سعيد بكّور

تحليل نصوص الباكلوريا

نحو منهجيّة مبسّطة لقراءة النّصّين الأدبيّ والنّقديّ

دار الوطن
للصحافة والطباعة والنشر

تحليل نصوص الباكلوريا

نحو منهجيّة مبسّطة لقراءة النّصّين الأدبيّ والنّقديّ

دار الوطن
للصحافة والطباعة والنشر

سعيـــد بكّـــور

تحليل نصوص الباكلوريا

نحو منهجيّة مبسّطة لقراءة النّصّين الأدبيّ والنّقديّ

دار الوطن
للصحافة والطباعة والنشر

الكتاب : تحليل نصوص الباكلوريا
الكاتب : سعيـــد بكّـور
الصنف : بحث
الناشر : دار الوطن للصحافة والطباعة والنشر
رقم الإيداع القانوني :
الترقيم الدولي : (ردمد)
الطبعة الأولى: 2015 (طبعة المغرب)

الخدمات الفنية والطباعية :

دار الوطن
للصحافة والطباعة والنشر

7، زنقة الكوفة، رقم 1، الرباط - حسان 10020 - المغرب

تلفونات :

مكتب : 212537703936+
جوال: 212673420256+

البريد الإلكتروني:

daralwatan2012@gmail.com
daralwatan2018@gmail.com

الموقع الإلكتروني : http://www.daralwatan.com
تنفيذ الإخراج: خديجة آيت سعيد

تقديم

نقدّم في هذا الكتابِ نماذِجَ لنصوصٍ أدبيّة ونقديّة محلّلةً تحليلاً منهجيّا متكاملاً، وَفقَ برنامجِ مقرّر السنة الثانية باكلوريا آداب وعلوم إنسانية، هدفنا منها تمهير المتعلّم على اكتسابِ كفاءةٍ منهجية ومعرفية، تساعده على التمكّن من آلياتِ التّحليل ومقاربةِ النّصوص الأدبية والنّقديةِ مقاربةً يستكنِهُ فيها دواخِلها ويقف على غاياتها وجمالياتها، ونسيرُ في هذا الكتاب على خطى المقرّر الدراسي الموزّعِ على أربع مجزوءاتٍ، بادئين بنصّ نظريّ منتقلين إلى النصّ التطبيقيّ، ونبيّن ذلك فيما يلي:

المجزوءة الأولى: من إحياء النموذج إلى سؤال الذات؛

المجزوءة الثانية: تكسير البنية وتجديد الرؤيا؛

المجزوءة الرابعة: أشكال نثريةٌ حديثة (قصة ومسرحية)؛

المجزوءة الرابعة: مناهجُ نقدية حديثة (المنهج الاجتماعيّ والمنهج البنيويّ)؛

وتجدُر الإشارة إلى كونِ درسَيْ علومِ اللغة والتعبير والإنشاء يَردانِ ضمنيا في كلّ تحليل، تماشيا مع غايةِ المقرّر القاصدة إلى تمهير المتعلّم على توظيف ما تلقّاهُ في درسِ علوم اللغة ودرس التعبير والإنشاء في التّحليل المنهجيّ.

وحرصاً على أن يصل الكتاب إلى أكبر شريحةٍ من الفئة المستهدفةِ، ارتأينا أن نطبعه ورقيا، بعد الانتشار الواسع الذي لحظناه إلكترونيا، ولعل صاحب «دار الوطن» مشكورا هو الذي اقترح مسألة طبع الكتاب ورقيا، وله جزيل الشكر والامتنان.

واللّهَ نسأل التوفيق.

سعيد بكّور- أستاذ اللغة العربية وآدابها، التعليم الثانوي التأهيلي-العرائش، المغرب

البريد الإلكتروني: com.gmail@bakour1982.said

المجزوء الأولى: من إحياء النّموذج إلى سؤال الذات

بين يديْ المجزوءةِ:

سعت حركةُ إحياء النّموذج إلى بعثِ الشّعر العربيّ من رقاده وركوده الذي دامَ ردحا من الزمن، إذ دخل في عصر الانحطاط نفقا مظلما كادَ يُعجّل باحتضاره، نتيجة عنايةِ شعراء تلك الفترة بالتصنيع والتلاعب اللفظي والصناعة البديعية على حساب المعنى، فانبرى شعراء إحياء النموذج ليعيدوا الاعتبار للشعر العربي متّخذين القصيدة القديمة (نموذجا) يُحتذى، شكلاً ومضمونا، وهكذا عادوا إلى قصائد الفحول ينسجون على منوالها ويسيرون على هداها، متأرجحين في ذلك بين الاتّباعِ والابتداع... ومن أبرز الشعراء الذين اضطلعوا بهذه المهمّة، نذكر: ناصيف اليازجي، ومحمود سامي البارودي، وأحمد شوقي، وحافظ إبراهيم، ومعروف الرصافي...

ولشعر إحياء النموذج خصائص مميّزة في شكله ومضمونه؛ فمن حيث المضمون استلهم شعراؤه الأغراض القديمة، دون أن يعني ذلك تنصّلهم من التعبير عن بعض ما يموج في واقعهم، أما من الناحية الشكلية، فقد اتّسمت لغتهم بفخامة الجرس ورصانة التركيب، وتميّزت صورهم بمحاكاتها للمحفوظ الشعري، أمّا الإيقاع فلم يتغيّر فيه شيء يُذكر.

وتلت حركة البعث والإحياء حركة سؤال الذات، التي سعت إلى إعادة الاعتبار للوجدان والذات، فركّز شعراؤها اهتمامهم على المواضيع ذات

الطبيعة الذاتية والصّبغة الغنائية، وأسهمت عوامل عدّة في بروز هذه الحركة، منها التحولات الاجتماعية التي عرفها المجتمع المصري في عشرينيات القرن العشرين، والتأثّر بالفكر الليبرالي الحر، والترجمة عن الشعر الأنجليزي، وأثمر ذلك ثلاث مدارس هي على التوالي: مدرسة الديوان، ومدرسة الرابطة القلمية (شعراء المهجر)، وجماعة أبوللو. وكانت لكل مدرسة خصائصها وروادها.

وإلى جانب التجديد المضموني، حرص شعراء الرومانسية على التجديد في الشكل، فوجدنا لغتهم ليّنة شفّافة، وأصبحت صورهم تعبّر عن تجربة ذاتية معاشة ورؤيةٍ للحياةِ، أمّا الإيقاع فجدّدوا فيه نسبيا، من خلال التنويع في القوافي والمزج بين بعض البحور، دون أن يستطيعوا إحداث تغيير كبير في الشعر العربي.

تحليلُ النصّ النظريّ المنتمي إلى خطابِ «إحياءِ النّموذجِ»

اِنبعــاثُ الشّعــرِ العــربيّ

جاءت حركةُ انبعاثِ الشعرِ العربيِّ مرتبطةً بإحياء القديم وبالاطّلاع على مذاهب القدماء في تناوُلِ الأغراض والتّعبير عن المعاني، وكانَ من وراء حركة الإحياء وعيٌ بالماضي ومن وراء هذا الوعي الشعورُ بأنه مستقرُّ المثل الأعلى، وهكذا يجب أن تُحْفَظ المراتب في التعليل، لا أن يلقى بها جزافا بحيث تقع كما يتَّفِق لها أن تقع بين السَّببية أو المسبَّبية.

لقد جاءتْ حركةُ البعثِ للشعرِ العربيِّ على مراحلَ من التدرُّجِ في التحرّرِ من التقليد، فقدِ انتقل الشعرِ العربيُّ من طوْرٍ هو أشبه بالموت، موتِ المعاني الشعرية في النظم، ونضوبِ ماء العاطفة والوجدانِ فيهِ، واختفاء النَّزعة الذاتية المميزة لشاعر عن شاعر، إلى طورِ انبعاثه بإحياء المعاني القديمة، فهو بعثٌ بالقياس إلى صورة الشعر العربي القديم، لأنَ هذا الشعرَ كانَ قد بلغ مبلغَه من الكمال والقوَّة في عصورٍ خلَتْ، ثم تحولَّت عنه الأذواقُ بدافع الإفراطِ في التصنُّع أو طلب التصنيع، ثم قصَّرت عن فهمه الطِّباع، وباعدت العهود المتعاقبة بين المشتغلين بالأدب وبين التراث الأدبيِّ السَّليم، بانتشار العُجْمةِ وانحراف السلائق وضَعف اللغة وانتكاس سلطانِ الدولة العربية، وبذلك خمَدت الرُّوح القومية والمشاعر الذاتية، فلما عادت هذا المعاني إلى الظهور وبزوال موانعها وتوفر أسبابها من انتعاش الروح القومية، وسريانِ الوعي الديني، والالتفات إلى الماضي

وإحياء تراثه واجتلاءِ المعاني الذاتية والوجدانية في الشعر القديم، سرَى نُسْغُ الحياة من جديدٍ في جذُور الشعر العربيِّ شيئاً فشيئا، على نحو من التدرُّجِ والانفتاح، والاقتراب من سلامة الطَّبع، والبعدِ عن غَثاثة النظم العروضيِّ الثقيل. وهو بعثٌ أيضا بالقياس إلى الماضي، فمن خلال تقويم الشعر على أساس اعتبار القديم منه مستقرَّ المثل الأعلى في هذا العصر، كان انبعاثه بمثابة حركةٍ إلى الوراء إلا أنه لم يكن بد من أن تكون هذه الحركة سابقةً للقيام بالحركة التالية إلى الأمام.

منذ بداية سبعينات القرن التاسع عشرَ تبدأ مرحلة جديدة في حياة الآداب العربية و تُثْمر محاولاتٍ شعريةٍ جريئة تمهِّد الطريق أمام شعراء النهضة، وقد قام بهذه المحاولات شعراءُ أحسُّوا بضرورة إحياء الصورةِ القديمةِ للشعر، ولكنهم لم يقوَوْا على التحليق في أجواء الشعر الصحيح إلا بقدْرٍ محدود، فكانت أشعارُهُم تدلُّ على هذا البعث بتطلُّعها أكثرَ مما تدل بمُقوِّماتها الفنية واقتدارها على المحاكاة والمجاراة، كأشعار السَّاعاتي وصالح مجدي وعبد اللّه فكري من المصريين، وناصيف اليازجي ويوسف الأسير و إبراهيم الأحدب من السوريين.

وكان انبعاثُ الشِّعر يعني أمرا واحداً، وهو إحياءُ الصُّورة القديمة التي كان ينسُج عليها فحول الشعراء المتقدمين، لكن ما طبيعة هذا الانبعاثِ، وما خصائصُه؟

وأُولى خصائصِ هذا الانبعاثِ-حسب الكاتب- أنه صحّح مفهوم الشِّعْرِ لدى الشاعر ولدى المجتمع على السّواءِ، فقدْ كان الشِّعر قبل فترة الانبعاث قد انحطَّ بحكم سوء فهمِ رسالته أو بحكْم فسادِ مفهومه لدى الشاعر ومن بتوجه إليه الشاعر بشعره، فاعتبرَه هذا وذاك ملهاةً وتسليةً وفنا من فنون المُغالبةِ بالكلام في صناعة الألفاظ والأوزان، ولا تعْرِضُ هذه الآفة إلى عصرٍ من عصور الأدب إلا أوْدت بالشِّعر في مهاوِي الإسفَاف والغلوِّ في التصنُّع وتشويه المعاني وتكلُّف المحسنات، وقد انطلق البارودي في

ريادته لبعْث الشِّعر الصَّحيح من تفسير مفهوم الشعر أو تحديد مفهومه أو إحيائه على السواء، وذلك حين قدَّم لديوانه بمقدمة حدَّد فيها معنى الشِّعر، وكيف تحرَّك وجدانه به. وقُصارَى القول في هذا الفهم أن الشعر عند البارودي فيضُ وجدان وتألُّق خيالٍ، وأن اللِّسان ينفُث منه ما يجده من ذلك الفيض أو هذا التألق. وأن رسالة الشعر تهذيبُ النفس وتنبيه الخواطر واجْتلاء المكارم، وأن جيده ما كان مؤْتلف اللفظ بالمعنى قريب المنزل بعيد المرمى، سليما من وصمة التكلُّف بريئا من عَشْوَة التعسُّف.

وثاني هذه الخصائص أن الشعر أزاح عن نفسه على يد البارودي كل ما طمَس رُواءَه من أصباغ الصناعة البديعيَّة، من كُلفة التلاعب اللفظيِّ، أو من أوْضار التقليد كاقتناص التّوريات والتّضمينات إلى كتابة التأريخ وتطْريز الأعاريض والاختفاء بضروب البديع، وبذلك قام الشعر من جديد على أسُسه القديمة من متانة التركيب وجزالة اللفظ ونصاعة المعنى وقوَّة الجرْس.

أما ثالث هذه الخصائص فهو الاقتباس من القديم بأوسع ما تدلُّ عليه كلمة الاقتباس من معانٍ، فقد تغذَّت حركة هذا الشعر من الشعر القديم لفحول الشعراء وأعلامِهم في عصور الازدهار، تأثرت بصورهم الأدبية وبطرائقهم في التعبير والمجاز، وبألفاظهم ومعانيهم في كل بابٍ من أبواب القول وفنون القَريض.

ورابع هذه الخصائص هو النَّزْعة البيانية في هذا الشعر، والمقصودُ بها أن شعراءَ هذا البعث، وفي مقدمتهم البارودي، استبدلوا الصياغة البيانيَّة من النَّظْم البديعيِّ. فعادوا بالشعر إلى طريقة القدماء وإلى اعتمادهم على المجاز والاستعارة. وعلى هذه الصُّورة الوصفية المادية أو الملموسة للمعاني عن طريق التشبيه والمجاز.

ونحب أن نؤكد مرَّة أخرى هنا أن البارودي لم ينهضْ وحده بحركة البعث الشعريِّ، بل شاركته طائفةٌ من الشعراء عاصروه. وبذلك لم يكن هذا البعث الشعريّ مصادفةً واتفاقا، يُفسَّر بالنُّبوغ وحده، وإنما كان نتيجةً من نتائج حركة الانبعاث القوميّ والدينيّ، كما فسَّرنا، ونتيجةً أيضا من نتائج الحياة العامَّة 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

تحليلُ النصّ النّظري (المقالة الأدبية):

عرف الشِّعر العربيُّ قبل عصر النهضة (ق19) انحطاطا وتدهوراً، ومرَّ بفترات سُباتٍ هيْمن فيها التَّصنيع والتّكلُّف، وساد فيها الولَعُ بالشَّكل، إذ اهتمّ شعراء عصر الانحطاط بألوان البديع وتفاهةِ الأغراض على حساب المعنى، وهكذا حصَروا الشّعر في بوتَقَة التَّصنيع حتى كاد يحتضِر ويَلفظُ أنفاسه الأخيرة. لكنَّ شعراء البعث والإحياء حمَلُوا مِشْعل إحيائه وعمِلوا على بعْثه من جديدٍ، وذلك من خلال العودةِ إلى الشِّعر القديم ومحاولة النَّسج على منوال الفُحُولِ، ومُجَاراتِهم في طريقة بناء القصيدة والتّصوير والنظم والصّياغة، ومِنْ أبرز هؤلاء نذكُر: محمود سامي البارودي، وأحمد شوقي، وحافظ إبراهيم. ولما استقرَّتِ الحركةُ على قدمين ثابتَتيْن راسختينِ تَلتْها دراسات نقديّة، وقامت على إثْرها تأليفاتٌ نظريةٌ موازية، عمِلت على إبراز خصائص حركة إحياء النموذج، والتعريف بها وتقريبها من جمهور المتلقّين، من خلال استثْمار ما جاءت به المناهج النّقدية الحديثة، ومِن أبرز النّقاد الذين دَرسوا شعر البعث والإحياء نجد :شوقي ضيف، وأحمد علي سعيد الملقَّب بأدونيس، وصاحب النص «محمد الكتَّاني» في كتابه (الصراع بين القديم والجديد في الشعر العربي الحديث). فما القضيَّة التي يعالجها النّص؟ وما طرائق العرض المعتمدة من قِبَلِ الكاتب ؟

انطلاقا من العنوانِ الذي جاء مركّبا اسميا الدّالّ على عودة الحياة للشعر العربي، واتكاءً على بعض المشيرات النصّية الدّالة من قبِيل: (حركة

انبعاث الشعر العربي، إحياء القديم، موت المعاني، انتعاش الروح القومية، إحياء الصّورة القديمة، متانة التركيب وجزالة اللفظ ونصاعة المعنى...) نفترض أنّنا إزاءَ نصّ نظريّ، يعالج فيه صاحبه قضيَّةً أدَبيّةً تتمثّلُ في «انبعاث الشعر العربي وخصائص حركة إحياء النموذج». فإلى أيّ تصحّ هذه الفرضية؟ وما المقصدية التي قصد إليها الكاتب؟

تطرّق الكاتبُ في مقالتهِ إلى معالجة قضيّة رئيسية تمثَّلت في « التَّعريف بشعر إحياء النموذج»، من خلال تِبيان أهمِّ خصائصه الشّكلية والمضمونية، وزاد على ذلك بأن وصَف حالَ الشّعر قبل انبعاثه مما جلّى المسْألة في ذهن المتلقّي. وقد تفرَّعت هذه القضيَّة إلى قضايا فرعية ثانوية نبرزها في الآتي:

• قضية اللّفظ والمعنى : وهي قضية نشبت قديماً بين أنصار اللفظ وأنصار المعنى؛ ونجدها حاضرة في المقالة في اهتمام شعراء عصر الانحطاط باللفظ (التصنّع، كلفة التلاعب اللفظي، التّوريات ضروب البديع) وإهمال جانب المعنى ؛

• قضية الطَّبع والصَّنعة: تحضُر هذه القضية في النصِّ عند الإشارة إلى التَّصنيع والتكلف الذي ميّز شعر عصر الانحطاط نتيجة ضَعف السَّلائق أي الطبائع والاعتماد على الصّنعة والتّكلُّف، كما نجد الإشارة إلى الطّبع عند الحديث عن مفهوم الشعر عند الإحيائيين، إذ هو «فيْض وجدان وتألّق خيال» يجري على اللسان في يُسرٍ وسلاسة دون عُسْرٍ أو تكلُّفٍ أو مكابَدةٍ.

• قضية عمود الشعر : وهي تلك العناصر السّبعة التي يقوم عليها الشّعر الجيد، ونجدها في النَّصِّ حاضرةً في قول الكاتب واصفا شعر الإحياء:(جزالة الألفاظ، متانة التركي، قوة الجرس، التَّصوير البياني، نصاعة المعنى...)؛

• قضية مَفهوم الشِّعر : حيْث يعرض الكاتب للمفهوم الصَّحيح للشّعر عند شعراء إحياء النموذج (فيض وجدان وتألق خيال ...)؛

• وظيفةُ الشعرِ : ويحصِرها في « تهذيب النفس، واجْتِلاء المكارم، وتنبيه الخواطر.

←وقد أسهمت القضايا السّابقة –على تعدُّدها- في إضاءة القضية الرئيسيَّة وإيضاحها، وذلك من خلال تسْليط الضَّوء على سائِر جوانبها، وجعلِها واضحةً في ذِهْن المتلقِّي تمهيداً لإقناعه بجماليةِ شعر إحياءِ النَّموذج، ودوْره التّاريخيِّ في انتشال الشعر من أنفاق الظّلام وسراديب العتْمةِ.

ولمناقشته قضية «انبعاث الشّعر» استنجد الكاتب بمجموعة من الأساليب والطّرائقِ التي سَهَّلت عليه تقْليب فِكرته وعرْضِها بشكل يُسهِّل إيصالها، حيثُ اعتمد بادئَ الأمر على حُجج متنوعة؛ منها **الواقعية** التي تتمثل في الإشارة إلى الواقع العربيِّ في عصر الانحطاط وكذا واقع الشِّعر في تلك الفترة (ضعف اللّغة، انحراف السلائق...)، **والتَّاريخيَّة** التي تبرز عند الإشارة إلى تطوُّر الشِّعر العربي عبر العصور، زِد على ذلك الحجج **الأدبية-النّقدية** التي تتمظهر في قوله: «إحياء الصورة القديمة، مؤتلف اللفظ بالمعنى قريب المنزل بعيد المرمى، سليما من وصمة التكلف...»، وتكمن أهمية اللِّياذ بالحجج في تدعيم الرأي والانتصار للفكرة وإقناع القارئ بها. وإضافةً إلى الحجج اعتمدَ الكاتب طريقةَ المقارنةِ أثناء حديثِه عن حال الشعر في عصر الانحطاط (موت المعاني، الإفراط في التصنع، ملهاة وتسلية...) وحالِه في عصر النهضة (جزالة اللفظ، نصاعة المعنى، فيض وجدان...)، وقد سعى من توظيفه للمقارنة إلى إبراز الفُرق بين المرحلتين، وبيانِ تميّز شعر إحياء النموذج، كما لجأ إلى أساليب التفسيرِ، خاصّةً أسلوب الوصف الذي يظهر جليّاً في إشارتِه لحالِ الشِّعر في عصريْ النّهضة والانحطاط، ومن ذلك وصفُهُ للشّعرِ الجيدِ: «ما كان مؤتلف اللفظ

بالمعنى، قريبَ المنزل، بعيد المرمى، سليماً من وصمة التكلّف، بريئا من عَشْوَةِ التَّعسّفِ»، ولم ينسَ التّعريف إذ عرّف الشّعر بكونه «فيض وجدان وتألق خيال»، ناهيك عن السَّرد الذي أدّى دوره في الإخبارِ والتفسير والإقناع، ولا يخفى ما زاده التّعريف والوصف من بيان ووضوح وشرحٍ لقضية انبعاث الشعر. ولعلّ ما زاد النَّص وضوحا توظيف لغةٍ مباشرة وأسلوب تقريريّ بعيدٍ عن التعقيدات اللفظية والحلى الشّعرية.

←لقد أدت هذه الأساليب دورا في توضيح القضية المطروحة وشرحها والتّعريف بها، وإقناع القارئ بصحة ما يذهب إليه الكاتب، خاصّة فيما يتعلّق بدور حركة الإحياء في انتشال الشعر العربي من درَكِ التصنّع الذي هوى فيه زمنا ليس باليسيرِ.

وجدير بالذكر أنّ الكاتب في عرضه للقضية قدْ وظَّف أسلوباً استنباطياً منْتقلا من العامّ إلى الخاص ومن الكلّ إلى الجزء؛ حيثُ بدأ بالإشارة إلى الظُّروف العامة لظهور حركة البعث والإحياء، معرِّجا بعد ذلك على رصد أهمّ الخصائص الشَّكلية والمضمونيَّة التي تميِّز الحركة، وتفصيل القول فيها مع توضيحها بالشّرح والأمثلة والحجج، ليصل في النهاية إلى التأكيد على أنّ انبعاث الشعر العربي إنَّما جاء نتيجة تضافرِ جهود ثُلَّةٍ من الشُّعراء ولم يأتِ قطُّ صدفةً واتفاقا، وتكمن أهمية الأسلوب الاستنباطي في عرض المسألة بشكل عام ثم تفصيل القول فيها وبيانها بالأمثلة والتفسير، وذلك من أجل التدرج في شرحها أملا في إيصالها إلى ذهن القارئ، وهي تقوم على إثارة فضول القارئ واستدراجه ليقتنع بنفسه. وإلى جانب الأسلوب الاستنباطي اعتمد الكاتب أسلوبَ الجردِ؛ حيث طرح فكرة (انبعاث الشعر) وجرد معظم خصائصها (تصحيح مفهوم الشعر- التخلص من التصنع- الاقتباس من القديم-تمثُّلُ طريقة القدماء في التصوير)، إضافة إلى «التَّتابع» حيث عرض قضية انبعاث الشّعر العربيّ في سيرُورتها وتطوُّرها التَّاريخيّ:

عصر النّضج والكمال ← عصر الانحطاط ← عصر النّهضة.

←لقد مكّنت هذه الأساليبُ الكاتبَ من ترتيب أفكاره وتنسيقها وعرضها بشكلٍ متسلسل يفضي إلى الفهم الجيِّد والتأويل الصّحيح، وإلى إقناع القارئ بما يطرحه في نهاية المطاف.

يتبيَّن من خلال ما سبق تحليله أنَّ الكاتب عمل على التّعريف بمدرسة إحياءِ النموذج، من خلال رصْد أهمِّ خصائصها الشّكلية والمضمونيّة، مقارنا بين حال الشعر إبَّان عصر النهضة وحالِه أثناء عصور الانحطاط الفكري والأدبيّ والحضاري، مبيِّنا في الوقت نفسه جُهود الإحيائيِّين في انتشالِ الشِّعر من مُستنقع الرّداءة والإسفاف، وتكمنُ **مقصدية** الناقد في الانتصار لشعرِ إحياء النموذج ولفتِ الانتباه لدوره التّاريخي في انتشالِ القصيدة العربية من براثن التصنّع ومستنقع الرداءةِ، وقد وظّف من أجل ذلك جملة من الأساليب التي تراوحت بين الإقناع والتّفسير، إضافة إلى أسلوبي الاستنباط والجرد، ولا ننسى اللُّغة العلمية المباشرة والجمل الطويلة السّاعية إلى التفسير. والحقُّ أن الكاتب نجحَ إلى حدٍّ بعيد في عرضه لخصائص شعر إحياء النموذج. ونرى ختاما أن تيَّار البعثِ والإحياءِ أنقذ الشِّعر العربيَّ من تخلُّفه وانحطاطه، وأسهم في تغيير مسارِه نحو التميُّز والرقيّ، وهكذا فنحن لا نتَّفق البتّة مع «أدونيس» الذي يذهب إلى أنّ شعر إحياء النَّموذج لا يعدو أن يكونَ **مجرَّدُ تقليد زاعقٍ للشِّعر القديم ومحاكاة ممسوخة له**، ذلك أنّ شعر البعث له خصوصيته وفَرادتُه ودوره الذي أملتْهُ الظروف التاريخيّة والحضاريّة، ويكفي أنَّه انتشل الشّعر العربي من براثِن الصَّنعة المَقيتة، وخلَّصه من قوقعة الجمود، وجعله ينطلق في سماوات الإبداع اللاَّمتناهية.ثيقتي

نموذج تحليليّ من شعر إحياء النّموذج:

قال البارودِيّ يمدحُ النبيّ صلّى اللّه عليه وسلم:

يا صَارِمَ اللَّحْظ من أغْراكَ بالمُهَجِ ... حتّى فتكْتَ بها ظُلما بلا حرَجِ
مازالَ يَخدعُ نفسي وَهْيَ لاهيةٌ ... حتّى أصابَ سوادَ القلب بالدّعَجِ
أبيتُ أرعى نجومَ الليلِ في ظُلَمٍ ... يخْشَى الضّلالةَ فيها كلُّ مُدَّلِجِ
فليتَ من لامني لانَت شكيمتُهُ ... فكفَّ عنّي فضولَ المنطقِ السّمِجِ
فاعدِل عن اللوم إن كنتَ امرَأً فطِنا ... فاللّومُ في الحبّ معدودٌ من الهَوَجِ
هيهاتَ يسلُكُ لومُ العاذلين إلى ... قلب بحبِّ رسولِ الله ممتزِجِ
هو النبيّ الذي لولا هدايتُه ... لكانَ أعلمُ من في الأرضِ كالهَمَجِ
أنا الذي بتُّ من وَجْدي بروضته ... أحنُّ شوقا كطيرِ البانةِ الهزِجِ
هاجت بذِكْراهُ نفسي فاكتستْ ولَها ... وأيُّ صبٍّ بذكرِ الشوق لم يهِجِ
يا ربِّ بالمصطفى هبْ لي وإن عظُمت ... جرائمي رحمةً تُغْني عن الحُجَجِ
ما لي سِواكَ وأنت المستعانُ إذا ... ضاقَ الزِّحامُ غداةَ الموقِفِ الحرِجِ

ديوانُ البارودي، محود سامي البارودي باشا، دار العودة بيروت،
حققه وضبطه وشرحه: علي الجارم ومحمد شفيق معروف،
1998م، ص 102-99 (بتصرف).

تحليلُ القصيدةِ:

سعت حركةُ إحياء النموذج إلى انتشالِ القصيدة العربية من براثين الجمود والتدهور الذي عرفته طيلة فترة الانحطاط الحضاري، واتّخذت من العودة إلى التراث شعارا لها، وسار شعراؤها على نهج القصيدة القديمة متّبعين القدماء في بناء قصائدهم، ولغتهم، وأغراضهم وإيقاعهم، وتمّ ذلك على يد ثّلة من كبار الشعراء كشوقي، وحافظ، والرصافي، وصاحب

النصّ محمود سامي البارودي الذي يعدّ بجدارة رائد هذا التيار، لُقِّبَ بحامل السّيف والقلم. فإلى أيّ حدّ مثّلت القصيدة تيّار إحياء النموذج؟

انطلاقا من شكل النصّ العموديّ التقليدي ومناسبة النصّ(قال البارودي يمدح النبي صلى اللّه عليه وسلم)، نفترض أننا أمام قصيدة تقليدية تنضوي تحت خطاب إحياء النموذج، يتّخذ فيها الشاعر من مديح النبي صلى اللّه عليه وسلم غرَضاً رئيسيا. فإلى أيّ حد تصح هذه الفرضية؟ وما الوسائل الفنية الموظّفة؟ وما مقصدية الشاعر؟

بدأ الشاعر قصيدته بمقدّمة غزلية يصف فيها فعلَ النظرة الفاتنة في روحه وفتْكَها بقلبه وما سبّبه له ذلك من أرقٍ وسهر، متّجها إلى لائمهِ طالباً منه الكفَّ عن لومه، وينتقل بعد ذلك إلى الغرض الرئيسيّ واصفا النبي صلى اللّه عليه وسلم بالهادي الذي أنار سبل السالكين، معبّرا عن شوقه لروضته، خاتما قصيدته بدعاء مُفاده الرغبة في نيل الرحمة والثواب.

نلاحظ التزامَ الشاعر بأغراض القصيدة القديمة، والسير على نهج أولئك الشعراء الذين اشتهروا بغرض المديح النبوي. ما يعني أنّ شاعرنا وفيّ لمبدأ المحافظة.

يتجاور في النص حقلان دلاليان؛ الأول دالّ على الغزل وينضوي تحته (يا صارم اللحظ، المهج، فتكتَ، لاهية، سواد القلب)، والثاني دالّ على المديح ويندرج تحته(هو النبي لولا هدايته، ما لي سواك، بروضته، أحنّ شوقا)، والملاحظ أنّ حقل المديح يربو على حقل الغزل لكونه الغرض الذي تدور حوله رحى القصيدة، والعلاقة بين الحقلين قائمة على السّببية؛ ذلك أنّ ضيقَ الشاعر ومعاناته ولوم العاذلين له، هو الذي جعله يتّجه إلى مديح النبي صلى اللّه عليه وسلم لعلّه يخّفف من هوْل ما يعانيه داخليا.

اتّسمت لغة القصيدة بالجرْس العالي ومتانة التركيب، وهي لغة تشبه إلى حدّ كبير لغة القدماء، ما يعني أنّ الشاعر لم يجدّد في لغته.

ومن الناحية الإيقاعية اعتمد الشاعر بناءً تقليديا قائما على نظام الشطرين المنتهي بقافية مطّردة ورويّ بارز، واختار ركوبَ بحر البسيط الذي يمتاز بطول تفعيلاته وامتداد مساحته، وهو ما منحه مساحةً بوح كافية، أما القافية فجاءت مطلقة مطّردة (لا حرجي: -0---0) منتظمةً على نسقٍ واحد، وأضفى حرف الروي المكسور نغماً موسيقيا بارزا تتعوّد عليه الأذن وتطرب له. ولا ننسى الإشارة إلى التصريع الذي يطالعنا في مطلع القصيدة بين (مهجي: فعلن) و (حرجي: فعلن)، حيث تبعث العروض الضرب في النقصان، وهو ما أحدث نغما، وجرْسا لافتا معجبا.

ومن ناحية الإيقاع الداخلي، اعتنى الشاعر بالتّكرار خالقا تنويعا إيقاعيا يسهم في خلقِ حيوية موسيقية، وهكذا وجدنا تكرار الصوامت (الجيم، الهاء، الميم..)، والصوائت(الكسر، الفتحة، ألف المدّ)، دون أن ننسى التكرار العروضيّ الذي تمثّل في تكرار نفس الروي، ونفس البحر، ونفس القافية، الشيء الذي أغنى القصيدة إيقاعيا وجعل تسير وفق نظام دقيق. ونشير أيضا إلى التكرار الصرفي لصيغة ((فَعل: همج).

ويمكن أن نرصد نوعا من التوازي في نهاية الأبيات، وتحديدا في القافية :

حرجِ\ دعجِ\هوجِ\ همج...

إذ أسهم في إعطائها تناغما إيقاعيا أعلى من فاعليتها التأثيرية.

من خلال رصد إيقاع القصيدة يتبيّن أن شاعرنا وفيّ للنظام الإيقاعي القديم، الذي يبرز في اعتماد بحر خليلي، وقافية مطّردة، وروي موحّد، إضافة إلى ظاهرة التصريع.

وبالانتقال ناحية التصوير، نجد أنّ الشاعر حشَد عددا لا بأس به من الصور ليرفع من شعريةِ قصيدته وليزيد من جمالها الفنيّ، إذ نجد التشبيه في قوله (أحنّ شوقا كطير البانة الهزج)، حيث شبّه شوقه إلى روضه رسول اللّه بطير البانة الذي يغرّد بصوتٍ يخفي حنينا، ويعبّر هذا التشبيه عن مقدار حنين الشاعر وشوقه إلى زيارة المصطفى، ونجد الاستعارة في قوله: (يا صارم اللحظ) حيث شبّه اللحظ في فعله بالروح والنفس بالسيف القاطع الذي يترك أثراً بارزا على اللحم، وتعبّر هذه الصورة عن مقدار ما أصاب شاعرنا من جرح روحي جرّاء نظرة المحبوب الفاتنة، ونجد استعارة أخرى في قول الشاعر(هاجت بذكراه نفسي) إذ أسند الهيجان للنفس وهو للبحر في الحقيقة، تعبيرا عن الشوق الغامر لرؤية مقام المصطفى، وقد أضفت هذه الصور على القصيدة رونقا، وارتقت بها في سلّم الجمال الفني، كما عبّرت عن انفعال الشاعر وأحاسيسه.

نلاحظ أنّ الصور المعتمدة هي في غالبها مستقاة من الذاكرة والمحفوظ الشعري، دون أن يعني ذلك إغفال ذاتية الشاعر.

عمل الشاعر في هذه القصيدة على مدح النبي صلى اللّه عليه وسلم، معبّرا عن عميق شوقه إليه، **قاصدا** إلى تخليد ذكراه والإعلاء من شأنه ومكانته، واستعان في ذلك بمعجم متنوع، وإيقاع متناغم، وصور تعبق تراثا، ونخلص في النهاية إلى إثبات انتماء النص إلى خطاب إحياء النموذج شكلا ومضمونا، فمن ناحية الشكل سار الشاعر على نهج القدماء لغةً وإيقاعا وتصويرا، أما من ناحية المضمون فيظهر أنّ شاعرنا التزم بالمقدمة الغزلية واعتمد غرضا شعريا شائعا في التراث هو المديح النبوي. ولعل البارودي أثبت من خلال هذه القصيدة ريادته الشعرية.

نموذج تحليليّ ثانٍ من شعر « إحياء النّموذج»:

تعيِّرُني هندٌ « لعلاّل الفاسي»

أبعد مرور الخمس عشرة ألعب ... وألهو بلذّات الحياة وأطرب
ولي نظر عال ونفس أبيّة ... مقاما على هام المجُرة تطلب
وعندي امال أريد بلوغها ... تضيع إذا لاعبت دهري وتذهب
ولي أمُة منكودة الحظ لم تجد ... سبيلا إلى العيش الذي تتطُلب
قضيت عليها عمري تحسرا ... فما ساغ لي طعم ولا لذ مشرب
ولا راق لي نوم وإن نمت لحظة ... فإني على جمر الغضا أتقلُب
وصرت غريبا بين أهلي ومعشري ... ومن كان ذا فكر كفكري يغرب
تعيِّرني هند نحولي وما درت ... بأنّي من فرط التُحسُر موصب
أن شفائي عبرة لو وجدتها ... فيا رب: هل حتى المدامع تنضب؟
تباركت: هل يبقى الشقاء مخيُما ... على كلُ ذي عقل صحيح ويدأب؟
وهل تلد الأيُام ما لا أودُه ... فأبقى على طول المدى أتعذُب؟
تباركت: أنت العدل فاقْض بما ترى ... فما العبد إلاّ بالقضاء مرحُب

تحليلُ القصيدةِ:

جاءت حركة إحياء النَّموذج لتردَّ للشعر العربي قيمته ومكانته التي فقدها في عصور الانحطاط، جرَّاء الاهتمام بالشكل، والاعتناء باللفظ على حساب المعنى، وقد كانت غاية شعراء البعثِ انتشالَ الشعر من مستنقع الغثاثة والرَّداءة الذي غاصَ فيه إلى أذنيه، و حمل مجموعة من الشّعراء لواء هذه الحركة، نذكر منهم: البارودي، وأحمدَ شوقيّ، وحافظَ إبراهيم من المشارقة، وعلال الفاسي من المغاربة الذي تمثَّل نهجَ القدماء في كثير من قصائده. فإلى أي حد تُمثل القصيدة موضوع الدَّرس شعر إحياء النموذج شكلا ومضمونا؟.

اعتمادا على دلالة العنوان(تعيّرني هند) المحيلةِ على تقليد الشاعر للقدماء في مخاطبةِ المرأة، واتكاءً على شكل القصيدةِ العموديّ واسم الشاعر، وبعض المشيرات النصّيّةِ من قبيل: « لي نظر عال، لي أمة منكودة الحظ، فما ساغ لي طعم...»، نفترض أن القصيدة تنتمي إلى شعر إحياء النموذج، ينقل فيها صاحبها معاناته الداخلية، وحالَ أمَّته المنكودةِ، إضافةً إلى الفخرِ بنفسهِ. فإلى أي حد تضح هذه الفرضية ؟ وإلى أيّ حدّ مثّل الشّاعر التيّار الذي ينتمي إليه فنّياّ؟

يبدأ الشاعر قصيدته بإنكاره على نفسه اللّعب واللهو والطرب بعد أن بلغ سن الخمس عشرة التي هي سن الجدّ في نظره، مفتخراً بنظره العالي ونفسه التي تتطلع دوْما إلى المعالي، لينتقلَ بعد ذلك إلى وصف حال أمَّته الذي لا يسُرُّ، ذاكرا ما سبَّبه حالها من حرمان للنّوم ونحول للجسم، وما جرّهُ عليهِ من تعيير هندٍ لهُ، ويختم الشاعر قصيدته بالتوجه إلى اللّه متضرعا إليه أن يحدُّ من شقائه ومعاناته.

نستنتج مما سبق أن مضمون القصيدة قديم جديد، فالفخر بالذات ألِفْنَاه عند شعراءَ كُثُر كعمرو بن كلثوم، أمَّا وصف واقع الأمة فهو جديد نسبيّا، لذا كان الشّاعر محافظاً ومجدّدا في نفس الوقتِ.

يتوزع مُعْجَمَ النَّص حقلان دلاليان؛ الأول دالّ على ذات الشاعر، وتنضوي تحته الألفاظ والعبارات التالية « ألعب، ألهو، عندي آمال، أتقلب...»، فيما الحقل الثاني دال على الجماعة (حالُ الأمّةِ)، وينضوي تحته ما يلي : « قضيت عليها، أمة منكودة الحظ، أهلي ومعشري...»، ونلاحظ من جرد الحقلين أن حقل «ذات الشاعر» كانت له الغلبة والهيمنة لأن غاية الشاعر في القصيدة إبراز معاناته الذاتية جرَّاء تخلف أمته، والعلاقة بين الحقلين قائمة على السّببية، ومعنى ذلك أن تدهور حال أمة الشاعر تسبَّبَ في معاناته.

←نلاحظ من دراستنا للمعجم أنّ لغته متوفرة على قدر كبير من الجزالة والرّصانة والفخامة والقوة، وهي لغة ذات نفَس تقليدي تشبه إلى حد كبير لغة القدماء.

وإذا انتقلنا ناحية الإيقاع الخارجي وجدنا الشاعر قد نظم القصيدة على بحر الطويل، وهو بحر واسع المساحة ممتدُّ التفعيلات، أعطى للشاعر الفرصة ليعبر عن حاله وحال أمته بحريّة وطلاقةٍ، وفيما يتعلق بالقافية فقد جاءت موحّدة في كل القصيدة (أطْربو: -0--0)، وهي تارة تأتي كلمة « أطربُو » وتارة بعض كلمة كما في البيت الرّابع « طَلْلَبُو »، وتكمنُ جمالية القافية الإيقاعية في ترداد نفس الحركات والسكنات نهاية كل بيت، الشّيء الذي يعطي نهاية الأبيات انتظاما وتماثلا وتوازيا صوتيّا، يسهمُ في خلقِ الوظيفة الصّوتيّة والجمالية والمعنويّة، ولا ننسى الإشارةَ إلى التصريعِ الظّاهرِ في بداية القصيدة؛ حيث تبعت العروض « تَألْعَبُو= --0—0» الضرب «وأَطْرَبُو=--0—0» في النقصان، مما أعطى لمطلع القصيدة جرسا موسيقيا يطرب الأذن ويهزّ النفس. وإذا انتقلنا ناحية الرّوي وجدناه موحدا في كل القصيدة مضموما، ويعكس ضمّه رغبة الشاعر وعزمه على التخلص من آلامه.

وفيما يخص الإيقاع الداخلي، فقد جاء غنيا حيث ركز فيه الشاعر على التّكرار بأنواعه المختلفة، إذ نلفي تكرار الصوائت (الضم والكسر)، وتكرار الألفاظ (تباركت)، إضافة إلى

التكرار العروضي؛ المتمثل في تكرار نفس البحر، ونفس القافية، ونفس الروي. وقد خلق التكرار فاعلية موسيقية قوية، جعلت القصيدة مؤثرة وغنية من الناحية الإيقاعية.

← وهكذا نرى أن الشاعر يتمثل القدماء في التزامه ببحر شعري قديم، وقافية مطّردةٍ، ورويٍّ موحّدٍ، إضافة إلى التصريعِ في بداية القصيدة.

ولم ينس الشاعر توظيف قدر كافٍ من الصور الشعرية لِما لها من دور في إضفاء الجمالية والرّونق وتقديم المعنى في قالبٍ ماتع، وهكذا وظف الاستعارة في البيت التاسع في قولِه « المدامع تنضب « أي تجفُّ، حيث استعار «الجفاف» من ينابيع الماء وأسندهُ إلى المدامع، حاذفاً المستعار منه (الينابيع) رامزاً إليه بالقرينة (تنضب) على سبيل الاستعارة المكنية التّبعية، وتتمثل وظيفة هذه الاستعارة في التعبير عن حقيقة معاناة الشاعر، وما ذَرفه على أمته من دموع إلى درجة أنّ مدامعه جفّت، ونجد في البيت الحادي عشر استعارة في قوله «وهل تلد الأيام»، بحيث استعارَ صفة الولادة من الأنثى وأسندها للأيام، فحذف المستعار منه « الأنثى « ورمز إليه بالقرينة «تلد» على سبيل الاستعارة المكنية التبعية، وتبرز هذه الاستعارة خوف الشاعر من قادم الأيام ومصائب الدّهر، ولا يخفى على الناظر ما أضافته هذه الاستعارة وغيرها من جمالية وبعد تخييليّ.

←كانَ اعتمادُ الشّاعر على الاستعارةِ كبيراً، لكونها أقدَرَ الصّور الشعرية على نقلِ المعنى ووصف المعاناة التي تعتمل داخلَه، وعليه لم يجدّد الشاعر في صوره إلا بالقدر الذي عبّر به عن معاناته.

وفيما يخص الأساليب، وظف الشاعر الأسلوب الخبري ليصف لنا حال أمته وحالته ومن أمثلة ذلك: « لي نظر عالي، هي أمة منكودة الحظ ...»، كما وظف الأسلوب الإنشائي مُمَثلا في الاستفهام «أبعد مرور الخمس عشر ألعب» الذي يفيد الإنكار والتعجب، كما نجد استفهاما في قوله « هل حتى المدامع تنضب؟ « يفيد التحسر والألم، وإلى جانب الاستفهام نجد أسلوب الأمر في قوله «فاقْضِ بما ترى» حيث خرج الأمر عن معناه الحقيقي ليفيد التضرع وإظهار الضعف والاستسلامَ، والملاحظ أن الأسلوب الخبري كان له قصبُ السبق، لأن غاية الشاعر في القصيدة متّجهةٌ إلى إبراز معاناته بسبب تدهور حال أمته.

عمل الشاعر في قصيدته على تشريح واقع أمّته المريضِ، مبرزا ما خلّفه التفكير في حالها المزري الذي يغلبُ عليه التخلّف من معاناة نفسية ونحولِ جسمٍ، عاملا في نفس الوقت على الفخر بنفسه الأبية التي تطمحُ للعلى والمجدِ، **وقصد** من وراء ذلك إلى إبراز نفسه في صورة الرّجل النّاضج عقلا وفكرا –وهو الطّفل الذي لم يجاوز الخمس عشرة- الذي يفكر في حال أمته وواقعها المرير، ووظّف لذلك معجما من حقلين ولغة على قدر كبيرٍ من الفخامةِ، وصورا شعرية أضافت للنصّ رونقا وبعدا تخييليّا، ناهيكَ عن الإيقاع المنظّم المتناسق، ونخلص في نهاية المطاف إلى التأكّد من صحّة الفرضيّة المطروحةِ آنفا وانتماء القصيدة إلى خطاب إحياء النّموذج، حيث تمثّل فيها الشّاعر طريقة القدماء شكلا ومضمونا، اللهمّ بعض االتّجديد الذي مسّ جانب المضمون.

تحليلُ النصّ النظري المنتمي إلى خطاب (سؤال الذّات):

الشّعرُ الرُّومانسِيّ

أبرزُ روَّاد الشّعر الرّومانسيِّ هم شعراء مدرسة الدّيوان (العقّاد وشكري والمازني)، وشعراءُ مدرسة أبُّوللو وأهمُّهم (إبراهيم ناجي وعليّ محمود طه و محمودُ حسن إسماعيل، وأبو القاسم الشّابّي)، وشعراءُ مدرسة المَهجر (إيليا أبو ماضي وجَبْران خليل جبران وميخائيل نُعَيْمة ونَسِيب عَريضة)، ولعَّل أكثرهم ادّعاءً للتّجديد في هذه المدرسة هم شعراء الديوان وأكثرهم ممارسةً لهذا التجْديد مدرسةُ المَهجَرِ.

ولعلّ أهم ما حقَّقه شعراء هذه المدرسة من نتائج أنَّهم أنفُوا من وظيفة الدِّعاية التي كان الشَّاعر الإحيائيُّ يقومُ بها للقُوى السياسيَّة والاجتماعية المتصارِعة، وحاوَلوا بكبرياءٍ شديدٍ أن يُخلِّصُوا ذات الشاعر من الخضوع لأيِّ قوة من القوى الخارجية غيرِ قوَّةِ إحساسِه الذَّاتيِّ وحدَه. يقول ميخائيل نعيمة في الغِربال: « ليس بالخبز وحده يحيا الإنسان يا أخي»، ويصِف علي محمود طهَ الشاعرَ بقوله:

هـبَـطَ الأرْضَـــ كـالـشُّـعـاعِ الـسَّـنِيّ بـعـصـا ســـاحـرٍ وقـلـــبٍ نَـبِـيّ

وأدانَت مدرسة الدِّيـوان كلَّ محاولةٍ لربط الشِّعر بغيرِ نفسيّة الشَّاعر في تقلُّبها بين الأمل والرَّجاء والعجز واليأس والفرح والسرور والحزن. وحمَلُوا

على شعراء المدرسة الكلاسيكية لتضحيتهم بذَاتهم من أجلِ المناسبات السياسية و الاجتماعية، ولم تعد حياة العظماء أو الأحداث الهامَّة في حياة الأمة هي منبع الشّعر وحدها، فكلُّ ما يثير الشاعر ويؤثِّر في نفسه شعرٌ ولو تمثل ذلك في (كوَّاءٍ بسيط) أو في (قِردٍ في حديقة الحيوان) كما صنع العقاد ودعا إليه في ديوان «عابر سبيلٍ». وكما حاولت المدرسة الرُّومانسية التخلُّص من الخضوع للوظيفةِ الدِّعائية حاولت تخليص الشعر العربيِّ من الخضوع للتراث الشِّعريّ وكان شعارهم» نحن لا نعيشُ حياة العربِ القدماء فكيف نكتُب شعرا كشعرهم»، وحمَلوا حملةً عنيفةً على التُّراث العربيِّ القديم وعلى شعراء الإحياء الذّين يعيشون تحت مِظلةِ هذا التّراث، ولم يعترفوا، من تراثنا القديم إلا بالشُّعراء الذين حاولوا، نتيجةً لظروفهم النفسيَّةِ الخاصَّة، ربط شعرهم بحياتهم وبطبيعتهم النفسيَّة، فركَّزوا اهتمامهم على ابن الرومي كما حظِي أبو نواس وأشباهُه بقدْرٍ كبير من اهتمامهم.

وإذا كانت المدرسة الرُّومانسية قد رفَضت التُّراثَ العربيّ القديم، فقد حاولت تبنّي التراث الغرْبي في الشعر وخاصة الشعر الأنجليزي وحاولت تقليده، وإن كانت محاولة تقليدِ الشِّعر بطبيعتها أمراً بالغَ الصُّعوبة وذلك نتيجة لجماليات الشعر الخاصة التّي تستنِد إلى إمكانيةِ التمثُّل الكامل لأسرار اللُّغة التي يحاول الشاعر التأثّر بها، وبتعبير آخرَ فإن نجاح محاولة التجديد يتمثَّل أولا في تغيير نفسية الشّاعر وقيَمه الداخلية قبل مُحاولة تقليد تراثِ الشعر العربيّ القديم أو الشِّعر الأوربي.

وتمثِّل هذه المظاهر الثلاثة أهمَّ إنجازات المدرسة الرُّومانسيّة، ولكنَّ هذه الانجازات لم تحقِّق كلَّ المطلوب منها، وذلك لعجْز هذه المدرسة عن اكتشاف الصِّلة الوثيقة بين مشاكل الفرد ومشاكل الجماعَة، كما أن ثورَتهم الفرديَّة لم تكن طلبا جَسورا لحريَّة الفرد في أقصى صُورها كما حدث بالنسبة للرُّومانسيين الغربيين الذّين حارب بعضُهم دفاعا عن

الحرية، ولكنَّها- نتيجةً للظروف – وتحولت إلى نوع من اليأس، وتمثَّلت في ذات تتقوقَع على نفسِها لتُنشد أغانيَ حزينَة للمرأة أو تتحدث عن المرأة الحلم التي لا علاقة بينها وبين الواقع، مع الاختلاف النسبيّ لمدرسة المهجر التي استطاعت بانطلاقها إلى رحاب أكثر إنسانيةٌ أن تحقِّق قدْرا أكبر من الإنجازات، وأصبحت الثَّورة التي تعبر عنها الرُّومانسية العربية ثورةٌ محيطة بلا هدف، فتحوَّلت رؤيةُ شعرائِها إلى رؤية ضبابيةٍ غامضة فردية معزولةٍ في أغلب الأوقات.

وإذا كانت ثورةُ الشُّعراء الرُّومانسيين العربِ قد ادَّعت رفْض الشِّعر العربيّ القديم فإنَّها ظلَّت ترتبطُ ببعض مظاهرِه بأكثر من ظاهرة، أوَّلها أنَّ تعبيرهم عن مشاعرهم ظلَّ، بسبب ضبابيته، تعبيرا عاما، يتحدَّثون فيه عن أعلى مُثُل الجمالِ أو اليأس أو التلذُّذ والألَم، كما أن مدْرسةَ الديوان ظلَّت تنظر إلى الشعر فِي أغلب محاولاتِها باعتباره معانٍ وأفكارا، وليس تجسيدا لتجربة إنسانيَّة، كما أنَّ شعرهم لم يخلُ من وقوعِهم أسرى للمدح أو الرثاء الذي سبق لهم أن تمرَّدُوا عليه ورفضُوه.

وأخيراً فإنَّ رغبة الشعراء في الاقتراب من الشعر الغَرْبي شيءٌ وقدرتهم على تمثل هذا الشعر شيء آخر، ولا يستطيع شاعرٌ أن يتأثَّرَ بتجربة نفسيةٍ لشاعر غريب إلا إذا عاش تجربتَهُ، وانتهت أغلبُ محاولات التأثُّر بهذا الشعر إلى تقليدٍ مباشر لبعض قصائده أو أبياته أو انتزاعِ بعض صُوَره وفرْضها على غير سياقها وهو ما تعبر عنه تجربة مدرسة الدِّيوان في أوضح صورة . وكانَ حصيلةُ هذه السَّلبيات والإيجابيات جميعا أنْ سقطت أغراض الشعر العربي التقليديَّة في دواوين هؤلاء الشعراء، وبدلا من الالتقاء بشعر المدح أو الرثاء أو الهجاء أو الغزل، أصبحنا نواجه عناوين أكثَرَ التصاقا بالوجدان، سواءٌ أكان هذا العنوان عنوان ديوانٍ أم قصيدةٍ.

وليس معنى تغيُّر الموضوع أنَّ كل شيء قد تغيَّر، فلم يتخلَّص مضمون هذا الشِّعر من التركيز تركيزا شديدا على علاقة الرجل بالمرأة، ولكنَّ

هذا الشعرَ لم يُجسِّد في أغلبه تجاربَ متخيلةً بقدْر ما عبَّر عن مشاعرَ وهميَّة بصورة معمَّمة وضبابيَّة يتحدث فيها الشَّاعر عن المرأة الحُلم أو المرأةِ الملاك، في حديثٍ عامٍّ يركز فيه الشاعر على مطلقِ المرأة وشعوره إزاءَها بدلا من الوقوف على تجربةٍ محدَّدة تحدِّدُ مشاعر محددةً إزاءَ امرأة محددّة، وذلك باستثناء مدرسةِ المهجر التي استطاعت في بعض تجاربها أن تتخلَّص نسبيا من هذه الأحكام المطلقة والمثاليةِ، أمَّا مدرسة الدِّيوان فاعْتمدت أساسا على إطلاق الأحكام العامَّة التي تبقَى في إطار الفكرة وليس في إطار التجربة المُتَعَيَّنَةِ.

وإذا كان مضمونُ شعر هذه المدرسةِ قدْ حاول في الظَّاهر الارتباط بالشِّعر العربيِّ، إلا أنَّه ظلَّ في النهاية مرتبطاً به بأكثرَ من صلة كما سبق وأشرنا إلى ذلك، لأن شاعرَ المدرسة الرومانسيَّة ظلَّ عاجزاً عن تغْيير طبيعة صُوَره. فشُعراءُ مدرسة الدِّيوان كانت صُوَرهم تقليداً للقديم أو نقْلاً لحديثٍ كما يشير المازنيُّ وقلَّ اهتمامهم بالاستعارة، حتى اتُّهِم العقَّاد بأنَّ شعره يكاد يخلو منها ممَّا يقربه إلى جَفاف النَّثر العلميِّ، ولم يجدْ ما يرُدُّ به هذا الاتهام سوى الادعاء بأن الاستعارة في المال واللغة فَقْرٌ، وهو ردٌّ إن أعجبتنا قدرته الشكليّة فإنه لا يمثِّل ردا على الاتِّهام، ولكنّه يمثّل اعترافا به، وظلت مدرسة أبُّوللو تتصيَّد الاستعارة الجميلة جمالا مُطلقا بصرْف النظر عن مساهمتها الأصليَّة في السِّياق والتعبير.

ونتيجةً للنظر إلى الشِّعر باعتباره فكرةً ومعنًى، أو تعبيرا عن موقِف عامٍّ ومطلقٍ لم تغيِّر المدرسةُ الرُّومانسيَّة موسيقى الشِّعر العربيِّ تغييرا جذريا رغم الدعاوَى العريضةِ التي طالبت بها المدرسة للتخلُّص من الوزن والقافية، واستوعبَت الموسيقى التقليديَّة تجاربهم الشعرية، وغايةُ ما وصل إليه اجتهادُهم اللجوءُ إلى شكل الرَّجَزِ التعليميِّ أو المُزْدوج، وأقصى ما وصلوا إليه هو شكلُ الموشَّحةِ القديم، وإن كانت مدرسة أبُّوللو قد أفلحت عموما في العناية بموسيقاها بشكل عام بصرْف

النظر عن التوظيف الجيد لهذه الموسيقى، وكانت مدرسة المهجر أقدر هذه المدارس وأكثرها جرأة على التغيُّر في الشكل بحكم صلتها الأوثق بالحضارة الأوربيّة.

عبد المحسن طه بدر. دراسات في الأدب الحديث. دار المستقبل العربي.ط1. 1993م.ص 55 وما بعدها (بتصرّف)

تحليلُ النصّ:

ظهرت حركةُ سُؤالِ الذّات مطْلعَ القرن العشرين على أنقاضِ حركة البعث والإحياء، وكان هدفها ردَّ الاعتبار لذات الشَّاعر التي همّشَها الإحيائيّون ولم يُولُوها اهتماما يُذكرُ، وهكذا عاد شعراؤُها إلى الشِّعر الغنائيِّ الذي تغلب عليه المضامين ذات الصّبغة الوجدانية والغنائية، من قبيل: التأمُّل، والخيال، والهروب إلى الطبيعة والحلولِ فيها، والتّفلسف في الوجود متأثِّرين بالشِّعر الغنائيّ الغربيّ، وانقسَم تيَّار سؤال الذّات إلى ثلاثِ جماعات مشهورة هي : جماعة الدِّيوان، والرَّابطة القلَميَّة، وجماعة أبُّوللو. وقد رافقت ظهور الشّعر الرومانسيِّ وتطوُّرهُ دراساتٌ نقديّة موازية استفادت من النقدِ الغربيِّ ومناهجِه، محاولةً تقديم مفهومٍ جديدٍ للشّعر ولوظيفته بعيدا عن التصوُّر التقليدي المعروف، كما أخذَتْ على عاتِقها مَهمَّة تِبيان خصائص الشّعر الرومانسيّ وسماته الشَّكلية والمضمونيَّة. وقد اشتهر نقَّاد كثيرون في هذا المجال نذكر منهم : عزّ الدين إسماعيل، وعبد المنعم خفاجي، ويعد عبد المحسن طه بدر من النقّاد المتمرِّسين الذين استفادوا من المناهج الغربيّة، وتطرَّقوا إلى نقد الشعر الرُّومانسيِّ مِن خلال مجموعة من المؤلَّفات أهَمُّها» دراساتٌ في تطور الأدب العربي الحديث». فما القضية التي يطرحها النَّصُّ ؟ وما طرائِق عرْضها ؟

يحيلُ العنوان «الشعر الرُّومانسي» إلى ذلك النوع من الشعر الذي يتغنّى بالذات، وبناءً على هذه الدلالةِ، واعتماداً على بعض المشيرات من قبيل»

أن يخلّصوا ذات الشاعر، قوة إحساسه الذاتي، شعراءُ مدرسة الديوان، تبني التّراث الغربي في الشّعر...»، نفترض أنّ النصّ النظري الذي بين أيدينا ينضوي تحت خطاب سؤال الذات، يتطرق فيه صاحبه إلى التعريف بالشّعر الرُّومانسيِّ وخصائصه، ومدى اختلافه عن شعر إحياء النَّموذج. فما المقصدِيَّة التي رام الكاتب تحقيقها؟

طرحَ الكاتب في مقالتهِ قضية رئيسية تمثّلت في « مفهوم الشّعر عند الرومانسيّين»، وناقشها من ناحية الوظيفة؛ فوظيفة الشّعر عند الرّومانسيّين تنحصِر في «التعبير عن الذّات»، ويرى الكاتب أنَّ ثورة الرّومانسيين العرب كانت ثورةً نسبيَّة؛ فلا هُم أحدثوا القطيعة التَّامّة مع التُّراث القديم ولا هم نجحوا في تقليد التُّراث الغرْبيِّ، والسّبب في ذلك اندفاعهم وحماستهم وكذا ضبابيّة الرُّؤية التي صدَروا عنها.

وللوقوف على القضيّة الرئيسيّة وتقليبها على أوْجُهها المختلفة، ناقش صاحب النص جملةً من القضايا التي تتفرّع عن القضية الرئيسيّة أهمُّها:

-قضيَّة التقليد: وتتجلى في جانبين؛ يتعلق الأول بتقليد الرُّومانسيين للشعر الغربيّ، ويتمثل الثّاني في تقليد الإحيائيين للشّعر القديم؛

-الثورة على القديم: وتتمثّل في رفض الرُّومانسيين للتراث الشِّعريِّ في جانبه المضمونيّ؛

-وظيفة الشعر: حصر الرومانسيون وظيفة الشعر في التعبير عن الذات.

←لقد أسهم التطرق إلى القضايا الفرعيّة السّابقة ومناقشتها في إيضاح القضيَّة الرَّئيسيَّة وشرحها وإضاءة جوانبها، سعيا إلى تقريبها إلى المتلقي واضحةً لا تشوبها شائبة غموضٍ .

وقدِ استعان الكاتب في مناقشة فِكرَتِه بمجموعة من طرائق العرض، حيث اعتمد «المقارنَة» بين المدرسة الرُّومانسيّة التي تولي اهتماما

للذّات والمدرسة الإحيائية التي تخضع لقوّة خارجيّة، ولعل الهدف من هذه المقارنة يتمثّلُ في تِبيان الفرْق والاختلاف بين المدرستين، ولفتِ الانتباهِ إلى تميّز المدرسة الرّومانسية، هذا إلى جانب أسلوب «التعريف» الذي وظفه الكاتب بشكل غير مباشر في بداية النص عند تقديمه نبذة عن شعراء الرومانسية ومدارس الرومانسية، ساعيا بذلك إلى التعريف بالشعر الرومانسي. كما استنجد بأسلوب التّوسيع؛ أي توسيع فكرةٍ عبر شرحها أو إعطاء الأمثلة أو الاستشهاد، وقد طبّق هذا الأسلوبَ عنْدما تطرَّق إلى وظيفة الدِّعاية التي هاجمها شعراءُ الرُّومانسيّة، مبيِّنا أن الشِّعر الرومانسيّ لا يخضع إلا لقوَّة الذَّات الدَّاخليَّة، واستشهد على ذلك بأقوال وأشعار لشعراء رومانسيّين.

ويُعدُّ «الاستشهاد» بدوره طريقةً من طرائق العرض المعتمدة، حيث يستشهد الكاتب ببيت شعري لعلي محمود ومقولة نثرية لميخائيل نعيمة، ويعود سبب ذلك إلى الرغبة في تدعيم الفكرة ومنح رأيه حجِيَّة وقوَّةً إقناعيَّة.

ونهج الكاتبُ طريقةً أخرى تمثلت في افتراض فرضيات وإثبات صحَّتها بعد ذلك، وهو ما فعله عندما افترَض أنّ ثوْرة الرُّومانسيّين نسبيّة، وأثبت ذلك لمّا أظهر فشل الشّعر الرّومانسيّ الذَّريع في تقليد الشِّعر الغرْبيّ والتّجديد الكلّيّ في المضمون والشّكل، وإلى جانب هذه الطريقة

وفيما يخص طريقةَ الاستدلال التي نهَجها الكاتب فقد اعتمد الأسلوب الاستنباطيّ؛ ذلك أنَّه بدأ نصّه بالإشارة إلى أهمِّ مدارس الرُّومانسية وشعرائها، ليَنتقل بعد ذلك إلى التفصيل عن طريق إبراز الفرقِ بين الشِّعر الرُّومانسيِّ والشِّعر الإحيائيِّ، وذكر خصائص المدرسة الرُّومانسيَّة، خاتما نصَّه بإقرار نسبيّة ما حقَّقته الرُّومانسيَّة من تجديد، وتكمُن أهمّية الأسلوب الاستنباطيّ في طرح الحكمِ ثمّ المرور إلى تفصيله، ومن ثمّ

بناء الفكرة ومناقشتها بالتدرُّج وذلك بالانتقال من التّعميم إلى التَّفصيل، وهو ما يحمل المتلقي على الفهم المؤدّي إلى الاِقتناعِ.

رام الكاتب في نصه إبرازَ خصائص المدرسة الرُّومانسية التي كانت أولّ حركةٍ شعريَّة خالفت مدرسة الإحياء، وحاولت جهد المستطاع أن تثُور على الشِّعر القديم شكلا ومضمونا لكنَّ ثورتها اتّسمت بالنسبية، وقد **قصد** الكاتب مما ساقَهُ إلى مساءَلة الحركة الرّومانسية ونَقْدها، ولِعرض ذلك ومناقشته وظَّف الكاتب جملةً من طرائقِ العرض المختلفة؛ مِنْ لغة تقريرية مباشرة، وأسلوب استنباطيٌّ، واعتمادٍ على الاستشهاد والتوسيع، وقد نجح الكاتب في إعطاء تصوّر عن المدرسة الرّومانسية وخصائصها ومحاولتها التّجديديّة. وفي الختام أمكننا القول أنّ الناقد كان موضوعيا في نقده، ويتّضح ذلك في مناقشة العلمية للتّجديد الذي ادّعته مدارس الرومانسية، حاكما على تجربة الديوان بالقصور والفشل، وعلى تجربة المهجريين بالنجاح النّسبي، وهكذا ابتعد عن الانطباعية والذوق وإطلاق الأحكام.

تحليل قصيدة من سؤال الذّات:

الفردوس المفقود

هناك في الغاب في مَسْرَحِ الهوى والتصابي
هناك حيث قضينا معاً ربيعَ الشبابِ
وقفتُ حيرانَ أشكو إلى الجنادل ما بي
سألتُ عنكِ صخورَ الْـ ـوادي وشُمَّ الهضاب
سألتُ عنكِ بقايا الْـ ـجذوعِ والأعشاب
فكان عصفُ الرياح الْـ ـهَوجاءِ كلَّ جوابي

عـــفـــتْ رســـــــومُ هـــوانـــا والـــذكـــريـــــاتُ الـــعـــذاب
لـــم يـــبـــقَ مـــن كـــوثـــر الـــحُـــبْ ـــــبِ غـــيـــرُ لـــمـــع الـــســـراب
لـــم يـــبـــقَ مـــن ســـامـــق الـــدَّوْ حِ غـــيـــرُ قـــفـــرٍ يـــبـــاب
لـــم يـــبـــقَ مـــن وارف الـــظِـــلْ ـــــلِ غـــيـــرُ ظـــلِّ الـــســـحـــاب
وقـــفـــتُ حـــيـــرانَ أشـــكـــو إلـــــى الـــجـــنـــادل مـــا بـــي
وقـــلـــتُ يـــا نـــفـــسُ شـــتّـــا نَ بـــيـــن غـــــابٍ وغـــاب

إدريس الجاي، ديوان «السوانح»،ط2، 1998م، المطبعة الملكية، الرباط، الصّفحة 109.

تحليل القصيدة:

واصل الشعر العربيّ الحديث مسيرة تطوّره ليُثمر حركةً جديدةً تعلي من شأن الذات وتعيد الاعتبار لوجدان الشاعر، وأسهمت عوامل عدّة في ظهور هذه الحركة كالمثاقفة والترجمة عن الشعر الغربي، والتأثّر بالفكر الليبرالي الحر. ولم يكن التطوّر الذي أحدثته حركة سؤال الذات مضمونيا فحسب، بل شمل الشكل أيضا؛ لغةً، وإيقاعا، وتصويرا. ومن أبرز شعراء هذا التيار نذكر: جبران، نُعَيمة، والشّابّي، وإيليا أبو ماضي.. وصاحب النصّ الشاعر المغربيّ إدريس الجاي. فما الموضوع الذي عبّر عنه الشاعر؟ وإلى أيّ حد مثّل الاتجاه الذي ينتمي إليه شكلا ومضمونا؟

من خلال دلالة العنوان المحيلة على جنّة مفقودة، وبعض المشيرات النصية الدالة (هناك في الغاب، قضينا ربيع الشباب، أشكو للجنادل ما بي، سألت عنك صخور الوادي..)، نفترض أننا قبالة قصيدة تنتمي إلى خطاب سؤال الذات، يتذكر فيها الشاعر الأيام الخوالي متحسّرا على ما فات، مخاطبا عناصر الطبيعة. فإلى أيّ حدّ تصحّ هذه الفرضية؟ وما الأساليب الفنية الموظّفة؟

تبدأ القصيدة بتذكّر الشاعر أيامَ الصبا التي ولّت، شاكيا بثّه وحزنه مخاطبا عناصر الطبيعة مسائلا إياها عن محبوبته التي فقدها، فكان الجواب عصْفَ الرياح، ويبدي في النهاية تحسّرا على انطماس ذكريات الماضي.

عالج الشاعر موضوعا ذا طبيعة ذاتية غنائية، مبرزا شكواه وحنينه للماضي، مخاطبا عناصر الطبيعة، ما يعني أنّه تخلى عن المضامين القديمة.

يتجاور في القصيدة حقلان دلاليان، هما: حقل الطبيعة، ويدلّ عليه (الغاب، الجنادل، الرياح، صخور الوادي..)، وحقل الذات، ومما ينضوي تحته نذكر: (الهوى، التصابي، ربيع الشباب، حيران، أشكو)، ويظهر أنّ كفة الحقلين كانت متوازنة، والعلاقة بينهما قائمة على السببية؛ ذلك أنّ معاناة الشاعر الذاتية هي التي جعلته يخاطب عناصر الطبيعة راجيا تخفيف المعاناة.

اتسمت لغة النص بالليونة، مبتعدة عن الصلابة التي عهدناها في القصيدة الإحيائية، ما يفيد أنّ شاعرنا جدّد في لغته سيرا على خطى الرومانسيين.

بنى الشاعر قصيدته بناءً عموديا تقليديا قائما على نظام الشطرين المنتهي بقافية مطّردة (صابي: -0-0) التي جاءت على نسَق واحد، مانحة لنهاية الأبيات انتظاما إيقاعا أغنى فاعليتها الإيقاعية، أما الروي فجاء باءً مكسورة عكست الانكسار النفسي للشاعر، وأدت وظيفتها الصوتية في خلق النغم المطرب، ووظيفتها النفسية في جعل المتلقي يأنس ويطرب للنهاية الموحّدة للأبيات.

وفيما يخص الإيقاع الداخلي اعتنى الشاعر بالتوازي الذي بدا ظاهرا في ثلاثة أبيات متوالية:

لـم\ يـبـقَ\ مـن\ كـوثـر\ الـحُـبْ ـــب\ غـيـرُ\ لـمـع\ الـسـراب
لـم\ يـبـقَ\ مـن\ سـامـق\ الـدَّوْ حِ\ غـيـر\ قـفـرٍ\ يـبـاب
لـم\ يـبـقَ\ مـن\ وارف\ الـظِـلْ ـــلِ\ غـيـر\ ظـلٍّ\ الـسـحـاب

وهو تواز عمودي، صرفي، نحويّ، عروضيّ، تامّ أغنى الفاعلية الموسيقية للقصيدة، وأضفى عليها جرْسَه المطرب ونغمه المؤثّر. وجاء التكرار غنيا متنوّعا، إذ نجد تكرار الصوائت (الكسر، ألف المد)، والصوامت (الباء، السين)، إضافة إلى تكرار بعض الألفاظ (الغاب، سألتُ)، ونتج عن ذلك تنوّع إيقاعي بارز أنقذ القصيدة من جو الحزن والحنين.

لم يجدّد الشاعر في الجانب الإيقاعيّ، ما يعني أنّه يسير على درب القدماء في هذه الناحية.

وإذا كانت الصورة الشعرية تمثّل روح الشعر، فإن شاعرنا قد وظّفها بالقدر الذي يخدم الدلالة، حيث نجد الاستعارة في قوله: (أشكو إلى الجنادل)، وفي قوله: (سألت عنك صخور الوادي)، إذ جعل الجنادل (الصخور العظيمة) والصخور معا يسمعان ويفهمان ويتأثران مُؤَنْسِنا إياهما، في دلالةً على فقدانه التواصل مع بني البشر، الذين قست قلوبهم، إلى درجة أن شاعرنا قصد إلى مخاطبة الصخور التي هي أرحم به من بني جلدته، وقد ضخّت هاتان الصورتان في عروقِ القصيدةِ حيوية ومائية وارتقت بها في مدارج الجمال الفني.

يتّضح ممّا سبقَ أنّ الصّورة في القصيدة نابعة من تجربة ذاتية عاشها الشاعر.. ولم تعد مستقاة من الذاكرة كما هو الشّأن عند الإحيائيين.

اعتنى الشاعر بالأسلوب الخبري الذي هيمن هيمنة مطلقةً، بغايةِ التعبير عن تحسّره على ما فات والبوح بمعاناته، إضافة إلى الظهور البارز لضمير المتكلم الأنا (أشكو، حيران، سألتُ) الذي يدلّ على أنّ الشاعر أخلص

قصيدته للتعبير عن ذاته، ناهيك عن الأفعال التي ارتبطت بضمير المتكلم (وقفتُ، سألتُ) عاكسةً معاناته وتحسّره على الماضي.

عمل الشاعر في قصيدته على تذكّر أيام صباه الفانية التي ولّت إلى غير رجعة، قاصدا إلى إبراز حزنه وتحسّره وحنينه إلى الماضي، ووظف لذلك إيقاعا متناغما، ولغة لينة، وصورا نابعة من التجربة الذاتية، ونخلص في النهاية إلى إثبات انتماء القصيدة إلى شعر سؤال الذات شكلا ومضمونا، فمن ناحية المضمون عبّر الشاعر عن ذاته مخاطبا عناصر الطبيعة، أما من ناحية الشكل فقد جدّد الشاعر في لغته وصوره التي صارت نابعة من تجربته.

المجزوءة الثانية: تكسير البنية وتجديدُ الرؤيا

نبذة عن شعر تكسير البنية وتجديد الرؤيا:

ظهرت حركة تكسير البنية في مرحلةٍ تاريخية حرِجة تراجع فيها تقديس القديم، وطُرحت قضية تجديد الشعر بشكل أكثر إلحاحا من ذي قبل، خاصة مع توالي الهزائم والانفتاح على الشعر الغربي الذي غذّى في نفوس الشعراء قيم الثورة والتمرّد، وهكذا قلب شعراء الحداثة الأوائل ظهر المِجنّ للشعر التقليدي، معوّضين الشكل العمودي بنظام الأسطر، وصارت أحرف الروي متعدّدة، أما القوافي فتراوحت بين المركبة والمتراوحة والقافية التي ترد في نهاية الجملة الشعرية، وعوض البحر الشعري كان الاعتماد على التفعيلة، وهذا ما حدا بالشعر الحديث إلى النظم على البحور الصافية. ومن ناحية التصوير صارت الصور الشعرية اكثر ارتباطا بتجربة الشاعر الذاتية والواقعية والوجودية، بعيدة عن المحفوظ الشعري، أما اللغة فلبست لبوس الليونة والألفة مبتعدة عن الصلابة وقوة الجرس.

وواصل تيار تجديد الرؤيا مسيرة التجديد، فصار الشعر مرادفا للإلهام وتجاوز الواقع والحلم بالممكن، واعتمد شعراء هذا التيار على الرموز والأساطير لائذين بها في التعبير عن الواقع بطريقة غير مباشرة، وهو ما أخرجهم من دائرة التقليد في التصوير والتخييل، ولبست لغتهم لبوس التجريد في كثير من الأحيان.

تحليلُ النصّ النظري(المقالة) المنظّر لخطاب «تكسير البنيةِ»:

قضايا الإطارِ الموسيقيِّ الجديدِ للقصيدةِ

كلٌّ من يتتبَّع أشكالَ التَّجديد والتطوُّر في موسيقى شعرنا المعاصر يستطيع في يسرٍ أن يحدِّدَ ثلاثَ مراحلَ أساسيةٍ: المرحلةُ الأولى هي مرحلة « البيت» الشِّعريِّ ذي الشَّطرين المتوازيَيْن عروضيا، الذِّي ينتهي بقافية مطَّردة في الأبيات الأخرى، وفي هذا النَّوع من البيت الشعريِّ تتمثل كلُّ القيم الجماليةِ الشَّكلية التَّقليديّةِ التي عرفها الشِّعر العربيُّ منذ البدايةِ.

والمرحلةُ 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 الثَّالثة فمرحلة متطورة عن المرحلة السَّابقة، ويمكن تسميتها بمرحلة « الجُملة الشِّعرية»، وكلُّ مرحلة من هذه المراحل لها مشكلاتُها الجماليَّة. وهذا ما نودُّ أن نعرض له الآن تفصيلاً.

- جمالياتُ مُوسيقى البَيت: النِّظام عنصرٌ أساسيٌّ في الأعمالِ الفنيَّة على اختلاف أنواعها. ولكلِّ فنٍّ من الفنون وسيلتُه الخاصَّة وقواعدُه الأساسيَّة التِّي توفِّر للعمل الفنيِّ هذا العنصر. وقد تحدَّدَ النِّظام في القصيدة التَّقليديَّة في التزام بعض القواعد الشَّكلية الضَّابطة للأوزان والقوافي. وهذه القواعدُ هي الملتزَمة في كلِّ الشِّعر التَّقليديّ. وقد كان من أهمِّ ما وُجِّه إلى تجربة الشِّعر الجديدة أنَّها كسَّرت صورة ذلك النِّظام، وأنَّ القصيدة الجديدة قد تورطت من حيثُ إطارُها فوقَعَتْ في الفوضى حين كسَّرت ذلك النِّظام العتِيد.

وفي الإطار الجديد للقصيدة نظامٌ كذلك. ومن التّجَنّي أن نقول إنه فوضويٌّ لا يعرف النّظام، وأنّه لذلك يُجافي الفنَّ، لكنَّ النّظام الذي يتمثّل في هذا الإطار نظام داخليٌّ، أو لنقُل- إذا نحن تحرينا الدّقة- إن معظم هذا النّظام داخليٌّ، ينتمي إلى الشّيء نفسِه (القصيدة) وينبُع من داخِله، وليس شيئا (تصوُّرا) خارجيًّا مفروضا عليه.

- جماليّاتُ موسيقى السّطر الشّعريّ: والسّطرُ الشّعريُّ تركيبةٌ موسيقيَّة للكلام، لا ترتبط بالشّكل المحدَّد للبيت الشّعريّ، ولا بأيّ شكل خارجيٌّ ثابت، وإنما تتّخذُ هذه التّركيبةُ دائما الشّكل الذي يرتاح له الشّاعر أوّلا، والذي يتصوَّرُ أن الآخرين كذلك من الممكن أن يرتاحوا له. وقد سبق أنْ قرّرنا أن هذا الشّكل الجديد لم يستبْقِ من صورة النّظام القديم للبيت إلا الوحدةَ الموسيقيَّة الأساسيَّة التي تتكرَّرُ فيه وهي « التّفعيلة» .وأودُّ هنا أن أوضّح هذه الحقيقة: التّفعيلةُ من غير شكٍّ هيَ أساسُ النّظام الصّوتيّ الذي يقوم بتَكراره الشّعر. فإنْ يكنْ للبيت التّقليديّ نظام خاصٌّ يتعلّق بعدد التفعيلات المستخدَمة في البيت، فلقد جاء هذا النّظام تالياً - في تصوُّري- لنظام آخرَ أدقَّ وأخصَّ، وهو نظام التّفعيلة ذاتِها. وكلُّ من يراجع كتب العَرُوض يُدرك من غير شكٍّ أنَّ نظام التّفعيلة يمثّل أساسيَّات العَرُوض، وأنّه نظام معقّدٌ نوعا ما.

وإذن فلم يكن أمام محاولة التّجديد في الإطار الموسيقيّ للقصيدة إلا أن تسلّم بنظام التّفعيلة وتلتزمَ به، مادام نظامُ الضّربات الثّقيلة والخفيفَة لا يمكن الرّكون إليه. والحقُّ أنَّ نظام التّفعيلة هو النّظام الذي تَفرضُه طبيعةُ هذه اللغة. ومن تمَّ كان الخُروج على نظام البيت مشروعا، مادام النّظامُ الأساسيُّ والضروريُّ قائما، وهو نظام التّفعيلة.

موسيقيَّة الجملة الشّعريّة: أمّا الصُّورة الثّالثة من صُور التّشكيل الموسيقيّ للشعر الجديد فصورةُ الجملة الشّعرية، وهي- كما قلنا- الصُّورة المتطوِّرة عن صورة السّطر الشّعريّ. فإذا كان السّطرُ الشّعريّ بنيةً موسيقيَّةً

تشغَل من حيث الحيزُّ سطرا من القصيدة، يصل امتدادُه الزمنيّ، في بعض الأحيان وفي أقصى الحالات، تسعَ تفعيلات، وإذا كانت هذهِ البنيةُ مكتفيةً بذاتها وإن مثّلت جزئيةً ترتبط موسيقيًّا باقي الجزئيات وتتفاعلُ معها، فإنَّ الجملة الشعريَّة بنيةٌ موسيقيَّة أكبرُ من السَّطر وإن ظلَّتْ محتفظةً بكل خصائصه. فالجملةُ تشغل أكثرَ من سطر، وقد تمتدُّ أحيانا إلى خمسة أسطر أو أكثرَ. ولهذا الامتدادُ اعتباراتٌ نرجو أن نعرِض لها الآنَ، لكنَّ الجملة تظلُّ - مع هذه الاعتبارات- بنيةً موسيقيَّةً مكتفيةً بذاتها وإن مثّلت في الوقت نفسه جزئيةً من بنيةٍ عُضويةً أعمَّ منَ القصيدة.

وكلٌّ من عانَى تجربةَ الشّعر يعرف كيف تمتدُّ الدَّفقة الشُّعوريَّة في النَّفْس في بعض الأحيان فتبلغَ حدّا من الطُّول لا يقبله إطارُ البيتِ التقليديِّ المحدود الطُّول، المغلقِ بقُفل القافية، كما لا يكفيه السَّطر الشعري الواحدُ وإن امتد زمنيا إلى تسع تفعيلات. وقد كان الشَّاعر التقليديُّ مضطرّا -بحكم تحرُّكه عمليا في إطار البيت- لأن يمزِّق هذه الدَّفقة الشُّعوريَّة الممتدَّة ويقسِّمها موسيقيًّا على عدَّة أبيات، أي عدَّة وحدات موسيقيَّة، ينفصلُ بعضها عن بعض ويستقلُّ، ومعنى هذا أن الدَّفقة الشُّعورية الممتدَّة لا تظفر من الشَّاعر ببنية موسيقيَّة موحَّدة وموزايةٍ ومساويةٍ لهذه الدَّفقة.

وضرورةُ الإخلاص لطبيعة الشُّعور الذي تتحرّك به النّفْس تقضي بأن تكون الصُّورة التّعبيريّة بكل مقوّماتها- والمقوِّم الموسيقيِّ بصفةٍ أساسيّة فيها- طليقةً تتحرَّك مع هذا الشُّعور في مرونةٍ وطواعيَة. ونحن نُصدر هذا الحكم عن تسليم مبدئيٌّ بحقيقة أن التَّعبير ملكٌ وتابعٌ للشُّعور ليس العكسُ. فإذا كنّا بسبيلِ دفقةٍ شعوريَّة ممتدَّةٍ فينبغي أن تكون الصُّورة الموسيقيَّة ممتدةً ومعبِّرة عن هذا التدفُّق. وقد كان الخروج إلى السَّطر الشِّعريِّ وسيلةً ناجحة لإحداث هذا النَّوع من التَّساوق الجماليِّ بين الشُّعور وصورة التعبير؛ فكان السَّطر ينتهي مع الدَّفقة، فإن كانت قصيرةً قصُر،

وإن كانت ممتدة امتدَّ، ولكن لعلَّه قد تبين للشعراء أن السَّطر مهما امتدَّ فإنَّ له طولا، معقولا، لا يستطيع أن يتجاوزه، وأنَّ الدَّفقة قد تمتد في بعض الأحيان إلى مدى أبعدَ، ومن ثمَّ يمكن أن يُقال إنَّ فكرةَ السَّطر الشِّعريِّ قد حلَّت مشكلة الدَّفقة السَّريعة أو القصيرة، ولكنَّها لم تحلَّ مشكلة الدَّفقة الممتدَّة إلا جزئيا، وكان لا بدَّ عندئذٍ من تطويع الشَّكل التعبيريِّ للشعور، مهما امتدَّت دفقةُ هذا الشعور، ومن هنا كان لا بدَّ من الخروج إلى ما سميناه بالجملة الشِّعريَّةِ.

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

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

تحليلُ النصّ:

ثار خطاب تكسير البنية على نظام القصيدة القديمة، معوّضاً إياه بنظام جديد يقوم على التّفعيلة عوض البحر الشّعريِّ، والسّطر بدَل نظام الشّطرين. وقد استفاد هذا الخطاب في ظهوره من جو الحرية الذي أفرزته الهزيمة والانفتاح على التجارب الإنسانية والشّعرية الغربية. وبموازاةِ ما أفرزته الحركة من تراكم إبداعيّ ظهر كمّ من الدّراسات النقدية التي سعت إلى التعريف بالخطاب الجديد وخصائصه، وكذا نقده ومساءَلته. ومن أبرَز النُّقاد الذين درسُوا هذا الخطاب وعرَّفوا بخصائصه انطلاقا من دراساتهم ومقالاتهم نذكر على سبيل المثالِ لا الحَصْرِ: نازك الملائكة، وصلاح عبد الصبور، ومحمد النُّوَيْهي، وغالي شكري، وصاحبُ النَّصِّ «عز الدين إسماعيل» الذي يعدُّ من أبرز منْ نظَّر للشِّعر الحديث وقعّدَ لهُ من خلال كتابه المعروفِ: «الشِّعر العربي المعاصرُ: قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية» . فما القضية التي يطرحها النّص ؟ وما طرائق عرضها ؟

من خلالِ دلالةِ العنوانِ المُحيلةِ على التطوّر الموسيقي في القصيدةِ الحديثةِ.

واعتمادا على بعض المشيرات النَّصيَّةِ الدَّالةِ من قبيلِ « كسَّرت صورة ذلك النِّظام، التَّشكيل الموسيقيُّ للشِّعر الجديد، الإطار الجديد للقصيدة، البيت الشّعريّ، السطر الشعريّ، الجملةُ الشّعرية... »، نفترض أنّنا قُبالةَ نصّ نظريّ ينضوي تحت خطاب تكسير البنية، يُعالج فيه صاحبُه قضية أدبيّة تتمثّل في» التطوُّر والتجديد الذي عرفته القصيدة الحديثة في إطارِها الموسيقيّ». فما طرائق العرض المعتَمَدةُ؟

تناول الكاتبُ في نصّه قضيّةً رئيسية تمثّلت في» تكسير بنية إيقاع البيت الشّعريّ»، وإبدالها ببنية السّطر الشعري والجملة الشعرية تماشيا مع التموّجات النفسيَّة واستجابةً للدفقات الشعورية التي تتطلب عادة مساحة مكانية أكبر من المساحة التي يمنحُها البيت الشعريُّ أو أصغر، مبرزا ثورةَ القصيدةِ الحديثة على البنية الإيقاعيّة القديمة، وتفرَّعت هذه القضيَّة إلى قضايا صغرى فرعيةً تصب كلُّها في القضيّة الرئيسية، نوضِّحها فيما يلي :

أ- خرق النظام الإيقاعي: حيثُ إنَّ الشَّاعر الحديثَ خَرَق نظام البيت الشِّعريِّ وثار عليه، لكنَّه في المقابل التزم بالتَّفعيلة باعتبارها أساسَ النِّظام الصَّوتيِّ؛

ب- التَّجْديدُ مقابلَ التَّقليد: وتبدو هذه القضيَّة في حديث الكاتب عن شعراء الحداثةِ الذين جدَّدوا في شكل القصيدة من خلال اعتماد نظام الأسطر، لكنهم في المقابلِ قلَّدوا الشعر الغربي؛

ج- التَّساوُق بين الشَّكل والمضمون: ومعناهُ أن شكل القصيدة خاضع للنّسق الفكريّ والنفسيِّ للشاعر، وبمعنى آخر التّعبير خاضعٌ للشّعور ومرتبط به ومُساوِقٌ له؛ إذا امتَدَّ طالَ وإذا انحسرَ قصُرَ؛

←والواضحُ أنَّ سائر هذه القضايا الفرعيّة قدْ أسهمت في إضاءة القضية الرّئيسية وإيضاحها وتقليبِها على سائر أوجُهِها، بما لا يدع مجالا لغموض أو شائبة إبهام.

وإذا انتقلنا ناحية طرائِق العرض المعتمدَة من لدُنِ الكاتب، وجدْنا أن أسلوب النص اتسم بقدْر من العلمية، ممّا جعل اللغة ذاتَ طابَع تقريريٍّ مباشر تحفَلُ بالمصطلحات ذاتِ الانتماء العروضي والنّقديّ، وهو ما يتماشى مع القضية المعروضة، والجدير بالذِّكر أن الكاتب اعتمد في نصِّه طريقةً تقوم على بناء المُقدِّمات وتقديم الأدلة واستخلاص النتائج، ويمكن رصدُ هذه الطريقة فيما يلي :

بناء المقدمات: ربطُ الجملة الشِّعريَّة بالامتداد الشُّعوريِّ؛

تقديم الأدلَّة : بيانُ الكاتب أنّ الدَّفقة الشُّعورية قد تطولُ بشكل لا يقدر البيت أو السطر على احتوائه؛

استخلاص النتائج : وصول الكاتب إلى ربط التَّعبير بالشُّعور.

وتكمن فائدة هذه الطريقة في اتِّباع سيرورة بنائيّةٍ حِجاجية كفيلة بإعطاء الفكرة تدرّجا وتنظيما، يجعلها تستقِرّ في ذهن المتلقي وتقنعه بصحّتها.

وإلى جانب ما سبق من طرائقَ وظَّف الكاتبُ مجموعة من أساليب التفسير؛ من خلال اعتماده على أسلوب التّعريف الذي نجده كثيرا في النص، ومن أمثلته تعريفه السَّطرَ الشِّعريَّ بكونه «تركيبة موسيقية للكلام»، وتخصيص السطر الشعري بالتعريف يعود إلى كونه مفهوما جديدا على المتلقي. كما اعتمد الوصف عند عرضه لخصائص كل مرحلة على حدة، ومن أمثلته « البيت الشعريُّ ذي الشطرين المتوازيين عروضيا». ونجد السَّرد مُدليا بدلوه مهيمنا على ما عداهُ، كما نلفي توظيفا لأسلوبِ التّشابه متمثلا في عرضِ أوجه الائتِلاف بين البيت الشِّعريِّ والسَّطر

الشعريّ في نظام التفعيلة، وتشابه السَّطر الشعري والجملة الشعرية في ارتباطهما بالدَّفقة الشعورية، وتكمن أهميَّة هذه الأساليب مُجتمعةً في توضيح الفكرة ومناقشتها وتقليبها على سائر أوجُهها، تمهيدا إلى إقناع المتلقّي بشرعيّة الخروج على النظام الموسيقي القديم القائم على البيت الشِّعريِّ. وجدير بنا أن نشير إلى اعتماد الكاتب على الحجاج المنطقي في تبريره لخروج الشعر الحديث إلى شكل السطر والجملة الشعريين، رادّا ذلك إلى الدّفقة الشعورية التي تستدعي تارة مساحة واسعة لا يكفي السطر الشعر لاستيعابها، لذلك كان الخروج إلى الجملة الشعرية خروجا تمليه الضرورة الشعورية والفكرية.

حرِص الكاتب في مقالته على تبيان التطوّر الذي عرفته القصيدة الحديثة من ناحية الموسيقى، حيث انتقلت من طوْرِ البيت الشِّعريّ إلى الجملة الشّعريّة مُرورا بالسّطر الشعريّ، وقد كان هذا التطوّر استجابةً للدّفقة الشعورية والنسقِ الفكريّ للشاعر، الذي يحتاج في تعبيره إلى مساحة تمكّنه من الانطلاق بلا حابس يحبِسه، سواء كان قافية أو وزناً محدّداً سلفا ينبغي ملؤه، وهكذا ثارت القصيدة الحديثة على نظام البيت، معوّضة إياه بنظام أقلّ حدّة وأكثر طواعيةً، وقد قصدَ الكاتب من نصه إلى الانتصار لموسيقى الشّعر الحديث والدفاع عن مشروعية الخروج على النّظام القديم، موظّفا من أجل ذلك لغة تقريرية مباشرةً، وأساليب تفسير كثيرة، وقد نجح الكاتب في إعطاء صورة عن حجم التطوّر الذي عرفه الشعر الحديث، مبيّنا ثورته على النظام القديم العَتِيد العنِيد، ومما سبق نصل إلى إثبات صحة الفرضية وانتماء النص إلى المقالة الأدبية المنضوية تحت لواء خطاب تكسير البنية. ونشير ختاما إلى أنّ نقاش الكاتب اتّسم بكثير من الهدوء والرزانة النّقدية، والابتعاد عن كيل التهم والهجوم على تيارات شعرية سابقة. وهو ما جعل نقده يميل إلى الموضوعية.

تحليلُ نموذج شعريّ من خطاب «تكسير البنية»:

الحزنُ (صلاح عبد الصبور)

يا صاحبي، إنّي حزين
طلع الصباح، فما ابتسمت، ولم يُنر وجهي الصباح
وخرجت من جوْف المدينة أطلبُ الرزق المتاحْ
وغمَست في ماء القناعة خبز أيّامي الكفاف
ورجعت بعد الظهر في جيبي قروشْ
فشربت شاياً في الطريق
ورتَقْت نعلي
ولعبت بالنَّرد الموزع بين كفي والصديق
قلْ ساعةً أو ساعتين
قلْ عشرة أو عشرتين
وضحكت من أسطورة حمقاء رددها الصديق
ودموع شحّاذٍ صفيق
وأتى المساء
في غرفتي دلَف المساء
والحزن يولد في المساء لأنه حزن ضرير
حزن طويل كالطريق من الجحيم الى الجحيم
حزن صموتْ
والصمت لا يعني الرضاء بأن أمنية تموت

وبأن أياماً تفوت
وبأن مرفقنا وَهَنْ
وبأن ريحاً من عَفَنْ
مس الحياة، فأصبحت وجميع ما فيها مقيت

تحليل القصيدة:

عَرفَ الشّعر العربيُّ الحديث ابتداءً من عصر النهضة حركيَّةً وتطورا بعد غيبوبة دامت ردْحاً من الزَّمن ليس بالقصير، فأثمرَ نتيجةً لذلك التطوّر حركة إحياء النَّموذج التي أعادت للشّعر العربيّ بهاءَه ومكانته، وتلتْها حركةُ سؤال الذَّات التي أولت أهميّتها للمضامين ذات الصّبغة الذاتيّة والوجدانية مجدّدةً نسبيّا في الإطار الموسيقيّ، ولم تقف حركيَّةُ الشّعر العربيّ عند هذا الحدّ، بلِ استمرَّت في التطوُّر وأثمرَتْ في نهاية المطاف حركةَ تكسيرِ البنية التي ثارت على الشّعر القديم شكلا ومضمونا، وانقلبت على المفاهيم الشّعريَّة القديمة، وتبنَّتْ، بذلك، شكلا جديدا يعبِّر عن مضامين جديدة، وهكذا كسَّرت نظام الشَّطرين وعوَّضته بنظام يقوم على الأسطر والجمل الشعرية التي تطُول وتقصُر تبعا لحجم الدّفقة الشُّعوريّة وامتدادها، وقد أسهمت عدة أسباب في بروزِ هذه الحركة، منها : نكبةُ فلسطين التي نزعت من نفس العربيِّ كلّ تقديس للماضي وزرعت فيها شكّاً تُجاهَ كل الثَّوابت، والتَّلاقُحُ الثَّقافيُّ مع الحضارة الغَرْبيَّة الذي جعل الشعراء العرب ينفتحون على تجارب جديدة. وقد حمل عدَّة شعراءَ مِشْعَل هذه الحركةِ ونذكرُ منهم: بدر شاكر السياب، وعبد الوهاب البيّاتي، ومحمد عبد المعطي حجازي، وكذا صلاح عبد الصبور الذي يعدُّ من جيل الرّواد المنشئين لتجربة شعر تكسير البنية، جمع بين الإبداع الشّعريّ والنّقديّ. فإلى أي حدّ مثّل الشّاعر التيّار الذي ينتمي إليه ؟

جاء العنوان مركّبا اسميا مكونا من مبتدأ (الحزنُ) خبرُه متن النص، ودلاليا يوحي «الحزن» بالهمّ والغمّ والكآبة، وهو ضدّ الفرح والسّعادة، فإلى أيّ حد يعبر العنوان عن فحوى النص؟

ومن خلال دلالة العنوان، وشكل النصّ الطّباعيّ القائم على نظام الأسطر المتفاوتة، واتكاءً على اسم الشّاعر وبعض المشيرات النصية الدّالة من قبيل: « يا صاحبي إني حزين، فما ابتسمت، حزن ضرير، حزن صموت..»، نفترض أنّ القصيدة التي بين أيدينا تنضوي تحت خطاب تكسير البنية، يعالج فيها صاحبها موضوعا يرتبط بغربته النّفسية والوجودية، حيث يشعر بالحزن وتفاهة العالم الذي يحيا فيه. فما الأساليب الفنية التي وظّفها الشاعر للتعبير عن تجربته؟ وما المقصدية التي رامها؟

تدور رحَى القصيدة حول الاغتراب الذي يعانيه الشّاعر؛ إذ يصف وقعه النفسي الذي يهيمن عليه الحزن، وحياتَه اليومية التي تطبعُها الرّتابة القاتِلة، ويبدأ قصيدته بمخاطبة صاحبه مناديا إياه قصد إخباره بحزنه الدائم الذي يفشلُ نور الصّباح في إبعاده ورسم الابتسامة على محيّاهُ، حاكياً بعض التفاصيل اليومية الرتيبة، مبرزا من خلالها غربته وضياعه الذي يظهر أساسا في فقدانه الإحساس بالزمن، بعد ذلك يعرّج على تشخيص الحزن مبرزا إياه في شكل إنسان من لحم ودم يتصف بالعمى والصّمت، ويشبهه باللص والأفعوان، وكلها أوصاف تبرز عمق ما يعانيه الشاعر من غربة وضياع نفسي ووجوديّ داخل المدينة.

← تطرّق الشاعر في قصيدته إلى وصف غربته النفسية، وضياعه الوجودي الذي يحياه، كاشفا مقدار الحزن الذي يخيم على حياته كسحابة سوداء قاتمة، ما يعني أنّ الشاعر جدّد في المضامين ضاربا عُرض الحائط بالأغراض الشعرية القديمة التي كانت تدور في الغالب الأعمّ على المدح والهجاء والغزل والرّثاء.

وبالانتقال إلى دراسة المعجم نلفي انتشارا لحقلين دلاليين هما: الحقل الدال على الغربة الذي تنضوي تحته العبارات والألفاظ التالية:» صاحبي، إني حزين، أطلب الرزق، ما ابتسمتُ، لم ينر وجهي الصّباح...»، والحقل الدّال على الحزن، ومما ينضوي تحته نذكر:» أتى المساء، حزن ضرير، حزن صموت، حزن طويل...»، ومن خلال تتبع كلا الحقلين نلاحظ هيمنة حقل الغربة هيمنة طفيفة على حقل الحزن، لأن غاية الشّاعر منصبّة على التعبير عما يعانيه من ضياع وجودي وإحساس بالغربة، والعلاقة بين الحقلين قائمة على السّببية؛ ذلك أنّ الغربة التي يحياها الشّاعر أورثته حزنا وكآبة.

← نلاحظ أن لغة القصيدة شفّافة، تتسم بالبساطة وتقترب من لغة الحياة اليومية، دون أن تفقد طاقتها التخييلية وبُعدَها الرّمزيّ، وهكذا كان الشاعر مجدّدا في لغته، ثائرا على فخامة الألفاظ وجزالتها، موظفا لغة تنقل نبض الواقع واضطرابات النفس.

وإذا عرجنا ناحية الإيقاع ألفينا القصيدة قد بنيت على نظام الأسطر الشعرية المتفاوتة الطول، واختار الشاعر تفعيلة الكامل «متفاعلن» لينقل من خلالها ما يعانيه من حزن وغربة وجودية، وجاء حرف الروي متعددا (النون، الحاء، القاف) ومقيّدا يعكس انقباضا داخليا، وهو ما أثّر في القافية التي جاءت مركّبةً (زينْ، باحْ، منْعفنْ)، ويكشف هذا التنوع في القافية والروي اضطرابا نفسيا وغليانا داخليا، وفيما يخص الإيقاع الدّاخلي فنجد حضورا للتّوازي الذي يظهر في سطرين متواليين:

قل\ ساعةً\ أو\ ساعتين

قل\ عشرةً\ أو\ عشرتين

وهو توازٍ عمودي (مقطعيّ)، صرفيّ، نحويّ، عروضيّ، تامّ، أعطى للقصيدة حيوية إيقاعية أنقذتها من جو الركود والحزن الملقي بظلاله القاتمة،

وإضافة إلى التوازي اهتم الشاعر كثيرا بالتكرار سواء تكرار الصوامت «النون، القاف، التاء، الميم» أو الصوائت:» السكون، ياء المد، ألف المد..» التي تعكس معاناة داخلية وحالة نفسية منقبضة، أضف إلى ذلك الجناس الاشتقاقي» حزين، حزن» وتكرار الألفاظ» الصّديق...»، وأعطى التكرار بمختلف أنواعه تنوعا صوتيا نابعا من ترداد نفس الأصوات، الشّيء الذي منح القصيدة ثراءً نغميّا وتنوعا موسيقيا أنقذها من السقوط في مهاوي الرتابة التي فرضها المعنى.

⟵ نلاحظ مما سبق تجديدا في البنية الإيقاعية؛ حيث عوّض نظام البيت بالتفعيلة، والشطرين المتساويين بالسطر الشعري، والقافية المطردة بالمتعددة، والروي الموحد بالمتنوع، وعليه كان الشاعر مجددا لا محافظا.

وخدمةً للجانب التخييليّ الذي يعدّ ذا أهمية بالغة في الارتقاء بالقول الشعري في مدارج الشعرية وآفاق الجمال الفنيّ، وظف الشاعر كمّا هائلا من الصور الشعرية التي تنوّعت بين التشبيه والاستعارة والكناية، وكانت كلها متضافرة في خدمة الدلالات النفسية والتجربة الاغترابية للشاعر، ومن التشابيه الموظفة قوله:» حزن ضرير»، حيث شبّه الحزن بالرجل الضرير ووجه الشبه السّواد والظّلمة؛ فكما أنّ الضرير لا يرى النور، فكذلك الحزن لا يترك صاحبه يرى نور السعادة والفرح، وهو تشبيه يكشف حجم ما يعانيه الشاعر من كآبة حرمته الفرح، ونفس الأمر ينطبق على تشبيهه « حزن صموت» ولصيغة المبالغة هنا دلالتها التي تكشف عن حالة الكآبة التي تجاوزت كل الحدود، ووظف الاستعارة في قوله:» دلف المساء»، إذ شبه المساء برجل يدخل متسلّلا بخفاء إلى البيت دون استئذان، وهي استعارة مكنية تبعية تكشف صدمةَ الشاعر من زيارة الحزن المفاجئة، وفي قوله» أمنية تموت» استعارة بديعة، إذ جعل الأمنية إنسانا ذا روح يموتُ، وهي استعارة تبعية مكنية تبرز وصول الشاعر إلى

قمة اليأس والقنوط، فكل شيء أودى به الحزن حتى الأماني. ونلفي كناية في قوله» رتقتُ نعلي»، وهي كناية عن كثرة المشي أو الفقر، وتكمن وظيفة هذه الكناية في المراوغة الدّلالية وتقديم المعنى بطريقة فيها كثير من الاحتيال الدلاليّ والجماليّ. وعليه أدت الصور السابقة دوار في الارتقاء بالنص فنيا وجماليا، وكذا التعبير عن عمق ما يعانيه الشاعر نفسيا من غربة وجودية.

← نستنتج من دراستنا للصور الشعرية أنّها نابعة من تجربة الشّاعر الحياتية والنّفسية، ناقلة لاغترابه الوجوديّ، وعليه فقد جدّد فيها مخرجا إياها من حيّز الذّاكرة والمحفوظ.

وبالنسبة للأسلوب، فقد كانت الهيمنة للخبر الذي استثمره الشاعر لينقل بعض تفاصيل الحياة المملة والرتيبة، ويكشفَ عن حزنه وغربته الوجودية، وقد جاء السرد رتيبا ثقيلاً عليه سيماء الحزن والكآبة، ما يعني أنّ الأسلوب الخبري تأثر بنفسية الشاعر الحزينة الرّتيبة، ومن نماذج هذا الأسلوب قول الشاعر:» رتقت نعلي، لعبت بالنرد»، أما الأسلوب الإنشائي فقد جاء يتيما ممثلا في الأمر» قل»، وهو يفيد اللامبالاة المطلقة بالزمن. ونلاحظ هيمنة للجمل الفعلية على نظيرتها الاسمية وهو ما نفسره بالحالة النفسية المضطربة والحركة الدّاخلية.

عمل الشّاعر في قصيدته على وصف غربته النّفسية، وضياعه الوجودي، وإحساسه بالحزن والملل ورتابة الحياة، قاصدا إلى كشف الواقع الذي يسوده إحساس اللامبالاة، وانتقادِه في نفس الوقت، وللتعبير عن ذلك وظّف لغة ليّنة ومعجما يتشكّل من حقلين، وصورا نابعة من التجربة ناقلة لنبض الحياة اليومية، وأسلوبا خبريا ساعده على البوح والسّرد، أضف إلى ذلك استنجاده-وهو الشاعر الحديث- بإيقاع شعري جديد كلّ الجدّة. وخلاصة القول؛ نصل إلى إثبات صحّة الفرضية وانتماء النص إلى

خطاب تكسير البنية، وتحديدا إلى تجربة الغربة والضّياع. ويمكن الجزم بأنّ شاعرنا كان موفّقا في تمثيل الاتجاه الشعري الذي ينتمي إليه شكلا ومضمونا.

تحليلُ النّص النظري المنظّر لتيّار «تجديد الرّؤيا»: قصيدةُ الرُّؤيا

لعلَّ خيرَ ما نعرِّف به الشِّعر الجديد هو أنَّه رؤيا. والرُّؤيا، بطبيعتها، قفزة خارج المفاهيم القائمةِ. هي، إذن تغييرٌ في نظام الأشياء وفي نظام النَّظر إليها، هكذا يبدو الشِّعر الجديدُ، أوَّل ما يبدو تمرُّدا على الأشكال و الطُّرُق الشِّعرية القديمة، ورفضا لمواقفه وأساليبه التي استنفدَتْ أغراضها، فقِوامُ الشِّعر الجديد معنًى خلاَّقٌ توليديٌّ، لا معنًى سرديٌّ وصفيٌّ. إنَّه كما يقول الشاعر الفرنسيُّ المعاصر» رِينه شار» (الكَشف عن عالم أبدا في حاجة إلى الكشف)، ولذلك فإنَّ من خصائصه أن يعبِّر عن قلقِ الإنسان، أبديًّا. الشَّاعر الجديد، والحالةُ هذه، متفرِّد، متميِّزٌ في الخلق وفي مجال انهماكاته الخاصَّة، كشاعرٍ. وشعرُه مركزُ استقطابٍ لمشكلاتٍ كيانيَّة يعانيها في حضارته وأُمَّته وفي نفسه هو، بالذّاتِ.

هكذا يمكننا القول إنَّ الشِّعر الجديد نوعٌ من المعرفة التي لها قوانينها الخاصَّةُ في معزِلٍ عن قوانين العلم، إنَّه إحساسٌ شامل بحضورنا، وهو دعوة لوضعِ معنًى الظواهر من جديد، موضعَ البَحث والشَّكِّ. وهو، لذلك يصدُر عن حساسيَّة ميتافيزيقيَّة، تُحسُّ الأشياء إحساسا كَشْفيا وَفْقاً لجوهرِها وصميمها اللَّذين لا يدركهما العقلُ والمنطق بل يدركهما الخيالُ والحلم .إنَّ الشِّعر الجَديد، من هذه الوِجهة، هو ميتَافيزياء الكيان الإنسانيِّ.

من هنا يتَّجه الشِّعر إلى التخلِّي عن الأمور التَّاليَّة:

إنه يتخلَّى عن الحادثة، إذْ إنَّ هناك تنافراً بين الحادثة والشِّعر، فعلى الشاعر الحقِّ أن يتناول من مظاهر العصر أكثرَها ثباتاً وديْمومة- المظاهر التي لا تفقد دلالَتها في المستقبل- ذلك أنَّ الشِّعر العظيم يتَّجه نحو المستقبل .ثمَّ إنّ الشِّعر هو اقلُّ أنواعُ الفنون حاجة إلى الارتباط بالزّمان والمكان، لأنّه في غير حاجةٍ إلى موادّ محسوسةٍ، ولا علاقة لنُموِّه وموته بنُموِّ المدنيات وموتها، كما يُفَكِّرُ البعض. فجوهر الشِّعر، كما يقول» بودلير»، هو (السَّير دائما ضدَّ الحادثة).

ولأنَّ الشِّعر الجديد يتخلَّى عن الحادثة، فهو يَبْطُل أن يكونَ شعرَ « وقائعَ» أو شعراً» واقعيا» بالمعنى الشَّائع لهذه الكلمة، إذ يُصبح الشّعرُ «واقعيا» يقتربُ من النَّثر العادي لأنَّه يضطر، انسجاما مع غايته، أن يستخدم الكلمات وَفْقا لدلالتها المألوفة. وهذا بالضَّبط، ضدَّ مهمة الشِّعر الحقِّ الذي يُفرغُ الكلمة من ثِقْلِها العتيقِ المظلم، ويشحَنُها بدَلالة جديدةٍ غيْرِ مألوفة

ويتخلَّى الشِّعر الجديد، أيضا، عن الجُزئيَّة، فلا يمكن للشِّعر أن يكون عظيما إلا إذا لمحنا وراءهُ رؤيا للعالم. ولا يجوز أن تكون هذه الرُّؤيا منطقيَّة، أو أن تكشف عن رغبة مباشرة في الإصلاح، أو أن تكون عرضا لإيديولوجيَّةٍ ما، رغم أن الشعر الجديد مركزٌ جاذبيَّةٍ لجميع حقولِ الفِكْر.

ويتخلَّى الشِّعر الجديدُ عن الرُّؤية الأفُقية، ففي مُعظم شعرنا المعاصر والقديم تبدو الحياة مشهداً، أو ريفا أو نزهةً. فهو بنظر إلى الأشياء باعتبارِها أشكالا أو وظائفَ. ولذلك تبدو فيهِ العلاقة بين الإنسان والعالم علاقةً شكليَّة. بالشِّعر الجديد نتجاوز السَّطح، لنغُوصَ في الأشياء وراء ظواهرها، حيثُ يمكننا أن نرى العالم في حيويَّته وطاقاته على التَّجدُّد، وأن نتَّحدَ معه.

ويتخلّى الشّعر الجديد عن التفكّك البنائيّ فنحن نرى في معظم القصائد المعاصرة تشقّقاً في هيكلها ووحدَتها. هناك مضامينُ قد تعدُّ حديثة تاريخيّاً، ولكنَّ التعبير عنها تعبيرٌ قديم يقوم على الخطابية- وعلى التركيب المباشر، وعلى التّشابيه والنُّعوت والاستعارات التي تخلّى عنها الشّعر الجديدُ، واستعاض عنها بالصُّورة التركيبيَّة: الصُّورة- الرَّمزُ، أو الصُّورة- الشَّيْءُ.

إذا كان عالمُ الشّعر الجديد هو غيرُ العالم المتواضَع عليه، أيْ العالمُ الذي لم يحدَّد بعدُ، فإنَّ» اكتشافَ ما لا يُعرَف يَفترض أشكالا جديدة» كما يقول « رامبو» أيْ لم تُعرفْ. والشَّكلُ الشّعريُّ هو أوَّلا، كيفيَّةُ وجود، أي بناءٌ فنّيٌّ، وهو ثانيا، كيفيَّةُ تعبيرٍ، أي طريقةٌ.

إنَّ الشّعر الجديدَ باعتباره كشْفا ورؤيا، غامضٌ متردِّد، لا منطقيٌّ. ولهذا لا بدَّ له من العلُوّ على الشُّروط الشَّكليَّة، لأنَّه بحاجةٍ إلى مزيدٍ من الحرِّيَّة، مزيدٍ من السِّر والنُّبوَّة .فالشَّكل يمَّحي أمام القَصد والهدَف، ومع ذلك فإنَّ تحديدَ شعْرٍ جديد خاصٌّ بنا نحن، في هذا العصر، لا يُبْحث عنه، جوهريًّا، في فوضَى الشَّكل ولا في التخلّي المتزايد عن شروطِ البيت، بل في وظيفةِ الممارسة الشِّعريَّة التي هي طاقةُ ارتيادٍ وكشْفٍ، فهذه الطَّاقة الخلاَّقة في الشاعر تظَلُّ فوق الأشكال المُمْكِنة كلِّها.

علي أحمد سعيد: زمن الشّعر. دار العودة.بيروت.ط.1. 1972.
ص 9 وما بعدها بتصرّف.

تحليل النّصّ:

لم يقفْ تطوُّر الشّعر العربيِّ الحديثِ عند قصيدة تكسير البنية، بل استمرَّ في الحركيَّة والتطوُّر ليُنتجَ خطابا جديداً يقوم على أساسِ تجديد الرؤيا إلى الواقعِ والنَّفس والعالم والحضارة، وهكذا أصبحت القصيدةُ رؤيا تتطوَّر تبعا لنمُوِّ التَّجربة الشِّعرية وكثَافتها وعمْقِها ودرجة

انفتاحها على العالم، وكذا قدرتها على التّعبير عنِ الوجود. وشعرُ الرُّؤيا هو ذلك الشّعر الذي يخرج عن المألوف ويقفِز على المفاهيم الجاهزة، ويستشرفُ المستقبل، ويتمرَّد على الأشكال النَّمطيَّة، ويعبِّر عن الواقع والتَّجربة بلغةٍ خارجة عن المألوف جديدةٍ كلَّ الجِدّة، وبأسلوبٍ جديد وصور تقوم في بنائها على الرَّمز والأسطورة. وقد رافقت حركة تجديد الرُّؤيا منذُ بدايتها تنظيراتٌ ودراساتٌ تروم كشْف مفهومها وطبيعتها وخصائصها، وساعد في ذلك أنّ شعراء تجديدِ الرُّؤْيا هم أنفسهم النُّقّاد المنظّرون لها، ومن هؤُلاءِ الذين حمَلوا على عاتقهم مَهمَّة التَّأصيل لشعر الرؤيا نذكر: محمد الفارس، وأحمد رحماني، ويعدُّ علي أحمد سعيد أدونيس أوَّل من رسَّخ مفهومَ شعر الرُّؤيا في النَّقد العربيِّ، وهو شاعر وناقد سوريٌّ، عُرف بغزارة ثقافته وكثرةِ نَهْله من الثقافة العربية وتأثره بالمدارس الشِّعرية الغربية. له عدة مؤلَّفات نذكر منها « الثابتُ والمتحوّل » و« الشّعرية العربية»، وكتاب «زمن الشعر» الذي اقْتُطِفَ منه النَّصُّ قيْد الدِّراسة. فما القضيَّة المطروحة ؟ وما طرائق عرضها ؟

وانطلاقا من عنوان النَّصّ « قصيدة الرُّؤيا » واتكاءً على بعضِ المشيرات النَّصّيَّة من قبيل «الرّؤيا، قفزة خارج المفاهيم القائمة، تغيير في نظام الأشياء، معنى خلاّق توليديّ، لا يدركهما العقل والمنطق، يتخلى عن الحادثة..»، نفترض أن النَّص الذي بين أيدينا عبارة عن نصّ نظريّ ينضوي تحت خطاب تجديد الرؤيا، يعالج فيه الكاتب «قضية أدبية» تتمثَّل في «مفهوم شِعر الرُّؤيا، والفرقِ بينه وبين شعر الموقف والموضوع». فما الوسائل الفنِّيَّة التي استعانَ بها الكاتب للدِّفاع عن قضيَّته ؟

عمِلَ الكاتبُ في مقالته على التطرّق إلى قضيّة أدبية رئيسيّة هي «التَّعريف بشعرِ الرُّؤيا»، وذلك بإبراز بعض خصائصه الشَّكلية والمضمونيَّة؛ حيث بدأ بإعطاء تعريفٍ لشعر الرؤيا مؤدّاهُ أنّه قفزةٌ خارج المفاهيم القائمة، وتمردٌ على الأشكال والطرق القديمة، إضافة إلى أنه يقوم على الخلق

والتوليد والكشف والخيال والحلم، وبعد وضع اليد على مفهوم شعر الرؤيا، انتقَل صاحب النص إلى إبراز جملةٍ من الخصائص التي تميِّز هذا الشِّعر، وإذا كان مفهومُ الرؤيا مفهوما مركزيا في النص، فإن الكاتب قد أضاءَه وبيَّنه بمجموعة من المفاهيم الأخرى نذكر منها :

-التمرّد : أي الثورة والانقلاب على الأشكال والطرق والأساليب القديمة؛

-التّجاوز : أي تجاوز المفاهيم القائمة بالقفز عليها؛

الاستشرافٌ: أي التطلّع إلى المستقبل والحلم والغد؛

الكشفٌ : أي البحث عن عالم جديد.

وبناء على ما سبق فشعر الرُّؤيا تمرُّد وتجاوزٌ واستشرافٌ وكشفٌ، والذي يجمع بين هذه المصطلحات هو التطلُّع إلى التَّجديد.

و قد تفرَّعت القضية الرئيسيّة إلى قضايا كثيرة، يمكن تجسيدها على شكل ثنائيات ضدِّيّة فيما يلي :

رؤية مستقبليَّة// رؤية أفقية : والمقصود بالرُّؤيا المستقبلية هي الرؤية العمُودية التي تغوصُ في الباطن وتكشف عن عالم جديد وتستشرفُ أُفُقا، أما الرُّؤية الأفقية فهي رؤية سطحية تكتفي بالملاحظة الخارجيّة؛

معنى الخلق والتوليد// معنى سرديّ وصفيّ : حيثُ إنَّ شعر الرّؤيا يقوم على الخلق والتّوليد، أي على الكشف والتجديد والغوص، بخلاف شعر الموقِف الذي يقوم على سرد الأحداث ووصفها سطحيّا.

الخيال والحلم// العقل والمنطق: ومعنى ذلك أن شعر الرؤيا لا يخضع لما هو منطقي وعقليّ، بل يُدرك بالخيال، والحلم، والكشف.

ومن خلال القضايا السابقة نصل إلى تلمُّس الفرق بين شعر الرؤيا الذي يقوم على الاستشراف والخلق والتوليد والخيال والحلم، وبين شِعر الموقِف والموضوع الذي يقوم على أساس الرؤية الأفقية والسّرد والوصف وعلى العقل والمنطق. والظّاهر أن سائر هذه القضايا أسهمت إلى حدٍّ كبير في إضاءة القضية الرئيسية، حيث قلّبتها على جوانبها المختلفة مما جعلها تبدو واضحة بيّنة.

وإذا انتقلنا ناحية طرائق العرض ألفينا صاحب النص يجمع بين نَقديْن :

النّقد الوصفي : وقد استخدمه أثناء التّعريف بشعر الرُّؤيا وإبراز مفهومه دون أن يقْحم رأيه، تاركا بذلك الفرصة للقارئ ليَحكُمَ، ومن أمثلة ذلك قول الكاتب « والرُّؤيا بذاتها قفزةٌ خارج المفاهيم القائمة»؛

والنّقد المعياريُّ : وهو النّقد الذي يقحِم فيه الكاتب نفسه، ويُصدر رأيه دون أن يترك للقارئ فرصة للخروج برأي خاص به دون توجيه، ومن أمثلته في النّص حديثه عن خصائص شعر الرؤيا، حيث يشير في المقابل إلى الجانب السّلبي في شعر الموقف والموضوع وهو بذلك يفضِّل شعر الرؤيا، ونضرب مثلا لذلك بقوله:» ويتخلّى الشعر الجديد أيضا عن الجزئية، فلا يمكن للشعر أن يكون عظيما إلا إذا لمحنا وراءه رؤيا للعالم...»،

وإلى جانب ما سبق، وظّف الكاتب أسلوبَ التّعريف عندما عرَّف الرُّؤيا بكونها «قفزة خارج المفاهيم القائمة»، وأسلوبَ الوصف في قوله « فقِوام الشعر الجديد معنى خلاق توليديّ لا معنى سرديّ وصفي «، والغاية من استخدام هذين الأسلوبين توضيحُ مفهوم شعر الرؤيا وسماته للقارئ وإبراز خصائصه، خاصّة، وأنّه ضيفٌ جديد في دنيا الشّعر العربيّ، ونجد توظيفاً لِأسلوب المقارنة؛ حيث يقارن الكاتب بين شعر الرُّؤيا الذي يقوم على «التّوليد والخلق ويدركه الخيال والحلم ويتخلى عن الحادثة والجزئية ويتبنى الرؤية العمودية»، وبين شعر الموقف الذي «يقوم على

السرد والوصف، ويدركه العقل والمنطق ويقوم على الحادثة والجزئية، ويتبنّى الرؤية الأفقية»، ولعل الهدف من هذه المقارنة هو إبراز خصائص شعر الرؤيا والفرق بينه وبين شعر الموقف، وكذا الانتصار له وتفضيله وبيان تميّزه.

والملاحظ في النَّص أن الكاتب يكثر من إيراد أقوالٍ لشعراء غربيين ينتمون إلى مدارس مختلفة، وهو ما يدل على تأثُره بالثقافة الغربية، كما يدل على أن شعر الرؤيا منشؤه غربيٌّ، ومن هنا نجد أن أغلب الحجج الموظفة للدفاع عن الأطروحة هي عبارة عن استشهادات؛ حيث استشهد بأقوال للشاعر الوجودي رامبو والشاعر الرمزي بودلير، إضافة إلى رينيه شار، والهدف من هذه الاستشهادات تدعيم الفكرة والانتصار لها، والدفاع عن الأطروحة وزيادة التوضيح تمهيدا للإقناع بجدوى شعر الرؤيا، وإلى جانب الحجج وظف الكاتب طريقةً استدلالية تقوم على الاستنباط، حيث بدأ الكاتب من العام والكل إلى الخاص والجزء، ويظهر ذلك في ابتدائه بتعريف شعر الرؤيا لينتقل إلى الحديث عن خصائصه بنوع من التّفصيل، خاتما كلامه بخلاصة مفادها أن شعر الرؤيا يعلو على كل الأشكال. ويساعد هذا النوع من الأسلوب على بناء الفكرة بشكل متدرّج ومناقشتها بتفصيل يصل إلى إقرارها في الذهن.

عمِل صاحب النَّصِّ على تقديم مفهومٍ لشعر الرؤيا من أجل تقريبه إلى المتلقي، كما عرَض لبعض خصائصهِ وسماته مفرِّقا بينه وبين شعر الموقف، ليخلُص في النِّهاية إلى أنَّ شعر الرؤيا لا يلتزم بأيّ شكلٍ، أي إنّه يتعالى على كل الأشكال ويخلق لنفسه ما يناسبُه. ويظهر أنّ صاحب النّصِّ يردُّ على متلقٍّ ضمنيٍّ معترض هو مناصر شعر الموقف والموضوع، حيث يحاول إقناعه بالعدول عن موقفه، وممَّا سبق يظهر أن الكاتب قصَد إلى الانتصار لقصيدة الرؤيا ضد قصيدة إحياء النموذج، وفيما يخص الأساليب وظف الكاتب جملة من طرائق العرض المختلفة للدِّفاع عن

أطروحته كالتعريف، والوصف، والمقارنة، وأسلوب الاستنباط، بالإضافة إلى لغة يتعانقُ فيها الفلسفيُّ والنقديُّ، ناهيك عن المفاهيم المختلفة والأطر المرجعيّة المتعددة، ونصل ختاما إلى إقرار انتماء النصّ إلى جنس النصوص النقدية المنظّرة لتجربة الرؤيا في الشعر العربيّ. وإذا كان شعر الرؤيا يخرج عن المألوف شكلاً ومضمونا، فإنّ خروجه يتجاوز المعقول في كثير من الأحيان ليصل إلى التجريد واللامعقول.

نموذج تحليليّ من شعر «تجديد الرّؤيا» :

رحل النّهار (بدر شاكر السّيّاب)

رحل النهار
ها إنّه انطفأت ذبالته على أفقٍ توهّج دون نار
و جلست تنتظرين عودة سندباد من السّفار
و البحر يصرخ من ورائك بالعواصف و الرعود
هو لن يعود
أو ما علمت بأنّه أسِرته آلهة البحار
في قلعة سوداء في جزر من الدم و المحار
هو لن يعود
رحل النهار
فلترحلي هو لن يعود
الأفق غابات من السحب الثقيلة و الرعود
الموت من أثمارهنّ و بعض أرمدة النهار
الموت من أمطارهنّ وبعض أرمدة النهار

الخوف من ألوانهنّ وبعض أرمدة النهار
رحل النهار
رحل النهار
و كأنّ معصمك اليسار
و كأنّ ساعدك اليسار وراء ساعته فنار
في شاطئ للموت يحلم بالسفين على انتظار
رحل النهار
هيهات أن يقف الزمان تمر حتى باللحود
خطى الزمان و بالحجار
رحل النهار و لن يعود
الأفق غابات من السحب الثقيلة و الرعود
الموت من أثمارهنّ و بعض أرمدة النهار
الموت من أمطارهنّ و بعض أرمدة النهار
الخوف من ألوانهنّ و بعض أرمدة النهال
رحل النهار
رحل النهار
خصلات شعرك لم يصنها سندباد من الدمار
شربت أجاج الماء حتى شاب أشقرها و غار
و رسائل الحب الكثار
مبتلة بالماء منطمس بها ألق الوعود

و جلست تنتظرين هائمة الخواطر في دوار
سيعود لا غرق السفين من المحيط إلى القرار
سيعود لا حجزته صارخة العواصف في إسار
يا سندباد أما تعود ؟
كاد الشباب يزول تنطفئ الزنابق في الخدود
فمتى تعود

رحل النهار
و البحر متسع و خاو لا غناء سوى الهدير
وما يبين سوى شراع رنحته العاصفات و ما يطير
إلا فؤادك فوق سطح الماء يخفق في انتظار
رحل النهار
فلترحلي رحل النهار

تحليلُ القصيدةِ:

لم يقف تطوُّر الشِّعر العربيِّ عند ما قام به شعراء تكسير البنية، بل إنّه واصل حركيَّته الدّؤوب ليُثمرَ ما سُمِّي بشعر الرُّؤيا، الذي أعاد تشكيل الواقع عبر الرَّمز والأسطورة، وقام بتفجير اللغة وتْويرها لتعبّر عن واقع جديد، وعمل شعراؤه على التَّطلُّع إلى عالمٍ ممكنٍ واستشراف المستقبل المَحلوم به. وما يميِّز شعر الرُّؤيا عن غيرِهِ – حسبَ منظّريه- أنّه يعبِّر عن واقع غير مألوفٍ بلغة غير مألوفة تقومُ على الهدْمِ والانتِهاكِ والغموضِ، وقد برَعَ شعراء كثر في هذه المدرسة الشِّعرية نذكر منهم:

عبد الوهّاب البيَّاتي، وأدونيس، ويوسف الخال، وأمل دُنقل، وبدر شاكر السياب الذي يعد من روَّاد قصيدة الرُّؤيا. يعبر شعره عن تجربة إنسانيَّة ترمز إلى الحياة البشرية، مرَّت حياته الفنيَّة بأربع مراحلَ هي: المرحلة الرُّومانسيَّة، والمرحلة الواقعيَّة، والمرحلة القوميَّة، والمرحلة الوجوديَّة، خلَّف خلالها جملة من الدواوين أشْهرُها « أنْشُودة المطر «. فما الرؤيا التي يقدّمها الشَّاعر؟ وما الأساطير التي وظَّفها؟ وإلى أيّ حدٍّ مثَّل الشَّاعر قصيدة الرؤيا؟

انطلاقا من العنوان (رحل النّهار) الذي جاء جملة فعلية، واتكاءً على دلالته المفيدة للنهاية والرّحيل، واعتمادا على شكل القصيدة الطّباعي القائم على نظام الأسطر الشعرية المتفاوتة، وبعض المشيرات النصيّة الدّالة: « جلست تنتظرين عودة سندباد، الأفق غابات من السحب، فلترحلي، هو لن يعود، أسرته آلهة البحار...»، نفترض أن القصيدة قيد الدراسة تنضوي تحت خطاب تجديد الرّؤيا، يعبّر من خلالها الشاعر عن رؤياه النهائية للوجود والحياة وينقل تجربته المريرة مع المرض العضال. فما الأساليب الفنية الموظّفة؟ وما الرهان الذي راهن عليه؟

يعبّر الشاعر في قصيدته عن معاناته المريرة مع المرض، ويقينه التام بدنو الرحيل، إذ بدأها بجملة سردية صادمة تؤكد دنو أجله واقتراب غروب شمس حياته، موجّها خطابه إلى زوجته التي تتنظر شفاءه طالبا منها وراجيا إياها عدم الانتظار، لأنه لا شيء في الأفق المسْوَدّ المدلهمّ يوحي بعودة الأمل في الشفاء، لذلك فهو يحضُّها على الرحيل لأنه صار متيقنا من سفره الذي لا عودة بعده، ويستعير للتعبير عن تجربته هاته قصّة السندباد وتَسفاره الدّائم، وأسطورة (أوليس) الذي طال غيابه زمنا طويلا وزوجته (بنيلوب) تنتظره، لكن الاختلاف هو أن السندباد وأوليس يعودان، فيما السياب لا يعود.

←عبر الشاعر عن تجربته الذاتية مع المرض بطريقة فيها جدّة وتميّز، سواء من حيث رؤياه للموت والنهاية أو طريقة توظيف الأسطورة للتعبير عن معاناته.

كان الشاعر دقيقا في اختيار المعجم الذي يعبر عن تجربته مع المرض، حيث وظف حقلين دلاليين، هما على التوالي: الحقل الدال على المعاناة، وينضوي تحته» رحل، لن يعود، أسرته آلهة البحار، عودة سندباد، انطفأت ذبالته، الدم والمحار..»، والحقل الدال على الطبيعة « النهار، البحر يصرخ، العواصف والرعود، غابات من السحب الثقيلة والرعود، البحر متسع، العاصفات»، والملاحظ أن حقل المعاناة كان له قصب السبق، لأن رحى القصيدة تدور حول نقل التجربة النفسية مع المرض، والعلاقة بين الحقلين قائمة على السّببية؛ فمعاناة الشاعر الدّاخلية هي التي جعلته لا يرى في الطبيعة إلا عالمها الأسود الباعث على التشاؤم.

←وظف صاحب النص لغة تتسم بقدر من الجزالة ونوع من الفخامة، وهي سمة ميّزت السيّاب عن شعراء الحداثة، كما اتسمت بعمق الدلالة الإيحائية والبعد الرّمزي.

وإيقاعيا انزاح السياب عن نظام الشطرين بانيا قصيدته على نظام الأسطر الشعرية المتفاوتة، الخاضعة في طولها وقصرها للدَّفقة الشعورية والنسق الفكري والشّعوري، ناظما إياها على تفعيلة الكامل «متفاعلن» التي منحته متسعا ومساحة للتعبير عن معاناته ورؤياه، أما القافية فجاءت من الناحية الصوتية الداخلية موحدة (هارْ: پ00)، متراوحة (تتراوح بين الراء والدّال)، فيما الروي تنوع بين الراء والدال الساكنين العاكسين للمعاناة الداخلية والانقباض الذي يمنع الشاعر من الانطلاق والتعبير الطليق الحر.

وبالنسبة للإيقاع الدّاخلي وظف الشاعر التوازي في قوله:

الموت\ من\ أثمارهنّ

الموتُ \ من \ أمطارهنّ

الخوف\ من\ ألوانهنّ

وهو توازٍ نحويّ، عموديّ، صرفيّ، عروضيّ، تامّ أنقذ القصيدة من جو الرتابة والحزن، ودبَّ في أوصالها حماسةً وحركية بديعةَ.

وبالنسبة للتكرار، فقد جاء غنيّا يتسم بالتنوع؛ سواء منه تكرار الصوامت(الراء، اللام، الدّال) أو الصوائت(السكون، واو المد، ألف المدّ) وهي أصوات تعكس حالة الشاعر النفسية، دون أن ننسى تكرار اللازمة (فلترحلي هو لن يعود) وهي ذاتُ دلالة في هذا المقام، حيث تفيد اليقين التّام بدنوّ ساعة الرحيل، وإلى جانب اللازمة كرّر الشاعر مقطعا بأكمله (الموت من أثمارهن...)، مبرزا من خلاله ما يعتمل بداخله من خوف وفقدان للأمل في شروق شمس الأمل، وهكذا أعطى التكرار، ومعه التوازي، للقصيدة تنوّعا إيقاعيا قائما على تعدد الأصوات وحيوية النّغم.

←جدّد الشاعر في إيقاع قصيدته ثائرا على نظام البيت المنتهي بقافية مطّردة ورويّ موحدّ، لكنه ظلّ وفيا للتفعيلة وظاهرتي التوازي والتّكرار.

ويزخر النص بالصور الشعرية التي أضفت عليه بهاءً ورونقا، وسبحت به في بحار الجمال الفنيّ، من ذلك توظيفه للانزياح في قوله:» رحل النهار» إذ أسند للنهار فعل الرحيل الذي يتطلب حركةً وانتقالا من مكان إلى مكان، مما خلق تنافرا وفجوة دلالية بين المسند(رحل) والمسند إليه(النهار)، ويعبّر هذا الانزياح عن قرب النهاية ودنو الأجل، ونلفي تشبيها في قوله» الأفق غابات من السحب الثقيلة والرعود»، فالمشبه هو «الأفق» والمشبه به هو «غابات من السّحب الثقيلة والرّعود»، والجامعُ بينهما هو السواد والظلمة الدّامسة وانعدام الرؤية، وهو تشبيه بليغٌ يفيد فقدان الأمل في شروق شمس الشّفاء، وهكذا عبّرت هذه الصور وغيرها عن معاناة

الشاعر، وعكست ما يعيشه داخليا من خوف ويقين في نفس الوقت. كما أعطت للنص جمالية مرتقيةً به في سلّم الشعرية وآفاق الأدبية.

إضافة إلى هذه الصور المعروفة، راهن الشاعر على توظيف بعض الأساطير من أجل التعبير عن رؤياه ومعاناته بطريقة فيها جدّة واختلاف، وهكذا وظّف أسطورة السندباد وأسطورة «أوليس وبنيلوب»، فعلى الرغم من أنّ السندباد وأوليس يسافران؛ الأول للتجارة والثاني للحرب، فإنهما يعودان، أما الشاعر فسفره كان من أجل العلاج الذي لن يعود من منه، وعليه استطاع ببراعته المعروفة تطويع الأسطورتين للتعبير عن تجربته، إذ غيّر في جزئية «العودة» واستطاع بنجاح أن يوظّف الأسطورة لخدمة موضوعه.

←جدّد شاعرنا على مستوى الصورة الشعرية من حيث تعبيرُها عن تجربته النّفسية، كما لاذ بالأسطورة التي أحسن تطويعها لتكونَ فاعلةً في نقل تجربته الشعورية مع المرض.

وإذا عرّجنا ناحية الأسلوب، وجدنا هيمنة مطلقةً للإخبار على أرجاء النص، حيث رجحت كفّته على الأسلوب الإنشائي، وذلك عائد إلى الغاية التي يقصد إليها الشاعر وهي التعبير عن معاناته مع المرض، لكننا لا نعدم بروزا للأسلوب الإنشائي بين الفينة والأخرى، كما في قوله» فلترحلي»، وهو أمر مفيد للالتماس والتوسّل، ويأتي هذا الأمر دائما في نهاية كل مقطع مما يعني أنّ انفعال الشاعر يصل إلى مداه، كما نلفي نداء واستفهاما في قوله:» يا سندباد، أما تعود؟ وهما يفيدان معا طول الانتظار والأمل في العودة. وتغلب على القصيدة الجمل الاسمية وهو ما يبرّر السكون الذي ميّزها.

عبر الشاعر في قصيدته عن معاناته مع المرض، معبّرا عن رؤياه للنهاية، مستعيرا أسطورة السندباد وأوليس، قاصدا إلى نقل رحلته الطويلة مع

المرض ورضاه بقدره المحتوم، وقد وظّف لغة شعرية طافحة بالدلالات الفنية، وصورا شعرية متنوعة جعلت القصيدة تتفيّأ في ظلال الجمال، وإيقاعا يطبعه التنوع، ونصل نهايةً إلى إثبات صحّة الفرضية وانتماء النص إلى خطاب تجديد الرؤيا، وختاما نقرّ بقدرة الشاعر البارعة على نقل تجربته والتعبير عنها، متّبعا طريقة جديدة غير مألوفة، قائمة أساسا على توظيف الأسطورة. فهل كان الشاعر موفقا في التعبير عن تجاربه في قصائده الأخرى؟

المجزوءة الثالثة: أشكال نثرية حديثة (القصّة والمسرحية)

تحليل النصّ النظري (المقالة الأدبيَّة) المعرّف بجنس القصّة القصيرة:

مميِّزاتُ القصَّةِ القصيرةِ واتِّجاهاتُها

تؤكِّدُ الدِّراساتُ النَّاشطةُ منذُ الخمسينَات حوْلَ نشأةِ القصَّةِ في الأدبِ العَربيِّ الحديثِ أنَّها كانت حاجةً اجتماعيَّةً قبلَ أن تكونَ حاجةً فنِّيَّةً، بمعنى أنَّ اضْطِلاعَها بوظيفتِها كان أبرزَ الدَّوافعِ إلى كتابتها، ولعَلّ هذا ما يفسِّر ذلك التلكُّؤَ الطَّويلَ الذي عاشته حتَّى انْخرطت في زمنها الفنِّيّ الخاصّ، وأنْجزت تجاربَها.

وهذه الحاجةُ الاجتماعيَّة إذا كانت قد ربطت الكاتبَ بالالتزامِ في التَّعبير عن قضاياهُ الحياتيةِ أو قضايا مجتمعِه العامَّة، في مرحلةٍ مبكِّرةٍ، فإنَّه مع الزَّمنِ، أمكنَ انطلاقُه من أسْرِ هذين القيْديْنِ، نسبيًّا لصالح التَّعبيرِ الفنِّيّ الذي أصبحَ متوخًّى أكثرَ، باعتبار أنَّ القصَّة القصيرةَ لم تعد خبراً يُرْوَى، بل أصبحت حدثاً ينمُو ويتطوَّرُ من خلالِ رؤيا الكاتبِ.

وإذا كان للشِّعر مصطلحٌ نقديٌّ قديمٌ تطوَّر في العصر الحديث حينَ استفادَ من العلوم الألسنيَّة، والاجتماعيَّةِ، والنَّفسيَّةِ، والأنتروبولوجيَّة، وإذا كان للرِّوايَة مصطلَحٌ نقديٌّ خاصٌّ بها باعتبارها تُناقشُ قضايا أساسيَّةً عبْر تطوُّرِ الشَّخصيَّة والأحداثِ، فإنَّ القصَّةَ القصيرةَ، باعتبارها لا تناقش قضيَّةً ما بِتوسُّعٍ ولا تصَوِّرُ تطوُّرَ شخصيَّة مَا، إنَّما هيَ شعورٌ خاطفٌ،

ولحظةٌ من عمر الزَّمن، ومنَ الصَّعب القبضُ على هذا الشُّعاع السَّريع أو تجميدُه لفحصه وتحليله، ففي هذه الحالة إمَّا أنْ تزيدَ في تضخيم هذه الخاطرَة أو تقلِّلُ من نوعيَّة وكميَّة هذا الشُّعور، ولذلك يصعُبُ نقدُ القصَّة القصيرة، لنوعيَّتها الخاصَّة، ولكونها فنّاً أدبيّاً ناشئا وجديدا عن « الصَّوت المنفرد» للرَّجل الصَّغير في الحياة الحديثَة، أو صوت الجماعات المغمورَة في تطوُّرها عبْرَ المراحل التَّاريخيَّة، وقد ارتَبَطتْ «تاريخيّاً» بالطَّبقة الدُّنيَا، وعبَّرت عن همُومها ومطامحها، باعتبارها الفنَّ الذي يمْلكُ الكثافةَ الشِّعريَّة والرُّؤيَا الفَنِّيَّةَ.

وإذا كانت الرِّواية تلائم شكلا معيَّنا من الحياة الاجتماعيَّة، أو هي نتيجةٌ لظروف موضوعيَّة تمثَّلت في الوقت الفائض اللاَّزم لقراءتها وكتابتها، فإنَّ الحياة المعاصرَة أصبحتْ أكثرَ تعقيداً، وتسارَعَ إيقاعُها بشكل مذهل، الأمرُ الذي دفَعَ إلى البحث عنْ فنٍّ موجَز وسريع، له كثافةُ الشِّعر وتركيزُه، فكانت القصَّة ثمَّ القصَّةُ القصيرةُ، والقصَّةُ القصيرةُ جدّاً باعتبارها تقنياتٍ أدبيةً مستحدثَةً، تأخذُ بعين الاعتبار وقتَ القارئ والمبدع، وتعبِّرُ عن أزمة الفرْدِ في عصر السُّرعة والاختزَال، من خلال ومضاتٍ هيَ إلى البرْقيات الموحية أقرَبُ.

والقصَّةُ القصيرة فنٌّ دراميٌّ أداتُه اللُّغةُ، وأسلوبُه الحوارُ والسَّردُ، قليلُ الكمِّ يُقرَأُ في جلسة واحدة، ويتميَّزُ بوحدة الانطباع. وفي بناء القصَّة القصيرة يتداخل الشِّعرُ لأنَّه أقربُ الفنون إليها. وكاتبُها يؤكِّد الإحساسَ بالدراما والشِّعر، وهو فنَّانٌ شديدُ الفرديَّة يتلقَّى الحياةَ بحساسيَّة خاصَّة وتغلبُ عليه انطباعاتُه، ولا تفرُغ نفسُه لتسجيل التَّفاصيل التي لا تتَّصل مباشرَةً بهذه الانطباعات.

وقد ازدَهر فنُّ القصَّة القصيرة تلبيةً لحاجات الطَّبقات الدُّنيا الآخذة بالنموِّ والتَّزايد، كما أدَّى تطوُّرُ المسافة إلى هذا الازدهار، وتحديدُ كمِّ هذا الفنِّ استلزمتها الصِّحافة إلى جانب الخبر، وفرضت صفحاتُها المحدودة

قِصَرَ القِصَّة لتُقْرَأ سريعا وبجلسةٍ واحدة . وقد حدَّدَ (إدْغَارْ ألَنْ بُو) حجمَ القصَّةِ بمقياسٍ زمنيٍّ فقرَّر أنَّها: « تتطلَّب من نصفِ ساعةٍ إلى ساعةٍ أو ساعتين لقراءتها قراءةً دقيقة» بينما ذهب (ج. وِلز) إلى تحديدِ مدَّة قراءتِها بين ربعِ ساعةٍ وثلثِها.

وتختلفُ مناهجُ القصَّة القصيرة واتجاهاتُها، فبعضُ الكتَّاب يحرصُ على أن يقولَ كلّ شيء بدقَّةٍ وتفصيلٍ دون أنْ يترُك للقارئ شيئا يستكشفه، وغالبا ما يُعْنَى هذا النَّمطُ بالحادثَة والسَّردِ والأسلوب. وهو منهجُ القصَّة التَّقليديَّة. وهناك منهجٌ آخرُ يؤثِّر التَّركيزُ على الشَّخصيَّةِ فيرسمُها بدقَّةٍ. ويجعلُها المحوَرَ الذي تدور حوله الأحداثُ. ثمَّ منهجُ الاهتمام بالعاطفة الإنسانيَّةِ وتصويرِها في انْثِيَالِ تيَّاريْ الشُّعور واللاَّشعور. وقد يلجأ بعض الكُتَّاب إلى التَّركيز على الفكرة الماديَّة، أو الرَّمزيَّة، أو الأُسطوريَّة. وكلُّ جيلٍ أدبيٌّ، بل كلُّ أديبٍ في الجيل الواحد، يحاول دوْماً التّجاوُزَ، إنْ لم يكن المعاصرَة على الأقلِّ.

والقصَّة القصيرةُ تعرِّفنا بشيءٍ نعرفه مُسبقا، ونُعيده يوميّاً، وهي تعْرِضُه في شكلِ لقطةٍ أو جُزئيَّةٍ ما، أو فكرةٍ محدَّدَة. وهذا يعني أنَّ الأدب إنَّما يقوم على الإيهام والتَّخييل، حيثُ يقدِّم الكاتبُ تجربةً يحياها الجميعُ، ولكن من خلالِ رؤيا خاصَّة مركَّزة ومكثَّفة، تهتَمُّ بالتَّعبيرِ عن الوضْع النَّفسيِّ والواقعِ الاجتماعيِّ للكاتب، وتحاول الإفصاحَ عن الذات ومشكلات الواقع، انطلاقاً من رغبةٍ قويَّةٍ في تحريرِ الواقع من أخطائه وأمراضه، وكلَّما اتَّسعتْ الهُوة بين الواقعِ والمِثَال احتدَّ صوْتُ الأدبِ وارتفَعَتْ نبْرَتُه، لأنَّه المُؤَشِّر الحقيقيُّ إلى وجُود خطأٍ ما، وكلَّما انْحلَّت مُشكلةٌ ما التفتَ الأدبُ إلى غيرها من آلاف المشاكلِ التي يعجُّ بها المجتمعُ، وعلى الخُصوص، المتخلِّفُ. ولهذا يكونُ الأدبُ محرِّراً لا مخدِّراً، والأديبُ رائداً لا بُوقاً.

محمد عزّام. اتجاهات القصة المعاصرة في المغرب. منشورات اتحاد كتاب العرب. دمشق. 1987. ص9 وما بعدها

تحليل النصّ:

ظهرتِ القصَّةُ القصيرةُ بمفهومها الحديثِ في الأدبِ العربيِّ منتصَف القرنِ 19م وازدهرَتْ إبَّانَ القَرن 20م، وهيَ بذلكَ فنٌّ مُستحدثٌ ظهرَ نتيجةَ التَّلاقُح مع الثَّقافةِ الغربيَّة والتَّرجمةِ عنْ آدابِها و كَذَا انتشارِ الصِّحافة، ويتميَّزُ هذا الفنُّ بخصائصَ أهمُّها: وحدةُ الانطباع، والكثافَة الشِّعريَّة، ودقَّةُ التَّصميم، والاختزال. والقصَّة القصيرة في أبسط تَعاريفِها «فنٌّ دراميٌّ أداتُه اللُّغة، وأسلوبُه الحوارُ والسَّرد، قليلُ الكمِّ يُقْرَأُ في جَلْسة واحدةٍ، يتميَّز بوحدةِ الانطباعِ»، يلتقط الومضة المشرقة وينقل اللّمحة الخاطفة، ومن روَّاد هذا الفنِّ الجديد في أدبِنا العربيّ، نذكرُ: طه حسين، ويحيى حقّي، وعبد الكريم غلاَّب، إضافةً إلى محمود تيْمور و زكريَّا تامر. وبعدَ أن نضجَ فنُّ القصَّة القصيرةِ واستَوَى على سُوقه وصار قابلا للتَّناول والمقاربة النّقديّةِ، ظهرت دراساتٌ نقديَّة ترُومُ التَّعريفَ به وإبرازَ خصائصه وتجنيسَه ورصد تطوُّرِه، ومِن أبرزِ النُّقاد الذين نبَغوا في مجالِ النَّقد القصصيِّ نذكر: شكري عيَّاد، وصلاح فضل، ومحمد برادة، وسعيد يقطين... ويعدُّ محمد عزّام من أبرز الذين عَرَّفُوا بفنِّ القصَّة واتِّجاهاتها الفنيَّة، له عدَّةُ مؤلَّفاتٍ نذكرُ منها « النَّقد والدّلالة « و» البطل الإشكاليُّ في الرِّواية العربيَّة المعاصرَة»، وقد اقْتُطِفَ النَّصُّ موضوعُ الدِّراسةِ من كتابه الموسوم ب «اتّجاهات القصَّة المعاصرة في المغرب». فما القضيَّة التي يعالجها ؟ وما طرُق عرضِها ؟ وما المَقصديَّة التي رامَ إيصالها ؟

تنصرفُ دلالةُ العنوان إلى ما تتميَّزُ به القصَّةُ القصيرةُ من خصائصَ شكليةٍ ومضمونيَّةٍ، وكذا ما تتفرَّعُ إليه منْ تيَّاراتٍ ومدارسَ. وبناءً على هذه الدلالة، وانطلاقاً من شكل النص الطّباعيّ وجملةٍ منَ المُؤَشِّرات النَّصِّيَّة الدّالة مثل: « نشأة القصة، حاجة اجتماعية، التعبير الفنّيّ، شعور خاطف، لحظة من عمر الزَّمن، فنٌّ موجَزٌ وسريع، تختلف مناهج القصة القصيرة واتجاهاتها.. «، نفترض أنَّ النَّصَّ الذي بين ذو طابعٍ نظريّ يروم

من خلاله الكاتب التّعريفَ بفنّ القصّة القصيرة، وأهمّ خصائصه الشّكليةِ والمضمونيَّة، وأبرز تيّاراته الفنيّة. فإلى أيّ حدٍّ تصحُّ هذه الفرضيّة ؟ وما الوسائلُ الفنّيّة الموظّفة من لدُن الكاتبُ ؟

عالج الكاتبُ قضيَّةً رئيسيَّةً تتمثَّلُ في «إبرازِ خصائص القصَّة القصيرة وتيَّاراتها»، وقد تفرَّعت عن هذه القضيَّةِ قضايا أخرى ذاتُ صلةٍ وطِيدة بها، نبيِّنُها فيما يلي :

- علاقة القصَّة بمَقْصديَّة مُبْدِعها : عالج الكاتبُ هذه القضيَّة عندَ تطرُّقه إلَى مسألة الحاجَة الاجتماعيَّة والحاجة الفنّيَّة، ومعنَى ذلكَ أنّ كاتبَ القصَّةِ القصيرَةِ يُعَبِّرُ عن المجتمع، كما يحرِصُ على تطوير الشّكل الفنّيّ؛

- المصطلح النَّقديّ بالنسبَة للقصَّة القصيرة : أشَار الكاتبُ إلى هذه القضيَّة في مَعْرِض حديثه عن صعوبة نقْد القصّة القصيرة بخلاف الشّعر والرِّواية، نظراً لعدم وُجُودِ مصطلحاتٍ نقديَّةٍ تُساعدُ على الحُكم عليْها، والسّبب في ذلك جِدَّتُها وحداثَةُ ظهورِها؛

- تلقِّي القصَّة القصيرة: أشار الكاتبُ إلى تلقِّي القصَّة القصيرة من خلال الحديث عن الوقت الزَّمنيِّ الذي يصلُح لقراءَتها ويكفي لتلقّيها، كما أشار إلى أنَّ مُبْدِعَ القصَّة القصيرة يُراعي المتلقِّي الذي لا يَمْلك الوقتَ الكافِيَ لقراءةِ فنِّ الرِّواية؛

-الوظيفةُ الاجتماعيَّةُ للقصَّة : تطرَّقَ الكاتبُ إلى كوْنِ القصَّة القصيرة تُعْنَى برصْد أمورِ المُجْتَمَع وقضاياهُ وهُمومه، وتَسعَى إلى القضاء على أمْراضِه وأخطائه؛

- التطوُّر الفَنِّيِّ : تطرَّقَ الكاتبُ إلى تطوُّر القصَّة القصيرة فنّيّاً، حيثُ أصبحَ كتَّابُها يُعْنَوْنَ بالجانب الجماليِّ والشَّكْلَيِّ، إضافةً إلى عنايَتهم بالجانب المضمونيِّ، كما تطرَّقَ إلى هذِه القضيَّة عنْدَ حديثه عنْ تطوُّر تيَّاراتِ القصَّة القصيرة.

←يتّضحُ ممَّا سبقَ ذِكْرُه وتفصيلُه أنَّ الكاتبَ استطاعَ بإثارَته لسائرِ القضايا المنْبَثِقَةِ عن القضيَّةِ الرَّئيسيَّة تسليطَ الضَّوْءِ على نشأةِ القصَّةِ القصيرةِ وتطوُّرِهَا فنِّيّاً، ممَّا قرَّبَ الفكرةَ إلى ذهنِ المتلقي بعيداً عنِ الغُموضِ ودرءاً لكلِّ سوء فهمٍ أو عِوَجِ تأويلٍ.

وإذا انتقلنا ناحيةَ طرائقِ العرْض ألفَيْنا الكاتبَ ينوِّعُ في أساليبِ عرْضِ فكرَته، وهكَذَا وجدْناه يركِّزُ على أساليبِ التَّفْسيرِ؛ حيثُ وظَّفَ التَّعريفَ لبيانِ خصائصِ الشّيْءِ المُعَرَّفِ وتوضيحِه في ذهنِ القارئ، ويتمثَّلُ ذلك في تَعريفِه القصَّةَ من خلالِ قولِه: «هي شعورٌ خاطفٌ ولحظة من عمر الزمن – والقصة القصيرة فنٌّ دراميٌّ أداتُه اللُّغة، وأسلوبُه الحوار والسّرد...»، وإلى جانبِ التَّعريفِ، نجدُ الاعتماد على الوَصْفِ كما في قول الكاتب: « فنٌّ دراميٌّ أداته اللغة – وهو فنَّانٌ شديد الفرديَّة..»، ونجدُ اهتمامَا كبيرا بالسَّرْدِ الذي يؤدِّي وظيفة تفسيريّة توضيحيَّةً إخباريةً إقناعية، ومن أمثلته في النَّصِّ» والقصة القصيرة تعرفُنا بشيء نعرفُه مسبَقاً، ونعيده يوميّاً، وهي تعرضُه في شكلِ لقطةٍ أو جزئيَّة ما، أو فكرةٍ محددة «، ورابعُ أساليب التفسير الموظفةُ في النَّصِّ هو «التَّشابُه»، حيثُ عرَضَ الكاتبُ للتَّداخُلِ والتَّشابُهِ بين فنَّيْ القصة القصيرة والشِّعر في «الكثافة الشعريَّة»، و بين الرِّواية والقصَّة القصيرة في «التَّعبير عن الحياة الاجتماعيَّة»، والقيام عَلَى «السَّرد والحوار والوصف»، وقد أدَّتْ الأساليبُ السَّابقةُ مجتمعةً دوراً في إيضاحِ فِكرةِ الكاتبِ وبيانِها تمهيداً لإقناعِ القارئ بقدرةِ هذا الفنِّ الجديدِ على التَّعبيرِ عنِ المجتمعِ ومعالجةِ أمراضِه.

وفيما يخُصُّ السَّيرورة الحِجاجيَّةَ المعتمدة، فقد اختارَ الكاتبُ الأسلوبَ الاستنباطِيَّ في بناء نصه، حيثُ انتقل منَ العامِّ إلى الخاصِّ ومن الكلِّ إلى الجزءِ؛ إذ بدأ النَّصَّ بالإشارة إلى ظروف نشأة القصّةِ القصيرةِ، لينْتَقل بعدَ ذلك إلى رصْد خصائصها بِمُجْمَلِ تيَّاراتها ووظيفتِها، وإلى جانب الأسلوب الاستنباطيِّ، اعتمدَ الكاتبُ أسلوبَ الجرْدِ؛ أيْ تعريف الظَّاهرةِ « القصَّةُ

القصيرةُ « من خلال جرْدِ مكوّناتها، وهكذا وجدناه يعرِّفُ بالقصَّةِ القصيرةِ ويْجرُد مكوِّناتها من لغةٍ وأسلوبٍ وسردٍ وحوارٍ وكمٌّ ووظيفةٍ ودراما.

ويكمُن دوْر الأسلوب الاستنباطيِّ ومعهُ أسلوبُ الجرْدِ في التدرُّجِ في عرض الفكرة وتوضيحها عبْر التفسير والتفصيل، حتَّى تستحيلَ واضحةً في الذِّهنِ.

عمِل الكاتبُ في نصِّه على التَّعريفِ بالقصَّةِ القصيرةِ وظروفِ نشأتها، كما رصَدَ جملةً من خصائصها وتياراتِها دونَ أن ينسى الإلْماعَ إلى وظيفتِها، وقدْ قصد، من خلالِ نصِّه، إلى بيانِ قدرةِ القصَّة القصيرة على نقْدِ المجتمعِ منتصراً لهَا على حساب الرِّوايةِ، وقد استخدَم من أجل ذلك وسائلَ عدَّة تنوَّعت بيْنَ اللُّغةِ العلميَّةِ والجُمَلِ الطَّويلةِ وطرائقِ العرضِ المختلفةِ من تعريفٍ وسردٍ وتشابهٍ، إضافةً إلى الرَّوابط التي أدَّت دورا في إحكامِ التَّرابط اللُّغويِّ والدَّلاليِّ والعُضويِّ بين مكوِّناتِ المقالةِ ووظيفةً في تدرُّجِ الفكرةِ وبنائها، أضفْ إلى ذلك تعدُّدَ الإطاراتِ المرجعيَّة وتنوُّعَ المفاهيم، كلُّ هذا ساعَدَ الكاتبَ في عرْضِ فكرته ومناقشَتِها، وبناءً على ما سبَقَ نَصِلُ إلى إثباتِ صحَّةِ الفَرضيَّةِ وانتماءِ النَّصِّ إلى جِنْسِ المقالةِ الأَدبيَّةِ التي يعالج فيها الكاتبُ خصائص القصَّة القصيرةِ. ونَعتقدُ أنَّ الكاتبَ وُفِّقَ في دفاعه عنْ فنِّ القصَّة القصيرة، لكنَّنا لا نتَّفقُ معه في كونِ القصَّة القصيرة هي القادرة وحدَها على نقْدِ الواقِع، لِأنَّ وظيفةً مثل هاته تحتاج إلى تضَافُرِ الفُنونِ كلِّها .

تحليل نموذج من القصّة القصيرة:

«حدث ذات يوم في الجبل الأقرع» لأحمد بوزفور

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 الندبة قبل أن يقف، أطفأ

المحرك. وخرج.. واستنشق الصباح المتفتح. ثم قال لنفسه: ينبغي ألا أضيع الوقت. حمل البندقية ألقمها الرصاصتين.. ثم انطلق إلى الجبل.. وقف، فزلت قدمه واستوى جالسا.. رمي البندقية في غضب.. فجأة.. سمع حكة خفيفة، التفت فرأى غزالة تجري.. أسرع إلى البندقية.. أطلق الرصاص في لهوجة فأخذها.. جرى من ورائها فلم يلحقها.. جلس حزينا.. رمى البندقية.. استلقى ونظر إلى السماء.. وفجأة أخذ 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.. شجن بين 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 سيدي.. 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 سيدي.. أنا إنسان مدنس.. اعذريني.. سامحيني.. لوثت صمتك الطاهر بالرصاص.. والكلام.. وداعا. تباع 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. النّظر في الوجه العزيز. مؤسسة بنشرة، الدار البيضاء.1983.ص 15\18 بتصرّف

التّحليلُ:

عرف الأدب العربي القديم أشكالا نثرية متعددة من مقامة، وخطابة، وخبر، وحكاية عجائبية، ورحلة، ولم تقف الأشكال النثرية في تطوّرها عند هذا الحد، بل ظهرت فنون نثرية جديدة نتيجة ما حصل من تطور ثقافي واجتماعي وحضاريّ، إذ أثمر هذا التطور فن الرواية، والمسرحية، والقصة، والقصة القصيرة، وفي وقت متأخر القصة القصيرة جدا. وقد ظهرت القصة القصيرة نتيجة عدة عوامل؛ كالترجمة، وانتشار الصحافة، والمثاقفة، ويقوم هذا الفن الجديد على الحدث، والشخصيات، والزمان، والمكان، والعقدة والحل والحبكة، ويتميز بقلة الكم ووحدة الانطباع واللحظة الزمنية، ومن رواده في الأدب العربي: يحيى حقي، ومحمود تيمور، وعبد الكريم غلاب، وعبد المجيد بن جلون، ويعد صاحب النص أحمد بوزفور من الذين أبدعوا في هذا الفن وضربوا فيه بسهم، له عدة مؤلفات قصصية منها: « صياد النعام » و» النظر في الوجه العزيز «، الذي اقتطف منه هذا النص. فما الموضوع الذي يعالجه الكاتب في نصه ؟ وما الوسائل الفنية الموظفة للتعبير عنه ؟

جاء عنوان النص جملة فعلية متسما بالطول والغرابة، ونجده ضاما لثلاثة عناصر هي: الحدث والزمان والمكان، ونفهم منهأن شيئا ما حدث، في

وقت ما، في مكان يدعى الجبل الأقرع، فإلى أي حد بعكس العنوان مضامين القصة؟

وانطلاقا من العنوان « حدث ذات يوم في الجبل الأقرع »، وشكل النص النثري، وبعض المتواليات السردية من قبيل: « سافر في الليل، سار مسافة طويلة، قد بث فمه من عنقه، انخرط في البكاء، صوبها في هدوء...»، نفترض أن النص قصة قصيرة ذات طابع اجتماعي ونفسي، يعالج فيها الكاتب معاناة إنسان المدينة وسعيه إلى الترويح عن نفسه من خلال اتجاهه إلى الغابة قصد اصطياد الغزالة. فإلى أي حد تصح هذه الفرضية ؟ وما الرهان الذي راهن عليه الكاتب ؟

عبر الكاتب في قصته عما يعانيه إنسان المدينة من قلق نفسي، وضغط اجتماعي يؤثر عليه نفسيا وفكريا، ويبرز طبيعة واقع المدينة. بدأت القصة بسفر البطل الذي يمثل نموذج إنسان المدينة المريض نفسيا، ووصوله إلى مكان يسمى بالجبل الأقرع وفي نيته أن يتخلص من معاناته النفسية عن طريق الصيد، وبعد مرور وقت ليس بالقصير سمع حركة غزالة حاول اصطيادها لكنه فشل في الأمر، مما عمق لديه الإحساس بالفشل والإحباط، وزاد من ضغطه النفسي فاستسلم للبكاء، وقرر دون أن يشعر أن يوجه الخطاب للغزالة باثا لها معاناته، وبعد طول إعياء استطاع أن يصيد الغزالة ويحقق هدفه.

• صور الكاتب في قصته الواقع المرير لإنسان المدينة، حيث أبرز ببراعة حجم معاناته النفسية والاجتماعية، وكثرة ما يعتمل بداخله من ضغوط تجعله قلقا متوترا، مكتئبا.

وفيما يخص الخطاطة السردية فالملاحظ أن عناصر القصة مرتبطة فيما بينها ارتباط الجلد بالعظم، حيث لا يمكن بأي حال من الأحوال الفصل

بينهما، وهكذا جاءت القصة محبوكة دقيقة التصميم، ويمكن الوقوف على مراحل الخطاطة السردية فيما يلي :

- وضعية البداية : سفر البطل إلى الجبل الأقرع هاربا من ضغط المدينة قصد التخلص من معاناته؛

- العنصر المخل : سماعه حركة الغزالة الخفيفة؛

- وضعية الوسط : محاولة البطل اصطياد الغزالة وفشله في ذلك، ازدياد توتره وضغطه النفسي؛

- عنصر الانفراج : رؤية البندقية؛

- وضعية النهاية: التمكن من صيد الغزالة.

• ويتضح من خلال هذه المراحل أن هناك تسلسلا منطقيا بين سائر الأحداث، حيث يرتبط لاحقها بسابقها، ويؤدي سابقها إلى لاحقها في تسلسل منطقي وسلسلة لا تنفصم حبات عقدها، وقد أدت الخطاطة دورا في جعل أحداث القصة مفهومة وقابلة للتأويل، أما أثرها الجمالي فيبدو جليا في إيهام القارئ بواقعية الأحداث والشخصيات، وكأن ما يحكيه السارد وقع بالفعل.

تقوم الشخصيات بدور فاعل في تحريك الأحداث، وتؤدي أدوارا مختلفة تسهم من خلالها في التطور الدرامي للقصة سيرا بها إلى النهاية، ويمكن الوقوف في القصة المدروسة على نوعين من الشخصيات نبينها في الآتي:

- شخصيات رئيسية : تتمثل في شخصية البطل، وهو إنسان ينتمي إلى المدينة، يعاني نفسيا، يسيطر عليه القلق والتوتر، هارب من المدينة، ميسور الحال لأنه يمتلك سيارة، يمارس الصيد، وتمثل شخصية البطل نموذج إنسان المدينة المشوّه نفسيا، الذي يعاني من الضغوط النفسية

والاجتماعية، وإلى جانب شخصية البطل يمكن عدُّ التوتر والقلق قوتين فاعلتين في تطور الأحداث.

- وشخصيات ثانوية : تتمثّل في الغزالة التي تشكّل الهدف والسبيل إلى التخلص من المعاناة، وسكان المدينة الذين يمثلون السبب في معاناة البطل وقراره السفر على الجبل الأقرع بحثا عن حل، إضافة إلى قوى فاعلة أخرى كالبندقية، والسيارة، والرصاصة، وقد قامت هذه الشخصيات الثانوية بدور المساعد لشخصية البطل الرئيسية، وأسهمت في تطوير الأحداث وتنميتها دراميا.

⟵ وعموما أدت الشخصيات بنوعيها دورا في تحريك خيوط الأحداث والسير بها إلى نقطة النهاية.

ويعد الزمان والمكان عنصرين بالغي الأهمية في البناء القصصي، إذ يمثلان الفضاء والإطار والمجال الذي تقع فيه الأحداث وتتحرك فيه الشخصيات، فبالنسبة للإطار الزمني وقعت القصة بين الليل والنهار، لكن السارد ركز على لحظة الصيد، وذلك عائد إلى الرغبة في إبراز التوتر النفسي الذي تعيشه الشخصية، واتسم الزمان بالتصاعد، أما بالنسبة للفضاء المكاني فقد دارت أحداث القصة في أمكنة متعددة، كالطريق والجبل الأقرع والمدينة وتحمل هذه الأمكنة دلالات متباينة، إذ تدل المدينة على الضغوط والقيود والتوتر، فيما يرمز الجبل الأقرع إلى الحرية والراحة النفسية والهدوء.

⟵وقد تفاعل كل من الزمان والمكان في رسم معاناة البطل، وتسليط الضوء على واقع إنسان المدينة النفسي والاجتماعي.

وقد اعتمد الكاتب تقنيات عدة في معالجة موضوعه، حيث وظف السرد الذي هيمن هيمنة مطلقة لما له من دور في نقل الأحداث والتعبير عن

مواقف الشخوص وأفكارها ووصف الأمكنة والأزمنة والنفسيات، ومن نماذج السرد في النص نذكر : « سافر في الليل، كان قد جهز كل شيء «، وإذا عرجنا ناحية الرؤية السردية وجدنا الكاتب عارفا بكل التفاصيل ومحيطا بكل الجزئيات، ما يعني أن الرؤية المهيمنة هي الرؤية من خلف، لذا فالسارد متوارٍ عالم بكل صغيرة وكبيرة، وإلى جانب السرد نجد حضورا للوصف الذي استغله الكاتب للإيضاح وتقريب المعنى والصورة من المتلقي ومن نماذجه « حزين، وتعب ومريض، أخذ يهبط الجبل في إعياء..» أما الحوار فيحضر بنوعيه : حوار داخلي، تخاطب فيه الشخصية ذاتها كقولها « ينبغي أن لا أضيع الوقت «، ويبرز هذا الحوار ما تعانيه الشخصية من توتر داخلي وتأزم نفسي جعلها تلجأ إلى مخاطبة نفسها قصدا إلى التنفيس، وحوار الخارجي، من أمثلته في النص ما جاء على لسان البطل: « أنا حزين يا سيدتي، أنا هارب، أصابني السرطان «، وتكمن أهمية الحوار الخارجي في إفصاحه عن أفكار الشخصية وأحاسيسها والتعبير عن موقفها. وهكذا يتضح أن وظيفة الحوار تتمثل أساسا في تكسير رتابة السرد ورفع وصاية السارد عن الشخصيات وجعلها تتكلم بلسانها، وتفصح عن دواخلها.

tومما سبق، يتبين لنا أن الكاتب نوع في قصته بين السرد والوصف والحوار، وذلك بغية خدمة المعنى وجعله واضحا في ذهن القارئ، إضافة إلى خلق نوع من التشويق درءا للرتابة والنسق الواحد الجالب للملل.

صور الكاتب في قصته واقع إنسان المدنية الذي يعاني من كل الضغوط النفسية والاجتماعية، وقد اختار لبيان ذلك نموذجا إنسانيا ينتمي إلى المدنية ويفر منها هاربا من واقعه المريض، ولخدمة قصديته وإيصال فكرته وظف لغة سردية قصصية يجمع فيها بين المجاز تارة والحقيقة تارة أخرى، إضافة إلى تنويعه في طرق الحكي؛ حيث استخدم السرد والحوار والوصف، زد على ذلك اعتماده الرؤية السردية من خلف، وقد

راهن في قصته على انتقاد واقع المدينة الذي أفرز نماذج بشرية متأزمة، ونخلص إلى إثبات صحة الفرضية وانتماء النص إلى جنس القصة القصيرة ذات الاتجاه الواقعي، وفي اعتقادنا نجح الكاتب نسبيا في انتقاد واقع المدينة، غير أنه لم يوفق أحيانا في ذلك نظرا لمبالغته في الخيال وإطلاق العنان له.

النصّ النظريّ المبرز لخصائص المسرحية:

«سِماتُ النَّصِّ المَسرحِيِّ» لفرحان بليل

أوَّلُ سمات النّصِّ المسرحيِّ هي (المعايشةُ)، لكنَّ حالةَ المعايشة التي هي أخصُّ خصائص المسرح والتي هي أعظمُ ميزاته، هي أيضا صعوبته ومشكلتُه، والتي كانت السَّببَ في افتقاد كثيرٍ منَ أعظم المسرحيّات لأهمِّيتها مع مرورُ الزَّمن على عكْس بقيَّة فنون الأدب والفنِّ التَّشكيليّ. فالملاحمُ والرِّواياتُ والقصائدُ واللَّوحاتُ والمنحوتاتُ تَحتفظُ ببهائها وعَظَمَتها مهْمَا تطاولتْ عليها القُرونُ. والمعايشةُ التي هي الصِّفةُ الأولى للمسرح تَعْني أنَّهُ فنٌّ يُطلبُ منه أن يتحدَّثَ عن مشاكل عصرنا وعنْ همُومنا الفكريّة والسياسيّة و الاجتماعيَّة والإنسانية بجلاءٍ واضح لا مُوَارَبَة فيه إلا موارَبَةَ الفَنِّ، ولذلكَ كانت (الآنيةُ) ثانيَ خصائص المسْرح. والكاتبُ الْمَسرحيُّ لا يستطيعُ أبداً أن يهرُب من مواجهة مشاكل عصره الآنية سواءٌ كانت حكايةُ المسرحيّة معاصرةً استمدَّها من وقائع الحاضر أم مِنْ أحداث الْمَاضي، وحالةُ التَّماهي والاندماج لا تكتملُ على الإطلاق إذا لم يشاهد المتفرِّجُ المتلقِّي ذاتَه ومشاكلَهُ وهواجسَه على خشبة المسرَح أمامَه، وبمِقْدار ما يستطيعُ الكاتبُ- ومعه فريق العرض المسرحيِّ- أنْ يقتربَ منْ هذه الآنية و يغوصَ فيها، يضمنُ لنفسه النَّجاحَ الكَاسحَ، لكنَّ هذه الآنيةَ لا تتحقَّقُ للنَّصِّ المسرحِيِّ إلاّ إذَا وُضِعَتْ ضمنَ بوْتَقَة العواطف الإنسانيّة الخالدة التي تقوم على صراعاتٍ محدَّدَةٍ لم يَخرُجْ تاريخُ المسرَح عنها أبداً، وملخَّصُها هو الصِّراعُ بين الخيرِ والشَّرِّ بمعناه الواسع الطيف الذي يضمُّ كلَّ النَّوازع البشريَّة، وحينُما يستطيعُ الكاتبُ وضعَ آنية عصرِه ضمنَ ديمومة صراع نزاعات البَشَرِ، فإنَّه يُحقِّقُ لنفسه الخلودَ، فكأن الآنيةَ التي هيَ آفةُ فناءِ المسرحِ هي في الوقتِ نفسِه جوهرتُهُ ودرَّتُه الثَّمينَةُ.

وبذلك تكون (الدّيمومةُ) ثالثَ سماتِ النّصّ المسرحيّ، لكنّها ديمومةٌ ليست منفصلةً أبداً عن الآنيةِ وتَلازُمُ هاتينِ الصّفتينِ في النّصّ المسرحيّ جعلتْ له خصوصيّةً عجيبةً في تكوينه وأساليبِ تأليفه.

إنّ الآنيةَ هي التي تؤدّي إلى سرعةِ التّغيُّراتِ في أصولِ الكتابةِ لكنّهَا ليست وحْدَهَا التي تَحكُم قواعدَ التّأليفِ المسرحيّ. فإنّ ديمومةَ النّزاعاتِ الإنسانيةِ فرضتْ على فنّ التّأليف قواعدَ ثابتةً لم تتغيّرْ ولنْ تتغيّرَ لأنّها الوعاءُ الذي يضَعُ فيه الكاتبُ آنيةَ عصرِه في خلودِ بقاءِ الإنسانِ وبقاءِ نوازِعِه الأساسيّة، وتتجلّى هذه القواعدُ في (الصّراع- تصاعدُ الحكاية دراميّا- دقّة بناءِ الشّخصياتِ في تطوّرِها عموديّا وأفقيا) . وهذهِ القواعدُ نَجدها راسخةً في جميع المذاهبِ والاتّجاهاتِ و المدارس المسرحيّةِ وفي جميع الأشكالِ الكثيرةِ التنوُّعِ التي دخلَها التّأليفُ المسرحيُّ.

والآنيةُ تتركُ أثراً مرعِباً على النّصّ المسرحيّ، وهي أنّهُ يُصبِحُ متخلّفاً عن عصرِه وبمُجرّد الانتهاءِ من كتابتِه، فالمشكلةُ أو القضيّةُ التي عالجها الكاتبُ أو الطّموحاتُ التي سعَى إلى تصويرِهَا ووصفِها اليومَ، سيحُلُّ محلّهَا مشاكلُ وقضايَا وطموحاتٌ جديدةٌ بعدَ مدّةٍ قد لا تزيد عن سنواتٍ قليلةٍ، ولأنّ الكاتبَ مُضطرٌّ أنْ يكونَ ضارياً في التّصويرِ، فإنّ المجتمعَ البشريّ لا يكونُ إلاّ ضارياً في التّغييرِ، فلاَ يكونُ أمامَ النّصّ المسرحيّ إلاّ أنْ يُصابَ بآفةِ التّخلّفِ عن عصرِه شاءَ أم أبَى، يزيد من التّعجيلِ في تخلّفِ النّصّ المسرحيّ عن عصرِه أنّ الحكايَةَ فيه ليستْ مقصودةً بذاتِها فحسْب، بل وبمراميها أيضاً، وذلك على عكْسِ الرّوايةِ والشّعرِ.

لِهذا كانَ الهدفُ الأعلَى، واحداً من أَخَصّ خصائصِ التّأليفِ والعرْضِ في المسرحِ لأنّهُ غايةُ الغاياتِ في العمليّةِ المسرحيّةِ كلّها، وليس الهدفُ الأعلى إلاّ (الفكرةَ التي أمسكَ الكاتبُ القلمَ لإبرازها) كمَا يقول سْتَانسلافسْكي، والتي يَجب على الممثّلِ والمخرجِ وجميع عناصر العرْض المسرحيّ أنْ يبحثُوا عنها ويبرزوهَا وإلاّ كانَ مجموعُ ما عملوه إلى بوارٍ،

وهذا الهدفُ الأعلَى هو جوهرُ المعايشةِ والآنيةِ اللّتينِ يقصدُهما الكاتبُ ويقصدُ إليهما القارئُ أو المخرجُ. ولولاُ هذا الهدفُ الأعلى بتجلّيه في المعايشةِ والآنيةِ لما دخلَ صالاتِ المسرحِ أحدٌ. فإنَّ المتفرّجَ لا يذهبُ إلى المسرحِ لكيْ يتمتَّعَ بالحكايةِ في الدَّرجةِ الأُولى بل يذهبُ إلى المسرحِ ليشارِكَ الآخرينَ في متابعةِ قضيَّةٍ من قضايا عصرِه المؤرِّقةِ له كيْ يكوِّنَ لنفسه رأياً مشتركاً بينَه وبين أقرانِه من أبناءِ عصرِه.

إنَّ الآنيةَ والمعايشَةَ والأهدافَ العُليا التي تترُكُ أثرَهَا الحاسمَ على المتلقّينَ، تتركُ تأثيرها الحاسمَ على النّصِّ المسرحيِّ نفسِه، فبمقدارِ ما هي ميزتُه هيَ آفتُه. وهذه الآفةُ هي أنَّ النصَّ المسرحيَّ يفقدُ الكثيرَ من قيمتِه الأدبيَّةِ والفنِّيَّةِ والفكريَّةِ بعدَ ما لا يزيدُ عن عشرينَ عاماً من كتابتِه، فيصبحُ بعدَها غيرَ قابلٍ للحياةِ على خشبةِ المسرحِ، وبتحوَّلُ أو يكادُ إلى أثرٍ متخف.

إنَّ سماتِ النصِّ المسرحيِّ (الآنية والمعايشة والهدف الأعلى) التي تؤدِّي إلى هذه الآفةِ القاتلةِ لهُ بعد التماعٍ وارتفاعٍ، تَجعل له ميزةً خاصة به هي أنَّه واحدٌ من أضْرَى أسلحةِ تطوُّرِ المسرحِ فسه وتجديده، ومن أرهف مناحي تطوير النَّقد المسرحيِّ، ومن أبرَعِ عواملِ الارتقاءِ بالذَّائقةِ الجماليَّةِ عنْدَ النَّاسِ.

فلَكيْ يحافظَ الكاتبُ على الآنيةِ والمعايشة والهدف الأعلى، يجدُ نفسَه مضطرّا لأن يفْتَرِعَ أسلوباً جديداً في فنِّ كتابةِ المسرحِ ويكونُ هذا الأسلوبُ معادلاً فنِّيا للواقعِ الاجتماعيِّ والذَّوْقِ الجَمَاليِّ السَّائدِ في عصرِه، ودليلُ ذلكَ أنَّ كُتَّابَ كلِّ جبلٍ يتَّخذُونَ أصولاً واحدةً في الكتابةِ رغمَ التَّمايزاتِ الكبيرةِ بيْنَهُم في تجلّيَاتِ هذه الأصولِ، وهو، رغْمَ اختلافِ موضوعاتِهم، يُدافِعون عن أهدافٍ عُليا واحدةٍ تُشَكِّلُ المطالبَ الأساسيَّةَ لِمُجتمعِهم في عصرِه ذاكَ.

إنَّ افْتِراعَ الكاتبِ لأساليبِ الكتابةِ بُغيةَ التَّعبيرِ عن الآنيةِ والمعايشةِ والهدفِ الأعلى في العصرِ والمرحلةِ والمطالبِ الاجتماعيَّةِ فيهما، ويولد كل محاولات التجريب في المسرح، ولسرعة التغييرات الاجتماعية التي تستتبعُ تغييرات في وسائلِ تعبيرِ المسرح عنها، كانَ التأليفُ المسرحيُّ حقْلاً للابتكارِ والتّجديدِ، ومن هنا كثُرتْ مُحاولاتُ التَّجريبِ التي إنْ أحصَيْنا فيهَا أعلاماً بارزينَ، فإنَّنَا نعجَزُ عنْ ملاحقتِها جميعاً.

ولا يُمكنُ للنَّصِّ المسرحيِّ وما معه من عواملِ العرْضِ المسرحيِّ أنْ يرتفعَ بالذَّائقةِ الجماليَّةِ عند النَّاسِ إلاَّ إذا كانَ واعيا تَماماً للجماليّات الفنّيَّة السَّائدةِ في عصْرِهِ في الفنِّ التَّشكيلي وفي الموسيقى وفي الأدَبِ عموما وفي الشِّعر على الخُصوص ومن جماليَّات هذه الفنون جميعا ينطلقُ الكاتب في بناءِ حكايتِه وتشْييد حبكته ورسْم شخصيَّاتِه.

إنَّ فنَّ المسرح جُماعُ الفُنون فإذا جمعَها في يده بقبضةِ مُحْكَمَةٍ استطاعَ أنْ يرتقيَ بِهَا كلَّهَا، فيترك على الشّعر بصماته في أسلوبِ توجُّهه إلى النَّاس، ويُوحي إلى الفنِّ التَّشكيليِّ بطرائقَ في الرَّسم والنَّحتِ تقتربُ منْ ذائقةِ النَّاسِ الجماليَّةِ حتَّى يُصبِحَ فنّاً أصيلاً في الثَّقافةِ العَربيَّةِ وهو أمرٌ لم يتحقَّقْ لَهُ حتَّى الآنَ.

فرحان بلبل، النص المسرحي: الكلمة والفعل. منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، 2003، ص 126، وما بعدها بتصرف.

تحليلُ النصّ النظري:

أَثْمرَ الانفتاحُ على الثَّقافةِ الغربيَّةِ وانتشارُ الصِّحافةِ والتَّرجمةُ عن الآدابِ الغربيَّة جملةً من الفُنونِ الَّتي لم يكنْ للعربِ سابِقُ عهْدٍ بِهَا ولعلَّ أهمَّهَا المسرحيَّةُ، التي تُعدُّ فنًّا نثريّاً وافدا ومستَحدثا في أدبنا. إذ تقومُ على عناصرَ أهمُّها: الحدثُ، والشَّخصيَّاتُ، والفِكرةُ، والزَّمان، والمكانُ، والحبكة، وتَتَمَيَّز عن فنون السردِ الأخرى بخاصّية الصِّراعِ

الدّراميّ والإرشاداتِ المسرحيَّة والحِوارِ. وقدْ بَرَزَ مَجْموعةٌ من الرُّوادِ في هذا الفَنِّ الْمُسْتَحْدَثِ أَثْرَوْا المكتبةَ الأدبيَّةَ بمجموعةٍ من الإبداعاتِ والتَّأْليفاتِ، من بيْنهم: مارُون النَّقَّاش، ويعقوب صنُّوع، وتوفيق الحكيم، وعلي أحمد باكثير. وبموازاةِ الكتابةِ والتَّأليفِ الإبداعيِّ عمِل النُّقَّادُ على التَّنظيرِ لهذا الفَنِّ الجديدِ مُبْرِزينَ خَصَائِصَهُ ومُعَرِّفِينَ بِهِ، وساعينَ في الوقت نفسه إلى تقريبه من الجماهير، ولعلَّ أبرزَهم عبد اللّه النَّديم والعقَّاد وتوفيق الحكيم وفرْحان بلبل الذي يعدُّ منْ أقطاب مرحلةِ النُّضج في النَّقدِ المسرحيِّ العَربيِّ، وُلِدَ بسوريا، لهُ عدَّةُ مؤَلَّفاتٍ منها: «المسرحُ العربيُّ في مواجهة الحياةِ». فما القَضيَّةُ التي يطرحُها الكاتِبُ؟ ومَا طرائقُ عرْضِها ؟

واتكاء على دلالة العُنوان المحيلة على الخصائص المميّزة للنصّ المسرحيّ، واعتماداً علَى بعضِ الْمُشيراتِ النَّصِّيَّةِ الأخرَى من قبيلِ « أوَّلُ سماتِ النّصّ المسرحِيّ، ثالث سمات النّصّ المسرحيّ، أخصَّ خصائص التأليفِ والعرضِ...» نفترضُ أنَّ النّصَّ قيدَ الدِّراسةِ، مقالةٌ أدبيَّةٌ يُعالجُ فيها الكاتبُ خصائصَ النّصّ المسرحِيِّ. فإلى أيِّ حدٍّ تصحُّ هذه الفرضيَّةُ ؟ وما الْمَقصديَّةُ التي رامَ الكاتبُ إيصالَها ؟

تطرّق النصّ إلى قضية رئيسية تدور رحاها حول» إبرازِ خَصائصِ النَّصِّ المسرحِيِّ «، حيث أبرزُ الكاتبُ في نصِّه أعلاهُ السِّماتِ التي تُميِّز النّصَّ المسرحِيَّ وتَجعلُه ذا خصوصيَّةٍ وفرادَةٍ وهي على التَّوالي : المعايشَةُ، ويقصدُ بهَا تعبيرَ المسرح عن مشاكلِ العصْرِ، والآنيةُ وهي أنْ يعبِّرَ الكاتبُ عن وقائعِ الحاضرِ التي تَمسُّ القارئَ مباشرةً، وثالثُ هذه السماتِ الدَّيْمومةُ، ويُشيرُ الكاتبُ بعضَ ذلك إلَى سِمَةٍ أخْرَى هي الهدفُ الأعلَى مُعْتَبِراً إيَّاها من خصائصِ التَّأليفِ والعرْضِ، ويرَى أنَّ هاتِهِ السِّماتِ تُشَكِّلُ آفةَ النّصِّ المسرحِيِّ وميزته.

وتتفرَّعُ هذه القضيَّةُ إلى قضايَا ذاتِ ارتباطٍ بِهَا تنطلقُ منها وتعودُ إليْها وتكشِفُ عنها، ونبرزها فيما يلي :

-قواعدُ التَّأليفِ المسرحِيِّ : تطرَّقَ الكاتبُ إلى هذه القضيَّةِ في معرِض حديثِه عن القواعد المميِّزةِ للتَّأليفِ المسرحيِّ التي تُعدُّ راسخةً في جميعِ المذاهبِ المسرحيَّةِ، وحصَرها في ثلاثٍ: « الصِّراع، تصاعُدُ الحكاية دراميا، دقَّة بناء الشَّخصيَّات»؛

-التَّجريبُ المسرحيُّ : ومعناهُ أنَّ الكاتبَ يسعَى على الدَّوامِ إلى معايَشة القضايا والمشاكِلِ، وهو ما يَجعلُه دائِم التَّجريبِ، كثيرَ التَّجديدِ في المواضيعِ والأساليبِ؛

-علاقةُ المسرحِ بالواقِعِ : يقومُ المسرحُ بعكْسِ الواقِعِ لِذَا فهو يُعَدُّ مرآةً لهُ؛

-اَلْمَقْصِديَّةُ في المسرحِ : وهي الغايةُ التي يسعى إليها المسرَحُ، وتتمثَّلُ في التَّعبيرِ عنِ واقعِ الإنسانِ ورصْدِ انشغالاتِه.

أسهمتْ هذه القضايا الفرعيَّةُ في إضاءَةِ القضيَّةِ الأساسيَّةِ وتسليطِ الضَّوءِ على سِماتِ النّصِّ المسرحيِّ، نظراً لِمَا أدَّتهُ من دورٍ في التَّفسيرِ والتَّوضيحِ وتقليبِ القضيّة الرئيسيّة على أوجُهِهَا.

وفيما يتعلَّقُ بطرائقِ العرْضِ، وظَّفَ الكاتبُ بادِئ الأَمرِ جملةً من الحُججِ مُمَثَّلةً في استشهادِه بمقُولةِ لستانسلافسكي: « الفكرةُ التي أمسكَ الكاتبُ القلمَ لإبرازها «، إضافة إلى حجج منطقيّة في قوله: « ولأنَّ الكاتب مضطرٌّ أن يكونَ ضارياً في التصوير فإنَّ المجتمع لا يكونُ إلا ضارياً في التغيير «، وإلى جانبِ الحجج السَّابقة وظّف الكاتب بعضَ أساليبِ التَّفسيرِ كالتَّعريفِ حيثُ عرَّف المعايشة بقوله « هي الصِّفة الأولى للمسرح - تَعني أنّه فنّ يُطلب منه أن يتحدث عن مشاكل عصرنا...»، وكذا تعريفُه المسرح بكونه «جماع الفنون»، وإضافةً إلى التَّعريفِ استعان بالوصف، حيثُ وصَفَ

سِمَةَ الآنيةِ بقولِه: « آفةُ فناء المسرح وجوهرته ودرته الثمينة »، وقد أدّت أساليب التفسير دورا مهما في الشّرح وتقريب الفكرة وتبسيطها ونشرها، ولم ينسَ الكاتبُ الاعتمادَ الكبيرَ علَى السَّردِ لمناقشةِ فكرته وتقييمِها من مختلف الجوانب ومن نماذِجه: « إنّ الآنية هي التي تؤدّي إلى سرعة التغيُّرات في سرعة الكتابة »، ناهيك عنْ اعتمادِه على التَّشابُه حيثُ عرض للتَّشابه بين العرضِ المسرحيّ والنّصِّ المسرحيِّ في الهدفِ الأعلى، وبين المسرح والشّعر.

إلى جانب ما سبق، اعتمدَ الكاتبُ على الجملِ الطَّويلةِ التي وظَّفَها خصِّيصاً للإبانةِ والتَّوضيح، ولا شكَّ أنَّ سائرَ أساليب التَّفسيرِ السَّابقةِ إنَّما وُضعت لشرحِ الفكرة وتِبْيانِ خَصائص النّصِّ المسرحيِّ، بحيثُ تبدو واضحةً لا يَشوبُها غموضٌ، أضِفْ إلى ذلك رغبة الكاتب الخفيّة في إقناع المتلقّي بأهمّية فنّ المسرح.

ولكيْ يضمنَ الكاتبُ لِنَصِّه التَّناسُقَ والاتِّساقَ، ولأفكارِه التَّرتيبَ، وَظَّف جُملةً من الرَّوابطِ اللَّفظيَّةِ سواءٌ بين الفقراتِ أو بيْنَ الجمل، ومن ذلك « واو العطف، لكن، وبذلك، إن... »، كما نجدُ ربْطاً معنويّاً بين الأفكار، حيثُ يصعُب فكّ تلاحُمِها، ومن هذه الروابط المعنوية «لكنّ هذه الآنية، والآنية نتركها، وبذلك تكون الديمومة..»، فالملاحظُ أنَّ هناك إحالة على فكرةٍ سابقة، وانطلاقا ممَّا سبق نستخلص أنّ النّصَّ مُحكَمُ البناءِ مرَتَّبُ الأفكار شديدُ التَّرابط دقيقُ الاتِّساقِ.

ولأنَّ الكاتبَ ركَّزَ اهتمامه على التَّعريف بسماتِ النّصِّ المسرحيِّ فقد اختارَ الأسلوبَ الاستقرائيَّ منْتقلاً من الجُزءِ إلى الكلِّ؛ ويظهرُ ذلك في ابتدائه برصْدِ سمات النّصِّ المسرحيِّ وتعريفِها واحدة واحدةً، ليعرّج بعد ذلك على مسألةِ التّجريب منتهياً إلى نتيجة مفادُها أنَّ المسرحَ جُماعُ الفنونِ، وتَكمُنُ أهمّيةُ الأسلوبِ الاستقرائيِّ في أنَّه يعرِضُ لتفاصيلِ

الشَّيءِ الموصوفِ إلى أنْ يتَّضِحَ في الأذهان، ليصلَ المتلقي في نهاية المطاف إلى استخلاص النَّتيجةِ بشكلٍ سبَبِيّ.

حاولَ الكاتبُ في نصّه وضْعَ اليد على أهمّ الخصائص التي تُميِّزُ النّصَّ المسرحيَّ مفصّلاً القولَ في كلّ سمةٍ على حدة، وقد رامَ من خلال نصّه الانتصارَ الضّمنيَّ لفنِّ المسرح لافتاً انتباهَ القارئ ليهتَمَّ به، وقدْ سخَّرَ لذلك مجموعةً من الأساليبِ والطَّرائقِ كتوظيفِ لغةٍ مباشرةٍ واتِّكائه على مرجعيّاتٍ مختلفةٍ، واستخدامِ أساليبِ التَّفسيرِ المتنوّعة أضِفْ إلى ذلكَ الاعتمادَ على الأسلوبِ الاستقرائي ومِمَّا سبقَ تَحليلُه وتفسيرُه وعرْضه ونشْرُه نصلُ إلى إثباتِ صحَّةِ الفرضيَّةِ المطروحة آنفا وانتماءِ النّصِّ إلى المقالةِ الأدبيَّةِ التَّفسيريَّة، وفي اعتقادنا أنَّ الكاتبَ وُفِّقَ في تسليطِ الضَّوءِ على خصائصِ النَّصِّ المسرحيِّ والتَّعريفِ بِهَا بشكلٍ يجعلها قريبة من المتلقي العربيّ.

تحليل نموذج من فنّ المسرحيّة («الكنز» لتوفيق الحكيم)[1]

تعدّ المسرحيّة فنّا أدبيا نثريا ذا خصوصية في البناء والشكل، يتميّز عن القصة بكونه يُكتب ليُعرَض، ومن سماته: الصراعُ الدرامي، والحوار، والإرشادات المسرحية. دخل الأدب العربيّ عبر قناتي الترجمة والمثاقفة، ومن أبرز رواده الذين أسّسوا له نذكر: يعقوب صنّوع، ومحمود تيمور، وصاحب النّصّ توفيق الحكيم الذي يعدّ رائد من رواد فنّ المسرحية، وعلَما من أعلامه. فما الموضوع الذي تعالجه المسرحية؟ وما الوسائل الفنية الموظّفة؟

انطلاقا من شكل النص القائم على الحوار والإرشادات المسرحية، وبناءً على عنوانه ومقدّمته، نفترض أننا قبالة نصّ مسرحيّ ذي صبغةٍ

1 - لم نثبت النّص لكونه طويلا ... يُنظر في الكتاب المدرسي صص: 186-181

اجتماعية، يبرز من خلال الكاتب ما يفرزه موضوع الزواج من سلوكات وقيمٍ متعارضة بين ما هو مادّيّ ومعنويّ. فما الرهان الذي راهن عليه الكاتب؟

بدأت المسرحية بمشهد تقدّم الخطيب لخِطبة (درية) التي أبدت رفضا قاطعا، في مقابل إصرار الأب على إتمام الخِطبة طمعا في مال الخطيب (أبا العز بك)، وتتحوّل أحداث المسرحية بدخول البطل (مراد) الذي يوهم الأب بوجود كنز بين جدران البيت، وهو ما يسيل لعابَ طمعِ الأب، فيُعرض عن الخطيب، ويصارح مرادٌ دريةَ بحقيقة الكنز، وتنتهي المسرحية بوضع الأب أمام الحقيقة، ليقبل بالأمر على مضض.

ينتقد الكاتب من خلال المسرحية المؤمنين بالقيم الهجينة، الذين يلخّصون الحياة فيما هو مادّي صرف، دون اهتمام بما هو معنوي سامٍ.

ترابطت أحداث المسرحية وَفق خطاطةٍ سردية متينة السّبك، متلاحمة العناصر، نبيّها فيما يلي:

-وضعية البداية: تقدّم الخطيب لخِطبة درّية، ورفضها له؛ وهي بداية غير متوازنة؛

-العنصر المخلّ: دخول الخادم زافّا نبأ الكنز الموجود في البيت؛

- وضعية الوسط: إيهام مراد الأبَ بوجودِ كنزٍ في البيت، وصراعه مع الخطيب، ومصارحته درية بحقيقة الأمر؛

-عنصر الانفراج: إخبار الأب بالحقيقة؛

-وضعية النهاية: قبول الأب بالأمر لاواقع على مضضٍ. وهي نهاية أعادت التوازن لشخصية درية، وحسّنت أفق انتظار القارئ.

أدّت الخطاطة السردية وظيفة في جعل ما يحكى قابلها للفهم والتأويل، وأحدثت أثرا جماليا تمثّل في الإيهام بواقعية الأحداث.

حرّكت أحداث المسرحية مجموعة من الشخصيات التي تنوعت بين الرئيسية والثانوية، حيث مثّل كل من دريّة ومراد الشخصيات الرئيسية التي تؤمن بالقيم الخالصة (الإيمان، الحبّ، القناعة..)، في مقابل الشخصيات الثانوية التي مثّلها الأب والخطيب المؤمنان بالقيم الهجينة، والظاهر أنّ العلاقة بين مراد ودرية وبين الأب والخطيب قائمة على الصراع، ونشير أيضا إلى انّ درية مثّلت العامل الموضوع الذي ترغب فيه كلّ العوامل الأخرى، لكونها شكّلت محور المسرحية وقطب رحاها.

أدّت الشخصيات دورا مهما في تطوّر الأحداث وتناميها، من خلال تفاعلها ودخولها في علاقات صراع وتواصل أثمرت أحداثا وردود أفعال.

دارت أحداث المسرحية في فضاء مغلقٍ هو البيت الذي عكسَ تضاربا بين القيم الهجينة التي يمثّلها الأب والخطيب والقيم الخالصة التي يمثّلها مراد ودرية، وزمنيا وقعت الأحداث نهارا، واتّسم الزمن بالتصاعد، وركّز الكاتب على لحظة الخِطبة التي عكست صراعا بين القيم والسلوكات.

تفاعل الزمان والمكان في تطوّر الأحداث، وأسهما في الكشف عن نفسيات الشخوص وقناعاتها.

تتطوّر المسرحية عبر الحوار، الذي يدور بين شخصياتها، ونميّز في المسرحية قيد الدراسة بين أنواع مختلفة من الحوارات، فهناك الحوار الجادّ الذي دار بين مراد ودرية، والحوار المتسلط الذي دار بين الخطيب ومراد، والحوار الساخر الذي دار بين مراد والخطيب، وساعد الحوار الشخصيات في التعبير عن أفكارها ومواقفها وقيمها وقناعاتها، الأمر الذي أفرز ردود أفعال مختلفة، نتج عنها الدخول في صراعات طوّرت المسرحية وسارت بها إلى النهاية.

وإلى جانب الحوار، تطوّرت أحداث المسرحية عبر ما يسمّى بالصراع الدرامي، وهو الصراع الذي ينتج عنه تطوّر في الأحداث، ونميز فيه بين:

-الصراع النفسي: عاشته درية ونتج عنه رفض للخطيب؛

-الصراع الاجتماعي: برز في الصراع بين الخطيب الغني ومراد المتوسط الخال؛

-الصراع الفكري: اتّضح في صراع العلم (مراد) والجهل (الخطيب)؛

-الصراع القيميّ: وهو صراع الخير والشر، ويظهر في النص في صراع القيم الهجينة والقيم الخالصة.

ولا شكّ أنّ هذه الصراعات أدّت إلى إفراز ردود أفعال متباينة أسهمت في تطوّر الأحداث ونمائها.

ولعل ما يميز المسرحية عن القصة قيامها على الإرشادات المسرحية، وهي تلك العبارات التي ترد بين قوسين، ونميّز فيها بين الإرشادات التي تتوجه إلى القارئ فتساعده على الفهم وتمثُّل المشاهد، والإرشادات التي تتوجه إلى الممثل مُعينةً إياهُ على أداء الدور بحرفية وإتقان، وتلك التي تخصّ المخرج، حيث تساعده على إخراج المسرحية وتحويلها إلى عرضٍ ناجح.

وتكمن أهمية الإرشادات في كونها تسهل عملية الفهم من خلال دورها في تصوير المشاهد والحركات والقسمات، وتمنح المسرحية شكلا هندسيا جماليا ذا خصوصية.

عمل الكاتب في مسرحيته على التطرّق إلى قضية الزواج وما تفرزه من قيم وسلوكات متباينة، تعكس تصوّر كلّ طرفٍ للحياة، مراهنا على انتقاد القيم الهجينة التي تغلّب المادة على ما هو معنوي، ووظف لهذه الغاية

مقوّمات كثيرة كالحوار والشخصيات والصراع الدرامي، والإرشادات المسرحية، ومن خلال ما سبق أمكننا التثبّت من انتماء النص إلى جنس المسرحية ذات الطابع الاجتماعي. ويمكن القول أنّ فن المسرحية له القدرة على تصوير الواقع وانتقاده من خلال وسائله الخاصة التي تمنحه الخصوصية والفرادة والتميّز.

المجزوءة الرابعة: مناهج نقدية حديثة (المنهج الاجتماعيّ والمنهج البنيويّ)

المنهجُ الاجتماعيّ والمنهجُ البنيويّ: تحديدٌ وتعريفٌ

يهتمُّ المنهجُ الاجتماعيُّ بدراسةِ العلاقةِ بين الأدبِ والمجتمَعِ، حيثُ يرَى أنَّ المجتمعَ يؤَثِّرُ في الأديبِ وفي إبْدَاعِه، ويُحاوِلُ ارتباطا بذلكَ أنْ يرصُدَ في الإبداعِ تعبيرَه عن المجتمعِ والتَّغيُّراتِ الحاصلَةِ فيه، وبِنْياتِه العامّة، ورؤيةِ الجماعة للعالم، وكيْفَ يؤَثِّرُ كلٌّ منَ المجتمعِ والبيئَةِ والْمُحيطِ في الإبداعِ. وفي تصوّرِ أصحابِ المنهجِ الاجتماعيِّ أنَّ الأديبَ أو المُبدِعَ لا يعيشُ في بُرْجٍ عالٍ أو في جزيرةٍ مهجورة معزولةٍ، بل إنّهُ مرتبِطٌ بوسَطِه متأثِّرٌ به، الأمرُ الذي يَجعلُ إنتَاجَه صُورَةً عن المجتمَعِ قصَدَ أم لَمْ يَقْصِد. وعليه فالظّاهرة الأدبية حسب المنهج الاجتماعيِّ الذي يعتمد في دراسته لها على السّياق والنّسق ظاهرةٌ اجتماعيّةٌ.

ولم يقف المنهج الاجتماعيّ عند التصوّر الانعكاسيّ للأدب، بل عرَفَ منْذُ بداياتِه تطوُّراتٍ كبيرةً على يدِ «هِيبُّوليت تِينْ» و«جُورج لوكَاتْش» و«لوسيَان كُولدْمان» الذي أنْشَأَ ما يُسَمَّى بالبِنيويَّةِ التَّكوينيَّةِ، التي تَسعى في دراسَتِها للظاهرةِ الأدبيّة إلَى التَّوْفِيقِ بين دراسَةِ الشَّكلِ وبِنْيةِ النَّصِّ، وبين مُراعاةِ مدى تعبِيرِ الأدبِ عنِ الواقعِ والثَّقَافةِ والجماعةِ وبنيتها الذّهنيّة، أي المضمون الاجتماعيّ.

ويختلفُ المنهجُ البِنْيَويُّ عنْ نَظيرِه الاجتماعيِّ بِكَوْنِه يُقاربُ الظَّاهرةَ الأدبيَّةَ منَ الدَّاخِلِ، فهو منهج نصِّيٌّ تحليليٌّ وصفيٌّ يقاربُ النَّصَّ في ذاتِه معزولاً عن كلِّ الشُّروطِ الخارجيَّة الخارجيةِ من ذاتٍ وبِيئة وتاريخ، يعطي الأولوية للنّص الأدبيّ وما يُفرزه من جماليّة وشعريّة نابعة من توظيف المستويات الصوتيّة والتَّصويرية واللغوية ... وتأثّرت البنيوية في ظهورها بعلم اللغة والشّكلانية الروسية.

ومنْ أهمِّ مقولاتِ المنهج البنيويِّ نذكرُ : موتُ المؤَلِّف، والشِّعريَّةُ، والأدبِيَّةُ، ولذّةُ النصّ، وكلّها شعارات تصبُّ في بوتقةِ الاهتمام بداخلية النص وجماليته.

النصّ النظري المنظّر للمنهج الاجتماعيّ:

المنهجُ الاجتماعِيُّ

تعدُّ الأديبَة الفرنسيَّةُ» مدام دي ستايْلْ» أوَّلَ منْ نبَّهَ إلى أهميَّةِ العلاقاتِ بين الأدبِ والمجتمعِ، وبين الأدبِ والسِّياسةِ في كتابِها (عن الأدبِ في علاقاتِه بالمؤَسَّسات) الذي ظهرَ عام 1800م، وبعدَ عدَّةِ سنواتٍ عاد النَّاقدُ «دي بُونالْد» ليؤَكِّدَ أنَّ (الأدبَ هو التَّعبيرُ عن المجتمعِ).

بعْدَ «مدامْ دي سْتَايل» جاءَ النَّاقدُ الفرنسيُّ «إيبُوليتْ تينْ» الذي بَذَلَ مَجهوداً كبيراً في سبيل نشرِ النَّظريَّةِ السُّوسيولوجيَّةِ في الأدبِ، ويُنادي» تينْ» بضرورةِ تدريسِ الأدَبِ بطريقةٍ تكشفُ حتْمِيَّتَهُ، من خلالِ التَّعرُّفِ على الأسبابِ التي تُؤدِّي إلى حُدُوثِه، وتجْعَلُ الشَّكلَ الَّذي يتَّخذُه مَحْتُوماً، فلا يُمكن استيعابُ الفَنِّ وتذوُّقُهُ أو تحليلُه بدونِ إطارِه الاجتماعيِّ، ذلك لأنَّه ليس شيْئاً غامضاً أو هُلامياً، أو مجرَّدَ لَهْوٍ فرْدِيٌّ للخيالِ، أو نزوةٍ مُنعزلةٍ لوجدانٍ مُنْفَعِلٍ.

ولمْ تتبلْوَر النَّظريَّةُ السُّوسيولوجيَّةُ إلاَّ باجتهاداتِ» جُورْج لُوكَاتْشْ» و» لُوسيانْ غُولْدْمَان « وغيرهما من المفكّرين والفلاسفةِ والنُّقَّاد الذين اسْتفادُوا من النَّظريَّاتِ الأدبيَّةِ الحديثَةِ وفي مقدّمَتِها البِنيويَّةُ التَّوليديَّةُ.

وكانتِ البِنْيويَّةُ التَّوليديَّةُ بِمثابةِ الطَّاقةِ الفكريَّةِ والفنِّيَّةِ التي جعلت «غولدمان» ينطلقُ بعِلْمِ الاجتماعِ البِنْيويِّ التَّوليديِّ من خمسِ فرضيَّاتٍ جمعتْ بين البِنْيويَّةِ والسُّوسيولوجيَّةِ في منظومةٍ تُحلِّلُ المضمونَ الاجتماعيَّ في ضوْءِ الشَّكْلِ الفَنِّيِّ الذي تتبلْوَرُ بِنْيتُهُ من خلال التَّحليلِ الذي يُساعدُ المتلقِّيَ على تكوينِ رؤيةٍ خاصَّةٍ به للعِلْمِ والمجتمع والحياة. وهو المفهومُ الذي ورَدَ في الفرضيَّةِ الأُولى التي تُؤَكِّد أنَّ العلاقةِ بين حياةِ المجتمعِ والخلْقِ الأدَبِيِّ لا تتَّصلُ بمضمونِ هذيْنِ القِطَاعينِ من الواقعِ الإنْسانيِّ عموماً، وإنَّمَا تتَّصلُ بالأَبْنيةِ أساساً وتتبلوَرُ من خلالها. وهو ما يُسَمِّيه « غُولدْمان» بالْمَقُولاتِ أو المفاهيم التي تُشَكِّلُ الوَعْيَ الحياتِيَّ لمجموعةٍ اجتماعيَّةٍ بعيْنِها، وبالعالَمِ التَّخيُّلِيِّ الذي يخلُقُه الأديبُ.

وفي الفرضيَّةِ الثَّانيةِ يوضِّحُ « غولدمان» أنَّ هذه البنيةَ العقليَّةِ هي أساسُ الحياةِ الإنسانيَّةِ والاجتماعيَّةِ بكلِّ تجلِّياتها المادِّيَّةِ والفكريَّةِ والإبداعيَّةِ، وهذا يعني أنَّ الأبنيةَ العقليَّةَ التي هيَ بِدَوْرِها أبنيةُ المقولاتِ الدَّالَّةِ، ليستْ ظواهرَ فرديَّةً وإنَّما هي ظواهرُ اجتماعيَّةٌ.

ثُمَّ ينتقلُ « غولدمان» في فرضيَّتِه الثالثةِ إلى العلاقةِ بين بنيةِ وعي المجموعةِ الاجتماعيَّةِ وعالَمِ العملِ الأَدَبِيِّ، فيوضِّحُ أنَّها تُوجِد تماثُلاً دقيقاً ينطوي على علاقةٍ دَالَّةٍ بسيطةٍ، وبذلك ينفي « غولدمان» أيَّ تعارُضٍ في وجودِ علاقةٍ مُحكَمَةٍ بين الخلْقِ الأدبِيِّ والواقعِ الاجتماعيِّ التَّاريخيِّ من ناحيةٍ وقوَّةِ الخلْقِ التخيّلِيِّ من ناحيةٍ أخرى، ولا يُمكنُ إدراكُ المعنَى الحقيقيِّ والشَّاملِ الدّالِّ سواء للخلْقِ الأدبِيِّ أو الواقعِ الاجتماعيِّ التَّاريخيِّ أو الأثرِ أو الانْفعالِ الملمُوسِ للخلْقِ التَّخيُّلِيِّ خارجَ إطارِ هذه العلاقةِ الْمُحْكَمَةِ.

وهذه الفرضيَّةُ تؤدِّي بدَوْرِها إلى الفرضيَّةِ الرَّابِعَةِ التي تقدِّمُ منظوراً جديداً لنقدِ ودراسةِ قمَمِ الخلْقِ الأدبيِّ وروائِعِه.يُضاف إلى ذلك، أنَّ أبنيَةَ المقولاتِ التي يدرسُها علمُ الاجتماعِ الأدبيِّ هيَ - على وجه التّحديد- الأبنيةُ التي تُعطِي الوَحدةَ العُضْويَّةَ والبنيويَّةَ للعملِ الأدبِيِّ بمعنى أنَّها أحدُ العُنصريْنِ الأساسيَّيْنِ للخاصِّيَّةِ الجماليَّةِ المميِّزَة للعملِ، كما أنَّها تُمَثِّل الطبيعةَ الأدبيَّةَ الحقَّةَ للعملِ الأدبِيِّ.

ويرفُض« غُولْدْمان» في فرضيَّته الخامسةِ والأخيرةِ المنظورَ السِّيكُولوجيَّ الذي يحصُرُ أبنيةَ المقولاتِ في النَّصنيفاتِ المجرَّدةِ للوعْيِ واللاَّوعيِ بالمفهومِ الْفْرُويْديّ لهذه الفرضيَّة. ذلكَ أنَّ هذه الأبنيةَ هيَ التي تَحْكمَ الوعيَ الجماعِيَّ والتي تتحوَّلُ إلى عالمٍ تخيُّليٍّ يخلقُه الفَنَّانُ، عالمٍ لا ينهضُ على افْتِراضِ عمليَّةِ كبتٍ مُسْبَقٍ أوَ عمليَّاتٍ غيْرِ واعيةٍ، شبيهةٍ من بعض الزَّوايَا بتِلْكَ العمليَّاتِ التي تَحْكُمُ أبنيَةَ الأعصابِ والعضَلاَتِ، وتُحَدِّدُ الخاصِّيَّةَ المميِّزَةَ لإيحاءاتِ البشَرِ وحركاتِهِمْ.

ويترتَّبُ على هذه الفرضيّات، أنَّ كلَّ دراسةٍ نقديَّةٍ يجب أنْ تبدأ بتشريحِ العملِ الأدبيِّ باعتباره مرَكَّباً من استجاباتٍ دَالَّةٍ، تُفسِّرُ بِنْيَتَهَا معظَمَ العناصرِ الجزئيَّةِ والفرعيَّةِ التي يواجهُهَا النَّاقدُ.

إنَّ فهْمَ النَّصِّ، باختصارٍ، مشكلةٌ تتَّصلُ بالتَّلاحُمِ الدَّاخليِّ للنَّصِّ، وهو مشكلةٌ لن تُحَلَّ إلا بافتراضِ أنَّ النَّصَّ، كلَّ النّصِّ وليسَ أيَّ شيءٍ سواهُ، هو ما يجبُ أن يُؤْخَذَ أَخْذاً حرفيّاً، وأنَّ على النَّاقِدِ أنْ يبحثَ، في داخلِه عن بنيةٍ دالَّةٍ شاملةٍ.

أما الشَّرحُ فإنَّهُ مشكلةٌ تتَّصلُ بالبحث عن ذاتٍ فرديَّةٍ أو جماعيَّةٍ، وإنْ كان« غولدمان» يعتقدُ أنَّ النُّقَّادَ لا يواجهونَ في الأعمالِ الثَّقافيَّةِ والفنِّيَّة والأدبيَّةِ إلا ذاتاً جماعيَّةً، كما أنَّ الفهْمَ والشَّرْحَ ليسا عمليتَيْنِ عقليَّتَيْنِ مختلفَتَيْنِ، بل هما عمليَّةٌ واحدةٌ ترتبطُ بزوايا مختلفةٍ للنَّظرِ وإذا كانَ

الفهمُ هو الكشْفُ عن بِنْيَةٍ دَالَّةٍ مُتَأَصِّلةٍ في العملِ الأدبِيِّ، فإنَّ الشَّرْحَ هو إدماجُ هذه البِنْيةِ كعنصرٍ مُكَوِّنٍ في بنيةٍ شاملَةٍ، لا يستكْشِفُها النَّاقدُ في تفاصيلِها، بل يستكْشِفُها بالقَدْرِ الذي يُعينُه، فحَسْبُ، على أنْ يتفَهَّمَ العملَ الذي يدرُسُه، إنَّ المهِمَّ هو أن تُؤْخَذَ البنيةُ المحيطةُ باعتبارها موضوعاً للشَّرحِ والفهمِ، عندئذٍ ينْقلبُ ما كان شرحاً ليصبحَ فهْماً، مما يُحتِّمُ على النَّاقِدِ في مرحلةِ الشَّرحِ أن يتَّصِلَ ببِنْيةٍ جديدةٍ أوْسَعَ.

نبيل راغب: موسوعة النظريات الأدبية

الشركة المصرية العالمية للكتاب.لونجمان.ط1 . 2003.
ص323 وما بعدها (بتصرّفٍ)

تحليل النصّ النظري:

عرَفَ النَّثرُ العربيُّ بعد عصْرِ النَّهضةِ حركيَّةً قلَّ نظيرُهَا، أدَّت إلى بُروزِ أشكالٍ نثريَّةٍ أدبيَّةٍ كالقصَّةِ والرِّوايةِ والمسرحيَّةِ، ولَمْ يكُنْ هذا التَّطَوُّرُ حِكْراً على الأشكالِ الأدبيَّةِ فحسْبُ، بل إنَّ الدِّراساتِ النَّقديَّةَ عرفتْ بدوْرِها تطَوُّرا كبيرا نتيجةَ الانفتاحِ على الثَّقافةِ الغَرْبيَّةِ وانتشارِ الطِّباعةِ وتطوُّرِ الصِّحافةِ ونشاطِ حركةِ التَّرجمةِ. وهكذا كانَ للانفتاحِ على الغرْبِ دورٌ طليعِيٌّ في تأثُّرِ النُّقَّادِ العربِ بمختلفِ المناهجِ النَّقديَّةِ الحديثةِ، حيثُ سَعَوْا إلى استيعابِها ومنْ ثَمَّ تقريبِها إلى المتلقِّي والنُّقَّادِ على حدٍّ سواء، وتتناوَلُ المقالةُ قيْدَ الدِّراسةِ التَّعريفَ بالمنهجِ الاجتماعِيِّ ورُوَّادِه وخصائصه، وهو منهجٌ يُقاربُ الظَّاهرةَ الأدبيَّةَ من خلالِ ربْطِها بالواقعِ الاجتماعِيِّ، وقد برَعَ نقَّادٌ كثيرونَ في التَّعريفِ بالمنهجِ الاجتماعِيِّ وتتبُّعِ تحوُّلاتِه واستخلاصِ قواعدِه ودراسةَ خصائصِه وتبيّنِ طريقتِه في مقاربةِ الظواهرِ الأدبيّةِ، نذكُر منهُم شكري عيّاد، وصلاح فضْل، ونبيل راغب الذي اشتهَر بتأليفه في المجالِ النَّقديِّ، ومن مؤلَّفاتِه نذكرُ «في العرْضِ المسرحيِّ» و« دليلُ النّاقدِ الأدبِيِّ». فما الأطروحةُ موضوعُ النّصِّ ؟ وما طرائقُ العرْضِ المتَّبَعةِ ؟

جاء عنوانُ النَّصّ جملةً اسميّةً مكوَّنةً من مبتدأ «المنهجُ» ونعتٍ « الاجتماعي» والخبرُ هو متْنُ النص، ودلاليا يُقصَد بالمنهج الطريقُ أو الوسيلةُ أو الخطَّةُ التي يتَّبعها شخصٌ ما للوصول إلى هدف محدَّدٍ ونتيجةٍ معلومةٍ، واصطلاحا هو إجراءاتٌ نظريَّةٌ تُمكِّن الباحثَ من الوصول إلى نتائجَ معيَّنةٍ، و«الاجتماعيُّ» نسبةً إلى علم الاجتماع أو السوسيولوجيا، وهو علم يدرس المجتمعَ وبنياتِه، وعليهِ فالمنهجُ الاجتماعيُّ هو ذاكَ المنهجُ الذي يقاربُ الإبداعَ باعتبارِه نتاجاً لشروطِ الاجتماعِ البشريِّ. فإلى أيِّ مدىً يعكس العنوان ما جاء في النَّصِّ؟

ومن خلال دراسةِ العنوان واعتماداً على بعض المؤشِّراتِ النَّصِّيَّةِ من قبيلِ:» المنهج الاجتماعيّ، بعد مدام دي ستايل، الناقد الفرنسي إيبوليت تين الذي بذل مجهودا كبيرا في سبيل نشر النظرية السوسيولوجية، لم تتبلور النَّظريّة السوسيولوجيَّة إلا باجتهادات جورج لوكاش ولوسيان كولدمان ...» نفترض أنَّنا أمام **مقالة نقديّة** تنضوي تحتَ ما يُسمَّى ب«نقد النقد» تعالج مسارَ تطوُّرِ المنهجِ الاجتماعيِّ، وتبيّنُ مقوِّماتِه في دراسة الأدبِ. فإلى أيِّ حد تصحُّ هذه الفرضيَّة ؟ وما الرِّهان الذي راهن عليه الكاتبُ ؟

يسعَى الكاتب في نصِّهِ إلى مناقشة قضية رئيسية تتعلق بإبراز خصائص المنهج الاجتماعي، وذلك بتتبُّعِ تطوُّرِه التاريخي، فقد مرَّ بمرحلتيْنِ اثنتينِ: مرحلةُ التَّأصيلِ وكانت على يد «مدام دي ستايل» و«هيبوليت تين»، ومرحلةُ التَّبلوُرِ التي جسَّدَها كلٌّ من «لوكاتش» و«غولدمان» الذي ربَط بين الأدبِ والأبْنيَةِ العقليَّةِ، ويوضِّح صاحبُ النَّصِّ أنَّ غولدمان اعتمدَ في منهجِه البنيويِّ التَّكوينيِّ على خمسِ فرضيَّاتٍ، حيثُ يركِّزُ على العلاقةِ بيْنَ المجتمعِ والخلْقِ الأدبيِّ، ويرى أنَّ البنيةَ العقليَّةَ هي تلكَ المقولاتُ التي تشكِّلُ وعْيَ مجموعةٍ اجتماعيَّةٍ معيَّنةٍ، وينبغِي للأديبِ أن

يعْكِسَهَا في إبداعِه، ويشيرُ كذلك إلى أنَّ المنهجَ البنيويَّ التَّكوينيَّ يقومُ على عمليَّتَيْنِ مهمَّتين هما: عمليةُ الفَهْمِ، وعمليَّةُ التَّفسير أو الشَّرحِ.

← نفهم مِمَّا سبقَ أنَّ المنهجَ الاجتماعيَّ انتقَلَ من عدِّ الأدبِ مرآةً تعكسُ المجتمعَ إلى تأسيسِ علْمِ اجتماعٍ للأدبِ ؛ يقومُ على قواعدَ ومفاهيمَ مثل : رؤيَا العالَم، والبنيةُ العَقليَّةُ، والفهمُ والتَّفسيرُ، وهو ما يُميِّزُ المنهجَ البنيويَّ التَّكوينيَّ الذي يجمعُ بين «البنيويَّة» و«السُّوسيوجيا»، أي إنَّه يحلِّلُ المضمونَ الاجتماعيَّ في ضوْءِ الشَّكلِ الفنِّيِّ .

أمَّا فيما يتعلَّقُ بالقضايَا، فقدْ تفرَّعت عن إشكاليةِ النَّص مجموعةٌ من القضايَا نُبرزُها مشروحةً فيما يلي:

-العملُ الأدبيُّ الخلاَّقُ يعبِّر عن رؤيةٍ للعالَم: أي إنَّ تميُّز أيِّ عملٍ أدبيٍّ يَمُرُّ أساسا عبر تعبيرِه عن المجتمعِ والثَّقافة والوعيِ الجماعيِّ، وطريقة تفكير الجماعة وعيشِها؛

-الوحدةُ العُضويَّةُ والبنيويَّةُ للعملِ الأدبيِّ : ويُقصَدُ بها العلاقاتُ الدَّاخليَّةُ التي تُكَوِّن النَّصَّ وتخلق تلاحمه وتسمح بِفَهمه؛

-البِنْيَةُ الدَّالَّةُ: وهي مجموعُ العناصرِ المؤتَلِفَة داخِلَ النَّصِّ وَفْقَ علاقاتٍ مُتَمَاسِكَةٍ كالإيقاعِ والتصويرِ ...؛

-رفضُ التفسير النّفسي للأدب: وهو الذي يركّز على الواقع النَّفسيِّ للأديب واستثماره لفهْم ما ينتجه، ويرفض المنهج الاجتماعي هذا النوع من التَّفسيرِ نظرا لعدم واقعيَّته.

← أسهمت القضايا السابقة وغيرها في إضاءة القضية الرئيسية المتمثلة في «خصائص المنهج الاجتماعيِّ وطريقته في مُقاربةِ الظَّواهرِ الأدبيَّةِ «، حيثُ ألقت الضَّوء على جوانب القضيّة المختلفة .

ولمعالجةِ الإشكاليَّة ومناقشةِ القضايا، اعتمدَ الكاتبُ في نصِّه على أسلوبِ الشَّرحِ والتَّفسيرِ في شرحه للفرضيّات الخمس سعياً إلى توضيح المفاهيم الغامضة وإزالةِ سحابةِ الإبْهامِ الْمُخَيِّمَةِ عليها، ويظهرُ أنَّ الكاتبَ اقْتَصرَ في نصِّه على الاستشهادِ بنُقَّادٍ غربيِّين مثل «غولدمان» و«لوكاتش»، وذلك لأنَّ مَنْشَأَ المنهجِ الاجتماعيِّ غربيٌّ إذ نشأ هنالك وتبلورَ، كما اعتمد صاحبُ النَّصِّ أسلوباً مباشراً ولغة علميَّةً تقريريَّةً مباشِرَةً وجملاً طويلةً وأخرى اعتراضيّة، وذلك بغاية التَّوضيح ونقلِ الفكرة والتَّعريفِ بالمنهجِ الاجتماعيِّ وأسُسِهِ. وبالنسبة للطريقة الاستدلالية التي اعتمدها الكاتب فقد سلك طريقة الاستنباط من خلال ابتدائه بالحديث عن نشأة المنهج الاجتماعي وتطوّره، لينتقل بعد ذلك إلى تفصيل القول في فرضياته الخمس، وقد ساعدت هذه الطَّريقة الاستدلالية على التدرُّجِ في بناء الفِكرَةِ ومناقشتها، مِمَّا جعلها واضحة في ذهن المتلقّي.

وقد وظَّف الكاتبُ في عرض إشكاليَّته تصميميْنِ: أحدهُما زمنيٌّ يعتمدُ التَّدَرُّج ويظهرُ في عرضِه لمرحلتَيْ التأصيلِ والتَّبلوُر اللتينِ مر بهما المنهج الاجتماعيُّ في نشأته وتطوُّره، والثَّاني يستندُ إلى الجرْدِ ويظهر ذلك في عرْضه للفرضيات الخمس؛ حيث جرَدَ خصائص كلِّ فرضيّة على حِدَة.

جعل الكاتبُ التَّعريفَ بماهيَةِ المنهجِ الاجتماعيِّ والأسُسِ التي يقومُ عليها غايتَه وَوَكْدَه، حيث بدأ بالحديث عن تأصيلِ المنهجِ وتبلوُره ثمَّ انتقلَ إلى رصْدِ التَّطوُّرِ الذي عرَفَهُ المنهجُ الاجتماعيُّ على يد غولدمان، ليعرِضَ في الأخير أُسُسَ هذا المنهج وفرضيَّاته ولعَرْضِ ذلك وظَّفَ طرائقَ عرضٍ وأساليبَ مختلفةً، واتَّكأَ على إطارات مرجعيَّة كثيرةٍ، كما وظَّفَ أسلوباً استنباطيّا ساعده بشكل كبير في توضيح أمور تتعلق بالمنهج الاجتماعي من خلال التدرُّجِ في بناء الفكرةِ، وقد قصد الكاتب في نصّه إلى تسليط الضوء على المنهج الاجتماعيّ وتقريبه من المتلقّي وتبيان دوره المهم في مقاربة الظاهرة الأدبية، وخلاصةُ القول وُفِّقَ الكاتب في التَّعريف

بالمنهج الاجتماعيّ ورصْدِ خصائِصه والإشارَةِ إلى أُسُسِه، وختاماً نَصل إلى إثباتِ صحّة الفرضيَّةِ وانتماءِ النّصِّ إلى جنسِ المقالةِ النَّقديَّة التي تتناول بالدِّراسة منهجا نقديا هو المنهج الاجتماعيّ. فإلى أيّ حدٍّ تمثَّل دارسُو الأدبِ طريقةَ المنهج الاجتماعيِّ في مقارَبَةِ الظواهر الأدبيَّةِ ؟

تحليل الدراسة الأدبية- النقدية الموظّفة للمنهج الاجتماعيّ:

سوسيولوجية القصة القصيرة» نجيب محفوظ نموذجا» سمير حجازي

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 1952، ونستطيع أن نعلل ايضا موقف نجيب محفوظ حين توقف عن الكتابة لعدة سنوات إلى حين استطاع تكوين نصور معين عن طبيعة هذه التحولات واتجاهاتها، لتيكيف 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 القينا نظرة على مجمل الاثار القصصية لمحفوظ نلاحظ أن كتابة الاولى (همس الجفون، ودنيا اللّه) وكتاباته الثانية (تحت المظلة، أو خمارة القط الاسود مثلا) لا تحمل اختلافا في المضمون فحسبن بل غن هذا الاختلاف يشمل الشكل ايضا فاغلب كتاباته الاولى تعبر عن ازمة الفرد في لحظات مواجهته للعالم، أما كتاباته الثانية فتعبر عن رؤية للعالم تتعلق بفئة معينة تواجه من انماط التصدع في قيمها، وفي إيديولوجيتها، 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 أور قصصي عن الإحساس يعبث الوجود الإنساني... وقد شاع هذا الإحساس في اغلب آثاره القصصية، وبوجه خاص في « خمارة القط الأسود» وفي « شهر العسل» وفي «الجريمة» فالشخصيات تواجه مواقف غير انسانية، حافلة بالرعب والتهديد والمطاردة، ووعيها لا يظهر إلا في لحظات نادرة، والسرد موجه نحو الواقع الداخلي، وزمن الأفعال موجه نحو خدمة هذا العرض، والإحداث 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، فالتغيير الذي اعترى عناصر المجال الاجتماعي ترتب عليه تغير مماثل في بعض عناصر المجال النفسي، يمكن ان يعد تخيله عن الواقعية الاجتماعية، وتخيله عن معالجة إطاره الفني المعتاد (الرواية) مظهرا من مظاهر، فالبناء النفسي والمذهبي للكاتب أصبح يتفق مع خصائص الإطار الفني القصي، وبخاصة الأقصوصة التي تصبح قصة النموذج المثالي للتعبير عن نظرته إل العالم في هذه المرحلة.

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

سمير حجازي: التفسير السوسيولوجي لشيوع القصة القصيرة.
مجلة فصول، المجلد 2، ع4 شتنبر 1982، ص: 159 وما بعدها.

تحليلُ الدّراسة:

تعددت زوايا النظر إلى النص الأدبي تبعا لتعدد المناهج النقدية المفسرة للظاهرة الأدبية، وإذا كان المنهج البنيوي قد ركز في مقاربته للنصوص على الداخل وعزل النص عن شروط إنتاجه، فإن المنهج الاجتماعي ركز في تفسيره للأدب على ظروف إنتاجه الخارجية وربطه بسياقه الذي أنتجه، ويعد من مناهج التفسير التي تربط النص الأدبي بشروط إنتاجه الاجتماعية، ويقوم على مقولات أهمها: الانعكاس، والالتزام، ورؤية العالم، والبنية الذهنية. وقد ظهر أول مرة في العالم العربي بداية القرن العشرين نتيجة المثاقفة والترجمة، وكذا الحاجة إلى نقد جديد بعيد عن الانطباعية والأحكام الغيبية، ومن أهم رواده نذكر: محمود أمين العالم، ونجيب العوفي، وحسين مروة، ومحمد بنيس، وحميد لحمداني، وصاحب النص سمير حجازي الذي يعد من الكتاب المصريين الذين برعوا في توظيف المنهج الاجتماعي في تفسيرهم للأدب. فما القضية النقدية المطروحة؟ وما المنهج الموظف؟

من خلال الدلالة المفترضة للعنوان المحيلة على تأثر قصص نجيب محفوظ بالواقع الاجتماعي، ووقوفا على بعض المشيرات النصية الدالة من قبيل: « التحولات التي اعترت البنى العامة للمجتمع المصري، البناء الذهني، أزمة الفرد، الكتابات الأولى، رؤية العالم، عبث الوجود الإنساني...» نفترض أن النص الذي بين أيدينا دراسة أدبية- نقدية تتناول أثر التحولات الاجتماعية في مصر بعد 1952م في جنس القصة القصيرة، وتحديدا عند نجيب محفوظ، وذلك من خلال توظيف المنهج الاجتماعي . فإلى أي حد تصح هذه الفرضية؟ وما طرائق العرض المعتمدة؟ وما المقصدية التي رامها الكاتب؟

عمل الكاتب في نصه على تفسير التحولات التي طرأت على إبداع القصة القصيرة في مصر نتيجة التحولات التي اعترت المجتمع المصري في

مختلف بنياته، حيث بدأ نصه بالإشارة إلى ما عرفه المجتمع المصري من تحولات بعد 1952م وأثرها في المثقفين الذين انعزلوا وتوقفوا عن الكتابة وعلى رأسهم نجيب محفوظ، الذي ابتعد عن الكتابة حتى تتضح له الرؤية، وبعد رصد التحولات وأثرها ينتقل إلى جوهر الدراسة ليحاول بيان تأثر إبداعات نجيب محفوظ القصصية بما طرأ من تحولات مقارنا بين مرحلة ما قبل 1952م ومرحلة ما بعد 1952م، مستنتجا أن الكتابات الأولى يمكن إدراجها ضمن مرحلة الواقعية الاجتماعية، أما الثانية فتُصنف ضمن مرحلة الرمزية والعبثية، وينتقل بعد ذلك إلى دراسة قصص كل مرحلة دراسة داخلية مستنتجا تأثرها بالواقع الاجتماعي في كل مرحلة، ويخلص الكاتب في النهاية إلى أن الظاهرة الأدبية (القصة القصيرة هنا) عبرت عن أزمة الفرد وعكست رؤية العالم وعبثية الوجود الإنساني في تلك المرحلة، ما يعني تأثر قصص نجيب محفوظ بالظروف الخارجية وسياق إنتاجها.

← نستنتج مما سبق أن الكاتب يحاول أن يفسر ظاهرة القصة القصيرة عند نجيب محفوظ من منظور اجتماعي صرف، وذلك ببيان أثر التحولات التي عرفها المجتمع المصري على إبداع القصة القصيرة.

وقد اعتمد الكاتب في معالجته لقضية النص على خطوتين نبينهما فيما يلي:

-إبراز التحولات الاجتماعية التي عرفها المجتمع المصري في مختلف بنياته وأثرها على المثقفين وخاصة نجيب محفوظ؛

-دراسة قصص نجيب محفوظ شكلا ومضمونا سواء التي أنتجها قبل 1952م أو التي كتبها بعد 1952م، وذلك ببيان التأثر بالواقع الاجتماعي الذي انعكس على القصة التي عبرت عن رؤية العالم، وأزمة الفرد المثقف، و عبث الوجود الإنساني.

وقد أسعفته هذه الخطوات في مقاربة قضيته مقاربة مبنية على التدرج الزمني، مما سهل الفهم وضمن للنص التماسك والتسلسل.

كما أنّه استعان بمرحلتي الفهم والتفسير في دراسته، إذ انطلق من دراسة الشكل الأدبي لقصص نجيب محفوظ مركزا على تلاحمها الداخلي وطريقة وصف الشخصيات وتقديم السرد وزمن الأفعال (الفهم)، ليستنتج من ذلك المضمون الاجتماعي الذي تمثل في العبثية وأزمة الفرد ورؤية العالم (التفسير).

وفيما يخص طرائق العرض المعتمدة اتكأ الكاتب على سيرورة حجاجية وظف فيها الأسلوب الاستنباطي؛ حيث انتقل من العام والكليات إلى الخاص والجزئيات، وهكذا انتقل من بيان التحولات التي عرفها المجتمع المصري إلى تبين أثرها على إبداع القصة القصيرة عند نجيب محفوظ، مستنتجا في النهاية رؤية العالم التي عبرت عنها هذه القصة، ويفيد الأسلوب الاستنباطي في بناء الفكرة بناء متدرجا و إيضاح الفكرة من خلال البدء بالعام ثم الانتقال إلى التفصيل، وإضافة على الأسلوب الاستنباطي عمل الكاتب على التمثيل بعناوين القصص التي درسها (تحت المظلة، خمارة القط السود...)، ولعل ذلك رغبة في تعزيز موقفه، وحتى لا يظن القارئ بأن ما وصل إليه الكاتب مجرد استنتاجات من وحي خياله بل هي مبنية على دراسة لهذه القصص، وسعيا إلى التفسير والبيان والإيضاح وظف الكاتب جملة من أساليب التفسير وعلى رأسها التعريف في قوله:«.. وهي أول أثر قصصي عن الإحساس بعبث الوجود الإنساني»، والوصف الذي يتبدى في وصفه لمجمل التحولات التي عرفها المجتمع المصري، ووصفه لآثار نجيب محفوظ القصصية شكلا ومضمونا، ويمكن أن نرصد بعض مواطن الوصف فيما يلي: «يكشف قيما جمالية معينة تتفق وطبيعة هذا الشعور...»، ونجد كذلك السرد الذي يهيمن على النص من ألفه إلى يائه، وقد وظفه صاحب النص تارة للإخبار وأخرى للتفسير

وثالثة للإقناع ومن نماذجه: «إن التحولات التي اعترت البنى العامة...». وعلاوة على ما سبق نلفي أسلوب التشابه، حيث تتشابه قصص المرحلة الأولي في طريقة السرد وتصوير الشخصيات وتعبيرها عن أزمة الفرد. ولا شك أن مجمل هذه الأساليب إضافة إلى الجمل الطويلة أسهمت إلى حد بعيد في جعل الفكرة واضحة لا تشوبها شائبة غموض .

وفيما يخص الجانب الحجاجي وظف الكاتب كما لا بأس به من الحجج التي ساعدته على تفسير وجهة نظره والدفاع عنها ومحاولة إقناع القارئ بما يذهب إليه، وهكذا نجد الحجج التاريخية في إشارته إلى الفترة التاريخية التي عرف فيها المجتمع المصري تحولات عميقة في سائر النواحي، والحجج الاجتماعية ونجدها في إشارته إلى التحولات الاجتماعية التي اعترت المجتمع، كما نجد حججا نفسية تتمثل أساسا في قوله:» أول أثر قصصي عن الإحساس بعبث الوجود الإنساني – أزمة الفرد- الإحساس بالاغتراب والعبث»، ونجد كذلك حضورا للحجج الأدبية في حديثه عن السرد والتصوير والشخصيات، « . وعموما أدت الحجج السابقة وغيرها دورا فعالا في إيضاح القضية المطروحة وإكسابها حجية لدى المتلقي.

وسعيا منه إلى ضمان قدر من الاتساق والتلاحم لنصه وظف الكاتب قدرا مهما من الروابط سواء بين الجمل أو الفقرات مثل:» الواو، الفاء، إذا» وإلى جانب الربط نجد الإحالة بنوعيها: الداخلية التي تمت بالضمائر(يتميز بناؤها)، وأسماء الإشارة(شاع هذا الإحساس)، والأسماء الموصولة (فالتغير الذي اعترى...)، وكذا الخارجية حيث يحيل الكاتب على نجيب محفوظ والواقع الاجتماعي وعناوين القصص والمجال النفسي، ناهيك عن الترابط الدلالي بين مكونات النص وفقراته، الذي تم تارة بالإضافة(والآثار الأولى) والشرط (إذا ألقينا نظرة)، ولا شك أن تضافر كل هذه الأمور أعطى للنص اتساقا بديعا وتلاحما متماسكا وهو ما يسر عملية الفهم والتأويل .

عمل الكاتب في نصه على بيان أثر التحولات التي عرفها المجتمع المصري على جنس القصة القصيرة، واختار قصص نجيب محفوظا مجالا للدراسة، حيث وضح أنها كانت متأثرة بالتحولات العميقة التي عرفتها مصر بعد ثورة 1952م، وانعكست موجة العبث على طريقة السرد وتصوير الشخوص، ولعل الناقد راهن على جدوى المنهج الاجتماعي في تقديم دراسة موضوعية للأدب، وللوصول إلى ذلك وظف معجما متنوعا وإطارا مرجعيا متعدد المصادر وخطوات مضبوطة، كما استعان بأساليب التفسير والأسلوب الاستنباطي، كما اختار الحجج المناسبة لتدعيم رأيه وتعزيز موقفه، ولعل المقصدية التي سعى إليها تمثلت أساسا في «إبراز قدرة المنهج الاجتماعي على تفسير ظاهرة القصة القصيرة من خلال ربطها بظروفها الخارجية»، وختاما نصل إلى إثبات صحة الفرضية وانتماء النص إلى مجال الدراسة النقدية الموظفة للمنهج الاجتماعي. ويمكن القول أنّ المنهج الاجتماعي إن كان بمستطاعه أن يقارب الظاهرة الأدبية من زاوية واحدة، فإنه غير قادر على تقديم مقاربة متكاملة تأخذ بعين الاعتبار كل عناصر النص الأدبي.

تحليل *النصّ المنظّر للمنهج البنيوي*

المنهج البنيوي

ابتداء، لم ينبثق المنهج البنيوي في الفكر الادبي والنقدي وفي الدراسات الانسانية فجأة، وإنما كانت له إرهاصات 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 في حقل الدراسات اللغوية وجه التحديد، لان هذا الحقل كان يمثل طليعة الفكر البنيوي، وإن لم تستخدم فيه منذ البداية المصطلحات البنيوية.

لم بتعرض البنيويون بشكل مباشر لتحليل طبيعة علاقة الادب- 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 لهى علاقة مباشرة بهذا العالم، يرى العمل الابداعي ويكتب عنه، فإذا بلغة النقد تسبح فوق لغة النص، وتحاول أن تقبض عليها وتمسك بها، وتحلل علاقتها فذا كان موضوع الأدب هو العالم فإن موضوع النقد هو الأدب وبذلك لم يعد النقد مجالا لبروز ايديولوجيات أو نظريات مرتبطة بجوانب سياسية او اجتماعية او تاريخية.

كانت تلك أكبر خطورة جدرية لمحاولة تخليص النقد الأدبي- في سبيل أن يكون علما للأدب- من المنطلق الأيديولوجي، لأن بوسع الادباء أن يكونوا ايديولوجيين، 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 الادب معايير مسبقة في اذهانهم فلا يستطيعون رؤيته على حقيقته ولا اختيار كيفية أدائه لوظائف 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 الادبية.

معنى هذا أن نظرية الأدب ابتداء من البنيوية قد أصابها تحول جدري، لم تصح 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 الادبي، كما مثل ايضا 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 والانسانية بصفة عامة، ونشأ ايضا في علم اللغة، واصبح من الضروري أيضا النقد الادبي، وتبلور مفهوم البنية في عدة قضايا يمكن ترتيبها على الوجه الآتي خاصة في ما يتصل بالنقد الأدبي:

إن الاعمال الأدبية برمتها تمثل ابنية كلية لأن دلالتها في الدرجة الاولى ترتبط بهذا الطابع الطلي لها، هذا التصور الكلي للأبنية، واعتبار البنى الجزئية ليست من الاجزاء المادية المحسوسة، هو جوهر النظرية البنيوية، فالقصيدة لا تصبح مجرد مجموعة من الابيات، بل تبنى من مستويات – تخترق هذه الأجزاء وتغلغل فيها وتشتبك معها- يمكن أن ندرك من ذلك أن البنية الدلالية للقصيدة الشعرية مثلا هي محصلة مجموعة من البنى المتمثلة في البنية الايقاعية 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 اطلق البنيويون شعار (موت المؤلف) لكي يضعوا للتيارات النفسية والاجتماعية في دراسة الأدب ونقده، وبدأ تركيزهم على النص ذاته بغض النظر عن مؤلفه، ايا كان هدا المؤلف والعصر الذي ينتمي إليه، والمعلومات المفصلة به.

انطلق البنيويون على اساس رفض احكام القيمة الخارجية وإحلال حكم آخر محلها حكم الواقع، وحكم الواقع لا يتمثل هنا في الحياة الخارجية ولا تياراتها وإنما يتمثل في الدرجة الاولى في النص الادبي ذاته، الواقع هو النص الأدبي ذاته، ما ينبثق من النص وما يتجلى فيه، ما يتمثل فيه كفاءة شعرية ومستوى أدبي، كل ذلك هو الذي يمثل قيمته وليس علاقته بغيره من المستويات الخارجية سواء أكانت نفسية أن 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(الميتولوجيا) القديمة مثل الماركسيين، والوجوديين وغيرهم، فعزت 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 وتداركها للنواقص التي اسفرت الخبرة الابداعية 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 انحاء العالم العربي.

صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر.

إفريقيا الشرق. 2002. ص: 69 وما بعدها بتصرّف

التحـليــل:

لم يكن التطور الذي شهده النثر العربي إبان القرن العشرين حكرا على الأشكال النثرية الإبداعية بل تجاوزه أيضا إلى الجانب النقدي، حيث تطورت الدراسات النقدية التي رامت دراسة الأدب والنقد تحت ما يسمى بنقد النقد، وقد أسهم في هذا التطور الانفتاح على الثقافة الغربية وانتشار الطباعة والصحافة، وهكذا تأثر النقاد العرب بالمناهج النقدية محاولين التعريف بها وتفسيرها بهدف تقريبها إلى القارئ العربي، ومن أهم هذه المناهج نجد المنهج النفسي والمنهج الاجتماعي والمنهج الأسلوبي والمنهج البنيوي الذي حظي باهتمام من لدن النقد والدارسين فعرفوه وبينوا خصائصه وطريقة مقاربته للنصوص الأدبية، ولعل ما يميز هذا المنهج عن غيره أنه يدرس الأدب معزولا عن ظروف إنتاجه مركزا على ما يحقق أدبية النص، ويقوم هذا المنهج على مقولات شهيرة كموت المؤلف والشعرية والأدبية، ومن أبرز من اهتم بهذا المنهج من النقاد العرب نذكر كمال أبو ديب ويمنى العيد وعبد المالك مرتاض، وصلاح فضل الذي يعد من أبرز من عرّف هذا المنهج، ومن مؤلفاته نذكر «بلاغة الخطاب وعلم النص» و«لذة التجريب الروائي» و «مناهج النقد

المعاصر» الذي اجتزئ منه النص .فما القضية المطروحة؟ وما طرائق عرضها؟

ومن خلال الاتكاء على دلالة العنوان والاعتماد على بعض المشيرات المستقاة من النص من قبيل:» لم ينبثق المنهج البنيوي في الفكر الأدبي والنقدي فجأة، تخليص النقد الأدبي من المنطلق الإديولوجي، كفاءة شعرية ومستوى أدبي، موت المؤلف...»، نفترض أننا قبالة مقالة نقدية يعالج فيها الكاتب قضية نقدية تدور رحاها حول إبراز خصائص المنهج البنيوي، وتصوُّره في دراسة الظاهرة الأدبية. فإلى أي حد تصح هذه الفرضية؟ وما الرهان الذي راهن عليه؟

تطرّق الناقد في مقالته إلى إبراز خصائص المنهج البنيوي الذي ظهر متأثّرا بالرافد اللساني والشّكلاني، ساعيا إلى تخليص النقد من الجانب الإيديولوجي والأحكام الغيبية، مركزا على ما يمكن تلمّسه في النص عبر الملاحظة والوصف والتحليل، ويهدف المنهج البنيوي إلى الكشف عن جمالية النصوص الأدبية، وما تتوفر عليه من كفاءة شعرية.

وترتبط بهذه القضية جملة من القضايا والأفكار التي يمكن إبرازها فيما يلي:

-عزل الأدب: تعامل المنهج البنيوي مع الظاهرة الأدبية داخليا، دون النظر إلى ما هو خارجي؛

-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، ونجد صدى هذه القضية في النص في قول الكاتب: «أطلق البنيويون شعار موت المؤلف.

-علمية الأدب: أي جعله علميا، وذلك بتخليصه من الأيديولوجيا التي تعمي الناقد.

وعموما أسهمت هذه القضايا وغيرها في تسليط الضوء على القضية الرئيسية وشرح خصائص المنهج البنيوي.

وفيما يخص طرائق العرض، فالظاهر أن صاحب النص يستخدم المقارنة التي تتضح في إبراز الفرق بين المنهج البنيوي والمنهجين النفسي والاجتماعي، حيث يركز الأول على داخل النص فيما يركز الثاني على ما هو خارجي، وإضافة إلى المقارنة نجد الموازنة؛ حيث يوازن الكاتب بين المنهج البنيوي والمنهجين النفسي والاجتماعي اللذين يدرسان النص من الخارج، وهو بذلك يسعى سعيا إلى ترجيح كفة المنهج البنيوي والانتصار له، وتتمثل وظيفة المقارنة في إبراز الفروق بين المنهجين، فيما تتحدد وظيفة الموازنة في إبراز تميز منهج على آخر. وسعيا من الكاتب إلى إزالة اللبس ونفي تهمة الغموض وشرح بعض الأمور المتعلقة بالمنهج البنيوي لجأ إلى بعض أساليب التفسير من قبيل التعريف في قوله معرفا الفلسفة الظاهراتية: «وهي فلسفة الظاهراتية التي تتميز بحذفها للجانب الميتافزيقي الغيبي» والشرح في قوله: «ولكنه ميتا لغوي بمعنى أن المبدع يرى العالم ويكتب عنه». أضف على ذلك السرد، وهو الأكثر هيمنةً ومن نماذجه «كانت لك أكبر خطوة جذرية لمحاولة تخليص النص الأدبي من المنطلق الأيديولوجي»، ولعل اللجوء إلى السرد تبرره رغبة الكاتب في إبراز خصائص المنهج البنيوي وتصوره في قراءة النص الأدبي والإقناع بعلميته.

وإيمانا منه أن إقناع القارئ بجدوى المنهج البنيوي وقدرته على استكناه النصوص لا يمر إلا عبر حشد الحجج والدلائل، أكثر الكاتب من الحجج التي تساعده على الانتصار لرأيه وما يذهب إليه، ويمكن تصنيف هذه الحجج إلى نوعين:

-حجج ينتصر فيها للمنهج البنيوي: وهي أنواع؛ فهناك الحجج االمنطقية كما في قوله: «فإذا كان موضوع الأدب هو العالم فإن موضوع النقد هو الأدب» وحجج أدبية كما في قوله «ما يتمثل فيه من كفاءة شعرية ومستوى لغوي».

-حجج يدحض بها المناهج الأخرى: ومنها قوله: «لكن النقاد يعميهم كثيرا أن يقعوا في هذه الأيديولوجيا نفسها».

ومن الناحية الاستدلالية اختار الناقد الطريقة الاستنباطية، إذ انتقل من الإشارة إلى نشأة المنهج البنيوي ليعرّج بعد ذلك على إبراز أهدافه وخصائصه وتصوّره في قراءة النص الأدبي، والفرق بينه وبين المناهج التفسيرية، وساعدته هذه الطريقة في بناء نصه البناء المنهجي المحكم المفضي إلى استدراج القارئ ليقتنع بفكرته وطرحه.

وقد جاء النص متسما بالاتساق والتلاحم، لاحقه يرتبط بسابقه وسابقه يؤدي إلى لاحقه في سلسلة لا تنفصم عراها، ويمكن التمييز بين ثلاثة أنواع من الاتساق حيث نجد الاتساق التركيبي بين الجمل الذي تم بنوعين من الروابط: ربط خلافي كما في قول الكاتب « لم ينبثق المنهج البنيوي فجأة وإنما كانت له إرهاصات»، حيث ربط بين جملتين مختلفتين بواو العطف، والاحالة التي استخدمها الكاتب بكثرة، واعتمد في ذلك على الاحالة الخارجية المقامية حيث أحال على الفلسفة الظاهراتية والانتروبولوجيا وعلم النفس وموت المؤلف، أما بالنسبة للإحالة الداخلية فقد تمت بواسطة الضمائر في قوله:» لأنهم من البداية»، وقوله « تندرج طبقا»، وبواسطة الإشارة» لأن هذا الحقل»، إذ يعود اسم الإشارة على شيء سابق هو حقل الدراسات اللغوية، وتتم الإحالة الداخلية كذلك بالاسم الموصول كما في قول الكاتب» وهي فلسفة الظاهراتية والتي تتميز ...»، حيث يحيل اسم الموصول على الفلسفة الظاهراتية، وفيما يخص الاتساق الدلالي الذي يكون بين الفقرات، فقد تم بواسطة «واو العطف» الذي

يؤدي معنى الإضافة، كما تم بواسطة التكرار كتكرار الألفاظ المرتبطة بالبنيوية، إضافة إلى بعض الروابط مثل «لكن» التي تدل على التعارض، و «لأن» التي تفيد التعليل...

عمل الناقد في مقالته على التعريف بالمنهج البنيوي، وذلك من خلال إبراز مراحل نشأته وتطوره وإيضاح تصوره في مقاربة النص الأدبي، ليصل في النهاية إلى مقصديته المتمثلة في الانتصار للمنهج البنيوي وإبراز تفوقه وعلميته في دراسة الأدب، وقد استخدم الكاتب كمّا وافرا من الأساليب للوصول إلى مقصديته وغايته، حيث وظف لغة مباشرة وأسلوبا يتسم بالتقريرية كما أكثر من الجمل الاعتراضية بهدف التوضيح، واستخدم أسلوبي المقارنة والموازنة وكثيرا من أساليب التفسير من تعريف ووصف بغاية الشرح والتوضيح، ونصل إلى إثبات صحة الفرضية المطروحة آنفا وانتماء النص إلى جنس المقالة النقدية التي تناولت المنهج البنيوي بالتعريف. وإذا كان المنهج البنيوي يركز على داخلية النص فإن ذلك يفضي إلى إهمال ما هو خارجي يمكن أن يسهم في كشف مغاليق النص وغوامضه.

تحليل الدراسة الأدبية الطبّقة للمنهج البنيوي:

(بنية التوتر)

يقول ابن عبدون:

الدّهرُ يفجع بعد العين بالأثر فما البكاء على الأشباح والصور

لنبدأ في تحليل هذا البيت منطلقين من المبدأ الذي يرى أن الشعر عبارة عن تشاكل وتباين. وسنشرع في التحليل مبتدئين من الأخص إلى الأعم. إن أول ما تدركه العين من التشاكلات هو الأصوات، وكثير منها يرجع إلى

حيز واحد وهو الحلق(أ، هـ، ع، ح) وهي تدل هنا على معنى أساسي، وهو الحزن والزجر... وإذا ما نظرنا لهذه الأصوات غير مركبة فإننا نجد تتابع العين يوحي بالعنعنة التي تفيد الاستمرار والترتيب والانتقال من درجة إلى درجة. ويدل تتابع الهمزة على التألم والرثاء...

تلك بعض الإيحاءات المستخلصة من تردد بعض الأصوات وتضاف إليها وظيفة هندسية تنظيمية لبنية البيت، فهي عامل ربط بين الشطرين. إن هذه الوظيفة التنظيمية هي ما يلجئ الشاعر إلى استعمال بعض الأصوات دون غيرها، على أن في البيت أصواتا أخرى وهي (ل، م، ن، ر) لا يعني تكرارها شيئا إلا إذا كانت هناك قرائن مرجحة توجهها إلى معنى ما... بيد أن الأصوات وما توحي به من معان، والمعجم ومفرداته لا يكفيان في فهم الشعر وكشف أسراره، وإنما يجب أن يصاغا في تركيب.

إن الرتبة الطبيعية في اللغة العربية هي: (الفعل+ الفاعل+ المفعول به) و(المبتدأ والخبر) و(الصفة والموصوف).وإذا وقع غير هذا الترتيب فإن هناك تشويشا في الرتبة يحتاج إلى تأويل، ولذلك فإن ترتيب (الدهر يفجع) جاء على غير هذا الأصل، لأن هدف الشاعر من تقديم الدهر، هو أن يجعله موضوعا متحدثا عنه وما يتلوه تعليقا عليه. كما أن أصل الاستفهام هو طلب العلم، ولكن الشاعر لا يقصد ذلك، وإنما يريد التوبيخ والتقريع. وهكذا فإن الجملة الخبرية، والجملة الإنشائية أحدثتا توترا تركيبيا في البيت يعكس صراعا بين: الشاعر\ المتلقي، وبين الدهر \ الإنسان.

تحليل الخطاب الشعري(استراتيجية التناص)، د.محمد مفتاح، المركز الثقافي العربي، ط2.1986م.صص 175 – 177 بتصرف.

انطلق من النص وأنجز تحليلا أدبيا وافيا تراعي فيه ما يلي:

-وضع النص في سياقه مع صوغ فرضية مناسبة.

-تلخيص مضامين النص

-بيان الخطوات المعتمدة من لدن الكاتب في التحليل مع الوقوف على وظيفتها.

-بيان الطريقة التي اعتمدها الكاتب في نصه، والأساليب الموظّفة.

-تركيب النتائج، وإبراز قدرة المنهج البنيوي على مقاربة الظاهرة الأدبية.

تحليل الدّراسة:

يقاربُ المنهج البنيوي النصّ الأدبيّ من الداخل، عازلاً إياه عن ظروف إنتاجه الاجتماعية والنفسية، جاعلاً ما يفرزه النصّ من أدبيةٍ غايته ومطلبَه، ولذلك يركّز أصحاب المنهج البنيوي على بنية النصّ وما تتكوّن منه من لغة، وأسلوب، وأصوات، وتراكيب، حيث ينصب اهتمامهم على النص ولا شيء غير النص. ويقوم المنهج البنيوي على مفاهيم تشكّل خصوصيته المنهجية، نذكر منها: موتُ المؤلف، والأدبية، والشعرية. ومن أبرز الدارسين الذين طبّقوا هذا المنهج على الأدب العربي، نذكر: كمال أبو ديب، ومحمد الواسطي، ومحمد مفتاح. فما القضية المطروحة؟ وكيف وظّف الكاتب المنهج البنيوي؟

من خلال عنوان النص نستفيد أنّه يحيلُ على داخلية النّصّ، واعتمادا على بعض المشيرات (الأصوات، الترتيب والانتقال، وظيفة هندسية، تشويشا في الرتبة، الجملة الخبرية...)، نفترض أننا أمام دراسة نقدية توظّف المنهج البنيوي في دراسة بيتٍ شعري دراسةً داخلية بالتركيز على الجانب الصوتي والتركيبي. فإلى أي حدّ تصحّ هذه الفرضية؟ وما مدى قدرة المنهج البنيوي على دراسة النص الأدبي؟

ينطلق الناقد من بيتٍ لابن عبدون، متناولا إياه من الناحية الصوتية ودلالتها، لينتقل إلى الجانب التركيبي ودوره في خلق التوتر التركيبي والصراع بين الشاعر والمتلقي وبين الدهر والإنسان.

نلاحظ أنّ الشاعر يعزل النص عن ظروفه التاريخية التي أنتجته مركزا على جانبيه الصوتي والتركيبي.

واعتمد الناقد في نصّه على خطوات محدّدة تميّز المنهج البنيوي نبيّنها فيما يلي:

-تحديد البنية: اختار الشاعر بيت ابن عبدون نموذجا للدراسة؛

-عزل البنية: عزل الناقد البيت عن ظروف إنتاجه؛

-تحليل البنية: حلّل الناقد البيت من الناحية الصوتية، والناحية التركيبية؛

-تركيب البنية: استنتاج الناقد أنّ البيت يعبّر عن التوتر.

وقد ساعدت هذه الخطوات الناقد على بناء نصه بناءً منطقيا خاضعا للتسلسل، وهو ما أسهم في اتباعِ خطّةٍ منهجية سليمة أفضت إلى استخلاص البنية المهيمنة.

وفيما يخصّ الطريقة المعتمدة، اتبع الناقد بناء استدلاليا استقرائيا، وهو ما يميز المنهج البنيوي الذي ينتقل من تحليل النص إلى التركيب، فقد بدأ من تحليل الجوانب الصوتية والتركيبية ليخلص إلى استنتاج بنية التوتّر.

أما فيما يخص طرائق العرض، فقد وظّف أسلوب السرد الذي أدى وظيفة الإخبار والتفسير والإقناع ومن نماذجه(سنشرع في التحليل مبتدئين من الأخص إلى الأعم)، كما وظّف أسلوب التأكيد والإثبات (إنّ أول، إن هذه الوظيفة، إن الرتبة..) للفت الانتباه ودرء سحابة الشك عن القارئ،

وأسلوب الاستشهاد الذي يظهر في إعطاء الأمثلة التي يضعها بين قوسين دعماً لاستنتاجه ورأيه.

وإلى جانب ما سبق، جاء النص متّسقا مترابط الأجزاء بفضل التوظيف الجيد للروابط سواء بين الجمل (وهي، إذا، الواو، إلا..) والفقرات (تلك، إنّ، هناك...)، وهو ما أسهم في ترتيب الأفكار والفقرات ومن ثمة في الفهم والتأويل الصحيح.

عمل الناقد في نصه على تحليل نص ابن عبدون تحليلا بنيويا داخليا، مركّزا على جانبه الصوتي والتركيبي، قاصدا إلى تبيان قدرة المنهج البنيوي على إبراز جمالية النص الأدبي، ووظف لهذه الغاية أساليب متعددة تفسيرية وإقناعية، ونخلص في النهاية إلى أنّ المنهج البنيوي له القدرة على رصد جماليات العمل الأدبي، لكنه يبقى عاجزا على أن يقدّم مقاربة شاملة للظاهرة الأدبية. لذا لا بدّ من تضافر المناهج كلها.

خاتمة:

يقدّم هذا الكتاب من خلالِ نصوصه المحلّلة، دعماً منهجيا توجيهيا لتلاميذ السنة النهائية من السلك الثانوي التأهيلي، هادفا إلى إكسابهم القدرة على مقاربة النصوص المدروسة مقاربة منهجية سليمة، تراعي الخطوات المنهجية المتّبعة في التحليل. وقد سعينا، ما وسعنا الجهد، إلى إدراجِ كل المجزوءات المقرّرة بنصوصها النظرية والتطبيقية، حيث اتبعنا طريقة واحدة في تحليل النصوص المتشابهة تسهيلا على المتعلّم، وراعينا في ذلك طبيعةَ الأسئلة المطروحة في الامتحان الوطني، وتلافينا، ما أمكن، كلّ زيادة قد تشوّش على المتعلّم، وكما سبقت الإشارة في التقديم، فقد وظّفنا دروس علوم اللغة تطبيقيا ضمن التّحليلات اقتناعا منّا بأنّ التطبيق أبلغُ من التّنظير، وإيمانا منّا بأنّ التلميذ في هذه المرحلة هو أحوج ما يكون إلى ما هو عمليّ تطبيقيّ. وختاما أرجو أن أكون قد قدّمتُ، بهذا العمل المتواضع، خدمةً للوطنِ وأبنائه، وللأمة وأجيالها، راجيا من اللّه أن يجعله صدقةً جارية.

الفهرس

تقديم 5
المجزوء الأولى: من إحياء النّموذج إلى سؤال الذات 7
بين يديْ المجزوءة: 7
تحليلُ النصّ النظريّ المنتمي إلى خطاب «إحياء النّموذج» 9
انبعـــاثُ الشّعـــر العـــربيّ 9
تَحليلُ النصّ النّظَري (المقالة الأدبية): 13
نموذجٌ تحليليّ من شعر إحياء النّموذج: 18
تحليلُ القصيدة: 18
نموذجٌ تحليليّ ثانٍ من شعر « إحياء النّموذج»: 22
تحليلُ القصيدة: 22
تحليلُ النصّ النظري المنتمي إلى خطاب (سؤال الذّات): 27
الشّعرُ الرُّومانسيّ 27
تحليلُ النصّ: 31
تحليل قصيدة من سؤال الذّات: 34
الفردوس المفقود 34
تحليل القصيدة: 35
المجزوءة الثانية: تكسير البنية وتجديدُ الرؤيا 39
نبذة عن شعر تكسير البنية وتجديد الرؤيا: 39
تحليلُ النصّ النظري(المقالة) المنظّر لخطاب «تكسير البنية»: 40
قضايا الإطار الموسيقيّ الجديد للقصيدة 40
تحليلُ النصّ: 43
تحليلُ نموذج شعريّ من خطاب «تكسير البنية»: 47
الحزنُ (صلاح عبد الصبور) 47
تحليل القصيدة: 48
تحليلُ النّص النظري المنظّر لتيّار «تجديد الرّؤيا»: 53
قصيدةُ الرُّؤيا 53
تحليل النّصّ: 55
نموذج تحليليّ من شعر «تجديد الرّؤيا» : 60
رحل النّهار (بدر شاكر السّيّاب) 60
تحليلُ القصيدة: 62

المجزوءة الثالثة: أشكال نثرية حديثة (القصّة والمسرحية) 68
تحليل النصّ النظري (المقالة الأدبيَّة) المعرّف بجنس القصّة القصيرة: 68
مميِّزاتُ القصَّة القصيرة واتِّجاهاتُها 68
تحليل النصّ: 71
تحليل نموذج من القصّة القصيرة: 74
«حدث ذات يوم في الجبل الأقرع» لأحمد بوزفور 74
التّحليلُ: 76
النصّ النظريّ المبرز لخصائص المسرحية: 82
«سماتُ النَّصِّ المَسرحيِّ» لفرحان بليل 82
تحَليلُ النصّ النظري: 85
تحليل نموذج من فنّ المسرحيّة («الكنز» لتوفيق الحكيم) 89
المجزوءة الرابعة: مناهج نقدية حديثة (المنهج الاجتماعيّ والمنهج البنيويّ) 94
المنهجُ الاجتماعيّ والمنهجُ البنيويّ: تحديدٌ وتعريفٌ 94
النصّ النظري المنظّر للمنهج الاجتماعيّ: 95
المنهجُ الاجتماعيُّ 95
تحليل النصّ النظري: 98
تحليل الدراسة الأدبية- النقدية الموظّفة للمنهج الاجتماعيّ: 102
سوسيولوجية القصة القصيرة» نجيب محفوظ نموذجا» سمير حجازي 102
تحليلُ الدّراسة: 104
تحليل النصّ المنظّر للمنهج البنيوي 108
المنهج البنيوي 108
التحـليـــل: 112
تحليل الدراسة الأدبية الطبّقة للمنهج البنيوي: 116
(بنية التوتر) 116
تحليل الدّراسة: 118
خاتمة: 121