تدريس النصوص الادبية على وفق المنهج البنيوي الحديث

م. د. جاسم محمد جسام

الجامعة المستنصرية / كلية التربية الاساسية

الملخص :

يتوجه هذا البحث الى المهتمين بالادب وبمسائل النقد الادبي ، ومساراته ، من طلبة ودارسي المناهج النقدية الحديثة ، وهو يطرح في هذا المجال احدى اهم المسائل واكثرها تعقيدا وهي مسألة الاجراء في تحليل النصوص الادبية وطرائق واساليب تدريسها .

فقد شهدت مناهج الاستقصاء النقدي تطورا لا مثيل له ، بفضل اسهامات العلوم الانسانية واللسانيات ، كما فتحت مناهج النقد النفسية والتكوينية والنصية والثقافية ، مجالات عدة لشارحي الادب تتميز بالوضوح والخصب ، فيقدم هذا البحث عرضا واضحاً وموثقاً لهذه الاتجاهات واساليب تدريسها لطلبة ودارسي النقد ، فيتعرض لمنهج مهم من هذه المناهج ولاحكامه ولحقوله التطبيقية ولحدوده المحتملة .

وهكذا يستطيع القارئ تتبع هذه المقاربات للنص الادبي ، والاهتداء الى ما فيها ، ويعتبر هذا البحث مساعداً في عصر لم يعد فيه من الممكن فصل الادب عن الخطاب الذي يتناوله ، وإذ يظهر كيفية قيام المناهج النقدية باستعمال سائر معارفنا وإعادة توزيعها، فهو يتيح لنا فهم النصوص الادبية وتحليلها بصورة عملية .

فالنقد الادبي علم متعدد الابعاد والوظائف ، وهو يشهد لحد الان حركة ديناميكية، وحياة متحولة تبحث باستمرار عن تقويم ذاتها وتصحيح خطواتها بالمراجعة والاضافة والتصحيح ، يشتغل النقد الادبي على اساسين عموماً : الاول تحليل النص الادبي من اجل تقيمه ، ومنحه القيمة والمكانة التي يستحقها بين النصوص السابقة عليه واللاحقة والمزامنة له ، والآخر : تحليل النص الادبي من اجل الوقوف على الابعاد والاهداف والوظائف وآليات تشكل ادبية النص الادبي .

أما مساراته فمتعددة ومتحولة حسب المناهج والمدارس النقدية وهي خلاصة التجربة الحية والمباشرة مع النصوص ، اذ ان تعدد مسارات النقد الادبي وتياراته هي التي امدته بالكثير من الرؤى والمفاهيم ، واسعفته في مآزق كان يقع فيه كلما جد جديد وتكسر عندها

نمط من انماط النص الادبي ، غير ان الهم الذي شغل النقد الادبي ظل متقلباً بين ماذا يقول النص الادبي ؟ وما الهدف من انتاجه ؟ وما الغاية من تدريسه ؟ وهل النص مستقل وحيادي ؟

ان السؤال المعرفي ظل الخلفية الاساس للنقد الادبي ، أي محاولة معرفة اجوبة علمية وثابتة على كل تلك الاسئلة التي سوف نحاول الاجابة عنها في هذا البحث من خلال تبسيط منهج نقدي من المناهج النقدية الحديثة وتوظيفه في مجال التعليم والتدريس ، وتبسيط طرائق تلقي النص الادبي من قبل فئة مستهدفة محددة العمر والخبرة من المتلقين، بهدف ايصال كل ماهو جديد حتى يتمكن المتعلم من الولوج الى النص الادبي وتحليلاته المنطقية القائمة على منهج نقدي حديث .

النص الادبي والمنهج النقدي

من المعروف ان الدرس الادبي في المؤسسات التعليمية وبالاخص الجامعية منها يخضع لنوعين من المناهج : مناهج تقليدية ومناهج حديثة ، كما يلاحظ نوع من التلاقح بين المنهج التدريسي والنقدي . هذا وقد جرب الدرس الادبي في جامعاتنا مفاهيم نقدية عدة ومنها : الذوق ، والتأريخ ، والواقع ، والجمال ، والمؤلف ، والنص ، والقارىء ، لكن المنهج اللانصي الذي يجمع بين القراءة التأريخية والمقاربة الفنية بقي هو المنهج السائد والمفضل في الدرس الاكاديمي ، ((وقد ظهر هذا المنهج في اوربا منذ القرن التاسع عشر وبالتحديد في فرنسا ، وتأثر به الكثير من النقاد العرب المحدثين ، فمازال يطبق في جامعات متخصصة بالنقد في اقسام اللغة العربية بعد ان مر عليه قرنان من الزمن دون الاستفادة من المناهج النقدية المعاصرة كالبنيوية والمقاربة التداولية واللسانية والتفكيكية والمناهج الثقافية)) (الشاطر ، 2012، ص64) وهذا كله جعل الدرس النقدي في الجامعات العراقية يسقط التجريب والتمرين والاستنساخ والاسقاط النهجي وتشويه النص ، لذلك تظل تلك المؤسسات بحاجة الى بديل منهجي في تدريس الادب من خلال المناهج النقدية التي تمتاز بسمة الانفتاح والقدرة على استيعاب كل المفاهيم والنظريات المستجدة ونقصد هنا المقاربة النصية ، لانها تعنى بتدريس النص الادبي من كل جوانبه وعتباته في علاقة مع النص ومرجعه الخارجي وقارئه الضمني والواقعي ، أي ان المقاربة النصية هي ((مقاربة منهجية متكاملة تنفتح على كل المناهج النقدية الاخرى وتستوعبها بمرونة عالية وحسن توظيف واستثمار ناجح ، اذ ترتكز المقاربة النصية على دراسة النص الموازي الذي هو عبارة عن عتبات

وملحقات تحيط بالنص داخلياً وخارجياً كدراسة المؤلف والصور الفوتوغرافية والرسوم التشكيلية والمقدمات والفهرسة والهوامش والعنوان الخارجي والعناوين الداخلية ، وكل علامات الاشهار سواء استعملها الكاتب عن وعي او بدونه)) (فضل ، 2007 ، ص87). اذ تحمل العلامات في النص الادبي احالات دلالية وفنية ومرجعية ، كما يغص النص الادبي بعتبات خارجية تكمل اضاءة النص كالحوارات والشهادات والتناص والاشتقاق النصي والمعمار الهيكلي للعمل الادبية، وتدرس كل هذه العتبات والملحقات في علاقة مع النص الادبي ، لذلك جاءت الدعوة الى تطبيق وتمثل هذه المقاربة النصية نظرياً وتطبيقياً والتوسع فيها ، لاننا نجد ان الدرس النقدي الاكاديمي لا يهتم سوى بالنص الاساس والمرجعي احياناً ولا يبالي بالنص الموازي وملحقاته الداخلية وعتباته الخارجية ، كما لاحظنا السمة التجزيئية التي يتسم بها هذا الدرس ، اذ وجدنا من التدريسين من يركزعلى المرجع وحده او النص او القارئ او الذوق او التاريخ دون غيرها من العناصر والمكونات الادبية والنقدية ، أي يدرسون الادب بالتركيز على عنصر معين بمعزل عن العناصر الاخرى المكونة للعملية الابداعية والادبية ، لذلك اصبح الدرس النقدي قاصراً عن الاحاطة بالنص الادبي من جميع جوانبه مهما كانت قيمة هذه العناصر على مستوى الدلالة والتبليغ والتواصل ، وبهذا يكون على التدريسين في الجامعة اكثر توسعاً في مقاربة النص الادبي وعلى وفق مقاربة نقدية تحليلية بثلاثة مستويات منهجية : النص الموازي ،والنص الابداعي الاساسي ، والنص الاحالي المرجعي ، وبذلك يمكن ان تتحقق ((الخاصية الشمولية والطابع التكاملي للعمل الادبي والقراءة النقدية التي يمكن تلخيصها عبر الثوابت المنهجية الاتية :-

1- قراءة النص الموازي داخلياً وخارجياً من خلال المحطات الاتية :

أ- البنية الصوتية والصرفية والدلالية والبلاغية والبصرية

ب- البنية الدلالية بربط العتبات بالدلالة النصية واستخراج انواع العلاقات الجدلية والعلاقات الرمزية .

ت- البنية الوظيفية بالبحث عن المقصدية والغاية من استعمال العتبات والمرامي الوظيفية والتداولية التي يقصدها الكاتب .

ث- السياق النصي (قراءة العتبات في سياقها النصي من الاسفل الى الاعلى وبالعكس).

2- قراءة النص الادبي الاساس عبر استخراج المضامين والدلالات من خلال تفكيك البنى الفنية وفحص الصياغة الجمالية والكتابة التعبيرية والصور الشعرية والاساليب الانشائية .

3- قراءة المرجع النصي الخارجي اجتماعياً ونفسياً واسطورياً وسياسياً وثقافياً وفنياً من خلال الانفتاح على مفهوم القراءة واعادة الانتاج وتأويل النص وتشريحه)). (السمرة، 1997، ص65)

المنهج البنيوي

البنيوية منهج وصفي في قراءة النص الادبي يركز على المضمون وعناصره وبنية تشكل نسقية النص في اختلافاته وتآلفاته ، وقد عرفها صلاح فضل بانها ((دراسة نظم العلاقات القائمة بين النظام الخطابي الادبي ومن ثم تطبيقها على كل ماله علاقة به)) (فضل ، 2007 ، ص23) بمعنى ان البنيوية بشكل دقيق هي دراسة نظام الخطاب الادبي الذي يختلف في لغته الموجهه بين الكاتب والقارىء بقوانين وانظمة خاصة عن الكلام العادي الذي يتحدث به عامة الناس مع بعضهم البعض

طريقة دراسة البنية في النصوص الادبية :

الكفايات المستهدفه :

1. منهجية : توظيف القراءة المنهجيه و تحديد الاشكالات وتفكيك الخطاب الادبي.
2. ثقافية : تعرف مسار تطور النقد الادبي ،و الالمام بالاتجاهات و المدارس النقديه الحديثة.
3. تواصلية : القدرة على استخراج الافكار و المعاني و التواصل مع القضايا ادبية

خطوات تدريس البنية

1. التمهيد :الوقوف على المعنى الذي توحي به كلمة (بنيوية) فالبنيوية توحي بالعناصر التي تتدخل في تركيب شكل معين ليأخذ شكله النسقي النهائي.

تعريف البنية الادبية : ذلك التصميم الداخلي لاعمال الادبية .

ماهي العناصر التي تنتج عنها بنية العمل الادبي؟

. تنتج البنيه الادبية عن تصويرتجريدي يعتمد الرموز وعمليات التوصيل التي تتعلق بالواقع المباشر.

مالفرق بين البنية والشكل في العمل الادبي ؟

- البنية في العمل الادبي هي النظام الذي تتخذه الوحدات المكونة للنص
- الشكل في العمل الادبي هو الهيكل الناجم عن قوانين الصياغة ومبادىء التكرار .

ماهو الهدف من التحليل البنائي للنص ؟

يتمثل الهدف من التحليل البنائي لأي نص ادبي في اكتشاف تعدد المعاني والآثار الادبية في النص .

ما الاسس التي يعتمد عليها المنهج البنيوي في دراسة النص الادبي ؟

- يعتمد على دراسة المستويات المتداخلة بنيوياً (الصوت – الصرف – النحو – الدلالة – الرمز)

ماالمقصود بالمستوى الرمزي في النص ؟

- المستوى الرمزي في النص الادبي هو ماينتج من مدلول ادبي جديد يقود الى معنى آخر .

2- تحليل النص : هناك خطوات عدة يقوم بها النقد البنيوي اثناء تحليل النص وهي:

أ- مميزات الشكل والموضوع في العمل الادبي :

. مميزات الشكل : الهيكل الناجم عن قوانين الصياغة (اللغة ظاهرة صوتية)

. مميزات الموضوع : أثارة تصورات ذهنية دلالية (اللغة ظاهرة رمزية)

ب . استخراج مميزات البنية والاسلوب الواردة في النص :

. مميزات البنية : تتصل بتركيب النص ، اي ترتبط بمستويات الحكاية في القصة مثلا.

. مميزات الاسلوب :يمس النسيج اللغوي، أي يقتصر على تحليل القضايا اللغوية.

ج . تحديد مستويات العمل الادبي وطبيعة الترتيب الذي تخضع له :

(المستوى الصوتي ، المستوى الصرفي ، المستوى المعجمي ، المستوى النحوي ، مستوى القول ، المستوى الدلالي ، المستوى الرمزي) وهذه المستويات تخضع لترتيب حسب الاولوية في الوجود داخل النص، فكل مستوى ينطلق من السابق له ويؤدي الى اللاحق ، أي يعتمد كل مستوى على ما قبله من المستويات .

د . اظهار قيمة دراسة المستوى الرمزي في العمل الادبي :

تتجلى قيمة المستوى الرمزي في العمل الادبي في فهم اللغة على انها نظام من الرموز ، فكل كلمة في اللغة تشكل رمزاً ، وقوام الرمز أمرين هما : الصوت (الدال) و الفكرة (المدلول) الذي يتغير مع سياق النص .

هـ . تتبع خصائص البنية الكلية و بنية التحولات و بنية الضبط داخل النص:

. خاصية البنية الكلية : وهي المصطلح الاعم الذي يتحدد نتيجة لمبادئ و اخرى ذات طابع شكلي أي ما يتعلق بمجموع البنيات الفرعية المكونه للبنية الرئيسة للعمل الادبي .

. خاصية بنية التحولات : و التي تتعلق بالتميز بين الشكل و الموضوع والمقارنة بين البنية الخاصة بالشكل و تحولها الى افكار رئيسة.

. خاصية الضبط الذاتي : تلك العناصر التي تتصل بالجانب الصوت للكلمات وتسمى بعناصر شكلية ، وتلك العناصر التي تنجم عن الدلالة الرمزية و تسمى عناصر موضوعية .

3. التقويم : خلاصة يركز فيها على دراسة اللغة في النص و مستوياتها ،كذلك ذكر العلاقات الدلالية التي تربط بين هذه المستويات والقوانين التي تضبطها : ومن هذه الخلاصة تم تحديد البعد الكلي و المتكامل بنية النص الادبي و الحكم عليه.

مثال تطبيقي للدراسة البنية الصوتية (الايقاعية)

المستوى الصوتي او الايقاعي :

يقترح ريفاتير تعريفاً للايقاع في اللغة بأنه " عبارة عن نظام للسمات التي من خلالها تُنتج الدوال اللسانية ، اي القيم الخاصة بخطاب واحد بعينه ، وهذه السمات يمكنها ان تتحقق في كل مستويات اللغة من نبرية وعروضية ومعجمية وتركيبية ، انها تشكل مجتمعة علاقة استبدالية وتركيبية تعمل بدقة على تكريس مفهوم المستوى " (الكنوني ، 1991، ص29) .

ان ربط الايقاع بالتركيب ليس معناه اقصاء دور الوزن في لغة الشعر مادام الوزن هو الذي فرض ذلك التركيب الذي ينطوي في لغة الشعر على كلام كثير التعقيد والتماسك مما يؤدي حتماً الى تعقيد الافكار والدلالات المجازية .

ولعل الاساس الذي يكمن وراء هذا التصور ، هو المقاربة الشكلانية في اعتبارها الايقاع الشعري مكوناً يحظى بالأولوية التي تؤهله لأن يجسد وحدة العمل الادبي ، تلك

الوحدة التي يمكن وصفها بانها ديناميكية وقابلة للتطور باستمرار مادامت علاقة الشكل بالمحتوى لاتقوم على اساس مبدأ التساوي ، وانما على اساس مبدأ التعالق ، وهو الامر الذي يجعلنا نتصور الايقاع عاملاً بانياً للشعر ، اذ ان فهم الايقاع كنسق لايمكن على العموم والاطلاق الا اذا وضعنا الايقاع منذ البداية في اطار وظيفته البنائية ، والقول بنسقية الايقاع يفترض ان نميز بين نوعين من الايقاع هما : الايقاع الشعري والايقاع النثري ، اللذان يختلفان وظيفياً .

وترجع ابرز ملامح الاختلاف الوظيفي بين الايقاعين الشعري والنثري الى ما ينجم عن الوزن من ضرورات ، تضيف في الشعر الى مختلف التوقعات التي يتألف منها الايقاع نسقاً أو نمطاً ، ويفسر كمال ابو ديب ذلك بأن " الوزن هو الذي يمنح الكلمات صفة التتابع الحركي الذي يصبح بفعله الايقاع الفاعلية التي تنقل الى المتلقي ذي الحساسية المرهفة الشعور بوجود حركة داخلية ، ذات حيوية متنامية تمنح التتابع الحركي وحدة نغمية عميقة عن طريق اضفاء خصائص معينة على عناصر الكتلة الحركية ، الايقاع اذن حركة متنامية يمتلكها التشكل الوزني حين تكتسب فئة من هذا الايقاع خصائص معينة ". (ابو ديب ، 1987، ص53)

من هنا يتحدد معنى القول : ان الايقاع اكثر اتصالاً بالتركيب منه بالوزن ، اذ لايعني ذلك ان دور الوزن معطل في لغة الشعر ، بقدر مايعني ان استعماله في العديد من النماذج الشعرية المتميزة هو الذي يؤدي الى تماسك الوحدات التركيبية وتكثيف ايحاءاتها الدلالية ، نفهم من ذلك الكلام بأن الوزن ينبع من تآلف الكلمات تآلفاً صوتياً ، يخضع بالضرورة لعلاقات تركيبية ودلالية ، لهذا السبب فان الايقاع يفرض على مستوى الاختيار مجموعة من الخيارات التي تقتضي من الشاعر على مستوى التأليف نظم العبارات التي احضرها في خاطره منثورة فيصيرها موزونة ، اما بأن يبدل فيها كلمة مكان كلمة مرادفة لها ، او بأن يزيد في الكلام ما تكون لزيادته فائدة فيه أو ينقص منه ما لايخل به أو بأن يعدل من بعض تصاريف الكلمة الى بعضها أو بأن يقدم بعض الكلام ويؤخر بعضاً .

وقد تنتج هذه الاختيارات اما بطريقة لاواعية حينما يساور الشاعر احساس داخلي اثناء عملية الابداع ، بأن الكلمة في هذا الموقع لها وقع في النفس اكثر من غيرها في موقع آخر ، او بطريقة واعية حينما يلجأ بعض الشعراء بعد عملية الابداع الى إحداث بعض التصويبات اللازمة .

نخلص بهذا التصور النظري الى ان الا يقاع خاصية كونية ، الا انه يُعد في لغة الشعر بنية شعرية تقتضي على مستوى التمثل ، الاحساس بطبيعة التركيب الشعري الذي يستقطب الاهتمام بجملة مكونات : صوتية وعروضية ونحوية ، سنحاول مقاربتها في النص الادبي المعاصر في ضوء مستويات هي :

الايقاع وتأثيره الجمالي في النص :

نعني بالايقاع هو حركية الكلام في الكتابة ، ونستنتج من هذا ، ان الايقاع لايقتصر على الوزن فحسب ، وانما آثار الايقاع ينبع من قيم التوازي الصوتية التي تُعد اساسية في كل شعر اصيل ، لايختلف في ذلك الشعر المنظوم عن الشعر المنثور او النثر الشعري ، إذ ترتبط هذه القيم بعنصر التخييل الشعري فتخلق ما يسمى بالصورة الايقاعية ، اي الصورة التي تغتني بضرورات ايقاعية ، وهذا لايعني ان دور الوزن معطل في لغة الشعر ، بل ان الاستثمار الجيد للوزن يسهم بقدر وآخر في تمتين الروابط النظمية للغة الشعرية ، بحيث اذا عمدنا الى الغاء الوزن في هذه اللغة سيُحطم البناء النحوي المتماسك بوساطة الكلمات ، وذلك لان الوزن هو الذي يفرض على مستوى محور الاختيار مجموعة من الاختيارات الممكنة التي يقتضيها محور التأليف . (الطرابلسي ، 1992 ، ص106)

نستنتج اذن ، أنه اذا كانت بنية الاصوات تخلق لوناً من التوازي الظاهري مادامت تمارس فعلها على مستوى الكلمات ، فان بنية الوزن تخلق لوناً من التوازي الخفي الذي يسهم في بناء متتاليات متوازية على المستوى الصرفي – النحوي ، حينما توجد صيغ متماثلة صرفياً بأدائها لنفس الوظائف النحوية في مواقع عروضية متماثلة .

وللتمثيل لهذا المستوى تُعد القافية من ادق البنيات الشعرية التي تختزل التوازي في اقل كلفة لغوية ،ولعل هذا ماألمح اليه جاكبسون حين " تصور القافية حصيلة مبدأين متلازمين هما : مبدأ التماثل ومبدأ التقابل ، بالنسبة للتماثل فهو يقترن بمظهر التشابه الصوتي إذ تبدو القافية احدى نقاط التقاء التجنيس باستطرادهما اتحاد الصامت والصائت . (الكنوني ، 1991، ص38)

واذا كان مظهر التجانس الصوتي يتحدد من حرف الروي الذي بوساطته كانت القصيدة قديماً تعرف بـ (عينية ورائية ودالية) ،واصبح في الشعر الحديث سمة مميزة للانتقال من نمط الى آخر ، فان مظهر التجانس يعني ان التغيير الحاصل في نظام القافية

انما ناتج عن تغيير في جنس الوزن بحسب ما يظهر من تنوع اسماء القافية بين متداركة ومتواترة ومترادفة .

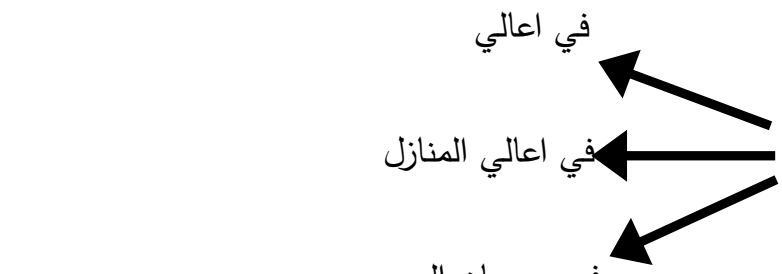
وعلى العموم ، فان اقتران هذين المظهرين في نفس السياق الشعري يجسد الوظيفة الجمالية التي تختزل التوازي في ادق بنياته الصوتية ، مع ان القافية لاتقتصر على هذه الوظيفة ، وانما هناك وظائف اخرى منها الوظيفة المبدعة والوظيفة المحركة ، غير اننا معنيين بالوظيفة الجمالية وتأثيرها .

ولدراسة الموازنة الصوتية الناجمة عن القافية الختامية ، سننطلق من الوظيفة الجمالية ، ولعل بيان أثر ذلك في السياق الشعري يستدعي مراعاة احدى الوظيفتين المبدعة أو المحركة ، ومن بين النصوص الجيدة التي تفرز الوظيفة المحركة الى جانب الوظيفة الجمالية ، نص قصيدة (الحلة) للشاعر حميد سعيد :

في اعالي الشجر ....
في اعالي المنازل ... في مهرجان الصور
منزل للقمر
بين كرومز .... تمادى بلعبته
ثم اوهم عشاقه
أن ليلاً بطيئاً أمر .....
أن يلازم تلك التخوم ويبعد عنها الخطر

يتعين من سلسلة القوافي (الشجر – الصور – للقمر – أمر) انها تمتلك وظيفتين: جمالية ومحركة ، فكونها جمالية يعني انها على مستوى التشابه الصوتي تنتهي بنفس الصامت (الراء) الموقوف عليه بنفس الصائت (السكون) ، وعلى مستوى التشابه الخطي فهي تندرج ضمن قواف تتميز بالنظم الناتج عن فاعلية التضمين ، ذلك بأنها جميعاً بمثابة وقفات عروضية في هذا الموقع ، الا انها على المستوى النحوي تستدعي الاطراف اللاحقة عبرفاعلية التضمين الاسنادي بالنسبة للوحدات الشعرية، إذ نكون امام سلسلة مكونة من ثلاثة اطراف متماثلة (في اعالي الشجر– في اعالي المنازل – في مهرجان الصور) تفتقر اسنادياً الى طرف هو عبارة عن موقع ثابت يحضر ضمنياً مع كل طرف (منزل للقمر) ، وبرد تلك الاطراف الى هذا الموقع يختلف حملها إما على الجملة الاسمية أو الفعلية او الظرفية تبعاً لتقدير الاستقرار .

والشكل الاتي يختزل ذلك :



ومثلما تُعد القوافي السابقة محركة اسنادياً ، فكذلك تُعد القافية (أمر) التي تنصرف الى ما بعدها من اجل فهم المقصود بالفعل (أن يلازم تلك التخوم ويبعد عنها الخطر)

كما تتفاعل الوظيفة الجمالية مع الوظيفة المبدعة في بعض النصوص الشعرية ليكون تأثير الايقاع الجمالي في النص واضحاً ومتميزاً ، ويمكننا ان نورد مثالاً للوظيفة المبدعة في نص صلاح عبد الصبور (الصمت والجناح) :

الصمت راكد ركود ريح ميتة
حتى جنادب الحقول ساكتة
وقبة السماء باهتة
والافق اسود وضيق بلا ابواب
منكفىء من حيثما ألتفت كالسرداب
ونحن ممدودان ، في ظلال حائط قديم
مفترشان ظلنا
ملتحفان بالعذاب
وفجأة أورق ، في حقل السما نجم وحيد
ورف ، في الصمت البليد ريش طائر فريد
همست ، يا صديقتي ، توجهي ، لربنا
وناشديه ، أن يبث ، في ظلالنا
رفرفة الحياة من جديد ....

ونتبين عند ربط هذه السلسلة من القوافي بالسياق الدلالي ، انها تفرز الى جانب الوظيفة الجمالية وظيفة مبدعة ، والتي تعني العلاقة الشرطية بين الفكرة والقافية ، فللأداء مهمة الشعر لابد ان تتوثق العلاقة بين الفكرة والقافية وان ترتبط باطنياً بمعنى ان يأتي

الشاعر بالمعنى في البيت تاماً من غير ان يكون للقافية في ما ذكره صنع ثم يأتي بها لحاجة الشعر فيزيد بمعناها في تجويد ما ذكره من المعنى في البيت، فبالعودة الى القوافي الواردة في نص صلاح عبد الصبور نرى انها تنقسم الى سياقين :-

أ- سياق ينتهي عن القافية (بالعذاب) وهو دال مطلق الصمت الذي يقترن بالموت ، وسلسلة القوافي المسترسلة تجسد هذه الدلالة (ميتة – ساكتة – باهتة) والتي توحي بنفس القيم التي تتلخص في سلب الفاعلية عن الموصوفات .

ب- سياق دال على تحول فجائي (وفجأة أورق) من السكون الى الحركة ، ومن سلسلة القوافي المتتالية (وحيد – فريد / لربنا – في ظلالنا) نستنتج ان هذه الحركة مجرد مبادرة من جانب واحد قد ترمز الى الفئة القليلة (نجم وحيد) التي لاتمتلك كل اسباب التجاوز ، ويظل موقفها حالة شاذة ، لذلك فهذه المبادرة سرعان ما تتلاشى امام هيمنة الصمت الذي عبر عنه الشاعر في العنوان (الصمت والجناح) الذي يقترن بمطلق الفعل مقابل تلك المبادرة الفردية التي عبر عنها الاسم المفرد (الجناح) عوضاً عن الاجنحة للدلالة على انها فردية ومن جانب واحد .

مستوى التشكل الصوتي (الايقاعي) :

لفهم مستوى التشكل الصوتي ينبغي الوعي بالمفارقة القائمة بين عروض الشعر وعروض القصيدة ، تلك المفارقة التي تعني أن الوزن بمجرد ما يلج رحاب القصيدة يتحول الى بنية نصية ، تمتلك اكبر قدر من الخصوصية التي تنبثق في صورة تشكلات ايقاعية بفعل ما يلحق الوزن من تغييرات كمية تقترن بقرائن صوتية دالة .

ونستنتج من هذه الخصوصية الايقاعية أن الوزن هو الذي يسمح للنص بأن يأخذ تجسده التام ، اذ يفرض مجموعة من الاختيارات الممكنة التي لها اثر بالغ القيمة على مستوى محور التأليف بحسب ما يظهر من رأي حازم القرطاجي الذي يقول : " ان ضروب التغييرات التي تصير غير الموزون متزناً : إسكان المتحرك أو تحريك ساكن أو زيادة في اللفظ أو نقص منه أو عدل صيغة الى اخرى أو تقديم وتاخير أو ابدال لفظة مكان اخرى " (منهاج البلغاء، ص204) .

وبما أن الاختيارات أو التغييرات التي يتحول بمقتضاها الوزن من بنية مجردة (معيارية) الى بنية محسوسة (نصية) تتجسد في صورة تشكلات ايقاعية (كمية وصوتية

) تستدعي الاحساس بأهمية الوزن باعتباره نسقاً يرتبط ارتباطاً عضوياً بلغة الشعر التي تتم على نحو خاص ومميز ، فانها تتحقق عبر فاعليتين هما : –

أ– فاعلية النقص :

لبيان فاعلية النقص وما ينجم عنها من أثر ، سننطلق منهجياً من المزاوجة بين التقطيعين الكمي والصوتي ، أما التقطيع الكمي فذو طبيعة تفعيلية وهو مصدر هذه الفاعلية التي تتجسد بشكل مميز عبرديناميةالزحاف ، واما التقطيع الصوتي فذو طبيعة صائتيه على وجه الخصوص عبر دينامية المد أو السكون .

ومن الملاحظ أن النقد الفلسفي باحتفاله بالبعد الايقاعي للوزن بوصفه من عناصر التخييل الشعري لم يعدم هذه المزاوجة بين التقطيعين الكمي والصوتي .

وهذا واضح لدى حازم القرطاجي الذي اوجب ضرورة الكشف عن مواضع النقص (الكمية) انطلاقاً من البنية الصوتية للشعر ، إذ انه يجب ان يكون لمورد الابيات قاصداً إقامة اوزانها .

وبالنسبة للدراسة المنهجية ، فمعاينة الفرق بين المد والسكون في لغة الشعر على درجة قصوى من الاهمية ، فالمد امتداد للصوت في الزمن ، بينما السكون اختزال للصوت في الزمن ، يدل في حال اتصاله بالصوامت التي تطول كميتها اما على تعدد المقاطع أو على الوقف ، كما يدل في حال اتصاله بالصوائت على مابين المد والسكون من علاقة تقضي من جهة باعتبار المد سكوناً عند التقاء ساكنين ، وتقضي من جهة اخرى بأن الاصل في المد هو الالف .

نستنتج إذن ، أن الاكتفاء عند الحكم بالتقطيع الكمي لن يسعفنا وحده في التوصل الى نتائج مهمة ، مادام اثر ذلك لايتحدد الامن خلال خط الكلمات ، اي عند مراعاة البنية الصوتية المصاحبة للتفعيلات ، حيث يتنوع منحى الاداء اللغوي بين البطء والسرعة تبعاً لهيمنة المد أو السكون .

لهذا السبب ، فالقول ان الزحاف يتفق وحالة الانفعال التي تقتضي اختصار الزمن على المستوى الصوتي ، أو انه مسؤول الى حد كبير على شناعة الايقاع قول يُعد في حكم المطلق لانه لايستقيم امام العديد من النماذج الشعرية التي تختلف فاعلية الزحاف فيها باختلاف بنائها الصوتي الذي يقضي على حد تعبير محمد النويهي : " بأن الزحاف يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالتصوير الفني " (النويهي ، 1971، ص271) .

وامام كثرة النصوص التي يمكن في ضوئها اختبار هذه الفاعلية في شعرنا المعاصر سنحاول مقاربة ذلك من خلال نص قصيدة (انشودة المطر) لبدر شاكر السياب ، وسيتم ذلك بقياس نسب التقطيعين الكمي والصوتي : -

نص من قصيدة انشودة المطر

1- عيناك غابتا نخيل ساعة السحر
2- أو شرفتان راح ينأى عنهما القمر
3- عيناك حين تبسمان تورق الكروم
4- وترقص الاضواء كالاقمار ، في نهر
5- يرجه المجذاف وهنا ساعة السحر
6- كأنما تنبض ، في غوريهما النجوم ...
7- وتغرقان ، في ضباب من أسى شفيف
8- كالبحر سرح اليدين فوقه المساء ،
9- دفء الشتاء فيه وارتعاشة الخريف ،
10- والموت والميلاد والظلام والضياء
11- فتستفيق ملء روحي رعشة البكاء
12- ونشوة وحشية تعانق السماء
13- كنشوة الطفل إذا خاف من القمر
14- كأن اقواس السحاب تشرب الغيوم
15- وقطرة فقطرة تذوب ، في المطر
16- وكرر الاطفال ، في عرائش الكروم ،
17- ودغدغت صمت العصافير على الشجر
18- أنشودة المطر
19- مطر ...
20- مطر ...
21- مطر ...
22- تثاءبت المساء ،والغيوم ماتزال
23- تسح ما تسح من دموعها الثقال

24- كأن طفلا بات يهذي قبل ان ينام :
25- بان أمه – التي افاق منذ عام
26- فلم يجدها ، ثم حين لج في السؤال
27- قالوا له : (بعد غد تعود)
28- لابد ان تعود
29- وإن تهامس الرفاق أنها هناك
30- في جانب التل تنام نومة اللحود
31- تسف في ترابها وتشرب المطر
32- كأن صياداً حزيناً يجمع الشباك
33- ويلعن المياه والقدر
34- وينثر الغناء حيث يأفل القمر
35- مطر ...
36- مطر ...
37- أتعلمين أي حزن يبعث المطر ؟
38- وكيف تنسج المزاريب إذ انهمر ؟
39- وكيف يشعر الوحيد فيه بالضياع ؟
40- بلا انتهاء – كالدم المراق ، كالجياع ؟
41- كالحب ، كالاطفال ، كالموتى – هو المطر

ينبني هذا النص على تفعلية الرجز باحتمالاتها الممكنة ، وبمراعاة التقسيم الذي أجريناه على النص عند التقطيع الكمي لكل مقطع ،نستنتج أن فاعلية النقص عبر دينامية الخبن على وجه الخصوص هي المهيمنة كما واضح من هذا الاطار الذي يعكس التشكل الكمي من خلال نسبتي النقص والتمام :

نسبة التمام = 94 و23%
نسبة النقص = 06 و 76%

هكذا يتضح إذن ، أن فاعلية النقص هي المهيمنة ، إذ تشغل دينامية الخبن نسبة 06و76% ، وهذا يعني أن مايقترن بالنقص من تفعيلات ترد على وجه الخصوص في اضرب الاسطر .

ويرجع شيوع الزحاف في هذا النص الى خصوصية تفعلية الرجز ، أي الى طبيعة الوزن الذي يتركب من ثلاث نوى (فافاعلن) ، ولعل وجود سببين متواترين هو مايسمح بدخول الزحاف عليه .

ولبيان أثر التشكيل الكمي ينبغي مراعاة بنية الصوائت التي تجعل من النقص الكمي فاعلية تمارس أثرها على صعيد الاداء اللغوي المقترن بالسياق الدلالي ، وهو أمر نتحقق منه بالتدرج في احصاء النسب عبر مقاطع النص ، إذ السمة الاساسية هي ان ارتفاع التفعيلات الناقصة بالقياس الى التفعيلات التامة ينتج عنه على المستوى الصوتي ، ارتفاع نسبة السكون بالقياس الى التراجع النسبي لنسب المد .

ويتبين ذلك بمعاينة التقطيعين الكمي والصوتي في كل مقطع من المقاطع الخمسة التي يرصدها الجدول الاتي :-

جدول يبين التقطيعين الكمي والصوتي

المقاطع	التقطيع الكمي %		التقطيع الصوتي %	
	التمام	النقص	المد	السكون
1	45و45	54و54	40	60
2	25و31	75و68	13و35	64
3	18و18	81و81	30و30	69و69
4	68و15	31و84	37	63
5	25	75	19و26	8و73

يتعين من تأمل النسب المدرجة في الجدول اعلاه أن التشكل الايقاعي الكمي والصوتي يتباين تدريجياً من مقطع لآخر ، ومن الجدير بالملاحظة أن ارتفاع نسب النقص على المستوى الكمي عبرديناميةالزحاف المصاحب بارتفاع نسب السكون على المستوى الصوتي ، أمر يفضي الى القول إن التشكل الايقاعي يتدرج بتدرج منحنى الاداء اللغوي الذي يخضع لما يقتضيه السياق الدلالي من مقتضيات أساسها العلاقة العضوية بين الايقاع

والتصوير ، تلك العلاقة يلخصها مفهوم (الصورة الايقاعية) بوصفه من خصائص رمزية التعبير التي تعمق في هذا النص ، الاحساس بالصورة عبر عناصر الكثافة الايقاعية التي ترتد باللغة الى طبيعتها الاسطورية .

ولتأويل التشكل الايقاعي في ضوء ما يقرره السياق الدلالي ، سننطلق من الجدول السابق لقياس درجة فاعلية النقص ، بعد طرح نسبة التمام من نسبة النقص على المستوى الكمي ونسبة المد من نسبة السكون على المستوى الصوتي ، لبيان التدرج النسبي في الارتفاع من مقطع لآخر كما يظهر من هذا الجدول :

المقاطع	دينامية الزحاف %	دينامية السكون %
1	09 و09	20
2	50 و37	28
3	63 و63	39 و39
4	63 و68	26
5	50	61 و47

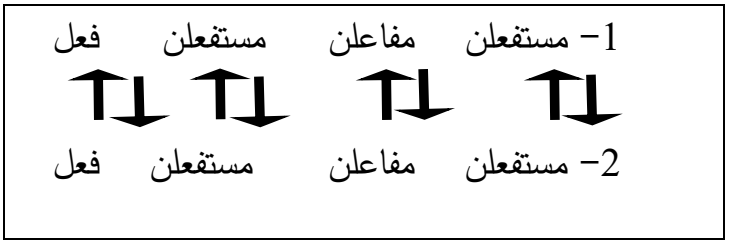
يتحدد إذن ،أن فاعلية النقص تتدرج في الايقاع من مقطع لآخر باستثناء المقطع الرابع الذي تتراجع فيه نسبة السكون بالقياس الى المقطعين الثاني والثالث ، نفس الشأن بالنسبة للمقطع الخامس الذي تتراجع فيه نسبة الزحاف بالقياس الى المقطعين الثالث والرابع ، ولتفسير تباين التشكيل الايقاعي بين مقاطع النص ينبغي قراءة ذلك في ضوء السياق الدلالي ، وهذا ما سنتاوله : –

بالنسبة للمقطع الاول ، تشكل فاعلية النقص عير دينامية الزحاف والسكون اقل نسبة بالقياس الى المقاطع اللاحقة ، ويرجع السبب الذي يكمن وراء ذلك الى كون الايقاع ينبني على وفق تشكل طقوسي يقتضيه الاداء الشعري الذي يعيد بصياغة جديدة طقوس الاستهلال التقليدية ، التي تتقاطع مع طقوس الابتهال في تجسيد فعل الخلق أو التكوين عبر اسلوب الخطاب وما ينجم عنه من نداء عميق يوجهه الانا للمخاطبة .

وبخلاف الشاعر القديم فقد أوكل بدر شاكر السياب أمر تحقيق رغبة الذات في الانتقال من حالة الانقراض (الموت) الى حالة الانبعاث (الحياة) أوكل ذلك الى مخاطبته ، الشيء الذي جعل من اسلوب الخطاب ابتهالاً شعائرياً يعمق الاحساس بما تتسم

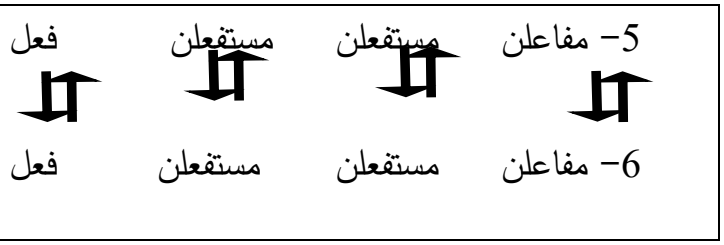
به ذات المخاطبة من سمات اسطورية ، وتجدر الاشارة الى ان التشكل الايقاعي في هذا المقطع ينقسم دلالياً الى قسمين :-

القسم الاول : يكاد يستغرق الاسطر الثلاثة الاولى التي تنقل طقوس الابتهال الشعائري من خلال حركة التفعيلات التامة المتصدرة لهذه الاسطر ، هذا فضلاً عن التناظر التفعيلي الحاصل بين السطرين الاول والثاني وكما يأتي:



هذا التأطير ليس مجرد تشكل شكلي ، وانما تشكل ايقاعي اساسه مابين السطرين من وحدة متكاملة ، تلك الوحدة الناتجة عن كون عيني المخاطبة (عيناك) نواة دالة على الرؤية الانبعاثية التي تختزل من الصفات الطبيعية مايدل على الاشباع لاتساع رقعة الخصب وكثافته (عيناك غابتا نخيل) ، ومن الصفات الصناعية مايدل على الرغبة في عدم التطلع لسمو الاطار وشموليته (شرفتان) .

ولأن تحقيق هذه الرغبة ، أمر يستلزم القيام بعملية التجاوز المشروطة بفعل التكوين المنوط بهاتين العينيين (عيناك حين تبسمان) فان الايقاع قد تغير في السطر الثالث مع مايدل على هذا الفعل (تورق) الذي ينقل حركته الايقاعية المتمثلة في التفعلية المخبونة ، الى صدر الاسطر الثلاثة المكونة للقسم الثاني الذي يجسد إمكانية التجاوز في سلسلة الافعال الدالة على الخلق والولادة (ترقص ، يرجه ، تنبض) والتي يؤدي تواليها الى تناظر التشكل التفعيلي بين السطرين الخامس والسادس تناظراً يفيد أن دلالة الصورة في السطر اللاحق تفسير للسطر السابق



وعلى المستوى الصوتي ، تجدر الاشارة الى أن نسبة المد بالقياس الى السكون تبلغ في القسم الاول نسبة (48%) تبعاً لما تتطلبه طقوس الابتهال من استغراق صوتي عبرديناميةالمد ، وهذه النسبة تتقلص في القسم الثاني الذي يرصد فعل الخلق والتكوين الى (24%) نظراً لما يقتضيه هذا الفعل من حركية عبر هيمنة دينامية السكون .

وسنلاحظ عند الانتقال الى المقطعين ارتفاع نسبة دينامية النقص بالقياس الى المقطع الاول ، وهو ارتفاع يقاوم حدة التفعيلات التامة كما يتبين من المقارنة بين النسب في الجدول الاول ، وسبب ذلك أن التشكل الايقاعي انتقل من تشكل طقوسي الى تشكل يرصد في المقطع الثاني إيقاع المفارقة الناتج سياقاً عن فعل الخلق والتكوين :

دفء الشتاء // ارتعاشة الخريف

الموت ... // الميلاد ...

الظلام ... // الضياء ...

ومن الواضح أن اساس ما ينجم عن هذه المفارقة من توتر وحركة هو الاحساس بالواقع المأساوي عبر غموض الرؤية في السطرين السابع والثامن ، ومن انتقال الاحساس بالمفارقة الى الذات ، في المقطع الثالث سيضخم التشكل الايقاعي من نسبتي الزحاف والسكون بشكل يقلل من حدة التمام بالقياس الى المقطع الاول ، ذلك بأن التشكل الايقاعي يصاحب ما ينبثق عن الذات من شعور عارم بالتشنج (فتستفيق ملء روحي رعشة البكاء) هذا الشعور الذي يشرع السياق على حدود رؤية جمالية تتم – بفعل ما تولده هذه المفارقة من احساس بالغرابة على المستوى الكمي عبر تراسل التفعيلات في بداية الاسطر وتقاطع التفعيلات الزاحفة في اضربها وكما يأتي :-

11- مفاعلن	فعول
12- مفاعلن	فعل

13- مفاعلن ..... ← فعول

14- مفاعلن ..... فعل→

15- مفاعلن ..... ← فعول

16- مفاعلن ..... فعل →

من هنا يتدرج السياق ليفضي في المقطع الخامس الى تساؤل معرفي توجهه ذات الانا الى المخاطبة (الاسطورة / الام) وبهذا يتحول الايقاع من تشكل يرصد حركة الذاكرة الى تشكل ذهني في كونه تساولاً (أتعلمين ، وكيف) يفجر طقوس الحزن الشعائري المقترنة بالمطر في ظل ما تضخمه الغربة من شعور لانهاءي بالضياع والوحدة .

ورغم التراجع النسبي لدينامية الزحاف ، فان الايقاع قد رصد هذه الحركة عن طريق دينامية السكون التي شكلت اعلى نسبة بالقياس الى المقاطع السابقة ، هذا على المستوى الصوتي ، واذا قمنا باجراء تقطيع كمي ، نستنتج أن التشكل التفعيلي يساير ايقاع الصورة المتداعية عبر تداعي صيغة الخطاب التساؤلي :

37- مفاعلن	مفاعلن	مستفعلن	فعل
38- مفاعلن	مفاعلن	مفتعلن	فعل
39- مفاعلن	مفاعلن	مفاعلن	فعول
40- مفاعلن	مستفعلن	مفاعلن	فعول
41- مستفعلن	مستفعلن	مستفعلن	فعل

فحركة اليقين المعرفي ، التي تجسدت في بداية الاسطر الثلاثة الاولى وامتدت عبر التداعي في التصوير الى السطر الرابع ، أدت الى نفس التشكيل الكمي القائم على اساس دينامية الخبن (مفاعلن) ، وهو تشكل صاحب الرغبة في امتلاك اليقين ، ومع تداعي التصوير الذي جسد في السطرين الاخرين الشعور بالوحدة والضياع اللانهائيين ، تحول

الايقاع من (مفاعلن) الى (مستفعلن) التي صاحبت حركة التداعي في التصوير عبر التشبيه (كالدم ، كالحب ، كالاطفال ، كالموت) ، كما أن التشكل الايقاعي النهائي تناسب مع دلالة السياق ، إذ (فعل) تناسب مع طقوس الحزن الذي يولده المطر ، و(فعول) ناسبت الاحساس بالخواء الروحي اللانهائي في ظل الغربة .

نستخلص من هذه القراءة أن للتشكل الايقاعي علاقة بالدلالة ، لأنه يتدرج في كل مقطع على وفق الصورة الكمية والصوتية التي يمليها السياق الدلالي .

ب- فاعلية الزيادة :

بالنسبة لفاعلية الزيادة سيقتصر مجال دراستنا لهذه الظاهرة التي شاعت في بنية شعرنا المعاصر ، مايمكن الاصطلاح عليه بـ (المفصل الايقاعي) بوصفه مظهراً من مظاهر المزاوجة الايقاعية التي تحولت بظاهرة المزج بين الاوزان من مستوياتها الكمية العددية الى مستواها الوظيفي .

ويرجع الفضل في نحت هذا المصطلح ودراسته الى الدكتور علوي الهاشمي الذي عرف المفصل الايقاعي بأنه " المقطع الجزئي الرابط بين وزن وآخر من الاوزان التفعيلية المتداولة على بنية النص الايقاعية وهو غالباً ما يكون مقطعاً طويلاً (سبب خفيف = فا) أو قصيراً (غير ممدود = ف) ، وقد يكون مقطعاً مركباً من المقطعين السابقين " .(الهاشمي ،1992 ،ص210)

نستنتج من هذا التحديد ، أن المفصل الايقاعي يتحقق على المستوى الكمي في صورة نوى تختلف بين الحركة والسبب (خفيف أو ثقيل) أو وتد (مجموع او مفروق) من هنا نتبين أن المفصل الايقاعي مظهر هام من مظاهر المزج بين الاوزان لاسيما تلك التي تنتمي الى نفس الدائرة العروضية ، ولهذا السبب وصف بالايقاعي وليس بالكمي ، إذ يؤشر لانتهاء عصر الوزن وولادة عصر الايقاع ، باعتباره من ملامح الغاء العلاقة المطردة بين مجموعة من التفعيلات .

وبدراستنا لهذ الظاهرة تعين لنا أن المفصل الايقاعي اشد ما يشيع في سياق وزنين هما الخبب والرجز ومنها هذين المقطعين اللذين سنعمد الى تقطيعهما لبيان موقع المفصل :

الاول مطلع قصيدة (الموت على الابواب) لمحمد الكنوني :

1- في هذا الليل تغيب رؤى ويموت حداء

oo---/o --- /o --- /o --- /o-o- /o - o-

2- قف أو سر ، لامعراج بهذا الليل ولإسراء

-o-o /-o-o -o-o / ---o/-o-o/ ---o/-oo/

3- الموج يدق وهل هذي الالواح بجدار ؟

-o-o/ ---o/---o/-o-o/-o-o/---oo

4- قد ينحل المركب أو ينهار

-o-o/-o-o/ - o/ ---o/-o-oo

الثاني : مطلع قصيدة (الصمت والجناح) لصلاح عبد الصبور:

1- الصمت راكد ركود ريح ميتة

-o-o—o/ --o—o/ --o—o/ -o-o—o

2- حتى جنادب الحقول ساكنة

-o-o--o/--o--o/ --o--o

فالمفصل الايقاعي ورد في صورتين هما : السبب الخفيف (فا) بالنسبة للسطر الرابع من النموذج الاول ، والوتد المجموع (فعل) بالنسبة للسطر الاول من النموذج الثاني .

وإذا كان من الممكن تجاوز المفصل في المقطع الاول باقتراح تقطيع يتم بمقتضاه ادراج (فاعل) في الحشو والسبب المتوالي (فال) في الضرب من دون مراعاة تماثل الاضرب السابقة واللاحقة ، فان هذا لايستقيم مع المقطع الثاني ؛ لأن عدم أخذ هذه الزيادة في الاعتبار سيقود اثناء التقطيع الى أحد الاحتمالين : إما (مفاعيلن فعل) أو (فعولن فاعلن) أي الخروج من اطار الوزن الواحد الرجز الى هزج أو المتقارب .

والذي يؤكد علاقة المفصل بالاداء اللغوي أنه ورد في المطلع من الفصيدة بالنسبة للنموذجين معاً ، ولو شكل نشازاً لعمد الشاعران بما يمتلكانه من احساس ومعرفة بالعروض الى اسقاطه .

على العموم ، إن هذه المزاوجة التي يخلقها المفصل بين الاوزان في السياق الكمي الواحد تستدعي ضرورة التمييز بين عروض الشعر وعروض القصيدة ، على اعتبار أن القصيدة هي التي تبدع عروضها الخاص بفعل التمثل المتبادل بين التفعيلات وبقية العناصر اللغوية ، وهو الامر الذي يعني تجاوز النظرة المعيارية الى النظرة الوصفية التي تأخذ الوظيفة العضوية للمفصل الايقاعي في الاعتبار .

أما شيوع هذه الظاهرة في سياق الخبب والرجز ، فمرده الى طبيعتهما البنيوية ، تلك الطبيعة التي تجعلهما أقرب الاوزان الى خصوصية النثر .

فالخبب بوصفه أصغر وحدة كمية في العروض العربي يحتمل ظهور مفاصل ايقاعية ، كما أن تأليف الرجز من ثلاث نوى (سببين خفيفين ووتد مجموع = فافاعلن) يجعله عرضة لتغييرات وتحويرات متعددة .

المصادر العربية :

1-أبو ديب ، كمال . في الشعرية العربية ، مؤسسة الابحاث العربية ، بيروت ،1987م

2-السمرة ، محمد . النقد الادبي والابداع في الشعر ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ،بيروت ، 1997م.

3-الشاطر ، عبد الرحمن . الاسس المعرفية للغويات العربية ، دار ورد الاردنية للطباعة والنشر ، الاردن ، 2012م .

4-الطرابلسي ، محمد الهادي . جماليات الايقاع في النص الشعري ،دار الجنوب ، تونس، 1992م.

5-فضل ، صلاح . في النقد الادبي ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ،2007م .

6- القرطاجي ، حازم . مناهج البلغاء وسراج الادباء، تحقيق :الحبيب بلخوجة ، ط4، دار المغرب ، تونس ، 1987م.

7-الكنوني ، محمد الخمار .البنية الايقاعية في الشعر الحديث ، منشورات السفير ، المغرب ، 1991م .

8- النويهي ، محمد .قضية الشعر الجديد ، دار الفكر للنشر ،بيروت ،1971م.

9- الهاشمي ، علوي .دراسة في البنية والاسلوب ، منشورات اتحاد كتاب وادباء الامارات ، 1992م .

Research Summary

This research tends to interested literature and literary criticism issues, and tracks, from students and students of modern monetary curriculum, which is raised in this area one of the most important issues and most complex procedure in a matter of literary texts and the methods and techniques taught analysis.

Monetary survey methods may have witnessed an unprecedented, thanks to the contribution of humanities and linguistics, also opened psychological and textural criticism, textual and cultural approaches, several areas of Harahi literature is characterized by clarity and fertile, provides this search offer clear and documented these trends and techniques taught to students and Darcy cash, Viard approach important of these approaches and ordinances applied fields and the potential and limitations.

Thus reader can trace these approaches to the text literary, and be guided by what the, This is a research assistant in the era in which they can be separated from the literature about the speech which is addressed, and shows how the cash curriculum using all our knowledge and redistribution, it allows us to understand literary texts and analyzed the process.

Criticism literary multi-dimensional functions flag, a witness so far, dynamic movement, and the lives of mutant constantly looking for the same calendar and the correct steps audit and added patch, actuation literary criticism generally two grounds: first literary text analysis for hosted, and given the value and prestige it deserves among the earlier texts him and his subsequent sync, and the other: the analysis of literary text in order to identify the dimensions and objectives, functions and mechanisms constitute a literary literary text.

The tracks are multiple and mutant according to the curriculum and cash schools, a summary of live experience and direct with the texts, the plurality of literary criticism paths and currents are supplied him with a lot of visions, concepts, and Asafth in predicaments was located where whenever something new and break then the pattern of the literary text, is that carefree, who served under literary criticism choppy between what he says literary text? The goal of the production? The purpose of teaching? Is text independent and impartial?

The question of knowledge under the rear foundation of literary criticism, any attempt to scientific knowledge and consistent answers to all those questions that will try to answer them in this research by simplifying the critical approach of modern monetary curriculum and employment in the field of education and teaching, and the simplification of methods to receive the literary text by category targeting specific age and experience of the recipients, in order to deliver everything new so that the learner access to text-based literary logical and analysis on critical approach an interview