



الاتجاهات النقدية في النص الدرامي الاجنبي (مقاربة نقدية)

أ.م.د. منصور نعمان نجم
قسم السينما والمسرح
كلية الفنون الجميلة - جامعة صلاح الدين
العراق
إيميل: dr.mansornuman@gmail.com

المخلص

ذيلت مشكلة البحث بالسؤال التالي: ما هي بذور الاتجاهات النقدية في النص الدرامي الاجنبي - مقارنة نقدية؟ وتجلت الاهمية بوصفه يسعى لتحقيق المقاربة بين النقد والنص الدرامي. إما الهدف هو الكشف عن بذور الاتجاهات النقدية الأكثر بروزا في النص الدرامي. وتم تحديد المقاربة اجرائيا. وفي الفصل الثاني صممت ثلاثة مباحث هي النقد: الخارجي ، الداخلي ، الموضوعي. وفي الفصل الثالث: اختيرت عينة لعدد من مؤلفي النصوص الدرامية وهي: الضفادع، البرجوازيون، يوليوس قيصر، المستأجر الجديد. حددت الاداة والطريقة، وتم تحليل العينة في ضوء الهدف. إما الفصل الرابع فقد تم مناقشة النتائج والخروج بالاستنتاجات وأهمها:

- 1- ظهرت بذور الاتجاهات النقدية في النص الدرامي قبل شيوعها وظهورها في الساحة النقدية.
 - 2- بروز أكثر من اتجاه نقدي في النص الدرامي الواحد.
- واختتم البحث بتوصية وقائمة المصادر والمراجع.

Critical Trends in Foreign Drama Text (A critical approach)

ABSTRACT

The research concluded the following question, what are the kernels of critical trends in foreign drama text, Critical approach? Importance expressed as it sought to achieve the approach between criticism and dramatic text. The goal is to reveal the kernels critical trends mostly appeared in dramatic text, a procedural approach was identified. In chapter 2, 3 queries were designed, external, internal and objective criticism. Chapter 3, a sample of different dramatic texts, Frogs, Bourgeois, Julius Caesar, and The New Tenant was chosen. The tool and method determined and the

Sample was analyzed under the shed of the aim

Chapter 4 discussed the outcomes and concluded:-

- 1- Critical trend kernels in dramatic texts appeared before being popular in criticism arena.
- 2- The emergence of more than one critical direction in dramatic text. Research concluded with recommendation and index list.



الفصل الاول منهجية البحث

مشكلة البحث:

يقترن الأدب بكل أنواعه وأصنافه بالحياة، وعد نقدا للحياة من حيث أثره على الإنسان بوصف الأدب يتخذ موقفاً ومساحة في فضاء الأفكار والمواقف الإنسانية. (سكوت، ويلبيرس، 1981، ص28)، سواء أكان انعكاساً أم لا، إلا أن اشتراطات الدراما أنها تعكس حركة الحياة بصورة أكثر ملموسية وتمثلاً، وتتخذ الدراما صيغاً متنوعة ومختلفة ومتضاربة، من خلال الموضوعات التي يتم التطرق إليها، لا سيما التي تختص بحياة الإنسان والأفكار التي تورقه، عبر سنن وشرائع ببعدها الميتافيزيقي أو الأنظمة الأيديولوجية التي تتحكم في حياته وتتشكل عبر قوانين وضعية، أو من خلال النظم الاجتماعية والتقاليد التي تحدد مفاهيم الخير والشر. وقد ظهرت اتجاهات مختلفة في الأدب الدرامي عبر الحقب التاريخية، وعد النقد ملحفاً به، إلا "أن النقد ليس ملحفاً سطحياً للأدب وإنما هو قرينه الضروري" (تودوروف، تزفيتان، ديت، ص16)، وقد ارتبط النقد بالحياة أسوة بالأدب الدرامي وظهرت اتجاهات نقدية مختلفة أيضاً، وإن عدوها اتجاهين مختلفين، فالأول يعكس ديباب حركة الحياة من خلال نسيج درامي متداخل بعمق، أما النقد فإنه يحلل ويفسر ويؤول عبر منهج نقدي أو أكثر. والسؤال الجوهرى: هل الدراما تعكس النشاط النقدي؟ وإذا كان الجواب بـ نعم ينشق سؤال آخر هو: كيف؟

إن المسألة أبعد من ذلك، فالبحث عن النقد داخل النص عبر حيوات الأبطال وأفعالهم واشتباكهم ونزعاتهم وضروب اتجاهاتهم النفسية والاجتماعية التي يدخل السياق طرفاً فيها، فيتشكل الخطاب الدرامي الذي يضم بداخله بذور الاتجاهات النقدية، عبر سلسلة من التداخلات بين الأبطال من جهة، ومن خلال نزعاتهم النفسية بين ماضيهم وما يصبون إلى تحقيقه من جهة ثانية.

إن أولوية الحدث في النص الدرامي تتيح مجالاً لتداخل المفهوم النقدي في تركيبية النص الدرامي المليء والغني بل يمكن القول: إن قريحة مؤلفي النصوص الدرامية متفتحة على الكثير من المفاهيم النقدية التي سبقت زمانها وتشكل شذرات ستمتد لاحقاً وتؤثر بتكوين تلك الاتجاهات النقدية ونظرياتها المختلفة التي تميزت بدءاً من القرن السابع حتى عصرنا الحالي بالثراء والتنوع والاختلاف، لكن هل يمكن تقصي تلك الاتجاهات النقدية المبكرة التي ابتكرها عقل المؤلف الدرامي؟ وهل يمكن أن تقتصر باتجاهات نقدية أضحت لها مكانة مرموقة، وشكلت حضوراً وفاعلية عالية اتسمت بالنشاط، نتيجة لفعالية القيمة الفلسفية داخل نطاق الدراما؟ وهذا الأمر يدفع إلى تقصي النشاط النقدي والبحث عن تلك الخصائص النقدية الممتزجة في حيوات الأبطال وما ينهضوا بالقيام به في الوقت ذاته إلى نظريات نقدية، سواء تجلت في الحياة الثقافية أم كان تجليها لاحقاً من أجل تدعيم وترسيخ وجودهم ضمن العالم الدرامي المتخيل، لكنه يشير إليها. وهذه المسألة تدفع إلى العودة إلى النصوص الدرامية وتقصي تلك الاتجاهات وإن كانت تمثل بذوراً أو شذرات، لكن العقل النقدي استطاع ترسيمها وتعميقها وترسيخ مبادئها وصياغتها النقدية ضمن الجهاز الاصطلاحي الخاص به، وعلى الرغم مما تقدم فإن الموضوع يشوبه الغموض، ومن أجل تحديد مسار الموضوع، حدد السؤال التالي: ما بذور الاتجاهات النقدية في النص الدرامي الأجنبي- مقارنة نقدية؟

أهمية البحث والحاجة إليه:

تتجلى أهمية البحث من خلال المقاربة بين تخصصين هما: النقد والنص الدرامي وإيجاد المسوغات التي تقاربهما معاً في تركيب النص الدرامي ويكشف عن البعد النقدي داخل ثنياه، وذلك يزيد الوعي الفكري والجمالي بالدراما والنقد على حدٍ سواء، ويفيد البحث دارسي الدراما والنقد في كليات الفنون الجميلة والآداب داخل العراق وخارجه.



هدف البحث:

يجتهد البحث في الكشف عن: بذور الاتجاهات النقدية الأكثر بروزاً في النص الدرامي. حدود البحث: نتيجة لاتجاه البحث بعملية التقصي لموضوع شائك فإن الحدود المكانية والزمانية ما عادت أساسية بقدر الحدود الموضوعية التي تتحدد: بتنوع النقد واختلافه داخل النص الدرامي.

مصطلحات:

المقاربة: جاء في المنجد "قاربه مقارنة بمعنى داناه أو حادثه بكلام حسن في الأمر" (اليسوعي، الأب لويس معلوف 1956، ص 881). أما اصطلاحاً فإنها تعني "الاقتراب من المادة أو الموضوع ومعالجته" (اليسوعي، الأب لويس معلوف، 1966، ص 458).
التعريف الإجرائي: المقاربة بين موضوعين مختلفين ومقتربين في الوقت ذاته وإيجاد نقاط الارتكاز بينهما، ما يجعل فهمهما معاً أمراً ممكناً.
الدراسات السابقة: لم يعثر الباحث على دراسة تطرقت الى المقاربة بين النقد باتجاهاته المختلفة والنصوص الدرامية الأجنبية. ما عدا الدراسات التي تناولت النقد منفرداً أو النص الدرامي منفرداً أيضاً. وبذلك لم تدخل في باب الدراسات السابقة.

الفصل الثاني الإطار النظري

التطور النقدي :

يُعد النقد إشاعة للمعرفة والثقافة وتعميقاً للوعي والارتقاء بالذائقة الجمالية، وتوسعت مديات النقد وتنوعت اتجاهاته المختلفة في ضوء المتغيرات فاختلفت مناهجه ونظرياته وأدواته. وفي ضوء تتبع تطور خارطة النظريات النقدية عبر التاريخ البعيد والقريب، يمكن تصنيفها على النحو التالي:
نظريات اعتمدت المحك الخارجي للعملية النقدية، أي ما يقع خارج النص وأخرى اعتمدت على النص من الداخل في تحليله وتفسيره وتأويله، أما القسم الآخر الذي اجتهد بإيجاد موازنة بين ما يقع خارج النص وداخله، فيمكن أن يطلق عليه بالنقد الموضوعي، نتيجة للموازنة بينهما، وفي ضوءه سيتم التطرق إلى أهم النظريات النقدية.

المبحث الأول: النقد من الخارج

النقد القواعدي: ظهر النقد القواعدي في القرن الثامن عشر وقد شدد النقد القواعدي على الأسس التي تم اعتمادها في النصوص اليونانية والرومانية ووضع (بولو) نصب عينيه محاكاة أرسطو والشاعر هوراس . ففي كتابه المكون من أربع قصائد شدد على: العمل الجاد والوضوح والتمسك بالعقل، وتجنب الوضاعة والتصنع وعدم استدرار العاطفة، مشدداً على الأخلاق وصراع الحب والواجب وتتابع الأحداث، ومراعاة الطول المعلوم للنص، والتأكيد على الصدق والنبيل. (بولو، 2009، ص 20-30) لهذا فإن المعايير المعتمدة جعلت الكلاسيكية الجديدة امتداداً إلى الكلاسيكية، مشدداً على الوحدات الثلاث، على الرغم من أن أرسطو شدد على وحدة الحدث وفضل أن يكون الزمن دورة شمسية واحدة، والجدير بالاهتمام أن النقد القواعدي يضع معايير " مشابهة الواقع، أو النبيل الأخلاقي، أو القوة الانفعالية وبدون هذه المعايير، لا يستطيع أن يدعم حكمه" (جبروم، ستولنيتز، 2007، ص 658). ويفهم من ذلك أن صرامة القواعد لا تتيح مجالاً للابتكار، فالمغالاة بتطبيق القواعد يحجب التجدد والابتكار ويحدد عملية الإبداع.
النقد السياقي: يعتبر من أهم أفكار القرن التاسع عشر، إذ قرنت دراسة الأدب في ضوء الأسباب والنتائج والعلاقات المتبادلة بين النص الدرامي وما يقع خارجه، وسيتم التطرق إليها على النحو الآتي:
التاريخي: شكل المنهج التاريخي هيمنة على طريقة التفكير النقدية لأنه يؤسس لوعي تاريخي للنشاط الأدبي والإبداعي، ومن ثم فإنه يدرس كل ما يتصل بالأدب وعلاقته بالتاريخ، ما زاد من الوعي التاريخي



وأن ذلك أسهم بدراسة الظروف واللحظة التاريخية التي ينبثق من خلالها النص الدرامي ما شدد على دراسة النصوص في ضوء الحقبة التاريخية والأحداث التي مرت عبر التاريخ. (صلاح فضل، 2007، ص17-18).

الاجتماعي: لقد انسلَّ النقد الاجتماعي من النقد التاريخي، وجرى التأكيد فيه على العلاقات الاجتماعية وما يحدث في المجتمعات من تغيرات ناجمة عن تحولات عاشتها، وأولى اهتماماته كانت الظروف والعلاقات الاجتماعية والصراع الطبقي، لذا كان للبيئة والأعراف والتقاليد ودرجة تأثيرها دور بتشكيل نسيج النص، وهذه المسألة ولدت الوعي الاجتماعي وطبيعة الصراعات التي تعيشها تلك المجتمعات، لهذا فإن الأدب "لا يفهم إلا بصفته جزءاً لا يتجزأ من مجمل التطور الاجتماعي" (لوكاش، جورج، 1980، ص70). لذلك حدد (إيبولت تين) على العوامل الأساسية التي يراها وهي: الجنس، والبيئة، والعصر. ليكشف بوضوح عن تأثيرات البعد الاجتماعي وما يحيطه من تأثيرات اجتماعية وبيئية وما يرثه الانسان (ستولنيتز، جيروم، 2007، ص681) لأن الأدب يقترن بالوسط الاجتماعي، والعلاقة بينهما متبادلة ومتعمقة، بوصف الأدب علة حاملة لكل التحولات الاجتماعية وصيرورتها التي لا تتوقف الحياة .

النفسية: بظهور نظرية التحليل النفسي في مطلع القرن العشرين، وتأكيدهما على ثراء المضامين والمعاني الخفية عن طريق كشف الرموز ودوافع الإبداع الأدبي والفني من خلال: الموضوع، والرمز، والفكرة، وتأثير فرويد من خلال مفهوم اللاوعي، وارتباط المبدعين بالدوافع وعملية الكبت التي يفرضها المجتمع، وهذا يعني أن مادة النص تستمد من حياة المبدع وارتباط الإبداع بدوافعه الذاتية الملزمة، والكبت الذي يمارس عليه وتقرضه الحياة الاجتماعية، وقد تطور التحليل النفسي بإضافة مركب النقص الذي أضافه (أدلر) ونظرية (يونك) عن الوعي الجمعي. (سكوت ويلبر، س، 1981، ص76). ونتيجة لظهور التحليل النفسي للإنتاج الأدبي، صار من الممكن تفسير النص الدرامي في ضوء النظرية النفسية، وذلك بتحليل سلوك الشخصيات في النص، في ضوء الدوافع وفهم أوسع للرموز التي توحى بها، ما وضع تأسيساً لمحك خارجي- نفسي- تفهم من خلاله الشخصيات الدرامية.

الأنثروبولوجيا: وهي علم دراسة الإنسان، وكانت السبب في ولادة منهج جديد هو المنهج النفسي الأنثروبولوجي، بأثر عالين كبيرين هما السير جيمس فريزر، وكوستاف يانك الذي شدد في نظريته على جميع مظاهر الحياة الاجتماعية دون التقيد بحدود زمانية أو مكانية. (النوري، د. قيس، 1986، ص8) بالتالي اتسع مجال الرؤية، باقتران الماضي بالحياة العصرية. لهذا ارتبطت الأساطير بالفكر الانساني وبناء العقل وتطوره عبر الرموز التي تشكل نظاماً كونياً لتتبلور خطوات الانسان في بناء تساؤلاته حول الكون. (ابراهيم، د. نبيلة، 1979، ص70-73) وتمتد جذور معارف الانسان المتحضري الى التساؤلات التي شددت بني البشر وارتبطت بوجودهم، لهذا فان سلسلة افكاره تمتد بوعي أو بدون وعي منه الى الماضي الذي كان نواة التفكير الحامل للتساؤلات التي غذت عملية البحث والتحدي في الحياة، وهذا ما تؤكد عليه الأنثروبولوجيا. وبذلك لا ينظر إلى الفرد بوصفه مريضاً وإنما مشاركاً ضمن الذاكرة الجمعية، ذلك أن النقد الأنثروبولوجي لا يطلق أحكاماً بقدر ما يكون موضعاً للعلاقات الارتباطية بين الإنسان وماضيه، وقد شكلت الأنثروبولوجيا فضاء واسعاً للأدب والفن، كونها تنحو باتجاه دراسة الإنسان وكشف عوالمه الخفية في ماضيه الجمعي.

الانطباعية: بحلول نهاية القرن التاسع عشر ظهرت الانطباعية بوصفها ردة فعل ضد النقد السياقي، والشك بجميع القواعد النقدية السابقة، فظهر النقد الانطباعي الذي يمجّد فيه الناقد حريته ورفضه للوظائف المألوفة للنقد، وابتعاده عن تفسير النص الأدبي أو الفني، وأن النقد ليس له غرض وراء ذاته، فالناقد له مطلق الحرية بالابتعاد عن الموضوع النقدي الذي يتطرق إليه (جيروم، ستولنيتز، 2007، ص705-708). لذا يمكن عد الناقد الانطباعي محكاً خارجياً أسوة بالمحكات الأخرى (التاريخية والاجتماعية والنفسية - الأنثروبولوجيا) التي تم التطرق إليها، إلا أن مقياسه ذاتي معتمد على درجة انفعالات الناقد وخصوبة خياله.



المبحث الثاني: النقد من الداخل

النقد القصدي:

لا يعد النقد القصدي ردة فعل ضد النقد الانطباعي، فهو يمتد تاريخياً إلى الرومانتيكيين واهتمامهم بشخصية الفنان وعيقريته ويمتد إلى القرن العشرين، ويدور حول قصد المؤلف أو المبدع والتحذير من تأمل نصه بطريقة بعيدة عن روح الأديب أو الفنان أثناء إنجاز النص. إن التشديد على الأفكار المستحوذة على المبدع قبل عملية الإنجاز وإثباتها، تعد الأساس الذي يقف عنده النقد القصدي، والمسألة ذاتها محل جدل، فالأفكار تتغير وتتطور والمبدع يبحث في إنجاز نصه (جيروم، ستولنتز، 2007، ص708-719).

الشكلانية:

في مطلع القرن العشرين ظهر النقد الشكلاني وبدأ البحث داخل النص وليس خارجه، فالنص يقول كل شيء لهذا ظهرت نظريات متعددة ومختلفة وكل نظرية لها الجهاز الاصطلاحي المعبر عنها، فظهرت الشكلانية الروسية التي أبعدت كل ما يقع خارج النص والبحث والغوص في النص واكتشاف درجة عمقه وشكله الفني والجمالي "ويؤكد الشكلانيون أن لجوء الفنان إلى كسر العادات والصور الذهنية المألوفة في النص لا يهدف إلى مجرد تلاعب لغوي أو مجازي (فضل، صلاح، 1987، ص82-83). لذا فإنهم يدعون إلى تحرير الأدب من نظرية الانعكاس، ولفت الانتباه إلى الأدب ذاته، وعدم الالتفات إلى الموضوعات النفسية والاجتماعية والبيولوجية والتركيز على شكل النص لا مضمونه، لذا فإن العناصر المكونة للنص ذات أهمية بالغة (أيزابرجر، آرثر، 2003، ص71-72) بوصفها تشكل الوحدة العضوية للنص، ويركز الناقد على العلاقات المتداخلة لهذه العناصر بكونها تشكل المعنى، فالشكل حامل لمعناه، وأهم ما تمتاز به: الاهتمام بشكل العمل الفني والأدبي. والكشف عن التقنيات والأساليب التي تميز العمل الفني والأدبي. والكشف عن بنية العمل من الداخل. والابتعاد عن مبدع النص وسيرته الذاتية. والابتعاد عن السياق الاجتماعي والتاريخي والأيدولوجي الذي تشكل العمل ضمنه. (تودوروف، ص 22-23)

النقد المقارن :

يعتمد هذا النوع من النقد على المقارنة بين النصوص باختلاف اللغة والمكان ويجتهد بتقصي التأثير والتأثر بين النصوص، مثال: تأثير الأدب الإنكليزي على الأدب العربي. من هنا فإن النقد المقارن يبحث عن: التأثير والتأثر بين النصوص شرط أن يطلع الناقد على الآثار الأدبية والفنية لكلا البلدين التي يتم المقارنة بينهما من خلال النصوص. وهذا النوع من النقد يكسر العزلة التي يكون عليها النص المحلي فضلاً عن التقاط نقاط الاختلاف بين النصوص ودرجة انعكاس ثقافة على ثقافة أخرى، وبذلك يتوضح نسيج العلاقات الثقافية بين الشعوب من خلال تفسير حقائق مغيبية. (صالح ، د.محمد صبري، 2011، ص 74-76).

النقد البنوي :

يطلق اصطلاحاً على منهج فكري يقوم على البحث عن العلاقات التي تعطي للعناصر المتحدة في مجموع منتظم، ما يجعل إمكانية إدراكها في وضعيات دالة، وأن جوهر النقد البنوي هو التحليل لا التقويم، وتعرف البنية بأنها نسق من التحولات، له قوانينه الخاصة ويبقى النسق قائماً، ولهذا فالبنية تدرك إدراكاً عقلياً، وتسعى البنوية إلى تحقيق معقولة عن طريق تكوين بناءات فلسفية بنفسها ولا تحتاج إلى أية عناصر خارجية، ولهذا فإن البنية تتشكل داخل النص لا خارجه.

وعد النص حاملاً ومحمولاً لمعناه، وقد لخص جاكبسون الطابع المنهجي للبنوية بقوله: "إن هدف علم الأدب ليس هو الأدب في عومه، وإنما أدبيته، أي العناصر المحددة التي تجعل منه عملاً أدبياً". (فضل، صلاح، 1987، ص60). والناقد يبحث عن معنى النص ويقوم بتحليل الرموز وقوانين المنطق في النص وتماسكها، وبذلك فإن الناقد البنوي يختبر اللغة ويرى درجة تماسكها وتنظيمها المنطقي والرمزي ومدى قوتها وضعفها وبذلك فإن النقد البنوي أصبح مهتماً بظواهر الإبداع الأدبي والفني عبر منظور جمالي ولغوي.



السيمولوجيا والسيمائية:

تعد من المناهج ما بعد البنيوية، والمشكلة تكمن في المصطلح فبعض أتباع مدرسة (جنيف) التي يترجمها (دي سوسير) والمتحدثين باللغة الفرنسية يتبعون لفظ سيمولوجيا، وقد شدد سوسير على اللغة بوصفها نظاماً من أنظمة العلامات، معتمداً على الثنائيات كدال ومدلول أو صوت وصورة ومفهوم، وأن وجهي العلامة اللغوية اعتباطيان وعبر الاختلاف والتشابه ينشأ المعنى (أستون، إلين وجورج سامونا، 1996، ص 16) وقد ازدهرت الحياة النقدية بوجود نقاد فلاسفة، فهذا هو عصرهم وبدأ الاهتمام بالنص من حيث هو لغة تعبير من هنا صار عالم الدوال الشغل الشاغل للسيمولوجيين الذين أرادوا اكتشاف النص عبر علاقة الدال والمدلول.

أما المتحدثون بالانجلوسكسونية يتبعون تقاليد متوازنة تعود إلى (شارل بيرس) الأميركي، ويفضلون استعمال مصطلح (السيمبوتيك)، أما في حالة تعريب المصطلح فقد توزع العديد بين المدرستين، فقسم منهم يفضل تسمية سيمبوتيقيا، وهو مصطلح يتضمن العلامة وأنواعها عند بيرس وهي: الإشارة، والأيقونة، والرمز. (فضل، صلاح، 2007، ص 66) من هنا نفهم قابلية العلامة على الكذب، كما يقول إيكو، لهذا فما يقبل الكذب هو علامة وما لا يقبل الكذب فهو ليس بعلامة. وفهم النص كله يعتمد على الشفرات إذ يستخلص المعنى، ذلك لأننا نمتلك نظاماً فكرياً، أي إن الشفرة تمكننا من ذلك وهي بمستويات: لغوية، وتحت لغوية مثل تعابير الوجه، وشفرات فوق لغوية مثل التقاليد الأدبية والفنية والجمالية. (فضل، صلاح، 2007، ص 67-69).

المبحث الثالث: النقد الموضوعي- البنيوية التكوينية

وتعني الموازنة بين ما يقع داخل النص وخارجه، وقد انطلقت البنيوية التكوينية من البنيوية وفي الوقت ذاته تعارضها لأنها قرنت المحكات الخارجية بالنص، وبذلك لم تلغ الوعي التاريخي والاجتماعي، وعليه فإن الوعي الممكن وليس الفعلي الذي يجعل قيادة الفئة أو الطبقة الاجتماعية هم من يتحملون وزر الدفاع عنها. وبذلك تتشكل رؤية العالم. فالنص ينطلق من المبدع إلى الآخر، (شحيد، دجمال، 2013، ص 51-52) والأخير شريك في النص. إن (غولدمان) الذي تأثر بعدد من الفلاسفة هم: لوكاش وماركس وبياجيه، صاغ منظور البنيوية التكوينية أو التوليدية من زاوية موضوعية، لهذا فالبنية في النص عدت أيديولوجية وليست بنية شكلية ساكنة كما هو حال الشكلانية البنيوية التي سبقته. ويرى (غولدمان) الذي اعتمد على رؤية العالم المنبثقة من عالمين هما: النص وما يقع خارجه، إذ أكدت التكوينية على البعد الاجتماعي في البنية الدلالية للنص " أن رؤية العالم تشكل مع البنية الدلالية وحدة متكاملة. فالأولى تشرح النص وتفسره، وبينما الثانية تفهمه وتدركه وتضعه في إطاره الاجتماعي". (شحيد، د جمال، 2013، ص 61). وبذلك فإنه يحقق الشمولية في رؤية النص، إذ لا يمكن تحليل جزء من النص من غير الرجوع إلى سياق النص الكلي وامتداده الاجتماعي والتاريخي. ومبدعو النصوص إنما هم الناطقون باسم الطبقة أو الفئة.

إن التكوينية راعت جانبين مهمين هما: ما يقع خارج النص، وما يقع داخله، واجتهدت بإيجاد المقاربة بين القطبين في النقد.

الدراسات السابقة: لم يعثر الباحث على دراسة تتطرق الى المقاربة بين النقد والنص الدرامي بصورة متفردة، بل كانت الدراسات تأخذ كل جانب منفصلاً عن الآخر، لذا لم تعتمد.

الفصل الثالث

إجراءات البحث

مجتمع البحث: يتكون من مجموع النصوص الدرامية الأجنبية.

عينة البحث: تم اختيار نصوص درامية قصدياً من مختلف الأزمنة والأمكنة وهي:

الضفادع لمؤلفها أريستوفانيس. يوليوس قيصر للمؤلف شكسبير. البرجوازيون لمؤلفها مكسيم غوركي. المستأجر الجديد للمؤلف يوجين يونسكو.



أداة البحث: ما أسفر عنه الإطار النظري. الملاحظة.

طريقة البحث: التحليلي والوصفي.

تحليل عينة البحث: سيتم تحليل العينة في ضوء النظريات النقدية الأكثر مقاربة مع النص وبحسب ظهورها، وهذا ما سيتم التطرق إليه.

النقد القواعدي:

في خضم الصراع بين أسخيلوس ويوربيديس، فإن الأخير يطالب بعرش الدراما على لسان آياكوس، لهذا فإنهم "سيضعون قواعد معينة وأطوالاً متفاوتة للألفاظ" (أرستوفانيس، 2012، ص 136-137).^{*} وفي زاوية من النص يعيب يوربيديس على كيفية كتابة أسخيلوس للمأساة، وعد ذلك لخداع الجمهور. ليجعل المتفرج يجلس ويفكر متى سيفول نيوبي شيئاً، لكي يستمر الحدث الدرامي (أرستوفانيس، 2012، ص 144) أما عن وظيفة الشاعر الدرامي فيسأل أسخيلوس نظيره:

"أسخيلوس / ماذا يجب أن يتصف به الشاعر

يوربيديس / البراعة في الحديث، والحكم في التفكير حتى يجعل الناس في مدينتنا في أفضل حال". (ص 149-150) ويظهر جلياً أن قواعد كتابة الدراما كانت الشغل الشاغل لمؤلفي تلك الحقبة، لهذا يعيب يوربيديس البرولوجات التي تشكل مقدمات مسرحية لنصوص أسخيلوس قائلاً: "إن كل بيت فيه عشرون عيباً. (ص 157).

وبهذا الصدد يعيب يوربيديس على أسخيلوس استعمال الفعل قائلاً: "إن فعل أتيت يحمل المعنى نفسه مثل الفعل أعود". (ص 159)

النقد الموضوعي:

في نص (الضفادع) وفي مشهد المبارزة الكلامية بين أسخيلوس ويوربيديس وكشف كل منهما لعيوب الآخر، بذات القوة والدقة بحيث يصور (أرستوفانيس) كلا الشعارين وما عليهما من مثالب ومالها من قوة في صياغة الشعر الدرامي أو استعارتهما للصور أو للموسيقى. إن النظرة الموضوعية شكلت اتجاهها نقدياً لأرستوفانيس للمقارنة في أي منهما يستحق العودة إلى الحياة وينقذ المدينة ويعلم الجهلاء، وقد وضع ميزاناً للكلمات و كانت كفة أسخيلوس هي الأثقل. (ص 153 - 181). وفي النقد الموضوعي أيضاً ويأتي هذه المرة على لسان الكورس واصفاً المناقشة بين الدائرة خارجاً بأنهم يثيرون موضوع السرقات الأدبية وجولات سريعة حول السرقات الأدبية والأعمال المزخرفة. (ص 130).

إن ذلك يولد انطباعات على منهج التفكير الموضوعي وحقوق المؤلفين عبر جدل حول السرقات الأدبية، وهذا الأمر سرعان ما يتحقق في المبارزة الكلامية بين أسخيلوس ويوربيديس.

أما في نص يوليوس قيصر، فإن كاسيوس يلوح بمقارنة^{*} بين اسمين هما "بروتس وقيصر! أي شيء في "قيصر" ذلك؟

لماذا ينبغي لذلك الاسم أن يكون أجرى على الألسنة من اسمك؟
اكتنهما معاً تجد لاسمك ملاحه.

انطق بهما يلائم الفم مثله؟". (شكسبير، 1973، ص 34)^{*}

هذه المقارنة بين الاسمين هي منظور موضوعي نقدي يستنتق من خلالها كاسيوس موافقة بروتس للانضمام معه، وبهذا المنطق الموضوعي استجاب بروتس لاحقاً، إن الموضوعية، عقلية، تأخذ للأبطال وما عليهم أو الأبطال والظروف المحيطة بهم. وفي زاوية من حوار قيصر مع أنطونيو وقد تجاذبا أطراف الحوار حول الأبطال من حولهما يقول قيصر: "إني إنما أحدثك عما ينبغي أن يخاف، لا عما أخاف، فإني أبدأ قيصر". (ص 38)

* نتيجة لتكرار الإشارة لهذا النص سيتم وضع رقم الصفحة بين هلالين داخل المتن

* نتيجة لتكرار الإشارة لهذا النص سيتم وضع رقم الصفحة بين هلالين داخل المتن



وهو تحديد موضوعي للأبطال والمحيطين بهم، وامتداد لرؤية العالم. في حوار بروتس الذي يرد على كاسيوس وهما يخططان لاغتيال قيصر قائلاً: "لنكن مضحين لا جزارين يا كاسيوس، نحن كلنا نناهض روح قيصر". (ص 68)

بهذا يظهر بروتس الرؤية الموضوعية للتخلص من قيصر، لا كرهاً بشخصه بقدر ما هو كرهاً بأفعاله، ويظهر هذا التمييز دافعاً لرؤية الوضع السياسي موضوعياً. "أن نستطيع أن نفتك بروح قيصر بدون تقطيع أوصال قيصر، لكن وأسفاه، لا مفر من أن ينزف دم قيصر". (ص 68)

إن الرؤية الموضوعية متذبذبة بين أمرين هما: التخلص من قيصر من جهة وعدم إراقة دمه من جهة أخرى، ويبدو أن هذا الأمر مستحيلاً، لهذا يلجأ إلى فكرة موضوعية هي " لنقتله شجعاناً لا غاضبين حاقدين" (ص 69) وفي زاوية أخرى من حوارهِ يؤكد "ولنكن في ضامئنا كالأسياد المدّاق، يستنفرون خدمهم إلى الفعلة المفضحة ثم يتظاهرون بتعزيرهم! فذلك يظهر غرضنا ضرورة لا ضغينة". (ص 69). إن منظور بروتس هو إيجاد موازنة عقلية موضوعية تضع كفة التخلص من قيصر وإظهار الفعل - القتل - مبني على احتكام العقل والمنطق، إنه يرجح الجانب الموضوعي أكثر من الذاتي الذي سيظهر لاحقاً عند عدد من الأبطال، بعد أن تعاهد القتلة ومنهم بروتس يشير إلى الأبطال المنضمين تحت إرادته قائلاً: "اصطفوا الانتعاش والمرح، ولا تدعوا نظراتنا تشيء بنوايانا". (ص 72). إنها المحافظة على سرية المهمة حتى يومه الآخرين وبذلك يشدد بروتس على الموضوعية بنسج العلاقات ورؤية ما يحيط ولا يندفع ولا يحاول خلق انطباعات ذاتية محض، بل يشدد على الجانب الموضوعي في كيف ينبغي أن يروا الآخرين المتأمرين على عرش قيصر، وكيف هم يفكرون، إنها موازنة موضوعية بين الخفي والظاهر، المعلن وغير المعلن، وقد برز النقد الموضوعي جلياً عند قيصر، إذ يقول: "تعلم أن قيصر لا يظلم، ولا هو بغير بينة يمكن إقناعه" (ص 97). أي إن قيصر يرى بموضوعية، وبعد اغتيال قيصر بخناجر المتأمرين وكان آخرهم بروتس يقول قيصر: "أنت أيضاً يا بروتس!". (ص 99). هذه الجملة كشفت عن دراية ومعرفة سابقة بالخيانة والمؤامرة إلا أن نظرتَه البعيدة قد خابت، إذ يرى بروتس ضمن المتأمرين فيضيف قيصر "إذا فاسقط يا قيصر". (ص 99) أحس قيصر بخيبة أمله، إذ وجد من يعزه مع زمرة المتأمرين عليه، لهذا على قيصر أن يتوارى عن الحياة، فما عاد يستطيع فهم هذا العالم.

أما في نص (البرجوازيون) فيظهر النقد الموضوعي على لسان تيتريوس مرتل الكنيسة وهو يقارن بين الأبطال ويحدد فوارق بينهما وهو يخاطب بيوتروتاتانيا بني بيسيمينوف قائلاً: (ألا تلاحظان أن بائع الطيور الكهل هذا روحه حية ومعنوياته مرتفعة في حين أنكما أشبه ميتين وأنتما على عتبة الحياة!) (غوركي، 1971، ص 65) *وتتبرهن يحاول إيجاد مسوغ بين الخير والشر قائلاً: (هل يجب دفع الشر بالخير أم لا يجب؟ أو ببساطة: هل تعتقدان أن الخير والشر متساويان أم لا) (ص 74) إن رؤية العالم موضوعياً تجاذبه الأضداد يدفع شيشكين للقول: "إنه أحياناً يخز عقلك وخزة تجعلك تفكر... خاصة وأن أفكارنا والحق يقال عادية" (غوركي، 1971، ص 74). * ويمتد الاختلاف بوجهات النظر ما يجعل الأبطال يرون حياتهم موزعة بين أقطاب مختلفة وحين تدافع تاتانيا أمام أبيها قائلة: "إن لدينا حقيقة يا أبي خاصة بنا". (ص 83). لكنها تتراجع وتشرك حقيقة أبيها إذ تقول: "هناك حقيقتان يا أبي". (ص 83) إلا أن بيسيمينوف لا يرضى إلا بحقيقته إنه لا يرى العالم إلا من زاويته لهذا فإن منظوره مقصود إذ يقول: "هناك حقيقة واحدة.. وهي الحقيقة التي أقولها" (ص 83). إن اختلاف وجهات النظر بين الأبطال يشكل وعياً ونقداً موضوعياً كما ذهبنا بذلك تاتانيا، ويظهر النقد الموضوعي واضحاً على لسان المرتل تيتريوس مخاطباً أب العائلة قائلاً: "وأنت أيضاً تعجبني لأنك ذكي في الحدود وغبي في الحدود طيب في الحدود وشرير في الحدود شريف ووغد في الحدود جبان وشجاع في الحدود". (ص 99). أما نيل فيصنف الأب بأنه "بخيل بعض الشيء.. وحقود بعض الشيء". (ص 169). إن ذلك كله يكون ضمن السياق الاجتماعي والبيئي والرؤية الموضوعية للسلوك البشري.

* نتيجة لتكرار الإشارة لهذا النص سيتم وضع رقم الصفحة بين هلالين داخل المتن



النقد السياقي:

في نص (الصفادع) ينقل خارون الناس إلى العالم السفلي ويرفض حمل عبد مع سيده قائلاً: "لن أحمل عبداً إلا إذا كان قد اشترك في المعركة البحرية دفاعاً عن جسده". (ص97) ويرى أن السياق الاجتماعي يتخذ صيغاً مختلفة، فهذا أياكوس حارس بوابة الموتى يصف طبيعة العالم السفلي: "إن صخور ستوكس داكنة السواد وقمة أخيرون الملطخة بالدماء تراقبك وكلاب كوكيتوس تحيط بك وإخيدنا ذات المائة رأس سوف تمزق أوتار قلبك". (ص114). وفي زاوية أخرى من النص الدرامي ذاته يصف هيراكليس العالم السفلي منظرًا عن الموانئ والمخازن وبيوت .

إن السياق الاجتماعي اتخذ بعداً آخر لسياق الطبيعية في العالم السفلي ودرجة تداخلها مع الأبطال فالسياق قائم، والبيئة قابضة على حياة البطل ديونوسوس وفي زاوية أخرى في النص ينبري أسخيلوس في الدفاع عن نصوصه موضحاً: "لأن المعلم هو الذي يعلم الصبية، أما الشعراء فهم يعلمون الشباب لذا يجب علينا أن نقول ما هو مفيد". (ص153). ويلاحظ أن البيئة الاجتماعية حاضرة وتشكل تقييداً أساسياً في حياة الأبطال، ويظهر النقد الاجتماعي في عصيان الأبناء لأبائهم أو من نكث عهداً يقول: "كل من قام بأذى غريب هنا على وجه الأرض أو من لم يطع والدته أو من لطم والده على خده أو من ارتبط بعهد زائف ولم يوفه". (ص94) هذا الوصف الاجتماعي تحذير لكل من يخرج عن السياق الاجتماعي وما يتضمنه من مفاصل متعددة وصيغ مختلفة تبلور بصورة أوضح في نص (البرجوازيون) الابن بيوتر ينفر من حياة أسرته المقتررة وهم يملكون المال بالبنك "والتقدير أمر سيء إذا كان عندكم في البنك" (ص51). إن البخل يشكل واحدة من الصيغ الاجتماعية التي تدفع الأبطال الآخرين للنفور والابتعاد وهذا الأمر يشير إلى الحاجة إلى تغيير نظام الحياة. إن مخاوف الأب بيسيمينوف تجعله يشدد قائلاً: "إنني خائف، فهذا الزمن مخيف كل شيء يتهاوى ويتحطم، الحياة تضطرب إنني خائف عليك ربما يحدث لنا شيء فمن يأخذ بيدنا في آخر أيامنا" (ص87). لقد أوغل السياق الاجتماعي المضطرب في نفس الأب، إذ تكون الخشية من القادم وانهايار كل ما بناه طيلة السنين المنصرمة فصارت تقلبات الحياة محور التفكير، وفي السياق ذاته ظهر البطل الثوري الإيجابي إذ يقول نيل: "السيد هنا هو من يكدح". (ص103) وهذا الأمر يلوح إلى المتغير القادم ضمن السياقات التي يفهما أب الأسرة التي توول إلى التمزق بتعدد السياقات واختلافها وظهور سياق جديد يتبنى فكرة الكدح، إنها ثورة ضمنية داخل الأسرة فعلى الرغم من كون (نيل) الابن المتبنى إلا أنه يختلف عن خط أسرة بيسيمينوف، وتوجه بولينا نقداً للنص الأدبي الإبداعي فتقول: "إنهم يكتبون عما يثير الاهتمام، أما حياتنا فما هو المثير للاهتمام فيها؟". (ص44)

وتتكرر المسألة ذاتها، فتشكل ضربات موجهة إلى الحياة الاجتماعية وسياقاتها التي أضحت مملّة، كما تصف تاتانيا الحياة بأنها: "تجري بهدوء ورتابة كنهز كبير" (ص45). وبهذا التحديد تشير ضمناً إلى الحاجة إلى التغيير الكامل في الحياة، فالممل والركود يبعثان على النفور وذلك من خلال الحوار الآتي: "بولينا: انظري إلى هذا المرتل الذي يسكن عندنا، إنه ذكي ولكنه يشرب لماذا؟ تاتانيا: لأن الحياة مملّة" (ص45). إن حالة الركود والتهيب الاجتماعي نشطت الحالة النقدية لكلا البطلتين والمقارنة بين الأدب والحياة لم تزل تجد طريقها بوصف الأدب أكثر إثارة وتدعياً لحياة الإنسان؟، ويتسع نطاق النقد السياقي على لسان بيوتر الذي يقول: "أما شيشكين فدار وعظه حول فوائد اللبن ومضار التبغ ثم اتهمني بأنني أفكر بطريقة بورجوازية" (ص48). وهذا ما يشدد عليه البطل بيوتر وهو يحاور بولينا قائلاً: "كلا لست متعباً، إنني ثائر، إنني أملك الحق في أن أعيش كما يحلو لي! ألا أملك هذا الحق؟" (ص145). وعليه فإن صراع الأجيال داخل الأسرة كان يلوح إلى صراع طبقي في الحياة الاجتماعية، فهناك قوى مناوئة تحاول تحطيم (التابو) الاجتماعي، وفي حوار يصف بيوتر العائلة بقوله: "إنهم براميل فارغة" (ص145). وتتجلى حقيقة النقد الاجتماعي عبر توصيف الأبطال للحياة ذاتها.

النقد النفسي:

في نص (يوليوس قيصر) كان حوار كاسيو يخاطب فيه بروتس "فليس الخطأ يا بروتس العزيز من طوابع نجومنا لكن من أنفسنا" (ص34). وهذه المسألة تشدد على السلوك لا على الطالع أو القدر، فالإنسان مسكون بفعله ولهذا فإن بورشيا تنتقد نفسها قائلة: "إن لي لعقل الرجال ولكن بي حور المرأة، ألا ما أشق على النساء أن يحفظن سرّاً" (ص90). هي ذات الفكرة في سلوك بورشيا وكاسيو وغيرهما من الأبطال. إن النفس



البشرية سرعان ما تقبض على السلوك الإنساني وحالما تتساءل بورشيا: إن كان قد حدث شيء في الكابيتول، ففي سريرة نفسها تسمع ما يدور بداخلها فتقول: "فقد سمعت ضجة صاخبة كأنها العراك تحملها الريح من الكابيتول" (ص91). لكن الحقيقة يأتي جوابها على لسان خادمها لوسيوس قائلاً: "الحق يا سيدتي إنني لا أسمع شيئاً" (ص91). إن حالة التخبط النفسي جعلها تتصور ما لم يحدث وبذلك فإن المخاوف التي انتابتها أفقدتها استقرارها، وحين تشتد وتيرة الفلق النفسي حتى تكاد أن تنفصل الشخصية عن ذاتها وهذا ما قاله كاسيوس: "أنا نفسي الذي انقلب عدواً لنفسي" (ص174). إنها لحظة فقدان السيطرة على النفس التي تحولت إلى عدو، بكلمة أخرى، النفس أصبحت ذاتاً أخرى معادية للذات التي ولدت منها، وهذا يدفع لحركة الصراع في فضاء النفس وأن السوداوية التي انتابت البطل دفعت البطل مسالاً وهو يرى جثة كاسيوس قائلاً: "إيه أيتها الغلطة البغيضة! يا بنت السوداوية. لماذا تهينين للعقول المبلبلية ما لا وجود له من الأشياء؟ أيتها الغلطة ما أسرع ما تتشئين" (ص178). لقد قرن مسالاً بين بلبلية الفكر وتخبط النفس وبناء تصورات وخلق هواجس تبقى مصاحبة للبطل حتى يصل إلى نهايته المأساوية، حتى في حال قهر الذات لنفسها، وهذا ما أكده أحد الأبطال الذي شهد مصرع بروتس قائلاً: "إن بروتس وحده قهر نفسه ولا نصيب لغيره بشيء، من الشرف في موته" (ص189). وعلى الرغم من خسارة بروتس الكبيرة إلا أن نفسه المتحدية دفعته أن يكون لبروتس ذاته شرف قتل بروتس، إن النفس تتحدى بإرادتها وإن كانت قد خسرت الحرب لكنه تحدى نفسه، وبهذا الفعل أراد أن يعيد لنفسه مكانةً خسرها. أما قيصر فيتطلع لمن يحيطونه، ويحلل الجوانب النفسية لهم، ويصف: "إن ذلك الكاسيوس هناك له هيئة نحيلة جائعة! إنه يفكر كثيراً ومثله من الرجال خطر!" (ص37).

وفي زاوية أخرى يصف سلوك كاسيوس النفسي فيقول قيصر: "إنه كثير القراءة وهو شديد الملاحظة ينفذ ببصره إلى أغوار أعمال الناس، إنه لا يكلف بشيء من الألعاب كما تفعل يا أنطوني ولا يسمع الموسيقى، قلما يبتسم، وبتبسم على نحو كأنما يسخر به من نفسه أو يشتمز من سجيته" (ص38). هذه التحليلات النفسية لسلوك كاسيوس لم تكن بخافية على قيصر فقد قرن سلوكه اليومي وحياته وتقاصيله، كما قرن إيماءاته وردود أفعاله وما تحمل نفسه من مشكلات ويرمه من العالم بسخريته من نفسه، كل ذلك كشفه قيصر كأنه كان يرى البعد النفسي لمن يحيطونه، وكأنه يشرحهم نفسياً على وفق معطيات سلوكهم أو ما يعلنون من إشارات تعبر عن خلجات أنفسهم. ويأتي التحليل النفسي للأبطال عبر صيغ مختلفة ويكون الحلم واحداً منها في التعبير عن درجة رهافة النفس وقلق البطل، كما حدث مع كلفورنيا زوجة القيصر التي صرخت في نومها "النجدة. ويلاه. إنهم يقتلون قيصر!" (ص80).

أما في نص (البرجوازيون) فإن الأحاسيس وتضاربها شكلت محور البطل بيوتر إذ يجد وحشة نفسية يحاكيها "في المساء يبدو الجو في منزلنا غريباً... كنيباً ومقبضاً، فكل هذه الأشياء العتيقة تبدو كأنها كبرت وأصبحت أضخم وأثقل، فتطرد الهواء وتعوق التنفس" (ص46). إن أزمة البطل ونتيجة للسياقات الاجتماعية زادت من إحساسه بالكرب والخواء الداخلي، فتحول المكان إلى عالم موحش مقفر، والحقيقة إن روحه تبدلت، ويتأكد ذلك في شخصية بطل آخر حين يتجادل:

"بيسيمينوف: إنه طائر أحمق.. طائر الثلج هذا.

بيرتشيخين: وأنا نفسي أحمق" (ص57). صورة الطائر في داخل أحاسيس البطل، فكشف عن انعكاسها في نفسه وأصبحت دالاً لمدلول.

النقد الأنثروبولوجي:

ظهرت الإشارات الأنثروبولوجية في مسار نص(الضفادع) على لسان هيركليس واصفاً العالم السفلي: "سوف تنطق من حولك أصوات المزامير وسوف ترى ضوءاً ساطعاً رانعاً هنا وبستاناً من نبات الآس، ومجموعة راقصات" (ص94). وحين تتعرف المضيئة في العالم السفلي على هيركليس وقد تنكر ديونوسوس بزيه تصرخ به وتقول: "يا ليتني ألقى بك في جب الموتى!" (ص121). والجب إشارة أنثروبولوجية للذين يتم تعذيبهم بوصفهم مذنبين.

النقد الانطباعي:

في نص (الضفادع) المليء بالانطباعات الذاتية لكل الأبطال هيركليس، والآلهة ديونوسوس يدلي كلاً من أسخيلوس، ويوربيدس بانطباعاتهما، فما هو ديونوسوس يصف كتاب عصره قائلاً: "ليسوا سوى أفرع صغيرة وأفواه ثرثرة ومجموعة من طيور السنونو بعيدين عن الفن" (ص90). ويشدد على الشاعر الفنان



قائلاً: "فربما لا تجد شاعراً واحداً خلاقاً أثناء بحثك، ينطق بأقوال لافتة للنظر" (ص90). بينما يشتد الخلاف بين ديونيسيوس وخادمه بعد أن أعطاه رداء هيراكليس ليتخفى ويتحول إلى آلهة وأما هو فيتحول إلى خادمه، ولما وجد المسألة مختلفة إذ هناك دعوة كبيرة وفتيات وعزف موسيقي يتراجع ديونيسيوس عن الاتفاق بينه وبين خادمه، لذا طلب رداءه الذي أعطاه إياه - رداء الآلهة- إلا أن الخادم يرفض، وإذا بديونيسيوس يثور غاضباً "كيف تلعب دور ابن الكميني (هيراكليس) وأنت عبدٌ فان، نكرة وتافه" (ص118). إن التحول من الضد إلى الضد، يشكل انقلاباً حاداً ما يثير الأبطال للكشف عن آرائهم وما يحسونه، فيشكفوا عن وجهة نظرهم الحادة، ويأتي النقد الانطباعي على لسان أياكوس في العالم السفلي، "أياكوس: أنت من تكون؟

ديونيسيوس: هيراكليس الجبار

أياكوس: أنت أيها الكريه، الصفيق، الوقح، أيها النذل" (ص114).

كل هذه الصفات التي أطلقها أياكوس حارس بوابة الموتى في العالم السفلي، تشكل انطباعات سابقة لهيراكليس الذي دخل العالم السفلي وجاء ديونيسيوس متنكراً بزيه ومدعياً بأنه هيراكليس، وفي لحظة تبادل الأدوار بين ديونيسيوس وخادمه سرعان ما يوجه إليه نقداً انطباعياً "إن أكن جباناً أو متعطرساً مثلك" (ص116).

أما في نص (بوليوس قيصر) فإن حوار بروتس الموجه إلى كاسيوس "أما أنك تحبني فما لا أرتاب فيه" (ص35). وذلك انطباع ذاتي للبطل اتجاه كاسيوس الذي يصف روما "أهي الآن روما حقاً أو ليست إلا غرفة ما دامت تحتوي رجلاً واحداً وحسب" (ص35). إن استفحال الشعور في قرارة نفسه، جعله يشكل انطباعاً عاماً لروما التي لم تعد روما بعينيه، بل مجرد غرفة لشخص واحد هو القيصر. إن سعة صورة الانطباع كونه ضم إمبراطورية كاملة يقودها القيصر وكلما اتسعت رقعة الانطباع ازدادت كراهية القيصر، إنها تعبير ذاتي عن درجة مقت كاسيوس لقيصر.

وفي نص (البرجوازيون) تقول بوليا: "إن الرجل يجب أن يعرف دوره في الحياة" (ص43). وكأن المرأة لا ينبغي أن تعرف دورها، إنه انطباع موجه إلى الجنس الآخر، أما بلينا فإنها تمارس سلطتها على تيتريف وهي تصفه بالوحش، إنه انطباع ذاتي.

"تيتريف: وهل من الضروري أن أفق في حبك؟

بلينا: نعم أيها الصديق ... نعم أيها الوحش الخرافي الكئيب - نعم .. نعم" (ص71).

إن الانطباعية جاءت متنوعة ومختلفة، بناء على مستويات الأبطال وما يكشفونه الشكلائية:

يورد (يونسكو) ملاحظة في نص (المستأجر الجديد) مفادها: قبل البدء، الأداء يكون واقعياً جداً وكذلك الديكور والأثاث الذي ينقل إلى الحجرة، و بعد ذلك يضيء الإيقاع الذي يلحظ بالكاد جو الطقوس أو الشعائر على الأداء الواقعي في المشهد الأخير. وفي ضوءه، فإن المؤلف يتقصد إظهار الشكل الفني للنص، ويكون الإيقاع طرفاً بتشكيلها، و مثلما يتدخل الأداء التمثيلي الواقعي في المشهد الأول؛ تكون المشاهد الأخرى قد خرقت الواقعية حتى حالة التشبوه التي يتحول فيها السيد من إنسان إلى قطعة من قطع الأثاث، وتؤكد ذلك عبر الربط بين المستأجر القديم واللحظة الحاضرة، إذ تذكر الحارسة: عمل المستأجر القديم وزوجته، وكيف يعتمدان عليها بشراء البقالة أو تنظيف، وتصفه بأنه لم يكن عصبياً فضلاً عن تفاصيل أخرى متعددة تلصقها لصقاً بالمستأجر الجديد (يونسكو. ص16-17)* وهناك ملاحظة أخرى يوردها (يونسكو): "السيد يضغط قبعته فتغوص خفيفاً على رأسه" (ص18). وكأنه يتقصد تغيير ملامح شكل المستأجر فضلاً عن دلالات الاختفاء الإرادي، وتذكر الحارسة المستأجرين السابقين: الرجل والمرأة، وكيف كان يضربها وكيف وجهت الزوجة إليه لفظ: يا زبال. وتستطرد الحارسة "فلا يجب أن نذكرهما بالسوء، إنما أشبه بالأموات" (ص20). والجدير بالملاحظة أن الحارسة ذكرت صورتين: الأولى: صورة لضرب الزوج لزوجته، أما الصورة الثانية: فقد وصفتهم بالأموات، وهم ليسوا أمواتاً بل انتقلا للسكن في مكان آخر. ويفهم من ذلك أنها بنيت

* نتيجة لتكرار الإشارة لهذا النص سيتم وضع رقم الصفحة بين هلالين داخل المتن



تصورها على أساسين هما: الماضي – بصورته، والمستقبل بمجهوليته. إن ذلك يمنح الشكل الفني حرية أوسع، فهما قد ماتا من وجهة نظر الحارسة لمجرد تركهما البيت والانتقال إلى بيت آخر. ويذكر المؤلف: "دقات المطارق تشتد وكذلك الضوضاء الآتية من خلفيات المسرح. المستأجر الجديد يمتعض والحارسة تصيح في اتجاه الصورة" (ص26). تبلور الملاحظة صورة الضجيج بين ما يقع في الخارج وما يحدث بالداخل، وكأن شكلين بين ما يقع في الخارج والداخل، وإقحام الخارج وزحفه إلى الداخل، لتشكيل العالم المتخيل حداً تبلغ به الضوضاء المتصاعدة حدة عالية فتصرخ: "الحارسة: كفى ضوضاء. لم يعد أحدنا يستطيع سماع الآخر" (ص26). الصورة ساخرة من العلاقات والأفكار التي تحملها الحارسة، والتناقضات الحادة في السلوك البشري، إنها صورة لتمزق الشكل الفني، ليعبر من خلاله على الوضع الإنساني المزرى.

ويورد المؤلف ملاحظة أخرى يحدد فيها الضوضاء الخافتة للمطارق وغيرها الآتية من الخارج تحولت تدريجياً إلى أنغام موسيقية (ص41). إن ضربات المطارق التي تتحول تدريجياً إلى موسيقى تدخل طرفاً داخل المشهد الدرامي، وبهذا يقرن صورتين متناقضتين يتولد منهما معنى مغاير لكليهما، مشيراً إلى أن الضجيج جزء لا يتجزأ من الحياة، وما اعتياد الناس على الضجيج وقبولهم له بكونه موسيقى، إنما يؤسس إلى معنى تسيد الفوضى في الحياة وتسلطها بوصفها نظاماً صارماً، والواضح أنها تحمل النقيضين في إنشاء الشكل الذي أضحت له السيادة. وحينما تزداد وتيرة نقل قطع الأثاث؛ حتى امتلأ المكان به، وصار من الصعب إيجاد مساحة لقطع الأثاث المتبقية، وكأنها تنمو وتتكاثر وقد ملأت فضاء الشقة والسلام وطرق المرور والفناء وعطلت الأثاث حركة المرور، حتى الأفاق سدت، إلا أن السيد وجد مكاناً على مقعد وجلس عليه من غير أن نراه، لكن يسمع صوته. إن حالة الاختناق الذي وسم بها المستأجر كانت نتيجة من نتائج التشظي لقطع الأثاث النامية والمهيمنة على الحياة وكأنها تزحف من الخارج إلى الداخل، وعطلت ديمومة الحياة وسدت الطرقات والممرات ومن ثم خفقت الصوت البشري الذي بدا مترنحاً من خلالها. إن ضجيج المادة وسطوتها على الروح وتشويه الإنسان بكل عمليات التحول التي مر بها جعلته عاجزاً غير قادر على تأكيد وجوده، فلم تعد هناك حياة (ص54). إن اختفاء السيد الذي شكّل علامة الاضمحلال في عالم التيه، وهو عالم يشي بالموت، قد قرن الإنسان بقطع الأثاث، وتحولت إلى قوة ضاغطة، بل وصاغت الشكل، وأن الشكل بكل تناقضاته صار حاملاً لموضوعه، معبراً عن التناقضات من داخل بنية النص لا من خارجها وإن كانت توحي بمعانٍ عدة يستنتقها القارئ.

البنوية التكوينية:

في نص (يوليوس قيصر) كان كاسيوس يتوجس من أنطونيو، قائلاً: "أجد هاجساً يفزعني منه كثيراً، وما برحت توجساتي تصيب الصميم" (ص103-104). ويمكن الإشارة إلى التوجس الذي يقصد به البنية المضمرّة التي يحس بها كاسيوس وليست البنية الظاهرة أو المعلنة، وبهذا المعنى فإن هناك بنيتين مختلفتين لنظامين مختلفين، وما أفكار كاسيوس إلا انغراس في البنية العميقة لأنطونيو وبالمعنى ذاته، فإن أنطونيو في خطبته أمام الجموع البشرية التي قلبت البنية العميقة وذلك باستدراجها وتحويلها تدريجياً إلى بنية ظاهرة تنسب خطبته فقد قال: "كان الجحود وهو أفك من أسلحة الخونة، هو الذي أجهز عليه" (ص125). وبهذا فقد أشار أنطونيو إلى بنية تعتمد الجحود وقدمها على سلاح قاتلي قيصر. إن تقدم البنية العميقة المولدة للمعنى الجديد سرعان ما تتقدم بتقدم حوار انطونيو وهو يتطرق إلى مقتل قيصر "وأية سقطة كانت يا بني وطني؟ حين سقطت أنا وسقطتم أنتم، وسقطنا أجمعون، على حين تشامت الخيانة السفاكة علينا" (ص126). إن توليد معنى جديد ومغاير للبنية السائدة، هو اقتفاء المعنى الجديد وتقليبه، وخلق وشائج جديدة بين البنى المتوزعة. لقد وسعت دائرة السقوط التي تجاوزت القيصر فقد ضم السقوط الكل دون استثناء ومعناه سقط الوطن بسقوط قيصر، لقد اندلعت الثورة ضد المتأمرين، فهل ينقلب المعنى إلى معنى مضاد له، لقد اكتسحت البنية المولدة أو المضمرّة بنية السطح واستولت عليها وشكلت معناها المغاير، ومن أجل إيقاد الغضب الجماهيري ضد جريمة اغتيال قيصر يقول أنطونيو: "غير أنني لو كنت بروتس وكان بروتس أنطونيو لكان ثمة أنطونيو يضرم في نفوسكم ناراً، ويصنع لساناً في كل جرح من جراح قيصر، خليفاً أن يحرك حجارة روما لكي تهب الثورة" (ص128). لقد تجلّت رؤية العالم في خطبة انطونيو، رؤية بلورت ما يقع خارجاً وداخلاً، وقرن بينهما مقارباتاً حتى جعل الجموع التي كانت بمثابة سياقات اجتماعية وسياسية وأيديولوجية، وبذلك انقلب المعنى المتسيد إلى المعنى الجديد، وقيادته للجموع بمطاردة المتأمرين.



النقد السيميائي:

كان كلا البطلين في جنح الظلام في نص (يوليوس قيصر) فيصرخ أحدهم بغتة:
"كاسيوس: من هناك؟"

كاسكا: روماني!

كاسيوس: كاسكا، من صوتك" (ص48).

من غير أن يرى كاسيوس القادم كاسكا لكن الصوت ونبرته كانت إشارات ترمز لمن يعرفه كاسيوس، وفي حوار آخر بينهما وهما يتأمران للإطاحة بقيصر.

"كاسكا: ما هذه الليلة الليلية؟"

كاسيوس: ليلة ما أبهجها عند المخلصين!" (ص49). إنها إشارات إلى المؤامرة، باختلاف الدلالة فكاسيوس يراها مبهجة أما الآخر فيراها ليلة عصبية. إن اختلاف مفهوم الإشارة يخضع إلى اختلاف منظور البطلين لما يقع خارجهما وكلاً منهما يعكس الدلالة التي يمهرا فكره. والجدير بالالتفات أن حركة الجسد شكلت لغة سيميائية في النص فكاسيوس وكاسكا يتأمران وفجأة يظهر جسد عن بعد:

"كاسكا: احتجب هنيهة فإن أحدهم قادم على عجل.

كاسيوس: ذلك سيئاً، أعرف مشيته." (ص54).

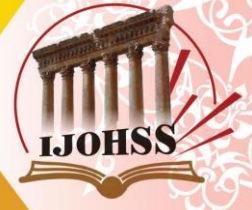
إن فهم حركة الجسد للبطل الذي يراه كاسيوس يحدد علامة الشخص وبذلك تظهر السيميائية بحركة الجسد وقبلها كانت صوتاً، وفي زاوية أخرى من النص، كانت البطلة بورشيا تعاتب زوجها بروتس الذي تغير سلوكه ونظراته التي ازدادت شزراً، لكن حين ألحت عليه بورشيا لمعرفة السبب تقول: "ضربت الأرض بقدمك، نافذ الصبر، ومع ذلك لم تحر جواباً، لكنك بإيماءة محنقة من يدك أشرت علي أن أبارحك، ففعلت مخافة أن أقوي ذلك الضجر" (ص73-74). يلاحظ الفعل الداخلي النفسي تحول إلى إشارات وكانت بالحركة والإيماءة، وفقدان الصبر بحركة اليد التي تدخل في سيميائية التعبير عن حالات متنوعة، فالإشارات تشير إلى حركة النفس في أعماقها، والجدير بالملاحظة أن النص كشف عن العلامات الدالة حركياً وصوتياً في متن النص عبر شفرات.

الفصل الرابع

النتائج ومناقشتها، الاستنتاجات، التوصيات، قائمة المصادر

بعد الانتهاء من تحليل عينة البحث ظهرت عدد من النتائج ستجرى مناقشتها وهي:

- 1- ظهر النقد الانطباعي في (الضفادع) من خلال تعرية الأبطال بعضهم للبعض الآخر، وكذلك في نص (البرجوازيون)، الذي تمت فيه مواجهة الأبطال وإبداء رأيهم بكل وضوح، ما يفقدهم التواصل كما حدث ذلك عبر مواجهة الأبناء لأبيهم.
- 2- ظهر أكثر من اتجاه نقدي في النص الواحد، فقد ظهرت النفسية والبنوية في (يوليوس قيصر)، مثلما تجلت في أكثر من مكان الإشارات السيميائية والانطباعية والاجتماعية في (البرجوازيون).
- 2- لقد سبقت النصوص الدرامية بحقب زمنية، حين وظفت النقد الانطباعي في المساجلات الحوارية في (الضفادع) التي كتبت في مطلع القرن الخامس ق.م وهذا يشير إلى ظهور الاتجاهات النقدية داخل النصوص الدرامية، وكذا الحال مع البنوية والبنوية التكوينية.
- 3- انعكست بعض الاتجاهات النقدية والفلسفية داخل نسيج النص الدرامي، كما تجلت في نص (البرجوازيون) التي تم التشديد فيه على الصراع بين الأبناء والآباء، أو بين الجديد والقديم، وقد كان الوعي الاجتماعي الأساس الذي تم الانطلاق منه.
- 4- شكلت الاتجاهات النقدية داخل النص بمثابة إرهابات للاتجاهات النقدية وتسهم باستقدامها قبل أن تولد بقرون، كما هو حال النقد الانطباعي، الذي كان واضحاً والنقد البنوي والبنوية التكوينية والسيميائية.
- 5- رافقت بعض النصوص الدرامية الاتجاهات النقدية العصرية، منها النقد الشكلي، كما هو حال نص (المستأجر الجديد) الذي تم التأكيد فيه على الشكل بوصفه حاملاً للمضمون، وجرى التعمق بجعل الشكل



الممزق تعبيراً عن حالة التمزق الإنساني التي يحياها إنسان عصرنا، وأكد على أزمة الإنسان وعزلته الإيجابية في الحياة، عبر تمزق شكل العلاقات الاجتماعية المفتتة، فجاء الشكل تعبيراً عن العلاقات المتهترئة. 6- تبلورت الاتجاهات النقدية بمختلف الحقب التاريخية للدراما، قبل شيوع الاتجاهات النقدية، ما يعني أن النص الدرامي يمارس العملية النقدية داخل نسيج النص ذاته. 7- اعتمد يونسكو على ملء المكان وزج أكثر قدر ممكن من قطع الأثاث التي تشكل ضغطاً على البطل، وبذلك يزيد من حدة الأمكنة المحايدة، مجهولة الملامح لكنها تشكل تعميقاً لمعنى الوجود الإنساني، ما جعل الشكل له الأولوية في توليد المعنى. 9- أكد يونسكو ببناء نسيج التعارض في الحوار بين الأبطال إلى حالة قفز من المعنى التواصلي بينهما؛ ليشكل معنى آخر، وبذلك كان الشكل حاملاً لمضمونه، وهو التعبير عن فقدان التواصل وبهذه الصيغة تشكل مستوى من مستويات الشكلانية عبر المعنى واستقدام معنى آخر.

الاستنتاجات

ظهرت عدد من الاستنتاجات وهي:

- 1- ظهرت بذور الاتجاهات النقدية في النص الدرامي قبل شيوعها وظهورها في الساحة النقدية.
- 2- بروز أكثر من اتجاه نقدي في النص الدرامي الواحد.
- 3- توازي بعض الاتجاهات النقدية داخل النص مع الاتجاهات النقدية في الساحة الثقافية.
- 4- ظهرت الشكلانية عبر المتعارضات والمتوازيات داخل الحوار، وبناء الصورة الفنية لشكل النص.

التوصيات

يوصي الباحث بالتالي:

تهيئة حلقة دراسية موسعة تتناول النصوص الدرامية العصرية في العالم من مختلف البلدان من أجل استنباط الاتجاهات النقدية اللاحقة وترسيم هيكلتها قبل ظهوره

المصادر والمراجع

- 1- أيزاربرجر، أرثر (2003) النقد الثقافي - تمهيد مبدئي للمفاهيم الرئيسية، تر وفاء إبراهيم و رمضان إبراهيم، القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة.
- 2- ابراهيم، د.نبيلة (1979) الاسطورة، الموسوعة الصغيرة، العدد 54، بغداد: وزارة الثقافة والاعلام.
- 3- بوالو (2009) فن الشعر، تر وتق: رجاء ياقوت، القاهرة: المركز القومي للترجمة.
- 4- تودوروف، تزفيتان (د.ت) نقد النقد- رواية تعلم، تر: ديسامي سويدان، مراجعة د.ليليان سويدان، بغداد: دار الشؤون الثقافية.
- 5- تيري، إيغلين (1991) مقدمة في النظرية الأدبية، تر: إبراهيم جاسم العلي، مر: د. عاصم إسماعيل الياس، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة.
- 6- ستولينتز، جيروم (2007) النقد الفني- دراسة جمالية، تر: د. فؤاد زكريا، الاسكندرية: دار الوفاء لنديا الطباعة.
- 7- سكوت، ويلبرس (1981) خمسة مداخل إلى النقد الأدبي- مقالات معاصرة في النقد، تر: د. عناد غزوان وجعفر صادق الخليلي، بغداد: دار الرشيد للنشر.
- 8- سعيد، د.شاهو (2007) التنبير الفلسفي في الرواية- مقارنة ظاهرانية في تجربة سليم بركات، السليمانية: دار سردم للطباعة والنشر.
- 9- شحيد، د.جمال (2013) البنيوية التكوينية- دراسة في منهج لوسيان غولدمان، دمشق: دار التكوين.
- 10- فضل، صلاح (1987) النظرية البنائية في النقد الأدبي، ط 3، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة.
- 11- صالح، د. محمد صبري (2011) النقد والنقد المسرحي، طرابلس: وزارة الثقافة.
- 12- فضل، د.صلاح (2007) في النقد الأدبي، دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب.



- 13- النوري، د. قيس (1986) ما الانثربولوجيا، الموسوعة الصغيرة، العدد 175، بغداد: دار الشؤون الثقافية والنشر.
- 14- لوكاش، جورج (1980) الأدب والفلسفة والوعي الطبقي، ترهزريت عبودي، بيروت: دار الطليعة.
- 15- اليسوعي، الأب لويس (1956) المنجد، بيروت: المطبعة الكاثولوكية.

النصوص الدرامية الأجنبية:

- 1- أرسstofانيس (2012) الضفادع، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب.
- 2- شكسبير، وليام (1973) يوليوس قيصر، تر: عبدالحق فاضل، القاهرة: د. ناشر.
- 3- غوركي، مكسيم (1971) البرجوازيون، تر وتق: أبو بكر يوسف، مراجعة ماهر عسل، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر.
- 4- يونسكو، يوجين (1975) المستأجر الجديد، اللوحة، الخرتيت، تر وتق: حمادة إبراهيم، مر: د. سيد عطية أبو النجا، الكويت: وزارة الإعلام.