

الاتجاهات النصية في القصيدة العذرية (قراءة في منظور النقد الحديث)

Textual Approaches in the Udhri Poem A Reading from the Perspective of Modern Criticism

م.د. أسيل محمد ناصر

الجامعة العراقية / كلية الآداب/ قسم اللغة العربية

Asst. Prof. Aseel Mohammed Nasser

*Aliraqia University / College of Arts/ Department of Arabic Language*Email: aseel.m@kus.edu.iq

•المستخلص:

انطلقت دراسة البحث من خصوصية النص العذري وأدبيته المتفردة والمتأرجحة بين عمق التجربة وصعوبة الإحاطة بجوانبها تحليلاً وتفسيراً وتعليلاً ، فجاءت بنقد نسبي سلط الضوء على زوايا محددة ركزت على النص وجزئياته ولم تتجاوز حدوده للوصول الى كلياته عبر تقليص الزمكانية بين النص ومنتجة والنقد ومنتقية وهذا ما ستحققه الاتجاهات النصية المعاصرة عند معالجة النص العذري.

الكلمات المفتاحية : الأنموذج العذري ، الاتجاهات النصية ، النقد، المنتج والمتلقي ، التوجه الدلالي.

•Research Problem:

This study stems from the distinctive nature of the 'Udhri poem and its unique literary character, which oscillates between the depth of experience and the difficulty of encompassing its various dimensions through analysis, interpretation, and justification. The research thus adopts a relative critical perspective that sheds light on specific textual elements, focusing closely on the text itself without exceeding its boundaries. It seeks to

reach a holistic understanding by reducing the spatial-temporal distance between the text and its producer, as well as between criticism and its recipient—an endeavor realized through contemporary textual approaches when engaging with the 'Udhri poem.

Keywords: The Udhri Model, Textual Approaches, Criticism, Producer and Receiver, Semantic Orientation

• هدف البحث :

بنيت الدراسة على غاية محورية تمثلت في محاولة اثبات ميزة النص العذري وقدرته على التبلور تفاعلاً مع الاتجاهات النصية وامكاناتها النقدية، عبر استنطاق النص وتحرير رؤاه وتوجيه جزئياته نحو شمول الرؤية بما ينسجم مع التوجه النقدي الحديث ، والذي لا يخرج عن اطار المنطلقات النقدية القديمة ، وانما يتممها ، ولكن بتاريخ نقدي جديد ومعرفة جديدة تحقق منجزاً تكاملياً .

• إجراءات البحث:

سعت الدراسة الى معالجة الانموذج الادبي القديم والارتكاز على الاتجاهات النصية الحديثة كوسيلة لتوجيه القصيدة العذرية بشكل مغاير ينطلق من داخل النص لرصد جزئياته من حيث البنى والاسلوب والتفكيك والسيمياء ، بغية توجيه المعنى صوب انفتاح الرؤى والافكار وتعدد الدلالات باسلوب تحليلي يميز النص عن تاثرة بالعوامل الخارجية سياقياً .

• أهم نتائج البحث :

اثبتت الدراسة أنَّ الانموذج الادبي القديم والقصيدة العذرية . على وجه الخصوص ، يمتاز بسمه ابداعية تحديثة نابعة من صدق تجربتهم وعمق محتوهم وعفوية طرحهم مما يؤهلها لتجديد محتواها النصي وفقاً لمتطلبات النقد وآلياته ، فضلاً عن إمكانية اكتساب قيم تحليلية جديدة تنتج عن اتحاد سلطة النص والمؤلف مع الناقد القارئ .

المقدمة:

عُني عددٌ من الدراسات السابقة بتسليط الضوء على النصِّ العذريِّ ؛ لأنَّها ظاهرةٌ ارتبطت بمدسة شعريَّة، لها شعراؤها وسماتها وظروفها وإبداعها الشعريُّ المُتفرد ، إلَّا أنَّ أغلب هذه الدراسات لم تُنصف النصَّ العذريُّ؛ بوصفه سياقاً جمالياً صرفاً بعيداً عن اسقاطاته الخارجية، فمنها من عُني بظروف النص الخارجية كالتاريخية والدينية

والاجتماعية، وأهمل إبداع النصّ الداخلي وتحديه لكلّ هذه الظروف، وآخر عُني بالشكل المنهجي للقصيدة على حساب بناء المعنى الشعريّ؛ وعلى الرغم من هذا وذلك فإنّ الأنموذج الشعريّ وان تكرر فلن يستوعب مقتضيات وضرورات النقد الحديث القادرة على سحب النصّ الى مساحات تغاير تمامًا ما طرَحَ ، فنشأ نصّ يستجيب للتلقي والتأويل من دون تغييب السياق وارتباطاته الخارجية، فالدراسات اللاحقة متممة للمعالجات السابقة ومرتبطة بها ارتباطاً حتمياً؛ لأنّها المُحكّم الأمثل في إجابة الناقد واستجابة النصّ، والراصد الأقوى في بيان السياق الأنجع للتجربة المستندة الى قوة الحجة والدليل والمنطق، وعلى أساس ذلك كان لا بدّ من توجيه القصيدة العذرية على وفق الاتجاهات النقدية الحديثة؛ لبيان أثر توجهاتها البنيوية والتفكيكية والسيمائية... على النصّ والقارىء؛ مما يسهم في إحداث الترابط بين (العلاقة الغيابية (معنى وترميز) والعلاقات الحضورية (بناء وتشكيل) (الكبيسي، ١٩٨٩، صفحة دوريات) .

وبذلك فإنّ هذه الدراسة ستُعنى بقراءة القصيدة العذرية على وفق ثلاثة اتجاهات:

الأول: الاتجاه البنيوي وأثره في بنية النصّ وتوجيهها دلاليّاً.

الثاني: الاتجاه التفكيكيّ وأثره في رصد تفصيلات النصّ وتوجيهها دلاليّاً .

الثالث : الاتجاه السيميائيّ وأثره في رصد تأويلات النصّ وتعدد دلالاته، وهذا ما ستوضحه تفصيلات الدراسة عبر اتجاهاتها النقدية المعاصرة.

المهاد النظريّ :

إنّ دراسة متن القصيدة العذرية على وجه الخصوص على وفق الاتجاهات النصية يُحدث تمايزاً واضحاً في توجيه القراءة بعيداً عن الاتجاهات النقدية السياقية وبساطة رؤيتها ومنحائها التقليدي الذي لم يعد ينسجم مع تطور الدراسات النقدية الحديثة، ومغزاها التجديدي؛ لذا اتجهت الفكرة صوب التحديث في قراءة القصيدة العذرية وبيان الفرق بين مستويات الرصد النصي، باختلاف توجهاته البنيوية والتفكيكية والسيمائية.

وتدل لفظة ("عذري" في اللغة على الناصية ... والعذرة خاتم البكر... العلامة، أو النجم إذا طلع اشتد غم الحر) (منظور، ٢٠٠٣، صفحة عذر)، أمّا اصطلاحاً فلم تبتعد كثيراً عن المعنى اللغوي فقد نسبت هذه التسمية إلى قبيلة عذرة القحطانية الأصل في اليمن (حزم، ١٩٦٢، صفحة ٤٨٦)، والتي عرفت بعفة رجالها، وجمال نسائها، ولم

يقتصر الغزل العذري عليهم وإنما اشتهرت به قبائل عربية أخرى، ومن أهم شعرائها (قيس بن الملوح، وجميل بن معمر، وكثير عزة، وقيس بن زريع، وتوبة بن الحُمير).

حققت التجربة العذرية انعطافاً واضحاً في الأنموذج الشعريّ في حينها وإلى الآن؛ لما انمازت به من صدق عاطفيّ، وتفرد أدبيّ كان سببه سمو التجربة وعمقها، فضلاً عن ارتباطها بمحددات إنسانية، ودينية، واجتماعية، وفلسفية، وحضارية، وحداثوية، لا تتحقق إلا بالصدق العاطفي والالتزام الابداعيّ، وهنا تكمن خصوصية النص العذري؛ لما انماز به من إبداع صنع فيه سمة الديمومة والتجدد، فظل منفطحاً متفاعلاً مع القراءات النقدية مستجيباً لتأويلها، مُنصاعاً لأدواتها الإجرائية، صانعاً رؤى تأويلية مغايرة تتناسب وروح العصر.

إن دراسة النصّ الشعريّ على وفق المذهب البنوي يسهم في توسيع آفاق دراسة النصّ الأدبي، وتوجهاته الدلالية عبر تحليل بنية النصّ الداخلية، والاكتفاء برصد دلالات اللغة الداخلية، والتركيز على رموزها ومعانيها، وترابط الجزء بالكل، فجمالية النصّ تبدأ وتنتهي من داخل بنية النصّ بهدف قراءته بطرائق متعددة، والكشف عن دلالات متجددة، أمّا المذهب التفكيكيّ فيسعى إلى رصد الحركة والتحول في اللغة بناء على مبدأ التفكيك أو التقويض القائم على ثنائية (الهدم / البناء)؛ مما يساعد على تعدد الرؤى والمعاني الناتجة من تفاعل القارئ بالنص، ساعيةً الى تفكيك النصّ داخلياً؛ لتجاوز معناه الظاهري وإعادة تشكيله من خلال كشف تناقضاته الداخلية، ورصد دلالاته المتنوعة الناتجة من الالفاظ المشكلة للنصّ، ويُفهم بطريقة تتجاوز المعنى الظاهري والكشف عن دلالات متنوعة تتناسب مع تقويض النصّ وبنائه .

أمّا أهمية رصد النصّ العذري سيمائياً في تحول مسارات النقد والتحليل صوب إمكانات النصّ، فقد عُني البُعد السيميائي بالتركيز على الرمز والصورة والإشارة وعلاقة الدال بالمدلول، إذ يُسهم النظام الرمزي في دراسة الرموز في إطارها الثقافي والاجتماعي؛ الأمر الذي يساعد على رصد التحول في تفسير النصّ العذري، وبيان أثر الرمز في سياقه الداخلي، وتأثره بالظواهر الثقافية الخارجية وانعكاسه على رصد معنى دلالي مغاير ينسجم مع طبيعة الاتجاه، ولهذا فقد (تباينت القراءات في مقاربتها للعذرية لتباين منطلقاتها المعرفية) (بلوحي، ٢٠٠٠، صفحة ٦)، وهذه القراءات النقدية الحديثة أسهمت في إثراء القصيدة العذرية فنياً وجمالياً وإبداعياً؛ لأنها تعاملت مع النصّ من اتجاهات عدّة، فتارةً أبعدت النصّ عن عوامله الخارجية الاجتماعية والتاريخية وغيرها، وتارةً عُنيبت بالتجربة على أنها ظاهرة إنسانية بحتة، وانطلقت القراءة من داخل النصّ، وتارةً أخرى عملت على تضافر العوامل الداخلية والخارجية والجزئية والكلية في تكوين الرؤية النقدية؛ مما أسهم في مقارنة أصالة النصّ بتجديدها النقيديّ.

المبحث الأول : الاتجاه البنوي وأثره في توجيه القصيدة العذرية دلاليّاً.

عُنيَت البنيوية بالتركيز على دراسة النصّ الأدبي من الداخل بنحو مستقل عن سياقه الاجتماعي والتاريخي إلى حدٍّ ما؛ لتركيز المناهج السياقيّة على المؤثرات الخارجية أكثر من الأدب ذاته، فكانت البنيويّة ردّة فعل حقيقية ركزت على البنية الداخلية للنصّ، وكيفية تفاعل مكوناته مع بعضها على أساس تكوين المعنى لكل عنصر داخل القصيدة، ومن مستويات عدّة ارتبطت بالجانب التركيبي، والدلالي والصوتي، والمعجمي، والإيقاعي ... الخ.

إذ تسعى البنيوية إلى دراسة العلاقات بين أجزاء كل بنية، والكشف عن ارتباطاتها الموضوعية، وإعادة تركيبها في منظومة أشمل؛ بغية بيان المعنى الخفي، وكشف جمال المعنى (بغورة، ٢٠٠١، صفحة ١١٣)، فالمنهج البنيوي يتعامل مع النصّ الأدبي على أنّ له خصوصية أدبيّة بعيداً عن الاسقاطات الخارجية التي تحيط به .

أُشتقت لفظة (بنية) من الأصل اللاتيني ((Stuere وشاعت في الأوساط الأوروبية وتبلورت البدايات الأولى للمنهج البنيوي على يد (فرديناند دي سوسير) (وغليسي، ٢٠٠٨، الصفحات ١٢٣-١٢٤)، وفي اللغة (سمي البناء بناءً من حيث كان البناء لازماً موضعاً لا يزول من مكان إلى غيره) (منظور، ٢٠٠٣، صفحة بني)، أما اصطلاحاً فيقصد بها . البنية . الطريقة التي تتكيف بها الأجزاء وتتألف فيما بينها لتكون متجانسة، ويعرّفها جان بياجيه بقوله: (إنّ البنية نسقٌ من التحولات، له قوانينه الخاصة ... شأن هذا النسق أن يظل قائماً ويزداد ثراءً بفضل الدور الذي تقوم به تلك التحولات نفسها، دون أن يكون من شأن هذه التحولات أن تخرج عن حدود ذلك النسق، أو تهيب بأية عناصر أخرى تكون خارجة عنه) (ابراهيم، ١٩٩٠، صفحة ٣٠)، فالبنية دائمة التغيير والتحول ولاتعرف الثبات، فيمكن توليد معاني عدّة من بنائه الداخلي؛ عبر الانطلاق من النصّ نفسه وبنيته الرئيسة، فالبحث عن الكلّ من جزئيات النصّ، وكشف البنى العميقة من السطحية، وإظهار خبايا النصّ يحقق سمات البنيوية من شمولية وتحول دون انغلاق النص على ذاته.

إنّ رصد لغة القصيدة العُذريّة يُعدّ من أساسيات دراسة بنية النصّ، فاللغة الشعرية التي تمتاز بثنائية التركيب التعبيري تشكل انزياحاً في شعرية القصيدة؛ لكونها تنقل اللغة من المستوى الاعتيادي البسيط إلى مستوى معياري أعمق وأدق (الدة، ٢٠٠٩، صفحة ٢٨٣)، بمعنى أن بنية القصيدة، وسياقها النصّي هما اللذان يُحددان مقدار الإبداع والتقرُّد في هذا النسق دون غيره، ولاسيما أن اللغة تحمل في طياتها خبايا إبداعية عديدة ترتبط بموقعها أو دلالتها أو صوتها، وكلّ جزئية تأخذ مداها في توجيه النصّ دلاليّاً وتستجلب المعنى الباطن من الظاهر، ويمكن أن يتضح ذلك في قول جميل بثينة (من الطويل) (بثينة، ٢٠٠٩، الصفحات ١٣-١٥)

فَدَّ أَوْرَثْتُ قَلْبِي وَكَانَ مُصَحَّحًا بُنْيَنُهُ صَدْعًا يَوْمَ طَارَ رِدَاؤُهَا

إِذَا حَطَرْتُ مِنْ ذِكْرِ بُنْتَنَةِ حَطَرَةٌ عَصْتَنِي شُؤُونُ الْعَيْنِ فَأَنْهَلَ مَاؤُهَا

فَإِنْ لَمْ أُرْزَهَا عَادِنِي الشَّوْقُ وَ الْهَوَى
وَعَاوَدَ قَلْبِي مِنْ بُنْيَنَةِ دَاوُهَا
وَ كَيْفَ بِنَفْسٍ أَنْتِ هَيَجْتِ سَقْمَهَا
وَ يَمْنَعُ مِنْهَا يَا بُنَيْنَ شِفَاؤُهَا
لَقَدْ كُنْتُ أَرْجُو أَنْ تَجُودِي بِنَائِلِ
فَأُخْلِفَ نَفْسِي مِنْ جَدَاكِ رِجَاؤُهَا
فَلَوْ أَنَّ نَفْسِي يَا بُنَيْنَ تُطِيعُنِي
لَقَدْ طَالَ عَنْكُمْ صَبْرُهَا وَعَرَاؤُهَا
وَ لَكِنْ عَصْتَنِي وَ اسْتَبَدَّتْ بِأَمْرِهَا
فَأَنْتِ هَوَاهَا يَا بُنَيْنَ وَشَاؤُهَا

...

وَ كَمْ لِي عَلَيْهَا مِنْ دُيُونٍ كَثِيرَةٍ
طَوِيلِ تَقَاضِيهَا بِطِيءٍ قَضَاؤُهَا
تَجُودُ بِهِ فِي النَّوْمِ غَيْرَ مُصَرِّدِ
وَ يُخْزَنُ أَيْقَاطًا عَلَيْهَا عَطَاؤُهَا
إِذَا قُلْتُ قَدْ جَادَتْ لَنَا بِنَوَالِهَا
أَبَتْ ثُمَّ قَالَتْ حُطَّةً لَا أَشَاؤُهَا
أَعَادَلْتِي فِيهَا لَكَ الْوَيْلُ أَفْصِرِي
مَنْ اللَّوْمِ عَنِّي الْيَوْمَ أَنْتِ فِدَاؤُهَا

...

إِذَا قَعَدْتُ فِي الْبَيْتِ يُشْرِقُ بَيْنُهَا
وَإِنْ بَرَزْتُ يَزْدَادُ حُسْنًا فِنَاؤُهَا
فَهَذَا تَنَائِي إِنْ نَأَتْ وَإِذَا دَنَتْ
فَكَيْفَ عَلَيْنَا لَيْتَ شِعْرِي تَنَاؤُهَا

تنطلق البنيوية من اللغة الشعرية للقصيدة وتعدّها الأساس في إنتاج المعنى، فركزت على العلاقات الداخلية للجزئيات المكونة للنص؛ بغية الوصول إلى رؤية عميقة تقترب من مقصدية المنتج إلى حدّ ما.

فلغة القصيدة جاءت مفعمةً بالعاطفة؛ لكونها لغةً شعريةً انفعاليةً تتماز بالمرونة التي تجعلها تتجدد بتجدد العاطفة والانفعال، وتستعمل اللفظة في أكثر من موضع ولكنها تختلف باختلاف الأثر والسياق (اسماعيل، ١٩٦٨، صفحة ٣٤٠)، فجميل اعتمد تكرار لفظة العصيان أكثر من مرة؛ لأنها ارتبطت مرةً بالذات الشاعرة إذ عصته العين وبكت في البيت الثاني (عصتني شؤون العين فأنهلاً ماؤها)، وفي المرة الثانية ارتبطت فكرة العصيان بالآخر أي الحبيبة

مما يلاقيه من صد وهجران، وفي المقابل يتردد العصيان المرتبط بالذات ويتمسك به الشاعر عبر عصيانه لمن لأمه، ورفضه نسيان بئينة في المرة الثالثة، فهذا صرع الأنا والآخر يخلق حالة من عدم التوازن الشعوري لدى الشاعر فيرتفع أثر الإيحاء باختلاف السياق الذي وظفت فيه اللغة بدليل اعتماد الشاعر الصراع مع ذاته في المرة الرابعة وبا اعتماد التقابل الكلي في المعنى فيقول :

فَلَوْ أَنَّ نَفْسِي يَا بُنَيَّ تُطِيعُنِي لَقَدْ طَالَ عَنكُمْ صَبْرُهَا وَعَزَاؤُهَا

وَ لَكُنْ عَصْتَنِي وَ اسْتَبَدَّتْ بِأَمْرِهَا فَأَنْتَ هَوَاهَا يَا بُنَيَّ وَ شَاؤُهَا

إذ يربط الشاعر بين الدال والمدلول في دلالة الإطاعة والعصيان المقترنتين بمدلولات الشقاء أو الشفاء؛ لذلك بالإمكان رصد الثبات الشعوري لدى الشاعر ويقابله التحول الدلالي في البنية اللغوية، وفي كلتا الحالتين الأمر مرهون باستجابة افتراضية، وآمال غير واقعية يقنع بها الشاعر ذاته؛ ليحقق ديمومة التواصل الشعوري مع بئينة.

أما الدلالة الشعريّة المنبثقة من البنية اللغوية للقصيدة، فإنّها تُلقَى بمفاداتها على المتلقي؛ ليعيد ربط المعطيات الظاهرة والسطحية مع بعضها بهدف الوصول الى المعاني العميقة ، ومفاد ذلك يتضح في وصف ما يطلبه من بئينة، إذ يقول: (طَوِيلِ تَفَاضِيهَا بَطِيءِ قَضَاؤُهَا)، فالمفارقة الزمنية حاضرة في نفس الشاعر، نابعة من استشعاره ببطء العامل الزمني وطوله في تحقيق انقضاء مدة الانتظار من قبله، وابتعاد والوفاء بالعهد من قبلها، ف(كل وصف هو إيحاء وهو لغة واصفة) (عبدالرحيم، ٢٠٠١، صفحة دوريات) ، وما يثبت ذلك تكرار وصف الصور الشعريّة المتأرجح بين الأمل واليأس، والأمنية والحقيقة ، والثبات والتحول في المعنى.

أمّا على مستوى البنية الإيقاعية فإن المؤدّي الجماليّ الذي يحققه في متن القصيدة العذريّة يُعدُّ ملمحاً نوعياً يميز النتاج الأدبي الموروث، ويتطلع إلى رصدها بمختلف مستوياتها الصوتية من أوزان وموازنات وأداء، ويُعرف الإيقاع بأنّه: (وحدة النغمة التي تتكرر على نحو ما في الكلام أو في البيت، أيّ توالي الحركات والسكنات على نحو منتظم في فقرتين أو أكثر ... في أبيات القصيدة) (هلال، ١٩٧٣، صفحة ٤٦١) ، فمن ناحية الإيقاع الخارجي فتنماز أكثر قصائد جميل بئينة على وجه الخصوص والشعراء العذريين عامة با اعتماد الأوزان الطويلة.

فالتفعيلات الأربعة للبحر الطويل (فعولن، مفاعيلن ،فعولن، مفاعيلن) ، تنماز بمساحة شعرية واسعة، ونفس عميق يتناسب مع الاختلاجات التي يعيش فيها الشاعر، فضلاً عن قابليتها على التماهي مع الحالة الشعورية للشاعر ، فإنّ تعاقب تفعيلتي البحر يحققان توازناً أدائياً قي القصيدة ، إذ ترمز التفعيلة الأولى (فعولن) إلى الصعود، أما التفعيلة الثانية (مفاعيلن) فترمز إلى الهبوط وما بين صعود وهبوط هناك مساحة من التناغم الصوتي والانفعالي والأدائي

الذي يمتد، فيستوعب أكبر قدر من المكابذات، ويصهر الشحنات العاطفية بدلالات إيحائية كامنة في بنيته الإيقاعية ، ويتضح ذلك في قوله:

أَعَاذَلْتِي فِيهَا لَكَ الْوَيْلُ أَقْصَرِي مِنْ اللَّوْمِ عَنِّي الْيَوْمَ أَنْتِ فِدَاؤُهَا

وتُعدُّ القافية من البنى الإيقاعية الخارجية المكملة للوزن (فهي بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقع السامع تردها ، ويستمتع بمثل هذا التردد الذي يطرق الأذان في فترات منتظمة) (أنيس، ١٩٦٥، صفحة ٢٤٦) ، ويتضح ذلك في البيت الأخير من المقطوعة في قوله:

فَهَذَا تَنَائِي إِنْ نَأَتْ وَإِذَا دَنَتْ فَكَيْفَ عَلَيْنَا لَيْتَ شِعْرِي تَنَأُهَا

وهذا ما يطلق عليه بـ(التوشيح) أي أن يكون أول البيت شاهداً بقافيته ومتعلقاً بها ودالاً عليها، فإذا سمع أول البيت عُرف آخره (المدني، ١٩٦٨، صفحة ١٧٤)، فلفظة (ثنائي) في أوله دلّت على آخره وقافيته بمقاربات متضحة المعالم فكانت تنمة البيت (تنأؤها)، إذ انمازت قافية القصيدة باكتمال دورها في تأدية معنى البيت دون الحاجة إلى مابعداها؛ لتحقيق اكتمال المعنى أي خلت من عيب التضمين .

إنَّ الشاعر العذريّ يستثمر البنية اللغوية في مختلف المستويات؛ لغرض توظيف إحساسه بغية تكثيف التصوير والإيحاء والتميز عسى أن يسوعب النصُّ الزخمَ الشعوريَّ للحالة التي يعيش فيها.

المبحث الثاني: الاتجاه التفكيكي وأثره في رصد تفصيلات النصِّ وتوجيهها دلاليًا .

إنَّ المنطلقات الأساسية من إعادة استقراء النصِّ التراثيِّ على وفق الرؤى والاتجاهات الحديثة من شأنه إعادة عصرنة النصِّ التراثيِّ ورؤيةً ومضموناً مع مراعاة مسألة عدم انفصامه عن حاضنته الأولى؛ لأنَّ ذلك سيفقده مزاياه التي جعلت أواصره النصية متفاعلةً مع نسيجها، وبيئتها، وزمانها، وإنَّ أية محاولة لاستجلاب هذه البيئة إلى حاضنة جديدة، سيقود الرؤية النقدية إلى استقراء غير مكتمل المعالم والبناء؛ فبطبيعة الحال أنَّ الشاعرَ إنسانٌ، و(الإنسان كائنٌ تبادليُّ الأثر، أي يؤثر ويتأثر، ولا حدود لصفة ذلك التبادل ... لكننا يمكن أن نستشرف صورة الأثر من خلال قراءة الواقع وتشريح عناصره التكوينية على مختلف مستويات التعامل الحياتي) (معن، ٢٠٠٨، صفحة ٧٦) ، ومعنى ذلك أنه لا بُدَّ من اتخاذ رؤية تقود إلى تحديث المفاهيم من غير أن تُززع من عرى علائقها الأولى، ومن هنا يأتي الفعل التفكيكي؛ بوصفه مهيمنة ذرائعية تعمل على تقويض النصِّ وإعادة بنائه على وفق رؤيةٍ تمتحُّ من النصِّ مفاداتها، وتعكسُ قناعاتها الجديدة في إطارٍ نصيٍّ لا يخرجُ عن اللمسات الإخراجية الأولى التي عمل المبدع على

إبراز ملامح تباشيرها الظاهرة، والتفكيكية في إطارها العام مصطلح مفاهيمي اجترحه الفرنسي جاك دريدا؛ ليكون وسيلة أدائية تعمل على تحليل بنية نص ما عن طريق وضعه على طاولة التشريح (وغليسي، ٢٠٠٨، صفحة ٣٤٤)؛ بغية إعادة استقرائه بمنظور يعكس مديات الفهم الذي وصل إليه العقل النقدي العربي المعاصر في محاولة لإعادة فهم النص على وفق استدلال نقدي يتماهى مع متطلبات الحداثة الرؤيوية ويستجيب لمراداتها، ولعل نص قصيدة (المؤنسة) لمجنون ليلى يصلح لأن يكون ميداناً عملياً لاختبار قدرات التفكير على استكناه أثر المقولات الإبداعية ودلالاتها المرجعية إذ يقول (ليلى، ٢٠٠٨، الصفحات ٢٠٢-٢٠٨)

تَذَكَّرْتُ لَيْلَى وَالسِّنِينَ الْخَوَالِيَا وَأَيَّامَ لَا تَخْشَى عَلَى اللَّهِ نَاهِيَا

وَيَوْمٍ كَظَلِّ الرَّمْحِ قَصَرْتُ ظِلَّهُ بَلَيْلَى فَلَهَانِي وَمَا كُنْتُ لَاهِيَا

بِثَمْدِينَ لَاحَتْ نَارُ لَيْلَى وَصُحْبَتِي بِذَاتِ الْعَضَى تُرْجِي الْمَطِيَّ النَّوْاجِيَا

فَقَالَ بَصِيرُ الْقَوْمِ أَلَمَحْتُ كَوَكْبًا بَدَا فِي سَوَادِ اللَّيْلِ فَرْدًا يَمَانِيَا

فَقُلْتُ لَهُ بَلْ نَارُ لَيْلَى تَوَقَّدَتْ بِعَلِيَا تَسَامَى ضَوْءُهَا فَبَدَا لِيَا

فَلَيْتَ رِكَابِ الْقَوْمِ لَمْ تَقَطِعِ الْعَضَى وَلَيْتَ الْعَضَى مَاشَى الرِّكَابِ لِيَالِيَا

فَيَا لَيْلَ كَمْ مِنْ حَاجَةٍ لِي مُهَمَّةٍ إِذَا جِئْتُكُمْ بِاللَّيْلِ لَمْ أَدْرِ مَا هِيَا

...

وَقَدْ يَجْمَعُ اللَّهُ الشَّنِيئِينَ بَعْدَمَا يَظُنُّانِ كُلَّ الظَّنِّ أَنْ لَا تَلَاقِيَا

...

فَيَا رَبِّ إِذْ صِيرْتَ لَيْلَى هِيَ الْمُنَى فَزَيِّ بَعَيْنَيْهَا كَمَا زِنْتَهَا لِيَا

وَالْأَفْبَعْضُهَا إِلَيَّ وَأَهْلَهَا فَآتِي بَلَيْلَى قَدْ لَقِيْتُ الدَّوَاهِيَا

عَلَى مِثْلِ لَيْلَى يَقْتُلُ الْمَرْءُ نَفْسَهُ وَإِنْ كُنْتُ مِنْ لَيْلَى عَلَى الْيَأْسِ طَاوِيَا

خَلِيلِيَّ إِنِ ضُنُّوا بِلَيْلِي فَفَرِّبَا لِي النَّعْشَ وَالْأَكْفَانَ وَاسْتَغْفِرَا لِيَا

وإن مت من داء الصبابة فأبلغا شبيهة ضوء الشمس مني سلاميا

انطلقت الرؤى النقدية باتجاه ابتسار النص، والاقتصاد في استكمال ذكره؛ لأنه مؤطر باتجاهات موحدة قائمة على الاغتراب الروحي، والبعد الاجتماعي المناهض، والشعور بالضياح وانعدام الجدوى بالوصال، إذ إن المتتبع لاتجاهات النص سيدرك أن (مرجعيات الفارئ ستشكل له البنى التحتية لهذا البناء، فهي التي ستهيئه له إعادة الأساس الذي سيساعده في تحقيق إنتاجية مثلى) وبإمكانها (سعدون، ٢٠١١، صفحة ٥١) تحديد المسار الذي ينبغي الاسترشاد بهديه في تقويض النص وإعادة بنائه على وفق منطلقات نقدية مهمتها الأساسية الإيقاع بالانزياحات التي فرضتها قيود البناء النصي على الموهبة الإبداعية؛ لكي يخرج النص رافلاً بالانثيال العاطفي، والإيحاء الصوري، والنبر الهامس الحزين الذي اقتضته طبيعة النص، ونوازع الشاعر فيه الذي حُرِمَ من حبيبته، وانقطعت بهما سبل الوصال واللقاء، وخلقت جواً من الاغترابات الروحية، وانعزلاً فكرياً قادت الشاعر إلى الاستئناس في خلواته بهذه (المؤنسة) التي غمرها بفكره الفني، وصدقها العاطفي، وأدائه الإخراجي المميز الذي عبّر بوساطته عن كنه الحالة ووصفها؛ ليأتي من بعد ذلك دور التفكيك؛ ليكون بمثابة (مؤسسة تقييمية تولي اهتمامها بل تقصره على المعرفة الأوسع والفهم الأعمق الأكثر دقة للنص الأدبي؛ بما يحويه من عناصر شكلت شكله ومضمونه، ونسجت بنيته وبما حدّد له من مبادئ صيغت في أطر رؤيوية ومنهجية وتنظيرية وتطبيقية ترسم الكيفية التي تصلح للحكم والمعالجة والتأويل والتحليل دون أن تقرّ أن للنقد القدرة على الوصول للحكم النهائي) (زيدان، ٢٠١٢، صفحة ٨٤)، فالحكم النهائي يعني أنّ النصّ منغلّق على نفسه، ووصل لحالة السكون، في حين أن الأمر ليس كذلك، وإنما النسيج النصي الذي صاغه الشاعر في حركة مستمرة ومتنامية، يتضح في ايراد المتقابلات في (فزني بعينها كما زنتها لي)، والمقولات (فقال بصير القوم ألمحت كوكباً ... فقلت بل ناز ليلى توقدت)، وصيغ الأمر (فزني، فبغضها، فقربا، فأبلغا) وغير ذلك من صيغ الخطاب الإنكاري، والتعجب والنداء، وهو أداء فني قادر على خلق التعالي النصي المطلوب في عملية الوعي اللازمة في إعادة تموضع الأشياء وتمركزها من جديد؛ لأنّ الصورة المهيمنة (هي التي تتشكل في النهاية باعتبارها صورة دائمة التموضع في المعاني والسياقات واتصالها بالصياغات التأويلية الجديدة) (مناف، ٢٠١٢، صفحة ٨٩)، وهذا الأمر لا يمكن أن يتحقّق إلا عبر التنامي والسيرورة، فالأول مرهونٌ بحركية النسيج النصي، ومديات قدرة الشاعر على تفعيل خاصيتها الرمزية بعمقٍ ودرايةٍ ومعرفةٍ بكوامنه الخارجية والجوانبية، والثاني تتكفل برصده الإرادة التأويلية القادرة على كشف مكامن التحول الواعي بطرائق توزيع الخطاب، وتشغيل مفرداته، والمعرفة بخبايا عوالمه، وعلى أساس ذلك تكون عملية التقويض قادرة على الخروج بتصوير واضح عن مفادات القصد والقصيد وليس بنحو نهائي، مع الأخذ بالحسبان موضوعه إلحاق البعد العاطفي المرافق للنص

منذُ تباشيره الأولى؛ لأنَّ مصداق الشعور بهذا البُعد هو عاملٌ أساسيٌّ في منح النصِّ هويته، وللقدر جدواه؛ لأنَّ (القدرات الذهنيَّة اللاوعية الكامنة في الذات كموثلاً خفيًا تحركُ المشاعرَ الراكدة، وتغذي العاطفة الوجدانيَّة، إذ يتجسَّد الفصامُ منهجًا سلوكيًا بإرادةٍ موجهةٍ له وللعملِ ، وموجهةٍ للمخاطب / المخاطبين معًا؛ للتأثير في شبكة المفاهيم الوجدانيَّة والقيم الجماليَّة والفكريَّة) (أحمد، ٢٠٢٤، صفحة ٣٥) ، وهذا يعني أن القوة العاطفيَّة، والقوة التصويريَّة والجماليَّة لا بُدَّ أن يحكما خطَّ شروعٍ واحدٍ لا يخرجان عن مساره؛ لأنَّ الخروج عنه سيقودُ عملية التفكير (التقويض) إلى نتائج غير واضحة، وغير مكتملة البناء؛ إذ إنَّ البُعد العاطفيَّ قابِعٌ في اللاشعور، في حين أنَّ البُعد التصويريُّ يقومُ أساسًا على الوعي، وهذا ما يفسرُ حالة الفصام التي تفرُّض وجودها عملية التقويض، فالشاعرُ بين أداءٍ فنيٍّ يُمكنه من القول والتصوير والتأثير، وأداءٍ عاطفيٍّ يُفسرُ المآلات التي قادتُه إلى الشعور بالغبية والإحباط والضياع إنما رسمَ خارطةً طريقٍ تحتكم إلى ثنائية (الوعي / اللاوعي)؛ لأنَّ الأثر الجماليَّ عقليٍّ، والشعورُ بمعطياتِ بنه فطريٍّ؛ وبذلك فإنَّ الفطرة والعقل هما المسؤولان عن توليد طاقات عمل التفكير أو التقويض، وبالنتيجة يمكن القول: إنَّ قصيدة (المؤنسة) تُعدُّ أنموذجًا دقيقًا تمثلت تحت ظلاله عملية التقويض واشتراطاتها التأسيسيَّة، فلا يمكن الجنوح إلى عملٍ يفتقدُ إلى المرتكزات التأسيليَّة التي يقوم عليها بناءه؛ لذلك ترى أمام العين المبلِّغ الجماليَّ والإخباريَّ الذي بلغه النصُّ، كما انبرى السماعُ في موجاتِ الأذن وهي ترافقُ النبر الإيقاعيَّ مزوجًا بين تفعيلتي (فعولنُ / مفاعيلنُ)؛ لفتح مساحة البوح واسعةً أمام الشاعر باختياره البحر الطويل؛ ليبقى الإحساسُ فطرةً بشريَّة تمنحُ الشاعرَ إرادةً مثلى على تنوير المعاني، وصناعة الدلالات، والشعور الفرائي بمديات قوتها وتأثيرها الأبلغ الذي كشفتُه عملية التقويض القائمة على ثنائية (الهدم والبناء) .

المبحث الثالث : الاتجاه السيميائي وأثره في رصد تأويلات النصِّ وتعدُّ دلالاته.

إنَّ الاتجاهات النصيَّة الحديثة أخذت على عاتقها مراعاة المشهد النقديِّ وتطلعاته في تثبيت جذورها؛ بوصفها مادةً جديدة في إعادة استقراء المفاهيم الأدبيَّة على وفق منظور لم تكن المنظومة النقديَّة عارفةً إياه قبيل هذا الوقت ، وهذا الأمر بطبيعته لم يكن يسيرًا، ولا طُرقه معبَّدة أمام السالكين؛ إنَّما تطلبت جهدًا مضمينًا في تفسير الرؤى، والدخول إلى العوالم الحلميَّة في ميادين الأدب العربيِّ في سباق معالجة ما اصطلح عليه بثنائية (الثابت والمتحول)، فالثابت يعتدُّ بثباته ولا يريدُ الخروج عن المسار الذي استقرَّ عنده؛ لئلا يحدثُ اختلالاً في مفهومه إذا ما أُدخل تعديلٌ عليه، أمَّا المتحولُ فهو فكرٌ نهضويٌّ قائمٌ على مبدأ ضرورة تكيف النصِّ مع واقعه الجديد (أدونيس، ١٩٩٤م، الجزء ١ الصفحة ١٣) ، وهذا التكيف من المحال أن يحدث مالم تكن هناك جهودٌ سارت وتسير باتجاه التحديث النصيِّ، ولعلَّ علم السيميائ أو علم العلامات أو السيميوطيقا سواء بما جاء به فردياندي سوسير أو شارل سندرز بيرس أو إمبرتو إيكو أو غيرهم ذهب باتجاه رصد العلامات، وتفكيك شفراتها، وتفسير دلالاتها على وفق منطق

استقرائيّ قائم على (التواصل والدلالة والثقافة) ولا يؤمن بالثبات مطلقاً، وإنما يدفع بالتحوّلات لأن تأخذ طريقها رؤيةً واستدلّالاً، وعلم السيميائ على الرغم من عدم الاهتداء إلى تعريف جامع له ومتفق عليه ولكن في الأعم الأشمل يمكن القول : (بأنّه علمٌ يدرس العلامة ومنظوماتها أي اللغات الطبيعية والاصطناعية، كما يدرس الخصائص التي تمتاز بها علاقة العلامة بمدلولاتها، أي تدرس علاقات العلامة والقواعد التي تربطها أيضاً) (بابكر، ٢٠١٣، صفحة ٢٩) ، ويمكن اتخاذ قصيدة كُنْثِرِ عَزَّة (زفرات قاتلة) أنموذجاً يُستدلُّ عليه في هذا الاتجاه إذ يقول : (عزّة، ٢٠٠٥، الصفحات ٦٥-٧١)

خَلِيئِي هَذَا رِبْعُ عَزَّةَ فَاعْقِلَا	قلوصيكُما ثمَّ ابْكِيَا حَيْثُ حَلَّتْ
وَمَسَا تُرَابًا كَانَ قَدْ مَسَّ جِلْدَهَا	وَبَيْتَا وَظِلًّا حَيْثُ بَاتَتْ وَظَلَّتْ
وَلَا تَيَاسَا أَنْ يَمْحُوَ اللَّهُ عَنْكُمَا	دُنُوبًا إِذَا صَلَّيْتُمَا حَيْثُ صَلَّتْ
وَمَا كُنْتُ أُدْرِي قَبْلَ عَزَّةَ مَا النُّبْكََا	وَلَا مُوجِعَاتِ الْقَلْبِ حَتَّى تَوَلَّتْ
وَمَا أَنْصَفْتِ أَمَا النِّسَاءُ فَبَغَّضْتِ	إِلَيْنَا وَأَمَّا بِالنَّوَالِ فَضَنَنْتِ
...	

كَأَنِّي أَنَادِي صَخْرَةً حِينَ أَعْرَضْتَ	مِنَ الصُّمِّ لَوْ تَمْشِي بِهَا الْعُصْمُ زَلَّتْ
صَفُوحٌ فَمَا تَلْقَاكَ إِلَّا بِخَيْلَةٍ	فَمَنْ مَلَ مِنْهَا ذَلِكَ الْوَصْلَ مَلَّتْ
أَبَا حَتَّ حِمَى لَمْ يَرَعَهُ النَّاسُ قَبْلَهَا	وَحَلَّتْ تِلَاعًا لَمْ تَكُنْ قَبْلُ حَلَّتْ
فَلَيْتَ قَلُوصِي عِنْدَ عَزَّةَ قُيِّدَتْ	بِحَبْلِ ضَعِيفٍ غُرٌّ مِنْهَا فَضَلَّتْ
...	

أُرِيدُ النَّوَاءَ عِنْدَهَا وَأَطْنُهَا	إِذَا مَا أَطْنَا عِنْدَهَا الْمُكْتَّ مَلَّتْ
وَوَاللَّهِ مَا قَارَبْتُ إِلَّا تَبَاعَدَتْ	بِصْرَمٍ وَلَا أَكْثَرْتُ إِلَّا أَقَلَّتْ

وَلِي زَفْرَاتٍ لَوْ يَدْمَنَ قَتَلَنِّي
تَوَالِي الَّتِي تَأْتِي الْمُنَى قَدْ تَوَلَّتِ
وَكُنَّا سَلَكَنا فِي صَعُودِ مِنَ الْهُوَى
فَلَمَّا تَوَافَيْنَا ثَبَّتْ وَرَزَلَتْ
وَكُنَّا عَقْدَنَا عُقْدَةَ الْوَصْلِ بَيْنَنَا
فَلَمَّا تَوَاقَعْنَا شَدَدْتُ وَحَلَّتْ
فَإِنْ تَكُنِ الْعُتْبَى فَأَهْلًا وَمَرْحَبًا
وَحَقَّتْ لَهَا الْعُتْبَى لَدِينَا وَقَلَّتْ
وَإِنْ تَكُنِ الْأُخْرَى فَإِنَّ وِرَاءَنَا
بِلَادًا إِذَا كَلَّفَتْهَا الْعَيْسَ كَلَّتْ

...

فَوَا عَجَبًا لِلْقَلْبِ كَيْفَ اعْتَرَفُهُ
وَلِلنَّفْسِ لَمَّا وُطِنَتْ فَاطْمَأَنَّتِ
وَإِنِّي وَتَهْيَامِي بَعْرَةٌ بَعْدَمَا
تَخَلَّيْتُ مِمَّا بَيْنَنَا وَتَخَلَّتِ
لَكَ الْمُرْتَجِي ظِلَّ الْعِمَامَةِ كَلَّمَا
تَبَوَّأَ مِنْهَا لِلْمَقِيلِ اِضْمَحَلَّتِ
كَأَنِّي وَإِيَّاهَا سَحَابَةٌ مُجِلِّ
رَجَاهَا فَلَمَّا جَاوَزْتَهُ اسْتَهَلَّتِ

أظهر الشاعر مديات لوعته، وحسراته، وفقدان الأمل بالوصول مع حبيبته إلى درجة العجز التي أخبر بها بأنّها مطرّة في ساحات غيره، وإما بساحاته فهي شحيحة وضنينة، إذ عمل الشاعر على تصميم هندسته الكلامية بأسلوب تشيع في متنه العلامات، وتبرز الإشارات، وتضيء الإمارات في بيان معاني (الهجر، والارتحال، والضياع، والحنين، والالتياح، والقسوة... إلخ) في إطار فني ناهض كان له الفضل في ترسيخ مفاهيم خاصة بمعجم الشاعر الذي دفع بقريحته صوب الإدلال المؤثر، والصدق العاطفي المؤثر، والركن التصويري الفني المعبر، يرافق ذلك قصديّة لا تقبل الريب، ومن المحال أن تتساق وراء المعنى الاعباطي؛ وذلك لأنّ (لا وجود لأيّ تواصل عن طريق العلامات دون وجود قصديّة وراء فعل التواصل، ودون وجود إبداع أو على الأقل دون وجود توليف للعلامات (بوعلي، ٢٠٠٩، صفحة ١٢٦) ، وهذا يعني أنّ المبنى العلاميّ لا يتأتى إلا عبر الحمولة اللفظية التي أشاع فيها المبدع إمارات الوعي الدالة على وجود تلك العلامات المستندة إلى حضور ذاتي يلتقط من الذاكرة ما يمكنه من إعادة توزيعها بأسلوب لا يُغيب مبدأ (القصدية)؛ لأنّها الأداة الموجهة لفعل الإدلال والتجريب في تفسير ماهيات الخطاب واتجاهاته المختلفة، فمن الملاحظ أنّ الشاعر استقى مادته الأولى مما تركه له الموروث الفني، واستتبع لذلك تفسيراً ذهنياً للظواهر ، ومن ثمّ دفع عجلة الإبداع باتجاه الظهور؛ لتكون شاخصاً ودالة على تلك العلامات

الفنية التي يرافقها مبدأ القصديّة الذي رصدته الحواس؛ لأنّ الحواس (هي الأساس في الإدراك وهي أصل الأفكار، وليست سبباً لتشكيلها، فالظفرة ليست الأفكار، بل الفطرة ملكات ذهنيّة من تفكير وتذكر وتخيل وربط فكرة بأخرى عن طريق الحواس) (الجبوري، ٢٠١٣، صفحة ٣٢) ، وهذا ما يفسّر إطلاق الشاعر لمعاني إنسانيّة قادت لتفسيرها العلامات من قبيل الطلب بـ (عقد القلاص والبكا) وهو علامة على الهجرة وخلوة الدار، و (ومناداة الصخر) وهو علامة على الامتناع والتظاهر بعدم الاستماع، و (المرأة الصفوح) وهو علامة على الإعراض والصدّ والهجران، و (طلب الثواء عند الحبيبة) وهو علامة على الرغبة بالبقاء، و (السحابة الممحلة) هو علامة على خلوها من المطر والعطاء واقترابها من الجذب، وغير ذلك من العلامات التي اشتمل عليها النصّ الشعريّ الزاخر بالمعاني التي يمكن أن ترصدها الحواس، وتفسر العلامات؛ لأنّ (كلّ معطى محسوس يدعونا لإيجاد معنى موافق: حتى رؤية مشهدٍ بسيطٍ لا يتركنا دون أن يحدث فينا انطباعاً ما، دون أن يحدث فينا حالة عاطفيّة خاصة) (حضري، ٢٠١٠، صفحة ٢٤) ، هذا الأمر في السياق الظاهر العام، فكيف إذا كان نصّاً أدبيّاً مشتملاً على علامات يقود مؤداها الفنيّ إلى كشف معاني (الحبّ، والضياع، والألم، والحنين) .

لا شك أنّ التجربة العذريّة بحكم ما تمتلكه من مقومات فنيّة مؤهلة لأن تتدرج من بين التجارب القادرة على النهوض والاستشراف باتجاهاتٍ تجريبيّة جديدة؛ لأنّ حجم الانتاج النصّيّ الذي أفرزته أكّد أن شاعرها أفاد من المناخ اللغويّ . الممتد من العصر الجاهليّ، مروراً بعصر صدر الإسلام وما رافقه من تأثيرات نزول القرآن وانعكاساتها، وصولاً إلى العصر الأمويّ الذي استوعب تجربته . في تجديد ثقافته، وتحديث مفردته، وعصرنة خطابه الشعريّ؛ وذلك لأنّ (الحفر داخل جوهر اللغة يتيح فرصة كبيرة؛ لاكتشاف إمكاناتها الاستثنائيّة، وقابلياتها على إظهار مواطن الثراء الفنتة فيها؛ ليتمكن الشاعر من التوصل إلى أقصى إفادة من مرونة المفردة المكتوبة بمستويها الإيقوني والرمزي، ويتيح له بالوقت نفسه إمكانية العبث وحرية التصرف باللغة على النحو الذي يناسب حرارة تجربته وعمقها وباطنيّتها وتعقدها، ولكن في مقابل وعي نظريّ حاد يطابقه في الدرجة ويندرج معه في الاتجاه) (عبيد، ٢٠١٢، صفحة ٢٦) ، وهذا ما عمل عليه الشاعر العذريّ الذي أنبأ عن ذكائه وثقافته وقدرته على توظيف المعاني المحمّلة بالأثر العلاميّ الذي يقود إلى تفسيراتٍ متجددة، وقراءاتٍ متعددة، وانزياحاتٍ مكثّفة من شأنها كسر الرتابة، وإشاعة الثقافة، وتحويل المسارات النقديّة من فضاءها السائد إلى فضاءاتٍ أوسع وأرحب بإمكانها أن تستوعب مساحة التجريب المشتملة على التجديد والمعاصرة والتحديث .

نتائج البحث وخاتمته

بُعيد الخوض في الاتجاهات النصيّة وتطبيق مدياتها على القصيدة العذريّة بهدف رؤية مدى استجابة النصّ التراثي للممكنات الحداثية النقدية ، خلّص البحث إلى النتائج الآتية:

١. إمكانية دراسة القصيدة العذريّة ونقدها بنحوٍ محدّث يتناسب مع المقولات النقدية الحديثة على وفق الآليات المعاصرة .
٢. غني الاتجاه البنيويّ بدراسة القصيدة العذريّة من منطلق منهجيّ ارتبط بدراسة البنية الداخليّة للأدب ؛ لأنّها تتماز بالشمولية والثبات المحكوم بقانون التحول المشروط .
٣. إسهام الدراسة في الشروع بمقولات جدليّة تمايزت بين البناء والتقويض وأكدت مرونة القصيدة العذريّة، وقابليتها على خلق قراءات ودلالات تتباين باختلاف الرؤى النقدية المعتمدة .
٤. تعدّد الاتجاهات النصيّة الراصدة لتفصيلات القصيدة من الداخل والخارج في الجانب اللغويّ والدلاليّ والصوتيّ؛ مما ساعد على تغطية أساليب الفهم تلقياً وتأويلاً.
٥. كان لعلاقة الجزء بالكلّ في القصيدة العذريّة أثرها الواضح في تحقيق نظرة شمولية للنصّ تنطلق من الخاص إلى العام وتتركز عليه داخليّاً، وتعمل على عزله من سياقه خارجيّاً، وهذا ما تهدف إليه البنيوية باختصار .
٦. ارتقاء الاتجاه التفكيكي في تحليل القصيدة العذريّة؛ لأنّه أتاح انبثاق رؤى وأفكار مغايرة نشأت من محاولات التقويض والتفكيك في بنية النصّ، وإعادة بنائها، عبر الاعتماد على الإمكانيات العقلية والنقدية المتجاوزة لحدّ المؤلف.

المصادر والمراجع والدوريات

- أبو محمد بن احمد (٣٧٠هـ) الأزهري. (٢٠٠٤). تهذيب اللغة، تحقيق عبد السلام هارون، راجعه محمد علي النجار. دار الصادق للطباعة والنشر.
- أبو محمد علي بن أحمد الأندلسي (ت: ٤٦٥) بن حزم. (١٩٦٢). جمهرة انساب العرب ، تحقيق عبد السلام محمد هارون. مصر: دار المعارف.
- أدونيس. (١٩٩٤). الثابت والمتحول (بحث في الاتباع والإبداع عند العرب)، ط٧. بيروت: دار الساقي.
- السيد علي صدر الدين بن معصوم المدني. (١٩٦٨). أنوار الربيع في أنواع البديع . مطبعة النعمان.
- جمال الدايم محمد بن مكرم (ت: ٧١١هـ) بن منظور. (٢٠٠٣). لسان العرب. القاهرة: دار الحديث للنشر والتوزيع.

- جوزف كورتيس. (٢٠١٠). سيميائية اللغة ، ترجمة: د. جمال حضري، ط١. بيروت: مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع.
- جيرار دولو دال. (٢٠١١). السيميائيات أو نظرية العلامات، ترجمة: عبد الرحمن بو علي، ط٢. اللاذقية . سوريا: دار الحوار للنشر والتوزيع .
- د. زكريا ابراهيم. (١٩٩٠). مشكلة البنية أو أضواء على البنيوية. القاهرة: دار مصر للطباعة.
- د. سليمان حسن زيدان. (٢٠١٢). رؤى نقدية لإبداعات شعريّة، ط١. إربد - الأردن: عالم الكتاب الحديث.
- د. شريف بشير أحمد. (٢٠٢٤). نونيّة ابن زيدون (تحولات الرؤية من ولادة إلى قرطبة)، ط١. الشارقة: دائرة الثقافة.
- د. عز الدين اسماعيل. (١٩٦٨). الأسس الجمالية في النقد العربي، ط٢. القاهرة: دار الفكر العربي.
- د. علاء هاشم مناف. (٢٠١٢). حفريات الأنساق الإبستمولوجية في شعر أبي الطيب المتنبي، ط١. عمّان: دار صفاء للنشر والتوزيع .
- د. مشتاق عباس معن. (٢٠٠٨). الشيزوفرنيا الإبداعية (مقاربات نقدية في سيميولوجيا النصّ)، ط١. الشارقة: دائرة الثقافة والإعلام .
- د. نادية هناوي سعدون. (٢٠١١). تعدد القراءات الشعريّة في النقد العربي القديم حتى نهاية القرن السابع للهجرة ، ط١. بيروت: دار ومكتبة البصائر.
- د. يوسف وغليسي. (٢٠٠٨). إشكالية المصطلح في الخطاب العربيّ النقديّ الجديد، ط١. بيروت: الدار العربية للعلوم ناشرون .
- د.إبراهيم أنيس. (١٩٦٥). موسيقى الشعر ، ط٣. مصر: مطبعة لجنة البيان العربي.
- د.عباس رشيد الددة. (٢٠٠٩). الانزياح في الخطاب النقدي والبلاغي عند العرب ، ط١ . بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة.

- د.محمد غنيمي هلال. (١٩٧٣). النقد الأدبي الحديث. بيروت. لبنان: دار الثقافة.
- د.يوسف فرحات. (٢٠٠٨). ديوان مجنون ليلى، شرح: د.يوسف فرحات. بيروت: دار الكتاب العربي.
- زاوي بغورة. (٢٠٠١). المنهج البنوي بحث في الأصول والمبادئ. الجزائر: دار الهدى.
- طراد الكبيسي. (١٩٨٩). ملاحظات في قصيدة. بغداد: مقال، الثورة، ١٢/١٨.
- عدنان تركي درويش. (٢٠٠٥). ديوان كُثِّير عَزَّة شرحه: عدنان تركي درويش، ط١. بيروت: دار صادر.
- كمال بابكر. (٢٠١٣). دراسة تحليلية سيميائية. نيجيريا: مجلة الدراسات اللغوية العدد ١٠.
- كمال عبدالرحيم. (٢٠٠١). سيميولوجيا الصورة الفوتوغرافية. مجلة علامات، العدد/١٦.
- محمد بلوحي. (٢٠٠٠). الشعر العذري في ضوء النقد العربي الحديث. منشورات اتحاد الكتاب العرب.
- محمد صابر عبيد. (٢٠١٢). مرايا التخيل الشعري، ط١. عمَّان. الأردن: مجدلوي للنشر والتوزيع.
- محمد فليح الجبوري. (٢٠١٣). الاتجاه السيميائي في نقد السرد العربي الحديث، ط١. الجزائر. الرباط: منشورات الاختلاف.
- مهدي محمد ناصرالدين. (٢٠٠٩). ديوان جميل بثينة، شرح: مهدي محمد ناصر الدين، ط٣. بيروت: دار الكتب العلمية.