حاتم الصكر قارئا النص الشعري

صيحة الجرار في كتاب البئر والعسل مثلا

د. علي محمد ياسين

جامعة كربلاء – كلية العلوم الاسلامية
قسم اللغة العربية

الملخّص

سعى الدكتور حاتم الصكر لتسخير المناهج المعاصرة من أجل الارتقاء بالنص الأدبي العربي والثقافة المبدعة له، وقد اجتهد في كتابه (البئر والعسل) لجعل العمل النقدي ممارسة مفتوحة تحاور مكونات الظاهرة الأدبية عبر كيفية خاصة بالقراءة تمنح النص المقروء صورة جديدة ، هي غير ما كانت عليه.

تعتمد قراءة الصكر في الأنموذج المختار، وهو قصيدة (صيحة الجـرار لحسب الشيخ جعفر) بالأساس على متابعة علاقة البنيات النصية فيما بينها لتشييد معنى النص، ورصد طريقة انفتاح تلك البنيات على نصوص أخرى ذات علاقة. يهدف هذا البحث إلى محاولة الكشف عن آلية تلك القراءة واشتراطاتها في ذلك الانموذج بغية إبراز فاعلية الصكر بوصفها قارئا منتجا لنص نقدي مواز للأصل الإبداعي، ومسهما – في الوقت نفسه– في العمل على إرساء ثوابت جديدة للخطاب النقدي الحديث بالعراق.

المقدمة

حاتم الصكر كاتب ومثقف عراقي، ولـد ببـغـداد سنة ١٩٤٥م، وتتلمذ بمدارسها الابتدائية والثانوية، ثم اشتغل في حقلي التعليم والصحافة بعد تخرجّه من قسم اللغة العربيّة بكلية الآداب بجامعة بـغـداد، وفي الـعـام ١٩٩٥ حصل على شهادة الماجستير من الكليّة ذاتها عن دراسته (تحليل النص الشعري في النقد العربي الحديث) التي نشرت فيما بعد عبر كتابه (ترويض النص) ، ويعدّ الصكرعضوا نشيطا في المشهد الثقافي العراقي منذ مطلع الثمانينيات وحتى منتصف التسعينيّات من القرن المنصرم، إذ رفد الصحافة العراقية والعربية بعشرات المقالات والبحوث المتنوّعة التي جعلته من أكثر الكتاب العراقيين غزارة في النتاج في ثمانينيات القرن الماضي(١)، وفي سنوات الحصار هاجر الأستاذ حاتم عام ١٩٩٦ فيمن هاجر من المثقفين العراقيين متوجّها إلى اليمن ليشتغل بجامعة صنعاء بصفة أستاذ محاضر في كليّاتها الإنسانية المختلفة(٢)وقد نال من هذه الجامعة شهادة الدكتوراه عام ١٩٩٨م عن رسالته التي درس من خلالها الأنماط النوعية والتشكيلات البنائية لقصيدة السرد الحديثة(٣)، ثم ظهرت فيما بعد في كتابه الموسوم (مرايا نرسيس) الصادر عن دور نشر متعددة، وقد هاجر الصكر إلى الولايات المتحدة الأمريكيّة بعد الأحـداث التي عصفت باليمن، ولا يزال مقيما هناك.

لقد كان النقد الأدبي هو المجال الأكثر حضورا في الاشتغال الثقافي عند حاتم الصكر، ولعل عودة سريعة إلى قائمة الكتب التي أصدرها خلال العقود الثلاثة الماضية تؤكد ذلك، وهذه الكتب هي :

١/ الأصابع في موقد الشعر –مقدمات مقترحة لقراءة القصيدة– بغداد ١٩٨٦م

٢ / مواجهات الصوت القادم – دراسة في شعر السبعينات– بغداد ١٩٨٧م

٣ / الشعر والتوصيل ، الموسوعة الصغيرة ، بغداد ١٩٨٨م

٤ / البئر والعسل – قراءات معاصرة في نصوص تراثية – بغداد ١٩٩٢ م

٥ / ما لا تؤدّيه الصفة – المقتربات اللسانية والشعرية – بيروت ١٩٩٣ م

٧ / كتابة الذات – دراسات في وقائعيّة الشعر – عمان ١٩٩٤م

٨ / رفائيل بطّي وريادة النقد الشعري ، دراسات ومختارات ، كولونيا ، ألمانيا ١٩٩٥ م

٩ / ترويض النص– تحليل النص الشعري في النقد العربي المعاصر– القاهرة ١٩٩٨م

١٠/ مرايا نرسيس– الأنماط النوعيّة والتشكيلات البنائيّة لقصيدة السرد الحديثة، المؤسسة الجامعيّة للدراسات والنشر ، بيروت ١٩٩٩م

١١/ قصيدة النثر في اليمن – أجيال و أصوات– صنعاء٢٠٠٣م

١٢/ انفجار الصمت ، الكتابة النسوية في اليمن ، دراسة ومختارات ، صنعاء ٢٠٠٣م

١٣ / المرئي والمكتوب ، دراسات في التشكيل العربي المعاصر، الشارقة ٢٠٠٧م

١٤ / غيبوبة الذكرى ، دراسات في قصيدة الحداثة ، دبي ٢٠٠٩ م.

١٥ / حلم الفراشة–الإيقاع والخصائص النصية في قصيدة النثر– صنعاء ٢٠٠٤م وعمان ٢٠١٠م.

١٦ / أقوال النور – قراءات بصرية في التشكيل المعاصر– الشارقة ٢٠١٠ م.

١٧/ قصائد في الذاكرة، قراءات استعاديّة لنصوص شعريّة، كتاب مجلة دبي الثقافيّة، دبي ٢٠١١ م .

١٨ / بريد بغداد، دائرة الثقافة والاعلام، حكومة الشارقة، اكتوبر ٢٠١٢م.

كتاب (البئر والعسل)

إذا ما عدنا للقائمة التي ضمّت كتب الصكر نجد أنّ كتاب البئر والعسل هو الكتاب الرابع ضمن تلك القائمة التي كانت تنتظم وفق وتيرة ستتصاعد في قراءة النص الأدبي مستندة إلى ضوابط منهجيّة عميقة، ممّا لا يمكن أن تكشف عنه إلا دراسة أخرى مستفيضة .

وقد استعار الصكر تسمية العنوان من أحد النصوص التراثية الذي اقتطعه من كتاب (كليلة ودمنة) لعبد الله بن المقفّع وقام بقراءته وتأويله ، مفترضا من خلال نسيجه أن البئر هو المكان الشاسع الذي يحيل إلى الحياة الأرضيّة (الدنيا) في حين يمثّل العسل منها لذّتها الشاغلة والعابرة(٤) ، وبعد استبدال منهجي آخر يقترحه الناقد في مقدمة كتابه المذكور يتحوّل النص إلى بئر أخرى (خبر ما أو حدث أو قصّة[يعاملها] بكونها متونا معروضة لقراءة التأويل لا التقويل)(٥) وعليه فسيكون منهج القراءة الذي كرّسه الناقد في هذا الكتاب هو العسل الذي لا تشبه حلاوته عند القارئ إلاّ حلاوة المستمتع من الدنيا بلذّة عابرة،

وهذا ما يؤكّده قوله : (لقد كان عملي انصياعا لأقدار تلك النصوص، مما جعله نوعا من الاكتفاء بالعسل ، اللذّة التي تتيحها القراءة)(٦)،ولم يخلُ العنوان الرئيس نتيجة للتوجّه النقدي هذا من عنوان آخر فرعي اجترحه الناقد ليرشّح من خلاله تعيينا جنسيا (نقديّا) لما سيقوم به من إجراءات يبرزها العنوان الجانبي المفرّع من العنوان الرئيس للبئر والعسل، متمثلا بعبارة (قراءات معاصرة في نصوص تراثيّة) ويعني هذا : أن الناقد يسعى إلى تطبيق منهج القراءة والتلقي في تناوله للنصوص التي تعرّض لها في هذا الكتاب مؤكّدا بذلك أسبقيّته بين النقاد العرب عموما والعراقيين خصوصا، في تطويعه للمناهج الحداثيّة لقراءة نصوص الثقافة العربية الكلاسيكيّة وتأويلها فضلا عن نصوص أخرى إلى جانبها بآليّات أكثر قدرة وعطاء من المناهج القديمة محاولا أن ينطلق من الداخل النصّي أولا.

لقد توزّع كتاب البئر والعسل على مقدّمة صغيرة وسبع عشرة دراسة (قراءة) تنوّعت فيها النصوص المدروسة وتباينت حدّ الاختلاف ، فمن الحكاية الشعبيّة إلى نصوص كليلة ودمنة ومن نصّ بابليّ قديم إلى قصيدة عراقيّة حداثيّة، ومن الأدب المعتمد (الرسمي) إلى الأدب غير المعتمد (المهمّش) .

غير أنّ هذا التنوع ينتظم آخر الأمر في سلك واحد يعقده الناقد من خلال منهج موحّد في الفحص والمعاينة، وهو منهج التلقّي والتأويل، حيث يقول عن نصوصه المنتقاة تلك بأنّها: (تخضع لفاعلية التأويل الذي يلغي قصد المؤلف؛ لا بهدف فصله عن نصّه فقط دون بديل منتج، بل لمعاينة القصد الحقيقي الذي تبوح به النصوص الخاضعة لمؤثرات هائلة ليس قصد المؤلف إلا واحداً منها في حساب الفروض والاحتمالات ونبش طيّات اللاشعور وطاقة اللغة)(٧).

وقبل الدخول في تحديد مقوّمات منهج القراءة والتلقي وآليّاته عند الصكر ، علينا في البدء تسليط الضوء بشكل موجز جدا على منهج التلقي و مرتكزاته الأساسيّة ومفاهيمه الإجرائيّة من خلال ما تيسّر لنا من دراسات بهذا المجال.

نظرية التلقي – القراءة

تعددت المناهج النقدية وتنوّعت وفقا للزاوية التي تنظر من خلالها للنص الأدبي فإذا كان المنهج النفسي يركّزعلى القضايا الشعورية واللاشعورية التي مرّ بها المبدع، فإنّ المنهج الاجتماعي له زاوية خاصّة، فهو ينظر للنص الأدبي على أنّه مرآة تعكس الواقع بطريقة مباشرة قائمة على المحاكاة حرفيّة كانت أو جدليّة، وإذا كان المنهج البنيوي اللساني يرى في النص الأدبي بنية منعزلة عن السياقات التي أفرزته، وما هذه البنية في النهاية إلاّ نسق من العناصر اللغوية القائمة على علاقات إمّا اختلافيّة أو ائتلافيّة؛ فإن منهج القراءة يعيد منح الثقة للقارئ موليا إياه قيمة عالية أثناء تفاعله مع النص بغية تأويله وخلق صورة أخرى جديدة لمعناه لم تكن موجودة من ذي قبل، وسنحاول في السطور القادمة أن نوجز باختصار شديد لأهم الأسس والمرتكزات التي يستند إليها منهج التلقي عند أهم روّاده ومدارسه .

كان ظهور البوادر الأولى لنظريّة التلقي بألمانيا الشرقيّة أواسط الستينيات في أحضان مدرسة كونستانس وبرلين الشرقيّة ، وقد استندت هذه النظريّة في أصولها المعرفيّة الأولى على الفلسفة الظاهراتيّة التي تؤمن بالذات وبقدرتها على

الحضور في الأشياء وبكون الوعي حادثا ومكتملا بها، لأنّ (إدراك معنى الظاهرة قائم على الفهم ونابع من الطاقة الذاتيّة الخالصة الحاوية له)(٨) وهذا يعني إعادة القيمة للبعد الذاتي في محاولته لتحديد قيمة البعد الموضوعي وجوهره(٩). إذ إنّ نظرية ظاهراتية الفن ترى أنّ العمل الأدبي هو ليس النص الأدبي بحدّ ذاته، وإنّما هو أيضا تلك الأفعال المتعلّقة به من جراء عملية الاستجابة له(١٠)، وبذلك حاولت هذه النظريّة أن تنأى بنفسها عن النظريات الأخرى التي أهملت القارئ بوصفه ذاتا فاعلة في مقاربة النص فراحت تتقصى المعنى من النص بوسائل تعسفيّة كالتركيز على إحالات المرجع الواقعي أو اعتماد الوسائل البيبلوغرافيّة للوصول إلى ما يحيط بالمبدع من ظروف حياتيّة وشخصيّة، أو في عزل النص عن سياقات إبداعه وتلقيه ومعاملته على أنّه بنية لغويّة منغلقة على نفسها .

إنّ أهم ما يمكن أن يميّز المدرسة الألمانيّة هو وجود اتجاهين كبيرين متباينين هما: اتجاه جماعة برلين وجماعة كونستانس، حيث قامت الأولى على مهاد نظري فلسفي يستمد تراثه من النظرية الماركسيّة معتقدة أنّ التواصل الفني يقوم على أربعة عناصر هي : المؤلف والنص والمتلقي والمجتمع ، ولذلك فقد أخذت هذه الجماعة مآخذ عديدة على جماليات التلقي التي دعت لها مدرسة كونستانس ولعلّ أهمّها هي الطريقة التي تفصل فيها بين العلاقة الجدليّة القائمة بين الإنتاج والاستهلاك ، حيث سيؤدي الفصل بين الإنتاج والتلقي إلى فقدان كلّ قيمة وكل طموح من أجل بناء نمط استبدالي جديد(١١).

أما جماعة كونستانس فيعود لها الفضل في وضع الأسس النظرية لما يعرف بـ(جماليات التلقي) التي أعادت للقارئ قيمته الحقيقيّة وجعلته قطبا تقوم عليه نظريتها الفلسفيّة والأدبيّة بل زادت أن جعلته داخلا في العملية الإبداعيّة ذاتها، ولم تول هذه الجماعة شأنا للمجتمع كما فعلت جماعة برلين لأنها ترى أنّ المجتمع موجود في النص وفي القارئ ومتضمّن فيهما(١٢).

إن أهم مُنظّري هذه الجماعة هما هانز روبرت ياوس، وفولفغانغ آيزر، ولعلّ أهم ما جاء به الأوّل هو أفق التوقعات الذي استخدمه في وصف المقاييس التي يتّبعها القرّاء في الحكم على النصوص الأدبيّة في أي عصر من العصور، وهي مقاييس تسهم في تحديد ما هو شعري أو أدبيّ ودرجة اختلافه عمّا هو غير شعري، وغير أدبيّ للغة ذاتها(١٣).

ويرى ياوس أن (الأثر الفنّي لا يمكن أن يكون معزولا بصورة كاملة عن كل ما يمكننا أن نتنظره منه، فالعمل الأدبي يظلّ مكيّفا بالغيريّة أي بالعلاقة بالآخر بوصفه ذاتا مدركة، وحتى في الحالة التي يكون فيها العمل إبداعا لغويّا صرفا يُلغي الانتظار أو يتجاوزه فإنّه يفترض معلومات مسبّقة أو توجيهات للانتظار ...أي أنّ العمل مهما بلغت درجة إغراقه في الجانب الشكلي فإنّه ينطوي على كم من المعلومات المسبّقة التي توجّهه نحو الانتظار والتوقّع، وهذه المعلومات تقاس بها درجة الجدّة والطرافة ومن ثمّ فإنّ أفق الانتظار والتوقّع هو ذاك الذي يتكوّن لدى القارئ بواسطة تراث أو سلسلة من الأعمال المعروفة قبلا، وبالحال الخاصّة التي يتكوّن عليها الذهن ، وتنشأ مع بروز الأثر الجديد عن قوانين جنسه وقواعد لعبته، وكما أنّه لا يوجد تواصل باللغة لا يمكن إرجاعه إلى معيار أو اصطلاح علم اجتماعي

أو مشروط بسياق ، فكذلك لا يمكن أن نتصوّر أثرا أدبيّا يوجد داخل ضرب من الفراغ الإخباري ، ولا يرتهن بأي وضعيّة مخصوصة للفهم ، ووفق هذا المعيار فإن كلّ أثر أدبيّ ينتمي إلى جنس ، وهذا يؤكّد بكل بساطة على أنّ كلّ أثر يفترض أفق توقّع ، أي مجموعة من القواعد سابقة الوجود لتوجيه فهم القارئ وتمكينه من تقبّل تقييميّ)(١٤)ومعنى ذلك أنّ علاقة النص الفردي بسلسلة النصوص الأخرى المنتمية لجنسه تظهر وكأنّها مسلك إبداع وتحرير متواصل لأفق ما، أي أن النص الجديد يستدعي إلى ذهن القارئ أفق انتظار ونظام يعرف من خلال النصوص السابقة وهو نظام يتعرّض دائما لتغييرات وخروقات وإضافات عديدة أو قد يعاد إنتاجه كما هو(١٥).

ونستنتج مما سبق أنّ ياوس افترض في القارئ أن يكون ملمّا بمعرفة النصوص والآليات التي تشتغل وفقا لها تلك النصوص، وهذا لا يتأتى إلاّ من المعاشرة الطويلة التي تمنح القدرة على فرز ما يتراكم من هذه النصوص مثلما تكسب تلك المعاشرة خبرة في رصد تعاقبها الزمني وما يحدث من خروقات وتغيير وتشويش على نظم تلك النصوص والتقاليد الفنيّة التي لازمتها وهي تصل إلى القارئ الحصيف عبر الأزمنة، أما بالنسبة إلى القطب الآخر من أقطاب مدرسة كونستانس (فولفغانغ آيزر) الذي كان له فعل المساهمة في تطوير نظرية التلقي، فإنّ دوره يكمن من خلال تركيزه على مفاهيم الظاهراتيّة وباعتماده على علم النفس واللسانيّات والإنثربولوجية متأثّرا بالفيلسوف البولندي روما ن إنجاردن ومطوّرا لأفكاره فيما بعد(١٦).

أما أهم فرضيات آيزر العامّة بهذا الخصوص فمن الممكن أن نوجزها بما يلي :

يفترض من خلال نظريته في جماليّة التلقي مجموعة مفاهيم تتمحور حول التفاعل القائم بين النص والقارئ الذي يضطلع بعمليّة القراءة ، وقد استندت تلك النظرية على ثلاثة عناصر أساسيّة هي :(النص والقارئ والتفاعل بينهما)(١٧)ولم يغفل آيزر مسألة هامة تتعلق بتضافر العناصر المذكورة في عملية بناء المعنى وبناء الذات، وبالنسبة للجانب الأول يرى آيزر أنّ الأهم من المعنى ذاته هو ما يتولّد عنه أو بشكل أدق ما ينبثق أثناء ذلك كلّه من أثر كبير هو في الحقيقة الأثر الجمالي بتنوّعه وتعدده وخصب مجالاته ، أما بخصوص بناء الذات فإنّه يؤكّد على أهمية دور الذات في تلقي المعنى وإنتاج الأثر ومن ثم يكون المعنى هو الأثر الناتج عن الفعل المتبادل بين النص والقارئ(١٨).

ويرى آيزر أيضا أن العمل الأدبي له قطبان : قطب فنّي وقطب جمالي وإنّ قطبه الفنّي يكمن في النص المتحقق عبر النسيج اللغوي وما يضمّنه المؤلف من قيم تعبيرية ومضمونيّة بغية تبليغ القارئ بحمولات معرفية وأيديولوجيّة، وبالتالي فإنّ هذا القطب مشتمل على دلالة ومعنى وبناء شكليّ، أما قطبه الجمالي فهو التحقّق الذي ينجزه القارئ عبر عملية القراءة المتأمِّلة القادرة على تأويل النص وإخراجه من حيّزه المجرّد إلى حيّزه الملموس، وبذلك يكتسب التأويل بوصفه منهجا نقديّا قيمة مضاعفة في إدراك صورة المعنى المتخيّل في النص واستكناه أغواره البعيدة الغور والكشف عن أبعاده المتوارية(١٩).

وينتج عن هذه القطبيّة الثنائيّة أيضا أنّ العمل الأدبي يمكن أن يتطابق مع النص تماما أو مع إدراك النص بينما هو في الحقيقة يشغل منزلة وسطا بين المنزلتين(٢٠).

وخلاصة القول: إنّ ما قامت به مدرسة كونستانس عبر إنجازات ياوس وآيزر قد طرح أبعادا جديدة لمفاهيم العمليّة الإبداعيّة وتكوّناتها عبر السنين، كما أعاد صياغة مفاهيم جديدة حول القراءة وآليّات اشتغالها ودور القارئ في استثمار النص وتأويله مما أعطى لهذه النظريّة ميزتها وتفرّدها .

وبهذا ستكون القراءة عملية استكشاف للأبعاد المجهولة من الأعمال الأدبيّة والنصوص بمختلف أنواعها، وغوص بأغوار طبقات دلاليّة لا يراها غير القارئ الخبير، وهي دلالات ليس من الضرورة أن يكون المنشئ قصد إليها بالمرّة .

القراءة في البئر والعسل (من المفهوم إلى الإجراء)

أولا / المفهوم

إن مفهوم القراءة مفهوم نقدي ذو جذور فلسفية ومعرفية وثيقة الصلة بالفلسفة الظاهراتية وهو بالتالي مفهوم مرتبط ارتباطا وثيقا بمعطيات الحداثة وما بعدها ومن المعروف أنّ موروثنا النقدي لم يألف هذا المفهوم بدلالاته المعاصرة وإن كانت قد تناثرت في ذلك الموروث جهود عديدة من الممكن أن يتلمسها الباحث مبثوثة في بعض ما خلّفه نقادنا الأوائل كمحاولة حازم القرطاجنّي – مثلا– في حديثه عن نظرية للشعر تستند إلى الموازنة بين أربعة عناصر لا يمكن لأي نظرية أن تقوم بعيدا عنها، وهذه العناصر هي: العالم الخارجي والمبدع والنص والمتلقي(٢١) ويصدق الأمر ذاته على نقدنا الأدبي العربي الحديث الذي لم يتداول القراءة مفهوما وإجراء إلّا عن طريق المثاقفة النقدية للأصل الفلسفي كما ورد في نظرية التلقي/ جمالية التلقي عند الغرب ممثلا بمدارسه المختلفة، ولم يكن حاتم الصكر ببعيد عن هذا الحكم فهو قد اطلع بالتأكيد على ذلك الأصل عن طريق الترجمات العربية الكثيرة التي تعرّضت له، ونهل من تلك الترجمات ما يغذّي مفهومه النظري بهذا الشأن وما يعمّق إجراءاته التطبيقية وهو يقرأ النصوص المتنوّعة التي اشتمل عليها كتابه البئر والعسل، وقبل الكشف عن آلية القراءة كإجراء نقدي عند الناقد علينا أولا أن نكشف عن طبيعة التصور الذهني المجرّد لهذا المنهج النقدي ما بعد الحداثي في مستواه النظري اعتمادا على كتابه المذكور فقط دون الاستعانة بكتبه ومؤلفاته وبحوثه الأخرى اللاحقة التي طوّر عبرها تصوّراته الفكرية على مستوى المفاهيم والإجراءات المنهجيّة ولاسيّما مؤلّفيه (كتابة الذات) و(غيبوبة الذكرى) ويأتي تركيزنا على كتاب البئر والعسل وحده انسجاما مع طبيعة هذا البحث الموجز وتوخّيا للدقّة في حصر الدراسة على هذا الكتاب دون غيره لكونه الخطوة الجريئة الأولى التي خطاها ناقدنا في إنجاز فعل القراءة مستثمرا ذوقه الأدبيّ المتفرّد ورؤية نقدية مستندة إلى جوهر الحداثة ومعطياتها.

وفي تصوّره للأمر يرى الصكر أنّ (النصوص ليست خرساء لكي نستنطقها رغم شكلها الخطي المسطور على بياض الورق الذي يغرينا بالمساءلة والتحقق من المعاني. إنها إذ تبدو مأوى لجثث الكلمات الراقدة في سلام ظاهري، تكون في الوقت نفسه قد امتلأت بالنداءات الغامضة الموجهة صوب منطقة القراءة لتستعيد حياتها التي فارقتها بالفراغ من الكتابة)(٢٢)، ولأنّ عملية القراءة النصيّة عند الصكر لا تعني عزل النص عن سياقه العام الذي أنتجه ثم الانحباس بعد ذلك داخل هذا النص بغية استكشاف مسارب دلالاته التي توحي بها قضاياه اللغوية والبلاغية دون الأخذ

بالاعتبار لأهمية العوامل الأخرى التي ساهمت في ظهور النص ، لذلك فقد وجد : (أن الاحتكام إلى النصوص وحدها كأبنية منجزة ماثلة للقراءة ؛ يجعل دور القارئ هامشياً ، فسلطة النص ذات قوة كبيرة تصادر حق القارئ في التأويل وربط علامات الغياب التي يبثّها النص بما يوحي به متنه الحاضر) (٢٣).

وفي ضوء هذه الموازنة التي نستشعر من خلالها ميلا للنص على حساب ما حوله من سياقات وعلاقات يحاول الصكر أن يقارب مفهوما للقراءة مفترضا من خلاله : (أن التحليل التأويلي يفترض أولاً أن ما في النص قد انفصل عن مؤلفه بمعنى أن قصده أصبح بعيداً حين أنجز نصه وأطلقه حرّاً للقراءة وإذا كان ثمة قصد في عملية التأليف فهو لا يكمن في نيّات المؤلف، بل في تلك العلاقات المتشابكة بين ظاهر النص وباطنه، بين الملفوظ والمكبوت، المقول والمسكوت عنه ومهمة المؤوّل هي إظهار القصد النّصي الذي ربما غاب عن المؤلف في ذاته)(٢٤).

ومن هنا تتّضح ضخامة المسؤولية الملقاة على كاهل القارئ بوصفه ركنا أساسيا يدخل في صميم العملية الإبداعيّة لأنّ عملية فهمه للنص لا ترتهن بمعانيه الأُول التي تشير لها المعاني القاموسية الضاغطة، بل تتجاوز ذلك الامتثال لما توحي به معان أخرى حيث لا يصبح النص معها مجموع مفردات وإنما هو جمع من العناصر التي تشكّل علاقات أو تتشكّل بها(٢٥).

ومن خلال هذه الإشارات التي مرّت ، يبدو لنا أنّ مفهوم الصكر للقراءة والتلقي هو مفهوم يرتكز على رؤية حداثية ترفض (الأشكال والأنماط النهائية ، فاليوم لم تعد ثمة حاجة إلى مثال بعد أن غدت كل النصوص أمثلة نفسها ، بل غدت كلّ قراءة لأي منها ، مثالا)(٢٦)، مثلما تدعو تلك الرؤية إلى رفض المصادرة التقليدية للنص الأدبي كما عهدنا ذلك عند أصحاب النقد الكلاسيكي فيما يخصّ وحدة النص ومعناه، مؤكّدة ضرورة إحداث نوع من التفاعل الجدلي بين النص والقارئ ومطوّرة منظورا نقديا يسعى إلى الحوار ويهدف إلى رفع كفاءة المتلقي العادي وتأهيله بما ينسجم والمستجدّات الحضاريّة التي ثقفتها الساحة النقدية العربية بفعل تأثيرات الحداثة و آفاقها الواسعة .

ويبدو أنّ لجوء الناقد حاتم الصكر في هذا الكتاب إلى الممارسة الإجرائيّة للقراءة وتطبيقاتها بشكل عملي كان عاملا من عدم تركيزه على المفهوم المجرّد لنظرية التلقي، فما قدّم له في كتابه هذا لا يرقى إلى إعطاء صورة كاملة عن طبيعة تصوّره للنظرية المذكورة ولا عن إضافاته لها عربيّا، وربّما تنكشف الصورة بشكل أوضح في كتبه وبحوثه اللاحقة التي لا يسعنا المجال لاستعراضها في هذا البحث الموجز، وعلى أية حال فالصكر كما يراه أحد المهتمّين بالحركة النقديّة العراقيّة: (ناقد دائم التطوير لأدواته النقدية)(٢٧)ولم يكن اصطفافه مع زملائه من النقاد النصّيّين العراقيين إلا تأكيدا لرؤية حداثية توّجها عبر تبنّيه طروحات مدرسة جماليات التقبّل التي تبلورت لديه في منهج القراءة والتلقي ذلك المنهج الذي أعاد التوازن والتوافق الوسطي بين الاهتمام بلسانيات النص ومشغلاته اللغوية وبين جمالياته التي تتبدّى للقارئ وتضع له حسابا كبيرا في عملية رصدها واستكشافها(٢٨) ، وربّما يتّضح لنا ذلك من خلال كشفنا للإجراء المنهجي الذي عالج من خلاله ناقدنا نصّا شعريا معاصرا هو (صيحة الجرار للشاعر حسب الشيخ جعفر) وفقا لما امتلكه من جهاز قراءة خاص جعله

يتذوّق النص ويتفاعل معه .

ثانيا / الإجراء

تقوم القراءة النصيّة التأويليّة وفقا لمنهج القراءة والتلقي بملأ فراغات النصوص المحللة واقتراح فجواتها (التي تعمل كحوافز ودوافع لفعل التكوين الفكري)(٢٨)كما تكشف عن مولّداتها وموجّهات قراءتها ، مانحة العملية طاقة فاعلة ومولية القارئ قدرة على تنشيط ذاكرته عبر ذاكرة النصوص ذاتها .

وقد وقع اختيارنا على أنموذج نقدي قرائي للدكتور حاتم الصكر حاول من خلاله مزاحمة نصّ إبداعي (شعري) هو الأصل الذي تقوم عليه قراءته الطامحة لتجسيد لذة استكشاف قائمة لذاتها أولا ، ثم مكمّلة للنص الإبداعي ومجاوزة له في الوقت نفسه ثانيا ، وإن كانت لذة الاستكشاف تلك كانت قد استعصت على الناقد وأرّقته زمنا طويلا كي تكتمل بصورتها المثاليّة بغية الإشارة إلى طاقة النص وتحديد آليّة اشتغاله كما ينبغي(٢٩)

والنص هو :

صيحة الجرار

عنقاء، تخفق جرّة الراعي الأجير
مذ صار يرعى الضان ما ملكت يداه
إلّا عصاه تقيه، حيث أناخ ، بالفيء الهجير
وتهشّ أغناماً، وتطرد أطلساً راعَ الشياه.
.....
إذ قال في ظل الخباء، وقد توسّد راحتين
فبدت له، فوق العمود، ثقيلة بالسمن غرقى
قال: (أبشرنَّ، غداً أبيع وأشتري لي نعجتين
تلدان غيرهما، وغيرهما..) وعجّ ثرىً وأفقاً!
.....
عجَّ القطيع، وشبَّ في المرعى النطاح
قال : (الهدوء!) فما ارعوت، فمضى يشد على عصاه
وانقضّ فارتطمت بجرّته، فصاح:
(لهفي عليك!) وأغرق السمن السكيب له لحاه
.....
يا راعي الأغنام جرّتك المليئة فوق رأسي!
ما لي ألمُّ حطامها، وأرى غدي في سمن أمسي؟([٣٠])

حسب الشيخ جعفر

إن قابليّة الصكر على تلقي هذا النص الشعري واستيعابه هيّأت له قدرة مماثلة على فتح مسلك التأويل إلى درجة تثير رغبة الباحث وتشدّه للكشف عنها مستجليا جوانبها وقد استندت قراءة الصكر إلى مجموعة موجّهات(٣١)هي بمثابة الإطار العام الذي تحرّكت به القراءة ساعية لتحقيق تصوّرها عن النص المقروء وتجسيد ذلك التصوّر فيما بعد عبر ممارسة مفتوحة تسعى إلى محاورة مكوّنات النص الشعري على اختلاف أنواعها ، أما تلك الموجّهات فيمكن تحديدها بما يأتي:

١ / الجذر الأدبي التاريخي للنص المقروء.

٢ / المقتربات اللسانيّة للنص .

٣ / جماليات التلقي بوصفها منهجا يركّز على ضرورة التفاعل الجدلي بين المنتج والمتلقي.

ويمكن لنا القول : إنّ هذه الموجّهات التي حكمت قراءة الصكر هي موجّهات وإن لم تكن مرتبطة كلّها بالجانب الفنّي إلّا أنها حاولت أن تكشف عن جوانب من شعرية النص المقروء (صيحة الجرار) من خلال تضافر موجّهَيها الأول والثاني وانصهارهما في الذات القارئة بوصفها ميدان الاستجابة للأثر الجمالي والطرف الأقدر على النفخ في روح أخرى للنص .

أمّا الإجراء المنهجي عند الصكر فينبني على ثلاث

خطوات تراتبيّة منطلقة من تلك الموجّهات ذاتها وهي بمثابة إيماء للمستوى الفني للنص ويمكن أن نسلسل هذه الخطوات كما يأتي :

أ/ المستوى المرجعي (جذر النص ومرجعيّته)

إنّ أهمّ سؤال يطرحه الصكر وهو يقرأ هذا النص هو سؤال يتعلق بأبوّة النص ومرجعيّته التي ظلّت عنده مدعاة للشك دائما ، فهو يقول : (كنت في قراءات سابقة قد استرحت لعثوري على الجرّة ، الخاوية مرّة ، والمنكسرة المشظّاة أخرى، رغم أنّني لم أجزم بمصدرها النصّي)(٣٢) .

إنّ الشكّ ضرورة تحرّك الباحث وتحفّزه لئلّا يقع بمطبّ إنتاج وحدات معرفية خاطئة تؤدي – بالضرورة– إلى إنتاج دلالات خاطئة ، فهو لا يلبث أن يضيف لعبارته السابقة قوله : (كنت أحسّ أنّ ثمّة نصاً آخر، يغيّبه حسب ويسكت عنه، نصاً لا يطفو على سطح نصوصه ليشير إلى مرجعيته، وهو الذي يشكل في ذاكرته هذا الاستنجاد بصورة الجرّة المتكسّرة، المشظّاة، رمزاً للخيبة)(٣٣) ثم يمضي متتبعا ذلك الخيط الواهي في نصوص محتملة عديدة منها ألف ليلة وليلة، وما علق فيها من قراءة الحكايات الخرافية حيث يخفي الناس أموالهم في الجرار التي يحلمون بها مليئة بالذهب، أوفي حكايات السندباد البحري حيث تهيّأ لحسب أن السندباد قد كان يبحث عن كنز مخبوء في جرّة لم يفلح في العثور عليها، أو يحتمل ذلك المرجع في نص بعيد زمنياً فملحمة جلجامش تحدّثت عن طوفان كبير واصفة الأرض بعده كأنّها جرّة متحطّمة أو قد يجد ضالته في واقع معاش حيث صورة الجرار التي يخزن أهل الريف من العراقيين الماء داخلها كي يبرد في الليل، وما توحيه بينها صورة الجرّة المكسورة من ألم(٣٤).

ويأتي نداء المرجع أخيرا بعد ملاحقة استمرّت طويلا من حكايات كليلة ودمنة، باب الناسك وابن عرس (بتوجيه من إهداء حسب نفسه لعدد من السونيتات[منها سونيتة صيحة الجرار] إلى أحمد شوقي الشاعر الذي كان سبّاقاً في عصرنا الحديث لنظم الحكايات والقصص على ألسنة الطيور والحيوانات ، واشتقاق الدروس الأخلاقية والتربوية منها) وهو بذلك قد أضاف فضاء أخر للنص فضلا عن فضائه التراثي ، وأعني به السونيتة(*)حيث نشر الشاعر منها مائة سونيتة عكف على نظمها، وبضمنها سونيتة (صيحة الجرار) التي أعادت لذاكرة الصكر (تلك المطاردة الطويلة لمرجع الجرّة في شعر حسب، فصيحة الجرار تحيل فوراً إلى تلك البنية التي انتظمت خيبته وتعبيره عنها جرّة متكسرة أو مهمّشة أو خاوية) (٣٥).

ونلحظ من هذه الإشارة درجة تحسس جهاز القراءة عند الناقد وقابليّته لاستثمار أيّة شاردة – وإن وردت عرضا– لغرض التوجيه الدلالي وهذا – في واقع الأمر– معطى من معطيات المناهج النصيّة ما بعد الحداثيّة، حيث إذا ما تعرّضت تلك المناهج للنصوص الأدبيّة حاولت رصد كلّ الإشارات التي تعين القارئ في استنطاقها، كالإهداءات والعنونة والهوامش والإحالات وغيرها.

ولنا أن نتساءل بعد ذلك : ما الجدوى من كلّ هذا العناء في عمليّة استحضار المرجع؟ وما القيمة الدلاليّة أو الفنيّة التي يجنيها الصكر كقارئ من ذلك؟

إنّ هذا التأكيد على مرجعيّة النص سيقود إلى مجموعة أمور هي بمثابة الإجابة عن التساؤل

السابق، ومن الممكن أن نوجزها بما يأتي :

١ / قراءة الصكر لم تبدأ من فراغ وإنّما بدأت من سؤال بحاجة إلى إثبات، وهذا ما انتهى إليه بإرجاع النص المقروء إلى أرومته، وبذلك فقد أدخله ضمن سياق أعمّ من سياقه وأشمل، أي سياق النصوص العربية عبر أزمنتها القريبة أو البعيدة فهل أراد الصكر -علاوة على ما رمى إليه - تبديد التهم التي لازالت تلاحق الشعر المنتمي لحركة الحداثة وتلك المتعلّقة منها بشرعية انتسابه للثقافة العربيّة على وجه الخصوص؟ ربما.

٢ / عائديّة النص ستسهم بمعرفة طبيعة التواصل التفاعلي بين صيحة الجرار والجذور التي يغتذي منها، أي بين ذاتين منتجتين، سيكون المستوى التقني للثاني منهما -بالضرورة- مسفرا عن مستوى دلالي جديد بسبب هذا التراكب والتراكم لأنّ (ذلك المسح النصي بحثاً عن المرجع، يساعد في تتبع الدلالة العميقة للرمز الأسطوري المهيمن على رؤية الشاعر)(٣٦) دون أن ننسى عمليات التحوير والتبديل والتعارض والتكاقؤ التي يجريها الشاعر على نصّه ليدخله في شبكة حوارية مع نصوص أخرى مُعِينة له دلاليّا عبر ما يأخذه منها طوعا أو رغبة من علاقات أدبيّة أو ثقافيّة أو أيديولوجيّة إلى درجة قد يبدو معها النص الأخير بمثابة خرق للنظام الأدبي الذي يندرج ضمنه ذلك النص، وهذا ما دعا الصكر ليقوم بمراجعات تناصيّة متعددة مستعينا برأي (ريفاتير) بالتناص من حيث كونه مجموعة النصوص التي بينها وبين النص المراد قراءته قرابة -أيّ كلّ تلك النصوص المستحضرة بالذاكرة عند قراءة مقطع معين- وذلك ما جعل ناقدنا يستدعي منها ما وجده في صيحة الجرار من وشائج معيّنة حتى تلك التي لم يكن الشاعر أو نصّه قد فكّرا فيها بالمرّة(٣٧).

وما أن يضمن الناقد لنصّه الشرعيّة اللازمة حتى يأخذ بإسباغ القيمة الاعتباريّة له بحيث لا يبدو النص موجودا بسبب طبيعة الأمور، أيّ لوجود نصوص سابقة له وإنّما هو نص ذو قيمة فنيّة قائمة بذاتها فالشاعر حسب الشيخ - بحسب الناقد حاتم الصكر- (لا يدخل مع مراجعه بعلاقة شكلية فحسب، بل يستنطق جوهرا غائبا يؤطّر التجربة كلّها، تجربة التفاعل النصّي وهي تجتاز حواجز الأشكال الخارجيّة والفنون الأدبيّة)(٣٨) وهذا ما يحاول البحث تحديده .

ب / المستوى الدلالي (دلالة الملفوظ النصّي)

عند تأمّلنا نصّ الصكر النقدي نجد أنّه محاولة دائبة من أجل تحديد المرجع الذي تمتح منه القصيدة المقروءة حركتها جاعلا من هذا المرجع محورا للتأويل باحثا بعد ذلك عن طاقته الإيحائية، يقول : (إن العودة إلى قراءة شعر حسب الشيخ جعفر بأمثولة الراعي الحالم، والجرّة الحلم، وأخيراً انكسارها وتحطّمها، تعني إعطاء معانٍ جديدة للجرار الكثيرة المتناثرة في شعر حسب)(٣٩).

وقد حاول الصكر أن يرفد قراءته التأويليّة تلك بدعامات ساندة منطلقا من لغة النص ذاتها بوصفها مدخلا أساسيا وطبيعيّا للتعامل مع النص الأدبي عند تلقيه موظّفا ثمرات اللسانيّات المعاصرة ما استطاع إلى ذلك منها سبيلا على اعتبار أنّ (كل تأويل هو تعرّف على المؤشّرات البنائيّة النصيّة من لغة وتراكيب نحويّة وبلاغيّة)(٤٠) ساعيا من وراء ذلك إلى مدّ جسور واصلة بين مقوّمات الدلالة في النصّ وبين كياناتها المختلفة خارجه وكالآتي :

١ / استقصاء دلالة العنونة

للعنوان حمولة دلالية كبيرة ، فهو العتبة النصيّة الأولى، وهـو وسيلة الاتصال الأولى أيضا بين المبدع والقارئ، وإذا (كان النص نظاما دلاليّا وليس معاني مبلّغة، فإنّ العنوان كذلك نظام دلالي رامز له بنيته السطحيّة ومستواه العميق مثله مثل النص تماما)(٤١) ولعلّ ما استوقف الصكر في عتبة النص الأولى هو دلالة الجمع فيها، فالسونيتة تحدثت عن جرّة واحدة لراع واحد، بينما العنوان حدّثنا عن مجموعة جرار(٤٢)، فما الذي يهدف إليه النص من ذلك ؟

يقوم الناقد بالتمركز حول دلالة العنوان وتفسيرها والبحث عن العلاقات الأخرى التي تدعم هذا التفسير ثم يأخذ بالكشف عن تلك العلاقات ومدلولاتها الظاهرة والباطنة وصولا إلى العلاقات النفسيّة للشاعر وهو يقيم تلك العلاقات اللغويّة فصيغة الجمع بالعنوان (ليست هفوة لغويّة ، بل هو تصميم مقصود ينبئ عن توالدية الجرة، وإمكان (انتثار) أو (نثر) دلالتها بتوقّع حدوثها وتَحوّلها ، جرة أخرى لراعٍ آخر)(٤٣) إنّ الجرار التي يشير إليها العنوان ما هي إلاّ صورة أخرى لجرّة الراعي وهي بهذا الجمع (جـرار) تعلن عن امتداد تلك الحكاية، وبذلك يكون النص من خلال عنوانه متعدّيا إلى نصوص أخرى خارج نفسه من خلال بيتي السونيتة الأخيرين أي (سقطة – ضربة) القصيدة وبيت قصيدها(٤٤).

ويخلص الصكر إلى أنّ الصيحة هي ليست صيحة الراعي وهو يصحو على حلمه المنكسر وإنما هي صيحة الجرار المنكسرة كناية عن أحلام أصحابها وتوالي خيباتهم وبذلك يصبح (اللفظ معنى ، أو أن الـدال تماهى في مدلوله ، فالراعي الحالم وقد تكسرت جرّته فصاح ، ليس هو الخاسر بل حلمه المرمَّز بالجرّة إنها فجيعة الحلم ، وصيحة الجرار المتكسرة)(٤٥) وبهـذا اشتملت دلالـة الجمع (الجرار) بالعنوان على إمكانيّة انطباق مغزى النص على كـلّ ذي حلم منكسر مهشّم من بني آدم ، ونستنتج من ذلك توفّق الناقد في عقد ذلك القران الناجح الذي يجريه بين عنوان القصيدة ومركز بؤرتها / بيت قصيدها مستثمرا ما ينجم عن هذه العلاقة من وشائج تقوي آصرة معان جديدة، ربما لم يكن رمى إليها الشاعر، في حين أغرت القارئ فظلّ يجري خلف سرابها العذب.

٢ / اللجوء للمعجم لاستدعاء الدلالة الممكنة للكلمة ومحاولة الاستفادة من هذه الدلالة لإضاءة ما يعتم أو يغمض أثناء القراءة فالناقد حين يتناول دلالة لفظة (عنقاء) في مطلع النص- مثلا- يجد أنّ الشاعر قد تلاعب معها بمستويين من الدلالة يشيران إلى علاقة بدلالتها معجميّا، وهما وإن اختلفا فهما داعمان للوجهة التأويليّة التي نهجها الناقد في منح (الجـرّة [العنقاء] والجـرار كلّها امتدادا في المستقبل يقصده الشاعر ويهيئ له)(٤٦)

أمّا مستويا دلالة (عنقاء) فهما :

أ / عنقاء = ذات عنق طويل يتدلّى فوق رأس الراعي الأجير فهي مهيّأة للسقوط على رأسه، رأس الراعي / الشاعر(٤٧).

ب / عنقاء = مفردة ذات دلالة على رمز أسطوري للمستحيل ، للمستعصي والمتجدد ، للمنبعث من موت، للذي لم يره أحد(٤٨).

إنّ هذين المستويين المختلفين من الدلالة ، سُخّرا من قبل القراءة لتأدية معنى موصول بالحركة الكليّة للنص وهو يسعى إلى صوغ معناه الخاص به وإن

اتّخذ من حكاية الناسك محتوى ومن نظام السونيتة شكلا ! أي أنّ العلاقة بين هذين المستويين أشبه ما تكون بالعلاقة بين النص الأول (حكاية الناسك) والنص الثاني (السونيتة) حيث لا يمكن أن تتم إلاّ في (فضاء التأويل الذي يجب أن نعبر إليه مع النص في تحليق يتجاوز راهنيّته)(٤٩) ،ويتّضح مما سبق كيفيّة توظيف الناقد أدواته المنهجيّة لتمتد داخل المسار الدلالي الذي يستعين به للكشف عن المعاني الكامنة والمستورة في النص الأدبيّ .

٣/ الإفادة من دلالة الصوت (الرمزيّة الصوتيّة)

حاول الناقد الإفادة من معطيات الدرس الصوتي منتبها إلى القيمة الذاتيّة التعبيريّة للصوت محاولا النفاذ منها لاستخلاص الظلال الدلاليّة التي توحي بها مُوْصِلا تلك الظلال بالأغوار النفسيّة العميقة للشاعر ، فحين يبتدأ حسب الشيخ جعفر قصيدته بالمقطع التالي :

عنقاء ، تخفق جرّة الراعي الأجير .....

ينتبه الصكر إلى تكرار حرف الراء المطّرد في بداية القصيدة فيجد أن الجرّة تتهيأ للانكسار منذ البيت الأول(٥٠) فمحاكاة صوت انكسار الجرّة يرمز له تكرار صوت الراء ولا يخفى جهد الناقد هنا من خلال التشديد على القيمة الذاتيّة للصوت لإدراك ما يقف وراءه من معنى وشعور .

وربما جاز لنا أن نقول بعد هذا التحليل الموجز : إنّ ثقافة الناقد وهضمه للمناهج الحديثة بما فيها المنهج البنيوي أتى أُكُله من خلال مسار القراءة التي جعلت من ذلك المنهج خلفيّة ومنطلقا تتحرك في إطارها دون أن تتبنى معطياته أو تتقيد بحذافيره كما وردت بنسخته الغربيّة التي تذهب إلى فكرة الانغلاق الأبدي للغة على كينونتها الذاتيّة وهي تعالج النصوص الأدبيّة .

ج / المستوى الجمالي

لقد بدا لنا مما مرّ أن الصكر انفتح على مجالات واسعة لإضاءة الإدراك الجمالي لقراءته لنص (صيحة الجرار) انطلاقا من كون هذا الإدراك هو إدراك مشترك بين القارئ والكاتب يسعى لإحداث نوع من التواصل بين الطرفين أساسه العلاقة التي تجمع بين لغة النص والقارئ .

وإنّ هذه القراءة قامت على محورين تناصي ومعرفي ، فقد تفاعل (صيحة الجرار) بوصفه قصيدة شعرية حديثة تناصيّا مع ميراث نصي واسع مبلورا هويّته المتميّزة بعد ذلك حيث (كان حسب ينظم حكاية الراعي والجرّة في أبيات السونيتة الاثني عشر ، بينما يخصص البيتين الأخيرين لتلخيص الأمثولة ، ساحباً الحكاية من الذاكرة، وزمنها الماضي ، إلى الغد أو المستقبل الذي رآه الشاعر في حطام جرة الراعي وهي تهوي متكسرة فوق رأسه صدمة لحلمه الذي غرق فيه ، فأغرق السمن لحيته)(([٥١] وبذلك فقد صارت المسافة الجماليّة أو الفجوة بين النص(صيحة الجرار) وبين مجموعة النصوص التي ينتمي لها هي التي تحدد فنّيّته وشعريّته وتتحكم بها .

أما المحور المعرفي فقد تم من خلال ما حاول البحث مقاربته عبر جهد الناقد ممثلا بمجموعة القرائن المعرفيّة التي ساعدت القراءة في توسيع الأفق الدلالي للبنيات النصيّة الفاعلة في نص (صيحة الجرار) والتي لم تكن لتتمكن تلك القراءة من الإحاطة بزوايا المعالجة فيها لولا إفادتها من مختلف أدوات البحث والإضاءات المعرفيّة التي أنتجتها العلوم الإنسانيّة الحديثة التي ثقفها الناقد وسعى لإعادة إنتاجها وتوظيفها في متنه النقدي الذي حاول أن يؤسس من خلاله بمشاركة مجموعة من مجايليه من النقّاد لمشروع نقدي جديد يلبّي حاجة الرؤية الحداثيّة وينقل النقديّة العراقيّة إلى تخوم العصر.

الخاتمة

حاتم الصكر ناقد أدبي حاول توظيف المناهج النقديّة الحديثة في دراساته النقديّة في مجموعة كتبه المختلفة، وقد ذهب في كتابه البئر والعسل إلى أنّ التحليل التأويلي يفترض أن ما في النص منفصل عن مؤلفه وبالتالي، فإن معنى النص مختلف عن المعنى الذي أراده المبدع، وهو معنى لا يكتمل إلا بوجود قارئ ينهض به فيضفي على النص إلقاء و روحا جديدين .

وقد تابع في قراءته لقصيدة (صيحة الجرار لحسب الشيخ جعفر) حركة علاقة البنيات الداخليّة للنص ملاحقا علاقة هذه البنيات وهي تنفتح على بنى أخرى عديدة تقع خارج النص مشكّلة لجزء كبير من دلالته ، وقد تابع الصكر مولّدات هذا النص المساهمة في صياغته وتكوّنه ابتداء من عتبته الأولى (عنوانه) وإيقاعه ولغته وتشكيله اللفظي وبنائه التركيبي، وانتهاء بمستوى الدلالة فيه، وقد توصّل الناقد إلى أنّ هذا النص (الراعي والجرّة) ينبني على تضافر اشتغالات (تناص) متعددّة المرجعيّات، تتوزع بين مرجعيّات أسطوريّة وتاريخيّة وأدبيّة تعمل على تخصيب بنية النص وتوجيه فاعليته صوب آفاق قد تبدو لامعة للرائي على سطح النص، لكنّها تظل تحمل في أغوارها دلالات ثريّة تفتح الباب أمام القارئ للتساؤل عن علاقة نص الشاعر حسب الشيخ جعفر والموسوم بـ(الراعي والجرّة) بالنصوص الأخرى ذات العلاقة معه.

وبذلك جاز أن ننعت قراءة الصكر بالقراءة الخلّاقة التي تسعى لإيجاد الخيوط الناظمة لبنى النص وتراكيبه ودلالته، وتهدف لإجلاء حقائق التجربة الأدبيّة وإثراء معطيات اللغة كمكتسب إنساني بما توفّر لتلك القراءة من سند منهجي يستمد قوّته وعلميّته وثراءه من نظريّة نقديّة حديثة هي نظرية التلقي التي لايمكن الاستهانة بكفاءتها في إمكانيّة الكشف عن جوهر العمل الأدبي.

الهوامش

[١] ينظر بهذا الخصوص:اتجاهات نقد الشعر العربي في العراق ، دراسة الجهود المنشورة في الصحافة العراقية بين (١٩٥٨-١٩٩٠) الدكتور مرشد الزبيدي ، ص ٧٧

[٢] ينظر: موقع الدكتور حاتم الصكر الألكتروني ش ، م www.halsager.com

[٣] ينظر: نفسه

[٤] ينظر: البئر والعسل ، حاتم الصكر ، ص ٢٦ -٢٨

[٥] نفسه ، ص ٧وفي الأصل يعاملها = عاملتها

[٦] نفسه ص ٨

[٧] نفسه

[٨] نظرية التلقي ، أصول وتطبيقات ، د بش رى موسى صالح ، ص٣٤

[٩] ينظر: المصدر نفسه والصفحة نفسها

[١٠] ينظر: نظرية التلقي ،مجموعة باحثين ، ص٢٤

[١١] ينظر : نقسه ، ص ٢٥

[١٢]ينظر : نفسه ، ص ، ٢٦

[١٣] ينظر : الخطاب والقارئ ، د . حامد أبو أحمد ، ص ٨٦

[١٤] أدب العصور الوسطى ونظرية الأجناس ، ضمن كتاب (نظرية الأجناس الأدبية) تعريب عبد العزيز شبيل ، ص ٥٤-٥٥

[١٥] ينظر : نظرية التلقي ، روبرت هولب ، ترجمة عز الدين إسماعيل ،ص٣١

[١٦] ينظر : نظريّة التلقي ،إشكالات وتطبيقات ، ص ٣٢ ومابعدها

[١٧] الخطاب والقارئ ص ١٦٦

[١٨] ينظر : نظرية التلقي ،إشكالات وتطبيقات، ص١٥١ وما بعدها

[١٩] ينظر : عملية القراءة من مقترب ظاهراتي ، ضمن كتاب نقد استجابة القارئ تحرير:تومبكنز، ص ١١٢

[٢٠] ينظر: نفسه ، ص ١١٣

[٢١] للاستزادة بهذا الموضوع ينظر : منهاج البلغاء وسراج الأدباء ،حازم القرطاجني ،ص ١٧

[٢٢] البئر و العسل ،ص ٩

[٢٣] نفسه ، ص٧

[٢٤] نفسه ، ص ٨

[٢٥] ينظر : نفسه ، ص ٢٣

[٢٦] ينظر : نفسه ، ص ٢١

[٢٧] قراءات في الادب والنقد ، د.شجاع العاني ، ص ٢٤٣

[٢٨] نظرية التلقي في النقد العربي الحديث ، د. عبد الله أبو هيف ، ضمن كتاب تحولات الخطاب النقدي العربي المعاصر ،ص ٤٧٠

[٢٩] ينظر : المقدمة التي يضعها الناقد الصكر كمدخل لقراءة القصيدة في البئر والعسل ، ص ١٣٦ وما بعدها

[٣٠] ديوان أعمدة سمرقند ، حسب الشيخ جعفر ، ص٦٧

[٣١] يرى الأستاذ حاتم الصكر في مقاله : الممارسة النقدية من النص إلى القارئ ، مدخل أولي عن بعض موجّهات القراءة (أن الموجّهات تفهم عادة على أنّها أغلفة خارجية ، وما دام الغلاف الخارجي في المصنوعات والمستهلكات اليومية ليس إلا قشرة تزعج أحيانا المتناول النهم المتعجّل ، وهو فهم لا ينسجم مع طبيعة الموجّهات ، إذ أنها تطوير لمفهوم إطار القراءة أو ما يحف بها تقود إلى عمق

النص كخطوة أولى للتعرف على البؤرة أو المولّد أ المركز الذي يقوم بتشغيل النص ومدّ جزئيّاته إلى الأطراف بأشكال فنيّة غير متسقة برتابة ، مما يجعل مهمّة القارئ –ولعلّها مصدر متعته أيضا–تتركز في استقصاء حركة البؤرة وتوزّعها إلى الأطراف) ينظر : مجلة الأقلام ، العدد ١١–١٢ ، سنة ١٩٩٣ ص ٥٠

[٣٢] البئر والعسل ، ص ١٣٦

[٣٣] نفسه ، ١٣٧

[٣٤] ينظر: نفسه ، ص ١٣٦–١٣٧

*السونيتة : قصيدة تشتمل على أربعة عشر بيتا اخترعها شعراء إيطاليا في القرن الثالث عشر ثم طوّرها بعدهم شعراء كثر من أوربا وبيتها الأخير هو بيت القصيد بها ويسمى السقطة ، وقد نظّم عليها شكسبير فقسّم نظامها إلى ثلاث رباعيات يليها دوبيت يشتمل على بيت قصيدها ... ينظر : معجم المصطلحات العربيّة في اللغة والأدب ، مجدي وهبة ، كامل المهندس ، ص ٢٠٣ ويبدو أنّ حسبا يستثمر تقسيمات شكسبير في صياغة نصّه

[٣٥] البئر والعسل ، ص ١٣٨

[٣٦] نفسه ، ص ١٣٧

[٣٧] ينظر : نفسه ، ص ١٣٧

[٣٨] نفسه ، ص١٤٢

[٣٩] نفسه ، ص ١٣٧

[٤٠] تقابلات النص وبلاغة الخطاب ، محمد بازي ، ص ١٣

[٤١] سيمياء العنوان ، بسام قطّوس ، ص ٣٦

[٤٢] ينظر: البئر والعسل ، ص ١٤٢

[٤٣] نفسه ، ص ١٤٣

[٤٤] ينظر: نفسه ، ص ١٤٤

[٤٥] نفسه

[٤٦] نفسه ، ص ١٤٥

[٤٧] نفسه

[٤٨] نفسه

[٤٩] نفسه ، ص١٤٢

[٥٠] ينظر : نفسه ، ص ١٤٤

[٥١] نفسه ، ص ١٣٨

المصادر

- اتجاهات نقد الشعر العربي في العراق ،دراسة الجهود المنشورة في الصحافة العراقية بين (١٩٥٨–١٩٩٠) الدكتور مرشد الزبيدي ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ،دمشق ١٩٩٠م.
- أدب العصور الوسطى ونظرية الأجناس ، هانز روبرت ياوس ،ضمن كتاب (نظرية الأجناس الأدبية) تعريب عبد العزيز شبيل ، كتاب النادي الأدبي الثقافي جدة ،العدد(٩٩) نوفمبر ١٩٩٤م.
- البئر والعسل ، حاتم الصكر ، قراءات معاصرة في نصوص تراثية ، بغداد ١٩٩٢م .
- تحوّلات الخطاب النقدي العربي المعاصر ، مجموعة مؤلفين ، مؤتمر النقد الدولي الحادي عشر ، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع ، عمان الأردن ط١ ٢٠٠٨م .

تقابلات النص وبلاغة الخطاب، نحو تأويل تقابلي، محمد بازي، الدار العربيّة للعلوم، ناشرون، بيروت ط١، ٢٠١٠ م.

- الخطاب والقارئ ، نظريات التلقي وتحليل الخطاب وما بعد الحداثة ، د . حامد أبو أحمد ،

سلسلة كتاب الرياض، العدد(٣٠) يونيو ١٩٩٦م
- ديوان أعمدة سمرقند ، حسب الشيخ جعفر ، دار الآداب ، بيروت ، ١٩٨٩م
- قراءات في الأدب والنقد د، د.شجاع العاني، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق ١٩٩٩م.
- سيمياء العنوان، بسام قطوس، وزارة الثقافة، عمان ، ط١، ٢٠٠١ م.
-عملية القراءة من مقترب ظاهراتي ، ضمن كتاب نقد استجابة القارئ تحرير:تومبكنز، ترجمة: حسن ناظم، علي حاكم مراجعة وتقديم: د. محمد جواد الموسوي، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة ، ١٩٩٩ م
- معجم المصطلحات العربيّة في اللغة والأدب، مجدي وهبة، كامل المهندس، مكتبة لبنان، بيروت، ط٢،١٩٨٤م.
- منهاج البلغاء وسراج الأدباء ،حازم القرطاجنّي، تحقيق وتقديم محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الكتب الشرقية، تونس ١٩٦٦م.
- نظرية التلقي، روبرت هولب، ترجمة: عز الدين إسماعيل، كتاب النادي الأدبي الثقافي، جدة، ط،١٩٩٤م .
- نظرية التلقي، أصول وتطبيقات، د بشرى موسى صالح، المركز الثقافي العربي، بيروت - الرباط ٢٠٠١م .
- نظرية التلقي،إشكالات وتطبيقات،مجموعة باحثين،كلية الآداب والعلوم الإنسانية الرباط،١٩٩٣م.
- مجلة الأقلام ، العدد ١١-١٢، سنة ١٩٩٣ م.