مـقدمــة

المتأمِّل والمتابع للسَّاحة النَّقدية العربية ، يلاحظ لا محالة تلك الحركيَّة اللَّامتناهية وذلك الكمَّ الهائل من الكتب والمُؤلَّفات، ومما يلاحظه أنَّ الكثير من النُّقاد في الغالب يعيدون شرح النَّظريات الغربية الوافدة ، ويَصْحَبُ ذلك في الكثير من الأحيان ، تداخلٌ وتباينٌ في المصْطلحات النَّقدية، وهذا أمر شائع الحدوث، و كَمِثالٍ على هذا يَهمُّنا مفْهوم الشِّعرية وأساليبها باعتبارها موضوع البَحْث والدِّراسة. وهو مفهوم لا يزال حديثًا في النَّقد العربي ومازال النَّقد لم يألفه تمَامًا .

وعلى الصَّعيد الغربي فإنَّ المؤلَّفات حول هذا المفهوم أو النَّظرية كثيرة ، لا تعدُّ ولا تحصى ونذكر منها: (تودوروف T.TODOROV) وكتابه الشِّعرية ، (رومان جاكبسون ROMAN JAKOBSON) وكتابه قَضَايَا الشِّعرية، (جان كوهين) بنية اللُّغة الشِّعرية، على سبيل التَّمثيل لا الحصر.

وبالمقابل عند النُّقاد العرب ، هناك من نَهَجَ نَهْجَهُم وخضَع لسُلْطتِهم النَّقدية خضوعًا تامًّا وهناك منْ أَخَذ من المَناهِج والآليات والإجراءات ليَسْتثْمرها في نقد الشِّعر وتوْصِيفٍ للشِّعرية دون إغفالٍ للخصوصيَّة العربية ، فكان السَّبب الثاني هو ما جذب الباحِث ودعاه لاخْتيار هذا الموضوع الموسوم بالرُّؤية النَّقدية عند صلاح فضل من خلال كتابه (أساليب الشعرية المعاصرة).

بعد الاطِّلاع وَجدَ الباحث أن النَّاقد كان من الأوائل الَّذين تجاوزوا إعادة شرح النَّظريات الغربية إلى التَّطبيق المنهجي على الشِّعرية العربية وأساليبها ، حيث تعد دراسته من الدِّراسات الجادَّة والتي حاول من خلالها الرَّبط بين المداخل النَّصية والسِّياقية والجماليَّة في دراسته للنُّصوصِ الشِّعرية مع محاولة المُواءَمَةِ، بين تلك المداخل المتباينة الوافدة وخصوصية النَّص العربي على حدِّ تعبير (بشير تاوريرت)، مع محاولة اسْتقصَاء الأساليب الإبداعية لاسْتكمَال رؤْية المَشْهد النَّقدي العربي . محاولا التَّنْظير للشِّعرية العربية في ضوء كُشوفَاتِ الأسلوب المنهجية، في بساطها العربي وما قدَّمه علم النَّص من ممارسة نقدية شمولية للخطاب الأدبي العربي .

ومن بين أهمِّ الأهداف التي يسعى البحث إلى تحقيقها من هذه الدراسة ، هي محاولة اسْتخلاص الرُّؤْية والمنهج النَّقدي الإجرائي عند الناقد ، خصوصًا وأنَّه اشْتغَل على الصَّعيدين النَّظري والتَّطبيقي. والذي قدَّم طرحًا نظريًا مصحوبًا بتطبيق إجرائي ،خصَّص له الحيِّز الأكبر من الكتاب ، فنجده قد حاول إمداد الدِّراسات النَّصية بإطار نظري كُلِّي يعتمد على الفروض البسيطة القابلة للاختبار والتَّعديل بشكل جدلي، تمثَّل في جهاز مفهومي مرن يؤدي إلى تمييز العناصر اللُّغوية المحايدة ، من آليات التَّعبير التِّقني للأساليب الشِّعرية، يسمح بوضع سُلَّم نقدي قابل للقياس الوَظيفي دون تحكيمٍ مُسْبق، وقد اسْتعَان البَحْث بمجموعة من المصادر والمراجع نذكر أهمَّها: صلاح فضل(أساليب الشعرية المعاصرة) ، فرحان بدري الحربي (الأسلوبية في النقد العربي الحديث)، بشرى موسى صالح (نظرية

التَّلقي أصول وتطبيقات)، بشير تاوريريت (الحقيقة الشِّعرية في ضوء المناهج النقدية المعاصرة)... و غيرها من الكتب التي اسْتعان بها البحث، فكان التَّساؤل عن رؤية النَّاقد من خلال كتابه يدعونا إلى طرح الإشكالية التَّالية:

بما أنَّ النَّاقد قد تجاوز التَّنظير إلى المُمارسة الإجرائية في حقِّ النَّص الشِّعري .

- إلى أي مدى ترك المسافة بين المنهج النَّقدي التَّطبيقي والنَّص الشِّعري؟
- هلْ اسْتطاع النَّاقد من خلال تجربتِه النَّقدية المُحافظة على مُنْجزات علم النَّص بالموازاة مع التَّطبيق الفعلي للمنهج الأسْلوبي وغيره من المناهج الَّتي اتَّبعها ؟

وكان أنْ اعْتمدَ الباحث طريقةً وصْفِيَّةً تحليليةً ، في محاولة لشرح بعض المقولات النَّقدية عند المقارنة بين التَّنظير والتَّطبيق الإجرائي مع الاجتهاد للتوصُّل إلى فهمٍ وتوضيحٍ للطَّرح النَّظري من خلال قراءة ، لاسْتخلاص ملامح رؤْيتِه النَّقدية عامَّةً من خلال الكتاب مْوضِعَ الدِّراسة .

أما الخطة المعتمدة في البحث فكانت البداية بمدخل توضيحي لمفهوم الشعرية عند الغرب مع ذكر مثالين على ذلك وهما . (تودوروف ، رومان جاكبسون)، وعند العرب . وذكر البحث كل من (كمال ابو ديب ، عبدالله الغذامي).

وركَّز على مفهوم الشِّعرية عند صلاح فضل، وحاول التوصُّل إلى المفهوم عنده وتوصيفه وتقسيمه وتصنيفه وتنميطه للأساليب الشعرية العربيَّة .

والفصل الأول : كان قراءةً في المشروع التَّنظيري للكتاب ، من خلال المقدمة ثم الطرح النَّظري لاسْتخلاص رؤْيته المركَّبة لمفهوم الشِّعر العربي الحديث .

أما الفصل الثاني : فكان خاصا بالمنهج النَّقدي عند النَّاقد وعلاقته بالنظرية .

الفصل الثالث : مقارنة بين المنطلقات النظرية والتطبيق المنهجي ،ومن أبرز الصُّعوبات التي تلاقَّاها الباحث هي تلك الفوضى المصطلحية عند النقاد العرب ، في حالة المقارنة بين المفاهيم والمصطلحات النَّقدية . فالشِّعرية مثلا هناك من يطلق عليها الشَّاعرية (عبد الله الغذامي) وهناك من يسمِّيها نظرية الشِّعر (حسن ناظم) ، علم الأدب (جابر عصفور) إضافة إلى قلة الدراسات المتناولة لهذا الكتاب والتي تم العثور على بعض منها بعد جهد جهيد .

وفي الأخير يتمنَّى الباحث أن يكون قد ساهم ولو بجزء بسيط في التَّعريف بهذا الناقد وإن كان لا يحتاج إلى تعريف فهو قامة من قامات النَّقد العربي ، وأعطى لمحة وجيزة على رؤيته النقدية وطرحه النظري ومساهمته في إثراء السَّاحة النقدية العربية .

ولا يسع الباحث إلاَّ أن يتقدم بموفور الشُّكر والامتنان والتَّقدير للأستاذ الدكتور حضري جمال على سِعة صدره وأريحيته، وعلى توجيهاته السَّديدة وصبره على الباحث وتساؤلاته المتكررة والكثيرة ، وأخطائه العديدة الَّتي قوَّمها بتوجيهاته ونصائحه ، فله كلُّ التَّقدير والمُنى

إهداء

اللهم إن قدمت شيئا فيه منفعة فاكتب أجره لوالدي الكريمين فرضاهما من رضاك .

إلى رمز العطاء والذي كان لي درب أمان وعطاء و تحمل عبء الحياة حتى لا أحس بالحرمان .

-إلى أبي العزيز -

إلى نبع الحنان ومن تحت قدميها الجنان إلى رمز العطاء والسخاء .

-إليك أمي أهدي نجاحي .

-إلى إخوتي بدون استثناء و خاصة: حياة، فاطمة الزهرة ، فيروز

-إلى كل صديقاتي .

- إلى كل من كان مشجعا و دافعا لي في هذا المشوار الطويل و كان نورا استضأت به كل أساتذتي الكرام.

-إلى أستاذي المحترم : عبد الحميد له كل الشكر و التقدير على حضوره الطيب.

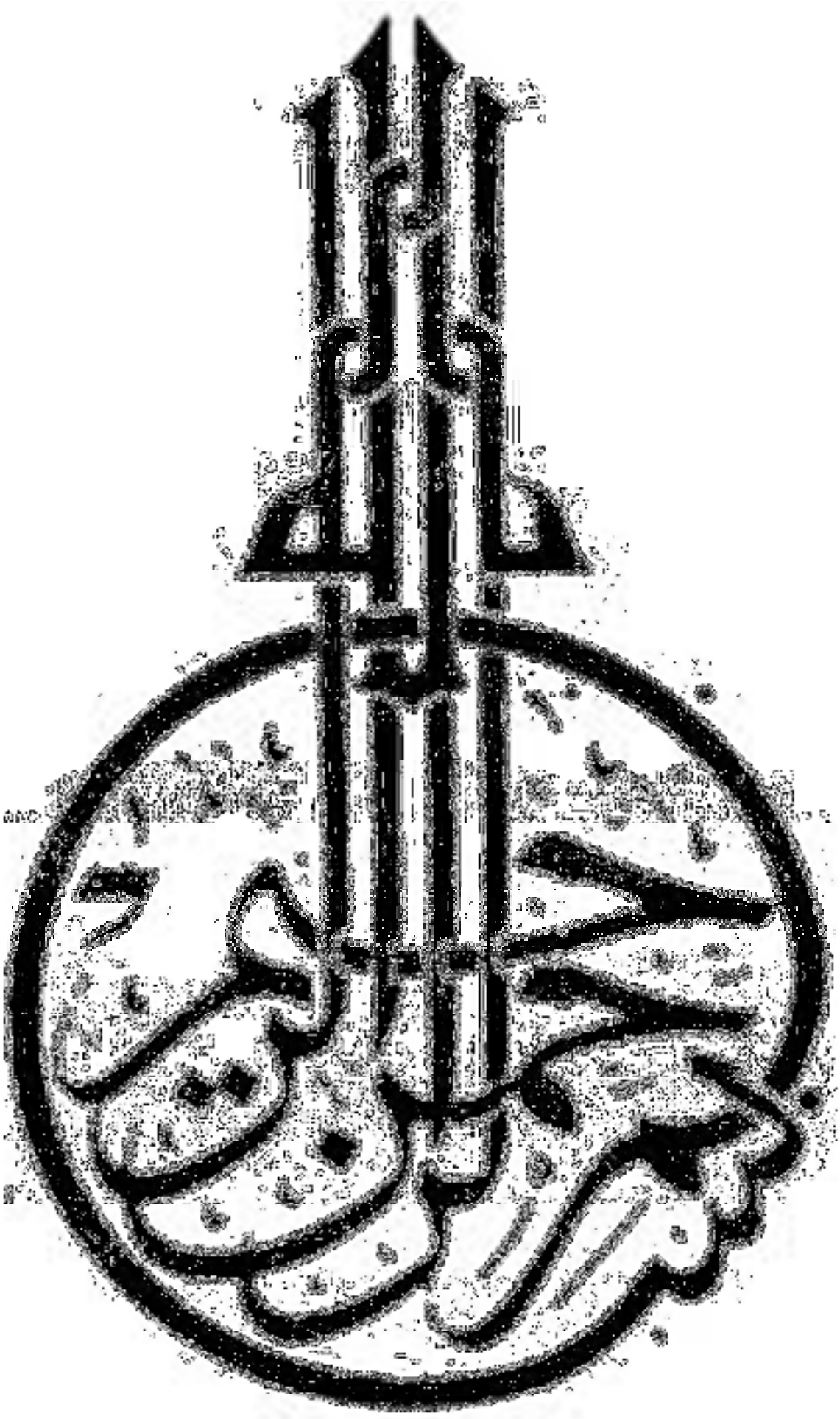
-إلى كل من حفظته ذاكرتي ولم تحفظه مذكرتي .

-إلى كل روح طاهرة وقلب طيب و كل نفس صادقة .

-إلى السيد عامر ولدونوغي له كل الشكر و الامتنان.

-إلى كل هؤلاء أهدي ثمرة جهدي و نجاحي .

- بولعرابي فتيحة -



الحمد لله

شكر وعرفان

من لم يشكر الناس لم يشكر الله

ونحن بإذن الله و توفيقه و عونه من الشاكرين ،لكل من ساعدنا من قريب أو من بعيد في انجاز هذه المذكرة .

بادئين بحمد الله وشكره و الصلاة والسلام على نبيه الكريم .

موجهين كل الشكر والتقدير و الاحترام والعرفان لأستاذنا الفاضل الدكتور "جمال حضري " الداعم لنا على مر الأيام دون كلل أو ملل ، و الذي طالما كان نبراسا أضاء دروبنا و نحن في رحلة البحث العلمي ، ولم يبخل علينا بدعمه ونصائحه و توجيهاته السديدة وتشجيعه لنا على الدوام و إشرافه علينا لنتمكن في الأخير من إخراج هذه المذكرة المتواضعة التي نتمنى أن تسهم و لو بجزء بسيط في إنارة دروب باحثين آخرين .

.

كذلك جميع أساتذتنا الكرام و المحترمين عامة .

فهرس الموضوعات:

مقدمة:.....أ- د

مـــــــــــدخل:

مفهوم الشعرية في النقد الغربي: 6

مفهوم الشعرية في النقد العربي: 11

مفهوم الشعرية عند صلاح فضل: 14

الفـــصـل الأول:

قراءة في المشروع التنظيري :.....18

1-1 بين النظرية والتجريب:.....22

2-1 من التعبير إلى التوصيل:.....29

3-1 سلم الدرجات الشعرية :.....34

4-1 جدولة الأساليب الشعرية :.....46

الـفصـل الثاني:

المنهج النقدي عند صلاح فضل :.....58

2-1 تعريف المنهج :.....58

2-2 مفهوم المنهج والمنهج النقدي عند صلاح فضل :.....60

2-3 العلاقة بين المنج النقدي والنظرية الأدبية:.....62

2-4 المنهج النقدي في دراسته وتحليله للشعرية:.....65

2-5 منهج التحليل الأسلوبي :.....85

2-6 العلاقة بين الاسلوبية والشعرية: 87

2-7 العلاقة بين الأسلوبية والبنيوية :.....89

2-8 العلاقة بين الأسلوبية ونظرية القراءة والتلقي :.....90

الفصـــل الثالث :

المقارنة بين المنطلقات النظرية والتطبيق المنهجي :.....94

3-1 العلاقة بين المنهج والنظرية :.....97

3-2 محور الرؤية النقدية عند صلاح فضل :.....100

3-3 التحديات الثلاثة :.....101

3-4 أهمية طرح المشروع النقدي عند صلاح فضل:.....103

3-5 الأساليب التعبيرية :.....105

3-6 الأسلوب التجريدي :.....125

3-7 شعراء يقفون على الأعراف :.....130

خاتمة :.....140

ملخص : 144

الملاحق: 147

المصادر والمراجع: 151

قائمة المصادر والمراجع :

المصـــــــــادر :

1- صلاح فضل ، أساليب الشعرية الشِّعرية المعاصرة ، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع القاهرة ، ط1 ،1998.

2- صلاح فضل ، تحولات الشِّعرية العربية، سلسلة مكتبة الأسرة، مطابع الهيئة المصرية العامة، القاهرة ، د ط 199،.

3- صلاح فضل ،علم الأسلوب مبادئه و إجراءاته ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط2 ، .1985

4- صلاح فضل ، مناهج النَّقد المعاصر ، دار الآفاق العربية ، القاهرة ، ط1 ، .1997

5-صلاح فضل ، بلاغة الخطاب وعلم النص ، الشركة المصرية العالمية للنشر والتوزيع لونجمان، د ط ،1996.

المراجـــــــــع :

6- بشرى موسى صالح ، نظرية التَّلقي أصول وتطبيقات ، المركز الثقافي العربي، بيروت لبنان ، ط1 ، 2001.

7- بشير تاوريريت ، محاضرات في مناهج النقد الأدبي المعاصر، دار الفجر للطِّباعة، قسنطينة ط1 ، 2006.

8- بشير تاوريريت ، الحقيقة الشِّعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة، جامعة الأمير عبد القادر، قسنطينة، عالم الكتب للنشر والتوزيع، الأردن، ط1 ، 2010م - 1431 هـ.

9- حسن ناظم ، مفاهيم الشِّعرية ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، لبنان ، ط1 ،1991 .

10- خليل الموسى آليات القراءة في الشعر العربي المعاصر ، الهيئة العامة السُّورية للكتاب دمشق سوريا ، د ط ،2010.

11- سعد مصلوح ، دراسة أسلوبية إحصائية ، كلية الأدب، جامعة القاهرة، ط3 ، 1992.

12- سعد مصلوح ، في النَّص الأدبي دراسة أسلوبية إحصائية ، المركز الثقافي ، جدة، ط2 1991.

13- سيد بحراوي، البحث عن المنهج في النقد العربي الحديث ، دار شروقيات ، القاهرة ، ط 4 ، 1993.

14- عبد السَّلام المسدي ، الأسلوبية والأسلوب ، دار الكتاب الجديد المتحدة ، لبنان ،ط 5 يناير 2006.

15- عبد الرَّحمان بدوي ، مناهج البحث، دار النهضة العربية، القاهرة ، ط3 ، 1963.

16- عبد الله إبراهيم، المتخيَّل السَّردي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1990.

17- عبد الله محمد الغذَّامي، الخطيئة والتفكير، مقدمة نظرية ودراسة تطبيقية، النادي الثقافي الأدبي، جدة، ط1 ، 1985.

18- عدنان بن ذريل، النَّص و الأسلوبية ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ،2000 ، د ط ص 11.

19- فاضل ثامر ، اللُّغة الثانية في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي المركز الثقافي العربي، بيروت لبنان، ط1، 1994.

20- فرحان بدري الحرْبي ، الأسلوبية في النَّقد العربي الحديث، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، بيروت لبنان، ط1 ، 2003.

21-كمال أبو ديب ، في الشِّعرية ، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت ، لبنان، ط1 ، 1991

22- محمد الكوَّاز ، علم الأسلوب ، مفاهيم وتطبيقات ، جامعة السابع أفريل ، ليبيا ، ط1، د ت.

23- محمد عزَّام ، الأسلوبية منهاجا نقديا، دار الآفاق ، بيروت لبنان، ط1، 1981.

24- محمد مفتاح ، تحليل الخطاب الشعري ، إستراتيجية التَّناص ، المركز الثقافي العربي 1986، د ط .

25- ميخائيل نعيمة ، الغربال ، دار المعارف للطباعة والنشر ، مصر ، د ط ، د ت.

26- ميشال زكريا ، مباحث في النَّظرية الألسنية وتعليم اللغة ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان ،ط2،1985 .

كتب متـــــــــــرجمة:

27- بيار جيرو ، الأسلوب والأسلوبية ،ترجمة منذر عياشي ، مركز الإنماء القومي، بيروت لبنان ، ط1، د ت .

28- تودوروف، الشِّعرية ، ترجمة شكري المبخوت ورجاء سلامة ، دار توبقال المغرب ، ط2 1982.

29- توماس إليوت، فائدة الشعر وفائدة النقد ، ترجمة يوسف عوض دار القلم ، بيروت لبنان ط1، 1982.

30- جان كوهين ، بنية اللغة الشعرية ، ترجمة محمد المولى ومحمد الغمري، دار توبقال الدار البيضاء،ط 1،1986 .

31- رنيه ويلك، أوستن وارين، نظرية الأدب ترجمة عادل سلامة.درا المريخ الرياض، العربية السَّعودية، 1992.

32- رومان جاكبسون، قضايا الشعرية ترجمة محمد الوالي و مبارك حنون ، دار توبقال المغرب ، ط1،1988 .

33- ريكمان ، منهج جديد للدراسات الإنسانية ، ترجمة علي عبد المعطي محمد ومحمد علي محمد ، بيروت، د ط، 1979.

رســـــــــــــائل و أطروحات:

34- فاطمة الطَّبال، النظرية الألسنية عند رومان جاكبسون، رسالة ماجيستير، معهد اللغة والأدب العربي ، جامعة الجزائر، 1993.

35- مشري بن خليفة ، بناء القصيدة في النقد العربي الحديث ، رسالة ماجستير ، معهد اللغة والأدب جامعة الجزائر ،1994 .

36- نورالدين السد، الأسلوبية في النقد العربي الحديث، أطروحة دكتوراه ، قسم اللغة والأدب العربي ، جامعة الجزائر 1994 .

دراسات ومجلات :

37- حليم رشيد ، البنيوية السِّيميائية التأويلية ، الملتقى الوطني الرابع ، السِّيمياء والنَّص الأدبي المركز الجامعي ، الطارف ،2012.

38- سامية راجح ، نظرية التلقي الأسلوبي للنص الشعري مفاتيح ومداخل أساسية ، جامعة محمد خيضر بسكرة مجلة الأثر العدد 13 مارس .2012

39- بشرى موسى صالح، المنهج الأسلوبي في النقد العربي الحديث، مجلة علامات، جدة، مج10، ع40، 2001.

مدخل : مفهوم الشـــــــعرية :

1)في النَّقدالغربي :(تزفي تودوروفT.TODOROV)(،(رومان جاكبسون)(ROMAN JAKOBSON).

2) في النَّقد العربي : (كمال أبو ديب) ، (عبد الله االغذَّامي).

3) عند (صلاح فضـــــــل) .

انْطلاقا من عنوان الكتاب موضع الدِّراسة (أساليب الشِّعرية المعاصرة) لمؤلفه (صلاح فضل) . كان من المنطق ومقْتضياته التَّسلْسُلية ، أنْيستعرض البحثأو يحيط ، ولو بإيجاز بمفهوم الشِّعرية عند النقاد الغربيين. متمثلا هذا المفهوم عند كل من: (تودوروف) (رومان جاكبسون) على سبيل المثال لا على الحصر.

أما عند النقاد العرب فيتعرضإلى مفهوم الشِّعرية عند :(كمال أبوديب) ، (عبد الله الغذامي) ويركِّز على رؤية (صلاح فضل) .

1-مفهوم االشِّـــعرية في االنَّـــقدالغربـــــــــــي :

الشعرية عند تودوروف:يرىأن الشِّعرية هي: ما يجْعل من الأثر الأدبيأثرا أدبيا [1] ، وهو يستقي هذا الطرح و المفهوم بعد اطِّلاعه على كتاب فن الشِّعر (لأرسطو)، حيث يعُدُّه دعامةًأساسية للتَّأسيس لعالم الشَّعرية [2]، بوصفه عالمًا متموِّجا ، لا يمْكن ضبطه بقواعد معينة أو جاهزة ، لأنَّ الشِّعرية حسبه ، تخضع إلى عالم التَّغيير ،فمن الصُّعوبة بمكان وضْع تعريف معين لها. فالشِّعرية عند تودوروف تتحدد من خلال جميع نتاجه ، في النقد

[1]- مشري بن خليفة ، بناء القصيدة في النقد العربي الحديث ،رسالة ماجستير ، معهد الآداب و اللغة العربية ، جامعة الجزائر ، 1994، ص50.

[2]- نور الدين السَّد ، الأسلوبية في النقد العربي الحديث، أطروحة دكتوراه، قسم اللغة والأدب العربي ، جامعة الجزائر 1994، ص 256.

التَّنظيري و التَّطبيقي ،وتأسيسه لموضوع الشِّعرية في النصوص الأدبية ، ينبع أسَاسًا من المفهوم الإجرائي للخطاب الأدبي ، و خصائصه و مكوناته البنيوية و الجمالية [1].

كما يرى (تودوروف)أن الشِّعرية علم يسْعى إلى معرفة القوانين ،الَّتي تنظِّم ولادة عمل أدبي ما، وهي تبْحث عن هذه القوانينداخل الأدب ذاته ، وهذا العلم لا يعنى بالأدب الحقيقي بل بالأدب الممكن .[2]

حيث يدعو إلى اسْتعمال مفْهوم الخطاب الأدبي، بدل الأدب أو العمل الأدبي و ذلك لاعتبارات عديدة ، من بينها أن هناك علاقات بين الخطابات سواء أكانت أدبية أم غير أدبية ، وتحديد مفهوم الخطاب الأدبي يساعد على إبراز الخصائص التي تميزه عن غيره .[3]

فالشِّعرية حسبه تسعىإلى البحث ، عن مجمل اللآلئ الجمالية و المتمثلة في الأدب إضافة إلى تأْسيس نظرية ضِمْنية للأدب ،وتحليل أسَاليب النُّصوص ، و كذا اسْتنْباط الشفرات المعيارية ،التي ينطلق منها الجنس الأدبي، و يجْدُر الإشارة هنا ،إلى أن مجال الشِّعرية لا يقتصر عما هو موجود ،بل يتجاوز ذلك إلى إقامة تصور، لما يمكن مجيئه فتدوروف يرى أن الشعرية تتأسس في الأعمال المحتملة ،أكثر مما تتأسس في الأعمال الموجودة .[4]

وما يخلص إليه البحث: أن جوهر الشِّعرية عنده، يقوم أسَاسًا على خاصية البحث الأدبية،بحث في أدبية الخطاب الأدبي ،وفي منأى تام عن سائر الخطابات الأخرى فلسفية كانت أو اجتماعية ،أو تاريخية ،أو نفسية .فهو البحث عن أدبية اللُّغة في صورتها الانزياحية،و مقاربة لباطن النَّص لا ظاهره .و البحْث عن المعاني الثانية المتولِّدة من تعليم

---

[1]– بشير تاوريريت، الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة ، جامعة الأمير عبد القادر ،ط 1،عالم الكتب الحديث للنشر، الأردن ،(1431هـ –2010م) ، ص 292.

[2]– تودوروفترفيتان ،الشعرية ، ترجمة شكري المبخوت و رجاء بن سلامة ، دار توبقال ، المغرب ،ط 2، 1990، ص 23.

[3]– المرجع نفسه ، ص23.

[4]– المرجع نفسه ، ص 23 .

اللغة ، فن قول جديد لم تقله من قبل ، وهو قول الخطاب النوعي و مايتطلبه من استراتيجية جديدة في التَّلقي ، فهو ينتقل من التأسيس لشِعرية النَّص إلى شعرية التلقي[1].

الشعرية عند (رومان جاكبسون): ينطلق جاكبسونمن نظرية الاتصال و عناصرها السِّتة المرسل و المرسل إليه ،الرِّسالة ،السِّياق ،والشِّيفرة وقناة الاتِّصال.حيث يوجِّه المرسل رسالة إلى المرسل إليه ،ولكي تكون الرِّسالة فاعلةً فإنها تقتضي سِياقًاتحيلإليه، كما تقتضي شيفرة مشْتركةً بين المرسل والمرسل إليه. وتقتضي أحيانا قناة اتصال ،ويولِّد كل عنصر من العناصر السِّتة وظيفة لسانية مختلفة ،وتُعْنى الشِّعرية بالوظيفة الأدبية التي تولِّدها الرِّسالة [2] حيث ينطلقجاكبسونمن اسْتهداف الرِّسالة بوصْفها رسالةً، و التركيز على الرِّسالة لحِسابها الخاص ، وهو ما يصْنع الوظيفة الشِّعرية لِلُّغة [3]. مؤكدًا بأن كل رسالة تتضمن وظيفةًأدبية ،إلَّا أنَّ هذه الوظيفة تختلف من نصٍّلآخر، مُنْطلقا من أرضية لسانية أو ألسنية ،وهذا ما يتضح من خلال تعريفجاكبسونللشِّعرية:" ذلك الفرع من اللِّسانيات الذي يعالج الوظيفة الشِّعرية في علاقتها بالوظائف الأخرى للُّغة، وتهتم الشِّعرية بالمعنى الواسع للكلمة، بالوظيفة الشعرية لا في الشِّعر فحسب. حيث تهيمن هذه الوظيفة على الوظائف الأخرى للُّغة ، وإنَّما تهتم بها أيْضا خارج الشِّعر ،حيث تعطي الأولوية لهذه الوظيفة أو تلك على حساب الوظيفة الشعرية ".[4]

ويقدمجاكبسونتعريفا آخر موجزا:" لا يمكن للشِّعرية أن تعرَّف بوصفها الدِّراسة اللَّسانية للوظيفة الشِّعرية ،في سياق الرَّسالة اللَّفظية عموما ،وفي الشِّعر على وجه الخصوص". [5]

---

[1]– بشير تاوريريت ، الحقيقة الشعرية، ص 297.

[2]– رومان جاكبسون، قضايا الشعرية ، ترجمة محمد الولي ومبارك حنون ، دار توبال ، المغرب ط1 ،1988، ص 31.

[3]– المرجع نفسه ، ص 35.

[4]– المرجع نفسه،ص35.

[5]– المرجع نفسه ، ص 35.

الملاحظ أن جاكبسون في تعريفه للشعرية ،اهتم بالوظيفة المهيمنة .وكان معياره لسانيا يتعرف على الوظيفة الشعرية من خلال اسقاط مبدأ التماثل لمحور الاختيار على محور التأليف .[1]

حيث كان من أوائل النقاد ،الذين نظَّروا للشِّعرية في العصر الحديث ،فقد انْطلق في شعريته من منظور لساني ،حيث عدَّها جزء لا يتجزأ من اللِّسانيات لاهْتمامها بقضايا البنية اللِّسانية موضوع ذلك العلم.[2] فنظريَّته قائمة أساسًا على الوظيفة الشِّعرية بعناصرها السِّتة:

1)الوَظيفة المرجِعية :تتولَّد هذه الوظيفة من اسْتهداف المرجع والتوجه نحو السِّياق[3]فتحيل الرِّسالة إلى شخص لتفكيك عناصرها، وتوضِّح الوظيفة المرجعية، الشِّيفرة المشْتركة بين المبدع والمتلقي ،وتسْعى لضمان وجودها ،بحيث تبقى مفهومة بين طرفي الخطاب ،وهي ترتكز على الرَّسالة وموضوعها بوصفه مرجعا وواقعا أسَاسِيًا تعبِّر عنه الرِّسالة ،هذه الوظيفة موضوعية لا وجود للذَّاتية فيها ، نظرًا لوجود الملاحظة الواقعة والنقل الصَّحيح و الانعكاس المباشر .

1) الوظيفة الانفعالية : ترتكز على المرسل، وتعبِّر بصفة مباشرة عن موقف المتكلمتجاه ما يتحدث عنه ، وربما تنْزع هذه الوظيفة إلى تقديم انْطباع عن انفعال صادق أو خادع ، ويعتقد أن الفعل اللُّغوي المحدَّد،إذا ما تركَّز على المتكلم، تكون وظيفة الكلام عاطفية، أمَّا إذا ما تركَّز على السِّياق، وهو ما يُقْصد به حالة مشتركة بين المتخاطبين تكون وظيفته مرجعية .[4]

---

[1]– ميشال زكريا ، مباحث في النظرية الألسنية و تعليم اللغة ، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر ،بيروت ،ط1 1985، ص 172.

[2]– فاطمة الطبَّال ، النظرية الألسنية عند رومان جاكبسون ، رسالة ماجستير، معهد اللُّغة و الأدب العربي ،جامعة الجزائر ص 79،1993.

[3]– حسن ناظم ،مفاهيم الشِّعرية ،المركز الثقافي العربي، بيروت ،ط1992،1، 1994، ص92.

[4]– المرجع نفسه، ص 92.

2) الوظيفة الإفهامية : التي تأتي بالتوجه نحو المرسل إليه ،وتكون في التعبير النحوي الأكثر خلوصا في النِّداء والأمر .[1]

3) الوظيفة الانتباهية : ترتبط عند جاكبسون بعامل الاتصال ، وتعمل على إقامة التواصل وتمديدهأو فصمه ،وتوظِّفه للتأكد مما إذا كانت دورة الكلام تشتغل، كما توظفه لإثارة انتباه المتلقي ،أو التأكد من انتباهه ،فالوظيفة الانتباهية هي الوظيفة الوحيدة التي تشترك فيها الطيور الناطقة مع الكائنات الإنسانية. وهي أيضا الوظيفة الأولى التي يكتسبها الأطفال .[2]

4) الوظيفة الميتالسانية أو الوظيفة الشارحة : وهي الوظيفة التي تجعل الخطاب مركَّزا على السَّنن، يحرص فيها كل من المرسل والمرسل إليه، على التأكد مما إذا كانا يستعملان السَّنن نفسها اسْتعمالا جيدا ،وتهدف إلى تفكيك الشيفرة اللُّغوية، بعد تسْنينها من طرف المرسل ،والهدف من السَّنن هو وصف الرِّسالة وتأويلها ،مستخدما المعجم أو القواعد اللغوية والنحوية المشتركة بين المتكلم والمرسل إليه .

5) الوظيفة الشِّعرية : هي الوظيفة التي تسْتهدف الرسالة ،وتركِّز عليها لذاتها .ويتطلَّب التحليل الدَّقيق للُّغة جدِّية الاعتبار، كما أن محاولة اخْتزال دائرة الوظيفة الشِّعرية إلى الشِّعر، وقصْرها على الوظيفة الشِّعرية .لا تكون إلاَّ للتبسيط (وليست الوظيفة الشِّعرية هي الوظيفة الوحيدة لفن اللُّغة، بل هي وظيفته المهيمنة والمحددة مع أنَّها لا تلعب في الأنشطة اللَّفظية الأخرى سوى دور تكميلي وعرضي)[3].

فالوظيفة الشِّعرية كما يراها جاكبسون، هي التي تمنح الرِّسالة اللُّغوية سِمة الأدبية ،التي تنقلها من حالة الخطاب العادي الموجه من مرسل إلى متلقي،إلى نص أدبي قائم بذاته، ويحدث هذا من خلال حركة ارتدادية ترتدُّ فيها الرسالة إلى نفسها .فيتحول بذلك الدال

[1]– جاكبسون ، قضايا الشِّعرية ،ص 51.

[2]– المرجع السابق ،ص 51.

[3]– المرجع نفسه ، ص 51.

إلى مدلول بذاته، فاللغة في النص الأدبي تدل على نفسها ،وتلغي المدلولات القديمة للكلمات ... ويتوحَّد عندئذ الشكل والجوهر، حتى يكون الشكل هو الجوهر و الجوهر هو الشَّكل .[1]

2 – الشعرية في النقد العربي:

1)الشَّعرية عند كمال أ بـــــــو ديب :

يطرح كمال أبو ديب في كتابه (في الشعرية) ،مفهوما للشعرية منطلقا من الفجوة أو ما سماه مسافة التوتر، محيلا على مفهوم الانزياح عند (جان كوهين)[2]. وذلك عن طريق تحول المكونات الأولية ،من النص في السياق لتكون دالة على الشعرية، ملغيا بذلك الإمتياز الذي يحظى به الشعر على النثر.

ويشير الى أن شعريته لسانية ،فهو يعتمد على لغة النص ،ومادته الصوتية والدلالية ويتجاوزها إلى مواقف فكرية ،أو بنى شعرية ،أو تصورية مرتبطة باللغة أو التجربة أو بالبنية العقائدية (الايدولوجية)أو برؤيا العالم بشكل عام .[3]

فالتقارب واضح بينه وبين جاكبسون، في قولهما بالانزياحأوالانحراف. فهو عند أبوديب وسيلة من وسائل خلق الفجوة ، أو مسافة التوتر [4].

وذلك أن استخدام الكلمات ،بأوضاعها القاموسية المتجمدة لا ينتج الشعرية .بل ينتجها الخروج بالكلمات عن طبيعتها الراسخة إلى طبيعة جديدة ،وهذا الخروج هو ما يسميه أبو ديب الفجوة أو مسافة التوتر. [5]

---

[1]–المرجع نفسه،ص57.

[2]– كمال أو ديب، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية ، بيروت ،ط1، 1991، ص 35.

[3]–المرجع نفسه ، ص 35.

[4]– بشير تاوريرت ، الحقيقة الشعرية ، ص 343.

[5]– المرجع نفسه، ص 343 .

فالشعرية عنده نهج في التَّفكير ،وطريقة ،ورؤية في معاينة العالم بكل أوجهه [1] فهي حسبه ليست قضية شكلية ،أو لعبة تمنح جوائز سفر ،لدخول عالم الشعر. ولقصائد أو عصور تحولت اللغة فيها إلى زخرف ... الشعرية لا تنسلخ عن المصير الإنساني ، عن رؤيا ،عن بطولة تبني الانسان و مشكلاته و أزماته .الشعرية و الشعر هما جوهريا نهج في المعاينة ،طريقة في رؤيا العالم، و اختراق قشرته إلى لباب التناقضات الحادة التي تنسج نفسها في لحمته وسداه .

2)**الشعرية عند عبد الله الغذامي :**

يتحدث عبد الله الغذامي عن الشاعرية في سياق حديثه عن الحداثة، وقد جاء حديثه عنها مرتبطا بشعرية القراءة والتلقي ،مؤكدا في الوقت ذاته على انفتاح النَّص الشعري وعلى انفتاح القراءة .فحديثه عنها تكسوه رؤية نقدية. استلهمت عطائها النقدي من روح الحداثة [2]، وقد تجلى ذلك في إطلاقه العنان لمصطلح الشاعرية. وهي عنده لا تقتصر على دائرة الشعر فحسب،بل عممها إلى درجة وصف اللغة في المستويين معا الشعر والنثر، وقد عرفها بأنها الكليات النظرية عن الأدب، نابعة من الأدب نفسه ،هادفة إلى تأسيس مساره ،فهي تناول تجريدي للأدب مثلما هي تحليل داخلي له .[3]

فالشاعرية كما يسميها عبد الله الغذامي ،هي تحويل للغة من كونها انعكاسا للعالم أو تعبيرا عنه،أو موقفا منه ،إلى أن تكون في نفسها عالم آخر، ربما بديلا عن ذلك العالم 3.كما يقول بفاعلية القراءة ،و سلطتها على النص :(الشعراء يسرقون لغتنا ومشاعرنا وأحاسيسنا ،ليسوغوا شعرا بيانيا ، يسرقون به ما تبقى منا وأخيلتنا، وليس لنا إلاأن نسترد حقا من سارقه ، فنحول النص إلينا عن طريق القراءة ... وكل قراءة بذلك تصبح قراءة صحيحة لأنها ليست سوى أثر دعوة الطفل لأمه) .[4]

---

[1]– المرجع نفسه، ص 343.

[2]– بشير تاوريريت ،الحقيقة الشعرية ، ص 348.

[3]– المرجع نفسه ، ص 349.

[4]– المرجع نفسه ، ص 288– 289 .

فالغذامي يدعو إلى شعرية الانفتاح والتساؤل ،و تعدد القراءات فهي عنده انفتاح مسَّ النص الإبداعي ،حيث هو دلالات متعددة، والقراءة من حيث هي طرائق متنوعة وتختفي الدلالة و الحداثة وراء هذا التنوع والتعدد، الحداثة في قيامها على الدهشة ونبذ العادة والانفتاح والتساؤل ،و الحرية والتَّمرد ،حيث تحولت إلى طعم جديد قدم من خلاله الغذامي صياغة جديدة لنسيج الشاعرية تنظيرا وممارسة .

3) مفهوم الشعرية العربية عند صلاح فضل :

يرى صلاح فضل أن طوفان القرن العشرين في الشعر العربي .كان أخصب القرون وأثراها بحركات الإبداع والنقد ،وأغناها بالظواهر اللافتة ، والتحولات الكبيرة [1]. التي ساهمت وتظافرت لتشكيل مفهوم شعرية عربية ، حيث يذكر جملة من العوامل التاريخية. والتحول في مفهوم دراسة الشعر؛ من دراسة جمالية تذوقية إلى دراسة علمية، تكشف عن مكونات الشعرية فيه ،فيرى أن الشعرية كمفهوم أو مصطلح، تكونت من خلال جملة من العوامل ويذكر منها:

1) سرعة الإيقاع : وتمثلت في نموذج ثلاثي حدث في مسار الحركة الشعرية [2] ويتألف حسبه من :

- اشتعال أربع ثورات شعرية متتالية ،في مسافة قصيرة تاريخيا [3]؛بدأت بحركة الاحياء للبارودي .ثم مضى في أثرها شوقي ،وحافظ ابراهيم ،و الرصافي ، وكانت قد حققت هدفها في بعث التيار الأصلي في الشعر العربي ،في حركة مزدوجة الاتجاه[1]. تجلت فيها العودة إلى المثل العليا في الشعرية القديمة ،وتطويعها لبعض مقتضيات التحديث في التجربة والصياغة ،مع غلبة الطابع الاجتماعي في الخطاب الشعري. وكان شوقي على رأس هذا الاتجاه ،حيث وصف شعره بنفسه بقوله :

[1]– صلاح فضل ، تحوّلات الشعرية العربية ،سلسلة مكتبة الاسرة ، مطابع الهيئة المصرية العامة ، دت، دط ،ص 8 .

[2]– المصدر نفسه ، ص 8 .

[3]– المصدر نفسه : ص 8.

كان شعري الغناء في فرح الشرق وكان العزاء في أحزانه.

قد قضى الله أن يؤلفنا الجرح وأن نلتقي على اشجانه.

ثم امتدت هذه التحولات لتظهر عند شعراء الرومانسية. في جناحي المهجر ،ومدرسة أبولو ومدرسة الديوان .وكان التحول الثاني. ثم الحركة أو التحول الثالث الذي تمثل في شعر التفعيلة أو الشعر الحر، وهزها لمنظومة التقاليد الشِّعرية ،وتغييرها لأشكال القصائد [2]. وكان من أبرز روادها ورموزها: السَّياب والبيَّاتي ،ونزار قباني ،وعبد الصبور ،وكان آخر الثورات الشعرية العربية الذي مثله كل من أدونيس ،الماغوط ،وعفيفي مطر .فكانت مجلة (شعر) ومعها بداية قصيدة النثر .

2) تحول الوظائف الشعرية :عرفت الشعرية حسب الناقد تحولا كبيرا على مستوى الأشكالالشعرية والأساليب التعبيرية[3].وعلى وظيفة الشعرية التي كانت حتمية استجابت لمتغيرات الحياة ،وتطور المجتمعات. فبعد أن كانت الشعرية مواكبة للخطاب السِّياسي والاجتماعي؛ اتجهت وتحولت وظيفة الخطاب الشعري إلى التعبير عن الوجدان والأحاسيس الداخلية.[4]منطلقا من الذات الشاعرة ،منفتحا فيما بعد على لون شعري مزج فيه بين الذاتية والوجدانية ،و الترميز في أحيان أخرى .وهنا تكون لمجموعة من الشعراء خط شعري جديد .تميز بين التعبير والتجريد [5]في سلم الشعرية العربية.وهذا جزء من الدراسة التي يتناولها الباحث .

3) حركية التنافس :مع التحولات المتسارعة في وظائف الشعر العربي ،التي اقترنت بتغييرات جذرية في خارطة الإبداع ،تسربت كثير من الطاقات الخلاقة ،التي وجدت

---

[1]– المصدر نفسه ، ص 8 .

[2]– المصدر السابق ، ص 8.

[3]– المصدر نفسه، ص 9.

[4]– المصدر نفسه ، ص 10.

[5]– المصدر نفسه ، ص 13 .

منفذا آخر لها .غير التعبير اللغوي الموسيقي على مستوى الشعر [1]،اضافة إلى التواصل مع الآداب العالمية ،و التطور التكنولوجي .الذي أدى إلى تنوع وتوزع الأساليب الشعرية العربية. فاستثمر الشعراء شعرهم على مستوى المسرح [2]. فكتبوا شعرا مسرحيا ذو حركية جديدة. ومن الأمثلة البارزة :أحمد شوقي ،صلاح عبد الصبور... إضافة إلى الاستثمار في فن القصص والرواية مثل :ابراهيم نصر الله الذي يورده صلاح فضل كنموذج شعري جديد ،يحاول إبداع شعر سردي جديد.ملائم لإيقاع العصر [3]، ولعل هذه أهم المؤثرات والمكونات ،لمفهوم الشعرية العربية وأساليبها التعبيرية و التجريدية في نظر الناقد. والتي يتناولها بالدراسة الأسلوبية التَّحليلية .

4) كما يلاحظ صلاح فضل القضايا التالية في رصده للحركة الشعرية في القرن العشرين.

-بطء الملاحقة التعليمية في المناهج المدرسية لحركة التجديد الشعري حيث يتوقف معظمها أمام الفترة الإحيائية عند منتصف القرن ولا تعترف على الإطلاق بالحداثة وقصيدة النثر.

-الموقف الإعلامي الذي يضاعف الالتباس والتشتت من خلال النظر إلى القضية على أنها حروب شعرية، وليست اتجاهات قابلة للتعايش.

كثرة اختراق النماذج الأجنبية للشعر العربي دون تمثل ناضج لها، حيث تبدو كأنها ترجمات ركيكة لأشعار قادمة من قارات أخرى.

-ويأخذ صلاح فضل كذلك استقلال الشعراء عن الوظيفة الخطابية والتحول باتجاه الباطنية والداخل. وكذلك يرصد ابتعاد الشعر عن دوائر السلطة، وممارسة التعبير عن المنظور الفردي للحياة.

---

[1]- المصدر نفسه ، ص 14 .

[2]- المصدر السَّابق ، ص 15.

[3]- المصدر نفسه، ص 16.

كذلك دخول أجناس أخرى كالقصة والرواية في حركة تنافسية مع الشعر حيث أغرى ذلك العديد من الشعراء بالتحول إلى كتابة الرواية مثل الشاعر إبراهيم نصر الله، وإن دخول الثقافة البصرية بشكل كاسح ومثير أدى إلى تحويل الأضواء عن الشعر بمقدار ما فتح أبواباً سحرية للشهرة من خلال الشعر الغنائي، ويشير صلاح فضل إلى عشرات الكتاب المتواضعين قدراً، ربحوا مادياً وإعلامياً بشكل لا يتناسب مع إبداعهم القاصر.

إن حلم الحداثة لم يتحقق في تيار واحد، ولا مرة واحدة، بل غزا الشعر العربي بموجات متلاحقة، انبعثت من مراكزه الكبرى في العراق والشام ومصر قبل أن تتداح إلى مختلف أرجائه.

وبعد أن ينتهي صلاح فضل في هذا العرض الموجز لمسيرة الشعر العربي الحديث، يتوقف عند أربع نقاط، يعتقد أنها مأزق الحداثة الشعرية اليوم.[1]

أولاً: تسارع إيقاع التحولات الشعرية، بحيث سبقت الجمهور بمراحل عدة، مما أدى إلى حدوث قطيعة حادة بينها وبين عامة القراء.

ثانياً :التنازل عن الوظائف الشعرية القريبة للمجتمع خاصة الإعلامية والتربوية التواصلية، بحيث لم يبق للحداثة سوى مسؤولياتها في تجديد اللغة، وتنمية طاقاتها التعبيرية، وهي وظائف لا تشغل عدداً كبيراً من الناس اليوم.

ثالثاً :الانقطاع التام عن البنية العمودية، بالانقلاب إلى قصيدة النثر ولكن قصيدة النثر لا تصلح أن تكون بديلاً تاماً عن الشعر العربي بمختلف تنوعاته ودرجاته.

رابعاً :بمقدار ما كان القرن العشرون العصر الذهبي للشعر العربي بعد العصر العباسي، بمقدار ما آل المشهد الشعري في نهاية القرن إلى الصناعة.

وفي نهاية المقدمة يطالب صلاح فضل المبدعين والنقاد، باجتراح مسالك جديدة وجريئة في فتح قنوات تواصل جمالي مع الجمهور لأن الشعر بمثابة شفرة وراثية للروح العربية في القرن العشرين.

[1]– المصدر السابق ، ص 17 .

تقـــــــــــديم النَّاقد :

ولد الدكتور صلاح فضل (محمد صلاح الدين) بقرية شباس الشُّهداء بوسط الدلتا في 21 مارس آذار عام 1938م. اجتاز المراحل التعليمية الأولى الابتدائية والثانوية بالمعاهد الأزهرية. حصل على ليسانس كلية دار العلوم – جامعة القاهرة عام 1962م. عمل معيدًا بالكلية ذاتها منذ تخرجه حتى عام 1965م.

أوفد في بعثة للدراسات العليا بإسبانيا وحصل على دكتوراه الدولة في الآداب من جامعة مدريد المركزية عام 1972م. عمل في أثناء بعثته مدرسًا للأدب العربي والترجمة بكلية الفلسفة والآداب بجامعة مدريد منذ عام 1968م حتى عام 1972م. تعاقد خلال الفترة نفسها مع المجلس الأعلى للبحث العلمي في إسبانيا للمساهمة في إحياء تراث ابن رشد الفلسفي ونشره.

عمل بعد عودته أستاذًا للأدب والنقد بكُلِّيتي اللغة العربية والبنات بجامعة الأزهر. وعمل أستاذًا زائرًا بكلية المكسيك للدراسات العليا منذ عام 1974م حتى عام 1977م. أنشأ خلال وجوده بالمكسيك قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة المكسيك المستقلة عام 1975م.

انتقل للعمل أستاذًا للنقد الأدبي والأدب المقارن بكلية الآداب بجامعة عين شمس منذ عام 1979م حتى الآن.
انتدب مستشارًا ثقافيًّا لمصر ومديرًا للمعهد المصري للدراسات الإسلامية بمدريد بإسبانيا منذ عام 1980م حتى عام 1985م. رأس في هذه الأثناء تحرير مجلة المعهد المصري للدراسات الإسلامية بمدريد. اختير أستاذًا شرفيًّا للدراسات العليا بجامعة مدريد المستقلة.

انتدب بعد عودته إلى مصر عميدًا للمعهد العالي للنقد الفني بأكاديمية الفنون بمصر منذ عام 1985م حتى عام 1988م. وعمل أستاذًا زائرًا بجامعات صنعاء باليمن والبحرين حتى عام 1994م. كما عمل أستاذًا للنقد الأدبي والأدب المقارن بكلية الآداب بجامعة عين شمس ورئيسًا لقسم اللغة العربية وهو الآن أستاذ متفرغ فيها.

وللدكتور صلاح فضل نشاط أكاديمي وثقافي واسع في مصر وخارجها:

- شارك في اللجنة التنفيذية العليا لمؤتمر المستشرقين الذي عقد في المكسيك 1975م.
- شارك في تأسيس مجلة "فصول" للنقد الأدبي، وعمل نائبًا لرئيس تحريرها على فترات متفاوتة منذ 1980م حتى 1990م.
- اختير عضوًا شرفيًّا بالجمعية الأكاديمية التاريخية الإسبانية.
- شارك في تأسيس الجمعية المصرية للنقد الأدبي وعمل رئيسًا لها منذ 1989م.
- عضو المجلس الأعلى للثقافة والإعلام بالمجالس القومية المتخصصة، وعضو شعبتي الثقافة والأدب.
- عضو اللجنة العلمية العليا لترقية الأساتذة في الجامعات المصرية.
- رئيس اللجنة العلمية لموسوعة أعلام علماء وأدباء العرب والمسلمين بالمنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم.
- مستشار مكتبة الإسكندرية منذ عام 2003م.
- انتخب عضوًا بالمجمع العلمي المصري عام 2005م.
- انتخب عضوًا بمجمع اللغة العربية عام 2003م، في المكان الذي خلا بوفاة الدكتور بدوي طبانة.
- أشرف على مجموعة من السلاسل في الهيئة المصرية العامة للكتاب، مثل: دراسات أدبية، ونقاد الأدب.
- أسهم في إقامة عدد من المؤتمرات العلمية والنقدية، وأدارها في مصر وإسبانيا والبحرين، وشارك في معظم الملتقيات العلمية العربية.

وللدكتور صلاح فضل مؤلفات عديدة أثرت المكتبة العربية في الأدب والنقد الأدبي والأدب المقارن وزودت الباحثين برؤى جديدة في الشعر والمسرح والرواية، منها:

- من الرومانث الإسباني: دراسة ونماذج 1974م.
- منهج الواقعية في الإبداع الأدبي 1978م.
- نظرية البنائية في النقد الأدبي 1978م.
- علم الأسلوب، مبادئه وإجراءاته 1984م.
- إنتاج الدلالة الأدبية 1987م.

- أساليب السرد في الرواية العربية 1993م.
- بلاغة الخطاب وعلم النص 1993م.
- أساليب الشعرية المعاصرة 1995م.
- أشكال التخيل، من فتات الحياة والأدب 1995م.
- مناهج النقد المعاصر 1996م.
- قراءة الصورة وصور القراءة 1996م.
- عين النقد على الرواية المعاصرة 1997م.
- نبرات الخطاب الشعري 1998م.
- تكوينات نقدية ضد موت المؤلف 2000م.
- شعرية السرد 2002م.
- تحولات الشعرية العربية 2002م.
- **نشاطه المجمعي:** للدكتور صلاح فضل نشاط مجمعي ملحوظ؛ فهو عضو في لجنة الاقتصاد، ومقرر للجنة الأدب، وهو صاحب مشروع كبير لتطوير العمل بالمجمع وتوسيع دائرة نشاطه ونشر رسالته، وقد قدمه إلى مجلس المجمع.وتقديرًا لدوره المتميز في الدرس الأدبي والنقدي، حصل على:

جائزة البابطين للإبداع في نقد الشعر عام 1997م.

- جائزة الدولة التقديرية في الآداب عام 2000م.يقول عنه الدكتور محمد حسن عبد العزيز، عضو المجمع:"الدكتور صلاح فضل ناقد بصير بفنون الأدب العربي، يتميز بلغته الفصيحة الرشيقة – وبخاصة في مقاله الأسبوعي بجريدة الأهرام – ومتابعته الدؤوب لما ينتجه الأدباء من شعر وقصة ومسرحية، وهو ناقد معايش لكل اتجاهات الأدب العالمي وتياراته النقدية".

نقلا عن : منتدى ديوان العرب

30ديسمبر 2008 .

ملخَّـــــــص البحـــث :

يحاول البحث إعطاء توضيح وفكرة عن الرُّؤية النقديَّة عند صلاح فضل ، من خلال كتابه أساليب الشِّعرية المعاصرة ، وذلك في دراسة للطَّرح النظري الذي جاء به بخصوص تصوُّره لمفهوم مركَّب للشِّعر العربي الحديث وأهم أساليبه ، والتطبيق المنهجي الفعلي الذي قدَّمه في دراسته .

وتتلخَّص رؤيته في : وضع تصوُّر كلِّي عن أساليب الشِّعرية المعاصرة ، انطلاقا من مفهومه للشِّعر العربي الحديث ، والبحث عن مكوِّناته الشِّعرية وأهم أساليبه ، انطلاقا من عدة مناهج مركبة ومتداخلة ، اسْتعملها في التَّطبيق وغايته تكوين جهاز مفاهيمي ، يسمح بوضع تصوُّر كلِّي لأساليب الشعرية المعاصرة، قابل للتَّدريس . وهذا ما يسمح بانْتفاء ذلك العناء الذي يجده القارئ في فهمه الأمثل للشِّعر ، وقد جمع بين ضبط المنهج وتحرر التطبيق مقترحًا سلَّما محْكمًا للشِّعرية ، رافضًا المقاربات الإيديولوجية للنص الشعري، داعيًا إلى البحث عن طريقة علمية ، توازن نقديا بين ضرورة الاعتداد باستجابة الجمهور الواعي للظواهر الشِّعرية من جانب ، والدعوة والحرص على تنمية هذا الوعي، بما يؤدي إلى دعم كفاءة المتلقي الأدبية.

Résumé de la recherche

Cette étude essaie de clarifier la vision critique de Salah Fadhl à partir de son ouvrage intitulé les styles de la poétique contemporaine. Ceci en étudiant les thèses théoriques qu'il a avancées concernant sa conception d'une notion composite de la poésie arabe moderne et ses styles les plus importants .

Cette vision pourra être résumée en établissant une conception générale des styles de la poétique contemporaine selon sa notion de poésie arabe moderne, et la recherche de ses composants poétiques et ses styles.

جامعة المسيلة

كلية الآداب و اللغات

قسم : اللغة و الأدب العربي

طور الماستر

العنوان
الرؤية النقدية عند صلاح فضل
من خلال كتابه : أساليب الشعرية المعاصرة

مــذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر في تخصص: نقد أدبي حديث

إعداد الطالبة :

بولعرابي فتيحة

إشراف الدكتور :

جمال حضري

السنـة الجامعية 2013 / 2014

مقدمـــة

مـــــــــــدخل:

مفهوم الشعرية في النقد الغربي

مفهوم الشعرية في النقد العربي

مفهوم الشعرية عند صلاح فضل

الفـــصـل الأول:

قراءة في المشروع التنظيري بين النظرية والتجريب

من التعبير إلى التوصيل

1-1 سلم الدرجات الشعرية

2-1 جدولة الأساليب الشعرية

الـفصـل الثانـي:

المنهج النقدي عند صلاح فضل

2-1 تعريف المنهج

2-2 مفهوم المنهج والمنهج النقدي عند صلاح فضل

2-3 العلاقة بين المنج النقدي والنظرية الأدبية

2-4 المنهج النقدي في دراسته وتحليله للشعرية

2-5 منهج التحليل الأسلوبي

2-6 العلاقة بين الاسلوبية والشعرية

2-7 العلاقة بين الأسلوبية والبنيوية

2-8 العلاقة بين الأسلوبية ونظرية القراءة والتلقي

الفصـــــل الثالث :

المقارنة بين المنطلقات النظرية والتطبيق المنهجي

3-1 العلاقة بين المنهج والنظرية

3-2 محور الرؤية النقدية عند صلاح فضل

3-3 التحديات الثلاثة

3-4 أهمية طرح المشروع النقدي عند صلاح فضل

3-5 الأساليب التعبيرية

3-6 الأسلوب التجريدي

3-7 شعراء يقفون على الأعراف

خاتمة

ملخص

الملاحق

المصادر

والمراجع

الفـــهرس

خـــــــــاتمة

يخلص البحث في الأخير إلى مجموعة من النتائج في محاولته الإجابة عن الإشكالية المطروحة في المقدمة ، ومن خلال تفكيك عنوان الرَّسالة نجملها في النقاط التالية :

1) محور الرؤية النقدية:

سعى الناقد إلى وضع تصور كلي عن أساليب الشعرية المعاصرة ، منطلقا من تصوُّره الخاص لمفهوم الشعر الحديث، الذي رأى أنه يتأسس على قطبي التعبير والتوصيل وهو ما يسمح باستيعاب الأفق اللُّغوي للظاهرة الشعرية ، ويستوعب جماليات التلقي بعد الدخول في قلب نظرية النص ، وغايته تكوين جهاز مفاهيمي يسمح بوضع مختلف التَّجارب الشعرية على سلم نقدي ، قابل للقياس الوظيفي للوصول إلى وضع تصور كلي عن أساليب الشِّعرية المعاصرة قابل للتدريس والدراسة.

2) منهـــــجه النقدي :

انطلق من منهج التحليل الأسلوبي بالدرجة الأولى ، مزاوجًا له بمناهج نقدية أخرى أهمها نظرية القراءة وجماليات التلقي ، الشِّعرية ، الأسلوبية ، البنيوية ، والملاحظ أنه لم يلتزم منهج التحليل الأسْلوبي الذي انطلق منه ليتَّبع منهجا مركبا من المناهج السَّابقة التي تم ذكرها .

فاستعمل آليات التحليل الأسلوبي التجريبي ، والتقنيات البنائية و السيميولوجيا التأويلية وأنماط القراءة والفهم ، بما يدخل في قلب نظرية النص ، ويستوعب جماليات التلقي في قراءة منه للشعر وكتابة في الشعرية ، تجمع بين ضبط المنهج وتحرر التطبيق مع السعي لاقتراح محكم لسلم الشعرية على حد تعبيره .

3) أهم الملاحظات الناجمة عن المقارنة بين المنطلقات النظرية والتطبيق المنهجي :

أ) اتخذ منهجا مركبا من مجموعة من المناهج في دراسته وهي : الأسلوبية ، الشعرية نظرية القراءة وجماليات التلقي ، الأسلوبية البنيوية ، البنيوية ، السّميولوجيا واعتمادا على النظريات السَّابقة حاول صياغة نظريته الخاصة في شعرية النص.

ب) شمل عمله حقلي التنظير والتطبيق معا ، وغايته كانت وضع منهج نقدي خاص.

ج) سعى إلى الضَّبط المعرفي فضلا عن محاولة السيطرة على مجريات البحث بما يجعله إبداعا فكريا ..

د) لم يتقيد كليا بالمنهج ولم يفرضه على النَّص حد إتلاف جماليته وفنيته ، وهو ما صرَّح به في مقدمة كتابه ، بل الملاحظ أن النص هو الذي فرض سلطته على المنهج وسحره، وتجلَّى ذلك في مخالفة النتائج الواردة في التطبيق لما توقع في الافتراض النظري . وهو ما ألمح له بعبارة تحرر التطبيق ومفاجآته .

و) الملاحظ أيضا انفتاح الإجراءات النقدية على بعضها البعض وامتلاكها للفاعلية الحقيقية ، من خلال المرونة القائمة على التشاكل فيما بينها .

هـ) دراسته هي محك تجريبي لتطبيق مقولات علم النص الحديث ، الذي يدرس النصوص بآليات العلوم المختلفة وتقنياتها ، على نحو يتجاوز الكلي إلى الجزئي والمعياري إلى الوصفي ، والثابت إلى المتغير . فضلا عن اندماج الخطاب البلاغي فيه .

ع) قام بتقسيم بنائي للشعرية، من أجل تكوين جهاز مفاهيمي قابل للتَّدريس برأيه ينظم المقولات التوليدية للأساليب الشعرية المختلفة ، يتسم بالمرونة و الاستيعاب وقابلية التطبيق ، مع سهولة الارتباط بالمستويات اللغوية و التداخل البنيوي في تكوين شبكة من الدلالات التي تكونت من خمس درجات متراكبة :

1) الإيقاع 2) النحوية 3) الكثافة 4) التشتت 5) التجريد ، وهذه الدرجات تدور حولها معظم أدبيات الشعرية الألسنية والسيميولوجية المحدثة كما نلاحظ رفضه

للمقاربات الإيديولوجية للنَّص الشعري ، ودعوته إلى البحث عن طريقة علمية توازن نقديا بين ضرورة الاعتداد باستجابة الجمهور الواعي للظواهر الشعرية من جانب، والحرص على تنمية هذا الوعي بما يؤدي إلى دعم كفاءة المتلقي الأدبية .

وفي إجابة مختصرة عن إشكالية البحث المطروحة آنفا يرى البحث أن الناقد برغم تطبيقه للمنهج النقدي على النص الشعري ومحاولته تكييفه على نمطيته ،إلا أن سحر النص ومنطقه كان أقوى ، وهو من فرض حضوره على المنهج . والذي اعترف بصعوبة تطبيق الطرح المنهجي على النص الشعري سابقا . وهذا ما أدى إلى تباين بين الفرضية النظرية والتطبيق .

أما بالنسبة للمحافظة على منجزات علم النص ، فنلاحظ أنه صرَّح في البداية إلى مقاربته القصائد كاملة في إشارة إلى المنهج البنيوي ، وهو فعلا ما قام به لكن في بعض الأحيان نجده من ناحية أخرى قد اكتفى بمقطوعات بسيطة مجتزأة من قصائد طويلة .

أخيرا : تبقى رؤية صلاح فضل لأساليب الشعرية المعاصرة ودراسته النظرية والتطبيقية من أبرز الدراسات الناضجة في مجال نقد الشعر ، والتي تعد تجربة ثرية غنية بالمعرفة يستفيد منها الباحث وغيره ممن يحب الاطِّلاع والاستزادة ويبقى هذا البحث متواضعا يحتاج إلى المزيد من التوسُّع والدِّراسة .

الـــــــفصل الأول : قراءة في المشروع التنظيري للكتاب من خلال المقدمة .

يقدم صلاح فضل لمشروعه النقدي من خلال كتابه أساليب الشعرية المعاصرة بمقدمة استهل بها الكتاب . أجمل فيها محور رؤيته للشعرية العربية المعاصرة منطلقا من طرح نقدي فحواه : السعي إلى ربط درجة الشعرية بعدد محدد من المقولات المرنة . بحيث تشكل شبكة مكونة من مجموعة تحالفات .تربط درجة الايقاع بدرجة النحوية، و الانحراف في تصاعدهما الحسي ،كما تصل مستوى الكثافة في النص بدرجة تشتته وتماسكه وتجريدته [1].

وهو بهذا يضع تصوره الخاص لمفهوم الشعر الحديث ، الذي يتأسَّس على : قطبي التعبير و التوصيل ، مما سمح في رأيه باستيعاب الأفق اللغوي للظاهرة ،واستيعاب جماليات التلقي بعد الدخول في قلب نظرية النص . [2]

فيقول عن محتوى الكتاب :"تود هذه الفصول أن تكون قراءة في الشعر و كتابة في الشعرية .أن تجمع في انخطافة واحدة بين ضبط المنهج ،وتحرر التطبيق .فتسعى إلى أن تقدم اقتراحا محكما لسلم الشعرية ، وتمارس اجتراحا مطولا بالرقص من حوله."[3].

مع الإشارة إلى تباين النظريات المعتمدة على المبادئ الألسنية ،و السيميولوجية التأويلية والاعتراف والتسليم بشرعية جميع الأنماط الإبداعية، ومحاولة التعرف على مكوِّناتها الأسلوبية و الجمالية .

هـــــــــــدف ا لدِّراسة:

- منطلقا من منهج أسلوبي في التحليل .مستهدفا تكوين جهاز مفاهيمي يسمح بوضع مختلف التجارب الشعرية ،على سلم نقدي قابل للقياس الوظيفي، للوصول إلى وضع تصور كلي عن أساليب الشعر العربي المعاصر .ينبع من ضرورة ربط المعرفة

[1]– صلاح فضل ، أساليب الشعرية المعاصرة ، دار قباء للطباعة و النشر والتوزيع ، القاهرة ، 1988، دوط ، ص 9 .

[2]– المصدر نفسه ، ص 9 .

[3]– المصدر نفسه ، ص 10 .

التجريبية المستمدة من النصوص ذاتها .بإطار نظري نوعي يستقطب ويرشد خطواتها مؤسسا على علم الأدب بمفهومه المحدث على حد تعبيره .

يعترف صلاح فضل بصعوبة تطبيق الطرح النظري الذي جاء به على الشعر.من خلال سلطة المنهج ، حيث يشير إلى مجموعة من التحديات، تقف عائقا في سبيل التطبيق الفعلي لمنهج التحليل الأسلوبي للشعر،في سبيل الوصول إلى سلم نقدي قابل للقياس الوظيفي .

ونجده يذكر هذه التحديات فكان التحدي الاول الذي يواجه بحثه هو:

1) ضرورة الحفاظ على المسافة الحيوية اللازمة بين المنهج والنص الشعري [1].فيستشهد بعبارة للناقد الأسلوبي والشاعر الإسباني (داماسو ألونسو)، عندما تمثل الشعر عصفورا وديعا انشددت عليه قبضتك الدراسية أزهقت روحه وحولته إلى جثة؛ لا يغنيك تشريحها في معرفة سر رشاقتها وهي ترف من حولك [2]. فيرى صلاح فضل انه يجب إمساك هذا العصفور بحنو شديد ، بحيث يسمح له بالتفلُّت من الأصابع، و إذا كان لابد من حبسه في منهج ، فليكن قفصا واسعا ، يترك له المجال فيه للتنفس و التحرك ، وفي هذا اعتراف صريح للناقد بتلك السلطة التي يمارسها المنهج على الشعر؛ من خلال تكييفه وفق آلياته وخنق أصواته وتعبيراته ،وتسييرها وتفسيرها حسب مقتضياته. وهو من الجانب التنظيري يفترض توزيع الأساليب الشعرية على مدارين :

الأول:الأساليب التعبيريةالمتعددة:من حسية وحيوية ودرامية و رؤيوية ، يتضمن كذلك التجارب الشعرية التي تنتقل بين هذه المستويات .

الثاني : يشمل الأساليب التجريدية :حيث يشير أنه بعد قراءة نقدية لنصوص الشعر العربي المعاصر لم يعثر إلا على نمط تجريدي واحد يمثله أدونيس .

[1]– المصدر السَّابق ، ص 10 .

[2]– المصدر نفسه ، ص 10 .

وتوصل إلى وجود اتجاه ثالث و هو كما سمَّاه :اتجاه يقع على الأعراف يجمع بين المدارين السابقين ، بتنويعات عديدة تقوم على المزج بين التعبير والتجريد [1].ويشير إلى أن هذا التيار هو الذي يمثل النهج السائد بين شباب المبدعين اليوم .

أما التحدي الثاني :الذي ذكره صلاح فيتمثل على حد تعبيره في :ضرورة الحفاظ على منجزات علم النص [2].التي يرى أنها لا تجيز تقطيع أوصال القصائد ؛بالاعتداء على أبنيتها الكبرى،والاكتفاء بمقاطع منها في الاستشهاد. فيضيف قائلا: " فكان علي مخالفة هذه الأعراف في نقد الشعر ،والعدول عن طريقة اجتزاء الفقرات الشعرية القصيرة للتدليل على القضايا التحليلية الكبيرة ،وإيثار استحضار القصائد كاملة ومطارحتها نقديا بشكل يستوعب أبرز مكوناتها ، ويلتقط أهم أبنيتهاالتعبيرية [3]".

– ويتَّضح أن الناقد يفضل تحليل القصائد كاملةً على الاستشهاد بمقاطع منها،ولعلَّه يريد الإشارة إلى أن القصيدة كبنية متكاملة ، قابلة لإمدادنا بمفاهيم نصِّية وافية عند الاستشهاد في تحليل القضايا الكبيرة ،على عكس المقاطع الشعرية الجزئية .التي يرى أن تطبيق المنهج التحليلي أيا كان عليها ؛فإنها تبقى مشتتة المعاني و مجزأة التَّعابير .ولعل هذا هو السبب الذي دفع الناقد إلى الحرص على ضرورة الحفاظ على منجزات علم النص. و تمثل التحدي الثالث هو الأصعب:في استحالة التصدي لجميع أساليب الشعرية العربية المعاصرة [4]. ويشير إلى أنه اختار الأنماط البارزة منها فقط .وكان هذا هو سبب اكتفائه بأربعة شعراء تعبيريين هم :

نزار قباني أنموذجا للأسلوب الحسي، بدر شاكر السَّياب الأسلوب الحيوي ، صلاح عبد الصبور الأسلوب الدرامي، عبد الوهاب البياتي للأسلوب الرؤيوي ،ثم محمود درويش كعلامة على امكانية التحول بين مختلف الأساليب السابقة .

---

[1]– المصدر السَّابق، ص 10 .

[2]– المصدر نفسه ، 10 .

[3]– المصدر نفسه ، ص 11.

[4]– المصدر نفسه ،ص 11 .

أما الأسلوب التجريدي فمثله أدونيس وحده ، والتيار الثالث هم شعراء يقفون على الأعراف كما سماهم : سعدي يوسف ، محمد الماغوط وعفيفي مطر.ذلك لما امتازوا به من جمع بين التجريد والتعبير ،والناقد يقر ويعترف أن هذا التصنيف الذي اتبعه قد أغفل شعراء كثر لا يقلون أهمية عن المتناولين بالدراسة. وهو يعذر سخطهم عليه لعدم ذكرهم . ويعد بالاستمرار في البحث واستقصاء بقية الأساليب الإبداعية لاستكمال المشهد النقدي [1]. ويرى هذا سبيلاكي يغفروا له هذه الخطيئة حسب قوله .

ويضيف أن المبتغى من هذه الدِّراسة التنظيرية التَّطبيقية مع اختلاف في الرؤى بينه وبين نقاد آخرين. هو صناعة لون من التراكم العلمي في النقد الأدبي .فيرى أن طبيعة الدّراسات الأسلوبية لا يمكن أن تتقدم بتجاهل اللاحق للسّابق، على ما تعود عليه النقد العربي [2]. ولا بمجرد افتعال الخصام والخلاف لأن طبيعة المنهج النقدي لا تقتضي ذلك . وهو يدعو إلى استثمار كل العناصر الّتي يستصْفيها الزَّمن ، وتبقيها الأحداث .وضرورة استخلاص النّتائج لبناء المعرفية العلمية .

ويقدم الناقد تشكراته في الأخير لكل من ساعده على إنجاز هذا البحث ، ويذكر اسمين كان لهما قدر كبير في امداده بالمعرفة والملاحظات ، وهما الناقد أحمد المنَّاعي والشاعر الناقد علوي الهاشمي .

[1]- المصدر السابق.ص11

[2]- صلاح فضل أساليب الشعرية المعاصرة. ص 11

قراءة في الطّـــــــــرح النظري :

1.1 بين النـــــظرية والتجريـــــب :

يرى صلاح فضل أن البحوث الشعرية العربية ، قد امتدت باتساق تحت عنوان كبير هو: بين النظرية والتجريب ، في شعبتين متوازيتين، وقد تتداخل هاتين الشعبتين في بعض الأحيان.

أولاهما:مجموعة التأملات والأنساق النظرية المتماسكة عن مفاهيم الشعر وجوهره وتقنياته التعبيرية 1 .

ثانيهما: عدد متزايد من التحليلات الألسنية لبعض النماذج الإبداعية الفائقة [1]. ويصل من خلال هذا إلى أن النقد العربي المعتد به .قد نبذ في جملته طريقة المقاربات المضمونية والإيديولوجية المباشرة ، محاولا بجدية ارتياد آفاق علمية جديدة في معاينة النصوص والتعرف على ظواهرها النوعية المناسبة [2].

وهو يرى أن الدّراسات الأسلوبية التطبيقية ، قد تقدمت باقتراح عدد من آليات التّحليل النّصي ، تعد بنسبة عالية من ضبط الإجراءات وتحقيق النتائج ، إثر تراكم المعرفة بأهم الظواهر الشّعرية في الأدب العربي ومقاييس اختبارها .

والناقد هنا يضع تصوره ويطرح فكرته ،ويحاول التقعيد لنظريته ، والتي تمثلت في الطرح التالي :

- طرح موازي للدّراسات الأسلوبية التّطبيقية يتمثل في إمداد الدّراسات النصية بإطار نظري كلي ، يعتمد على فروض بسيطة قابلة للإختبار والتعديل ، بشكل جدلي في

[1]- المصدر السابق . ص 13

[2]- المصدر نفسه. ص 13

ضوء الممارسة التّطبيقية ، حيث يتمثل هذا الإطار النظري حسب طرح الناقد في جهاز مفهومي مرن .يؤدي إلى تمييز العناصر اللّغوية المحايدة من آليات التّعبير الّتقني للأساليب الشعرية ، كما يسمح الجهاز بوضع مختلف التجارب على سلم نقدي قابل للقياس الوظيفي [1]،غير مهتم بسطوة الأسماء أو التّصنيف الإقليمي أو المذهبي للإنتاج الشّعري المعاصر . مناديا بضرورة التّعرف العلمي على الظواهر الفنية لهذا الإنتاج (الشعري) ، والسبيل إلى ذلك هو تصنيف الإنتاج الشعري العربي المعاصر إلى مدارات أسلوبية كبرى :

- تضم هذه المدارات الأسلوبية الكبرى العديد من الشعراء، ولا تغفل عن إمكانية إجتياز الشّاعر الواحد للمسافات الواقعة ، بين تلك المدارات في مراحل مختلفة من حياته .

ولعل صلاح فضل قد اعترف مسبقا ، بجدية الشكوك التي يمكن أن تثار عن جدوى هذه التصنيفات ، وتعسفها في بعض الأحيان [2]،وفي رأيه أن الدَّاعي إلى هذا النوع من التَّصنيف ،قد أملاه ما تشهده السَّاحة النَّقدية من دراسات علمية ،وتنامي اتجاهات دراسيَّة علمية موضوعية ، في بحث ظواهر الشِّعر بين الأجيال الجديدة خاصَّة، هذا ما أبرز الحاجة إلى ضرورة التَّركيز على المعايير الأسْلوبية النقدية [3]، للوصول إلى طرح نظري نتيجته تكْوين تصوُّر كلِّي لأساليب الشِّعر العربي المعاصر . مُؤَسَّس على (علم الأدب) بمفهومه المحدث ، الذي يختلف عن النَّمط الرِّياضي البحت ،فالأدب يعتمد على وقائع لغوية ذات خصائص اجتماعية وجمالية معا ،وهذا مخالف تمام الاختلاف مع العلوم التجريبية ، وفي هذا كله لابد حسب الناقد من توفر مجموعة من الشروط المعرفية والتَّداولية التي يحصرها في :

[1]– المصدر السابق، ص 13

[2]– المصدر نفسه ،ص 14

[3]– المصدر نفسه ،ص 14

أ) أنْ تكون مشكلاته وحلوله ، مَصوغة بلغة مشتركة مفهومة ، بحيث لكلِّ دال فيها –بقدر الإمكان – دلالة محدودة ومشروحة ، وهذه فرضية اللُّغة المتخصِّصة ، البعيدة عن التهويم الأدبي [1].

ب) أن تكون قضاياه ونتائجه قابلةً للاختبار الموضوعي ، أي أن تتشكل على أساس تجريبي نقدي ،وبعون مجموعة من المبادئ المعتمدة على نموذج المنطق الشكلي ، وهذه فرضية قابلية الاختبار[2].

ج) أن تشير في مجال البحث إلى مشكلات يتم طرحها والسَّعي إلى حلِّها، على اعتبار أنها من الحاجات العامَّة بين علماء الأدب ودارسيه ، وهذه فرضية المناسبة والأهمية [3].

د) أن تكون قابلةً للتعليم والتعلُّم ، في بعض المؤسَّسات الاجتماعيَّة والأكاديميَّة المتخصِّصة دون حاجة ، إلى قدرات فنية خاصة وهذه فرضية الانتقال [4].

- الملاحظُ أن الناقد في طرحه لإيجاد تصوُّر كلي لأساليب الشّعر العربي المعاصر قائم ومرتكز أساسًا على علم الأدب ، محدّدا مجموعةً من الشروط المنْطلقة من مجموعة من الفرضيات يذكر منها :

✓ فرضية اللُّغة المتخصّصة ، التي اشْترط أن تكون بعيدةً عن التهويم الأدبي،حيث يُعزى لكل دال مدلول محدد .

✓ فرضية قابلية الاختبار وضرورة أن تكون قضايا ونتائج هذا التصور قابلة للاختبار على نموذج المنطق الشكلي .

✓ فرضية المناسبة والأهمية وتنطلق من ضرورة الإشارة من خلال البحث عن المشكلات المطروحة باعتبارها من الحاجات العامة بين علماء الأدب ودارسيه .

---

[1]– المصدر السابق ، ص 14

[2]– المصدر نفسه ، ص 14

[3]– المصدر نفسه ، ص14

[4]– المصدر نفسه ، ص 14

- ✓ فرضية الانتقال حيث يكون هذا الطرح النظري للجهاز المفهومي الذي يؤسس له الناقد. قابلا للتعلم والتعليم في المؤسسات الاجتماعية والأكاديمية المتخصصة دون الحاجة إلى قدرات فنية .

ثم يستدرك الناقد ويعود للحديث عن الفرضية الثالثة وهي فرضية المناسبة في علم الأدب فيشير بخصوصها الى أنه ينبغي ألا تشتمل الحاجات العامة لدارسي الأدب ،والتي يستحيل لاستجابة لها بطريقة علمية ،ويعزو ذلك إلى تعارضها مع خاصية جوهرية في المادة المدروسة [1].مثل الوصول في الشعر إلى المعنى الوحيد والصحيح عبر التأويل. فهو يعترف بأن هذا هدف زائف ،لأن الأدب قائم على أساس تعدد المعنى[2]. ويرى أن الأساس التنظيري للأدب ،المعتمد على منظومات الأدب المؤدلجة،لا يتجانس مع طبيعة المشكلات المثارة في التصنيف الأسلوبي النقدي لا يصلح لتحديد استراتيجية البحث.[3]

من هذا المنطلق والرؤية،هو يدعو إلى ضرورة تقديم تصور مركب للأساليب الشعرية متعلق بأهم أبنيتها الأساسية[4]، لتكون العلاقة بين نظرية الشعرية و التجريب البحثي الأسلوبي متكاملة، بحيث تستجيب النظرية للتطبيق المرن للأساليب الشعرية ،ولا تخضع لنموذج وضعي أعمى يسعى إلى استخلاص النظرية من الوقائع المصمتة ،وهو يرى مفهوم النظرية أو ما سماه – التصور الكلي – لابد أن يتخلص من الطابع الصوري المضاد للتجريب ،كي يقترب من نموذج تصور الواقع البنيوي ،المخالف للنزعة الوضعية [5].يخلص صلاح فضل إلى أن النتيجة التي يريد الوصول اليها تتمثل في: افتراض تصور كلي لأساليب الشعر العربي المعاصر ولا يتم هذا حسبه من خلال تجميع عدد ضخم من الدراسات الألسنية

---

[1]– المصدر السابق ، ص 15 .

[2]– المصدر نفسه ، ص 15 .

[3]– المصدر نفسه ، ص 15 .

[4]– المصدر نفسه ، ص 15 .

[5]– المصدر نفسه ، ص 16 .

والأسلوبية التطبيقية على مجموعة من الشعراء[1]. بل يمكن أن يمضي التصور في اتجاه مواز، ومشتبك و منظم لبعض هذه البحوث والدراسات ،بحيث يمدها بالفروض النظرية الملائمة ،ويعدل مقولاتها في ضوء مسارها التجريبي ،ويستشهد في هذا بجهود أتباع الاتجاه الوضعي أو ما يطلق عليه (مدرسة بيكون العلمية) ،بحيث التزموا بالجانب اللغوي الصارم مع عدم الثقة في النظريات و الفروض، على عكس ما تجلى في أعمال مدرسة (كيبلر) الذين أخضعوا العمل الإبداعي لفروض كلية تقاس قيمتها بمدى خصوبتها وبساطتها في الآن ذاته .

ويرى الناقد أن كلا المدرستين تتمتعان إلى حد ما بمشروعة علمية ،ثم نراه يرجح أولوية التصور النقدي لأهمية الفروض النظرية ،ثم يسقط هذا التصور على واقع الثقافة العربية ليحصر هذا في سببين رئيسين هما :

1) عدد المشتغلين بالدراسة الأسلوبية من علماء اللسانيات يربوا على عدد النقاد ودارسي الادب[2]. وهذا يؤدي إلى الاهتمام بالجانب اللغوي ،على حساب الخصائص الجمالية الأدبية ،التي تتميز بها هاته النصوص الشعرية ومن هذا المنحى، كان يجب تمييز الجانب الوظيفي الشعري في مجموعة الظواهر الاسلوبية اللغوية .[3]
2) الخواص الأسلوبية العامة للغة العربية ،في مستواها التوصيلي التداولي، لم تبحث بالاستقصاء العلمي الكافي .[4]

فالناقد يرى أنه من الأجدى بالنسبة للألسنيين العرب، التوفر على إمكانيات استكشاف مجالات أساليب اللغة ،وتحديد ظواهرها كأساس يعتمد عليه النقاد في تحليلهم لأساليب

[1]– المصدر السابق ، ص 16 .
[2]– المصدر نفسه ، ص 16 .
[3]– المصدر نفسه ، ص 17 .
[4]– المصدر نفسه ، ص 17 .

الادب[1] لتمضي حركة البحث التجريبي في مسار مأمون. يفضي إلى نتائج منطقية مرنة تتجاوب مع مختلف الأساليب اللغوية، بحيث تحافظ على جمالياتها ويشير الناقد الى أهمية الاعتداد بصيغة الجمع ،التي استعملها قصدا في عبارة " الأساليب الشعرية " كمفهوم مركزي في هذا الطرح، مضيفا أنه يسعى إلى تجاوز مفهوم التوحيد الإيديولوجي للتصورات الجمالية، عن نمط الشعرية الذي لا يسمح بالاعتراف بما سواه[2]، والذي يرى أنه يخضع إلى الأحكام المعيارية للدارسين. فيبدي نظرته التي مفادها أنه من الواجب ألاالدرس النقدي للأساليب بالاعتراف النظري بشرعيتها وأهميتها جميعا ،بل يجب أن يكون الهدف من الدراسة هو مقاربة هذه الأساليب في قراءة حميمية منظمة ، تتعرف على المكونات والملامح الفارقة، لتقيس مدى فعاليتها الوظيفية في تحقيق انجازها الجمالي[3].وهذا ما طبقه الناقد في دراسته التي بين أيدينا لمختلف أساليب الشعرية العربية المعاصرة مركزا على تلك الدرجات التي تكون سلم هذه الشعرية، من التعبير إلى التجريد، وتخالفها المشروع وتعددها الخصب دون الوقوع على حد تعبير الناقد في الطرف النقيض ،الذي يرى أنه يجعل من المقروئية أو درجة الانتشار الجماهيري مقياسا نوعيا للقيمة [4].معتبرا أن وظيفة التطوير و الابداع تتجاوز مجرد الامتثال للنماذج السائدة واشباعها ،فهو يدعو إلى البحث عن طريقة علمية ، توازن نقديا بين ضرورة الاعتداد باستجابة الجمهور الواعي للظواهر الشعرية [5]، من جانب والحرص على تنمية هذا الوعي بما يؤدي إلى دعم كفاءة التلقي الأدبي[6] من جانب آخر. ويخلص الناقد إلى أن هذا لن يتم إلا (بتوسيع أفق انتظار) المتلقين وزيادة تسامحهم مع خرق الأعراف السائدة أو تعديلها ، حتي تتلاءم حسبه مع حداثة الحساسيات و الحاجات

[1]– المصدر السابق، ص 17 .
[2]– المصدر نفسه ، ص 17 .
[3]– المصدر نفسه ، ص 18.
[4]– المصدر نفسه ، ص 18 .
5– المصدر نفسه ، ص 18 .
6– المصدر نفسه ، ص 18 .

الجمالية المعاصرة، فهو يرى أنه كلما أمعن النقد في تحليل العوامل الفاعلة في تكوين الأساليب المختلفة ،اقترب من كشفآليات توليدها وشرح كيفية توظيفها التقني[1].مبتعدا عن النظرةالإيديولوجية و الأحكام المسبقة محلا أحكام الواقع مكان التصورات الأولية، كاشفا عن آليات توليد و تكوين هذه الأساليب ،شارحا كيفية توظيفها التقني ،متمثلا إياها إنتاجا متعدد المستويات والدرجات ،والطوابع المتعددة القراءات و التأويلات.[2]

أما بالنسبة لحصر الناقد لأساليب الشعرية المعاصرة ،فيفيد أنه يقصد تلك التجارب الشعرية التي استغرقت النصف الثاني من القرن العشرين تقريبا[3]. ويعترف أنه طرح لا يخلو من تعسف أملته ضرورة تنظيم مدى الرؤية من جانب ،واستبعاد التطرق إلى الامتدادات التاريخية المفتوحة إلى الوراء. بحيث يستحضر في دراسته هذه مجموعة من الشعراء يقع إنتاجهم في العقود الأخيرة مثل : السياب ،صلاح عبد الصبور ، كوكبة من الشعراء الأحياء المعاصرين ذوي الأساليب المتميزة القابلة للتصنيف ،والتحليل من منظور الناقد وطرحه .

1 المصدر السابق ، ص 18 .

2- المصدر نفسه ، ص 18 .

3- المصدر نفسه ، ص 18 .

2.1 من التعبـــــــــــير إلى التوصيل :

يتناول صلاح فضل في هذا الشق التنظيري. مهمة اللغة وكيفية توصيلها للتعبير ،حيث يشترط وجود الفهم . كشرط أساسي و أداة رئيسية في الدراسات الإنسانية، فيرى أن الفهم مناط بالتعابير بالدرجة الأولى ،حيث يضيف أن علماء المعرفة قد رأوا أن الأداة الرئيسية للدخول في الدراسات الانسانية هي الفهم ،والفهم بطبيعته يتجه إلى التعبيرات[1]. ويستنتج من ذلك ،أن التعبيرات هي الموضوع المشروع و الوحيد للدراسات الإنسانية. فالكلمات تجسد لنا المعاني التي يمكن فهمها ، أو يتعذَّر إدراكها [2].ويخلص إلى أن اللُّغة نسق اصطلاحي للتعبير. وبالتالي يتعين حسبه تصنيف التعبيرات إلى طبيعية واصطلاحية باعتبار كل ماهو اصطلاحي لغة تصلح موضوعا للدرس الإنساني [3] .

فيرى من هذا المنطلق أن دراسة الأبنية الشعرية باعتبارها لغة ثانية ؛لابد أن يتأسس من منظور التعبير [4]،دون أن يهمل فكرة التوصيل المتعلقة بالقراءة ،التي تكون متزامنة مع التوصيل اللغوي الطبيعي ومجاوزة له بشيفرتها الجمالية، مضيفا أن الدلالة الشعرية هي محصلة التداخل البنيوي لمجموعة الأبنية التعبيرية المتعالقة، ويؤكد على دور البنية الإيقاعية التي تعد شيفرة إضافية شعرية، لا تقتضيها الأنظمة الصوتية اللغوية ،برغم انبثاقها عنها . إلا أنها تقوم حسبه بدور مركزي في تجربة الشعرية العربية حضورا وغيابا ، حيث أوشكت أن تظل بؤرة الاستقطاب النوعي لجنس الشعر على مر العصور [1].هذا ما أفقدها (مرونة التوظيف) وجعلها تتخلى عن طابعها كشيفرة جمالية حرة . فتحولت إلى مكون دلالي في الشعرية الحديثة، بتكون البنية الكبرى للنص المتولدة من طريق تراتب أجزائه

---

[1]– صلاح فضل ، أساليب الشعرية المعاصرة ، ص 19 .

[2]– المصدر نفسه ، ص 19.

[3]– ينظر ريكمان، منهج جديد للدراسات الإنسانية ، محاولة فلسفية ترجمة د.علي عبد المعطي محمد و.د محمد علي محمد ،بيروت ، 1979،ص 181.

[4]– صلاح فضل ، أساليب الشعرية المعاصرة ، ص 19.

وحركية نظامه المقطعي [2] . هذه البنية التي تجعل من النص دالا كبيرا يتميز بدرجات متفاوتة من التشتت والتماسك ،طبقا لأنواع العلاقات المنطقية ، وتوارد أبنية التوازي والتبادل والتكرار فيه ، لينجم عن ذلك أشكال نصية عديدة تقوم بدورها في ترتيب الشفرات الدالة الكلية .

ما نفهمه من هذا الطرح أن صلاح فضل يتتبع اللغة كنسق اصطلاحي تعبيري، مبني على لغة طبيعية ولغة اصطلاحية ،معتبرا اللغة الاصطلاحية هي موضوع الدرس الإنساني ويدرج اللغة الشعرية ضمنها معتبرا اياها أسلوبا تعبيريا يتمتع بشفرة جمالية يكتشفها القارئ بعد عملية القراءة ، شرط أن تقترن قراءته بقدر ولو بسيط من الفهم ،لتؤدي وظيفتها الجمالية ويؤكد على دور البنية الإيقاعية في الشعرية العربية ، وكيفية تحولها من مكون ايقاعي موسيقي إلى بنية دلالية في بنية النص الشعري .

من منحى آخر يرى أن " الوظيفة المتولدة من المستويات المتعددة، والمكونة للنص الشعري تفرض الربط بين التعبير و التوصيل .باحتساب اختلاف كفاءة القارئ أو المتلقي في التمييز بين فاعلية مستويات النص ، حيث يرى أن الكفاءة الشعرية تختلف. وبقدر ما يتضمن النص الشعري من أبنية لغوية؛ فإن كل متحدث أو متلقي باللغة الأصلية يستطيع أن يفهمها[3]. ومن ناحية أخرى فإنه بقدر ما يتضمن النص ذاته من أبنية شعرية ذات شفرات متعددة فإنها لن تكشف عن دلالتها إلا لمن يمتلك المعرفة بنظمها الشعرية .

---

[1]– المصدر السابق ، ص 20

[2]– المصدر نفسه ،ص 20

[3]– المصدر نفسه ، ص 21

فالفكرة المطروحة هنا بحسب صلاح فضل هي وجوب تحديد ألوان من الفهم الأمثل للنص الشعري[1]، وعلى الشعرية أن تقدم آليات تكوين هذا الفهم لتصبح القواعد النحوية ، والبلاغية والأسلوبية ،عناصر داخلة في تكوين الكفاءة للوصول إلى فهم أمثل .

وانطلاقا من الربط بين فكرتي التعبير والتوصيل، التي يراها الأداة المنهجية المساعدة على (فهم التعبيرات الشعرية) ،هذه التعبيرات التي تكون مناط التصنيف الموضوعي للتوزيعات الأسلوبية . وهي تقوم بوظائفها الديناميكية في تكوين الدلالة الشعرية ... لذلك يخلص إلى أنه هناك تلازم بين التعبير و التوصيل في جميع عمليات التنميط الأسلوبي ، وضرورة التلازم البنيوي بينهما لتشكيل الدلالة الشعرية . حيث يشيد بدور درجة تعالق التعبير بالمحتوى ،مستشهدا برأي (جريماس) الذي يرى أن اشكالية الفعل الشعري ،في تقديره تتموقع داخل اللوحة النمطية للخطاب ،ولا يمكن التعرف على خاصيتها المحددة الملتقطة بشكل حدسي إلا في حالة انبثاق أثرها عن وضع بنيوي خاص للخطاب الذي يقدمها .

فالخطاب الشعري ، خطاب مزدوج ينهض في أدائه على كلا المستويين – التعبيري والمضموني في الآن ذاته –[2]،ومحور فكرته هنا ،أنه يجب بلورة هذا العمل في صنع جهاز مفاهيمي قابل للتأسيس، وتبرير الإجراءات الكفيلة بالتعرف على أدوات هذين الخطابين هذه الإجراءات طرحها جريماس في نوعين :

أولهما : تفكيك الخطاب إلى وحدات ذات أبعاد متنوعة، تشمل ما يتصل بالأدوات الشعرية الكلية ،حتى تصل إلى العناصر الصغرى .مثل تلك الملامح المميزة لكل المستويين وهي الوحدات الدلالية و الصوتية 3

[1]– المصدر السابق ،ص 21

[2]– المصدر نفسه ، ص 22

3–المصدر نفسه، ص22

ثانيهما : ما يجعل من الممكن التمييز بين المستويات اللغوية المختلفة في التحليل؛ مما يتيح التعرف في كل مستوى لغوي متجانس، على هذين البعدين لتستطيع السيميولوجيا الشعرية أن تقيم تصنيف للتعالقات الممكنة، بين مستوى التعبير و المحتوى، انطلاقا من تحليل مستويات الخطاب اللغوية ومظاهر تعالقها [1].

يريد صلاح فضل أن يؤكد على أن الخطاب الشعري هو مناط التصنيف الأسلوبي ،بالاعتماد على المستويين التعبيري و المضموني، ولفهم هذا الخطاب وحب تفكيكه إلى وحدات صغرى تشمل كل ما يتصل بالأدوات الشعرية الكلية في خصائصها الدلاليةوالصوتية ، اضافة إلى وجوب التمييز بين المستويات اللغوية المختلفة للخطاب، من خلال عملية التحليل ،للوصول إلى السمات المميزة لكل مستوى تعبيري ،باحتساب تلك العلاقات المنطقية الرابطة بين أجزاء هذا الخطاب ،وهذا ما يتيح فهما له ،وتصنيفا لتعابيره وكشفا لذلك التعالق التعبيري داخله ،باستثمار مبادئ التوليد اللغوي .،بالتمييز النظري بين البنية السطحية والبنية العميقة للنص أو الخطاب الشعري .حيث تولد الاختلافات الدلالية الصغرى التنويعات الأسلوبية .[2]

ثم ينتقل صلاح فضل إلى فكرة (التوصيل الجمالي)التي يراها محورية في نظرية التعبير الشعري .مؤكدا على حقيقة هامة تتصل بالطبيعة النسبية للتواصل ... حيث يرى أن لا وجود للأثر الشعري ، إذا كان المتلقي لا يتقبل المحتوى الشعري المبثوث في الرسالة الشعرية. ويضيف أن القارئ لا يقوم بوظيفة سلبية في عملية التواصل الفنية ؛ باعتباره مجرد متلقي فيها بل على العكس من ذلك ،فالقارئ يمارس فعاليته وسلطته انطلاقا من نفسية الشاعر منذ البداية فالشاعر ينظم أبنيته اعتمادا على فروض القراءات، التي يمارسها القارئ فيبدع عمله. محاولا أن يحيطه بجو من التقبل لدى القارئ ،ويرى صلاح فضل أن هذا

[1]– المصدر السابق ، ص 22 .

[2]– المصدر نفسه ، ص 22 .

التقبل هو الذي يمنح العمل الفني مشروعيته وقيمته ،انطلاقا من قابلية القراءة لدى المتلقي ثم يتطور إلى قبول مبدئي ثم تقبل مضاعف متفاعل ، حتى ينتهي إلى درجة عليا من ممارسة لذة النص.[1]

لعل صلاح فضل هنا ،يريد التأكيد على الأهمية البالغة لدور القارئ في العملية الابداعية انطلاقا من فكرة التوصيل الجمالي، التي تعتبر محورا هاما في نظرية التعبير الشعري .حيث يشيد بتلك المكانة الهامة ، والدور البارز الذي يلعبه القارئ في العملية الابداعية .من خلال فاعلية القراءة التي يمارسها ، ويلقي بثقله في تحديد وإعطاء أهمية وقيمة للعمل الفني. فبدون قابلية القراءة ، وتقبل هذا العمل من طرف المتلقي ، تنقص تلك القيمة أو المكانة التي كانت منوطة به.هذا من ناحية،ومن ناحية أخرى فدور القارئ الضمني في عقل المبدع لا يخفى، خصوصا عندما يكتب أو ينظم أو يبدع هذا الأخير، فهو يحاول الكتابة وفق ما يطلبه هذا القارئ الضمني ،وكما أشار صلاح فضل فإن تقبل المتلقي للعمل المبدع هو الذي يمنحه مشروعيته وقيمته .

ثم يضيف أن التواصل باعتباره مظهرا من مظاهر الشعرية ؛مدرج بدوره مثل التعبير في علاقته بالفهم [2]. وقد تحقق الجمالية الشعرية فعلها التواصل بعيدا عن الأدوات الإجرائية الممنهجة، وهذا في المجتمعات الحديثة على عكس المجتمع العربي حتى اليوم .حيث اصبحت منظومة القيم والمعايير الدلالية هي البعد الجمالي في المواقف التواصلية الجديدة مما يزيد حاجة الأعمال الإبداعية إلى الشرح والتفسير، وتعدد القراءات والتحليلات النقدية والتصورات التي تظل مضمرة في الدلالة التي يتخيلها المبدع و المتلقي على حد سواء.

[1]– المصدر السابق ، ص 23

[2]– المصدر نفسه ، ص 24 .

ويرى أنه من أهم أسباب أزمة الشعرية المعاصرة ، عدم التوازن في معرفة أبعاد النص اللغوية، وغير اللغوية عند النقاد وقراءاتهم [1]. لأن هذا الأمر ناتج عن عدم معرفة بدرجات الشعرية وتدرجها وإحالاتها وتعدد أنماطها .

ويشير إلى أهمية التواصل بين القارئ والمبدع، من خلال الهيكل المادي للنص، حيث يتواصل المبدع مع القارئ ، من خلال الدلالة الجمالية داخل النص ،بفضل توليد طاقات تخيلية جمالية متجانسة تتوالى عبر الهيكل المادي للنص ،وتكون مشاركة المتلقي للمؤلف في استعداد التواصل النفسي عبر العمليات الفنية ؛ ما يخلق تفاهم حول متتاليات رمزية وأسطورية ونماذج أنثروبولوجية تخيلية[2].

لعل صلاح فضل هنا يريد الإشارة إلى أهمية عملية التواصل ،وما يترتب عن نجاحها لدى كل من المبدعوالمتلقي،.فإن كان هذا المبدع موفقا ، في خلق دلالات جمالية عبر نصه ، ونجح في استقطاب اهتمام المتلقي ، من خلال ذلك الاستعداد النفسي المتقبل لتلك الدلالات ، التي تكون فوق لغوية (شعرية) أحيانا ، خصوصا في الشعر نجحت عملية التواصل .

1-3 سلم الدرجات الشعرية :

من خلال الطرح السابق الذي جاء به صلاح فضل، واستجابة للدواعي التي أشار إليها . هو يقدم طرحا نقديا ، يحاول فيه الجمع بين المنهج التطبيقي مع اعتبار لمقولات النص وبنيته واجراءاته. فهو يطرح جهازا مفاهيميا مبسطا ؛ يصلح لتنظيم المقولات التوليدية للأساليب الشعرية المختلفة ،ويتسم بجملة من الخواص أهمها : المرونة ،الاستيعاب ،وقابلية

[1]- المصدر السابق ، ص 25 .

[2]- المصدر نفسه ، ص 26

التطبيق ،والتدرج من الجزء إلى الكل ، ومن السطح إلى العمق ، وسهولة الارتباط بالمستويات اللغوية و التداخل البنيوي في تكوين شبكة الدلالة [1].

هذا الجهاز المفاهيمي الذي ينظر له يتمثل في خمس درجات متراكبة هي :

1) درجة الإيقاع .
2) درجة النَّحوية .
3) درجة الكثافة .
4) درجة التشتُّت .
5) درجة التجريد .

ويمثل مجموعةً من الأبنية التعبيرية ، التي توظَّف بمستويات متعدّدة في الأساليب الشِّعرية بطريقة ، يمكن أن تخضع للقياس والتحاليل[2]. حيث تتراوح هذه الدرجات بين الأحادية والتعدد، في المستويات الصَّوتية ، النحوية ، والدلالية التخيلية ، بحيث يعتبر المستوى الأخير محصِّلةً لما سبق ، وهو ما سماه ووصفه بالتأسيس النَّوعي للمعالم المائزة بين مجموعات الأساليب الرئيسية (درجة التجريد) .

وهو يرى أنّ معظم أدبيات الشِّعرية الألْسنية، والسِّيميولوجية المحدثة النصية، تدور في جملتها حول هذه المحاور[3]. ما يجعل استيفاء تعريفها ضربا من السَّذاجة ، لكنه يؤكد على ضرورة تحديد هذه المفاهيم بشكل موجز، للكشف عن خاصِّية التراكب فيها على وجه الخصوص ، والإشارة إلى أهم تلك المظاهر المتعلقة بها ، في الأدبيات. من خلال هذا الطرح يرى فرحان بدري الحربي في كتابه (الأسلوبية في النقد العربي الحديث دراسة في تحليل الخطاب) أن صلاح فضل يرمي إلى وضع منهج نقدي، يمتد إلى أبعد مجال في

[1]– المصدر السابق، ص 28 .
[2]– المصدر نفسه ، ص 28 .
[3]– المصدر نفسه ،ص 28

فضاء النَّقد الأدبي[1] يحاول من خلاله التَّعرف إلى مكوِّنات الأنماط الإبداعية الأسلوبية و الجمالية ، وبرى أنها غايته من البحث 2.

1) **البنية الإيقـــــــــاعية :** هي أوَّل المظاهر المادية المحسوسة ، للنَّسيج الشعري الصوتي و تعالقاته الدلالية ، حيث يرى صلاح فضل أن الخطاب الشِّعري عنما يطلق على مستوى التعبير ، يمكن تصوُّره باعتباره نوعا من عرض الوحدات الصَّوتية المتشاكلة ، التي يمكن التعرف فيها على مجموعة من التوازيات ، البدائل، المتآلفات والمتنافرات ، وعلى مجموعة من التَّحولات الدَّالة للحزم الصَّوتية في نهاية الأمر.[2].

يشير صلاح فضل إلى أهمية البنية الإيقاعية في الشعر، ويحاول أن يعطي مفهوما لها. حيث يرى أنها تشمل المستوى الصَّوتي الخارجي ، المتمثِّل في الأوزان العروضية بأنماطها المألوفة و المستحدثة ، ومدى انتشار القوافي ونظام تبادلها ومسافاتها .

المستوى الإيقاعي الداخلي: وهو يرى أنه متعلق ومرتبط بالنظام الهارموني ، الكامل للنص الشعري[3].مستعينا بمفهوم "التناسب" عند " القرطاجني" باعتباره قانونا مركبا يحيل النص الشِّعري إلى طبقات متراكبة هرميا ، من شأنها أن تفرز في أعلى مسْتوياتها سطحًا متشكِّلاً ناجزا وخارجيا واضحا ، يتمثل في الوزن أو البنية الإيقاعية الإطارية .

و يضيف أن ثورة الإيقاع التي عرفها و شهدها الشعر العربي المعاصر، قد انتقلت بالمظهر الصوتي الخارجي للشعر. من مجرد عرف محتوم مُقوْلب إلى بنية محفزة ، وسببية

---

[1]– فرحان بدري الحربي، الأسلوبية في النقد العربي الحديث (دراسة في تحليل الخطاب)،المؤسسة الجامعية للدراسات النشر و التوزيع ، بيروت ، الطبعة الأولى (1424هـ–2003م)،115.

[2]– المرجع نفسه،ص115.

[3]– صلاح فضل ،أساليب الشعرية المعاصرة، ص28.

تتشكل من جديد في كل مرة [1]. هذا التحول ظهر على شكل القصيدة العربية ، فالقصيدة العمودية حسبه لطالما كانت قطبا موسوما .

ومن هنا فإنه يرى أن توظيف المدى الإيقاعي ،ملمحا فارقا وجوهريا يميز بين الأساليب الشِّعرية . إضافة إلى "التِّكرار " الذي يمسك الشعر الغنائي عن التفكيك والانحلال، و القافية التي تلعب دورًا واضحا في هذه الغنائية .حيث يكون من بين وظائفها ابراز الخطورة الدلالية لبعض الكلمات ، وتسويد حدود الجملة الشِّعرية في أحيان كثيرة [2].

درجة النحـــــــوية :

يستعير صلاح فضل هذا المصطلح من (تشومسكي) ، وهو مصطلح توليدي أو طريقة منظمة لتحديد نوعية الانحراف اللغوي عبر مقولات شكلية مضبوطة [3]. هذا الانحراف له ثلاث درجات وهي :

1) انحراف ناجم عن خرق مقولة معجمية .
2) ناجم عن التوتر في ملمح يرتبط بمقولة فرعية محددة .
3) متولد عن الصِّراع ، مع ملمح متصل بمحور الاختيار .

يتضح من هذا أن علم الدلالة يتدخل من خلال مستويات الانحراف ، التي تكوِّن النظرية التوليدية على صعيد الوصف البنيوي ، حيث يتولى مسؤولية التأويل فيما بعد. وهذا ما يتخذه علماء الشِّعرية حسب صلاح فضل متكأً لإقامة تصور مماثل عن درجة النحوية الشعرية من خلال الأساس اللغوي[4]. حيث يستثمر مقولات كل من (تشومسكي)و(جاكبسون)عن "نحو

[1]– المصدر السابق، ص 29 .
[2]– المصدر نفسه، ص 30 .
[3]– المصدر نفسه ، ص 30 .
[4]– المصدر نفسه ، ص 31 .

الشعر" وحسبه فإن درجة النحوية مرتبطة بنسبة التعقيد في النسيج اللغوي ،ودرجة الصُّعوبة في تأويله .

ومن هنا تكتسب الشِّعرية طابعا تجريبيا ، يتَّجه إلى تشكيل نحوه الخاص القادر على شرح الإجراءات المولِّدة للجمل الشعرية عبر أشكال الانحراف.

فنظرية الشِّعرية على حد تعبيره تقوم باستكمال تصور التمييز بين درجات النحوية . حيث تعمد إلى وصف الآليات التي تنتجها ، بطريقة ايجابية عن طريق إقامة نحو الشعر. وما يتعين عند ذلك هو التمييز بين الأبنية الصُّغرى والكبرى ،فالأبنية الكبرى حسبه مرتبطة بالسرد ، والصُّغرى بالجمل الشَّعرية القصيرة . حيث يتجلى الانحراف حينئذ عبر عمليات الوصف والإضافة والإسناد[1] .

ويرى أن دينامية التعبير الشعري المعاصر ، تعتمد على تفاقم ظاهرة (كسر النظم) أو الانحرافات بمستوياتها المختلفة التي تحددها النحوية .

ويرى أن مجالات رصدها تتجاوز حالات التركيب اللغوي لتصب في تحليل طبيعة الأبنية التخيلية المعقولة ، وحالات الخروج من الأعراف الشِّعرية السائدة ومداها[2].

يخلص في الأخير إلى أن درجة النحوية الشعرية لاتقف عند المستوى النحوي ، بل تتعداه بنيويا بالدرجات الحافة به

درجة الكثـــــــــافة :

يعتبرها صلاح فضل تصعيدا لما سبقها في سلم الدرجات الشعرية ، ويرى أنها ذات خاصية توزيعية ، ما يجعلها قابلة للقياس الكمي والنوعي، تتصل بمعيار الوحدة والتعدد في

[1]– المصدر السابق، ص 31 .

[2]– المصدر نفسه، ص 31 .

الصَّوت والصورة ،وترتبط بحركة الفواعل ونسبة المجاز، وعمليات الحذف في النص الشعري وتتجلى أيضا في مظاهر تتعلق بالفضاء غير اللُّغوي للنص وطريقة توزيعه .

فهو يؤكد على ضرورة الرَّبط بين درجة الكثافة الشعرية وعدد العلاقات البنيوية في النص باعتبار مستوى الدلالة هو المنتج الفعلي لدرجة الكثافة ، عند اسقاط محددات التَّعبير على مضمون النَّص ، لتصبح درجة الكثافة معيارا لتصنيف الأعمال الشِّعرية .

ويستشهد بنماذج ناجحة في قياس معدلات الكثافة التخيلية في لغة الشعر العربي ، خلال الفترة السَّابقة مباشرة على المرحلة المعاصرة. بما قدمه سعد مصلوح في بحثه عن اللُّغة الاستعارية عند (البارودي، شوقي ،الشَّابي) ، حيث انتهى حسبه إلى وجود فروق جوهرية بين الشُّعراء الثلاثة في استخدام اللغة ،ودرجة الكثافة عند كل واحد منهم[1]من خلال ربطها بالصَّوت الشِّعري ،وتعدده وبقية العلاقات البنيوية والدلالية للنصوص المدروسةمما سمح باستخلاصها ، وقاده هذا إلى التحديد النَّوعي للأساليب من خلال دراسة احصائية حدَّد فيها نسبة قياس الكثافة ، عند كل واحد من الشُّعراء الثلاثة .مانفهمه من تعريف أومفهوم للكثافة الشِّعرية عند صلاح فضل؛ أنها تتجلى في المؤشرات اللغوية حضورًا أو غيابا ،بما يشمله من تعدد الصَّوت والصُّورة وتراكبهما[2] .

حيث يرى أنَّها بهذا المفهوم تعد أكثر قابليةً للقياس ، وفاعلية في تصنيف الأساليب عند التركيز على الحالة الشعرية فوق اللغوية .

درجة التشـــــــــتت :

يسميها التشتت أو التماسك في النص الشعري ، ويعتبرها أكثر العناصر التحاما بالخواص الجمالية الشاملة للنصوص. ترتبط بالمستويات السَّطحية العميقة له. وتقوم على

[1]– ينظر سعد مصلوح ، في النص الأدبي ،دراسة أسلوبية إحصائية ،ط2 ، المركز الثقافي جدة ، 1991، ص 223 .
[2]– صلاح فضل ، الأساليب الشعرية المعاصرة ، ص 34 .

العلاقة النحوية والدلالية ، ومدى ما يتمثل فيها من ترابط او تفكك، بدورهام في إنتاج درجة التشتت[1]. يريد صلاح فضل أن يبرز كيفية نشوء درجة التشتت أو ما يسميها التماسك على نحو ضدي وذلك من خلال بنية النَّص الشِّعري ، القائمة على العلاقات النحوية والدلالية ومدى ترابط تلك العلاقات أو اضطرابها فهو ينتج هذا التماسك أو التشتت ونوعه ، ويؤكد أن النقاد لا طالما رأوا أن مفهوم التماسك في النص الشعري كان دائما من أبرز اشكاليات الشعر الغنائي، وقد أصبح من أعرافه المحدثة .

وهو يشير إلى أن أهمية الموقف التواصلي للقصيدة ، يعتبر هيكلا منظما لوحداتها المكونة ويبرر رأيه هذا بأن عملية القراءة ، تعتمد على هذه الوحدة المتناغمة وذلك لأن الفهم بطبيعته ينحو إلى اضفاء طابع كلي على النَّص.

ما نفهمه من هذا الطَّرح عنده بالنِّسبة لمفهومه لدرجة التشتت أو التماسك ، متعلق بالدرجة الأولى بالنص ومكوناته ، وعلاقاته وجمالياته ، وما يفرزه إضافة إلى ما تُضْفيه العملية التواصلية على هذا النص ، من خلال القراءة التي تعتمد على تلك الوحدة المتناغمة المنبثقة من خلال علاقات النص ومقولاته. وهكذا يضفي الفهم الكلِّي للنص طابعا متكاملا كليا له .

وليوضِّح صلاح فضل مفهوم التشتت أو التماسك أو فكرة الكلية ، فهو يستشهد بمفاهيمها عند مجموعة من النقاد الغربيين المحدثين، حيث يشير إلى مفهوم الكلِّية عند "جاكبسون" الذي يرى أنه من الضرورة أن تكشف القصائد عن ما سمَّاه (سيميترية) فائقة على مستوى الوحدات الصوتية والنحوية ، هذا المفهوم الذي (ليفين) إلى نظريته في المزاوجة الشِّعرية.

وحسبه أيضا فإن (جريماس) يرى أن القارئ يتقدم في فهم القصيدة ، كلما استطاع تكوين وحدات تصنيفية موضوعية. وفرضيته هذه متصلة بأعراف القراءة والنمط الموضوعي لها.

[1]– المصدر السابق، ص 34 .

ويفترض صلاح فضل بعد كل هذه الرؤى ؛ أنه عند قراءة قصيدة وتأويلها فالغاية هي البحث عن الوحدة الكلية ، ومن المفترض أن تكون عند القارئ على الأقل مجموعة من الأفكار الأولية عما يؤلف هذه الوحدة. ويذكر الثنائية الضِّدية، والتحول الجدلي لثنائية ضدية[1] كنموذج عن هذه الأفكار الأولية.

أما جانب النَّص كبنية وكيفية توليده لمفهوم التماسك والتشتت، فيرى أنه لا يمكن للنَّص الأدبي أن يكشف مبدئيا عن علاقات دلالية بين متوالياته، فخاصيته الجوهرية تتمثل في اشتماله على بنية دلالية عميقة ومعقدة[2]، هذه البنية حسبه تكون ذات مكون منطقي بارز يتمثل في المظاهر التالية :

أ) منطقية العلاقة: النص يعد نحويا متماسكا ، بقدر توالي الكلمات و الجمل الصَّادرة عن كلمات وجمل أخرى مترتبة عليها سببيا ، سواء كان ذلك على مستوى البنية السَّطحية أو العميقة[3].

ب) منْطقية الزمن : تعد جزءا محددا من منطقية العلاقة ، يتصل بالنظام الزمني للنص، فالأحداث تقع في زمن، والأفعال هكذا تكوِّن شبكة زمنية ، وقد يتمثل ذلك في حالات سردية أو في بنية حركية أعمق[4] .

جـ) منطقية الطبوغرافيا : إذ أن ما ينطبق على الزمن يصح أيضا للمكان ، الذي يُتوقع فيه النص ، وتحدث فيه وقائعه الجزئية والكلية .عبر مؤشرات مكانية منوعة تتخللها تحولات ترتبط بالفضاء الكلي للنص[5].

---

[1]– المصدر السابق ،ص 35 .

[2]– المصدر نفسه،ص 36 .

[3]– المصدر نفسه ، ص 36 .

[4]– المصدر نفسه ، ص 36 .

[5]– المصدر نفسه ، ص 36 .

د) منطقية الكيفية : فالنَّص في جملته أو في بعض وحداته يمكن أن يعتبر (زائفا) ينتمي (للخيال البحت) أو أوليا مثل الأساطير، أو حقيقيا كالتاريخ ،أو ممكنا احتماليا مضافا اليها المنطق الوظيفي والإسنادي المتعلق بالافتراضات والتضمينات وغيرها[1].

نلاحظ من هذه المظاهر التي يوردها صلاح فضل ، للمكون المنطقي الذي يربط ويضبط العلاقات داخل البنية النصية ، ليولد لنا درجة التشتت التي نشأ من خلال هذه العلاقات المنطقية والمستويات المنطقية الفاعلة ، عبر البنية النصية الكلية، بما يتخلله من إشارات تجذبه إلى وحدات نصِّية أسبق تتفاعل فيه وتعِّدد أصواته ولهجاته ، مضاعفة من كثافتهويحسن لتسهيل تحليلها توصيف النظام المقطعي للنص ، واتخاذه أساسا لرصد هذه العلاقات [2] .

ثم يعقد مقارنة بين القصيدة الحديثة والقصيدة الكلاسيكية ، ليلاحظ مدى توفر أو عدم توفر خاصية التَّشتت فيهما ، حيث يرى أن القصيدة الحديثة قد كسرت هذه الخاصية بوضوح. لأنها تتميز بخلوها من الروابط ،ويضل تماسكها مرتبطا بالبنية الدلالية العميقة فحسب[3]. ويقتضي العثور لتحليلها على عدد محدد من الوحدات الدلالية أو المقولات المتماثلة في النص، باعتبارها تمثل الحد الأدنى لوجود التشاكل فيه. وحسبه فإن الحد الأدنى لا يتوفر في أكثر النُّصوص الشعرية المحدثة.

ويرى أنَّ النص الشعري الكلاسيكي أو القصيدة القديمة ،تتميز بتسلسل خطي تركيبي، يمضي في هيكل منطقي محدد، يجعل التعالق بين المتتاليات والمقاطع ، يتم في بنيته السطحية المباشرة[4]. وما نفهمه من هذه المقارنة التي عقدها صلاح فضل بين النَّص الشعري المحدث والنص الشعري الكلاسيكي؛ بخصوص التوفر على درجة التشتت أو عدمها

[1]– المصدر السابق ، ص 36 .

[2]– المصدر نفسه ، ص 36 .

[3]– المصدر نفسه ، ص 37 .

[4]– المصدر نفسه ، ص 37 .

نلاحظ أنه قد وصل إلى أن القصيدة المحدثة كسرت خاصِّية التشتت. ويعود السبب في رأيه إلى نزوعها للدلالية البحتة ، وارتباطها بالبنية العميقة للنص الشعري، وتوصل إلى أن النصوص الشعرية المحدثة ، تكاد تخلو من كل تلك المقولات المتماثلة داخل النص، والتي تشكل الحد الأدنى لوجود التشاكل فيه، ليصل إلى أن تصنيف الوحدات المقطعية للنص ،لا تكفي لملاحظة درجة التماسك الحقيقي لهذا النص[1]. وهو يصل إلى هذه النتيجة المخالفة لفرضيته في البداية . عند طرحه لفرضية المكون المنطقي للعلاقات النصية في توصيف النظام المقطعي للنص واتخاذه أساسا لرصد لتلك العلاقات .

أما بالنِّسبة للنص الكلاسيكي فيصل إلى أن درجة التشتت فيه أو التماسك مرتبطة بالبنية السطحية المباشرة ، ولا يعطي تعليلا لهذا الرأي وتحليلا مثل ما فعل بالنسبة للقصيدة الحديثة ، ليضيف أنه يمكن رصد درجات عديدة من نسب التشتت والتماسك موصولة بما يُكوِّنها من درجات الإيقاع والنحوية والكثافة.

<u>درجة التجـــريد</u> : يرى أنها محصلة مركبة للدرجات السَّابقة، بالإضافة إلى أنها مرتبطة بمعامل جديد ،لم تتمكن الدرجات الأخرى ، من آدائه بشكل مباشر مع مراعاة التخالف في الاتجاه بينهما[2].

حيث يرى أن درجة الحسِّية تتعلق ايجابيا بدرجتي الإيقاع والنحوية، وكلما كان الإيقاع خارجيا واضحا ، والنحوية مستكملة ومستوفاة كانت الحسِّية أبرز[3].

وكلما أمعن الإيقاع في التلاشي الظاهري، وشارف عوالمه الداخلية المستكنة، وتضاءلت درجة النحوية بغلبة وجوه الانحراف على السِّياق في مستوياته المختلفة؛ مال الخطاب الشِّعري إلى تناقص ظواهره الحسِّية واقترابه من التجريد[1].

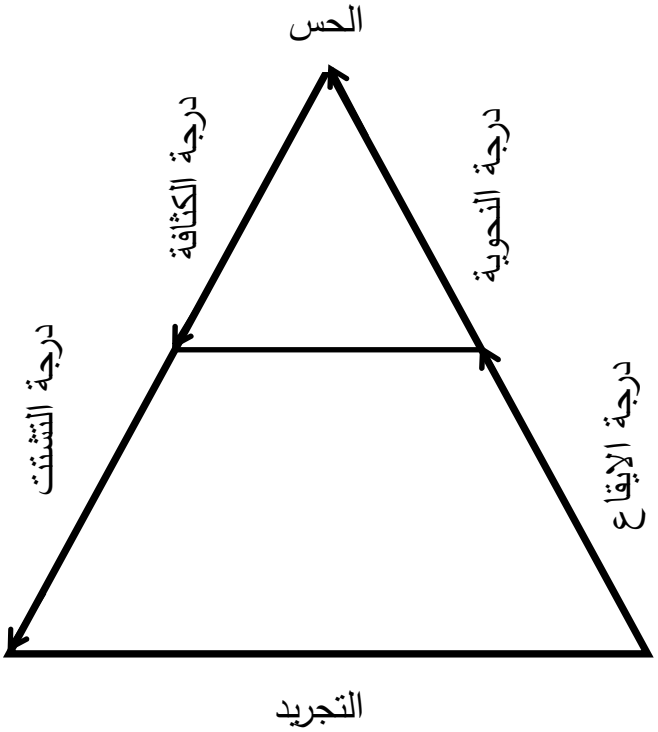
---

[1]– المصدر السابق ، ص 37 .

[2]– المصدر نفسه ، ص 38 .

[3]– المصدر نفسه ، ص 38 .

نلاحظ هنا أن صلاح فضل يريد أن يبرز لنا، كيفية التحول في الأساليب الشعرية من الحسية التعبيرية إلى التجريدية ، و ذلك حسب ارتباط كل أسلوب تعبيري بدرجتي النحوية والإيقاع ومدى زيادتها أو نقصها ، يفرز ذلك أسلوبا حسيا أو أسلوبا تجريديا ، ويضيف أن تعلق درجة الحسية بدرجتي الكثافة والتشتت ، يمضي بشكل متخالف عكسي، فزيادة الكثافة والتشتت يؤديان إلى وضع مجانس للتجريد إلى حد ما[2]. بينما تسمح الكثافة المخففة والتماسك الواضح للخطاب الشعري، أن يتجسد في نسقه الحسي الملموس دون صعوبات لافتة، ويعطينا تمثيلا بصريا لما يطرحه من حركية لهذه الدرجات ، يتمثل في شكل هرمي تحتل في الحسيِّة الذروة ، ويقع التجريد في القاعدة، ويمضي ضلع الإيقاع و النحوية في تصاعد ، بينما تتجه الكثافة والتشتت إلى التناقص *.



[1]– المصدر السابق ، ص 38 .

[2]– المصدر نفسه ، ص 38 .

–* شكل هندسي لتوصيف حركية وزيادة ونقصان الدرجات الشعرية يقده صلاح فضل والانتقال من الاسلوب الحسي الى التجريدي، ص 38 .

ثم يمضي صلاح فضل في تعريفه للمعامل الجديد الذي ذكره سابقا ، عند تعريف درجة التجريد ليقول: " أمر يرتبط بالمدلول الشعري، ونوع الدوال في الآن ذاته، كما يتصل بالخاصية الإشارية لهما، وهو لا يدخل عادة في التحليل الشكلي للتقنيات الشعرية، الأمر الذي ينتهي به إلى الإهمال مع خطورته الواضحة في تكثيف التعبير والفهم، وأقصد به طبيعة التجربة الشعرية التي يمثلها النص ، وهل هي تجربة حسية مشاكلة لتجارب الواقع الحيوي الملموس"[1] .

ما نفهمه هنا هو أن صلاح فضل يضيف معاملا جديدا، يدرجه في مجال درجة التجريد يتعلق بطبيعة المدلول الشعري، ونوع الدوال المكونة له في نفس الوقت، وما يفرزه من طابع إشاري لكل منهما. وتلك الأهمية التي يكتسبها ويرى أنه لا يدخل في التحليل الشكلي للتقنيات الشِّعرية رغم أهميته و خطورته ، كما عبر عن ذلك خصوصا في تكييف عملية الفهم والتعبير في الآن ذاته .

ثم يتساءل عن طبيعة التجربة الشِّعرية التي يمثلها النص، هل هي تجربة حسية مشاكلة لتجارب الواقع الملموس؟ يتم تقديمها باعتبارها كذلك؟ أم أنها تجربة مغيبة تنمحي فيها دلائل الحيوية الحياتية المجسدة؟ [2].

ويمضي في طرحه إذا كان توصيف التجربة الشعرية بهذه الخواص الحسية أو التجريدية نتيجة لمحصلة آليات التعبير ، التي يتم اختبارها في المستويات السابقة، وهاهو يقدم إجراء آخر لعملية التوصيف هذه ، يتمثل في اختبار درجة الحسية والتجريد في الدوال، وفي معجم الشعر وحقوله الدلالية المنظمة[3]، مع مراعاة لطبيعة المسافة بين الدال والمدلول...فهو يرى

[1]– المصدر السابق، ص 38 .

[2]– المصدر نفسه، ص 39 .

3–إجراء جديد لتوصيف التجربة الشعرية، يطرحه صلاح فضل لاختبار درجة الحسية أو التَّجريد في الدوال، ص39.

أن هذه المسافة إذا كانت قصيرة ؛ يتحقق الطابع الحسي، وإذا كان النقيض واتسعت هذه الأخيرة وشملت ألوانا من الترميز والتخييل ،وفقدت التصاقها بالمعنى الواحد ، مالت إلى جانب التعدد والتجريد، ويوضح ذلك بالكلمات الحسية في شعر الغزل الصريح التي تحيل حسبه إلى معاني وتجارب حسية ، مشحونة بشهوة الحياة والغرائز .بينما في الطابع التجريدي نفس الكلمات تتخذ مدلولات أخرى ومعان مغايرة تماما في الشعر الصوفي مثلا .كما يرى أن نفس العبارات أو بدقة أكثر الكلمات؛ قد أضحت مجرد رموز لحالات من مواجد الروح التي تعز على التعبير الصريح ،و هنا يريد الوصول إلى فكرة مفادها أن حسية المعجم ، هي مجرد مؤشر ينبغي اختباره ، في ضوء ما يسفر عنه من مدلول .تدعيما لطرحه الجديد وذلك مع التنبيه على أن حسِّية المعجم لا تقوم وحدها ، بدور المعامل الحاسم في تحديد درجة الحسية .[1]

ويؤكد أيضا على تجلي الطابع البنيوي ؛ المركب لسلم الشعرية ودرجاتها حيث أن الدرجات الأربعة الأولى هي الكفيلة بالتحديد الصحيح ، لمدى ما يتمثل في الخطاب الشعري من حسية شاملة أ و تجريد نسبي .

1-4 جدولة الأساليـــــب الشعـرية :

من خلال ما طرحه صلاح فضل ، من درجات لسلَّم الشِّعرية وما بينهما من علاقات وترابط ، وضَّحه عبر ذلك الشكل الهندسي السَّابق، ومن منطلق ذلك التدرج ، الذي يسِمها فإنه يتمثل الخارطة الشعرية العربية المعاصرة ؛ في فضائها الشامل طبقا لهذه الدرجات فهو يفترض تقسيم الأساليب الشعرية ، إلى مجموعتين أساسيتين أسلوبيتين، تقوم بينهما فروق أسلوبية حادة يصل تراكم الدرجة فيها إلى اختلاف النوع .

[1] – المرجع السابق، ص 39 .

فأطلق على المجموعة الأولى : مصطلح الأساليب الشعرية.[1]استجابة لمفاهيم التعبير والتوصيل التي طرحها سابقا، وحاول إبراز رؤيته لها.

والمجموعة الثانية الأساليب التجريدية[2].في إشارة إلى المأزق التعبيري، الذي تصل إليه مع تأكيده على دور تسمية المصطلحين (تعبيرية)، (تجريدية) بأنه دور قيمي أكثر من مجرد توصيف موقعهما على مختلف درجات السُّلم المشار إليه .

ويرى أن كل مجموعة أسلوبية تعبيرية، تنقسم بدورها إلى: مجموعة أساليب فرعية تشترك في الخواص الأساسية الكلية، وتختلف في الطابع المميز لكل منها ،طبقا لتشغيل عامل مهيمن أو أكثر ، على غيره من العوامل المندرجة في هذا السلم ذاته ، بحيث يظل عدد الأساليب الفرعية مفتوحا للتطبيق، بحسب أنماط الأساليب ، التي يبتدعها الشعراء ، وقدرتهم على المزج بين العناصر المختلفة ، وتوظيفهم للتقنيات الشعرية العديدة.

وهو يقر بأن تقسيمه للأساليب ، خاضع بطريقة أو بأخرى ، لما قام به بعض منظري الشِّعرية ، من تصنيف لهذه الأساليب في دائرتين رئيسيتين.الأولى أطلقوا عليها (شعرية الحضور) ، والثانية (شعرية الغياب)، ويضيف بأن هناك جدلية بنيوية لافتة في هذا التقسيم لكنه يقر بأن مصطلح التعبيرية، أكثر تقنية في تقديره، وأشد ارتباطا بنظرية الشعرية[3].وتمثيلا للتدرج التصنيفي لسلَّمها من كلمة (الحضور) الأدبية وما تعكسه من ضلال سلبية على قسيمها الغياب على حد رأيه.

ويرى صلاح فضل أنه لا مناص من ضبط واختيار المصطلحات النقدية، للتعبير عن المفاهيم المعنية والمحددة، وهو يورد مثلا مصطلح الأساليب (التعبيرية) ،التي يرى أن النقد المعاصر قد استعارها من قاموسه ، وبعثها لتطلق بدقة متناهية على الدرجات الأولى من

[1]– المصدر السابق، 40 .

[2]– المصدر نفسه، ص 40 .

[3]– المصدر نفسه، ص 41

سلم القيم الجمالية التالية والمباشرة لمؤشرات اللغة النصية[1]،مع اعتبارها من صميم التجليات الشعرية الناجمة عن توظيف الخطاب الأدبي. وهو يؤكد أن التعبيرية خاصية ، ونتيجة شعرية في نفس الوقت ، ناتجة عن استعمال اللُّغة الأدبية، هذه اللغة التي ترتبط بطريقة أو بأخرى بالإمكانات العقلية والشعورية الماثلة في التجربة الثقافية.

ويضيف أن مجال الفعالية الجمالية لهذه الأساليب التعبيرية، يتمثل في تحرير الوعي بالقيم العقلية والشعورية، بحسب ما أفاد به الشكلانيون الروس ... وهذا ما يشحن الخطاب الأدبي ، بشحنة عاطفية ويعكس علاقة الدلالات الإشارية ، بالدلالات الإيجابية ليصل إلى أن نمط الشعرية المسمى بالتعبيرية هو: الذي تنتجه أشكال اللغة الأدبية المؤسلبة بلون من المعايشة المباشرة [2]

ما نفهمه مما سبق أن صلاح فضل كان دقيقا في ضبط المصطلح ، الذي أطلق عليه (الأساليب التعبيرية) ، والتي تعبر عن مفهوم القيم الجمالية المباشرة للمؤشرات اللغوية النَّصية كما اعتبرها نتيجة وخاصية شعرية في الوقت ذاته ، تنتج عن استعمال اللغة الأدبية،وقد كان متفقا مع رؤية الشكلانيين الروس، بمجال فاعلية الأساليب التعبيرية ، حيث نجده يستشهد بنفس الطرح الذي قدموه ،حيث رأوا أن مجال الفاعلية للأساليب التعبيرية، يتمثل في تحرير الوعي بالقيم العقلية والشعورية .هذا مما يكسب ويضفي على الخطاب الأدبي شحنة عاطفية بارزة للعيان ، يتضح ذلك في طريقة أسلبة هذه التعابير، فهي تقدم حقائق مع تحريف مبتكر للغة على حد تعبيره[3].

إضافة إلى تفعيل معقول لآليات التوازي والاستعارة و الترميز ، للكشف عن التجربة في مستوياتها المتعددة، التي قد تصل إلى أبعاد رؤيوية في بعض التعابير .

[1]– المصدر السابق، ص 41 .

[2]– المصدر نفسه، ص 41 .

[3]– المصدر نفسه، ص 41 .

ثم يمضي في توصيف لمسار تقلبات الشعرية العربية المعاصرة ، وذلك من خلال ما كشفته التطبيقات المنهجية لهذه الشعرية، حيث أفاد بأن ميزة وخاصية هذه الشعرية تتمثل في تقلص متزايد للأساليب التعبيرية ، في مقابل الأساليب التجريدية، ويعود ذلك إلى زيادة معدلات الانحراف، وتغليب الإيحاء والرمز على التصريح[1]. لتصبح القصيدة مجرد إشارات مركزة يتعين على القارئ أو المتلقي إكمالها وتنميتها في داخله، وهذا ما قاد إلى تراجع الأساليب التعبيرية وطغيان الأساليب التجريدية.

فنجده يفسر هذا التحول الذي رأى أنه أصبح مسارا فنيا عاما. عززته تيارات الفنون التشكيلية والنحت والعمارة، حيث ترتب عن هذا التمازج والتلاقي بين مختلف هذه الفنون والخطاب الأدبي، ارتفاع درجة الكثافة الفنية وزيادة معدلات الإبهام والغموض الدلالي الناجم عن التشتت، وتفاقم مشكلة التغريب[2]مع الجمهور، يعود ذلك إلى ضرورة مشاركة المتلقي في توليد المعنى ، الذي لا يعرض دائما بشكله المحدد الواضح، بل يقدم بطريقة ملتبسة، وهذا ما يشعره بالغربة عن النص، حيث يجد نفسه خارج اللعبة الدلالية ، ولا يستطيع استشفاف مرامي هذا الخطاب.

نلاحظ أن صلاح فضل يطرح فكرة دور المتلقي في تحليل الخطاب الأدبي، وصعوبة هذا التحليل والتباس القراءة خصوصا، في الأساليب التجريدية، بحيث نجده يؤكد أن هذا النوع من الخطاب، ليس موجها لفئة كبيرة وعامة من القراء، بل يتطلب فئة تكاد تكون محصورة في قراء فنانين ، تتوفر فيهم خاصية معينة هي القدرة على تنمية الإيحاءات الدلالية التي تشحن هذا الخطاب، بينما تشعر النسبة الأكبر من المتلقين أن هذا الخطاب ليس موجها لها، وذلك لارتفاع معدلات الكثافة والتجريد، فيرى أن الأسلوبية النقدية تحاول تبسيط هذا الإشكال ،محاولة البحث عن معالم وخواص اللغة الشعرية ،وتطبيق آليات خاصة عليها وأدوات اجرائية تساعد على تقليص مسافة الغرابة ، بين هذا النوع من الأساليب

[1]– المصدر السابق، ص 42 .

[2]– المصدر نفسه، ص 42 .

والقراءلتحاول تقريب المتلقي من النص الأدبي وما يحمله من دلالات وتفتح له المجال لمحاولة الفهم.

الأساليب التجـــــريدية :

يرى صلاح فضل، أن الحداثة الشعرية، تجاوزت مرحلة التركيز على الإيقاع الموسيقي في الدوال، والتلوين الانفعالي للمدلولات. لتثوير وسائل التعبير اللغوي في نفس هذا الاتجاه التجريدي، لتدخل دائرة التجريب الجريء باختبار بدائل رمزية، تخف درجة شفافيتها حتى تصل إلى تقديم شبكة معقدة من الدوال، ترمز بشكل أيقوني لمدلولات بعيدة ، عما كانت تحمله الكلمات الطبيعية. وهذا ما يؤدي إلى تفريغ طاقة التعبير وذلك في استثارة نكهة التجربة المشار إليها تخيليا في الواقع ،وإلى توغله في منطقة التجريد.

أما عن أبرز سيمات الأساليب التجريدية فهي حسبه: تزايد العناصر اللامعقولة المستعصية على الفهم المباشر لها، هذا ما يجعلها تختلف اختلافا جذريا عن الأساليب التعبيرية السابقة[1].

ويضيف أن أهم خاصية تميز الشعر التجريدي هي: تحطيم الموضوع مع اطلاق نوع من الإحساس المبهم أو الانفعال الخفيف، لتصبح المشاعر الضبابية وحدها هي عمود الدخان الذي تلتف حوله القصيدة على حد تعبيره، هذا ما يضع أمام القارئ حاجزا وصعوبة كبيرة للوصول إلى معنى النص، وهو الذي تعود على القبض بيده على متكأ مادي يستند إليه في صعوده، ولا يجد سوى هذا العمود الدخاني، الذي يوشك أن يتركه يسقط في فراغ القصيدة[2] .

ما نستشفه مما سبق أن صلاح فضل يحاول أن يحيط بأبرز خصائص الحداثة الشعرية وسيماتها ، حيث يرى أنها دخلت دائرة التجريب الجريء، متجاوزة مرحلة التركيز على الإيقاع الموسيقي في الدوال، والشحنات الانفعالية التي تحملها المدلولات، لتدخل إلى التجريد في الشعر ، هذا الأسلوب الذي تميز بطغيان العناصر اللامعقولة. المستعصية على فهم

[1]– المصدر السابق، ص 43 .

[2]– المصدر نفسه، ص 43 .

القارئ العادي ، خصوصا مع بروز خاصية تحطيم الموضوع. وتلك الضبابية التي اكتنفت الشعر ، هذا ما جعل القارئ غريبا عن الخطاب الأدبي المعاصر، وهو يركز على دور المتلقي في فهم الشعر وفق الأساليب التجريدية ، التي رأى أن القصيدة منها تتميز بخاصية الإضمار هذا ما يؤرق القارئ، فالعنوان لا يفصح عن شيء محدد، ولا الإشارات تقضي إلى موضوع موحد ، يمثل تيارا يمسك أطراف النَّص، رغم أن هذا الإضمار بدوره لا يصل إلى حذف نهائي ، ولا يكون في غيبة تامة[1] ، ليتراوح في مستويات متعددة، فالإشارات فيه متضاربة في الظاهر والعلامات مختلفة الكثافة .

نجده هنا يعيب على القارئ سرعة انفعاله ، عند عدم فهمه لمرمى القصيدة، لأن التجريد يكتنف معانيها وهجره لهذا النوع من الشعر فيدعوه إلى الأناة ، ومحاولة الفهم بإعادة القراءة وتكرارها ،وبناء الشواهد من موقعها الخفية ،وأن يألف الإبهام ، ويتمرس على تجاوزه ليصل إلى المعاني والمقاصد الشعرية.

ويؤكد على أن الفارق بين الأنواع الأسلوبية ، لا يعتمد على طبيعة التكوين النصي فحسب ، بل تدخل فيه درجة كفاءة التلقي، وقدرة القارئ على تعويض الوقائع المضمرة، وتخيل الأبنية العميقة للقصيدة[2] وهذا ما يندرج في نظرية التوصيل .

حيث يرى أنه ينحو إلى اصطناع الأقنعة والترائي خلف الضمائر العديدة المراوغة[3] محاولا خلق ترميز لعالمه، يظل من خلاله انفعاله ماسكا للنص من الوقوع، مهما كانت الأقنعة التي يتوارى خلفها كثيفة أو معتمة .

---

[1]- المصدر السابق، ص 43 .

[2]- المصدر نفسه، ص 45 .

[3]- المصدر نفسه ، ص 45 .

2)الأساليب التعـــبـــيرية :

يرى صلاح فضل أن التيار التعبيري في الشعر العربي ، حاضر منذ فترة الإحياء والنهضة العربية على الاقل[1]ويضيف أنه تميز ببروز نوعين منه ، أكثر في فضاء الإبداع وهما:

- الأسلوب (الخطابي) : الذي يتبلور حول النزعة الموسيقية الرنانة، وغلبة الاتجاه العاطفي الجماعي، وايثار المبالغة المثيرة.
- الأسلوب (الغنائي المهوس): المنبثق من الشعر الوجداني، ويتميز بسيطرة النغم الشجي عليه، وطغيان النزعة الذاتية فيه. وجنوحه إلى اجتراح الصدق في التعبير عن التجربة ، ويضيف أن هذين النوعين يستأثران بقابلية القراء، وإن كانا قد أصبحا هامشيين إلى درجة كبيرة، إذ أخذت التنويعات الأسلوبية الجديدة تحتل بؤرة الإبداع في التعبير عن الوعي الجمالي[2] .

الملاحظ أن صلاح فضل يؤرخ لظهور الأساليب التعبيرية في الشعر العربي، فيرى أن التيار التعبيري ليس وليد المعاصرة، بل يعود إلى فترة الإحياء والنهضة، حيث كان له فرعان هما :

(الأسلوب الخطابي) ،(والأسلوب الغنائي المهموس)، وكان قد أفاد أنهما يستأثران بقابلية القراء ،ولم يعلل هذا الطرح. حيث لم يوضح على أي أساس استند في طرحه أو فكرته هذه. ثم يضيف أن التنويعات الأسلوبية الجديدة، تحتل بؤرة الإبداع في التعبير عن الوعي الجمالي.

ويضيف من خلال افصاحه عن الفرضية التي يطرحها في هذا البحث ،حيث يفيد بأن فرضيته النظرية التي يسعى إلى تجريبها على أساليب الشعرية تقتضي : توزيع الأساليب

---

[1]– المصدر السابق، ص 46 .

[2]– المصدر نفسه، ص 46 .

التعبيرية في الشعر العربي المعاصر، وجدولتها طبقا لدرجات الشعرية المشار إليها سابقا في اربعة تنويعات اسلوبية[1]اختار لها التسميات الاصطلاحية التالية :

1) **الأسلوب الحسي** : وتتحقق فيه نسبيا أعلى درجة في الإيقاع المتصل بالإطار والتكوين، كما يتميّز بدرجة نحوية عالية يقابلها انخفاض ملموس في درجتي الكثافة النوعية والتشتّت[2] مثل له مبدئيا بالجزء الأكبر من انتاج (نزار قباني) الذي يتمتع حسه بمقروئية عالية.

2) **الأسلوب الحيوي**: يرتكز على حرارة التجربة المباشرة، لكنه يوسع المسافة بين الدال والمدلول نسبيا ،لتشمل بقية القيم الحيويةمع أنّه ينمي درجات الإيقاع الداخلي بطريقة أوضح ، فهو يعمد إلى الكسر اليسير لدرجة النحويّة ويطمح إلى بلوغ مستوى جيّد من الكثافة والتنوّيع ، دون أن يقيم في التشتّت– ويستخدم أقنعة تراثية و أسطورية تحتفظ بكلّ طاقتها التعبيرية، وقد يميل إلى الاصطباغ بمسحه ملحمية بارزة، ويمثل الأسلوب الذي يتمتع بمقروئية عالية متميزة نوعيا (بدر شاكر السياب)، أمل دنقلأحمد عبد المعطي حجازي.

3) **الأسلوب الدرامي**: يتجلى فيه أساسا تعدّد الأصوات والمستويات اللغوية ، وترتفع فيه درجة الكثافة نتيجة لغلبة التوتّر والحوارية فيه. يتميّز بنسبة تشتت أوضح دون أن يخرج عن الإطار التعبيري. ويمثله صلاح عبد الصبور في جملته و(محمود درويش) في بعض مراحله [3].

4) **الأسلوب الرؤيوي**: تنحو فيه التجربة الحسيّة إلى التواري خلف طابع الأمثولة الكلية، هذا يؤدي إلى امتداد الرموز في تجلّيات عديدة ويفتر الإيقاع الخارجي ، بشكل أوضح ولا تنهض فيه أصوات مضادة، بل تأخذ الأقنعة في التعدّد ويمضي باتجاه

[1]– المصدر السابق، ص 46 .

[2]– المصدر نفسه، ص 46 .

[3]–المصدر نفسه، ص 47

مزيد من الكثافة والتشتّت ، مع التناقص البيّن لدرجة النحوية" ، وتنحو شبكة الصور لنسج غلاف يشف عن رؤى كلية بارزة ، ويمثله شعر عبد الوهاب البياتي في جملته وخليل حاوي ، وجزء هام من شعر سعدي يوسف وغيره من الشعراء المعاصرين [1].

نلاحظ أن صلاح فضل قد قسم الأساليب التعبيرية مبدئيا على حد تعبيره إلى أربعة أساليب هي :

الأسلوب الحسي، الحيوي ،الدرامي ،الرؤيوي فخص كل أسلوب بخصائص ، وأليات تميزه وتجعله متفردا من الناحية الأسلوبية ، وذكر مثالا شعريا عن كل نوع أسلوبي وهذا في محاولة منه لمقاربة الشعر ذاته مع الإشارة إلى امكانية عبور تجربة كل شاعر من منطقة تعبيرية إلى أخرى بنسب متفاوتة [2]. ومثل بتجربة (محمود درويش) الذي انتقل في نظره خلال الأعوام الأخيرة إلى الشعر الرؤيوي ، بينما كانت بداياته قريبة من عتبة الحسية المباشرة ، وتجربة (نزار قباني) . الذي شارف الأسلوب الدرامي في بعض قصائده السياسية واقترب من منطقة الرؤيا في انتاجه الأخير .رغم أن البؤرة المستقطبة لشعره ماتزال تقع في المنطقة الحسية .

ويرى أن توزيع درجات الشعرية ، على هذه التنويعات التعبيرية ، لا يتحقق بطريقة آلية بل غالبا ما تتضارب المؤشرات ، الأمر الذي لا يكشف عنه سوى التحليل التجريبي للنماذج ، وهذا ما قام به في الجانب التطبيقي للمنهج واجراءاته فيما بعد .

ويقسم أو يصنف صلاح فضل الأساليب التجريدية بحسب تجاوزها للحد الوسط في درجات السلم الشعري ابتداء من الإيقاع إلى التجريد [3] فيرى أنها مبدئيا تنقسم إلى نوعين: :

[1]– المصدر السابق ، ص 47

[2]– المصدر نفسه ، ص 48

[3]–المصدر نفسه، ص 48 .

1) **التجريد الكوني** : تتضاءل فيه درجات الإيقاع والنحوية إلى حد كبير، مع التزايد المدهش لدرجتي الكثافة والتشتت، ومحاولة استيعاب التجربة الوجودية الكونية باستخدام بعض التقنيات السريالية والصوفية الدنيوية ، فيتحطم فيه الموضوع وترتفع الصورية اللامعقولة، ويمثله أساسا شعر (أدونيس)[1].

2) **التجريد الإشراقي:** يلتبس بالنزوع الصوفي الميتافيزيقي ، والامتزاج بمعالم وجودية تختلط فيها الأصوات المشتبكة ، والرؤى المبهمة مع نزوغ روحي مشرقي بارز يعمد إلى التغريب في التراث الفلسفي، بدلا من التغريب في التراث العالمي ، ويمثله عفيفي (مطر) و (سعدي يوسف)[2].

يتحدَّث صلاح فضل في الأخير عن تسكين بقية الشعراء المعاصرين في أحد هذه الأساليب التعبيرية أو التجريدية. خاصة مع شعراء (قصيدة النثر)، حيث تقوم غيبة الإيقاع الخارجي بدور مهيمن على بقية مؤشرات السلم الشعري، ويرى أن التحليل الأسلوبي التجريبي، هو الذي يكشف عمليا عن مدى اتساع هذه التنويعات لهم[3].أو ضرورة اقتراح مواقع جديدة تدخل في جملتها في هذا الإطار العام، الذي ينبغي أن يتسم بالمرونة وقابلية التعديل، الأمر الذي يقتضي إعادة الجدولة ، عند كل مرحلة بطريقة ديناميكية لا يتصلب فيها نموذج الواقع حيال تحولاته الدائبة.

ويشير إلى خاصية التعدد الجوهرية في مادة الشعر ورؤيته. برغم التطبيق للمنهج العلمي ومحاولة التشبث بمنطقه الشكلي. ويبقى أهم ما يمز الخطاب الأدبي هو زئبقيته الدائمة، من حيث هو مجرة من المدلولات السابحة في فضاء دلالي مكثف بالإيحاءات والإبهامات ،وهو

[1]– المصدر السابق، ص 48 .

[2]– المصدر نفسه، ص 48 .

[3]– المصدر نفسه، ص 49 .

ليس مجرد بناء هرمي أو قوالب لغوية فحسب، بل هو دلالات وانزياحات عن المعاني الظاهرة والمألوفة، لا يمكن حصر ناجتها الدلالي في زاوية معينة أو منهج محدد[1].

مع أن منهج التحليل الأسلوبي عند صلاح فضل ، قد حاول برغم هذا التعدد والتنوع في مادة الشعر ورؤيته أن يرسم تأملا لعالم النص الشعري، تتعدد فيه القراءة من أسلوب لآخر على حسب الدرجات الشعرية المتوفرة، في كل أسلوب متأملا البنى الصوتية الإيقاعية المعجمية، والبنى التركيبية النحوية ، والبنى الدلالية الجمالية[2]. مع اعتبار للسياق وما يكتنزه من علاقات اختيارية وانحرافية دون إغفال لسلطة القارئ ، في اثبات مشروعية النص أو الخطاب الأدبي وكيفية الوصول إلى فهم أمثل، مع مراعاة الخصوصية العربية في تطبيق المنهج الأسلوبي، وهذا ما سنتناوله في الفصل الثاني من هذه الرسالة .

[1]– بشير تاوريرت ، الحقيقة الشعرية على ضوء النقدية المعاصرة ، ص 165 .

[2]– المرجع نفسه، ص 178 .

بعد توضيح البحث للمناهج ، التي طبَّقها صلاح فضل في دراسته لأساليب الشعرية المعاصرة أو النَّص الشعري ، وهي كما ذكر آنفا منهج التحليل الأسلوبي، الأسلوبية البنيوية البنيوية، الشِّعرية ، آليات نظرية القراءة ، وجماليات التلقِّي مع الأخذ من حين لآخر بالسِّيميولوجيا التأويلية.

هذه المناهج وغيرها الَّتي يرى بشأنها ، فاضل ثامر في كتابه (اللُّغة الثانية) أنها شكَّلت رؤيا منهجية ، في الحركة النقدية العربية الحديثة ، وقد راحت تزداد وضوحًا ، بفضل التأثيرات المباشرة للانفجار النقدي والنظري ، في أوربا والعالم منذ السِّتينات، والذي بدأ يجد صداه في الحياة النقدية العربية منذ منتصف السَّبعينات ، وتبلور بشكل أفضل في الثمانينات عن طريق تأصيل بعض المناهج النقدية الحديثة ، التي اعتمدت على اللِّسانيات و السِّيمائية والتأويل ، كالبنيوية والتفكيك ومناهج القراءة 1 .

ويمكن من خلال الملاحظة ، لمجموعة من الأعمال والمنظورات المنهجية ، النَّظرية والتطبيقية لكثير من النقَّاد المحدثين أمثال: (عبد الفتاح كيليطو، محمد برادة، سعيد يقطين...صلاح فضل وغيرهم) ،أنَّه قد تبلور في هذه المرحلة بالذات ، عملية خصبة للحوار بين المناهج الجديدة ذاتها ، تمَّت فيها مراجعة الكثير من الأسس ، التي كانت تعد ثوابت مقدَّسة، حتى بات بالإمكان الحديث بثقة أكبر ، عن وجود حركة نقدية عربية حداثية ترقى إلى مستوى الحركات النَّقْدية الحديثة ، وعلى الرَّغم من هذا لا يمكن القول أنَّ الحركة النقدية العربية الجديدة ، قد نجحت في تقديم إجابات متكاملة وشاملة ، حول قضايا المنهج النَّقدي فيما تزال الكثير من الأسئلة معلَّقة، كما أنَّ بعض الممارسات ، تشكو من فقر منهجي ومن تحوُّل بعض المناهج إلى علم أو فلسفة ، أو ايديولوجيا ، فالنَّاقد العربي يجد نفسه على الدوام أمام مفازات واختبارات جديدة ، تتطلَّب منه أحيانا تعديل جوانب من رؤاه النَّقدية الأساسية2.

---

[1] – فاضل ثامر، اللُّغة الثانية، ص 230 .

[2] – المرجع السَّابق، ص 231.

ونقف هنا عند إشكالية المنهج ، في نظر يمنى العيد ، إذْ تتوقَّف بشكل خاص أمام همِّ الناقد العربي لتملُّك مناهج ، هي نفسها مازالت تطرح علامات استفهام ، على بعض أسسها أحيانا، وعلى وظيفتها أحياناً أخرى ، أي أن هذه المناهج مازالت بدورها محاولات على الرُّغم من الخطوات الكبرى التي خطتها، وهذا ما يضع النقد الحديث– كما ترى الناقدة– في موضع القلق والاضطراب الدائمين ، ويفرض عليه للخروج من هذا الوضع العمل على تأسيس فكر علمي ، في ثقافتنا قادر على المساهمة في انتاج مناهج نقدية علمية ، لها صفة الكونية1 .

من الطَّرح السَّابق نكتشف ذلك التصور لدى الناقدة، وهو مفهوم مرن للمنهج النقدي، فهي ترى أنَّ المنهج ليس قالبا جاهزا في حرفيته وتفاصيله ، بل هو مفهوم أو مجموعة من المفاهيم، يتطلَّب مجرد تبنيها مقدرة شخصية ، وجهدا ثقافيا هاما. وهذا ما نجده في شخص صلاح فضل ، من خلال عملية التَّحليل والمقارنة الَّتي سنقوم بها لاحقا. كما أن ممارسة هذه المفاهيم ليست مجرد تطبيق، بل هو إعادة انتاج لها، قابلة على التَّبلور والتميُّز وخاضعة في تبلورها وتميزها ، لعلاقتها بالموقع الفكري الذي منه تمارس. كما لعلاقتها بموضوعها بالوضعية الثقافية والاجتماعية التي تشكِّل حقل ممارستها2 .

ومن الآراء النقدية لمفهوم المنهج، رأي الناقد حاتم الصُّكر ، والذي قدم ورقة خاصة بـ(سؤال المنهج) ، مجموعة من التشخيصات المهمة لإشكالية المنهج الجديد، وأكَّد أن المنهج إشكالية لا مشكلة 3 . لأنه متلقى أسئلة كثيرة تتخذه صيغة لها. واقترح الأخذ بالتَّقسيم الثنائي المعرَّف إلى مناهج داخلية وخارجية، وأطلق عليها تسمية المناهج المعيارية/ المناهج الوصْفية ، وتتلخَّص رؤية حاتم الصُّكر للمنهج بأن المرونة المنهجية مطلوبة. وعدم الثَّبات عند القواعد يشحن المنهج بالحيوية ، ويذهب إلى الإفادة من العلوم الإنسانية أولا ، والتَّكامل

---

[1] – المرجع نفسه ، ص 232 .

[2] – المرجع نفسه ، ص 232 .

[3] – المرجع نفسه ، ص 233.

المنهجي في حقول الحياة ثانيًا، وهما شرطان لأية ثورة منهجية عربية ، ويرى أنَّه من أهم عناصر التشويش على النزوع المهني الجديد، والتي تتمثَّل في ظواهر منها الولع بتعريف المناهج دون تشغيلها وطرحها، وطرح النَّموذج الغربي وصفة جاهزة ، غير قابلة لأي تعديل أو مساءلة عملية ، والاكتفاء بالنظرية في مقابل التعالي على النتاج الإبداعي نفسه، وهذا ما حاول صلاح فضل تفاديه في قراءته للشِّعرية العربية ، حيث حاول تطبيق مجموعة من المناهج النقدية على مجموعة من الشُّعراء المعاصرين ، منطلقا من خصوصية عربية ولو كانت أدواته الإجرائية غربية، إلاَّ أنَّه حاول قدر الإمكان القراءة من منظور تكاملي لمجموعة من المناهج ، للوصول إلى تصوُّر مركب لمفهوم الشِّعرية العربية، ويعْترف في مقدِّمة كتابه بأن : هذه القراءة خضعت لضبط المنهج ، مع ترك التطبيق مفتوحا للمفاجآت المدهشة [1] .

وقبل البدء في عملية المقارنة بين المنطلقات النظرية والتطبيق المنهجي، يرى البحث أنَّه من الضروري طرح فكرة : ضرورة التَّلازم بين المنهج والنظرية ، أي بين الفرضيات النظرية والنتائج الناجمة عن عملية تطبيق المنهج النقدي ، هل من الضروري أن تكون النتائج دائما موافقة للفرضيات؟ أم لا ضير من عدم تناسبها مادام هناك جهد فكري ، وتحليل علمي للنَّص يمكن أن يؤدي إلى فروض جديدة وقراءات أخرى ؟.

3-1 العلاقة بين النظرية و المنهج :

يرى فاضل ثامر أنَّ العلاقة بين المنهج والنظرية ، تثير جدلا واسعا بين النقاد والمنظِّرين، فالشكلانيون الرُّوس يرفضون ارتباط المنهج بالنظرية، ومنهم الناقد الشكلاني الروسي (بوريس اخنباوم) يشير إلى أن ما يسمى بالمنهج الشكلي ، لم ينتج عن بناء نظام منهجي خاص، ولكن عن جهود لخلق علم مستقل وملموس [2] . ويرى أنَّ المنهج الشكلي لا يتقيد

[1] – صلاح فضل أساليب الشِّعرية المعاصرة، ص 10 .

[2] – فاضل ثامر: اللغة الثانية، ص 228 .

بالنظرية ، ولا حتى بأي مذهب أو نظام جاهزين، وأنَّ الشكلانيين كانوا يقدِّرون النظرية كفرضية للعمل فقط.

ومن جهود الشكلانيين أنفسهم ، ما قدَّمه (باختين و ميدفيدف) عندما نشرا دراسة نقدية عن المنهج الشَّكلاني أكَّدا فيها على ضرورة التلازم بين المنهج والنظرية ، حيث انتقدا الإصرار على فصل المنهج عن النظرية ، وأكَّدا أن المنهج الشَّكلاني هو : منهج متماسك ومتين لإدراك الأدب[1] ، ويضيف أن(آيزر) قد تصدَّى للعلاقة بين المنهج والنظرية ، حيث دعا إلى أهمية التمييز ، بين النَّظرية والمنهج وتجنب التداخل بينهما ؛ لأنَّهما كما يرى يستخدمان في معظم الأحيان وكأن كلَّ لفظة منهما ، يمكن أن تحُلَّ محل الأخرى أو حتى كأنهما مترادفتان على الرغم من الفرق الملحوظ بينهما . فالنَّظرية تزوِّدنا عامة بالمقدِّمات التي ترسي الأساس لإطار المقولات ، على حين أن المناهج تمدُّنا بالأدوات المستخدمة في عمليات التَّفسير ، ولا بدَّ أن نخضع النَّظريات لتغيير محدد ، إذا وُظِّفت بوصفها وسائل وتقنيات تفسيرية [2].

فالصِّلة هنا تأويلية بين المنهج والنَّظرية ، وكل نظرية تنطوي على تجريد للمادة التي تريد أن تصبَّها في المقولات ، وإذا كانت درجة التَّجريد هي الشَّرط المسْبق لنجاح الإحالة إلى مقولات ، فمن الواضح إذن أنَّ النظرية تنزع إلى تجريد المادة من فرديتها ، على حين أن الوظيفة المحورية للمناهج التفسيرية هي : ابراز الفردية ذاتها وتوضيحها ، وهكذا تقدِّم النظرية إطارا للمقولات، في حين يقدِّم المنهج بدوره الشُّروط التي يمكن أن نميز بها الافتراضات الأساسية ، التي تقوم عليها النظرية وذلك من خلال النتائج النَّاجمة عن التَّحليل الفردي [3] .

---

[1] – المرجع نفسه، ص229.

[2] – المرجع نفسه ، ص229.

[3] المرجع السابق ، ص229.

ويضيف حاتم الصُّكر أنه من بين المؤيدين والداعين ، لضرورة التَّلازم بين النظرية والمنهج ، النَّاقد(خلدون الشمعة) والذي يرى أنه سبق له وأن أكد على أهمية التلازم أو التوافق بينهما ، كذلك نفس الطَّرح قد وجده عند الدكتور عبد الله إبراهيم في كتابه (المتخيل السَّردي : مقاربات نقدية في التَّناص والرؤى والدلالة). حيث آثر حسبه استخدام مصطلح الرؤية بدل النَّظرية . عندما أشار إلى أن العملية النقدية ؛ بوصفها فعالية تهدف إلى اكْتناه عالم الخطاب الإبداعي ، في مستوياته الأسلوبية و التركيبية والدلالية . تنهض على ركيزتين أساسيتين هما: الرؤية التي ينطلق منها النَّاقد ، والمنهج الذي يتَّبعه للوصول إلى ما يهدف إليه [1]. حيث يورد مفهوم كلٍّ من النظرية والمنهج على حدى . فالرُّؤية حسب عبد الله إبراهيم هي خلاصة الفهم الشامل للفعاليَّة الإبداعية في نواحي النسيج والبنية والدَّلالة والوظيفة ... أمَّا المنهج فهو سلسلة من العمليَّات المنَّظمة ، يهتدي بها الناقد مستخلصة من آفاق تلك الرؤية للاقتراب إلى الأهداف التي تنطوي عليها الفعالية الإبداعية 3.

ومن المهم بالضَّرورة توفُّر ركيزة الرؤية ، حيث أن عملية الإحساس الذي ينطوي على مسؤولية ، يقف وراء ضرورة توفُّر هذه الرؤية مع أهمية تحديد موقف دقيق ، وعميق إزاء الظَّواهر الإنسانية المهمة ، ومنها الفعالية الإبداعية ، بوصفها واحدة من أخصب تلك الظواهر وأكثرها قدرة على إثارة احتمالات التَّفسير و التأويل ، في كيفية تكوُّنها وفي عناصرها .

بعد توضيح مفهومي المنهج والنظرية ، و ضرورة التَّلازم بينهما عند عدد من النقاد، وهذا تكملةً لما ورد في الفصل الثاني ، والذي سيكون منطلق المقارنة بين الفروض النَّظرية والتطبيقات المنهجية عند صلاح فضل . كان من الضَّروري الإلمام ثم إيراد أهم المقولات النقدية ، التي ارتكزت عليها نظريته المركبة وتصوُّره للشِّعرية العربية ، مع التَّقصي إن كانت

[1] المرجع نفسه، ص.229

3 عبد الله ابراهيم، المتخيل السردي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1990، ص5، نقلا عن فضل ثامر، اللغة الثانية، ص 229.

تلك الفرضيات قد أفضت إلى النتائج المرجوَّة ، بعد تطبيق المناهج على كوكبة من الشُّعراء المعاصرين.

والناقد يسهل علينا الأمر عند تصريحه في مقدمة كتابه ، برؤيته وانفتاحه على مناهج متعددة ، حيث يقول في بداية المقدمة :

" تود هذه الفصول ، أن تكون قراءة في الشعر و كتابة في الشعرية ، أن تجمع في انخطافة واحدة بين ضبط المنهج وتحرر التطبيق ، فتسعى إلى أن تقدم اقتراحا محكما لسلَّم الشعرية ، وتمارس اجتراحًا مطوَّلا بالرَّقص من حوله ، ومع تباين النظريات المعتمدة على المبادئ الألسنية والسِّيميولوجية التأويلية ، فإنَّ التصوُّر الذي نختاره ونقوم بتركيبة لمفهوم الشِّعر الحديث، يتأسس على قطبي التعبير والتوصيل . الأمر الذي يسْمح باستيعاب الأفق اللُّغوي للظَّاهرة ، وتجاوزه إلى العوامل المدركة لأنماط القراءة و الفهم بما يدخل في قلب نظرية النَّص ، ويستوعب جماليات التلقي ."[1]، فالملاحظ هنا أن الناقد نفسه يعترف بصريح العبارة أنه لا يتقيَّد تقيدًا كليا في تطبيقه للمناهج ، التي اختارها لدراسة الشعرية و هذا ما أشار إليه في عبارة : تود هذه الفصول أن تكون قراءة في الشِّعر وكتابة في الشعرية و أن تجمع في انْخطافة واحدة بين ضبط المنهج وتحرر التطبيق .

والغاية من هذا هي اقتراح سلُّم محكم للشعرية ، يقوم على ربط (درجة الشِّعرية) بعدد محدد من المقولات المرنة ، بحيث تشكِّل شبكة مكونة من مجموعة تحالفات تصل مستوى الكثافة في النص ، بدرجة تشتته وتماسكه وتجريديته [2]. وهذا كما يرى البحث إحدى مقولات البنيوية التي طبقها على الأساليب الشعرية و سنوردها فيما بعد .

3-2 محور الـــــرُّؤية عند صلاح فضل :

كما ذكر آنفا يصرح الناقد أن رؤيته بالدَّرجة الأولى ، ترتكز على إمداد القروض النظرية بإجراءات تطبيقية منهجية ، تقوم بربط درجة الشعرية بعدد محدد من المقولات المرنة كي

[1] صلاح فضل، أساليب الشَّعرية المعاصرة ، ص9.

[2] المصدر السابق ، ص 9.

تشكل شبكة مكونة من مجموعة تحالفات ، تربط درجة الإيقاع بدرجة النحوية و الانحراف في تصاعدها الحسِّي، كما تصل مستوى الكثافة في النص ، بدرجة تشتته وتماسكه وتجريديته .

والناقد هنا يرى أنه من أهم أسباب أزمة الشعرية المعاصرة ، عدم التوازن في معرفة أبعاد النص اللغوية وغير اللغوية عند النُّقاد[1] . وهذا ناتج في رأيه عن عدم معرفتهم بدرجات الشعرية وتدرُّجها و إحالاتها ، ومن هذا المنطلق فهو يسعى إلى تقديم جهاز مفاهيمي ، يسمح بوضع مختلف التجارب الشعرية على سلم نقدي قابل للقياس الوظيفي ، مع التسليم بشرعية جميع الأنماط الإبداعية ومحاولة التَّعرف عليها . ويضع تصوُّره الخاص لمفهوم الشعر الحديث ، الذي رأى أنه يتأسس على قطبي التعبير و التوصيل ، وهذا ما يسمح باستيعاب الأفق اللغوي للظاهرة اللِّسانية ، مع استيعاب جماليات التلقي بعد الدخول في قلب نظرية النص وفي هذا إشارة واضحة وصريحة للمناهج التي اعتمدها في الدِّراسة .

وانطلاقا من الإشكالية المطروحة في هذا البحث ، والتي هي امتداد للتَّحديات الثلاثة التي ذكرها الناقد، في مقدمة كتابه والتي يحاول البحث الإجابة عنها ،من خلال المقارنة كان من الواجب إدراجها ، ثم محاولة إعطاء تصور عن مآلها ، والإجابة عن مدى توفق الناقد في تجاوزها من عدمه.

3-3 التحـــــــــــدِّيات الثلاثـــــة:

1) **التحدِّي الأوَّل** : الحفاظ على المسافة الحيوية اللازمة بين المنهج والنص الشعري .1
هل حافظ عليها أثناء التطبيق أم لم يترك مجالا وحيزا بين النَّص والمنهج ؟وهل كانت سلطة المنهج هي الأقوى ؟ أم كانت الغلبة لسحر النص ؟ و هل فرض هذا الأخير منطقه على المنهج ؟ وكان البحث قد أشار سابقا في تعريفات عديدة للنص بأنه قد لا يبوح بمكنوناته كلها للقارئ ، إذا طبق عليه منهج معين، وتم اختزاله فيه

[1] – المصدر نفسه ، ص 9 .

والملاحظ فيما سيأتي أن صلاح فضل في تناوله للأساليب الشعراء ،واحدا وحدا قد وجد نفسه ، يتجاوز تلك التصورات التي رسمها في فرضياته، لنجده منفتحا ومسترسلا في قراءته للشعرية ، حيث تبرز ثقافته ومعرفته بالشِّعر وأساليبه من منطقات فكرية ، ينمُّ عن سعة الإطلاع والمعرفة والدراية ، حيث نلاحظ أن النص هو من فرض سلطته على المنهج ، وكان قد صرح بهذا .

2) التـــــــحدي الثَّانـــــــي : ضرورة الحفاظ على منجزات علم النص ، التي لا تجيز تقطيع أوصال القصائد بالاعتداء على أبنيتها الكبرى [1]، يرى أنَّ عليه مخالفة الأعراف السَّائدة عند بعض النقاد، عند قراءاتهم للنصوص الشعرية ، وذلك أنهم يكتفون بمقاطع من القصيدة ، وليس القصيدة كلها كاملة كبنية واحدة متكاملة ، وهو هنا يظهر ميله الصريح إلى المنهج البنيوي ، وهو فعلا ما قام بتطبيقه على القصائد كما سيأتي لاحقا ،حيث نجده يستحضر القصيدة كاملة ، وذلك محاولة منه لاستخلاص قراءة متكاملة لأبعادها، حيث يقول :" كان على مخالفة هذه الأعراف السَّائدة في نقد الشعر ، والعدول عن طريقة اجتزاء الفقرات القصيرة للتدليل على القضايا التحليلية الكبيرة ، و ايثار استحضار القصائد كاملة ومطارحتها نقديا ، بشكل يستوعب أبرز مكوناتها، ويلتقط أهم أبنيتها التعبيرية [2]. وهذا ما قام به بالفعل في القصائد التي تناولها، لكل من نزار قباني ، محمود درويش وبقية الشعراء . وسيتناولها البحث بالدِّراسة بحسب الأساليب التي قام بتصنيفها .

3 التحـــــــدي الثَّالث : الأصْعب باعتراف ، وهو استحالة التصدي لجميع أساليب الشعرية العربية المعاصرة ، مع ضرورة اختيار الأنماط البارزة منها فحسب ، وهو اعتراف موضوعي ، لأنه لو حصر أساليب الشعرية في الأنماط التي اختارها ، وانتقاها وأسبغ عليها صفة الأولوية ، لكان هذا حكما جائرا في حق بقية الأنماط والشعراء وأساليبهم، أمَّا الشعراء التعبيريون فيذكر منهم : نزار قباني كأنموذج عن الأسلوب الحسِّي ، بدر شاكر

[1] المصدر السَّابق ، ص10.

[2] المصدر نفسه ، ص11.

السَّياب للأسلوب الحيوي ، صلاح عبد الصبور الأسلوب الدرامي ، عبد الوهاب البيَّاتي الأسلوب الرؤيوي ، محمود درويش كعلامة تحول بين مختلف الأساليب ،أمَّا النمط التجريدي فيصنف فيه أدونيس وحده تقريبا . و النمط الثالث الذي يحدث فيه التداخل بين التعبيري والتجريدي، فمثَّل له بسعدي يوسف ، محمد الماغوط ،عفيفي مطر لما يمتاز به كل واحد منهم من نهج خاص بني على الجمع بين التعبير والتجريد [1]. و يعترف الناقد صراحة وبكل موضوعية ، أن هذه الأساليب التي اختارها وقام بتصنيفها لا تمثل كل أساليب الشعرية العربية ، ويعِد بالبحث المستمر و استقصاء بقية الأساليب الإبداعية لاستكمال المنهج النقدي .

ولمزيد من الإطلاع والفهم لمشروع الناقد ، كان من الواجب تسليط الضوء على تصوره للشعر والجهاز المفاهيمي، الذي يطرحه ومعرفة أبعاده ورؤيته .

3-4 أهمية طرح المشروع النقدي عند صلاح فضل في تصوره للشعر:

يرى أن النقد العربي قد نبذ في جملته طريقة المقاربات الأيديولوجية ، المضْمونية المباشرة محاولا ارتياد آفاق علمية جديدة ، في معاينة النُّصوص والتَّعرف على ظواهرها النوعية المناسبة [2].

ويضيف أن بعض الدِّراسات الأسلوبية التطبيقية ، التي قامت باقتراح عدد من آليات التحليل النصي تعد بالنسبة عالية من ضبط الإجراءات ، وتحقيق النتائج إثر تراكم المعرفة بأهم الظواهر الشعرية في للأدب العربي، ومقاييس اختبارها.

ومن هذا المنحى رأى أنه من الضروري إمداد تلك الممارسات التطبيقية، بإطار نظري كلي يعتمد على عدد من الفروض البسيطة القابلة للاختبار والتعديل ، بشكل جدلي في ضوء هذه الممارسات التطبيقية ، وهذا الإطار الذي يتحدث عنه ، هو ذلك الجهاز المفهومي المرن، الذي يؤدي إلى تمييز العناصر اللغوية المحايدة من آليات التعبير التقني

2المصدر السابق ص 13.

[2] المصدر السَّابق ، ص14.

للأساليب الشِّعرية ، كما يسمح بوضع مختلف التجارب على سلم نقدي ، قابل للقياس الوظيفي يتيح التَّعرف العلمي على الظواهر الفنية ، عبر تصنيف هذا الإنتاج إلى مدارات أسلوبية كبرى تضم عديدًا من الشعراء ، دون أن تمحو الحدود الفارقة بينهم أو تغفل عن إمكانية اجتياز الشاعر الواحد للمسافات الواقعة بين تلك المدارات [1] . وعلى الرَّغم من توجُّهه في هذا الطرح إلا أنَّه يعْترفُ صراحة بجدية الشُّكوك التي يمكن أن تثار عن جدوى هذه التَّصنيفات التي يقدِّمها ، إلاَّ أنه يرى أن الدِّراسة العلْمية الموضوعية، لظواهر الشِّعرية هي من أبرز الحاجة إلى التركيز ، على المعايير الأسلوبية النقدية . وهذه من أهم الصِّفات التي تدعم تصوره الكلي ، عن أساليب الشعر العربي المعاصر، و هو يورد أهم الشروط المعرفية و التداولية لجهازه المفاهيمي للشِّعر الذي يقترحه وهي:

أ) أن تكون مشكلاته وحلوله ، مَصُوغةً بلغة مشتركة ومفهومة ، بحيث يعزى لكل دال فيها بقدر الإمكان ، دلالة محددة ومشروحة ، وهذه فرضية اللُّغة المتخصِّصة الاصطلاحية البعيدة عن التهويم الأدبي [2]. و يتساءل البحث في هذه النقطة هل يصبو الناقد إلى فهم واحد ومعنى وحيد للأدب ؟ وهذا بعيد عن الواقع .

ب) أن تكون قضاياه ونتائجه قابلة للاختبار الموضوعي . أي أنْ تتشكل على أساس تجريبي نقدي. وبعون مجموعة من المبادئ المعتمدة على نموذج المنطق الشكلي ، وهذه فرضية قابلية الاختبار [3] .

ج) أن تشير في مجال البحث إلى مشكلات ، يتم طرحها والسَّعي إلى حلِّها على اعتبار أنها من الحاجات العامة بين علماء الأدب و دارسيه، وهذه فرضية المناسبة والأهمية [4].

---

[1] المصدر السابق ، ص 14.

[2] المصدر نفسه ، ص14.

[3] المصدر نفسه ، ص14.

[4] المصدر نفسه، ص14.

د) أن تكون قابلة للتعليم والتعلم، في بعض المؤسسات الاجتماعية والأكاديمية المتخصصة دون حاجة إلى قدرات فنية خاصَّة . وهذه فرضية قابلية الانتقال [1].

الملاحظ بخصوص الشُّروط ، التي أوردها صلاح فضل لجهازه الذي ينظِّر له ويدعو إلى تطبيقه أنه يراعي التَّصنيف الأسْلوبي بالدرجة الأولى، واحتساب نمط وفاعلية القراءة وذلك للفهم الجيِّد لما يصبو إليه . فهو يدعو إلى البحث عن طريقة علمية توازن نقديا بين ضرورة الاعتداد باستجابة الجمهور الواعي للظواهر الشعرية من جانب ،والحرص على تنمية هذا الوعي ، بما يؤدي إلى دعم كفاءة المتلقِّي الأدبية والكشف عن آليات توليد الأساليب من خلال الدِّراسة اللغوية النَّصية. وبعد هذه التوطئة والتَّعريف بهذا الجهاز المفاهيمي ، الذي دعا إليه الناقد سيحاول البحث أن يقارن بين ما دعا إليه ونظَّر له ، وما قام بتطبيقه، ذلك من خلال إيراد الأساليب الشعرية التي ذكرها ، كل على حدى مع ضرورة التقَّصي ،عن التَّطبيق الفعلي للمنهج من عدمه و الاستشهاد بمقولات النَّاقد .

3-5 الأسالـــــــــيب التَّعبـــــيرية:

1)الأسلوب الحسِّي (اللَّمس بالشعر وشعرية الحس) عند نزار قباني :

ينطلق صلاح فضل في تحليليه لأسلوب نزار قباني الحسِّي ، كما يرى من خلال إعطاء صورة عن الذَّات ، موروثة من الماضي يبحث فيها الشاعر عن المجد، الذي سعى إليه جده الأول – بتعبير الناقد – (امرئ القيس) ،حيث ينطلق من مقولة نزار قباني في ديوانه الأوَّل (قالت لي السَّمراء) الذي صدر منذ نصف قرن :

إذا قيل عني أحسُّ كفاني ، ولا أطلب الشاعر الجيد.

وهو يرى أنَّه بهذه الصيغة ، يسْتدعي أبيات امرئ القيس، الملك الضَّليل [2] . وهو يقول :

و لو أنما أسْعى لأدنى معيشة كفاني – ولم أطلب _قليل من المال.

ولكنما أسعى لمجد مؤثـــــل وقد يدرك المجد المؤثـــــل أمثالي .

---

[1] المصدر نفسه، ص14.

[2] – المصدر السابق، ص 51 .

ويستخلص من هذه الفكرة أن هناك صورتين متباينتين عن الذات و مشاعرها، وهو هنا يهتم بنفسية الشاعر وهذه من ميزات وخصائص التَّحليل الأسلوبي التي نجدها ماثلة في هذا الطرح.الصُّورة الأولى موروثة من الوجهة التاريخية ، تجذَّرت في أعماق المخيِّلة الجماعية للشَّاعر [1]، وهي البحث عن المجد المؤثَّل.

أمَّا الصُّورة الثانية : التي تهمُّنا وهي الصُّورة العصرية المتمثلة في التعبير عن الذات بالأسلوب الحسِّي، وهي صِفة يُسْبغها النُّقاد على شعر نزار ، ويرون أن الحسِّية فيه بالغة الوضوح ،ومعجمه الشِّعري دليل على هذا ،ويسْتشهد بقول نزار نفسه ، عن وظيفة الفن والتي هي الملامسة .ويرى أنَّ شعر نزار بعث للاعتراف الواقعي بالجسد الإنساني ، ودعوة للحدِّ من محاولات تغييبه، متتبعا خطوات من سبقه من الشُّعراء الحسِّيين أمثال : (امرئ القيس عمر ابن أبي ربيعة)، لكن بطريقة عصرية مستوعبة لمعطيات التَّطور في تجربة الفنون وجمالياتها، مثل السِّينما التي انتقلت من التعبيرات إلى الشِّعر، ونستخلص من هذا التَّحليل أن الناقد يدعو إلى دراسة وظيفة الشِّعر.

التِّقنيات التعبيرية في شعر نزار:

يقول صلاح فضل:"أما المظهر الثاني لهذه التجربة فهو تقني ..وهو يرْتبط بمدى ما يتمَّثل في أسلوبه، من درجات السُّلم الشعري التعبيري ، من إيقاع وانحراف وكثافة وتشتت "[2]. وفي هذا تطبيق صريح لمنهج التَّحليل الأسلوبي البنيويِّ،القائم على النَّص الشِّعري بالدرجة الأولى، وما يمكن أن يفرزه الأسلوب ويتميز به من خصائص ، هذه التِّقنيات التي ذكرها من درجات السُّلم الشعري من إيقاع ، انحراف ، كثافة ، وتشتُّت هي التَّي تحدد معالم الأُسْلوب الحسِّي ووظائفه الجمالية والاجتماعية معا ، والتي تصلح لقياس كفاءته الشِّعرية ونجد الدكتورة بشرى موسى صالح في قراءتها لشعرية نزار،ترى أن بنية قصائده الأسلوبية

[1] – المصدر نفسه، ص 51 .

[2] – المصدر السَّابق ، ص51 .

تمارس تحديا من نوع خاص لما وضعه النُّقاد الأسْلوبيون من معايير لقياس مستويات الشعرية ودرجاتها الأسلوبية .

وتضيف أنه إذا ما رجعنا إلى المعيار الأوَّل وهو معيار الانحراف أو صناعة الفجوة أو مسافة التوتُّر ، بين المألوف وغير المألوف وجدنا هذا المعيار يُنْتهك ، متى ما عرض على شعر نزار ، فإذا كان الانحراف هو انحراف عن معيار هو قانون اللُّغة الاعتيادية نجد خضوعا نزاريا ، كبيرا لقوانين اللُّغة و استجابة للنحوية العالية و مألوفية الإسناد [1].

وفي تناوله لتقنية **النعت والتَّخييل** 2 ، اختار النَّاقد قصيدة (كمُّ الدَّانتيل) ، هذه التِّقنية التعبيرية الناتجة عن الانحراف، هي إحدى درجات سلم الشِّعرية ناتجة عن نوعية الأسلوب الناتج عن بنية ، وتكوين النَّص وفي هذا توظيف متداخل للأسلوبية ، البنيوية ،والشعرية . هذه الشِّعرية التي ترى بشأنها بشرى موسى أنها شعرية محايثة مكتفية بذاتها. إذا ما عددنا الأسلوب حقا، محايثة الذَّات الشاعرة بالذَّات النصيَّة، وتتبدى مظاهر أدبيتها وخصائصها الأسْلوبية المجرَّدة المتعالية ، في شدة اتِّكائها على ذاتها ، وكأنَّ الحركة الشعرية خارج مجرتها ، وتندُّ عن كونها الأدبي ، إنَّها شعرية تمارس تحديا لما هو شائع في السُّلم التَّراتبي للمستويات الشعرية [2].

ويمضي الناقد في تحليله لأسلوب نزار الحسِّي ، ويخالف طرحه السَّابق القائل بأنه سيقوم بمطارحة القصائد كاملة ،لنجده يختار مقطوعة من قصيدة مشبوهة الشفتين [3].

حيث يجتزئ منها الأبيات التالية وهو عكس ما صرح به في التنظير أو التحدي الثاني الذي مفاده ضروري المحافظة على المنجزات علم النص عدم تقطيع الأوصال القصائد بالاعتداء على أبيتها الكبرى ،والاكتفاء بشذوات يسيرة منها.

الأبيات من القصيدة : مشبوهة الشفتين :

---

[1] بشري موسى صالح ، نظرية التلقي أصول وتطبيقات، ص117.

[2] صلاح فضل ، أساليب الشعرية المعاصرة ، ص 56 .

[3]– بشرى موسى صالح ، نظرية التلقي أصول وتطبيقات، ص 118.

مشبوهة الشَّفتين لا تتنسَّكي .

لن يستريح الموعد المكبوت.

وغريزة الكبريت في طغيانها .

ماذا ؟ أيكظم ما به الكبريت؟

شفتان معصيتان أصفح عنهما

مادام يرشح منها الياقوت ....

ويضيف أن من صفات الشَّاعرية المعاصرة التَّغني بالتجربة الحسية ، وهذا العنصر مهيمن على أسلوب الشاعر ، وما يهم الناقد هنا هو الجانب التعبيري الذي يعتمد على جعل اللغة الشعرية وصفية تعتمد على عنصر التشبيه ،وتجعل القصيدة النِّزارية تطفح بالإيقاع الخارجي وتضيق فيها المسافة بين الدال والمدلول ، وتتضاءل لديها فجوة الوعي التي تولد الشعور بالجمال [1] .

ولعلَّ أهم خاصية تهمنا ، في شعر نزار باعتبار تصنيف الناقد لشعره ضمن الأسلوب التَّعبيري الحسِّي هي المعجم اللغوي لديه ، والذي يؤكد صحة هذا التصييف والتنميط من عدمه.

المعجم الشِّعري عند نزار : معجم الجسد:

يرى صلاح فضل أن دراسة المعجم الشعري تثير إشكالات نقدية عديدة ، قلما يتوقف عندها الباحثون خاصة من اللغويين ، لأن لذة استخلاص النتائج السريعة ، من الأرقام الإحصائية تغريهم بالتغاضي عن الأسئلة المقلقة وتجاهل أبعادها و البنية اللغوية في الشعر لا تتحدد بالكلمات بل بالصِّيغ [2]

وهو ربما يقصد هنا التَّعابير التي ينتقيها الشَّاعر و وتظهر من خلال أسلوبه، وما يكسبها من دلالات ويحمِّلها من معاني ويبرز فعاليتها الوظيفية موسيقيا ودلاليا ، ويرى أن شبكة

[1] – المرجع نفسه ، ص 62.

[2] –المرجع السابق ، ص63.

العلاقات المجازية والرَّمزية المعقدَّة في الشعر ، تتركز وظائفها الجمالية في تعقيد نسيجها الدلالي المتميز ، ويثور ضد الإحصاء المعجمي الذي يستعمله بعض المحليين الأسلوبين ومهما تقدمت سبله (الإحصاء) ، واستخدمت فيه تكنولوجيا الحواسيب الآلية ، لا يعدو أن يكون مجرد مؤشر مساعد في تحليل بعض طبقات لغة الشعر . دون أن يحجب لنا ضرورة الاستمرار في العمل اليدوي الممتع في تحديد علاقات الدوال بالمدلولات بمستوياتها المختلفة [1] .

وبعد قراءة نقدية لمعجم نزار قبَّاني يصل الناقد إلى أن ما يميزه هو أدنى نسبة في تنوع المفردات ، وأعلاها في درجة التكرار مع إضفاء صفة الحسِّية دائما ، وهذا بعد الملاحظة للحقول الدلالية للمفردات ، وصنَّفها في أربعة مجالات و هذا تصنيف أسلوبي وتطبيق للمنهج الأسلوبي واضح وهي :

1) كلمات تتصل بجسد المرأة وأعضائها و ملابسها ، والأدوات التي تتزين بها مثل : الخصر ، الشعر ،الثغر ، الأهداب والفستان والعطر ...الخ و تصل في جملتها إلى سبعين كلمة وتمثل نسبة 35%.
2) كلمات تتعلق بالعالم الحسي الطبيعي، وتشير إلى أشيائه مثل الجواهر واللؤلؤ و الفضة والمرمر ، الشتاء ،النجوم .....الخ و تبلغ حوالي ثمانين كلمة وتمثل 40%.
3) كلمات تشير إلى أفعال حسية مثل: النَّظرة ، البسمة ، اللثم ، الشم، البكاء ، ، الغزل ..... وتصل إلى حوالي أربعين كلمة وتمثل نسبة 20%.
4) كلمات غير حسية تتميز بقدر محدوَّد من التَّجريدية ، و إن كانت معرفة تماما مثل الحزن ، الحنين ،الخيال ، الشوق ، العذاب ، الكراهية ، الحب ، الوقار وهي عشر كلمات بنسبة 5%.

[1]- المرجع نفسه، ص64.

و يستمِّر الناقد في دراسته الإحصائية لمعجم نزار وخاصية الحسية التي تميِّزه ، ويضيف أنَّه من خلال الملاحظة يظهر أن القسط الأوفر من مفردات العالم المحسوس، من النوع الثاني تأتي غالبا محمولات وأوصافا لجسد المرأة وأعضائها وأشيائها [1]. ومجال المرأة عنده يستقطب ما نسبته 75% من هذا المعجم ، وأنَّ 95% منه يدور في النِّطاق الحسِّي المباشر ، الأمر الذي يجعل من لغة نزار الشِّعرية لغة الجسد في المقام الأول[2] .

أما من ناحية تطبيقه لمنهج القراءة ، وجماليات التلقي على أسلوب نزار قباني التعبيري الحسي فإن الناقد يصل إلى نتيجة بعد تطبيق اختبار مبسط في تجربة أولية على عينة من القراء المختلفين في جنسهم وأعمارهم ومستواهم الثقافي[3] ، وكانت النتائج هي : أن نزار مرفوض شعريا من المسنين واللغويين والمتدينين والشعراء ، ومقْبَل عليه من طرف الطلبة والمراهقات والنساء ، ويخلص إلى أن جمهوره يتكون من نماذج بادئة الثقافة أو متخلفة عنها [4].

وهو يسعى من خلال هذا الاستبصار السوسيولوجي لقراءة الشعر ، أن يكشف لنا عن معاملات ارتباط الوعي الفني بظواهر الشعر وأساليبه ، مع تطور حركة المجتمع العربي الحديث .

وتبقى الإشارة في الأخير إلى أنه هناك تمازج بين لغة الشعر ولغة الجسد عند نزار قبَّاني وهذا ما يشكل ملمحا أسلوبيا مميزا له ، في خارطة الشعر المعاصر ويسمح بأن يصف الناقد شعريته الحسية باتِّكائها المسرف على المخيال الجسدي ، ويرى أن شعره مختزل في نمط شعري تعبيري حسي واحد.

2)الأسلوب الحيوي: حيوية الخطاب الشعري عند السَّياب:

---

[1]– المصدر السابق ، ص 65.

[2] –المصدر نفسه، ص 66 .

[3] -المصدر نفسه ، 67.

[4] – المصدر السابق، ص 67 .

ينطلق صلاح فضل في تحليله لأسلوب بدر شاكر السياب من فكرة أن امتلاك الشعر للواقع ، وخلقه للكينونة عبر التسمية لا يتم من خلال الانزلاق على سطح المعطيات الحسية ، ولا اقتطاف زهرات الخارج المبتذلة بطريقة تختزل تجربة الوجود في بعد أحادي و يحدث هذا في رأيه عندما يقوى الخطاب الشعري على الامتداد بجذوره في نسغ الحياة واسترجاع طاقته الفطرية في ظواهرها[1].

ولعل الناقد هنا يستعير أدوات نقدية للشعر من الفنون الأخرى ، كالسينما والنحت في حديثه عن صفة الحيوية في الأسلوب الشعري ، انطلاقا من الحيوية في الفن ويرى أن الفكرة الحيوية تتجلى عند السَّياب في خطابه الشعري في النسيج الأسلوبي، وبمناسبة الحديث عن كلمة النسيج الشعري يتضح لنا توظيفه للمنهج البنيوي ، لأن النسيج مكون من كلمات وألفاظ ، وكلمة نسيج تؤلف بين هذه الألفاظ لتعطينا الدلالة في بنية متكاملة .

كما يضيف أن أسلوب السَّياب التعبيري، له ميزة الصِّدق الفني في تمثيل الحياة وخصوبة في التَّخييل ، وطول نفسه الملحمي و يكتمل لديه الوعي بموقف الإنسان المعاصر

كما أن نضوج تقنيات التعبير عنده لتشكيل جهازه الأسلوبي المميز [2] ، التي تولدت عنها الحيوية الجمالية، وهو هنا يشير إلى الشعرية بمصطلح الجمالية و يقوم بوصف دقيق للنص الشعري السَّيابي كما سمَّاه ويبرز أهم خصائص شعره :

1) خصائص أسلوب السَّياب الشعري :

1) تنويع المادة الشعرية في مكوناتها اللغوية و الموسيقية ، بما يؤدي إلى بروز المفارقات وتشكيل الألوان المتعددة ، المجسدة لثراء التجربة التعبيرية ،وينفث فيها روح الخلق ونكهة الحياة[3] .

[1]– المصدر نفسه، ص83.

[2] – المصدر السابق ، ص 86 .

[3] – المصدر نفسه ، ص86.

2) ديناميكية النص الشعري ، وقابليته القصوى لسرعة التبنين ، وذلك بتوظيف العناصر السَّردية ، وتشغيل عدد من التقنيات التعبيرية الحركية مثل الترجيع ، و التَّناص و التنظيم المقطعي ، بما يضبط حركية الخطاب الشعري [1].

3) عفوية عمليات الأسطرة والترميز الشعري ، الذي يتم داخل النص ذاته ، على مرأى من الملتقي ، إذْ يشترك في تكوين الشفرة و فكِّها ، ويسهم بذلك في تشكيل النظام المجازي للنص و اكتناه رؤيته [2].

ومن خلال هذه الآليات يعترف الناقد بعدم الالتزام بالمنهج، وترك المسافة الحيوية اللازمة بين طرفي الخطاب الشعري والنقدي حيث يقول :" لا يخفى لدى من يتأمل جملة هذه المظاهر ، وغيرها مما يكتشف في سياق البحث ، علاقتها العضوية بموقع أسلوب السياب التعبيري الحيوي ، على سلم الدرجات الشعرية الذي اقترحناه من قبل ، وإنْ لم نلتزم بالتطابق النمطي بين مستويات التنظير والتطبيق ، حفاظا على حرية التجريب المفتوح ورعاية للمسافة الحيوية أيضا، اللازمة بين طرفي الخطاب النقدي والشعري" [3].

2) المعجم الشعري عند السياب :

يرى أنّه يتميز بتنوع لغوي في المستوى المعجمي والدلالي ، من الناحيتين الكمية والكيفية من خلال العدد الكبير للجذور اللغوية التي يحتويها خطابه الشعري ، وشبكة العلاقات القائمة بين تلك الجذور ، وطبيعة اختيارها فهو يتوفر على ثراء معجمي كبير، تتكرر فيه على المستوى الدلالي ثنائية الموت والحياة ، ثم يضم الحب فتصبح ثلاثية الموت والحب والحياة، التي رأى أنها تسيطر على أسلوب الشاعر ، و يضيف أنه يتصف بخاصية الترميز الشعري ، حيث كثيرا ما تكون الحبيبة هي الوطن أو الثورة المنشودة، ويكون

[1] – المصدر نفسه ، ص86.

[2] – المصدر نفسه ، ص86

[3] – المصدر السابق ، ص86

الموت هو القمع والطغيان ، وكل ذلك يكشف عن المظاهر الحيوية في أسلوبه على المستوى الدلالي .

ويرى الناقد أن نهجه التعبيري مباشر مفعم بالحيوية [1] ، تطغى عليه الذاتية و الصدق فالعناصر فيه تتعدد دون أن تتمدد أو تتحول ، لتكون منظومة شاملة متماسكة ذات دلالة وحيدة لا تختلف حولها القراءات ، ولا تسمح بتعدد الاجتهادات حتى يقول أنَّه يروى بأمانة ولا يختلق شيئا .

ومن خلال حركية الترجيع والإنشاء فإن السياب يوظف تقنيات تعبيرية لا فتة، تصبغ شعره بصبغة ديناميكية مدهشة حيث يقول الناقد : " يوظف السياب عددا من التقنيات التعبيرية اللافتة التي تصبغ شعره بصبغة دينامكية مدهشة ، تتجاوز الإطار الذاتي المحدود لتلتحم بالتجربة الشاملة للإنسان في تقلُّباته و عذاباته الوجودية والاجتماعية [2].

ويوضِّح أن مظاهر الحركية في شعر السَّياب تتمثل في :

1) الترجيع: على مستوى الإيقاع الصوتي
2) الإنشاء.
3) التَّناص.
4) الأسطرة.
5) التَّرميز .

والقصيدة في نظر صلاح فضل هي الوحدة الصغرى في البنية النَّصية للديوان بنظامها الإيقاعي ، وبؤرتها الدلالية وحركتها السردية والمنطقية ، والحد الأدنى للمقاربة النصية ينبغي أن يتكئ على القصيدة ويشير إليها . حتى إذا جرؤ على اجتزائها ، بدعوى أنها تظل هناك متمتعة بوجودها التام في الديوان ، فإن مفارقة الحضور والغياب تظل هي الحاسمة في لعبة التحليل ، إذْ أنَّها تحدد مسافة التطابق بين القصد و الفهم ، وما يقوم بينهما من فضاء

[1] – المصدر نفسه ، ص96

[2] – المصدر نفسه، ص98

نصِّي هو الذي بشير إلى الحدود التي تفصل النَّص عن فهمنا لواقعه ولواقع الحياة التي أنتجته [1] ، يظهر من الكلام السَّابق توظيف الناقد لمقولات البنيوية ، والقراءة والتلقي متداخلة مع التأويل ، ويمضي في تحليل قصيدة (غريب على الخليج) و التي استهل بها مجموعته(أنشودة المطر) :

الريح تلهث بالهجيرة، كالجثام على الأصيل.

وعلى القلوع تظل تطوي أو تنشر للرَّحيل .

زخم الخليج بهن متكدحون جوَّابوا بحار

من كل حاف نصف عاري ، وعلى الرمال على الخليج .

جلس الغريب يسرح البصر المحير في الخليج

ويهد أعمدة الضياء بما يصَّعد من نشيج.

أعلى من العباب يهدر رغوة ومن الضَّجيج .

صوت تفجر في قرارة نفسي الثكلى :عراق .

كالمد يصَّعد ، كالسَّحابة كالدُّموع إلى العيون .

الريح تصرخ بي : عراق .

والموج يعلو بي : عراق ،عراق، ليس سوى العراق .

البحر أوسع ما يكون وأنت أبعد ما تكون .

والبحر دونك يا عراق .

ويركز الناقد على البنية النَّصية بالدَّرجة الأولى ، حيث يلاحظ أن الخيط السَّردي المباشر للوقائع الحسِّية هو الذي يشكل قوام النَّص لكنه لا يلْبث أن يصبح مجرد منطلق لاستكناه الدواخل التي تفعل فعلها في تمثيل الرؤية الشعرية وتوجيه حركاتها الشعورية[2] ويضيف أنَّه

[1] – المصدر السابق ، ص92.

[2] – المصدر السابق، ص93.

من بين خصائص أسلوب السياب قصر المسافة بين الدال والمدلول [1]. فالأسماء تشير إلى مسمَّياتها الحقيقية دون ترميز أو تعتيم، بيد أنها تلتحم في بنية تركيبية وصوتية متصاعدة تكسر الفواصل بين الداخل والخارج ، وتضع المتلقي في حالة من التوتُّر الجمالي المسنون الناجم عن متابعة هذه الحركية والإسهام فيها [2] . الملاحظ هنا هو تطبيق في التحليل لمنهج القراءة وجماليات التلقي ، وبحث في نمط من أنماط القراءات المتعدِّدة .

كما يرى أن الشَّاعر يمزج تجارب من التراث والشعر الغربي وهذا من ميزات رؤيته الحداثية كتوظيفه لفكرة المعادل الموضوعي تأثرا (بإليوت) و(وردزورث) ولا ينفي صلاح فضل اهتمامه بالسِّياق الخارجي عن النص ، وهو حياة الشاعر واستعانته بها في تحليل وفهم وقراءة قصائده، ويبرز ذلك في تحليله لقصيدة (وفيقه) من ديوان (المعبد الغريق) وهي ابنة عم الشاعر وكان يحلم بها ، ويعطيها هالة من الرمز العابق بالذكريات فيقول:

شباك وفيقة في القرية .

نشوان يطل على السَّاحة.

كجليل تنتظر المشية .

و يسوع ينشر ألواحه .

إبكار يمسح بالشمس.

ريشات النسر و ينطلق.

إبكار تلقَّفه الأفق.

ورما إلى لجج الرمس.

3)الأسلوب الدرامي : أسلبة الدراما في شعر صلاح عبد الصبور.

[1] – المصدر نفسه، ص94.

[2] – المصدر نفسه، ص94.

يرى أن الصِّيغة الغالبة على شعر صلاح عبد الصبور هي الطابع الدَّرامي ، لأنه كتب الدراما الشعرية ، وقدم عالما دراميا كثيرا ما وُسِم بالحزن المأساوي ، وأسْلب الدراما، ومنحها أبعادا تعبيرية لم تكد تعرفها بهذه الكثافة المنتظمة لغة الشعر العربي كله[1] .

ومن مظاهر هذه الأسلبة عنده ، إدخال جميع أصوات العصر في الطبقات الدلالية المتوترة للقصيدة ، وتمنية مجموعة من التقنيات التعبيرية التي أدت في جملتها إلى هيكلة التحول الجذري في عمود الشعر العربي ، فاكتنزت القصيدة بالكثافة ، واحتدمت بالرؤى فالتبس الشِّعر عنده بتوتُرات الحياة وصراعاتها اليومية والكونية ، وهذا أدى إلى انحسار الطابع الغنائي في شعره.

خصائص الشَّعر عند صلاح عبد الصبور :

يرى صلاح فضل أن الشاعر كان واعيا نقديًّا ، إلى جانب تجربته الشِّعرية وكان مهتديا إلى الإطار النَّظري المساند لتجربته الإبداعية[2] .

ومن خصائص أسْلوبه بنية أدب التَّراسل ، فالرِّسالة شاشة حسَّاسة تفضح صناعة الكتابة وتشف بسرعة عن عيوبها ، وفي هذا حسب الناقد تكيف مع أوضاع التعبير المعاصر ،التي استفاد منها الشاعر ويضرب لنا مثلا عن هذه التقنية التعبيرية وهذا دائما في توظيفه لمنهج التَّحليل الأسْلوبي :

صديقتي .

عمي صباحا، انْ أتاك الصباح.

هذا الخطاب من صديقك المحَّطم المريض.

وادْعي له إلهك الوديع أن يشفيه.

و سامحيه، كيف يرجو أن ينمق الكلام.

وكل ما يعيش فيه أجرد كئيب؟

---

[1] – المصدر السَّابق ، ص 121.

[2] – المصدر نفسه ، ص 123.

فقلبه كسير.

وجسمه مغلَّلٌ إلى فراشه الصغير.

وبالجراح والآلام قلبه كسير.

نهاره ثرثرة العواد والصِّحاب.

وليله غرائب لم يحوها كتاب.

ومن الملامح البارزة في شعر صلاح عبد الصبور خاصيتان وهما :

- **تشعير السرد** : بحدقة الشاعر لا القصاصين ، عن طريق الاختزال المضبوط لعناصره وهي حدقة سريعة في تحديد البؤرة وتكثيف الرؤية ، و إضفاء المعنى على الحدث هذه السُّرعة القادرة على اقتناص الكون في مشهد ومفاجأة الحياة، وهي تنبض والقبض على حركتها وحرارتها معا ، هي أداة الشعر في تنظيم أوضاع اللغة وتكوين الأسلوب [1] .
- **البداهة الشعرية :**

هي الطابع العِياني لتشكيله حيث يبدو الشَّاعر وهو يفكر بالصُّور ، والصور الحسِّية على وجه الخصوص ، فهو يطوف في عديد من المشاهد العِيانيَّة المنظَّمة في مستوياتها التعبيرية والدلالية والرمزية بهيكلة متماسكة ، وإنْ لم تكن مغلقةً لتنقل لنا عالمه المعيش في لحظاته الفائقة[2] .

والملاحظ هنا أن تحليل النَّاقد ، يبقى دائما وفق التصوُّر الأسلوبي ؛ فهو يعدِّد ويصف خصائص الأسْلوب الشِّعري التعبيري عند صلاح عبد الصبور هذا من ناحية ، ومن ناحية أخرى نرى ملامح المنهج البنيوي في خضمِّ حديثه عن الدلالة الكلية للقصيدة حين يقول :

[1] – المصدر السَّابق ، ص 132.

[2] – المصدر السابق ، ص 133.

"حركات تشكل النص في بنائه لمنظوره عبر أفعال اللغة الشعرية بتشاجرها وتراقصها حول البؤرة المركزية ..."[1]. ويرى أن البؤرة عنده ترتكز على تراكم الأحداث الشِّعرية كما أن التَّبئير في شعره هو تصميم للقصيدة.

أمَّا بالنسبة للكثافة فهو يرى أن لها دورًا كبيرًا ، في تعدُّد وتباين قراءات النَّص عند القراء حيث نجده يقول: "تلك الكثافة التي لا تلبث بدورها أن تنعكس في تعدد وتباين قراءات النص عند المتلقين"[2] .

ويضيف أن الشاعر اعتمد في صيَّاغته على إعادة صياغة القناع التراثي المستخدم في قصص الحيوان ، ونقل مستوى التعبير من الواقع إلى معايشة الحلم ، وفي هذا إنتاج لمفارقة التعبير[3] ومثَّل لهذا :

شيخي بسَّام الدين يقول:

"يا بشر.. اصبرْ

دنيانا أجمل مما تذكر.

ها أنت ترى الدنيا من قمة وجدك.

لا تبصر إلا الأنقاض السوداء.

ونزلنا نحو السُّوق أنا والشيخ

كان الإنسان الأفعى يجهد أن يلتفّ ،على الإنسان الكركي.

فمشى من بينهما الإنسان الثعلب.

عجباً..

زور الإنسان الكُرْكيُّ في فك الإنسان الثعلب.

نزل السوقَ الإنسانُ الكلب.

---

[1] – المصدر نفسه ، ص 141.

[2] – المصدر نفسه، 144 .

[3] – المصدر نفسه، ص 155 .

كي يفقأ عين الإنسان الثعلب.

ويدوس دماغ الإنسان الأفعى.

واهتز السوق بخطوات الإنسان الفهد.

قد جاء ليبقر بطن الإنسان الكلب.

ويمصَّ نخاع الإنسان الثعلب.

ويختم صلاح فضل تحليله للأسلوب الدرامي عند عبد الصَّبور، ويشير إلى اللَّافت فيه من الناحية الأسلوبية ، هو مدى ما يتجسَّد فيه من تأمل عاطفي، يلتحم بجماليات التعبير ويتجلى عبر تقنيات ، تتولى تحويل خواص الأسْلوبية للدَّراما إلى أدوات شعرية فعالة[1] ويورد تصور الشاعر للشعر ، بأنه صوت إنسان يتكلم ينقل قدرا من الحقيقة الإنسانية ،له تأمل عاطفي من الوجهة الأسلوبية يلتحم بجماليات التعبير ، ويتجلَّى عبر تقنيات تحول الخواص الأسلوبية للدراما ، إلى أدوات شعرية فعَّالة منها: تجسيد أضواء المنشور اللغوي، وتشعير السرد ومفارقة الأمثولة ضمن التحليل الأسلوبي دائما.

4) الأسلوب الرؤيوي :عند عبد الوهاب البيَّاتي :

يحتل هذا الأسلوب المرتبة الرابعة في منظومة الأساليب التعبيرية في سلم الشعرية ، الذي اقترحه صلاح فضل وهو الأقرب إلى التجريد والأبعد عن الحسِّي المباشر ، ترتفع فيه درجة الكثافة والتشتت ، يميز فيه بين الرؤية التي من فعل الباصرة في اليقظة، والرؤيا التي هي من فعل التَّخييل في الحلم علي حد تفسيره.

ومفهوم الرؤية مرتبط برؤية العالم عند (لوسيان جودلمان) ، وهذا في النقد البنيوي التوليدي

[1] – المصدر السَّابق، ص 157 .

ومن هذا نجد الناقد قد ولج منهج التحليل البنيوي للأسلوب الشعري ، حيث يقول :" هذا المصطلح سرعان ما اقترن في النقد البنيوي التوليدي –خاصة عند جودلمان – بمفهوم محدد عندما أصبح (رؤية العالم) بشروطها التوليدية الدقيقة ، في التعبير المتبلور عن الضمير الجماعي، باعتباره محصِّلة عملية (التَّبئير) التي يقوم بها النَّص الأدبي بفواعله المتداخلة وجاءت الشعرية الألسنية – بامتداداتها الأسلوبية لتضفي علي مصطلح الرؤية الذي يتوحَّد فيه عمل الباصرة في الصورة الحسِّية المتشكلة لغويا ، مع فعل المخيِّلة الحلمي – دلالة تعبيرية خاصة تنزع إلى درجة محدودة من التَّجريد العقلي "[1].

ويمضي في وصف أسلوب البيَّاتي الرُّؤْيوي فيقول : " وإذا كان البيَّاتي قد برز في النقد الحديث باعتباره (شاعر الرؤيا) بامتياز ، وأسهم هو بشكل مبكِّر في تكوين هذه المقولة "[2].ويري أن من أبرز ملامح الحداثة عند الشاعر هي طريقته في توظيف المجاز المرسل حيث تقوم عنده شبكة العلاقات البلاغية في النص بأكمله ، بتكوين الأرضية اللَّازمة لتأويل الرموز، المتجاوزة لفكرة المكان، حتىَّ يمكن العثور على ما يسمِّيه النَّقد الحديث :(وحدة المزاج) الضَّرورية لتفسير العناصر الرمزية ،التي يوظِّفها الشِّعر الحداثي هذه الوحدة التي يرى أنَّها تتولد في داخل النَّص وتحكم علاقات عناصره، وهذه من المقولات البنيوية .

حيث يورد مثالا عن هذا في مطلع قصيدة (أباريق مهشَّمة) التي عنون بها ديوانه :

الله والأفق المنور والعبيد.

يتحسَّسون قيودهم.

شيِّدْ مدائنك الغداة

بالقرب من فيزوف ولا تقنع.

بما دون النجوم.

---

[1] – المصدر السَّابق ،ص 159.

[2] – المصدر نفسه ، ص 160.

وليضرم الحب العنيف.

في قلبك النيران والفرح العميق.

والبائعون نسورهم يتضوَّرون.

جوعا وأشباه الرِّجال.

عور العيون.

في مفرق الطرق الجديدة حائرون ....

الملاحظ هنا حسب الناقد ، توفر تقنية تعبيرية تمثَّلت في المزاوجة بين نموذج المعطوفات المتقطِّعة، و الجمل المقوَّسة لإنتاج الدلالة الكلية للنَّص [1] . و ميزة شعره هي تكاثر حالات الانحراف الشعري، وهذا السبب الرئيسي والمباشر لتكوين الرؤيا عنده.

وينتقل للحديث عن خصائص الرؤيا عند البيَّاتي، ويوردها في نقطتين :

1)الطَّابع الجمعي : الذي تتسم به بالفعل ، نصوص البيَّاتي فهي مفعمة بالتداخلات الثقافية والميثيولوجية[2]، حتى لتبدو القصيدة الواحدة أحيانا، كأنَّها صورة لبرج بابل تتجاور فيها اللُّغات والإشارات بكثافة واضحة .

2) ألوان من التجانس الخفي، والتماسك الضروري في منظور الشاعر، وهذا مما يُعدُّ في حقيقة الأمر رؤية واحدةً تتجلَّى بمستويات عديدة في مراحله المختلفة وتتميز بقدر كبير من التبلور و النَّصاعة [3].

ويرى أنَّه يوظِّف العلاقات النحوية على المستوى الدَّلالي ، لخلق نماذج الرؤية الشِّعرية للعالم ، مع إحكام بناء المستوى الإيقاعي مما يؤدي إلى تضافر مكوِّنات النسق التعبيري بشكل ملموس . وتظهر طبيعة الفكر الجدلي في شعره أيضا ، حيث يختم تحليله بالقول :" لقد انفتحت معظم الرُّموز – بهذه الطريقة – لتشف أيضا عن الرائي – وأصبح بوسعنا عبر تبادل مواقع الفاعلية و المفْعوليَّة، في بنية النَّص النحوية والسَّردية أن نخترق الحاجز الكثيف

[1] – المصدر السابق، ص 167.

[2] - المصدر نفسه ، ص 185.

[3] - المصدر السابق ، ص 175.

الذي حرص الشَّاعر على أن يرصَّ فوقه عدداً كبيرًا من الإشارات ، حتى يحجب عن عين القارئ من قبيل التقية ، أية إمكانية للتأويل تخالف العنوان "[1].

فالناقد هنا قد طبق أو أخذ مقولات علم النص ، بعين الاعتبار ممزوجة بالتأكيد على دور القارئ وكيفية تلقِّيه للأسلوب الشِّعري الرؤيوي للبيَّاتي .

5) أسلوب التحوُّلات : تحولات مدينة الشعراء عند محمود درويش :

يرى صلاح فضل أنَّ اللَّافت عند محمود درويش في مسيرته الشِّعرية ، من الوجهة النظرية هو وعيه العميق بضرورة التَّعايش بين كل أشكال التعبير الأدبي و الشعري[2]. وهو ما لمسه من خلال قراءاته لنصوصه الشِّعرية الَّتي كشفت عن مدى الانسجام بين آرائه ورؤيته الابداعية ، ومن مهمة البحث الأسلوبي في الملامح الشعرية ، هي الكشف عن تحولات مناهج التعبير[3] . من هنا يتضح توظيف منهج التحليل الأسلوبي مع التقائه بالشعرية .

[1] – المصدر نفسه ، ص 201.

[2] – حيدر توفيق بيضون ، محمود درويش شاعر الأرض المحتلة ، بيروت ، 1991، ص 48 نقله. صلاح فضل.

[3] – صلاح فضل : أساليب الشعرية المعاصرة ،ص 204 .

ويردف الناقد أن تحولات أسلوب محمود درويش على وجه الخصوص ، تكاد تختزل بشكل مكثَّف تحوُّلات الشِّعر العربي المعاصر كله [1] . بحيث يصلح نموذجا جليا يمكن أن يجعله بالفعل (مدينة الشُّعراء) ويرى أنه يظلُّ شاعرا تعبيريا من الطراز الأوَّل ، مهما كانت المتغيرات التي تعتري بشرته الأسلوبية ، يستمد جمالياته وقيمه من مستويات أبعد غورا في صلب الثقافة الإنسانية . ويصف ميزات شعره المتحوِّل بقوله: "فإذا تساءلنا عن معالم هذه الغنائية الجديدة، وجدنا أنها تجمع بين عناصر متضادة، فإلى جانب العودة إلى الترجيع والتكرار، وتوظيف الإيقاعات الموسيقية الحانية، تكتسب الجملة الشعرية حداثتها من انحراف التركيب وإيقاع الصور، مع وضوح المرموز له بانتظام في دفقات التيَّار الوجداني المباطن للتَّجربة ، والمتناغم دائماً مع إيقاع الوعي بالكتابة. وهذا يسفر عن خلاصة مركبة لشعره تختلف عن أشكال الغنائية المعهودة من قبل ، بحداثتها وكثافة متخيلها، ثم لا تلبث هذه الغنائية أن تختزل مقامات الشعر، وتكتسب من رحيقها الحيوي، و نسْغها الدَّرامي ، ما يجعلها غنائية و رؤيويَّةً، لا تعتصر في الشَّجن، ولا تستنفذ في الحسِّ الموسيقي، بل تمضي صوب تكوين عالم كلي ، ليصبح كل نصٍّ جديد نافذة تشرب من ضوئه"[2].

ويرى أن محمود درويش يتعامل مع الكتابة لا مع القول ، مع مشابهة أسلوبه لأسلوب نزار قباني الحسِّي ، غير أن استجابة حساسيته لتقنيات التعبير الحسي لم تكن درجة تقليدية من توظيف اللغة الشعرية ، يمكن أن تتوفر تلقائيا للشُّعراء المبتدئين .بل كانت تحقيقا يتَّسم بالكفاءة والفعالية لخصوصية أسلوبية ، تقتضي مهارة كبيرة في نقل الحدس الشِّعري المتعين وتخريجه بهذا الشَّكل الجمالي [3] .

ويؤكِّد على المسار الدَّلالي للخطاب فيها ، ويمثِّل لهذا :

سجِّل

---

[1] – المصدر نفسه ، ص 204 .

[2] – المصدر نفسه ، ص205.

[3] – المصدر السَّابق ، ص 207.

أنا عربي.

و أعمل مع رفاق الكدح في محجر.

و أطفالي ثمانية.

أسلُّ لهم رغيف الخبز.

و الأثواب و الدَّفتر

من الصَّخر

و لا أتوسَّل الصَّدقات من بابك.

و لا أصغر

أمام بلاط أعتابك.

فهل تغضب؟

ويضيف أن للشَّاعر ملكة الرسم بالكلمات ، بدقة كبيرة تتشاكل مع بطاقة الهوية ، التي تؤطر النَّص [1] . و هذه ميزة أسلوبية تتجلَّى فيها الشِّعرية الحسِّية بأصفى ملامحها في اللَّون والقسمات البارزة في قوله :

سجِّل

أنا عربي.

و لون الشَّعر فحميٌ.

و لون العين بنيٌ.

و ميزاتي.

على رأسي عقال فوق كوفية.

و كفي صلبة كالصَّخر.

تخمش من يلامسها.

[1] – المصدر نفسه ، ص 212 .

و عنواني

أنا من قرية عزلاء منسية.

شوارعها بلا أسماء

و كل رجالها في الحقل و المحجر.

فهل تغضب؟

ويصل الناقد إلى ميزة أخرى في شعر محمود درويش وهي :

- **انبهام الرؤية و تشذُّر التعبير :**

والَّتي مردُّها لا معقولية الواقع المعيشي في التجربة التاريخية ، الَّتي كانت السبب المباشر لتكوين نظرة حداثيَّة في تجربة درويش الشِّعرية ، وكانت وسيلته في الآن ذاته للانتقال من نصاعة الرؤية الحسِّية والحيوية ، إلى انبهام الرؤية الشِّعرية [1]. فقد شعر النُّقاد على حد تعبيره ، بشكل متواتر أن نموذج درويش الشِّعري أضحى يمثل حالةً فائقةً في كثافتها وتركيزها ، المختزل لأهم التحوُّلات الأسلوبية في التَّجربة العربية المعاصرة [2] .

وما يؤدي إلى التفكيك والنقض على المستوى اللغوي والنَّصي الَّذي يُفْضي بدوره إلى التحام خيوط الرؤيا ، وتشابك نسيجها في التحليل الأخير . وهو هنا يستثمر مقولات نظرية القراءة والتَّلقي بوضوح عندما يقول : "على أن انقداح الرؤيا لا يتم آليا ، بمجرد هذه التهيئة التَّعبيرية ، بل يتطلَّب شرطا لازما هو أن تكون العناصر الدَّالة في الخطاب الشعري، قد تمَّ تحضيرها لدى المبدع والمتلقي ، في فترة حضانة سابقة وكافية ، أي بحيث يكون للكلمات تاريخ رمزي عميق ، في سياق الخطاب الشعري الكامل للمبدع ،وتكون صلة المتلقي بها ومعاشرته لازدواج معانيها قد اختمرت وتعتَّقت "[3] .

---

[1] – المصدر السَّابق ، ص 234–235 .

[2] – المصدر نفسه ، ص 235.

[3] – المصدر السَّابق ، ص 238.

وهكذا فإن الرؤيا على حد تعبير النَّاقد تشْرع في التشكُّل ، عبر تجميع عدد من الإشارات المستحدثة في سياقات جديدة، تشبه الحلم المؤلف من مشاهد بصرية ، لكن تكوينها لا يتم إلاَّ في حالة واحدة ، هي إغماض العينين والدخول في غيبوبة الحواس ، وما يفعله في نفوسنا بالتوازي مع هذا الانكسار إنَّما هو شعور بتماسك البنية الجمالية للنَّص عبر التفاعل التَّأثيري النَّشط .

2) الأسلوب التجريدي عند أدونيـــــــــــس:

يتحدَّث الناقد في البداية عن كيفية ظهور الأسْلوب التجريدي في الشعر العربي، هذا الأسلوب الذي يتجاوز فيه الشَّاعر أفق انتظار القارئ ، ليعانق أفق كتابة أخرى بعيدة في الزَّمان والمكان .

واعتبر تجربة أدونيس أبرز تأسيس لهذا النَّهج الأسلوبي التجريدي ، حيث يقول: "جاءت تجربة أدونيس الغنية كأبرز تأسيس لهذا النهج السَّديمي، اقترنت بالرَّفض والخلف والجنون منذ بدايتها، اتَّشحت بالأسطورة على طريقتها الجديدة، وخرجت تزلزل ثوابت الإبداع العربي المتواصل وتحرق مسافاته المنظورة –لكن النقطة العليا– الرؤيا – أضحت مفصلا – يربطها بمشقة بما تجتهد كي تنقطع عنه "[1] .

ولعلَّه يرى أن من أبرز العوامل ، التي أسْهمت في تكوين شخصية أدونيس الشِّعرية التجريدية ، ورشَّحته لهذا الدور ، من خلال فهم ديناميكية هذا الخطاب الشِّعري في علاقته الكبرى بجامع النَّص العربي تمثَّلت في :

- القفز على جسر الإحياء والحركة الوجدانية .
- تعمية الإيديولوجيا المضادة للقومية والماركسية .
- سبق التجريد النظري ، على التجريب الإبداعي .

خصائص أسلوب التجريد عند أدونيس :

[1] – المصدر نفسه، ص 249 .

1)**دورية الزَّمن** : البدء يلتحم بالختام ، في حلقة دائرية كبرى أو لولبية أخرى[1].ويمثِّل لهذه الخاصيَّة بهذه المقطوعة من شعره:

ودخلت في طقس الخليقة في.

رحم المياه و عذرة الشجر.

رأيت أشجاراً تراودني.

ورأيت بين غصونها غرفاً.

و أسِرَّة ، وكوًّى تعاندني.

ورأيت أطفالاً قرأت لهم.

رملي ، قرأت لهم.

سور الغمام وآية الحجر

ورأيت كيف يسافرون معي.

ورأيت كيف تضيء خلفهم.

برك الدُّموع وجثَّة المطر.

ويلاحظ الناقد أن خطاب أدونيس الشِّعري ، مشحون بخلفيات دينية وميثيولوجية وأبعاد فلسفية وجودية ، بحيث أن الإطار الثَّقافي اللَّازم لتأويل الأبيات ، يترنح بالاختراقات اللُّغوية والتداخلات المتجاوزة لأي مرجعية [2].

2) أسلبة التَّصـــــــــــوُّف:

يرى أن الشُّعراء الصوفيين هم أبرز من مارس إعادة التَّشفير اللُّغوي ، في الشعر قديما عن طريق نزع الدلالات الأولى الحسِّية والدنيوية، لكلمات تتصل بمجالات الجنس والخمر وحالات النفس ، لإدراجها في أنساق رمزية جديدة ، مرتبطة بمواجدهم وعالمهم ، أمَّا الشِّعر التجريدي في رأيه ، فهو يمارس العملية ذاتها ؛ من نزع الدَّلالات المعتادة للكلمات

[1] – المصدرالسابق ، ص 256.

[2] – المصدر السَّابق ، ص 257.

وإضْفاء معان جديدة عليها ، دون أن تكون هناك مرجعية أخرى، سوى التَّجربة اللُّغوية والشِّعرية ذاتها ، الأمر الذي يُجْبر القارئ على المتابعة المضنية لعمليات التوليد اللُّغوي والفني،عن طريق لعبة الفروض الذِّهنية في تفسير دلالاتها ، طبقا لما يترتَّب على كل احتمال من العثور على درجة أعلى ، من معقولية النَّص وتماسكه[1] . ومن خلال هذا الطَّرح و الرُّؤية نجد النَّاقد يسْتثمر مقولات الشِّعرية ، ونظرية القراءة والتَّلقي باعتبار القارئ عضوًا هامًّا في إضفاء الشَّرعية على العمل الأدبي .

ويضيف أن خاصِّية التجريد التي يتصف بها شعر أدونيس ، ومن سار على طريقته ليست ملمحا جانبيا في الإبداع ، ولا سمة موقوته للفن ، بل هي خلاصة رؤية للشِّعر والحياة واستراتيجية أساسية في " عدم " التعبير[2] .

وطريقة في الكتابة يحاول من خلالها الإمساك باللَّهب الشِّعري والعبث بحرارته المتصاعدة في عالمه ، على أن الخبرة التي يتمُّ اسْتقطارها واعتصارها هي خبرة الكتابة ووعيها بذاتها ،الأمر الذي يباعد مسافة المتلقي من المبدع ، الَّذي لا يكف عن الدوران في دوامته الصغيرة [3]. وهو يحسب في مركز الكون نفسه إلها على عرشه . وهذه إحدى خصائص الأسلوب التجريدي على المستوى الدلالي ، الذي يتميز بالكثافة على مستوى المعاني ومثال عن هذا :

تخرج فراشة، تدخل فراشة، والمسرح بهيئة الجسد.

في الجسد وحل

لوحله طيبة الورد

في الجسد ذل

لذلِّه نكهة التألُّه .

---

[1] – المصدر نفسه ، ص 277.

[2] – المصدر نفسه ، ص 278.

[3] – المصدرالسابق ، ص 294.

هكذا بدأت من أظافر القدمين.

يوم حككت بها جلدة الأرض.

بين هواء دمشق وشجرة قصَّابي

ازيَّن النبات.

فكت الأرض أزرارها.

هطل ماء لا.

أخذت غصن زيتون.

و رسمت علي التراب دورة أحشائي.

وقفت السَّماء جانبا، وابتدأ هدير كأنه بدء التكوين.

ازدوج كل شيء، واشتعلت أعماقي هجرة وتقاسمتني

الأقاصي.

تحت شجرة بشكل الذراعين

أفق باستدارة السُرَّة .

ارتسمت أوائل مرآتي .

لم يكن للفجر غير قمصان تثقبها قرون الماعز .

وأخذ جسدي يفيض و الطرق لا تتَّسع

أخطو كمن يصل جمرة ، بجمرة

هاوية ، بهاوية

وفي ركبتي تتكدس الجبال والسهول .

يلاحظ الناقد أن الشاعر يعيد انتاج قصص التكوين والطوفان والقيامة، لحساب ذاته في هذا المقطع [1] .مستثمرا عددا كبيرا من الصُّور والرُّموز الميثيولوجية والدينية التي تقع تحت كل

[1] – المصدر السَّابق ، ص 296.

تعبير وتقضُّ مضجعه، ويضيف أن هذا النَّص يفضي إلى نتيجة مفاجئة هي خروج أسلوب الشَّاعر من التجريد ، ودخوله التجسيد وهذا مجرد انطباع واهم ، فليس المهم هو تحديد المشار إليه في إجماله ، وليس المهم هو إقامة البؤرة حول الذَّات [1] .

ويظهر البعد اللُّغوي السِّميولوجي في أفعال: بدأت ، حككت ، رسمت ، هو صوت القصيدة الخالق .

ويختم صلاح فضل حديثه عن أدونيس ليقول : " هو يقول كل شيء ، كل مرة يفتح فيها فمه بنفس الطَّريقة ، بل يقول الأمر ذاته كلَّما لاذ بالصمت " [2] .

نلاحظ أن الناقد قد قام بمسح كلي لأسلوب ادونيس الشعري التجريدي وافاد أنه ينفرد بهذا الاسلوب وطابع التجريد عن غيره من الشعراء فهو يقول كل شيء متحدثا او صامتا في كلتا الحالتين.

3) شعراء يقفون على الأعـــــراف :

أ) سعدي يوسف و البنية المراوغة:

يتحدّث صلاح فضل عن خصائص هذا الاتِّجاه الثالث ، في أساليب الشعرية العربية المعاصرة وهو ما سمَّاه شعراء يقفون على الأعراف بين التَّعبير والتجريد[3] . ويرى أنَّه يشمل زمرة كبيرة من المبدعين العرب ، ممَّن خاضوا تجارب التعبير والتجريد بدرجات متفاوتة تتوزع على مراحلهم المختلفة. وهذا في رأيه هو ما ولَّد النوع الثالث من أساليب الشِّعرية ويتمثَّل تحديدا في القصيدة التي يتمتَّع فيها الدَّال أي: الجسد التعبيري بنوع من الهيكلة المنظمة الحسية ،في كثير من الأحيان والمشوقة، أيضا، لكن المدلول أي: البنية التي يتعلق

[1] – المصدر نفسه ، ص 296 .

[2] – المصدر ، نفسه ، ص 297 .

[3] – المصدر السابق ، ص 301 .

بها فهم المقصود بالضَّبط من النص، وتتجمع في بؤرتها عناصره الدَّالة فهي تراوغ المتلقي فلا يكاد يمسك بها حتى تفلت من يده ، وتنزلق إلى منطقة أخرى[1] .

يشير النَّاقد إلى طبيعة القصيدة ، التي نجدها في هذه المجموعة التي سمَّاها (شعراء يقفون على الأعراف) أي الذين تراوحت أساليبهم الشِّعرية بين التعبير والتجريد، هذا على المستوى الدَّلالي لما يفرزه النَّص من قراءات، وكيفية تصرُّف القارئ مع هذه المعاني المنزلقة من حقل دلالي لآخر بحسب تنوع الأساليب .

وأول مثال على هؤلاء سعدي يوسف ، الذي اختار له الناقد (جنَّة المنسيات) . حيث يرى أنه من قلائل الشُّعراء العرب الذين تمكَّنوا من تخليق إطار متبلور للنظام المقطعي للقصيدة بحيث تملك شكلا نصِّيا محددا دالا ، ووظيفة مجازية بارزة . تعتمد على أقصى درجات الاقتصاد في اللغة ، وتماسك بنية الدَّوال ووضوح الإشارات الشِّعرية ، لكنها لا تقع نتيجة لكل ذلك في أسر محدودية أو أحادية المدلول ، بل تتميز بالقدرة الرَّامزة الكفيلة باختراق طاقات شعرية هائلة ، تتفجَّر من كلماتها القليلة كما أنها تعتمد على تقنية خاصة في تركيب الوحدات النَّصية ، تفتح السبيل لقراءات عديدة ومتباعدة في الآن ذاته.ويختار قصيدة لسعدي يوسف بعنوان :(الرسالة الضائعة):

ستجيء الحمامة

وسألمح دورتها من هنا

سوف تبدو الخوافي من البعد.

بيضا

رمادية

تتواثب

تتواثب في خفقات الجناحين.

[1] – المصدر نفسه ، ص 301 .

إذ يهبطان هنا

و أنا

من مكاني الذي لا يرى

سأقيم الصَّلاة

السَّلام على معشر الطير أنى تهادى جناح.

حيث يحلِّل الناقد هذه القصيدة ، ليقول أنه حيال دال بارز لعبارات غنائية تتجسد في صورة حسِّية مع أنَّها تسوق نبوءة مستقبلية[1] ، وهو يريد أن يبرز لنا التَّداخل بين الأسلوبين التعبيري الحسي ، و التَّجريدي وهذا دائما ضمن القراءة الأسلوبية ، ويدعو القارئ إلى عقد صلة خاطفة بين العنوان والنَّص ، ومحاولة تجاوز التوتر أو التناقض الذي ينهض بينهما مستثمرا الدلالات السِّيميولوجية . ويواصل الحديث عن النَّص الشعري الذي يرى بعض النقاد أنه ليس حدثا ظواهراتيا . يمكن أن نعزو له شكلا من الوجود الإيجابي لا باعتباره واقعة طبيعية ، ولا باعتباره فعلا عقليا مكتملا لكنه يتطلَّب الفهم المنبثق فحسب ، ومنطقة الانبثاق هذه تشكل جزءا من الخطاب النقدي، فالنقد استعارة لفعل القراءة[2] . الذي لا ينضب

ويختم حديثه عن البنية المراوغة عند سعدي يوسف بكل ما تقتضيه من حضور وغياب في الآن ذاته ، وتصبح أكثر تشاكلا مع صفة أخرى هي النسيان ، باعتبار النقطة الجامعة للحضور والغياب. ويرى أن النِّسيان فعل مراوغ مهدد يقف على الحافة المسنونة بين الطَّرفين[3] .

ويرى أن شعرية سعدي تستحضر حداثة (بود لير) لكنها تطمرها في تلافيف الذَّاكرة وبهذا تصبح جنته صورة أكثر طبيعية من جنة (بودلير) المصطنعة[4].

---

[1] – المصدر السَّابق، ص 303 .

[2] – المصدر السابق ، ص 306 .

[3] – المصدر نفسه ، ص 312 .

[4] – المصدر نفسه ، ص 312 .

ب) قصيدة النثر وقلب القمر : الماغوط.

يستهل صلاح فضل الحديث عن الميزة الأساسيَّة لقصيدة النثر، وهي تعطيل المعامل الأساسي في التعبير الشعري ، وهو الأوزان العروضية دون أن تشل بقية إمكانات التعبير في أبنيتها التَّخييلية والرمزية ، ومن ثم فإن وضعها على الأعراف بين التَّعبير والتجريد يصبح ترجمة دقيقة لاستراتيجيتها الشِّعرية [1].

ويرى أنَّ ما يبقيها في نطاق الشعر– دون أن تغدو نثراً خالصاً– هو كفاءتها في تشغيل بقية درجات السُّلم، تعويضاً لتعطيل الدَّرجة الإيقاعية، الأمر الذي يجعلها تتميز بنسبة عالية من الانحراف النحوي والكثافة، والتشتت الناجم أساساً عن انفراط العقد الموسيقي ، ويجنح بها نحو منطقة التَّحرر الدلالي من أنماط التعبير المألوفة. على أنَّها مع كل ذلك تظل أسلوبا شديد المرونة والطَّواعية، والقابلية للتنوع الداخلي في منطقة عريضة من الأشكال المتعددة [2].

ويبرز الناقد أهم خائص قصيدة النثر ويجعلها في :

أ – تعطيل الأوزان العروضية المتداولة.

ب – تفعيل أقصى الطاقات الشعرية الممكنة.

ج – إبراز الاختلاف الدلالي الحاد.

ويمثل صلاح فضل لقصيدة النثر بقصائد للشاعر محمد الماغوط الذي يقول عنه:" لقد استطاع الماغوط أن يروض الجواد العربي ، ويعلمه حركة النسور وهي تنقض على جيف الحياة ثم تحلق في الفضاء، وأهم من ذلك أنه استطاع أن يتحرر من إيقاع التاريخ القديم ليعانق حلم الحرية في المستقبل."[3].

ومهما كنت مفتونا بالتراث الشِّعري ، وأسيرا لأساطيره الإيقاعية . فليس بوسعك أن تتدم على هجرانها في قصائده، إذ لا ينتابك الشُّعور بافتقادها وأنت ترى الشعر ينهمر بين يديك

[1] – المصدر نفسه ، ص 313 .

[2] – المصدر السابق، ص 313 .

بدونها، وهذا برهان الإبداع الذي يفوق حجج النقد[1]. وينتقي إحدى قصائده من مجموعته الثالثة : (الفرح ليس مهنتي).

الآن والمطر الحزين يغمر

وجهي الحزين

أحلم بسلم من الغبار

من الظهور المحدودبة

و الرَّاحات المضغوطة على

الركب

لأصعد إلى السماء وأعرف

أين تذهب آهاتنا وصلواتنا؟

آه يا حبيبتي

لا بد أن تكون كل الآهات

والصلوات

كل التنهدات والاستغاثات

المنطلقة

من ملايين الأفواه والصدور

وعبر آلاف السنين والقرون

متجمعة في مكان ما من السماء.. كالغيوم

ولربما كانت كلماتي الآن قرب كلمات المسيح.

فلننتظر بكاء السماء يا حبيبتي.

[11] – المصدر نفسه، ص 318 .

ويرى أنَّه ينطلق أولا من لحظة زمنية آنية (الآن) والمطر الحزين ويمضي في سرده فيرسم صورا عديدة ، تشير إلى لحظات موغلة في القدم ، عبر ما يختزن لآلاف السنين من خبرات ومشاعر، فيتمثل في انتظام النسق التصويري المتجاور، فحركة القصيدة الدلالية تتأرجح بين الأعلى والأسفل، و صوتها يصعد "سلم الغبار" على "الظهور المحدودبة" ويشير إلى البياض الذي يميز قصيدة النثر، ويضمن كثافة النص الشِّعرية بصفة خاصة[1]،وهو يعقب أربع كلمات موزعة على أنحاء النَّص ، بين السُّطور الشعرية التالية:

الآن

وأعرف

المنطقة

ولربما

وهذا البياض يشير حسب الناقد إلى (وظيفة المجال الحيوي) الذي تتميز فيه الجملة الشعرية عن الجملة اللُّغوية ، وهذه من خصائص الشعرية . ويرى أنَّه إذا اشتبكت بنية الزمان الدائري مع المكان الدوري، وارتبط الصمت بالصوت ، أصبحت المفارقة لعبة النص الشعري إذْ تؤدي إلى (اجتماع الأضداد) على مستوى واحد ، وهذا يفجر في وعي الإنسان إحساسه بما وراء المادة ، ويطل به على مشارف الميتافيزيقا وتصبح غيبة الايقاع الموسيقي المنتظم عاملا جوهريا ، في تكوين هذه المفارقة الشعرية لقصيدة النثر[2].

ويختم بميزة في شعر الماغوط يشير إليها بقوله: (لا ينفصم _ مهما كانت غربته الظاهرة . عن نبض الإنسان العربي وحساسيته المحدثة بل يطرح ثورته من القلب، ويحتضن تمرده في حنايا الروح، ويستوعب سطوره المشْعثة ، التجارب الشعرية السابقة عليه ، وهو يتجاوزها

[1] – المصدر السابق، ص 318 .

2 – المصدر السابق، ص 322 .

ويختلف عنها، مما يجعل عالمه مفعما بلون من الدَّرامية الحسية تسبح على الوجه الأخر– غير المنظور– لنا من قمر الشعر العربي الحديث[1].

جـ) الأرابيسك الشِّعري عند عفيفي مطر:

يستعير صلاح فضل مصطلح أرابيسك من الفنون الجميلة العربية ، وطابعها البنيوي الذي يعتمد على تكرار الوحدات في أنساق طباقية. ليطبقه على الشعر الحديث ويفيد أن شعر عفيفي مطر هو الأنسب لهذا الوصف .

فيقول : "هكذا نجد شعر عفيفي مطر ومعه عدد آخر من الشعراء المصريين و العرب... يبنون أسلوبهم الشعري على نمط الأرابيسك"[2].

ويرى أن شعرهم لا يشف تماما ، مثل زجاج النافذة عن تجاربهم الحيوية، كما لا يحجب ما وراءه عاكسا صورة من يقف قبالته كما تفعل المرآة . بل يقوم بتركيب عدد من العناصر المتجانسة .

ويضيف في تحليله لشعر عفيفي مطر أنه إذا حاولنا الإمساك بأهم الخيوط العربية التي يتكون منها نسيج القصيدة عنده، إحساسه المشدود بالأرض ، مبرزا أهم خصائص أسلوبه الشعري و التي عدَّها في [3]:

1) استنفار الأعراق ، وبث العناصر الحميمية في التراث الحي.

2) توظيف الطباق عبر تقنيات الإبدال النحوي والدلالي .

3) تناسق الظلال اللونية والموسيقية في بنية هندسية صارمة .

وهو يؤكد على ضرورة الاحتفاظ دائما بالمسافة الحيوية اللازمة بين الفكرة الجمالية من ناحية ، ومفاجآت القراءة التحليلية من ناحية أخرى، حتى لانحرم أنفسنا –على حد

1 – المصدر نفسه، ص 329 .

[2] - المصدر نفسه، ص 332 .

[3] - المصدر السابق ، ص 333.

تعبيره– من غواية النص واغراءاته المحببة[1]. و قد اختار الناقد هذه المقطوعة المتمثلة في الإهداء حيث يقول الشاعر:

جرأة اهداء

إلى محمد.

سيد الأوجه الصاعدة

وراية الطلائع من كل جنس

منفرطٌ على أكمامه كلُّ دمع

ومفتوحةٌ ممالكهُ للجائعين

وإيقاعُ نعْليهِ كلامُ الحَياةِ في

جسدِ العالم.

حيث يرى أنَّ الجرأة هنا ، تتمثل في تسمية من يهدى إليه الديوان لكنها تسمية تعتمد التورية؟ فهل هو محمد رسول الله –صلى الله عليه وسلم– أو الشاعر نفسه محمد عفيفي مطر؟ ويضيف أن هذا اللبس الموجود هنا ، هو جوهر موقف الشَّاعر[2]. ويختار الناقد قصيدة له بعنوان:(محنة هي القصيدة) يقول فيها :

غيمة من رقع الماء الفضاء الدخنة الباهتة

التفت علي مغزل الشَّمس ورياح .

ورمادي نسيج فككت عروته حدوة طير ليس .

ينقض ولا يعلو

اهتراءات رقيقات تبعثرن ، وفي أهدابهن

اشتبك الشوك المضيء القنفذ الساطع يرعى

عنكبوت ذهب يقطر منه الأرجوان .

[1] – المصدر نفسه ، ص 333 .

[2] – المصدر السابق ، ص 334 .

الليل في آخر السهل عصافير ينفضن عن
الريش بقايا القطر أضغاث النباتات .
هباء الذر و الغبشة يسلمن المناقير
إلى دفء الجناحين
النهار التم في أعضائه و اصَّاعدت شيبته من
تحت حناء الذرى

يرى في تحليله أنَّ الشاعر يتكئ في تكوين علاقات المتواليات اللغوية على نموذج البدل النحوي ، بحيث كما لو كان محور هذه العلاقات ونقطة تكوين بؤرتها التصويرية[1] وهذا من التحليل البنيوي.

ويلاحظ أنَّه أمام منظومات من البدائل الشعرية الطريفة ، التي تؤدي معنى الوصفية الضمني على الصعيد الأسلوبي، ولا تعتمد هندسة التعبير عند عفيفي مطر على محور الذات فحسب ، بل تنخرط في تصميم تصويري مكثف يمضي في تجمُّعه وتبادله عبر النص حتَّي يعثر على نقطة التَّبئير التي تتراكم عندها أشعته المتناثرة ، وتقع هذه البؤرة في قلب إشكالية القصيدة وصلب محنتها بحيث تمثل مركز الايقاع الموسيقي والاستقطاب الدلالي[2].

ويختم تحليله في تقييم أنموذج (الأرابيسك) عند عفيفي مطر أنّه يمثل بنية النص ، ويطبع أسلوبه ماثلا في مستويات اللُّغة الشعرية وهندسة تكوينها ، وطريقة تبئيرها الصُّوري كما يبقى متمثلا على الخصوص في انتظام هيكلها عبر وحدات شعرية منثره بشكل متراتب.

---

[1] – المصدر نفسه ، ص 337 .

[2] – المرجع السابق ، ص 347 .

ويضيف أنَّ محاولة القراءة ، لهذا التَّشكيل الشِّعري ذاته، تظل مفتوحة لاستكشاف أسرار الضوء المقطر والعطر المنساب من ثناياه.

الفصـــــــل الثاني:

المنهج النقدي عند صلاح فضل من خلال الكتاب.

من خلال تتبع الطَّرح النظري ، لصلاح فضل في تصوُّره لنظرية مركبة ، للشِّعر العربي المعاصر، ومحاولة استقراء تلك المنهجية التي سلكها ، أو بتعبير أدق المنهج الذي طبَّقه في دراسته للشعر العربي المعاصر ، من خلال فرضيات قدَّمها في مشروعه ، وحاول تطبيق وتكييف المنهج وفقها، كان لا بد من وضع تصوُّر لهذا المنهج. حيث من المهم توضيح و تعريف معنى مصطلح منهج، ومفهومه عند الناقد ثم علاقة هذا المنهج، ومكانته في تطبيق الفعلي، والنقدي على النصوص الشِّعرية ونظرية الأدب .

2-1 تعريف المنـــــــــــــهج :

يُعرِّف عبد الرَّحمَان بدوي، في كتابه (مناهج البحث) المنهج ، فيقول : "فن التنظيم الصَّحيح لسلسلة من الأفكار العديدة، إمَّا من أجل الكشف عن الحقيقة ، حين نكون بها جاهلين، أو البرهنة عليها للآخرين عين نكون بها عارفين"[1] .

كما يُعرِّفه سيد بحراوي في كتابه(البحث عن المنهج في النقد العربي الحديث) فيقول: "طريقة في التعامل ، مع الظَّاهرة موضوع الدِّراسة، تعتمد على أسس نظرية ، ذات أبعاد فلسفية، و إيديولوجية بالضرورة، وتملك هذه الطَّريقة أدوات اجرائية دقيقة، ومتوافقة مع الأسس النظرية المذكورة ، وقادرة على تحقيق الهدف من الدراسة"[2] . من الملاحظ في التعريف الآنف الذكر لسيد بحراوي ، أنه يحتاج إلى تفصيل وخاصة في قضية الأبعاد الفلسفية ، والإيديولوجية للأسس النَّظرية، فهو يرى أن المنهج لامحالة مرتبط بقضية العلاقة

[1]– عبد الرحمن بدوي، مناهج البحث، دار النهضة العربية، القاهرة ، ط3 ، 1963 ، ص 6 .

[2]– سيد بحراوي، البحث عن المنهج في النقد العربي الحديث، دار شروقيات، القاهرة، ط1، ص 9 .

بين الأسس النظرية الإجرائية[1]، وهذا ما سنلمسه في دراستنا لمنهج صلاح فضل النَّقدي.ولعل تعريف سيد بحراوي ، لمصطلح أو مفهوم المنهج . يقودنا بالضرورة إلى الحديث عن المنهج في العلوم الإنسانية، باعتبار الشعرية أحدها . فيضيف سيد بحراوي أن المنهج في العلوم الإنسانية ، يفرض علينا أن نعترف بأن حجم تدخل الإنسان الباحث ، أكثر مما هو الحال عليه في العلوم الطبيعية نظرا لأمرين :

الأول : أن أدواته تظل في النهاية – أدوات ذهنية مهما تحققت في شكل مادي ملموس (استبيانات ، إحصاءات ...الخ)[2] . ومن ثم تظل قريبة منه، يمكنه أن يعدل فيها – وهذا ما نلمسه في التحليل الأسلوبي للنص الأدبي، وما طبقه صلاح فضل في تناوله لبعض الأساليب الشعرية المعاصرة – من خلال إحصاء كلمات معجم نزار قباني الشعري الحسِّية أما الأمر الثاني : هو أن المادة المدروسة نفسها ، تبقى قريبة من ذات الباحث ، وأن تشريحه وحكمه عليها ،سوف يمسُّه هو مسًّا مباشرا ، مهما كان بعيدا عن الظَّاهرة الإنسانية[3]. التي يدرسها .

ويضيف أن الأسس النظرية تحكم الأدوات الإجرائية ، خصوصا الَّتي تكون لها خلفيات فكرية فلسفية وايديولوجية [4]، فهي الَّتي تتحكَّم في موضوع البحث والدَّرس ، فتوجهات الباحث تساهم في اختيار موضوع البحث ، دون غيره من المواضيع الأخرى ، كما أنها تتحكم في اختيار الأدوات والإجراءات بما يناسب البحث ، ومن هنا يصبح الاتساق و التلاؤم بين الأدوات ، والأسس النظرية ضرورة حتمية ، غير أن هذه الحركة ليست وحيدة إلاَّ في الظاهر،فثمَّة جدل أو صراع بين الأدوات،والأسس النظرية ونقصد هنا بالأدوات : الآليات الإجرائية للمنهج – بحيث قد تتأبى على مطاوعة الأسس النظرية ، و قد لا تصلح

[1]– المرجع السابق، ص 10 .

[2]– المرجع نفسه ، ص 10.

[3]– المرجع نفسه ، ص 10.

[4]– المرجع نفسه ، ص 11.

للتطبيق على هذا الموضوع أو ذاك ، وقد يثبت تطبيقها خللا في الأسس النظرية أو خطأ عميق الجذور ، وفي هذه الحالة فإن الأدوات ، تمارس دورا تصحيحا إزاء النظرية [1]،وهذا ما سيحاول البحث الوصول إليه ، من خلال محاولة استقراء وتقصي المنهج النقدي عند صلاح فضل، بشقه التَّنظيري ومدى المواءمة مع الجانب التطبيقي للمنهج.

وقبل هذا كان من الضروري ضبط مصطلح المنهج النقدي عند صلاح فضل:

2-2 مفهوم المنهج والمنهج النقدي عند صلاح فضل :

يورد صلاح فضل تصوُّره لطبيعة المنهج في مجال النقد ، من خلال مقدِّمة لكتابه (مناهج النقد المعاصر)[2]، حيث يرى أن المنهج في الوقت المعاصر ، خرج من دائرة الفروض الإيديولوجية الضخمة ، في نظرياته و إجراءاته ليلتمس مدخلا صحيحا ، للعملية المتنامية المتراكمة ، متسقا مع منظومة العلوم الإنسانية ، في حركتها المتواصلة لتعديل استراتيجيتها كي تتوافق مع التطور المحدث ، ويدعو إلى علمنة النقد – فكلما أصبح النقد علميا وتخلص بقدر الإمكان من الفروض الإيديولوجية ، واتَّجه نحو المستقبل ، كان أكثر عامية وتواصلا مع الفكر الإنساني ، وأكثر عونا ، في الآن ذاته على اكتشاف خصوصيتنا ، في هذا العصر– وهذا ما حاول إثباته في تحليله النقدي المنهجي وسيتعرض له البحث، من خلال رؤيته –واختلافها عمَّا كانت عليه في العصور الماضية [3].

كما يدعو إلى ضبط توجه القارئ ، نحو الأفق المستقبلي دون شعور بالغربة أو التهميش. لأن حركة الحياة من حوله تمضي على هذا النحو ، بالرغم من كل التوترات والتقلصات والجدير حسبه بالثقافة العربية أن تحتل موقعها في إنتاج المعرفة المعاصرة [4].

---

[1]– المرجع السَّابق ،ص 11.

[2]– صلاح فضل ، مناهج النقد المعاصر ، دار الأفاق القاهرة ،دط، ص 7.

[3]– المصدر نفسه ، ص 7 .

[4]– المصدر نفسه ، ص7 .

الملاحظ من الطرح هو محاولة بلورة مفهومه للمنهج النقدي ، ودعوته إلى وجوب علمنته وضرورة تخلُّصه من المقاربات الإيديولوجية ، لتحصيل تراكم معرفي موضوعي ، ويتساءل البحث هنا ؛ عن مدى صحَّة هذه النظرة ، خصوصا بالنِّسبة للمناهج السياقية ، أما مفهومه للمنهج : فهو يرى أن جميع التعريفات التي تحاول الإلمام بهذا المفهوم ، تقصر عن الإطاحة بجوانبه ، لأن الوجه اللُّغوي في التعريف لا يفي بتغطية الشروط الاصطلاحية . فتعريفه لغويا هو الطريق و السبيل و الوسيلة ، التي يُتدرَّج بها للوصول إلى هدف معين [1]في حين يرى أن المنهج مرتبط بالعقل والحركة العلمية ، يفترض آليات إجرائية وأدوات ضرورية لتحقيق الممارسة النقدية .

– مفهوم المنهج النقدي عند صلاح فضل :

يرى أن للمنهج النقدي مفهومين: أحدهما عام ، والآخر خاص [2].

المفهوم العام : يرتبط بطبيعة الفكر النقدي ذاته ، في العلوم الإنسانية بأكملها ، هذه الطَّبيعة الفكرية النقدية التي أسسها (ديكارت) ، على أساس أنها لا تقبل أي مسلَّمات قبل عرضها على العقل ، ومبدأه في ذلك الشَّك للوصول إلى اليقين ، فرفض المسلَّمات إجرائيا ، وعدم تقبل إلا ما تصحُّ البرهنة عليه كليا ، هو جوهر الفكر النقدي *

وهذا جوهر في حقيقته ذو خلفية فلسفية ، ترتبط بمنظومة العلوم كلِّها ، لذلك فهو يرى أن للفكر النقدي سمة أساسية ، وهي أنه لا يقبل القضايا على علاَّتها ، انطلاقا من شيوعها وانتشارها ، بل أنه يختبرها ويدلِّل عليها بالوسائل التي تؤدي إلى سلامتها وصحَّتها ، وقبل ذلك أن يتخذ هذه القضايا أسسا لبناء النتائج التي يريد الوصول إليها[3].

---

[1]– المصدر السَّابق ، ص 8.

[2]– المصدر نفسه ، ص 9 .

*– يتبنى صلاح فضل مبدأ الشك المنهجي عند ديكارت في تناوله للمنهج في الفكر النقدي ، ويدعو إلى عدم تقبل المسلمات قبل عرضها على العقل مع الاعتماد على الشك حتى تثبت البرهنة على صحة الفرضية.

[3]– المصدر نفسه، ص 10 .

المفهوم الخاص : هو الذي يتعلق بالدِّراسة الأدبية ، وبطرق معالجة القضايـــا الأدبية والنظر في مظاهر الإبداع الأدبي بأشكاله وتحليلها ، وهو بهذا المفهوم يتحرك طبقا لمنظومة خاصة به تتألف من مستويات .

إن مفهوم صلاح فضل للمنهج النقدي ، سواء العام الذي يرى أنه مرتبط بالعلوم الإنسانية بأكملها والمتأسس حسبه على مبدأالشَّك الذي جاء به ديكارت ، والذي يرى أن الشك سبيل للوصول إلى اليقين ، والمعرفة والتحليلات الصائبة . أو المفهوم الخاص الذي مفاده أن للمنهج النقدي في طابعه الخاص ، عندما يتعلق بالدِّراسة الأدبية فإنه يكتسب خصوصية مغايرة لما سبق ، تفرضها طبيعة هذه المادة المدروسة وأشكال الإبداع الأدبي[1].

وهذا ما يحث البحث على محاولة استشفاف طبيعة العلاقة بين النظرية الأدبية ، والمنهج النقدي عند صلاح فضل .

2-3 العلاقة بين المنهج النقدي والنظرية الأدبية من خلال رؤية صلاح فضل :

من خلال المفهوم الخاص للمنهج النقدي ، وعلاقته بالدراسة الأدبية فإن صلاح فضل يرى أنه لابد لكل منهج نقدي من نظرية في الأدب [2]. تطرح أسئلة جوهرية ، وتحاول إقامة بناء متكامل للإجابة عن هذه التساؤلات ، وأهم هذه التساؤلات : ما الأدب ؟ أي التساؤل عن طبيعة الأعمال الأدبية ،عناصرها ،أجناسها ، قوانينها ، والسُّؤال الثاني : يرتبط بعلاقة الأدب بالمجتمع والحياة ،والمبدع والمتلقي ؛ أي علاقة المدونة الأدبية بما يرتبط بها وما يخرج عنها سواء كانت العلاقة محاكاة أو تخيلا أو انعكاسا ، أو علاقة ارتباط عضوي كما تتصوره نظريات الحداثة [3].

[1]- المصدر السابق ، ص 10.

[2]- المصدر نفسه ، ص 10.

[3]- المصدر نفسه ، ص 10.

ويضيف أن النظرية الأدبية من خلال محاولة إجابتها عن طبيعة الأدب ، وعلاقاته فهي بتنوعها تسْفر عن مجموعة من السُّبل التي ينبغي أن يسلكها الباحث ، للبرهنة على تحقيق هذه السُّبل والإجراءات التي يتَّخذها أصحاب أية نظرية ، لتحليل الأعمال الأدبية وللبرهنة على توافق القوانين الداخلية والخارجية لها ، هي التي يتمثل فيها المنهج المصاحب للنظرية الأدبية ، وكل نظرية تعدِّل من المناهج السَّابقة للتوافق مع مبادئها ومسلَّماتها .

لذلك فالمفهوم المعرفي المؤسس للأدب هو النظرية ، والمنهج النقدي هو الذي يختبر توافق هذه النظرية مع مبادئها ، ويمارس فاعليته ، ويتم تداوله عبر جهاز اصطلاحي يحمل قنوات تصوُّراته ، ويضمن كيفية انطباقها–قربا– أو بعدا –مع الواقع الإبداعي[1].

ويضيف صلاح فضل أن المنظومة الاصطلاحية تمثل الطرف الثالث ، في العملية المنهجية التي يطبق بها المنهج ، وهي خاضعة للتغيير من منهج إلى آخر، وتلعب المصطلحات الخاصة بكل مجال دورا أساسيا في التمييز بين اختصاصات القول .

هذه الأطراف الثلاثة –النظرية– المنهج– المصطلح– تمثل منظومة متكاملة ، تبدأ من الإطار الشامل (النظرية) ، وتنتهي إلى التقنية المتداولة ، التي يستعملها أصحاب المنهج في ممارستهم العملية، هذه العلاقة كثيرا ما تتم فيها اختراقات ؛ لأنها غير معزولة تماما عن عديد المؤثرات في الحقول الجانبية ، المجاورة للحقل الأدبي والإبداعي[2].

وهو يرى أن التحوُّلات التي تحدث في أية نظرية ، تؤدي بالضَّرورة إلى تعديل في المنهج والمصطلح، وغالبا ما تتم تعديلات المصطلح ، بطرق الاستعارة من الحقول المعرفية المختلفة، وهذا ما لمسه البحث في الجانب التطبيقي للكتاب ، حيث نجد الناقد في تحليلاته للأساليب الشعرية . يستعير مصطلحات من حقول فنية أخرى ، مجاورة للأدب كالسِّينما مثلا والفنون الجميلة وغيرها ...

---

[1]– المصدر السابق، ص 11 .

[2]– المصدر نفسه، ص 11 .

وترتكز رؤية الناقد بالضرورة وبالدرجة الأولى على علم اللغة ،هذا العلم الذي جاء مع (دي سوسير) ، وغيَّر منحى الدِّراسة النقدية ، حيث يقول صلاح فضل عن هذا العلم :"هذا العلم هو علم اللغة" حيث بدأ يستحوذ على بنك المصطلحات النقدية ، وبدأت مفاهيمه تشيع في حقل الدَّراسات الأدبية والنقدية ،وبذلك تغير نسق المعرفة الأدبية ، لتقوم فيه اللُّغة بالدور الأكبر والأساسي المهيمن على ما عداه [1]، ونجده يدعو إلى ضرورة اقتران المنهج بالعلم للبرهنة على صحة المقولات ، والفرضيات المطروحة . وهذا ما تتفق معه بشرى موسى صالح في كتابها (نظرية التلقي أصول وتطبيقات) ، حيث ترى عند طرقها لفكرة تحولات المنهج ، ومشكلة النوعية فتقول " حانت مع السِّتينات لحظة منهجية نقدية جديدة ، في العالم شكلت تحولا تحديثيا ، يعنى بدراسة الماهية والتشكل النصيين ، وتمثلت هذه اللَّحظة على وجه التحديد في المنهج البنائي؛ فهو خط الشروع أو التأسيس للفاعلية التحديثية وبدت اللَّحظة المنهجية الغائبة ، هي لحظة التاريخ والتحول والصَّيرورة الخارجية ، ولم يكن هذا التحول ينطلق من فراغ ، فقد كان مقترنا بتغير الأنساق والبنى (الشعرية) ، مما استلزم تغير في آلية النظر النقدي ، وتقنياته ، وأفضى ذلك إلى ضرورة إسقاط البعد المثالي في تصور النَّسق الشعري أو التَّصور النقدي المنهجي ، وبدا الفضاء النَّقدي الجديد منفتحا على التشكل اللُّغوي للخطاب النَّصي ، الأمر الذي يقتضي من أي مقاربة علمية له ، أن تتأسس على علم اللغة [2]، وهو ما يذهب إليه ويؤكِّد عليه صلاح فضل في كتابه (بلاغة الخطاب وعلم النص) بقوله : "أهم متغير مناسب لطبيعته ، ومن ثم فإن نظرية اللُّغة، وما يعتريها من تحولات تقع في ذروة النسق المعرفي المتّصل بالبلاغة والأدب "[3] .

---

[1]– المصدر السابق ، ص 12.

[2]– بشرى موسى صالح ، نظرية التلقي أصول وتطبيقات ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط 1 ، 2001 ، ص 17.

[3]– ينظر ، صلاح فضل ، بلاغة الخطاب وعلم النص ، الشركة المصرية العالمية للنشر والتوزيع ، لونجمان ،1996، ص 14.

وهذا ما أدى حسب كل من بشرى صالح ، وصلاح فضل إلى أن يسِم بعض الباحثين في الشعرية الحديثة بأنها لغوية ، حيث يرى صلاح فضل أن النمو والتزايد في بحوث الشِّعرية ترتب على طبيعة التحولات ، في نظرية اللُّغة من ناحية . وتضافر الأفكار الجمالية المنبثقة من التجربة الخصبة ، للمذاهب الأدبية والمناهج البحثية الحديثة من ناحية أخرى [1] .

انطلاقا من هذه الفكرة ، وبعد أن أوجز البحث مفاهيم المنهج والمنهج النقدي وعلاقته بنظرية الأدب ، في فكر صلاح فضل وارتكاز رؤيته على علم اللغة ، ومن ثمة تحديد منهجه المطبق في التحليل ، في هذا الكتاب موضع الدِّراسة ،فإن التصوُّر المستشف من بعد الإطِّلاع والقراءة الواعية ، والتمحيص الدقيق. يصل البحث إلى أن صلاح فضل قد زاوج بين عدة مناهج نقدية ، في دراسته للشِّعرية محاولا تخطي السُّلطة الغربية والحفاظ على الخصوصية العربية ، في التحليل للوصول إلى نتائج منطقية، وضبط مفاهيم الشعرية مع محاولة تكييف المنهج بالنِّسبة للنَّص الشعري .

2-4 المنهج النقدي عند صلاح فضل في دراسته وتحليله للشعرية العربية المعاصرة :

سيبرز البحث أهم المناهج النقدية التي استعملها الناقد كآليات إجرائية ، لتوضيح الطَّرح التنَّظيري الذي جاء به ، ومفهومه للشِّعر الحديث ، بحيث سيذكر كل منهج على حدى ويتعرض بالاستشهاد، بدراسات نقدية لنقاد كانت لهم رؤية ، وتعليقات على عمل صلاح فضل .

وإجمالا يلاحظ البحث ، أنه قد جمع في منهج مركب بين التحليل الأسلوبي، والأسلوبية البنيوية ، والشِّعرية بوصفها علم الأسلوب الشعري، مع الإشارة إلى توظيف الدرس البلاغي باعتباره أساسا للأسلوبية ، وهي وريثته الشرعية، كما أبرز دور القارئ والمتلقي ، من خلال استثمار مقولات نظرية القراءة وجماليات التلقي ، وركَّز على الحفاظ على منجزات علم النص الحديثة.

[1]- المصدر السابق،ص 65.

وباعتماده على هذه النَّظريات ، وتحليلاتها المنهجية. فهو يريد صياغة نظريته في شعرية النص[1] ، فإذا تصفحنا مقدِّمة الكتاب نجد النَّاقد يصرِّح عن منهجيته المتبعة ، والتحديات التي واجهته في عملية التطبيق، لصياغة نظرية مركبة للشعر العربي الحديث ، وتكوين جهاز مفاهيمي يسمح بإمداد الفروض النظرية بالآليات التطبيقية . حيث يقول في مقدمة كتابه في إشارة إلى تصوُّره المنهجي : «تودُّ هذه الفصول أن تكون قراءة في الشِّعر و كتابة في الشِّعرية، أن تجمع في انخطافة واحدة ، بين ضبط المنهج و تحرر التطبيق ، فتسعى إلى أن تقدم اقتراحا محكما لسلم الشعرية ، و تمارس اجتراحا مطولا بالرقص من حوله ومع تباين النظريات المعتمدة على المبادئ الألسنية والسيميولوجية التأويلية ، فإن التَّصور الذي نختاره و نقوم بتركيبه لمفهوم الشعر الحديث، يتأسس على قطبي التعبير والتوصيل، الأمر الذي يسمح باستيعاب الأفق اللغوي للظاهرة ، وتجاوزه للعوامل المدركة لأنماط القراءة والفهم، بما يدخل في قلب نظرية النص، ويستوعب جماليات التلقي.»[2].

ما يفهمه الباحث من هذه المقولة النقدية ، أن صلاح فضل يصرِّح بطريقة مباشرة ، وفي إجمال عن النظريات التي اعتمدها في تحليله للشعرية المعاصرة ، وفي تركيب تصوُّره لمفهوم الشعر العربي الحديث ، الذي يرى أنه يتأسس على قطبي التعبير والتوصيل ، وهما النظريتان اَّللتان تستمدان جذورهما من الموروث الغربي، كما يرى فرحان بدري الحربي في كتابه (الأسلوبية في النقد العربي الحديث) أن صلاح فضل قد وضع خطابه الافتتاحي في خدمة بحثه على مدى كتابه، إذ جعله ميدانا لعرض منهجيته وآلياته الإجرائية، وإيراد جملة من الأهداف المبدئية والمفاهيم والنتائج العلمية، التي تعبر عن رؤيته وتصوراته تجاه موضوع بحثه وبعض القضايا ، التي يقوم عمله عليها[3].

[1]– فرحان بدري الحربي ، الأسلوبية في النقد العربي الحديث، ص 114 .

[2]– صلاح فضل ، أساليب الشعرية المعاصرة، ص 9 .

[3]- فرحان بدري الحربي ،الأسلوبية في النقد العربي الحديث، ص 112 .

ويمضي فرحان بدري في تحليله ونقده لكتاب أساليب الشعرية المعاصرة ، ليضيف أنه حدَّد منذ البداية منحى دراسته في مقدمة كتابه، كما ذكر البحث آنفا عندما صرَّح أن عمله هذا هو قراءة في الشعر وكتابه في الشعرية، فهو يرى أنه يمهد لمنهج دراسته ، ويبين محور البحث فيها[1]،و هي فضلا عن ذلك(تجمع في انخطافة واحدة بين ضبط المنهج وتحرر التطبيق)، وهذا في رأي فرحان بدري أن صلاح فضل يسعى إلى الضَّبط المعرفي فضلا عن محاولة السيطرة على أمور البحث، بما يجعلها إبداعا فكريا و تبني آلياتها الإجرائية في سعيها لأن تقدم (اقتراحا محكما لسلم الشعرية، وتمارس اجتراحا مطولا بالرقص حوله) ويعلن بذلك صلاح فضل، عن منهجيته وهدفه من إقامة البحث ، في وقت واحد ونجده يصرح برفضه التقيد الكامل بالمنهج. فهو لا يفرض المنهج على النص حد إتلاف جماليته و فنيته و إفنائها[2].

وذلك يأتي في أثناء حديثه عن أمور عرضت له في بحثه سمَّاها تحديات فقال:"وكان التحدي الأول الذي يواجهه البحث ، هو الحفاظ على المسافة الحيوية اللازمة بين المنهج والنص الشعري"[3] .

يضيف فرحان بدري في حديثه عن تشبيه صلاح فضل للشِّعر بالطائر ، في خلال معالجته له حيث يقول :" وإذا كان لابد أن نحسبه في منهج فليكن قفصا واسعا، يتركه يتنفس ويتحرك"[4]. لأن حصره يعني قتلا له ، وقد أشار صلاح فضل إلى تأثره بالناقد الإسباني و الشاعر (داماسوألونسو"* فعبَّر في ذلك عن موقفه المبدئي فيما يخص المنهج والنص ورؤيته فيهما، وهي الإشكالية التي طرحها هذا الخطاب منذ بدايته ، إذ سعى إلى ترك التطبيق مفتوحا للمفاجآت .

---

[1]– المرجع السابق، ص 112 .
[2]- المرجعنفسه، ص 113 .
[3]- صلاح فضل : أساليب الشعرية المعاصرة، ص 9 .
[4]- المصدر نفسه، ص 9 .
*- دماسوالونسو : شاعر وناقد اسباني .

كما يرى فرحان بدري أن همَّ صلاح فضل ، كان أنْ يقدِّم صورة عن مدى نجاح افتراضه التنظيري، قياسا بالنتيجة التي توصل إليها أثناء التطبيق في مباحث كتابه، لان ذلك يساعد في معرفة اختياراته المنهجية في إجرائه العملي[1]. فعندما يقول :" إن النظرية الأولى كانت تفترض توزيع الأساليب الشعرية على مدارين أحدهما... والثاني يضم عددا من الأساليب التجريدية التي توقعت أن تتراوح بين الاتجاهات... بيد أن القراءة النَّقدية لنصوص الشعر العربي المعاصر. قد أسفرت نتيجة مخالفة... "[2]. يكون قد كشف عن اختياره المنهجي المفترض أو ما يسمى المنهجية المزعومة. في حين وأنه على الرغم من ابتداعه لنظريته المنهجية في التطبيق، إلا أنه يحتفظ بها في حيز الافتراض، من دون أن يقسر النصوص عليها في التَّحدي الإجرائي، فكانت النتيجة الواردة في التطبيق غير ملائمة لما توقع في ذلك الافتراض النظري.

أما بالنِّسبة (للتحدي الثاني) فطرح فيه موقفه تجاه منجزات علم النص، وتمثله لمقولاته في مقابل قدرته على ابتداع منهجه المناسب لرؤيته في دراسة النَّص ، والاستشهاد بالنماذج المقتبسة منه، فعمله في هذا المحور؛ يتمثل في (ضرورة الحفاظ على منجزات علم النص التي لا تجيز تقطيع أوصال القصائد ، بالاعتداء على أبنيتها الكبرى)[3]. ويكمل قوله بالشرح الآتي:"فكانعلي مخالفة هذه الأعراف في نقد الشعر ، والعدول عن طريقة اجتزاء الفقرات الشعرية القصيرة ، للتدليل على القضايا التحليلية الكبيرة ، وإيثار استحضار القصائد كاملة ومطارحتها نقديا بشكل يستوعب أبرز مكوناتها، ويلتقط أهم أبنيتها التعبيرية"[4] .

من هذا الطرح يستخلص فرحان بدري أن صلاح فضل، قد اقترب من المنهج البنيوي في دراسة النص. إذْ يعنى بوحدته الكلية وتكامل أجزائه في حدودها[5]. ويطرح إشكالية أخرى في عرضه لما سماه (التحدي الثالث) الذي خصَّصه لمعالجة اختياره المنهجي المزعوم ومحورها

[1]- فرحان بدري الحربي ،الأسلوبية في النقد العربي الحديث، ص 113 .
[2]- صلاح فضل ، أساليب الشعرية المعاصرة، ص 10.
[3]- المصدر نفسه، ص 10 .
[4]- المصدر نفسه، ص 10 .
[5]- فرحان بدري الحربي، الأسلوبية في النقد العربي الحديث، ص 114 .

هو استحالة التصدي لجميع أساليب الشعرية العربية المعاصرة، وضرورة اختيار الأنماط البارزة منها فحسب.

كذلك رؤيته فيما يخص الشِّعرية، تلك الرؤية التي بنى عليها تصوُّره لمفهوم الشعر الحديث ، إذْ يُؤسِّس أنموذجه النظري على قطبي (التعبير والتوصيل) فتكون أطراف عمله متاخمة لحدود منطقة التباين بين النظريات المعتمدة مبادئ الألسنية والسِّميولوجيا[1]. مما يمكنه كما يقول من استيعاب(الأفق اللغوي للظاهرة) ، وتجاوز مدركات أنماط القراءة والفهم والدخول في نظرية النص، واستيعاب مقولات المهتمين بجماليات التلقي والإفادة من معطياتها.

من هذه النظريات جميعها يستخلص فرحان بدري أن صلاح فضل قد صاغ نظريته في شعرية النَّص ، فأضاف له ذلك سعة في الأفق وتأييدا لمنظوره الافتراضي ، وثقافة شاملة وموارد متنوعة أعانته في التطبيق[2] .

في حين يرى أنه فيما يخص تمسُّكه بالمنهج ، والتزامه قواعد العمل فيه ، أنه يتخذ منهجا ملفقا، أراد به التكامل لِمَا أحسَّه من قصور في العمل الإجرائي للتَّحليل ، وتباين النظريات المعتمدة مبادئ الألسنية ومنتجاتها، مما هيأ رؤيته النقدية في صورة من التشتت والاضطراب في وجه من الوجوه، إذا قيل بضرورة التزام المنهج لغرض الضبط المعرفي في الدِّراسة التحليلية التطبيقية.

يضيف في تعليقه على الخطاب الافتتاحي لكتاب صلاح فضل الذي قال فيه عن دراسته أنها تقدِّم (اقتراحا محكما لسلم الشعرية، وتمارس اجتراحا...) بأنه يقصد إلى إقامة النظرية أو اقتراحها ، وكذلك التطبيق في الوقت ذاته. فعمله يشمل حقلي التطبيق والتنظير

[1]- المرجع السابق ص 114 .
[2]– المرجعنفسه، ص 114 .

معا،فضلا عن إشارته إلى وقوع عمله في حقل الشِّعرية ، أو البحث فيها وليس في الأسلوبية*.

كما يرى فرحان بدري أن صلاح فضل كان من حين لآخر يقترب من نظرية لأخرى فقد يشيرإلى النقد الشكلاني ، أو يأخذ من الظاهراتية2 . وهو ما جاء في قوله: "والمحور الذي ترتكز عليه هذه الرؤية ، يقوم على ربط "درجة الشعرية" بعدد محدد من المقولات المرنة، بحيث تشكل شبكة مكونة من مجموعة تحالفات ، تربط درجة الإيقاع بدرجة النحوية والانحراف في تصاعدهما الحسي".وقد يطبق مقولات البنيوية 3 . في مثل قوله :"كما تصل مستوى الكثافة في النص بدرجة تشتته وتماسكه أو تجريديته"4.

فهو على حد تعبير فرحان بدري ، يرمي إلى وضع منهج نقدي ، قائم على تكوين جهاز مفاهيمي يسمح بوضع مختلف التجارب الشعرية على سلم نقدي قابل للقياس الوظيفي .

إذ يسلِّم بشرعية جميع الأنماط الإبداعية، ويحاول من خلاله التعرف إلى مكونات تلك الأنماط الإبداعية، الأسلوبية والجمالية، وهي غايته من البحث الذي يهدف –فضلا عن معرفة تلك المكونات – إلى استقصاء الأساليب الإبداعية لاستكمال رؤية المشهد النقدي العربي، فيمتد بذلك إلى مجال أبعد في فضاء النقد الأدبي.

ويطرح هدفا آخر بأسلوب تعليلي ، عن طريق الخطاب النقيض إذْ يقول: " وما أظهرت خلافي معهم ، إلاَّ رغبة في صناعة لون من التراكب العلمي في النقد العربي، فالدِّراسات الأسلوبية لا يمكن أن تتقدم بتجاهل اللَّاحق للسَّابق ، على ما تعوَّدنا عليه في النقد

*- رأى فرحان بدري الحربي في محور دراسة صلاح فضل :هو يرى انها الشعرية وليس الأسلوبية على رغم بروز التحليل الاسلوبي بوضوح في الدراسة .

2-المرجع نفسه،ص115.

3-المرجع نفسه ، ص115.

4-صلاح فضل،أساليب الشعرية المعاصرة،ص7

العربي"[1]. ففي تصوُّره أن الأسلوبية إنما تتقدم (باستثمار، كل العناصر التي يستصفيها الزمن وتبقيها الأحداث ، واستخلاص النتائج لبناء المعرفة العلمية عليها)[2] .

ويمكن حسب فرحان بدري وصف خطاب صلاح فضل النقدي الافتتاحي، بأنه أعلام في خارطة الدلالة ، يؤدي مهمة الإيصال المبرمج خدمة لما أراده من ابتداع جديد في كيان نظرية (الشعرية) المقامة على مرسى النقد النصي* ، فخطابه بني على عنصرين أساسيين، أو منطلقين فكريين لا يمكن إغفال ما أوكل إليهما، من مهمة بيان صورة ما سيؤول إليه بحثه ، وعملهما في توجيه خطابه هذا في الوقت ذاته هما:

أ) إحكام فرضية التنظير ، أو إقامة النظرية.

ب)الضبط المعرفي في أثناء عملية التطبيق بما يلائم النص.

وذلك يعني أنه يأخذ بمقولة البنية في إجرائه الفعلي، في خطابه القائم على المباشرة في أسلوب العرض بإرسال المعلومات، إذْ يسعى إلى توظيف هذا الخطاب علميا، فضلا عن إقامة بعضه على أسلوب الخطاب النقيض، في تعليل الاختيار المنهجي في دراسته.

ويرى أنه توصل إلى تحقيق العنصرين المذكورين ؛ بآلية إجرائية تنقسم بدورها ، وفي ذاتها إلى محورين في التنفيذ هما:

1)المحور الأول : يتعلق بقراءته للنصوص الشعرية، إذْ يسعى إلى تأسيس تصور معين لمفهوم الشعر الحديث، بناء على معطيات البحث اللغوي الحديث (في إطار الألسنية العامة) ، وهذا التصور مبني قطبي التعبير والتوصيل، حيث يشمل مخطط الوظائف (الياكبسوني) في نظرية النص.[3]

---

[1]– المصدر السابق، ص 8 .

[2]– المصدر نفسه، ص 8 .

*– يعني فرحان بدري بالنقد النصي ذلك الذي يلتزم بحدود النص ويهتم به في ذاته، دونما سواه مما حوله في البحث و الدراسة ، ص 115 .

[3]– المرجع نفسه ، ص 115 .

2)المحور الثاني : يقوم على ابتداع المنهج في التنفيذ، بنظام جديد مبتكر يقوم على الآتي:

– أفق لغوي للظاهرة الأسلوبية .

– أنماط القراءة، وجماليات التلقي فيما يخص المتلقي.

– نظرية النص وما نشط منها أو تشظَّى عنها فيما بعد في الأسلوبية، وبذلك يكون قد اعتمد على الاكتمال في بنية النص ، لأجل التفسير والاستشهاد في التحليل[1].

وفي مقاربة نقدية تحليلية ، تتناول الدُّكتورة بشرى موسى صالح بالدِّراسة كتاب أساليب الشِّعرية لصلاح فضل، في كتابها الموسوم ب :(نظرية التلقي أصول وتطبيقات) عند حديثها عن التأسيس المنهجي الحديث . فترى أنَّه يمكن تحديد مرحلتين للتَّأْسيس النَّقدي العربي الحديث ،تتمثَّل الأولى في ما يمكن الاصطلاح عليه بالمرحلة التعريفية1. وانْصبَّ الجهد فيها على التَّعريف بأبرز ما اسْتجَد في نظرية الأدب العالمية ،من مناهج وتصوُّرات للعمل الأدبي والنقدي في آن واحد.

حيث تسْتعرض الجهود العربية في حقْل الدِّراسات الأسْلوبية والبنائية والشِّعرية ، وقد تراوحت بين شكلي الترجمة والتأليف، وتذكر جهود كل من : (عبد السَّلام المسدي ، صلاح فضل، شكري عادل، كمال أبو ديب، عبد الله الغذَّامي، حميد الحمداني ،فاضل ثامر ، وسعيد الغانمي وغيرهم).

وتضيف أنَّ النُّقاد في هذه المرحلة التعريفية تجاوزوا ، ما يمكن الاصطلاح عليه بالمرحلة الإجرائية ، حيث تحوَّل الإنجاز النَّقدي العربي صوب منطقة أخرى ، تحاول اخْتبار صِحَّة الفروض الغربية على النَّتاجات العربية ، والكثير من هذه المُنْجزات النَّقدية ، تجاوزت التَّعريف إلى التأسيس والبدء بتعميق خط جديد ، ينْطلق من خصوصية التَّجربة الشِّعرية العربية بعيدًا عن الرَّبط الآلي الجامد2، واليقين بأن ما اتَّخذ طابع النظرية ، يبقى محصورًا في دائرة مثالية سائبة . لأن ما يمنحه طابع التكريس والصيرورة هو الوجود النَّصي،هذا

[1]– المرجع السابق، ص 115 .

الوجود النَّصي الذي يُعرِّفه خليل الموسى في كتابه (آليات القراءة في الشعر العربي المعاصر) فيرى أن النَّص الشِّعري لا يمنح نفسه لأي قارئ عابر ،ولا يمنح نفسه للقارئ الجاد إلا بعد مقاومة وتمنع ومماطلة3. وإذا كانت المدينة تغلق أبوابها أمام الغزاة ،فعلى الفاتح أن يبحث عن ثغر ومفاتيح لتلك المدينة المستعصية ، وعلى القصيدة أن تكون سرا أو لغزا ، كما يرى (ملارميه) أنه يجب أن يكون لدينا دائما لغز في الشعر وهو الأدب وليس ثمة سواه لتذكر الأشياء [1]وعلى القارئ أن يكتشف مفاتيح خاصة للقصيدة دون سواه.

ويرى عدنان بن ذريل في كتابه (النص والأسلوبية) أن النَّص هو المجال الحقيقي الذي تنعكس فيه الملامح الأسلوبية للكاتب المنشئ ، كما أن الأسلوب هو الألق الشَّخصي لفرادة هذا الكاتب [2] ، ثم تضيف بشرى صالح أن وجود النَّص يكتسب طابعه من خلال التَّعبير عنه في النموذج التطبيقي ، حيث تتم بلورة التصوُّرات والمفاهيم في حقول إجرائية حية[3] والكثير من هذه الإجراءات تبقى معطَّلةً ، و الأخرى لا تظهر فاعليتها إلاَّ من خلال مجموعة من العوامل السِّياقية من تاريخية ، نفسية ، اجتماعية ...الخ ، مما يتعلق بما يصطلح عليه ب(مقام النَّص) [4] في الاستعمال القديم ، أو سياق النَّص الخارجي بالمصطلح الحديث .

وتمضي في مقاربة تحليلية لكتاب صلاح فضل (أساليب الشعرية المعاصرة) من الناحية المنهجية حيث تقول:"تستطيع أن نعد كتاب صلاح فضل (أساليب الشعرية المعاصرة) محاولة ناضجة استطاعت الإفادة من النظرية الأدبية العالمية بمناهجها المختلفة، وترصينها بالجذور العربية للمعرفيات النقدية والبلاغية ، والانطلاق من خصوصيَّة التجربة الشِّعرية المعاصرة بملامحها المتعددة ، وجرت الدِّراسة على محاولة استيعاب هذه النماذج أو

---

[1]– بشرى موسى صالح،نظرية التلقي أصول و تطبيقات،ص23.

[2]– عدنان بن دريل .النص والأسلوبية،منشورت اتحاد الكتاب العرب ، 2001،د ط، ص 11.

[3]بشرى موسى صالح. نظرية التلقي أصول و تطبيقات ، ص23.

4– المرجع نفسه، ص24.

التجارب في أنواع ودرجات ، تتكيف لرواسم أساسية قارَّة لا تمتلك سلبية الجمود بل الحراك والانديا‌ح بعضا في بعض"[1].

وتتوصَّل إلى أن كتابه بدا (قرانا شرعيا) ، بين الأسلوب والشِّعرية، بوصْف الشعرية (علم الأسلوب الشعري) . وتجلَّت محاولته في مقْصديَّة مزدوجة تتمظهر في بعدين أحدهما انفتاح الإجراءات النَّقدية بعضها على بعض ، وامتلاكها الفاعلية الحقيقية من خلال المرونة القائمة على التكامل ، وحتى لا تبدو المناهج في أنساقها المتقاطعة مثل برج بابل تتعدد فيه اللُّغات ولا يكاد واحد أن يفهم من بجواره [2]، أمَّا البعد الآخر فيرمى إلى الإفصاح عن الإجراء ،لابد أن يخضع للنَّص فيكون محركا له وموجها، وليس الأمر على العكس ، فجمع في انخطافه واحد بين ضبط المنهج وتحرر التَّطبيق على حد تعبير صلاح فضل [3]. ممَّا أدى به إلى تقسيم بنائي يستعير جهازًا مفاهيميا مبسَّطا يصلح لتنظيم المقولات التوليدية للأساليب الشعرية المختلفة ، ويتَّسم بجملة من الخواص أهمها: المرونة والاستيعاب وقابلية التَّطبيق والتدرج من الجزء إلى الكل ، ومن السَّطح إلى العمق، وبسهولة الارتباط بالمستويات اللغوية والتداخل البنيوي في تكوين شبكة الدَّلالات ، ويتمثَّل في خمس درجات [4] متراكبة هي:

1)درجة الإيقاع.

2)درجة النحوية.

3)درجة الكثافة.

4) درجة التشتت.

5)درجة التجريد.

1- المرجع السَّابق، ص24.

2- المرجع نفسه، ص24.

3- صلاح فضل ، أساليب الشعرية المعاصرة ، ص9.

4- المصدر نفسه ص27.

وتضيف بشرى موسى أنَّه يرى أن معظم أدبيات الشِّعرية الألسنية والسيميولوجية المحدثة النَّصية ، تدور في جملتها حول هذه المحاور،،ويخلع من هذا التصور جدولة للأساليب الشِّعرية العربية تتجلى في أربعة تنويعات أسلوبية هي:

1) الأسلوب الحسِّي .
2) الأسلوب الحيوي.
3) الأسلوب الدَّرامي .
4) الأسلوب الرؤْيوي.

إنَّ توصيف هذه الأساليب يحاول أن يقارب الشِّعر ذاته ، لأن تجربة كل شاعر تحتمل العبور من منطقة تعبيرية إلى أخرى ، بنسب متفاوتة وهو يحاول فيما يقف عنده اسْتخدام آليات التَّحليل الأسلوبي التجريبي و التِّقنيات البنائية و السيميولوجيا التأويلية ، واستيعاب الأفق اللُّغوي للظَّاهرة ، وتجاوزه إلى العوامل المدركة لأنماط القراءة والفهم ، بما يدخل في قلب نظرية النَّص ويستوعب جماليات التلقي [1].

وترى أن الدِّراسة محك تجريبي لتطبيق مقولات (علم النص) الحديثة التي تنبع من ضرورة ربط المعرفة التجريبية المستمدة من النصوص ذاتها ، بإطار نظري نوعي يستقطب ويرشد خطواتها ، تأسيسا على أن علم الأدب بمفهومه المحْدث، ليس علمًا تحليليا على نمط الرياضيات البحتة، و لاينبغي أن يقع في هذه الدائرة لأنه علم يحمل في طيَّاته وصفًا للأشخاص و الأفعال والأشياء وأحوالهم في إطار المجتمع، يعتمد على وقائع لغوية ذات خصائص اجتماعية وجمالية معا[2]، ويمكن لعلم النص عند ممارسة تحليل النُّصوص الأدبية الإفادة من المنجزات التي حققتها الأسلوبية والبلاغة والشِّعرية الحديثة ، فضلا عن مقولات الاتساق والانسجام النصيَّة ، وبشكل يسْتوعب الخواص الجمالية للأجناس الأدبية المتمثِّلة

[1]– بشرى موسى صالح ، نظرية التلقي أصول وتطبيقات، ص25.

[2]– صلاح فضل ، أساليب الشعرية المعاصرة ،ص14.

في الأبنية العليا [1]. وليست محاولة (صلاح فضل) في (أساليب الشعرية المعاصرة) هي الوحيدة في هذا التأْسيس لطروحات علم النص الذي نشأ في السَّبعينيات ،فقد أردفتها دراسة تعريفية به ، وبحقوله الإجرائية ومقولاته المستندة إلى فاعليتي الاتساق والانسجام النصيين وهي دراسة (صلاح فضل) نفسه في (بلاغة الخطاب وعلم النص).

وتخْلصُ بشرى موسى صالح إلى أن محاولة صلاح فضل في (أساليب الشعرية المعاصرة) لو تُشفَّع بمقاصد توازيها ، وتنطلق من مقْصديَّه معرفية لا استعراضية ،لاستطعنا تحديث طرائق جديدة، للتحليل النقدي العربي . تسمح باكتشاف مقاربات تنبع من صميم التجربة العربية، وتنطلق من خصوصيتها وتقتنص أشكالها[2].

يمكن تخليص مقاربة بشرى موسى صالح ، لكتاب صلاح فضل من النَّاحية المنهجية بأنها محاولة ناضجة ، اسْتطاعت الإفادة من النظرية الأدبية العالمية ، بمناهجها المختلفة منطلقة من خصوصية التجربة الشعرية العربية المعاصرة، وهي قران شرعي بين الأسلوب والشعرية على حد تعبيرها . حاول من خلالها صلاح فضل تكييف المنهج وفق متطلبات النص ، مستخدما آليات التحليل الأسلوبي التجريبي و التقنيات البنائية والسيميولوجيا التأويلية ، واستيعاب الأفق اللغوي للظاهرة ، بما يدخل في قلب نظرية النَّص ويستوعب جماليات التلقي في مقاربة للشِّعر من خلال توصيف لأساليبه.

وتضيف أن التهيُّب من المناهج هو: تهيُّب من المعرفة المنظمة ، التي هي السَّبيل إلى الإدراك الشامل لظواهر الحياة ، وترى أن النقد العربي المعاصر ، قد أفاد من المفاهيم النظرية و الإجرائية [3]. حيث لا يفترض لاختبار صحة النظرية التطبيق الحرفي لمفاهيمها وإجراءاتها ، ففي هذا الأمر مثالية منبوذة وغير مقبولة و وفضلا عن هذا فلا يمكن التغافل

[1]–صلاح فضل ، بلاغة الخطاب وعلم النص، ص349.

[2]–بشرى موسى صالح ، نظرية التلقي ، ص28.

[3]– المرجع نفسه، ص53.

عن الأخلاق الظواهر الأدبية والثقافية بين المجتمعات وخضوعها لآلية معقدة تحكم أنساقها وما يقتضيه هذا كله من إحساس بالنسبية في صلاحية الظواهر للتطبيق.

إن النَّص الحديث نص معرفي ، يقاوم في أنساقه اختزان معنىً ما ، سطحيا أم عميقا فهو نص حواري قائم على التعدديَّة[1] في المعنى تشكيلا وتلقيا ، وإن تحليل النص نشاط نقدي يستند إلى مفاهيم نظرية متنوعة ، وقواعده إجرائية تهدف إلى تنوع الرَّكيزة المنهجية التي تبناها المحلل ، وهو يؤمن بالتعددية والانفتاح على مايجد في سيمياء النقد المعاصر من تحولات علامية وأنساق جديدة [2].

وهذا ما استثمره صلاح فضل في تحليليه وتنظيره وتصوره لنظرية مركبة في الشِّعر تقتضي إيجاد جهاز مفاهيمي مرن قابل للتدرج والتطبيق والتعليم.

من الملاحظ على الساحة النقدية الأدبية ، ازدهار هذا النقد وتطور أشكاله الفنية ، وتنوع مناهجه مع ازدهار حركية الإبداع ، وأن من يستقرأ تاريخ النقد يلاحظ هذا التلازم بين الإبداع والنقد، وأنه ما ظهر إبداع أدبي إلا واكبه ابداع نقدي ، وما ازدهر الأدب إلاَّ وكان النقد رافدا له، تفسيرا وتحليلا وقد تداولت النقد الأدبي عبر مسيرته ، كما هو معروف مناهج متعددة ، حيث بدأت القراءة انطباعية ساذجة مرورا بالمناهج البلاغية المعيارية ، ثم المناهج الاجتماعية والنَّفسية في إطارها السِّياقي . إلى أن حدث التحول الكبير، فانحرف النقد عن مساره القديم إلى القراءة النَّسقية ، فكانت أكثر المناهج تأثيرا في مسيرة النقد الأدبي هي تلك النَّظريات التي خرجت من معطف اللِّسانيات في بداية القرن العشرين.

ونجد سعد مصلوح يربط بين النقد واللِّسانيات في دراسة أشكال الشِّعرية ربطا وثيقا ، يدعو من خلاله إلى ألْسنة النقد فيقول:" لست أدري كيف استطاع أهل النقد أن يخوضوا معاركهم ،حول الأشكال الشعرية الجديدة ووظيفة الفن ، ولغة العمل الأدبي في غيبة التأسيساللساني

[1] – المرجع السابق ، ص54.

[2] – المرجع نفسه ، ص54.

لهذه المشكلات ، مع أن مثل هذا التأسيس ؛ هو شرط ماهية لسلامة الأحكام وصحَّة النظر"[1].

فالعلاقة هنا وثيقة ووطيدة بين الظاهرة الأدبية ، وحقول الدراسة اللِّسانية على أساس أن اللُّغة هي القاسم المشترك لدائرتين متداخلتين فهي للألسنية موضوع العلم ذاته ،وهي للأدب المادة الخام .

ومادام النَّص هو الأرض البكر التي يستثمر فيها النقد ، فالتَّحليل يظل هو المفتاح للتَّفسير والتأويل ما بقيت اللغة عصِيَّة على الفهم ، تضن بمكوناتها وأسرارها ، ولا تبوح بها وعلى النَّاقد أن يتسلح بمنهجية من المناهج الكثيرة ، إضافة إلى عوامل أخرى تبقى من سِمات الناقد الجيد ليكشف خباياها ، حيث يرى كل من (ريفاتير و جاكبسون) أنَّ النص الأدبي ليس نتاجا بسيطا من العناصر المكونة ، بل هو بنية متكاملة تحكم العلاقات بين عناصرها قوانين خاصة ، ولا يمكن أن يكون للعنصر فيها وجود فيزيولوجي أو سيكولوجي إلَّا في إطار البنية الكلية للنسق ، وعلى هذا الأساس لا يمكن تعريف أي عنصر منفصل إلاَّ من خلال علاقاته التقابلية و التضادِّية بالعناصر الأخرى ، في إطار البنية الكلية[2]. وهذا ما حاول صلاح فضل استثماره في تحليله للنُّصوص الشعرية، في تطبيق مقولات النص والحفاظ على منجزاته عندما اتَّخذ منهج التحليل الأسلوبي البنيوي وهذا ما سيشير إليه البحث في الفصل التَّطبيقي .

ويقول ميخائيل نعيمة في حديثه عن صفات النَّاقد الجيد في كتابه الغربال:" إن فضل الناقد لا ينْحصر في التمحيص والتثمين والترتيب ، فهو مبدع ومرشد مثلما هو ممحص ومثمن ومرتب"[3].

---

[1] – سعد مصلوح، الأسلوب دراسة لغوية احصائية ، كلية الآداب جامعة القاهرة. ط3، 1992، ص9.

[2] – ينظر بيار جيرو، الأسلوب و الأسلوبية ، ص32 ، ولمزيد من التوسع محمد عزام الأسلوبية منهجا نقديا ، ص78 وما بعدها.

[3] – ميخائيل نعيمة، الغربال، دار المعارف للطباعة والنشر، مصر،ص18.

كما أن النَّص يبقى بنية أو نسقا من العلاقات اللُّغوية .فالعمل الفني قد اعتبر إذن نظاما كليا من الإشارات ، أو بنية من الإشارات تخدم غرضا جماليا نوعيا.[1]على حد تعبير (رينيه ويلك ، واوستن وراين) في كتابهما (نظرية الأدب) ، وهذا ما يذهب إليه أيضا (توماس إليوت)، حيث يقول :" إنَّ الفن العظيم هو الذي يثبت وجوده ، بطاقة إقناعه كفن، وليس بما يضفي عليه من تصوُّرات فكرية مفضوحة ، لم تجد طريقها إلى التعبير الأصيل ."[2] ويرى حسن ناظم أن الشعرية تدرس أدوات كثيرة ، لا تنحصر في فن اللُّغة ومنها السيميولوجياوعلم الدَّلالات ويقول في هذا : "ذلك أن نظرية الدلائل أي السيميولوجيا تتقاسم الكثير من الملامح الشعرية ،التي لا يمكن لها أن تنتسب إلى اللُّغة فحسب".[3]ويضيف قائلا.:"ذلك أن الشِّعرية حقل معرفي ، يقارب النُّصوص اللغوية ، الأمر الذي يجعلها أكثر تماسكًا مع منهجية اللِّسانيات ، ومما يجعل منهجية هذه الأخيرة أكثر نجاعة في تعاملها مع الشعرية."[4]

ومن المُلاحظ أن صلاح فضل قد استثمر هذه المقولات ، في تحليليه التَّطبيقي الَّذي ارْتكز بالدَّرجة الأولى على علم اللُّغة ، وما انبثق عنه من مناهج تحليلية نقدية ، كالشعرية والأسلوبية ،والسِّيميولوجيا التأويلية ، والأسلوبية البنيوية ، ونظرية التلقي وجمالياته. ويؤكد هذا الطرح ما قاله عبد السَّلام المسدي في كتابه (الأسلوب والأسلوبية) ، في خِضمِّ حديثه عن الشِّعرية وعلاقتها بعلم اللُّغة :"لا يمكن للباحث في اللُّغة اليوم ،أن يجهل أو يتجاهل ماجدَّ في هذا الميدان منذ مطلع القرن العشرين ، واستنبط من مناهج ، وتبلور من مفاهيم ..... ورغم ذلك فالرأي السَّائد ، هو أن مناهج دراسة اللُّغة بلغت حدًا من الضَّبط والموضوعية ، يكسبها صيغة علمية ، ويجنِّبها متاهات النزعات الذاتية والذوقيةً "[5]. في حين

[1]رينيه ويلك، اوستن وراين ، نظرية الأدب،ترجمة عاتل سلامة ،دار المريخ، الرياض،1992، ط2،ص147.

[2]توماس .س.اليوت، فائدة الشعر و فائدة النقد ، ترجمة يوسف نور عوض ، دار القلم ، بيروت ، ط1،1982،ص8.

[3]حسن ناظم ، مفاهيم الشعرية ، ص68.

[4]المرجع نفسه، ص66.

[5]عبد السَّلام المسدي، الأسلوب والأسلوبية، دار الكتاب الجديد المتحدة ، ط5، لبنان ، يناير 2006، ص11.

يرى محمد كريم الكوَّاز، في كتابه (علم الأسلوب) أن منهج التَّحليل الأسْلوبي يقارب ثلاثة عناصر جوهرية في العمل الأدبي وهي :

1) العنصر اللُّغوي :إذ يعالج التَّحليل نصوصا قامت اللُّغة بوضعها.

2) العنصر النَّفعي : الذي يؤدي إلى إدخال عناصر غير لغوية ، في عملية التحليل كالمؤلف والقارئ والموقف التاريخي، و هدف النَّص و غير ذلك.

3) العنصر الجمالي الأدبي: يكشف عن تأثير النص في القارئ[1].

وهذا ماسنبيِّنه في الفصل التطبيقي ، حيث استمر صلاح فضل هذه الآليات الإجرائية في تحليله للشعرية العربية المعاصرة .

ونجد بشير تاوريريت في كتابة (الحقيقية الشعرية في ضوء المناهج النقدية المعاصرة) يتحدث عن علاقة الأسلوبية في النقد العربي الاحترافي ، حيث يرى أنها بدأت تأخذ طريقها نحو الاكتمال والنضج ، بتأثير تلك المناهج اللِّسانية الحديثة ، والبحوث التي تستند إليها وبفعل تزاوجها وتفاعلها مع النَّقد الأدبي الحديث ، وتنامي الإحْساس بتأثير النقاد العرب المعاصرين لهذا التيار [2]. و يُورد مجموعة من الأسْماء اللَّامعة والبارزة في هذا النوع من النقد منهم عبد السَّلام المسدي، في كتابيه (الأسْلوب والأسْلوبية سنة1977) و(النقد والحداثة 1983) عدنان بن ذريل (اللُّغة والأسْلوب سنة1983) ، محمد شكري عيَّاد (اللُّغة والإبداع) و(مبادئ علم الأسلوب العربي سنة1988)، و يختم بصلاح فضل(علم الأسلوب مبادئه واجراءاته سنة 1982) ثم يمضي في مقاربة نقدية تحليلية لكتابه أساليب الشِّعرية المعاصرة حيث يرى أنه ، من الدِّراسات الجادة التي أثارت إشكالية المنهج الأسلوبي في النقد العربي الحديث ، محاولة صلاح فضل الذي رأى أنه ناقش هذه الإشكالية ، من وجهة نظر إجرائية

[1] محمد كريم الكواز ، علم الأسلوب مفاهيم وتطبيقات، جامعة السابع ابريل ، ط1.، دت ، ص115.

[2] بشير تاوربريت ، الحقيقة الشعرية في ضوء المناهج النقدية المعاصرة ، ص185.

تنظِّر للشِّعرية العربية، في ضوء كشوفات الأسْلوب المنهجية ، في بساطها العربي [1]. وما قدَّمه علم النص، من ممارسة نقدية شمولية للخطاب الأدبي [2] .

طبقا لتطبيقات صلاح فضل في تنبيهه للرَّبط بين المداخل النَّصية و السِّياقية والجمالية في دراسة النصوص الشعرية ، أو الأساليب الشعرية من جهة ، والمواءمة بين تلك المداخل المتباينة الوافدة ، وخصوصية النَّص العربي ، بما ينتج نمطا من الثقافة المتجانسة البعيدة عن التكييف القصري ، أو فرض الهياكل الجاهزة [3].

ومن هذه الوِجهة يبدو أن كتاب صلاح فضل ، هو محاولة لعقد لقاء حميمي بين الأسْلوب والشِّعرية ، بل هو علم أسْلوب الشِّعرية، في تموجها المعاصر إنْ صحَّ هذا التعبير ويتجلى ذلك في اعْتماده على مقْصدية مزدوجة ، عملت على المواءمة بين مختلف الإجراءات المنتمية إلى اتِّجاهات نقدية متباينة ، وكذا في إخضاع النَّص إلى هذه الآليات والإجراءات[4].

ثم يعود لينقد الكتاب فيقول : "إن عدم التوفيق بين الأطر النظرية والإجرائية في تحليلات الأسلوبين ، وكثير ما يقودهم هذا الدأب إلى الحِياد عن ملامح الأسلوب، والدُّخول في معقل اتجاهات نقدية أخرى .ونجد هذا متوفِّرا في أساليب الشِّعرية المعاصرة ، فهو لم يكتف باستخدام تقنيات التَّحليل الأسلوبي أو البنائي ، المستندة بالدَّرجة الأولى إلى علْم اللِّسان والبلاغة، بل تجاوزها إلى السيميولوجيا التأويلية ،واستيعاب الأفق اللُّغوي للظَّاهرة الأدبية [5].

هذه المقاربة إذاً؛ هي هجين نقدي يتطفَّل على هذا ، أو ذاك من دون أن يتَّخذ لنفسه اسْتعارة ، أو موْصوفا منهجيا خاصا[6].

1- المرجع السَّابق ، ص188.

2-المرجع نفسه ، ص188.

3- بشرى موسى صالح ، المنهج الأسلوبي في النقد العربي الحديث ، مجلة علامات ، ص303.

4- بشير تاوريريت ، الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة، ص188.

5- المرجع نفسه ، ص196.

6 - المرجع نفسه ، ص197.

وبنظرة فاحصة للدِّراسات الثلاثة السابقة التي تناولت كتاب أساليب الشِّعرية المعاصرة بالقراءة والنَّقد ، يجد البحث أن النقاد الثلاثة ، قد اتَّفقوا في بعض النقاط ، واخْتلفوا في أخرى ومن نقاط الاتِّفاق بينهم يذكر :

1) تداخل مجموعة من المناهج النقدية، في الجانب التطبيقي الإجرائي عند صلاح فضل حيث يرى فرحان بدري أنه قد اتَّخذ منهجًا ملفَّقا ، جمع فيه بين مجموعة من المناهج .

ويضيف بشير تاوريريت أن هذه المقاربة هجين نقدي ، يتطفَّل على هذا أو ذاك من المناهج .

في حين ترى بشرى موسى صالح أن دراسته هي محك تجريبي ، لتطبيق مقولات علم النَّص الحديثة، التي تدْرسُه بآليات العلوم المختلفة ، على نحو يتيح دراسته بمنظومة من الإجراءات المنهجية المختلفة القابلة للتطبيق [1]. ويتَّفق كل من الناقدين السَّابقين (فرحان بدري ، بشير تاوريريت)، بعدم توفيق صلاح فضل بين الجانبين النظري والتطبيقي ، من ناحية تلك الفرضيات التي افْترضها ، والنَّتائج التي توصَّل إليها فيما بعد ، حيث يفيد فرحان بدري أنَّه وعلى الرَّغم من إبداعه لنظريَّته المنهجية في التَّطبيق ،إلاَّ أنَّه يحتفظ بها في حيِّز الافتراض، دون أن يقْسُر النَّصوص عليها في التَّحري الإجرائي ، فكانت النتيجة الواردة في التطبيق ، غير ملائمة لما توقع في الافتراض النَّظري ويؤيده (بشير تاوريريت) ، في رؤيته هذه فيضيف أنَّه لم يستطع التوفيق بين الجانبين النَّظري والتطبيقي ، من خلال الحياد عن المنهج الأسلوبي ، والدُّخول في متاهات مناهج نقدية أخرى .

أمَّا بشرى صالح فرؤيتها مغايرة للنَّاقدين السَّابقين ، فهي ترى أنَّ محاولة صلاح فضل محاولة ناضجة ، اسْتطاعت الإفادة من النَّظرية الأدبية العالمية ، بمناهجها المختلفة وترصينها بالجذور العربية ، للمعرفيات النقدية والبلاغية والانطلاق من خصوصية التَّجربة الشِّعرية المعاصرة [2].

[1] بشرى موسى صالح ، نظرية التلقي أصول وتطبيقات ، ص26.

[2] – المرجع نفسه، ص24.

فهي قِران بين الأسْلوب والشِّعرية ، بوصفها علم الأسْلوب الشِّعري ، انفتحت فيها الإجراءات النقدية على بعضها البعض ، مع امتلاكها الفاعلية الحقيقية من خلال المرونة القائمة على التكامل ، حاول فيها النَّاقد تكييف المنهج حسب سلطة النَّص، فجمع بين ضبط المنهج وحرية التَّطبيق وانفتاحه على المفاجآت، ليخلص في الأخير إلى تقسيم بنائي يستعير جهازا مفاهيمي، لتنظيم المقولات التَّوليدية للأساليب الشِّعرية المختلفة ، يتَّسم بالمرونة والاستيعاب ، وقابلية التطبيق والتدرُّج من الجزء إلى الكل ، ومن السَّطح إلى العمق مع سهولة الارتباط بالمستويات اللُّغوية ، والتداخل البنيوي في تكوين شبكة الدلالات التي تكوَّنت من خمس درجات متراكبة هي:

الإيقاع ، النَّحوية، الكثافة ، التشتُّت ، التجريد وهذه الدَّرجات تدور حولها معظم أدبيات الشِّعرية الألسنية،والسِّيمولوجية المحدثة النَّصية ، ومما سبق فقد خلع جدولة للأساليب الشِّعرية العربية ، تمثلت في أربعة تنويعات أسلوبية هي:

الأسلوب الحسِّي .

الأسلوب الحيوي .

الأسلوب الدرامي .

الأسلوب الرؤيوي .

هذه الأساليب التي رأى أنَّها أبرز الأساليب الشعرية العربية وليست كلها ، وتتجلَّى للبحث تلك العلاقات المتداخلة والمترابطة ، بين تلك المناهج المتعددة التي وُجِدتْ في التَّطبيق الفعلي للنظرية المركبة للشِّعرية، التي يدعو إليها النَّاقد ، ومن الضَّروري توضيح بعض المفاهيم ونقاط التداخل بين هذه المناهج المختلفة ، في رقْصها الدَّائري حول محور أساسي وهو النَّص الشِّعري . الذي يعرِّفه محمد مفتاح بقوله: "النصُّ مدوَّنه حدث كلامي ذي وظائف متعددة "[1]، والذي يرى بخصوصه حليم رشيد في دراسة له بعنوان (البنيوية والسِّيمائية التأويلية، دراسة في آليات الاختلاف) أنَّه جهاز حامل للمعاني،أو هو نظام من

[1] محمد مفتاح ، تحليل الخطاب الشِّعري (إستراتجيةالتناص) ، المركز الثقافي العربي ، 1986 ، دط ، ص126.

أنظمة التواصل، وعُدَّ كذلك بناء معرفيا يجمع هوية لغوية تؤسس لعلاقة غائية ، بين الإنسان وحاجاته ، وبين واقعة ومحيطه الاجتماعي ، فالنَّص ركيزة الفعل النقدي وغايته فسلَّط الاهتمام على مفهومه وهويته، ونظر في العلاقة بين مؤلفه ومتلقيه، بناء على الخلفيات الأصولية والمصادرات الذاتية والجماعية ، التي تتبنى اتِّجاهات معينة ، وايديولوجيا مختلفة[1].

فالنَّصُالحداثي كما ترى سامية راجح في دراسة بعنوان (نظرية التحليل الأسْلوبي للنَّص الشِّعري)[2]. هو الذي يبوح للدَّراس بمجموعة من الآليات أو الطرق أو الخطوات ، التي تمكِّنه من الغوص في مكوناته أوجمالياته ، وليس المنهج هو الذي يفرض على النَّص الأدبي آليات معينة . وهذا نلاحظه في الجانب التطبيقي فيما بعد.

وبهذه الرؤية يصبح الطَّابع الإيحائي من أهم خصائص اللُّغة الأدبية ، وهو يمثِّل لونا من ألوان تعدد معنى الدَّال ، النَّاتج عن وضع قيم متراكبة ، فوق الوظيفة الإعلامية الخالصة للُّغة [3]، وكان من الضروري أن يضع المحلِّل الأسْلوبي في دارسته للإيحاءات ، من العناية بجذور الصِّياغة الشكلية المسْؤولة عن الأوضاع الإيديولوجية والعاطفية ، التي تطْبع أسْلوب الكاتب أو الشاعر بطابع خاص، مميز لنصِّه الأدبي ،فالتعدُّد الدلالي النَّاتج عن الإيحاءات يتَّسِع بقدر ما يرتبط بخاصية أخرى، من خواصِّ اللُّغة الأدبية الجوهرية، وهي اللُّبس المتمثِّل في التعقيد المقصود، للعلم المصوَّر في النَّص الأدبي [4].

وهذا ما يدعو البحث لتوضيح ولو بسيط ، عن منهج التَّحليل الأسْلوبي بداية ، وعلاقته بالشعريةِّ فيما بعد ، والحديث عن دور النَّاقد الأدبي في كل هذا.

---

[1]– حليم رشيد ، البنيوية السيميائية التأويلية (دارسة في آلياتالاختلاف)، الملتقى الوطني الرابع السيمياء والنص الأدبي ، المركز الجامعي الطارف ،2012،ص89.

[2]– سامية راجح ، نظرية التحليل الأسلوبي للنص الشعري مفاتيح ومداخل أساسية ، جامعة محمد خيضر ، بسكرة ، مجلة الأثر ، عدد13مارس 2012 ، ص215.

[3]– المرجع نفسه ، ص215.

[4]– المرجع نفسه ، ص215.

2-5 -منهج التحلـــــــيل الأسلـــــوبي:

تعترف سامية راجح بعدم وجود قواعد وآليات محدَّدة ومضبوطة ، لمقاربة النَّص الشِّعري فقد غدا من المحال، العثور- داخل المختبر الأسْلوبي- على قواعد أو مبادئ تمكِّن من القبض على النبض الجمالي للنَّص الشِّعري ، الأمر الذي جعل المادَّة النصِّية في صورتها النقدية تمارس سحرها اللَّامحدود أمام المادَّة النقدية .

وتبعا لذلك من فقد نشأت مطاردة نقدية لانهائية ، بين مخْتلف الاتجاهات النقدية ،ومحور اهْتمامها النَّص الشِّعري، في رحلته وترحاله ، إلى عالم سحري يتَّصف بالغرابة واللَّاثبات وليس ذلك بغريب ، مادامت القصيدة الشعرية هي قصيدة الارْتماء في المجهول ، ولكن برغم هذا الاسْتعصاء ، بين المتغيَّر النَّصي والنقدي على حد سواء ، فقد حاولت الأسْلوبية أن تعلن ترشُّحها ، في مسابقة القبض على الأرواح الجمالية المتمرِّدة ، في عالم النَّص الشِّعري ، وذلك من خلال محاولة التأسيس لمجموعة ، من الآليات والمستويات التَّحْليلية للنص[1].

فالتَّحليل الأسلوبي للنَّص، حسب بشير تاويريت في كتابه الموْسوم (محاضرات في مناهج النَّقد الأدبي المعاصر) ، ينطلق من فعاليات العنصر اللُّغوي في تموْقعه على مستويات عدة وهذه المقاربة لا تتغذى على آليات أو قواعد جاهزة ، بل لكل نصٍّ أدبي قواعده الأسلوبية المميزة[2]. التي بموجبها يتحوَّل الأثر الأدبي إلى أثر جمالي ،والجمال المتوصَّل إليه منجراء هذه المقاربة هو جمال متفرِّد ومتميز ،مادامت الأسْلوبية تبحث دوما عن الفرادة في العمل الأدبي ، ولا يتحقق نجاح المقاربة الأسلوبية إلاَّ بتوفُّر محلِّلي الأسلوب على ثقافة لغوية ،وأدبية وذوقية عامة،فهذه الثَّقافة تمكِّن صاحبها من الغوص في جماليات النَّص المراد تحليليه، وهذه ميزة توفَّرت في تحليلات صلاح فضل.

---

[1] سامية راجح، نظرية التحليل الأسلوبي للنص الشعري ، جامعة محمد خيضر، بسكرة، مجلة الأثر عدد 13مارس 2012،

[2] بشير تاوريريت،محاضرات في مناهج النقد الأدبي المعاصر، دراسة في الأصول والملامح والاشكالات النظرية والتطبيقية، دار الفجر للطباعة والنشر ، قسنطينة ، ط2006،1،ص226.

إنَّ المقاربة الأسلوبية تهْدف إلى الوصول إلى أغوار النَّص الشعري ،للوقوف على عتباته المظلمة، وعناصره الفكرية التي يصنع تضافرها وحدة دلالية ، وتبعًا لذلك فعلى المحلِّل الأسْلوبي أن يشرِّح النَّص تشْريحًا ، من مختلف جوانبه ليرى مباشرة ،حركاته ومساراته ودوائره واتجاهاته .على أن لا يُدْخِل ذاته أو ظروفه الخارجية ورؤاه واسْتبْصاراته المنفصلة عن البنية اللّغوية للنص الأدبي، على عكس عمل الناقد الذي لا تمثِّل لديه في نظر بشرى صالح، تلك الإجراءات الأسلوبية ؛ سوى أوراق موضوعية يمارس بمساعدتها التَّعبير عن ذاته النقدية ، فهو يبحث عن الأثر الجمالي ، الذي تخلقه تلك البنى الأسْلوبية في النص [1].

وعليه أن يتجرَّد من الآليات الأسلوبية ، ويبحث عن الأثر الجمالي في النَّص من خلال املاءات الذات [2]. على الرُّغم من أنَّ التحليل الأسلوبي بآلياته وإجراءاته لا يخرج عن دائرة النقد الأدبي ، في مرحلته النصَّانية بدليل أنَّ الأسْلوبية، لا تمثِّل سوى اتِّجاه من اتجاهات النقد الأدبي ، وقد تحدَّث صلاح فضل عن علم الأسْلوب ، وصلته بعلم اللُّغة فأشار إلى العلاقة الوطيدة بين هذين العلمين ، لأن مسْتويات التحليل هي مسْتويات مشتركة بين علم اللغة وعلم الأسلوب ، وقام بحصرها في ثلاث مستويات : المستوى الصوتي ، المعجمي النحوي ،مشيرا في الوقت ذاته إلى البدء في التَّحليل الأسْلوبي ؛ من علم الأسْلوب الصَّوتي الذي يبحث في وظيفة المحاكاة الصَّوتية ، وغيرها من الظواهر من الوجهة التعبيرية[3].

وإذا كانت الكتابة الأدبية لعبا حرًّا بالكلمات ،وتناثرا للأبجدية ،فإنَّ المطاردة الأسْلوبية للنَّص الأدبي هي لعب آخر ، وبين هذا و ذاك تنْكشف الطبيعة العصِيَّة لعالم النَّص[4].ويبقى معناه لحظةً زمنيةً هاربة ، من قيد هذه الاتجاهات النقدية ، الَّتي تُحاول التَّطفُّل على دلالات ومعاني النُّصوص، ولعلَّ تحليل النتاج الشِّعري عند الحداثيين ، من أصْعب الحالات الفنية

---

[1] بشرى موسى صالح ،المنهج الأسلوبي في النقد العربي الحديث ، مجلة علامات ،جدة ،مج 10،ع2012،40،ص288-289.

[2] بشير تاويريت ، الحقيقية الشعرية في ضوء المناهج النقدية المعاصرة ، ص177.

[3] المرجع نفسه ، ص177.

4بشرى موسى صالح،المنهج الأسلوبي في النقد العربي الحديث،مجلة علامات،جدة،مج10،ع2012،40،ص288-289.

،التي تعْترض طريق النَّاقد المعاصر؛ لأن هذا الشِّعر يقيم ثقافته ، على الحلم والأساطير . والجنون والتصُّوف ....إلى غير ذلك من المصادر، التي يغيِّم معها المعنى [1].

إضافة لما شهدته الأسْلوبية من أزمة خطيرة ، مسَّتْ جانبها النَّظري. مثلما مسَّت جانبها الإجرائي ، وقد تمظْهَر ذلك في غياب ملامحها ، في غمْرة الاتِّجاهات النقدية الأخرى الشيء الذي أفقدها صفة الموصوف المنهجي، يُضاف إلى ذلك اتِّكاؤها على علوم أخرى كالإحصاء مثلا ، وهي غير علوم اللِّسان ، الشيء الذي أحدث شرخا كبيرا ، بين هذه الأطر النظرية والجمالية للنص ، من حيث هي مقتضى نقدي يراهن ، بالكشف عن المساحة الجمالية لعالم النَّص[2] .

وقد تعرَّض سعد مصلوح في كتابه (الأسلوب،دراسة لغوية احصائية)لظاهرة طغيان الجداول الإحصائية في المنهج الأسلوبي، حيث يقول:"من مظاهر هذه القصور أن الباحثين يعنون أنفسهم ، بتقديم عشرات الجداول الإحْصائية يضمِّنونها نتائج بحوثهم ، ومع ذلك تأتي عديمة الجدوى ، خالية من كل تحليل ذي قيمة للبيانات)[3].

هذه نظرة بسيطة يوردها البحث ، لمنهج التَّحليل الأسْلوبي وعلاقته بعلم اللُّغة ، وآلياته وإجراءاته وممارسيه ، وركَّز على الممارسة النَّقدية لهذا التحليل ، باعتبار الدراسة المتناولة هي نقدية.

2-6-العلاقة بين الأسلوبية والشـــــــــــــعرية:

يرى بشير تاوريريتأنَّ العلاقة تبرز من خلال الإشكال النظري للأسلوبية، أو الأطر النظرية أو الآفاق التي تطرحها هذه النظرية الأسلوبية ذاتها، ليلْحظ مدى مصداقية تصوُّرها عن الظَّاهرة الأدبية انطلاقا من المفهوم ذاته ، فإذا كانت الأسْلوبية قد اتخذت من خاصية

1بشير تاوريريت،الحقيقة الشعرية في ضوء المناهج النقدية المعاصرة، ص177.

[2] المرجع نفسه ، ص197.

[3] سعد مصلوح ،الأسلوب دراسة لغوية إحصائية،ص16.

الانزياح أو الانحراف دعامة لها ، وعلامة في التمييز بين مختلف الأساليب فذلك هو سر الشعرية فيها[1].

ولعلَّ أهم تسمية قامت عليها الأسلوبية ، هي غرامها بالبحث عما يتميز به الكلام الفني عن غيره من أصناف الخطاب ، وهذا التميز يتحقق غالبا عن طريق خرق القواعد المعروفة للنظام اللُّغوي العادي ، سواء في مستواه الصَّوتي أو الصَّرفي أو التركيبي أو الدلالي فشعرية الكتابة تأتي من الشيء، غير المتوقع أو خيبة الانتظار ، فالمرسل يتجاوز دائرة الإبلاغ إلى دائرة التأثير والانفعال ، وهذا ما يسمَّى في الدِّراسات النَّقدية الحديثة بالانحيازأو الانحراف و هذه هي نقطةالالتقاء بين الأسلوبية و الشعرية، حيث يرى (جان كوهين) أنَّ الأسلوبيةهي علم الانزياحات اللغوية [2].

ويرى محمد عزَّام أن جاكبسون قد جمع بين معرفة دقيقة باللِّسانيات ، وتشرُّب كامل لروح الشِّعر ، في إشارته لمفهوم الأسْلوبية بأنها بحث عمَّا يتميز به الكلام الفني ، عن بقية مستويات الخطاب أولا ، وعن سائر أصناف الفنون الإنسانية ثانيا، هذه التقابلية التي أقامها جاكبسون بين الكلام العادي والكلام الفني ، هي التي جعلته يتوصل إلى مفهوم الشِّعرية التي تعمل على استكشاف القوانين ، التي يكون الكلام العادي بمقتضاها كلاما فنيا[3].

ولا يكون هذا الكلام العادي فنيا ، إلا بمروره على محور الانزياح أو الانحراف عن طريق استخدام أسلوب معين ، والذي يرى صلاح فضل بشأنه أنَّه ثقافة تستخدم لنقل الأفكار وتصوير الخواطر . والأسلوبية لغة تتميز بالاكتفاء الذاتي ، وتغرس جذورها في الأسطورية المؤلفالذاتية [4].

---

[1] بشير تاويريت، الحقيقة الشعرية، ص191.

[2] جان كوهين ،بنية اللغة الشعرية،ترجمة محمد المولى و محمدالغمري، دار توبقال، الدار البيضاء، ط1، 1986، ص 16.

[3] محمد عزَّام ، الأسْلوبية منهجًا نقديا ، دار الآفاق ، بيروت ، لبنان، ط1981،1،ص11.

[4] صلاح فضل علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته الهيئة الهية المصرية العامة للكاتب ، القاهرة ،ط2، 11985،ص83.

في حين يرى بيار جيرو أنَّ الأسلوب طريقة في الكتابة، وهو استخدام الكاتب لأدوات تعبيرية من أجل غايات أدبية [1].

ونستطيع القول أنَّه ، من هذا المفهوم الأخير للأسلوب ، تتَّضح تلك النقطة التي تلتقي فيها الشعرية بالأسلوبية ، بوصف الشِّعرية علمًا للأدب يبحث في تلك التقنيات، التي تجعل من أسلوب ما أسلوبا أدبيا فنيا.

2-7العلاقة بين الأسلـــــــوبية والبنـــــيوية(الأسلوبية البنيوية):

هي رؤية نقدية مزدوجة أو مركبة من زمرتين نقديتين، هما البنيوية والأسلوبية ، حيث يتحوَّل النَّص في ضوء هذا الاتجاه ، إلى بنية قائمة بذاتها ، تتخلَّلها علاقات داخلية تجمع بين عناصر هذه البنية،ولا يكون لأي عنصر قيمة جمالية ، إلا من خلال علاقته بالعناصر الأخرى.ويسْتهدف التَّحليل الأسْلوبي القيمة الأسلوبية للإشارة في تموضعها البنيوي[2]. ويرى ريفايتر أنَّ الأسْلوبية تتحول إلى قوة ضاغطة ، تتسلط على حساسية القارئ ، وذلك عن طريق إبراز بعض عناصر السِّلسلة الكلامية ، ومن ثمَّة حمل القارئ على الانتباه إليها بحيث إذا غفل عنها تشوَّه النص، وفقد أبعاده الجمالية ، ويتجلى ذلك في اهتزاز بنيات النص الأدبي، لأنَّ النص قائم غلي هذه البنى ، وإذا قام النَّاقد أو الدَّارس بتحليل البنى وجدها ذات دلالات خاصَّة ، وهي التي تسمح بتقرير أنَّ الكلام يعبِّر، والأسلوب يبرز ويظهر ، وقد انْصَبَّ محور العمل ، عند ريفاتير على البنى النصِّية ، وعلاقاتها ببعضها وذلك بهدف إبراز القيمة الأسلوبية داخل النظام [1]. ومن الضَّروري الإشارة هنا إلى اختلاف اتجاهات الأسلوبية التي تركَّزت على ثلاث عناصر :

1- النَّص كبنية مستقلة عن كل ما حولها.

2- علاقة النص بمبدعه، كونه يحمل ميسم فكره وشخصيته.

3- عما كان يقصده صاحب النَّص ، أو ما تحكيه بنية النَّص من دلالات .

---

[1] بيار جيرو ، الأسلوب والأسلوبية ، ترجمة منذر عياشي ، مركز الانتماء القومي ، بيروت ،دت ص9.

[2] بشير تاوريريت، الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة ، ص173.

لكن ما يجب التأكيد عليه ، هو أنَّ وقائع الأسلوب لا يمكن التقاطها ،إلاَّ على مستوى اللغة[2] والتحليل الأسلوبي ، يبدو للوهلة الأولى تصنيفيًا في جوهره، لا يعتمد على الافتراضات وقيمته ، لا تتوقف على كفاءته في إنتاج أشعار جديدة ،وهدفه هو الوُصول إلى تنميط يشير إلى الملامح المشتركة ، بين نوع معين من النُّصوص ،ويمكن أن ينقسم فيما بعد إلى أنواع فرعية ،وكل نصٍّ يختلف عن غيره ، يتمُّ تحديده في ضوء مجموعة من الخواص المعينة المتمثَّلة فيه [3].

2-8 العلاقة بين الأسلـــــوبية ونظرية القراءة والتلـــــقي:

الأسلوبية هي علم دراسة الأسْلوب، والَّذي يقوم بدوره على الانزياح ،الذي يقوم أساسًا على الخرق : الَّذي يكون بصورة متواترة ، وقصدية على مستوى القاعدة اللِّسانية التي تقول بأنه لكل دال مدلول واحد وبواسطة الانزياح تمتلئ الدَّوال بمدلولات جديدة لا حصر لها ،بل أنَّ الدَّال الواحد ، يتحوَّل إلى فضاء ومجرَّة من المدلولات اللَّانهائية ، وبهذا الفهم ينشأ قاسم مشترك بين حقل الأسلوبية ، وعلم الدلالة . في القيام على مبدأين أساسيين هما الاختيار والتأليف، وذلك بهدف احداث الأثر في نفسِيَّة المتلقِّي ، من جرَّاء نسج الكلمات وتأليفها تأليفا جديدا ، يخضع إلى مبدأ الاختيار[4]. فاللُّغة في النَّظرية التأْويلية ضِدَّ وحدة النَّسق ، وضِدَّ إغلاق المَعنى ، وحضور الصَّوت والوعي ، إنَّها ترمي إلى تفجير الدَّال والتعميق من فجوات النَّص وانزياحاته، وتكسير المعنى الأحادي ، والتَّرتيب الَّذي يكشف عنه النص [5]. ويرى فاضل ثامر في كتابة (اللغة الثانية في إشكالية المنهج و النظرية و المصطلح في الخطاب النقدي.) أنَّ الدِّراسات اللُّغوية الألسنية عموما، كانت تفحص فعالية القراءة بوصفها

---

[1]المرجع السَّابق، ص 172.

[2]-المرجع نفسه ، ص 164.

[3]-المرجع نفسه ، ص 147 .

[4]ا-لمرجع نفسه، ص147.

[5]-حليم رشيد ، البنيوية و السيميائية التأويلية ، (دراسة في آليات الاختلاف)، الملتقى الوطني الرابع .السيمياء و النَّص الأدبي ، المركز الجامعي ، ص89.

واحدة من المهارات الأساسية الأربع الضَّرورية في عملية الاكتساب اللُّغوي ، وهي الإصغاء التكلم ،القراءة ،الكتابة. وتحْفل الكتب المدرسية والتعليمة ، بفصول خاصَّة عن فعاليَّة القراءة وأهمِّيتها ، كمرحلة متقدِّمة من مراحل الاكْتساب اللغوي، تلي المهارتين الشفويتين: الإصغاء والتَّكلُّم ، ولكنها تقع في مرتبة أدنى، من مهارة الكتابة [1]. ويرى أنَّ الإطار العام لنظرية القراءة أو فاعلية القراءة ، يتَّسع بشكل لامثيل له ، ويصْبح هو البؤْرة المركزية للتَّحليل الأدبي ، ولتوليد المعنى بعد أن كان ينْظر إليه ، ضمن إطار محدود ، حيث تتباين مستويات القراءة ، وتتعدَّد سعة وعمقا من قارئ لآخر، وفقا لخبرة القارئ القرائية ولأسلوبه في التَّعامل مع النَّص ، حتى قيل أنَّ هناك عددًا ، من القراءات يساوي عدد القرَّاء أنفسهم ، بل أنَّ هناك من يذهب ، إلى أنَّ القارئ الواحد نفسه ، يقدِّم في كل مرَّةٍ قراءة جديدة ، تختلف عن قراءته الأولى [2]. وهذا مانلْمَسه في تحليلات صلاح فضل، عند حديثه عن استيعاب أفق القارئ.

ويضيف فاضل ثامر أن الاتِّجاهات الحديثة في القراءة ، لم تتضح بصورة جلِيَّة إلاَّ في السَّبعينات ، متزامنة مع تزايد الاهتمام ، بمفاهيم الحداثة والمنازعات الألسنية ، والأسلوبية والبنيوية في النَّقد العربي الحديث ، رغم محاولة النَّاقد العربي ، الخروج بموازنة مقبولة بين عوامل الاكتساب ، والتأثُّر الخارجي المتمثِّلة في الاتجاهات والمناهج القرائية الجديدة ، وبين الموروث النَّقدي والحاجة الثقافية[3]. وهذا ما قام به صلاح فضل في قراءته لأساليب الشِّعرية محاولا المحافظة على الخصوصيَّة العربية ، مع الانفتاح على المناهج والأدوات الإجرائية الغربية، محاولا تجاوز سلطتها ، وتقديم قراءة من منظور عربي بحت.

وختاما لهذا الفصْل فإنَّ الملاحظ ، حسب – فاضل ثامر– بالنِّسبة لإشكالية تطبيق المنهج النقدي ، والتداخل بين مجموعة من المناهج ، في دراسة واحدة ؛ قد يعود مردُّه إلى ذلك الانفجار النقدي الحداثي خلال العقود الثلاثة الأخيرة،و الذي صاحبه انفجار معرفي في

---

[1]– فاصل ثامر، اللُّغة الثانية في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح ،المركز الثقافي العربي بيروت، ط1994،1،ص43.

2– المرجع نفسه ، ص49.

[3]– المرجع نفسه، ص 50.

علوم الاتصال والأنثربولوجيا ، الابستمولوجيا والمعرفة ، والَّذي قلَب الكثير من المناهج والمفاهيم ، الَّتي سادت خلال القرن التاسع عشر ، ومطلع القرن العشرين ، واستطاع إعادة صياغة الرؤيا النقدية ، على ضوء جديد ، بفضل الكشوفات التي حقَّقتْها الدِّراسات الألسنية والسيمولوجية والأسلوبية ، في مجال النَّقد الأدبي، ولم يكن الناقد العربي إزاء تغيرات المشهد النقدي سلبيا أو امتثاليا[1].

ويرى أنَّه كان واعيا وفاعلا ، وبشكل خاص في تمثُّله لتضاريس هذا المشهد المنهجية والإجرائية ، ومحاولته بلورة رؤيا نقدية – أو مجموعة رؤى، تُفْصِحُ عن خصوصيته وجدِّيته في تكوين شخصية نقدية عربية ، تسْتفيد من المنجزات الغربية ، لكن مع الحِفاظ على الخصوصية العربية ، وهذا ما حاول صلاح فضل القيام به ، وسنتطرق لهذا في الفصل التطبيقي لاحقا.

[1]– المرجع السابق، ص 82 .

الفصـــــــل الثاني:

المنهج النقدي عند صلاح فضل من خلال الكتاب.

من خلال تتبع الطَّرح النظري ، لصلاح فضل في تصوُّره لنظرية مركبة ، للشِّعر العربي المعاصر، ومحاولة استقراء تلك المنهجية التي سلكها ، أو بتعبير أدق المنهج الذي طبَّقه في دراسته للشعر العربي المعاصر ، من خلال فرضيات قدَّمها في مشروعه ، وحاول تطبيق وتكييف المنهج وفقها، كان لا بد من وضع تصوُّر لهذا المنهج. حيث من المهم توضيح و تعريف معنى مصطلح منهج، ومفهومه عند الناقد ثم علاقة هذا المنهج، ومكانته في تطبيق الفعلي، والنقدي على النصوص الشِّعرية ونظرية الأدب .

2-1 تعريف المنـــــــــــــهج :

يُعرِّف عبد الرَّحمَان بدوي، في كتابه (مناهج البحث) المنهج ، فيقول : "فن التنظيم الصَّحيح لسلسلة من الأفكار العديدة، إمَّا من أجل الكشف عن الحقيقة ، حين نكون بها جاهلين، أو البرهنة عليها للآخرين عين نكون بها عارفين"[1] .

كما يُعرِّفه سيد بحراوي في كتابه(البحث عن المنهج في النقد العربي الحديث) فيقول: "طريقة في التعامل ، مع الظَّاهرة موضوع الدِّراسة، تعتمد على أسس نظرية ، ذات أبعاد فلسفية، و إيديولوجية بالضرورة، وتملك هذه الطَّريقة أدوات اجرائية دقيقة، ومتوافقة مع الأسس النظرية المذكورة ، وقادرة على تحقيق الهدف من الدراسة"[2] . من الملاحظ في التعريف الآنف الذكر لسيد بحراوي ، أنه يحتاج إلى تفصيل وخاصة في قضية الأبعاد الفلسفية ، والإيديولوجية للأسس النَّظرية، فهو يرى أن المنهج لامحالة مرتبط بقضية العلاقة

[1]– عبد الرحمن بدوي، مناهج البحث، دار النهضة العربية، القاهرة ، ط3 ، 1963 ، ص 6 .

[2]– سيد بحراوي، البحث عن المنهج في النقد العربي الحديث، دار شروقيات، القاهرة، ط1، ص 9 .

بين الأسس النظرية الإجرائية[1]، وهذا ما سنلمسه في دراستنا لمنهج صلاح فضل النَّقدي.ولعل تعريف سيد بحراوي ، لمصطلح أو مفهوم المنهج . يقودنا بالضرورة إلى الحديث عن المنهج في العلوم الإنسانية، باعتبار الشعرية أحدها . فيضيف سيد بحراوي أن المنهج في العلوم الإنسانية ، يفرض علينا أن نعترف بأن حجم تدخل الإنسان الباحث ، أكثر مما هو الحال عليه في العلوم الطبيعية نظرا لأمرين :

الأول : أن أدواته تظل في النهاية – أدوات ذهنية مهما تحققت في شكل مادي ملموس (استبيانات ، إحصاءات ...الخ)[2] . ومن ثم تظل قريبة منه، يمكنه أن يعدل فيها – وهذا ما نلمسه في التحليل الأسلوبي للنص الأدبي، وما طبقه صلاح فضل في تناوله لبعض الأساليب الشعرية المعاصرة – من خلال إحصاء كلمات معجم نزار قباني الشعري الحسِّية أما الأمر الثاني : هو أن المادة المدروسة نفسها ، تبقى قريبة من ذات الباحث ، وأن تشريحه وحكمه عليها ،سوف يمسُّه هو مسًّا مباشرا ، مهما كان بعيدا عن الظَّاهرة الإنسانية[3]. التي يدرسها .

ويضيف أن الأسس النظرية تحكم الأدوات الإجرائية ، خصوصا الَّتي تكون لها خلفيات فكرية فلسفية وايديولوجية [4]، فهي الَّتي تتحكَّم في موضوع البحث والدَّرس ، فتوجهات الباحث تساهم في اختيار موضوع البحث ، دون غيره من المواضيع الأخرى ، كما أنها تتحكم في اختيار الأدوات والإجراءات بما يناسب البحث ، ومن هنا يصبح الاتساق و التلاؤم بين الأدوات ، والأسس النظرية ضرورة حتمية ، غير أن هذه الحركة ليست وحيدة إلاَّ في الظاهر،فثمَّة جدل أو صراع بين الأدوات،والأسس النظرية ونقصد هنا بالأدوات : الآليات الإجرائية للمنهج – بحيث قد تتأبى على مطاوعة الأسس النظرية ، و قد لا تصلح

[1]– المرجع السابق، ص 10 .

[2]– المرجع نفسه ، ص 10.

[3]– المرجع نفسه ، ص 10.

[4]– المرجع نفسه ، ص 11.

للتطبيق على هذا الموضوع أو ذاك ، وقد يثبت تطبيقها خللا في الأسس النظرية أو خطأ عميق الجذور ، وفي هذه الحالة فإن الأدوات ، تمارس دورا تصحيحا إزاء النظرية [1]،وهذا ما سيحاول البحث الوصول إليه ، من خلال محاولة استقراء وتقصي المنهج النقدي عند صلاح فضل، بشقه التَّنظيري ومدى المواءمة مع الجانب التطبيقي للمنهج.

وقبل هذا كان من الضروري ضبط مصطلح المنهج النقدي عند صلاح فضل:

2-2 مفهوم المنهج والمنهج النقدي عند صلاح فضل :

يورد صلاح فضل تصوُّره لطبيعة المنهج في مجال النقد ، من خلال مقدِّمة لكتابه (مناهج النقد المعاصر)[2]، حيث يرى أن المنهج في الوقت المعاصر ، خرج من دائرة الفروض الإيديولوجية الضخمة ، في نظرياته و إجراءاته ليلتمس مدخلا صحيحا ، للعملية المتنامية المتراكمة ، متسقا مع منظومة العلوم الإنسانية ، في حركتها المتواصلة لتعديل استراتيجيتها كي تتوافق مع التطور المحدث ، ويدعو إلى علمنة النقد – فكلما أصبح النقد علميا وتخلص بقدر الإمكان من الفروض الإيديولوجية ، واتَّجه نحو المستقبل ، كان أكثر عامية وتواصلا مع الفكر الإنساني ، وأكثر عونا ، في الآن ذاته على اكتشاف خصوصيتنا ، في هذا العصر– وهذا ما حاول إثباته في تحليله النقدي المنهجي وسيتعرض له البحث، من خلال رؤيته –واختلافها عمَّا كانت عليه في العصور الماضية [3].

كما يدعو إلى ضبط توجه القارئ ، نحو الأفق المستقبلي دون شعور بالغربة أو التهميش. لأن حركة الحياة من حوله تمضي على هذا النحو ، بالرغم من كل التوترات والتقلصات والجدير حسبه بالثقافة العربية أن تحتل موقعها في إنتاج المعرفة المعاصرة [4].

---

[1]– المرجع السَّابق ،ص 11.

[2]– صلاح فضل ، مناهج النقد المعاصر ، دار الأفاق القاهرة ،دط، ص 7.

[3]– المصدر نفسه ، ص 7 .

[4]– المصدر نفسه ، ص7 .

الملاحظ من الطرح هو محاولة بلورة مفهومه للمنهج النقدي ، ودعوته إلى وجوب علمنته وضرورة تخلُّصه من المقاربات الإيديولوجية ، لتحصيل تراكم معرفي موضوعي ، ويتساءل البحث هنا ؛ عن مدى صحَّة هذه النظرة ، خصوصا بالنِّسبة للمناهج السياقية ، أما مفهومه للمنهج : فهو يرى أن جميع التعريفات التي تحاول الإلمام بهذا المفهوم ، تقصر عن الإطاحة بجوانبه ، لأن الوجه اللُّغوي في التعريف لا يفي بتغطية الشروط الاصطلاحية . فتعريفه لغويا هو الطريق و السبيل و الوسيلة ، التي يُتدرَّج بها للوصول إلى هدف معين [1]في حين يرى أن المنهج مرتبط بالعقل والحركة العلمية ، يفترض آليات إجرائية وأدوات ضرورية لتحقيق الممارسة النقدية .

– مفهوم المنهج النقدي عند صلاح فضل :

يرى أن للمنهج النقدي مفهومين: أحدهما عام ، والآخر خاص [2].

المفهوم العام : يرتبط بطبيعة الفكر النقدي ذاته ، في العلوم الإنسانية بأكملها ، هذه الطَّبيعة الفكرية النقدية التي أسسها (ديكارت) ، على أساس أنها لا تقبل أي مسلَّمات قبل عرضها على العقل ، ومبدأه في ذلك الشَّك للوصول إلى اليقين ، فرفض المسلَّمات إجرائيا ، وعدم تقبل إلا ما تصحُّ البرهنة عليه كليا ، هو جوهر الفكر النقدي *

وهذا جوهر في حقيقته ذو خلفية فلسفية ، ترتبط بمنظومة العلوم كلِّها ، لذلك فهو يرى أن للفكر النقدي سمة أساسية ، وهي أنه لا يقبل القضايا على علاَّتها ، انطلاقا من شيوعها وانتشارها ، بل أنه يختبرها ويدلِّل عليها بالوسائل التي تؤدي إلى سلامتها وصحَّتها ، وقبل ذلك أن يتخذ هذه القضايا أسسا لبناء النتائج التي يريد الوصول إليها[3].

---

[1]– المصدر السَّابق ، ص 8.

[2]– المصدر نفسه ، ص 9 .

*– يتبنى صلاح فضل مبدأ الشك المنهجي عند ديكارت في تناوله للمنهج في الفكر النقدي ، ويدعو إلى عدم تقبل المسلمات قبل عرضها على العقل مع الاعتماد على الشك حتى تثبت البرهنة على صحة الفرضية.

[3]– المصدر نفسه، ص 10 .

المفهوم الخاص : هو الذي يتعلق بالدِّراسة الأدبية ، وبطرق معالجة القضايـــا الأدبية والنظر في مظاهر الإبداع الأدبي بأشكاله وتحليلها ، وهو بهذا المفهوم يتحرك طبقا لمنظومة خاصة به تتألف من مستويات .

إن مفهوم صلاح فضل للمنهج النقدي ، سواء العام الذي يرى أنه مرتبط بالعلوم الإنسانية بأكملها والمتأسس حسبه على مبدأالشَّك الذي جاء به ديكارت ، والذي يرى أن الشك سبيل للوصول إلى اليقين ، والمعرفة والتحليلات الصائبة . أو المفهوم الخاص الذي مفاده أن للمنهج النقدي في طابعه الخاص ، عندما يتعلق بالدِّراسة الأدبية فإنه يكتسب خصوصية مغايرة لما سبق ، تفرضها طبيعة هذه المادة المدروسة وأشكال الإبداع الأدبي[1].

وهذا ما يحث البحث على محاولة استشفاف طبيعة العلاقة بين النظرية الأدبية ، والمنهج النقدي عند صلاح فضل .

2-3 العلاقة بين المنهج النقدي والنظرية الأدبية من خلال رؤية صلاح فضل :

من خلال المفهوم الخاص للمنهج النقدي ، وعلاقته بالدراسة الأدبية فإن صلاح فضل يرى أنه لابد لكل منهج نقدي من نظرية في الأدب [2]. تطرح أسئلة جوهرية ، وتحاول إقامة بناء متكامل للإجابة عن هذه التساؤلات ، وأهم هذه التساؤلات : ما الأدب ؟ أي التساؤل عن طبيعة الأعمال الأدبية ،عناصرها ،أجناسها ، قوانينها ، والسُّؤال الثاني : يرتبط بعلاقة الأدب بالمجتمع والحياة ،والمبدع والمتلقي ؛ أي علاقة المدونة الأدبية بما يرتبط بها وما يخرج عنها سواء كانت العلاقة محاكاة أو تخيلا أو انعكاسا ، أو علاقة ارتباط عضوي كما تتصوره نظريات الحداثة [3].

[1]- المصدر السابق ، ص 10.

[2]- المصدر نفسه ، ص 10.

[3]- المصدر نفسه ، ص 10.

ويضيف أن النظرية الأدبية من خلال محاولة إجابتها عن طبيعة الأدب ، وعلاقاته فهي بتنوعها تسْفر عن مجموعة من السُّبل التي ينبغي أن يسلكها الباحث ، للبرهنة على تحقيق هذه السُّبل والإجراءات التي يتَّخذها أصحاب أية نظرية ، لتحليل الأعمال الأدبية وللبرهنة على توافق القوانين الداخلية والخارجية لها ، هي التي يتمثل فيها المنهج المصاحب للنظرية الأدبية ، وكل نظرية تعدِّل من المناهج السَّابقة للتوافق مع مبادئها ومسلَّماتها .

لذلك فالمفهوم المعرفي المؤسس للأدب هو النظرية ، والمنهج النقدي هو الذي يختبر توافق هذه النظرية مع مبادئها ، ويمارس فاعليته ، ويتم تداوله عبر جهاز اصطلاحي يحمل قنوات تصوُّراته ، ويضمن كيفية انطباقها–قربا– أو بعدا –مع الواقع الإبداعي[1].

ويضيف صلاح فضل أن المنظومة الاصطلاحية تمثل الطرف الثالث ، في العملية المنهجية التي يطبق بها المنهج ، وهي خاضعة للتغيير من منهج إلى آخر، وتلعب المصطلحات الخاصة بكل مجال دورا أساسيا في التمييز بين اختصاصات القول .

هذه الأطراف الثلاثة –النظرية– المنهج– المصطلح– تمثل منظومة متكاملة ، تبدأ من الإطار الشامل (النظرية) ، وتنتهي إلى التقنية المتداولة ، التي يستعملها أصحاب المنهج في ممارستهم العملية، هذه العلاقة كثيرا ما تتم فيها اختراقات ؛ لأنها غير معزولة تماما عن عديد المؤثرات في الحقول الجانبية ، المجاورة للحقل الأدبي والإبداعي[2].

وهو يرى أن التحوُّلات التي تحدث في أية نظرية ، تؤدي بالضَّرورة إلى تعديل في المنهج والمصطلح، وغالبا ما تتم تعديلات المصطلح ، بطرق الاستعارة من الحقول المعرفية المختلفة، وهذا ما لمسه البحث في الجانب التطبيقي للكتاب ، حيث نجد الناقد في تحليلاته للأساليب الشعرية . يستعير مصطلحات من حقول فنية أخرى ، مجاورة للأدب كالسِّينما مثلا والفنون الجميلة وغيرها ...

---

[1]– المصدر السابق، ص 11 .

[2]– المصدر نفسه، ص 11 .

وترتكز رؤية الناقد بالضرورة وبالدرجة الأولى على علم اللغة ،هذا العلم الذي جاء مع (دي سوسير) ، وغيَّر منحى الدِّراسة النقدية ، حيث يقول صلاح فضل عن هذا العلم :"هذا العلم هو علم اللغة" حيث بدأ يستحوذ على بنك المصطلحات النقدية ، وبدأت مفاهيمه تشيع في حقل الدَّراسات الأدبية والنقدية ،وبذلك تغير نسق المعرفة الأدبية ، لتقوم فيه اللُّغة بالدور الأكبر والأساسي المهيمن على ما عداه [1]، ونجده يدعو إلى ضرورة اقتران المنهج بالعلم للبرهنة على صحة المقولات ، والفرضيات المطروحة . وهذا ما تتفق معه بشرى موسى صالح في كتابها (نظرية التلقي أصول وتطبيقات) ، حيث ترى عند طرقها لفكرة تحولات المنهج ، ومشكلة النوعية فتقول " حانت مع السِّتينات لحظة منهجية نقدية جديدة ، في العالم شكلت تحولا تحديثيا ، يعنى بدراسة الماهية والتشكل النصيين ، وتمثلت هذه اللَّحظة على وجه التحديد في المنهج البنائي؛ فهو خط الشروع أو التأسيس للفاعلية التحديثية وبدت اللَّحظة المنهجية الغائبة ، هي لحظة التاريخ والتحول والصَّيرورة الخارجية ، ولم يكن هذا التحول ينطلق من فراغ ، فقد كان مقترنا بتغير الأنساق والبنى (الشعرية) ، مما استلزم تغير في آلية النظر النقدي ، وتقنياته ، وأفضى ذلك إلى ضرورة إسقاط البعد المثالي في تصور النَّسق الشعري أو التَّصور النقدي المنهجي ، وبدا الفضاء النَّقدي الجديد منفتحا على التشكل اللُّغوي للخطاب النَّصي ، الأمر الذي يقتضي من أي مقاربة علمية له ، أن تتأسس على علم اللغة [2]، وهو ما يذهب إليه ويؤكِّد عليه صلاح فضل في كتابه (بلاغة الخطاب وعلم النص) بقوله : "أهم متغير مناسب لطبيعته ، ومن ثم فإن نظرية اللُّغة، وما يعتريها من تحولات تقع في ذروة النسق المعرفي المتّصل بالبلاغة والأدب "[3] .

---

[1]– المصدر السابق ، ص 12.

[2]– بشرى موسى صالح ، نظرية التلقي أصول وتطبيقات ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط 1 ، 2001 ، ص 17.

[3]– ينظر ، صلاح فضل ، بلاغة الخطاب وعلم النص ، الشركة المصرية العالمية للنشر والتوزيع ، لونجمان ،1996، ص 14.

وهذا ما أدى حسب كل من بشرى صالح ، وصلاح فضل إلى أن يسِم بعض الباحثين في الشعرية الحديثة بأنها لغوية ، حيث يرى صلاح فضل أن النمو والتزايد في بحوث الشِّعرية ترتب على طبيعة التحولات ، في نظرية اللُّغة من ناحية . وتضافر الأفكار الجمالية المنبثقة من التجربة الخصبة ، للمذاهب الأدبية والمناهج البحثية الحديثة من ناحية أخرى [1] .

انطلاقا من هذه الفكرة ، وبعد أن أوجز البحث مفاهيم المنهج والمنهج النقدي وعلاقته بنظرية الأدب ، في فكر صلاح فضل وارتكاز رؤيته على علم اللغة ، ومن ثمة تحديد منهجه المطبق في التحليل ، في هذا الكتاب موضع الدِّراسة ،فإن التصوُّر المستشف من بعد الإطِّلاع والقراءة الواعية ، والتمحيص الدقيق. يصل البحث إلى أن صلاح فضل قد زاوج بين عدة مناهج نقدية ، في دراسته للشِّعرية محاولا تخطي السُّلطة الغربية والحفاظ على الخصوصية العربية ، في التحليل للوصول إلى نتائج منطقية، وضبط مفاهيم الشعرية مع محاولة تكييف المنهج بالنِّسبة للنَّص الشعري .

2-4 المنهج النقدي عند صلاح فضل في دراسته وتحليله للشعرية العربية المعاصرة :

سيبرز البحث أهم المناهج النقدية التي استعملها الناقد كآليات إجرائية ، لتوضيح الطَّرح التنَّظيري الذي جاء به ، ومفهومه للشِّعر الحديث ، بحيث سيذكر كل منهج على حدى ويتعرض بالاستشهاد، بدراسات نقدية لنقاد كانت لهم رؤية ، وتعليقات على عمل صلاح فضل .

وإجمالا يلاحظ البحث ، أنه قد جمع في منهج مركب بين التحليل الأسلوبي، والأسلوبية البنيوية ، والشِّعرية بوصفها علم الأسلوب الشعري، مع الإشارة إلى توظيف الدرس البلاغي باعتباره أساسا للأسلوبية ، وهي وريثته الشرعية، كما أبرز دور القارئ والمتلقي ، من خلال استثمار مقولات نظرية القراءة وجماليات التلقي ، وركَّز على الحفاظ على منجزات علم النص الحديثة.

[1]- المصدر السابق،ص 65.

وباعتماده على هذه النَّظريات ، وتحليلاتها المنهجية. فهو يريد صياغة نظريته في شعرية النص[1] ، فإذا تصفحنا مقدِّمة الكتاب نجد النَّاقد يصرِّح عن منهجيته المتبعة ، والتحديات التي واجهته في عملية التطبيق، لصياغة نظرية مركبة للشعر العربي الحديث ، وتكوين جهاز مفاهيمي يسمح بإمداد الفروض النظرية بالآليات التطبيقية . حيث يقول في مقدمة كتابه في إشارة إلى تصوُّره المنهجي : «تودُّ هذه الفصول أن تكون قراءة في الشِّعر و كتابة في الشِّعرية، أن تجمع في انخطافة واحدة ، بين ضبط المنهج و تحرر التطبيق ، فتسعى إلى أن تقدم اقتراحا محكما لسلم الشعرية ، و تمارس اجتراحا مطولا بالرقص من حوله ومع تباين النظريات المعتمدة على المبادئ الألسنية والسيميولوجية التأويلية ، فإن التَّصور الذي نختاره و نقوم بتركيبه لمفهوم الشعر الحديث، يتأسس على قطبي التعبير والتوصيل، الأمر الذي يسمح باستيعاب الأفق اللغوي للظاهرة ، وتجاوزه للعوامل المدركة لأنماط القراءة والفهم، بما يدخل في قلب نظرية النص، ويستوعب جماليات التلقي.»[2].

ما يفهمه الباحث من هذه المقولة النقدية ، أن صلاح فضل يصرِّح بطريقة مباشرة ، وفي إجمال عن النظريات التي اعتمدها في تحليله للشعرية المعاصرة ، وفي تركيب تصوُّره لمفهوم الشعر العربي الحديث ، الذي يرى أنه يتأسس على قطبي التعبير والتوصيل ، وهما النظريتان اَّللتان تستمدان جذورهما من الموروث الغربي، كما يرى فرحان بدري الحربي في كتابه (الأسلوبية في النقد العربي الحديث) أن صلاح فضل قد وضع خطابه الافتتاحي في خدمة بحثه على مدى كتابه، إذ جعله ميدانا لعرض منهجيته وآلياته الإجرائية، وإيراد جملة من الأهداف المبدئية والمفاهيم والنتائج العلمية، التي تعبر عن رؤيته وتصوراته تجاه موضوع بحثه وبعض القضايا ، التي يقوم عمله عليها[3].

[1]– فرحان بدري الحربي ، الأسلوبية في النقد العربي الحديث، ص 114 .

[2]– صلاح فضل ، أساليب الشعرية المعاصرة، ص 9 .

[3]- فرحان بدري الحربي ،الأسلوبية في النقد العربي الحديث، ص 112 .

ويمضي فرحان بدري في تحليله ونقده لكتاب أساليب الشعرية المعاصرة ، ليضيف أنه حدَّد منذ البداية منحى دراسته في مقدمة كتابه، كما ذكر البحث آنفا عندما صرَّح أن عمله هذا هو قراءة في الشعر وكتابه في الشعرية، فهو يرى أنه يمهد لمنهج دراسته ، ويبين محور البحث فيها[1]،و هي فضلا عن ذلك(تجمع في انخطافة واحدة بين ضبط المنهج وتحرر التطبيق)، وهذا في رأي فرحان بدري أن صلاح فضل يسعى إلى الضَّبط المعرفي فضلا عن محاولة السيطرة على أمور البحث، بما يجعلها إبداعا فكريا و تبني آلياتها الإجرائية في سعيها لأن تقدم (اقتراحا محكما لسلم الشعرية، وتمارس اجتراحا مطولا بالرقص حوله) ويعلن بذلك صلاح فضل، عن منهجيته وهدفه من إقامة البحث ، في وقت واحد ونجده يصرح برفضه التقيد الكامل بالمنهج. فهو لا يفرض المنهج على النص حد إتلاف جماليته و فنيته و إفنائها[2].

وذلك يأتي في أثناء حديثه عن أمور عرضت له في بحثه سمَّاها تحديات فقال:"وكان التحدي الأول الذي يواجهه البحث ، هو الحفاظ على المسافة الحيوية اللازمة بين المنهج والنص الشعري"[3] .

يضيف فرحان بدري في حديثه عن تشبيه صلاح فضل للشِّعر بالطائر ، في خلال معالجته له حيث يقول :" وإذا كان لابد أن نحسبه في منهج فليكن قفصا واسعا، يتركه يتنفس ويتحرك"[4]. لأن حصره يعني قتلا له ، وقد أشار صلاح فضل إلى تأثره بالناقد الإسباني و الشاعر (داماسوألونسو"* فعبَّر في ذلك عن موقفه المبدئي فيما يخص المنهج والنص ورؤيته فيهما، وهي الإشكالية التي طرحها هذا الخطاب منذ بدايته ، إذ سعى إلى ترك التطبيق مفتوحا للمفاجآت .

---

[1]– المرجع السابق، ص 112 .
[2]- المرجعنفسه، ص 113 .
[3]- صلاح فضل : أساليب الشعرية المعاصرة، ص 9 .
[4]- المصدر نفسه، ص 9 .
*- دماسوالونسو : شاعر وناقد اسباني .

كما يرى فرحان بدري أن همَّ صلاح فضل ، كان أنْ يقدِّم صورة عن مدى نجاح افتراضه التنظيري، قياسا بالنتيجة التي توصل إليها أثناء التطبيق في مباحث كتابه، لان ذلك يساعد في معرفة اختياراته المنهجية في إجرائه العملي[1]. فعندما يقول :" إن النظرية الأولى كانت تفترض توزيع الأساليب الشعرية على مدارين أحدهما... والثاني يضم عددا من الأساليب التجريدية التي توقعت أن تتراوح بين الاتجاهات... بيد أن القراءة النَّقدية لنصوص الشعر العربي المعاصر. قد أسفرت نتيجة مخالفة... "[2]. يكون قد كشف عن اختياره المنهجي المفترض أو ما يسمى المنهجية المزعومة. في حين وأنه على الرغم من ابتداعه لنظريته المنهجية في التطبيق، إلا أنه يحتفظ بها في حيز الافتراض، من دون أن يقسر النصوص عليها في التَّحدي الإجرائي، فكانت النتيجة الواردة في التطبيق غير ملائمة لما توقع في ذلك الافتراض النظري.

أما بالنِّسبة (للتحدي الثاني) فطرح فيه موقفه تجاه منجزات علم النص، وتمثله لمقولاته في مقابل قدرته على ابتداع منهجه المناسب لرؤيته في دراسة النَّص ، والاستشهاد بالنماذج المقتبسة منه، فعمله في هذا المحور؛ يتمثل في (ضرورة الحفاظ على منجزات علم النص التي لا تجيز تقطيع أوصال القصائد ، بالاعتداء على أبنيتها الكبرى)[3]. ويكمل قوله بالشرح الآتي:"فكانعلي مخالفة هذه الأعراف في نقد الشعر ، والعدول عن طريقة اجتزاء الفقرات الشعرية القصيرة ، للتدليل على القضايا التحليلية الكبيرة ، وإيثار استحضار القصائد كاملة ومطارحتها نقديا بشكل يستوعب أبرز مكوناتها، ويلتقط أهم أبنيتها التعبيرية"[4] .

من هذا الطرح يستخلص فرحان بدري أن صلاح فضل، قد اقترب من المنهج البنيوي في دراسة النص. إذْ يعنى بوحدته الكلية وتكامل أجزائه في حدودها[5]. ويطرح إشكالية أخرى في عرضه لما سماه (التحدي الثالث) الذي خصَّصه لمعالجة اختياره المنهجي المزعوم ومحورها

[1]- فرحان بدري الحربي ،الأسلوبية في النقد العربي الحديث، ص 113 .
[2]- صلاح فضل ، أساليب الشعرية المعاصرة، ص 10.
[3]- المصدر نفسه، ص 10 .
[4]- المصدر نفسه، ص 10 .
[5]- فرحان بدري الحربي، الأسلوبية في النقد العربي الحديث، ص 114 .

هو استحالة التصدي لجميع أساليب الشعرية العربية المعاصرة، وضرورة اختيار الأنماط البارزة منها فحسب.

كذلك رؤيته فيما يخص الشِّعرية، تلك الرؤية التي بنى عليها تصوُّره لمفهوم الشعر الحديث ، إذْ يُؤسِّس أنموذجه النظري على قطبي (التعبير والتوصيل) فتكون أطراف عمله متاخمة لحدود منطقة التباين بين النظريات المعتمدة مبادئ الألسنية والسِّميولوجيا[1]. مما يمكنه كما يقول من استيعاب(الأفق اللغوي للظاهرة) ، وتجاوز مدركات أنماط القراءة والفهم والدخول في نظرية النص، واستيعاب مقولات المهتمين بجماليات التلقي والإفادة من معطياتها.

من هذه النظريات جميعها يستخلص فرحان بدري أن صلاح فضل قد صاغ نظريته في شعرية النَّص ، فأضاف له ذلك سعة في الأفق وتأييدا لمنظوره الافتراضي ، وثقافة شاملة وموارد متنوعة أعانته في التطبيق[2] .

في حين يرى أنه فيما يخص تمسُّكه بالمنهج ، والتزامه قواعد العمل فيه ، أنه يتخذ منهجا ملفقا، أراد به التكامل لِمَا أحسَّه من قصور في العمل الإجرائي للتَّحليل ، وتباين النظريات المعتمدة مبادئ الألسنية ومنتجاتها، مما هيأ رؤيته النقدية في صورة من التشتت والاضطراب في وجه من الوجوه، إذا قيل بضرورة التزام المنهج لغرض الضبط المعرفي في الدِّراسة التحليلية التطبيقية.

يضيف في تعليقه على الخطاب الافتتاحي لكتاب صلاح فضل الذي قال فيه عن دراسته أنها تقدِّم (اقتراحا محكما لسلم الشعرية، وتمارس اجتراحا...) بأنه يقصد إلى إقامة النظرية أو اقتراحها ، وكذلك التطبيق في الوقت ذاته. فعمله يشمل حقلي التطبيق والتنظير

[1]- المرجع السابق ص 114 .
[2]– المرجعنفسه، ص 114 .

معا،فضلا عن إشارته إلى وقوع عمله في حقل الشِّعرية ، أو البحث فيها وليس في الأسلوبية*.

كما يرى فرحان بدري أن صلاح فضل كان من حين لآخر يقترب من نظرية لأخرى فقد يشيرإلى النقد الشكلاني ، أو يأخذ من الظاهراتية2 . وهو ما جاء في قوله: "والمحور الذي ترتكز عليه هذه الرؤية ، يقوم على ربط "درجة الشعرية" بعدد محدد من المقولات المرنة، بحيث تشكل شبكة مكونة من مجموعة تحالفات ، تربط درجة الإيقاع بدرجة النحوية والانحراف في تصاعدهما الحسي".وقد يطبق مقولات البنيوية 3 . في مثل قوله :"كما تصل مستوى الكثافة في النص بدرجة تشتته وتماسكه أو تجريديته"4.

فهو على حد تعبير فرحان بدري ، يرمي إلى وضع منهج نقدي ، قائم على تكوين جهاز مفاهيمي يسمح بوضع مختلف التجارب الشعرية على سلم نقدي قابل للقياس الوظيفي .

إذ يسلِّم بشرعية جميع الأنماط الإبداعية، ويحاول من خلاله التعرف إلى مكونات تلك الأنماط الإبداعية، الأسلوبية والجمالية، وهي غايته من البحث الذي يهدف –فضلا عن معرفة تلك المكونات – إلى استقصاء الأساليب الإبداعية لاستكمال رؤية المشهد النقدي العربي، فيمتد بذلك إلى مجال أبعد في فضاء النقد الأدبي.

ويطرح هدفا آخر بأسلوب تعليلي ، عن طريق الخطاب النقيض إذْ يقول: " وما أظهرت خلافي معهم ، إلاَّ رغبة في صناعة لون من التراكب العلمي في النقد العربي، فالدِّراسات الأسلوبية لا يمكن أن تتقدم بتجاهل اللَّاحق للسَّابق ، على ما تعوَّدنا عليه في النقد

*- رأى فرحان بدري الحربي في محور دراسة صلاح فضل :هو يرى انها الشعرية وليس الأسلوبية على رغم بروز التحليل الاسلوبي بوضوح في الدراسة .

2-المرجع نفسه،ص115.

3-المرجع نفسه ، ص115.

4-صلاح فضل،أساليب الشعرية المعاصرة،ص7

العربي"[1]. ففي تصوُّره أن الأسلوبية إنما تتقدم (باستثمار، كل العناصر التي يستصفيها الزمن وتبقيها الأحداث ، واستخلاص النتائج لبناء المعرفة العلمية عليها)[2] .

ويمكن حسب فرحان بدري وصف خطاب صلاح فضل النقدي الافتتاحي، بأنه أعلام في خارطة الدلالة ، يؤدي مهمة الإيصال المبرمج خدمة لما أراده من ابتداع جديد في كيان نظرية (الشعرية) المقامة على مرسى النقد النصي* ، فخطابه بني على عنصرين أساسيين، أو منطلقين فكريين لا يمكن إغفال ما أوكل إليهما، من مهمة بيان صورة ما سيؤول إليه بحثه ، وعملهما في توجيه خطابه هذا في الوقت ذاته هما:

أ) إحكام فرضية التنظير ، أو إقامة النظرية.

ب)الضبط المعرفي في أثناء عملية التطبيق بما يلائم النص.

وذلك يعني أنه يأخذ بمقولة البنية في إجرائه الفعلي، في خطابه القائم على المباشرة في أسلوب العرض بإرسال المعلومات، إذْ يسعى إلى توظيف هذا الخطاب علميا، فضلا عن إقامة بعضه على أسلوب الخطاب النقيض، في تعليل الاختيار المنهجي في دراسته.

ويرى أنه توصل إلى تحقيق العنصرين المذكورين ؛ بآلية إجرائية تنقسم بدورها ، وفي ذاتها إلى محورين في التنفيذ هما:

1)المحور الأول : يتعلق بقراءته للنصوص الشعرية، إذْ يسعى إلى تأسيس تصور معين لمفهوم الشعر الحديث، بناء على معطيات البحث اللغوي الحديث (في إطار الألسنية العامة) ، وهذا التصور مبني قطبي التعبير والتوصيل، حيث يشمل مخطط الوظائف (الياكبسوني) في نظرية النص.[3]

---

[1]– المصدر السابق، ص 8 .

[2]– المصدر نفسه، ص 8 .

*– يعني فرحان بدري بالنقد النصي ذلك الذي يلتزم بحدود النص ويهتم به في ذاته، دونما سواه مما حوله في البحث و الدراسة ، ص 115 .

[3]– المرجع نفسه ، ص 115 .

2)المحور الثاني : يقوم على ابتداع المنهج في التنفيذ، بنظام جديد مبتكر يقوم على الآتي:

– أفق لغوي للظاهرة الأسلوبية .

– أنماط القراءة، وجماليات التلقي فيما يخص المتلقي.

– نظرية النص وما نشط منها أو تشظَّى عنها فيما بعد في الأسلوبية، وبذلك يكون قد اعتمد على الاكتمال في بنية النص ، لأجل التفسير والاستشهاد في التحليل[1].

وفي مقاربة نقدية تحليلية ، تتناول الدُّكتورة بشرى موسى صالح بالدِّراسة كتاب أساليب الشِّعرية لصلاح فضل، في كتابها الموسوم ب :(نظرية التلقي أصول وتطبيقات) عند حديثها عن التأسيس المنهجي الحديث . فترى أنَّه يمكن تحديد مرحلتين للتَّأْسيس النَّقدي العربي الحديث ،تتمثَّل الأولى في ما يمكن الاصطلاح عليه بالمرحلة التعريفية1. وانْصبَّ الجهد فيها على التَّعريف بأبرز ما اسْتجَد في نظرية الأدب العالمية ،من مناهج وتصوُّرات للعمل الأدبي والنقدي في آن واحد.

حيث تسْتعرض الجهود العربية في حقْل الدِّراسات الأسْلوبية والبنائية والشِّعرية ، وقد تراوحت بين شكلي الترجمة والتأليف، وتذكر جهود كل من : (عبد السَّلام المسدي ، صلاح فضل، شكري عادل، كمال أبو ديب، عبد الله الغذَّامي، حميد الحمداني ،فاضل ثامر ، وسعيد الغانمي وغيرهم).

وتضيف أنَّ النُّقاد في هذه المرحلة التعريفية تجاوزوا ، ما يمكن الاصطلاح عليه بالمرحلة الإجرائية ، حيث تحوَّل الإنجاز النَّقدي العربي صوب منطقة أخرى ، تحاول اخْتبار صِحَّة الفروض الغربية على النَّتاجات العربية ، والكثير من هذه المُنْجزات النَّقدية ، تجاوزت التَّعريف إلى التأسيس والبدء بتعميق خط جديد ، ينْطلق من خصوصية التَّجربة الشِّعرية العربية بعيدًا عن الرَّبط الآلي الجامد2، واليقين بأن ما اتَّخذ طابع النظرية ، يبقى محصورًا في دائرة مثالية سائبة . لأن ما يمنحه طابع التكريس والصيرورة هو الوجود النَّصي،هذا

[1]– المرجع السابق، ص 115 .

الوجود النَّصي الذي يُعرِّفه خليل الموسى في كتابه (آليات القراءة في الشعر العربي المعاصر) فيرى أن النَّص الشِّعري لا يمنح نفسه لأي قارئ عابر ،ولا يمنح نفسه للقارئ الجاد إلا بعد مقاومة وتمنع ومماطلة3. وإذا كانت المدينة تغلق أبوابها أمام الغزاة ،فعلى الفاتح أن يبحث عن ثغر ومفاتيح لتلك المدينة المستعصية ، وعلى القصيدة أن تكون سرا أو لغزا ، كما يرى (ملارميه) أنه يجب أن يكون لدينا دائما لغز في الشعر وهو الأدب وليس ثمة سواه لتذكر الأشياء [1]وعلى القارئ أن يكتشف مفاتيح خاصة للقصيدة دون سواه.

ويرى عدنان بن ذريل في كتابه (النص والأسلوبية) أن النَّص هو المجال الحقيقي الذي تنعكس فيه الملامح الأسلوبية للكاتب المنشئ ، كما أن الأسلوب هو الألق الشَّخصي لفرادة هذا الكاتب [2] ، ثم تضيف بشرى صالح أن وجود النَّص يكتسب طابعه من خلال التَّعبير عنه في النموذج التطبيقي ، حيث تتم بلورة التصوُّرات والمفاهيم في حقول إجرائية حية[3] والكثير من هذه الإجراءات تبقى معطَّلةً ، و الأخرى لا تظهر فاعليتها إلاَّ من خلال مجموعة من العوامل السِّياقية من تاريخية ، نفسية ، اجتماعية ...الخ ، مما يتعلق بما يصطلح عليه ب(مقام النَّص) [4] في الاستعمال القديم ، أو سياق النَّص الخارجي بالمصطلح الحديث .

وتمضي في مقاربة تحليلية لكتاب صلاح فضل (أساليب الشعرية المعاصرة) من الناحية المنهجية حيث تقول:"تستطيع أن نعد كتاب صلاح فضل (أساليب الشعرية المعاصرة) محاولة ناضجة استطاعت الإفادة من النظرية الأدبية العالمية بمناهجها المختلفة، وترصينها بالجذور العربية للمعرفيات النقدية والبلاغية ، والانطلاق من خصوصيَّة التجربة الشِّعرية المعاصرة بملامحها المتعددة ، وجرت الدِّراسة على محاولة استيعاب هذه النماذج أو

---

[1]– بشرى موسى صالح،نظرية التلقي أصول و تطبيقات،ص23.

[2]– عدنان بن دريل .النص والأسلوبية،منشورت اتحاد الكتاب العرب ، 2001،د ط، ص 11.

[3]بشرى موسى صالح. نظرية التلقي أصول و تطبيقات ، ص23.

4– المرجع نفسه، ص24.

التجارب في أنواع ودرجات ، تتكيف لرواسم أساسية قارَّة لا تمتلك سلبية الجمود بل الحراك والانديا‌ح بعضا في بعض"[1].

وتتوصَّل إلى أن كتابه بدا (قرانا شرعيا) ، بين الأسلوب والشِّعرية، بوصْف الشعرية (علم الأسلوب الشعري) . وتجلَّت محاولته في مقْصديَّة مزدوجة تتمظهر في بعدين أحدهما انفتاح الإجراءات النَّقدية بعضها على بعض ، وامتلاكها الفاعلية الحقيقية من خلال المرونة القائمة على التكامل ، وحتى لا تبدو المناهج في أنساقها المتقاطعة مثل برج بابل تتعدد فيه اللُّغات ولا يكاد واحد أن يفهم من بجواره [2]، أمَّا البعد الآخر فيرمى إلى الإفصاح عن الإجراء ،لابد أن يخضع للنَّص فيكون محركا له وموجها، وليس الأمر على العكس ، فجمع في انخطافه واحد بين ضبط المنهج وتحرر التَّطبيق على حد تعبير صلاح فضل [3]. ممَّا أدى به إلى تقسيم بنائي يستعير جهازًا مفاهيميا مبسَّطا يصلح لتنظيم المقولات التوليدية للأساليب الشعرية المختلفة ، ويتَّسم بجملة من الخواص أهمها: المرونة والاستيعاب وقابلية التَّطبيق والتدرج من الجزء إلى الكل ، ومن السَّطح إلى العمق، وبسهولة الارتباط بالمستويات اللغوية والتداخل البنيوي في تكوين شبكة الدَّلالات ، ويتمثَّل في خمس درجات [4] متراكبة هي:

1)درجة الإيقاع.

2)درجة النحوية.

3)درجة الكثافة.

4) درجة التشتت.

5)درجة التجريد.

1- المرجع السَّابق، ص24.

2- المرجع نفسه، ص24.

3- صلاح فضل ، أساليب الشعرية المعاصرة ، ص9.

4- المصدر نفسه ص27.

وتضيف بشرى موسى أنَّه يرى أن معظم أدبيات الشِّعرية الألسنية والسيميولوجية المحدثة النَّصية ، تدور في جملتها حول هذه المحاور،،ويخلع من هذا التصور جدولة للأساليب الشِّعرية العربية تتجلى في أربعة تنويعات أسلوبية هي:

1) الأسلوب الحسِّي .
2) الأسلوب الحيوي.
3) الأسلوب الدَّرامي .
4) الأسلوب الرؤْيوي.

إنَّ توصيف هذه الأساليب يحاول أن يقارب الشِّعر ذاته ، لأن تجربة كل شاعر تحتمل العبور من منطقة تعبيرية إلى أخرى ، بنسب متفاوتة وهو يحاول فيما يقف عنده اسْتخدام آليات التَّحليل الأسلوبي التجريبي و التِّقنيات البنائية و السيميولوجيا التأويلية ، واستيعاب الأفق اللُّغوي للظَّاهرة ، وتجاوزه إلى العوامل المدركة لأنماط القراءة والفهم ، بما يدخل في قلب نظرية النَّص ويستوعب جماليات التلقي [1].

وترى أن الدِّراسة محك تجريبي لتطبيق مقولات (علم النص) الحديثة التي تنبع من ضرورة ربط المعرفة التجريبية المستمدة من النصوص ذاتها ، بإطار نظري نوعي يستقطب ويرشد خطواتها ، تأسيسا على أن علم الأدب بمفهومه المحْدث، ليس علمًا تحليليا على نمط الرياضيات البحتة، و لاينبغي أن يقع في هذه الدائرة لأنه علم يحمل في طيَّاته وصفًا للأشخاص و الأفعال والأشياء وأحوالهم في إطار المجتمع، يعتمد على وقائع لغوية ذات خصائص اجتماعية وجمالية معا[2]، ويمكن لعلم النص عند ممارسة تحليل النُّصوص الأدبية الإفادة من المنجزات التي حققتها الأسلوبية والبلاغة والشِّعرية الحديثة ، فضلا عن مقولات الاتساق والانسجام النصيَّة ، وبشكل يسْتوعب الخواص الجمالية للأجناس الأدبية المتمثِّلة

[1]– بشرى موسى صالح ، نظرية التلقي أصول وتطبيقات، ص25.

[2]– صلاح فضل ، أساليب الشعرية المعاصرة ،ص14.

في الأبنية العليا [1]. وليست محاولة (صلاح فضل) في (أساليب الشعرية المعاصرة) هي الوحيدة في هذا التأْسيس لطروحات علم النص الذي نشأ في السَّبعينيات ،فقد أردفتها دراسة تعريفية به ، وبحقوله الإجرائية ومقولاته المستندة إلى فاعليتي الاتساق والانسجام النصيين وهي دراسة (صلاح فضل) نفسه في (بلاغة الخطاب وعلم النص).

وتخْلصُ بشرى موسى صالح إلى أن محاولة صلاح فضل في (أساليب الشعرية المعاصرة) لو تُشفَّع بمقاصد توازيها ، وتنطلق من مقْصديَّه معرفية لا استعراضية ،لاستطعنا تحديث طرائق جديدة، للتحليل النقدي العربي . تسمح باكتشاف مقاربات تنبع من صميم التجربة العربية، وتنطلق من خصوصيتها وتقتنص أشكالها[2].

يمكن تخليص مقاربة بشرى موسى صالح ، لكتاب صلاح فضل من النَّاحية المنهجية

بأنها محاولة ناضجة ، اسْتطاعت الإفادة من النظرية الأدبية العالمية ، بمناهجها المختلفة منطلقة من خصوصية التجربة الشعرية العربية المعاصرة، وهي قران شرعي بين الأسلوب والشعرية على حد تعبيرها . حاول من خلالها صلاح فضل تكييف المنهج وفق متطلبات النص ، مستخدما آليات التحليل الأسلوبي التجريبي و التقنيات البنائية والسيميولوجيا التأويلية ، واستيعاب الأفق اللغوي للظاهرة ، بما يدخل في قلب نظرية النَّص ويستوعب جماليات التلقي في مقاربة للشِّعر من خلال توصيف لأساليبه.

وتضيف أن التهيُّب من المناهج هو: تهيُّب من المعرفة المنظمة ، التي هي السَّبيل إلى الإدراك الشامل لظواهر الحياة ، وترى أن النقد العربي المعاصر ، قد أفاد من المفاهيم النظرية و الإجرائية [3]. حيث لا يفترض لاختبار صحة النظرية التطبيق الحرفي لمفاهيمها وإجراءاتها ، ففي هذا الأمر مثالية منبوذة وغير مقبولة و وفضلا عن هذا فلا يمكن التغافل

[1]–صلاح فضل ،بلاغة الخطاب وعلم النص، ص349.

[2]–بشرى موسى صالح ،نظرية التلقي ، ص28.

[3]– المرجعنفسه ص53.

عن الأخلاق الظواهر الأدبية والثقافية بين المجتمعات وخضوعها لآلية معقدة تحكم أنساقها وما يقتضيه هذا كله من إحساس بالنسبية في صلاحية الظواهر للتطبيق.

إن النَّص الحديث نص معرفي ، يقاوم في أنساقه اختزان معنىً ما ، سطحيا أم عميقا فهو نص حواري قائم على التعدديَّة[1] في المعنى تشكيلا وتلقيا ، وإن تحليل النص نشاط نقدي يستند إلى مفاهيم نظرية متنوعة ، وقواعده إجرائية تهدف إلى تنوع الرَّكيزة المنهجية التي تبناها المحلل ، وهو يؤمن بالتعددية والانفتاح على مايجد في سيمياء النقد المعاصر من تحولات علامية وأنساق جديدة [2].

وهذا ما استثمره صلاح فضل في تحليليه وتنظيره وتصوره لنظرية مركبة في الشِّعر تقتضي إيجاد جهاز مفاهيمي مرن قابل للتدرج والتطبيق والتعليم.

من الملاحظ على الساحة النقدية الأدبية ، ازدهار هذا النقد وتطور أشكاله الفنية ، وتنوع مناهجه مع ازدهار حركية الإبداع ، وأن من يستقرأ تاريخ النقد يلاحظ هذا التلازم بين الإبداع والنقد، وأنه ما ظهر إبداع أدبي إلا واكبه ابداع نقدي ، وما ازدهر الأدب إلاَّ وكان النقد رافدا له، تفسيرا وتحليلا وقد تداولت النقد الأدبي عبر مسيرته ، كما هو معروف مناهج متعددة ، حيث بدأت القراءة انطباعية ساذجة مرورا بالمناهج البلاغية المعيارية ، ثم المناهج الاجتماعية والنَّفسية في إطارها السِّياقي . إلى أن حدث التحول الكبير، فانحرف النقد عن مساره القديم إلى القراءة النَّسقية ، فكانت أكثر المناهج تأثيرا في مسيرة النقد الأدبي هي تلك النَّظريات التي خرجت من معطف اللِّسانيات في بداية القرن العشرين.

ونجد سعد مصلوح يربط بين النقد واللِّسانيات في دراسة أشكال الشِّعرية ربطا وثيقا ، يدعو من خلاله إلى ألْسنة النقد فيقول:" لست أدري كيف استطاع أهل النقد أن يخوضوا معاركهم ،حول الأشكال الشعرية الجديدة ووظيفة الفن ، ولغة العمل الأدبي في غيبة التأسيساللساني

[1] – المرجعالسابق ص54.

[2] – المرجع نفسه ص54.

لهذه المشكلات ، مع أن مثل هذا التأسيس ؛ هو شرط ماهية لسلامة الأحكام وصحَّة النظر"[1].

فالعلاقة هنا وثيقة ووطيدة بين الظاهرة الأدبية ، وحقول الدراسة اللِّسانية على أساس أن اللُّغة هي القاسم المشترك لدائرتين متداخلتين فهي للألسنية موضوع العلم ذاته ،وهي للأدبالمادة الخام .

ومادام النَّص هو الأرض البكر التي يستثمر فيها النقد ، فالتحليل يظل هو المفتاح للتَّفسير والتأويل ما بقيت اللغة عصِيَّة على الفهم تضن بمكوناتها وأسرارها ، ولا تبوح بها ،وعلى الناقد أن يتسلح بمنهجية من المناهج الكثيرة ، إضافة إلى عوامل أخرى تبقى من سِمات الناقد الجيد ليكشف خباياها ، حيث يرى كل من (ريفاتيروجاكبسون) أن النص الأدبي ليس نتاجا بسيطا من العناصر المكونة ، بلهو بنية متكاملة تحكم العلاقات بين عناصرها قوانين خاصة ، ولا يمكن أن يكون للعنصر فيها وجود فيزيولوجي أو سيكولوجي إلَّا في إطار البنية الكلية للنسق ، وعلى هذا الأساس لا يمكن تعريف أي عنصر منفصل إلاَّ من خلال علاقاته التقابلية والتضادِّية بالعناصر الأخرى ، في إطار البنية الكلية[2]. وهذا ما حاول صلاح فضل استثماره في تحليله للنُّصوص الشعرية في تطبيق مقولات النص والحفاظ على منجزاته عندما اتَّخذ منهج التحليل الأسلوبي البنيوي ، وهذا ما سنشير إليه في الفصل التطبيقي .

ويقول ميخائيل نعيمة في حديثه عن صفات الناقد الجيد في كتابه الغربال:" إن فضل الناقد لا ينْحصر في التمحيص والتثمين والترتيب ، فهو مبدع ومرشد مثلما هو ممحص ومثمن ومرتب"[3].

---

[1] – سعد مصلوح، الأسلوب دراسة لغوية احصائية ، كلية الآداب جامعة القاهرة. ط3، 1992، ص9.

[2] – ينظر بيارجيرو،الأسلوب و الأسلوبية ، ص32 ، ولمزيد من التوسع محمد عزام الأسلوبية منهجا نقديا ، ص78 وما بعدها.

[3] ميخائيل نعيمة، الغربال، دار المعارف للطابعة والنشر، مصر،ص18.

كما أن النَّص يبقى بنية أو نسقا من العلاقات اللُّغوية .فالعمل الفني قد اعتبر إذن نظاما كليا من الإشارات ، أو بنية من الإشارات تخدم غرضا جماليا نوعيا.[1]على حد تعبير (رينيه ويلك ، واوستن وراين) في كتابهما (نظرية الأدب) ، وهذا ما يذهب إليه أيضا (توماس إليوت)، حيث يقول :" إنَّ الفن العظيم هو الذي يثبت وجوده ، بطاقة إقناعه كفن، وليس بما يضفي عليه من تصوُّرات فكرية مفضوحة ، لم تجد طريقها إلى التعبير الأصيل ."[2] ويرى حسن ناظم أن الشعرية تدرس أدوات كثيرة ، لا تنحصر في فن اللُّغة ومنها السيميولوجياوعلم الدَّلالات ويقول في هذا : "ذلك أن نظرية الدلائل أي السيميولوجيا تتقاسم الكثير من الملامح الشعرية ،التي لا يمكن لها أن تنتسب إلى اللُّغة فحسب".[3]ويضيف قائلا.:"ذلك أن الشِّعرية حقل معرفي ، يقارب النُّصوص اللغوية ، الأمر الذي يجعلها أكثر تماسكًا مع منهجية اللِّسانيات ، ومما يجعل منهجية هذه الأخيرة أكثر نجاعة في تعاملها مع الشعرية."[4]

ومن المُلاحظ أن صلاح فضل قد استثمر هذه المقولات ، في تحليليه التَّطبيقي الَّذي ارْتكز بالدَّرجة الأولى على علم اللُّغة ، وما انبثق عنه من مناهج تحليلية نقدية ، كالشعرية والأسلوبية ،والسِّيميولوجيا التأويلية ، والأسلوبية البنيوية ، ونظرية التلقي وجمالياته. ويؤكد هذا الطرح ما قاله عبد السَّلام المسدي في كتابه (الأسلوب والأسلوبية) ، في خِضمِّ حديثه عن الشِّعرية وعلاقتها بعلم اللُّغة :"لا يمكن للباحث في اللُّغة اليوم ،أن يجهل أو يتجاهل ماجدَّ في هذا الميدان منذ مطلع القرن العشرين ، واستنبط من مناهج ، وتبلور من مفاهيم ..... ورغم ذلك فالرأي السَّائد ، هو أن مناهج دراسة اللُّغة بلغت حدًا من الضَّبط والموضوعية ، يكسبها صيغة علمية ، ويجنِّبها متاهات النزعات الذاتية والذوقيةً "[5]. في حين

[1]رينيه ويلك، اوستن وراين ، نظرية الأدب،ترجمة عاتل سلامة ،دار المريخ، الرياض،1992، ط2،ص147.

[2]توماس .س.اليوت،فائدة الشعر و فائدة النقد ، ترجمة يوسف نور عوض ، دار القلم ، بيروت ، ط1،1982،ص8.

[3]حسن ناظم ، مفاهيم الشعرية ، ص68.

[4]المرجع نفسه، ص66.

[5]عبد السَّلام المسدي، الأسلوب والأسلوبية، دار الكتاب الجديد المتحدة ، ط5، لبنان ، يناير 2006، ص11.

يرى محمد كريم الكوَّاز، في كتابه (علم الأسلوب) أن منهج التَّحليل الأسْلوبي يقارب ثلاثة عناصر جوهرية في العمل الأدبي وهي :

1) العنصر اللُّغوي :إذ يعالج التَّحليل نصوصا قامت اللُّغة بوضعها.

2) العنصر النَّفعي : الذي يؤدي إلى إدخال عناصر غير لغوية ، في عملية التحليل كالمؤلف والقارئ والموقف التاريخي، و هدف النَّص و غير ذلك.

3) العنصر الجمالي الأدبي: يكشف عن تأثير النص في القارئ[1].

وهذا ماسنبيِّنه في الفصل التطبيقي ، حيث استمر صلاح فضل هذه الآليات الإجرائية في تحليله للشعرية العربية المعاصرة .

ونجد بشير تاوريريت في كتابة (الحقيقية الشعرية في ضوء المناهج النقدية المعاصرة) يتحدث عن علاقة الأسلوبية في النقد العربي الاحترافي ، حيث يرى أنها بدأت تأخذ طريقها نحو الاكتمال والنضج ، بتأثير تلك المناهج اللِّسانية الحديثة ، والبحوث التي تستند إليها وبفعل تزاوجها وتفاعلها مع النَّقد الأدبي الحديث ، وتنامي الإحْساس بتأثير النقاد العرب المعاصرين لهذا التيار [2]. و يُورد مجموعة من الأسْماء اللَّامعة والبارزة في هذا النوع من النقد منهم عبد السَّلام المسدي، في كتابيه (الأسْلوب والأسْلوبية سنة1977) و(النقد والحداثة 1983) عدنان بن ذريل (اللُّغة والأسْلوب سنة1983) ، محمد شكري عيَّاد (اللُّغة والإبداع) و(مبادئ علم الأسلوب العربي سنة1988)، و يختم بصلاح فضل(علم الأسلوب مبادئه واجراءاته سنة 1982) ثم يمضي في مقاربة نقدية تحليلية لكتابه أساليب الشِّعرية المعاصرة حيث يرى أنه ، من الدِّراسات الجادة التي أثارت إشكالية المنهج الأسلوبي في النقد العربي الحديث ، محاولة صلاح فضل الذي رأى أنه ناقش هذه الإشكالية ، من وجهة نظر إجرائية

[1] محمد كريم الكواز ، علم الأسلوب مفاهيم وتطبيقات، جامعة السابع ابريل ، ط1.، دت ، ص115.

[2] بشير تاوربريت ، الحقيقة الشعرية في ضوء المناهج النقدية المعاصرة ، ص185.

تنظِّر للشِّعرية العربية، في ضوء كشوفات الأسْلوب المنهجية ، في بساطها العربي [1]. وما قدَّمه علم النص، من ممارسة نقدية شمولية للخطاب الأدبي [2] .

طبقا لتطبيقات صلاح فضل في تنبيهه للرَّبط بين المداخل النَّصية و السِّياقية والجمالية في دراسة النصوص الشعرية ، أو الأساليب الشعرية من جهة ، والمواءمة بين تلك المداخل المتباينة الوافدة ، وخصوصية النَّص العربي ، بما ينتج نمطا من الثقافة المتجانسة البعيدة عن التكييف القصري ، أو فرض الهياكل الجاهزة [3].

ومن هذه الوِجهة يبدو أن كتاب صلاح فضل ، هو محاولة لعقد لقاء حميمي بين الأسْلوب والشِّعرية ، بل هو علم أسْلوب الشِّعرية، في تموجها المعاصر إنْ صحَّ هذا التعبير ويتجلى ذلك في اعْتماده على مقْصدية مزدوجة ، عملت على المواءمة بين مختلف الإجراءات المنتمية إلى اتِّجاهات نقدية متباينة ، وكذا في إخضاع النَّص إلى هذه الآليات والإجراءات[4].

ثم يعود لينقد الكتاب فيقول : "إن عدم التوفيق بين الأطر النظرية والإجرائية في تحليلات الأسلوبين ، وكثير ما يقودهم هذا الدأب إلى الحِياد عن ملامح الأسلوب، والدُّخول في معقل اتجاهات نقدية أخرى .ونجد هذا متوفِّرا في أساليب الشِّعرية المعاصرة ، فهو لم يكتف باستخدام تقنيات التَّحليل الأسلوبي أو البنائي ، المستندة بالدَّرجة الأولى إلى علْم اللِّسان والبلاغة، بل تجاوزها إلى السيميولوجيا التأويلية ،واستيعاب الأفق اللُّغوي للظَّاهرة الأدبية [5].

هذه المقاربة إذاً؛ هي هجين نقدي يتطفَّل على هذا ، أو ذاك من دون أن يتَّخذ لنفسه اسْتعارة ، أو موْصوفا منهجيا خاصا[6].

1-المرجع السَّابق ، ص188.

2-المرجع نفسه، ص188.

3- بشرى موسى صالح ، المنهج الأسلوبي في النقد العربي الحديث ، مجلة علامات ، ص303.

4- بشير تاوريريت ، الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة، ص188.

5- المرجع السَّابق، ، ص196.

6 - المرجع نفسه ، ص197.

وبنظرة فاحصة للدِّراسات الثلاثة السابقة التي تناولت كتاب أساليب الشِّعرية المعاصرة بالقراءة والنَّقد ، يجد البحث أن النقاد الثلاثة ، قد اتَّفقوا في بعض النقاط ، واخْتلفوا في أخرى ومن نقاط الاتِّفاق بينهم يذكر :

1) تداخل مجموعة من المناهج النقدية، في الجانب التطبيقي الإجرائي عند صلاح فضل حيث يرى فرحان بدري أنه قد اتَّخذ منهجًا ملفَّقا ، جمع فيه بين مجموعة من المناهج .

ويضيف بشير تاوريريت أن هذه المقاربة هجين نقدي ، يتطفَّل على هذا أو ذاك من المناهج .

في حين ترى بشرى موسى صالح أن دراسته هي محك تجريبي ، لتطبيق مقولات علم النَّص الحديثة، التي تدْرسُه بآليات العلوم المختلفة ، على نحو يتيح دراسته بمنظومة من الإجراءات المنهجية المختلفة القابلة للتطبيق [1]. ويتَّفق كل من الناقدين السَّابقين (فرحان بدري ، بشير تاوريريت)، بعدم توفيق صلاح فضل بين الجانبين النظري والتطبيقي ، من ناحية تلك الفرضيات التي افْترضها ، والنَّتائج التي توصَّل إليها فيما بعد ، حيث يفيد فرحان بدري أنَّه وعلى الرَّغم من إبداعه لنظريَّته المنهجية في التَّطبيق ،إلاَّ أنَّه يحتفظ بها في حيِّز الافتراض، دون أن يقْسُر النَّصوص عليها في التَّحري الإجرائي ، فكانت النتيجة الواردة في التطبيق ، غير ملائمة لما توقع في الافتراض النَّظري ويؤيده (بشير تاوريريت) ، في رؤيته هذه فيضيف أنَّه لم يستطع التوفيق بين الجانبين النَّظري والتطبيقي ، من خلال الحياد عن المنهج الأسلوبي ، والدُّخول في متاهات مناهج نقدية أخرى .

أمَّا بشرى صالح فرؤيتها مغايرة للنَّاقدين السَّابقين ، فهي ترى أنَّ محاولة صلاح فضل محاولة ناضجة ، اسْتطاعت الإفادة من النَّظرية الأدبية العالمية ، بمناهجها المختلفة وترصينها بالجذور العربية ، للمعرفيات النقدية والبلاغية والانطلاق من خصوصية التَّجربة الشِّعرية المعاصرة [2].

[1] بشرى موسى صالح ، نظرية التلقي أصول وتطبيقات ، ص26.

[2] – المرجع نفسه، ص24.

فهي قِران بين الأسْلوب والشِّعرية ، بوصفها علم الأسْلوب الشِّعري ، انفتحت فيها الإجراءات النقدية على بعضها البعض ، مع امتلاكها الفاعلية الحقيقية من خلال المرونة القائمة على التكامل ، حاول فيها النَّاقد تكييف المنهج حسب سلطة النَّص، فجمع بين ضبط المنهج وحرية التَّطبيق وانفتاحه على المفاجآت، ليخلص في الأخير إلى تقسيم بنائي يستعير جهازا مفاهيمي، لتنظيم المقولات التَّوليدية للأساليب الشِّعرية المختلفة ، يتَّسم بالمرونة والاستيعاب ، وقابلية التطبيق والتدرُّج من الجزء إلى الكل ، ومن السَّطح إلى العمق مع سهولة الارتباط بالمستويات اللُّغوية ، والتداخل البنيوي في تكوين شبكة الدلالات التي تكوَّنت من خمس درجات متراكبة هي:

الإيقاع ، النَّحوية، الكثافة ، التشتُّت ، التجريد وهذه الدَّرجات تدور حولها معظم أدبيات الشِّعرية الألسنية،والسِّيمولوجية المحدثة النَّصية ، ومما سبق فقد خلع جدولة للأساليب الشِّعرية العربية ، تمثلت في أربعة تنويعات أسلوبية هي:

الأسلوب الحسِّي .

الأسلوب الحيوي .

الأسلوب الدرامي .

الأسلوب الرؤيوي .

هذه الأساليب التي رأى أنَّها أبرز الأساليب الشعرية العربية وليست كلها ، وتتجلَّى للبحث تلك العلاقات المتداخلة والمترابطة ، بين تلك المناهج المتعددة التي وُجِدتْ في التَّطبيق الفعلي للنظرية المركبة للشِّعرية، التي يدعو إليها النَّاقد ، ومن الضَّروري توضيح بعض المفاهيم ونقاط التداخل بين هذه المناهج المختلفة ، في رقْصها الدَّائري حول محور أساسي وهو النَّص الشِّعري . الذي يعرِّفه محمد مفتاح بقوله: "النصُّ مدوَّنه حدث كلامي ذي وظائف متعددة "[1]، والذي يرى بخصوصه حليم رشيد في دراسة له بعنوان (البنيوية والسِّيمائية التأويلية، دراسة في آليات الاختلاف) أنَّه جهاز حامل للمعاني،أو هو نظام من

[1] محمد مفتاح ، تحليل الخطاب الشِّعري (إستراتجيةالتناص) ، المركز الثقافي العربي ، 1986 ، دط ، ص126.

أنظمة التواصل، وعُدَّ كذلك بناء معرفيا يجمع هوية لغوية تؤسس لعلاقة غائية ، بين الإنسان وحاجاته ، وبين واقعة ومحيطه الاجتماعي ، فالنَّص ركيزة الفعل النقدي وغايته فسلَّط الاهتمام على مفهومه وهويته، ونظر في العلاقة بين مؤلفه ومتلقيه، بناء على الخلفيات الأصولية والمصادرات الذاتية والجماعية ، التي تتبنى اتِّجاهات معينة ، وايديولوجيا مختلفة[1].

فالنَّصُالحداثي كما ترى سامية راجح في دراسة بعنوان (نظرية التحليل الأسْلوبي للنَّص الشِّعري)[2]. هو الذي يبوح للدَّراس بمجموعة من الآليات أو الطرق أو الخطوات ، التي تمكِّنه من الغوص في مكوناته أوجمالياته ، وليس المنهج هو الذي يفرض على النَّص الأدبي آليات معينة . وهذا نلاحظه في الجانب التطبيقي فيما بعد.

وبهذه الرؤية يصبح الطَّابع الإيحائي من أهم خصائص اللُّغة الأدبية ، وهو يمثِّل لونا من ألوان تعدد معنى الدَّال ، النَّاتج عن وضع قيم متراكبة ، فوق الوظيفة الإعلامية الخالصة للُّغة [3]، وكان من الضروري أن يضع المحلِّل الأسْلوبي في دارسته للإيحاءات ، من العناية بجذور الصِّياغة الشكلية المسْؤولة عن الأوضاع الإيديولوجية والعاطفية ، التي تطْبع أسْلوب الكاتب أو الشاعر بطابع خاص، مميز لنصِّه الأدبي ،فالتعدُّد الدلالي النَّاتج عن الإيحاءات يتَّسِع بقدر ما يرتبط بخاصية أخرى، من خواصِّ اللُّغة الأدبية الجوهرية، وهي اللُّبس المتمثِّل في التعقيد المقصود، للعلم المصوَّر في النَّص الأدبي [4].

وهذا ما يدعو البحث لتوضيح ولو بسيط ، عن منهج التَّحليل الأسْلوبي بداية ، وعلاقته بالشعريةِّ فيما بعد ، والحديث عن دور النَّاقد الأدبي في كل هذا.

---

[1]– حليم رشيد ، البنيوية السيميائية التأويلية (دارسة في آلياتالاختلاف)، الملتقى الوطني الرابع السيمياء والنص الأدبي ، المركز الجامعي الطارف ،2012،ص89.

[2]– سامية راجح ، نظرية التحليل الأسلوبي للنص الشعري مفاتيح ومداخل أساسية ، جامعة محمد خيضر ، بسكرة ، مجلة الأثر ، عدد13مارس 2012 ، ص215.

[3]– المرجع نفسه ، ص215.

[4]– المرجع نفسه ، ص215.

2-5 -منهج التحلـــــــيل الأسلـــــوبي:

تعترف سامية راجح بعدم وجود قواعد وآليات محدَّدة ومضبوطة ، لمقاربة النَّص الشِّعري فقد غدا من المحال، العثور- داخل المختبر الأسْلوبي- على قواعد أو مبادئ تمكِّن من القبض على النبض الجمالي للنَّص الشِّعري ، الأمر الذي جعل المادَّة النصِّية في صورتها النقدية تمارس سحرها اللَّامحدود أمام المادَّة النقدية .

وتبعا لذلك من فقد نشأت مطاردة نقدية لانهائية ، بين مخْتلف الاتجاهات النقدية ،ومحور اهْتمامها النَّص الشِّعري، في رحلته وترحاله ، إلى عالم سحري يتَّصف بالغرابة واللَّاثبات وليس ذلك بغريب ، مادامت القصيدة الشعرية هي قصيدة الارْتماء في المجهول ، ولكن برغم هذا الاسْتعصاء ، بين المتغيَّر النَّصي والنقدي على حد سواء ، فقد حاولت الأسْلوبية أن تعلن ترشُّحها ، في مسابقة القبض على الأرواح الجمالية المتمرِّدة ، في عالم النَّص الشِّعري ، وذلك من خلال محاولة التأسيس لمجموعة ، من الآليات والمستويات التَّحْليلية للنص[1].

فالتَّحليل الأسلوبي للنَّص، حسب بشير تاويريت في كتابه الموْسوم (محاضرات في مناهج النَّقد الأدبي المعاصر) ، ينطلق من فعاليات العنصر اللُّغوي في تموْقعه على مستويات عدة وهذه المقاربة لا تتغذى على آليات أو قواعد جاهزة ، بل لكل نصٍّ أدبي قواعده الأسلوبية المميزة[2]. التي بموجبها يتحوَّل الأثر الأدبي إلى أثر جمالي ،والجمال المتوصَّل إليه منجراء هذه المقاربة هو جمال متفرِّد ومتميز ،مادامت الأسْلوبية تبحث دوما عن الفرادة في العمل الأدبي ، ولا يتحقق نجاح المقاربة الأسلوبية إلاَّ بتوفُّر محلِّلي الأسلوب على ثقافة لغوية ،وأدبية وذوقية عامة،فهذه الثَّقافة تمكِّن صاحبها من الغوص في جماليات النَّص المراد تحليليه، وهذه ميزة توفَّرت في تحليلات صلاح فضل.

---

[1] سامية راجح، نظرية التحليل الأسلوبي للنص الشعري ، جامعة محمد خيضر، بسكرة، مجلة الأثر عدد 13مارس 2012،

[2] بشير تاوريريت،محاضرات في مناهج النقد الأدبي المعاصر، دراسة في الأصول والملامح والاشكالات النظرية والتطبيقية، دار الفجر للطباعة والنشر ، قسنطينة ، ط2006،1،ص226.

إنَّ المقاربة الأسلوبية تهْدف إلى الوصول إلى أغوار النَّص الشعري ،للوقوف على عتباته المظلمة، وعناصره الفكرية التي يصنع تضافرها وحدة دلالية ، وتبعًا لذلك فعلى المحلِّل الأسْلوبي أن يشرِّح النَّص تشْريحًا ، من مختلف جوانبه ليرى مباشرة ،حركاته ومساراته ودوائره واتجاهاته .على أن لا يُدْخِل ذاته أو ظروفه الخارجية ورؤاه واسْتبْصاراته المنفصلة عن البنية اللّغوية للنص الأدبي، على عكس عمل الناقد الذي لا تمثِّل لديه في نظر بشرى صالح، تلك الإجراءات الأسلوبية ؛ سوى أوراق موضوعية يمارس بمساعدتها التَّعبير عن ذاته النقدية ، فهو يبحث عن الأثر الجمالي ، الذي تخلقه تلك البنى الأسْلوبية في النص [1].

وعليه أن يتجرَّد من الآليات الأسلوبية ، ويبحث عن الأثر الجمالي في النَّص من خلال املاءات الذات [2]. على الرُّغم من أنَّ التحليل الأسلوبي بآلياته وإجراءاته لا يخرج عن دائرة النقد الأدبي ، في مرحلته النصَّانية بدليل أنَّ الأسْلوبية، لا تمثِّل سوى اتِّجاه من اتجاهات النقد الأدبي ، وقد تحدَّث صلاح فضل عن علم الأسْلوب ، وصلته بعلم اللُّغة فأشار إلى العلاقة الوطيدة بين هذين العلمين ، لأن مسْتويات التحليل هي مسْتويات مشتركة بين علم اللغة وعلم الأسلوب ، وقام بحصرها في ثلاث مستويات : المستوى الصوتي ، المعجمي النحوي ،مشيرا في الوقت ذاته إلى البدء في التَّحليل الأسْلوبي ؛ من علم الأسْلوب الصَّوتي الذي يبحث في وظيفة المحاكاة الصَّوتية ، وغيرها من الظواهر من الوجهة التعبيرية[3].

وإذا كانت الكتابة الأدبية لعبا حرًّا بالكلمات ،وتناثرا للأبجدية ،فإنَّ المطاردة الأسْلوبية للنَّص الأدبي هي لعب آخر ، وبين هذا و ذاك تنْكشف الطبيعة العصِيَّة لعالم النَّص[4].ويبقى معناه لحظةً زمنيةً هاربة ، من قيد هذه الاتجاهات النقدية ، الَّتي تُحاول التَّطفُّل على دلالات ومعاني النُّصوص، ولعلَّ تحليل النتاج الشِّعري عند الحداثيين ، من أصْعب الحالات الفنية

---

[1] بشرى موسى صالح ،المنهج الأسلوبي في النقد العربي الحديث ، مجلة علامات ،جدة ،مج 10،ع2012،40،ص288-289.

[2] بشير تاويريت ، الحقيقية الشعرية في ضوء المناهج النقدية المعاصرة ، ص177.

[3] المرجع نفسه ، ص177.

4بشرى موسى صالح،المنهج الأسلوبي في النقد العربي الحديث،مجلة علامات،جدة،مج10،ع2012،40،ص288-289.

،التي تعْترض طريق النَّاقد المعاصر؛ لأن هذا الشِّعر يقيم ثقافته ، على الحلم والأساطير . والجنون والتصُّوف ....إلى غير ذلك من المصادر، التي يغيِّم معها المعنى [1].

إضافة لما شهدته الأسْلوبية من أزمة خطيرة ، مسَّتْ جانبها النَّظري. مثلما مسَّت جانبها الإجرائي ، وقد تمظْهَر ذلك في غياب ملامحها ، في غمْرة الاتِّجاهات النقدية الأخرى الشيء الذي أفقدها صفة الموصوف المنهجي، يُضاف إلى ذلك اتِّكاؤها على علوم أخرى كالإحصاء مثلا ، وهي غير علوم اللِّسان ، الشيء الذي أحدث شرخا كبيرا ، بين هذه الأطر النظرية والجمالية للنص ، من حيث هي مقتضى نقدي يراهن ، بالكشف عن المساحة الجمالية لعالم النَّص[2] .

وقد تعرَّض سعد مصلوح في كتابه (الأسلوب،دراسة لغوية احصائية)لظاهرة طغيان الجداول الإحصائية في المنهج الأسلوبي، حيث يقول:"من مظاهر هذه القصور أن الباحثين يعنون أنفسهم ، بتقديم عشرات الجداول الإحْصائية يضمِّنونها نتائج بحوثهم ، ومع ذلك تأتي عديمة الجدوى ، خالية من كل تحليل ذي قيمة للبيانات)[3].

هذه نظرة بسيطة يوردها البحث ، لمنهج التَّحليل الأسْلوبي وعلاقته بعلم اللُّغة ، وآلياته وإجراءاته وممارسيه ، وركَّز على الممارسة النَّقدية لهذا التحليل ، باعتبار الدراسة المتناولة هي نقدية.

2-6-العلاقة بين الأسلوبية والشـــــــــــــعرية:

يرى بشير تاوريريتأنَّ العلاقة تبرز من خلال الإشكال النظري للأسلوبية، أو الأطر النظرية أو الآفاق التي تطرحها هذه النظرية الأسلوبية ذاتها، ليلْحظ مدى مصداقية تصوُّرها عن الظَّاهرة الأدبية انطلاقا من المفهوم ذاته ، فإذا كانت الأسْلوبية قد اتخذت من خاصية

1بشير تاوريريت،الحقيقة الشعرية في ضوء المناهج النقدية المعاصرة، ص177.

[2] المرجع نفسه ، ص197.

[3] سعد مصلوح ،الأسلوب دراسة لغوية إحصائية،ص16.

الانزياح أو الانحراف دعامة لها ، وعلامة في التمييز بين مختلف الأساليب فذلك هو سر الشعرية فيها[1].

ولعلَّ أهم تسمية قامت عليها الأسلوبية ، هي غرامها بالبحث عما يتميز به الكلام الفني عن غيره من أصناف الخطاب ، وهذا التميز يتحقق غالبا عن طريق خرق القواعد المعروفة للنظام اللُّغوي العادي ، سواء في مستواه الصَّوتي أو الصَّرفي أو التركيبي أو الدلالي فشعرية الكتابة تأتي من الشيء، غير المتوقع أو خيبة الانتظار ، فالمرسل يتجاوز دائرة الإبلاغ إلى دائرة التأثير والانفعال ، وهذا ما يسمَّى في الدِّراسات النَّقدية الحديثة بالانحيازأو الانحراف و هذه هي نقطةالالتقاء بين الأسلوبية و الشعرية، حيث يرى (جان كوهين) أنَّ الأسلوبيةهي علم الانزياحات اللغوية [2].

ويرى محمد عزَّام أن جاكبسون قد جمع بين معرفة دقيقة باللِّسانيات ، وتشرُّب كامل لروح الشِّعر ، في إشارته لمفهوم الأسْلوبية بأنها بحث عمَّا يتميز به الكلام الفني ، عن بقية مستويات الخطاب أولا ، وعن سائر أصناف الفنون الإنسانية ثانيا، هذه التقابلية التي أقامها جاكبسون بين الكلام العادي والكلام الفني ، هي التي جعلته يتوصل إلى مفهوم الشِّعرية التي تعمل على استكشاف القوانين ، التي يكون الكلام العادي بمقتضاها كلاما فنيا[3].

ولا يكون هذا الكلام العادي فنيا ، إلا بمروره على محور الانزياح أو الانحراف عن طريق استخدام أسلوب معين ، والذي يرى صلاح فضل بشأنه أنَّه ثقافة تستخدم لنقل الأفكار وتصوير الخواطر . والأسلوبية لغة تتميز بالاكتفاء الذاتي ، وتغرس جذورها في الأسطورية المؤلفالذاتية [4].

---

[1] بشير تاويريت، الحقيقة الشعرية، ص191.

[2] جان كوهين ،بنية اللغة الشعرية،ترجمة محمد المولى و محمدالغمري، دار توبقال، الدار البيضاء، ط1، 1986، ص 16.

[3] محمد عزَّام ، الأسْلوبية منهجًا نقديا ، دار الآفاق ، بيروت ، لبنان، ط1981،1،ص11.

[4] صلاح فضل علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته الهيئة الهية المصرية العامة للكاتب ، القاهرة ،ط2، 11985،ص83.

في حين يرى بيار جيرو أنَّ الأسلوب طريقة في الكتابة، وهو استخدام الكاتب لأدوات تعبيرية من أجل غايات أدبية [1].

ونستطيع القول أنَّه ، من هذا المفهوم الأخير للأسلوب ، تتَّضح تلك النقطة التي تلتقي فيها الشعرية بالأسلوبية ، بوصف الشِّعرية علمًا للأدب يبحث في تلك التقنيات، التي تجعل من أسلوب ما أسلوبا أدبيا فنيا.

2-7العلاقة بين الأسلـــــــوبية والبنـــــيوية(الأسلوبية البنيوية):

هي رؤية نقدية مزدوجة أو مركبة من زمرتين نقديتين، هما البنيوية والأسلوبية ، حيث يتحوَّل النَّص في ضوء هذا الاتجاه ، إلى بنية قائمة بذاتها ، تتخلَّلها علاقات داخلية تجمع بين عناصر هذه البنية،ولا يكون لأي عنصر قيمة جمالية ، إلا من خلال علاقته بالعناصر الأخرى.ويسْتهدف التَّحليل الأسْلوبي القيمة الأسلوبية للإشارة في تموضعها البنيوي[2]. ويرى ريفايتر أنَّ الأسْلوبية تتحول إلى قوة ضاغطة ، تتسلط على حساسية القارئ ، وذلك عن طريق إبراز بعض عناصر السِّلسلة الكلامية ، ومن ثمَّة حمل القارئ على الانتباه إليها بحيث إذا غفل عنها تشوَّه النص، وفقد أبعاده الجمالية ، ويتجلى ذلك في اهتزاز بنيات النص الأدبي، لأنَّ النص قائم غلي هذه البنى ، وإذا قام النَّاقد أو الدَّارس بتحليل البنى وجدها ذات دلالات خاصَّة ، وهي التي تسمح بتقرير أنَّ الكلام يعبِّر، والأسلوب يبرز ويظهر ، وقد انْصَبَّ محور العمل ، عند ريفاتير على البنى النصِّية ، وعلاقاتها ببعضها وذلك بهدف إبراز القيمة الأسلوبية داخل النظام [1]. ومن الضَّروري الإشارة هنا إلى اختلاف اتجاهات الأسلوبية التي تركَّزت على ثلاث عناصر :

1- النَّص كبنية مستقلة عن كل ما حولها.

2- علاقة النص بمبدعه، كونه يحمل ميسم فكره وشخصيته.

3- عما كان يقصده صاحب النَّص ، أو ما تحكيه بنية النَّص من دلالات .

---

[1] بيار جيرو ، الأسلوب والأسلوبية ، ترجمة منذر عياشي ، مركز الانتماء القومي ، بيروت ،دت ص9.

[2] بشير تاوريريت، الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة ، ص173.

لكن ما يجب التأكيد عليه ، هو أنَّ وقائع الأسلوب لا يمكن التقاطها ،إلاَّ على مستوى اللغة[2] والتحليل الأسلوبي ، يبدو للوهلة الأولى تصنيفيًا في جوهره، لا يعتمد على الافتراضات وقيمته ، لا تتوقف على كفاءته في إنتاج أشعار جديدة ،وهدفه هو الوُصول إلى تنميط يشير إلى الملامح المشتركة ، بين نوع معين من النُّصوص ،ويمكن أن ينقسم فيما بعد إلى أنواع فرعية ،وكل نصٍّ يختلف عن غيره ، يتمُّ تحديده في ضوء مجموعة من الخواص المعينة المتمثَّلة فيه [3].

2-8 العلاقة بين الأسلـــــوبية ونظرية القراءة والتلـــــقي:

الأسلوبية هي علم دراسة الأسْلوب، والَّذي يقوم بدوره على الانزياح ،الذي يقوم أساسًا على الخرق : الَّذي يكون بصورة متواترة ، وقصدية على مستوى القاعدة اللِّسانية التي تقول بأنه لكل دال مدلول واحد وبواسطة الانزياح تمتلئ الدَّوال بمدلولات جديدة لا حصر لها ،بل أنَّ الدَّال الواحد ، يتحوَّل إلى فضاء ومجرَّة من المدلولات اللَّانهائية ، وبهذا الفهم ينشأ قاسم مشترك بين حقل الأسلوبية ، وعلم الدلالة . في القيام على مبدأين أساسيين هما الاختيار والتأليف، وذلك بهدف احداث الأثر في نفسِيَّة المتلقِّي ، من جرَّاء نسج الكلمات وتأليفها تأليفا جديدا ، يخضع إلى مبدأ الاختيار[4]. فاللُّغة في النَّظرية التأْويلية ضِدَّ وحدة النَّسق ، وضِدَّ إغلاق المَعنى ، وحضور الصَّوت والوعي ، إنَّها ترمي إلى تفجير الدَّال والتعميق من فجوات النَّص وانزياحاته، وتكسير المعنى الأحادي ، والتَّرتيب الَّذي يكشف عنه النص [5]. ويرى فاضل ثامر في كتابة (اللغة الثانية في إشكالية المنهج و النظرية و المصطلح في الخطاب النقدي.) أنَّ الدِّراسات اللُّغوية الألسنية عموما، كانت تفحص فعالية القراءة بوصفها

---

[1]المرجع السَّابق، ص 172.

[2]-المرجع نفسه ، ص 164.

[3]-المرجع نفسه ، ص 147 .

[4]ا-لمرجع نفسه، ص147.

[5]-حليم رشيد ، البنيوية و السيميائية التأويلية ، (دراسة في آليات الاختلاف)، الملتقى الوطني الرابع .السيمياء و النَّص الأدبي ، المركز الجامعي ، ص89.

واحدة من المهارات الأساسية الأربع الضَّرورية في عملية الاكتساب اللُّغوي ، وهي الإصغاء التكلم ،القراءة ،الكتابة. وتحْفل الكتب المدرسية والتعليمة ، بفصول خاصَّة عن فعاليَّة القراءة وأهمِّيتها ، كمرحلة متقدِّمة من مراحل الاكْتساب اللغوي، تلي المهارتين الشفويتين: الإصغاء والتَّكلُّم ، ولكنها تقع في مرتبة أدنى، من مهارة الكتابة [1]. ويرى أنَّ الإطار العام لنظرية القراءة أو فاعلية القراءة ، يتَّسع بشكل لامثيل له ، ويصْبح هو البؤْرة المركزية للتَّحليل الأدبي ، ولتوليد المعنى بعد أن كان ينْظر إليه ، ضمن إطار محدود ، حيث تتباين مستويات القراءة ، وتتعدَّد سعة وعمقا من قارئ لآخر، وفقا لخبرة القارئ القرائية ولأسلوبه في التَّعامل مع النَّص ، حتى قيل أنَّ هناك عددًا ، من القراءات يساوي عدد القرَّاء أنفسهم ، بل أنَّ هناك من يذهب ، إلى أنَّ القارئ الواحد نفسه ، يقدِّم في كل مرَّةٍ قراءة جديدة ، تختلف عن قراءته الأولى [2]. وهذا مانلْمَسه في تحليلات صلاح فضل، عند حديثه عن استيعاب أفق القارئ.

ويضيف فاضل ثامر أن الاتِّجاهات الحديثة في القراءة ، لم تتضح بصورة جلِيَّة إلاَّ في السَّبعينات ، متزامنة مع تزايد الاهتمام ، بمفاهيم الحداثة والمنازعات الألسنية ، والأسلوبية والبنيوية في النَّقد العربي الحديث ، رغم محاولة النَّاقد العربي ، الخروج بموازنة مقبولة بين عوامل الاكتساب ، والتأثُّر الخارجي المتمثِّلة في الاتجاهات والمناهج القرائية الجديدة ، وبين الموروث النَّقدي والحاجة الثقافية[3]. وهذا ما قام به صلاح فضل في قراءته لأساليب الشِّعرية محاولا المحافظة على الخصوصيَّة العربية ، مع الانفتاح على المناهج والأدوات الإجرائية الغربية، محاولا تجاوز سلطتها ، وتقديم قراءة من منظور عربي بحت.

وختاما لهذا الفصْل فإنَّ الملاحظ ، حسب – فاضل ثامر– بالنِّسبة لإشكالية تطبيق المنهج النقدي ، والتداخل بين مجموعة من المناهج ، في دراسة واحدة ؛ قد يعود مردُّه إلى ذلك الانفجار النقدي الحداثي خلال العقود الثلاثة الأخيرة،و الذي صاحبه انفجار معرفي في

---

[1]– فاصل ثامر، اللُّغة الثانية في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح ،المركز الثقافي العربي بيروت، ط1994،1،ص43.

2– المرجع نفسه ، ص49.

[3]– المرجع نفسه، ص 50.

علوم الاتصال والأنثربولوجيا ، الابستمولوجيا والمعرفة ، والَّذي قلَب الكثير من المناهج والمفاهيم ، الَّتي سادت خلال القرن التاسع عشر ، ومطلع القرن العشرين ، واستطاع إعادة صياغة الرؤيا النقدية ، على ضوء جديد ، بفضل الكشوفات التي حقَّقتْها الدِّراسات الألسنية والسيمولوجية والأسلوبية ، في مجال النَّقد الأدبي، ولم يكن الناقد العربي إزاء تغيرات المشهد النقدي سلبيا أو امتثاليا[1].

ويرى أنَّه كان واعيا وفاعلا ، وبشكل خاص في تمثُّله لتضاريس هذا المشهد المنهجية والإجرائية ، ومحاولته بلورة رؤيا نقدية – أو مجموعة رؤى، تُفْصِحُ عن خصوصيته وجدِّيته في تكوين شخصية نقدية عربية ، تسْتفيد من المنجزات الغربية ، لكن مع الحِفاظ على الخصوصية العربية ، وهذا ما حاول صلاح فضل القيام به ، وسنتطرق لهذا في الفصل التطبيقي لاحقا.

[1]– المرجع السابق، ص 82 .