المنهجيات النقدية والشعر الستيني " الملامح والموجهات ، المنهجيات السياقية ، المنهجيات النصية "

م. د. بيداء عبد الصاحب عنبر الطائي

جامعة بغداد/ مركز البحوث التربوية والنفسية

الملخص :

اعتمدت التجارب النقدية الأكاديمية وغير الأكاديمية الناقدة للشعر الستيني على منهجيات مختلفة، وكان الاهتمام بهذه المنهجيات ميدانا للدراسات النقدية التي أنتجها شعراء الستينات، فظهرت الكثير من الطروحات النقدية عند الشعراء النقاد ، وكانت هذه الطروحات أما ذاتية تعكس بلورة أفكارهم وبناء شخصياتهم ، أو موجهة إلى أبناء الجيل الستيني عموماً ، واختلفت ميول النقاد واتجاهاتهم وهم يخوضون تجاربهم النقدية، فكان لكل ناقد أو دراسة نقدية هدف يسعى الى تبريره وتفسيره الأمر الذي دعا بعض النقاد إلى أن يرددوا أسئلة كثيرة بشأن قبول التجربة الستينية، وسر اندفاع بعض الآراء النقدية نحوها، واعتداد الشاعر الستيني بمكانته الشعرية. وضمن دراستنا لمنهجيات المعالجات النقدية للشعر الستيني، وجدنا انه من السهل أن نحدد تلك المنهجيات، إلاّ انه من الجدير بالذكر أن أغلب هذه الدراسات قلّما اعتمدت على منهج واحد ميسور التحديد في نقدها التطبيقي لهذا الشعر، فكانت تجمع إجراءات تطبيقية من مناهج مختلفة. وهذه ظاهرة وجدت عند عدد غير قليل من النقاد الذين حرصوا على تخليص الممارسة النقدية من أسار المنهج الواحد تكريساً لمساعٍ تكاملية كانوا ينشدون إليها. كان واقع النقد العراقي في مرحلة الستينات وما تلاها ينماز بالثبات والمحافظة نسبياً، وكان أغلب النقاد ينتهجون المنهج الواقعي بأشكاله كلها توافقاً مع المشهد المعيش: سياسياً، واجتماعياً، وثقافياً. وبدت التجارب النقدية تقليدية بعيدة عن التجارب الحديثة التي جاءت فيما بعد معتمدةً في أغلبها على الانطباع والتأثر. وبدا الخطاب النقدي متقوقعاً على نفسه في ممارسة لا تعرف سوى الرؤى النقدية السياقية المتعارف عليها، إذ أن الإجراء النصي لم يتحقق تاريخياً في الممارسات النقدية العربية إلاّ في النصف الثاني من القرن العشرين وفي منتصف الستينات تحديداً، ولم تعرف الساحة الأدبية في بداية هذا القرن غير المناهج الموروثة إذ أقبل النقاد على نصوص الشعر الستيني، وتناولوها بالدرس النقدي،

متخذين من المناهج السياقية عماداً لهم ، ولجأ هؤلاء النقاد إلى هذا النوع من المناهج النقدية إيماناً منهم بأن التجربة الشعرية على الرغم مما فيها من تعقيد ودقة، فإن أثرها الخاص يكمن في السياق بما فيه من صور وإيحاءات، ففسروا النصوص الشعرية تاريخياً، واجتماعياً، وسياسياً، ونفسياً. وكان حضور التحليل واضحاً في هذه المناهج لاسيما المنهج النفسي. وبدا ربط النصوص الشعرية الستينية بمعطياتها السياقية أمرا محتما في الخطابات النقدية، ولاسيما أن هذا الجيل نشأ في زمن التحولات الخطيرة على المستويين الثقافي والفكري، وهذا أقرب إلى النقد الانطباعي الذي يعنى بشخصية المؤلف وعصر التأليف، وتفسير بعض المقولات المتصلة بالسياسة والاجتماع ذاتياً وغير ذلك. فيحشد الناقد أدلة لتعزيز رؤيته الإيديولوجية، أو الاجتماعية يبين فيها العالم الخارجي للنص ولا يثير الإشكالات الرئيسة التي تدخل في صلب النص بل تستند إلى نسق أيديولوجي. وربما يكون لهيمنة السلطة الثقافية ومركزيتها أثر في ذلك، واتسمت كتاباتهم بافتقارها إلى التنظير المنهجي فكانت معظمها تعتمد على التحليل السياقي وحسب، لاسيما التاريخي أو السسيولوجي، إذ أن النقاد السياقيين لم يعنوا بالتنظير إلاّ في حقبة متأخرة بعد منتصف الثمانينات، إذ تبين ان مرحلة السبعينات والثمانينات كانت الحاضنة المهمة لبروز النقد المنهجي الذي أصبحت تسوده مجموعة من المنهجيات المتحكمة في ضبطه بعيداً عن الذاتية والانطباع. وظلت الخطابات النقدية مستقرة تقريباً على هذا النحو إلى أن عصفت رياح التغيير مقترنة بالحداثة، وظهر النقد الحديث. فشهد التحليل النقدي تحولات خطيرة في مناهجه المتبعّة، وكان هذا التغيير مجانساً للتغيير الحاصل في الحركة الشعرية، فلم تعد تلك المناهج القديمة تستوعب ما هو جديد في النص الشعري. فظهر نقاد كثر تنوعت خطاباتهم وتعددت، فكان المشروع النقدي الحديث دعوة غير مباشرة إلى تخليص العمل النقدي من أحادية المنهج، والتوفيق بين المناهج المتعددة، وعلى الرغم من تعدد منهجياتهم النقدية، واختلافها إلاّ أن هذه المنهجيات قد شهدت طفرة نقدية غذتها عوامل متعددة، فتسلح النقاد بآليات جديدة متوجهة إلى (النص) لا إلى ما حوله من سياقات خارجية فكانت (البنيوية) هي الملمح الأول من ملامح التحديث النقدي، وجعلوا من (النص– اللغة – الأسلوب) مادة لهم في مناهجهم النقدية، واستمرت حركة التحديث النقدي، فظهر الملمح الثاني في مرحلة ما بعد الحداثة حيث المنهجيات اللاحقة للبنيوية، من أسلوبية، وسيميائية، وتلقٍ، وتفكيك. وشق

النقد الجديد طريقه في الفحص النصي، واللساني للخطاب الشعري، كاشفاً بذلك عن حمولاته التعبيرية والأسلوبية، واستغوار البيانات النصية والدلالية.

الملامح والموجهات:

شهد المسرح الستيني حراكا نقديا من لدن الشعراء أنفسهم، يقول سامي مهدي: ((من النادر أن تجد منا شاعرا بدون تفوهات نقدية))[1]. وتظهر مثل هذه التفوهات عند فوزي كريم الذي وجد ان الأديب تتولد في داخله هوّة تفصل شعره عنه، فاذا حدث ذلك فان النصوص الشعرية عندما تنفصل عن شعرائها فانما تنفصل عن الحقيقة والحياة؛ لأن هذه الهّوة تجعل النصوص ((بالونات معلقة في الهواء))[2]. إلاّ ان هذا النقد قد يكون ذاتيا يسهم في ((بلورة أفكارهم وتحديد مفهوماتهم وبناء شخصياتهم على المستويين الإبداعي والنظري))[3]. يقول فوزي كريم : ((انني ما زلت أقرأ المتنبي كشاعر كبير، ولكن لأتفحصه من جديد في إعادة نظر جذرية، من أجل أن أكتشف مصدر هذا الشحوب في التطلعات الروحية والفكرية والميتافيزيقية الذي يتشرب قصائدي))[4]. أو قد يكون نقدهم موجها الى الجيل كله، فهذا سركون بولص يتكلم عن العملية الشعرية قائلاً: ((ان للعملية الشعرية قوانينها التي لايفهمها أحد، ولن يقيض لأي قصيدة أن تعيش إن لم تتبع في جزء كبير منها تلك الوصايا الاشارية المبطنة في ثناياها قليلاً أو كثيراً. وما أن تبدأ عجلة الرؤية بالدوران حتى يغدو السياق حتمية تطالب باكتمال المعنى))[5]، وبدا هذا الأمر شائعاً عند أغلب شعراء هذا الجيل ومن هنا كان بالمشروع الستيني حاجة ماسّة الى تنظيم.واختلفت ميول النقاد واتجاهاتهم وهم يخوضون تجاربهم النقدية، فكان لكل ناقد أو دراسة نقدية هدف يسعى الى تبريره وتفسيره الأمر الذي دعا بعض النقاد الى أن يرددوا أسئلة كثيرة بشأن قبول التجربة الستينية، وسر اندفاع بعض الآراء النقدية نحوها، واعتداد الشاعر الستيني بمكانته الشعرية. كان واقع النقد العراقي في مرحلة الستينات وما تلاها ينماز بالثبات والمحافظة نسبياً، وكان أغلب النقاد ينتهجون المنهج الواقعي بأشكاله كلها توافقاً مع المشهد المعيش: سياسياً، واجتماعياً، وثقافياً. وبدت التجارب النقدية تقليدية بعيدة عن التجارب الحديثة التي جاءت فيما بعد

1- الموجة الصاخبة ، سامي مهدي: 30.
2- ثياب الإمبراطور ، فوزي كريم : 6.
3- الموجة الصاخبة : 30.
4- ثياب الإمبراطور : 73.
5- الهاجس الأقوى، سركون بولص: 37.

معتمدةً في أغلبها على الانطباع والتأثر. وبدا الخطاب النقدي متقوقعاً على نفسه في ممارسة لاتعرف سوى الرؤى النقدية السياقية المتعارف عليها، اذ ان الإجراء النصي لم يتحقق تاريخياً في الممارسات النقدية العربية إلاّ في النصف الثاني من القرن العشرين وفي منتصف الستينات تحديداً، ولم تعرف الساحة الأدبية في بداية هذا القرن ((من مناهج نقد الشعر سوى ما كان موروثاً، ومما كان موروثاً لم يكن معروفاً على حقيقته))[1]. وأقبل النقاد على نصوص الشعر الستيني، وتناولوها بالدرس النقدي، متخذين من المناهج السياقية عماداً لهم، ومن هؤلاء النقاد على سبيل المثال لاالحصر: عبد الجبار عباس، وعبد الجبار داود البصري، وفاضل ثامر، وماجد السامرائي، وطراد الكبيسي،وجلال الخياط، وحاتم الصكر، وياسين النصير، ومحمد الجزائري، وغيرهم. ولجأ هؤلاء النقاد الى هذا النوع من المناهج النقدية إيماناً منهم بأن التجربة الشعرية على الرغم مما فيها من تعقيد ودقة، فإنها((تستمد أثرها الخاص من اجتماع عدّة أنواع مختلفة من الصور، والارتباطات والإيحاءات التي يبعثها السياق))[2]، ففسروا النصوص الشعرية تاريخياً، واجتماعياً، وسياسياً، ونفسياً. وكان حضور التحليل واضحاً في هذه المناهج لاسيما المنهج النفسي. وبدا ربط النصوص الشعرية الستينية بمعطياتها السياقية أمرا محتما في الخطابات النقدية، ولاسيما ان هذا الجيل نشأ في زمن التحولات الخطيرة على المستويين الثقافي والفكري، فقد تشكلت – مثلاً – لدى الناقد فاضل ثامر رؤية سياقية في بداياته النقدية على نحو ملحوظ في كتابه النقدي (معالم جديدة في أدبنا المعاصر) تمثلت بوضوح في دراسته للشعر الستيني، إذ ربط ما حصل من تطورات في القصيدة العراقية بما حصل من تغييرات في الواقع الاجتماعي والسياسي في العراق، لذلك قرر((إنّ تقاليد القصيدة التشكيلية الحسية الدنيوية قد تبلورت وتجذرت عبر نشاط الحركة الثورية التي خاضها المجتمع ضد التخلف والاستعمار والرجعية))[3]. وكذلك الناقد طراد الكبيسي، فقد كان سياقياً في بداياته النقدية، ويتضح المنهج الواقعي عنده في كتبه: (الغابة والفصول)، و(شجر الغابة الحجري)، و(كتاب المنزلات). كما تظهر المناهج السياقية في الجهود النقدية الأولى للناقد حاتم الصكر، ففي مقالة مبكرة له، نظر الى القصيدة من منظور سياقي، فذكر: ((ان انعطاف القصيدة الحديثة نحو الأخذ بمنهج واقعي ملتزم بالإنسان

1- فضاء البيت الشعري، عبد الجبار داود البصري، دار الشؤون الثقافية العامة – بغداد، 1996 :187.
2- الشعر والتأمل، رستريفور هاملتون :8.
3- معالم جديدة في أدبنا المعاصر، فاضل ثامر، دار الحرية للطباعة – بغداد، 1975 :190.

وقضاياه المصيرية قد جعل هذه القصيدة، وبشكل عملي قريبة من الحياة مكتسبة حرارة الواقع))[1]،وتحدث عن أولئك الشعراء الذين كان في أشعارهم استلهاماً لـ ((الرموز المضيئة في التاريخ القومي للشعب وتقديمها ضمن القصائد مما يفجر فيها المعاني الثورية الكامنة فتعمق النص من جهة. وتزيد احترام الشعب لماضيه واعتزازه به من جهة أخرى))[2]فربط مضمون القصيدة بالهموم الثورية. ولطالما ربط الناقد محمد الجزائري في كتابه (ويكون التجاوز) تحليله النصوص الشعرية الستينية بما حولها من معطيات وتأثيرات سياسية، فألحّ على مسألة مهمة في خطابه التنظيري والتطبيقي، وهي مسألة (اليقين) بما حملته من دلالات فكرية وايديولوجية، فكررها تنظيرياً(21) مرة، وتطبيقياً تكررت عند تحليله شعر حميد سعيد(24) مرة، و(12) مرة في تحليله شعر سامي مهدي، و(9) مرات في نقده لشعر عبد الأمير معلة، بل ان اختتام دراسته لهؤلاء الشعراء لم يخل من هذه المفردة. وربط هذا اليقين بالسياسة وفكر المناضل، ولذلك اقترنت كتابات هؤلاء النقاد بالشعارات والإنشاء الخالي من التعليل النقدي. فكانت خطاباتهم النقدية أقرب الى الإنشاء التاريخي منها الى النقد الأدبي، لاسيما عندما يتداخل الانطباع أو التأثر معها. ان مرحلة الواقعية النقدية المتمثلة – مثلاً – بفاضل ثامر، وطراد الكبيسي،وعبد الجبار عباس، ومحمد مبارك، وماجد السامرائي، انمازت برؤية إيديولوجية سياسية مجسّدة في فاعلية منهج منبثق من قاعدة إيديولوجية ثقافية تتخذ من الأدب – كما يرى الناقد عبد الجبار عباس – موضوعاً لهدف لاأدبي، من دون أن تغفل شروط الأدب وقوانينه ومشكلاته الخاصة، وتغلّب الحوار الفكري على الجمالية.[3] وهذا أقرب الى النقد الانطباعي الذي يعنى بشخصية المؤلف وعصر التأليف، وتفسير بعض المقولات المتصلة بالسياسة والاجتماع ذاتياً وغير ذلك. فيحشد الناقد أدلة لتعزيز رؤيته الإيديولوجية، أو الاجتماعية يبين فيها العالم الخارجي للنص ولا يثير الإشكالات الرئيسة التي تدخل في صلب النص بل تستند الى نسق ايديولوجي. وربما يكون لهيمنة السلطة الثقافية ومركزيتها أثر في ذلك، واتسمت كتاباتهم بافتقارها الى التنظير المنهجي فكانت معظمها تعتمد على التحليل السياقي وحسب، لاسيما التاريخي أو السسيولوجي،إذ ان النقاد السياقيين لم يعنوا بالتنظير إلاّ في حقبة متأخرة ((هي تلك الحقبة التي تناقش فيها قضايا المنهج النقدي،

1- الشعر الحديث وعنق الزجاجة، حاتم الصكر، طريق الشعب، بغداد، 1975/6/17.
2- الشعر الحديث وعنق الزجاجة، حاتم الصكر: 190.
3- ينظر : مرايا جديدة ، عبد الجبار عباس :128.

ولاسيما بعد اطلاع النقاد على المناهج النصية الجديدة التي ظهرت المناقشات بشأنها بعد منتصف الثمانينات))[1]، إذ يرى بعض النقاد، ومنهم الكتور عناد غزوان، ان مرحلة السبعينات والثمانينات كانت الحاضنة المهمة لبروز النقد المنهجي.[2]الذي أصبحت تسوده مجموعة من المنهجيات المتحكمة في ضبطه بعيداً عن الذاتية والانطباع. وظلت الخطابات النقدية مستقرة تقريباً على هذا النحو الى أن عصفت رياح التغيير مقترنة بالحداثة، وظهر النقد الحديث، الذي لم ينشأ– بحسب عبد العزيز حمودة – من فراغ، ولم ينته الى فراغ، بل((كان امتداداً لتجريبية الفلسفة الغربية وتمرداً عليها،دعوةً للأخذ بالمنهاج العلمي ورفضاً لماديته، وكان أيضاً ثورة على الرومانسية وامتداداً لها))[3]. فشهد التحليل النقدي تحولات خطيرة في مناهجه المتبعّة، وكان هذا التغيير مجانساً للتغيير الحاصل في الحركة الشعرية، فلم تعد تلك المناهج القديمة تستوعب ما هو جديد في النص الشعري. فظهر نقاد كثر تنوعت خطاباتهم وتعددت، فكان المشروع النقدي الحديث، ورأى سعيد الغانمي ان هذا المشروع في العراق ((حقيقة واقعة ... وان ما يؤلف بين قلوب نقاد المشروع ليس وحدة المنهج، ففي الساحة النقدية مناهج متعددة ... ان نقاد المشروع الجديد مختلفون ومتفقون في وقت واحد، مختلفون في المنهج والرؤية ومتفقون في الإشكالية))[4]. وفي هذا دعوة غير مباشرة الى تخليص العمل النقدي من أحادية المنهج، والتوفيق بين المناهج المتعددة. مثّل الشعر الستيني إشكالية من نوع خاص كانت ميداناً لاختلاف النقاد، فقد وجدوا فيه اختلافاً عن شعراء الرواد في بنيته وتركيبه، وتصدوا لهذه الإشكالية رغم تعدد منهجياتهم النقدية، واختلافها إلاّ ان هذه المنهجيات قد شهدت طفرة نقدية غذتها عوامل متعددة، فتسلح النقاد بآليات جديدة متوجهة الى (النص) لاالى ما حوله من سياقات خارجية فكانت (البنيوية) هي الملمح الأول من ملامح التحديث النقدي، ثم ظهر الملمح الثاني في مرحلة مابعد الحداثة حيث المنهجيات اللاحقة للبنيوية، من إسلوبية، وسيميائية، وتلقٍ، وتفكيك. وشق النقد الجديد طريقه في الفحص النصي، واللساني للخطاب الشعري، كاشفاً بذلك عن حمولاته التعبيرية والاسلوبية، واستغوار البيانات النصية والدلالية. ان اختلاف

1- إتجاهات نقد الشعر العربي في العراق، د.مرشد الزبيدي، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1999 : 154.
2- ينظر: نقد الشعر في العراق بين التأثرية والمنهجية، د.عناد غزوان :19.
3- المرايا المحدبة، عبد العزيز حمودة: 133.
4- المشروع النقدي الجديد، سعيد الغانمي، جريدة الثورة، بغداد، 1989/1/28.

الرؤى المنهجية للنقاد وتعددها يدل على حيوية التعامل مع المتغيرات النقدية الحاصلة في النقد العالمي، ودليل عافية في تاريخ النقد العراقي لمواكبته النقد الحديث وما آل اليه من تحول جذري في الرؤية والمنهج أعطى ثماره في دراسة الشعر الستيني والغوص في مظاهره الفنية والأسلوبية.

المنهجيات السياقية :

يمكننا تحديد المنهج السياقي بأنه المنهج الذي ((يدرس النصوص الأدبية في ظروف نشأتها والسياقات الخارجية لها والتأثيرات التي يتوقع للنص أن يؤثر بها فيما يحيط به، ويمكن أن يشمل هذا الاتجاه كل الدراسات النقدية التي لاتجعل النص الأدبي وحده مدار اهتمامها، أي انها تتوسل بوسائل خارجية ليست من داخل النص نفسه))[1]. ويندرج تحت هذا الفهم أو المنهج التجارب النقدية التي عمدت الى دراسة سلسلة من المعطيات السياقية التاريخية، والاجتماعية، والسياسية، والنفسية، والثقافية التي أسهمت في انتاج خلق القصيدة، وربما يدخل مع هذه المعطيات ملاحظات الناقد الانطباعية لكن مع الاختصار الشديد في تدخل الذات الناقدة، إذ تركز المناهج المحسوبة على هذا المحمول السياقي على ما حول النص، أو خارجه أكثر من اعتمادها على ما فيها من بناء فني. ويرى الناقد عبد الجبار عباس ان أغلب الكتابات النقدية جنحت نحو ((نزعة انطباعية تتراوح بين الكشف التأثري الحدسي وبين أمراض القسر وافتراض المعنى الخاص في العمل المنقود))[2]. فالنقد – من وجهة نظره – يرتبط على نحوٍ ما بمشكلات الواقع ونبض اللحظة التاريخية وهو يستعين لمعالجات تلك المشكلات بأسلحة الكفاح الثقافي. ويتضح الاجراء التطبيقي لهذا المنهج في نقد جبرا لشعر خالد علي مصطفى، فوجد في قصائده توليدا مستمراً للصور والرموز الضاجة بأصواتها وأصدائها،وجعل من مجموعة الشاعر(موتى على لائحة الانتظار) من أفضل ما ظهر في أواخر الستينات. يقول جبرا: ((لااستبعد ان بي ميلاً خاصاً للاستجابة لهذه الصور على تعقيدها وصعوبة تجمع أجزائها– لما فيها من ربطٍ بارع بين تجارب متضادة يحقق فيها التناغم والانصهار في أشكال متكاملة))[3]. ولعل الناقد عبد الجبار عباس من أبرز النقاد الانطباعيين، ولقد لفت الانتباه في نقده الى أسماء مغمورة من الشعراء

1- إتجاهات نقد الشعر العربي في العراق :38-39.
2- مرايا جديدة :219.
1- النار والجوهر ، جبرا إبراهيم جبرا :182-183.

الستينيين، مثل: كاظم نعمة التميمي، وحسين عبد اللطيف، وحسين الحسني، فضلاً عن نقده لنصوص الشاعر الستيني المعروف حميد سعيد. وفي دراسته لمجموعة (مقاطع من قصيدة الحياة اليومية) للشاعر كاظم نعمة التميمي، وجد انها مبنية ((على أساس من توظيف صور الحياة اليومية وجمل الحوار اليومي لرصد حركة الواقع عبر تصعيدٍ مأنوس من إيقاع الحركة اليومية الى إيقاع الحركة التاريخية))[1]. وكلام الناقد، لاسيما عباراته الأخيرة هي مقولات انشائية أقرب الى التاريخية، وهي بعيدة عن صلب النص المنقود. ويرى الناقد ان التأثيرات الرومانسية والرمزية لدى الشاعر حسين عبد اللطيف موجودة في شعر كثير من الشعراء المجايلين له((وبخاصة شعر علي جعفر العلاق، حيث النعومة المترفة وحفيف الألفاظ المختارة والمأنوسة وضربات إيقاع هادئ أو متدفق راقص ومناخ من الغموض الشفاف... ان حسين عبد اللطيف شاعر حديث لكنه متواضع صادق لايزعم عن نفسه المزاعم، فهو كما تدل قصيدة (أيها البحر يا راعياً يا صديقي) قانع بالموت المريح دون الرحلة الشاقة في صديقه: البحر الكهل))[2]. فاعتنى الناقد بشخص الشاعر أكثر من اعتنائه بالنص الأدبي.أما بدايات الشاعر الستيني حسين الحسني، فوجد الناقد أنها بدايات غير مشجعة ووقفت على ما هو عادي في الستينات، أما بقية القصائد فإنها ليست أكثر من مجرد تنويعات متجانسة متآلفة على نغمة أساسية يطلقها شاعر عاشق.[3]وكان انطباع الناقد عن حميد سعيد في قصيدته (حرائق الحضور) انه شاعر ((يملك أفقه ولهجته الحارة المميزة بأسلوب يكاد يعرفه القارئ المتتبع في أي من قصائده ولو كانت عاطلة من اسم الشاعر،))[4]. لم يتعرض الناقد هنا إلى مضمون النص الأدبي ولم يحلل مكامن إبداعه التي ميزته، بل تقرّى الاستجابات الذاتية معتمداً على انطباعاته على الرغم من انه قدم إشارة نقدية أسلوبية ضمنية مهمة تحققت في قوله: بأسلوب يكاد يعرفه القارئ المتتبع. ولم يخل النقد الانطباعي من رؤية تحليلية، ففي هذا الإطار درس الناقد عبد الجبار عباس قصيدة (المفكر) لصلاح نيازي، دراسة تحليلية فنية، وقارنها مع قصائد اليوت والسياب: ((والحق ان ظل(اليوت) في قصيدة (المفكر) لايتضح في أفق التجربة المشتركة وفي تضمين الاقتباسات للإيحاء بوحدة هذه التجربة المتكررة فحسب، بل نراه يتبلور في الجزء الثاني من

2- مرايا جديدة :50.
3- م.ن :57.
4- ينظر: مرايا جديدة : 73.
5- مرايا جديدة :49.

القصيدة... ضمن استفادة ذكية من منهج التصوير الموضوعي لدى اليوت في "الأرض الخراب"))[1]، فاجتهد الناقد في البحث عن خصوصية هذا النص، لاسيما ان الناقد بدأ من خصوصيته كـ ((متلق متذوق، يبحث باستمرار وينقب عن خصوصية العمل المنقود))، ودرس طراد الكبيسي مجموعة حسب الشيخ جعفر الشعرية، وتنوعت مقالاته النقدية في مناهج متباينة، ففي خطابه النقدي، تناوب المنهجان الواقعي والإنطباعي في آن واحد، فللناقد دراسة في شعر حميد سعيد تحت عنوان (الشاعر والأرض والزهرة الراعفة) يظهر فيها تداخل هذين المنهجين بشكل واضح ، يقول الكبيسي: ((في (من معلقات العصر) تواجه وجه الإنسان الأول ... الإنسان البراءة ... ذلك الذي لوثوا سمته البدوي النقي ... وهذا يعني حيث يكون التيار سياسيا، ليست السياسة بالمفهوم العام هي القضية الجوهرية. الشعر هو الجوهر– أي ما يحسه الشاعر لاما يعتقده وفق المنطوق السياسي الذي يؤمن به على صعيد الإيديولوجيا (العقيدة) وبهذا يختلف شعراؤنا اليوم عن شعراء الأمس في فهم جوهر الشعر وجوهر السياسة. فالشعر في مفهوم شعرائنا اليوم هو الجوهر، والسياسة عارضة فيه، أما شعراء الأمس فقد كانت السياسة هي الجوهر، والشعر لايعدو كونه الوسيلة ...وهذا لايعني ان شاعرنا اليوم (كائن غير سياسي) انه شاعر أولاً. ولكن قضية العصر والإنسان هي التي تملي عليه ان يكتب الشعر السياسي، والهجاء السياسي ... إسهاماً منه، وإيماناً بأهليّة الإنسان لأن يكون كما يريد، رافضاً القهر والظلم))[2]. ان كلام الناقد هنا أقرب الى مقالة مكتوبة بلغة شعرية–سياسية، كشفت عن مفهومي الشعر والسياسة من وجهة نظر الناقد، فكانت له رؤية ايديولوجية طبقها على هذا النص الذي أتاح له تطبيق موروثه الفكري، الاّ ان الناقد لم يثر الإشكالات الفنية الرئيسة، بل حاول تعزيز فكرة معينة لاتتصل بالنص، بل تستند الى نسق ايديولوجي. وكانت لانطباعية جلال الخياط رؤية ذاتية مكثفة تتضح في نقده نصوصا شعرية لبعض الشعراء الستينيين، فنقد لسامي مهدي قصيدتين (الطقوس الحجرية، ومدن الماء)، وذكر ان الأولى ((عدمية ترفض الجدب والخصب، أغنية فيها يبوسة شجرة لم تعمر ولم ترد العمر كله، ولكنها ما تزال حية تصارع الأنواء كالسنديان في الجبال، تتحدث عن طقوس غريبة تفصح عن تطلع وحدة الشاعر الى عالم مجهول، ولعلها تقوم بين زمنين وضعا الشاعر بين شقيهما، ودفعاه الى يأس مرير فشقّ الدمعة

1- م.ن: 60.
2- شجر الغابة الحجري ، طراد الكبيسي :235-236.

والبسمة في عروق الجبال))[1].أما انطباعه عن الثانية، فيذكر الخياط انها ((تطلق الدمعة من أسرها تعيدها عالما عجيبا يحلم به الشاعر))[2]، ويبدو ان الناقد قد أعجب بها وعاش معها في جو خاص، فكشف عن ذاتٍ ابداعية جمعت بين مفهومه للشعر والنقد في لغة خاصة خارجة عن السائد والمألوف. ووجد الخياط في قصيدة (من معلقات العصر) لحميد سعيد، انها تدعو الى ((التبلور، وفيها فخر عريض وفيها صرير كلمات تخدش وجه الليل وتميت فيه نور محطمي الأسوار الطارئة على يقين الإنسان،))[3]. وكان انطباعه عن نصوص عبد الرحمن طهمازي الشعرية، انها: ((تبدأ بمطارق لاأدري على من تهاوت ولكنها تطالب الشاعر براحة وعافية بعد عناء وكدّ))[4]. وبشيء من التحليل المكثف ينقد جلال الخياط (ثلاث قصائد) لفوزي كريم ليجد أن القصيدة تبدأ بحلم عن ((ملكة تؤنسها الأشباح في العالم الآخر من مملكة الشاعر يتعلق تاجها في شفتيه، وما أكثر الشفاه التي غزت العالم وفتحت الأسوار))[5]. ويتضح ان هذه النصوص المنقودة من لدن الخياط كانت لها أبعاد متشابهة في المضمون والدلالة؛ إذ كشف عنها الناقد بشكل كليّ بعيد عن النظرة الجزئية بعد أن توحد معها، ووجد الخياط ضمن رؤيته الذاتية، وبانطباع عميق أن القصائد التي نقدها تتشابه في الفضاء التصويري أو الدلالة، وقدّم في نقده لها نصاً على نص؛ فالنقد الانطباعي لا يستطيع الفكاك من اللغة الانشائية والمجازية وينظر الى النقد على انه ابداع ثانٍ، فأنشأ على تلك النصوص نصوصاً ابداعية. ويعترف الناقد ياسين النصير ان كتاباته النقدية هي مقالات انطباعية، قائلاً: ((وجدت بعد قراءتي عدة قصائد انني أسجل انطباعاتي عنها، ولعل هذه الانطباعات هي إستثارة فكرية لما في القصائد، فأخذت هذه الانطباعات عدة مقالات قصيرة))[6]، ويتجلى انطباع الناقد عن شعر حسب الشيخ جعفر في قصيدته (الرباعية الثانية) بادراكه: ((ان القصيدة الحديثة وهي تجتاز بوابة الألم الوزني، لتتحف قراءها بلون هو لون الحياة المختلط فيه البؤس بالأمل ... هذا الخلاص الذي انتهت اليه القصيدة هو في الصميم عدم اليقين))[7]، فكان في رأيه النقدي تركيز واضح على الحياة، أو

1- نقد القصائد، جلال الخياط، (الكلمة)، ع(5) أيلول،س(1)، 1967 : 103.
2- المكان نفسه.
3- م.ن: 104.
4- م.ن:105.
5- م.ن : 105-106.
6- قراءة في الرباعية الثانية، ياسين النصير، (الكلمة)، ع(3)، س(5)،1973 : 70.
1- م.ن : 73-74.

التجربة الحياتية، ليبين رؤيته الموحدة مع رؤية الشاعر. ويظهر الناقد علي جعفر العلاق في خطاباته النقدية ثقافة موروثة، تتكشف عن مصطلحات مأخوذة من النقد القديم (الليونة، خشنة، خشناً، رشاقة)، فضلاً عن مصطلحاته الأخرى التي تقترب من ذلك. ففي انطباع الناقد عن شعر آمال الزهاوي، يرى ان بعض مقاطع شعرها ((خشناً، وغير مشع، وان تكون قدرته على أن ينضح ما فيه من أحاسيس وأهواء قليلة))[1]، أما انطباعه عن الصور الشعرية في قصيدة النثر لسركون بولص، فيكشف ان هذه الصور((ريّانة باهرة: تضيء لنا لغة الشاعر وتراكيبه، فعذاب المنفى ومكابداته المتجددة، وبقايا الخراب المريعة، ودبيب الزمن من الثيمات الأساسية في شعر سركون بولص التي يكررها في سياق متنوع، يتفجر بشجن عميق، وحس رثائي كوني. ان ذلك كله يداهمنا عبر لغة ثرية قاسية لاتنبثق عن براعة أو ذكاء مجرد بل عن تجربة كيانية لاتهدأ))[2], ولايعني ذلك ان الصور في قصائده الموزونة ليست ذات أهمية، الا انه في قصيدة النثر تأخذ الصورة لدى سركون بولص مداها الأوسع بتفجير طاقة النثر، وايقاع الكلمة. وقد تخرج بعض نصوص النقاد الإنطباعية الى سياقات نفسية، كما يتضح ذلك مثلاً في نقد الجزائري عندما درس بعض مفردات قصائد عبد الأمير معلة التي ضمنها معجمه الشعري، بعد أن عرف واقع الشاعر القسري على طموحات الشاعر، فيقول: ((إنّ الإحباط الذي يطرحه الواقع القسري على طموحات الشاعر، بعسفٍ، تدفعه لأن ينادي الأهل والعشر))[3]. وضمن الاجراء نفسه درس الناقد شعر مالك المطلبي من جانب نفسي، فوجد ((ان صيغة التشاؤم تسقط الفنان في التعتيم والعدمية))[4]، وربط الناقد هذه الصيغة التشاؤمية بمرحلة الستينات عموماً، لأنها – حسب قوله – هي التي أوجدت القيم المتصالبة في الموت وانسحبت على الشعراء كلهم فحملتهم الى أن يكتبوا بحزن. ووجد الناقد عبد الجبار عباس ان الشاعر الستيني حميد سعيد قد امتلك ناصية الحداثة التي جمعت بين سطوع الرؤية وغموض السر، خصوصاً في قصيدة (اشراقات) التي بلغ بها مرحلة النضج، ووجد في بعض شعره ((وبخاصة في مجموعته الثانية يستسهل التدفق الظامئ الى التركيز والى (الترقيق الشعري) أي الى البسط المتأني لأطراف المشهد أو الصورة بدلاً من تراكم الجمل والصور كأنها قطع من صخر تتدحرج فوق بعضها ... لكنه

2- مملكة الغجر، دراسات نقدية،علي جعفرالعلاق، دار الرشيد للنشر- بغداد، 1981 :110.
3- الشعر والتلقي ، علي جعفر العلاق : 43.
4 - ويكون التجاوز، محمد الجزايري: 219.
5- م.ن : 223.

في مجموعة (حرائق الحضور) ... بات أميل الى التركيز والشفافية المكتنزة (قصيدة: الخطيئة) والى تقطير التجربة في لمحات مركزة متأنقة كأنها لمسات في لوحة تشكيلية تجنح فيها الحركة الى الخفوت والهمس ... مما يذكرنا بمنهج التوقيعات : تفريغ التجربة الى لمسات متباعدة متقاربة بفاعلية هاجس أو خيط خفي يشد الأجزاء))[1]. واذا ما رجعنا الى التفسير النفسي للأدب نعرف ان التوقيعات التي استند اليها الناقد عبد الجبار عباس هي شيء ((يرتبط بعملية التصوير أكثر من ارتباطه بعملية البناء، حيث نصادف في القصيدة مجموعة من المشاهد المنفصل بعضها عن بعض كل الانفصال، ويكاد كل مشهد فيه يقوم بذاته، لكننا ما نلبث أن ندرك ادراكاً مهماً: ان شيئاً ما يصادفنا في كل مشهد، كأنه يتخذ في كل مرة قناعا جديدا حتى اذا ما انتهت القصيدة أدركنا ان هذه المشاهد لم تكن أقنعة بل مظاهر مختلفة لحقيقة واحدة))[2]. فكانت هذه الحقيقة الواحدة هي ذلك الخيط الخفي الذي أشار اليه الناقد عبد الجبار، وبهذا فانه ممن يؤيد استعانة الناقد الانطباعي بعلوم النفس لأنها يمكن أن تكون سلاحا نافذا في تحقيق هدفه الأساس، وهو الاستنطاق الحر للنصوص. أما النقد الذي انفتح على فضاءات النظرة التاريخية، وأفاد من بعض اجراءات المنهج التاريخي في دراسة الشعر الستيني، فقد عنى بالأحداث والوقائع التي أحاطت بالشعر، وأثرت في الشعراء، ولونت قصائدهم بملامحها فكان الكشف عن تلك المؤثرات التاريخية شغلهم الشاغل. وعلى الرغم من اعلان الصكر في مقدمة كتابه (الأصابع في موقد الشعر) عن منهجه في نقده، إذ صرح بايمانه بما أسماه ((منهج النص؛ أي ذلك المنهج الذي يعتمد التحليل والتأويل احتكاما الى معطيات النص وما يمكن أن يتركه في نفس قارئه ما يشكل من صور))[3]. الاّ انه كان في معالجاته النقدية أقرب الى المنهج التاريخي منه الى المنهج النصي. ولاسيما في نقده لقصيدتي (عين غزال) لخالد علي مصطفى، و(الحلة) لحميد سعيد. فأفاد في تحليله النقدي من البيئة ضمن سياقها التاريخي. ان احتكام الناقد الى المنهج النصي لايعني ابتعاده عن المناهج الأخرى تماماً((فنحن نستفيد من السيرة والعوامل النفسية والاجتماعية في إضاءة كثير من زوايا النص المعتمة))[4]. فاستعان الناقد بما لديه من خلفية معرفية واجتماعية وثقافية في منهجه التحليلي جاعلاً من

1- مرايا جديدة : 48.
2- التفسير النفسي للأدب، عز الدين اسماعيل، دار العودة – بيروت، ط(4)، 1981 :112.
3- الأصابع في موقد الشعر، حاتم الصكر، دار الشؤون الثقافية العامة- بغداد، 1986،ط(1) : 7.
1- م.ن : 90.

قصيدة (عين غزال) وثيقة تصلح للدرس والفحص ، أما قصيدة (الحلة) فقد عالجها الصكر معالجة تعتمد على التفسير التثقيفي، ففسر أهمية هذه المدينة بالنسبة للشاعر في طفولته وشبابه، فهي: ((وجود كلي شامل يحتوي الشاعر، ويكبر معه، بل هي انتصاراته ذاتها، وأحلامه المتحققة))[1]. فبين أثرها في نمو وعيه بالشعر والثورة. واعتمد الناقد محمد الجزائري على المنهج التاريخي، وأفاد من اجراءاته التحليلية، وهو غالباً ما طعم منهجه التاريخي برؤية تحليلية ذاتية، ويظهر ذلك في دراسته أثر التراث العربي في قصائد حميد سعيد كاشفاً بذلك عن الرموز والأقنعة التاريخية، فحلل شعره تحليلاً تاريخياً ذا حسّ وجداني، فكشف ضمن هذا السياق النقدي ان ثمّة أواصر تربط بين حركة المقاومة والتحرر في المدن العربية، وفي ضوء إشاراته النقدية آمن الناقد بأن هذه الشريحة من الشعراء هم أبناء بيئتهم وزمانهم، ومن ثم فان شعرهم هو نتاج ظروف تلك المرحلة، فأعانته معرفته بالتاريخ السياسي والاجتماعي في فهم أدب تلك المرحلة. وضمن فاعلية المنهج الأسطوري، درس الناقد مبارك بعض الرموز الأسطورية في الشعر الستيني، ولعل أشهر هذه الرموز، رمز (أبو يعلى الموصلي) في قصيدة (عيار من بغداد) لحميد سعيد، جاعلاً منها وسيلة لانتقال الشاعر أو تجاوزه الغنائية الى الخلق الدرامي ((ليس أبو يعلى هذا الأّ الشاعر نفسه بكل ما تضطرب به جوانحه من أحاسيس ومواقف وأحزان، لم يشأ أن يصدع بها رؤوسنا على ما هي عليه من خصوصية ومباشرة،... فحقق بذلك غايته على صعيدين: صعيد سايكولوجي خاص بالشاعر وهو يرى أفكاره ورؤاه قد انتقلت من الإمكان المحض الى الفعل القائم، وصعيد فني عام يتمثل في نقل الأفكار والمواقف الى الآخرين عن طريق الفعل المتحقق ... حيث يتجاوز الشاعر صوته الغنائي الى الخلق الدرامي))[2]. ودرس الجزائري هذا القناع ضمن المنهج نفسه، فلم يفسر تفاصيله أو يظهر جوانبه الفنية وانما اكتفى بتوضيح دلالته، فلم يذكر الناقد كيفية البناء الفني لهذا القناع، بل أشار الى دلالاته المتصلة بالسياقات الخارجية. وقارب الصكر الأسطورة في شعر حسب الشيخ جعفر ووجدها تصلح ((مقترباً للوصول الى شعر حسب الشيخ جعفر كاقتراح قراءة من بين مقترحات عديدة يتيحها نص حسب))[3]، فوجد ان الشاعر أفاد من تعامله معها(الأسطورة) في دفع التعامل الشعري الى((

2- م.م: 92.
3- دراسات في النظرية والتطبيق، حسين رامز : 161- 162.
1- الكنز والجرة الخاوية، مقاربة الأسطورة في شعر حسب الشيخ جعفر، حاتم الصكر،(الأقلام)، ع(11-12)، 1987 : 114.

مرحلة متقدمة تسهم الحداثة في اعطائها شكلاً فنياً يعيد الاعتبار اليها وقراءتها ثانية))[1]وبذلك فان دور الشاعر يكمن في طريقة صياغته الشعرية للأسطورة بحيث يمزجها مع نصه الشعري، فيأتي دور الناقد في الكشف عن قيمتها بعيداً عن الخرافة والسحر. أما الرموز والأقنعة الموجودة في شعر حميد سعيد، فوجد الصكر ان الشاعر قد تعامل معها بوعي أشد من كونها رموزاً وأقنعة، اذ كان ((يحورها ثورياً ويعطيها سمات وملامح عصرية وذلك ما تجسده بخاصة قصيدة (ولادة في ساحة التحرير وأخرى في مخدع امرأة العزيز) فيوسف رمزاً متفجراً وليس استحضاراً يمليه عليه الاستسلام لبريق الرمز))[2]. ان معتقد الشاعر ومذهبه كان لايخفى على الصكر؛ لذلك فان الناقد ربط النص بمرجعيات الشاعر الفكرية والعقيدية ولذلك سلّم بان الرمز موجود أصلاً بوصفه مرجعاً تاريخيا فلم يعانِ الشاعر في توظيفه أو استحضاره في شعره.

من تلك الخطابات النقدية يتضح ان النقاد الذين اعتمدوا على المناهج السياقية، كانت لديهم إحاطة واسعة بمجمل الظروف الواقعية، والتاريخية، والإيديولوجية، المتزامنة مع تلك النصوص الستينية، أعانتهم في ذلك علوم انسانية عديدة، منها: التاريخ، وعلو الأساطير، وعلم الإجتماع، وعلم النفس، وكانت هذه العلوم بمثابة أدوات احتاج اليها الناقد السياقي في المنهجية النقدية، ليكون بذلك أقدر على إضاءة تلك النصوص، وكشفها، وتحليل رموزها. وكانت أغلب هذه النصوص النقدية، المنضوية تحت المناهج السياقية، متقاربة في الرؤية والمفهوم، ولاسيما تلك التي تربط بين النصوص الشعرية والسياقات، أو المؤثرات، أو المرجعيات الإيديولوجية، أو السياسية، أو الاجتماعية، أو النفسية المنعكسة عليها، كما كانت مقارباتهم النقدية محاولات جادة لإيجاد مكامن الجمال المتكرس في النصوص المنقودة، واذا ما كشفنا النقاب عن رؤى تلك المقتربات، لاسيما تلك التي نشأت في الستينات، نجد ان لها أكثر من مدلول واحد، فهي قد تدل في صورها ورموزها على: الرفض والتمرد، أو قد تركز على: البحث عن الحقيقة المطلقة، أو تتخذ من الحاضر وسيلة لاستشراف المستقبل.

المنهجيات النصيّة:

2- م.ن: 115.
3- الأصابع في موقد الشعر : 149.

يشمل الاتجاه النصي جميع المناهج النقدية التي((تدرس النصوص الأدبية بذاتها وتسعى الى الكشف عن العلاقات التي تتحكم بها، من غير أن تعير أهمية كبيرة لسياقاتها الخارجية))[1]. وتنطلق المناهج البنائية المنضوية تحت هذا المحمول من حقيقة مفادها ان النص هو بنية متكاملة مغلقة يقوم على التعالق بين أنساقها، أوعناصرها ولاقيمة للجزء إلاّ من خلال الكل. ونجد ان الخطاب النقدي الموجّه الى شعر الستينات قد أفاد من معطيات النظرة المنهجية النصية التي تفرعت الى البنائية والأسلوبية وما بعد البنائية، الاّ ان هذا الانفتاح المنهجي لم يمنع أيضاً من تداخل المقاربات المنهجية داخل قراءات النقاد لنصوص الستينيين.

انطلق الناقد حاتم الصكر من النص في كتابه النقدي(الأصابع في موقد الشعر)، وزاول نقده تحت مصطلح(منهج النص)، أي ذلك((المنهج الذي يعتمد التحليل والتأويل احتكاماً الى معطيات النص وما يمكن أن يتركه في نفس قارئه))[2]. وبذلك عبّر عن تأثره بالمنهجيات النصية الحديثة التي شاعت في النقد العراقي في مرحلة الثمانينات. وعلى الرغم من اهتمام الصكر بـ(النص) وإفادته من بعض الإجراءات البنيوية، الاّ انه قد أولى القارئ أهمية ملحوظة، وعده طرفاً مهماً في العملية النقدية، اذ ان الهدف من منهجه النصي، كما يصرح هو: ((الكشف للآخر – وهو القارئ دائماً – عن ثروات النص الداخلية))[3]، فالقارئ هنا هو الذي ((أعاد ترتيب الأولويات وخلق تنويعات نقدية ومثلما أشرك نفسه في العمل أشرك مقتربات متنوعة في العمل أيضاً لذلك سنجد بين يدي هذا القارئ في النص جمهرة من النقود البلاغية والسيميائية والظاهراتية والتحليلينفسية، والاجتماعية، والتاريخية، والتأويلية))[4]. ونظراً لبناء القصيدة الخاص فان هذه الثروات الداخلية لاتظهر بشكل مباشر، وهذا يتطلب خلفية معرفية، وبصيرة ثاقبة، فيصبح النقد هنا نشاطاً فردياً. وبذلك نجد ان منهجية الصكر لم تكن نصية خالصة بل هي مزيج من البنائية وما بعد البنائية، وعلى وجه التحديد نظرية التلقي. ان النص الشعري، كما يرى الصكر، هو الذي يفرض على الناقد رؤيته الخاصة، وبذلك أعطى الصكر لهذا النص سلطة وقوة كبيرة، فيعترف الناقد بانقياده وراء النصوص ومتاهاتها، قائلاً: ((فلقد انقدت حيث أرادت لي النصوص، فسرت في متاهاتها، ولم أسلط

1- إتجاهات نقد الشعر العربي في العراق: 39.
2- الأصابع في موقد الشعر: 7.
3- الأصابع في موقد الشعر: 8.
1- القارئ في النص :8.

عليها قراءتي فقط، بل كانت توصلاتي ووسائلي ... آتية من شعاع النص نفسه من جرمه الذي يدور حولي ويفرض عليّ رؤية فضائه))[1]. ولم تخل قراءة الناقد من اللغة الإنشائية. لقد كان في نقد الصكر اشارات تحليلية فنية فيما يتعلق بموسيقى شعر حميد سعيد، فيرى انها: ((اذ تتنازل عن الإيقاع الصاخب والصور الباهرة وتزهد بالبلاغة فانها ترتضي لنفسها إيقاعاً خاصاً هادئاً ومتصلاً كاتصال سورات الماء وهي تتبدد متسعة حول مركزها))[2].فكانت اشاراته الفنية مشوبة بلغةٍ انشائيةٍ واضحة. وأفضى التحول في الأنساق والبنى الشعرية الى تغيير في ماهية التصور النقدي، فكان التغيير في العملية النقدية مجانساً للتحولات الحداثية التي طرأت على الشعر الستيني، وساعد على ذلك انفتاح المشهد النقدي على منهجيات حديثة تأسست على التشكل اللغوي للخطاب الأدبي، وبذلك((أصبحت نظرية اللغة وما يعتريها من تحولات تقع في ذروة النسق المعرفي المتصل بالبلاغة والأدب))[3].فأُهمل المطلب التقليدي للنقد في بحثه عن معنى أو غرض القصيدة، وأصبح التوجه الى الكشف عن جمالية النصوص ومكامن ابداعها. وبعد ان عالج الناقد طراد الكبيسي النص الشعري(حين تعلمنا الأسماء) معالجة سياقية، فانه قد بذل جهداً في دراسته فنياً في الوقت نفسه. واتفق الكبيسي مع الصكر على ان هذا النص يتيح ثلاثة مستويات إيقاعية من القراءة:[4]

الأول: قراءة المقاطع القصيرة، متصلة (أي الرواية لما حدث).

الثاني: قراءة المقاطع الطويلة، متصلة (أي الحوار المباشر بين الرجل والأنثى).

الثالث: قراءة المقاطع بالتناوب والتداخل، أي حسب التسلسل الطباعي للقصيدة.

ان شعرية النص استدعت((مستويات قراءة جديدة كان من ابسط متطلباتها ان بقراءة الشعر بكونه كلاً موحداً وليس بناءً عضوياً مترابطاً فحسب، وان نستنفر جهاز معرفتنا بما حولنا من أشياء))[5]. ويبدو ان الكبيسي كان أقرب الى البنيوية منها الى المناهج النقدية الأخرى، وانه وجد في القراءة الثالثة مستوىً تركيبياً أكثر تعقيداً. وتحرك الخطاب النقدي للناقد عناد غزوان على أكثر من منهج، حتى غدت طروحاته النقدية منهجاً متحركاً لايعرف السكون، فنجد اطّراد مناهج متعددة عنده دون الالتزام بواحد منها. فقراءته النقدية ضمن

2- البئر والعسل، قراءات في نصوص تراثية، حاتم الصكر، دار الشؤون الثقافية العامة- بغداد،ط(1)، 1992 :7.
3- الأصابع في موقد الشعر:379.
4- بلاغة الخطاب وعلم النص، د. صلاح فضل : 114.
5- ينظر: كتاب المنزلات:77، وينظر: النشوة والندم أو قصة الخليقة الشعرية، حاتم الصكر، (الأقلام)، ع(8)، 1986.
1- الطريق الى الشعرية متحولة، حاتم الصكر،(الأقلام)، ع(11-12)، 1992 : 11.

المنهج الفني تبدو مختلطة بالإنطباعية، كما انه يردف هذه الانطباعات باشارات نفسية. استقرأ الناقد وضمن المنهج الفني الصورة في نصوص من الشعر الستيني، فدرس الإستعارة ووسيلة تشكيلها في شعر عبد الأمير معلة ووجد ان الشاعر تمكن من ((صهر عالمه الطبيعي والعاطفي والعقلي في حدث متكامل هو هذا(البناء الصوري) الذي يعد القلب النابض في " أين ورد الصباح"))[1]. وبواسطة التحليل الفني للمعجم الصوري لحميد سعيد انتهى الى ان الشاعر يملك قدرة خاصة في التشكيل الصوري، فالصورة عنده ((نسيج فني متكامل يؤلف نواة شاعريته ان لم تكن هي الشاعرية بحد ذاتها))[2]. وبدا منهجه الفني هذا مختلطاً بانطباعية واضحة في تحليله الصور الشعرية في ديوان (فاكهة الماضي) للشاعر علي العلاق، ليُظهر الإنطباع في مواضع متعددة وهو يصف الصور الشعرية مرة بأنها((الفنية الفذة))، ومرة بأنها ذات((فكر ودم ووجدان))، وأخرى((رائعة)) و((بارعة)) وأحيانا تكون ((جيدة السبك والرونق))[3]. كما انه يردف هذه الإنطباعات باشارات نفسية، اذ يصرح بان صور هذا الشاعر((معبرة عن أثر نفسي غير مرئي نحس به ونستجيب له دون أن نعرف سره او شيئاً من أسراره ... وهذا هو الفن الشعري الأصيل))[4]، فكانت قراءة الناقد قراءة شعرية خاصة لم يضبط ايقاعاتها منهج محدد واضح. وتبدو لدى الجزائري بعض المعطيات الفنية في دراسته نصوصاً من الشعر الستيني، فأعطى بعض الملاحظات العامة عن شعر حميد سعيد، وتكلم عن ايقاعاته وصوره بشكل عام: ((ان الصور والتداعيات بالأفكار تتراكم عند حميد سعيد وتتسارع معا فيوشك أن يرصف بعضها على بعض لولا ديناميتها التي تمنحها نشاطية غير قابلة للإمساك، فانها في النتاج الأخير والعام تكاد تكون قد هدمت بعضها البعض في ذهنك، فلا يعلق منها سوى أثرها الإيقاعي وحماسها الثوري))[5]. وانتهج ذو النون الأطرقجي منهجاً فنياً في دراسته الغموض في الشعر الستيني، ووجد ان السبب وراء ذلك هو ولع الشباب بالصورة حسية كانت أم تجريدية، فيثقلون بها قصائدهم، ويدلل على كلامه هذا بايراد مقطع شعري لسامي مهدي، فيحلل طريقة بنائه: ((ولعلنا نلمس غموضاً شفافاً يجعلنا نتأمل في بعض الصور الجزئية ... ولكن الصور الحسية بقيت على

2- مستقبل الشعر وقضايا نقدية، عناد غزوان : 123.
3- م.ن: 123.
4- ينظر: م.ن: 128- 130.
5- م.ن: 131.
1- ويكون التجاوز: 201.

شيء من الغموض لاحتوائها على عمق الرمز ودلالة المجاز))[1]. ونتيجة للتحولات الأسلوبية في أبنية النصوص الشعرية، وما فيها من بنى ابداعية ومفهومية، حاول النقاد أن يبحثوا عن اجراءات قرائية مماثلة لاسيما بعد أن أصاب الواقع النقدي البنيوي شيئاً من الجمود. ونتيجة لذلك أفاد فاضل ثامر من الدراسة السيميائية للعلاقات اللغوية، وهذا ما يتجلى في مبحث له بعنوان(حوارية الشاعر مع الأشياء من اعتباطية العلاقة اللغوية الى تجسيد العلاقة الأيقونية) ضمن كتابه(اللغة الثانية)، فيرى ان الشاعر وهو يصوغ تجربته الشعرية يعتمد على((سلسلة من المرئيات والصور والأحاسيس والأصوات التي تتشكل على هيأة أشياء داخل نسيج الخطاب الشعري))[2]. وبذلك يعلن الناقد عن موقفه المنهجي الجديد في تحليله لرؤية الشاعر، فيصرح قائلاً: ((وبلغة النقد الجديد والتحليل السيميائي يمكننا تخيل المثلث الديسسوري الذي يربط بين الدال والمدلول والشيء))[3]. ثم يحلل مجموعة من قصائد الشعراء العراقيين ليرى ان نصوصها غير محددة ولا يمكن ضبطها فيتخذ تشكيل الأشياء مظاهر هلامية . وفضلاً عن البنيوية التي توجه اليها الكبيسي في معالجة النص الشعري(حين تعلمنا الأسماء)، فان له بعض الإشارات السيميائية في دراسة النص نفسه، ففي القسم الثاني من بحثه الموسوم بـ (التناص في القصيدة العربية الحديثة) قدم تعريفاً للنص الأدبي على انه نظام علامي خاص((ومصدر الخصوصية فيه انه ينطوي على سمات تنظيمية تميزه وتفرده عن غيره من الأنظمة العلامية الأخرى غير اللسانية))[4]، فوجد ان نص سامي مهدي الشعري مشع بالإشارات اللغوية، والدلالات المعنوية، قائلاً عنه: ((نحن ازاء حوار على مستوى الوجود(النص) الحي المنفتح لا على مستوى الماضي المنغلق بفاصلتين من الزمن))[5]، وهنا يبين الناقد ان تعدد الإشارات اللغوية والدلالات، يجعل الرؤى المنعكسة على النص تحمل وجوهاً كثيرة، لاسيما ان النص الحديث يتسم بالانفتاح، فجعل الكبيسي من هذا النص الشعري نصاً مفتوحاً يتيح توليدات متعددة بعد ان أصبح له مدلول جديد يتحاور مع جمهور من القراء فاكتسب صفة الانفتاح وتعددية المعنى. وبذلك فان التحولات المنهجية النقدية قد أسهمت في تغيير وجهة نظر الناقد وتحويلها الى ما في النص من مكامن إبداعية، بعد ان كان يولي اهتمامه الى ما

2- الصورة والرمز في الشعر العراقي الحديث، ذو النون الأطرقجي،(الأقلام)، ع(11-12)، 1987 : 194.
3- اللغة الثانية ، فاضل ثامر: 26.
4- المكان نفسه.
1- التناص في القصيدة العربية الحديثةن قراءة اجرائية لنموذج(حين تعلمنا الأسماء)، طراد الكبيسي، (الأقلام)، ع(11-12)، 1987 : 141.
1- م.ن : 147، وكتاب المنزلات : 81.

حول النص من سياقات خارجية كانت سبباً في انتاجه. وسلك الناقد محسن اطيمش منهجاً فنياً في مؤلفيه: (دير الملاك)، و(تحولات الشجرة). وفي العنوان الفرعي لهذين الكتابين دلالة واضحة على منهجه الفني المنفتح على بعض اجراءات المنهج الأسلوبي، فهو(أي العنوان الفرعي) في (دير الملاك): (دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر)، وفي الآخر: (دراسة في موسيقى الشعر الجديد وتحولاتها)، ويبدو ان (تحولات الشجرة) هي جزء من كتابه الأول، أو هو كما يرى العلاق في المقدمة التي وضعها لهذا الكتاب مواصلة الناقد لما بدأه في كتابه (دير الملاك). وكانت للناقد اطيمش اشارات تعين القارئ على تلمّس المنهج الذي اختطه لنفسه، ففي مقدمة(دير الملاك) يصف الناقد هذا الكتاب بانه يعنى برصد الظواهر الفنية في القصيدة الجديدة، وبادوات التشكيل الجمالي لها، ثم صرح بأن هذه الظواهر هي " السمة الفنية" ، وحصرها في ثلاث:الأداء القصصي، والرمز، والقناع. أما أدوات التشكيل الجمالي للشعر، فهي- كما يرى- : اللغة، والصورة، والإيقاع. وبذلك يمكننا القول ان منهج الناقد الفني يطمح الى كشف أثر البناء بالأداة، والمحتوى بالشكل، وتأكيداً لهذا فان الناقد في (تحولات الشجرة) يرى ان النقد في جوهره هو عملية الاعتدال في بنية النص، أو امكانية خلق رؤية تعديلية له بهدف وضع اليد على الجوهري لا العارض، وهو في الأحوال كلها ليس تهشيماً للبنية – في رأيه- ففي دراسته شعر حسب الشيخ جعفر، يرى ان العناصر القصصية في شعره متحققة وبشكل واضح، ثم يدرس نمطاً من الأداء الذي يختلط فيه السرد بالحوار مما يشكل نسيجاً متوحداً متكاملاً، فيرى في هذا النمط((ميزة حسب الشيخ جعفر التي أصّلها فصارت ملمحاً شخصياً لا يشاركه أحد فيه من الشعراء العراقيين))[1]. ولاشكّ في ان هذا الأمر يُعد توغلاً في البناء الفني والأسلوبي يضع اليد على البنية التشكيلية لشعر الشاعر. ومما تقدّم نجد أن الشعر الستيني كان محوراً للدراسات النقدية بمنهجياتها المختلفة من سياقية، ونصية، فقد استطاعت هذه المنهجيات أن ترصد التحولات الفنية والأسلوبية التي طرأت على القصيدة الستينية طبقاً للمنهج النقدي الذي انتهجه الناقد.

النتائج :

1- إن شيوع التفوه بالملاحظات النقدية بدا أمرا شائعاً عند أغلب شعراء هذا الجيل ، ولا يقتصر على النقاد فحسب، ومن هنا كان بالمشروع الستيني حاجة ماسّة الى تنظيم.

2- دير الملاك: 56.

2- اختلفت ميول النقاد واتجاهاتهم وهم يخوضون تجاربهم النقدية، فكان لكل ناقد أو دراسة نقدية هدف يسعى الى تبريره وتفسيره الأمر الذي دعا بعض النقاد الى أن يرددوا أسئلة كثيرة بشأن قبول التجربة الستينية، وسر اندفاع بعض الآراء النقدية نحوها، واعتداد الشاعر الستيني بمكانته الشعرية.

3- إن مرحلة الواقعية النقدية المتمثلة ، إنمازت برؤية إيديولوجية سياسية قريبة إلى النقد الانطباعي الذي يعنى بشخصية المؤلف وعصر التأليف، وتفسير بعض المقولات المتصلة بالسياسة والاجتماع ذاتياً ، ولا يثير الإشكالات الرئيسة التي تدخل في صلب النص بل تستند الى نسق إيديولوجي.

4- تسلح النقاد بآليات جديدة دلّ على طفرة نقدية غذتها عوامل متعددة فتوجه النقد إلى (النص) لا إلى ما حوله من سياقات خارجية وشق النقد الجديد طريقه في الفحص النصي، واللساني للخطاب الشعري، كاشفاً بذلك عن حمولاته التعبيرية والاسلوبية، واستغوار البيانات النصية والدلالية.

5- ان مواكبة النقاد المتغيرات النقدية الحاصلة في النقد العالمي، يدل على حيوية التعامل مع تلك المتغيرات ودليل عافية في تاريخ النقد العراقي لمواكبته النقد الحديث وما آل إليه من تحول جذري في الرؤية والمنهج أعطى ثماره في دراسة الشعر الستيني والغوص في مظاهره الفنية والأسلوبية.

المصادر :

- إتجاهات نقد الشعر العربي في العراق، د.مرشد الزبيدي، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1999 .
- الأصابع في موقد الشعر، حاتم الصكر، دار الشؤون الثقافية العامة- بغداد، 1986،ط(1).
- البئر والعسل، قراءات في نصوص تراثية، حاتم الصكر، دار الشؤون الثقافية العامة- بغداد،ط(1)، 1992.
- التفسير النفسي للأدب، عز الدين اسماعيل، دار العودة – بيروت، ط(4)، 1981.
- ثياب الامبراطور ،الشعر ومرايا الحداثة الخادعة، فوزي كريم، دار المدى للثقافة والنشر، سوريا- دمشق، ط1،2000م.
- دير الملاك، دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر ،د. محسن إطيمش، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، دار الرشيد للنشر ،بغداد- الجمهورية العراقية ،د.ط ، 1982م.

- شجر الغابة الحجري، كتابات في الشعر الجديد، الكتاب الأوَّل، طرّاد الكبيسي، منشورات وزارة الإعلام ،بغداد– الجمهورية العراقية ، د . ط ، 1395هـ – 1975م.
- الشعر والتلقي (دراسة نقدية)، د.علي جعفر العلاق ، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان – الأردن،2002.
- فضاء البيت الشعري، عبد الجبار داود البصري، دار الشؤون الثقافية العامة – بغداد، 1996.
- كتاب المنزلات، منزلة الحداثة،طرّاد الكبيسي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد – العراق،د.ط ، 1992م.
- مرايا جديدة، عبد الجبار عباس، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، دار الرشيد للنشر ،بغداد– الجمهورية العراقية، ،د.ط ،1981م.
- معالم جديدة في أدبنا المعاصر، فاضل ثامر، دار الحرية للطباعة – بغداد، 1975.
- مملكة الغجر، دراسات نقدية،علي جعفرالعلاق، دار الرشيد للنشر– بغداد، 1981.
- الموجة الصاخبة، شعر الستينات في العراق، سامي مهدي،دار الشؤون الثقافية العامة،بغداد– العراق،د.ط ،1994م.
- النار والجوهر، دراسات في الشعر، جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت،ط3،1982م.
- ويكون التجاوز، محمد الجزائري، دار الحري للطباعة – بغداد،1974.

الدوريات بحسب التواريخ :

- نقد القصائد، جلال الخياط، (الكلمة)، ع(5) أيلول،س(1)، 1967
- قراءة في الرباعية الثانية، ياسين النصير، (الكلمة)، ع(3)، س(5)،1973
- الكنز والجرة الخاوية، مقاربة الأسطورة في شعر حسب الشيخ جعفر، حاتم الصكر،(الأقلام)، ع(11–12)،
- النشوة والندم أو قصة الخليقة الشعرية، حاتم الصكر، (الأقلام)، ع(8)، 1986.
- الصورة والرمز في الشعر العراقي الحديث، ذو النون الأطرقجي،(الأقلام)، ع(11–12)، 1987.
- التناص في القصيدة العربية الحديثة قراءة اجرائية لنموذج(حين تعلمنا الأسماء)، طراد الكبيسي، (الأقلام)، ع(11–12)، 1987
- الهاجس الأقوى، خواطر حول الستينات سركون بولص، فراديس، ع(5/4) ،1992.:
- الطريق الى الشعرية متحولة، حاتم الصكر،(الأقلام)، ع(11–12)، 1992.
- المشروع النقدي الجديد، سعيد الغانمي، جريدة الثورة، بغداد، 1989/1/28.

- الشعر الحديث وعنق الزجاجة، حاتم الصكر، طريق الشعب، بغداد، 1975/6/17.

Criticism Methodoiogies and Sixty Poetry "Profiles and guides" "Contextual methodologies" "Textual methodologies"

Dr.. Abd al-Saheb Al-Taie
Educational and Psychological Research Center

Research Summary

The critical academic and non-academic critiques of the poetry of the sixties were based on different methodologies. The interest in these methodologies was a field of critical studies produced by the poets of the sixties. Many criticisms appeared in poets , And these proposals are subjective reflect the crystallization of their ideas and the construction of their personalities, or addressed to the generation of the French generation in general, and the tendencies of critics and their trends as they engage in their experiences of cash, every critic or critical study goal seeks to justify and interpret Which invited some critics to repeat many questions about the acceptance of the experience of the sixtieth, and the rush of some critical views towards it, and the admiration of the poet in the status of his poetry. We have found that it is easy to identify these methodologies. However, it is worth noting that most of these studies rarely relied on one approach that is easy to determine in their applied critique of this poetry, combining practical measures from different approaches. This phenomenon has been found in quite a few critics who have been keen to rid the practice of cash from the one-track method to consecrate the complementary efforts they were seeking. The reality of Iraqi criticism in the sixties and the following was relatively stable and conservative, and most critics followed the realistic approach in all its forms in line with the scene of life: politically, socially, culturally. Traditional monetary experiences seemed to be far from modern experiences, which were later largely based on impression and influence. The critical discourse appeared to be confined to a practice that only knew the contextual contextual monetary perspectives. The textual procedure was not historically achieved in Arab monetary practices until the second half of the 20th century and in the mid-1960s. The critics of the texts of the poetry of the sixties, and dealt with the critical lesson, taking from the contextual approaches to them. Critics have resorted to this kind of critical approach in the belief that the poetic experience, despite its complexity and precision,

has its own impact in the context, including images and inspirations, interpreting poetry texts historically, socially, politically and psychologically. The presence of a clear analysis in these approaches, especially the psychological approach. The linkage of the poetic texts with contextual data seemed inevitable in critical discourse, especially as this generation grew up in a time of serious cultural and intellectual transformations. This is closer to the impressionist criticism of the author's personality and the age of authorship, the interpretation of certain statements related to politics and self-assembly, The critic draws evidence to reinforce his ideological or social vision in which the outside world shows the text and does not raise the main problems that are at the heart of the text but rather are based on an ideological pattern. Most of them were based on contextual analysis, especially historical or sociological, as the contextual critics did not refer to the theory until late in the mid-1980s. The 1970s and 1980s Was the important incubator for the emergence of systematic criticism, which has become dominated by a set of methodologies controlling in control away from the subjective and impression. Letters of cash remained almost as stable until the winds of change mixed with modernity, and modern criticism emerged. Critical analysis has undergone serious transformations in its adopted methods. This change was homogeneous to the change in the poetic movement. These old methods no longer absorb what is new in the poetic text. There were many critics whose speeches varied and varied. The modern monetary project was an indirect call to free the monetary work from a monolithic approach, and to reconcile the multiple approaches. Despite their multiplicity of monetary methodologies and their differences, these methodologies witnessed a cash surge fueled by multiple factors. (The text - language - style) material for them in their monetary curricula, and continued movement of monetary modernization, the second feature appeared in the stage post-modern methodologies where the Subsequent to the structural, from stylistic and Semiotics, and received, and the dismantling. The new criticism has made its way in the textual and linguistic examination of the poetic discourse, revealing its expressive and stylistic themes and exploiting textual and semantic data