



الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي و البحث العلمي
المركز الجامعي الوشريسي تيسمسيلت



معهد الآداب و اللغات

قسم اللغة و الأدب العربي

دراسة كتاب : "في تحليل الخطاب الشعري"

ل: فاتح علاق

مذكرة تخرج لنيل شهادة الماستر في اللغة و الأدب العربي موسومة بـ

تخصص: أدب عربي قديم

إشراف الدكتور:

د- شريف سعاد

من إعداد :

❖ معزوز زهرة

❖ بلغازي يمينة

لجنة المناقشة

رئيسا	المركز الجامعي تيسمسيلت	د. دردار البشير
عضوا مناقشا	المركز الجامعي تيسمسيلت	د تواتي خالد
مشرفا ومقررا	المركز الجامعي تيسمسيلت	د. شريف سعاد

السنة الجامعية : 1439هـ/1440هـ/2018م/2019م



الإهداء

الحمد لله الذي وفقني في هذا العمل
و ما كنت لأوفق لولاه و أعانني في دراستي و ما كنت لأستعين سواه.
إلى أعز و أحن و أرق و أطيب إلى والداي العزيزان أبي و أمي
الغاليين اللذان لم يبخل على شيء من الحياة إلى ان بلغت أشدي.
إلى من ينبرون ضوء دربي إلى زهور البيت و عطورها لله
إخوتي و اخواني و كل عائلتي و ما فيها من بعيد و من قريب
و خاصة صديقتي زهرة- فاطيمة.
إلى كل من دعا لي بالنجاح و رفع يده إلى السماء من أجلي
إلى كل من عشت معهم أحلى سنوات عمري
إلى كل من هم في ذاكرتي و لم تسعهم مذكرتي
إلى كل من يفتح هاته المذكرة من بعدي
أمانة .

الإهداء

أهدي ثمرة عملي إلى :

من قال فيهم عز و جل " واخفض لهما جناح الذل من الرحمة و قل رب ارحمهما كما ربياني صغيرا"
إلى الصدر الرحب و القلب الطيب منبع الحب و العطاء و كنز الدنيا التي سهرت الليالي من أجل راحتنا أُمي
الحبيبة أطال الله في عمرها.

إلى سندي في هذا الوجود من تعلمت على يديه معاني الحياة أبي العزيز حفظه الله .

إلى من قاسموني الحياة بكل ما فيها و شاركوني سقف البيت اخواني و أخواتي.

إلى كل من لم تتسع لهم مذكري و اتسعت لهم ذاکرتي .

زهرة



اسم مؤلف الكتاب: فاتح علاق.

عنوان الكتاب: في تحليل الخطاب الشعري.

الطبعة: الثانية.

دار النشر: التنوير للنشر والتوزيع.

بلد النشر: الجزائر.

السنة: 2008م، 1429هـ.

الحجم: متوسط.

عدد الصفحات : 156 صفحة.

اللون: أبيض.

د. فاضل علاف

فے تحلیل الخطاب الشعري





نبذة عن حياة فاتح علاق



فاتح علاق شاعر ولد سنة 1958 بنواحي تابلاط بولاية المدية أستاذ جامعي

من مؤلفاته:

- كتاب السهو سنة 2001
- الكتابة على الشجر
- الجرح و الكلمات
- مفهوم الشعر عند رواد الشعر العربي الحر .
- ديوان ما في الحبة غير البحر.
- النزعة التأملية في الشعر العربي.

مقدمة



مقدمة

لم يعد الخطاب الشعري الحدائي ذلك النوع من الكلام الموزون و المقفى و الذي يتميز عن الخطاب النثري بخصائص محددة و ثابتة اتفق عليها النقاد , بل أصبح ذلك النداء الغامض في خبايا النفس و لقراءة الخطاب الشعري يتطلب وضع آليات منهجية للوقوف على تحديد بنيات النص من جهة و تعيين ما يتناسب معها من عتبات القراءة.

و لهذا اخذتنا الرغبة أن ندرس مثل هذه العناوين التي انحصرت مهمتها في كتاب في تحليل الخطاب الشعري لفتاح علاق و اكتشاف المنهج المناسب لتحليل النص الشعري , و كان دافعنا الآخر معرفة ماهية الشعر العربي و من منا لا يجب قراءة الشعر أما الدافع الموضوعي فهو معرفة آليات تحليل الخطاب؟.

و من أجل أن نجيب على هذه التساؤلات بموضوعية قسمنا بحثنا هذا إلى مقدمة و بطاقة فنية للكاتب أدرجنا فيها اسم المؤلف و البعض من مؤلفاته و فصلين.

الفصل الأول: تلخيص الكتاب و قسمناه إلى 04 مباحث:

المبحث الاول: ماهية الشعر.

المبحث الثاني: في شعرية القصيدة.

المبحث الثالث: تحليل الخطاب الشعري.

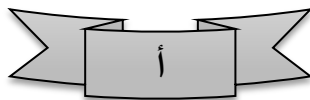
المبحث الرابع: نصوص تطبيقية.

و الفصل الثاني: دراسة فصول الكتاب و قسمناه إلى 05 مباحث:

المبحث الاول : مفهوم الشعر في ديوان أبي ماضي.

المبحث الثاني: طبيعة الشعر في وحي القلم لمصطفى صادق الرفاعي.

المبحث الثالث: شعرية القصيدة الثورية الجزائرية.





المبحث الرابع: شعرية الخطاب الصوفي في القصيدة الجزائرية المعاصرة.

المبحث الخامس: في تحليل الخطاب الشعري.

معتمدين بطبيعة الحال على المنهج الوصفي الإستقرائي الذي يلائم هذا النوع من المواضيع و خاتمة لخصت كل ما جاء في هذا البحث و لقد اعتمدنا في دراسة هذا البحث على مجموعة من الكتب من بينها : مسلم حسب حسين في جماليات النص الأدبي و دراسات في الشعر الجزائري "عمر أحمد بوقرورة" و غيرها من الكتب و كما كل بحث إلا وواجهتنا بعض الصعوبات و العراقيل من بينها صعوبة إيجاد دراسة مثل هذا النوع من الكتب المعرفية , و هذا راجع إلى كوننا لم نقم بهذا النوع من الدراسة من قبل إلا أننا و بفضل الله أولا و توجيهات الأستاذة ثانيا استطعنا أن نتغلب على بعضها .

و في الأخير لا يسعنا إلا أن نقول الحمد لله الذي منحنا القوة و العزيمة لإكمال هذا العمل كما لا يفوتنا أن نشكر الأستاذة شريف سعاد على جميل صبرها و على كل التوجيهات التي قدمتها لنا من أجل أن يخرج هذا العمل في أجمل صورة.

معزوز زهرة

بلغازي يمينة

مدخل

1/ نبذة عامة لمضمون الكتاب:

قسم الدكتور فاتح علاق كتابه إلى أربعة أقسام : فالقسم الأول منه خصصه لمدرسة خطابية أو ما يسمى بالرومنسية التي اقتطعت وشائلها من خلال الاحتكاك و التواصل مع الغرب . و تمثل ذلك في اختيار الدكتور فاتح علاق لنصوص كل من الشاعر المهجري "أبي ماضي" و الأديب الداعي إلى التجديد و إعادة تجهيز الخطاب العربي الرفاعي ، ووضع النموذجين في قسم واحد و قسمه هو الآخر إلى قسمين : مفهوم الشعر في ديوان أبي ماضي ، و طبيعة الشعر في وحي القلم لمصطفى صادق الرفاعي .

يستعرض المؤلف في هذا القسم بدايات الشعر عند "أبي ماضي" بحيث يضع هذه البدايات في انتهاج نهج القدامى اي ان أشعاره في بداياتها كانت تقليدية و هذا ما جعله يتعرض لنقد "ميخائيل نعيمة" .

فالشعر عند "الرفاعي" ليس محاكاة للواقع و انما هو نظرة خاصة إليه، و ان الشعرية لا تكمن في الشيء ذاته ولكن في حقيقته و سره ، و الشعر عنده ليس مجرد معنى فحسب بل معنى جميل أيضا .

و يرى "علاق" أن الشعر عند الرفاعي قائم على أسس ثلاثة هي : الإدراك الخاص ،التفاعل مع الأفكار و تحويل ذلك بطريقة فنية .

أما القسم الثاني عنوانه ب: " في شعرية القصيدة" فقد خصصه للشعر الثوري و شعر المتصوفة ، يرى علاق ان الشعر الثوري أداة من ادوات النضال في سبيل تحرير الوطن ،فالثورة غاية يسعى الشعر لخدمتها.

أما لغة الخطاب الصربي فيراها "علاق" تختلف عن لغة الخطاب الديني لأنها تقوم على رؤية خاصة للكون.

أما القسم الثالث يتناول فيه موضوع " التحليل النبوي للخطاب الشعري و التحليل الأسلوبي و التحليل السيميائي "

والقسم الرابع قد خصصه المؤلف لنصوص تطبيقية استدلالية على التحليلات المقدمة فقد اختار نص " طريدة " لأحمد عبد المعطي حجازي و نص لـ"محمود درويش " (نحن نحب الحياة)

2/ العتبات و وظيفتها:

-التعريف والوظيفة الوصفية:

أ. العنوان:

يعدّ العنوان لحظة إبداع لا تقل أهمية عن النص ولا تنقطع عنه، يحتل موقعا استراتيجيا وإن كان يأتي زمنيا بعد اكتمال النص ليواجه بذلك كمّا من التساؤلات التي تحيّر القارئ، ولا مناص من حلّها سوى قراءة النص كاملا.

وللعنوان الأدبي جماليته الخاصة في تحلله لغة وصورة في التفاصيل الشعرية مانحا القراءة فضاء حرا تتفاعل فيه الحواس مع بعضها البعض مشكلة عالما تخيليا يتلذذ به القارئ، ويشكل هذا التواصل بين العنوان والنص بؤرة مركزية طافحة بالدلالات، فلا يتناص «العنوان مع اللسان الاجتماعي وما يتكون منه من نصوص وخطابات ولهجات... إلخ فحسب بل يتناص كذلك مع عمله متواصلا عبر المتلقي إلى أن يكون حلقة ربط لغوية بين الاثنين»¹.

فالعنوان يردّ في شكل صغير، يختزل نصا كبيرا عبر الترميز والتكثيف والتلخيص، وعند قراءته وتأويل دلالاته لاحظنا ضخامة العنوان "تحليل الخطاب الشعري" وضآلة حجم الكتاب الخارجي وعدد صفحاته، ولكنه بالرغم من ذلك إلا أنه أوصل إلينا بعض الأفكار الرئيسية عن

¹ رشيد مجاوي، الشعر العربي في المنجز النصي في المغرب، 1998، ص 16.

الشعرية العربية والمناهج المتعددة، فمن الصعب على الدارس والباحث أن يحيط بكل المناهج وتعدد المفاهيم مفاهيم الشعرية من شاعر إلى آخر.

وبعد الولوج إلى أغوار النص السطحية والعميقة وجدنا العنوان يجيب عن معظم الإشكاليات التي يطرحها الكاتب، فنرى أنه قد وفق في اختيار عنوان الكتاب، باعتبار أن العنوان هو آخر ما ينتجه الكاتب ليلخص محتوى الموضوع.

والمتبع للدراسة الحديثة يدرك الأهمية الكبرى التي يخصص بها العنوان باعتباره نصا مختزلا ومكتنفا في الوقت نفسه ليشكل مع العمل ثنائية دلالية تساعد القارئ على تحديد الإطار العام للنص.

ب. الغلاف:

يعد الغلاف عتبة أساسية للدخول إلى النص وواجهة مهمة لا يمكن للقارئ تجاهلها لما له من دلالة تساهم في توجيه توقعه ورسم أفق انتظار، فهو لم يعد حيلة شكلية بقدر ما يدخل في تضاريس النص، بل أحيانا يكون هو المؤشر الدال على الأبعاد الإيحائية للنص.

إذا كان عنوان الكتاب يشكل عتبة من عتبات النص بشكله ومضمونه، فإن اللون الخارجي لغلاف الكتاب يلعب دورا هاما في فهم محتوى الكتاب من أفكار وآراء ومضامين، لا يمكن لأي قارئ كان أن يتجاهل الشكل الخارجي للكتاب، فالكتاب الذي نحن بصدد دراسته جاء باللون الأبيض وعنوانه باللون الأسود، فهذه الألوان تتعدد وتختلف تأثيراتها بتنوع ثقافة المجتمعات والشعوب، فمثلا اللون الأبيض رمز للصفاء والنقاء وهدوء السريرة والأمل، أما سيميائيا فيدل على تغير مفهوم الشعر ودلالته من شاعر إلى آخر، وأيضا على الانتقال من منهج إلى آخر.

ج. المقدمة:

إن دور المقدمة وأهميتها كعتبة نصية لا تختلف كثيرا عن عتبة الغلاف، وذلك لأن مقدمة الكتاب جاءت كتمهيد لما جاء في المتن، فهذا الكتاب جاء جامعا بين التنظير والتطبيق في الوقت نفسه، وتعدد المناهج من البنيوية إلى الأسلوبية إلى السيميائية، كما حاول في دراسته التي تناولت

تحليل الخطاب الشعري أن يكشف مدى قدرة المنهج على الغوص إلى أسرار النص، ومدى قدرة الدارس على تمثل المنهج.

قسم الكتاب إلى أربعة أقسام: القسم الأول: في ماهية الشعر واختار نصوص كل من الشاعر المهجري "إيليا أبي ماضي" والأديب الداعي إلى التجديد "مصطفى صادق الرافعي". والقسم الثاني منه درس شعرية القصيدة من خلال الوقوف على نماذج شعرية جزائرية ثورية وصوفية، أما القسم الثالث منه فقد تناول تحليل الخطاب الشعري في المناهج المعاصرة البنيوية و السيميائية، وجاء في القسم الرابع والأخير تحليل لقصيدتين لشاعرين معاصرين هما عبد المعطي حجازي و "محمود درويش".

وجاء في الغلاف الخلفي من الكتاب، بعض الأسطر المقتبسة من مقدمة الكتاب تدل على الدواعي والاسباب التي جعلت المؤلف يؤلف هذا الكتاب.

3/ الحقل المعرفي :

اتصلت دراسة فاتح علاق بالنقد الأدبي الحديث و ذلك اكتشفناه من خلال قراءتنا لكتابه المعنون ب:
في تحليل الخطاب الشعري. و يبين لنا أنه يهتم بالخطاب الشعري، الحديث و المعاصر.

4/الدواعي التي جعلت المؤلف يكتب هذا الكتاب:

1- محاولة اكتشافه مدى قدرة المنهج على الغوص إلى أسرار النص، ومدى قدرة الدارس على تمثل المنهج.

2- كانت الدراسات الغالبة على هذا الكتاب تخص تحليل الخطاب الشعري، وعلى هذا الأساس سمي كتابه بتحليل الخطاب الشعري.

3- و بهذه الدراسات في الشعر تنظيرا وتطبيقا أراد أن يسهم بها في تعزيز الدراسات النقدية في الساحة الأدبية.

4- شغله بالشعر دراسة وإبداعا إلا أنه ما زال يحس نفسه ذلك التلميذ الذي يتساءل باستمرار عن ماهية الشعر وكيفية دراسته؟.

5- حاول أن يقدم في هذه الدراسة قراءة لمجموعة من الدراسات البنيوية والأسلوبية و السيميائية، بغية معرفة مدى اختلاف بعضها عن بعض في تمثل المنهج وتطبيقه.

6- كما أنه حاول التعرف إلى مدى قصور المنهج الواحد، أو قصور الدارسين الذين يتعاملون مع هذه المناهج.

5 / القيمة العلمية للكتاب:

الكتاب الذي بين أيدينا قيمة علمية بحيث أثرى المكتبة و الجامعات الجزائرية وذلك أنه جمع بين التطبيق و التنظير في آن واحد.

تقديم وعرض

➤ مناقشة الإشكالية

➤ الفصل الأول: تلخيص الكتاب

➤ الفصل الثاني: دراسة فصول الكتاب

➤ الوقوف على مختلف المصطلحات العلمية



مناقشة الإشكالية المطروحة من قبل الكاتب: الفرضيات المقترحة لمعالجتها

طرح "فاتح علاق" نظرية في دراسته التي تناولت تحليل الخطاب الشعري و أنه حاول أن يكشف لنا مدى قدرة المنهج على الغوص في أسرار النص و مدى قدرة الدارس على تمثل المنهج فالمنهج ما هو إلا مجموعة من الإجراءات التي تفتح لنا مغالق النص.

إلى جانب هذا ذكر "علاق" الفرضيات المقترحة لحل هذه الإشكالية و هي أن الدارس عليه أن ينطلق من النص ليصل إلى المنهج المناسب و الآليات الإجرائية المناسبة لاكتشاف خصائص النص و أبعاده المختلفة و ذلك أن الانطلاق من المنه كثيرا ما يشوه النص و يقتله.

كما أن "علاق" قام بدراسات في الشعر تنظيرا و تطبيقا و ذلك لأنه أراد تعزيز الدراسات النقدية في الساحة الأدبية , كما أنه يتساءل باستمرار عن ماهية الشعر و كيفية دراسته.

دراسة الفصل الأول: تلخيص فصول الكتاب

- المبحث الأول: في ماهية الشعر.
- المبحث الثاني: في شعرية القصيدة الثورية في الجزائر.
- المبحث الثالث: تحليل الخطاب الشعري.
- المبحث الرابع: نصوص تطبيقية.



المبحث الأول: في ماهية الشعر:

1- مفهوم الشعر في ديوان أبي ماضي:

كان أبو ماضي في بداية حياته شاعرا تقليديا يجاري الشعراء القداماء وشعراء عصر النهضة أمثال شوقي وحافظ ومطران، ولم يكن أبو ماضي في هذه المرحلة يفهم الشعر، ففوجئ بنقد نعيمة لديوانه الأول، أي أن نعيمة كان ينظر للشعر نظرة جديدة، فهو لا يرى الشعر مجرد صناعة مثل بقية الصناعات، وإلا أمكن أن يتحول كل من أراد كتابة شعر شاعر، فكان ينظر للشعر على أنه موهبة تُؤهل صاحبها إلى رؤية ما لا يراه الآخرون، ووظيفته ليس في قول ما هو معلوم وإنما في اكتشاف ما هو مجهول في النفس الإنسانية، فالشعر عنده ليس مجرد موضوع بل انفعال به، ذلك أن الموضوع لا قيمة له خارج إحساس الشاعر ورؤيته الخاصة له. إن هذه العلاقة الجديدة بين الذات والموضوع عند الرومانسي علاقة فاعلة ومنفعلة لأنها علاقة متشابكة وهي أن الإنسان يسلط عاطفته أو شعوره على الأشياء فتبدو جزءا منه، وعلى هذا الأساس تشكل الموقف الرومانسي في مجمله¹.

وقد كان لهذا المفهوم الرومانسي للشعر صدى في نفس أبي ماضي الذي انعطف يتأمل ذاته والعالم من حوله، فقد خرج بديوانه (الجداول) الذي ينحو فيه منى رومانسيا، كما أشار نعيمة إلى تحول أبي ماضي في موقفه من الشعر، حتى أصبح أبو ماضي تائرا على المذهب الكلاسيكي الذي حصر الشعر في موضوعات معينة وقاموس شعري معين.

لم يعد الشعر عند أبي ماضي غرضا شعريا بل تعبيرا عن إحساس الشاعر بما في ذاته ولما حوله، فالذات هي مقياس الشعر لا الموضوع، والإحساس هو المعيار الفني لا الصناعة. فالشعر عنده ليس مجرد ألفاظ أو أوزان يلتزم بها الشاعر، أي أن الشعر فكرة قبل كل شيء، وانفعال بالموضوع ورؤية خاصة له، فطه حسين أساء فهم أبي ماضي، فذهب إلى أن الشعر

¹ - ينظر: فاتح علاق، في تحليل الخطاب الشعري، دار التنوير، الجزائر، ط.2، 1429هـ-2008م، ص: 07-15.



لا يستقيم بدون ألفاظ ووزن وأن أبا ماضي لا يحسن علم الألفاظ والأوزان، وما قصد إليه أبو ماضي هو أن الشعر ليس مجرد صناعة بل هو إحساس جديد ورؤية جديدة، وما الألفاظ والأوزان إلا وسائل توظيف للتعبير عن هذه الرؤية وذلك الإحساس، فوضع أبو ماضي قصده في رسالة كتبها إلى طه حسين يريد أن يؤكد أن الشعر ليس وزنا ولفظا فحسب، وإلا اختلط الشعر بالنظم، فالوزن والقافية لا يكفيان معيارا للتمييز بين الشعر والنثر، وأن الشعر يمكن أن يكون بدون وزن وقافية، فالشعر هنا تعبير حر، لا يخضع إلى قواعد محددة، ويعني أن الشعر تعبير وأن الوزن ليس ضرورة شعرية، ومن هنا لا فرق بين الشعر والنثر الفني، وهذا يعني أن الرومانسي بصورة عامة لا يهتم بالجنس الأدبي في ذاته وإنما يركز همهم على التعبير الحر، فالشعر من هنا تعبير حر عن إحساس الشاعر الخاص، ونظرته الخاصة إلى العالم.

فالشعر عند أبي ماضي رؤية جديدة للأشياء وكشف لعلاقات جديدة بينها أما الشاعر عنده فهو نبي يرى ما لا يراه غيره من الناس ويحس بما لا يحس به الناس.

فالشعر تعبير عن الجمال الذي سراه الشاعر في الطبيعة، فالرومانسيون يرون أن وظيفة الشعر كشف الجمال في الكون والتعبير عنه، أما أبو ماضي فربط بين الجمال والحب، حيث أن الحب هو الطريق لاكتشاف الحقيقة والجمال عنده، فهو لم يعد يهتم بالصناعة اللغوية بقدر ما يهتم بنقل إحساس بما يدور في الكون وتبقى الذات المبدعة مقياسا للشعر عنده، ذلك أن اللغة امتداد لها ولا يمكن أن تنفصل عنها.

اهتم أبو ماضي بالذات المبدعة في تحديد الشعر، ولكنه لم يهمل المتلقي، وإن كان المتلقي جزءاً من ذات الشاعر الرومانسي، فكان مقياس الشعر عنده على عنصرين اثنين هما: الشاعر والمتلقي: أما النص فهو تابع للشاعر، فالشعر عنده خلق وإبداع لا مجرد نقل لما يدور في العالم الخارجي.



2- طبيعة الشعر في (وحي القلم) للرافعي:

فالشعر عند الرافعي ليس نقلا مباشرا للواقع، وإنما هو نظرة خاصة إليه، أما الشاعر فيبدع المعاني للأشكال الجامدة، فيوجد الحياة فيها، ويبدع الأشكال للمعاني المجردة فيوجدتها في الحياة، فالذات هنا هي المقياس لا الشيء ذاته، وهذا هو الفرق بين العلم والفن، فالعلم يهتم بدراسة الشيء في ذاته، أما الفن فيهتم بعلاقة الذات بالشيء، فالشعر عند الرافعي، إذ لا ينقل الأشياء كما هي في واقعها المحسوس، ولكن يعيد خلقها من جديد في بيانه¹.

فالبيان هو الأساس في تمييز الشعر والأدب بعامة عن الخطاب العلمي، فهو عند الرافعي صناعة ذلك أن الشعر تعبير جميل وليس تبليغا أو إيصالا مباشرا لفكرة أو غرض، فالبيان هو المقياس في تمييز طبيعة الشعر والأدب بعامة.

أما المقياس في الأدب عند الرافعي هو البيان والأسلوب، فالأدب هنا هو تفاعل الذات مع الموضوع واكتشاف معان جديدة.

فالبيان هو الذي يعطي للمادة شعريتها، وهو الذي يعطي للشعر لذته التي بها يؤثر في القارئ، فاللذة هنا تنبع من نظرة خاصة للأديب إلى الحياة والكون والتعبير عنه.

إن الرافعي يميّز الأدب من غيره بالبيان الذي هو حقيقته التي تحول الحياة والكون إلى عالم جديد جميل، ففي عمل الأديب تخرج الحقيقة في شكل تعبير مزيدا فيه الجمال، وتمثل الطبيعة الجامدة خارجة من نفس حيّة ويظهر الكلام فيه رقة وحياة، فالجمال ليس قيمة مضافة في الأدب، بل قيمة جوهرية فيه، وهو شكل داخلي يتصل بالمعنى أيضا، كما أكد الرافعي بأن البيان ليس قيمة شكلية بل معنوية أيضا.

أما الأسلوب فهو طريقة خاصة في التعبير تكشف عن طريقة خاصة في التفكير والزيادة تعني إعطاء معنى أو جمال للشيء أو الموضوع.

¹ - ينظر: فاتح علاق، في تحليل الخطاب الشعري، مرجع نفسه، ص 17-21.



إن علاقة الشعر بالفكر علاقة تفاعل وليس علاقة نقل مباشرة، ذلك أن الشاعر يهضم أفكاره ويجولها ويعيد خلقها من جديد، أما الناظم فتغلبه الأفكار فتتنظمه وذلك لانعدام قدرته الفنية، فالمقياس هنا هو التحويل الذاتي للفكرة أولاً ثم التحويل الفني لها أو ما يسميه الرافعي البيان على طريقة الجاحظ.

إن روح الشعر عند الرافعي قائمة على أسس ثلاثة هي: الإدراك الخاص والتفاعل مع الأفكار وتحويل ذلك بطريقة فنية، فالمشاعر تتوفر على قوى روحية لإدراك الجمال. فالرافعي ينطلق من أن الشعر إنما يكتسب من جماليته لا من فكرته، فهو يرى أن الشعر الاجتماعي ليس شعراً ما لم يستطع تحويل الحقيقة الاجتماعية إلى حقائق فنية يقرأها الناس جيلاً بعد جيل ويجدون فيها حقيقتهم¹.

ويميز الرافعي بين الحقيقة الشعرية وغيرها من الحقائق من خلال ربطها بالخيال والوزن اللغوية الشعرية، فهي لغة موزونة والوزن متصل بالخيال واللغة، ومن ثم فهو ليس قيمة خارجية يمكن الاستغناء عنها، إنه يختلف عن الوزن في النظم، ففي النثر يمكن الاستغناء عنه دون أن يتغير المعنى أما الوزن في الشعر فهو الذي يصوغ الحقيقة ويحولها من طبيعتها الأصلية إلى طبيعة فنية. إن غاية الشعر ليست الإقناع بل التأثير الذي يحمل حقيقة أو خبرة أو تجربة أو تصوراً للحياة بطريقة خاصة التي تهز النفس، وهذه الطريقة الممتعة التي منشأها البيان الذي ينشأ عن رؤية خاصة في التعامل مع اللغة والأشياء².

¹ ينظر: فاتح علاق، في تحليل الخطاب الشعري، مرجع نفسه، ص 21-23

² ينظر: مرجع نفسه، ص 23-25



المبحث الثاني: شعرية القصيدة:

1- شعرية القصيدة الثورية الجزائرية:

لقد كان الشعر الثوري أداة من أدوات النضال في سبيل تحرير الوطن إلى جانب الوسائل الأخرى كالخطب الحماسية والبندقية، وهذا ما قرره مفدي زكريا متأثراً بـ"أبي تمام" و"المتنبي"، وكان الشعر عند "مفدي" يؤدي وظيفة ويحمل رسالة ثورية، وليس غاية في ذاته وهذه النظرة الوظيفية تريد من الشعر أن يخدم الثورة لا أن يستخدم القيمة الثورية بمنطق الفن، فإذا طغت القيمة الثورية على بقية القيم فإنها تجرد القصيدة من فنيته وتصبح قيمة القصيدة في هذه الحال بمضمونها الثوري لا بقيمتها الفنية، وفي هذه الحال تستوي القصيدة مع المقال الثوري فكان الشاعر في الميدان مرابطاً شأن المجاهد فلم يكن له الوقت الكافي للاهتمام بمتطلبات الفن الشعري، أما مفدي فقد أقر في مقدمة ديوانه (اللهب المقدس) أنه لم يعنى بالجانب الفني وقد كان الشعر في نظره إلهام لا فن وعفوية لا صناعة.

لقد تغلبت القيم الثورية على القيم الفنية في كثير من قصائد "محمد العيد" و"صالح خرفي" و"صالح خباشة" وغيرهم، فكان هدفها الدعوة إلى الثورة والجهاد والحرية مما أسقطها في المباشرة التقريرية والخطابية¹.

إن موضوع الثورة ليس شعرياً في ذاته ولكن يكتسب شعريته من خلال رؤيا شعرية تعيد تشكيله بواسطة تقنيات تعربه وتجرده من طبيعته الصلبة، حيث استطاع مفدي أن يسمو بالثورة كما استطاعت الثورة أن تسمو بشعره إلى درجة فنية عالية، بحيث صرّح في مقدمة ديوانه أن شعره يعكس صناعة فنية ومقدرة على التلاعب بالألفاظ واستعمال ألوان البديع، كما نجد في شعره كثيراً من التناص من القرآن الكريم والشعر العربي القديم، فإن أشعاره تحقق شعريتها من خلال انزياح تراكيبه الشعرية واستثماره الموروث استثمارات فعالاً واستخدامها للرموز الثورية القديمة والحديثة

¹ ينظر: فاتح علاق، في تحليل الخطاب الشعري، مرجع نفسه، ص 29-40



وامتلاكه للحس الشعري وقدرته على الانفعال بالموضوعات وتوليد معانٍ جديدة، فكانت القصائد العمودية افتقرت في معظمها للوحدة العضوية بحيث نستطيع أن نقدم بيتا على آخر دون أن يتغير المعنى كذلك لاحظنا غياب هذه الوحدة في القصائد الحرة¹.

2- شعرية الخطاب الصوفي في القصيدة الجزائرية المعاصرة:

إن لغة الخطاب الصوفي تختلف عن لغة الخطاب الديني فهي لغة ذاتية تعكس إحساس صاحبها بما يراه ويسمعه، وقد أورد القدماء مجموعة كبيرة من المصطلحات الصوفية، فاللغة الصوفية لغة إبداعية تقوم على تجربة خاصة ورؤية متميزة، فقد عانى الصوفي في البحث عن لغة جديدة تعكس معاناتهم فهناك من لجأ إلى الصمت.

فاللغة عند الصوفي رمز فهي لا تعني شيء وإنما تعني موقفه منه، فيصبح للحرف معنى عند الصوفي يتعلق به ويمارس به سلطته على الأرض فالشاعر الصوفي يحاول دائما أن يعطي الأشياء معناها فتحيا، فكان الكون ميت يُحييه من خلال كشفه أولا وتسميته ثانيا.

إن الصوفي يخلق علاقات جديدة بين عناصر اللغة تعبر عن علاقات جديدة بما حوله ثم تحولت اللغة عنده إلى رموز لا تقول ولكن توحى حتى أصبحت شعرية القصيدة الصوفية تقوم على الاستعمال الرمزي للغة فقد وظف العديد من الشعراء الكثير من الأسماء التراثية للمرأة كرمز، فإن الصوفي لا يتعلق بالمرأة من حيث هي ذات ولكن من حيث أنها طريق إلى الله أي أن الشاعر لا يرى الحسي في ذاته ولكن يرى الله فيه، فالصوفي الذي يملئ قلبه بحب الله يحب كل شيء لأنه من خلق الله².

¹ ينظر: فاتح علاق، في تحليل الخطاب الشعري، مرجع نفسه، ص 40-43

² ينظر: مرجع نفسه، ص 45-62



فمن السمات البارزة التي تصنع شعرية القصيدة الصوفية الجديدة ظاهرة التناص، فلا يخلو نص من التناص وتداخل النصوص مثل: القرآن الكريم والنصوص الصوفية القديمة والشعر العرب القديم.

ففي الشعر الصوفي الجزائري الحديث لا يهتم أصحابه بالموسيقى الداخلية بل اهتموا بالمصطلحات العلمية ووظفوها بطريقة نثرية¹.

¹ ينظر: فاتح علاق، في تحليل الخطاب الشعري، مرجع نفسه، ص 62-64



المبحث الثالث: في تحليل الخطاب الشعري:

1- التحليل البنيوي للخطاب الشعري:

لقد جاءت البنيوية كمنهج نقدي ليركز على الأدب من حيث هو لغة خاصة، ويتمثل النقد البنيوي كمنهج لغوي في اكتشاف البنى أولاً وتحليلها ثانياً، بالتدرج من البنية السطحية من خلال المستويات الصوتية والصرفية والتركيبية، إلى البنية الدلالية العميقة، فالمنهج البنيوي ليس منهجاً متعالياً على النص كالمناهج الاجتماعية والنفسية، وإنما هو منهج محايد للنص يتشكل مع عملية الاكتشاف والتحليل، وليس منهجاً جاهزاً يطبق على جميع النصوص بالتساوي، على أن البنيوية انطلقت من جهود لغوية أساساً لـ "دي سوسير" والشكلايين الروس، وحلقة براغ وغيرها، فإنها أخذت أشكالاً مختلفة، ثم إن النقد البنيوي يختلف عند الدارسين بحسب النصوص التي يدرسونها والمدارس التي ينطوون تحتها، ولعل أهم الدراسات البنيوية في تحليل الخطاب الشعري: "الرؤى المقنعة" و"جدلية الخفاء والتجلي" لكamal أبو ديب.

أما تحليله للشعر الجاهلي في كتابه "الرؤى المقنعة" فاستند إلى جملة من المعطيات يذكرها في مقدمته هي:

- 1- التحليل البنيوي للأسطورة لليفي شتراوس.
- 2- التحليل التشكيلي للحكاية عند بروب.
- 3- معطيات التحليل اللغوي والدراسات اللسانية و السيميائية و البنيوية الفرنسية.
- 4- معطيات أساسية في الفكر الماركسي في معرفة العلاقة بين العمل الأدبي والبنية الاقتصادية والاجتماعية والسياسية والفكرية.
- 5- تحليل عملية التأليف الشفهي في الشعر السردي عند ملمان باري وألبرت لورد.

ويهدف من عمله هذا إلى بلورة منهج جديد يأخذ من هذه المعطيات ويطور صيغة أولية للمنهج بدأت مع دراسته لعبد القاهر الجرجاني وتطورت مع اطلاعه على الدراسات اللغوية



الحديث والنقد الجديد، ويميز أبو ديب في كتابه بين القصائد وحيدة الأبعاد التي تغطي عليها الذاتية، وبين القصائد متعددة الأبعاد التي تقوم على تجربة عميقة وثرية¹.

ويقف في هذه الدراسة عند نموذج معين هو تحليله لمعلقة "لبيد بن ربيعة" إذ يستند في تحليله لهذه القصيدة على التحليل البنيوي للأسطورة "لليفي شتراوس" بدأ في تحليله بالإشارة إلى نمو القصيدة بنيويًا من خلال تدرجها من وصف الديار إلى صورة النساء إلى الرحلات مع القبيلة، وهو يقف في تحليله عند الثنائيات، فيشير إلى أن القصيدة تنمو عبر الثنائيات الضدية واللفظية، وقدم مخططًا للقصيدة بين فيه تطورها، وفي هذا التحليل إهمال للمستوى الصوتي والصرفي والنحوي، والتركيز على الدلالة.

ومثلما ركّز في كتاب "الرؤى المقنعة" على الثنائية في تحليله للخطاب الشعري كلك الأمر في كتابه "جدلية الخفاء والتجلي".

أما "خالدة سعيد" فقد اختارت بعض النصوص الشعرية مثل "الغريب" لإبراهيم ناجي، و"النهر الموت" للسياح، وقد جمعت بين البنيوية الشكلية والدلالية، وهي لم تقف عند البنى الصوتية والإيقاعية بل وقفت عند البنية الإفرادية، ولقد حددت الخطوات التالية في تحليل قصيدة "ناجي"²:

- 1- صيغ العبارات ودورها في توليد الدلالة أو المعنى.
- 2- المفردات التي تتكون منها القصيدة.
- 3- الموضوعات التي تغطي على القصيدة.
- 4- استخراج الصور وتحليلها.
- 5- الوضعية الجوهرية للشاعر.
- 6- ملامح العلاقة مع المكان والجماعة.

¹ ينظر: فاتح علاق، في تحليل الخطاب الشعري، ص 67-69.

² ينظر: مرجع نفسه، ص 70-72.



أما في تحليلها لقصيدة "النهر الموت" للسياب، فقد تتبعت مراحل التحليل التالية¹:
- بدأت دراستها بالوقوف عند هندسة القصيدة لمعرفة المفردات المكونة للقصيدة، وهي تقسم النص من خلال العلاقات المكونة إلى أربعة حركات:

1- الحركة الأولى: وهي حركة تواتر بين المنغلق والمنفتح، وإيقاع الأبيات فيها إيقاع تحول وولادة.
2- الحركة الثانية: وهي تنمو من خلال دوائر أربع تمثل تطور الحضورين الإنساني والكوني وتداخلهما.

3- الحركة الثالثة: وفيها تتوالى التعابير المتعلقة بالرجولة والوعي والواقع.

4- الحركة الرابعة: وفيها يندفع الشاعر إلى أبعاد إنسانية نحو الأفق الميتافيزيقي.

لنتنقل بعدها من هندسة القصيدة إلى حيوية النص.

إذ تحدد "خالدة سعيد" حيوية النص من خلال العلاقات الموجودة بين محاوره ومستوياته وصوره²:

أ- **دينامية البنية:** وتحددها بالعلاقات التي تربط بين محاور القصيدة ومستوياتها وهناك محوران أساسيان هما: محور الإنسان، ومحور النهر، وتحرك القصيدة في مستويين: مستوى: الحلم والأسطورة، والمستوى الاجتماعي والواقعي. وترى الباحثة شبكة من العلاقات بين المحورين والمستويين.

ب- **الصورة:** وتتناول الصورة الأساسية في الحركتين الأولى والثانية، لأن الحركة فيهما تميل إلى المباشرة، أما في الحركة الأولى فتقف عند الصور البلاغية وتكشف صورة الحركة الثانية من خلال علاقة التناظر والتنافر.

وتنتهي الباحثة إلى خلاصة مفادها أن جمال القصيدة لا يكمن في جزء من أجزائها، وإنما في علاقة بعضها ببعض.

¹ ينظر: فاتح علاق، في تحليل الخطاب الشعري، مرجع نفسه، ص73-75

² ينظر: مرجع نفسه، ص 75-77.



و"فاتح علاق" يؤكد على أن هذه الدراسة لم تستطع الوقوف على المستويات المختلفة في التحليل، إذ أنها أهملت البنية الصوتية والإيقاعية، كما أنها ركزت على الدلالة أكثر من البنية. أما "يمنى العيد" فقد حاولت في كتابها "معرفة النص" أن تتعرض لبنية النص في إطار البنية الثقافية والاجتماعية، وكتابتها يندرج ضمن ما يسمى بالبنية التكوينية، والنص بالنسبة إليها ليس معزولاً عن المرجع الخارجي، وقد تناولت تحليلاً لقصيدة "سعدي يوسف" (تحت جدارية فائق الحسن)، إذ بدأت كتابها بجملة من الأسئلة عن المنهج الواقعي والمنهج البنيوي منتهية إلى ضرورة ربط المنهج البنيوي بالواقع، وذلك من خلال تكرار الفعل "تطير" الذي يشكل تكراره فاصلة زمنية في نمو القصيدة، وقد حددت بنية القصيدة في حركتين أساسيتين:

1- حركة طيران الحمامات.

2- حركة البنادق وهي دخيلة.

وتحاول أن تحلل عالم الحركتين من خلال مكونات كليهما، والعلاقات التي تربط بينها مستعينة بالرسوم البيانية مع ربط ذلك بالواقع الاجتماعي. على أن هذه الدراسة تحمل بعض المستويات مثل: المستوى الصوتي في الخطاب الشعري، كما أنها أهملت البنى التركيبية للنص والصور الموجودة فيه.

وخلاصة لما سبق يتبدى لنا أن هذه الدراسات لم تستطع أن تطبق المنهج البنيوي على كل المستويات، إذ ركز بعض الدارسين على الثنائية الضدية، وركز البعض الآخر على الدلالة الفنية¹.

2- التحليل الأسلوبي للخطاب الشعري:

ظهر على الأسلوب في بداية القرن العشرين مع بحث "شارل بالي" عن الأسلوب الفرنسي سنة 1904م، ثم تطور مع فوسلير، وسبيزر، وداماسو ألونسو، وبيار جيرو، وميشال أريفيه، وريفاتير، ولقد ساعد على ظهوره التطور الذي لحق بالدراسات اللغوية، وما نشأ عنه من تمييز بين

¹ ينظر: فاتح علاق، في تحليل الخطاب الشعري، ص 77، 78.



اللغة والكلام، وبدأ ذلك مع جهود الشكلايين الروس مثل "جاكسون" و"شكولوفسكي"، و"تتيانوف"، وقد اتسعت هذه الدراسات لدى حلقة براغ، ثم في الدراسات البنيوية التي كانت تميز بين الكلام الفني والكلام العادي من خلال درجة الانزياح عند "جان كوهين"، وكما اختلف علماء الأسلوب في تحديد الأسلوب اختلفوا أيضا في تحديد الأسلوبية، فهي عند بعضهم علم مستقل بها منظورها الخاص للنص الأدبي، ولها مناهجها الخاصة لتحليل الظاهرة الأسلوبية، فهي تهتم بالخصائص الأسلوبية على المستوى الصوتي والصرفي والإيقاعي والمستويين التركيبي والدلالي وهي لا تقف عند كل الوقائع اللغوية والتركيبية والدلالية ولا تقتصر على ألوان البيان والبديع¹.

وقد أخذت الدراسات الأسلوبية في النقد العربي الحديث تنتشر مع بداية الثمانينيات وتتسع رقعتها في التسعينيات في القرن الماضي علما أنها ظهرت مع "أمين الخولي" و"أحمد الشايب" قبل ذلك. وتختلف هذه الدراسات في منهج التحليل وطرائقه وإجراءاته، والمستويات التي تقف عليها في النصوص، وهذا ما نلمسه من مقارنة "المسدي" في تناوله لقصيدة "ولد الهدى" لأحمد شوقي، ومهّد في هذا التحليل بيان العلاقة الأسلوبية التطبيقية بالأسلوبية النظرية، أن يلخص ذلك في اثنين:

1- جانب يحاول الوقوف على كل حدث تأثري في النص، فيكون التحليل آخذا بأطراف البنى المكونة للسياق الإبداعي الصوتي والتركيبي والمقطعي والدلالي ويسمى هذا النوع من التحليل أسلوبية التحليل الأصغر.

2- جانب يقدم دفعة واحدة على الأثر الأدبي المتكامل سعيا إلى استكناه خصائصه ويسميه أسلوبية التحليل الأكبر.

وهو يسمي التحليل الأصغر "أسلوبية السياق" والتحليل الأكبر "أسلوبية الأثر"².

¹ ينظر: فاتح علاق، في تحليل الخطاب الشعري، ص 78، 79

² ينظر: مرجع نفسه، ص 81، 82



وقد رأى في قصيدة " ولد الهدى " نمطا جديدا من انتظام البنى المحددة للفعل إبداع أسماه التظافر، وحاول أن يجلي تظافر القصيدة من خلال معايير أربعة هي معيار المفاصل ومعيار المضامين، ومعيار القنوت، ومعيار البنى النحوية.

أما معيار المفاصل فبيّن انتقال الشاعر من غرض إلى آخر، ومضامين القصيدة تقوم على محاور ثلاثة: ما يتصل بالرسول صلى الله عليه وسلم، وما يتصل بالإسلام، وما يتصل بالمسلمين، أما المعيار الثالث فيتمثل في تظافر قنوت التصريف الأدائي.

ويظهر تظافر المفاصل والمضمون والقنوت على مستوى البنية التركيبية بين الإيجاب والسلب والانسجام والانزياح والمؤالفة والاختلاف.

ولقد أهمل في هذا التحليل جملة من الخصائص الأسلوبية الصوتية والإيقاعية والصرفية والدلالية، ذلك أنه اكتفى بالمستوى التركيبي.

وإذا كان "المسدي" قد درس نصا واحدا لـ"شوقي" فإن "محمد الهادي الطرابلسي" قد أثر تناول مجموع "الشوقيات" وهو لم يلتزم حرفيا بالمنهج المذكور، فالنص أكبر من المنهج، وقد اتبع طريقة الإحصاء في رصد الظاهرة الأسلوبية، فذكر النسب والأرقام ووضع الجداول، كما أنه انطلق من النص متأثرا بالمنهج البنيوي وسار من التطبيق إلى التنظير، وقد وقف في تحليله للخصائص الأسلوبية عند المستوى الإيقاعي ومستوى التراكيب والصور.

ولكن هذه الدراسة تبقى ناقصة لأنها أهملت المستوى الصرفي أولا، وثانيا قامت بتحليل الخصائص مثل التقديم والتأخير والاعتراض، والحذف.

ومن هذا اللجوء إلى الأمثلة في التحليل الأسلوبي وهو ما نجده في دراسة "فتح الله سليمان" لديوان البارودي إذ وقف عند بعض الظواهر الأسلوبية مثل التناوب والاعتراض، والحذف، والتقديم، والتأخير معتمدا على المنهج الإحصائي.



وقد ركّز على ثلاث ركائز هي: الوصف والتحليل واستخلاص النتائج، ويشعر في تجزيء النص إلى عناصره، ثم تفكيك هذه العناصر إلى أجزاء صغيرة وتحليلها لغوياً، وينطلق الباحث في تحليل الظاهرة الأسلوبية بوضع تحديد أو تعريف قاموسي أو لغوي¹.

وإذا كان "فتح الله" قد وقف عند الظواهر الأسلوبية من خلال جملة من الأمثلة يجتزئها في سياقها في ديوان البارودي فإن "أماني داوود" قد حاولت أن تقف على جملة من النصوص في ديوان "الحلاج" لتكشف عن الخصائص الأسلوبية على المستوى الإيقاعي والصوتي والتركيبى والدلالي، وإذا كانت دراسة "فتح الله" لغوية بلاغية في الأساس فإن دراسة "أماني" أسلوبية، فقد تناولت في المستوى الإيقاعي الموسيقى الخارجية والداخلية وكشفت غلبة البحر البسيط على بقية البحور، إضافة إلى أنها أهملت المستوى الصرفي، ولقد انصب اهتمامها على المستوى التركيبي كما شكلت تحولات الضمائر في شعره حضوراً واسعاً.

فلقد حاول صلاح فضل تحليل النصوص لتحديد الخصائص الأسلوبية في دراسة حسية الأسلوب لدى "نزار" إذ حاول أن يكشف عن هذه الحسية على مستوى المفردات والتراكيب من خلال بعض النماذج ويجدد الحقول الدلالية لمعجم نزار قباني الشعري في أربعة مجالات:

1- كلمات تتصل بجسد المرأة وأعضائها وملابسها والأدوات التي تتزين بها.

2- كلمات تتعلق بالعالم الحسي الطبيعي.

3- كلمات تشير إلى أفعال حسية.

4- كلمات غير حسية.

وهذا يعني أن شعرية "نزار" تركز على المنبهات الحسية البصرية، أما السرد في متن "نزار" يركز على آليات تضمن انتظامه في مستوى واحد، فالأسلوب عند "نزار" ذو طابع أحادي.

أما السياب فيحدد أهم خصائص أسلوبه الحيوي من خلال:

1- ينظر: فاتح علاق، في تحليل الخطاب الشعري، ص 82-86.



أ-تنوع المادة الشعرية في مكوناتها اللغوية والموسيقية، وهي تبين هذا الغنى على المستوى المعجمي والدلالي.

ب-ديناميكية النص الشعري وقابليته القصوى لسرعة التبيين: ويحاول الباحث أن يبرز مظاهر حركية في النص من خلال الترجيع، الإنشاء، التناص، الأسطورة.

وخلاصة ما لاحظناه في التحليل الأسلوبي للخطاب الشعري أنه لم يتقيد بالمنهج، بل كان يستعين بإجراءات لسانية وبلاغية و سيميائية وشعرية¹.

3-التحليل السيميائي للخطاب الشعري:

السيمولوجيا كما يعرفها "لويس بريثو" هي علم يبحث في أنظمة العلامات، سواء أكان مصدرها لغويا أو سننيا أو مؤشريا، فمنها من ينطلق من المنطلق، ومنها ما ينطلق من الظواهر الاجتماعية، ومنها ما ينطلق من النص، ويحصر "مبارك حنون" السيمولوجيا في أنواع ثلاثة: سيمولوجيا التواصل، و سيمولوجيا الدلالة، و سيمولوجيا الثقافة، ويقسمها "عادل فخوري" إلى ثلاث تيارات: التيار اللساني، والتيار المنطقي، والتيار السلوكي.

كما أن هناك اختلاف في المصطلح، إذ أن من الدارسين من يستعمل مصطلح السيمولوجيا تأثرا بدي سوير، ومنهم من يستعمل مصطلح السيميوطيقا على طريقة بيرس، ومنهم من عاد إلى التراث العربي فاستعمل مصطلح السيمياء.

ومهما يكن من أمر هذا الاختلاف في الدراسات السيميائية من حيث المنهج وأدوات التحليل فإن ما يجب التنبيه إليه هو خصوصية الخطاب الأدبي، فإن السيميائية لا تقف عن البنية الخارجية دون الداخلية، ولا تفصل النص عن القارئ، إذ يرى "جميل حمداوي" أن السيميائية تنتقل من الشكل إلى المضمون، ومن الدال إلى المدلول وفق ثلاث مبادئ:

1-التحليل المحايث: فهي تدرس وظائف النص التي تسهم في توليد الدلالة.

¹ ينظر: فاتح علاق، في تحليل الخطاب الشعري، ص 87-93.



2- التحليل البنيوي: فهي تهتم بالبنية ولا تفهم المعنى إلا من خلال الاختلاف.

3- تحليل الخطاب: يحاول البحث عن كيفية توليد النصوص.

فهناك دراسات تناولت نصا شعريا واحدا، ودراسات تناولت مجموعة من النصوص الشعرية، وأن طريقة تحليل هذه النصوص تختلف.

أما تحليل الخطاب الشعري الواحد فنجد "محمد مفتاح" و"عبد الملك مرتاض" مشتركين في المنطق.

ف"محمد مفتاح" أدرك أن أية مدرسة لم توفق إلى الآن في صياغة نظرية شاملة، وإنما كل ما نجده هو بعض المبادئ الجزئية والنسبية التي إذا أضاءت جوانب بقيت أخرى مظلمة. وهذا ما يذهب إليه "عبد الملك مرتاض"، إذ يرى أن النص الشعري يحتمل أوجه عديدة، لا يمكن لمنهج معين الإحاطة بها، لذلك لا بد من تركيب منهجي.

أما "عبد القادر فيدوح" فلم يتقيد هو الآخر بمفاهيم إجرائية محددة إيماناً منه بأن النص الشعري لا حدود لدلالاته، ومن ثم حاول فك رموز النص وفق أدوات إجرائية¹.

أما "محمد السرغيني" فقد حدّد مفهوماته وإجراءاته ومستويات النص في تحليله، فقد استرشد بالعناصر الأربعة لـ"بارث" اللغة والكلام، والبدال والمدلول، كما أن الدراسات التي تناولت خصوصاً شعرية متعددة لم يلتزم أصحابها بمنطلق مسبق، بل انطلقوا مما يفرضه النص ذاته، فصالح فضل يرفض أن يطبق المنهج السيميائي حرفياً على النصوص، وإنما يحتفظ بالحرية.

أما إجراءات التحليل المتعددة في هذه الدراسات السيميائية مختلفة، ذلك لأن هذه الدراسات لم تلتزم بالمنهج حرفياً، وإنما استعانت أيضاً بإجراءات بنيوية وأسلوبية، وهذا يعني أن التحليل السيميائي يقوم على مناهج مختلفة.

¹ ينظر: فاتح علاق، في تحليل الخطاب الشعري، ص 95-99.



فدراسة "محمد مفتاح" تناولت التشاكل والتباين على المستوى الصوتي والمعجمي والتركيبي والدلالي للنص، وقد قسّم القصيدة إلى بنيات ثلاثة هي:

- 1- بنية التوتر: ويتناول التشاكل والتباين على المستويات المختلفة.
- 2- بنية الاستسلام: ويستعين بالمربعات السيمائية والجداول لبيان تساوي الأصوات والمعاني والتعادل في التراكيب النحوية.
- 3- بنية الرجاء والرغبة: ويحلل في هذا المعنى جملة أبيات على المستويات المختلفة: صوتية وصرفية وتركيبية ودلالية.

ويرى أن القصيدة قامت على شيئين اثنين هما:

- 1- اللغة الذاتية المبتوثة في ثنايا القصيدة.
 - 2- النزعة السردية القائمة على الصراع بين الإنسان والدهر والإنسان.
- وأن "مفتاح" في تحليله للقصيدة قد تناول البنية بيتا بيتا مما جزأ المضمون وشتت الرؤيا الشعرية، كما أنه أهمل الوزن.

أما "محمد السرغيني" فقد حلل القصيدة على ضوء المستويات الآتية:

أ- **المستوى الشعري:** وقسمه إلى أربعة أقسام وهي:

- 1- البنية المنطقية: ويقوم مضمون النص على صورة ثلاثية الأركان تبدأ بالموضوع وتنتقل إلى المحمول وتنتهي بالنتيجة.
- 2- البنية الإحالية: ويقف فيها عند المفردات والتراكيب والرموز والإحالات القرآنية والشعرية.
- 3- بنية الغاب: تقوم على محورين أساسيين هما: محور الطبيعة ومحور الغاب.
- 4- بنية الناي: فالموسيقى هي أداة ألعاب الغاب في القضاء على الثنائيات.

ب- **المستوى الحسي:** ويقسمه إلى بنيتين هما:

- 1- بنية الثنائية: تقوم على التضاد والتوازن.



2- بنية العلاقة: وتعدد العلاقات بتعدد الثنائيات¹.

ج-المستوى المحايد: ويقسمه إلى المفردات المكونة والمكونات المركبة وعناصر الإيقاعي وعناصر الجمالي.

على أن هذه الدراسات أهملت المستوى الإيقاعي فلم تربط بين الإيقاع وبين الثنائية، كما انتقلت هذه الدراسة من المعنى العام إلى الصراع بين الثنائية إلى العناصر المكونة للنص.

أما بالنسبة إلى الدراسات التي تناولت نصوصاً متعددة، فهي وإن اختلفت طريقة التحليل وأدواته إلا أنها حاولت أن تقف عند المستويات المختلفة للخطاب الصوتية والصرفية والنحوية والدلالية.

أما "عبد القادر فيدوح" فقد حاول أن يقف على المستويات المختلفة الصوتية والتركيبية والدلالية في تحليل النصوص بعامة، وفي تحليله لقصيدة "بكر بن حماد" فلم يهمل الإيقاع على أنه لم يستطع الإحاطة بكل المستويات، وقد تدرج في تحليله من الصورة إلى السمة، حيث انطلق من بنية التشابه المنطقي ليقف عند الحس الدرامي.

وما نستخلصه من هذه الدراسات هو أنها على الرغم من استعانتها بإجراءات مختلفة، إلا أنها لم تستطع الوقوف عند جميع المستويات، فقد أهملت الجانب الإيقاعي مع اهتمام بعضها بالجانب الصوتي، كما أهمل البعض الصورة الفنية.

فالمنهج السيميائي يمكن صاحبه من الوقوف على العناصر المختلفة للشكل والمضمون².

¹- ينظر: فاتح علاق، في تحليل الخطاب الشعري، ص99-104.

²- ينظر: مرجع نفسه، ص104-108.



المبحث الرابع: نصوص تطبيقية

تحليل قصيدة " و نحن نحب الحياة " لمحمود درويش.

النص الشعري

وَنَحْنُ نُحِبُّ الْحَيَاةَ إِذَا مَا اسْتَطَعْنَا إِلَيْهَا سَبِيلاً
وَنَرْقُصُ بَيْنَ شَهِيدَيْنِ نَرْفَعُ مِئْدَنَهُ لِلْبِنْفَسِجِ بَيْنَهُمَا أَوْ نَحِيلاً

نُحِبُّ الْحَيَاةَ إِذَا مَا اسْتَطَعْنَا إِلَيْهَا سَبِيلاً
وَنَسْرِقُ مِنْ دُودَةِ الْقَزِّ خَيْطاً لِنَبْنِي سَمَاءً لَنَا وَنُسَيِّجُ هَذَا الرَّحِيلاً
وَنَفْتَحُ بَابَ الْحَدِيقَةِ كَيْ يَخْرُجَ الْيَاسَمِينُ إِلَى الطَّرِيقَاتِ نَهَاراً جَمِيلاً
نُحِبُّ الْحَيَاةَ إِذَا مَا اسْتَطَعْنَا إِلَيْهَا سَبِيلاً

وَنَزْرَعُ حَيْثُ أَقْمَنَا نَبَاتاً سَرِيعَ النُّمُوِّ , وَنَحْصِدُ حَيْثُ أَقْمَنَا قَتِيلاً
وَنَنْفُخُ فِي النَّايِ لَوْنِ الْبَعِيدِ الْبَعِيدِ , وَنَرْسُمُ فَوْقَ تُرَابِ الْمِمْرِ صَهِيلاً
وَنَكْتُبُ أَسْمَاءَنَا حَجَراً ' أَيُّهَا الْبَرْقُ أَوْضِحْ لَنَا اللَّيْلَ ' أَوْضِحْ قَلِيلاً
...نُحِبُّ الْحَيَاةَ إِذَا مَا اسْتَطَعْنَا إِلَيْهَا سَبِيلاً¹

المستوى الصوتي:

لقد طغى صوت النون، نون الجماعة على النص الشعري مما يوحي أن الشاعر يتكلم باسم الجماعة التي ينتمي إليها وهي الشعب الفلسطيني أو بالحري المقاومة الفلسطينية). نحب، استطعنا، نرقص، نرفع، نسرق، نبني، نسيج، نفتح، نزرع، أقمنا، نحصد، نفخ، نرسم، نكتب، أسماءنا، لنا). الشاعر مسكون بالوطن، بالشعب، بالآخرين، فالقضية ليست قضيته وحده بل

¹ ينظر: فاتح علاق، في تحليل الخطاب الشعري، ص 135.



قضية وطن برمته. لهذا كانت الحركة نحو الحياة مرتبطة بالجماعة، الفعل جماعي لأن المقاومة لا يقودها فرد، والنصر لا يحققه مجهود فردي. فالواحد لا يقدر وحده أن يبني ويسيج ويزرع أو أن يبني وطنًا بمفرده.

الشاعر يعي جيدا أن الفعل الجماعي هو الذي يحقق الاستقلال والبناء بعد ذلك. على أن حرف النون لم يتصل بالأفعال الماضية والمضارعة فقط، بل اتصل بالأسماء والحروف أيضا (بين، شهيدين، مئذنة، البنفسج، نخيلا، من، الياسمين، تمارا، نبات، نمو، الناي). وهذا يعني أن النون هنا تتجاوز الفعل إلى الاسم لتطغى على بقية الأصوات. فهي موجودة في الحركة والسكون في الفعل والشيء فهي تدل على الثبات في النخل والناي والنمو والياسمين والمئذنة والبنفسج كما دلت من قبل على الفعل. وهي تدل على الخفة في النطق والرسم معا، وهذا أمر أيضا يخدم اتجاه النص نحو المقاومة والبناء. كما أن طغيان النون على النص أعطى له إيقاعا موحدا إذ بلغ عدد اطرادها أربعين مرة (40) قياسا إلى اللام والسين والحاء. إن صوت النون يولد نغمة خفيفة متصاعدة مع المد في نهاية الأسطر الشعرية. وهذا يعني أن حركة الفعل الثوري ممتدة على طول النص الشعري. فالنون توحى بالحركة الخفيفة المتزنة والمتواصلة وهذا يتناسب من اتجاه النص. كما أن النون حرف لثوي منفتح وبجهور، وهذا أيضا يخدم هدف النص، فالانفتاح يعني الامتداد والاتساع، أي انفتاح الثورة واتساعها وامتدادها، والجهر أيضا يعني أن الفعل الثوري فعل له صوته الجمهوري وامتداده في الداخل والخارج¹.

الإيقاع:

لقد ساعد التكرار في إغناء الموسيقى الداخلية من خلال تكرار اللازمة (نحب الحياة إذا ما استطعنا إليها سبيلا) وهذا التكرار يفيد تأكيد الرغبة في الحياة من خلال النضال وتيرة واحدة تدل على الصمود والثبات. إضافة إلى أن تكرار أفعال على وزن (نفع) (نرقص، نرفع، نسرق، نفتح،

¹ ينظر: فاتح علاق، في تحليل الخطاب الشعري، ص136.



نزرع، تحصد، نفخ، نرسم، نكتب) ترسخ ايقاعا واحدا يعني استمرار الفعل الثوري. وقد طغت كلمات على وزن واحد يتفق مع تفعيلة (فعولن) تفعيلة المتدارك (نحب سبيلا، نخيلا، رحلا، سماء، مارا، جميلا، أقمنا، نباتا قتيلا، صهيلا، إليها). وهذا أيضا تأكيد لمسيرة النضال والثورة من أجل تحقيق الحياة الكريمة وبخاصة إذا علمنا أن أكثر هذه الكلمات كانت نهاية الأسطر أي قوافي. فإذا أضفنا إلى هذا طغيان حرف النون واللام والسين والحاء على النص تصورنا إلى أي مدى كان النص غنيا موسيقاه الداخلية. وهذا يعكس عن النفس الشاعرة التي تضح بهذه الرغبة العارمة في المقاومة من أجل تحقيق النصر .

اما بالنسبة إلى الإيقاع الخارجي فنجد أن القصيدة تستند إلى تفعيلة المتقارب (فعولن) والتي تتوزع على عشرة أسطر. يتساوى عدد التفعيلات فيها في اللازمة التي تتكرر ثلاث مرات بست تفعيلات في الأسطر: الثالث والسادس والعاشر وتختلف فقط في السطر الأول الذي يزيد بتفعيلة (فعولن) (ونحن على الأسطر الثلاثة. أما الأسطر الستة الباقية فكلها تقوم على عشر تفعيلات. إذن فهناك سطر مكون من سبع تفعيلات وثلاثة أسطر مكونة من ست تفعيلات، وهناك ستة أسطر مكونة من عشر تفعيلات. في اللازمة ست تفعيلات وفي بقية الأسطر عشر تفعيلات¹.

إذن في النص نوعان يأتيان بالتوالي: يبدأ النص بحملة شعرية من سبع تفعيلات يعقبها سطر بعشر تفعيلات، ثم تعود الجملة الأولى لتظهر بست تفعيلات فيعقبها سطران بعشر تفعيلات ثم تعود اللازمة بست تفعيلات ليعقبها ثلاثة أسطر بعشر تفعيلات، ثم ينتهي النص بلازمة بست تفعيلات. هناك إذن تناوب بين النوعين: اللازمة التي تؤكد حب الحياة، والأسطر التي تعدد الأعمال التي تقوم من أجل تحقيق الحياة والاحتفاظ بهما. على أن هذين النوعين يندغمان في قافية واحدة تأتي نكرة (سبيلا، تخيلا، جميلا، قتيلا، صهيلا، قليلا، ماعدا قافية

¹ ينظر: فاتح علاق، في تحليل الخطاب الشعري، ص 136-138.



واحدة جاءت معرفة هي (الرحيلا). (وكلها تتفق في أفما تشكل تفعيلة (فعولن) كما تتفق في نفس الروي وهو اللام. فالهدف والغاية واحدة (الحرية)، مثلما أن العمل واحد وهو المقاومة المطردة مهما كانت الصعوبات. فالشاعر من هنا لم ينوع في الروي ولم ينوع في التفعيلات وكل هذا يعني تأكيد غاية واحدة لا غير .

أما بالنسبة للتفعيلة (فعولن) فقد ترد كاملة (فعولن) وقد ترد منقوصة (فعول) وإذا قمنا بعملية إحصاء لمعرفة نسبة الكامل إلى المنقوص نجد ما يأتي :

يغلب الصحيح على المعتل في أسطر اللازمة، ففي السطر الأول يمثل المعتل 2 من 5 وفي الأسطر: الثالث والسادس والتاسع يمثل المعتل 1 من 5. وكذلك يغلب الصحيح على بقية الأسطر إلا في السطر الثاني إذ يبلغ المعتل 6 في مقابل 4، ويتساوى الصحيح والمعتل في سطرين هما الخامس والسابع حيث بلغ المعتل 5 في مقابل 5 تفعيلات صحيحة. أما ما عدا ذلك فيتزل المعتل إلى 3 من 7 في السطر الرابع وإلى 4 من 6 في السطر الثامن و3 من 7 في السطر التاسع، وهكذا يغلب الصحيح على المعتل في النص الشعري إذ يبلغ الصحيح 49 في حين يبلغ المعتل 26 مما يؤكد طغيان المؤلف المكرر لمنوال واحد على المختلف. وهذا أيضا يعني أن النص الشعري يؤكد طريقة واحدة هي المقاومة وهدفا واحدا هو الحياة الكريمة¹.

أما القافية فقد اتفقت كما قلت سابقا مع تفعيلة (فعولن)، ومن ثم فهي من الناحية الصوتية ترسخ إيقاعا يتفق مع المتقارب، وهي من الناحية الدلالية تفيد الامتداد من خلال حرف المد في آخر هذه القوافي. وهذا يتناسب مع الاتساع والانتشار والاستمرار أيضا الذي يخدم هدف النص. والتنكير ذاته يفيد هذا الامتداد وعدم التحدد الذي يفيد التعريف. ومن ثم فالجانب الإيقاعي ينطبق على الجانب الدلالي لتأكيد اطراد حالة واحدة وبشكل منفتح على فضاء غير محدود. ماعدا (الرحيلا) في قوله (و نسيج هذا الرحيلا) التي جاءت معرفة. فالرحيل أصبح أمرا

¹ ينظر: فاتح علاق، في تحليل الخطاب الشعري، ص 136-138.



ملازما للفلسطيني الذي يرحل إلى أماكن مختلفة من العالم. أصبح الرحيل هو روحه المرافقة له بعد خروجه من وطنه. ومن ثم فهو يعرف الرحيل لكثرة ما ترحل في الأرض بحثاً عن طريق إلى الوطن الذي يبتعد منه ليسلمه الرحيل إلى الرحيل. والشاعر يعي هذه المعاناة ومن ثم يريد أن يضع حدا لهذا الرحلة التي طالت وذلك من خلال إشعال لهيب المقاومة والتضحية. أما بقية النكرات في القوافي فتفيد الفضاء المفتوح الجميل مثل: نخيلاً، جميلاً، سهيلاً. وقد سبق أن قلنا إن اللام حرف لثوي منفتح مجهور وهو بهذه المواصفات الانفتاح والجهر يخدم غاية النص التي هي المقاومة الممتدة في الداخل والخارج. وإذا أضفنا اللامات الأخرى في داخل النص فإن هذا المعنى يزداد رسوخاً¹.

المستوى الصرفي :

لقد طغى الفعل على الاسم، وهذا يعني أن الحركة تغلب على السكون. كما طغى الفعل المضارع على الماضي، وهذا يعني أن الفعل يبدأ الآن ويستمر في المستقبل حتى يتم تحقيق الاستقلال. فالنص يعكس السير نحو الحياة، نحو النصر والبناء. لهذا نجد هذه الأفعال التي أثبتنا بعضها في البنية الصوتية (نحب، نرقص، نرفع، نحب، نسرق، نبي، نسيج، نفتح، يخرج، نحب، نزرع، نحصد، ننفع، نرسم، نكتب، نحب). ونجد الأفعال الماضية القليلة تابعة الفعل المضارع في قوله: (نحب الحياة إذا ما استطعنا)، و(نزرع حيث أقمنا)، و(نحصد حيث أقمنا)، وهذا يعني أن الفعل الماضي هنا يدل على الحاضر والمستقبل، وهو ما يؤكد اتجاه النص نحو المقاومة حتى الشهادة أو النصر².

وكما أن طغيان الأفعال على الأسماء تعني غلبة الحركة على السكون كذلك تعني غلبة الحياة على الموت. فهناك حب للحياة ومحاوله لإقامة عناصر الحياة. فالرقص بين شهيدين يدل على الحركة التي تستند إلى فعل الشهادة الذي يغذي الثورة ويدفعها إلى الاستمرار. ف (الشهيد) عنصر للحياة لما يمدّه من قوة للشعب الصامد، هو راية خفاقة تدعو إلى إبادة المستعمر الغاصب.

¹ ينظر: فاتح علاق، في تحليل الخطاب الشعري، ص 136-138.

² ينظر: مرجع نفس، ص 139



وبين شهيد وآخر تكبر الثورة وتتسع، ومن خلال سلسلة الشهداء ينهض الوطن وترتفع المآذن وتبني سماؤه وتسيج أرضه ويتم استقرار الناس في بلدتهم ويعود المنفيون إلى وطنهم. وتزرع النباتات سريعة النمو، وتزحف الحدائق وتنتشر الروائح الطيبة وتتعطر البلاد. وكما يمثل الرقص بين الشهيدين وقودا للمقاومة يمثل حصاد القتلى وقودا أيضا لهذه المقاومة (ونحصد حيث أقمنا قتيلا). فالقتيل هو المضاد الطبيعي الشهيد فهو العدو الذي تحصده المقاومة. فالحركة قائمة على الشهادة من جهة وعلى القتل من جهة أخرى. والليل من حيث هو رمز للاستعمار والظلم والقهر مهدد أيضا بالبرق أيها البرق أوضح لنا الليل)، الأمل الذي يبدد الظلام ويكشف المبهم. هذا الأمل الذي يسرقه الإنسان كعنصر للحياة من أبسط المخلوقات، فالمقاومة تسرق قوتها وحياتها من أضال المخلوقات من (دودة القز). فالحياة تخطف ولا تمنح، تؤخذ ولا تعطي. إن الإنسان مطالب بأن يخلق عناصر القوة من أبسط عناصر الضعف. فلا يترك فرصة إلا اقتنصها ولا جذوة نار إلا اقتبسها. لا مجال لليأس إذن، من هنا طغت عناصر الحياة على عناصر الموت.

فالمقاومة صراع الحياة مع الموت، مع الصعوبات التي يعيها الشاعر جيدا عندما يقول: (نحب الحياة إذا ما استطعنا إليها سبيلا). فحب الحياة العزيزة ليس سهلا بل يتطلب تضحيات ضخمة، لذلك وردت الحياة مشروطة بالاستطاعة. هناك الكثير من المصاعب تنهض في طريق المقاومة ولا بد من السير، لا بد من جمع القوة وتوفير الاستمرارية لتحقيق النصر. وما تكرر ذلك أربعة مرات في النص إلا تأكيد على هذا المعنى¹.

أما الأسماء فكانت نسبتها أقل من الأفعال وهذا يعني غلبة الحركة على السكون، فالنص يقوم على الفعل من أجل إخراج المستعمر من الأرض المحتلة. وترمز الأسماء إلى الثبات وهي أيضا ترسخ محاولة الاحتفاظ بأشياء الوطن (المثدنة، الياسمين، البنفسج الحديقة، الطرقات، الناي، نخيلا، حجرا..). ومن هنا يقوم التكامل بين الحركة والثبات، بين الفعل والاسم لأن الفعل إنما يسعى

¹ ينظر: فاتح علاق، في تحليل الخطاب الشعري، ص 139، 140



لثبيت أشياء الوطن. وتكاد تتساوى المعارف والنكرات في النص، ذلك أن عدد المعارف قد بلغ 16 إسما (الحياة (4) البنفسج، الياسمين دودة القز، الرحيل، باب الحديقة، الطرقات، الناي، تراب الممر، أسماءنا، لون البعيد، البرق، الليل). أما النكرات فيبلغ عددها 14 إسما (سبيلا (4)، شهيدين، مئذنة، نخيلا، خيطا، سماء، تمارا نباتا، قتيلا، صهيلا، حجرا) 2. ((وهذا يعني أن ثمة صراعا بين المعلوم والمجهول الواضح والغامض وإن كان الوضوح هو المهيمن، والشاعر شديد الحرص على هذا الوضوح في ما قوله: (أيها البرق أوضح لنا الليل، أوضح قليلا). إنه يدرك مراده، يعرف نسبة الغموض لذلك يسعى إلى تبديده بالأمل. فالمعلوم يتزايد مع المقاومة الجماعية ليتقلص المجهول تدريجيا. بل إن هذه النكرات هي طريق ممهدة لتحقيق المعارف من جهة، وترك المجال واسعا للتصور الحر لدى القارئ من جهة أخرى، ويتفق هذا أيضا مع السير نحو المستقبل. فالأشياء تتحدد مع الوقت، مع النصر والشهادة تدريجيا. وإن كانت هذه النكرات معلومة بصورة عامة الأثما قيم مادية ومعنوية تربط الشعب الفلسطيني بالأمة العربية والتاريخ الإسلامي (نرفع مئذنة أو نخيلا، نرسم صهيلا..)). وقد قللت من مساحة النكرات بعض الصفات التي ارتبطت بها (تمارا جميلا، نباتا سريع النمو) وبعض الإضافات (نرفع مئذنة للبنفسج). وهكذا يتقلص المجهول ليطغى المعلوم¹.

وكما تكررت بعض الأصوات كالنون واللام والسين تكررت بعض المفردات أيضا فقد تكررت كل من (الحياة) و (سبيلا) و (نخب) و (استطعنا) أربع مرات، و تكررت كل من (أقمنا) و(البعيد) و(حجرا) و(أوضح) مرتين، و لا شك أن تكرار هذه المفردات قد أغنى الجانب الإيقاعي من جهة و الجانب الدلالي من جهة أخرى. فهناك رغبة قوية في حب الحياة، و محاولة لتقريب البعيد و إيضاح الغموض، و ترسيخ الجذور في الأرض. أما بالنسبة إلى الحروف فقد استعمل حروف العطف: الواو، أو، و الجر: اللام، إلى، من، في. و ظروف المكان (بين، فوق،

¹ ينظر: فاتح علاق، في تحليل الخطاب الشعري، ص 140



حيث) و أداة الشرط (إذا) و أدوات النصب: اللام و كي, و قد طغى حرف العطف الواو على النص , ذلك أن الشاعر يريد أن يذكر جملة من الأعمال التي ينبغي القيام بها للوصول إلى الهدف المنشود فوقف يعدد ذلك : (و نرقص , و نسرق , و نفتح, و نسيح , و نزرع , و نحصد , و ننفخ , و نرسم , و نكتب) . و سنعود إلى هذا في حديثنا عن البنية التركيبية التي قامت عليه. ليأتي بعده حرف الجر الذي يفيد أيضا أن النص يعكس جر المقاومة إلى هدف مرسوم و هو تحقيق الحياة الكريمة من خلال التضحية و الاستشهاد¹.

البنية التركيبية :

يتألف النص من جمل فعلية بصيغة الجماعة , فهي تبدأ بأفعال مضارعة تدل على فعل يبدأ في الحاضر و يستمر في المستقبل .(و نحن نحب الحياة... سبيلا, نرقص بين شهيدين, نرفع مئذنة للبنفسج أو نخيلا, نسرق من دودة القز خيطا ...). و هذه الجمل تتكون من فعل و فاعل (نحن) و مفعول به مع جملة الشرط (نحب الحياة إذا ما استطعنا إليها سبيلا) . و من فعل و فاعل و مفعول به و جار و مجرور يتأخر مثل (نرفع مئذنة للبنفسج), أو يتقدم مثلا (و نسرق من دودة القز خيطا) أو تتكون من فعل و فاعل و ظرف مكان (و نزرع حيث أقمنا نباتا...قتيلا), أو تتكون من فعل و فاعل و جار و مجرور و مفعول به مع أداة نصب و فعل و مفعول به (و نسرق من دودة القز خيطا لنبين سماء لنا) أو فعل و فاعل و مفعول به مع أداة نصب و فعل و فاعل (نفتح باب الحديقة كي يخرج الياسمين) . و ليس هناك إلا جملتان تقومان على الأمر و هما (أيها البرق أوضح لنا الليل , أوضح قليلا)².

و سيطرة الجمل الفعلية على النص كله إنما تفيد سيطرة الحركة و الحيوية و النشاط و هذا يخدم الهدف الحقيقي للنص و هو المقاومة و النضال من أجل التحرير و البناء . و الفعل هنا كما أشرنا سابقا يأتي بصيغة الجماعة و يقوم على حب الحياة التي تقتضي العمل من أجل تحقيقها عن

¹ ينظر: فاتح علاق، في تحليل الخطاب الشعري، ص141

² ينظر: مرجع نفسه، ص 141



طريق التضحية والمحافظة عليها (بفضل البناء والتشييد). ويتم هذا من خلال عملية التصعيد التي يؤكد لها بناء النص من الازمة وسطر ثم لازمة وسطرين ثم لازمة وثلاثة أسطر إلى تكرر الازمة في الأخير وهو تأكيد حب الحياة الكريمة. والملاحظ أن هذه الجمل الفعلية تبدأ بواو العطف الذي يجمع بينها. فالبناء الخارجي فيه نمو تصاعدي كما أشرنا سابقا لكن البناء الداخلي ليس كذلك فهو يقوم على التعداد والمراكمة (نحب الحياة ونرقص، ونسرق، ونسيج، ونفتح، ونزرع، ونحصد ونفخ، ونرسم، ونكتب..). فالنص إذن يعدد ما يجب فعله أو ما يحقق الحياة، ومن ثم كانت العلاقة أفقية خارجية وليست نتيجة نمو داخلي يفضي بعضه إلى بعض بحيث لا نستطيع أن نحذف عنصرا أو نستبدله بآخر أو أن نقدم ونؤخر دون أن يحدث خلل في البناء. فنحن نستطيع أن نقدم السطر الرابع مثلا على الثاني أو أن نقدم ونؤخر ما نشاء في الأسطر السابع والثامن والتاسع دون أن يهتز البناء. ومن ثم فالنص يفتقر إلى الوحدة العضوية ويستند إلى بناء خارجي وعلاقة أفقية وإن كان التكرار أحيانا يحاول الحفر في العمق (نحب الحياة، ونزرع حيث أقمنا، ونحصد حيث أقمنا، لون البعيد البعيد، نكتب أسماءنا حجرا حجرا، أوضح لنا الليل، أوضح قليلا). وهذا التكرار والترديد يتوافق مع الغناء، فالقصيدة غنائية تترسخ مع تكرار الازمة. والازمة تكرر أن الحياة تتحقق مع شرط أساسي هو الاستطاعة (إذا ما استطعنا إليها سبيلا). وهذا يعني أن الحياة لا تتحقق إلا مع الصراع، من خلال محاربة الاستعمار الغاصب. هذا الغاصب الذي يحاول أن يعرقل مسيرة الحياة ما استطاع أيضا. فالقصيدة من هنا صراع بين قوة الحق في الحياة وقوة الباطل في محاولة إجهاض هذا الحق ليبقى الظلام والموت. على أن قوة الفعل هنا تطغى على السكون والحياة تطغى على الموت بسبب الوقود الأساسي وهو حب الحياة الذي يدفع الإنسان إلى الفعل من أجل تحقيقها والمحافظة عليها¹.

¹ ينظر: فاتح علاق، في تحليل الخطاب الشعري، ص 141



المستوى الدلالي :

يطغى على النص عنصر التصوير، فهو ينحرف بالمفردات عن معناها القاموسي ويشكلها لخلق عوالم جديدة. وتتفق هذه الصور في تأكيد معنى واحد هو حب الحياة، والمقاومة من أجلها، وانتهاز الفرص في سبيل تحقيقها. وقد اتصلت هذه الصور بالأسطر الستة مع خلو اللازمة منها وقيامها على المباشرة والتقرير. وترتكز هذه الصور إلى الفعل أساسا في تشكل ملامحها ونمو عناصرها. (ونقص بين شهيدين) صورة حسية تعكس الحركة المعبرة عن الفرح بسقوط الشهيد، هذه الشهادة التي هي عرس يفتح الأفق للأمل والعمل. فالفلسطيني من هنا يرقص بين شهيدين، يحيا بينهما ويكبر ويحقق الفرح والنصر، فالشهيد بداية الحياة الوطن وحماية له أيضا. هذه الشهادة هي التي تدفع الفلسطيني إلى أن يرفع مئذنة (و نرفع مئذنة للبنفسج بينهما أو نخيلا). والمئذنة هنا ليست المسجد، إنما مئذنة بنفسج. فالشعب يرفع بنفسجا أو نخيلا بين الشهيدين، نباتا يرمز للجمال والرائحة الطيبة هو (البنفسج) و نباتا يرمز للشموخ والتجذر في الأرض هو (النخيل). هذا ما تلده الشهادة الحياة الطيبة والعلو والتأصل لا البكاء والعويل¹.

وتتطلب الحياة انتهاز الفرص والاستفادة من أبسط المخلوقات لصنع الحياة وبناء الوطن (و نسرق من دودة القز خيطا لبنني سماء لنا). فعلى الفلسطيني أن يختلس النصر من أبسط الأشياء، أن يخلق الحياة من لا شيء. من خيط الدودة القز يبدأ بناء السماء، ومن مجموع الجهود ينهض الوطن. إنه خيط رفيع ولكن إذا اجتمع الخيط إلى غيره يخلق القوة ونسرق) تعني أن الحياة انتهاز فرص فلا شيء يأتي عفوا. وبناء السماء بخيط لدودة القز أمر لا يمكن ولكن الشاعر لا يقصد السماء الحقيقية، فلكل سماؤه التي يحاول أن يصنع شمسها وزرقتها وطيورها وغيومها. وللفلسطيني حلمه الذي يريد أن يرفع عليه سماءه وأن يمد أرضه. إنه يبحث عن الاستقرار بعد تشتت وتشرد وترحال. لهذا نجده يقول: (ونسيج هذا الرحيلا)، فالرحيل صار جسدا قابلا لأن يسيج أو يحاط

¹ ينظر: فاتح علاق، في تحليل الخطاب الشعري، ص 142



به. فالمقاومة والصمود من شأنهما أن يضعنا حدا لهذا الرحيل، هذا الضياع في أرض الناس. لا بد من الاستقرار حتى يبدأ البناء لا بد من المقاومة حتى تعود الأرض إلى أصحابها ويتوقف نزيف الرحيل. ساعتها تزرع الأرض وتنمو النباتات وتمتد الخضرة وتنشأ الحدائق. (ونفتح باب الحديقة كي يخرج الياسمين إلى الطرقات مارا جميلا). فهناك صورتان: صورة الياسمين (النبات) الذي يتحرك، وصورة خروج الياسمين تمارا جميلا. فقد شخص الياسمين وجعل منه كائنا متحركا ثم جسد الخروج في نار جميل. إنه يعبر عن انتشار الفرحة في طرقات الوطن لتفوح الروائح الطيبة التي تجعل النهار جميلا. إنه يصور وطنه عالما من الزهور، جنة في الأرض¹.

وما يلاحظ كسمة أسلوبية في هذه الصور أيضا تبادل الحواس وهي سمة رومانسية في الأصل أوسمة صوفية في الأساس. (ونفخ في الناي لون البعيد) و(نرسم فوق تراب الممر سهيلا). فقد قرن النفخ مع اللون بدل الصوت، وقرن الرسم بالصهيل بدل اللون. فجعلنا للنفخ لونا وللصهيل رسما. ولكن ليخفف من حدة اللون أسنده للبعيد (لون البعيد) فالشعب إذن يحاول أن ينفخ من روحه شكلا للوطن الذي يتخلق علقه فمضغة في رحم الغيب. أن يعطي لونا للوطن الآتي. فالنفخ عملية إحياء وخلق تتعلق بالروح لكن درويش يربط النفخ باللون، بالشكل وكأن الروح أمر مفروغ منه لأنه روح الفلسطيني. وكما انحرف بالمسموع (النفخ في الناي) إلى المرئي كذلك انحرف بالمسموع (الصهيل) إلى المرئي أيضا. فهو يريد أن يهندس شكلا لصهيل الخيل، أن يجسد الصوت شكلا حيا حتى يرى. فالشاعر يعشق صوت الخيل، والخيل مربوط بنواصيها الخير كما يقول الرسول. وكما حاول أن يتلاعب بالمرئي والمسموع في صناعة الوطن الحلم حاول أن يجسد المعنى أو ينشئ الاسم في قوله: (ونكتب أسماءنا حجرا حجرا)، فالاسم الفلسطيني ليس مجرد علم على المسمى وإنما له وزن أو ثقل. فهو ليس مجرد معن، وإنما هو شيء مثل الحجارة والشجر، وأشياء الوطن الأخرى. وهو يريد أن يضع هذه الأسماء بعضها إلى جنب بعض لتكون

¹ ينظر: فاتح علاق، في تحليل الخطاب الشعري، ص 142، 143



سورا يحمي الوطن من السقوط. الاسم أيضا يجارب إلى جانب الأشياء الأخرى، يقف في وجه الغاصبين حجرا يحول دون تقدمهم. الاسم تراث وهوية وتاريخ وحضارة لا يمكن أن تندثر أو تتلاشى مهما حاول المستعمر أن يستولي على الأرض. وتنتهي هذه الصور بصورة يخاطب فيها الشاعر البرق (أيها البرق أو ضح لنا الليل). فهو لا يطلب من الليل أن ينجلي مثل امرئ القيس لأنه ليس ليلا عاديا إنه استعمار غاصب، ليل طويل يسعى إلى أن يبدده بالتضحية والمقاومة والبرق ليس برقا عاديا، إنه الأمل في نفوس الفلسطينيين. إذن هنا صراع بين صبح الأمل وليل اليأس، ولكن البرق خاطف يلمع ويختفي فلماذا لم يخاطب الصبح بدل البرق؟. إن الصبح رمز للاستقلال والشاعر مازال يقاوم من أجل تحقيق الاستقلال الصبح). من هنا كان التوجه للبرق لأن المستعمر بالمرصاد، فالضوء إنما يبتدئ اختلاسا حتى إذا اجتمعت خيوط الضوء تدريجيا تحققت القوة وزحف نور الصبح على جيش الظلام فبدده¹.

¹ ينظر: فاتح علاق، في تحليل الخطاب الشعري، ص144

الفصل الثاني : دراسة فصول الكتاب

✓ المبحث الأول: مفهوم الشعر في ديوان "أبي ماضي".

✓ المبحث الثاني: طبيعة الشعر في وحي القلم لـ"مصطفى صادق

الرفاعي"

✓ المبحث الثالث: شعرية القصيدة الثورية الجزائرية

✓ المبحث الرابع: شعرية الخطاب الصوفي في القصيدة الجزائرية

المعاصرة

✓ المبحث الخامس: في تحليل الخطاب الشعري.

المبحث الأول: مفهوم الشعر في ديوان أبي ماضي:

تعددت الدراسات وتشعبت حول موضوع ماهية الشعر في ديوان أبي ماضي، ومن هذه الدراسات دراسة "مسلم حسب حسين" في كتابه "جماليات النص الأدبي"، حيث ذكر أن الشاعر "إيليا أبو ماضي" شاعرا تقليديا من الشعراء المهجريين، حيث حمل شعرهم ملامح فكرية تكاد تشمل أغلب تجربته الشعرية.

«يذهب بعض النقاد والدارسين بأن تلك المظاهر الفنية عند أبي ماضي ليست رموزا وإنما هي بمثابة استعارات، وهذا غير دقيق، لأن الاستعارة تقوم على علاقة شبه موضوعية سواء كانت موضوعية واقعية أم نفسية»¹.

فالرمز ذو الدلالة الخاصة وحتى غيره مما يحمل أخرى، فإن موضوعه مليء بدلالات خاصة لتمثيل موضوع آخر كشف عنه سياق النص نفسه، ولهذا يوجد لكل شاعر رموزه الخاصة التي لا تفهم دلالات إلا في إطار نصوصه الشعرية أو تجربته الإبداعية.

يستعرض المؤلف بدايات الشعر عند أبي ماضي، ويضع هذه البدايات في انتهاج نهج القدامى، أي أن أشعاره في بداياتها كانت تقليدية، ما جعل ميخائيل نعيمة ينقده على أنه كان يرى شعره رؤية جديدة غير تلك التقليدية.

لم يعد الشعر عند أبي ماضي غرضا شعريا، وأن الموضوع لا قيمة له في ذاته لكن في علاقة الشاعر به، وقد أصبح الشعر عنده رؤية جديدة للأشياء، وكشفا لعلاقات جديدة بينها.

أما "مسلم حسب حسين" فقد عرض أيضا بدايات الشاعر "أبي ماضي" الذي كان في طبيعة الشعراء المهجريين، حيث استعرض في شعره مواقف النفسية.

كان شعره محملا بالرموز، حيث يرى تلك الكائنات الطبيعية ليست سوى رموز خاصة تؤدي دلالات أعمق.

¹ ينظر: مسلم حسب حسين، جماليات النص الأدبي، دار السياب، ط.1، 2007م، ص110.

رَكَز "مسلم حسب حسين" على المظاهر الفنيّة عند "أبي ماضي" واستعماله للرموز الدالة على المعنى العميق، على عكس "علاق" الذي اعتبر الشعر عند "أبي ماضي" غرضاً شعرياً وإن أبا ماضي لم يهتم بالموضوع، بل بعلاقة الشاعر به.

المبحث الثاني: طبيعة الشعر في (وحي القلم) للرافعي:

وقد تعددت الدراسات التي تناولت موضوع طبيعة الشعر عند الرافعي في كتابه وحي القلم، من أبرزها دراسة "عبد القادر القط" في كتابه "مصطفى صادق الرافعي" «حيث كلن الرافعي صاحب فكرة متميزة وأسلوب بياني فريد في "وحي القلم" فكثرت خصومته ومعاركه الأدبية مع أعلام عصره من الأدباء والمفكرين، كان الرافعي في بداياته الأولى في عالم الأدب ذات اتجاه رومانسي في الشعر، ثم ابتدع لون جديد من النثر الفني الحديث قريب الصلة بالشعر. إلا أن رؤية الرافعي لطبيعة الشعر وغايته تبدو أكثر وضوحاً وإن لم تخلص من خصائصه الأسلوبية التي تغييم معه فكرته في "مقدمة النظرات" ولعله قد تأثر فيها بنظرية المحاكاة عند أرسطو. ثم أخذ الرافعي بعدها يتحول إلى النثر الفني تدريجياً حتى أصبح عنده وجهاً آخر من وجوه الشعر، يراه أكثر قدرة على الإفاضة دون قيود، ويراه الأنسب إلى مزج الشعور بالفكر وإلى بيان فطرات شبه فلسفية في النفس والحياة والطبيعة»¹.

لم يتوافق الكاتبان في آرائهما حول قضية طبيعة الشعر عند الرافعي، فكلاهما درس الموضوع بطريقته الخاصة، فعلاق رأى أن الجمال قيمة جوهرية في الأدب، فهو شكل داخلي يتصل بالمعنى، أما البيان في نظره ليس قيمة شكلية، بل هو قيمة معنوية، فهو الذي يعطي للمادة شعريتها، أما الأسلوب طريقة خاصة في التعبير، وزيادة إعطاء معنى أو جمال للشيء أو الموضوع. أما طبيعة الشعر عند "عبد القادر القط" وغايته تبدو أكثر وضوحاً وإن لم تخلص إلى خصائصه الأسلوبية التي تغييم معه فكرته ولعله تأثر فيها بنظرية المحاكاة عند أرسطو. كما أنه يرى أن الرافعي قد تحول إلى النثر الفني الذي يراه النسب إلى مزج الشعور بالفكر وإلى بيان فطرات فلسفية في الحياة والنفس والطبيعة.

¹ ينظر: عبد القادر القط، مصطفى صادق الرافعي، دار نوبار، القاهرة، ط.1، 1994م، ص01.

فالشعر عند "الرافعي" ليس محاكاة للواقع، وإنما هو نظرة خاصة إليه، والشعرية لا تكتمت في الشيء ذاته، ولكن في حقيقته وسره، والشعر عنده ليس مجرد معنى فحسب، بل معنى جميل أيضا.

ف"علاق" يرى أن الشعر عند "الرافعي" قائم على أسس ثلاثة هي: الإدراك الخاص، التفاعل مع الأفكار، وتحويل ذلك بطريقة.

المبحث الثالث: شعرية القصيدة الثورية الجزائرية:

درس "عبد الملك مرتاض" شعرية القصيدة الثورية في الجزائر في كتابه "أدب المقاومة الوطنية في الجزائر" فتوافقت الآراء حول هذه القضية، لأنهم اعتبروا الشعر أداة من أدوات النضال في سبيل تحرير الوطن، وذلك أن الشعر كان مثقلا بالعواطف وحافلا بالهواجس الوطنية.

«فكان مستوى الشعر مماثلا لمكانة هذا الحدث السياسي الكبير، فكنا نصادف قصيدة من الشعر الجديد ذات المستوى الرفيع، وعند قراءتنا للشعر الجزائري العمودي لاحظنا غياب التصوير والتكثيف بعيدا عن العناية بالبناء والتشكيل»¹.

فارتبطت الثورة الجزائرية بالشاعر مفدي زكريا الذي كان له شرف التحلي بلقب (شاعر الثورة الجزائرية)، فكانت من أروع قصائده وصف الثورة والتغني بها وبشهادتها وأبطالها، فارتفع مستوى الشعرية لديه.

قال:

نطق الرصاصُ فما يُبأخُ كلام	وجرى القصاصُ فما يتاح ملام!
وقضى الزمان فلا مردّ لحكمه	وجرى القضاءُ وتمّت الأحكام
وسعت فرنسا للقيامة وانطوى	يوم النشور وجفّت الأقالام
والقابضون على البسيطة أفصحوا	والكون باح وقالت الأيام ²

كما أنه كان أغلب الشعراء يتحسسون بمثل هذه القضايا يصورونها في أشعارهم أبداع تصوير، ولا شك في أن الذي يقرأ شعر مفدي زكريا سيلاحظ أن شعره يتميز بجمالية الإيقاع وغناه، وتناس لغته من القرآن والتراث العربي القديم، وبساطة اللغة، كما اعتمد على الطريقة المباشرة في عرض الأفكار والقضايا، وكانت من خصائص شعره اصطناع الموسيقى اللفظية أي أنه مهتما باللفظ أكثر من الفكرة، وذلك للإقناع والتأثير في المتلقي.

¹ عبد الملك مرتاض، أدب المقاومة الوطنية في الجزائر، مج.1، دار هومة، الجزائر، ص427.

² - المرجع نفسه، ص427.

النقد:

توافقت الآراء بين "فاتح علاق" و"عبد الملك مرتاض" حول قضية شعرية القصيدة الثورية في الجزائر، وذلك أن الشعر كان أداة من أدوات النضال في سبيل الوطن، كما أنهما ركزا على نفس الشاعر الذي مُنح له لقب شاعر الثورة الجزائرية، لأن شعره كان يتميز بجمالية الإيقاع واصطناع الموسيقى اللفظية.

كما أن أغلب شعراء الثورة لم يهتموا بمتطلبات الفن الشعري وغلبت على قصائدهم القيم الثورية على القيم الفنية لأنه كان الهدف منها الدعوة إلى الثورة والجهاد، مما أسقط القصيدة في المباشرة التقريرية والخطابية.

نجد عند أغلب الشعراء مثل "مفدي زكريا" ومحمد العيد في شعرهم كثيرا من التناسل من القرآن الكريم والشعر العربي القديم، مثلا: أبا تمام، والمتنبي...

المبحث الرابع: شعرية الخطاب الصوفي في القصيدة الجزائرية المعاصرة:

جاءت العديد من الدراسات أيضا تعالج قضية شعرية الخطاب الصوفي في القصيدة الجزائرية المعاصرة منها دراسة "عمر أحمد بوقرورة" في كتابه "دراسات في الشعر الجزائري المعاصر"، حيث أنه كان يرى بأن التجربة الشعرية الصوفية مجموعة من التجليات الوجدانية التي يسلكها مجموعة من الشعراء الذين يجتازون مرحلة الزهد، أما المفهوم الذي نرتضيه ويقبله النص الشعري هو ذلك المفهوم البسيط المتعلق بالتصوف الإسلامي الذي يثور فيه الشاعر المتصوف على المفاهيم الدنيوية السائدة، ويحن إلى نموذج إسلامي عادل.

«فالشعر الصوفي كان قليل ومساحته لا تضاهي ما كتب من شعر في مجالات أخرى كالسياسة والثقافة وغيرها... ولذلك أسباب نورها في الآتي:

- إن التجارب الشعرية الصوفية تحتاج إلى نوع من الثقافة الخاصة التي توفر الصراع المادي والروحي.

- فالتصوف التصوف قد استنبط منذ تجربة الزهد المتطورة بشكل تدريجي مستمر.

- إضافة إلى ثقافة الثورة أو ثورية الثقافة التي تنأى بالشعراء عن موضوع التصوف الذي يفرض نوعا من الروحية وانتصار هذه الثقافة التي كان مصدرها الكتاب والسنة»¹.

أثناء دراستنا لهذه القضية لاحظنا أن "فاتح علاق" قد ركز على لغة الخطاب الصوفي التي تقوم على الاستعمال الرمزي الذي يعطي الأشياء معناها ويحييها، كما أنه ذكر أبرز سيمته التي تصنع شعرية القصيدة وهي ظاهرة التناص مقارنة بعمر أحمد بوقرورة الذي ذكر أن مصدر شعرية القصيدة الصوفية كان من الكتاب والسنة.

كما أنه اعتبر التجربة الشعرية الصوفية مجموعة من التجليات الوجدانية، وأن التصوف قد استنبط منذ القديم في تجربة الزهد الذي كان في حد ذاته قليل في شعرنا.

¹ ينظر: عمر أحمد بوقرورة، دراسات في الشعر الجزائري المعاصر، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، ص 97.

المبحث الخامس: في تحليل الخطاب الشعري

التحليل البنيوي للخطاب الشعري:

لقد تنوعت القراءات للنص الشعري، ومن بين هذه القراءات: القراءة البنيوية، فالبنيوية هي النظر في التصميم الداخلي للعمل الأدبي بما يشمله من عناصر رئيسية، وهي عناصر تتضمن إشارات ودلالات ورموز، وكيفية الترابط فيما بينها.

أو هي كيان ثلاثي الأبعاد أولها الكلية وثانيها التحولات والبعد الثالث هو الضبط والتحكم الذاتي.

فالمنهج البنيوي هو منهج نقدي حديث يدرس النصوص الأدبية من داخلها، من التحليل البنيوي تحليل "محمد عزام" في كتابه "تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحديثة" لقصيدته من الشعر العربي المعاصر وهي (كيمياء النرجس-حلم) للشاعر أدونيس:

*القصيدة:

المرايا تصالح بين الظهيرة والليل

خلف المرايا

جسد يفتح الطريق

لأقاليمه الجديدة

جسد يبدأ الحريق

في ركام العصور

ماحياً نجمة الطريق

بين إيقاعه والقصيدته

عابراً آخر الجسور

وقتلت المرايا

ومزجت سراويلها النرجسية

بالشموس. ابتكرت المرايا

هاجساً يحضن الشموس وأبعادها الكوكبية¹.

- تحليل لقصيدة:

يرى "محمد عزام" أن بنية هذه القصيدة تتشكل من حركات دلالية تولدها ثلاث علامات أساسية وتمثل هذه العلامات في المرايا-الجسد-الأنا. فجملة "المرايا تصالح بين الظهيرة والليل" تمثل حركة المرايا، كما أنها تؤدي دوراً دلالياً على مستويين مختلفين: الأول مستوى حرفي حقيقي، أي أن المرايا جسم يعكس الضوء المتجه إليه من الأجسام الأخرى، أما المستوى الثاني فهو غير حرفي وفيه تتعدد دلالات المرايا. ويرى أيضاً أن حركة المرايا تشكل ثنائية ضدية تتمثل في الظهيرة والليل، وتتجسد فاعلية المرايا توسطاً بين هذه الثنائيات الضدية على مستوى دلالي أولاً (فعل المصالحة)، ثم على مستوى الحيز المكاني (وجود المرايا بين الجسمين)، وعلى صعيد مرتبة المرايا مؤنث لا علامة تأنيث فيه، فهي تتوسط بين الظهيرة مؤنث بعلامة تأنيث، والليل مذكر دون علامة من جهة أخرى، ليس التناقض بين الظهيرة والليل مطلقاً، لأن كلا منهما لغوياً معرف بأداة التعريف "ال" فثمة عامل مشترك بينهما والمرايا تمتلك هذه الخصيصة، فهي معرفة ب"ال" فهناك اشتراك بين الثلاثة (المرايا-الظهيرة-الليل)².

¹- أدونيس، الأعمال الشعرية الكاملة، دار العودة، 1988.

² محمد عزام، تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثيّة- دراسة في نقد النقد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2003، ص. 87-88.

تنسجم هذه الحقيقة مع دور المرایا الدلالي: التوسط بين نقيضين والمصالحة بينهما، في الوقت نفسه ليست المرایا متوحدة الهوية بأي من طرفي الثنائية الضدية، فهي وجود مستقل عنهما، وينعكس هذا الافتراق في الوضع اللغوي نفسه: النقيضان مفردان، لكن المرایا ذاتها جمع.

آخر ملامح حركة المرایا هو (التركيب النظمي) الذي تبرز فيه لفظة المرایا في وضع المبتدأ أو خبر المبتدأ (المرایا) جملة فعلية فعلها مفرد مؤنث (تصالح)¹.

أما جملة " خلف المرایا جسد" تمثل حركة الجسد تبدأ بظرف المكان خلف، فالجسد يوجد خلف المرایا، فالجسد يقع بين الثنائية الضدية (يفتح، يغلق)، كما أن فاعلية الجسد تتمثل في الأفعال الأربعة: (يفتح، يبدأ، يحو، يعبر).

فالحركة الثانية في القصيدة تبدأ بتحديد الحيز المكاني للجسد. فحركة الجسد حركة نزوع وتجاوز وفعل وإلغاء، وفصم وهي نسيج من الثنائيات الضدية، فالجسد يبدأ الحريق في ركام العصور وموروثاتها ماحيا النجمة التي تمتلك خاصية الربط بين الجيد والتراث، فاتحا الطريق إلى بدء جديد دون موروثات وعابرا الضفاف القديمة مليئا بالحلم².

إذ يلاحظ "محمد عزام" أن حركة المرایا مستقلة لغويا وإيقاعيا وتقويا.

أما حركة الجسد فهي تركيبية مقفلة فهي تفتح عالما جديدا، لكن الجسد ليس فاعلية إنجاز كلي وخلق نهائي للأقاليم الجديدة، بل فاعلية وهجس، وانطلاق الجسد يفتح الطرق دون أن يقطع الطريق ويصل ويبدأ الحريق دون أن يكون فعله إحراقا مطلقا وهو يرفض العالم القديم بنهائية أكمل من هجسه بالأقاليم الجديدة، إذ أنه يرفض الاستضاءة بنور التراث ماحيا نجمة الطريق بين إيقاعه والقصيدة الثنائية الضدية (إيقاع الجسد، إيقاع القصيدة)³.

¹ محمد عزام، تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية- دراسة في نقد النقد، ص 88

² مرجع نفسه، ص 89

³ مرجع نفسه، ص 91-92.

كما أن الدور الدلالي للجسد تعكسه البنية الإيقاعية للقصيدة، فالقصيدة يطغى عليها البحر المتدارك.

وعلى مستوى التشابك تشكل كل من حركة المريا والجسد ثنائية ضدية، وبهذه العزلة بين الحركتين تتجسد مهمة العالم الذي يتجه إليه الجسد فهو عالم مناقض للعالم القديم، كما أنه يرفض التجديد المطلق، ومن بين الأفعال المرتبطة بالجسد (يفتح، يبدأ، يحو، يعبر).

كما أن المريا والجسد تشكل ثنائية ضدية على صعيد آخر، فالمريا غير محددة الملامح ولا تمتلك أبعادها الخاصة، بينما الجسد محدد الملامح وذو أبعاد خاصة، بالإضافة إلى أن الجسد يرتبط بالحسي، بينما المريا ترتبط بالمجرد.

أما الحركة الثالثة فتجسد لحظة التوتر والوصف بادئة بالفعل "قتلت" الذي يشيع بخصائص جديدة منها نسبته إلى الضمير المتكلم (أنا)، وزمنية الفعل الماضي وعنفه المفاجئ دلاليا (القتل) وحركة (الأنا) بالقتل المتحقق إذ أن الأنا تقتل المريا، لكن اختيار القتل نفسه يرهص بإمكانيات دلالية تختلف عن الدلالة الفورية للفعل "القتل" يهجس بأبعاد أسطورية تربط إعادة تكوينها وبعثها (ابتكرت المريا) إذ يكتمل فعل القتل ويصبح جزءا من دورة موسمية تربط بين القتل والبعث، وبهذه الحركة المتنقلة من القتل إلى المزج تتوسط الحركة بين الحياة والموت، فيصبح ممكنا إعادة صياغة المريا لا بفاعلية المصالحة، بل هاجسا بالأقاليم الجديدة¹.

وبنية هذه القصيدة تشكل بتفاعل الحركات الثلاثية (المريا-الجسد-الأنا) على أكثر من صعيد ومن أبرزها التضاد، فالقصيدة تقع بين الثنائية الضدية (المريا، تصالح، الجسد الذي يتجاوز) وتشكل الحركة الثالثة، فهي الأنا حلا لتناقضهما عن طريق توثيق بينهما.

على صعيد آخر تشابك الحركات الثلاث على مستوى الصورة المتخللة: فالضوء يتحلل بنية القصيدة متنامياً من حركتها الأولى إلى حركتها الأخيرة، ماراً بنقطة ثبات وحيدة في سياق دال على الثبات. في الحركة الأولى تبرز الظهيرة لحظة الضوء الأسمى، مصالماً بينها وبين الليل عن طريق

¹ محمد عزام، تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية - دراسة في نقد النقد، ص 90.

المرايا. في الحركة الثانية يأخذ الضوء شكلاً جديداً ينبع من طبيعة الجسد الذي يخلقه، الضوء هنا حريق،. وحين يبرز الضوء من جديد في الحركة الثالثة يبرز عنصر آخر، فهو ليس الظهيرة فقط بل الشمس المتعددة التي تخلق الظهيرة، وهو ليس اللحظة بل الزمن المطلق وشمول وانطلاق من الجزئي المحدد إلى الكلي غير المحدد.

ويمكن أن نصف بنية القصيدة بأنها بنية من التحولات الجذرية، وبذلك نضئ مصدر غموض رئيسي في القصيدة هو العلاقة بين عنوانها ورؤياها. العنوان (مصدر النرجس - حلم) يتجلي لأن الكيمياء هي فاعلية تحويل أساسية. وبإدراك هذه النقطة تظهر مفارقة في بنية القصيدة بين طبيعتها التحويلية وعنصر لغوي مهم من عناصرها يبرز في منعطف هام هو فعل (مزج) الذي يقع في سياق عملية التحويل. وأن فعل المزج يقع في سياق دال هو السراويل النرجسية للمرايا، فالسراويل تستثير الأعضاء التناسلية. ونسبة النرجسية إلى الأعضاء التناسلية تبرز البعد الذي يود الشاعر أن يقتله في المرايا و هكذا يكون مصدر التوتر النهائي في القصيدة هو إحساس لا واع بأن المرايا مهما أخضعت لتحولات فإنها ستحتفظ بجوهر من جوانب ذاتها الأصلية¹.

أما السياق الزمني: ففي الحركة الأولى والثانية وظف الأفعال المضارعة مثل (تصالح، يفتح، يبدأ)، أما في الحركة الثانية فقد وظف الفعل الماضي مثل (مزجت).

وقد مثل الوحدات التركيبية في القصيدة إلى ثلاث جمل وهي جمل فرعية (المرايا تصالح الجسد يفتح الطريق، الأنا تعيد خلق المرايا)، كما وظف اسم الفاعل مثل ماحيا-عابرا، وصيغة الإضافة مثل آخر الجسور- نجمة الطريق- ركام العصور إذ أنها تأتي وصفا للعالم القديم الذي يرفضه الجسد.

وأما (صيغة الصفة) فلا ترد في حركة المرايا، بل تظهر في حركة الجسد، إذ تخص الأقاليم التي يحن إليها الجسد مثل أقاليمه الجديدة.

¹ محمد عزام، تحليل الخطاب الأدبي، المرجع نفسه، ص 92-93.

كما وظف نسق العطف الذي يرد في حركة المرايا مثل بين الظهيرة والليل، إذ يرافق ورود الظرف "بين" كما أنه يرد ليصف العلاقة التكاملية بين الفعلين (وقلت، ومزجت) وبين كلمتي (الشموس، وأبعادها)، وهنا يرد العطف مستقلاً عن الظرف (بين).

كما أن نسق الجار والمجرور يرد في حركة الجسد مثل لأقاليمه- في ركام.

تشكل الثنائية الضدية: مؤنث ومذكر نسيجاً من العلاقات والأنساق مليئاً بالدلالات. ويجسد هذا النسيج نفسه أبعاد اللبس الذي يشع من مركز الثنائية الضدية الأصلية: (المرايا /جسد). فالمرايا مؤنثة، ومعظم الكلمات المؤنثة في الحركتين الأولى والثانية من القصيدة ترتبط بالعالم القديم الذي يرفضه الجسد مثل: (القصيدة، نجمة، سراويل). والجسد مذكر، ومعظم الكلمات المذكورة ترتبط بالعالم الجديد الذي يصبو الجسد إلى اكتشافه، وبالرؤية الجديدة (طريق، حريق، إيقاع). لكن هذا التضاد على مستوى المؤنث /المذكر ليس بهذا الصفاء، بل إن ثمة لبساً واضحاً يتخلله ويحدث تداخلاً بين طرفيه، ذلك أن الكلمات المؤنثة كلمات جذرية الأهمية في إشارتها إلى العالم الجديد وارتباطها به (أقاليم /ظهيرة /شموس /أبعاد) كما أن بين الكلمات المهمة التي تدل على العالم القديم كلمات مذكورة (ليل -ركام)¹.

فالثنائية الضدية في القصيدة (الظهيرة/الليل)، فالظهيرة مؤنث والليل مذكر، أما فيما يخص الصوت، فالظهيرة يطغى عليها العنصر الصوتي الحاد هو حرف الضاد، أما الليل فيطغى عليه حرف اللام الناعمة، كما لهما خصائص مشتركة تتمثل في أداة التعريف "ال" وحرف العلة (الياء)، ثم الإضافة والعطف والإفراد.

فالبنية الإيقاعية للقصيدة تشكل بتنامي وحدة إيقاعية أساسية وهي "فاعلاتن، فعولن"، أما بالنسبة للقافية وأول ما يلاحظ أن قافية المرايا معزولة في القصيدة منذ ظهورها في البيت الأول، أما حركة المرايا فهي نسق معقد على صعيد القافية.

-المقارنة:

¹ محمد عزام، تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحديثة- دراسة في نقد النقد، ص100-102.

نلاحظ أن الدراسات السابقة التي تناولت المنهج البنيوي في كتاب "فاتح علاق" في تحليل الخطاب الشعري لم تطبقه على جميع المستويات الصوتية والصرفية والمعجمية. فكمال أبو ديب ركز على الثنائية اللفظية والدلالية، في تحليله لمعلقة لبيد بن ربيعة فقد أهمل المستوى الصوتي والصرفي والنحوي، إذ جعل القصيدة تنمو ضمن ثنائيات مثل حلالها حرامها، إرضاعها وفظامها، ومحلها فمقامها. أما "خالدة سعيد" في تحليلها لبعض النصوص الشعرية مثل "الغريب إبراهيم ناجي" ونهر الموت للسياح فقد أهملت المستوى الصوتي، إذ ركزت على الدلالة أكثر من البنية. أما "يمنى العيد" في تحليلها لسعدي يوسف تحت جدارية فائق الحسن فقد أهملت المستوى الصوتي.

بينما دراسة "محمد عزام" في كتابه "تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج الحدائرية" لقصيدة كيمياء النرجس-حلم للشاعر أدونيس كانت ملمة بجميع المستويات، كما أنه ركز على الثنائية الضدية والدلالة الفنية.

التحليل الأسلوبي للخطاب الشعري:

لقد تعددت الدراسات في مجال الخطاب الشعري، ولعل من أهم الدراسات قراءة "يوسف عدوس" لقصيدة "سقوط الأقنعة" للشاعر "سميح القاسم" في كتابه "الأسلوبية الرؤية والتطبيق قراءة أسلوبية" مستندا على مستويات الدراسة الأسلوبية.

فالأسلوبية فرع من اللسانيات الحديثة مخصصة للتحليلات التفصيلية للأساليب الأدبية، والاختيارات اللغوية التي يقوم بها المحدثون في السياقات الأدبية وغير الأدبية.

وفي التحليل الأسلوبي لا بد من الاستناد على النحو بكل فروعه والأصوات والصرف والتركيب والمعجم، بالإضافة إلى الدلالة.

قصيدة "سقوط الأقنعة" لسميح قاسم¹:

سقطت جميع الأقنعة

سقطت..فإما رايتي تبقى،

وكأسي المترعه

أو جثتي والزوبعه

سقطت جميع الأقنعة

سقطت قشور الماس عن عينيك

يا رجلا يصول بلا رجوله

يا سائقا للموت أحلام القبيله

سقطت تماثيل الرخام

سقطت دموعك يا تماسيح التواريخ الطويله

سقطت..

وأبراج الصقور انخدعت عشرين عام:

"أنا يا ضمير الأرض أبراج الحمام"

سقطت أغانيك الحزينه

والأساطير الذليله

يا حالما بالأرض خادمة مطيعه

تعطيك من أختامها ما شئت

تكريسا لشهوتك الوضيعه

سقطت ممزقة على درب الرياح الأربعه

سقطت.. جميع.. الأقنعة!

¹ - سميح القاسم، سقوط الأقنعة، دار الأدب، 2010م، ص 124-127

فلأي رب بعد هذا تلجأ؟

أي رب،

سيبارك الناب، والنصل الممزق لحم شعبي؟

منذا يبيعك صك غفران

ونابك في ذراعي

يا من تخاف من الشعاع

يا من يعز عليك نبض الخصب،

في أرض الجياع

يا كلب صيد الكرش والغليون

يا سمسار ناطحة السحاب

يا حارس النفط المدلل

بين أحضان الذئاب؟!!

جعلوا شراييني أنابيا

لبترول الغزاة القادمين من الضباب

جعلوا شراييني أفاعي

جعلوا شراييني حبالا

كبلت شعبي الجريح إلى النخاع

وحفرت من ملكوت بئر النفط

دربي للشعاع

يا من تخاف من الشعاع

ونهبشت بالأسنان بالأسنان

جدران الظلام

وهتفت بالجيل الممزق عبر ببداء الضياع:

باسم الحياة إلى الأمام

إلى الأمام إلى الأمام.

ويجيء نصلك في الظلام

وأشد خاصرتي ، وتبقى جبهتي،

فوق الرغام:

وتظل تصرخ:

"يا ضمير الناس ، من يحمي من العرب الرعاع

بيت الحزانى العائدين من الضياع؟"

وتشد نابك في ذراعي

وأنا أشيد سدي العالي.. وأحلم

بالمدارس والمصانع والمراعي

يا من تخاف من المدارس والمصانع والمراعي

من حفنة القمح المبلل بالدموع وبالدماء

للكادحين من الصباح إلى المساء

للتائرين من الجياع!

سقطت جميع الأقنعة

سقطت.. فإما رايتي تبقى ،

وكأسي المترعه

أو جثتي والزوبعة

مجلس وروايتي يا الأمن الموقر
أصبحت عشرين فصلا
وروايتي يا الأمن الموقر
أصبحت عشرين ليلا
عشرين زهرة برتقال
ذبلت على دوار قريتنا المهينه
عشرين زهرة برتقال
جابت طوال الليل أرصفة المدينه
عشرين قافلة حزينه
خرجت مطأطأة الجباه
للشرق أذكر للجنوب وللشمال
خرجت تفتش عن إله
عشرين زهرة برتقال
ذبحت هناك.. بلا قتال
وأنا ألوب في حمى عذابي
متمزق القدمين.. من باب لباب
وجهي احتقان محارب
أنسوه تاريخ الحراب
ووجوه أطفالى صحنون فارغه
ناديت من عشرين عام
يا مجلس الأمن الموقر - آه-

من عشرين عام
واليوم، عبر صواعق متربصات بالسلام
صوتي يجيئك بالبريد
من غابة الدم والحرائق والمرارة والخيام
صوتي يجيئك زهرة حمراء
في العام الجديد:
من يأتي بيتي قاتلا
يرتدّ عن بيتي قتيلا!
يا مجلس الأمن الموقر
صوتي يجيئك زهرة حمراء،
من حقل الجريمة
فإلى اللقاء.. إلى اللقاء..
يا مجلس الأمن القديم
أراك في القدس القديمه
تحليل القصيدة:
أ- المستوى الصوتي:

لم يستخدم "سميح القاسم" قافية واحدة في كل القصيدة، بل نوع فيها، بحيث كانت هذه القوافي متناسبة مع بناء القصيدة، بحيث كان تنوعها وتكرارها في مقاطع معينة أثر موسيقي يسري في جسد القصيدة، وجسد القارئ والسامع معا.

لقد سيطرت قافية الهاء أكثر من غيرها على القصيدة وفيها ابتداء الشاعر كلامه وختم قصيدته بها أيضا، لكنه راوح بين مجموعة من القوافي أكثرها تكرارا الهاء والعين والباء والميم واللام¹.

أما الموسيقى الخارجية فتتمثل في تنوع التفعيلات. فالشطر الأول مكوّن من تفعيلتين مثل: "يا سائقا للموت أحلام القبيلة"، وتصبح أربعة في مقاطع أخرى مثل: "سقطت دموعك يا تماسيح التواريخ الطويلة".

ومن عناصر الموسيقى الداخلية أيضا:

- الإيقاع: استخدام الشاعر للفعل "خادع" حيث أدخل عليه "ال" التعريف وهي من خصائص الاسم، ومثال ذلك في قوله: "وأبراج الصخور الخادعت عشرين عام".

- التكرار: فهو من أبرز العناصر في هذه القصيدة، وهو ظاهرة موسيقية للكلمة أو العبارة أو المقطع. تكرار الكلمة مثل: "سقطت- جميع- الشعاع- وإلى الأمام- وبالأسنان- وعشرين"، أما تكرار العبارة في القصيدة كثير مثل:

سقطت جميع الأقعنة.

يا من تخاف من الشعاع.

يا مجلس الأمن الموقر.

عشرين زهرة برتقال.

وإذا ما نظرنا إلى الأصوات والمقاطع في القصيدة يتبين لنا أن عدد الأصوات المجهورة أكثر من عدد الأصوات المهموسة، يضاف إلى ذلك أصوات المد الواو والياء والألف، وقد جاءت بعض الأصوات بنسب عالية في القصيدة ومن أمثلة ذلك:

* صوت العين: فصول العين من الأصوات الحلقية التي تتطلب القوة.

* صوت الراء: وهو صوت مجهور، يمثل المركز لكلمة "الأرض".

¹ يوسف أبو عدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، دار المسيرة للنشر والتوزيع، عمان، 2010م، ص257.

* الأصوات المطبقة المفخمة: (الصاد، الطاء، الضاء).

* أصوات الصغير (السين، الصاد، الشين).

* أصوات المد: ومنها ياء النداء التي تخدم الغرض الموسيقي والنفسي¹.

ب- المستوى الصربي:

-الأفعال:

لقد وظّف الشاعر الفعل الماضي مثل: سقطت، جعلوا، كبّل، نهل، هتف، أصبح، ذبل، جاب، خرج، ذبح، نادى، نسى.

أما توظيفه للفعل المضارع يتمثل في قوله: يهول، تبقى، تعكي، يسع، سيارك، تلجأ، تخاف، يجيء، أشد، تظل، يحمي، تشد، أشيد، يأتي، يرتد.

لقد جاءت الأفعال المضارعة أكثر توظيفاً من الأفعال الماضية، فالشاعر لم يوظف فعل الأمر.

أما من حيث الضمائر، فالشاعر قد أكثر من استخدام ضمير المخاطب مثل: نهشت، هتفت، خرجت.

-الجناس: يتمثل في قوله:

سقطت جميع الأقنعة

أو جثتي والزوبعة

وأبراج الصخور الخادعت عشرين عام

أنا يا ضمير الأرض أبراج الحمام

ج-المستوى النحوي:

-بناء الجمل في القصيدة:

أولاً: الجملة الاسمية: وتنقسم إلى قسمين: البسيطة والموسعة:

¹ يوسف أبو عدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، ص 262-263.

*البيسة: أنا يا ضمير الأرض أبراج الحمام، ونابك في ذراعي، وجهي احتقان محارب، ووجهه أطفالي صحنون فارغة، مندا يبيعيك.

*الموسعة: يا ضمير الناس من يحمي العرب الرعاع، بين الحزاني، أنا أشيد سيدي العالي، وروايتي أصبحت عشرين فصلا، صوتي يجيئك بالبريد، صوتي يجيئك زهرة حمراء، من يأتي بيتي قاتلا يرتد عن بيتي قتيلا.

ثانيا: الجملة الفعلية:

سقطت جميع الأقنعة، سقطت، فإما رايتي تبقى. سقطت جميع الأقنعة، سقطت قشور الماس، سقطت تماثيل الرخام، سقطت دموعك، سقطت، سقطت أغانيك، ناديت من عشرين عام.

ثالثا: أنماط الفعل:

-اللازم: سقطت، تبقى، تلجأ، هتفت، يجيء، ذيلت، باتت، خرجت.

-المتعدي: نغطيك، سيبارك، جعلوا، حفرت، نهشت، اذكر، أراك.

رابعا: المشتقات:

-اسم الفاعل: سائق، حلم، جياع، ناطحة، حارس، قادمين، عائدتين، العالي، كادحين، فارغة، صواعق، متمزق.

-اسم المفعول: ممزقة، المدلل، الممزق، المبلل¹.

-الصفة المشبهة: مثل قوله: الحزينة، ذليلة، مطيعة، قديم، قتيلا.

*اسم المكان: مثل قوله: مدارس، مصانع، مراعي.

خامسا: الروابط: أدوات الربط مثل:

- الواو: مثل قوله: وكأس المترعه، ونهشت، وهتفت.

- أو: مثل قوله: فإما رايتي تبقى... أو جثتي.

- الذي: مثل قوله: مندا يبيعيك صك غفرانك

¹ يوسف أبو عدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، ص 267، 268.

- ال: مثل قوله: الخادعت عشرين عام.
- سادسا: الأسالب: تتمثل في أسلوب الشرط والاستفهام والنداء.
- الشرط: ويتمثل في قوله: فإما رايتي تبقى، مت يأتي بيتي قاتلا يرتد عن بيتي قتيلا.
- الاستفهام: مثل قوله: من يحمي من العرب الرعاع بين الحزاني العائدين من الضياع؟
- النداء: مثل: يا من تخاف من الشعاع، يا ضمير الناس، يا مجلس الأمن الموقر.
- سابعا: الترتيب: جاء في الفصل بين المتلازمين في عدة تراكيب:
- بين المبتدأ والخبر: أنا يا ضمير الأرض، أبراج الحمام.
- بين الفاعل والمفعول: تعطيك، من أختامها، ما شئت.
- بين الفعل اللازم والحرف الذي يتعدى به: سقطت، ممزقة، على درب، الرياح الأربعة¹.
- تحليل بعض الأساليب الواردة في القصيدة:

1- التقديم والتأخير:

مثل قوله: "يا سائقا للموت أحلام القبيلة"

(لمت) جار ومجرور (أحلام) مفعول به.

فلقد وظف الجار والمجرور بين المفعول به والفاعل فيه (سائقا).

2- الحذف:

مثل قوله: "سقطت أغانيك الحزينة"

"والأساطير الذليلة"

وأصل الجملة: وسقطت الأساطير الذليلة، فقد حذف الفعل سقطت بعد العطف.

وفي قوله أيضا: "سقطت فإما رايتي تبقى"

"وكأسي المترعة"

فقد حذف أداة التفضيل "إما" وأصل الجملة: سقطت فإما رايتي تبقى وإما كأسى المترعة.

¹ يوسف أبو عدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، ص 269-270.

الصيغ الإنشائية في القصيدة:

أولا النداء:

يا رجلا يصول بلا رجولة

يا سائق للموت أحلام القبيلة

يا ضمير الأرض

يا حالما بالأرض خادمة مطيعة

يا من تخاف من الشعاع

يا من تعز عليه نبض الخصب

يا مجلس الأمن الموقر

يا مجلس الأمن القديم¹.

ثانيا: الاستفهام:

مثل قوله: "سيبارك الناب والنصل الممزق لحم شعبي".

"بين أحضان الذئاب"

"من يحمي من العرب الرعاع، بيت الحزاني العائدين من الضياع؟"

ثالثا: الأمر:

مثل قوله: "باسم الحياة إلى الأمام".

"إلى الأمام، إلى الأمام".

4-المستوى الدلالي:

وردت في القصيدة ثلاثة أنواع من القيم الدلالية هي القيم المفهومية والقيم التعبيرية والقيم

الجمالية.

¹ يوسف أبو عدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، ص 276-277.

إن القيمة التعبيرية تمثل بالدرجة الأولى في النص القيمة السياسية، ثم القيمة الاجتماعية التي تمثل الوظيفة التعبيرية "أنا".

أما القيمة الجمالية فتمثل في استخدام الرموز والاستعارة والتشبيه والتمثيل والكناية مثل قوله: "سقطت قشور الماس عن عينيك" "يا رجلا يصول بلا رجولة".

[قشور الماس] الاستعمال المعهود في القشور هو: قشور أو قشرة فاكهة أو قشرة ساق الشجرة. وهو باستخدامه لهذا التعبير الإضافي [قشور الماس] يشير إلى الوهمية، مثل هؤلاء الذين بأقنعة ماسية لا تقل أفعالهم خسة عن هذه الاستعارة الجميلة، فهم ليسوا ماسا، ولكن الناظر إليهم يحسبهم ماسا¹.

المقارنة:

نستخلص من التحليل الأسلوبي للخطاب الشعري في كتاب "فاتح علاق" في تحليل الخطاب الشعري أنه لم يتقيد بالمنهج الأسلوبي، إذ أهمل بعض المستويات كالصوتية والصرفية والدلالية.

أما المسدي في تناوله لقصيدة "ولد الهدى" لأحمد شوقي، فقد أهمل في هذا التحليل المستوى الصوتي والصرفي والدلالي، واكتفى بالمستوى التركيبي.

كما أن "أماني داوود" اهتمت بالمستوى التركيبي دون غيره، فقد أهملت المستوى الصوتي في تحليلها لديوان البارودي.

أما "محمد الهادي الطرابلسي" في تناوله لمجموع الشوقيات فقد أهمل المستوى الصرفي. بينما "يوسف أبو العدوس" في كتابه "الأسلوبية الرؤية والتطبيق" في تحليله لقصيدة "سقوط الأقنعة" لـ: "سميح القاسم" فلقد اعتمد على مستويات الدراسة الأسلوبية: المستوى الصوتي، والمستوى الصرفي، والمستوى النحوي، والمستوى الدلالي.

¹ يوسف أبو عدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، ص 279-280.

التحليل السيميائي:

وتعددت قراءات الخطاب الشعري بتعدد الرؤى وتنوع الثقافات، ويعنى ذلك أن الخطاب الشعري يتجدد وينبعث من خلال كل قراءة، ولعل أحصب المناهج وأنسبها وأشدها تعلقا بالخطاب الشعري المنهج السيميائي.

السيميائية: هي علم يبحث في أنظمة العلامات، سواء أكان مصدرها لغويا أو سوتيا أو مؤشريا، فمنها ما ينطلق من المنطلق ومنها ما ينطلق من الظواهر الاجتماعية.

المنهج السيميائي من أهم المناهج الأدبية واللسانية التي ظهرت في الساحة النقدية العربية الحديثة والمعاصرة الذي يدرس النص الأدبي والفني، وذلك باعتبارهما علامات لغوية وغير لغوية تفكيكا وتركيبا، وقد تعرف المفكرون العرب على هذا المنهج نتيجة الاحتكاك الثقافي مع الغرب ونتيجة الاطلاع على مستجدات الحقل اللساني...

ومن التحليل السيميائي تحليل أنشودة المطر لبدر شاكر السياب¹:

أنشودة المطر

بدر شاكر السياب

عَيْنَاكَ غَابَتَا نَحِيلِ سَاعَةَ السَّحَرِ ،
 أَوْ شُرْفَتَانِ رَاحَ يَنْأَى عَنْهُمَا الْقَمَرُ .
 عَيْنَاكَ حِينَ تَبْسُمَانِ تُورِقُ الْكُرُومُ
 وَتَرْقُصُ الْأَضْوَاءُ ... كَالْأَقْمَارِ فِي نَهْرٍ
 يَرْجُهُ الْمَجْدَافُ وَهَنَا سَاعَةَ السَّحَرِ
 كَأَنَّمَا تَنْبُضُ فِي غَوْرِيهِمَا ، النُّجُومُ ...
 وَتَغْرَقَانِ فِي ضَبَابٍ مِنْ أَسَى شَفِيفٍ
 كَالْبَحْرِ سَرَّحَ الْيَدَيْنِ فَوْقَهُ الْمَسَاءُ ،

¹ بدر شاكر السياب، أنشودة المطر، مكتبة الحياة، 1962م، ص. 123-126.

دَفءُ الشِّتَاءِ فِيهِ وَارْتِعَاشَةُ الخَرِيفِ ،
 وَالمَوْتُ ، وَالمِيلَادُ ، وَالظَّلَامُ ، وَالصِّيَاءُ ؛
 فَتَسْتَفِيقُ مِاءَ رُوحِي ، رَعِشَةُ البُكَاءِ
 وَنَشْوَةُ وَخَشِيَّةٍ تُعَانِقُ السَّمَاءَ
 كَنَشْوَةِ الطِّفْلِ إِذَا خَافَ مِنَ القَمَرِ !
 كَأَنَّ أَقْوَامَ السَّحَابِ تَشْرَبُ العُيُومَ
 وَقَطْرَةٌ فَقطْرَةٌ تَدُوبُ فِي المَطَرِ ...
 وَكَرَكَرَ الأَطْفَالُ فِي عَرَائِشِ الكُرُومِ ،
 وَدَغْدَغَتْ صَمْتِ العَصَافِيرِ عَلَى الشَّجَرِ
 أَنشُودَةُ المَطَرِ ...

مَطَرٌ ...

مَطَرٌ ...

مَطَرٌ ...

تَنَاءَبَ المَسَاءُ ، وَالعُيُومُ مَا تَنَزَالُ
 تَسْحُ مَا تَسْحُ مِنْ دُمُوعِهَا الثَّقَالُ .
 كَأَنَّ طِفْلاً بَاتَ يَهْدِي قَبْلَ أَنْ يَنَامَ :
 بِأَنَّ أُمَّهُ - الَّتِي أَفَاقَ مِنْذُ عَامٍ
 فَلَمْ يَجِدْهَا ، ثُمَّ حِينَ لَجَّ فِي السُّؤَالِ
 قَالُوا لَهُ : " بَعْدَ غَدٍ تَعُودُ .. " -
 لَا بَدَّ أَنْ تَعُودَ

وَإِنْ تَهَامَسَ الرِّفَاقُ أَنَّهَا هُنَاكَ

فِي جَانِبِ التَّلِّ تَنَامُ نَوْمَةَ اللُّحُودِ

تَسْفُ مِنْ تُرَابِهَا وَتَشْرَبُ الْمَطَرَ ؛

كَأَنَّ صَيَادًا حَزِينًا يَجْمَعُ الشَّبَاك

وَيَنْثُرُ الْغِنَاءَ حَيْثُ يَأْفُلُ الْقَمَرُ .

مَطَرٌ ...

مَطَرٌ ...

أَتَعْلَمِينَ أَيَّ حُزْنٍ يَبْعَثُ الْمَطَرُ ؟

وَكَيْفَ تَنْشِجُ الْمَزَارِبُ إِذَا أَنْهَمَرُ ؟

وَكَيْفَ يَشْعُرُ الْوَحِيدُ فِيهِ بِالضِّيَاعِ ؟

بِلا انْتِهَاءٍ - كَالدَّمِ الْمُرَاقِ ، كَالجِيعِ ،

كَالْحُبِّ ، كَالْأَطْفَالِ ، كَالْمَوْتَى - هُوَ الْمَطَرُ !

وَمُقَلَّتَاكِ بِي تُطِيفَانِ مَعَ الْمَطَرِ

وَعَبَّرَ أَمْوَاجَ الْخَلِيجِ تَمْسَحُ الْبُرُوقُ

سَوَاحِلَ الْعِرَاقِ بِالنُّجُومِ وَالْمَحَارِ ،

كَأَنَّهَا تَهْمُ بِالشُّرُوقِ

فَيَسْحَبُ اللَّيْلُ عَلَيْهَا مِنْ دَمٍ دَثَارٌ .

أصيح بالخليج : " يا خليج

يا واهب اللؤلؤ ، والمحار ، والردى ! "

فيرجع الصدى

كأنه النسيج :

" يا خليج

يا واهب المحار والردى ... "

أكاد أسمع العراق يذخر الرعود

ويخزن البروق في السهول والجبال ،
حتى إذا ما فضَّ عنها ختمها الرِّجالُ
لم تترك الرياحُ من ثمودُ
في الوادِ من أثر .

أكاد أسمع النخيل يشربُ المطر
وأسمع القرى تئنُّ ، والمهاجرين
يُصارعون بالمجازيف وبالقلوع ،
عواصِفَ الخليج ، والرُّعودَ ، منشدين :

" مَطَرٌ ...

مَطَرٌ ...

مَطَرٌ ...

وفي العِراقِ جُوعٌ

وينثر الغلالَ فيه مَوسِمُ الحِصادِ

لتشبعَ الغرَبانَ والجِرادَ

وتطحنَ الشَّوانَ والحَجَرَ

رَحَى تَدُورُ في الحقولِ ... حولها بَشَرُ

مَطَرٌ ...

مَطَرٌ ...

مَطَرٌ ...

وَكَمْ ذَرَفْنَا لَيْلَةَ الرَّحِيلِ ، مِنْ دُمُوعِ

ثُمَّ اعْتَلَلْنَا - خَوْفَ أَنْ نُلامَ - بِالْمَطَرِ ...

مَطَرٌ ...

مَطَرٌ ...

وَمُنْدُ أَنْ كُنَّا صِغَارًا ، كَانَتْ السَّمَاءُ

تَغِيْمُ فِي الشِّتَاءِ

وَيَهْطُلُ الْمَطَرُ ،

وَكُلَّ عَامٍ - حِينَ يُعْشَبُ النَّرَى - نَجُوعٌ

مَا مَرَّ عَامٌ وَالْعِرَاقُ لَيْسَ فِيهِ جُوعٌ .

مَطَرٌ ...

مَطَرٌ ...

مَطَرٌ ...

فِي كُلِّ قَطْرَةٍ مِنَ الْمَطَرِ

حَمْرَاءُ أَوْ صَفْرَاءُ مِنْ أَجِنَّةِ الزَّهْرِ .

وَكُلَّ دَمْعَةٍ مِنَ الْجِيَاعِ وَالْعُرَاةِ

وَكُلَّ قَطْرَةٍ تُرَاقُ مِنْ دَمِ الْعَبِيدِ

فَهِيَ ابْتِسَامٌ فِي انْتِظَارِ مَبْسَمِ جَدِيدِ

أَوْ حُلْمَةٌ تَوَرَّدَتْ عَلَى فَمِ الْوَلِيدِ

فِي عَالَمِ الْغَدِ الْفَتِيِّ ، وَاهِبِ الْحَيَاةِ !

مَطَرٌ ...

مَطَرٌ ...

مَطَرٌ ...

سَيُعْشَبُ الْعِرَاقُ بِالْمَطَرِ ... "

أَصِيحُ بِالْخَلِيجِ : " يَا خَلِيجُ ...

يَا وَاهِبَ اللَّوْلُو ، وَالْمَحَارِ ، وَالرْدَى ! "

فيرجعُ الصّدَى

كأنَّهُ النشيجُ :

" يا خليجُ

يا واهبَ المحارِ والردى . "

وينثر الخليجُ من هبّاته الكنّارُ ،

على الرّمالِ ، : رغوهُ الأجاجُ ، والمحار

وما تبقي من عظامِ بئسَ غريق

من المهاجرين ظلّ يشرب الردى

من لجةِ الخليجِ والقرارِ ،

وفي العراقِ ألفُ أفعى تشرب الرحيقُ

من زهرة يربُّها الرفاتُ بالندى .

وأسمعُ الصّدَى

يرنُّ في الخليجِ

مطر .

مطر ..

مطر ...

في كلّ قطرةٍ من المطرُ

حمراءُ أو صفراءُ من أجنّةِ الزَّهرِ .

وكلّ دمعةٍ من الجياعِ والعراةِ

وكلّ قطرةٍ تراق من دم العبيدِ

فهي ابتسأمٌ في انتظارِ مبسمٍ جديد

أو حلْمَةٌ تورّدتُ على فمِ الوليدِ

في عالمِ الغَدِ الفَتِيِّ ، واهب الحياة
وَيَهْطُلُ المَطَرُ ...

تحليل القصيدة:

عينك غابتا نخيل ساعة السحر

تشتمل الدراسة الدلالية التطبيقية على مستويين لغويين مستوى دلالي وإفرادي، ومستوى دلالي تركيبى.

أولا المستوى الدلالي الإفرادي: تدرس فيه لفظة مطر:

* المعنى الأول للفظـة (مطر): دلالته على ظاهرة طبيعية كونية، وهو معنى أصلي، كقول الشاعر:

كَأَنَّ أَقْوَاسَ السَّحَابِ تَشْرَبُ الغُيُومَ

وَقَطْرَةٌ فَقطْرَةٌ تَدُوبُ فِي المَطَرِ ...

فظاهرة المطر إذن تسبقها مراحل: تكوين الغيوم، وتكثيفها، فظهور السحب، ثم سقوط المطر.

* المعنى الثاني: المطر هو مصدر الحزن، في قوله:

أَتَعْلَمِينَ أَيَّ حُزْنٍ يَبْعَثُ المَطَرُ ؟

إن الشاعر يقر بالأثر الذي يتركه المطر في الإنسان والطبيعة فيشبهه بعدة تشبيهات المطر كالدُم المراق، المطر كالجياع، وكالأطفال وكالموتى...

من هذه التشبيهات نستنتج أن الشاعر أحس بالوضعية المتردية التي يعيشها مجتمعه، فالمطر بالنسبة إليه قد سبب آلاما كثيرة ترك ضحايا (كالدُم المراق)، وفقراء (كالجياع)، ویتامى (كالأطفال).

* المعنى الثالث: المطر بمثابة الواهب والدافع للعمل: يتضح لنا من خلال حاجة الكائن إليه، يقول:

أَكَادُ أَسْمَعُ النخيل يشربُ المطر

وأسمع القرى تئنُّ ، والمهاجرين
يُصَارِعُونَ بِالْمَجَازِيفِ وَالْقُلُوعِ ،
عَوَاصِفَ الْخَلِيجِ ، وَالرُّعُودَ ، منشدين :
" مَطَرٌ ...

مَطَرٌ ...

مَطَرٌ ...

فالمطر يمد الكائن بالحياة والرزق وبيعث فيه الأمل والتفاؤل¹.

* المعنى الرابع: المطر مصدر الاعتدال:

ثُمَّ اعْتَلَلْنَا - خَوْفَ أَنْ نُلَامَ - بِالْمَطَرِ ...

يدل على أن المطر يستفيد منه أشخاص غرباء عن البلاد، والدليل على ذلك أن بلادها كلها خصب وثرء، ومع ذلك فهم جوع، إن الشاعر لا محالة يشير إلى ظلم المعتدين واستبدادهم، لأن في البلاد خيرا ولا يستفيد منه أبناؤه، فالمستفيد هو الأجنبي، يقول:

وَكُلَّ عَامٍ - حِينَ يُعْشَبُ الثَّرَى - نَجُوعٌ

فالجوع حالة مستمرة في البلاد².

* المعنى الخامس: المطر ابتسامة الإنسان وأمله، مثل قوله:

فِي كُلِّ قَطْرَةٍ مِنَ الْمَطَرِ

فَهِيَ ابْتِسَامٌ فِي انْتِظَارِ مَبْسَمٍ جَدِيدٍ

فلفظة المطر لها دلالات كثيرة، وهذا يدل على قدرة التصرف عند الشاعر.

وهناك ألفاظ أخرى مقاربة للفظة المطر، منها:

1- النهر، ومثال ذلك في قوله: "وترقص الأضواء كالأقمار في نهر"، وهنا تشبيه تمثيلي.

1- <http://ebiblive.Unvmosta.dz/bitstream/handhe/123456789/6908/binder59>.

2 - <http://ebiblive.Unvmosta.dz/bitstream/handhe/123456789/6908/binder59>.

2- الضباب: مثل قوله: "وتغرقان في ضباب من أسى شغيف".

3- الغيوم والدموع: مثل قوله: تشاءب المساء والغيوم ما تزال

تسح ما تسح من دموعها الثقال

4- الأمواج: مثل قوله: وَعَبَّرَ أَمْوَاجَ الْخَلِيْجِ تَمَسُّحُ الْبُرُوقِ

سَوَاحِلَ الْعِرَاقِ بِالنُّجُومِ وَالْمَحَارِ

ب-المجالات الدلالية:

يستعمل الشاعر مواد لغوية متنوعة، ويمكن تقسيمها إلى أقسام عدة:

1/ المواد اللغوية الكونية منها: (القمر، النجوم، الضباب، الظلام، السماء، السحاب، الغيوم، المطر، الرعود، البروق، الرياح، العواصف).

2/ المواد اللغوية الطبيعية منها: (النخيل، الكروم، الزهر، الشجر، الحقول، التراب، الرمال، الجبال، البحر، المياه، الفرات، الواد، التل، السهول).

3/ المواد اللغوية المتصلة بالكائنات:

أ- الإنسان (البكاء، الدموع، الطفل، الوليد، الرجال، الصياد، البشر، الأم، الرفاق).

ب- الحيوان: (العصافير، الغربان، الجراد، الأفعى).

4/ المواد اللغوية المقتبسة من التاريخ: ككلمة "ثمود" وهي ادل على اتصال الشاعر بالثقافات القديمة والأساطير.

5/ المواد اللغوية الدالة على الأمكنة منها: (الخليج، العراق) واستخدمها لوصف حالة مجتمعه¹.

ثانيا: المستوى التركيبي:

1- التشبيه: ويوحى بقوة التصوير لدى الشاعر مثل قوله:

كَالْبَحْرِ سَرَّحَ الْيَدَيْنِ فَوْقَهُ الْمَسَاءَ ،

كَأَنَّ طِفْلاً بَاتَ يَهْدِي قَبْلَ أَنْ يَنَامَ :

1 - <http://ebiblive.Unvmosta.dz/bitstream/handhe/123456789/6908/binder59>.

وَنَشْوَةٌ وَحَشِيَّةٌ تُعَانِقُ السَّمَاءَ

كنشوة الطفل إذا خاف من القمر !

كَأَنَّ أَقْوَامَ السَّحَابِ تَشْرَبُ الْغُيُومَ

2- المجاز: فكان غالبا على القصيدة مثل قوله:

وَتَغْرَقَانِ فِي ضَبَابٍ مِنْ أَسَى شَفِيفٍ

عَيْنَاكِ حِينَ تَبْسُمَانِ ثُورِقُ الْكُرُومِ

أكاد أسمع النخيل يشرب المطر

3- الاستفهام: مثل قوله:

أَتَعْلَمِينَ أَيَّ حُزْنٍ يَبْعَثُ الْمَطْرُ ؟

وَكَيْفَ تَنْشَجُ الْمَزَارِبُ إِذَا انْهَمَرَ ؟

وَكَيْفَ يَشْعُرُ الْوَحِيدُ فِيهِ بِالضِّيَاعِ ؟

4- التكرار: وهو ثلاثة أنواع:

الأول: تكرار مفردات: كالألفاظ (السحر، القمر، الكروم، المطر).

الثاني: تكرار البنية التركيبية:

أَكَادُ أَسْمَعُ الْعِرَاقَ يَذْخُرُ الرَعُودُ

أكاد أسمع النخيل يشرب المطر

الثالث: تكرار جملة بكاملها مثل قوله:

وَكُلَّ فَطْرَةٍ تُرَاقُ مِنْ دَمِ الْعَيْدِ

فَهِيَ ابْتِسَامٌ فِي انْتِظَارِ مَبْسَمٍ جَدِيدِ

5- استعمال المضارع، مثل قوله: (ترفضه، يرحه، تغرقان، فتستفيق، تسح، تسف).

6- اعتماده في بعض الاستعمالات على أسلوب العموم، مثل قوله:

وَكُلَّ عَامٍ - حِينَ يُعْشَبُ الثَّرَى - نَجُوعٌ

مَا مَرَّ عَامٌ وَالْعِرَاقُ لَيْسَ فِيهِ جُوعٌ .

وكيف الأمل في تحقيق السلام لبلاده

وكل دمعة من الجياع والعراة

وكل قطرة تراق من دم العبيد

فهي ابتسام في انتظار مبسم جديد.

نلاحظ أن الدراسات التي تناولت المنهج السيميائي في كتاب "فاتح علق" في تحليل

الخطاب الشعري لم تطبقه على جميع المستويات الصوتية والصرفية والمعجمية.

فبعد الملك مرتاض أهمل المستوى الإيقاعي في تحليله لقصيدة السياب.

أما "عبد القادر فيدوح" فلم يستطع الإحاطة بكل المستويات في النصوص الشعرية التي

تناولها بعد ذلك، لأنه تناولها جملة واحدة، ولم يتناولها تفصيلاً.

بينما تحليل أنشودة المطر لبدر شاكر السياب فقد اعتمدت على المستوى الدلالي

والمستوى التركيبي، فقد أهملت المستوى الإيقاعي.

المصطلحات



المصطلحات:

- الأسلوب: وهي مأخوذة من الكلمة الإنجليزية "Style" أي الأسلوب وأصلها يعود إلى اللغة اللاتينية، كانت تعني (عصا مدببة) ويراد بها أداة الكتابة كالقلم والريشة، وفي العربية مأخوذة من معناها اللغوي، إذا الأصل في الأسلوب يعني الطريق الممتد، أو السطر من التخلي، وكل طريق ممتد فهو أسلوب.

والأسلوب في أبسط تعريف له وأوضحه هو طريقة الكاتب في التعبير عن مواقفه والإبانة عن شخصيته باختيار ألفاظه، وصياغة جملة وعباراته، والتأليف بينهما للتعبير عن معان القصد منها الإيضاح والتأثير.

- الانزياح: هو خرق منهجي ومنظم لقواعد الاستعمال اللغوي المتعارف عليه أو هو انتهاك لغوي قائم على إتيان باللامتوقع من التعبير يعوّل عليه المنشئ غايات جمالية أو فنية.

- الأدبية: هو لفظ وليد النقد الحديث، يطلق على ما به يتحول الكلام من خطاب عادي إلى ممارسة فنية إبداعية، ويختص هذا المصطلح أحيانا بصيغة علمية، فيطلق على وجه من المعرفة الإنسانية قد تتبلور يوما ويكون موضوعها علم الأدب.

- الشكليون: ويطلق عليهم أيضا عبارة "شكلايون" وحركة الشكلايين الروس حركة أدبية محض نشطت في الثلث الأول من هذا القرن، وكان أصحابها ينتمون إلى جمعية أدبية عرفت ب(أبوياز) أي جمعية دراسة الكلام الأدبي، تكونت في أوائل سنة 1917، والمبدأ الأساسي الذي اعتمدوا عليه ولازموه مبدأ لخصه جاكسون في جملة واحدة: عن موضوع علم الأدب الأدبية، أي العوامل التي تجعل الأثر الأدبي أدبيا، وأما المبدأ الثاني فهو مفهوم الشكل الأدبي.

- البنية: هي مجموعة العناصر اللغوية التي يشمل عليها النص، والتي تتفاعل فيما بينها على أساس تكاملي، وهي التي تعد موضوعا للدراسات المختلفة (الدراسات اللسانية، دراسات نحوية، دراسات أسلوبية).

- البنيوية: هي تحويلات تشمل على مجموعة قوانين وخصائص العناصر وتكون متقابلة، أو هي تحويلات تشتمل على قوانين مجموعة تقابل في تقديرها الأول خصائص العناصر، بحيث تبقى التحولات مستفيدة من ذاتها، غير متعدية أو مستفيدة بعناصر خارجية.

- المنهج البنيوي: هو منهج لغوي تحليلي يعتمد على الجانب الشكلي للغة، أو يعتمد على النص في حد ذاته بغض النظر عن العوامل الخارجية التي ساهمت في إنتاجه وقد طبق هذا المنهج بكيفيات مختلفة تبعا لاختلاف الأشخاص واختلاف المدارس والأزمنة.
- الدال: العلامة اللسانية في منظور "دي سوسير" هي نتيجة ارتباط الدال بالمدلول، أو بعبارة أخرى ارتباط الصورة السمعية بالمفهوم، والصورة السمعية أو الدال هي الإدراك النفسي لتتابع الأصوات، أما المفهوم فهو مجموع السمات التي تبادر إلى الذهن عند سماعنا للدال.
- المدلول: هو لوجه الآخر للعلامة اللسانية، وهو مرادف للسمات الدلالية، أو المعنى، ويرى دي سوسير أن هناك علاقة عضوية بين الدال والمدلول، بحيث إنه لا يمكن الفصل بينهما، فهما حسب دي سوسير بمثابة الورقة ذات الوجهين، فإذا مزقنا الوجه الأمامي للورقة فإن الوجه الخلفي يتمزق بالضرورة، وعلى الرغم من ذلك فإن العلاقة تتسم بالاعتباطية.
- اللغة: هي نسق من الإشارات والرموز تشكل أداة من أدوات المعرفة..
- الكلام: فهو عند النحويين لفظ مفيد الفائدة يحسن السكون عليه ويشترط فيه علق النحو أربعة أشياء: أن يكون لفظا، أن يكون مركبا من كلمتين أو أكثر حقيقة أو تقديرا، أن يكون مفيدا أي تام الإفادة.
- فرديناند دي سوسير: ولد في 26 نوفمبر 1857 عالم لغوي سويسري شهير يعتبر بمثابة الأب للمدرسة البنيوية في علم اللسانيات، فيما عدّه كثير من الباحثين مؤسس علم اللغة الحديث، عني بدراسة اللغة الهندية والأوروبية.
- الشعر: هو الكلام الموزون المقفى عن تعمد.
- صناعة الشعر: مصطلح من المصطلحات التي أثارها الشكلايون الروس وبعثوا بها في النقد الجديد، عرفه العرب من قبل تحت أسماء مختلفة مثل: الشاعرية، وشعر شاعر، والقول الشعري، والأقاويل الشعرية، ثم شاع استحداث اللفظة في الدراسات الحديثة.

نقد

وتنقويم



1- مدى تطابق العنوان مع المتن:

من خلال تتبعنا لكتاب فاتح علاق في تحليل الخطاب الشعري رأينا أنه كان مجددا على عكس الكتاب الآخرين , أي أن ما جاء به كان اجتهادا منه .

فقد حاول من خلالها أن يقدم رؤيته لتحليل العمل الشعري .

أيضا مما لوحظ على الكتاب أنه أول ما يخيّل لنا عند قراءة عنوان الكتاب في تحليل الخطاب الشعري أنه يمثل قراءة واسعة جامعة عن تحليل الخطاب في حين أنه يبدأ دراسته بماهية الشعر و الذي خصص له فصلين : الفصل الأول معنون بمفهوم الشعر عند أبي ماضي و الثاني بطبيعة الشعر في وحي القلم للرافعي، و استغرق فيه قرابة ثلاثين صفحة بالرغم من صغر حجم الكتاب إلا أنه وضع لنا ما ذكر في عنوان الفصل .

بعد ماهية الشعر يتحدث عن شعرية القصيدة الثورية و الصوفية و يشير إلى بعض روادها أمثال مفدي زكريا و محمد العيد و غيرهم.

ثم جاء في الفصل الثالث في تحليل الخطاب الشعري و الذي تناول فيه موضوع التحليل البنيوي للخطاب الشعري و التحليل الأسلوبي و السيميائي أما الفصل الرابع فقد خصصه المؤلف لنصوص تطبيقية و كيفية حلها .

إن هذا الكتاب الذي وضع بين أيدينا هو عبارة عن دراسة موجزة جدا و هو نبذة بسيطة فقط عن تحليل الخطاب الشعري .

و في الأخير نستنتج أن عنوان الكتاب يتطابق مع المتن و ذلك لما أشرنا إليه سابقا لما احتوته هذه الدراسة .

2- الحكم على الكتاب في الحقل المعرفي الذي ينتمي إليه:

يعد كتاب في تحليل الخطاب الشعري لصاحبه فاتح علاق مرجع علمي مهم لأي باحث في مجال النقد الأدبي الحديث و ذلك نظرا لما يحتويه من موضوعات و قضايا هامة في الشعر العربي

- و مدى قدرة المنهج على الغوص إلى أسرار النص و مدى قدرة الدارس على تمثل المنهج كما أنه يمكن أن يجمع أهم النقاط التي توصل إليها الكاتب في هذا الكتاب على النحو التالي :
- أ. لم يعد الشعر عند أبي ماضي غرضاً شعرياً بل هو تعبير عن إحساس الشاعر بماضي ذاته.
- ب. البيان عند الرافعي هو الأساس في تمييز الشعر و الأدب عن الخطاب العلمي .
- ج. اعتبر الشعر الثوري أداة من أدوات النضال في سبيل تحرير الوطن ما يميز لغة الخطاب الصوفي عن لغة الخطاب الديني هي أنه الخطاب الصوفي لغة ذاتية تعكس إحساس صاحبها لما يراه و يسمعه.
- د. الأسلوبية علم مستقل لها منظورها الخاص للنص الأدبي و لها مناهجها الخاصة لتحليل الظاهرة الأسلوبية.
- هـ. السيميائية علم يبحث في أنظمة العلامات سواء أكان مصدرها لغوياً أو نسبياً أو مؤشرياً .

البيبلوغرافيا :

في القسم الأول اعتمد على خمسة عشر كتاباً ، أما الفصل الثاني اعتمد على أربعة و عشرون كتاباً ، أما في القسم الثالث اعتمد على ثمانية و ثلاثين مرجعاً و من بين الكتاب الذين لاحظنا أنه اعتمد عليهم كثيراً الكاتب صلاح فضل من خلال هذه المؤلفات " أساليب الشعرية المعاصرة و مناهج النقد المعاصر " كما أنه اعتمد على مرجعين أجنيين باللغة الفرنسية .

الهوامش:

أما فيما يخص الهوامش فقد أدرجها الكاتب بين كل فصل آخر كما أنه وثق صفحات المراجع الأصلية التي اعتمد عليها الكاتب في كل فصول الكتاب .

اعتمد الكاتب على ثلاثة و سبعون مرجعاً من بينها مراجع عربية و أخرى غربية من بينها :

- الأساليب الشعرية المعاصرة لصلاح فضل .

- الأسلوبية لفتح الله أحمد سليمان

- جدلية الخفاء و التجلي لكamal أبو ديب

- النقد و الحداثة لعبد السلام المسدي.



- نظرية الأدب رونية وليك - أوستن وارين.

- نظرية الأدب في القرن العشرين نيوتن.

3- إبراز الإضافات النوعية التي جاء بها المؤلف "فاتح علاق" من الجوانب المعرفية:

هذا الكتاب الموضوع أمامنا و الذي قمنا بقراءته و محاولة استلهام و فهم كل ما قرأناه اكتشفنا بخبرتنا المتواضعة أن المؤلف حاول في هذه الدراسة أن يقدم قراءة لمجموعة البنيوية و السيميائية و الأسلوبية و ذلك لمعرفة مدى اختلاف بعضها عن بعض في تمثل المنهج و تطبيقه ثم أن الكاتب حاول تصور المنهج الواحد أو قصور الدارسين الذين يتعاملون مع هذه المناهج . لم يلتزم بعض الدارسين بحرفية المنهج لحيوية النص و كثافته الدلالية و حاولوا استثمار إجراءات خارج المنهج ليتمكنوا من الغوص في مكان النص.

4- أما فيما يخص الانتقادات والاعتراضات:

لم توجه انتقادات مباشرة لكتاب فاتح علاق المعنون ب في تحليل الخطاب الشعري لكن من خلال قرائتنا لهذا الكتاب القيم استنتجنا بعض الملاحظات و نرجو أن نكون قد وفقنا و لو في جانب منها فكانت الملاحظات على النحو التالي :

- قد سلط الضوء على عدد من القضايا الهامة و الأساسية من مثل في ماهية الشعر حيث

وضح مفهوم الشعر في ديوان أبي ماضي و طبيعة الشعر في وحي القلم للرافعي و شعرية

القصيدة في الشعر الثوري و شعر المتصوفة .

- أسلوب الكاتب واضح و أفكار متسلسلة و مترابطة.

- ترتيب المصادر في فهرس .

- و ما وفق فيه الكتاب هو أنه جمع بين الجانب النظري و التطبيقي في آن واحد وضع

قائمة يوضح فيها أهم النقاط التي تطرق إليها الكاتب لم يتوسع في عرض بعض المفاهيم

و المصطلحات.

- لم يصرح الكاتب بالدافع الذي دفعه إلى دراسة الموضوع.

خاتمة



- أثناء دراستنا هذه استنتجنا بعض النتائج و التي هي كالتالي :
- لاحظنا ان الكتاب كان ثري و قيم بحيث يساعد في تقديم المعلومات و القضايا .
- أما من ناحية الدراسة التي قدمها استنتجنا ما يلي:
- الشعر عند أبي ماضي ليس غرضاً شعرياً بل هو عبارة عن احساس بما في ذاته و ما حوله.
 - تعتبر الذات عنده مقياس الشعر لا الموضوع و الإحساس هو المعيار الفني لا الصناعة .
 - الشعر عند أبي ماضي ليس مجرد صناعة بل هو احساس جديد و رؤية جديدة و ما الألفاظ و الأوزان إلا وسائل توظيف للتعبير عن هذه الرؤية .
 - الشعر عند الراجعي ليس نقلاً مباشراً للواقع و إنما هو نظرة خاصة اليه .
 - الأدب عنده هو تفاعل الذات مع الموضوع و اكتشاف معان جديدة .
 - أما المقياس في الأدب عند الراجعي هو البيان و الأسلوب فالبيان هو الذي يعطي للمادة شعريتها ، و يعطي للشعر لذته التي بها يؤثر في القارئ.
 - كان الشعر الثوري أداة من أدوات النضال في سبيل تحرير الوطن .
 - ان موضوع الثورة ليس شعرياً في ذاته و لكن يكتسب شعرية من خلال رؤية شعرية تعيد تشكيله بواسطة تقنيات تجرده من طبيعته الصلبة.
 - تختلف لغة الخطاب الصوفي عن لغة الخطاب الديني .
 - من السمات البارزة التي تصنع شعرية القصيدة الصوفية الجديدة هي ظاهرة التناص .
 - في الشعر الصوفي الجزائري لا يهتم أصحابه بالموسيقى الداخلية بل اهتموا بالمصطلحات العلمية ووظفوها بطريقة علمية.

- لقد جاءت البنوية كمنهج نقدي لتركز على الأدب من حيث لغة خاصة اذ انها انطلقت من جهود لغوية أساسا لـ"دي سوسير" و الشكلاين الروس و حلقة براغ
- التحليل البنيوي يتناول النص من حيث أنه كل متكامل و بني مرتبطة ببعضها البعض .
- الاسلوبية علم مستقل لها منظورها الخاص للنص الأدبي و لها مناهجها الخاصة لتحليل الظاهرة الأسلوبية .
- التحليل الأسلوبي يتطلب الإستناد على النحو بكل فروع و الأصوات و الصرف و المعجم بالإضافة إلى الدلالة .
- السيمياء هي علم يبحث في أنظمة العلامات سواء كان مصدرها لغويا او سننيا او مؤشريا.
- المنهج السيميائي يمكن صاحبه من الوقوف على العناصر المختلفة للشكل و المضمون.

قائمة المصادر

والمراجع



الكتب

1. أدونيس - الأعمال الشعرية الكاملة - دار العودة 1988.
2. بدر شاكر السياب - أنشودة المطر مكتبة الحياة 1962.
3. رشيد يجياوي - الشعر العربي في المنجز النصي - المغرب 1998.
4. سميح قاسم - سقوط الأقنعة - دار الأدب 1969.
5. عبد القادر قط - مصطفى صادق الرافعي دار نوباط ط 1 1994.
6. عبد المالك مرتاض - أدب المقاومة الوطنية - دار هومة الجزائر.
7. عمر أحمد بوقرورة - دراسات في الشعر الجزائري المعاصر دار الهدى - الجزائر.
8. محمد عزام - تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية اتحاد كتاب العرب ، دمشق 2003.
9. مسلم حسن حسين - جماليات النص الأدبي - دار السياب ط 1 2007.
10. يوسف أبو عدوس - الأسلوبية الرقية و التطبيق - دار المسيرى النشر - عمان 2010.

المواقع الإلكترونية

- 1- <http://ebiblive.Unvmosta.dz/bitstream/handle/123456789/6908/binder59>

فهرس

الموضوعات

فهرس الموضوعات

الصفحة	العنوان
	بسملة
	شكر وعرهان
	اهداء
	بطاقة فنية
04	مقدمة
04	مدخل
الفصل الاول: تلخيص كتاب	
11	المبحث الاول : ماهية الشعر
15	المبحث الثاني: في شعرية القصيدة.
18	المبحث الثالث: تحليل الخطاب الشعري.
29	المبحث الرابع: نصوص تطبيقية.
الفصل الثاني: دراسة فصول الكتاب	
42	المبحث الاول : مفهوم الشعر في ديوان أبي ماضي
44	المبحث الثاني: طبيعة الشعر في وحي القلم لمصطفى صادق الرفاعي.
46	المبحث الثالث: شعرية القصيدة الثورية الجزائرية.
48	المبحث الرابع: شعرية الخطاب الصوفي في القصيدة الجزائرية المعاصرة.

49	المبحث الخامس: في تحليل الخطاب الشعري.
80	المصطلحات
83	نقد وتقويم
87	خاتمة
	قائمة المصادر والمراجع
	فهرس الموضوعات