الاتجاه الأندلسي في النقد الأدبي

إعداد

د/ محمد فتحي السيد قنطوش

مدير إدارة التدريب التربوي بمنطقة البحيرة الأزهرية

الاتجاه الألسني في النقد الادبي

محمد فتحي السيد قنطوش

مدير إدارة التدريب بالأزهر الشريف

البريد الإلكتروني : d.kantosh@yahoo.com

الملخص

يكشف هذا البحث (الاتجاه الألسني في النقد الأدبي) اعتماد الاتجاه الألسني على الشكل وتحليل خصائصه ، وهو ما يعكس الاهتمام بخصوصية الفرد وتفرده، وعلى هذه الخصوصية بنى مفاهيمه ورؤاه النقدية، كما أسهمت الدراسة في إدراك الظلم والتعسف الذي لحق بالنصوص الأدبية جراء الاتكال على البناء اللغوي في ذاته واعتماد المبدعين قوالب اللغة باعتبار أن كل كلمة ستحظى عند الأسلوبين وزملائهم من الألسنين بالنصيب الأوفر مما قد يترتب عليه معنى لم يخطر ببال الكتاب أنفسه.

وأكدت الدراسة كذلك أن الاتجاه الألسني يتوقف في تحليله النقدي على لغة البيت والمظاهر السيمولوجية في المفردات والتراكيب وهو ما يرجع إلى المجتمع الغربي الذي هيمنت فيه التكنولوجيا الحديثة والمادية البغيضة على كافة نواحي الحياة وهو ما يعد اغترابا عن واقعنا وثقافتنا العربية .

ثم يختتم البحث بالنتائج التي توصل الباحث إليها من خلال دراسة هذا الموضوع .

الكلمات المفتاحية : النقد الألسني – الأسلوبية – الشكل والمضمون – الشكل والمضمون – الاغتراب الفكري والنفسي – التحليل النقدي .

Alsunni trend in literary criticism

Mohamed Fathi El-Sayed Kantoush
Director of the Training Tool, Al-Buhaira, Al-Azhar District
Email: d.kantosh@yahoo.com

Abstract :

This research reveals (the linguistic trend in literary criticism) the dependence of the linguistic trend on the form and the analysis of its characteristics, which reflects the interest in the privacy and uniqueness of the individual, and on this privacy he built his critical concepts and visions. In itself, the adoption of language templates by the creators, considering that each word will have the largest share of the two styles and their colleagues from the tongues, which may result in a meaning that did not occur to the writers themselves.

The study also confirmed that the linguistic trend depends in its critical analysis on the language of the house and the semiological manifestations in vocabulary and structures, which is due to the Western society in which modern technology and hateful materialism dominated all aspects of life, which is considered an alienation from our reality and our Arab culture.

Then the research concludes with the results that the researcher reached through studying this topic.

Keywords: Linguistic Criticism - Stylistics - Form And Content - Form And Content- Intellectual And Psychological Alienation - Critical Analysis.

المقدمة

الحمد لله رب العالمين والصلاة والسلام على أشرف المرسلين سيدنا محمد صلى الله عليه وسلم وعلى آله وأصحابه ومن تبعهم بإحسان إلى يوم الدين، وبعد:

فإن الدارس للأدب العربي ونقده يجد أمامه طريقا ممتدا متدرج المراحل، كما يرى علامات بارزة تهدي سالكها إلى ما به من خصائص وآثار من سبقهم فيها وما تركوا عليها من بصمات متباينة المذاهب والاتجاهات، هذه العلامات بمثابة المنارات التي تهدي الضال وترشد الطالب إلى ما كان يطلبه. فالأدب تعبير عن الإحساس الداخلي، والشعر مرآة العصر، والنقد يسلط الضوء ويرسم المعالم الفكرية الرئيسية في تفسير النصوص الأدبية.

والاتجاه الألسني موضوع هذا البحث من خلال النقد المتجه إلى الشعر الحديث، ولا شك أنها فترة غنية بالآراء والاتجاهات النقدية المتعددة الرؤى. وهو ما دعاني إلى الاقتصار على أبرز الاتجاهات والآراء النقدية. ويعود اختيار هذا الموضوع إلى أهمية الكشف على أبرز صفات والاتجاه الألسني، ورسم المعالم الواضحة لمنطلقاته ومقوماته المنهجية والفكرية والنقدية، وما تشف عنه من تفسير وتقويم للنصوص الأدبية. وقد انتهيت فيه إلى مخطط إجمالي يتكون من تمهيد وثلاثة فصول وخاتمة.

خصصت التمهيد لدراسة الاتجاه الألسني في النقد الحديث، فتناولته من حيث حصر الإبداع الأدبي في الاتجاه الألسني في تلك الفردية وقصره عليها ومن ثم تحليل النصوص الأدبية في ضوء الأساليب اللغوية التي تؤكد فردية الشاعر ومقدرته الفنية. ولقد بالغ أصحاب الاتجاه الألسني كثير في التأكيدعلى هذه الفردية في تكوين الإبداع الشعري.

أما الفصل الأول فقد عرضت فيه فلسفة الأسلوبية التي تؤكد على فردية الأديب وشكلية العمل الأدبي واعتماده على اللغة. وتناولت في المبحث الثاني السيميائية كمنهج نقدي لساني ينظر إلى النص الشعري في ذاته بعيدا عن الشاعر والمجتمع، وهو ما جعل السيميائية من المناهج الألسنية التي تمثل اغترابا واضحا عن واقعنا وفكرنا وواقع مجتمنا العربي. ثم كان المبحث الثالث وعنوانه: المنهج الألسني في ميزان النقد، حيث اعتمد الناقد وفقد هذه الرؤية على جانب الشكل في النص الأدبي وإهمال المعنى ومؤثرات الواقع.

أما المنهج الذي سرت عليه في معالجة موضوع البحث فقد كان منهجا نقديا تحليليا حرصت على إبراز الاتجاه الألسني في ضوء النقد القديم والنقد الغربي، ونظرا لكثافة المادة النقدية المتعلقة بموضوع البحث، فقد حرصت على انتقاء أبرز الآراء والأعلام النقدية ومحاولة الإلمام بها وتمحيصها، وذلك من أجل تحاشي التكرار.

ثم كانت الخاتمة والتي أبرزت فيها ما انتهت بي الخبرة من مقترحات وتوصيات. أما مصادر البحث ومراجعه فقد تعددت لتعدد جوانب واتجاهات المادة النقدية وقد حاولت أن انتقي من المصادر والمراجع أهمها وأدلهاعلى أهمية التنوع النقدي.

وقد صادفتني صعوبات لا تخفى في إعداد هذا البحث كان أبرزها تشعب مادته وما في بعض الآراء النقدية من إبهام وغموض، وقد جهدت كثيرا في سبيل كشف هذا الغموض والابهام. ولا أزعم أنني قطعت قول كل باحث في اللسانيات فالبحث عميق ومتشعب وحسب أنني أخلصت النية وبذلت ما في وسعي من الجهد.

والله الموفق والمعين

د/محمد فتحي قنطوش

التمهيد

ينطلق الاتجاه الألسني في نظرته للنص الأدبي من الاهتمام بالخصوصية الفردية، وهو اهتمام يتمثل في حصر الإبداع في تلك الفردية، وقصره عليها، ومن ثم تحليل النص الشعري في ضوء ما تفرد به من الصيغ الأسلوبية اللغوية، ومن هذا المنطلق ندرك فردية الشاعر، وعليها تقوم شعرية الشعر وأسباب خصوصيته الفنية.

وفردية الشاعر وذاتيته جزء مهم في تكوين أصالة نصوصه الشعرية، وهي الأساس الذي يقوم عليه التمايز والتفاضل والاختلاف بين الشعراء. فالشعر بالرغم من تعريفاته الكثيرة يظل كما كما يعرفه فوزي عيسى موقفا يعكس رؤية الشاعر إزاء الوجود أو الكون أو قضايا العصر[1] لكن الاتجاه الألسني بالغ كثيرا في التأكيد على هذه الفردية، ووقف بالرؤية النقدية عند حد الاستقصاء لمظاهرها في لغة النصوص، فغدت هدفه الأساسي من تحليل النصوص ودراستها، وهو هدف لا يقترن بالاهتمام بمعاني الشاعر ومقاصده وما يحيل إليه في واقع الحياة من أحداث وأشياء و أفكار. ولذا أصبح اهتمام هذا الاتجاه بالفردية سببا في اتصافه بالشكلية .

وترجع جذور هذه النظرة الفردية التي يعتمدها النقد الألسني إلى عدد من النظرات والرؤى الجمالية واللغوية، تبين أن النقد الألسني يتوقف عند لغة النص الأدبي دون إشارة إلي عواطف أو معانٍ، فهو ينظر إلى اللغة الأدبية في ذاتها ولذاتها ولا يرى فيما يخرج عن هذه اللغة أي هدف أدبي للدراسة.

١انظر : في الشعر الحديث والمعاصر د فوزي عيسى ص ٣٠٥ ط دار المعرفة الجامعية الإسكندرية

إنه يقوم على اكتشاف خصوصية اللغة الشعرية أو الأدبية أي معرفة الصفة التي تميزت بها لغة الشعر عن اللغة العادية، وإدراك السبب الذي يجعل النص الأدبي يجذبنا بشكله ويأسرنا بأدبيته.

ومن هنا ننتقل في ظل هذا النقد من المجموع إلى الفرد، ومما هو عام إلى ما هو خاص، وذلك على عكس ما رأينا في الاتجاه الاجتماعي.

وقد برز في هذا السياق منهج الأسلوبية والسيمولوجية حيث يعتمد على اللغة، في تحليل خصوصية الشكل الشعري، وتجسيد تفرده عن غيره من النصوص، وتوضيح ما يمكن أن يحمله من دلالات متعددة بتعدد القارئين له.

على أن الاهتمام بالخصوصية الفردية للشاعر لم يكن غائبا عن نقدنا العربي القديم والحديث، وقد اقتضت الدراسة أن نشير إلى بعض الآراء والأحكام والتصورات التي تتضمن التأكيد على تلك الخصوصية، فرأينا فهم نظرة القاضي الجرجاني للأسلوب الشعري من خلال صاحبه، حيث ربط النص الأدبي البليغ بصاحبه؛ لأنه المبدع بفنيته الجميلة، والنظر إلى الأسلوب من خلال صاحبه يفضي إلى اختصاص كل شاعر بأسلوبه، وانعكاس طوابعه الشخصية والنفسية عليه، ومن هنا يلاحظ القاضي الجرجاني اختلاف الأساليب وتمايزها تبعًا لاختلاف الشعراء وتمايزهم، فيقول: وقد كان القوم يختلفون في ذلك، وتتباين فيه أحوالهم، فيرق شعر أحدهم، ويصلب شعر الآخر، ويسهل لفظ أحدهم، ويتوعر منطق غيره، وإنما ذلك بحسب اختلاف الطبائع، وتركيب الخلق[١]، فهنا يبدو الأسلوب مرآة للشخصية. وتصبح علاقة الأسلوب بالشاعر طابعا لفنية اللغة.

١انظر: الوساطة بين المتنبي وخصومه . القاضي علي عبدالعزيز الجرجاني تحقيق محمد أبوالفضل ، علي محمد البجاوي ص ١٧-١٨ط الحلبي القاهرة ١٣٨٦هـ ١٩٧٢م

وقد أشار ابن رشيق القيرواني إلى ارتباط الشعر باختراع المعاني كما أنه يؤكد على خاصية العمق في الشعر كصفة مميزة لرؤية الشاعر وشخصيته الفنية، فيقول: إنما سمي الشاعر شاعرا؛ لأنه يشعر بما لا يشعر به غيره، فإذا لم يكن عند الشاعر توليد معنى ولا اختراعه، أو استظراف لفظ وابتداعه، أو زيادة فيما أجحف فيه غيره من المعاني، أو نقص مما أطاله سواه من الألفاظ، أو صرف معنى إلى وجه عن وجه آخر، كان اسم الشاعر عليه مجازا لا حقيقة، ولم يكن له إلا فضل الوزن، وليس بفضل عندي مع التقصير[1]

ثم جاء العقاد وربط هذا بالشاعر ذاته، فأصبحت الأساليب الفنية دليلا على أصحابها فالأسلوب في رأي العقاد صورة لنفس صاحبه والله لم يخلق الطبائع كلها على صورة واحدة فيكون لها أسلوب واحد في المنظوم والمنثور[2] وهو بهذا يؤصل الأسلوب من خلال الذات لأن الطبائع مختلفة فإذا ما أخفق الشاعر أو الكاتب من صياغة ذاته ورسم خصوصيته على صفحة أسلوبه أصبح بلا أسلوب أي أن انتاجه مفرغ من الميزة التي تنم عن الأصالة وهوما يشير إليه أحمد الشايب في قوله: إن أسلوب الكاتب أو الشاعر أو الخطيب نتيجة طبيعية لمواهبه وصورة لشخصيته هو ولا يمكن أن يكون صادقا قويا ممتازا إلا إذا استمده من نفسه وصاغه بلغته وعبارته دون تقليد سواه من الأدباء لأن كل أسلوب صورة خاصة بصاحبه تبين طريقة تفكيره وكيفية نظره إلى الأشياء وتفسيره لها وطبيعة انفعالاته فالذاتية هي أساس تكوين الأسلوب والمقلد يفنى في غيره ويصبح شخصية منكرة ثقيلة على النفس لا تستحق عناية ينصرف عنها الناس إلى أصلها

١انظر : العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده . أبوعلي الحسن بن رشيق القيرواني . تحقيق محمد محيي الدين عبدالحميد ج١ ص١١٦ط دار الجيل بيروت ١٤٠٥هـ

٢ انظر : فصول من النقد عند العقاد . عباس محمود العقاد جمعها محمد خليفة التونسي ص ٢٦٥ط مكتبة الخانجي مصر

الأول وبه يكتفون [١]

بيد أن هناك فرقا كبيرا بين رؤية نقادنا للخصوصية الفردية وما ينتج عنها من خصائص شكلية مميزة في النصوص الأدبية وبين الرؤية الشكلية التي التي رأيناها في تلك الجذور والاتجاهات التي انبنت عليها مناهج النقد الألسني. فلم تأت رؤية نقادنا للشكل بمعزل عن المعنى ولا عن إحساس الأديب أو واقعه الاجتماعي. وقد أفاض العقاد في مهاجمة الصنعة الشكلية في الشعر، ودعا ألى التميز وأن ترتبط الصور والأساليب بمزية نفسية أو صفات شخصية لا يجاري فيها الشاعر غيره ولا تتكرر في النسخ الأدبية الأخرى تكرر المنقولات والمحكيات والمصنوعات[٢]. وهو ما أكد عليه كذلك أحمد جاد حين يشير إلى أهمية الكشف عن أعماق العمل الأدبي وبيان أسرار الكمال الفني ومحاولة العثور على مواطن الجمال أو الضعف وإبرازها وإدراك العلاقات بين عناصر العمل من لغوية وفكرية ووجدانية كل ذلك إبداع وتفوق بدليل أنه ليس كل أحد بقادر عليه وهو لذلك إثراء وجلاء للعمل ذاته ولفكر القراء على أمر سواء [٣] وهذا يعني أن الشكل في الشعر ينبغي أن تكون خصوصيته الفنية في نفس مبدعه وأن تمتزج بخصوصية الإحساس والمعنى، لا أن تكون صنعة في اللغة دون قصد إلى توصيل شيء ما كما يرى الألسنيون.

ويرى محمد مفتاح أن القول الذي تمثله الإستعارة تجعل من المقولات النقدية شيئا لا يمكن استقلاله استقلالا كليا، فإن استقلت مثل تلك المقولات في البداية فلابد أن تلتقي في نقطة معينه عند التفريع وذلك حينما نربط

---

١ انظر : الأسلوب . أحمد الشايب ص١٣٣-١٣٤ ط٨ مكتبة النهضة المصرية القاهرة ١٩٧٣م

٢انظر: شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي . عباس محمود العقاد ص١٣٨-١٣٩ط المكتبة العصرية لبنان

٣انظر :مفاهيم نقدية د أحمد جاد . ص ١٢ط ١ مؤسسة الرسالة ١٤٠٢هـ

عالما بعالم أو شيئا بشئ رغم تباينه، فلو ربطنا شجرا بحجر أو إنسانا بحيوان فذلك أمر ضروري وإلا لا تعبر اللغة كما يقول مفتاح بصدق. وعلى هذا المستوى تقع المفاهيم النقدية الثلاثية التي ضمنها خطاطته التنظيرية وهي ما أسماه ب التوازي والتماسك والتفاعل وهي توصف بأنها متساوية المسافة فيمكن أن أبدأ بالتفاعل ثم التماسك فالتوازي أو أبدأ بالتماسك أولا، فليس بين هذه المعطيات تراتبية. وويرى أن كل مفهوم من هذه المفاهيم هو قالب قائم بذاته هذا من حيث التصنيف الأولي، وقد يظهر في ميدان النقد الأدبي أن النظرية غير متماسكة فقد طبقت اللسانيات بتناول الأصوات على حده، ولكن بالنسبة للمنظر الأدبي الذي يريد أن يصوغ نظرية لابد من التماسك والتفاعل أو تماس بين هذه العناصر لتتماسك النظرية كما يتماسك النص العادي وهذه عند محمد مفتاح هي المفاهيم الأساسية الكبرى[1].

ولعل في تحديد بعض الدوافع والأسباب التي وجهت إلى هذا الألسني ما يمنحنا فرصة لاستكناه غاياته ومقاصده من هذا التصور، ولعل أبرز تلك الدوافع التي يمكن ملاحظتها في ضوء العرض لجذور هذا الاتجاه الرغبة في النفاذ إلى قواعد علمية للأدب تتحقق بها خصوصية منهجية للأدب يمكن أن يطلق عليها اسم علم بحيث يمكن النظر إلى الأدب نظرة متخصصة مثلما ينظر عالم الطبيعة أو الكيمياء أو غيرهما بمنهج متخصص إلى موضوع بحثه، وقد كان لعلم اللغة العام كما قعده دي سوسير دور في حفز هذا الاتجاه إلى النظر في الأدب من خلال شكله، واتخاذ هذا الشكل موضوعا لعلم الأدب.

كما استطاعت بعض التصورات الفلسفية للجمال كفلسفة كانت وكروتشيه أن تفسد الطابع الروحي والاجتماعي في الإحساس بالجمال، وأن تحوله عن الغاية والمعنى إلى الشكل المجرد، فيغدو حرا من التبعات ومطلقا

١انظر : مجلة الأدبية ص ٤٩ م ٣ ع ٢١ يوليو ١٩٩٤ م

مما يلحقه من الأهداف وما يرتبط به من الظروف والقيود الواقعية، وقد أصبح تذوق الشكل المحض أساسا جماليا في تلقي النصوص الأدبية لدى هذا الاتجاه . وهذا يعني أن الاتجاه الألسني في الاتجاه الحديث قد انطلق من العناية بالخصوصية الفردية للشاعر، وأنه اتجه بهذه الفردية إلى صفة شكلية بحتة فأنطلق الفن من قيود المعنى والوظيفة الاجتماعية والتاريخية، ونظر إلى صيغته اللغوية في ذاتها، كما ميز تلك الصيغة من الإطار العام فطبعها بطابع فردي ضيق ووجه الاهتمام إلى ما يفعله شخص الأديب في اللغة من تصرفات تخرجها من إطارها العادي، وقد رأينا اتجاه نقدنا العربي إلى عدم إهمال الخصوصية الفردية للشاعر لكنه لم يذهب بها مذهبا شكليا معزولا عن سياق اللغة والمعاني والواقع الاجتماعي، وبذلك في كل خطوات تأكيده على تلك الخصوصية يسعى إلى إبراز الصلة بين ما هو فردي وما هو عام في اللغة ويؤكد على فنية النتاج من خلال تلبسه بالمعاني . ويؤكد حسن فتح الباب على أهمية الجمع بين مزايا النظريتين دون تعصب لأيتهما وذلك لأن النقد الذي يتغيي الشرح والتفسير وحدهما قد عفى عليه الزمن فمهمة الناقد االأولى هي إضاءة النص للمتلقي بالكشف عن غوامضه والغواص في رموزه وأعماقه للوصول إلى الجذور وكيف تحولت إلى أشجار وأزهار وثمار والنقد السائد يفيد في الوقوف على عالم الشاعر[١] أما الاتجاه الألسني في النقد فقد نسج من البنية اللغوية وخيوط الفردية مناهجه ومفاهيمه ورؤاه النقدية .

انظر: سمات الحداثة في الشعر العربي المعاصر د حسن فتح الباب ص ١٠ ط الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٧م ١

المبحث الأول
عنوانه
الأسلوبية

الأسلوبية

هي صفة للعلم الذي يقوم بدراسة الأسلوب، وتنطلق من جملة المبادئ الفلسفية واللغوية التي تؤكد على فردية الشاعر والأديب، وشكية العمل الأدبي، واستقلاله في لغته.

ونستطيع أن نحدد مفهوم الشكل الأدبي بأنه الأسلوب على أن يشمل الأسلوب الألفاظ والعبارات والقوالب التي توضع فيها سواء أكانت هذه منظومة موقعة كما هو الحال في الشعر أم غير ذلك كما هو الحال في كثير من النثر[١]

وهذه هي الوظيفة الأسلوبية التي تدفع المنشئ إلى اختيار بعينه، وتحكم اختياره بالرغبة في إحداث ذلك التأثير، ومن هنا يصبح الأسلوب كما يصفه عبدالسلام المسدي بأنه جسر ثانوي يقام على جسر أصلي[٢]، ويقصد بالجسر الأصلي التعبير اللغوي العادي، وبالجسر الثانوي ما يحققه الأسلوب كاختيار من وظيفة دلالية خاصة.

وإذا كان للباحثين في النص اللغوي أن يسلكوا طرقا متعددة، بعضها يتجه إلى دوافعه النفسية وأصوله في تجربة المؤلف، وبعضها يتجه إلى وظائفه وآثاره الاجتماعية والخلقية، وبعضها ينصب على مضامينه وأفكاره الدينية والفلسفية فإن هذه الطرق جميعا لا تمت إلى الدراسة الأسلوبية بسبب، ولذا يحدد شفيع السيد موضوع الدراسة الأسلوبية واختصاصها بلغة العمل فقط، قائلا: فإذا كان اهتمام الباحثين بالعمل الفني نفسه أكثر من

١انظر: قضايا في النقد الأدبي الحديث د محمد السعدي فرهود ص ٥٧ط القاهرة رجب ١٣٨٨هـ أكتوبر ١٩٦٨

٢انظر: الأسلوبية والاسلوب. د عبدالسلام المسدي ص٧٧

اهتمامهم بأسبابه أو نتائجه فإنهم حينئذ يبحثون في الوسيلة اللغوية الخاصة التي تحقق بها الشكل الكلي للعمل.

وفي هذه الحالة يكون البحث بحثا أسلوبيا وإذا أدت نتائجه إلى فهم جديد للشكل الأدبي الكامل فإن هذا البحث الأسلوبي يكون قد حقق نتائج نقدية حقيقية"[1].

فدراسة مجموع اختيارات الكاتب أو الشاعر في نصه هي دراسة للجانب الفردي في هذا النص وهو جانب ينتمي إلى شخص المؤلف وذاتيته، وقد اتخذت الأسلوبية من الأسلوب بحسبانه تعبيرا عن خصوصية الاختيار من عناصر اللغة وإمكانياتها إحدى وجهات نظرها المنهجية في تحليل الشكل الأدبي.

ومن جهة المتلقي يتحدد الأسلوب باعتباره كما يقول عبدالسلام المسدي ضغطا مسلطا على المتلقي بحيث لا يلقى الخطاب إلا وقد تهيأ فيه من العناصر الضاغطة ما يزيل عن المتقبل حرية ردود الفعل[2].

ويتضح من هذا العرض أن هذا الضغط الذي يحمله الأسلوب هو ما نعبر عنه أحيانا بصفات عامة كالتأثير أو الاقناع أو الإمتاع أو الإثارة وهذا يعني أن الأسلوب هو تصرف في تقديم أو عرض الفكرة أو الدلالة اللغوية، ولذا يعرفه فلوبيرمن هذا المنحى بأنه سهم يرافق الفكرة ويخز متقبلها[3] كما يعرفه ريفاتار بأنه إبراز بعض عناصر سلسلة الكلام وحمل

١انظر: الاتجاه الأسلوبي في النقد الأدبي . د شفيع السيد ص ١٣٧دار الفكر العربي، القاهرة،١٤٠٧هـ/١٩٨٦م

٢انظر :الأسلوبية والأسلوب . د عبدالسلام المسدي ص٨١ط دار الصباح

٣انظر : االسابق ص٨٢

القارئ على الانتباه إليها بحيث إذا غفل عنها شوه النص وإذا حللها وجد لها دلالات تمييزية خاصة، مما يسمح بتقرير أن الكلام يعبر والأسلوب يبرز[١].

وقذ ذهب بعض الأسلوبيين إلى تحديد مقياس لإدراك ضغط الأسلوب وتسلطه على القاريء، وما يحققه من فاعلية في هذا السبيل – وهذا المقياس هو ما يحققه الأسلوب من مفاجأه تبعا لردود فعل المتلقي، وتلك المفاجأة تنبثق في الأسلوب من اصطدام القارئ بتتابع جملة الموافقات بجملة المفارقات في نص الخطاب[٢]. أو هي كما يقول رومان باكوبسون: تولد اللامنتظر من المنتظر[٣].

وينطلق التحليل الأسلوبي للنقد الأدبي في ضوء النظر إلى الأسلوب من جهة المتلقي من الأحكام التي يبديها القارئ حول النص، ولذلك ينادي ريفاتيرباعتماد قاريء مخبر يكون بمثابة مصدر للاستقراء الأسلوبي يجمع المحلل كل ما يطلقه من أحكام معيارية معتبرا إياها ضربا من الاستجابات نتجت عن منبها كامنة في صلب النص[٤].

وهنا تبرز أهمية المفاجأة ورد الفعل التي يتميز بها أسلوب عن غبره، فقيمة كل خاصية أسلوبية كما يقرروريفاتير تتناسب مع حدة المفاجأة التي تحدثها تناسبا طرديا بحيث كلما كانت غير منتظرة كان وقعها علي نفس المتقبل أعمق والطاقة التأثيرية لخاصية أسلوبية تتناسب تناسبا عكسيا مع التكرار فكلما تكررت نفس الخاصية في نص ضعفت مقوماتها

١انظر : السابق ص٨٣

٢انظر: الأسلوبية والأسلوب . د عبدالسلام المسدي ص ٨٥

٣انظر : السابق ص٨٦

٤انظر : الاسلوبية والاسلوب د/ عبدالسلام المسدي ص٨٤

الأسلوبية[1].وهو ما يشير إليه محمد غنيمي هلال بقوله: إن التجديد في الأدب ثورة لأنه يتطلب وضع قيم جديدة مكان قيم قديمة [2]

وعلى هذا نجد التحليل الأسلوبي هنا لا يقابل بين اختيار في النص وآخر في خارجه كان يمكن أن يحل محله، بل يقابل بين عناصر الكلمات والتراكيب داخل السلسلة الخطية للعبارات اللغوية، فليست القيمة الأسلوبية شيئا يضاف إلى العناصر اللغوية ويزينها، بل هي كامنة في حركة العناصر وعلاقتها نفسها، وهم المحلل الأسلوبي هنا يتركز في رصد الظواهر اللافتة والبارزة وغير المتوقعة[3].

ومن جهة النص الأدبي يتم تحديد الأسلوب من خلال إدراك طبيعة التأليف اللغوي في الأدب ووظيفته، فاللغة في الأدب تتحول في نظر رومان ياكوبسون من رسالة لنقل الأفكار أو المعاني بين المرسل والمرسل إليه المخاطب إلى نص، وبذلك تصبح كما يشير عبدالله الغذامي غاية في نفسها، وهدفها هو غرس وجودها الذاتي في عالمها الخاص بها، وهو جنسها الأدبي الذي يحتويها[4] .

ومن هنا نجد طائفة من تعريفات الأسلوب تنطلق من النص الأدبي نفسه باعتباره خطابا تركب في ذاته ولذاته، فيرى تشارلز بالي أن الأسلوب

١المصدر السابق ص ٨٦

٢انظر: قضايا معاصرة في الأدب والنقد د محمد غنيمي هلال ص ٥٤ط دار نهضة مصر للطبع والنشر الفجالة القاهرة .

٣انظر :علم الأسلوب . د صلاح فضل ص١٧٣-١٧٤ ط٢ الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة ١٩٨٥ م.

٤انظر: الخطيئة والتفكير من البنيوية إلى التشريحية قراءة في نموذج إنسان معاصر د عبدالله الغذامي ص ٨ط النادي الأدبي ١٤٠٥هـ ١٩٨٥م .

ينحصر في تفجر الطاقات التعبيرية الكامنة في صميم اللغة بخروجها من عالمها الافتراضي إلى حيز الوجود اللغوي، فالأسلوب في تصور بالي هو كما يشرحه عبدالسلام المسدي الاستعمال ذاته، فكأن اللغة مجموعة شحنات معزولة والأسلوب هو إدخال بعضها في تفاعل مع البعض الآخر كما في مخبر كيماوي[١]. ويرى آخرون أن الأسلوب هو مجموع الطاقات الإيحائية في الخطاب الأدبي ، وذلك أن الذي يميز هذا الخطاب هو كثافة الإيحاء وتقلص التصريح، وهو نقيض ما يطرد في الخطاب العادي[٢].

فماهية الأسلوب هنا ليست معلقة على المنشئ أو المتلقي، بل معلقة على وجوده في ذاته، أي أنه نتاج لعملية التركيب اللغوي للنص بما في عملية التركيب هذه من القوانين، ولذا يقول المسدي: إن النص إن كان وحيدا لصاحبه فإن الأسلوب هو وليد النص ذاته لذلك يستطيع الأسلوب أن ينفصل عن المؤلف لأن رابطة الرحم بينهما حضورية في لحظتي الإبداع والإيقاع [٣]

بمعنى أن الأسلوب هو حاصل إتلاف لغة النص فهو ليس كامنا في جزء من أجزاء اللغة وإنما هو في كامل الأجزاء في النصوص الأدبية.

ولقد سبق عبدالقاهر الجرجاني إلى كل ما هو عميق ودقيق من أمور الأسلوب وأحوال التعبير اللغوي، حيث حوت شروحاته لنظرية النظم هذه الفكرة الحديثة أن الأسلوب تضمن، حيث نجده يعرض للألفاظ المفردة فيبين أن البلاغة والفصاحة لا يمكن أن تُتَصورفيها وهي أشتات لا صلة نحوية بينها، لأن الفكر لا يتعلق بمعاني الكلم أفرادا ومجردة من معاني

١انظر :الاسلوبية والاسلوب د عبدالسلام المسدي ص ٨٩

٢انظر : السابق ص٩٥

٣انظر :السابق ص ٨٨ –٨٩

النحو[1]. والمزية التي من أجلها نصف اللفظ في شأننا هذا بأنه فصيح، مزية تحدث من بعد أن لا تكون، وتظهر في الكلم من بعد أن يدخلها النظم، وهذا شيء إن أنت طلبته فيها، وقد جئت بها أفرادا لم ترم فيها نظما، ولم تحدث لها تأليفا، طلبت محالا[2].

ومن هذا المنطلق فإن الأسلوب نتاج لتأليف النص، وسماته كامنه في أجزاء اللغة. والذي يظهرها ويولدها هو نظم هذه الأجزاء وإقامة العلاقات النحوية بينها على نحو يراعي الموقف والمقصد من هذا التعبير.

ويتضح مما سبق أن تعدد وجهات نظر الأسلوبيين في تعريف الأسلوب ليس من باب التناقض والتعارض، فكل تعريف لا يلغي الآخر بل يجاوره، ولا يمثل البديل بل المكمل له، وهذه التعريفات إنما هي مداخل متنوعة للتحليل الأسلوبي.

ويتبين لنا بعد هذا العرض أن كل الآراء التي تنطوي عليها الأسلوبية، تؤكد على الخاص في مقابل العام، والمتنوع في مقابل المتجانس، فالأسلوب سواء نظرنا إليه على أنه اختيار أو قوة ضاغطة على المتلقي أو إضافة أو تضمن، لا يخرج على أن يكون استعمالا خاصا لإمكانات اللغة والتأكيد على خصوصية الأديب.

ويمكن أن نلخص أبرز الأسباب التي جعلت الأسلوبية تجني على أصالة الشعر فيما يلي:

١انظر: دلائل الإعجاز. عبدالقاهر الجرجاني ص٣١٤ط دار المعرفة بيروت ١٤٠٢هـ ١٩٨٢م .

٢انظر : دلائل الإعجاز. عبدالقاهر الجرجاني ص٣٠٧-٣٠٨ ط دار المعرفة بيروت

اهتمت الأسلوبية بالشروط الموضوعية في تحليها وتعليلها الأسلوبي، فلم تجد في النظر إلى شخصية المبدع ولا إلى المتلقي ولا إلى ما يعبر عنه النص من أشياء خارجة عنه أي مبرر موضوعي ومن هنا نظرت إلى العمل الإبداعي بوصفه كيانا له اكتفاؤه الذاتي، وذلك كما يشير محمد عبدالمطلب لعالم النص لغويا من خلال نسق ألفاظه هو الذي يحدد طبيعة فهمنا لأسلوبه، وبهذا تكون مهمة الأسلوبي هي تجزئة العناصر المكونة للرسالة الإبداعية لتتبع ما يحدث بينها من تفاعل حتى اكتسبت هذه الشخصية الخاصة والحيوية الفعالة، بحيث ننطلق أصلا من تكوينات الرسالة المتمثلة في صور التعبير لنعود إليها مرة أخرى[١]. وهكذا ندرك أن تفسير الأسلوبية للأسلوب من جهتي المبدع والمتلقي لم يكن إلا منفذا لتحديد ماهية الأسلوب، وليس لتحليله.

والملاحظ أن هذا التصور يقتلع النتاج الإبداعي من جذوره، ويُغلقه على نفسه، وبذلك لا نستبين فيه مقاييس أصالته الفنية والاجتماعية، فليس هناك حديث عن مصداقية العمل التي تعود إلى ما فيه من قيمة عاطفية ذاتية، وليس هناك توضيح لذاتية الصور الفنية، وتميز الإحساس والتجربة، كما لا نجد ما يرشدنا إلى دلالات العمل على واقعه الاجتماعى، وما فيه من ملامح روحية وثقافية مميزة.

تغيرت في الأسلوبية العلاقة بين الشكل والمضمون أو صورة المعنى كما يعبر عبدالقاهر الجرجاني[٢] هو مدار التفاضل والتمايز الإبداعي، بل أصبح الشكل هنا خالقا للمعنى، ومتقدما عليه، كما أصبح المعنى رهنا

١انظر : البلاغة والأسلوبية. محمد عبدالمطلب ص١٨٤ ط الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة ١٩٨٤م

٢انظر : دلائل الإعجاز. عبدالقاهر الجرجاني ص٣٨٩

لتفسير القارئ وتأويله، إذ الشاعر لا يقصد إلى إبلاغ معنى محدد، ولو قصد ذلك لما أصبح لكلامه صفة النص الشعري الذي تراه الأسلوبية، فالنص الأدبي عنده صياغة مقصودة لذاتها[1] ولكونه مستقلا بذاته فهو يفرز أنماطه الذاتية وسننه العلامية والدلالية فيكون سياقه الداخلي هو المرجع لقيم دلالالته حتى لكأن النص هو معجم لذاته[2].

وهذا يعني أن النص الأدبي ليس انعكاسا أو محاكاة للواقع الطبيعي أو الاجتماعي، وليس تعبيرا عن نفسية مبدعة، وإنما هو خلق لغة من لغة[3] . أي أنه صياغة للغة وتصرف فيها. وهذا التصور يلغي كل معاني التمايز والتفاضل بين المبدعين، فليس هناك جيد وردئ ولا صحيح وخاطئ، ومن هنا يوصف المنهج الأسلوبي بأنه منهج وصفي[4]، والوصفي هنا مقابل للمعياري، والشعر المتصف بالأصالة لابدأن يكون متميزا عن غيره، وتميزه هذا نابع من طريقة خاصة في التعبير عن شعور خاص، فهو سابق في ميدان تتفاوت فيه القدرات والطاقات الإبداعية، واستواء المبدعين أمام الرؤية النقدية وفي نتائجها يقتل معاني التميز والإجادة، ويثبط دوافعها، ويصرفها إلى صنعة شكلية لا روح فيها ولا موقف، ولاإحساس بما هو جوهري وعميق من معاني الحياة الإنساني.

١انظر: الأسلوبية والأسلوب . د عبدالسلام المسدي ص١١٥

٢انظر: السابق ص١١٥

٣ انظر: السابق ص١١٧

٤انظر: مدخل إلى علم الأسلوب. د شكري عياد ص٤٥ط ١ دار العلوم ١٤٠٢هـ ٢١٩٨٢م

ثم أن الأسلوبية تنطلق من تصور عام للغة، هو أنها دائبة التغير والتطور[١]. وهذا التصور مشتق من علم اللغة الحديث ونتائجه التي انبنت على رصد التاريخ التطوري للغة اللاتينيةعلى وجه الخصوص. ومن هنا يمكن أن نتصور وظيفة مهمة يبدو أن الأسلوبية مرشحة للقيام بها تجاه اللغة وفق ذلك التصور وهي دفع حركة تغيرها وتطورها وخلخلة نسق الترابط بين حاضرها وماضيها. والتحليل الأسلوبي مؤهل لدفع حركة التغير في اللغة من خلال جانبين : الأول: التأكيد على الأنماط المنوعة والمظاهر الفردية في استعمال اللغة. والثاني: انتزاع المادة اللغوية موضوع الدراسة الأسلوبية من سياقها التاريخي، والنظر إليها ثابتة على المحور (الآني) كما قال دي سوسير.

لكني أتصور أن احتفاظ لغة من اللغات بعمق تاريخي يمتد في ذاكرة الزمن مئات من السنين لهو ثروة روحية وثقافية لأصحاب تلك اللغة، حيث تغدو تلك اللغة بمفرداتها وأساليبها وجدانا تاريخيا للأمة، ينبض بوحدتها الروحية والثقافية، ويصل بين حاضرها وماضيها، فضلا عما يمثل ذلك الامتداد التاريخي للغة نفسها من الغني التعبيري والأسلوبي الذي اجتمعت له أجيال عديدة ومواهب مختلفة. وليس هذا الفضل لأي لغة من لغات العالم غير العربية التي يتجاوزعمرها خمسة عشر قرنا، وتنزل في نفس كل مسلم منزل التقديس، لأنها وعاء القرآن الكريم، وأداة إعجازه البياني.

وهذا الأمر هو ما يدفعنا إلى التساؤل : ألا يمكن لنقدنا الأدبي أن يتخذ من الأسلوبية أداة لغايات مختلفة يحتمها ما ترتبط به اللغة العربية من

١انظر : مدخل إلى علم الأسلوب. د شكري عياد ص٤٤ ط ١ دار العلوم ١٤٠٢هـ ٢١٩٨٢م

خصوصية تاريخية ودينية. أترانا سنبقى تلاميذ لا يلمع في عقولنا من بوارق الإبداع والتفكير والبحث إلا ما يبرق في شرق العالم أو غربه.

وسأتخذ فيما يلي من أحد النماذج التطبيقية للتحليل الأسلوبي منفذا لتجسيد الصفة في الأسلوبية، وإبراز وجودها التطبيقي في نقدنا الحديث. ويلاحظ أن هذا النموذج لا يفي بإبراز كل الجوانب النظرية فيها، ولن نجد نموذجا واحدا يفي بذلك، لأن كل دراسة أسلوبية تمثل منطلقا متميزا للوصف والفهم والتأويل، وهو منطلق يتفاعل مع بعض جوانب النص المدروس وينتقي من المفاهيم والمبادئ اللغوية والأسلوبية ما يفي بتفسير تفاعله والتعبير عن فهمه أمام ذلك النص وفي تلك اللحظة. وحسبنا –إذن– أن ندرك من خلال النموذج التالي جوهر المنهج الأسلوبي في النقد وأبرز معالمه، لنستدل بذلك على طابع الأصالة والمحاكاة فيه.

ويتمثل هذا النموذج في تحليل شكري عياد لقصيدة أبي القاسم الشابي الصباح الجديد:

اسْكُني يا جِراحْ ... واسْكُتي يا شُجُون
ماتَ عَهْدُ النُّواحْ ... وزَمَانُ الجُنُون
وأَطَلَّ الصَّبَاحْ ... مِنْ وراءِ القُرُونْ
في فِجاجِ الرَّدى ... قَدْ دفنتُ الأَلَمْ
ونثرتُ الدُّموع ... لرِيَاحِ العَدَمْ
واتَّخذتُ الحَيَاةْ ... معزفاً للنَّغَمْ
أَتغنَّى عليهْ ... في رِحابِ الزَّمانْ
وأَذبتُ الأَسَى ... في جمالِ الوُجُودْ
ودَحَوْتُ الفؤادْ ... واحةً للنَّشيدْ
والضِّيا والظِّلالْ ... والشَّذَى والورودْ
والهوى والشَّبابْ ... والمنى والحَنانْ

اسكُني يا جراحْ واسكُتي يا شُجونْ
ماتَ عَهْدُ النُّواحْ وزَمَانُ الجُنُونْ
وأَطَلَّ الصَّبَاحْ مِنْ وراءِ القُرُونْ
في فؤادي الرَّحيبْ مَعْبَدٌ للجَمَالْ
شيَّدتْهُ الحَيَاةْ بالرُّؤى والخَيالْ
فَتَلَوْتُ الصَّلاةْ في خشوعِ الظِّلالْ
وحَرَقْتُ البُخُورْ وأَضَأْتُ الشُّمُوعْ
إنَّ سِحْرَ الحَيَاةْ خَالدٌ لا يزولْ
فَعَلامَ الشَّكَاةْ مِنْ ظَلامٍ يَحُولْ
ثمَّ يأتي الصَّباحْ وتَمُرُّ الفُصُولْ
سوف يأتي رَبيعْ إن تقضَّى رَبيعْ
اسكُني يا جراحْ واسكُتي يا شُجونْ
ماتَ عَهْدُ النُّواحْ وزَمَانُ الجُنُونْ
وأَطَلَّ الصَّبَاحْ مِنْ وراءِ القُرُونْ
مِنْ وراءِ الظَّلامْ وهديرِ المياهْ
قَدْ دعاني الصَّباحْ ورَبيعُ الحَيَاهْ
يا لهُ مِنْ دُعاءْ هزَّ قلبي صَداهْ
لمْ يَعُدْ لي بقاءْ فَوْقَ هذي البقاعْ
الْوَداعَ الوَداعْ يا جِبَالَ الهُمومْ
يا ضَبابَ الأَسى يا فِجاجَ الجحيمْ
قَدْ جرى زَوْرَقي في الخِضَمِّ العَظيمْ
ونشرتُ القلاعْ فالوَداعْ الوداعْ [1]

١ديوان أبي القاسم الشابي: ص ٣٩٥-٣٩٨

حيث يبتدئ الناقد بتحديد البؤرة الشعورية التي انطلقت منها القصيدة وهي بؤرة الصراع بين حب الخياة وتقبل الموت ويستدل على ذلك بعنوان القصيدة الذي يوحي كما يقول بالتفاؤل والفرحة' ثم ينتقل إلى وصف بناؤها اللغوي، فيبتدئ بالجانب الموسيقي ملاحظا: إحكام البناء الموسيقي ومناسبته لاستقبال صباح جديد. فالوزن هو مشطور المتدارك، وهو وزن نشيط يكاد يكون مرحا، وشطره يزيده خفة، والشاعر يلتزم غي بناء القصيدة على وزن واحد ، مع تنويع قوافيه على مألوف عادته ويعرض الناقد لحسن اختيار الشاعرلألفاظه، ويتحسس دلالته النفسية من خلال وجوده في القصيدة وليس من خلال محاولته التعرف على تجربة الشاعر أو شخصيته وظروف تعبيره الشعري. كما يعرض الناقد مقارنة بين طريقة الشاعر في بناء هذه القصيدة وزنا وقافية وبناء غيرها من قصائده، فيكتشف أنها جارية على ما هو مألوف لديه.

ويصف ناقدنا نموذج التقفية في القصيدة، فيبين أنه يقوم على مقطع افتتاحي، يردد بعد كل مقطعين، وهو مكون من ثلاثة أبيات بنيت على قافيتين للأشطر الأولى والثانية. ومقطعين رباعيين بني كل منهما على قافية واحدة في نهايات الأبيات الثلاثة الأولى، واشتركا في قافية البيت الرابع. ويتكرر هذا النموزج ثلاث مرات بهدد أبيات المقطع المكرر. ويستنتج من تكرار هذا النموذج الإحساس بسيطرة الشاعر على انفعالاته ، وأن تكرار المقطع الافتتاحي يمنح القصيدة نوعا من الثبات وكأن هناك فكرة يلجأ إليها الشاعر باستمرار. ثم يتحول إلى وصف الجمل والمفردات فيلاحظ أولا: خلو القصيدة من الجمل الاستفهامية عدا جملة واحدة استفهامها إنكاري، وهذا يعني أن القصيدة لاتعبر عن تساؤل ولا تحكي حوارا. وينظر بعد ذلك فيرى أن الجملة الفعلية ذات الفعل الماضي هي الغالبة، مم يدل على يقين بأن التغيير المرتقب قد حدث فعلا، وهو ما يعبر عنه في المقطع المكرر:

اسكني يا جراح واسكتي يا شجون

لكنه لا يلبث أن يقف عند صفة التكرار التي تأتى بها هذا البيت، فإذا كان التغيير قد حدث فلماذا يتكرر أمره لها بالسكون والسكوت؟. ويجد الإجابة على ذلك في السمات الأسلوبية التي يجسدها المقطع السادس الذي يقول الشاعر فيه:

إنَّ سِحْرَ الحَيَاةْ خَالد لا يزول
فَعَلامَ الشَّكَاةْ مِنْ ظَلامٍ يَحُولْ
ثمَّ يأتي الصَّباحْ وتَمُرُّ الفُصُولْ..؟
سوف يأتي رَبيعْ إن تقضَّى رَبيعْ

فهذا المقطع في رأي الناقد تميز عن سائر مقاطع القصيدة، فهو يبتدئ بجملة اسمية ذات خبر اسمي، ومؤكد بإن، كما أن خبرها أُكد بخبر ثان يماثله في المعنى، ويقاربه في الصيغة لأنه فعل مضارع، والفعل المضارع إنما سمي مضارعا لأنه ضارع الاسم. ويستنتج من هذا التأكيد على " أن سحر الحياة خالد لا يزول" – أن ثمة ترددا في قبول هذه القضية. ويرى الناقد أن المتردد هنا، لابد أن يكون تلك الجراح وتلك الشجون، فالشاعر لاشك يسمع همسها، ويأمرها أن تسكن وتسكت، ويلومها،ثم يعقب ذلك بمحاولة أن يبعث الاطمئنان في نفسها إلى المستقبل، فتتعاقب الأفعال المضارعة يحول، يأتي، تمر، يأتي.

ويتضح مما سبق أن الناقد يبرزالانحراف الأسلوبي في القصيدة من خلال مقارنته بين اسمية الجملة في هذا المقطع وبين النمط العام في أسلوب القصيدة وهو الجملة الفعلية، وينفذ من خلال ذلك إلى استيحاء الدلالة التي لا تقولها القصيدة مباشرة، وإنما توحي بها إيحاء.

وينتقل إلى المقطع الأخير، فيلاحظ أنه قد بني معظمه على أشباه جمل، ويقف عند كلمة الوداع موضحا ما يتميز به أمثالها من طابع انفعالي، وواضح تكرارها أربع مرات في هذا المقطع دون غيره. وصيغة النداء التي تعني صياحا انفعاليا لا يثبت شيئا، ويستنتج من ذلك أن هذا المقطع الأخير جاء شطره الأكبر وداعا وشطره الأصغر تلبية. وكلاهما

ينطوي على تناقض فالوداع إنما يكون لحبيب، فما باله يودع هذه الأشياء التي ينبغي أن يكون الإنسان سعيدا بفراقها؟ والتلبية تكون –عادة– طلبا للأمن، وها هو ذا يلبي منطلقا في رحلة محفوفة بالمخاطر، ويقرر الناقد أن صراع الموت والحياة في قلب الشاعر لم ينته، ولكنه استطاع أن يسيطر عليه فقط.

وينتهي الناقد من دراسته إلى توضيح السمة الأسلوبية المميزة للشاعر وهي ما يسميه سلب السلب. وقد أوضح أنه عرض هذه القصيدة على طلابه فلم يترددوا في القول قصيدة حزينة. وقد قاده هذا الحكم الانطباعي من الطلاب إلى أن يكتشف أن لدي الشاعر نوعا من التلاعب بمعاني الجمل، فهو يسند أن أمرا سلبيا ما إلى أمر سلبي آخر، ومحصل هذه العلاقة منطقيا أمر إيجابي، ولكن إيحاء العبارة يوهم تأكيد السلبية أوسلب السلب، ويمثل لذلك بقول الشابي مات عهد النواح فالفعل مات يثير ارتباطاته المؤلمة، وكذلك المصدر النواح قبل أن يربط السامع أو القارئ بينهما ليستنتج أن موت عهد النواح يعني انقضاءه، ومن ثم احتمال أن يكون العهد الجديد سارا، وقد جاء بهذا التعبير قصدا لأنه كان يمكن أن يقول راح عهد النواح، ويمضي إلى تحليل مثل ذلك في قول الشابي:

في فجاج الردى قد دفنت الألم

ونثرت الدموع لرياح العدم[1] .

ويتجلى أن الناقد قد نظر إلى أسلوب الشاعر من خلال المتبقي، واعتمد على وسيلة القارئ المخبر التي قال بها ريفاتير، والقارئ المخبرهنا هم طلابه، حيث نجده يأخذ بما أبدوه من حكم على القصيدة، فيتخذ من أسلوبها أداة لإثبات ذلك الحكم وتفسيره بطريقة موضوعية.

وهكذا يمثل هذا العمل التحليلي الأسلوبي أبرز سمات الأسلوبية في

١انظر: مدخل إلى علم الأسلوب د شكري عياد :ص١٢٥-١٣٤

النظر إلى النصوص الشعرية، ويمكن أن نلخص تلك السمات فيما يأتي:

تقصي الإيحاء: حيث نجد أن معاني القصيدة من خلال الدراسة هي ما توحي به لغتها، ولذلك لم يقف الناقد عندما يبدو أنه معنى صريح ومباشر، بل استوحى المعاني التي أحسها بوحي من شعوره، وجمع هذه المعاني إلى بعضها ليصل إلى المعنى الكلي للقصيدة أو ما أسماه بالبؤرة الشعورية.

ومن هذه السمات الاعتماد على الشكل: فالناقد اتخذ لغة القصيدة مادة لنقده، سواء في شكلها الموسيقي أو بناءها النحوي أو معجمها اللفظي، كما انطلق الناقد واضح– من أن كل ما قال الشاعر وما لم يقل من أمر اللغة، وعلى أي وجه كان هذا القول لم يكن صدفة، ولم يأت دون قصد، بل هو مقصود لذاته، ومن ثم ذهب الناقد إلى تحليل كيفية ما قال وذلك ليصل إلى المعنى الذي بدالنا في الدراسة أوكأنه لا يعلمه فقصيدته بحث عنه، وهو ما يحاول مع الناقد أن يكتشفه.

كما تعد الوصفية من هذه السمات حيث لم يحكم الناقد على الشاعر بجودة أو رداءة، وإنما وصف لغته وأسلوبه من خلال مقارنته بالإطار العام للغة من جهة، أو مقارنة ما يحدث في أسلوب القصيدة ذاتها من انحراف إلى بعض السمات أو إضافة بعضها الآخر. ومن هذا المنطلق فإن هذا النقد يعتمد على البنية اللغوية ولا يلتفت إلى المعاني على نحو ما وجدنا عند تحليل شوقي ضيف لشعر أبي القاسم الشابي[١] وتحليل حسين على محمد للشاعر ذاته [٢]

١انظر دراسات في الشعر العربي المعاصر د شوقي ضيف ص ١٤٣_١٥٤ ط دار المعارف بمصر ١٩٦٩

٢ انظر :التحرير الأدبي د حسين علي محمد ص ٦٠ _٨٠ ط١ مكتبة العبيكان١٤١٧هـ١٩٩٦م

المبحث الثاني
عنوانه
السيميائية

السيميائية

تقوم السيمائية كمنهج نقدي لساني على الرمز وما فيه من علاقة غير مفهومة بين الدال والمدلول، على أن المدلول هنا لا يعني الشيء أو الموضوع المحدد.ولقد كان في التراث العربي إشارات بما يعرف اليوم بعلم السيميولوجيا عند الحديث عن اللفظ والدلالة في علم النحو وعلم البلاغة وعلم اللغة وذلك على نحو ما وجدنا في معحم لسان العرب لابن منظور مادة (س و م) السيمة والسيماء العلامة وسوم الفرس جعل عليه السيمة ويقول الجوهري السومة بالضم تجعل على الشاة [١] وقد جاء في قوله تعالى : "تراهم ركعا سجدا يبتغون فضلا من الله ورضوانا سيماهم في وجوههم من أثر السجود "[٢] وقوله تعالى :" تعرفهم بسيماهم لا يسألون الناس إلحافا "[٣] فقد جاء مصطلح سيمياء في القرآن الكريم بمعنى العلامة، كما جاء في لسان قول الراجز:

غلام رماه بالحسن يافعا له سيمياء لا تشق على البصر [٤]

ولفظ السيمياء في البيت الشعري بمعنى العلامة. ومن هنا تتميز طبيعة العلامات في الفن شعرًا كان أوقصة أو غيرهما على نحو ما رأى (جان موكارفسكي) فالفن يختلف عن غيره من العلامات بأنه لا يشير إلى شيء محدد في الواقع بل يشير إلى مجموع الظروف الثقافية والاقتصادية والحضارية.

١انظر :لسان العرب ابن منظور مادة س و م ج ٣ ص ٣٧٢ط١ دار صادر بيروت لبنان ١٩٩٧ م

٢سورة الفتح آية ٢٩

٣سورة البقرة آية ٢٧٣

٤لسان العرب . ابن منظور مادة س و م ج ٣ ص ٣٧٢

فالذي يميز الفن عن اللافن هو نوعية المشار إليه، فبينما تكون العلامات خارج الفن علامات عامة محددة بارتباطها بمشار إليه بعينه، فإن العلامة في إطارالفن، وقابلية العلامة لأن تصلح للإشارة إلى أكثر من مشار إليه واحد، ومن ثم تتجاوز الأعمال الفنية البعد التسجيلي المحدد وترتفع إلى مستوى من العالمية ومن العموم[١]

ويتضح مما سبق مبدأ من المبادئ الألسنية التي اعتمدت عليها السيمائية ، وهو النظر إلى النص الشعري في ذاته مستقلا عن الشاعر والمجتمع، وقد انبثق عن هذا التصور وتصور اعتباطية العلامة وعدم تحديدها بمشار إليه تلك المرونة الدلالية في الفن، ومن ثم إمكانية تعدد الدلالات في النصوص، وهو الأمر الذي يصفه عبدالله الغذامي بإطلاق قيد الإشارة وأنه كما يقول أخطر ما قدمته السيمائية، ويتأسس عنه مبدأ القراءة السيمائية للنص التي تقوم على إطلاق الإشارة كدوال حرة، لا تقيدها حدود المعاني المعجمية[٢]

والمحاكاة في سياق هذا المنهج ترد بمعناها الواقعي أي التصوير للواقع، وهو الأمر الذي تؤكد السيمائية على إزالتة في العمل النقدي، ولذا يقول مايكل ريفاتير: ولكي يتوصل القارئ إلى اكتشاف الدلالة، عليه أن يتجاوز عقبة المحاكاة[٣].

١انظر :الخطيئة والتفكيرمن البنيوية إلى التشريحية قراءة في نموذج إنسان معاصر د عبدالله الغذامي ص٢٥

٢انظر : الخطيئة والتفكيرمن البنيوية إلى التشريحية قراءة في نموذج إنسان معاصر د عبدالله الغذامي ص٤٩

٣انظر: سيموطيقيا الشعر ضمن كتاب أنظمة العلاقات مدخل ترجمة السيموطيقيا .فريالل غزول ص٢١٨ ط دار إلياس العصرية القاهرة ١٩٨٦م

كما يوضح أن المحاكاة تنتج عن إشارة الكلمات مباشرة إلى الأشياء الواقعية، فيقول: إن السمة الأساسية للمحاكاة هي إنتاج تسلسل دلالي دائم التذبذب؛ لأن التصوير يستند إلى مرجعية اللغة أي على علاقة مباشرة بين الكلمات والأشياء العينية[١].

لكن هذا التحرر من الدلالة الأصلية إنما يبدو في المستوى الثاني من القراءة، فالقراءة النقدية وفق المنهج السيمائي تتم عن طريق :

وصف وتصنيف علامات النص الشعري بالاعتماد على ما فيها مفردة ومركبة من مظاهر سيميائية كالتشاكل والتباين والتناص والانزياح والمعجم والتفاعلية[٢]، فالتشاكل يقصد به التشابه في المقومات الصرفية، أو النحوية، أو الإيقاعية أو الصوتية أو المعنوية أو السياقية

ففي قول أبي الطيب المتنبي:

إذا أنت أكرمت الكريم ملكته وإن أنت أكرمت اللئيم تمردا[٣]

نجد تشاكلًا تامًا في (أنت) و(أنت) و(أكرمت) و(أكرمت)، وتشاكلًا في (إذا) و(إن) لاشتراكهما في الوظيفة النحوية، وفي (الكريم) و(اللئيم) لانتمائهما إلى صفات الأخلاق ولوزنهما بفعيل وكونهما اسمين، وتشاكلًا تركيبيًا في الشطرين إذ يقوم كل منهما على فعل شرط وجوابه ، وتشاكلا في وزنهما.

١انظر: المصدر السابق ص٢١٤

٢انظر: التحليل السيميائي للخطاب الشعري د/ عبدالملك مرتاض ص ١٥١-١٥٢ نادي جدة الثقافي الأدبي ج٥ ربيع أول ١٤١٣هـ

٣ديوان أبوالطيب المتنبي بشرح أبي البقاء العكبري تحقيق مصطفى السقا ج١ ص٢٨٨ط دار المعرفة بيروت ١٣٩٧هـ ١٩٧٨م

والتباين يعني الاختلاف في تلك المقومات ، أو بعضها، ويبدو في النظر السيميائي مرتبطا بالتشاكل، ولذا يقول محمد مفتاح : إن التشاكل لا يحصل إلا من تعدد الوحدات اللغوية المختلفة، ومعنى هذا أنه ينتج عن التباين .. فالتشاكل والتباين إذن لا يمكن فصل أحدهما عن الآخر[١]. كما يقول عبدالملك مرتاض :نكون مشحونًا بشئ من الانزياح بين وحدتين أو جملة وحدات فيكون ذلك أول الشروط لظهور المعنى[٢]. وهكذا نجد أن التباين في بيت المتنبي بين مفردتي (الكريم) و(ملكته) و(تمردا) وبين تركيب الشطرين في إيجابية الأول وسلبية الثاني.

أما التناص فيعرفه محمد مفتاح بقوله : هو تعالق ..نصوص مع نص حدث بكيفيات مختلفة[٣]. أي أن يدخل النص نصوصًا أخرى في بنائه بطرق عديدة ومن هذه الطرق:

التمطيط، ويحصل بأشكال مختلفة منها: الشرح، والاستعارة، والتكرار، والشكل الدرامي. والإيجاز، ويحصل بالإحالات التاريخية[٤].

ومع أن التناص ظاهرة معقدة تستعصي على الضبط؛ فإن هناك مؤشرات تجعل التناص يكشف عن نفسه ويوجه القارئ للإمساك به، ومنها: التلاعب بأصوات الكلمة من خلال القلب والتصحيف، والتصريح بالمعارضة، واستعمال لغة وسط معين، والإحالة على جنس خطابي برمته[٥].

١انظر: تحليل الخطاب الشعري استراتيجية التناص د محمد مفتاح ص ٢١ط٢ المركز الثقافي العربي ١٩٨٦م .

٢ انظر : السابق ص١٥٩

٣انظر : السابق ص١٢١

١٤ انظر: السابق ص ١٢٥-١٢٧

٥انظر : تحليل الخطاب الشعري استراتيجية التناص د محمد مفتاح ص ١٣١ ط المركز الثقافي العربي ١٩٨٦م

وقد اتجهت بعض نظريات هذا الاتجاه إلى تعميم فكرة التناص ، وأنه لا مفر للشاعر منه.

والانزياح هو الذي يحرِّف الدلالة عن موضعها فيمنحها خصوصية دلالية جديدة طرأت عليه. ويمكن أن نجد مثال ذلك في قول أبي الطيب المتنبي:

وَمَن تكُنِ الأُسْدُ الضّواري جُدودَه يكُنْ لَيلُهُ صُبْحاً وَمَطعمُهُ غصْبَا[١]

فهنا انزاحت الدلالة عن موضعها في الأُسْدُ والليل لتدلان على الشجاعة واقتحام الأهوال.

أما المعجم فيعني النظر في تردد بعض الكلمات، وتكوينها حقولا دلالية، بناء على التسليم بأن لكل خطاب معجمه الخاص... فالمعجم، لهذا، وسيلة للتمييز بين أنواع الخطاب وبين لغات الشعراء والعصور [٢].

ويراد بالتفاعلية تصنيف العلامات وفقا للتأثير المتبادل بين مرسلها ومتلقيها، وتصنف العلامات هنا إلى ثلاثة مؤشرات على الذاتية:

الأول– المعينات: وهي ما يحيل على هيئة المقال أي النص وما يتصل به من زمان ومكان، وتتمثل في: الضمائر، والظروف، وأسماء الإشارة. وهي تمنح مرجعية للخطاب بتصنعها لها.

الثاني – الموجهات: ويقصد بها منطق الجهات، وهي أربع:

أ– جهة الضرورة والإمكان، ومؤشرها: يجب أن تكون.

ب–جهة المعرفة، ومؤشرها: يعتقد أن يكون.

جـ– جهة الفعل، ومؤشرها: يجب أن يفعل.

د–جهة الكينونة والظهور، ومؤشرها: كان وظهر.

١ديوان أبي الطيب المتنبي ج١ ص٦٠

٢ انظر: تحليل الخطاب الشعري استراتيجية التناص د محمد مفتاح ص ٥٨

الثالث– الثنائية: وهو التقابل بين اللفظتين حينما يرجعان إلى نفس الطبقة فيشتركان في بعض المقومات ويختلفان في بعضها، مثل: حاروبارد وصاعد ونازل.

وليست هذه كل الظواهر السيمولوجية الي تصنف العلامات في ضوئها، بل هناك ظواهر أخرى يمكن للقارئ الذي تولي الألسنية مهارته كل اهتمام أن يتعمد في تصنيفه عليها. فضلا عن أن هذه الظواهر كما رأينا تتداخل فيما بينها، أو تدخل في مناهج ألسنية أخرى مخالفة للسيميائية كما هو واضح في الانزياح الذي اهتمت به الأسلوبية، والثنائية التي اهتمت بها البنائية، والتناص الذي يدخل في صلب أفكار المنهج التشريحي.

ويبني محمد مفتاح على ظاهرتي التشاكل والتناص سواء كان في المفردات أو التراكيب، وفي التعبير أو في المعنى ، ما يطلق عليه تجنيس الخطاب اللاحق مع السابق، ومن ثم إدراك أصالة الخطاب التالي، وانسجامه مع جنسه الأدبي ومع ثقافة الأمة؛ وهنا يقول: فكلما قل الاشتراك في المقومات زادت فرادة الخطاب التالي وأصالته، وكلما اشترك النص في كثير من المقومات مع ما سبقه كاد أن يصبح نسخة مكرورة فاقدة للأصالة، وبهذا التوسيع فإننا تجاوزنا القول في حد ذاته إلى انسجامه مع جنسه الأدبي ومع ثقافة الأمة التي استقى من تقاليدها مادته وصورته[1].

وهكذا نجد أن المستوى الأول من القراءة السيميائية يعتمد على رصد علامات النص ووصفها وتصنيفها، وفيها يتم التفسير الأولي للمعنى، ويطلق عليها (مايكل ريفايتر): القراءة الاستكشافية[2]. وهنا لا نجد القارئ

١المصدر السابق ص٢٥-٢٦

٢انظر:سيموطيقيا الشعر أنظمة العلامات مدخل إلى السيموطيقا ترجمة : فريال جبوري غزول ، ص٢١٧

يحلق بدلالة الكلمات، ففي هذه المرحلة تبدو الكلمات مرتبطة قبل كل شئ بالأشياء[١]. أي أنها قراءة ظاهرية للنص ثم تأتي المرحلة الثانية للقراءة السيمائية. وفي هذا المستوى ينطلق التحليل من تأثير النص في قارئه، فيصير للنص كما يقول عبدالله الغذامي: فعالية قرائية إبداعية، تعتمد على الطاقة التخييلية للإشارة أي للعلامة بصفتها رمزا في تلاقي بواعثها مع بواعث ذهن المتلقي ويصير القارئ المدرب هو صانع النص[٢].

ويحين الوقت في هذا المستوى من القراءة السيمائية لتفسير ثان أي لقراءة تأويلية[٣].

وعلى هذا نجد إلحاح السيمائيين على حرية القراءة وتعددها بعدد القراء والأهواء والثقافات، فالنص يتجدد مع كل قراءة، ويكون النص الواحد آلافا من النصوص، لأن لكل قراءة أثرا يختلف عن أثر القراءة الأخرى[٤].

كما نجد الاهتمام بالمتلقي فهو في هذا المنهج لا يعود مجرد متفرج ملتقط لمعنى جاهز يصله، بل متفاعلا يفكك ما يصله من رموز ويعيد بناءها ليفهم معناها انطلاقا من التجربة التي يعيشها ومستواه الثقافي والاجتماعي[٥]. ومن هنا كان لكفاءته اللغوية ، ومهاراته الأدبية والثقافية أهميتها في تقديم قراءة سيمولوجية للنص[٦].

١انظر: سيموطيقيا الشعر ٢١٧

٢انظر : الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية قراءة في نموذج إنسان معاصر ص٤٩

٣ انظر تحليل الخطاب الشعري د/ محمد مفتاح ص٤٢

٤انظر: تشريح النص. د عبدالله الغذامي ص١٤ط١ دار الطليعة بيروت ١٩٨٧م

٥انظر: السيمولوجيا والأدب د/أنطوان طعمه ،مجلة عالم الفكر ص٢٠٩ الكويت م٢٤ ع٣ ١٩٩٦م

٦انظر الخطيئة والتفكير د/عبدالله الغذامي ص٤٩

ويتأكد هنا الاهتمام بلغة النص ذاتها فإن أي استعانة بالوقائع(ينبغي أن يقصى، لما له من انعكاس سلبي على تجانس الوصف اللغوي. أي أنه ينبغي ألا نرى في النص ما يشير إلى نفس صاحبه، ولا مايشير إلى واقع محدد، وهذا يعني أن الوظيفة النقدية التي تقوم بها السيميائية تقتصر على الشكل اللغوي للنص مستقلا، وهو ما يقرره

جان موكارفسكي في قوله: والمنظور السيموطيقي وحده هو الذي سيتيح للمنظرين أن يتعرفوا على الوجود المستقل للبنية الفنية، وعلى ديناميكيها الأساسية[1].

وتبدو السيمولوجية تطبيقيا في النموذج النقدي التالي من قراءة محمد مفتاح لقول ابن عبدون:

الدَّهْر يفجَع بعد العين بالأثرِ فما البكاءُ على الأشباح والصّور[2]

حيث نجد الناقد يصف علامات البيت ويصفها من خلال التشاكل والتناص والمعجم وانحرافات التركيب ويستوحي من كل ظاهرة معانيها وإيحاءاتها الدلالية.

فيبدأ بالتشاكلات في الأصوات، حيث يقف على حروف أ،هـ،ع،ح، ويبين رجوعها إلى حيز واحد وهو الحلق. ثم يستوحي من هذه الصفة دلالتها على الحزن والزجر. ويرجع إلى تأكيد ما استوحاه من دلالتها إلى معاجم اللغة، فيرى أن كلمة أوه وما شاكلها معناها التحزن، وهاهيت: زجرت الإبل، وكذا عاعى بالغنم: زجرها، وحأحأ : زجر ، وتتابع العين يوحي بالعنعنة التي تفيد الاستمرار والترتيب والانتقال من درجة إلى درجة، وتتابع (الهمزة) يدل على التألم والرثاء.

١انظر: أنظمة العلامات مدخل إلى السيموطيقا ترجمة سيزا قاسم ص٢٩٠

٢انظر:قلائد العقيان ومحاسن الأعيان. أبو نصر الفتح بن خاقان ص٣٧ ط القاهرة

كما يقف في تردد هذه الأصوات على ما تقوم به من وظيفة هندسية تنظيمية لبنية البيت، أي أن الشاعر من أجل هذه الوظيفة التنظيمية لجأ إلى استعمال بعض الأصوات دون غيرها.

ويستبعد وجود معنى محدد، للأصوات الأخرى التي تكرر في البيت وهي ل، م، ن، ر، فلا يعني تكرارها شيئا إلا إذا كانت هناك قرائن مرجحة توجهها إلى معنى ما.

وينتقل إلى الإيقاع فيرى أن وحدة الوزن في البيت لا تحول دون وجود اختلاف إيقاعي، ويميز في هذا الإيقاع الاختلاف بين الشطرين، فالشطر الأول ذو حركة سريعة معبرة عن الحسم والعزم والسرعة في إنجاز البطش، والشطر الثاني ذو حركة بطيئة تحاكي استمرار أفعال الدهر وديمومة نتائجه، وهكذا يوحي الإيقاع بالتقابل بين : تكرار الفعل في الشطر الأول، وديمومة نتائجه في الشطر الثاني.

ثم ينظر إلى معجم ألفاظ البيت، فيرى أن مبدأ التداعي بالمقاربة قد حكم حضورها في البيت، فالعين دعت الأثر، والأشباح استدعت الصور، وهي ألفاظ معروفه ذهنيا لدى الشاعر والمتلقي، ولذلك جاءت مصحوبة بـ أل.

ويتحول إلى التركيب فيكتشف أن في البيت خرقا للترتيب الطبيعي في اللغة العربية الذي يمضي على تقديم الفعل على الفاعل، والفاعل على المفعول به ، فتركيب الدهر يفجع جاء على غير الأصل، ويرى أن هدف الشاعر من تقديم الدهر، هو أن يجعله موضوعا متحدَّثًا عنه وما يتلوه تعليقًا عليه. كما أن الاستفهام جاء على غير الأصل، فليس المقصود به في البيت طلب العلم، وإنما يقصد به الشاعر التوبيخ والتقريع. والإسناد في الدهر يفجع جاء اسنادًا مجازيًا،لأن الدهر ليس فاعلًا حيًا، كما أنه حذف

مفعول يفجع، وهو فعل متعد، ليحقق عمومية الخطاب، واستعمل فعلًا استمراريًا وهو يفجع خاليًا من الزمان.

وقد أخذ يعلل هذا الخرق في تراكيب البيت، بتحرك الشاعر ضمن معالم معروفة، فهو مقيد في حدود ذاكرته وتجربته الثقافية وتقاليد الفن ونوع المتلقي، ومن ثم لم يبق أمامه إلا هذا التصرف.

ويكتشف في هذا الإطار التناص مع المثَل: أثر بعد عين، فتوظيف الشاعر لهذا المثل في البيت له أثره في تحديد ما فعله الشاعر في تركيب البيت، إذ لم يفعل سوى أن يلون التراث ويقلبه ويشققه ويتصرف فيه.

وقد أثمر تصرف الشاعر في المَثَل جده وغرابه، فالمثل يعني: ذهاب العين وبقاء الأثر، أما البيت فيذهب إلى: ذهاب العين وذهاب الأثر وبقاء الأشباح والصور. ومن هنا تأتي جدته وغرابته، لأن ما أبقى عليه يجعل المتلقي يتساءل كما يرى الناقد أيقصد الشاعر بالأشباح والصور الأثر؟. وإذا ما عنى هذا فإنه يناقض نفسه حينئذ؛ لأن الدهر فجعى بالعين والأثر معا.

ويبني الناقد على ذلك إحساسه باجتماع شعورين متناقضين بالبيت، ففي البيت ألقة تُطمئن المتلقي وتجعله يعتقد أنه يعيش بين معارفه، وغربة تجعله يتوجس خيفة مما هو مقبل عليه.

وينتقل من ذلك إلى وصف مظهر التفاعل في علامات البيت، من خلال مؤشر ذاتي هو المعينات. فالزمان والمكان غير محدودين في البيت، وقد بنى الناقد على ذلك أن الشاعر قدم بيته وهو في حالة نفسانية غير سوية، فاللاوعي والوعي يتداخلان، وحالتا الصدمة والصحوة تتزامنان،

والمثل التراثي وقيوده ومحاولة تجاوزه يتجاذبان، والغرابة والألفة يكتنفان المتلقي في آن واحد[١].

وهكذا نرى السيمائية تطبيقا من خلال هذه القراءة النقدية، وفيها نتبين بوضوح ما تعتمده السيمائية من منطلقات ألسنية، حيث قصر الناقد تحليله على لغة البيت، واتجه إلى الوصف الظاهري للمظاهر السيمائية في المفردات والتراكيب. ثم انطلق من هذا الوصف إلى الإيحاءات والمظاهر الدلالية التي تتراءى له، وبذلك تجاوز ما يبدو من دلالة أولى وظاهرية للقارئ العادي إلى دلالة أخرى عميقة وتحتاج إلى التأويل، وهي ليست الدلالة الوحيدة أو الأخيرة، كما عرفنا من البسط النظري لها، إذ هي لا تعدو وجها واحدا من وجوه عديدة يمكن أن تتبلور في قراءات نقاد آخرين، بل ربما في قراءة أخرى لنفس الناقد.

ومع أن السيميائية، كغيرها من مناهج الاتجاه الألسني، تبدي قدرًا كبيرًا من الجدية والتنظيم ومحاولة التأسيس للرؤية النقدية على منطلقات علمية دقيقة، فإنها تقع فيما تقع فيه المناهج الألسنية عامة من الآلية والاغتراب والشكلانية.

فهي تنظر إلى النصوص من خلال ما يتحكم فيها من قيود الواقع واللغة والتراث والمعرفة السائدة، ولا تبقى للشاعر أو الكاتب سوى التصرف والتنويع في النصوص الأخرى من خلال اللعب بالعلامات عن قصد أو عن غير قصد. ومن هذا المنطلق الآلي نجد القراءات السيميائية للنصوص تزخر بالجداول والإحصاءات والرسوم البيانية والمربعات السيميائية[٢] التي تصف حركة الدلالة وتجسد آليتها.

١انظر: تحليل الخطاب الشعري استراتيجية التناص .د محمد مفتاح ص١٧٥-١٧٩

٢انظر :تشريح النص د/عبدالله الغذامي ص١٦

وهذه الآلية هي انعكاس لآلية الفكر وماديته في المجتمعات الغربية التي هيمنت عليها تقنيات الصناعة ومنطقها الميكانيكي والرياضي. وهذا هو ما جعل السيميائية ونحوها من المناهج الألسنية تمثل اغترابا واضحا عن واقعنا وفكرنا وطبيعة مجتمعاتنا.

وبذلك ندرك في صفتها النقدية العربية طابع المحاكاة والتقليد، إذ يأتي التعامل معها على نحو يتجاهل سياق التجربة الغربية فيها. كما ندرك في تصوراتها الرؤية الشكلانية إلى النصوص التي تتجاوز الشاعر أو المؤلف كمبدع يمتلك إرادة وموقفا، وتتجاوز المجتمع بخصوصيته وطابعه الثقافي والواقعي، لأنها تطلق الدلالة من قيودها المعجمية والواقعية، فتصبح مائعة ومرنة يلاحقها النقاد، دون أن يصلوا إلى حقيقتها وقرارها.

المبحث الثالث

عنوانه

الاتجاه الألسني في ميزان النقد

الاتجاه الألسني في ميزان النقد

لا شك أن اللغة أداة الإبداع الأدبي ومادته، ومنذ قال الجاحظ: والمعاني مطروحة في الطريق.. وإنما الشأن في إقامة الوزن، وتخير اللفظ، وسهولة المخرج، وكثرة الماء، وفي صحة الطبع، وجودة السبك، فإنما الشعر صناعة، وضرب من النسج وجنس من التصوير[1] – استقر في تصور بعض نقادنا أساس موضوعي للقيمة الفنية الأدية ينبع من اللغة[2]. فهي مظهر التجسد والصياغة الأدبية، ومجلي خصوصيتها الفنية الإبداعية. لكن ما التزم به الاتجاه الألسني في النقد الحديث من أمر اللغة، وما تصوره من أهميتها في العملية الأدبية يبلغ حد الغلو الذي ليس بعده غلو.

حيث يعتمد الاتجاه الألسني على جانب الشكل في النص الأدبي، فهو يحلل النص من خلال شكله فقط، وينظر للكتابة الأدبية من خلال شكلها فقط. ولا يعني هذا أنه يقدم الشكل على المضمون، بل هو يجعل الشكل خالقا لمضمونه. وفي ضوء ذلك لم تعد اللغة لديه أداة الإبداع، أو التعبير عن المعنى، بل أصبحت هي المبدعة، والنص الأدبي في نهاية هذا الاتجاه هو الكيان الذي تتداخل فيه النصوص، وتجتمع من خلاله طاقة لغوية متنوعة السياقات والمصادر. ولعله لا يخفى أن هذا التصور لا يستشعر حسًا مسؤلًا تجاه حركة الواقع الحي وتدافعاته، ولا يهجس بالرغبة في اكتشاف حقائق الشعور، وجماليات المشاهد الكونية، والتعمق في أحاسيس الحياة ونبضها الدافق، فهو مسجون في دائرة الشكل اللغوي

١انظر:الحيوان . أبو عمرو بن بحر الجاحظ تحقيق عبدالسلام هارون ج٣ ص١٣٢ط ١ القاهرة ١٩٨٣م .

٢انظر: نقد الشعر . قدامة بن جعفر ص١٩تحقيق كمال مصطفى ط٣ ١٣٩٨هـ١٩٧٨م .

وعلاقاته وعناصره وما تنفحه من إيحاءات وتحليقات معنوية وعاطفية، وبذلك هذا الاتجاه بينه وبين الحقيقة والتجربة الحية سياجا صفيقا، فلا يدرك شيئا إلا من خلال اللغة، واللغة هذه لا تحيله إلى الواقع بل تحيله إلى سياقات النصوص، لأن الأدب ليس إبداعًا من تجربة الحياة والواقع، وإنما هو إبداع تصوص من نصوص، وتشكيل لغة في اللغة.

وهكذا تغدو الحركة الأدبية شكلًا مفرغا، هو أشبه بالدائرة التي تبتدئ من الشكل اللغوي وتنتهي إليه، والسؤال هنا هو: ما قيمة كل هذا العناء؟. إن الواقع الذي يحياه الإنسان ألمًا وأملًا، اطمئنانًا وقلقًا، فرحا وترحا، سلما وحربا. ليفرض على فكره وسلوكه أن ينظر إلى ما هو نافع وضروري قبل ما هو جميل، وإلى حقائق الأشياء ووجودها الواقعي قبل تشكلها في إشارات اللغة ومجازها، ومن ثم فهو ينظر إلى الغايات العملية للغة قبل غاياتها الجمالية، ولا يستطيع الفكاك من تصور عملي ونفعي لاستخدام اللغة حتى في نظرته الجمالية إليها. وذلك جدير حقًا أن يلفت هذا الاتجاه النقدي إلى ما يصل بين الجانبين: اللغة والواقع ،الشكل والمضمون.

كما يقوم الاتجاه الألسني على إهمال المعنى:

فقد جرى في نقدنا القديم النظر إلى المعنى بحسبانه موضوع الصياغة اللغوية ومادتها الخام كالفضة والذهب يصاغ منهما خاتم أو سوار[١]. وعلى هذا جاء تصور الصلة بين الشكل ومضمونه في الأعمال الأدبية أمرأ لازما، فاللفظ بلا معنى صوت، والمعنى بلا لفظ ماهية مجردة لا يمكن إدراكها. واستقر النقد للشكل اللغوي بالنظر إلى علاقته بمعناه، وللمعنى بالنظر إلى شكله الذي يجسد الدلالة عليه، فلا يمكن أن تكون

١انظر: دلائل الاعجاز عبدالقاهر الجرجاني ص١٩٦ط دار المعرفة بيروت ١٤٠٢هـ ١٩٧٨م.

الألفاظ مقصودة لوحدها بالنظم والتأليف، ولا يمكن أن يتعلق الفكر بها دون المعاني، ولا بالمعاني دونها[1].

لكن الاتجاه الألسني في النقد الحديث أهمل المعنى تماما، فهو ينظر إلى النص الأدبي في ذاته وبمعزل عن مبدعه وعن واقعه، ويقيم جهده التحليلي على دراسة الشكل لا المضمون، فيدرس الحروف، والاصوات، والأفعال ، والصفات، والظروف، ويميز بين ظواهر التكرار، والتوافق، والتباين، والتنكير، والتعريف...الخ. وينشئ في سبيل دقة الوصف والإحصاء – المعادلات والجداول والرسوم البيانية، وبذلك أصبح الشكل من دون المعنى هو غاية الدراسة النقدية، وتحول هذا الاتجاه إلى قوالب جافة لا نبض فيها ولا حياة.

وإسقاط المعنى في عملية الإبداع الأدبي يجعل منها نوعا من الممارسة الآلية الجامدة والغريبة في نسيج الواقع، فلا يتمايز المبدعون، ولا تتجسد مواقفهم وأحاسيسهم، وتَسقط من جراء ذلك القيمة، وهي المعنى الكلي للعمل والمطلب الإنساني الأصيل في الأعمال الفكرية والأدبية، وهذا – كما يقول شكري عياد – يعادل انتزاع الروح من العمل الأدبي،ومن النقد تبعا لذلك[2]. وحين نتصور عملا من الأعمال بلا قيمة فهذا يعني أنه عبث خالص.

ويشير محمد عبدالمنعم خفاجي إلى أن النظريات الغربية إذا صلحت للاستفادة بها في دراسة أدبنا العربي دراسة نقدية استقلالية فلا يجوز لنا أن نتخذها معايير نقدية جديدة ندرس على ضوئها آدابنا العربية [3]

١انظر: السابق ص٤٣

٢انظر : دائرة الإبداع . د شكري عياد ص٦٤

٣انظر : مدارس النقد الأدبي الحديث د محمد عبدالمنعم خفاجي ص ١٩٧ط١ الدار المصرية اللبنانية ١٤١٦هـ ١٩٩٥م

والنص الأدبي في أقصر عبارة هو التعبير عن تجربة شعورية تعبيرا موحيا وفي هذه الجملة القصيرة ترى كلمات التعبير والتجربة والشعور والايحاء وكل كلمة من هذه الكلمات تشير إلى ركن هام من أركان النقد الأدبي [١] بطابع عبثي، لأنها تنكر معاني النصوص، وحقائقها، أي تنكر القيمة.

ويعتمد النقد الألسني على إهمال المؤثرات العامة:

حيث يتصل الإبداع الفني ومنه الأدبي في كل المجتمعات البشرية بأكثر وأعمق الجوانب أصالة في وجود الإنسان – وهو جانبه الروحي والعاطفي. وهذا الجانب الشفيف شديد التأثر بمحيطه وقوي الصلة بواقعه، فهو النبض الخافق والمنفعل بكل المؤثرات؛ ومن هنا أدرك القاضي الجرجاني وحازم القرطاجني أن الشعر يعكس طبيعة البيئة وظروف الواقع من خلال تعبير الشاعر عن إحساسه، وأن هذا الانعكاس يتجسد في صفات لغوية وصفات موضوعية كرقة اللفظ أو خشونته، والاهتمام بموضوع محدد أو بغيره، وبطريقة معينه في الوصف والتصوير[٢]. وهذا يعني أن التلقي الصائب للنتاج الشعري ينبغي أن يستشعر الدلالة التاريخية فيه، وهي زمان الشعر ومكانة وطبيعة المؤثرات والعوامل التي تتحرك فيهما، وشخصية الشاعر ذاته.

وهو ما يجعل تصورنا للشعر تصورا تأصيليا، أي أنه يقف على الخلفية التي انبثق منها، والمكونات التي انحدر من معينها.

١انظر: اتجاهات وآراء في النقد الحديث د محمد نايل ص ١١ ط مطبعة الرسالة ١٩٧١م

٢انظر: الوساطة بين المتنبي وخصومه القاضي الجرجاني تحقيق محمد أبوالفضل إبراهيم .علي محمد البجاوي ص١٨

أما الاتجاه الألسني فهو لا ينظر إلى شئ خارج لغة النص، ولا يحلل النص في ضوء إشارته إلى الواقع أو إلى شخصية مبدعه، بل يعد ذلك خروجا على الموضوعية النقدية التي ينبغي أن تتجسد من خلال البحث عن أدبية الأدب، وأن تنحصر في التعرف على الكيفية التي جعلت النص شعرا أو قصة أو لوحة تشكيلية أو غير ذلك . وقد أدى هذا التصور إلى تجريد النصوص من ملابساتها الخارجية، فانطلقت دلالاتها ومعانيها حرة من قيود تلك الملابسات ولم يعد للنص الأدبي معنى محددا من خلال واقعه وتاريخه.

الخاتمة

بعد هذه الرحلة من البحث (الاتجاه الألسني في النقد الأدبي) أحمد الله على ما أراد له من نتائج، ولا يعني هذا أنني استوفيت كل ما يتطلبه البحث، وإنما ما توصلت إليه طاقتي العلمية، فالكمال لله وحده، والأمل النفع والإفادة، والصفح والمغفرة على ما بدا من تقصير، ولقد توصلت إلى جملة من النتائج :

يعتمد الاتجاه الألسني على الشكل وتحليل خصائصه، وهو ما يعكس الاهتمام بخصوصية الفرد وتفرده، وعليها نسج تصوراته المنهجية، وبنى مفاهيمه ورؤاه النقدية.

لا تنظر الأسلوبية إلى العلاقة بين العمل الأدبي والواقع الاجتماعي، ومن ثم فهي لا تقول بالمحاكاة كما قال أرسطو، ولا تقول بالانعكاس كما هو الحال في الاتجاه الاجتماعي وأنها تنظر إلى الشكل اللغوي فقط، وتبني المعاني والدلالات بناء على هذا الشكل في ضوء تفاعل القارئ معها فالمعاني لاحقة لا سابقة والقارئ هو أداة الكشف عنها لا المبدع وهو تقليل من دور المبدع وإحساسه المستمر وشخصيته وانعزال عن قضايا الواقع.

أسهمت الأسلوبية برؤيتها الأسلوبية في دفع المبدعين إلى تأكيد صفة الشكلية في العمل الأدبي والاهتمام بالعلاقات اللغوية بين الكلمات والتغافل عن الصدق الشعوري.

كما أسهمت الدراسة في إدراك الظلم والتعسف الذي لحق بالنصوص الأدبية جرّاء الاتكال على البناء اللغوي في ذاته واعتماد المبدعين قوالب اللغة معتمدين في ذلك أن كل كلمة ستحظى عند الأسلوبيين وزملائهم من الألسنيين بالاهتمام وسيكون لها معنى لم يخطر ببال الكتاب أنفسهم.

كما أثبتت الدراسة أن السيميائية كغيرها من مناهج الاتجاه الألسني التي تقوم على الآلية والاغتراب والشكلية، فهي تنظر إلى النصوص الأدبية من خلال ما يتحكم فيها من قيود الواقع واللغة ولا تبقى للأديب سوى التنويع في النصوص من خلال اللعب بالعلامات، وذلك بالاعتماد على ما فيها من مظاهر سيميائية كالتشاكل والتباين والتناص والانزياح.

أكدت الدراسة النقدية أن منطلقات الاتجاه الألسني تتوقف في التحليل النقدي على لغة البيت والمظاهر السيمولوجية في المفردات والتراكيب ولعل الآلية المعتمدة في الاتجاه الألسني لآلية الفكر وماديته في المجتمعات الغربية التي هيمنت عليها تقنيات الصناعة والتكنولوجيا وهو ما جعله اغترابا عن واقعنا وفكرنا العربي.

المصادر والمراجع

١- الأسلوب. د/أحمد الشايب ط٨ مكتبة النهضة المصرية القاهرة١٩٨٨م
٢- الأسلوبية والأسلوب .د/عبدالسلام المسدي ط دار الصباح ١٩٩٣م
٣- التحرير الأدبي. د/ حسين علي محمد ط١ مكتبة العبيكان ١٤١٧هـ - ١٩٩٦م
٤-تحليل الخطاب الشعري استراتيجية النص .د/ محمد مفتاح ط٢ المركز الثقافي العربي ١٩٨٦م
٥- تشريح النص. د/ عبدالله الغذامى ط١ دار الطليعة بيروت ١٩٨٧م
٦- الحيوان. أبو عمرو بن بحر الجاحظ تحقيق د/عبدالسلام هارون ط١ القاهرة ١٩٨٣م
٧- الخطيئة والتفكير. من البنيونية إلى التشريحية قراءة في نموذج إنسان معاصر ط النادي الأدبي ١٤٠٥هـ-١٩٨٥م
٨- دائرة الإبداع .د/ شكري عياد ط دار إلياس القاهرة
٩- دراسات في الشعر العربي المعاصر. د/ شوقي ضيف ط دار المعارف مصر١٩٦٩م
١٠- دلائل الإعجاز. عبدالقاهر الجرجاني ط دار المعرفة بيروت ١٤٠٢هـ -١٩٨٢م
١١- ديوان أبي القاسم الشابي. ط دار العودة بيروت ١٩٧٢م
١٢- ديوان المتنبي بشرح أبي البقاء العكبري. تحقيق مصطفى السقا ط دار المعرفة بيروت ١٣٩٧هـ - ١٩٧٨م
١٣- سمات الحداثة في السفر العربي المعاصر. د/حسين فتح الله الباب ط١ الهيئة المصرية العامة للكتاب١٩٩٧م
١٤- شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي. عباس محمود العقاد ط١ المكتبة العصرية لبنان

١٥- علم الأسلوب. د/ صلاح فضل ط٢ الهيئة المصرية العامة للكتاب١٩٩٧م
١٦- العمدة في محاسن السفر وآدابه ولغته. تحقيق محمد محي الدين عبدالحميد ط٥ دار الجيل بيروت ١٤٠١هـ
١٧- فصول من النقد عند العقاد. جمعها محمد خليفة التونسي مكتبة الخانجي مصر
١٨- في الشعر الحديث والمعاصر. د/ فوزي عيسى ط دار المعرفة الجامعية الإسكندرية
١٩- قضايا في النقد الأدبي الحديث. د/محمد فرهود ط القاهرة ١٢٨٨هـ-١٩٦٨م
٢٠- قضايا معاصرة في الأدب والنقد .د/محمد عتيبي هلال ط دار نهضة مصر للطبع والنشر الفجالة القاهرة
٢١- لسان العرب .ابن منظور ط١ دار صادر بيروت لبنان ١٩٩٧
٢٢- مدارس النقد الأدبي الحديث.د/محمد عبدالمنعم خفاجي ط الدار المصرية اللبنانية ١٤١٦هـ - ١٩٩٥م
٢٣- مدخل إلى علم الأسلوب. د/شكري عياد ط١ دار العلوم ١٤٠٢هـ - ١٩٨٢م
٢٤- مفاهيم نقدية. د/ أحمد جاد ط١ مؤسسة الرسالة ١٤٠٢هـ
٢٥- نقد الشعر. قدامة بن جعفر تحقيق كمال مصطفى ط٣ ١٣٩٨هـ-١٩٧٨م
٢٦- الوساطة بين المتنبي وخصومه. القاضي علي عبدالعزيز الجرجاني تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم- علي محمد البجاوي ط الحلبي القاهرة ١٣٨٦هـ- ١٩٧٢م