكتاب مجموعة من القواعد الفنية الخاصة بكل قالب على حده".[1]

يعود الفضل للمكانة التي أخذتها الأجناس الأدبية في مجال النقد، باعتبار أن "فكرة الجنس الأدبي فكرة تنظيم منهجي لا يمكن أن تنفصل عن النقد"[2]، إلى تلك التصنيفات والحدود التي سنتها نظرية الأجناس الأدبية لكل النصوص.

وتعود الجذور الأولى لتقسيم الأدب وتصنيفه إلى الثقافة اليونانية، على يد الفيلسوف أفلاطون، ليأتي أرسطو الذي قام بتقنين وشرح ما قدمه أستاذه أفلاطون.

لقد ذهبت بعض الآراء إلى أن أرسطو أول من حاول وضع شروط ومعايير نظرية الأجناس الأدبية، وذلك عندما عمد إلى تقسيم الأدب في كتابه الشهير "فن الشعر" إلى ثلاثة أنواع: التراجيديا، الكوميديا، والملحمة وقام بتوضيح الفروق والاختلافات الموجودة بين كل الأنواع الأدبية.[3]

لقد ساهمت التصنيفات والحدود التي فرضتها نظرية الأجناس الأدبية على النصوص في رسم أفق انتظار لدى المتلقي سواء كان قارئا عاما، أو خبيرا ناقدا، ليصبح الجنس الأدبي هو البوصلة التي تساعد المتلقي في فهمه وتأويله للنصوص، وتحدد المسار الذي يتوجب على الكاتب اتخاذه من أجل كتابة آثاره الأدبية، وبهذا يمكن القول أن الأجناس الأدبية تساهم في صناعة النصوص الأدبية.

بالرغم من أن الحديث بمقولات نظرية الأجناس الأدبية في نقدنا العربي كمصطلح جاء متأخرا، إلا أن النقاد في أغلبهم اتفقوا على أن الأدب ينقسم إلى قسمين مختلفين: "المنظوم والمنثور، أو الشعر والنثر، ينطوي تحت النثر أنواع كثيرة منها: السجع والخطابة، الرسالة والخبر، الحديث وغير ذلك.

---

[1] محمد غنيني هلال: دور الأدب المقارن في توجيه الدراسات في العالم العربي، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع (د ط)، (د ت)، ص42.

[2] محمد غنيني هلال: الأدب المقارن، دار العودة ودار الثقافة، ط1 بيروت، (د ت)، ص 137، ص138 .

[3] أرسطو طاليس: فن الشعر، تح: عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، ط 1، (د ت)، ص 13.

في حين لا ينطوي تحت جنس الشعر سوى نوع واحد هو الشعر الغنائي وإن تعددت أغراضه ومذاهبه".[1]

لا أحد يمكنه تجاهل المكانة المرموقة التي احتلها الشعر العربي القديم بين مختلف الأجناس الأدبية، فقد تربع على عرش الأدب لفترة طويلة من الزمن، وأخذ بذلك حصة الأسد من اهتمام القراء والنقاد؛ حيث ألفت حوله العديد من المؤلفات النقدية.

ولا عجب في ذلك، فهو ديوان العرب والمرآة العاكسة للمجتمع، والوسيلة المثلى للتعبير عن الآلام والآمال.

إن أهم ما ميّز الشعر العربي القديم هو الطابع الغنائي، لأن الشاعر يتغنى بأحاسيسه ويعبر عن مشاعره ومواقفه الحياتية، وتجاربه الذاتية، فالشعر الغنائي "قصيدة ذاتية تتفجر فيها أعمق معاني المؤلف ومشاعره بطريقة تشبه الأغنية، وهي صفة تعني ما هو تلقائي بلا انتظام جامد، وممتلئ بالجدل والانتشاء"،[2] كما أنه "التعبير الكامل عن الخلجات النفسية في أعذب لغة صوتية".[3]

إن الصبغة الغنائية التي لون بها شعر العربي القديم هي السبب في إبعاد صفة الدرامية عنه، وهذا ما ذهب إليه ناقدنا حاتم الصكر؛ حيث حمل الغنائية مسؤولية إقصاء الدرامية عن الشعر، والمعروف أن الدرامية من أهم خصائص القص، فالطابع الغنائي جعل شعرنا العربي القديم ينأى عن كونه شعر ملاحم أو شعرا تمثيليا، وبالتالي بقي أسير الذوق العربي.

إن الدارس لقصائد الشعر العربي القديم سيلمس فيها إلى جانب الغنائية بعض الخصائص العامة للقصة حتى وإن لم توظف بأسلوب قصصي حديث، فهي عبارة عن سرد قصصي لمواقف وحوادث، أو سرد لتجارب

[1] عبد المالك بومنجل: تداخل الأنواع في القصيدة العربية، تداخل الأنواع الأدبية، ص893.
[2] فتحي إبراهيم: معجم المصطلحات الأدبية، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، صفاقس (تونس)، (د ط)، 1986، ص253.
[3] محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، دار النهضة، مصر، ط1، القاهرة، 1973، ص373.

وأخبار شخصية ذاتية "فمعظم المعلقات تتضمن ذكرى حوادث جرت للشاعر، يقصها في جزء من قصيدة على سبيل التفاخر بنسبه أو شجاعته أو ببسالته في الحروب، وربما تناول فيها جانبا من مغامراته، أو قص علينا بعض الأخبار الماضية إلى غير ذلك من ألوان القص".[1]

فلو أخذنا على سبيل المثال "ملعقة امرئ القيس لاكتشفنا أن فن القص قد أثبتت وجوده من خلال سرده لحياة امرئ القيس، حيث نقل لنا مشاهد من مغامراته الغزلية مع فاطمة ابنة عمه، إضافة إلى بعض النسوة اللواتي عاش معهنّ أوقات لهو ومجون، حفظتها لنا الأخبار "وهي لا ريب قصة تزخر بالحركة وتنفجر بالحياة، ففيها حوار لذيذ، وفيها تشخيص دقيق، وفيها تصوير عميق لما لاقاه من خطوب مدلهمة في سبيل اللهو، ولما قاساه من ويلات المجون ولما تمتع به وناله من وراء ذلك اللهو وهذا المجون"[2].

يقول امرؤ القيس:

وبيضةِ خدر لا يرامُ خباؤها**** تَمَتّعتُ من لَهْوٍ بها غيرَ مُعجَلِ

تجاوزْتُ أحْراساً إلَيها ومَعْشَراً**** عليّ حِراساً لو يُسرّون مقتلي

إذا ما الثريا في السماء تعرضت**** تعرضَ أثناء الوشاح المفصَّلِ

فجِئْتُ وقد نَضَّتْ لنَوْمٍ ثيابَها**** لدى السِّترِ إلاَّ لِبْسَةَ المتَفَضِّلِ

فقالت يمين الله ما لكَ حيلةٌ **** وما إن أرى عنك الغوايةَ تنجلي

خَرَجْتُ بها أمشي تَجُرّ وَراءَنا**** على أثَرَيْنا ذَيْلَ مِرْطٍ مُرَحَّلِ

فلما أجزْنا ساحة الحيّ وانتحى**** بنا بطنُ خَبْتٍ ذي حِقافٍ عَقَنْقَلِ

لقد ذكر الشاعر في هذه الأبيات التقنيات الخاصة بالسرد والحكاية دون أن يهمل توترات الموقف ودراميته؛ حيث حدد المكان والزمان، كما أنّه أشار إلى الشخصيات التي تجسد الأحداث. إضافة إلى احترام

[1] عزيزة مردين: القصة الشعرية في العصر الحديث، دار الفكر، دمشق، سوريا، ط1، 1984، ص27.

[2] عبد الملك مرتاض: القصة في الأدب العربي القديم، الشركة الجزائرية للتأليف والتوزيع والنشر، الجزائر، ط1، 1968، ص18.

التسلسل والتتابع الزمني والسببي (تجاوزت، فجئت، خرجت، أجزنا...) إضافة إلى عنصر الحوار الذي ساهم في تقوية درامية الموقف.

إذن معلقة امرؤ القيس وغيره من الشعراء القدامى مثال حي على حضور ملامح السرد في شعرنا العربي القديم، لكنه للأسف بقي حبيسا بين ثنايا القصائد، لم يلق من النقد ما ينقب عنه، لأنه في عرف الأجناس الأدبية من غير المعقول الخلط بين جنسين أدبيين مختلفين، فالشعر كمعيار نقدي يعبر عن الأحاسيس وعن الذات الشاعرة، يخضع لنظرية عمود الشعر كمعيار نقدي يوجه الظاهرة ويساهم في صنع الآراء النقدية، إضافة إلى أنه نص تتحكم فيه ثنائية الوزن والقافية، بينما النثر عكس ذلك، فهو لا يهتم بالوزن، ومن خصائصه السرد والقص. ومن هنا يمكن القول أن مقولات نظرية الأجناس الأدبية هي من أقصت الدرامية من الشعر.

يتساءل حاتم الصكر في كتابه عن السبيل الذي من شأنه أن يخلق توافقا وانسجاما بين الطابع الغنائي والدرامي في القصيدة الواحدة، ليجد الإجابة عن سؤاله عند الشعر الحديث.

نقصد بالشعر الحديث ذلك الشعر الذي كتب في العصر الحديث، وعندما نقول حديث نفهم أن هناك شعر كتب في زمن قديم.

إن المطلع على الشعر العربي الحديث سيلاحظ التغيرات التي طرأت عليه، سواء على مستوى الشكل أو المضمون ،وذلك بسبب تأثره بحركة يطلق عليها الحداثة، هذه الحركة التي اعتبرها حاتم الصكر سببا في هدم الحدود الفاصلة بين الأجناس الأدبية، ولكي نفهم كيف تمكنت من ذلك، يجب علينا أولا أن نفهم ماذا تعنيه الحداثة.

إن الحداثة "تمثل الوعي الجديد بمتغيرات الحياة والمستجدات الحضارية والانسلاخ من أغلال الماضي والانعتاق من هيمنة الأسلاف".[1]

[1] عبد الله أحمد المهنا: الحداثة وبعض العناصر المحدثة في القصيدة العربية المعاصرة ضمن مجلة عالم الفكر، مج 19، العدد، أكتوبر، نوفمبر ديسمبر1988، وزارة الإعلام الكويتية، ص590.

فانطلاقا من التعريف نفهم أن الحداثة ضد التقليد، وهي تعني التجديد وتجاوز الماضي، ولما كانت الحداثة بهذا المعنى، فهي لا ترتبط بزمن لأنه ما يكون اليوم حديثا، سيصبح فيما بعد قديما.

بما أن الإنسان يتغير، فإن أفكاره تتطور وطموحه يكبر، فيبحث بالتالي عن واقع جديد يتماشى وأفكاره ولأن الشعر إنتاج إنساني، فإنه أيضا يخضع لحركة الحداثة "فالحداثة في الشعر إبداع وخروج به على ما سلف، وهي لا ترتبط بزمن[1]" وهنا تصريح واضح أن الحداثة جاءت لتحرر الشاعر من القيود التي فرضتها القصيدة الكلاسيكية.

بعد أن تمكنت حركة الإحياء والبحث في الشعر العربي من إعادة وضع القصيدة العربية على الطريق الصحيح الذي عبده الشعراء الذين صنعوا مجد الشعر العربي القديم، جاءت بعض الأصوات المتأثرة بالثقافة الغربية، تنادي بضرورة تحديث القصيدة العربية بشكل يمكنها من استيعاب متغيرات العصر، والنهوض بالشعر العربي إلى مستوى يليق به وبالمكانة التي احتلها قديما، فكان من بين ما نادى به دعاة الحداثة هو التخلي عن الشكل التقليدي للقصيدة العربية، وذلك لاعتقادهم أنه السبب المباشر في عدم القدرة على تجديد المضمون الشعري، بالإضافة إلى ذلك كانت الدعوة إلى التجديد على مستوى الأغراض والفكرة والأسلوب.

لقد لاقت تلك الأصوات آذانا صاغية، فظهرت على إثر ذلك بعض مظاهر الحداثة في الشعر الحديث حيث تم تجاوز موضوعات الشعر القديم واستحداث موضوعات جديدة، إضافة إلى بروز أغراض شعرية لم تكن موجودة قبلا مثل: الشعر السياسي، الشعر الاجتماعي، دون أن ننسى الشعر الملحمي، إلى جانب هذا فقد تم ولادة ما يعرف بالنزعة القومية في الشعر، وذلك بسبب ظاهرة الاستعمار وحركات التحرر التي اجتاحت البلدان العربية في العصر الحديث، كما ظهرت النزعة الإنسانية السامية والتي تتم عن وعي للفرد العربي.

[1] يوسف الخال: الحداثة في الشعر، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، (د ط)، 1978، ص15.

كما لوحظ أيضا اعتماد الشعراء على الوحدة العضوية في نظم قصائدهم، أما أهم مظهر حداثي، شكل منعطفا في مسار القصيدة العربية هو التنويع في الأوزان والقوافي وظهور شعر التفعيلة.

ومن أهم الشعراء الذين ركبوا موجة الحداثة، نذكر على سبيل المثال لا الحصر: نازك الملائكة، بدر شاكر السياب، عبد الوهاب البياتي...

في خضم الضجيج الذي كان يعيشه النقد الأدبي الحديث عند العرب بسبب موجة الحداثة التي اجتاحت الشعر العربي، استغل بعض المحدثين المتمردين التابعين للفكر الغربي انتشار ثقافة التجديد عند الشعراء، وراحوا يروجون لعصيان حداثي ضد كل ما هو قديم، ومن بين القديم يوجد تراثنا الشعري، فيبدو أن التجديد الذي حصل على مستوى الشكل والمضمون للقصيدة العربية لم يشبع غريزة التجديد لديهم، بل تجرؤوا على قدسية التراث الشعري، وحاولوا طمسه من خلال تبني الحداثة الشعرية الغربية بكل ما تحمله من تناقضات، وأنتجوا لنا ما يعرف بالشعر المرسل المجرد من أي وزن أو قافية، هذا النوع الجديد من الكتابة أطلق عليه اسم الشعر المنثور أو قصيدة النثر.

لقد تطرق الناقد إلى الأضرار التي خلفتها الحداثة أثناء حديثها عن الحدود الفاصلة بين الأجناس الأدبية وذلك لأنه لاحظ أن هناك تناقض بين مقولات نظرية الأجناس الأدبية وبين ما جاءت به الحداثة؛ حيث أن هذه الأخيرة تعاملت بمبدأ الندية مع نظرية الأجناس الأدبية.

فبعد أن تمكنت نظرية الأجناس الأدبية من بسط سيطرتها على النقد الأدبي لفترة من الزمن؛ حيث كانت بمثابة الحارس الأمين على الحدود والمسافات بين النصوص والمتحكم في العملية الإبداعية، جاءت الحداثة لتكسر شوكتها-نظرية الأجناس الأدبية- حيث ألغت الحدود والمسافات الموجودة بين النصوص ،وفرقت ما كان مجتمع منها-النصوص- لتنتج بذلك ما عرف بتداخل الأجناس الأدبية، الذي ينشأ من خلال استعارة الشاعر أو

الكاتب لتقنيات جنس أو أجناس أدبية أخرى مجاورة وتوظيفها داخل نص آخر ينتمي إلى جنس معين في الأدب بحيث يكون هذا الجنس لديه علاقة ببقية الأجناس التي تؤثر تأثيرا مباشرا أو غير مباشر على الجنس الأصلي.[1]

وبمعنى أبسط، فتداخل الأجناس الأدبية تعني استفادة جنس أدبي من تقنيات جنس أدبي آخر، مثل ما حدث للشعر العربي الحديث عندما وظف التقنيات السردية؛ حيث أنه انتقل بفعل الحداثة من الشكل العمودي المقيد بالوزن، إلى الشجري الذي يعتمد على إيقاع التفعيلة ليصل إلى قصيدة النثر التي يتجاوز فيها الشعر والنثر لتخلق القصيدة الدرامية التي زاوجت بين الشعر والمسرح، والقصيدة السردية التي يتعالق فيها الشعر مع السرد.

بعدما تطرقنا إلى ما سببته الحداثة من هشاشة وضعف للحدود التي تفصل بين الأجناس الأدبية –بحسب رأي ناقدنا– ها هي نتائج ذلك تتسبب هي الأخرى في إحداث تغيير بيّن في شعرية النصوص الشعرية، وأيضا في الخصائص الداخلية للأنواع نفسها.

فقبل ظهور حركة الحداثة، كانت النصوص الأدبية تخضع لقوانين وشروط نظرية الأجناس الأدبية التي عملت على تطبيق مبدأ نقاء النوع، أو الجنس الأدبي، وكان ذلك بالمحافظة على الحدود والمسافات بين الأجناس الأدبية، في هذه المرحلة كانت شعرية النص الشعري تتحقق بمدى احترام الشاعر لعمود الشعر، والتزامه بصفات وخصائص جنس الشعر، بمعنى بسيط، شعرية النصوص الشعرية في ظل نظرية الأجناس الأدبية تكمن في احترام الشاعر لقوانين تأليف الشعر العمودي أو بمدى ملاءمة النص الشعري لمبادئ الجنس الذي ينتمي إليه.

لكن بعد ظهور الحداثة، وفي ظل تداخل الأجناس الأدبية أصبحت شعرية النصوص الشعرية تتحقق بمدى قدرة الشاعر على توظيف تقنيات وآليات السرد في نص شعري.

[1] ينظر: أحمد محمد أبو مصطفى، تداخل الأجناس الأدبية في القصيدة العراقية المعاصرة، رسالة ماجستير، الجامعة الإسلامية بغزة، 2015م، ص44.

4-1-2 النظم السردية في الشعر:

يشير حاتم الصكر في هذا الجزء من الكتاب إلى الرأي الذي حمل القافية والتفعيلات المحددة و وحدة البيت، إقصاء السرد القصصي و الدرامي و الملحمي من القصيدة الشعرية، فعمدوا إلى استحداث ما يعرف بشعر التفعيلة؛ حيث كان من أهم المروجين لهذا الرأي "نازك الملائكة" التي أكدت أن الشعر القصصي لن ينمو إلا في بيئة تتضمن أوزانا حرة ، وتقصد بذلك شعر التفعيلة ،في حين اختلف ناقدنا مع ذلك الرأي حيث أرجع سبب عدم قدرة القصيدة العربية على استيعاب الجانب القصصي إلى عدم ابتعاد الشاعر بمسافة كافية عن موضوعه إضافة إلى طبيعة لغة الشعر العربي التي كلها مجاز ووجدان مما يجعل المتلقي ينبهر بها –اللغة –فيركز عليها ويهمل موضوع القصيدة.

لم تكن قصيدة التفعيلة المستحدث الوحيد الذي أفرزته الحداثة ، بل هناك إفرازات أخرى ساهمت بشكل كبير في إزاحة الحدود الموجودة بين الأنواع الأدبية، ومن ثمة المساهمة في تحقيق تداخل الأجناس الأدبية، والأمر يتعلق بالتناص الذي قال عنه "صلاح فضل " أنه: "عملية استبدال من نصوص أخرى، أي عملية تناصIntertextualité، ففي فضاء النص تتقاطع أقوال عديدة مأخوذة من نصوص أخرى".[1]

يعتبر التناص من بين المصطلحات النقدية الجديدة التي صقلت على يد مجموعة من النقاد، فعلى الرغم من جدة ظهوره في المجال النقدي ،إلا أننا نجد له جذورا في شعرنا العربي القديم، حيث اكتشف نقاد الشعر القديم أن هناك من الشعراء من ضمنوا قصائدهم أشعار الآخرين، ونسبوها لأنفسهم، ومن هنا ظهر ما يعرف بالسرقات الأدبية، ومن أجل التخفيف من بشاعة مصطلح "السرقات" ظهرت بعض المصطلحات على غرار "التضمين" "الاقتباس".

[1] صلاح فضل: أدبيات بلاغة الخطاب وعلم النص، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، ط1، 1997، ص215.

إن التناص كمصطلح "ظهر للمرة الأولى على يد الباحثة جوليا كريستيفا Julia kristiva ،في عدة بحوث كتبت بين سنة 1966_1967 وصدرت في مجلتي تيل-كيلTel-Quel وكريتيك Critique وأعيد نشرها في كتابها سيميوتيك ونص الرواية، وفي مقدمة كتاب دستوفيسكي لباختين ".[1]

بالرغم من تعدد التعريفات الخاصة بمصطلح التناص، واختلافها باختلاف النقاد الذين تحدثوا عنهم، فإن هناك نقطة اشتراك بينهم جميعا، تمثلت في كونه –التناص– تضمين نص جزءا من نص آخر لكاتب أو شاعر آخر، أي أن الكاتب قد يأخذ نصا ليس له، وليس من إبداعه ويجعله جزءا من كتاباته.

قد يكون التناص بين جنسين متشابهين، كأن يقوم شاعر بتضمين قصيدته الشعرية أبياتا أخرى لشاعر آخر غيره، أو يكون – التناص – بين جنسين مختلفين، كأن يضمن شاعر قصيدته فقرة أو نصا نثريا، وهذا تجسيد حي لما يعرف بتداخل الأجناس الأدبية، وبالتالي نستنتج أن التناص بين جنسين مختلفين يشترك مع تداخل الأجناس الأدبية في إنتاج وتوليد النصوص.

وبما أن التناص وتداخل الأجناس الأدبية من أهم ما خلفت الحداثة، فما يسعنا إلا أن نقول أن الحداثة ما هدمت حدودا إلا لتبني نصوصا جديدة.

يقترح الباحث حاتم الصكر، في هذا الجزء من الكتاب إقامة دراسة سردية للقصيدة الحديثة، هذه القصيدة التي باتت لغتها الشعرية قريبة من الواقع، مما سيؤدي إلى التخفيف من غنائيتها، وبالتالي تتمكن من استيعاب عناصر السرد.

كما يذهب حاتم الصكر إلى أن الدراسة السردية للقصيدة الحديثة ستسهل على الناقد استنباط الهيكل البنائي الخاص بها.

[1] عبد القاهر الجرجاني، محمد عبد المطلب: قضايا الحداثة، الشرطة العالمية للنشر لونجمان، ط1، 1995 ص 147.

لقد تطرق حاتم الصكر إلى بعض عناصر السرد وآلياته، والتي يمكن للقصيدة الحديثة استيعابها؛ حيث بفضلها تكتسب القصيدة الشعرية طابع السردية، ومن بين هذه العناصر: الشخصيات، الأسماء، المكاني والزماني الراوي، المروى له، ضمائر السرد، مفردات السرد، حيل السرد، مثل الاستباق والتأجيل، التوقف، التلفظات المحاورات، طاقة التناص، وجهة النظر من منظور النص السردي...[1]

4-2 الباب الثاني: قصائد السرد الذاتي:

4-2-1 قصيدة المرايا لأدونيس:

انطلق الناقد في بابه الثاني من قصائد السرد الذاتي، والتي حصرها في ثلاثة أنماط وهي: قصيدة المرايا وقصيدة السيرة، وقصيدة الرمز المقنع.

أما الأولى فقد خص الناقد الحديث عنها في نماذج مختلفة من أشعار أدونيس، وقد بدأ بوضع فروقات جوهرية بين قصيدة المرايا وقصيدة القناع، وذلك عن طريق تقديم دلالات وحدود لكل منهما، فقصيدة المرايا "استعانة سردية ترتبط بوجود شيء يظهر حيزها، وتعكسه عبر سطوحها المهيأة لحضور الأشياء".[2]

"لقد برزت المرآة باسمها الصحيح الصريح في أشعار أدونيس"،[3] وقد ذكر مجموعة من الفروقات بينها وبين القناع كون القناع هو الأقدم ظهورا في السرد، فالقناع في البداية كان ظهوره متعلقا بالمتكلم أو الراوي في العمل الأدبي والأساس أن المؤلف عندما يتكلم من خلال أثره الأدبي يفعل ذلك عن طريق شخصية مختلفة ليست سوى مظهر من مظاهر الشخصية الكاملة، ويظهر ذلك جليا في ضمير المتكلم "أنا" ما يحمله الراوي أو المتكلم في العمل الأدبي مع ملامح للشخصية يجعله غير مطابق لشخصية عمله الأدبي، فهي تتفق معه في بعض السمات، وتختلف في سمات أخرى.

---

[1] حاتم الصكر، مرايا نرسيس، ص62، 67

[2] المصدر نفسه، ص71.

[3] المصدر نفسه، ص72.

ومنه نستنتج "أن القناع هو طريقة الحديث بلسان الشخصية، فيصبح صوت الراوي (الشاعر) هو الشخصية التراثية، أو يكون هو صوت الشاعر نفسه".[1]

والمعنى أن صوت الشخصية عند عبد الناصر هلال هو صوت الشاعر نفسه وينسجم معها ويتقمص دورها.[2]

كان ظهور القناع متعلق بالمتكلم أو الراوي في العمل الأدبي، والأساس أن المؤلف عندما يتكلم من خلال أثره يفعل ذلك عن طريق شخصية مختلفة ليست سوى مظهرا من مظاهر شخصيته الكاملة، ويظهر ذلك جليا في ضمير المتكلم.

- أي أن الراوي أو المتكلم في العمل الأدبي يحمل إحدى شخصيات عمله الأدبي مواقفه أو بعض مظاهر شخصيته هو نفسه، مما يجعله غير مطابق تماما لشخصية عمله الأدبي، فهي تتفق معه في بعض السمات وتختلف عنه في سمات أخرى ، ويضرب صاحبي الكتاب مثالا بالرواية والقصيدة، ويريان أنه لا يشترط أبدا أن يعادل أنا المؤلف الحقيقي، فحتى وإن حملت شخصيات روائية أو قصصية شيئا من ملامحه وسماته، فهذا لا يعني أنها مطابقة له كل المطابقة.[3]

- كما يعرف بأنه طريقة الحديث بلسان الشخصية فيصبح صوت الراوي (الشاعر) هو الشخصية التراثية، أو يكون هو صوت الشاعر نفسه.

ومن الواضح أن عبد الناصر هلال يشترط في صوت الشخصية التراثية التي يقتنع بها الشاعر هو صوت الشاعر نفسه، بل أكثر من ذلك، إذ أن الشاعر يتماهى مع هذه الشخصية، ويذوب فيها، أما صاحبي المعجم ذهبا إلى أنه لا يشترط أن يعادل أن الشاعر مع أنا الراوي.

---

[1] كامل المهندس، مجدي وهبة، معجم مصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ط2، 1984، ص297.

[2] عبد الناصر هلال، الشعر العربي المعاصر، انشطار الذات وفتنة الذاكرة، دار العلم والإيمان للشعر و التوزيع، كفر الشيخ، ط1، 2007، ص190.

[3] حاتم الصكر، مرايا نرسيس، ص10.

إن القناع كمصطلح يضرب بأعماقه التاريخية في السرد، فنجده في الفكر الأسطوري، "يدل على تقنع الشخص أو الشخصية انتقاله من حال إلى حال أو من هيئة إلى أخرى."[1]

أي أن القناع كان مرتبطا بالفكر الأسطوري، وله أصول دينية ومسرحية، ومرتبط بهما لدرجة أن القناع يضعه الممثل أثناء تمثيله المسرحي، وقد استخدم لأغراض مختلفة حمل بعضها المبادئ الأولية للإيحاء والرموز.[2]

وأخذ مفهوم القناع يتغير شيئا فشيئا ووظيفته تغيرت، خاصة بعد غيابه عن المسرح وعودة ظهوره في القرن العشرين، "وأصبح استخدامه كوسيلة للتغريب في المسرح أو التمييز بين نوعية معينة من الشخصيات وبقية الشخصيات".[3]

ومع تطور الفن المسرحي وتغير التقنيات والمفاهيم وتوظيف القناع في المسرح تغيرت مجالات استعماله ودخل إلى الشعر الدرامي بعد أن كان مسرحيا خالصا عن طريق إليوت الذي اعتبره معادلا موضوعيا لأنا الشاعر.[4]

لتتوغل في الشعر العربي ومن ثم إلى الشعر العربي كتقنية جديدة، وكمظهر من مظاهر الحداثة العربية التي كانت شديدة التأثر بالحداثة الغربية، ومنبهرة بها أيما انبهار.[5]

ويرجع الفضل في استخدام مصطلح القناع عربيا إلى أدونيس، الذي يعد من السباقين إلى اصطناع القناع كوسيلة تعبيرية، وقد أشارت زوجته الكاتبة خالدة سعيد وهي تضع كلمة تعريفية على غلاف ديوانه.[6]

---

[1] محمد سالم سعد الله، أطياف النص، دراسات في النقد الإسلامي المعاصر، جدار للكتاب العالمي، عمان، (دط)، 2008، ص24.

[2] حاتم الصكر، مرايا نرسيس، ص192.

[3] يمني العيد، في القول الشعري الشعرية والمرجعية الحداثة والقناع، دار الفرابي للنشر، لبنان، (د ط)، 2008، ص396.

[4] المرجع نفسه، ص397.

[5] المرجع نفسه، ص399، ص400

[6] حاتم الصكر، مرايا نرسيس، ص73.

اعتمد أدونيس قناع مهيار في قصائده، وزاد على ذلك الأقنعة الأخرى في قصائده اللاحقة، وفي مقدمتها (الصقر أو أيام الصقر)، والتي وظف فيها شخصية عبد الرحمان الداخل الذي فر من العباسيين ليؤسس ملكا لبني أمية في الأندلس.

أدونيس لم يجعل القصيدة إعادة حرفية لحوادث تاريخية، وإنما اختار وقائع الشخصية، بما يتناسب مع ظهور القناع وإسقاطه على عصر الشاعر وفي ذلك يبدي رأيه الناقد فيقول: "وقد أجاد أدونيس من زاوية سردية أحكام القناع بحيث ظل على مبعدة كافية من رمزه التاريخي."[1]

اعتمد أدونيس أقنعة لاحقة أصبحت تابعة، وهي شخصية المتنبي، في ديوانه **الكتاب أمس المكان الآن** وطور من أسلوبه القناع ومارس دور المؤرخ.[2]

لا يمكن لأي أحد أن يعرف سر ارتباط أدونيس بالمتنبي، إلا إذا رجع بمعلوماته وأفكاره إلى زمنه، وأحاط بكل ما يتعلق بهذا الشاعر، في ذلك الوقت يستطيع فهم اعتماد أدونيس على هذه الشخصية لتكون كقناع رسمي له.

إن المراحل السابقة الذكر ساعدت أدونيس على اتخاذ المرايا وسيلة فنية.

فقصيدة المرايا تشكل توزيعا للاستعانة بالسرد الظاهر في بنائها، فإذا كان موقع الشاعر في القناع يتحدد بالبقاء متخفيا خلف قناعه، فإن وجود الشاعر إزاء المرايا يتم وجوده أمامها، فهو ينظر إليها ويتأملها، وينبعث من فعل النظر تبادل صوري ،ويذهب حاتم الصكر إلى القول بأن المرايا تقتضي وجود شيء ما يتمرأى فيها، وبذلك يصبح موضوعا دائما لذات تمارس فعلها عليه، لكن وظيفة المرآة تتعدى التأنيث ولوازم الوجود الكمالي على الجدران أو فوق المكاتب والزوايا، لأن الخبر الذي تشغله في تفكير الإنسان وأفعاله وسلوكه يؤكد ما لها من أهمية.[3]

[1] حاتم الصكر، مرايا نرسيس ، ص76.
[2] المصدر نفسه، ص172.
[3] المصدر نفسه، ص79.

لقد طور شعراء الحداثة من هذه التقنية- تقنية المرآة-، لتصبح إحدى آليات شعر الحداثة، لما تقدمه للشاعر من مساقط الرؤيا، فهي تمنح الحرية للشاعر بالتعبير من كل الزوايا.[1]

وقد أشار حاتم الصكر إلى أن المرآة قد تأخذ مصطلحات أخرى كالقربى، الظل، الأثر، الشبح...وغيرها.[2]

لقد أكد حاتم الصكر على أن أدونيس هو أول من أدخل تقنية المرايا إلى الشعر، ويؤكد هذه الفرضية العديد من النقاد العرب، لأن هذه التقنية آلية شعرية طورها وحقق بها إنجازات شعرية متقدمة، من ديوانه (المسرح والمرايا) لتنتشر بعد ذلك بين الشعراء العرب المعاصرين أمثال: بدر شاكر السياب، نازك الملائكة، عبد الوهاب البياتي، صلاح عبد الصبور، وعفيفي مطر، وأمل دنقل...إلخ[3]

لا يمكن أن نهمل فكرة تقاطع المرآة أو المرايا في بعض من جوانبها مع تقنية القناع من حيث أنه فضاء شعري، تؤدي فيه الذات الشعرية بحرية مطلقة المرآة في أصلها تظهر الواقع بشكل ملفت أكثر من القناع الذي يركز على الإخفاء، وتتبع الحيادية.

وهذا ما أكده حاتم الصكر في قوله: "إن المرايا توهمنا بالحيادية، تعكس ما ينطبع عليها أو يتراءى أمامها أو يعرض عليها، وفي حقيقة الأمر تكمن وظيفة المرآة في كونها تضاعف، وعبر فعل المضاعفة هذا تعطينا عزيمة القرين.[4]

المرآة أوسع مجالا من القناع، لأنها تصلح أن ترفع للماضي، كما تصلح أن ترفع في وجه الحاضر، وأن تعكس الأشياء مثلما تعكس الأشخاص، بينما لا يصلح القناع إلا للماضي، ولاستحضار شخصيات أصبحت في تضاعيف التاريخ نموذجية.[5]

---

[1] ينظر: جابر عصفور، رمزية المرآة، قراءة في الدواوين الأخيرة "محمود درويش"، مجلة العربي، الكويت، تشرين الأول، 2007، ص17.

[2] حاتم الصكر، مرايا نرسيس، ص79.

[3] المصدر نفسه، ص18.

[4] المصدر نفسه، ص79.

[5] إحسان عباس، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، معالم المعرفة، ع2، الكويت، 1978، ص125، ص126.

عدد حاتم الصكر مجموعة من أنواع المرايا حسب أقوال الأساطير: مرايا الزمن الأسطورة، المرايا الرمزية وهذا عند أدونيس، [1] ولكن إحسان عباس يزيد عليه فميز بين عشرة أنماط للمرايا، ظهرت عند أدونيس، وهي مرايا الشخصيات التاريخية مرايا شخصيات غير محددة بزمان أو مكان، مرايا شخصيات رمزية، مرايا شخصيات معاصرة، مرايا المجسدات، مرايا الزمانية، مرايا مكانية، مرايا الأشياء، مرايا المجردات ومرايا أسطورية.[2]

إن المتتبع لسير خطى القناع والمرايا في القصائد الأدونيسية يدرك أن القناع قد تراجع إلى الخلف، فاتحا المجال لتقديم المرايا، وذلك بفعل التحديث المستمر للقصيدة لديه، وهذا ما أكده حاتم الصكر عندما قارن بين التقنيين، باتباع مجموعة من العناصر، ترد في كل من التقنيين، وهي (المساحة، موقع الشاعر، موقع الراوي، الزمن ضمير المتلفظ، الرؤية، البنية، المرجع، الاستدعاء)[3]

– لقد قدم حاتم الصكر أمثلة كثيرة عن بعض المرايا الواردة في أشعاره، وقد ابتدأ (بقصيدة الحب) المكتوبة عام 1954 حيث يقول:

أحبك حتى كأن القلوب مرايا لقلبي وحتى كأن الحياة ابتكار لحي.[4]

إذ صنفها الصكر ضمن المرايا الأسطورية، بالرغم من إغفال أدونيس لها وهي النرجسية.

استدرك حاتم الصكر رأيه بقوله: أن أدونيس سيصل إلى تسمية مرجعيته النرجسية بعد أن مهّد لها كثيرا برمز الماء والمرايا، والبحث عن النفس في تجارب سابقة وذلك في قوله:

وجه مهيار في الماء يسطع كالجوهرة

لم يعد غير صوت

والحقول، المزامير والنهر الحنجرة.

---

[1] حاتم الصكر، مرايا نرسيس، ص80.

[2] إحسان عباس، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، ص126.

[3] حاتم الصكر، المصدر السابق، ص83.

[4] المصدر نفسه، ص84.

وكذا قصيدة "شجرة الشرق"، التي اقتطفها من (كتاب التحولات) فيقول مطلعا:

صرت أنا المرآة

عكس كل شيء

غيرت في نارك طقس الماء والنبات...[1]

أورد من ناحية أخرى مثالا عن الانكسار عبر مرآة نرسيس نفسها حين لا يتلقى جوابا لأسئلته.

يسأل بلا جواب، فليكسر مرآة نرسيس.

مرآة نرسيس ظل كيف يكسر الظل؟[2]

لم يغفل الناقد دور تنوع ضمير الراوي بين الأنا العائدة إلى الشاعر والغائبة التي تحيل إلى ذلك مثل قوله: من أجل أن ابتكر فراغا يتسع لأهوائي...[3]

الملاحظ أن حاتم الصكر قد قسم المرايا الأدونيسية بحسب العنوان إلى نوعين هما : مرايا مضافة ومرايا منكرة، فالمضافة مثل: مرآة الحجر، مرآة لحظة ما، مرآة الحجاج، مرآة الحلم، مرآة طاغية... مع ملاحظة أن المضاف إليه معرف أحيانا ومذكر أحيانا أخرى.

ومرايا مكررة منونة مثل: مرآة لزيد بن علي، مرآة للغيوم، مرآة لمعاوية، مرآة لخالدة، مرآة لوضاح، مرآة لجسر عاشق.[4]

وقد وجد أن المرايا المضافة أربعة عشر، وغير مضافة اثنان وعشرون.

لقد تواجد ضمير المتكلم أكثر من سواه، ويليه ضمير المخاطب والغائب، فالحوارية والصوغ المختلط أخيرا.

ومثال ذلك ما قدمه كنموذج من قصائد المرايا:

---

[1] حاتم الصكر، مرايا نرسيس، ص86.

[2] المصدر نفسه، ص88.

[3] المصدر نفسه، ص99.

[4] المصدر نفسه، ص100.

أولا: ضمير المتكلم في قصيدة "مرآة الشاهد"

وحينما استقر الرماح في حشاشة الحسين

وازينت بجسد الحسين

وداست الخيول كل نقطة

في جسد الحسين[1]

- ومن ضمير المخاطب قصيدة "مرآة لاورفيوس"

قيثارك الحزين أورفيوس

يعجز عن تغيير الخميرة

يجهل أن يضع للحبيبة الآسيرة

في قفص الموتى سرير حب يحن أو زندين أو ظفيرة.[2]

- ومن ضمير الغائب قصيدة "مرآة للقرن العشرين"

إليوت يلبس وجه الطفل

كتاب

يكتب في أحشاء غراب

وحش يتقدم ، يحمل زهره

صخرة[3]

أما الحوارية فقد مثل بقصيدة: "مرآة الفقير والسلطان"

[1] حاتم الصكر، مرايا نرسيس، ص102.
[2] المصدر نفسه، ص97.
[3] المصدر نفسه، ص102.

ماذا ؟ ألا تخاف؟

لا قصب عندي، ولا خراف

ومرة غررت في مكان

وبان شق خرج الدخان

من فمه، وجاء ثعبان كبير أصفر.[1]

– إن أدونيس قد نوع من الأساليب السردية التي استقاها من الدراما وقد برزت وطغت بشكل ملفت في قصائده.

لقد تميز أدونيس بحنكته في توظيف هذه الأساليب، وقد كان مغايرا ومختلفا عن باقي الشعراء.

– تفرد بتقنية القناع عن باقي معاصريه، حيث اندمج مع أقنعته بشكل واضح، هذه الأقنعة التي اقتبسها وأخذها من التاريخ، وأضاف إليها رؤاه الخاصة في قالب سردي تعبيري موحي ومكثف، باعتماد الضمائر بأنواعها وتسليط الضوء على الشخصيات والأمكنة والمدن والأشياء والمجردات.

تجدر الإشارة إلى أن مرايا أدونيس، قد تناولت مواضيع خاصة بالزمان والمكان والشخصية والشخصية التاريخية وغيرها.

4-2-2 قصيدة الرمز المقنع لعبد العزيز المقالح:

قصيدة الرمز المقنع إحدى القصائد العربية الحديثة التي توفرت على تقنيات مضمونة وأسلوبية منذ روادها وقد برزت أدوات ثلاث فيها وهي الرمز والأسطورة والقناع.[2]

فالرمز الشعري إلى جانب الأسطورة يوضحان ملامح الشعر العربي، ويركزان على هويته وحضوره، ولأنهما يشكلان معا دورا مهما في التعبير وكذا الإيحاء بينهما، لدرجة أن كل واحد منهما يعبر عن الآخر.

[1] حاتم الصكر، مرايا نرسيس، ص103.

[2] المصدر نفسه، ص105.

ونظرا للأهمية التي يتمتع بها الزمن، فقد أصبح أحد أهم الوسائل الفنية التي يعتمد عليها الشاعر في قضيته ليواكب تطورات عصره، وكذا اختزال المضامين وما فيه من قص يضاف إلى رصيد النص المعنوي والبنائي.[1]

وكما أسلفنا الذكر آنفا أن الأسطورة مرتبطة بالرمز لأنها تحمل سياقا ونسقا صريح الإحالة إلى رمز معين.

– فالرمز يتسم بالاتساع والصيانة حتى داخل النسق المعرفي الواحد، حيث أن جميع الذين اشتغلوا بدراسته لم يقدموا رأيا وموقفا من الرموز منفردا، بل جهازا كاملا ليس الرمز إلا إحدى وحداته المكونة.[2]

والأدهى من ذلك صعوبة تحديد مفهومه، فكل دراسة تسعى إلى وضع مفهوم تقريبي له ليكون معتمدا فيما بعد، ويعتمد عليه في النصوص الشعرية.[3]

يقترب مفهوم الرمز عند النقاد المعاصرين العرب بالمفهوم الغربي للمصطلح، لأنهم تأثروا بمصادرهم التي نهلوا منها، فيعرفه غنيمي هلال: "الرمز هنا معناه الإيحاء، أي التعبير المباشر عن النواحي النفسية المستترة التي لا تقوى على أدائها اللغة في دلالتها الوضعية والرمز هو الصلة بين الذات والأشياء، بحيث يتولد المشاعر عن طريق الإثارة النفسية، لا عن طريق التسمية والتصريح.[4]

إذن الرمز يوحي ويدل على شيء ما غير محدد وليس محددا. ويذهب عبد الكريم الباقي إلى أن الرمزية: "أسلوب من أساليب التعبير لا يقابل المعنى ولا الحقيقة وجها لوجه".[5]

وهو هنا لم يقدم تعريفا دقيقا، وإنما قدمه بشكل عام يجمع بين المفهوم الغربي والعربي للمصطلح.

أما علي عشري زايد فقد عرفه أنه: "عبارة عن إشارة حسية مجازية لشيء لا يقع تحت الحواس".[6]

فينظر إليه من ناحية النطق به والتلفظ، أي اللغة ذات المعنى عند العرب.

---

[1] حاتم الصكر، مرايا نرسيس، ص105.

[2] محمد الولي، الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1990، ص196.

[3] ينظر: محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاص، دار المعارف، القاهرة، مصر، (د ط)، 1977، ص352.

[4] محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، ص398.

[5] عبد الكريم اليافي، دراسات فنية في الأدب العربي، مطبعة جامعة دمشق، (دط)، (د ب)، 1963، ص 225، ص226.

[6] علي عشري زايد، بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة الآداب، القاهرة، ط5، 2008، ص105.

– ومع تطور التجربة الشعرية المعاصرة أصبح الرمز أكثر وعيا ونضجا، فأدونيس يعرفه بأنه: "الرمز يتيح لنا أن نتأمل شيئا آخر وراء النص، فالرمز قبل كل شيء معنى خفي وإيحائي".[1]

فالرمز يدرك الحقيقة الباطنية للأشياء، ويطرق الأمور غير المألوفة.

أما الأسطورة فهي: "طقوس وكلام مقدس وحكاية عن آلهة وبطل، وهي بهذا تدخل في باب الفن، وأن ثمة اندماج بين الأسطورة والفن منذ كانت الحياة، ويشهد بذلك أقدم النفوس ومخلفات الإغريق والفراعنة والهند والبوذية، ويؤكد ذلك "ريكو بأن الأسطورة: هي ذلك الجزء القولي المصاحب للطقوس البدائية، وهناك من يعد الأسطورة الفن الإنساني الأول".[2]

أما رولان بارث فيعرفها: "الأسطورة تقليد يكشف عن واقع طبيعي تاريخي أو فلسفي من خلال المجاز أو الاستعارة، وهذا هو معناها عند الإغريق، ثم تحولت إلى عملية تضليل وشيء عابث خداع، فهي كلام ورسالة ونظام للتواصل، وهي لا يمكن أن تكون تصورا أو فكرة، ويوضح إلياذ، أن كلمة الأسطورة تعني عند المجتمعات البيئية قصة حقيقية مقدسة مثالية لها دلالاتها، كما يلاحظ أن الإغريقيين أفرغوا الأسطورة تدريجيا من قيمتها الدينية و الميثافيزيقية وانتهى بها الأمر إلى الدلالة على كل ما يمكن أن يوجد آنفا".[3]

أشار حاتم الصكر في حديثه عن الأسطورة إلى أهم الباحثين الذين استعانوا برموز التراث والأساطير والأقنعة، وعلى رأسهم بدر شاكر السياب الذي "كان سباق بين زملائه من شعراء التجديد الرواد إلى اعتماد الرموز الأسطورية، فيذهب إلى أبعد من ذلك حين يرى أن الحاجة إلى الرمز والأسطورة ماسة أكثر من أي وقت آخر".[4]

---

[1] علي أحمد سعيد، أدونيس: زمن الشعر، دار العودة، بيروت، ط3، 1983، ص160.

[2] بهجة عبد الغفور الحي، دراسات نقدية في الشعر العربي، المكتب الجامعي الحديث، الإسكندرية، مصر، 2004، ص 7، ص 8.

[3] رمضان الصباغ، في نقد الشعر العربي المعاصر، دراسة جمالية، دار الوفاء لدينا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط1، 2002، ص346.

[4] حاتم الصكر، مرايا نرسيس، ص107.

وقد أكد السياب على ريادية في توظيف الأساطير رمزيا في الشعر العربي الحديث، وكذا استخدام الشعراء العرب له منذ القدم، مثل ابن طباطبا في عيار الشعر إلى ما أسماه سنن العرب المستعملة".[1]

إن الأسطورة كونها فكر وفن وتاريخ تشكل خطابا أقل ما يقال عنه أنه يتناص مع التاريخ والميثولوجيا وهذا ما ذهب إليه حاتم الصكر في قوله: "وصحب ذلك التحول اصطلاحي ومفهومي، فصار الحديث في الخطاب الشعري والنقدي المعاصر يجري عن التاريخي بشكل موسع لوجود الواقعة ضمن تاريخها المحدد، وعن الرمزي كتوسيع للرمزية المباشرة، والأسطوري كتوسيع لوجود الأسطورة في حدودها المعروفة".[2]

ويضيف حاتم الصكر في دور كل من الرمز والقناع: "وإذا كان الرمز مظهرا متعينا بشكل سردي للأسطورة التي هي أصله ومنبعه، فإن القناع مظهر أشد قوة وتعينا على صعيد آليات السرد، لاسيما صلة الصوت المتحدث بصوت الشاعر، ولكن ترابط الرموز والأسطورة والقناع واستخدامها بتركيب وتداخل في الشعر الحديث يوجب التعرف بها أولا بشكل منفصل الرؤية عن ذلك الارتباط".[3]

لا يخفى على أحد أن الأسطورة موجودة في القص بشكل واضح وتتجلى عند المقالح بشكل واضح فهي "كتعبير حضاري شامل عن الاحتياجات الروحية والجمالية".[4]

– لقد برز القناع في شعر العربي المعاصر، لأنه شكل من أشكال التراث، وقد اتخذه الشاعر المعاصر وسيلة تعبيرية في بناء القصيدة نتيجة لدوافع فنية تمثل في الحد من النزعة الغنائية ومن المباشرة عنها وحلول الشخصية التراثية مكانها.

[1] حاتم الصكر، مرايا نرسيس، ص 108

[2] المصدر نفسه، ص110.

[3] المصدر نفسه، ص112.

[4] غالي شكري، شعرنا الحديث إلى أين، دار الشروق، بيروت، لبنان، ط1، 1998، ص139.

وفي هذا يقول حاتم الصكر: "وإذا كنا نتقصى مظاهر الابتعاد عن الغنائية، وهجر طرائقها عبر تشكلات النص الشعري ذات الطابع السردي، كالمطولة والمرايا، فإن الوقوف على مظاهر الاستعانة بالرموز والأسطورة والقناع، يمنح الباحث فرضية التعرف على تشكلات سردية متنوعة".[1]

"إن الشاعر عندما يخلق شخصية تراثية أو يستدعيها تصبح تلك الشخصية مستقر جميع الحركات والأفعال، إنه يختبئ وراءها فتصبح بمثابة نافذة يطل من خلالها على العالم، وبذلك يكون قد حقق الابتعاد التخلي الكافي الذي يمكنه من مباشرة التجربة".[2]

- يذهب حاتم الصكر إلى أن أهم ما يميز القناع هو الحوار الصوتي الذي يتحقق في القصيدة عبر ابتعاد صوت الشاعر".[3]

ولذلك يختار الشاعر شخصية تراثية تمثل دور القناع، يتخذها لسانا ناطقا يعبر به عن آرائه وأفكاره بطريقة غير مباشرة هربا من مشكلة أو وضع معين يسود الوطن العربي بصفة عامة، أي أن "القناع يشكل نموذجا فنيا للبطل النموذجي، فكل قناع نموذج يحمل رؤيا الشاعر مثل لوركا، جيفارا، وجميلة بوحيرد، وراشد حسين..."[4]

- أشار حاتم الصكر إلى أن البياتي هو من أوائل المنتبهين إلى تقنية القناع والتعريف به مفهوميا، وقد اهتم الباحثون بأقنعته التي عدت رموزا أسطورية شخصية سواء استدعاها أم اختلقها".

1. لم ينس الصكر ذكر أسباب اختياره للمقالح كنموذج للتطبيق عليه، وإظهار معالم الأسطورة في شعره وهي غنائية بالرمز الأسطوري المقنع، وأن عبد العزيز المقالح من الجيل الذي أفاد شعريا من رواد الحداثة العربية

[1] حاتم الصكر، مرايا نرسيس، ص110.

[2] اليوسفي مدلم لطفي، تجليات في بنية الشعر العربي المعاصر، سراس للنشر، تونس، دط، 1995، ص138 .

[3] حاتم الصكر، المصدر السابق، ص116.

[4] كليب سعد الدين، القيم الجمالية في الشعر العربي الحديث 1950-1975، أعدت لنيل شهادة الدكتوراه، إشراف فؤاد مرعي، جامعة حلب 1989، ص252.

لكنه خالفهم في إنجاز تلك الحداثة، والثالث هو إيمان المقالح بالتجديد دون غيره، والرابع وعي المقالح بتقارب الأنواع الأدبية وتجاوزها الحدود المرسومة أو المعهودة.

اعتماد الرمز الأسطوري والقناع كأساليب بنائية، لا مجرد ملصقات، هي التي حفزت على اختيار قصائد المقالح نموذجا لإبراز مظاهر السرد والنزوع القصصي في الشعر العربي الحديث".[1]

– تميز عن المؤرخ بتأكيد الإحساس والمشاعر والعاطفة والتذوق والروح، والأهم من ذلك مجال استثمار الرموز الأسطورية اليمنية سواء عبر الشخصيات مثل (عودة وضاح اليمن) (الكتابة بسيف الثائر على بن الفضل) (رسائل إلى سيف بن ذي يزن)،أو في نقل الرموز الأسطورية مثل "هوامش يمانية على تغريبة بن زريف البغدادي وغيرها".[2]

– وقد اختار حاتم الصكر للدراسة واستنباط الرموز الأسطورية منها، فقصيدته عن وضاح، اختار نقطة سردية مهمة في أسطورة هذا الشاعر أو قصته الخيالية التي أكسبها التاريخ الأدبي واقعية وحداثية ممكنة.[3]

وفي ذلك يقول المقالح في ديوانه: "قيل لي إن عراف وادي الجماجم أدركها مرة، فتنبأ أن سوف تشفى وتنهض من ذاتها حين تكشف عن ساقها، ثم ترقص عارية فوق صرح الدماء وتغسل عار التسول والقهر بالنار ثم تقدم لهم أعدائها وجبة للوحوش الأليفة والطير، تقطع من عضلات الخليفة والحرس الملكي شواء تقدمه للجياع من الشعب في حفلة البرء... لكن متى؟ والخليفة مات، وماذا لهم غير شعري يدل على موته، والنوارس والبحر مسجونة في القماقم، والشمس مجذومة والنهار العظيم".[4]

[1] حاتم الصكر، مرايا نرسيس، ص118.

[2] المصدر نفسه، ص123.

[3] المصدر نفسه، ص126.

[4] عبد العزيز المقالح، الديوان، دار العودة، بيروت، ط3، 1983، ص533.

يرى حاتم الصكر حسب التأويلات أن وضاح قناع الشاعر، والحبيبة هي صنعاء أو اليمن وفي ذلك أورد شعر محمد الزبيري:[1]

وما الدنيا سوى وطني، إذا لم أجده، لم أبد فيها نصيبا

ولو أني حللت ربوع نجم هممت به إلى الوطن الوثوبا

يؤكد حاتم الصكر أن هذه القصيدة جمعت بين أبنيتها (الصوت والحدث والإيقاع).

أما قصيدة الأطول والأهم "رسائل إلى سيف بن ذي يزن" فيها ملامح السرد واضحة ،فهي تعبر عن الاستبداد في اليمن والظلم والقهر، مما دفع بالشاعر إلى أن يقتنع بقناع سيف بن ذي يزن.

– هذا ما أكده حاتم الصكر على لسان المقالح عندما صرح بأن سيف كان رمزا وقناعا ، فهو إذن يستدعيه من إطاره الأسطوري التراثي، وما يحق به من أخبار ومغامرات وبطولات ثم يجرد منه رمزا".[2]

إن الحوار الذي اتبعه المقالح مع المرجع وتنقيبه وتعديله سرديا ،من العوامل التي منحت القصائد هذا الوهج الدرامي والحدثي.[3]

أما القصيدة الثالثة فهي "الكتابة بسيف الثائر على بن الفضل"، الذي أخذ الديوان كله اسمه عنوانا له وقد ظهر القناع في العنوان، يقول الصكر:

"لقد عالج المقالح من خلال هذا القناع، مشكلات عصره التي تشكل الاستغلال والحرمان أساسها وجوهرها وألهمته تقنية القناع والسرد الكامن فيه، أن يبتعد قليلا عن المباشرة والتقريرية، ليقول ما يريد بفنية عالية ومعادل سردي".[4]

[1] حاتم الصكر، مرايا نرسيس، ص127.

[2] المصدر نفسه ، ص129.

[3] المصدر نفسه، ص129.

[4] المصدر نفسه، ص134.

أما الرابع :"هوامش يمانية" ،تتنوع على أربعة مقاطع عمودية تعارض القصيدة "ابن زريق البغدادي "من شعراء العصر العباسي الثاني.

لا تعذليه فإن العذل يوجعه قد قلت حقا ولكن ليس يسمعه.[1]

إن سبب كتابتها واضح في المقتبس الذي مهده المقالح للقصيدة، ويلي كل مقطع عمودي مقطع حر بانتظام.

-أخفت موقفا سرديا واضحا، يريد استثمار مأساة المتن البغدادي "العائد إلى ابن زريق" ليكتب على هوامشه لواعج يمنية معاصرة، والتناص هنا جغرافي".[2]

وفي القصيدة تقاسم على قيثارة مالك بن الريب، تشبه قصيدة هوامش يمانية وتماثلها أسلوبيا في مزج العمود بالحر.[3]

- يرى حاتم الصكر أن المقالح أجاد صنع هذه الرموز القناعية معدلة ومحورية، ومليئة بالطاقة السردية والدلالات المتجددة، مما يجعلها أقرب إلى القصص الشعرية ذات المحمول الوطني والقومي الواضح.[4]

- لا يجب أن ننسى أن هذه الأقنعة الرمزية عند المقالح قد خدمت الموضوع السياسي اليمني، والشيء الذي ميز قصيدة القناع عند المقالح ،هو وجود الشخصيات التراثية أكثر لأجل توظيفها في قضايا اليمن وسيطرة الحزن والألم فيه، وانتقاء الشاعر هذه الرموز كان بعناية، والهدف منها التأثير وإبلاغ الآراء التي تنطوي تحت لوائها.

4-2-3 قصيدة السيرة لمحمود درويش:

يعتبر دخول السرد أو القص في الشعر ظاهرة لها بداياتها منذ القدم، وهي جزء لا يتجزأ من قضية مهمة أسالت حبر الكثير من الدارسين لها وهي قضية تداخل الأنواع الأدبية ، التي فتحت المجال للتمازج فيما بينها مشكلة أنواعا جديدة، وفي الوقت ذاته، اندثار أنواع أخرى.

---

[1] حاتم الصكر، مرايا نرسيس، ص134.

[2] المصدر نفسه، ص135.

[3] المصدر نفسه، ص135.

[4] المصدر نفسه، ص139.

لقد أشار الناقد حاتم الصكر إلى هاته القضية أو الظاهرة بالذات في كتابه مرايا نرسيس وقد أفرد لها فصلا كاملا أسماه **قصيدة السيرة**، وهو يرى أن قصيدة السيرة ومظاهرها السردية تعيدنا إلى تداخل الأنواع الأدبية ،فالسيرة سواء أكانت ذاتية أم غيرية، ستحضر مادة تروى، محددا بزمن وأمكنة وشخصيات وأحداث وتصميم سرد واضح وهو المتكلم في حالة السيرة الذاتية والغائب في الترجمة الغيرية.[1]

أما الأنواع الأدبية فيعرفه رينيه وبليك وأوستن في كتاب نظرية الأدب:"هو مؤسسة كما أن الكنيسة أو الجامعة أو الدولة أو مؤسسة"[2]، هذا التداخل موجود عند العرب وقديم قدم التاريخ، فمثلا القاضي الجرجاني في كتابه الوساطة بين المتنبي وخصومه، وبن رشيق القيرواني في كتابه العمدة قائلا: "كلام العرب نوعان: منظوم ومنثور".[3]

يذهب الناقد إلى القول بأن "السيرة الأدبية كنوع أدبي أخذت طريقها وازدهرت، مما أدى إلى ظهور السيرة الشعرية"[4] كفن ونوع أدبي جديد ذو علاقة وقرابة قوية بالسيرة الأدبية، مما أدى إلى حدوث تناسل نوع أدبي جديد له بنيته الخاصة وشكله، داخل الأجناس الأدبية والتراث الشعري العربي عامة.

والمقصود بالسيرة الأدبية حسب فيليب جون أنها: "حكي استعدادي نثري يقوم به شخص واقعي عن وجوده الخاص، وذلك عندما يركز على حياته الفردية، وعلى تاريخ شخصيته"،[5] أما إحسان عباس، فيرى أن "السيرة الأدبية ليست حديثا ساذجا عن النفس، ولا هي تدوين للمفاخر والمآثر".[6]

وذهبت يمنى العيد إلى أن" السيرة الذاتية فن أدبي قد يكون رواية أو قصيدة أو مقالة فلسفية، يعرض فيها المؤلف أفكاره، ويصور إحساساته بشكل ضمني أو صريح".[7]

---

[1] حاتم الصكر، مرايا نرسيس، ص140.

[2] وارني أوستن ورينيه ويلك، نظرية الأدب، تر: محي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 1987، ص287.

[3] القيرواني أبو علي الحسن بن رشيق، العمدة، مطبعة حجازي، القاهرة، ط1، 1925، ص07.

[4] حاتم الصكر، المصدر السابق، ص140.

[5]لوجون فيليب، السيرة الذاتية، الميثاق والتاريخ الأدبي، تر. عمر حلي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1994، ص08.

[6] إحسان عباس، فن السيرة، دار صادر، بيروت، ط1، 1996، ص91.

[7]يمني العيد، السيرة الذاتية الروائية والوظيفة المزدوجة، دراسة في ثلاثية حنا مينا مجلة فصول، م15، 1997، ص13.

ومما سبق نجد أن أدب السيرة جاءت لتصف الأسلوب المتبع للكتابة، وإظهار الفروقات والاختلافات بين السيرة الذاتية وباقي الأجناس الأدبية الأخرى.

أما السيرة الشعرية فهي حسب حاتم الصكر: "تقديم رواية الحياة منظومة شعرا بناء على تشغيل الذاكرة بأقصى طاقاتها؛ أي أنها نوع أدبي جديد متناسل عن أصله الأول، وهو عبارة عن سرد نثري يتولى فيه الشاعر تدوين سيرته الشعرية فقط تاريخا ومكانا وحادثة، لا يخرج فيها إلى تناول جوانب أخرى غير شعرية من سيرته إلا على النحو الذي له صله ما بدعم قضيته الشعرية في السيرة، وتكتب هذه السيرة عادة في مرحلة يتوجب أن تكون ناضجة من مراحل التطور الحيوي والشعري للشاعر، بحيث يتاح له المجال السيري للحديث عن محطات غنية وخصبة في تجربته الشعرية".[1]

- يقول حاتم الصكر: "ولكن الماضي شيء يعنى على الاستعادة، وإذا أرهقنا أنفسنا لاستحضاره، فإنه سوف يتعرض لأنواعه من التغيير والتعديل والحذف والإضافة، بسبب النسيان أو التناسي اللاشعوري.

والمعنى أن السيرة في حد ذاتها بحث يستعرض الحياة بكاملها الخاصة بالمؤلف تتخللها أهم الإنجازات وهذا لا يتم بسهولة؛ لأن الذاكرة لا تجمع كل الأحداث بتفاصيلها الدقيقة دون تغيير (بما معناه أنه يجمع بين التاريخ والأسلوب القصصي، الذي يهتم بحياة فرد من الأفراد ورسم صورة لشخصيته وإبراز لمعالمها.[2]

-يستوجب على المبدع أن يعيش في عصر غير عصره، وزمان غير زمانه لأجل تقمص تلك الشخصية في زمنها ووقتها، إضافة إلى التوثيق والتمحيص من الواقع يقول حاتم الصكر: "... فإن كتابة تاريخ حياة الآخر المنتمي إلى زمن غير زمننا تصبح مهمة أكثر عسرا، لأن ذلك يقتضي التقمص والحلول، إضافة إلى التوثيق والتمحيص في الواقع، والعيش في عصر غير عصر المؤلف".[3]

[1] عبيد محمد صابر، السيرة الذاتية الشعرية، قراءة في التربة السيرية لشعراء الحداثة العربية، عالم الكتب الحديث، ط1، 2007، ص114.
[2] ينظر: عبد النور جيور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، لبنان، ط2، 1984، ص143.
[3] حاتم الصكر، مرايا نرسيس، ص141.

-اقتربت السيرة الذاتية من التاريخ واستعار منه؛ أي أنه يتحدث عن شخصية ولادته حتى وفاته، وقد أثبت ذلك بقوله:" لا تشك في أن السيرة الذاتية كفن يجرح التصنيف النوعي للآداب والفنون لاقترانه كثيرا من فن الرواية والقص، وقد نشأت في إطار التاريخ، واتجهت إليه في غاياتها".[1]

ويذهب إحسان عباس إلى ربط علاقة السيرة بالتاريخ فيقول: "كلما كانت السيرة تعرض للفرد في نطق المجتمع، وأعماله متصلة بالأحداث العامة أو منعكسة منها أو متأثرة بها، فإن السيرة-في هذا الوضع- تحقق غاية تاريخية".[2]

-يضيف حاتم الصكر أمرا مهما، هي أن الكتابة السيرية ليست مشرفة بالتاريخ فقط، بل بلغة الكتابة أيضا، والتي يجب أن تتناسب مع أساليبها.

-يهيمن ضمير المتكلم في السيرة الذاتية، وعائدية الأحداث وأفعال السرد إلى المؤلف، تجعل إمكان الشعر فيها واردا بشكل قوي لأن "الأنا" الشعرية تجد قناعتها في الأنا السيرية وعلى مقربة من كتابها نفسه ، فيتطابق التعبير بأنا الشاعر وأنا الكائن السيري بشكل تام.[3]

إن التدقيق في ضمير المتكلم "أنا"، يأخذنا إلى ثلاث أنواع أنا المؤلف الحقيقي، وأنا السارد وأنا الكائن السيري،[4] ويضاف باستخدام الشعر في السيرة أنا رابعة وهي أنا الشاعر الذي يرتب خطاب الشعر ويظهر فيه تبعا لاشتراكاته التي تتنازع مع خطاب السيرة القائم أساسا على السرد، وتحاول المحافظة على شعرية القصيدة من جهة، واستثمار سردية السيرة من جهة أخرى".[5]

يرى حاتم الصكر بأنه لدينا ثلاث طرق ممكنة للتحقق من السير الذاتية:

---

[1] حاتم الصكر، مرايا نرسيس ، ص414.

[2] المصدر نفسه، ص414.

[3] إحسان عباس، فن السيرة، ص11.

[4] حاتم الصكر، المصدر السابق، ص146.

[5] المصدر نفسه، ص146.

– النصوص نفسها كمصدر وحيد لما في الحياة من أحداث وأفكار، اليوميات والمذكرات والمتعلقات والتلفظات خارج النصوص.

– السيرة الصريحة والمجنسة سردا نثريا باسم صاحبها، وقد اقترح قصيدة السيرة الشعرية التي يسودها الشعر.[1]

وهي أشعار محمود درويش كنموذج يعبر عن قصيدة السيرة وأهميتها وذلك لورود المزايا الحوارية والدرامية في شعرية لأن النزوع السردي واضح في تشكيلات قصيدته.[2]

–يتميز شعر درويش بالغنائية التي تترك وتجعل إيقاعات شعره في المقام الأول، بالإضافة إلى أنها تربط الصلة بالمستمع، فضلا على أن الغنائية ممزوجة بالسرد واعتماد الحوار والمونولوج الزمان والمكان.[3]

–إضافة إلى الشعرية وطغيانه في شعره لدرجة المفارقة والتهكم، وهذا دليل على أنه قلق من الموضوع الذي يود الغوص فيه.

قدم حاتم الصكر مثالا عن السخرية وذلك من قصيدة "خطبة الهندي الأحمر ما قبل الأخيرة أمام الرجل الأبيض".

وكنا هنا نعمر أكثر لولا بنادق إنجلترا والنبيذ الفرنسي والأنفلونزا.[4]

أما اهتمامه بالشعر الدرامي ، فقد أشار إليه الكثير من الدارسين ومثال ذلك: قصيدة أحمد الزعتر، وما يهم من هذه القصيدة التقنيات السردية مكان، زمان الأصوات، والذاكرة...

الناقد أشار إلى أن حاتم الصكر قد سجل ما يشبه السيرة، ويعيد تأليف ماضيه واصفا سيرته في "لماذا تركت " بأنها شخصية تحمل تاريخا عاما.[5]

إضافة إلى ديوانه الذي يبدأ قسمه الأول بالوقوف على المكان واسمه أيقونات من بلور المكان[6]،أي أنها تبين المكان وتعبر عنه، بالاستعانة بالتاريخ وكذا جغرافية المكان.

---

[1] حاتم الصكر، مرايا نرسيس، ص146.

[2] المصدر نفسه، ص148.

[3] المصدر نفسه، ص152.

[4] المصدر نفسه، ص154.

[5] المصدر نفسه، ص162.

[6] المصدر نفسه، ص 166.

اهتم أدونيس أيضا بهذا الأدب الجديد، حيث وسع مفهوم السيرة ليدخله أفق التاريخ السابق على ولادة المثني، فيقول:

سأخيل حالي لابسة حاله وأكرر تلك.

الجحيم بلفظي-بسيطا مستضيئا بما قاله.[1]

يشير حاتم الصكر إلى أن أدونيس أيضا ساهم في انفتاح الزمن على حياة المتنبي كما، يربط الزمن بالأفكار التي تصب على ذهن المتلقي المعاصر.[2]

-ولا ننسى أن لكل عمل مآخذه، وأن أدونيس قد تكلف عباراته وإيقاعه التي استعملها في أحداث التاريخ.

وكخلاصة لما سبق نقول أن محمود درويش قد وظف تقنية الزمان، وجعلها مرافقة لعمله الشعري السردي، مما زاد الشعر جمالا.

-المكان أيضا برز في قصائده وارتبط بالزمن، لأن شعر درويش تميز بالزئبقية على حد قول حاتم الصكر، وكذا التنوع حاضر بقوة فيها.

-اهتم محمود درويش باللغة الشعرية، وركز على الإيقاع الذي يجعل من السرد شعرا

4-3 الباب الثالث: قصائد السرد الموضوعي:

4-3-1 القصيدة المطولة لبدر شاكر السياب:

إن مصطلح "القصيدة المطولة" في النقد العربي الحديث له عدة رؤى ومواقف تبناها نقادنا المحدثون، إذ يرى "عز الذين إسماعيل" في كتابه "الشعر العربي المعاصر" أنه تم استكناه عدة أطر للقصيدة العربية، ومن بين هذه الأطر تجلي النزعة الدرامية، إذ يعرفها في قوله أن: "مفهوم القصيدة قد تغير، فلم تعد عملا إضافيا للإنسان يرجي به أوقات فراغه أو يمارس فيه هواياته وإنما صارت عملا صميميا شاقا يحتشد له الشاعر بكل كيانه".[3]

[1] حاتم الصكر، مرايا نرسيس، ص173.

[2] المصدر نفسه، ص174.

[3] عز الدين اسماعيل: الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار الفكر، القاهرة، ط3، 1978، ص240.

أي أن الخلق الفني لا يأتي بصورة اعتباطية ولا هو هواية يمارسها الشاعر للترفيه ، بل هو مجهود شاق يصدر عن تصور نفسي وخبرة نفسية يصنع فيها واقعا محايدا أو موازيا للواقع الحقيقي المعاش.

ويرى أيضا: "أنها صارت تشكيلا جديدا للوجود الإنساني ومزيجا مركبا معقدا من آفاق هذا الوجود أو لنقل في إيجاز أنها صارت بنية درامية".[1] وهذا ما حاول الناقد "حاتم الصكر" أن يستخلصه من القصائد المطولة "لبدر شاكر السياب".

فقد أشار حاتم الصكر في الباب الثالث إلى دور السياب في إرساء معالم جديدة داخل النص الشعري الذي يرى بدوره أنه ليس شاعرا غنائيا بقدر ما هو شاعر ملحمي، إلا أن "حاتم الصكر" عاب عليه هذه الصفة التي أطلقها على مطولاته واعتبرها خللا اصطلاحيا، فهو ينفي صفة الملحمة على قصائده المطولة، ويرى أن للملحمة مفهوما خاصا إذ تمتاز بعدة عناصر أساسية لا تتوافق وقصائده، وبرهن على ذلك بالتفريق بين الملحمي والملحمة (epic).

وبالرغم من أن شعر السياب في قصائده المطولة التي قد تكون تنادي وتمجد جماعة ما ،أو تسرد إنجازات بطل حقيقي كان أو أسطوري ،أو بالاستناد إلى أنها قصائد مطولة متعددة الأبطال والمواضيع، إلا أن هذا لا يجعل منه شاعرا ملحميا، أي حتى يكون الشعر ملحميا لا بد له أن ينبثق في الأساس من رؤية شاملة للصراع والبطولة والمجد، هذه الأخيرة التي تعتبر غير حاضرة في الشعر القصصي الحديث.[2] بحسب رأي "الصكر" الذي يصر على نفي هذه الصفة في قصائد السياب، إلا أنه يبرز لها مزايا درامية من خلال هذا الفصل الذي سيعرض فيه بعض القصائد التي أعدها قصائدا طويلة أو مطولة لما لها من نزوع قصصي واضح بدءا بشعره الأول المبني عن غنائيته العالية ،وصولا إلى تجاربه الحديثة، والتي لا تخلو كلتا التجربتين من الحس الدرامي.[3]

[1] حاتم الصكر، مرايا نرسيس ، ص248.
[2] ينظر: المصدر نفسه، ص 180، ص 181.
[3] ينظر: المصدر نفسه، ص 182.

كما يذكر "الصكر" تأثر السياب بما قرأه من قصص شعرية وخاصة قصة "غلواء" لصاحبها "إلياس أبي شبكة" وعلى أثر هذا ،ألف مجموعة من القصائد المطولة تمثلت في "فجر السلام"، "اللعنات" و "بين الروح والجسد" وقد جاءت هذه القصائد على الطريقة التقليدية، حيث أن صفة الغنائية كانت لا تزال مسيطرة بشكل واضح في شعر السياب على الرغم مما تحتويه من أفكار جديدة، فقد كان يسعى إلى أن يضاهي النماذج الشعرية الغربية المعاصرة التي قام بناؤها الفني في أحيان كثيرة على الإطالة وحشر الرموز، واستخدام الرموز والأساطير كما هو واضح في قصيدة "اللعنات".[1]

فأشار –السياب– إلى الصراع الموجود بين الشعوب والشر، وجسد هذا الصراع من خلال رمزه للشر بشخصية إبليس أو الشيطان، هذا الأخير الذي يرسل أعوانه للتحالف مع الطغاة على الأرض، كذلك كشف "الصكر" توجه السياب الإيديولوجي، وصرح بأن التزامه في هذه القصيدة التزام ماركسي بالإضافة إلى التزامه للتفعيلات التامة للبحر البسيط مع تغييره للقافية من مقطع إلى آخر.

ويرى أيضا بأن استخدام السياب للرمز والأساطير في هذه القصيدة ما هي إلا بداية متواضعة مقارنة بقصائده اللاحقة، وأن البداية الفعلية في الشعر القصصي كانت من خلال قصيدته "فجر السلام"، أما النقاد فقد عدوا قصيدة "حفار القبور" و "المومس العمياء" هما قصتان ناضجتان فنيا مقارنة بأعماله السابقة.

وعلاوة على هذا "فحاتم الصكر" لم يكتف بهذا فقط بل تناول بعض الأبيات الشعرية لسبر أغوارها وخوض غمار البحث في ألباب حديثة يتسم بها الشعر الحديث، إذ استخرج عنصر الزمان، وبين تجليات النزوع القصصي بدءا من طول القصيدة التي تميز بناؤها بالطابع السردي، والتي تتقارب إلى القصة فنيا.[2]

وعليه فالصكر أراد من خلال "السياب" في هذا الفصل أن يثبت أن الشعر أصبح نشاطا حيا مصاحبا للواقع، فالقصيدة العربية المعاصرة سواء كانت طويلة أو قصيرة، فهي حشد من أشياء جاهزة ،وأشياء في واقع

[1] ينظر: حاتم الصكر، مرايا نرسيس ، ص 183،ص 184.
[2] ينظر: المصدر نفسه، ص 186، 191.

الشاعر، لكنه يعيد صياغتها بأسلوبه الخاص، وضمن خلق فني جديد؛ إذ نجد المشهد الدرامي، الوصف، نجد الأسطورة، والخرافة جميعها تتضام لتشكل لنا أصالة جديدة وخلق جديد ورؤية مختلفة للكون والواقع والذات وبالتالي تحرر القصيدة الحديثة وانفتاحها وكسر قوالبها التقليدية المحصورة في الشعرة والغنائية إلى ولادة شكل أو هيكل معماري جديد.

إلا أنه تجدر الإشارة بأن الصكر اختتم تحليله بملاحظات لخصت ما كان يرنو إليه وتمثلت في:

- ثبات المطولة إيقاعيا إضافة إلى عدد بسيط من تفعيلات البحر الكامل.

- تمسك الشاعر لا شعوريا بالقصيدة رافضا الانغماس في القص من خلال غنائيته العالية المجسدة بالوصف، مما أدى إلى نسيان جنس القصيدة.

- وجود تضاد وتنازع بين القص والشعر في القصيدة المطولة الأمر الذي ساهم بشكل كبير في تأخر ظهورها ومحدوديتها في شعرنا العربي الحديث.[1]

4-3-2 قصيدة الواقعة التاريخية لأمل دنقل:

توقف "حاتم الصكر" عند هذا الجزء المعنون "بقصيدة الواقعة التاريخية" للتعرف على هيكلها وتشكلها البنائي وما تضمه من عناصر سردية تعزز بها شعرية القصيدة.

إذ يرى بأن هذا النزوع القصصي في الشعر العربي "يتسم بشمولية وسعة وامتداد، لأنه يستحضر الواقعة المرتبطة بالزمن الماضي، ويحررها من تاريخها، ليدرجها عبر المعالجة المعاصرة، في صميم الحاضر".[2] إذن فقصيدة الواقعة التاريخية هي مجموع الأحداث التي نستحضرها من الماضي وإدراجها في الحاضر بقالب جديد.

كذلك يعكف مؤلفو قصيدة الواقعة التاريخية إلى استرجاع أحداث التاريخ في بيئتنا العربية لإحياء الانتصارات و الفتوحات، والمعارك والأمجاد العربية الماضية كما في قصائد "شوقي" المطولة حول ملوك العرب

[1] ينظر: حاتم الصكر، مرايا نرسيس، ص 213،201

[2] المصدر نفسه، ص215.

وعظماء المسلمين... ؛إذ أنه –شوقي– يقوم بسرد هذه الوقائع دون أن يتدخل أو يغير، ودون أن يقحم ذاته في اللحظة الزمنية الراهنة.[1]

فالشاعر "شوقي" حسب رأي "الصكر" يقابل الراوي المحايد الذي يصف الأحداث كما هي ولا يتدخل ليفسر ما هو موجود من أحداث.

يعتقد ناقدنا أن رواية أو سرد الأحداث التاريخية مع تقييد الكاتب والمبدع ومنعه من إضفاء لمسته الفنية وعدم قدرته على التصرف بحرية في تغيير الحوادث والأزمنة التاريخية، وإلزامه بصب هذه الروايات التاريخية في قوالب جذابة من أجل لفت انتباه –القارئ– الأجيال الشابة لدراسة تاريخهم الذي قد يعتبره البعض مملا، كل هذا وذاك يجعل الكاتب في حالة إقصاء للذات ونزوعها نحو الموضوعية مما يحد من إبداعيته.[2]

ولعل سبب العودة إلى الموروث والتراث والتاريخ في الكتابات الشعرية الحديثة والمعاصرة يرجع إلى عدة أسباب قد تكون نفسية، سياسية، ودينية...

ونظرا للظروف القاهرة والواقع المرير التي مرت به الدول العربية والتي كبلت أفواه وأيادي الشعوب، ذهب الروائيون والشعراء يغرفون من التاريخ ليعبروا عن أوضاع غير مرضية بطريقة غير مباشرة، للتملص من بطش السلطة أو الدين... إلخ.

وهذا باستخدام تقنيات جديدة كالرمز للخوض في كل مسكوت عنه، ضف إلى ذلك استحضار الشخصيات التاريخية والبطولات والأمجاد دلالة على أن المبدع الحديث والمعاصر يبحث عن هويته المسلوبة من خلال هذه الأزمنة الماضية، أو أن الكاتب عندما يكتب من خلال العودة إلى التراث، فما هي إلا اعتزاز وفخر منه بأصله العريق، وإنها محاولة جادة من كتابنا لإثبات أن ما أنتجته الثقافة الغربية كانت قد سبقته الثقافة العربية إليها في القديم، وهذا ما يحاول "الصكر" إثباته في كتابه "مرايا نرسيس".

[1] ينظر: حاتم الصكر، مرايا نرسيس، ص216.

[2] ينظر: المصدر نفسه، ص217.

لذا استعان "الصكر" بشعر الشاعر "أمل دنقل" ليطبق عليه ويدرج شعره تحت مسمى "قصيدة الواقعة التاريخية"، لأن قصائد "دنقل"- حسب رأيه- نقلت الأحداث والواقعة دون أن يغير فيها شيئا، أي أنه كان يرويها من الخارج، إلا أنه — الصكر - شهر له بذكائه عندما أبدع في استحضار الواقعة التاريخية وإقحامها في اللحظة الراهنة، محاكيا بذلك واقع الشعوب والسلطة بطريقة غير مباشرة وبدلالات واضحة.[1]

كما أنه أسقط لقب "شاعر التراث" من " أمل دنقل" كونه يرى بحسب ما قرأه له أنه شاعر تاريخ أكثر منه شاعر تراث، لكن هذا لا يعني عدم وجود إنتاج إبداعي جديد ورؤية معاصرة.

يرى "حاتم الصكر" أنه عند قراءة قصائد "دنقل التاريخية" يلاحظ أنه لبس القناع ليمرر رسائل مشفرة ففي قصيدة "كلمات سبار تكوس الأخيرة"، يرى الصكر أن دنقل لبس قناعا خالصا، إذ تتطابق فيه شخصية الراوي مع شخصية القناع، والمعروف أن القناع في السرد هو استدعاء لشخصيات أغلبها تراثية ليتحدث الكاتب من خلالها ويمرر تجاربه المعاصرة، وأمل دنقل هنا لبس هذا القناع ومشى ممشى الشخصية سواء بالمخالفة أو الموافقة.[2]

تحدث ناقدنا كذلك عن قصائد القناع المركب، أو المضاعف في قصيدة زرقاء اليمامة، إذ استعان الشاعر بعنترة بن شداد لإنجاز السرد في القصيدة.

فعند قراءة المتلقي لهذه القصيدة يحال مباشرة إلى زمن عنترة بن شداد أين عومل عبدا أيام السلم من طرف قبيلته، ومناداته بأمه استحقارا له، ولكن وقت الحروب والغارات يستنجد قومه به، ويلبي عنترة النداء.

تحركه الروح القبلية والغيرة على بني عمومته وأهله، وهذه ما هي إلا صورة موازية، ورموز وإيحاء على الشعوب المستضعفة المهمشة، هذه الشعوب التي تستغل وتدل من قبل حكامها وأسيادها.

[1] ينظر: حاتم الصكر، مرايا نرسيس، ص219.

[2] ينظر: المصدر نفسه، ص226.

ثم يتوجه الخطاب إلى زرقاء اليمامة أو "العرافة المقدمة" كما يسميها، والتي تعتبر الغلاف الثاني للقناع وهي حاضرة أيضا بصوت عنترة.[1]

وعليه يمكن القول أن أمل دنقل استعمل القناع في قصائده التاريخية أسلوبا ليتخفى وراءه من أجل البوح عن المسكوت عنه مستخدما الماضي من أجل خدمة الحاضر بطريقة ذكية ومؤثرة في نفسية المتلقي.

4-3-3 قصيدة الحكاية لحسب الشيخ جعفر:

في هذا العنصر اتجه "الصكر" للحكاية بأنواعها: شعبية، تاريخية، خرافية، غرائبية، رمزية...

وهذا ما توافق وما يبحث مع الشاعر "حسب الشيخ جعفر"

فأراد أن يفرق بين الحكاية والقصة المنظومة في المطولات، إذ أنه يرى بأن "الحكاية بأنواعها تحمل مضمونا يمثل أحداثا متعاقبة أو متنها السردي، وتتشكل بطريقة خاصة، يظهر خلالها الحكي بتسلسل خاص خاضع لحيل السرد المعرفة كالاستباق والتقديم".[2] ويرى أيضا أن الشعراء المحدثين أفادوا كثيرا في جعل الخطاب الشعري رمزيا غير مباشر، بالإضافة إلى تغيير مساره من الغنائية إلى السرد مع الحفاظ على خصوصية القصيدة.

ويعتقد أن قصيدة الحكاية كونها منتسبة إلى الزمن الماضي، الأمر الذي يؤكد هدفها التعليمي والتربوي والأخلاقي، مبرهنا على ذلك أن الماضي وما يحمله من أحداث متنوعة يجعله مناسبا ليكون حكاية ذات مغزى وعبرة ليتعلم منها الأجيال.[3]

إلا أن –بحسب اعتقاده– تحديد مهام الحكاية وحصرها يجعلها محدودة المدى، ضيقة الأفق، وبالتالي قتل الإبداعية في النصوص الشعرية، فالعالم مليء بالمواضيع والقضايا المهمة التي تمس المجتمع والسلطة والدين.. والتي تحتاج معالجة.

---

[1] ينظر: حاتم الصكر، مرايا نرسيس، ص 230، ص 231.

[2] ينظر: المصدر نفسه، ص247.

[3] ينظر: المصدر نفسه، ص248.

وباختصار يمكن القول أن "حاتم الصكر" أراد من خلال الباب الثالث أن يتعرف على القصيدة السردية الحديثة، والتعرف على هيكلها البنائي، والتأكد من انتظام مستوياتها وما تحتويه من عناصر سردية، كالشخصيات والفضاء، والمكان...

بالإضافة اندراجه-للباب الثالث- ضمن السرد الموضوعي بحيث يكون الكاتب أو الراوي مطلعا على كل شيء، حتى الأفكار المخزنة في ذهنية بطل القصة، إلا أن الكاتب لا يتدخل في تعديل فهم القارئ، بل يترك له حرية القراءة والتأويل فيما يقص عليه من أحداث ووقائع.

إن شعراء العرب المعاصرين قد أفلحوا إلى حد كبير في توظيف الأساليب والتقنيات السردية على اختلافها في كتاباتهم الشعرية، وخاصة فئة الشعراء التي ركز عليها حاتم الصكر في كتابه مرايا نرسيس وهم :

أدونيس، عبد العزيز المقالح، محمود درويش وقصائدهم السردية الذاتية.

والسياب وأمل دنقل وحسب الشيخ جعفر وقصائدهم السردية الموضوعية.

لقد ركز هؤلاء الشعراء على كيفية جعل السرد شعرا ووضع القارئ أو المتلقي أمام قصة تحتوي على عناصرها القصصية كالزمان والمكان في قالب شعري متميز ومتمكن، عرف أصحابه كيف يمزجون بين جنسين مختلفين ليتولد لنا شكلا جديدا مغايرا ومختلفا عما سبق.

5-مقاربة نقدية في الكتاب:

5- 1 تقديم:

الكتاب لصاحبه الناقد العراقي "حاتم الصكر" الذي انطلقت دراسته من التنظير إلى التحليل لقصائد بعض الشعراء، وقراءتها قراءة سردية من أجل التعرف على هيكلها الخارجي والداخلي، من أجل استخراج العناصر السردية في القصيدة العربية الحديثة من زمان ومكان، تقديم، تأخير، حذف...إلخ

فعمد الكاتب إلى تقسيم جزئه التطبيقي إلى ثلاث أقسام رئيسية هي: قصيدة "القصة التاريخية"(المطولة) للسياب وقصيدة "الواقعة التاريخية" (القناع) لأمل دنقل، وقصيدة "القصة الشعبية" (الحكاية الخرافية)

بالإضافة إلى ما ذكرناه عن الكتاب في بادئ الأمر.

5-2 الأهداف:

كشف "حاتم الصكر" على نقاط واضحة ومحددا للأهداف التي يصبو الوصول إليها من خلال دراسته لبعض القصائد السردية؛ إذ يهدف إلى تقصي أنماط القص في القصيدة قديما وحديثا، وتتبع التشكلات والأبنية الشعرية في القصيدة العربية الحديثة على وجه الخصوص.

- إثبات أن وجود القص في الشعر لا يعني إلغاء وطمس هوية النص الشعري.

- البرهنة بأن النصوص التراثية هي الأخرى تحوي عناصر سردية في قصائدها، إلا أن القص فيها لم يجد صدى في ذلك الوقت لأن أغلب النقاد احتفوا بالغنائية والشعرية.

5-3 الجهاز المفاهيمي:

استعان حاتم الصكر بعدد لا بأس به من المفاهيم والمصطلحات النقدية، ولأن المصطلحات مفاتيح العلوم، ولكل علم مصطلحاته، كان ولا بد لناقدنا أن يلتزم بمصطلحات محددة تتماشى ودراسته.

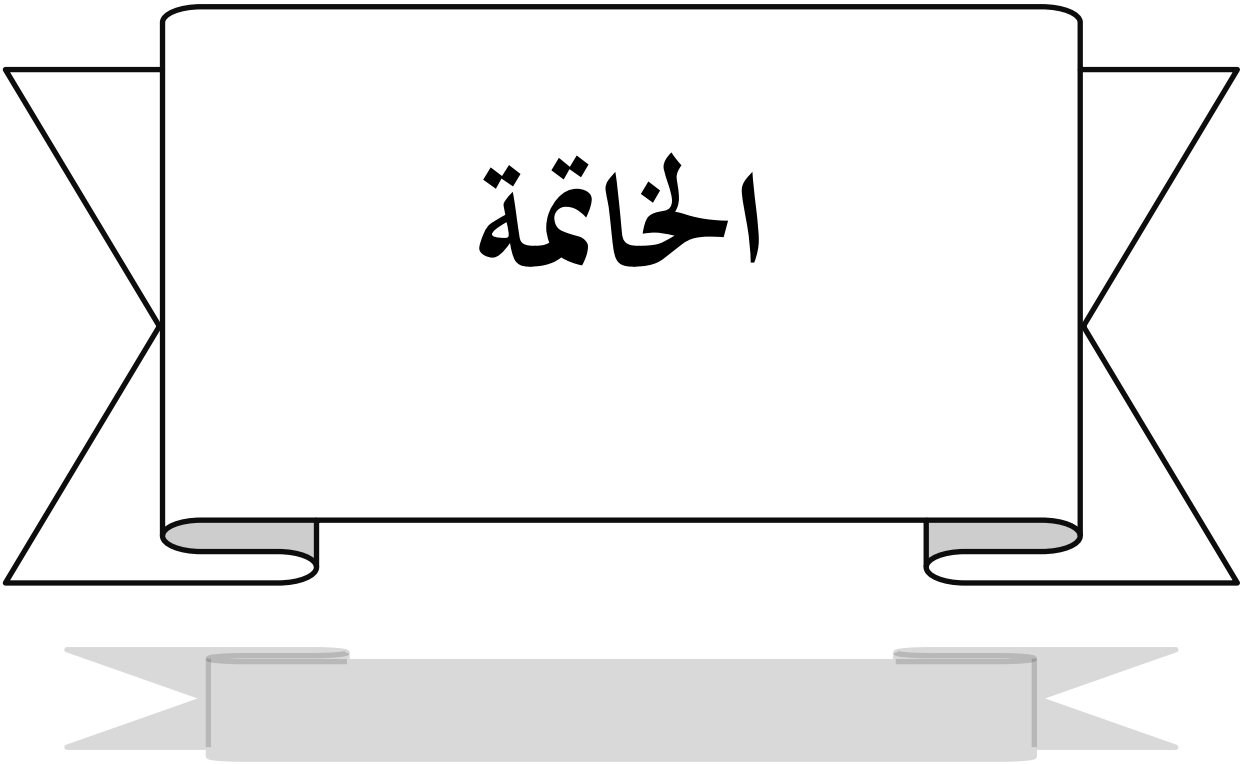
وبما أن الصكر يتحدث عن السرد في القصيدة الحديثة نجده استحضر جهازين مفاهيميين متمثلين في مصطلحات خاصة بعلم السرد ومصطلحات أخرى خاصة بالشعر.

مثل: القص، الحكاية، الخرافة، القناع، التناص، المكان، الزمن، المشهد، الانزياح، القافية، الوزن، الإيقاع، الموسيقى إذ يرجع هذا المزج إلى طبيعة دراسة الناقد التي تنم عن وعيه المنهجي، الأمر الذي أشرنا إليه في أهداف الدراسة والذي من خلاله نفهم هذه الازدواجية والدمج بين مصطلحات علم السرد والشعر في ذات الوقت.

5-4 الإطار المنهجي:

صرح الناقد في مقدمة كتابه بالمنهج المعتمد في دراسته والمتمثل في منهج التحليل السرد بكونه استفاد من "علم السرد وآلياته".[1] عند تحليله لقصائد السرد الموضوعي على وجه الخصوص.

[1] حاتم الصكر، مرايا نرسيس، ص8.


الخاتمة

الخاتمة

في ختام هذه الرحلة الاستكشافية في "التجربة النقدية عند حاتم الصكر، كتاب "مرايا نرسيس" أنموذجا يمكننا أن نوجز أهم النتائج التي توصلنا إليها، والتي كانت عبارة عن إجابات على التساؤلات المطروحة أول الأمر من خلال النقاط التالية:

- ✓ الشعر الجاهلي غني بالأسلوب القصصي، فهو ديوان العرب الذي نقل لنا قصص أقوام سابقة؛ فتعرفنا على حياتهم و طريقة عيشهم من بكاء على الأطلال، أو قصص حبهم مثل ما وصلنا عن قيس وليلى جميل وبثينة وحتى قصص حروبهم مثل داحس والغبراء.
- ✓ اقتراح حاتم الصكر لتطبيق الدراسة السردية على القصيدة العربية من أجل استخراج عناصرها السردية.
- ✓ حاتم الصكر يصرح أنّه من أجل التوفيق بين الغنائية والدرامية في القصيدة العربية، يجب على الشاعر أن يغير اللغة التي وظفها الشعراء القدامى.
- ✓ كشف الناقد حاتم الصكر لعناصر و تقنيات السرد من زمان و مكان و شخصيات و رموز من خلال دراسته لبعض القصائد الشعرية لعدة شعراء مثل: بدر شاكر السياب ،أمل دنقل، حسب الشيخ جعفر.
- ✓ الأجناس الأدبية كان لها دور كبير في إقصاء السردية من القصيدة العربية، في حين ساهمت بشكل مبالغ في تكريس غنائيتها.
- ✓ الأجناس الأدبية قتلت الإبداع عندما قيدت المبدع، لأنها كانت الموجه في عمليته الإبداعية.
- ✓ الحداثة أزاحت الحدود والمسافات الفاصلة بين الأجناس الأدبية، فظهر ما يعرف بتداخل الأجناس الأدبية.
- ✓ أراد حاتم الصكر أن يبرهن من خلال القصائد التي أدرجها في كتابه بأن الجانب الدرامي لا يقتصر على المسرح فحسب، بل هو موجود أيضا في النص الشعري، و الذي زاده —الشعر– متانة و تماسكا و أكثر تأثيرا على المتلقي.

هذا الكتاب يعد إضافة ثمينة لصرح النقد الأدبي لما تناوله من مظاهر القص في القصيدة وبناها وتشكلاتها النصية، إذ يعد مرجعا مهما للباحثين الذين يبحثون في مجال الجنس الأدبي وتطوره .

الملاحـق

د. حاتم الصكر

مرايا نرسيس

الانماط النوعية
والتشكيلات البنائية
لقصيدة السرد الحديثة

المؤسسة الجامعية للطباعة والنشر والتوزيع

قائمة المصادر و المراجع

القرآن الكريم

أ- المعاجم:

1. إبراهيم مصطفى و آخرون: المعجم الوسيط، دار العودة، ط2، تركية، مصر،1972.
2. أبو الفضل جمال الدين بن منظور الأنصاري، لسان العرب، مادة نقد، دار صادر، بيروت، لبنان ط1 ،2001.
3. أبو الحسن علي بن الحسن الهنائي، المنجد في اللغة، ط2، 1988 .
4. أبو الحسين أحمد بن فارس، مقاييس اللغة، تح: محمد عبد السلام هارون، دار الفكر، 1979 .
5. أبو الفضل جمال الدين بن منظور الأنصاري ، لسان العرب، مادة ج،ر،ب، دار صادر،بيروت،ط1، 2001.
6. أبو الفضل جمال الدين بن منظور الأنصاري، لسان العرب، مادة نهج ، دار الأحياء، التراث العربي للطباعة والنشر و التوزيع،ج14، بيروت،ط3، 1990.
7. أبو القاسم محمود بن عمر الزمخشري، أساس البلاغة، مادة نقد، دار الكتب العلمية، بيروت ، لبنان ،ط1 1998.
8. أبو طاهر مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز أبادي، القاموس المحيط، تح: أبو الوفاء، نصر الهوريني، مادة نقد دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط3، 2009.
9. أبو عبد الرحمن الخليل بن أحمد بن عمرو بن تميم الفراهيدي: معجم العين، تح مهدي المخزومي و إبراهيم السامرائي، دار و مكتبة الهلال، (دط)، (دت)، ج5.
10. أبو عبد الرحمن الخليل بن أحمد بن عمرو بن تميم الفراهيدي، معجم العين، دار الرشيد للنشر، ج 3،(دط)،(دت)،1981
11. سمير سعيد حجازي، قاموس مصطلحات النقد الأدبي المعاصر، دار الآفاق العربية، مدينة نصر، ط1، 2001.
12. صبحي حموي، المنجد في اللغة العربية المعاصرة، دار المشرق، بيروت، ط1، 2000.
13. علية عزت عياء، معجم المصطلحات اللغوية، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، ط1، 1994.
14. عمر أحمد مختار، معجم اللغة العربية المعاصرة، عالم الكتب، القاهرة، ط1، 2008.
15. فتحي ابراهيم: معجم المصطلحات الأدبية، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، تونس، (دط)، 1986.
16. فيصل الأحمر، معجم السميائيات، الدار العربية ناشرون، الجزائر العاصمة، ط1، 2010.
17. مجدي وهيبة: معجم مصطلحات الأدب، إنجليزي، فرنسي، عربي، مكتبة لبنان، بيروت، (دط)، 1994 .
18. يوسف الخياط: معجم المصطلحات العلمية و الفنية، عربي، إنجليزي، فرنسي، لاتيني، دار لسان العرب، بيروت (دط)، (دت).

ب- الكتب:

1. إبراهيم عبد العزيز السمري: اتجاهات النقد الأدبي العربي في القرن العشرين، دار الآفاق العربية ، القاهرة ،ط1 . 2011
2. إبراهيم عوض، مناهج النقد العربي الحديث، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة (دط)،2003.
3. أبو عبد الله محمد بن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء، تح: محمود محمد شاكر، دار المدني للنشر القاهرة، ج1، ط،1974.
4. إحسان عباس، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، معالم المعرفة، ع2، الكويت، 1978.
5. إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، نقد الشعر من القرن الثاني حتى القرن الثامن الهجري، دار الثقافة، بيروت،(دط)،1983.
6. إحسان عباس، فن السيرة، دار صادر، بيروت، ط1، 1996.
7. أحمد أمين، النقد الأدبي، مؤسسة هنداوي للتعليم و الثقافة، القاهرة، مصر،(دط)،2012 .
8. أديت كريزول، عصر البنيوية من ليفي شتراوس إلى فوكو، تر: جابر عصفور، دار الأفكار العربية، بغداد، العراق (دط)، 1985.
9. أرسطو طاليس: فن الشعر، تحقيق، عبد الرحمان بدوي، دار الثقافة، بيروت، ط1، (دت).
10. الأزهر الزناد، نسيج النص، المركز الثقافي العربي،(دب)، ط1، 1993.
11. أمبرتو إيكو، التأويل بين السميائيات والتفكيكية، تر سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، بيروت،(دط)، 2000
12. بسام قطوس، سيميائية العنوان، وزارة الثقافة، الأردن، ط1، 2002.
13. بهجة عبد الغفور الحي، دراسات نقدية في الشعر العربي، المكتب الجامعي الحديث، الإسكندرية، مصر 2004.
14. الجاحظ: البيان والتبيين: تر: على أبو ملحم ج2 دار، مكتبة الهلال ط1، بيروت،(د ت) .
15. جان بياجيه، البنيوية، تر: عارف متيمنه، بشير أوبري، منشورات عويدات، بيروت، باريس، ط1، 1985.
16. جمال الدين بن الشيخ، الشعرية العربية، تر: مبارك حنون ومحمد الوالي ومحمد أورانج، دار توبقال، الدار البيضاء ط1، 1996.
17. جميل حمداوي، نظريات النقد الأدبي في مرحلة ما بعد الحداثة،(دط)، (دت).
18. جورج طرابيشي، أسئلة النقد، جهاد فاضل، الآراء العربية للكتاب،(دط)، القاهرة، (دت).
19. جورج مولينيه، الأسلوبية، تر: بسام بركة، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1999.
20. حاتم الصكر، مرايا نرسيس، الأنماط النوعية والتشكلات البنائية لقصيدة السرد الحديثة، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1999.
21. حسن محمد عماد، تداخل النصوص في الرواية العربية، بحث في نماذج مختارة، الهيئة المصرية للكتاب مصر،(دط) 1997.
22. حسين البنا عز الدين، الأنا، قراءة الآخر، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ط1، 2008.

23. حسين فيلالي، السمة والنص السردي، موفم للنشر، مقاربة في شفرة اللغة، رابطة أهل القلم، الجزائر، 2004.
24. حميد لحميداني ، بنية النص السردي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، الدار البيضاء، بيروت ط1،(دت).
25. رشام فيروز، شعرية الأجناس الأجناسية في الأدب العربي: دراسة أجناسية لأدب نزار قباني، فضاءات للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2010.
26. رمضان الصباغ، في نقد الشعر العربي المعاصر، دراسة جمالية، دار الوفاء لدينا الطباعة والنشر، الاسكندرية، ط1 2002.
27. رولان بارث، النقد البنيوي للحكاية، تر: أنطوان أبو زيد، دار عويدات للنشر، بيروت، باريس، ط1، 1985
28. سعيد يقطين، من النص إلى النص المرتبط (مدخل الى جماليات الإيداع التفاعلي)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2005 .
29. شاكر عبد القادر، مناهج البحث اللغوي الحديث و المعاصر، مجلة الخلدونية في العلوم الإنسانية،2005
30. صبري حافظ، أفق الخطاب النقدي، دار الشرقيات، القاهرة، مصر، ط1، 1996.
31. صلاح فضل: أدبيات بلاغة الخطاب وعلم النص، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، ط1، 1997.
32. صلاح فضل، النظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق، ط1، القاهرة، 1998.
33. عبد الرحمن بدوي، مناهج البحث العلمي، دار النهضة العربية، القاهرة، (دط)،1963.
34. عبد السلام المسدي، الأسلوب والأسلوبية، الدار العربية للكتاب، ط3، القاهرة، (دت).
35. عبد العزيز المقالح، دار العودة، بيروت، ط3، 1983.
36. عبد الفتاح الحجمري ، عتبات النص، البنية والدلالة، منشورات الرابطة، المغرب، 1996.
37. عبد الكريم اليافي، دراسات فنية في الأدب العربي، مطبعة جامعة دمشق، (دط)، سوريا، 1963.
38. عبد الله غبير، المنهاج النقدية والنظريات النفسية، مجلة دراسات للعلوم الإنسانية والاجتماعية، المجلد 37 عمادة البحث العلمي، الجامعة الأردنية، ع1، عمان، الأردن،2010.
39. عبد الملك مرتاض: القصة في الأدب العربي القديم، الشركة الجزائرية للتأليف والتوزيع والنشر، الجزائر، ط1 1968.
40. عبد الملك مرتاض، نظرية النقد، متابعة لأهم الدارس النقدية المعاصرة ورصد نظرياتها، (دط)، الجزائر،2002.
41. عبد الناصر هلال، الشعر العربي المعاصر، انشطار الذات وفتنة الذاكرة، دار العلم والإيمان للشعر والتوزيع ،كفر الشيخ، ط1، 2007.
42. عبد النور جبور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، لبنان، ط2، 1984.
43. عبيد محمد صابر، السيرة الذاتية الشعرية: قراءة في التربة السيرية لشعراء الحداثة العربية، عالم الكتب الحديث، ط1، 2007.
44. عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار الفكر، القاهرة، ط3، 1978.

45. عزيزة مردين: القصة الشعرية في العصر الحديث، دار الفكر، دمشق، سوريا، الطبعة1، 1984.
46. علي أحمد سعيد، أدونيس: زمن الشعر، دار العودة، بيروت، ط3، 1983 .
47. علي عبد الواحد وافي، علم اللغة، دار النهضة، ط1، مصر،1972 .
48. علي عشري زايد، بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة الآداب، القاهرة، ط5، 2008 .
49. غالي شكري، شعرنا الحديث إلى أين، دار الشروق، بيروت، لبنان، ط1، 1998 .
50. فائق مصطفى، عبد الرضا علي، في النقد الأدبي منطلقات وتطبيقات، مديرية دار الكتاب للطباعة والنشر جامعة الموصل، ط1، 1989.
51. فولفغانغ آيزر، التفاعل بين النص والقارئ، تر، الجيلالي الكدية، مجلة دراسات سال، فاس، المغرب، العدد7 1992.
52. قدامة بن جعفر، نقد الشعر، مطبعة الجوائب، قسطنطنية، ط1، 1302هـ.
53. قدور عبد الله ثاني، سميائية الصورة، دار العرب للنشر والتوزيع ،(دب)، (دط)، 2004.
54. قصي الحسين، النقد الأدبي ومدارسه عند العرب، دار مكتبة الهلال ، بيروت، لبنان، (دط)،2010 .
55. القيرواني أبو علي الحسن بن رشيق، العمدة، مطبعة حجازي، القاهرة، ط1، 1925.
56. كامل المهندس، مجدي وهبة، معجم مصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ط2 ،1984.
57. لوجون فيليب، السيرة الذاتية، الميثاق والتاريخ الأدبي، تر. عمر حلي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1 1994.
58. محمد إقبال حسين البدوي، بدائل اللسانيات في النقد الأدبي، ضمن كتاب تداخل الأنواع الأدبية، مؤتمر النقد الأدبي12، إشراف وتحليل: نبيل حداد، جامعة اليرموك، عالم الكتب الحديث للنشر، الأردن، مج2، 2009.
59. محمد الصقراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث(1950-2004)،النادي الأدبي بالرياض ناشر بيروت، لبنان، ط1، 2008 .
60. محمد اللويمي، في الأسلوب والأسلوبية، مطابع الحميفي، الرياض، ط1، 2005.
61. محمد الولي، الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الدار البيضاء المغرب، ط1، 1990 محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاص، دار المعارف، القاهرة، مصر، (د ط) 1977.
62. محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، بنياته و إبدالاته التقليدية، توبقال، الدار البيضاء، المغرب، الجزء10، ط4 1989.
63. محمد جميل سلطان، فن القصة والمقامة، منشورات جمعية التمدن الإسلامي، مطبعة الترقي، (د ط)، (د ت).
64. محمد سالم سعد الله، أطياف النص، دراسات في النقد الإسلامي المعاصر، جدار للكتاب العالمي، عمان ،(دط) 2008.
65. محمد عباس عبد الواحد، قراءة النص وجماليات التلقي، دار الفكر العربي، القاهرة، ط1، 1996.

66. محمد عدناني، إشكالية التجريب ومستويات الإبداع، في المشهد الشعري المغربي الجديد، الرباط، (دط)،2006.
67. محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، دار النهضة، مصر، القاهرة، ط1، 1973.
68. محمد غنيمي هلال: دور الأدب المقارن في توجيه الدراسات في العالم العربي، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع (د ط)، (د ت).
69. محمد غنيني هلال: الأدب المقارن، دار العودة ودار الثقافة، بيروت، ط5، (دت).
70. محمد كريم الكواز، البلاغة والنقد: المصطلح والنشأة والتجديد، دار الانتشار العربي، بيروت، ط1، 2006.
71. محمد مبارك، استقبال النص عند العرب، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت، ط1، 1999.
72. محمد محمد قاسم، المدخل إلى مناهج البحث العلمي، دار النهضة العربية، بيروت، ط1، 1999.
73. محمد منذور، النقد المنهجي عند العرب و منهج البحث في الأدب و اللغة، دار نهضة مصر للطباعة والنشر القاهرة، (د ط)،1996.
74. وارني أوستن وريبيه ويلك، نظرية الأدب، تر: محي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت ط2، 1987.
75. يمني العيد، في القول الشعري الشعرية والمرجعية الحداثة والقناع، دار الفرابي للنشر، لبنان، (د ط)،2008.
76. يوسف الخال: الحداثة في الشعر، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان،(دط)، 1978.
77. يوسف نكاز، نقد النقد، دار اليازوري، (دط)، عمان الأردن،2007.
78. يوسف نور عوض، نظرية النقد الأدبي الحديث، دار الأمين، القاهرة، ط1، 1994.
79. يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي المعاصر، الدار العربية للعلوم ناشرونط1، بيروت لبنان،2008.
80. يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، جسور للنشر والتوزيع، المحمدية، الجزائر، ط1، 2007.
81. اليوسفي مدني لطفي، تجليات في بنية الشعر العربي المعاصر، سراس للنشر، تونس، (د ط)، 1995.

ت- المجلات:

1. جابر عصفور، رمزية المرأة: قراءة في الدواوين الأخيرة محمود درويش، مجلة العربي، الكويت، تشرين الأول 2007.
2. زياد بن عبد الله حمام، مفهوم التجربة عند ويليام جيمس وآثاره على العقل والفطرة والأخلاق، والدين: دراسة نقدية من منظور إسلامي، مجلة كلية دار العلوم، المجلد 35، العدد114، قسم الدراسات الإسلامية كلية الآداب، جامعة الملك فيصل، ماي،2018.
3. عبد الله أحمد المهنا: الحداثة وبعض العناصر المحدثة في القصيدة العربية المعاصرة ضمن مجلة عالم الفكر، مج 19، العدد، أكتوبر، نوفمبر، ديسمبر1988، وزارة الاعلام الكويتية.
4. محمد الهادي المطوي، شعرية العنوان، كتاب الساق على الساق فيما هو الترياق، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب، الكويت، مجلة 28، ع4، سبتمبر 1999.

5. نعيمة السعدية، استراتيجية النص المصاحب في الرواية الجزائرية للولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي للطاهر وكار، أنموذجا-مجلة المخبر، أبحاث اللغة العربية والأدب الجزائري، قسم الأدب العربي، جامعة محمد خيضر بسكرة، العدد الخامس، مارس2009.
6. نوفل الناصر، تيموغرافية العنوان وتجلياته عند ناهدة الحلبي، مجلة عرار، 2015/12/13.
7. يمنى العيد، السيرة الذاتية الروائية والوظيفة المزدوجة، دراسة في ثلاثية حنا مينا فصول، م15، 1997.

ث- الملتقيات:

1. شادية شقروش، سيميائية العنوان في مقام البوح لعبد الله العشيبي، السمياء والنص الأدبي الملتقى الوطني الأول، منشورات الجامعة، بسكرة، الجزائر، 7-8 نوفمبر 2000.
2. عبد المالك بومنجل: تداخل الأنواع في القصيدة العربية، مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر (تداخل الأنواع الأدبية)، قسم اللغة العربية وآدابها – جامعة اليرموك، إربد-الأردن، 22-24 تموز 2008.

د- المذكرات:

1. أحمد سايحي، النقد النسقي الجزائري بين الأصول والتجليات، رسالة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه، جامعة جيلالي اليابس، سيدي بلعباس، الجزائر،2018.
2. أحمد محمد أبو مصطفى، تداخل الأجناس الأدبية في القصيدة العراقية المعاصرة، رسالة ماجستير، الجامعة الإسلامية بغزة، 2015.
3. سعيدة تومي، العتبات النصية في التراث النقدي العربي، الشعر والشعراء لابن قتيبة-أنموذجا- مذكرة لنيل شهادة الماجستير، جامعة العقيد محمد أولحاج، البويرة، الجزائر،2009.
4. شارف فضيل، مستويات الخطاب النقدي عند عبد المالك مرتاض قراءة في المنهج، مذكرة لنيل شهادة الماجستير، كلية الآداب و اللغات والفنون، جامعة وهران،2004.
5. فتيحة بولعرابي، النقد العربي وإشكالية القراءة، كتاب نظريات القراءة في النقد المعاصر، حبيب مونسي أنموذجا، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه lmd في الأدب العربي، تخصص أدب عربي حديث، قسم اللغة والأدب العربي، كلية الآداب واللغات، جامعة محمد بوضياف بالمسيلة،2019.
6. كليب سعد الدين، القيم الجمالية في الشعر العربي الحديث 1950-1975، أعدت لنيل شهادة الدكتوراه إشراف فؤاد مرعي، جامعة حلب، 1989.
7. نعيمة بولكعيبات، المنهج الاجتماعي في النقد العربي المعاصر، أطروحة لنيل شهادة الدكتوراه، جامعة الحاج لخضر، باتنة، الجزائر2016.

ج- الموسوعات:

1. راغب أمين، موسوعة النظريات الأدبية، الشركة المصرية العالمية لونجمان، القاهرة، ط1 ،2003.

د- المواقع الإلكترونية:

1-https://hatem alsager.com/12-june 2023 -15:00

فهرس المحتويات

فهرس المحتويات

فـهــرس المـحــتــويـات	
البسملة	
إهداء وشكر	
مقدمة	أ- ج
مدخل	ص 6- 7
الفصل الأول: مدخل مفاهيمي حول النقد و مناهجه	
1-تعريف النقد	ص 11
1-1 لغة	ص 11
1-2 اصطلاحا	ص 12
1-3 شروط الناقد	ص 15
2- النقد الأدبي الحديث عند العرب	ص 17
3- مناهج النقد الأدبي الحديث	ص 17
3-1 تعريف المنهج	ص 20
3-1-1 لغة	ص 20
3-1-2 اصطلاحا	ص 22
3-2 المناهج السياقية	ص 23
3-2-1 المنهج التاريخي و أبرز أعلامه	ص 23
3-2-2 المنهج الاجتماعي و أبرز أعلامه	ص 25
3-2-3 المنهج النفسي و أبرز أعلامه	ص 27
3-3 المناهج النسقية	ص 29
3-3-1 المنهج البنيوي و أبرز أعلامه	ص 30
3-3-2 المنهج الأسلوبي و أهم أعلامه	ص 32
3-3-3- المنهج السيميائي و أبرز أعلامه	ص 34
3-4 المناهج القرائية	ص 35

فهرس المحتويات

3-4-1 نظرية القراءة و التلقي و أبرز أعلامها	ص 35
3-4-2 المنهج التفكيكي و أبرز أعلامه	ص 37
4 التجربة النقدية	ص 39
4-1 التجربة لغة	ص 39
4-2 التجربة اصطلاحا	ص 40
4-3 التجربة النقدية	ص 41
الفصل الثاني: التجربة النقدية عند حاتم الصكر: "كتاب مرايا نرسيس أنموذجا"	
مدخل	ص 46
1- تقديم الكاتب	ص 47
1-1 حياته	ص 47
1-2 المهن و الوظائف	ص 47
1-3 الهيئات و الجمعيات و الأنشطة	ص 47
1-4 مؤلفاته في النقد	ص 49
2 تقديم الكتاب	ص 53
3 العتبات النصية في الكتاب	ص 54
3-1 العتبات اصطلاحا	ص 54
3-2 العتبات الخارجية	ص 55
3-2-1 عتبة العنوان	ص 55
3-2-2 عتبة اسم الكاتب	ص 58
3-2-3 عتبة بيانات النشر	ص 59
3-2-4 عتبة اسم دار النشر	ص 60
3-2-5 عتبة المؤشر الجنسي	ص 61
3-3 العتبات الداخلية	ص 62
3-3-1 عتبة المقدمة	ص 62

فهرس المحتويات

3-3-2 عتبة العناوين الداخلية	ص65
3-3-3 عتبة الحواشي و الهوامش	ص 67
3-3-4 عتبة المصادر و المراجع	ص 68
4- أهم القضايا النقدية في الكتاب	ص 70
4-1 الباب الأول: الشعر و القص	ص 70
4-1-1 الأجناس الأدبية و المزايا النوعية	ص 71
4-1-2 النظم السردية في الشعر	ص 79
4-2 الباب الثاني: قصائد السرد الذاتي	ص 81
4-2-1 قصيدة المرايا لأدونيس	ص 81
4-2-2 قصيدة الرمز المقنع لعبد العزيز المقالح	ص 89
4-2-3 قصيدة السيرة لمحمود درويش	ص 96
4-3 الباب الثالث: قصائد السرد الموضوعي	ص 101
4-3-1 القصيدة المطولة لبدر شاكر السياب	ص 101
4-3-2 قصيدة الواقعة التاريخية لأمل دنقل	ص 104
4-3-3 قصيدة الحكاية لحسب الشيخ جعفر	ص 107
5- مقاربة نقدية في الكتاب	ص 108
5-1 تقديم	ص 108
5-2 الأهداف	ص 109
5-3 الجهاز المفاهيمي	ص 109
5-4 الإطار المنهجي	ص 109
الخاتمة	ص 110
قائمة المصادر و المراجع	ص 112- 118
فهرس المحتويات	
الملخص	

الملخص:

تهدف دراستنا هذه إلى إلقاء الضوء على الطرق والأساليب المتاحة التي تروي بها القصة في الشعر، وذلك عن طريق توظيف الأليات والتقنيات السردية فيه، فتظهر لنا في الأخير نوعا أدبيا جديدا و هجينا يختلف عما كان سابقا .

وقد ظهر بفعل الحداثة وتأثيراتها على الفكر العربي المعاصر التي تشمل كل المجالات وخاصة الأدب منه هذه الأخيرة ناقضت نظرية الأجناس الأدبية، التي كانت تدعو إلى فكرة الحفاظ على النمط الخالص، رفضت فكرة التمازج بين النمطين وإبقاء الشعر على حاله يهتم بفخامة المفردات وبالوزن والقافية.

لكن بعض النقاد قد أعلنوا عن وجود السرد في الشعر منذ القدم وعلى رأسهم حاتم الصكر، الذي أضاف أنّه لم يتجلى للعيان بسبب الغنائية الموجودة فيه، والتي هيمنت عليه وجعلت منه مجالا للترفيه والتعبير عن المكنونات الداخلية فقط والدليل هو ما قدمه السرد في المعلقات وشعر السموأل وغيرهم.

لقد تجلت الحداثة في أشعار المبدعين وبالأخص الشعراء الستة الذين اتخذهم الناقد كنماذج وهم أدونيس و المقالح ومحمود درويش والسياب وأمل دنقل وحسب الشيخ جعفر.

وقد عرض بعض النصوص الشعرية التي تنبثق للنص على مستوى التلفظ والخطاب من ذات الشاعر وأخرى يقف فيها الشاعر خارج النص، لينجز البرنامج السردي في قفص موضوعي ويكتفي بدور الراوي الخارجي.

الكلمات المفتاحية: التجربة، النقد، التجربة النقدية.