الاتجاه البنيوي في قراءة مسرح صلاح عبدالصبور

"دراسة نقدية"

إعداد

د/ أسماء محمد عبد الحميد

مدرس بقسم اللغة العربية

كلية الآداب - جامعة أسيوط

المقدمة :

إن تجربة صلاح عبد الصبور الفنية ، والطبيعة النصية لمسرحه ، تنبع دون شك من رؤيته للعالم والوجود ، وهذا مؤداه أن هناك بنية دالة شاملة في نصوصه والتي تطرح عددًا من العناصر والسمات الثابتة التي يمكن كشفها وراء الأساليب المتغيرة وطرق الأداء التعبيري المختلفة من خلال مستويات النص [١] .

ومن ثم كانت البنيوية اتجاهًا نقديًا اعتمد في المشهد النقدي الإجرائي على المواءمة [٢] بين كل من الأنساق الجمالية والأنساق الاجتماعية والاقتصادية والأنثربولوجية بل وأيديولوجية النصوص المحايثة بوجه خاص ، على الرغم من أن بعض الإجراءات النقدية قد تبدو قاصرة عن تصور مثل هذا النظام الذي يفترض " وجود علاقة بين النسق الأدبي والأنساق الأخرى غير الأدبية مثل الأنساق الاقتصادية والاجتماعية " [٣] ، مع تأكيد النقاد على خروجهم على قيود السياقية التي رأوا أنها تقتل الأدب وتنأى به عن جوهر وجوده .

وهو الهدف من هذا البحث الذي نحاول فيه تقصي الموقف الإجرائي للمنهج البنيوي في قراءة مسرح صلاح عبد الصبور ، الذي ينتمي للمناهج اللغوية ، والتي تعتنق بدورها مبدأ موت المؤلف ، وهل استطاعت هذه المناهج محاورة النصوص حوارًا مثمرًا ، يحمل مع سمات الصرامة والتحديد العلمي ، إنتاجًا حقيقيًا وجديدًا لمعنى النص بعيدًا عن صاحبه وبيئته وعصره ؟ أم أن النص يظل وليد محيطه الاجتماعي وأن الإفراط في فرض تلك القوانين الرياضية والإحصائية يحرم القارئ من متعة الأدب الحقيقية وجوهره ، تمامًا كما تفعل المناهج السياقية ؟

البنيوية structuralism [٤]:

تشتق كلمة بنية[٥] في اللغات الأوروبية من الأصل اللاتيني stuere الذي يعني البناء أو الطريقة التي يقام بها مبنى ما ، ثم امتد مفهوم الكلمة ليشمل وضع الأجزاء من وجهة النظر الفنية المعمارية وما يؤدي إليه من جمال تشكيلي ، وتنص المعاجم الأوروبية على أن فن المعمار يستخدم هذه الكلمة منذ منتصف القرن السابع عشر .

تقوم العلامة [٦] اللغوية عند سوسير على ثنائية الدال والمدلول ومبدأ العلاقة الاعتباطية بينهما ؛ فالدال اللغوي" لا يتكون من مادة صوتية ولا يتكون من أية مادة بل من الفروق التي تميز الصورة الصوتية لهذا الدال عن غيره " [٧]، ويترتب على تلك النظرة المحددة لطبيعة العلامة

اللغوية ،اعتبار اللغة نظام system يقول سوسير : " إن اللغة نظام من العناصر المعتمد بعضها على بعض تنتج قيمة كل عنصر من وجود العناصر الأخرى في وقت واحد " [٨]

وعلى هذا فإن العناصر اللغوية تكتسب أهميتها من اقترانها بالعناصر الأخرى فيما يعرف عند دي سوسير بالتزامن synchrony وتلك الأهمية تشكل قانون النظام الكلي الذي يلعب فيه كل عنصر دوره بمفرده ولكنه لا ينعزل عن بقية العناصر ، لكنه يؤثر في النظام بأكمله هذا النظام يمثل بنية الجملة وبنية النص ، "فاللغة منظومة لا قيمة لمكوناتها إلا بالعلاقات القائمة بينها " [٩].

وقد تولد عن ذلك فعل التركيز على النموذج اللغوي ، والابتعاد عن النقد المبني على الأيديولوجيا ، لأنها تحاول ألا تجعل للظروف التاريخية والاجتماعية سلطة على النص ، وهي بذلك تستجيب لأفكار كثير من علماء اللغة [١٠].

وهكذا ظهر الفكر البنيوي معتمدًا مفهوم البنية اللغوية عند سوسير ، وظهر عند البنيويين ما يسمى بأدبية الأدب أو بتعبير آخر تلك النظم والقوانين التي يجب توافرها في نص ما حتى نحكم عليه بكونه أدب ، ويظهر ذلك في حديث ياكوبسون عن الشعرية poetic يقول:" إن الشعرية تتجلى في كون الكلمة لا تدرك بوصفها كلمة وليس مجرد بديل عن الشيء المسمى ولا كانبثاق للانفعال ، وتتجلى في كون الكلمات وتركيبها ودلالتها وشكلها الخارجي والداخلي ليست مجرد أمارات مختلفة عن الواقع ، بل لها وزنها الخاص وقيمتها الخاصة"[١١].

البنيوية منهجًا نقديًا :

يصنف بعض الباحثين المحدثين البنيوية على أنها مجرد منهج للبحث عن الإنسان في العلوم الطبيعية والإنسانية ، حتى أن زعماء النظرية أنفسهم يؤكدون أن البنائية ليست مدرسة مذهبية ولا حركة فكرية ولا ينبغي حصرها في مجرد نزعة علمية بحتة ، وإنما يجب وصفها بطريقة أخرى ، فهناك كتاب وعلماء وفنانون يمارسون عملهم بطريقة بنائية مما يعتبر تجربة مختلفة عن التجارب السابقة .

وعلى جانب آخر قد قيل إن البنيوية منهج نقدي وليست مذهبًا " وقد تكرر كثيرًا القول إن البنيوية ليست مذهبًا بل هي منهج إذ لا يمكن للمرء أن يصبح بنيويًا بالطريقة التي كان يمكن له أن يصبح بها وجوديًا " [١٢].

جميع الإرهاصات السابقة أدت إلى تعدد اتجاهات البنيوية مثل البنيوية الأنثربولوجية كما رأينا عند شتراوس ، والبنيوية الماركسية والبنيوية النفسية والبنيوية التكوينية ، لكن ذلك التعدد لم يفد كثيرًا في مشهد النقد العربي الحديث [١٣].حيث ترفض البنيوية دراسة " الظاهرة وهي معزولة عن البنية الكلية التي توجد فيها . والمنهج البنيوي يرفض هذا التناول الجزئي – مؤكدًا أن الظاهرة بحد ذاتها لا تعني ، وإنما الذي يعني هو العلاقات التي تنشأ بين الظاهرة وبين غيرها من الظواهر في النص ، حين تشكل كلها ثنائيات ضدية لكل طرف منها خصائصه المميزة " [١٤].

أخذ المنهج البنيوي يسجل حضورًا واضحًا في المشهد النقدي لقراءة مسرح عبد الصبور انطلاقًا من أن بنائية النص الدرامي تشكل منبعًا ثريًا في خلق هويته ، لارتكازها على مبدأ التواصل بين مكوناته الفاعلة ، وإفضائها لتركيبة ما متجانسة في معطياتها ، لذا عدت مدخلًا أساسيًا من مدخلات النقد الذي يسعى للولوج إلى عناصر النص الأدبي بتجلياته المتعددة بعيدًا عن أي مؤثر خارجي وذلك بالتمركز حول النص بمعزل عن كل شيء .

يتعرض البحث من المنطلقات السابقة لدراسة التلقي البنيوي لمسرح صلاح عبد الصبور ، وهو يتمثل في الدراسة الآتية :

١- وليد منير : فضاء الصوت الدرامي دراسة في مسرح صلاح عبد الصبور .

يمكن استنباط منهج هذه الدراسة وميلها نحو البنيوية منذ اللحظة الأولى ، فهي تطرح سؤالًا بنيويًا يأتي في بداية الدراسة مفاده ، مدى تحقق الشعرية poeticفي مسرح صلاح عبد الصبور يقول : " يفتح المشروع الشعري لصلاح عبد الصبور بمحوريه الغنائي والمسرحي حقلًا خصبًا من وجهة نظرنا للبحث عن إجابة السؤال الآتي : إلى أي مدى يكون النص الشعري الدرامي موسومًا بالشعرية poetic ما دامت الشعرية هي تمايز الفن اللغوي واختلافه عن غيره من الفنون الأخرى كما يقول ياكوبسون ؟ وإلى أي مدى كذلك يجوز لنا أن نسم النص الشعري (الغنائي بالدرامية) dramatic مادام الاستثناء والتكثيف هما جوهر الدراما كما يقول داوسن ؟ " [١٥].

يوضح الباحث رؤية صلاح عبد الصبور للتشكيل اللغوي في شعره ومسرحه وهذا يقود إلى تركيز الدراسة على المقارنة بين بنية مسرحيات صلاح عبد الصبور وبنية قصائده ، ويوضح أن الفارق بين المسرحية وبين القصيدة يتمثل في الدراما ، وهذا لا يمنع تمتع القصيدة بشيء من الدرامية وكتابة المسرح شعرًا وتوفر مقومات الشعرية فيه . ويمضي الباحث في بيان حضور

الدراما في شعر صلاح عبد الصبور وانتشار ذلك في قصائد الشعر الحديث بصفة عامة ، إذ يبين كيف خلا الشعر العربي القديم من الدرامية ، لخلوه من المأساوية ، والواقع أن هذا الحكم أصابه التعجل والتعميم والإجحاف ، وربما يشير إلى عدم تعرف الباحث على المتنبي أو بشار أوالمعري ، فما يكون البطل التراجيدي ومآسيه بمنأى عن قصائد المعري وفلسفته السوداء، ولا المتنبي ونرجسيته المستحقة، أو في معلقة امرئ القيس ، أو مأساة عنترة مع العنصرية ، فقد جانب الباحث الصواب في هذا الحكم بخلو الشعر العربي القديم من المأساوية وبالآتي الدرامية .

وأن الكآبة أو سمة الحزن الغالبة في الشعر العربي الحديث ، أو السمة الرومانسية اللازمة في الشعر الحديث ، والتي لم تثبت حضورها من قبل في الشعر القديم سوى عند المعري مثلًا ، أدت إلى خلو التعبير الفني القديم من النزعة الدرامية .هذا الشعور بالحزن ، أو بالرغبة في تغيير الواقع ، أدت إلى توفر عنصر الحكي في القصائد الشعرية ، وذلك بدوره قد أدى إلى كتابة المسرحية وتمثيل الدراما بصورة شعرية ، ومثل بقصيدة القناع لصلاح عبد الصبور يقول : " يقول صلاح عبد الصبور : ربما كانت قصيدة القناع هي مدخلي إلى عالم الدراما الشعرية . القناع إذن وسيط يتيح للشاعر أن يتأمل – من خلاله ذاته في علاقاتها بالعالم ، فيبطئ القناع من إيقاع التدفق الآلي لانفعالات الشاعر . " [١٦].

ثم ينتقل الباحث لإيضاح دور اللغة الشعرية في تمثيل القص الدرامي ، وعلاقة كل ذلك بالأسلوب والمكاشفة الدرامية – كما أسماها – من منظور شكلي يقول : إن الأسلوب هنا هو استخراج الجواني في براني كما يقول جاكوب . وحيث إن الصورة الشعرية لم تعد خاصية اللغة الشعرية الأولى ، وإنما اقتصر دورها على أداء وظيفة فنية تتفق معها في أدائها أدوات أخرى مثل التقابل والتكرار والتوازي وغيرها " فقد وجب درس الأسلوب انطلاقًا من تمثل فاعلية وظيفته ، واكتناه قانونه الداخلي الذي يحكم تلك الوظيفة ويقوم بتوجيهها . وقد أفصحت شعرية صلاح عبد الصبور عن نفسها بوصفها شعرية المكاشفة الدرامية التي تنهض على استقطاب المفارقة ، وقدح شرارتها الدائمة في أفق الصراع المتنامي بمحاذاة الإنسان ، والعالم " [١٧] .

ومن جانب آخر يعمد الباحث وليد منير إلى توضيحه ، وهو ارتباط الغنائية بالدلالة في النص الشعري أو على حد تعبيره " أن الغنائية تعني ارتباط الذات بالنص الشعري بمعنى أنها لا تقف خارج اللحظة .ويفند الباحث آراء ف.د . سكوزنيكوف الذي ميز الشعر الغنائي بخصائص مثل التموضع حول الأنا أو الذات ، وأن الصورة في الشعر الغنائي يكون لها طبيعة لفظية

ملموسة ، كما أكد الباحث على أن مقدرة الشاعر الغنائي يمكن الجزم بها من كيفية تمثيله لموقفه على مستوى الأداء الفني من ناحية وتقاطع هذا الموقف الذي يتبناه الشاعر مع الأنساق الثقافية المغايرة من ناحية أخرى ، كما يوضح ضرورة مطابقة الصورة الشعرية لمقابلتها أي الصورة اللفظية الملموسة .والخصائص والمقومات السابقة من الشخصية والبطل والنموذج والتي تمثلت في القصائد الشعرية تحتاج لفضاء نصي أرحب عند صلاح عبد الصبور وهو المسرح ، ويؤكد مرة أخرى على وجود بذور للرؤية وبذور للتشكيل الفني للنصوص المسرحية ، في نصوص القصائد .

ثم ينتقل لمناقشة خاصية التكثيف التي يتمتع بها العمل الدرامي ، والتي تقود المسرح ، أو تلزمه أن يكتب بالشعر ، لأن الشعر هو لغة ورؤية مكثفتين، ولكي تتضح الرؤية فإن اللغة داخل العمل المسرحي تخلق الحدث ومنه الصراع وكذا تلعب دورًا تفسيريًا ويضرب مثال بحوار من مسرحية الأميرة تنتظر .وهنا ينتهي الباحث إلى التأكيد على دور الشعر في المسرح ، منتهيًا بنتيجة مبدئية مفادها تكاملية الشكل الدرامي المسرحي كنوع من التطور والنضج الفني عند شاعر قد جمع بين الشعر والدراما ، والسابق كله ناقشه الباحث في مدخل الدراسة المكونة من مدخل وثلاثة فصول وخاتمة ، قام بعنونتها كالآتي :

- مدخل – مفهوم الدراما بين التشكيل الشعري والبناء المسرحي .
- الفصل الأول – تجاوب أشكال الأداء بين القصيدة والمسرحية دراسة في التناص الداخلي .
- الفصل الثاني – دالة التخول النوعي .
- الفصل الثالث – مستوى اللغة الشعرية .

وهنا نقوم بمناقشة فصول الدراسة بنفس الترتيب والعنونة :

تجاوب أشكال الأداء بين القصيدة والمسرحية (دراسة في التناص الداخلي) :

أكد الباحث مرارًا على وجود بذور لنصوص المسرح التي قدمها عبد الصبور في قصائده الشعرية، كما أكد على العكس أي غنى قصائده بقدر من الدرامية،والتأثير المتبادل بين الشكلين ، وهذا التأثير يقود إلى الاهتمام بدراسة آليات التناص الداخلي يقول:" إذا كان التناص بداءة هو تعالق(الدخول في علاقة) نصوص مع نص يحدث بكيفيات مختلفة ، فإن التناص الداخلي هو إعادة إنتاج الشاعر لنصه في حدود من الحرية. وقد يكون من المبتذل أن يقال ان الشاعر قد

يمتص آثاره السابقة أو يحاورهاأو يتجاوزها. فنصوصه يفسر بعضها بعضًا وتضمن الانسجام فيما بينها،أو تعكس تناقضًا لديه إذا ما غير رأيه "[١٨]

ويمضي في توضيح آليات التناص الداخلي ، وحصرها في خمس آليات أساسية هي :

(التكرار – التوالد – التحول – التوزيع – العرض التمثيلي للمجاز) .

وهو يهدف من توضيح العناصر السابقة إلى إثبات الفوارق بين الدراما الشعرية والشعر الدرامي على حد قوله ، فلا يتوهم من يطالع البحث ويراقب توفر عناصر التناص السابقة بين القصائد والمسرحيات أن الباحث يود إلغاء الفوارق بين بينهما ويؤكد على أن القصائد بها سمة الدرامية . . . . . .

لكن المسرحيات هي دراما خالصة في بدء الأمر ومنتهاه ، والشعرية مجرد سمة بها أو خاصية من خواصها من بين عدة خواص أخرى تعمل على تكوين البناء الدرامي ، وأن تشابه الملامح بين هذين الجنسين الأدبيين- المسرحية والقصيدة - لا يلغي الفروق بينهما بحال .

ويضرب مثالًا لما سبق بقصائد أقول لكم ، ويا نجمي يا نجمي الأوحد ، وذلك المساء ومسرحيات مأساة الحلاج وليلى والمجنون ، وبعد أن يموت الملك .

ويوضح الفارق بين التكرار الذي يعمل على مستوى الموقف القول وكل من التوالد والتحول وعملهما على مستوى الموقف – الشخصية ، كما أثبت الباحث بالإحصاء .

ويشرح بشكل تفصيلي ، عوامل التناص بين قصيدة أقول لكم ، وبين مسرحية مأساة الحلاج ، ويقرر بعض المتغيرات والثوابت ، ويذكر أن الثوابت تتمثل في بعض العناصر الثابتة كالآتي[١٩] :

١- المكان (الثابت = السوق) .

٢- موضوع القول (الثابت = الحب) .

٣- الفاعلون (الثابت = الأصحاب + السوقة) .

٤- مستويات المعرفة (الثابت = الرؤية + الكتاب + التجربة + التأمل) .

والمتغيرات :

١- الفاعل الدلالي .

٢- التحول الاستثنائي في الماهية .

٣- التحول الاستثنائي في الرسالة .

ويمثل لآليات التناص من تكرار وتوالد وتحول بمقاطع كما قلنا من مسرحية مأساة الحلاج وقصيدة أقول لكم .وينتقل الحديث لآلية أخرى هي آلية التوزيع ، وكذلك آلية العرض التمثيلي للمجاز ، وقد أكد من قبل على أن هاتين الآليتين ، تختصان بالمسرح ، لأنهما يقومان بعمل مقاربة بين النص المكتوب والعمل المعروض ، أو بالأحرى تحولان نص الكاتب إلى نص قابل للعرض .وآلية التوزيع تعمل على توزيع الحدث الكلامي الخاص بضمير واحد غالبًا في القصيدة على عدة ضمائر في تناوب يخلق نوعًا من الحركة المسرحية [٢٠] .

أما العرض التمثيلي للمجاز هي نوع من تحويل المجاز الشعري إلى مجاز درامي ، وهذا التحويل عنصر صميمي من عناصر العرض ، مثل دلالة خرقة الصوفية التي ترمز إلى الانطواء على النفس .ثم يعرض لنفس مستوى التطبيق الذي سبق أن مثل به بين مسرحية مأساة الحلاج وقصيدة أقول لكم يقوم بتكرار التطبيق على مسرحية ليلى والمجنون وقصيدة يا نجمي الأوحد ، وكذلك مسرحية بعد أن يموت الملك وقصيدة ذلك المساء .ثم ينتقل الباحث في نهاية هذا الفصل إلى الإشارة لبعض مظاهر التناص مثل :(الاكتفاء- التضمين – التتبع- الإحالة – المعارضة ... إلى آخره) ،لكنه يرى أن تلك المظاهر لا ترقى – لشدة جزئيتها- على حد تعبيره – إلى مفهوم التناص .

وينتهي الباحث إلى توضيح أن التناص الداخلي الذي هو شكل من أشكال التناص بوجه عام " يدفع بالضرورة إلى استقراء النص الإبداعي في كليته بوصفه وحدة واحدة تتكون من مستويات دائرية تنغلق على نفسها ؛ وتتوالد وتتنامى بصورة عضوية وحيدة ، وشبه ذاتية . ويمثل هذا النوع من الاستقراء شكلًا إجرائيًا لا غير، نحاول من خلاله أن يقتنص لحظة التحول النوعي في ثباتها المؤقت كي نحدد الفروقات الجوهرية البارزة التي ينتج الحراك التحويلي عن ذروة نشاطها ، وينبثق التغاير الكيفي من انحناء مسار فاعليتها " [٢١] .

دالة التحول النوعي :

يقوم الباحث وليد منير في هذا الفصل بمناقشة كيفية تحول الجملة إلى نص عن طريق الإسهاب بتعبير ريفاتير ، ولكنه يناقش ذلك في المسرحية فيقول : " سوف نجري تعديلًا بسيطًا على نموذج ريفاتير فنقول : إن المسرحية حدث حرفي صغير يتحول إلى إسهاب مطول ومعقد وغير حرفي . والمسرحية بذلك هي قصيدة موسعة ، مع بعض التجاوز تعمل في ظل آليتين هما

التوزيع والعرض " [٢٢]ويقرر بعد ذلك أن القصيدة تتحول إلى مسرحية حين تتحول الجملة إلى حدث ثم يتحول الحدث إلى إسهاب .

ثم يشرح كيف يمكن للجملة ، التي هي وحدة لغوية أن تتحول إلى حدث ويمثل لذلك في القصائد أولًا ثم المسرحيات ، ويمثل بقصيدة أول لكم ، كيف أن جملة واحدة مثل جملة في البدء كانت الكلمة ، وعبر تقنيات مثل التكرار والتحول والتوالد ، كيف يمكن أن تتحول تلك الجملة إلى قصيدة بأكملها .

ثم ينتقل للمسرحية ويمثل بدورفكرة الكلمات وتعرضها للتوزيع والعرض ، ثم الإسهاب الذي يخلق الحدث ، ويشرح كيف انبثقت من فكرة عرض الحلاج لنفسه كالإله أو المسيح وأسماه بالإله المصلوب ، وجعلهما قطبين هما قطب الإله الحاكم والإله المحكوم أو القديس وجعل بينهما وسيطًا وهو مجموعة الفقراء ، ثم التنامي والتطور في الحدث لينتج عنه في الأخير قتل الحلاج بأيدي الفقراء عبر استخدام السلطة لفكرة تمثلت في جملة واحدة وانتهت بحدث درامي شعري .يقول إن بداية تحول الجملة إلى حدث . هو اقتران شهوة القول ب شهوة المجاوزة للوضع البشري ، وسوف يعمل هذا الاقتران الحاد على إنتاج موقف الصراع الدرامي الأم أو (الموقف – المفتاح) بين القديس ذلك الغله المصلوب كالمسيح وبين الدولة وهي المرادف المباشر للسلطان أو الإله الحاكم مما يفضي إلى حدث الصلب . وهو الحدث الحرفي الصغير الذي يتحول إلى إسهاب يشغل بتفصيلاته المتباينة فضاء الكتابة المسرحية . ولأن مجموعة الفقراء والصوفية من أصحاب هم الوسيط الذي تحرك من خلاله الاله الحاكم إلى اغتيال الإله المحكوم أو القديس فإن جفوة الحلاج للخرقة هي المعادل الرمزي الصرف لجفوة الشاعر في قوله : " أجافيكم .. لأعرفكم " [٢٣].

ثم يعمد إلى التوضيح بمثال آخر من قصيدة يا نجمي ..يا نجمي الأوحد ومسرحية ليلى والمجنون .ويوضح كيف تتحول الجملة الحرفية إلى حدث صغير والذي يمثل شرارة لتنامي الأحداث المتصاعدة في القصة ، وهذا الحدث يتمثل في زيارة المحبوبة في القصيدة ، والتي تمثلها ليلى في المسرحية .ويمضي في عرض مثال آخر من قصيدة ذلك المساء ومسرحية بعد أن يموت الملك ، وفكرة الموت ودور آليتي التوزيع والعرض في إعادة توزيع الوظائف التي تنهض بها العناصر الاستبدالية والعناصر السياقية في النص .وينتهي لتأكيد فكرة أعادها مرارا وتكرارا ، وهي تمتع المسرحيات بصفة الشعرية وقربها الشديد من القصائد ، ويعرض لذلك من خلال مسرحيتي الأميرة تنتظر ومسافر ليل ، وكيف انبثقت الأحداث في مسرحية الأميرة تنتظر من

الجملة الحرفية التي تتبادلها الوصيفات وهي " ليس لدينا سوى الانتظار " ، وحين يكتمل الانتظار اليائس في ذروة تفصيلاته المعتمة ، ينبثق الحدث الرئيسي في المسرحية ، إنه عودة السمندل بعد خمسة عشر خريفًا من رحيل الأميرة وصويحباتها عن القصر . ويلعب هذا الحدث دور المولد لموقفين دراميين مهمين هما : موقف صراع الأميرة (الأميرة السمندل ، وموقف صراع (السمندل / القرندل) كما أنه يشف عن موقف الصراع الغائب بين السمندل من جهة والقادة والحراس من والجند من جهة أخرى

ثم ينتقل لقصيدة مرثية رجل تافه ومسرحية مسافر ليل ونموذج الإنسان بلا أبعاد ، ثم تداعي الشخصيات التاريخية ، وإلصاق التهمة بالراكب ، ثم يبدأ الإيقاع الدرامي في التصاعد الحثيث بدءًا من لحظة انبثاق الحدث إلى أن يصل إلى القمة في إصدار الحكم النهائي بالإعدام على الراكب ، والخاتمة بتنفيذ الحكم

مستوى اللغة الشعرية : ويتركز الحديث في هذا الجزء الأخير من البحث على الإيقاع ، ويقول : " الايقاع ظاهرة صوتية تتسع للوزن وتتجاوزه إلى ما يسمى بالضغط أو النبر" [٢٤] .

تنحو القصيدة الشعرية منحى أكثر تركيبًا في تنظيم بنيتها الإيقاعية ، وهو منحى يتحرك بين مستويين هما مستوى التلوين النبري في فعلن ومستوى إضفاء حس الامتدادي على الدوري في مستفعلن مفاعلن أي إضفاء النثري على الشعري .

كما يشرح سيطرة النواة // /٠ ، وقلة شيوع النواة /٠/٠ ، و تجدر الإشارة هنا إلى كون غلبة المتحركات على السواكن ، أو غلبة الأسباب الثقيلة على الخفيفة هو محاولة الكاتب لفرض الغنائية وسرعة المقاطع على مسرحه ، لأن السبب الثقيل الذي يحوي متحركين صائتين ، ضد السبب الخفيف الذي يحوي صائت وصامت ، يؤثر في سرعة المقاطع وبالآتي في غنائيتها لذلك عمد إلى إدخال زحاف الخبن وهو حذف الثاني الساكن على تفعيلة بحر المتدارك وهيمنة التفعيلة فعلن في النص ككل كما أشار الباحث ، وتجدر الإشارة إلى أن الباحث قد أغفل الإشارة إلى ارتباط هذه السمات المتميزة في بنية الإيقاع بالغنائية التي حاول عبد الصبور جاهدًا لإثباتها في الدراما عنده .

الخاتمة :

اعتمد الباحث المنهج البنيوي في دراسته ، ليستطيع من خلاله تقديم قراءة جديدة لمسرح صلاح عبد الصبور ، لكن الباحث أسرف في ربط الشعر الغنائي بالشعر الدرامي ، وكان يجدر به أن يوضح أن دراسته دراسة موازنة بين بنية الشعر الغنائي وبنية الشعر الدرامي ، ولكن هذا ما لم يقم به الباحث كذلك ، لكن الباحث اعتمد على مفهوم الكلية الذي حاول تطبيقه وفرضه على إبداع صلاح عبد الصبور الغنائي والمسرحي ، بدلًا من محاولة تعميقه في نصوص المسرح ، لذا فقد قام بعقد موازنة بين نص العرض ونص القراءة – على حد تعبيره – لذا أفرد الفصل الأول لدراسة التناص الداخلي بين القصائد الغنائية وبين المسرحيات كذلك استعان الباحث في تحليله بأدوات رياضية ومنطقية وإحصائية ، وهذا سببه أن الباحث أراد أن يرقى – كما زعم – إلى مستوى طموح من الدقة العلمية والتجريد والموضوعية وأن يبتعد عن السياقية قدر طاقته ، وقد أمل أن تفتح هذه الوسائل " في حقل التحليل النقدي آفاقًا تدنو في سطوعها من آفاق العلم الطبيعي " [٢٥] ، ولا نعلم إن كانت آفاق العلم الطبيعي تصدق في معالجتها للنصوص الأدبية ، وتفيد

في عملية إنتاج المعنى التي يقوم بها القارئ ، أم أن القارئ قد يحرم نفسه بها من متعة التلقي ،ويفقد الأدب بها جوهره ووجوديته .والباحث يؤكد في غير موضع عدم تطرقه إلى ربط المستويات المتعددة للنص بأيديولوجيته ، على الرغم أنه يربط بين مستوى اللغة الشعرية في النص وبين الدلالات الاجتماعية التي تنطوي عليها ، وهذا المستوى من التطبيق ينزع ناحية تعزيز التفاعل بين النص والمتلقي [٢٦] ، ليجعل الأثر الناتج عن التفاعل مع النص الأدبي أثرًا ديناميكيًا .

يقوم هذا الأثر على التفاعل بين العناصر والمستويات النصية وليس مجرد تآلفها في بنية النص واندماجها ، " فالشكل الديناميكي لا يتجلى نتيجة اجتماع تلك المكونات واندماجها ولكن نتيجة تفاعلها " [٢٧] ، وهو ما فات الباحث توضيحه نتيجة الإسراف في إقحام القواعد الإحصائية والرياضية مما أصاب عمله بالجمود ، والانعزال عن النص ، والبعد عن التمتع بالأثر الناتج عن قراءة النصوص ، وإثبات ديناميكيتها ، لأن الثبوت الذي يسعى إلى فرضه الباحث والتشبه بمناهج العلوم الطبيعية فيه ، يبعدنا تمامًا عن تجدد إنتاج المعنى من النص وتعدد وتغير القراءات بتغير المتلقي ،إذ تقوم القوانين الرياضية الإحصائية بفرض قيود صارمة على النصوص ، تمنع المتلقي من التفاعل المبدع مع النص ، وهي تظلم العمل الأدبي شأنها شأن المناهج السياقية تمامًا .

مراجع البحث :

١- إديث كيرزويل ، عصر البنيوية ، ترجمة جابر عصفور ، دار سعاد الصباح ، الكويت ، ١٩٨٥ م .

٢- أمبرتو إيكو : العلامة (تحليل المفهوم وتاريخه) ، ط١ ، ترجمة سعيد بنكراد ، ومراجعة : سعيد الغانمي ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، ٢٠٠٧ م .

٣- جان بياجيه : البنيوية ، ترجمة : عارف منيمنه ، بشير ابو بري ، ط٣ منشورات عويدات ، بيروت ١٩٨٢.

٤- جون ستروك : البنيوية وما بعدها من ليفي شتراوس إلى دريدا ، تر: جابر عصفور ، عالم المعرفة الكويت ع ٢٠٦

٥- جين .ب تومبكنز ، نقد استجابة القارئ من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية ، ترجمة : حسن ناظم ، المجلس الأعلى للثقافة ، بغداد ، ط١ ، ١٩٩٩م.

٦- روبرت شولز ، البنيوية في الأدب ، ترجمة حنا عبود ، ط٧ ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق سوريا ، ١٩٧٧ م .

٧- رومان ياكوبسون : قضايا الشعرية .

٨- سامي عبابنة : اتجاهات النقاد العرب في قراءة النص الشعري الحديث ، عالم الكتب ، ٢٠٠٤ م .

٩- صلاح فضل ، مناهج النقد المعاصر ، دار الآفاق العربية ، القاهرة ، ط١ ، ١٩٩٧ م

١٠- صلاح فضل : نظرية البنائية في النقد الأدبي ، دار الشروق ، ط١ ، ١٩٨٨ .

١١- عبد العزيز حمودة : المرايا المحدبة ، من البنيوية إلى التفكيك ، سلسلة عالم المعرفة ، الكويت ، العدد ١٩٩٨،٢٣٢.

١٢- فرديناند دي سوسير ، علم اللغة العام ، تر : يوئيل يوسف عزيز ، بيت الموصل ، ط٢ ، ١٩٨٨ .

١٣- كلود ليفي شتراوس الأنثربولوجيا البنيوية ، ترجمة: مصطفى صالح،منشورات وزارةالثقافة والإرشادالقومي،دمشق .١٩٧٧م.

١٤- كمال أبو ديب : جدلية الخفاء والتجلي ، دراسات بنيوية في الشعر ، دار العلم للملايين بيروت ، ط٣ ١٩٨٤ .

١٥- لوسيان غولد مان : البنيوية التكوينية في النقد الأدبي ، ترجمة محمد سبيلا ، مؤسسة الإيمان ، القاهرة ، ط ١ ، ١٩٩٧ م.
١٦- نبيلة إبراهيم : البنيوية من أين .... وإلى أين ... ؟ مجلة فصول ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، المجلد الأول ، العدد الثاني .
١٧- نظرية المنهج الشكلي ، نصوص الشكلانيين الروس : ترجمة إبراهيم الخطيب ، مؤسسة الأبحاث العربية ، بيروت ط١، ١٩٨٢.
١٨- وليد منير : فضاء الصوت الدرامي (دراسة في مسرح صلاح عبد الصبور) ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٢ م .

الحواشي السفلية :

١ انظر : صلاح فضل ، مناهج النقد المعاصر ، دار الآفاق العربية ، القاهرة ، ط١ ، ١٩٩٧ م ، صـ ٩٤.

٢ انظرنبيلة إبراهيم : البنيوية من أين .... وإلى أين ... ؟ مجلة فصول ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، المجلد الأول ، ع٢ صـ ٢٨ ، وما بعدها . وانظر كذلك ، لوسيان غولدمان : البنيوية التكوينية والنقد الأدبي ، ترجمة : محمد سبيلا، مؤسسة الإيمان ، القاهرة ط٢ ، ١٩٩٢ ، صـ ٢٤ .

٣عبد العزيز حمودة : المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك ،سلسلة عالم المعرفة ، الكويت ، ع ٢٣٢ ، ١٩٩٨ ، صـ ١٨١.

٤انظر صلاح فضل : نظرية البنائية في النقد الأدبي ، دار الشروق ، ط١ ، ١٩٨٨ ، صـ ١٢٢ وما بعدها .

٥انظر : جان بياجيه : البنيوية ، ترجمة : عارف منيمنة ، بشير أبو بري ، ط٣ منشورات عويدات ، بيروت ١٩٨٢.صـــ ٨ .

٦ للمزيد حول مفهوم العلامة انظر : أمبرتو إيكو : العلامة (تحليل المفهوم وتاريخه) ، ط١ ، ترجمة سعيد بنكراد ، ومراجعة : سعيد الغانمي ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، ٢٠٠٧ م .

٧فردیناند دي سوسير ، علم اللغة العام ، تر : يوئيل يوسف عزيز ، بيت الموصل ، ط٢ ، ١٩٨٨ ، صـــ ١٣٩. وانظر كذلك :

٨دي سوسير صـــ ١٣٤ .

٩دي سوسير ص، ٢٠.

١٠انظر : جون ستروك : البنيوية وما بعدها من ليفي شتراوس إلى دريدا ، تر: جابر عصفور ، عالم المعرفة الكويت ع ٢٠٦ ، صـــ ١١ ، وما بعدها .

١١ رومان ياكوبسون : قضايا الشعرية صـــ ١٩. وانظر كذلك روبرت شولز ، البنيوية في الأدب ، ترجمة حنا عبود ، ط٧ ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق سوريا ، ١٩٧٧ م .

١٢جون ستروك : البنيوية وما بعدها من ليفي شتراوس إلى دريدا ، تر: جابر عصفور ، عالم المعرفة الكويت ٢٠٦ ، فبراير ١٩٩٦ ، صـــ ٧ .

١٣انظر سامي عبابنة : اتجاهات النقاد العرب في قراءة النص الشعري الحديث ، عالم الكتب ، ٢٠٠٤ م .صـــ ٢٣٦.

١٤كمال أبو ديب : جدلية الخفاء والتجلي ، دراسات بنيوية في الشعر ، دار العلم للملايين بيروت ، ط٣ ١٩٨٤ ، صـــ ١٦٩ .

١٥ وليد منير : فضاء الصوت الدرامي (دراسة في مسرح صلاح عبد الصبور) ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٢ م ، صـــ ٨ .

١٦وليد منير صـــ ١٦.

١٧السابق صـــ ١٩ .

١٨وليد منير : فضاء الصوت الدرامي ، صـــ ٤٦.

١٩وليد منير صـــ ٦٠.

٢٠وليد منير صـــ ٦٥.

٢١وليد منير : فضاء الصوت الدرامي صـــ ١١١.

٢٢السابق صـــ ١١٧.

٢٣وليد منير: فضاء الصوت الدرامي صـــ ١٢١.

٢٤وليد منير : فضاء الصوت الدرامي صـــ ١٧٥ .

٢٥وليد منير فضاء الصوت الدرامي ، صـــ ٢٦٣.

٢٦ انظر :جين .ب تومبكنز ، نقد استجابة القارئ من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية ، ترجمة : حسن ناظم ، المجلس الأعلى للثقافة ، بغداد ، ط١ ، ١٩٩٩م . صـــ ١٦٣.

٢٧نظرية المنهج الشكلي ، نصوص الشكلانيين الروس : ترجمة إبراهيم الخطيب ، مؤسسة الأبحاث العربية ، بيروت ط١، ١٩٨٢ ، صـــ ٧٨.