المدخـــل

النقـد اللغوي العربي
بين التراث والحداثة

1- **ماهية النقد اللغوي**
2- **مفهوم اللحن**
3- **النقد اللساني بين التراث والحداثة.**
أ-الأسلوب في التراث العربي
ب- الأسلوب عند الحداثيين

المدخل:

1- ما هو النقد اللغوي ؟

النقد في اللغة هو تمييز الدراهم وإخراج الزيف منها[1]. وهو في الاصطلاح إصدار حكم على شيء من الأشياء[2].

والنقد اللساني أو اللغوي يعالج جزءا معينا من قضايا اللغـــة، أي: يعالـــج مستوى أو أكثر من مستويات اللغة المعروفة عند المتخصصين، فهو إما صوتا

---

1 – ابن منظور، لسان العرب، مادة "لحن".

2 – علي جواد الطاهر، مقدمة في النقد الأدبي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ص: 339.

أو صرفا أو نحوا أو دلالة أو معجما، ونظرا للخلط في الممارسة النقدية القديمة بين هذه المستويات لا يمكن أن نميز بين ما هو لغة وبين ما هو أدب، فالنقد الأدبي هو نقد لغوي، ذلك لأن الشاعر أو السامع كان لغوياً يتكلم على سليقته، ولم يكن اللحن متفشيا في اللغة معيبا لها في ذلك العصر.

وظروف اللغة العربية تغيرت بحلول الإسلام، لأن الرقعة الجغرافية للإسلام اتسعت، واتصل العرب بغيرهم من الأمم المجاورة، ودخلت أعداد كبيرة من الأعراق الأجنبية في الدين الجديد، فكان لها أثر كبير في فصاحة اللغة وسلامتها، فقد بدأ اللحن والتحريف يدخل أفواه المتكلمين هذه اللغة العربية التي دعا الإسلام إلى التعبد بها، فلا تجوز الصلاة إلا بها، وهي فرْضُ عَيْنٍ على كل مسلم ومسلمة، ولهذا السبب الرئيس ولغيره من الأسباب الاجتماعية شرع المسلمون يتعلمون اللغة العربية، وكان لتعليم اللغة العربية وتعلّمِها عند الأجانب في مراحله الأولى عوائقُ وسلبياتٌ، فكانوا ينطقون حروفا وألفاظاً على غير مخارجها وصفاتها العربية، فحَلَّ اللحنُ والانحرافُ والفساد في أصوات كلماتها وفي صرفها وفي نحوها.

والمعروف عن اللغة العربية أنها لغةٌ إِعرابِيَّةٌ ومبنية، وبه تفْهَم المعاني وتتضح العباراتُ، وإذا تغيرت أواخرُ الكلمات في الكلام المنثور أو في الشعر ستغيب لا محالةَ المعاني المقصودةُ من هذا البناء اللغوي، وفي حينها يكون المتلقي في حيرةٍ من أمره أمام هذا النثر أو الشعر المسموع، وفي هذا الخلط الإعرابيِّ تغيب فائدة الكلام.

إن ضياع الفائدة اللغوية في تفشي اللحن على النثر والشعر خطرٌ، ولم يبق اللحن مقصورا على النثر أو الشعر، بل تعداه إلى القرآن الكريم، وما أدراك ما القرآن الكريم، فمنزلة القرآن عند المسلمين منزلة عظمى، فكان تفشي اللحنِ عندهم كالطامة الكبرى، ومما زاد اللغة العربية عناءً وتعقيدا هو أن زحف اللحن إلى ألسنة الخاصة من العرب، لا إلى العامة فحسب.

2 – مفهوم اللحن:

لا يشك دارس للغة في أنَّ الإنسانَ كائنٌ متطورٌ، وأن اللغةَ هي من مكونات شخصيته، فهي لذلك ظاهرة اجتماعية متطورة. وقد يحدث أثناء مراحل النضج اللغوي في أي مجتمع تشويهٌ لكلامهم، أو لغة التداول: أصواتا، وصرفا، ونحوا، ودلالةً، وهذا التشويه هو ما نعبر عنه بالخطإ، أو "اللغو"، كما عبَّرَ عنه اللغويون الأوائل، حيث قالوا: اللَّغْو هو الفاسد من الكلام"[3].

أ- **اللَّحْنُ في اللغة:** هو تركُ الصواب في القراءة والنشيد، ونحو ذلك، ومنه: لَحَنَ يَلْحَنُ لَحْن أو لَحَن أو لُحوناً؛ ورجل لاحِنٌ ولَحّان ولَحّانة ولُحَنَة: يُخْطِئ... والتَّلْحِينُ: التَّخْطِئة. ولَحَنَ الرجلُ يَلْحَنُ لَحْناً: تكلم بلغته. وفي الحديث أَن النبي، صلى الله عليه وسلم، قال: "إِنكم تَخْتصِمُون إِليَّ، ولعلَّ بعْضَكم أَن يكونَ أَلْحَنَ بحجَّته من بعض. فمن قَضَيْتُ له بشيء من حَقِّ أَخيه فإِنما أَقطعُ له قِطْعةً من النار". واللحن عند العرب: الفِطْنة. وذلك أن أصل اللحن أن تريد شيئاً فتورّي عنه بقول آخر[4].

واللَّحَنُ أَيضاً- بالتحريك - يعني اللغة. وقد روي أَن القرآن نزَل بلَحَنِ قريش أَي بلغتهم. وفي قول عمر، رضي الله عنه: "تعلَّمُوا الفرائضَ والسُّنَّةَ واللَّحَن"، بالتحريك، أَي اللغة.

ب- اللحن في الاصطلاح: هو الخطأُ في الإِعراب. بل هو العُدول عن نظام اللغة العربية الفصيحة، إفرادا أو تركيبا. سواء كان ذلك العدول في زمن الفصاحة والاحتجاج، أم كان في العصور المتأخرة.

إن اللغة العربية لم تكن شاذة عن هذا التطور في عصورها الأولى، إذْ كان اللحن فاشيا فيها فُشُوًّا تثبته الوثائق التي احتفظ بها التاريخ العربي عبر العصور.

---

3 -ابن منظور لسان العرب، مادة: "لحن"

4 - السيوطي، المزهر في علوم اللغة وأنواعها،المكتبة العصرية، صيدا بيروت، 1408هـ-1987م، 1/568

وإذا صحَّ أن الغلط في اللسان العربي ثبت وقوعه إبان عصر الفصاحة مصداقا لما ورد في مزهر السيوطي: "اللَّحْنُ يتولد في النواحي والأمم بحسب العادات والسيرة" [5].

ولم تخل اللغةُ العربيَّةُ من اللحن ولو من ألسنة الفصحاء ووجهائهم، مثل الحسن البصري(ت 110هـ) والحجَّاج بن يوسف الثقفي، فعلى الرغم من الفصاحة التي كان يتمتع بها هذان الرجلان إلا أنها لم تشفع لهما ولم تبرئهما من تعاطي اللحن، فهذه شهادة رؤبةِ بن العجَّاج وأبي عمرو بن العلاء في فصاحتهما حسب ما يرويه الجاحظ في البيان، حيث يقول على لسان أبي عمرو بن العلاء: « لم أر قرويَّين أَفْصَحَ من الحَسَنَ والحَجَّاج، وكان -زعموا- لا يبرئهما من اللحن »[6]. ومع ذلك فإن الجاحظ نفسَه يذكر لهما لحنا، إذ كان الحجاج يقرأ: "إنَّا مِنَ المُجْرِمُون مُنْتَقِمُونَ"[7]، وقد غلط الحسَنُ في حرفين من القرآن مثل قوله: "ص والقرآنُ"، والحرف الآخر: "وما تنزلتْ به الشَّيَاطون"[8]. ففي الحرف الأول لحنٌ في رفع "القرآن" بدلا من جره "القرآنِ"، وفي الحرف الثاني: إثبات الواو علامةً للرفع في لفظ: "الشياطين" كما يعرب جمع المذكرِ السالمُ.

إن كثيرا من العرب استحسنوا اللحن واستملحوه في القصص وحكايات السَّمَر بغية التَّندُّرِ به، وفي هذا المعنى يقول الجاحظ: « إذا سَمِعْتَ بنادرة من نوادر العوام ومُلْحَة من ملح الحُشْوة والطعام، فإياك وأن تستعمل فيها الإغراب؛ أو تتخير لها لفظا حسنا؛ أو تجعل لها من فيك مخرجا سَرِيًّا؛ فإن ذلك يفسد

---

5 – السيوطي، المزهر في علوم اللغة وأنواعها، 1/320

6 ــ الجاحظ، تح: محمد عبد السلام هارون، البيان والتبيين،: 1/163، وراجع: 2/219.

7 – المرجع نفسه، 2/218

8 – المرجع نفسه، 2/218،219

الإمتاع به أو يخرجها من صورتها، ومِنْ الذي أريدت له، ويذهب استطابتهم إياها، واستملاحهم لها»[9].

3-النقد اللساني بين التراث والحداثة:

حظي الدرس البلاغي عند العرب بكثير من الاهتمام، وذلك لأن البلاغة كانت تحمل منذ نشأتها بذور العبقرية العربية في جلالها وقدرتها على استكشاف مواطن النفس الإنسانية حين تقول فتجيد، وحين تتلقى فتحسن التلقي، وحين تكتب فتبدع فتحسن الإبداع، وقد أدرك العرب قيمة الدرس البلاغي من حيث كشفه عن أسرار بنية الخطاب وأثره في المتلقي، وقدرة الكلمة على التأثير والتعبير باعتبار أن البلاغة هي إيصال المعنى إلى القلب في أحسن صورة من اللفظ على حد وصف الرماني في رسائله في إعجاز القرآن.

والأسلوب أساس القضايا البلاغية العربية، فهو الذي يرسم البيان، ويوضح الخطاب، ويبين الصورَ، فبه يستطيع البلاغي العربي على التفطن لسر جمالية الخطاب، سواءا أكان شعرا أم نثرا، فربط الدرس البلاغي في نظرته إلى الأسلوب بين النحو من حيث هو درس لآليات ومكونات الجملة العربية وبين توليده للدلالة داخل النص، وبذلك تجاوز الكثير من الأطروحات البلاغية التي سبقته، من مثل اشكالية اللفظ والمعنى، وأيهما الأساس في تشكيل جمالية الفضاء في الخطاب؟...

أ- الأسلوب في التراث العربي:

احتفى الدرس العربي منذ القرن الثاني الهجري بدراسة الأسلوب في مباحث الإعجاز القرآني التي استدعت – بالضرورة- ممن تعرضوا للتفسير أن يتفهموا مدلول لفظة "أسلوب" عند البحث الموازن بين أسلوب القرآن الكريم وغيره من

9 ــ الجاحظ، تح: محمد عبد السلام هارون، البيان والتبيين: 2/219.1/146

أساليب الكلام العربي، متخذين ذلك وسيلة لإثبات ظـــاهرة الإعجـــاز للقـــرآن الكريم.[10]

لقد كان لعلماء متقدمين كالأخفش ســـعيد بـــن مســـعدة (207هـــ) والفـــراء (208هـــ) وأبي عبيدة(210هـــ) الجهد الكبير في إثراء مفهوم الأســـلوب فـــي الشعر وجلاء أشكاله، رغم تباين الأهداف التي سعوا إليها، بين بلاغة الخطاب القرآني وإعجازه أو دفع طعون الملحدين في القرآن وعربيته.

وإذا التفتنا إلى المعجميين فين فإننا نجدهم يعرفون الأســـلوب بالطريقـــة والفن، فالزبيدي يعرف الأسلوب بـــ«السطر من النخيل و"الطريق" يأخذ فيـــه، وكل طريق ممتد فهو أسلوب، والأسلوب: الوجه والمذهب، يقال هم في أسلوب سوء، ويجمع على أساليب، وقد سلك أسلوبه: طريقته وكلامـــه علـــى أســـاليب حسنة، والأسلوب بالضم "الفن"، يقال أخذ فلان في أساليب من القول أي أفـــانين منه» ، ويذهب الفيروز أبادي نفس المذهب إلى أن "الأسلوب الطريق" وينعتـــه الرازي بـــ"الفن".

أما إذا بحثنا في مفهوم الأسلوب عند البلاغيين فإننا نجـــد ابـــن طباطبـــا العلوي(322هـــ)من الأوائل الذين التمسوا للأسلوب مفهوما رغم عدم تســـميته لفظا بالأسلوب، حيث نجده يشير إلى ذلك عند حديثه عن طريقـــة الشـــاعر إذا رغب النظم، فمخاض المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه فكره نثرا، وأعد له ما يلبسه إياه من الألفاظ التي تطابقه والقوافي التي توافقه، والوزن الذي يسلس لـــه القول عليه. فإذا اتفق له بيت يشاكل المعنى الذي يرومه أثبته، وأعمل فكره في شغل القوافي بما تقتضيه من المعاني على غير تنسيق للشعر وترتيـــب لفنـــون القول فيه بل يتعلق كل بيت يتفق نظمه، على تفاوت ما بينه وبين ما قبله، فـــإذا كملت له المعاني وكثرت الأبيات وفق بينها بأبيات تكون نظما لها وسلكا جامعا لما تشتت منها، ومن ثم نجد أن الأسلوب هو أساس صناعة الشعر، يجمع بيـــن

---

10 – د.محمد بلوحي،مجلة التراث العربي تصدر عن إتحاد كتـــاب العـــرب بدمشـــق،العدد،(95) رجـــب 1425هـــ أيلول 2004م السنة الرابعة والعشرون.ص 53.

الرؤية التي يمتلكها الشاعر والاحتراف اللغوي والإيقاعي والجمالي، يتأمل المبدع من خلاله ما أداه إليه طبعه ونتجه إليه فكره، يستقصي انتقاده، ويروم ما وهي منه. وبذلك يؤدي رسالته مراعيا رؤيته وأفق انتظار المتلقي.

إن مفهوم الأسلوب الجيد القائم على أصول فنية كالمطابقة بين اللفظ والمعنى ابتداءا، والتوفيق بين القوافي والأبيات انتهاءا قائم من اهتمامه بخصائص نظم الشعر[11]، وإلى جانب ذلك يؤكد خاصية الصدق في التجربة الشعرية، ولا يكون ذلك على مستوى المبدع فقط بل تتعداها إلى المتلقي الذي يتأثر لما يتلقاه مما قد عَهِدَهُ طبعُهُ، فَيُثَارُ بذلك ما كان دفينا، ويتجلى ما كان مكنونا. كما دعا الشاعر أن يعتمد الصدق والإصابة في تركيب الصور ونسجها ولا يتأتى له ذلك إلا بالحذق في تنويع نسوج أساليبه. كما نجده يؤكد على ضرورة المراجعة والانتقاد لما نسجه الشاعر، فيغير كلمة نابية بأخرى مألوفة، ويغير بكل لفظة مستهجنة بلفظة نقية، ساعيا لغاية الوضوح، لأن مفاد الشاعر أن يستوعب السامعُ فكرتَهُ، ويؤثر في المتلقي.

إن نظرة ابن طباطبا إلى الأسلوب ليس المعنى وحده واللفظ وحده، وإنما هو مركب فني من أفكار مختلفة يستمدها الفنانُ من ذهنه ومن نفسه ومن ذوقه. ومن ثَمَّ الأسلوب في النص هو نَسْجُ بنيته عبر جميع مستوياتها.

ومن المنظرين في الأسلوب في التراث البلاغي نجد عبد القاهر الجرجاني (471هـ) حيث نجده يساوي بين الأسلوب والنظم، ولا ينفصلان عن بعضهما البعض، حيث يشكلان تنوعا لغويا خاصا بكل مبدع يصدر عن وعي وإختيار، ومن ثم يذهب عبد القاهر إلى أن الأسلوب ضرب من النظم وطريقة فيه .

كما أضاف عبد القاهر الجرجاني أصلا أصيلا إلى نظرية الأسلوب في البلاغة العربية القديمة، إذ جعله – أي الأسلوب– يقوم على الأصول العربية وقواعدها، فالنظم يمتنع معنى إذا لم ينضبط بالنحو، وذلك ما جعل عبد القاهر

11– د.محمد بلوحي،مجلة التراث العربي تصدر عن إتحاد كتاب العرب بدمشق،العدد،(95) رجب 1425هـ أيلول 2004م السنة الرابعة والعشرون، ص 54

الجرجاني من النحو قاعدة لكل نظم، لا باعتباره أداةَ أسلوبٍ ينتظم بها التركيبُ في نسقه الإعرابي العام، وإنما جعل منه – كذلك – مستفتحا لما استغلق من المعنى، إذ الألفاظ مغلقة على معانيها حتى يكون الإعراب مفتاحا لها[12]. وفي الأخير يتجلى لنا طرح عبد القاهر الجرجاني وهو يناقش مسألةَ النظم في أن الأسلوب يقوم على توخي معاني النحو، لأننا في طلبها نطلب الجمال في الأسلوب والتفرد في الصياغة والقوة في الصناعة[13].

إن الملاحظ من خلال هذا الرصد المركز لمفهوم الأسلوب في التراث البلاغي العربي القديم أن هناك تباينا بين الأطروحات التي تبناها كل عالِمٍ من هؤلاء العالمين، فالأول ربط مفهومَ الأسلوبِ بصفة مناسبة الكلام بعضِهِ لبعض، باعتبار أن الأسلوبَ داخلَ النص الشعري يتحقق إذا كملت له المعاني، وانسجمت الأبياتُ ووفق بينها بأبيات تكون نظما لها وسلكا لما تشتت منها، أما الثاني فقد أخضع الكلام لعلم النحو، حتى يحقق صفة النظم، لأن النظم هو أن تضع كلامَكَ الوضْعَ الذي يقتضيه علْمُ النحو، لكنه على الرغم من هذا التباينِ في الآراء إلا أننا نجدهم قد أجمعوا على أن الأسلوب توفيق بين أطراف الكلام، سواء بالملائمة في الأسلوب؛ أم بتوخي معاني النحو[14].

ب- الأسلوب عند الحداثيين:

يذهب جل الباحثين والمهتمين بحقلي النقد والدراسات الأدبية، إلى القول: إن للسانيات "دي سوسير" الأثرَ الكبيرَ في نشأة المناهج النسقية، وانتهاجها الوصفَ والتحليلَ في مقاربة النصوص الأدبية، وتركها المعيارية واستصدار

---

12 – د. محمد بلوحي، مجلة التراث العربي تصدر عن إتحاد كتاب العرب بدمشق،العدد،(95) رجب 1425هـ أيلول 2004م السنة الرابعة والعشرون، ص 55

13 – المرجع نفسه، ص 56

14– د. محمد بلوحي، مجلة التراث العربي تصدر عن إتحاد كتاب العرب بدمشق،العدد،(95) رجب 1425هـ أيلول 2004م السنة الرابعة والعشرون: ص 58

الأحكام النابعة- في الغالب- من تأثير السياقات الخارجية على النقـــاد، ســـواء أكانت هذه السياقات تاريخية أم اجتماعية أم نفسية أم أنتروبولوجية.

هذه النقلة النوعية في التعامل مع النصوص الأدبية والتي جـــاءت والنقـــد النسقي، تجلت بوضوح مع مطلع القرن العشرين في شـــتى المناهـــج النقديـــة المعاصرة.

الأسلوب سابق عن الأسلوبية في الظهور إذ ارتبط بالبلاغة منذ القديم في حين انبثقت الأسلوبيةُ إثر الثورة التي أحدثتها لسانيات "دي سوسير" مطلع القرن العشرين في مجال الدرس اللغوي ومدى تأثيره في ما بعد في الدراسات النقدية والأدبية، إذ يُعَدُّ مفهومُ الأسلوبية وليدَ القرن العشرين؛ وقد التصق بالدراســـات اللغوية وهو بذلك قد انتقل عن مفهوم الأسلوب السابق في النشأة منـــذ قـــرون والذي كان لصيقا بالدراسات البلاغية، ومن الممكن القول: إن الأســـلوب مهْـــدٌ طبيعي للأسلوبية، حيث يقوم على مبدأ الانتقاء والاختيار للمادة الأدائيـــة الـــتي تقوم الدراساتُ الأسلوبيةُ بمهمة تحليلِهَـــا مـــن الناحيـــة الأســـلوبية المحضـــة، وتصنيفها حسب جماليتها الفنية، باتخاذها لغةَ الخطابِ حقلاً للدراسة والاستقراء منها وبها تَلِجُ إلى عوالم النصِّ لاستنطاقه وسبر أغواره.

تبحث الأسلوبية عن الخصائص الفنية الجمالية التي تميز النص عن آخر، أو الكاتب عن كاتب آخر، من خلال اللغة التي يحملها خلجات نفسه، وخـــواطر وجدانه، قياسا على هذه الأمور مجتمعة، تظهر الميزات الفنية للإبداع، إذ منهـــا نستطيع تمييزَ إبداعٍ عن إبداعٍ، انطلاقا من لغته الحاملة له بكل بساطة[15]، ومـــن ثم فالأسلوبية تحاول الإجابة عن السؤال: كيف يكتب الكاتب نصـــا مـــن خلال اللغة ؟ إذ بها ومنها يتأتى للقارئ استحسان النص أو استهجانه، كما يتأتى لـــه أيضا الوقوف على ما في النص من جاذبية فنية تسمو بـــالنص إلـــى مصـــاف الأعمال الفنية الخالدة.

15- د.محمد بلوحي،مجلة التراث العربي تصدر عن إتحاد كتاب العرب بدمشق،العدد،(95) رجب 1425هـ أيلول 2004م السنة الرابعة والعشرون، ص 58

والأسلوبية من المناهج التي تبنت الطرح النسقي انطلاقا من مؤسسها شارل بالي فمنذ سنة 1902 م كدنا نجزم مع "شارل بالي" أن علم الأسلوب قد تأسست قواعِدُهُ النهائيةُ مثلما أرسى أستاذه "دي سوسير" أصول اللسانيات الحديثة، ووضع قواعدها المبدئية، حينها غيرت الدراسات النقدية نمط تعاملها مع الآثار الأدبية، باعتمادها النسَقَ المُغْلَقَ المتمثلَ في النص، واستقرائه من خلال لغته الحاملة له، وإبعادها كل ماله صلة بالسياقات وإصدار الأحكام المعيارية.

إن الأسلوبيةَ بشكل عام منهجٌ يدرس النص ويقرأه من خلال لغته وما تعرضه من خيارات أسلوبية على شتى مستوياتها: نحويا، ولفظيا، وصوتيا، وشكليا، وما تفرده من وظائف ومضامين ومدلولات وقراءات أسلوبية لا يمت المؤلف بصلة مباشرة لها على أقل تقدير إذا نحن وضعنا في الحسبان أن المناهج النسقية تُزِيح السياقاتِ في مقاربتها للنصوص الإبداعية[16].

تترصد الأسلوبية مكامنَ الجمال والفنية في الآثار الأدبية وما تحدثه من تأثيرات شتى في نفس القارئ، لما تسمو هذه الآثار عن اللغة النفعية المباشرة إلى لغة إبداعية غير مباشرة فنية، وأكثر إيحاء وتلميحا، هذا يحدد مجال الدراسة الأسلوبية، بينما يبقى الأسلوبُ وسيلةً بيانيةً للكتابة تتحقق على المستوى الفردي، كما تتحقق على المستوى الجماعي، بل وتتمايز المراحل التاريخية للفرد أو العصر من منطقة إلى منطقة أخرى حسب تركيبتها الثقافية والاجتماعية والفكرية.

وتسعى الأسلوبية كمنهج نسقي دوما إلى محاولة مدارسة أساليب الكتاب اللغوي، ومدى تمايزها من خلال قدرة كل كاتب على التمايز في توظيف معجمه الفني من جهة، ومن جهة ثانية مدى استطاعته التأثير في المتلقي عبر

16- د.محمد بلوحي، مجلة التراث العربي تصدر عن إتحاد كتاب العرب بدمشق،العدد،(95) رجب 1425هـ أيلول 2004م السنة الرابعة والعشرون، ص 59

اللغة، حينها تكون هاته اللغة تحقق انزياحات بشتى أنواعها سواء أكانت معجمية، أو دلالية، أو نحوية، أو عرفية، أو صوتية.

قد لا نخالف الحقيقة، إذا قلنا: إن الأسلوبية مجال درسها الأسلوب، كظاهرة لغوية فنية، تسعى جاهدة إلى الوقوف على نسبية اختلافها من كاتب إلى كاتب، "وبصورة مجملة فإن البحث الأسلوبي إنما يعني بتلك الملامح أو السمات المتميزة في تكوينات العمل الأدبي وبواسطتها يكتسب تميزه الفردي أو قيمة الفنية، بصفته نتاجا إبداعيا لفرد بعينه، أو ما يتجاوزه إلى تحديد سمات معينة لجنس أدبي بعينه" دون سواه من الأجناس الأدبية الأخرى[17].

وفي الأخير يمكننا القول: إن الأسلوبية منهج نقدي غايته مقاربة النصوص في سياقها اللغوي المتمثل في النص، ومدى تأثيره في القراء، فيجعل من الأسلوب مادة لدراسته، حينها يكون هذا الأخير حقلا خصبا تجد فيه الأسلوبيةُ ضالتَها تنظيرا وتطبيقا[18].

الفصل الأول

النقد اللساني

17- د.محمد بلوحي،مجلة التراث العربي تصدر عن إتحاد كتاب العرب بدمشق،العدد،(95) رجب 1425هـ أيلول 2004م السنة د. محمد بلوحي، مجلة التراث العربي تصدر عن إتحاد كتاب العرب بدمشق،العدد،(95) رجب 1425هـ أيلول 2004م السنة الرابعة والعشرون، الرابعة والعشرون، ص 59

18- المرجع نفسه، ص 60

في
النقد العربي

1- مفهوم النقد اللساني في النقد العربي

2- نماذج من النقد اللساني في النقد العربي

3- المنهج النقدي في النقد العربي

1 – مفهوم النقد اللساني في النقد العربي

عرف العربُ النقدَ قبل الإسلام، فكتن الشعراءُ يقومّون شعرَهُم وينقحّونه قبل إنشاده والتغني به. ومعنى ذلك أن الشاعر منهم كان لا يُنشِد شعرَهَ قبل أن يتحرى الخطأَ فيه، فقد كان يحذف منه ما يراه غير مناسب، سواء كان المحذوفُ لفظا أو تركيبا، وكان يضيف إليه ما يراه حسنا جميلا، ليخرج قصيدته إلى السامعين في شكل يراه ممتعا وجميلا. وعُرِف هؤلاء الشعراءِ بالحوليين.

ومن المعروف أن الشعراءَ كانوا يلتقون في الأسواق الموسمية، الي تقام للتجارة وسماع الشعر، لا سيما سوقي عكاظ والمربد، لينشدوا شعرهم مفتخرين بما يلقونه، وكان السامع العربي يمارس طَرَبَهُ وإعجابَه بهذا الشعر، وكان السامع المتفرج في ظل هذا الإنشاد والطرب يمارس نقده بفضل تذوقه الفطري الرفيع والموهبة النادرة. وقد قيل عن النابغة إنه كان ناقداً بارعا

للشعر، وقد ذكر أبو الفرج الأصفهاني أنه « كان يضرب للنابغة قبة من آدم بسوق عكاظ فتأتيه الشعراء فتعرض عليه أشعارها»[19].

وكان النقد قبل الإسلام في شكل أحكام انطباعية وذوقية مبنية على الاستنتاجات الذاتية، كما نجد ذلك عند النابغة الذبياني في تقويمه لشعر الخنساء وحسان بن ثابت. وقد قامت الأسواق العربية القديمةُ – وخاصة سوقي عكاظ والمربد– بدور هام في تنشيط الحركة الإبداعية والنقدية، وكان الشعراء المبدعون نقادا يمارسون التقويم الذاتي من خلال مراجعة نصوصهم الشعرية وتنقيحها واستشارة المثقفين وأهل الدراية بالشعر، كما نجد ذلك عند زهير بن أبي سلمي صاحب المجوعة الشعرية، المسماة "الحوليات" والتي تدل على عملية النقد والمدارسة والمراجعة. وتدل المصطلحات النقدية التي وردت في الشعر العربي القديم على نشاط الحركة النقدية وازدهارها.

وإبان فترة الإسلام يرتبط النقد بالمقياس الأخلاقي والديني، كما يظهر في أقوال وآراء الرسول–عليه الصلاة والسلام– والخلفاء الراشدين رضوان الله عليهم.

ويتطور النقد في القرن الأول الهجري وفترة الدولة العباسية مع ابن قتيبة والجمحي والأصمعي والمفضل الضبي من خلال مختاراتهم الشعرية وقدامة بن جعفر وابن طباطبا صاحب عيار الشعر والحاتمي في حليته وابن وكيع التنيسي وابن جني والمرزوقي شارح عمود الشعر العربي والصولي صاحب الوساطة بين المتنبي وخصومه.

ويعتبر النقاد أن كتاب "نقد الشعر" هو أول كتاب ينظر للشعرية العربية على غرار كتاب "فن الشعر" لأرسطو لوجود التقعيد الفلسفي والتنظير المنطقي لمفهوم الشعر وتفريعاته التجريدية، بينما يعد أبو بكر الباقلاني أول من حلل

---

19 – أبو الفرج الأصفهاني ،الأغاني، مطبعة التقدم، مصر: 11 /6.

قصيدة شعرية متكاملة في كتابه "إعجاز القرآن"، بعدما كان الـــتركيز النقـــدي على البيت المفرد أو مجموعة من الأبيات الشعرية المتقطعة.

ويرى محمد مندور أن أول دراسة نقدية ممنهجة هي دراسة الآمدي في كتابه: "الموازنة بين الطائيين: البحتري وأبي تمام". وقد بلغ النقد ذروته مـــع حازم القرطاجني الذي اتبع منهجا فلسفيا في التعامل مع ظاهرة التخييل الأدبي والمحاكاة وربط الأوزان الشعرية بأغراضها الدلالية في كتابه: "منهاج البلغاء وسراج الأدباء"، ومع السجلماسي في كتابه: "المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع"، ومع ابن البناء المراكشي العددي في كتابه: "الـــروض المريـــع فـــي صناعة البديع".

ولعل أكبر القضايا النقدية التي أثيرت في النقد العربي القديم هي قضية اللفظ والمعنى؛ وقضيةُ السرقات الشعرية؛ وقضيةُ أفضـــلية الشـــعر والنـــثر؛ وقضيةُ الإعجاز القرآني؛ وقضيةُ عمود الشعر العربـــي، وقضـــيةُ المقارنـــة والموازنة كما هو واضحٌ عند الآمدي والصولي، وقضيةُ بناء القصيدة عند ابن طباطبا وابن قتيبة، وقضيةُ الفن والدين عند الأصمعي والصـــولي وغيرهمـــا؛ وقضيةُ التخييل الشعري والمحاكاة كما عند فلاسفة النقـــد أمثـــال: الكنـــدي والفارابي وابن سينا وابـــن رشـــد والقرطـــاجني وابـــن البنـــاء المراكشـــي والسجلماسي، إلا أن هذا النقدَ شرَعَ يتراجع نشاطُهُ مع عصر المماليك أو مـــا يسميه بعض النقاد بعصر الضعف أو الانحطاط ليهتم بالتجميع وكتابة التعليقات والحواشي والشروح مع ابن رشيق القيرواني في كتابه: "العمدة " وابن خلدون في كتابه "المقدمة".

وفي العصر الحديث اهتم النقاد بالجانب اللغوي للأدب، باعتباره ظاهرة لغوية ولا سبيل إلى فهمها إلا من جهة اللغة، ومعنى ذلك أن "النقد اللغوي" هو الذي يلائم هذه الظاهرة، ويتكفل باستجلاء دقائقها، لارتبـــاطه الوثيـــق بأداتهـــا الخام، ومادتها الأولى وهي اللغة.

ولما كان المنهج اللغوي يتجه إلى لغة النص ويجعلها مدار العملية النقدية فإنه ينبغي على الناقد اللغوي أن يتبحر في علم اللغة ونظرياتها، ويتمكن من مناهج درسها وفقهها، لأن هذا الضرب من المعرفة يزيده بصرا بلغة الأدب، ويجعله قادرا على استخراج ما تزخر به الكلمة، أو العبارة من طاقات تعبيرية، ومن هنا يصرح محمد مندور بأن المعرفة باللغة هي أهم ما يلزم الناقد من معارف [20].

وليس معنى هذا أن المنهج اللساني يدعو الناقد إلى الكسل، أو يغريه به فإن أبحاث علماء النفس والجمال والاجتماع توسع آفاق الناقد، وتبصره بالنفس البشرية، إلا أن هذه المعارف لا يعتد بها إلى جانب معرفة أساسية، لا غنى للناقد عنها، وهي معرفة اللغة، والتوفر على أبحاثها، وأساليب درسها، وجوانب عبقريتها، وما تمتاز به من اللغات الأخرى، وما تقترب فيه من تلك اللغات.

إننا لا نملك أن نفهم الأدب بغير معرفة حقه باللغة التي كتب بها، ولا نحسن أن نستكشف كنوزه بغير فقه لخصائص هذه اللغة، وإحاطة بما لأصواتها ومفرداتها وتراكيبها من مزايا وصفات، وإلى هذا ذهب محمد مندور حين قرر أن النظريات اللغوية وعلوم اللغة ومناهج بحثها هي المعرفة التي ينبغي للناقد أن يعتز بها، ويظفر منها بأوفى نصيب[21]. ولكي لا يحسب القارئ أن الناقد اللغوي هو نحوي لغوي بالمعنى الذي يتبادر إلى الأذهان، فإننا نسارع فنقول: إن المعرفة التي يملكها النحوي أو اللغوي لا تصنع الناقد اللغوي، لأن هذا الضرب من المعرفة – وإن احتاج إليها الناقد اللغوي– لا تغني عن ضر بآخر من المعرفة اللغوية، يفتقر إليها النحوي أو اللغوي وهي معرفة حس اللغة،

---

20 في الميزان الجديد، ص: 144

21 في الميزان الجديد، ص: 145

ووجوه عبقريتها وجوانب طاقاتها الذاتية في الصوت والمفردة والتركيب وما توحيه من الألفاظ أو ما يشعُّ منها من ظلال[22].

ولا شك في أن هذا اللون من المعرفة لا يرزقه إلا القليل، ولا تقدمه المعجمات أو كتب النحو والصرف، وهي المصادر التي يستقي منها النحوي واللغوي، وإنما تقدمه كتب الأدب ودواوين الشعراء، وتزخر به كتبُ النقد والتفسير، وأسفارِ فقه اللغة، القديمِ منها والحديثِ.

فإذا اتصل الناقدُ بهذه المصادر وأكثرَ من العكوف عليها، وكان له طبع مستقيمٌ، وفطرة سليمة، تجلت له أسرار اللغة التي ينقد أدبها، واستطاع أن يدرك جمالياتها، ويحكم على ما للأديب من قدرة على استخدام هذه اللغة استخداما يبرز طاقاتها، ويفيد من عناصرها الجمالية على اختلاف أنواعها.

وإذا أدركنا أن الناقد اللغوي هو غير النحوي أو اللغوي، وأن مصادرَ هذا الناقدِ بجانب المعجمات وكتب الصرف والنحو، هي دواوين الشعراء، وكتب الأدب والنقد والبلاغة وفقه اللغة، فإننا نقرر هنا أن النقد اللغوي ليس بيانَ الخطإ والصواب في لغة الأدب، كما قد يَفْهَمُ بعض المطَّلِعين على الأدب، وإنما يتعدى ذلك إلى إنارة مواطن الحسن، والتقاط القيم النفسية والشعورية التي تنبض بها الألفاظ والتركيب[23].

ومن هنا فإن الناقد اللغوي يُخضع العملَ الأدبيَّ لضربين من المقاييس، يتكفل الأول ببيان سلامة العمل المنقود من الخطإ، ومطابقته للمألوف من قواعد

---

22 – نعمة رحيم العزاوي، النقد اللغوي بين التحرر والجمود، منشورات دائرة الشؤون الثقافية والنشر، بغداد 1984، ص: 11

23 – نعمة رحيم العزاوي، النقد اللغوي بين التحرر والجمود، ص: 14

اللغة، والمعهود من نظامها، ويتولى الثاني الكشفَ عن مواطنِ الجودة والرداءة في ذلك العمل.

وبمعنى آخر فإن الناقد اللغويَّ ينظر إلى النص مرتين: مرةً في ضوء ما وَعَتْه المعجماتُ وكتب اللغة والنحو من قواعد، ليعرف مدى مطابقة النص لهذه القواعد، ومرةً في ضوء مقاييس لغوية أخرى لم تستنبط من المعجم أو كتب النحو والصرف، وإنما اُسْتُقِيَتْ من طبيعة اللغة الفنية، وخصائصها الذاتية، وما وهبت من قدرات لا يفقهها إلا الأديبُ البارعُ، ولا يفطن إليها إلا الناقدُ البصيرُ[24].

لقد واجه هؤلاء اللغويون الأعمالَ الأدبيةَ بمعرفة اللغوي أو النحوي وحدها، وهي معرفة لا تكفي لنقد لغة النص، ما لم يصاحبها طبعٌ ناقد، وموهبة نقدية، وذوقٌ فني مرهف، نجَمَ عن درس واسع للأساليب، وتَمَرُّسٍ تامٍّ بروائع الشعر والنثر، وقديما لم يعترف نقادُنا الأوائلُ بقدرة اللغويين على النقد، ولم يسلموا لهم بإمكان النظر في النصوص، والتَّهَدِّي إلى مواطن الجمال فيها، وردوا عليهم جُلَّ ما صَدَرَ عنهم من نقد[25].

2 - نماذج من النقد اللساني في النقد العربي

لقد شُغِلَ عددٌ مُعْتَبَر من لغوييننا المعاصرين بأخطاء الأدباء، ومضوا يستقصونها، ويرشدون إلى ما يقابلها من الصواب، فكانوا فئتين: فئةً متشددةً تدعو إلى أفصح ما وعته اللغةُ من مفرداتٍ وأساليبَ، وترفض ما عدا ذلك، وفئةً متسامحةً تُتِيحُ للأديب قَدْرا معقولا من الحرية، وتسمح له بالتجديد والإضافة، في حدود ما تعرف اللغة من نظام عام، وقوانين ثابتة[26].

---

24 – نعمة رحيم العزاوي، النقد اللغوي بين التحرر والجمود، ص: 15

25 – المرجع نفسه، ص: 16

26 – المرجع نفسه، ص: 23

وصرح المحافظون، وعلى رأسهم ابن فارس في كتابه: "الصاحبي في فقه اللغة وسنن العرب في كلامها"، حيث قال: « ليس لنا اليوم أن نخترع، ولا أن نقول غير ما قالوه، ولا أن نقيس قياسا لم يقيسوه، لأن في ذلك فساد اللغة، وبطلان حقائقها »[27].

وحين أصدر ابْنُ فارس وزملاؤُهُ المحافظون هذا القرارَ، لم يخطر لهم أن اللغة لا تتوقف عن النمو، وأن مظاهر الحضارة الفكرية والمادية التي كان العصر الذي يعيشون فيه، يزخر بها، كانت تستدعي أوضاعا لغوية جديدة، تعَبِّرُ عنها، وتستوعبها، وهذا ما حدث فعلا، فقد مضت اللغة في طريق النمو، غير عابئة بقرار ابن فارس، لأنه قرارٌ يخالف طبائعَ الأشياء، ولأنه من غير المعقول أن يكون كلامُ الناسِ في عصر ابن فارس بمفرداته وتراكيبه واردا عن العرب[28]، أي: أنه ليس لغيرهم الحريةُ في الإبداع اللغوي، وتجديدِ الكلامِ الذي يتواصل به الناس مع غيرهم حسب حاجاتهم اليومية، وهو ما ينبغي أن يكون في كل عصرٍ، تماشيا مع طبيعة الحياة البشرية.

وفي هذا العصر تزمَّتَ عددٌ من النقاد، فسلكوا سبيلَ ابنِ فارسٍ، وضيقوا على المبتدئين مجالَ القول، ومنعوا عليهم مفرداتٍ وأساليبَ بحجة أنها لم تُسْمعْ عن العرب، أو لم تكن مما وعَتْه المعجماتُ، ومن هؤلاء إبراهيمُ اليازجي؛ وعبد القادر المغربي؛ والكرملي؛ ومصطفى جواد؛ وكمال إبراهيم؛ وغيرهم كثير[29].

والخلاصة أن التزمُّتَ في النقد اللساني هو منهج نقدي عرفته اللغة العربية في عصورها القديمة، وما تزال تعرفه في عصرها الحديث،

27–ابن فارس، الصاحبي في فقه اللغة وسنن العرب في كلامها، تحقيق: مصطفى الشويمي، بيروت، 1963م، ص: 33

28 – سعيد الأفغاني، في أصول النحو، ص: 79

29 – نعمة رحيم العزاوي، النقد اللغوي بين التحرر والجمود، ص: 30

والمعارضون للتجديد يرون أن أيَّ اجتهادٍ في اللغة يعني التفريطَ فيها، والقضاءَ عليها، ومن باب الإنصاف أن اللغويين العربَ الذين أجازوا التعريب لم يفتحوا البابَ على مصراعيه، بل دعوا إلى الأخذ من الألفاظ الأجنبية حين تعجز اللغةُ عن التعبير عن المعنى المستحدث أو المخترع الجديد[30].

وأما الاجتهاد في اللغة إذا لم يخرج عن سُنَنِها ولم يُخِلَّ بنظامها العـــام فهو السبيلُ الذي يكْفُلُ بقاءَها، ويضمَن تطويعَها لحياة أهلها[31].

3-المنهج النقدي في النقد العربي:

إن النقدَ حديثا هو عمليةٌ وصفيةٌ تبدأ بعد عملية الإبداع مباشرة، وتستهدف قراءة الأثر الأدبي ومقاربته قصْدَ إبرازِ مواطنِ الجودة والرداءة. ويسمى هـــذا الدارسُ الذي يمارس وظيفةَ المدارسةِ والمحاكمة للإبداع ناقدا، لأنـــه يكشـــف الأصيلَ في النص الأدبي، وفي الوقت نفسه يميزه عما هو فاسدٌ ومزيف.

ومع تطور المناهج النقدية صار الناقد مجرد قارئ يقارب الحقيقة النصية ويعيد إنتاج النص وبناءه من جديد. وتسمى مهمة الناقد بالنقد وغالبا ما يرتبـــط هذا الأخير بالوصف والتفسير والتأويل والكشف والتحليل والتقويم، أما النـــصُّ الذي يتم تقويمُهُ من قِبَلِ الناقِدِ يسمى بالنص المنقود.

يخضع النقد لمجموعة من الخطوات الضرورية التي تتجسد فـــي قـــراءة النص وتحليله، مضمونا وشكلا، ثم تقويمه إيجابا وسلبا. وتنتهي عملية التوجيه إلى تأطير المبدع وتوجيهه نحو العمل النقدي السليم.

صحيح أن المناهج النقدية مختلفةٌ حسب التوجهات الاجتماعية والسياســـية والفلسفية والفنية والجمالية والنفسية واللغوية، فكان منهـــا مـــا يكتفـــي بعمليـــة

---

30 – المرجع نفسه، ص: 90

31 – المرجع نفسه، ص: 93

الوصف الظاهري الداخلي للنص كما هو شأن المنهج البنيوي اللساني والمنهج السيميوطيقي، ومنها ما يتعدى الوصف إلى التفسير والتأويل كما هو شان المنهج النفسي والبنيوية التكوينية والمنهج التأويلي.

وللنقد أهداف ذات أهمية كبرى؛ لأنه يوجه الإبداع ويساعده على النمو والتقدم، وينير طريق المبدعين، كما أن النقد يقوم بوظيفة التقويم والتقييم ويميز مواطن الجمال ومواطن القبح، ويميز الجيد من الرديء، والطبع من التكلف والتصنيع والتصنع، كما أن النقد أيضا يُعَرِّفُ الْكُتَّابَ والمبدعين بآخر نظريات الإبداع والنقد ومَدَارسِه وتصوراته الفلسفية والفنية والجمالية، ويُظْهِرُ لهم طرائقَ التجديد ويبعدهم عن التقليد.

إن معانى المنهج المبثوثة في المعاجم اللغوية هي الخطة والطريقة والهدفُ والسير الواضح والصراط المستقيم، وتجتمع هذه الألفاظ المرتبطة بمعاني المنهج بالخطة الواضحة البينة، ويعني هذا أن المنهجَ ينطلق من مجموعة من الفرضيات والأهداف والغايات ويمر عبر خطوات عملية وإجرائية قصد الوصول إلى نتائج ملموسة ومحددة.

ومعنى ذلك أن المنهج النقدي في مجال الأدب هو تلك الطريقة التي يتبعها الناقد في قراءة العمل الإبداعي والفني قصد استخراج دلالاته وبنياته الجمالية والشكلية، ويعتمد المنهجُ النقديُّ على التصور النظريِّ والتحليل النصي التطبيقي.

والمرادُ من ذلك أن الناقدَ يحدد مجموعةً من النظريات النقدية والأدبية ومنطلقاتها الفلسفية والمعرفية "الإبستمولوجية" ويختزلها في فرضيات ومعطيات أو مسلمات، ثم ينتقل بعد ذلك إلى التأكد من تلك التصورات النظرية عن طريق التحليل النصي والتطبيق الإجرائي ليستخلص مجموعة من النتائج والخلاصات التركيبية.

ومعلوم أن النص الأدبي سابقٌ لنقده، لذلك فالنص الأدبي هو الذي يستدعي المنهج النقدي، وعليه باتَ من غير المقبول أن يفرض المنهج النقدي تعسفا على

النص الأدبي، إذ نجد كثيرا من النقاد يتسلحون بمناهج أكثر حداثة وعمقا للتعامل مع نص سطحي مباشر لا يحتاج إلى تحليل دقيق، وهناك من يتسلح بمناهج تقليدية وقاصرة للتعامل مع نصوص أكثر تعقيدا وغموضا.

كان النقاد يدرسون النص الأدبي في ضوء المقاييس اللغوية والبلاغية والعروضية، كما نجد ذلك واضحا عند حسين المرصفي في كتابه "الوسيلة الأدبية"، وطه حسين في بداياته النقدية عندما تعرض لمصطفى لطفي المنفلوطي مركزا على زلاته اللغوية وأخطائه البيانية وهناته التعبيرية.

ويظهر المنهج التاريخي مع بداية القرن العشرين، أو كما يسميه شكري فيصل "النظرية المدرسية" في كتابه "مناهج الدراسة الأدبية في الأدب العربي"[32]؛ لأن هذا المنهج كان يدرس في المدارس الثانوية والجامعات في أوربا والعالم العربي، ويهدف هذا المنهج إلى تقسيم الأدب العربي إلى عصور سياسية كالعصر الجاهلي؛ وعصر صدر الإسلام؛ وعصر بني أمية؛ والعصر العباسي؛ وعصر الانحطاط أو العصر المغولي أو العصر العثماني؛ ثم العصر الحديث؛ والعصر المعاصر.

وهذا المنهج يتعامل مع الظاهرة الأدبية من زاوية سياسية، فكلما تقدم العصر سياسيا ازدهر الأدب، وكلما ضعف العصر ضعف الأدب، وبرز المنهج التاريخي في أوربا وبالضبط في فرنسا مع أندري دوشيسون André Dechesson الذي ألف كتاب " تاريخ فرنسا الأدبي" سنة 1767م، ويقسم فيه الأدب الفرنسي حسب العصور والظروف السياسية ويقول: "إن النصوص الأدبية الراقية هي عصور الأدب الراقية، وعصور تاريخ السياسة المنحطة هي عصور الأدب المنحطة" [33].

---

32 – شكري فيصل: مناهج الدراسة الأدبية في الأدب العربي، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، الطبعة السادسة، 1986، ص:17-24.

33 – نقلا عن أحمد نوفل بن رحال: دروس ابن يوسف، النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط 1، 2000، ص: 95.

واتبع مؤرخو الأدب العربي الحديث[34] منهج المستشرقين[35] في تقسيم الأدب العربي[36]، وكان تاريخ الأدب عندهما هو العلم" الباحث عن أحوال اللغة، نثرها ونظمها في عصورها المختلفة من حيث رفعتها وضعتها، وعما كان لنابغيها من الأثر البين فيها، ومن فوائده:

أ – معرفة أسباب ارتقاء أدب اللغة وانحطاطه، دينيةً كانت تلك الأسباب أو اجتماعية أو سياسية.

ب – معرفة أساليب اللغة، وفنونها، وأفكار أهلها ومواضعاتهم، واختلاف أذواقهم في نثرهم ونظمهم، على اختلاف عصورهم.

---

34 – منهم على سبيل المثال: جرجي زيدان، من هؤلاء جورجي زيدان في كتابه " تاريخ آداب اللغة العربية" الذي انتهى منه سنة 1914م. وفي هذا الكتاب يدعي السبق بقوله:" ولعلنا أول من فعل ذلك، فنحن أول من سمى هذا العلم بهذا الاسم"، وفي موضع آخر يقول إن المستشرقين أول من كتب فيه باللغة العربية. يراجع: أحمد نوفل بن رحال: دروس ابن يوسف، النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط 1، 2000، ص:95، وكذلك الشيخ أحمد الإسكندري والشيخ مصطفى عثمان بك في كتابهما" الوسيط في الأدب العربي وتاريخه"، يراجع: أحمد الإسكندري ومصطفى عثمان: الوسيط في الأدب العربي وتاريخه، دار المعارف بمصر، ط 1 ، 1916م.

ومن المؤرخين العرب المحدثين أيضا نذكر محمد حسن نائل المرصفي في كتابه "أدب اللغة العربية"، وعبد الله دراز وكيل مشيخة الجامع الأحمدي في كتابه" تاريخ أدب اللغة العربية"، وأحمد حسن الزيات في كتابه" تاريخ الأدب العربي" الذي اعتبر المنهج السياسي في تدريس تاريخ الأدب العربي نتاجا إيطاليا ظهر في القرن الثامن عشر. ونستحضر في هذا المجال كذلك طه حسين وشوقي ضيف و أحمد أمين في كتبه المتسلسلة "فجر الإسلام" و"ضحى الإسلام" و"ظهر الإسلام"، وحنا الفاخوري في كتابه المدرسي "تاريخ الأدب العربي"، وعمر فروخ في تأريخه للأدب العربي، وعبد الله كنون في كتابه" النبوغ المغربي في الأدب العربي".

35 – منهم على سبيل المثال: كارل بروكلمان، وجيب، ونالينو، ونيكلسون، وهوار...

36 – أحمد الإسكندري ومصطفى عثمان: الوسيط في الأدب العربي وتاريخه، دار المعارف بمصر، ط 1 ، 1916م.

ج – معرفة أحوال النابهين من أهل اللغة في كل عصر، وما كان لنثرهم وشعرهم، وتأليفهم من أثر محمود، للاقتداء بأحسنهم[37].

ويتجاوز النقد العربي الحديث المنهج التاريخي إلى المنهج البيئي أو الإقليمي أمين الخولي في كتابه: "إلى الأدب المصري"، وشوقي ضيف في كتابه: "الأدب العربي المعاصر في مصر"، وكمال السوافيري في كتابه: "الأدب العربي المعاصر في فلسطين".

وتعرف المناهج النقدية أيضا المنهج السياسي المدرسي والمنهج الإقليمي الذي يقسم الأدب العربي إلى بيئات وأقاليم، فكان منها: الأدب العراقي، والأدب الفلسطيني، والأدب الأندلسي، والأدب تونسي، والأدب المغربي، والأدب الجزائري، ويعوضان بالمنهج القومي مع عبد الله كنون الذي يرى أن المنهجَ القومي ينفي جميع الفوارق الاصطناعية بين أبناء العروبة على اختلاف بلدانهم، كما ينبغي أن ننفي جميع الفوارق الاعتبارية بين آداب أقطارهم العديدة في الماضي والحاضر، ذلك أن الأدب العربي وِحْدةٌ لا تتجزأ في جميع بلاده بالمغرب والمشرق[38].

والظاهر أن هذه الدعوة التي يتبناها عبد الله كنون هي دعوة ذات مظاهر دينية قائمة على الوحدة العربية الإسلامية بأسسها المشتركة، كوحدة الدين ووحدة اللغة ووحدة التاريخ ووحدة العادات والتقاليد ووحدة المصير المشترك، لكن كتابا بعنوان: "أحاديث عن الأدب المغربي الحديث"، لعبد الله كنون يوقعه في تناقض ملحوظ؛ حيث يطبق المنهج الإقليمي البيئي الذي اعتبره سابقا نتاجا للشعوبية والعرقية.

وإلى جانب هذه المناهج نذكر المنهج الفني الذي يقسم الأدب العربي حسب الأغراض الفنية أو الفنون والأنواع الأجناسية كما فعل مصطفى صادق

---

37 – أحمد الإسكندري ومصطفى عثمان: الوسيط في الأدب العربي وتاريخه، ص:4–5.

38 – عبد الله كنون: خل وبقل، المطبعة المهدية، تطوان، المغرب، بدون تاريخ، ص: 148 –158.

الرافعي في كتابه: "تاريخ الأدب العربي"، وطه حسين في كتابه: "الأدب الجاهلي" حينما تحدث عن المدرسة الأوسية في الشعر الجاهلي التي امتدت حتى العصر الإسلامي والأموي، وشوقي ضيف في كتابيه: "الفن ومذاهبه في الشعر العربي"، و"الفن ومذاهبه في النثر العربي"، حيث قسم الأدب العربي على ثلاث مدارس فنية: مدرسة الصنعة ومدرسة التصنيع ومدرسة التَّصَنُّعِ، ومحمد مندور في كنابه: "الأدب وفنونه"، وعز الدين إسماعيل في كتابه: "فنون الأدب"، وعبد المنعم تليمة في كتابه: "مقدمة في نظرية الأدب"، ورشيد يحياوي في كتابه: "مقدمات في نظرية الأنواع الأدبية". فهؤلاء الدارسون عددوا الأجناس الأدبية وقسموها إلى فنون وأنواع وأغراض وأنماط تشكل نظرية الأدب.

أما المنهج التأثري فهو منهج يعتمد على الذوق والجمال والمفاضلة الذاتية والأحكام الانطباعية المبنية على المدارسة والخبرة، ومن أهم رواد هذا المنهج طه حسين في كتابه: "أحاديث الأربعاء" في الجزء الثالث، وعباس محمود العقاد في كتابه: "الديوان في الأدب والنقد" ومقالاته النقدية، والمازني في كتابه: "حصاد الهشيم"، وميخائيل نعيمة في كتابه: "الغربال".

بينما يرى المنهجُ الجماليُّ النصَّ إنجازا فنيا، ذا طابعٍ رمزيٍّ كثيفٍ أكثر مما يدل على التجربة الداخلية لصاحبه، وما صاحبها من تأثيرات حياتية، فأسئلة الناقد الجمالي لا تقف عند حد المجتمع أو النفس أو التاريخ عموماً؛ بل تقف عند حدود التجربة الأدبية ومراميها الجمالية، وقد تطوّر هذا المنهج وسط تنامي الروحِ الرومانسيةِ، ومدى التقدير الذي أوّلته للجمال من حيثُ هو قيمةٌ فنّيةٌ في الحياة.

والنص الإبداعي بغض النظر عن التجربة التي يعبّر بها جميل في ذاته ولا يرمي لغرض آخر ولا يؤدي وظائف تخرجه عن نطاقه الفني، فهو غير معني بالتغيّرات الاجتماعية والأحداث العامة، ولا يهتم أيضاً بالمناحي النفسية للكاتب، بل يعبّر تعبيراً صارخاً عن الجمال الموجود في هذا العالم تعبيراً فنّياً عالياً من خلال الصورة الأدبية وبلاغة الكلام والرؤية الرمزية المكثفة، فالمنهج

الجمالي الفني يمهدّ الأرضية للغوص في المكونات الفعلية لبنية النص، والعلاقات التي تنشأ من هذه المكونات التي من شأنها أن تغيّر الفكر المعاين للغة و المجتمع، والشعر وتحوّله إلى فكر متسائل قلق، متوثب، متقص.[39]

كما يبحث عن مقومات الجمال في النص الأدبي من خلال تشغيل عدة مفاهيم جمالية "إستيتيكية" كالمتعة والروعة والتناسب والتوازي والتوازن والازدواج والتماثل والائتلاف والاختلاف والبديع فيمثله الدكتور "ميشال عاصي" في كتابه: "مفاهيم الجمالية والنقد في أدب الجاحظ"[40].

ومع تأسيس الجامعة الأهلية المصرية سنة 1908م، واستدعاء المستشرقين للتدريس بها تُطَبَّقُ مناهجُ نقديةٌ جديدةٌ على الإبداع الأدبي- قديمِهِ وحديثِه- كالمنهج الاجتماعي الذي يرى أن الأدب مرآةٌ تعكس المجتمع بكل مظاهره السياسية والاقتصادية والاجتماعية والثقافية، وقد تبلور هذا المنهجُ مع طه حسين في كتابيْه: "ذكرى أبي العلاء المعري"؛ و"حديث الأربعاء"؛ في الجزء الأول والثاني، وقد تأثر كثيرا بأستاذه "كارلو نالينو" وبأساتذة علم الاجتماع، مثل: "دوركايم" و"ليفي برول" و"ابن خلدون" صاحب نظرية العمران الاجتماعي والفلسفة الاجتماعية، وسار على منواله عباس محمود العقاد في كتابه: "شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي"، ففيه يعمد الناقدُ إلى دراسةِ شعراء مصر؛ انطلاقا من العِرْقِ والزمان والمكان من خلال مفهوم الحتمية التي تربط الأدب جدليا ببيئته.

ومع ظهور النظريات الإيديولوجية الحديثة كالنظرية الاشتراكية والشيوعية يظهر المنهج الإيديولوجي الاشتراكي والمنهج المادي الجدلي في الساحة النقدية العربية مع مجموعة من النقاد منهم: محمد مندور وحسين مروة

---

39 أبو ذيب كحال، جدلية الخفاء و التجلي، دراسة بنيوية في الشعر، دار العلوم للملايين، بيروت، 1979م، ص: 07.

40 – صدر سنة 1974م؛ عن دار العلم للملايين؛ ببروت؛ لبنان.

وسلامة موسى وعز الدين إسماعيل ومحمد برادة وإدريس الناقوري وعبد القادر الشاوي.

ومع بداية الستينيات، أفْرَزتْ ظاهرةُ المثاقفةِ والترجمة والإطلاع على المناهج الغربية مجموعة من المناهج النقدية الحديثة والمعاصرة كالبنيوية اللسانية مع حسين الواد وصلاح فضل وموريس أبو ناضر وكمال أبو ديب وجميل المرزوقي وجميل شاكر وسعيد يقطين وعبد السلام المسدي، كما ستتبلور أيضا البنيوية التكوينية التي تجمع بين الفهم والتفسير لتعقد تماثلا بين البنية الجمالية المستقلة والبنية المرجعية كما نظر لها "لوسيان گولدمان" وسيتبناها كل من جمال شحيذ وطاهر لبيب وسعيد علوش وإدريس بلمليح وحميد لحمداني ومحمد برادة ومحمد بنيس.

وإلى جانب المنهج البنيوي اللساني والتكويني، نذكر المنهج الموضوعاتي أو الموضوعية البنيوية التي تدرس الأدب العربي على مستوى التيمات والموضوعات؛ ولكن بطريقة بنيوية حديثة مع سعيد علوش في كتابه: "النقد الموضوعاتي"، وحميد لحمداني في كتابه: "سحر الموضوع" ، وعبد الكريم حسن في كتابه: "الموضوعية البنيوية دراسة في شعر السياب"، وعلي شلق في كتابه: "القبلة في الشعر العربي القديم والحديث".

أما المنهج السميوطيقي فسيتشكل مع محمد مفتاح ومحمد السرغيني وسامي سويدان وعبد الفتاح كليطو وعبد المجيد نوسي وسعيد بنكراد، من خلال التركيز على شكل المضمون تفكيكا وتركيبا؛ ودراسة النص الأدبي وجميع الخطابات اللصيقة به كعلامات وإشارات وأيقونات تستوجب تفكيكها بنيويا وتناصيا وسيميائيا.

ومن النقاد العرب الذين اهتموا بمنهج القراءة نجد حسين الواد في كتابه: "في مناهج الدراسات الأدبية"، ورشيد بنحدو في الكثير من مقالاته التي خصصها لأنماط القراءة ص"القراءة البلاغية، والقراءة الجمالية، والقراءة السوسيولوجية، والقراءة السيميائية..."، وحميد لحمداني في كتابه: "القراءة

وتوليد الدلالة، تغيير عاداتنا في القراءة"، ومحمد مفتاح في كتابه: "النص: من القراءة إلى التنظير".

أما التفكيكية فمن أهم روادها الناقد السعودي عبد الله محمد الغذامي في كتابه: "الخطيئة والتكفير" وكتاب: "تشريح النص"، وكتاب: "الكتابة ضد الكتابة"، والناقد المغربي محمد مفتاح في كطتابه: "مجهول البيان" وعبد الفتح كليطو في كثير من دراساته حول السرد العربي وخاصة كتابه: "الحكاية والتأويل" و"الغائب".

ومن المناهج النقدية المنهجُ الأسلوبيُّ الذي يحاول دراسةَ الأدبِ العربيِّ من خلال وجهةٍ بلاغيةٍ جديدةٍ وأسلوبية حداثية تستلهم نظرياتِ الشعريةِ الغربيةِ لدى "تودوروف"، و"جون كوهن"، و"ريفاتير"، و"لوتمان"، و"بييرغيرو"، و"ليو سبيتزر"، و"ماروزو". ومن أهم ممثليه في الأدب العربي الدكتور عبد السلام المسدي في كتابه: "الأسلوب والأسلوبية"، ومحمد الهادي الطرابلسي" في كتابه: "منهجية الدراسة الأسلوبية"، وحمادي صمود في كتابه: "المناهج اللغوية في دراسة الظاهرة الأدبية"، وأحمد درويش في كتابه: "الأسلوب والأسلوبية"، وصلاح فضل في كتابه: "علم الأسلوب وصلته بعلم اللغة"، وعبد الله صولة في كتابه: "الأسلوبية الذاتية أو النشوئية"، وحميد لحمداني في كتابه: "أسلوبية الرواية".

الفصـــــل الثاني

النقد اللساني في المغرب العربي

1-البدايات الأولى في النقد المغربي

2-الإتجاه التقليدي:

أ-نقد تصريف الأفعال.

ب-نقد التراكيب.

3-الإتجاه الحداثي:

أ-عبد المالك مرتاض

ب-حميد لحميداني

ج- محمد الهادي الطرابلسي

1- **البدايات الأولى في النقد المغربي:**

للنقد اللساني في المغرب العربي مساحةٌ واسعةٌ في خطاب النقد الأدبي العربي، مشرقا ومغربا، ذلك لأن علاقة الشعوب العربية في اللغة والأدب لم تكن مبتورة مقطوعة منذ زمن بعيد، بل كانت موصولة إلى درجة كبيرة، لأسباب عرقية ودينية وسياسية، فلم يكن النقد الأدبي في المغرب العربي في قطيعة مع النقد العربي المشرقي قديما وحديثا، فقد كان يقتفي النقد في المغرب العربي آثار المشرقي في جميع الأزمنة وفي جميع صوره ومناهجه، وبعبارة أوضح كان النقد في المغرب العربي امتدادا للنقد العربي القديم، إذ كان الناقد العربي عموما يتعقَّب العملَ الأدبيَّ فيفحص القصيدة كلمةً كلمةً، ويصوب اللغةَ التي يراها فاسدة فيها، فيستبدل اللفظَ بغيره، أو يعيد النظرَ في التركيب كلِّه، ‘ما لكونه لفظاً عامياً مولَّدا، أو لكونه أعجميا، أو لكونه لا يطابق البيت الشعري في قافيته أو في دلالته، فلم تكن غايته الأولى في العمل النقدي وُقُوفَهُ على الصور الفنية والأخيلة المركبة، والمواطن الجميلة فيها، بقدر ما كانت رغبته في تبيان عثرات الشاعر أو الناثر في لغته. لذلك كان للناقد المغاربي باع طويل في إتقان علوم اللغة من أصوات وصرف ونحو بلاغة وعروض إلى درجة الامتياز.

إن نقاد المغرب العربي يعتبرون سلامة اللغة العربية من صوت وصرف ونحو ودلالة وبلاغة عوامل أساسية في تقدير قيمة العمل الأدبي، وهذا ما أُولاَهُ اهتماما النقادُ القدامى، حيث حرصوا على سلامة اللفظ والمعنى في النص.

والظاهر أن الفرق بين الفريقين– قديما وحديثا– في عملية النقد الأدبي هو اختلافهم في كيفية معالجة النص، فنظرة المحدثين إلى العمل الأدبي هي نظرة شاملة، أي: أنهم ينظرون إليه نظرة لسانية عامة، متأثرين في ذلك

بالمناهج اللغوية الغربية المعاصرة، فلا يكون النص فنيا إلا إذا كان متوازنـــا في لغته، في جميع مستوياتها، من صوت وصرف ونحو ودلالة.

بينما ينظر النقادُ القدامى إلى العمل الأدبي نظرة قاصـــرة، أي: نظـــرة جزئية تراقب مفردات النص من جهة الفصاحة، أو الغرابة، أو من جهة عـــدم المطابقة للقافية، أو من جهة مخالفتها للمعنى المراد لها.

وليس غريبا أن يكون النقاد التقليديون في المغرب العربي حريصين على عنايتهم بالنص الأدبي من ناحيتين:

فالناحية الأولى هي كون العمل الأدبي ألفاظًا تستخدم في التعبير عن أغراض محددة، أو مَعَانٍ هادفةٍ، أي أن نظرتهم كانت مركَّزةً علة الألفاظِ المفردة.

والناحية الثانية هي عنايتهم بالأحكام اللسانية التي تتحكم في التعبير من صوت وصرف ونحو، ولكن كان تركيزهم على التراكيب والاستعمال أكثر مما كان على الألفاظ ذاتها[41].

فالناقد اللساني في نظر هؤلاء النقاد لا يقتصر على مناقشة استعمال الألفاظ والعبارات، وتصحيح المعاني فحسب، بل يمتد إلى النظر في قواعد اللغة، وفي مدى صحة استخدام هذه القواعد، لذلك نظروا في الصوت وفي الصرف وفي النحو، فناقشوا اللفظ من جهة التجرد والزيادة، ومن جهة الاشتقاق، وناقشوا الفعل من جهة التعدي واللزوم، ومن جهة التمام والنقصان، ومن جهة التصرف والجمود، وغيرها من أمور الصوت والصرف، كتأنيث هذه الأفعال، وإلحاق الضمائر بها، كل ذلك نجده في أعمال أكثر نقاد المغرب العربي التقليديين، وبخاصة عند نقاد المغرب الأقصى الذين كانوا يهتمون باللغة

41 – محمد مصايف، النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط 2، 1984، ص 50،

اهتمامًا خاصًا، ومن هؤلاء النقاد محمد بن عباس القباج وعبد الله كنون وغيرهما"[42].

لقد كان الناقد في المغرب العربي حريصًا على سلامة اللغة العربية كغيره من النقاد العربي، متمسكا بفصاحتها، لم يكن متسامحا في الخروج عن أصولها وحصائصها العامة التي انفردت بها لغة العرب، كما رسمتها أُمَّاتُ الكتب، والمعاجم اللغوية، وكما حث عليه علماءُ العربيةِ في جميع المصادر، لأنه لا يستقيم اللسان العربي، ولا تتولد فيه عناصرُ الجمالِ والإعجاز إلا إذا كان الكاتبُ أو الشاعر العربي ملتزما بهذه القوانين الصارمةِ التي قررها النحاةُ الأوائلُ خوفا من ضياع اللغة العربية التي هي لغة القرآن الكريم، أي أنها لغةُ الدين والتَّعَبُّدِ، وخوفا من اندثار لسان الآباء والأجداد، ولا سيما في زمن الاستعمار اللأوربي للدول العربية والإسلامية، إذْ حاولت هذه الدولُ الغربيةُ أن تفرض لغتَهَا على الإنسان العربي في بلده ومسقط رأسه، لذلك كان اللغويُّ والنحويُّ في تاريخ اللغة العربية صارما في سنِّ القواعد ومتمسكا بها، ومشيرا إلى كل خطإ يحدث في كل كلمة أو تركيب عربي، إلا أن هذه القوانين الصارمة الهادفة لصد زحف اللحن المرسومة من لدن النحاة يراها بعض الأدباء والنقاد المحدثين قيدا لحرية الإبداع والتجديد في صياغة اللغة وخصائصها.

إن المراحل التي مرَّ بها النقْدُ اللسانيُّ في المغرب العربي من تقليديٍّ وحديثٍ هي المراحل التي مر بها النقد العربي عموما، فكان للنقد اتجاهانِ في المغرب العربي: اتجاهٌ تقليدي، يسايِرُ المنهجَ العربيَّ القديم، ملتزما بنظرة القدامى للفظ والمعنى، وآخَرُ حداثيٌّ متأثرٌ بالمناهج الغربية في العصر الحديث.

---

42 – محمد الصادق عفيفي،النقد الأدبي الحديث في المغرب، نشر مكتبة الرشاد، ودار الفكر، ط 1، 1971، ص 107

فالاتجاه التقليدي يمثله نخبةٌ من علماءِ اللغةِ، وخاصةً أولئك الـــذين لـــم يطلعوا على الدراسات الغربية وعلى مناهج نقدها، فكانوا حريصين على سلامة اللغة، ومتمسكين بفصاحتها، كما تنصُّ عليه المعاجمُ اللغويـــةُ وكُتُـــبُ النحـــوِ والبلاغةِ التراثية، غيرَ متأثرين بالمناهج الأجنبية، والاتجاه الحداثي هـــو ذلـــك الاتجاه النقدي الذي يمثله فئَةٌ من الدارسين في الدول الغربية، أو من المتـــأثرين بها عن طريق الدراسة في الجامعات أو مطالعة الدراســـات الغربيـــة ومناهـــج نقدها، وعادةً هم فئةٌ كان لها حظٌّ وفيرٌ في تعلِّمِ لغةٍ ثانيةٍ إضـــافةً إلـــى اللغـــةِ العربيةِ الأمِّ، ونتج عن وجود هذين الاتجاهين صراعٌ لغويٌّ ونقديٌّ.

فالاتجاه التقليدي يرى نفسَهُ رقيبا على اللغة في الإبداع، بشرعيةٍ لغويـــةٍ وعرقية ودينية، وسَنَّ لنفسِه حقَّ الدفاع عنها، وكان محافظا على تنقيـــة اللغـــة العربية من الخلل، وأسند لنفسِه الأمرَ والنهيَ، مشيرا ومنبِّها بصيغةِ: "قُـــلْ ولا تَقُلْ".

والاتجاهُ الحداثيُّ يسعى إلى التجديد اللغويِّ وتطوير المناهـــج النقديـــةِ، وكان في الاتجاه الحديثِ فئةٌ من اللغويين والنقاد بَالَغَتْ في التحديث والتطوير، إذ تجاوزَ الإبداعُ الأدبي قواعدَ اللغةِ، فتمَرَّد عليها الناثرُ والشـــاعرُ، وتعسَّـــفَ وبالَغَ في صياغةِ أساليبها وتراكيبها، ولأهمية الاتجاهين، نذكر هنا نماذجَ مـــن النقد اللساني في المغرب العربي.

2 - الاتجاه التقليدي

يمثل هذا الاتجاه التقليدي نخبة من اللغويين والأدباء والنقاد في المغـــرب العربي، منهم: محمد البشير الابراهيمي، ومحمد بن شنب، والحفناوي، ومحمـــد بن يوسف أطفيش، وعبد الله الجراري، وعبد الرحمن الفاسي، وأحمـــد زيـــاد، وعلال الفاسي، ومحمد بن العباس القباج، ومحمد بن أحمد حكم، وعلي الصقلي،

وعبد الله كنون، وقد يكون هذا الأخيرُ أبرزَ النقـــاد المغاربـــة الـــذين تصـــدوا للأخطاء اللسانية في الأعمال الأدبية، وهو أكثر النقاد الذين ردوا على من اعتقد أن الخروج عن قواعد اللغة العربية في الإبداع الأدبي، وفي الشعر خاصة هـــو خروج جائز، وأن مخالفة القياس والقواعد اللسانية على العموم ضرورةٌ شعريَّةٌ لا حَرَجَ في ارتكابها، وذلك واضح في قوله: « وهذا الاعتقاد إنْ دلَّ على شيء فعلى الاستهانةِ بلغة الضاد، وانتهاكِ حُرْمَتِها، وجَعْلِهَا بِدْعا من اللغات الحيـــــة، فصاحِبُهُ أَحْرَى أنْ يُعَدَّ عَدُوًّا من أعداء العربية، يعمل على إماتتها، لا شـــــاعرًا من شعرائها الذين تزدهر على أيديهم»[43]. وأبرز القواعد التي انتهجهـــا النقـــاد المغاربة في النقد اللساني تتمثل في العناصر الآتية:

أ- نقـــد تصريف الأفعال:

من نماذج ذلك ما ذكره محمد بن أحمد حكم الذي نقد قصـــيدة "الـــوادي" لعبد العزيز بن عبد الله، فقد لاحظ عليه بعض الأخطاء الصرفية، إذ قـــد رأى أنه لا يحسن استعمال فعل "يغفو" في قوله:

وَأنا فِي السَّماءِ فِي سكْرَةِ الأنْـــ ـــسِ وَأَغْفُو مِنْ شدَّةٍ وَانْشِرَاحِ

يقول الناقد: استلفت نظري في هذا البيت كلِمَةُ "أغفو"، فهل يقصـــد بهـــا مضارع "غفا" الثلاثي؟.

ولقد اضطربت أقوالُ اللسانيين وأَثْبَتَهَا صاحبُ القامُوسِ وغيرُهُ، وذكـــر ابنُ السَّكِّيتِ وغيْرُهُ أنها غيرُ موجودةٍ في اللغة، وذكر بعضُهُم أنها لغـــةٌ قليلـــةٌ جدًا، وإنما الموجودُ على مذهب ابن السكيت "أغفى" الرباعي، وعلى كُلٍّ فهـــذا لفظٌ مشكوكٌ في وجودِهِ لغَةً. والناقدُ هنا لا يتسَرَّعُ في تخطئة الشاعر، ولكنـــه يشك في وجود الفعل بهذه الصيغة التي جاء بها[44].

43- عبد الله كنون، خل وبقل، المطبعة المهدية، تيطوان، المغرب، دط، دت، ص 203،

44 - محمد بن أحمد حكم، حول قصيدة في الوادي - رسالة المغرب، العدد: 5، 10 محرم 1363، 7 يناير، 1944، ص: 112

وإلى مثل هذا الخطأ يشير محمَّدُ بنُ العباس القبَّاجُ؛ وهو يقرأ بيتيْنِ من الشعر؛ الأوَّلِ لمحمد البيضاويِّ الشنقيطيِّ يقول فيه:

لَمَّا أحَلَّ بِرَأسِي قُلْتُ مُزْدرِياً الشَّيْبُ فِي الرَّأسِ لا يَسْتَلْزِمُ الكِبرَا

فينتقد محمَّدُ بنُ العباسِ القبَّاجُ الشاعرَ الأوَّلَ قائلا: ونحن نهمس في أذن شاعرنا اللساني أن الصواب في البيت... "حَلَّ"، فإنَّ "أَحَلَّ" معناها "وَجَبَ" أو "خرج"... ولو قال "ألمَّ" لاستقام الوزن والمعنى[45].

ج- نقد التراكيب:

لاحظ عبدُ اللهِ كَنُّونُ على الأعمال الأدبيةِ لزكيٍّ مُبارك أخطاءَ لغويَّةً ونحويةً كثيرةً. ومن هذه الأخطاء استخدامُهُ للأفعال والحروف استخدامًا غير صحيح، فلم يستعمل مثلاً الفعل "أَهْدَى" متعديًا كما تقول القاعدة، فقال:

"تَعالِ أَهْدِكِ مِنْ رُوحِي بِعاصِفَةٍ ترْدي الأنامَ وَمنْ قَلْبِي بِإعْصارِ"

ويعلق عبدُ الله كنون على هذا البيت قائلا: « وهذا من تراكيب عَرَبِ أمريكا، فإن "أَهْدَى" يتعدى إلى المفعولين بنفسه»[46]. أي: أن الفعل "أهدى" يتعدى إلى مفعولين من غير واسطةِ حرْفِ الجر، فيجب في هذا الفعلِ أن نقول: "أَهْدَيْتُكَ كتاباً"، ولا يليق أن نقول: "أهديتُ لك كتاباً"، فكان على زكي مبارك أن يقول: أهدِكِ من روحي عاصفةً" من غير استعمال حرف الجر "الباء".

وقد فتح انتقادُ عبدِ الله كنون بابَ النقاش، فكتب عبد الله الجراري المغربي ردًّا على نقد عبد الله كنون، فقال مدافعًا عن زكي مبارك: « أي يا أخي الناقدَ فإنَّ "أَهْدَى" في اللسان العربي إنْ كان إلى اثنين كما ذكرتم فإلى الثاني بالحرف لا بنفسه، كالثلاثي "ومطاوعه" والمضاعف، على أنه لا مانِعَ إن

45- ديوان زكي مبارك – مجلة المغرب، العدد: 6، شعبان 1353، نوفمبر 1934، ص: 7

46 – عبد الله الجراري، حول ديوان زكي مبارك، مجلة السلام، المغرب، سلسلة 1، فبراير 1934، 5/44

سمع تعَدِّيهِ إلى الثاني بنفسه، نعَمْ لا أجعل معديه إليه بالحرف من عرب أمريكا»[47].

وانتقد عبد الله كنون استعمال زكي مبارك الفعْلَ "ضيَّع" متعديًا إلى مفعولين، في قوله: لَئِنْ ضيَّعْتَنِي قَلْبي فَأَنْتَ الرُّوحُ والقَلْبُ[48].

فيرى عبدُ الله كنون أن الشاعر" زكيَّ مبارك" قد أخطأ، لأن القاعدة تفرض عليه أن يقول: «ضيعت لي قلبي»، ويصححه قائلا: "ولو قال: «ضيعت لي» لَسَلِمَ من خطأ تعْدِيَةِ الفِعْلِ إلى ما لا يتعدى إليه"[49]. ومراد عبد الله كنون أن الفعْلَ "ضيَّعَ" يتعَدَّى إلى مفعول واحد، لا إلى مفعولين، كما استعمله زكي مبارك في عبارته: "ضيَّعْتَنِي قَلْبي"، فالفعلُ "ضيَّعَ" هنا متعد ضيَّعْتَنِي قَلْبي لمفعولين، وهما: الضميرُ المتَّصِلُ وهو "الياءُ"، والمفعولُ الثاني وهو "قلبي"

ويضطر عبد الله الجراري ثانية إلى الرد على ملاحظة عبد الله كنون، فيقول: «إنَّ "ضيّع لي" ليس سوى مفعول واحد، وحتى إذا أفادت عبارة "زكي" تعديتَهُ إلى ما لا يتعدى إليه بنفسه؛ فسَيُجَابُ بأن الضمير المتَّصلَ بـ"ضيع" وهو "الياءُ" في محل نصب مفعول به، ويجعل "قلبي" بدلا من "الياء"، أو هو عطف بيان، وفيه من المبالغة ما أنتم خبير به، وبذلك تساير الجملة أخواتها حتى إنْ كان ثَمَّ قلَقٌ فغيْرُ ضَارٍّ مع سلامة القلوب من الانكسار»[50].

كما لاحظ عبد الله كنون على زكي مبارك سوء استعمال حرف«لَوْ»، وحرف «هَلاَ»، بحيث استُخْدِمَ الأوَّلُ دون جوابٍ، وهو حرف تَمَنٍّ يستلزم هذا الجوابَ، يقول عبد الله كنون: «إن "لو" في بيت:

وَقَدْ أَصْبَحْتَ لا تَسْلو فَلَوْ أَصْبَحْتَ لا تَصْبُو

---

47 – المرجع نفسه، 7/67

48 – زكي مبارك، ألحان الخلود، دار الكتاب العربي، مصر، ط 1، 1947، ص:72

49 – عبد الله الجراري، حول ديوان زكي مبارك، مجلة السلام المغرب سلسلة 1، فبراير 1934، 5/44

50 – عبد الله الجراري، حول ديوان زكي مبارك، مجلة السلام المغرب سلسلة 1، فبراير 1934، ص 67،

حذف جوابها وهذا غلط... و"لو" هنا تمنية لا مصدرية، فلا بد لها من الجواب كما في قوله تعالى: ﴿ فلوْ أنَّ لنَا كَرَّةً فَنَكونَ مِنَ المُؤمِنين﴾[51] »"[52].

وقد أدت هذه التخطئة إلى إثارة الرد عند كل من عبد الله الجراري وعبد الرحمن الفاسي، فقد ردَّ الأول على ملاحظة عبد الله كنون بأن "لو" هذه تمنية، فلا غرابة إن تجردت في بيت الشاعر عن الجواب اختصارا واكتفاء، كما تقتضيه أساليب اللغة العربية، فيقول: «وليس هذا أول محل يقتصر فيه على الأوائل بعد طي الأواخر سيما وأن هناك من يجعلها شرطيةً اِشْرَأَبَّتْ معنى التمني... وغير بعيد عن اطلاعكم ما تقرر في جوابه على أن بعض أئمة الفن كابن الصائغ وابن هشام، وناهيك بما قالا: إن "لَوْ" هذه هي قِسْمٌ برأسها لا تحتاج إلى جواب كجواب الشرط، ولكن قد يؤتى لها به منصوبًا كجواب "لَيْتَ"»[53].

أما عبد الرحمن الفاسي فرأى أن منع هذا الاستعمال ليس في محله؛ لأن من النحاة من أجاز ذلك، يقول: فقد ذهب جماعةٌ من النحويين في طليعتهم ابنُ الصائغِ وابنُ هشامٍ إلى أنَّ "لو" قِسْمٌ برأسها لا تحتاج إلى جواب، وبعضهم ذهب إلى وجوب ذِكْرِ جوابها وإنْ تضمنت معنى الشرط. ولنفرض أن ذلك واجبٌ إلا أنهم قالوا: إنه يجوز حذفُ جوابِها إنْ عُلِمَ مَضْمونُهُ، بل قد يكون حذفُهُ من المُحَسِّنَاتِ في بعض المقامات، وهذا شائع... فهل من المحظور على "زكي"

---

51 – سورة الشعراء، الآية: 102

52 – عبد الله الجراري، حول ديوان زكي مبارك، مجلة السلام، ج 5، شوال 1352، فبراير، 1934، ص 44.

53– عبد الله الجراري، حول ديوان زكي مبارك، مجلة السلام، ج 5، شوال 1352، فبراير، 1934، ص 67.

وحده ألا يأتي بالجواب ؟[54]. وهذا الردُّ الذي ارتضاه عبد الرحمن الفاسي هو الرد نفسُهُ الذي دافع به عبد الله الجراري على زكي مبارك.

ويدخل زكي مبارك "هلا" على الاسم، في حين هي – في نظر عبد الله كنون – لا تدخل إلا على الفعلِ الماضي فتكون للتنديم، وعلى المضارع فتكون للتحضيض، يقول زكي مبارك:

زَمَان الصِّبَا هَلاَّ عَنِ الغَيِّ نَاهِيَا

فيعلِّقُ عبدُ الله كَنُّون قائلا: وهنا أدخلها الشاعرُ على الاسْمِ ونَصَبَ بها[55].

ويقوم عبد الله الجراري مدافعًا عن زكي مبارك، فيعتَبِرُ الناقِدَ مغاليًا في ملاحظته، لأن "هَلاَ" توصل بالفعل المناسب حسب المعنى، بيد أن إِيلاَءَهَا الفعلَ واقترانَهَا به لا يخلو من حالتين: اقترانُهُ بها فعلا وصراحةً، أو إيلاؤُهُ لها قوَّةً وتأويلا بقول النحاة وفي مقدمتِهم ابنُ مالك:

وَقَدْ يَلِيهَا اسْمٌ بِفِعْلٍ مُضْمَرٍ عُلِّقَ أوْ بِظاهِرٍ مُؤخَّرِ"[56].

ويدعم الجراري رأيه بالاعتماد على بعض الشواهد الشعرية مثل قول أحدهم:

أَتَيْت بِعَبْدِ اللهِ فِي القَدْرِ مُوثقاً فَهَلا سَعيدٌ ذا الخِيانَةِ وَالغَدْرِ

---

54 – عبد الله الجراري، ديوان زكي مبارك – مجلة المغرب، العدد: 17، ذو القعدة 1353، فبراير، 1934، ص 14.

55 – عبد الله الجراري، ديوان زكي مبارك – مجلة المغرب، العدد: 17، ذو القعدة 1353، فبراير، 1934، ص 67 – 68،

56 – ينظر البيت في شرح ابن عقيل، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد– دار الفكر – ط 6 – 1979: 3/56

ويقدر الجراري شعر زكي مبارك بـــ "هَلاَ كُنْتَ يا زمانَ الصِّبَا ناهِياً عن الْغَيِّ"، يقول: وبذلك نعلم أيضا أنَّ نَصْبَ "ناهيًا" في مركزه، ومُقَـــدَّرٌ عربيَّـــةً حذف كان واسمها، وإن كان اشتهاره مع "إنْ" و"لَو"[57].

أما عبد الرحمن الفاسي فيعلق على هذا الاستعمال بقوله: هل يقع زكـــي مبارك في الغلط إن أدخل "هَلاَ" على الاسم بعدما قـــال النحويـــون قاطبـــةً: إنَّ حروفَ التحضيض تدخل على الاسْمِ، ويكونُ مَعْمُولاً بفعل مُقَدَّرٍ؟.

ودعَّمَ رأيَهُ بالشواهد التي تخدُمُهُ، فيعتمد على قول النبي –عليه الصـــلاة والسلام– حين قال: "هـــَلاَ بِكْرًا تُدَاعِبُها وتُداعِبُكَ".

واعتمد ثانية على قول الشاعر: هَلا التَّقَدَّم وَالقُلوبُ صِحاح"[58].

وأخيرا إذا كان عبد الله كنون ناقدا مشرحا لأعمـــال الأديـــب والشـــاعر المصري زكي مبارك؛ فإن الناقدين المغربين: عبد الله الجراري وعبد الرحمن الفاسي كانا مدافعين شريسين على زكي مبارك، منتقدين ما وجَّهَه الناقد عبد الله كنون لأعماله، وكأنَّ الرجالَ في معركة أدبية تُذَكِّرنا بما كان يدور بين رجـــال السلف من اللغويين والنحويين من معارك نقدية أدبية ولغوية، وأبرزهـــا تلـــك المعارك التي كانت تدور بين الناقد عبد الله بن أبي إسحاق الحضرمي والشاعر الأموي الفرزدق.

3- الاتجاه الحَدَاثيُّ

كان للحالة السياسية والاجتماعية التي عاشتها الشعوبُ في المغـــرب العربي في مرحلة الاستقلال أَثَرٌ كبير على الحياة الأدبية والثقافية، فكان مـــن الطبيعي أن يسُودَ التيارُ الاشتراكي الذي كان طاغيا على السياســـات فـــي دول

57 – يراجع: ينظر : شرح ابن عقيل، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد: 3/56

58– المرجع نفسه: 3/ 57 .

المعسكر الشرقي، الذي كان يقوده الاتحاد السوفياتي سابقا، والذي كان يحمل النظرية الماركسية الاشتراكية الاقتصادية البحتة، وما لبثت هذه النظريةُ الاقتصاديةُ أن تحولت إلى نظرية سياسية وفكرية توجه وتطغى على مجموع الممارسة الفكرية.

ولا شك أن هذه النظريةَ الماركسيَّةَ مَسَّتْ الشعوبَ العربيةَ التي كانت تعاني من سيطرة الاستعمار الغربي، فإنها كانت إلى جانب العديد من دول العالم الثالث تسعى إلى تبني الحركاتِ التحرريَّةِ التي يحكمها الفكرُ الماركسيُّ الاشتراكي، باعتباره بديلا نظريا وإيديولوجيا للخلاص من قبضة الاستعمار، ولتحقيق المساواة الإنسانية والعدالة الاجتماعية.

وفي ظل هذه الظروف كان من الطبيعي أن يوظف الأدب لخدمة الشعب وآلامه، أي: أن يكون صورةً معبرةً بصدق عن المجتمع الذي ينتج فيه الأدب، ويكون في مواجهة التعتيم الذي تمارسه الثقافةُ البرجوازيةُ الرجعية، وهكذا تصبح الواقعيةُ صفةً أدبيةً، وسيصبح النقدُ أداةً للبحث عن المستويات الإيديولوجية المختفية وراء ستار الخطاب الأدبي[59].

ومهما كان المنهجُ الواقعيُّ يحقق الخلاصَ والمساواة والعدالة الاجتماعية في الأقطار العربية فإنَّه كان يُهمِل المستوى الأدبيَّ لينساق وراء البحث في المستويات الأيديولوجية، حيث أصبح النقادُ لا يُوَفِّقون بين الجانب الأيديولوجي والجانب الفني، لذلك عرف النقد الواقعيُّ تراجعا ملموسا من قِبَلِ دُعَاته الذين تبنوه منهجا للنقد الأدبي في العالم العربي[60].

هكذا يشرع في التخلي عن المنهج الواقعي في ظل الانتشار الذي بدأت تحققه البنيوية، وبالأخص البنيوية التكوينية باعتبارها منهجا يوفق بين البعد

---

59 – خالد سليكي،الخطاب النقدي بين إدماج التراث وأفق التأويل، ط:01، المطبعة سليكي إخوان، طنجة المغرب، 2007م، ص:78

60 – خالد سليكي،الخطاب النقدي بين إدماج التراث وأفق التأويل، ص:80

الفني والمرجعي للأدب، مما دفع بالعديد من النقاد إلى تبنيه والتراجع عن المسلمات الواقعية التي كان يتبناها[61].

لقد ظهر المنهج البنيوي في العالم العربي بتنويعات عدة، فكان منه البنيويةُ التكوينيةُ والبنيوية الشكلية في الكتابة الصحفية، ولكن سرعان ما أخذ النقدُ ينسحب من الساحة الصحفية والسياسية منتقلا إلى مدرجات الجامعات، وحمل لواءَ هذا المنهجِ النقديِّ الجديدِ مجموعةٌ من الدارسين الذين تأثروا بالدراسات الغربية، منهم: عبد المالك مرتاض في الجزائر، وحميد لحميداني في المملكة المغربية، وعبد السلام المسدي في تونس، ويعد محمد بنيس مدشن المنهج البنيوي التكويني في المغرب الأقصى بدراسة تناول فيها "قضايا الشعر المعاصر في المغرب"، سنة 1979م، معلنا في هذه الدراسة عن تبنيه لمنهج جديد هو عبارة عن مقاربة بنيوية تكوينية، ولعل الدافع الكامن وراء اعتماد هذا المنهج هي مواكبة التطور الذي تعرفه المناهجُ في الغرب، وهي في مجملها دعوةٌ مناقضة لدعوة المنهج الواقعي الذي دعا إلى مقاطعة كل المناهج التي تأتي من الغرب، باعتبار أن الغرب كان رمزا للاستعمار والتبعية، ومع ذلك اعتنق محمد بنيس المنهجَ البنيويَّ لاعتقاده أن هذا المنهجَ لا يهمل اللغةَ، واللغةُ هي عنصرٌ مُهِمٌّ في عملية النقد، وهي المستوى الشكلي للنصوص، الذي كان غائبا في الدراسات التي كانت توظف المنهج الواقعي؛ لذلك لم يكن ثَمَّةَ اهتمامٌ باللغة، التي يعتبرها البنيويون أداة فنية مستخدمة في الأدب. لأن التركيز الجمالي للغة هو الذي يخلق الجمالية الأدبية، ومن هنا كانت ضرورة الاهتمام بهذا المستوى الذي لا ينفي وجود البعد المرجعي[62].

وإذا كان محمد بنيس قد طبق منهج البنيوية التكوينية عل دراسته للشعر المعاصر في المغرب؛ وهي إحدى الدراسات التي أنجزت في إطار العمل

---

61 –المرجع نفسه، ص:81

62 – خالد سليكي،الخطاب النقدي بين إدماج التراث وأفق التأويل، ص:81

الأكاديمي فإنه قد تَمَّ إنجازُ العديد من الدراسات التي نهجت المنهجَ نفْسَهُ على امتداد الوطن العربي، منها ما نشر كدراسة "عبد الله راجع" المُسَمَّاةِ "القصيدة المغربية المعاصرة: بنية الشهادة والاستشهاد"، ومنها ما لم ينشر، وعلى الرغم من عدم إعلان عبد الله راجع عن البنيوية التكوينية صراحة، فإنه يمكن تَلمُّسُها من خلال التحاليل والمعالجة الموظفة في الدراسة، وفي مقابل البنيوية التكوينية سيظهر توجُّهٌ جديد همه البحث في البنيات اللغوية والتركيبية للنص، وهو أحد تنويعات البنيوية؛ وأكثر ارتباكا بالبنى اللغوية والجمالية للنص الإبداعي[63].

لقد عرف المنهج البنيوي الشكلي انتشارا واسعا، وكان له صدى شاسعا في الجامعة، من خلال المناهج والدارسات الأكاديمية التي اعتمدها الدارسون في فضاء الجامعة، فكان له أثرٌ على نقد الشعر، إذ توالت ترجمة الدراسات البنيوية واللسانية التي توجت بظهور مَجَلاَّتٍ متخصصة في الدراسات البنيوية واللسانية، وتؤرخ مجلة "دراسات أدبية ولسانية" التي كانت تصدر في المغرب بدايةً لمشروع نقدي جديد تتزعمه الجامعة المغربية، وهو مشروعٌ نقديٌّ يدفع إلى البحث في الخطاب النقدي والكشف عن آلياته، وعن سبل جديدة لتطوير المناهج المستخدمة، وهو توجه تعلن عنه صراحةً من خلال عنوانها، بالمزج بين الدراسات اللسانية والأدب، ولن تُدْرَكَ حقيقةُ التقارب بينهما إلا إذا أدركنا فضلَ الدراساتِ اللسانية البنيوية على البحث الأدبي ومدى استفادة الخطاب النقدي من هذه الأخيرة.

إن أغلب الدراسات التي اتجهت نحو المنهج البنيوي قد ابتعدت عن الدوافع الإيديولوجية والسياسية التي توجه الدراسة في اتجاه معكوس، لهذا سيعرف التفكير النقدي العربي تحولا نوعيا على يد كل من جابر عصفور وحمادي صمود وكمال أبو ديب وعبد الله الغذامي ومحمد مفتاح ومحمد العمري ومحمد بنيس، وأمثالهم الذين دشنوا بأعمالهم مجالات جديدة للدراسة[64].

---

63 – المرجع نفسه، ص: 83

64 – خالد سليكي،الخطاب النقدي بين إدماج التراث وأفق التأويل، ص: 84

ولقد ساد تصَوُّرٌ حول البنيوية أدى إلى اتهامها بالشكلية والسطحية، فاعتبرها البعض منهجا لا يليق بالممارسة النقدية العربية، نظرا للفوارق الثقافية والتاريخية التي تميز العرب عامة عن الغرب، ذلك أن الشعوب العربية ما تزال تبحث عن مصيرها داخل الوضع السياسي والمعرفي العالميين، ومن ثَمَّ ينبغي أن يكرس الأدب لخدمة القضايا الاجتماعية والسياسية، غير أن هذا الاتهامَ – كما يراه خالد سليكي – ناتجٌ عن الجهل بالأسس الداخلية لهذا المنهج[65].

وفي هذه المسألة يرى خالد سليكي أنه ليست هناك أيةُ دعوةٍ صريحة يمكن أن يفهم منها هذا الاتهام، بحيث يكفي الاستشهادُ بالوظائف اللغوية التي حصرها "ياكبسون" في ست وظائف وهي: الوظيفة المرجعية، والوظيفة الإفهامية، والوظيفة الانفعالية، والوظيفة الميتالسانية، والوظيفة الانتباهية، والوظيفة الشعرية، وجميعُهَا وظائفُ تتعايش داخلَ النص الواحدِ، وقد أكد "ياكبسون" في أكثر من مناسبة على أن الوظيفة المهيمنة في الأدب هي الوظيفة الشعرية، لذلك ينبغي أن نفهم الهيمنةَ ليس إقصاءً لباقي الوظائف، بل لطغيان وظيفةٍ على باقي الوظائف، وهو ما يكسب النص قيمتَهُ وانتماءه[66].

هكذا تميزت مرحل نهاية القرن العشرين بالانتقال من منهج إلى آخر، وفي خلال أقل من عقدين تعامل الناقد العربي مع المنهج الواقعي ومع البنيوية التكوينية ومع البنيوية الشكلية؛ وهو أمر يدل على سيادة النزعة التجريبية التي تتسم بها الممارسة النقدية.

لقد تميزت هذه المرحلة باستيراد الأدوات المنهجية الغربية، وهي في ذلك كانت تكرس لوضع ساهم في تعقيد أزمة النقد، ذلك أن الاعتماد على مناهج لا علاقة لها بالبنية الثقافية العربية يطرح قضايا أهمها طبيعة التعامل معها داخل السياق الثقافي العربي ومدى نجاعتها في مقاربة النصوص التي تنتمي

---

65 – خالد سليكي ،الخطاب النقدي بين إدماج التراث وأفق التأويل، ص:85

66 –المرجع نفسه، ص: 85

إلى التراث العربي القديم، سواء النقديةُ منها أو الإبداعية، والذي يزيد الأمْرَ تعقيدا هو انعدامُ الوعي بتوظيف المناهج الغربية، أو توظيفها من غير التساؤل حول صلاحية هذا المنهج أو ذاك في الدرس الأدبي العربي، خصوصا أن المنهج يكون وليد فلسفة وفكر بعيد عن البيئة العربية، لذلك كان المنهجُ الواقعيُّ في النقد العربي وليدَ العقلِ الأوروبي الغربيِّ، فتأسس عليه وعيٌ نقديٌ مغلوطٌ كان يكتفي فيه الناقد في الغالب بأخذ النتائج والمفاهيم الجاهزة ويقوم بتطبيقها على النصوص، وعليه حدثت الأزمة النقدية في الأدب العربي[67].

لقد حرص أتباعُ المنهجِ النقدي الواقعي على مناهضة الممارساتِ النقدية التي كانت سائدة خلال مرحلة الثلاثينيات والخمسينيات، والتي كانت بمثابة مرحلة تأسيسية للنقد الحديث من غير محاولةِ استيعابِهَا وتقييمِ حَصِيلتِهَا، إذ اكتفت بتهميشِهِ تاركةً إياهُ جانبا، واتجهت نحو استيراد المناهج الغربية الجاهزة بما في ذلك مفاهيمها وأدواتها الإجرائية بل ونتائجها.

وفي هذه الحيرة المنهجية يتساءل خالد سليكي فيقول: كيف كان يسمح النقاد لأنفسهم بالحديث عن الطبقية بالاستناد إلى مفاهيم غربية؛ كالبرجوازية مثلا والرجعية والتقدمية؟ وإلى أي حد يمكن أن تفيد هذه المفاهيمُ في استشراف كُنْهِ النصِّ الشعري العربي؟ وهل يجوز لنا الحديثُ عن الرجعيةِ والتقدمية بنفس الحُمُولةِ التي توجد بها في المجتمعات الغربية ؟[68].

فأجاب قائلا: لقد كان من الضروري أن تكون نتائج هذا الاتجاه في النقد هزيلةً، فهي لم تزد النقد إلا تراجعا واغترابا، وكان من اللازم على النقاد أن يبحثوا عن طبيعة المناهج التي تعاملوا معها، وعن الخاصية التي تميِّز المعرفة العربية[69].

---

67 – خالد سليكي،الخطاب النقدي بين إدماج التراث وأفق التأويل، ، ص: 87

68 – خالد سليكي،الخطاب النقدي بين إدماج التراث وأفق التأويل ، ص: 88

69 – المرجع نفسه ، ص: 88

وإذا كان هذا حال الواقعية فإن الأمر ليس بأحسن حـــال فيمـــا يتعلـــق بالاتجاه البنيوي التكويني؛ والبنيوية الشكلية، وبذلك فقد أصبح الخطاب النقـــدي للشعر نقطة تقاطع عدد من المناهج والمفاهيم التي أدت إلى فوضى المصـــطلح النقدي والمفاهيم الإجرائية؛ كما أدت إلى أزمة المنهج.

ويعتقد خالد سليكي أن المنهج الواقعي قد شكل عائقا في مسار الحداثـــة النقدية العربية، بينما مَكَّنت البنيوية الدارسين من تعلم الروح المنهجية والعلمية التي يمكنها أن تفيد في دراسة الخطاب العربي ككل، ومعنى هذا أنهـــم بـــدؤوا يبحثون عن الجوانب التي يمكن أن تتقاطع فيها الهمُومُ المعرفيةُ للمجتمع، لذلك تعاملوا مع البنيوية بحرص شديد مستفيدين من الروح المنهجية؛ وازداد الوعيُ بِكَوْنِ استيرادِ الفلسفاتِ والمناهج الغربية الجاهزة لن يَدْفَعَ بالنقد أبدا إلى الأمام، وهو ما ساعد على الاحتراس من المناهج وتقـــديم قـــراءات لأعمـــال بعـــض الدارسين الغربيين، مع تبيان أهم الخلفيات المرجعية والفلسفية، إلى جانب تقديم انتقادات تُبَيِّنُ مدى الحرص والحَذَرِ التي تكتنف عمل الناقد، كما اتجه الاهتمـــام إلى ترجمة الدراسات ذات الكفاءة العالية في تناول القضايا الشعرية التي يمكـــن تطبيقها في سياقات ثقافية أخرى، وراحوا يبحثون عن مواقـــع لتلقيـــح المنهـــج البنيوي بالتراث بحيث لا يمكن أن يظل الإرثُ العربيُّ مغفلا[70].

وفي الأخير إن البنيوية بقسميها عند الناقد المغربي خالد سليكي تمثـــل منعطفـــا مُهِمّاً في تاريخ تشكيل الخطاب النقدي العربي، لأنها ساهمت وما تزال تســـاهم في تأسيس خطاب نقدي يدعو إلى التأصيل، معلنة عن شبه قطيعة مع الخطابين الواقعي؛ والتأسيسي التقليدي[71].

يمثل هذا الاتجاهَ الحديثَ في النقد العربي جماعةٌ مـــن نقـــاد المغـــرب العربي، منهم: عبد المالك مرتاض وحميد لحميداني ومحمد الهادي الطرابلســـي

---

70 – خالد سليكي،الخطاب النقدي بين إدماج التراث وأفق التأويل ، ص: 90

71 – المرجع نفسه، ص: 91

وعبد السلام المسدي وغيرهم كثير، وهذا الاتجاه النقدي تأثر بالمناهج الغربية الحديثة، التي تزعمها "كريماس" و"بارث" وغيرهما، والتي تدعو إلى التحام كثير من العلوم في العمل النقدي، كاللسانيات والأسلوبية والسيميائية وعلم النفس اللغوي وعلم الاجتماع، وغيرها من العلوم التي تخدم من قريب أو من بعيد عملية النقد الأدبي.

أ – عبد الملك مرتاض

عبد المالك مرتاض ذلك الأديب الناقد الجزائري المعاصر الفَذُّ، له من الدراسات الأدبية والنقدية ما يؤهله لأن يكون عميدَ النقادِ في الجزائر المعاصرة، بل له ما يؤهله ليكون واحدا من خيرةِ النقاد العرب في العصر الحديث، لذلك نحسبه أحدَ النقادِ العرب الذين اصطفيناهم ليكونوا أنموذجا في الدرْس النقديِّ اللسانيِّ في المغرب العربي.

واخترنا من كتبه كتابا عنوانه: "نظام الخطاب القرآني، تحليل سيميائي مركب لسورة الرحمن"، وفي هذا الكتاب– كما يُعلِن عنوانُه– تحليلٌ أو تفسيرٌ لسورة "الرحمن"، وفيه يصرح الكاتبُ الناقدُ عبد المالك مرتاض عن المنهجَ الذي اتبعه في التفسير، كما وضَّح الأسبابَ التي دَعَتْهُ إلى إعادة تفسير سورة "الرحمن"، فعِمَادُ المنهجِ المعتمَدِ عند عبد المالك مرتاض هو الارتكاز على علوم اللغة العربية في كلِّ مستويات العلم بها، من صوتٍ وصرفٍ ونحو وبلاغة وأسلوبية ومعجمية، بالإضافة إلى اللسانيات الجديدة، والسيميائية العصرية[72]، بل يُحدِّدُ الناقدُ اللسانياتِ والسيميائيةَ بوصفهما عِلْمَيْن ضرورين في البحث العلمي حاضرا، وفي هذا المعنى يقول: « ولعلَّ العِلْمَيْنِ الآخريْن هما

72 – عبد الملك مرتاض،نظام الخطاب القرآني تحليل سيميائي مركب لسورة الرحمن، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر،2001م، ص: 27

اللذان يعنياننا، هنا والآن وخصوصا، ولعل تبنيهما في تحليل أي نص، ولاسيما في النص القرآني العظيم، ربما يكون أقْدرَ على تفجير ما في بعض هذا النص من ينابيع الأسرار اللسانياتية المستنبطة عن طريق التماس الدلالة، والسيميائية العجبية المستنبطة عن طريق التماس أسرار السمة وخصائص الرمز، فيقع الاهتداءُ إلى خفايا الدلالات الكامنة، ومُسْتعصَيَات المُؤَوَّلاتِ الغابرة، ولعلنا أن لا نكون مفتقرين إلى أننا لا نرمي إلى اكتساب الإجماع في مثل هذا التناول الذي يَظَلُّ مجرَّدَ رأيٍ يُطْرَحُ بين الآراء، وخطَّةٍ تُسَاقُ من بين الخطط »[73].

ولا يغفل الناقد في منهجه عن العناية بعلوم اللغة العربية، فيقول: «على أننا لم نَغْضُضْ الطَّرْفَ عن العِلم الأوَّلِ الذي هو علْمُ العربيةِ الذي وإنْ كُنَّا لا نزْعُمُ أننا أَتْقَنَّاهُ اتقانا بارعا، لا يُغادِر ولا يَذَرُ، فإننا مع ذلك حاولنا جهدَنَا الإلمامَ عليه، والاستئناسَ بأصوله: بقَرْعِ أبوابه، وتَيْمِيمِ جَنَابِهِ »[74].

ومن الأسباب التي دعَتِ الناقدَ إلى تلَمُّسِ هذا الموضُوعِ أنَّ القرآنَ الكريمَ لا يمنع التأويلَ، بل يدعو إلى العلم بتأويل المشكل من القرآن، والمتشابه منه[75]. ومن الأسباب أيضا أن المأثور عن السابقين لم يمْلِئ له العينَ، وفي هذا المعنى يقول: « ولولا أننا لا نريد أن نكون للعلماء عيابين، وللمتقدمين غمازين، لزعمنا أنهم باستثناء ما قَرَّرُوهُ حوْلَ المسائلِ المتعلقةِ بالأخبار الشريفة كمسألةِ الناسخ والمنسوخ، ومسألةِ بعضِ أسبابِ النزول التي لم تعرف كلُّها، بل لم يُعْرَفْ منها إلا القليلُ، وتفسيرُ بعضِ الآياتِ بما وَرَدَ في شأنها من أحاديث، وشرح الألفاظ الغريبة، وإعراب بعض الألفاظ وتخريج بعض القراءات، فإنهم لم يشفوا الغليلَ، ولا ارْوَوْا الصَّدَى، وارضوا فُضُولَ المُشْرَئِبِّ إلى التحليل والتركيب، ولا طَمْأَنُوا قلَقَ المتطلِّعِ إلى التفكيك والتشريح...وهي أمانةٌ علمية

---

73 – عبد الملك مرتاض،نظام الخطاب القرآني تحليل سيميائي مركب لسورة الرحمن، ص: 27

74 – المرجع نفسه، ص: 27

75 – المرجع نفسه، ص: 27

تظل مغلولةً بها رقابُ اللاحقين بهم منا، فالقرآنُ بحْرٌ لا ينفذ للقول من حـــوْلِه مِدَادٌ، ولا ينقطِعُ لأبعاده الروحيةِ والجماليةِ امتدادٌ، إلى يوم القيامة، فكان كلُّ ما عرضوا له من هذا القران في هذه السورة لم يكن إلا شأنا هــو مــن البســاطة بمكان، فتراهم يتسارعون إلى شرح الألفاظ أساسا، ثم لا يحاولون أن ينظـــروا إلى النص نظرة كلية، أو شمولية، فيخالجوه ليدارسوه ضمن هــذا الإطــار، لا ضمن مضطرب مشتت، ومنهج مفتت، وهم حين كانوا يعلقون على آيَةٍ كُنْـــتَ تَرَى تَعْليقاتِهِمْ تلك مقتضبةً محتشمةً، متوجسة متخوفة، شــديدةَ التحــرُّجِ مــن الوقوع في الزلل، مع أن القرآنَ تَسَامَحَ معهم، وأَذِنَ لهم بأَنْ يُؤَوِّلوهُ هم وحدهم، ومع أنَّ الإسلامَ مَنَحَ المجتهدَ المصيبَ أجْرَيْنِ اثنين، والمجتهدَ المُخطِئَ أجـــراً واحدا، تشجيعا للعقل ليفكر»[76].

ويخْتِمُ عبدُ المالك مرتاض الأسبابَ الداعيةَ إلى البحث في السورة بقوله: «إن قراءة الأقدمين ومن قص من المحدثين أثارهم، لهي قراءة لنعتقد أنها تَرْقى إلى مستوى القراءة أصْلا، فلم يتساءلوا مثلا عن الحكمة التي من ورائها تواترت آيةُ البأْرَتَةِ في سورة "الرحمن" بكل ذلك العدد، فيحاولوا تحليل ذلك والغَوْصَ عليه إلا مَنْ وَفَّقَ اللهُ منهم مثلَ الطبرسي»[77].

وينتقد عبد المالك مرتاض الباقلاني في مقارنته بين شعر امْرِئِ القَيْـسِ والقرآن الكريم، فيقول:«وقد كان الشيخ في غنى عن كل ذلك التنقيــص الــذي رمى به شعر امرئ القيس المسكين، فنحن لا نوافقه على ذلك التحليلِ المتحامل، والرأي المُبَيّتِ مُسْبَقا، ولا على تلك الأحكام القضائية المصلتة التي سوط بهـــا أمير الشعراء العرب، فالشعر شعر، والقرآن قرآن، والمفضلة هنا غيـــر واردة أصلا، وكان أَوْلَى له أن يُبَرْهِن على إعجازيةِ القرآن بتحليل نص القرآن نفسه، وتبيان بدائعه وروائعه، وتفجير كَوَامنِ جماله، وإبرازِ مُسْتَدَقَّاتِ بيـــان نسْـــجِه

---

76 – عبد المالك مرتاض،نظام الخطاب القرآني تحليل سيميائي مركب لسورة الرحمن، ص: 30

77 – المرجع نفسه، ص: 32

الشريفِ، ونظْمِه الكريم: انطلاقا من القرآن نفسه، فالمنطَلَقُ المنهجيُّ والإجرائي في تقديرنا خطأ»[78].

ففي نظر عبد المالك مرتاض أن يبدأ المُفسِّرُ بما « كان الأَوْلى البدْءُ بما يجب البدْءُ به، وهو البنية الخارجية القرآنية التي تحكم ترابط السور، وتواليها في تناسق معجز، قبل التوقف لدى البنية، وإِنْ شئْتَ قُلتَ: البنى الداخلية للسور القرآنية، التي تحافظ على إيقاع لا تعدوه، أو لا تكاد تعدوه، وذلك الإيقاعُ الذي تنتهي به السورة السابقة هو الذي كثيرا ما تستأنف به السور الموالية، والأمثلة على ذلك كثيرة جدا، وتكاد تمثل قاعدةً قرآنيةً في النسْجِ المُعْجِزِ، مثلُ تناسُبِ الإيقاع بين نهاية البقرة وبداية آل عمران، ونهاية النحل وبداية الإسراء، ونهاية الإسراء وبداية الكهف، ونهاية مريم وبداية طه، ونهاية ص وبداية الزمر، ونهاية الزمر وبداية غافر، ونهاية غافر وبداية فصلت، ونهاية فصلت وبداية الشورى، وهلم جرا... أما عن التلاحم الإيقاعي بين السور المكية القصار فأمر معروف»[79].

وفي سورةِ "الرحمن" آياتٌ متشابهاتٌ كغيرها من سُوَرِ القرآنِ الكريم، وإليها يَعْمَدُ عبد المالك مرتاض بالشرح والتفسير، وتوطئةً لتفسيرِ هذه الآياتِ المتشابهاتِ يَعرضُ اجتهاداً في قراءته لمصطلحَيْ: التفسيرِ والتأويلِ، وَدِدْنا عَرْضَهُما قبْلَ الخوض في تفسيره لبعض آياتِ سورةِ "الرحمن".

1-التفسير:

يقول عبد المالك مرتاض: «أصل التفسير في وضع اللغة العربية هو الإبانة عن الشيء، فكأنه إظهار الخفي، والكشف عن الطَّوِيِّ، وقد زعم ابن الأعرابي أن "التفسير، والتأويل، والمعنى، واحد"، وهو مذهب لا معنى له،

78 – عبد المالك مرتاض،نظام الخطاب القرآني تحليل سيميائي مركب لسورة الرحمن، ص: 32

79 – المرجع نفسه، ص: 32

فكيف يكون الأمران الاثنان وهما في الحقيقة واحد ؟ وقد ذهب أبو العباس أحمد بن يحي هذا المذهبَ الغريبَ نفْسَه»[80].

وهذا التفسير في رأي عبد المالك مرتاض لا يستقيم من منطق وضع اللغة نفسها، إذ مادة "فسر" في تقاليب ورودها المعجمي تدل على الظهور والبروز، أي: الإظهار والإبراز، ولذلك لما تعدت تعدى المعنى معها إلى ما بعدها على الأصل دون أن تفقد شيئا من دلالاتها الوضعية، وقد عَرَّفَ الزمخشريُّ التفسيرَ بأنه: "التكشيف عما يدل عليه الكلامُ"[81].

ويرى عبدُ المالك مرتاض أن اللفظ اتخذ درجةَ المصطلح شيئا فشيئا، وارتدى رداء المفهوم الذي لم يعد يعني شرحا أو تحليلا أو تأويلا، ولكنه يعني مجرد نفسه، أي التكشيف، على حد تعبير الزمخشري، عن معاني القرآن طبقا للآداب الإسلامية المرعية، أما أن يكون المعنى مرادفا للفظ "التفسير" فإن ذلك المذهب لا يخلو من تداخل واضطراب وغموض جميعا، ذلك بأن المعنى هو الدلالة الكامنة في لفظ ما، فللَفْظِ التفسيرِ نفسِه معْنًى كَامِنٌ هو هذا الذي نفهمه من احتماله القدرةَ على التكشيف والإبانة عما في ألفاظ القرآن من معانٍ مستدقَّةٍ، أو معتاصَةٍ على الفهم[82].

ويُلِحُّ عبد المالك مرتاض على أن "التأويل" ليس معادلا للفظ "التفسير"، فيقول: «إن الذهاب إلى عَدِّ التأويلِ لفظا مُعادلا للتفسير لا يعدو أن يكون توهما, إلا إذا كان ابْنُ الأعرابي يقصد إلى مجرد الإبانة في أبسط مفهومها مجردةً عن الدلالة التي اتخذها في مصطلحات المفسرين؛ وأثناء ذلك في مصطلحات الفلاسفة أيضا، فَنَعَمْ. فالتأويلُ هو حتْماً غيْرُ التفسيرِ كما سنرى، والذي يعنينا هنا أن التفسير اغتدى وقْفا على مُدَارسَةِ القرآن وملاحقة ألفاظه المظنونة

---

80 – عبد المالك مرتاض، نظام الخطاب القرآني تحليل سيميائي مركب لسورة الرحمن ، ص: 33

81 – الزمخشري ،الكشاف،:دار الكتاب العربي، 1406هـ – 1986م، 3/279.

82 – عبد المالك مرتاض، نظام الخطاب القرآني تحليل سيميائي مركب لسورة الرحمن، ص: 34

بالغموض لدى المتلقي الضعيف في العربية, أو الغرابة أو التشابه لدى المتلقي الذي لا يعرف الظروفَ والملابساتِ التي تُتيحُ له فهْمَ الآيةِ على الوجْهِ القريب من الصحة، ومما يتمحض له التفسير أنه يتناول مجموعةَ الألفاظ عبْرَ آية، أو مجموعة من الآيات, على الأقلِّ، كما نفترض أن يكون الأمر, ومحاولة التعرض للظروف التي نزلت فيها الآيةُ المفسَّرةُ، وإنْ لم يَحْظَ هذا الجانبُ إلا بالعناية الضئيلة في كتبِ التفسير لِذَهَابِ الرجالِ وانقطاعِ الأخبارِ».

ب – التأويـــل:

في معنى "التأويل" يقول عبد المالك مرتاض: ونحن نريد الوثب بهذا المفهوم, في حقيقة الأمر, إلى مستوى "الهرمينوطيقا"[83]، أو"التأويلية" التي كانت تعني لدى الإغريق ثلاثة معانٍ معاً: التعبير, والشرح, والترجمة.

ويقول في الجانب اللغوي للمصطلح: "التأويل" في وضع اللغة ورد أيضا ثلاثيا: "آلَ"، "يَؤُولُ"، بمعنى "رَجَعَ" و"صار"[84]. أما الزيادة فيه فلزيادة المعني والبلوغ به إلى درجة المصطلح، ويبدو أن لفظ "التأويل" من الألفاظ الإسلامية التي أقدم ما نعرف منه وُرُودُه في القرآن زهاء سبع عشرة مرة في معان متقاربة، وقد لاحظنا أنه كثيرا ما يقترن بالعلم أو التعليم، مثل قوله تعالي: ﴿وَكَذَلِكَ يَجْتَبِيكَ رَبُّكَ وَيُعَلِّمُكَ مِنْ تَأْوِيلِ الأَحَادِيثِ﴾[85]. فالاجتباء عناية من الله تعالى ليُوسُفَ, ولكن التأويلَ تعليمٌ منه, ومثل قوله تعالى:﴿ وَمَا نَحْنُ بِتَأْوِيلِ

---

83 – تعريب اللفظ: (herméneutique)

84 – ابن منظور،لسان العرب، مادة: (أول)

85 – سورة يوسف، الآية:6

الأَحْلاَمِ بِعَالِمِينَ﴾[86]، ومنه دُعَاءُ الرسولِ لعبد الله بن العباس: "اللهم فَقِّهْهُ في الدِّينِ، وعَلِّمْهُ التَّأْوِيلَ"[87].

وإذا كان التأويلُ هو نقل ظاهر اللفظ عن وضعه الأصلي "يحتاج إلى دليل، فإن "التأويلية" هي علم تضبط به وجوه التأويل, وتحاول تقنين إجراءاته، وتقوم "التأويلية" على ثلاثة عناصر: الفهم الدقيق, و التأويل اللطيف, والتطبيق البارع[88].

وأَوَّلُ ما بَدَا لنا من أمر هذه السورة أنها تتناول ثلاثة مواقف مختلفة. ولكنها مرتبطة بعضها ببعض:

الموقف الأول: ويطلق عليه "البنية الكونية"، ينطلق من مبتدإ نص السورة إلى الآية الثلاثين منها. ويقوم على التذكير بعظمة الله وقدرته وحكمته وأفضاله على عباده، وألطافه بهم. ونعمه عليهم، مع تبيان لنظام الكون الذي لا يصيبه تشويش ولا يلم عليه اختلال، ثم تبيان المنافع الكثيرة من الأرض وما تنبت، والبحر وما يعج به من خيرات ومنافع دنيوية كثيرة: بعضها غذائي، وبعضها اقتصادي، وبعضها مناخي، وبعضها جمالي، وبعضها الآخر إعجازي: ﴿مَرَجَ البَحْرَيْنِ يَلْتَقِيَانِ بيْنَهُما بَرْزَخٌ لا يَبْغِيَانِ﴾[89].

أما الموقف الثاني: ونطلق عليه أيضا "البنية العقابية"، من هذا النص القرآني، فيتجلى فيه الوعيدُ كأرهب وأخوف وأعنف ما يكون مظهرا، فوعيد الله للمستهترين والجاحدين لمخوف مَهُولٌ حقا، تقشعر له الجلود خوفا.

---

86 –سورة يوسف، الآية: 44

87 – عبد المالك مرتاض،نظام الخطاب القرآني تحليل سيميائي مركب لسورة الرحمن، ص: 35، ويراجع: البيان والتبيين، الجاحظ:1/317، وابن منظور، مادة: (أول).

88 – عبد المالك مرتاض،نظام الخطاب القرآني تحليل سيميائي مركب لسورة الرحمن ص: 36

89 – سورة الرحمن، الآية: 19

ويتناول الموقف الثالث: أو "البنية الثوابية" شؤون ثـــواب الصـــالحين وتكريـــم المتقين من العباد المخلصين، ووصف ما اعد الله لهم من الحور والقصور فـــي جنات النعيم.

ومن الألفاظ المفَسَّرَةِ التي انتقيناها من نصوص عبد المالك مرتاض ما يأتي:

- ﴿**الرَّحْمَنُ**﴾:

يرى عبد المالك مرتاض أن لفظ ﴿**الرَّحْمَنُ**﴾ في الآية الكريمةِ: ﴿الرَّحْمَنُ عَلَّمَ القُرْآنَ﴾ لم يُعْطَ حقُّه من التفسير اللائق به، وكأنَّ المفسرين أصابَهُمْ عُقْـــمُ الفهْم فيه، وهو في هذا المقام يعرض بعضَ آرائهم، فيقول: «رأينـــا المفســـرين يمرون عجالا ويمضون سراعا حين يعرضون لهذا المقوم ... وغاية ما كتـــب الزمخشري أنه مبتدأ وهذه الأفعال مع ضمائرها أَخْبَارٌ مترادفة، على حيـــن أن الطبْرُسيَّ زعَمَ أن "الرحمن" "خبر مبتدأ محذوف نحو قوله: سورة أنزلناها، أي هذه سورة". ومذهب الطبرسي غريب سنعرض له بالنقاش في طور آخر مـــن هذا الكتاب، على حين أن القرطبي لم يقل شيئا يمكـــن أن يـــذكر حـــول آيـــة "الرحمن" مما نحن بصدد الحديث عنه»[90].

فلفظ "الرحمن" يجب أن يَنُدَّ عن ضوابط النحو، لأنه أعلى من النحـــو، وأشرفُ من الإعراب، وأسمى من تخريجات النحاة، ولأنه فريـــد نســـجه فـــي الكلام، ولأنه خارق لعادة البلاغة.

ويرى عبد المالك مرتاض أن اسم "الرحمن" في هذا الحيِّزِ من القـــرآن اصطناعٌ وحده في مطلع هذا النص الشريف، وهو وجه من الاستعمال لا ينبغي أن يستأثر به إلا هذا القرآن العظيم، فكيف يحاول هـــذا الشـــيخ، وذاك أيضـــا، وآخرون أمثالهما إخضاعَهُ لقواعدِ الإعرابِ التي لم تكن قطُّ قواعدَ إلا للمبتدئين والأعاجم[91].

---

90 – عبد المالك مرتاض، نظام الخطاب القرآني تحليل سيميائي مركب لسورة الرحمن، ص: 39

91 – ا عبد المالك مرتاض، نظام الخطاب القرآني تحليل سيميائي مركب لسورة الرحمن، ص: 39

وَوَاصَلَ القوْلَ: إن مقوم "الرحمن"، وعلى الرغم من أنه ورَدَ منقطعـــا في الآية الافتتاحية ظاهرا على الأقل مُشَكِّلا آيةً بنفْسِه وأُمَّةً من الكلام بذاته...[92]

ويلاحظ عبد المالك مرتاض أن اسم "الرحمن" نفسَهُ حين يَرِدُ في معرض البسملة مثلا: "بسم الله –الرحمن –الرحيم" لا يكون له ذلك الوقْعُ الـــدلالي، ولا ذلك الاستئثار الإعجازي، لو فصلناه من فصائل البســملة فاجتزأنـــا ببعضـــها متوقفين عليه بقطعه عما بعده على سبيل الافتراض: بسم الله الرحمـــن...فـــإن النسج في هذا الطور يغتدي ممزقا مسلوبا[93].

وبعد عَرْضِ هذا التصور البنائي للفظ "الرحمن" وهو في صيغ متنوعة يعود الكاتبُ إلى الرأي النحوي الذي يَرَى بمبتدئية لفظ "الرحمن" أو بخـــبريته، ومن أصحاب هذا الرأي الزمخشري والطبرسي فَيَرُدُّ مَذْهَبَهُم، وليُرِيهم عجـــزَ نحْوِهم بأن اسم "الرحمن" لا يفتقر أبداً إلى أيِّ كلام يتقـــدَّمُه فـــي هـــذا النســـج القرآني، ويُعَرِّف شأنَهُ، ويحدِّد وظيفَةَ "الْ" فيه، بل نُلْفِيه مكتفيا... فلو أضفنا إليه لفظا واحدا آخر قبله، أو لفظا واحدا آخر قبله، أو لفظا واحدا آخر بعـــده، لمـــا استطعنا إلى ذلك سبيلا. إن المرتل، أو المقرىء، حين يرتل بصـــوت حنـــون: الرحمن، ويتوقف عليه لن نجدنا مفتقرين إلى أيِّ خبرٍ من هذه الأخبار الوهمية التي تلهج بها النحاةُ[94].

ويعللُ هذا الوَجْهَ بقوله: إن الذوق العربي الرفيع يَأْبَى أن يَكُونَ للرحمَنِ بنسج القرآن هنا. خبر لأنه هو نفسُه مبتدأ وخبر وما قبل المبتدإ وما بعد الخبر، بل هو فاعل مطلق الإرادة في فعله. وإن توصيفَه بالمبتدأ الذي يفتقر إلـــى كلام يُخْبَرُ عنه، على أنه كلام كأي كلام، أو أنه خبرٌ يُخْبِرُ عن كلام غائب، ومعنـــى ذلك أنه كلامٌ مُفْتَقِرٌ، ونسج ناقص لَهُوَ سُوءُ أدَبٍ مع الله وكلامه، ولهو في كـــل

---

92 – المرجع نفسه، ص: 40

93 – المرجع نفسه، ص: 40

94 – عبد المالك مرتاض، نظام الخطاب القرآني تحليل سيميائي مركب لسورة الرحمن، ص:41

الأطوار، سوء تذوُّقٍ للأدب القرآني العظيم، ورَمْيُهُ بما لا يجوز أن يكون فيه من أوهام النحاة[95].

- ﴿عَلَّمَ﴾:

يفْتَتِح عبد المالك مرتاض تفسيرَ لفظِ ﴿عَلَّمَ﴾ بميزة اقتران اسمه المعظم بلفظ "التعليم"، ويرى أن النص القرآني هنا يُقْرِن درجةَ الألوهية "الرحمن" بدرجة التعليم أو "العلوم"، أو على الأقل يوردها مباشرة بعد ذكر اسمه العظيم، على حين أن خلق الإنسان، وهو أمر عظيم ولا يتمحض إلا لفعل الله، يأتي في المرتبة الثالثة[96].

ولولا أن الله كان يريد إلى حكمة، ويرمي إلى تربية الإنسان وتوجيهه لكان ذكر الخلق قبل التعليم، لأن التعليم لا يكون إلا بوجود الإنسان ولا ينبغي له أن يحدث بمعزل عنه. ولكن القرآن أخر الخلق على التعليم، وعكس فجعل المعلول علة ليس من باب الانزياح الأسلوبي فحسب ولكن بقصد تبيان أن التعليم أهم، من بعض الوجوه من خلق الإنسان نفسه بالمعنى البيولوجي، وأنه يأتي حقا كما وَرَدَ في هذه الآيةِ مرتبا، واسطة بين الله والإنسان. إذ بعد وجود الله لا شيء أهمُّ في هذا الكون من العلم والمعرفة، فالإنسان نفسه إذن يجب أن يتأخر رتبة عن العلم ولا حرج، إذ العلةُ في ذلك واضحةٌ، حيثُ الإنسَانُ بدون تعلُّمٍ لا يكون إلا حيوانا[97].

ويواصل قائلا في شأن العلم: ولما كان هذا التعليم ربانيا، فيجدب أن يكون تعليما مطلقا لا مقيدا من وجهة، وتعليما أزليا قديما من وجهة أخراة، فهو

---

95 – المرجع نفسه، ص: 42

96 – المرجع نفسه، ص: 42

97 – ا عبد المالك مرتاض، نظام الخطاب القرآني تحليل سيميائي مركب لسورة الرحمن، ص: 42

مرتبط بخلق الإنسان "﴿وَعَلَّمَ آدَمَ الْأَسْمَاءَ كُلَّهَا﴾[98]. إن التعليم هو الغني والإيمان والخير والحب والحقيقة والأمل والسلام فلا غرو أن يقترن في هذا الموطن من القرآن، باسم "الرحمن" الذي جعله رَدِيفةً وأعظم بهذا الشرف[99].

- **﴿الْقُرْآنَ﴾:**

يقول عبد المالك مرتاض في تفسير لفظ ﴿الْقُرْآنَ﴾: لاشيء في هذه الآية يقطع بأن لفظ ﴿الْقُرْآنَ﴾– كما ذهب إلى ذلك عامة المفسرين– هنا، وَارِدٌ بمعنى الكتاب المنزل الذي أنزله الله على رسوله محمد– صلى الله عليه وسلم– ذلك بأن لفظ القرآن حين يرد بمعنى الكتاب المنزل فهو غالبا ما يقترن بقرينة تصاحبه للدلالة على بعض ذلك، كما يتمثل ذلك في بعض هذه الآيات: ﴿ إِنَّ هذَا القُرْآنَ يَهْدِي لِلَّتِي هِيَ أَقْوَمُ﴾[100]. وفي قوله تعالى: ﴿شَهْرُ رمَضَانَ الذِي أُنْزِلَ فِيهِ الْقُرْآنُ هُدًى لِلنَّاسِ﴾[101]. وفي قوله تعالى: ﴿ذَلِكَ الْكِتَابُ لاَ رَيْبَ فِيهِ هُدًى لِلْمُتَّقِينَ﴾[102]. وقد ورد ذكْرُ هذا اللفظِ في القرآن زهاء ستين مرة في معظمها كان دالا بسياق محيل عليه، أما هنا فقد اقترن اللفظ بالتعليم من وجهة، ولم يقترن بأي سياق قبلي أو بعدي يدل على غير وُرُودِهِ مصدرا للقراءة من وجهةٍ أُخْرَاةٍ. ولْنَذْكُرْ الذين لا يُنَقِّبُون في اللغة بأنَّ "القرآنَ" أحَدُ مصادر فعل "قرأ"، فهو إذن بمعنى القراءة[103].

---

98 – البقرة:31. والآية بكاملها: ﴿ وعلَّمَ آدمَ الأسْماءَ كلَّهَا ثم عَرَضَهُم على الملائكَةِ فقال: أَنْبِئُونِي بأسْمَاءِ هَؤُلاءِ إِنْ كنتم صادقين﴾.

99 – عبد المالك مرتاض،نظام الخطاب القرآني تحليل سيميائي مركب لسورة الرحمن، ص: 44

100– الإسراء، الآية: 9

101– البقرة، الآية: 185

102 – البقرة، ا لآية: 1

103 –عبد المالك مرتاض، نظام الخطاب القرآني تحليل سيميائي مركب لسورة الرحمن، ص: 44

ولهذا المعنى اللغوي يذهب عبد المالك مرتاض على مـــا جـــرى دأْبُ الوحْيِ الشريف على أن يصطنِعَ القُرآنَ بمعنى "القِراءَة" في مواطن من الكتاب العزيز، منها: ﴿وأَقِمِ الصَّلوةَ لِدُلُوكِ الشَّمْسِ إِلَى غَسَقِ اللَّيْلِ وَقُرْآن الفَجْـــرِ﴾[104]. وقوله تعالى: ﴿ إِنَّ قُرْآنَ الْفَجْرِ كَانَ مَشْهُوداً﴾[105]. وقوله تعالى: ﴿فَـــإِذَا قَرَأْنَـــاهُ فَاتَّبِعْ قُرْآنَهُ﴾[106]. فيُؤَوِّلُ لفْظَ "القرآنِ" في هذه الآية الرحمانية بمعنى "القراءة" لا بمعنى "القرآن"، بناءً على أن الله– تبارك وتعالى– ابتدأ بالتعليم قبل الخَلْقِ نفْسِهِ فعلى عظَمَةِ الخَلْقِ، وبديعَتِه، وجماله وأسراره فإنَّه أخَّرَهُ رُتْبةً كما سبق لنـــا أنْ لاحظنا عن التعليم الذي هو أداةٌ للْعِلْمِ[107].

ويتحدَّثُ عبدُ المالك مرتاض عن لغة القرآن ثانية، مخصصا في حديثِه ســـورةَ "الرحمن"، وفي شأْنِها يقول: «إِنَّ اللغة في هذا النص العظيم لا تكـــاد تختلـــف فَتِيلاً عن مَثِيلَتِهَا في بواقي السور حيثُ السُّمُوُّ والوقَارُ، وحيث الجـــوُّ الروحـــيُّ الْمُطْبَقُ على كل سورة، بل على كل آيةٍ، بلْ على كل لفظ في الآية، بل علـــى كل حرف في لفظ، بل على كل صوت في نفس. ولعل أول ما يميز نسْجَ هـــذه السورةِ أنها تقع على بناء دائري حيث تبتدئ بالرحمن ذكرا، وتنتهي بشيء من مثله مَدْحا: تبارك اسم ربك ذي الجلال والإكرام، فكأن هذه السورة قائمة فـــي بنائها على ربط الأول بالآخر: "الرحمـــن"..."تبـــارك اســـم ربـــك ذي الجلال والإكرام". أو ربط الآخر بالأول: "تبارك اســـم ربـــك ذي الجلال والإكـــرام. الرحمن..." »[108].

---

104 – الإسراء، الآية: 78

105 – الإسراء، الآية: 78

106 – القيامة، الآية: 18

107 – عبد المالك مرتاض،نظام الخطاب القرآني تحليل سيميائي مركب لسورة الرحمن، ص: 44

108 – عبد المالك مرتاض،نظام الخطاب القرآني تحليل سيميائي مركب لسورة الرحمن، ص:223

ويرى الناقدُ أنَّ سورةَ "الرحمن" نصٌّ قُرْآنيٌّ مفتوحُ القــراءةِ إلـــى يـــوم القيامة، ولعل ذلك أن يكون أحد أسرار هذه السورة العجيبة[109].

ويُقَرِّرُ بعد تمَعُّنِه في تفاصيلِ سطْحِ هذا النَّصِّ أنَّ «لُغتَهُ تَسْتَمِيزُ باسميَّةِ النَّسْجِ لا بِفِعْلِيَّتِه، ذلك بأنه على الرغم من وجود زهاء ستة وستين فِعْلا موزعةً على الثماني والسبعين آية المُؤلَّفَةِ منها هذه السورة فإننا حين نحذف المكررات من هذه الأفعال وأهمها فعل "تكذبان" الذي تكرر إحدى وثلاثين مرة ينخفض هذا العدد إلى زهاء النصف، يضاف إلى ذلك وهذا الجدير بالتأمل أن معظم الآيات يبتدئ بأسماء لا بأفعال حيث إن خَمْسَ عَشَرَةَ آية فَحَسْبُ ابْتَدَأْنَ بأفعال من بين ثمان وسبعين،[110] وليس لاسميَّةِ هذا النص من تأويل غير ثبوتية الحدَث واتِّسَامِه بالديمومةِ والأَبَديّةِ...ولعل النظام الاسمي لهذه السورة مما يجعلنا نميلُ إلى عَدِّهَا جملةً مندرجةً تحت بِنْيةٍ واحدةٍ عامة هي البنية السكونية »[111].

ويتوقف عبدُ المالك مرتاض عند المادة اللغوية لسورة "الرحمن" فَيَرَى أَنَّ المادَّةَ اللغويةَ المسخَّرةَ في هذا النصِّ بعضُها متكرِّرٌ متردِّدٌ، وبعضُـــها الآخـــرُ متفرِّدٌ لا متعدِّدٌ، وسنعرض هنا نموذجا من هذه المكررات التي اختارها وحلَّلَهَا.

- **﴿فَبِأَيِّ آلاَءِ رَبِّكُمَا تُكَذِّبَانِ﴾**

يرى الناقدُ أنَّ أوَّلَ ما يثير انتباهَ قارئِ هذا النص الكريم هو التكرار الذي يتجسد في هذه الآية التي ترددت إحدى وثلاثين مرة فنهضت بوظيفـــة أسلوبية ملحمية لأنها استطاعت أن تتخذ جملةً من الخصائص الخطابية قـــد تمثل خصوصا في التكرار الذي يعكس خصوصية الأمْرِ أو الاحتفاءِ به، أو توكيدِه، أو الرغبة إليه، أو الحنق عليه، أو الرضا عنه، وقد لا يجسد التكرار هنا أيّاً من هذه الوظائف التي أتينا عليها ذكرا، لأنه جاء مندمجا فـــي بنـــاء

---

109 – المرجع نفسه، ص: 224

110 – المرجع نفسه، ص: 224

111 – المرجع نفسه، ص:225.

النسج العام لهذا النص حتى كأنه لم يتكرر، كما كان سبق لنا محاولة تحليل ذلك لدى الحديث عن تأويل آياتٍ من هذه السورة... إن تَكرَارَ آيَةِ الْبَأْرَتَةِ ﴿ فَبِأَيِّ آلاَءِ رَبِّكُمَا تُكَذِّبَانِ﴾ استطاع أن يكيف سطح الخطاب في هذه السورة فيؤثِّرُ في طبيعة بنائه، وهندسة معماريَّةِ نَسْجِه، فإذا الآيات التي تأتلف وحدتها الكلامية من أربعة عناصر ألسنية هي التي تشكل البنية الأسلوبية الأولى في هذا النص حيث بَلَغْنَ تِسْعاً وثَلاثين آيَةً من الثماني والسبعين فَتَبَوَّأْنَ بذلك المنزلةَ الأولى في طبيعة البنيةِ الأسلوبيةِ لهذا الخطاب. فهذا التكرار من هذه الوجهة الأسلوبية الخالصة، نهض بوظيفةِ التقريبِ بين أجزاء هذه السورة بالإفضاء إلى الإيلاف فيما بين آيِهَا، فإذا هُنَّ بمقدر ما يضؤل عَدَدَ مُقَوِّمَاتِهِنَّ، أو يَكْثُرْنَ، يَعُدْنَ إلى هذا النظامِ المُؤَلَّفِ من أربعة مُقَوِّماتٍ فحسْبُ، وذلك مما يجعل النظام الأسلوبيَّ لآيات هذه السورة القائمِ على هذه الأربعة المقوِّمَات يشكِّلُ نسبةَ خمسين في المائة، وهي نسبة طبعت سطح النسج الأسلوبي بطابع معين جعل الكلام لا هو طويلٌ فيتقطع به النَّفَسُ، وتَبُحُّ به الحنجرةُ، ولا هو قصيرٌ فَيُقَلْقِلُ له الصوتُ ولا يستقرُّ، ربما يكون، من الوظائف الأسلوبية لتكرار هذه الآية أيضا أنه مَنَحَ نسْجَ هذه السورةِ العَرُوسِ شيئا كثيراً من التمكُّنِ والثَّباتِ للإيقاع الذي تقوم عليه وهو مقطع "آن"، كما سنرى ذلك لدى تناولنا للمستوى الإيقاعي. فكأن هذا التكرارَ بمثابةِ السَّيْلِ الدَّافِقِ لهذا الإيقاعِ القرآنيِّ الدَّافِئِ، الرطْبِ، الرَّصِينِ...»[112].

وهكذا يَخْلُصُ عبدُ المالك مرتاض إلى أن لغةَ القرآن تمتاز بأحكامٍ متنوِّعة، وبأسلوبية خاصة، فالنصُّ القرآنيُّ قابلٌ للتَّأْويلِ، وهو سلوك مشروع، لأنَّ اللهَ كَرَّمنا بالتفكير، واجْتَبَانَا بالعقْلِ وهي الصفةُ التي تميز الإنسانَ عن الحيوان.

ويرى أن العلْم ليس مقصوراً على العُلماءِ القُدماءِ بَلْ إنَّهُ باستثناء ما قَرَّرُوهُ حَوْلَ المسائلِ المتعلقة بالأخبار الشريفة كمسالة الناسخ

112–عبد المالك مرتاض، نظام الخطاب القرآني تحليل سيميائي مركب لسورة الرحمن، ص: 226

والمنسوخ، ومسألة بعض أسباب النزول التي لم تُتعْرَفْ كلُّها، بل لم يعْرَفْ منها إلا القليلُ ، وتفسير بعض الآيات بما ورد في شأنها من أحاديث، وشرْحِ الألفاظ الغريبة، وإعراب بعض الألفاظ وتخريج بعض القراءات، فإنهم لم يشفوا الغليل، ولا ارْوَوَوْا الصَّدَى، وارضوا فُضُولَ المُشْرَئِبِّ إلى التحليل والتركيب، ولا طَمْأَنُوا قَلَقَ المُتَطَلِّعِ إلى التفكيك والتشريح...وهي أمانةٌ علميةٌ تظل مغلولةً بها رقابُ اللاحقين بهم منا. فالقرآن بحْرٌ لا ينفذ للقول من حوله مدادٌ، ولا ينقطع لأبعاده الروحية والجمالية امتدادٌ، إلى يوم القيامة[113].

إلى أنْ يقولَ في شأنِ العلماءِ السَّلَفِ:فكان كلّ ما عرضوا له من هذا القرآن في هذه السورة لم يكُنْ إلا شأناً هو من البساطة بمكانٍ ، فتراهم يتسارعون إلى شرْح الألفاظ أساساً، ثمَّ لا يحاولون أن ينظروا إلى النص نظرةً كليةً، أو شُمولِيَّةً، فَيُخَالِجُوه ليدارسوه ضمن هذا الإطار، لا ضمن مضطرب مشتَّتٍ، ومنهجٍ مُفَتَّتٍ ، وهم حين كانوا يعلقون على آية كنت ترى تعليقاتِهِمْ تلك مقتضبةً محتشِمَةً ، متوجسة متخوفة، شديدة التحرج من الوقوع في الزلَلِ ، مع أن القرآنَ تَسَامَحَ معهم، وأَذِنَ لهم بِأَنْ يُؤَوِّلُوهُ، هم، وحدهم، ومع أن الإسلامَ مَنَحَ المجتهِدَ المُصِيبَ أَجْرَيْنِ اثنيْنِ، والمجتهدَ المخطئَ أجرا واحدا، تشجيعا للعقل ليفكر.

فالناقدُ يَرَى أنَّ المنطلقَ المنهجيَّ والإجرائيَّ للعلماءِ القُدَامى خطأٌ، وكانَ الأَوْلَى البَدْء بما يجب البدْءُ به، وهو البنيةُ الخارجيةُ القرآنيةُ التي تحكم ترابُطَ السُّوَرِ، قبل التوقف لدى البنيَةِ ، وإنْ شئْتَ قُلْتَ البنَى الداخليةَ للسور القرآنية . فأَيْن، إذَن، البِنيةُ من البنيةِ ، والنظم من الأسلوب، والكلام المبتذل من الكلام العظيم، والروح النابض من القشر العارض، والدفق من المتح، وكرائم اللغة من مسفاتها، ونبائل المعاني من

113 – عبد المالك مرتاض، نظام الخطاب القرآني تحليل سيميائي مركب لسورة الرحمن، ص: 30

عادياتها، وسوامي الحكم منى متدنياتها، وجلائل الـــدرر مـــن مســـفاتها، مـــن أوصاف دنيوية هموم شاعِرٍ سِكِّيرٍ، وأميرٍ ضـــلِّيلٍ، فـــي قصـــيدةٍ مشكُوكٍ في صحة نَصّها أصْصْ لا ؟[114].

ب – حميد لحميداني:

حميد لحميداني ناقد مغربي له آثار نقدية لســـانية بـــارزة فـــي الســـاحة الأدبية المغربية، اهتم بالفن الفن الحكائي ومعرفة الجهود المبذولـــة فـــي هـــذا الميدان خارج العالم العربي، وهي جهود ليس لها نظير في ثقافتنا النقدية، وتأتي أهميةُ نقْلِ التجربة النقدية البنائية من حيث أنها أعادت النظَرَ في طبيعة ممارسة تحليل الأعمال الأدبية استنادا إلى معطيات علمية، وخاصة بعد التطور الكـــبير الذي عرفته الدراسات اللسانية واللسانية الحديثة[115].

اهتم لحميداني بالدراسات الأدبية والنقدية الغربية، وتأثر بمناهجها، ويظهر ذلك جليا في كتابه: "بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي"، ففيه يتحدث عـــن نظرية"كريماس" النقدية، ويقول: استفاد"كريماس" في تحديده لمفهوم العامل "Les actants" في الحكي من الدراسات الميثيولوجية السابقة، ففي هذه الدراسات ينظر مثلا إلى الإله من جانبين: جانب وظيفي، وآخر وصفي.

- الجانب الوظيفي: يشمل الأفعال التي يقوم بها الإله.

– والجانب الوصفي يشمل الألقاب، والأسماء المتعددة التي تحدد صفاته[116].

ويقول لحميداني: من الملاحظ أن"كريماس" يميل إلى اعتبار التحليل الـــوظيفي مرجعا أساسيا عند اختبار كل تأويل سابق معتمد علـــى الصـــفات[117]، ويســـتفيد

---

114 – عبد المالك مرتاض، نظام الخطاب القرآني تحليل سيميائي مركب لسورة الرحمن، ص: 31

115 – حميد لحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي،(ط.3)2000، م، ص"5"،

116 Greimas، sémantique Structurale recherche de méthode، Paris، Larousse، 1966، P، 172

117 – حميد لحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص:32

"كريماس" أيضا في بناء تصوره للنموذج العاملي من مفهوم العوامل في اللسانيات، إذ ينطلق من ملاحظة "تسنير"tesniere التي تشبه فيها الملفوظ البسيط بالمشهد، والملفوظ عنده هو الجملة.

ويرى لحميداني أن"كريماس" يطور نموذجه العاملي في ضوء الأبحاث الشكلانية التي تناولت الحكايات العجيبة، وخاصة أبحاث "فلا ديمير بروب" فقد رأى أن هذا الباحث أوضح مفهوم العوامل دون أن يضع بالضرورة المصطلح نفسه، وخاصة عندما وزع الوظائف المتعددة على سبع شخصيات أساسية، وهي التي اعتبرها "كريماس" بمثابة عوامل، وذلك أن "بروب" نفسه، اعتبر الشخصيات الرئيسية كبنية مجردة تحدد من أعلى جميع الإمكانات التي يفترض أن تعرفها الحكايات العجيبة على مستوى قيام الممثلين بالأعمال، وهذا ما جعل "كريماس" يقول: "إن العوامل تمتلك إذن قانونا ميتا لسانيا بالنسبة للممثلين إنها تفترض بالإضافة إلى ذلك التحليل الوظيفي، أي التكوين التام لدوائر نشاطها"[118].

وتبرز آراء حميد لحميداني أثناء نقده لكتاب "الألسنية والنقد الأدبي" لمؤلفه: "موريس أبي ناضر"، وهو الكتاب الذي يراه لحميداني أولَ محاولةٍ ظهرت في إطار النقد الروائي في العالم العربي ضمن مؤلف خاص، فيه النظرية والممارسة.

ويرى لحميداني أن كتاب "الألسنية والنقد الأدبي" على الرغم من عنوانه العام فإنه يختص بدراسة أنساق الحكي ومكوناته الداخلية، بمنظور بنائي معاصر، ولا تخلو المقدمة المنهجية من الإشارة إلى أهم المصادر المنهجية التي استفاد منها الناقد. وفيه يقول لحميداني: لعلنا مع هذا الكتاب نجد ولاءً كاملا وبَيِّناً للجهود الأجنبية في ميدان نقْدِ الحكي، بحيث يبدو الناقدُ العربيُّ معرفا بالمنهج الألسني الجديد ومشيرا إلى أَنَّه سيستثمر هذا المنهج في نقد نصوص روائية عربية، غير أنَّ هذا لا يعني غياب النزعة التركيبية التي نلاحظها عند أغلب

---

118 – المرجع نفسه، ص:33

النقاد الـــذين اســـتخدموا المنهـــج التـــاريخي أو الاجتمـــاعي، أو الفنـــي، أو الموضوعات.

ويقول لحميداني: إن الناقد "موريس أبا ناضر" ينطلق في مقدمته النظرية مـــن انتقاد المناهج النقدية التي تفسر الأدب اســـتنادا إلـــى الســـياق الاجتمـــاعي أو التاريخي، ويرى إن مثل هذه المناهج عاجزةٌ عن ملامسة الأدب في ذاته لأنهـــا في الواقع تشرح الأصولَ التي انبثقت عنها المادةُ الأدبيةُ غير أنه لا ينفـــي أن يكون لهذه المؤثرات الخارجيةِ دوْرٌ في صياغة الظاهرة الأدبية[119].

وفي هذا الجانب يظهر احتفاظ الناقد بذلك الطابع التركيبي الـــذي مَيَّـــزَ النقْـــدَ الروائيَّ العربي على اختلاف توجهاته، مع ميْلٍ واضحٍ لجعل الدراسة الألســـنية البنائية محورا منهجيا أساسيا.

إن الجانب المنهجي في كتاب "موريس أبي ناضر" لا يقتصـــر علـــى المقدمـــة وحدها، بل إن أهم الجوانب التي أثارها الكتابُ تتوزَّعُ على مجموع الفصـــول، بحيث يكاد كل فصل ينفرد بمقدمته المنهجية الخاصة.

ولعل الناقد يلخص بدقة موقفه المنهجي الذي حاول تطـــبيقه علـــى النصـــوص الحكائية المدروسة في الكتاب حينما يرى أنه لا ينبغي رفض تاريخية النـــص، كما لا ينبغي التواطُؤُ مع النقاد التاريخيين، وإنما يمكن اتخاذُ موقفٍ ثـــالث: "لا يتخلى عن علاقة النص بعالمه التاريخي، ولا يفصل النص عن الأفكار السابقة التي حددت هيكلتَهُ وحددت ذاتَهُ الظاهرةَ والباطنة، وإنما يسعى إلى استيحاء هذا التاريخ كلما دعت الحاجةُ، ومن ثَمَّ تسخيرُهُ بشكل يتماشى مـــع النهـــج الـــذي ارتضيناه لقراءتنا وهو جعل القراءة الداخلية للنص مركز الثقـــل، وبـــالأحرى نقطة الارتكاز التي تتمحور حولها "خارجيات" النص من علم النفس الأدبي، إلى علم الاجتماع وتاريخ الأفكار والفنون"[120].

---

119 – موريس أبو ناضر، الألسنية والنقد الأدبي، ص:5

120 – موريس أبو ناضر، الألسنية والنقد الأدبي، ص.16

وفي موضع لاحق يلخص هذا الرأي نفسه فيقول: "إن القراءةَ الألسنيةَ للنص القَصَصِيِّ هي الشرطُ الضروريُّ لقراءته التاريخية"[121]، مستفيدا في ذلك من الناقد "بيير ماشيري" وهو من النقاد الذين لهم توجُّهٌ نحْوَ سوسيولوجيا النص الأدبي، لقوله بضرورة الاستفادة من اللسانيات الحديثة لأجل فهم النص وبعد ذلك وضعه ضمن سياقه الاجتماعي.

إن مقدمة الكتاب العامة تكتفي بوضع الأسس الكبرى التي وجهت عمل الناقد، والإشارة إلى أهم المدارس والأعلام الذين تمت الاستفادة منهم في الجانب النظري، وهكذا تمت الإشارةُ إلى الشكلانيين الروس والألمان واتباعِ "ا.ا.رتشاردز" في البلاد الأنكلوسكسونية، ثم إلى عالم الأنتروبولوجيا "ليفي ستراوس"، وعالم المعنى "غريماس"[122].

أما القضايا النقدية المتصلة بالحكي فقد تعرض منها لنظرية المستويات اللسانية وكيف تم إخضاعها لدراسة النص القصصي من خلال مستوى الوظائف، ومستوى الأعمال، ومستوى السرد، ومستوى المعنى[123].

وإذا كان الناقد لم يشر إلى مصدره هنا فالمعروف أن "رولاند بارث" تحدث عن ثلاثة مستويات أساسية في الحكي، هي مستوى الوظائف، ومستوى الأعمال، ومستوى السرد، وذلك ضمن مقاله المشهور: "مدخل للتحليل البنائي لأنماط الحكي"[124].

ويقول لحميداني: تحَدَّثَ الناقدُ عن النموذج العاملي "لغريماس" مع الاقتصار على أربعة عوامل هي: العامل الذات، والعامل الموضوع، والعامل

---

121 – المرجع نفسه،ص:17

122 – موريس أبو ناضر، الألسنية والنقد الأدبي، ص:7-8

123 – المرجع نفسه، ص:9

124 Roland Barthes.introduction àl'analyse structurale des récits. Communications.8.Seuil 1981.P.12.21.24.

المعاكس، والعامل المساعد، مع إهمال ذكر عاملين أساسيين لا يكتمل النموذج العاملي إلا بحضورهما، وهما: العامل المرسل، والعامل المرسل إليه. وإن كنا نلاحظ أَنَّ الناقدَ تعرض لهما في الجانب التطبيقي مع حيرة واضحة في ضبط مقابليهما في النص الروائي المدروس[125].

ويستفيد الناقد من "غريماس" أيضا في مسألة التمييز بين دراسة شخصيات الحكي من جانب الأعمال التي بيْنَها وبين دراستها من جانب أوصافها، والمعلوم أن "غريماس" يشير إلى أن الدراستين معا ممكنتان، غير أنه يعتبر الدراسة الأولى أساسية[126]، ولكن موريس أبو ناضر لا يلتفت عند التطبيق إلا إلى المصطلحات النظرية الخاصة بجانب الأعمال[127]، دون أن يسلم أيضا من الوقوع في بعض الأخطاء المتصلة بالفهم الدقيق للتصورات الغريماسية، فإذا كان "غريماس" يميز بين العامل، والممثل، فإن الناقد العربي يتطرف في التصنيفات حينما يشير إلى فرق موجود بين الشخصية الحكائية والممثل، ويرى إمكانيةَ الانتقالِ من تحديد الشخصيات إلى تحديد الممثلين ثم العوامل[128].

ويرى لحميداني أنه ترد في مقدمة الكتاب بعض المصطلحات المتصلة بالدراسة المورفولوجية للحكي، خصوصا تلك التي وضعها الشكلاني "فلاديمير بروب" في معرض الكلام عن وظائف الحكايات الروسية العجيبة، غير أن

---

125 – يقول لحميداني: انظر كيف أرجع الناقد العامل المرسل إليه إلى العامل الموضوع وهذا خطا واضح، لأن المرسل إليه عادة يقر للذات بكفاءتها في تحقيق رغبتها من خلال الموضوع، ولايمكن أن يكون الموضوع لهذا السبب مجسدا للعامل المرسل إليه، وهذه الإمكانية متاحة فقط للعامل الذات او العامل المساعد. وقد يستقل العامل المرسل إليه استقلالا واضحا عن الذات، فيكون شخصا آخر ماديا أو معنويا. راجع: الألسنية والنقد الأدبي، ص: 65-.66 .

126 greimas .sémantique structurale .recherche de méthode. Larousse,1966.p.172_

127 – موريس أبو ناضر،الألسنية والنقد الأدبي، ص: 60-61

128 – موريس أبو ناضر،الألسنية والنقد الأدبي، ص: 71.

المقدمة لا تعطي صورة واضحة عن مدى تمثل الناقد لجهاز"بروب" المفاهمي، لأنها لا تحتوي إلا على إشارات عابرة عامة، ويمكن تلمس مدى استيعاب الناقد لأطروحات "بروب" من خلال دراسته لرواية "ألف ليلة وليلة"، ولا يهمنا من هذه الدراسة مدى توفقها أو عدم توفقها بقدر ما يهمنا أولا سلامة النموذج الوظائفي المقتبس من "بروب" وتطابقه مع الأصل، ونلاحظ في هذا الجانب أمرين أساسيين:

أ – عدم ضبط المصطلح المأخوذ من "بروب" من حيثُ فهْمُهُ وما يتبع ذلك من دقة ترجمةِ المصطلح أو عدمِهَا.

ب – حذف بعض العناصر من البناء الوظيفي، ربما لأنه لم يجد ما يقابلها في النصوص المطبق عليها، غير أن ما نُلِحُّ عليه على تسجيله هنا هو السكوتُ عن هذا الحذف، وعدم وضعه ضمن إشكالية التطبيق أو مناقشته على مستوى النظرية نفسها.

ويختلف مستوى ضبط المصطلح من حالة لأخرى، كأن لا يؤخذ المصطلح ذاته، بل يعوض بالشروح المصاحبة له في النص الأصلي لـ"بروب"، ونشير لهذا بكلمة "شرح"، أو تقدم ترجمة غير دقيقة للمصطلح الأصلي، ونسمي هذا "تغيير".

ويخلص لحميداني إلى أن المصطلحَ قد يتعرض "للتحريف" وينتج عن هذا بالطبع مجانَبَةُ فهْمٍ كامِلٍ للنموذج المقتبس، وفي اللائحة الآتية بعض مصطلحات الوظائف التي وضعها "بروب" إلى جانب الترجمة التي وضعها إبراهيم الخطيب لكي نلمس بعضَ الفروق مع ما وضعه أبو ناضر[129]. ونعتبر المجهود الذي قام به إبراهيم الخطيب هنا قريبا من الدقة، على أننا نسجل ملاحظاتنا على بعض الصيغ كلما تبينت لنا ضرورة ذلك، ومما يبرر المقارنة التي نعقدها هنا هو أن "موريس أبو ناضر" اعتمد النص الفرنسي لكتاب "بروب" وهو النص الذي ترجم إلى العربية أيضا على يد إبراهيم الخطيب:

---

129 – انظر ذكره لهذه الوظائف في كتابه "الألسنية والنقد الأدبي" ص:29، 44

رقم الوظيفة	"بروب"	إبراهيم الخطيب	موريس أبي ناضر	بيان
3	Transgression	انتهاك	خرق المنع	شرح
7	Complicité	تواطؤ	الخضوع	تحريف
9	Médiation	وساطة	التكليف	شرح
10	Début d'action contraire	استهلال الفعل المعاكس	قرار البطل	شرح
12	Première fonction de donateur	وظيفة الواهب الأولى	إخضاع البطل للتجربة	شرح
13	Réaction de héros	رد فعل البطل	مجابهة البطل	تغيير
15	Reception de l'objet magique	استلام الأداة السحرية	؟	حذف
16	Combat	معركة	الصراع	تغيير
17	Marque	علامة	؟	حذف
21	Poursuite	مطاردة	الاضطهاد	تحريف
22	Secours	نجدة	الاعانة	تغيير
26	Tach accomplice	مهمة ناجزة	المهمة الصعبة	تحريف

ومما يزيد القارئ العربي بلبلة إن الناقد لم يلتزم بصيغ ثابتة لاسماء الوظائف التي استعملها على علاتها، فنراه يغير بعضها في موضع اخر[130].

ثم إن بعض الأسس النظرية التي اعتمدها الناقدُ لتأكيد التوجُّهِ الألسني الذي سيمارسه في عمله النقدي تؤخذ بشيء من العجلة وتنقل مع فصلها في الغالب عن مجموع النسق/ السياق الذي وردت فيه.

ويلاحظ لحميداني أنه من خلال الإشارة السريعة التي رأى الناقد "أبو ناضر" أنها وردت في مقال "بارت" المشهور: "مدخل للتحليل البنائي لأنماط الحكي" وهي: "أن القصة تشارك الجملة من حيث هي مجموعة من الجمل" في حين أن ما ذكره "بارت" بالنص الأصلي هو قوله:

130 – موريس أبو ناضر،الألسنية والنقد الأدبي. ص.49–50.

Et pourtant il est évident que le discours lui_ même (comme ensemble de phrases) » est organisé, et que par cette organisation il apparaît comme le message d'une autre langue, supérieure à la langue des linguistes : Le discours a ses unités ses règles, sa « grammaire » :Au-delà de la phrase et quoique composé uniquement de phrases, le discours doit être naturellement l'ojet d'une seconde linnguistique »[131].

« ومع هذا، فإنه من البديهي أن الخطاب مُبَنْيَنٌ (باعتباره مجموعا من الجمل)، وأنه من خلال هذه البَنْيَنَةِ يبدو كإرسالية لغة أخرى تفوق لغةَ اللسانيين: فالخطابُ له وحداتُهُ، وقواعدُه، ونحوُهُ: إن الخطابَ وهو يقع ما بعد الجملة، رغم أنه مؤلف فقط من جمل، ينبغي بالطبع أن يكون موضوعا للسانيات ثانية ».

يقول لحميداني: إن الفكرة الأساسية عند "بارت"، كما يتضح، لا تمضي في اتجاه ما رآه أبو ناضر من: "أن القصة تشارك الجملة، لأن القصة مجموعة من الجمل" فهذه الفكرة لم يتجه إليها فكر "بارت" على الإطلاق، فقد بين "بارت" تحت عنوان "اللغة والحكي"، ضمن عنوان فرعي حدده كالتالي: "ما بعد اللغة"، بَيَّنَ أنَّ اللسانيين لم يكن لديهم تصوُّرٌ للخطاب إلا باعتباره مجموعةً تراكميةً من الجمل، ومع اعتراف "بارت" بأنَّ الخطابَ هو بالفعل مجموعةٌ من الجمل إلا أنه يعتقد أن لسانيات الجملة غير قادرة على دراسة الخطاب، لأن الخطاب بَنْيَنَةٌ للجمل وليس إِرْكَاماً لها، وهو لذلك لغة تفوق اللغة اللسانية المحصورة في الجملة، وتستدعي علم لسانيات جديدا خاصا بالخطاب.

ويتجلى أيضا عزلُ الاقتراحات النظرية عن سياقها وتحريفها جزئيا فيما أخذه موريس أبو ناضر عن جماعة "مو" (Mu) من كتابهم "البلاغة العامة Rhétorique générale"، وذلك في سياق توضيحه للعلاقة المتبادلة بين القراءة الألسنية للجملة، والقراءة الألسنية الخاصة بالنص الحكائي.

ونشير أولا إلى أن هذا التوضيح نفسه جاء عن جماعة "مو" "Mu" في إطار هدف عام هو إخضاع دراسة النصوص القصصية والمسرحية والسنيمائية

131 – R.barthes : In-communication,8.points.seuil1981.p.9

إلى نظرية بلاغية عامة هدفها أن تستوعب أيضا هذه الفنون[132]، وهي نظريـــــة بلاغية تستفيد من التطور الحاصل في ميدان البحث اللساني، وإن أهم شيء عند هؤلاء هو إظهار كيف إن المقولات البلاغية يمكن أن تجد نظائر السيميوطيقية للحكي، فهو منطلق أولي فقط مأخوذ من "هيالمسليف" (Hjelmslev) ولا يمثـــل إلا نقطة انطلاق أولية نحو بناء التصور النظري البلاغي للحكي عند هذه الجماعة، وأبو ناضر يقتبس هذا التمييز وحده ويترك مجموعَ المقترحاتِ البلاغيةِ لدراسة الحكي عند الجماعة، وهي اقتراحاتٌ جزئيةٌ إلى جانب أنها تمثل جميعـــا نَسَـــقا شموليا يصعب تصور الاستفادة من جزء منه دون الباقي، هذا النسق ينظر إلى الحكي من زاوية مفهوم بلاغي جوهري هو مفهوم "الانزياح" (L'écart)، على أن الجماعةَ تستخدم مصطلحاتٍ أخرى في سياق الشرح النظري لعلاقـــة الحكـــي بالانزيـــاح. مثـــل: الحـــذف (Suppression)، الإلحـــاق (Aadjonction)، التبـــادل (Permutation)،ـــ الاســـتعارة (Métaphore)، التوزيـــع (Distribution)، الادمـــاج (Intégration)[133]. ويقع الانزياح أساسا بناء على طبيعة العلاقة القائمة في كل قصة بين جانب الحكي فيها بحصر المعنى، وبين الخطاب[134].

ويقول لحميداني: إذا رجعنا إلى ما أخذه أبو ناضر من جماعة "مو" فإننا نلاحظ عدم الدقة في نقل المعلومات، وأحيانا تحريف بعض العناصر، مما ينتج عنه بالضرورة تضييع الدلالات المقصودة في الأصل، وبالتالي حرمان القارئ العربي من تتبع الخطوات المنهجية التي يعلن عنها الناقد.

---

132 – groupe mu : rhétorique générale .larousse. paris1970.p.171

133 – groupe mu : rhétorique générale .larousse. paris1970.p.173-183

134 – كل قصة يمكن التمييز فيها بين القصة في ذاتها والخطاب الذي يمثل أساسا دور الكاتب في تحديـــد الطريقة التي تحاول إن يجعل بها القارئ ينظر إلى القصة، والخطاب له علاقة وطيدة بمبحث زاوية الرؤيـــة. المرجع السابق. ص.175-176

ويكفي هنا أنْ نقارنَ بين أصل الجدولين الموضحين اللذين أوردتهما جماعةُ "مو" وبين الجدولين نفسيهما كما تَمَّ نظْمَهُمَا من لَدُن الناقِدِ العربيِّ أبو ناضر[135].

Forme	Substance	
Signaux sonores	Champ phonique	Expression
Concepts	Champ sémantique	Contenu

Structure du signe linguistique

شكل 1عند جماعة "مو"[136]

	المادة	الشكل
التعبير	الحقل الصوتي	اشارات صوتية
المضمون	الحقل الدلالي	المفهوم

بنية الدلالة الالسنية

شكل 1 عند أبي ناضر

نلاحظ أولا عدم الانتباه إلى أهمية صيغة الجمع في كلمة Comcepts الواردة في الجدول الأصلي، لأن الحقل الدلالي لا يمكن أن يتألف من مفهوم واحد، وهذا لم تتم مراعاتُهُ عند ترجمة هذه الكلمة إلى العربية من طرف الناقد. كما تم إهمال الإشارة الجانبية إلى كلمة دليل "Signe " وهي مرتبطة كما هو واضح في الرسم الأصلي بالمربع الذي تعمدت جماعة "مو" إبرازه للإشارة إلى المكونين الأساسيين للدليل اللساني عبر تجليه الشكلي، كما ترجمت الجملة الموجودة تحت الرسم خطا، إذ تم استبدال كلمة دليل Signe بـ: دلالة Signification،ـــ هذا فضلا عن عدم الدقة في ترجمة بعض الكلمات، فقد ترجم الناقد كلمة Substance بمادة، والأولى ترجمتها بكلمة جوهر، خصوصا وأن جماعة "مو" قد أشارت في الموضع نفسه من الكتاب إلى التمييز الذي ألح عليه "هيالمسليف" بين الجوهر والمادة، فالمادة إنما هي حامل الجوهر، فجوهر التعبير مثلا بالنسبة لدليل موصوتي هو تلك الإمكانية الموجودة في حامل (

135 – موريس أبو ناضر، الألسنية والنقد الأدبي،. ص 22

136 – groupe mu : rhétorique générale .larousse. paris1970.p.171-172

Support) مادي، وهذا الحامل هنا هو جهاز النطق[137]. هذه الخلفيات لم تتم مراعاتها أبدا عند تعريب هذا المصطلح من لدن الناقد "أبي ناضر". والأمر نفسه يمكن أن يقال بالنسبة لترجمة كلمة Contenu بمضمون، ذلك أن هذه الكلمة العربية اكتسبت في الممارسة لنقدية العربية بعدا يتجاوز النص ذاته إلى ما هو أحيانا خارج النص: مضمون اجتماعي مثلا أو نفسي، أخلاقي أو تربوي ...الخ، بينما نجد كلمة "محتوى" خالية من هذا البعد، وهي لذلك – في نظرنا– أنسب لترجمة كلمة Contenu منى كلمة مضمون.

أما الجدول الثاني، وهو خاص بتوضيح البنية السيميوطيقية للحكي فقد ورد في الأصل على الشكل التالي:

Forme	Substance	
Le discours narrative	Roman. Film bande dessinée . etc.	Expression
Le récit proprement dit	Univers réel ou imaginé histoires réelles ou fictives	Contenu

Structure sémiotique du récit

شكل 2 عند جماعة "مو"

وجاء مقابله عند أبي ناضر هكذا:

	المادة	الشكل
التعبير	الرواية، الفيلم السينيمائي الصورة المتحركة...الخ	الكلام السردي
المضمون	عالم الواقع أو الخيال أحاديث واقعية أو متخيلة	القصة بحد ذاتها

شكل 2 عند أبي ناضر

فبالإضافة إلى ما سبقت الإشارة إليه من كلمات تتكرر هنا بالترجمة، وغير متحركة: قصة مصورة على الورق. أما عبارة فمقابلها الدقيق هو الحكي بحصر المعنى لأن المراد هو تمييزه عن الخطاب الذي يلابسه. أما ترجمة مصطلح (Discours): "كلام" فهي تذهب بكثير من دلالات هذه الكلمة

137 – groupe mu : rhétorique générale .larousse. paris1970.p.172

حسب ما هو مألوف الآن في الاستعمال الشائع في لغة النقد العربي المعاصـــر، هذا فضلا عن إن لكلمة "كلام" مقابلا معروفا في اللغة الفرنسية هو (Langage).

هناك بعض الاجتهادات التي تبدو من خلال اقتراحات نظرية تنتمي في الأصل للحقل اللساني، غير أن الناقد أبا ناضر يتعامل معهـــا باعتبارهـــا واردة فـــي الأصل بشأن نظرية القصة، مع أنه لا يحيل إلا إلى الأصول النظرية اللســـانية وليس إلى تطبيقات هذه الأصول اللسانية على فن الحكي، فهو يقول في تمهيـــد منهجي لدراسة رواية "الأنهار" لعبد الرحمن مجيد الربيعي:

" إن محاولة فهم عملية السرد الأدبي، في أنهار الربيعي تنطلق مـــن مقـــولات السنية مفادها أن نص القصة يمكن أن يعالج انطلاقا من القول (Enoncé) ومن القول، وقائله (Enonciation)"[138].

وأبو ناضر يضع إحالة تشير إلى المصدر الـــذي يعتمـــد عليـــه وهـــو "القاموس الموسوعي لعلوم اللغة " لـــ ديكورو Ducrot وتودوروف. غير أننا عند العودة إلى هذا المصدر، وبالتحديد إلى الصفحات المشار اليها، بل وعند قـــراءة مجموع ما ورد هنا، لا نجد إلا إشارة خفيفة إلى مدلول الاستشهاد La citation باعتباره ملفوظا (قولا) يعاد تلفظه (أي قوله). وذلـــك مـــن خلال آراء الناقـــد السوفياتي "فولوشينوف V, Volochinov"[139].

وقد كان الأولى أن يعتمد الناقد على مبحث في نظرية القصة له علاقـــة وطيدة بهذا المبحث اللساني المتصل بمسالة العلاقة بيـــن الملفـــوظ، والتلفـــظ (Enoncé_Enonciation)، وهو مبحث "الرؤى" (Les visions). ولقد كان في وسع الناقد أبي ناضر أن يستفيد من الإشارة الأخيرة التي جاءت فـــي معجـــم "دوكـــرو"، و"تودوروف" ضمن توضيح مصطلح "التلفظ" (Enonciation)، وذلك عندما قـــالا

---

138 – موربس أبو ناضر،الألسنية والنقد الأدبي، ص: 84

139 – Oswald ducrot,tzvetan todorov .dictionnaire encyclopédique des sciences du langage. Point. Seuil 1979.p.409

في الفقرة الأخيرة: "وهناك تطبيق آخر لمقولات التلفظ ضمن تحليلات البلاغة والأدب يلمس مشكل الرؤى Les visions"[140].

وبعد هذا مباشرة خصص الكاتبان عنوانا خاصا لإشكالية الرؤية في القصة[141]، وهو المصدر الأساسي الذي كان ينبغي الاعتماد عليه لاستثمار مفهومي التلفظ، والملفوظ في القصة من لدن الناقد، غير أنه لم يلتفت إلى هذه العلاقة القائمة بين مصطلحي التلفظ، والملفوظ من جهة ومصطلح "الرؤية" من جهة أخرى، إلا في موضع آخر عندما وضع تمهيدا نظريا لدراسة الرؤية القصصية في رواية "بقايا صور لحنا مينة"[142].

إن الكلام عن السرد في الحكي يستدعي بالضرورة الكلام عن الرؤية السردية، ومع ذلك فإن الدراسة التي جاءت بعنوان: "الأنهار والسرد القصصي" لم تستدع لدى الناقد مراجع الرؤية السردية التي أحال على أغلبها عند دراسته لرواية "بقايا صور لحنا مينة"، هنا يتضح تمثل الناقد لإشكالية العلاقة بين المفاهيم اللسانية والرؤية السردية عندما يقول:

" إن الرؤيا القصصية بناء على ما تقدم تنبع من مفهوم القول (Enoncé) وقائل القول (Enonciation)".

وفي سياق استحضار مجموع الجهاز النظري البنائي الألسني يستفيد أبو ناضر أيضا مما قيل عند النقاد البنائيين بصدد مسالة الوصف في الفن الحكائي، انطلاقا من التمييز الرئيسي القائم بين السرد والوصف. كما يستفيد أيضا من الدراسة الوظيفية للسرد داخل مجموع علاقات العمل القصصي. ويرجع في هذا الجانب إلى بعض أبحاث "جيرار جنيت" وخاصة مقاله "حدود الحكي" كما يحيل

---

140 – Oswald ducrot,tzvetan todorov .dictionnaire encyclopédique des sciences du langage. Point. Seuil 1979. p.410

141 – Ibid. p.411

142 – موريس أبو ناضر،الألسنية والنقد الأدبي, ص:108

على مقال "لفيليب هامون Ph,Hamon " بعنوان "ما هوالوصف"، وعلى أبحاث أخرى في الموضوع، غير أنه لا يقدم حصرا نظريا شاملا ومركزا لجميع القضايا التي اثارتها الدراسة البنائية للوصف[143]، رغم حرصه الكامل على وضع "مقدمات نظرية" لكل قسم من الدراسة.

وفي فصل خاص يدرس الناقد "عالم المعنى" مبتدئا بإشارات مقتضية تقتطف بسرعة بعض الركائز النظرية من هنا وهناك دون تعميق الأسس التي تقف خلف كل وحدة نظرية، فنراه مثلا يأخذ من "امبيرتوايكو Umberto Eco "مفهوم "الوحدة الثقافية" (L'unité culturelle)، ولكنه لا يفيض في شرح خلفياته النظرية، لهذا يأتي عرضيا من أجل الإيهام بتعددية المصادر المنهجية.

ويستخلص حميد لحميداني من تأمله الجوانب النظرية في كتاب "الألسنية والنقد الأدبي" لـ"موريس أبي ناضر" وَلاءً كاملا للجهود النقدي الغربي الحديث في ميدان نظرية الحكي، وهو ولاءٌ مشروعٌ بالنظر إلى انعدام الأسس النقدية للحكي في العالم العربي. كما يستخلص بالإضافة إلى هذا ما يلي:

أ- الاحتفاظ بالطابع التركيبي الذي لاحظنا طغيانه على النقد الروائي العربي بشتى أنماطه، وهو تركيب مصحوب بمسوغات فلسفية تقنع بضرورته، وأهميته النظرية، نلاحظ هذا التركيب مثلا في الجمع بين مفاهيم بنيوية، ومفاهيم تنتمي إلى سوسيولوجيا النص.

ب- تغيير المصطلحات المقتبسة أو تحريفها.

ج- ابتسار النظريات المستفاد منها وعرضها في الغالب من خلال أبسط مظهر لها[144].

- **نموذج تطبيقي من نقد حميد لحميداني:**

---

143 – لاحظ السرعة في الاستفادة من هذه المراجع المشار اليها عند الناقد, الألسنية والنقد الأدبي, ص, 132-133,

144 – حميد لحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص: 109

نعرض هنا نموذجا من النقد اللساني لحميد لحميداني لكتاب: "نقد الرواية من وجهة نظر الدراسات اللغوية الحديثة" لمؤلفته: "نبيلة إبراهيم سالم"[145]، وله في هذا الكتاب نظرة نقدية لسانية، وفيه يقول: "يفرض هذا الكتاب نفسه على أي دارس لنقد النقد الروائي من جهتين:

- جهة ظهوره المبكر في العالم العربي حاملا لونا نقديا جديدا يعتمد على الدراسات اللغوية الحديثة.
- ومن جهة كونه عبارة عن كتاب نظري في المقام الأول، فالجانب النظري فيه يشغل أكثر من نصف صفحاته، وإن كان هذا الجانب النظري تتخلله بعض التطبيقات التوضيحية العابرة التي سيتبين لنا أنها تمثل حشوا في هذا القسم النظري.

غير أن هذا الكتاب يطرح مشاكل كثيرة بسبب ما يلاحظ بين الحين والآخر من ميل إلى التعميم، واستخدام التأملات الذاتية التي لا تتناسب مع المنطلق العلمي اللغوي لمجموع الكتاب.

ونظرا لأهمية هذه الملاحظات التي يرسمها لحميداني على كتاب "نبيلة إبراهيم سالم"، فإننا نكتفي هنا بتلخيص بعضها، وهي الجوانب اللسانية والشكلية التي يراها الناقد لحميداني تقلل من القيمة العلمية لكتابها: "نقد الرواية من وجهة نظر الدراسات اللغوية الحديثة".

تحدثت "نبيلة إبراهيم سالم" في معرض حديثها عن "سوسير" عما يسمى النظر إلى اللغة باعتبارها نظاما وصفيا، وهي تشير بهذا إلى ما قصد به "سوسير" عندما نظر إلى اللغة بوصفها ذات علاقة تزامنية، ونلاحظ هنا كيف تم تحريف هذا المصطلح عن دلالته الأصلية[146].

---

145 – نبيلة إبراهيم سالم، نقد الرواية من وجهة نظر الدراسات اللغوية الحديثة، النادي الأدبي، الرياض، سلسلة كتاب الشهر، رقم 20, 1980.

146 – حميد لحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص:110

ويقول لحميداني: «نراها تقرر في موضع آخر بأن "لغة التعبير الأدبي ليست فكرية بمعنى أنها لا تنقل إليَّ فكرة ما"، وهذا يناقض كلامَهَا في التقديم الذي ينطلق من التسليم بأن "الفن رسالة ذات لغة خاصة بين الفنان ومتلقي فنِّه»[147].

ثم يقول: ويبدو أن الكتاب يوحي من خلال عنوانه بتوجه لغوي لساني خالص في الدراسة الروائية، غير أن مقدمة الكتاب تقدم توضيحات تحدد بدقة طموح، وموقع الرؤية المنهجية للكاتبة، فهي تنطلق من ضرورة علاقة الفن بالمجتمع، وأن الفن أيضا هو "رسالة ذات لغة خاصة بين الفنان ومتلقي فنه"[148].

ويعتبر لحميداني أن المقارنة التي أقامتها الكاتبة بين طبيعة الشعر وطبيعة القصة لا تفيد النقد العربي في شيء، لأنها اعتمدت على آراء شخصية ولم تستفد من الجهود الغربية التي درست هذا الموضوع بدقة، ويشير هنا خاصة إلى المقارنة الأسلوبية الإحصائية التي قام بها "جان كوهن" بين لغة الشعر ولغة الرواية، اعتمادا على نسبة ورود نعوت المنافرة، ونعوت الحشو في كل لغة على حدة ! فوجد أن لغة الشعر تكثر فيها هذه النعوت، بينما تقل في النثر الروائي، فاعتبر ذلك فارقا أسلوبيا واضحا[149].

ويقول لحميداني أيضا: ولا نريد أن نلزم الناقدة نبيلة إبراهيم سالم أن تعود بالضرورة إلى "جان كوهن" لأن عائق اللغة قد يحول بينها وبين ذلك،

---

147 – المرجع نفسه، ص:111

148 – حميد لحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص:111

149 – المرجع نفسه، ص:111

ولكن لا نعتقد أن البحث النقدي الأنكلوسكسوني، وهو غني بشتى الدراسات المتخصصة يخلو من دراسة أو دراسات تهتم بالموضوع نفسه[150].

ويقول أيضا: يتخذ الجانب النظري في الكتاب صورة لأهم الاتجاهات النقدية المعاصرة للقصة، بما فيها الاتجاه التقليدي، ومع أن الناقدة لا تحيل على مراجعها في هذا الجانب الأخير على الأخص، إلا أنها تعني بالاتجاه التقليدي ما سميناه سابقا "النقد الفني الروائي"، وهو نقد ازدهر في انجلترا خاصة، ومثله كل من "فوستير"، و"لبوك"، و"موير"، وأساسه الفلسفي يقوم على اعتبار الرواية صورة من صور الحياة، غير أنه بالإمكان تبين هذه الصورة اعتمادا على تأمل النص الروائي وتحليله بالتركيز على حبكته الخاصة[151].

ويعيب لحميداني على الناقدة مراجعَهَا، لأنها تعرضت لبعض الدراسات الأسلوبية التي لم تستفد بشكل مباشر من اللغويات في تحليل الفن القصصي، وتشير بالأخص إلى كتاب "لغة القصة" لـ"لودج Lodge"، ويركز هذا الاتجاه على اعتبار العمل الأدبي وحدة قابلة للتحليل"، ابتداء من الكلمة إلى الجملة، ثم إلى الفقرات للوصول إلى معايير بنائية ثابتة تتضافر عناصر القصة جميعها على إبرازها"، ولا يغفل هذا الاتجاه دور القارئ الذي يمكن اعتباره علامة على وجود خصائص معينة في النص القصصي، ومع أن الناقدة لا تعلن عن الأصول الأولى لهذا الاتجاه فإنَّ علاقتَهُ مع منهج التحليل اللفظي الذي وضع اسسه "ا.ا. رتشاردز" تبدو واضحةً، فهذا الناقدُ أيضا يهتم بالنص الأدبي، وبالمتلقي معا، كما تمثل خاصية التوصيل عنده محورا أساسيا ينبغي للنقد الأدبي أن يأخذها دائما مأخذ الجد، على أن الناقدة تنتقل إلى الكلام عن الأصول العامة لكل توجه نقدي قصصي يستفيد من تطور الدراسات اللغوية بشكل مباشر[152].

---

150 – المرجع نفسه، ص:111

151 – حميد لحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص:112

152 – المرجع نفسه، ص:112

ويقول لحميداني: قد ركزت الناقدة على مجهود "دوسوسور"، وخاصة مسألة النظر إلى اللغة باعتبارها نظاما، وإلى الكلمة باعتبارها إشارة، وأثارت قضية اعتباطية الدليل عنده، ثم إمكانية دراسة اللغة باعتبارها نظاما تطوريا زمنيا (Diachronique) من جهة، ونظاما تزامنيا (Sychronique) من جهة أخرى، وبينت الناقدة أن أفكار "سوسور" هذه أفادت النقد الأدبي الحديث، لأنها جعلته ينظر إلى العمل الأدبي كوحدة بنائية ينبغي تحليلها من الداخل، خارج كل تصور ذاتي[153].

وقد خصصت قسما للحديث عن عامل الزمن وكيف يتم توزيعه في الفن القصصي نعتبره حشوا في سياق الكلام عن الأسس اللسانية للنقد الروائي الحديث، لأن المرتبة النظرية لهذا البحث لا ترقى إلى مستوى الأسس النظرية الكبرى لهذا التوجه اللساني في النقد الروائي، بحكم أن الزمن في الحكي هو مكون واحد من مكونات الحكي، والحديث النظري عنه يعتبر حديثا ثانويا أو فرعيا، لذلك وجب تأخير الكلام عنه إلى ما بعد توضيح الأثر الذي أحدثته المعرفةُ اللسانيةُ في التوجه النقدي العام لفن الرواية[154].

والجدير بالملاحظة أن البحْثَ عن قوانين كونية للظواهر اللغوية، وللنشاط الإنساني، وخاصة النشاط الرمزي ظل الهاجسَ الذي شدّ إليه الباحثين، وليس النقدُ الشاعريُّ الذي أسس دعائمه "جاكوبسون" سوى محاولةٍ لإقامة مثل هذه القوانين الكونية لتحليل الخطاب الأدبي. وكذلك الأمر يقال عن المربع السيميوطيقي (Le carré sémiotique) عند "غريماس" الذي يمثل بنية عميقة ثابتة ومنطقية لأي منظومة دلالية مهما كانت أدوات التعبير مختلفة.

ويستنتج مما تقدم أن الناقدة "نبيلة إبراهيم سالم" غلب عليها في المقام الأول عَرْضُ النظرياتِ بطريقة شديدة الاختصار في الأغلب الأعمِّ، بحيث أن أيَّ

---

153 – حميد لحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص:112

154 – المرجع نفسه، ص:112

قارئ عربي إذا لم تكن له معرفة دقيقة مسبقة بالموضوع فإنه لـــن يـــدرك كثيرا أبعاد الإشارات السريعة التي وردت في الكتاب[155].

هناك أيضا ظاهرة نقل المعلومات عن الاتجاهات النقدية للحكي من غير مصادرها الأصلية، وقد لاحظنا ذلك بشكل واضح بالنسبة للوحدات الأساسية الست لكل خطاب أدبي، تلك التي وضعها" جاكبسون"، وهي معروفة وشائعة على المستوى العالمي.

يضاف إلى هذا كلِّهِ أنَّ كثيرا من المراجع المعتمَـدِ عليهـــا لا تـــدخل فـــي تخصص نقد الحكي، وإنما هي مراجعُ عامةٌ في اللسانيات، هذا إلى جـــانب غياب الإحالات في كثير من مواطن الجانب النظري في هذا الكتاب، وقـــد أشرنا إلى ذلك في حينه، كما لاحظنا أن المصطلحات إمـــا أن تغيـــر عـــن صبغتها الأصلية أو تغيب تماما فتعوض فقط بعبارات تشرحها، ونجد أيضا كثيرا من الحشو في القسم النظري لكتاب "نبيلة ابراهيم سالم" وقد ظهر ذلك بوضوح في مقارنتها بين الشعر والقصة.

ويستدرك لحميداني على الملاحظات التي أوردها على كتاب "نبيلة إبراهيـــم سالم" بقوله: «ورغم هذه الملاحظات كلها فإن الكتاب بالنظر إلى صـــــدوره المبكر يعد مساهمة في تطوير نظرية الرواية في العالم العربي، على الأقـــل من حيث أنه يدعو إلى توظيف نتائج اللسانيات الحديثة في دراسة الروايـــة، وهو أثناء ذلك لا يتخلص أبدا من النظرة التركيبية التي نراها تطبـــع جُـــلَّ النِّتَاجِ النقدي العربي، ونحن مع ذلك نجد أن الجمع بين معطيات الاتجاهات الاجتماعية في نقد الرواية ومعطيات البنائية هو الطابع الغالب في الدراسات الحديثة، وما التوجه السميولوجي الحديث والتـــداولي إلا صـــورة متطـــورة وناضجة لهذا التركيب بين ما هو سوسيولوجي، وما هو بنيوي»[156].

---

155 – حميد لحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص:117

156 – حميد لحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص: 118

د – محمد الهادي الطرابلسي:

نحاول في هذا المقام أن نقدم نموذجا من الدراسات اللسانية والأسلوبية لمحمد الهادي الطرابلسي من خلال دراسته لمعارضات الشاعر أحمد شوقي، وسنعرض هنا جانبا نظريا وآخر تطبيقي، لتوضيح المنهج اللساني الذي يتبناه الطرابلسي في هذا العمل.

يقول محمد الهادي الطرابلسي متحدثا عن نوعية الكتابة: إن اعتبارَ الكتابة الأدبية كتابةٌ خاصةٌ تختلف عن الكتابة العادية ليس فكرة جديدة، فهي قديمة عند العرب، واكبت نشأةَ الكتابةِ، من حيث هي صناعةٌ، عندما انتقل الكلامُ من ذاكرة الرواة إلى أرواق المدونين، حتى وإن كان تقسيم الكلام إلى نثر وشعر لا يكفي دليلا على قِدَمِ تصوُّرِ خصوصية الكتابة الأدبية، بسبب التداخل الذي بين دلالات كل من المصطلحين، ومالهما في الغالب إلى التعبير عما بلغ مستوى الصناعة من الكتابات دون الكتابة العادية، بحيث يفهم أنهم كانوا يقابلون بين النثر والشعر عموما، لا بين النثر العادي من ناحية والنثر الفني والشعر من ناحية ثانية، فإن فكرة اختلاف الكتابات في الطاقة الإنشائية ليست غريبة عنهم، وإذا لم يصطلحوا على صيغ من التعبير يراعون فيها الاختلاف في الوظيفة إلى جانب مراعاتهم الاختلاف في البنية فإنهم كانوا واعين بأن للكتابة الأدبية خصوصيات وظيفة ليس للكتابة العادية منها شيء[157].

ويقول الطرابلسي: إن الجديدَ الذي بدأ يأخذ طريقة إلى تقدير الدارسين في الغرب هو اعتبار أن للكتابة درجتين: كتابة لم يحددوا درجتها، فلم يصرحوا بأنها من الدرجة الأولى، وذلك ربما لأنها على عكس الضرب الأول من أنَّ الكتابةَ واضحة الهويةِ بينةُ الخصوصيةِ، مما جعلهم يستعملون لها مصطلحاتٍ قديمةً عديدةً ومتنوعةً. فهي الأدب حينا والإنشاء حينا آخر، وهي الشعر إذا قصدوا إلى تخصيص أعلى مستوياتها، وهذه

157–محمد الهادي الطرابلسي، شعر على شعر،معارضات شوقي بمنهجية الأسلوبية المقارنة، مجلة،فصول، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب،المجلد 03،العدد 01،أكتوبر،نوفمبر،ديسمبر، 1982، ص: 86

مصطلحات تختلف في طاقة الدلالة ولكنها تشترك جميعا في دلالتها على كتابات من درجة سامية، ولذلك اصطلح على الكلام الذي يمثلها بمجرد عبارة "الكلام السامي"[158].

ويواصل الطرابلسي حديثه عن الكتابة الأدبية فيقول: أما الضرب الأول من الكتابة فهو الذي اصطلح على تسميته بالكتابة من الدرجة الصفر، ونعني الكتابة العادية أي التي تخلو من كل طاقة إنشائية أو وجهة فنية، ومن ذلك الوقت انطلقت فكرة الدرجات في الحديث عن ضروب الكتابات، وليس بِخَافٍ أَنَّ هذا الضربَ من الكتابة أكثرُ احتياجا من سابقه لمصطلح فنِّي يدل عليه، وَحَدٍّ مضبوطٍ يُبْرِزُ درجَتَه، وذلك لأَمْنِ الالتباس في دراسة الكلام، إذ قد يظن- بما أن درجته تعادل الصفر – أنه ليس بدرجة، ولا يدخل في حساب درجات الكتابة "الأدبية"، فليس هو أدبا، ولا له من الأدب شيء، والدرجات إنما هي درجات الأدبية في الكتابة، والحال إنه يمثل الدرجة الدنيا التي تقاس درجات الأدبية انطلاقا منها، أو يظن أنه يمثل الدرجة الأولى منها، ولكن همة الدارسين تعلقت بدرجات الأدبية في الكتابة، لا بدرجات ممكنة في الكتابة ذاتها[159].

ويرى الطرابلسي أنه استقر في أذهان المُحْدَثين أن الكتابةَ العادية كتابةٌ من الدرجة الصفر، وأن الكتابة الأدبيةَ بمثابة مُجَاوَزَةٍ لها وسمُوٍّ عنها، بمعنى أنها كتابةٌ من الدرجة الأولى، وهذا المذهب في الكتابة الأدبية صالح وعملي، ولكنه بالنسبة إلى بعض الكتابات الأدبية وربما بالنسبة إلى أكثرها لا يصح إلا مع الترفيع في الدرجة، ونعتها بالثانية، لأن المجاوزة فيها أوغل، ذلك أنها تكون لنصوص أدبية لا لنصوص عادية، شأن المجاوزة في حالة تولد الأدب من الأدب، وتكوُّن النص من النص، وجميع الآثار الأدبية المبنية على آثارها أدبية مثلها بناء واضحا صريحا، أو خفيا معمى، فإن الكثير من النصوص الأدبية عديمة الصلة بغيرها من نصوص الأدب القديم أو الحديث، ولكن النصوص العربية القيمة والآثار الخالدة إنما هي تلك التي

---

158 – المرجع نفسه، ص: 86

159 – محمد الهادي الطرابلسي، شعر على شعر، معارضات شوقي بمنهجية الأسلوبية المقارنة، ص: 86

كانت في الجملة ذات صلة إنشائية، أو على الأصح صلة توليدية، بنصوص أخـــرى قوية، فلذلك تحتم الحديث عن كتابة أدبية من الدرجة الثانية[160].

ويوضح الطرابلسي مفهوم الصلة بين النصوص فهو عنده مفهوم عـــام، إذ يصـــور جميع مظاهر الترابط الممكنة بين نصين فأكثر، من الإشارة البسيطة التي قد تكون من النص الأول إلى الثاني، إلى محاكاة النص الثاني للأول، مرورا بغير ذلك من وجـــوه الترابط، كالاقتباس والتكملة والترجمة والمعارضة...والكتابات الأدبية المبنيـــة علـــى صلات بغيرها من النصوص الأدبية، تمثل إنشاء من نوع خاص، لأنه يأخذ منحنـــى توليديا، فهي كتابات تمثل مجاوزات من الدرجة الثانية بالنسبة إلى الكتابة العادية. إلا أن دلالة الدرجة- في حالة وصفها بالثانية- لا تطابق دلالة الدرجة في حالة وصـــفها بالأولى تماما. فإذا كانت الدرجة الأولى تعني الانتقال مكن مستوى غير أدبـــي إلـــى مستوى أدبي، فتؤول إلى المقابلة التامة بين المســـتويين بمقتضـــى اختلاف الدرجـــة واختلاف الطبيعة أيضا، فإن الدرجة الثانية لا تخرج بنا عـــن المســـتوى الأدبـــي، بالإضافة إلى أنه في دلالة الدرجة الثانية إشارة إلى توليد شيء من شبيه به، لا إلـــى إنشاء شيء من مقابل له[161].

ثم يتحول الطرابلسي إلى تفسير المنهج المتبع في دراسته لقصيدة أحمد شوقي فيقول: إذا ما وجدنا في الدراسات الغربية دراساتٍ تقتربُ من وجهتنا في الأسلوبية المقارنة، ففي نطاق الأسلوبية التطبيقية المركزة على الناحية الزمانية، إلا أن الأسلوبية الزمانية غير الأسلوبية المقارنة، ذلك أن الأسلوبية المقارنة تعتمد المقارنة أساسا، وتكون آنيةً كما تكون زمانيةً، ولا تتجاوز حدود لغة واحدة، فإذا تجاوزت ذلك عُدَّتْ مـــن قَبِيـــل الأدب المقارن، إلا أن الأسلوبية المقارنة كما تصورها الغربيون علم قائم على غرار ما قام عليه الأدب المقارن، فهو يبحث في العنصر الأجنبي، وهذا العنصر الأجنـــبي يبحث في باب الأسلوبية المقارنة الظاهرة الأسلوبية الداخلية، ويقتفي أثرَهُ في اللغـــة

160 – محمد الهادي الطرابلسي، شعر على شعر، معارضات شوقي بمنهجية الأسلوبية المقارنة، ص: 86

161 – المرجع نفسه، ص: 86

المدروسة، كما يعني بالتطور الذي يطرأ عليه، إذا داخلها، والأشكال التي يظهر بها فيها، والمفعول الذي يُحْدِثُه في قيمة النص الأدبية ولذلك كان شأن الترجمة فيه – كشأنها في الأدب المقارن– أهم روافد الدراسة التي تُغذِّي الأسلوبية المقارنة، وعبارة "الأسلوبية المقارنة" جارية في أوساط الدارسين الغربيين، ولا سيما أوساط مدرسي اللغات والترجمة، بهذا المعنى المخالف تماما للمعنى الذي نرى من الأولى إن تتخذه الأسلوبية المقارنة[162].

أما الأسلوبية المقارنة كما يتصورها الطرابلسي فهي عِلْمٌ يدرس أساليب الكلام في مستوى معين من مستويات اللغة الواحدة، ولا يجوز بين مستويات مختلفة من اللغة الواحدة "بين مستويي الفصحى والعامية مثلا"، فضلا عن أن يكون جائزا بين لغات مختلفة، ويعمد إلى المقارنة بين الأساليب لتبين خصائصها عن طريق مقابلتها بغيرها[163].

وفي تقدير الطرابلسي أنها قد تُفْضِي إلى إقامةِ الدليل الموضوعي على تقدم نص على آخر، ولكن هدفها الرئيسي –من حيث هي ممارسة ذات منطلقات لسانية– تتبع الدوال والمدلولات في كل نص على حِدَة، وتبين مدى التبرير الذي يقع في العلاقة بينها، فمقابلة الأساليب المهمة منها هنا بنظائرها هناك، لتقدير درجة الاختلاف بين النصين في التعبير، وحد الخروج في عناصر التحليل، ومستوى السمو بالكلام، وحظ النجاح في إخراج صور الجمال. فالاختلاف بين التصورين جوهري، ومرجعه الرئيسي إلى مدار العمل أهو لغة واحدة أم لغتان على الأقل؟ وموضوع الدرس أهو الأسلوب المحلي أم العنصر الأجنبي الدخيل ؟[164].

ويرى الطرابلسي أن الاهتمام بالدخيل من الأساليب لا يخلو من فائدة، فهو يثري البحث في طاقة اللغة الاستيعابية، ولا شك أن الترجمة أحسن سبيل للتقدم فيه، ولكنه

---

162 – محمد الهادي الطرابلسي، شعر على شعر، معارضات شوقي بمنهجية الأسلوبية المقارنة ، ص: 87

163 – المرجع نفسه، ص: 87

164 – محمد الهادي الطرابلسي، شعر على شعر، معارضات شوقي بمنهجية الأسلوبية المقارنة،ص: 87

لا يُفْضِي إلى دراسة أدبية النص أو نصانية الأدب، فلا تصلح لـــه التســـميةُ بالعمـــل الأسلوبي[165].

وفي رأي الطرابلسي أن الترجمة تَقْضِي على طاقة النص الأسلوبية، لأنـــه يســـتحيل ترجمة الأساليب، وبالتالي يستحيل ترجمة التبرير الذي يكمن في العلاقة بيـــن الـــدال والمدلول، وقصارى الترجمة في أحسن الحالات أن تعوض الطاقة الأســـلوبية الـــتي تكون في اللغة المنقول منها بِطاقَةٍ أسلوبيةٍ تناسب اللغةَ المنقُولَ إليها، إلا أن الـــدارس يفقد إمكانية المقارنة، لأنه يتحصل على شيئين لا مجال للمقارنة فيهما.

لذلك تَعْنِي الأسلوبيةُ المقارنةُ عند الطرابلسي هي المقارنة بيـــن الأســـاليب المحليـــة، لتبين خصائصها المميزة عن طريق مقابلة بعضها ببعضها الآخر، لتقـــدير أدوارهـــا المختلفة في بناء صور الجمال في النصوص الأدبية، ولا يوجد إشكال بيـــن مـــدلول عبارة "الأسلوبية المقارنة" وموضوع العلم كما نتصوره، بينما الإشكال حاصـــل بيـــن عبارة "الأدب المقارن" وموضوع الأدب المقارن، ولذلك ترى علماءه حريصين علـــى التذكير بأن الأدب المقارن لا يعني المقارنة بين الآداب، وبأن العبارة الـــتي اتخـــذت عنوانا له مغلوطة، ولتجنب مثل هذا الالتباس في بـــاب الأســـلوبية انتزعنـــا عبـــارة "الأسلوبية المقارنة" ممن أرادوها لعلم لا يقوم على المقارنة بين الأســـاليب المحليـــة، وجعلناها عنوانا لما هي أهل له من المشاغل والبحوث، وقد تتخذ الأسلوبية المقارنـــة وجهة إنشائية عامة، فتوازن بين آثار موسعة أو تتخذ وجهة نصانية خاصة لتتنـــاول نصوصا محدودة، كما قد تتخذ وجهة تعبيرية ضيقة فتقتصر- فـــي الـــدرس- علـــى ظواهر أسلوبية معينة.

وينص الطرابلسي على أن الأسلوبية المقارنة أنها تَقْتَضِـــي حضُـــورَ نصَّـــيْن فأكثرَ، كما هو الشأنُ في معارضات الأدب العربي الذي هو من أصلح النصوص التي تُدرَسُ في ضوء الأسلوبية المقارنة[166].

---

165 – المرجع نفسه، ص: 87

166 – محمد الهادي الطرابلسي، شعر على شعر، معارضات شوقي بمنهجية الأسلوبية المقارنة ، ص: 88

ويرى الطرابلسي أن الأسلوبية المقارنة تمثل قراءة من الدرجة الثانية بما أنها تدرس النصوص من خلال النصوص، لذلك نعتبرها أقوم المناهج لِمُبَاشَرَةِ الكتابات الأدبية التي من الدرجة الثانية، لأنها تجد في نصوصها الجديدة تحديدا لنصوصها المتفاعلة معها والأكثر جدارة من غيرها على تحديد هويتها[167].

ويتحدث الطرابلسي عن السرقات الأدبية فيقول: أما مَقُولةُ السَّرقاتِ الأدبية ما لم تَبْقَ "السرقات" على هيئاتها في النصوص الجديدة فتجد في هذه الوجهة المنهجية النصانية كثيرا من الحيل الشرعية، بل من شهائد الملكية الكاملة التي تخول للمنشئ استثمارها والتصرف فيها، لأنها لَبِنَاتٌ ثقافية لازمة لأصالة البناء الجمالي، وليس في هذا دعوة إلى الأخْذِ، كما أن الأمر ليس متعلقا بعدم الأخْذِ. وإنما يتمثل في العطاء، ولكن عن طريق التوليد، فإمكانية العطاء الشخصي متوقفة على التوليد، والتوليد لا يتصور حدوثه من لا شيء.

وفي هذه الوجهة المنهجية النصانية أيضا ما من شأنه أن يتقدم بناءٌ في درس الأجناس الأدبية، فليست "الترجمات الأدبية" من حيث هي ضروب من الكتابات التي تتطلب ما تتطلبه الكتابات الأدبية العادية من اجتهاد في التأليف، والقراءات الأدبية من حيث هي ضروب من النقد تخرج في قالب نصوص إنشائية، والمعارضات من حيث هي نصوص أدبية مبينة على نصوص أدبية مثلها، جديرة جميعها بأن تُعَدَّ أجناسا أدبية قائمة بالذات ؟ [168].

---

167 – المرجع نفسه، ص: 88

168 – محمد الهادي الطرابلسي، شعر على شعر، معارضات شوقي بمنهجية الأسلوبية المقارنة، ص: 89

• نمـــوذج تطـــبيقي للنقـــد اللســـاني عنـــد محمـــد الهـــادي الطرابلسي

يكفينا في هذا التمهيد ما قدمناه من إشـــارات نظريـــة عنـــد محمـــد الهـــادي الطرابلسي في الدرس اللساني الأسلوبي، وسنقدم عرضا تطبيقيا لتوضيح مـــا كـــان تنظيرا.

يبدأ الطرابلسي تحليلَهُ لقصيدة شوقي بذكره للخصائص العامـــة الـــتي تميـــز معارضاتِ أمير الشعراء، فنلاحظ أن أهمَّ ما يميز هذه المعارضات أنَّ مَنَاطَها الجانب الفني وأنَّ طرافتَهَا تلمس أولا في المستوى الأسلوبي، وهذه الميزة هي التي تحول لها الاستواء منذ المنطلق وحتى اكتمال البناء على طرَفَيْ نقيضٍ، والنسخ بمعنييه، النسخ بمعنى المحاكاة التامة، والنسخ بمعنى النّقض.

وقد بيّن الشاعر حقيقةَ المعارضةِ كما مارسها في المرة الوحيدة الـــتي ســـمح لنفسه فيها بنَعْتِ العملية التي أقدم عليها، وذلك في نهج البردة حيث قال بعد الإطـــراء على الإمام البوصيري: الله يشهد أني لا أعارضه، من ذا يعارض العارض العـــرم ؟ وإنما أنا بعض الغابطين، ومن يغبط أولئك لا يذمم ولا يلم.

ويقول الطرابلسي: لقد توسعنا في ذلك في غير هذا المقام، وانتهينا إلـــى إن المعارضة عند شوقي لم تقم "على السنخ ولا السلخ ولا المسخ، ولا كـــانت ترجمة مجردة للنصوص من لغتها القديمة إلى لغتـــه الحديثـــة وانمـــا كـــانت المعارضة عنده بمثابة ما يسمى اليوم بـــ "القراءة الجديدة" للموضوع "المشترك أو المتقارب"، وإذا دققنا ذلك قلنا: إنها قراءة جديدة في كتابة جديدة، وليس فـــي هذا إنكار للصلة التي بين معارضته والقصائد التي تعارضها وإنما ضبط لحدّها

الذي لا يتجاوز مستوى مصادر الإلهام وبعض المواد الصالحة لبنـــاء مقـــاطع الكلام.

ويعرض الطرابلســـي مميـــزات المعارضـــات الشـــوقية، ومنهـــا: إن المعارضات الشوقية هي أدب من الدرجة الثانية، مناطُهُ الأسلوبُ، وأنها تحتفظ في نصوصها بمعالمَ واضحةٍ تدل على القصائد الـــتي تعارضـــها، فالقصـــائدُ الأصْلِيَّةُ حاضرةٌ في معارضات شوقي، لا لأنها تفرض نفسَها بصفة خاصـــة، وإنما لأن الشاعرَ نفسَهُ عَمدَ إلى إحياء أثرها في قصائده، وأبى إلا أن تتسلل لنا شخصيته من خلال شخصيات الآخرين، وإلا لم يكن لشعره من معنى يذكر في باب المعارضة[169].

ومن المميزات أيضا حضور الشاعرِيْنِ في معارضـــته، حيـــث صـــرَّح بتسمية صاحب القصيدة التي يعارضها صراحةً، وأحيانا بمجرد الإشارة إليـــه، وأحيانا أخرى باستعمال أساليب لم يخف اشتراكها بين الشاعرين. ولا شـــك أن أكبر دليل شكلي على ازدواج المعارضة اشتراك الشاعرين في كثير من مقاطع الأبيات، إلا أن أهم دليل على هذا الحضور ما يشعر به قارئ المعارضة مـــن نزعة مشتركة بين مهجتين إلى الاقْتراب من مَثَلٍ أعْلى في طَـــرْقِ موضـــوع مشترك، بحيث يفهم أن هذه النزعةَ في القصيدة المُعارَضَةِ وليـــدة المجـــاراة لا التلقائية.

ومما ينبغي أن نذكره في باب مميزات معارضات شوقي أيضا مواصـــلةُ الشاعرِ تعاطيه المعارضةَ طيلةَ حياتِهِ الشعريةِ. والأمرُ جـــديرٌ بالاهتمـــام، لأن الشعراءَ قَبْلَ شوقي تعاطوا المعارضة في فترات معينة من الحيـــاة، وظـــروف

169 – محمد الهادي الطرابلسي، شعر على شعر، معارضات شوقي بمنهجية الأسلوبية المقارنة، ص: 89

مخصوصة ومناسبات محدودة، ولم تكن المعارضة تمثل في شعر الواحد منهم إلا قسما صغيرا من إنتاجه الجملي.

أما شوقي فقد سار في ذلك شوطا بعيدا حتى أصبح شعر المعارضات يشغل قسما كبيرا من ديوانه، ويمثل فنا مستقلا بذاته، بما أنه لم يتولد عن دافع طرفي شغله مرة وانقضى، وإنما تولّد عن شعور دائم، وفي مناسبات متعددة، وفي فترات مختلفة من حياة شوقي الشعرية، منذ عهد الشباب إلى عهد الشيخوخة، فاكتسبت المعارضةُ بذلك عنده صيغةَ الممارسةِ القارَّةِ التي تمثل عمليةَ تعاطي الأدبِ في أكْملِ صُوَرِهَا[170].

ومن مميزات معارضات شوقي نذكر أخيرا اتِّجاهَ الخطابِ فيها إلى أي قارئ محتمل، لا إلى قارئ مقصود بالخطاب أوَّلا. وأن الصلة الظاهرة بين المعارضة عند شوقي والقصيدة التي يعارضها محصورةٌ في مصدر الإلهام وجملةٍ من مقاطع الكلام، يسمح لنا بأن نقول: إن الشاعر في معارضته قارئٌ، بنى كلامَهُ على كتابة سابقةٍ، بناء على كتابة اتجه فيها بالخطاب إلى القارئ عامةً، وليس هو بكاتب قارئ يُمَاحِكُ كاتبا عاصَرَه ويتجه إليه بالخطاب رأسا. لقد كان للمعارضة هذا المعنى في طور من تاريخ الأدب العربي في القديم، أي في طور لم يكن الفرق بينها وبين المناقضة واضحا، ولكن الفرق ما فتئ يتضح حتى أصبحت المعارضة شيئا والمناقضة شيئا آخر[171].

ومعلوم أن المناقضة لا فصل فيها بين الطرف النصّاني وطرفِ القارئ، بينما في المعارضة كما مارسها شوقي توجيهُ الكلام إلى طرفين متباعدين في

---

170 –محمد الهادي الطرابلسي، شعر على شعر، معارضات شوقي بمنهجية الأسلوبية المقارنة، ص: 89

171 – محمد الهادي الطرابلسي، شعر على شعر، معارضات شوقي بمنهجية الأسلوبية المقارنة، ص: 90

الزمن يتوسطهما الشاعرُ، طرَفٌ يمثله الشاعرُ صاحبُ القصيدة الأصلية وطرَفٌ يمثله قارئُ المعارضة. ولذلك أكثر ما كانت المعارضة عند العرب عموما وعند شوقي خصوصا لقصائد متقدمة في الزمن، وهذا أمرٌ ينبغي أنْ نُقَدّر له حسابا في منهجيةِ الدرس.

ويرى الطرابلسي أن مفهوم المعارضة عند شوقي قابل للتوسيع، لذلك لم يطبقه إلى هذا الحد، إلا على شعره الذي كانت له صلةٌ بشعر عربي سابق، فلم يخرج به من الشعر إلى النثر، أو من الكلام إلى شيء آخر غير الكلام. ولكنه فضّل البقاء في مفهوم المعارضة بالمعنى الضيق، والمرور إلى تحليل الأسلوب تحليلا مقارنيا في قطعة من "نهج البردة" لشوقي، والقطعة التي تعارضها من "بردة المديح" للبوصيري في موضوع المقارنة بين المسيحية والإسلام.

نموذج من قصيدة أحمد شوقي[172]:

1. أَخُوكَ عيسى دَعَا ميتا فقام له وأَنْتَ أحْيَيْتَ أجيالا من الرِّمَمِ
2. والجهل موتٌ فإن أوتيت معجزةً فابعث من الجهل أو فابعث من الرّجم
3. قالوا: غزوتَ ورَسْلُ الله ما بَعَثُوا لقتل نفس ولا جاؤوا لسَفْك دم
4. جهل وتضليلُ أحلامٍ وسفسطةٌ فَتَحْتَ بالسيف بعد الفتح بالقلم
5. لما أتى لك عفوا كل ذي حسَب تكفَّلَ السيفُ بالجهال والعمَمِ
6. والشرُّ إنْ تَلْقَه بالخير ضِقْتَ به ذِرْعاً وإن تَلْقَه بالشر ينحَسِم
7. سَلْ المسيحيَّةَ الغَرَّاءَ: كم شَرِبَتْ بالصَّابِ من شهوات الظالم الغَلِمِ
8. طريدةُ الشِّرْكِ يُؤْذيها ويُوَسِّعُها في كلّ حينٍ قِتالا ساطعَ الحَدَمِ

172 – محمد الهادي الطرابلسي، شعر على شعر، معارضات شوقي بمنهجية الأسلوبية المقارنة، ص: 90

9.لولا حماةٌ لهَا هَبُّوا لنصرتها بالسيف ما انْتَفعَتْ بالرفق والرحم

10.لولا مكانٌ لعيسى عند مُرْسِله وحرمةٌ وجبَتْ للروح في القِدَم

10. لسُمْرِ البَدَنِ الطُّهْرِ الشريف على لَوْحَيْن لم يخش مُؤْذِيهِ ولم يَجِم

11. جَلّ المسيحُ وذاقَ الصَّلْبَ شانِئُهُ إن العقابَ بقدْرِ الذَّنْب والجُرْم

12.أخُو النبي وروحُ الله في نُزُلٍ فوق السماء ودون العرشِ مُحْتَرَمِ

13.علَّمَتْهُم لجهاد فيه سؤددهم حتَّى القتالَ وما فيه من الذِّمَمِ

14.دَعْوَتُهُم لجهادٍ فيه سُؤدَدُهم والحرْبُ أُسٌّ نظامَ الكونِ والأمم

15.لولاه لم نَرَ للدَّولاتِ في زمن ما طال من عَمَدٍ أو قَرٍّ من دُعْمِ

16.تلك الشواهِدُ تَنْرَى كلَّ آونةٍ في الأَعْصُرِ الغُرِّ لا في الأعْصُر الدُّهْم

17.بالأمسِ مَالتْ عُروشٌ واعتلَتْ سُرَرٌ لولا القذائِفُ لم تُثْلَمِ ولم تُصَمِ

18.أشياعُ عيسى أَعَدُّوا كلَّ قاصِمَةٍ ولم نُعِدَّ سِوَى حالاتٍ مُنْقَصِمِ

نموذج من قصيدة البوصيري[173]:

19.فَاقَ النَبيينَ في خلْقٍ وفي خُلُقٍ ولـــم يُدَانُوهُ في عِلْم ولا كرم

20.وكُلُّهُم من رسولِ اللهِ مُلْتَمِسٌ غَرْفاً من البحْرِ أو رَشْفاً من الدِّيَمِ

21.وواقِفُونَ لَدَيْه عند حَدِّهِم من نُقطَةِ العِلْم أو من شَكْلَةِ الحِكَمِ

22.فَهُو الذي تَمَّ مَعْناهُ وصُورَتَهُ ثُمَّ اصْطفاهُ حبِيباً بَارِئَ النَّسَمِ

23.مُنَزَّهٌ عن شريكٍ في مَحَاسِنِه فَجَوْهَرُ الحُسْنِ فيه غيرُ مُنْقَسِمِ

173 – محمد الهادي الطرابلسي، شعر على شعر، معارضات شوقي بمنهجية الأسلوبية المقارنة، ص: 91

24.دَعْ مَا ادَّعَتْهُ النَّصارى في نَبِيِّهِم وأحْكُمْ بما شِئْتَ مَدْحاً فيهِ واحْتَكِمِ

25.وأنْسِبْ إلى ذَاتِه ما شئْتَ من شَرَفٍ وأنْسِبْ إلى قَدْرِه ما شِئْتَ من عِظَمِ

26.فَإِنَّ فَضْلَ رسُولِ اللهِ ليسَ له حَـــدٌّ فَيَعْرُبَ عَنْه ناطِقٌ بِفَـمِ

27.لَوْ نَاسَبَتْ قَدْرَهُ آياتُهُ عِظَماً أَحْيَى اسْمُهُ حين يُدْعَى دَارِسَ الرِّمَمِ

28.لمْ يَمْتَحنّا بما تَعْيَى العقُولُ به حِرْصا علينا فَلَمْ نَرْتَبْ ولَمْ نَهِمِ

29.أَعْيَي الورَى فَهْمُ مَعْنَاهُ فليْس يَرَى في القُرْب والبُعْدِ فيهِ غيرُ مُنْفَحِمِ

30.كالشَّمْسِ تظْهَرُ للعَيْنَيْنِ منْ بُعد صغيرةً وتَكِلُّ الطَّرْفَ من أمَمِ

31.وكيْفَ يُدْرِك في الدنيا حقيقتَهُ قَوْمٌ نيَامٌ تَسَلُّوا عَنْه بِالحُلُمِ

32.فَمَبْلَغُ العِلْمِ فيهِ أَنَّه بَشَـرٌ وأَنَّـهُ خيْرُ خلْقِ اللهِ كُلِّهِمِ

33.وكلُّ آيٍ أَتَى الرُّسُلُ الكِرامُ بها فإنَّما اتصلَتْ من نُورِهِ بِهِمِ

53.فإِنَّه شَمْسُ فَضْلٍ هُمْ كوَاكِبُهَا يُظْهِرْنَ أنْوَارَهَا للنَّاسِ فِي الظُّلَمِ

إن الناظرَ في القطعة التي خصصها كلٌّ من شوقي والبوصيري في قصـــيدتيْهِمَا للمقارنة بين المسيحية والإسلام يلاحظُ اختلافا في العناصر بين القطعتين وتفاوتا فـــي حظ التحليل الذي كان عنصر منها رغم اتحاد الموضوع ودورانه في نفس القضية.

يقول الطرابلسي في تحليل القصيدتين: تحدث البوصيري عن تفــوق الرســول محمد على سائر الأنبياء في الأبيات: (30– 21)، وتفرده بكمال المحاسن دونهم في البيتين: (22–23)، ثم بين أن فصله على البشرية أعظم من فضلهم عليها في الأبيات: (24–27)، وأن حقيقته اقرب مأخذا من حقائقهم وأبعد مرمى (28–31)، وأكــد فـــي

خاتمة القسم تفوقه المطلق، فإذا محمد خير البشر وأفضل الرسل في الأبيـــات: (32-53)[174].

أما شوقي فقد أثبت في الأبيات: (1-2) أن معجزة محمـــدٍ – صـــلى الله عليـــه وسلم- معنويةٌ لا ماديةٌ كمعجزة عيسى، ثم بيّن أن لمعنى الفتح فـــي الإســـلام طـــابع التوعية الذهنية لا صبغة التصفية الجسدية كما في الأبيات: (3-6)، وتحدث عن شـــأن السيف في المسيحية فبين أنها استعملته على كل حال دفاعا ضـــد هجـــوم خصـــومها المشركين الذين استعملوه بدورهم هجوما واتخذوا منه شرعة فـــي الحيـــاة كمـــا فـــي الأبيات: (7-12)، وختم بالإثبات أنَّ استعمال القوة لإقامة الدعوة ظاهرةٌ مسيحيةٌ قَبْـــلَ أن تكون إسلاميةً، كما في البيت: (18)[175].

ويرى الطرابلسي أن محور الحديث مختلف بين الشاعرين، فإذا كانت أطروحة البوصيري تتلخص في أن محمدا أفضل رسول، وأن رسالته جـــوهر الرســـائل فـــإن أطروحة شوقي تتركز في أن محمدا يمتاز بأنه قائد مصلح، فمن الطبيعي بعد ذلـــك أن تختلف أساليب الأداء في القطعتين وطاقات الدلالة وأبعاد المرمى[176].

فإذا بالبوصيري يعتمد على تركيز الحديث على ذات محمد، من حيث هو فـــرد وإمام دين، ومحمد عند ظهور الفضل يجسم الفضل في ذاته، ويتحلى به في صـــــفاته، قبل أن ينعكس ذلك في أعماله أو تصرفاته، وقد وفق الشعر إلـــى أداء هـــذا المعنـــى بأساليب التمجيد المجرد، فإذا بمحمد قطب الفضل (فاق النبيين – غرفا مـــن البحـــر- رشفا من الديم- منزه عن شريك تمّ الله معناه وصورته – اصطفاه – جوهر الحسن فيه

174 – محمد الهادي الطرابلسي،شعر على شعر، معارضات شوقي بمنهجية الأسلوبية المقارنة، ص: 91

175 – محمد الهادي الطرابلسي،شعر على شعر، معارضات شوقي بمنهجية الأسلوبية المقارنة، ص: 91

176 – المرجع نفسه، ص: 91

غير منقسم...)، أو أساليب التمجيد عن طريق الإضافة، فإذا بمحمد مرجع مظاهر الفضل المتفرعة، وكان ذلك بإضافة نحوية (فضل رسول الله ليس له حد – هو شمس فضل – خير خلق)، أو إضافة معنوية (فانسب إلى ذاته – اتصلت ،أي الرسل، من نوره...)[177].

ويلحظ الطرابلسي النزعةَ التمجيديةَ في شعر البوصيري بأكثر جلاء في ترديده المعنى الواحد بإمكانيات مختلفة مع مزيد من التحليل، أو شيء من التوسيع دون إضافة، وفي جميع ذلك دون أنْ تظهر في نفسه حاجةٌ إلى التعليل أو التبرير:

- فاق النبيين = لم يدانوه.
- غرفا من البحر = رشفا من الديم.
- نقطة العلم = شكلة الحكم[178].

وفي هذا المعنى يقول محمد الهادي الطرابلسي: وهذا يقودنا إلى التساؤل عن مدى شرعية الحديث عن مقارنة في شعر البوصيري. الحقيقة –وقد اتضحت– إن ما كان في الظاهر ينزع المقارنة بين المسيحية والإسلام في قطعة البوصيري وبين محمد وسائر الأنبياء إنما هو منصب في التنويه الخاص بخاتم النبيين والتفضيل المطلق، يؤكد ذلك إجماله معاني التفوق في قوله: "هو خير خلق الله كلهم" حيث استعمل له اسم التفضيل، ويؤكده أيضا بأسلوب الإيمان الذي في وقوله: "فانسب إلى ذاته ما شئت من..."، حيث أدى بعبارة "ما شئت" معنى أقصى حدود الشمول الممكنة، كما أكده

177 – محمد الهادي الطرابلسي، شعر على شعر، معارضات شوقي بمنهجية الأسلوبية المقارنة، ص: 91

178 – المرجع نفسه، ص: 91

بأساليب أخرى كأسلوب إثبات التفوق ونفى المقاربة في قــوله: "فــاق النــبيين... لــم يدانوه"[179].

أما شوقي في تحليل الطرابلسي فقد عمد إلى مناجاة روح محمد الخالــدة، فلــم يتحدث عنه بضمير الغائب بل توجه إليه بضمير المخاطب بحيث حرص على تقريــب المسافة بينه وبين مخاطبه وبعث الحيوية في القضية المشتركة وأخرجها مــن مــدار التراث الذي يتغنى به إلى مجال الكسب المجدد الذي يتطلب رعايــة دائمــة ويقظــة مستمرة. ولذلك تجاوز في قطعته مجال التغني والتمجيد إلى الدفاع والنضال فاجتهد في تصحيح الفهم لحقيقة معجزة محمد فهي عنده معنوية لا مادية:

أخوك عيسى دعا ميتا فقام وأنت أحييت أجيالا من الرمم

وبالتالي هي معجزة شاملة لا محدودة، عامة لا خاصــة، إنســانية لا ظرفيــة، ويؤكد سموها وبلوغها مستوى القيم الأسلوب الحكمي الذي جاء في عقب هذا البيت.

والجهل موت، فإن أوتيت معجزة

فابعث من الجهل أو فابعث من الرجم

كما اجتهد في تصحيح الفهم لمعنى الفتح في الإسلام فهو عنده نعمة وليس نقمة.

جهل وتضليل أحلام وسفسطة فتحت بالسيف بعد الفتح بالقلم

وقد بين أن أصل الفتح بالقلم وأن استعمال السيف في الإسلام لم يكــن إلا مــع الجهال، فمع الجهال استعمال السيف واجب، وهكذا خرجنا من مجال الترديد الأسلوبي

179 – محمد الهادي الطرابلسي، شعر على شعر، معارضات شوقي بمنهجية الأسلوبية المقارنة، ص: 92

الذي يجعل الشاعر يسرع إسراعا، فلقد بعدنا عن اللين والتغني كانا مع البوصيري وأدركنا مرحلة فيها يقَظَةٌ وحماسةُ[180].

وقد استعان في ذلك بأسلوب الحكمة فبين كمال صورة خاتم النبيين في مجموعة من الحكم، تضمنت تعليلا لإمامة الجهاد واحتجاجا لضرورتها، وبرهنة على استقامة الكون وصلاح المعاش بها. ولقد ظهرت النزعة التعليلية التبريرية في معارضة شوقي بمناسبة التحقيق في حقيقة الجهاد والتصحيح لمراتب الأحداث لقوله:

جهل وتضليل أحلام وسفسطة فتحت بالسيف بعد الفتح بالقلم

حيث قابل بين السيف رمز القوة المادية والقلم رمز القوة المعنوية مقابلة أبرزت تكاملهما وأولوية القلم على السيف منهما[181].

وصفوة القول: إن معارضة شوقي للبوصيري كما تتجلى في هذه القطعة من خلال عناصر الكلام تكمل ما فيها من نقص، وتصحح ما فيها من خطل، وتعدل ما فيها من شطط، وتقيد تقييد العقل ما حررته العاطفة، وذلك بالتحقيق والنقد والمقارنة والتحليل والتبرير والتعليل، لذلك عَوّضَتْ فيها أساليبُ المقارنَةِ التفاضليةِ أساليبَ التفضيلِ المُطلقِ، وأساليبُ التحقيقِ والنقدِ وأساليبُ التمجيد والتأكيدِ، وأساليبُ الحماسةِ والنضالِ أسَاليبَ التغنِّي والانتشاءِ، مما سيزداد وضوحا بالوقوفِ عند الأساليب المهمة في معارضة شوقي ونظائرِها المناسبةِ في بُرْدة البوصيري[182].

180 – محمد الهادي الطرابلسي، شعر على شعر، معارضات شوقي بمنهجية الأسلوبية المقارنة، ص: 92

181 – المرجع نفسه، ص: 92

182 – محمد الهادي الطرابلسي، شعر على شعر، معارضات شوقي بمنهجية الأسلوبية المقارنة، ص: 92

فلنرجع أولا إلى أسلوبي المطابقة والمقابلة، حَجَرَيْ الزاويةِ في القطعتين: فقطعة البوصيري أساسها المطابقة، ويظهر ذلك في عدة مستويات: في مستوى البيت كاملا بحيث عمد الشاعر إلى إيراد المعنى في بعض الأبيات، يطابق معنى البيت الذي يسبقه، كالذي حصل بين البيتين 21 و 30 أو بين البيتين 33 و 53. وكان ذلك في الحالتين في مقام تشبيه خاتم النبيين بالشمس تشبيه تمثيل، وإن اختلفت طبيعة الصورتين وأبعادها[183].

ويرى الطرابلسي أن الشاعرَ عَمِدَ إلى استنْفَاد جوانبِ الموصوف بواسطة الأسلوب الأفقي أعني الكشف عنها بما يماثلها من العناصر الواصفة بما تشترك معه في وجه شبه موجب للتقريب بين الصورتين، بحيث لم يتجاوز البوصيري في ذلك مهمة الشاعر إلى مهمة القارئ للأحداث بعين المقرّر أو الناقد. وفي ذلك حِرْصٌ منه على بقائه في شعره شاعراً فحَسْبُ، ونلاحظ أن شوقي تجاوَز ذلك[184].

ويُقَرِّرُ الطرابلسي أن المطابقة في مستوى الشطر أيضا، حيث حرص البوصيري على المطابقة بين العجز والصدر على صعيد الدلالة، كما في الأبيات: 19 و 23 و 24 و 25، فأعجاز هذه الأبيات تردد معاني صدورها، فمن إثبات الشيء إلى نفي ضده: 19 و 24. وقد قوى هذا الترديد في القطعة لهجة التغني والتمجيد، لأنها أساليب من الأداء أساسها النفاذ إلى الموصوف من أبواب مختلفة، لا التتبع لوجوه مختلفة فيه، ولا مباشرته انطلاقا من معطيات مختلفة خارجة عنه[185].

---

183 – المرجع نفسه، ص: 93

184 – المرجع نفسه، ص: 93

185 – محمد الهادي الطرابلسي، شعر على شعر، معارضات شوقي بمنهجية الأسلوبية المقارنة، ص: 93

كما يرى أن المطابقة تظهر أيضا في مستوى العبارات والمفردات، وأكثر ما كان ذلك في مقام المقطع من الأبيات. وتمثل ذلك في عبارات الترديد التالية (في علم / ولا كرم – غرفا من البحر / أو رشفا من الديم – من نقطة العلم / أو من شكلة الحكم) بحيث قويت بها طاقة الإنشاء ومكّنت من إتمام البناء[186].

هذا إلى جانب مظاهر الترديد التي اقتضاها استئناف الكلام (محاسن – الحسن) أو القطع (لم نرتب – لم نهم) أو نزعة الشاعر فيه إلى رد العجز على الصدر (أعلى .... منفحم) فضلا عن مثول المطابقة في أسلوب التأكيد اللفظي (كلهم ملتمس – خلق الله كلهم)، فمرجعه إلى استعمال العبارتين المشتركتين في الدلالة معا دون اختيار، وهو أكبر أسلوب يغذي ملف التعلق والتزكية والتمجيد والسكون والفناء، وهي المعاني التي قامت عليها هذه القطعة البردة[187].

أما قطعة شوقي فأساسها المقابلة، لا تكاد المقابلة فيها ثلاثة أدوار رئيسية أدَّتْ دورَ المقارنةِ التفاضلية بين محمد وعيسى، فبين الإسلام والمسيحية، وقد ظهرت في بيتين، في البيت التالي:

أخوك عيسى دعا ميتا فقام له وأنت أحييت أجيالا من الرّمم

حيث قارن الشاعر بين محمَّدٍ وعيسى مقارنةً تفاضليةً، فإذا بالفضل بين النبيين يأخذ هذه الاعتبارات، ولكن الموطن الذي لم ينجح فيه شوقي في مجاوزة البوصيري هو البناء الشعري، ولعل عملية القطع أبرز ما يمثل هذا القصور من أساليب الكتابة الشعرية[188].

---

186 – المرجع نفسه، ص: 93

187 – المرجع نفسه ، ص: 93

188 – محمد الهادي الطرابلسي، شعر على شعر، معارضات شوقي بمنهجية الأسلوبية المقارنة، ص: 93

أما مقاطع البوصيري فلا تُلْفِتُ الانتباهَ، لأنها لا تستوقف القارئ بصفة خاصة، فالمجموعة الكبرى منها مبنية على ترديد المعنى أو تكراره: (32 علم / كرم- 21 العام / الحكم – 25 شرف / عظم- 28 لم نرتب / ولم يهم- 24 اعين / منفحم- 31 نيام/ حلم- 32 خلق الله/ كلهم) وهي في ذلك تناسب النزعة الغنائية المقابلات التمجيدية[189].

والمجموعة الثانية تعزز المقابلاتِ القليلةَ في القطعة: (20 البحر / الديم- 24 أحكم/ احتكام- 30 بعد/ أمم 53 أنوار/ ظلم) لتفيد معاني فرعية. ومنها مقطعان وردا في عبارتين جاهزتين (22 بارئ النسم- 27 دارس الرمم) ثانيهما- على الأقل – مبرر لأنه اقتضاه التعبير والقطع معا، وبقية مقاطعه عادية إلا أن اثنين منها يخرجان عن شروط العرب في القافية (32 كلهم – 33 بهم)[190].

أما مقاطع شوقي التسعة عشر فأكثر من نصفها مقاطع اعتباطية نابية لأنها غريبة فيها تغليب لنادر على شائع، أو إحياء لمتروك على حساب مألوف (الرجيم – القبر- العمم (اسم جمع) العامة- لم يجم- لم يفزع...)، أو لأنها لا تفيد إلا تمكين الشاعر من ملء قالب البيت الشعري، وتلك هي المقاطع التي تكرر معاني ألفاظ قبلها على غير وجه الترديد المنشود (جرم = ذنب – أمم = كون...)[191].

ومجمل القول: إن شوقي عارَضَ النَّفَسَ الغنائِيَّ الصوفيَّ الذي كان للبوصيري في بردته بنفس نضالي ملحمي، ولذلك قد يظن أنَّ شوقي في مباشرته الموضوع

---

189 – المرجع نفسه، ص: 95

190 – المرجع نفسه، ص: 95

191 – محمد الهادي الطرابلسي، شعر على شعر، معارضات شوقي بمنهجية الأسلوبية المقارنة، ص: 95

المشترك بينه وبين البوصيري قد جدَّدَ القراءةَ أكثرَ مما جدَّدَ الكتابةَ، ولكنه لم يقدم لنا الرؤيةَ الجديدةَ إلا في نصٍّ جديدٍ[192]، ولا اعتبار هنا بالنزعة الأدبية فلا شك أن نزعة شوقي في هذه المعارضة نزعة كلاسيكية كنزعته في سائر شعره. ولكن النزعات الأدبية لا تحمل في طياتها طابع التقليد والسلبية، بل شأنها في ذلك شأن الأنفاس ذاتها، ما كان صوفيا منها وما كان ملحميا، فإنها تختلف في الهوية ولا تختلف حتما في العيار ولذلك نعتبر إن منطلق شوقي في معارضته يبدو في الظاهر منطلق احتذاء ومقاربة وكلن ماله مال ارتقاء ومجاوزة.

ويخلُص الطرابلسي إلى أنهُ في المجاوزة معنى التحرر لا معنى التفوق ضرورة، وإلا جاز لنا أن نصرح بأننا طَرِبْنَا لبردة البوصيري أكْثَرَ مما طَرِبْنا لنهج البُرْدةِ، إلا أن حكمَنَا هذا مبني على قصيدة شوقي في حدِّ ذاتها لا على نزعتِهِ الكلاسيكيةِ فيها.

وفي نهاية التحليل يصرح الطرابلسي أيضاً بأنه إذا قُبِلتْ دعوتُهُ إلى اعتبار الأدب ممارسة شمولية تزول فيها الحواجزُ المتصلةُ بين عمليتي الكتابة والقراءة، وبذلك تصدُقُ حجتُهُ[193].

وبهذا القدر من التحليل الأسلوبي نقف عند المنهج النقدي اللساني الأسلوبي لمحمد الهادي الطرابلسي التونسي، وتتجلى أسلوبيته أكثر في تحليله لقضية المطابقة، لا سيما في مستوى المفردات والعبارات، كما في عبارات الترديد: (في علم / ولا كرم – غرفا من البحر / أو رشفا من الديم – من نقطة العلم / أو من شكلة الحكم) بحيث قويت بها طاقة الإنشاء ومكّنتْ من إتمام البناء.

---

192 – المرجع نفسه، ص: 95

193 – محمد الهادي الطرابلسي، شعر على شعر، معارضات شوقي بمنهجية الأسلوبية المقارنة، ص: 58-95

هذا إلى جانب مظاهر الترديد: "محاسن – الحسن"، أو القطع "لم نرتب – لم نهم"، أو نزعة الشاعر فيه إلى رد العجز على الصدر: "أعلى .... منفحم"، فضلا عن مثول المطابقة في أسلوب التأكيد اللفظي: "كلهم ملتمس – خلق الله كلهم".

ومنها ما هو مبني على ترديد المعنى أو تكراره: "32 علم / كرم- 21 العام / الحكم – 25 شرف / عظم- 28 لم نرتب / ولم يهم- 24 اعين / منفحم- 31 نيام/ حلم- 32 خلق الله/ كلهم". "20 البحر / الديم- 24 أحكم/ احتكام- 30 بعد/ أمم 53 أنوار/ ظلم"، لتفيد معاني فرعية.

وخلاصة الفصل إن النقادَ في المغرب العربي صنفَانِ: اتجاه تقليدي، وآخَرُ حَداثِيٌّ مجدِّدٌ، سواء كان تجديدُهم في المضمون، ونعني به المبنى والمعنى، أو كان التجديدُ في المنهج، ومن أمثلة المحافظين: محمد البشير الإبراهيمي، محمد بن شنب، والحفناوي، ومحمد بن يوسف أطفيش، وعبد الله الجراري وعبد الرحمن الفاسي وأحمد زياد وعلال الفاسي ومحمد بن العباس القباج ومحمد بن أحمد حكم وعلي الصقلي، وعبد الله كنون، وقد يكون هذا الأخيرُ أبرزَ النقاد المغاربة الذين تصدوا للأخطاء اللسانية في الأعمال الأدبية.

وأما الأعلامُ الذين يمثلون النقادَ المُحْدَثين فمنهم: عبد المالك مرتاض، وحميد لحميداني، ومحمد الهادي الطرابلسي، وهم الذين ضربنا لهم أمثلةً من اجتهاداتهم في النقد اللساني الحديث، وهم في ذلك نَزْعُمُ أنهم يمثلون النقدَ اللسانيَّ في المغربِ العربي الحديثِ، معتمدين في ذلك على ما توفَّر لنا من مراجِعَ.

الفصل الثالث

أسس النقد اللساني عند عبد السلام المسدي

1- مرتكزات التفكير اللساني عند عبد السلام المسدي

أ – اللسانيات والتراث

ب – اللسانيات والمعرفة المعاصرة

ج – اللسانيات ولغة الأدب

د – اللسانيات والأسلوبية

هـ – اللسانيات والشمول

و – اللسانيات والحضارة العربية

ز– الكلمة واختزال السياسة

2- الأسلوبية والبلاغة في نقد عبد السلام المسدي

أ- الأسلوبية

ب- الأسلوب

ج- الأسلوبية والبلاغة

1-مرتكزات التفكير اللساني عند عبد السلام المسدي

اللسانياتُ علْمٌ واسع تندرج تحته عناوينُ فرعيةٌ، لها تسمياتٌ مختلفةٌ، تتفاوت هذه الفروعُ في نظْرَتِها إلى لغةِ النص الأدبي، بوصفها المرتكـــزَ الأولَ لتلك الدراسات والمناهج النقدية.

إن الدراساتِ اللسانيةَ المعاصرةَ شرعَتْ في تقديم خدمات واضحةٍ للأدب منذ أن توجهت نحو النص، وهجرت القراءاتُ الخارجيةُ عنـــه، أو القـــراءاتُ التفسيريةُ التي تسعى لاستبدال عبارة بأخرى، وما إلى ذلك مـــن ممارســـات لا تختلف عن جهود مدرسيّ اللغة العربية في ضوء المناهج المستخدمة.

ولقد ثار"الشكليون" الروس منذ عام 1914 على تلك المناهج المستخدمة لما فيها من رتابة، وركاكة تخنق النص الإبداعي، لأنهم لاحظوا النقادَ الشـــارحين يطالبون بمعرفة كل شيء عن صاحب النص، عن مولده، ونشـــأته، وميـــوله، وهوايته، حتى أصبحت الدراسات النقدية مجرد تواريـــخَ وأســـماء لكُتَّـــابٍ بلا نصوص.

والمعروف أن الدراسات اللسانية قد ظهرت ملامحُها على أيدي اللغويين في الآداب العالمية، كما هو الشأن في أدبنا العربي القديم، الذي سجلت دراساتُ اللغويين وفقهاءِ اللغة أولى المحاولاتِ اللسانية فيه، ومنها: دراســـاتُ ســـيبويه، و"ابنِ فارس"، و"ابنِ جني"، و"حازم القرطاجني" وغيرهـــم مـــن العلمـــاء فـــي المدرسة التراثية العربية الإسلامية.

وبرز نخبة من الدارسين اللسانيين العرب في هذا العصر يحملون مناهج نقدية متشبعة بنظريات غربية، ومن هذه النخبة الحداثية عبد السلام المســـدي، ذلك الباحث التونسي الذي اشتهر بمؤلفاته الضخمة في الدرس اللساني، المختلفة في مضامينها، التي يلاحظ فيها قوة التركيز على التفكير اللســـاني، ولا ســـيما التفكير اللساني في الحضارة العربية، وقد يعود اهتمامُ المسدي بالتفكير اللساني ومدى علاقته بميادين أخرى كعلاقته بالأسلوبية أو بالأدب أو بالنقد لمـــا لهـــذه العلوم والفنون من أهمية جليلة في المعارف الإنسانية قاطبة، فقد يصـــبح مـــن فضول القول أن يتحدث المرء في هذا العصر «عن منزلة اللسانيات والأسلوبية

ووجاهة شأنهما، فلو فعل لكان شأنُهُ لديهم شأنَ من يُنَوِّهُ بالرياضيات الحديثة بين أهل العلوم الدقيقة، أو شأن من يمتدح قيمة التحاليل العضوية وكشوف الأشعة في حقل العلوم الطبية»[194].

فلقد استحدثت مناهجُ ونظرياتُ في العصر الحديث تناولت قضايا اللسان من جميع أبعادها، لذلك لا يكتفي دارس اللغة اليوم بترديد ما بلغه عن النظريات اللغوية بدون أن يتمعن فيها ويتمثلها، فإن كان كذلك فهو كناقل أخبار لا يفيد ولا يستفيد، وأخطر من ذلك أن يكتفي بالإطلاع على نظرية واحدة فيتشبث بها حتى الأزل[195].

لذلك حاول الدارسون ربطَ الأسلوبيةِ باللسانيات، لعلهم يكسبون الأسلوبية ما للسانيات من صبغة علمية، وتعددت المحاولاتُ وتشعبت النظرياتُ إلى حد التعقيد الذي يتجلى في المفاهيم المستنبطة والمصطلحات المستعملة التي لا تخلو من مبالغة أحيانا، ولا شك أن هذه المحاولات أَثْرَتِ النظرياتِ اللغويَّةَ، وفتحت آفاقا هامة للدراسات الأدبية والنقدية[196].

ونظرا للتغيير البارز في الدرس اللساني ولا سيما في المناهج الغربية، فلا شك أيضا أن عبد السلام المسدي كغيره من الدارسين العرب في القرن العشرين قد تأثر بالدراسات الحديثة، وخاصة بالدراسات الغربية وبمناهجها، فكانت له رؤية في اللغة والأدب والنقد تختلف عن النظرات العربية التقليدية في البحث العملي، فراح يربط بين فروعها، ويبحث عن العلاقات الكامنة بينها، فاهتم باللسانيات والأسلوبية والأدب والنقد، وكان له باعٌ طويلٌ في الدراسات اللسانية والأسلوبية إلى أن صار فيها مرجعا ذا شأن عظيم في الدراسات العربية المعاصرة، وقد لا نبالغ إن قلنا: إن المؤلفات اللغوية التي نشِرَتْ لعبد

---

194 – عبد السلام المسدي، اللسانيات وأسسها المعرفية، الدار التونسية للنشر، تونس، 1986م، ص: 7

195 – عبد السلام المسدي،الأسلوبية والأسلوب، ط:2، الدار العربية للكتاب، 1982م، ص: 9

196 – المرجع نفسه، ص: 10

السلام المسدي تُعَدّ مرجعا أساسا، بل ضروريا في الدراسات اللسانية المعاصرة.

ولما كان عبد السلام المسدي طرفا أساسا في بحثنا استقصينا مؤلفاته اللسانية فحدَّدنا من خلالها أسس التفكير اللساني عنده، وحصرناها في النقاط الآتية:

أ - اللسانيات والتراث:

إن اللسانيات المعاصرة قد بلغت الآن حدَّ العلم المتكامل، رغم قصر المسار الزمني الذي قطعته، والذي يجمع رُوَّادُها على الانطلاق به من دروس "فردينان دو سوسير"، وأول مظهر من مظاهر اكتمالِ العلم إفْرازُهُ لِثَبْتِهِ الاصطلاحي الخاص به، والبحوث اللسانية ما انفكت تولد المصطلحات الفنية، بعضها بالوضع، وبعضها بالاقتباس والمجاز حتى تسنى تأسيس القواميس اللسانية المختصة[197].

ويتمثل المظهر الثاني في محاولة رواد العلم ضبطَ فلسفته التأسيسية، أو ما يمكن أن نسميه بأصولية العلم، إذ في ذلك تحديد لنوعية المعرفضة المُفْرِزة له من حيث مضامينُه ومناهجُه، وقد تسنى للدراساتِ اللسانيةِ أن تدْخُلَ مرحلَةَ النظرِ في أسُسِ المعرفة العلمية المحركة في لثمارها، من ذلك ما قدمه "ل. أبوستال"Léo apostel ( ) منذ سنة 1969م، إذ عكف على موضوع أصولية اللسانيات متحسسا الأسس المبدئية التي حددت تاريخ التفكير اللساني الحديث، ورغم دقة الموضوع وترامي أطرافه، فإنه قد حاول إقامة تناظُرٍ أصوليٍّ بين مراحل التفكير اللساني ومقومات نظرية النحو التوليدي كما حددها نعوم تشومسكي[198].

197 –عبد السلام المسدي، التفكير اللساني في الحضارة العربية، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط 3، 2009م، ص: 22

198 – عبد السلام المسدي، التفكير اللساني في الحضارة العربية، ص: 23

أما المظهر الثالث من مظاهر اكتمال اللسانيات فيتجلى في الحركة الاستبطانية التي تشهدها الدراساتُ التاريخيةُ والمحاولاتُ التنظيريةُ العامةُ، ذلك أن الفكرَ اللسانيَّ الغربي قد اتجه أخيرا إلى إعادة قراءة تراثه اللاتيني، نافذا من خلاله إلى التراث اليوناني أحيانا، وهذا المنهجُ السلفيُّ هو بمثابة البحث في خبايا التراث اللغوي بغية إدراك أسرار العلم الحديث من جهة، وتقييم الفكر التاريخي في الظاهرة اللغوية بمنظور حديث من جهة أخرى[199].

وهؤلاء الدارسون الذين يعكفون على قراءة التراث اللغوي القديم يذهبون في ذلك مذهبين:

مذهب القراءة المجردة التي تهدف إلى تسليط مقولات الفكر اللساني المعاصر على التراث اللغوي القديم بغية تقييمه بمنظور المتصورات الفعالة، وهذا المنهج ينطلق من إقرار أن التفكير اللساني الحديث قد بدأ فعلا مع "سوسير" دون نقض أو تشكيك في مصادراته الأولية، وفي هذا المسار تَتَنَزَّلُ بعضُ أعمالِ "تشومسكي"، خاصة أثره "اللسانيات الديكارتية"، و"من العناصر القارة في النظرية اللسانية"، كما تندرج كذلك قراءات أ. راي (Alain rey) في نظريات العلامة والدلالة.

أما المذهب الثاني فيتمثل في محاولة عديدٍ من اللسانيين قراءاتِ التراثِ اللغويِّ الغربيِّ بحثا عن منطلق الحدث اللساني المعاصر، ورجوعا بالنظرية إلى روادها الحقيقيين قبل سوسير، وقد قاد هذا المنهجَ بعضُ اللسانيين إلى نَقْضِ ما تواضع عليه المعاصرون من ربط الحَدَثِ اللساني بـ"سوسير"، مُنْكِرين بذلك مبدأَ الطفرة التلقائية في تاريخ علوم اللسان، وقد نحا بعضُهم في ذلك منحى تاريخيا فعمَد تاريخيا إلى استعراض نظرياتِ اللسانيين قبل "سوسير"، لا سيما رواد القرن التاسع عشر، وهو ما قام به "ج. مونان"، حتى عدَّهم الروادَ الحقيقيين للسانيات المعاصرة، وهكذا يعمد كلٌّ من "جاكبسون(ROMAN

199 – المرجع نفسه، ص: 23

JAKOBSON)" و"بنفينيست" (Emile Benveniste) إلى فحص نقدي لمقومات نظرية "سوسير" لينتهيا إلى سلبها كثيرا من طرافتها[200].

ب - اللسانيات والمعرفة المعاصرة:

أصبحت اللسانياتُ في حقل البحوثِ الإنسانية مَرْكزَ اهتمام في العصر الحديث، حيث أضحت علومٌ كثيرةٌ لا تكاد تستغني عنها، سواء في مناهج بحثها أو في تقدير حصيلتها العلمية، والسبب في ذلك أن علومَ الإنسان تسعى اليوم إلى إدراك مرتبة الموضوعية بموجب تسلط التيار العلماني على الإنسان الحديث، ولما كان للسانيين فضل السبق في هذا الصراع فقد غدت جسرا أمام بقية العلوم الإنسانية من تاريخ وأدب وعلم اجتماع...يعبره جميعها لاكتساب القدر الأدنى من العلمانية في البحث[201].

وفي هذه الأهمية يقول المسدي: « فاللسانياتُ اليوم مَوْكُولٌ لها مِقْوَدَ الحركة التأسيسية في المعرفة الإنسانية من حيثُ تأصيلُ المناهجِ وتنظيرُ طُرُقِ إخصابِها فحسْبُ، ولكن أيضا من حيث إنها تعكف على دراسة اللسان فتتَّخذ اللغةَ مادةً لها وموضوعا، ولا يتميز الإنسان بشيء تَمَيُّزَهُ بالكلام، وقد حَدَّهُ الحكماءُ منذ القديم بأنه الحيوانُ الناطقُ، وهذه الخصوصية المطلقة هي التي أَضْفَتْ على اللسانيات من جهة أخرى صبغةَ الجاذبية والإشعاع في نفس الوقت، فاللغةُ عنصرٌ قارٌّ في العلم والمعرفة، سواء ما كان منها علما دقيقا أو معرفة نسبيا أو تفكيرا مجردا، فباللغة نتحدث عن الأشياء، وباللغة نتحدث عن اللغة، وتلك هي وظيفة ما وراء اللغة، ولكننا باللغة أيضا نتحدث عن حديثنا عن اللغة، بل إننا باللغة – بعد هذا وذاك – نتحدث عن علاقة الفكر إذ يفكر باللغة

200 – عبد السلام المسدي، التفكير اللساني في الحضارة العربية، ص: 24

201 – عبد السلام المسدي، التفكير اللساني في الحضارة العربية، ص: 17

من حيث هي تقولُ ما تقولُ، فكان طبيعيا أن تستحيل اللسانياتُ مُوَلِّـــدا لشـــتى المعارف »[202].

وهذه الخصوصية في الدرس اللساني جعلتها تَتَقَنَّنُ وتنضبط وتتعَلْمَنُ في برمجتها وتوقيتها وتصريف سبلها، فنظرتْ إلى المعاش وإلى الاقتصاد، فتراهما قد خرجا من طور النسبية إلى صعيد الإحصاء والضبط ...وتجـــد الطـــبيب لا يقنع اليوم بالتخمين، وجس النبض، وإنما يعمد إلى كشوف التحليل وبيان الأشعة ليجزم بالتشخيص أو يغامر بوصف العلاج[203].

وإذا كان طبيعيا أن تستحيل اللسانياتُ مُوَلِّدا لشتى المعارف فإنها جاز لها أن تلتحق بهذه المعارف الكونية، إذ لم تَعُد مقترنة بإطار مكاني دون آخر، ولا بمجموعة لغوية دون آخر، ولا حتى بلسان ما دون آخر، فهـــي اليـــوم علمـــي شمولي، لا يلتبس البتة باللغة التي يُقَدَّم بها، وفي هذه الخاصية على الأقل تُدْرِك اللسانياتُ مرتبةَ العلوم الصحيحة بإطلاق[204].

لقد كان للسانياتِ على الصعيد الأصول (Épistémologique) فضلٌ كبيرٌ في تأسيس جملة من القواعد النظرية والتطبيقية أصبحت الآن من فرضـــيات البحـــث ومسلمات الاستدلال، حتى عُدَّت مصادرات عامة، وأبرز هذه القواعد اثنتان: هما قاعدة تمازج الاختصاص، وقاعدة التفرد والشمول.

فأما تمازج الاختصاص فكان لَمَّا تتبعتْ اللسانياتُ الظاهرةَ اللغويةَ إلـــى أن ولجت حقولا مغايرة لها، وكان من ثمار هذه الممارسة المســـتحدثة بـــروزُ علوم هي بالضرورة نقطة تقاطع علوم فَسُمِّيَتْ معارفَ متمازجةَ الاختصـــاص، ومن بينها علوم النفس اللغوي والنقد اللساني والأسلوبية[205].

---

202 – المرجع نفسه، ص: 17

203 – عبد السلام المسدي، النقد والحداثة، ط:1، دار الطليعة، بيروت، 1983، ص:31

204 – المرجع نفسه، ص: 18

205 – المرجع نفسه، ص: 19

وأما مبدأ التفرد والشمول فإنه ثمرةُ من ثمار اللسانيات، وصورة ذلك أن المنهج اللساني ينصهر فيه التحليل والتأليف فيغدو تفاعلا قارا بين تفكيك الظاهرة إلى مركباتها والبحث عما يُجمع الأجزاءَ من روابط مؤلفة، فهو منهجٌ يعتمد الاستقراءَ والاستنتاجَ معاً، بحيث يتعاضد التجريدُ والتصنيفُ فيكون مسارُ البحث من الكل إلى الجزء، ومن الأجزاء إلى الكل، حسبما تُمْليه الضرورةُ النوعيةُ[206].

ج - اللسانيات ولغة الأدب:

من الحقائق التي غدَتْ مُقرَّرةً في عهد عبد السلام المسدي أن المعرفةَ الإنسانية مَدِينَةٌ إلى اللسانيات بفضلٍ كثيرٍ، سواء في مناهج بحثها أو في تقدير حصيلتها العلمية، وإشعاع علوم اللسان على بقية فروع المعارف الإنسانية، قد تجسّم منذ أن تمخضت عنه الرؤية البنيوية كطريقة في التفكير وكمنهج في البحث، على أن اللسانيات ما فتئت تتطور منذ مطلع القرن العشرين قد تفاعلت مع ما أفرزته من منهجية بنيوية فدخلت بتفاعلها هذا طورا جديدا في تاريخها، فحدث بذلك تغيُّر جذري عميق في مناهج الوصف والنقد والتدريس[207].

ثم إن اللسانيات بصفتها علما من العلوم الإنسانية والبنيوية بصفتها منهجا في بحث الظواهر ودراستها قد ولَّدَتَا نَزْعةً في دراسة القضايا المتصلة بالعلوم الاجتماعية عموما، وهي نزعَةٌ الانضباطِ الموضوعيِّ المستنَدِ إلى مقوماتِ التيار العلمانيِّ الذي شمل ميدانَ الدراساتِ الأدبيةِ لتقييم الأثَرِ الفنيِّ تقييما علميا، فظهر بذلك مشغل جديد ضمن فروع شجرة اللسانيان يتصل رأسا بالأدب من حيث يعتزم البحثُ عن نظريةٍ في الخطاب الإبداعي، وأصبح النقد الأدبي في أَمَسِّ الحاجة إلى تتبع مكتشفان اللغويين في مختلف مشاربها واختصاصاتها الفرعية[208].

---

206 – عبد السلام المسدي، التفكير اللساني في الحضارة العربية، ص: 18-19

207 –عبد السلام المسدي، النقد والحداثة، ص: 32

208 – عبد السلام المسدي، النقد والحداثة، ص: 32

إن اللسانياتِ العامَّةَ أو اللسانياتِ النظريَّةَ هي الحقلُ الـــتي يلتقـــي فيـــه اللغويُّ والناقدُ، وهو الحقل الذي يختص بالبحث عن مقومـــات الكلام كظـــاهرة بشرية مطلقة بُغْيَةَ تَحَسُّسِ النواميس المشتركة الرابطـــة بيـــن مختلـــف أبنيـــة الخطاب، وفي هذا المجال تحاول النظرية النقدية استلهام خصـــائص الظـــاهرة اللغوية في موضوعها ومادتها وتحولاتها حسب مراتب الكلام، وقد كان تفاعـــل اللسانيات مع مشاغل النقد خصيبا إلى الحد الذي تحـــدى فيـــه عـــالم اللســـان التصنيف الثنائي الذي كان لدى النقاد مسلمة بديهية والقائم على حصـــر الكلام في مرتبتين: مرتبة الاستعمال النفعي، وهو الذي تُعَبِّر فيه اللغةُ عن أغراضـــنا العاجلة في الحياة والمحاورة والمعاش، ومرتبة التكريس الفنـــي، وهـــو الـــذي تتمخض فيه اللغة إلى الطاقة الشعرية الإنشائية دونما رقيب على مدى تطـــابق المَقُول مع مضمونه في الواقع الخارجي الذي هو عـــالمُ الأشـــياء والأحـــداث والوقائع، مما يمكن أن نسميه بالعالم الصامتِ من حيث يدرك وجـــوده خـــارج حدود الكلمة، وحيث كسرت الرؤية اللسانية هذا التصنيف الثنائي فقـــد أقـــامت بديلا عنه تصنيفا توليديا لا يتحدد عددا، وإنما ينحصر نوعا وكيفا، وبذلك أصبح المنهجُ الحديثُ في أجدِّ نظرياته وأطرفها يصنف الكلام إلى أضرب عديـــدة لا يمثل الخطاب الإبداعي الذي هو الفن الشعري إلا أحدها، إذ منها الخطاب الديني والسياسي والقضائي والإشهاري...ومعنى هذا التصنيف أن الدراسة فيه تنطلـــق من فرضية مبدئية تتمثل في القول بوجود خصائص قارَّةٍ تتحكم في كل صـــنف من تلك الأصناف حسب نوعيته، فتجدها قائمة في نسيجه مهما كـــان انتمـــاؤه مكانا وزمانا[209].

وإلى جانب استثمار النقد الحديث لمكتسبات اللسانيات العامة في عكوفها على بَلْورة نظريةٍ لغويةٍ متكاملةٍ تُحدِّد معالمَ الكلامِ الإنساني فقد وجد نفسَهُ فـــي أَمَسِّ الحاجة إلى استلهام علوم الدلالة في مناهجه واختباراته، ورغم المفارقات الجوهرية التي تفصل بين أمهات النظريات في هذا العلم اللغويِّ الوليدِ فإن النقدَ

209 – عبد السلام المسدي، النقد والحداثة، ص: 32

الأدبي الحديث قد وجد في جميعها معينا خصبا، فقد غنم من النظرية التي تعتبر الدلالة كامنة في رمز الألفاظ للأشياء والمتصورات الخارجة عن حدود الألفاظ ذاتها، وغنم من نظرية القائلين بأن الدلالة إنما هي نقطة تقاطع العلاقات القائمة بين اللفظ وسياقِهِ اللغوي، كما غنم أخيرا من مبدإ اعتبار الدلالة صورة عاكسة لموقع المتكلم والسامع من التجربة التي يراد نقلها باللغة[210].

ومن الاختصاصات المقترنة باللسانيات – مما هَيَّأ للنقد مقوماتِ التجدُّدِ والحداثة – علومُ العلاماتِ كما يسميه عبد السلام المسدي أو السيميائية وهو علْمٌ تصوره رائد المعرفة اللغوية في مطلع القرن العشرين محددا إياه بالعلم الذي يعكف على دراسة أنظمة العلامات مما يفهم به البشرُ بعضهم عن بعض، واللغة في هذا التصور نظام من العلامات قبل كل شيء، والعَلامِيةُ الأدبيةُ كما يسميها المسدي تسعى إلى إقامة نظريةٍ في نوعية الخطاب الأدبيِّ باعتباره حَدَثا عَلامِيّاً، أي: نظاما من العلامات الجمالية، وميزة العلامةِ الجماليةِ أنها قائمةٌ بنفسها، وليست فحسب وسيطا دلاليا كما هو الشأنُ في الألفاظ عندما نستعملها في أغراضنا الكلامية الأخرى غير الإبداعية، فعلى هذا التفاعلِ بيْنَ علوم الإنسان والنقد الأدبي يُعلَّقُ كلُّ الأمل في بروز المنهج الاختباري المتكامل الذي يسمح بتحديد أدبية الخطاب الفني[211].

وتذهب نظريةُ الخطاب الأدبي إلى أن الكاتب لا يتسنى له الإفصاح عن حسه ولا عن تصويره للوجود إلا انطلاقا من تركيب الأدوات اللغوية تركيبا يفضي إلى صوغ الصورة المنشودة والانفعال المقصود وهذا هو الذي يكسب تقَيُّدَ النظرية بحدود النص في ذاته شرعيتَها المنهجيةَ، وحتى المبدئيةَ من حيث هي احتكامٌ نظريٌّ، وعلى هذا الصعيد بالذات تَتَّكِلُ الإنشائيةُ الحديثة على المعطى اللغوي المحض، لأن اللسانيات قد حددت اللغةَ بكونها ظاهرةً اجتماعيةً

---

210 – المرجع نفسه، ص: 34

211 – عبد السلام المسدي، النقد والحداثة، ص: 35

وكائنا حيا مع اعتبار أنها تركيبة قائمة في ذاتها، أي: أنها كلٌّ يقوم على ظواهر مترابطة العناصر ماهية كل عنصر وقف على بقية العناصر، بحيث لا يتحـــدد أحدها إلا بعلاقته بالعناصر الأخرى، فتكون اللغة جهازا تنتظم في كيانه عناصر مترابطة عضويا، بحيث لا يتغير عنصر إلا انجرَّ عن تَغَيُّرِه تغَيُّرُ وضعِ بقيَّـــةِ العناصرِ، وبالتالي كل الجهاز، وما إن يستجيب الكُلُّ لِتَغيُّرِ الجزءِ حتى يســتعيدَ الجهازُ انتظامَهُ الداخليَّ. فهذا التعريف الجُمَلِي للظاهرة اللغوية هو الذي تبنـــاه النقد الحديثُ معتبرا بشيء من التجاوز أن النص الأدبي هو في حد ذاته عـــالم لغوي متكامل، فكأنما هو اللغةُ ذاتُها، وقد انحصرت في ذلك الســياق المحـــدد بالنص[212].

إن اللسانيات ينبغي لها أن تُعَرِّفَ الظاهرةَ اللغويةَ أكـــثر ممـــا ينبغـــي أن تُعَرِّف عن نفسها أو عن غيرها من الظواهر الإنسانية، ذلك أن تحديدها للحـــدث اللغوي هو الذي يعطي الباحثين المادة التي منهـــا يستخلصـــون تعريفَهُـــم لعلـــم اللسانيات من موقع النقد الكاشف لأصول المعرفة المخصوصة، فاللسانياتُ لم تكن أسبقَ المعارفِ البشرية إلى اتخاذ الظاهرة اللغوية موضوعا للبحث، فهي لا تستمد شرعيتها المعرفية من اكتشاف مادة العلم ولكن تستقيها من علة أخرى، والحاصل في هذا المضمار أن ما تختص به اللسانيات في حدِّها لموضـــوعها الـــذي هـــو الظاهرة اللغوية لا يكتشف إلا متى استصفينا من تاريخ الفكر البشـــري مقومـــات تعريف الحدث اللغوي كما استقرَّ عُرْفُه عليه[213].

ويرى عبد السلام المسدي أنه اطَّرَدَ في العرف البشري تعريف اللغة بأنها جملةٌ من رموز متواترة بين أفراد المجموعة البشرية التي تتحول بفعـــل الرابـــط اللغوي إلى مجموعة فكرية حضارية، وهذه الرموزُ سواء أكانت إلهاما، أم توضعا فإنها تمثل ضربا من التسليم الضمني بين مستعمليها، ثم إنها ترتبط فيمـــا بينهـــا

---

212 – عبد السلام المسدي، النقد والحداثة، ص: 37

213 – عبد السلام المسدي، اللسانيات وأسسها المعرفية، الدار التونسية للنشر، أوت، 1986م، ص: 24

بقوانين، وبفضل هذه القوانين تتصهر الرموزُ الجزئيةُ في شـــبكة مـــن القواعـــد المجسمة لبناء اللغة الكلي[214].

ويرى عبد السلام المسدي أيضا: أن اللغة هي عبارة عن نظام من الرموز التعبيرية تؤدي محتوى الفكرة التي تمتزج فيها العناصر العقلية والعناصر العاطفية فتصبح اللغة حدثا اجتماعيا محضا، إن اللغة في الواقع تكشف في كل مظاهرهـــا وجها فكريا ووجها وجدانيا، ويتفاوت الوجهان كثافةً بحسب ما للمتكلم من استعداد فطري وبحسب وسطه الاجتماعي والحالة التي يكون فيها[215].

فتعبير الإنسان بواسطة الكلام يتراوح في مضمونه بيـــن الدقـــة العاطفيـــة الذاتية والأحاسيس الاجتماعية، وهما مداران متصارعان دومـــا، لأن الأحاســـيس كثيرا ما تجذب نسبة التدفق الوجداني، وكل مدار يَتُوقُ إلى الاستبداد بشحن الفكرة المعبر عنها، فيؤول الأمرُ إلى ضرب من التوازن غير المستقر. فالكلام يُتَرْجَـــم عن أفكار الإنسان وعن مشاعره، ولكنه يبقى حدثا اجتماعيـــا، إذ ليســـت اللغـــة منظومة من العلامات تحدد موقع الفرد من المجتمع فحسب، بل هي تحمـــل أثـــر الجهد الذي يكابده الفرد ليتلاءم اجتماعيا وبقية أفراد المجموعة[216].

فالتعريفُ الوظيفيُّ للظاهرة اللغوية عند عبد السلام المسدي مؤَسَّسٌ في اللسانيات المعاصرة، باعتبارها أداة الإنسان إلى إنجاز العملية الإبلاغية في صلب المجتمع، مما يطوع تحويل التعايش الجماعي إلى مؤسسة إنســـانية تتحلـــى بكـــل المقومات الثقافية والحضارية[217].

وفي الأخير يمكن القولُ بأن اللسانياتِ أبرزت تعريفَ اللغةِ بوظيفتها التي هي الإبلاغُ، وعَرَّفَتْ بعد ذلك اللغةَ بنيويا، فاللغةُ تُعَرَّفُ كليا بالغاية التي تتحقـــق

---

214 – عبد السلام المسدي، اللسانيات وأسسها المعرفية، ص: 25

215 – عبد السلام المسدي، النقد والحداثة، ط:1، دار الطليعة، بيروت، 1983، ص: 43

216 – المرجع نفسه، ص: 43

217 – عبد السلام المسدي، اللسانيات وأسسها المعرفية، ص: 31

بواسطتها، وبهذا الاعتبار ينتفي كلُّ تصوُّرٍ للغة أو إدراك لها إلا في سياق ترابط يعقد بين طرفين يتحاوران بالكلام ويتفاعلان فيه، وإذْ تُعَرَّفُ اللغةُ بغايتها ينتقض في حقها أن تكون هي نفسُها غايةً، إنما هي وسيلةُ أداءٍ، هي مَطِيَّةٌ تركبها الرسالةُ الدلاليةُ الجامعة بين شخصين على الأقل التقديرات العددية.

وهكذا لم تبق اللغةُ ماهيةً مجردةً، بل أصبحت ظاهرة بشريةً شأنُها شأنَ سائرِ الظواهر الإنسانية غير المادية، كما كَفَّ الفكرُ البشريُّ عن اعتبارها "روحا" يتجسد في الكلام الذي هو الاستخدام التعبيري لها، بحيث ما إن تتنزل فيه حتى تَتَدَنَّسُ، كما تتدنسُ الروحُ بحلولها في الجسد، فمع اللسانياتِ لم يَعُدْ ممكنا أن نبحث عن علةِ وجودِ اللغة أو شرعية بقائها في غير الحدث التعبيري، فالكلام وهو الإنجازُ الفعليُّ للغة يُعَدُّ الإطارُ الشرعيُّ لحياة الظاهرة اللسانية[218].

إن اللغة قد غَدَتْ وحدها الكفيلةَ بإعطاء المرْءِ مقوِّماتِه الإنسانية عبْر تمكينه من إجراء العملية التواصلية، بل هي العامل الجوهري في إخراج الإنسان الفرد من عزلته الوجودية، وهي العنصر الفعال في تلطيف حدة انقطاع تجربة الإنسان عن تجربة أخيه الإنسان، إذ كأنما تغدو اللغةُ نقطةَ تقاطعا لوقائع المعيشة، وبالتالي مركز التقاء الفرد بالفرد، وليس شيء من هذا ممكنا بغير الإنجاز الوظيفي للغة[219].

د- اللسانيات والأسلوبية:

يرى عبد السلام المسدي أن المنطلقاتِ المبدئيةَ في تحديد الأسلوبية لها بُعْدٌ لساني مَحْضٌ، يستند إلى ازدواجية الخطاب بين شبكة من الدوال تَكشف عند الاستنطاق عن شحنة دلالية لا تتعين إلا بها، ولا يتعين بها غيرُها، وهذا المعطى هو الذي يجعل الأسلوبية تتحدد بكونها البُعدَ اللساني لظاهرة الأسلوب، طالما أن جوهر الأثر الأدبي لا يمكن النفاذُ إليه إلا عبر صياغاته الإبلاغية[220].

---

218 – المرجع نفسه، ص: 36

219 – عبد السلام المسدي، اللسانيات وأسسها المعرفية، ص: 36

220 – عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ص: 34

وعلى ذكر ما سبق تُعَرَّفُ الأسلوبيةُ بأنها البحثُ عن الأسس الموضوعية لإرساء علم الأسلوب[221]، فهذا التعريفُ ذو البعد اللساني يتدفق شيئا فشيئا حتى يتخصَّصَ بالبحث عن نوعيةِ العلاقة الرابطة بين حَدَثِ التعبيرِ ومَدلولِ محتوى صياغته، ولهذه الضوابط سيقصُ التفكير الأسلوبي نفسَه على النصِّ في حدِّ ذاتِهِ بِعَزْلِ كُلِّ ما يَتَجاوزُهُ من مقاييسَ تاريخيةٍ أو نفسيةٍ[222].

إن المنطلقَ التعريفيَّ للأسلوبية يمتزج فيه المقياسُ اللسانيُّ بالبعد الأدبي الفني، فإذا كانت عمليةُ الإخبار علَّةَ الحدث اللساني أساسا فإن غائيةَ الحدث الأدبي تكمن في تجاوز الإبلاغ إلى الإثارة، وتأتي الأسلوبية في هذا المقام لتتَحدَّدَ بدراسة الخصائص اللغوية التي بها يتحول الخطاب من سياقه الإخباري إلى وظيفته التأثيرية والجمالية، فوِجْهَةُ الأسلوبيةِ هذه إنما تكمن في تساؤل عملي ذي بعد تأسيسي يقوم مقام الفرضية الكلية: ما الذي يجعل الخطابَ الأدبيَّ الفني مُزدَوجَ الوظيفةِ والغاية: يؤدي ما يؤديه الكلامُ عادةً وهو إبلاغُ الرسالةِ الدلاليةِ ويسلّط مع ذلك على المتقبِّل تأثيرا ضاغطا، به تنفعل الرسالةُ المبلَّغَةُ انفعالا مَا ؟[223].

ولعل أهمَّ مبدإٍ أصولي يستند إليه تحديدُ حقلِ الأسلوبيةِ يرتكز أساسا على ثنائية تكاملية هي من مواضعات التفكير اللساني، وقد أحكَمَ استغلالها علميا "دي سوسير"، وتتمثل في تفكيك مفهوم الظاهرة اللسانية إلى واقعين: أو إلى ظاهرتين: ظاهرة اللغة، وظاهرة العبارة (langue- parole)، وقد اعتمد كل اللسانيين بُعدَ "سوسير" هذا الثنائي، فحاولوا تركيزه في التحليل وتدقيقَه بمصطلحات تتلون بِسِمَاتِ اتجاهاتِهِم اللسانيةِ، ومن بين هذه المصطلحات حسب ترجمة عبد السلام المسدي: اللغةُ والخطابُ(langue – discours) ،والجهازُ

---

221 – المرجع نفسه، ص: 34

222 – المرجع نفسه، ص: 35

223 – عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ص: 35

والنصُّ(système- texte) ، وطاقةُ القوةِ وطاقةُ الفعلِ (performance-compétence()، والنمطُ والرسالةُ: (code – message)[224].

إن اللغة في الواقع – حسب المسدي – تكشف في كل مظاهرها وجهـــا فكريا ووجها عاطفيا، ويتفاوت الوجهان كثافة حسب ما للمتكلم مـــن اســـتعداد فطري وحسب وسطه الاجتماعي والحالة التي يكون فيها، وتأتي الأسلوبية لتتبع بصمات الشحن في الخطاب عامة، أو ما يسميه "ج . مونان" بالتشـــويه الـــذي يصيب الكلام، والذي يحاول المتكلمُ أن يصيب به ســـامعَه فـــي ضَـــرْبٍ مـــن العَدْوَى، فهي إذن تُعْنَى بالجانب العاطفي في الظاهرة اللغوية، وتَقِفُ نفسها على استقصاء الكثافة الشعورية التي يشحن بها المتكلمُ خطابَهُ في استعماله النوعي، لذلك حدد "بالي" حقلَ الأسلوبيةِ بظواهر تعبيرِ الكلام وفِعْلِ ظواهر الكلام علـــى الحساسية[225].

فمَعْدِنُ الأسلوبية حسب "بالي" ما يقوم في اللغة من وسائل تعبيرية تبرز المفارقات العاطفية والإرادية والجمالية، بل حتى الاجتماعية والنفسية، فهي إذن تُكْشَف أولا وبالذات في اللغة الشائعة التلقائية قبل أن تَبْرُزَ في الأثر الفني[226].

ولقد دار الحديث عن الالتباس الواقع في اعتبار الأسلوبية مـــن المعـــارف المختصة بذاتها، وهي مجرد مواصفة لسانية، أو هي منهج في الممارسة النقدية.

وعن المفاهيم التي دارت في هذا الحقل، يقول "ميشـــال أريفـــاي" (Michel arrivé): "إن الأسلوبية وصف للنص الأدبي حسب طرائقِ مُسْتَقَاةٍ من اللسانيات"[227].

ويقول "دولاس ريفاتير": "إن الأسلوبيةَ تُعَرَّفُ بأنها منهجٌ لسانيٌّ"[228].

---

224 – المرجع نفسه، ص: 38

225 – عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ص: 40

226 – المرجع نفسه، ص: 40

227 – المرجع نفسه، ص: 48

228 – المرجع نفسه، ص: 48

وينطلق "ريفاتير" من تعريف الأسلوبية بأنها علم يهدف إلى الكشف عن العناصر المميزة التي بها يستطيع المؤلف الباث، مراقبة حرية الإدراك لدى القارئ المتقبل. والتي بها يستطيع أيضا أن يفرض على المتقبل وجهةَ نظرِه في الفهمِ والإدراكِ فينتهي إلى اعتبار الأسلوبية لسانياتٍ، تُعْنَى بظاهرة حمل الذهن على فهْمٍ معين وإدراكٍ مخصوص[229].

فاللسانياتُ تُعْطي الأسلوبيةَ نتائجَ بحثِهَا، لأنها عملٌ يُنْجَزُ على الآثار الأدبية، ولا يأنس الباحثُ من نفسه قدرةً يسيطر بها على الظواهر اللغوية المختلفة حتى تتفتح أمامه مجالاتٌ واسعةٌ للتحليل فيصبح النص الأدبي جهازا ينظمُهُ تماسُكٌ لغويٌّ خاصٌّ، وفي الأثر الأدبي تتكشف المجالات الدلالية الخارجية لأن الكلمات وإن حملت بصماتِ أصحابِها فأصحابُها يحملون بصماتِ حضارتِهم، وإن كان الكاتبُ والوَسَطُ الثقافي متلازمين فإن الأسلوبيةَ وعلمَ الدلالةِ التاريخي يعضد أحدُهما الآخر، فالآثارُ الفنيةُ تؤخذ أولا في استقلالها كعوالم مغلقة، ولكنها تُؤْخَذُ بعد ذلك من وجهة التطور التاريخي حيث يتداخل الأخذ والعطاء بين أصناف النشاط البشري، ولا شك أن التاريخ مفهوم ضمني وكل أثر متميز هو أثر جليل لأنه يجسم لحظة تاريخية على حد ما هي تجسمه[230].

أول ما يقرره عبد السلام المسدي في هذا المقام أن لسانيات "سوسير" مولودين، أولهما آني تلقائي تمثل في بروز الأسلوبية على يد تلميذه "بالي"، وهي أسلوبية تتحدد بصاحبها لما فيها من خصوصيات رغب عنها التفكير الأسلوبي بعده كما. وثاني المولودين زماني، جدلي في مخاض ولادته لم يشهد "سوسير" نفسه معالمه ويتمثل في بروز منهج البنيوية في البحث.

وليست البنيوية – كما يراها عبد السلام المسدي – في بادئ أمرها إلا تعميما لهذه النظرية على بقية الظواهر الإنسانية حتى غزت حقول علم الأجناس البشرية، وفلسفة العلوم، وكذلك مجالات النقد الأدبي، وإذ تبلورت البنيوية فلسفة

---

229 – عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ص: 49

230– عبد السلام المسدي، النقد والحداثة، ص: 47

ونظرة في الوجود بعد أن تغذت بإفرازات العلوم الصحيحة ولا سيما الرياضيات الحديثة عادت إلى منبعها الأم، وهي اللسانيات، فأحدثت فيها أطوار جديدة[231]، حيث أصبحت تدرس القضايا المتصلة بالعلوم الاجتماعية عموما، وهي نزعة الانضباط الموضوعي المستند إلى مقومات التيار العلماني الذي شمل ميدان الدراسات الأدبية لتقييم الأثر الفني تقييما علميا[232].

فإذا كانت لسانياتُ "سوسير" قد أنجبت أسلوبيةَ "بالي" فإن هذه اللسانياتِ نفسَهَا قد ولدت البنيويةَ التي احتكت بالنقد الأدبيِّ فأخصبا معا شعريةَ "جاكبسون" و"إنشائية تودوروف" و"أسلوبية ريفاتير"، ولئن اعتمدت كل هذه المدارس على رصيدٍ لسانيٍّ من المعارف فإن الأسلوبيةَ معها قد تبوأَتْ منزلةَ المعرفةِ المختصةِ بذاتِها أصُولا ومناهجَ[233].

ويدعو المسدي أن تُنَاهِضَ الأسلوبيةُ المناهجَ القديمةَ في الدراسة اللغوية حتى تنبذ كل عمل آلي في دراسة الظواهر اللغوية سعيا وراء المجهود الأدنى، أو حرصا على التحليل التاريخي، فدراسةُ اللغةِ ليست ملاحظةَ العلاقاتِ القائمةِ بين الرموز اللسانيةِ فقط، وإنما هي اكتشافُ العلاقاتِ الجامعة بين التفكير والتعبير، لذلك لا يتسنى تَبَيُّنُ هذه الروابطِ إلا بالنظر في الفكرة وفي التعبير معاً[234].

هـ - اللسانيات والشمول:

للظاهرة اللغوية صِنفان من القضايا، صِنفٌ يتمثل في عناصر اللغة باعتبارها نظاما مخصوصا له مكوناتُهُ الصوتيةُ والصرفية والنحوية والمعجمية،

---

231 38- عبد السلام المسدي، النقد والحداثة، ص:32

232- المرجع نفسه، ص: 32

233- عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ص: 51

234 - عبد السلام المسدي، النقد والحداثة، ص: 44

ولكل هذه الأوجه فرعٌ مختصٌّ من فروع الدراسة اللغوية، وهـذا الجـانبُ مـن القضايا نوعيٌّ باعتبار أنه متعلِّقٌ بكل لغة على حِدَة، وأما الصِّـنفُ الثـاني مـن القضايا فيتصل بالمشاكل المبدئية التي يواجهها الناظرُ في اللغة من حيـث هـي ظاهرةٌ بشريةٌ مطلقة، وفي هذا الصنف تُبْحَـثُ مسـائِلُ كتحديـدِ مفهـومِ الكلام، وخصائِصِه، ومسألة أصل اللغة، وعلاقة الكلام بالفكر، وتفاعل اللغة بالحضـارة الإنسانية، فضلا عن مشكِلِ الدلالة اللغوية ذاتِها، وكيف يحدث إدراك العقل لمعاني الألفاظ...وأُوكِلَتْ دراسةُ هذه القضايا إلى الفلاسفة منذ القديم، وقـامت اللسـانيات المعاصرة على ركيزتين:

الركيزة الأولى تعني النظر في اللغة من حيث هي ظاهرة بشـرية عامـة، تعمل على تحسس الكلام دون النظر إلى لغة ما.

الركيزة الثانية: تسعى إلى إدراك الموضوعية العلمية في تشـريح الظاهرة اللغوية، وتجاوز الباحثون قضية ما وراء اللغة، فعزلـوا هنـا فلسفةَ اللغةِ عن المباحث العامة والخاصة في اللغة[235].

وبين الركيزتين تناقُضٌ ملحوظٌ في تصارع الموضوعية الشـكلية للغة مع نزعة الاستيعاب لخصائص الظاهرة كليا حتى تغلَّـب اقتضـاءُ الشمول، ففكَّتْ اللسانياتُ حصارَ التخصُّصِ الشـكلي، واسـتعادت إلـى حوزتها ما تواطأ الفكرُ اللغويُّ والنظرةُ المَاوَرَائِيَّةُ علـى سـلْبِها منهـا وإلحاقِهَا بالفلسفة العامة، وبهذا الفصْلِ عادت البحوثُ اللغويةُ إلى حقـل الدراسة اللسانية حتى أصبحت تَتَبَوَّأُ منزلةً محوريةً في تفكير اللسـانيين المحدثين، وهذه الظاهرةُ تُمثِّل تحَوُّلا أصوليا في قواعـد علـوم اللسـان الحديث[236].

---

235 –عبد السلام المسدي، التفكير اللساني في الحضارة العربية، ص: 25

236 – المرجع نفسه، ص: 26

و – اللسانيات والحضارة العربية:

انبنت حركةُ التدوينِ للسانيات المعاصرة على منهج المقارنة بينها وبين فقه اللغة الكلاسيكية، فاضطرَّ مؤرخو اللسانياتِ إلى بَسْط خصائصِ التفكير اللغوي في تاريخ البشرية عامةً، فعرضوا صورا تاريخيةً لكشف مقوماتِ علوم اللغة في القديم ليخلصوا إلى إبراز الفوارق النوعيةِ والمقابلاتِ المبدئية مما تتجلى به طَرافةُ اللسانياتِ فتتميز من المفهوم الفيلولوجي للمعرفة اللغوية، وتأسَّسَ بذلك مبدأُ المدخلِ التاريخي عند كل عرض للسانيات المعاصرة، ومما زاد هذا المدخلَ اقتضاءً إلحاحُ المؤرخين على إبراز تحَوُّلِ "سوسير" من اللغويات المقارنة التي سيطرت طيلة القرن التاسع عشر على تفكير اللغويين في العالم الغربي إلى اللسانيات المعاصرة وهو تحوُّل يلخصه على صعيد المناهج انتقالُ البحث من المحور الزماني إلى المحور الآني[237].

وفي هذا المنهج رجع المؤرخون بالتفكير اللغوي إلى المراحل الآتية:

- العصور القديمة: وفيها تستعرض احتمالات التفكير اللغوي في فترة ما قبل التاريخ، ثم نظرية المصريين القدماء التي تعود إلى أكثر من ثلاثمائة سنة قبل الميلاد، ثم نظرية الصينيين، فالهنود في القرنيين الرابع والخامس قبل الميلاد، ثم نظرية الفينيقيين والعبريين، فالحضارة اليونانية، ثم الرومانية.
- العصر الوسيط: ويقصد به ما بين القرن الرابع والقرن الرابع عشر ميلادي، وفي هذه الفترة ركز المؤرخون على ملاحظات لغوية هامشية دارت بين أنصار الديانتين: اليهودية والمسيحية.
- العصر الحديث: ومنه عصر النهضة في العالم الغربي بَدْءاً من القرن الخامس عشر، وفيه يذكر المؤرخون ظهورَ النحْوِ الفلسفي أو العقلاني، ثم ازدهارِ النحو المقارن في القرن التاسع عشر بعد اكتشاف اللغة السنسكريتية، وهكذا ينعدم ذكْرُ العربِ في التأريخ للتفكير اللساني البشري بما يحدث القطيعة في تسلسل التاريخ الإنساني، وهذه الثغرةُ العربية في

237 – عبد السلام المسدي، التفكير اللساني في الحضارة العربية، ص: 31

تأريخ اللسانيات لا يفسرها جَهْلُ المؤرخين للغة العربية بما أنهم يستعرضون ثمرةَ حضارات لا يعرفون لغتها، بل تراهم يقفون بالحدس والتخمين على عصور انقرضت لغةُ الأمم التي عاشت فيها، وإنما يفترض فحسب أنهم وضعوا نظريةً في اللغة، وليس تراثُ التفكير اللغوي العربي هو وحده المنسي في هذا المقام، بل إن العربية ذاتها باعتبارها نمطا لغويا لا تجد حظَّها عادةً عند استعراض اللسانيين لنماذج اللغات في العصر الحديث[238].

ويخلص المسدي إلى أن هذه الثغرة في سلسلة التفكير اللغوي عبر الحضارات الإنسانية لا يمكن أن تكون عفويةً، ولا يجوز أن تخلو من مؤشرات تاريخية تفسرها وإن لم تستطع تبريرَها، فكيف تقوم الحضارةُ اللاتينية على مستخلصات الحضارة العربية كلها – حيث عمد الغربُ إلى ترجمةِ علومِ العرب ومعارفِهم، من رياضيات وفلك وفيزياء وكيمياء وطب وفلسفة – إلا علوم اللغة العربية فلم يُفِد الغربُ منها شيئا، ولذلك استلمت الأممُ اللاتينيةُ مشعلَ الحضارة الإنسانية من العرب في كل ميادين المعرفة إلا في التفكير اللغوي، والراجح عند المسدي أن إهمالَ وغفلَةَ التراثِ اللغوي العربي عند المؤرخين الغربيين عائدٌ إلى العنصر الديني، ذلك أن قضايا اللغةِ قد كانت ملابِسَةً لقضايا المعتقد في كل الحضارات التي عُرِفَتْ بكِتَابٍ سماوي، وقد نتج عن ذلك حاجزٌ من المحظورات بين الأمم في قضايا اللغة قداسةً أو تدنيسا، لا سيما وأنَّ التراثَ اللغويَّ كثيرا ما كان مستوعبا كليا أو جزئيا في منظومات الدين والتشريع، والنتيجة التي آل إليها هذا النسيان هو حصول فراغ أو قطع في تسلسل التفكير اللساني عبر الحضارات الإنسانية، حيث نهضت الحضارة الغربية على حصيلة التراث اليوناني أساسا وفي معزل عن مستخلصات ثمانية قرون من مخاض التفكير اللغوي عند العرب، ولو انتبه الغرب إلى نظرية

238 – عبد السلام المسدي، التفكير اللساني في الحضارة العربية، ص: 32

العرب في اللغويات العامة عند نقلهم للعلوم العربية في فجر النهضة لكانت اللسانيات المعاصرة على غير ما هي عليه اليوم[239].

ز – الكلمة واختزال السياسة

يتحدث عبدُ السلام المسدي عن علاقة الكلمة بالسياسة في مؤلفاته اللغوية والنقدية، واهتمامه باللسانيات وشغفه بالسياسة دعاه إلى تأليف كتاب عنوانه: "السياسة وسلطة اللغة"، وفي هذا الكتاب نلاحظ نقدا لسانيا صريحا للمسدي في مجال السياسة، وفى الكتاب أمثلةٌ كثيرةٌ للنقد اللساني لعبارات وجمل لفظها زعماء دول وساسة في العالم المعاصر، وخاصة في فترة التسعينيات والعشرة الأوائل من الألف الثانية التي وافقت حرب العراق، وفي العلاقة بين اللغة والسياسة يقول عبدُ السلام المسدي في افتتاحية كتابه:

«اللغةُ سلطةٌ في ذاتها، والسياسةُ هي السلطة بذاتها ولذاتها، فأما اللغةُ فالإنسان يفعَلُ بها الفِعْلَ على الناس، وكثيرا ما لا يكون واعيا بسلطتها ولا بخطرها، وأما السياسةُ فأصحابُهَا لا يتصورون أنفسَهم إلا وهم يفعلون الأفعالَ بالناس على الناس، وبعضُهم يمارس اللغةَ وهو وَاعٍ بقوتها، إذ تشُدُّ أَزْرَ سلطته، وبعضُهم لا يَعِي أنَّ وزْنَ سلطانِه بوزْنِ سلطةِ اللغة، وفي مسافةٍ ما بين هؤلاء وأولئك تزدهر الحياةُ، أو يَخْبو وَهَجُها»[240]. ثم يواصل تبيانَ هذه العلاقةِ فيقول: « بين السياسة واللغةِ تعالُقَاتٌ، تتعدَّدُ بأعداد السياقات وبأصناف المواقف التي تُمْليها الأحداثُ على الأطراف، أو يمليها الأطرافُ على تأويل الأحداث، ومن المألوفِ أن تستقوي الإرادةُ السياسيةُ على أعراف اللغة في انتظامها وفي دلالتها، ولكن اللغة كثيرا ما تَهِبُّ إلى نجدة الساسة عندما تحشرهم الأحداثُ في مراكن متأزمة، تَهَبُ اللغةُ نفسَها في شكل صيغ مكثفة تحمل دلالتها الذاتية دون إفاضات أخرى، ولكن السياق يُسْبِغ عليها امتدادا تأويليا فتصبح العبارة مشحونة

---

239 –عبد السلام المسدي، التفكير اللساني في الحضارة العربية، ص: 33

240 – عبد السلام المسدي، السياسة وسلطة اللغة، ط:01، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة،2007م، ص:07

بمعان حافة، فإذا ما تعمد السياسي استئناف تلك العبارة في سياق جديد، حَصَلَ التَّمَاهِي بين مقاصِدِ السياقَيْنِ؛ وإذا باللغة تُصبْح دالةً بِبُعْدَيْن: البعد الأصلي، وهو من مستوجباتِ الألفاظ والتركيب، والبعد الطارئ وهو ثمرة إسقاط السياق اللاحق على السياق السابق، ثم يتجدد الاستئناف ويتكرر الإسقاط حتى تفارق العبارة دلالتها اللغوية شيئا فشيئا، وتستقر على دلالة سياسية خالصة »[241].

ومن أمثلة هذا التعانق بين اللغة والسياسة تلك العبارة التي تحولت إلى كتلة من الإيحاءات يحكمها السياق، والتي فارقت دلالتها الطبيعية الأولى، وهي عبارة: "ضبط النفس"، إذ بعد ثلاثة أيام من انطلاق حرب الخليج الثانية، قصف العراقُ إسرائيلَ بصواريخ "سْكُودْ" يوم: (19/01/1991) فهرعت الإدارةُ الأمريكية تتوسل إلى حليفتها إسرائيل كي تتحلى بـ"ضبط النفس"، وهي عبارةٌ أُرْسِلَتْ على مَقَاس الظرف، واصطبغت دلالتُها بحيثياتِ السياق السياسي العسكري، ولكنها بعد ذلك اكتسبت شحنةً إيحائية فاضت على جوانبها، فأصبح لها معنى يقينيٌّ قاطعٌ، لا يحتاج جدلا حتى ينعقد الإجماعُ عليه، فعبارةُ "ضَبْطُ النَّفْسِ" في أصلها مطلقَةُ الدلالةِ تنطبق على الإنسان في كل أحواله، منتصرا أو منهزما، متسلطا أو مُذْعنا، جاحدا متمردا، أو مؤمنا مستسلما، ولكنها يوْمَ قِيلَتْ جاءت تحملُ في طياتها شبكةً أخرى من التناظرات... كانت تَعْنِي أن إسرائيل تريد الانتقامَ، وأنها قادرةٌ عليه، وإذ كان الذي قال العبارةَ هو الحليفُ الأمريكيُّ، فإنها كانت تعني أنه يقِرُّ لإسرائيل بالقدرة وبالرغبة، ومن أجل ذلك أَوْفَدَ "جورج بوش" يومَهَا وزيرَهُ للخارجية، "جيمس بيكر" إلى إسرائيلَ[242].

ويضرب لنا المسدي مثالا آخرَ على الصَّدَى الذي أحدثتْهُ عبارةُ "ضَبْطُ النَّفْسِ"، حيث يقول: في مطلع أكتوبر 1999عمدت العسكرية الروسية إلى القصف العشوائي على الشعب الشيشاني فإذا بمساعد وزير الخارجية الأمريكي

---

241 – المرجع نفسه، ص: 283

242 – عبد السلام المسدي، السياسة وسلطة اللغة ، ص: 283

"ستروب تالبوت" يصرح في "واشنطن بوست" يوم: 02/10/1999 داعيا "موسكو" إلى "ضبط النفس"، ثم شارحا العبارة قائلا: "ضبط النفس يعني اتخاذ إجراءاتٍ ضد الإرهابيين الحقيقيين دون استعمال القوة العمياء التي تُعَرِّضُ الأبرياءَ للخطر"[243].

وفي مطلع الشهر الثاني من عام 2000 وجهت المقاومةُ اللبنانيةُ ضربات موجعة للجيش الإسرائيلي وتهدد إسرائيل بالانتقام ملوحة بمسؤولية سوريا، فتتدخل الإدارةُ الأمريكيةُ لدى الطرفين طالبةً "ضبط النفس"، فتعلن إسرائيلُ أنها تحلت بـ"ضبط النفس"، وفي هذا الوقت يصرح الملكُ الأردنيُّ "عبد الله الثاني" أنَّ إسرائيلَ وسوريا يتحدثان بنفس اللغة، بعد أن كشَفَ أنَّهُ نَقَلَ من الرئيس السوري "حافظ الأسد" رسالةً إلى "بيل كلينتون" و"يهود باراك" في ذاك الغرض، هكذا يشيع في قاموس السياسة الدولية عُرْفٌ جديدٌ من الحوار يمتلك شَفرةً خاصةً جدا، ومن أهَمِّ تحولاتِهِ الأدائيةِ أن "ضبط النفس" أصبح عمليةً يتم التفاوضُ الدوليُّ حولَها، ثم يتم اتخاذُ القرارِ الذاتيِّ بشأنها، وبعد ذلك يتمُّ الإعلانُ عن القرار، ويبقى المشهدُ الخلفِيُّ واشيا دوما بشيءٍ رقيقٍ: أنَّ قرارَ "ضبط النفس" يأتي من الأقدر والأقوى، وإن كانت الأحداثُ قد أكَّدتْ الانتصارَ الفعليِّ للمقاومة في جنوب لبنانَ[244].

وبعد دراسةِ المسدي لعبارة "ضبط النفس" يخلص إلى أنَّ العبارةَ اكتسبت موقعا مخصوصا في سجل العلاقات الدولية، وأمسَتْ قرينةَ السياسةِ البراجماتية، ولكنها تغلفت بأغلفة مخاتلة لأنها تأتي عنوانا براقا لتفضيل السلم على الحرب، والحال أنها تحولت تدريجيا إلى أداةٍ للمناورة العسكرية، وغيرُ غريبٍ أن تأتي تعبيرا عن العجز حِيَالَ إيقافِ الظلمِ والاعتداء، ففي مطلع الشهر الثاني من عام 2001 تَمَّ سنُّ قانونٍ إسرائيليٍّ يُخوِّل اغتيالَ النشطاءِ السياسيين، وإذا بالسلطةِ

---

243 – المرجع نفسه، ص: 284

244 – عبد السلام المسدي، السياسة وسلطة اللغة، ص: 285

الإسرائيليةِ تقتُلُ "مسعود عياد" أحدَ حراسِ "ياسر عرفات"، ثم تعلِنُ الإدارةُ الإسرائيلية عن ذلك، ويُقدِّمُ "يهود باراك" التهاني إلى "شارون" القادم الجديد، وبعد هذه الحادثة قَتَل "علاء خليل أبو علبة" بحافلته ثمانيةَ إسرائيليين كانوا من جملة الواقفين، فاشتعلت بين الطرفين نيرانُ الوعيدِ، فنزل "جاك شيراك" ساحةَ الأحداث يوم: 14/02/2001، معلنا دعوتَهُ إلى ضبط النفس"، ولم يحدد الرئيسُ الفرنسي وِجْهَةَ الخطاب، ولكن العبارةَ جاءت على لسانه كأنها كلمةٌ تستند إلى عرف سياسي قائم، أو كأنها ميثاق مسكوت عن تفاصيل بنوده، ولكن له سلطةَ الوفاقِ المُجْمَعِ عليه[245].

وينتهي المسدي بعد تتبعه لعبارة "ضبط النفس" في المواقف المختلفة إلى أن ما يلاحظه الراصد الذي يتعقب نفوذ اللغة في تدبير شأن المؤسسة السياسية هو أن الأطراف المتقابلين من ساسة ولغويين لا يتبصرون عفويا بالتوالج الفاعل الخلاق بين المنظومتين، وقصارى أمرهم أنهم يقرون بالعلاقة لمَامًا ويمرُّون، وقد لا يستوقفهم إلا ما يتحلَّى به بعضُ الساسة من فصاحة في العبارة أو من قدرة على البلاغة التلقائية، وهو ما يقترن في المخيال الجماعي بصورة الخطيب المصقع، والحق أن ذلك ليس إلا الوجه الهين الأصغر من طاقة هذه الآلةِ المتضخمة الجبارة، ويتلون العجَبُ ألوانا عند تعقب الكلماتِ، أو العبارات، أو الصيغ التي تكتسب بحكم اطراد التداول ثقلا رمزيا، تختزل به الفعل السياسي وجانبا من حيثياته، ومما يغري إلى حد الإغواء أن يتنبه الراصد إلى ظروف النشأة عند انبثاق الكلمة الاختزالية[246].

2- الأسلوبية والبلاغة في نقد عبد السلام المسدي:

أ- الأسلوبية

245 – عبد السلام المسدي، السياسة وسلطة اللغة ، ص: 285

246 – المرجع نفسه، ص: 288

يمتاز عبد السلام المسدي بكتابه الشهير "الأسلوبية والأسلوب"، ولعله أولُ كتاب بهذا العنوان أُلِّف في هذا التخصص في العالم العربي، ونراه فيه متـــأثرا بالمناهج الغربية التي دعت إلى تبني البنيوية منهجا في القرن العشرين، وخاصة في فترة الستينيات والسبعينيات، وهذا يشعرنا أن الأسلوبية كانت بديلا عن علم البلاغة بمفهومه القديم، بدعوى أن البلاغة علم لا يَدْرُسُ أعمـــاقَ النـــص، ولا يفحص أجزاءَه.

وفي هذا الكتاب تتبع المسدي تاريخيةَ "الأســـلوبيةِ"، بـــدءً بمفـــاهيم "دي سوسير" "ferdinand de saussure" وتلميذه "شارل بالي" "charles bally"، وانتهاءً بـــ"فوكو" "Michel Foucault " و"دي لوفر" "f. deloffre"، وهو يرى أن تعريـــف الأسلوبية لا يكتمل إلا إذا استنطق الجذْرَ أصوليا ليستقي منها أبْرَزَ المنطلقـــاتِ المبدئية التي تمحور عليها التفكيرُ الأصوليُّ في علم الأسلوب، وأول ما ينبغـــي بحثُه هو المصطلح ذاتُه، فيقول: « سواء انطلقنا من الدال اللاتيني وما تولد عنه في مختلف اللغاتِ الفرعية، أو انطلقنا من المصطلح الذي استقر ترجَمةً له فـــي العربية وقفنا على دالٍ مركَّبٍ، جذْرُهُ "أســـلوب" "style"، ولاحِقَتُـــهُ "يَّـــة" "ique"، وخصائص الأصل تقابل انطلاقا أبعادَ اللاحقةِ، فالأسلوبُ ذو مـــدلولٍ إنســـاني ذاتي، وبالتالي نسبِيٌّ، واللاحقة تختص ــ فيما تختص به ــ بالبعـــد العلمـــاني العقلي، وبالتالي الموضوعي، ويمكن في كلتا الحالتين تفكيكُ الدالِّ الاصطلاحي مدلوليه بما يطابق عبارة: "علم الأسلوب" "science du style" لذلك تُعَرَّفُ الأسلوبيةُ بداهةً بالبحث عن الأسس الموضوعية لإرساء علم الأسلوب»[247].

ولهذه المنطلقات المبدئية في تحديد مفهوم "الأسلوبية" بُعْدٌ لسانيٌّ محـــض يستند إلى ازدواجية الخطاب بين شبكة من الدوال تكشف عند الاستنطاق عـــن شحنة دلالية لا يتعين إلا بها ولا يتعين بها غيرها، وهذا المعطى هو الذي يجعل

247 – عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ص: 33

الأسلوبية تتحدد بكونها البعد اللساني لظاهرة الأسلوب طالما أن جـوهر الأثـر الأدبي لا يمكن النفاذُ إليه إلا عبر صياغاته الإبلاغية[248].

ويزدوج المنطلق التعريفي للأسلوبية في بعض المجالات الأخرى فيمتزج فيه المقياس اللساني بالبعد الأدبي الفني، استنادا إلى تصنيف عمـودي للحـدث الإبلاغي، فإذا كانت عملية الإخبار، علة الحدث اللساني أساسا فإن غائية الحدث الأدبي تكمن في تجاوز الإبلاغ إلى الإثارة، وتأتي الأسلوبية فـي هـذا المقـام لتتحدد بدراسة الخصائص اللغوي التي بها يتحول الخطاب عن سياقه الإخباري إلى وظيفته التأثيرية والجمالية[249].

أو بعبارة أخرى تُدْرَسُ خصائص الإبلاغ على أنها ليست كلاما عاديـا وإنما على أساس أنها تُبْرِز شخصيةَ الكاتب وتجلب انتباهَ القارئ، كما أن غايـةَ الأسلوبيةِ هي دراسةُ اللغةِ من جانب المتلقي وافتراضاتِه المتعلقةِ بنوايا الكاتب، وكذلك أحكامه التقييمية هي بمثابة ردِّ فِعْلٍ على المنبه في المقطـع الكلامـي، وعلى هذا الأساس تكون الأسلوبيةُ بمثابة علم اللسان الـذي يـدرس تـأثيراتِ الرسالةِ الأدبية[250].

وعلى ذلك فالأسلوبيةُ علْمٌ يهدف إلى الكشف عن العناصر المميزة الـتي بها يستطيع المؤلِّفُ الباثُّ مراقبةَ حريةِ الإدراك لدى القارئِ المتلقي؛ والتي بها يستطيع أيضا أن يَفْرِضَ على المتلقـي وجْهـةَ نظـرِه فـي الفَهْـم والإدراك، فالأسلوبية بهذا الاعتبار علْمٌ لغويٌّ يُعْنَى بظاهرة حَمْلِ الذهن على فهْـمٍ معيـن وإدراكٍ مخصوص[251].

---

248 – المرجع نفسه، ص: 34

249 – المرجع نفسه، ص:35

250 –عبد السلام المسدي، النقد والحداثة، ص: 51

251 – المرجع نفسه ، ص: 52

ب - الأسلـوب

الأسلوبُ عند عبد السلام المسدي هو الميزةُ النوعيةُ للأثر الأدبـــيِّ، ولا يُعَرَّفُ الأثرُ إلا بما يُمَيِّزُهُ، والأسلوبُ هو الذي يَقِي عمليةَ الخَلْقِ مـــن التبـــدُّدِ، وتتواتر فكرةُ مطابقة الأسلوب مع نجاعته القصوى في استنفار حساسية المتقبل إلى أنْ يُصبِحَ أساسُ تعريفِ الأسلوبِ مقياسَ المفاجأةِ تَبَعاً لردود الفعل، ومعْدِنُ المفاجأةِ ومُولِّدُهَا هو اصطدامُ القارئِ بتتابعِ جملة الموافَقَاتِ بجملةِ المُفَارَقَاتِ في نص الخطاب[252].

ويرى المسدي أن الأسلوبَ يُحَدَّدُ بعْدَ أنْ يتطَابَقَ مع عبقرية صاحبه؛ بأنه شَرارةٌ نوعيةٌ لا ينفُذُ إليها الفاحصُ إلا بطريقة الحدس، وهو من أجل ذلك يُحَسُّ ولا يُعَبَّر عنه[253].

ويفسر المسدي التمييزَ بين الحاذقِ الفاحصِ للأسلوب وبين غيـــره بـــأنْ يتسنى لمن كان له بعضُ الخبْرةِ أن يُميِّزَ عشرين بيتا مـــن الشـــعر إنْ كـــانت لـــ"راسين" racine"" أم لـــــ"كورناي" corneille""، وأن يميِّز صفحةً من النـــثر إن كانت لـــــ"بلزاك" balzac"" أم لـــــ"ستاندال" "stendhal".

وفي هذا الصَّدَدِ يقول: إذا عَسُرَ على أبناء اللسان العربـــي تَمَثُّـــلَ هـــذا التقريرِ فقد لا يَعْسُرُ عليهم إقرارُ القدرةِ على أن يميزوا ببعض الخـــبرة فقـــرةً يسمعونه لأول مرةٍ إنْ كانت للجاحظ أم لأبي الفرج، أو كانت لطـــه حســـين أم للمسعدي، أو كانت لابن خلدون أم لغيره[254].

لقد قال "بيفون": إن المعاني وحدها هي المُجَسِّمَةُ لجوهرِ الأسلوب، فمـــا الأسلوبُ سوى ما نُضفِي على أفكارنا من نسَق وحركةٍ، فكلُّ أســـلوبٍ صـــورةٌ خاصة بصاحبه تُبَيِّن طريقةَ تفكيرِهِ وكيفيةِ نظَرِهِ إلى الأشـــياء وتفســـيرِه لهـــا

---

252 – المرجع نفسه، ص: 52

253 – عبد السلام المسدي، النقد والحداثة ، ص: 54

254 – عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ص: 60

وطبيعةِ انفعالاته، إن من الهَيِّنِ أن تنتزع الأحداث والمكتشفات أو أن تُبَدَّلَ، بل كثيرا ما تتَرَقَّى إذا ما عالجها مَنْ هو أكثرُ مهارةً من صاحبه، كلُّ تلك الأشياءِ هي خارجةٌ عن ذات الإنسان، أما الأسلوبُ فهو الإنسانُ عَينُهُ، لذلك تَعَذَّر انتزاعُهُ أو تحويلُه أو سَلْخُهُ[255].

وماهيةُ الأسلوبِ عند المسدي هي أن يكون اعتدالا وتوازنا بين ذاتية التجربة ومقتضيات التواصل فيكون "حلا وسطا" بين الحدث الفردي والشعور الجماعي، أو هو تجربة الاعتدال بين الأنا والجماعة، سواء أكانت هذه الجماعة "هم"، أم "نحن"، أم "أنتم"، فتكون وظيفةُ الأسلوبِ أن يُلَطِّفَ من حِدَّةِ الانزياح بين المُعْطَى المعيش والمعطى المنقول[256].

ويتحدد الأسلوبُ اعتمادا على أثر الكلام في المتقبل فهو إبرازٌ لبعض عناصرِ سلسلةِ الإبلاغ؛ وحمل القارئ على الانتباه إليها بحيث إذا غفل عنها شَوَّهَ النصَّ، وإذا حَلَّلَها وجَدَ لها دلالاتٍ تمييزيةً خاصة مما يسمح بتقرير أن الكلام يعبِّر عن الفكرة؛ وأن الأسلوبَ يُبْرِزُ العبارةَ[257].

أما الأسلوب عند "بالي": فهو الاستعمال ذاته، فكأن اللغة مجموعة شحنات معزولة، والأسلوب هو إدخال بعضِها في تفاعل مع البعض الآخر كما في مخبر كيماوي، ولا شك أن هذا التعريفَ هو وليدُ نظريةِ "سوسير" اللغوية ولذا سيلتقي في منعطفه جُلُّ الأسلوبيين بعد "بالي"، سواء منهم من تأثر به مباشرةً ثم طور نظريتَهُ، أو من استمدوا مبادِئَهُم النقديةَ مما أفرزته نظرياتُ "سوسير" من مناهجَ بنيويةٍ، ومن هذا اللقاءِ سينشأ منهجُ تعريفِ الأسلوب بالاعتماد على خصائص انتظام النص بنيويا، مما يجعله العلامةَ المميِّزَةَ لنوعية مظهر الكلام داخل حدود الخطاب، وتلك السِّمَةُ إنما هي شبكةُ تقاطعِ الدوال

---

255 – عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ص: 60

256 – المرجع نفسه، ص: 55

257 – المرجع نفسه، ص: 49

بالمدلولات ومجموع علائق بعضها ببعض، ومن ذلك كلِّه تتكون البنيةُ النوعية للنص وهي ذاتُها أسلوبُهُ[258].

ولقد أشار "فينوقرادوف" (Vinogradov) في بحثه عن "أهداف الأسلوبية" سنة 1922م إلى الأسلوب بأنه يتحدد بالنص، وهذا النص يحدده "جهاز الروابط القائمة بين العناصر اللغوية والمتفاعلة مع قوانين انتظامها[259].

وفي سنة 1948م يصوغ "والاك" و"فاران" نظريَّتَهُمَا في تعدد أصناف الأساليب استنادا إلى خصوصيات نوعية يتخذان منها سُلَّماً تعريفيا، فيذهبان إلى أن الأسلوبَ يمكن أن يُحَدَّدَ من رُكْن زاويةِ علاقةِ الألفاظ بالأشياء ثم يردفان أنه يحدد أيضا من خلال روابط الألفاظ بعضها ببعض وكذلك من خلال علاقة مجموع الألفاظ بجملة الجهاز اللغوي الذي تتنزل فيه[260].

ونجد أيضا "جاكبسون" حينما عَرَّفَ النصَّ الأدبيَّ بكونه خطابا تغلبت فيه الوظيفةُ الشعريةُ للكلام إلى تحديد ماهية الأسلوب بكونه "الوظيفةَ المركزيةَ المنظَّمَةَ" لذلك يعتبر "جاكبسون" النصَّ خطابا تَرَكَّبَ في ذاته ولذاته.[261]

بذلك كلِّه يكون الأسلوبُ مِسْبَارَ القانونِ المنظِّم للعالم الداخلي في النص الأدبي، فهو إذن العاملُ المحَدِّدُ لصيرورة الحدَثِ اللساني نحو الظاهرة الأدبية مثلما أن الظاهرةَ الأدبيةَ لا تستوعب إلا من خلال تركيبها اللغوي[262].

إن مدلولَ الأسلوبِ ينحصر في تفجُّر الطاقاتِ التعبيرية الكامنةِ في صميمِ اللغةِ بخروجها من عالَمِهَا الافتراضيِّ إلى حيِّزِ الموجود اللغويِّ، فالأسلوبُ هو

---

258 –عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ص: 90

259 – المرجع نفسه ، ص: 90

260 – المرجع نفسه، ص: 91

261 – المرجع نفسه، ص: 92

262 – عبد السلام المسدي، النقد والحداثة، ص: 55

الاستعمالُ ذاتُهُ، فكأنَّ اللغةَ ذاتُ شحناتٍ معزولة، والأسلوبُ هو إدخالُ بعضِها في تفاعلٍ مع البعض الآخر؛ كما لو كان ذلك في مخبَرٍ كيميائيٍّ[263].

ج - الأسلوبية والبلاغة

يرى عبد السلام المسدي أن الأسلوبيةَ والبلاغةَ مُتَصَوَّرَانِ فِكْرِيَان يحملان كلٌّ منها شُحنةً متنافرةً متصادمةً، لا يستقيم لهما تواجدٌ، عكس ما عليه الأسلوبيةُ واللسانياتُ، إذ هما في تفكيرٍ أصوليٍّ موحَّدٍ، والسبب في ذلك يُعْزَى إلى تاريخية الحدث الأسلوبيِّ في العصر الحديث، وإذا تَبَنَّيْنا مُسَلَّماتِ الباحثين والمُنَظِّرين وجدْناها تُقَرِّرُ أن الأسلوبيةَ وليدةُ البلاغةِ ووريثُهَا المباشرُ، ومعنى ذلك أن الأسلوبيةَ قامت بديلا عن البلاغة، فالأسلوبيةُ هي امتدادُ للبلاغةِ ونَفْيٌ لها في نفس الوقت، فهي لها بمثابة حَبْلِ التواصلِ وخطِّ القطيعةِ في الوقت نفسِه أيضا[264].

ومن أبرز المفارقات بين البلاغة والأسلوبية، إن البلاغةَ علْمٌ معياريٌّ يُرْسِل الأحكامَ التقييمية؛ ويرمي إلى تعليم مادته وموضوعه: بلاغة البيان، بينما تنفي الأسلوبيةُ عن نفسها كلَّ معياريةٍ وتعزِفُ عن إرسال الأحكام التقييمية بالمدح أو التهجين، ولا تسعى إلى غاية تعليمية البتة، فالبلاغةُ تحكم بمقتضى أنماط مسبقةٍ وتصنيفات جاهزةٍ؛ بينما تتَحَدَّدُ الأسلوبيةُ بقيودِ منهجِ العلوم الوصفية، والبلاغةُ تَرْمي إلى خَلْق الإبداع بوصاياها التقيميةِ؛ بينما تسعى الأسلوبيةُ إلى تعليلِ الظاهرةِ الإبداعيةِ بعد أن يتقرَّرَ وجودُها.

وعن الفروق بين اللسانيات والبلاغة يقول عبد السلام المسدي: «أما الأسلوبية والبلاغة كمُتَصَوَّرَيْنِ فكريين فتُمَثِّلانِ شُحْنتيْن متنافرتيْن متصادمتيْن، لا يستقيم لهما تواجُدٌ آنيٌّ في تفكيرٍ أصوليٍّ موحَّدٍ، والسبب في ذلك يُعْزى إلى تاريخية الحدث الأسلوبي في العصر الحديث، وإذا تبنينا مُسَلَّماتِ الباحثين

263 – المرجع نفسه، ص: 44

264 – عبد السلام المسدي،الأسلوبية والأسلوب، ص: 52

والمنظرين وجدناها تُقَرِّر أنَّ الأسلوبية وليدةُ البلاغةِ ووريثُها المباشر، معنى ذلك أن الأسلوبية قامت بديلا عن البلاغة، والمفهوم الأصولي للبديل – كما نعلم – أن يَتَوَلَّد عن واقع مُعْطَى وريثٌ ينفي بموجب حضورَهُ ما كان قد تَوَلَّدَ عنه، فالأسلوبيةُ امتدادُ البلاغةِ، ونفْيٌ لها في نفس الوقت، هي لها بمثابة حبل التواصل وخط القطيعة في نفس الوقت أيضا»[265].

ويجدر بنا هنا أن نلخص أهم المفارقات بين الأسلوبية والبلاغة كما يراها عبد السلام المسدي، منها:

- إن البلاغة علم معياري، يرسل الأحكامَ التقييمية، ويرمي إلى تعليم مادته وموضوعه، وهو بلاغة البيان، بينما تنفي الأسلوبية عن نفسها المعيارية، ولا ترسل الأحكام التقييمية من مدح وتهجين، ولا تسعى إلى غاية تعليمية.
- البلاغة تحكم بمقتضى أنماط مسبقة، وتصنيفات جاهزة، بينما تتحدد الأسلوبية بقيود منهج العلوم الوصفية.
- البلاغة ترمي إلى خلق الإبداع بشروطها التقييمية، بينما تسعى الأسلوبية إلى تعليل الظاهرة الإبداعية بعد أن يتقَرَّرَ وجُودُها.
- البلاغة تعتمد فصل الشكل عن المضمون في الخطاب اللساني فميزت بين في وسائلها العملية بين الأغراض والصور، بينما ترغب الأسلوبية عن كل مقياس قبليٍّ، وترفض مبدأ الفصل بين الدال والمدلول، فهما لها بمثابة ورقة واحدة[266].

---

265 –عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ص: 52

266 – المرجع نفسه، ص: 52

الفصل الرابع

نماذج تطبيقية من النقد اللساني
عند
عبد السلام المسدي

1- **النقد اللساني النفسي**
2- **النقد الصوتي**
3- **نقد التراكيب**

نماذج تطبيقية من النقد اللساني عند عبد السلام المسدي

يقول عبد السلام المسدي في بداية تحليله لسيرة "طه حسين" الذاتية من خلال كتابه: "الأيام"، ممهدا لنقده ذلك النص الأدبي: «وأول ما نُفْضي به في هذا المقام هو أننا نواجه العمل النقدي من موقع مخصوص هو غير موقع الأديب وغير موقع الناقد، وإنما هو موقع عالم اللسان الذي يهتم بكل تجليات الظاهرة اللغوية مهما تنوعت صيغ الإفضاء وهيئات التشكل وصور الوظيفة، وليس النص الأدبيُّ في منطوقه ودلالته إلا مرتبةً من مراتب التجلي اللغوي عموما، والفارقُ العميقُ بين منطلقات النظر هو أن النقد الأدبي في تصوراته المختلفة لا يعني الفحصَ والنظَرَ فتتنزّلُ على مراتبَ، أَوَّلُها: المضمون الدلالي في النص، وآخرها: تحديد الظاهرة الأدبية نفسِها، بوصفها صياغة للفعل الشعري عامة،

وبين المرتبتين مراتب أخرى فيها البعد النفسي والبعد الاجتماعي وغيرهما كثير.

أما عالم اللسان فإنْ كان ذلك من مشاغله بداهةً ولكن وراءَهُ مطمحا آخر يصبو إليه ألا وهو تحسس نواميس الظاهرة اللغوية ذاتها، فتكون دراستُه للملفوظ الأدبي عَوْنا له على دراسة الحدث اللساني في حد ذاته»[267].

ويحدد عبد السلام المسدي لمنهجه النقدي معايير ثلاثة نلخصها كالآتي[268]:

1- تقدير الناقد لسلَّم التعامل مع النص الأدبي، وهو ما يحدد مدارج التعامل النقدي بحيث تنطلق العملية النقدية من البسيط إلى المركب، أي من الاستقراء إلى التأليف.

2- أن تُرسَى قواعدُ النقد على معيار النص، من حيث هو نقطةُ التقاء قمة الهرم بقاعدته، أي: نقطة التقاء الكاتب بالقارئ.

3- أن تتشكَّلَ في منهج النقد المادة المستثمرة من كل المعرف والعلوم، لأنه يستمد شرعيته من مبدأ تمازج الاختصاصات في المعرفة الإنسانية كليا، لأن فروع الشجرة اللسانية لا يتسنى لها النماء إلا متى دَكَّتْ أمامَها حَواجزَ التخصُّص الضيِّقِ، ويعترض المسدِّي فَنٌّ فَتِيٌّ – على حد تعبيره – من أفْنَانِ اللسانياتِ العامة وهو علم النفس اللغوي، وقد سبق للمسدي أن طالب بتمكين هذا الفرع اللساني من جواز سفره إلى حوزة النص الأدبي، ولعل بعض الالتباس قد ظل يحوم حول علم النفس اللغوي حتى ظن البعض أنه لن يثمر مع الأدب إلا نقدا نفسانيا كما هو متعارف، وليس الأمر على هذه الشاكلة أصلا.

---

267 –عبد السلام المسدي،النقد والحداثة، ص: 103

268 – عبد السلام المسدي،النقد والحداثة، ص: 104

ولكن للمسدي في النقد النفساني نظرتُهُ الخاصةُ، فليس هو النقدُ النفسانيُّ المتعارَفُ عليه، فالنقد النفساني المتعارف عليه هو ذلك النقد الذي يُعَدُّ استثمارا لعمليات التحليل النفسي بإسقاطها على النص الأدبي، ويكون مساره عادة من الأديب إلى نصه، أو من الخطاب الأدبي إلى صاحبه، ويعود في كلتا الحالين إلى استكشاف هو من غير طبيعة المادة الأدبية، لأنه منقطع عن العنصر اللغوي، وأما النقد النفساني الذي يدعو إليه المسدي فهو الذي ينطلق من نص الخطاب الأدبي، ويعود إليه بعد أن يكون قد طاف عليه مستكشفا صاحب النص من حيث هو محصلة نفسية واجتماعية ليست في منأى من الحاصرات الاقتصادية والسياسية[269].

وعلى هذا الاعتبار الثالث والأخير لمنهجه النقدي والذي تمتزج فيه اللسانيات بعلم النفس اللغوي، حَلَّلَ عبد السلام المسدي "السيرة الذاتية، لطه حسين" كما وردت في كتاب "الأيام"، والذي سنعرضه نموذجا من ضمن النماذج النقدية اللسانية:

1 - النقد اللساني النفسي:

ينطلق المسدي في تطبيق نقده النفساني على "السيرة الذاتية" في كتاب "الأيام"، إذْ بعد أن عرض المسدي حياةَ "طه حسين" مختصرةً[270]، لاحظ أن ضابطَهَا الأوَّلَ إنما هو التحوُّلُ السريع والتقلب المتجدد، وذلك مردُّهُ إلى الفضول المستنبط من نصه في كتابه "الأيام"، حين يقول: « كان من أوَّلِ مرةٍ طُلْعَةٌ"، لا يحفل بما يَلْقَى من الأمر، في سبيل أن يستكشفَ ما لا يعلم، وكان ذلك يكلفه كثيراً من الألم والعناء، ولكن حادثةً واحدةً حَدَّتْ ميلَهُ إلى الاستطلاع،

---

269 –عبد السلام المسدي، النقد والحداثة، ص: 106

270 – المرجع نفسه، ص: 116

وملأت قلبَهُ حياءً لم يُفارقْهُ إلى الآن»[271]، ويستدل المسدي أيضا بقصة العشـــاء بين الإخوة والأبوين[272].

فتصور نفسك أمام مَشْهدٍ مأساوي، فترى إخوةً يضحكون، وأُمّاً تبَكْي، وأَبَاً مُقْبِلا بصوت هادئ حزين، يُبَدِّدُ الضحِكض ويمتصُّ البكاءَ[273].

ويحاول المسدي إبرازَ الحساسيةِ التي تطبَعُ شخصيةَ "طه حسين" مـــن خلال كتابه "الأيام" بسرعة التأثر النفساني للقوى التأثيرية المتسلطة من الخارج، فهي صورة لفرط تقبل الأحاسيس بعواملها، وهي أيضا إطار لسرعة الاستجابة عند تلقي الإثارة[274].

وتتجلي ظاهرةُ الحساسية لدى بطل "الأيام"، في عِدَّةِ وقائع عرضت له من عهد صباه، إلى أن كان كهلا، بدايَتُها حادثةُ الطعام على المائدة، كما ذكرنا في قصة العشاء بين الإخوة والأبوين، وفيها يقول طه حسين: "وأما هـــو فلـــم يعرفْ كيف قضَى ليلَتَهُ".

ويُعلِّق المسدي على هذه العبارة فيقول: "ظاهرٌ لا يقول شيئا ومُضَمَّنُ الكلامِ ينطق بكل شيء، وهذه من مقابِضِ التصوير الفني، حيـــث يعـــدل عـــن التصريح، ويقتفي الإيحاء فينجرُّ القارئُ إلى إنشاء بنية الدلالة مـــن ذاتـــه بمـــا يُحوِّله مُسهِما في خلق العملية الإبداعية[275].

ثم يعرض المسدي نصا آخر يبرز الحساسية المفرطة لصاحب السيرة الذاتية، وفيه يقول طه حسين: «حتى إذا كان اليومُ الرابعُ دخل أبوه عليـــه فـــي

---

271 – عبد السلام المسدي، النقد والحداثة، ص: 120

272 – المرجع نفسه، ص: 121

273 – المرجع نفسه، ص: 121

274 – المرجع نفسه، ص: 122

275 – عبد السلام المسدي، النقد والحداثة، ص: 122

المطبخ، حيث كان يحِبُّ أن ينزوي إلى جانب الفُرْنِ، فما زال يكلمه في دعابة وعطف ورفق حتى أنس الصبي إليه، وانطلق وجهُهُ بعد عُبُوسِه، وأخذه أبوه بيده، فأجلسه مكانَهُ من المائدة، وعني به أثناء الغذاء عناية خاصة، حتى إذا فرغ الصبيُّ من طعامه، ونهض لينصرف، قال أبوه هذه الجملة في مزاح قاس لم يَنْسَه قَطُّ، لأنه أضحك منه إخوته جميعا، ولأنهم حفظوها له، وأخذوا يغيظونه بها من حين إلى حين، قال له: "أحفظت القرآن»[276].

ويعلق المسدي على النص السابق بقوله: « وفريدٌ من نوعه هذا التمدُّدُ بين الجمل مما يشد الأنفاسَ فينكشف وَقْعُ اللفْظِ على حساسية النفس، ويعرف كيف كان "طه حسين" يحْزنُ لبسيط الحوادث فيمتلكه الألمُ كلَّما رَقَّ حِسُّه بما ينال منه: في البيت مع الأسرة، وفي الساحة مع الأقران، وفي الكتاب والأزهر بل وفي جامعة "السربون" وهو مكتهل لما أجهد نفسه في إعداد التمرين المطلوب بعد درسه، كما استطاع في المراجع التي نبه لا إليها الأستاذ وقدمه في اليوم الموعود»[277].

واعتمد المسدي في إبراز فرط الحساسية عند"طه حسين" على العبارة التي أطلقها أستاذة في "السربون" على العمل المنجز، وهي قوله: « سطحي لا يستحق النقد"، إذ كان لهذه الكلمة وقْعٌ لاذِعٌ في نفس الفتى أمضَّه بقيةَ يومِه، واقَضَّ مضجعَه حين أقبل الليل»[278].

وعليه يقرر المسدي أن الحساسية المفرطة وقد دخلت بطه حسين دوامة التأثر والألم، فبلغت حال المرض، فاقتضت ما يصرف عنه رواسبها ويُنَفِّس كروبَها، فكان ترويضُ النفْسِ، وكانت الإرادةُ إلى حدِّ التجلُّدِ[279].

---

276 – المرجع نفسه، ص: 122

277 – المرجع نفسه، ص: 123

278 – عبد السلام المسدي، النقد والحداثة، ص: 123

279 – المرجع نفسه، ص: 123

ثم يخلص المسدي بعد أن أثبت حِدَّةَ الحساسيةِ عند "طه حسين" إلى حُكْمٍ مَفادُهُ أن حدةَ الحساسية تؤدي إلى اختلال توازن الشخصية، ويخلص أيضا إلى أن الحساسيةَ في ذاتها تجربةُ ألمٍ، فإن ترويضَ الإرادةِ يرمي إلى دَفْنِ الألم في أعماق التجربة الوجودية الفرديةِ حتى تتقمَّصَ النفْسُ الألَمَ تَجلُّدا فتتمرَّسَ بالقسوة منصهرةً وإياها، فكأن النفْسَ تجدُ في ألمِها ما تَلْتَذُّ به[280] .

ويستدل أيضا على شدة حساسية صاحب "الأيام" بحادثة المائدة التي حملته على أنه يأخذ نفسه بصراحة لا تلين، وفيها يقول صاحب "الأيام": « فمن تلك الوقت حرم علي نفسه اللون من الطعام لم تُبَحْ له إلا بعد أن جاوز الخامسة والعشرين، وحرم على نفسه الحساءَ والأرز وكلَّ الألوان التي يؤكل بالملاعق، لأنه كان يعرف أنه لا يحسن اصطناع الملعقة، وكان يكره أن يضحك إخوته، أو تبكي أمه، أو يعلمه أبوه في هدوء حزين»[281].

ويبرز المسدي الآثار النفسية لطه حسين الناتجة عن آفة العمى، إذ «كان للعمى أَثَرٌ عميقٌ في طبع الذات بِسِمَاتِهَا، هو عَاهةٌ، كانت مُوَلِّدا للمرارة لا يسْكُنُ، ومَعِينا للآلام لا ينضُبُ، وكان وعْيُ صاحبِه به كالمُدْيَةِ تُداعِبُ الجُرحَ ولما يَنْغَلِقْ[282]».

ومن المشاهد المأساوية التي صور بها "طه حسين" إحدى الواقعات يوم أُخْبِرَ بعد درسِ الفِقْهِ أنه سَيُمْتَحَنُ في حفظ القرآن تمهيدا لانتسابه إلى جامع الأزهر، ولم يكن قد أُعْلِمَ بذلك من قبْلُ، فها هو يقول: " فلما أنبئ بأنه سيمتحن بعد ساعة خفق قلبُه وَجلاً، وسعى إلى مكان الامتحان في رواية العميان"[283].

---

280 – المرجع نفسه ، ص: 123

281 – عبد السلام المسدي، النقد والحداثة، ص: 124

282 – المرجع نفسه، ص: 124

283 – المرجع نفسه، ص: 125

ويتضاعف الوقْعُ عند للرجل ويَحلُّ به الأذى، كما صَوَّرَهُ المسدي وذلك واضحٌ في عبارة كتاب "الأيام" لطه حسين القائلة: « امتلأ قلبه حسرة وألما، وثارت في نفسه خواطر لاذعة لم ينسها قط، فقد انتظر أن يفرغ المُمْتَحِنَان من الطالب الذي كان أمامهما، وإذا هو يسمع أحدَ المُمْتَحِنَيْن يدعوه

بهذه الجملة التي وقت من أذنه، ومن قلبه أسوأ وقع: اقْبِلْ يا أعْمَى»[284].

وفي نظر المسدي أن جملة: "اقبل يا أعمى" كانت بمثابة صفحة أدارت كبرياء "طه حسين"، فأجرى الامتحان ونجح، إلا أنه انكسر وزعزع بعد أن سمع الممتحن يشكره ويثني عليه بقوله: "انصرف يا أعمى؛ فتح الله عليك"[285] لأنه كان قد تعود من أهله كثيرا من الرفق به وتجنبا لذكر هذه الآفة بمحضره، وكان يُقدِّر ذلك، وإن كان لم ينس قط آفته، ولم يشغل قط عن ذكرها[286].

ويرى المسدي أن شخصية الأعمى تكبلت بقيود الكبت، وأصبحت أحوله الاجتماعية والنفسية تسري بين أشواك نقيصته في السر وفي العَلَنِ، إنْ فُضِحَت آذَتْ، وإنْ سُتِرَتْ تَكَشَّفَتْ، فكان يستحي أن يتحدث عن آفته إلى الناس، وكان يؤذيه أشد الإيذاء أن يتحدث الناس عنها إليه، وما أكثر ما يفعلون[287].

ولعل النقدَ اللسانيَّ النفسانيَّ عند المسدي يتجلى جلاءً في عرضه للثنائية الضدية الواردة في قول طه حسين: "كان صاحبنا مقَسَّمَ النفْسِ بين السعادة المشرقة والشقاء المظلم"، فيقول المسدي في شأن هذه العبارة: «جاء اللفظ

---

284 – المرجع نفسه، ص: 125

285 – عبد السلام المسدي، النقد والحداثة، ص: 125

286 – المرجع نفسه، ص: 126

287 – المرجع نفسه، ص: 126

متموجا كتموج الألوان على ريشة الفنان الراسم، داكنا في الاستعلاء الصفيري مع صاحبنا، ففاقعا مسترخيا مع صفير "المقسم والنفس والسعادة"، وينقطع اتصال الألوان بين "السعادة" و"المشرقة" لتظل اللحمة لحمة البساط التي بين نعت ومنعوت، وما أن تباينت رقعة البساط حتى حلت الألوان الصوتية رباطا عاقدا، وذلك الذي حصل بين "المشرقة" و"الشقاء" فكأنهما من نسيج صياغيٍّ واحدٍ، وكأن التركيبَ الرباعيَّ ينقلب ضفيرة زوجية على نمط المتتاليات فترتبط "السعادة" و"المشرقة" ارتباط الموضوع بالمحمول، ومثله ارتباط "الشقاء" و"المظلم"، ثم ترتبط "السعادة" مع "الشقاء" من جهة و"المشرقة" مع "المظلم" من جهة ثانية ارتباطَ النقيضِ بنقيضه، وهو ما يجعل المَثَانِيَ الزوجيَّةَ متكاملةً بالتعارض "السعادة – المشرقة" مع "الشقاء – المظلم"، وهو تعارضٌ دلاليٌّ يعضده تعارض جنسي من التأنيث إلى التذكير، غير أن الكتلتين قد التحمتا بهذا التعانق الصوتي النغمي بين حديهما "المشرقة" /و"الشقاء"»[288].

إن التشريح اللغوي لحياة صاحب "الأيام" في شقِّه الصوتي المتمثل في صفير حرف "السين"، وهو أحدُ المكونات لألفاظ "السعادة – النفس– المقسم"، وفي شقه الصرفي المشار إليه في الصيغ الصرفية المتعارضة من التأنيث والتذكير، وفي شقِّه النحويِّ المشار إليه في لحمةِ النعت والمنعوت بين اللفظتين "السعادة – المشرقة"، ويختم هذا التحليل بالتعارض الدلالي في الكتلتين: "السعادة – المشرقة"؛ و"الشقاء – المظلم".

عن آفة العمى تولَّدَتْ مُرَكَّباتٌ نفسيَّةٌ صيَّرتْ صاحب "الأيام" يعيش في عزلة اجتماعية، وانصهرت مركباته النفسية في بوتقة العواطف؛ فكان يُقِرُّ بما لديه من قصور في تَجْرِبةِ الحُبِّ، وما لبث أن وقع فيه، فاقتنعت نفسُه به رِدْحا من الزمن، "وإذا صاحبنا يصبح قاضيا بين رفاقه في شؤون الحب؛ وليس له أرب فيه، ولا سبيل إليه وأنى له بشيء من ذلك وهو المكفوف الذي لا يحسن

---

288 – عبد السلام المسدي، النقد والحداثة، ص: 127

شيئا حتى يعينه عليه معين". كما "استيقن أنه لم يُخْلَقْ لمثل هذا الشعور وأن مثل هذا الشعور لم يخلق له، وأين هو من الحب وأين الحب منه؟"[289].

وفي نظر المسدي أن أبرز الأحاسيس الانفعالية المتولدة عن وعي صاحب "الأيام" بآفة العمى « تَمثَّلَ في إذكاء غرائز العنف بمختلف مظاهره من بُغْضٍ وكُرْهٍ ونقمة تتسلط تسلطا على العالم الخارجي المحيط بالذات سواء في العائلة أو في الكُتَّابِ أو في الأزهر؛ وما بعد الأزهر، وأوَّلُ ما نَتَجَ من ذلك كُلِّه حفيظةٌ موجَّهَةٌ إلى أفراد العائلة استحالتْ كراهيةً دفينةً نَسْتَشِفُّها من سطور الأيام عبر التصوير الفني إذا مافتئ الكاتب راغبا عن الإفضاء بها، وهي مَوْجِدَةٌ حينا، وحُزْنٌ وألمٌ حينا آخر، من ذلك أنه قد كان له عَمٌّ يغيظه ويسلك معه سُلوكَ المناوئين، فداخلَهث منه نُفُورٌ حتى كَرِهَهُ إلى حدِّ البغْضاء»[290].

ثم يواصل عبد السلام المسدي في إبراز الآفَةِ وإفرازاتها فيقول: «وفي الكُتَّابِ تتضاعَفُ النقْمَةُ لازدواج الوعْيِ: نقمةُ الواعي بعاهته، ونقمةُ الواعي بمنزلته بين الآخرين، فتظهر الثورةُ على الزيف مُجَسَّما في ذات المؤدب، فإذا الصورة سلخ فظيع، وإذا الرسْم تشويه مرير، ولا يبقى بين النقمة والتشفي إلا برهة، وأطلق "طه حسين" عندئذ لسانَه في الفقيه والعَرِيفِ إطلاقا شنيعا، فأخذ يُظْهِر من عيوبهما وسيأْتِيهما ما كان يُخْفِيه، وأخذ يَلْعَنُهما أمام الصبيان، ويتحدَّث عنهما بأشياءَ مُنْكَرَةٍ، كان يَجِدُّ في التحدُّثِ بها شِفاءً لنَفْسِه»[291].

وهذه الانفعالات التي تولَّدَت في نفْس "طه حسين" زادت تضخما وانتفاخا وهو في الأزهر، فزاد عداؤه «مع الطلبة والشيوخ والمسيرين، فقد نقم على محتوى الدرس، وعلى طرق تبليغه وأساليب المعاملة بين الجميع وربما اتخذ حب العدى وجهة معينة عندما أصبحت لصاحبنا وسائل الأصداح بها على

---

289 – عبد السلام المسدي، النقد والحداثة، ص: 132

290 – المرجع نفسه، ص: 132

291 – المرجع نفسه، ص: 133

الصحف السيارة، فكان رد الفعل قائما على المجاهرة بالحقائق الجارحة مما دَأَبَ الناسُ على كتمانه أو التلطف في التعريض به كياسةً وظَرَفاً، وأصبح قلمُهُ يَهْتِكُ الأسْرارَ دون حَجْبِهَا, ولم يتفرَّغْ إلى شيءٍ تَفَرُّغَهُ إلى كشْفِ عوْراتِ العلماءِ»[292].

ويشير المسدي إلى أن "طه حسين" يصرح « في نهاية ملحمته بالذي حمَلَهُ على وسْمِ روابطِه مع الناس بوسام التقيَّةِ، وهو إذْ يستبطن من نفسه هذه الحقيقة تختلِطُ عليه سُبُلُ مرارتها: أهي الأسبابُ أم نتائجُها، ولتكن هذه أو تلك، فالمدارُ واحدٌ، والقَدَرُ محتومٌ فلقد ضرب بينه وبين الناس حِجاباً، ظاهِرُهُ الرضا والأمن، وباطنُهُ من قِبَلِهِ السخطُ والخوفُ والقلقُ واضطرابُ النفس في صحراءَ موحشةٍ لاتحادها الحدودَ، ولا يتبين فيها طريقُهُ التي يمكن أن يسلَكَها»[293].

ومع النقائصِ الخَلْقِيةِ التي أحاطت بطه حسين ومع المركَّبَاتِ التي تفرَّعَتْ عنها يبقى "طه حسين" –على قول المسدي– رمْزَ الحداثةِ العربيةِ، فكْرا وإبداعا ونقدا، ومن أدْرَانا فلعلَّ كثيرا مما خطه ما زال ينبض حداثةً! ولكن أين يكمُن سِرُّ هذا السَّبْق؟ بل هل من تفسير لهذه الظاهرة "الحُسَيْنِيَّةِ" ؟[294].

ويختم المسدي حديثَه عن حياة طه حسين التي كانت مليئةً بالكآبة والحرمان، والتي انعكست سلبا على عائلته وعلى محيطه الاجتماعي، في البيت، وفي الشارع، وفي الكُتَّابِ، وفي جامع الأزهر أيضا، ولم تُثْنِه آفَتُهُ عن الثقافة والأدب والعلم والتربية، فيقول المسدي معترفا بما خلفتْه الشخصية العربية الضريرةُ: « لقد تثقف "طه حسين" بثقافة العرب الأولى، ونهل من مَعِينِها الإسلامي أَيَّمَا نَهَلٍ، ثم أنتفض ثائرا فانبرى يكرع من عيون حضارةٍ، لا هي عربيةٌ، ولا هي إسلاميةٌ، فاجتمعت حداثةٌ غاضبَةٌ على أصالة مستبِدَّةٍ،

---

292 – عبد السلام المسدي، النقد والحداثة، ص: 133

293 – المرجع نفسه، ص: 133

294 – عبد السلام المسدي، النقد والحداثة، ص: 133

واختصم فيه المجتمِعَان، وانسَبَكَ من هذا الصراع فَيْضٌ؛ تخالطت فيه عناصرُ الرفض وجذورُ الوفاءِ، والْتَأَمَ الكلُّ التئاماً يَنْدُر عند الناس؛ ثم يَعِزُّ عليهم: أدَبٌ إبداعيٌّ، ومأثورٌ نقديٌّ؛ وبينهما فنٌّ من الخاطرة تُرْسَلُ على عَوَاهِنِها، فلا هي تتقَيَّدُ بقيود النقد، ولا هي تنْعَتِقُ انعتاقَ الخيالِ والوضْعِ.

وكتَابُ "طه حسين" ما لو صَنَّفْتَهُ بمنظار لاحقٍ لَوَجَدْتَ فيه من فن الخبر وأدب الأمثال، وتراجم القوم، وفن الرحلة، وجنس المرايا، وضرب الأقاصيص... ولوَجَدْتَ رائعةً السِّيرةِ الذّاتيةِ. أيَكونُ سِرُّ العبقريةِ في "طه حسين" أنه استقام معه تصريفُ مسالكِ الكتابة على نهج الأجناس الأدبية ! أفلا يكون منتهى الإبداع أنه كان يكتب الأدبَ وفي أدبِهِ النقْدُ، ويكتب النقدَ، وصياغةُ نقدِه أدَبٌ، فلما كتب "الأيام" التقت الجداولُ على مَصَبٍّ أزاحَ الحدودَ؛ وهتك الحواجزَ فامتزجت الجناسُ فجاءت "الأيام": ثوبُهَا السِّيرةُ، وقِوامُها الأدبُ، ومُهجتُها النَّقدُ، وأما لفظُها فَمِنْ صِياغَةِ الشِّعْرِ»[295].

2 - النقد الصوتي:

النقد الصوتي هو الباب الأول لكل من يَلِجُ الدَّرْسَ اللسانيَّ، وهو أحد مرتكزات منهج النقد اللساني عند عبد السلام المسدي، وهو المستوى الذي نعتقد أنه أبدع فيه إبداعا، إذْ نزعُمُ أنه أَدْرَجَ مصطلحاتٍ حديثةٍ في قاموس النقد اللساني؛ كما سنبيِّنُه في هذا المقام، من خلال تتبعِنا لنماذجَ من نقده اللساني في بعض كتبه، وأهم كتبه المعتمَدَةِ هنا كتابُ "قراءاتٌ مع الشَّابِّي والمُتَنَبِّي والجَاحِظِ وابْنِ خَلْدونَ".

في هذا الكتاب "قراءاتٌ مع الشَّابِّي والمُتَنَبِّي والجَاحِظِ وابْنِ خَلْدونَ" افتتاحيةُ القراءاتِ، لصاحبها عبد السلام المسدي، حيث يحللُ نصوصا شعريةً، لشاعِرها أبي القاسم الشابي، بعنوان: "مع الشابي: بين المقول الشعري والملفوظ النفسي"[296].

---

295 –عبد السلام المسدي، النقد والحداثة، ص: 134

وفي مقدمة قراءة نصوص من شعر الشابي يقول عبد السلام المسدي: «ومطمح البحث أن نقرأ شعرَهُ قراءةً تَشُقُّ سُجوفَ ما تراكم فلا تأخذ من خارج النص إلا بمقدار، وأوَّلُه المعطى التاريخي»[297]، وفي هذا المعطى التاريخي أنه عرَضَ جزءا من حياة الشاعر، مبتدئا بتحديد عمره، والتي كانت من: 1909م إلى: 1934م، وفي الأرقام قِصَرُ حياةِ الشاعر، وفيه أيضا قصرُ الحياةِ الأدبيةِ على وجه الخصوص، وفي المقدمة إشارةٌ إلى انهياره الصحي، ثم فيها أيضا ما للشاعر من مقومات شخصية، كقوة الإرادة، وصلابة العزيمة، وتكوينه العصامي، إلى أن يقول: « انعكست كل هذه الخصائص على شعر الشابي فجاءت به أدبا خالصا بقَلَقِه، صادقا بحيرته، عنوانه الطبع الأصيلُ، ووجهتُه نَحْتُ ما في الذات الموجعة، فكان أدب التحدي للأنماط الزائفة، بغية إقامةِ دعائم الحقِّ، وكان أدب الرفض الخلاق، غبر أن تفاعل العناصر المكونة مع الحساسية الداخلية ومواجهة المقومات الخارجية للمقومات الداخلية، قد طبع كل ذلك أدبَ شاعرِنا بالتأزُّمِ فكان متغذيا بروافد المأساة، وإذا هو صورةٌ للتمزُّقِ والصراع»[298].

إن الأحكام المستنبطةَ من مقدِّمة المسدي والتي تُعَدّ من معالم نقده اللساني البنيوي هي أحكام عاطفيةٌ منحازةٌ إلى الشاعر، لا إلى شعره، وهذا المبدأ متنافٍ ومنهجَ البنيويةِ الذي كان يدعو إلى تهميش الأديب، وإخراجه من دائرة النقد، ونعتقد أن انحيازَ المسدي إلى شاعر من وطنه انحيازٌ طارئٌ، أو هو انحياز ظرفيٌّ أحَسَّ به في لحظة ضعف بشرية، لأسباب قوية، هي: إن الشابي من

---

296 – عبد السلام المسدي، قراءات مع الشابي والمتنبي والجاحظ وابن خلدون، الشركة التونسية للتوزيع، دط، تونس، 1984م، ص: 13

297 – عبد السلام المسدي، قراءات مع الشابي والمتنبي والجاحظ وابن خلدون، ص: 13

298 – المرجع نفسه ، ص 17

أبناء وطنه، وأنه مات شابا، وأنه كابد الوجع، وأنه شعَرَ وأبدع على الرغم من الداء والأعداء وقصر العمر.

ولكن يستدرك المسدي بعد هذه المقدمة التي طغت فيها ذاتيتُهُ على معالم منهجه النقدي اللساني فيقول: « ولا شك أن أبرزَ ما تَبَيَّن من مميزات شخصية الشابي قد جعل الشاعرَ ضنِّينا بنفسه على الآخرين، قاسيا عليها في كثير من الأحيان، ثم إن الإغراقَ في استقصاء المراسم التاريخية الدالة على مدى صدق التجربة وحدوده يؤول إلى ضرب من اقتحام المشاكل المتفارقة في النقد الأدبي، فغاية ما يرمي إليه الناقدُ أن يُقيم الأثر الفني على نصاب الملفوظ المُصَاغِ، وما المعطيات التاريخية إلا سنَدٌ من الأسانيد يضمحِلُّ وقْعُها ما لم تقُم في النص الملفوظ شهادةٌ لها، وأقوى الشهادات تناسُجُ المَقُولِ الإنشائي بالإفضاء النفسي، أَمَّا أن يؤول التحقيقُ مع الوقائع المعيشة هدفا نقديا فإن ذلك تعسفا يُرْضِخُ الأدَبَ تحت سطوة التاريخ فيحيد به عن قِبلتِه »[299].

وهنا نقدم نموذجا نقديا لسانيا يصور المستوى الصوتي عند عبد السلام المسدي اعتمادا على كتابه "قراءات مع الشابي والمتنبي والجاحظ وابن خلدون"، ومنه نقتطف أبياتاً شعريةً تمثل مشاهدَ من ملحمَةِ الشاعر التونسي أبي القاسم الشابي، على حَدِّ تعبير عبدِ السلام االمسدي، وهذان البيتان الآتيان يمثلان المشهد الأول من مشاهد الملحمة:

عَذْبةٌ أنْتِ كَالطُّفُولةِ كالأحلامِ كَاللَّحْنِ كَالصَّبَاحِ الجديدِ

كَالسَّمَاء الضَّحُوكِ كالليلَةِ القمْرَاءِ كَالوَرْدِ كابْتِسَامِ الوليدِ

يقول المسدي مُمَهِدًا للتحليل الصوتي في هذين البيتين: إن الخطابَ في البيتين يجري مجرى المناجاة، لأنه ليس موضوعا تبليغيا، إذ يعتمد الوصف المطلق، فكان خطابا وجدانيا، ذا مهجة غنائية، فأما المتوجه إليه بالخطاب فهو ضمير المخاطبة "أنْتِ" حَلَّ محلَّ الرمزِ ليعقد الجسْرَ بين الملفوظ والوجدان. وأما مضمون المناجاة فجاء سلسلة من الأوصاف المطلقة عبر قالب التشبيه،

299 –عبد السلام المسدي، قراءات مع الشابي والمتنبي والجاحظ وابن خلدون، ص: 18

تداخلت فيها محصلات الحواس، وتقديرات القيم المودعة في مخزون الـــذاكرة الإنسانية، وهو ما ساعد الإيحاء الرمزي على استيعاب مضامين الدلالة داخـــل منطوق اللفظ. فالطفولة تأخذ بمجامع الحواس، ولكن تستقطبها حاسة اللمس بعد حاسة البصر، و"الأحلام" صورة الانعتاق من قيدي المكان والزمان، و"اللحـــن" الحس السمعي، و"الصباح الجديد" فيض من الإشراق، لا ترجح فيه حاسة النظر إلا حاسة الاستنشاق، أما في "السماء" فيزدوج التعالي مع إبصار "الضـــحوك"، كما يزدوج في "الليلة القمراء" الضياء والأنس، وتعود حاسة الشم لتأخـــذ مـــن "الورد" ما لا تستبد به دون النظر، وتنغلق دائرة التصوير بما انفتحت بـــه فـــي حركة ارجاعية تربط ما في"ابتسام الوليد" من براءة بما كان في "الطفولة" مـــن وداعة[300].

ثم يعمد المسدي إلى تصوير الأثر الصوتي الذي أوقعه هذان البيتان من خلال سلسلة من الثنائيات المتوازية، أهمها حرف "الكاف" المستأنفة التي تخللت كل مصراع مرتين، فأصبحت المصاريعُ الأربعةُ يرجع من بعضها إلى البعض الآخر إيقاعٌ متوحِّدٌ يزيده ارتكازاً اكتمالُ مثلثٍ صوتيٍّ في صدر البيت الثـــاني بمفعول توارد حرف "الكاف" في كلمة "الضـــحوك". بيـــن "كـــاف" التشـــبيهين الواردتين في صدر البيت: "كالســـماء الضَّحُوكِ كالليلة القمراء"[301].

وداخلُ هذه الدائرةِ الصوتيةِ الإيقاعيةِ تتوازى ثنائيةُ حَرْفِ "الدال" فـــي عَجُزِ كِلا البيتين، ثم يتكاثف الرجْعُ الصوتيُّ فـــي "حـــاء" "الأحلام" و"اللحـــن" و"الصباح" ليستقر في "الضحوك" حَذْوَ عِمَادِ "الكاف" السابقة، هكذا تتفاعل بنيـــةُ المنطوق مع بنية المدلول فيتحول النسيجُ الصوتيُّ إلى تنغيمٍ إيقاعيٍّ على حَدِّ ما يتحول البناءُ إلى حركةٍ[302].

---

300 –عبد السلام المسدي، قراءات مع الشابي والمتنبي والجاحظ وابن خلدون، ص: 22

301 – عبد السلام المسدي، قراءات مع الشابي والمتنبي والجاحظ وابن خلدون ، ص: 24

302 – المرجع نفسه، ص: 24

ويورد المسدي أبياتا ثلاثة هي في تصوره مشهدٌ ثـــانٍ ضـــمن اللوحـــة الاستهلالية للملحمة الشعرية الشابية والأبيات هي:

يا لها من وداعة وجمال وشباب مُنـــــعَّمٍ أمْلُودِ

يا لها من طهارة تبْعثُ التقديسَ في مُهجةِ الشقِيِّ العَنِيدِ

يا لها رِقّةٌ تكاد يَرِفُّ الـــوَرْدُ منها في الصخرةِ الجَلْمُودِ

يقول المسدي: إن الصياغة الشعرية قد حافظت على نمطية الإيقاع فـــي هذه الأبيات الثلاثة بخاصيتين نغميتين، أولهما:

- التوارد المقطعي الذي تَمَّ بتكرار نداء التعجب "يا لها" في طـــالع كل بيت، وهذا التواردُ المقطعي صورةٌ شبيهةٌ بتـــواتر "كـــاف" التشبيه في البيتين السابقين في المشهد الأول[303].
- وأما الخاصية الثانية فتتمثل في عقد ضفيرة صوتية انطلقت فـــي البيت الأول من المشهد الثاني بحرف "العين" مفردا، ثم تقلـــص تَوَاتُرُهُ في البيت الموالي[304] فجاء ثنائيا، يوازيه حـــرف "الـــراء" مفردا، وحرف "القاف" مضعفا، ولم يكن أحد منهما قد ظهر فـــي البيت السابق، وعند البيت الثالث من المشـــهد الثـــاني تختفـــي "العين"، وتتجمع "القاف" مضعفة، وتتكاثف "الـــراء" فـــي تـــواتر رباعي[305].

ولعل القارئَ لتحليل عبد السلام المسدي للأبيات الثلاثـــة يلاحـــظ تلـــك الأوصافَ والنُّعوتَ التي ركَّز عليها في التحليل الصوتي، وهي قوله: "العيـــن" مفردة وثنائية، و"الراء" مفردا، و"القاف" مضـــعفا، و"الـــراء" رباعيـــة، وهـــذه الحروفُ بنعوتِها أطلق عليها عبد السلام المسدي مصطلحا صوتيا نراه حـــديثا

---

303 – عبد السلام المسدي، قراءات مع الشابي والمتنبي والجاحظ وابن خلدون، ص: 26

304 – المرجع نفسه، ص: 26

305 – المرجع نفسه ، ص: 27

هو مصطلحُ الضفيرةِ الصوتيةِ[306]، أي: أنَّ كلَّ حرفٍ ونعتِه مع غيره من الحروف المنعوتةِ تُكَوِّن ما أسماه المسدي بالضفيرة الصوتية.

وهذا الذي يعنيه المسدي في عباراته حينما يقول: « وهكذا يحصل تراكُبٌ صوتي في تشكُّلٍ مُتدرِّج أسميناه "ضفيرة صوتية"، تتصاع معها نَغَمِيَّةُ الوَقْعِ الشعري ممَّا يُبيح القواَ بأن حياكةَ الشعر في هذه القصيدة قد ارتكزت على نسيج الأصوات المُوَلِّدةِ للحَرَكة الإنشائية »[307].

وفي المشهد الثالث ينتقي المسدي ثلاثةَ أبياتٍ، تحمل في تحليلها تفسيرا واضحا لمصطلح الضفيرة الصوتية، وهي:

أَيُّ شيءٍ تُرَاكِ هلْ أنْتِ "فِينِيسُ" تهَادَتْ بيْن الورَى مِنْ جَدِيدِ
لتُعِيدَ الشَّبابَ والفَرَحَ المعْسُولَ للعَالَمِ التَّعِيسِ العَمِيدِ
أمْ مَلاكُ الفردَوْسِ جاء إلى الأرض لِيُحْيِ رُوحَ السَّلامِ العَهِيدِ

هذه الأبيات تمثل على صعيد البنية دائرة استفهامية، وعلى مسار الحركة تحوُّلاً من أسلوب الإثبات إلى صيغة التساؤل، والظاهرتان كلتاهما واقعتان بين مِفْرَقَيْنِ يؤشرهما ضمير المخاطبة[308].

ويواصل المسدي قائلا: بين لحمة البنية وسدى الحركة مداليلُ المضمون الشعري، فإذا هي تحسَّسُ لليقين عبْر منافذِ الشك إذ يدور على تسؤلٍ ينبغي كُنْهَ الحقيقة الوجودية التي لهذا الحبيب المخاطَبِ، وعلى هذا المعتمَد جاءت الدائرة الاستفهامية احتمالا بين طرفين: إلاهة الجمال في الميثولوجيا اللاتينية؛ وملاك السلام في عقيدة الكتب السماوية، وعلى أي الصور جاءت؛ فالمبتغى واحدٌ: إعادة الكمال المثالي بتفجير المعجزات في قلب الهرم شبابا، والشقاوة سعادة، كل هذه المضامين قد سُكِبت في قالب الصوغ اللغوي ترابطت فيه أنسجةُ البناءِ

---

306 – المرجع نفسه، ص: 27

307 – عبد السلام المسدي، قراءات مع الشابي والمتنبي والجاحظ وابن خلدون ، ص: 27

308 – المرجع نفسه ، ص: 27

العَرُوضي ببصمات الإيقاع الصوتي في توازن مُتَدَرِّج حكيم، فأول الانسجامين ظاهرةُ التدوير التي جاءت عليها كل أبيات هذا المقطع الثلاثي، وهو ما تَمَتَّنَتْ به لحمةُ الوصالِ في البث الشعري ممَّا كَمَّل تعانُقَ البيتين الأخيرين من اللوحة الأولى، وقد فعَل هذا الانسجامُ الإيقاعي فِعْلَه في استحكام الانسجام النَّغَمي حينما سمح للضفيرة الصوتية بالبروز المتواصل عند تلاوة الأبيات[309].

وأما على مستوى الصوت فيذهب تحليلُ المسدي إلى أن الصوت التوليدي في البيت السادس من القصيدة، وهو البيت الأول من المشهد الثالث هو حرف "السين" في "فِينِيسَ" يبرز فريدا، ثم يزدوج في كل من السابع والثامن، بواسطة كلمتي: "المعسول" و"التعيس" من جهة، و"الفردوس والسلام" من جهة أخرى، ولكن عماد الضفيرة الصوتية يتحول في البيت الوسط إلى حرف "العين" المخمس في ألفاظ الأبيات الشعرية: "لِتُعيدَ والمَعْسُول والتَّعِيس والْعَمِيد" مع معانقته لحرف "السين" في كلمتي "المعسول والتعيس"، ثم يتقلص حرف "العين" في البيت الأخير من المشهد الثالث فَيَرِدُ فَرِيدا، كما وَرَد حرفُ "السين" في البيت الأول من المشهد المذكور، وهكذا تتجلى الضفيرة الصوتية في شكل حزمة مخروطة الطرفين[310].

ومن أجل تبرير مبدإِ الارتكاز الصوتي في شعر الشابي يقدِّم المسدي مشهدا رابعا من مشاهد الملحمة الشعرية يتمثَّل في الأبيات الآتية:[311]

أَنْتِ مَا أَنْتِ؟ أَنْتِ رسْمٌ جَمِيلٌ عبقَرِيٌّ من فن هذا الوجودِ
فِيكِ ما فيهِ من غُمُوضٍ وعُمْقٍ وجَمَالٍ مُقدَّسٍ مَعْبُودِ
أَنْتِ مَا أَنْتِ؟ أنت فجْرٌ من السِّحْرِ تجلَّى لقلبي المعمودِ
فأراهُ الحياةَ في مُونِقِ الحُسْنِ وَجَلَّى لهُ خفايا الخُلُودِ

309 – عبد السلام المسدي، قراءات مع الشابي والمتنبي والجاحظ وابن خلدون ، ص: 28

310 – المرجع نفسه ، ص: 29

311 – عبد السلام المسدي، قراءات مع الشابي والمتنبي والجاحظ وابن خلدون، ص: 29

في الأبيات الأربعة يتكرَّر حرفُ "القاف" الذي غاب في المشهد الثـــالث المكون من الأبيات الثلاثة السابقة، وهو أحَدُ مُكَوِّناتِ الألفاظ الآتيةِ: "العبقـــري والعمق والمقدس والقلب والموثق"، وهذه الألفاظ دعائم النغم الإيقـــاعي حيـــث يتضافر التوليد الصوتي، على الأبيات مفردا فمثنى فمفـــردا بـــالتوالي، وهـــذه المُعَاظَلَةُ البِنَائيةُ تُؤاخِي المُعَاظلَةَ الحرَكِيَّةَ من وجهين: [312]

- **الأول:** وجْهُ المضمون: ففي المشهد الأول دار المضمونُ على الإثبـــات، وفي المشهدِ الثاني دار المضمونُ على التساؤل والاستفسار، وفي الثالث يدور المضمون عليهما جميعا، أي هو مزيج منهما، قائم على التردد بين التساؤل والجزم، وهو حلقة من التأرجح بين الشك واليقين.
- **الثاني:** وجه توارد اللفظ المِفْتاحِ الذي هو ضمير المخاطبة "أنْـــتِ" بمـــا يربط نسيج البث اللغوي ومد الإفضاء النفسي، وهو في تواتره وتَـــوَزِّعِه يُجسِّد نمط التأليف بين حقيقة الإقرار وواقع الاستفسار: "أنْتِ....ما أنْتِ؟" "أنْتِ...ما أنْتِ؟"، ما أنْتِ..."، وبين مَسَامِّ الطَّرْز اللفظـــي تقـــوم معاقِـــدُ الصوت، فتتناغم نبراتُ الحروف بين "الجميل والوجود والجمال والفجر والتجلي" في صيغتيه، مثلما يتداعى صوت الغنة من الميم في "الغموض والعمق والجمال والمقدس والمعبود"، بعد أنْ حَرَّكَهُ منذ مطلـــع الـــبيتِ الاسْمُ المَوْصُولُ الأَغَنُّ، ولا يـــترامى طـــرَفُ المقطوعـــةِ إلا ويعكِـــسُ "الخلود" رَجْعاً من صوت "الخفايا" ذلك الفظُ الكائنُ في البيت الأخير من المشهد الثالث[313].

3 - نقد التراكـيب:

المقصود بالتراكيب هو الجانب النحوي للجملة، فللجملة مستويات معلومة ينبغي أن تدرَسَ من أدناها إلى أعلاها، وهي: الصـــوت والصـــرف والنحـــو

---

312 – المرجع نفسه، ص: 29

313 – عبد السلام المسدي، قراءات مع الشابي والمتنبي والجاحظ وابن خلدون، ص: 30

والدلالة، ولا يتوفَّر المستوى النحوي في الجملة إلا بوجود الصوت؛ وهو حرف الهجاء الذي تُبنَى به الكلمةُ، والكلمة هي أصغر وحدة دلالية في الجملة، وهو المستوى الذي يعنيه علم الصرف من جهة البنية، وبالكلمات يُبْنى المستوى النحوي؛ أو التركيبي، وفيه تدرسُ العلاقاتُ المنظِّمَةُ للكلمات، من تقديم وتأخير، وحذف وذكر، أو إعراب، وبالجوانب التي يعنيها النحو تُعْرَف المعاني.

والجانب التركيبي حَجَرٌ أساسٌ في منهج النقد اللساني، حيث يعتمد عليه النقادُ في إبراز دلالات النص، وبيان وظائفه، وهكذا يعتني عبد السلام المسدي بتحليل النص نحوياً للوصول إلى غايته المنشودة في عملية النقد، وهذه بعضُ النماذجِ من نقده التركيبي.

يحلِّل عبد السلام المسدي بيتين من شعر أبي القاسم الشابي نحويا، فيقول:

عَذْبةٌ أنْتِ كَالطُّفُولةِ كالأحلامِ كَاللَّحْنِ كَالصَّبَاحِ الجديدِ

كَالسَّمَاء الضَّحُوك كالليلَةِ القمْرَاءِ كَالوَرْدِ كابْتِسَامِ الوليدِ

إن التركيب في البيتين المذكورين كان على أبسط الأنماط النحوية، إذ هما على نمط الجملة الاسمية البسيطة، المكونة من مبتدأ وخبر.

ولكن توزيع محوريهما قد انعكس بحيث تقدم الخبر عن المبتدأ، أي: عذبةٌ أنْتِ، فالمبتدأ هو أنْتِ، والخبر هو عذبَةٌ، وهنا يبرز التقديمُ والتأخيرُ، ثم تلاحقت سلسلة من صيغ الجار والمجرور، كلها متعلق بالخبر المتقدم، وهكذا يحصل ضَرْبٌ من الإرجاع بين ترتيب عناصر القالب النحوي المجرد وتوزيع أجزاء الملفوظ على النسق التركيبي المصاغ، على أن هذه البنيةَ التوزيعيةَ المتقاربةَ قد وفرت للقالب اللغوي قدرةً على تصوير الحركة بعد إرساء البنية، لأن الخبر والمبتدأ قد رسَّخا قَدَمَ الانطلاق، ثم تلاحقت البنى الفرعية في ضرْبٍ من التواتر الإيقاعي[314].

314 –عبد السلام المسدي، قراءات مع الشابي والمتنبي والجاحظ وابن خلدون، ص: 24

ويستدل حاول المسدي على قوة التنغيم الإيقاعي الذي تولد عن التركيب النحوي في البيتين، فيقول:[315]

"ومن شاء إدراكَ هذا الوقْعِ الشعري فليتخيَّلْ مَجِيءَ البيتين على أحدِ التوزيعات الأخرى الممكنة، وهي كالآتي:

1- **الخبر فالمتممات فالمبتدأ، ومثاله:**

عَذْبةٌ كَالطُّفُــولةِ كالأحلامِ كَاللَّحْــــنِ كَالصَّبَاحِ الجديدِ أنْتِ

كَالسَّــمَاء الضَّحُوكِ كالليلَةِ القمْرَاءِ كَالــــوَرْدِ كابْتِسَامِ الوليدِ

2- **المبتدأ فالمتممات فالخبر، ومثاله:**

أنْتِ كَالطُّفُــولةِ كالأحــلامِ كَاللَّحْــــنِ كَالصَّبَاحِ الجديدِ

كَالسَّمَاء الضَّحُوكِ كالليلَةِ القمْرَاءِ كَالوَرْدِ كابْتِسَامِ الوليدِ عَذْبةٌ

3- **المبتدأ فالخبر فالمتممات: ومثاله:**

أنْتِ عَذْبةٌ كَالطُّفُــولةِ كالأحلامِ كَاللَّحْــــنِ كَالصَّبَاحِ الجديدِ

كَالسَّــمَاء الضَّحُوكِ كالليلَةِ القمْرَاءِ كَالــــوَرْدِ كابْتِسَامِ الوليدِ

4-**المتممات فالخبر فالمبتدأ: ومثاله:**

كَالطُّفُــولةِ كالأحــــلامِ كَاللَّحْــــنِ كَالصَّبَاحِ الجديدِ

كَالسَّمَاء الضَّحُوكِ كالليلَةِ القمْرَاءِ كَالوَرْدِ كابْتِسَامِ الوليدِ عَذْبةٌ أنْتِ

5-**المتممات فالمبتدأ فالخبر: ومثاله:**

كَالطُّفُــولةِ كالأحــــلامِ كَاللَّحْــــنِ كَالصَّبَاحِ الجــــديدِ

كَالسَّمَاء الضَّحُوكِ كالليلَةِ القمْرَاءِ كَالوَرْدِ كابْتِسَامِ الوليدِ أنْتِ عَذْبةٌ

ويؤكد المسدي أن هذه التوزيعاتِ الخمسةَ كُلَّها محتملةُ الــــوُرُودِ، ولو وَرَدَ أحدُ هذه التراكيب لما كان فيه نقض أو اعتراض من الوجهــة النحوية، ولكن وقْعَهُ الشعريَّ يكون على غير الوقع الذي حصــل علــى الترتيب المصاغ[316].

---

315 – عبد السلام المسدي، قراءات مع الشابي والمتنبي والجاحظ وابن خلدون، ص: 25

316 – عبد السلام المسدي، قراءات مع الشابي والمتنبي والجاحظ وابن خلدون، ص: 25

ويحلِّلُ عبد السلام المسدي تبعا لنقد التركيب أبياتا أُخرَ للشاعر التونسي أبي القاسم الشابي:

فَدَعِينِي أَعيشُ في ظِلِّكِ العذْبِ وفي قُرْبِ حُسْنِكِ المَشْهُودِ
عِيشَةً لِلْجَمَالِ والفَنِّ والإِلْهَامِ والطُّهْرِ والسَّنَى والسُّجُودِ
عِيشَةَ النَّاسِكِ البَتُولِ يُنَاجِي الرَّبَّ في نَشْوَةِ الذُّهُولِ الشَّدِيدِ

إن البيتين الأخيرين يقومان مقام الاستدراك على الأبيات السابقة، دون أن ينفصما عنهما في البناء اللغوي، فكلاهما مُفْتَتَحٌ بمادة الفعل "أعيش عيشةَ وعيشةَ"، وهو الفعل الوارد في البيت الأول من الأبيات الثلاثة، والمُفْتَتَحُ بهما هو "عيشة"، والكلُّ مُتَكاتِفٌ في سياق نحوي وتركيبي واحد، لأن البيتين الأخيرين ينطلقان من المفعول المطلق "عيشةً" للفعل السابق له "أَعِيشُ"[317].

ثم يعلق عبد السلام المسدي على التجانس النغمي المتواصل في قول الشاعر: "أعيش والمشهود" وفي "عيشة ونشوة وشديد" وفي "الإلهام والطهر" وفي "السني والسجود" السابقين، وكأن البيتين غير منفصلين عن الأبيات قبلهما، وهو ما يدل على الوحدة العضوية المترابطة في القصيدة كلها[318].

وينتقل المسدي إلى الأبيات الآتية محللا التراكيب في شعر أبي القاسم الشابي[319]:

وامْنَحِينِي السَّلاَمَ والْفَرَحَ الرُّوحِيِّ يَا ضَوْءَ فَجْرِيَ الْمَنْشُودِ
وارْحَمِينِي فقد تَهَدَّمَتْ في كَوْنٍ منَ اليأْسِ والظَّلاَمِ مَشِيدِ
أنقذِينِي منَ الأَسَى فلقد أمْسَيْتُ لا أستطيعُ حَمْلَ وُجُودِي
وانْفُخِي في مشاعري مَرَحَ الدنيا وشُدِّي منْ عَزْمِي المَجْهُودِ

---

317 –عبد السلام المسدي، قراءات مع الشابي والمتنبي والجاحظ وابن خلدون، ص: 42

318 – المرجع نفسه، ص: 42

319 – المرجع نفسه، ص: 43

أنقذيني فقد سئِمْتُ ظلامي ! أنقذيني، فقد مَلَلْتُ رُكُودِي ؟

فالناقد عبد السلام المسدي في هذا التحليل يركز على نوعية الجُمَلِ المسطرةِ في البناء الشعري، ومن سِمات الجُمَلِ في هذه الأبيات أنها جملٌ فِعليةٌ، وأنها جُملٌ فعليةٌ على غير الجملِ السابقة، وهي جُمَلٌ طَلَبِيّةٌ في موقف الاستغاثة.

ويقول المسدي: تراكمت صِيَغُ الأفعال حتى تَكَثَّفَتْ: فَاعِلُها ضميرُ المخاطبةِ تقديره "أنْتِ"، ومفعولُهَا ضميرُ المتكلِّمِ، وهو "ياءُ" المتكلِّمِ، فَبَدَا "الأَنَا" رازحا يَنُوءُ بِعِبْءِ الأَحْداثِ، فإذا المفعُولُ يستنْجِد بالفاعِلِ، وعلى هذا النسق ارتصفتْ رأسياً حلقاتٌ كَفِقَرِ العمُودِ الظهري: "امنحيني، ارحميني، أنقذيني، أنفخي في مشاعري، وابعثي في دمي"، ثم "أنقذيني أنقذيني'، فاستلهام الإنقاذ هو اللبُّ المكتنز في صيحة الاستغاثة التي يرجع لها من صداها لهْفٌ مَالَهُ قرَارٌ، ولئِنْ ترَاءَتْ من نسيجه صورةُ التأَزُّمِ النفسي فإِنَّ صياغةَ الملفوظِ اللغوي قد تعَمَّدَتْ كَشْفَ التلاشي العاطفي إلى حد الضياع في الوجود، فتوافدت مصادر الغيبة، واحتدت مرارتها بشعور الاغتراب الذي يوحي باقتلاع الجذور بين الحواشي، وهو ما صوره البيتان الآتيان:

وإذا ما استخَفَّني عَبَثُ النَّاسِ تَبَسَّمْتُ في أَسًى وجُمُودِ

بَسْمةً مَرَّةً كَأَنِّي اسْتَلُّ من الشَّوْكِ ذَابِلاتِ الوُرُودِ

ففي هذين البيتين مزيجٌ غريبٌ من حِدَّةِ الوعْيِ ورِقَّةِ الانسياب، فجاءت الصورةُ مأسويةً، تَقَابَلَ فيها استعظامُ المدلولِ بخفَّةِ الدَّوالِ، وإذا بالإيقاعِ يهتَزُّ متسللا بين: "الناس، والتبسم، والأسى، والبسمة، وكأني أستل" تتخللُه نُتُؤَاتٌ نَغَمِيَّةٌ ودلاليةٌ؛ فلا يزداد بها إلا وَجَعاً وإِيلاَماً من العبث، والمرارة، والشوك، والأسى"[320].

320 –عبد السلام المسدي، قراءات مع الشابي والمتنبي والجاحظ وابن خلدون، ص: 44

ويصور عبد السلام المسدي أبا القاسم الشابي شخصا مُنْهَكاً بالأوجاع، وهو –من خلال شعره– إنسان ضعيف يستند على آهة الاستغاثة، وياء الندبـــة، ليستأنف انطلاقه بعد عجز، فالنداء عند الشاعر نقطة ارتكاز الدفع، في الأبيات الآتية[321]:

آه زَهْرَتـــي الجميلةَ لو تَـــدْرِينَ مَا جَدَّ في فؤادِي الوَحِيدِ
في فُؤادِي الغريبِ تُخْلَقُ أَكْوانٌ من السِّحر ذَاتُ حُسْنٍ فَرِيدِ
وشُمُـــوسٌ وضَّـــاءَةٌ ونجـــومٌ تنْثُرُ النُّـــورَ في فَضَاءٍ مَدِيدِ
وربيـــعٌ كأنَّـــهُ حُلْمُ الشاعِـــرِ في سَكْرَةِ الشَّبَـــابِ السّعِـــيدِ
ورِيَاضٌ لا تَعْرِف الحَلَكَ الدَّاجِي ولا ثَوْرَةَ الخريفِ العَتِـــيدِ
وطُيُـــورٌ سِحْـــرِيَّةٌ تَتَنَاغَى بأناشِـــيدَ حُلْوةِ التَّغْـــرِيـــدِ
وقصُـــورٌ كأنَّها الشَّفَقُ المَخْضُوبُ أوْ طلْـــعَةُ الصَّباحِ الوَلِيدِ
وحياةٌ شِعْرِيةٌ هِي عِنْـــدي صورةٌ منْ حياةِ أهْلِ الخُلُودِ

لقد ركَّزَ الناقدُ المسدي في تحليله للأبياتِ السابقةِ على الفعل "تُخْلَقُ" وهو فعْلٌ مضارِعٌ مبنيٌّ للمجهول، وما أنجر عنه من نائباتِ الفواعِلِ فـــي الأبيـــات؛ فيقول: "وأما على الصعيد الغالب الْمُصَاغِ فقد توافرتْ جُمْلةٌ من البنى –غيابيـــة وحضورية – تدافعت بها فقاقِيعُ المدلولِ على سطح الملفوظِ منها انقطاعُ الفعْلِ, فلقد اختفت الأحداثُ، ولو قورِنَ بين تَواتُرِ صيغِ الأفعالِ في المرحلة الحاضـــرةِ مع تواترها في المشاهد السابقة لظهرت نِسبةُ الاختلافِ معقودةً على الرجحـــان الكامل، وقد استعاضت البنيةُ اللغويةُ عن غياب الأفعـــال بـــتراكم المتعاقبـــات التركيبية إلى حد من الإشباع، فمن حيث ذِكْرُ فِعْلِ الخَلْقِ مبنيا للمجهـــول فـــي البيت تلاحقت نائباتُ الأفْعالِ على مدى ثمانية أبياتٍ، كلُّ اللاحقات قد اسْـــتَهَلَّتْ بنَائبٍ معطُوفٍ: "شُمُوسٌ –ربيعُ –رياضٌ – طيورٌ– قصُورٌ– غيـــومٌ – حيـــاة"،

321 –المرجع نفسه، ص: 45

وهذا على بساط البنية النحوية تراكُمٌ واستطالةٌ لولا لحمةُ الحياكةِ الشعرية لأوشك الكلامُ أن يَلِجَ حَيِّزَ الضَّبابِ"[322].

فلولا حُسْنُ الحياكةِ الشعرية عند أبي القاسم الشابي لكان شعرُه منحلا ضعيفا بتكراره وتوالي نائبات الفواعل فيه، وهو المخرج الذي استساغه عبد السلام المسدي لشاعره حفاظا على شعريته.

ينتقل عبد السلام المسدي إلى قراءات أخرى من كتابه "قراءات" في فصل ثالث عنوانه: "مع الجاحظ (البيان والتبيين): بين منهج التأليف ومقاييس الأسلوب" [323].

يصف عبد السلام المسدي منهج "الجاحظ" في تأليف البيان والتبيين، فتحدث عن ظاهرة التكرار في الكتاب، وعن تقَطُّعَاتٍ في التأليفِ مما أدى بالجاحظ إلى الاستدراكات المطردة، ومن مواطنها في كتاب "البيان والتبيين" قول الجاحظ: « وَرَجَعَ بِنَا القَوْلُ إلى الكلامِ الأوَّلِ فيما يَعْترِي اللسانَ من ضُرُوبِ الآفَاتِ »[324].

وعلى هذا النص السابقِ يُعلِّقُ المسدِّي فيقول: « واستعمالُهُ الفِعْلَ الماضي من باب تحقيق الإنْجَازِ الحاضر على عادة العرب في كَسْرِ حدودِ أزمنَةِ الأفعال » [325].

والفعل الماضي المقصود في نص المسدي هو الفعلُ "رَجَعَ" الوارِدُ في نصِّ الجاحظ، والغرض من الفعل الماضي حسب المسدي هو تحقيق الانجاز الحاضر على عادة العرب في كسر حدود أزمنة الأفعال، وهي محاولة من الجاحظ لربط فقرات الكتاب كي لا ينفَصِمَ الكتابُ في أبوابه، وليستحضر أيضا

322 –عبد السلام المسدي، قراءات مع الشابي والمتنبي والجاحظ وابن خلدون، ص: 46-47

323 – عبد السلام المسدي، قراءات مع الشابي والمتنبي والجاحظ وابن خلدون، ص: 95

324 – الجاحظ، البيان والتبيين،: 1/57

325 –عبد السلام المسدي، قراءات مع الشابي والمتنبي والجاحظ وابن خلدون، ص: 109

ذهن القارئ وتذكيره بما مضى من مواضيع الكتاب التي رآه في حاجة إلى شرح أو تكميل، ومن العبارات الجاحظية في البيان والتبيين التي أوردها المسدي « ثم رجع القول بنا إلى ذكر الإشارة»[326]، وقوله: « ثم رَجَعَ بنا القولُ إلى ذِكْرِ التَّشْدِيقِ وبُعْدِ الصَّوْتِ »[327].

وينتقل المسدي من حديثه عن الفعل الماضي إلى الفعل المضارع من البيان والتبيين ومنه قول الجاحظ: « ثم نَرْجِعُ بعد ذلك إلى الكلامِ الأَوَّلِ»[328].

والفعل المضارع المقصود في النص هو"نَرْجِعُ" وهو في رأي المسدي أن المضارع "نَرْجِعُ" حل محل الماضي "رَجَعَ" والغاية من الفعل المضارع هو إيجاز الحدث ومواصلة الزمن، وهو ما يعني أن الجاحظ لا يرى تقَطُّعَاتٍ في موضوعاتِ كتابه، وإنما هي فواصلُ للراحة، لذلك يعْمَدُ إلى بيانها، إن كانت في حاجة إلى بيان[329].

وبهذا القدر من أمثلة النقد اللساني عند عبد السلام المسدي ننهي الفصل الرابع الموسوم "نماذج من النقد اللساني عند عبد لسلام المسدي"، ونعتقد أننا قد بحثنا جزءا من فكر عبد السلام المسدي ذلك الناقد الذي كان نموذجا تطبيقيا لهذه الدراسة المتواضعة.

---

326 – الجاحظ ،البيان والتبيين، الجاحظ: 1/91

327 – المصدر نفسه: 1/132

328 – المصدر نفسه: 2/278

329 –عبد السلام المسدي، قراءات مع الشابي والمتنبي والجاحظ وابن خلدون، ص: 110

الخـــاتـــمة

الخاتمة

في خاتمة المذكرة يليقُ بنا أنْ نحصُرَ أفكارا نراها جـــديرةً بالإشـــارة والعناية، لِمَا لها من أهميةٍ في صميم بحثنا،

1- كان الشعراءُ والأعرابُ قديما مصادرَ أساسيةً في عملية النقد اللغوي.

2- اللفظ والمعنى من أعظم القضايا النقدية التي أُثِيرَتْ فـــي النقـــد العربـــي القديم.

3- اعتنى النُّقادُ في العصر الحديث بالجانب اللغوي للأدب، باعتباره ظاهرةً لغويةً ولا سبيل إلى فهمها إلا من جهة اللغة، ومعنى ذلك أن "المنهج اللغـــوي"

أو "النقد اللغوي" هو الذي يلائم هذه الظاهرة، ويتكفل باستجلاء دقائقها، لارتباطه الوثيق بأداتها الخام، ومادتها الأولى وهي اللغة. لذلك كان على الناقد اللغوي أن يتبحر بعلم اللغة ونظرياتها.

4- للنقد في المغرب العربي اتجاهان: اتجاه تقليدي، وآخر حداثي متأثر بالمناهج الغربية في العصر الحديث. فهو ذلك الاتجاه النقدي الذي يمثله فئة من الدارسين في الدول الغربية، أو من المتأثرين بها عن طريق الدراسة في الجامعات أو مطالعة الدراسات الغربية ومناهج نقدها، ونتج عن وجود هذين الاتجاهين صراع لغوي ونقدي كبير.

5- عرف المنهج البنيوي الشكلي انتشارا واسعا في المغرب العربي منذ الستينيات وهي فترات استقلال دُوَلِهِ تقريبا، واستمدَّ رُوحَه من خلال الدارسات الأكاديمية الجامعية، إذ توالت ترجمةُ الدراساتِ البنيوية واللسانية القادمة من الغرب.

6- إعتبارعبد المالك مرتاض أن العلماءَ القدامى أنهم لم يفسروا النصَّ القُرْآنيَّ تفسيراً يُشْفِي الغليلَ، باستثناء ما قَرَّرُوهُ حولَ المسائلِ المتعلقةِ بالأخبار الشريفة كمسألةِ الناسخ والمنسوخ، ومسألةِ بعضِ أسبابِ النزول التي لم تعرف كلُّها، بل لم يعرف منها إلا القليلُ، وتفسيرُ بعضِ الآياتِ بما وَرَدَ في شأنها من أحاديث، وشرح الألفاظ الغريبة، وإعراب بعض الألفاظ وتخريج بعض القراءات. فتراهم يتسارعون إلى شرح الألفاظ أساسا، ولا ينظرون إلى النص نظرةً كليةً، أو شُمُوليةً.

7- تُعَدُّ مؤلَّفاتُ عبدِ السلام المسدي مؤلفاتٍ لغويةً بامتياز، على الرغم من أنَّ بعضَها مصنَّفٌ في الأدب، وبعْضُهَا في النقد الأدبي، وبعْضُهَا في السياسة، وبعْضُهَا في الإبداع، ومثله: "الأدَبُ العجيب"، و"روايةٌ تنتظِرُ من يكتبها"، و"فِتْنَةُ الكلماتِ"،

8- من أهمِّ مرتكزات التفكير اللساني عند عبد السلام المسدي العناصرُ الآتيةُ: اللسانيات والتراث، واللسانيات والمعرفة المعاصرة، واللسانيات ولغة

الأدب، واللسانيات والأسلوبية، واللسانيات والشمول، واللسانيات والحضارة العربية، والكلمة واختزال السياسة.

9- يذهبُ عبدُ السلام المسدي في كتابه: "الأسلوبية والأسلوب" إلى أنَّ "الأسلوبيةَ" كانت بديلا عن علم البلاغة بمفهومه القديم، بِدَعْوَى أن البلاغةَ عِلْمٌ لا يَدْرُسُ أعماقَ النصِّ، ولا يَفْحَصُ أجْزَاءَهُ.

10- يحدد عبدُ السلام المسدي لمنهجه النقدي معايير ثلاثة نلخصها كالآتي:

4- تقدير الناقد لسلَّم التعامل مع النص الأدبي، وهو ما يحدد مدارج التعامل النقدي بحيث تنطلق العملية النقدية من البسيط إلى المركب، أي من الاستقراء إلى التأليف.

5- أن تُرْسَى قواعدُ النقْدِ على معيار النص، من حيث هو نقطةُ التقاءِ قمَّةِ الهَرَمِ بقاعدَتِه، أي: نقطة التقاء الكاتب بالقارئ.

ج- أن تتَشَكَّلَ في منهج النقدِ المادة المستثمرة من كل المعارف والعلوم، لأنه يستمد شرعيته من مبدإ تمازج الاختصاصات في المعرفة الإنسانية كليا، لأن فروع الشجرة اللسانية لا يتسنى لها النَّمَاءُ إلا متى دَكَّتْ أمامها حواجزَ التخَصُّصِ الضيِّقِ.

11- يدعو عبدُ السلام المسدي النقادَ إلى تَبَنِّي علْمِ النَّفْس اللغوي في الدراسات اللغوية والأدبية.

12- أطلَقَ عبدُ السلامِ المسدي مصطلَحَ "الضفيرة الصوتية" على بعض الحروف المفردة والمكرَّرة ونعوتها في تحليله لبعض الأبيات الشعرية، مثل قوله: "العين" مفردة وثنائية، و"الراء" مفردا، و"القاف" مضعفا، و"الراء" رباعية، أي: أنَّ كلَّ حرفٍ ونعتِه مع غيره من الحروف المنعوتةِ تُكَوِّن ما أسماه المسدي بالضفيرة الصوتية.

وبهذا القدر من العناصر المحصورة في خاتمة هذه المذكرة المتواضعة نعتقد أننا قد وضعنا أصابعنا على النقد اللساني في المغرب العربي عموما، وعلى منهج النقدي عند عبد السلام المسدي خصوصا، وبه ننهي هذه المذكرة

العلمية التي نراها قيمةً مُضَافَةً في المكتبة العربية عامة، وفي المكتبة الجزائرية خاصة.

الملاحـــــــق

الملحـــق رقم: 01

التعريف
بعبد السلام المسدي

من هو عبد السلام المسدي ؟

عبد السلام المسدي من مواليد مدينة "صفاقس" في تونس، زاول دراسته الابتدائية في المدرسة القرآنية، ثم انتقل إلى "المدرسة الفرنسية العربيـــة"، ثـــم انتقل إلى "المدرسة الزيتونة" ليتابع تعليمه الثانوي، ثـــم إلـــى "معهـــد ترشـــيح المعلمين".

كانت بدايته التعليمية في التعليم الابتدائي، وفيه حصل على شهادة الكفاءة البيداغوجية، ثم التحق بدار المعلمين العليا في تونس العاصمة، وفيها نال شهادة الإجازة في اللغة والآداب العربية.

وبعد ذلك درَّس في التعليم الثانوي، وأعدَّ في كلية الآداب شهادة البحـــث في الدراسات العليا، ثم حصل منها على مناظرة "التبريز".

دَرَّس اللسانيات في الجامعة التونسية بكلية الآداب، منذ 1972م، واهتم بالدراسات الأسلوبية والنقدية على المناهج المستحدثة، وناقش في مطلع سنة 1979م شهادة دكتوراه الدولة في اللغة والآداب العربية.

شغل عدة مناصب هامة، حيث كان عضو المجمع العلمي العراقي منذ 1989م. ثم عضو المجمع التونسي للعلوم والآداب والفنون منذ 1997م. ثم شغل عضو مجمع اللغة العربية في الجماهيرية الليبية منذ 1999م. وبعد ذلك كان عضو مجمع اللغة العربية في دمشق منذ 2002م.

وتوجه بعد ذلك إلى الحياة السياسية حيث اضطلع بمهام سياسية ودبلوماسية سامية فكان وزيرا للتعليم العالي والبحث العلمي، ثم سفيرا لدى جامعة الدول العربية، فسفيرا لدى المملكة العربية السعودية.

ولعبد السلام المسدي مؤلفات كثيرة ومتنوعة، منها في اللسانيات، ومنها في النقد الأدبي، ومنها في السياسة، ومنها في الإبداع[330].

ومن أهم مؤلفاته في اللسانيات ما يأتي:

1. "**التفكير اللساني في الحضارة العربية**"، مطبوع في الدار العربية للكتاب، تونس، 1981م، وأعيد طبعه في دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، سنة: 2009م.
2. "**الأسلوبية والأسلوب**"، مطبوع سنة 1982 م.
3. "**اللسانيات من خلال النصوص**"، مطبوع، سنة 1984م".
4. "**قاموس اللسانيات**"، مطبوع سنة 1984 م".

---

330 – يراجع: "التفكير اللساني في الحضارة العربية"، (ط: 03)، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، سنة: 2009م. و"قراءات مع الشابي والمتنبي والجاحظ وابن خلدون"، الشركة التونسية للتوزيع، تونس، مطبوع سنة: 1984 م. و"النقد والحداثة"، (ط: 01)، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت لبنان، سنة 1983م".

5. "**الشرط في القرآن على منهج اللسانيات الوصفية**، (مشترك مع الدكتور: محمد الهادي الطرابلسي)، مطبوع سنة 1985 م".
6. "**اللسانيات وأسسها المعرفية**"، مطبوع سنة 1986م".
7. "**مراجع اللسانيات**"، مطبوع سنة 1989م".
8. "**قضايا في العلم اللغوي**"، مطبوع سنة 1994م".
9. "**ما وراء اللغة**"، مطبوع سنة 1994م".
10. "**السياسة وسلطة اللغة**"، مطبوع سنة 2007م".
11. "**مباحث تأسيسية في اللسانيات**"، مطبوع سنة 2009م".
12. "**العربية والإعراب**"، مطبوع سنة 2009 م".

ومن أهم مؤلفاته في النقد الأدبي ما يأتي:

1. "**قراءات مع الشابي والمتنبي والجاحظ وابن خلدون**"، مطبوع سنة: 1981م، وسنة: 1984 م".
2. "**النقد والحداثة**"، مطبوع سنة 1983م".
3. "**النظرية اللسانية والشعرية في التراث العربي**"، (مشترك)، مطبوع، 1988م.
4. "**مراجع النقد الحديث**"، مطبوع سنة 1989 م.
5. "**قضية البنوية**"، مطبوع سنة 1991 م".
6. "**مساءلات افي الأدب واللغة**"، مطبوع سنة 1994 م".
7. "**المصطلح النقدي**"، مطبوع سنة 1994م".
8. "**في آليات النقد الأدبي**"، مطبوع سنة 1994م".
9. "**أبو القاسم الشابي في ميزان النقد الحديث**"، مطبوع سنة 1996م".
10. "**بين النص وصاحبه**"، مطبوع سنة 2002م".
11. "**الأدب وخطاب النقد**"، مطبوع سنة 2004م".

ومن مؤلفاته في السياسة ما يأتي:

1. "**التضخم: أسبابه ومظاهره**"، (ترجمة)، مطبوع سنة: 1979م
2. "**العولمة والعولمة المضادة**"، مطبوع سنة: 1999م".
3. "**اتقوا التاريخ أيها العرب**"، مطبوع سنة: 1999م".
4. "**العرب والسياسة**"، مطبوع سنة: 2001م.
5. "**تأملات سياسية**"، مطبوع سنة: 2009م.

ومن مؤلفاته في الإبداع ما يأتي:

1. "**الأدب العجيب**"، مطبوع سنة: 2000م.
2. "**رواية تنتظر من يكتبها**"، مطبوع سنة: 2002م.
3. "**فتنة الكلمات**"، مطبوع سنة: 2009م.

الملحق رقم: 02

نموذج تطبيقي من النقد اللساني
عند
عبد السلام المسدي

نموذج من النقد التطبيقي
في كتاب "النقد والحداثة" لعبد السلام المسدي

إن استقراء أوليا لأنماط الصوغ الإبداعي قد أوقفنا على جملة من النماذج التركيبية التي تنتظم وفقها مكونات الأسلوب، وكانت هذه النماذج –كلا في موضعه– من التواتر والتحكم بحيث يغدو الواحد منها كالمفتاح الذي لا يتسنى للأسلوبي الولوج إلى مظان النص إلا به، غير أن استكشافنا لقصيدة أمير الشعراء: "ولد الهدى" قد أوقفنا على نمط جديد من انتظام البنى المحددة للفعل الإبداعي أطلقنا عليه مصطلح "التظافر" وهو لا يتوضح إلا في ضوء النماذج التركيبية الأخرى التي اشتققناها من مكامن النصوص المستقاة، وصغنا لها ما يوائم متصوراتها المجردة.

فأول نمط نظامي للعناصر الداخلة في تركيب الظاهرة الأسلوبية هو نمط التفاصل والذي تأتي الخصائص بموجبه متمايزة فتراها في مجملها سمات متميزة في طبيعتها متفاصلة في انتظامها حتى لكأنها سلسلة من العناصر الجبرية تأتي في معادلة متعددة المجاهيل على نمط تعاقبي شكله: أ ب ج د.....

والنمط الانتظامي الثاني هو نمط التداخل وفيه تتوارد الأجزاء في تواتر دوري بحيث يمتزج البعض ببعض الكل الآخر فلا يعيد لك السياق صورة مطابقة لما ورد في السياق الذي قبله ولكنه يعيد لك منها ما يمزجه مع مكونات جديدة فيحصل من المعاد ومن المستجد تركيب طارئ يلتحم بالسياق العام عن طريق البعض المتواتر وينفصم عنه مستقلا بذاته بفضل الجزء المستحدث،

وهكذا لو حولت الظاهرة إلى تشكيل صوري لحصلت علـــى معادلـــة جبريـــة إطارها الرمزي: (اب + ب ج + ج د) (دب + ب ا + اج)

ومن أنماط الانتظام البنائي في توارد الخصـــائص الأســـلوبية الواســـمة للنص الأدبي نمط التراكب وهو أن يتوزع المجموع إلى كتل ترتصـــف فيهـــا الأجزاء ارتصافا متناظرا تتقابل فيه الصور تقابلا متتاليا، فيكون بين مستويات الأبنية اللغوية المكرسة إبداعيا تنضيد نتألف كما لو أنه مذعن للمعادلة التالية:

(ا + ب + ج) x(ب + ج + ا) x (ج + ا + ب)

وأما التضافر هذا الذي استنبطناه من مطولة احمد شوقي "ولـــد الهـــدى" فنعني أن تنتظم العناصر انتظاما مخصوصا يسمح باستكشافها طبـــق معـــايير مختلفة بحيث كلما تنوعت مقاييس الاستكشاف حافظت العناصـــر علـــى مبـــدأ التداخل. فإذا ترجمنا ذلك إلى اللغة الصورية كان لدينا:

معيار كشف 1= (ا ب +اَ بَ) x (ب ج +بَ جَ)

معيار كشف 2= (س ص+ سَ صَ) x (ص ع +صَ عَ)

معيار كشف 3= (ع د +عَ دَ) x (د و + دَ وَ)

وعلى هذا النمط تركبت قصيدة "ولد الهدى" بحيث غدا "التضافر" –كمـــا تكشف لنا– مفتاح سرها الشعري وستجلوه من خلال معايير استكشافية أربعـــة هي :

معيار مفاصل

معيار المضامين

معيار القنوات

معيار البنى النحوية

فأول تجليات الظاهرة الأسلوبية في هذه القصيدة إنبناؤها على تضـــافر المفاصل، ونعني به تشابك مواطن الانتقال من شحنة إخباريـــة إلـــى أخـــرى، فالقصيدة احتوت على 131 بتا تدور –لبادئ النظر– على مدح الرسول ولكـــن تركيبتها قد جاءت في شكل مثمن فيه ثماني مجموعات دلالية تـــترابط بســـبعة

مفاصل .أما من حيث الحجم فإنها أجزاء متقاربة الكم باستثناء موضعين وهـــذا تفصيلها:

1-(1-18)=18: لشرى مولد الرسول

2-(19-23)=5: معجزات ولادته

3- (24-46)=23: خصاله

4- (47-63)=17 : معجزة القران

5- (64-82)= 19: الملة الإسلامية

6- (83-92)= 10: معجزة الإسراء

7- (93-113)= 21: الجهاد

8- (114-131)=18: الاستنجاد بالرسول

وما أن نمعن النظر في تلاحق الأجزاء ضمن وحدة الموضـــوع حـــتى ندرك كيف أن تمفصل المادة الشعرية قد امتزج بتـــداخل الشـــحنات المعنويـــة فحصل من ذلك تضافر حول الأغراض الدلالية المركزية إلى ما يشبه الألـــوان الطبيعية الأولية -وهي الألوان البسيطة، غير المركبة- ثم اخـــذ الشـــاعر فـــي تركيب هذه الأغراض بعضها إلى بعض - على حد ما يركب الرسام الألـــوان الطبيعية الأولى- فيحدث من التركيب الأول لوت دلالي جديد يعيد تركيبه إلـــى العناصر الأولية الأخرى فينبثق نمط متضافر فيه سلم من نغم الألوان.

فإن نحن رمنا البحث عن هذه الألوان الطبيعية في قصيدة "ولد الهـــدى" لنستنبط منها المكونات الدلالية الأولى عثرنا على الصورة الثانية مـــن صـــور التضافر الأربع وهي تضافر المضامين.

وهنا نقف على الظاهرة المقابلة الـــتي تعطـــي مبـــدأ التضـــافر أبعـــاده الإبداعية: تلك هي ظاهرة التصاهر فلو أنك أخذت الجهاز الدلالي الذي تقـــوم عليه القصيدة برمتها وفككته إلى مركباته، لا من حيث هي عناصـــر متجـــزئة ولكن من حيث هي هويات نوعية، لبان لك أن الخطاب الشعري -كل الخطاب-

محاوره ثلاثة: دلالات تتصل بالرسول محمد، وأخرى بدينه –الإسلام– وثالثة بأمته–المسلمين–.

فإذا ترجمنا ذلك إلى مركبات جهاز البث الشعري رأينا أن ما يتصل بالرسول محمد يمثل طرف المرسل (بالفتح)، وما يتصل بالدين الإسلامي يجسم الرسالة وأما ما يتصل بالأمة الإسلامية فيقوم مقام المرسل إليه.

لنقم بعملية تحويلية أولى:

من المعلوم أن للمضمون الشعري دلالة، وان لكل دلالة مرجعا مفهوميا، غير أن المرجع المفهومي يكتسب مضمونا هو غير المضمون الشعري، فإذا فكَكْنَا هذا التعاضل التصوري حصلنا على جهاز مضاعف بين الخطاب الشعري والخطاب المرجعي بحيث تكون لدينا المتقابلات التالية على وجهتين: عموديا في شكل متواليات وأفقيا في شكل متوازيات.

ولكن الاستتباع المنطقي يفضي بنا إلى إجراء عملية تحويلية ثانية نعتمد فيها مبدأ تأويل العناصر إلى أطرافها، فالمرسل (بالكسر) في الجهاز الشعري هو –كما نعلم– احمد شوقي،والمرسل (بالفتح) في الجهاز المرجعي هو الرسول محمد، ولكن المرسل إليه في كلا الجهازين هو واحد إذ هو المتلقي مطلقا سواء اسلم بالرسالة المحمدية، أم لم يسلم، وسواء أتلقن الشعر أم لم يتلقنه.

وعند هذا الحد من استخراج أطراف الأجهزة المتعاظلة –شعريا ومرجعيا ومفهوميا– يتعين التساؤل عن طبيعة العلاقة القائمة بين هذه الأطراف، وهو ما يفضي بنا إلى نمط آخر من أنماط التضافر الأسلوبي في هذه القصيدة.

رأينا أن ظاهرة التضافر تعزى إلى انتظام في بنية النص فيه من السعة ما يسمح باستكشافها وفق معايير متنوعة، وكلما اختلف المعيار أفضى الكشف إلى تداخل جديد، ورأينا أن قصيدة "ولد الهدى" قد جسمت هذه الظاهرة من خلال منظور المفاصل ثم من خلال المضامين.

أما النمط الثالث من أنماط هذه الظاهرة الانتظامية فيتمثل في تضافر القنوات ونعني بها مجاري الأداء الإبلاغي مما يتخذه الشاعر مرتكزا حواريا يصطنع به التواصل حيث لا تواصل، وفي الشعر العربي صور شتى لهذا التلابس بين جهاز من التواصل في واقع الأداء اللغوي –كما في المدح أو الهجاء– وجهاز من التحاور في واقع الاصطناع الشعري –كما في النسيب والمناجاة– ومن هذا الصنيع محاورة الخليلين والصاحب والديار...

ولقنوات التصريف الأدائي ميزة نوعية في قصيدة "ولد الهدى" وهذه الميزة من الطرافة بحيث تجسم التضافر الذي نحن بصدده فشوقي يتحدث عن ممدوحه –رسول الأنام– بأسلوبين، الأول يعتمد الضمير الغائب (هو) والثاني الضمير المخاطب(أنت).

فلننجز لكلتا الصورتين العملية التحويلية المناسبة لها مع سبر الأغوار التأويلية المتعينة بفعل التحليل.

ففي حالة تصريف قناة المخاطب(أنت) نرى المرسل(بالكسر) في الجهاز الشعري –الذي هو شوقي– يخاطب المرسل (بالفتح) في الجهاز المرجعي–وهو الرسول– فيصبح هذا المرسل في الجهاز المرجعي مرسلا إليه في الجهاز الشعري.

أما في حالة تصريف قناة الضمير الغائب فإن المرسل(بالكسر) في الجهاز الشعري –وهو الشاعر– يخاطب المرسل إليه في كلا الجهازين –وهو المتلقي مطلقا– متحدثا إليه عن المرسل (بالفتح) في الجهاز المرجعي –الذي هو محمد– فيصبح هذا (المرسل–الرسول) موضوعا للرسالة الشعرية.

على أن هذا التشابك المفهومي لا يكتسي صبغة التضافر الأسلوبي إلا بفضل ظاهرة توزيع القنوات المصروفة إبلاغيا، فالشاعر قد أقام أبيات قصيدته (وعددها 131) على تداخل بين الضميرين المعتمدين بصفة متراوحة إحصاؤها كالآتي:

1- (7–1)= 7: هو

2- (8-14)= 7: أنت

3- (15-24)= 10: هو

4- (25-92)= 68: أنت

5- (93-113)= 21: هو

6- (114-123)= 10: أنت

7- (124-126)= 3: هو

8- (127-131)= 5: أنت

ويستوقف الباحث الأسلوبي في هذا المقام جملة من الخصـــائص المترافقة مع مبدأ التضافر نكتفي بالإلماح إليها دون استفراغ لمقوماتهـــا الأسلوبية لأن غايتنا الأولية في هذا المقام هي إيضاح مبدأ "النموذج" في حد ذاته بغية الإقناع بفعاليته التحليلية أكثر من استقصاء مردوده النوعي في هذا السباق المخصوص، ذلك أن عملنا هذا-وان بدا على نهج الشرح التطبيقي- فانه خادم للمنطلق النَظري إذ يرمي إلى إرساء أسس "أسلوبية النمادج" كما أسلفنا.

فأول الحقول الخصيبة في بحـــث خاصـــية التضـــافر واســـتنباط مستنداتها التشكيلية تحليل مواقع الانتقال من استخدام قنـــاة أدائيـــة إلـــى مستنداتها التشكيلية تحليل موقع الانتقال من استخدام قناة أدائية إلى أخرى وهي مواضع من "الالتفات" تنشأ فيها علاقة وشيجة بين تسخير الأدوات اللغوية وتصريف الطاقات الإبداعية على منازل القول الشـــعري، فهـــذا العمل كفيل إذن باستخراج عقد التضافر الـــتي هـــي "قفلات" المفاصـــل تشبه"المرافق" فهي كضفائر توزيع الأجزاء في حنايا الكل المتكتل.

فمن ذلك توَظيف الشاعر لأسلوب النداء إذ يثني به على ضـــمير الغائب في أول مفرق تضافري:

اسم الجلالة في بديع حروفه ألف هنالك واسم (طه) الباء

يا خير من جاء الوجود تحية من مرسلين إلى الهدى بك جاؤوا

على هذا التعانق اللغوي قد زكاه حصول ائتلاف مزدوج بين هاء (حروفه) وهاء (طه) من جهة, ثم بين كاف المخاطب في (بك) وكـــاف الظروف في (هنالك) إذ تعود عليها كالرجع أو الصدى, ومن حيث يقفو فعل (جاؤوا) أثر نفسه في مطلع البيت يتوسط لفظ (الوجود) طرفيهما في نغم إيقاعي متظافر الصوت هو الآخر. وللمفرق الثاني خصائص مغايرة عندما يتحول الشاعر من ضمير المخاطب إلى ضمير الغائب:

14- وبدا محياك الذي قسماته حق وغرته هــدى وحياء

15- وعليه من نور النبوة رونق ومن الخليل وهديه سيماء

فالالتفاتات هنا منبسط حتى لا يكاد يخفى، وقد خرط الشاعر كــل النتوءات اللغوية، والذي وفر له تسخيره لضمائر الغائب عودا بها علـــى رديف الحاضر: ففي قوله (محياك) إحضار لضمير المخـــاطب وربطـــه بالاسم المخصوص (المحيى) ثم الحديث عن قرائنه بضمير الغائب فـــي (قسماته) و(غرته) وهو ما يسهل تواصل الالتفاتات في البيت المـــوالي وما بعدها. ثم يعود الالتفاتات إلى نبرة قارعة في المفرق الثالث:

24- بسوى الأمانة في الصبى والصدق لم يعرفه أهل الصدق والأمناء

25- يا من له الأخلاق تهوى العلا منها وما يتعشق الكبـــــراء

فمرة أخرى تلاحظ التضافر في أدق صوره فالتحفز الـــذي ســـاد البيت الأول (24) قد اعتمد تكثيفا مزدوجا، لحمتـــه لفظيـــة: (الصـــدق) ينادي (الصدق)، و(الأمناء) رجع على (الأمانة) ولكـــن ســـداه صـــوتي ينطلق من حرف الصفير المرقق في (سوى) ويتصـــاعد إلـــى حـــرف الصفير المفخم في (الصبا فالصدق والصدق).

ثم يحصل الالتفات بضرب من الازدواج اللطيف في مطلع الـــبيت الموالي:

فيه النداء الموهم بالمخاطبة المباشرة ثم تليه مراوغة في تصريف اســـم الموصول بما يزدوج فيه الحضور مع الغيبة، إذ في صيغة (يا من) مـــا

يحتمل العطف بضمير المخاطب: (يا من لك) أو بضمير الغائب : (يا من له) وهذا ما توخاه الشاعر فسبك قالبا متضافرا تمر به وأنت "تستهلك"الشعر قراءة أو سمعا فلا تكاد تعييه، وقد يعاتب منك الذوق اللاواعي شارح الأسلوب أن نبَّهه على ما لا يود التنبه إليه فكأنما فيه من المكاشفة والبوح ما يزيح الستارة عن شيطان الشعر فيتعرى. وفي كل بوح هتك للأسرار فلم يكن عجبا أن كان اقدر الناس على صوغ الكيمياء الشعرية من كان بهم ملك من أملاك التصوف أو هاجس من هواجس الأرواح. ومقام "ولد الهدى" على قاب قوسين من هذه المقامات والبحر الذي صيغت عليه ليكاد ينطق بمنطق الحضرة....فاعرفه.

وفي المفصل الرابع من مفاصل التضافر على مستوى قنوات الأدائية خصائص تركيبية ليست في واحد مما سبق:

92- والرسل دون العرش لم يؤذن له حاشى لغيرك موعد ولقاء

93- الخيل تأبى غير (احمد) حاميا وبها إذا ذكر اسمه خيلاء

أفلا ترى إلى أحمد شوقي كيف عقد بين سبال الظفيرة المفصلية بغير الصوت بغير الضمائر وإنما بسلك دلالي يستثير من اللغة طاقتها التضمينية أكثر من اعتماد قدرتها التصريحية، فالبيت الأول (92) ينطلق بذكر (الرسل) وهذا اللفظ يتضمن اندراج (محمد) باعتباره بعضا من كل.

ثم تتوسط العجز كاف المخاطب في (لغيرك) فيقفل الشاعر بهذا الضمير مفصل المخاطبة المباشرة، وإذا بصدر البيت التالي (93) يتركح على التصريح بذاك البعض من الكل (احمد) فيقع الالتفات عبر قناة دلالية موحية تصنع صنعيها في سبل اللثام على أسرار التركيب الفني.

أما في المفصل الخامس:

113- حتى إذا فتحت لهم أطرافها لم يطغهم ترف ولا نعماء

114- يا من له عز الشفاعة وحده وهو المنزه ما له شفعاء

فإن أسلوب الالتفات ينحو منحـــى مغـــايرا إذ ترامـــت أطـــراف الحديث عن الممدوح بضمير الغائب في الأبيات السابق منذ البيتين 107 و 108في قوله:

108- قد دعى قلبي في القبائل عصبة مستضعفون قلائل أنضاء

109- ردو ببئس العزم عنه من الأذى ما لا ترد الصخرة الصماء

ولما استطرد الكلام عمن حول الرسول الممدوح جاء الالتفات إليه طبعا عن طريق أسلوب النداء مشفوعا بصيغة الازدواج بواسطة الاســـم الموصول المشترك ومضاعفا بضمير الغائب المتكرر أربعا:

(يا من) -(له)- (وجده) -(ما له).

وفي المفصل السادس تقف على مغايرة أسلوبية جديدة:

123- ادعوك عن قوم الضعاف لازمة في مثلها يلقى عليك الرجاء

124- ادرى رسول الله أن نفوسهم ركبت هواها والقلوب هواء؟

فبينما ارتكز البيت الخاتم لمسلك المخاطبة المباشرة على التسريح بالضمير في كلا المصرعين: (ادعوك) في الصـــدر، و(عليـــك) فـــي العجز، أنسحب ضمير الغائب من البيت التالي ليكل أمر الالتفات إلـــى اللفظ اللغوي الصريح المضاف إلى متبوعه إضافة المعلول إلـــى علتـــه (رسول الله)، غير أن إنسحار هائية الضمير في أسلوب الالتفات كأنما استدعى حضورها عبر ضمير مطلق في مقطعه المنفتح الختامي (هـــا) واستدعى حضور صداها في هاء هي اصل من الكلمة فضاعفها مرتين: (هواها- هواء).

وأما المفرق السابع وهو آخر المفارق بين الكتل الثماني الضابطة لاختلاف القنوات فيتمثل في العودة الطبيعية من أسلوب تباعد فيه ذكـــر ضمير الغائب إلى استخدام كافة المخاطب مباشرة منذ مطلع الصـــدر بلا معاودة.

126- رقدوا وغرهم نعيم باطل ونعيم قوم في القيود بلاء

127- ظلموا شريعتك التي نلنا بها ما لم ينل في رومة الفقهاء

وهو نمط من التدرج المتلازم نحو نبرة منخفضة لا تقرع المسامع ولا تستثير الذهن في توليد المضمر من الصريح. ولما كـــان انســـحاب كثافة الضمائر خليقا بان يحدث فراغا نفسيا في استقبال الواقع الإبـــداعي فقد سد الشاعر خلته بتكثيف معجمي جاءنا بزوجين من المثاني:

في الصدر: نعيم باطل، ونعيم قوم.

في العجز: فنلنا بها ما لم ينل.

مكتبة البحث

مكتبة البحث

القرآن الكريم، برواية ورش

1. أحمد الإسكندري ومصطفى عثمان: الوسيط في الأدب العربي وتاريخه، دار المعارف بمصر، ط 1 ، 1916م
2. تحقيق: مصطفى الشويمي، **أحمد ابن فارس:** الصاحبي في فقه اللغة وسنن العرب في كلامها، بيروت، 1963م
3. أحمد نوفل بن رحال: دروس ابن يوسف، النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط 1، 2000م
4. تح: محمد عبد السلام هارون، **الجاحظ:** البيان والتبيين، دار الفكر، دط، دت، دب.
5. **حميد لحمداني:** بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، (ط.3)2000 م
6. **خالد سليكي:** الخطاب النقدي بين إدماج التراث وأفق التأويل، ط:01، المطبعة سليكي إخوان، طنجة المغرب، 2007م
7. **زكي مبارك:** ألحان الخلود، دار الكتاب العربي، مصر، ط 1، 1947م
8. **أبو الفرج الأصفهاني:** الأغاني، مطبعة التقدم، مصر
9. **سعيد الأفغاني:** في أصول النحو.
10. شكري فيصل: مناهج الدراسة الأدبية في الأدب العربي، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، الطبعة السادسة، 1986م
11. تحقيق: السيد أحمد صقر، **أبو القاسم بن بشر الآمدي:** الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، دار المعارف، مصر، 1965م
12. تحقيق: محمد أبي الفضل إبراهيم، **القاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني:**الوساطة بين المتنبي وخصومه، ، ط:03، (د ت)
13. **عبد الرحمن جلال الدين السيوطي:** المزهر في علوم اللغة وأنواعها. منشورات المكتبة العصرية صيدا، بيروت، 1408هـ - 1987م.

14. **عبد السلام المسدي:** اللسانيات وأسسها المعرفية، الدار التونسية للنشر، أوت، 1986م

15. **عبد السلام المسدي:** النقد والحداثة، ط:1، دار الطليعة، بيروت، 1983م

16. **عبد السلام المسدي:** لأسلوبية والأسلوب، ط:2، الدار العربية للكتاب، 1982م

17. **عبد السلام المسدي:** لتفكير اللساني في الحضارة العربية، (ط: 03)، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، سنة: 2009 م

18. **عبد السلام المسدي:** السياسة وسلطة اللغة، ط:01، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، 2007م

19. **عبد السلام المسدي:** قراءات مع الشابي والمتنبي والجاحظ وابن خلدون"، الشركة التونسية للتوزيع، تونس، مطبوع سنة: 1984 م

20. **عبد الله كنون:** خل وبقل، المطبعة المهدية، تيطوان، المغرب، دط، دت.

21. **عبد الملك مرتاض:** نظام الخطاب القرآني تحليل سيميائي مركب لسورة الرحمن، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر،2001م

22. تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد ، **ابن عقيل** ، شرح ابن عقيل دار الفكر – ط 6 – 1979م

23. **علي جواد الطاهر:** مقدمة في النقد الأدبي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت.

24. **محمد الصادق عفيفي:** النقد الأدبي الحديث في المغرب، نشر مكتبة الرشاد، ودار الفكر، ط 1، 1971م

25. **محمد مصايف:** النقد الأدبي الحديث في المغـــرب العربـــي، المؤسســـة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط2، 1984م

26. **مصطفى مندور:** اللغة والحضارة، الاسكندرية، 1974م

27. **ابن منظور:** لسان العرب، دار صادر، بيروت، د.ط، د.ت

28. **موريس أبو ناضر**، الألسنية والنقد الأدبي في النظريـــة والممارســـة، دار النهار للنشر، ط. 1، 1979م

29. **نبيلة إبراهيم سالم:** نقد الرواية من وجهة نظر الدراسات اللغوية الحديثة، النادي الأدبي، الرياض، سلسلة كتاب الشهر، رقم 20 , 1980م

30. **نعمة رحيم العزاوي:** النقد اللغوي عند العرب حتى نهاية القـــرن الســـابع الهجري، وزارة الثقافة والفنون، بغداد، 1978م

31. **نعمة رحيم العزاوي:** النقد اللغوي بين التحرر والجمود، منشورات دائرة الشؤون الثقافية والنشر، بغداد 1984م

32. **نعمة رحيم العزاوي:** مفاهيم الجمالية والنقد في أدب الجـــاحظ، دار العلـــم للملايين؛ ببروت؛ لبنان، سنة 1974م

33. **المجـــلات:**

34. **ديوان زكي مبارك:** مجلة المغرب، العدد: 6، شـــعبان 1353، نوفمـــبر 1934 م

35. **عبد الله الجراري:** حول ديوان زكي مبارك، مجلة السلام، المغرب، سلسلة 1، فبراير 1934م

36. **محمد بلوحي:** الأسلوب بين التراث البلاغي العربي والأسلوبية الحداثيـــة، التراث العربي، مجلة فصلية محكمة تصدر عن اتحاد الكتاب العـــرب بدمشـــق، العدد:(95)، رجب، 1425هـــ، أيلول 2004م.

37. **محمد بن أحمد حكم:** حول قصيدة الوادي: رسالة المغرب، العـــدد: 5،ـ 7 يناير 1944 م

38. **محمد الهادي الطرابلسي:** شعر على شعر، معارضات شـــوقي بمنهجيـــة الأسلوبية المقارنة، مجلة فصول، المجلـــد 03، العـــدد 01، أكتـــوبر، نوفمـــبر، ديسمبر، 1982م

39. **نعمه رحيم العزاوي:** مناهج التصويب اللغوي، مجلـــة المـــورد، العـــدد الأول، 1977م.

40. **<u>المراجع الأجنبية:</u>**

41. Greimas، sémantique Structurale recherche de méthode، Paris، Larousse، 1966

42. Oswald ducrot,tzvetan todorov .dictionnaire encyclopédique des sciences du .langage. Point. Seuil 1979

43. R.barthes : In-communication,8.points.seuil1981

44. Roland Barthes.introduction àl’analyse structurale des récits. .Communications.8.Seuil 1981

فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات

الموضوع	الصفحة
المقدمة	أ
المدخل: النقد اللغوي العربي بين التراث والحداثة.	05
1- **ما هو النقد اللغوي؟**	06

2- **مفهوم اللحن.**	07
3- **النقد اللساني بين التراث والحداثة.**	10
أ- الأسلوب في التراث العربي.	11
ب- الأسلوب عند الحداثيين.	15
الفصل الأول:النقد اللساني في النقد العربي	19
1-**مفهوم النقد اللساني في النقد العربي.**	20
2- **نماذج من النقد اللساني في النقد العربي.**	26
3- **المنهج النقدي في النقد العربي**	28
الفصل الثاني: النقد اللساني في المغرب العربي.	40
1-البدايات الأولى في النقد المغربي	41
2 -**الإتجاه التقليدي.**	45
أ- نقد تصريف الأفعال.	46
ب- نقد التراكيب.	47
3-**الاتجاه الحداثي**	52
1-عبد المالك مرتاض	61
أ- التفسير	65
ب- التأويل	67
2-حميد لحميداني	78
• نموذج تطبيقي من نقد عبد حميد لحميداني	96
3-محمد الهادي الطرابلسي	103
4-نموذج تطبيقي من نقد محمد الهادي الطرابلسي	110
الفصل الثالث:أسس النقد اللساني عند عبد السلام المسدي.	127
1-مرتكزات التفكير اللساني عند عبد السلام المسدي.	128

أ-اللسانيات والتراث.	131
ب ــ اللسانيات والمعرفة المعاصرة.	135
ج – اللسانيات ولغة الأدب.	136
د– اللسانيات والأسلوبية.	143
هــ – اللسانيات والشمول.	148
و– اللسانيات والحضارة العربية.	149
ز– الكلمة واختزال السياسة.	152
2- **الأسلوبية والبلاغة في نقد عبد السلام المسدي.**	157
أ- الأسلوبية.	157
ب- الأسلوب.	159 *
ج- الأسلوبية والبلاغة.	163
الفصل الرابع نماذج تطبيقية من النقد اللساني عند عبد السلام المسدي	166
1– **النقد اللساني النفسي**	169
2– **النقد الصوتي**	179
3– **نقد التراكيب**	188
الخاتمة	198
الملحق الأول: **التعريف بعبد السلام المسدي.**	204
الملحق الثاني: **نموذج تطبيقي لعبد السلام المسدي.**	209
مكتبة البحث	223
فهرس الموضوعات	229