

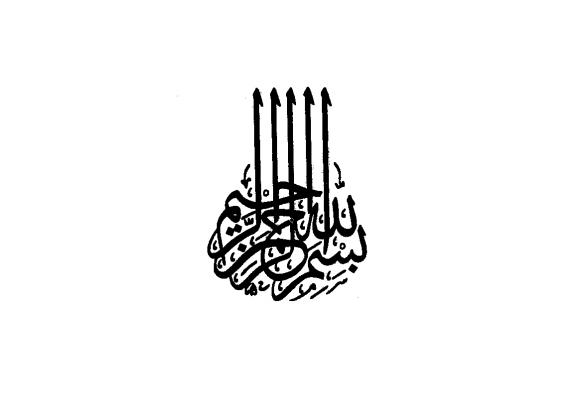


القراءة المدرسية للنصوص الأدبية

إعداد وتنسيق

محمد صوضان

**نحو تحليل مبسط للنصوص الأدبية في البكالوريا المغربية**



# تقديم

يتضمن هذا العمل تحليلا مدرسيا مؤسسا على القراءة المنهجية لبعض النصوص المقررة للسنة الثانية بكالوريا بسلك الثانوي التأهيلي. وقد أحذت جميعها من الكتاب المدرسي "واحة اللغة العربية" باستثناء نص واحد أخذناه من امتحان وطني سابق. وغرضنا من هذه المحاولة أن نضع بين يدي التلميذ نماذج للقراءة التحليلية المنهجية للنصوص القرائية على شاكلة مقالات متسقة تتجاوز التجزيء الذي تفرضه القراءة التفاعلية في الفصل الدراسي ما لم تتجاوز إلى إملاء الجاهز من تحضير المدرس.

وقد وردت غالب القراءات التي قدمت للنصوص وفق ما اقترحته التوجيهات التربوية في إطار تحديدها لمراحل القراءة المنهجية، مع التركيز على الفهم الذي قدمه كتاب "واحة اللغة العربية" لهذه المراحل، فجاءت الخطوات المعتمدة في تحليل كل نص وقراءته متجاوزة ما يقترحه الامتحان الوطني بأسئلته الثابتة والنمطية، وركزنا في المقابل على كل الجوانب التي يحتاجها تحليل نص تحليلا لا يقف عند الفهم الفضفاض المدلل عليه بتحليل تقني يبرر نتائجه.

اتخذ الكتاب مسارا بنائيا مطابقا لبينة الكتاب المدرسي، إذ تفتتح كل مجزوءة بنص نظري يعقبه نص إبداعي في حالة المجزوءات الثلاث الأولى، وتطبيقي/ نقدي بخصوص المجزوءة الأخيرة. لكن أحيانا يتم خرق هذا التنظيم بإضافة نص نظري أو إبداعي أو نقدي من خارج مكون النصوص. وخاصة تلك التي استعرناها من مكون التعبير والإنشاء. كما يدمج أثناء القراءة المقدمة بعض المبادئ العروضية والبلاغية والسردية والحجاجية.. التي قررت في أنشطة اللغة، موظفا إياها لغاية توجيه التلميذ إلى طريقة توظيفها، وتغيير نظرته إلى درس علوم اللغة عموما باعتباره وسائل للتحليل، وفي ذلك حمل له على تجاوز سلبيات القراءة الفضفاضة والتحليل المعتمد على المخططات والمسكوكات الجاهزة.

نأمل- ونحن شاكرين للمتعلمين الذين كانوا سببا في هذه الخلاصات، وخاصة فوجا بكالوريا العلوم الإنسانية بثانوية الرازي التأهيلية للموسم الدراسي 2016- 2017- أن يلقى قبولا لدى كل من يسعى إلى دليل يعينه على التحليل المدرسي للنصوص؛ لغاية تعليمية تربوية أو لغيرها.

والله ولي التوفيق

**المجزوءة الأولى**

**من إحياء النموذج إلى سؤال الذات**

- إحياء النموذج: نص نظري

# انبعاث الشعر العربي

جاءت حركة انبعاث الشعر العربي مرتبطة بإحياء القديم وبالاطلاع على مذاهب القدماء في تناول الأغراض والتعبير عن المعاني، وكان من وراء حركة الإحياء وعي بالماضي، ومن وراء هذا الوعي الشعور بأنه مستقر المثل الأعلى؛ وهكذا يجب أن تحفظ المراتب في التعليل، لا أن يلقى بها جزافا بحيث تقع كما يتفق لها أن تقع بين السببية أو المسببية.

لقد جاءت حركة البعث للشعر العربي على مراحل من التدرج في التحرر من التقليد، فقد انتقل الشعر العربي من طور هو أشبه بالموت؛ موت المعاني الشعرية في النظم؛ ونضوب ماء العاطفة والوجدان فيه واختفاء النزعة الذاتية المميزة لشاعر عن شاعر إلى طور انبعاثه بإحياء المعاني القديمة فهو بعث بالقياس إلى صورة الشعر العربي القديم لأن هذا الشعر كان قد بلغ مبلعه من الكمال والقوة في عصور خلت ثم تحولت عنه الأذواق بدافع الإفراط في التصنع أو طلب التصنيع؛ ثم قصرت عن فهمه الطباع: وباعدت العهود المتعاقبة بين المشتغلين بالأدب وبين التراث الأدبي السليم بانتشار العجمة وانحراف السلائق وضعف اللغة وانتكاس سلطان الدولة العربية، وبذلك خمدت الروح القومية والمشاعر الذاتية فلما عادت هذا المعاني إلى الظهور وبزوال موانعها وتوفر أسبابها من انتعاش الروح القومية وسريان الوعي الديني والالتفات إلى الماضي وإحياء تراثه واجتلاء المعاني الذاتية والوجدانية في الشعر القديم سرى نسغ الحياة من جديد في جذور الشعر العربي شيئا فشيئا على نحو من التدرج والانفتاح والاقتراب من سلامة الطبع؛ والبعد عن غثاثة النظم العروضي الثقيل، وهو بعت أيضا بالقياس إلى الماضي؛ فمن خلال تقويم الشعر على أساس اعتبار القديم منه مستقر المثل الأعلى في هذا العصر كان انبعاثه بمثابة حركة إلى الوراء إلا أنه لم يكن بد من أن تكون هذه الحركة سابقة للقيام بالحركة التالية إلى الأمام.

منذ بداية سبعينات القرن التاسع عشر تبدأ مرحلة جديدة في حياة الآداب العربية تثمر محاولات شعرية جريئة تمهد الطريق أمام شعراء النهضة؛ وقد قام بهذه المحاولات شعراء أحسوا بضرورة إحياء الصورة القديمة للشعر ولكنهم لم يقووا على التحليق في أجواء الشعر الصحيح إلا بقدر محدود، فكانت أشعارهم تدل على هذا البعث بتطلعها أكثر مما تدل بمقوماتها الفنية واقتدارها على المحاكاة والمجاراة؛ كأشعار الساعاتي وصالح مجدي وعبد الله فكري من المصريين، وناصيف اليازجي ويوسف الأسير وإبراهيم الأحدب من السوريين. وكان انبعاث الشعر يعني أمرا واحدا؛ وهو إحياء الصورة القديمة التي كان ينمج عليها فحول الشعراء المتقدمين لكن ما طبيعة هذا الانبعاث وما خصائصه؟

وأولى خصائص هذا الانبعاث؛ أنه صحح مفهوم الشعر لدى الشاعر ولدى المجتمع على السواء، فقذ كان الشعر قبل فترة الانبعاث قد انحط بحكم سوء فهم رسالته أو بحكم فساد مفهومه لدى الشاعر ومن بتوجه إليه الشاعر بشعره، فاعتبره هذا وذاك ملهاة وتسلية وفنا من فنون المغالبة بالكلام في صناعة الألفاظ والأوزان. ولا تعرض هذه الآفة إلى عصر من عصور الأدب إلا أودت بالشعر في مهاوي الإسفاف والغلو في التصنع، وتشويه المعاني وتكلف المحسنات. وقد انطلق البارودي في ريادته لبعث الشعر الصحيح من تفسير مفهوم الشعر أو تحديد مفهومه أو إحيائه على السواء وذلك حين قدم لديوانه بمقدمة حدد فيها معنى الشعر وكيف تحرك وجدانه به. وقصارى القول في هذا الفهم أن الشعر عند البارودي فيض وجدان وتألق خيال، وأن اللسان ينفث منه ما يجده من ذلك الفيض أو هذا التألق. وأن رسالة الشعر تهذيب النفس وتنبيه الخواطر واجتلاء المكارم، وأن جيده ما كان مؤتلف اللفظ بالمعنى قريب المنزل بعيد المرمى سليما من وصمة التكلف بريئا من عشوة التعسف.

وثاني هذه الخصائص أن الشعر أزاح عن نفسه على يد البارودي كل ما طمس رواءه من أصباغ الصناعة البديعية من كلفة التلاعب اللفظي أو من أوضار التقليد كاقتناص التوريات والتضمينات إلى كتابة التأريخ وتطريز الأعاريض والاختفاء بضروب البديع، وبذلك قام الشعر من جديد على أسسه القديمة من متانة التركيب وجزالة اللفظ ونصاعة المعنى وقوة الجرس. أما ثالث هذه الخصائص فهو الاقتباس من القديم بأوسع ما تدل عليه كلمة الاقتباس من معان. فقد تغذت حركة هذا الشعر من الشعر القديم لفحول الشعراء وأعلامهم في عصور الازدهار؛ تأثرت بصورهم الأدبية وبطرائقهم في التعبير والمجاز وبألفاظهم ومعانيهم في كل باب من أبواب القول وفنون القريض.

ورابع هذه الخصائص هو النزعة البيانية في هذا الشعر؛ والمقصود بها أن شعراء هذا البعث وفي مقدمتهم البارودي استبدلوا الصياغة البيانية من النظم البديعي، فعادوا بالشعر إلى طريقة القدماء وإلى اعتمادهم على المجاز والاستعارة. وعلى هذه الصورة الوصفية المادية أو الملموسة للمعاني عن طريق التشبيه والمجاز.

ونحب أن نؤكد مرة أخرى هنا أن البارودي لم ينهض وحده بحركة البعث الشعري بل شاركته طائفة من الشعراء عاصروه. وبذلك لم يكن هذا البعث الشعري مصادفة واتفاقا يفسر بالتبوغ وحده، وإنما كان نتيجة من نتائج حركة الانبعاث القومي والديني؛ كما فسرناه ونتيجة أيضا من نتائج الحياة العامة التي كان يحياها العرب في النصف الثاني من القرن التاسع عشر.

**محمد الكتاني: الصراع بين القديم والجديد في الأدب العربي الحديث،**

ج1: دار الثقافة ط1 1982.ص:247 وما بعدها بتصرف

**ليل نص: انبعاث الشعر العربي**

**للناقد المغربي محمد الكتاني**

**تمهيد**

ظهرت حركة ما يسمى بالبعث والإحياء أو الكلاسيكية الجديدة بمصر منتصف القرن التاسع عشر متأثرة بعدة عوامل لعل أهما: غزو نابليون لمصر سنة 1798 وكان بمثابة الزلزال الذي أحدث هوة في الذهنية العربية، فلأول مرة سيكشف المثقف العربي حجم الهوة الحضارية بينه وبين الآخر، ما جعله يتساءل عن أسباب تخلفه. ثم الاستعمار الأوربي الذي هو امتداد للاستعمار السابق، بحيث أذكى نفوذه وسلطته وعيا قوميا وسياسيا واجتماعيا وإصلاحيا. وبروز التيار الإصلاحي السلفي الذي رأى أن الإصلاح يكون بالرجوع إلى المنابع الأولى للدين. والتيار الفكري العصري الذي أعجب أصحابه بالثقافة الغربية ودعوا إلى استحضار نموذجها في التقدم للتخلص من حالة الركود والتخلف. وتتميز على مستوى الخصائص بإعادة إنتاج الأغراض الشعرية القديمة، واعتماد مدونة معجمية جاهزة، وتوظيف صور شعرية من المحفوظ الشعري، والنظم على منوال البناء الخليلي، وتوظيف أساليب تقريرية واضحة وخطابية مقنعة وإنشائية مؤثرة، واستحداث أغراض شعرية جديدة: الشعر القومي والوطني والسياسي، ومسرحيات شعرية... ومن منظري هذه الحركة: عمر الدسوقي، شوقي ضيف، أدونيس، ومحمد بنيس، محمد الكتاني..

جاء عنوان النص مركبا اسميا مكونا من ثلاث وحدات معجمية: تشير الأولى إلى البعث بصيغة المطاوعة مما يعني أنه كان ذاتيا. بينما تشير الثانية إلى أن البعث كان من نصيب الشعر، وليس غيره، فيما حددت الثالثة جنسية هذا الشعر وهو العربي.

وانطلاقا من بعض المؤشرات الخارجية (العنوان- وصاحب النص ومصدره، وشكله الطباعي) وبعض المشيرات الداخلية كبداية النص التي صرح فيها الكاتب بهدف الكلاسيكية، ونهايته التي أكد فيها الكاتب عدم استقلال البارودي بالنهوض به\ه الحركة، ومن بعض المصطلحات والتعابير كقوله: حركة البعث والإحياء، وأولى خصائص، الاقتباس من القديم.. نفترض أننا أم مقالة أدبية سيتناول فيها الكاتب قضية خصائص شعر حركة البعث وعوامله.

فما القضية التي يعالجها النص، وما عناصرها؟ وما إشكاليته؟ وما الوسائل المنهجية والحجاجية والأسلوبية التي اعتمدها الكاتب في معالجة ه\ه القضية؟ وإلى أي حد وفق في تقديم تصور كامل عن خصائص ه\ه الحركة؟

يتناول الكاتب في هذا النص قضية أدبية تتمحور حول خصائص شعر حركة البعث والإحياء المضمونية والشكلية، والمقارنة بين شعر هذه الحركة والشعر الذي قبلها، وتتفرع هذه القضية إلى العناصر التالية:

-تحديد مجال الكتابة عند الإحيائيين حيث النظم على منوال الشعراء القدامى.

-ظهور مدرسة إحياء النموذج من أجل محاولة تجاوز الجمود الذي عرفه الشعر العربي القديم.

-انتعاش الروح القومية وسريان الوعي الديني لدى العرب عاملان أساسيان وراء إحياء النموذج القديم.

-تحديد الكتاني لخصائص شعر إحياء النموذج في أربع، هي: تصحيح مفهوم الشعر وتخليص مفهوم الشعر من الإفراط في الصناعة البديعية. والاقتباس من التراث الشعري القديم. واعتماد النزعة البيانية.

**تحليل النص:**

1.الإشكالية المطروحة:

يعالج النص إشكالية تاريخية تمثلت في النهضة الحضارية التي عرفها العرب منتصف القرن 19 وكان من نتائجها في المستوى الأدبي طهور حركة إحياء النموذج.

2. مصطلحات النص:

يتوزع المعجم النقدي إلى قسمين: حقل دال على الشعر الرديء، وتمثله الألفاظ والعبارات التالية (التقليد/ نضوب ماء العاطفة/ اختفاء النزعة الذاتية/ إفراط في الصناعة البديعية..) وحقل دال على الشعر الجيد، ومن عيناته (متانة التركيب/ جزالة اللفظ/ نصاعة المعنى/ قوة الجرس..).

من خلال تقابل الحقلين المعجميين نلاحظ أن حقل الشعر الرديء يحيل على مرحلة الانحطاط حيث موت المعاني الشعرية بسبب الافراط في الصنعة الشعرية، في حين نجد حقل الشعر الجيد يحيل على مرحلة الانبعاث باعتبارها محطة تصحيحية نحو اعتماد أرضية الموروث الأدبي القديم كنقطة انطلاق للعبور إلى آفاق تجديدية حديثة.

3- قضايا النص:

ولتوكيد القضية الأساس للنص وإيضاحها بالشكل اللائق، استعان الكاتب ببعض قضايا النقد القديم، التي ورد بعضها في النص قصدا والبعض الآخر استطرادا، ولعل أهمها: قضية مفهوم الشعر: وهي قضية شغلت بال النقاد القدماء مددا، وقد ضرب الناقد صفحا عن كل تلك التحديدات وأساسا تحديد عصر الانحطاط ليقدم تحديد البارودي: الشعر وجدات وتألق خيال. وقضية الطبع والصنعة: وتظهر في النص من خلال إشارة الكاتب إلى تصنع وتكلف شعراء الانحطاط في مقابل البعثيين. وقضية اللفظ والمعنى: وتظهر في النص من خلال إشارة الكاتب إلى اهتمام شعراء الانحطاط باللفظ وتنميقه على حساب المعنى. وقضية عمود الشعر: وهي العناصر الفنية التي تعطي للشعر قيمته وبمقتضاها يستجاد، وتحضر في النص في وصف الكاتب للشعر الإحيائي بأنه جزل الألفاظ، متين التركيب..

4. الإطار المرجعي:

تتأطر قضية النص ضمن مرجعيات متعددة، منها لعل أبرزها المرجعية التاريخية المتجلية في اعتبار النهضة التي عرفها العرب منتصف القرن 19 من العوامل التي أسهمت في إحياء الشعر. ثم المرجعية الدينية الظاهرة في اعتبار الكاتب سريان الوعي الديني في نفوس العرب إبان النهضة من أسباب اتخاذ الشعر نموذجا يحتذى. ومثلها المرجعية القومية التي كشفت عن نفسها أثناء اعتبار الناقد سريان الروح القومية في وجدان العربي إبان النهضة ساهم في إحياء الشعر. دون أن ننسى المرجعية التراثية الحاضرة في النص بقوة؛ إذ إن حديث الكاتب عن إعادة الاعتبار لطرائق الشعراء العرب القدامى في الكتابة، ومفهوم الشعر لديهم وخصائصه ووظيفته إنما أسند بهاته المرجعية.

5.طرائق العرض:

- لقد اعتمد الكاتب في عرض القضية السالفة ومت اعتلق بها من عناصر بناء منهجيا يقوم على القياس الاستنباط، انطلق بمقتضاه من الاتجاه الإحيائي بشكل عام ثم راح يفصل القول في خصائصه. أما بخصوص توضيح الأفكار ومحاولة الإقناع بها فقد درج الكاتب على عادة كتاب المقالات على توظيف مجموعة من الأساليب والوسائل الحجاجية والتفسيرية نستعرضها كالآتي: أسلوب الإخبار: ومن نما\جه في النص بداية الفقرة الأولى: جاءت حركة إحياء النموذج.... ثم الوصف: كتحديده لأوصاف شعر الانحطاط (نضوب ماء العاطفة/ موت المعاني). وأسلوب التمثيل: استحضار بعض الشعراء الإحيائيين الذين مهدوا الطريق للرواد (فكري/ اليازجي). والتعريف: تحديد المفاهيم، كتحديده مفهوم الشعر على لسان البارودي (فيض وجدان وتألق خيال). والتوكيد: توظيف مجموعة من أدوات التوكيد... إضافة إلى الوسائل الحجاجية السابقة، وظف الكاتب لغة أدبية نقدية تقريرية مباشرة تعتمد اللفظ السهل والمعنى الواضح بعيد عن الإيحاء والالتواءات المجازية، وهذا ينسجم مع النص الذي تغلب عليه السمة الموضوعية والعلمية في معالجة الأفكار.

**تركيب وتقويم**

النص مقالة أدبية رام الكتاني من خلاله ربط إحياء النموذج القديم في الشعر بالأحداث التاريخية التي عرفها العرب في منتصف القرن 19 فيما يسمى بالنهضة، وهي مناسبة لمواجهة كل مظاهر الضعف التي عرفها الشعر زمن الانحطاط، حيث النظم على منوال القدماء شكلا ومضمونا. وقد استند الكاتب في عرضه إلى وسائل حجاجية مناسبة، مرتكزها الاستنباط والتعريف والوصف والتمثيل فضلا عن قضايا فرعية متنوعة وخلفيات معرفية متعددة ولغة تقريرية واضحة وسهلة.

إحياء النموذج: نموذج شعري

# لي في من مضى مثل

|  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- |
| 1 | رد الصبا بعد شيب اللمة الغزل |  | وراح بالجد ما يأتي به الهزل |
| 2 | وعاد ما كان من صبر إلى جزع |  | بعد الإباء وأيام الفتى دول |
| 3 | فو قدرت على شيء هممت به |  | في الحب، لكن قضاء خطه الأزل |
| 4 | وللمحبة قبلي سنة سلفت |  | في الذاهبين؛ ولي فيمن مضى مثل |
| 5 | فإن تكن نازعتني النفس باطلها |  | وأطلعتني على أسرارها الكلل |
| 6 | فقد أسير أمام القوم ضاحية |  | والجو بالبيض الباترات مشتعل |
| 7 | بكل أشقر قد زانت قوائمه |  | حجوله غير يمنى زانها العطل |
| 8 | كأنه خاض نهر الصبح، فانتبذت |  | يمناه، وانبث في أعطافه الطفل |
| 9 | زرق حوافره، سود نواظره |  | خطر جحافله، في خلقه ميل |
| 10 | أمضي به الهول مقداما، ويصحبني |  | ماضي الغرار إذا ما استفحل الوهل |
| 11 | يمر بالهام مر البرق في عجل |  | وقت الضراب، ولم يعلق به بلل |
| 12 | ترى الرجال وقوفا بعد فتكته |  | بهم، يظنون أحياء وقد قتلوا |
| 13 | كأنه شعلة في الكف قائمة |  | تهفو بها الريح أحيانا، وتعتدل |
| 14 | يفل ما بقيت في الكف قبضته |  | كل الحديد، ولم يثأر به فلل |
| 15 | بل رب سارية هطلاء دانية |  | تنمو السوام بها، والنبت يكتهل |
| 16 | يممتها برفاق إن دعوت بهم |  | لبوا سراعا، وإن أنزل بهم نزلوا |
| 17 | فما مضت ساعة، أو بعد ثانية |  | إلا وللصيد في ساحاتنا نزل |
| 18 | فكان يوما قضينا فيه لذتنا |  | كما اشتهينا، فلا غش، ولا دغل |
| 19 | هذا هو العيش، لا لغو الحديث، ولا |  | ما يستغير به ذو الإفكة النمل |
| 20 | فاتبع هواك، ودع ما يستراب به |  | فأكثر الناس- إن جربتهم- همل |
| 21 | واعرف مواضع ما تأتيه من عمل |  | فليس في كل حين يحسن العمل |
| 22 | فالريث يحمد في بعض الأمور، كما |  | في بعض حالاته يستحسن العجل |
| 23 | هذا هو الأدب المأثور، فارض به |  | علما لنفسك؛ فالأخلاق تنتقل |

ديوان محمود سامي البارودي، شرح عي عبد المقصود عبد الرحيم،

دار الجيل، بيروت، ط1، سنة 1995، ص: 340، وما بعدها (بتصرف)

**تحليل قصيدة: لي فيمن مضى مثل**

**للشاعر المصري: محمود سامي البارودي**

**تمهيد**

فقد الشعر العربي، في عصر الانحطاط، كثيرا من عناصر قوته وحيويته، لاعتماده على التقليد والاهتمام بالشكل، والاعتناء باللفظ على حساب المعنى، واقتصاره على بعض الأغراض التي تأتي مع المناسبات من مدح وتهنئة ورثاء وهجاء...، لكن في عصر النهضة أصبحت غاية شعراء البعث انتشال الشعر من مستنقع الرداءة الذي غاص فيه، فبدأ ينتعش، واستعاد شيئا من قوته التعبيرية وأخذ يرتبط بالحياة من جديد. وحمل مجموعة من الشعراء لواء هذه الحركة، نذكر منهم أحمد شوقي وحافظ إبراهيم وجميل صدقي الزهاوي ومعروف الروصافي، والجواهري من المشارقة. ومن المغاربة نجد علال الفاسي ومحمد المختار السوسي ومحمد الحلوي ومحمد بن إبراهيم، ويعد صاحب النص من الرواد المصريين لهذه الحركة، لدرجة اعتبار بعض النقاد له المؤسس الحقيقي لها، ومن الذين ساهموا في إعادة الاعتبار للشعر العربي القديم، من خلال مجموعة من القصائد التي تمثل فيها نهج القدماء. فإلى أي حد تمثل قصيدته " لي فيمن مضى مثل" إحياء النموذج شكلا ومضمونا؟

جاء العنوان "لي فيمن مضى مثل" جملة اسمية مكونة من "لي" شبه جملة وهو متعلق بخبر محذوف لمبتدأ مؤخر، و"فيمن مضى" شبه جملة وصلة متعلقان بالخبر الذي تعلق به الجار والمجرور الأول، و"مثل" مبتدأ مؤخر سوغ تأخيره كونه نكرة، أما من الناحية الدلالية فيعبر العنوان- وهو عنوان من وضع لجنة التأليف- صراحة على أن الشاعر ينظر إلى القدماء "من مضى" على أنهم القدوة والأسوة والمثال، وقد عبر عن هؤلاء بمن، وهو اسم موصول شائع في جنسه، وإذا علمنا أن صاحب النص شاعر فالآكد أنهم سيتخذهم مثالا في الشعر.

واعتمادا على دلالة العنوان وشكل القصيدة الذي يبدو محاكيا للقصيدة العمودية وبدايتها واسم الشاعر، واتكاء على بعض المشيرات النصية مثل:( الأبيات 4 و6 و17) نفترض أن القصيدة تقليدية تندرج ضمن خطاب إحياء النموذج، يعبر فيها الشاعر عن افتخاره بنفسه. فما هو المضمون الكلي للقصيدة، وما وحداتها الدلالية؟ وما الحقول الدلالية المهيمنة؟ وما الأساليب الفنية التي وظفها الشاعر في قصيدته؟ وما مدى تمثيل النص للاتجاه الإحيائي شكلا ومضمونا؟

ارتباطا بمكون الدلالة في النص، نسجل أنه على عادة الشعراء العرب القدامى استهل الشاعر قصيدته بمقدمة وجدانية ذكر فيها الحالة التي هو عليها بعد تصرم الصبا وأيام الفتوة، من جزع وضجر وأشواق وأحداث.. لينقل الحديث إلى مظاهر الفخر والفروسية والشجاعة عند خروجه إلى الصيد بمعية رفقة له على متن فرس عربية أصيلة في وقت الغداة طلبا للمتعة ودون التفريط في المروءة رابطا أجواءها بأجواء ساحة الحرب. ليختتم القصيدة بتقديمه للقارئ بإرشادات وحكما تعبر عن رأيه وتقوم على منظومة القيم النبيلة الاصيلة من مثل: الصدق/ الواقعية/ التأمل..

\*وحدات النص:

- من البيت 1 إلى 4: استهلال الشاعر نصه بمقدمة وجدانية يشكو فيها ولعه رغم تقدم سنه.

- من البيت 5 إلى 14: الفخر بالفروسية من خلال وصف الفرس والسيف.

- من البيت 15 إلى البيت 18: وصف الصيد وما يتحقق فيه من لذة وعزة ومروءة.

- من البيت 19 إلى آخر القصيدة: الختم ببعض الحكم المتضمنة لآداب وفضائل العرب الأسلاف.

- في ضوء ما سبق، يتبين أن النص متعدد المفاصل والأغراض: وهذا ملمح واضح من ملامح إحياء النموذج، وإن كان ينتظمها خيط دلالي واحد هو الفخر بالذات المتعددة البطولات: بطولة في الحب، وبطولة في الحرب، وبطولة في الحياة.

وقد استعان الشاعر في التعبير عن هذه المعاني بمعجم شعري تتميز ألفاظه بالقوة والجزالة متأثرا في ذلك بالقدماء، كما أن الملاحظة المتمعنة في هذا المعجم تسفر عن تجاور حقلين دلاليين؛ حقل الجد" الفروسية والحرب والحكم" وحقل الهزل "الصيد والغزل"، يمثل الحقل الأول الألفاظ التالية:" الجد/ الجزع/ الباترات/ أشقر/ مشتعل/ مقداما/ ماضي الغرار/ الريث يحمد/ يستحسن العجل...ويمثل الثاني:" الصبا/ الغزل/ الهزل/ المحبة/ الحب/ الجزع/ الصيد.....

رغم ما يظهر من تضاد بين الحقلين إلا أن الشاعر جعل العلاقة تقوم بهما على أساس التكامل إشارة منه إلى ضرورة الجمع بين الجد والهزل لتحقيق التوازن النفسي.

وانطلاقا من هذا الجدول نستخلص أن النص اعتمد مدونة معجمية جاهزة بتوظيف ما تناثر في النص الشعري القديم من مفردات لم وكلمات وعبارات عتيقة لم تعد متداولة.. وهي سمة من سمات الشعر الإحيائي ومن خلفة النص الشعري التراثي أيضا.

وأما على مستوى البنية الإيقاعية فقد نظم الشاعر قصيدته، على وزن بحر الطويل، (مستفعلن فأعلن ×4) وعروضه وضربه مخبونان (حذف الثاني الساكن). والذي تنسجم تفاعيله وقوته مع غرض النص الأساسي ألا وهو الفخر. وبالإضافة إلى الوزن الشعر يتعزز إيقاع القصيدة بالتزام الشاعر وحدة الروي (اللام) المضموم ووحدة القافية(هلهزل) وقد وردت متراكبة، مطلقة مجردة من الردف والتأسيس وطويلة نسبيا لتتناسب مع الغرض الفخري الذي يستدعي طول النفس. يضاف إلى ذلك التصريع الوارد في مطلع القصيدة حيث تساوى العروض والضرب.

هذا من حيث الإيقاع الخارجي، أما فيما يتعلق بالإيقاع الداخلي للنص، فنميز فيه بين التكرار والتوازي، فالأول يظهر في تكرار حروف بعينها أهمها روي القصيدة تكرار اصامت: اللام.. + تكرار الصائت: الضمة.. + تكرار الكلمات: الغزل/ الهزل. عمل/ العمل.. + تكرار الصيغ الصرفية... فضلا عن بعض الموازنات الصوتية التي تتحقق بالتوازي التوازي المتعدد الاطراف صوتيا وصرفيا ودلاليا وتركيبيا كما في البيت التاسع "9"زرق حوافره.. مما يسهم في خلق الانسجام الصوتي ذي الوقع المريح والتأثير المرن على السامع..

وقد حقق النسق الإيقاعي الداخلي وظيفة مزدوجة؛ الدلالية (تقرير المعنى) والجمالية (تماسك النص وخلق جرس موسيقي)، وقد ظهر جليا من خلال هذه المرحلة في التحليل وفاء الشاعر البارودي للهيكل الهندسي للقصيدة التقليدية من خلال احترام خاصية نظام الشطرين ووحدة الوزن والقافية والروي والاحتفال بالتوازنات الصوتية.

وإذا انتقلنا إلى الناحية الفنية نجد أن الشاعر اعتمد بعض الصور الشعرية، ملتزما بمكونات البلاغة القديمة، مثل التشبيه في البيت 13: (كأنه شعلة في الكف قائمة): تشبيه السيف أثناء تحريكه بالشعلة من النار تحركها الريح.. والأبيات 8 ـ يمر بالهام مر البرق ب11- ب13.. والاستعارة المكنية في البيت 3 (لكن قضاء خطه الأزل): استعار صفة الخط من الإنسان للأزل..

وقد أدت هذه الصور الشعرية كما عند القدماء وظيفة تزينية، كما أن القصد إثبات المعنى وتأكيده في ذهن المتلقي ترسيخا لشعرية تنحو منحى الوضوح، اذن لم يخرج البارودي عن تقاليد القصيدة العربية في استناده على طريقة الشعراء القدماء، التي تعتمد في صورها على الوصف بشكل كبير.

أما الأساليب فيمكن أن نميز فيها بين أسلوبين: إنشائي وخبري، ونجد الشاعر يقلد الشعراء القدامى في تغليب الأسلوب الخبري (رد، راح، عاد، وللمحبة فقد..) باستثناء الوحدة الدلالية الأخيرة التي حضرت فيها بعض الصيغ الإنشائية كالأمر (فاتبع هواك، واعرف، فارض به ..) وهذا الإخبار استدعى الإكثار من الأفعال الماضية لاسيما في المقدمة العاطفية، لأنها تعكس تجربة انقضت وغدت مجرد حلم تهفو إليه نفس الشاعر.. بينما طغت الأفعال المضارعة على وحدة الفخر بالفروسية لكونها تمثل مرحلة حاضرة ولا تزال قائمة..

وهذه الهيمنة للأسلوب الخبري، المتجسد في تقنيتي السرد والوصف، ينسجم والمضامين المتناولة التي تفترض إحاطة المتلقي بعوالم الشاعر المدهشة. كما أن الحضور البارز للأسلوب الإنشائي في نهاية القصيدة من خلال أسلوب الأمر الذي يدل على النصح والإرشاد.

وبخصوص حضور ضمير المتكلم فإن ذلك يتمشى وغرض القصيدة في الفخر، حيث أضفى الشاعر على نفسه صفات الفرادة (الفارس/ القائد/ الحكيم).

مما سبق نستطيع الخلوص إلى أن هذا النص يتميز بالخصائص التالية: الحفاظ على البناء التقليدي للقصيدة " مقدمة وجدانية+ غرض أساسي"، وإعادة إنتاج نفس الأغراض الشعرية القديمة وتنويعها، ما ترتب عنه استقلال كل بيت شعري وبالتالي غياب الوحدة الموضوعية، فضلا عن استلهام نفس القيم الثقافية والأخلاقية والفنية التي كانت سائدة في الشعر القديم، واعتماد مدونة معجمية جاهزة، والالتزام بعمود الشعر، محافظا على الشطرين المتناظرين ووحدة الروي والقافية، واللغة الجزلة الفخمة، واستند في التصوير إلى صور شعرية حسية بيانية.

وتأسيسا على ما سبق، وفق الشاعر البارودي في مجاراته الشعراء القدامى، حيت تطرق للأغراض نفسها، وبنفس الطريقة وكأنه شاعر قديم تأخر به الزمان. فهل الشعر الكلاسيكي كله ينحو نفس المنحى؟ وما مظاهر التجديد في هذا التيار عند الشعراء اللاحقين؟

**-** سؤال الذات: نص نظري

# الشعر الرومانسي

أبرز رواد الشعر الرومانسي هم شعراء مدرسة الديوان (العقاد وشكري والمازني)، وشعراء مدرسة أبولو؛ وأهمهم (إبراهيم ناجي وعلي محمود طه ومحمود حسن إسماعيل، وأبو القاسم الشابي) وشعراء مدرسة المهجر (إيليا أبو ماضي وجبران خليل جبران وميخائيل نعيمة وتسيب عريضة). ولعل أكثرهم ادعاء للتجديد في هذه المدرسة هم شعراء الديوان وأكثرهم ممارسة لهذا التجديد مدرسة المهجر. ولعل أهم ما حققه شعراء هذه المدرسة من نتائج أنهم أنفوا من وظيفة الدعاية التي كان الشاعر الإحيائي يقوم بها للقوى السياسية والاجتماعية المتصارعة وحاولوا بكبرياء شديد أن يخلصوا ذات الشاعر من الخضوع لأي قوة من القوى الخارجية غير قوة إحساسه الذاتي وحده. يقول ميخائيل نعيمة في الغربال: " ليس بالخبز وحده يحيا الإنسان يا أخي"، ويصف علي محمود طه الشاعر بقوله:

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| **هبط الأرض كالشعاع السني** |  | **بعصا ساحر وقلب تبي** |

وأدانت مدرسة الديوان كل محاولة لربط الشعر بغير نفسية الشاعر في تقلبها بين الأمل والرجاء والعجز واليأس والفرح والسرور والحزن. وحملوا على شعراء المدرسة الكلاسيكية لتضحيتهم بذاتهم من أجل المناسبات السياسية والاجتماعية، ولم تعد حياة العظماء أو الأحداث الهامة في حياة الأمة هي منبع الشعر وحدها، فكل ما يثير الشاعر ويؤثر في نفسه شعر ولو تمثل ذلك في (كواء بسيط) أو في (قرد في حديقة الحيوان) كما صنع العقاد ودعا إليه في ديوان "عابر سبيل". وكما حاولت المدرسة الرومانسية التخلص من الخضوع للوظيفة الدعائية حاولت تخليص الشعر العربي من الخضوع للتراث الشعري وكان شعارهم" نحن لا نعيش حياة العرب القدماء فكيف نكثب شعرا كشعرهم". وحملوا حملة عنيفة على التراث العربي القديم وعلى شعراء الإحياء الذين يعيشون تحت مظلة هذا التراث، ولم يعترفوا من تراثنا القديم إلا بالشعراء الذين حاولوا نتيجة لظروفهم النفسية الخاصة ربط شعرهم بحياتهم وبطبيعتهم النفسية؛ فركزوا اهتمامهم على ابن الرومي كما حظي أبو نواس وأشباهه بقدر كبير من اهتمامهم.

وإذا كانت المدرسة الرومانسية قد رفضت التراث العربي القديم فقد حاولت تبني التراث الغربي في الشعر وخاصة الشعر الإنجليزي وحاولت تقليده وإن كانت محاولة تقليد الشعر بطبيعتها أمرا بالغ الصعوبة، وذلك نتيجة لجماليات الشعر الخاصة التي تستند إلى إمكانية التمثل الكامل لأسرار اللغة التي يحاول الشاعر التأثر بها. وبتعبير آخر؛ فإن نجاح محاولة التجديد يتمثل أولا في تغيير نفسية الشاعر وقيمه الداخلية قبل محاولة تقليد تراث الشعر العربي القديم أو الشعر الأوربي.

وتمثل هذه المظاهر الثلاثة أهم إنجازات المدرسة الرومانسية، ولكن هذه الإنجازات لم تحقق كل المطلوب منها وذلك لعجز هذه المدرسة عن اكتشاف الصلة الوثيقة بين مشاكل الفرد ومشاكل الجماعة، كما أن ثورتهم الفردية لم تكن طلبا جسورا لحرية الفرد في أقصى صورها كما حدث بالنسبة للرومانسيين الغربيين الذين حارب بعضهم دفاعا عن الحرية، ولكنها- نتيجة للظروف - تحولت إلى نوع من اليأس، وتمثلت في ذات تتقوقع على نفسها لتنشد أغاني حزيتة للمرأة أو تتحدث عن المرأة الحلم التي لا علاقة بينها وبين الواقع، مع الاختلاف النسبي لمدرسة المهجر التي استطاعت بانطلاقها إلى رحاب أكثر إنسانية أن تحقق قدرا أكبر من الإنجازات، وأصبحت الثورة التي تعبر عنها الرومانسية العربية ثورة محبطة بلا هدف، فتحولت رؤية شعرائها إلى رؤية ضبابية غامضة فردية معزولة في أغلب الأوقات.

وإذا كانت ثورة الشعراء الرومانسيين العرب قد ادعت رفض الشعر العربي القديم فإنها ظلت ترتبط ببعض مظاهره بأكثر من ظاهرة ‎٠‏ أولها أن تعبيرهم عن مشاعرهم ظل‎ "بسبب ضبابيته" تعبيرا عاما يتحدثون فيه عن أعلى مثل الجمال أو اليأس أو التلذذ والألم، كما أن مدرسة الديوان ظلت تنظر إلى الشعر في أغلب محاولاتها باعتباره معان وأفكارا وليس تجسيدا لتجربة إنسانية. كما أن شعرهم لم يخل من وقوعهم أسرى للمدح أو الرثاء الذي سبق لهم أن تمردوا عليه ورفضوه.

وأخيرا فإن رغبة الشعراء في الاقتراب من الشعر الغربي شيء وقدرتهم على تمثل هذا الشعر شيء آخر، ولا يستطيع شاعر أن يتأثر بتجربة نفسية لشاعر غريب إلا إذا عاش تجربته؛ وانتهت أغلب محاولات التأثر بهذا الشعر إلى تقليد مباشر لبعض قصائده أو أبياته أو انتزاع بعض صوره وفرضها على غير سياقها، وهو ما تعبر عنه تجربة مدرسة الديوان في أوضح صورة. وكان حصيلة هذه السلبيات والإيجابيات جميعا أن سقطت أغراض الشعر العربي التقليدية في دواوين هؤلاء الشعراء وبدلا من الالتقاء بشعر المدح أو الرثاء أو الهجاء أو الغزل، أصبحنا نواجه عناوين أكثر التصاقا بالوجدان سواء أكان هذا العنوان عنوان ديوان أم قصيدة.

وليس معنى تغير الموضوع أن كل شيء قد تغير، فلم يتخلص مضمون هذا الشعر من التركيز تركيزا شديدا على علاقة الرجل بالمرأة، ولكن هذا الشعر لم يجسد في أغلبه تجارب متخيلة بقدر ما عبر عن مشاعر وهمية بصورة معممة وضبابية يتحدث فيها الشاعر عن المرأة الحلم أو المرأة الملاك في حديث عام يركز فيه الشاعر على مطلق المرأة وشعوره إزاءها بدلا من الوقوف على تجربة محددة تحدد مشاعر محددة إزاء امرأة محددة، وذلك باستثناء مدرسة المهجر التي استطاعت في بعض تجاربها أن تتخلص نسبيا من هذه الأحكام المطلقة والمثالية. أما مدرسة الديوان فاعتمدت أساسا على إطلاق الأحكام العامة التي تبقى في إطار الفكرة وليس في إطار التجربة المتعينة.

وإذا كان مضمون شعر هذه المدرسة قد حاول في الظاهر الارتباط بالشعر العربي إلا أنه ظل في النهاية مرتبطا به بأكثر من صلة، كما سبق وأشرنا إلى ذلك؛ لأن شاعر المدرسة الرومانسية ظل عاجزا عن تغيير طبيعة صوره. فشعراء مدرسة الديوان كانت صورهم تقليدا للقديم أو نفلا لحديث كما يشير المازني، وقل اهتمامهم بالاستعارة حتى اتهم العقاد بأن شعره يكاد يخلو منها؛ مما يقربه إلى جفاف النثر العلمي. ولم يجد ما يرد به هذا الاتهام سوى الادعاء بأن "الاستعارة في المال واللغة فقر " وهو رد إن أعجبتنا قدرته الشكلية فإنه لا يمثل ردا على الاتهام، ولكنه يمثل اعترافا به. وظلت مدرسة أبوللو تتصيد الاستعارة الجميلة جمالا مطلقا بصرف النظر عن مساهمتها الأصلية في السياق والتعبير.

ونتيجة للنظر إلى الشعر باعتباره فكرة ومعنى؛ أو تعبيرا عن موقف عام ومطلق لم تغير المدرسة الرومانسية موسيقى الشعر العربي تغييرا جذريا رغم الدعاوى العريضة التي طالبت بها المدرسة للتخلص من الوزن والقافية واستوعبت الموسيقى التقليدية تجاربهم الشعرية. وغاية ما وصل إليه اجتهادهم للرجوع إلى شكل الرجز التعليمي أو المزدوج، وأقصى ما وصلوا إليه هو شكل الموشحة القديم وإن كانت مدرسة أبوللو قد أفلحت عموما في العناية بموسيقاها بشكل عام بصرف النظر عن التوظيف الجيد لهذه الموسيقى، وكانت مدرسة المهجر أقدر هذه المدارس وأكثرها جرأة على التغير في الشكل بحكم صلتها الأوثق بالحضارة الأوربية.

عبد المحسن طه بدر. **دراسات في الأدب الحديث**.

دار المستقبل العربي. ط1. 1993م.ص 55 وما بعدها (يتصرف)

**ليل نص: "الشعر الرومانسي "**

**للناقد عبد المحسن طه بدر**

**تمهيد**

سؤال الذات تعبير اصطلاحي يطلق للدلالة على اتجاه شعري حديث جعل من الذات الفردية سؤاله الإبداعي وهاجسه الأساسي، فالذات تحضر في بعديها العاطفي الوجداني والفكري التأملي. ويمكن اعتبار سنة 1921 سنة ظهور هذا الاتجاه بشكل رسمي لعوامل الاستعمار الأوربي والحرب العالمية الأولى واتصال رواده بالثقافة الغربية، واستفادتهم من الثقافة العربية عموما والغربية بشكل خاص، وقد انتهت هيمنته قبيل سنة 1950 نظرا لبروز واقع متأزم أسفرت عنه نكبة فلسطين. ما جعل خطاب سؤال الذات يستنفذ أدواره ويصل إلى نفقه المسدود. ومن خصائصه المضمونية والشكلية: القطع مع محتويات الأغراض الشعرية القديمة واستبدالها بأغراض الشعر الرومانسي المتمركزة على الذات. والانفصال عن عالم الجماعة والناس والثورة على قوانينه والتقوقع داخل عالم الأنا والذات والإنصات إلى عذاباتها، أو اللجوء إلى عالم الطبيعة أو الغاب باعتباره العالم الأمثل الذي يرمز للصفاء والعفوية والكمال والحرية والانطلاق.. والنزوع إلى التشاؤم والبكاء والحزن والقلق والإحساس بالغربة والضياع، فضلا عن التأمل الفلسفي والوجودي.. وتوظيف معجم لين رقيق، والتصرف أحيانا في الإيقاع الخارجي وتوظيف صور شعرية بمواصفات تحتل فيها الذات والطبيعة مركز القول الشعري، واعتماد أسلوب سردي وانفعالي، مع تبني نظام المقاطع أحيانا.

جاء عنوان النص مركبا اسميا مكونا من وحدتين معجميتين الأولى منهما مبتدأ والثانية نعت له، أما الخبر فهو محذوف تقديره موضوع النص، ودلاليا تحيلان على أمرين: الشعر وهو جنس أدبي، والرومانسي نسبة إلى الرومانسية (سؤال الذات) باعتبارها تيارا إبداعيا حديثا ظهر في عشرينيات القرن العشرين.

إذا نحن جمعنا المعطيات الخارج نصية كالعنوان وصاحب النص عبد المحسن طه بدر الذي يعد من أبرز النقاد الذين اعتمدوا مناهج النقد الغربي، وحاولوا تتبع مختلف مدارس الشعر الرومانسي وخصائصه ومصدر النص، وبعض المشيرات الداخلية مثل: الديوان، المهجر، أبوللو، التي تحيل على أهم مدارس الاتجاه الرومانسي فإننا نفترض أن النص مقالة أدبية تعرف بالشعر الرومانسي، لكننا إذا نظرنا في مصدر النص، وهو مجموعة دراسات طبعت لأول مرة سنة 1993 نستطيع القول بأن النص يتجاوز حدود التعريف بالشعر الرومانسي إلى محاولة تقييمه وتحديد ماله وما عليه، بحيث يمكننا أن نصوغ العنوان هكذا: الشعر الرومانسي في الميزان..

تتأسس القضية العامة للنص حول الشعر الرومانسي برواده وروافده، وخصائصه وعلاقته بالتراث الشعري العربي القديم والتراث الغربي، أما العناصر الجزئية المكونة لهذه القضية فيمكن تلخيصها فيما يلي:

روافد الشعر الرومانسي ورواده: للشعر الرومانسي ثلاثة روافد: مدرسة الديوان، والمهجر وأبولو، وكل هذه المدارس تضم شعراء نوعيين. وقد تباين مستوى التجديد لديهم بين من يدعيه (الديوان) ومن يفعله (المهجر).

خصائص الشعر الرومانسي ومميزاته: وهي خصائص موزعة على النص، ويمكن تحديد معالمها في الخصائص التالية:

من حيث الموضوع: عبروا بشكل صارخ عن الأزمة واليأس والألم، وتغنوا بالطبيعة والمرأة والحلم، ليكون لب تجربتهم هو المشاعر والأحاسيس وذاتية الشاعر، تشكل الذات محور التجربة الشعرية عندهم، وأصبح كل ما يؤثر في نفسيته موضوعا للشعر عندهم.

الصورة: اختلفت مدارس الاتجاه الرومانسي في التعامل معها، فاعتمدت الديوان الصورة التقليدية ولم تأبه بالاستعارة، بينما تصيدت أبوللو الاستعارات الجميلة بغض النظر عن مدى مساهمتها في السياق والتعبير.

الإيقاع: رغم نداء الرومانسية بالتخلص من الوزن والقافية إلا أنه ظل أسير الموسيقى التقليدية، وإن كانت مدرسة أبوللو قد اهتمت نوعا ما بالموسيقى.

الشعر الرومانسي وعلاقته بالتراثين العربي والغربي: انبنت علاقة الشعر الرومانسي بالتراث العربي على:

- الرفض، والتخلي عن بعض مقوماته البنائية وتجاوزها لكن ذلك لم يتحقق كليا.

- بينما تأسست بالتراث الغربي على التبني المرادف للانفتاح والقبول والتقليد (التراث الشعري الإنجليزي خاصة).

إن الإشكالية التي يحاول النص الإجابة عليها يمكن صياغتها في السؤال التالي: ما هو السبيل إلى تجديد الشعر العربي، هل بترك القديم واتباع الغرب؟

وإذا انتقلنا إلى الجهاز الاصطلاحي للنص، أمكننا تصنيفه إلى حقوق دلالية ترتبط بالمقارنة التي ارتضاها الكاتب في نصه هذا ارتباطا وثيقا، والجدول التالي يحدد طبيعة هذه الحقول:

|  |  |
| --- | --- |
| حقل دال على الشعر الإحيائي | حقل دال على الشعر الذاتي |
| الدعاية للقوى السياسية والاجتماعية المتصارعة- إلغاء ذات الشاعر وتهميشها- الخضوع للنموذج الشعري القديم واحتذاؤه- عدم الانفتاح على الثقافة والشعر الغربيين. | رفض الدعاية- تحرير ذات الشاعر- جعلها مصدرا وحيدا للشعر- التخلص من سلطة القديم- تبني الشعر الغربي. الفشل في تجاوز القديم وفي تبني الشعر الغربي. |

- إن العلاقة القائمة بين هذين الحقلين هي علاقة تضاد وتنافر، كون الشعر الذاتي تجاوز مبادئ الشعر الإحيائي، غير أن الحقلين معا يعكسان في نفس الوقت مظاهر الاختلاف والافاق بين النموذجين الشعريين، فمن ناحية الاختلاف نجد خضوع الإحيائي للقوى الخارجية= تمرد الذاتي على هذه القوى/ تقوقع الذاتي في الماضي الشعري= محاولة الرومانسي الاستفادة من شعر الغرب. ومن ناحية الاتفاق: نلفي الارتباط بالقديم (الإحيائي مقتنع والذاتي لا)، ومن خلال هذا التقاطع نقول إن التجربة الذاتية لم تحدث قطيعة مع الشكل الشعري العربي القديم وهذا ما يعني أنها لم تذهب بالتجديد بعيدا ليبلغ مداه.

ولعل أبرز القضايا الفرعية التي وجدت طريقها إلى النص؛ قضية مفهوم الشعر الذي أعطاه الرومانسيون مفهوما جديدا يجعل الذات مركزه ويبتعد ما أمكن عن التراث والمناسبات، وقضية التقليد التي اتخذت مسارين، مسار إحيائي اتجه صوب الماضي العربي، ومسار رومانسي اتجه نحو تقليد الغرب، ثم قضية درجة التجديد لدى الذاتيين وهو تجديد أقل ما يقال عنه أنه خلص الشعر من إسار الماضي والتفكك وحاول أن يربطه بالذات وكل ما يثرها لقول الشعر.

تحكمت في الشعر الرومانسي مجموعة من الأطر المرجعية أهمها: القيم البورجوازية التي آمن الشعراء الرومانسيون بقيمة الحرية بحكم انتمائهم إلى الطبقة البورجوازية؛ لكنهم لم يكونوا قادرين على الدفاع عن مطلبهم كما هو شأن نظرائهم في الغرب. وعلم الاجتماع الأدبي: يرى الذاتيون ان حياتهم مختلفة عن القدامى وعليه فشعرهم ينبغي أن يكون مختلفا. والفلسفة المثالية: يبدو ذلك واضحا من خلال الحلم بواقع مثالي. والوجودية: حضورها من خلال اعتبار الذات مصدر الشعر وفهم للحياة (الوجود). ولا ننسى المرجعية الأدبية المتجلية في استشهاد الناقد بنماذج من أشعار وأقوال رواد الحركة الرومانسية التي تجسد الرؤية الشعرية للشعر الرومانسي.

ومن الناحية المنهجية اتبع الكاتب الطريقة الاستنباطية انتقل بمقتضاها من العام (الشعر الرومانسي بروافده الثلاثة) إلى الخاص (التركيز على المهجر وعلى الخصائص الفنية للاتجاه الرومانسي بما فيها البناء الإيقاعي).

كما وظف الكاتب مجموعة من الأساليب الحجاجية ذات المظهر المنطقي واللغوي للدفاع عن أطروحته، لعل أبرزها أسلوب التعريف: النص كله تعريف بالشعر الرومانسي من حيث أبرز رواده ومن حيث إنجازاته وإخفاقاته، وأسلوب التمثيل من خلال الاكتفاء بذكر بعض أعلام الشعر الرومانسي بدل ذكر كل الأسماء الشعرية الرومانسية، ثم المقارنة وتتجلى في مقارنة الكاتب بين الشعر الإحيائي وبين الشعر الرومانسي وبين المدارس الرومانسية ذاتها من حيث ادعاء التجديد (الديوان) ومن حيث ممارسته (الرابطة القلمية). والاستشهاد من خلال استشهاد الكاتب لتوضيح دعوة الرومانسيين إلى ربط الشعر بذات الشاعر بقول لميخائيل نعيمة وببيت لعلي محمود طه. فضلا عن العديد الأساليب اللغوية التي حققت للنص كفاءته التركيبية والإقناعية. ولغة أدبية نقدية واضحة تحفل بمجموعة من المصطلحات والمفاهيم ذات المرجعيات المتنوعة.

يندرج النص ضمن النصوص الأدبية النقدية، بوصفه مقالة أدبية نقدية تدرس الشعر الرومانسي في امتدادات مختلفة، وما يدعم التوجه المقالي للنص كونه مؤسسا على وحدة الموضوع (الشعر الرومانسي) فضلا عن ذلك تتسم طبيعة النص المقالية بلغة تقريرية مباشرة، وفي إطار منهجي منظم وبنية أسلوبية فنية مناسبة.

في تقديري الشعر الرومانسي تميز بإيجابيات وسلبيات. فمن إيجابياته؛ تخليص الشعر من المناسباتية والركون للماضي قيميا وثقافيا، وتحرير لغته وصوره من أسر التقليد، وأخيلته من الخضوع لسلطان العقل، وإعطاء الذات أهمية كبرى. أما سلبياته فتجلت بالأساس بالانعزال عن الواقع الاجتماعي ومشاكله، وهيمنة النظرة التشاؤمية الباكية على إنتاجات غالب شعراء هذا التيار.

- سؤال الذات: نموذج شعري

# إلى دودة

|  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- |
| 1 | تدبين دب الوهن في جسمي الفاني |  | وأجري حثيثا خلف نعشي وأكفاني |
| 2 | فأجتاز عمري راكضا متعثرا |  | بأنقاض آمالي وأشباح أحزاني |
| 3 | وأبني قصورا من هباء وأشتكي |  | إذا عبثت كف الزمان ببنياني |
| 4 | ففي كل يوم لي حياة جديدة |  | وفي كل يوم سكرة اليوم تغشاني |
| 5 | ولولا ضباب الشك يا دودة الثرى |  | لكنت ألاقي في دبيبك إيماني |
| 6 | فأترك أفكاري تذيع غرورها |  | وأترك أحزاني تكفن أحزاني |
| 7 | وأزحف في عيشي نظيرك جاهلا |  | دواعي وجدي أو بواعث وجداني |
| 8 | ومستسلما في كل لأمر وحالة |  | لحكمة ربي لا لأحكام إنسان |
| 9 | فها أنت عمياء يقودك مبصر |  | وأمشي بصرا في مسالك عميان |
| 10 | لك الأرض مهد والسماء مظلة |  | ولي فيهما من ضيق فكري سجنان |
| 11 | لئن ضاقتا بي لم تضيقا بحاجتي |  | ولكن بجهلي وادعائي بعرفاني |
| 12 | ففي داخلي ضدان: قلب مسلم |  | وفكر عنيد بالتساؤل أضناني |
| 13 | توهم ان الكون سر وأنه |  | ينال ببحث أو يباح ببرهان |
| 14 | فراح يجوب الأرض والجو والسما |  | يسائل عن قاص ويبحث عن دان |
| 15 | وكنت قصيدا قبل ذلك كاملا |  | فضعضع ما بي من معان وأوزان |
| 16 | لعمرك؛ يا أختاه، ما في حياتنا |  | مراتب قدر أو تفاوت أثمان |
| 17 | مظاهرها في الكون تبدو لناظر |  | كثيرة أشكال عديدة ألوان |
| 18 | وما ناشد أسرارها، وهو كشفها |  | سوى مشتر بالماء حرقة عطشان |

**ميخائل بعيمة، همس الجفون،**

دار صادر. بيروت. ط6. سنة 1968، ص: 83 وما بعدها (بتصرف)

**تحليل قصيدة: "إلى دودة"**

**للشاعر ميخائيل نعيمة**

**تمهيد**

تنتمي قصيدة "إلى دودة" إلى اتجاه سؤال الذات، وهو اتجاه تميز برفضه للبعث والإحياء، الذي عاد شعراؤه إلى القصيدة العربية القديمة وقلدوها. هكذا رفض الشعراء الرومانسيون كل أشكال التقليد التي اتسم بها الشعر العربي، ودعوا إلى تحرير الفرد من القيود، وتغنوا بالذات وجعلوها مركز الإبداع. علاوة على ذلك عمل شعراء سؤال الذات على اعتماد الخيال والحلول في الطبيعة، لأجل التعبير عن ذواتهم وأحزانها وأفراحها، حيث سادت عندهم مشاعر الحزن والتشاؤم والضياع والكآبة والغربة، وطغت لديهم نزعة التأمل الفلسفي والبحث في الوجود والكون. كما وظفوا بنية إيقاعية تساير رفضهم للتقليد، تمثلت في تنويع الاوزان وتعدد القافية والروي، واعتماد المقاطع الشعرية، والإيمان بالمفهوم الشمولي للأدب. وقد مثل الاتجاه الرومانسي في الوطن العربي عدة جماعات وهي:

- جماعة الديوان: استمدت اسمها من كتاب العقاد سنة (1921) بعنوان "الديوان" مثلها عباس محمود العقاد، وإبراهيم عبد القادر المازني، وعبد الرحمان شكري؛

- مدرسة أبولو: أسسها أحمد زكي أبو شادي (1932-1935) وسميت باسم مجلة "أبولو"، وانتهى إليها إبراهيم ناجي، ومطران خليل مطران، وأبو القاسم الشابي، وعلي محمود طه

- الرابطة القلمية: تشكلت بالمهجر الأمريكي سنة (1923) تزعمها جبران خليل جبران، وإيليا أبو ماضي، وميخائيل نعيمة؛

ويعد هذا الأخير متميزا داخل شعر التيار الذاتي، حيث ساهم في تكوينه العديد من العوامل أهمها ثقافته العربية التي عززها بالثقافة الإنجليزية والروسية. عاش حياته الطويلة متنقلا بين لبنان وروسيا وأمريكا، وهو فيلسوف الرابطة القلمية ورائد أدب المهجريين، حيث براعته في الجمع بين مختلف الثقافات، الشيء الذي أغنى تجربته وأضفى عليها طابع التنوع.

جاء العنوان شبه جملة بشكل يجعلنا نخمن أن الشاعر يتوجه بحديثه إلى دودة بحيث يمكن تقدير باقي الجملة بـ: رسالة إلى دودة. وإذا كان الحديث مع غير العاقل غير ممكن فالمعنى المباشر للعنوان ملغى، وبالتالي نفترض أن الشاعر لا يتحدث للدودة وإنما لذاته عبر توظيفه للطبيعة الحية لذات الغرض، من هنا نفترض أن النص تعبير عما أثارته الدودة في نفس الشاعر من أحاسيس وانفعالات ومواقف

وإذا وقفنا عند الشكل الخارجي للنص نجد الشاعر قد اعتمد الإطار الموسيقي القديم حيث وحدة الوزن (الطويل) ووحدة القافية والروي وتصريع البيت الأول، وبالتالي فالمضمون الشعري للنص وجداني ذاتي نابع من وجدان الشاعر وأنه صب في قالب موسيقي قديم. فما هي مظاهر اتجاه سؤال الذات في قصيدة "إلى دودة"؟ وما هي أهم الخصائص الفنية والأسلوبية والإيقاعية التي اعتمدها الشاعر للتعبير عن ذاته؟ وإلى أي حد تمثل هذه القصيدة الحركة الرومانسية شكلا ومضمونا؟

تعكس القصيدة التجربة الذاتية والوجدانية لذات الشاعر لأنها تعبير عن تقلباتها بين الأمل واليأس من استبطان سر الوجود، وهي خطاب موجه من الشاعر إلى ذاته عن طريق الدودة ويمكن تصنيفه إلى محاور دلالية ثلاثة.

المحور الدلالي الأول: توجيه الشاعر الخطاب إلى الدودة مخبرا إياها بأن دبيبها على الأرض يشبه دبيب الوهن في جسمه المتعب، ويثير فيه إحساسا بحتمية النهاية (الموت)/ هي تيسر ببطء وهو يركض مسرعا لا يجني سوى الخيبات وتعثر الآمال، أساس حياته الوهم بتحقيق أماله وحينما تتحطم يلقي باللوم على الزمان/ مستمر بين الأمل وبين اليأس. (1-4).

المحور الدلالي الثاني: شكوى الشاعر حاله للدودة بنبرة الغبطة، فلولا الشك الذي يعمي بصره لوجد في دبيبها السكينة، ولعاش مغرورا بأفكاره مستكينا لها، لا يسأل عن دواعي وجوده وبواعث حاله، يحيا بطبيعته أعمى سائرا في هدى لا مبصرا في طريق التيه، متمتعا بعناية الأرض والسماء، ويعلل الشاعر قلقه فيربطه بانشطار ذاته بين قلب مسلم بالأمر وفكر عنيد أتعبه سؤالا. توهم أن وراء الكون سرا يمكن الوصول إليه بالسؤال فراح يبحث في كل مكان مسببا له الوهن والضعف. (5-15).

المحور الدلالي الثالث: ينتهي الشاعر إلى أن الحياة ذات أشكال وألوان يحار فيها الناظر المتأمل، وألا مراتب أو أقدار فيها، وأن من يبحث عن سرها لكمن يشتري العطش بالماء كناية عن لا نهائية السؤال. (16-18).

إن أول ما يستوقفنا ونحن في المرحلة الأولى من التحليل هو معجم هذه القصيدة الذي جاء ممثلا للتيار الرومانسي من حيث احتواؤه على ألفاظ وعبارات دالة على عالم الذات (الشاعر) وألفاظ دالة على عالم الطبيعة (الدودة)؛ فمن الأولى نذكر: جسمي، نعشي، أكفاني، آمالي، أحزاني، عمري، بنياني، لي حياة، الشك، أفكاري... ومن الثانية نذكر: تدبين، عمياء، دودة الثري، دبيبك، أزحف، بك الأرض مهد، أختاه...

يشير الحقل الأول إلى القلق والشك والاضطراب والشقاء والتوهم والشكوى والخيبة الاستسلام، وهي تيمات غطت الشعر الرومانسي عامة. بينما الثاني يقدم صورة عن الدودة وهي تحيا متمتعة بسكينتها وطمأنينتها جاهلة لا تسأل عن دواعي وجودها وبواعث شقائها أو سعادتها. وبين الحقلين علاقة مقابلة: الشاعر/ الثقافة= التساؤل+ الشك.. الدودة: الطبيعة= العيش بسلام+ انعدام الحيرة... والطبيعة في النص فضاء للتأمل ومحاولة استبطان أسرار الكون وخباياه.

وقد تجسد التقليد للبنية التقليدية القديمة في هذه القصيدة في الشكل الهندسي الصارم المعتمد على نظام الشطرين المتناظرين والوزن العروضي الموحد والمتجلي في البحر الطويل ذي التفاعيل المختلطة. فضلا عن القافية المتواترة المطلقة المردوفة الموصولة بمد والتي التزمت في كل القصيدة.

وإذا انتبهنا إلى وحدة الوزن ووحدة القافية ووحدة الروي ثم إلى تصريع البيت الأول، نجد الشاعر قد التزم بالإطار الموسيقي القديم وربط الوزن والقافية بالموضوع العام للقصيدة لا بأجزائها المتغيرة بتغير الأفكار والعواطف والصور.

وبخصوص الإيقاع الداخلي وظف الشاعر موسيقى داخلية ناشئة من طريقة ترتيبه للكلمات وتوزيعه للأصوات، فمن ناحية الصوائت لفي تكرارا واضحا لصوتي الياء والكسرة اللذان يدلان على الحزن والانكسار. أما الصوامت فنجد كثرة النون واللام في النص، وهما معا صوتان مجهوران موزعان بشكل غير مضن ومعبر عن جهر الشاعر بالحقيقة التي يقسم عليها. هذا فضلا عن تكرار بعض الكلمات مثل: أحزاني، في كل يوم وهو تكرار تام نادر في النص. وتكرار الصيغ الصرفية: أشكال = ألوان، دواعي = بواعث، أنقاض = أحزان والنسق العروضي ممثلا في تكرار نفس التفعيلة والقافية والروي.

وإذا انتقلنا إلى الناحية الفنية نجد أن صور النص مغرقة في التخييل بحيث لم تعد تخضع لوصاية العقل مقارنة مع الصور التي ألفناها في الشعر التقليدي والإحيائي، ولا أدل على ذلك من مجيء النص برمته صورة شعرية كبرى داخلها صور شعرية صغرى كثيرة مكونة لها، وتستمد الصور الشعرية في النص مكوناتها من العالم الحسي وتجسد ما هو معنوي (كف الزمان).. وهي تعتمد على الأدوات البيانية الموروثة من تشبيه واستعارة ومجاز وكناية وتؤطرها علاقتا المشابهة والمجاورة: فالاستعارة نجدها في البيت 2 و3..، والمجاز العقلي في البيت :6. ولا يمكن بتاتا نقل صورة من موضعها لأن المعنى سيضطرب، فهي مرتبطة بذات الشاعر ونابعة منها مترابطة فيما بينها يوحدها مضمون فكري - وجداني واحد وهذا ما أكسب النص وحدته العضوية.

إضافة إلى الصور المرتكزة إلى الأدوات البلاغية التقليدية نجد صورا إيحائية تلميحية كبناء القصور من الهباء، وضباب الشك الذي يمنع اليقين- الأرض مهد – السماء مظلة ....

من هنا نخلص إلى القول بأن وظيفتها في النص تعبيرية تتجاوز التجميل، وذلك يعني أن الخيال الذي يصدر عنه الشاعر غير الخيال الكلاسيكي الذي يقوم على مسافة نفسية فاصلة بين الشاعر وبين موضوعه.

أما الأساليب فيمكن أن نميز فيها بين أسلوبين؛ الأسلوب الخبري وهو أسلوب يطغى في النص فيما يحضر الإنشائي بشكل خافت لكنه لا يخلو من دلالة، الجمل الخبرية ابتدائية في أغلبها، وتتجاوز دلالتها إلى التعبير عن مشاغل الذات وهمومها. أما الجمل الإنشائية فهي موزعة على النداء (مرتين) والقسم (مرة واحدة). وندرتها يؤكد اقتناع الشاعر بعبثية طرح السؤال حول حقيقة الحياة، وهو يدعم التحول وإلغاء المسافة الفاصلة بينه والطبيعة.

خضعت معاني النص لمنطق التضاد بحكم تأطيرها ضمن إشكالية الطبيعة/ الدودة والثقافة/ الشاعر من جهة، والتضاد بين قلب الشاعر وفكره؛ تضاد خارجي: بين الشاعر وبين الدودة (- سكينة) و (+ سكينة). وتضاد داخلي: بين قلب الشاعر (تسليم بالأمر الواقع) وبين فكره (عناد وتساؤل).. وهو يشكل البنية العميقة للنص لأن ساحة التفاعل بين الشاعر والدودة هي وجدان الشاعر نفسه. وهو تضاد سرعان ما صار إلى توافق وانسجام على حساب الفكر.

**تركيب وتقويم**

النص ينتمي إلى سؤال الذات لأن الشاعر ركز عليها، خاصة جانبها الوجداني (القلق والتأمل في الوجود)، المعبر عن تجربة المعاناة مع أسئلة الوجود في قالب لم يسلم من مخلفات القصيد القديم

لقد نجح النص في ربط الأفكار والمشاعر والعواطف بذات الشاعر لكنه لم ينجح في تخطي الموروث الشعري الذي حمل شعار تجاوزه، وما يقال عن النص يقال عن شعر الرابطة القلمية وعن الشعر الرومانسي العربي كله.

**المجزوءة الثانية**

**تكسير البنية وتجديد الرؤيا**

- تكسير البنية: نص نظري

# قضايا الإطار الموسيقي الجديد للقصيدة

كل من يتتبع أشكال التجديد والتطور في موسيقى شعرنا المعاصر يستطيع في يسر أن يحدد ثلاث مراحل أساسية: المرحلة الأولى هي مرحلة "البيت الشعري" ذي الشطرين المتوازيين عروضيا‏، الذي ينتهي بقافية مطردة في الأبيات الأخرى.‏ وفي هذا النوع من البيت الشعري تتمثل كل القيم الجمالية الشكلية التقليدية التي عرفها الشعر العربي منذ البداية. والمرحلة الثانية هي المرحلة التي فتتت فيها البنية العروضية للبيت واكتفى منها بوحدة من وحداتها الموسيقية؛ هي "التفعيلة" تقوم وحدها في السطر أو تتكرر في عدد غير منضبط في بقية السطور. وهذه المرحلة هي مرحلة "السطر الشعري". أما المرحلة الثالثة فمرحلة متطورة عن المرحلة السابقة، ويمكن تسميتها بمرحلة "الجملة الشعرية" وكل مرحلة من هذه المراحل لها مشكلاتها الجمالية. وهذا ما نود أن نعرض له الآن تفصيلا.

- جماليات موسيقى البيت: النظام عنصر أساسي في الأعمال الفنية على اختلاف أنواعها. ولكل فن من الفنون وسيلته الخاصة وقواعده الأساسية التي توفر للعمل الفني هذا العنصر. وقد تحدد النظام في القصيدة التقليدية في التزام بعض القواعد الشكلية الضابطة للأوزان والقوافي. وهذه القواعد هي الملتزمة في كل الشعر التقليدي. وقد كان من أهم ما وجه إلى تجربة الشعر الجديدة أنها كسرت صورة ذلك "النظام" وأن القصيدة الجديدة قد تورطت من حيث إطارها فوقعت في الفوضى حين كسرت ذلك النظام العتيد.

وفي الإطار الجديد للقصيدة نظام كذلك؛ ومن التجني أن نقول إنه فوضوي لا يعرف النظام " وأنه لذلك يجافي الفن"، لكن النظام الذي يتمثل في هذا الإطار نظام داخلي؛ أو لنقل- إذا نحن تحرينا الدقة- إن معظم هذا النظام داخلي، ينتمي إلى الشيء نفسه (القصيدة) وينبع من داخله؛ وليس شيئا (تصورا) خارجيا مفروضا عليه.

-جماليات موسيقى السطر الشعري: والسطر الشعري تركيبة موسيقية للكلام، لا ترتبط بالشكل المحدد للبيت الشعري‎٠‏ ولا بأي شكل خارجي ثابت، وإنما تتخذ هذه التركيبة دائما الشكل الذي يرتاح له الشاعر أولا، والذي يتصور أن الآخرين كذلك من الممكن أن يرتاحوا له. وقد سبق أن قررنا أن هذا الشكل الجديد لم يستبق من صورة النظام القديم للبيت إلا الوحدة الموسيقية الأساسية التي تتكرر فيه وهي "التفعيلة".

وأود هنا أن أوضح هذه الحقيقة: التفعيلة من غير شك هي أساس النظام الصوتي الذي يقوم بتكراره الشعر. فإن يكن للبيت التقليدي نظام خاص يتعلق بعدد التفعيلات المستخدمة في البيت، فلقد جاء هذا النظام تاليا - في تصوري- لنظام آخر أدق وأخص وهو نظام التفعيلة ذاتها. وكل من يراجع كتب العروض يدرك من غير شك أن نظام التفعيلة يمثل أساسيات العروض وأنه نظام معقد نوعا ما. وإذن فلم يكن أمام محاولة التجديد في الإطار الموسيقى للقصيدة إلا أن تسلم بنظام التفعيلة وتلتزم به. مادام نظام الضربات الثقيلة والخفيفة لا يمكن الركون إليه. والحق أن نظام التفعيلة هو النظام الذي تفرضه طبيعة هذه اللغة. ومن تمكان الخروج على نظام البيت مشروعا مادام النظام الأساسي والضروري قائما وهو نظام التفعيلة.

- موسيقية الجملة الشعرية: أما الصورة الثالثة من صور التشكيل الموسيقي للشعر الجديد فصورة "الجملة الشعرية" وهي- كما قلنا- الصورة المتطورة عن صورة السطر الشعري. فإذا كان السطر الشعري بنية موسيقية تشغل من حيث الحيز سطرا من القصيدة ة يصل امتداده الزمني في بعض الأحيان وفي أقصى الحالات تسع تفعيلات. وإذا كانت هذه البنية مكتفية بذاتها وإن مثلت جزئية ترتبط موسيقيا بباقي الجزئيات وتتفاعل معها. فإن الجملة الشعرية بنية موسيقية أكبر من السطر وإن ظلت محتفظة بكل خصائصه. فالجملة تشغل أكثر من سطر وقد تمتد أحيانا إلى خمسة أسطر أو أكثر. ولهذا الامتداد اعتبارات نرجو أن نعرض لها الآن لكن الجملة تظل - مع هذه الاعتبارات- بنية موسيقية مكتفية بذاتها وان مثلت في الوقت نفسه جزئية من بنية عضوية أعم من القصيدة.

وكل من عانى تجربة الشعر يعرف كيف تمتد الدفقة الشعورية في النفس في بعض الأحيان فتبلغ حدا من الطول لا يقبله إطار البيت التقليدي المحدود الطول المغلق بقفل القافية، كما لا يكفيه السطر الشعري الواحد وإن امتد زمنيا إلى تسع تفعيلات. وقد كان الشاعر التقليدي مضطرا -بحكم تحركه عمليا في إطار البيت- لأن يمزق هذه الدفقة الشعورية الممتدة ويقسمها موسيقيا على عدة أبيات أي عدة وحدات موسيقية ينفصل بعضها عن بعض ويستقل، ومعنى هذا أن الدفقة الشعورية الممتدة لا تظفر من الشاعر ببنية موسيقية موحدة وموزاية ومساوية لهذه الدفقة.

وضرورة الإخلاص لطبيعة الشعور الذي تتحرك به النفس تقضي بأن تكون الصورة التعبيرية بكل مقوماتها- والمقوم الموسيقي بصفة أساسية فيها- طليقة تتحرك مع هذا الشعور في مرونة وطواعية. ونحن نصدر هذا الحكم عن تسليم مبدئي بحقيقة أن التعبير ملك وتابع للشعور وليس العكس. فإذا كنا بسبيل دفقة شعورية ممتدة فينبغي أن تكون الصورة الموسيقية ممتدة ومعبرة عن هذا التدفق. وقد كان الخروج إلى السطر الشعري وسيلة ناجحة لإحداث هذا النوع من التساوق الجمالي بين الشعور وصورة التعبير؛ فكان السطر ينتهي مع الدفقة فإن كانت قصيرة قصر، وإن كانت ممتدة امتد، ولكن لعله قد تبين للشعراء أن السطر مهما امتد فإن له طولا "معقولا" لا يستطيع أن يتجاوزه وأن الدفقة قد تمتد في بعض الأحيان إلى مدى أبعد، ومن ثم يمكن أن يقال إن فكرة السطر الشعري قد حلت مشكلة الدفقة السريعة أو القصيرة ولكتها لم تحل مشكلة الدفقة الممتدة إلا جزئيا، وكان لا بد عندئذ من تطويع الشكل التعبير للشعور مهما امتدت دفقة هذا الشعور ومن هنا كان لا بدمن الخروج إلى ما سميناه بالجملة الشعرية.

**عز الدين إسماعيل. الشعر العربي المعاصر: قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية.**

دار الكتاب العربي للطباعة والنشر. القاهرة. 1967.ص: 79 وما بعدها بتصرف

**تحليل نص: "قضايا الإطار الموسيقي للقصدية الجديدة"**

**للناقد المصري: عز الدين إسماعيل**

**تمهيد**

مثل اتجاه سؤال الذات، في الشعر العربي الحديث، تجاوزا لاتجاه إحياء النموذج، بالنظر إلى موضوع القصيدة وبنائها ومعجمها ووظيفة الصورة الشعرية...إلا أن هذا الاتجاه (سؤال الذات) ظل مذبذبا بين القديم والجديد، على مستوى الوزن والقافية والمعمار العام للقصيدة. ورغم تمثيل سؤال الذات لمرحلة التحول في الشعر العربي الحديث، فقد أفسح المجال أمام ظهور اتجاه آخر أعطى أهمية كبرى للجماعة وهمومها وقضاياها، وأحدث قطيعة مع الشكل القديم للقصيدة العربية القديمة، حيث كسر بنيتها التقليدية وتجاوزها.

وقد تعددت عوامل ظهور اتجاه تكسير البنية وتنوعت، ويمكن حصرها فيما عرفه الوطن العربي في الأربعينيات من القرن العشرين من تحولات سياسية واقتصادية واجتماعية وثقافية. علاوة على ذلك واقع الهزيمة (1948)، وتأثيرها على الإنسان العربي. إضافة إلى ظهور مضامين جديدة لم تستطع القصيدة القديمة بنظامها وشكلها احتواءها، حيث أصبح الشاعر يسعى إلى التعبير عن همومه وقضايا أمته. ثم انفتاح الشاعر الحديث على الآداب والفكر العالميين، واطلاعه على تجارب عالمية وإنسانية. إلى جانب رفض الخطابين الإحيائي والرومانسي والرغبة في تجاوزهما. ومن أهم رواد هذه الحركة نازك الملائكة وبدر شاكر السياب الرائدين الأساسيين لهذا الشعر بامتياز، فإشكالية الزعامة ترتبط بهما، ذلك أن نازك تعتبر أن قصيدتها "الكوليرا" هي أول قصيدة حرة، فيما يعتبر السياب نفسه أول من أصدر ديوانا شعريا يضم قصائد حرة مثل قصيدة "هل كان حبا"، ومهما يكن فهما يمثلان الريادة. ومن الشعراء الآخرين نذكر أمل دنقل وأحمد عبد المعطي حجازي وفدوى طوقان ونزار قباني وأحمد المجاطي وعبد الكريم الطبال وغيرهم. ومن بين النقاد الذين اهتموا بهذه الدراسات نازك الملائكة وعز الدين إسماعيل، ومحمد النويهي، وبنيس، وكمال خير بك، وعلى جعفر العلاق.

يتألف العنوان من خمس وحدات معجمية تمثل جملة اسمية محذوفة الخبر، ومن الناحية الدلالية يفيد أن النص سيتحدث عن قضايا تخص الإطار أو الهيكل الموسيقي للقصيدة الحديثة والمعاصرة.

يشير الناقد في بداية النص إلى أن من يتتبع أشكال التجديد والتطور في موسيقى الشعر الحديث سينتهي إلى ثلاث محطات أساسية. وفي نهاية النص تطرقت للحديث عن دور الدفقة الشعورية في تطوير بعض هذه الأشكال. وانطلاقا من ذلك ومن دراستنا للعنوان وبعض العناوين الصغرى وسط النص مثل " جماليات موسيقى البيت، جماليات موسيقى السطر الشعري، موسيقية الجملة الشعرية" نفترض أن النص مقالة أدبية للكاتب والناقد عز الدين اسماعيل مأخوذة من كتابه الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية سيعرف فيها بمرحلة من مراحل تطور القصيدة العربية من خلال مكتسباتها الجمالية ومنطلقاتها النفسية.

فما القضية التي يعالجها النص؟ وما هي العناصر المشكلة لها؟ وما مظاهر تطور موسيقى القصيدة الحديثة؟ وما الجهاز المصطلحي والقضايا الفرعية المعتمدة، وما المرجعيات المؤطرة للنص؟ ثم ما طرائق العرض الموظفة؟ وإلى أي حد استطاع الناقد تقديم تصور نظري عن هذا الاتجاه؟

يتمحور النص حول قضية أدبية أساس تتركز حول مراحل تطور البنية الإيقاعية الموسيقية (الإطار الموسيقي) من خلال المكتسبات الجمالية لهذه المراحل (البيت- السطر- الجملة) والمنطلقات الجمالية والنفسية (الدفقة الشعورية) لتلك العناصر. وتتفرع هذه القضية إلى القضايا الجزئية التالية:

قضية المشكلات الجمالية للبيت الشعري: البيت الشعري نظام قائم الذات وعنصر أساسي في بناء البيت الشعري. وينبني على قواعد فنية ضابطة: الشكل (البناء المعماري) والوزن والقافية. وهو مقترن بالتراث الشعري التقليدي ومن التراث القديم. وقد كسره الشعراء المعاصرون فسار من القيود المتجاوزة وأسسوا بدله نظاما جديدا (داخلي).

قضية المشكلات الجمالية للسطر الشعري: السطر الشعري تركيبة موسيقية متغيرة للكلام الشعري، ينبني وزنيا على نظام التفعيلة. وهو غير مفروض على الشاعر لأنه هو من يبنيه وفق معطياته النفسية. وهو نظام بديل للبيت الشعري (نظام تمرد وتجاوز للنظام التقليدي).

قضية المشكلات الجمالية للجملة الشعرية: الجملة الشعرية تطوير بنائي للنص الشعري الحديث والمعاصر. ولنظام السطر الشعري كميا ووزنيا. ويمكنها أن تتضمن بنائيا سطرين فما فوق ووزنيا تسع تفعيلات. وتتميز بكونها بنية عضوية في تشكيل القصيدة، وبنية موسيقية مكتفية بذاتها.

قضية المنطلقات النفسية في تشكيل السطر والجملة الشعريين: إن المنطلق المقصود هنا هو مفهوم الدفقة الشعورية باعتبارها متحكمة في الجملة الشعرية والسطر الشعري.

تدور إشكالية النص العامة على الصراع بين النظام الموسيقي القديم والتشكيل الشعري الجديد من خلال التمرد على النمط القديم شكلا ومضمونا ورفع هبة التقديس عليه وساهم في ذلك فقدان الجود العربي هيمنته بعد الهزيمة العربية 1948. ويبدو الكاتب مدافعا عنه من زاوية نفسية، على اعتبار أن الذي يتحكم في بنية القصيدة هو الحالة الشعورية للشاعر.

وقد استعان الكاتب لإبراز مظاهر التجديد في القصيدة العربية الحديثة بمصطلحات ومفاهيم يتوزعها حقلان دلاليان اثنان: منها ما يدل على العروض القديم مثل:( البيت، الشطرين المتوازيين، قافية مطردة، العروض، الأوزان، النظام القديم، الإطار القديم ...) وما يدل على العروض الجديد: السطر الشعري، التفعيلة، الجملة الشعرية، نظام داخلي الشعري، الجملة الشعرية، الدفقة الشعورية، الشعر المعاصر، القصيدة الجديدة، الشكل الجديد ... إن العلاقة القائمة بين هذين الحقلين هي علاقة تضاد وصراع، كون العروض الجديد متجاوزا للعروض القديم، بحيث لم يستبق منه إلا الوحدة الأساس وهي التفعيلة.

ولتوكيد طرحه فيما ادعاه الناقد استدعى مجموعة من القضايا الفرعية التي دار حولها النقاش في الدراسات التي تناولت هذه الرحلة من عمر الشعر العربي، من أبرزها وأوضحها: الالتزام بالعروض في الشعر الحديث مقابل خرقة؛ فمهما ادعى شعراء الشعر الحديث تجاوز العروض القديم إلا أنهم لم يستطيعوا الفكاك منه، فهم ما زالوا مشدودين إلى العنصر الأساس فيه وهو التفعيلة، ثم التجديد مقابل التقليد؛ فإذا كان شعراء التفعيلة قد حاولوا الفكاك من تأثير التراث فإنهم في المقابل وقعوا في تقليد الشعر الغربي (إليوت)، وقضية التساوق بين الشكل والمضمون؛ ومفادها أن الشكل أصبح خاضعا للمضمون وللنسق الفكري والشعوري للذات الشاعرة، ولم تعد أي قاعدة خارجية متحكمة فيه.

تتعدد الخلفيات المعرفية والفكرية والثقافية والاجتماعية التي تؤطر النص وتتنوع إلى عدة مرجعيات؛ بعضها ينفتح ليؤطر حركة الشعر الحر برمتها، ومن أهمها: المرجعية التاريخية، وتتجلى في النص بشكل لافت من خلال تتبع الكاتب للمسار التطوري للبنية الإيقاعية للشعر الحديث، وفي علاقتها بحركة الشعر الحر تتجلى في الأحداث التاريخية التي سحبت البساط من تحت الوجود العربي التقليدي، فضلا عن واقع ما بعد نكبة فلسطين. ثم المرجعية الثقافية، والمتجلية في تثاقف الشعر والشاعر العربيين مع الثقافات العالمية، ثم المرجعية النفسية التي اعتمدت أساسا في الانتقال من مستويات التشكيلات الموسيقية، ثم أخيرا المرجعية التراثية التي ما زال يرتكن إليها الشاعر الحديث بالتصرف في التراث والإبقاء على العناصر الحية فيه. وكل هذه المرجعيات اندمجت لتشكل حركة تجديدية خلصت الشعر العربي من القيود الذهبية التي كبلته لقرون.

إن معالجة الكاتب للقضية المطروحة في النص، وتتبع تفرعاتها جعله يتبع مسارا استدلاليا استنباطيا، ويسعفنا قوله في النص:" وهذا ما نود أن نعرض له تفصيلا" في الانتهاء إلى ذلك، لأنه انتقل من العام (الشعر المعاصر ومشكلات إيقاعه الجمالية) إلى الخاص (تفصيل المشكلات الجمالية للإيقاع الشعري الحديث وعلاقتها بالدفقة الشعورية).

ولإقناع المتلقي بوجهة نظره اعتمد الناقد مجموعة من الأساليب الحجاجية النوعية، كأسلوب التصنيف القائم على التدرج (جمالية البيت- جمالية السطر- جمالية الجملة). والشرح والتفسير، سواء بالمباشرة (نعرض الآن له تفصيلا- نود أن نوضح- ومعنى هذا) أو غير مباشر. أسلوب التعريف كما هو الشأن في تعريف السطر الشعري- النظام- الجملة الشعرية. والمقارنة بين وزن الشعر القديم والمعاصر- بين السطر الشعري والجملة الشعرية. والوصف: وصف النظام الموسيقي القديم والجديد ... والتشابه أثناء عرض بعض جوانب التشابه بين البيت الشعري والسطر والجملة الشعريين، ثم الحوار الافتراضي مع القارئ: وهو ما تؤكده الكثير من العبارات والجمل الاعتراضية (من التجني.. في تصوري..)، فضلا عن أساليب لغوية كثيرة ذات وظيفة إقناعية حجاجية، كالتوكيد والنفي والاستدراك والاعتراض.

أما على مستوى لغة النص فإنها تتميز بالطابع التقريري الحجاجي، إذ تميزت بالوضوح والمباشرة والبساطة في التعبير، لأن قصد النص هو الإقناع عبر إيصال الأفكار واضحة ومفهومة إلى ذهن المتلقي، حتى يمكنه فهمها واستيعابها والاقتناع بها. لذلك وظفت الكاتبة ألفاظا للدلالة على معانيها الأصلية المألوفة، كما مال إلى تكرار بعض المصطلحات والمفردات في النص لتأكيد وترسيخ حمولتها الدلالية. واعتماده بلاغة الإقناع أفسح المجال لهيمنة الأسلوب الخبري.

**تركيب وتقويم**

النص مقالة أدبية يتناول الناقد فيها أهم المراحل التي مر بها التطور الموسيقي للشعر، فقد كانت الموسيقى في البداية مقيدة بحدود البيت والقافية، بمعنى أن الدفقة الشعورية كانت تجزأ وتقسم على عدة أبيات، وقد حاول شعراء التفعيلة حل هذه المشكلة عبر تكسير البنية، فتمتعوا بنوع من الحرية ليتجاوزوا معضلة الدفقة القصيرة والسريعة، إلا أن السطر الشعري لم يستطع استيعاب الدفقة الممتدة، الشيء الذي حاولت الجملة الشعرية حله؛ فهي وإن حافظت على مقومات السطر الشعري، إلا أن بنيتها الموسيقية أكبر منه.

وحتى يعالج هذه القضايا اعتمد الأسلوب الاستنباطي، فأصدر في البداية حكما، أخذ يعلله فيما بعد معتمدا الشرح والتفسير والمقارنة ولإيراد الأدلة، ليخلص في الأخير إلى استنتاج. أما المرجعيات المتضمنة في النص فيمكن إجمالها في الإطار النفسي والتاريخي والثقافي الغربي.

- تكسير البنية: نص نظري

# الشكل الجديد لشعر التفعيلة

هذا الشكل الجديد لم يثقل بعد بحمل ينوء به من التقليد، ولم يرتبط بمعان مكررة وتراكيب مألوفة ابتذلتها كثرة الاستعمال، وأرخصتها كثرة الكذب والافتعال. ها نحن أولاء قد قلنا بكل صراحة إن مجرد جدته ميزة تحسب له. ليس هذا لأننا ممن يعدون كل جديد خيرا من كل قديم، ولكن الشكل القديم عندنا قد بلغ الحال ببلاه وتهالكه حدا يجعل أي جديد خيرا منه.

ثم إن الشكل الجديد لا شك أخف جرسا وأخفى موسيقية وأقل دويا وضجيجا، فعدم ارتباط الشاعر بعدد ميعن من التفعيلات يسمح له بمجال طيب من تنويع الإيقاع، وهو يهدم السيمترية الحادة البارزة للبيت ذي الشطرين، فيريح الأذن من ذلك الوقع البدائي الرتيب الذي صار يؤلم الأذن الحساسة. وهذا ما ينفر منه ذوي الأذواق التقليدية الذين أصمهم صراخ الشكل القديم عن أن يستمعوا إلى موسيقاه. فمن الخطإ أن نظن أن الشكل الجديد باعتماده على التفعيلة الواحدة ذو إيقاع واحد متكرر، فالحق أن إيقاعه كبير التعدد، وسترى حين تطلع على ديوان من الدواوين الجديدة إذا أرهفت سمعك أن كل قصيدة لها إيقاع مختلف، وأن كل مقطوعة أو جملة موسيقية في نفس القصدية ذات الوزن الواحد يدخلها تنويع دقيق في الإيقاع.

**محمد النويهي. قضية الشعر الجديد**

دار الفكر، مكتبة الخانجي، ط2 سنة 1971، ص: 99- 100

**تحليل نص "الشكل الجديد لشعر التفعيلة"**

**للناقد المصري محمد النويهي**

**مقدمة**

شهد العالم العربي في مرحلة النهضة تحولات شملت مجالات مختلفة، وكان من البديهي أن يساير الأدب هذه التحولات فتم تطوير الأشكال الأدبية التراثية وتكييفها مع القضايا المستجدة، كما تم ابتداع أشكال أدبية جديدة؛ منها المسرحية والقصة والمقالة، وهي قول مفصل حول موضوع يرجو صاحبه إبلاغه للقارئ معتمدا على حيز زمني محدد وعدد محدد من الكلمات. وقد ظهرت في العالم العربي بعد تطور الكتابة النثرية وابتعادها عن الزخرف، وساهمت في ظهورها عوامل تاريخية وثقافية كالاتصال بالغرب والمثاقفة والتحول الاجتماعي من مجتمع تقليدي إلى حداثي، فضلا عن ظهور المطبعة وانتشار الصحافة. ومن روادها في العالم العربي نذكر العقاد، وطه حسين وسلامة موسى وعبد الكريم غلاب وكنون، ومحمد النويهي صاحب الكتاب الذي اقتبس منه هذا النص قيد التحليل.

واستنادا إلى المؤشرات الخارجية للنص كالعنوان الذي جاء جملة اسمية، والذي يبرز خصائص الشكل الجديد لشعر التفعيلة، والكاتب الذي يعد من أبرز النقاد العرب، ثم المرجع الذي يشير صراحة إلى شعر التفعيلة، واستنادا أيضا إلى مؤشرات داخلية كبداية النص التي تبرز مساوئ الشعر القديم، ونهايته التي تميز الإيقاع الجديد، نفترض أننا أمام مقالة نقدية تعالج قضية الشكل الجديد لشعر التفعيلة.

فما هي القضية التي يطرحها النص وما عناصرها؟ وما هي إشكاليته؟ وما المفاهيم والقضايا التي وظفها الكاتب للتعبير عن موقفه تجاه هذا الشكل الجديد؟ وما الأطر المرجعية وطرائق العرض التي اعتمدها الناقد؟ وإلى أي حد استطاع الناقد أن يدافع عن بعض مرتكزات الشعر الجديد؟

**العرض**

انطلاقا من قراءتنا للنص نرى أن الكاتب يتناول بالدراسة والتحليل مساوئ الشعر القديم الذي ارتبط بسمات مكررة وتراكيب مألوفة مبتذلة بكثرة الاستعمال والكذب والافتعال، مبرزا في نفس الآن سمات الشكل الجديد التي لخصها في خفة الجرس والموسيقى وحرية الشاعر في تنويع الإيقاع، واختيار العدد المناسب من التفاعيل تبعا لدفقته الشعورية. وختم نصه بدفع تهمة مفترضة مضمونها أن تكرار تفعيلة واحدة قد يؤدي إلى ما عيب على الإيقاع القديمة من رتابة مملة، معللا تنوع الإيقاع فيه بتلك الاستعمالات المختلفة للتفعيلة الواحدة مما يعطي لكل قصيدة تشكلا إيقاعيا ذاتيا. يتبين إذن من خلال ما تقدم أن الكاتب يعالج قضية أدبية، هي قضية مزايا الشكل الجديد لشعر التفعيلة.

وفي ضوء ما حلله الكاتب من أفكار يبدو لنا جليا أن إشكالية النص تدور حول فكرة الصراع بين القديم والجديد في موسيقى الشعر العربي، يتمثل القديم عنده في النمط المرتبط بالمعاني المكرورة والتراكيب المألوفة، بينما استقر الجديد عنده في الصنف المتصف بخفة الجرس والهدوء الموسيقي الناشئ من هدم البنية الموسيقية القديمة.

وتكشف لنا اللغة النقدية التي وظفها الكاتب على جهازين مفاهيميين: مفاهيم مرتبطة بالشعر القديم: الشطرين، الشكل القديم.... مفاهيم مرتبطة بالشعر الجديد: التفعيلة، الشكل الجديد.... ونلاحظ هيمنة مفاهيم الشعر الجديد والعلاقة بينهما علاقة صراع، فهما معا يؤكدان إشكالية النص.

ولإنارة هذه الإشكالية استدعى مجموعة من القضايا الصريحة والضمنية، كالالتزام بالعروض القديم مقابل خرقه بتبني إيقاع داخلي يخضع فيه الشكل الموسيقي لطبيعة الدفقة الشعورية طولا وقصرا، وهذه القضية تحيلنا بالضرورة على قضية أخرى أكثر التصاقا بالشكل الجديد وتعتبر من أهم ما حققه، أعني قضية الترابط بين الشكل والمضمون. ومن القضايا الحاضرة في النص أيضا قضية الأذواق الأدبية؛ فإذا كان ذوو الأذواق التقليدية يحفون بما يحققه الشكل القديم من موسيقى رتيبة أصمت أسماعهم وأذواقهم عن أن يدركوا الموسيقى الخافتة والهادئة لإيقاع الشكل الجديد، فإن ذوي الأذن الحساسة والأذواق المرهفة من الشعراء المحدثين قد أصمهم دوي تلك الأوزان العتيقة.

وقد استند الكاتب في تبيانه لمميزات الشكل الجديد على مرجعيات مختلفة، حيث تحضر المرجعية التراثية من خلال استفادة الناقد من التراث العربي والوقوف عند خصائص الشعر القديم. كما تحضر المرجعية التاريخية من خلال تتبع مراحل التطور الموسيقي للقصيدة العربية فضلا عن المرجعية النفسية والمتجلية في الأثر السلبي للشعر القديم على أذن المتلقي الحديث وارتباط طول السطور بالتجربة الشعورية. بالإضافة إلى المرجعية الغربية من خلال استحضار الكاتب مصطلحات نقدية نشأت أساسا في التربة الغربية كالشكل.. يضاف إلى ما تقدم المرجعية الفنية التي تتجلى في كون القصيدة الجديدة طرحت عنها البناء التقليدي الذي صار رخص بتقادمه وكثرة لوكه من لدن الشعراء واختارت بدله بناء فنيا داخليا يتغير بتغير التجربة الشعرية ....

اعتمد الكاتب في عرض القضية السالفة بناء منهجيا يقوم على الطريقة الاستنباطية، حيث انطلق من الشكل الجديد إلى تحليل مختلف تفاصيله وتبيان مميزاته.

أما بخصوص توضيح الأفكار ومحاولة إقناع القارئ بصحتها فقد عمد الكاتب إلى توظيف مجموعة من وسائل الحجاج والتفسير كأسلوب التعريف: وهو ما نلمسه بصفة غير مباشرة من خلال تحديد مميزات الشكل الجديد بكونه جديدا لم ترخص معانيه كثرة الاجترار والتبذل والافتعال، وبكونه أخف جرسا وأخفى موسيقية... والمقارنة: من خلال المقارنة بين الشكل الجديد والقديم في مستويات المعاني والجدة والموسيقى والثبات والتغير. والوصف: ويظهر في توظيف مجموعة من النعوت والأوصاف التي تخص الشكل الجديد أو القديم. والسرد: من خلال توظيف أفعال تدل على الحكي. والإخبار: من خلال الحضور البارز لهذا الأسلوب على طول النص (هذا الشكل الجديد – ثم إن الشكل الجديد- وهذا هو ما ينفر منه ...). والافتراض: ويتجلى من خلال افتراض الكاتب أن هناك من سيعد استعمال تفعيلة واحدة ذا إيقاع متكرر رتيب، ليجيب عن هذا الخطأ قبل ادعائه.

ويتعزز البعد التفسيري والحجاجي للنص كذلك باللجوء إلى مجموعة من الوسائل اللغوية، نذكر منها: اللغة التقريرية المباشرة: وهي لغة تميل إلى البساطة في التعبير وتبتعد ما أمكن من الإيحاء والالتواء في التعبير، وهذا راجع إلى الطابع الموضوعي للنص الذي يستلزم توضيح الفكرة أكثر من العناية بجمال الصيغة. وأسلوب التوكيد: ومن أمثلته في النص: (إن مجرد جدته.. - لأننا ممن يعدون.. - ثم إن الشكل الجديد.. - من الخطأ أن نظن أن الشكل الجديد. وأسلوب النفي: ومن أمثلته في النص: (لم يثقل بعد بحمل.. – لم يرتبط بمعان مكررة.. – ليس هذا لأننا.. – لا شك..). وأسلوب الاستدراك: ومن أمثلته في النص: (ولكن الشكل القديم قد بلغ.. فالحق أن إيقاعه كبير التعدد). والتكرار بنوعيه: من خلال تكرار كلمات بعينها بصيغ مختلفة (الشكل الجديد- الشكل القديم- موسيقية- الإيقاع) أو بمعناها (ابتذل- أرخص- جدة- جديد- ...). فضلا عن توظيف أدوات الربط المتعددة التي تعين على الانتقال من فقرة إلى أخرى مع بقاء تماسك النص.

**خاتمة**

استنادا إلى ما سبق نخلص إلى أن الكاتب كشف في مقالته عن مميزات الشكل الجديد للقصيدة الحديثة وهي مميزات بطبيعة الحال تجاوزت الكثير مما احتفظت به القصيدة التقليدية منذ غابر الأزمان؛ وقد اعتمد لذلك لغة تقريرية مباشرة، كما استند إلى بنية أسلوبية ملائمة، تحليلا ودراسة، ولطبيعة المقالة الأدبية التي تروم توضيح الفكرة وجلاء القضية استعان الكاتب بمصطلحات متصلة بالمجال الأدبي والنقدي، فضلا عن منهج قائم على الطريقة الاستنباطية.

تكمن قوة المقالة في تصوري في أنها أوقفتنا على المميزات المتعددة للقصيدة الحديثة.

**- تكسير البنية: نموذج شعري**

# لنكن أصدقاء

1. **لنكن أصدقاء**
2. **في متاهات هذا الوجود الكئيب**
3. **حيث يمشي الدمار ويحيا الفناء**
4. **في زوايا الليالي البطاء**
5. **حيث صوت الضحايا الرهيب**
6. **هازئا بالرجاء**
7. **لنكن أصدقاء**
8. **فعيون القضاء**
9. **جامدات الحدق**
10. **ترمق البشر المتعبين**
11. **في دروب الأسى والأنين**
12. **تحت سوط الزمان النزق**
13. **لنكن أصدقاء**
14. **الأكف التي عرفت كيف تجبي الدماء**
15. **وتحز رقاب الخليين والأبرياء**
16. **ستحس اختلاج الشعور**
17. **كلما لامست إصبعا أو يدا**
18. **والعيون التي طالما حدقت في غرور**
19. **ترمق الموكب الأسودا**
20. **موكب الرازحين العبيد**
21. **هذه الأعين الفارغات**
22. **ستحس الحياة**
23. **ويعود الجمود البليد**
24. **خلفها ألف عرق جديد**
25. **والقلوب التي سمعت في انتعاش**
26. **صرخات الجياع العطاش**
27. **ستذوب بكاء على الجائعين**
28. **ستذوب لتسقي صدى الظامئين**
29. **كأسة ولتكن ملئت بالأنين**
30. **لنكن أصدقاء**
31. **نحن والحائرون**
32. **نحن والعزل المتعبون**
33. **نحن والأشقياء**
34. **نحن والثملون بخمر الرخاء**
35. **والذين ينامون في القفر تحت السماء**
36. **نحن والتائهون بلا مأوى**
37. **نحن والصارخون بلا جدوى**
38. **نحن والأسرى**
39. **نحن والأمم الأخرى**
40. **في بحار الثلوج**
41. **في بلاد الزنوج**
42. **في بعيد الديار**
43. **ووراء البحار**
44. **في الصحاري، وفي القطب، وفي المدن الآمنة**
45. **في القرى الساكنة**
46. **أصدقاء بشر**
47. **أصدقاء ينادون أين المر؟**
48. **ويصيحون في نبرة ذابلة**
49. **ويموتون في وحدة قاتلة**
50. **أصدقاء جياع، حفلة، عراه**
51. **لفظتهم شفاه الحياة**
52. **إنهم أشقياء**
53. **فلنكن أصدقاء**

**نازك الملائكة "شظايا ورماد" المجلد الثاني.**

دار العودة. بيروت. 1986. ص: 143 وما بعدها (بتصرف)

**تحليل قصيدة: "لنكن أصدقاء"**

**للشاعرة: نازك الملائكة**

**تمهيد**

نشأت حركة تكسير البنية في ظل التحولات الثقافية والاجتماعية، التي شملت مواجهة الاستعمار، وضياع فلسطين، وانبثاق حركات التحرر الوطنية والقومية، وصعود المد الاشتراكي، وبداية انهيار أسس المجتمع التقليدي، وانجذاب المثقفين العرب للثقافة الغربية. وقد تميز هذا الاتجاه على مستوى الوسائل الفنية بتجاوز شكل القصيدة العربية القديمة، فقد تم استبدال نظام الشطرين بنظام السطر الشعري. إضافة إلى تحقيق الوحدة العضوية والموضوعية للقصيدة باعتماد التفعيلة أساسا للوزن وتنويع القافية والروي واعتماد المقاطع. هذا إلى جانب شحن اللغة وألفاظها بدلالات وأبعاد تخرج عن المألوف باستعمال الانزياح والبعد الدلالي والتركيبي، وتوظيف أدوات فنية جديدة تعتمد الرمز والأسطورة. علاوة على اعتماد التدوير. أما على مستوى المحتوي فقد عمل الشعراء على التحرر من الموضوعات والأغراض التقليدية من أجل التعبير عن تجارب تلتحم فيها الذات بالجماعة، والتعبير عن تجربة الغربة والضياع، وتصوير تجربة الحياة والموت، والتفاعل مع التراث الإنساني. ومثل هذا الاتجاه عدة شعراء منهم نازك الملائكة وصلاح عبد الصبور وسميح القاسم وغيرهم. ويعد بدر شاكر السياب ونازك الملائكة من رواد الشعر العربي الحديث.

جاء العنوان جملة فعلية من فعل مضارع مقرون بلام الأمر ومفعول به. وقد تجسد في صيغة الأمر (لنكن) التي تفيد الإلزام، وقد خرجت إلى معنى التمني أو الرجاء، لأن الصداقة (أصدقاء) لا تتأسس على الإجبار والإكراه مما يجعلنا نفترض أن الشاعرة تحلم بعلاقات إنسانية نبيلة بين الناس.

وإذا وقفنا عند الشكل الخارجي للنص نلفي أن الشكل الطباعي أو الهندسي للقصيدة يحيل على نمط شعري جديد تم فيه خرق نظام الشطرين المتوازيين ووحدة القافية /الروي. وانطلاقا من المشيرات السابقة نفترض أن النص قصيدة شعرية حرة للشاعرة نازك وفيها تحلم بعلاقات إنسانية نبيلة بين الناس، وأعني الصداقة بالأساس باعتبارها القيمة الكونية التي هي أساس المجتمعات الفاضلة، والضامن لتجاوز واقع بئيس مر أنهكته الصراعات والحروب.

فما الموقف الفكري المعبر عنه في القصيدة؟ وما هي أهم الخصائص الفنية والأسلوبية والإيقاعية التي اعتمدتها الشاعرة؟ وإلى أي حد تمكنت الشاعرة من تمثيل هذه الحركة شكلا ومضمونا؟

تصور نازك الملائكة مآسي الإنسان المعاصر وشقاءه وتعاسته بسبب الحرب والظلم الذي تعرض له خلال الحرب العالمية الثانية وما أفرزته من مصائب ونكبات.. لكن الشاعرة، رغم ضخامة آلامها، إلا أنها تأمل في أن ينزاح الظلم والمآسي، ويتحقق الإخاء وتعم الصداقة والعلاقات الإنسانية النبيلة بين أبناء البشرية. وتتفرع الدلالة العامة للنص إلى المحاور الدلالية الجزئية التالية:

المقطع الأول: يتصل هذا المقطع بالدعوة إلى الصداقة لأن العالم مليء بمظاهر الكآبة (س2) والدمار وثقل الزمان (س 4) وكثرة الضحايا.

المقطع الثاني: يرتبط هذا المقطع بالإلحاح على الصداقة لتجاوز قسوة القضاء الذي لا يحقق الإنصاف والعدل (س9) فيضيع الحق وتتضاعف المعاناة.

المقطع الثالث: يتأسس على الرغبة في خلق صداقة تحد من المفارقات بين الظالمين والمظلومين، وجعل الصداقة ذات نتائج إيجابية تنعكس سلبا على الظالمين.

المقطع الرابع: ينفتح على الدعوة للصداقة مع كافة الفئات المجتمعية المضطهدة والتي تقتسم نفس المعاناة (س 30- 39) في جميع بقاع الأرض، لأن الصداقة عنصر فعال في تجاوز مظاهر المعاناة والأسى لفئة معينة من الناس (الفئة المضطهدة).

إنما يوحد النص هو الدعوة إلى الصداقة ونبذ أسباب الدمار والعداوة والكراهية، من هنا نلحظ التزام الشاعرة بقضايا الواقع وهموم الإنسان العربي مع إكساب التجربة بعدا إنسانيا، فضلا عن خضوع القصيدة للوحدة العضوية والموضوعية، وهو مطمح ابتدأه شعراء الاتجاه الذاتي.

وبالانتقال إلى المعجم أمكننا تصنيفه إلى حقلين دلاليين اثنين؛ الأول يرتبط بالحزن والمعاناة، وتمثله الألفاظ التالية: (الكئيب، الدمار، الضحايا، الأسى، العبيد..) والثاني مرتبط بالأمل والرجاء، وتمثله الوحدات الدلالية التالية: (الرجاء، الحياة، الأصدقاء، عرق جديد...). يفصح هذا التصنيف عن هيمنة حقل الحزن والمعاناة باعتباره عالما كائنا، والأمل عالم ممكن تعكسه بوضوح الدعوة إلى الصداقة.

كما يعبر التصنيف السابق عن علاقة تضاد بين الحقلين (الأمل/ الألم) من جهة. وعلاقة سببية من جهة أخرى إذ الألم سبب الأمل وهذا بدوره نتيجة له. وما يلاحظ على مفردات النص المعجمية أنها مفردات بسيطة وسهلة لكنها في نفس الآن رمزية وإيحائية.

أما فيما يخص الجانب الإيقاعي، فقد عمل الشاعر من ناحية الإيقاع الخارجي على تجاوز نظام الشطرين الذي يتأسس على وحدة البيت والقافية والروي، واعتماد نظام الأسطر الشعرية المتفاوتة في حجمها وامتدادها داخل النص، ومساهمتها في تكوين جمل شعرية تساهم بدورها في تأسيس مقاطع شعرية تتحكم فيها " الدفقة الشعورية". ويمكن تبيان ذلك من خلال كتابة الأسطر الأولى كتابة عروضية، حيث اعتمد الشاعر تفعيلة بحر المتدارك (فعلن)، كما اتسمت القافية بالاختلاف والتنوع، وتراوحت بين: القافية المتوالية (متتابعة)كما في السطور 8.7.6 (الرجاء، أصدقاء، القضاء). والقافية المتراوحة: بحيث ترد في سطر وتختفي في الذي يليه ثم تظهر في الثالث كما السطرين 17و19 (يدا، الأسودا). والقافية المركبة: وذلك حين ترد في سطر وتختفي في الأسطر اللاحقة ثم تعود من جديد، كما في السطور:2و4و9و12.

وفيما يتعلق بالإيقاع الداخلي للنص، وظفت الشاعرة موسيقى داخلية ناشئة من طريقة ترتيبه للكلمات وتوزيعها للأصوات، كالتكرار الذي يتخذ شكل تعبير على طول النص (لازمة: لنكن أصدقاء) كما تكررت داخل النص حروف (الهمزة، الباء...) وكلمات (أصدقاء/ أصدقاء، أشقياء/ أشقياء..). والطباق: القرى/ المدن، أصدقاء/ أشقياء. والتماثل الصوتي: رخاء/ سماء، العبيد/ البليد. والتوازي التركيبي في مثل: (نحن والتائهون بلا مأوى/ نحن والصارخون بلا جدوى)، والتوازي الدلالي: (الأسطر الشعرية 31-32-33)، والتوازي بالترادف: (الدمار/ الفناء-الأسى/ الأنين...) والتوازي بالتضاد: (المدن# القرى ـ يمشي# يحيا.)

\*\* يتضح جليا أن الإيقاع الخارجي جاء بعناصر حديثة لم تكن متداولة من قبل، وبذلك كسر إطار البناء الشعري القديم.

وإذا انتقلنا إلى الناحية الفنية نجد أن الشاعر استند على بعض الصور الشعرية من البلاغة العربية القديمة اعتمادا على عناصر بلاغية تقليدية مثل: (التشبيه والاستعارة والمجاز)، وعلى أخرى إيحائية رمزية. فمن الأولى: الاستعارة في قوله الدمار يمشي هازئا بكل من يأمل في تحسن الأوضاع أو يطمح في التغيير إلى الأفضل.. (س 3و4) والقضاء قاس فعيونه جامدة، والزمان طائش ينزل بسوطه بلا رحمة.. (س8و11) والقلوب تذوب لتسكب في كؤوس ملأى بالأنين (س25-29). ومن الصور إيحائية رمزية: س 34- 48- 35 وكلها تعبيرات إيحائية تنفتح على الألم والمعاناة دافعا وحافزا لتحقيق الصداقة. وهي صور اعتمدت عنصر الانزياح وخلقت علاقات جديدة بين الكلمات خرقت المألوف، وارتفعت عن الخضوع لتحديدات البلاغة التقليدية، كما أدت وظيفة تعبيرية وإيحائية، فضلا عن الجمالية. كما أنها لم تعد تمتح من التراث أو الطبيعة فقط، ولم تعد جزئية بل غدت كلية ومركبة وتمتد أحيانا لتغطي مقطعا كاملا.

أما الأساليب فيمكن أن نميز فيها بين أسلوبين: خبري وإنشائي، يبرر حضور الأول رغبة الشاعرة في نقل والتعبير عن الوضعية المأساوية للإنسان المضطهد الذي لن يجد حلا لإشكاليته إلا في قيمة الصداقة، فيما ينفتح النص على أسلوب الإنشاء (أسلوب الأمر= لنكن..) مع حضور أساليب إنشائية أخرى (الاستفهام= أين المفر) و (النفي= بلا مأوى؛ بلا جدوى). ويظهر هيمنة أسلوب الأمر الداعي إلى صداقة كونية إنسانية وجماعية (نحن).

وإذا تتبعنا أفعال النص نجدها تتراوح بين الأفعال المضارعة مثل:( يمشي، يحز، يعود..) وهي أفعال تدل على الحال والغاية من ارتباطها بالزمن الحالي، وصف هذا الواقع المزري بكونه حاليا ولا زال قائما، فيما الأفعال الدالة على الأمر والخالصة للاستقبال (لنكن أصدقاء..) والمضارعة الخالصة للاستقبال للاحق لحقها (ستحس، ستعود..) ما زال ما تدل عليه مأمولا.

وإذا انتقلنا لبنية النص فالملاحظ أنه انتظم وفق بنية أسلوبية دائرية أو حلزونية؛ إذ انتهى من حيث ابتدأ (لنكن أصدقاء).

**تركيب وتقويم**

نخلص إلى أن القصيدة تنتمي إلى خطاب تكسير البنية؛ لأنها تجاوزت القضايا الذاتية الوجدانية الضيقة وانفتحت على قضية ذات بعد إنساني، وقد تم ذلك عبر لغة بسيطة وإيحائية لا تتأسس على التصريح وإنما تنبني على التلميح وعبر بنية إيقاعية جديدة تحررت بموجبها من قيود التقليد، وصور شعرية تجمع بين البلاغي والرمزي وبنية أسلوبية مزدوجة..

- تجديد الرؤيا: نص نظري

# قصيدة الرؤيا

لعل خير ما نعرف به الشعر الجديد هو أنه رؤيا. والرؤيا بطبيعتها قفزة خارج المفاهيم القائمة. هي، إذن تغيير في نظام الأشياء وفي نظام النظر إليها، هكذا يبدو الشعر الحديث أول ما يبدو تمردا على الأشكال والطرق الشعرية القديمة.‏ ورفضا لمواقفه وأساليبه التي استنفذت أغراضها٠‏ فقوام الشعر الجديد "معنى خلاق توليدي" لا معنى سردي وصفي. إنه كما يقول الشاعر الفرنسي المعاصر" رينه شار" [الكشف عن عالم أبدا في حاجة إلى الكشفي] ولذلك فإن من خصائصه أن يعبر عن قلق الإنسان أبديا. الشاعر الجديد والحالة هذه؛ متفرد متميز في الخلق وفي مجال انهماكاته الخاصة كشاعر. وشعره مركز استقطاب لمشكلات كيانية يعانيها في حضارته وأمته وفي نفسه هو بالذات.

هكذا يمكننا القول إن الشعر الجديد نوع من المعرفة التي لها قوانينها الخاصة في معزل عن قوانين العلم؛ إنه إحساس شامل بحضورنا وهو دعوة لوضع معنى الظواهر من جديد موضع البحث والشك. وهو لذلك يصدر عن حساسية ميتافيزيقية تحس الأشياء إحساسا كشفيا وفقا لجوهرها وصميمها اللذين لا يدركهما العقل والمنطق بل يدركهما الخيال والحلم. إن الشعر الجديد من هذه الوجهة هو ميتافيزياء الكيان الإنساني.

من هنا يتجه الشعر إلى التخلي عن الأمور التالية:

1. إنه يتخلى عن الحادثة إذ إن هناك تنافرا بين الحادثة والشعر، فعلى الشاعر الحق أن يتناول من مظاهر العصر أكترها ثباتا وديمومة- المظاهر التي لا تفقد دلالتها في المستقبل- ذلك أن الشعر العظيم يتجه نحو المستقبل. ثم إن الشعر هو اقل أنواع الفنون حاجة إلى الارتباط بالزمان والمكان لأنه في غير حاجة إلى مواد محسوسة ولا علاقة لنموه وموته بنمو المدنيات وموتها كما يذكر البعض. فجوهر الشعر كما يقول"بودلير"؛ هو "السير دائما ضد الحادثة".

2. ولأن الشعر الجديد يتخلى عن الحادثة فهو يبطل أن يكون شعر "وقائع" أو شعرا "واقعيا" بالمعنى الشائع لهذه الكلمة؛ إذ يصبح الشعر "واقعيا" يقترب من النثر العادي، لأنه يضطر انسجاما مع غايته؛ أن يستخدم الكلمات وفقا لدلالتها المألوفة. وهذا بالضبط ضد مهمة الشعر الحق الذي يفرغ الكلمة من ثقلها العتيق المظلم؛ ويشحنها بدلالة جديدة غير مألوفة.

3. ويتخلى الشعر الجديد، أيضا، عن الجزئية؛ فلا يمكن للشعر أن يكون عظيما إلا إذا لمحنا وراءه رؤيا للعالم. ولا يجوز أن تكون هذه الرؤيا منطقية أو أن تكشف عن رغبة مباشرة في الإصلاح أو أن تكون عرضا لإيديولوجية ما رغم أن الشعر الجديد مركز جاذبية لجميع حقول الفكر.

4. ويتخلى الشعر الجديد عن الرؤية الأفقية، ففي معظم شعرنا المعاصر والقديم تبدو الحياة مشهدا أو ريفا أو نزهة. فهو ينظر إلى الأشياء باعتبارها أشكالا أو وظائف. ولذلك تبدو فيه العلاقة بين الإنسان والعالم علاقة شكلية. بالشعر الجديد نتجاوز السطح لنغوص في الأشياء وراء ظواهرها، حيث يمكننا أن نرى العالم في حيويته وطاقاته على التجدد وأن نتحد معه.

5. ويتخلى الشعر الجديد عن التفكك البنائي، فنحن نرى في معظم القصائد المعاصرة تشققا في هيكلها ووحدتها. هناك مضامين قد تعد حديثة تاريخيا، ولكن التعبير عنها تعبير قديم يقوم على الخطابية- وعلى التركيب المباشر وعلى التشابيه والنعوت والاستعارات التي تخلى عنها الشعر الجديد واستعاض عنها بالصورة التركيبية: الصورة- الرمز أو الصورة- الشيء.

إذا كان عالم الشعر الجديد هو غير العالم المتواضع عليه؛ أي العالم الذي لم يحدد بعد، فإن "اكتشاف ما لا يعرف يفترض أشكالا جديدة" كما يقول "رامبو" أي لم تعرف، والشكل الشعري هو أولا كيفية وجود؛ أي بناء فن، وهو ثانيا كيفية تعبير أي طريقة.

إن الشعر الجديد، باعتباره كشفا ورؤيا، غامض، متردد، لا منطقي. ولهذا لا بد له من العلو على الشروط الشكلية؛ لأنه بحاجة إلى مزيد من الحرية مزيد من السر والنبوة. فالشكل يمحي أمام القصد والهدف. ومع ذلك فإن تحديد شعر جديد خاص بنا نحن، في هذا العصر، لا يبحث عنه جوهريا في فوضى الشكل، ولا في التخلي المتزايد عن شروط البيت؛ بل في وظيفة الممارسة الشعرية التي هي طاقة ارتياد وكشف، فهذه الطاقة الخلاقة في الشاعر تظل فوق الأشكال الممكنة كلها.

**علي أحمد سعيد: زمن الشعر.**

دار العودة.بيروت.ط.1. 1972. ص 9 وما بعدها بتصرف٠‏

**تحليل نص "قصيدة الرؤيا"**

**لأحمد علي سعيد (أدونيس)**

**تمهيد**

مرت القصيدة العربية بمراحل تطور متنوعة، حيث لم يتوقف خط هذا التطور عند كل ما رسمته حركة الشعر الرومانسي، بل إنه استمر في التغيير والتحول استجابة لتحولات المجتمع وتفاعلاته، ولذلك كان من الضروري بروز خطاب جديد كون رؤية جديدة للشعر والأدب، وهو ما يطلق عليه شعر تكسير البنية وتجديد الرؤيا. فقد كانت السمة المشتركة بين شعرائه هي المعاصرة والتحديث من أجل الاستجابة لدواعي العصر ومقتضيات التطور، والتعبير عن الرغبة في أن يعيش الشاعر عصره لا عصور من سبقه، ولذلك عدوا القصيدة رؤيا شاملة، وعملوا على تطوير بنية القصيدة العربية بالدعوة إلى ابتكار أشكال جديدة وعدم التقيد بالشروط الصارمة للقصيدة العمودية والانزياح عن المعجم التراثي بتحميله دلالات غير حقيقية، وجعل الصورة الشعرية أكثر تحررا من الذاكرة مع إنائها بالرمز والأسطورة، والخروج عن هيكل الشعر وبنائه، وتحريره من سيطرة الأوزان، مع سيادة شعرية الغموض في إنتاجات شعرائها، فكانت أعمال نازك الملائكة وبدر شاكر السياب وفدوى طوقان وأحمد المجاطي وغيرهم تمثل جيل الرواد الأوائل لتتطور هذه الحركة خلال الستينيات مع صلاح عبد الصبور ومحمد الماغوط وعبد الوهاب البياتي وعبد المعطي حجازي ويوسف الخال وأدونيس ومحمد بنيس ومحمد السرغيني ومحمد الخمار الكنوني وعبد الرفيع الجواهري وعبد الله راجع وغيرهم. ومن بين النقاد الذين اهتموا بهذه الدراسات إدريس الزمراني، أحمد رحماني، حسن مخافي، محمد الفارس، علي أحمد سعيد أدونيس.

يتألف عنوان النص من وحدتين معجميتين، وتركيبيا تعرب الأولى "قصيدة" مبتدأ وهو مضاف، وتعرب الثانية مضافا إليه، ومعجميا تحيل الأولى على مجموع أبيات شعرية تتجاوز السبعة، أما الرؤيا فتتجاذبها تحديدات مختلفة، منها الرؤيا الحلم، وهو ما يراه النائم، وغالبا ما تكون حسنة، وتحيل على معاني اللامعقول واللاوعي واللاتحديد، لأنها تنفلت عن سنن الواقع. ثم الرؤيا بالمعنى الباطني الصوفي، وهي ما يتجلى من معاني الوجود والغيب في بواطن المتصوفة، أي ذلك الموقف المبني على إدراك استشرافي يتجاوز العالم الحسي والأحداث اليومية والشروط الواقعية. ودلاليا يحيل العنوان على نمط من الإبداع يقوم على إنتاج نصوص بوعي مسبق يرفض محاكاة النماذج السابقة، ويؤمن بأن الإبداع يوجد خارج المتداول والمألوف، وأنه ليس تصويرا للواقع، بل هو كشف لعلاقاته الضمنية، وأن الأشياء المادية المحسوس ليست سوى تفاصيل يتجاوزها الشاعر الرؤيوي لتشييد رؤياه التي تغوص في عمق الحقائق مستحضرا تجربة الذات في تفاعلاتها مع التجربة الاجتماعية بالاستناد إلى صيغ تعبيرية ورمزية.

وبالانطلاق من دلالة العنوان ومن صاحب النص المنتمي للتيار التجديدي إبداعا وتنظيرا، ومن مصدر النص "زمن الشعر" ومن بعض المشيرات الداخلية الأخرى نفترض أن النص مقالة أدبية سيعرف فيها الناقد بمرحلة- زمن من مراحل تطور القصيدة العربية.

فما القضية التي يعالجها في نصه؟ وما طرائق عرضها؟ وإلى أي حد استطاع تقديم تصور نظري عن هذا الاتجاه؟

بعد قراءة متمعنة للنص أمكننا تحديد قضيته الأدبية في:" شعر الرؤيا مفهومه وقوانينه وخصائصه". أما الأفكار التي تتفرع عن هذه القضية النظرية فيمكن تلخيصها فيما سيأتي:

- مفهوم شعر الرؤيا: وهو شعر جديد يتميز بالكشف عن المعنى الخلاق والتمرد على الأشكال التراثية القديمة في التنوع في المواضيع والقضايا ذات الطابع الجماعي وإن كانت فردية.

- القوانين المؤسسة لشعر الرؤيا: لقصيدة الرؤيا قوانين أساسية أهمها الإحساس والشعور ثم الخيال والحلم.

- خصائص شعر الرؤيا: بناء على منطق التضاد يمكننا أن نفهم من كلام أدونيس أن خصائص قصيدة الرؤيا هي: التلقائية، الرمزية، الكلية (الشمولية)، الإبداعية، التعمق في العلاقة مع العالم، الوحدة البنائية.

يتضح أن قصيدة الرؤيا بخصائصها المضمونية فرضت شكلا جديدا مناسبا يمنح للشاعر هامشا من الحرية الإبداعية.

تدور إشكالية النص العامة على الصراع بين القديم والجديد في الشعر العربي على اعتبار أن مجموع الصفات التي استبعدها الناقد عن الشعر الرؤيوي تنطبق بالضرورة على الشعر العربي القديم.

تستمد مصطلحات النص ومفاهيمه أساسها من مرجعيتين اثنتين؛ الأولى مصطلحات أدبية، وتمثلها المصطلحات التالية: (قصيدة، الشعر الجديد، الشاعر، الفنون، النثر....)، والثانية مصطلحات نقدية ومن عيناتها: (الأشكال الشعرية، معنى سردية وصفي، الرؤيا، الرؤية الأفقية، التفكك البنائي، الحلم، الخيال الشعري...)، ويظهر أن العلاقة بين حقلي المصطلحات هي علاقة تكامل وتداخل لأن النقد متضمن في حقل الأدب من جهة ومساهم في بيان قيمته من جهة ثانية. ويسعفنا التأمل في هاته المصطلحات والمفاهيم القول بأن بعضها مؤطر بخلفية تاريخية، مما يؤكد التطور الذي شهده الشعر فحقق شعر الرؤيا، والبعض الآخر محكوم بخلفية فلسفية (الخيال، الشك، الحلم، المنطق...).

ولتوضيح القضية الرئيسية التي عليها مدار النص، استعان الناقد ببعض القضايا الفرعية، لعل أبرزها؛ قضية الرؤية الأفقية والسطحية في الشعر القديم في مقابل الرؤية العميقة والمستقبلية في الشعر الجديد؛ الأول يرتبط بالظاهر والمحسوس واليومي، فيما الثاني يسعى إلى تشييد رؤيا من خلال استشراف المستقبل والغوص في عمق الحقائق. وقضية الطابع السردي والوصفي للشعر القديم في مقابل الخلق والتوليد والإبداع في الشعر الرؤيوي، كون الأول مرتبطا بالتاريخ= السرد، والواقع= الوصف، والثاني مرتبط بالمستقبل= الخلق الإبداع والتجديد المستمر، وقضية العقل والمنطق في الشعر القديم في مقابل الحلم والخيال والشك والغموض في الشعر الرؤيوي.

وقريبا من هذا السياق تجدر الإشارة إلى أن الكاتب في مقاربته لمفهوم شعر الرؤيا، استند إلى "خلفيات أو مرجعيات منهجية مختلفة" من قبيل: المرجعية الصوفية وتتجلى هذه المرجعية في قول الكاتب على سبيل المثال: "تحس الأشياء إحساسا كشفيا وفقا لجوهرها وصميمها اللذين لا يدركهما العقل والمنطق بل الحلم والخيال..". ثم المرجعية السوريالية ويقوم على تجاوز الواقع والوعي مقابل الاحتفاء بمستوى اللاوعي من أجل بناء واقع جديد يتحرر فيه الإنسان من كل سلطة أخلاقية ودينية ومن أعلامه (أندريه مارتيني) الذي ثار على اللغة المألوفة واعتمد الغموض. والمرجعية الوجودية ومن أعلام هذا الفكر جون بول سارتر ويعتمد مبادئ الحرية والمسؤولية والالتزام، ويتجلى لدى الكاتب في قوله: "وذلك فإن من خصاصه أن يعبر عن قلق الإنسان أبديا". والمرجعية الرمزية وأساسها الاحتفاء بالرمز وتبني الغموض ومن أعلامها (بودلير ورامبو). وأخيرا المرجعية الرومانسية وتعتمد على الخيال وتلغي سلطة المنطق والعقل في الإبداع.

اعتمد الكاتب في عرض القضية السالفة بناء منهجيا قائما على الطريقة الاستنباطية حيث انتقل من تحديد المفهوم العام للشعر الجديد (الشعر الجديد= الرؤيا) إلى الخاص المتمثل في عرض تفاصيله وجزئياته وتجلياته، ويمكن تحديد هذه التفاصيل في قوانين وخصائص وشكل الشعر الجديد.

أما بخصوص توضيح الأفكار ومحاولة الإقناع بها، فقد استعان الكاتب بمختلف الأساليب الحجاجية والتفسيرية واللغوية ذات المظهر الحجاجي للإقناع بطرحة والدفاع عنه، كالتعريف كما هو الشأن في تعريف الرؤيا والشعر الجديد وخصائصه... والاستشهاد الاستدلالي أثناء استدلال الكاتب ببعض أقوال شعراء غربيين (بودلير- رامبو)، ما يدل على تأثر الناقد بالثقافة الغربية، وبأن منشأ هذا الاتجاه الشعري ابتداء غربي، ثم المقارنة الضمنية بين الشعر الجديد والقديم، لأنه ركز على مميزات الشعر القديم ويفهم منها المقارنة بينه والجديد. ثم الوصف في قوله مثلا فقوام الشعر الجديد معنى خلاق توليدي، ثم الاستحضار الافتراضي للقارئ وهو ما تؤكده الكثير من العبارات والجمل الاعتراضية (يمكننا القول، إذا ألمحنا، فنحن نرى..)، والتصنيف القائم على الترقيم التصاعدي (يتخلى عن الأمور التالية). والاستنتاج في قول الكاتب (فهو إذن، من هنا.)، وأسلوب الشرح والتفسير في قول الكاتب مثلا: (أي العالم الذي لم يحدد بعد، أي لم تعرف، أي بناء فني).

كما اعتمد أدوات التوكيد (إنه رؤيا، إنه كما يقول اشاعر الفرنسي..) والنفي (لا معنى سردي وصفي لا علاقة لنموه وموته..) والتعليل (لأن الشعر يتخلى عن..، إذ يصبح الشعر، لأنه يضطر..)، والتشبيه (كما يفكر البعض، كما يقول..) والقصر (فلا يمكن للشعر أن يكون عظيما إلا..) والعطف المحقق للنص تماسكه التركيبي (و، ف، أو، لا..).

النص مقالة أدبية يعالج فيه الكاتب موضوع الشعر الجديد أو قصيدة الرؤيا المتسمة بخصائص متميزة ونوعية، ولذلك اعتمد مصطلحات ومفاهيم نقدية وأدبية متصلة بالشعر الجديد (الرؤيا)، ووظف إطارا منهجيا دقيقا قوامه الاستنباط والتنظيم، واستعمل لغة مباشرة ومناسبة وبنية أسلوبية متنوعة وملائمة.

في رأيي الخاص إن النص قدم لنا معطيات هامة حول الشعر الرؤيوي بطريقة استوفى معها شروط النص المقالي، غير أن هذا لا يمنع من الإشارة إلى أن أدونيس لم يستحضر خصائص الشعر الجديد بشكل مباشر (صيغة الإثبات).

- تجديد الرؤيا: نموذج شعري

# سربروس في بابل

1. ليعو سربروس في بابل
2. في بابل الحزينة المهدمة
3. ويملأ الفضاء زمزمة
4. يمزق الصغار بالنيوب، يقضم العظام
5. يشرب القلوب
6. عيناه نيزكان في الظلام
7. وشدقه الرهيب موجتان من مدى
8. تخبئ الردى.
9. أشداقه الثلاثة الرهيبة احتراق
10. يؤج في العراق-
11. ليعو سربروس في الدروب
12. وينبش التراب عن إلهنا الدفين
13. تموزنا الطعين
14. يأكله: يمص عينيه إلى القرار،
15. يقصم صلبه القوي، يحطم الجرار
16. بين يديه، ينثر الورود والشقيق.
17. أواه لو يفيق.
18. إلهنا الفتي، لو يبرعم الحقول
19. لو ينثر البيادر النضار في السهول
20. لو ينتضي الحسام، لو يفجر الرعود والبروق والمطر
21. ويطلق السيول من يديه. أواه لو يؤوب؟
22. ونحن إذ نبص من مغاور السنين
23. نرى العراق، يسأل الصغار في قراه:
24. "ما القمح؟ ما التمر؟
25. ما الماء؟ ما المهود؟ ما الإله؟ ما البشر؟
26. فكل ما نراه
27. دم ينز أو حبال فيه، أو حفر
28. أكانت الحياه
29. أحب أن تعاش، والصغار آمنين؟
30. أكانت الحقول تزهر؟
31. أكانت السماء تمطر؟
32. أكانت الرجال والنساء مؤمنين
33. بأن في السماء قوة تدبر
34. تحس، تسمع الشكاة، تبصر
35. ترق، ترحم الضعاف، تغفر الذنوب؟
36. أكانت القلوب
37. أرق، والنفوس بالصفاء تقطر
38. وأقبلت إلهة الحصاد،
39. رفيقة الزهور والمياه والطيوب،
40. عشتار ربة الشمال والجنوب،
41. تسير في السهول والوهاد
42. تسير في الدروب
43. تلقط منها لحم تموز إذا انتثر
44. تلمه في سلة كأنه الثمر.
45. لكن سربروس بابل- الجحيم
46. يخب في الدروب خلفها ويركض؛
47. يمزق النعال في أقدامها، يعضعض
48. سيقانها اللدان، ينهش اليدين أو يمزق الرداءـ
49. يلوث الوشاح بالدم القديم،
50. ويمزج الدم الجديد بالعواء.
51. ليعو سربروس في الدروب
52. لينهش الإلهة الحزينة، الإلهة المروعة؛
53. فإن من دمائها ستخصب الحبوب،
54. سينبت الإله، فالشرائح الموزعة
55. تجمعت. تململت. سيولد الضياء
56. من رحم ينز بالدماء

**بدر شاكر السياب. أنشودة المطر**

دار العودة. بيروت. 1971، المجلد الأول، ص: 482 وما بعدها (بتصرف).

**تحليل قصيدة: "سربروس في بابل"**

**للشاعر العراقي: بدر شاكر السياب**

**تمهيد**

عرف الشعر العربي الحديث تحولا كبيرا، حيث لم يقف هذا التطور عند ما قام به شعراء تكسير البنية على مستوى الشكل، بل واصل حركيته ليثمر ما سمي بشعر الرؤيا، الذي ركز على المضمون وشكل موقفا جديدا من العالم والأشياء، إلى حد صار فيه شعر الحداثة رؤيا عند شعرائه؛ أي أنها التقاط شعري وجداني للعالم يتجاوز الظاهر إلى الباطن، ويتجاوز حدود العقل وحدود الذاكرة والحس ليخلق عوالم جديدة تنصهر فيها تجربة الشاعر باعتباره مبدعا والمتلقي باعتباره مشاركا له في تجربته. حيث ساهمت مخيلة الشاعر وغنى موهبته وقدرته على إعادة تشكيل الواقع، وبذلك تخرج اللغة عنده عن نمطها التقليدي في الوصف والتعبير، وتصير ذات حمولة دلالية وتعبيرية تكسب الألفاظ شحنات رمزية تتجدد معها المعاني من قارئ إلى آخر، يقدم فيها الشاعر تجربته ورؤاه الشعرية الواسعة في تأمل الحقائق. لأنه يعبر عن واقع غير مألوف بلغة غير مألوفة تقوم على الهدم والغموض، وهكذا تصبح الرؤيا قيمة جوهرية في الشعر تمكن الشاعر عبر اللغة من التعبير عن رؤيته للوجود ونسج عالم خاص يمتزج فيه الرمز بالأسطورة، والواقع بالخيال، والمحدود باللانهائي. وقد برع شعراء كثر في هذه المدرسة الشعرية نذكر منهم: عبد الوهاب البياتي، وأدونيس، ويوسف الخال، وأمل دنقل، ومحمد بنيس وبدر شاكر السياب الذي يعد من رواد قصيدة الرؤيا، يعبر شعره عن تجربة متأثرة بذات شخصية وقومية كسيرة، تأمل الشفاء والانبعاث. فما هي أهم الخصائص الفنية والأسلوبية والإيقاعية التي اعتمدها الشاعر؟ وإلى أي حد تمكن الشاعر من تمثيل هذه الحركة شكلا ومضمونا؟

يتألف عنوان القصيدة من الناحية التركيبية من جملة اسمية بسيطة تتكون من مبتدأ ("سربروس") وشبه جملة (في بابل) المتعلقة بخبر محذوف تقديره موجود. ودلاليا يتكون العنوان من رمزين اثنين: 1-("سربروس": يحيل على أسطورة كلب له ثلاثة رؤوس ينفث السم له ديل تنين، يحرس مملكة الموت أو العالم السفلي وهي أسطورة ترتبط بالثقافة اليونانية). 2- (بابل: يحيل على رمز يمتح من المكان، ويرتبط بالحضارة العراقية).

وانطلاقا من الدلالة العامة للعنوان، ومن بعض المشيرات الأخرى كصاحب النص الي عايش الشعر الحر منذ ولادته= تكسير البنية إلى نضجه= تجديد الرؤيا، وخاصة في مراحل حياته الأخيرة المعروفة أدبيا بالمرحلة التموزية، ومن الشكل الطباعي، وتردد بعض الرموز الأسطورية في ثنايا أسطره (تموز- عشتار- بابل- سربروس..) يتضح أن النص ينتمي إلى شعر تجديد الرؤيا. لكن إذا اعتبرنا أن "سربروس" يرتبط بعالم الدمار والموت، وتموز وعشتار يرتبطان بالخصب والنماء والتجدد، فهل اتخذ الشاعر من كل هذا قناعا للتعبير عن رؤيا تتراوح بين اليأس والأمل/ الموت والحياة؟

يأمر الشاعر بنوع من التحدي "سربروس" بتهديم بابل وإلحاق الأذى بأهلها (16-1)، ويعبر عن تمنيه عودة تموز إلاه الخصب والنماء ليحيي العراق بعد موتها من جراء صنيع "سربروس" بها (21-17)، واصفا الخراب الذي تعرضت له العراق، ومستنكرا ما آلت إليه الأوضاع الاقتصادية والاجتماعية (39-21)، مخبرا بإقبال عشتار عشيقة تموز وإلهة الحب التي استطاعت مواجهة "سربروس" من جديد ليلاحق عشتار ويلحق بها الأذى والدمار (46-40)، ويسجل عودة سربروس من جديد ليلاحق عشتار ويلحق بها الأذى والدمار (52-47)، وفي الأخير يستهزئ الشاعر من ""سربروس"" الذي لن يستطيع القضاء على عشتار رمز الحياة والنماء (56-53).

تبقى هذه الدلالات محدودة المعنى إذا لم نربطها بطابعها الرمزي الإيحائي، هكذا يظهر أن بابل هي رمز لكل مكان حضاري عريق صار مليئا بمظاهر الخراب والدمار، و"سربروس" رمز لقوى الشر التي تعمل جاهدة على نشر الخراب لتحقيق مصالح خاصة، أما عشتار وتموز فهما رمزا قوى الخير الهادفة إلى نشر الحياة، وإن خاضت صراعا حادا رغم قوتها المحدودة، لكن يمكنها أن تتقوى عبر اعتناقها قيم الاتحاد والتعاون "عشتار وتموز" مما يفسح المجال لانتصارها.

**تحليل النص**

1. المعجم الشعري:

وبالانتقال إلى المعجم ـيمكننا تصنيفه إلى حقلين دلاليين أساسيين، وفيما يلي جرد لأهم الألفاظ والعبارات الدالة عليهما، وطبيعة العلاقة القائمة بينهما؛ الأول حقل دال على الموت ويمثله المعجم التالي: (سربروس- الردى- النيوب- الجحيم- الأشداق الرهيبة- ينوح- يعو- ينبش ....) والثاني حقل دال على الحياة، وتمثله الألفاظ التالية: (عشتار- تموز- الضياء- الحياة- ستخصب- سينبت- سيولد....). يتضح إذن من خلال هذا الجرد أن هناك نوعا من التوازن بين الحقلين كميا، غير أن العلاقة بينهما قائمة على الصراع والتنافر، لأنهما ضدان لا يلتقيان؛ فالموت دليل حقيقي على انتهاء الحياة. وارتباطا بالنتيجة التي آلت إليها رؤيا الشاعر نستطيع القول بأن العلاقة سببية لأن الموت سبب في انبثاق الحياة.

والملاحظ أن النص افتتح بلحظات الحزن والألم واختتم بلحظات الخصب والنماء، وهذا دليل على أن رؤيا الشاعر قائمة على الانتصار للحياة وتحدي الموت.

2.الإيقاع:

أما فيما يخص الجانب الإيقاعي، فقد عمل الشاعر من ناحية الإيقاع الخارجي على تكسير نظام البيت وأقام مقامه نظام الأسطر الشعرية المتفاوتة الحجم والكم والذي يفرز جملا شعرية خاضعة لنفسية الشاعر مما يترتب عنه مقاطع شعرية تحدها بعض الأسطر الشعرية (ليعو سربروس في الدروب). كما لجأ إلى تنويع الروي بين الباء والراء والميم، فضلا عن الاختلاف والتنوع في القافية، الذي يظهر في المزاوجة بين القافية المتتالية (س1و2، س7و8 س12و13). والمتراكبة (س1و5، س4و6، س35و39)، واعتماد تفعيلة بحر الرجز (مستفعلن). وهذه المقومات وإن كانت مختلفة عن معمارية القصيدة التقليدية فهي قريبة من خطاب تكسير البنية على مستوى الإيقاع.

وارتكز الإيقاع الداخلي للقصيدة على التوازي الذي نجده في السطرين 30 و31. إضافة إلى التكرار في مستوياته المعروفة، كتكرار الأصوات؛ الميم في السطر 3 و35. وتكرار الكلمات والعبارات (سربروس- تموز- عشتار. تكرار اللازمة: (ليعو سربروس.....)، وتكرار بعض الصيغ الصرفية كما نجد في األسطر:4 و5 و20. دون أن ننسى بعض التجانسات الصوتية والمعجمية، من مثل المطابقة بين القديم/ الجديد، الظلام/ الضياء. الجنوب/ الشمال. عشتار/ سربروس.. والتجانس الناقص بين: القرار/ الجرار. السهول/ السيول.. فضلا عن التجنيس الصوتي بين عيناه/ عينه. الماء/ المياه. الدم/ الدماء..

3.الصورة الشعرية:

وإذا انتقلنا إلى الناحية الفنية نجد القصيدة برمتها صورة كلية تعكس رؤيا الشاعر، ويتم بناؤها تدريجيا تتظافر من خلالها مدركات حسية وشعورية لتنقل صورة الوحش الأسطوري الإغريقي= المستعمر الغربي المتوحش، وهو يعيث فسادا في بابل المدينة العراقية القديمة= الشرق عموما. وهذه الصورة الكلية تتخللها صور جزئية ومركبة، ويمكن التمييز فيها بين صور فنية ذات أساس بلاغي، كما هو الشأن مع: الاستعارة: (يولد الضياء- يشرب القلوب- يميت الإله- بابل الحزينة- في السماء قوة تدبر...) والتشبيه: عيناه نيزكان- تلمه في سلة كأنه التمر... وصور فنية ذات طابع إيحائي تتمثل في الرموز الأسطورية: سربروس= رمز الشر والفساد والظلم وبابل= رمز لكل فضاء أو حضارة مزدهرة نالتها أيدي التدمير، ثم تموز وعشتار وهما من الأساطير الفينيقية ويرمزان لكل قوى البعث والحياة والتغيير المتحدة للتغيير. إضافة إلى الطابع الإمتاعي تمنحنا صورة عن وافع المعاناة التي يعيشها الفضاء الأسطوري (بابل) بفعل الصراع بين قوى متضادة.

في هذا النص رأينا الصورة وقد هجرت مهمتها القديمة كدعامة وتزيين لدلالة الموضوع لتصبح عند الشاعر مصدرا للخلق الدلالي داخل تعقد النسيج الشعري، كما أضافت إلى مكوناتها عناصر جديدة استلهمتها من الثقافة الإنسانية عبر الغوص في أعماق التاريخ والعقل الإنسانيين.

4. الأسلوب:

أما الأساليب فلاحظ حضورا للأسلوب الخبري في النص (س2و3و6و8و2..) يعبر عن وضع مأساوي تعيشه بابل متمثلا في قوة الصراع بين قوى الخير وقوى الشر مما أفضى إلى الدمار والمأساة. ويحضر الأسلوب الإنشائي أيضا ممثلا في الأمر (ليعو سربروس..) ويفيد السخرية والاستهزاء. والتمني (لو ينثر البيادر... لو يفجر الرعود..) ويعبر عن الأحلام التي لم تتحقق في واقع خرب ما زال ينخره الفساد. والاستفهام (ما التمر؟ أكانت الحياة..) وقد خرج إلى الانكار فأفاد التعجب والتهكم.

**تركيب وتقويم**

يحقق النص انتماءه إلى خطاب تجديد الرؤيا لأنه نص اشتغل على قضايا إنسانية من منظور أسطوري (فضاء أسطوري =بابل. وشخصيات أسطورية= سربروس+ عشتار+ تموز) وقد اعتمد النص على لغة بسيطة لكنها مليئة بالإيحاءات، وعلى بنية إيقاعية جديدة ومتميزة عن الخطابات التقليدية وعلى صور شعرية تتراوح بين البلاغة والرموز كوسيلة تعبيرية يبلغ بها الشاعر رؤياه فيما يخص واقعه، وعلى أساليب لغوية تمزج بين الخبرية والإنشائية.

**المجزوءة الثالثة**

**أشكال نثرية حديثة**

**- القصة: نص نظري**

# مميزات القصة القصيرة واتجاهاتها

تؤكد الدراسات الناشطة منذ الخمسينات حول نشأة القصة في الأدب العربي الحديث أنها كانت حاجة اجتماعية قبل أن تكون حاجة فنية؛ بمعنى أن اضطلاعها بوظيفتها كان أبرز الدوافع إلى كتابتها، ولعل هذا ما يفسر ذلك التلكؤ الطويل الذي عاشته حتى انخرطت في زمنها الفني الخاص، وأنجزت تجاربها.

وهذه الحاجة الاجتماعية إذا كانت قد ربطت الكاتب بالالتزام في التعبير عن قضاياه الحياتية أو قضايا مجتمعه العامة في مرحلة مبكرة، فإنه، مع الزمن، أمكن انطلاقه من أسر هذين القيدين نسبيا لصالح التعبير الفني الذي أصبح متوخى أكثر باعتبار أن القصة القصيرة لم تعد خبرا يروى، بل أصبحت حدثا ينمو ويتطور من خلال رؤيا الكاتب.

وإذا كان للشعر مصطلح نقدي قديم تطور في العصر الحديث حين استفاد من العلوم الألسنية والاجتماعية والنفسية والأنثروبولوجية، وإذا كان للرواة مصطلح نقدي خاص بها باعتبارها تناقش قضايا أساسية عبر تطور الشخصية والأحداث، فإن القصة القصيرة باعتبارها لا تناقش قضية ما بتوسع، ولا تصور تطور شخصية ما، إنما هي شعور خاطف، ولحظة من عمر الزمن، ومن الصعب القبض على هذا الشعاع السريع، أو تجميده لفحصه وتحليله؛ ففي هذه الحالة إما أن تزيد في تضخيم هذه الخاطرة أو تقلل من نوعية وكمية هذا الشعور، ولذلك يصعب نقد القصة القصيرة لنوعيتها الخاصة، ولكونها فنا أدبيا ناشئا وجديدا عن "الصوت المنفرد" للرجل الصغير في الحياة الحديثة، أو صوت الجماعات المغمورة في تطورها عبر المراحل التاريخية. وقد ارتبطت "تاريخيا" بالطبقة الدنيا، وعبرت عن همومها ومطاحها باعتبارها الفن الذي يملك الكثافة الشعرية والرؤيا الفنية. وإذا كانت الرواية تلائم شكلا معينا من الحياة الاجتماعية، أو هي نتيجة لظروف موضوعية تمثلت في الوقت الفائض اللازم لقراءتها وكتابتها، فإن الحياة المعاصرة أصبحت أكثر تعقيدا، وتسارع إيقاعها بشكل مذهل، الأمر الذي دفع إلى البحث عن فن موجز وسريع له كثافة الشعر وتركيزه، فكانت القصة ثم القصة القصيرة والقصة القصيرة جدا باعتبارها تقنيات أدبية مستحدثة تأخذ بعين الاعتبار وقت القارئ والمبدع وتعبر عن أزمة الفرد في عصر السرعة والاختزال من خلال ومضات هي إلى البرقيات الموجية أقرب.

والقصة القصيرة فن درامي أداته اللغة، وأسلوبه الحواز والسرد، قليل الكلام، يقرأ في جلسة واحدة، ويتميز بوحدة الانطباع. وفي بناء القصة القصيرة يتداخل الشعر بالنثر لأنه أقرب الفنون إليها. وكاتبها يؤكد الإحساس بالدراما والشعر، وهو فنان شديد الفردية يتلقى الحياة بحساسية خاصة، وتغلب عليه انطباعاته، ولا تنزغ نفسه لتسجيل التفاصيل التي لا تتصل مباشرة بهذه الانطباعات.

وقد ازدهر فن القصة القصيرة تلبية لحاجات الطبقات الدنيا الآخذة بالنمو والتزايد، كما أدى تطور المسافة إلى هذا الازدهار، وتحديد كم هذا الفن استلزمتها الصحافة إلى جانب الخبر، وفرضت صفحاتها المحدودة قصر القصة لتقرأ سريعا وبجلسة واحدة ‎٠‏ وقد حدد (إدغار ألن بو) حجم القصة بمقياس زمني فقرر أنها: " تتطلب من نصف ساعة إلى ساعة أو ساعتين لقراءتها قراءة دقيقة" بينما ذهب (ج. ولز) إلى تحديد مدة قراءتها بين ربع ساعة وثلثها.

وتختلف مناهج القصة القصيرة واتجاهاتها، فبعض الكتاب يحرص على أن يقول كل شيء بدقة وتفصيل دون أن يترك للقارئ شيئا يستكشفه، وغالبا ما يعنى هذا النمط بالحادثة والسرد والأسلوب، وهو منهج القصة التقليدية. وهناك منهج آخر يؤثر التركيز على الشخصية، فيرسمها بدقة، ويجعلها المحور الذي تدور حوله الأحداث. ثم منهج الاهتمام بالعاطفة الإنسانية وتصويرها في انثيال تياري الشعور واللاشعور. وقد يلجأ بعض الكتاب إلى التركيز على الفكرة المادية أو الرمزية أو الأسطورية. وكل جيل أدبي، بل كل أديب في الجيل الواحد،‏ يحاول دوما التجاوز إن لم يكن المعاصرة على الأقل.

والقصة القصيرة تعرفنا بشيء نعرفه مسبقا وتعيده يوميا، وهي تعرضه في شكل لقطة أو جزئية ما أو فكرة محددة. وهذا يعني أن الأدب إنما يقوم على الإيهام والتخييل؛ حيث يقدم الكاتب تجربة يحياها الجميع ولكن من خلال رؤيا خاصة مركزة ومكتفة؛ تهتم بالتعبير عن الوضع النفسي والواقع الاجتماعي للكاتب، وتحاول الإفصاح عن الذات ومشكلات الواقع انطلاقا من رغبة قوية في تحرير الواقع من أخطائه وأمراضه. وكلما اتسعت الهوة بين الواقع والمثال احتد صوت الأدب وارتقعت نبرته لأنه المؤشر الحقيقي إلى وجود خطأ ما، وكلما انحلت مشكلة ما التفت الأدب إلى غيرها من آلاف المشاكل التي يعج بها المجتمع، وعلى الخصوص؛ المتخلف. ولهذا يكون الأدب محررا لا مخدرا، والأديب رائدا لا بوقا.

**محمد عزام. اتجاهات القصة المعاصرة في المغرب.** منشورات اتخاد كتاب العرب. دمشق. 1987.ص9 وما بعدها

**تحليل نص: "مميزات القصة القصيرة واتجاهاتها"**

**للناقد المصري: محمد عزام**

**تمهيد**

يختلف الباحثون حول ما إذا كان فن القصة بشكل عام فنا عربيا أصيلا تمتد جذوره إلى أشكال سردية تراثية، أم فنا مستحدثا نشأ عند العرب بفضل احتكاكهم بالثقافة الغربية، والرأي الراجح أن القصة بألوانها المعروفة حديثا، حديثة النشأة في الأدب العربي الحديث، إذ لم تظهر إلا في بدايات القرن العشرين، وذلك في سياق شروط موضوعية وأخرى ذاتية؛ كالتحولات السوسيو-اقتصادية (غلبة الحواضر وتغير التركيبة الاجتماعية) والتحولات السياسية (الاستعمار والاستقلال وتصريف مشاكلهما باعتماد نمط جديد في الكتابة) والتحولات الثقافية (ظهور المدارس العصرية)، ثم عامل الاتصال بالثقافة الغربية عن طريق البعثات الطلابية والتعريب.

ومن خصائصها؛ وحدة الانطباع، والكثافة الشعرية، ودقة التصميم، ووحدة الزمان والمكان والشخوص غالبا. ومن روادها عبد الله النديم، يحي حقي، يوسف إدريس/ محمد القري، بن جلون، غلاب، مبارك ربيع.. الغيطاني، الطيب صالح، صنع الله إبراهيم ومحمد بوعلو ومحمد بيدي وأحمد زنيبر، التازي، وشغموم رفيقة الطبيعة... وإذا كان هذا الفن قد تبلور بالأساس من خلال تراكم مجموعة من الأعمال الإبداعية، فهذا لا يعني الدور الذي لعبته الكتابات النظرية في توجيهه، وقد تصدى له بالدراسة والتحليل والنقد مجموعة من النقاد والباحثين والدارسين أمثال: محمد برادة، نجيب العوفي، سعيد يقطين، يوسف نجم، أحمد اليبوري، أحمد المديني، عبد الرحمن تمارة، صلاح فضل، محمد شكري عياد، محمد عزام، فيصل دراج....

يستفاد من العنوان السابق أن الكاتب يحاول أن يرصد أهم مميزات جنس أدبي سردي وهو القصة القصيرة الشكلية والمضمونية، وما استجد فيه من تيارات ومدارس، وإذا انطلقنا من الدلالة المباشرة للعنوان كما صيغت سلفا، وصاحب النص الذي عرف عنه اهتمامه بمجال السرد الحديث خاصة والأدب الحديث عامة، ومن مصدر النص المشير صراحة إلى الغاية من الدراسة وهو الإحاطة بمدارس القصة في المغرب. ومن بعض المشيرات الداخلية مثل: نشأة القصة/ حاجة اجتماعية، لحظة من عمر الزمن/ فن موجز وسريع/ مناهج القصة القصيرة واتجاهاتها.. نفترض أن النص مقالة أدبية تتمحور قضيته حول فن القصة القصيرة؛ ماهيته ومميزاته واتجاهاته.

- فما هي القضية الأساس للنص؟ وما عناصرها؟ وما مميزات واتجاهات هذا الجنس السردي الحديث؟ وما المصطلحات والقضايا الفرعية التي استلهمها الكاتب؟ وما المرجعيات التي استند عليها؟ ثم ما الطريقة والأساليب الحجاجية المعتمدة؟ وما مدى تمثيل النص لفن القصة؟

لقد حاول الكاتب في هذا النص أن يقدم إطارا نظريا للقصة القصيرة في الأدب العربي الحديث، فخصها بالدراسة والتحليل مركزا على تاريخ نشأتها وتطورها، ومميزاتها وخصائصها، واتجاهاتها وأنواعها ومميزات كتابها. ويمكن رصد أهم الأكار التي تناولها الكاتب بخصوص مميزات القصة القصيرة في العناصر التالية:

النشأة والتطور: القصة القصيرة العربية نشأت منتصف القرن الماضي (ق20). وتحكمت في نشأتها عوامل فكرية واجتماعية وتاريخية. وكان تطورها في سياق تجاوز المرحلة الأولى والتوجه صوب خلق تواز بين جانبها الفني ومكونها الدلالي.

مميزات القصة القصيرة: للقصة القصيرة مميزات نوعية خاصة: وحدة الحدث (الاختزال). والتركيز على جانب ما في حياة الشخصية المحورية. ورصد التأثر التلقائي للقاص. والتقاط لحظة زمنية قصيرة، أما موضوعها فمستمد من الطبقة الدنيا، بالتقاط الواقع المؤلم والصادم. فضلا عن الكثافة اللغوية المحكومة برؤية مبدعها للإبداع والعالم. واعتماد أساليب تقنية خاصة؛ السرد والحوار.

أنواع القصة لقصيرة واتجاهاتها: أنواعها: وتتعدد إلى: القصة/ القصة القصيرة/ القصة القصيرة جدا. تحكمت فيها عوامل منها؛ تطور الحياة المعاصرة وتعقدها، وزمن القراءة، وحجمها وكمها الورقي، وامتداد أحداثها لمجالات مختلفة. أما اتجاهاتها فتتراوح بين التقليدية، النفسية، قصة الشخصية (الواقعية)، الرمزية، الأسطورية. وقد تحكمت في تصنيفاتها طبيعة الحدث، قانون التجاوز والتطور، خصائص المبدع والمرحلة التاريخية. ويتميز كتابها باعتماد الإيهام والتخييل. والتعبير عن المشترك والعام من منظور خاص. والتغيير من واقع كائن إلى واقع ممكن.

**تحليل النص**

1.الإشكالية المطروحة:

يطرح الكاتب إشكالية تجنيس القصة القصيرة من حيث ماهيتها، وخصائصها، وتطورها، وعلاقتها بالمرجع الواقعي، الذي ارتبطت به ولادتها، وهذا ما يظهر بشكل جلي في كل فقرات النص.

2. مفاهيم النص وقضاياه:

وإذا انتقلنا إلى مستوى مفاهيم النص ومصطلحاته نجد النص يستمدها أساسها من مرجعيتين اثنتين؛ مصطلحات ذات مرجعية أدبية نقدية، وتمثلها الوحدات التالية: (خبر، حدث، شخصية، شعور خاطف، لحظة، الخاطرة، اللغة، السرد، الحوار....)؛ ومصطلحات ذات مرجعية اجتماعية، ومن عيناته: (الالتزام، أزمة الفرد، الطبقة الدنيا، الواقع الاجتماعي، مشكلات الواقع، تحرير الواقع، المتخلف....). ونلاحظ حضور المفاهيم النقدية الأدبية خصوصا ما تعلق منها بالقصة القصيرة، ولا غرو في ذلك ما دامت هي موضوع الحديث. وبموازاة ذلك تحضر المفاهيم الاجتماعية، بحكم العلاقة الشديدة بين القصة وبين المرجع الواقعي في شقه الاجتماعي، ذلك بأن نشأة القصة كانت حاجة اجتماعية، ثم إن لها دورا في تحرير الواقع من أخطائه وأمراضه.

وقد تفرعت عن هذه الإشكالية بعض القضايا النقدية، نذكر منها ما يلي: علاقة القصة بمقصدية مبدعها، ونستجليها من خلال حديث الناقد عن رغبة المبدع في تحرير الواقع من أخطائه وأمراضه. ثم قضية المصطلح النقدي في القصة القصيرة وتتجلى هذه القضية في النص من خلال اعتراف الكاتب صراحة بصعوبة نقد القصة القصيرة نظرا لحداثة سنها مقارنة بالشعر والرواية. ثم قضية تلقي القصة القصيرة، تحضر في النص من خلال إشارة الكاتب إلى مدة قراءة القصة القصيرة لتتلاءم مع ضيق وقت القارئ. وفي بيان الناقد لجمهور القصة القصيرة. وقضية الوظيفة الاجتماعية، ويتجلى من خلال حديث الناقد عن علاقة هذه الأخيرة بالمرجع الواقعي. قضية التطور الفني، وهي القضية التي عالجها الناقد، لما راح يبرز مناهج القصة القصيرة واتجاهاتها الأربعة. وهي تطورات تحكمت فيها مناحي التركيز على مكونات وعناصر القصة القصيرة.

3. الأطر المرجعية:

استند الكاتب في عرضه لإشكالية النص والقضايا المتفرعة عنها إلى عدة مرجعيات، منها؛ علم اجتماع الأدب، ويظهر ذلك من خلال إشارة الكاتب إلى الارتباط الموجود بين القصة القصيرة والمجتمع من حيث النشأة والوظيفة. ونظرية الأجناس الأدبية، وتتجلى في تصنيف القصة تبعا لبنيتها الداخلية، وتميزها عن غيرها من الأجناس الأخرى، ثم مرجعية تاريخ الأدب، ونلمس ذلك في حديث الكاتب عن نشأة القصة في الأدب العربي وتطورها. وعلم السرديات، وهو علم حديث النشأة تدور مباحثه حول العناصر والمميزات التي تجعل من نص ما نصا سرديا من خلال اهتمامه بالنصوص الممكنة، ونجد أثره في تحديد الناقد للمواصفات الجمالية للقصة القصيرة. ونظرية التلقي، وذلك من خلال الإشارة إلى العلاقة بين القصة القصيرة والقارئ.

**4. الإطار المنهجي للنص وطرائق العرض:**

وإذا انتقلنا إلى الطريقة المعتمدة نجد الكاتب قد سلك الطريقة الاستنباطية في معالجته لموضوعه، حيث انطلق من تحديد الظاهرة (نشأة القصة القصيرة)، ثم انتقل للحديث عن نشأتها وتطورها وخصائصها، وعلاقتها بالمرجع الواقعي، في بناء متلاحم ساهمت فيه وسائل لغوية، وإحالية خالقة للنص تماسكه وترابطه.

هذه الطريقة الاستنباطية عضدها الكاتب بمجموعة من الأساليب الحجاجية والتفسيرية بغية تحقيق التماسك المنطقي لأفكاره والإقناع بها، ولعل أبرزها حضورا أسلوب التعريف الذي يظهر من خلال تعريف الناقد بالقصة القصيرة (القصة فن درامي أداته اللغة، وأسلوبه الحوار والسرد...) والوصف من خلال جرده لمكونات القصة (إن القصة القصيرة... هي شعور خاطف...)، والسرد من خلال الإشارة إلى عوامل نشأة القصة القصيرة في الأدب العربي وتطورها (تؤكد الدراسات الناشطة منذ الخمسينات حول نشأة القصة في الأدب العربي الحديث...)، والمقارنة بين القصة والشعر والرواية على مستوى المصطلح النقدي والخصائص ، والإضراب في قوله: (بل أصبحت حدثا ينمو ويتطور من خلال رؤيا الكاتب)، وأسلوب الاستشهاد باعتماد أقوال الدارسين والنقاد الغربيين خاصة (إدغارآلان بو- ج.ولز)، ثم التشابه، ويظهر في إبراز الناقد للعناصر المشتركة بين القصة القصيرة والأشكال الأخرى.

**تركيب وتقويم**

النص مقالة أدبية نقدية تناولت بالدراسة والتحليل القصة القصيرة في الأدب العربي الحديث، مستجلية أهم مميزاتها وتاريخها واتجاهاتها، وهذا ما جعل الكاتب يوظف مصطلحات ومفاهيم ذات مرجعية أدبية نقدية واجتماعية في إطار إشكالية الأدب والواقع، ولغة تقريرية. كل ذلك تم في إطار منهجي دقيق ومنظم ومتدرج، وبنية أسلوبية خاصة ومنسجمة، وهو ما ساهم بشكل كبير في تساق النص وانسجامه.

تكمن قوة النص في إيصال مفهوم القصة وأهم مميزاتها وخصائصها واتجاهاتها.

**- القصة: نص قصصي**

# دم ودخان

عندما توقف دحمان عند مصطبة المعلم علي، تناول هذا قطعة الكرشة الغليظة والشحم في كفه كعليم برغبة زبونه وسأل: كم؟

لكن دحمان لوى رأسه في حركة متعبة ومد ورقة من عشرة دراهم إلى الرجل وهو يقول: - كبد ... غنم

وبدا التعجب على العم علي وهو يتناول الورقة، ودحمان يردف بعد استراحة:

- كيلو

- بشحم؟

وهز دحمان رأسه موافقا ثم تابع بصوته المتعب: - شحم رقيق..

كان بوده لو ملك قدرة على الكلام في هذه اللحظة. وإذن لثرثر كثيرا مع العم علي، وأرضى تساؤلاته، لكنه أخذ مطلوبه مع باقي النقود وانصرف.

أحاط به الأطفال فترة في البيت ثم تركوه، وتحلقوا حول أمهم حين بدا المجمر يرسل دخانا داكنا لذيذا منعشا. وراقب دحمان حركات الزوجة وهرج الأطفال في برود، وتمتم بينه وبين نفسه: إنهم فرحون إنها تتلمظ ... تتوحم.

وتصاعد الدخان في البيت حتى امتنعت الرؤية، واتكأ دحمان على الحائط ودبيب النمل يسري في دراعه ويشتد، حتى يصبح خدرا يعم نصف الجسم، ويشعر بأنه عاجز عن الحركة أو عن إرادة الحركة، ولم يتحرك؟ إنه لا يرى ولا ينام ولا يرفض. لم يكن خدر الذراع يخلو من لذة كلذة النوم عند جلسته تلك على أريكة فخمة مطاوعة أحس أثناءها كأنه يطير أو كأن جسمه فقد وزنه.

كان ذلك عندما فتح الباب وأطل الممرض، فتقدم دحمان، ويد رجل مجلبب بشوش خلفه تربت على كتفيه، وصوت يهمس له من ورائه: - الكلمة هي الرجل.

لم يلتفت دحمان، وإنما تبع الممرض نحو غرفة معقدة التركيب، وإذا هو أمام طبيب شاب تدلت السماعة على صدره، سأله: ورقة الدم؟

وأخرجها دحمان من جيبه، اتسخت لطول العهد والإهمال، وربما لكثرة ما أخرجها دحمان منذ سنين ... من يدري ماذا كان يخالج دحمان كلما تفرس في هذه الورقة؟ كلما أحس بها معه؟ منذ سنوات. منذ الأيام الأولى لعلاقته بهذه الورقة، كان يشعر باعتزاز ثم فقد هذا الشعور شيئا فشيئا، كما يفقد كل جديد رواءه ... لكنه ظل يفاجئ الورقة بين الحين والحين متأملا خطوطها الغامضة التي ترحي إليه بالكثير من الغموض..

وسأله الطبيب: لم تعط منذ مدة.

وبحشرجة صوت غير مطاوع أجاب دحمان: منذ أكادير... كانت المرة الوحيدة.

وقلب الطبيب الورقة محاولا أن يكتشف شيئا على ظهرها، كأن ما على وجهها غير مقنع، وعاد يسأل: علاقتك بالمريضة؟

- أمي

وزم شفتيه حتى لا تتمرا فتضيفا شيئا.

- أكلت شيئا هذا الصباح؟

تناول خبزا وشايا وعليه أن يكذب، وألا يظهر الكذب، وعمد إلى جواب هيئ في أناة:

- سائم يا سيدي...

تمتم الطبيب موافقا وقاد الرجل إلى أريكة فخمة، أحس دحمان أنه يطير، أو أن جسمه يفقد ثقله وهو يجلس عليها لطراوتها ... وأحس كأن نوما يراوده، والطبيب يعدل من جلسته في هدوء ولطف. ثم سرت في ذراعه برودة الكحول وانغرزت شوكة، وصوت الطبيب يأمره بلطف: انظر إلى الحائط.

ولم تمتنع الرؤية على الحائط، فقطرات الدم تتساقط في الزجاجة داكنة مع نبضاته، كأنه يحدق فيها.

- أغمض عينيك.

وفي الإغماض أيضا لم تمتنع الرؤية، ففضل دحمان أن يحدق في كل شيء، وكأنما يئس الطبيب من أوامره فتركه وشأنه. والبقعة الداكنة تتراكم في قعر الزجاجة، ويد لطيفة مدربة ترفع الزجاجة وتحركها بين الحين والحين، وبعد دهر، نزعت الشوكة، وحلت مكانها لزقة. وقام دحمان وعيناه تتبعان الزجاجة إلى مكان آخر... وظل يسير ملتفتا حتى كاد يصطدم بالممرض وما يحمل:

- قهوة؟

- ورشف دحمان، كانت منعشة، وخرج. تلقفته عند الباب يد رجل مجلبب بشوش تربت على كتفيه؛ كانوا ثلاثة أو أربعة من أهل المريضة، وعلى بعد أمتار من المستشفى حدق دحمان في ورقة العشرة دراهم، والوجه البشوش يردد: الكلمة ... الكلمة.

حاول دحمان أن يصرخ محتجا لكن صوته صدر خافتا واهنا: قلنا خمسين.

- قلنا عشرة.

- الكلمة هي الرجل.

- الكلمة عشرة.

والتف الناس حولهم. كان صوت الخصم أقوى وأوضح: عشرة... عشرة يا ناس.

وصوت أكثر قوة ووضوحا: يبيح حياته بعشرة.

وأحس دحمان بأنه يثير الاشمئزاز، وأن الجميع ضده وأنه ضد نفسه... مذنب وظالم وخسيس هو، صوته لا يطاوعه، وهو متأكد أن ذلك ليس نتيجة مرض، بل لمجرد ان صوته يتمرد عليه ... فليفكر في طريقة للاحتجاج ينقذ بها موقفه ما دام صوته يتمرد. ولتطعه اليدان، وخطف ورقة العشرة دراهم ليقطعها، لكن يدا أدركته، كانت حركته في التقطيع كاذبة زائفة، لذلك أحس بامتنان نحو اليد التي أنقذت الورقة واختلطت أمامه الوجوه والأصوات بعد ذلك، فانفلت يتجسس الورقة التي كانت تخشخش في يده...

أخرجته زوجته من تأملاته بحركة على كتفه وبصوت: نمت يا دحمان؟

بل كان يجتر يومه وتململ، وعادت تقول: خذ.

وتناول منها السفود المعدني بعد أن أخطأه مرارا لتكاثف الدخان أو بفعل خدر الذراع. وبدت له قطع الكبد الملفوف بالشحم، المتراصة في السفود، مجرد بقع دخانية أشد كثافة. ولاك إحداها. حركها في شدقيه، ولزوجتها تمتنع في المضغ، فأعاد تحريكها من شدق إلى شدق، وقد طغت على ذهنه صورة يد ناعمة تحرك زجاجة في قعرها بقعة داكنة تتزايد.

**مبارك ربيد. دم ودخان**

مكتبة المعارف، الرباط، 1980، ص: 5- 11

**تحليل قصة " دم ودخان"**

**للقاص المغربي: مبارك ربيع**

**تمهيد**

إذا كان نشأة القصة القصيرة في الغرب قديمة نسبيا مقارنة مع النشأة العربية الحديثة في المشرق مع بداية القرن العشرين، فإنها لم تظهر في المغرب إلا في بداية الثلاثينيات، وعرفت تطورا في مسارها التاريخي، كما مستها تحولات نوعية في بنائها الدلالي والسردي والفني. تعددت موضوعاتها وتنوعت، فركزت في البداية على ما هو سياسي من خلال الاهتمام بقضايا التحرر والاستقلال ومقاومة المستعمر الأجنبي، وفي الستينات وبعد أن استقال المغرب انزاحت إلى الاهتمام بالصراع الاجتماعي وهموم الإنسان المغربي فاصطبغت بصبغة واقعية، قبل أن تنحو منحى تجريبيا واستبدلت بالقضايا التقليدية قضايا جمالية وتعبيرية وبنيوية. أي أنها اهتمت بالشكل أكثر من المضمون.

ومن كتابها العرب والمغاربة محمد القري، وعبد المجلد بن جلون، أحمد بوزفور، محمد عز الدين التازي، ليلى أبو زيد، ربيعة ريحان، محمد تيمور، زكريا تامر، يوسف إدريس، نجيب محفوظ، لطيفة البصير. ومبارك ربيع، الذي جمع بين القصة القصيرة والرواية وقصص الأطفال. وقد مرت تجربته الفنية بثلاث مراحل: الرومانسية ثم الواقعية فالفنية. ومن إنتاجه السردي: رحلة الحب والحصاد، البلوري المكسور، دم ودخان، رفقة السلاح والقمر..

جاء العنوان جملة اسمية بسيطة تتكون من نكرتين؛ الأولى منهما خبر ("دم") والثانية معطوف عليه (ودخان) والخبر محذوف تقديره هذا أو موضوع النص. ومعجميا تحيل كلمة "دم" على الحياة، والخوف والضعف والقوة، أما كلمة "دخان" فتحيل هي الأخرى على السواد والشؤم والحزن وعدم الوضوح والفرح والبهجة، ودلاليا ينطوي العنوان على بعدين مفارقين: الأول سلبي أساسه الموت والمعاناة والمأساة (دم)... والثاني إيجابي قوامه الفرح والبهجة والاحتفال (حالة عيد الأضحى).

وانطلاقا من العنوان ومن صاحب النص ومصدره، ومن بعض عناصر النص السردي، مثل: (الشخصيات: دحمان والمعلم علي..) والأحداث (وقف، ..) والفضاء (مصطبة المعلم علي.. منذ أكادير..) والحوار والسرد.. نفترض أن النص قصة قصيرة تعالج قضية اجتماعية بطلها إنسان مغربي بسيط انغمس في العذاب والمعاناة إلى قنة رأسه.

فما طبيعة المتن الحكائي للقصة؟ وما هي خصائصها الفنية؟ وما مدى توفق الكاتب في تمثل مميزات الفن القصصي؟ وما مدى عكس النص للتيار القصصي الذي ينتمي إليه؟

يسرد الراوي قصة دحمان المسؤول عن أسرة والفقير والمتأزم، الذي امتهن بيع دمه، وهذه المرة لكي تستفيد منه امرأة مريضة. لقد كان الاتفاق خمسون درهما لكن الرجل المجلبب أخل بوعده ولم يمنحه سوى عشرة دراهم مما انعكس على نفسيته فقلق وبدأ يؤنبه ضميره، بالرغم من جو الحبور والفرح الذي أدخله على أفراد أسرته بعدما اقتنى قطعة كبد وشحم، إلا أنه بمجرد أن أنضجتها زوجته وناولته سفود فبدأ يمضغ بعض القطع تماثل له اللحم في فيه على أنه الدم الذي أخذ منه وهو يتحرك في زجاجة خاصة بتحاقن الدم.

2- أبعاد الحدث:

بناء على ما سبق يتضح أن أحداث النص تنطوي على عدة أبعاد، منها الاجتماعي ممثلا في طبقة اجتماعية فقيرة تزداد أزمتها حينما تتسع دائرة الأسرة وتتضاعف حاجياتها. ثم القيمي الأخلاقي ممثلا في مظاهر الاستغلال الانتهازي وخرق المواضعات القيمية (الكذب) ومعاناة متنوعة نفسيا وصحيا واللجوء إلى حلول انتحارية تفقد الإنسان كرامته وعزته، بالرغم من الدوافع القيمية النبيلة وراء ذلك الفعل. ثم الاقتصادي ممثلا في غياب عقلية تنظيمية لسوق الشغل عبر تدبير مقبول للبطالة بمختلف أنواعها.

**تحليل النص**

1. الشخصيات: المواصفات والعلاقات

تتأسس القصة على شخصية محورية ممثلة في دحمان، وشخصيات ثانوية يبدو بعضها عابرة ولا أهمية لها في النص، ومن بينها الزوجة والأطفال، المعلم علي، الممرض، الطبيب، الرجل المجلبب، المريضة.

وبحكم مركزية شخصية دحمان فإننا سنكتفي برصد خصائصها دون غيرها. فهذه الشخصية تبدو في القصة متعبة (صفة خارجية) فقير ورب أسرة وعاطل عن العمل (صفات اجتماعية) وحزين وظالم لنفسه ونادم وخسيس من خلال امتهان بيع كراكته (صفات نفسية قيمية).

ويظهر في النص أن نظام العلاقات يتمركز حول دحمان، وهو ما جعل علاقته بباقي الشخصيات مختلفة، حيث يمكننا التمييز بين علاقات الاشمئزاز وتأنيب الضمير والندم (مع الذات) وعلاقة الواجب المهني المرفق بالكذب والتحايل (مع الطبيب) وعلاقة استغلال ومصلحة مادية ونفعية (مع الرجل المجلبب) وعلاقة تدبير أسري عائلي (مع الأسرة) وعلاقة تجارية خالصة (مع المعلم علي).

هذه العلاقات ساهمت في خلق نمو الأحداث وديناميتها.

2- الفضاء القصصي: المكان والزمان

ومن منطلق أن الأحداث والوقائع لا تتصور خارج الزمان والمكان فإن الكاتب قد اختار أحيازا مكانية تتناسب مع وقائع الحكاية وذلك بجعلها تتمركز حول مكان رئيسي هو "المستشفى" الذي تحول من مؤسسة عمومية للعلاج إلى فضاء للاستغلال والتجارة (وعقد صفقات) تخل بكرامة الإنسانية. كما انفتح على مكانين ثانويين؛ أولهما محل الجزارة وهو مكان تحكمه علاقات محدودة لا تتعدى على البائع بزبونه، ثم البيت بما هو فضاء أسري اجتماعي، ويبدو مفتوحا على مشاعر مضادة كالفرح والحبور (الزوجة والأطفال) والألم والحزن (دحمان).

أما الزمن فيحظى بحضور محدود في النص، ويمكن دراسته باعتماد ثنائية القصة والخطاب؛ فزمن القصة يتمثل نصيا انطلاقا من بعض المشيرات الزمنية (اللحظة، فترة، أيام، حين، سنوات، مدة، الصباح، يوم) ودلالة أفعال الحكي في الزمن الماضي الذي يستغرق نصف يوم (من الصباح إلى المساء خصوصا الفترة المخصصة لإعداد الغذاء).

أما زمن الخطاب/ السرد فقد استغرق من الكاتب صفحتين، كما تمثل في مجموعة من المفارقات والتقنيات الزمنية المتمثلة في سرد قصة دحمان الذي يبيع دمه.

وبخصوص النسق الزمني فيتميز باعتماد السارد على الزمن المتقطع الذي يتأسس على تقديم وتأخير في الأحداث دون مراعاة الزمن العادي (استراتيجية متقطعة) وهذا ما فسح المجال لتقنية زمنية أعني الاسترجاع، من خلال استرجاع زمن بيع الدم وما صاحبه من معطيات مختلفة (أخذ الدم- التفاوض مع الرجل المجلبب، التعب الصحي)، وداخل هذا الاسترجاع تبدو معالم تقنية زمنية أخرى هي الاستباق (الاستشراف).

وإذا تأملنا الوثيرة الزمنية (سرعة الأحداث أو بطؤها) فإننا نجدها تتميز بالسرعة الاختزال أحيانا باعتماد تقنيتين زمنيتين هما؛ الحذف والخلاصة حيث تسرع الأحداث؛ لأنه تم حذف وتجاوز كل الأحداث الجزئية والثانوية والهامشية (حذف أحداث الذهاب إلى المستشفى والرجوع منه وظروف إنضاج الوجبة..)، كما تتميز بالتمطيط والتمديد باعتماد تقنية الوقفة التي تستند على الوصف، حيث تسير الأحداث ببطء لأن السارد وقف بتفصيل عند حدث بيع الدم. فين حين لم تظهر تقنية العرض أو المشهد إلا لماما، لما دخلت الشخصية المركزية في حوارات مع بعض الشخصيات. فيما يحضر الزمن النفسي مرتبطا بتقلبات دحمان الذي تتحول حالته النفسية من وضع إلى وضع آخر (هدوء، فرح، قلق، اشمئزاز).

3. عناصر السرد:

وبحكم أن القصة عمل سردي فلا بد لها من سارد يقدمه للقارئ، ويتميز السارد في هذه القصة بكونه غير محدد الهوية، وبالتالي فهو سارد غائب متوار عن الأحداث، غير مشارك في الأحداث التي يسردها، ويمتلك معرفة شاملة بالشخصيات خاصة شخصية دحمان التي يعرف حركيتها وما تناوله من وجبات ويعرف أحاسيسها ومشاعرها وما تفكر فيها وأفكارها وبالتالي فالرؤية المهيمنة على النص هي الرؤية من الخلف.

ولخلق نتفاعل بين الشخصيات أو التعبير عن مكنوناتها الداخلية لجأ الكاتب إلى التنويع في الحوار؛ حوار مباشر بين دحمان والمعلم علي يجسد التواصل الاعتيادي بين التاجر وزبونه. وبين دحمان وأهل المريضة ويكشف عن الصراع المادي القائم على المصلحة الشخصية. وبينه وبين الطبيب، وبه أمكن للسارد نقل مواقف الشخصيات، ورؤاها بصدد الموضوعات التي تواجهها. ثم حوار داخلي انفردت به الشخصية الرئيسية دحمان، وبه كشف الكاتب مشاعر البطل وأحاسيسه وعواطفه وشعوره الباطن تجاه الأحداث والشخصيات الأخرى، وليوهم بواقعية الأحداث أكثر ضمن الكاتب قصته اللهجة المغربية (الكلمة هي الراجل).

4- الخطاطة السردية:

بني النص وفق منطق يغلب عليه تقطيع الأحداث وهو ما ساهم في خلخلة الوضعيات السردية، وهو ما يمكن تبينه في الخطاطة التالية: وضعية البداية وتتمثل في ذهاب دحمان إلى الجزار واقتناء الكبد (كان ينبغي أن تكون في الوسط، لكونها واقعيا بعد بيع الدم واستخلاص ثمنه)، ثم وضعية الوسط وتتجلى في بيع الدم في المستشفى وقبض ثمنه ناقصا، (هذه الوضعية متصلة ببدء الأحداث). وضعية النهاية ويمثلها إنضاج الوجبة وتناولها.

يظهر لنا هذا الشكل أن البناء السردي للقصة متقطع لأن أحداث وضعية البداية كان يجب أن تكون في الوسط، وأحدث الوسط تنتمي عمليا إلى أحداث البداية.

5- البنية اللغوية والأسلوبية للنص السردي

وبانتقالنا إلى الدراسة الأسلوبية للقصة نجد أن اللغة المستعملة فيها لغة سهلة واضحة وإبداعية ذات طابع إبداعي (الاختزال والكثافة الشعرية) واستثمار اللغة المحكية الدارجة، وتوظيف أسلوب السرد انسجاما مع طبيعة النص القصصي، وأسلوب الوصف سواء كان وصف الشخصية أم المشاعر أم الأفعال، والحوار بين الشخصيات باعتباره حوارا مباشرا وحوارا مع الذات والنفس (منولوج).

**تركيب وتقويم**

تأسيسا على ما سبق يتبين أن النص المحلل قصة قصيرة، لأنه انبنى على وحدة الحدث (بيع الدم) ووحدة الشخصية (دحمان) ومحدودية الزمن وتعدده، ووحدة المكان وتنوعه، وهيمنة الرؤية من الخلف ضمن بناء سردي متقطع وبنية لغوية وأسلوبية ملائمة.

وقد عالج الكاتب مبارك ربيع مشكلة الفقر وما يترتب عليها من انعكاسات سلبية على المستوى النفسي والصحي، حيث نجده يراهن على ضرورة التفكير في حلول منطقية تضمن كرامة الإنسان المعرضة لمظاهر الابتزاز والاستغلال.

وقد جاء النص ممثلا للتيار الواقعي في القصة المغربية الذي برز ببروز مشاكل يتخبط فيها الإنسان المغربي بعيد الاستقلال إلى نهاية السبعينات.

**القصة: نص قصصي**

# حدث ذات يوم في الجبل الأقرع

سافر في الليل، كان قد جهز كل شيء، وكان ينبغي أن يملأ خزان النفط ثلاث مرات على الأقل قبل أن يصل إلى (الجبل الأقرع).. جبل الغزلان... سار مسافة طويلة على الرمال الندية قبل أن يقف. ألقمها الرصاصتين.. ثم انطلق إلى الجبل.. وقف فزلت قدمه واستوى جالسا.. رمى البندقية في غضب.. فجأة.. سمع حكة خفيفة، التفت فرأى غزالة تجري.. أسرع إلى البندقية.. أطلق الرصاص في لهوجة فأخطأها.. جرى من ورائها فلم يلحقها.. جلس حزينا... رمى البندقية.. استلقى ونظر إلى السماء.. وفجأة أخد يبكي.. شهيق.. والتقطت أذنه حركة خفيفة.. اقتربت الحركة.. فغرقت.. في عينيه الباكيتين عينان واستعان سوداوان.. وكانت الغزالة تطل عليه... قربت فمها من عنقه... شمته.. فانتفض واقفا وهو يحاول أن يمسكها من قرنيها.. ولكنها أفلتت. أسرع إلى البندقية وأطلق الرصاص.. ولا رصاص.. أخرج الرصاص.. شحن بيت النار وهو يلتفت.. كانت الغزالة قد اختفت.. غضب.. التفت إلى قمة الجبل غاضبا.. رمى البندقية.. وأحد يجري.. ارتمى على الرمل منهكا.. حاول أن ينام.. فجأة أحس بأنفاس رخية تداعب قفاه.. انقلب على ظهره وبقي مستلقيا. نظر إليها.. ابتسم في حزن، خاطبها متلعثما: أنا حزين يا سيدتي.. حزين وتعب مريض.. أنت لا تفهمنني.. أنا هارب.. ورائي المدينة.. ورائي الحديد والجدران.. هل تفهمينني؟ ... سرطان من الأزقة والجدران والسيارات والأعمدة والأضواء والكلمات ... أنا هارب.. ولكنني مصاب ... هل تفهمينني؟ أصابني السرطان في كبدي من الطلقة الأولى.. أنا هناك وهنا.. المدينة هي التي أطلقت عليك النار لا أنا... آه لو فهمت يا سيدي..

جلس.. وضع يديه على ركبتيه.. وضع عليهما رأسه وانخرط في البكاء.. اقتربت منه.. شمته.. ضحك في صمت.. آه لو فهمت؟ كيف يحكي لها؟ ماذا أقول؟ الوادع يا سيدتي.. أنا إنسان مدنس.. اعذريني.. سامحيني.. لوثت صمتك الطاهر بالرصاص.. والكلام.. وداعا. تابع الجلوس قليلا.. ثم نهض.. وأحد يهبط الجبل في إعياء.. وذهنه فارغ.. سار... هبط ... تكسر الضوء في عينيه.. رأى بندقيته. انعطف إليها ... حملها... التفت.. فرأى الغزالة تنظر إليه صامتة.. كان ذهنه فارغا. أدار البندقية.. صوبها في هدوء أطلق النار.. وهذه المرة أصابها.

أحمد بوزفور. النظر في الوجه العزيز.

مؤسسة بنشرة؛ الدار البيضاء. 1983.ص 18115 بتصرف

**تحليل نص "حدث ذات يوم في الجبل الأقرع"**

**للقاص المغربي أحمد بوزفور**

تأطير النص

إن الحركية والتطور الذي مس الشعر العربي في العصر الحديث لم يغفل النثر أيضا، فهما وجهان لعملة الأدب، يتأثران بالأحداث التاريخية ومواضعات الكتابات التي تميز عصرا عن آخر. لذلك جدت فيه أجناس نثرية جديدة جعلت البعض يبحث لها عن أصول في التراث السردي العربي، ما جعل فئة أخرى تغرب برأيها لما نفت عن هذه الأجناس الجديدة كل صلة بالماضي الأدبي للعرب وربطته بالغرب ربطا. ومن هذه الأجناس، نذكر المقالة والرواية والمسرح والقصة. ويعتبر الفن القصصي من أبرز الملامح الفنية التي ميزت المشهد الثقافي الأدبي لما تتميز به من خصائص نوعية مختلفة خلت منها باقي الأجناس السردية نتيجة لعوامل مختلفة. والقصة خطاب سردي يتصف بالتكثيف والتركيز والاختزال، برزت ملامحها الأولى في أوربا خلال القرنين الثامن والتاسع عشر مع جيل من الأسماء البارزة مثل موباسان وتشيخوف وغيرهما، في حين لم يتعرف عليها العالم العربي إلا مطلع القرن العشرين بفعل عوامل المثاقفة والصحافة والترجمة، وترسخ مفهومها في الربع الثاني من هذا القرن، حيث اتجهت إلى خدمة قضايا مجتمعية وسياسية وقومية.

ومن أبرز روادها في العالم العربي نجد كلا من نجيب محفوظ ويوسف ادريس ويحيى حقي ومبارك ربيع ومحمد زفزاف وأحمد بوزفور صاحب النص قيد التحليل، حيث يعتبر من أعمدة القصة بالمغرب، ومن مجموعاته القصصية «صيد النعام والنظر إلى الوجه العزيز الذي اقتطف منه النص؛ فما موضوع القصة؟ وما الوسائل الفنية التي وظفها؟

انطلاقا من رصدنا للعتبات النصية التي يتصدرها العنوان المكون تركيبا من جملة فعلية والذي يفيد الاخبار والاعلام، وبقراءتنا لبداية النص ونهايته وبالنظر لحجمه ومصدره، نخلص إلى افتراض انتماء النص لجنس القصة القصيرة، ويعالج فيها الكاتب معاناة إنسان المدينة وسعيه إلى الترويح عن النفس من خلال اتجاهه للغابة. فما مدى صحة هذه الفرضية، وما مدى التزام القاص بمقومات ومرتكزات القصة القصيرة؟ وما الرهان الذي راهن عليه الكاتب؟

العرض

المتن الحكائي:

تبدأ أحداث القصة بإحساس البطل بالضجر والملل، فقرر الذهاب إلى الجبل الأقرع للصيد، من أجل الترويح عن النفس، وفور وصوله حمل البندقية وقام بمطاردة غزالة رآها تجري، فأطلق الرصاص ناحيتها ولكنه أخطأ الهدف، فاستلقى على الأرض غاضبا حزينا، فاقتربت منه الغزالة فانتفض واقفا، لكنها فرت منه هاربة، فعاوده الغضب والحزن مرة أخرى فارتمى على الأرض منهكا. وللمرة الثانية عادت الغزالة وبدأت تداعبه، فنظر إليها نظرة حزن وخاطبها محاولا تبرير صيده لها بإلقاء اللوم على المدينة وقساوتها، فقرر الرحيل إلى حال سبيله مودعا ومعتذرا منها، لكنه لم يكن صادقا اتجاهها، ففور مغادرته ادار بندقيته نحوها فأصابها.

- عبر الكاتب في قصته عما يعانيه إنسان المدينة من قلق نفسي وضغط اجتماعي يؤثر عليه نفسيا وفكريا، إذ أبرز ببراعة حجم هذه المعاناة النفسية التي يتخبط فيها هذا الإنسان وما يعتمل في دخيلته من ضغوطات ترديه مكتئبا قلقا متوترا.

مما سبق نستنتج أن إنسان المدينة المتأزم اجتماعيا ونفسيا هو الشخصية المحورية في القصة، وقد اتسمت هذه الشخصية بالانهزامية والضعف والاستسلام والغضب والحزن، وهي سمات تترجم النفسية القلقة التي دفعت البطل إلى الغدر بالغزالة. وقد لعب حضور الغزالة دورا مهما في بناء أحداث القصة وترابطها، في حين ظل حضور سكان المدينة كشخصيات ثانوية فاعلا مساعدا في جعل البطل يتجه إلى الجبل.

-وقد أدت القوى الفاعلة دورها المنوط بها في تحريك الأحداث والسير بها تصاعديا في اتجاه النهاية.

يتجه البطل في رحلة الصيد ليلا ووصل في الصباح الباكر، لذا يعتبر النهار الفترة الزمنية المؤطرة لهذه القصة، مع التركيز على لحظة الصيد باعتبارها موجهة للأحداث. وبخصوص النسق الزمني فنلاحظ هيمنة الزمن التعاقبي، وذلك من خلال تسلسل الأحداث في النص كما يفترض بها أن تكون في الواقع الفعلي أو المتخيل. كما اعتمد القاص تقنية الحذف والخلاصة للتسريع من وثيرة الأحداث لتتوافق وزمن القصة. أما المكان فقد تنوع بين المدينة التي ترمز للاحتقان والضغط، والجبل كمكان للترويح عن النفس والحرية، مع العلم أن لحظة الصيد كحدث مهم تجاذبته تيمتا النجاح والاخفاق.

- تفاعل كل من الزمان والمكان في رسم معاناة إنسان المدينة والإيهام بواقعية الأحداث.

وبحكم أن القصة عمل سردي فلا بد لهذا العمل من سارد يقدمه للقارئ، وقد تميز السارد في النص بكونه جاء متواريا، إذ نجده يوظف ضمير الغائب كمشير لفظي يجعله خارج النص. كما نجده عالما بالأحداث وما يختلج في نفسية البطل من مشاعر وأحاسيس وأفكار، مما يؤكد أن الرؤية السردية الموظفة هي الرؤية من الخلف.

وبالإضافة إلى السرد يلعب الوصف دورا مهما في التعريف بالشخصيات والأمكنة والأشياء، ومن تجلياته في النص وصف الجبل، الغزالة، الحالة النفسية للبطل، المدينة. وتكمن وظيفة الوصف في القصة في تكسير رتابة السرد، من خلال تعطيل الأحداث، وإيقاف الزمن، فضلا عن إبراز الخصائص النفسية والجسمية والاجتماعية للشخصيات، وإحاطة القارئ بمميزات الأمكنة والفضاءات والأشياء، من خلال تحديد عناصرها المتصلة بالحواس.

ولخلق تفاعل بين الشخصيات أو الإفصاح عن عوالمها الداخلية يلجأ الكاتب إلى تقنية الحوار، ويطغى على القصة أسلوب الحوار بنوعيه: مباشر، خارجي أجراه البطل مع الغزالة (هل تفهمني؟ أنت لا تفهميني ـ أنا هارب ـ الوداع يا سيدتي...) غير مباشر، داخلي أجراه البطل مع نفسه (ينبغي ألا أضيع الوقت ـ ماذا أقول؟). وتكمن وظيفته في تنحي السارد وتسليم زمام الأمور للشخصيات لتعبر عن ذاتها وتعرب عما يخالج نفسها بلسانها، وفي نفس الوقت يعطل السرد من خلال وضع القارئ أمام مشهد حواري تتبادل فيه الشخوص الكلام.

- يظهر مما سبق أن الكاتب نوع في مكوناته بغية التشويق ودفع السآمة والملل عن القارئ.

وتتأطر البداية في لحظة الشروع في الرحلة صوب الجبل لصيد الغزلان، معتمدا تقنية الاستهلال التقدمي، في حين تميزت وضعية التحول والسيرورة بالمطاردة الفاشلة للغزالة عدة مرات، بينما انتهت القصة بصيد الغزالة؛ لتؤكد العلاقة السببية الحاصلة بين البداية والنهاية، فالهدف الذي راود البطل منذ مجيئه إلى الجبل تحقق في آخر المطاف.

**تركيب وتقويم**

جاءت القصة حبلى بمشاعر الحزن والكآبة، فالبطل المثقل بأعباء المدينة وأجوائها القاتمة شخصية منكسرة متأزمة مسؤولة عن ممارساتها اللاأخلاقية تجاه كائنات الوجود، «المدينة هي التي أطلقت عليك النار لا أنا..آه لو فهمت يا سيدتي .فقد حمل القاص عمله بعدا نقديا، حاكم من خلاله واقع المدينة الممزق.

**المسرحية: نص نظري**

# سمات النص المسرحي

أول سمات النص المسرحي هي (المعايشة)،‏ لكن حالة المعايشة التي هي أخص خصائص المسرح والتي هي أعظم ميزاته هي أيضا صعوبته ومشكلته، والتي كانت السبب في افتقاد كثير من أعظم المسرحيات لأهميتها مع مر الزمن، على عكس بقية فنون الأدب والفن التشكيلي. فالملاحم والروايات والقصائد واللوحات والمنحوتات تحتفظ ببهائها وعظمتها مهما تطاولت عليها القرون. والمعايشة التي هي الصفة الأولى للمسرح تعني أنه فن يطلب منه أن يتحدث عن مشاكل عصرنا وعن همومنا الفكرية والسياسية والاجتماعية والإنسانية بجلاء واضح لا مواربة فيه إلا موازية الفن، ولذلك كانت (الآنية) ثاني خصائص المسرح٠‏والكاتب المسرحي لا يستطيع أبدا أن يهب من مواجهة مشاكل عصره الآنية سواء كانت حكاية المسرحية معاصرة استمدها من وقائع الحاضر أم من أحداث الماضي وحالة التماهي والاندماج لا تكتمل على الإطلاق إذا لم يشاهد المتفرج المتلقي ذاته ومشاكله وهواجسه على خشبة المسرح أمامه، وبمقدار ما يستطيع الكاتب- ومعه فريق العرض المسرحي- أن يقترب من هذه الآنية و يغوص فيها يضمن لنفسه النجاح الكاسح؛ لكن هذه الآنية لا تتحقق للنص المسرحي إلا ذا وضعت ضمن بوتقة العواطف الإنسانية الخالدة التي تقوم على صراعات محددة لم يخرج تاريخ المسرح عنها أبدا، وملخصها هو الصراع بين الخير والشر بمعناهما الواسع الطيف الذي يضم كل النوازع البشرية، وحيثما يستطيع الكاتب وضع آنية عصره ضمن ديمومة صراع نزاعات البشر، فإنه يحقق لنفسه الخلود، فكأن الآنية التي هي آفة فناء المسرح هي في الوقت نفسه جوهرته ودرته الثمينة.

وبذلك تكون (الديمومة) ثالث سمات النص المسرحي، لكنها ديمومة ليست منفصلة أبدا عن الآنية. وتلازم هاتين الصفتين في النص المسرحي جعلت له خصوصية عجيبة في تكوينه وأساليب تأليفه.

إن الآنية هي التي تؤدي إلى سرعة التغيرات في أصول الكتابة، لكنها ليست وحدها التي تحكم قواعد التأليف المسرحي، فإن ديمومة النزاعات الإنسانية فرضت على فن التأليف قواعد ثابتة لم تتغير ولن تتغير، لأنها الوعاء الذي يضع فيه الكاتب آنية عصره في خلود بقاء الإنسان وبقاء نوازعه الأساسية؛ وتتجلى هذه القواعد في (الصراع- تصاعد الحكاية دراميا- دقة بناء الشخصيات في تطورها عموديا وأفقيا). وهذه القواعد تجدها راسخة في جميع المذاهب والاتجاهات والمدارس المسرحية وفي جميع الأشكال الكثيرة التنوع التي دخلها التأليف المسرحي.

والآنية تترك أثرا مرعبا على النص المسرحي، وهي أنه يصبح متخلفا عن عصره وبمجرد الانتهاء من كتابته، فالمشكلة أو القضية التي عالجها الكاتب أو الطموحات التي سعى إلى تصويرها ووصفها اليوم سيحل محلها مشاكل وقضايا وطموحات جديدة بعد مدة قد لا تزيد عن سنوات قليلة، ولأن الكاتب مضطر أن يكون ضاريا في التصوير فإن المجتمع البشري لا يكون إلا ضاريا في التغيير، فلا يكون أمام النص المسرحي إلا أن يصاب بآفة التخلف عن عصره شاء أم أبى. يزيد من التعجيل في تخلف النص المسرحي عن عصره أن الحكاية فيه ليست مقصودة بذاتها فحسب بل وبمراميها أيضا وذلك على عكس الرواية والشعر.

لهذا كان الهدف الأعلى واحدا من أخص خصائص التأليف والعرض في المسرح لأنه غاية الغايات في العملية المسرحية كلها، وليس الهدف الأعلى إلا (الفكرة التي أمسك الكاتب القلم لإبرازها) كما يقول ستانسلافسكي والتي يجب على الممثل والمخرج وجميع عناصر العرض المسرح يأن يبحثوا عنها ويبرزوها وإلا كان مجموع ما عملوه إلى بوار. وهذا الهدف الأعلى هو جوهر المعايشة والآنية اللتين يقصدهما الكاتب ويقصد إليهما القارئ أو المخرج. ولولا هذا الهدف الأعلى بتجليه في المعايشة والآنية لما دخل صالات المسرح أحد. فإن المتفرج لا يذهب إلى المسرح لكي يتمتع بالحكاية في الدرجة الأولى، بل يذهب إلى المسرح ليشارك الآخرين في متابعة قضية من قضايا عصره المؤرقة له كي يكون لنفسه رأيا مشتركا بينه وبين أقرانه من أبناء عصره.

إن الآنية والمعايشة والأهداف العليا التي تترك أثرها الحاسم على المتلقين تترك تأثيرها الحاسم على النص المسرحي نفسه فبمقدار ما هي ميزته هي آفته، وهذه الآفة هي أن النص المسرحي يفقد الكثير من قيمته الأدبية والفنية والفكرية بعد ما لا يزيد عن عشرين عاما من كتابته، فيصبح بعدها غير قابل للحياة على خشبة المسرح، ويتحول، أو يكاد، إلى أثر متخف.

إن سمات النص المسرحي (الآنية والمعايشة والهدف الأعلى) التي تؤدي إلى هذه الآفة القاتلة له بعد التماع وارتفاع تجعل له ميزة خاصة به؛ هي أنه واحد من أضرى أسلحة تطور المسرح نفسه وتجديده ومن أرهف مناحي تطوير النقد المسرحي، ومن أبرع عوامل الارتقاء بالذائقة الجمالية عند الناس.

فلكي يحافظ الكاتب على الآنية والمعايشة والهدف الأعلى‏ يجد نفسه مضطرا لأن يفترع أسلوبا جديدا في فن كتابة المسرح، ويكون هذا الأسلوب معادلا فنيا للواقع الاجتماعي والذوق الجمالي السائد في عصره ودليل ذلك أن كتاب كل جيل يتخذون أصولا واحدة في الكتابة رغم التمايزات الكبيرة بينهم في تجليات هذه الأصول، وهو رغم اختلاف موضوعاتهم يدافعون عن أهداف عليا واحدة تشكل المطالب الأساسية لمجتمعهم في عصره ذاك.

إن افتراع الكاتب لأساليب الكتابة بغية التعبير عن الآنية والمعايشة والهدف الأعلى في العصر والمرحلة والمطالب الاجتماعية فيهما، يولد كل محاولات التجريب في المسرح، ولسرعة التغييرات الاجتماعية التي تستتبع تغييرات في وسائل تعبير المسرح عنها كان التأليف المسرحي حقلا للابتكار والتجديد، ومن هنا كثرت محاولات التجريب التي إن أحصينا فيها أعلاما بارزين، فإننا نعجر عن ملاحقتها جميعا.

ولا يمكن للنص المسرح يوما معه من عوامل العرض المسرح يأن يرتفع بالذائقة الجمالية عند الناس إلا إذا كان واعيا تماما للجماليات الفنية السائدة في عصره في الفن التشكيلي، وفي الموسيقى وفي الأدب عموما وفي الشعر على الخصوص؛ ومن جماليات هذه الفنون جميعا ينطلق الكاتب في بناء حكايته وتشييد حبكته ورسم شخصياته.

إن فن المسرح جماع الفنون، فإذا جمعها في يده بقبضة محكمة استطاع أن يرتقي بها كلا فيترك على الشعر بصماته في أسلوب توجهه إلى الناس، ويوحي إلى الفن التشكيلي بطرائق في الرسم والنحت تقترب من ذائقة الناس الجمالية حتى يصبح فنا أصيلا في الثقافة العربية، وهو أمر لم يتحقق له حتى الآن.

**فرحان بلبل، النص المسرحي: الكلمة والفعل**

منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، 2003، ص: 126 وما بعدها (بتصرف)

**تحليل نص: "سمات النص المسرحي"**

**للناقد السوري: فرحان بلبل**

**تمهيد**

المسرح فن درامي قديم، نشأ في أجواء دينية وثنية مع الحضارة اليونانية القديمة ويعد أرسطو من أقدم الفلاسفة الذين درسوا هذا النمط من الفن من خلال كتابه فن الشعر، فقسم أنماطه إلى ملهاة ومأساة. واعتبر وظيفته الأساس في التطهير. وبعد أرسطو تألق كتاب آخرون في هذا الفن كشكسبير وبريخت وموليير. وظهر عند العرب بفعل المثاقفة مع الغرب، وأول من استعاره من الغرب مارون النقاش في ترجمته لمسرحية البخيل لموليير. غير أن هناك من حاول تأصيل هذا الفن في التراث العربي انطلاقا من ممارسات مسرحية أو مظاهر ممسرحة فطرية لا تشبه بالضرورة المسرح الغربي (خيال الظل، الحلقة، سلطان الطلبة، الحكواتي..).

يقوم المسرح على ثنائية النص والعرض ويتأسس على الحوار، ويتميز عن الفنون السردية الأخرى بخاصيات؛ الصراع الدرامي والإرشادات المسرحية، وانبناء أحداثه على الحوار. وإذا كان الخطاب المسرحي قد فرض نفسه على الساحة الأدبية بفضل تراكم إنتاجات رواده الأوائل كمارون النقاش ويعقوب صنوع وتوفيق الحكيم وباكثير، فقد عرف دراسات نقدية وتحليلية وتنظيرية عبر تاريخه العربي والغربي. ولعل من أبرز نقاده العرب: نبيل حجازي، وحسن المنيعي، عز الدين المدني، عبد الرحمن المدني، علي الراعي، فرحان بلبل، وهو أديب وباحث ومسرحي سوري – ارتبط مساره المهني تنظيرا وبحثا وإخراجا – جمع بين الإبداع والنقد المسرحي، ومن إنتاجاته: المسرح العربي في مواجهة الحياة/ المسرح السوري في مائة عام/ أصول الإلقاء والإلقاء المسرحي/ النص المسرحي للكلمة والفعل.

ورد العنوان مركبا اسميا من مبتدأ "سمات" وهو مضاف، ومضاف إليه "النص" ونعث تابع لمنعوته في الجر "المسرحي"، فيما الخبر مقدر بموضوع النص، ودلاليا يتمحور العنوان حول أمرين: الأول جنس أدبي مكتوب يتميز عن باقي الأجناس الأخرى بخصائص نوعية كالرواية والقصة والشعر، كما يخضع لضوابط، تجعله قريبا من هذه الأجناس ومختلفا عنها في الآن ذلته، والثاني مرتبط بمميزات وخصائص هذا الجنس الأدبي (سمات).

وانطلاقا من العنوان السابق ومن بعض المشيرات الأخرى، كصاحب النص المعروف بالمسرح إبداعا وتنظيرا، وبعض المشيرات الداخلية الأخرى، مثل: (أول سمات النص المسرحي، ثالث سمات النص المسرحي، التأليف والعرض.. ) نفترض أن النص مقالة أدبية -لأنها تعالج جنسا أدبيا- تتمحور قضيته حول فن المسرح سماته ومميزاته.

فما هي قضية النص العامة وعناصرها؟ وما مميزات وسمات النص المسرحي انطلاقا من النص؟ وما إشكالية النص؟ ثم ما المفاهيم والمصطلحات والقضايا الموظفة في الجواب على إشكاليته؟ وما المفاهيم والمصطلحات والقضايا الفرعية الموظفة للإجابة على إشكاليته؟ وما الطريقة المعتمدة والأساليب الحجاجية الموظفة في عرض أفكاره والإقناع بها؟

يتناول النص قضية أدبية عامة تتمحور حول خصائص ومميزات النص المسرحي التي تجعله نصا فريدا وخاصا، وقد حدد هذه السمات، في (المعايشة- الآنية/ الديمومة/ الهدف الأعلى)، ويرى أن هذه السمات الأربع هي التي تشكل جوهر النص المسرحي. فضلا عن علاقة هذه السمات أو بالأحرى بعضها بقضايا التجديد والتجريب في الفعل المسرحي. ويمكن تفريع هذه القضية إلى العنصرين التاليين:

العنصر الأول ويهم سمات النص المسرحي منفصلة عن بعضها: وأولها المعايشة: وهي سمة جوهرية ومركزية في الفعل المسرحي/ تواكب القضايا المجتمعية والتاريخية/ ترصد الصعوبات والإكراهات التي يجابهها الإنسان/ ترتكز على مبدأ الصدق الفني في التقاط تفاصيل واقع اجتماعي معين. ثم الآنية: وهي امتداد لسمة المعايشة/ مواجهة المشاكل الراهنة والآنية/ الفهم العميق لقضايا العصر والارتباط بجوهرها وروحها/ مراعاة طرق الكتابة وأصولها وما عرفت من تغييرات بناء تغييرات الواقع. ثم الديمومة: وهي امتداد للآنية وتضمن للمسرحية بقاءها. ثم آخرها الهدف الأعلى: وهي الفكرة المحورية والجوهرية التي يريد المسرحي إبرازها/ العنصر المؤثر على المتفرج/ الفكرة المرتبطة بقضايا مجتمعية مؤثرة ومأساوية وتعبر عن العصر والمتلقي بطريقة فنية وفكرية.

العنصر الثاني ويهم التجديد والتجريب في تاريخ المسرح وعلاقته بالسمات المتقدمة والفنون الأخرى: فسمات النص المسرحي السابقة بقدر تركها آثارا حاسمة على المتلقي تترك آثارها على النص المسرحي الذي يفقد قيمته.

كما تعد من أعتى أدوات التطوير في المسرح حتى يرتبط بواقعه، ويطور نفسه وذوق متلقيه. والمحافظة على هذه السمات رهين بافتراع الكاتب أسلوبا جديدا يعكس الذوق الجمالي للعصر ويرتبط بمشاكله. كما ان سرعة التحولات الاجتماعية يستتبع سرعة في تجريب أشكال مختلفة في التأليف المسرحي. يستتبع ذلك ضرورة انطلاق المسرحي من وعي بالذائقة الجمالية لعصره بالرجوع إلى أنماط الفنون الأخر وخاصة الشعر.. وبخصوص تأثير المسرح على الشعر والنحت والرسم ليصبح فنا أصيلا مطمح لم يتحقق بعد في الثقافة العربية.

**تحليل النص**

1.الإشكالية المطروحة:

تتمحور إشكالية النص حول ثنائية الهدم والبناء باعتبارها خاصية من خصائص التأليف المسرحي. وهذه الإشكالية تغدو مدعاة للتجريب المسرحي ما دام التجريب يعني البحث عن وسائل جديدة تغاير الوسائل الفنية السائدة، أي هو هدم القديم وبناء الجديد. ولكي يواكب المسرح الأوضاع المتغيرة اجتماعيا وسياسيا وفكريا لا بد من التجريب

2. مفاهيم النص ومصطلحاته:

يحفل النص بمجموعة من المصطلحات والمفاهيم المتنوعة والمتعددة، والتي يمكن تصنيفها انطلاقا من مرجعيات متنوعة، منها المرجعية الأدبية، ومن عيناتها: (المسرح، الأدب، الشعر، الفن التشكيلي، الرواية..) ثم المرجعية النقدية سواء كانت عامة: الذائقة، الجمالية، النقد، الحكاية، التعبير... أو خاصة بالمسرح: الاتجاهات، المذاهب، المعايشة، الآنية، الخشبة، المتفرج، المخرج... ثم المرجعية الاجتماعية: (الواقع الاجتماعي، مشاكل العصر، مشكلة، القضية، المجتمع، النزعات الإنسانية..) إن العلاقة بين الحقلين هي علاقة تكامل وانسجام؛ يبرر حضور حقل الأدب في النص، كون المسرح جنسا جامعا لمجموع من الفنون الأدبية وأبا لها. أما النقد فلكونه يوجه العملية الأدبية برمتها ويحاول رسم حدود ومعالم لها لغاية التهذيب والتشذيب لكي تؤدي وظيفتها الجمالية والنفعية. كما يرتبط الحقل الثالث بالسابقين بكون الواقع الاجتماعي يشكل المرجعية والخلفية الاجتماعية للخطاب المسرحي، منه ينطلق وإليه يعود.

3. القضايا الفرعية للنص:

وقد تفرعت عن هذه الإشكالية بعض القضايا النقدية، نذكر منها ما يلي: قضية التعريف بسمات النص المسرحي: وتتجلى في النص من خلال إبراز الكاتب السمات الأربع المميزة له (المعايشة/ الآنية/ الديمومة/ الهدف الأعلى). وقضية علاقة المسرح بالواقع الاجتماعي: يظهر في النص في اعتبار الكاتب الفن المسرحي فنا واقعيا واجتماعيا، يلتزم الكاتب دائما بقضايا واقعه المعاش. وقضية علاقة المسرح بالفنون الأخرى: وتتجلى في إبراز الكاتب للطابع الشمولي للمسرح الذي يصهر مجموعة من الفنون. ثم قضية التجريب والتجديد في المسرح: وتتجلى في رغبة المسرحيين في مواكبة المستجدات الاجتماعية والفنية والأدبية والعلمية كذلك، وبالتالي يحافظون على سمات النص المسرحي. فتحافظ النصوص المسرحية على ألقها وديمومتها.

4. الأطر المرجعية:

استند الكاتب في عرضه لإشكالية النص والقضايا المتفرعة عنها إلى عدة مرجعيات منها: علم الاجتماع الأدبي: استند الكاتب لعلم الاجتماع بشكل كبير من خلال وقوفه عند سمة المعايشة التي بمقتضاها يتحدث الفن باسم المجتمع. ثم علم النفس: ويتجلى في حديث الكاتب عن الآنية وخاصة حديثه عن العواطف والنزعات الإنسانية الخالدة. ونظرية التلقي لصاحبيها ياوس وإيزر ومن تجلياتها في النص إ شارة الكاتب إلى المتفرج والقارئ ودوره في مشاركة الآخرين بناء الرأي والتصور... الذائقة. ثم نظرية الأجناس الأدبية: تتجلى في النص عند مقاربة الكاتب بين الفن المسرحي وفن الشعر والرواية فهو جماع الفنون.

5. الإطار المنهجي للنص:

تبنى الكاتب في معالجته لموضوعه، منهجا استقرائيا انتقل بمقتضاه من الخاص (سمات النص المسرحي) إلى العام (المسرح جماع الفنون).

هذا التصميم المحكم عززه الكاتب بمجموعة من الأساليب الحجاجية، منها؛ أسلوب التصنيف القائم على الترقيم التصاعدي، ثم أسلوب التأريخ: من خلال إشارات زمنية إلى فترات تاريخية/ وأسلوب الاستشهاد الاستدلالي (قولة ستانلافسكي) / وأسلوب المقارنة سواء بين المسرح وغيره من الفنون، أم بين سماته/ وأسلوب الحصر والتصنيف من خلال وضع سمات النص المسرحي بين قوسين. وأسلوب التعريف (تعريف المعايشة والآنية والديمومة)، والسرد (أول سمات النص المسرحي.. الجملة الأولى في النص)، والوصف (تحتفظ ببهائها وعظمتها..)، والإضراب (بل وبمراميها ...)، والتفسير (أن يتحدث عن مشاكل عصرنا ...).

7. البنية اللغوية والأسلوبية للنص:

تميزت لغة النص بكونها لغة أدبية مباشرة ووصفية واضحة، تميل إلى توظيف مفردات لغوية وتكرارها. ويتأسس على بلاغة الإقناع الشيء الذي فسح المجال لطغيان وغلبة الجمل الخبرية. كما عمل الكاتب على جعل نصه متسما بالاتساق والتماسك من خلال الروابط اللفظية والمعنوية والاشارات والموصولات والتكرار والاحالات... وهذه الوسائل ساهمت في انتظام النص وانسجامه سعيا وراء إثبات صحة أطروحة الكاتب النقدية التي تروم تأصيل الفن المسرحي في المجتمع العربي.

**تركيب وتقويم**

نستخلص مما سبق أن النص مقالة أدبية لأنها انصبت على مقاربة نظرية لمميزات النص المسرحي وسماته الكبرى، وفق منطق فني وفكري أساسه وحدة الموضوع، ومحوره مصطلحات ومفاهيم أدبية ونقدية (مسرحية) ومنطلقه البناء المنهجي الاستقرائي، وقوامه لغة وأساليب منسجمة مع خصوصيات النص المقالي مما ساهم في اتساق النص وانسجامه.

في تقديري إن النص امتلك مظاهر الكتابة المقالية واستوفى شروطها من جهة، وأبرز لنا أهم خصائص الفعل المسرحي التي تساهم في نجاحه أو سقوطه من جهة ثانية، وإن كان الكاتب أشار إلى سمة مسرحية لكنه تجاوزها ولم يتحدث عنها بعدما أدمجها في الثانية.

- المسرح: نص نظري

# المسرحية

المسرحية هي التعبير عن صورة من صور الحياة تعبيرا واضحا بواسطة ممثلين يؤدون أدوارهم أمام جمهور محتشد، حيث يكون هذا التمثيل مثيرا؛ أو هي قطعة من الحياة ينقلها إلينا الأديب لنراها ممثلة على المسرح.

بدأت المسرحية في أغلب الظن عند المصريين القدماء، وأخذها عنهم الإغريق، فتمثلت عندهم في الأناشيد الدينية التي يرتلها عدد من الناس؛ ثم تمثلت بعد ذلك في الحفلات التي كانوا يقيمونها في مواسم الزراعة، وتطورت إلى الفن المسرحي الراقي، الذي كان أكبر نقاده أرسطو عند الإغريق، ثم هوراس عند الرومان.

وتختلف المسرحية عن القصة في كونها تعتمد على الحوار، وجوهرها الحدث أو الفعل. فهي تتكون من جملة أحداث يرتبط بعضها ببعض ارتباطا حيويا وعضويا، تسير في حلقات متتالية تنتهي إلى نتيجة. وكانت المسرحية تصاغ عند الإغريق شعرا؛ بل كان يجتمع فيها الشعر والغناء والموسيقى والرقص، إذ تتكون أجزاء المسرحية عندهم من مشاهد حوارية وأغنيات للجوقة، مصحوبة بحركات من الرقص البدائي متعاقبة حتى نهاية المسرحية.

وتشترك المسرحية مع القصة في اشتمالهما على الحدث والشخصية والفكرة والتعبير، ولا يميزها تمييزا واضحا عن القصة إلا طريقتها في استخدام أسلوب الحوار بصفة أساسية. وقد تستخدم القصة الحوار بجانب السرد والتصوير ... وسواء أكانت المسرحية ممثلة أو مقروءة، فإن الحوار هو مظهرها الخارجي الحسي، والصراع هو مظهرها المعنوي، وهما خاصيتان فنيتان تميزان فن المسرحية.

ولا يكتمل الوضع الفني للمسرحية إلا حين تمل على المسرح، حيث يشاهد المتفرج الحركة بعينه ويحس بالعواطف التي توجهها. ولذلك، نشأت النظرية التي تنادي بالعلاقة بين المسرحية والمسرح والممثلين والمتفرجين، وإن كان بعض النقاد المسرحيين يرون أن العلاقة بين المسرحية والمسرح والممثلين والمتفرجين علاقة غرضية، وأن المسرحية قد تكون بغير هذه الأشياء، وأنها تستطيع أن تحدث أثرها الفني دون الاعتماد على شيء سوى القراءة.

محمد عبد المنعم خفاجي. **دراسات في الأدب العربي الحديث ومدارسه**. الجزء الثاني،

دار الجيل، بيروت، الطبعة الأولى 1992. ص 459 وما بعدها (بتصرف) .

**تحليل امتحان وطني[[1]](#footnote-1)**

تعتبر المسرحية فنا من الفنون الأدبية، تقوم على المحاكاة والتشخيص، تسعى إلى نقل الواقع فنيا، عبر تقطيعه وتناول شذرات منه بغية تغييره والكشف عنه، والمسرحية في تعريفها البسيط فن سردي يشترك مع القصة في مجموعة من العناصر والخصائص، وتختلف عنها في كونها تعتمد الحوار لإبراز الصراع، وتتوفر في بنيتها على نصوص مستقلة (الإرشادات المسرحية)، وتكتب أصلا لكي تعرض. ظهرت قديما مع المصريين واليونان كشكل طقوسي ديني، ثم تطورت مع المسيحيين قبل أن تصل أوجها مع الغربيين الحداثيين. ومن روادها: هوميروس وهوراس، شكسبير وموليير وبريخت، ومن العرب، يعقوب صنوع، مارون النقاش، أحمد الطيب لعلج، عبد الفتاح الزروالي ونجيب محفوظ. وقد واكبت هذه الإنتاجات المسرحية دراسات تنظيرية قام بها كل من حسن بحراوي، حسن المنيعي، ثم فرحان بلبل ومحمد الكغاط، ثم صاحب النص محمد عبد المنعم خفاجي وهو ناقد مصري، من إنتاجاته دراسات في الأدب العربي ومدارسه.

وانطلاقا من مصدر النص الذي يحصر قضيته في الأدب العربي الحديث، ومن صاحبه المعروف بالدراسات التنظيرية للأدب، ومن مشيرات داخلية كبداية النص التي يعرف فيها الكاتب بالمسرحية، والفقرة الثانية التي تتناول نشأة المسرح والفقرة الثالثة والرابعة اللتان تدوران حول خصائص ومميزات المسرح وأوجه التشابه والاختلاف بينها وبين القصة.. نفترض أن النص نص نظري يتناول التعريف بالمسرحية من حيث النشأة والخصائص وأوجه الاتفاق والاختلاف بينها وبين القصة.

فما القضية الأدبية التي يعالجها النص؟ وما عناصرها؟ وما أوجه الاختلاف والتشابه بين المسرحية والقصة؟ وما الطريقة المعتمدة في بناء النص؟ وما الأساليب الحجاجية الموظفة فيه؟ وما مدى تأدية المسرحية لوظيفتها في معزل عن العرض؟.

يتناول النص قضية أدبية أساسية تتمحور حول التعريف بالمسرحية؛ نشأة وتطورا وخصائص ومميزات في علاقتها بنمط سردي آخر وهو القصة. وتتفرع هذه القضية إلى العناصر التالية:

* تعريف المسرحية بأنها صورة من صور الحياة، أو قطعة من الحياة ينقلها الأديب/ الكاتب، لكي تؤدى على المسرح، مستهدفا خلالها جمهورا، وتسعى إلى التأثير في هذا الجمهور.
* نشأة المسرح الذي ارتبط بالمصريين القدماء، ثم اليونان والإغريق، وقد كان مرتبطا بالطقوس الدينية، ثم تحول إلى احتفال، ثم تطور إلى مسرح راق مع أرسطو وهوراس.
* خصائص المسرحية التي تميزها عن القصة، وهي: اعتماد الحوار بشكل مهيمن، وارتكازها على الحدث والفعل/ الحكاية، وارتباط أحداثها عضويا، وتسير وفق مسار متجه صوب نتيجة، وتصاغ عند الإغريق شعرا وتجمع بين الشعر والموسيقى والرقص، وتتكون من مشاهد حوارية وأغنيات مصحوبة بحركات بدائية تتخللها.
* خصائص المسرحية التي تشترك فيها مع القصة، وهي الاتفاق في غالب العناصر باستثناء هيمنة الحوار والصراع الدرامي على المسرح.
* خصيصة المسرح المتمثلة في العرض أدى إلى اختلاف المواقف في أهميتها، بين من يعطي الأهمية للمسرحية ومن يعطيها للمسرح.

أما بخصوص الاتفاق والاختلاف بين المسرحية والقصة فيتجلى الأول في: الاتفاق في مجموع العناصر المكونة لهمها معا، وهي الشخصيات والحدث والفكرة والتعبير، بل تتفقان في تلك التي تختص بها المسرحية من قبيل الحوار وإن كان الاختلاف في الكم. ويتجلى الثاني في هيمنة الحوار على المسرح، والصراع الدرامي، كما أن المسرحية تكتب لكي تعرض كما تكتب شعرا وتتخللها الموسيقى والغناء والرقص، كما تتكون من مشاهد وفصول مترابطة عضويا. أما القصة فتوظف إلى جانب الحوار السرد والوصف/ التصوير.

اعتمد الناقد في بناء النص على المنهج الاستدلالي الاستنباطي؛ الذي انتقل بمقتضاه من العام (تعريف المسرحية) إلى الخاص (خصائصها ومميزاتها ونشأتها..).

وبخصوص الجانب الإقناعي للنص نجد الكاتب قد وظف مجموعة من الأساليب الحجاجية ذات الطبيعة المنطقية التفسيرية واللغوية، أبرزها: أسلوب التعريف، إذ عرف المسرحية بأنها قطعة من الحياة أو صورة من الواقع، وأسلوب المقارنة والذي تمثل في المقارنة بين القصة والمسرحية وإبراز مكامن الاتفاق والاختلاف بينهما. وأسلوب السرد أثناء تتبعه لمراحل نشأة وتطور المسرح. ثم أسلوب التمثيل في اقتصار الكاتب على مؤلفين وناقدين مسرحيين هما أرسطو وهوراس. وأسلوب الشرح (فهي تشترك معها..)، ثم أسلوب الشرط (وسواء أكانت المسرحية فإن..)، ثم أسلوب الإخبار (وتختلف المسرحية.. وتشترك المسرحية..)، وأسلوب الافتراض (عند أغلب الظن..)، وأسلوب الإضراب (بل كان يجتمع فيها..)، ثم أسلوب النفي (ولايميزها عن القصة إلا ..) وأسلوب التعليل (إذ تتكون أجزاء المسرحية..)، وأسلوب الاستثناء والاستدراك (ولا يميزها.. إلا..). كما اعتمد الناقد لغة تقريرية مباشرة غايتها الإفهام والإقناع.

كما سعى الكاتب إلى جعل نصه متماسكا منسجما؛ تركيبيا باعتماد روابط بين أجزاء الكلام (حيث، أو، الواو، الفاء، ثم، بل، لا، ليس، إذ، في..) ودلاليا باعتماد آليات الإحالة الخارجية (المسرحية- الإغريق- أرسطو- الرومان- هوراس..) أو الداخلية بالضمائر أحيانا (هي، أدوارهم، ينقلها، لنراها..)، وبأسماء الإشارة أحيانا (هذا، ..) أو بأسماء الموصول (الذي، التي..). ومعجميا بالتكرار التطابقي أحيانا (المسرح- القصة، الحياة) والترادفي أحيانا (الحدث- الفعل، المسرحية، الفن المسرحي)، وبالتضاد (مظهر خارجي- مظهر معنوي..) أو بالتضام القائم على علاقة الجزء بالكل والعكس (الحوار- المسرحية- المسرح- الممثلين- الجمهور- العرض..).

من خلال نتائج التحليل نخلص إلى أن النص نظري للناقد المصري محم عبد المنعم خفاجي، تناول قضية التعريف بالمسرحية ونشأتها وخصائصها مركزا على أوجه التشابه والاختلاف مع القصة، باعتماد منهج استدلالي استنباطي، وأساليب حجاجية ولغوية ذات وظيفة تفسيرية ولغة تقريرية مباشرة، كلها حققت للنص تماسكه وترابطه.

في رأيي الشخص أرى أن المسرحية لا تؤدي وظيفتها الفنية والجمالية ما لم تعرض، ذلك أن المسرحية ما كتبت إلا لكي تعرض، وتلقيها معزولة عن العرض يلغي الكثير من جماليتها التي تزيد تأثيرا في المتلقي، فالنص ليس إلا عنصرا من عناصر المسرح وبالتالي فالقراءة تلغي تأثيرات الديكور والموسيقى والإنارة والرقص والغناء وتأثيث الفضاء، وكلها معينات على التلقي الإيجابي. لكن هذا لا يعني أن الاكتفاء بقراءة المسرحية لا يؤدي إلى التلقي الإيجابي؛ ذلك أن المسرحية تتضمن داخلها توجيهات/ إرشادات مسرحية وظيفتها مساعدة المتلقي/ القارئ على الانفعال والتفاعل الإيجابي مع المسرحية.

**- المسرحية: نص مسرحي**

# امرؤ القيس في باريس

حائر أنا فأرشدني ماذا أفعل؟

(يدخل عامل الأعور وهو يقود خلفه بابلو)

- عامر الأعور: ماذا كنت تفعل يا امرأ القيس؟ كنت نائما بلا شك؟ عجبا؟ تجد القدرة على النوم وحياتك في خطر؟ هيا نجمع أمتعتنا ونرحل بسرعة...

- امرؤ القيس: نرحل؟ ولكن إلى أين يا عامر؟

- عامر الأعور: إلى أي مكان؟ المهم ألا نبقى في باريس. فهذه المدينة يا مولاي لم تعد كما كانت آمنة مطمئنة. لقد دخلها القتلة والمجرمون والأوباش. جاؤوها من الأمصار زرافات ووحدانا ...

(يخرج الحقائب ويشرع في وضع الملابس داخلها)

- امرؤ القيس: لن تكمل ترتيب الحقائب حتى تخبرني ماذا تخفي عني يا عامر؟

- بابلو: إنهما يبحثان عنك يا امرأ القيس ..

- امرؤ القيس: يبحثان عني؟؟

- بابلو: نعم. إنهما رجلان مسلحان. جاءا للبحث عنك لـ ...

- امرؤ القيس: ... لاغتيالي؟

- بابلو: إنني اعرف مخابئ يا امرأ القيس...

- امرؤ القيس: مخابئ؟

- بابلو: أماكن اتخذتها المقاومة أيام الحرب مخابئ آمنة يمكن أن تمكث فيها ريثما أتدبر الأمر وأهيئ مع بعض الأصدقاء رحيلك.

- امرؤ القيس: تقصد أن أهرب؟

- بابلو: يا امرأ القيس. إن هناك حياة أهم من حياتك. وهي التي يجب أن تعيش لها من أجل حمايتها، هذه الحياة التي هي حياة شعب بأكمله، فكر في أولئك الذين يعيشون تحت حكم السيف والرصاص.

- امرؤ القيس: حائر أنا أيها العالم ومعذب. فأرشدني يا هذا ماذا أفعل؟

- بابلو: فكر في آلام الناس قبل أن تفكر في ملك ضاع منك ومن أبيك، بلادك ليست ضيعة تدعي أنت مليتها أو غيرك ...

- امرؤ القيس: حائر أنا فأرشدني يا هذا ماذا أفعل؟

بكى صاحبي لما رأى ...

(في هذه اللحظة تتحرك قطع الديكور لتخرج، تبقى الخشبة فارغة تماما، لا شيء في الخلف غير الفراغ)

- عامر الأعور: والله لست أدري على أي شيء عزمت يا امرأ القيس؟ هل تدري بأن تصرفاتك هذه قد زادتني خوفا على خوفي؟

- امرؤ القيس: هات يدك واتبعني يا عامر. سآخذك إلى حيث يطمئن قلبك ...

- عامر الأعور: تعال معي ولا تكثر الكلام.

(يسيران في مكانهما داخل بقعة ضوء)

- عامر الأعور: ولكن ألا تخبرني على الأقل. في أي يوم نحن يا امرأ القيس؟

- امرؤ القيس: في أي يوم؟ هذا اليوم يا عامر لا يحمل اسما. اتبعني ولا تكثر السؤال ...

- عامر الأعور: يخيل إلي يا امرأ القيس أننا في حلم ...

- امرؤ القيس: وما الحلم؟؟

- عامر الأعور: إنني أشعر وكأنني حي نصف حياة وميت نصف موت ..

- امرؤ القيس: وما الحياة وما الموت؟

- عامر الأعور: إني خائف يا امرأ القيس. خائف لدرجة الرغبة في البكاء، بودي لو أبكي وأبكي، آه... هل فقدت في زحام باريس رجولتي وأصبحت طفلا كما كنت؟ أسألك من جديد هل نحن في جنوب باريس أو في شمالها؟

- امرؤ القيس: وما الجنوب وما الشرق وما الغرب؟

- عامر الأعور: هل نحن قرب النهر أم أننا بعيدان عنه؟

- امرؤ القيس: لا تسلني يا عامر عن القرب والبعد..

- عامر الأعور: لا أسألك؟ ولكن لماذا؟؟

- امرؤ القيس: لماذا؟ لأننا كنا هنا وسنبقى- من قبل القبل ومن بعد البعد- نحن هنا فوق الفوق وتحت التحت... هذه ساعة تقع خارج الساعة، من أدركها يا عامر لم تدركه الساعة، يخرج من دائرة الأرقام والعقارب، يصبح فوق الفوق وبعد البعد ...

- عامر الأعور: وهذه الطريق التي نمشيها يا امرأ القيس؟

- امرؤ القيس: ماذا بها؟

- عامر الأعور: أما لها من نهاية؟ لقد أدركني التعب وأريد أن أرتاح.

- امرؤ القيس: هذه ليست طريقا يا عامر..

- عامر الأعور: ليست طريقا؟؟

- امرؤ القيس: إنه عمرنا ولا نملك إلا أن نمشيه ويمشينا، نمشيه مرغمين لا مختارين لأنه قدرنا.

- عامر الأعور: أنا ما عدت أستطيع المشي يا امرأ القيس ...

- امرؤ القيس: إن كنت لا تستطيع فامكث هنا، ودعني أكل ما بقي من عمري وحدي...

- عامر الأعور: بل انتظر يا امرأ القيس.

(يتوقف بينما يواصل امرؤ القيس المسير)

إني أخاف عليك من القناصين

- امرؤ القيس: لست أول من يموت من الناس ولن أكون الأخير...

- عامر الأعور: عد يا امرأ القيس. إنني ما عدت أراك أين أنت؟ أجب يا امرأ القيس، أين أنت؟

(تسمع طلقات نارية يعقبها صراخ حاد)

قتلوك يا زين الشباب... قتلوك... قتلوك؟

(يدخل عامر الأعور وهو يجر حصانه خلفه ويمشي بخطو متثاقل- يعود الديكور الذي يمثل باريس)

- عامر الأعور: مت يا امرأ القيس، وفي نيتك أنك تموت من أجلنا، مت من أجلي أنا، من أجل إخوتي ورفاقي.

**عبد الكريم برشيد. امرؤ القيس في باريس**

مطبعة فضال. المحمدية. 1997، ص/ 147 وما بعدها (بتصرف)

**تحليل مسرحية "امرؤ القيس في باريس"**

**للمسرحي المغربي: عبد الكريم برشيد**

**تمهيد**

ارتبط ظهور المسرح بالمجتمع اليوناني، وقد نشأ بناء على خلفية دينية، ولم ينفك عن إسار الدين إلا في العصر الحديث؛ إذ نزل للواقع ليعيش مشاكله ويجيب عنها انطلاقا من رؤية فنية، وجد طريقه إلى المشهد الثقافي العربي عن طريق الاقتباس والترجمة (البخيل= مارون النقاش) في عصر النهضة، أما في الثقافة المغربية فلم تعرف المسرح إلا في الثلاثينات من القرن الماضي بفعل تأثير الفرق المسرحية العربية الوافدة على المغرب، هذا إذا استثنينا بعض ظواهر التمسرح التي عرفها المغرب..

ويتأسس هذا الفن على ثوابت بنائية أهمها؛ الحوار والشخصيات المتصارعة والزمان والمكان والصراع الدرامي والإرشادات ... ومن خصائصه المعايشة والآنية والديمومة والهدف الأعلى.

وقد بلوره مجموعة من المسرحيين الرواد، مثل: يوسف وهبي، يوسف إدريس، محمود دياب، توفيق الحكيم، سعد الله ونوس، في الشرق والطيب الصديقي وأحمد الطيب العلج ومحمد الكغاط ويعد عبد الكريم برشيد من أشهر الأسماء التي أغنت الساحة المسرحية المغربية خاصة في شقه الاحتفالي، له العديد من الإنتاجات، منها عنترة في المرايا المكسرة/ ابن الرومي في مدن الصفيح/ الناس والحجارة/ غريب وعجيب/ وامرؤ القيس في مدن الصفيح والذي اقتطف منه النص.

جاء عنوان النص تركيبا جملة اسمية بسيطة تتكون من مبتدأ وشبه جملة متعلق بخبر، ودلاليا ينفتح العنوان منذ البداية على المفارقة بين الشخصية والمكان؛ فامرؤ القيس شاعر جاهلي مستهتر، وباريس مدينة غربية حديثة منفتحة على حداثة نوعية متميزة. انطلاقا من الشكل الطباعي للنص، نلاحظ أن يتأسس على الحوار بين ثلاث شخصيات، ووجود بعض النصوص المستقلة عن النص الرئيسي، واستحضارا لدلالة العنوان، وصاحب النص المعروف بالمسرح، إبداعا وإخراجا، نفترض أننا أمام نص إبداعي ينتمي إلى فئة المسرح.

إذن، فما الموضوع الذي يعرضه برشيد في هذا النص المسرحي؟ وما هي مظاهره الفنية؟ وإلى أي حد تمثل هذه المظاهر خصائص الفن المسرحي؟

المتن الحكائي:

انطلاقا من تحديدنا للمشهد المسرحي بكونه وحدة بنائية تعلن بدايتها أو نهايتها تحول في الزمان أو المكان أو دخول شخصية أو خروجها من على خشبة المسرح فإن النص الذي بين أيدينا مقطع مسرحي من مشهدين قصيرين، ويتمحوران حول كيفية هروب امرئ القيس ورفاقيه من مدينة باريس بعد أن أصبحت مفتوحة على اللاطمأنينة بسبب الخوف من الموت والاغتيال. إن امرأ القيس الذي جاء لباريس بحثا عن ملك ضائع، اصطدم بأشخاص يحاولون انتزاع الملك منه، لذلك تبدو عزيمته قوية وإرادته صلبة لمواجهة الخصوم والأعداء، دون خوف أو استسلام وإن أفضى ذلك إلى الموت.

تبدو هذه المعطيات بسيطة إذا اكتفينا بها، لأنها تتصل بالجانب الظاهر في النص، لذلك فالمستوى الرمزي ينفتح على الشخصية أولا فيصير امرؤ القيس رمزا لكل إنسان متهاون ومتهور فقد قيمة ثمينة فضاع معها مجده ووضعه الاعتباري، وعلى الفعل ثانيا، فسفر امرؤ القيس لباريس يجسد رمزية الطموح والرغبة المقرونة بالبطولة والمجازفة للوصول إلى المبتغى والهدف مهما كانت العراقيل والحواجز، وعلى الفضاء ثالثا فباريس بمواصفاتها الحديثة تغدو رمزا لكل الفضاءات الني يبحث فيها الإنسان عن تكوين ذاته واستعادة وضعه الاعتباري، أو فضاء يصير طريقا للوصول لمل ضاع منه، رغم كل مظاهر المعاناة والقلق والتيه..

**تحليل النص**

1. الشخصيات: المواصفات والعلاقات

حركت أحداث المسرحية مجموعة من القوى الفاعلة التي يمكن التمييز فيها بين الشخصيات الآدمية التي تنوعت بين رئيسية وثانوية حيث مثل كل من امرئ القيس وعامر وبابلو الأولى، فيما مثل الثانية القتلة المسلحون، الشعب، الأوباش. وسنقف عند الأولى لأهميتها ومحدوديتها، فامرؤ القيس رجل شاب وأمير ابن ملك يسعى لاسترداد ما ضاع منه من ملك، حائر ومعذب، مغامر وشجاع وتائه.. أما عامر فتابع وخادم مخلص أصيب بالعور، خائف بقوة ومتعب وتائه قلق.. وبابلو رجل متقدم في السن وخبير ومقاوم وهادئ جدا وواثق من نفسه وحكيم.. وغير آدمية: فكرة استرداد الملك، الخوف، القلق، التوتر، الشجاعة، سعادة الشعب، المخابئ، باريس، المطاردة......

وبمقدور النموذج العاملي أن يحدد طبيعة العلاقة الموجودة بين هذه العوامل انطلاقا من محاوره الثلاثة، فإذا ما اعتبرنا امرأ القيس ذاتا موضوعه استرجاع ملكه الضائع، فإن العامل المرسل هو سعادة الشعب وأمنه والبحث عن حليف، والمرسل إليه المستفيد من استحصال الذات لموضوعها هو امرؤ القيس ذاته وشعبه. فيما تجلى العامل المساعد في عامر وبابلو وقوة العزيمة والشجاعة، والعامل المعارض في القتلة والمجرمين. وقد انتهى امرؤ القيس إلى الانفصال عن موضوعه.

2 - الصراع الدرامي ومظاهره.

- مظاهر الصراع: إن الاختلاف بين الشخصيات نابع من صراعها الذي يتخذ مستويات مختلفة وهو ما يعرف بأبعاد الصراع الدرامي، بدءا بـ:

- البعد الاجتماعي للصراع: المتمثل في التباين بين قوتين فاعلتين، إحداهما تطمح للحكم والسيطرة على المجتمع (امرؤ القيس) والثاني ترغب في إثارة الانتباه إلى ضرورة حسن تدبير السلط (بابلو)، والثالث الاكتفاء بالتبعية والخنوع والعبودية العوراء (عامر).

- البعد النفسي للصراع: المتجلي في وضعية نفسية أساسها الخوف والحيرة والقلق من خوض المغامرة والمواجهة (عامر) ووضعية قوامها الشجاعة والطموح والتحدي (امرؤ القيس)

- البعد الفكري للصراع: المتجلي في صراع بين فكرين؛ الأول أساسه الخضوع للمتعارف عليه اليومي والبسيط والمحدود.. (عامر) والثاني قوامه التمرد على الزمان المحدود والمكان والاتجاهات والحياة والموت (امرؤ القيس)..

3. الحوار: تتطور أحداث المسرحية بالحوار الذي يدور بين شخصياتها، وقد تنوع في النص إلى حوار خارجي مباشر وهو المهيمن، صورت من خلاله الشخصيات حالتها النفسية في علاقاتها ببعضها وعلاقتها بباقي الموجودات كالآخر والزمان والمكان والمبادئ التي تؤمن بها، وإلى حوار داخلي أجراه امرؤ القيس مع ذاته وقد أفصح عن تضحية امرؤ القيس بنفسه من أجل حياة هنية لشعبه، ويظهر أنه عمل بنصيحة بابلو ..

- ووظيفة الحوار في النص هو إعطاء فرصة للشخصيات للتعبير عن مشاعرها ومواقفها..

4- الزمن: أما المؤشرات الزمنية التي تؤطر أحداث النص فهي على قلتها ومحدوديتها تساعد على تتبع الأحداث واستكناه خصائصها وأبعادها الفنية والدرامية، ومن أمثلتها: في أي يوم نحن؟ نصف حياة" وتتميز بأمنها غير محددة المعالم، ومع ذلك نستطيع القول إنه تم التركيز على ثلاث لحظات في يوم واحد: لحظة خاصة من زمن البحث عن الملك والحليف، ولحظة المطاردة، ولحظة الرغبة في الرحيل خوفا من موت محقق..

5- المكان: وبالوقوف عند بعض المؤشرات الخاصة بالمكان الذي تقع ضمنه أحداث المسرحية نجد أنها ترتكز على مكانين أساسيين باعتبارهما مكانين فعليين، أولهما مكان عام يتجلى في باريس التي انفتحت على اللاطمأنينة والقلق والتيه، والثاني مكان خاص يتمثل في غرفة إقامة عامر وامرؤ القيس، وهو فضاء مفتوح على الاضطراب والخوف والفوضى.. فيما تحضر أماكن أخرى من خلال حوار الشخصيات كـ: العالم، مخابئ المقاومة، ضيعة..

6 - الخطاطة السردية: بني النص وفق بناء متسلسل يغلب عليه تعاقب الأحداث وهو ما يمكن تبينه في الخطاطة التالية:

- وضعية البداية: دخول عامر الأعور على امرئ القيس وهو يقود خلفه عامر الأعور، وهو بداية دينامية.

- العنصر المخل: طلب عامر وبابلو من امرئ القيس الرحيل العاجل لوجود قتلة في باريس يتعقبونه.

- العقدة: وتمثلها الأحداث المتعاقبة.

- عنصر الانفراج: انفصال عامر عن امرئ القيس وإصرار الأخير على إتمام الطريق وحيدا.

- وضعية النهاية: مقتل امرئ القيس على يد المسلحين، وهي نهاية مأساوية حزينة. والعلاقة بين البداية والنهاية هي علاقة مشابهة لأنهما تميزا بعدم التوازن.

7 - الإرشادات المسرحية: ولعل ما يميز المسرحية هو الإرشادات المسرحية وهي نصوص مستقلة عن الحوار، لأنها توضع بين قوسين، وترتبط بالنص المسرحي لأنها أثناء العرض تتحول إلى علامات ورموز وإشارات وحركات.. وتدل على عناصر الفعل المسرحي، مثل: الشخصيات (الممثل) في أفعالها وأصواتها وحركاتها وتصرفاتها وملامحها، والديكور (الديكور، الحقائب، الحصان، صوت طلقات) والإنارة (بقعة الضوء).

8 - الأسلوب: تميز أسلوب النص بخصائص فرضها البناء الدرامي له والمعتمد على الحوار من بدايته إلى نهايته، لعل أهمها؛ المزاوجة بين جمل قصيرة وأخرى طويلة، وتوظيف مفردات مستمدة من مرجعيات نفسية واجتماعية وسياسية، فضلا عن الحضور المكثف لأسلوب الاستفهام، واستثمار مفارقات لغوية (موت= حياة/ شمال= جنوب)..

**تركيب وتقويم**

ينتمي النص إلى مجال الفن المسرحي، لأنه يتأسس على الحوار حول استرجاع ملك ضائع، يدور بين ثلاث شخصيات في فضاء باريس خلال يوم واحد، وهو ما فرض إرشادات مسرحية توجيهية للقارئ، وبناء لغويا وأسلوبيا للبناء الدرامي المبني على الحوار، من خلالها تمت معالجة قضية اجتماعية تؤطرها أبعاد نفسية وسياسية تفسرها علاقة الشرق بالغرب، وهي علاقة صراع تاريخي، توحي بأن الغرب (بيزنطة مع امرئ القيس) لا يمكن أن ينفعنا، وهذا ما توحي إليه رمزية امرئ القيس التاريخية في علاقته بأمير بيزنطة الروماني.

**المجزوءة الرابعة**

**مناهج نقدية حديثة**

- المنهج الاجتماعي: نص نظري

# المنهج الاجتماعي

تعد الأديبة الفرنسية" مدام دي ستايل" أول من نبة إلى أهمية العلاقات بين الأدب والمجتمع وبين الأدب والسياسة في كتابها (عن الأدب في علاقاته بالمؤسسات) الذي ظهر عام 1800م؛ وبعد عدة سنوات عاد الناقد "دي بونالد" ليوكد أن (الأدب هو التعبير عن المجتمع).

بعد "مدام دي ستايل" جاء الناقد الفرنسي "إيبوليت تين" الذي بذل مجهودا كبيرا في سبيل نشر النظرية السوسيولوجية في الأدب. وينادي "تين" بضرورة تدريس الأب بطريقة تكشف حتميته من خلال التعرف على الأسباب التي تؤدي إلى حدوثه، وتجعل الشكل الذي يتخذه محتوما فلا يمكن استيعاب الفن وتذوقه أو تحليله بدون إطاره الاجتماعي، ذلك لأنه ليس شيئا غامضا أو هلاميا أو مجرد لغو فرديللخيال أو نزوة منعزلة لوجدان منفعل.

ولم تتبلور النظرية السوسيولوجية إلا باجتهادات "جورج لوكاش" و"لوسيان غولدمان" وغيرهما من المفكرين والفلاسفة والنقاد الذين استفادوا من النظريات الأدبية الحديثة وفي مقدمتها البنيوية التوليدية.

وكانت البنيوية التوليدية بمثابة الطاقة الفكرية والفنية التي جعلت "غولدمان" ينطلق بعلم الاجتماع البنيوي التوليدي من خمس فرضيات جمعت بين البنيوية والسوسيولوجية في منظومة نقدية تحلل المضمون الاجتماعي في ضوء الشكل الفني الذي تتبلور بنيته من خلال التحليل الذي يساعد المتلقي على تكوين رؤية خاصة به للعالم والمجتمع والحياة. وهو المفهوم الذي ورد في الفرضية الأولى التي تؤكد أن العلاقة بين حياة المجتمع والخلق الأدبي لا تتصل بمضمون هذين القطاعين من الواقع الإنساني عموما، وإنما تتصل بالأبنية أساسا، وتتبلور من خلالها. وهو ما يسميه "غولدمان" بالمقولات أو المفاهيم التي تشكل الوعي الحياتية لمجموعة اجتماعية بعينها وبالعالم التخيلي الذي يخلقه الأديب.

وفي الفرضية الثانية يوضح "غولدمان" أن هذه البنية العقلية هي أساس الحياة الإنسانية والاجتماعية بكل تجلياتها المادية والفكرية والإبداعية؛ وهذا يعني أن الأبنية العقلية التي هي بدورها أبنية المقولات الدالة، ليست ظواهر فردية، وإنما هي ظواهر اجتماعية.

ثم ينتقل "غولدمان" في فرضيته الثالثة إلى العلاقة بين بنية وعي المجموعة الاجتماعية وعالم العمل الأدبي، فيوضح أنها توجد تماثلا دقيقا ينطوي على علاقة دالة بسيطة، وبذلك ينفي "غولدمان" أي تعارض في وجود علاقة محكمة بين الخلق الأدبي والواقع الاجتماعي التاريخي من ناحية وقوة الخلق التخيلي من ناحية أخرى، ولا يمكن إدراك المعنى الحقيقي والشامل الدال سواء للخلق الأدبي أو الواقع الاجتماعي التاريخي أو الأثر أو الانفعال الملموس للخلق التخيلي خارج إطار هذه العلاقة المحكمة.

وهذه الفرضية تؤدي بدورها إلى الفرضية الرابعة التي تقدم منظورا جديدا لنقد ودراسة قمم الخلق الأدبي وروائعه. يضاف إلى ذلك ‎أن أبنية المقولات التي يدرسها علم الاجتماع الأدبي هي - على وجه التحديد- الأبنية التي تعطي الوحدة العضوية والبنيوية للعمل الأدبي؛ بمعنى أنها أحد العنصرين الأساسيين للخاصية الجمالية المميزة للعمل، كما أنها تمثل الطبيعة الأدبية الحقة للعمل الأدبي.

ويرفض "غولدمان" في فرضيته الخامسة والأخيرة المنظور السيكولوجي الذي يحصر أبنية المقولات في التصنيفات المجردة للوعي واللاوعي بالمفهوم الفرويدي لهذه الفرضية. ذلك أن هذه الأبنية هي التي تحكم الوعي الجماعي، والتي تتحول إلى عالم تخيلي يخلقه الفنان، عالم لا ينهض على افتراض عملية كبت مسبق أو عمليات غير واعية شبيهة من بعض الزوايا بتلك العمليات التي تحكم أبنية الأعصاب والعضلات وتحدد الخاصية المميزة لإيحاءات البشر وحركاتهم.

ويترتب على هذه الفرضيات، أن كل دراسة نقدية يجب أن تبدأ بتشريح العمل الأدبي باعتباره مركبا من استجابات دالة، تفسر بنيتها معظم العناصر الجزئية والفرعية التي يواجهها الناقد.

إن فهم النص، باختصاره، مشكلة تتصل بالتلاحم الداخلي للنص، وهو مشكلة لن تحل إلا بافتراض أن النص، كل النص وليس أي شيء سواه، هو ما يجب أن يؤخذ أخذا حرفيا وأن على الناقد أن يبحث في داخله عن بنية دالة شاملة. أما الشرح فإنه مشكلة تتصل بالبحث عن ذات فردية أو جماعية وإن كان "غولدمان" يعتقد أن النقاد لا يواجهون في الأعمال الثقافية والفنية والأدبية إلا ذاتا جماعية، كما أن الفهم والشرح ليسا عمليتين عقليتين مختلفتين، بل هما عملية واحدة ترتبط بزوايا مختلفة للنظر. وإذا كان الفهم هو الكشف عن بنية أداة متأصلة في العمل الأدبي، فإن الشرح هو إدماج هذه البنية كعنصر مكون في بنية شاملة لا يستكشفها الناقد في تفاصيلها، بل يستكشفها بالقدر الذي يعينه، فحسب، على أن يتفهم العمل الذي يدرسه. إن المهم هو أن تؤخذ البنية المحيطة باعتبارها موضوعا للشرح، والفهم عندئذ ينقلب ما كان شرحا ليصبح فهماء مما يحتم على الناقد في مرحلة الشرح أن يتصل ببنية جديدة أوسع.

**نبيل راغب: موسوعة النظريات الأدبية، الشركة المصرية العالمية للكتاب. لونجمان. ط1. 2003. ص 323 وما بعدها (يتصرف)**

**تحليل نص "المنهج الاجتماعي"**

**للناقد المصري: نبيل راغب**

**تمهيد**

ظل النقد العربي يدور بين كونه انطباعيا يصدر عن ذوق فردي غير معلل، وبين كونه معياريا يستقي قواعده من القواعد اللغوية والبلاغية، ولم ينفتح على مشارب أخرى إلا في العصر الحديث بفعل المثاقفة مع الغرب.

وقد عرفت الساحة النقدية العديد من المناهج تبعا لزاوية النظر التي ينطلق منها كل منهج، وناحية اهتمامه في مكونات العملية الإبداعية (المبدع-الإبداع- المتلقي).

ومن بين هذه المناهج؛ المنهج الاجتماعي، وهو ذلك المنهج الذي يعمد إلى قراءة الأثر الأدبي من منظور اجتماعي غير منفصل عن شروط إنتاجه الاجتماعي. ويتعامل مع الظاهرة الأدبية بوصفها معبرة عن الوسط الاجتماعي وتحمل داخلها آثار الجماعة والمؤسسة الأدبية. وكمختلف أفرع المعرفة، فقد مر هذا المنهج بمحطات متعددة، بدءا بظهور كتاب مدام دي ستايل، ثم مرورا بالمنهج الجدلي بريادة لوكاش، وبعده المنهج التجريبي مع اسكاربيت، ثم البنيوية التكوينية مع غولدمان، وانتهاء بعلم اجتماع النص مع ببير زيما.

وقد تعددت خلفيات هذا المنهج ما بين: الفلسفة المادية/ والواقعية/ والواقعية الاشتراكية (ماركس) وعلم الاجتماع

- ومن أبرز النقاد الذين تصدوا بالدراسة والتحليل والبحث للمناهج النقدية الأدبية من العرب نجد صلاح فضل وشكري عياد، ونجيب العوفي وإدريس الناقوري، وحسين الواد، حميد لحمداني، عبد السلام المسدي، ونبيل راغب. وهو ناقد وأديب مصري ارتبط مساره الدراسي والمهني بالأدب والنقد، ومن إنتاجه: دليل الناقد الأدبي – موسوعة النظريات الأدبية..

جاء العنوان جملة اسمية مكونة من وحدتين اثنتين؛ المنهج: وهو اسم مكان يفيد في اللغة الطريق والمسلك الواضح، واصطلاحا هو إجراءات نظرية تمكن الباحث من الوصول إلى نتائج معينة. والاجتماعي نسبة إلى علم الاجتماع وهو علم يدرس المجتمع وبنياته وتفاعلاتها. وعليه فالمنهج الاجتماعي هو ذاك المنهج الذي يقارب الإبداع باعتباره نتاجا لشروط الاجتماع البشري.

وانطلاقا من تحليلنا للعوان ومعرفتنا بكاتب النص، وطبيعة المعرفة المضمنة في المصدر الذي اقتطف منه النص، ومن بعض المشيرات الداخلية كـ: (المنهج الاجتماعي، النظرية السوسيولوجية، جورج لوكاش، لوسيان غولدمان، الفهم الشرح..)، نفترض أن النص مقالة نقدية تعرف بالمنهج الاجتماعي- أو بالأحرى بتيار من تياراته وهو البنيوية التكوينية خاصة- ماهية ومرتكزات وأعلاما.

فما القضية الرئيسية التي يتناولها النص؟ وما عناصرها؟ وما إشكاليته؟ وما القضايا الفرعية التي حشدها لتعزيز طرحه؟ وما الخلفيات والأطر النظرية والمعرفية والمنهجية التي استند عليها للإجابة على إشكالية النص؟

في بداية حديث الكاتب عن المنهج الاجتماعي، استهل نصه بما يشبه التأريخ الكرونولوجي لهذا المنهج، بدءا بأول من ظهر عنده في تصوره البسيط، وهي دي ستايل قبل أن يتتبع تطوره وتبلوره على يد علماء وفلاسفة آخرين، مفردا تصور غولدمان بالشرح والتفسير من خلال الوقوف عند أهم خمس فرضيات بنى عليها منهجه المطور، قبل أن يختم بشيء من التفصيل حول الإجراءات التطبيقية التي ينتهجها منهج غولدمان أثناء التحليل عبر احترامه لثنائية الفهم والشرح أو التفسير. وإذا كانت هذه هي الفكرة العامة للنص فإنها بدورها تتجزأ إلى العناصر التالية:

1. نشأة المنهج الاجتماعي وتطوره:

- المنهج الاجتماعي (يبحث في علاقة النص الأدبي أو الظاهرة الأدبية بالمجتمع) مر بثلاثة مراحل أساسية:

- النشأة = مع دي ستايل ودي بونالد

- التطور= هيبوليت تين، ومنهجه طوره لاحقا اسكاربيت

- النضج= لوكاش وغولدمان

وفي جميع هذه المراحل يعتبر الأدب معبرا قويا عن المجتمع، بل وفي مرحلة من مراحل المنهج انعكاسا له، قبل أن يتحول مع غولدمان إلى التماثل الإيجابي..

2. المنهج الاجتماعي في تصور لوسيان غولدمان: انبنى هذا التصور لديه على خمس فرضيات.

- الأولى: النص الأدبي (النص التخييلي) يقربنا من الواقع عبر مقولات ومفاهيم (الأبنية العقلية).

- الثانية: الأدب يعبر عن مقولات دالة وجماعية (أي أن الأبنية العقلية ليست ظواهر فردية بل ظواهر اجتماعية).

- الثالثة: النص الأدبي يبني علاقته بالمجتمع على التماثل من جهة والدلالة البسيطة من جهة أخرى.

- الرابعة: الأدب يمتاز بخاصية الوحدة العضوية التي يستمدها من مقولاته الدالة على المجتمع.

**تحليل النص**

1.الإشكالية المطروحة:

تدور إشكالية النص حول التعريف بالمنهج الاجتماعي عن طريق الوقوف عند أهم أعلامه خصوصا غولدمان الذي اختزل التحليل الاجتماعي للأدب في مرحلتين. وبصيغة أخرى يبحث النص عن علاقة الأدب بالواقع الاجتماعي مختارا آخر المطاف المنهج الاجتماعي الذي يحاول جعل هذه العلاقة قائمة على الانعكاس الآلي (لوكاش= الجدلي)، والمماثلة (غولدمان= التكوينية)

2. مصطلحات النص ومفاهيمه:

وبالانتقال إلى الجهاز الاصطلاحي/ أو الشبكة المفاهيمية الموظفة في النص، أمكننا جرد جملة من المصطلحات والعبارات، وتصنيفها إلى حقول دلالية، ويمكن تقسيمها إلى حقل المصطلحات والمفاهيم الأدبية والنقدية، ويمثله: (الأدب، العمل الأدبي، الأديب، الناقد، المنهج الاجتماعي، البنيوية التقليدية، الشكل الفني، نقد ودراسة، الفهم والشرح، الوحدة العضوية..) وحقل المصطلحات والمفاهيم الاجتماعية، ومنه: (المجتمع، السياسة، علم الاجتماع، الواقع الاجتماعي، ظواهر اجتماعية، الحياة الإنسانية..).

انطلاقا من الجرد والموازنة بين الحقلين نستطيع القول إن العلاقة الجامعة بينهما علاقة انسجام وترابط، فالأدب يعد وسيلة للتعبير عن المجتمع والمجتمع يشكل خلفية رئيسية ينبني عليها الأدب. أي أنهما في الأخير متفاعلان ينعكس تنعكس تغيرات أحدهما على الآخر وتتجلى فيه.

- قضايا النص:

وإذا كان الكاتب قد رام تفصيل القول في قضية نقدية تدور حول المنهج الاجتماعي، فإنه قد استدعى قضايا فرعية لغاية إبراز وتوضيح طرحه، وهي جلها قضايا نشأت من صميم المطارحات التي باعثها ترقي المنهج الاجتماعي في مراقي التطور، ولعل أبرزها قضية البنية الدالة: ويقصد بها غولدمان الوحدة والترابط الذي يتميز به العمل الأدبي من خلال وحدة أجزائه الداخلية. استوحاه غولدمان من لوكاش الذي يرى أن العمل الفني يشكل عالما جماليا موحدا، وتمكن من استخلاص مضمون يختزنه النص.

وقضية رؤية العالم: يقصد بها غولدمان الرؤية الشمولية لدى طبقة اجتماعية معينة وبمقتضاها تحدد موقفها الكلي من العالم الذي تعيش فيه. وبناء عليه فالنص الجيد هو الحامل لرؤيا العالم للطبقة التي ينتمي إليها مبدعه.

وقضية الفهم والتفسير: البنيوية التكوينية تنطلق من داخل النص (الفهم) لتنفتح على المرجعيات الخارجية (التفسير). وقضية رفض التفسير النفسي للأدب: وهو موقف تبناه أنصار المنهج الاجتماعي وبمقتضاه نظروا للمنهج النفسي على أنه غير واقعي لاعتماده معطيات يصعب التحقق منها.

الإطار المرجعي:

تحكمت في المنهج الاجتماعي مجموعة من الأطر المرجعية اهمها: علم الاجتماع الماركسي: ورائداه كارل ماركس وفردريك إنجلز اللذان قالا بالصراع بين البنى التحتية (الاقتصاد والإنتاج وكل المظاهر المادية) والفوقية (مجموع المظاهر الفكرية للمجتمع كالدين والأدب) وكون الثانية انعكاسا آليا للأولى (بكل تجلياتها المادية). كما يريانن أن العمل الفني عليه أن يهتم بتصوير الصراع الطبقي في المجتمع بين العمال والبورجوازية، وعلى المبدع أن يعبر عن التحولات التي يعرفها المجتمع بسبب هذا الصراع. وعلم الاجتماع الوضعي: اقترن في الفكر الفلسفي بأوغست كونط الذي تقوم فلسفته على تقديمه للمنهج العلمي القائل:" بأن لا سبيل للمعرفة إلا بالملاحظة والخبرة والوصف التجريبي". ويظهر في النص عند الحديث عن تين ومجهوده في بناء علم للأدب. وعلم النفس الفرويدي: ميز فيه بين الوعي=الشعور واللاوعي= الهو في بناء الشخصية الإنسانية. مقدما بذلك لنقاد الأدب منهجا علميا لدراسة الشخصية المبدعة (الفرضية الخامسة). ثم المرجعية البنيوية: ارتبطت أولا بسوسير كمنهج لغوي قبل أن تتطور مع ياكبسون .. وتعتبر العمل الأدبي مغلقا عن المرجعيات الخارجية.

أساليب العرض:

إن معالجة الناقد لهذه القضية النقدية، قد استدعت اتباع خطة منهجية وتفسيرية وحجاجية تظافرت فيها الوسائل التالية، فبخصوص المنهجية التي اتبعها الكاتب في بناء النص، نسجل أنها الطريقة الاستنباطية؛ ذلك لأن الكاتب انتقل من العام (مراحل نشأة المنهج الاجتماعي) إلى الخاص (تصور غولدمان حول المنهج الاجتماعي).

أما فيما يتعلق بالأساليب الحجاجية الموظفة في معالجة أفكار النص فتتعدد وتتنوع لتنوع مقتضيات الخطاب، إذ نجد أسلوب التصنيف التدرجي التصاعدي المبني على الترقيم خاصة في عرض فرضيات غولدمان (الأولى- الثانية ...). وأسلوب التصنيف التاريخي: يظهر من خلال مشيرات (أول- 1800..). والتعريف: تعريف الفهم والشرح. فضلا عن الشرح والتفسير (وهو ما يسميه، بمعنى أنه) والسرد والوصف والإخبار. والتمثيل: والاكتفاء بذكر بعض أعلام المنهج الاجتماعي، وبالأخص الغربيين، نظرا لكون المنهج ذا جذور غربية، ثم المقارنة بين الفهم والشرح من جهة وغولدمان وباقي أعلام المنهج من جهة أخرى. والاستشهاد: سواء بالمباشرة (قولة بونالد) أو غير مباشر كما في عرض تصور غولدمان.

أما لغة النص فلغة نقدية تتخللها بعض المفاهيم ذات الحمولة الفسلفية والاجتماعية، كون مؤصلي هذا المنهج فلاسفة بالدرجة الأولى، كما تميزت بالتقريرية المباشرة، وهذا يتسم مع طبيعة النص الإخبارية والتفسيرية والإقناعية.

**تركيب وتقويم**

تأكد بالملموس أن النص مقالة أدبية نقدية، لأن موضوعها ارتكز على المنهج الاجتماعي، ولأنها انبنت على جملة من المصطلحات والمفاهيم والقضايا ذات العلاقة بالمنهج الاجتماعي الذي يبحث في علاقة الأدب بالمجتمع، وتأسست على طريقة منهجية وإطار دقيق (الاستنباط) فضلا عن لغة وأساليب مناسبة مما يكفل للنص اتساقه وانسجامه.

في تقديري للنص قوة تكمن في مدنا بمعطيات حول المنهج الاجتماعي من زاوية رواده، ومن زاوية كيفية رؤيته لعلاقة الأدب بالمجتمع. لكن للنص نقطة ضعف تكمن في عنونة النص بالمنهج بالاجتماعي ما يوحي بأن النص سيعرف به وكأنه منهج واحد، لكن ما إن نتقدم قليلا حتى نجد أن الحديث ركز على تيار من تياراته، وهذا ما يجعل العنوان مخاتلا. فضلا عن تغييب التجربة العربية وعلاقتها بالمنهج الاجتماعي كموضوع من جهة والباحثين والنقاد الذين تصدوا له من جهة ثانية.

**- المنهج الاجتماعي: نص نقدي**

سوسيولوجية القصة القصيرة" نجيب محفوظ نموذجا"

إن التحولات التي اعترت البنى العامة للمجتمع قد صاحبها تحول معين في القيم؛ جعل الفرد والجماعة يفقدان الاتزان بصورة معينة، نظرا لأن معالم الاتجاه الجديد لم تتحدد بكيفية واضحة في البناء الذهني للكاتب، وعلى هذا الاساس نستطيع أن نعلل انعزال فريق من المثقفين بعد التحولات التي اعترت المجتمع المصري في عام 1952، ونستطيع أن نعلل أيضا موقف نجيب محفوظ حين توقف عن الكتابة لعدة سنوات إلى حين استطاع تكوين تصور معين عن طبيعة هذه التحولات واتجاهاتها، ليتكيف معها تاريخيا واخلاقيا. هذه التحولات التي طرأت على الواقع الخارجي اضطرت الكاتب إلى أن يجري نوعا معينا من التغيير في بعض عناصر بنائه النفسي جعله يرى العالم من منظور معين.

إذا ألقينا نظرة على مجمل الآثار القصصية لمحفوظ نلاحظ أن كتاباته الأولى (همس الجفون، ودنيا الله) وكتاباته الثانية (تحت المظلة أو خمارة القط الاسود مثلا) لا تحمل اختلافا في المضمون فحسب؛ بل إن هذا الاختلاف يشمل الشكل أيضا، فأغلب كتاباته الأولى تعبر عن أزمة الفرد في لحظات مواجهته للعالم، أما كتاباته الثانية فتعبر عن رؤية للعالم تتعلق بفئة معينة تواجه من أنماط التصدع في قيمها، وفي أيديولوجيتها، نتيجة لتحولات اجتماعية وتاريخية معينة.

والآثار الأولى يتميز بناؤها بالواقعية الاجتماعية؛ فطريقة السرد وتصوير الشخصيات يترابطان مع الواقع الخارجي، في حين يبدوان في الآثار الثانية وكأنهما مقطوعا الصلة بهذا الواقع، أو بعبارة أخرى هناك تحول في البناء القصصي من الواقعية إلى الرمزية والعبث.

وفي أواخر الستينات كتب محفوظ "تحت المظلة" وهي أول أثر قصصي عن الإحساس بعبث الوجود الإنساني... وقد شاع هذا الإحساس في أغلب آثاره القصصية وبوجه خاص في "خمارة القط الأسود" وفي “شهر العسل" وفي "الجريمة". فالشخصيات تواجه مواقف غير إنسانية حافلة بالرعب والتهديد والمطاردة ووعيها لا يظهر إلا في لحظات نادرة، والسرد موجه نحو الواقع الداخلي وزمن الأفعال موجه نحو خدمة هذا الغرض، والأحداث أحيانا ما تتوالى دون تسلسل على نحو يجعلنا نرى أن العبث أصبح موضوعا ملحا على شعور الكاتب، جعله يكشف قيما جمالية معينة تتفق وطبيعة هذا الشعور. فالتغير الذي اعترى عناصر المجال الاجتماعي ترتب عليه تغير مماثل في بعض عناصر المجال النفسي، يمكن أن يعد تخليه عن الواقعية الاجتماعية، وتخيله عن معالجة إطاره الفني المعتاد (الرواية) مظهرا من مظاهره. فالبناء النفسي والمذهبي للكاتب أصبح يتفق مع خصائص الإطار الفني القصصي، وبخاصة الأقصوصة التي تصبح قصة النموذج المثالي للتعبير عن نظرته إلى العالم في هذه المرحلة.

ويمكن أن نستخلص من هذه الظاهرة الأدبية عدة دلالات مهمة؛ أهمها أزمة الفرد المثقف والجماعة التي ينتمي إليها. فرؤية العالم التي استنبطناها من بينة الأثر القصصي؛ كتدهور الوضع الإنساني، والإحساس بالاغتراب والعبث، هي الإحساس الذي كان شائعا عند أغلب الفئة المثقفة التي تنتمي إلى جماعة البورجوازية الصغيرة.

**سمير حجازي، التفسير السوسيولوجي لشيوع القصة القصيرة،**

**مجلة فصول، مجلد: 2، عدد: 4 شتنبر 1982، ص: 259 وما بعدها**

**تحليل نص " سوسيولوجية القصة القصيرة نجيب محفوظ نموذجا.."**

**سمير حجازي**

تأطير النص

تنطلق المناهج النقدية التي تقرأ النص في ضوء شروط إنتاجه، من مسلمة مركزية مفادها أنالنص ذو علاقة بمرجع خارجي هو المنطلق في إنتاجه، وفي فهمه، ويختلف النظر إلى هذا المرجع، إذ يكون مرة هو الفرد المبدع، ومرة ثانية هو التاريخ أو المجتمع؛ ويعتبر المنهج الاجتماعي الفرد مجرد وسيط بين النص والجماعة التي ينتمي إليها، وكأنه ناطق باسمها، ومعبر عن صراعاتها وتاريخها وقيمها ورؤيتها للعالم.

ويعد الناقد المصري سمير حجازي من بين الكتاب الذين استلهموا مبادئ المنهج الاجتماعي في قراءاتهم النقدية للنصوص الابداعية، وبخاصة النصوص القصصية والروائية، والنص موضوع القراءة مأخوذ من كتابه النقدي: "التفسير السوسيولوجي لشيوع القصة القصية" وهو عبارة عن مقالة نقدية نشرت في مجلة" فصول" المتخصصة في مجال النقد الأدبي.

بقراءتنا للعنوان ولبعض المشيرات النصية الدالة (التحولات، رؤية للعالم، المجال الاجتماعي...) نفترض أنموضوع النص دراسة نقدية تتناول أثر التحولات الاجتماعية بعد ثورة مصر 1952 في القصة القصيرة، بالتركيز على نجيب محفوظ، من خلال الاستعانة بآليات المنهج الاجتماعي. فما القضية موضوع النص؟ وما عناصرها؟ وما هي المفاهيم والمصطلحات المؤطرة لها؟ وما هي المنهجية المعتمدة والأساليب الحجاجية الموظفة في معالجتها؟ وما مدى تجليات المنهج الاجتماعي في النص؟ وإلى أي حد كشف توظيف المنهج الاجتماعي عن علاقة الأدب بالوقع؟

فهم النص

يتناول النص موضوع التحليل قضية أدبية تتجلى في تطور القصة القصيرة لدى نجيب محفوظ بعد تورة الضباط الأحرار شكلا ومضمونا من خلال انعكاس التحولات الاجتماعية والبنيات الذهنية على البناء الفني لهذه الأعمال.

ولإيراد هذه القضية استهل الكاتب نصه بإبراز أثر التحولات الاجتماعية في خلخلة القيم السائدة ما جعل معالم الاتجاه الجديد مشوشة في ذهن المثقف العربي، وقد نتج عن عدم وضوح الرؤية هذا انعزال ثلة من المثقفين المصريين ساحة الإبداع، ومن بين من انعزل نجيب محفوظ. بعدها انتقل الكاتب إلى تبيان اختلاف طبيعة مؤلفات نجيب محفوظ قبل الثورة وبعدها مضمونا وشكلا؛ فبينما مثلت الأولى رؤية للعالم تعبر عن أزمة الفرد في لحظات مواجهته للعالم، أفصحت الثانية عن رؤية للعالم تواجه تصدعا في قيم من أنتجها، وهم فئة المثقفين من البورجوازية.

تمثل الإنتاجات الأولى ما يسمى بالواقعية الاجتماعية، والثانية الرمزية العبثية، ويظهر ذلك من خلال وقوف الناقد على عناصرها النصية الداخلية.

بعدها ربط الكاتب بين التغير الذي طبع البنية الاجتماعية وانعكاسه على البنية الذهنية للكاتب ما جعله يهجر جنس الرواية إلى جنس القصة المعبر عن رؤية الكاتب للعالم في هذه الفترة.

وخلص الناقد في الأخير إلى استخلاص رؤيا العالم التي عكستها الظاهرة الأدبية (القصة القصيرة) وهي التعبير عن أزمة الفرد وعبثية الوجود الإنسانية لدى البرجوازية الصغيرة التي ينتمي لها محفوظ والمثقفون المصريون عموما.

تحليل النص

وهكذا فإن إشكالية النص تدور حول تأثر المنجز السردي لنجيب محفوظ بالتحولات التي طالت بنيات المجتمع المصري الواقعية والذهنية.

لقد وظف الناقد مصطلحات ومفاهيم ينتمي بعضها للحقل الاجتماعي، ومن أمثلتها: المجتمع، القيم، الجماعة، الذهني، انعزال، التحولات، الواقع العالم، أزمة، التصدع، الايديولوجيا، الفئة، أنماط، الانساني... وتاريخية، ومنها: التحولات، عام، سنوات، تاريخيا، أواخر، الستينات، المرحلة وأدبية، ومنها: البنى، الكاتب، المثقفين، الكتابة، الآثار القصصية، رؤية للعالم، السرد، الشخصيات، الرمزية، الأحداث، جمالية، الرواية، الأقصوصة...

والعلاقة بين الحقل الأدبي والاجتماعي والتاريخي هي علاقة تلازم وتشارط بحيث يؤكد الناقد أن البنى والأشكال والتفاعلات التاريخية هي التي توجه وتؤثر على الأشكال الأدبية، بل إن القصة القصيرة في نظره تحولت من مرحلة الواقعية الاجتماعية إلى مرحلة الرمزية والعبثية بعد الثورة، لتشكل رؤية للعالم تطمح إلى صوغ تصور وجودي يعبر عن أزمة المثقف المصري وإحساسه بالاغتراب والعبث.

ويتجلى المنهج الاجتماعي في النص وخاصة شقه الغولدماني، في إبراز التحولات الاجتماعية التي عرفها المجتمع المصري في مختلف بنياته وأثرها على المثقفين، ومن بينهم محفوظ، ودراسة الشكل الأدبي لقصص محفوظ من خلال التركيز على بعض عناصرها الداخلية (الشخصيات- تقديم السرد- زمن الأفعال) (الفهم) ليستخلص المضمون الاجتماعي الذي أسفر عنه ما بعد الثورة والمتمثل في رؤيا العالم لفئة المثقفين والبورجوازية القائمة على الإحساس بالاغتراب والعبث.

وارتباطا برؤية الناقد وموقعه النقدي، فقد تضمن النص عدة مرجعيات أطرت الإشكالية بالاستناد إلى التاريخ وعلم الاجتماع والاقتصاد منطلقا من أنالتاريخ خاضع لقوانين موضوعية تفسر تطوره وحركيته، ومن أنالمجتمع مجال للبحث في العلاقات بين الأفراد والجماعات، هذا بالإضافة إلى اعتماد البنيوية التكوينية كأداة فهم وتفسير لتطور الفن القصصي عند نجيب محفوظ.

لقد اعتمد الكاتب في معالجة أطروحته أساليب استدلالية من قبيل الاستنباط منتقلا من العام المتمثل في تقديم تعريف مجرد للظاهرة الأدبية (أثر التحولات الاجتماعية على إنتاجات المثقفين والادباء المصريين بعد ثورة الضباط الاحرار عام 1952) إلى الخاص من خلال تعقب مراحلها التاريخية (ما قبل الثورة، وما بعدها) وتفسير بنياتها الذهنية والمرجعية (الواقعية، الرمزية).

ولعل أبرز أساليب الشرح والتفسير حضورا، نجد أسلوب التمثيل المتجلي في استحضار عناوين بعض القصص، فضلا عن السرد المهيمن على النص إلى جانب الوصف الذي ترتبط وظيفته بتوضيح مجمل التحولات التي عرفها المجتمع المصري، والمقارنة بين ما قبل الثورة وما بعدها، وهي أساليب ساهمت في توضيح مناحي القضية الأساس.

فضلا عن الاستعانة حجج مختلفة تنهل من التاريخ (وفي أواخر الستينيات...) والمجتمع (التحولات التي اعترت المجتمع) والعقل والمنطق (اضطرت الكاتب إلى أن يجري نوعا معينا من التغير...) والادب (وبخاصة الاقصوصة...)، وبوسائل لغوية كالاتساق التركيبي (العطف، الجر، الضمائر، الاشارات والموصولات) والاتساق الدلالي (الإحالة بنوعيها المقامية، النصية) والاتساق المعجمي (التكرار، التضام) وغير ذلك من الوسائل اللغوية- الشكلية التي تصل بين العناصر المكونة للنص، الخطاب.

تركيب وتقويم

حاول الناقد سمير حجازي إنتاج معرفة من خلال قراءته السوسيولوجية للمتن القصصي عند نجيب محفوظ، ومستوى تأثير البيئة في أدبه، ومعرفة طبقته الاجتماعية، وما عاش من أوضاع اقتصادية، ومدى استجابته للتحولات السوسيوـ ثقافية التي خلخلت بنية إبداعه النمطي شكلا ومضمونا، من خلال التركيز على إشكاليته المطروحة وقضاياها الجزئية ومفاهيمها المعجمية وأطرها المرجعية وطرائق عرض مشيراتها التنظيمية والمنهجية.

- المنهج الاجتماعي: نص نظري

# المنهج الاجتماعي

قال أحمد ياسين العرود:

ينطلق المنهج الاجتماعي في النقد من رؤيته العملية الإبداعية كونها (ظاهرة اجتماعية) تعكس العلاقة بين الإبداع والتركيب الاجتماعي الذي ظهر خلاله وعبر عن علاقاته الداخلية. فالعملية الإبداعية هي (ظاهرة علاقية جدلية) لها وجودها المادي وتأثيرها في الحركة التاريخية، فهي تعمل على الكشف عن هذه العلاقات والتطورات المختلفة داخل الكيان الاجتماعي، وهي محاولة للبحث عن حقيقة العمل الإبداعي الذي يرتبط بالحياة، وبكل ما هو عام.

من هنا فقد أخذ المنهج الاجتماعي في بحثه العلاقة بين هذا الإبداع وتركيبته الاجتماعية في البحث عن النموذج الذي يجد هذه العلاقة في صورتها التي ظهرت عليها، باعتبار هذا النموذج هو ما يندغم خلاله العام بالخاص، وأنه المعيار الرئيس للأدب كما يقول لوكاتش.

**أحمد ياسين العرود، مناهج النقد الأدبي في الأردن في النصف الثاني من القرن العشرين،**

المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الأردن، 2004، ط:1 ص: 273 وما بعدها (بتصرف)

**تحليل نص أحمد ياسين العرود.**

تأطير النص

يعد المنهج الاجتماعي من المناهج النقدية التي توسل بها النقاد لدراسة الظواهر والأعمال الأدبية، من منطلق أن الأدب تعبير عن الوعي الاجتماعي، والواقع وإشكالياته، وقضاياه. انبثق عن المنهج التاريخي، كما استفاد من روافد فكرية متنوعة تتوزع بين الفلسفة الوضعية والمادية وعلم الاجتماع، والواقعية الاشتراكية. وقد تم التجديد فيه بتجاوز بعض مبادئه فظهرت داخله تيارات متعددة، غير أنها تتفق في تفسير الظواهر والأعمال الأدبية بالرجوع إلى الواقع الخارجي. ظهر في بدايات القرن التاسع عشر مع دي ستايل وبرونتير وتين، وتطور مع لوكاتش وغولدمان وزيما. وعندما أثبت كفايته في التفسير تبناه نقاد عرب بداية القرن العشرين، نذكر منهم لويس عوض وسلامة موسى ومن بعدهم صلاح فضل، ونبيل راغب، وسمير حجازي والواد والمسدي، والطاهر لبيب ومحمد برادة ولحمداني ونجيب العوفي، وأحمد ياسين العرود صاحب النص.

جاء النص خلوا من العنوان، لكن الانطلاق من مصدر النص (مناهج النقد الأدبي..) وصاحب النص الذي عرف بالكتابة في مجال النقد الأدبي يجعلنا نحصر موضوع النص ضمن المناهج النقدية، وبالوقوف عند بعض المؤشرات الداخلية مثل بداية النص: ينطلق المنهج الاجتماعي..، ونهايته التي ذكر فيها أحد أعلام المنهج الاجتماعي الجدلي، وبعض المفاهيم المرتبطة بالمنهج الاجتماعي، مثل: التركيب الاجتماعي، المنهج الاجتماعي، الأدب الواقعي، نفترض أن النص مقالة نقدية مركزة تعالج علاقة الظاهرة الأدبية (العملية الإبداعية) بالظاهرة الاجتماعية.

فما هي القضية النقدية التي يعالجها النص، وما عناصرها، وما إشكالية النص، وما المفاهيم والقضايا التي استدعاها الكاتب لإضاءتها؟ وما الأطر المرجعية التي اعتمد عليها؟ وما مدى قدرة المنهج الاجتماعي على دراسة الوقائع الأدبية؟

- عرض

استهل الكاتب نصه ببيان رؤية المنهج الاجتماعي للعملية الإبداعية، إذ عدها ظاهرة جدلية بين الأدب والتركيب الاجتماعي للمجتمع، تكشف عن التحولات والتطورات في الكيان الاجتماعي لجماعة ما، ومن هذا المنطلق فإن المنهج الاجتماعي يبحث في الأعمال الإبداعية عن آثار التركيبة الاجتماعية ويعد النموذج الذي استطاع عكس هذه التركيبة النموذج المثالي والمعيار الذي ينبغي أخذه بعين الاعتبار في تصنيف الأدب إلى واقعي وغيره، مستشهدا على ذلك برأي لوكاتش.

وفي ضوء ما حلله الكاتب من أفكار يبدو لنا جليا أن الإشكالية التي يسعى الكاتب إلى الإجابة عليها هي دور المنهج الاجتماعي بما هو رؤية تربط الإبداع بالبناء الاجتماعي وتقصي دور الفرد المبدع في إنتاج معرفة بالنصوص والظواهر الأدبية.

ولإضاءة هذه الإشكالية وتعرية ما قد يعلق بها من لبس وارتياب استعان الناقد بجهاز مصطلحي مفاهيمي، يمكن تصنيفه تبعا لقضية النص إلى حقلين دلاليين؛ الحقل الدلالي الدال على النقد والأدب، ومن عيناته: العملية الإبداعية، الإبداع، العمل الإبداعي، الأدب الواقعي... والحقل الدلالي الدال على علم الاجتماع، ومن عيناته: ظاهرة اجتماعية، تعكس، التركيب الاجتماعي، وجودها المادي، الكيان الاجتماعي... إن العلاقة بين الحقلين الدلاليين هي علاقة تكامل وانسجام كون الحقل الأول مؤطرا بالحقل الثاني، وفي ضوء الثاني يفسر الأول، إذ يعد الأدب ظاهرة اجتماعية ينبغي تناولها بنفس الطريقة برصد مؤثراتها..

وقد حاول الكاتب وهو يروم الإجابة على إشكالية نصه استدعاء بعض القضايا الفرعية التي يظهر أنها وردت في ثنايا النص عرضا ولم تجلب إليه جلبا، نذكر منها: قضية العلاقة بين التركيبة والاجتماعية، وهي علاقة يظهر من خلال النص أن الكاتب أقامها على نوع من الانعكاس الجدلي المرآوي، ما يدل على أن المنهج المتحدث عنه هو المنهج الاجتماعي الجدلي بريادة لوكاتش، وقضية وظيفة العمل الإبداعي أو العملية الإبداعية، وتكمن في الكشف عن التغيرات المجتمعية من خلال عكس البنيات الذهنية والمجتمعية للتركيبة الاجتماعية التي تعبر عنها.. وقضية التمييز بين الأدب الواقعي وغيره، وهي قضية تحيلنا على أن المنهج الاجتماعي يعتبر العمل الإبداعي الحق هو الذي يستطيع نقل الواقع بكل تناقضاته، وهو العمل الذي يستطيع المنهج الاجتماعي تناوله، لأنه يستجيب لمرتكزاته.

استند الكاتب وهو يصوغ قضيته حول علاقة العملية الإبداعية بالتركيبة الاجتماعية إلى خلفيات ومرجعيات متعددة تتراوح بين علم الاجتماع الذي يدرس الظواهر الاجتماعية بما فيها الأدب، والاتجاه الماركسي منه خاصة، ويظهر في النص من خلال عد الكاتب العلاقة بين التركيبتين الاجتماعية والإبداعية قائمة على نوع من الجدل والانعكاس، هذا فضلا عن مرجعية أدبية وهي بارزة في النص...

اتكأ الكاتب على سيرورة حجاجية اتخذت الطريقة الاستنباطية لبوسا، وتم من خلالها البدء من العام (بيان رؤية المنهج الاجتماعي) إلى الخاص (توضيح طبيعة هذه الرؤية)، كما اعتمد أساليب حجاجية متنوعة من مثل السرد: الجملة الأولى في النص... والتعريف: تعريف المنهج الاجتماعي... والتفسير: هي ظاهرة علاقة جدلية... والوصف: في صورتها التي ظهرت عليها... والاستشهاد: كما يقول لوكاتش وهو استشهاد يسهم في تأطير التيار الاجتماعي موضوع النص وهو المنهج الاجتماعي الجدلي.

وبالإضافة إلى الوسائل الحجاجية السابقة، يحرص الكاتب على تحقيق الترابط بين جمل النص وفقراته لتحقيق تماسك النص، وذلك باستعمال مجموعة من وسائل الاتساق، أهمها الروابط العطفية (و، ف..) التي حققت تماسكا تركيبيا نحويا للنص، كما تحضر الإحالات بأنواعها المختلفة ووظيفتها تحقيق التماسك الدلالي للنص، تارة بالضمائر (رؤيته، كونها، خلاله..) وهي إحالات قبلية، وتارة بأسماء الموصول والإشارة (الذي، هذه، هنا، هذا..) وهي إحالات داخلية مقالية نصية، وتارة أخرى بالإحالة الخارجية المقامية، مثل: (لوكاتش، التركيبة الاجتماعية..). ثم هناك الاتساق المعجمي، سواء القائم منه على التكرار، كتكرار التطابق الذي يتجسد من خلال تكرار الكلمات والعبارات التالية (المنهج الاجتماعي، النموذج، التركيبة الاجتماعية،...) أو القائم منه على التضام، سواء القائم منه على التعارض (العام= الخاص) أو بربط الجزء بالكل (التركيبة الاجتماعية= العملية الإبداعية).

ولتحقيق قراءة منسجمة للنص، راهن الناقد على مدى قدرة القارئ المفترض للنص على الفهم والتأويل، وما يرتبط بذلك من عمليات كمعرفة السياق العام والخاص للنص، والاتكاء على مبدأي التشابه والتأويل المحلي في تفهم النص وتأويله وعدم تحميله ما زاد عما تقوله الوسائل النصية، فضلا عن البنية الكلية للنص التي تمكن المتلقي عبر عمليات الحذف والتعميم والبناء من استخلاص التيمة المركزية أو القضية الكلية للنص. وبطبيعة الحال فإن الناقد عرف مسبقا أن القارئ الذي سيواجه هذا النص ذو خلفية معرفية مهمة انتظمت في ذاكرته على شكل أطر (مثلا أطر المناهج والأدب) وسيناريو الدراسة والتحليل، ومدونة الفهم والشرح وغير ذلك من المهارات التي تمكنه من إنجاز قراءة منسجمة للنص.

تركيب وتقويم

النص مقالة نقدية للكاتب أحمد ياسين العرود قاربت موضوعا واحد وهو رؤية المنهج الاجتماعية للعلاقة بين التركيبة الاجتماعية والعملية الإبداعية، مع بيان العلاقة القائمة بينهما، وقد اعتمد الكاتب مجموعة من الوسائل المنهجية والتفسيرية والحجاجية، كالطريقة الاستنباطية وأساليب حجاجية متعددة، بالإضافة إلى الحرص على تحقيق ترابط النص وتماسك على جل المستويات؛ تركيبيا ودلاليا ومعجميا.

وخلاصة القول فإن الكاتب قد بين بحق علاقة التركيبة الاجتماعية بالإبداع والتي حصرها في الانعكاس، وهي مقولة تجاوزها المنهج الاجتماعي في شقه التكويني، لأنها تجعل العلاقة مرآوية استنساخية إلى مقولة أخرى قائمة على التناظر والتماثل بين البنيتين؛ الاجتماعية والإبداعية.

إن المنهج الاجتماعي وإن سعى إلى تخليص النقد من انطباعيته إلا أنه قد وقع في تهميش الأعمال الأدبية واعتبارها مجرد محارات كما قال تين الغاية منها التعرف على الإنسان.

**المنهج الاجتماعي: نص نقدي**

# سوسيولوجية القصيدة العربية

كان الشاعر العربي، خاصة في المراحل الأولى حيث كان الشعر هو الجهاز الإعلامي والثقافي الأول، هو الناطق الرسمي باسم الجماعة المعبر عن إيديولوجيتها ورؤاها والحامي لمصالحها وحماها. كان اللسان العربي الذي يتفوق أحيانا على السنان. فعلى الرغم من أن الشعر العربي غنائي وذاتي في الأساس، إلا أن غنائيته مشحونة بأصوات الجماعة وأصدائها ككورس ضمني وأحيانا علني. ومن ثم يبدو إيقاعها في الأغلب خطابيا جهيرا إن لم نقل ملحميا. كما يبدو الجمهور حاضرا دائما في ذاكرة الشاعر، فهو المرسل والمرسل إليه. وليس الشاعر/ في آخر المطاف، سوى أداة وصل بين الطرفين، سوى منفذ للرسالة الشعرية وحامل لها. وهذا ما يجعل القصيدة العربية وثيقة إبداعية سيكو- سوسيولوجية تلتحم فيها هواجس الذات مع هواجس الجماعة حد التماهي، وهذا ما يجعل ضمير الجماعة (نحن) هو المسيطر نحويا على كثير من قصائد الشعر العربي الكلاسيكي. لنقرأ مقطعا من أقدم نماذج الشعر، وهو معلقة عمر بن كلثوم:

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| وقد علم القبائل من معد |  | إذا قبب بأبطحها بنينا |
| بأنا المطعمون إذا قدرنا |  | وأنا المهلكون إذا ابتلينا |
| وأنا المانعون لما أردنا |  | وأنا النازلون بحيث شئنا |
| لنا الدنيا ومن أمسى عليها |  | ونبطش حين نبطش قادرينا |

أيهما يتحدث هنا، أنا الشاعر أم أن القبيلة؟ الأنا المفرد أم الأنا الجمعي؟ واضح أن هناك التحاما واندغاما بين الضميرين. فالقبيلة تتحدث بلسان الشاعر والشاعر يتحدث بلسان القبيلة. وما دام الشاعر عضوا مرموقا في قبيلته وحنجرته متميزة فيها، فأصوات القبيلة كلها محتشدة على لسانه. إن القبيلة برمتها هي التي تتحدث.

والقيم المهيمنة على مجتمع كهذا هي قيم الفروسة الرعوية المتغطرسة التي لا تعرف الامتثال والانقياد، ولا ترضى بأنصاف الحلول (لنا الصدر دون العالمين أو القبر)، ولا تصلح من تم لتأسيس دولة وبناء مجتمع مدني مسيس وتوطيد سلطة مركزية موحدة، هي التي حاول الدين الإسلامي في متصف القرن السادس للميلاد أن يكبح من جماحها ويخفف من عتوها. كان نداء الإسلام واضحا (إن هذه أمتكم أمة واحدة وأنا ربكم فاعبدون). وكان مشروعه بالتالي محددا؛ أن يؤسس دولة باسم الدين. وأن يجمع القبائل العربية البعثرة المنشغلة بتناقضاتها الداخلية في بنيان مرصوص يشد بعضه بعضا، وأي يطوي المرحلة السابقة طيا ويشن قطيعة معها.

وهكذا أصيب الشعر في هذه المرحلة بحالة "شيزوفرينية" معقدة، نتيجة وقوفه في مهاب ريح متضاربة وعند مفترق طرق دقيق. ففقد بذلك كثيرا من عنفوانه السابق. والشعر كما يقول الأصمعي:"نكد بابه الشر، فإذا أدخلته في باب الخير لان". وكذلك حصل، إذ تحولت القصيدة الإسلامية إلى منشور ديني وإيديولوجي مباشر في الأغلب الأعم يقول كعب بن مالك:

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| عجيب لأمر الله والله قادر |  | على ما أراد، ليس لله قادر |
| قضى يوم بدر أن نلاقي معشرا |  | بغوا، وسبيل البغي بالناس جائر |

ما إن اجتازت الدعوة الإسلامية امتحانها الصح في الأربعين سنة الأولى من عمرها، وتوطدت دعائم السلطة المركزية مع نشوء الدولة الأموية الأتوقراطية، حتى استعاد الشعر عنفوانه السابق؛ شكلا ومحتوى. استعاد صوته وذاكرته وعقله الباطن. ولم يكن ثمة أوامر ونواه صارمة تلجم لسانه وتحد من غلوائه. فليغو الشعراء ويستغووا وليهيموا في أودية الخيال وليكذبوا ويتقولوا شريطة أن لا "يتقولوا" على الدولة وأن لا يمسوا كيانها بالأذى. وهكذا استيقظ الأنا القبلي من جديد عبر أبيات وقوافي القصيدة العربية. يقول الفرزدق:

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| أحلامنا تزن الجبال رزانة |  | وتخالنا جنا إذا ما نجها |
| فادفع بكفك، إن أردت بناءنا، |  | ثهلان ذا الهضبات هل يتحلحل |
| وأنا ابن حنظلة الأغر وإنني |  | في آل ضبة للمعم المخول |

وقد نتج عن هذه الردة السيكولوجية على مستوى الملفوظ الشعري، مفارقة جليلة وصارخة: البنية السطحية للمجتمع والدولة بنية مدنية متحضرة، والبنية الذهنية العميقة لهما بنية رعوية وقبلية لما تزل. وهل يتحلحل (يتحرك) ثهلان ذو الهضبات كما قال الفرزدق؟ ...

وعلى امتداد الحقبة الأموية ورديفتها الحقبة العباسية، كف اشاعر عن أن يكون رائد قومه وضمير أمته، وأصبح موظفا رسميا أو شبه رسمي عند الدولة، إن لم نقل أصبح مهرجا ومسليا للخليفة. وبقدر ما أصبح الشاعر قريبا من الدولة أصبح بعيدا عن المجتمع، عن المعترك الشعبي الذي أنبته وخرج من أصلابه. وتحول بذلك إلى مثقف (مكيافيلي) انتهازي لا يهمه أن يسخر رنين قوافيه من أجل رنين الدنانير. ولا يهمه أن يتحالف مع السلطة ضدا على (رعايا) أو ضحايا السلطة والغاية تبرر الوسيلة. الآفة الارتزاق بالشعر إذن، أو ما اصطلح عليه بظاهرة التكسب، هي الآفة التي أصيب بها الشعر العربي وأفقدته صدقيته ومصداقيته، وأفرغته من القيم الإسلامية الحقة وإن ظل محتفظا بالقيم الفنية والأدبية.

وعلى الرغم من المحاولات الدائبة التي قام بها دعاة التجديد والابتداع لزعزعة هذا العمود (الحديدي)، إلا أن رسوخه كان أقوى من محاولاتهم وطموحاتهم وكانوا مضطرين، آخر المطاف، إلى أن يعودوا ليستظلوا بسقفه ويطوفوا حوله. ذلك أن البنية السوسيوثقافية كانت قد تشكلت واتخذت صيغتها النهائية منذ صعود الخلافة الأموية، وظلت محتفظة بصيغتها هذه حتى سقوط الخلافة العثمانية. ولم تتخلخل هذه البنية بعمق وتفقد توازنها إلا بعد الصدمة الكولونيالية- الأمبريالية الحديثة بدءا من دوي مدافع نابليون، إلى الدوي الشديد لمدافع متعددة الجنسيات والطلقات.

لقد تحطم العمود السياسي القديم بأمجاده وانتكاساته، وتحطم معه العمود الشعري القديم بأمجاده وانتكاساته أيضا. تفتت الكيان التاريخي والحضاري الذي كان بمثابة البنيان الشامخ المرصوص، إلى ما يشبه الفسيفساء السوريالية، بل إلى ما يشبه لوحة الشطرنج، يحركها لاعبون مهرة. فكانت القصيدة الحديثة بتشكيلها العروضي التفعيلي وبهندستها المعمارية المفتوحة على الاحتمالات والمفاجآت، كانت القصيدة الحديثة صك إدانة ومشروع تأسيس.

وإذا كانت القصيدة العربية الكلاسيكية تتراوح في الأغلب بين الهجاء والمديح والفخر والغزل، فإن القصيدة الحديثة تتراوح في الأغلب بين قطبي الهجاء والرثاء؛ هجاء الواقع المرفوض ورثاؤه في آن. لنستمع إلى أحد كبار شعراء العصر، بدر شاكر السياب:

* خرائب، فانزع الأبواب عنها تغد أطلالا،
* خوال قد تصك الريح نافذة فتشرعها إلى الصبح
* تطل عليك منها عين بوم دائب النوح

لكن القصيدة العربية في اللحظة التاريخية الراهنة، أصبحت تعيش في عصر إشكالي وفي مجتمع أعقد إشكالا. مجتمع يتحرك ظاهرا على إيقاع الكومبيوتر وباطنا على إيقاع الساعة الرملية. في هذا المناخ الملغوم تتنفس القصيدة العربية المعاصرة.

**نجيب العوفي. ظواهر نصية. عيون مقالات.**

مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، 1992، ص: 67 وما بعدها (بتصرف)

**تحليل نص "سوسيولوجية القصيدة العربية"**

**للناقد المغربي: نجيب العوفي**

**تمهيد**

تنقسم المناهج النقدية التي تعنى بدراسة الأعمال الأدبية إلى مناهج داخلية أو تحليلية نسقية تعنى بالعناصر الداخلية التي تؤلف بنية النص في مستوياته المختلفة، ومناهج خارجية أو تفسيرية سياقية تتعامل مع النص باعتباره وثيقة وقناة الغاية منه الوصول إلى شيء خارجة، وتفسير بعض جوانبه بربطها بسياقها الخارجي. ومن هذه المناهج نجد النفسي والتاريخي والاجتماعي بتياراته المختلفة، وهذا الأخير بالرغم من تعدد اتجاهاته وتباينها في بعض التفاصيل فإنها تتفق في اعتبار سائر الفنون الإبداعية غير منفصلة عن شروط إنتاجها الاجتماعي، وحاملة لآثار الجماعة التي انبثقت عنها، كما تنظر إلى الأدب بوصفه كائنا اجتماعيا يتأثر بالسياق الاجتماعي ويؤثر فيه، ويستمد وعيه ورؤيته من الطبقة التي ينتمي لها.

نشأ في الغرب مبكرا، إذ بدأت إرهاصاته قبل القرن 19 بوقت كبير، وتطور على يد مجموعة من النقاد الغربيين، كـ: هيبولي تين، ولوكاتش، وغولدمان واسكاربيت وزيما. وعندما أثبت هذا المنهج كفاءته بالمقارنة من النفسي والتاريخي تبناه مجموعة من النقاد العرب، مثل: محمود أمين العالم، وصلاح فضل من المصريين، ومن المغاربة حميد لحمداني، بنيس، عبد الله راجع، ادريس بلمليح، الناقوري، وبطبيعة الحال نجيب العوفي صاحب النص، وهو ناقد وأديب مغربي – تكوينه الأكاديمي والجامعي مرتبط بالأدب – من إنتاجه النقدي: درجة الوعي في الكتابة – جدل القراءة – مساءلة الحداثة – عوالم سردية – مقاربة الواقع في القصة القصيرة المغربية – ظواهر نصية....

ورد العنوان تركيبيا جملة اسمية بسيطة، من مبتدأ (سوسيولوجية) وهو مضاف، ومضاف إليه (القصيدة العربية)، فيما الخبر محذوف تقديره موضوع النص. ويحيل دلاليا على مجالين اثنين؛ الأول اجتماعي (سوسيولوجية) والثاني أدبي (القصيدة العربية).

وبالنظر إلى مجموعة من المؤشرات المرتبطة بالنص، مثل: (عنوانه، مصدره، صاحبه= مؤشرات خارجية)، ومثل: بداية النص ونهايته، وبعض المصطلحات النقدية والاجتماعية والتاريخية من قبيل... نفترض أننا بصدد نص نقدي تتمحور قضيته الأساس حول مدى تأثر القصيدة الشعرية العربية بالتحولات السياسية والاجتماعية من الجاهلية إلى العصر الحديث.

فما قضية النص الأساس؟ وما عناصرها؟ وما إشكالية النص؟ وما المفاهيم والقضايا الموظفة في تعزيز فكرته؟ وما الخطوات الإجرائية المتبعة في تتبع مسار القصيدة العربية؟ وأين يتجلى المنهج الاجتماعي في النص؟ وما طرائق العرض المعتمدة؟ وأين تتجلى مظاهر الاتساق والانسجام في النص؟

يقارب النص المسار التطوري للشعر العربي من خلال مراحله الكبرى الممتدة من العصر الجاهلي إلى العصر الحديث، وهي مقاربة يركز فيها الكاتب على وظيفة الشاعر وعلاقته بواقعه الاجتماعي والسياسي من جهة، وعلى إبراز المميزات والمضامين الاجتماعية لكل فترة من جهة ثانية.

وانسجاما مع طبيعة النص يمكن مقاربة هذه العناصر الجزئية للقضية السابقة انطلاقا من المراحل التاريخية التي مر منها الشعر العربي، بمضامينه الاجتماعية ووظائف شعرائه.

-العصر الجاهلي: الشاعر يتحدث باسم القبيلة / الشعر يعبر عن الجماعة (القبيلة، يحمل القيم الرعوية؛ الفروسية وغيرها) والقبيلة.

- العصر الإسلامي: الشاعر لسان الأمة/ والشعر مؤطر بقضايا الدعوة والقيم الإسلامية، ومساهم في القضاء على العصبية القبلية.

- العصر الأموي: الشاعر مفروض عليه عدم الاقتراب من الجهاز الحاكم (الدولة)/ الشعر تعبير عن الذات الجماعية (عودة فكر القبيلة) وتحرر نسبي لمضامينه القيمية.

- العصر العباسي: الشاعر موظف لدى الدولة/ الشعر صار محكوما في إنتاجه بقيم مادية (شعر التكسب)./ مضامينه لا تعكس الاختلافات والاختلالات الاجتماعية بعمق بحم اقتراب الشاعر من الخليفة.

- عصر النهضة: الشاعر: ارتبط بالماضي أكثر منه بالحاضر/ الشعر ظل متمسكا بنائيا بالشكل القديم المتوارث (العمودي الحديدي) وارتبط مضمونه بالواقع الاجتماعي المحكوم بالاستعمار الإمبريالي.

- العصر الحديث: الشاعر تائه وثائر على أوضاع المجتمع/ الشعر يلتقط ملامح الدمار والخراب، ومعطيات المجتمع الإشكالية (فكريا وبنائيا).

**تحليل النص**

1.الإشكالية المطروحة:

تدور إشكالية النص حول إبراز انعكاس الواقع الاجتماعي والتحولات السياسية والثقافية على الشعر العربي على مر العصور بتصور المنهج السوسيولوجي.

2. مصطلحات النص ومفاهيمه:

لقد وظف الناقد مفاهيم ومصطلحات ينتمي بعضها للحقل الأدبي والنقدي، ومن عيناته: (الشعر، الرسالة الشعرية، القوافي، الغزل، الرثاء، الهجاء...) والبعض الآخر ينتمي للحقل الاجتماعي، ومن أمثلتها: (الجماعة، القبيلة، المجتمع، الأمة، الدولة، المدينة، البنية.. ). وانطلاقا مما سبق نلاحظ هيمنة للحقل الاجتماعي، ومسوغ ذلك أن المنهج النقدي الذي وظفه الكاتب يرتكز على معطيات اجتماعية وسياسية وتاريخية.

3- قضايا النص: تجليات المنهج الاجتماعي في النص:

- إن قضية النص الأساس تتركز حول تفسير سيرورة القصيدة العربية بربطها بمعطيات التاريخ والمجتمع وفق المنهج الاجتماعي في شقه التكويني -رغم عدم وضوح مرحلة الفهم في النص- كما عرف لدى غولدمان، فإن معالم هذا المنهج الذي وظفه الكاتب تظهر في دراسة الشعر العربي في مساره الطويل في المعطيات التالية:

1. دراسة الشعر العربي في مراحله التطورية انطلاقا من الزاوية الدلالية المتصلة بالخلفية الاجتماعية التاريخية.

2. تفسير الإبداع الشعري العربي في ضوء الظروف المحيطة بالشاعر والمساهمة في إنتاج شعره (معطيات الزمان والمكان).

3. اعتبار النص مجرد وسيلة غايتها التعرف على خصائص المجتمع الذي عاش فيه الشاعر خلال فترة محددة.

4. اعتبار التحولات التي تصيب الإبداع الشعري انعكاسا مباشرا للتحولات المتنوعة التي يعرفها المجتمع في مرحلة تاريخية ما، وبالتالي فالأدب (الشعر في النص) يعكس أوضاع المجتمع في مختلف تحولاته (نظرية الانعكاس).

4. الإطار المرجعي:

تحكمت في المنهج الاجتماعي مجموعة من الأطر المرجعية اهمها: علم الاجتماع الماركسي: ومن تجلياته في النص تمييز الكاتب في تحليله بين البنى السطحية (التحتية) والذهنية (الفوقية) للمجتمع عندما تعرض لوضع الشعر في العصر الأموي الذي لم يساير تحضر ومدنية هذه الحقبة. وعلم التاريخ من خلال دراسة الكاتب للأبعاد التاريخية والسوسيولوجية عبر مختلف العصور. وعلم النفس: وتتجلى هذه المرجعية من خلال إصابة الشعر في العصر الإسلامي بحالة الشيزوفرينية. ثم المرجعية البنيوية والمتجلية في النص من خلال تركيز الكاتب عل تحليل النماذج الشعرية التي مثل بها تحليلا بنيويا من جهة، وتكوينيا بربطها بالسياق الاجتماعي والسياسي معتمدا ثنائية الفهم والتفسير.

5. أساليب العرض:

إن رغبة الكاتب في توضيح أفكاره ومحاولة إقناعنا بصحتها، جعله يسلك استراتيجية منهجية وحجاجية وأسلوبية تقوم على منهجيا على الطريقة الاستنباطية لأن الكاتب تدرج في تحليله مما هو عام إلى ما هو خاص.

وأسلوبيا زاوج الكاتب بين مستويات مختلفة من قبيل أسلوب التعريف أثناء تعريفه الشعر الجاهلي بأنه جهاز إعلامي وثقافي. والوصف: من خلال التركيز على وصف مميزات وخصائص المجتمع العربي عبر التحولات الحضارية والاجتماعية. والمقارنة: ويتجل في مقارنة الناقد بين وضع القصيدة العربية القوية في الجاهلية ووضعها الضعيف في الإسلام. والسرد: ويظهر على سبيل المثال في مستهل الفقرة الأولى من النص (كان الشاعر العربي، خاصة في المراحل الأولى..) والتفسير ومثاله في النص (واضح أن هناك التحاما...).

كما اعتمد حججا تاريخية (أصيب الشعر في هذه المرحلة بحالة شيزوفرينية) ودينية (''إن هذه أمتكم أمة واحدة''.) وأدبية (والشعر كما يقول الأصمعي: " الشعر نكد بابه الشر، فإذا أدخلته في باب الخير لان.).

6. البنية اللغوية

وفضلا عن الوسائل السابقة يتعزز الجانب الحجاجي في النص بتوظيف الناقد لغة تقريرية مباشرة بعيدة عن الإيحاء، وخالية من الكلمات الصعبة، ومن المحسنات البديعية، وهذا ينسجم مع طبيعة النص المتسم بالعلمية والموضوعية في معالجة الأفكار، كما ينسجم مع مقصدية الكاتب الهادف إلى تبسيط الفكرة وتوضيحها للمتلقي حتى يتسنى له فهمها واستيعابها والاقتناع بصحتها.

7- مظاهر الاتساق في النص:

تبدو مظاهر الاتساق جلية من خلال الإحالة بنوعيها: النصية: (قبلية/ الحامي لمصالحها وحماها. . . بعدية/ هي الآفة التي أصيب بها الشعر. . .) والمقامية: (كان الشاعر العربي. . . كفالشاعر عن أن يكون رائد قومه).

وقد تحققت هذه الاحالات من خلال مقولات الضمائر والاشارات والموصولات، ومن مظاهر اتساق النص أيضا نجد التكرار بالترادف (غنائي) وبالمعنى(الناطق) وباعتماد التضام (المفرد# الجمع - شكلا # محتوى..) وغيرها من الاشكال والعلاقات التركيبية والدلالية والمعجمية، التي ساهمت في اتساق النص وتماسكه.

**تركيب وتقويم**

النص مقالة أدبية نقدية، وظف فيها الكاتب المنهج الاجتماعي أثناء دراسته وتحليله للشعر العربي خلال مراحله المتعددة، وذلك في إطار منهجي دقيق وبمفاهيم ومصطلحات أدبية نقدية واجتماعية، وبـأساليب ولغة ملائمة.

في تقديري فإن قوة المنهج الاجتماعي تكمن في تقريبنا من الخلفية الاجتماعية التي تتصل بالإنتاج الإبداعي الأدبي. أما ضعفه فيتجلى في تهميش الجوانب الفنية والجمالية والدلالية الداخلية للنصوص الأدبية (الشعر في النص).

**- المنهج البنيوي: نص نظري**

# المنهج البنيوي

ابتداء لم ينبثق المنهج البنيوي في الفكر الأدبي والنقدي وفي الدراسات الإنسانية فجأة، وإنما كانت له ارهاصات عديدة اختمرت عبر النصف الأول من القرن العشرين في مجموعة من البيئات والمدارس والاتجاهات المتعددة والمتباينة مكانا وزمانا، لعل من أولها ما نشأ منذ مطلع القرن العشرين في حقل الدراسات اللغوية على وجه التحديد، لأن هذا الحقل كان يمثل طليعة الفكر البنيوي وإن لم تستخدم فيه منذ البداية المصطلحات البنيوية.

لم بتعرض البنيويون بشكل مباشر لتحليل طبيعة علاقة الأدب- بالحياة، لأنهم منذ البداية حددوا مجال عملهم أنه ليس لغويا، ولكنه ميتالغوي؛ بمعنى أن المبدع- شاعرا قصاصا روائيا كاتبا مسرحيا- يرى العالم ويكتب عنه، لكن الناقد ليس له علاقة مباشرة بهذا العالم، يرى العمل الإبداعي ويكتب عنه؛ فإذا بلغة النقد تسبح فوق لغة النص، وتحاول أن تقبض عليها وتمسك بها، وتحلل علاقتها. فإذا كان موضوع الأدب هو العالم فإن موضوع النقد هو الأدب، وبذلك لم يعد النقد مجالا لبروز أيديولوجيات أو نظريات مرتبطة بجوانب سياسية أو اجتماعية أو تاريخية.

كانت تلك اكبر خطوة جذرية لمحاولة تخليص النقد الأدبي- في سبيل أن يكون علما للأدب- من المنطلق الأيديولوجي، لأن بوسع الأدباء أن يكونوا أيديولوجيين كما يشاءون ،تفرض عليهم ذلك طبيعة مواقفهم من الحياة، لكن النقاد يعميهم كثيرا أن يقعوا في هذه الايديولوجيات نفسها، لأنهم حينئذ سوف يحتكمون في قراءة الأدب إلى معايير مسبقة في أذهانهم، فلا يستطيعون رؤيته على حقيقته، ولا اختيار كيفية أدائه لوظائفه التعبيرية والجمالية، بهذا المفهوم نجد أن فكرة الحقيقة قد تغيرت في النقد ابتداء من البنيويين، حيث لم تعد هناك حقيقة جوهرية فلسفية ينشدها المبدع بكتابته، وينشدها الناقد بتحليله لهذه الكتابة، أما إذا كان للمبدع حريته في أن يرى ما يراه، فإنه لا يفعل ذلك إلا عبر قوانين المنطق ومجموعة الرموز المتماسكة في الأعمال الأدبية.

معنى هذا أن نظرية الأدب ابتداء من البنيوية قد أصابها تحول جذري، لم تصبح نظرية في الحياة وإنما أصبحت نظرية في ظواهر الإبداع الأدبي من منظورها اللغوي والفني والجمالي، تندرج طبقا لذلك ضمن الفلسفة العامة التي تأسست عليها تيارات العلم الحديث، ومشت موازية لها، وهي فلسفة (الظاهراتية) والتي تتميز-على وجه التحديد- بحذفها للجانب الميتافيزيقي الغيبي في دراسة الأشياء وتركيزها على الجوانب التي تتجلى للإدراك في لحظة معينة هذه الفلسفة التي تحكم طبيعة المنطق العلمي في العصر الحديث.

البنيوية استندت إلى هذا الجدار الفلسفي المتين باعتباره محاولة في تحويل دراسة الادب ونقده إلى نوع من العلم الانساني الذي يأخذ بأكبر قدر من روح المنهج العلمي، كان الغطاء النظري للبنيوية هو (علم اللغة). يمثل علم اللغة المنبع الحقيقي لمجموعة المصطلحات التي استخدمتها البنيوية في مجال النقد الأدبي، كما مثل أيضا منبع تلك المصطلحات التي استخدمت في المجالات المعرفية الموازية لها.

في مقدمة هذه المصطلحات مصطلح "البنية" لأنه هو التأسيس في العملية كلها، ومصطلح البنية قد نشأ في علم النفس موازيا لفكرة "الجشطالت" أو الادراك الكلي، وكان قد نشأ في الأنثروبولوجيا أيضا لإدراك نظم العلاقات في المجتمعات البدائية والإنسانية بصفة عامة، ونشأ أيضا في علم اللغة وأصبح من الضروري أيضا النقد الأدبي. وتبلور مفهوم البنية في عدة قضايا يمكن ترتيبها على الوجه الآتي خاصة في ما يتصل بالنقد الأدبي:

إن الأعمال الأدبية برمتها تمثل أبنية كلية، لأن دلالتها في الدرجة الأولى ترتبط بهذا الطابع الكلي لها. هذا التصور الكلي للأبنية واعتبار البنى الجزئية ليست من الأجزاء المادية المحسوسة هو جوهر النظرية البنيوية، فالقصيدة لا تصبح مجرد مجموعة من الأبيات، بل تبنى من مستويات - تخترق هذه الأجزاء وتتغلغل فيها وتشتبك معها- يمكن أن ندرك من ذلك أن البنية الدلالية للقصيدة الشعرية، مثلا، هي محصلة مجموعة من البنى المتمثلة في البنية الإيقاعية والبنية التركيبية والتعبيرية والبنية التخييلية التي تصل إلى ذروتها في المستوى الرمزي الكلي.

ويظل هدف البنيوية هو الوصول إلى محاولة فهم المستويات المتعددة للأعمال الأدبية ودراسة علاقتها وتراتبها والعناصر المهيمنة على غيرها، وكيفية تولدها ثم- وهذا اهم شيء- كيفية أدائها لوظائفها الجمالية والشعرية على وجه الخصوص. واقتضى التركيز على هذا الجانب- الشعرية- اتخاذ عدة إجراءات موقوتة، منها المبدأ الذي أثار قضية كبرى في الأوساط الادبية والنقدية لأنه كان يتمثل في استعارة فهمها الناس- لكي يسخروا من البنيوية- فهما حرفيا، فقد أطلق البنيويون شعار (موت المؤلف) لكي يضعوا حدا للتيارات النفسية والاجتماعية في دراسة الأدب ونقده؛ وبدأ تركيزهم على النص ذاته بغض النظر عن مؤلفه أيا كان هذا المؤلف والعصر الذي ينتمي إليه والمعلومات المتصلة به.

انطلق البنيويون على أساس رفض أحكام القيمة الخارجية، وإحلال حكم آخر محلها، حكم الواقع؛ وحكم الواقع لا يتمثل هنا في الحياة الخارجية ولا تياراتها وإنما يتمثل في الدرجة الأولى في النص الأدبي ذاته، الواقع هو النص الأدبي ذاته ما ينبثق من النص وما يتجلى فيه. ما يتمثل فيه من كفاءة شعرية ومستوى أدبي، كل ذلك هو الذي يمثل قيمته وليس علاقته بغيره من المستويات الخارجية؛ سواء أكانت نفسية أم اجتماعية أم تاريخية أم غير ذلك من المستويات، فإحلال حكم الواقع محل حكم القيمة كان من تلك المنطلقات المؤسسة للمفاهيم البنيوية.

أصبح العالم منذ السبعينات في ما يتصل بالأدب والنقد شديد الميل إلى التبنين؛ إلى إعادة قراءة المنهجيات المتعامدة و المتداخلة لبلورة هذا التطور المفاهيمي والمعرفي للفكر النقدي، لم يتخلف عن ذلك أنصار( الميثولوجيا) القديمة مثل الماركسيين والوجوديين وغيرهم، فغزت المصطلحات البنيوية الحقول المعرفية بالتوازي مع الأدب والنقد، وشكلت الإطار المفاهيمي العام للفكر والثقافة في العالم في العقود الأخيرة، حتى إن التيارات التي أعقبتها كانت تأسيسا عليها وتنمية لمبادئها وتداركا للنواقص التي أسفرت الخبرة الإبداعية والفكرية عن تحديدها في مسارها. وفي ما يتصل بثقافتنا العربية مثل التيار البنيوي منطلقا هاما لتحديد الخطاب النقدي في العالم العربي عبر عدد من الدوائر المنتشرة في مختلف أنحاء العالم العربي.

صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر. إفريقيا الشرق. 2002. ص: 69 وما بعدها بتصرف

**تحليل نص: "المنهج البنيوي"**

**للناقد المصري: صلاح فضل**

**تمهيد**

كان ظهور البنيوية في منتصف العقد الثاني من القرن العشرين في مجال الدراسات اللغوية مع فرديناند دوسوسير (1913) وخاصة بعد نشر كتابه "محاضرات في علم اللغة العام" سنة 1916. والبنيوية طريقة وصفية في قراءة وتحليل النص الأدبي تستند إلى قانون (التحديد- العزل- التحليل- التركيب) البنية. وتتسم بأنها لا تهتم بالمضمون المباشر بل بالشكل وعناصره وبناه التي تشكل نسقيته في اختلافاته وتآلفاته. وتعتبر النص الأدبي قبل كل شيء نصا ماديا منغلقا على نفسه وهو الموضوع الجوهري للنقد. وذو نظام داخلي يجعل منه وحدة محددة، ونظامه لا يكمن في ترتيب عناصره، بل في شبكة دقيقة من العلاقات تنشأ بين الكلمات.

- وجد هذا المنهج طريقه للوطن العربي عن طريق الترجمة والمثاقفة: فؤاد أبو منصور، موريس أبو ناظر، زكريا إبراهيم، عبد المالك مرتاض، كمال أبو ديب، يمنى العيد، محمد مفتاح، صلاح فضل وهو ناقد وأديب مصري، ارتبط مساره الدراسي والمهني بالأدب والنقد، من إنتاجه في مجال البنيوية: البنائية في النقد الأدبي، مناهج النقد المعاصر ومنه اقتطف النص موضوع التحليل.

إذا تأملنا عنوان النص نجد أنه ورد تركيبيا جملة اسمية مكونة من مبتدأ (المنهج) ونعت (البنيوي) فيما الخبر محذوف تقديره موضوع النص.

ودلاليا يقصد بالمنهج الطريق والمسلك الواضح، واصطلاحا مجموعة من الإجراءات والخطوات التي توصل الناقد إلى نتيجة معينة، والبنيوي نسبة للبنية وهي من أصل بنى يبني بناء وبنية، والمقصود بها مجموعة من العناصر المتماسكة التي تدخل في علاقات تفاعلية بحيث ترتبط قيمة كل عنصر بموقعه داخل البنية وعلاقته بباقي العناصر. أما المنهج البنيوي فهو ذلك المنهج الذي يركز على العناصر الداخلية المشكلة للنص دون النظر إلى ما هو خارجي.

إذا أضفنا إلى العنوان بعض المشيرات الأخرى، كمصدر النص الذي يشير صراحة إلى مناهج النقد المعاصر، وإذا أضفنا لذلك أن الكاتب له مؤلف خاص في البنيوية، وبعض المشيرات الداخلية، مثل: الدراسات اللغوية، ميتالغوي، البنية.. نفترض أن النص مقالة نقدية تعرف بالمنهج البنيوي، بداياته وتصوره في دراسة الظاهرة الأدبية.

إذن، ما هي القضية النقدية التي يطرحها النص؟ وما هي العناصر المكونة لها؟ وما هي خصائص المنهج البنيوي من خلال النص؟ وإلى أي حد استطاع الكاتب أن يقدم تصورا نظريا واضحا حول هذا المنهج؟

يتمحور هذا النص على امتداد سطوره وتلاحق فقراته حول المنهج البنيوي والنظرية البنيوية، راصدا معالم بداياته الأولى وإرهاصاته، وتوجهه المعرفي النقدي القاضي بتحويل النقد إلى علم يدرس قوانين النص الأدبي ورموزه. كما يركز النص على مصادر مصطلحات النظرية البنيوية وجهازها المفاهيمي وهدفها المنهجي وأهم امتداداتها مفاهيميا وجغرافيا. وتتفرع هذه القية النقدية إلى العناصر التالية:

1. إرهاصات المنهج البنيوي مقترنة بالدراسات اللغوية، أما النشأة التاريخية فكانت في مطلع القرن العشرين.

2. التوجه النقدي للمنهج البنيوي المتسم بالعلمية في قراءاته النقدية، حيث التوجه صوب دراسة العناصر اللغوية (قوانين ورموز) المتماسكة. واستخلاص وظائفها التعبيرية والجمالية (جعل المنهج البنيوي نظرية في الإبداع الأدبي من زوايا لغوية وفنية وجمالية).

3. مصادر المصطلحات والمفاهيم البنيوية ذات مصدر لغوي وفلسفي أساسا.

4. الجهاز المفاهيمي للغة وفي مقدمته البنية التي تتمفصل إلى بنيتين؛ جزئية وكلية.

5. كيفية تحقيق هدف البنيوية (طريقة التحليل) تتم عبر مستويات منهجية: الفهم، والدراسة (العلائق- الترابط- العناصر المهيمنة) والارتباط بواقع النص الأدبي في ذاته (حكم الواقع).

6. الامتدادات البنيوية، وتصنف إلى مفاهيمية وجغرافية، فالأولى تتصل بالمجالات المعرفية التي امتدت إليها مفاهيم البنيوية فأغنتها كنظرية ووسعت مفاهيمها، وترتبط الثانية بالمجال الجغرافي الذي انفتحت عليه؛ أي المجال العربي مما ساهم في تطر (تجديد) النقد العربي.

**تحليل النص**

1.الإشكالية المطروحة:

يتمحور الإشكال المطروح في النص إذن؛ حول التصور الجديد للنقد في قراءته للأثر الأدبي، ويمكن رصد أهم أهداف المقاربة البنيوية في اعتبار النص بنية مغلقة مع إقصاء وتغييب الخارج النصي، وفهم المستويات المتعددة للعمل.

2. مصطلحات النص ومفاهيمه:

وظف الناقد مجموعة من المفاهيم والمصطلحات ذات مرجعيات متنوعة، ويمكن تصنيفها إلى: حقل المفاهيم التفسيرية السياقية، ومن مشمولاته: (الحياة- التيار الاجتماعي- الماركسية- الإيديولوجي- التيار النفسي..)، وحقل مفاهيم النقدي الوصفي (البنيوية)، ومن عيناته: (المنهج البنيوي- دراسات لغوية- المصطلحات البنيوية- ميتالغوي- الوظائف الجمالية والفنية- البنية الدلالية للقصيدة- ظواهر الإبداع الأدبي...)

يظهر من خلال المعجم تعارض وتضارب وتضاد بين حقلي الدراسة الخارجية المؤمنة بالانعكاس والمرآوية، والدراسة الداخلية للنص التي تنحصر فيه ولا تتجاوزه، بل وتعتبر العمل الأدبي لا يعكس إلا ذاته. ونلاحظ هيمنة حقل النقد الوصفي، وذلك تماشيا مع رغبة الكاتب في تناول وتقديم المنهج البنيوي.

3- قضايا النص:

وفضلا عن الحضور الوازن للجهاز المصطلحي في النص، نجد بعض القضايا المبثوثة في ثنايا النص، والتي واكبت تطور المناهج النقدية الحديثة، لعل أبرزها؛ قضية البنية: والتي منحها البنيويون أهمية كبرى باعتبارها طريقة وصفية في تحليل النص الأدبي الذي يعتمد على عمليتين أساسيتين، هما: التحليل والتركيب. وتحليل البنى الداخلية بحثا عن الدلالة الكلية والرمزية.

- قضية عزل الأدب: تعامل المنهج البنيوي مع الظاهرة الأدبية داخليا دون النظر إلى ما هو خارج. وتمثل الخطوة الثانية بعد تحديد البنية في سلم الإجراءات التطبيقية لهذا المنهج. وقضية موت المؤلف: وهي مقولة أطلقها رولان بارث ويقصد بها عزل النص عن ظروف إنتاجه الاجتماعية والنفسية، بمعنى التعامل مع النص في حد ذاته دون إيلاء الأهمية للمؤلف. " أطلق البنيويون شعار موت المؤلف". وقضية علمية الأدب: أي جعله علميا وذلك بتخليصه من الإيديولوجيا التي تعمي الناقد، ومنها رفض البنيويون كل نقد لا تقوم نتائجه على النص بما هو شيء مادي قابل للدراسة.

4. الإطار المرجعي:

إن البنيوية في تأسيسها لجهازها المفاهيمي لم تقم من فراغ، وإنما اعتمدت أطرا مرجعية متعددة يمكن تحديدها كالآتي:

- المرجعية اللسانية: تتجلى في جهود سوسير الذي دعا إلى دراسة اللغة في ذاتها ولذاتها بعيدا عن فقه اللغة الذي يستعين بمعطيات خارجية اجتماعية وسياسية وثقافية.. وفرت مجموعة من المفاهيم: الدال والمدلول والنظام والميز بين اللغة والكلام واللسان.

- المرجعية الشكلانية: استفادت البنيوية من إرثها. وقد قاموا بتخليص الأدب الروسي من الإيديولوجية الماركسية المركزة على المضمون واعتبروا النص كلا مركبا من أجزاء صغرى وحددوا وظيفة النقد/ علم الأدب الذي موضوعه الأدبية حسب ياكبسون.

- الفلسفة الظاهراتية: التي ظهرت مع الفلاسفة الألمان (هوسرل، وهايدغر..) وتتجه إلى تحكيم المنطق العلمي في دراسة الأشياء.

5- أساليب العرض:

سلك الناقد في نصه مسارا منهجيا يقوم على أساليب تنظيمية حجاجية من قبل، الاستنباط؛ في الكشف عن الإرهاصات الاولى للمنهج البنيوي لينتهي إلى أن البنيوية ليست مجرد منهج فقط وإنما اتجاه عام للفكر.

كما اعتمد الكاتب مجموعة من أساليب البرهنة والاستدلال في عرضه لقضايا هذا النص. لعل أبرزها التعريف: تعريف المنهج البنيوي، والفلسفة الظاهراتية، ومصطلح البنية، وموت المؤلف. والشرح والتفسير في قوله مثلا: معنى هذا أن نظرية الأدب.. ليس لغويا ولكنه ميتالغوي. بمعنى أن المبدع شاعرا قصاصا.. (حين نجد عبارات: يعني، يقصد، أي، بمعنى، فإننا نكون أمام الشرح والتفسير). وأيضا المقارنة أثناء مقارنة الكاتب بين المنهج الاجتماعي الذي يقارب النص من الخارج، والمنهج البنيوي الذي يقاربه من الداخل. مقارنته بين المبدع والناقد. ومقارنته بين داخل النص وخارجه. هذا فضلا عن أساليب لغوية ذات طابع حجاجي من قبيل النفي والتوكيد والإضراب والتعليل..

6- مظاهر الاتساق والانسجام في النص:

حتى يحقق الكاتب الاتساق والانسجام والترابط بين جمل وفقرات النص وظف مجموعة من الروابط منها: حروف العطف (المدارس والاتجاهات المتعددة والمتباينة- النقد والأدب)؛ أسماء الإشارة (هذا الحقل كان يمثل طليعة الفكر البنيوي)؛ الأسماء الموصولة (الفلسفة العامة التي تأسست- نوع من العلم الإنساني الذي يأخذ بأكبر قدر من روح المنهج العلمي). ومن مظاهر الاتساق كذلك خلو المقالة من التناقض.

**تركيب وتقويم**

عمد الناقد في هذه المقالة التنظيرية إلى إحاطة المتلقي بالمنهج البنيوي وخصائصه ومميزاته ومرتكزاته وأطره المرجعية، فهو يقوم على فكرة موت المؤلف، إذ يدرس النص من الداخل ملغيا كل ما هو خارجي.

وحتى يتأتى له ذلك، وظف منهجا استنباطيا تحدث فيه بصفة عامة، لينتقل بعد ذلك إلى التخصيص والتجزئ معتمدا مجموعة من أساليب البرهنة والاستدلال، فضلا عن وسائل الربط المختلفة حتى يتحقق له الاتساق والانسجام بين جمل وفقرات النص.

- المنهج البنيوي: نص نقدي

# من البنية إلى الدلالة

صوت من السماء

1. في الليل ناديت الكواكب ساخطا متأجج الآلام والآراب:

2. "الحقل يملكه جبابرة الدجى والروض يسكنه بنو الأرباب

3. والنهر للغول المقدسة التي لا ترتوي، والغاب للحطاب

4. وعرائس الغاب الجميل هزيلة ظمآى لكل جنى، وكل شراب

5. ما هذه الدنيا الكريهة؟ ويلها؟ حقت عليها لعنة الأحقاب

6. الكون صمغ، يا كواكب خاشع، طال انتظاري، فانطقي بجواب"

7. فسمعت صوتا ساحرا متموجا فوق المروج الفيح والأعشاب

8. وحفيف أجنحة ترفرف في الفضا، وصدى يرن على سكون الغاب

9. الفجر يولد باسما، متهللا في الكون، بين دجنة وضباب.

أبو القاسم الشابي

**أ- البنية العامة:**

القصيدة في إخراج الشاعر مقطعان كبيران، أولهما ستة أبيات والثاني ثلاثة، وقد بني البناء العمودي المعهود في التراث الشعري العربي، فقام على وزن واحد هو الكامل، وعلى قافية واحدة هي الباء مجرورة بعد مد.

إلى هذا التناظر الاضطراري الناجم عما تتقيد به بنية القصيد العربي من شروط عتيقة، أضاف الشاعر تناظرا آخر لم يلزم به. فقد جعل القافية في كل الأبيات أسماء مفردة أو مجموعة لا يتخللها فعل واحد، وأقام المقطعين الأول والثاني على ظرف يتبعه خطاب. ولا اختلاف بين هذين المقطعين إلا في الظرف يأتي بيتا واحدا على ستة أبيات في المقطع الأول، وبيتين على ثلاثة أبيات في الثاني، ولكنه اختلاف اتساق يحكمه منطق هندسي دقيق.

**ب- المقطع الأول: الأبيات الستة الأولى**

- النوع الأول: بيت واحد هو البيت الأول، وهو على الصورة التالية:

في الليل/ ناديـ/ت/ الكواكب/ ساخطا/ متأجج الآلام والآراب.

البيت شكوى يرفعها المتكلم إلى الكواكب تجانس مع مادته الصوتية وناظرها، فهيمنت عليه، من حيث الكم، أصوات المد: نا- وا- سا-آ- لا- آ- را-؛ والمد من الأصوات غناء أو أنين، وليس للغناء محله في هذا البيت، إذ لا يصحب الغناء السخط. على أن هذه الصوات الممدودة احتضنت تشديدا تمثل في تضعيف صوت رخو (الجيم) يليه مثله.

**- النوع الثاني: وهو خمسة أبيات**

تكون الأبيات 2 و3 و4 و5 و6 نص النداء الذي اتجه به الشاعر إلى الكواكب. وهو من هذه الناحية وحدة كلامية تجتمع حول خصائص الكلام إذا حاكى نفسه ومثلها. إلا أن هذه الأبيات عند التأمل تنقسم إلى ما لا يقل عن قسمين اثنين: ففي الأبيات 2 و3 و4 صورة تركيبية واحدة. وفي البيتين 5 و6 تراكيب أخرى. الصورة التركيبية التي تتكرر في الأبيات 2 و3 و4 تتكون من مبتدإ وخبر. والمبتدأ في مصراعي البيتين 2 و3 لفظ مفرد هو على التوالي: الحقل- الروض- النهر- الغاب. أما الأخبار فهي تراكيب فعلية في البيت 2 واسمية في البيت 3. غير أنه لا فرق كبير بين التركيبين إذ جاء الفعل في التركيب الفعلي في صبغة المضارع الدائم "يملك ... يسكن" فدل على ما تدل عليه التراكيب الاسمية من استمرار واطراد. وهكذا يصبح الفرق بين التركيبين نازعا إلى التناظر. ويزداد التناظر في بنيتي البيتين 2 و3 اكتمالا بموجب ما بين ألفاظه من تقارب في الدلالة يكاد يصل إلى التماثل: فلا فرق بين "الحقل" و"الروض" ولا فرق بارز بين "يملك" و "يسكن" أو بين "جبابرة الدجى" و"بنو الأرباب".

إذا نحن تأملنا هذا المقطع بصرف النظر عن تسلسل الكلام في أبياته ألفيناه يصرف عناصر ثلاثة تم تحديدها في البيت الأول: فالليل، وقد ورد عاريا من الصفة في البيت الأول تحول إلى "جبابرة الدجى" و"بنو الأرباب" و"الغول" و"الحطاب". وهي عناصر في حالة تسلط دائم على " الحقل والروض والنهر والغاب". والذات المتكلمة بالقصيد قيدت في البيت بحالين لابساها وسجلت وجودها في نص النداء بالاستفهام الإنكاري و"بالدعاء على" وبإظهار الانصياع والشكوى واقتضاء الجواب. أما العنصر الثالث فهو "الكواكب"، وقد جاء عاريا من الصفة لم يتحول إلى صفة من الصفات التي في حقله الإيحائي، وقد ضل على وضعه الذي برز عليه في البيت الأول؛ لأن النداء اتجه إليه، فهو الملاذ، ولأنه كذلك وجب عليه عدم التحول والتأثر. إن العنصرين الأول والثاني في حالة صدام، فاستمرار الليل على أساس التفرع إلى وسائل التدمير والخراب والإفساد أثار السخط في الأنا ودعاها إلى التساؤل في صيغة شكوى رفعها إلى عنصر يبدو محايدا.

**ج- المقطع الثاني:**

هذا المقطع ثلاثة أبيات، الأول والثاني يحكي فيهما الكلام وقائع حديثة، ويحكي في الثالث نص الجواب الذي اقتضاه المتكلم في القصيد.

وأول ما يلاحظ أن هذا المقطع ينضم إلى المقطع الأول ب"جاء" النتيجة، ويرتبط به ارتباطا سريعا لا إرجاء فيه ولا تريث. إن اقتضاء الجواب في آخر المقطع الأول قد نتج عنه الجواب السريع في المقطع الثاني.

ألفاظ هذين البيتين والعلاقات القائمة بينها متناسقة منسجمة طليقة تناقض البيت الأول في المقطع والأبيات الخمسة المكونة لنص النداء فيه. فهي تنافي الظرف والنداء معا. في المقطع الأول أزمة وفي المقع الثاني انفراج، وفي المقطع الأول تتداعى الأخبار بمبتدآتها وتفسدها بينما تزيد الصفات من ألق الموصوفات في المقطع الثاني. بل إن المقطع الثاني تفقد فيه الأدوات الواصلة دلالاتها المتعارفة. فكلمة "فوق" لا تلحق ضررا بما هو تحت، والأداة "على" ينتفي منها مفهوم الضغط. على أن الذي ينفي نفيا نهائيا ظرف النداء ونصه إنما هو البيت الأخير المتضمن لنص الجواب، وهو بيت مهدت له عناصر الإطار بما أقامته بينها من علاقات التناسق والتآلف.

**من البنية إلى الدلالة**

تتبعنا للقصيد على هذا النحو يسلم إلى الوقوف على نتائج تهم علاقة بنيته بدلالته العامة.

فلقد أبرز التحليل أن بنية القصيد محكومة بحركتين أساسيتين: الأولى تناظرية تقوم على الوزن والقافية الواحدة. وهي معطيات ضرورية للقصيد العربي العتيق، قيامها على أواخر الأبيات ترد كلها أسماء وعلى تكون القصيد من مقطعين يتشابهان في احتواء كل منهما على ظرف (علام يحكي الأفعال والأحوال) وعلى خطاب (كلام يحكي كلاما). بل إن هذه الحركة التناظرية تشمل، أحيانا، الأبيات في صورة تركيبة واحدة وتأتي ألفاظها متقاربة الدلالة إلى حد الاتفاق. والتناظر من صميم البناء الشعري لكثرة ما ينجم الإيقاع فيه عن تكرار الصور التركيبية والصوتية الواحدة.

أما الحركة الثانية فهي حركة تقابل وتنافر، تنطلق من البيت الأول عندما يصطدم الأنا بالليل فيفزع منه إلى الكواكب، وعندما يطول استبداد عناصر التسلط والقهر بعناصر المسالمة والوداعة. وقد سيطر التقابل على بنية القصيد حتى قابل ظرف المقطع الأول ظرف المقطع الثاني، ونفى الجواب في المقط الثاني نص النداء في المقطع الأو. ومن هذا التقابل خرج الجواب يطمئن الأنا مؤكدا أن الأسوأ يؤول إلى الأحسن.

**حسين الواد، في مناهج الدراسات الأدبية- منشورات الجامعة**

مؤسسة بنشرة للطباعة والنشر، ط2. 1985، ص: 93 وما بعدها (بتصرف)

**تحليل نص "من البنية إلى الدلالة"**

**للناقد التونسي: حسين الواد**

**تمهيد**

ظهر المنهج البنيوي كرد فعل ضد المناهج النقدية السابقة المهتمة بالارتباطات والعلاقات الخارجية للأدب أكثر من الأدب ذاته. وكان ظهوره مع التطورات الكبرى التي تحققت في مجال اللسانيات مع دوسوسير، وبالرغم من أنه لم يستعمل مفهوم البنية وإنما استعمل النظام، ومنذ أبان هذا المنهج عن كفاية إجرائية عليا وفعالية تلقفه بحماس علماء آخرون ينتمون إلى مجالات معرفية متعددة، ويعد الأدب واحد من هذه الحقول، كما تجلت البنيوية في الأدب في عدة تيارات نقدية: كالشكلانية الروسية، ولسانيات النص، والأسلوبية، والسرديات..، ويعد أول من طيق البنيوية على الأدب بمفهومها الدقيق، هما رومان جاكبسون وكلود ليفي ستراوس، ويهتم التحليل البنيوي بتحليل المستويات المتعددة تكون النص (الصوتية، المعجمية، الإيقاعية، التركيبية، الدلالية..).

ومن مميزاته مقاربة النص الأدبي من الداخل عبر عزله عن ظروف إنتاجه الاجتماعية والنفسية. مركزا على بنية النص وما يكونه من لغة وأسلوب وأصوات وتراكيب، عبر خطوات إجرائية تبتدئ بالتحديد ثم العزل والتحليل وأخيرا التركيب.

ولجدة لجدة هذا المنهج وفعاليته في التحليل انجذب إليه كثير من النقاد العرب وطبقوه في دراساتهم للنصوص الأدبية، ومن بينهم: كمال أبو ديب، محمد مفتاح، صلاح فضل، عبد الله شريق، ومحمد الواسطي، وحسي الواد، وهو ناقد تونسي، مأخوذ من كتابه " في مناهج الدراسات الأدبية".

إن تأملنا للعنوان يمكننا من تشطيره إلى شطرين اثنين ابتدأ أولهما بحرف الجر الدال على ابتداء الغاية. تليه كلمة البنية التي تشير إلى العناصر المكونة للعمل الأدبي في تعالقها وانسجامها من أجل إنتاج دلالة العمل الأدبي. بينما استهل المكون الثاني بحرف الجر الموحي بانتهاء الغاية تليه كلمة الدلالة، المقابل البسيط للمعنى أو للمضمون. مما يعني أن الناقد سينطلق من (من) البنية الداخلية للنص وصولا (إلى) إلى تحديد الدلالة العامة للأثر الأدبي.

وإذا نحن جمعنا هذه الملاحظات – العنوان والمصدر وصاحب النص- فضلا عن بعض المعطيات النصية من قبيل افتتاح النص بقصيدة الشابي، والعناوين الفرعية، مع بعض المفاهيم الخاصة بالتحليل البنيوي كـ: البنية، المستويات.. والحضور الوازن للمصطلحات النحوية والعروضية.. نفترض أن النص مقالة نقدية سيقارب من خلالها الناقد قصيدة للشابي، باعتماد المنهج البنيوي مقاربة لا تعترف سوى بالنص ومكوناته والعلاقات القائمة بينها.

فما القضية النقدية التي يدور حولها النص؟ وما عناصرها؟ وما المفاهيم والقضايا الفرعية الواردة في ثنايا النص؟ وما تجليات المنهج البنيوي في النص؟ وإلى حد يستطيع هذا المنهج الكشف إمكانيات النص؟

انطلق الناقد في مقاربته من البنية العامة للقصيدة، والتي تعتمد على مجموعة من المستويات، وتتمثل في المستوى الإيقاعي والصوتي والتركيبي، بالإضافة إلى التقابل والتناظر في المقطعين الأول والثاني، لينتهي بدلالة القصيدة التي تنبني على التناظر الاضطراري الذي يقوم على الوزن الواحد والقافية من جهة، وعلى التقابل والتناظر على المستوى الدلالي من جهة أخرى. وإذا شئنا بسط ما أجملناه في إلى أفكار جزئية، فالتحليل قد مر بمستويين كبيرين، هما كالتالي:

قراءة في البنية العامة.

1. الوقوف عند البنية العامة للنص وتشطيره إلى مقطعين بحسب إخراج الشاعر له. وإشارة الناقد إلى أن النص بني عموديا على وزن الكامل وقافية الباء المجرورة وعد دلك تناظرا اضطراريا بحكم نوعية القصيدة مع التنبيه إلى تناضر من نمط غير اضطراري؛ قافية لا يتخللها أي فعل، ومقطعان يستهلان بظرف (في) أو (فوق) وعد الاختلاف بين المقطعين متمثلا فقط في كونه في الأول أتى بيتا على ستة أبيات وفي الثاني بيتين على ثلاثة.

2- الانتقال إلى دراسة المقطع الأول تركيبيا وصوتيا ومعجميا، واستخلاص ما بين مكوناته (التركيبية+ الصوتية+ الدلالية+ المعجمية) من تناظر.

3- دراسة المقطع الثاني تركيبيا (ارتباطه بالأول بفاء التعقيب) ومعجميا (فوق وعلى تفقدان دلالتهما الحقة) وألفاظ هذا المقطع متناسقة، والبيت الأخير جواب على النداء ونفي له.

- من البنية إلى الدلالة: هنا يسجل الناقد ما انتهى إليه من نتائج بخصوص علاقة البنية بالدلالة وجعلها محكومة بحركتين:

1. تناظرية: تقوم على الوزن والقافية الموحدين (ضرورية) وعلى الختم بأسماء، وتشابه المقطعين في احتواء كل منهما على ظرف وخطاب (غير ضرورية). كما شمل التناظر جل الأبيات: صورة تركيبية واحدة + ألفاظ متقاربة دلاليا + تكرار أصوات معلومة.

2. تقابلية: استعمال جمل فعلية وأخرى اسمية واقتضاء النداء لجواب ونفي النداء بالجواب والصدام بين الذات والليل الذي أثار فيها السخط وأجج آلامها فتوجهت إلى الكواكب.

**تحليل النص**

1.الإشكالية المطروحة: يطرح النص إشكالية بسيطة تتجلى في مقاربة النص الشعري من خلال توظيف آليات المنهج البنيوي، باعتبار النص بنية كلية مغلقة تتشكل من مستويات لغوية. كما يطرح ضمنا إشكالية عامة تتجلى في السؤال التالي: كيف نقرأ النص الأدبي؟

2. مصطلحات النص ومفاهيمه: وبالانتقال إلى الجهاز الاصطلاحي أو الشبكة المفاهيمية الموظفة في النص أمكننا جرد جملة من المصطلحات والمفاهيم وتصنيفها إلى حقوب دلالية وتبيان علاقاتها:

- مفاهيم بنيوية: البنية، الدلالة، التقابل، التناظر، البنية الصوتية، التناسق، البنية العامة، المادة الصوتية..

- مفاهيم أدبية شعرية: القصيدة، القافية، التراث الشعري، الذات، الأبيات، الوزن العتيق..

- وبالمقارنة بين هذين النوعين من الحقلين المفاهيميين نلاحظ أن هناك نوعا من الانسجام والتكامل؛ ذلك أن النوع الأول يبرز طبيعة المنهج المعتمد فيما يبرز الثاني موضوع المنهج الذي يشتغل عليه في هذا النص وهو الشعر.

3**. قضايا النص**:

- إذا كانت القضية العامة لهذه الدراسة النقدية تناول قصيدة الشابي بالاعتماد على توظيف المنهج البنيوي، فإن الناقد قد سلك خطة منهجية لم تحد عن خطوات المنهج البنيوي المعلومة، نبينها كالتالي:

- تحديد البنية: اختار الناقد قصيدة للشاعر التونسي الشابي نظرا لقيمتها الأدبية.

- عزل البنية: يظهر ذلك في النص من خلال عزل الناقد القصيدة عن ظروف إنتاجها لدرجة عبر عن الشاعر بالذات المتكلمة...

- تحليل البنية: حلل فيها الناقد قصيدة الشابي من خلال اكتشاف العلاقات المتحكمة في بنية النص، وفيها تمت دراسة العناصر المكونة للنص لبيان علاقتي التناظر والتقابل بينها:

* تناظر المقطعين باحتواء كل منهما على ظرف.
* تناظر إيقاعي اضطراري وغير اضطراري.
* تناظر صوتي بين المادة الصوتية ومضمون الشكوى.
* تناظر تركيبي باحتواء أواخر الأبيات على أسماء، وبين الجمل الفعلية والاسمية في الدلالة.
* تناظر معجمي حين تترادف عناصر التسلط (بنو الأرباب= جبابرة الدجى) / الحقل= الروض/ يملكه= يسكنه.
* تقابل بين الجمل الفعلية والاسمية/ واقتضاء النداء للجواب/ والتصادم بين الذات والليل والذي أثارها..

- تركيب البنية: استنتاج الناقد الدلالة العامة للقصيدة انطلاقا من علاقتي التناظر والتقابل بين عناصره، وهي طمأنة الكواكب للذات المتكلمة ووعدها بغد أفضل، وأن الأسوأ يؤول دائما إلى الأحسن..

- قضية ارتباط الدلالة في النقد البنيوي بالبنى الإيقاعية والمعجمية والصوتية والتركيبية، وهي بمثابة البنى الصغرى التي تتفاعل داخل النص الشعري باعتباره بنية كلية مستقلة عن خارجها، مع البحث عن العلاقات الدقيقة الموجودة بين هذه البنى للوصول إلى البعد الكلي أو الدلالة الكلية للنص الإبداعي.

- قضية موت المؤلف: لا مكان للمعطيات الخارجية المتعلقة بحياة المؤلف الاجتماعية أو النفسية أو التاريخية في عملية القراءة باعتبارها مقابلا للجانب الغيبي الميتافيزيقي بالنسبة للظواهر

- قضية مفهوم البنية: مجموعة من العناصر كل عنصر منها يؤدي وظيفة تتكامل مع باقي وظائف العناصر الأخرى بشكل يسمح بتشكيل نسق (نظام من العلاقات) هو ما ينبغي على الناقد البنيوي أن يكتشفه.

الإطار المرجعي:

تحكمت في المنهج البنيوي مجموعة من الأطر المرجعية اهمها: علم الدلالة البنيوي الذي تبلور مع جهود أعضاء مدرسة باريس اللسانية، أمثال غريماس.. والذين اشتغلوا بالمفاهيم البنيوية مثلا كالتشابه والاختلاف والسطح والعمق والتنافر والتناظر كما هو الشأن بالنسبة للنص قيد التحليل. واللسانيات: التي ظهر مع سوسير ووفر للنقاد البنيويين جهازا مفاهيميا غنيا عبر مجموعة من الثنائيات. ثم مرجعية تراثية عربية، ويتضح ذلك من خلال تحكم الناقد وتوظيفه لمجموعة من المجالات المعرفية التراثية، وخاصة النحو والعروض، وإرث الشكلانيين الروس، وذلك واضح من خلل دراسة شكل النص واستخلاص الدلالة من عناصره. ونظرية الجشطالت الألمانية ذلك واضح من خلال النظر إلى دلالة النص في كليتها واعتبارها محصلة البنيات الجزئية (الإيقاع، الأصوات، المعجم، التركيب، الأسلوب).

أساليب العرض:

وبالنسبة للطريقة المعتمدة في عرض قضية النص، نسجل أن الكاتب اعتمد منهجا استقرائيا انطلق فيه مما هو خاص (المستوى الإيقاعي للقصيدة)، إلى ما هو عام في آخر النص (التقابل والتناظر على مستوى الدلالة العامة للقصيد).

أما الأسلوب في هذا النص، وكغيره من النصوص النقدية الأخرى، فإن أهم ما يميزه هو هيمنة "أساليب الحجاج" عليه، ومن جملة ما ورد منها في النص المدروس، نذكر أسلوب التعريف، في قوله معرفا الشعر التقليدي: وهو الذي يقوم على وحدة الوزن والقافية والروي. ثم أسلوب الوصف في وصفه قصيد أبي القاسم الشابي على مستوى البنية والدلالة. والاشتغال النحوي لبعض مكونات القصيدة. وأسلوب التكرار كتكرار الفاظ كالكواكب، البنية، المقطع. وأسلوب المقارنة بين المقطعين 1 و2 والأبيات 2و3و4 وكذلك البنيتين الدلاليتين. ثم الشرح والتفسير: تجلى في شرح وتفسير صاحب النص لمعنى التقابل والتناظر في القصيد.

**تركيب وتقويم**

النص مقالة أدبية نقدية، وظف فيها الكاتب المنهج البنيوي أثناء دراسته وتحليله للشعر العربي خلال مراحله المتعددة، وذلك في إطار منهجي دقيق وبمفاهيم ومصطلحات أدبية ونقدية بنيوية ولغوية واصفة، وبـأساليب ولغة ملائمة.

في تقديري فإن قوة المنهج البنيوي تكمن في تقريبنا من الجوانب الفنية والجمالية والدلالية الداخلية للنص الشعري واستخلاص الدلالة منها دون الإغراق في تفسيرات لم يدل بها النص. أما ضعفه فيتجلى في تهميش حركة التاريخ والإغراق في الميكانيكية التي تقتل النص الأدبي.

# خاتمة

اعترافا بالفضل لذويه، وحفظا للحق لأهله، أشير في خاتمة هذا العمل إلى أنني استفدت أثناء صياغته التي استغرقت موسما دراسيا، وفي مناسبات عدة في العديد من المؤلفات التي قصدت إلى نفس الهم التربوي التدريسي ممثلا في توفير مراجع تبسيطية للتلميذ تعينه على تبين مجاهل النصوص المختلفة الأنماط والأنواع، وفي نفس الوقت تمكينهم من قراءات جاهزة يستنيرون بها بصدد التدرب على تكوين وصياغة قراءاتهم الشخصية. ولعل أبر هذه المؤلفات؛ "ديداكتيك اللغة العربية" للدكتور عبد العزيز خلوفة، و"نحو منهجية مبسطة لتحليل النصين النقدي والأدبي" للأستاذ سعيد بكور، و"بين يدي مقرر اللغة العربية" للأستاذ عبد السلام اسويحلي.

**محتويات الكتاب**

[تقديم 4](#_Toc50662373)

[انبعاث الشعر العربي 5](#_Toc50662374)

[لي في من مضى مثل 12](#_Toc50662375)

[الشعر الرومانسي 17](#_Toc50662376)

[إلى دودة 24](#_Toc50662377)

[قضايا الإطار الموسيقي الجديد للقصيدة 29](#_Toc50662378)

[الشكل الجديد لشعر التفعيلة 37](#_Toc50662379)

[لنكن أصدقاء 42](#_Toc50662380)

[قصيدة الرؤيا 48](#_Toc50662381)

[سربروس في بابل 54](#_Toc50662382)

[مميزات القصة القصيرة واتجاهاتها 60](#_Toc50662383)

[دم ودخان 66](#_Toc50662384)

[حدث ذات يوم في الجبل الأقرع 74](#_Toc50662385)

[سمات النص المسرحي 78](#_Toc50662386)

[المسرحية 86](#_Toc50662387)

[امرؤ القيس في باريس 90](#_Toc50662388)

[المنهج الاجتماعي 98](#_Toc50662389)

[سوسيولوجية القصة القصيرة" نجيب محفوظ نموذجا" 105](#_Toc50662390)

[المنهج الاجتماعي 111](#_Toc50662391)

[سوسيولوجية القصيدة العربية 116](#_Toc50662392)

[المنهج البنيوي 124](#_Toc50662393)

[من البنية إلى الدلالة 132](#_Toc50662394)

[خاتمة 141](#_Toc50662395)



- صوضان محمد

- أستاذ التعليم الثانوي التأهيلي- ثانوية المنصور الذهبي- أكاديمية سوس ماسة- المغرب.

- طالب باحث- كلية الآداب والعلوم الإنسانية- جامعة ابن زهر أكادير.

1. الدورة العادية 2013 مسلك العلوم الإنسانية. [↑](#footnote-ref-1)