تحليل الخطاب الشعري

مقاربة نصية لقصيدة "آلام الاغتراب" للبارودي.

د.قدور عمران

قسم اللغة العربية وآدابها *بوزريعة* الجزائر

مدخل:

قبل البحث في بنية الخطاب الشعري لا بدّ من الوقوف على مفهوم الشعر أولا، ومقابلته برديفه النثر، وإن كان هذا يجرّنا حتما إلى البحث في الأجناس الأدبية، ولكننا حسبنا في هذا المقام أن نقف على الخطوط العريضة التي حاول العلماء أن يجعلوا منها حدودا لكلا الجنسين.

الفلاسفة العرب القدماء ربطوا الشعر بالوزن والقافية وهو ما يعطيه إيقاعا موسيقيا لا نجد له مثيلا في النثر، ومن أقدم التعاريف التي تواترت إلينا محاولة تعريفّ الشعر بما حدّه به قدامة بن جعفر حين قال: "الشعر هو الكلام الموزون المقفى". وتواصلت أبحاث الفلاسفة العرب في هذا المجال فأشاروا إلى التخييل باعتباره أهم عناصر الشعرية، واختلفوا بعد ذلك في نظرتهم إلى الشكل والمضمون، فمنهم من جعل الشأن كل الشأن في الشعرية لصيق بالشكل وعلى رأس هؤلاء الجاحظ في مقولته الشهيرة: " والمعاني مطروحة في الطريق، يعرفها العجمي والعربي، والبدوي والقروي والمدني، وإنما الشأن في إقامة الوزن وتخيّر اللفظ، وسهولة المخرج وكثرة الماء، وفي صحة الطبع، وجودة السبك، فإنما الشعر صناعة وضرب من النسج، وجنس من التصوير ".[1]

في حين نجد جماعة من العلماء والنقاد يقدمون المعنى ويعطونه الأهمية القصوى في فنون القول، من بين هؤلاء العلماء عبد القاهر الجرجاني الذي أبرز أهمية المعنى في البناء الشعري إذ يقول: " وذلك أنّ المعاني لا تدين في كلّ موضع لما يجذبها التجنيس إليه، إذ الألفاظ خدم المعاني والمصرفة في حكمها، وكانت المعاني هي المالكة سياستها المستحقة طاعتها ".[2]

واستمرت الأبحاث، وتضاربت المفاهيم بين الفلاسفة والعلماء طيلة قرون، حيث أنّ البعض رأى بأنّ جماليات الشعرية تكمن في المعنى أو المضمون، في حين أرجعها البعض الآخر إلى جمالية الصياغة.

أما في العصر الحديث، وبعد التطور المذهل الذي حدث في العلوم اللسانية وظهور المدارس النقدية المنبثقة عنها، وبدءا بمباحث "رومان ياكبسون" و"تودوروف" فقد حاول العلماء والنقاد الوقوف على ما يفرق بين الشعر والنثر مستفيدين بما وفّرته لهم اللسانيات في مباحثها .

إنّ التقاربات والتداخلات بين الأجناس الأدبية وسّعت مجالات الشعرية، وفي ظل هذا التداخل قُيِّضَ للشعر فريق من الدارسين الذين دافعوا عنه بقوة وفي مقدمتهم "جان كوهين"، ففي كتابه "بنية اللغة الشعرية" ظلّ هذا الدارس متشددا في دراساته للنصوص تحت عنوان الشعر، فهو لم يقبل قصيد النثر تحت هذا العنوان، واقتصرت دراسته الرائدة في كتابه الأول على الشعر الموزون المقفى في الكلاسيكية والرومانسية والرمزية، وبما أنّ الشعر عند هذا الناقد هو الكلام السامي الذي لا يرتقي إليه أي كلام، فإنه ذهب إلى أن للشعر طبيعة سلطانية، فإما أن يظل سيدا أو يتنحى.[3]

وقد توصل النقاد والدارسون إلى أنّ ثمّة فروق كثيرة بين الشعر والنثر، وهي فروق مختلفة بين هذا الناقد وذاك، بل ثمّة فروق بين حالة شعرية وأخرى، والاختلاف بين النثر والشعر وبين حالة شعرية وأخرى هي فقط في الجرأة التي تستخدم بها اللغة

إضمارا الأساليب المسجّلة ضمن بنيتها[4]. وهما مختلفان على صعيد الوظيفة، فوظيفة النثر الإشارة إلى الشيء، ووظيفة الشعر الإيحاء[5]، لذلك كان الانزياح معيارا للشعرية عند "كوهين"، فلا شعر من دون انزياح، بل هو ما يميّز الشِّعري عن سواه.

هناك شبه إجماع على اعتبار النص الشعري لازما، قائما بذاته، مقابل النصوص الأخرى المتعدية ، المتجهة إلى تحقيق غايات أو أهداف تتجاوزها، وبالإمكان قبول هذا الطرح على كونه معبرا عن وجود هذا النص في ذاته، على أنّ وجوده لذاته لا يمكن له إلا أن يتخطى حدود الذات المغلقة إلى انفتاح على الآخر يشترط تحقيقه.[6]

1- مقاربة النصوص الشعرية :

قد تشكل قراءة النص الشعري، خاصة إذا جاءت ذكية، تقديما مناسبا له، تستثير التطلع إلى معرفته وتملي إبداعيته.

إنّ الدرس المنهجي المقصود هو ذاك الذي يتم على هدي منهج في البحث والتعليل والاستنتاج، يستند إلى طريقة فعالة في سبر النصوص وبلوغ كنوزها وأسرارها، وإلى مفاهيم محددة وناجعة خاصة بهذا المنهج وطريقته الاستدلالية، منهج يتوصل في اعتماده التوصل إلى نتائج محكمة الدقة يُسْتبعد إنْ لم يستحل بلوغها بطريقة وبمفاهيم أخرى كتلك المستنبطة والمستعملة من قبله. هذا الدرس المنهجي للنصوص الشعرية هو الذي يستحق وحده اسم الدرس أو البحث النصي، هو وحده كذلك الذي يأتي بقراءة مناسبة.[7]

بيد أنّ آثار الدرس المنهجي للنص الشعري تتعدى إجمالا قراءة النص. إذْ إنّ هذه القراءة عدا كونها بالذات قراءة متعدِّدة بتعدد المناهج، ليست سوى الخطوة الأولى أو المرحلة الأولى في عملية التعامل التي تجري بين هذه المناهج وتلك النصوص. وتمضي

هذه العملية من استقصاء كوامن الإبداعية القائمة في تفاصيل النص إلى تقصي الأبعاد الدلالية التي تغمره، بحيث تتفتح على أكثر من ميدان جمالي وثقافي بل واجتماعي وذاتي. إنّ الدراسة المنهجية للنص الشعري لا تعني التكرار الرتيب كما كان يحدث في مقاربات النصوص الشعرية ضمن المناهج التقليدية، بل إنها أول ما تنفيه في ذلك التشكّل المختلف والمتنوع الذي تسعى فيه والذي يستدعيه تعاملها الخاص مع النص المتناول. إنها تعني التجديد والابتكار، بما أنها عملية واعية لسيرورتها بقدر ما هي متنبهة لخصوصيات موضوعاتها وخصوصيات المسائل التي تطرحها عليها ، كما أنها واعية بتنوع النصوص وتنوع بنيتها الشعرية مما يفرض تنوعا في آليات المقاربة التي نسائل بها النص الشعري في خصوصيته الشعرية .

إن تحليل النص هو بلوغ جوهره ، أو عناصره الأولى المكونة لجماليته. إنه عملية فكّ لرموزه ومصطلحاته المتعددة للوصول إلى هذه الغاية الأولى. ذلك أنّ إبداعية النص الشعري ليست معطى مباشرا ولا بسيطا، وليست عملية الفك أو التحليل هذه بدورها عملا ميكانيكيا أو كيميائيا، إنها بغض النظر عن سهولتها أو صعوبتها ليست أمرا ناجحا بالضرورة لكنها بالتأكيد عملية دقيقة إلى حد بعيد. لقد شبّه بعض الدارسين النص الأدبي عموما والنص الشعري على وجه الخصوص بالعبوة الناسفة الجاهزة والقابلة للتفجير، والتحليل الذي يعالجها لا يحاول تعطيلها عن الانفجار بل إطلاقها ، باعتبار أنّ هذا الإطلاق يسفر عن إبداعها فتبرز عناصر الجمالية الشعرية كما تسهم الأسهم النارية عن تشكلاتها النورانية فتكشف عن جماليات عدّة.

والنص يشكل عالَما قائما بذاته، بما هو ظاهر مرفوع فيه، وبما هو بعيد وقصي، إنه التباس. وليس كلّ ظاهر نصٍّ غايته، وإن كان يدلّ عليها، لذلك كان التحليل تتبعا واستقصاءً متأنيا لهذا الدال ومدلولاته، وبحثا في المضمر وما يوحي به.

ونحن نسعى في هذا المقام إلى محاولة إجراء مقاربة نصية لنص شعري وارد في مقررات السنة الثالثة ثانوي من أجل إبراز البنية الشعرية لهذا النص، وتبسيطا للإجراءات المنهجية الحديثة المُتّبعة في التحليل قصد الوقوف على أدبية النص من خلال العلاقات التي تربط عناصره والتي تشكل بنيته الأساسية، وهذا كله يندرج ضمن الإطار المحدد لفرقة البحث التي نشتغل ضمن ما سطرته من أهداف تسعى من خلالها إلى تسليط الضوء على النصوص المنتقاة في مقررات التعليم الثانوي .

إنّ التحليل الذي نسعى إلى بسطه أمام القارئ لا يهدف إلى تحديد العناصر المكونة للنص فحسب، كما لا يتوخى من التفكيك الإشارة إلى أجزائه ومفاصله الأساسية فقط، وإنما يسعى كذلك معتمدا على هذه المفاصل والعناصر إلى القبض على إبداعه البنيوي العام، وإلى الإمساك بإشعاعاته المضيئة المتفرقة. كأنه في التحليل يهدم ليقوم في التركيب بإعادة بناء. إنه في جدليته هذه يشيِّد إبداع النص من جديد، ينتجه أو يخرجه مرة أخرى إلى الوجود.

النص: آلام الاغتراب[8] -محمود سامي البارودي-

هل من طبيبٍ لداء الحبِّ أو راقِ؟ يُشْفي عليلا أخا حزنٍ وإيراقِ

قد كان أبقى الهوى من مُهْجتي رمقاً حتى جرى البين فاستولى على الباقي

حزْنٌ براني وأشواقٌ رعتْ كبدي يا ويح نفسيَ من حزنٍ وأشواق

أكلِّف النفس صبرا وهْيَ جازعة والصبر في الحبِّ أعيى كلّ مشتاق

لا في "سرنديب" لي خلٌّ ألوذ به ولا أنيس سوى همّي وإطراقي

أبيت أرعى نجومَ الليل مرتفقا في قنّة عزَّ مرقاها على الراقي

يا "روضة النيل" لا مسَّتْكِ بائقةٌ ولا عدتْكِ سماءٌ ذات إغداقِ

مرعى جيادي ومأْوى جيرتي، وحمى قومي ومنبت آدابي وأعراقي

أصبو إليها على بعد ويعجبني ... أني أعيش بها في ثوب إملاق
وكيف أنسى ديارا قد تركت بها ... أهلا كراما لهم وُدِّي وإشفاقي
إذا تذكّرت أياما بهم سلفـــت ... تحدّرت بغروب الدمع آماقي
فيا بريد الصّبا بلّغ ذوي رحمي ... أنّي مقيم على عهدي وميثاقي
وإن مررْتَ على "المقياس" فاهدِ له ... مني تحية نفسٍ ذات أعلاق
وأنت يا طائرا يبكي على فننٍ ... نفسي فداؤك من ساق على ساق
أذكَرْتَني ما مضى والشمل مجتمع ... بمصر والحرب لم تنهض على ساق
أيام أسحب أذيال الصِّبا مرحا ... في فتية لطريق الخير سباق
فيا لها ذكرة شبَّ الغرام بها ... ناراً سرَتْ بين أردافي وأطواقي
عصر تولّى وأبقى في الفؤاد هوى ... يكاد يشمل أحشائي بإحراق

التحليل:

1-التّشكّل البنيوي للقصيدة:

أ- التشاكل/ التباين:

إنّ أول من من نقل مفهوم التشاكل من ميدان الفيزياء إلى ميدان اللسانيات هو "قريماس"، وقد احتلّ هذا المفهوم منذ ذلك الوقت لدى التيار السيميائي البنيوي مركزا أساسيا.[9] وكأي مفهوم جديد فإنّ المهتمين تلقوه بالمناقشة والتمحيص، ولكنه لم يُرْفَضْ وإنما سلموا بوجاهته كمفهوم إجرائي لتحليل الخطاب على ضوئه، إلا أنه خضع لتطورات عبر تنقله لديهم. فإذا كان "قريماس" قصره على تشاكل المضمون فإنّ "راستيي" عمّمه ليشمل التعبير والمضمون معا، أي أنّ التشاكل يصبح متنوعا تنوع مكونات الخطاب، بمعنى أنّ هناك تشاكلا صوتيا، وتشاكلا نبريا وإيقاعيا، وتشاكلا منطقيا، وتشاكلا معنويا.

تشاكل التعبير:

من خلال قراءتنا للقصيدة النموذج " آلام الاغتراب" للبارودي تتجلى لنا تشكّلات صوتية عديدة، أبرزها التشكّل الذي أحدثه تواتر صوت (القاف) و(الحاء) . فـــ(القاف) من حيث هو روي القصيدة تكرر 18 مرة في نهاية الأبيات، كما تكرّر في حشوها 14 مرة، و(القاف) حرف لهوي، انفجاري، شديد، ومنفتح. هذه السمات التي يتسم بها هذا الصوت ساهمت في بلورة تشاكل صوتي ساهم إلى حدٍّ كبير في تحديد الجو النفسي العام للقصيدة. فالبارودي أراد من خلال تكراره لهذا الصوت أن يبين عن ما يجيش في نفسيته من قلق وذلك من خلال الإجهار بحبه والبوح بخلجاته وعواطفه وإبراز انفعالاته في غربته. فالشاعر لا يهمس، ولا يتردد، ولا يخفي، بل هو يصرخ، ويصرح، ويبوح بحبه وتعلقه بوطنه وأهله. في مقابل صوت (القاف) نجد حضورا مكثفا لصوت (الحاء)، حيث تكرر 16 مرة في النص، و(الحاء) حرف حلقي احتكاكي، رخو، مهموس ومنفتح، وهو بهذه السمات أقرب إلى الحرقة وأنسب الأصوات للتعبير عن الأسى، والجو النفسي العام للقصيدة غير بعيد عن هذا، فالنص يوحي بالأسى الذي يعيشه الشاعر في غربته ، وبالحرقة التي تنهش قلبه جراء الفراق والبعد. كما أنّ هناك تشاكلا على مستوى النبر والتنغيم.

والنبر عبارة عن عملية صوتية تمكن من إبراز وحدة صوتية تتميّز عن غيرها من الوحدات المماثلة.[10] ولذلك فإنّ الصوت أو المقطع المنبور ينطق ببذل طاقة أكثر نسبيا، ويتطلب من أعضاء النطق مجهودا أشدّ.

أما التنغيم فهو عبارة عن تتابع النغمات الموسيقية أو الإيقاعات في حدث كلامي معيّن.[11] والتنغيم عادة ما يرتبط بدرجة الصوت بخلاف النبر الذي يرتبط بقوة الصوت وعلوه. ولا يخفى أنّ للتنغيم في اللغة العربية المنطوقة دورا كبيرا في تحديد بعض المعاني

العقلية والانفعالية كالإخبار في التنغيم النازل، والاستغراب أو الاستفهام في التنغيم الصاعد.

وهذين العنصرين يتجليان في ثنايا قصيدة البارودي، فالنبر الذي يصاحب قراءة البيت الأول على سبيل المثال يجعلنا نلمس القوة والجهد المبذول في النطق به، هذه القوة في النبر تتشاكل مع التشاكل الصوتي الذي وقفنا عليه سابقا، يضاف إليها التنغيم النازل الصاعد في نفس الوقت الذي جعل المعنى ينتقل من الإخبار أثناء النزول إلى الاستغراب والاستفهام أثناء الصعود.

أما التشاكل على مستوى التفعيلة فيبدو من خلال البحر، فالقصيدة من بحر البسيط الثاني وشكله:

مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن فِعْلُنْ

والبسط يأتي بعد الطويل في اتساع نطاق التعبير به ، وبتفعيلاته تغنى الشعراء في قصائدهم الطوال، وتفعيلاته المركبة تسمح بإعطاء فسحة للتعبير، والنص الذي نحن بصدد تحليله استغل هذه الإمكانية في وصف آلام الغربة ولوعة الشوق، حيث أنّ طبيعة الموضوع تحتّم على الشاعر الاسترسال في وصف آلامه.

أما القافية فقد جاءت مطلقة مردفة، مما يسمح للشاعر بمحاكاة آهاته بما توفره له القافية من إيقاع وتماوج موسيقي، وبالتالي يمكن لتمازج إيقاعات البحر مع إيقاعات القافية من إحداث إيقاع عام للنص لا يخرجه عن دائرة البكاء وإبداء الحسرة.

والتشاكل لا يبقى حبيس الأصوات بل يتعداه إلى التشاكل في الكلمات بصفة عامة، مثل ما نجد في تكرار بعض الكلمات وفي بعض أنواع الجناس .

والبارودي وظف في نصه جملة من أنواع الجناس كما نجد ذلك بين (راق-إيراق) و(مرتفقا- مرقاها)، كما نجده كرّر بعض الكلمات (صبرا - الصبر) و(حزن - حزن)

وغيرها، وهو بتوظيفه لهذه الخاصية البديعية من جناس وتكرار يكون قد عمل على تكوين تشاكل موسيقي لا يخرج عن الإطار العام للجو النفسي للقصيدة .

كما أنّ التركيب بدوره لا يخلو من تشاكل مع بعض الأبيات اللاحقة، وقد نجده غزيرا في بعض الأبيات التي تفنّن الشاعر في صياغتها بقصد أن يحقق لها مزيدا من التحسين، مثلما نجد عند بعض الشعراء المجيدين كالبحتري، وابن زيدون وغيرهم، وإن كان الأمر هنا ليس إلا مجرد تمثيل لإيضاح المفهوم فإننا نسوق بيتا من القصيدة النموذج هو:

مرعى جيادي ومأوى جيرتي، وحِمى قومي ومنبت آدابي وأعراقي

ففي هذا البيت تشاكل تركيبي نحوي لا ينبغي أن يفهم على أنه مجرد صناعة، ولكنها صناعة هادفة إلى تبليغ الرسالة بواسطة تعادل التراكيب النحوية. وهكذا تصبح التراكيب النحوية في الشعر ذات طابع جمالي تأثيري إلى جانب طبيعتها المعنوية والدلالية.

تشاكل المعنى:

إنّ مفهوم التشاكل كما لا حظنا سابقا قد أغفل جوانب التشاكل في الجوانب الصوتية وركّز على التشاكل المعنوي، وهذا شيء له وجاهته، إذ مهما أعرنا الاهتمام إلى التعبير فإنّ المضمون يبقى قطب العملية التواصلية، وهذا لا يحصل بواسطة تراكم الأصوات أو التعادلات النحوية إلا في نطاق محصور ولدى فئات معيّنة مثل الأقوام البدائية أو في لغة الأطفال، أو لدى بعض التيارات الشعرية التجريبية.

والتشاكل المعنوي يقوم بوظائف عديدة من أهمها ضمان نوع من التشاكل المعنوي يجعل المتلقي يفهم الخطاب، وهو ينتج عن تكرار المقومات السياقية. فقول الشاعر محمود سامي البارودي في قصيدته محل الدرس:

" يشفي عليلا"، يمكن تحليل هذا الملفوظ كالآتي:

يشفي = (+فعل)، (+ محمول إلى فاعل حي أو مجرد)، (+ دال على إصلاح الضرر).

عليلا = (+اسم)، (+حي)، (+صيغة مبالغة)، (+دال على الضرر).

فالموضوع والمحمول بينهما مقوم مشترك وهو (+الدلالة على الضرر ومحاولة تجاوزه). وهذا المقوِّم سيتراكم على طول القصيدة بنفسه أو بمرادفاته مما يجعل التشاكل عاملا أساسيا في ضمان وحدة الخطاب .

نستخلص مما سبق أنّ مفهوم التشاكل استعير من الميدان العلمي إلى ميدان تحليل الخطاب لضبط اطِّراد المعنى بعد تفكيكه وقد عُمِّمَ فيما بعد ليشمل الشكل أيضا.

إنّ هذا المفهوم بحسب ما استقرّ عليه هو أكثر فعالية في تحليل الخطاب من حيث قدرته الإجرائية في التحليل. وقد أضافت إليه الدراسات الحديثة مفاهيم أخرى لسبر أغوار النص على ضوئها مثل: الاقتضاء والتضمن وقواعد الخطاب والاستدلال.

بنية القصيدة:

يرتكز هذا النص على العلاقة التي يقيمها بين الحب والألم.

فالحب كعنصر إيجابي يحمل الشوق والحنين والوفاء والتعلق والارتباط بالأهل والوطن.

والألم عنصر سلبي كان نتيجة للفراق والبعد والعيش في أوطان أخرى (سرنديب).

وتبدو الخاصية الأساسية للحب تتمثل في كونه قيمة إيجابية تدفع للخير وتشحذ صاحبها بالقيم والمثل العالية وفي طليعتها الوفاء، يجسدها قول البارودي:

وكيف أنسى ديارا قد تركت بها أهلا كراما لهم ودي وإشفاقي

أما الخاصية الأساسية للألم فهي نفسية تتجلى انطلاقا من الأثر السلبي الذي يحدثه الفراق عن الأهل وما يصاحبه من شعور بالوحدة يجسده قول الشاعر:

لا في "سرنديب" لي خلّ ألوذ به ولا أنيس سوى همّي وإطراقي

والقصيدة تتمتع بوحدة داخلية ذات بنية متماسكة يستحيل التعرض لها بالتقسيم أو التجزئة دون خطر الإساءة إلى النص ودلالته. فهذا النص في الحقيقة تعبير كلامي عن تجربة شعرية يتكون بالتنامي وتتولد أجزاؤه تباعا من بعضها بعض، وتحديد بنيته في ثنائية: الحب/الألم لا يعني أكثر من إبراز الانعطاف الكبير الذي يعرفه هذا التعبير في مراحل التنامي المختلفة التي يتضمنها النص.

ومن باب الإمعان في التقسيم والتبسيط الذي لا يخلو من فائدة ملاحظة انعطافات داخلية في النص عبر كل من القسمين المشار إليهما أعلاه. ضمن هذا المنظور نلحظ في القسم الأول من النص انعطافا أو تطورا داخليا يخرج المعنى المطروح في مطلع النص من مجاله الظرفي والمتمثل في زمن الكتابة إلى مجال الذكريات وأيام الأنس، أي من مجال الألم إلى مجال السعادة. يقول:

هل من طبيب لداء الحب أو راق؟ يشفي عليلا أخا حزن وإيراق

فمطلع القصيدة هذا بمثابة إعلان صريح من الشاعر عن حالة الأسى والحزن التي يعيشها، والداء قد أُعلِن عنه، إنه داء الحب، والمحب متى ابتعد عن حبيبه أو أحبائه أُصيب بالداء والعلة. فالزمن الحاضر هو زمن الشوق واللوعة والأسى، مما جعل الشاعر ينعطف بعد ذلك إلى الذكريات إذ يقول:

يا "روضة النيل" لا مسّتك بائقة ولا عدتك سماء ذات إغداق

مرعى جيادي ومأوى جيرتي، وحمى قومي ومنبت آدابي وأعراقي

يبدأ مطلع النص مأساويا معبرا عن المرارة والسعي وراء التخلص من الأسى، وتتنامى أجزاء النص مكونة بنيته العامة والتي حيث ينتهي النص بما بدأ به معبِّرا عن الأسى والحزن إذ يقول في آخر بيت:

عصر تولى وأبقى في الفؤاد هوى يكاد يشمل أحشائي بإحراق

ضمن هذا الطرح الدلالي يتضح ارتباط الفراق بالألم، فهو محزن وملهب للعواطف، وتبدو الوحدة كمظهر اجتماعي ونفساني ناتج عن الشعور بالغربة حيث يلجأ المرء فيها إلى الانطواء على الذات والتقرب إلى عناصر الطبيعة كأنيس قد يزيل عنه كرب الأيام، يقول البارودي في هذه القصيدة معبرا عن شعوره بالوحدة:

أبيت أرعى نجوم الليل مرتفقا في قنّة عزَّ مرقاها على الراقي

في الأبعاد الشخصية والاجتماعية:

تكاد دراستنا حتى الآن تقتصر على تحليل معطيات النص الداخلية وحسب. بيد أنّ النص، أي نص، ليس عالما منغلقا كما كان يدعي البنيويون، وإن كان مستقلا بذاته. فهو لا يأتي في المطلق ولا يقيم في الفراغ، بل يجيء في سياق محدّد من أعمال صاحبه وأعمال سواه، بل يأتي في عالَم مليءٍ بالنصوص ، تلك النصوص التي تزامنه أو التي سبقته إلى الوجود، والنص في هذا الخضم وهذه الزحمة من النصوص الأخرى يتأثر بها ويؤثر فيها. ويحل النص الجديد في جملة من العلاقات الثقافية والاجتماعية المعقدة في سيرورة تحولاتها وتفاعلاتها وصراعاتها، وهذا ما يسميه البعض المعطيات الخارجية للنص، ويسميه البعض الآخر المحيط السوسيو- ثقافي للنص.وبقدر ما تكون هذه المعطيات الأخيرة مكونه له وفيه، بقدر ما تكون العودة إليها ضرورية لفهم الأبعاد الدلالية للنص في صورة كاملة ومتكاملة.(12)

وإذا كانت الوظيفة الشعرية للغة تقوم على التركيز على المُرْسَلة (النص) نفسها كما يُقال فلا يعني ذلك مطلقا إهمال المستويات الأخرى من مستويات العلاقة التي تقيمها عملية الاتصال اللغوي بين مرسلٍ (الكاتب) ومرسَل إليه (المتلقي). ولا يجدر حينئذ التوقف عند المرسلة إذا أردنا بلوغ الأبعاد الأخرى للنص. إلا أنّ هذا الجانب من البحث ليس تنجيما أو تخمينا كما أنه ليس افتراضات مسبقة، إنه

ارتياد منهجي لفضاء محدّد هو فضاء النص موضوع الدرس، تحكمه بنية هذا النص وحدوده ومعالمه الأولى وتمهّد في نفس الوقت الطريق إلى أسراره وعوالمه.

بناء على ذلك، وسعيا وراء إضاءة أبعاد دلالية تتعدّى النص دون أن تفارقه بارتكازها على الأسس البنيوية التي يقوم عليها، نحاول أن نتلمّس في هذه القصيدة ما يتعلق منها بذات الشاعر أو بنيته النفسية، وما يتصل منها بالبنية الاجتماعية كما يشير إليها موقفه من الأوضاع السائدة في حياته.

البارودي يعيش حالة انكسار نفسي جراء إبعاده عن وطنه وأهله، هذا الانكسار عبّر عنه بإبداء الشوق وإظهار الحسرة على أحبته وعلى بلده ، فهو في "سرنديب" ليس سائحا ولا مختارا بل هو مجبر على الانفصال عن أهله، هذا الإجبار قيّد من حريته مما جعله يعيش مقيّدا وكأنه في سجن كبير اسمه "سرنديب".

يقودنا هذا إلى قراءة تأويلية للواقع السياسي بعدما حاولنا استقراء الواقع الاجتماعي. إنّ الظرف التاريخي الذي ولد فيه هذا النص هو ظرف فقدت فيه الأمة حريتها، والشاعر وإن لم يفصح بما نحن في صدد معاينته فذلك يعود إلى ظروف القهر التي مورست عليه، ومهما تكن ظروف الإبعاد فهي تتنافى مع مبدأ الحرية، وهي خرق لحقوق الإنسان، وما بالك إذا كان هذا الإنسان شاعرا.

هذه الأبعاد الاجتماعية والذاتية لا تبتعد عن البنية العامة للنص، فالانكسار النفسي والشعور بانعدام الحرية وفقدان الحقوق يؤدي حتما إلى الأسى الذي أعلنه الشاعر من خلال عنوان النص "آلام الاغتراب". وبالتالي تتظافر التشاكلات الخاصة بعناصر التعبير(الشكل) والتشاكلات المتعلقة بالمضمون يضاف إليها هذه الأبعاد التي تحيط بولادة النص لتشكيل البنية العامة له والتي حددناها سابقا.

لقد حاولنا في هذه المقاربة أن نحلل النص الشعري وفق آليات استقيناها من المناهج النقدية المعاصرة، كالبنيوية والتفكيكية والنصانية، بغية الوقوف على بنية هذا النص وتحديد جماليات شعريته.

الهوامش:

[1]- الجاحظ، **الحيوان**، تحقيق عبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، لبنان، ص.131

[2]- عبد القاهر الجرجاني، **أسرار البلاغة**، تحقيق محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة، ص.08

[3]- Husman Denis, **L'éstitique**, Que sais je? P635, 1963, P09.

[4]- خليل موسى، **جماليات الشعرية**، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، ص102.

[5]- صليبا جميل، **المعجم الفلسفي**، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، ص349.

[6]- سامي سويدان، **في النص الشعري العربي**، دار الآداب، بيروت، لبنان، ص.09

[7]- المرجع السابق، ص.11

[8]- كتاب، اللغة العربية وآدابها، السنة الثالثة من التعليم الثانوي، للشعب، آداب، فلسة، لغات أجنبية، ص.55

[9]- محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، المركز الثقافي العربي، المغرب، ص.19

[10]- جمعان بن عبد الكريم، إشكالات النص، المركز الثقافي العربي، المغرب، ص.435

[11]- نفسه، ص.435

[12]- سامي سويدان، في النص الشعري العربي، دار الآداب، بيروت، لبنان، ص67.

قائمة المصادر المعتمدة في البحث:

1- الجاحظ: "الحيوان" – تحقيق عبد السلام هارون –دار الجيل –بيروت – لبنان.

2- جمعان بن عبد الكريم: "إشكالات النص" – المركز الثقافي العربي – المغرب.

3- سامي سويدان: " "في النص الشعري العربي " – دار الآداب- بيروت – لبنان.

4- صليبا جميل: " المعجم الفلسفي" – دار الكتاب اللبناني – بيروت – لبنان.

5- عبد القاهر الجرجاني: " أسرار البلاغة " – تحقيق محمود محمد شاكر – دار المدني – جدة- السعودية.

6- خليل الموسى: " جماليات الشعرية" – منشورات اتحاد الكتاب العرب- دمشق – سوريا.

7- Husman Denis : " L'éstetique" – Que sais je? 635- 1963- p09.