إقـــــرار

أنا الموقع أدناه مقدم الرسالة التي تحمل العنوان:

محمد عبد المطلب (ناقداً وبلاغياً)

أقر بأن ما اشتملت عليه هذه الرسالة إنما هو نتاج جهدي الخاص، باستثناء ما تمت الإشارة إليه حيثما ورد، وإن هذه الرسالة ككل أو أي جزء منها لم يقدم من قبل لنيل درجة أو لقب علمي أو بحثي لدى أي مؤسسة تعليمية أو بحثية أخرى.

DECLARATION

The work provided in this thesis, unless otherwise referenced, is the researcher's own work, and has not been submitted elsewhere for any other degree or qualification

Student's name:	اسم الطالب/ة: آلاء محمد السوسي
Signature:	التوقيع: آلاء السوسي
Date:	التاريخ: 29 / 3 / 2016

الجامعة الإسلامية
عمادة الدراسات العليا
كلية الآداب
قسم اللغة العربية

محمد عبد المطلب ناقدا وبلاغيا

(Muhammad Abd Al-Muttalib Critic and Rhetorical)

إعداد الطالبة:

آلاء محمد تيسير درويش السوسي

(٢٢٠١١٠٧٤٣)

إشراف الأستاذ الدكتور:

يوسف موسى رزقة

قدمت هذه الرسالة استكمالاً لمتطلبات الحصول على درجة الماجستير في اللغة العربية وآدابها.

(١٤٣٧هـ/٢٠١٦م)

بسم الله الرحمن الرحيم

الجامعة الإسلامية – غزة
The Islamic University - Gaza

مكتب نائب الرئيس للبحث العلمي والدراسات العليا هاتف داخلي 1150

الرقم.....ج.س.غ/35/..... Ref

التاريخ.....2016/01/26م..... Date

نتيجة الحكم على أطروحة ماجستير

بناءً على موافقة شئون البحث العلمي والدراسات العليا بالجامعة الإسلامية بغزة على تشكيل لجنة الحكم على أطروحة الباحثة/ **ألاء محمد تيسير درويش السوسي** لنيل درجة الماجستير في **كلية *الآداب*/ قسم اللغة العربية**، وموضوعها:

محمد عبد المطلب (ناقدًا وبلاغيًا)

وبعد المناقشة العلنية التي تمت اليوم الثلاثاء 16 ربيع الآخر 1437هـ، الموافق2016/01/26م الساعة العاشرة صباحاً بمبنى اللحيدان، اجتمعت لجنة الحكم على الأطروحة والمكونة من:

أ.د. يوسف موسى رزقة	مشرفاً و رئيساً	.....
د. محمد مصطفى كلاب	مناقشاً داخلياً	.....
أ.د. موسى إبراهيم أبو دقة	مناقشاً خارجياً	.....

وبعد المداولة أوصت اللجنة بمنح الباحثة درجة الماجستير في **كلية *الآداب*/قسم** اللغة العربية.

واللجنة إذ تمنحها هذه الدرجة فإنها توصيها بتقوى الله ولزوم طاعته وأن تسخر علمها في خدمة دينها ووطنها.

والله ولي التوفيق ،،،

نائب الرئيس لشئون البحث العلمي والدراسات العليا

أ.د. عبدالرؤوف علي المناعمة

P.O. Box 108, Rimal, Gaza, Palestine fax: +970 (8) 286 0800 فاكس Tel: +970 (8) 286 0700 ص.ب. 108 الرمال، غزة، فلسطين هاتف
public@iugaza.edu.ps www.iugaza.edu.ps

بسم الله الرحمن الرحيم

الإهداء

إلى رفيق الدرب، وشقّ الروح:

يوسف عبد الجليل

إلى نورِ آخر النفق في كل عتمة:

أمي ..

إلى روح والدي رحمه الله..

شكر وتقدير

الحمد لله من قبلُ ومن بعد،

أحمده على ما أتم من نعمةٍ بوافر كرمه، وعلى ما لم يتمَّ لحكمةٍ باطنةٍ يراها القلب في وحدته، حين لا يدركها العقل في انشغاله.

أتوجه بوافر الشكر، وعظيم التقدير، لأستاذي الفاضل: أ.د. يوسف موسى رزقة -أستاذ الأدب والنقد بالجامعة الإسلامية – وقد رافقتني جهوده الطيبة، ونصائحه المنيرة، وصبره الجميل، أثناء عملي في البحث: توجيهاً، وتصحيحاً، ودعماً، وتشجيعاً.

ليس الشكر هنا واجبا أقوم به، ولا عادةً جارية أتَّبعها، بل شكرا حقيقيا على أنه منحنني طريقا للمعرفة في أولى محاضرات الأدب الجاهلي، وبفضله فإن هذا الطريق الطويل مع النص واللغة وانفتاحها على العوالم الأكثر اتساعا لم ينتهِ.

شكرا للأستاذ الدكتور محمد عبد المطلب، الذي ساعدني في الحصول على كتبه، وأبدى استعدادا جميلا لأيّة مساعدة ممكنة..

شكرا لعائلتي التي احتضنت هذا الجهد، وساهمت في إتمامه عبر دعمها المعنوي الدائم.

وأتقدم بشكري للدكتور الفاضل نهاد الشيخ خليل على كل الحوارات التي أسهمت في توسيع الآفاق أمامي حين كانت تضيق

والشكر موصول للجامعة الإسلامية، وأخص بالذكر الأساتذة الكرام في«قسم اللغة العربية».

ملخَّص الدراسة

تناولت الدراسة جهود الناقد والبلاغي المصري محمد عبد المطلب، معتمدة على عشر كتبٍ هي من أهمِّ ما كتب في النقد والبلاغة، لاستخلاص رؤيته في سبيل بناء منهجٍ نقديّ لقراءة النص العربيّ بما يتناسب مع خصوصيته اللغوية، وتراثنا البلاغي.

ركزت الدراسة على مناقشة الآراء البلاغية والنقدية التي عالجها محمد عبد المطلب في مؤلفاته، وتابعت تطورها، ومن أهمها ما أُثير من انتقادات للبلاغة العربية، كالقول بعدم صلاحيتها لقراءة النص الحديث، حيث أثبت عبد المطلب العكس، متخذا من الأشكال والصور التي أنتجها التراث البلاغي أدواتٍ تحليلية للنص الحديث، تتوافق مع الأدوات الحديثة التي جاءت بها المناهج النقدية الوافدة، وخاصة الأسلوبية.

إضافةً إلى ما تقدم، تتبعت الدراسة التطور المنهجي في رؤية محمد عبد المطلب للبلاغة وصراعها مع المناهج النقدية الوافدة، فرصدتْ مراحل الانحياز إلى البلاغة بشكل متصالحٍ مع النقد الحديث تارة، وبشكلٍ رافضٍ لتغوُّلاتها تارةً أخرى.

قاربت الدراسة بعض القضايا النقدية التي أثيرت في العصر الحديث، والتي شارك محمد عبد المطلب برأيه فيها، كقصيدة النثر والنقد الثقافي والنقد النسوي، فتناولتها موضحة موقفه منها، وإضافته عليها، وأحسب أن الدراسة قدَّمَتْها للمتلقي بوضوحٍ يتناسب مع حجم الرسالة وطبيعتها.

Abstract

The study deals with the Egyptian critic Mohammed Abdulmutallab efforts based on ten books he authored of the most important writings in criticism and rhetoric. The study attempts to draw out his vision, which aims to create theoretical bases for a critical approach that is able to read the Arabic text in proportion with its linguistic particularity, and its rhetorical heritage.

The study focuses on the discussion of some issues in Abdulmutallab's writings, the most important of which was how the Arabic rhetoric was criticized, and what is said that Arabic has no validity to read the modern text. For the modern text, Abdulmutallab tried to prove the opposite using forms and images produced by the rhetorical heritage as compatible analytical tools with the modern tools that came with the incoming critical approaches, especially stylistic.

During discussion, the development of Abdulmutallab's vision for rhetoric and its conflict with the incoming critical approaches has been tracked systematically. The study tracks the biased rhetorical stage with reconciliation with modern criticism and the absolute bias for the followed rhetorical Arabic stage, which took a defensive shape because of the predominance of modern approaches over the Arabic text.

The study also covers some problematic critical issues that have been raised in the modern era in which Mohammed Abdulmutallab had his own opinion about, for example, prose poem, cultural criticism and feminist criticism.

فهرس المحتويات

المحتوى	الصـ
الإهداء	أ
شكر وتقدير	ب
ملخص الدراسة	ت
summary	ث
فهرس الموضوعات	ج–ح
المقدمة	خ–ض
التمهيد	١–١٣
الفصل الأول: اتجاهات تجديد البلاغة وموقف محمد عبد المطلب منها	
المبحث الأول: تطور البلاغة العربية واتجاهاتها	١٤–٢٧
المبحث الثاني: مآخذ علماء العصر الحديث على البلاغة وموقف محمد عبد المطلب منها	٢٨–٤٦
الفصل الثاني: البلاغة والأسلوبية عند محمد عبد المطلب	
المبحث الأول: الدراسات الأوربية حول ربط البلاغة بالأسلوبية	٥٠–٦٩
المبحث الثاني: الدراسات العربية حول ربط البلاغة بالأسلوبية	٧٠–٩٩
المبحث الثالث: البلاغة والأسلوبية عند محمد عبد المطلب	١٠٠–١٤٩
المبحث الرابع: تطبيقات المنهج الأسلوبي في دراسات محمد عبد المطلب النقدية	١٥٠–١٦٩
الفصل الثالث: الإمكانات النحوية وأثرها في تجديد البلاغة عند محمد عبد المطلب	
المبحث الأول: النحو بين البلاغة والأسلوبية	١٧٢–١٨٢
المبحث الثاني: نظرية النظم وجهود عبد القاهر الجرجاني النحو بلاغية	١٨٣–٢٠٠
المبحث الثالث: البلاغة العربية وفلسفتها النحوية عند محمد عبد المطلب	٢٠١–٢٢٦
الفصل الرابع: الآراء النظرية لمحمد عبد المطلب في بعض القضايا النقدية الحديثة	
المبحث الأول: آراء في محمد عبد المطلب في جوهر النقد ووظيفته	٢٣٠–٢٥٣
المبحث الثاني: آراء محمد عبد المطلب في قضايا الشعر المعاصر	٢٥٤–٢٧٩
المبحث الثالث: آراء محمد عبد المطلب في قضايا نقد السرد	٢٨٠–٣٠٩
الخاتمة	٣١٠
النتائج والتوصيات	٣١١–٣١٨
المراجع	٣١٩–٣٢٦

المقدمة

الحمد لله رب العالمين ، و الصلاة و السلام على أكرم المرسلين، وعلى آله وصحبه أجمعين، وتابعيهم بإحسان إلى يوم الدين، أما بعد:

لقد عاشتْ الثقافةُ العربية منذ منتصف القرن التاسع عشر أزمةً ممتدةً ذات جذور حضارية تتعلق بثنائية الأصالة والمعاصرة، وتباينت الآراء تطرفا واعتدالا، ميلا إلى هذا الطرف أو ذاك، وظلت الإشكالية قائمة حتى اليوم، بل وتزايدت، في ظل مناخ العولمة الذي يكاد يسحب البساط من تحت أقدام الثقافات الوطنية، لصالح العام المنفتح، والمفارق للخصوصية.

ولم يكن الإبداع العربي، والنقد كتابعٍ أو قائدٍ له، في معزلٍ عن هذا الصراع، بل يمكن القول إنه كان الواجهة الأبرز التي تعبر عن إشكاليته العميقة؛ ذلك أن النتاج الإبداعي هو الخطاب الذي نقرأ فيه تجليات الثقافة وأزماتها على الصعيد الاجتماعي والفلسفي والفكري، ليس بوصفه وثيقة، بقدر ما هو التجلي الأوضح لمكونات الثقافة.

وبناء على هذه الأزمة فقد انقسم النقاد العرب إلى مرحِّبٍ بالمناهج النقدية الوافدة، يعمل على تعلم مصطلحاتها، والزجِّ بها في محاولات قراءة النصِّ العربي، بغض النظر عن مدى مناسبتها لخصوصيته الثقافية واللغوية، وبين عازفٍ عن هذه المناهج، التي يرى فيها سبيلا للتغريب، وخطوةً ضمن مخططٍ كامل لهزيمة العرب سياسيا ودينيا عبر البوابة الثقافية.

في ظل هذا الصراع، ظهرت أصواتٌ معتدلة، كصوت الناقد المصريّ محمد عبد المطلب، فعمل من خلال رؤية توفيقية على إعادة النظر في التراث البلاغي والنقدي العربي، والكشف عن صلاحيته لقراءة النص الحديث، وذلك عن طريق إبراز مواطن التفوق فيه، والتي كادت تتطابق أحيانا مع ما توصلت إليه المناهج النقدية الحديثة، مثل نظرية النظم لعبد القاهر الجرجاني.

لم تكن إعادة قراءة التراث قراءة واعية حائلا أمام الاستفادة من المنجز النقدي الغربي، فقد استوعب عبد المطلب –ضمن منهجه النقدي– ما يمكن الأخذ به من روافد المناهج النقدية

الحديثة، شرط أن يكون لهذا المنقول جذورٌ يمكن أن تنمو في أرضية التراث البلاغي والنقدي العربي، وتتوافق مع خصوصيتها.

وتتمثل أهمية هذا الموضوع بأهمية الشخصية النقدية التي سيتم تناولها من خلال الدراسة، فقد كانت لعبد لمطلب إسهامات بارزة في موضوعات استشكالية، نذكر منها:

– إعادة النظر في التراث البلاغي، وتقديم قراءة جديدة تحرصُ على ألا تكون مجرد قراءة تحليلية، أو وصفية، أو رصدية كما كانت الدراسات السابقة؛ بل هي دراسة تعتمد على ثلاثة أسس:

– الاختيار والانتقاء: ونعني به تركيز عبد المطلب على المنجز البلاغي المكتمل والناضج، والصالح للإحياء مرة أخرى، مثل نظرية النظم، وجهود السكاكي البلاغية.

– التحليل: قام عبد المطلب بتحليل هذا المنجز، معيدا قراءته، ومكتشفا ما فيه من إسهامات يمكن استغلالها، حتى وإن لم يكن البلاغيون أنفسهم قد وعوا بها، وهذه ليست قراءة تلفيق، بقدر ما هي قراءة وعي جديد لمنجز قديم سابقٍ لعصره وزمانه الذي أنجز فيه.

–التركيب: حيث يقوم عبد المطلب بجعل هذا المنجز صالحا للاستخدام التطبيقي في البيئة النقدية الجديدة، من خلال رصد توافقه مع المنجز النقدي الحديث، كالمنهج الأسلوبي على سبيل المثال، وخلق الاشتباك بين المصطلحات القديمة والجديدة، وجعلها حية في قراءة النصوص الحديثة التي يتم تطبيقها عليها، فالانزياح يمكن أن يكون العدول الذي جاء في أشكال متعددة رصدتها علوم البلاغة الثلاثة بالتفصيل، والتكرار النمطي يمكن أن نلمسه في البنى العميقة للمحسنات البديعية.

إن الجهد الذي قام به عبد المطلب على مدار سنواتٍ طويلة في محاولة إقرار منهجٍ عربي لقراءة النص العربي، لا ينقطع عن تراثه البلاغي النقدي، ولا ينعزل عن تطورات المناهج النقدية الحديثة، لهو جهدٌ يستحق الدراسة، والنظر فيه، وتقييمه –إن صح التوصيف– لاستشراف آفاق النظرية النقدية العربية، وإلى أي مدى يمكن أن ينجح النقد العربي في تجاوز أزمة الهوية، والتي تبلغ أقصى تجلياتها في إشكالية: الأصالة والمعاصرة.

سبب اختيار الموضوع :

إن أزمة الثقافة العربية –وأعني بها أزمة الهوية بالتحديد– ظلت مسألة ملحَّة بالنسبة لي، إذ وقعتُ فريسة لتساؤلاتها، خاصة وأنَّ لي محاولاتٍ في كتابة الشعر والقصة القصيرة، وكنت قد احترت في اختيار موضوع مناسب للدراسة.

لقد عرضتُ على الأستاذ الدكتور يوسف رزقة مجموعة من العناوين المقترَحة التي كان يبدي حولها ملاحظاته الواعية، لكنه –وهو يبدي هذه الملاحظات– لاحظ توجهي إلى الجانب التنظيري، فاقترح عليَّ –مشكورا– التفكيرَ في دراسة كتب الدكتور محمد عبد المطلب، وهو مشرفه في رسالة الدكتوراة.

بعدَ اطلاعٍ أوليّ على مجموعة كتبه التي توفرت لي حينها، اعتقدت أنني ربما سأجد إجابةً على الأسئلة التي تثيرني أنا أولا، وتثير من هم أمثالي من الذين لا زالوا محاصرين بسؤال الهوية الثقافية، وقد تحقق لي بعضُ ما أريد بالفعل.

ووجدت أن غزارة مؤلفات محمد عبد المطلب، والتي تجاوزت الخمسة والعشرين كتابا، وتنوُّع القضايا التي طرحها، وتميزه باستقلاله المنهجي، ورؤيته التوفيقية، تدعونا للنظر في هذه التجربة البحثية نظرة شمولية تسعى لاكتشاف مدى مقدرة مثل هذه الرؤية الوسطية على إثبات نفسها وسط سيلٍ من الكتب التي بالغت في الانحياز لأحد طرفي ثنائية: التراث أو المناهج الحديثة.

كما أن جهود عبد المطلب تميزتْ بشكلٍ عام أنها تخطت الحاجز التنظيري البحت، وتجاوزته إلى ميدان النص الأدبي نفسه، فكانت كتبه تنقسم غالبا إلى قسمين رئيسين: التأسيس النظري، ثم الجزء التطبيقي، وهذه الميزة وحدها كافية لجعلنا نعيد النظر في إنتاجه البلاغي والنقدي كاملا؛ إذ لطالما وقعت المحاولات النقدية العربية في فخِّ التنظير المجرد، الذي لا يمكن تطبيقه على النص العربي، والذي يبقى مكدسا في دائرة المصطلحات المعربة، والمتشعبة، والتي تحتاج هي وحدها إلى دراساتٍ لإيضاحها، لا لتطبيقها على النص العربي.

ورغم كون جهوده التطبيقية هي أحد مزاياه البحثية، إلا أننا لم نتوقف عندها طويلا، وآثرنا الوقوف عند آرائه النظرية، وذلك لأن جهوده التطبيقية مبنية بالأصل على هذه الآراء، كما أن العودة إلى تطبيقاته لن يُشْكل على أحد، ومن ثمة اعتنت الدراسة بالمسألة النظرية، ومدى تماسكها.

المنهج المتبع في الدراسة :

لقد قمتُ باختيار عشرة من الكتب التي تحتوي –بمجموعها– على مجمل القضايا الإشكالية التي أثارها محمد عبد المطلب، في مجالي: البلاغة والنقد، واختصصتها بقراءة موسَّعة، تسعى للكشف عن منهجه والتغيرات التي طرأت عليه خلال مسيرته النقدية، وربما في هذا تبرير لكثرة الرجوع إليها والأخذ منها؛ لأنها احتوت آراءه ومنهجه، وكانت مرجعية لغيرها، وهذه الكتب هي:

١. البلاغة والأسلوبية

٢. البلاغة العربية (قراءة أخرى)

٣. جدلية الإفراد والتركيب

٤. قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني

٥. النص المشكل

٦. شعراء السبعينات وفوضاهم الخلاقة

٧. قراءات أسلوبية في الشعر الحديث

٨. بلاغة السرد

٩. القراءة الثقافية

١٠. قراءة السرد النسوي

وهذا لا يعني أنني أغفلت بقيةَ كتبِه التي استطعتُ الوصول إليها، مثل "كتاب الشعر"، "التكوين البديعي في شعر الحداثة"، "هكذا تكلم النص"، "مناورات الشعرية"، ولكنني اختصصتُ الكتب العشرة المذكورة أعلاه بقراءةٍ مكثَّفة، لتميزها بإحدى خاصيتين:

١. أنها تشكل إضافة بارزة إلى رؤية عبد المطلب النقدية من ناحية نظرية أو تطبيقية، في مجالي النقد أو البلاغة.

٢. أنها تشكل انعطافة أو تغيرا في رؤية سابقة، بفعل امتداد الفترة الزمنية التي تغطيها كتبه، والتي تمتد إلى ما يقارب ثلاثين عاما، وهذا يعني أن ثمة تغيراتٍ لا بدَّ أن تطرأ بفعل تفاعل عبد المطلب مع مستجدات الواقع التي ظهرت خلال هذه الفترة.

وقد اتَّبعتُ في سبيل تحقيق غاية هذه الدراسة المنهجَ التكامليّ؛ فقد قمت بجمع آرائه وتحليلها، ومحاولة استخلاص منهجه النظري منها، كما حاولت تتبعها تاريخيا؛ لرصد التغيرات والتطورات التي طرأتْ عليها، وأخيرا لم يكن هناك بدٌّ من وضعها في سياق المقارنة مع الجهود النقدية التي عاصرها، لبيان موقعها منها، وقيمة جهده البحثي مقارنة بالجهود النقدية العربية والأوروبية.

وقد اتبعت في التوثيق منهج د. رمضان عبد التواب، بالاكتفاء بالإحالة إلى اسم الكتاب والصفحة في هامش الاقتباس، والبدء باسم الكتاب لا المؤلف في المراجع، مع عدم التفريق بين المصادر والمراجع، ودمج المقالات الدورية والمجلات والمصادر الإلكترونية معها، ورتبتها جميعا ترتيبا هجائيا.

-فصول الدراسة ومباحثها:

لقد قسمت الرسالة إلى أربعة فصول وتمهيد، أما التمهيد فكان معنيًّا بتوضيح السيرة الحياتية والعلمية لمحمد عبد المطلب؛ كونه الشخصية موضع البحث.

أما الفصول الأربعة، فقد جاءت كالآتي:

الفصل الأول: اتجاهات تجديد البلاغة وموقف محمد عبد المطلب منها

كان الموضوع الرئيس الذي شغل محمد عبد المطلب طوال مشواره البحثي هو التأصيل لأية نظرية نقدية حديثة من خلال الكشف عن امتدادات تراثية بلاغية لها، لذا وجب أن نبدأ بالحديث عن اتجاهات البلاغة العربية في العصر القديم والحديث، ثم بيان دعوات التجديد، والانتقادات التي وُجِّهت للبلاغة في العصر الحديث، وماذا كان موقف محمد عبد المطلب منها، لذا؛ انقسم الفصل الأول إلى مبحثين، وهما:

المبحث الأول: تطور البلاغة العربية واتجاهاتها

المبحث الثاني: مآخذ علماء العصر الحديث على البلاغة وموقف محمد عبد المطلب منها.

الفصل الثاني: البلاغة والأسلوبية عند محمد عبد المطلب

وجد محمد عبد المطلب من خلال دراسته للبلاغة العربية أنها– بفلسفتها وجوهرها– قريبة من المنهج الأسلوبي، وقد تزامن هذا الكشف مع ظهور آراء حول ربط البلاغة بالأسلوبية عربيا وأوروبيا، بين موافق ومعارض، لذا قسمت هذا الفصل إلى أربعة مباحث:

المبحث الأول: الدراسات الأوروبية حول ربط البلاغة بالأسلوبية.

المبحث الثاني: الدراسات العربية حول ربط البلاغة بالأسلوبية.

المبحث الثالث: البلاغة والأسلوبية عند محمد عبد المطلب.

المبحث الرابع: تطبيقات المنهج الأسلوبي في دراسات محمد عبد المطلب النقدية.

وربما أطلتُ الوقوف عند هذه الإشكالية؛ أعني ربط البلاغة بالأسلوبية، وأسهبت في عرض الدراسات العربية والأوروبية التي تحدثتْ عن ذات الموضوع، لكن هذه الإطالة كانت لسببين اثنين:

الأول: أن كتابه "البلاغة والأسلوبية" يعد أهم الكتب التي شكلت علامة فارقة في حياة عبد المطلب البحثية، حتى إن عبد المطلب الناقد والبلاغي يرتبط غالبا في أذهان المهتمين بإشكاليات البلاغة والنقد، بكونه الباحث الذي ربط مصطلحات البلاغة بمصطلحات الأسلوبية، كما أن الكتاب بمحتواه يعدُّ كتابا تنظيريا بحتا، أوضح فيه عبد المطلب خلاصة آرائه حتى تاريخ تأليفه له.

الثاني: إن المنهج الأسلوبي –وفق الصيغة العربية التي يقترحها عبد المطلب– ظلَّ ملازما له في قراءاته التطبيقية إلى ما قبل كتابه "النقد الثقافي" الذي نشر في ٢٠١٣؛ فقد ظلت الصياغة هي المدخل الوحيد للنص، والتي لا يبتعد عنها إلا بمقدار ما يعود إليها، وفقا لوصفه في كتاب "قراءات أسلوبية".

الفصل الثالث: الإمكانات النحوية وأثرها في تجديد البلاغة عند محمد عبد المطلب

بعد الاهتمام اللافت الذي لقيه كتاب "البلاغة والأسلوبية"، والذي نظَّر فيه عبد المطلب لربط البلاغة العربية بالأسلوبية، عاد عبد المطلب من جديد إلى الجذور التراثية، ولكنَّ هذه المرة كانت العودة هي عودة الحنين إلى الذات، لا إلى محاولة "منحه الشرعية" عبر ربطه بالوافد الحديث، وقد بدا هذا واضحا في كتابه "البلاغة العربية: قراءة أخرى"، حيث كان في هذا الكتاب يعيد اكتشاف جوهر البلاغة العربية، متخذا موقف الدفاع عنها، وإثبات قدرتها على أن تكون –بذاتها– منهجا في قراءة النص العربي، وقد كانت السمة الأبرز لهذه القراءات أنها قراءة نحوية، لذا خصصت هذا الفصل للحديث عن رؤية عبد المطلب لعلاقة البلاغة بالنحو، واشتمل الفصل على ثلاثة مباحث، هي:

المبحث الأول: النحو بين البلاغة والأسلوبية.

المبحث الثاني: نظرية النظم وجهود عبد القاهر الجرجاني النحو بلاغية.

المبحث الثالث: البلاغة العربية وفلسفتها النحوية عند محمد عبد المطلب.

الفصل الرابع: الآراء النظرية لمحمد عبد المطلب في بعض القضايا النقدية الحديثة

إن أبرز ما تميز به عبد المطلب خلال قراءته للنصوص العربية أنه أزال الحاجز بين النقد والبلاغة؛ لا من حيث الماهية، بل من حيث كونهما معا يشكلان منهجا لقراءة النص، فالبلاغة تمدُّ الناقدَ بالأدوات، والنقد يمدها بالتحليل والمخرجات الدلالية والكشف الجمالي، لذا؛ فإن رحلته مع البلاغة، كانت متوازية مع رحلة النقد، وقد كان من الطبيعي أن تظهر قضايا نقدية حديثة، وأن يكون لعبد المطلب موقفٌ منها، وقد تفرَّعت هذه القضايا في ثلاثة محاور، وزعتها على ثلاثة مباحث وهي:

المبحث الأول: آراء محمد عبد المطلب في جوهر النقد ووظيفته.

المبحث الثاني: آراء محمد عبد المطلب في قضايا الشعر المعاصر.

المبحث الثالث: آراء محمد عبد المطلب في قضايا نقد السرد.

-الخاتمة والنتائج

في هذا الجزء قدمت النتائج النهائية التي توصلت إليها الدراسة، أذكر بعضها في النقاط الآتية:

١. إن مشروع محمد عبد المطلب البحثي مبنيٌّ على رؤية جوهرية تهدف إلى تأسيس منهج نقدي قادر على التعامل مع النص العربي بأدواته، لا بأدواتٍ غريبة عنه، لذا فقد حاول التوفيق بين التراث البلاغي والمناهج الوافدة.

٢. لقد تطورت علاقة محمد عبد المطلب بالبلاغة العربية عبر مراحل بحثه؛ فانتقلت من مرحلة القراءة الواعية للتراث البلاغي، إلى محاولة ربطه بالأسلوبية، إلى العودة إليه دفاعا عنه من تغوُّل الحداثة.

٣. حاول محمد عبد المطلب ربط مصطلحات البلاغة العربية بالمصطلحات الحديثة، مثل: العدول والتي ربطها بالانزياح أو الانتهاك، والتكرار النمطي الذي طبقه على مجمل الأشكال البديعية .

٤. اعتمد محمد عبد المطلب في قراءته للنصوص على منهجية واضحة، وهي كون اللغة هي مناط الإبداع، وعليه فإن أية قراءة موضوعية للنص، يجب أن تبدأ من اللغة وتنتهي إليها.

٥.لقد كان الشعر الحديث هو المجال التطبيقي لما نظَّر له محمد عبد المطلب من أدوات القراءة النقدية، وهذا ما جعل بلاغته بلاغةً حيّة، لا بلاغة الشواهد المحفوظة والمكررة في الكتب التراثية.

٦. شارك عبد المطلب مشاركة فاعلة في القضايا النقدية التي ظهرت في الوقت الحالي، فقد شارك في الجدل حول قصيدة النثر، والنقد الثقافي، والنظرية النقدية العربية، كما كانت له آراء في النقد النسوي، والقراءات السردية.

الصعوبات:

ومما يجدر ذكره هنا أنني واجهتُ في دراستي هذه مجموعةً من الصعوبات، وكان أوَّلها المساحة الواسعة للبحث في مقام رسالة ماجستير، وهو ما جعلني أتخوف قليلا، ولكنني بعد إتمامها أقول إنني تغلبتُ على هذه المشكلة من خلال تحديد طبيعة البحث، والهدف الذي أسعى لتحقيقه من خلاله، وهو استخراج منهجية محمد عبد المطلب في التعاطي مع القضايا النقدية، فليس الهدف تتبع القضايا النقدية والبلاغية التي طرحها عبد المطلب واحدة واحدة تتبعا موسعا، فهذا مما يضيق به المقام والوقت.

إن معايشتي لكتب عبد المطلب خلال هذه الفترة لم تمنحني المعرفة العلمية فقط –وإن كنت قد استفدتُ منها استفادة غير محدودة؛ كونها تمتد في مجالات معرفية متنوعة كالتراث البلاغي، والنقد الحديث، والشعر، والنثر–، بل منحتني حكمة تجربته البحثية في هذا المجال، والتي تعني أنني اكتسبت شيئا فوق المعرفة، هو تجربة عبد المطلب ذاتها في المسألة النقدية العربية، وأرجو أن أكون قد وُفقت في نقل نموذج محمد عبد المطلب، كناقد باحث، وتجربته الثريَّة، التي ستفيد كل مطَّلعٍ عليها من خلال إضاءة جوانب الأزمة النقدية العربية، وطرق تجاوزها.

أما ثاني هذه الصعوبات، وأشدها، فهي صعوبة الحصول على كتب محمد عبد المطلب؛ إذ إن كثيرا من كتبه غير متوافرة في قطاع غزة، ونتيجة للحصار المفروض لم أستطع الحصول–أحيانا– إلا على نسخ إلكترونية بمساعدة بعض الأصدقاء، بعد انتظار طويل، مما أعاق إنجازي لهذه الرسالة في الوقت المحدد.

وثالث هذه الصعوبات عدم وجود دراسات سابقة تتحدث عن منهج محمد عبد المطلب بشكلٍ كامل، وهذا ما جعل الأمر أكثر صعوبةً، وأكثر متعةً في ذات الوقت.

وإني لأرجو أن تكون هذه الدراسة فاتحة أسئلة، تتلوها محاولات للإجابة عن واقع النظرية النقدية العربية، وقراءته عبر المحاولات البحثية المشابهة لمحاولة محمد عبد المطلب، أو حتى إعادة طرح بعض القضايا التي طرحها عبد المطلب بشكل أكثر توسعا.

وسيظل هذا الجهد – على ما احتاجه من وقتٍ وتفرغ ، وما كلفني من مشقة وعناء– هو جهد المقلّ، الذي أرجو فيه التوفيق والسداد.

التمهيد

محمد عبد المطلب: نشأته

التمهيد

محمد عبد المطلب: نشأته وحياته

أولا: سيرة ذاتية موجزة

محمد عبد المطلب مصطفى، ولد في مدينة المنصورة، مصري الجنسية، حاز على ليسانس دار العلوم ١٩٦٤م في جامعة القاهرة، ثم حصل على درجة الماجستير في النقد والبلاغة من كلية دار العلوم ١٩٧٣م، وحصل على شهادة الدكتوراه في النقد والبلاغة من جامعة عين شمس عام ١٩٧٨م.

عمل مدرسا بقسم اللغة العربية وآدابها في كلية آداب عين شمس ١٩٧٩، ثم أستاذا مساعدا ١٩٨٦ ، ثم أصبح أستاذا في النقد والبلاغة ١٩٩٠.

وبالإضافة إلى وظيفته التعليمية شغل محمد عبد المطلب العديد من المهام الثقافية :

١ – رئيس تحرير سلسلة دراسات نقدية، تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب، وزارة الثقافة.

٢ – رئيس تحرير مجلة الأدباء، وهي مجلة فصلية ، تصدر عن جمعية الأدباء بمصر.

٣ – عضو هيئة تحرير مجلة الكاتب التي يصدرها اتحاد الكتاب العرب.

٤ – رئيس مجلس أمناء كرمة بن هانئ.

٥ – عضو لجنة أمناء بيت الشعر.

٦ – مقرر لجنة الشعر بالمجلس الأعلى للثقافة.

٧– مدير مدرسة الليسييه الفرنسية في مصر الجديدة.

أبرز كتبه:

١ – اتجاهات النقد والبلاغة في القرنين السابع والثامن الهجريين دار الأندلس . لبنان . ١٩٨٢

٢ – دراسات في النقد القديم، مكتبة الحرية ١٩٨٢.

٣ – جدلية الإفراد والتركيب في النقد العربي القديم مكتبة الحرية ١٩٨٣.

٤ – أسلوبية البلاغة، مكتبة الشباب ١٩٨٣

٥ – البلاغة والأسلوبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٤.

٦ – قراءة ثانية في شعر امرئ القيس، الحرية بالقاهرة ١٩٨٦.

٧ – العلامة والعلامية، الوطن العربي، لبنان ١٩٨٩.

٨ – قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني، لونجمان ١٩٩٠.

٩ – عز الدين إسماعيل ناقدا، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٠.

١٠ – بناء الأسلوب في شعر الحداثة، دار المعارف بمصر ١٩٩٣.

١١ – تقابلات الحداثة في شعر السبعينيات، قصور الثقافة ١٩٩٤.

١٢ – قراءات أسلوبية في الشعر الحديث، هيئة الكتاب ١٩٩٤.

١٣ – مناورات الشعرية، دار الشروق، ١٩٩٦.

١٤ – هكذا تكلم النص، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٧.

١٥ – البلاغة العربية، قراءة أخرى، لونجمان ١٩٩٨.

١٦ – النص المشكل، هيئة قصور الثقافة ١٩٩٩.

١٧ – بلاغة السرد، هيئة قصور الثقافة ٢٠٠١.

١٨ – كتاب الشعر، لونجمان ٢٠٠٢.

١٩ – ذاكرة النقد الأدبي، هيئة قصور الثقافة ٢٠٠٣.

٢٠ – الشاعر والتجربة، المجلس الأعلى للثقافة ٢٠٠٣.

٢١ – بلاغة السرد النسوي، الهيئة العامة لقصور الثقافة ٢٠٠٧.

٢٢ – شوقي وحافظ في مرآة النقد – المجلس الأعلى للثقافة ٢٠٠٧.

٢ ٣ – سلطة الشعر، الهيئة المصرية العامة للكتاب ٢٠٠٨.

٢٤ – شعراء السبعينيات وفوضاهم الخلاقة، المجلس الأعلى للثقافة ٢٠٠٩.

٢٥ – الأعلام الذهبية، دار الكتب والوثائق المصرية ٢٠١٣.

٢٦ – القراءة الثقافية، المجلس الأعلى للثقافة ٢٠١٣ .

و حصل على العديد من الجوائز المصرية والعربية:

١ – جائزة البحوث الممتازة جامعة عين شمس ١٩٨٦.

٢ – جائزة مؤسسة البابطين في النقد الأدبي ١٩٩١.

٣ – جائزة مؤسسة يماني في نقد الشعر ١٩٩٤ .

٤ – وسام فارس من الحكومة الفرنسية ١٩٩٧.

٥ – الجائزة التقديرية في الفنون والآداب – جامعة عين شمس ٢٠٠٦.

٦ – جائزة رجاء النقاش (اتحاد الكتاب) ٢٠٠٩ .

ثانيا: نشأته العلمية

ربما تتقرر توجهات الإنسان في مراحل مبكرة من عمره، ففي هذه المراحل الأولى تظهر ميوله، وآلية تعامله مع ما يحصل عليه من تجارب وخبرات، وقد كان لدراسة محمد عبد المطلب بالغَ الأثر في توجهاته التراثية؛ فمعهد الأزهر الديني المعروف باهتمام مناهجه التعليمية بعلوم اللغة والدين، التراثي منها على وجه الخصوص، كان الحاضنة الأولى لعبد

المطلب؛ حيث اطَّلع على "الأسرار البلاغية للقرآن الكريم وكتب (الإعجاز) للباقلاني، و(البرهان) للزركشي، و(الإتقان) للسيوطي، وتعلق عقله بالبلاغة."[١]

لم يتوقف عبد المطلب عند مرحلة التلقي التعليمي في المعهد الأزهري، بل تجاوزها إلى تعليمه الجامعي؛ وحين التحق طالبا بدار العلوم، "كانت البلاغة العربية بفروعها الثلاثة (البيان والمعاني والبديع) هي المجال الذي يجد فيه راحته العقلية، والذي يتيح له أن يتأمل في العلاقات الدقيقة التي تجمع دقائق المجاز لتمزج في تعبير واحد بين الحقيقة والوهم، أو بين الممكن والمستحيل، أو بين المحدود والمطلق."[٢]

إن توجه محمد عبد المطلب لدراسة البلاغة العربية إنما يدل على عقليته الرياضية؛ إذ من "يختار البلاغة تخصصا يعلن عن شخصيته منذ بداية تكوينه. والقدماء يقولون (دل على عاقل اختياره) والعقلية التي تجد ذاتها في البلاغة هي عقلية تأملية، يغلب عليها طابع الجدية، تميل إلى التصنيف والتفريع، وإلى إقامة روابط بين الأشياء، لا تستهلكها السطحيات، ولا تنخدع بالظاهر، لذلك فعقلية محمد عبد المطلب من العقليات التي تلتقي بعقل العقاد وفكره العميق، واتجاهه التحليلي، واختراقه للبنيات الظاهرة بحثا عن الجذور التي تحرك الذهن الإنساني، أو بعقلية زكي نجيب محمود المتأملة بمنهجها الرياضي العلمي، الذي يرفض سخف الزخارف العشوائية، ويبحث في أنساق المعرفة الإنسانية عن أنماط التماثل والتباين . ولعل هذين المفكرين أثرا في فكره وأسلوبه وطبيعته الجادة."[٣]

وستتجلى هذه العقلية بوضوح في ثلاث نقاط بارزة في جهوده النقدية البلاغية:

-الأولى : إشادته بعلمية البلاغة في جميع مراحل قراءته لها؛ وهو ما جعله يربطها بالمنهج الأسلوبي ذي الصبغة الموضوعية العلمية.

-الثانية: اعتماده كثيرا على المنهج الإحصائي كوسيلة لرصد ضغوط الدوال، ونمو الدلالة بها.

---

[١] قراءات نقدية، ١٢٥
[٢] قراءات نقدية، ١٢٥
[٣] قراءات نقدية، ١٢٥

–الثالثة: توجهه للنحو الجمالي كأساس لإعادة قراءة البلاغة العربية، وتحليل الأشكال البلاغية التي أنتجها المنجز التراثي على أساس وجود بنيتين: عميقة وسطحية.

وبعد إكماله لدراسته الجامعية "بدأت الرحلة الأكاديمية الجادة للباحث محمد عبد المطلب بدراسة الماجستير التي اختار لها كتاب (الطراز) للعلوي، ثم تعمقت بدراسته للدكتوراة التي تناولت مائتي عام من البلاغة العربية والنقد التراثي، تحت عنوان (اتجاهات النقد خلال القرنين السادس والسابع الهجريين)."[١]

<u>– جهوده في تجديد البلاغة :</u>

لقد وُجِد عبد المطلب –بصفته باحثا– في السبعينيات من القرن الماضي، حيث تضاربت الدعوات بشأن التجديد الثقافي في جميع نواحي الفكر والثقافة، وأصبحت هذه التوجهات تشكل أقطابا متنافرة؛ فمن داعٍ إلى انقلاب جذري على التراث بكل مكوناته الثقافية، ومن رافضٍ للانفتاح الثقافي بشكل تام، خوفا على هويته المهددة ثقافيا واجتماعيا كما هي مهددة سياسيا.

لقد كانت المحاولات لتجديد البلاغة محاولاتٍ غير ناضجة، لم يكن من بينها "محاولة تطبيقية تخرج مقولات القدماء النقدية من أمهات الكتب، وتتناولها علميا بالدراسة ضمن مقولات النقد المعاصر، وتمارسها بصورة جديدة في الدراسات النقدية للخطاب الأدبي لم تحدث بعد، وظلت البلاغة معركة كلامية باعتبارها الغائب الحاضر إلى أن جاء محمد عبد المطلب."[٢]

إن جهود عبد المطلب في إعادة قراءة البلاغة العربية لم تقتصر على إعادة ترديد المقولات التراثية، بل توسعت لتجعل هذه المقولات التراثية تمتد في سياقات جديدة، قادرة على الوفاء بمتطلبات النص الحديث، أو بمعنى آخر؛ فإن عبد المطلب لم يقرأ التراث، بل قام بمحاورته، وقد كانت هذه المحاورة محاورةً فاعلة، عملت على بثِّ الحياة في روحه من جديد.

---

[١] قراءات نقدية، ١٣٠

[٢] قراءات نقدية، ١٢٦

ولكي نتعرف على جهود محمد عبد المطلب العلمية، يمكن أن نطلع على مبررات ترشيحه لجائزة مؤسسة سلطان العويس الثقافية ٢٠١٢-٢٠١٣، كما وردت في نص الترشيح، حيث صنفت جهود عبد المطلب البحثية إلى خمسة محاور، وهي:[١]

المحور الأول : الدرس البلاغي

أخلص الدكتور محمد عبد المطلب جهده لإعادة قراءة التراث البلاغي العربي، مستهدفا إنصافه مما لحق به من ظلم، والقول بأنه علم قد احترق، وأخذت القراءة مسارين، المسار النظري، والمسار التطبيقي، ملاحظا كيف ارتبطت البلاغة بالنقد، من حيث كانت مهمة البلاغة توصيف النص، ومهمة النقد الحكم عليه.

ثم اتجهت القراءة إلى فحص أدوات البلاغة التراثية، وكشف بعدها الأسلوبي، ثم تحديد موقف هذه البلاغة من مفهوم الأسلوب، وعقد علاقة مصالحة بين المصطلح البلاغي والمصطلح الأسلوبي.

وكان هذا الجهد تمهيدا لإثبات صلاحية البلاغة للتعامل مع النص الحديث تحليليا، الشعري والنثري، ثم امتدت الإجراءات التطبيقية إلى الأشكال البلاغية لعلوم البلاغة الثلاثة (المعاني والبيان والبديع)، وتخليصها من الكثرة المفرطة في التقسيم والتشعيب؛ لتكون صلاحيتها جديدة وقديمة في آن واحد.

المحور الثاني: الدرس النقدي

في هذا المحور اتجه الدكتور محمد عبد المطلب إلى استيعاب المنجز النقدي الحداثي، وإعادة قراءة التراث النقدي العربي، للتوفيق بينهما، واستخلاص أدوات نقدية صالحة للتعامل التحليلي مع النص العربي بكل خصوصيته اللغوية والثقافية، وذلك بهدف البعد عن التعامل مع النص العربي بأدوات غريبة عنه، فإما أن يلفظها، أو يتقبلها مرغما، فيتحول إلي مسخ مشوه.

[١] نص ترشيح محمد عبد المطلب لجائزة سلطان العويس الثقافية

المحور الثالث : دراسة الشعر

جاءت عناية الدكتور محمد عبد المطلب بقراءة الشعر العربي من حيث صلاحيته لإثبات صلاحية البلاغة والنقد للتعامل مع النص الأدبي الحديث والحداثي، واتسعت القراءة للخطاب الشعري التراثي والحداثي، قد كشفت القراءة عن القيم الجمالية، والخلفية الثقافية لهذا الشعر، مع الحفاظ على الحياد في مواجهة نصوص الحداثة، إذ كان الهدف تحديد خصوصيتها، وكشف قيمها الفنية، ليكون الحكم النهائي للقارئ.

المحور الرابع: الدراسات السردية

في هذا المحور، تمت الإفادة من الدراسات البلاغية والنقدية في استخلاص أدوات نقدية صالحة للتعامل مع النصوص السردية، مع الإفادة من منجز (علم السرد) والابتعاد عما أغرق فيه من تقسيمات، تكاد تحول النص إلى لغز يستعصي على الفهم والاستيعاب.

ثم أخذت دراسة السرد منحىً إضافيا بتوظيف القراءة الثقافية، وبخاصة في قراءة (السرد النسوي)، وهو ما ساعد في تحديد الأفق الثقافي لمنتج النص، ولمتلقيه، ولموضوعه.

المحور الخامس:

أضاف الدكتور محمد عبد المطلب قراءة جديدة للنقد الثقافي، حيث طوَّعه لطبيعة الثقافة العربية، وحاول تخليصه من العجمة التي تتنافر مع خصوصية النص العربي، فقدم دراسته الموسعة عن: (القراءة الثقافية) التي أصَّلت كثيرا من مباحث الثقافة النصية، وبخاصة (الحوارية) و(الحجاج) و(التداولية) على المستوى النظري والإجراء التطبيقي.

ثم رسَّخ القراءة الثقافية ببعض الأعلام الذين سبقوا إلى هذه القراءة الثقافية من أمثال دكتور محمد مندور، ودكتور شوقي ضيف، ودكتور مصطفى ناصف، وسواهم من أعلام الفكر والثقافة في كتابه: (الأعلام الذهبية).

- سمات المنجز البحثي لمحمد عبد المطلب:

لكل باحثٍ شخصيتُه التي تميزه، والتي تنعكس –بلا شك– على مشروعه البحثي، فتصبح سمات مميزة لعمله، يمكن استنتاجها بعد معايشتي كتبَه، لتكون مدخلا للفهم لمن يرغب في قراءته، ويمكن تلخيص هذه السماتِ بالنقاط التالية:

١. فضيلة التراكم المعرفي:

إن فكر عبد المطلب التأسيسي ينطلق من فكرة جوهرية؛ وهي "فضيلة التراكم"، التي تقف موقف الضد من "القطيعة"، ولا نعني بالتراكم هنا إجلال المنجز التراثي وعدم الانقطاع عنه، بل نعني مبدأ التراكمية المعرفية بشكل عام، فالتراث والحداثة والمذاهب الأدبية كلها مبنية على تصوُّرٍ تراكميّ، لا يمكن الانقطاع عنها؛ فلا ينقطع القديم عن الحديث، ولا الحديث عن القديم، ولا اللاحق عن السابق، ولا السابق عن اللاحق.

٢. التوسط والاعتدال:

إن رؤيته التراكمية جعلته يقف دائما موقفا وسطيا معتدلا، لا ينفي الآخر، بقدر ما يحاول استيعابه ضمن رؤيته، وعدم رفضه مطلقا؛ فإذا كانت المذاهب الحداثية هي "الآخر"، بالنسبة للتراث البلاغي، فإن عبد المطلب لم يعمد إلى نفيها، بل عمل على استيعابها، دون حيف على أيٍّ من المنجزين: التراثي أو الحداثي.

وإذا كان منهجه الأسلوبي، بسمته الموضوعية العلمية، هو "الآخر"، بالنسبة للمناهج النقدية السابقة، فإنه لم يقف منها موقف النفي المطلق، بل حدد لها مجالا مختلفا، وهو التاريخ الأدبي، ولم ينفِ إمكانية الاستفادة منها في المنهج الأسلوبي نفسه، شرطَ أن يكون المدخل إليها هو الصياغة ذاتها، فلا يبتعد النص في تحليله التاريخي أو الاجتماعي أو النفسي عن الصياغة بقدر ما يعود إليها.

كما يمكن أن نمثل على هذا التوسط في موقفه من العروض في قصيدة الحداثة، فقد كان موقفه متزنا؛ إذ لم يرَ العروض فضيلة في ذاته، ولا عيبا في ذاته، فالسؤال عن الجودة يجب أن يكون في مجال "شعرية" القصيدة، لا في مجالها العروضي.

٣. القراءة المزدوجة:

اعتمد محمد عبد المطلب في قراءته غالبا على القراءة المزدوجة التي تعتمد "حركة ترددية" بين التراث والمناهج النقدية الحديثة؛ وهي قراءة تقوم على عمليتي التحليل ثم التركيب، وهذا يناسب عقليته العلمية الجادة ، حيث يلجأ إلى التراث فيحلل منجزه تحليلا دقيقا، يخرج مكنوناته التي يمكن أن يكون العلماء القدماء أنفسهم لم يلتفتوا إليه، ثم يعود لتركيب هذا التحليل في سياقٍ نظريٍ جديد، يجعله قادرا على منافسة التطورات الحاصلة في المناهج النقدية الحديثة، ومثال ذلك تحليله للأشكال البديعية التي رصدها المنجز البلاغي التراثي، وإعادة تركيبها وفق القاعدة المشتركة لبنيتها العميقة القائمة على "التماثل والتقابل والتكرار" ، وتطبيقها على شعر الحداثة.

كما يمكن أن نلحظ ذلك في قراءته لقضايا الحداثة في نظرية النظم عند عبد القاهر الجرجاني، فالنحو، في مستواه الجمالي، الذي بنى عليه الجرجاني نظريته، يمكن ربطه بالنظرية التحويلية التوليدية عند تشومسكي، والنظم كمصطلح يمكن أن يقابل مصطلح "الشعرية".

وقد يعتقد البعض أن المسألة هي مجرد استبدال مصطلح بآخر، والحقيقة أن الأمر ليس كذلك، فحين يربط عبد المطلب بين النظم والشعرية يقوم بعمل مقاربة بين المفهومين لا المصطلحين كلفظين، ومن خلال هذه المقاربة المفاهيمية، يستطيع غرس المصطلح التراثي في الدرس النقدي الحديث.

فحين نقول إن مصطلح العدول يمكن أن يكون بديلا عن الانزياح، فإن هذا لا يعني أن المقاربة المفاهيمية التراثية لمصطلح "العدول"، هي ذاتها مقاربة الحداثة، بل إنهما يلتقيان معا في اتفاق جوهري، يمكِّنهما من أن يعملا في السياقات المنهجية ذاتها.

٤. الحيوية والمواكبة:

لم يتوقف المشروع البحثي لعبد المطلب عند حد، بل كان دائم التطوير لنفسه، لا يقف ولا يجمد عند مرحلة بعينها، ونلحظ هذه التجدد في توجهه الأخير لقراءة السرد، بعد أن قضى أعواما في قراءة الشعر العربي الحديث والقديم، وقد كان هذا التواجه استجابةً للواقع الإبداعي الذي مال في الفترة الأخيرة لصالح النص الروائي أو القصصي.

كما نلحظه في متابعته للقضايا النقدية المعاصرة المُشْكِلة، والنظر فيها، لا إهمالها كناقد مختصّ في مرحلة معينة أو منهج معين، فقضايا مثل الحجاج والتداولية وغيرها، لم يهملها عبد المطلب، بل تابعها بذات المنهجية التأسيسية القائمة على القراءة المزدوجة، والحركة المترددة بين التراث والحداثة.

٥. الموازنة بين أولويات التنظير والتطبيق:

لقد ابتُلي المشهد النقدي العربي الحديث بحالة من التضخم "التنظيري"؛ بحيث أصبح هذا التنظير نفسه بحاجة إلى تنظير شارح، أو بقراءات تحليلية للنصوص العربية تكون هي الأخرى بحاجة إلى شرح، بدلا من أن تكون شارحة.

وعلى العكس من هذا الواقع المشكل، فإن محمد عبد المطلب كان ينطلق دائما من "واقع النص العربي"، لا من "واقع النظرية"، وهذا ما جعل دراساته التنظيرية هي مقدمات طويلة لقراءات تطبيقية ثرية، وقيمة، تكشف عن حقيقة النص بالفعل، ولا تفرض نفسها عليه.

لم يعتزل محمد عبد المطلب واقع النص العربي، ولم يتجاوزه مطلقا في مقدماته النظرية، بل جعله المركز دائما، فلم يعتزل التطورات الحاصلة على القصيدة العربية من ناحية إيقاعية ولغوية، فقام بدراستها من خلال دراسة مجموعة من دواوين شعراء السبعينيات، ولم يعتزل النص النسوي، ودرسه من خلال مجموعة روايات كتبتها نساء مصريات.

وأصدق ما يمكن أن يوصف به بأنه "الرحالة المغامر في أنماط بنائية لم يعهدها الشعر العربي من قبل، والعقل المتفرد الذي يستطيع تذوق جماليات عبد المنعم رمضان ورفعت

سلام وجمال القصاص وأحمد الشهاوي وحسن طلب، ومحمد عفيفي مطر، الأقدم من هؤلاء، والمتمرد بمعجمه الحيوي الغريب، إن محمد عبد المطلب هو الناقد الأثير الذي تستسلم له نصوص هؤلاء، وتبوح بمعانيها، وتعلن عن أسرارها ومقاصدها."[1]

ويمكن القول إن غاية الجهد البحثي لمحمد عبد المطلب كانت تتمثل في إيجاد أدوات تحليلية تناسب خصوصية النص العربي، ولا تفرض عليه فرضا، عن طريق الجهد التنظيري الذي يأخذ بالمناهج النقدية الوافية دون فحص مدى صلاحيتها للتعامل مع النص العربي بخصوصيته الثقافية واللغوية.

وقد كان خلاصة هذا الجهد البحثي أن قدم نسقا نقديا متكاملا "يستند جيدا على البلاغة التراثية، ويعمقها بالقيم النقدية المتعددة."[2]

٦. المرونة وفضيلة المراجعة:

ليس محمد عبد المطلب –على ما تميز به من عقلية جادة، ولغة رصينة– ممن يتصلبون عند آرائهم، فلا يراجعونها، فخلال سنوات البحث تطورت آراؤه وتغيرت بمعايشته للنصوص، وتطبيق منهجه عليها، ويمكن أن نلحظ هذا التطور في قراءته للبلاغة؛ فكان قد رأى أن الأسلوبية كمنهج هي الوريث الشرعي للبلاغة، كونها تتجاوز بعض إشكالاتها: كالجزئية والجمود والشكلية وغيرها، ولكنه حين رأى تغول المناهج النقدية على البلاغة، كان لديه ما يشبه التراجع عن هذا الموقف، وعاد للبلاغة ليقرأها مرة ثانية قراءة تحاور قوتها لا إشكالاتها.

كما أن موقفه من "الحكم بالقيمة" قد تطور من كونه ليس وظيفة الناقد، إلى كون النقد التقييمي هو نقد يقف بموازاة النقد التحليلي، فلكل منهما مهمته التي يقوم بها.

كانت هذه هي أهم السمات التي لمستها من خلال معايشتي لكتب محمد عبد المطلب، والتي تعود بالأساس إلى ما تميز به تكوينه النفسي الإنساني قبل أن يكون باحثا؛ فهو

[1] قراءات نقدية، ١٢٩
[2] قراءات نقدية، ١٤٧

إنسان مرِن، متأمل، وسطي، جاد، واسع الاطلاع، متذوق، ولديه عقلية جادة، بالإضافة إلى سماحته وتقديره للآخرين من علماء وأصدقاء وطلاب.

الفصل الأول

اتجاهات تجديد البلاغة وموقف محمد عبد المطلب منها

المبحث الأول: تطور البلاغة العربية واتجاهاتها

المبحث الثاني: مآخذ علماء العصر الحديث على البلاغة وموقف محمد عبد المطلب منها

المبحث الأول

تطور البلاغة العربية واتجاهاتها

أولا: البلاغة واتجاهاتها قديما

إن جهود محمد عبد المطلب هي جهودٌ بلاغيةٌ نقديةٌ بالمجمل، لذا كان لا بد من عرضٍ موجزٍ للبلاغة العربية، يقف على أهم المراحل التي مرَّتْ بها، وأبرز العوامل التي أثَّرت فيها.

وليس العرض هنا من قبيل ادِّعاء الإضافة إلى ما قاله كبار العلماء في هذه المسألة، أو تفنيده، إنما هو حاجةٌ دعتْ إليها طبيعة البحث؛ حيث تركَّزتْ جهود محمد عبد المطلب على البلاغة العربية وتجديدها، لذا كان علينا أن نسبق هذا التفصيل في التجديد بهذا "العرض الموجز".

وإذا أردنا تعريف البلاغة، فهي "الوصول والانتهاء" لغةً، أما اصطلاحا فقد تعددت تعريفاتها بتعدد العلماء الذين كانت إجاباتهم على هذا السؤال تنحصر أحيانا في صورة واحدة من صور البلاغة، كالقول بأن البلاغة هي الإيجاز، أو هي مراعاة الكلام لمقتضى الحال، ولن نتوقف طويلا عند مثل هذه الإجابات، فقد ظل الحديث عن دلالة مفهوم البلاغة ومعناها منذ بدء التأليف في علوم الإسلام متعددا، "ويعتبر كتاب البيان والتبيين أقدم مصدر طرح السؤال عن البلاغة، ومن بعده نقل عنه السؤال وبعض الأجوبة: ابن عبد ربه (توفي عام ٣٢٨هـ) في العقد الفريد، وأبو هلال العسكري، وابن رشيق (توفي عام ٤٥٦هـ) في كتاب العمدة، ولم يستطع أحد منهم أن يضيف شيئًا إلى ما سبق إليه الجاحظ، بل إن المتأخرين أمثال السكاكي والقزويني لم يحسنوا الإفادة من هذه الأجوبة التي حدد بها الجاحظ معنى البلاغة."[١]

[١] أصول النظرية البلاغية، ٣

غير أننا سننقل تعريف السكاكي كما نقله الدكتور أحمد مطلوب، وهو "بلوغ المتكلم في تأدية المعاني حدا له اختصاص بتوفية خواص التراكيب حقها، وإيراد التشبيه والمجاز على وجهها."[١]

لكن أحمد مطلوب علق على هذا التعريف بأنه لم يكن شاملا علوم البلاغة كلها، وأتبعه بتعريف القزويني[٢]، بوصفه "آخر من وضع معالم البحث البلاغي"، وهو يفرق بين بلاغة الكلام، وبلاغة المتكلم؛ إذ بلاغة الكلام هي "مطابقته لمقتضى الحال مع فصاحته"، أما بلاغة المتكلم فهي "ملكة يقتدر بها على تأليف كلام بليغ."

وقد كانت هناك محاولات عدة لتأريخ البلاغة العربية بالتماس مصادرها وأصولها عند علماء اللغة والتفسير والعقائد وغيرها من العلوم، حتى إن الدكتور شوقي ضيف في كتابه "البلاغة العربية تطور وتاريخ"، يبدأ هذا التأريخ من العصر الجاهلي، موضحا ما برز فيه من لفتات ولمحات بلاغية لدى الشعراء، وهو تأريخٌ بمعزل عن البيئة، إلا أن الدكتور مصطفى الصاوي يرى في مقدمة كتابه "أوساط البلاغة العربية" أن علينا أن نتتبع البلاغة العربية "لا تتبعا موضوعيا ولا زمنيا، فإن مثل هذا الصنيع يغفل كثيرا من العوامل التي تحرص في المجال العلمي على رصدها، وقد آثرنا الدرس البيئي للبلاغة لأن البيئة عاملها الأكيد في تشكيل ذوق الجماعة من ميراث وورثة، وحاضر اكتسبته ومواهب اختصت بها عبقريات مبدعيها"[٣].

وبعيدا عن التأريخ الزمني أو الجغرافي، فإن ثمة تفريق يبدو أكثرَ أهمية في الحديث عن البلاغة العربية، وهو اتجاهاتُ مدارسها التي ساهمت في إنماء حركتها كعلم، وإقرار أصولها، ويبدو أن الشائع لدى الباحثين في تاريخ البلاغة العربية أنهم يقسمون اتجاهات البحث البلاغي ومدارسه إلى مدرستين: الكلامية، والأدبية؛ وجلهم في ذلك يستشهدون بقول مأثور لأبي هلال العسكري في كتابه المشهور الصناعتين، إذ يقول: "وليس الغرض في هذا الكتاب سلوك

---

[١] البحث البلاغي عند العرب، ٦

[٢] انظر البحث البلاغي عند العرب، ٧

[٣] أوساط البلاغة العربية،٥

مذهب المتكلمين، وإنما قصدت فيه مقصد صناع الكلام من الشعراء والكتاب، فلهذا لم أطل الكلام في هذا الفصل"[1].

فالعسكري في هذا النص يذكر مدرستين في البحث البلاغي هما: المدرسة الكلامية، والمدرسة الأدبية، ويسميها "صناع الكلام".

والحقيقة أن هذا التفريق بين المدرستين لقي عناية كبيرة من الباحثين في هذه المسألة، وخلاصة القول أنَّ "المدرسة الكلامية تتميز بالجدل والمناقشة والتحديد اللفظي، والعناية بالتعريف الدقيق الصحيح، والحرص على القواعد المحددة مع الإقلال من الشواهد الأدبية، والاعتماد على المقاييس الفلسفية والقواعد المنطقية في الحكم بحسن الكلام وجودته أو بقبحه ورداءته، دون نظر إلى معاني الجمال وقضايا الذوق، وتعنى المدرسة الكلامية –غالبا– بإعجاز القرآن الذي هو ملتقى ما بين الأدب والعقائد والفلسفة الإلهية وما أشبهها.

أما المدرسة الأدبية فتتميز بالإكثار من الشواهد نثرا وشعرا، مع الإقلال من التعاريف، والقواعد والأقسام، وتعتمد في النقد الأدبي على الذوق الفني والحاسة الجمالية أكثر من اعتمادها على المقاييس الفلسفية وسلامة النظر المنطقي، وتعنى هذه المدرسة بالتكوين الأدبي والتمرين على صناعة الجيد من الكلام، وتربية الذوق النقدي، وعندما تخوض في مسألة الإعجاز تخوض فيها خوضا أدبيا غالبا."[2]

ويرى الدكتور محمد مطلوب أن المدرسة الكلامية ظهرت نتيجة الأثر الكبير في علوم الفلسفة والمنطق في الثقافة العربية والإسلامية، وكان للبلاغة نصيبٌ من ذلك الأثر، فتوثَّقت الصلة منذ عهدٍ مبكر بينها وبين العلوم العقلية، وبلغ أوج ذلك الاتصال في القرن السادس للهجرة وما بعده على يد السكاكي والخطيب القزويني. ومن أهم كتب هذه المدرسة نقد

---

[1] كتاب الصناعتين،٩

[2] مناهج تجديد في النحو والبلاغة والتفسير والأدب،١٢٦

الشعر لقدامة بن جعفر، والبرهان في وجوه البيان لابن وهب الكاتب، ونهاية الإعجاز للرازي وغيره.[١]

وبالمقابل؛ فقد ظهرت المدرسة الأدبية نتيجة عوامل أخرى غير الفلسفة والمنطق وعلم الكلام، وكان من أهمها القرآن الكريم، وكذلك الكتاب والشعراء. وقد طبعت هذه المؤثرات – القرآن والكتاب والشعراء – البلاغة بطابع أدبي، وكان نتيجة ذلك أن اتجهت اتجاها آخر وسلكت طريقا بعيدا عن المدرسة الكلامية. وهذا الاتجاه الذي سارت البلاغة فيه هو الذي أرسى قواعد المدرسة البلاغية ووطد أركانها[٢].

إنَّ هذا التعدد في المدارس والاتجاهات أفاد الثقافة العربية إفادة كبيرة، فقد كانت "الخصومة تشتد بين المنزعين الأولين: منزعي المحافظة والتجديد المسرف، فكان الأولون يعرضون عن كل ما نقل عن اليونان ويزرون عليه إزراء شديدا، وكان الثانون يقبلون عليه مستظهرين لكل ما يصرح به أو يومئ إليه لا من الآراء الفلسفية فحسب، بل أيضا من الآراء البلاغية. ودفعت الخصومة بين الطرفين إلى نشاط بلاغيٍّ خصب، إذ مضى الفلاسفة ينقلون بعض مختصرات أرسطو في الخطابة والشعر، ومضى اللغويون يذيعون في مصنفاتهم آراءهم البلاغية."[٣]

غير أن هذه الحركة الدؤوبة والاجتهادات البلاغية في الأخذ والرد بين المدرستين، ورغم هذا الثراء الذي نتج عنها في عصورها الأولى، أخذت في التراجع "في العصر السابع والثامن وما تلاهما أخذت طريقها إلى الجمود، فلا إبداع في صورة فنية، ولا اختراع في معنى، وإنما كانت الصناعة هي أساس الاختراع والإبداع."[٤]

---

[١] انظر البحث البلاغي عند العرب،٥٨

[٢] البحث البلاغي عند العرب، ص٦٠

[٣] البلاغة تطور وتاريخ،٦٦

[٤] المدخل إلى دراسة البلاغة العربية، ١٣٠

وإذا كانت هناك تفسيرات عدة لهذا الجمود منها: اشتباك البلاغة بعلوم المنطق والفلسفة، وانتهاؤها إلى علم شكلي يختص بالشروح والتلخيصات، فإن ثمة رأيا متبصِّرا للدكتور شوقي ضيف يرى فيه أن أهم الأسباب التي هيأت لهذا الجمود كانت تتعلق بالأدب نفسه؛ إذ "كان قد سرى فيه جمود شديد، وهو جمود بدأ ... منذ القرن الرابع الهجري، غير أنه أخذ يزداد حدة مع الزمن لما استقرَّ في نفوس الأدباء من أنَّ من سبقوهم استنفدوا المعاني، ولم يعد لهم إلا أن يعيدوها، مدخلين عليها صورا من التكلف والتعقيد.. ونمضي معهم حتى القرن السادس الهجري وما بعده فنحس بنضوب المعاني وأن الأدب فقد أو كاد كلَّ قيمه الحقيقية من الأداء النفسي وأصبح كلاما أجوف قلما يحمل شعورا حيا أو فكرا خصبا.. وطبيعي أن يفقد الأدباء في ثنايا ذلك شخصياتهم، إذ أصبحوا نسخا مكررة، كل منهم تكرار لزميله، تكرار يرسل الملل إلى النفس. وهذه الظاهرة نفسها من التكرار ومن إجداب العقول ومن الجمود نجدها تسري بين أصحاب البلاغة بعد عبد القاهر والزمخشري، فإذا هم لا يأتون بجديد في مباحثهم البلاغية، وإذا هم يقصرون عملهم فيها على تلخيص ما كتباه جميعا."[1]

[1] البلاغة تطور وتاريخ، ٢٧٢

ثانيا: البلاغة العربية واتجاهاتها في العصر الحديث

لقد مثَّلت الفترة من أواخر القرن التاسع عشر حتى منتصف القرن العشرين في أوروبا، مرحلة الانقلابات الجذرية في جميع الاتجاهات: السياسية والاقتصادية التكنولوجية ، وبالإضافة إلى هذا كله، فقد كانت مرحلة الانقلابات الفكرية والثقافية، وقد انعكست هذه التحولات على العالم العربي؛ فقد "كان لاستعمار أوروبا للشرق الأوسط بعد أن انتهت الخلافة العثمانية أثرُه في أن وصل المجتمع العربي بثقافات جديدة وحضارات أخرى، بالرغم من أن هذا الاستعمار كانت له مساوئ في إضعاف الكيان السياسي واستغلال طاقات هذه الشعوب المادية لخيره وصالحه."[1]

لقد تسبب الاستعمار الأوروبي بتحريك المياه الراكدة، لا عن طريق "الانفتاح الاضطراري" الذي حصل نتيجة فعل الاستعمار نفسه، بل عن طريق تنبيه الأمة العربية إلى الخطر الذي يحيط بهويتها الثقافية، وهو ما أدَّى إلى محاولة إثبات نضج هذه الهوية، وتكريس الانتماء إليها بالعودة إلى التراث أحيانا، أو الإحساس بالضعف والدعوة إلى تجديدها تجديدا يلغي تراثها القديم.

وقد كان علم البلاغة العربية أحد هذه العلوم التي نشطت الدعوات إلى تطويرها وتجديدها، وكان من أهم من نشطوا إلى تطوير الدرس البلاغي في العصر الحديث الإمام محمد عبده، ورغم شهرته في تجديد الفكر الإسلامي، إلا أن له كذلك مجهودا في تجديد الدرس البلاغي بعيدا عن بلاغة السكاكي؛ إذ اتجه إلى عبد القاهر الجرجاني وتصدى لشرح كتبه في الأزهر الشريف، وقام بتحقيق وشرح نهج البلاغة للإمام علي رضي الله عنه، وكذلك شرح مقامات بديع الزمان الهمذاني، وقد تتلمذ على يديه محمد رشيد رضا وعلي عبد الرزاق، ولكل منهما أثر في الدرس البلاغي، سواء في التحقيق (قام محمد رشيد رضا بنشر وتحقيق كتابي عبد القاهر الجرجاني أسرار البلاغة ودلائل الإعجاز) أو في التأليف (ألف علي عبد الرزاق كتابا أسماه الأمالي، عرض فيه لنظرية النظم عند عبد القاهر الجرجاني، وقد استطاع أن يضع

[1] المدخل إلى دراسة البلاغة العربية، ١٣٤

أيدينا على أصول هذه النظرية من واقع النصوص التي نقلها من مجموع كتب عبد القاهر)، وعلى هذا فلم يكن التجديد يومئذ غير إحياء لتراث عربي خلا من عوامل الجمود وأسبابه[١].

لم يكن محمد عبده وتلميذه محمد رشيد رضا الوحيدين في هذه الدعوة، فقد توالت بعدهما محاولات لتطوير الدرس البلاغي، ففي عام ١٨٩٦ ألف "جبر ضومط" كتاب "الخواطر الحسان في المعاني والبيان"، وألف عام ١٨٩٨ كتاب "فلسفة البلاغة"، وقد كان يدعو إلى نظرةٍ بلاغيةٍ شمولية تهتم بالنص الأدبي بدل الاقتصار على بلاغة الجملة.

وقد كان لمجلة المجمع العلمي العربي بدمشق دورا في نشر هذه الدعوات وتفعيلها، فقد كتب "أحمد أمين" فيها مقالا بعنوان: "حاجة العلوم العربية إلى التجديد"[٢]، وهو مقال تطرَّف فيه بدعواه إلى عدم العودة إلى كتب الجرجاني والسكاكي، وذلك لعدم مناسبته لفهم أهل عصره، يقول فيه: "فإن كان الأستاذ الإمام الشيخ محمد عبده رأى أن يرجع بطلبته إلى كتب عبد القاهر ليذوقهم البلاغة، فلست أرى فيها ولا في كتب السكاكي ما يصحُّ أن يكون كتبا تعليمية لأهل هذا العصر، لقد وجدت فيها الأمثلة جميعها حتى بليت وحتى صارت تسترعي التقزز بدلا من أن تسترعي الإعجاب"[٣]، ثم ألف بعد ذلك – بالاشتراك مع علي الجارم – كتابا أسماه "البلاغة الواضحة"، سهَّل فيه القواعد، وذكر فيه شواهد قريبة من الحياة اليومية.

كما نشرت المجلة مقالة لإدوار مرقص بعنوان: "نظرة في قواعد علوم اللغة العربية وآدابها"[٤]، حاول فيها أن يقوم بإدخال بعض التهذيبات والتشذيبات على كتب البيان لأجل التخلص من هذه المغامز (حسب قوله)[٥]، وهذا المنهج لا يختلف كثيرا عن منهج أنيس المقدسي؛ إذ "كلاهما عودة إلى البلاغة كما حددتها البديعيات، وتنسيق لموضوعاتها التي جاءت غير متسقة أو موضوعة في أبواب متجانسة."[٦]

---

[١] انظر: المدخل إلى دراسة البلاغة العربية، ١٣٥-١٣٦

[٢] مجلة المجمع العلمي العربي بدمشق، الجزء ١١، المجلد ٧، ٤٨١

[٣] مجلة المجمع العلمي العربي بدمشق، الجزء ١١، المجلد ٧، ٤٨٥

[٤] مجلة المجمع العلمي العربي بدمشق، الجزء ٨، المجلد٩ ،٤٧٢

[٥] مجلة المجمع العلمي العربي بدمشق، الجزء ٨، المجلد٩ ،٤٨٠

[٦] البحث البلاغي عند العرب، ٩١

أما الأستاذ أمين الخولي فيُعَدُّ من أبرز المجددين الذين أثارت دعواهم نقاشا علميا، فقد كان يرى أن التقسيم القديم لا أساس له ولا غناء فيه؛ لأن البحث البلاغي ينبغي أن يشمل الكلمة والجملة والفقرة والقطعة لا البحث في الجملة والجملتين، وأنَّ ما حشدته طريقة العجم وأهل الفلسفة فيها من مقدمات منطقية واستطرادات فلسفية مختلفة، ينبغي أن تبعد وتضم إلى البلاغة مكانها مقدمات جديدة لا بد منها لدراسة فنية تقوم على الإحساس بالجمال والتعبير عنه، وهذه المقدمات تتعلق بعلم النفس وأثره في التعبير الأدبي والوجدان.[1]

وقد تجمعت جهود الخولي في كتابه (فن القول)[2]، الذي كان توجيها شاملا لبحث البلاغة وخلق مدرسة جديدة، فهو يرى أن بحوث فن القول ينبغي أن تكون ثلاثة أبواب هي: المبادئ، والمقدمات، والبحوث؛ يدرس في الأول تعريف فن القول وغايته وصلته بغيره من الدراسات، ويدرس في الثاني مقتبسات من القضايا النفسية التي تعين كثيرا في فهم الأدب وتذوقه والإحساس بما فيه من روعة وجمال، ويدرس في الثالث البحث في الكلمة الواحدة من حيث هي عنصر لغوي وما فيها من جمال وجرس موسيقي له أثر في التعبير.

يقول الدكتور صلاح فضل: "وإذا أردنا أن نتمثل رؤية الأستاذ الخولي التي أسسها عن طريق التقابل بين الدراسات القديمة الأصولية التي كان ضليعا فيها، وما تيسر له الاطلاع عليه من أصداء الاتجاهات الأسلوبية الحديثة، وجدناها تتدرج في ثلاثة مستويات متراتبة تحكم منظوره في الفترة التي أنتج فيها عمله وهي:

أولاً: قصور البلاغة القديمة الفادح وعجزها عن تناول الأعمال الفنية المحدثة في شمولها وكليتها.

ثانياً: شعوره القوي بأن البلاغة العربية قد عنيت بالجانب التعبيري فحسب، وقد أطلق عليه الجانب اللفظي، ونعى عليها إهمالها للمعاني الأدبية.

---

[1] انظر البحث البلاغي عند العرب، ٨٠

[2] نشر حديثا ضمن الأعمال المختارة لأمين الخولي بتقديم الدكتور صلاح فضل، القاهرة: مطبعة دار الكتب المصرية، ١٩٩٦.

ثالثاً: ضرورة التطور في الفنون والآداب، بما يقضي تدريجيا على النزعة المعيارية الصارمة التي كانت سائدة في العلوم القديمة، ليحل محلها الاتجاه الوصفي الذي يحتضن الأعمال الإبداعية الجديدة، ولا يحكم عليها مسبقا بما تم استخلاصه من قوانين الأعمال السابقة عليها، حتى يفسح المجال لجدلية التطور الخلاق."[١]

ويتحدث الدكتور أحمد مطلوب عن منهج الأستاذ أمين الخولي قائلاً: "ومنهجه يعد من أحسن ما جاء به المحدثون، غير أن المرحوم الخولي أسرف في المقدمات الفنية والنفسية كما أسرف القدماء في المقدمات الفلسفية والمباحث الكلامية والمنطقية، فأخرجت البلاغة عن هدفها وأبعدتها عن فن القول الذي يريده الخولي"[٢].

ثم يقول في موضع آخر بعد ذكره لمناهج المحدثين: "هذه أهم المناهج التي ذكرها المحدثون، ولعل أقربها إلى واقع البلاغة العربية منهج الخولي؛ لأنه يقوم على التراث البلاغي والنقدي، ويستفيد من المناهج الغربية التي بدأت تدخل الدراسات العربية، ولكنَّ منهج الخولي يحتاج إلى إعادة نظر، وقد أشار رحمه الله إلى ذلك لأنه يؤمن بأن الحياة الأدبية تتطور، وما هو صالح اليوم قد يكون غير جدير بالاهتمام بعد حين، ولولا إسراف الخولي بالاعتماد على الدراسات المتغيرة وتوزيعه بعض الموضوعات لكان من أدق المناهج، ولأصبح عمدة البحث البلاغي الجديد."[٣]

وما كاد الأستاذ الخولي يجهر بهذه الدعوة إلى التجديد ويحاضر بها في الجامعة، ويبسطها في محاضرات عامة، "حتى انبرى له الأستاذ أحمد حسن الزيات في مجموعة مقالات كان ينشرها في مجلة الرسالة، وقد اتخذ منها جانب الهجوم، فتعرض لأمور شخصية وسلوكية... وبذلك حوَّل الدرس البلاغي مناظرات كلامية على نحو ما كان يصنع المتكلمون في مناظراتهم."[٤]

---

[١] من مقدمة الدكتور صلاح فضل لكتاب فن القول لأمين الخولي،١١

[٢] البحث البلاغي عند العرب ،٨١

[٣] البحث البلاغي عند العرب ،٩٢

[٤] المدخل إلى دراسة البلاغة العربية،١٤٣

ومن الذين حاولوا وضع منهج لدراسة البلاغة أحمد الشايب، فقد ألف كتابا أسماه "الأسلوب: دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية"[١]،(وقد ظهرت طبعته الأولى عام ١٩٣٩)، وتوصل فيه إلى أن موضوع البلاغة ينحصر في بابين أو كتابين: الأسلوب، والفنون الأدبية.

"أولاً: الأسلوب. وفي هذا القسم من علم البلاغة ندرس القواعد التي إذا اتبعت كان التعبير بليغا، أي واضحا مؤثرا، فندرس الكلمة والصورة والجملة والفقرة والعبارة والأسلوب من حيث أنواعه وعناصره وصفاته ومقوماته وموسيقاه. وفي هذا القسم نضع البلاغة العربية، فعلم المعاني يدخل كله في بحث الجملة وعلم البيان وأغلب البديع يدخل في باب الصورة، وتبقى المباحث الأخرى مهملة في هذه الكتب التي انتهت إليها الدراسة البلاغية.

ثانيا: الفنون الأدبية. وقد تسمى قسم الابتكار، وهنا ندرس مادة الكلام من حيث اختيارها وتقسيمها وما يلائم كل فن من الفنون الأدبية وقواعد هذه الفنون، كالقصة والمقالة والوصف والرسالة والمناظرة والتاريخ."[٢]

وحسب رأي الدكتور أحمد مطلوب، فإن الشايب "لم يخرج كثيرا عن منهج الخولي ورأيه في القسم الأول الخاص بالأسلوب، أما القسم الآخر فلا مسوِّغ لإدخاله في البلاغة؛ لأن موضعه دراسات خاصة تتصل بالفنون الأدبية."[٣]

أما الأستاذ عبد الله العلايلي، فقد نشر كتابا أسماه: "مقدمة لدرس لغة العرب وكيف نضع المعجم الجديد"[٤]، ودعا فيه إلى الإبقاء فقط في دراسة البيان على التشبيه والكناية، وما بقي يرجع إليهما من أقرب الطرق، أو الإبقاء على الحقيقة والمجاز وكل منهما كناية وتجريد،

---

[١] الأسلوب: دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية، أحمد الشايب، القاهرة: مكتبة النهضة المصرية، الطبعة الثامنة، ١٩٩١.

[٢] الأسلوب: دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية، ٣٧

[٣] البحث البلاغي عند العرب ،٨٥

[٤] مقدمة لدرس لغة العرب أو كيف نضع المعجم الجديد، عبد الله العلايلي، القاهرة: المطبعة العصرية.

والكناية الحقيقية تشمل الكناية البسيطة والتشبيه والمجاز المركب، والكناية والمجازية تشمل كل كناية انبنت على تشبيه، والكناية المجازية.

يعلق الدكتور أحمد مطلوب على هذا الرأي قائلاً: "وفي هذا الرأي قضاء على كثير من صور التعبير، وابتعاد عن البلاغة قد يحرم الأدباء أجمل ما فيها ويبعدهم عن التراث الذي ينبغي أن يبنوا عليه أدبهم الجديد. والمجدد هو من قتل القديم درسا وتحقيقا، واطلع على مناهج البحث الحديثة فأخرج جديدا له صلة بالتراث وارتباط بالحاضر، ولن تقبل أية دعوة غير مبنية على أساس قوي تدعمها الحجج وواقع اللغة، ولن يكون اعتراف بمجدد يبني أصوله على الجديد بحجة أن المحدثين أكثر اطلاعا من القدماء وأوسع أفقا، وكثيرا ما يفقد الجديد صفة الجودة لأنه ليس أصيلاً."[1]

ومع هذه الأصوات تفتحت أبواب الدرس البلاغي مرة ثانية، وكانت محاولات الإحياء متنوعة بين إحياء يرغب في نقل اللحظة الماضية – بكامل ثقلها– إلى اللحظة الحاضرة، وإحياء يسعى إلى دفع دماءٍ حارة تجعل الدرس البلاغي التراثي قادرا على الحركة في الوسط الحديث، ولا بد أن هذه المحاولة ،بشقَّيها، ووجهت –أحيانا– بهجومٍ ضد التراث ومحاولة الاستناد عليه في مواجهة الحديث الوافد.

ويعدُّ "سلامة موسى" من أبرز الأسماء التي تمثل التيار المهاجم للتراث، فقد رأى أن الدرس البلاغي التراثي فقد شرعيته، وكأنه تجاوز صلاحيته التاريخية، ودعا إلى بلاغته العصرية كبديل يحلُّ محله، و قد كان دقيقا حين وصفها بـ"العصرية" وليست الجديدة، أو الحديثة؛ إذ إن واقع البلاغة التي يدعو إليها هي –فعليا– بلاغة آنية يمكن أن تندمج في خطاب مؤدلج لفترة تاريخية محدودة وقاصرة، خارج شروط النص الأدبي محور الاهتمام، لكنها ليست كشفا جديدا قائما على أسس من التخصص العلمي والشرط المعرفي.

[1] البحث البلاغي عند العرب ،٨٦

وربما كانت الأسباب التي ساقها سلامة موسى، في إطار حديثه عن بلاغته العصرية، أسبابا منطقيةً ومعقولة، لكنه أوردها في سياق متشبع بـ"التحيز غير العلمي"، وانعدام التفهم للسياقات التاريخية التي تولِّد الفكرة وفق شروطها الزمانية والمكانية.

يقول سلامة موسى: "فحياتنا العصرية تختلف عن الحياة العربية قبل ألف سنة، فإذا كنا نسلم بأن فن البلاغة يجب أن يكون في خدمة هذه الحياة العصرية، فإنه يجب أن يتغير كي يخدمها، فلم يعد مجتمعنا في حاجة إلى البهارج والزخارف البديعية، نحطم رؤوس أبنائنا بتعلمها أو ممارستها، ولكنا في حاجة إلى أن نجعل البلاغة فنا للتفكير الحسن السديد، وللأمة المصرية حق تطوري في هذا التغيير." [١]

ثم يحاول توضيح مهام هذه البلاغة العصرية، والتي لا تبدو بعيدة جدا عن مقصدي: "التأُثير" و"الإقناع" اللذين عُنِيت بهما البلاغة القديمة أشدَّ العناية، غير أنه يتناسى تماما –في هذا السياق– البعد الجمالي، يقول عن مهام البلاغة العصرية:

" ١. فهي قبل كل شيء، التفكير المنطقي السديد، الذي يؤمن فيه الخطأ .

٢. تحريك الذكاء وتدريبه بالكلمات.

٣. أن نعرف كيف نستعمل الكلمات للتفكير التوجيهي.

٤. أن نعرف كيف نستعمل الكلمات للتحريك الاجتماعي. "[٢]

لقد كانت هذه أبرز الدعوات إلى تجديد البلاغة العربية، بكل ما أُخذ عليها من مآخذ تتنوع، بين قصور منهجها العلمي، أو طابعها الجدلي الكلامي، أو عدم اكتمالها من ناحيةٍ نظرية، وشموليتها للدرس البلاغي العربي التراثي، أو عدم موضوعيتها، وانسياقها ضمن أيديولوجيات معينة، كما كانت دعوة سلامة موسى.

[١] البلاغة العصرية واللغة العربية، ١٠٦
[٢] البلاغة العصرية واللغة العربية، ١٠٦

وقد جاءت قراءة محمد عبد المطلب للبلاغة العربية فيما بعد قراءة تتميز بالعمق، والمنهجية العلمية، والشمولية، وربما توافقت مع بعض هذه الدعوات، ولكنها اختلفت عنها وأضافت إليها وتجاوزت قصورها أيضا؛ فليس غريبا أن نجد بعض دوافع تجديد البلاغة عند محمد عبد المطلب هي ذاتها دوافع التجديد عند سلامة موسى، غير أن الفارق الجوهري يكمن في المنظور العلمي لمحمد عبد المطلب، في مقابل المنظور (غير الموضوعي) لسلامة موسى، يقول محمد عبد المطلب في دعوته للبلاغة الجديدة :"الحق أن الدرس البلاغي العربي القديم، كان ذا تأثير بالغ في مسيرة النقد العربي حتى يومنا هذا، وما زالت أغلب أدواته هي عدة النقد الأساسية، وبخاصة ما يتصل بنقد الخطاب الشعري، لكن المؤسف أن هذه الأدوات تقدم للناشئة في قوالب جافة، حتى تحولت إلى أداة تفسيرية عقيمة؛ لأن من يتعامل بها لم يدرك وظائفها الجمالية الصحيحة، ولم يحاول الكشف عن خلفيتها اللغوية التي تعطيها شرعية وظيفتها الإبداعية."[١]

وهو لا يتوقف عند مجرد التحليل للواقع الذي آلت إليه البلاغة العربية، بل يقترح نموذجها الجديد الذي يمكن أن يعيد إليها شرعيتها بما يتوافق مع روحها العربية والعلمية أيضا؛ إذ يرى أن البلاغة العربية قد وصلت إلى مرحلة من التنظيم بحيث تلتقي في كثير من مباحثها مع الأسلوبية، غير أن عبد المطلب لم يسعَ إلى بلاغةٍ حداثية، أو إلى بلاغة منقطعة عن جذورها، لكنه دعا إلى قراءة حداثية لموروث رأى فيه جذورا وبذورا لبلاغةٍ جديدةٍ قادرةٍ على استيعاب منجزات الدرس البلاغي واللغوي الحديث.

[١] البلاغة العربية: قراءة أخرى، ١

المبحث الثاني

مآخذ علماء العصر الحديث على البلاغة وموقف محمد عبد المطلب منها

لقد عرضنا للأصوات الداعية إلى تجديد البلاغة، والتي ظهرت مع بداية النهضة العربية وحركة إحياء التراث، ولكن ما الدوافع الرئيسة التي أدت إلى تكرار مثل هذه الدعوات، وما الأسباب التي جعلت نقادا وبلاغيين يقولون بعدم صلاحية الموروث البلاغي ،كليا أو جزئيا، للخطاب الأدبي العربي الحديث؟

نستطيع القول إن هناك دافعين رئيسين:

الأول: يتعلق بالواقع الجديد الذي أفرز خطابا أدبيا مختلفا؛ بحيث تبدو البلاغة الموروثة فيه غير قادرة على استيعاب تطوراته وتغيراته الحادة، خاصة وأن هذه التغيرات كانت في تحدٍّ دائمٍ مع اللغة والصورة، مما جعل البلاغة تبدو أقل عمقا، وأكثر سطحيَّة مما يتطلبه غموض الصورة وانتهاكات اللغة الحديثة التي لا تقيم وزنا لعلاقات الدوال ومعياريتها، بقدر ما تقدس المحذوف والمسكوت عنه من النص، و هذه كانت رؤية الناقد المصري مصطفى ناصف، إذ يرى أنه "في الشعر المعاصر أنماط من النحو لا يحلم بها أصحاب النحو التعليمي، ولا نظن أن النحو الماثل في البلاغة العربية يستطيع أن يخدم الثقافة الأدبية المعاصرة. لقد كانت مهمة الفكرة النحوية في البلاغة خدمة التوقف والتحدي البسيط."[1]

غير أن هذه الرؤية التي تتصور عجز البلاغة عن مواكبة الخطاب الحديث، ستحيل بشكلٍ مباشرٍ أو غير مباشر إلى الدافع الثاني، و هو الذي يتعلق بمنهجية البلاغة العربية ذاتها' وهو السبب الثاني الذي يتعلق بالبلاغة العربية ومنهجها المتَّبع في علومها الثلاثة، أو "لا منهجيِّتها" أحيانا حين اعتبرت فنا ذوقيا، لا يمكن وصفه بالعلم.

[1] النقد العربي: نحو نظرية ثابتة، ٢٢٢

وهنا سنتعرض لأهم هذه الانتقادات المنهجيَّة التي وُجِّهت للبلاغة العربية، والتي كان لمحمد عبد المطلب موقفٌ منها، حيث حاول من خلاله إعادة قراءة البلاغة العربية؛ بحيث يضعها في إطارها الزمني أثناء دراستها، ويستكملها بما تسمح به جذورها التأسيسية، لجعلها أكثر قدرة على الوفاء بمتطلبات الأدب الحديث.

غير أنه يجب الإشارة إلى أن رحلة عبد المطلب مع البلاغة العربية لم تسِر في اتجاه واحد، بل مرَّت بثلاث مراحل تمثِّلها ثلاثة كتب:

١. مرحلة الدراسة الموضوعية للبلاغة العربية؛ وهي قراءة استكشافية واعية، تحاول تكوين رؤية كلية عن قواعد البلاغة ومراحل تطورها، وهذه القراءة تبرز بشكل واضح في كتابه "جدلية الإفراد والتركيب"، وما سبقه من مجال البحث الأكاديمي، في مرحلتي الماجستير والدكتوراة، حيث خصص البحث الأول حول العلوي وكتابه الطراز، أما الثاني فقد طبع لاحقا في كتابه "اتجاهات النقد والبلاغة في القرنين السابع والثامن الهجريين".

٢.مرحلة التحديث؛ أو الارتقاء بالبلاغة إلى مدارج الحداثي الوافد، ووضع الحداثي في كفة متساوية مع البلاغة العربية في فترات استقرارها، وترسيم قواعدها شبه النهائية، وهذه النزعة تبرز في كتابه "البلاغة والأسلوبية"، حيث حاول الدمج بين الأسلوبية والتراث البلاغي دمجا بنيويا قائما على التداخل المفاهيمي والاصطلاحي الكلي، وما تبعها من تطبيقات في مجال القصيدة الشعرية القديمة أو الحديثة، فقد تناول امرأ القيس، كما تناول شعراء السبعينات وفوضاهم الحداثية، وفق المنهج المتداخل الذي يدمج بنية التراث البلاغي بالأسلوبية.

٣. مرحلة العودة إلى الذات؛ إذ بعد تأليفه "البلاغة والأسلوبية"، شعر محمد عبد المطلب بالجور اللاحق بالبلاغة العربية من قبل بعض الباحثين، فارتأى أن يعود مرة أخرى إلى التراث، ومنحه حقه في دراسة (جوهره) مرة أخرى بمعزل عن المقارنات، وهذا يبرز في كتابه "البلاغة العربية: قراءة أخرى"، في هذا الكتاب يبدو وكأنه اتخذ موقف المدافع عن التراث البلاغي.

لقد وجب الإشارة إلى هذه المراحل لكي نتفهم الاختلاف في ردود عبد المطلب على هذه الانتقادات التي أثيرت حول التراث البلاغي، فقد كانت هذه الردود أحيانا عنيفة، كما في كتاب (البلاغة العربية قراءة أخرى)، وأحيانا كانت متفهمة ومتعاطية معها، كما في كتاب (البلاغة والأسلوبية)، مع العلم أن كتاب "البلاغة العربية: قراءة أخرى"، قد صدر بعد كتابه "البلاغة والأسلوبية".

ويمكن أن نطرح المآخذ والانتقادات وردود محمد عبد المطلب عليها في ثلاثة محاور رئيسة، وهي:

-البلاغة الجزئية.

- معيارية البلاغة العربية

- جمود البلاغة وتكلفها.

المحور الأول : البلاغة الجزئية

لقد التصقت هذه الصفة بالبلاغة العربية في أغلب الدراسات التي تناولتها بالبحث، فماذا نعني بكون البلاغة العربية جزئية؟

الجزئي هو نقيض الكليّ، وهذا ربما يوحي أن البلاغة العربية لم تغادر منطقة الدراسة الجزئية إلى فضاء النظرية الكلية المتكاملة؛ إذ ظلت مرتبطة بتفاصيل تنظيرية، لم تهتدِ إلى النظرية الكلية في اللغة؛ لقد أنتجت الأدوات لكشف النص، وأسست مجموعة من القواعد، غير أن هذه القواعد لم تنتظم بخيط كلي يجعلها منهجا مكتملا.

لكن الحقيقة أن الجزئية التي انتقدت بها البلاغة العربية هي "جزئية مجالها التطبيقي" الذي أدى إلى تنظير جزئي، إنها جزئية التوقف عند حدود الجملة، وعدم تجاوزها إلى النص؛ إذ غالبا ما توقفت عند الصورة التي تتناول الجملة، أو الجملتين إن اتصلتا، لكنها لم تمتد لقراءة النص كاملا، فالاستعارة والتشبيه والكناية والمجاز، كلها صور تقع ضمن نطاق الجملة الواحدة، أو الجملتين في أفضل الأحوال، يقول أمين الخولي:

"تبدأ البلاغة على آخر نظام لها، بالبحث في المفردات وخصائصها وهو علم المعاني، ثم البحث في المركبات ودلالتها وهو علم البيان، ثم تحسين ثانوي وهو علم البديع. وفي هذا كله لم يتعدَّ البحث دائرة الجملة... فالبحث في المعاني إنما هو بحثٌ في طرفي الجملة – المسند والمسند إليه وتوابعهما... نجد أبحاث البيان لا تتجاوز دائرة الجملة أيضا، إلا أن تكون جملا متماسكة في أداء معنى واحد كتشبيه مركب أو مجاز كذلك، وهي جمل في منزلة الجملة الواحدة ... أما وراء بحث الجملة فلا تجد شيئا."[1]

[1] مناهج تجديد في النحو والبلاغة والتفسير والأدب، ١٦٥-١٦٦

وقد صارت الجزئية صفة البلاغة العربية اللازمة، بحيث بدأ النقاد والبلاغيون في تفسيرها أو محاولة تبريرها، إذ يري شوقي ضيف أن "ذلك يرجع من بعض الوجوه إلى أنهم قصدوا بقواعدهم البلاغية تعليل بلاغة العبارة القرآنية، وما تحمل من خصائص تعبيرية وصور بيانية، واستوفوا تصوير ذلك تصويرا دقيقا رائعا."[1]

ويبدو أنه تفسير معقول؛ إذ إن البلاغة العربية ارتبطت منذ نشأتها بقضية الإعجاز القرآني، وعليه فإن مجالها الأول كان دراسة القرآن، ونحن إذا اطلعنا على الكتب المؤلفة حول القرآن الكريم؛ ابتداء من أبي عبيدة ومرورا بالفراء وليس انتهاءً بالزمخشري، نجدها مليئة بالملاحظات البلاغية التي شكلت حجر أساس في الدرس البلاغي.

ثم يحيل إلى تفسير آخر يخص الشعر، وهو أن القصيدة العربية قائمة على وحدة البيت، فإن كان المعنى يكتمل في البيت الواحد، فلا بد أن الصورة وكل ما يمكن أن تدرسه البلاغة، سيكتمل في البيت الواحد أيضا، وهذا ما كرس لجزئية البلاغة، وتوقفها عند حدود الجملة الواحدة؛ فقد "تعارف الشعراء على أن كل بيت في القصيدة وحدة مستقلة، وهذه الوحدة هي أساس البلاغة والجمال الفني، وبذلك لم توجد في محيط الشعراء، ولا في محيط البلاغيين نظرة شاملة عامة للقصيدة، بل ظلت نظرتهم تنصب على الجزئيات وأفراد الأبيات والعبارات... لذلك رسخ في نفوس البلاغيين والنقاد أن محور البلاغة والبراعة في البيت المفرد المسور بالقافية، وكادوا أن لا يتجاوزوه في قواعدهم النقدية والبلاغية إلا بعض نظرات طائرة أو عابرة."[2]

ولكن، ثمة تساؤلٌ يمكن أن يواجَه به هذا التعليل، مثل: ألم يكن بالإمكان تجاوز المعنى الجزئي في القصيدة إلى معناها الكلي الذي يجب أن يكون حاضرا، ما دامت الأبيات مرتبطة برباط القصيدة الواحدة، وإن تعدد الموضوع، واكتمل المعنى في البيت الواحد؟

ونجد الإجابة لدى شوقي ضيف الذي يشير إلى طبيعة الشعر العربي، بوصفه شعرا غنائيا، لم يعرف الشعر القصصي أو الملحمي حتى فترات متأخرة، "ولو أن شعراءنا نظموا في أساليب جديدة كأسلوب الشعر القصصي أو المسرحي، أو لو أنهم نوعوا في شعرهم الوجداني

[1] البلاغة: تطور وتاريخ، ٣٧٦
[2] البلاغة: تطور وتاريخ، ٣٧٧- ٣٧٦

الغنائي فأخرجوه من صورته الفردية الذاتية إلى صورة موضوعية واسعة صوروا فيها مجتمعاتهم ونفوس من حولهم وظروفهم لاختلفت أساليب الشعر اختلافا واضحا." [1]، ولربما أدى هذا الاختلاف في الأساليب إلى بلاغة مختلفة.

ولكن: إذا كان هذا هو حال الشعر، فما حال النثر؟

يرى الزيات أن "من الظواهر التي تسترعي نظر الباحث أن اللغويين والبيانيين قد أغفلوا نقد المنثور إلا ما اتصل بالقرآن الكريم، والحديث الشريف، وقد ظهر هذا الإغفال واضحا في كتاب نقد النثر المنسوب إلى قدامة بن جعفر، فإنه بكتب البيان والبديع أشبه، ولعله لو وجد ما يحتذيه في هذا الباب من كلام الأدباء ربما بان عجزه، ووضح قصوره"[2].

كما يؤكد شوقي ضيف على أن "الموقف من النثر كالموقف من الشعر، فليس هناك إلا فن واحد هو فن الرسائل، وليس هناك أسلوب إلا أسلوب السجع، وما يطوى فيه من صور بيانية وبديعية. وبذلك أصبحت السجعة هي الوحدة البلاغية في النثر، كما كان البيت هو الوحدة البلاغية في الشعر، وهي وحدة أضيق من وحدة البيت وأقصر، إذ قد تصبح كلمة أو كلمتين."[3]

وبعيدا عن طبيعة النص العربي: الشعري أو النثري، يرى أمين الخولي أن انحسار البلاغة العربية في نطاق الجملة مرتبط باتصال البلاغة بالمنطق، وتوثيق صلتها به، فالبلاغيون "لم ينظروا من ذلك إلا إلى الجملة أو ما هو كالجملة، وراحوا يفاضلون بين جملة (القتل أنفى للقتل)، و جملة (في القصاص حياة). (كذا) بعد حروفها. فهذا التضييق في دائرة بحث البلاغة أَثَّرُ تسويتها بالاستدلال، ورجعها إلى المنطق، وأخذها بنظامه بعدما اشتدت الصلة بينهما، وزاد عليها ضغطه."[4]

---

[1] البلاغة: تطور وتاريخ، ٣٧٦
[2] في أصول الأدب، ٣٢
[3] البلاغة: تطور وتاريخ، ٣٧٧
[4] مناهج تجديد في النحو والبلاغة و التفسير والأدب، ص١٦٦- ١٦٧

وهذا التعليل يبدو غير دقيق تماما؛ إذ إن البلاغة العربية اتصلت بالمنطق وعلومه في مرحلة لاحقة ومتأخرة –نسبيا– قياسا إلى زمن النشأة، ربما يكون الاستدلال المنطقي كرس جزئية البلاغة، لكن لا يمكن اعتباره سببا رئيسا في جزئيتها بشكل عام.

موقف محمد عبد المطلب من جزئية البلاغة :

في كتابه "البلاغة العربية: قراءة أخرى"؛ لم ينفِ محمد عبد المطلب كونَ البلاغة العربية بلاغة جزئية، لم تتعدَّ حدود الجملة إلى النص، غير أنه يعتبر جزئية البلاغة جزئية واقعة في سياق ثقافيٍّ عام، لم يكن بإمكان البلاغة العربية تجاوزه؛ إذ يتميز كل عصر بثقافة معرفية محددة تعمل على تنميط أشكال علومه المختلفة، وقد سادت "الملاحظة الجزئية" في تلك الفترة، وهكذا تكون جزئية البلاغة مجرد انعكاس لمنهجٍ معرفيٍّ سائد، يقول: "أما الشيء الذي لا نستطيع أن نتغاضى عنه، فهو وقوف البلاغة القديمة عند حدود الجملة، أو ما هو في حكمها، وإن كان ذلك –في رأينا– يرجع إلى ظروف العصر، وسيطرة الملاحظة الجزئية في النظر إلى الواقع، ثم انعكاسها في البحث اللغوي عموما، ومن هذا الأخير انطلقت البلاغة في حركتها الجزئية."[١]

وحين يدعو عبد المطلب إلى الأسلوبية كوريثٍ شرعيٍّ للبلاغة العربية، يوضِّح أسباب طرحها كبديل، و من هذه الأسباب أن الأسلوبية تتجاوز مشكلتي البلاغة الرئيستين: الجزئية، وإغراقها في الشكلية، يقول: "والأسلوبية كعلم جديد نسبيا حاولت تجنب المزالق التي وقعت فيها البلاغة القديمة من حيث إغراقها في الشكلية، ومن حيث اقتصارها على الدراسة الجزئية بتناول اللفظة المفردة، ثم الصعود إلى الجملة الواحدة أو ما هو في حكم الجملة الواحدة"[٢]

لكنه تراجع عن موقفه هذا في كتابة "البلاغة العربية: قراءة أخرى"؛ حيث يغير نظرته، ليرى أن الجزئية "ضرورة يحتمها المنهج"، وأن المناهج النقدية الحديثة (كالأسلوبية و البنيوية) لم تنجُ في تطبيقاتها من فخاخ الجزئية، يقول: "أما مسألة الجزئية التي لصقت بالبلاغيين، فإن الدارس – أي دارس– في ممارسته العملية لمفهوماته التنظيرية يلجأ –بالضرورة– إلى اختبار

[١] البلاغة العربية: قراءة أخرى، ١٩
[٢] البلاغة والأسلوبية، ٣٥٢

مفاهيمه من خلال اجتزاء الشاهد، وهذا أمر مسلم به على مستوى الخطاب البلاغي القديم، والخطاب البلاغي الجديد، فبرغم كثرة ما ترجم عن الأسلوبيات والبنيويات، لم نصادف منها ما يتعامل مع النصوص الكاملة تحليلا وتفسيرا، وإنما كان الاجتزاء سمة تميز هذه الدراسات، فهي ضرورة يحتمها المنهج، اللهم إلا إذا كان الدارس معنيا بدراسة تطبيقية خالصة، وحتى في هذه الدراسات لم نجد مؤلفا قد استوعب إنتاجا كاملا."[1]

وفي هذا الرد يحاول عبد المطلب التركيز على نقطتين رئيستين :

الأولى : أن اختبار المفاهيم النظرية لا يتم إلا عبر اجتزاء الشاهد.

الثانية: أن الدراسة التطبيقية الخالصة، هي التي يمكن أن تكون غير جزئية، أي كلية.

وهو هنا يفرق بين مستويين اثنين من البحث: المستوى التنظيري والتطبيقي، ويقول بأن جزئية البلاغة لم تكن في المستوى التنظيري نفسه، بل في اجتزاء الشواهد التي وجدت لاختبار مفاهيم التنظير، وهذا القول محل نظر.

إن الدرس البلاغي العربي لم يخلق النظرية المكتملة مجردة، ليتبعها بعملية اختبار لمفاهيمها عبر الشواهد الجزئية، بل العكس هو الحاصل؛ لقد انتقلت البلاغة العربية من مجموع الشواهد إلى القاعدة أو المفهوم، كما يقول بذلك عبد المطلب نفسه، فهو يؤكد أن "مجموعة القوانين لم تأتِ من تصور تجريدي، وإنما كانت ناتجا لمتابعة وصفية لمجموعة النصوص الأدبية."[2]، وهكذا لا يمكن الفصل بين المستويين :النظري و التطبيقي إلا فصلا تنظيريا، لا تفسيريا عمليا، وربما يكون شوقي ضيف قد أصاب في تفسير جزئية البلاغة، حين رأى أن الانتقال من مجموعة شواهد هي جزئية في حد ذاتها، هو الذي أوجد مستوىً تنظيريا جزئيا.

ويرى الأستاذ الدكتور يوسف رزقة مشرف هذه الرسالة أن المستوى التطبيقي كان نتاج الثقافة التي تحكم العصر، والسياق الديني الذي وجدت علوم اللغة العربية نفسها فيها، فكان

[1] البلاغة العربية: قراءة أخرى، ٢٦
[2] البلاغة العربية: قراءة أخرى، ٢١

الاهتمام بالقرآن الكريم، وإثبات إعجازه دافعا نحو الجهود التطبيقية، والزهد في الجهود التنظيرية البحتة.

المحور الثاني: الجمود والتكلف

ثمة مأخذ آخر على البلاغة العربية، وهو انتهاؤها إلى صيغة جامدة من القواعد الجافة، الملتبسة بالمنطق والفلسفة، وغالبا ما يُعتبر "السكاكي" هو مفتاح هذه المرحلة وممثلها الأبرز، فنرى شوقي ضيف يصف هذه المرحلة من تاريخ البلاغة بقوله: "وبذلك أصبحت مباحث البلاغة عنده تشمل المعاني والبيان وتوابعهما من البديع، وتحولت إلى قواعد جافة جامدة كقواعد النحو والصرف، مع غير قليل من العسر والالتواء. حتى لتصنع لها الشروح تلو الشروح"[١].

وهو ذات الموقف الذي يتخذه محمد الصاوي من البلاغة العربية في هذه المرحلة، ومن السكاكي على وجهٍ خاص، يقول: "وفي أوائل القرن السابع يجيء السكاكي مفيدا من جهود سابقيه ليحدد في قواعد جافة منطقية مجالات علوم البلاغة الثلاثة في كتابه(مفتاح العلوم)"[٢].

وغالبا ما وصفت هذه المرحلة بأنها مرحلة الشروح والتلخيصات، وكأن الدرس البلاغي قد استنفذ إمكاناته في القرن السابع وما يليه، فلم يعد قادرا على إنتاج شيء سوى أن يعيد النظر في الكتب السابقة ملخصا أو شارحا، وربما جاءت هذه الشروح والتلخيصات كردٍّ طبيعي على تعقيد البلاغة، أو التباسها بالمنطق، فكانت الحاجة إلى تبسيطها، غير أن هذا التبسيط زادها تعقيدا في بعض الأحيان، كما يرى شوقي ضيف، الذي يصور هذه المرحلة بكثير من التحامل على اتصال البلاغة بعلوم المنطق والفلسفة، حتى إنه ليصفها بـ"الأعشاب الضارة"، يقول: "وندخل في عصور الملخصات والشروح والتعقيد والجمود... وتوالت الشروح تفك معميَّات هذا التلخيص. وتلقانا أسراب تنحرف عن هذا الاتجاه ولكنها لا تكاد تضيف جديدا. ويلخص الخطيب القزويني مختصر السكاكي، ويذيع تلخيصه وتكثر الشروح عليه مليئة بأعشاب ضارة من الفلسفة والمنطق والكلام والأصول والنحو ومن مناقشات لفظية، حتى لتختنق

[١] البلاغة: تطور وتاريخ، ٣٧٤
[٢] البلاغة والنقد: بين التاريخ والفن، ٨

البلاغة اختناقا. ويتكاثر التصنيف في البديع وتلخص فنونه التي بلغت نحو مائة وخمسين أو تزيد في قصائد سموها البديعيات، ويضطرون إلى شرحها بصورة مكررة مملة."[١]

وإن كان هؤلاء قد اقتصروا على وصف البلاغة بالجمود، والتعسف العقلي في المراحل المتأخرة من تاريخ البلاغة، فإن مصطفى ناصف يبالغ في ذلك حتى أنه يجعل خضوع البلاغة العربية للمنطق العقلي (وهو ما ينافي لغة الشعر برأيه)، سمةً متأصلة من سمات البلاغة العربية، يقول: "إن الأشياء تتمايز، لكن هذا التمايز لا يلغي الحاجة إلى التناغم، ولا يزال التمايز على كل حال هو الوظيفة الأولى للعقل. وإذا جئنا إلى لغة الشعر وجدناها تعبث بهذا التمييز، ولكن في ظل البلاغة والمنطق العقلي أوعلم النفس التقليدي، لم يكن أحد يتصور مشروعية هذا العبث، لذلك كان جوهر البلاغة العربية هو التشبيه الذي يظهرنا على مجمع العلاقة بين التمييز والتناغم"[٢]

ويضيف: " في المنطق النظري الذي نبتت منه البلاغة فرق حاد بين الوهم والحقيقة لا يمكن الشك فيه، الفرق بين الوهم التخيلي والحقيقة النظيفة في البلاغة فرق يسير، لذلك تستطيع أن تقول إن هذا التمييز هو المهمة الأولى للبلاغة."٣

وهذا التمييز هو ضد الشعرية الحديثة عند ناصف، إذ إن شعرية الخطاب الحديث تتمثل في غياب هذا الخط الواضح الفارق ما بين "الحقيقة النظيفة"، و"الوهم التخييلي".

موقف محمد عبد المطلب من قضية الجمود و التكلف :

في كتابه "البلاغة والأسلوبية"، يذم محمد عبد المطلب الشروح والتلخيصات، قائلا: "و الذي لا نشك فيه أن كثيرا من مباحث البلاغة القديمة ما زالت محتفظة بجديتها، وأهميتها برغم الإساءة التي لحقت بها على المستوى التنظيري في الشروح والتلخيصات، وما زال هذا الكم الهائل من الملاحظات والتعاريف متاحا للدارس؛ ليعيد النظر فيه مرة أخرى على ضوء المناهج الجديدة؛ لكي نتفادى ما فيها من فصل بين الشكل والمضمون طورا، ومن اتجاه معياري طورا

[١] البلاغة: تطور وتاريخ، ٦
[٢] اللغة والتفسير والتواصل، ١٣٩
[٣] اللغة والتفسير والتواصل، ١٣٩

ثانيا، ومن شكلية خالصة طورا ثالثا، وهي أمور جعلت البلاغة مجموعة من التوصيات والنصائح التي تسلطت على المبدعين، فضيقت عليهم منافذ الخلق والابتكار."[١]

وفي موضع آخر يصرح بأن مرحلة الشروح والتلخيصات هي التي عزلت البلاغة عن النقد؛ فمنذ" أن انحصرت البلاغة داخل الشروح والتلخيصات، لم يكن هناك اتصال حقيقي بين الأدب ولغته؛ فانفرد النقد بالسلطان الأول في مجال الأدبيات دون أن يعول كثيرا على اللغويات."[٢]

ويؤكد فكرة تحول البلاغة إلى توصيات صارمة في كتابه "جدلية الإفراد والتركيب" حين يقول : "ومن هنا فإن الوسيط اللغوي يمتد اتصاله ليلتحم بالعلوم البلاغية والعروضية؛ باعتبارها وسيلة في قياس ضغوط الدلالة، وفي قياس طبيعة الانحراف، أو بمعنى آخر تكون هي مرآة الكشف عن الفعل ورد الفعل في الصياغة الأدبية، وإن كان هذا الدور قد تقلص إلى حد بعيد في الدرس البلاغي القديم؛ نتيجة لتحوله إلى مجموعة من التوصيات والتقنيات الصارمة لأصول القول أو الكتابة الجيدة." [٣]

غير أن المصطلحات تتمايز حول المفاهيم ذاتها من مرحلة إلى أخرى، فتشكِّل رؤيةً جديدة، وتفتح بابا لزاوية نظر كانت مغيبة عن الوعي، فما دعاه الآخرون "جمودا وتعقيدا"، يعيد عبد المطلب النظر فيه في كتابه "البلاغة العربية: قراءة أخرى"، فيراه موضوعيةً تُحْمَد، ودقة منهجية تمتدح علميا، ولا تذم، وهذا ينعكس على موقفه من السكاكي الذي يمثل مرحلة تعقيد البلاغة عند الدراسين، فيعتقد "أن اتهام السكاكي ومدرسته بتعقيد البلاغة، اتهام ظالم، فلم يصنع الرجل شيئا سوى أنه حول البلاغة إلى علم دقيق، فهل العشوائية تمتدح، والنظام يعاب؟"[٤]

كما يمتد إلى أبعد من ذلك فيقول بأن اتصال البلاغة بالمنطق هو دليل علميتها المحمود؛ إذ "تتأكد علمية البلاغة باتساقها الجوهري مع (علم المنطق)؛ لأنها تستهدف مع الجمال إنتاج (الصحة) و(السلامة)"[٥]

---

[١] البلاغة والأسلوبية، ٥
[٢] البلاغة والأسلوبية، ٣٥٨
[٣] جدلية الإفراد والتركيب في النقد العربي القديم، ٣
[٤] البلاغة العربية: قراءة أخرى، ١٤
[٥] البلاغة العربية: قراءة أخرى، ٤

كما يرى في موقف دفاعيٍّ بحت أن "الهجوم على البلاغة قد بدأ مبكرا مع حركة إحياء التراث، ثم ازداد الهجوم في المرحلة المتوسطة، وكانت ركيزة هذا الهجوم أن البلاغة قد تخلت عن فطريتها وانطباعيتها لتدخل دائرة العلمية، فقد تصور شيوخنا أن العلمية كانت أخطر المزالق التي سقطت فيها البلاغة، وتبرير ذلك أنها دراسة ذوقية جمالية، فتحولها إلى العلمية المنهجية فيه قضاء على معظم جماليتها. وأعتقد أن هذا الهجوم كان ظالما؛ لأنه شرف للبلاغة أن تكون علما من أن تكون بحوثا مبعثرة، لا تلتزم بخطة، أو منهج يضبط حركتها."[١]

وهو أيضا يمدح الشروح والتلخيصات فيرى أن من يطلع عليها "سوف يفجأه جهد تأليفي هائل، يكاد يستوعب مجالات الملفوظ، دون أن يفلت منه واحد منها، بدءا من المفرد بكل خواصه الوضعية والصوتية والصرفية، وصولا إلى المركب بكل ظواهره التعليقية."[٢]

[١] البلاغة العربية: قراءة أخرى، ٢
[٢] البلاغة العربية: قراءة أخرى، ١٨

المحور الثالث : البلاغة المعيارية

خلال دراسة التراث البلاغي كان ثمة سؤال يُطرح عن ماهية البلاغة: هل هي علم أم فن أم أنها تمتد بين كونها علما وفنا؟

لقد دار جدل كبير حول هذا السؤال، وكانت كلتا الصفتين قابلتين للذم والمدح؛ فمنهم من عد كون البلاغة علما شرفا لها، ومنهم من عده جمودا مذموما، ومنهم من عدَّها فنا، وقد كان ذلك دليلا على حيويتها وتجددها، ومنهم من عدَّها كذلك مع اعتبار فنيتها ذاتيةً تجعلها لا ترتقي إلى المنهج العلمي.

على كلٍ: فإننا سنتجاوز هذا النقاش للوصول إلى رؤية عبد المطلب للبلاغة؛ إذ يرى أنَّ البلاغة "لم تصبح علما صحيحا إلا بعد أن تحقق لها أمران؛ الأول: أنه قد تحدد ما هو داخل في اختصاصها، وما هو خارج عن هذا الاختصاص.

الثاني: أن هذه البلاغة قد اكتملت أدواتها التحليلية على مستوى الشكل، كي تحقق لها قدرة فحص المهام الدلالية التي تتحملها المفردات والتراكيب في الخطاب الأدبي، مما يعني أن دائرة اختصاصها قد تحددت بالأسلوب الأدبي دون سواه، وإن لم يستطع البلاغيون حصر أنفسهم داخل هذه الحدود بصفة دائمة"[1]

إذن: فهي علمٌ تحددت اختصاصاته، وأدواته، ولكن ما طبيعة هذه العلمية التي تميزت بها البلاغة العربية ؟ وما معني كون البلاغة العربية بلاغة معيارية؟

أن توصف البلاغة بالمعيارية يعني أنها تحولت إلى مجموعة من القواعد والقوانين، التي هي شرط بلاغة النص، وهكذا تكون مهمة هذه البلاغة هي "توجيه الأديب إلى إنتاج النص"، لا وصف النص.

[1] البلاغة العربية: قراءة أخرى، ٣٦

إن تحول البلاغة إلى مجموعة من القواعد والقوانين لم يكن منهجا غريبا عن بقية مناهج البحث اللغوي، خاصة في النحو وفقه اللغة، ذلك أن بداية الدرس البلاغي كانت نحوية، وعلى أيدي النحويين الذين سعوا إلى تفسير بعض الظواهر التي خالفت القاعدة، كالتقديم والتأخير –على سبيل المثال–، وهكذا فإن المنهج الاستقرائي الذي يخلص إلى التقعيد انتقل من النحو إلى البلاغة بشكلٍ ما.

وهذا ما يؤكده الدكتور أحمد درويش، الذي يرى أن" منهج العودة إلى اللغة لم يكن جديدا كل الجدة، فالواقع أن البلاغة القديمة التي كان يقيم الأدب على ضوء من معاييرها، كانت في جوهرها (نقدا لغويا)، ولم تنكر المدرسة الحديثة في (النقد اللغوي) هذه الحقيقة، ولكنها طالبت بأن يضاف إلى هذه المعايير، معايير أخرى تستمد من التقدم الذي طرأ في ميادين البحث في علوم اللغة، وفي الدراسات الإنسانية عامة، وكذلك من النزعة الحديثة في مناهج البحث والتي تميل إلى الاقتراب من الطريقة الوصفية التي تتفق مع روح العلم التجريبي أكثر من ميلها إلى الطريقة المعيارية التي كانت سائدة في المناهج الكلاسيكية." [١]

وهكذا تكون الوصفية التي تتوافق مع روح العلم التجريبي، أكثر موضوعية من البلاغة المعيارية الكلاسيكية.

ويعتبر الدكتور أحمد درويش أن هذه المعيارية هي التي بررت الحاجة إلى بلاغة جديدة، يقول: "لكن شدة الالتزام بحرفية القواعد المعيارية تؤدي عادة إلى لون من التجمد في الأداء الأدبي، تتحول معه قواعد الأسلوب إلى حجر على التشكيل أكثر منها عونا على التعبير. وذلك الذي يدفع إلى تولد حركات تجديدية، ولقد بدأت هذه الحركات منذ وقت مبكر حتى في فترات شدة قبضة إحكام القواعد الكلاسيكية، فقد كتب ديكارت في القرن السادس عشر: إن أولئك الذين يمتلكون أفكارا معقولة، ويتمثلون على نحو عميق هذه الأفكار لكي يؤدوها واضحة ومفهومة، هم أكثر قدرة على الإقناع من أولئك الذين يهتمون فقط بالقوالب البلاغية." [٢]

[١] دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، ١٤
[٢] دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، ١٨

موقف محمد عبد المطلب من معيارية البلاغة:

في ضوء المحورين السابقين نقول إن آراء عبد المطلب قد اختلفت بحسب المرحلة التي عاشها؛ إذ في كتابه "البلاغة والأسلوبية"، يقول: "هذه الدراسة البلاغية كانت –يوما ما– أداة النقد في تقييم الأعمال الأدبية، وربما ساعدت هذه النقود البلاغية في خلق الأشكال الثابتة لمختلف الأنواع الأدبية، بما قدمته من نصائح وتوصيات وتقنينات صارمة وضعت بدقة بالغة"[١]

وفي كتابه "بناء الأسلوب في شعر الحداثة: التكوين البديعي"، يرى أن فقدان هذه الأشكال التي تم إقرارها سيعرض النص إلى نقدٍ لاذع، يقول: "وقد تركت البلاغة القديمة تراثا هائلا من الأشكال والمراجع التي تتوفر فيها كمية هائلة من النصائح والتوصيات مقسمة ومصنفة، وافتقادها يعرض الأسلوب للنقد اللاذع الذي ينتهي إلى سلب صفة الأسلوب منه"[٢]

إن الاهتمام بتحويل البلاغة من بلاغة معيارية إلى بلاغة وصفية هو – في جوهره– اعتراض على وظيفتها الكلاسيكية التي تركزت على كيفية إنتاج النص وفق شروط جمالية تم إقرارها –بصرامة أحيانا– لتكون استنساخا لنماذج "رفيعة" سابقة.

بينما تطمح البلاغة الجديدة إلى مهمة أخرى، وهي : وصف النص، أي أن تقبل النص بجمالياته المبتدعة، وهو تحول في النظرة إلى الأسلوب، يقول أحمد درويش: "ولكن الهزة القوية لمبدأ طبقية الأسلوب، ولبعض قواعده المعيارية جاءت على يد جورج بوفون(١٧٠٧–١٧٨٨) في عمله المشهور(مقال في الأسلوب). والذي أدانه فيه بوفون فكرة أن الأسلوب هو الطبقة، لينتهي إلى أن (الأسلوب هو الرجل) على حد تعبير بوفون نفسه، الذي أصبح بعد ذلك شديد الشيوع، والذي حاول من خلاله ربط قيم الأسلوب الجمالية بخلايا التفكير الحية والمتغيرة من شخص إلى شخص، لا بقوالب التزيين الجامدة التي يستعيرها المقلدون عادة من المبدعين دون إدراك حقيقي لقيمها أو استغلال جيد لها."[٣]

[١] البلاغة والأسلوبية، ٣٥٢
[٢] بناء الأسلوب في شعر الحداثة: التكوين البديعي، ١١
[٣] دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، ١٨

وهذا هو توجه هنريش بليت في بلاغته الوصفية الجديدة التي تسعى للتخلي عن مهمتها الكلاسيكية في إنتاج النص، يقول هنريش واصفا القواعد المعيارية للبلاغة الكلاسيكية: "وتكون هذه القواعد في مجموعها بناء معقدا يتكون هيكله من التبعية والمشابهة والتحديد، نستخلص من ذلك أن للبلاغة طبيعة نسقية، ومع أن هذا النسق بقي عبر ٢٥٠٠ سنة من عمره غير كامل، وتعرض لتغيرات متوالية فإن وظيفته الأولى بقيت، مع ذلك، واحدة، وهي إنتاج نصوص حسب قواعد فن معين، أما المفهوم العلمي الحديث للبلاغة فإنه مخالف لذلك، بل إنه عكس المفهوم السابق، إذ لم يعد الهدف الأول للبلاغة العلمية هو إنتاج النصوص، بل تحليلها." [١]

وهو ذاته التصور الذي تبناه عبد المطلب، في مرحلة الربط ما بين البلاغة والأسلوبية، إذ يقول: "ومشروعية البلاغة أمر مستحق منذ أن صارت علما مكتملا، يمتلك أسسا نظرية، وإجراءات تطبيقية، ولم يحصر نفسه في البعد الجمالي وحده، بل تجاوزه إلى عملية التأكيد أو الإقناع التي ترتبط بالمتلقين في مقاماتهم وأحوالهم المتباينة.. وكل ذلك قد أتاح للبلاغة أن تتحول عن مهمتها الأولى وهي إنتاج النص، إلى مهمة جديدة هي تحليله والكشف عن نظامه." [٢]

إذن: فهي بلاغة جديدة علمية، فيها روح العلم التجريبي الممكنة عبر المنهج الوصفي، وهكذا يجب أن يتخلى البلاغيون عن اعتبار البلاغة مختزلة في مجموعة من الأمثلة والنماذج والشواهد التي بها تقاس جمالية النص، وبشرطها يحكم عليه إما بالقبول أو الرفض.

إن البلاغة الجديدة تعتني بالدخول إلى النص من خلال النص، تحليلا وتجريبا للجمال، دون شروطٍ صارمةٍ مسبقة، متخليةً عن سلطة اختراع الجمال، واختبار تجسده في النصوص للحكم عليها؛ إذ إن البلاغة الجديدة لا تمتلك سلطة الحكم لأنها لم تعد تملك معيارا، إنها تملك أدواتٍ للتحليل واكتشاف الجمال الممكن، والمحتمل.

[١] البلاغة والأسلوبية: نحو نموذج سيميائي لتحليل النص، ٢٣
[٢] البلاغة العربية: قراءة أخرى، ٧

لكنه في كتابه "البلاغة العربية: قراءة أخرى" يرى أنَّ معيارية البلاغة ليست تهمة صحيحة تماما، ذلك أن القواعد البلاغية –التي لا ينكرها– لم يتم التوصل إليها بطريقة تجريدية، بل بطريقة وصفية، وهذا يعني أن البلاغة ليست معيارية تماما؛ لأنها اتبعت منهجا وصفيا، يقول: "وربما كان من أخطر ما ألصق بالبلاغة هو طابعها المعياري، وهي تهمة قد تكون صادقة في جانب، وغير صادقة في الجانب الآخر، يرجع صدقها إلى الكم الهائل من القواعد والقوانين التي قدمها البلاغيون كشروط أولية لإنتاج القول البليغ، أما عدم الصدق فيأتي من أن مجموعة القوانين لم تأتِ من تصور تجريدي، وإنما كانت ناتجا لمتابعة وصفية لمجموعة من النصوص الأدبية... فهي متابعة وصفية، وليست تجريدا جزئيا محدودا"[1]

ويستمر في هذا الدفاع ضد القول بالمعيارية الخالصة للبلاغة العربية التي أدت بها إلى التحول إلى سلطة قهرية تحدد الشروط الجمالية للنص بدقة، فيقول: "إن البلاغيين لم يصنعوا شيئا سوى تحديد مواصفات الظاهرة، ورصد دورها في إنتاج المعنى، بل إن النماذج التي حرموها من القبول والحسن، لم يكن الحرمان على أساس سلطة تحكمية، بل على أساس صورتها الصياغية وقدرتها على إنتاج المعنى، أي أن مبررات الرفض كانت ذاتية في النص، كما أن مبررات القبول من داخله، لأن مقاييس الرفض والقبول نابعة من النص ذاته، لا من تجريدات ذهنية تحلق في فراغ صوري."[2]

لقد كانت هذه هي أبرز المآخذ التي أخذت على البلاغة العربية، والتي أبرزت الحاجة إلى بلاغة جديدة لدى أولئك الذين لا يريدون الانقطاع عن تراثهم اللغوي والأدبي، غير أن هذا التواصل كان بحاجة إلى قراءة جديدة مختلفة، فكيف نقرأ البلاغة العربية ؟

[1] البلاغة العربية: قراءة أخرى، ٢١
[2] البلاغة العربية: قراءة أخرى، ٢٩

استراتيجية إعادة قراءة البلاغة العربية عند عبد المطلب:

يرى محمد عبد المطلب أن" ازدياد العناية بالبلاغة كان بمنبهات طارئة، نتيجة لاتصالنا بالتيارات النقدية الوافدة، وكأننا نحتاج إلى من ينبهنا –دائما– إلى الإفادة من تراثنا، فإذا كانت التيارات الجديدة قد شغلت نفسها بتحليل أدوات اللغة بكل طاقاتها التأثيرية والإقناعية، وبكل مهامها الانفعالية، فإن المهمة نفسها قد شغلت البلاغة القديمة"[١]

ولكن كيف يمكن أن نعيد قراءة هذه البلاغة مرة ثانية وفق رؤىً حداثية؟

تتلخص استراتيجية عبد المطلب في إعادة قراءته للبلاغة العربية بالنقاط الآتية:[٢]

١. إنها قراءة لا تلتزم بالحرفية، ولا بالمدلول الأول.

٢. قراءة ذات وعي انتقائي.

٣. قراءة تعتمد على التحليل ثم التركيب.

٤. تبدو كقراءة تُحَمِّل ما تقرأه ما لا يحتمل.

٥. قراءة القديم بعقل جديد.

٦. تعيد صياغة القديم بلغة جديدة قادرة على الاستهلاك ثم الإنتاج.

٧. قراءة إيجابية: تتحرك على السطوح والأعماق، وتقدم المقدمات والنتائج وتربط التحليل بالتركيب.

٨. تبتعد عن الانفتاح المطلق أو الانغلاق المطلق.

٩. قراءة حداثية تتوقف عند مفردات بعينها، وتتعامل معها تحليليا، وصولا إلى نواتها الأولى؛ للكشف عن جوهرها الذي يمكن أن يكون حاملا لتيارات حداثية، فيصح –من منظور العقل الخالص– توسيع مدارها ليتصل بالوافد الجديد، أو بالمتطور الموروث.

---

[١] البلاغة العربية: قراءة أخرى، ٧

[٢] قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني، ٢ (بتصرف)

١٠ التقاط العناصر المفردة، وصهرها في قالب واحد يشكل استقلالية ثنائية.

ويرى عبد المطلب أنه "انطلاقا من كل هذا يمكن أن نتقدم لقراءة بلاغتنا القديمة قراءة جديدة، تستوعبها أولا لتعيد إنتاجها في صياغة حداثية، قد لا تتوافق مع المقولات التراثية شكلا، لكنها تعبر عن مضمونها تعبيرا صحيحا، ولا شك أن هذا الاستيعاب يجب أن يشمل المراحل التطورية التي مرت بها البلاغة: مرحلة التذوق الفطري، و مرحلة التجميع التأليفي، ثم مرحلة التنظيم السكاكية"[١]

إن هذه القراءة التي يقترحها عبد المطلب، تعتبر قراءة مثالية نموذجية، من حيث قدرتها على التوفيق بين (ندين) وصولا إلى مرحلة وسيطة، ولكن هل يمكن أن تتحقق هكذا قراءة في دراسات تطبيقية، دون أن تحدث خللا في المعنى التراثي أو الجديد الوافد؟

ستحاول الفصول القادمة الإجابة على هذا السؤال، من خلال تتبع جهود عبد المطلب البلاغية والنقدية.

[١] البلاغة العربية: قراءة أخرى، ١٨

الفصل الثاني

البلاغة والأسلوبية عند محمد عبد المطلب

المبحث الأول: الدراسات الأوربية حول ربط البلاغة بالأسلوبية

المبحث الثاني: الدراسات العربية حول ربط البلاغة بالأسلوبية

المبحث الثالث: البلاغة والأسلوبية عند محمد عبد المطلب

المبحث الرابع: تطبيقات المنهج الأسلوبي في دراسات محمد عبد المطلب النقدية

الفصل الثاني

البلاغة والأسلوبية عند محمد عبد المطلب

لقد كانت الدعوات إلى تجديد البلاغة دعواتٍ فاعلة؛ فقد ألقت الحجرَ في البحيرة الراكدة لتتسع حوله دوائر الماء، لكن هذا الحجر ولَّد تياراتٍ مختلفة؛ متآلفة ومتخالفة، أثْرَتْ بمحاولاتها البلاغةَ العربية بشكل أو بآخر.

وقد رفدت جهودُ محمد عبد المطلب هذه المحاولات بقراءةٍ ثريَّة جديرة بالنظر؛ إذ اختار إحياء البلاغة بإعادة قراءتها وربطها بالمناهج الوافدة الحديثة، لكنه أثناء محاولته هذه مرَّ بمراحلَ متغيرةٍ؛ فإذا كانت حالة التوسط بين التراث والحداثة هي الحالة التي أراد أن يكون عليها، فإن هذا التوسُّط لم يكن منطقة ثابتة غير متحركة، بل كان مترددا في الميل –قليلا– لصالح أحد الطرفين على حساب الآخر في مراحل بحثه، لكنه ظل في كل أحواله وفيا للمنجز التراثي، يضعه موضعه، ويحاول أن يعيد تأصيله في بيئة جديدة.

وكما أشرنا في المبحث السابق، فقد مرت دراسة محمد عبد المطلب للبلاغة العربية بثلاث مراحل، وهي:

١.مرحلة الدراسة الموضوعية للبلاغة العربية؛ وهي قراءة استكشافية واعية.

٢.مرحلة التحديث؛ حيث ربط البلاغة العربية بالأسلوبية.

٣.مرحلة العودة إلى الذات؛ حيث مثل موقفا دفاعيا عن البلاغة ضد تغولات الحداثة.

وإذا كنا سندرس هذه المراحل فإننا سنركز على المرحلتين: الثانية والثالثة، باعتبارهما المرحلتين اللتين تشكلان إضافات مهمة للدرس البلاغي والنقدي العربي، بينما تقتصر المرحلة الأولى على كونها قراءة استكشافية ساهمت في تشكيل الأسس المعرفية الواسعة لدى عبد المطلب، مما مكنه من اتخاذ التراث نقطة انطلاق نحو التنظير في الدرس النقدي/ البلاغي المعاصر.

لذا؛ فإننا في هذا الفصل سنتخطى المرحلة الأولى إلى المرحلة الثانية التي حاول فيها عبد المطلب ربط التراث البلاغي بالأسلوبية، ولكن قبل أن نتوسع في الاطلاع على جهد محمد عبد المطلب في هذا الإطار، يتوجب علينا أن نرصد بعض الدراسات العربية والأوروبية التي عالجت الموضوع ذاته، وقد بذلت جهدا كبيرا في قراءة هذه الدراسات؛ سواء العربية أو الأجنبية، وتتبع نقاطها الجوهرية، في محاولة لرصدها وتلخيصها، وبيان دعواتها، وقد كانت الدراسات الأجنبية أكثر صعوبة، لاستشكال مصطلحاتها، وعمق طرحها.

لكنه جهد لا بد منه، لكي يكون بإمكاننا تقييم محاولة عبد المطلب وبيان القيمة العلمية التي أضافتها دراسته لهذه الجهود من ناحية، وموقعه من هذه الدراسات موافقةً واختلافا من ناحية ثانية.

المبحث الأول

الدراسات الأوربية حول ربط البلاغة بالأسلوبية

كانت محاولات ربط البلاغة العربية بالمناهج الحديثة مرتبطةً في أغلب الأحيان بالأسلوبية، وكثيرا ما ترددت العبارة التي اعتبرت المنهج الأسلوبي وريث أو بديلَ البلاغة العربية، والحقيقة أن الحديث عن علاقة البلاغة بالأسلوبية ليس ربطا عربيا يختص بالتراث البلاغي العربي، بل هو ربط أوروبيٌّ في منشئه، وقد أُثيرت حوله المناقشات قبل أن تكون هناك محاولات شبيهة في العالم العربي.

ولكي نفهم جذور الربط الأوروبي بين الأسلوبية والبلاغة، سنحاول الاطلاع على محاولتين اثنتين في هذا المجال: الأولى هي دراسة "بيير جيرو" في كتابه "الأسلوبية" وهو مرجع لا بد من العودة إليه لأي راغب في البحث الأسلوبي، والثانية هي دراسة "هنريش بليت" في كتابه "البلاغة والأسلوبية"، وهو مرجع اطلع عليه عبد المطلب، لذا كان من الضروري الاطلاع عليه، وجدير بالذكر أن الدراستين تختلفان من حيث موقفهما من علاقة البلاغة بالأسلوبية، فيما إذا كانت الأسلوبية بديلا أم وريثا شرعيا للبلاغة.

١. الأسلوبية عند "بيير جيرو":

إننا إذ نبدأ بدراسة "بيير جيرو"، فإننا نورد تعريف الأسلوبية كما جاء في مقدمة المترجم، "فالأسلوبية اليوم هي دراسة للغة، وهي أيضا دراسة للكائن المتحول باللغة، وهي كذلك دراسة للعمل الإبداعي، ودراسة لعملها الذاتي المبدع للعمل الإبداعي."[١]، ويظهر من هذا التعريف تركيزه على عناصر العملية الإبداعية بأكملها: اللغة، ومبدعها ومتلقيها (الكائن المتحول باللغة)، والنص بما يحمله من رسالة، وطريقة ائتلاف هذا النص بعلاقاته، ويبدو أن هذه المحاولة للتعريف قد وقعت في تفرعات التوجهات الأسلوبية التي ظلت تتمدد مع تمدد المنهج الأسلوبي.

---

[١] الأسلوبية، ٦

يفرق بيير جيرو بين مصطلحين رئيسين وهما: الأسلوب، وعلم الأسلوبية، إذ "تبقى الأسلوبية... دراسة للتعبير اللساني، أما كلمة أسلوب، إذا رُدَّت إلى تعريفها الأصلي، فهي تعني طريقة للتعبير عن الفكر بوساطة اللغة."[١]، ويتضح هنا الامتداد العلمي الذي انبثقت عنه الأسلوبية، وهو علم اللسانيات، فالأسلوبية تنتمي إليه في كثير من أدواتها، بل إنها تنتمي–في نشأتها– منهجيا ومعرفيا إلى حقل اللسانيات، واللغويات، وهذا يختلف عن مفهوم الأسلوب الذي كان شائعا في القرون السابقة لظهور الأسلوبية الذي كان ابنا بارا لبلاغة العصور الوسطى، فقد "عرف البلاغيون في العصور الوسطى وما قبلها تقسيم طبقات الأسلوب إلى ثلاثة: الأسلوب البسيط، والأسلوب المتوسط، والأسلوب السامي، وحددوا لكل واحدة من هذه الطبقات موضوعاتها التي تصلح لها، ومفرداتها التي تستعمل فيها، وصورها التي تزدان بها، بل حددوا لكل طبقة كتابا أدبيا معينا يصلح أن يكون نموذجا مثاليا لها وصورة حية لمتطلباتها."[٢]، وهذه التقسيمات الطبقية للأسلوب، التي تؤسس الحدث الكلامي وفقا لروح الجماعة، هي نتاج السمة المعيارية التي امتازت بها بلاغة العصور الوسطى، غير أن هذا التحديد الاصطلاحي لكلمة أسلوب كما ورد في العصور الوسطى لم يستمر فيما بعد، إذ أخذ مصطلح "الأسلوب" يفهم بطرائق متعددة، لكنه ظل في النهاية السمة المميزة للقول، والطريقة التي يقال بها.

أما في بحثه لعوامل نشأة الأسلوبية، فإنه يرى أنها قامت لتسدَّ الفراغ الذي خلفه اختفاء البلاغة من المشهد النقدي، والذي أدى بدوره إلى ظهور مناهج نقدية ذاتية انطباعية، وهنا كانت الحاجة إلى بديل عن البلاغة يكون أكثر موضوعية، وأكثر توافقا مع متطلبات الأدب، يقول جيرو واصفا حالة الفراغ النقدي التي خلفها اختفاء البلاغة بعد عجزها عن الوفاء بالمتطلبات النقدية: "إنه نقد ذاتي وتقدير بحت، وقلما يتعلق بتحليل الشكل اللساني، لأن تسليحه سيء ولا يقوى على فعله، وإزاءه قام فراغٌ مضاعف يحتاج إلى من يسده، بحيث ظل قائما بعد أن خلفه اختفاء البلاغة واختفاء مظهريها: المظهر القاعدي للتعبير، ومظهر الأداة النقدية." [٣]،

---

[١] الأسلوبية، ١٠
[٢] دراسة الأسلوبية بين التراث والمعاصرة، ١٧
[٣] الأسلوبية، ٤٥

وهكذا أصبحت "الأسلوبية بلاغة حديثة ذات شكل مضاعف: إنها علم التعبير، وهي نقد للأساليب الفردية."[١]

وهنا يمكن طرح سؤالين استشكاليين: لماذا لم تعد البلاغة قادرة على القيام بمهامها؟ و لماذا استحقت "الأسلوبية" –على وجه خاص– أن تكون هي البديل المناسب للبلاغة؟

في محاولة إجابته على السؤال الأول أورد جيرو مجموعة من العوامل يمكن تلخيصها في ثلاث نقاط محورية، وهي: الإشكال الوجودي للغة، وتطور الأفكار الاجتماعية والسياسية، والإشكال المنهجي.

١. الإشكال الوجودي للغة

إن ثنائية "الفكر واللغة" ذات الامتدادات الإشكالية الوجودية ثنائية قديمة لا تزال شائكة، لكنها في العصر الحديث اتخذت شكلا أكثر عنفا مع تغير نظرة الإنسان الأوروبي إلى اللغة ذاتها؛ إذ أصبحت "اللغة" في حد ذاتها مُشْكِلا وجوديا، وليس الفكر، أو لنقل إن الفكر اعتمد في مغامراته على اللغة بشكل رئيس، فأصبحت الفكرة هي ضحية المغامرات اللغوية، يتحدث جيرو عن هذه الإشكالية قائلا: "فاللغة هي عين الإنسان إلى الوجود، وهي أيضا طريقته في تركيب هذا الوجود وبنائه، ولما كان الأمر كذلك فقد احتاج الإنسان في تعمقها ومعرفة أسرارها وطرق تناولها لذاتيته الإنسانية إلى نوع جديد من الدرس، وقد كان ذلك للإنسان، فأنشأ من أجلها دراسة خرجت به من كونه خالقا لها إلى إطار هو فيه ينظر إلى نفسه بوصفه مخلوقا لها وبها، ولقد توجت هذه الدراسات بالدراسة المعروفة اليوم باسم (الأسلوبية)."[٢]

وإذا أمعنَّا النظر في عبارته "فأنشأ من أجلها دراسة خرجت به من كونه خالقا لها إلى إطارٍ هو فيه ينظر إلى نفسه مخلوقا لها وبها." لعرفنا كيف تحولت اللغة من أداة يسيطر الإنسان عليها، إلى قوة تسيطر على الفكر الإنساني، وتجعله يعيد اكتشاف ذاته من خلالها.

[١] الأسلوبية، ٩
[٢] الأسلوبية، ٦

وزيادة في توضيح هذا الإشكال الوجودي في علاقة الفكر باللغة، يقول جيرو: "كان العالم القديم، تماما كما كان العصر الوسيط، يعيش في عالم مخلوق، وكانت الأشياء، والكائنات، وكل الفئات العقلية، والوجدانية، والحسية، ومفاهيم الخير والشر، والجمال سابقة في وجودها منذ الأزل، وخارجة عن إرادة الفرد، على شكل فكرة بالمعنى الأفلاطوني للمصطلح، وكان كل شيء منذ الأزل (مسمى) سواء كان ذلك هو معطى الاسم الأفلاطوني، أم كان ذلك هو الله خالق (الكلمة)، ذلك لأن اللغة شيء معطى مثل العالم الذي هو أيضا شيء خارجي عن الإنسان، وكان كل شيء مرتبطا بكلمة واحدة لا بديل لها، وهي وحدها تشير إليه وتعين هويته، وكانت الأفكار تنزل في الكلمات كما كانت الأرواح تنزل في الأجساد، وكانت وظيفة الشاعر الغزلي والغنائي أن يجد ذلك الشكل الذي يتجسد الواقع فيه." [1]، إنه عالم تسبق فيه الأفكار الكلمات، ولأنها كذلك فهي تملك السطوة على اللغة التي يمكن أن تتحول بدورها إلى مجرد أداة في يد الشاعر للتعبير عن الفكرة الكاملة، لكن ماذا حدث حين سقطت الأفكار الكاملة؟ لقد بدأت اللغة تتحرر من كونها أداة، إلى كونها فاعلة في الخلق الفكري نفسه، لذا فسيكون من حقها أن تستقل كنسقٍ مغلق متعالٍ، بدلا من ثنائيات الفكر المتعالية التي لم تعد قائمة.

فالقرن الثامن عشر –حسب جيرو – مائع وعائم بين رؤيتين للعالم: جوهرية ووجودية، أما الجوهرية فتلك التي تحتفي بجوهر متعالٍ للعالم أسست له الميتافيزيقيا وجودا مركزيا في اللغة، وأما الرؤية الوجودية فهي تلك التي غابت عنها الميتافيزيقيا المؤسسة للمركز اللغوي، "وما أن حرمت البلاغة من الأسس الميتافيزيقية والجمالية التي تدعمها حتى انحطَّت وسقطت إلى مستوى فن الكتاب، وصارت عبارة عن مجموعة من الوصفات العملية، ولبثت كذلك إلى أن فقدت جدواها يوما بعد يوم." [2]

[1] الأسلوبية، ٣٣-٣٤
[2] الأسلوبية، ٣٩

٢. تطور الأفكار الاجتماعية والسياسية

ليس الإشكال الوجودي في علاقة الفكر باللغة هو الذي جعل البلاغة تفقد هيبتها فقط، بل إن تغيرات قيم المجتمع الأخلاقية والجمالية، وما تبعها من تغيرات على مستوى التعليم هي أيضا ساهمت في هذا التقليص من دور البلاغة، "فتطور الأدب ساهم في فقدانها كل قيمة عند جمهور جددته الانقلابات الاجتماعية والقطيعة مع التعليم التقليدي، ولا سيما جيل أنصار الجمهورية والامبراطورية على حد سواء، وانتشار الثقافة الديموقراطية، كما ساهم أخيرا في هذا الاتصال بالآداب الأجنبية التي قدمت المثل في أعمال عظمى ليس لشروط فن الكتابة الدوغمائية والقديمة عليها من الفضل إلا قليلا. "[١]

إن وظيفة اللغة لدى كُتَّاب هذه المجتمعات تختلف عن وظيفتها لدى المجتمعات السابقة، فاللغة عندهم "تعبير عن موقف عملي، إنها تعبر مباشرة عن أفكار الأفراد ومشاعرهم، وهي إذ تختلط معهم تعبر من خلالهم عن المشاعر الاجتماعية، وعن الأمة، وعن عاداتها ومؤسساتها، وهكذا نرى أن المقصود لم يعد يمكن في شكل لساني ضمن جدول من الأشكال العالمية السابقة أو الخارجة عن التعبير. فالحياة واللغة شيئان يؤخذ لهما اعتبار بما لهما من أمر متفرد لا يعوض، وإن حقيقة هذا المعاش هي التي تؤسس هيمنتها." [٢]، وبطريقة أخرى يمكن القول إن بلاغة هذه المجتمعات انحازت لصالح اليومي المعاش على حساب السامي المعياري المطابق للقيم الجمالية العليا المشروطة سلفا.

٣. الإشكال المنهجي

في القرن التاسع عشر اتجهت العلوم إلى المنهج التجريبي، القائم على الملاحظة والاستنتاج، وأصبح هذا المنهج هو السمة المميزة لكل ما يمكن أن ينطوي تحت لواء العلوم، وإذا تحدثنا عن عصر "علماني" بامتياز، فإن فكرة "العلمية" هي الفكرة التي يتنافس الباحثون من أجل وصف جهودهم بها، وقد كان أن دخلت الأبحاث الإنسانية في هذه المنافسة المحمومة،

[١] الأسلوبية، ٣٩
[٢] الأسلوبية، ٣٦

لتنال هي الأخرى ما نالته العلوم الطبيعية من شرف "العلمية"، وتطبيق المنهج التجريبي على موضوعاتها المختلفة قدرَ الإمكان.

ولم تكن علوم اللغة بمعزل عن هذه الثورة المنهجية، والنزعة التجريبية التي توجهت إليها العلوم الإنسانية بكاملها، فظهرت اللسانيات التي "عرفت نفسها بوصفها علما، وكان ذلك طوال القرن التاسع عشر، وبتأثير الفلسفة السائدة آنئذ. ولما كانت مادية، فقد عدت اللغة موضوعا واقعيا يقبل التفكيك إلى عناصر بسيطة ومنفصلة، ولما كانت حتمية المنزع أيضا، فقد اهتمت بالأسباب المادية للظواهر، وكانت تطورية وتاريخية بالضرورة. وكان هدفها أن تقيم علما للغة على غرار العلوم الطبيعية التي كانت حينئذ في ذروة تطورها."[1]

وإذا كانت هذه هي رؤية جيرو للأسباب التي جعلت البلاغة غير قادرة على القيام بمهامها في العصر الحديث، فإنه يورد أسبابا أخرى تجعل من الأسلوبية بديلا للبلاغة، نظرا لوجود قاعدة مشتركة بينهما، غير أن هذا الاشتراك ليس تاما.

وعليه يمكن تحديد نقاط الالتقاء التي جعلت الربط بين الأسلوبية الحديثة والبلاغة القديمة ممكنا، وفي الوقت نفسه يمكن تحديد الأسباب التي جعلت الأسلوبية بديلا مناسبا يتجاوز البلاغة، وعجزها عن مسايرة تطورات الواقع الأدبي الجديد، وإذا بدأنا بنقاط الالتقاء فيمكن تلخيصها كالتالي:

أ. العلمية

برغم الفروق المنهجية بين البلاغة والأسلوبية إلا أن صفة العلمية هي الصفة التي لا يمكن نزعها عن البلاغة الموروثة، يرى جيرو أن البلاغة قد "تبدو لنا ساذجة في بعض وجوهها – أقل مما نعتقد على كل حال– ولكنها تستحق من بين كل العلوم القديمة اسم العلم: فسعة الملاحظات، ورهافة التحليل، ودقة التعريفات، وصرامة التصنيفات تشكل دراسة منظمة لمصادر

[1] الأسلوبية، ٤١

اللغة، لا نرى لها مثيلا في المعارف الإنسانية الأخرى لذلك الزمن، إن أهميتها بالغة، لأنها تعكس مفهوما عن اللغة والأدب فقط، ولكن لأنها تعكس فلسفة، وثقافة، ومثالا عقليا أعلى." [١]

وعليه فإننا لو قارنا بينها وبين المناهج النقدية التي تلتها، فإن هذه المناهج النقدية: التاريخية والاجتماعية والنفسانية، مناهج قد يدخلها الحس الانطباعي وتسيطر عليها النزعة الذاتية لا الموضوعية؛ لعدم احتكامها إلى منهجية مُحْكَمة تتصل بالنص نفسه، بل احتكامها إلى وقائع خارجية غير منهجية، بينما في المقابل تبدو البلاغة بالرغم من كل المآخذ التي أخذت عليها أكثر اقترابا من روح "العلمية"؛ كونها تحتكم إلى النص، وتحدد المنهجية التي يمكن من خلالها قراءته.

والبلاغة –برأي جيرو– " فن لغوي وفن أدبي، وهاتان سمتان قائمتان في الأسلوبية المعاصرة."[٢]، وهي تؤكد "أن لكل موضوع إطارا شكليا، له قواعده الخاصة، وبنى، وأسلوبا، وعلى الكاتب أن يقبل كل ذلك."[٣]، وحسب هذه الرؤية تكون "البلاغة هي أسلوبية القدماء، وهي علم الأسلوب، كما كان يمكن للعلم أن يدرك حينئذ. ويتناسب التحليل المضموني للتعبير، الذي تركته لنا، مع الرسم البياني للسانيات المعاصرة: اللغة، التفكير، المتكلم. فصور الأقوال المأثورة، والتركيب، والكلمات تحدد صوتيا، ونحويا، ولفظيا، الشكل اللساني بأوجهه الثلاثة: الأجناس، والمقام، ومقاصد المتكلم." [٤]، وهكذا نرى أن البلاغة بملاحظاتها وتفرعاتها وتصنيفاتها كانت تنتمي إلى النص، وتتبع منهجا واضحا علميا في دراسة الأساليب الفردية، ولهذا يرى جيرو أنه يمكن القول إن "الأسلوبية بلاغة حديثة ذات شكل مضاعف: إنها علم التعبير، وهي نقد للأساليب الفردية، ولكن هذا التعريف لم يظهر إلا ببطء، وكذلك فإن العلم الجديد للأسلوب لم يعرف أهدافه ومناهجه إلا ببطء أيضا." [٥]

---

[١] الأسلوبية، ٢٨
[٢] الأسلوبية، ٢٧
[٣] الأسلوبية، ٢٣
[٤] الأسلوبية، ٢٧
[٥] الأسلوبية، ٩

ب. العلاقة بالقاعدة

يرى جيرو أن الأسلوبية الحديثة تركز في دراستها للأسلوب على الانحرافات عن القاعدة، وهي أحد توجهات الأسلوبية والتي تسمى "أسلوبية الانزياح"، وهكذا يبدو واضحا "إن أسلوبيتنا دراسة للمتغيرات اللسانية إزاء المعيار القاعدي، وهذا يتطابق مع التقليد القديم الذي يضع البلاغة في مواجهة القواعد. والقواعد، في هذا المنظور، هي مجموعة القوانين، أي مجموعة الالتزامات التي يفرضها النظام والمعيار على مستعمل اللغة. فالأسلوبية تحدد نوعية الحريات في داخل هذا النظام. القواعد هي العلم الذي لا يستطيع الكاتب أن يصنعه، أما الأسلوبية، فهي ما يستطيع فعله، ولكننا لن نخلط بين ما يستطيع فعله وما يفعله، لأن هذا هو موضوع نقد الأسلوب على مستوى النص." [١]

فالبلاغة القديمة كانت تختص بتوضيح القيمة الجمالية الناتجة عن الانزياح عن القاعدة اللغوية، أو أن عنايتها اختصت بالمستوى الفني الجمالي، حيث ركزت دراستها على الأسلوب الذي يتجاوز الوظيفة "النفعية" للغة إلى وظيفة "الإقناع والتأثير"، والذي يتم عبر انزياحات متعددة عن القاعدة الأصلية، "وهي تحت اسم الصورة تشير إلى طريق في الكلام أكثر حيوية من الكلام العادي، ومقدرة إما على جعل الفكرة الرئيسة أكثر حساسية بوساطة صورة من الصور، أو مقارنة من المقارنات، وإما لإثارة الانتباه أكثر بما لها من استقامة أو فرادة غير أن التعريف يبقى غامضا."[٢]، فالصورة في البلاغة التقليدية هي انزياح عن القاعدة: دلاليا أو تركيبيا.

كانت هذه هي النقاط التي جعلت الربط بين الأسلوبية والبلاغة ممكنا، أما الأسباب التي جعلت الأسلوبية بديلا عن البلاغة فهي تتلخص بالمنهجية الخاصة المتبعة في البلاغة والأخرى المتبعة في الأسلوبية، وهو إشكال منهجي قد لا يتعلق بالأدوات بقدر علاقته بالوظيفة التي يؤديها التحليل، والأحكام القيمية المتعلقة بالدراسة.

[١] الأسلوبية، ١٣
[٢] الأسلوبية، ٢٥

- من المعيارية إلى الوصفية

كانت البلاغة القديمة ترصد أشكال انزياح الأسلوب عن القاعدة، ولكنها تحولت –مع الوقت– إلى قاعدة، تقوم بوظيفة النقد و"التقويم" للأسلوب الفردي؛ فإذا كانت البلاغة "فنا للتعبير الأدبي وقاعدة في الوقت نفسه، فإنها أيضا أداة نقدية تستخدم في تقويم الأسلوب الفردي، كما تستخدم في تقويم فن كبار الكتاب، لذا فإننا نلاحظ أنها وصلتنا تحت هذا الشكل مرورا بالعصر الوسيط والقرون الكلاسيكية. ورأينا مع بداية القرن الثامن عشر، ميلاد مفهوم جديد للفن واللغة، أدى بالتدريج إلى سقوطها، لأنها كانت غير قادرة على تجديد نفسها، ولم يأت شيء ليحل محلها." [1]، هذا الميلاد الجديد لمفهوم الفن واللغة لم يعد يتوافق مع الأحكام المعيارية في التقويم، أو الأحكام المسبقة التي يحددها الشرط الجمالي القاعدي، بل إنه تحرر من هذه الأشكال إلى آفاق "المغامرة" اللغوية، غير المعنية بالشرط المعياري الجمالي للأسلوب وتصنيفاته كما أرادته البلاغة.

إن البلاغة في بداياتها كانت معنية بتمييز الأسلوب ودراسته، لكن هذه الدراسة تحولت إلى معيار مُلْزِم للكاتب إذا أراد لأسلوبه القبول؛ فقد "ولدت البلاغة في اليونان، وكانت عبارة عن فن يستخدم لتأليف خطاب يلقي على الخشبة أو على المنبر، ولقد أبدعت العبقرية الهندسية لليونان نظرية في الفصاحة، وذلك بتحليل دقيق لنظام القضايا وشروط التعبير، مثل طبيعة السبب، وتشكيلات المستمعين، والأثر المطلوب، ومصادر التعبيرات للغة، وقد أوجبت على كبار الخطباء التزام قواعد وأنماط الفترة الكلاسيكية."[2]

هذه المعيارية تمثلت في مرحلة "التقنين" في الصيغ "الجامدة" في قواعد صارمة؛ وهي مرحلة تالية لمرحلة البدايات؛ فقد "كانت البلاغة مجموعة بسيطة من النصائح والأمثلة، ثم قننت قواعد حسن الكتابة هذه، وذلك حين وضعها قواعديو العصور اللاتينية المتأخرة في صيغ جامدة جمعها بإجلال وإكبار كتاب المختارات، وانتقلت بعد ذلك إلى عصر النهضة، فالعصور الكلاسيكية." [3]، وبعدها تحولت البلاغة الأوروبية إلى مجموعة من المصطلحات حول الصور

---

[1] الأسلوبية، ٩
[2] الأسلوبية، ١٨
[3] الأسلوبية، ١٨

عقدتها أجيال القواعديين؛ "فالقدماء تركوا لنا جدولا واسعا من الصور تنطق بها مصطلحات، زادتها غموضا أجيال من القواعديين الذين تناقلوا تعاريف لا ندرك مضمونها بوضوح دائما، وتختلط فيها من جهة أخرى، مصطلحات يونانية وما يعادلها من مصطلحات لاتينية." [١]

ويضرب جيرو (نظرية الزخرفة) كمثال على هذه التقنينات القاعدية، والصيغ والتفريعات، حيث "إن الصور قاعدة لنظرية (الزخرفة)، ونميز بين نوعين من الزخارف: الأولى وهي (الزخرفة السهلة)، وتقوم على استخدام الألوان البلاغية، أي صور التركيب أو التفكير، والثانية هي الزخرفة الصعبة وتتميز باستخدام الاستعارات، أما آلية الصور واستخدامها، فقد حللا تحليلا تاما، ويمكننا أن نعد تسعة أنواع من الاستعارات، وأن نعطي قائمة بالكلمات القابلة للاستخدام الاستعاري، وأن نرفقها بالحالات التي تتناسب معها، ودرجات الأسلوب الذي تطبعه بسماتها." [٢]

وقد نتج عن هذا التصنيف أن أصبح للبلاغة وظيفة تعليمية حول الكيفية التي يجب من خلالها إنتاج الأسلوب، فقد تم تصنيف الأسلوب، ووصف الطرق الخاصة برفع مستواه، "وقد أخذ استعمال الصور أهمية عالية في العصر الكلاسيكي، وترافق ذلك مع البحث عن أسلوب راقٍ وقد وصف كل الطرق الخاصة (برفع مستوى الأسلوب) وعددت في الكتب."[٣]، وينقل جيرو قول ريفارول حول هذا التصنيف الحاد للأسلوب "إن الأساليب مصنفة في لغتنا كما صنفت الرعايا في مملكتنا."[٤]، هذا القول الذي يعكس مدى غلبة الطابع التقعيدي على البلاغة الكلاسيكية.

لكن، وفي كل الأحوال، فإن هذا الطابع التقعيدي (الذي ترفضه المنهجية التجريبية القائمة على الملاحظة والانفتاح على النص بلا أحكام مسبقة)، لا يعني –حسب جيرو– رفضَ التراث التصنيفي والصيغ الأسلوبية التي أنتجتها البلاغة التقليدية رفضا مطلقا؛ بل يرى جيرو أن الأسلوبية التعبيرية قد "نشأت عن البلاغة القديمة ولكن بطرق جديدة، ولذا فإن دراسة

---

[١] الأسلوبية، ٢٥

[٢] الأسلوبية، ٢٦- ٢٧

[٣] الأسلوبية، ٢٧

[٤] الأسلوبية، ٢٧

البلاغة للصور ما تزال راهنة لم تتجاوزها دراسة أخرى حتى يومنا هذا، وإنها لتحوي على مخزون من الملاحظات والتعريفات التي من شأنها أن تجعل اللساني يعيد النظر فيها ويعمقها على ضوء المناهج الحديثة، وقد تكلم فاليري على هذا الأمر بوعي كبير."[1]؛ إذن يتوجب على الدراسات اللسانية والأسلوبية الحديثة ألا تهمل هذا التراث التصنيفي، وهذا الكم الهائل من التعريفات والملاحظات، بل عليها الاستفادة منه وتعميقه على ضوء المنهج الوصفي الحديث.

وهكذا يمكن أن نفهم الفرق بين الأسلوبية والبلاغة كفرق منهجي، فإذا كان كلاهما يشترك في كونه (علما للتعبير)، فإن الأسلوبية تختلف برؤيتها الكلية لوظيفة اللغة، "ويجب علينا أن لا نسيء الظن بالأسلوبية عندما ترغب أن تكون علما للتعبير، وذلك لأنها بلاغة، ولكنها بلاغة تستند إلى تعريف جديد لوظيفة اللغة والأدب المصممين كتعبير عن طبيعة الإنسان وعلاقاته مع العالم، أجل مع عالم –كما يقول فاليري مازحا– لو أن قردا من القردة كتب مذكراته فيه لصار كاتبا كبيرا." [2]

كانت هذه هي رؤية بيير جيرو للعلاقة الرابطة بين البلاغة والأسلوبية، ويمكن تلخيصها بالنقاط التالية:

١.البلاغة الأوروبية بجذورها اليونانية بدأت كنصائح، ولكن القواعديين حولوها مع الوقت إلى قواعد وتقنينات وصيغ جامدة.

٢. ظهر مفهوم الأسلوب في العصور الوسطى كأحد منتجات البلاغة الكلاسيكية الاصطلاحية، حيث قسم الأسلوب إلى طبقات، فلكل طبقة أسلوبها الخاص بها، تضطلع البلاغة بوظيفة تعليمه، والمساهمة في إنتاجه عبر وصاياها المعيارية، وهي النظرة التي تم تجاوزها لاحقا حينما قال "بوفون" عبارته الشهيرة: "الأسلوب هو الرجل"، حيث انتقل الأسلوب من الجماعة (الطبقة) إلى الذات (الفرد)، وهو ما عرفته المدرسة الرومانسية باسم (العبقرية).

٣. لم تعد البلاغة الكلاسيكية المعيارية قادرة على الوفاء بمتطلبات القرن التاسع عشر، والذي تميز بثورته المعرفية ذات الصبغة العلمية مع سيادة المنهج الوضعي التجريبي الذي اعتمد

[1] الأسلوبية، ٢٨
[2] الأسلوبية، ٤٧

الملاحظة والتجربة كوسيلة لإثبات الحقيقة، وبصورة أخرى: أصبحت الحقيقة غير ممكنة خارج التجربة؛ وعليه فإن البلاغة المعيارية التي لا تنتمي للمنهجية الوضعية، أو للمنهج الوصفي لم تعد قادرة على مواكبة هذا التغير.

٤. لم تكن النزعة العلمية وحدها هي التي جعلت البلاغة عاجزة عن الوفاء بمتطلبات القرن التاسع عشر، بل إن القطيعة المعرفية التي أعلنتها فلسفات القرن التاسع عشر الوجودية والعدمية كانت سببا في تغيير رؤية الإنسان لعلاقته بالكون واللغة معا، وبناء عليه لم تعد اللغة "أداة" الإنسان فقط، بل أصبح "خالقا" لها، وهذا ما لا يتوافق مع الروح المعيارية للبلاغة الكلاسيكية التي تقيم النص وفق مقاييسها الجمالية، وصيغها النمطية للأسلوب.

٥. بعد الفراغ الذي تركته البلاغة ظهرت مناهج نقدية تعاملت مع النص من منظورات خارجية مستوردة من علوم إنسانية أخرى: نفسانية واجتماعية وتاريخية، أو من فلسفات وجودية وعدمية، أو من أيديولوجيات متنوعة، فكان لا بد من ظهور بديل مناسب يعود إلى النص ذاته، ويدرسه وفق منهج وصفي موضوعي يعتمد أدوات التحليل العلمي، وقد كانت "اللسانيات" فرعا من علوم اللغة التي خطت خطوات واسعة في مجال المنهجية العلمية، فجاءت الأسلوبية تستمد منه بعض الأدوات لتحليل النص وفق رؤية موضوعية.

٦. أصبحت الأسلوبية هي البلاغة الجديدة، غير أنها تخلت عن الوظيفة التقويمية التنميطية للبلاغة الكلاسيكية، وفتحت المجال لاكتشاف الإمكانات التعبيرية للنص، ودراستها وفقا لمنظور علمي، مستفيدة من التصنيفات الكلاسيكية التي أنتجتها البلاغة الكلاسيكية، ومتجاوزة لنمطيتها في ذات الوقت.

٢. البلاغة والأسلوبية عند "هنريش بليت":

يمكن الاطلاع على تجربة هنريش بليت باعتبارها نقدا مزدوجا للبلاغة الكلاسيكية، والأسلوبية الحديثة، مع محاولته إيجاد أفقٍ أوسع يتسع للبلاغة والأسلوبية معا، ويأخذ بعين الاعتبار تلافي الإشكاليات والمآخذ التي ظهرت مع البلاغة والأسلوبية.

إن العلاقة بين البلاغة والأسلوبية لدى هنريش وثيقة وعميقة، إذ يرى أن البلاغة والأسلوبية تقيم "منذ زمن علاقات وطيدة: تتقلص الأسلوبية أحيانا حتى لا تعدو أن تكون جزءا من نموذج التواصل البلاغي، وتنفصل أحيانا عن هذا النموذج وتتسع حتى لتكاد تمثل البلاغة كلها باعتبارها بلاغة مختزلة."[١]

وحتى لا نطيل في الوقوف على دراسة هنريش فإننا نختصر رؤيته في تطوير البلاغة في نقطتين اثنتين:

١. منهج البلاغة:

إذا كانت البلاغة الكلاسيكية تتميز بكونها بلاغة معيارية، فإن التجديد المقترح لدى هنريش، هو تحولها للمنهج الوصفي لكي تتوافق مع النظرية الحديثة، "وهكذا فإن البلاغة المعيارية يمكن أن تصبح بلاغة وصفية، بل أيضا بلاغة تاريخية وتأويلية تعكس بصورة نقدية وضعية تلقي الشارح (للنص)؛ إنها مؤهلة، في هذه الحالة، لتكوين أسس (نظرية تداولية للنص)."[٢]

٢.وظيفة البلاغة:

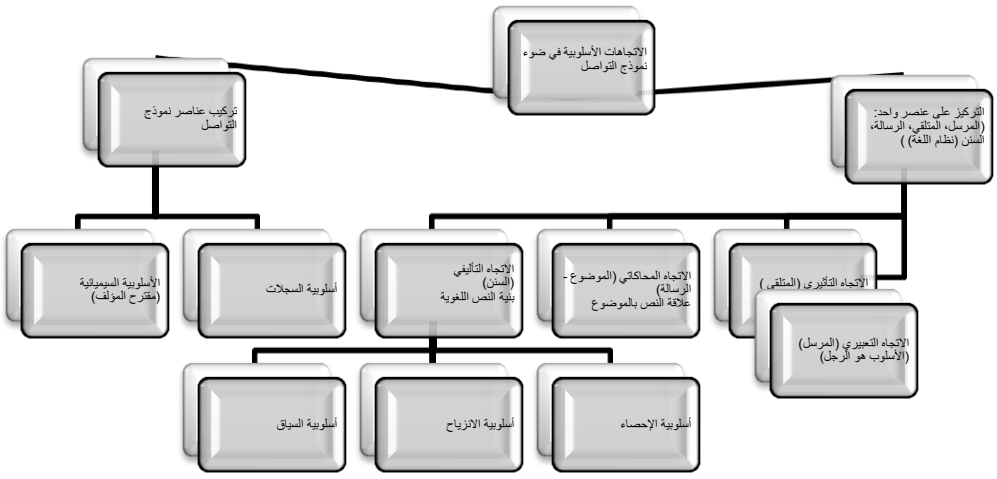
بحسب هنريش فإن الوظيفة الجديدة للبلاغة هي تحليل النص، وليس إنتاجه كما كانت في العصر الكلاسيكي؛ حيث شكلت القواعد الجامدة "بناء معقدا يتكون هيكله من التبعية والمشابهة والتحديد، نستخلص من ذلك أن للبلاغة طبيعة نسقية، ومع أن هذا النسق بقي عبر ٢٥٠٠ سنة من عمره غير كامل، وتعرض لتغيرات متوالية فإن وظيفته الأولى بقيت، مع ذلك،

[١] البلاغة والأسلوبية: نحو نموذج سيميائي لتحليل النص، ١٩
[٢] البلاغة والأسلوبية: نحو نموذج سيميائي لتحليل النص، ٥١

واحدة، وهي إنتاج نصوص حسب قواعد فن معين. أما المفهوم العلمي الحديث للبلاغة فإنه مخالف لذلك، بل إنه عكس المفهوم السابق، إذ لم يعد الهدف الأول للبلاغة العلمية هو إنتاج النصوص، بل تحليلها." [١]

أما بالنسبة للأسلوبية فإن ملاحظات هنريش حولها، تتلخص في كون الأسلوبية تتفرع إلى أسلوبيات يتفرع عنها كم كبير من المصطلحات التي لا تبسطها، بل تجعلها أحيانا متضاربة إلى حد يصعب معه فهم الأسلوبية كنظرية مكتملة، فهو يرى أن "التأمل العلمي حول الأسلوب قد أنتج أيضا قدرا كبيرا من المدونات الاصطلاحية التي لا تبسط المشكل؛ وهكذا يتحدث عن أسلوبية السجلات، وأسلوبية التلقي وأسلوبية الانزياح، وأسلوبية الرواكز الاجتماعية، والأسلوبية السياقية، والأسلوبية الوظيفية، والبنيوية التوليدية- التحويلية- والأسلوبية الإحصائية." [٢]

ويحاول مترجم الكتاب "محمد العمري" جمع الاتجاهات الأسلوبية التي أحصاها هنريش في مخطط يوضحها، فيقول: "برغم كثرة المفاهيم التي أخذتها كلمة (أسلوب) وتضاربها استطاع المؤلف (هنريش) أن يصنفها انطلاقا من نموذج التواصل المذكور في أربع اتجاهات تشعب بدورها إلى شعب فرعية نوجزها في الخطاطة التالية: [٣]



[١] البلاغة و الأسلوبية: نحو نموذج سيميائي لتحليل النص، ٢٣
[٢] البلاغة والأسلوبية: نحو نموذج سيميائي لتحليل النص، ٥١
[٣] البلاغة والأسلوبية: نحو نموذج سيميائي لتحليل النص، ١٣

وربما تكون محاولة هنريش هذه لتوضيح الاتجاهات الأسلوبية هي من أفضل المحاولات للتعرف على الأسلوبية باتجاهاتها المختلفة، بحيث تكون مدخلا مناسبا للحديث عن محاولات ربط الأسلوبية بالبلاغة العربية، كما وسنقوم بنقل المآخذ التي وجهت إلى كلٍّ اتجاه بشكل مختصر.

يقسم هنريش الاتجاهات الأسلوبية إلى اتجاهين رئيسين لا يعتمدان الترتيب التاريخي –كما هو حاصل في الدراسات الأخرى عن الأسلوبية–، بقدر ما يعتمد اتفاق التوجه المنهجي، يتفرع عن كل منهما مجموعة من الاتجاهات:

الاتجاه الأول: هو الذي يركز على عنصر واحد من عناصر الخطاب الأدبي، سواء أكانت أسلوبية المرسل(التعبيرية)، أو أسلوبية المتلقي (التأثيرية)، أو أسلوبية موضوع الخطاب (المحاكاة)، أو أسلوبية البنية النصية للخطاب(التأليفي)، وهذا التوجه الأخير يتفرع بدوره إلى ثلاثة اتجاهات، وهي: أسلوبية الإحصاء، وأسلوبية الانزياح، وأسلوبية السياق.

الاتجاه الثاني: هو الذي يحاول تركيب عناصر نموذج التواصل، ويتفرع منها اتجاهان؛ أسلوبية السجلات، والأسلوبية السيميائية؛ وهذه الأخيرة هي مقترح هنريش البديل عن هذا التفرع للاتجاهات الأسلوبية.

وهذا تفصيل هذه الأسلوبيات:

الاتجاه الأول: الذي يركز على عنصر واحد من عناصر التواصل، ويتفرع عنه أربعة اتجاهات، وهي:

١. الأسلوبية التعبيرية التي تركز على (المرسِل)، وهي التي تعرف "الأسلوب كتعبير عن شخصية الكاتب/ المرسل وعقليته وتوجهه الفكري، وهذا هو المفهوم التعبيري التكويني للأسلوب، وكثيرا ما ربط هذا المفهوم بعبارة بيفون المشهورة (الأسلوب هو الرجل نفسه)، وقد

نافح –بوجه خاص– فقه اللغات الحديث ذو النزوع المثالي عن هذا المفهوم، فهو يعتبر الأسلوب تعبيرا عن شخصية شعرية:"[1]

لكن هذا الاتجاه نقد بكونه قد ينحو مناحي ذاتية أحيانا تبتعد به عن المنهجية الموضوعية؛ "فقد لوحظ بوجه خاص اتكاء هذا الاتجاه على جمالية مثالية، وافتقاده في الغالب للحس المنهاجي، الشيء الذي يظهر في تأويلات موغلة في الذاتية أحيانا، وتقدم حجة أكثر سلبية أيضا، مؤداها أن مثل هذه التحليلات الأسلوبية تتوجه غالبا نحو ترجمة الكاتب وروح العصر أو الطابع الوطني لشعب من الشعوب أكثر مما توجه إلى النصوص نفسها. "[2]

إن هذا الاعتراض بكون التركيز على المرسل سيؤدي في النهاية إلى عودة النقد إلى الحالة الانطباعية سينتهي برأي هنريش إلى الإبعاد الخالص للمرسل/ الكاتب، وهو ما سيحرم نموذج التواصل من مكون رئيس، لذا فإنه يقترح "بعث مفهوم الأسلوب المركز على المرسل، وذلك في إطار سوسيولوجي للأسلوب، شريطة تعويض مفهوم الشخصية الشعرية القائم على سيكولوجية تقليدية بنموذج مناسب من العناصر السوسيو– اقتصادية التي تحدد التكوين الأسلوبي للنصوص."[3]

٢. الأسلوبية التأثيرية، وهي التي تركز على المتلقي، وتعرف الأسلوب "كأثر في القارئ/ المستمع ناتج عن الخصائص الداخلية للنص: المفهوم التأثري أو العاطفي للأسلوب:"[4]

ويتطرق هنريش إلى محاولة ريفاتير، ويصفها بأنها المحاولة "الأكثر طموحا" في جعل المتلقي مركزا للنظرية الأسلوبية، فهي قائمة على مفهوم القارئ الجامع (أو المتوسط)، ولكن هذه النظرية تعرضت للعديد من الانتقادات، "وذلك يرجع إلى عدم توصله، لا هو (ريفاتير) ولا غيره من الباحثين، إلى تحديد القارئ تحديدا دقيقا، فما الذي يكون قاعدة أسلوبية التلقي المعينة هنا، هل هو القارئ المثقف أم القارئ المتوسط، أم القارئ التاريخي أم المعاصر، الفردي أم الجماعي؟

[1] البلاغة والأسلوبية: نحو نموذج سيميائي لتحليل النص، ٥٢
[2] البلاغة والأسلوبية: نحو نموذج سيميائي لتحليل النص، ٥٢
[3] البلاغة والأسلوبية: نحو نموذج سيميائي لتحليل النص، ٥٣
[4] البلاغة والأسلوبية: نحو نموذج سيميائي لتحليل النص، ٥٣

حتى النظريات المعتبرة (موضوعية) مثل الاختبارات التي تحدثنا عنها منذ حين تفقد قوتها أمام هذه المشكلة: فصحة نتائجها مرتبطة بتحديد مثل هذه المقدمات."[١]

٣. أسلوبية المحاكاة، وهي التي تعرف الأسلوب "كتقليد (لواقع ما في نص ما): المفهوم المحاكاتي والانعكاسي للأسلوب، الذي يدور حول العلاقة بين الأسلوب والموضوع الممثل به."[٢]

٤. أسلوبية التأليف، وهي التي تعرف أسلوب "كتأليف خاص للغة: المفهوم التأليفي أو المحايث للنص، يتعلق الأمر أولا بالتصور الذي يعالج الأسلوب باعتباره اختيارا وتنظيما دالا لعناصر لسانية، وقد كان هذا التصور أساسا للعديد من النزعات الأسلوبية التي من أهمها أسلوبية الانزياح، والأسلوبية الإحصائية، وأسلوبية السياق."[٣]

وهذه الأسلوبية تنقسم إلى أسلوبيات متعددة وفقا لمدخلها إلى النص:

أ. أسلوبية الانزياح؛ وهي التي "تقيم على أساس المعيار النحوي –(الذي هو، على العموم، اللغة المعيار أو اليومية)– (نحوا ثانويا) مكونا من صور الانزياح، ويمكن أن تكون هذه الصور من طبيعيتين: فهي خرق للمعيار النحوي، من جهة، وتقييد (أو تضييق) لهذا المعيار، بالاستعانة بقواعد إضافية، من جهة ثانية، وقد مثل للخرق بالرخص الشعرية (مثل الاستعارة)، ومثل للتقييد بالتعادلات (مثل التوازي)، نوقش هذان المفهومان للانزياح بتوسيع من طرف ممثلي اللسانيات البنيوية واللسانيات التوليدية."[٤]

لكن هذه الأسلوبية تعرضت للنقد كونها لا تحدد معيار الانزياح تحديدا مباشرا دقيقا، بالإضافة إلى "إهمالها لمقولتي الكاتب والقارئ، وعدم أخذها بعين الاعتبار لاحتمال وجود انزياحات غير ذات أثر أسلوبي (مثل "الأخطاء" النحوية) والعكس، أي وجود أثر أسلوبي (بالنسبة للقارئ) دون وجود انزياح."[٥]

---

[١] البلاغة والأسلوبية: نحو نموذج سيميائي لتحليل النص، ٥٤
[٢] البلاغة والأسلوبية: نحو نموذج سيميائي لتحليل النص، ٥٥
[٣] البلاغة والأسلوبية: نحو نموذج سيميائي لتحليل النص، ٥٧
[٤] البلاغة والأسلوبية: نحو نموذج سيميائي لتحليل النص، ٥٧-٥٨
[٥] البلاغة والأسلوبية: نحو نموذج سيميائي لتحليل النص، ٥٨

ب. الأسلوبية الإحصائية؛ وهي التي تنطلق من "فرضية إمكان الوصول إلى الملامح الأسلوبية للنص عن طريق الكم، تقترح إبعاد الحدس لصالح القيم العددية، وتجتهد لتحقيق هذا الهدف بتعداد العناصر المعجمية في النص، أو بالنظر إلى متوسط طول الكلمات والجمل، أو العلاقات بينها، أو العلاقات بين النعوت والأسماء والأفعال، ثم مقارنة هذه العلاقات الكمية مع مثيلاتها في نصوص أخرى."[١]

وكغيرها من الاتجاهات فقد ووجهت الأسلوبية الإحصائية بمجموعة من الانتقادات، فمن جهة؛ تبدو "الموضوعية العددية المبحوث عنها محدودة، لأنها تابعة للقرار الذي ينبغي اتخاذه قبل التصدي لمسطرة التحليل، وهو تحديد ما نعنيه (بالأسلوب). وهذا القرار متروك لممارس التحليل. وبمجرد تحديد المعيار الأسلوبي تجرب العملية بطريقة آلية تقريبا"[٢]، فالمحلل هو الذي يختار موضوع الإحصاء، وهذا الاختيار ذاتيٌّ يقلل من قيمة الموضوعية، بل إن هذه الآلية الصارمة قد تبعد عوامل أخرى لها أهميتها في إنتاج النص، لذا فقد "أخذ على المفهوم الرياضي للأسلوب ضيقه الناتج عن اتجاهه الوضعي، كما أخذ على مثل هذه المناهج عجزها عن وصف الطابع المنفرد والخاص للأعمال الأدبية بشكل دقيق (لا يمكن قياس العبقرية)."[٣]

ج. الأسلوبية السياقية، وممثلها الأبرز هو ميكائيل ريفاتير، وقد ورد ذكره في أسلوبية التلقي (التأثيرية)، وترتبط هذه الأسلوبية بأسلوبية الانزياح، غير أن ما يثير انتباه ريفاتير "ليس هو التعارض بين الانزياح الملحوظ داخل النص وبين المعيار النحوي الخارج عن النص (التصور الاستبدالي)، بل التباين بين عنصرين نصيين في متوالية خطية من الأدلة اللسانية (التصور المركبي)؛ إن المفارقة ناتجة عن إدراك عنصر نصي متوقع متبوع بعنصر غير متوقع، وهكذا يتحدث (ريفاتير) في الحالة الأولى، عن العنصر المتوقع غير الموسوم، وفي الحالة الثانية عن العنصر غير المتوقع أو الموسوم. العنصر غير الموسوم في هذا التعارض

[١] البلاغة والأسلوبية: نحو نموذج سيميائي لتحليل النص، ٥٨-٥٩
[٢] البلاغة والأسلوبية: نحو نموذج سيميائي لتحليل النص، ٥٩
[٣] البلاغة والأسلوبية: نحو نموذج سيميائي لتحليل النص، ٦٠

الثنائي هو السياق الصغير، أما السياق الكبير فهو السياق الذي يسبق السياق الصغير غير أنه لا يكون، مع ذلك، جزءا ملازما للمفارقة نفسها."[١]

غير أن الأسلوبية السياقية تواجه بعض الصعوبات؛ "فتحديد السياق الأصغر ثم الأكبر يظل مثيرا للجدل، ثم إننا لا نتبين كيف نستطيع أن ندمج في مثل هذا التصور متواليات تكرارية (مثل الوزن والقافية). وعدا ذلك، يجب أخذ مساهمات هذا التصور بعين الاعتبار وهي تتجلى في: ١. إدخال السياق في مفهوم الأسلوب، ٢. المعالجة الواسعة لمفهوم الانزياح، الذي لم يعد يختزل في النحوية (في المستوى النحوي)،٣. فحوى الخطاب: العلاقة بين المرسل والمتلقي في بعض مقامات التفاعل الاجتماعي."[٢]

الاتجاه الثاني: الذي يحاول تركيب نماذج التواصل، ويتفرع إلى اتجاهين:

١. أسلوبية السجلات، والسجل هو"تنوع الكلام بحسب الاستعمال الذي يسمح بتقسيم ثلاثي ملائم، كما يلي: ١. حقل الخطاب (العلاقة بين النص والموضوع)،٢. نوع الخطاب (العلاقة بين اللغة المكتوبة واللغة المنطوقة)، ٣.فحوي الخطاب: العلاقة بين المرسل والمتلقي في بعض مقامات التفاعل الاجتماعي."[٣] ، لكن هذه النظرية لم "تطور بشكل كافٍ" برأي هنريش، لذا فإنه يقترح نموذجه التركيبي الخاص، وهو أسلوبية السيميائيات.

٢. مقترح هنريش: أسلوبية السيميائيات.

يرى هنريش أن المشكلة الرئيسة في الأسلوبيات الحديثة هو استبعادها شبه التام للعنصر التداولي، فالباحثون المحدثون اعترفوا "بدقة فن العبارة القديمة وأسلوبية الانزياح، وحاولوا إدماجهما اعتمادا على اللسانيات البنيوية، كانت النماذج المحصلة بهذه الطريقة أحيانا أكثر تماسكا من البلاغة الكلاسيكية، غير أنها، بخلاف الأخيرة، تتخلى بشكل يكاد يكون تاما عن التوجه التداولي."[٤]، لذا فهو يحاول تعويض هذا النقص من خلال مقترحه الذي يحاول تفادي هذا الاستبعاد؛ إنه نموذج قائم على "أسلوبية الانزياح، ولكنه يشتغل في الوقت نفسه على

[١] البلاغة والأسلوبية: نحو نموذج سيميائي لتحليل النص، ٦٠
[٢] البلاغة والأسلوبية: نحو نموذج سيميائي لتحليل النص، ٦٢-٦٣
[٣] البلاغة والأسلوبية: نحو نموذج سيميائي لتحليل النص، ٦٢-٦٣
[٤] البلاغة والأسلوبية: نحو نموذج سيميائي لتحليل النص، ٦٥

المستوى التداولي، يعيد تشغيل نسق الصور البلاغية القديمة، هذا النسق الذي يستند إلى مبدأين هما: الانزياح والأثر الانفعالي."[١]

يختصر هنريش نموذجه المقترح على أساس الربط بين البلاغة القديمة والاتجاهات الأسلوبية الحديثة بالشرح التالي، يقول: "سنبدأ بإقامة الفرضيات التالية: الصورة البلاغية هي الوحدة اللسانية التي تشكل انزياحا، وبذلك يكون فن العبارة نسقا من الانزياحات اللسانية، وإذا ما تبنينا وجهة نظر سيميائية تستلهم نموذج موريس فإننا نميز ثلاثة أصناف من الانزياحات: ١. انزياح في التركيب (العلاقة بين الدلائل)،٢. وفي التداول (العلاقة بين الدليل والمرسل والمتلقي)، ٣. وفي الدلالة (العلاقة بين الدليل والواقع)."[٢]

ويصنف هذه الصور تصنيفا جديدا؛ "فهناك صور (سيمة–) تركيبية، وصور تداولية، وصور دلالية، يفترض الصنف الأول حضور نموذج نحوي، ويفترض الثاني حضور نموذج تواصلي، ويفترض الثالث حضور نموذج للواقع، ويجب أن تحدد الفئة التي ينتمي إليها الانزياح داخل كل صنف بشكل مختلف، لنأخذ ، كمثال ذلك، الصور (السيمو–) تركيبية، سنجد الموجه النوعي للانزياح هنا مكونا من تغيير الخط العادي للسلسلة اللسانية (أي التأليف)، ويجب أن تحدد السلسلة التي تمثل درجة الصفر من طرف المعيار النحوي للغة الطبيعية، ففي مقابل هذه الدرجة ينشأ (نحو ثانٍ) يصف مختلف إمكانيات التغيير، وهذا النحو الثاني هو بدوره معيار، وموضوعه وصف (بلاغية) الدليل اللساني على المستوى السيمو تركيبي."[٣]

[١] البلاغة والأسلوبية: نحو نموذج سيميائي لتحليل النص، ٦٥
[٢] البلاغة والأسلوبية: نحو نموذج سيميائي لتحليل النص، ٦٦
[٣] البلاغة والأسلوبية: نحو نموذج سيميائي لتحليل النص، ٦٦

المبحث الثاني

الدراسات العربية حول ربط البلاغة بالأسلوبية

لقد حظيت الأسلوبية بإقبال النقاد واللغويين العرب على دراستها، ثم التأليف فيها، وقد تعارضت الرؤى والاتجاهات في هذا المجال، وبقدر ما رفدت هذه الدراسات المتنوعة المجال النقدي بالرؤى الجديدة والأطروحات المتنوعة، بقدر ما أدخلته في أزمة التعامل مع الوافد، وتكييفه في الواقع الأدبي العربي، ويرى عبد السلام المسدي مؤلف الأسلوبية والأسلوب أن الممارسات النقدية الحديثة عند العرب بقيت "سجينة الأخذ، محظورا عليها العطاء، فما ذلك إلا لافتقارها إلى بعدين : بعد نقدي وبعد أصولي، فأما انعدام البعد النقدي فتفسره غلبة المناحي المذهبية في التيارات النقدية الحديثة، وهي ظاهرة يخصب بها الإفراز العقائدي وتشل بها الرؤية الفردية الواضحة، فإذا بالخلق ذوبا عمل الفرد بين أصداء وصايا المذهب الأم. وأما انعدام البعد الأصولي فلا مرد له إلا الحواجز القائمة بين مصادر التفكير عند العرب ولا سيما المحدثين منهم، وأكبر حاجز آثم كاد يطغى على تاريخ الفكر العربي هو ذاك الذي قام بين الفلسفة والنقد الأدبي حتى إننا لا نكاد نعي وجود (أصولية) للأدب وللنقد، بل ولفلسفة المناهج نفسها، فقصر بذلك النظر الأصولي الإبستيمولوجي، فكان لزاما أن ترجع كفة الأخذ كفة العطاء."[1]

فإذا كان النقد العربي قد بقيَ حقًّا سجينَ "الأخذ"، و"محاولات تكييف المأخوذ في البيئة النقدية العربية"، في كثير من الأحيان، فإن هذه الحالة تنطبق أيضا على الموقف من الأسلوبية، ومحاولة ربطها بالبلاغة العربية، فقد انقسم النقاد إلى رافض أو مؤيد لربط البلاغة العربية بالأسلوبية، وقد كان لكل فريق حججه التي أدلى بها، ونحن هنا سنتناول حجج الرافضين، وكيف استطاع محمد عبد المطلب تجاوزها في كتابه "البلاغة والأسلوبية".

والحقيقة أن موقف الرافضين لربط البلاغة العربية بالأسلوبية لم تجمعهم أسباب واحدة لهذا الرفض، بل انقسموا إلى فئتين:

---

[1] الأسلوبية والأسلوب، ١٨-١٩

الأولى: ترفض الربط لأسباب تتعلق بالسياق الحضاري، والخلاف المنهجي، ومن أبرز الذين قالوا بهذه الأسباب: عبد السلام المسدي، ومصطفى ناصف، وصلاح فضل.

والثانية: ترفض الربط لأسباب دينية بحتة، وترى محاولة الربط "مؤامرة" ضد البلاغة العربية، وبالتالي ضد القرآن الكريم؛ ذلك أن الدرس البلاغي الموروث غالبا ما ارتبط بقضية الإعجاز اللغوي للقرآن، وقد ألف عدنان علي رضا النحوي كتابا كاملا يؤصل فيه لهذه الفكرة ، وهو كتاب "الأسلوب والأسلوبية بين العلمانية والأدب الملتزم بالإسلام".

ونبدأ هنا بتناول موقف الرافضين للربط لأسباب معرفية ومنهجية، ويمكن تقسيم هذه الأسباب في ثلاثة محاور:

أولا: الرفض لأسباب تتعلق باختلاف السياق الحضاري الذي ارتبطت به نشأة كل من الأسلوبية والبلاغة العربية

في كتاب "الأسلوبية والأسلوب" لعبد السلام المسدي، والذي يعد مرجعا في علم الأسلوب للنقاد العرب، ومن ضمنهم محمد عبد المطلب، يرى أن أهم عوامل الإرباك في تعامل النقاد العرب مع المناهج الحديثة هو النظرة إلى الإطار الثقافي الذي يحد الغرب والشرق، حيث "الحداثة والمعاصرة توأمان يتجاذبان الفكر العلماني الحديث حتى لكأن عصرَ البدائل عصرُنا، لا أن المنحى التطوري قد عدمته حضارة السالفين، وإنما تفاوت ما بين تسارع الحركة الماضية وتسارع المفارقات الحركية يومنا. ولئن تمثل الفكر الغربي هذين التوأمين منذ أحقاب حتى صهرا في بوتقة تاريخية، فإن المنظور العربي لا زال يتصارع وإياهما، لذلك ولغيره كانت القضية أشد ملابسة بالعرب في تحسسهم سبل المناهج المستحدثة وأبعد تعلقا بمشاغل اتصالهم بغيرهم أو انفصالهم عنه."[1]

ويؤكد المسدي على عدم إمكانية ربط البلاغة بالأسلوبية لأسباب تتعلق بالتقابل التصوري بينهما بالنسبة للغة؛ فيرى أننا "إذا رمنا تعليل هذا التقابل التصوري كفانا التذكير بمفهوم اللغة عند القدماء، وكيف تحدد بأبعاد ما ورائية أضفت عليها قدسية متعالية، فكان من

[1] الأسلوبية والأسلوب، ١٧

مسلماتهم أن استعمال الإنسان للغة هو أبدا تشويهٌ لقدسيتها، فكانت البلاغة(لسان الدفاع القدسي) يحاول تطهير اللغة من دنس الاستعمال."[١]

أما بالنسبة لصلاح فضل، فهو يعود إلى السياق الحضاري الذي أفرز الأسلوبية في القرن الثامن عشر، حيث يصف التغير المعرفي الحاصل في هذا القرن الذي تمخض "عن حد فاصل، مهما كان مرنا وغائما ومتقلبا، بين رؤيتين للعالم يطلق عليهما الباحثون بتجاوز شديد مصطلح الرؤية الجوهرية والرؤية الوجودية."[٢]، وهي ذاتها الرؤية التي تحدث عنها جيرو.

والرؤية الجوهرية تتمثل في أنه "بالرغم من أن الإنسان الغربي في عصر الكلاسيكية الجديدة لم يعد يؤمن عموما بفكرة الانبثاق في الخلق؛ إلا أنه ظل يعيش في نطاق القيم العالمية الدائمة؛ حيث قيل كل شيء، وأصبح الوقت متأخرا على أية محاولة جديدة، بل لا بد من الخضوع الصارم للعقل والخلق والجمال. فالكاتب كان عليه أن (يعيد) إبداع أدبه؛ إذ من الأضمن والأوفق له أن يلجأ إلى النماذج الكبرى ليحاكيها، ومن هنا تصبح التصورات البلاغية المنبثقة من مصادرها الأصلية بفهم واستيعاب كاملين أشد سطوة وأكثر قبولا وأقوى إلزاما للجميع."[٣]

وتقابل هذه الرؤية الجوهرية، رؤية وجودية تمثلت في الزمن الذي "لا يصبح فيه المجتمع، ولا المؤسسات والعادات والقيم الجمالة والخلقية، ولا للغة التي تعبر عن كل ذلك واقعا مطلقا أبديا، بل تتحول جميعها إلى خلق متجدد خاضع للتجربة فإن كل نظرة جديدة لهذا الكون تبدع اللغة التي تعبر عنها؛ وعندئذ تفقد البلاغة جميع حقوقها الشرعية، وتنزل عن عرشها، وتتمزق أطرها التقعيدية النموذجية؛ لاختفاء الأسس المثالية التي كانت تعتمد عليها، وتغير رؤية الإنسان للحياة والمجتمع ودوره فيها."[٤]

ويوضح كيفية تأثير هذا الانقلاب المعرفي على رؤية الإنسان للغة، ومن ثم علاقة اللغة بالبلاغة كمعيار جمالي متعالٍ، فبحسب هذه الرؤية المنقطعة عن المتعاليات، تختلف

---

[١] الأسلوبية والأسلوب، ٥٤
[٢] علم الأسلوب: مبادئه وإجراءاته، ١٧٣
[٣] علم الأسلوب: مبادئه وإجراءاته، ١٧٤
[٤] علم الأسلوب: مبادئه وإجراءاته، ١٧٤

وظيفة اللغة؛ "فلا تصبح مجرد صورة لشكل خارجي في مرآة الإنسان، بل وسيلة التعبير عن الأفكار والمشاعر الشخصية في موقف تاريخي محدد؛ يختلط بالأفراد ذاتهم ويكون منهم المزاج الاجتماعي والعادات والمؤسسات الجديدة، ومن ثم تختفي تماما طريقة التعرف على الشكل اللغوي في قائمة الصيغ المثالية المسبقة الخارجة عنالإنسان، وتمتزج اللغة بالحياة في كل منصهر فريد لا بديل عنه في أصالته وشرعيته، ويصبح على الأدب –في تعبيره الناجح عن العالم– أن يغير منظوره ورؤيته، ليعبر عن تجربة الإنسان فيه بشكل وجودي مريح؛ وعندئذ لا مفر من أن تموت البلاغة ليولد مكانها علم الاسلوب."[1]

لذلك يرى صلاح فضل أنه بالرغم من وجود الكثير مما ينبغي استثماره من ملاحظات الأقدمين، إلا أن هذا لا يعني "الخلط بين هذه الجزئيات والبنية الكلية الجديدة لعلم الأسلوب بمبادئه وإجراءاته التي تختلف جوهريا في منطلقاتها وأهدافها ونتائجها من علوم البلاغة التقليدية."[2]

ويرى منذر عياشي أن الأسلوبية ولدت نتاجا لعقلٍ يعتمد الشك والفحص كوسيلة لإثبات الحقائق، ولا يعتمد على المسلمات والحقائق الخارجة عن احتمال التجربة، لذا فقد جاءت الأسلوبية نفسها متشككة في نفسها؛ تولِّد الأسئلة حول نفسها، وتتجاوزها، مما أدى إلى ثباتها في وجه النقد؛ فالأسلوبية "درس يثير الأسئلة ويطرحها، وليس درسا يقرر الحقائق ويثبتها. وإن أمرا كهذا ليدل على أنه نتاج عقلانية تبحث عن نفسها ليس في الأعراف والتقاليد، والثوابت، والمألوف، ولكن في خلخلة الأعراف والتقاليد والثوابت من جهة، وفي الوقوف على المنزاح، والشاذ، والهامشي، والمعوج، والمختلف، والمتغير، وغير المألوف من جهة أخرى. ولقد استطاع بالفعل، بسبب كونه كذلك، أن يكون عقلانية تشك في أطروحاتها ذاتها وحلولها ونتائجها، لكي تتجاوز نفسها على الدوام نحو أطروحات أخرى وحلول جديدة، ونتائج مختلفة. وبها، فقد حافظ الدرس الأسلوبي على نفسه علما بين العلوم في مواجهة الهزات النقدية المستمرة. يطرح الدرس الأسلوبي، كما أشرنا، إشكاليات عديدة، ولكنه يطرحها على أصعدة متباينة وفي ميادين متنوعة.

[1] علم الأسلوب: مبادئه وإجراءاته، ١٧٥
[2] علم الأسلوب: مبادئه وإجراءاته، ١٨٥

ولقد يصح من منظور البحث العلمي أن نقف على بعض هذه الإشكاليات مع ما تثيره من أسئلة وما تطرحه من قضايا."[1]

إن هذه الآراء جميعها تتمحور حول التركيز على السياق الحضاري الذي وُلِدت فيه الأسلوبية، وهو بحسب رأيهم يقوم على القطيعة مع متعاليين اثنيين:

الأول: هو المتعاليات الميتافيزيقية، فالمنهج الوضعي قائم على رفض كل ما هو غير قابل للقياس بالتجربة والملاحظة، وبما أن المتعاليات الميتافيزيقية غير قابلة للتجربة فهي خارج اختصاصاته العلمية.

الثاني: القطيعة مع التراث المعرفي المخالف في منهجيته للعلوم الحديثة.

وبناء على القطيعة الأولى فقد تغيرت نظرة الإنسان إلى اللغة من كونها أحد المتعاليات الجمالية الخارجة عنه، إلى كونها أحد العناصر التي ينفعل بها، ويؤثر عليها في آن معا، وبناء على القطيعة الثانية، فقد أصبحت اللغة خارج النظرة البلاغية القديمة، وتجاوزتها إلى نظرة علمية حديثة، وهو ما يلخصه المسدي بقوله: "فالحصيلة الأصولية في مقارعة البلاغة بالأسلوبية تتلخص في أن منحى البلاغة متعالٍ، بينما تتجه الأسلوبية اتجاها اختباريا، معنى ذلك أن المحرك للتفكير البلاغي قديما يتسم بتصور "ماهي" بموجبه تسبق ماهيات الأشياء وجودها، بينما يتسم التفكير الأسلوبي بالتصور الوجودي الذي بمقتضاه لا تتحدد للأشياء ماهياتها إلا من خلال وجودها، لذلك اعتبرت الأسلوبية أن الأثر الفني معبر عن تجربة معيشة فرديا."[2]

[1] مجلة ثقافات، الأسلوبية وإشكالياتها، عدد٤، خريف ٢٠٠٢، ١٨٤
[2] الأسلوبية والأسلوب، ٥٤

ثانيا: الرفض لأسباب تتعلق باختلاف المنهج العلمي بين البلاغة والأسلوبية

يرى المسدي أن فكرة الربط بين البلاغة والأسلوبية من أغرب الروابط وأعجبها؛ ذلك أن الأسلوبية "ما لم تبتكر تصوراتها النظرية ومقولاتها التصنيفية حتى تتميز كيفا وكما وحجما عن تقسيمات البلاغة وصورها، فإنها تنتقض من حيث تريد أن تكون بديلا في عصر البدائل، ذلك أنها تفقد بالضرورة كل علة لوجودها، ومن بديهيات المعرفة أن العلم لا يستقيم عوده بين العلوم، ولا يتفرد بهوية تحده بالجمع والمنع بين أخوته إلا إذا ظفر بمادة في البحث لم يسبق إليها سابق، أو اكتشف منهجا مستحدثا يتناول به مادة لم يسبق لعلم من العلوم أن تناولها بذلك المنهج. وعلم الأسلوب من ضروب الصنف الثاني، وهو في ذلك صنو لعلم اللسان، فقد نشأت اللسانيات على أنقاض فقه اللغة فقامت بديلا منه تقره بالكسب ثم تنقضه من حيث تتجاوزه بقفزة معرفية هي بالضرورة قطيعة في مصادرات منهج العلم." [1]، فإذا كانت الأسلوبية بديلا للبلاغة، فإنها يجب أن تتميز عنها كما وكيفا، وأن تقوم على "قطيعة" مع البلاغة، فتتجاوزها، وإلا فإنها تفقد كل "علةٍ" لوجودها، ما دامت تمثل امتدادا معرفيا ومنهجيا، لا قطيعة مع السابق.

فالأسلوبية هي نتاج مباشر لعلمانية المنهج "والناظر في مقومات نظرية الحداثة في النقد والأدب يتبين أنها تستند في مجملها إلى مادة وموضوع تربطهما علمانية المنهج، وإذا كان الموضوع ملتحما وثيق الالتحام بالغايات الإجرائية. والمرامي التحويلية في صلب كيان المجتمع المفرز للأدب أخذا وعطاء وتقييما فإن المادة في الأدب أبدية القرار إذ هي الكلام يدور على نفسه. فلا مناص إذن من أن تتبوأ نظرية الأسلوب المنزلة التي نعرف ضمن تيارات النقد المتجددة ومجاريها اللسانية العامة." [2]

بينما ،وعلى العكس من ذلك، فإن البلاغة تلتزم بمعياريتها التعليمية التي هي ضد الوصفية العلمية التي هي بلا غاية تقييمية أو تعليمية، يرى المسدي أن "من أبرز المفارقات بين المنظورين البلاغي والأسلوبي أن البلاغة علم معياري يرسل الأحكام التقييمية ويرمي إلى تعليم مادته وموضوعه: بلاغة البيان، بينما تنفي الأسلوبية عن نفسها كل معيارية وتعزف عن

[1] الأسلوبية والأسلوب، ٦-٧
[2] الأسلوبية والأسلوب، ١٩

إرسال الأحكام التقييمية بالمدح أو التهجين ولا تسعى إلى غاية تعليمية البتة، فالبلاغة تحكم بمقتضى أنماط مسبقة وتصنيفات جاهزة بينما تحدد الأسلوبية بقيود منهج العلوم الوصفية والبلاغة ترمي إلى خلق الإبداع بوصاياها التقييمية بينما تسعى الأسلوبية إلى تعليل الظاهرة الإبداعية بعد أن يتقرر وجودها."[١]

وعليه فإن فكرة "البديل" –وفق المفهوم الأصولي– تقتضي الاختلاف أو القطيعة المنهجية؛ فإذا كانت الأسلوبية بديل البلاغة، فإن ذلك يقتضي وجود اختلافٍ أصولي لا يمكن معه الجمع بين البلاغة والأسلوبية، فيرى المسدي أنه يمكن "للأسلوبية واللسانيات أن تتواجدا، أما الأسلوبية والبلاغة كمتصوَّرَين فكريين فتمثلان شحنتين متنافرتين متصادمتين لا يستقيم لهما تواجد آني في تفكير أصولي موحد، والسبب في ذلك يعزي إلى تاريخية الحدث الأسلوبي في العصر الحديث، وإذا تبنينا مسلمات الباحثين والمنظرين وجدناها تقرر أن الأسلوبية وليدة البلاغة ووريثها المباشر، معنى ذلك أن الأسلوبية قامت بديلا عن البلاغة، والمفهوم الأصولي للبديل –كما نعلم– أن يتولد عن واقع معطى وريث ينفي بموجب حضوره ما كان قد تولد عنه، فالأسلوبية امتداد للبلاغة ونفي لها في نفس الوقت، هي لها بمثابة حبل التواصل وخط القطيعة في نفس الوقت أيضا."[٢]

أما د. مصطفى ناصف يعتبر الربط بين الأسلوبية والبلاغة فكرة غريبة، لسبب واضح وبسيط، وهو أن "جذور الفكر مختلفة"، وبشكل أكثر تفصيلا فإنه يناقش شعرية البلاغة القديمة ويقارنها بالشعرية الحديثة – كمثال على هذا الاختلاف الجذري–، وكيف أن هذه الأخيرة اختلفت اختلافا جذريا عن الأولى، فهو يرى أن الفكر الحديث يقوم على" تجاوز مفهوم اللغة في البلاغة التقليدية، فقد كانت البلاغة على أساس أكثر بساطة مما ينبغي. لدينا لغتان: إحداهما مجردة، والثانية منمقة. واللغة المجردة هي اللغة العادية "المأمونة"، واللغة المنمقة هي لغة الشعر. تنمق أو تحسن اللغة الأولى. وبعبارة واضحة: إن لغة الشعر لا تضيف إضافة جوهرية،

[١] الأسلوبية والأسلوب، ٥٢-٥٣
[٢] الأسلوبية والأسلوب، ٥٢

لا تغير الموقف السابق، ولا تمحوه، وإنما تقوم بعملية طلاء حتى يخيل إلينا تجاوزنا اللغة الأولى . وهذا غير صحيح."[1]

وانطلاقا من هذه الملاحظة فإنه يرى أن "البلاغة الحديثة مختلفة من الناحية النظرية والعملية عن البلاغة الموروثة، وما نسميه باسم الأسلوبية الحديثة وجه آخر مختلف عن البلاغة، فإذا عطفت البلاغة على الأسلوبية عطفا مرسلا، كان ذلك غريبا، لأن جذور الفكر مختلفة."[2]

ويرى صلاح فضل أن عدة أسباب منهجية يمكن أن تجعل الربط بين الأسلوبية والبلاغة العربية غير ممكن، ويمكن تلخيص هذه الأسباب بالنقاط التالية:

أ. البلاغة معيارية بينما الأسلوبية وصفية؛ "لأن علم أسلوب اللغة يستخلص مقولاته من لغة محددة، يتوفر على وصف خواصها وتحددي معالمها التعبيرية وطرق استعمالاتها المختلفة بشكل يستقصي جميع جوانبها، ويصنفها ويرتبها على أسس لغوية حديثة تميز بين النحو والدلالة والأسلوب، أما علوم البلاغة العربية ...فهي في جملتها معيارية لا وصفية، ومنطقية لا لغوية وعشوائية في اختيارها للعناصر التي تعتد بها وتقف عندها من حصيلة اللغة وأشتات الأدب، دون تحديد للمستويات، ولا تمييز بين الشعر والنثر وكلام العرب الجاري على ألسنتهم."[3]

ب. تقوم الأسلوبية على منهجية "المقارنة"، بينما لا تهتم البلاغة العربية بالمقارنات؛ إذ "تجتهد مباحث علم أسلوب اللغة في وضع الحدود المميزة بين القواعد اللغوية العامة، والخصائص الأسلوبية ذات الوظائف المحددة في الكلام المتصلة بجوانب تأثيره؛ فهي تدرس مثلا أساليب التعجب والاستفهام، لا من حيث الصحة والخطأمما يتكفل به البحث اللغوي، بل من ناحية مزايا الصيغ المختلفة في لغة معينة؛ مقارنة بغيرها من اللغات من جانب، وبالوظائف المشابهة لها في نفس اللغة من جانب آخر. فهي ذات طابع مقارن أصيل كما أشرنا من قبل، ولم يكن هذا

[1] اللغة والتفسير والتواصل، ١٣١
[2] اللغة والتفسير والتواصل، ١٣٢
[3] علم الأسلوب: مبادئه وإجراءاته، ١٨٣

الاتجاه واردا بطبيعة الحال في دراسة البلاغة التقليدية التي تخلط بمنطق عصرها بنى المباحث النحوية والدلالية وبعض التحليلات الجزئية الأسلوبية، والتي لم تتصور أن تقيم أية مقارنة منظمة بين وسائل اللغة العربية في التعبير ووسائل اللغات الأخرى، حتى تلك التي كان غالبا ما يجيدها علماء البلاغة مثل الفارسية اليونانية."[1]

ج. أن البلاغة هي أشتات ملاحظات لم تكتمل في منهج متكامل، على عكس الأسلوبية التي هي منهج متكامل؛ "إن أهم ما يميز العلوم القديمة من الحديثة، ليس هو التوافق في بعض الملاحظات، ولا الحدس ببعض النقاط؛ أو الإحساس بأهمية الموضوعات، وإنما هو الفرق بين الأشتات المبعثرة والملاحظات المتناثرة من ناحية، وبين إقامة نظام شامل على أسس منهجية ملتزمة، يؤدي إلى نتائج يقينية، ويفيد من المستحدث من المعطيات العلمية من جانب آخر... وقد كان الأقدمون صادقي الحدس عندما قالوا عن البلاغة إنها علم لم ينضج ولم يحترق في عصورهم، أي أنه مدعو للنضج في العصر الحديث على ضوء أو نار تطورات علم اللغة، ومعطيات نظريات الأدب والجمال، ليعبر عن مفهوم جديد للعام، ورؤية مستحدثة لموقف الإنسان منه، لا تنفع في آدائها مقولات الأقدمين، مهما كانت ذات حظ من الذكاء والشمول، لأنها مشروطة بمراحلهم التاريخية، ومحدودة بمدى معارفهم العلمية والإنسانية."[2]

والحقيقة أن صلاح فضل لم يكن على قدر كبير من الدقة في إطلاق أحكامه التعميمية هذه التراث البلاغي العربي؛ فمن ناحية: لم يعدم التراث العربي المقارنات –وفقا لما سمحت به معارفهم اللغوية في وقتهم ذاك– فقد وجدت الموازنات، والمقارنات بين الشعراء في أساليبهم كالموازنة بين الطائيين، وقياس التأثير والتأثر، وما أطلقوا عليه اسم "السرقات الشعرية"، والتي هي في جوهرها عملية مقارنة شاملة للأسلوب من حيث الألفاظ والمعاني، ومن ناحية أخرى، فإن الاطلاع على الكم الهائل من المؤلفات في الدرس البلاغي العربي وتتبع تطوره تثبت أن البلاغيين العرب استطاعوا أن يوجدوا لأنفسهم منهجا، وحددوا لأنفسهم موضوعا يتم بحثهم البلاغي من خلاله، وأنهم استطاعوا –إلى حد ما– أن يرتقوا بالبلاغة إلى مدارج العلمية، وهذا ما يؤكده صلاح فضل نفسه في موضعٍ آخرَ من كتابه، حين يقول: "وربما تبدو

[1] علم الأسلوب: مبادئه وإجراءاته، ١٨٣
[2] علم الأسلوب: مبادئه وإجراءاته، ١٨٤

البلاغة في بعض الأحيان ساذجة في نزعتها التقعيدية الصارمة، لكنها بالرغم من ذلك من أحق العلوم القديمة بتسمية العلم؛ فبقدر اتساع ملاحظاتها ودقة تحاليلها وتعاريفها وقوة تصنيفها وخضوعها للمنطق بقدر ما تمثل دراسة منظمة لوسائل اللغة التعبيرية لا تعدلها أية دراسة أخرى معاصرة لها، ولا تكمن أهميتها في أنها تعكس تصورا معينا عن اللغة والأدب فحسب، بل في أنها تبلور فلسفة حية وتراثا ثقافيا تتجلى فيه النماذج الفكرية السائدة."[1]

ويرى منذر عياشي متابعا للآراء السابقة بأن "الدرسَ الأسلوبي الحديث درسٌ إشكالي، أو هو درس وُلِد إشكاليا. وإنه ليكون كذلك لأن الأساس العلمي الذي يستند إليه –وهو اللسانيات– إنما يتكون من قطيعة مع المعارف اللغوية التاريخية والتطورية التي كان ينتمي إليها. وهو كذلك أيضا لأنه، هو نفسه، يقوم على قطيعة معرفية ومنهجية مع علوم البلاغة التي كانت سائدة قبله، فالمنظور فيه قد انتقل من محور البدائل إلى محور التركيب، والمنهج عنده انتقل من محور الجمع والتبويب إلى محور التحليل واستنباط القوانين. ولقد يعني هذا أنه انتقل من الشيء إلى ما به يتخلق، فيحدث، فيكون."[2]، وهذا يعني أنه تجاوز وصف اللغة إلى تفسير النظام أو البنية التي تحكم اللغة.

وربما تبدو هذه الأسباب التي تتعلق بالخلاف المنهجي قد تمت مناقشتها في الفصل السابق، وتم توضيح موقف عبد المطلب منها، فالجزئية التي تحدث عنها صلاح فضل، حين وصف جهود البلاغيين بأنها –وإن كانت تنم عن الذكاء – "ملاحظات متناثرة"، و"المعيارية" التي هي ضد "وصفية" العلوم الأسلوبية، هي المآخذ التي كان عبد المطلب واعيا بها حين ألف كتابه البلاغة والأسلوبية، ورأى أنه بالإمكان تجاوزها.

[1] علم الأسلوب: مبادئه وإجراءاته، ١٧٧
[2] مجلة ثقافات، الأسلوبية وإشكالياتها، عدد٤، خريف ٢٠٠٢، ١٨٤

ثالثا: أسباب تتعلق بالأسلوبية نفسها

في مقدمة الطبعة الثالثة من كتاب "الأسلوبية والأسلوب" يقول عبد القادر المهيري: "ولقد حاول الدارسون ربط الأسلوبية بركب اللسانيات علهم يكسبون تلك ما لهذه من صبغة علمية، وتعددت المحاولات وتشعبت النظريات إلى حد التعقيد مما يتجلى في المفاهيم المستنبطة والمصطلحات المستعملة وفي نزعة إلى التجريد لا تخلو من مبالغة أحيانا، ولا شك أن هذه المحاولات أثرت النظريات اللغوية وفتحت آفاقا هامة للدراسة الأدبية، ولكن الدارس العربي لا يمكن له أن يستفيد منها إلا إذا تفقَّه في هذا الفرع الجديد من علوم اللغة بتمثل أسسه وتفهُّم نظرياته والمسك بزمامها وإدراك صبغتها النسبية حتى لا يتوهم بأنه فاز بالقول الفصل وظفر بالمنهج الذي لا كمال يرجى بعده."[1]، إن هذه النظريات المتشعبة عن الأسلوبية، تجعل الأسلوبية في حد ذاتها مصطلحا مشكلا عند أهله، فكيف ونحن نحاول ها هنا ترجمته وإدخاله في بنية ثقافة غريبة عنه؟

وهي ذاتها الإشكالية التي ينتبه لها صلاح فضل، ويركز على ضرورة الالتفات إليها؛ فعلى الرغم من "حداثة علم الأسلوب نسبيا؛ إذ يعود كما سنرى إلى أوائل العقد الأول من هذا القرن، فإن جملة ما كتب فيه من بحوث نظرية وتطبيقية في اللغات الأوروبية فحسب يربو الآن على أربعة آلاف بحث وكتاب، مما يجعل الإلمام بها مستحيلا على أي دارس؛ فضلا عن الإحاطة الكاملة بتفاصيلها ودقائقها، ويفرض لونا من الاختيار الصارم لأهم التيارات وأعظمها تأثيرا فيما تلاها من أعمال، كما يقتضي بالإضافة إلى ذلك توسعا في استخدام المصطلحات العلمية، وتوخيا لتبسيطها وتقريبها مما عهدناه، حتى لا يصطدم القارئ بمصطلح مستوحش يتأبَّى على الفهم والقبول."[2]

هكذا يتضح أن الأسلوبية ليست أسلوبية واحدة، إنها اتجاهات قد تتقارب، وقد تتخالف؛ فأسلوبية اسبيتزر (الانطباعية) كانت بحسب عبد السلام المسدي ردة فعل على "الشطط العقلاني" في منهج البحث الأسلوبي؛ فتولدت أسلوبية مضادة على يد الألماني

[1] الأسلوبية والأسلوب، ١٠
[2] علم الأسلوب: مبادئه وإجراءاته، ٨

ل. سبيتزر ، يقول المسدي عن أسلوبية اسبيتزر أنها "منهج أسلوبي لا مجازفة في شيء أن ننعته بتيار الانطباعية، فكل قواعده العملية منها والنظرية قد أغرقت في ذاتية التحليل وقالت بنسبية التعليل وكفرت بعلمانية البحث الأسلوبي."[1]

وقد ترتب على هذا التناقض في التطرف في البحث العلمي الجاد أو الغرق في الذاتية الانطباعية شيءٌ من التشكيك في المشروع الأسلوبي نفسه، يرى المسدي أن "هذا الشطط في الفعل ورد الفعل، بل هذا الصراع بين الوضعية والمثالية هو الذي جذَّر الشك في مشروعية علم الأسلوب إلى وقت قريب، رغم أن رواده ما انفكوا يتحسسون سبل القضاء على بواعث التردد وينادون بضرورة المصادقة على (قانونه الأساسي)."[2]

وبسبب هذا التناقض الذي ولَّد التشكيك في المشروع الأسلوبي، يصبح التساؤل حول "ماهية" الأسلوبية سؤالا حاضر: هل هي منهج أو علم؟ فثمة التباس "بين اعتبار الأسلوبية من المعارف المختصة بذاتها واعتبارها مجرد مواصفة لسانية أو منهج في الممارسة النقدية، وذلك مع كل من م. آريفاري ودولاس ريفاتار. يقول الأول: إن الأسلوبية وصف لنص الأدبي حسب طرائق مستقاة من اللسانيات.

ويقول الثاني: إن الأسلوبية –تعرف بأنها منهج لساني، أما رفاتار فإنه ينطلق من تعريف الأسلوبية بأنها علم يهدف إلى الكشف عن العناصر المميزة التي بها يستطيع المؤلف الباثّ مراقبة حرية الإدراك لدى القارئ المتقبل، والتي بها يستطيع أيضا أن يفرض على المتقبل وجهة نظره في الفهم والإدراك فينتهي إلى اعتبار الأسلوبية (لسانيات) تعنى بظاهرة حمل الذهن على فهم معين وإدراك مخصوص."[3]

إن الأسلوبية واجهت هذا التساؤل، ومن ثم التساؤل الأكثر وضوحا عن علاقتها بالنص الأدبي، هل هي منهج في النقد يمثل نظرية متكاملة منافسة للمناهج النقدية الأخرى، أم هي رافدٌ يرفد العملية النقدية بأدوات التحليل التي تساعد النقد في الوصول إلى عملية التقييم؟

---

[1] الأسلوبية والأسلوب، ٢١
[2] الأسلوبية والأسلوب، ٢١
[3] الأسلوبية والأسلوب، ٤٨-٤٩

يطرح المسدي هذا السؤال بصيغة واضحة، يقول: "فهل انتهت الأسلوبية إلى إدراك مدارج التعريف الأدبي بعد مخاضها الطويل في محاولات تعريف ذاتها وموضوعها؟"، ويجيب أنه "ليس من الهين الإجابة الجازمة عن هذا التساؤل نفيا أو إثباتا، والسبب في ذلك تداخل المسارب بين اختصاصات متقاربة حتى إن الطرق الأسلوبي كثيرا ما يمتزج باتجاهات مغايرة تباعد بينه وبين نوعية مشاغله الأساسية. ولن نستطيع أن نؤكد أن تعريف الخطاب الأدبي وبالتالي تعريف عملية الإبداع الإنشائي بالاحتكام إلى سند الأسلوب هو معطى مقرر لا شك فيه."[١]

إن هذا التشكك في العلاقة بين الأسلوبية والنص الأدبي، أو تشتت الدرس الأسلوبي نفسه يدفع المسدي إلى القول بأنه ينفي "عن الأسلوبية أن تؤول إلى نظرية نقدية شاملة لكل أبعاد الظاهرة الأدبية فضلا عن أن تطمح إلى نقض النقد الأدبي أصوليا، وعلة ذلك أنها تمسك عن الحكم في شأن الأدب من حيث رسالته، فهي قاصرة عن تخطي حواجز التحليل إلى تقييم الأثر الأدبي بالاحتكام إلى التاريخ، بينما رسالة النقد كامنة في إماطة اللثام عن رسالة الأدب، ففي النقد إذن بعض ما في الأسلوبية وزيادة، وفي الأسلوبية ما في النقد إلا بعضه."[٢]. فما دامت الأسلوبية لا تستطيع تجاوز وصف النص إلى تقييمه، فهي إذن قاصرة عن القيام بالمهمة النقدية كاملة؛ لأن جوهر العملية النقدية هو رسالة الأدب، هذه الرسالة التي يبدو للمسدي أن الأسلوبية قد لا تعيرها الكثير من الاهتمام.

وبناء على هذه التصور، فإن الأسلوبية لن تشكل نظرية نقدية، لكنها ستكون "رافدا موضوعيا" يغذِّي النقد؛ إذ إن "النقد باعتباره ميزان الموازين في الأدب قد عرف في تاريخه الطويل بصراع أبديّ بين الزمانية والآنية، إذ فيه وجهان لحقيقة واحدة: ما هو خارج النص: قبله وبعده، أما هو مكون لذاتية النص، ولا تكون الأسلوبية إلا معيارا آنيا، وهي للعلة نفسها لا تطمح إلا أن تكون رافدا موضوعيا يغذي النقد، فيمدُّه ببديل اختياري يحل محلَّ الارتسام والانطباع حتى تسلم أسس البناء النقدي."[٣]

---

[١] الأسلوبية والأسلوب، ١١٢
[٢] الأسلوبية والأسلوب، ١١٩
[٣] الأسلوبية والأسلوب، ١١٩

وبنظرة مستقبلية يرى المسدي أن الأسلوبية منهجٌ سيتجاوز نفسه بنفسه وفق الصيغة الما بعد حداثية؛ حيث تنقض الاتجاهات نفسها بنفسها، وهذا يعني أنها لم تستقر على صيغة تعريفية محددة حتى الآن، ومن غير المتوقع أن تستقر على صيغة تعريفية محددة لموضوعها ووظيفتها مستقبلا، بل ستطل في حركة دائرية من النقض والبناء لأنها –أصلا– ابنة شرعية للمنهج التجريبي؛ "هذه المكتسبات المبدئية تكاد تنبئنا بأن تحولا جذريا سيغزو الأدب وتياراته النقدية، وسيكون منه تولد آني جديد قد لا يتعذر معه أن تتجاوز الأسلوبية نفسها بنفسها بعد أن استقامت حركتها الدائرية الأولى منذ بالي إلى جاكبسون و م.ريفاتار؛ فتكون تاريخيتها الراهنة حلزونية الحركة: عود على بدء فتجاوز تحصل منه فويرقات جوهرية تتراكم إفرازاتها حتى يتغير الأصل كما ونوعا."[1]

وثمة إشكالٌ آخر حول تصنيف الأسلوبية كمنهج علمي أو إنساني؛ فبالرغم من كل ما قيل حول "علمية" المنهج الأسلوبي، وتوجهه إلى تبني المنهج الوضعي كطريقة في التحليل والتوصيف، إلا أن الشكوك لا زالت قائمة حول ما إذا كان من الممكن التعامل مع النص –وهو منتج لغوي مُشْكِل بجوهره–، بالمنهج العلمي الصارم، لذا يرى صلاح فضل أن وضع علم الأسلوب موضعا وسطا بين العلوم الطبيعية والإنسانية "لا مجال للشك فيه؛ إذ إن وصف وتصنيف العناصر الأسلوبية في النص الأدبي يساعدنا على النفاذ فيه إلى أبعد مدى، وإن كان لا يؤدي إلى قانون عام مطرد، حتى لو أضفنا نصوصا أخرى محللة لنفس المؤلف أو لنفس العصر أو لمواقف شبيهة بما ندرسه."[2]

وبصيغة أكثر تحديدا فإن غراهام هوف يرى "أنّ جميع الادعاءات لتحويل الدراسات الأدبيّة إلى علم أمر مشكوك فيه للغاية، فمن الصعب تصوّر وضعية الأمور التي ستصل إليها دراسة أسلوب المؤلّف الفرد في الحالة التي لا جدال فيها للدليل العلميّ، وسيكون هناك دائماً متسع لتضارب الآراء بصدد توزيع التّأكيد، والأهميّة النسبية للسّمات المختلفة الملحوظة."[3]

---

[1] الأسلوبية والأسلوب، ٢٦
[2] علم الأسلوب: مبادئه وإجراءاته، ١٤٤
[3] الأسلوب والأسلوبية، ٥٤

وهذا ما يعيه صلاح فضل عند حديثه عن عملية "التقويم" وفقا للأسس المنهجية الأسلوبية، فبالرغم من أن الأسلوبية غالبا ما طمحت إلى المنهج الموضوعي البعيد عن التحيز والذاتية والانطباعية عند قراءة النص، إلا أنها في الواقع لا تجد بدًّا من هذه الذاتية.

لقد انقسم الأسلوبيون إلى فريقين فيما يتعلق بعملية التقويم: الفريق الأول يجعلون من التقويم عملية تجريد مقصودة، أي دون هدف للتقويم في ذاته، أما الفريق الثاني فيعمدون إلى إجراء وصف يهدف أساسا إلى استخلاص نتائج تقويمية، ويرى صلاح فضل أن الاختلاف بين الفريقين ليس خلافا جوهريا، إذ إن "كلا من الوصفيين والتعميميين لا يدرسون نفس الأشياء من منظور مختلف، بل تؤثر نزعة كل منهم على اختياراته، وتحليلاته، ففي البداية نجد الباحث المقوِّم ينحو إلى وزن جميع النصوص، والحكم عليها، ثم لا يلبث عمليا أن يقتصر على منطقة معينة تتعلق بمجال تخصصه من عصور وأجناس أدبية، وعندئذ يتجه في دراسته إلى اختيار ما يمكن أن يحكم لصالحه، ويتراجع عن فكرة استخدام طاقته في معالجة نصوص رديئة لا ترقى إلى المستوى الأدبي المنشود، ويركز جهده على الأدب القوي الجميل الذي يتيح له فرصة ممارسة قدراته التحليلية النقدية. على أن الباحث الوصفي الذي يعالج جميع النص مبدئيا لا يلبث أن يركز اهتمامه على المناطق الميسورة، لأنها أقل تعقيدا وتشابكا. ومن هنا فإن كليهما يدرس بصفة عامة تلك الظواهر التي تتصل بمنهجه، ونادرا ما يلتقيان في بحث ظاهرة واحدة."[1]، ووفقا لهذه الرؤية فإن عملية "اختيار" النص موضع الدراسة هي عملية تتسم بالذاتية التي تخدم غرض الباحث، وليست موضوعية، إن الاختيار في حد ذاته تحيز مسبق للنص، وهو ما ينفي أن تكون الأسلوبية علمية تماما.

كان هذا عرضا لأهم الإشكاليات التي تتعلق بالأسلوبية نفسها، ويمكن تلخيصها في ثلاث نقاط رئيسة:

١. تفرع اتجاهاتها التي تصل أحيانا حد التناقض، فهناك أسلوبية اسبيتزر، وأسلوبية ريفاتير، وأسلوبية بالي، وأسلوبية جاكبسون؛ إنها أسلوبيات متعددة، تمخضت عن كمٍّ كبيرٍ من

[1] علم الأسلوب: مبادئه وإجراءاته، ١٦٧

المصطلحات التي تتشابك مع علوم أخرى كاللسانيات وعلم اللغة والنحو التوليدي والتحويلي، مما صعب من مهمة الناقد العربي في تلقيها ودمجها في بنية النظرية النقدية العربية الحديثة.

٢. ثمة سؤال مشكل حول ماهية الأسلوبية فيما يتعلق بعلاقتها بالنص الأدبي: فهل هي منهج ونظرية متكاملة في النقد؟ أم أنها مجرد رافد يرفد العملية النقدية بأدوات التحليل الموضوعية؟

٢.تواجه الأسلوبية شكوكا حول ماهيتها وموقعها المتأرجح بين الصيغة العلمية التجريبية وبين النزعة الإنسانية الذاتية؛ فإذا كانت الأسلوبية تتعامل مع النص اللغوي "المتسع بالمجاز"، فهل يمكنها أن تخضعه للقوانين الصارمة؟ وهل يمكن أن تجعل عملية التحليل الأسلوبي بمعزل تام عن ذاتية المحلل؟

إن هذه الإشكالات التي تتعلق بالأسلوبية تجعل من الصعب وضعها موضع ربط وامتداد للبلاغة العربية القديمة.

لقد كانت هذه هي حجج الفريق الأول من الرافضين لربط البلاغة بالأسلوبية، وسنتعرف الآن إلى موقف الفريق الثاني الذي رفض الربط لأسباب دينية بحتة.

– رفض ربط البلاغة بالأسلوبية لأسباب دينية:

واجهت الثقافة العربية منذ القرن التاسع عشر الثنائية المشكلة: الأصالة والتغريب، فقد كانت في جميع مجالاتها الإنسانية تواجه إشكالية التعامل مع النظريات الوافدة، وقد اتخذ المفكرون ثلاثة مواقف من هذا الكم الثقافي الوافد، المتدفق بكثرة، إلى الثقافة العربية:

١. اجتناب الوافد واعتباره محاولة لسرقة الهوية؛ حيث يكون الخضوع الثقافي للآخر هو بمثابة المقدمة للخضوع السياسي والعسكري للآخر/ العدو.

٢. الانفتاح –غير المشروط– على الوافد، وتقديسه، والدعوة إلى تجاوز التراث باعتباره غير ذات قيمة في العصر الحالي.

٣. النظرة التوفيقية التي ارتأت الاستفادة من الوافد بقدر، دون أن تكون هذه الاستفادة على حساب الهوية الثقافية.

ولم تكن مناهج اللغة ودعوات تجديد البلاغة بمعزلٍ عن هذه المواقف الثلاثة، إذ هي الأخرى واجهت هذه الثنائية بذات الردود التي واجهتها في الميادين الفكرية المختلفة؛ فكما أن مجموعة من النقاد واللغويين ارتأوا ضرورة الانفتاح على المناهج الجديدة –أيا كانت طبيعة هذا الانفتاح– فقد وُجِدت فئة أخرى رأت أن هذا الانفتاح يشكل خطورة على الهوية الثقافية والدينية، وكان من هؤلاء من عارضوا ربط البلاغة العربية بالأسلوبية.

ونمثل على هذا الاتجاه بدراسة لعدنان علي رضا النحوي بعنوان "الأسلوب والأسلوبية بين العلمانية والأدب الملتزم بالإسلام"، والتي حاول فيها الاطلاع على الأسلوبية من منابتها الحضارية الأوروبية، وقد اتسمت الدراسة بالتوسع في الاقتباسات من النقاد الأوروبيين والرد عليها بما يشبه الاستعراض المعرفي، ومعارضة هذه الاقتباسات لما فيها من مخالفات دينية، دون أن يفصل بين "خصوصية السياق الحضاري الذي أنتج هذه المقولات"، وبين "عمومية وموضوعية الآراء العلمية اللغوية التي توصلوا إليها"؛ فبنى دراسته كلها على السياق الأوروبي وبيان مخالفته للسياق الحضاري الإسلامي، فكثيرا ما سنلاحظ في هذا الكتاب الأحكام الدينية بالكفر والتوعد بالعذاب للمفكرين الأوروبيين، كقوله "لقد نادى نيتشة بموت الإله. ولكن الله الذي

لعن الكافرين حي قيوم لا يموت، وأما (نتشة) وأمثاله ماتوا وهم أحياء، وماتوا في عذاب القبر، وسيدخلون جهنم لا يموتون فيها مع العذاب الشديد ولا يحيون."[١]، وقوله: "كفر على كفر، بصورة واضحة، يسمونها العَلمانية أو العِلمانية أو الحداثة أو البنيوية أو التفكيكية، أو ما بعد ذلك كله ويسمونها فلسفة حينا وعلما حينا آخر، وأدبا أحيانا أخرى."[٢] .. وهي أحكام دينية لا علاقة لها بالدراسة اللغوية الموضوعية.

وثمة إشكالٌ لدى النحوي في عرض أفكاره، ينم عن ارتباك ادراكه للواقع الذي أنتج المنظومات الفكرية الأوروبية والسياق الفعلي الذي تمحورت فيه، فنراه يقول بنبرة وعظية لا تليق بالدراسة العلمية، أنه من المؤسف أن "هؤلاء الذين يسمون علماء أو حكماء أو فلاسفة، يفترض فيهم أنهم يبحثون عن الحق، ويبذلون كل جهد من أجل معرفة الحق. ولكنهم فارقوا الأسلوب الأمين فعاشوا على ما بين أيديهم من تراث نصراني مشوه وتراث علماني منحرف، ولم يبذلوا أي جهد صادق أمين في دراسة الإسلام بحثا عن الحق، لو كانوا حقا يبحثون عن الحق، ولو درس "فوكوه" الكتاب والسنة وحدهما، لما قال ما قاله."[٣]، هل عاش فوكوه على تراث نصراني؟ هل عاش أي من مفكري الحداثة وما بعدها في سياق إطار ديني؟

ويعترض النحوي على كون الأسلوبية تعزل النص عن سياقه الخارجي، قائلا: "أما الأسلوبية كما اخترعها أصحابها، فهي تنغلق على دراسة اللغة والنص بعيدا عن أي عوامل أخرى خارجة عن لغة النص، إنها لا تدرس العوامل التاريخية والاجتماعية، ولا الإيمان والتوحيد، ولا الشرك والكفر، ولا صاحب النص ومواهبه ووسعه وزاده، ولا غير ذلك؛ فالأسلوبية علم وصفي، إذا صح تسميتها علما، يختص بدراسة الخصائص التي تميز النص الأدبي من حيث لغته بطريق التحليل الموضوعي للغة النص الذي هو الأثر الأدبي."[٤]

وقد يكون هذا النقد محلَّ نظر، وقد كان بالفعل، لكن على النحوي أن ينتبه إلى نقطتين اثنتين:

---

[١] الأسلوب والأسلوبية بين العلمانية والأدب الملتزم بالإسلام، ٥٣
[٢] الأسلوب والأسلوبية بين العلمانية والأدب الملتزم بالإسلام، ٥٣
[٣] الأسلوب والأسلوبية بين العلمانية والأدب الملتزم بالإسلام، ٥٢
[٤] الأسلوب والأسلوبية بين العلمانية والأدب الملتزم بالإسلام، ١٩٢

الأولى: أن هذا المنهج بعزل النص ليس غريبا على الثقافة العربية، فقد عزل النقاد العباسيون النص عن مضامينه، ولولا ذلك ما وصلتنا الخمريات وأبيات الغزل الصريح، أو ربما لا ينتبه النحوي إلى أن نظرية النظم لم تتحدث عن "الإيمان والكفر"، بل تحدثت عن الاختيار والتنظيم والتعليق، وأن الإعراب فرع المعنى، وهذا ما قال به أحمد درويش حين رأى أن "منهج العودة إلى اللغة لم يكن جديدا كل الجدة، فالواقع أن البلاغة القديمة التي كان تقيم الأدب على ضوء من معاييرها، كانت في جوهرها (نقدا لغويا) ولم تنكر المدرسة الحديثة في (النقد اللغوي) هذه الحقيقة، ولكنها طالبت بأن يضاف إلى هذه المعايير معايير أخرى تستمد من التقدم الذي طرأ في ميادين البحث في علوم اللغة وفي الدراسات الإنسانية عامة، وكذلك من النزعة الحديثة في مناهج البحث، والتي تميل إلى الاقتراب من الطريقة الوصفية التي تتفق مع روح العلم التجريبي أكثر من ميلها إلى الطريقة المعيارية التي كانت سائدة في المناهج الكلاسيكية."[١]

الثانية: أن الأسلوبية ليست واحدة، بل هي أسلوبيات متعددة، فهناك الأسلوبية التعبيرية، والأسلوبية التأثيرية أو أسلوبية التلقي، وهناك أسلوبية المبدع، وأسلوبية المحاكاة، وأسلوبية التأليف، كما أن الكثير من الشكوك قد طرحها الأسلوبيون أنفسهم حول علاقة النص بخارجه، وأن هذه الأسئلة ولدت مزيدا من محاولات الإجابة.

ويحاول النحوي نقض الأسلوبية من الداخل، لكنه في بعض الأحيان يبني هذا النقض على فرضياتٍ مغلوطة؛ فهو يرى أن هناك تناقضا واضحا بين كون الأسلوبية تتبنى منهجا وصفيا له أسسه الثابتة، وبين رفضها لمعيارية البلاغة، والأحكام المسبقة على النص، فيقول: "وحين تدعي الأسلوبية الموضوعية في دراستها للنص الأدبي والبعد عن الانطباعية الذاتية، فإن هذا الادعاء لا يصح أبدا إلا إذا كان للأسلوبية ميزانٌ ثابتٌ وقواعدُ مقررة، يلتزم بها جميع الدارسين. فإن خلت هذه المعايير الثابتة فلا يسهل ضبط النوازع والأهواء والذاتية في الدراسات. والأسلوبية تدَّعي خلوها من معايير ثابتة، لأنها بذلك تختلف عن البلاغة التي هي علم معياري، له معاييره الثابتة المقررة قبل ولادة النص، والأسلوبية وصفية تدرس النص بعد ولادته دون

[١] دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، ١٤

معايير مسبقة ثابتة. فإذا صح هذا فلا سبيل لمنع الانطباعية الذاتية أو الهوى، ولا سبيل لأن تكون الأسلوبية علما وقد خلت من قواعد ثابتة، ومعايير مقررة."[1]

والحقيقة أن ثمة مسافة فاصلة بين تحديد "أشكال معيارية" يجب أن يحاكيها الأسلوب نفسه لكي يكون مقبولا من الناحية الفنية، وبين أن يكون هناك محاولة لتوصيف الأسلوب اللغوي وفق المنظومة اللغوية التي هي شرط اللغات جميعا، مع ترك المجال مفتوحا للأديب لاكتشاف الإمكانات التعبيرية التي تسمح بها اللغة نفسها؛ فمعيارية البلاغة تعني أنه لا يسمح للأديب باكتشاف إمكانات تعبيرية جديدة غير تلك التي تتبع القواعد الجمالية المحددة سلفا، فإن خالفها فإن أسلوبه لا يكون مقبولا، أما الأسلوبية فهي لا تُوجد في الخطوات السابقة لإنتاج النص، بل توجد بعده لتكتشف إمكاناته التي اكتشفها الأديب، والتي يمكن تفسيرها وفق المنهج الوصفي اللغوي المبني على التحليل الدلالي والمعجمي والصرفي والنحوي.

ومن غرائب النحوي أنه يقف عند مصطلح الانحراف، ويربطه بظلاله الدلالية التي تنتمي لحقول دلالية أخرى، فيقول: "إن فكرة الانزياح أو "الانحراف" في النص هي من صميم التصور البنيوي، ذلك لأن فكرة (الانحراف) محور فلسفتها. ويقابل ذلك أن محور الإسلام هو الاستقامة: (وأن هذا صراطي مستقيما فاتبعوه). (فاستقم كما أمرت...)."[2]، فما علاقة الانحراف كمصطلح يشير إلى عدول الصيغة البنيوية عن وضعها المثالي، إلى آخر تسمح به الإمكانات التعبيرية للغة، بالانحراف بالمعنى الديني والذي تقابله الاستقامة؟

كانت هذه بعض اللمحات التي رأيت أن الوقوف عليها كان مهما؛ لأنها تمثل موقفا فكريا، قبل أن يكون منهجيا أو علميا، وهو موقف ينتمي إلى اتجاه ثقافي أشمل وأعم يرى أن المواجهة الثقافية تستدعي انغلاقا على الذات، ورفض الآخر بالكلية، ويراهن على أن أي تجديد أو نهضة علمية أو ثقافية لن تكون سوى بالارتداد للتراث والانغلاق عليه.

[1] الأسلوب والأسلوبية بين العلمانية والأدب الملتزم بالإسلام، ١٩٢-١٩٣
[2] الأسلوب والأسلوبية بين العلمانية والأدب الملتزم بالإسلام، ١٩٧

ونلاحظ أن موقف الفئة الثانية من الرافضين أكثر تشددا من موقف الفئة الأولى، والتي كانت أكثر توسعا وإقناعا حين عزت رفضها لأسباب منهجية ومعرفية، دون أن تنكر إمكانية استفادة العلوم الحديثة من التراث البلاغي، شرط أن يظل التمييز قائما بين كلٍّ من البلاغة والأسلوبية والتعريف بهما كعلمين مختلفين.

الاتجاه الثاني:

وكما أن هناك من رفضوا ربط البلاغة بالأسلوبية لأسباب علمية أو دينية، فإن هناك آخرين قالوا بإمكانية هذا الربط، وبذلوا جهودا لإثباته، وقد كان محمد عبد المطلب رائدا في التأسيس لهذا الربط بشكلٍ عملي، لا يكتفي بالتنظير، بل يمس مناطق الالتقاء لتكون نقطة البداية نحو نظرية أسلوبية عربية، وهذا ما سنفصله في المبحث التالي.

ثم كانت دراسات لاحقة، كدراسة أحمد درويش في كتاب "دراسة الأسلوبية بين المعاصرة والتراث"، الصادر عام ١٩٩٨، والذي رأى فيه أن "ليس أمامنا من سبيل إلا محاولة تطوير (أسلوبية عربية)، وهي تستلزم بالضرورة تطوير فروع أخرى كثيرة من فروع الدراسات اللغوية والأدبية وإجراء دراسات وصفية متأنية على لغة الأدب المعاصر، والاستفادة دون شك بالتجارب التي سبقتنا في هذا المجال في "الأسلوبية الحديثة"، والاستفادة أيضا بتجارب التراث البلاغية بعد إعادة قراءتها ومحاولة ترشيد فهمها من جديد."[١]، وهو ما كان محمد عبد المطلب قد قام به بالفعل في كتابه "البلاغة والأسلوبية".

وقد رأى أن المعيارية هي السمة المميزة بين البلاغة القديمة والأسلوبية الحديثة "من هذه الزاوية وجدت الأسلوبية نفسها تعود إلى (الأسلوب) لكي يساعدها على التصنيف بين مستويات الكلام المختلفة، وهو دور قد يتشابه مع الدور القديم الذي كان يقوم به الأسلوب مع "البلاغة"، ولكن الفرق الرئيسي أن الدور القديم كان دورا (معياريا) عاما مسبقا، على حين أن الدور الحديث يقوم على أساس (وصفي) خالص."[٢]

[١] دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، ٩
[٢] دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، ١٩

لكن درويش يتساءل حول إمكانية إدخال الأسلوبية إلى التراث البلاغي العربي، وجعلها نافذة نقدية لنصوصه، ويجيب بإمكانية هذا الربط مع وجود المعوقات، التي فصلها إلى معوقات في التنظير وأخرى تتعلق بالتطبيق، وأبرز هذه المعوقات التالي:

١. العائق الأول، يتعلق بالتنظير، ويختصره درويش في إشكالية الترجمة؛ حيث إن الترجمة هي "الشريان الحيوي الذي لا بديل عنه لفتح دماء جديدة في عروق الأمة، ونقل خلايا تتفاعل مع خلايانا وتتجدد بها وتجددها، ومن هنا فإن من شرائطها المسبقة حسن انتقاء الخلايا التي يقبلها الجسد ولا يرفضها، وحسن انتقاء الدماء التي تتواءم مع فصائله، ولو أننا راجعنا على ضوء هذا بعض المترجمات في مجال الألسنيات لتواصينا بمزيد من التريث وتوخي الدقة، وهنالك أيضا مشكلة اللغة التي تتم بها الترجمة ومع صعوبة المهمة التي يواجهها المترجم عندما يتصدى لكثير من الأفكار الدقيقة، والمصطلحات التي لا توجد لها معادلات مطروحة في لغته."[١]

١. وأما العائق الثاني، وهو يتعلق بالتطبيق؛ إذ ليست النصوص كلها مناسبة للدراسة الأسلوبية، فهناك بعض النصوص أكثر تواضعا من أن تحلل أسلوبيا، فيرى درويش أن "من المعوقات التطبيقية إغفال المرحلة التي عرفتها الألسنيات في الغرب والمتعلقة بعلاقة الأسلوب بالأسلوبية. والتي تتمثل في أنه لا يكفي أن يكون النص منتميا إلى حقل الرواية أو الشعر حتى يصلح للدراسة الأسلوبية، فهناك نصوص شديدة التواضع يتم اختيارها، ولا بد للدارس أن يجد فيها عند الإحصاء أسماء وأفعالا وظروفا وحروفا، وتصلح للدخول في جداول ولكنها خالية في الأساس من القيمة الأدبية، ولا تستحق المجهود الذي بذل من أجل الحديث عنها."[٢]

ولكن كتاب درويش بدا وكأنه اختزل التراث البلاغي في نظرية النظم فقط، أو علم المعاني بالتحديد، فيما كان محمد عبد المطلب قد توسع في دراسة التراث البلاغي بعلومه الثلاثة، وربطه بالأسلوبية الحديثة باتجاهاتها المختلفة، أما نظرية النظم وجهود عبد القاهر الجرجاني فقد كان عالجها في كتاب آخر وهو "قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني"، وهو كتابٌ سابقٌ أيضا لدراسة درويش في تاريخ النشر.

[١] دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، ٥١
[٢] دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، ٥٢

كما كان لعبد العزيز حمودة رأي معتدل في كتابه المرايا المقعرة حول هذه القضية، فرأى أن "النقد العربي والبلاغة العربية قدما نظريةً نقدية ونظريةً لغوية، ربما لا تكون متكاملة في أي من المجالين، ولكنهما نظريتان لا تنقصهما (العلمية) التي كانت طعم الحداثيين العرب، والذي التهموه في انبهار وحماس واضحين وأنهما يقدمان في جزئيتهما المتناثرة عبر أربعة قرون أو خمسة مكونات نظرية لغوية ونقدية كان من الممكن مع قليل من التزاوج مع فكر الآخر الحديث والمعاصر، أن يطوروا إلى نظريتين كاملتين."[١]

والسؤال الذي نطرحه في نهاية هذين المبحثين: كيف تجاوز محمد عبد المطلب كل هذه الاعتراضات في كتابه "البلاغة والأسلوبية" ؟

يمكننا أولا أن نلخص هذه الاعتراضات بأربع نقاط جوهرية؛ الأوليان تتعلقان بالبلاغة، والأخريان تتعلقان بالأسلوبية:

١. إشكالية الاختلاف بين السياق الحضاري الديني في البلاغة، والسياق الحداثي في الأسلوبية.

٢. الإشكالية المنهجية، والتي تتعلق بمعيارية البلاغة مقابل وصفية الأسلوبية.

٣. إشكالية تفرع الاتجاهات الأسلوبية، واشتباكها مع فلسفات مختلفة.

٤. إشكالية كثرة المصطلحات التي أنتجتها المدارس الأسلوبية، وغموضها في بعض الأحيان.

وللإجابة على هذا السؤال نحاول تلخيص منهج عبد المطلب في قراءته للبلاغة والأسلوبية، كما ورد في مقدمة كتابه:

[١] المرايا المقعرة، ١٨٦

أولا: التوسط والاعتدال

إن أبرز ما يميز عبد المطلب في دراسته للبلاغة والأسلوبية هو توسطه في النظر إلى التراث البلاغي والمنهج الحداثي، بل واعتزازه بالهوية العربية، مع عدم إنكاره التطور في المناهج الحديثة، وضرورة الانفتاح عليها، فهو بعد أن يبدي رأيه في تياري المتعصبين للقديم أو الجديد يرى أن "مبادرة لها أهميتها في الإقدام على الدراسات الغربية الحديثة، نأخذ منها منهجها العلمي في إطار معتدل، لا ينغلق على القديم، ولا يتعصب للجديد؛ وإنما يقود حركة النقد الجديد بما استقاه من هذه المناهج العلمية، ويوائمه مع ما يراه خِصْبا ثريَّ العطاء في التراث القديم."[١]

وهو يرى أن هذه الاتجاهات التي انبهرت بالوافد الحديث وانغلقت عليه "لم تعطِ العطاء المنتظر؛ لأنها تاهت في دوامة من المصطلحات الغامضة، وضلت التعبير الصادق عن الذات، وظنت أن التجربة التي عاشها غيرنا ممن قطعوا شوطا في التحضر –يمكن أن تغنينا عن كثيرٍ من الجهد والمحاولة في إعادة صياغة المفاهيم النقدية وفقا للظروف الخاصة التي أحاطت بالمجتمع العربي، وهي في كل ذلك تهمل –عن وعي أو بدون وعي– منبعها من التيارات النقدية العربية القديمة، التي يمكن أن تخصب حركة النقد من جانبه النظري، وجانبه التطبيقي."[٢]

واستمر عبد المطلب في هذا الموقف المعتدل تجاه المنجزين: التراثي والحداثي، حتى أطلق عليه في كتابه "القراءة الثقافية" الصادر حديثا (٢٠١٣) توصيف (عقيدتي الثقافية)، يقول: "شغلت تفكيري بالتراث العربي لأسائله عن موقفه من (الاستعمال)، وهذه المساءلة ليست رفضا للجديد الحداثي، وإنما ترسيخا لعقيدتي الثقافية، (أنه لا جديد لمن لا قديم له)، فمساءلة التراث هدفها إكساب الحداثة نكهة عربية من ناحية، وتقديم جهد التراث على نحو شرعي لا يلغي الجديد، وإنما يكسبه هذه الشرعية، فالجديد لا ينفي القديم، لكنه غيره."[٣]

[١] البلاغة والأسلوبية، ١٦٩
[٢] البلاغة والأسلوبية، ١٦٩
[٣] القراءة الثقافية، ٩٥

ثانيا: تحييد السياق الحضاري

كان اختلاف السياق الحضاري الحجة الأبرز لدى الرافضين لفكرة ربط البلاغة بالأسلوبية، وللمنغلقين عنها لأسباب دينية، أما محمد عبد المطلب فإنه يسقط هذا السياق الحضاري، والفلسفات التي تكمن فيه، لأنها برأيه لن تفيد الدارس بقدر ما تعمق أزمته ومتاهته تجاه هذا الوافد، ويركز بحثه على "التفكير الأصولي" لعلم الأسلوب نفسه، يقول عبد المطلب:

"لقد كان الجهد الذي قام به الباحثون تجاه الأسلوب في العصر الحديث –منذ بالي– سواء في الأسس النظرية أو في التطبيق محققا لعدة مبادئ، إذا ما تفحصناها استطعنا الخروج منها بالمنطلقات الأساسية التي دار حولها التفكير الأصولي في علم الأسلوب؛ بل واستطعنا الخروج –أيضا– بنوعٍ من التحديد الواضح للأسلوبية، وذلك دون الوقوع في متاهات التفكير الفلسفي لأصول هذه الأسلوبية. وهي متاهاتٌ لا يمكن أن تساعد في تحديد ملامحها وربطها بالأدب من ناحية، والنقد الأدبي من ناحية أخرى."[١]

ثالثا: الاتجاه إلى التحديد لا التفريع

كثرت الاتجاهات الأسلوبية وتعددت، وهذا ما يعيه ويرصده عبد المطلب في كتابه، ويقر به إذ يعترف أن "هذا التجاور بين الفعل ورد الفعل، أو لنقل بين العلمية والانطباعية هو الذي عمَّق جذور الشك في مشروعية علم الأسلوب حتى وقت قريب، وذلك برغم الجهود المكثفة التي قام بها رواد هذا العلم للقضاء على هذه الشكوك والدعوة إلى أهمية الدراسة الأسلوبية بكل أسسها اللغوية."[٢]

لكن عبد المطلب يحاول تجاوز هذه الصورة بطريقتين اثنتين:

الأولى: تحديد الأسس العامة التي يمكن من خلالها تعريف علم الأسلوب، فهوي يرى أن "ليس من المفيد أن نوغل في التفصيلات حول اختلاف تحديد مفهوم اللفظة وما درات حولها من تفريعات؛ وإنما من المفيد أن نحاول الوصول إلى تحديد المقصود بالأسلوبية من خلال هذه

[١] البلاغة والأسلوبية، ١٨٥
[٢] البلاغة والأسلوبية، ١٧٧

التفصيلات التي تناولها منظروها، والتي تكاد تخرج من منطلق أن الأسلوب يمثل الأنماط المتنوعة في اللغة، في حين تنصب الأسلوبية على تحليل هذه الأنماط، وخاصة في جوانبها الفردية."[١]، وبهذه الطريقة يمكن التوفيق بين الاتجاهات المختلفة بحسب صلتها بالأسس العامة، ويمكن التفريق بين الأسلوبية وغيرها من العلوم التي ارتبطت بها في نشأتها، كعلم اللغة، فيرى أن "علم اللغة هو الذي يدرس ما يقال، في حين أن الأسلوبية هي التي تدرس كيفية ما يقال، مستخدمة الوصف والتحليل في آنٍ واحد."[٢]

الثانية: تحديد المجال الذي يتناوله علم الأسلوب؛ فبعد دراسته للاتجاهات الأسلوبية يلتقط ملاحظة مهمة، وهي الفارق بين التطبيق والتنظير في هذه التفرعات، ويشير إلى أن اتساع التنظير كان بسبب محاولة الأسلوبيين تخليص علم الأسلوب من سيطرة علم اللغة عليه، فكان أن وسعت هذه المحاولات "من دائرته أحيانا، وضيقت منها أحيانا أخرى، والملحوظ أنه كلما اتسعت الدائرة مال البحث إلى الناحية النظرية، وكلما مال إلى التحديد اتجه إلى الناحية التطبيقية."[٣].

ولأن التطبيق هو مجال التحديد لا التفريع، يركز عبد المطلب على تحديد المجال التطبيقي، فيقول أنه "من المهم الإشارة إلى أن التناول الأسلوبي إنما ينصبُّ على اللغة الأدبية؛ لأنها تمثل التنوع الفردي المتميز في الأداء، بما فيه من وعي واختيار، وبما فيه من انحراف عن المستوى العادي المألوف، بخلاف اللغة العادية التي تتميز بالتلقائية، والتي يتبادلها الأفراد بشكل دائم وغير متميز."[٤]

ويقول: "ومن هنا يصبح المجال الأدبي هو الميدان الحقيقي لدراسة الأساليب باعتبار احتوائها على أشياء تزيد عن مجرد التعبير، أو مجرد نقل المعنى –نراها في عمق استعمال المفردات والجمل والمادة النحوية، وانتظام الكلمات، ثم انتظام الجمل، ثم انتظام الفقرات وصولا إلى العمل الأدبي الكامل."[٥]، وهو بهذا ينفي أن يكون المستوى العادي من الكلام موضوعا

[١] البلاغة والأسلوبية، ١٨٦
[٢] البلاغة والأسلوبية، ١٨٦
[٣] البلاغة والأسلوبية، ١٩٧
[٤] البلاغة والأسلوبية، ١٨٦
[٥] البلاغة والأسلوبية، ١٩٠

للدراسات الأسلوبية، بالرغم من أن "أسلوبية بالي التعبيرية" كانت قد اهتمت بالمستوى العادي من الكلام اليومي، وهذا الاستثناء يعني أن عبد المطلب لم يسلم بحثه للدراسات الغربية كما هي، بل حاول أن يلملم شتات النظرية، لتكون موضع دراسة مع البلاغة العربية.

رابعا: محاولة التوفيق العلمية

في هذا الكتاب لا ينفي عبد المطلب وجود بعض الإشكاليات في المنهج البلاغي التراثي، كالمعيارية والشكلية والجزئية، ويطرح الأسلوبية كمنهج يمكن أن يحتوي البلاغة العربية وتحتويه، فإعادة النظر في مباحث البلاغة هو من أجل تقييم دورها القديم وتقديم دورها الجديد؛ "بحيث تكون دراسة الأسلوب من خلالها قائمة على كونه فنا لغويا وأدبيا في آن واحد. وبهذا يمكن التقريب بينها وبين الأسلوبية الحديثة، والذي لا نشك فيه أن كثيرا من مباحث البلاغة القديمة ما زالت محتفظة بجديتها وأهميتها برغم الإساءة التي لحقت بها على المستوى التنظيري في الشروح والتلخيصات. وما زال هذا الكم الهائل من الملاحظات والتعاريف متاحا للدارس؛ ليعيد النظر فيه مرة أخرى على ضوء المناهج الجديدة؛ لكي نتفادى ما فيها من فصل بين الشكل والمضمون طورا، ومن اتجاه معياري طورا ثانيا، ومن شكلية خالصة طورا ثالثا. وهي أمور جعلت من البلاغة مجموعة من التوصيات والنصائح التي تسلطت على المبدعين فضيقت عليهم منافذ الخلق والابتكار."[1]

إن هذه الإشكاليات لا تمنع من ربط البلاغة بالأسلوبية، والبحث عن نقاط الاتفاق بينهما، ووفقا لهذه الرؤية التوفيقية يبحث عبد المطلب في الأسس العامة التي تصلح لعملية المزج هذه؛ بحيث لا تخسر النظرية هويتها الثقافية من جهة، ولا تدعي اكتمالها في الماضي وانغلاقها على الوافد الحديث من جهة أخرى؛ إنه يبحث في المناجم الأكثر عمقا، والتي تصلح كأرض خصبة لبذور تتوافق مع مناخ هذه الثقافة، فلا تشعر بالغربة ولا الاغتراب عن الذات، ولا الانغلاق والتعنت، وهكذا يتوصل إلى الربط بين البلاغة والأسلوبية؛ فهو يرى أنه يمكن "أن نجد في حركة النقد العربي القديم ما يقربه بمعنى أو بمعنى آخر يصله بحركة الدرس الأسلوبي. يتمثل ذلك في عملية التمازج بين النقد والبلاغة والنحو، حيث أصبحت بحوث النحو بين

[1] البلاغة والأسلوبية، ٥

المنهجية وسيلة لتقويم الأسلوب ورصد خواصه، مثلما نجد في الحديث عن التعجب والاستفهام –مثلا– وخروجهما من الغرض الأصلي إلى أغراض إضافية تمثل قيما جمالية تعبيرية في النص الأدبي."[1]

وبشكل أكثر تفصيلا يبين المناطق الأساسية المشتركة التي التقت فيها البلاغة العربية بالأسلوبية، فيقول: "وبنظرة موضوعية يمكن القول بأن حركة النقد والبلاغة القديمين وقفت على جوانب البحث الأسلوبي في غالب الأحيان، وتوغلت فيه في القليل منها؛ لأنها تبدأ غالبا من النص وتنتهي به، كما فعلت الأسلوبية الحديثة. وذلك يتمثل في رصد الخواص الجمالية التي تتصل بالتعبير والكشف عنها التركيب اللغوي من حيث الربط بين الرمز والمدلول في صور الكلام في مثل تنافر الحروف، وحشن النظم والتأليف، والتعقيد اللفظي والمعنوي، وتعدد المعنى لتعدد المبنى، وزيادة المعنى لزيادة المبنى. وإذا كان الحديث عن الأصالة والمعاصرة قد دفعنا إلى تناول قيم النقد العربي القديم –فإن الحديث ذاته يدفعنا إلى محاولة تأصيل الدراسة الأسلوبية في صورها المبكرة التي بدأت بها خطواتها الأولى إلى أن صارت ما هي عليه اليوم."[2]

فإن كانت هناك ثمة إشكالات، فثمة مساحةٌ واسعة ورئيسة للتوافق، تتمثل في كون كلٍ منهما نقدا لغويا، تكون فيه العلاقات النحوية مركزا للتحليل؛ وهذا الاتفاق المنهجي كافٍ لتجاوز الإشكالات الأخرى التي لن تقف عائقا في هذا المجال، لذا يدعو محمد عبد المطلب إلى ما أسماه بأسلبة البلاغة؛ إذ يرى أنه قد "قامت دراسات موسعة وجادة حول البلاغة العربية القديمة تناولتها من جوانبها التاريخية والفنية، بحيث يمكن القول بأنها غطت مساحة واسعة في هذا المجال، وأعتقد ن هذا اللون من الدراسة كاد أن يستوفي حقه حتى أصبح محتما أن يتجه البحث في البلاغة القديمة على نحو يربطها بالبحث الأسلوبي الحديث، والإفادة في ذلك بكل العناصر الموروثة التي تمثل في جوهرها قيما تعبيرية تصلح كأساس لأسلبة البلاغة، إن صح هذا التعبير."[3]

---

[1] البلاغة والأسلوبية، ١٧١
[2] البلاغة والأسلوبية، ١٧١-١٧٢
[3] البلاغة والأسلوبية، ١

خامسا: محاولة تجاوز إشكالات الأسلوبية

لقد وجهت انتقادات إلى المنهج الأسلوبي كونه يطمح إلى العلمية الخالصة، والتي قد لا تتوافق مع موضوعه الذي هو النص الأدبي اللغوي، والذي لا يمكن أن يكون يتم التعامل معه وفق قواعد علمية محضة أو صارمة؛ لذا فإن عبد المطلب يعارض هذه العلمية، ولا ينفي وجود فسحة ذاتية تراعي خصوصية النص الأدبي، وتحفظه من جفاف العلمية الصارمة، يقول: "فإذا كنا نهتم بالوضع التعبيري الذي ليست له أية علاقة بالانطباع، فإن ذلك لا ينسينا –أيضا– وجود تعبيرات تتصل بالانطباع الشخصي، ونسيان ذلك يجعلنا نحتفظ للنص بوجود واحد يتمثل في كيانه اللغوي، بل إن هذا الوجود يتضاءل ليتحول إلى مجرد أرقام ميتة وإحصاء أصم."[1]

وبناء على هذه الرؤية المعتدلة، يرى عبد المطلب أن "أنجح محاولات المنهج الأسلوبي في تحليل النص الأدبي تلك التي اعتمدت على التوصيف اللغوي بكل أسسه الموضوعية والعلمية، مستخرجة ما في النص من شحنة عاطفية تُصَيّغها النية الجمالية عند المبدع، ولا غرابة في استخدام منهج موضوعي في إفراز أشياء غير موضوعية؛ لأن الدارس – فيها– يتقدم وفي يده مادة وفيرة تزكيها رؤيته الذاتية، دون إغفال للقيم الجمالية التي تنبع من طبيعة العمل الأدبي، وهي قيم ليست ذات طبيعة حيادية في الوجود بين الناقد والنص؛ بل هي أمور لا تنفصل عن ذات مدركها انفصالا كاملا."[2]

[1] البلاغة والأسلوبية، ١٩٩
[2] البلاغة والأسلوبية، ١٩٩-٢٠٠

– محمد عبد المطلب و"أسلبة" البلاغة:

وفق المنهج السابق نستنتج أن عبد المطلب ابتعد عن نقاط الخلاف، فحيَّد السياق الحضاري، وبنى نظريته على الأسس العامة للأسلوبية مستفيدا من جميع اتجاهاتها، وأقر بالإشكالات المنهجية للبلاغة التراثية مع الاستفادة من منجزاتها الكثيرة التي تشكل مادة خصبة للدرس الأسلوبي الحديث.

وربما يكون محمد عبد المطلب هو النموذج العربي المشابه لمحاولة هنريش بليت في الربط بين البلاغة والأسلوبية؛ فكما أن هنريش بليت ركب أسلوبيته السيميائية التي تستفيد من اتجاهات الأسلوبية الحديثة والتراث البلاغي الأوروبي في آنٍ معا، فقد قام عبد المطلب بمحاولة مشابهة، مطبقا إياها على البلاغة العربية، وهو جهد كبير استطاع عبد المطلب من خلاله ربط المصطلح البلاغي التراثي بالمصطلح الأسلوبي الحديث، وبيان ما بينهما من مناطق مشتركة يمكن من خلالها "أسلبة البلاغة العربية"، وهو ما قد يعني تركيب نظرية أسلوبية عربية لا تتطفل على النص العربي بأدوات لا تنتمي له، ولا تتجمد عند الأدوات القديمة في التحليل، بحيث "يمكن لهذا النقد الجديد أن يتعامل مع النص الأدبي من خلال فهم لإمكاناته وطاقاته، ولأبعاده التراثية، دون محاولة لتطبيق مفاهيم غريبة عنه، وإرغامها على التعامل معه، ولن يتحقق كل ذلك إلا إذا اكتملت جوانب نظرية لغوية لفهم النص الأدبي، انطلاقا مما أصله عبد القاهر في دلائله وأسراره، ومن تطبيقات أتباعه والمتأثرين به على النصوص الأدبية، مع الإفادة بكل ما يوائم هذه النظريات من إنجازات لغوية وأسلوبية في العصر الحديث."[1]

لم تتميز دراسة محمد عبد المطلب بمنهجها المعتدل المحافظ على الهوية والمتسع لقبول الانفتاح المجدي فقط، بل تميزت بكونها قادرة على التطبيق الفعلي لنظرية الربط، من خلال التحديد الدقيق والشامل للمناطق المشتركة بين البلاغة والأسلوبية؛ فقد كان التطبيق على مستوى الربط الاصطلاحي والمفهومي، مما جعل دراسته أكثر قوة وإقناعا وتماسكا من أي دراسة أخرى سابقة أو لاحقة، وهذا ما سنفصله في المبحث التالي.

[1] البلاغة والأسلوبية، ٧

المبحث الثالث

البلاغة والأسلوبية عند محمد عبد المطلب

يبدو أن انتباه محمد عبد المطلب لفكرة ربط البلاغة العربية بالأسلوب قد بدأ في كتابه "جدلية الإفراد والتركيب" الصادر عام ١٩٨٣ عن مكتبة الحرية، وبالرغم من أن حديثه المباشر عن الأسلوب لم يشغل أكثر من سبع صفحات في هذا الكتاب، إلا أنه يتوجب علينا الحديث عنها في بداية هذا المبحث؛ كونها تشكِّل حجر الأساس في فكرته التي سيبني عليها لاحقا كتابه "البلاغة والأسلوبية"، وإذا أردنا تلخيص الأفكار الرئيسة عن الأسلوب كما وردت في هذا الكتاب فهي كالتالي:

١. مفهوم الأسلوب في التراث النقدي العربي، يقول عبد المطلب: "ويبدو مفهوم الأسلوب في تراثنا القديم وقد ارتبط بعدة مسارات، فهو يدل على طرق العرب في أداء المعنى، كما يرتبط بالنوع الأدبي وطرق صياغته، ويتصل –كذلك– بشخصية المبدع ومقدرته الفنية. وقد يتصل مفهوم الأسلوب بالغرض الذي يتضمنه النص الأدبي، وقد يتساوى مفهوم كلمة الأسلوب مع مفهوم النظم الذي يمثل الخواص التعبيرية في الكلام."[١]

وهنا يظهر وعي عبد المطلب بتفرعات الأسلوب وتوجهاته من حيث كونه طريقة في الصياغة، أو المعنى، أو خاصية للمبدع يتفرد بها عن غيره، أو علاقات الكلام وفق أسس نحوية جمالية، وهذه التقسيمات تشبه إلى حدٍّ ما التوجهات الأسلوبية الحديثة كما رصدها هنريش بليت، والموضحة آنفا.

٢. ارتباط الأسلوب بالنحوية الجمالية والبلاغية، فهو يرى أن هناك جوانب كثيرة في "هذا النقد يمكن ربطها بطبيعة بناء الأسلوب، وهي تلك الجوانب التي اتصلت بالدراسة النحوية الجمالية والدراسة البلاغية، من مثل الحديث عن الأدوات وحروف المعاني، وخروجها إلى معان إضافية تكتسبها من السياق."[٢]، وهو هنا يؤسس مفهوم الأسلوب على بعدين رئيسين: بعد نحوي

[١] جدلية الإفراد والتركيب، ٨٣
[٢] جدلية الإفراد والتركيب، ٨٣

جمالي، وآخر بلاغي، وإن كان يؤكد على الدور الكبير الذي لعبه النحو في توسيع الآفاق النقدية؛ فقد أمدَّ النحوُ "النقد بقيم موضوعية كثيرة ساعدته على تخطي ذاتيته في محاولة بناء نظرية لغوية في فهم النص، بحيث تبدأ من الصياغة وتنتهي بها، وترصد الخواص الجمالية التي تتصل بالتعبير والكشف عنها في التراكيب اللغوية، وتقيم علاقة وثيقة بين الدوال ومدلولاتها في صور الكلام ومستوياته المختلفة."[١]؛ إن هذه الموضوعية ذات الأصول النحوية الجمالية التي يقوم عليها مفهوم الأسلوب، هي التي تجذب محمد عبد المطلب منذ البداية، وهي التي سيؤسس عليها ربطه للبلاغة العربية بالأسلوبية؛ إذ تشتركان معا بموضوعيتهما، واستنادهما على النحو الجمالي.

فالأسلوب ليس "مجرد ضم مجموعات من هذه الألفاظ كيفما جاء واتفق، وإنما المسألة تتجاوز عملية الضم إلى التعليق، بحيث تلعب العلاقات النحوية دورها في خلق هذا الأسلوب، فيتحقق فيه المستوى اللغوي والمستوى الأدبي معا."[٢]

٣. تحويل البلاغة من المنهج التعليمي المعياري، إلى المنهج الوصفي اعتمادا على هذا الجانب منها؛ إذ يرى عبد المطلب أن ثمة ازدواجية ظهرت في النقد العربي القديم، و"تمثلت في معياريته من جانب ووصفيته من جانبٍ آخر. وقد ترتب على ذلك أن تحولت الملامح الجمالية التي تتبعها النقاد بالوصف والملاحظة إلى صور تقعيديه مهمتها مساندة الحكم الذي يصدره الناقد، فتبرر وتعلل، وتشرط وتقنن."[٣]، ويطمح عبد المطلب إلى العودة بالبلاغة إلى المنهج الوصفي، وتخليصها من الجانب المعياري؛ فه يرى "أن البلاغة سيظل لها بعض السلطان، ولكن من منطلق جديد، يجعل من الرصد البلاغي مجرد إمكانات تعبيرية تساعد على نمو الدلالة واكتمالها، كما تساعد على فهم الأسلوب واستيعابه ككل متكامل، من خلال تحليل يكشف عن جميع إمكاناته النحوية والجمالية."[٤]، بمعنى أن تتحول الأشكال البلاغية التي رصدها البلاغيون من كونها قاعدة ومعيارا، إلى كونها "إمكانات تعبيرية" تساعد الناقد على تحليل الأسلوب، والكشف عن إمكاناته النحوية والجمالية.

---

[١] جدلية الإفراد والتركيب، ٨٣
[٢] جدلية الإفراد والتركيب، ٨٧
[٣] جدلية الإفراد والتركيب، ٨٢
[٤] جدلية الإفراد والتركيب، ٨٨

إن هذا الوعي المبكر بالأسلوب وارتباطه بالنحو كان قد بلغ نضجه في كتاب البلاغة والأسلوبية الذي سنعرض لأهم أفكاره في هذا المبحث.

يطرح كتاب البلاغة والأسلوبية سؤالا مهما؛ وهو: لماذا البلاغة والأسلوبية؟

يوضح محمد عبد المطلب عدة أسباب تتعلق بكون الأسلوبية وريثا للبلاغة العربية؛ وهذه الأسباب تستند إلى حقيقتين اثنتين يقرُّهما عبد المطلب:

الأولى: كون البلاغة العربية تعاني من مجموعة من الإشكاليات التي جعلتها غير ملائمة لمواكبة النص الحديث، مع التأكيد على أن هذه الإشكاليات لا تعني عدم صلاحيتها، أو الاستغناء عنها، بل تعني حاجتها إلى التجديد.

الثانية: أن الأسلوبية ليست ببدعة حديثة غريبة عن البلاغة العربية، فهي –ومع إقرار عبد المطلب بنشأتها الأوروبية الخالصة وفقا للسياق الحضاري الأوروبي– تستطيع أن تتشارك مع البلاغة العربية أسسا جوهرية؛ بحيث تمنحُ البلاغةُ الأسلوبيةَ الأصالةَ العربية اللازمة لتناول النص العربي، وتُكْسِب الأسلوبيةُ البلاغةَ العربيةَ المنهجَ العلميَّ الوصفيَّ الذي يتجاوز إشكالياتها التي تم الإقرارُ بها مسبقا.

ويمكن إجمال ذلك بالنقاط التالية:

١. الأسلوبية بديل يتجاوز مزالق البلاغة العربية؛ إذ "الأسلوبية –كعلم جديد نسبيا– حاولت تجنب المزالق التي وقعت فيها البلاغة القديمة من حيث إغراقها في الشكلية، ومن حيث اقتصارها على الدراسة الجزئية بتناول اللفظة المفردة، ثم الصعود إلى الجملة الواحدة أو ما هو في حكم الجملة الواحدة. وهذه الدراسة البلاغية كانت –يوما ما– أداة النقد في تقييم الأعمال الأدبية، وربما ساعدت هذه النقود البلاغية في خلق الأشكال الثابتة لمختلف الأنواع الأدبية، بما قدمت من نصائح وتوصيات وتقنيات صارمة وضعت بدقة بالغة."[١]

[١] البلاغة والأسلوبية، ٣٥٢

ويفصل عبد المطلب هذه الإشكاليات التي تجاوزتها الأسلوبية، حين يتحدث عن إشكالية وقوف البلاغة العربية عند حدود الجملة وعدم تجاوزها إلى النص، فيقول: "فالنظرة البلاغية القديمة جعلت من الجملة كلا متكاملا قائما بذاته، في حين أن الذي ندعو إليه هو محاولة تخطي هذه النظرة الضيقة، واعتبار الجملة جزءا من كلٍّ تتصل به اتصالا عضويا، وتتفاعل معه في عمليات مقصورة، تكشف عن نظام النص: في بناء عباراته، وخصائصه التركيبية التي لا تبتعد عن حدود النص الأدبي، وإنما تمثل هذه الخصائص عناصر تنتمي دائما إلى البناء الأصلي، وتساعد على إبرازه وتفرده. وبهذا الشكل يصبح سياقا كسياق الحذف –مثلا– عنصرا في تشكيل سياق أشمل وأعم، بحيث لا يلغى هذا العموم السياقات الجزئية، بل يجعل منها وسيلة أولية للإثراء لا للإلغاء، فلا تكون مجرد رصد خارجي لعناصر مستقلة، بل رصد داخلي لتنمية السياق الأعم كسياق الإيجاز مثلا." [١]

كما أن الأسلوبية تجاوزت شكلية البلاغة؛ "وربما حاولت البلاغة القديمة –وهي تجدد نفسها– تلمُّسَ هذه الأمور في دراستها الشكلية للجملة؛ فدرست أنواع التعبير المختلفة، ووضعت لها الأسماء والمصطلحات، ولكنها تجمدت عند هذه الخطوة، ولم تحاول أن تصلَ إلى بحث العمل الأدبي في مجمله؛ مما انتهى بها إلى العقم، وربما كان هذا أحد الأسباب الرئيسية في ظهور الأسلوبية كبديل عنها؛ لأنها حاولت تجاوز الدراسات الجزئية الشكلية، وإقامة بناء علميٍّ جديد." [٢]

٢. الأشكال التعبيرية التي أنتجتها البلاغة الموروثة أصبحت مجالا من مجالات الدراسة الأسلوبية، "ومن اللافت للنظر أن هذه الوسائل التعبيرية الموروثة أصبحت –بشكل أو بآخر– إحدى مجالات الدراسة الأسلوبية الحديثة، لا باعتبارها موروثات مقدسة، وإنما باعتبارها إمكانات لغوية، من الممكن رصدها وتحليل العلاقات بينها؛ لاكتشاف النظام العام الذي يحكمها، ثم لتبين النية الجمالية التي تختفي وراءها." [٣]

---

[١] البلاغة والأسلوبية، ٣٤٩
[٢] البلاغة والأسلوبية، ٢٠٧-٢٠٨
[٣] البلاغة والأسلوبية، ٣٥٢

ويؤكد عبد المطلب هذه الفكرة بشكلٍ أكثر وضوحا وتحديدا: "من هذا المنطلق كان من المحتَّم أن تعرض الإمكانات الأسلوبية التي وجدت بشكل أو بآخر داخل مباحث البلاغة، لا باعتبارها توصيات وتقنيات، ولكن باعتبارها طاقات لغوية داخل نسيج التعبير الأدبي."[١]

ويوضح عبد المطلب الفارق بين الاستخدام القديم والحديث لهذه الأشكال نفسها، فلقد تحولت إلى "إمكانات تعبيرية" يمكن من خلالها تحليل النص بعد إنتاجه، بعد أن كانت أشكالا معياريةً تمثِّل شروطا جمالية سابقة لعملية إنتاج النص؛ فثمة فارقٌ "بين أن نرصد ما نواجهه من شكل تعبيري، وأن نضع القوانين المسبقة التي يتشكل على أساسها التعبير؛ ذلك أن الرصد عملية تالية تعتمد ما في التعبير من عدول أو ما فيه من أنماط تكرارية، وقد تتجاوز هذا وذاك إلى رصد خواص تعبيرية يتميز بها أديب معين أو عصر معين."[٢]

٣. الأسلوبية تعيد ربط البلاغة بالنقد، إذ يرى عبد المطلب أنه من "الضروري أن نؤكد على أن الدراسة الأسلوبية لا تكتفي برصد هذه الأشكال التعبيرية فحسب، بل إنها تتجاوز ذلك إلى عملية الكشف عن أفكار النص الأدبي وجمالياته: من خلال الربط بين الأدب ومادته الموروثة، وهي مساحات كانت محجوزة للنقد الأدبي وحده، وربما لهذا نرى اعترافا من الدارسين المحدثين بأن الأسلوبية –اليوم– تمثل محورا نقديا في إطار التركيبات الجمالية، بجانب غيرها من المحاور الأخرى المتعاصرة، التي اعتمدت على قضايا اللغة والإيقاع والبنية الموسيقية."[٣]

وحتى يوضح عبد المطلب ارتباط البلاغة العربية بالأسلوبية فإنه يتبع ثلاث خطوات لإثبات إمكانية هذا الربط:

١. التتبع التاريخي لمفهوم الأسلوب قديما وحديثا لدى العرب والأوروبيين، ومحاولة تقريب هذه الجهود، وهو ما يوضح سعة اطلاع عبد المطلب على المنجزين: التراثي والحداثي.

٢. الجهد التطبيقي في ربط المصطلحات البلاغية القديمة بالمصطلحات الأسلوبية الحديثة.

---

[١] البلاغة والأسلوبية، ١
[٢] البلاغة والأسلوبية، ٣٥٢
[٣] البلاغة والأسلوبية، ٣٥٢

٣. الجهد التحليلي في الوصول إلى منهجية تنظيرية واضحة في قراءة النص العربي قراءة لا تتسلط عليه بالمصطلح الغربي، ولا تنغلق على النتاج البلاغي القديم. وهذا ما سنفصل الحديث فيه في الصفحات التالية.

-جهود محمد عبد المطلب في التتبع التاريخي لمفهوم الأسلوب لدى العرب قديما وحديثا:

يتتبع محمد عبد المطلب جهود القدماء في حديثهم عن الأسلوب وفهمهم له، وهو يفصِّل بين جهد العلماء المشارقة والمغاربة، ويثبت نقاط الاختلاف بينهم.

وأول حقيقة يعرضها عبد المطلب في هذا التتبع هو الوعي بحقيقة أن فكرة الأسلوب في الدراسات البلاغية إنما وجدت مجالا خصبا في دراسات الإعجاز القرآني، فقد "وجدت كلمة الأسلوب مجالا طيبا في الدراسات القديمة خاصة في مباحث الإعجاز القرآني، التي استدعت الضرورة ممن تعرضوا له أن يتفهموا مدلول الكلمة عند بحثهم المقارن بين أسلوب القرآن وغيره من أساليب العرب، متخذين ذلك وسيلتهم لإثبات الإعجاز، وتفاوت هذا المفهوم ضيقا واتساعا من باحث إلى آخر."[1]، فغالبا ما كان البحث عن الأسلوب ومفهومه هو بحث في إعجاز القرآن، أو محاولة للإجابة عن سؤال: ما الذي ميَّز القرآن عن بقية النصوص الشعرية والنثرية؟ وما الذي جعل العرب عاجزين عن محاكاته رغم امتلاكهم للغة ذاتها التي نزل بها، ورغم فصاحتهم التي تفوقوا في ممارستها شعرا ونثرا؟

إن الإجابة لمن رفضوا القول بـ"الإعجاز الصرفة"، تكمن في بناء النص ذاته، وهو ما جعل الدراسة تتوجه إلى النص، وبنيته الداخلية، ويعتبر الجرجاني النموذج الأبرز لهذا التوجه في الدراسة والذي انتهى بوضع نظرية النظم، حيث اعتقد أن "الإبداع النحوي في القرآن هو مناط الفضيلة والإعجاز... بل إن عبد القاهر يرى أن القرآن استحدث لنفسه نحوا خاصا به، ونسقا في الأداء ليس مألوفا في غيره من الكلام"[2]، وهذا ما جعل مثل هذه الدراسات قريبة في منهجها من الدراسات الأسلوبية الحديثة.

ومن خلال التتبع يصل عبد المطلب إلى حقيقة تعدد الفهم حول ما تعنيه كلمة "الأسلوب" لدى علماء المشارقة؛ فابن الأثير وابن قتيبة ربطا "بين الأسلوب وطريقة أداء المعنى"[3]، أما الخطابي فإنه "يربط بين الأسلوب والغرض الذي يتضمنه النص الأدبي، من

---

[1] البلاغة والأسلوبية، ١٠-١١
[2] البلاغة والأسلوبية، ٤٧
[3] البلاغة والأسلوبية، ١٤

حيث كان تعدد الأساليب دالا على تعدد الأغراض، فيتحدث عن المعارضات في مذاهب الكلام."[١]، في حين لم يكتفِ "بالربط بين الأسلوب والنوع بل قدم إضافة جديدة لو وجدت من ينمِّيها بعده لقدمت للدراسات النقدية القديمة دفعةً رائعةً في مجال دراسة الأسلوب، ونعني بذلك محاولة ربطه بين الأسلوب والمبدع، حيث اعتبر الأسلوب خاصية تمثل منشئها؛ ومن هنا لا يمكن القول بأن أسلوب القرآن معجز لأن كل أسلوب له خصائصه الفنية التي يتفرد بها، وبهذا يصح وصف كل أسلوب على حدة بالتفرد، فأسلوب الشعر متميز لأن له خصائص فنية ينفرد بها، وأسلوب الخطابة متميز لأن له هو الآخر سمات فنية يتفرد بها."[٢]

أما عبد القاهر الجرجاني، فقد كان مفهوم الأسلوب لديه أكثر نضجا، وقد خصص عبد المطلب جزءا لا بأس به من كتابه للحديث عن نظرية النظم ومدى صلتها بالأسلوبية الحديثة، فالجرجاني "يؤكد العلاقة بين أنماط التعبير وخاصية الأسلوب حيث كان هذا الأسلوب يقوم عادة على نظم العلاقات بين الكلمات، ثم بين الجمل، في شكل انحراف عن المستوى المألوف في التعبير، من خلال تحليل المواصفات النحوية للأسلوب وارتباطها بالمقدرة الفنية الإبداعية عند الأديب."[٣]

ويرى عبد المطلب أن عبد القاهر يكاد "يتوافق مع الأسلوبيين المحدثين في كثير من مباحثه، وخاصة في الإمكانات الاستبدالية والقدرة التوزيعية، وفي مقولتهم عن انتهاك اللغة، وانحرافها عن النمط المألوف، وذلك بإخضاعه المجازَ لسيطرة النحو وعلاقاته التركيبية، إن لم نقل إنه جاوزهم بمقولته عن تجدد المواضعة تبعا لتجدد الاستعمال. ومن حيث التطبيق قدم الرجل كثيرا من النماذج، محللا لها، كاشفا عن نظامها النحوي، موضحا للعلاقات التركيبية في هذا النظام، وما لكل ذلك من أثر في الدلالة؛ وصولا إلى فردية الاستعمال وما يترتب عليه من وجود مناطق نحوية أثيرة يتحرك فيها كل مبدع، وخاصة في المجال الشعري"[٤]، ووفقا لهذه الرؤية للجرجاني، فسيكون لنظرية النظم نصيبٌ كبير من الاهتمام أثناء محاولة عبد المطلب ربطَ المصطلح البلاغيّ بالمصطلح الأسلوبيّ الحديث.

---

[١] البلاغة والأسلوبية، ١٤
[٢] البلاغة والأسلوبية، ١٥
[٣] البلاغة والأسلوبية، ٢٤
[٤] البلاغة والأسلوبية، ٢

أما بالنسبة لجهود المغاربة في البحث في الأسلوب، يرى عبد المطلب أن "دراسة مفهوم الأسلوب وجدت مجالا طيبا عند نقاد المغرب العربي. لقد وجد هؤلاء النقاد أمامهم تراثا وافرا في هذا المجال: جاء بعضه من المشرق العربي، وجاء بعضه الآخر من التراث اليوناني. ومن خلال هذين التيارين خرج لنا بعض نقاد المغرب العربي بدراسة أكثر استيعابا، وأكثر شمولا لمفهوم الأسلوب."[١]

وقد أدى وجود هذا التراث المشرقي واليوناني بين أيديهم إلى تفرع مفهوم الأسلوب عندهم "فبعضهم يربطه بمفهوم الصياغة كما قال به الجاحظ، وبعضهم يربطه بالنظم كما فهموه من عبد القاهر، وبعضهم يبتعد عن هذا وذاك ويصله بما عرفوه من مباحث الأسلوب عند أرسطو."[٢]

ويذكر عبد المطلب جهودَ حازم القرطاجني الذي أورد "لدراسة الأسلوب منهجا خاصا في كتابة (منهاج البلغاء وسراج الأدباء) ويبدو من قراءتنا لهذا المنهج أن حازما قرأ عبد القاهر، واستوعب مفهومه للنظم، وأقام هذا المفهوم في مقابلة الأسلوب؛ ولكن يلاحظ أن الرجل جعل النظم شاملا للعملية الأدبية من بدايتها إلى منتهاها، وهو بذلك يحاول كسر الحاجز الفكري الذي صنعه عبد القاهر بتوقفه في دراسة النظم عند حدود الجملة الواحدة، أو ما هو في حكم الجملة الواحدة، حيث أقام نظريته في النظم على أساس العلاقات النحوية في تركيب الجملة أو ما في حكمها."[٣]، وهو بهذا يفتح عيني الدارسين على تجاوز القرطاجني للجرجاني في مجال حدود الدراسة.

ويخلص هذا التتبع لمفهوم الأسلوب عند الباحثين المشارقة والمغاربة إلى وجود بذور لفهم الأسلوب من حيث كونه طريقة في أداء المعنى أو مختصا بالموضوع والغرض أو متعلقا بالعلاقات النحوية، وهذا الفهم، وهذا ما يؤهل التراث العربي ليرتبط بالأسلوبية الحديثة.

---

[١] البلاغة والأسلوبية، ٢٧
[٢] البلاغة والأسلوبية، ٣٠-٣١
[٣] البلاغة والأسلوبية، ٢٧

وكما عرض عبد المطلب لجهود القدماء، فإنه يعرض أيضا لجهود العلماء في العصر الحديث في تعاملهم مع مفهوم الأسلوب، وتعدد أفهامهم له وفقا لتعدد مشاربهم: الكلاسيكية والرومانسية والواقعية؛ فيخصص فصلا لكل باحث مع كتابه، يقرأ فيه منهجيته، برؤية واعية ناقدة، تبين اتساع اطلاعه، وقدرته على التحليل، وقد تناول ستة كتب في ستة فصول مختلفة، وهي : "الوسيلة الأدبي" لحسين المرصفي، و"إعجاز القرآن" لمصطفى صادق الرافعي، و"دفاع عن البلاغة" لأحمد حسن الزيات، و"الأسلوب" لأحمد الشايب، و"فن القول" لأمين الخولي، كما تناول آراء عباس محمود العقاد في الأسلوب بشكل مجمل من كتاباته جميعا.

وسنعرض هنا مجموعة من استخلاصات هؤلاء الباحثين في مجال الأسلوب كما أوردها عبد المطلب:

يعرض عبد المطلب لمفهوم المرصفي للأسلوب، فيقول أنه "من الطريف أنه حاول الربط بين خصائص التكوين النفسي والجسمي للمنشئ والأسلوب الذي يستعمله في إنتاجه الأدبي، على أساس أن هذه الخصائص ذات علاقة وثيقة باللغة والسلوك اللغوي للشخص، وهذه الخصائص تختلف من شخص إلى شخص، والناس في ذلك ليسوا سواء."[١]

بينما يقرر الرافعي أن "الأسلوب في إنشاء كل أديب متمكن ليس إلا مزاجا طيبا، وما الكلام إلا صورة فكرية من صاحبه."[٢]، غير أن عبد المطلب ينقد رؤية الرافعي للأسلوب، فيرى أن "كل ما استطاعه كثير من العبارات الانطباعية، وكثير من التعبيرات الهلامية التي لا نمسك فيها بمفهوم واضح محدد في الكشف عن الجانب التشكيلي للصياغة والتركيب بالنسبة للأسلوب."[٣]

ويعرف حسن الزيات الأسلوب بأنه "طريقة خلق الفكرة وتوليدها وإبرازها في الصورة اللفظية المناسبة."[٤]، ويلخص عبد المطلب جهود الزيات بقوله: "ويتضح لنا من خلال هذه

[١] البلاغة والأسلوبية، ٨٣
[٢] البلاغة والأسلوبية، ٩٠
[٣] البلاغة والأسلوبية، ٩٦
[٤] البلاغة والأسلوبية، ٩٩

الدراسة التي قدمها الزيات عن الأسلوب أنه أقام دراسته على ثلاثة: المبدع والمتلقي والأسلوب نفسه، فربط بين هذا الأسلوب ومبدعه أحيانا، ثم ربطه بينه وبين متلقيه مرة ثانية، ثم ربط بين الأسلوب وموضوعه طورا ثالثا، فالأساليب تتعدد وتتفاوت وتسمو وتهبط تبعا لهذه العناصر التي تناولها بالدراسة."[١]

ويعرف حسن الشايب الأسلوب بأنه "طريقة الكتابة، أو طريقة الإنشاء، أو طريقة اختيار الألفاظ وتأليفها للتعبير بها عن المعاني قصد الإيضاح والتأثير، وهو هنا يحاول أن يركز مفهوم الأسلوب في التركيب اللغوي ذاته، مع ربطه بمقدرة صاحبه على إيقاع اختياره على طريقة خاصة في تأليف الألفاظ."[٢]، غير أن انطباعية الرافعي تتكرر عند الشايب، فهو يطلق أحكامه عن طريق "عبارات انطباعية ذات مفهوم هلامي لا نخرج من ورائه بمفهوم حقيقي للقوة أو الضعف، من مثل أوصاف: الجليل، الرقيق، الرائع، الجذاب، الخشن، الناعم، وهي أوصاف استمدها من محفوظاته في النقد العربي القديم."[٣].

وقد جاءت محاولة أمين الخولي متكاملة مع محاولة حسن الشايب، فالمحاولتان معا تمثلان موقفا وسطا بالنسبة للقديم والجديد؛ إذ كان "التلاقي بين الطرفين هو أساس الدراسة عند الرجلين، فكلاهما تحمس للقديم وأحبه، وأدانه، وكلاهما أقبل على الجديد وأخذ منه بقدر وحذر."[٤]

أما بالنسبة للعقاد الذي اهتم بقراءة المبدع، وبكون النص مرآة توثيقية لمبدعه فقد كان المبدع الحقيقي عنده هو "الذي تتحقق لنا معرفته من خلال النظر فيما أبدعه، أي أن الكلام على هذا النحو يأخذ شكل لوحة إسقاط تتجلى فيها دواخل الشخصية، ما ظهر منها وما بطن دون الاتكاء على مطولات التراجم والسير التي تقدم الجانب الخارجي فحسب."[٥] ، وعليه تكون الأفكار الأسلوبية عنده قد ارتكزت بمجملها على اللغة من حيث كونها "مرآة تعكس طبيعة أصحابها، ثم تتوقف عند كل مبدع على حدة ليأخذ خصوصيته، نتيجة لتمايز المبدعين

[١] البلاغة والأسلوبية، ١٠٥
[٢] البلاغة والأسلوبية، ١٠٨
[٣] البلاغة والأسلوبية، ١١٣
[٤] البلاغة والأسلوبية، ١٢٨
[٥] البلاغة والأسلوبية، ١٣٣

– باطنيا– تمايزا يحقق لكل منهم شخصية مستقلة ذات سلوك تعبيري متتابع، لا يتخلف إلا نادرا، ولأسباب قاهرة، ولا يمكن الوقوف على هذا الباطن الخفي إلا بالتدقيق في الوسيلة المادية الملموسة وهي الصياغة. وكأنما كان العقاد بهذا يرد على الهجمة الكلاسيكية التي كانت تعمل على تأكيد الواقع الخارجي على حساب الذات."[1]

وكخلاصة عامة يرى عبد المطلب أن "الأفكار الأسلوبية عند العقاد تمثل مزيجا من أفكار العرب القدماء والفكر الغربي الحديث؛ إذ لا يعدو الأسلوب أن يكون الطريقة الخاصة في أداء المعنى، دون عناية واضحة بعملية الاختيار ودورها الذي يتعلق بالمفردات وإمكاناتها الاستبدالية، وإنما كانت العناية متكئة –على ما يبدو– على عملية التوزيع في إطارها الشمولي؛ بمعنى أن النواحي النصية لم يكن لها نصيب وافر في نقد العقاد، وكل ما أهمه في ذلك أن يكون التركيب موازيا للحركة الذهنية والنفسية، بحيث يصبح الأسلوب بصمة لصاحبه. فإذا كانت الكلاسيكية قد اعتنت بتأكيد الواقع الخارجي على حساب المبدع، فإن العقاد أراد أن يتجاوز هذا الواقع، ليجعله انعكاسا للرؤية الداخلية، ويكاد –في ذلك– يعطي المبدع أهمية تفوق هذا الواقع. وبهذا يتميز أسلوب عن أسلوب ويتفرد بخصائص لا توجد في سواه، فلا يمكن أخذه أو نقله أو تعديله، لأن انتماءه سيظل لمبدعه."[2]

ونلاحظ في هذا السياق أن ملاحظات عبد المطلب تركزت في هامشين اثنين:

الأول: مدى الدقة والموضوعية التي يمكن أن يوصف بها جهد الباحث.

الثاني: موقف الباحث من القديم والجديد.

وعليه فإن بحثه الشخصي سيكون هو أيضا معتمدا على زاويتي النظر هاتين في تعامله مع المسائل الواردة، فسيحرص على دقة منهجه ووضوح مصطلحاته من ناحية، كما سيحرص على الموازنة بين القديم والجديد.

[1] البلاغة والأسلوبية، ١٣٤
[2] البلاغة والأسلوبية، ١٦٧

- جهود عبد المطلب في تتبع المدارس والاتجاهات الأسلوبية:

إذا كان عبد المطلب قد بذل جهدا بيِّنًا واضحا في تتبع البحث العربي فيما يتعلق بالأسلوب، فإن حظ تتبع الأسلوبيات الغربية سيكون أقل قليلا، خاصة وأن عبد المطلب قد أقرَّ منهجه منذ البداية، وهو عدم الخوض في تفاصيل السياق الحضاري والمعرفي الذي أنتج هذه الأسلوبيات، وعدم التركيز على التفرعات التنظيرية الكثيرة، والمصطلحات المُشْكِلة التي أنتجتها المدارس الأوروبية، فقد مال بشكلٍ عام إلى تتبع أبرز التوجهات الأسلوبية مثلما وردت في دراسات سابقة كدراسة عبد السلام المسدي، والتي أقرَّ باستفادته منها حين قال في مقدمته: "استطاع عبد السلام المسدي أن يقيم جسرا بين الفكر الأسلوبي والفكر العربي في تناوله ل (الأسلوبية والأسلوب)، وبرغم صعوبة اللغة في هذا التناول كانت الإفادة منه بالغة في منهجية العرض لمسائل الأسلوبية، وفي التعريف بأبرز مفكريها."[1]

إن هذا التناول العميق للجهود العربية في مقابل التناول الأقل اتساعا للجهد الغربي يوضح ميلَ عبد المطلب لكونه منتميا للهوية العربية أكثر من أي شيء آخر، وأن تناوله للدرس الحديث ليس من قبيل الرغبة في المباهاة -كما يفعل بعض الباحثين-، ولا من قبيل الانبهار والتقليل من شأن المنجز التراثي، بل هو بدافع الحاجة أولا وأخيرا، الحاجة إلى نظرية جديدة في قراءة النص الحديث.

ونحن هنا لن نتوقف طويلا عند مسألة التتبع التاريخي لنشأة الأسلوبية وارتباطها بعلم اللغة، ومنجزات دي سوسير خصيصا في الدرس اللغوي الحديث، فهذا التتبع التاريخي مما كثر الكلام فيه، ولكن من الضروري أن نتحدث بشيء من التفصيل عن ربط عبد المطلب لمفهوم الأسلوبية بمفهومين آخرين، وهما: تحديد المجال، ونظرية التوصيل.

[1] البلاغة والأسلوبية، ٨

أولا: تحديد المجال

يرى عبد المطلب أنه من أجل فهم الأسلوبية فهما صحيحا يتوجب علينا تحديد المجال الذي تدور فيه، والذي يشكل موضوع دراستها بشكلٍ رئيس، فيعرض تفريق دي سوسير بين اللغة والكلام، ومن ثم يفرق بين مستويات الاستعمال: الأدبي والفني، كثنائية يجب أخذها بعين الاعتبار، ويرى في النهاية أن "التناول الأسلوبي إنما ينصبُّ على اللغة الأدبية؛ لأنها تمثل التنوع الفردي المتميز في الأداء، بما فيه من وعي واختيار، وبما فيه من انحراف عن المستوى العادي المألوف، بخلاف اللغة العادية التي تتميز بالتلقائية، والتي يتبادلها الأفراد بشكل دائم وغير متميز."[1]، وهو بهذا التحديد وقصر المجال الأسلوبي على اللغة الأدبية دون لغة الاستعمال اليومي يتجاوز أسلوبية "بالي" التعبيرية، التي اعتمدت على الاستعمال اليومي للأفراد في دراستها، وهذا هو الرأي الذي طرحه عبد المطلب تعليقا على جهود بالي الأسلوبية، يقول: "ويبدو أن محاولة بالي استئصال اللغة الأدبية من ميدان الأسلوبية كان من أكبر الأسباب إلى معارضته؛ لأنه استبعد تماما أدوات التعبير في اللغة –بمفهومها العام– من ميدان الدراسة الأسلوبية؛ لأن مثل هذه الدراسة ستكون مزعزعة وغير عملية من وجهة النظر المنهجية، وخصوصا عندما يستخدم الفرد اللغة بقصد جمالي."[2]

وهذا يعني أن عبد المطلب أخذ من الاتجاهات الأسلوبية ما يوافق تصوره العام عنها، دون أن يلزم نفسه بالتوجهات المدرسية الأوروبية المختلفة، والمتناقضة أحيانا، كي يستطيع في النهاية أن يبني منهجا موضوعيا متماسكا في قراءة النص.

ثانيا: نظرية التوصيل

إن علاقة الأسلوبية بأطراف الخطاب أو بنظرية التوصيل لهي مسألة شديدة الحساسية؛ لأنها تثير الانتقادات حول إهمال الأسلوبية أحيانا لطرفي العملية الإبداعية، وهما: المرسل والمتلقي، وانغلاقها على النص؛ لذا حاول عبد المطلب توضيح موقع كل من المبدع

[1] البلاغة والأسلوبية، ١٨٦
[2] البلاغة والأسلوبية، ١٧٥

والمتلقي والسياق في النظرية الأسلوبية –كما يقترحها–، فعرض لعلاقتها بالمبدع، والمتلقي، والسياق نفسه.

١.الأسلوبية والمبدع:

على عكس البنيوية التي قامت أساسا على فكرة عزل النص عن مبدعه، وقالت بموت المؤلف، يرى عبد المطلب أن "المفاهيم التي طابقت بين الأسلوب ومنشئه كانت ذات تأثيرٍ بالغ في مجال الفكر والتحليل، كما كانت ذات تأثير واضح في مجال الدراسة الأسلوبية بعد أن غزت النقد بتياراته المختلفة، ولعل هذا يكون مفسرا لذلك الاتجاه الذي طابق بين الأسلوب وعبقرية الكاتب. إن التطابق بين الأسلوب والعبقرية أدى إلى وصفه بأنه شرارة نوعية لا ينفذ إليها الفاحص إلا بطريق الحدس، وهو من أجل ذلك يُحَسُّ ولا يُعبَّر عنه، وهنا نجد (ماكس جاكوب) يتخذ من ذلك قانونا بموجبه لا يكون للأديب أسلوب إلا إذا أحسسنا بطابع الانغلاق يغلف آثاره."[١]

غير أن العبارة السابقة عبارة مشكلة لأنها –بوجهٍ ما– تناقض الأساس الجوهري للأسلوبية كعملية تحليل موضوعي للنص، فالكلمات من قبيل "الحدس"، و"أحسسنا" كلمات بلا دلالات علمية واضحة، ولا محددة، فليس الحدس عملية عقلية منهجية، إنه يتعلق بملكة اللغة وكفاءة تفعيلها المتفاوتة والمتباينة من إنسان لآخر؛ ذلك أنها مرتبطة بالخبرة والتجربة اللغوية الفردية، شديدة الخصوصية، وكذلك كلمة "أحسسنا"، ليست هي الأخرى ذات دلالة موضوعية يمكن الاعتماد عليها في المنهج التحليلي الأسلوبي.

وهذا ما يوضحه عبد المطلب في موضعٍ آخر حين يقول "إن معظم رواد التفكير الأسلوبي قد أشاروا في كثيرٍ من مباحثهم إلى ما يهدفون إليه من نقض مبدأ العبقرية والإلهام في الظاهرة الإبداعية؛ بحيث يكون للأسلوب وجود مستقل، وحياة مستقلة عن حياة منشئه، وبحيث يتحول دور المبدع في العمل الفني إلى دور لاعب شطرنج؛ فهو الذي يبدأ بمحاولة تشكيل تجربته في شكل صياغة لغوية، ولكنها تستقل –في هذا التشكل– عن ذاتيته؛ لتتحول

[١] البلاغة والأسلوبية، ٢٢٩

إلى مجرد وسيط له قوانينه الداخلية، وتأتي مهمة المبدع في تفضيل بعض طاقات اللغة وإمكاناتها على بعضها الآخر من خلال هذا التشكيل."[1]

وربما يكون هذا هو التيار الأسلوبي السائد بالفعل، هذا التوجه إلى عزل المبدع بطريقة أقل حدة من المنهج البنيوي، لأنه عزلٌ بغرض اجتناب للذاتية التي تجعل حياة المؤلف مرآة ووثيقة لفهم النص، وهو ليس عزلَ قطيعة كما فعلت البنيوية؛ لأن الأسلوبية لا زالت تحتفظ للمبدع بحقه في كونه صاحب تفضيلات وسط مجموعة لا متناهية من الخيارات سواء على مستوى الإفراد أو التركيب.

إلا أنه يجب الإشارة إلى أن عبد المطلب في كتابه "النقد الثقافي"، وهو كتاب حديث الإصدار، يبدو وكأنه قد تراجع عن هذا الحماس للنظرية الأسلوبية المقترحة، يقول في هذا الكتاب: "معنى هذا أن التراكم النقدي فتح النص على العالم الخارجي والداخلي على صعيدٍ واحد، ثم جاءت البنيوية لتغلق النص على ذاته، وتعزله عن عالمه الخارجي والداخلي، أي عن مبدعه ومتلقيه، وهو ما اعتمدته الأسلوبية في غالب توجهاتها."[2]؛ فهو هنا يساوي بين العزل البنيوي، والعزل في أغلب اتجاهات الأسلوبية.

٢. الأسلوبية والمتلقي:

أما بالنسبة لحضور المتلقي يرى عبد المطلب أنه "لا يمكن أن نتصور كون عملية الإبداع تقوم على أساسٍ محايد، تبتعد فيه عن المتلقي الذي يحاول جهده الدخول في عملية الإبداع أيضا؛ ذلك أن تجربة الحياة ومعايشتها تجعل بين هذا المتلقي والنص الأدبي جوانب اشتراكٍ متعددة، فبرغم ما نعرف من قيام نوعٍ من الموضوعية في النص وأسلوبه، ومن قيام نوع من الذاتية عند متلقي هذا النص –برغم ذلك – فإن هناك حوارا متبادلا بين الموضوعية والذاتية من خلال الوسيط اللغوي المشترك بينهما، ولذا فإن إليوت كان يردد مقولته الشهيرة: إن القصيدة تقع في مكان ما بين الكاتب والقارئ."[3]

---

[1] البلاغة والأسلوبية، ٢٣٤
[2] القراءة الثقافية، ٢٧
[3] البلاغة والأسلوبية، ٢٣٦

وربما كانت أكثر النظريات الأسلوبية إعلاء من شأن القارئ هي أسلوبية ريفاتير، إذ يعرِّف ريفاتير الأسلوب بأنه "إبراز بعض عناصر سلسلة الكلام، وحمل القارئ على الانتباه إليها، بحيث إذا غفل عنها شوه النص، وإذا حللها وجد لها دلالات مميزة وخاصة، وعلى هذا فإن البحث الموضوعي يستدعي ألا ينطلق المحلل الأسلوبي من النص مباشرة، وإنما ينطلق من الأحكام التي يبديها القارئ حوله."[١]، ولكن: إذا كان النص سينطلق من الأحكام التي يبديها القارئ، كيف يمكن للأسلوبية أن تحتفظ بموضوعيتها العلمية، وبكونها تقوم على أسسٍ منهجيةٍ واضحة؟ إنها في النهاية ستتحول إلى قراءة ذوقية خالصة ترتكز بشكل أساسي على الخبرة اللغوية لدى المتلقي.

يتناول عبد المطلب تعامل البلاغيين العرب مع المتلقي، فيرى أن المنظِّرين "في البلاغة والنقد العربيين كان لهم اهتمامٌ خاصٌّ بالمخاطب في العملية الإبداعية؛ بل إن اهتمامهم بهذا المخاطب يكاد يغطي على أيِّ اهتمام بجانب المتكلم، وربما كان الحاجز الديني أحد العوامل الرئيسة التي دفعت البلاغيين والنقاد إلى هذا الاتجاه؛ باعتبار أن البلاغة مراعاة مقتضى الحال، والحال –عندهم– هي حال المخاطب لا المتكلم؛ لأنه ليس من المتصور عقلا ودينا أن يتناول هؤلاء المنظرون القرآن باعتبار مصدره، ولذا اتجهت مباحثهم إلى ناحية المتلقي، ومحاولة ربط الأسلوب بظروفه الاجتماعية أو الثقافية أو الدينية."[٢]

ثم يقارن بين هذا الاهتمام العربي بالمتلقي والاهتمام الأسلوبي به، فيرى أن البلاغيين العرب قد تناولوا المتلقي من "جانب إدراكي واحد، هو جانب الإقناع، في حين اتجهت الأسلوبية الحديثة إلى دراسة المتلقي من جانبين متمازجين، هما: الإقناع والإمتاع؛ فجيرو يعتبر أن الأسلوب مجموعة من ألوان يصطبغ بها الخطاب ليصل إلى إقناع القارئ وإمتاعه، وشد انتباهه، وإثارة خياله، و(دي لوفر) يلح على أن الأسلوب هو سلطان العبارة إذ تستبد بنا."[٣]

---

[١] البلاغة والأسلوبية، ٢٣٩-٢٤٠
[٢] البلاغة والأسلوبية، ٢٤٢
[٣] البلاغة والأسلوبية، ٢٣٨

والحقيقة أن عبد المطلب سيعود مرة أخرى لينقض هذا القول حول كون البلاغة العربية قد اهتمت بإقناع المتلقي لا بإمتاعه، حين يقول "ويمكن ملاحظة هذا الربط المحكم بين الأسلوب ومتلقيه في كثير من المباحث، وخاصة في بناء القصيدة، فنجدهم في دراسة مطلعها يوجهون أنظار الشعراء إلى أن يبذلوا غاية جهدهم للإجادة فيها، إدراكا منهم لقوة **التأثير** الذي يتركه المطلع في النفس وما يحدثه من **جذب** للسامع، فيصرف همه إلى الإصغاء والاستيعاب؛ بل ربما طالب بعض النقاد الشعراء بأن يلائموا بين مطالعهم وطبيعة من يواجهونهم بالحديث، حتى ولو تناقض ذلك مع الظروف الخاصة بالشاعر أو دوافعه النفسية للكلام." [1]

وكخلاصة يرى عبد المطلب أن "الذي نحب أن نؤكده من خلال هذا العرض لأهمية المتلقي في الدراسة الأسلوبية أن وجوده في عملية الإبداع قد أسقط هذا الربط المحكم بين النص ومبدعه، وهي محاولة ساهمت فيها مدارس نقدية مختلفة، وخاصة التأثريين."[2]

٣. الأسلوبية والسياق:

كانت الفكرة التي أرادها رواد البلاغة العامة تعتمد أساسا على إعادة البعد "التداولي" إلى الأسلوبية، والبعد التداولي هو الشكل الحديث، والفكرة الأكثر تطورا لفكرة "المقام والمقال" – إذا أردنا خلق جذور تراثية للفكرة– حيث ينظر إلى اللغة باعتبارها منتجا لموقف ينحصر في البعدين: الزماني والمكاني، وما ينتجه هذين البعدين من سياقات تنفعل بالنص ذاته، وبأشكاله التعبيرية المختلفة.

في كتابه هذا لم يذكر عبد المطلب التداولية، ولم يتعرض لها بالمطلق، ولكنه ذكر نظرية السياق، وهي مختلفة عن "التداولية"، غير أنهما تلتقيان في كونهما معا يرتبطان بفكرة "المقام والمقال" التراثية.

[1] البلاغة والأسلوبية، ٢٤٢
[2] البلاغة والأسلوبية، ٢٤١

تعامل محمد عبد المطلب مع السياق من ناحيتين:

–السياق الداخلي للنص، ويعني به العلاقات الدلالية والنحوية التي تربط الكلمات ببعضها البعض.

– السياق الخارجي، والذي يتعلق بالبعدين الزماني والمكاني للكلام.

وفي محاولة العودة إلى التراث والتأصيل لنظرية السياق يرى عبد المطلب أن البلاغيين العرب لاحظوا "ظاهرة السياق من خلال مقولتهم الدقيقة بأن: لكل مقام مقال، ولكل كلمة مع صاحبتها مقام؛ فانطلقوا في مباحثهم حول فكرة السياق وربطها بالصياغة، أو بمعنى أصح ربط الصياغة بالسياق." [١]

وبتفصيلٍ أكثر، فإن السياق الذي يتصل بالمقام والمقال هو سياق خارجي، تكون فيه فكرتا الحال والمقام كما هي في مفهوم البلاغيين مرتبطتين "بالبعد الزماني والمكاني للكلام، وذلك أن الأمر الذي يدعو المتكلم إلى تقديم صياغته على وجه معين، إما أن يتصل بزمن هذه الصياغة فيسمى الحال، وإما أن يتصل بمحلها فيسمى (المقام)؛ لأن كل كلام لا بد له من بعد زماني وبعد مكاني يقع فيه، ومن هنا ارتبطت فكرة الحال والمقال بالمقال، واختلاف صور هذا المقال يعود بالضرورة إلى اختلاف الحال والمقام."[٢]

وقد تجلت أبرز صور اعتناء البلاغيين بالسياقات المتصلة بالحال والمقام، أي البعدين: الزماني والمكاني للنص في الأغراض البلاغية التي حددوها لبعض السياقات النصية كالحذف والذكر على سبيل المثال؛ إذ يرى عبد المطلب أن "اتجاه البلاغيين في بحث سياق الحذف وغيره من السياقات كان يرمي إلى رصد الإمكانات التعبيرية في اللغة، وما ينتج عنها من تطبيقات في الكلام الإبداعي والإخباري على السواء، وهي إمكانات تهتم بالتنوعات التي لا تقوم على أساس فردي، وإنما تهتم بالمحيط الأسلوبي العام الذي يرتبط بموقف كلامي، أو نمط

[١] البلاغة والأسلوبية، ٢٠٥
[٢] البلاغة والأسلوبية، ٣٠٦

أدبي تتحرك على أساسه الصياغة، لتستقر في سياقات محددة فتتشكل من خلالها في تلك الأنساق التي عرضنا لها."[١]

وربما يتضح انتباه البلاغيين لأهمية السياق بوصفه خارجا عن نسق العلاقات ذاته في تشابه الأغراض البلاغية لأنساق متضادة، فمثلا التعريف والتنكير كلاهما وهما متضادان قد يفيدان التعظيم أو التحقير بحسب المقام والمقال الذي قيلتا فيه، وبشكل عكسي؛ فإن النسق الواحد قد يفيد أغراضا متضادة؛ إذ البناء للمجهول يمكن أن يفيد المعرفة البدهية بالفاعل، كما يمكن أن يفيد الجهل به، وبشكل عام، فإن الأغراض البلاغية المتنوعة التي تخرج إليها الأساليب الإنشائية والخبرية هي أبرز ما يمكن أن يدل على اعتناء البلاغيين العرب بفكرة المقام.

وعلى كل الأحوال؛ علينا ألا نبالغ في طرح فكرة عبد المطلب لفكرة السياق الخارج عن النص، أو المقام والمقال، والادعاء بأنه ينسجم مع دعاة البلاغة العامة، والبلاغة العامة كمصطلح تشير إلى "استرجاع البعد التداولي المقامي للبلاغة، فهي ثورة على بلاغة مختزلة ، كما أسماها جيرار جنيت، البلاغة المختزلة هي بلاغة الصور البديعية، إنها شبيهة بالتأليف في البديع ... يحس رواد البلاغة العامة بنشوة لأنهم يجدون في البلاغة جميع العناصر التي يمكن أن يملؤوا بها الخطاطة السيميائية الحديثة في مكوناتها الكبرى: التركيب والتداول والدلالة، كما فعل هنريش بليت في (البلاغة والأسلوبية)." [٢]؛ إذ لم يتطرق عبد المطلب لمصطلح التداولية هنا، لكنه تحدث عنه فيما بعد في كتابه القراءة الثقافية؛ فحين تحدث عن إمكانية وجود ما طرحته "التداولية" من أفكار في البلاغة العربية، أكد أن "البلاغة انتقلت في بحوثها من (المواضعة) إلى (الاستعمال) في تحديد مفهوم الحقيقة والمجاز، بل إن تعريف مصطلح (بلاغة) اعتمد السياق المقامي والحالي، في أن البلاغة (مطابقة الكلام لمقتضى الحال) ."[٣] ، وقد بين موقفه الرافض من التوسع في الاعتماد على التداولية في تحليل الخطاب، وإن كان لا بد من توسع مبني على فكرة التداولية فليكن "قراءة ثقافية"، لا نقدا.

---

[١] البلاغة والأسلوبية، ٣٢٦

[٢] المقام الخطابي والمقام الشعري في الدرس البلاغي، مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية، عدد٥، ٢٠

[٣] القراءة الثقافية، ٩٨

أما السياق بوصفه بنية داخلية للنص، ونسقا من العلاقات فهو يرتبط بفكرة أن اللغة "تمثل –عند البلاغيين– نظاما يتصل بالأنسقة الخاصة، وتخضع لاعتبارات تتحكم في علاقاتها، وهو ما يمكن أن نجد له ما يقابله عند دي سوسير في مقولته عن العلاقات السياقية والإيحائية."[1]

ويؤكد عبد المطلب على ربط فكرة العلاقات السياقية عند دي سوسير بالتراث اللغوي البلاغي، إذ يرى أنه "يمكن ملاحظة تداخل مفهوم المقام –عند البلاغيين – بمفهوم العلاقات السياقية، عند دي سوسير، فيما ذكره ابن الأثير في باب الصناعة اللفظية، متدرجا من هذا الإطار الضيق للعلاقات السياقية المتصل بالمقام، فصاحب الصناعة اللفظية يحتاج في تأليفه إلى ثلاثة أشياء:

الأول: اختيار الألفاظ المفردة، وحكم ذلك حكم اللآلئ المبددة، فإنها تتخير وتنتقى قبل النظم.
الثاني: نظم كل كلمة مع أختها المشاكلة لها؛ لئلا يجيء الكلام قلقا نافرا عن مواضعه، وحكم ذلك حكم العقد المنظوم في اقتران كل لؤلؤة منه بأختها المشاكلة لها.

الثالث: الغرض المقصود من ذلك الكلام على اختلاف أنواعه، وحكم ذلك حكم الموضع الذي يوضع فيه العقد المنظوم...بل نجد ابن الأثير يفصل القول في هذه العلاقات السياقية تحت باب المعاظلة، وهو تفصيل يؤكد إدراك الرجل لمفهوم الامتداد الخطِّيّ لسلسلة الكلام، وأهمية التوافق الذي يجب أن يتوفر فيه."[2]

كما يربط نظرية السياق بوصفة نسقا من العلاقات الداخلية في النص بنظرية النظم لدى عبد القاهر الجرجاني، ليرى أن "السياق عند عبد القاهر لا يعتبر أن الكلمة نقطة البدء – كما يظن– وإنما العكس هو الصحيح، فالسياق هو نقطة البدء، بحيث لا يمكن وجود كيان للتعبير إلا من خلاله، وحينئذٍ من الواجب رصد السياق، ثم البحث عن الألفاظ وعلاقاتها فيه

[1] البلاغة والأسلوبية، ٣٠٧
[2] البلاغة والأسلوبية، ٣٠٨-٣٠٩

ثانيا."[1]، وهذا هو السياق الذي تمسك به عبد المطلب، واعتبره مدخلا موحدًّا لفهم النص وتحليله تحليلا موضوعيا.

بهذا التقديم لنظرية السياق والجذور التراثية كما يراها عبد المطلب، فإن موقف الأسلوبية التي يقترحها عبد المطلب من فكرة السياق هي فكرة إيجابية؛ بحيث يرى أن "افتقاد المقام يؤدي إلى ورود مفردات متناثرة لا تمثل مقالا بالمعنى اللغوي، أو بالمعنى البلاغي؛ لأنها لم توضع في سياق يربط بين أجزائها بحيث تؤدي في النهاية معنىً معينا، وعلى هذا لو قمنا بتحليل هذه المفردات من حيث مستوى الصوت أو الصرف أو النحو، أو من حيث علاقة اللفظ بمدلوله فلن نصل أبدا إلى دلالة محددة لافتقاد السياق، أو المقام الذي يعطي البعد المكاني، وافتقاد الحال الذي يعطي البعد الزماني للصياغة."[2]

خلاصة موقف النظرية الأسلوبية –كما يقترحها عبد المطلب – من أطراف عملية التواصل:

بشكل عام نرى أن عبد المطلب مال إلى المرونة في التعامل مع أطراف التواصل؛ فقد ترك فسحة لكون الأسلوب هو بصمة لمبدعه، ليتعامل مع الإمكانات التعبيرية التي تظهرها الصياغة كانعكاس لمبدعٍ لا ينفي حضوره، كذلك فهو لا ينفي تلك الفسحة للمتلقي؛ حيث يمكن فهم التعبيرات على أساس فعاليتها وقوتها التأثيرية أثناء عملية التلقي، لكن، وفي كل الاحوال، بقيت الصياغة هي المحور الرئيس الذي ينطلق منه إلى المبدع والمتلقي.

إن هذه المرونة في التعامل مع أطراف الاتصال ربما هي ناتجة عن الممارسة التطبيقية التي كشفت لعبد المطلب ضرورة حضورها في القراءة، وهذا ما يتأكد في حديثه عن منهجه في كتابه "قراءات أسلوبية في الشعر الحديث"؛ إذ يقول: "إن التوفيق يفرض نفسه تلقائيا، لأننا مهما أوغلنا في الصياغة، فإننا لا يمكن بحال أن نغفل مصدرها، ومن ثم فحضور المبدع وارد – على الأقل– في مرحلة النشأة، لأن الصياغة لا تأتي من فراغ، ومن هنا فإن لنا تحفظا على مقولة (موت المؤلف)، بل من الضروري إحياؤه واستدعاؤه إلى رحابة الدراسة، على ألا يصل الأمر إلى ما وصل إليه الرومانسيون من جعل النص بمثابة لوحة إسقاط لمبدعه، أو

[1] البلاغة والأسلوبية، ٣٢١
[2] البلاغة والأسلوبية، ٣٠٨

انعكاس لشخصيته، لأن حضور المبدع حضورٌ لذات متكلمة أو فاعلة لها دورها الإنتاجي الذي تمارسه من خلال اللغة. وبالمثل لا بد من حضور المتلقي بوصفه لوحة الانعكاس التي نقيس عليها ردود الفعل، بل إن النص يتجلى حقيقة في كل قراءة تجليا جديدا يتيح له أن يحافظ على فاعليته أطول فترة ممكنة."[1]

وعليه؛ فإن في حضور عناصر الاتصال: المتلقي والمبدع وسياق النص نفسه يبقى واحدا من ضمن الاختيارات المحتملة لقراءة النص، دون نفيها إطلاقا، ولا الاعتماد عليها بشكل مطلق، بل تبقى في دائرة القراءات الممكنة، فلا يمكن اسقاط عناصر عملية التواصل من القراءة بالكامل، ولا يمكن نفي احتمال القراءة بدونها، إذ يمكن أن تنحصر القراءة داخل الصياغة المحسوسة فقط، يقول: "ولا يمكن أن يتحقق شيء من ذلك إلا بمتابعة الظواهر التعبيرية ورصدها والخروج منها بالطاقات الفنية التي أنتجت المعنى، سواء في ذلك أن تكون الطاقات متعلقة بدائرة (العدول) أو (الانحراف)، أو بدوائر (الظواهر البراقة) التي تعتمد على أدوات البلاغة القديمة مع تطويعها للواقع الإبداعي المعاصر، أو بدائرة (الإمكانات النحوية)، وإن كانت الدائرة الأخيرة تكاد تسيطر على ما سبقها وتوجه حركته. ويجب كذلك أن تؤخذ في الاعتبار عناصر الاتصال ودورها في العملية الإبداعية، حيث يميل الخطاب الإبداعي إلى جانب المبدع ويلتصق به، ويتحول إلى بصمة له، أو لوحة إسقاط تكشف عن باطنه. وقد يميل إلى جانب المتلقي، وينظم حركته الداخلية تبعا لهذه العلاقة، باعتبار التلقي إبداعا متجددا، لا يتوقف عند حدود الزمان أو المكان أو الأشخاص، وقد لا يكون هذا أو ذاك، وإنما تتم محاصرة الإبداع في منطقة الصياغة المحسوسة، دون مغادرتها إلى واحد منهما."[2]

وبالإضافة إلى هذه المرونة في التعامل مع المبدع والمتلقي، نلاحظ استعماله لثلاثة مفاهيم رئيسة أثناء تحليل الصياغة: العدول أو الانحراف، والإمكانات النحوية، والظواهر البراقة، وهذا يعني أن بصمةَ الأسلوب لا تنحصر فقط في دائرة العدول عن الاستعمال المثالي إلى استعمال ذي قيمة فنية جمالية، بل في تتبع الظواهر الأسلوبية البراقة التي قد لا تنتمي إلى

[1] قراءات أسلوبية في الشعر الحديث، ١٢
[2] البلاغة والأسلوبية، ١٣١

دائرة العدول، وفي تتبع الإمكانات النحوية وتفضيل المبدع لخيارٍ على آخر في مجال التركيب، وأثر ذلك على الدلالة.

-الربط الاصطلاحي والمفهومي بين البلاغة والأسلوبية:

تميَّز محمد عبد المطلب -بشكل رئيس- في كتاب البلاغة والأسلوبية بكونه قد قدم البنية الأسلوبية للبلاغة العربية بعلومها الثلاثة: البيان والمعاني والبديع، فالبلاغة العربية كما الأسلوبية كانت موجَّهة -بشكلٍ رئيس- إلى النص نفسه، وهذا ما يجعلها قريبة من الأسلوبية الحديثة التي تتجه هي الأخرى إلى النص، دون نفي حضور عناصر عملية التواصل الأخرى.

وإذا كان الأسلوب يتميز من خلال: الظواهر البراقة(التكرار النمطي)، أو العدول، أو التراكيب النحوية، فإن هذا ما قد تنبهت إليه البلاغة العربية بعلومها الثلاثة، وبهذا فإن هذه المفاهيم الثلاثة هي المفاهيم التي أسَّس عليها محمد عبد المطلب جذورَ الربط بين البلاغة العربية والأسلوبية الحديثة، لذا سنتناولها بشيءٍ من التفصيل، مع تأجيل الحديث عن "الإمكانات النحوية" إلى الفصل التالي كونها مرتبطة بعلاقة البلاغة بالنحو.

أولا: العدول

يرى عبد المطلب أن "المتتبع لمباحث الأسلوبية يدرك أن من أهم هذه المباحث ما يتمثل في رصد انحراف الكلام عن نسقه المثالي المألوف، أو كما يقول ج. كوهين (الانتهاك)، الذي يحدث في الصياغة، والذي يمكن بواسطته التعرف على طبيعة الأسلوب، بل ربما كان هذا الانتهاك هو الأسلوب ذاته، وما ذلك إلا لأن الأسلوبيين نظروا إلى اللغة في مستويين؛ الأول: مستواها المثالي في الأداء العادي. والثاني: مستواها الإبداعي الذي يعتمد على اختراق هذه المثالية وانتهاكها."[1]، وعليه: يكون الانتهاء مبنيا على ثنائية المثالي/ الإبداعي، والإبداعي هو الانحراف عن المثالي، وانتهاك قواعده.

[1] البلاغة والأسلوبية، ٢٦٨

والعدول أو الانحراف أو الانتهاك، وهي ثلاثة مصطلحات استخدمها عبد المطلب للدلالة على تجاوز المستوى المثالي واختراقه بهدف إبداعي، فكرةٌ وُجِدت سابقا في كتاب عبد الحكيم راضي "نظرية النقد في اللغة العربية"، الذي أشاد به محمد عبد المطلب في مقدمة كتابه، يقول: "وهذا كله لا يحجب ما قُدِّم من جهد في قراءة البلاغة القديمة قراءة جديدة مع محاولة ربطها بالبحث الأسلوبي الحديث. ويمكن تمثل هذه المحاولة بشكل مقتضب عند الدكتور لطفي عبد البديع، في دراسته لـ(التركيب اللغوي للأدب)، ثم كانت الدراسة الموسعة للدكتور عبد الحكيم راضي في (نظرية اللغة في النقد العربي) بمثابة مدخل حقيقي لرصد الخواص التعبيرية في الصياغة، ليس في حدود التحرك البلاغي فحسب؛ بل فيما يتصل بالمباحث اللغوية والنحوية بالدرجة الأولى."[1]

وربما يكون عبد الحكيم راضي من أوائل الباحثين العرب المحدثين الذين تنبهوا لفكرة العدول أو الانحراف، يقول في مقدمة طبعته الثانية عن الاختلاف حول المصطلح: "وهنا أشير إلى مسألة أثارها أحد المصطلحات الواردة في الكتاب، وهو مصطلح (الانحراف) الذي يطلق مرادا به الخاصة الأساسية في اللغة الأدبية، وهي المغايرة لنمط الاستعمال الشائع في اللغة العادية. وكان البعض قد أبدى تحفظه على هذا المصطلح بدافع من تخوف مبعثه شبهة كون الكلمة مترجمة عن مقابل أجنبي، مما دفع عددا ممن كتبوا بعد ذلك في الموضوع إلى استخدام كلماتٍ أخرى أريد لها تحمل نفس المعنى، مثل (العدول) و(التحويل) و(الانزياح)... إلخ"[2]

وربما من المهم الاطلاع –بنظرة سريعة– على جهد عبد الحكيم راضي حول مصطلح "الانحراف"، وذلك بدافع من الموضوعية العلمية التي يترجح بها استفادة عبد المطلب من بعض ما جاء في الفصل الثالث من كتاب عبد الحكيم راضي، والمعنون بـ "المثالي والمنحرف".

---

[1] البلاغة والأسلوبية، ٧-٨

[2] نظرية اللغة في النقد العربي، ٧

يميز عبد الحكيم راضي بين طبقتين: النحاة واللغويين من ناحية، والنقاد والبلاغيين من ناحية ثانية في مجال تعاملهما مع اللغة، وبناء على هذا الاختلاف في النظر إلى اللغة تولدت ثنائية المثالي والمنحرف؛ إذ قواعد اللغة الصرفية والنحوية والدلالية التي أصلها اللغويون والنحويون هي الأصل المثالي الذي تمت المواضعة عليه، والذي لا يمكن تجاوزه بالمخالفة، في المقابل؛ فإن البلاغيين والنقاد قد اعتبروا الانحراف عن هذا الأصل المثالي هو الانحراف المؤدي إلى دلالات فنية، لم يكن ممكنا تحققها بالوضع المثالي الذي توافق عليه النحويون واللغويون.

وبناء عليه يضع عبد الحكيم راضي مستويين للغة؛ المثالي والمنحرف، "والمثالي هنا هو المستوى العادي، أما المنحرف فهو المستوى الفني. وكما هو واضحٌ من حديث الزمخشري تقف البلاغة عند الصورة الفعلية للكلام، ولا ترفض ما فيه من نقص أو انحراف، بل تحاول استغلاله من زاوية فنية، بينما يحاول النحو أن يقدم صورة مثالية كاملة للغة، فإذا لم تسعفه العبارة الفعلية الظاهرة في الكلام تطوع بتقدير هذه الصورة."[١]

لذلك يرى عبد الحكيم راضي أن النحويين حاولوا –حفاظا على مثالية العبارة – "أن يصرفوا النظر تماما عن ظاهرها ليروا –أو ليصوروا– تحته باطنا كاملا منضبطا خاضعا للقواعد."[٢]، وبهذا يكون المحافظة على مثالية اللغة هي "الشغل الشاغل لكل من النحاة واللغويين، وأن الوسيلة المعتمدة إلى ذلك هي التقدير –سواء بالزيادة أو الحذف– في ظل مبدأ يرى إمكان الانصراف عن ظاهر العبارة إلى تقديم باطنٍ أو–صورة تقديرية– أكثر مثالية وخضوعا للقواعد، واتساقا معها. كما أنهم نظروا إلى عملية التقدير باعتبارها نوعا من ردِّ العبارة إلى أصلها، وعودة إلى صورتها المثالية."[٣]

وبناء على هذه الإحالات التقديرية المستمدة من أصل باطني (مثالي) التي اتبعها النحاة حفاظا على مثالية اللغة، يكون النحاة العرب –برأي عبد الحكيم راضي– قد توصلوا إلى "ما يشبه صنيع المحدثين أو –إذا شئنا الدقة– بما يشبهه صنيع المحدثين من أصحاب النحو

[١] نظرية اللغة في النقد العربي، ١٩٣
[٢] نظرية اللغة في النقد العربي، ١٩٦
[٣] نظرية اللغة في النقد العربي، ٢٠٥-٢٠٦

التوليدي التحويلي في تصورهم لوجود بنية عميقة مثالية كامنة وراء كل بنية سطحية. ولم يكن ما وقفنا عنده من محاولات التقدير والقياس والتَّمَحُّل بالتعليل سوى إجراءاتٍ صناعية في سبيل المحافظة على هذا التصور المثالي."[١]

وفي المقابل إذا كان النحاة واللغويون قد حرصوا على مثالية اللغة في مستواها العادي، فإن النقاد والبلاغيين برأي راضي "وهم المعنيون باللغة الفنية، قد حرصوا –على العكس من النحاة واللغويين –على رعاية صفة مخالفة في الاستخدام الفني للغة... هذه الصفة هي المغايرة أو الانحراف على نحوٍ معين عن القواعد والمعايير المثالية التي تحكم اللغة العادية."[٢]

لكن هذا الاهتمام بالمستوى الانحرافي لا يعني جهل البلاغيين "بمثالية المستوى العادي من اللغة، كما تصوره النحاة، بالعكس.. فإن هذا المستوى بمثاليته لم يَغِبْ عن أذهانهم لحظةً واحدة، لسبب بسيط هو أنهم جعلوا منه مرآة ينعكس عليها انحراف المستوى الفني، ومعيارا يقيسون إليه مقدار هذا الانحراف."[٣]

والحقيقة أن عبد الحكيم راضي قد تناول أشكال الانحراف التي عرفها البلاغيون العرب في علوم البلاغة الثلاثة: البديع والبيان والمعاني، على مستوى الإفراد أو التركيب، فقد أوضحه في مباحث التقديم والتأخير، والإيجاز والإطناب والمساواة، والحذف والذكر، والمجاز والكناية والتشبيه، والتكرير والتتميم، وغيرها من الأشكال التعبيرية التي أنتجتها البلاغة العربية، ويبدو أن محمد عبد المطلب قد أفاد كثيرا من هذه الدراسة لأشكال الانحراف التراثية، وهو ما دفع بعض رواد المنتديات الأدبية على شبكة الإنترنت إلى التقليل من أهمية جهد عبد المطلب، واتهامه بانتحال أفكار راضي في كتاب "البلاغة الأسلوبية"، وهو ما يوجب علينا مناقشة هذه الفكرة، والرد عليها من خلال ملاحظات هامة:

---

[١] نظرية اللغة في النقد العربي، ٢٠٧
[٢] نظرية اللغة في النقد العربي، ٢٠٩
[٣] نظرية اللغة في النقد العربي، ٢١١

١. أن طبيعة العلم طبيعة تراكمية؛ بمعنى أن استفادة باحث من فكرة باحثٍ آخر شيء طبيعي، وقد أقر عبد المطلب منذ البداية في مقدمة كتابه بجهود راضي، ووصف كتابه بأنه "دراسة موسعة"، وهذا يعني أنه لم يحاول نفي جهود الرجل، ولا إنكار اطلاعه عليها والاستفادة منها، وهذه أمانة علمية تحمد فيه، وتحسب له.

٢. إن الرؤية الجوهرية التي بنى عليها عبد الحكيم راضي فكرته عن الانحراف، هي الثنائية القائمة بين عِلْمَيْ البلاغة والنحو، على اعتبار أن كلا منهما مختصٌّ بمستوى من مستويات اللغة، فالنحو مختصٌّ بالجانب المثالي، بينما البلاغة مختصة بالجانب الانحرافي، دون أن يدرس العلاقة الفاعلة بين الطرفين والتي أدت بشكل تكاملي إلى الوصول في النهاية إلى رؤية "نحو–بلاغية" عند الجرجاني في نظرية النظم، وهو ما انتبه إليه عبد المطلب حين فَرَّقَ بين نحوين: النحو الجمالي، والنحو التقعيدي، ومن ثم أكَّد على العلاقة الوثيقة بين النحو والبلاغة، بل على النشأة النحوية للبلاغة، وكون كثير من الملاحظات البلاغية وجدت في كتب النحويين أولا، واختلاف الرؤية لعلاقة النحو بالبلاغة، هو اختلافٌ جوهري لا يمكن غضُّ البصر عنه حين الحديث عن التأثر بين راضي وعبد المطلب.

٣. لقد خالف عبدُ المطلب راضي في بعض آرائه، ففي حين يرى عبد الحكيم راضي أن "دراسة الأسلوب –وكما فهمها النقاد العرب– تجور دائما على دراسة التنظيم، وهو قول لا تمليه أساليب الجدل –كما يبدو من الظاهر– بقدر ما تمليه حقيقة موقفهم –بالفعل– من قضايا الأسلوب، وإيمانهم بقيام اللغة الأدبية على الانحراف عن المثال الذي سنَّه النحو، وحافظ عليه النحاة."[١]، وهو موقف يبنيه راضي على أساس رؤيته الثنائية لعلمي البلاغة والنحو.

بينما يرى عبد المطلب أنه لا يستطيع "موافقة الدكتور عبد الحكيم راضي على أن دراسة الأسلوب –كما فهمها النقاد العرب– تجور دائما على دراسة التنظيم؛ ذلك أن علوم اللغة اهتمت في جل مباحثها بما يقال، في حين انصبت بحوث البلاغيين في دراسة الأسلوب على كيفية ما يقال، مستخدمين في ذلك الوصف الدقيق، متتبعين ملامح الشحن العاطفي المتجدد بتجدد نظام العبارة، وابتعاده عن النمط التركيبي الذي نلمسه في الخطاب العادي، حتى ليمكننا

[١] نظرية النقد في اللغة العربية، ٢١٨

القول بأن مباحث البلاغيين في هذا المجال –وخاصة عبد القاهر الجرجاني– تمثل جانبا من أنضج مباحثهم الأسلوبية؛ لأنها تمثلت في حقيقتها المفكرة نظاما متسقا من القواعد، ولكنه مع اتساقه يتيح للذات المنشئة في كل مرة أن تبدع تركيبها النحوي الخاص بها."[1]

وهذه الرؤيةُ مبنيةٌ أيضًا على رؤية عبد المطلب للعلاقة التفاعلية بين عِلمي النحو والبلاغة، وبكون النحو قد كَوَّن بمستواه الجمالي منبعا للرؤية البلاغية الناضجة؛ وإذا كانت البلاغة قد عنيت بالمستوى الجمالي، لا التقعيدي، للنحو فإن هذا لا يدل على جورها على نظام اللغة، فقد كانت معنية بالكيفية، لا بالتوصيف الاستقرائي؛ إذ "ليس معنى أن البلاغيين اعتبروا التقديم والتأخير نوعا من الانحراف عن النمط المثالي أن ذلك مدعاة لأخذهم بالجور على النظام العام للغة، بل إن هذا الانحراف يمكن أن يمثل –من وجهة نظرنا– نظاما، وإن لم يكن موافقا لسنن النحاة في رتبهم المحفوظة، وربما ذكرنا هذا بما قاله شابمان عن علم الأسلوب وكيف أنه يتيح لنا تحديد المدى والكيفية التي تتضح من خلالها لغة الشاعر بما فيها من سمات انحرافية، مع ملاحظة كيفية استخدام الأديب للخصائص المتعارف عليها عموما لإحداث تأثير خاص."[2]

وهذه الرؤية الناضجة لعبد المطلب جعلته يتجاوز مسألة ارتباط الأسلوب الفني بالإمكانات النحوية فقط، فقد يكون الأسلوب متبعا للنمط المثالي النحوي، لكنه يحتوي على ظواهر براقة، تكرارية أو غير تكرارية، تجعل منه أسلوبا مجاوزا للمستوى النفعي إلى المستوى الفني الإبداعي، وهذا ما وسع من آفاق دراسته البلاغية وربطها بالأسلوبية، بينما توقفت دراسة عبد الحكيم راضي عند هذه الثنائية: المثالي والمنحرف، وما يتولد عنها من المستويين اللغويين: العادي والفني، يقول عبد المطلب: "واللغة لها نظامها الذي يحكمها، ونظام مفرداتها يقرر تجاوز الخبر مع المبتدأ، والفعل مع الفاعل والمفعول، ويصرُّ نظام اللغة على اطِّراد هذه الظواهر، ولكن عندما يلجأ المبدع إلى تطبيق هذه النظم في شكل كلام أدبي، فإنه لا يحافظ على هذا الاطراد، وإنما تحكمه سياقات الكلام، فيتخلى عن الرتب المحفوظة إلى انتهاكات، أو

[1] البلاغة والأسلوبية، ٣٣٨
[2] البلاغة والأسلوبية، ٣٣٨

تكراريات، أو منبهات أسلوبية تبدو في شكل دفقات تعبيرية، لها طبيعة مختلفة عن النظام المطرد."[١]

يستخدم عبد المطلب مصطلح "العدول" بشكل رئيس، في حين استخدم راضي مصطلح "الانحراف"، ولكن هذا لا ينفي استخدام عبد المطلب لمصطلح الانحراف تارة، والانتهاك تارة أخرى، على الرغم من أن "الانتهاك" مصطلح أنتجه النقد ما بعد الحداثي، والذي يعني الخروج من النظام اللغوي المقصود لذاته، بهدف خلق فوضى متناثرة تعكس حالة سيولة المعنى وعشوائيته، وربما يبدو من الصعب ربطه بآفاق تراثية أيا كانت تحويرات المفهوم.

إن العدول هو "خلل في قاعدة الاستبدال" كما يراه عبد المطلب، إذ عندما "يعمد المبدع إلى خلق عمل فني فإنه يحدث خللا في قاعدة الاستبدال، بحيث يتصرف في هيكل الدلالة بما يخرج عن المألوف، فينتقل كلامه من الدائرة النفعية إلى الدائرة الجمالية."[٢]

والعدول كظاهرة يعتبر "محورا رئيسا في البحث البلاغي يؤكد المستوى الإخباري والإبداعي في الأداء اللغوي، وهو بهذا يمثّل قيمة تعبيرية أو منبِّها أسلوبيا في مباحث التعريف والتنكير، والحذف والذكر، والتقديم والتأخير، والإيجاز والإطناب، والالتفات، والفصل والوصل، والحروف، وخاصة حروف المعاني."[٣]

وليس العدول قائما في هذه المباحث التي تنتمي لعلم المعاني فقط، بل هو موجود بقوة أكبر في المجاز الذي ينتمي لعلم البيان، إذ يرى عبد المطلب أن المجاز –كما عرفه البلاغيون العرب– يكاد يكون "ممثلا لأكبر قيمة في انتهاك النظام اللغوي، والخروج على مألوفه، والعدول فيه يبدو بشكل بارز في تحديد مفهومه على المستوى اللغوي أو المستوى الاصطلاحي؛ مما جعل له دورا بارزا في الدلالة ومباحثها، ودورا بارزا في خلق الصورة الفنية من خلال مباحث الاستعارة والكناية والتمثيل."[٤]

---

[١] البلاغة والأسلوبية، ٣٠٥
[٢] البلاغة والأسلوبية، ٧٢
[٣] البلاغة والأسلوبية، ٦
[٤] البلاغة والأسلوبية، ٣

وقد اعتبر عبد المطلب المجاز ممثلا أكبرَ للعدول "لأن الإنسان هو الذي يتحكم في لغته فهو سيدها وليست سيدته، وبحق هذه السيادة وجد الإنسان أن استخدام الكلمة القديمة في معنى جديد لم يكن كافيا ليتمكن من تقديم عمل إبداعيٍّ جماليّ، فهذا الاستخدام قد يكفيه في تقديم خطاب نفعي إخباري، ولكنه لا يكفيه في مجال الفن، ومن هنا كان احتياج المبدع إلى إحداث نوع من الفوضى في هذه العلاقات اللغوية، وتحطيم ذلك التعسف القائم في الربط بين اللفظة ومدلولها، وتلك الفوضى المستحدثة تتحول لتخلق نظاما جديدا يطلق عليه كلمة المجاز."[١]، فالمجاز كوجه من وجوه العدول، لا يقتصر على التركيب، وإنما يمتد إلى اللفظة المفردة.

ولكن ما الذي يقصده عبد المطلب بقوله، "الفوضى المستحدثة"؟

إنها فوضى جمالية حين يتم التأليف "بين جدولي اختيار متنافرين، وهذا النمط الجديد هو ذاته ما أطلقنا عليه كلمة (المجاز) وهذا ما عنيته بقولي (إحداث فوضى في العلاقات اللغوية) أو في (الدلالة) وهي فوضى جمالية –إن صح هذا التعبير– فالمعاني والألفاظ المشتركة بين الناس جميعا، التي تنتمي إلى عداد المتواضع عليه لا تفاضل فيها بين العامة والخاصة، ولا يمثل استخدامها عيبا، ولا يكسب فضيلة، أما القسم الآخر الذي يهتز فيه نمط الدلالة وتتجدد فيه علاقاتها– فهو المخترع أو المبتكر أو المختص، وهو الذي يرتبط في صورته الجديدة بفردية المبدع، ومن هنا يكون مجال التفاضل والتمايز."[٢]، ويبدو واضحا تأكيد عبد المطلب على أن المجاز والعدول في الدلالة له ذات نصيب العدول في التركيب النحوي.

غير أن البلاغيين العرب لم يتركوا المجال مفتوحا بشكل كامل أمام هذه الفوضى الجمالية التي يمكن أن يحدثها المبدع عبر انزياح الدلالة وانتهاك التركيب المثالي؛ فقد اشترط "البلاغيون أن يكون استعمال الكلمة في غير ما هو له بوجود قرينة مانعة، فالمجاز على هذا يقدم لنا معنيين في آنٍ واحد؛ ولذا قال السكاكي عنه بأنه الكلمة المستعملة في معنى معناها."[٣]

[١] البلاغة والأسلوبية، ٦٨
[٢] البلاغة والأسلوبية، ٧٣
[٣] البلاغة والأسلوبية، ٧٤

إن "القرينة المانعة" هي الحاجز المنطقي/ العقلي الذي حال دون جعل هذا العدول عن نظام اللغة يتطور إلى فوضى غامضة، بلا إحالات عقلية للمعنى، ويعزو عبد المطلب وجود هذا الحاجز إلى سببين اثنين: الأول: الاتجاهات المنطقية؛ فقد ولدت ثنائية المعنى ومعنى المعنى بفضل سيطرة "الاتجاهات المنطقية التي سيطرت على الدرس البلاغي منذ أخريات القرن الخامس الهجري، والتي دفعت بكثير من البلاغيين إلى وضع الاستعمال المجازي في نطاق علاقة المفارقة والانفصال، بحيث لا يمكن تصور طرفي المجاز في علاقة اتحاد متكامل."[1]

أما الثاني؛ فهو الحذر الديني فقد كان هؤلاء الدارسون القدامى "يتحركون في إطار ديني محدد، وتنتابهم كثير من الهواجس والشكوك لخوفهم من الوقوع في شبهة التجسيد، فكان كلامهم في المجاز ممتزجا بحذر المتديِّن، وهذا الحذر كاد أن يلغي –أو يوقف– اندفاعهم في إيضاح ما في المجاز من روعةٍ وإبداع، كما كان يوقف أي تحرك منهم لتغيير العلاقات المجازية الموروثة، ويعوق أي محاولة لتخطي هذه العلاقات التي تجمدت، بل تحجرت، حيث وضعت المفاهيم البلاغية المتأثرة بالحدود الدينية حاجزا صلبا لا يمكن للشاعر أن يخرج عليه أو يتخطاه، وكأنما العلاقة بين عناصر الموجودات التي يحتويها الكون ذات ثبات لا يمكن تحريكها، فإذا تخطى الشاعر هذه الحواجز الموروثة اتهم بوقوعه في دائرة المعاظلة، وكأنما المجاز أصبح مواضعة عرفية كالحقيقة تماما، فإذا احتاج المبدع لاستخدام مجازي وجب أن يخضع لمقتضى هذه المواضعة الافتراضية."[2]، ويبدو أن عبد المطالب قد بالغ قليلا في حكمه الأخير؛ إذ شبه شروط إنتاج المجاز أو النطاق المسموح به لإنتاجه وفقا لشروط البلاغيين العرب، بأنه مواضعةٌ عرفية (كالحقيقة تماما)!

وليس العدول والانحراف والانتهاك والانزياح هي المصطلحات الوحيدة التي عبر بها عبد المطلب عن تجاوز اللغة للمستوى النفعي إلى المستوى الفني، بل عبر عنها بوصف اللغة تحت الصفرية في مقابل اللغة الشعرية، وبينهما اللغة المحايدة، يقول: "إن سقوط خط المعجم على خط النحو يؤدي إلى تماسّ قد يكون هابطا فيولد لغة تقع تحت درجة الصفر كلغة

[1] البلاغة والأسلوبية، ٧٤
[2] البلاغة والأسلوبية، ٧٤

التخاطب، وهي التي أطلق عليها السكاكي (لغة الحيوانات)، والحيوانية هنا ليست صفة ذم، وإنما وصف للمهمة التوصيلية التي تقوم بها هذه اللغة، لكن بعض المبدعين يمتلكون قدرة تحويل هذه اللغة التداولية إلى لغة شعرية من الطراز الأول... وإذا كان التماس يؤدي –كما أوضحنا إلى النزول تحت درجة الصفر، فإنه أيضا يؤدي إلى الارتفاع إلى مستوى الأدبية، وقد تظل الصياغة في دائرة الحياد بين هذا وذاك، لكن القدرة الإبداعية قد تشحن هذه اللغة المحايدة بطاقة أدبية برغم احتفاظها بمنطقة الحياد."[1]

وربما كان العدول هنا مصطلحا موازيا لمصطلح الشعرية، يقول عبد المطلب: "إن الشعرية إذا تحققت بالتعامل الإفرادي والتركيبي، أو (الاختيار والتوزيع)، فإنها تمتنع إذا ظل الاختيار الإفرادي في منطقة المواضعة، وإذا ظل الاختيار التركيبي في منطقة المألوف، بل لا بد من مغادرة مثل هذه المناطق وزرع الدال في وسط تعبيري يعمل على تفريغه من دلالته جزئيا أو كليا."[2]، وما العدول سوى مغادرة اللفظة المفردة لمنطقة المواضعة، واجتياز التركيب لمنطقة المألوف؟

إن العدول/ الانزياح/ الانحراف/ الانتهاك هو أحد الأعمدة الرئيسة التي قامت عليها قراءة محمد عبد المطلب الأسلوبية للنص، وهي تمثل نتاجا مشتركا للأسلوبية الحديثة مع البلاغة الموروثة.

[1] قراءات أسلوبية في الشعر الحديث، ٣١-٣٢
[2] قراءات أسلوبية في الشعر الحديث، ٣٣

ثانيا: التكرار النمطي

إذا كان العدول هو أحد الأعمدة الرئيسة لالتقاء البلاغة بالأسلوبية، فإن التكرار النمطي يمثل عمودا آخر يبني عليه عبد المطلب هذا التأسيس للمناطق المشتركة بين الأسلوبية والبلاغة العربية.

أشرنا سابقا إلى أن جهود محمد عبد المطلب في دراسة الأسلوب الفردي لم تقتصر على دراسة انحرافه عن الأصل، بل تجاوزه إلى غيره من المنبهات التعبيرية الجاذبة التي قد لا تكون مخالفة للأصل، لكنها ومع ذلك تمثل بصمة أسلوبية للمبدع والنص، يمكن تحليله من خلالها، ولقد كان "التكرار النمطي" أحد هذه المنبهات إلى جانب العدول الذي التقت فيه البلاغة العربية مع الأسلوبية الحديثة، مع الأخذ بعين الاعتبار وجوب توافر شرطين اثنين لكي تكون التكراريات منبهات تعبيرية يمكن أخذها بعين الاعتبار أثناء التحليل الأسلوبي:

الأول: أن تكون ذات طبيعة استمرارية في النص، ولهذا يطلق عليها عبد المطلب التكرار "النمطي"؛ أي الذي يتحول إلى نمط جمالي.

الثاني: توافر النيَّة الجمالية فيها؛ بمعنى أن تمنح هذه التكراريات بعدا جماليا للنص.

وهذا ما ينبه له عبد المطلب حين يرى أنه "يجب أن نوجه اهتماما خاصا إلى أن دراسة الأسلوب الفردي يجب ألا تتركز حول الأنماط المنحرفة عن الأصل فحسب؛ باعتبارها إبداعات براقة واضحة، بل إن دراسة الأسلوب الجاري على النسق المألوف قد يبهرنا أحيانا أكثر مما يبهرنا النوع الأول؛ ولذا يجب أن نتحرى في الصياغة ما فيها من منبهات تعبيرية، لها طبيعة جمالية من ناحية، ولها طبيعة استمرارية من ناحية أخرى. كما يجب أن نتحرك وراء التكراريات التي تأخذ شكل ظاهرة أسلوبية في بعض ألوان الأداء، مما يكسب المضمون حيوية تؤثر في الشكل اللغوي؛ فتصبح عملية الأخذ والعطاء بينهما قطب النظام الجمالي للكلام."[1]

إن التكرار كمنبه تعبيري يكتسب أهمية خاصة بالنسبة للأسلوبية؛ إذ يدفع عنها شبهة القولبة التي تضيع معها الروح الفردية للنص ومبدعه؛ فلو كانت الأسلوبية تعتمد على الانحراف

[1] البلاغة والأسلوبية، ١٩١

عن الأصل المثالي فقط في تحليل الأسلوب لضاعت فردية الصياغة، ولتحول النص إلى مجموعة من الاحتمالات الواقعة في تقليبات البنى المتجاوزة للأصل المثالي، والتي مهما منحت الحرية للمبدع فإنها ستظل هي الأخرى محدودة بإطار من التقليبات العلائقية سواء في مجال الإفراد أو التركيب، لكن التكرار بالإضافة إلى منبهات أخرى لا تعتمد على العدول في الأصل، تحمي الأسلوبية من شبهة القولبة، وهذا ما يوضحه عبد المطلب في رده على "محمود عياد" إذ يرى أنه لا يوجد مبررٌ "للمحاذير التي وضعها الدكتور محمود عياد أمام مناهج الأسلوبية في مجال النقد، فعندما تعمد الأسلوبية إلى (التشفير) بعدد من الصيغ على أساس العلاقات التي بين هذه الصيغ، الكامنة في النظام اللغوي – عندما تعمد إلى ذلك لا تغفل أبدا طابع الفردية المتمثل في هذا (التشفير). وليس كل نمط تعبيري يعتمد بالضرورة على خاصية الخرق المحدد، بل إنه قد يبتعد تماما عن الخرق أو الانتهاك إلى الأداء المألوف الذي تتوفر فيه المنبهات التعبيرية، التي تتيح إبراز النية الجمالية في الصياغة، بل إن التكرارية نفسها قد تمثل جانبا إبداعيا في الأداء لا يقل أهمية عن (الخرق) إن لم يجاوزه في بعض الأحيان، فالمصادرة على الأسلوبية باعتبارها مرتكزة على نوعية جمالية معينة في الأداء أمر لا مبرر له."[1]

التكرار النمطي في البلاغة العربية:

لقد عاد محمد عبد المطلب إلى البلاغة العربية ليجد في الأشكال التعبيرية الكثيرة التي أنتجها علم البديع مجالا خصبا لهذه التكراريات التي تشكل منبهات تعبيرية أسلوبية لا يمكن تجاوزها، وليؤكد أن التكرار النمطي يشكل منبها أسلوبيا "في مباحث البديع كالطباق والتعديد، وتنسيق الصفات، والسجع والالتزام والترصيع إلى آخر هذه الألوان التي اهتمت بالناحية الصوتية، بجانب ألوان أخرى كان الاهتمام فيها مركزا على الدلالة وصلتها بهذه الطبيعة التكرارية، وهو ما يمكن أن يسمح بتحول البحث البديعي إلى بحث أسلوبي بتخليصه من شكليته، وإفراطه في التفريع والتقسيم، وإغراقه في التكلف والصنعة."[2]

[1] البلاغة والأسلوبية، ٣٦٤
[2] البلاغة والأسلوبية، ٦

وعليه؛ فإن علم البديع الذي لطالما وجهت إليه التُّهم من حيث إغراقه في الشكلية التي جاءت على حساب المعنى، يرى عبد المطلب أن بالإمكان تخليصه من هذه الشكلية، وتحويله إلى مبحث من مباحث الأسلوبية.

ويقسم عبد المطلب التكرار النمطي في البلاغة العربية إلى نوعين: التكرار النمطي الصوتي، والتكرار النمطي الدلالي.

فعلي المستوى الصوتي يأتي مبحث السجع كأحد المباحث المهمة التي أولاها البلاغيون اهتماما خاصا؛ حيث "عددوا فيه ألوانا من الأداء، يتمثل فيها عنصر التوازن اللفظي، فمنه أن يكون الجزآن في السجع متعادلين، لا يزيد أحدهما على الآخر، مع اتفاق الفواصل على حرف بعينه، كقول الأعرابي: سنة جردت، ومال جهدت، وأيد جمدت، فرحم الله من رحم، وأقرض من لا يظلم."[1]

وكذلك يمثل الجناس مبحثا آخر من مباحث التكرار الصوتي الذي استمد اللغويون فكرته من مباحث "حول المشترك اللفظي ومن مباحث الصرفيين حول الاشتقاق الذي تتوافق فيه الصور اللفظية الكلام في "التجنيس" باعتباره أقرب النمطيات إلى الناحية الصوتية الخالصة، وقد تناولوه بتفريعات معقدة حرصا منهم على أن يتمثل في التركيب أقصى حدود درجات التوازن، خاصة فيما أسموه بالجناس التام الذي تتساوى فيه أنواع الحروف وأعدادها وهيئاتها بين كلمتين ينتج عنها صورة لفظية لها إيقاعها الخاص هي (الجناس)."[2]

غير أن البلاغة العربية لم تقبل جميع أنواع التكرار الصوتي؛ فقد عدت بعض التكرار الصوتي لبعض الحروف مُخِلًّا بشرط الفصاحة، ويرى عبد المطلب أن أساس هذا الرفض إنما يرجع إلى الذوق العربي في ذم التنافر أو التماثل الصوتي الذي يؤدي إلى اللبس أو صعوبة النطق، وهو ما يمكن تجاوزه في العصر الحديث الذي يستسيغ من ناحية جمالية تكرار الحروف، ويعتبرها منبها أسلوبيا إيقاعيا يريد منه المبدع إيصال معنىً ما.

---

[1] البلاغة والأسلوبية، ٢٩٢
[2] البلاغة والأسلوبية، ٢٩٣

يقول عبد المطلب: "ويتضح أن أساس رفض هذه الأنماط من التكرار الصوتي هو الذوق العربي الذي يكره التنافر، كما يكره التماثل الذي يؤدي إلى اللبس، فإذا مالت العربية بذوقها إلى التخالف فذلك لمحاولة البعد عن اللبس من خلال ما تقدمه من المقابلات بين المتخالفين، وهذا ما دفع البلاغيين إلى محاولة تجنب ما تكرهه اللغة من تنافر أو تماثل، والحرص أحيانا على أنماط من التخالف الذي يحقق في النهاية ألوانا من التناسب في الإيقاع بحسب السياق والاستعمال."[1]

وثمة ما يمكن إضافته لملاحظة عبد المطلب في هذه النقطة، أن الذوق العربي ربما كان محقا في رفضه لبعض أشكال التنافر أو التماثل الصوتي اللافت في بعض المخارج، ونفيها من دائرة الفصاحة؛ ذلك أن الإنتاج الشعري والنثري كان يروى ويلقى بالدرجة الأولى قبل أن يكون مكتوبا، وهذا يجعل مهمة إلقائه –وهي الغرض الرئيس الذي كتب له– مهمة ثقيلة على الخطيب/ الشاعر، أما في العصر الحديث، فإن الإنتاج الشعري مكتوب قبل أن يكون مرويا، أو هو يكتب لغرض النشر مكتوبا قبل كل شيء، وهذا ما يجعل الإيقاع الصوتي المتماثل أو المتنافر بشكل لافت يمثل متعة للقارئ حين يقرؤه بشكل منفرد، على عكس ما لو كان يتم القاؤه، وتكون عملية التلقي جماعية، وهذا ما سيوضحه عبد المطلب لاحقا في تغيرات الشعرية في قصيدة الحداثة، فقد انتقلت من كونها "شعرية ملفوظة"، إلى "شعرية الكتابة".

أما على مستوى التكرار النمطي الدلالي فإن عبد المطلب رأى أن ثمة تحركا آخر في مباحث البديع "يعتمد بالدرجة الأولى على الناحية الدلالية التي تأتي من خلال أنماط تكرارية لها طبيعتها الشكلية، والتي تمثل لونا من ألوان التنبيه الفني يمكن رصدها من خلال الخصائص التركيبية لبعض الصيغ المختلفة. وهي صيغ تشتمل على مبانٍ تؤدي في حقيقتها وظائف أساسية في بناء الجملة، وإن كانت دراستها قد تمت تحت ما سمي (بالمكملات) أي علم البديع. وربما كان هذا الإحساس بأهمية مثل هذه التراكيب في صلتها بالناحية الدلالية هو الذي دفع

[1] البلاغة والأسلوبية، ٢٩٥

بعض الدارسين من علماء البيان إلى إدخالها في مباحث المعاني، مثل مبحث التوكيد والاستدراجات والإرصاد."[1]

ويضرب عبد المطلب "الترديد" كأحد أشكال التكرار النمطي على المستوى الدلالي؛ حيث يرى أنه "يكاد الترديد يأخذ طابعا متميزا في قدرته على ترتيب الدلالة والنمو بها تدريجيا في نسقٍ أسلوبي يعتمد على التكرار اللفظي، وهو كما عرفه ابن أبي الأصبع : أن يعلق المتكلم لفظة من الكلام بمعنى، ثم يرددها بعينها، ويعلقها بمعنى آخر."[2]

وليس التكرار دائما موجودا في المستوى الصوتي واللفظي المجسم، بل يمكن أن يلعب الحيز المكاني دورا في إبراز جمالية تكرارية من نوع آخر، يرى عبد المطلب أنه "يمكن أن نتبين في بعض ألوان البديع ما يدل على أن الحيز المكاني يؤدي إلى تماس الدلالة وتشابكها من خلال التكرارية، مثل (المشاكلة) التي تقوم على ذكر الشيء بلفظ غيره لوقوعه في صحبته تحقيقا أو تقديرا."[3]

فالبعد الجمالي في المشاكلة يتحقق من ناحية ذهنية عقلية لا من الناحية اللفظية الصوتية؛ إذ "المشاكلة –كما يراها الدكتور أحمد كمال زكي– تهدف إلى ناحية معنوية، تجاوز الدقة المنطقية كما تفارق الدلالة الرمزية، وهي –كما نرى– تقوم على اكتساب الألفاظ من المجاورة تمازجا في الدلالة يخرجها من النمط المألوف، ويعدل بها عن دلالة المطابقة إلى الناحية الإبداعية، وهذا التمازج لا يتمثل في التكرار المجسم في العبارة، بل إنه يتحقق ذهنيا من خلال تقدير المجاوزة في الدلالة وما يستتبع ذلك من تمازجها."[4]

وعلى الرغم مما اتصفت به البلاغة العربية من الجزئية، وتوقفها عند حدود الجملة الواحدة، إلا أن مبحث التكرار النمطي في علم البديع قد تجاوز حدود الجملة الواحدة؛ حيث يمتدُّ "التكرار النمطي إلى خارج حدود الجملة الواحدة، أو البيت الواحد؛ ليشمل القطعة مكتملة

[1] البلاغة والأسلوبية، ٢٩٦
[2] البلاغة والأسلوبية، ٣٠٠
[3] البلاغة والأسلوبية، ٣٠١
[4] البلاغة والأسلوبية، ٣٠١

فيما سماه العلوي (الترجيع في المحاورة) الذي يحكي فيه المتكلم مراجعة في القول، ومجاوزة جرت بينه وبين غيره، بأوجز عبارة، وأخصر لفظ."[١]

إن التكرار النمطي وفقا لهذه الرؤية قد اعتمد بشكلٍ شبه كليّ على مباحث علم البديع، وهذا ما يوضح حماس عبد المطلب لإعادة إحياء هذا العلم كمبحثٍ أسلوبي يمكن من خلاله الكشف عن جماليات النص وتحليله، غير أن هذا الحماس لم يكن مطلقا كمن يتعصبون للتراث، فلا يرون فيه ضعفا ولا إشكالا، بل إنه رؤية موضوعية للمنتج التراثي، ترى أن فيه ما يستفاد منه وفيه ما يجب إعادة النظر فيه، وعليه فإن عبد المطلب يرى أن بعض أشكال التكرار النمطي قد أخذت طابعا هندسيا أو نسقا رياضيا، مثل "ما أسموه (مالا يستحيل بالانعكاس) وهو ما يقوم في تركيبه على نمط تكراري في الحروف والكلمات، وقد أطلق عليه السكاكي (مقلوب الكل) وهو أن تعاد قراءة الكلمات من آخر حرف فنجد المعنى بتمامه دون تغيير في الشكل والدلالة، ومنه في الكتاب الكريم: (كل في فلك)، و(ربك فكبر)."[٢]، وهذا اللون يستثنيه عبد المطلب من المبحث الأسلوبي؛ ذلك أنه "يعتمد على التقدير المرسوم بدقة صناعية، تبتعد عن مجال التكرار الذي ترصده مباحث الأسلوب."[٣]

وهذا ما يدفع عبد المطلب إلى إعادة النظر في مباحث علم البديع، ليرى أن هذه المباحث بكثرتها الشكلية، ووفرة تنويعاتها الأسلوبية يمكن أن تشكل رافدا أساسيا لأدوات التحليل الأسلوبية، غير أنه، ومن جانبٍ آخر، يبدو أن هذه الوفرة لم تكن كلها ذات فائدة من ناحية جمالية؛ بحيث تثري النص بأدوات تحليل الشعرية المطلوبة، فيرى عبد المطلب أن تكثير البلاغيين لبعض الأقسام في علم البديع جاء أحيانا "إظهارا للبراعة والمقدرة، ويبدو أنهم تناسوا كونهم أمام ظواهر أسلوبية في الأداء الفني، يستخرجون قيمها الجمالية، فانساقوا إلى تنويعات تقوم على الفرض والتوهم أحيانا، مما أفسد عليهم المبحث، وعطَّل فائدته."[٤]

---

[١] البلاغة والأسلوبية، ٣٠٢
[٢] البلاغة والأسلوبية، ٢٩٨
[٣] البلاغة والأسلوبية، ٢٩٨
[٤] البلاغة والأسلوبية، ٣٠٢

إن النظرة الموضوعية لعبد المطلب تجاه التراث البلاغي، وعلم البديع بشكل خاص، جعلته يقف منه موقفا متوازنا، فهو لا يقف من البديع موقفا شموليا رافضا ولا محقرا كما فعل بعض الدارسين الذين اعتبروا الأشكال البديعية بمثابة تلوينات شكلية تدل على الصنعة المتكلفة، أدى زيادة الاعتناء بها إلى انحطاط قيم الشعرية، وهو كذلك لا يقدس هذه الأشكال جميعا ويأخذها على علاتها، بل يرى أن محاولة البلاغيين في مجال البديع كانت "بمثابة استكشاف لإمكانات اللغة ومن المؤكد أنهم قدموا في استكشافهم بعض الإنجازات اللافتة، ولكن مما يؤسف له أنهم لم يطوروا كل ذلك وصولا إلى منهجٍ أسلوبي في فهم الأداء الفني. كما لم يحاولوا الربط بين التوصيف الشكلي لبديعياتهم والبنية الحقيقية للعمل الأدبي، فقد اقتصر دورهم على عرض الوسائل والأدوات البديعية دون محاولة توجيهها فنيا لخدمة العملية الإبداعية، وذلك بإدخالها في صميم الصياغة اللغوية، باعتبارها كلا متكاملا ليس فيها ما ينتج دلالة تطابق مقتضى الحال أو ما يبتعد عنه، فليس للنص وجود خارج صياغته بكل مستوياتها المختلفة، فإن امتد الوجود إلى بعض الجوانب الأخرى، فإنما يستمد منها أبعادا لهذه الصياغة تساعد على التفسير الجمالي لها."[1].

ولقد حاول عبد المطلب تجاوز هذا الإشكال في كتابه "قراءات أسلوبية في الشعر الحديث"؛ فقد بنى دراسته للأعمال الكاملة للشاعر فاروق شوشة على توظيف بنية التكرار، يقول: "أما فاروق شوشة، فقد كانت قراءة أعماله الكاملة وسيلة لرصد ظاهرة تعبيرية لافتة، هي توظيف بنية (التكرار) من خلال دال (العري) شعريا، من حيث مثل الدال رؤية المبدع لعالمه، ومن حيث كان وسيلته في الكشف عن طبيعة مفردات هذا العالم القريبة والبعيدة، الخارجية والداخلية، وقد اقتضى ذلك متابعة سيميائية لأبعاد الدال المعجمية والنفسية والسياقية، وما أضافه المردود المعجمي إلى السياق الذي احتضنه، وقد شكل كل ذلك ملمحا أسلوبيا له استمراريته التأثيرية في مجموع خطاب الشاعر."[2]

[1] البلاغة والأسلوبية، ٣٠٢
[2] قراءات أسلوبية في الشعر الحديث، ٨

لقد كان العدول والتكرار هما الملمحين الأسلوبيين اللذين تناولهما محمد عبد المطلب أثناء ربطه البلاغة العربية بالأسلوبية، وبقي أن نوضح فكرة "الإمكانات النحوية" في دراسة الأسلوب، وقد تم تأجيلها إلى فصل مستقل بسبب الأهمية الخاصة التي تكتسبها.

- الأسلوبية: هل هي منهج نقدي مستقل؟

في إطار استعراضنا لربط عبد المطلب بين البلاغة والأسلوبية، يجب علينا أن نطرح السؤال الأخير الذي طرحه عبد المطلب في نهاية كتابه، وإجابته عليه – وهو السؤال ذاته الذي طرحه عبد السلام المسدي في كتابه "الأسلوبية والأسلوب"– حول إمكانية أن تشكل الأسلوبية منهجا نقديا منافسا.

والسؤال الذي طرحه عبد المطلب بصيغة واضحة هو: "هل يمكن للأسلوبية أن تفرض نفسها كنظرية شاملة في الدرس الأدبي؟ وهل يمكن أن تحل محل النقد الأدبي والانفراد بالسلطان دونه؟"[١]

يجيب عبد المطلب على هذا السؤال بالقول إننا "لو استطعنا تخليص النقد من جوانبه التقييمية، بحيث يتحول إلى عملية تعرف على النص –لو استطعنا ذلك– لوجدنا الأسلوبية بكل إمكاناتها متوغلة في أعماق النقد الأدبي، أو بجواره ملاصقة له في أقل الاحتمالات. وبهذا تصبح القراءة الأسلوبية قراءة ناقدة تتبع كيفية بروز الدلالة، والأسباب التي أدت إلى بروزها، بالتعرف على التراكيب وتحديد مكوناتها، وكيفية قيامها بوظائفها الدلالية في نسق متآلف. وبهذا –أيضا– يتأكد الالتقاء بين النقد والأسلوبية واتصالهما بالنص الأدبي."[٢]

ويميز عبد المطلب بين الأسلوبية وبين المناهج النقدية السابقة، كالمنهج الاجتماعي والتاريخي والنفسي، وكيف تجاوزت الأسلوبية إشكالية الذاتية في هذه المناهج، لأنه يرى أن طبيعة تلك المناهج في الرؤية النقدية تجعلها ذات طبيعة فردية، بعكس المنهج التحليلي الأسلوبي الذي ينطلق من الصياغة، والذي يتسم بموضوعيته في الكشف عن المعنى، "ومن هذا المنظور يمكن التخلص من بعض العيوب التي تقلل من شأن النظرة النقدية، وذلك كربطها باتجاهات علم النفس وحده، أو باتجاهات تتصل بعلم الاجتماع وحده أو باتجاهات ترتبط بالتحولات التاريخية وحدها، وكلها أبعاد يمكن أن يحتملها النص الأدبي؛ لأن التعدد في الشروح كامن في طبيعة العلاقة بين النقد والنص المنقود، لكننا بالتحليل الأسلوبي نحلُّ داخل النص،

[١] البلاغة والأسلوبية، ٣٥٢
[٢] البلاغة والأسلوبية، ٣٥٥

وقد نرى من داخله هذه الأبعاد النقدية، دون التركيز عليها أو اعتبارها محور الدراسة الأصيل."[1]

وفي موضعٍ آخر يتطرف في توصيف هذه المناهج، ليبين أنَّ مكانها هو تاريخ الأدب، لا الأدب، يقول: "وبرغم الحداثية النقدية، فما زال هناك توجهات تركز همَّها على مناطق لا تدخل أساسا في تكوين النص الأدبي، كالسياسة والاجتماعيات والتاريخ، إلى غيرها من الهوامش التي ترافق النص، ومع أهميتها في التنوير الخارجي للأدبية، فإنها لا تعد حقيقة من جوهرها، ولذا نرى أن مكانها الصحيح هو تاريخ الأدب لا الأدبية."[2]

ولكن: هل هذا يعني أن عبد المطلب يرفض أن يجيء الباحث الأسلوبي على ذكر الجوانب النفسية الاجتماعية في النص الذي يتم تحليله؟

إن عبد المطلب لا يرفض تحليل النص، واستخراج ما فيه من جوانب نفسية واجتماعية، وقد رأينا موقفه فيما يتصل بالمقام والمقال والسياق، لكنه يحدد المدخل الذي يتم استنباط هذه الجوانب من خلاله؛ إنه الصياغة، فالصياغة هي التي ستمنح الباحث مفتاح النص، يقول: "ومع موافقتنا على القول بأن الصيغ البيانية واللغوية ليست إلا خاصية من خصائص العمل الأدبي، نقول –أيضا– بأن هذه الصيغ البيانية ليست عاجزة عن التعامل مع الجوانب الأخرى، من مثل: الحبكة ورسم الشخصية، والأفكار، والدلالات الاجتماعية والنفسية؛ لأن كل هذه الأمور لن تُصوَّر إلا باللغة، فهي وسيلتها وأداتها، بل هي الخلق ذاته، ولا يمكن أن نصادر على أيِّ باحثٍ أسلوبيّ الإفادةَ من بعض الاتجاهات، شريطة ألا يدخل بهذه الإفادة على النص فيلوي عنقه، ويخضعه لكثير من المسلمات التي قد لا تتوافق معه."[3]

ويناقش عبد المطلب مزايا المنهج الأسلوبي من حيث ربط النص بالواقع الخارجي، أو من حيث عملية التقييم بالجودة والرداءة، فيرى أن الأسلوبية "بما تمتلكه من منهج دقيق يمكن أن يتسع مجالها لكل إبداع ذي طبيعة لغوية، دون أن تبتعد عن جماليات اللغة، ودون أن تعتمد

---

[1] البلاغة والأسلوبية، ٣٥٦
[2] قراءات أسلوبية في الشعر الحديث، ١١
[3] البلاغة والأسلوبية، ٣٦٥

على قواعد مسبقة جاهزة، بل إنها ترى في النص خالقا لجمالياته من خلال صياغته، وفي هذا يفترق نص عن نص، ويختلف عمل أدبي عن آخر –لا من خلال الجودة والرداءة– ولكن من خلال نظامه الذي تتشابك فيه مستويات الصياغة، فتنتهك المثاليات المألوفة في الأداء، أو تتكرر الأنماط، أو تتكاثر المنبهات الفنية."[1]

وهنا علينا أن نتوقف قليلا عند رأي عبد المطلب بأن الأسلوبية تبتعد عن أحكام الجودة والرداءة، أو أنها تتسع لكل إبداع ذي طبيعة لغوية، لأن أيَّ دراسةٍ تحليلية للنص هي دراسة هادفة إلى معنى ما، تسعى إلى إيضاحه من خلال نموذجٍ لغوي، نعم، قد تكون جميع النصوص صالحة للدراسة الأسلوبية، لكن هذا لا يعني أن الناقد سيضيع وقته في نصوص رديئة، إلا إذا أراد توصيف نموذجٍ لغوي للرداءة، وهو بهذا يصدر حكما، ويمكننا القول إن اختيار الدارس لنصٍّ ما ليكون موضع تحليل هو حكم عليه بالجودة، أو حكم بالرداءة إذا كان التحليل يهدف إلى إثبات ظاهرة ما يراها الدارس، وهذا ما سيقول به عبد المطلب لاحقا.

وبالعودة إلى الأصول اللسانية للأسلوبية، فإنها تشكل قنطرة بين علم اللغة والنقد كما يرى سبيتزر، "وتبدو في هذا المجال أهمية ملاحظة (سبتزر) في أن الأسلوبية تمثل قنطرة بين نظامين كان بينهما نوع من التباعد، هما: علم اللغة والنقد الأدبي، والتعاون بين هذه النظامين يتيح لنا الحصول على نتائج خصبة، من حيث يمكننا من رؤية مدى ارتباط الأدب باللغة التي هي مادته الأساسية في الخلق والإبداع."[2]

وإذا كانت الأسلوبية تمثل قنطرة بين علم اللغة والنقد الأدبي في رأي سبيتزر، فإنها بحسب عبد المطلب، تمثل جسرا للنقد "ويجوز لنا القول هنا بأن الأسلوبية أصبحت جسر النقد إلى نسيج العمل الأدبي، بتجاوزها عملية التحليل المحض إلى أن تكون أداة لكشف طبيعة العمل الأدبي بعلاقاته الداخلية على أساس أن الدراسة اللغوية عندما تتجه إلى خدمة الأدب فإنها تتحول –بالضرورة– إلى أسلوبية؛ لأن البناء المعجمي –وحده– هو الذي يستطيع تقديم المعنى من خلال مستويات البناء، وما فيه من وحدات تكوينية يمكن اعتبارها بمثابة علامات

[1] البلاغة والأسلوبية، ٣٥٦-٣٥٧
[2] البلاغة والأسلوبية، ٣٥٧

أو رموز. والأسلوبية بإزالتها الحواجز بين اللغة والأدب أصبحت عاملا فعلا في قراءة النص قراءة لغوية نقدية، بل يمكن القول بأن الغاية الحقيقية من وراء كل ذلك أن تتصل الأسلوبية إلى نقد الأدب؛ لأن الأدب قوام وجودها."[١]

ومع هذه المقدمات التي تميل إلى تفضيل الأسلوبية كمنهج نقدي، إلا أن عبد المطلب لا يصرح بهذا بشكل مباشر، وإنما يحاول الاستمرار في المناورة، فهو يبدأ من مقدمة منطقية بأن الأسلوبية هي "منهجٌ علميٌّ في دراسة الأسلوب"، وهذا مما لا يشكُّ فيه أحد، ولكن هل هي منهج نقدي؟

يرى عبد المطلب أن إبداع المبدع إنما يتشكل كمخلوق في أسلوبه؛ لأن هذا الأسلوب هو بصمته؛ وإذا كان الإبداع هو الأسلوب، فإن النقد هو علم تحليل هذا الأسلوب، وهكذا تكون الأسلوبية منهجا نقديا خالصا –دون تصريحه المباشر– إنما اكتفى بالقول إن أية نظرية نقدية في الأدب تقتضي بالضرورة الاحتكام إلى علم الأسلوب، فإذا كانت الشكوك قد تهاوت بشأن كون "الأسلوبية أصبحت بمثابة منهج علمي في دراسة الأسلوب الأدبي؛ فهي التي تحدده، وتضبط الطرق العلمية لتحليله، وعليه فإن أي نظرية نقدية في الأدب تقتضي بالضرورة الاحتكام إلى مقياس الأسلوب كمظهر للقدرة الإبداعية في النتاج الأدبي، من حيث كان الأثر المجسم له، والموضح لمميزاته وخصائصه."[٢]

وفي موضعٍ آخر يصفها بـ"تيار"، فيرى أن "تيار الأسلوبيات قد فرض حضوره في الساحة النقدية، وأصبح الممارس الأول لفعالياتها الجمالية، دون أن يكون في ذلك أي مصادرة على تيارات أخرى لها توجهها النقدي الخاص."[٣]

---

[١] البلاغة والأسلوبية، ٣٥٨
[٢] البلاغة والأسلوبية، ٣٥٩
[٣] قراءات أسلوبية في الشعر الحديث، ١١

- الأسس الأولية لقراءة النص قراءة أسلوبية عند محمد عبد المطلب:

١. مهمة الناقد في التحليل الأسلوبي هي أن يكون قنطرة بين النص والقارئ من خلال تحليل النص وفقا لمنهجٍ علميٍّ محدد يحدِّد له طريقة التحليل، لا أن يفرض رؤاه الذاتية كما يحدث في المناهج النقدية الأخرى التي تقدم للقارئ تفاسير "تتيح للناقد أن يقدم فهما خاصا له، قد يتصل بالنص، وقد يبتعد عنه في بعض الأحيان، فيفرض علينا رؤية خاصة، ويضع القارئ داخل هذه الرؤية بحيث لا يرى –مما في العمل الأدبي– إلا ما يريد أن يطلعه عليه، فيدور في حلقة فهمه ورؤياه، حتى ليمكن القول بأن القارئ يتذوق عملية النقد لا العمل الأدبي المتاح."[١]

ولكي يكون الناقد قريبا من المنهج الموضوعي عليه "أن يتخلص قدر جهده من خبراته الخاصة في المجالات الفلسفية والنفسية والاجتماعية والتاريخية؛ لكي يدخل إلى النص من خلال صياغته. وبهذا –وحده– يمكن أن يقدم تحليلا موضوعيا، بحيث لا يرتبط هذا التحليل بنظرته إلى الحياة، وإنما يرتبط بما في العمل ذاته من طاقات وإمكانات، وقد يقوده ذلك إلى الخروج من النص مرة أخرى بهذه الطاقات ليربطها بما طالبناه بتركه في البداية فيزيد بذلك ثراء النص، كما يزيد في قدرتنا على إدراكه إدراكا جماليا."[٢]

وهنا نعود إلى مناقشة إمكانية تحقق هذه الموضوعية بهذه الصيغة المثالية التي يطرحها عبد المطلب، ونعرضها للنقاش على هيئة السؤال البدهيّ: هل يمكن للناقد أن يتحلل من الخلفية الفلسفية والأخلاقية والأيديولوجية التي تتأسس عليها رؤاه؟

إن الإجابة بالإيجاب المطلق تبدو مستحيلة؛ لأن مجرد اختيار نص وتفضيله على نص آخر، فيه تحيز لرؤية ما؛ ثقافية أو فلسفية أو أخلاقية أو دينية، فلا يمكن أن ينطلق الناقد من ذهنٍ خالٍ تماما أثناء تحليله للنص؛ إذ لا بد من وجود أرضية مسبقة جعلته ينطلق إلى دراسته، فحتى لو استخدم آلية ومنهجية موضوعية، تبقى العوامل الذاتية حاضرة بنسبٍ متفاوتة.

---

[١] البلاغة والأسلوبية، ٣٥٩-٣٦٠

[٢] البلاغة والأسلوبية، ٣٦٠

٢. مهمة النقد ليست الحكم بالجودة أو الرداءة على النص، ولا إصدار أحكام الاتهام أو البراءة على المبدع:

إن الفكرة المثالية التي يطرحها عبد المطلب حول مهمة الناقد تقوده إلى فكرة أخرى حول وظيفة النقد الأسلوبي بشكلٍ عام، وهي أن مهمة النقد الأسلوبي لا تعتني بإصدار الأحكام: لا على النص (من حيث الجودة والرداءة)، ولا على الأديب؛ إذ لا يمكن استخدام النص كوثيقة بيوغرافية لحياته، كما فعلت الرومانسية، ويؤكد على هذه الفكرة حين يرى أننا لسنا بحاجة إلى القول "بأن مهمة النقد هي الوصول إلى حكم تقييمي بالحسن أو بالقبح؛ لأننا لسنا بسبيل محاكمة الأديب وإصدار حيثيات للحكم الذي يصدر ضده، كما أننا لسنا بسبيل فحص العمل الأدبي كوثيقة اتهام أو وثيقة براءة، وإنما نحن بسبيل فحص صلاحيات العمل الأدبي في تركيباته اللغوية للكشف عن قيمتها الجمالية، بدءا من الجزء وصولا إلى الكل. وإذا كنا بسبيل فحص الصلاحيات فلا يغيب عنا بعض المزالق التي تحول هذه الصلاحيات إلى عملية ذاتية صرف –نحذر منها دائما– ولذا فإن قانون اللغة يجب أن يسود."[١]

٣. البعد الجمالي للنص هو ما تسعى الأسلوبية إلى إبرازه، دون الوقع في مصيدة الفصل بين الشكل والمضمون:

إن التحليل الأسلوبي للنصّ يقود في النهاية إلى الكشف عن الجماليات الكامنة في الإمكانات اللغوية المستخدمة فيه، وإن هذا "الإدراك الجمالي هو الذي يمكنه أن يخلص النقد من عمليات الفصل والتمزيق التي تتناول دراسته من ناحيته الشكلية أحيانا، ومن ناحية مضمونه أحيانا أخرى، وهو تناول لا تقبله نظرية الأسلوب، ولا تتوافق معه، من حيث كانت مرتبطة بالعمل الأدبي في مجمله، وفي كليته؛ لأن الإبداع العظيم لا يستمد عظمته من الأفكار وحدها، أو من العاطفة وحدها، ولكن عظمته تتمثل في تبلور كل ذلك في صياغته اللغوية، التي تعتبر الأصل الموضوعي الذي يجب التنبه إليه، فحقيقة العمل الأدبي من حيث دوافعه، ومن حيث مكوناته يجب أن تخضع للمنهج الموضوعي."[٢]

---

[١] البلاغة والأسلوبية، ٣٦١

[٢] البلاغة والأسلوبية، ٣٦٠-٣٦١

لكن هذه الدراسة الموضوعية للإمكانات التعبيرية يجب ألا تتجمد عند مجموعة من الأنماط والأنسقة، وهو الخطأ الذي وقع فيه النقد القديم، حين حوَّل الأشكال التعبيرية الجمالية إلى أنسقة معيارية سابقة على النص، بل يجب على الناقد "يتحرك من خلال النظام اللغوي وما فيه من إمكانات استبدالية، بحيث يكون تحليل الجملة مرتكزا على طبيعة تنظيم مفرداتها، وما يحتمله هذا التنظيم من قيم دلالية، وما يحتمله من قيم صوتية، وما تظهر فيه من قيم الموافقة والمخالفة. وهي أمور يمكن إدراكها من مفهوم (المزية والفضيلة) عند عبد القاهر. وهذا التحرك الذي ألمحنا إليه لا يغفل –بالضرورة– نمو اللغة وتطورها، ولا يتجمد أمام وضعية معينة، كما حدث في النقد اللغوي القديم؛ لأن خطورة هذا –كما يقول الدكتور عز الدين اسماعيل– تكمن في تثبيت بعض الأصول وأخذ الشعراء بها، وهو اتجاه شغل حيزا كبيرا في كتب النقد العربي القديم."[1]

[1] البلاغة والأسلوبية، ٣٦٢-٣٦٣

- خلاصة:

لقد حاول محمد عبد المطلب ربط البلاغة العربية بالمنهج الأسلوبي الحديث، وهذا ليس استخفافا بالتراث، ولا انبهارا بالوافد الحديث، بل محاولةً لتخطِّي بعض الإشكاليَّات التي اتَّسمت بها البلاغةُ العربية، ولتجديدها من خلال تدعيمها بالنتاج الأسلوبي الحديث، الذي يلتقي بجذورها التراثية العميقة عبر كون كلٍّ منهما يتسمان بالعلمية، التي تنطلق من النص كنقطة بدء للتحليل.

إن البلاغة بما أنتجته من أشكال جمالية وفيرة في علومها الثلاثة كشفت عن غناها بالأدوات التي يمكن أن يستخدمها التحليل الأسلوبي في الكشف عن الإمكانات التعبيرية الكامنة في النص. والتي سينطلق من خلالها إلى الدلالة والمعنى، حيث لا مشكلة في أن تكون الصياغة نقطة انطلاق نحو ربط المعنى بجوانب نفسية واجتماعية، كما في المناهج النقدية الأخرى.

والمنهج الأسلوبي –كما يقترحه عبد المطلب– يتحدد مجاله في المستوى الأدبي ، ولا يتجاوزه إلى الاستخدام العادي –كما عرفته أسلوبية بالي–، وهو كذلك لا يقوم على القطيعة مع أطراف عملية التواصل، بل يضمن لها هامشا من الحضور، غير أن هذا الحضور للمبدع والمتلقي والمقام إنما يتحدد انطلاقا من الصياغة، لا العكس، فلا يتغول المتلقي الافتراضي على الصياغة ونسقط في شطحات التأويل، ولا يتغول المبدع على الصياغة فنعتبر النص وثيقة بيوغرافية لحياته، ولا يتغول المقام والخلفيات الثقافية والأيديولوجية للمنهج لتفرض رؤاها على الصياغة، إن الصياغة واللغة هي المدخل إلى النص، باعتبار النص كيانا مستقلا بذاته، غير أنه ليس منغلقا انغلاقا تاما يحول دون حضور أطراف عملية التواصل.

إذا كانت الأسلوبية هي علم تحليل الأسلوب، بما يمثِّله الأسلوب من طريقة خاصةٍ للمبدع في أداء المعنى، فإن خصوصية هذا الأسلوب وجمالياته تبرز من خلال خصوصية الصياغة التي يمكن دراستها في ثلاثة محاور: العدول، التكرار النمطي، الإمكانات النحوية أو ما يدعوه عبد المطلب بـ(الظواهر البراقة)، وقد ربط عبد المطلب هذه المحاور التي هي نتاج

أسلوبي حديث بعلوم البلاغة الثلاثة، ليوضح أن البلاغة لا زالت قادرة على إمداد الدرس الأسلوبي الحديث بالأدوات اللازمة لتحليل النص، وقد تناولنا في هذا المبحث المحورين الأولين، أما المحور الثالث وهو الإمكانات النحوية، فقد خصصنا الفصل الثالث للحديث عنه؛ لارتباطه بفكرة أكبر وهي ارتباط النحو بالبلاغة.

في النهاية يطرح محمد عبد المطلب سؤالا حوال ما إذا كانت الأسلوبية منهجا نقديا مستقلا مساويا للمناهج النقدية الأخرى، ويجيب إجابة مناورة بأن الأسلوبية قدمت "جهدا وفيرا في مجال التوصيف اللغوي للنص، محاولة بذلك ترشيد النقد الأدبي، وتثبيت أحكامه من خلال الأسس العلمية الموضوعية، التي تتيح تبين القيم الجمالية تبينا واعيا، وفي سبيل ذلك استعانت –بجانب التنظير– بكثير من النماذج التطبيقية كما وكيفا، وكل ذلك أمر لا جدال فيه، وإنما يأتي الجدل فيما استعانت به الأسلوبية من مادة لغوية، حيث قيل بأنها مادة غير محايدة، ولا تنفصل عن ذات مدركها، وإنها تقوم أساسا على حدس الناقد ورؤيته الخاصة، أو حساسيته النقدية."[1]

إن هذه الخلاصة تتيح لنا أن نتبين أنَّ عبد المطلب لم يستطع وصف الأسلوبية بأنها منهج نقدي مستقل، ومال إلى وصفها بأنها منهج لتحليل النص، أو علم تحليل الأسلوب، وتوصيفه لغويا فيما يساهم بترشيد النقد الأدبي، وتقليل ذاتيته، وجعل خطابه موضوعيا مقنعا، غير أنه يظل متوقفا عند الحجج التي تم طرحها حول الأفكار المثالية عن تجرد مهمة النقد والناقد من الذاتية بشكل كامل؛ فلا تزال شبهة الذاتية قائمة وتمتلك براهينها الواقعية، ما لم تنقضها التطبيقات الفعلية للمنهج الذي يقترحه عبد المطلب، وهذا ما سنتحدث عه في المبحث التالي.

[1] البلاغة والأسلوبية، ٣٦٦-٣٦٧

المبحث الرابع

تطبيقات المنهج الأسلوبي في دراسات محمد عبد المطلب النقدية

لا يمكن الحكم على أيّة نظريةٍ نقدية، أو إثبات جدواها إلا عبر اختبارها في النص، فإن النظريات تبقى قادرة على إثبات مثاليَّتها من ناحية نظرية عبر الحجج والبراهين المنطقية، لكنها وحين تنزل إلى النص مُحَاوِلةً اختبارَ تصوراتِها الذهنية تكون قد واجهت اختبارها الحقيقي.

لقد تمثَّلتْ أزمةُ النقدِ في العصر الحديث بتعدد نظرياته وطرائقه، حتى أصبحَ النتاجُ النظريُّ النقدي يكاد يكون مساويا للنتاج الأدبي، غير أنَّ الذين انشغلوا بالتنظير والرد والهجوم على حجج الخصوم فيما يتعلق بمناهجهم التي اختاروها، كانوا قليلا ما يمنحون ذات الجهد المبذول في التنظير للجانب التطبيقي، لكن محمد عبد المطلب كان واحدا من أولئك النقاد القلة الذين استطاعوا النزول بنظرياتهم من عرش البلاغة التنظيرية إلى أرض النص، حيث يتم اختبار أدواتها بشكلٍ عملي، وإثبات جدواها بطريقة أكثر إقناعا من آلاف الصفحات من التنظير المعقد، المهتم بالمصطلحات الغامضة، والتصورات الذهنية عن النص ولغته.

لقد كتب محمد عبد المطلب عشرات الدراسات التطبيقية حول الشعراء المعاصرين، سواء بوصفهم أفرادا تميزوا بأساليب معينة أو جماعات لها سمات أسلوبية بارزة، وكانت له دائما استراتيجيته الواضحة في الدراسة؛ إذ اعتمدت كلُّ دراسةٍ تطبيقية على مقدمةٍ نظريةٍ محكمة وغير معقدة في آنٍ واحد، وقد ارتأينا أن نناقش هذه الاستراتيجية في التطبيق، قبل عرض تطبيقات المنهج الأسلوبي في دراساته، ومن ثم اخترنا المقدمة النظرية في كتاب "قراءات أسلوبية في الشعر الحديث"، كونها أشمل مقدماته وأجمعها لمنهجه، وهي تفي بغرض توضيح استراتيجيته المتبعة في التحليل الأسلوبي، وآثرنا عرضها في نقاط ملخصة، والتعليق عليها شرحا ومناقشة.

- منهج محمد عبد المطلب في كتاب "قراءات أسلوبية في الشعر الحديث":

١. القراءة التي يعنيها عبد المطلب هي قراءة تحليلية؛ بمعنى أنها تقوم أساسا على تداخل "التنوير الجزئي بالكشف الكليّ، من خلال الاستيعاب المحايد الذي يسعى إلى الربط بين الظواهر التعبيرية، وبهذا يصبح المسار العام لتحليل الخطاب الشعري مسايرا لطبيعة التوقع واحتياجاته من ناحية، وخصوصية الخطاب وتعاليه من ناحية أخرى."[١]، وعلينا أن ننتبه لكلمة (محايد)؛ حيث يقصد بها أن قراءته لا تعنى بإصدار الأحكام التقييمية للنص من حيث الجودة والرداءة، ولا إصدار الأحكام حول المبدع عن طريق اتخاذ النص كوثيقة اتهام أو تبرئة له تجاه بعض القضايا الفلسفية والفكرية والأخلاقية.

٢. الصياغة هي المدخل الرئيس للنص، ولكن هذا لا يعني انغلاق القراءة التحليلية انغلاقا محكما على بنية النص الداخلية، بعلاقاته وأنساقه، مع نفي أطراف عملية التواصل الأخرى كالخطاب والمتلقي والمبدع، ولكنَّ هذا الخروج المحدود من الصياغة الذي يسمح به التحليل اللغوي الذي يتبعه عبد المطلب "لا يبتعد عن الصياغة إلا بمقدار ما يعود إليها كاشفا –ما أمكن– عن ظواهرها الإبداعية، دون دخول في دائرة التقييم التي يمكن أن تدخلها قراءات أخرى تعتمد على القيمة وسيلتها في تقديم الخطاب لمتلقيه."[٢]

٣. يعتمد عبد المطلب في هذه الدراسة على الأدوات البلاغية التي جددت نفسها، بالإضافة إلى الالتفات إلى الإمكانات النحوية التي ولدت ظواهر براقة في النص؛ فيؤكد أن منطق هذه القراءة هو "المتابعة المحايدة التي تتعامل مع الخطاب الشعري بأدوات لا تتنافر مع طبيعته، ونعني هنا الأدوات البلاغية التي جددت نفسها، والأشكال النحوية الجمالية التي تتجاوز الدور التقعيدي إلى الوظائف الدلالية."[٣]

[١] قراءات أسلوبية في الشعر الحديث، ٧
[٢] قراءات أسلوبية في الشعر الحديث، ٧
[٣] قراءات أسلوبية في الشعر الحديث، ٧

٤. يتبع عبد المطلب منهجا خماسيَّ الأركان لقراءة الشعر الحديث، ويتمثل في أنه يعتمد على "رصد مداخل الخطاب الشعري أولا، ثم الولوج إلى الأركان الخمسة الأساسية: الذات، الموضوع، الدلالة، الاستدعاء، الصياغة. وفي رأينا أن هذا المنهج يمكن أن يكون وسيلة فعَّالة في الكشف عن خصوصية الإبداع في الخطاب الأدبي عموما، والشعري على وجه الخصوص."[١]، وهنا يمكن ملاحظة تأكيد عبد المطلب على حضور أطراف عملية التواصل، مع التركيز على أن حضورها تالٍ لعمليةٍ سابقة، وهي "رصد مداخل الخطاب الشعري" في البداية، وهذا يعني تحديد الظاهرة الأسلوبية الأبرز في عمل الشاعر ككل متكامل، ثم الدخول منها إلى العناصر الخمسة التي ذكرها، وهي: الذات، الموضوع، الدلالة، الاستدعاء، الصياغة.

٥. للوصول إلى تحقيق المنهج الخماسي في قراءة الشعر الحديث، يقترح عبد المطلب ثلاث قراءات: القراءة الأولى؛ وهي القراءة الجمالية، قراءة "تتكئ على التعامل مع البنى التركيبية، وقياس مدى تخلصها من الطابع العام، والارتقاء إلى مستوى الأدبية، ويلاحظها هنا أهمية الاعتماد على الأدوات البلاغية –التي جددت نفسها– ومدى قدرتها على الكشف عن ظواهر العدول، والخروج عن المألوف، ومدى قدرتها على الرصد الكمِّيّ لظواهر التردد اللافتة جزئيا وكليا، ومدى قدرتها على رصد مناطق البريق والتوهج التي تشد المتلقي إليها، وتشغله بعلاقاتها المتداخلة."[٢]

والقراءة الثانية هي القراءة التأويلية؛ وهي قراءة "تبدأ عملها من منطقة المفردات المعجمية وردها إلى مرموزها المباشر أو غير المباشر، وبخاصة أن الخطاب الشعري الحديث أصبح مثقلا بالرموز والأساطير، ومشحونا بالإسقاطات، مما يتيح للدوال أن تتخلص من دلالتها المعجمية، والامتلاء بدلالات جديدة، تناسب التجربة الحديثة، وما تتميز به من عمق وثراء."[٣]

[١] قراءات أسلوبية في الشعر الحديث، ٩
[٢] قراءات أسلوبية في الشعر الحديث، ١٣-١٤
[٣] قراءات أسلوبية في الشعر الحديث، ١٤

أما القراءة الثالثة، فهي القراءة الاسترجاعية، وهي القراءة التي "تبدأ حركتها برصد البنى الرئيسة في الخطاب، ثم ترتد منها –في وعي– إلى مزودها السابق قديما أو حديثا، بل إنها أحيانا تكون إرهاصا بما يتلوها، وهنا تكون عملية التحليل أشبه بالحركة (البندولية) التي تربط بين نقطتين بينهما قدر من التواصل والمشاركة، وهو ما يتيح للخطاب الأدبي أن يستقر في أفقه الصحيح."[١]

ويتضح من خلال تنوع هذه القراءات أن عبد المطلب لم يغلق النص على بنيته وشبكة علاقاته، فهو، وإن لم يجعل مهمة النقد الحكم بالرداءة والجودة، يجعل من قراءته الأسلوبية قراءة كاشفة للدلالة ونموها بالمفردات والتراكيب، والإحالات المعجمية، واشتباك النص بأكمله مع غيره من النصوص السابقة، أي موقعه الذي اتخذه على خط الشعرية الأدبية.

ومثال ذلك انفتاح قراءته لنص محمد عفيفي مطر على اشتباكها مع النص القرآني، مما يجعله يفضِّل نمطَ القراءة الاسترجاعية على الأنماط الأخرى للقراءة؛ لأن "الديوان يدخل دائرة (التناص) على نحو شموليّ، وبخاصة دائرة (الاقتباس)، إذ سيطرت الصيغة القرآنية على الديوان سيطرة كاملة، أو لنقل أن الديوان امتصَّها على أنحاء مختلفة، سواء على مستوى المفردات، وسواء على مستوى المركبات، فالديوان في مجمله محاولة لتعديل مسار اللغة الشعرية إلى البنى التراثية، ثم اسقاطها على الحاضر."[٢]

وهذا التردد بين قراءات ثلاث تعتمد في مجملها على الصياغة كنقطة انطلاق ينفي عن الأسلوبية –كما يقترحها محمد عبد المطلب– تهمة القولبة؛ إذ هي أسلوبية متنوعة تتابع تنوع النص، وتلحق به في مرحلة تاليةٍ لإنتاجه، لا سابقة عليه، وتحدد آليات التحليل والقراءة التي تناسبه بعد قراءته، لا برؤىً سابقة عليه.

٦. إن القراءة الأولى، وهي القراءة الجمالية، يجب أن تكون قراءة نحو–بلاغية؛ إذ تعتبر مهمة المحلل "أن يتابع هذه الظواهر (النحو بلاغية) ذات الانتظام، لأنها التي تمثل

[١] قراءات أسلوبية في الشعر الحديث، ١٥
[٢] قراءات أسلوبية في الشعر الحديث، ٨

الملمح الأسلوبي الصحيح، فمن خلالها يمكن تحويل المضمر إلى الظاهر، وهو ما يحتاج إلى نوعٍ من الحدس المرافق للنظر العميق، والمزامن للقدرة على التحرك بين التحليل والتركيب."[١]

وتسمية هذه القراءة بأنها (نحو بلاغية) ليس من باب الفصل، وإنما من باب التأكيد على الصبغة النحوية للبلاغة، كما كانت لدى عبد القاهر الجرجاني في نظرية النظم، وهو ما سنتناوله بالتفصيل في الفصل اللاحق.

ولكننا نلاحظ استعمال عبد المطلب لتوصيف (الحدس)، وهو يعبر عن الجزء الذاتي في الأسلوبية، والذي ينفي سلطتها العلمية الصلبة التي أُخذت عليها، فنرى أن عبد المطلب يؤكد بشكل مستمر على نقطتين معا: موضوعية الأسلوبية كمنهجها، وعدم خلوها من جانب ذاتي إبداعي سيتميز به ناقد عن ناقد آخر من خلال الحدس اللغوي المبنيّ على خبرة تراكمية في مجالي علم اللغة والأدب معا.

٧.يطرح عبد المطلب قضية إشكالية حول "المرجعية الواقعية" لـ "شعرية" النص؛ فينفي بالمطلق إمكانية أن تحتمل قراءته الأسلوبية أية مرجعية واقعية، فيرى أن "أي قراءة نصية تتنافى مع وجود مرجعٍ واقعي، ومن ثم يحتاج المتلقي –عموما– سواء أكان متلقيا مثاليا أم عاديا– أن يشكل عالما خياليا يصلح أن يكون مرجعا للشعرية؛ إذ إنها بطبعها لا تقدم إلا ذاتها"[٢]

وقد نفهم من هذا النفي المطلق نزوع عبد المطلب نزعة جمالية خالصة تجعل النص منغلقا عن المرجع الواقعي بإطلاقه، بلا غايةٍ سوى المتعة التي تحققها مثاليته الجمالية كما رأى كروتشة، حين قال "إن الفنان فنانٌ لا أكثر، أي إنسان يحب ويعبر، وليس الفنان من حيث هو فنان عالما ولا فيلسوفا ولا أخلاقيا، وقد تنصب عليه صفة التخلق من حيث هو إنسان، أما من حيث هو فنان خلاق فلا نستطيع أن نطلب إليه إلا شيئا واحدا هو التكافؤ التام بين ما ينتج وما به يشعر، وعلى الناقد أن يقف أمام مبدعات الفن موقف المبتعد لا موقف القاضي ولا موقف

[١] قراءات أسلوبية في الشعر الحديث، ٢٤
[٢] قراءات أسلوبية في الشعر الحديث، ٢٣

الناصح، وما الناقد إلا فنان آخر يحس ما أحسه الفنان الأول، فيعيش حدسه مرة ثانية، ولا يختلف عنه إلا في أنه يعيش بصورة واعية ما عاشه الفنان بصورةٍ غيرِ واعية."[1]

غير أن عبد المطلب يوضح هذه فكرة عدم وجود إحالات واقعية للنص من خلال التساؤل عن الطريقة الممكنة لقراءة نص حداثيّ كنص حسن فتح الباب، الذي يقول فيه:

"إعصار السيل الجامح
يجرف ما أبقى الليل
وما صنع الويل
يهوي الوثن المتألّه
تتعالى أجراس الميلاد
يحيا الإنسان الإله
لكن اللهب اللافح
يخترم القصر
ويذرو الكوخ
بعد ربيع الأعياد؟ "

ويجيب على هذا التساؤل بالقول إنَّ "الدفقة الشعرية تقدِّم ذاتها بعيدا عن مرجعها، فليس هناك في الواقع سيلٌ (جامح) يجرف الليل في طريقه، وليس هناك أجراسٌ تعلن الميلاد الجديد، وليست هناك آلهة وثنية تهوي، والإنسان مهما امتلك القوة والعلوّ لن يصل منزلة الألوهية، وليس هناك لهبٌ يأتي بعد ربيع الأعياد ليدمر القصور والأكواخ. فلا يتبقى أمام المتلقي إلا أن يشكِّل عالما على هذا النحو بكل فاعليته التدميرية الداخلية التي تحتاج إلى كل هذه العوامل الخارجية لتستطيع تغييبه، حتى يمكن إنتاج العالم الجديد بمعاييره الجديدة."[2]

[1] المجمل في فلسفة الفن، ٩
[2] قراءات أسلوبية في الشعر الحديث، ٢٣

ويرى في موضع آخر أنه يجب "إخراج الأعراف والتقاليد والأخلاق من منطقة الشعرية، لأن في مثل ذلك قيدا على الإبداع الذي يجب أن يتوسع لاستيعاب حركة الذهن بكل تناقضاتها، وبكل توافقاتها، لأن طبيعة الشعرية أن تفارق مواصفات الواقع المادي والمعنوي، الخارجي والداخلي، ووسيلتها في ذلك الطاقة التخييلية الخلاقة، لأن هذه الطاقة لها فاعليتها في خلق فضاء النص الموازي للنص المنطوق، حيث تقوم بينهما علاقة جدلية تجمع بينهما على صعيد التلقي."[1]

وهذا التوضيح يثير التساؤل القديم الجديد حول علاقة الأخلاقي بالجمالي، لأن أية قراءة "نصية/ حرفية" لهذا النص ستخرج صاحبه من دائرة الإيمان الأخلاقية، وتنسب إليه تهم الزندقة والإلحاد، وغيرها من التهم التي واجهها مجموعة من شعراء الحداثة من قبل المؤسسة الدينية.

إن انقطاع مفردات النص عن مفردات العالم الواقعي، وتشكيل عالمها الخاص الذي ينغلق برمزيته وأسطوريته على عوالم شعريته، يبدو مخرجا جيدا من التهم الأخلاقية الموجهة لهذا الكمِّ الهائل من الشعر الحديث الذي تجاوز الدلالة المعجمية، بل انتهكها، بشكلٍ مريع، ولكن –وفي ذات الوقت– ألا يبدو الخروج من اللغة وانتهاكها بهذا الشكل القصدي، والعبثي أحيانا، هو في حدِّ ذاته –حين يكون أسلوبا جماليا– انتهاكا للنظرة الوجودية الكلاسيكية والرومانسية والمثالية التي تجعل من اللغة أفقا للمتعاليات الميتافيزيقية؟

إننا لا نستطيع إنكار ارتباط الانتهاكات الشكلية فيما يتعلق باللغة من حيث: دلالة مفرداتها المعجمية، وعلاقات تراكيبها، وتنافر مكونات صورها، وارتباك إيقاعها، واعتمادها على انتهاك الذوق المألوف لأجل الانتهاك ذاته، لا ننكر ارتباط هذا كله بثغرة اللا طمأنينة التي اخترقت العوالم الوجودية لهؤلاء الشعراء نتيجة لخلفيات ثقافية وفلسفية اطلعوا عليها، وآمنوا بها –ربما–، وعليه فإن مجموع النصوص، أو النص مكتمل التجربة، ليس بنية شكلية منغلقة تماما عن البنية الثقافية للشاعر التي استمدها من أفق وجودي فلسفي أنتجته المذاهب الحديثة كردة فعل على الواقع الذي يعايشونه، أو يتأثرون به.

[1] قراءات أسلوبية في الشعر الحديث، ٢٦

لذا؛ فإن محمد عبد المطلب يلجأ إلى التحليل بناء على فكرة الانقطاع عن الإحالات الخارجية فيما يتعلق بالصور المجازية الجزئية، وهو ما يدعوه شعرية النص، وهو بذلك ينجو من مأزق ربط الحكم الجمالي بالحكم الأخلاقي، أو مأزق تغوُّل المضمون المفهوم – بشكل نصي حرفي– على الجماليات التي أنتجتها شعرية النص، لكن: هل يمكن عزل التجربة بكاملها عن الواقع؟

إن هذه الفرضية فرضيةٌ مثاليةٌ، وصعبة التطبيق واقعيا، لأن التجربة في النهاية هي نتاج العالم الواقعي، حتى وإن أوغل المبدع في تركيب مفرداته الشعرية القائمة على بنى التخالف مع الواقع محاولا إيهامنا بانفصاله عنه؛ إذ الانفصال نفسه هو علامة على رفض الواقع، والتمرد عليه، لأسباب يمكن قراءتها في النص ذاته، وهذا ما يؤكده عبد المطلب في قراءته الكلية للنص، حتى وإن تجاوزه أثناء الحديث عن معالم شعريته.

إن هذه النظرة الثنائية للاتصال والانفصال في مجال الإحالات الخارجية ليست نتيجة تناقض يقع فيه عبد المطلب، بل هو نتيجة تمييز عبد المطلب بين مصطلحين اثنين وهما: الشعرية والشاعرية، فيرى أن "المصطلح النقدي يقدم طرفين أساسين في عملية الإبداع: الشاعرية والشعرية. والأول يقوم بالمبدع ويتجسد فيه، والثاني يقوم بالصياغة، ويحل فيها."[1].

وعليه؛ فإن تعليقه على تجربة رفعت سلام الشعرية بناء على رؤى فلسفية وثقافية لا يعدُّ من قبيل التناقض، بل من قبيل التمييز بين المصطلحين السابقين، يقول – تعليقا على تجربته الشاعرية التي اختلطت بشعريته في النص–:"أما رفعت سلام فإن اغترابه يتسع حتى يشمل ذاته، فلم يعد بين الذات وعالمها رابطٌ فعلي، سواء ذلك في عالمها الحُلمي، أو عالمها الواقع بكل مناطقه الثقافية، والاجتماعية والدينية... فالاغتراب يبدأ من دائرة الرفض: رفض الموجود البشري، ثم رفض ملحقاته من الطقوس الدينية والخرافية والأسطورية. وحتى عندما يتحقق حلول الذات في عالم اغترابها، تبدأ مرحلة اغترابية أخرى بوقوعها في دائرة الغموض،

[1] هكذا تكلم النص، ٣١

والطمأنينة الكاذبة. فهو اغتراب داخلي وخارجي، يتحرك من الذات إلى العالم، ومن العالم إلى الذات."[1]

وبشكلٍ مختصر فإن عبد المطلب يرفض إحالة مفردات الشعرية في النص إلى الواقع؛ لأن إحالة من هذا النوع ستفقدها المعنى الجمالي من جهة، وستسقطها في مأزق المحاكمات الأخلاقية من جهة أخرى، لكنه لا يرفض الإحالة إلى الواقع الخارجي المتمثل في الأجواء النفسية للمبدع، ما دام هذا الوصف واقعا في إطار "شاعرية" التجربة.

وعلينا أن ننتبه أيضا أن الحديث هنا عن "الشعرية"، هو حديث عن شعرية الحداثة، بكل سماتها الأسلوبية التي تميزت بها من انتهاك للغة لغرض الانتهاك ذاته، وقد لا يكون هذا منطبقا على معنى الشعرية الكلاسيكي أو الرومانسي أو الواقعي، إذ كانت الشعرية في مثل هذه المذاهب تتناقض أو تختلف مع شعرية الحداثة.

٨. التحليل الأسلوبي في منطقتي الإفراد والتركيب: إذا كان التحليل الذي اعتمد عليه عبد المطلب هو تحليل الصياغة، فهذا يعني أنه لا بد له من متابعة الظواهر في منطقتي الإفراد والتركيب، وفي منطقة الإفراد يرى عبد المطلب أنه لا يمكن "تحليل النص بمتابعة إفرادية تستغرق كل مفرداته، ومن ثم فإن الدراسة التحليلية يجب أن تتجه إلى تجميع الدوال فيما نسميه المعجم أو الحقل، ونقصد بالمعجم تردد دوال بعينها في الخطاب الأدبي لها صفة الانتظام، كما نقصد بالحقل تجمع الدوال التي ترتبط في المستوى العميق بدلالة تعمها، وهنا يمكن للدراسة أن تستوعب الظواهر الإفرادية استيعابا مغرقا."[2]، أما التحليل الأسلوبي في منطقة التركيب، فيكون عن طريق "المتابعة الإحصائية لمجموعة الأساليب التي تأخذ طبيعة منتظمة كالأساليب الخبرية والإنشائية، وأساليب القصر، والفصل والوصل، وغيرها من الأساليب التي تقدمها لنا كتب البلاغة ."[3]

[1] هكذا تكلم النص، ٣٧
[2] قراءات أسلوبية في الشعر الحديث، ٣٤
[3] قراءات أسلوبية في الشعر الحديث، ٣٦

وتبرز قيمة "الحدس" لدى الناقد في قدرته على استنطاق هذه المفردات والتراكيب، والالتفات لها، ومن ثم اتباع المنهج الإحصائي لتوكيد الحدس بطريقة منهجية، وتوضيح أثرها في نمو الدلالة.

٩. اكتشاف الفضاء الشعري: يقرأ عبد المطلب الفضاء الشعري قراءة مختلفة، فيميز بين نوعين من التحليل؛ تحليل "المقول بالفعل"، وتحليل "المقول بالقوة"، إذ يرى عبد المطلب أنه يجب اكتشاف الفضاء الشعري وطريقة تشكله القائمة على وجود نصين متلازمين "أحدهما المنطوق بالفعل، والآخر: المنطوق بالقوة، وبينهما علاقة جدلية تتحرك –دائما– من أحدهما للآخر، ويتشكل هذا الفضاء من التعامل مع ظواهر صياغية معينة، كالضمائر والإشارة والموصولات، بوصفها دوالا ناقصة الدلالة، يحتاج إدراكها إلى التحليق في هذا الفضاء، كما أن ظواهر الحذف تعمل –أيضا– على نقل الدوال من الخطاب المنطوق إلى فضائه المحيط به. وتتدخل هنا البنى البلاغية لتؤكد دورها في تشكيل الفضاء نتيجة لاهتزاز علاقة التطابق بين الدوال والمدلولات، وتحرك الزوائد الصياغية أو الدلالية إلى فضاء النص."[١]

ويمكن أن يتوافق المصطلحان الجديدان لمحمد عبد المطلب مع ما قاله الجرجاني عن المعاني الثواني، أو المعنى ومعنى المعنى، فالموجود بالقوة هو معنى المعنى، أما الموجود بالفعل فهو المعنى، وعليه تكون مهمة الناقد الوصول إلى النص الموازي (الموجود بالقوة)، على أن لا يكون هذا النص اختراعا جديدا للناقد، بل أن يكون منطلقا من مدخل تحليلي موضوعي للنص الموجود بالفعل، وهكذا يمكنه اكتشاف الفضاء الشعري.

١٠. الموضوعية العلمية: لقد كانت ميزة عبد المطلب التي رددها دائما عن التحليل الأسلوبي هي ميزة "العلمية"، وهو هنا يقر بأن "كثيرا من هذه الكشوف قد اعتمدت على لغة غير أدبية، هي لغة الإحصاءات، لكن ذلك كان بهدف تقديم النظام الصياغي في قدر كبير من الانضباط الذي يصبح مبررا لتفسير كثيرٍ من الظواهر تفسيرا علميا بعيدا عن المقولات الانطباعية، أو المصطلحات الهلامية التي يكون بينها وبين ذهن المتلقي انفصالٌ كامل."[٢]

[١] قراءات أسلوبية في الشعر الحديث، ٥٢
[٢] قراءات أسلوبية في الشعر الحديث، ٨٤

-نماذج لتطبيقات أسلوبية بلاغية في دراسات محمد عبد المطلب:

١. استخدام التحليل النحوي الجمالي، فالمسافة بين الفعل وفاعله ليست مسألة نحوية قاعدية، ولكن تكرارها في ديوان "ذكريات الشباب" لعبد القادر القط، يلفت انتباه محمد عبد المطلب لجماليته الشعرية، ليراه "النمط التعبيري الغالب هو إبعاد الفاعل عن فعله بمسافة تطول أو تقصر مما يضعف العلاقة الدلالية القائمة بينهما، وهذا مؤشر إلى أن الذات المبدعة لم تكن معنية بالذوات قدر عنايتها بالأحداث والمتعلقات، ويجب أن نشير هنا إلى أن هذا الإحصاء قد أهمل تجاور الفاعل مع فعله إذا كان ضميرا، لأن اللغة تحتم في مثل هذا اتصالهما."[١]

ويفصل هذا التحليل للتركيب، بالقول: "والمتابعة التحليلية تؤكد أهمية هذه البنية في تشكيل الناتج الدلالي، ففي نص (قلق) يتقدم المفعول على الفاعل في قول الشاعر:

ظمأ يشوي لهاتي حرَّه
فإذا قاربت ينبوعا خمد
ونداء من رغابي سحره
كلما ملت إليه لم أجد

فالتحرك التعبيري يبدأ من منطقة النكرة (ظمأ) التي تتكئ -نحويا- على دال مرحل إلى الفضاء، أي أن التقدير المثالي (هو ظمأ) أو (هذا ظمأ)، وتأتي الجملة التالية لتقوم بعملية تخصيص النكرة، وداخل هذه الجملة التخصيصية يتم تحريك المفردات، حيث يتقدم المفعول (لهاتي) على الفاعل (حرَّه)."[٢]

٢. الحديث عن بنية الاستعارة والتشبيه وشعرية كل من البنيتين، وتتبع ورودهما عبر استخدام المنهج الإحصائي، وهو توظيف للأشكال التي أنتجتها البلاغة في القراءة الحديثة للنص، فيتحدث عن البنيتين في ديوان ذكريات الشباب، قائلا: "وتحولات بنية التشبيه تقودنا إلى بنية الاستعارة، وهي -بلا شك- أكثر إيغالا في الشعرية، ذلك أن مفرداتها تنتمي إلى النمط

[١] قراءات أسلوبية في الشعر الحديث، ٨٢
[٢] قراءات أسلوبية في الشعر الحديث، ٨٢

الثالث من أنماط العلاقة بين الدال والمدلول، والتي يحدث فيها انزياح كامل بينهما، وقد تعامل الشاعر مع هذه البنية أربعمائة وثمانٍ وستين مرة، بمعدل تردد يبلغ إحدى وعشرين مرة –تقريبا– للنص الواحد، مما يشير إلى دور البنية في إنتاج الشعرية."[١]

ويتحدث عن بنية التشبه من ناحية تحليل التركيب وبنيته قائلا: "ومتابعة الأشكال النحوية لبنية التشبيه يقدم مجموعة من الوظائف التي يؤديها المشبه به، حيث جاء حالا ثماني مرات في مثل قوله: (وتحسس الصاب حلوا شفتاه)، ومفعولا ثانيا أربع مرات في مثل قوله: (قبلة من شفتي الحرى تريك الليل فجرا)، ومفعولا مطلقا مرتين، في مثل قوله: (طلعت فالتمعت بك الدنيا لمعَ الشعاع تسوقه الظلم)..."[٢]

٣. تحليل البنية النحوية للتراكيب، وأثرها في نمو الدلالة، فيقرأ الضمائر في حال كونها مستترة أو ظاهرة، وأثر ذلك على شعرية النص، وفاعلية الدلالة فيه، يقول عن ديوان ذكريات الشباب لعبد القادر القط:

"واللافت هنا احتمال كل نوع من نوعي الضمير مهمة نحوية ودلالية محددة، إذ وقع الضمير المستتر كله في دائرة (الفاعلية)، أي دوره الدلالي كان دورا إيجابيا في تحريك المعنى للوصول به إلى غايته المستهدفة، وهي كشف حقيقة (العرافة) خارجيا وداخليا، ورد البنية إلى أًصلها المثالي ينتج التراكيب التالية:

جلست العرافة

تسائل العرافة

غابت العرافة

رفت بصيرة العرافة

تبسم العرافة

مضت العرافة

[١] قراءات أسلوبية في الشعر الحديث، ٧٦
[٢] قراءات أسلوبية في الشعر الحديث، ٧٥

فمجموعة الأفعال تعمل دلاليا على المستوى المادي والمعنوي، ليكون اتصالها بفاعلها تعليقا للمعاني –في جملتها– على دوره الوظيفي، وبما أن هذا الدور يعتمد –بالدرجة الأولى– على مفارقة الواقع، والتحليق في دائرة الغياب، جاءت الصياغة موافقة له، من حيث تغييب (الفاعل) صياغيا، ونقله إلى الفضاء، لتظل حركة المتلقي الاستيعابية مترددة بين الفضاء والنص، وإن كان تحصيلها الدلالي يقوم أساسا على ما يتم تحصيله من الفضاء، ومن هنا يكون هناك تناسق عجيب بين أطراف عملية الاتصال: المبدع – النص – المتلقي.

ويبدو هذا التوافق إذا لاحظنا الإلحاح على (الفاعل) سبع مرات، وهو إلحاح يدخل الصياغة في بناء تكريري تأسيسي وتقريري على صعيد واحد، يأتي التأسيس من تغاير الأفعال، على معنى أداء الفاعل في كل مرة يتكرر فيها لدور جديد، كما يأتي التقرير من طبيعة البناء الصياغي في كون (الفاعل) دالا واحدا هو (العرافة)"[1]

ويتتبع الضمائر في قصائد محمود درويش، ويعلق على قصيدته بالقول:

"أسمي التراب امتدادا لروحي
أسمي يدي رصيف الجروح
أسمي الحصى أجنحة
أسمي العصافير لوزا وتين
أسمي ضلوعي شجر
وأستل من تينة الصور غصنا
وأقذفه كالحجر
وأنسف دبابة الفاتحين.

فالذات هنا تتجلى بكثافة خلال تردد ضمائرها إحدى عشرة مرة، منها ثماني مرات في بداية كل سطر، وثلاث مرات في حشو الأسطر، وهذا الحضور الصياغي (المضمر) يسعى إلى احتلال منطقة واسعة لتحقيق (المشاهدة)، مشاهدة الواقع في مادته الأولية، ووضع مسميات مفرداته حالة تحولها، وهذا التحول يعود ليوحد بين الذات وموضوعها، وصولا إلى الوقوف عند

[1] قراءات أسلوبية في الشعر الحديث، ٧١

(شحنة الكفاح) المخبوءة في (الصدر)، وفتح أبواب انطلاقها (الحجري)، وهذا (الحجر) لا ينفصل عن مجموع التحولات السابقة عليه، بل إنه يصير مادة وجودها، كما هو مادة وجود الذات نفسها، وكأن الدفقة تنتهي في مشاهدتها إلى إدراك توحدها بموضوعها بداية ونهاية."[1]

٤. استغلال المنهج الإحصائي في تتبع الظواهر البراقة، وأثرها في شعرية النص، يقول معلقا على قصيدة عبد القادر القط التالية:

"جلست تسائل عن ضمير الغيب سؤر شرابها
وتجاذب الأيام بالإلهام ستر ضبابها
غابت عن الدنيا حواليها وعن أترابها
وسمت بصيرتها ورفت فوق قيد ترابها
حيرى تبسم للدروب إذا مضت لرغتبه

تضم الأبيات الأربعة سبعة ضمائر مستترة وسبعة ضمائر ظاهرة، أي أن مجموع ضمائرها أربعة عشر ضميرا، كلها تحيل على مدلول محلق في الفضاء، يعتمد إدراكه على جهد المتلقي في متابعة المرجع الذي يفسر الضمير ويكشف عن أبعاده."[2]

٥. تتبع مواضع الغياب، والغياب ليس مقصورا على ظاهرة الحذف البلاغية، وبيان أثره في الدلالة، يقول حول ديوان ذكريات الشباب لعبد القادر القط:

"ولا شك أن ظاهرة الحذف أو تغييب أحد عناصر التعبير، تعد أكبر مساهمٍ في تكوين الفضاء الشعري، أو في توسيع دائرته على أقل الاحتمالات، بل في بعض الأحيان تصير هي البيان الموصل إليه. وهذا المدخل النظري يجعل الشعرية مطروحة –بالدرجة الأولى– في مستوى الغياب، وليس ذلك مقصورا على ما أسماه النحاة (الحذف) فحسب، بل إنه يمتد ليتصل ببعض الأدوات التعبيرية التي تتعلق بمدلول فضائي غير محقق في الصياغة، مثل الإشارة

[1] كتاب الشعر، ٥٠
[2] قراءات أسلوبية في الشعر الحديث، ٧٠

والموصول والضمير، ذلك أن معانيها لا تتحدد إلا بردها إلى مرجع يكشف عن دلالتها، سواء سبقها هذا المرجع، أو لحقها."[١]

٦. متابعة العلاقات النحوية بين الألفاظ وأثرها في الدلالة، وهو ما ركز عليه الجرجاني في كون نظرية النظم تقوم بالأصل على العلاقات بين الألفاظ، وأن طبيعة تعليق لفظة بأخرى قد يكون هو مجال البحث الجمالي، حتى وإن كان التركيب ذاته يسير على المثالية النحوية، يقول محمد عبد المطلب معلقا على قصيدة عبد القادر القط:

"أنا يا دنياي قلب من شجون
خفقة الموهون أنات الحزين
أثخنت في عزمه سود السنين
وتلاشت في منایاه مناه

فقد سيطر الطرف الأول (منایاه) على الطرف الثاني (مناه) وأدخله في دائرته، والمدهش أن الحركة الدلالية في البيت الأخير تسير معاكسة للتعليق النحوي فيه، إذ إن الفاعل النحوي (مناه) قد استحال إلى مفعول دلالي لتحمله حدثية التلاشي التي دفعت به إلى منطقة (المنايا)."[٢]

٧.القراءة الجمالية للأزمنة، يرصد عبد المطلب أزمنة الأفعال في ديوان "على حافة الليل" للشاعرة منى عبد العظيم، ويبين ارتباطها بالدلالة، قائلا:

"إن إيثار الشعرية للسرد قادها للانفتاح على الزمن الماضي مما أدخلها في مفارقة زمنية، لأن زمن الإنتاج كان زمن الحضور، وبين الزمنين جاء الصدام الذي ولد هذه المفارقة الزمنية، ويكاد المؤشر الإحصائي يوثق هذه الحقيقة الدلالية، إذ تردد (الفعل المضارع) مائة وستا وتسعين مرة، و(الفعل الماضي) مائة وخمسا وتسعين مرة، وهذا التوازن الكمي بين الفعلين قد أدى إلى تصادم كيفي بين زمنيهما ساعد على تشكيل كثير من المفارقات في الديوان."[٣]

[١] قراءات أسلوبية في الشعر الحديث، ٧٠
[٢] قراءات أسلوبية في الشعر الحديث، ٦٨
[٣] النص المشكل، ٥١٨

٨. فرق عبد المطلب في قراءته للفضاء الشعري بين المقول بالقوة، والمقول بالفعل، وهو بحدسه اللغوي، وقراءته للفضاء الشعري للمقطوعات الشعرية يحاول أن يحصل على المعاني الثواني، هذه الدلالات المقولة بقوة الفضاء النصي، حيث تبرز المفارقة كملمح جمالي واضح، يقول:

"إن توجه الشعرية إلى دائرة المفارقة، وتحركها –جدليا– بين الداخل والخارج، هو توجه إلى نوع من الصدام الدرامي العميق الذي يجاوز المعاني الأول إلى المعاني الثواني، ودون هذه المجاوزة، تظل المفارقة في دائرة(الضدية) المعجمية التي يقدمها المعجم للمبدع في صيغة جاهزة، وتقتصر مهمته على مجرد زرعها في السياق

أسير
على حافة الألم
رأسي في المساء
وقدماي على سحابة مبللة
أنتزع الأشواك الصغيرة من أصابعي
ولا ألتفت إلى الخنجر
المرشوق في خصري

واضح أن مفتتح الدفقة يستمد إنتاجيته من (العنوان) الخارجي، مع تقديم إضافة لها أهميتها البالغة، إذ إن (حافة الألم) هي (حافة الليل). على معنى أن التعبيرين يتبادلان موقعهما السياقي. حيث تصير ظلمة الليل ألما. والألم ظلمة. لكن هذه الظلمة (المؤلمة) لم تستطع أن تنال من اعتزاز الذات بنفسها. ولم تتمكن من إنزالها إلى مساحة التفاعل الحياتي الفقير، فظلت على تساميها النفسي المغلف بأبعاد مكانية (رأسي في السماء)، وهذا التسامي المزعوم لم يكن كافيا في محاصرة الألم بل ربما أدخل الذات في نوع من الغيبوبة الإدراكية التي زالت فيها الفوارق بين الألم الحقيقي والألم الهامشي. وهنا نكون في قلب المفارقة المأساوية التي تضع طرفي الصدام في مواجهة أولية: (الأشواك الصغيرة في الأصابع) (الخنجر المرشوق في الخصر)، فهي في مواجهة بين (الألم الصغير) و(الألم الكبير)، وتتجاوز المواجهة المستوى

الأول لتغوص في (الغيبوبة) التي أشرنا إليها. والتي جعلت الملفوظ شيئا منافيا للمفهوم، إذ إن المفهوم يعمل –في العمق– على إنتاج: توجه الذات لآلامها الحقيقية التي لم تعد تسمح لها بالالتفات للآلام الهامشية المتكاثرة، لأن الآلام الأولى هي التي لازمتها في مسيرتها الحياتية، وكسرت حلمها.

وهذا التصادم العميق كان مؤثرا في الاختبارات الصياغية لتوسيع منطقة المفارقة الملفوظة والملحوظة. حيث تتردد مجموعة الثنائيات التصادمية (الرأس– القدم) (الأشواك– الخنجر) – (الاصبع –الخصر). ثم تتسع مساحة التصادم بين الإيجاب (انتزع) والسلب (لا ألتفت). والملحظ الدرامي هنا. أن الإيجاب كان مسلطا على الألم الهامشي، وأن السلب كان مسلطا على الألم الحقيقي."[1]

٩. لا يقتصر اهتمام عبد المطلب على قراءة النص نفسه، بل يتجه بداية إلى قراءة العنوان قراءة تجعله مدخلا لفضاء النص الشعري، فيقول في تحليل عنوان ديوان معراج الشهاوي "كتاب الموت":

"والدال الأول (كتاب) يقدم عدة نواتج على صعيد واحد، الناتج الأول: هو (ما جمع مكتوبا)، وهو ناتج له عمومية شديدة ؛ لأنه يضم مستويات متعددة للمكتوب، قد تصل إلى مستويات (الكتابة المقدسة)، لكن إنتاجية (كتاب) تتجاوز هذه العمومية الأولى لتقدم ناتجا ثانيا هو: الفرض والحكم والقدر. إن الدال الأول بمجيئه نكرة –عند قطعة من الإضافة– يحتمل كل هذه النواتج. لكن تسلطه على هذا الديوان يعني أن يضم سيرة أسرة بعينها. ويرصد قدرها الحتمي. وهذا القدر محدد بالدال الثاني (الموت). الذي يأخذ موقع (المضاف إليه). وهو موقع يعطيه فاعلية مباشرة في تحديد معنى الدال الأول، لأنه يؤثر فيه على المستوى النحوي والمستوى الدلالي . فعلى المستوى النحوي يؤثر فيه بالتعريف وعلى المستوى الدلالي يؤثر فيه بالتخصيص. لكن ما هي الإنتاجية الإفرادية للدال الثاني؟ إن الموت في مطلق دلالته يعني

[1] النص المشكل، ٥٢٥-٥٢٦-٢٢٧

(السكون المطلق). ومن ثم كان النوم نوعا من الموت، لأنه يدخل صاحبه منطقة هذا السكون، ولذلك يسمى النوم الموت الخفيف، والموت النوم الثقيل.

ويؤكد العرفانيون أن الموت صفة وجودية لأن الواصلين لا يجري عليهم الموت، وإنما ينتقلون من دار إلى دار، ومن ثم يكون الموت امتدادا للحياة على نحو من الأنحاء.

والملاحظ أن تلاحم الدالين بالإضافة لا يقدم جملة مفيدة –كما يقول أهل اللغة– ومن ثم يدخل العنوان دائرة الاحتمالات، وهي منطقة تحتاج تدخل المتلقي لاستحضار ما غاب من الصياغة. فهل الغائب فعل (أقدم أو أكتب)؟. فعلى الاحتمال الأول يأتي العنوان محاطا بكثافة إشارية عن إطاره الزماني والمكاني. وعلى الاحتمال الثاني تكون الفاعلية للذات المضمرة في الفعل (أقدم) أو (أكتب) ويكون العنوان في منطقة الفضلة. إن هذه الاحتمالية تدفعنا إلى متابعة كل دال حال انتشاره في متن الديوان كما وكيفا لتوثيق المستلخصات التي طرحناها أو تزييفها. ومن المؤكد أن الفاعلية الدلالية في العنوان كانت منوطة بالدال الثاني (الموت). وهو ما توثقه المتابعة الكمية إذ يتردد هذا الدال سبع عشرة مرة. منها إحدى عشرة مرة بصبغته الأساسية (الموت). والست الباقيات تأتي بالمادة نفسها دون الصيغة: مأتم –موات– ميتة – أموات، أما دال (كتاب) فقد تردد خمس مرات منها ثلاث مرات بصيغته، ومرتان بمادته: أكتب– كتابة."[1]

١٠– يتتبع عبد المطلب التقابل في قصيدة للشاعرة سعاد الصباح، ويعلق عليها مستخرجا شعرية التقابل فيها.

"نص (حق الحياة):

ويل النساء من الرجال إذا استبدوا بالنساء

يبغونهن أداة تسلية، ومسألة اشتهاء

ومراوحا في صيفهم ... ومدافئا عبر الشتاء.

فالتقابل –في البيت الأول– يقدم مفارقة معجمية محفوظة (النساء– الرجال)، لكنَّ اجتماع الطرفين في سياق واحدٍ لم يلغ (التفرق) الجسدي الذي يعطي كلَّ طرف خصوصيته

[1] النص المشكل، ٤٢١-٤٢٢-٤٢٣

التكوينية، ولم تتوقف الثنائية التقابلية عند حدودها البشرية، بل تجاوتها إلى بعض مفردات الواقع غير البشرية، حيث يجمع البيت الثالث بين التقابل المادي (مراوحا– مدافئا)، والتقابل الزمني (صيفهم– الشتاء)، والدفقة –على هذا النحو– قد استحالت إلى سبيكة تجمع التنافر والتلازم، فبرغم أن كل طرف يقابل الطرف الآخر وينافره، فإنه يلازمه ملازمة وجودية لا انفكاك منها، على حد قول السكاكي الذي يرى أن النقيضين متلازمان في الذهن، فالأنوثة تستدعي الذكورة، والحرارة تستدعي البرودة، والصيف يستدعي الشتاء."[1]

١١. يتتبع عبد المطلب الظواهر الإفرادية كما يرصد الظواهر في منطقة التركيب ،ويحللها تحليلا جماليا، يقول أثناء قراءته لديوان "إنها تومئ لي" لرفعت سلام:

"ينضاف إلى كل ذلك مجموعة من الظواهر الإفرادية التي تساهم في نسج غلالة الغموض التي تحجب النظر عندها، لينشغل باختراقها إلى الناتج الحقيقي. من هذه الظواهر: تنافر المفردات تنافرا حادا، وبالمصطلح النقدي التراثي، فإن كل لفظ يخاصم ما قبله وما بعده، مثل قوله:

وكنت سائرا على مياه الانتظار،
سائرا إلى انكسارٍ جميل
وبيننا احتضار مرجأ

فـ (السير) يتنافر مع (المياه)، و(المياه) تتنافر مع (الانتظار)، ثم يتنافر (السير) مع (الانكسار)، و(الانكسار) مع (الجميل)، ثم يتنافر (الاحتضار) مع (البينية) من ناحية، ومع (الإرجاء) من ناحية أخرى، وهو ما يجعل السياق في حالة توتر دلالي لا يمكن تفاديها إلا بالتحرك في المستوى العميق للكشف عن العلاقات المتآلفة.

[1] كتاب الشعر، ٦٥

ومن هذه الظواهر الإفرادية ، ظاهرة التفتيت التي تتخذ المفردة وحدة المعنى، وهو توجه لا يمكن إدراك طبيعة شعر الحداثة إلا بالعناية به، والكشف عنه، ومن هذا المنطلق، نجد أن المفردة أصبحت ذات حق شرعي في الاستقلال بالسطر الشعري، فضلا عما لاحظناه فيما سبق من تنافرها مع ما يجاورها من ألفاظ. يقول الخطاب:

يخرج البحر في الفجر
ساجيا:
ملح،
طحالب،
وأعقاب سجائر."[1]

كانت هذه مجموعة من النماذج –على سبيل التمثيل لا الحصر– لتطبيقات محمد عبد المطلب في مجال الدراسات الشعرية البلاغية الأسلوبية، وقد لاحظنا تجاوزها الفعلي لإشكاليات البلاغة القديمة، فغالبا امتدت الدراسة لتناول الديوان بأكمله، دون شروط جمالية مسبقة، بل تقع كلها في محاول الاستنطاق الجمالي للفضاء الشعري.

كما أن هذه الدراسات تجاوزت علمية الأسلوبية وجفاف منهجها –الإحصائي بوجه خاص– عن طريق تجاوز التحليل الشكلاني البحت، إلى البحث عن الأثر في الدلالة، وهو ما تفوق فيه عبد المطلب الذي تميز بحدس لغوي شفاف، غالبا ما استطاع استنطاق الظواهر والبنى المفردة والمركبة.

[1] هكذا تكلم النص، ١٠٠

الفصل الثالث:

الإمكانات النحوية وأثرها في تجديد البلاغة عند محمد عبد المطلب

المبحث الأول: النحو بين البلاغة والأسلوبية

المبحث الثاني: نظرية النظم وجهود عبد القاهر الجرجاني النحو بلاغية

المبحث الثالث: البلاغة العربية وفلسفتها النحوية عند محمد عبد المطلب

الفصل الثالث:

الإمكانات النحوية وأثرها في تجديد البلاغة عند محمد عبد المطلب

كان الحديث حول طرق تحليل الأسلوب في الفصل السابق يدور حول ثلاثة محاور: العدول والتكرار والإمكانات النحوية، وقد تناولنا المحورين الأولين، بينما أخَّرنا "الإمكانات النحوية" لنتناولها مستقلةً في هذا الفصل، رغبةً في التوسع في تناول الفكرة من خلال ربط النحو بالأسلوبية من جهة، وبالبلاغة من جهة أخرى، أو لنقل أن النحو هو النقطة التي تتقاطع فيها البلاغة بالأسلوبية، أو هو رأس المثلث الذي يتم من خلاله تحليل النص، إذا كانت البلاغة والنقد هما النقطتان الواصلتان بين خط القاعدة.

وسنبدأ بربط الأسلوبية بالنحو كوننا تناولنا الأسلوبية في الفصل السابق، ثم سنتناول علاقة النحو بالبلاغة، وكيف شكَّل اكتشاف هذا الالتقاءُ بين النحو والبلاغة من جهة، والنحو والأسلوبية من جهة أخرى دافعا لدى عبد المطلب لإعادة دراسة البلاغة العربية من وجهة نظرٍ عربية في كتابه "البلاغة العربية قراءة أخرى"، والذي بدا فيه أنه يريد إظهار جوهرِ البلاغة العربية، ودراستها مرةً أخرى وفقا لأصول نحوية انتبه إليها البلاغيون العرب، خاصة في نظرية النظم لدى عبد القاهر الجرجاني.

المبحث الأول: النحو بين البلاغة والأسلوبية

- النحو والأسلوبية:

لقد كان واضحا أثناء تتبعنا للخط التاريخي لظهور الأسلوبية ارتباطها بعلم اللغة وتنظيرات دي سوسير بشكل خاص، حتى إن الأسلوبية التعبيرية وهي أول اتجاهات الأسلوبية كانت قد وجدت على يدي "بالي" تلميذ "دي سوسير"، و من ثم كيف قاومت الأسلوبية في مراحل لاحقة لتثبت استقلاليتها عن علم اللغة، واللسانيات الحديثة، وتظهر كمنهجٍ مستقل يختصُّ بتحليل النص الأدبي.

إن هذا الارتباط بعلم اللغة، يحيلنا إلى ارتباطها الوثيق بالتركيب النحوي وتقليباته الذي كان هو الآخر موضوعا لغويا وصفيا، ومن ثم علاقتها بالنحو بشكلٍ عام.

لقد أدرك عبد السلام المسدي في كتابه عن الأسلوبية علاقة الأسلوبية بالنحو، لكنه حدد هذه العلاقة على أساس ثنائي، وهو يذكرنا بموقف عبد الحكيم راضي من النحو والبلاغة؛ حيث جعل البلاغيين والنحويين يقفون على طرفي نقيض أثناء تعاملهم مع اللغة، لذا يرى المسدي أن النحو يحدد لنا "ما لا نستطيع أن نقول من حيث يضبط لنا قوانين الكلام، بينما تقفو الأسلوبية ما بوسعنا أن نتصرف فيه عند استعمال اللغة. فالنحو ينفي والأسلوبية تثبت، معنى ذلك أن الأسلوبية علم لساني يُعْنَى بدراسة مجال التصرف في حدود القواعد البنيوية لانتظام جهاز اللغة."[1]

وهذه النظرة الثنائية لعلاقة الأسلوبية بالبلاغة يبدو أنها تعكس اختلاف المفاهيم حول النحو، أو توقف المسدي عند المفهوم التقليدي للنحو من حيث كونه مجموعة من القواعد التي تنظم العلاقات بين المفردات وصولا إلى التراكيب التي يمكن الحكم عليها بالصحة والخطأ من ناحية معيارية قاعدية خالصة، لا يمكن إدخالها إلى المنطقة الفردية الذاتية؛ إذ القاعدة اللغوية تعمل بشكل آلي لدى أفراد الجماعة المتكلمة باللغة، ولا مجال للتمايز في هذا المجال، وهذا ليس المجال الذي تعمل الأسلوبية في إطاره.

[1] الأسلوبية والأسلوب، ٥٦

كما أن النحو بالمفهوم التقليدي لا علاقة له بالمفهوم الجمالي؛ إنه محصور في دائرة الموافقة للقاعدة، أو مخالفتها، وتبرير هذه المخالفة من ناحية لغوية بالتقدير والتأويل وغيره إن كان لا بد من الحكم عليه بالصحة، وعدم إمكانية رفضه ليخرج إلى دائرة الخطأ.

وينقل صلاح فضل توجها مماثلا لبعض الدارسين الأوروبيين الذين يرون أن النحو والبلاغة يعتمدان "على ما هو مطَّرد مشترك خارجي في التعبير، أما علم الأسلوب فيعتمد على المقولات الداخلية الفردية، وكلها تبحث في التعبير؛ إلا أن المتحدث باللغة ينحو إلى استعمالها بشكل مختلف طبقا لظروفه وشخصيته مما يعد –في رأي هؤلاء– موضوعا لعلم الأسلوب."[1].

فالنحو والبلاغة –وفقا لهذه النظرة– يشكلان معا طرف ثنائية يكون طرفها الآخر هو الأسلوبية، بمعنى أن كلاهما يشترك في معياريته، بينما الأسلوب له الطابع الفردي، المتميز والفاعل خارج المحدود والمطرد، ويبدو أنه الرأي الذي يميل إليه صلاح فضل أيضا.

غير أن محمد عبد المطلب في رؤيته للأسلوبية يرى أنها على صلة كبرى بعلم النحو، فيرى أن "تحديد معنى كلمة أسلوبية بعمقها اللغوي يستند إلى ازدواجية الخطاب، حيث نجد مجموعة من الألفاظ التي يمكن للمتكلم أن يأتي بواحد منها في كل جملة من جمل الكلام، والتي توجد في الرصيد المعجمي للمتكلم، والتي تقوم بينها علاقات قابلة للبدلية، فإذا وقع الاختيار على أحدها انعزلت البقية. وتزدوج العلاقات الاستبدالية في الكلام بالعلاقات الجانبية، وهي عملية ثانية تلحق العملية الأولى عقب اختيار المتكلم لألفاظه التعبيرية، وتتمثل هذه العلاقات الجانبية في ترتيب الألفاظ بما يقتضيه علم النحو، وبما تسمح به مبادئ علم الصرف. وتتميز العلاقات الجانبية بكونها علاقات حضورية؛ أي يتحدد بعضها بإزاء بعض. واللغويون لا يعتبرون النظام الاستبدالي شيئا عفويا في الظاهرة اللغوية؛ وإنما تتميز كل لغة بقواعدها التي تحدد إمكانات الاستبدال الجائزة وغير الجائزة، وتحاول الدراسات اللغوية تحسس هذه القواعد في كل لغة."[2]

---

[1] علم الأسلوب: مبادئه وإجراءاته، ١٨١

[2] البلاغة والأسلوبية، ١٨٦-١٨٧

ووفقا لهذه النظرة يكون فهم عبد المطلب للأسلوبية فهما قريبا من أصولها الممتدة إلى علم اللغة، وإلى نظريات دي سوسير؛ إذ يكون النشاط اللغوي للفرد مبنيا على عمليتين اثنيتن:

الأولى: هي الاختيار؛ حيث يكون المعجم اللغوي كاملا متاحا للفرد قبل أن يقوم بأية مهمة كلامية، ولكنه يقوم باختيار ألفاظ معينة، ووقوع الاختيار على بعض الألفاظ يجعل ألفاظا مشابهة في الحقل الدلالي معزولة، أو أن انتقاء الكلمة الأولى يجعل السلسلة الكلامية محددة بما يمكن أن يتاح للتركيب عقب اختيارها، وعليه: فإن بعض الألفاظ تصبح ممكنة، والبعض الآخر غير ممكن، وهو ما يطلق عليه العلاقات الاستبدالية.

الثانية: وهي تتصل بالعلاقات الجانبية حيث تلتزم تكون سلسلة الألفاظ التي تم اختيارها محكومة بالعلاقات النحوية ، وعليه فإن اللفظة لا يتحدد موضعها إلى من خلال نسق العلاقات النحوية الذي تنتمي إليه.

والحقيقة أن النظر إلى الأسلوبية وفقا لأصولها النحوية تعتبر توجها ضمن مجموعة من توجهات أخرى لا تمنح النحو البعد الإبداعي أو الجمالي ذاته، وتظل تحصره ضمن حدوده القاعدية البعيدة عن الدراسة الجمالية أو الفردية للغة، وهذا ما يؤكده فريمان حين يتحدث عن ثلاثة أنماط تتحرك فيها الحقول الأسلوبية، وهي المحاور الثلاثة التي سبق ذكرها في الفصل الثاني: العدول، والتكرار، والإمكانات النحوية، لكنه يوضحها هنا بشيء من التفصيل، "يقول فريمان إنه من الممكن تحديد الحقل الذي تتحرك فيه الأسلوبية بثلاثة أنماط:

–الأسلوب باعتباره انحرافا عن القاعدة؛ وفي هذا النمط ينظر إلى الأسلوب على أنه سلسلة متوالية من المنبهات والاستجابات، ومن هنا كان من الأهمية التركيز على المنبه والاستجابة الخاصة به.

– الأسلوب باعتباره تواترا، او نوعا من تكرار أنماط لغوية؛ وهذا النمط إنما يتجه بالدرجة الأولى إلى القصائد الشعرية، من حيث المستويات المتوفرة فيها؛ لأن القصيدة بحجمها المحدود تتيح للدارس التوقف والتدقيق في أنماطها وتواترها أو توقفها، ومن المؤكد أن هذا النمط

من الدراسة أدى إلى استكشاف كثير من الجوانب الكامنة في اللغة الشعرية، من حيث رصد تكراريتها ووصفها، والربط بينها وبين عملية البناء المتكامل للعمل الشعري.

– الأسلوب باعتباره استغلالا للإمكانات النحوية؛ ومعظم من يتبنون هذا اللون من التحليل الأسلوبي هم الذين يتبنون نظرية النحو التحويلي؛ باعتباره المدخل الصحيح لدراسة النص الأدبي، من حيث قدرته في الكشف عن الطاقات الكامنة في اللغة وفي قواعد النص الأدبي."[١]

إن النمط الأخير للأسلوبية حسب توصيف فريمان، هو التمثل الحقيقي لما يطلق عليه البعض مصطلح (النقد الوصفي)، وهو نقدٌ يعتمدُ أساسا على علم اللغة، بل إن بعض المتحمسين له زعموا أن "علم اللغة البحت يمكن أن يقدم وحده أساسا حقيقيا للنقد الوصفي، ولو أفلح النقد الوصفي "descriptive criticism" في إيجاد طرائق ناجعة للتحليل خاصة به لحُلَّت المشكلة كلها، وصار التحليل اللغوي "linguistic analysis" جزءا طبيعيا من النقد، وهذا يسلم إلى أن نتعرف ما يتبعه علم اللغة في دراسة الأساليب.

والتسمية العامة لذلك هي التحليل اللغوي، ويقوم التحليل اللغوي على أساس جمع ما يمكن جمعه (من الملاحظات الدقيقة من الأنماط النحوية والصرفية والصوتية) وهذا يستلزم دراية وخبرة يتمتع بهما من يقوم بالتحليل، ثم يلي ذلك تصنيف لهذه الملاحظات على أسس من الظواهر اللغوية التي تنتمي إليها كل مجموعة. ويقتضي الأمر كذلك البحث عن تواتر هذه الملاحظات، وتوزعاتها بين أنماط تركيبية أوسع وأشمل في العمل الأدبي." [٢]

وربما كانت هذه الرؤية متطرفة للنقد اللغوي، وهي في ذات الوقت تتوزع في مناهج نصانية عديدة كالبنيوية والأسلوبية، لكن علينا نحن أن نتوقف عند الكلمة الأخيرة لفريمان أثناء توصيفه للنمط الأسلوبي الثالث، وهو نمط الإمكانات النحوية، حين قال بأن "معظم من يتبنون هذا اللون من التحليل الأسلوبي هم الذين يتبنون نظرية النحو التحويلي"، لنتعرف على نظرية النحو التحويلي والتوليدي لدى ناعوم تشومسكي؛ كونها النظرية المؤثرة في هذا الاتجاه، والتي

[١] البلاغة والأسلوبية، ٢٠٩-٢١٠
[٢] الأسلوب والنحو: دراسة تطبيقية في علاقة بعض الخصائص الأسلوبية بالظاهرات النحوية، ١٠

سيتخذها محمد عبد المطلب مدخلا لدراسة بذور الحداثة في نظرية النظم لدى عبد القاهر الجرجاني.

-النحو التحويلي والتوليدي لدى نعوم تشومسكي:

لقد كان لعالم اللسانيات الأمريكي نعوم تشومسكي بالغ الأثر في الدرس اللغوي الحديث؛ حيث يرى جون ليونز أن المدرسة التوليدية التحويلية "لم تكن مجرد مدرسة عادية بين مدارس لغوية أخرى... وتعد بلا شك أكثر النظريات اللغوية حيوية وتأثير."[١]، ويقول في موضع آخر: "النحو التحويلي هو أفضل نظرية ظهرت حتى الآن لوصف تركيب اللغة الإنسانية وتفسيرها بطريقة منهجية... ومعرفة النحو التحويلي وفهمه يعد ضرورة أساسية لأي فيلسوف أو عالم نفس أو عالم أحياء يرغب في دراسة قدرة الإنسان اللغوية."[٢]

وربما يكون ليونز محقا؛ إذ عن طريق النحو التوليدي التحويلي تجاوز تشومسكي قصور الدرس اللغوي في المدارس السابقة مثل البنيوية والسلوكية؛ ذلك أن البنيويين السلوكيين ركزوا "على الشكل الخارجي في دراستهم للغة عن طريق التصنيف والتوزيع والوصف، وأغفلوا أهم وظيفة للغة وهي الاتصال ونقل المعنى؛ على أساس أن المعنى لا يخضع للمنهج العلمي؛ لأن المنهج العلمي- في نظرهم - يهتم بالجانب المادي فقط، وعليه فهم يركزون على العوامل الخارجية في التعبير اللغوي. ولكن التوليديين التحويليين رفضوا أن يتعاملوا مع اللغة على هذا الأساس دون أن يتعدى ذلك إلى تفسير المادة اللغوية، وإدراج المعنى في الدرس اللغوي؛ لأن المعنى يعد ضروريا في التحليل اللغوي لدوره الفعال في شرح الملابسات التي تكتنف العلاقات بين بعض الجمل التي تعود إلى تركيب عميق واحد، لكنها تختلف في تركيبها السطحي."[٣]

لقد تجاوز تشومسكي توزيعية بلومفيلد، ووصفية البنيويين الذين اعتنوا بملاحظة الصياغات الشكلية، ومن ثم فقد أعاد الاعتبار في نظريته للمتكلم، الذي تم تهميشه سابقا لأسباب تتعلق بالمنهج التجريبي، و"دأب على التعمّق في المقتضيات النفسية للمتكلّم المبدع،

---

[١] نظرية تشومسكي اللغوية، ٢٩
[٢] نظرية تشومسكي اللغوية، ٣٢
[٣] المدرسة التوليدية التحويلية، ٥
http:,,www.omu.edu.ly,OMU%20Articles,pdf,Issue25,Issue25-22.pdf

كما أن استلهامه للعقل يعد إطارا مرجعيا حدّد تشومسكي بموجبه وجهة نظره في مسألة اكتساب اللغة، التي لا تتأتى إلا وفق مبدأين اثنين هما الكفاءة اللغوية والأداء."[١]

وهو يؤكد من خلال نظريته على "الخاصية الإبداعية بوصفها النهاية المفتوحة في اللغات لإنسانية؛ بمعنى أن اللغة تقدم وسائل محدودة لتعبر عن إمكانات غير محدودة" [٢].

هذه الإمكانات غير المحدودة التي تظهر عبر منطقتين اثنتين، عبر عنهما تشومسكي بمصطلحي التوليد والتحويل، والفرق بينهما أن "التوليد يدل على الجانب الإبداعي في اللغة؛ أي القدرة التي يمتلكها كل إنسان لتكوين وفهم عدد لا متناهٍ من الجمل، في حين التحويل ناقل للبنى العميقة إلى بنى متوسطة وسطحية، وإن اقتضى الأمر أكثر من عملية تحويل."[٣]، وربما حسب هذه التمييز يكون التحويل أكثر تعقيدا من التوليد، ويكون هناك تمايز واختلاف بين المتكلمين ومدى مقدرتهم على انتاج التراكيب وفهمها، هذا التمايز الذي عبر عنه تشومسكي بمصطلحي: الكفاءة والأداء؛ فالكفاءة في المفهوم العام هي المعرفة اللغوية الباطنية للمتكلّم؛ أما الأداء فهو الاستعمال الفعلي للغة في المواقف الحقيقية، هذا الاستعمال الذي يختلف من شخص لآخر.

ويظهر واضحا من خلال الحديث السابق أن تركيز تشومسكي على الجملة، لا اللفظة المفردة؛ لأن "البحث في اللسانيات التوليدية مُوَجَّه نحو الجملة، وهذا الاهتمام مبرَّر؛ فالجمل فقط هي التي يمكن أن يكون لها معنى، ولما كان للكلمات معانٍ إشارية فإنها تكتسبها إما من خلال كونها أجزاء من جمل، وإما بتحديد أكثر من خلال التعريفات الظاهرية، غير أن التعريفات الظاهرية تكتسب أيضا عن طريق معاني الجمل."[٤]

وعلى أساس اهتمامه بالجمل لا بالألفاظ، فقد تحدث عن ثنائية أخرى وهي ثنائية البنية العميقة والبنية السطحية، ويفرق تشومسكي بين البنية السطحية والعميقة على أساس أن "البنية السطحية للجملة عبارة عن نظام مكوَّن من مقولات Catégories، ومكونات تركيبية

[١] نظرية تشوسكي التوليدية التحويلية: الأسس والمفاهيم (مقال في مجلة دورية)، ٤
[٢] نظرية تشوسكي التوليدية التحويلية: الأسس والمفاهيم (مقال في مجلة دورية)، ٥
[٣] نظرية تشوسكي التوليدية التحويلية: الأسس والمفاهيم (مقال في مجلة دورية)، ٨
[٤] نظرية تشومسكي التوليدية التحويلية: الأسس والمفاهيم (مقال في مجلة دورية)، ٦

تكون برمتها مرتبطة مباشرة بالإشارة الفيزيقية إلى البنية العميقة التي تكون بدورها عبارة عن نظام من المقولات والمكونات التركيبية." [1]

وبشكل أكثر وضوحا يعرفها ميشال زكريا بأن " البنية السطحية أي البنية الظاهرة عبر تتابع الكلام الذي يتلفظ به المتكلم، والبنية العميقة أي القواعد التي أوجدت هذا التتابع... والبنية العميقة هذه بنية ضمنيَّة تتمثل في ذهن الإنسان المتكلم المستمع، فهي بالتالي حقيقة عقلية قائمة يعكسها التتابع الكلامي المنطوق الذي يكون البنية السطحية، ومن هنا ترتبط البنية العميقة بالدلالات اللغوية... في حين أن البنية السطحية ترتبط بالأصوات اللغوية المتتابعة ويتمُّ تحديد تفسير الجمل الصوتي عبرها."[2]

كان هذا عرضا سريعا مختزلا للنحو التحويلي والتوليدي، حيث عملت هذه النظرية على تغيير النظرة للنحو، ونقل الدراسات النحوية من دائرة التوصيف إلى التفسير، ومن الصياغة إلى المعنى، ومن اللغة إلى المتكلم، وهو جهد ، بقدر حداثته، بقدر ما يشترك مع نظرية النظم البلاغية لدى عبد القاهر الجرجاني؛ لذا فإن عبد القاهر الجرجاني سيكون مدار الحديث عند محاولة إعادة قراءة البلاغة العربية، لا بوصفه واضع النظرية التي تمثل ذروة التطور البلاغي فحسب، بل لكونه قرأ البلاغة العربية قراءة نحوية، وهي نقطة الالتقاء بالمناهج النقدية الحديثة.

[1] اللغة والعقل، ٤٢
[2] مباحث في النظرية الألسنية، ١١١-١١٢

-البلاغة العربية والنحو:

في ظل دعواتٍ لإحياء النحو وتجديده، رأى إبراهيم مصطفى أن تجديدَ النحوِ يكون بدمجه بعلم المعاني ليكوِّنا معا علما واحدا؛ وقد كان مصطفى في دعوته تلك رائدَ مدرسة تبنَّت فكرتَه، فهو يرى أن النحويين حين "حين حددوا النحو وضيقوا بحثه حرموا أنفسهم وحرمونا إذ اتبعناهم من الاطلاع على كثير من أسرار البلاغة وأساليبها المتنوعة، ومقدرتها في التعبير، فبقيت هذه الأسرار مجهولة."[١]

وقد أيده في ذلك الدكتور حسن عون، الذي طرح نقاشا طويلا حول ضم علمي البيان والنحو، أو فصلهما لاعتبارات التخصص العلمي الدقيق، ثم خلص بقوله: "وقد انتهى البحث في العصر الحديث أو كاد إلى اعتبار النحو والبيان مبحثا واحدا يعرف بالبحث النحوي تعالج فيه قضايا التركيب اللغوي من حيث المعنى والدلالات البيانية."[٢]

أما الدكتور محمد عيد فهو يترك الباب مفتوحا للإضافات الجديدة، مجاراة للتطور الكبير في مجال البحث اللغوي، قائلا: "لعلي لا أتجاوز الحقيقة إذ أشير بضمِّ دراسات (علم المعاني) فيما يختصُّ بنظام الجمل والتراكيب، إلى الدراسات اللغوية، وهي دراسة متطورةٌ نامية، يمكن أن تفيد منها أبحاث البلاغيين، كما تفيد هي من أبحاث البلاغيين."[٣]

ويرى الدكتور تمام حسان أن "النحو العربي أحوج ما يكون إلى أن يدعيَ لنفسه هذا القسم من أقسام البلاغة الذي يسمى علم المعاني، حتى أنه ليحسن في رأيي أن يكون علم المعاني قمة الدراسات النحوية أو فلسفتها."[٤]

فيما يرى سعد مصلوح أن "الصلة الواشجة بين البلاغة والنحو معقودة منذ عرف العقل الإنساني طريقه إلى تأمل اللغة واستكناه ظاهراتها واستنباط قوانينها."[٥]

---

[١] إحياء النحو، ٤
[٢] انظر: تطور الدرس النحوي، ٩٢-٩٤
[٣] في اللغة ودراستها، ٢٥٠
[٤] اللغة العربية: مبناها ومعناها، ١٨
[٥] في البلاغة العربية والأسلوبيات اللسانية: آفاق جديدة، ٩٥

كانت مثل هذه الدعوات ترى أنَّ ثمة إشكالا في علم النحو لا يمكن إصلاحه إلا بضمه إلى الامتدادات البلاغية التي تجعله يتجاوز إشكالية "السطح"، إلى "العمق" أو "المعاني الثواني" باصطلاح الجرجاني، وقد ووجهت هذه الدعوة بالرد من قبل دعاة التخصص والفصل بين مجالات بحث العلمين: النحو، والبلاغة.

لقد أشرنا خلال التمهيد إلى عقلية عبد المطلب الرياضية، وإن كان ثمة فرعٌ من فروع اللغة يتفق في روحه مع الرياضيات، فإنه النحو، أو النحو وفق الدراسات اللسانية؛ لذا فإن محمد عبد المطلب كان يسير باتجاه معاكس –إن صحَّ الوصف– متجها من البلاغة إلى النحو، باعتبار أن النحو أسُّ البلاغة؛ فإذا كانت اللغة "تمثل نظاما يتصل بالأنسقة الخاصة، وتخضع لاعتبارات تتحكم في علاقاتها"[1]، فإنه قد توصل وفقا لهذه القناعة إلى الرؤية التي يجب من خلالها التعامل مع البلاغة؛ فالنص –الذي يشكِّل مادةَ الدرس البلاغي وغايته في آن معا– هو مادة لغوية أولا وأخيرا، لذا؛ فإنه للحديث عن البلاغة، يوجب علينا رؤيتها كلغة أولا، واللغة نظام يتصل بالأنساق.

لقد شكل اهتمامُ عبد المطلب بصلة النحو بالبلاغة ملمحا بارزا خلال دراسته للبلاغة العربية، فمنذ دراساته الأولى كانت تحليلاته للأشكال البلاغية تقوم على أساسٍ نحوي، كما أن تنظيراته لم تغفل دورَ النحو في نموِّ البلاغة العربية وتطورها، حتى إنه حين ربط البلاغة العربية بالأسلوبية رأى أن نقطة الانطلاق في هذا الربط اشتراكُ الطرفين بالاهتمام بالنحو كعلم جمالي، فقد اعتقد أننا "يمكن أن نجد في حركة النقد العربي القديم ما يقربه أو بمعنى آخر يصله بحركة الدرس الأسلوبي. يتمثل ذلك في عملية التمازج بين النقد والبلاغة والنحو، حيث أصبحت بحوث النحو بين المنهجية وسيلة لتقويم الأسلوب ورصد خواصه، مثلما نجد في الحديث عن التعجب والاستفهام –مثلا– وخروجهما من الغرض الأصلي إلى أغراض إضافية تمثل قيما جمالية تعبيرية في النص الأدبي."[2]

[1] جدلية الإفراد والتركيب، ١٦٠
[2] البلاغة والأسلوبية، ١٧١

لقد ظهرت عناية محمد عبد المطلب بالنحو في وقت مبكر ففي كتابه "جدلية الإفراد والتركيب" يميز بين مستويين للنحو التفت لهما عبد القاهر الجرجاني، وهما: المستوى الجمالي والمستوى التقعيدي، فيرى أن "الجهد النحوي على المستوى التقعيدي والمستوى التركيبي كان متاحا بشكل أو بآخر أمام عبد القاهر الجرجاني، فحاول في كتابيه (دلائل الإعجاز وأسرار البلاغة) أن يكون منطلقه المستوى الثاني، أي مستوى الأداء الجمالي في العبارة، وليس مجرد رصد الصواب والخطأ." [١]

غير أن هذين المستويين من النحو لا يقومان على صيغة ثنائية تقابلية كما عند عبد الحكيم راضي، بل إن بينهما تبادلا، و"العلاقة بينهما أخذت شكلا جدليا يهدف إلى إيجاد رابطة بين المعنى العقلي، أو ما يدور في الباطن تشكيلا للدلالة، والصياغة الملفوظة التي تجسد هذا التشكيل الباطني، وقد وجد الجرجاني هذه الرابطة في العلاقة القائمة بين الألفاظ ذاتها. وعلى هذا أصبح التعبير الأدبي ذا مكوناتٍ شبيهة بالعلامات ينشأ من تعليق بعضها ببعض نظاما، أو نظما، واكتشاف هذا النظام يقتضي الكشف عن هذه العلاقات أولا، ثم ربطها برموزها اللفظية ثانيا، وهذا يتيح لنا تجميع خيطٍ نظريٍّ لنظرية متكاملة في فهم النص الأدبي من خلال صياغته، بالرجوع إلى الحركة العقلية للمعنى ثم العودة إلى طريقة التنفيذ أو التجسيد اللفظي له." [٢]

ومن الواضح أن عبد المطلب قد عرف طريقه إلى النص في وقت مبكر من دراساته، حين انتبه إلى الخيط النظري الذي سيبني عليه نظرية متكاملة لفهم النص، وقد حقق طموحه هذا بالفعل في المراحل اللاحقة، حين ربط البلاغة بالأسلوبية، أو حين أعاد قراءة البلاغة العربية وفق أسس نحوية.

---

[١] جدلية الإفراد والتركيب، ٢٧٢-٢٧٣

[٢] جدلية الإفراد والتركيب، ٢٨٢

إن نظرية النظم التي تمثل ذروة النضج البلاغي تعتمد في أساسها على فكرة الإمكانات النحوية التي حين وجدها الجرجاني، قادته إلى نظريته هذه، "وهي فكرة قوية الصلة بالإمكانات النحوية، من حيث كانت هذه الإمكانات ذات فعالية خطيرة في أنساق اللغة وأساليبها، حتى يمكن القول إنها العنصر الأساسي في تشكيل الأداء شعرا ونثرا، كما أنها المدخل الحقيقي لإدراك الإعجاز القرآني. لقد أردك الجرجاني أنه من خلال النحو يمكنه أن يدرك نظام اللغة، وهو نظام يختلف في صياغته من جنس إلى آخر، فالشعر –مثلا– له نظامه النحوي الذي تكاد تكون إمكاناته نسقا مغلقا على ذاته، بحيث لا يتداخل مع غيره من أنساق القول."[1]

ويخلص عبد المطلب في هذا الكتاب إلى فكرة عامة مفادها أن "النحو بمعناه الواسع يمثل أهم مؤثر في خلق الإطار الدلالي في مستواه الخارجي الشكلي، أو في مستواه النفسي العميق، مع إقرارانا بوجود عناصر أخرى لها دورها أيضا، كالنواحي الصوتية، والتكرار الشكلي والدلالي، والنبر، وهذا كله يولد في النهاية الشعور اللغوي الذي عن طريقه يتاح للغة أن تقبل ظواهر تعبيرية متعددة."[2]؟

ولو تأملنا هذه العوامل المساعدة في نمو الدلالة، لوجدناها قريبة من محاور تحليل الأسلوب التي تحدث عنها عبد المطلب فيما بعد وهي: العدول، التكرار، الإمكانات النحوية.

من الواضح أن جهد عبد المطلب في اكتشاف العلاقة بين النحو والبلاغة اتجه إلى نظرية النظم وعبد القاهر الجرجاني، وهو ما سيتضح أكثر في كتابيه: البلاغة والأسلوبية، وقضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني، لذا نرى ضرورة التفصيل في قراءة عبد المطلب لنظرية النظم.

[1] جدلية الإفراد والتركيب، ٢٧٣
[2] جدلية الأفراد والتركيب، ١٣٤

المبحث الثاني

نظرية النظم وجهود عبد القاهر الجرجاني النحو بلاغية

إنه لمن المهم قبل الحديث عن نظرية النظم، وأسسها، أن نشير إلى أنها نظرية اختصت في مجالها التطبيقي باللغة الإبداعية، لا لغة الاستعمال اليومي، كما أن دوافعها كانت دينية بالدرجة الأولى، تتعلق بقضية إعجاز القرآن الكريم، واختلاف الفرق حول ماهية هذا الإعجاز.

إن الجوهر الذي تبنى عليه نظرية النظم يكمن في كونها تُعْلي من شأن التركيب، وكونه مجال التمايز والإبداع، لا الألفاظ المفردة "فإنا نرى اللفظة تكون في غاية الفصاحة في موضع ونراها فيما لا يحصى من المواضع، وليس فيها من الفصاحة قليل ولا كثير"[١]

فالنظم ليس سوى "توخي معاني النحو فيما بين الكلم"، يقول الجرجاني: "واعلم أنه، وإن كانت الصورة في الذي أعدنا وأبدأنا فيه من أن لا معنى للنظم غير توخي معاني النحو فيما بين الكلم قد بلغت في الوضوح والظهور والانكشاف إلى أقصر غاية، وإلى أن تكون الزيادة عليه كالتكلف لما لا يحتاج إليه، فإن النفس تنازع إلى تتبع كل ضرب من الشبهة."[٢]

ويؤكد الجرجاني على أهمية المعنى النحوي، ليعمم بأنك "لا ترى كلاما وصف بصحة نظم أو فساده، أو وصف بمزية أو فضل إلا وأنت تجد مرجع تلك الصحة، وذلك الفساد، وتلك المزية وذلك الفضل إلى معاني النحو وأحكامه."[٣]

ومن أجل التعرف على هذه الأنساق فإن الجرجاني يشير إلى مسألة "الترتيب"، هذا الترتيب الذي لا يختص بالصياغة الشكلية، بل بالعملية النفسية حيث تترتب المعاني في النفس أولا، ثم تترتب في الصياغة، وهي إشارة مهمة للفعل اللغوي في بنيته العميقة لدى المتكلم،

---

[١] دلائل الإعجاز، ٣٠٧
[٢] دلائل الإعجاز، ٦٩
[٣] دلائل الإعجاز، ٦٥

وليس مجرد الاعتناء بالصياغة الخارجية "وأن الكلم ترتب في النطق بسبب ترتب معانيها في النفس."[١]

يقول الجرجاني: "العلم بمواقع المعاني في النفس، علم بمواقع الألفاظ الدالة عليها."[٢]،ليست هذه الحركة الداخلية السابقة للصياغة، والفهم خاصة بالمنطقة النفسية التي قد تكون غير واعية، بل هي عملية مغرقة في "القصدية"، إذ إن ترتيب الألفاظ وخلق العلاقات لا يكون إلا بمقتضى الفعل اللغوي العقلي، لأنه "ليس الغرض بنظم الكلام أن توالت ألفاظها في النطق، بل أن تناسقت دلالتها وتلاقت معانيها على الوجه الذي اقتضاه العقل."[٣]، وهكذا يكون الجرجاني قد أشار إلى "أصل من أهم أصول الوحدة المنطقية، فقسم للعقل مكانا في العمل الفني، وجعله هاديا لوحدة النسق في ترتبه على صورة تتلاءم وقوى الإنسان العاقلة والمتذوقة."[٤]

كما يقيم الجرجاني نظريته على مصطلحٍ مهم، وهو التعليق، ويقصد به شبكة العلاقات اللغوية، التي من خلالها يمكن خلق البنى المتحولة، إذ يرى أن "النظم ليس سوى تعليق الكلم بعضها ببعض، وجعل بعضها بسبب من بعض"[٥]، و "لا نظم في الكلم ولا ترتيب حتى يعلق بعضها ببعض، ويبنى بعضها على بعض ونجعل هذا سببا من تلك."[٦]

إن تركيز الجرجاني على التركيب بعلاقاته، وترتيب الألفاظ عقليا ونفسيا، جعله يتوصل إلى حقيقة الصياغة، أو ما يمكن أن ندعوه الأسلوب، الذي يشكل علامة فارقة بين كاتب وآخر، لذا فهو يشبِّه الفرادة، وتفاوتها من كاتب لآخر بعملية صبغ الأنسجة التي تتفاوت حسب تخير الأصباغ ومواقعها، يقول: "وإنما سبيل هذه المعاني سبيل الأصباغ التي تعمل منها الصور والنقوش؛ فكما أنك ترى الرجل قد تهدى في الأصباغ التي عمل منها الصورة والنقش في ثوبه الذي نسج إلى ضرب من التخيُّر والتدبر في أنفس الأصباغ وفي موقعها ومقاديرها، وكيفية مزجه لها وترتيبه إياها إلى ما لم ينهدِ إليه صاحب، فجاء نقشه من ذلك أعجب،

---

[١] دلائل الإعجاز، ٤٥
[٢] دلائل الإعجاز، ٤٤
[٣] دلائل الإعجاز، ٤٠-٤١
[٤] المدخل إلى دراسة البلاغة العربية، ٥٨
[٥] دلائل الإعجاز، ٤
[٦] دلائل الإعجاز، ٩٧

وصورته أغرب، كذلك حال الشاعر والشاعر في توخيهما معاني النحو، ووجوهه التي علمت أنها محصول النظم."[1]

وباختصار فإن نظرية النظم انتبهت إلى فكرة العلاقات النحوية وإسهاماتها الجمالية، وكون هذه العلاقة هي عملية تتم بوعي نفسي وعقلي (قصدي)، وتتفاوت فيها القدرات من كاتب لآخر، وعليه يكون لنظرية النظم ثلاث نقاط محورية:

١. العلاقات وما تحتويه من فكرة الترتيب والتعليق، وما يترتب عليها من قدرة على تأليف عدد لا نهائي من التراكيب النحوية وفق مجموعةٍ من الأنساق المحددة.

٢.إدراك الفعل اللغوي كنتاج لعملية عقلية ونفسية.

٣. التفاوت اللغوي الذي يؤدي إلى اختلاف قدرة متكلمي اللغة على استغلال الإمكانات النحوية من أجل صياغة جمالية.

وبناء على هذا العرض لنظرية النظم، والعرض السابق لنظرية النحو التحويلي والتوليدي، يتَّضح أن عبد القاهر الجرجاني وتشومسكي اشتركا في نقاط انطلاق متقاربة نسبيا، وهي: ١.الاهتمام بالجملة لا اللفظة المفردة.

٢. اهتم عبد القاهر بالكشف عن "الإمكانات النحوية" وما يتعلق بها من ترتيب الألفاظ وتعليق بعضها ببعض، وما ينتج عنه من أثر جمالي، بينما اهتم تشومسكي بإيجاد تفسيرٍ كلِّيٍ للفعل اللغوي في كافة اللغات، عن طريق النحو التوليدي والتحويلي.

٣. الاهتمام –بشكل متفاوت– بالجوانب النفسية والذهنية التي تتزامن مع الفعل اللغوي لدى المتكلم، غير أن هذا الاهتمام بالمتكلم هو اهتمام بجانب إبداعي خلاق لدى الجرجاني، وهو ديناميكي عقلي لدى تشومسكي.

٤. اختلاف الأداء اللغوي من فرد لآخر.

[1] دلائل الإعجاز، ٥٩-٦٠

- عبد القاهر الجرجاني والأسلوبية:

في عام ١٩٨٤ نشر نصر أبو زيد مقالا في مجلة فصول بعنوان "مفهوم النظم عند عبد القاهر الجرجاني: قراءة في ضوء الأسلوبية"، وقد كان مقالا ثريا بأفكاره التي طرحها وناقشها، لكن ثمة ما هو لافت بقدر مضمون هذا المقال ذاته، إنه مفهومه لربط التراث بموضوع حداثي، يقول نصر أبو زيد: "إننا سنطرح أسئلة معاصرة ربما لم تخطر إجاباتها على بال الشيخ، ولا دار السؤال نفسُه في خلده، وقلنا إننا في الوقت نفسه سنتجاهل أسئلة طرحها الشيخ وأجاب عنها، وهكذا نعيد قراءة الشيخ كما أعاد هو قراءة أسلافه؛ وبذلك نكون أقرب لروح عبد القاهر، ولروح التراث الذي يمثله، والذي ما زال ماثلا فينا، يتعامل معنا ونتعامل معه."[١]

إن هذا الفهم لمحاولة إحياء التراث هو الفهم الذي سيقود في النهاية لمنح التراث الروح من خلال محاورته محاورةً انتقائية؛ تستطيع أن تستخرج منه ما لم يقله صراحةً عن طريق طرح أسئلة لم يطرحها على نفسه رغم أنه أجاب عليها، وتجاهل بعض إجاباته على أسئلة لم يعد ثمة فائدة من طرحها في العصر الحالي.

وهو ما يؤكده نصر أبو زيد حين يقر بتجاهله للسياق الديني الذي أنتج نظرية النظم، واستبداله هذا السياق بمجال حداثي كالأسلوبية، يقول: "يمكن أن نقول- نقدا لعبد القاهر- إنه يهوِّن من قدر الشعر، وينزل به إلى أن يصبح مجرد دلالة وشاهد على إعجاز القرآن، كما يمكن أن نقول إن (علم الشعر) عنده مجرد (علم ثانوي) يخدم علما آخرَ دينيا هو (إعجاز القرآن)، لكن هذا النقد الذي يمكن أن نوجهه إلى الشيخ لا ينبغي أن يقلل في وعينا من قيمة المحاولة ذاتها، محاولة إقامة (علم للشعر)، بصرف النظر عن (القصد) بالمعنى التاريخي. قد يقال إن هذا (القصد) التاريخي قد ترك على أفكار الشيخ ومفاهيمه بصماتٍ واضحة لا نستطيع تجاهلها؛ وهذا أمرٌ لا ننكره، ولكننا لا نتوقف أمامه طويلا في قراءتنا الراهنة."[٢]

[١] مفهوم النظم عند عبد القاهر الجرجاني: قراءة أسلوبية، مجلة فصول، المجلد الخامس، العدد الأول، ١٩٨٤، ١٣
[٢] مفهوم النظم عند عبد القاهر الجرجاني: قراءة أسلوبية، مجلة فصول، المجلد الخامس، العدد الأول، ١٩٨٤، ١٤

بغضِّ النظر عن معارضتنا للنقد الذي يوجهه نصر أبو زيد للجرجاني حول اعتباره علم الشعر ثانويا، فإننا بالتأكيد نوافقه الرأي في اعتماد هذه الاستراتيجية لمحاورة التراث، وبثِّ الروح فيه، وربما هي ذاتها الاستراتيجية التي تبناها محمد عبد المطلب، والتي لا تتوقف طويلا عند السياقات الحضارية التاريخية، بقدر عنايتها بمحاورة الأفكار نفسها، ومحاولة الاستفادة منها قدر الإمكان، وهذا ما فعله عبد المطلب فعليا، أثناء محاولته ربط جهود الجرجاني بالدرس الأسلوبي الحديث.

<u>– نقاط التقاء جهود عبد القاهر الجرجاني بالبحث الأسلوبي:</u>

لقد أولى عبد المطلب نظرية النظم اهتماما كبيرا، وقد كانت حاضرة في جميع محاولاته لتجديد البلاغة، وهنا سنعرض بعض نقاط الاشتراك بين الجرجاني والبحث الأسلوبي:

١. تفرقة عبد القاهر الجرجاني بين اللغة والكلام، واكتشافه إمكانات النحو وفاعليتها الجمالية في تحديد الأسلوب، يرى عبد المطلب أن الجرجاني فرَّق بين "اللغة والكلام بشكل محدود، واعتبر الألفاظ رموزا للمعاني، وأن الفكر لا يتعلق باللفظة المفردة؛ وإنما يتعلق بما بين المعاني من علاقات، وأن النحو بإمكاناته الواسعة هو الذي يقدم للمبدع كل الاحتمالات الممكنة في تكوين الجملة، بحيث يكون النظم عملية تسلسل تركيبي للمكانات النحوية."[١]

٢. توافق الجرجاني مع الأسلوبيين في اكتشاف ما سُمِّي لاحقا بالإمكانات الاستبدالية، والقدرة التوزيعية، يرى عبد المطلب أن الجرجاني "قد توصل إلى إدراك العمليتين المهمتين في الإبداع، اللتين اصطلح على تسميتهما في الأسلوبية بعمليتي الاستبدال والتوزيع، وهما تتركزان على ألفاظ المعجم اللغوي وقدرة المنشئ على اختيار كلماته منه، بحيث يكون لها طواعية الاستبدال فيما بينها، ويرجع هذا الاستبدال إلى الطاقة الإبداعية لدى المنشئ، التي عناها عبد القاهر بمرحلة المزية والفضيلة، وهي التي تتجاوز عملية الصحة والخطأ بالمعنى النحوي الخاص –الذي يمثل في الأسلوبية العلاقات الركنية– وهي التي تلحق عملية اختيار

[١] البلاغة والأسلوبية، ٢

المتكلم من رصيده المعجمي، والتي تخضع لقانون التجاور، ودلالاتها رهينة بسلامة التركيب حسب قواعد النحو."[١]

٣. انتباه الجرجاني لفكرة "الإمكانات النحوية"، وأثرها الجمالي في نمو الدلالة، حيث أمكنه تحليل ما أسماه الأسلوبيون "انتهاك اللغة، وانحرافها عن النمط المألوف، وذلك بإخضاعه المجازَ لسيطرة النحو وعلاقاته التركيبية، إن لم نقل إنه (الجرجاني) جاوزهم بمقولته عن تجدد المواضعة تبعا لتجدد الاستعمال. ومن حيث التطبيق قدم الرجل كثيرا من النماذج، محللا لها، كاشفا عن نظامها النحوي، موضحا للعلاقات التركيبية في هذا النظام، وما لكل ذلك من أثر في الدلالة؛ وصولا إلى فردية الاستعمال وما يترتب عليه من وجود مناطق نحوية أثيرة يتحرك فيها كل مبدع، وخاصة في المجال الشعري"[٢]

٤. منح الجرجاني الأديبَ صفة التميز والفرادة عن البقية من خلال قدرته على تركيب العلاقات النحوية بين الألفاظ المختارة، وهو بهذا يؤكد فكرة اعتماد الأسلوب على إمكانات النحو في إثبات صيغته الفردية، فقد أكد عبد القاهر الجرجاني "العلاقة بين أنماط التعبير وخاصية الأسلوب حيث كان هذا الأسلوب يقوم عادة على نظم العلاقات بين الكلمات، ثم بين الجمل، في شكل انحراف عن المستوى المألوف في التعبير، من خلال تحليل المواصفات النحوية للأسلوب وارتباطها بالمقدرة الفنية الإبداعية عند الأديب."[٣]

وهكذا يكون مفهوم الأسلوب عند الجرجاني "ينصبُّ على الطريقة الخاصة في ترتيب المعاني، وما تحويه هذه الطريقة من إمكانات نحوية تميز ضربا عن ضرب، وأسلوبا عن أسلوب."[٤]

وعليه؛ يكون "النحو بإمكاناته الواسعة المتجددة هو الذي أعطى كل أسلوب خصوصيته التي تربطه بناظمه، ذلك أن الألفاظ في ذاتها لا تختصُّ بواحدٍ دون آخر؛ وإنما تأتي هذه الخصوصية إذا توخى فيها النظم بمعنى التركيب النحوي."[٥]

---

[١] البلاغة والأسلوبية، ٥٧-٥٨
[٢] البلاغة والأسلوبية، ٢
[٣] البلاغة والأسلوبية، ٢٤
[٤] البلاغة والأسلوبية، ٢٦
[٥] البلاغة والأسلوبية، ٤٧

٥. لا يكون التمييز الأسلوبي قائما في مجال المبدعين فقط، بل يتعداه ليكون أداةً لتمييز الأغراض والأجناس بعضها عن بعض، فلقد أدرك الجرجاني "أنه من خلال النحو يمكنه أن يدرك نظام اللغة، وهو نظام يختلف في تراكيبه من جنس إلى جنس، فالشعر له نظامه النحوي الذي تكاد تكون إمكاناته نسقا مغلقا على ذاته، بحيث لا يتداخل هذا النسق مع غيره من أنساق فنون القول."[١]

٦. وَعْيُ الجرجاني بوجود بنيتين للدلالة بنية سطحية تفرزها الصياغة، وأخرى عميقة يُتَوصَّل إليها بإمعان النظر والفكر؛ إذ يرى عبد القاهر أن المستوى العميق –وهو الذي عبَّر عنه بأوضاع اللغة– يمثل مرحلة تخلو من البراعة الفنية؛ وإنما تتحقق هذه البراعة في المستوى السطحي الذي يخلق تراكيب وهيئات وتآليف من خلال إمكانات النحو الإبداعية؛ فليست المزية في الكلام البليغ من أجل اللغة والعلم بأوضاعها –أي المستوى العميق– وما أراده الواضع فيها؛ لأن ذلك يؤدي إلى سقوط هذه المزية التي تتحقق بمثل الفرق بين الفاء وثم، وإن وإذا..."[٢]

٧. تفرقة الجرجاني بين مستويين من مستويات النحو، وهما النحو الجمالي والنحو التقعيدي؛ يقول عبد المطلب إننا "لو عدنا إلى ما قاله عبد القاهر في النظم لوجدنا عنده دقة حسّ عندما ألمح لوجود خاصية نحوية لكل نوع أدبي، بل ولكل شاعر مبدع، وهو بذلك يفسح المجال في النظم إلى الخروج من هذا الإطار الوضعي الضيق، إلى التحرك الواسع، لا في حدود النحو التقعيدي، وإنما في حدود النحو الجمالي ، الذي تأتي منه إمكاناتٌ لا حصر لها، بل والتي تتيح للمنشئ خلق إمكاناته في بعض الأحيان، وربما كانت (الضرورات) نوعا من هذا الخلق."[٣]

٨. بالرغم من التوافقات السابقة فقد رأى عبد المطلب أن نظرة كلٍّ من الجرجاني والأسلوبيين إلى النحو كانت مختلفة إلى حد ما؛ فقد رأى عبد المطلب أن "هناك مفارقة وموافقة بين عبد القاهر والأسلوبيين المحدثين، ذلك أن كلا منهما نظر إلى النحو باعتباره عملية أساسية في الرسالة الإبداعية أو الرسالة الإخبارية، لكن الأسلوبية تنظر إلى النحو باعتباره

---

[١] البلاغة والأسلوبية، ٤٥
[٢] البلاغة والأسلوبية، ٥٦
[٣] البلاغة والأسلوبية، ٣٦٣-٣٦٤

عملية سابقة –وإن كانت ضرورية في تركيب الأسلوب– في حين ينظر إليه عبد القاهر باعتباره داخلا في عملية الصياغة ذاتها، وباعتباره مظهر فنية المبدع ومقدرته على الإنشاء. وعبد القاهر ينظر إلى النحو بمعناه العام، أي بمعنى العلاقات القائمة بين المعاني، وهي علاقات ترتَّبت في النفس قبل أن تنتقل إلى اللفظ ذاته – في حين تنظر الأسلوبية إلى النحو بمعناه الخاص، أي بمعنى هذه القواعد الصارمة التي تنتظم اللغة، وتجعل لها كيانا متميزا بصفاته وخصائصه." [1]

لقد كانت هذه هي أهم التوافقات التي رصدها عبد المطلب بين منجزات عبد القاهر الجرجاني النحوية، وبين المنهج الأسلوبي، والتي تمثل معظمها في اكتشاف ثنائيات ركزت عليها المناهج الحديث، مثل:

–ثنائية الاستبدال والتوزيع ، والتي تقابل الاختيار والتأليف عند الجرجاني.

– والكفاءة والأداء، والتي تقابل حديث الجرجاني عن التمايزات بين المبدعين، وهو ما يعين وعبه باختلاف الأسلوب من مبدعٍ لآخر.

–التركيز على الجملة لا اللفظة، حيث تعليق الألفاظ هو ما يمنحها المزية، وهو ما يشبه مقولة "العلاقات" عند دي سوسير في علم اللغة.

– تقسيم النحو إلى جمالي وقاعدي، والتركيز على النحو الجمالي كملمح من ملامح الأسلوب الفني.

[1] البلاغة والأسلوبية، ٥٥

-بين عبد القاهر الجرجاني وتشومسكي:

إذا كان عبد المطلب قد توجه من الأسلوبية إلى الجرجاني في كتاب "**البلاغة والأسلوبية**"، فإنه يتوجه من الجرجاني إلى تشومسكي في كتابه "**قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني**"، فلقد ربط عبد المطلب بين نظريتي الجرجاني وتشومسكي في كتابه "قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني"، وذلك من خلال اتفاقهما في محاولتهما المتفاوتة في تجاوز تقاليد الدراسات النحوية؛ إذ "لم يكن اهتمامه (عبد القاهر الجرجاني) بالناحية الوصفية إلا وسيلة لإدراك الجانب العقلي في الصياغة."[١]

ويتطابق هذا الهدف مع تشومسكي، الذي رفض المنهج الوصفي الخالص في النحو، لقصوره عن إدراك الجوانب الإنسانية في اللغة. "وقد كان جهد تشومسكي موجها إلى ربط اللغة بالجانب العقلي، في محاولة توفيقية لحل الإشكال نفسه الذي واجه عبد القاهر، وقد تبلور جهد كل منهما في إعطاء النحو إمكانات تركيبية مستمدة من قواعده العقلية، بحيث أصبحت هذه الإمكانات أشبه بصندوق مغلق، له مدخل ومخرج، تدخل فيه المفردات وتتفاعل، ثم تخرج على الصورة التأليفية الجديدة. ونحن لا نلمس سوى المظهر المادي للعملية، أما الجانب العقلي فهو خفي داخل الصندوق."[٢]

إن جوهر الاتفاق بين نظرية تشومسكي ونظرية النظم هو الاتفاق على فهم جوهر النحو إذن، غير أنه لا يمكن الادعاء أن كلا من الجرجاني وتشومسكي قد توصلا معًا إلى ذات الدرجةِ من الوعي بالوظيفة النحوية، فقد كانت الدراسات الوصفية السابقة لدراسات تشومسكي حافزا لتجاوزها إلى مرحلة التفسير، هذا الاختلاف القائم أساسا على خلافٍ أكبر بين المنهجين: التجريبي والعقلاني ، بينما لم يكن البحث البلاغي لدى الجرجاني قد تطور إلى هذه المرحلة، أو لم يستطع تجاوز هيمنة النحويين تماما، فقد ظل متأثرا بالمناخ اللغوي التوصيفي السائد.

[١] قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني، ٦٢
[٢] قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني، ٦٣

يرى عبد المطلب أن "عبد القاهر وتشومسكي قد انطلقا من منطقة (النحو التقعيدي)، غير أن الثاني رأى الدراسات التي اتصلت بهذا المستوى قد اقتصرت على تجميع عدد كبير من الملاحظات، واستخلاص ما يترتب عليها من نتائج، دون أن تتجاوز هذه المرحلة الأولية إلى عملية التفسير؛ ولذا قدَّم دراسته الكيفية، التي انتقلت بالدراسة النحوية من مرحلتها الوصفية إلى المرحلة النظرية التفسيرية، في حين يرى عبد القاهر في التجريدات النحوية وسيلة كيفية يستعان بها على إنتاج الدلالة من اللفظ، وصولا إلى إبراز الغرض الأعم من التركيب بالوسيلة نفسها أيضا، بل إن هذه الوسيلة الكيفية يمكن اتخاذها أداة نقدية لبيان أوجه النقص أو الكمال في الصياغة."[١]

وقد اختلفا في نقطة البداية، من حيث هي جملة أو كلمة، فإننا "نلحظ أن مفهوم النحو يأخذ شكلا عقليا –كما هو عند تشومسكي– وليس مجرد وسيلة اتصال تستعين بها اللغة في أداء وظيفتها الأساسية، وهذا الشكل العقلي هو الذي أتاح إمكانية رصد الطاقات النحوية الفعالة؛ ولوجا إلى القيمة الحقيقية لعملية التوالد الجملي عند الرجلين، وإن كان تشومسكي قد بدأ بالجملة، وصولا إلى المفرد، في حين بدأ عبد القاهر بالمفرد وصولا إلى الجملة."[٢]

يرى عبد المطلب، بالإضافة إلى ما تقدم، أن هناك خلافا بين الرجلين، يتمثل في الطابع "القصدي الواعي" الذي صبغه الجرجاني على عملية اختيار الألفاظ في ذهن المتكلم، في مقابل الطابع "الديناميكي" لدى تشومسكي، والبعيد عن التفسيرات السلوكية؛ فقد "كانت الرموز اللغوية عند الأول (الجرجاني) خالية من أي طابع (أوتوماتيكي)، بل تتميز بقابليتها للتحرك، وخضوعها لعملية الانتقاء والتنظيم، أو بعبارة أخرى للمقاصد الواعية للمتكلم، على نحو يجعل الصياغة ذات طبيعة ابتكارية، في حين أنها في الواقع تتميز بكونها صورة لنمط ذهني أولي، يعتمد على المواضعة اللغوية أولا، ثم يتجاوزها ويخلق فيها –بالإمكانات النحوية– دلالات فنية تندُّ عن إمكانات المواضعة اللغوية. أما نظرية تشومسكي فيلاحظ تحولها من وصف الحالات الثابتة (الاستاتيكية) إلى وصف الطرق والإجراءات المتغيرة (الديناميكية) لتركيب اللغة، فهي نظرية مجردة، لا تمتُّ بصلة مباشرة إلى عالم التجربة السلوكي، ولا تدعي شيئا عن طبيعة

[١] قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني، ٦٥
[٢] قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني، ٨٠-٨١

العمليات التي يقوم عليها إدراك حقيقة الكلام وإخراجه، واستعمال الرجل لكلمة (توليدي) كان تعبيرا عن الجانب الديناميكي في نظريته."[1]

وربما يكون هذا الاختلاف ناتجا عن السياق الحضاري، ودوافع كلا الرجلين في وضع نظريتهما؛ فبالنسبة للجرجاني كان الدافع الأول دافعا دينيا يهدف إلى فصل القول في مسألة الإعجاز القرآني البلاغي، والقول بأنه إعجاز تأليف الكلمات وتعليقها ببعض، وهو ما دفعه إلى الاهتمام بالتركيب لا اللفظة المفردة؛ إذ اللفظة مشاع اللسان العربي، أما ضم العبارات بعلاقات محددة هو موضع الاختلاف، وهذا الاختلاف يبلغ ذروته حين يكون استعمال اللغة استعمالا جماليا، وهو ما يجعله يرى الإبداع كنوعٍ من التفوق والتمايز، والتفوق والتمايز يقتضي استحضار "القصد الواعي".

والقصد الواعي يعني إثبات النية الجمالية لدى المتحدث، وبذل جهده في عمليتي اختيار المفردات وتعليق بعضها ببعض وصولا إلى الدلالة الجمالية؛ لأن نظرية النظم جعلت من المستوى الجمالي مجالا تطبيقيا لها، وجعلت هذا المستوى مرتبطا بعمليتي الاختيار والتنظيم، و"طبيعة هذا الاختيار محكومة –عند النقاد القدامى– بسيطرة المقاصد الواعية؛ إذ إن العفوية تتأتى من المستوى النفعي الذي يتم فيه إحداث الحدث اللغوي من خلال مفردات تختلف في تكوينها الصوتي، وتكوينها الدلالي، في حين أنه في المستوى الجمالي أو الإبداعي يتم الاختيار بين مفردات قد تختلف في تكوينها الصوتي، ولكنها تتفق في تكوينها الدلالي."[2]

بينما كان اهتمام تشومسكي اهتماما علميا بمقدرة العقل البشري على إنتاج التراكيب، فالإنسان لا يولد صفحة بيضاء، ويكتسب اللغة اكتسابا كما يقول أصحاب المدرسة السلوكية، بل يولد ولديه مقدرة كامنة في العقل على تفعيل اللغة وانتاجها، هذه القدرة الكامنة التي دعاها "حدسا لغويا".

[1] قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني، ٦٣-٦٤
[2] جدلية الإفراد والتركيب، ١٠١-١٠٢

إن مفهوم الإبداع اللغوي مختلف لدى الرجلين باختلاف الهدف والمنهج؛ فالهدف الديني للجرجاني يجعله يركز على الطابع القصدي الواعي للفرد القادر على استخدام اللغة استخداما جماليا، بما يخدم قضية الإعجاز القرآني، المتعلقة أصلا بمقدرة الأفراد على النظم والتأليف الجمالي، وتحدِّيهم في هذا الإطار.

بينما دراسة تشومسكي تسعى إلى تفسير الفعل اللغوي ومدى ارتباطه بالعقل، حيث يجعل الإبداع اللغوي كامنا في العقل البشري بشكل عام، وقدرته على توليد الجمل وتحويلها من بناها العميقة إلى بنى سطحية هي قدرة "ديناميكية" شبه آلية، فالعقل البشري مزود بهذه القدرة على اكتساب اللغة، ومن ثم إنتاجها بشكل ديناميكي، ولا يقتصر في مجال دراسته هذا على الاستخدام الجمالي، بل إنه لا يعنيه بالدرجة الأولى، بقدر ما تعنيه التراكيب النحوية ككل. وهذا ما يؤكده عبد المطلب، إذ يرى أنه "من الملاحظ تأكيد عبد القاهر على المقاصد الواعية؛ إذ إنها تجمع بين (الذاتية والموضوعية) على صعيد واحد، ومن هنا يختلف الرجل عن كثير من التوليديين المحدثين، الذين حاولوا إلغاء الذات الفاعلة ليجعلوا من النسق أو النظام شيئا متعاليا عليها، تتحول فيه البنية إلى نظام مغلق على ذاته، بما فيه من تحولات تند عن أي سيطرة خارجية."[1]

وهكذا نرى أن كلا من الجرجاني قد اتفقا في الوصول إلى مفاهيم متعددة، مثل:

– كلاهما رفض التوقف عند الدراسات الوصفية للنحو، وتجاوزها إلى التحليل والتفسير.

– تحدث الجرجني عن المعاني والمعاني الثواني، والتي تقابلها ثنائية البنية السطحية والبنية العميقة.

–الاهتمام بالجملة، وطريقة توليدها بتتبع العلاقات، واحتمالات التحويل التي قد ترتقي بها إلى بنى أشد تركيبا وتعقيدا.

– الاهتمام بالمتكلم؛ من حيث هو مبدع لدى الجرجاني تتوافر لدية قصدية النية الجمالية، ومتكلم عادي لدة تشومسكي لديه القدرة الديناميكية على توليد الجمل وتحويلها.

[1] قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني، ٨٥

- الشعرية ونظرية النظم:

قبل الحديث عن الربط بين الشعرية ونظرية النظم، يتوجب علينا معرفة مفهوم الشعرية كمصطلح نقدي، والحقيقة أن إيضاح محمد عبد المطلب لمفهوم الشعرية كان قد تطور من موضعٍ لآخر في دراساته.

في كتابه "قراءات أسلوبية في الشعر الحديث"، يرى عبد المطلب أن مصطلح الشعرية مصطلح حداثيٌّ بحت، لم يعرفه التراث العربي، فيقول: "وبما أن دراستنا هنا خالصة للخطاب الشعري، فإن ذلك يستدعي التعامل التوضيحي مع مصطلح حداثي آخر هو مصطلح الشعرية الذي جاء حضوره إلى الساحة النقدية من خلال الاتصال بتيارات النقد الغربي، حيث لم يكن للمصطلح حضور من نوع ما في الدرس النقدي العربي القديم إلا في مجالات محدودة عندما يأتي على صيغة النسب، كقولهم: (المعاني الشعرية)، (الأبيات الشعرية)، ولا يأتي المصطلح وصفا للصياغة إلا نادرا، وحتى هذه الندرة ترتبط بالوافد اليوناني أيضا، يقول محمد بن وهب: "وقد ذكر أرسطاطاليس الشعر فوصفه بأن الكذب فيه أكثر من الصدق، وذكر أن ذلك جائز في الصياغة الشعرية."[1]، ويبدو هنا مغلبا لصفة الحداثة على المصطلح، نافيا عنه أي جذور تراثية عربية أصيلة.

وحين يعرف الشعرية في الكتاب نفسه يرى أن "الشعرية تستمد من اللسانيات ركيزتين أساسيتين، هما: الاختيار والتوزيع، والركيزة الأولى تتوجه إلى منطقة (الإفراد)، بينما تتوجه الثانية إلى منطقة (التركيب)، وبمعنى آخر نقول إن الشعرية منوطة بالمعجم من ناحية، والنحو من ناحية أخرى، حيث تكون السيطرة لخط النحو على خط المعجم لتشكيله حسب مقولاته المحفوظة بما يخرجه عن المألوف، أي ينقل الصياغة من منطقة الحياد التعبيري إلى منطقة الأدبية. إن سقوط خط المعجم على خط النحو يؤدي إلى تماسٍّ قد يكون هابطا فيولد لغة تقع تحت درجة الصفر كلغة التخاطب، وهي التي أطلق عليها السكاكي (لغة الحيوانات)، والحيوانية

[1] قراءات أسلوبية في الشعر الحديث، ١٣

هنا ليست صفة ذم، وإنما وصف للمهمة التوصيلية التي تقوم بها هذه اللغة، لكن بعض المبدعين يمتلكون قدرة تحويل هذه اللغة التداولية إلى لغة شعرية من الطراز الأول."[1]

وهنا نفهم أن الشعرية تتعلق بنقطتين اثنتين:

الأولى: تلاحم الدلالة المعجمية بشبكة العلاقات النحوية.

الثانية: أن يؤدي هذا التلاحم إلى تجاوز المستوى العادي ذي المهمة التوصيلية المعتادة للغة، إلى مستوى إبداعي، وهو ما سيطلق عليه: اللغة الشعرية.

ولا يذهب بعيدا عن هذا الفهم في كتابه "مناورات الشعرية"، حيث يرى "الشعرية" أيضا كمصطلح حداثي، لكنه يتعامل معه بشكلٍ أكثر عمقا، فيقول: "إن اللغة بوصفها إشارة لسانية هي أداة الشعرية بعد أن تخلت عن كثير من قداستها التي اكتسبتها في عمقها التاريخي، وارتباطها الفوقي، كما تخلت عن جانب كبير من هوامشها الاستعمالية، وبمعنى آخر: بعد أن استحوذت على قدرٍ واسعٍ من حريتها الإشارية التي تتمايز من خطابٍ لآخر، ومن مبدعٍ لآخر، وهذه الحرية أعطتها القدرة على التعبير عن غير ما تشير إليه."[2]

من الواضح أن عبد المطلب يوشح "شعرية الحداثة"، وهذا ما يؤكده ردُّه لأسباب الحرية التي امتلكتها الإشارة اللسانية إلى "وعي حداثي بتداخل مستويين كان بينهما نوع من الفصل المنهجي، هما: مستوى اللغة، ومستوى الكلام، ذلك أن النظر الصحيح يمكنه أن يدرك أن اللغة –برغم فوقيتها – ليست إلا ناتجا للكلام برغم تحتيته، لكن هذه الفوقية، وتلك التحتية لم يعد لهما هذا الانفصال –على نحوٍ ما– في الخطاب الإبداعي، فما كان من اللغة صار كلاما، وكثيرٌ من الكلام صار لغة."[3]

---

[1] قراءات أسلوبية في الشعر الحديث، ٣١
[2] مناورات الشعرية، ١٢
[3] مناورات الشعرية، ١٢

وإذا أردنا أن نكون أكثر حرصا فإن عبد المطلب يجعل لكل مذهب شعريّ شعريته الخاصة، لذا؛ فإن شعرية الحداثة هي شعرية لغوية بالدرجة الأولى، في المقابل قد تكون شعرية المذهب الرومانسي هي التجربة، وشعرية المذهب الكلاسيكي هي المحاكاة، وشعرية الواقعية هي الواقع، وهكذا ... وهذا الفهم يحيلنا إلى تصوراتٍ متعددةٍ عن الشعرية، تنتجها المذاهب النقدية.

غير أن تغيرا يطرأ على نظرة عبد المطلب بخصوص وجود أساسٍ تراثيّ لمصطلح الشعرية حين يربطه بنظرية النظم عند الجرجاني، يقول: "والحق أن وصل نتاج عبد القاهر بمفهوم الشعرية يدل على استغراقها له، بمعنى أن (الدلائل والأسرار) يخلصان للشعرية بمفهومها الذي ينصب على الخطاب الأدبي جملة، غير أننا تحركنا بالدراسة إلى دائرة أضيق تنحصر في شعرية الشعر، وإن كان ذلك لا ينفي وجود تماس بين الخطاب الشعري والخطاب النثري؛ إذ إن أدبيتهما وليدة التعليق النحوي، والنحو كان أداة الرجل في كشوفه الجمالية المبهرة."[١]

والشعرية عند الجرجاني وفقا لعبد المطلب تتحرك في خطين اثنين: "خط المعجم وخط النحو، فالأول يتعامل مع المفردات، والثاني يتعامل مع المركبات."[٢]، وهو ذاته التعريف الذي أورده في كتابه "قراءات أسلوبية".

ويمكن التعبير عن هذين الخطين بصيغة أخرى، وهي: الاختيار والتأليف، والاختيار هو عملية "تصل حركة الذهن الداخلية بالمستوى السطحي الخارجي للصياغة؛ ومن ثم تتجلى (المزية)، وليست المزية هنا مردودة إلى العلم بالفروق اللغوية وما ينبغي أن يصنع بها؛ ذلك أن العلم بأن (الواو) للجمع، و(الفاء) للتعقيب بغير تراخٍ، و(ثم) له بشرط التراخي... ليس مؤديا للمزية، وإنما تتحقق عند التأليف بإحسان (الاختيار)، ومعرفة المواضع المناسبة."[٣]، أما التأليف فهو ذروة شعرية الاختيار، يقول عبد المطلب: "وتصل عملية الاختيار إلى قمة شعريتها

[١] قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني، ١٣٤
[٢] قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني، ٩٦
[٣] قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني، ٩٧

بسقوطها عموديا على عملية التأليف، حيث يتحول الالتقاء بينهما إلى مجموعة من الخطوط التي تكون شبكة كاملة من العلاقات."[1]

وهو ما يعرف في علم اللسانيات بمحور العلاقات الأفقية والرأسية؛ حيث "يحمل علماء اللسانيات المحاور التي يتم من خلالها تداعي الوحدات الصغرى، والانتقاء منها، والتنسيق بين المنتقيات في محورين رئيسين:

١. محور العلاقات الرأسية paradigmatique، وهو المحور الذي يتحرك في الحقول الدلالية عبر ظلال الفوارق الدقيقة لينتقي مثلا من بين أفعال الشرب: امتص، شرب ، بلع، وتجرع، تعاطى، تساقى، ما يتلاءم مع المعنى الدقيق، ويمتد هذا المحور أيضا عبر التركيب الصرفي للمفردة صيغة وزمنا، ويمكن أن يمتد كذلك إلى مجال المعجم التاريخي.

٢. محور العلاقات الأفقية التركيبية syntagmatique وهو الوحيد الذي ينتقي النسق التركيبي الأكثر ملاءمة للموقف، وسوف يجد أمامه كثيرا من خيارات التنسيق بين الوحدات الصغرى، الحروف والأفعال والأسماء التي تم اختيارها في المرحلة الأولى.

ولا بد من الإشارة إلى أن هذين المحورين لقيا عناية فائقة في التراث العربي القديم، وخاصة في علم المعاني الذي اهتم بفكرتي الاختيار والتنسيق وجعل منهما أساسا للنظرية التي قام عليها وهي نظرية النظم."[2]

ويقرر عبد المطلب أن الاختيار كما يراه الجرجاني ليس مقصورا على منطقة الإفراد دون التركيب؛ إذ يحجب الجرجاني "شعريته عن عملية الاختيار إذا ظلت في إطارها الوضعي، أو في إطارها اللغوي الخالص، فلا بدَّ لتحقيق الشعرية من زرع الدال في وسط تعبيري تترابط عناصره بخيط نحوي، أي أن الشعرية الحقيقية في التركيب لا في الإفراد، ذلك أن الكشف عن جماليات النص لا يمكن إحالته على مفردة بعينها، وعزلها عن السياق، أو تجريدها من مهمتها النحوية، وكل ما يتبقى من مزية للاختيار بالنسبة للمفردات يظل في إطار الذوق الصياغي

[1] قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني، ٩٨
[2] دراسة الأسلوب بين التراث والمعاصرة، ٤٧

الذي يستحسن التعامل مع المألوف المستعمل في الزمان والمكان، وينفر من التعامل مع الغريب الوحشي والعامي السخيف."[١]

وإذا أمعنا النظر في مفهوم الشعرية الذي يحاول عبد المطلب ربطه بنظرية النظم، نجد أنه لا يتجاوز الحديث عن الإمكانات النحوية، وفضلها في منح الأسلوب المزية، من خلال جعل الأسلوب يتجاوز الاستعمال الوضعي على مستوى الإفراد أو التركيب إلى الاستعمال الفني، بحيث تكون الإمكانات النحوية التي تحتملها اللغة هي الفضاء الذي تتحرك خلاله اللغة الفنية محاولة تجاوز الاستعمال الوضعي على مستوى الإفراد أو التركيب.

وتظهر هذه الحركة التي تتيحها الإمكانات النحوية في صورة الانحراف أو العدول أو بعض الظواهر التكرارية البراقة في بعض البنى، والتي يمكن تتبعها ورصدها عبر المنهج الإحصائي، وبيان أثرها في نمو الدلالة.

أما شعرية المعاني عند عبد القاهر الجرجاني، فهي تتعلق بالمعاني "من حيث كونها ناتجا للإمكانات النحوية، لا من حيث كونها أغراضا يدور في فلكها الشعراء ... وقد تصور المعاني على مستويين:

الأول: تأتي فيه المعاني الأول الناتجة من المستوى السطحي للصياغة، أو بمعنى آخر هي التي نحصل عليها من الألفاظ المجردة.

والثاني: هو الذي تتجلى فيه المعاني الثواني التي يُومَأ إليها بتلك المعاني الأول، ومدار الأمر في هذا المستوى (العدول) الذي ينقل الصياغة من المألوف إلى غير المألوف في (الكناية والاستعارة والتمثيل."[٢]

[١] قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني، ٩٨-٩٩
[٢] قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني، ١٠٩

وقد يوحي هذا الرد للمعاني إلى الإمكانات النحوية في نظرية النظم بسيطرة الشكل على المضمون، أو الدال على المدلول، إلا أن هذا القول غير صحيح، وهو قول يرده نصر أبو زيد حين يرى أن المسألة عند عبد القاهر "ليست مسألة معانٍ في مقابلة ألفاظ، وألفاظ في مقابلة معانٍ، لأن مفهوم (النظم) يحل هذه الثنائية ويتجاوزها."[١]

وشعرية المعاني عند الجرجاني يجب ألا تصل حد التعمية، حين "تتغلب الشاعرية على الشعرية، فيكون اعتقاد الشاعر في الشعرية احتمالها للانغلاق الدلالي، وهذا الانغلاق ينقلنا إلى خارج دائرة الشعرية، بل خارج دائرة الاتصال على إطلاقها."[٢]

وخلاصة ربط نظرية النظم بالشعرية أن شعرية الأشكال البلاغية التي أنتجتها علوم البلاغة، والتي استوعبتها نظرية النظم لدى الجرجاني إنما تعود في الأساس إلى "خط النحو بالدرجة الأولى؛ إذ منه يتأتى التطابق أو التخالف، ومنه يأتي الاهتزاز أو الثبات، ومنه تتسع المسافة أو تضيق."[٣]

[١] مفهوم النظم عند عبد القاهر الجرجاني: قراءة أسلوبية، مجلة فصول، المجلد الخامس، العدد الأول، ١٩٨٤، ٢٠
[٢] قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني، ١١٣
[٣] قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني، ١٢٧

المبحث الثالث

البلاغة العربية وفلسفتها النحوية عند محمد عبد المطلب

وقعت البلاغة العربية وفق رؤية وصفية في إشكالية الثنائيات المتعددة، بداية من علومها الرئيسة: البيان والمعاني والبديع؛ حيث صُنِّف البديع على أنه عملية "تحسين وتزيين" تخصُّ الشكل، بينما استغرق علما المعاني والبيان في كونهما يختصَّان بالمعنى وطريقة صياغته في وعي المتكلم إفرادا وتركيبا، وتلقِّيه من ثم من قبل السامع، ووصولا إلى أدقِّ "أشكالها" الجمالية التي اعتمدت على وجود مقابلة بين الشكل وضده؛ فالتقديم يلزمه وجود التأخير، والإيجاز يلزمه الإطناب، ويلزمهما معا وجود المساواة، ووجود الفصل يلزمه الوصل، والتشبيه المفرد يعني وجود تشبيه المركب، والاستعارة المكنية يلزمها وجود الاستعارة التصريحية، إلى آخره من الأشكال البنيوية الجمالية التي اعتمدت على وجود مهمة جمالية لكلِّ تحول في البنية الأصلية، أو "التقعيدية".

في محاولة عبد المطلب تقديمَ قراءة أخرى للبلاغة العربية فإنه يدرس البنية الكامنة وراء هذه الثنائيات، غيرَ مكتفٍ بتوصيفها وإقرارها، ليخرج في النهاية بروح البلاغة العربية، التي جعلتها تنتج كل هذا الكم الهائل من التشكيلات الجمالية المعيارية أحيانا، والدقيقة في أحيان أخرى، دقةً تنمُّ عن وعيٍ ببنية اللغة، وانزياحات الجمال.

لقد حاول عبد المطلب الوصول إلى هذه الروح المُوحِّدَة لهذه الفروع، لأنها الأساس الذي سيجعل محاولة التجديد ممكنة، متجاوزا مجرد توصيف وشرح جمالية التفريع النظري الثنائي، فتجديد علمٍ يقتضي الوصول إلى جوهره، لا الوقوف عند تمظهراته التنظيرية والتفريعية التي تجعل غاية التجديد غايةً بعيدة المنال، أو ستكون بمثابة مقدمةٍ منطقيةٍ خاطئة ستؤدي إلى نتائج خاطئة.

وعليه يكون تقسيم البلاغة إلى ثلاثة علوم أو مباحث هو فصل تنظيري للدراسة، بينما تتوحد هذه العلوم في مهمتها الجمالية، "فالناتج الإبداعي لا يستحق أن يدخل دائرة البلاغة إلا بعد توافق الصياغة مع ناتجها، أو بمعنى أصح: توافق الناتج مع الصياغة، ثم توافق المنتج مع المتلقي في أحواله الزمانية والمكانية والثقافية. من هنا لا يمكن أن نقبل مسألة (الإضافة التحسينية) التي ألصقت بعلم البديع، لأننا لو قبلنا ذلك، لكان معناه أن المبدع عابثا في إنتاجه الصياغي، وهذا غير مقبول على مستوى الدرس الأسلوبي."[1]

وفي هذا المبحث، سنحاول الاطلاع على تجربته في الكشف عن الفلسفة النحوية في البلاغة العربية، اعتمادا على كتابيه:

١. جدلية الإفراد والتركيب، وهو من أوائل كتبه التنظيرية في البلاغة العربية.

٢. البلاغة العربية: قراءة أخرى، وهو آخر كتاب "تنظيري بحت" أصدره عبد المطلب فيما يتعلق بالبلاغة العربية، والدفاع عنها.

[1] البلاغة العربية: قراءة أخرى، ٤٠

أولا: كتاب جدلية الإفراد والتركيب

في كتابه "جدلية الإفراد والتركيب" ينطلق عبد المطلب من هذه الثنائية: الإفراد والتركيب، حيث اللفظة المفردة وكيف تعامل معها الدرس البلاغي التراثي، وما هي معايير فصاحتها والمقبول منها وغير المقبول، وكيف تعامل مع التركيب، أو الجملة النحوية، ولكنه قبل ذلك يبحث في مفهوم البلاغة، والمؤثرات التي أدت إلى تطورها، وعلاقتها بالنقد، وكيف يمكن تجديدها، وهذه الأفكار يمكن تلخيصها في نقاط مهمة:

أولا: العوامل التي أسهمت في تطور البلاغة

يذكر عبد المطلب ثلاثة عوامل رئيسة ساهمت في تطور البلاغة العربية، وهي:

١.الدافع الديني، وقضية إعجاز القرآن الكريم:

وهي قضية ناقشها في كتابه "قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني"، إذ يرى أن الدافع الديني كان هو الدافع الأبرز الذي أوصل الجرجاني إلى فكرة النظم؛ فإذا كان إعجاز القرآن بلاغيا، وإذا كان التحدي الذي طرحه القرآن على العرب هو أن يأتوا بآية من مثله، فإنه على أحدٍ ما أن يفكر في سر هذا الإعجاز الذي يجعله مفارقا لألوان النظم الأخرى التي عرفها الجاهليون، وأولئك الذين لم يؤمنوا بالرأي القائل ب " الإعجاز بالصرفة"، كان عليهم أن يبحثوا عن حقيقة أخرى لهذا الإعجاز الذي يجعل من المستحيل على الآخرين الإتيان بمثله.

يقول عبد المطلب: "لا نجانب الصواب إذا قلنا إن الدافع الأول لهذه المرحلة يتميز فيما دار حول القرآن من دراسات كان لها أكبر الأثر في تطور قضايا النقد والبيان، ومن هنا اختلطت مقاييس النقد بالدراسات القرآنية، واستخدم علماءُ الإعجاز مصطلحات البلاغة في محاولة لاستكشاف جوانب العظمة والإعجاز في الأسلوب القرآني مقارنا بأساليب الشعر والنثر، دون نظرٍ إلى الفارق الفني بين الشعر والنثر من حيث الخواص البنائية والتعبيرية، ودون نظر إلى كتاب منزَّل من السماء، وأدب أبدعه أهل الأرض."[١]

[١] جدلية الإفراد والتركيب، ٦١

٢. المسلك التعليمي:

أدى ظهورُ المولدين الذين لا ينتمون إلى العرق اللغوي انتماءً نقيًّا، بسبب الاختلاط في التزاوج، إلى الحاجة لتعليم الكيفية التي يتم بها التمييز بين التعبير الفني وغير الفني، أو المقبول وغير المقبول لغويا وفنيا؛ فقد "تزامنت حركة الكشف التنظيري في البلاغة مع حاجة المولدين الذين قصر بهم الطبع والمقدرة اللغوية عن تذوق النماذج الأدبية التي كانت بين أيديهم، فكان ذلك دافعا للبلاغة إلى مسلكها التعليمي؛ لتكون أداة لمن قصرت وسائلهم عن إدراك القيم الفنية والجمالية في النصوص الأدبية."[١]

٣. التأثير اليوناني:

كانت السمةُ الأبرزُ للدراساتِ اللغويةِ العربيةِ أنها تقوم بجمع الشواهد محاولة استخلاص القاعدة التي تمثل ضامنا للحفاظ على اللغة، ومن ثم أخذ "الشاهد" المشروط بالشروط الزمنية والمكانية وصحة الرواية قيمة أكبر من النظر التجريدي، لكن "ومع امتزاج النقد بالبلاغة يتكاثر التأثير اليوناني بفعل رجل كالفارابي، الذي استمد أصول مؤلفاته من اليونان القديمة، فقدم بعض ألوان من الأدب لم يكن لها وجود حقيقي في العربية مثل (الكوميديا) و (التراجيديا)، وإن كان الإمساك بفكر محدد –عنده– شاقا للغاية؛ فهو يتحرك في كتابته استطراديا، حتى يصعب جمع الفكرة الواحدة خلال إطار محدد، ولكنه–بدون شك– أثار كثيرا من الجدل والنقاش حول القضايا الفنية الممنطقة، مما أثر مباشرة في التأليف النقدي والبلاغي، وصبغه بكثير من التنظيرات المجردة التي ابتعدت عن التطبيقات السائدة في نقدنا القديم."[٢]

[١] جدلية الإفراد والتركيب، ٦٩
[٢] جدلية الإفراد والتركيب، ٧٣

ثانيا: التمييز بين النقد والبلاغة

يوضح عبد المطلب المهام التي اضطلع بها كلٌّ من هذين العلمين، ومناطق حدود العمل التي اختص بها كل منهما، "النقد عملية تلي العمل الأدبي، أو بمعنى آخر تلاحقه لتميز فيه بين الجودة والرداءة، كما نعلم أن البلاغة تقوم على خبرات مستمدة من معايشة النصوص لرصد أشكالها المتنوعة، فيما يتصل بالخروج على المواضعة اللغوية في مباحث البيان من استعارة وكناية ومجاز، وينضاف إليها التشبيه باعتباره أساس بناء الاستعارة بقسميها: التصريحية، والمكنية. وتتصل البلاغة –كذلك– ببناء الجملة والأبعاد المكانية لترتيب أجزائها، وما فيها من عدول عن المألوف إلى صيغ تتوفر فيها النيَّات الجمالية في مباحث المعاني، كما تتصل بالوسائل التحسينية، فيما أطلق عليه (البديع)"[1]

يرى عبد المطلب وفق هذه الرؤية أن النقدَ عملية لاحقة، بينما البلاغة تتزامن مع النص، بعلاقةٍ مزدوجة؛ فهي ترصد الشكل الجمالي من النموذج، ثم تسعى لتوجيه النص وإنتاجه وفق الشكل الجمالي شبه المعياري، بينما النقد يقيم هذه الأشكال، غير أن هذا الفصل ليس فصلا جذريا، وربما غير متحقق تماما في الواقع؛ فلقد حدث تمازجٌ كبيرٌ بين الجانبين "نتيجةً للصلة الحميمة بين تمييز الجيد من غيره، والوسائل المعينة على هذه الجودة؛ فالباحث في عناصر الإجادة والحسن في العمل الأدبي كان يلجأ بالضرورة إلى بيان الوسائل التي تساعد على ذلك؛ مما أدى إلى تشابك الجانبين، وأيلولة الأمر في البلاغة إلى كيفية إيراد المعنى الواحد بطرق مختلفة بالزيادة أو النقصان، من أجل التحرز من الخطأ في مطابقة الكلام على المراد منه، وأيلولته في النقد إلى معرفة جواهر الكلام المفرد والمركب، والدلالة المنبثقة من هذا الكلام وما يعرض لها من الفصاحة."[2]

وإذا كان النقد معنيًّا بعملية التقييم، فإن هذا التقييم قد يخضع لأهواء ذاتية، لكن عبد المطلب يرى أن النحو قد ساعد الدرس النقدي على تخطي هذه الذاتية إلى فضاء أوسع من الموضوعية، ذلك أن "البحث النحوي قد أمد النقد بقيم موضوعية كثيرة ساعدته على تخطي

[1] جدلية الإفراد والتركيب، ٧٨
[2] جدلية الإفراد والتركيب، ٧٨

ذاتيِّتِه في محاولة بناء نظرية لغوية في فهم النص، بحيث تبدأ من الصياغة وتنتهي بها، وترصد الخواص الجمالية التي تتصل بالتعبير والكشف عنها في التراكيب اللغوية، وتقيم علاقة وثيقة بين الدوال ومدلولاتها في صور الكلام ومستوياته المختلفة."[١]، وقد كانت هذه الرؤية هي التي رافقت عبد المطلب في رحلته البحثية مع التراث البلاغي العربي، وكيفية تجديده؛ إذ إنه ظل دائما حريصا على البحث عن الجانب "الموضوعي من التراث"؛ هذا الجانب الذي هو على صلةٍ وثيقة بالنحو، باعتباره العلم الموضوعي في الدرس اللغوي، لكي يتمكن في النهاية من إدماجه في رؤية علمية حديثة، تكون قادرة على إنتاج نظرية نقدية أو بلاغية عربية شبه خالصة.

ويظهر وعيه المبكر باقتراحات التجديد، حين يرى أن "البلاغة سيظلُّ لها بعض السلطان، ولكن من منطلق جديد، يجعل من الرصد البلاغي مجرد إمكانات تعبيرية تساعد على نمو الدلالة واكتمالها، كما تساعد على فهم الأسلوب واستيعابه ككل متكامل، من خلال تحليل يكشف عن جميع إمكاناته النحوية والجمالية."[٢]، وبمعنى آخر أن تتخلى البلاغة عن مهمتها في "إنتاج النص" التي كانت تضطلع بها في التراث العربي، لتكون مجرد "إمكانات تعبيرية"، يمكن من خلالها اكتشاف النص، وأسلوبه، وبذلك تتحول من معايير إلى أدوات، وتترك مسلكها التعليمي إلى رؤية جديدة هي الاستكشاف والتوصيف.

[١] جدلية الإفراد والتركيب، ٨٣
[٢] جدلية الإفراد والتركيب، ٨٨

ثالثا: الإفراد والتركيب في الدرس البلاغي والنقدي العربي

يدرس محمد عبد المطلب التراث البلاغي والنقدي العربي في هذا الكتاب منطلقا من ثنائية: المفرد والمركب، وعلى أساس هذه الثنائية يبني نظرته التحليلية للأشكال الجمالية التي جادت بها البلاغة العربية، غير أننا نلاحظ أن المساحة التي سخرها لدراسة التركيب تتجاوز كثيرا مساحة دراسة اللفظة، ذلك لأن اهتمام البلاغة العربية كان يدور في فلك التركيب، لا اللفظة المفردة.

ورغم أهمية التركيب، فقد ظلت دراسة اللفظةِ المفردة نوعا من النشاط النقدي" يمكن الإفادة منه في الفهم المتكامل للعمل الأدبي، ومن ثم تتاح عملية التحليل والرصد"[١]، لكن كيف درس البلاغيون العرب اللفظة المفردة؟

يوضح عبد المطلب أن تناول البلاغيين العرب للفظة المفردة كان تناولا يشمل عدة مستويات، أولها المستوى الصوتي، وقد اعتمدوا لهذا المستوى أساسين نظريين، "أحدهما يتصل بالمخرج، والآخر بكمية المنطوق، وبمعنى آخر بالكيف والكم المنطوق، وكان لذلك اعتباره في الحكم على النص الأدبي بالحسن والقبح."[٢].

في الأساس الأول درسوا اللفظة من حيث تنافر حروفها بسبب تنافر المخارج قربا أو بعدا أو ذوقا، وكذلك التفتوا إلى الحركات وإيقاعها الصوتي، فكانت ضمن معاييرهم الصوتية للحكم على اللفظة المفردة فيما إذا كانت الحركات ثقيلة أو خفيفة، وكلها معايير تم الاختلاف بشأنها بين البلاغيين.

وفي الأساس الثاني درسوا طول الكلمة، وعدد حروفها واختلفت آراؤهم الجمالية بهذا الشأن، فمنهم من استقبح الطول، ومنهم قال بجوازه بدليل وجوده في القرآن، إلى أن كان رأي ابن جني بأن كل زيادة في المبنى هي زيادة في المعنى.

---

[١] جدلية الإفراد والتركيب، ١٣١-١٣٢

[٢] جدلية الإفراد والتركيب، ٨٩

لم يكن المستوى الصوتي فقط هو المركز الوحيد لاهتمام البلاغيين العرب، بل كان المستوى الدلالي ذا أهمية أيضا، فقد درسوا اللفظة من حيث كونها وحشية غريبة أو مألوفة على ألا تكون الألفة قد أنزلتها إلى مدارج العامية، ودرسوها من حيث هي جزلة أو رقيقة سلسة، مع تحدد مواضع الرقة والجزالة بحسب الأغراض، لكن عبد المطلب يرى أن هذه المصطلحات لم تكن دقيقة كما توجب أصول البحث العلمي؛ "فعملية التحديد قامت على تعبيرات مطاطة، لا يمكن الخروج منها بمفهوم يمكن تطبيقه على النصوص التي يمكن أن تعرض للدارس ليستخلص منها خواصها التعبيرية في الرقة والجزالة."[١]، ولذلك فإنه يرى أنه من الضروري إيجاد مصطلحات أكثر تحديدا من "الرقة" و"الجزالة"، والتي تختلف باختلاف المناخات الثقافية اللغوية، والتي تجعل لفظة ما جزلة في موضع ورقيقة في موضع آخر.

ويعلق على عدم الدقة بالقول: "ومن هنا يكون محتما أو ضروريا الاعتماد على منهج تطبيقي يحتوي في داخله على مصطلحات أكثر دقة وتحديدا، تستمد قوامها من النظرة الثقافية اللغوية، وتستعين في ذلك بالعرف أحيانا والاستعمال الشائع أحيانا أخرى، وقد تتعدى هذا وذاك إلى القدرة الإبداعية الخاصة بالأديب، وإمكاناته في خلق لغته الخاصة."[٢]

تتلخص رؤية عبد المطلب في تجديد معايير فصاحة اللفظة المفردة في أن يكون المصطلح قادرا على مسايرة السياق الثقافي اللغوي، كي لا تكون هذه المصطلحات قوالب جامدة غير خاضعة للمساءلة الثقافية أو الإبداعية، لأن تحولها إلى قوالب قد يجعلها نقطة من نقاط الضعف التي لا تمكن البلاغة العربية من استخدام إمكاناتها التعبيرية التي توصلت إليها كأدوات نقدية حديثة، يقول: "ونقطة الضعف التي تواجهنا في هذا الصدد تأتي من الاعتقاد السائد بأن هناك أشكالا محددة وقوالب مسبقة تصب فيها اللفظة؛ لتصبح مطابقة للمواصفات اللغوية والبلاغية، وتأخذ أحقيَّتها الكاملة في عملية بناء الأسلوب."[٣]

---

[١] جدلية الإفراد والتركيب، ١٠٩
[٢] جدلية الإفراد والتركيب، ١٣١-١٣٢
[٣] جدلية الإفراد والتركيب، ٨٦

أما دراسته للتركيب في هذا الكتاب فهي دراسةٌ جديرة بالنظر؛ ذلك أنها تمثل نقطة البداية في التفات عبد المطلب للبنية العميقة للتركيب من جهة، وافتراض أصل مثالي لأية بنية من جهة أخرى، ومن خلال دمج هاتين الرؤيتين، رأى عبد المطلب أن التفكر بالبنية العميقة يقود إلى معانٍ جديدة، هذه المعاني تشير إلى أصل مثالي يتم تجاوزه في ثلاثة اتجاهات من أجل تحقيق مقاصد جمالية، وهذه الاتجاهات الثلاثة هي:

١. الحركة الأفقية في الصياغة:

يرى عبد المطلب أنه بالرغم من أن "الجملة العربية لا تتميز بحتميَّةٍ في ترتيب أجزائها، يمكن أن نجد فيما تركه لنا النحاةُ بعضَ الرتبِ المحفوظة التي يمثل الخروج عليها نوعا من (الانتهاك) لما هو مألوف، أو نوعا من الابتعاد النسبي عن القاعدة التي تضبط المعنى من خلال موضعة اللفظة في التركيب، وكثيرا ما يكون المعنى محكوما بالصلة بين الكلمات، وأهمية المعنى تأتي من أهمية موقع الكلمة. وتحريك الكلمة أفقيا إلى الأمام، أو إلى الخلف يساعد مساعدة بالغة في الخروج باللغة من طابعها النفعي إلى طابعها الإبداعي."[١]

فإذا اعتبرنا وجود بنية مثالية للتركيب، تُحْفَظ فيه الرتب، فإن أية عملية تغيير لهذه الرتب عن موضعها، وموضعتها في مكانٍ آخر، سيكون انتهاكا، يخرج باللغة من الطابع الاعتيادي، إلى الأفق الجمالي، شرط أن يكون هذا التغير ليس طارئا، بل يأخذ "طبيعة مطردة جعلت منه محورا رئيسيا لإبراز البنية الجمالية في الصياغة."[٢]

وربما كان باب التقديم والتأخير هو النموذج الأوضح على هذه الحركة الأفقية، وهو ما يبرر هذه الأهمية الخاصة التي اكتسبها هذا المبحث في الدراسات القديمة؛ إذ تأتي هذه الأهمية "من الرصد الشكلي لألوان هذا الأداء في الإبداع الأدبي، حتى إنه من البديهي أن نقول بأن النتاج الأدبي كله لا يخلو من هذه الظاهرة التعبيرية."[٣]

---

[١] جدلية الإفراد والتركيب، ١٦١-١٦٢

[٢] جدلية الإفراد والتركيب، ١٦٥

[٣] جدلية الإفراد والتركيب، ١٦٢

كما تمثل الزيادة نموذجا آخر على التحريك الأفقي للصياغة، "وهي تتشابه مع الاعتراض والاحتراس في أنها تسمح بإحلال عنصر دخيل على التركيب يقطع بين عناصره الأساسية، ويحركها من موضعها الأصيل إلى موضعٍ جديد تستقر فيه، فتتلون الدلالة، ويتغير المعنى من خلال هذا التحريك."[١]

٢. الحركة الرأسية في الصياغة:

وكما أن هناك حركة أفقية تختص بانتهاك رتب البنية المثالية، فإن هناك حركة رأسية تحفر رأسيا في الدلالة دون الحاجة لخرق الرتب؛ فليست "الحركة الأفقية وحدها هي سبيل المبدع إلى هذا الخلق اللغوي، بل إن طبيعة الحركة اللغوية قد تتعرض لما يوقفها بشكل مؤقت؛ لكي تعدل مسارها إلى شكل رأسي، يتمثل في عملية جذب لمفردات التركيب لتتمحور في عمق رأسي، يساعد بدوره على إفراز دلالة فريدة لا تقل في أهميتها عن الدلالة الناتجة من الحركة الأفقية."[٢]

إن طبيعة الحركة الرأسية تتمثل في "انضمام عنصرين أو أكثر إلى بعضهما، بحيث تتمحور الدلالة في نقطة معينة ثم تزداد أبعادها، وتتغور إفرازاتها، سواء أأدتْ حروف العطف دورها في هذه العملية بالحضور، أم أدته بالغياب؛ فإن دورها يمثل العامل الأساسي في التركيب."[٣]، وهكذا تكون الأحرف الرابطة بين جملتين، كأحرف العطف هي مجال هذه الحركة الرأسية.

٣.الحركة المَوْضِعِيَّة:

دائما يحتاج الفنان إلى تأكيد نواياه الجمالية، و"إذا كان التحرك الأفقي والرأسي قد ساعدا –بلا شك– على تأكيد هذه النية، فإن تركيز الحركة في نقطة محددة، أو لنقل تبادل

[١] جدلية الإفراد والتركيب، ١٦٩
[٢] جدلية الإفراد والتركيب، ١٧٣
[٣] جدلية الإفراد والتركيب، ١٧٤

الخواص الدلالية فيما بينها في نقطة محددة يمكن أن يضيف عمقا إلى الدلالة، ويساعد على تكثيف النية الجمالية المستترة وراءها."[1]

إن هذا التبادل للخصائص الدلالية يعرِّفُه عبد المطلب بأنه "حركة موضعية"، وهي الحركة التي تتصل" بما يطرأ على التركيب من تحول لبعض عناصره(بالتعيين)، وفي هذا المجال اعتبر بعض النحاة أن (النكرة) هي الأصل؛ لأنها أشد تمكنا من المعرفة، على أساس أن الأصل في الأشياء أن تكون نكرة ثم يطرأ عليها التعريف؛ ومن ثم فأكثر الكلام ينصرف إلى النكرة."[2]

وأبرز المحسنات البديعية التي تبين هذه الحركة هو الالتفات؛ إذ "يمثل الالتفات خاصية بارزة في حركة الصياغة موضعيا، حيث تتحور اللفظة في موضعها تحورا غير مألوف يفرز دلالة فيها كثير مما لا يتوقعه المتلقي، وفيها كثير من إمكانات المبدع في استعمال الطاقات التعبيرية الكامنة في اللغة، وربما لهذا نقله السكاكي من مباحث البديع إلى مباحث المعاني."[3]

كما "وتتمثل هذه الحركة الموضعية بشكل بارز في (صور الإنشاء الطلبي) وهي التمني والأمر والنهي والاستفهام والنداء."[4]، حيث يمكن أن تخرج هذه الأساليب من غرضها الحقيقي إلى أغراض بلاغية أخرى كالالتماس والدعاء والإنكار، وغيرها من الأغراض البلاغية الجمالية.

ويلخص عبد المطلب هذه الحركات الثلاثة ووظائفها الجمالية في قوله "وإذا كانت الحركة السابقة مثلت خطا أفقيا، فإن الحركة المقابلة (الرأسية) مثلت تحركا مزدوجا من الخارج إلى الداخل، وذلك بجذب أطراف الصياغة لتتمحور عند نقطة معينة، فيحدث نوع من التضام بوسائل تعبيرية مختلفة كحروف العطف والجر والشرط، وغيرها من الأدوات التي تكون واسطة بين طرفين بينهما نوع تعلق وارتباط. وعندما تتمحور الحركة في نقطة معينة دون نظر إلى

[1] جدلية الإفراد والتركيب، ١٨١
[2] جدلية الإفراد والتركيب، ١٨٥
[3] جدلية الإفراد والتركيب، ١٨٨
[4] جدلية الإفراد والتركيب، ١٩٣

الأطراف السابقة واللاحقة فإنها تصبح حركة موضعية، من خلالها يحدث تبادل للخواص الدلالية، بأن تفرغ أداة ما من دلالتها الأصلية، لتمتلئ بدلالة بديلة تتناسب ومقاصد المتكلم من ناحية، وطبيعة المقام من ناحية أخرى."[1]

من خلال هذه الحركات الثلاث تبدو العقلية الرياضية واضحةً لدى عبد المطلب، والتي تسعى إلى إيجاد بنية ثابتة، يمكن من خلالها رصد التحولات وفقا للأصل، وهذا ما قاده لتعميق البحث في مجال الارتباط النحوي البلاغي، أو كون الأشكال الجمالية هي نتاج علاقات نحوية، يمكن رصدها وتتبعها، وهو في هذا يسير على نهج المحاولة البلاغية التراثية في صبغ البلاغة بالطابع "العلمي"، كما يتوافق مع النزعة الحديثة في محاولة جعل العملية النقدية أكثر موضوعية، وعلمية.

[1] جدلية الإفراد والتركيب، ٣١٧

ثانيا: كتاب "البلاغة العربية: قراءة أخرى"

إن وعي عبد المطلب بارتباط البلاغة بالنحو منذ وقت مبكر من جهة –كما ظهر في كتاب جدلية الإفراد والتركيب"، واطلاعه على نظرية تشومسكي في النحو التوليدي والتحويلي وموازنتها بنظرية النظم للجرجاني من جهة أخرى –كما بيَّنا في الفصل السابق–، كوَّنا معا عاملين مهمين أثَّرا في آخر قراءاته التنظيرية للبلاغة العربية، والتي أوردها في كتابه "البلاغة العربية: قراءة أخرى"؛ حيث قام بتحليل علوم البلاغة الثلاثة، واكتشاف فلسفتها اعتمادا على فكرتين اثنتين، هما:

١.البنية السطحية والبنية العميقة.

٢. بنية التحول

ورغم أن المصطلحات هي لتشومسكي، إلا أن عبد المطلب رأى –كما بيَّنا– أن لها امتداداتٍ في نظرية النظم لدى الجرجاني.

أولا: البنية السطحية والبنية العميقة

مر سابقا تعريف البنية السطحية والعميقة، وكيف أن عبد المطلب أكد على أن مصطلح البنية العميقة موجود لدى عبد القاهر الجرجاني؛ إذ "نلحظ أن هذا الإدراك العقلي الممثل للمستوى العميق عند عبد القاهر يقابل مستوى البنية العميقة عند تشومسكي، حيث كان الأول مدركا –بلا شك– للتكوين المثالي للغة، الذي يقوم على المواضعة أولا، ثم الهياكل التصورية للأبنية ثانيا، غير أنه أخلى هذا المستوى على العلاقات الداخلية بين الدوال التي تعمل على إنشاء البنى التركيبية... وقريب من هذا إدراك تشومسكي للبنية العميقة بوصفها المستوى الكامل الذي يتجاوز انحرافات البنية السطحية، ويعود إلى مثاليتها التقديرية."[١]

[١] قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني، ٨١

ولا يقتصر الوعي بهذه الثنائية على عبد القاهر الجرجاني، بل إن البلاغيين العرب – بشكل عام– كانوا على وعيٍ بها، حيث حدد البلاغيون لأنفسهم "منطقة العمل، وهي أولى مؤشرات المنهج العلمي الصحيح. لكن الملاحظ أن هذه المنطقة الموحدة ليست عائقا أمام الثنائية، وكأننا أصبحنا أمام مستويين، الأول: هو المستوى العميق الذي يعتمد التوحد أساسا له، والثاني هو السطحي الذي تتجلى فيه الثنائية."[١]،

وتلك الثنائية العامة التي تفسر الفعل اللغوي لدى المتكلم كما أرادها تشومسكي، كانت عند عبد المطلب وسيلة من أجل إدراك المعنى الذي تحدثه الصياغة الجمالية، وتفسير سر جمالها، وتفاوت المبدعين فيها، حيث يوضح عملية إدراك المعني بالقول: "إذا كانت عملية إدراك المعنى تبدأ من المستوى الباطني، فإن عملية التأويل الدلالي يمكن إدراكها من المستوى المحسوس، وذلك بالتركيز على العلاقات النحوية بين المفردات. وبين المستويين تبادل في العطاء، يأخذ طبيعة جبرية؛ لأن التغير في المستوى العقلي الباطني، يتبعه بالضرورة تغيُّر في التشكيل الخارجي للصياغة، وعلى هذا فإن المتكلم يستغل أنواع الاحتمالات النحوية الممكنة عقلا في خلق أنماط تركيبية، ترتبط به وتدل عليه، وبهذا يتميز مبدع من آخر بقدرته على أن يوقع اختياره على بعض الإمكانات دون بعضها الآخر، أو لنقل تفضيل بعضها على بعض."[٢]

فكيف طبق محمد عبد المطلب هذين المصطلحين في دراسة العلوم البلاغية؟

– في البنى الطلبية من أمر ونهي واستفهام، يرى عبد المطلب أن "اهتمام البلاغيين بدراسة هذه البنى –في رأينا– يعود إلى ما لاحظوه فيها من إمكاناتٍ توليدية، وليس ضروريا أن يكون (التوليد) الذي لاحظوه هو بعينه الذي يقول به أصحاب النحو التوليدي، لكنه قريبٌ منه، ويأخذ شكله المزدوج بين السطح والعمق، ومن يتابع السكاكي في حديثه عن الإنشاء الطلبي يجد مواجهة مباشرة للرجل مع الإحساس بتوليديته، عندما طرح (أصل المعنى) وما يتولد عنه

[١] البلاغة العربية، قراءة أخرى، ٣٩
[٢] قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني، ٧٢-٧٣

من دلالات سياقية لا يمكن أن تتحقق إلا بتجاوز الأصل أولا، وتقدير مستوى عميق ثانيا، وحضور الهوامش الإضافية المصاحبة ثالثا."[1]

– يضرب عبد المطلب مثلا عن البلاغيين العرب الذين جعلوا تركيبين متشابهين في البنية السطحية ينتميان إلى لونين بيانين مختلفين، ويفسر هذا الاختلاف بأن التشابه في صياغتها السطحية، لا يستوجب الاتفاق في البنى العميقة، فقد استمرت "هذه المتابعة البلاغية مع البنى العميقة في تركيبين متقاربين في السطح، متباعدين في العمق، وهما قولنا: (محمد أسد)، و(محمد الأسد)، حيث تنحاز الأولى للاستعارة، والأخرى إلى التشبيه بناءً على المردود الذي يحيل إليه كل دال، لأن الأداة يحسن إظهارها في الثاني دون الأول، والمردود العميق هو الذي يقدم تفسيرا دقيقا لكل احتمالٍ على حدة، ذلك أن (التعريف) في (الأسد)، ينقله من الفردية إلى (الجنس)، ويكون الناتج أن (محمدا شبيه بجنس الأسود)، أو (بحقيقة الأسدية)، فهناك تحول أساسي في الدال ينقله من الخصوص إلى العموم، أما (التنكير)، فإنه يعود بالدال إلى خصوصيته وفرديته، وهو ما يعوق إنتاج التشبيه، لتنحاز البنية إلى الاستعارة."[2]

– يرى عبد المطلب أن بنية أسلوب القصر تعتمد في جماليتها على فهم البنية العميقة بشكل أساسي، فيرى أنها "إحدى البنى الرئيسية التي تعتمد في إنتاج دلالتها على المستوى العميق، من حيث كانت أداة تعبيرية في (تخصيص شيءٍ بشيءٍ بطريق مخصوص)... وهذه المهمة الإنتاجية تجمع بين وظيفتين على صعيدٍ واحد، هما: الإثبات والنفي، إثبات الحكم للمذكور، ونفيه عما عداه، أي أن المهمة تمارس فاعليتها في (الحضور والغياب)، وهو ما يؤكد ما لاحظناه عن اتكائها أساسا على البنية العميقة في أداء مهمتها."[3]

– وفي قراءة أكثر تعميما يرى عبد المطلب أن "التكرار هو الممثل للبنية العميقة التي تحكم حركة المعنى في مختلف ألوان البديع. ولا يمكن الكشف عن هذه الحقيقة إلا بتتبع المفردات البديعية في شكلها السطحي ثم ربطها بحركة المعنى، وهنا يتضح للباحث أن

---

[1] البلاغة العربية، قراءة أخرى، ٣٠٢

[2] البلاغة العربية، قراءة أخرى، ١٦٩

[3] البلاغة العربية، قراءة أخرى، ٢٦٠-٢٦١

البديعيين –بوعي أو بدون وعي– أحكموا الربط بين تشكيلاتهم وتوصيفاتهم برباط كليّ يجعل من رصد الظواهر البديعية وسيلة للوصول إلى الدلالة في صورتها الكلية، وذلك بالرغم من أن البديع نفسه قام على ظواهر جزئية داخل حدود الجملة."[1]، ويفسر ذلك بأن الطباق على سبيل المثال يستوجب في بنيته العميقة تكرارا؛ إذ كل لفظة تتضمن في بنيتها العميقة ضدها، فلو قلنا الأسود والأبيض، فإن الأسود يذكر مرتين، مرة في البنية السطحية، ومرة في البنية العميقة للفظ "الأبيض". وهكذا...

وقد قادته هذه الثنائية، نحو ثنائية أخري هي الحضور والغياب، وهي ثنائية يراها في مرحلة مبكرة من دراساته تتقاطع مع ثنائية "الحذف والذكر"، يقول عبد المطلب: "وطبيعة الحضور والغياب لبعض عناصر التراكيب تمثل لونا تعبيريا بارزا أفاد منه القدماء في تحليل كثيرٍ من النماذج الأدبية لاستخلاص ما فيها من ألوان الجمال، أو لرصد ما فيها من ظواهر القبح، وبمعنى آخر كانت هذه الخاصية من أهم مظاهر تقييم العمل الأدبي، وتبدو مقدرة القدماء في إدراكهم أنَّ بعض العناصر اللغوية يبرزُ دورها الأسلوبي بغيابها أكثر من حضورها، وكانت مباحث الحذف والذكر هي وسيلتهم لإبراز هذا الدور في العمل الأدبي."[2]

لكنها في مرحلة أخرى تبدو أكثر توسعا من حيث هي إحدى مظاهر التحول من بنية الأصل إلى بنية العدول، (أيا كان هذا العدول)، فيرى "أن مجموع التحولات قد تأخذ طابعا خارجيا وداخليا معا كالتعريف والتنكير، وقد تأخذ طابعا حركيا كالتقديم والتأخير، لكن التحولات قائمة على ثنائية (الحضور والغياب) بما فيها من تحول بين الأصل والعدول."[3].

لذا، فإنه حين يحلل الاستعارة وفقا لهذه الثنائية؛ يرى أن جمالية الاستعارة يكمن في "مستوى الغياب الذي يشغل المتلقي بالبحث عنه، ومستوى الحضور التقديري الذي لا يمكن أن يتم التحول إلا به."[4]

---

[1] بناء الأسلوب في شعر الحداثة: التكوين البديعي، ١٠٩-١١٠

[2] جدلية الإفراد والتركيب، ١٨١-١٨٢

[3] البلاغة العربية، قراءة أخرى، ٢٢٦- ٢٢٨

[4] البلاغة العربية، قراءة أخرى، ١٧٣

وعلى هذا الأساس يقارن عبد المطلب بين الاستعارتين: المكنية والتصريحية من خلال الفاعلية التي تحققها ثنائية الحضور والغياب لأي من الطرفين في كل منهما:

"المكنية:

الطرف الأول	الطرف الثاني
حاضر	غائب فعلا+ حاضر تقديرا+ تأثير في الطرف الأول
فاعلية أحادية	فاعلية ثلاثية

التصريحية:

الطرف الأول	الطرف الثاني
غائب فعلا+ حاضر تقديرا	حاضر+ تأثير في الطرف الأول
فاعلية مزدوجة	فاعلية مزدوجة"[1]

[1] البلاغة العربية، قراءة أخرى، ١٧٤

- ثانيا: بنية التحول

لو كان بالإمكان وضع حجر الأساس لقراءة عبد المطلب الجديدة للبلاغة العربية، لكان هذا الحجر هو "بنية التحول"، وهو مصطلحٌ شديد الارتباط بالمصطلحين السابقين: البنية السطحية والبنية العميقة، وما يتعلق بهما من الحضور والغياب، بل إن التحول قائم أساسا على وجود هذه الثنائية، لذا فقد ارتأينا تقديمهما أولا.

لقد تحدثنا عن النحو التحويلي لدى تشومسكي، والذي يعني به أن أشكالا متعددة من التراكيب قد تشترك في النهاية في بنية عميقة واحدة، كما أن الصياغة السطحية قد تكون مرت بعدة تحولات في العمق حتى وصلت إلى الشكل الأخير من الصياغة، لكنَ ماذا يعني عبد المطلب بـ"بنية التحول"؟

يستخدم عبد المطلب فكرة التحويل كوسيلةٍ لكشف كُنْه التأثير الجمالي الذي تحدثه اللغة الفنية، بتتبع هذا التدرج من بنية العمق إلى بنية السطح، وهو بهذه الرؤية يتابع الدرس العربي، الذي يرى أنه كان واعيا تمام الوعي بفكرة التحولات البنيوية؛ ذلك أن "الدرس البلاغي العربي قد انطلق من مفهوم (تحويلي) دقيق، ربما لم يذكره البلاغيون بمصطلحه الحديث. ومن هنا لم يتنبه له كثير من الدارسين، ووجهوا اهتمامهم إلى رصد ما قدمته المؤلفات البلاغية من أقسام باعتبارها تفريعات لبنية كلية، دون تصور لعملية التحويل التي كانت خلفيةَ هذه الأقسام، إذ هي لم تكن إلا عمليةَ (نقل) للتركيب من حالة إلى حالة أخرى مولَّدة عن الأولى، بتطبيق مجموعة من القواعد التنظيمية."[١]

بل إنه يرى أن المعيارية التي اتهمت بها البلاغة العربية هي نتاج للوعي بهذه التحولات؛ إذ "إن هذه المعيارية جاءت تركيزا للمتابعة الوصفية لمجموع الاحتمالات التركيبية، أو بمعنى أدق: لمجموع التحولات التي تنتاب التركيب لتنقله من حالة إلى أخرى."[٢]

---

[١] البلاغة العربية، قراءة أخرى، ٩٣

[٢] البلاغة العربية، قراءة أخرى، ٢٠٠

وقد بذل البلاغيون العرب في هذا الإطار جهودا كبيرة؛ حين توسعوا في دراسة البنية العميقة التي تتصل بالمتكلم والمتلقي وما يدور في المستوى الذهني من دلالات متزامنة مع الفعل اللغوي، ثم علاقة هذه الدلالات بالبنية السطحية المتمثلة في الصياغة، وكيف استطاعوا إيجاد هذا الخيط بين البنيتين عبر تتبع دقيق للحركة الذهنية من ناحية، وملاحظة دقيقة للإمكانات النحوية في الصياغة السطحية من ناحية أخرى؛ لقد عملوا على "ربط المستوى السطحي بالناتج الدلالي، وراعت منظومتهم القواعدية طبيعة الدلالة المعجمية، وكيفية انتهاكها، وأسست منهجا يقترب من الموضوعية في معالجة عمليات العدول، سواء في ذلك أكان العدول محدودا في الدال أم موسعا في التركيب، مما أتاح لهم إمكانية التنبؤ بالتوليدات الممكنة للبنية المثالية، فإذا الجملة المثال تتكون من (أ) محمولا على (ب) في بعض مواصفاته (ج)، فإن احتمالات التوالد التنفيذي لا تقع تحت حصر، بفعل التحولات التي تلحق كل طرف، وبفعل التحولات التي تصيب عملية الحمل أو التعليق، وتزداد كثافة التحولات إذا رصدنا ما ينتاب التركيب من نقصٍ أو زيادة."[1]

إن رؤية عبد المطلب هذه للبلاغة العربية رؤيةٌ تؤكد تأثر الدرسِ البلاغيِّ بالدرس النحوي، ومناخ العلوم اللغوية بشكل عام، والتي حافظت دائما على وجود مرجعية مثالية في كل الفروع والمسائل بغرض المحافظة على اللغة العربية؛ لذا فإن فكرة التحويل تقتضى وجود أصل مثالي، وآخر متحول عنه، وحين لم يجد الدرس النحوي مخرجا لتعليل التحولات الطارئة، فقد اضطلعت البلاغة العربية بالبنى المتحولة عن الأصل، وحاولت التقاط جمالياتها: "وليس التحويل –في مفهوم البلاغيين– إلا عبارة عن (الإجراء) الذي ينطلق من أصل افتراضي يمكن تطبيقه على كل تركيب منطوق بهدف إبداعي، أما القواعد الإجرائية فهي التي تساعد في تحويل (الأصل) إلى التنفيذ."[2]

---

[1] البلاغة العربية، قراءة أخرى، ١٠٣

[2] البلاغة العربية، قراءة أخرى، ٩٣–٩٤

يرى عبد المطلب أن البلاغيين العرب لم يهتموا بفكرة التحويل فقط، بل اهتموا بالتوليد أيضا، وهو ما ساهم في تقليص دائرة المعياري لصالح الإبداعي، وفقا لاختصاصات البلاغة الفنية المختلفة عن اختصاصات النحو التي تُعنى بالصواب والخطأ؛ فقد "اهتم البلاغيون – بجانب التحويل– بالتوليد الذي يتيح للبنية التجريدية أن تنتج كما هائلا من التراكيب التنفيذية، وهنا يضعف مقياس الصحة والخطأ، أو يتنحى جانبا، ليحل محله مقياس التناسب والأفضلية، فتضيق دائرة الرفض الإبداعي دون احتكام للمردود المعجمي، وتتسع مع إعمال المردود القاعدي المرتكز على النحو، لأن الخروج عليه لا يقدح في القدرة الإبداعية، وإنما يقدح في امتلاك اللغة ذاتها، وهو خارج عن اختصاص البلاغة."[1]

لكن هذا التحرر من الأصل لم يكن تامًّا، فقد ظلَّ شرطا الفصاحة والبلاغة مقرونين بهذه المعايير، فقد "أصر البلاغيون على اعتماد مجموعة من القيم المعيارية كوسيلة لإدراك المستوى السطحي، وبهذا يتمكن المبدع من دخول دائرتي (الفصاحة والبلاغة) دخولا صحيحا."[2]

وفي قراءته الجديدة للبلاغة العربية، طرح عبد المطلب البلاغة بعلومها الثلاثة مبنية على هذا المصطلح: "التحول"؛ فاعتبر أن كل شكل جمالي عرفته البلاغة هو بنية متحولة؛ هذا التحول الذي يأخذ محورين اثنين: التحول الداخلي، والذي يرتكز على الإمكانات النحوية للغة، والتحول الخارجي، والذي يرتبط بالمتلقي، والسياق الدلالي ، وهنا يمكن أن نمثل لتناول عبد المطلب لبعض هذه البنى البلاغية، وكيفية تحليلها.

١. بنية التشبيه:

يمثل عبد المطلب لمجموع هذه التحولات في بنية التشبيه، بطريقة رياضية، حيث يبني مخططا رأسيا (نوع المشبه/ المشبه به)، وآخر أفقيا (نوع التشبيه)، وهو في مخططه هذا

[1] البلاغة العربية، قراءة أخرى، ٩٦

[2] البلاغة العربية، قراءة أخرى، ٩٥

يسير وفقا لنظام الاحتمالات الرياضية من أجل اختبار الإمكانات البنيوية لبنية التشبيه بعناصرها الأربعة، فيرصد هذه التحولات بالشكل الآتي:

الطرف (أ) المشبه:

رأسيا: محسوس، عقلي، خيالي، وجداني، معنى، صورة، يؤدي وظيفة (ب)

أفقيا: مفرد، متعدد، مركب، حاضر، غائب.

الطرف الثاني (ب): المشبه به

رأسيا: محسوس، عقلي، خيالي، وجداني، معنى، صورة.

أفقيا: مفرد، متعدد، مركب، حاضر، غائب.

هكذا يبين عبد المطلب تحولات بنية التشبيه وفقا لعنصريه الرئيسين، حضورا وغيابا.

ويرى أنه من الواضح من "هذا الرصد التجريدي أن جميع الأطراف تتساوى في درجة الأهمية، دون أن يأخذ واحد منها رعاية خاصة، صحيح أن البلاغيين جعلوا التحولات ذات مستويات بلاغية، ومن ثم كان حذف الأداة والوجه أعلى درجات البلاغية، ثم يليه حذف أحدهما، ثم تأتي مجموعة التحولات على درجة واحدة، أي أن البلاغية تعتمد الاختزال أساسا لها بشرط أن يحافظ البناء على تشكيله الأصلي، ثم تنخفض درجة البلاغية مع تهشيم البينة والدخول بها إلى مستويات الغموض والإبهام."[1]

ويرى أن هذه التحولات لم تكن "تجريدية" فحسب، بل إنها الآن ظهرت في المنتج الشعري الحداثي، يقول: "ولا نتصور أن رصد البلاغيين لهذه الاحتمالات التشبيهية عملية تجريد خالصة، أو استقراء للمكنات العقلية فحسب، إذ إن الواقع الصياغي يتوافق مع جملة هذه

[1] البلاغة العربية، قراءة أخرى، ١٥٢

الاحتمالات، وبخاصة إذا نظرنا في الخطاب الشعري الحداثي واتكائه على الاختزال التعبيري بشكل لافت."[1]

وبعد رصد مجموعة من النماذج في الشعر الحداثي، يؤكد عبد المطلب على نباهة البلاغيين العرب، بقوله: "من الممكن متابعة جملة التحولات بنماذجها التطبيقية في الخطاب الأدبي قديما وحديثا، وإنما آثرت أن أتعامل –غالبا– مع الخطاب الحداثي لتأكيد حقيقة أن البلاغيين كانوا على وعيٍ بما بين أيديهم، كما كانوا على وعي بما يمكن أن يؤول إليه الخطاب الإبداعي، أي أن نظرتهم كانت ممتدة في الأزمنة الثلاثة: الماضي– الحاضر– المستقبل."[2]

٢. بنية الاستعارة

يرى عبد المطلب أن العرب قد وصلوا إلى هذه البنية من خلال وضعها في ثنائية مباشرة مع المجاز، فقد اهتموا "بالعلاقة بين البنية الأساس، والبنية المتحولة، وشطروها شطرين، الشطر الأول يعود إلى (غير المشابهة) وإنما يعتمد في تحولاتها على العلاقات العميقة التي تعود –في مجملها– إلى (السببية والمسببية) حيث تكون البنية الأولى سببا للبنية المتحولة، أو مسببة عنها، وقد أطلق البلاغيون على هذا الشطر (المجاز المرسل) لتحرره من قيد المشابهة. الشطر الثاني هو الذي يعتمد علاقة التشبيه أساسا له، وقد أسموه (الاستعارة)."[3]

ووفقا لهذا الوعي بالبنيتين: العميقة والسطحية، التي تعتمد إحداهما علاقة المشابهة في العمق، بينما الأخرى تعتمد مجموعة من العلاقات المتنوعة، يقتضي إذن إدراكُ الاستعارة (كبينة) الوعيَ بتحولاتها؛ فهي تتحول أولا "من منطقة الحقائق إلى منطقة المجاز عموما، ثم التحول من المجاز إلى الاستعارة على الخصوص، ومعنى الرجوع بها إلى منطقة الحقائق، أنها تعتمد التشبيه أبدا."[4]، لكن بعض البلاغيين اعترض على إدخال اسم التشبيه في تعريف الاستعارة، "لأن هذا يؤدي إلى تداخل الحدود، ومن ثم فإن تعريفها يجب أن يكون ذا طبيعة

[1] البلاغة العربية، قراءة أخرى، ١٥٣

[2] البلاغة العربية، قراءة أخرى، ١٥٧

[3] البلاغة العربية، قراءة أخرى، ١٦١–١٦٢

[4] البلاغة العربية، قراءة أخرى، ١٦٥

استقلالية تفصلها عن بنية التشبيه، حتى ولو كانت متحولة عنه، إذن فكل اعتراض أو تحفظ لا يلغي بحال هذه الطبيعة لتحولية التي تستكن في بنية الاستعارة."[١]

٣. بنية المجاز:

يعرف الجرجاني المجاز بأنه "كل كلمة أريد بها غير ما وقعت له في وضع واضعها لملاحظة بين الثاني والأول، فهي مجاز، وإن شئت قلت: كل كلمة جزت بها ما وقعت له في وضع الواضع إلى ما لم توضع له، من غير أن تستأنف فيها وضعا، لملاحظة بين ما تجوز بها إليه، وبين أصلها الذي وضعت له في واضع واضعها."[٢]

يعلق عبد المطلب على هذا الاقتباس بالقول: "فاستئناف الوضع يقطع سلسلة التحول، وهو ما يعترف به عبد القاهر، وبه تخرج اللفظة من دائرة المجاز، لتعود إلى منطقتها السابقة، منطقة الحقيقة."[٣]

وفي هذا التعليق نلاحظ وعي عبد المطلب، كما وعي البلاغيين العرب، بثنائية اللغة الوضعية، واللغة الفنية، فيما يتعلق بالألفاظ، فالحقيقة أنه ليس هناك تحول فني دائم فيما يخص الألفاظ، لأن هذه الألفاظ حتى وإن كانت متحولة، فإنها ستعود إلى منطقة المواضعة طالما أخرجها الاستعمال من علاقتها بأصلها الدلالي تماما، وتواضع على استعمالها في دلالتها المتحولة، وهنا ندرك أن التحول الذي اعتنى به البلاغيون هو التحول الخارق للوضع، وليس التحول المتماهي معه.

ويرى عبد المطلب أن تفريعات المجاز الكثيرة، وتقسيماته توحي بأن البلاغيين قد أجهدوا أنفسهم "اقتداءً بالأصوليين- في الكشف عن العلاقات العميقة التي يتكئ عليها المبدع في تحولاته من الحقيقة إلى المجاز، وبخاصة (المجاز المرسل)، ويبدو أنهم -في هذا الكشف- قد اشتطوا حتى كادوا يحطمون مفهوم الدلالة الوضعية خلال بحثهم عن العلاقات العميقة."[٤]

---

[١] البلاغة العربية، قراءة أخرى، ١٦٦

[٢] أسرار البلاغة، ٣٠٤

[٣] البلاغة العربية، قراءة أخرى، ١٦٢

[٤] البلاغة العربية، قراءة أخرى، ١٦٣

ويحاول عبد المطلب أن يضم علاقات المجاز الكثيرة والمتفرعة في مجموعات بنيوية، فيرى أن "التحول فيها يكون أحيانا من الحقيقة وصولا إلى المجاز، وأحيانا من المجاز وصولا إلى الحقيقة، وبعض العلاقات قد تكون خارج دائرة المجاز، وقد اعترض بعض البلاغيين على هذه التقسيمات، لكنها اعتراضات قد تحدد خطوط العلاقة، أو تعمقها، لكنها لا تلغيها، ذلك أن البلاغيين قد أهمَّهم أن يعيدوا للصياغة انتظامها في رصد مجموع العلاقات، فشطروها إلى ما يعود إلى النقل العقلي الذي رأينا مجموعة صوره في المجاز المرسل، وما يعود إلى المشابهة وهي الاستعارة."[١]

٤. بنية الكناية:

وفقا للمتابعات البلاغية، يرى عبد المطلب أن الفكر البلاغي العربي ينطلق في مسألة "الكشف عن هذه البنية من كونها بنية محايدة بين الحقيقة والمجاز."[٢]، وأنه "لا يمكن أن يكون تصور بنية الكناية على هذا النحو الثنائي مؤديا إلى التناقض، أو التصادم بين الصياغة وناتجها، لأن اللفظ قد أنتج الحقيقة والمجاز معا، ذلك أن الازدواج الإنتاجي ليس راجعا إلى الاستعمال لأني لم أستعمل اللفظ لإنتاج الدلالتين معا، بل راجع إلى الإفادة، فالاستعمال مرتبط بالحقيقة الوضعية، أما الإفادة فهي ترتبط باللزوم الطارئ."[٣]

٤.بنية التقديم والتأخير:

يرى عبد المطلب أن بنية التقديم والتأخير هي البنية التي يمكن أن نلحظ من خلال تحولاتها البسيطة كيف يخرج الكلام من دائرة النفعية إلى الدائرة الأدبية، فتحولات الإسناد التي قد لا يظهر انتماؤها الواضح للمقصد الجمالي، هي ذاتها التي قد تجعل الكلام يتميز بصبغة فنية مميزة، تخرجه من المستوى النفعي للغة، يقول عبد المطلب: "ومن الملاحظ أن تحولات البنية في التقديم والتأخير، تعلن عن ظاهرة لها أهميتها البالغة، وهي أن تفكيرنا في الصياغة الأدبية يقوم على أنها مجموعة من الخصائص الطارئة، يمكن متابعتها بالكشف عن عناصرها

[١] البلاغة العربية، قراءة أخرى، ١٦٥
[٢] البلاغة العربية، قراءة أخرى، ١٨٦
[٣] البلاغة العربية، قراءة أخرى، ١٨٨

أولا، ووظائفها الدلالية ثانيا، وهو ما يقدم لنا منظومة متكاملة من السمات، لأن كل عنصر في الصياغة يمكن التعامل معه تحليليا للكشف عن أدبيته، حتى تلك التراكيب غير الأدبية، لها نصيب من هذه الخصائص، ذلك أن كثيرا من النماذج التي رددها البلاغيون في تحولات الإسناد يمكن إخراجها من دائرة الأدبية، بحجة إخلاصها للنفعية، لكن معاودة النظر تتيح لنا إرجاعها مرة أخرى إلى حظيرة الأدبية، لأنه ليس من الضروري أن تكون اللغة الأدبية لغة منحرفة دائما، بل إن الانحراف يدخل منطقتي الصياغة الأدبية والنفعية."[1]

٥. بنية القصر:

يرى عبد المطلب "أن النظر في البنية العميقة لهذه الرؤية البلاغية يشير إلى أن حضور المتلقي سابق على حضور المتكلم، وأن المتلقي هنا مقصود به المتلقي الأول الذي تحول ضمنيا إلى متلقٍ داخلي يوازي حضوره حضور المتكلم في الأهمية وفي إنتاج الكلام.

المتلقي	المتكلم
١. محمد شاعر وكاتب	ما محمد إلا شاعر
٢. محمد شاعر	ما محمد إلا كاتب

وهذا التوازي يحدث نوعا من الخلل في كل طرف؛ حيث يتحول المتلقي إلى متكلم، والمتكلم إلى متلقٍ في المرحلة الأولى من إنتاج البنية، ثم يؤول التحول إلى الأصل في المرحلة الثانية، أو النهائية لإنتاج البنية."[2]

[1] البلاغة العربية، قراءة أخرى، ٢٤٣

[2] البلاغة العربية، قراءة أخرى، ٢٦٤

خلاصة:

لقد جاءت إعادة قراءة محمد عبد المطلب للبلاغة العربية بناءً على دافع ثقافي تمثل في شعوره بتغول الخطاب النقدي الحداثي على التراث، وتعاطيه معه بمنطق استعلائي، فأراد العودة إلى محاورة التراث محاورة جادة، تبرز فلسفته الجوهرية التي تنافس المنطق الحداثي، وتتفوق عليه، كونها تمتد بشكل تأصيلي في بنية الثقافة العربية، وتنتمي إليها.

وقد جاءت محاولته هذه عبر الاعتماد على الفلسفة النحوية الجمالية التي اعتمدت عليها البلاغة العربية في إفراز أشكالها الجمالية التي تحولت إلى إمكانات تعبيرية تزيد شعرية النص.

الفصل الرابع: الآراء النظرية لمحمد عبد المطلب في بعض القضايا النقدية الحديثة

المبحث الأول: آراء في محمد عبد المطلب في جوهر النقد ووظيفته

المبحث الثاني: آراء محمد عبد المطلب في قضايا الشعر المعاصر

المبحث الثالث: آراء محمد عبد المطلب في قضايا نقد السرد

الفصل الرابع

الآراء النظرية لمحمد عبد المطلب في بعض القضايا النقدية الحديثة

كما كانت لمحمد عبد المطلب آراءٌ في تجديد البلاغة وربطها بالمنهج الأسلوبي، وآليات هذا الربط، فقد كانت له آراءٌ نقديةٌ خالصة، جاءت استجابة لواقع النتاج الإبداعي الذي عاصره، بكل تحولاته على مستوى الشكل أو المضمون.

وإذا كنا في الفصلين السابقين ركزنا على المراجع التنظيرية شبه البحتة لبيان جهود محمد عبد المطلب، فإننا في هذا الفصل سنتابع مقدماته التنظيرية أو التأسيسية التي قدم من خلالها قراءاته التطبيقية والتحليلية للشعر والنثر المعاصرين؛ إذ التزم محمد عبد المطلب ببيان منهجه وآلية تحليله وقراءته للنص، قبل أية محاولةٍ لقراءة النصوص التي اتخذها مادة لدراساته.

ليست المقدمات التأسيسية في دراسات محمد عبد المطلب التطبيقية مجرد مقدمات توضيحية مختصرة، بل هي مداخلُ تنظيرية تشتبك مع واقع النصوص المدروسة، وقد تستغرق نصف الدراسة.

إنَّ هذه المقدمات تكتسب قيمة خاصة من ناحية تنظيرية، تزيد في أهميتها على الكتب التنظيرية البحتة المؤلفة من مئات الصفحات؛ ذلك أنها تتسم بمعايشتها للنص، فيكون النقد عملية انفعال بالنص، لا سابقا عليه ولا تابعا له، كما أنها، وبارتباطها الدائم بالنص الحديث، تمتلك من المرونة ما يكفي لجعلها واقعية، ومن الشجاعة ما يكفي للمراجعة الدائمة والمستمرة، وهذا ما يجعل موقف محمد عبد المطلب المنهجي في قراءة النصوص يكتسب هاتين الصفتين معا: المرونة، وشجاعة المراجعة الدائمة، وهذا لا يعني بحالٍ أنه لم يؤسس منهجه على دعامات واضحة.

إن الدعامة الأساسية التي لم تتغير في دراسات عبد المطلب جميعها: التنظيرية البحتة، أو تلك التي جمعت بين التنظير والتطبيق، هي دعامة تقف على ثلاث زاويا:

الأولى: اللغة هي المدخل إلى النص، ويستوي في ذلك إذا كانت مدخلا لرصد مستويات التركيب والإفراد، وما يتعلق بهما من ظواهر جمالية تساهم في نمو الدلالة، أو فيما إذا كانت مدخلا لقراءة المعنى، والتلصص عليه في غياباته المعاصرة.

الثانية: طبيعة الإبداع، والنقد بالضرورة، طبيعةٌ تراكمية غير منقطعة، وعليه: لا يمكن تجاوز المنجز التراثي، والمسيرة التاريخية للأدب في الدراسة، سواء على مستوى أدوات تحليل النص، أو على مستوى التأسيس للقضايا النقدية الإشكالية المعاصرة.

الثالثة: لا يعني هذا الانحياز لفكرة تراكمية المعرفة النقدية والنتاج الإبداعي أن محمد عبد المطلب يدعو إلى قراءة نقدية منغلقة على التراث ومنقطعة عن الوافد، بل يعني القراءة بعين البصيرة؛ تلك التي ترى ما كان وراءها، وهي تبصر في ذات الوقت الطريق الممتدَّ أمامها، على أن يكون الطريق في الأمام قادرا على أن يكون في ذات وجهة الطريق في الوراء، لا أن يكون مخالفا له في الجهات، مما سيؤدي إلى الضلال الثقافي المشؤوم.

إن محمد عبد المطلب يؤمن أن كل نصٍّ ينتج أدواته التحليلية التي يجب أن تتعامل معه، وعليه: فهو لا يؤمن بقراءة منهجية واحدة لجميع النصوص، بل يؤمن بأدوات مختلفة تفرضها خصوصية النص ذاته، ويرى أن الذين حاولوا فرض أدوات التحليل المنقولة عن مناهج وافدة على النص العربي قد أخطؤوا الطريق، ولم يستطيعوا التعامل مع النص كما يجب.

وسنتناول في هذا الفصل ثلاثة مباحث؛ الأول يتعلق بقضايا إشكالية تنتمي إلى دائرة "نقد النقد"، والثاني: قضايا تتعلق بالشعر المعاصر، والثالث: يتعلق بقضايا السرد المعاصر.

المبحث الأول

آراء محمد عبد المطلب في جوهر النقد ووظيفته

تبرز أولى القضايا التي علينا التوقف عند موقف محمد عبد المطلب منها، وهي النقد ذاته؛ أي أن الإشكالية الحديثة كانت حول جوهر النقد، ووظيفته، وأدواته.

أولا: جوهر النقد ووظيفته

يقر الناقد عبد الملك مرتاض بتعقد العملية النقدية، وتفرعها إلى توجهات متعددة، تعتمد أساسات متباينة في ممارستها لعملية التحليل، فقد "أصبح النقد في العصر الحديث مذاهب و تيارات تقوم على خلفيات معرفية وفلسفية تنطلق منها في صوغ نظرياتها، فالنقد لم يعد مجرد إصدار أحكام ساذجة متحيزة، أو حتى نزيهة (موضوعية)، ولكنه أمسى ممارسة معرفية شديدة التعقيد، ولا تجتزئ بإصدار الأحكام للنص الأدبي أو عليه، ولكنها تعمد إلى تحليل الظّاهرة الأدبية ضمن جنسها الأدبي، وتأويلها بواسطة شبكة من الإجراءات والأدوات المعرفية التي بعضها تأويلي، وبعضها جمالي، وبعضها فلسفي، وبعضها أسلوبي، وبعضها لغوي، وبعضها إديولوجي"[1]

وقد استطاع الناقد في السابق بسط سلطته على النص من خلال المناهج النقدية النفسية والاجتماعية والتاريخية، فقد كانت النتيجة أن النصَّ تحول "وثيقة تاريخية أو نفسية واجتماعية أو غيرها .. من خلال السياق الذي أبدع النص في أجوائه، مما أدى إلى نشأة منظومة المناهج السياقية التي تشمل العديد من المناهج النقدية المعروفة مثل المنهج التاريخي، والمنهج النفسي والمنهج الاجتماعي."[2]

ومع هذا التسلط للناقد، ولرؤاه المسبقة التي تعتمد ما هو خارج النص، كانت ثمة حركة رافضة لهذا التسلط على النص، والذي أدى في بعض الأحيان إلى جعل النص يؤلف مرة ثانية وفق توجهات الناقد، لا وفق ما يقوله، لذا فقد ظهرت الأصوات التي تنادي بأن تكون

[1] في نظرية النقد (متابعة لأهم المدارس النقدية المعاصرة و رصد لنظرياتها)، ٢٢٦-٢٢٧
[2] قضية التلقي في النقد العربي القديم، ٢١

سلطة النص أعلى من سلطة الناقد، بحيث لا يصدر الحكم النقدي "عن موقف إيديولوجي مسبق يتحكّم به، ولا عن موقف مدرسي يضيق أفقه، وإنما يحاول أن يقرأ النص بذاته، ويقدم هذه القراءة باعتبارها ليست إلا احتمالا نقديا، تقويميا، من احتمالات عديدة، إنه إذن، لا يقدم مجموعة من الأحكام القاطعة وإنما يكشف في النص عن نظام مترابط من الدلالات."[١]

وهذا ما حدث بالفعل، حيث "شهدت السنوات المبكرة من القرن العشرين تحولا جذريا في المعايير النقدية يتمثّل في التحول من (ماذا)؟ إلى (كيف) يقول النص ما يقول؟ كان ذلك جوهر التحول الذي جسدته الشكلية الروسية منذ منتصف العقد الثاني حتى نهاية العقد الثالث تقريبا من القرن العشرين."[٢]

ولكن هذا لا يعني أننا قد وصلنا إلى نهاية الطريق مع النقد، فمع ظهور المناهج النصانية في النقد، ظهرت أصوات ترى أن النقد فقد ميزته النسبية كعلم إنساني، وغادرها إلى علمية صارمة لا تليق به، يقول جون كاروز، وهو أحد منظري النقد الأخلاقي والمتحمسين له: "وليس النقد المعاصر بحسن حظ، فقد أضحى النقد غير إنساني أكثر من باقي ألوان الفنون والآداب الأخرى، ومع أن لدينا مدارس كثيرة تتحدث عن كيف (يعمل) الفن، لكنها تتفادى معالجة الموضوع الرئيسي كله، فلا تذكر ما العمل الذي ينبغي أن يؤديه الفن."[٣]

<u>فما هو موقف محمد عبد المطلب من النقد في ظل هذه التناقضات المنهجية والوظيفية؟</u>

إن رؤية عبد المطلب لجوهر العملية النقدية من حيث المنهج والوظيفة مرت بتعديلات بسيطة، نتيجة معايشته لنصوصه، وانفعاله بها عبر محاولات قراءتها، لم تكن هذه التعديلات تحولاتٍ جذريةً في الرؤية للمنهج والوظيفة، بقدر ما كانت قبولا بالاحتكام إلى الواقع النصي، وتركه يقرر مهام نقاده ومناهجهم، وهو ما تحدثنا عنه من فضيلتي: المرونة، وشجاعة المراجعة التي ميزت دراسات عبد المطلب.

---

[١] زمن الشعر، ٢٩٧
[٢] الخروج من التيه (دراسة في سلطة النص)، ٢٣
[٣] في الرواية الأخلاقية، ٢٣

وهنا نتتبع رؤيته لجوهر العملية النقدية ووظيفة الناقد كما وردت في مقدماته التأسيسية لدراساته التطبيقية.

١. جوهر رؤيته النقدية

يقول محمد عبد المطلب في مقدمة كتابه "قراءات أسلوبية في الشعر الحديث: "إن مجموع القراءات التي طرحناها تمثل أداة للكشف عن أبعاد الخطاب الشعري من منطلق لغوي لا يبتعد عن الصياغة إلا بمقدار ما يعود إليها، محددا ظواهرها الإبداعية، دون دخول في عملية التقييم التي تقدم للمتلقي ذوق الناقد ورؤيته الخاصة، وتحاصره في دائرة أحكامه الصارمة، فيتحول إلى متذوق للنقد لا للأدب، ومتلقيا للهامش لا المتن، فعلى الناقد أن يتخلص أولا من مشاعره الذاتية وعلاقاته الخاصة بالإبداع، بحيث يتحول إلى واسطة بين النص ومتلقيه."[١]

<u>وبالنظر إلى هذه الفقرة يمكن التركيز على ثلاث نقاط:</u>

أ. القراءة "تحليلية" تبدأ من الصياغة وتعود إليها، وهو هنا يستند إلى المنهج الأسلوبي النصاني البحت.

ب. مهمة هذه القراءة هي تحديد "الظواهر الإبداعية"، وهي مهمة جمالية.

ج. القراءة لا تهدف إلى "التقييم"، ولا حضورَ لذاتية الناقد فيها؛ إذ إنه مجرد وسيط يقوم بتحليل الصياغة كاشفا عن جمالياتها، ويقف موقفا حياديا من النص، وهو التوصيف الذي كرره عبد المطلب خلال هذه القراءة "الحيادية"، يقول مثلا:

"هذه مجموعة قراءات في الشعر الحديث تعتمد على مجموعة من الإجراءات التحليلية، حيث يتدخل فيها التنوير الجزئي بالكشف الكلي، من خلال الاستيعاب المحايد الذي يسعى إلى الربط بين الظواهر التعبيرية."[٢]

---

[١] قراءات أسلوبية في الشعر الحديث، ٢٢
[٢] قراءات أسلوبية في الشعر الحديث، ٧

إن هذا الموقف من كون "الصياغة" هي المدخل الرئيس للنص لم تتغير بالمطلق حتى آخر دراسة شعرية كتبها عبد المطلب؛ بل إن تعريفه للأدب ظل قائما على أنه "النص اللغوي ولا شيء سواه."[1]، غير أن شيئا من المرونة قد طرأ على دراساته اللاحقة، لا في اتخاذ مدخلٍ آخرَ للنصِّ غير الصياغة، بل في جعل هذه الصياغة مدخلا لآفاق المعنى، لا الظواهر الإبداعية فحسب، ويمكن ملاحظة هذا الفرق من خلال طرح عناوين الفصول في كتبه التي تناول فيها النصوص بالدراسة والتحليل.

كتاب قراءات أسلوبية في الشعر الحديث:

الظواهر الشعرية في ذكريات الشباب، الوقوف على الأطلال في "أشجار الاسمنت"، دائرة العري عند فاروق شوشة، شعرية الألوان عند محمد أبو سنة، دور (الضمير) في إنتاج الدلالة دراسة أسلوبية في ديوان محمد أبو سنة (رماد الأسئلة الخضراء)، التناص القرآني في (أنت واحدها) لمحمد عفيفي مطر، تحولات بنية النفي–دراسة أسلوبية في ديوان أحمد سويلم (الشوق في مدائن العشق)، تقابلات الإضاءة والعتمة في ديوان محمد أحمد حمد (قطف التمر)، قراءة لغوية في مسرحية (البحر) لأنس داوود.

كتاب شعراء السبعينات وفوضاهم الخلاقة:

قاسم حداد– شاعر المخيلة، ثقافة الحروف في شعرية حسن طلب، الغران المسلح بالثقافة لحلمي سالم، الشعرية السوداء– قراءة في ديوان رفعت سلام (حجر يطفو على الماء)، محمد سليمان تحت سماء أخرى، شريعة العشق في وصايا الشهاوي، قراءة المسكوت عنه في نص ميسون صقر (رجل مجنون لا يحبني)، الشاعر اليمني محمد حسين هيثم وفوضاه الخلاقة."

[1] مقطع فيديو بعنوان: أحمد حموده - برنامج حوار - الناقد الكبير د. محمد عبد المطلب ج١
https://www.youtube.com/watch?v=tizbCq3Caj8

-كتاب النص المشكل:

التناص الديواني في سراب التريكو لحلمي سالم، عبور النوعية في (السحاية التي في المرآة) لجمال القصاص، غلبة الهوامش على المتن في (ذاكرة الوعل) محمد فريد أبو سعدة، معراج الشهاوي في (كتاب الموت)، دوائر الحوار في (تشكيل الأذى) لميسون صقر، شعرية المفارقة في ديوان منى عبد العظيم (على حافة الليل)، قراءة الديوان من عنوانه في (لا أحد يدخل معهم) لمحمد الحمامصي.

- كتاب "كتاب الشعر":

تطور تجربة محمود درويش، شعرية المفارقة: قراءة في الخطاب الشعري لسعاد الصباح، ديوان في عنوان، كتاب الأرض والدم لمحمد عفيفي مطر، آفاق عاصمة الروح في "كتاب صنعاء" لعبد العزيز المقالح"، مفارقات محمد أبو سنة في "شجر الكلام"، تعدد الخواص في "أحوال العاشق".

إن نظرةً سريعة على العناوين في مجملها تبرز تغيرا بسيطا في زاوية دراسة محمد عبد المطلب للنص، فمن التركيز على الظواهر الجمالية في الكتاب الأول: كالتكرار، والضمائر، وبنية النفي، والتقابلات، وشعرية الألوان، وتوصيف الدراسات بأنها أسلوبية –التزاما بالمنهج الأسلوبي كما هو عنوان الكتاب–، إلى آفاق المعنى في الكتب التالية والتي تتعلق أحيانا ب"الشاعرية" لا "الشعرية"، وبآفاق المعنى لا بظواهره الجمالية البحتة، وهذا لا ينفي أن المدخل إلى النص بقي لغويا في جميع الحالات.

إن هذا التعديل جاء نتيجة لمعايشة نصوص جديدة، فرضت عليه أدوات تحليلية، وزوايا نظر جديدة، يقول عبد المطلب إن "الثورة البيضاء التي قامت بها قصيدة النثر قد أسستها –بالإضافة إلى ما سبق– على استحداث بلاغة جديدة تهز فيها علاقة الأطراف المجازية، وتهز

فيها الثنائية المقدسة التي تجمع بين طرفيها، فهي تؤثر اعتماد المجاز على أحادية الأطراف التي يكاد يلتحم فيها المجاز بالحقيقة، أو لنقل: إنها الحقيقة المجازية."[١]

لا يتوقف الأمر عند الثورة البيضاء للبلاغة الجديدة في قصيدة النثر، بل يمتد إلى عوالم المعنى؛ حيث طور هؤلاء الشعراء "الرؤية إلى (المشاهدة) التي تقفهم على المادة الأولية للوجود. وهي مادة لا تعرف الفارق بين المهم وغير المهم، ولا بين العظيم والحقير، ولا بين الظاهر والباطن، ولا بين البسيط والمركب، فكلها قابلة للاحتواء الشعري."[٢]، إن هذا التطور في المضمون فرض على عبد المطلب زوايا نظر جديدة في قراءاته التحليلية الكاشفة.

لقد تغيرت عوالم الشعرية في النص الحديث، وكان لا بد للنقد أن يتابع هذه التغيرات؛ فلم تعد الشعرية محصورة في الإمكانات التعبيرية الجمالية، بل في العوالم الغيابية للمعنى التي تنتجها هذه الإمكانات التعبيرية ذات البلاغة الجديدة؛ لقد فتحت الممارسات الإبداعية الطارئة "أمام الشعرية عوالم غير مطروقة، وسلك الشعراء سبيلهم إليها على نحو شبيه بمسلك المتصوفة الذين أدركوا أن وراء العالم المعلوم عالما مجهولا، أو غائبا، يجب أن يقاربوه بالملاينة والتلطف حينا، وبالتشدد والعنف حينا آخر لإخضاعه لغويا، وتوظيفه لإنتاج النصية، ولن يتحقق شيءٌ من ذلك إلا بتمزيق الأقنعة، وهتك الحجب، وفضح البواطن."[٣]، وكان على النقد أن يتابع هذا كله.

وعلى سبيل المثال يلاحظ عبد المطلب أن "التوجه الصوفي يكاد يأخذ طبيعة سيادية في إنتاج شعرية الحداثة، حتى يمكننا أن ندعي أنه لم يعد أداة إنتاج، بل أصبح مستهدفا إنتاجيا في ذاته، حيث تصبح (الشاعرية) موازية (للتصوف) بكل بعده الباطني الغنوصي، وبعده الخارجي في الشطح."[٤]

إن هذه الملاحظة لا تتصل بالنواحي الجمالية البحتة، بل بوجوه المعنى، أو تتصل بمنطقة الشاعرية أكثر من اتصالها بالشعرية وإمكاناتها النحوية.

---

[١] شعراء السبعينات وفوضاهم الخلاقة، ٣٤
[٢] النص المشكل، ٣١
[٣] النص المشكل، ٣٠
[٤] مناورات الشعرية، ١٩

وعليه فإننا نخلص إلى أن عبد المطلب رأى أن قراءة النص لا بد أن تتم عبر مدخلٍ وحيد وهو اللغة، لأن "العودة إلى اللغة عودة إلى الأدبية التي تؤثر منطقة الصياغة لتحل فيها، وهذه العودة تعني احتياج المواجهة النقدية إلى عملية (تفكيك) ورصد مناطق الإنتاج الدلالي، ثم تحول التفكيك إلى (تركيب) ليستعيد الخطاب كينونته الإبداعية الأولى، لأن هذا الخطاب وحده هو صاحب الشرعية في تقديم نفسه لمتلقيه، وتكون مهمة التلقي النقدية، المعاونة الكاشفة (تحليليا) عن النظام الداخلي الذي يكاد ينغلق على ذاته، وتحديد فعاليات السطح، وتيارات العمق، وما بينهما من علاقة جدلية."[1]

وعليه تكون قراءة النص قد مرت بعمليتين؛ الأولى هي تفكيك الصياغة من الناحية السطحية وصولا إلى تيارات العمق، وانطلاقا من هذا العمق يمكن الوصول إلى المرحلة الثانية وهي التركيب، هذا التركيب الذي يدور في الآفاق الشعرية للمعنى، ومن ثم يلتزم بتقديم قراءة كاشفة عن طريق تحليل الصياغة، التي (تكاد) تنغلق على ذاتها –حسب تعبير عبد المطلب–، ووفقا لهذه القراءة يكون عبد المطلب قد تجاوز حدة الثنائية المشكلة (الشكل/ المضمون) التي ظهرت بتطرف في المناهج النقدية اللغوية.

٢. وظيفة النقد:

بشكل عام؛ فإن محمد عبد المطلب قد أسقط الحكم بالقيمة من وظيفة منهجه النقدي، فليست مهمة الناقد الحكم على النص بالجودة أو الرداءة، بل مهمته هي تحليل النص، وقراءته قراءة كاشفة للمتلقي، دون أن يكون النص وثيقة إدانة أو تبرئة للأديب، ودون أن يتم مصادرة رأي المتلقي وذوقه الجمالي من خلال إصدار حكمٍ بالرداءة أو الجودة؛ إذ المسألة الجمالية – حتى وإن كانت موضوعية– هي مسألة تتميز بالنسبية.

وهذا هو الرأي الذي يصدر به قراءاته الأسلوبية، فيقول: "وقد صدرنا مجموعة القراءات بمقدمة نظرية وتطبيقية تحدد منهج القراءة وخطوطها الرئيسية، من حيث هو منهج لغوي لا يبتعد عن الصياغة إلا بمقدار ما يعود إليها كاشفا –ما أمكن– عن ظواهرها الإبداعية،

[1] مناورات الشعرية، ١١

دون دخول في دائرة التقييم التي يمكن أن تدخلها قراءات أخرى تعتمد على القيمة وسيلتها في تقديم الخطاب لمتلقيه."[1]

ويؤيد النص الحداثي هذه الرؤية للنقد التي تتجنب القيمة؛ ذلك أن طبيعة هذا النتاج الحداثي لا يقبل قيمة مطلقة شمولية، إذ "النسبية والجزئية اللتين استدعاهما نص الحداثة لا يمكن أن يتقبلا (أحكام القيمة)؛ لأنها بطبيعتها شمولية ومطلقة، فضلا عن أنها مثلت –من وجهة نظر الإبداع عدوانا على المتلقي، لأنها تفرض عليه وجهة نظر أحادية، وتحاصره في إطار الذوق الفردي الخاص وانطباعاته الذاتية السريعة التي لا تتوافق مع طبيعة إنتاج المعنى الحداثي بكل احتماليته التأجيلية."[2]

ووفقا لهذه الرؤية فإن مهمة الناقد اللغوي تنحصر في الكشف والإبانة عن مناطق الضغط الدلالي، والكثافة الجمالية، ولا تتجاوزها إلى إصدار أحكام القيمة بالجودة أو الرداءة، لأن قراءته للنص قراءة حيادية إذ يكون "على الناقد أن يتخلص أولا من مشاعره الذاتية وعلاقاته الخاصة بالإبداع، ثم يتحول إلى واسطة بين النص ومتلقيه، أي بمعنى آخر أن يقف في منطقة محايدة لا تميل إلى هذا أو إلى ذاك، ثم ينظر إلى الخطاب بوصفه قيمة لغوية لها مواصفات تفارق لغة الاتصال، ثم يحاول خلق حوار بين النص ومجموعة التقاليد النقدية الموروثة أو المستحدثة."[3]

غير أن هذه الصورة المثالية للناقد الذي يتخلص من "علاقته الذاتية" بالنص، بشكلٍ كامل، صورةٌ غيرُ متحققة في الواقع، وهو ما يكتشفه عبد المطلب لاحقا حين يرى أن "الملاحَظ ندرة هذا الموقف المحايد، إذ الغالب أن ينحاز الناقد إلى ذوقه الخاص، فيعرض ممارسته النقدية لمخاطر كثيرة قد تؤدي إلى إصدار أحكامٍ غير دقيقة، بل قد تكون أحكاما مضللة، ومن ثم فإننا نرى أن مجرد إصدار أحكام القيمة المرتبطة بالانطباع الشخصي غير المعلل لا يمكن اعتبارها

[1] قراءات أسلوبية في الشعر الحديث، ٧
[2] النص المشكل، ٣٨
[3] قراءات أسلوبية في الشعر الحديث، ٢٢-٢٣

من النقد الصحيح، بل إن هذه الممارسة تحصر كلمة "النقد" في معناها اللغوي الضيق الذي يشير إلى تمييز الدراهم لمعرفة زائفها من صحيحها."[١]

وفي هذه الملاحظة نجد مرونة عبد المطلب؛ إذ يرفض أحكام القيمة المرتبطة بالانطباع الشخصي غير المعلل، وهذا يعني أن أحكام القيمة التي تستند إلى تعليلٍ موضوعيّ يمكن أن تكون مقبولة لديه.

وهذا ما يؤكده تقسيمه للنقد، حسب وظيفته، إلى نقدٍ تقييمي ونقدٍ تحليليّ، وعدم رفض أيٍّ منهما، واعتبار الاختلاف حول هذه القضية من باب الاختلاف المشروع، إذ "من طبيعة الأمور أن يكون مثل هذا الاختلاف مشروعا، دون أن يهدف الاختلاف إلى إعلاء توجه على آخر، أو أن يلغيَ اتجاهٌ اتجاها آخر، بل المطلوب أن يكون بينهما نوعٌ من التكامل، فيمارس النقد التحليلي مهمته، ويمارس النقد التقييمي مهمته أيضا."[٢]

إن هذه المرونة في قبول النقد التقييمي امتدت إلى رأيه التطبيقي أيضا، فحين وُجِّه له اللوم بأنه لا يصدر حكما بالقيمة، وهذا ما سيؤدي إلى مساواة الجيد بالرديء، كان ردُّه أن "اعتبروا اختياري حكما بالقيمة، أنا عندما أتعامل مع نص نجيب محفوظ هذا يعني أنني حكمت على نجيب محفوظ... الاختيار نفسه حكمٌ بالقيمة."[٣]

وهذا ما تؤكده مقدم كتابه "كتاب الشعر"، حين وصف الشعراء الذين تمت دراستهم بأنهم "قد حُمِّلوا مكتوبهم في يمينهم لا يسارهم"، وهي كنايةٌ عن جودة نصوصهم وإعجابه بها، غير أنه يتبع هذا التوصيف باستدراكٍ يختزل رؤيته المنهجية لوظيفة النقد حين يقول عن هذا التوصيف أنه "أشبه بحكم القيمة عند من يهتمون بإصدار أحكام القيمة، وإن كنتُ لا أعطيها أهمية كبيرة؛ لأن أحكام القيمة لا توازي الجهد التحليلي الكاشف الذي يضيء النص ويقدمه للمتلقي في أفقه الكلامي الصحيح."[٤]

---

[١] ذاكرة النقد الأدبي، ١١
[٢] ذاكرة النقد الأدبي، ١٤
[٣] مقطع فيديو بعنوان: أحمد حموده - برنامج حوار - الناقد الكبير د. محمد عبد المطلب ج١
https://www.youtube.com/watch?v=tizbCq3Caj8
[٤] كتاب الشعر، ١

ثانيا: النقد الثقافي والقراءة الثقافية

لقد رأى محمد عبد المطلب أن قراءة النص تبدأ من الصياغة التي تكاد تشكل عالما منغلقا لا يحيل إلى الخارج إلا بقَدَر، وأن مهمة الناقد لا تنحصر في إصدار أحكام القيمة سواء على النص أو الأديب، ويمكن أن تقتصر على القراءة التحليلية الكاشفة التي تجعل النص يقدم نفسه، بأقل قدر من السلطة الذاتية للناقد سواء على النص أو المتلقي.

وبناء على هذه الرؤية فقد ظل السؤال عن ما يحمله النص من مضامين سؤالا عالقا، وكانت ثمة مآخذ يمكن أن تؤخذ على هكذا قراءة مغرقة في الحيادية لا تتجاوز الصياغة وعوالم الشعرية إلى الواقع الذي أنتج النص، والسياق الذي تخلَّق فيه، وهي بهذا تهمل أو تتغافل عن الغرض الرئيس من الكتابة، وهي أنها كتبت لتقول شيء ما؛ فالنقد اللغوي يركز على الإجابة عن سؤال "كيف يقول الأديب ذلك"، لا عن سؤال: "ماذا يريد الأديب أن يقول."

وبسبب هذه المآخذ فقد ظهر النقد الثقافي، و "في دلالته العامة يمكن القول إن النقد الثقافي، كما يوحي اسمه، نشاطٌ فكري يتخذ من الثقافة بشموليتها موضوعا لبحثه وتفكيره، ويعبر عن مواقف إزاء تطوراتها وسماتها. "[1]

إن النقد الثقافي موقف شموليٌّ عام من الثقافة، وليس من القيم التي يتأسس عليها الأدب بشكلٍ خاص، ولكن مع الوقت أصبح للنقد الأدبي ارتباطٌ خاصٌّ بالنقد الثقافي، وفي محاولة ليتش لتحديد العلاقة بين النقد الأدبي والثقافي يشير إلى أن النقدين مختلفان، ولكنهما يشتركان في بعض الاهتمامات: (يمكن لمثقفي الأدب أن يقوموا بالنقد الثقافي دون أن يتخلوا عن اهتماماتهم الأدبية)، غير أن المشكلة تكمن في أن بعض المهتمين بالدراسات الثقافية في الجامعات يصرون على الفصل بينهما، فيقولون إن على (النقد الثقافي أن يركِّز على الثقافة الشعبية والجماهيرية ويتخلى عن دراسة الأدب وما يتعلق به من خطاب ونظرية أدبية، بوصف تلك الحقول الأدبية محدودة ومتعالية)، ثم يوضح ليتش أنه لا يتفق مع القائلين بالفصل: (لا

[1] دليل الناقد الأدبي، ٣٠٥

أعتقد أن للدراسات الثقافية أولوية على الدراسات الأدبية)، ويلاحظ هنا أن ليتش يتحدث عن الدراسات الثقافية والنقد الثقافي بوصفهما شيئا واحدا في الأساس."[1]

لقد كان لـ(ليتش) موقفٌ معتدلٌ من الدراسات الثقافية والنقد الأدبي، وعدم الجدوى من الفصل أو تفضيل الدراسة الثقافية على النقد الأدبي، غير أن محاولة عبد الله الغذامي، وهي المحاولة العربية لتطبيق مفهوم النقد الثقافي على الأدب العربي، كانت محاولة مختلفة، إذ رأى فيها أنه لما كان "النقد الأدبي غير مؤهل لكشف هذا الخلل الثقافي فقد كانت دعوتي بإعلان موت النقد الأدبي، وإحلال النقد الثقافي مكانه... وليس القصد هو إلغاء المنجز النقدي الأدبي، وإنما الهدف هو تحويل الأداة النقدية من أداة قراءة الجمالي الخالص، وتبريره (وتسويقه) بغض النظر عن عيوبه النسقية، إلى أداة في كشف الخطاب وكشف أنساقه، وهذا يقتضي إجراء تحويل في المنظومة المصطلحية."[2]

إن العبارة الأولى "إعلان موت النقد الأدبي" لا يمكن أن تخفَّ حدتها بالاستدراك التالي الذي قال فيه عبد الله الغذامي بأنه لا يدعو إلى إلغاء المنجَز النقدي الأدبي، وأن المشكلة تقع في الأداة النقدية؛ لأنه، وكبنية تأسيسية لمنهجه، يضع القراءة الجمالية كطرفٍ ثنائيةٍ مع القراءة الثقافية الكاشفة لعيوب الأنساق الثقافية العربية، ويستخدم توصيف "إحلال" النقد الثقافي كبديل للنقد الأدبي، وهذه نظرةٌ متطرفةٌ إلى حدٍّ ما، لا يمكن التخفيف من حدتها باستدراكٍ مراوغ.

إن هذه النبرة المتطرفة للغذامي تظهر في مقدمة كتابه (المتحاملة) –إن صحَّ التوصيف– على الثقافة العربية التي ولَّدتها النصوص الأدبية، وتولدت هي في سياقها، ويمكن أن نلحظ هذا التحامل واضحا في قوله: "لقد آن الأوان لأن نبحث في العيوب النسقية للشخصية العربية المتشعرنة، والتي يحملها ديوان العرب وتتجلى في سلوكنا الاجتماعي والثقافي بعامة. لقد أدى النقد الأدبي دورا مهما في الوقوف على (جماليات) النصوص، وفي تدريبنا على تذوق الجمالي وتقبُّل الجميل النصوصي، ولكن النقد الأدبي، مع هذا وعلى الرغم من هذا أو بسببه

[1] دليل الناقد الأدبي، ٣٠٨
[2] النقد الثقافي (قراءة في الأنساق العربية)، ٨

أوقع نفسه في حالة من العمى الثقافي التام عن العيوب النسقية المختبئة من تحت عباءة الجمالي، وظلت العيوب النسقية تتنامى متوسلة بالجمالي، الشعري والبلاغي، حتى صارت نموذجا سلوكيا يتحكم فينا ذهنيا وعمليا."[١]

بل إن الغذامي لا يقصر نقده على الخطاب البلاغي العربي، بل يمده إلى الخطاب العقلاني أيضا، فيرى أنه إن "كان القول اقتصر في هذا الكتاب على الخطاب البلاغي، فهذا لا يعني بحال أن الخطاب العقلاني العربي، والمعاصر تحديدا، قد نجى من النسقية والتشعرن."[٢]

ولكن، ثمة نقد وجهه ميجان الرويلي وسعد البازغي لمحاولة الغذامي، حيث رأيا أن "الملاحظة الرئيسة على محاولة الغذامي تأتي على ثلاث مستويات: الأول في مقدار التعميمية في قراءة الأنساق التي يتحدث عنها، وهي أنساق محصورة في الجانب السلبي (تحول المديح إلى استجداء ونفاق، والفخر إلى تضخم الذات، إلخ)؛ والثاني، بمحدودية الأمثلة، وانحصارها في الأدب تقريبا، والشعر بشكل خاص، أما الثالث فيتمثل في غياب المقارنة الثقافية، أو استحضار التجارب الثقافية لمجتمعات مختلفة أو حضارات مختلفة."[٣]

وربما هو ذاته المأخذ الذي سيأخذه محمد عبد المطلب على المحاولات العربية في التوجه للنقد الثقافي، حين يقول: "ويتحرك أصحاب التجديد الثقافي إلى ظواهر القبح الأخلاقي التي يرصدونها في الواقع العربي –وكأنها خصيصة فطرية فيه– فيلحظون الكذب هنا والخداع هناك، والمبالغة هنا والنفاق هناك، ثم يجعلون ذلك كله نواتج لأنساق الثقافة العربية في الشعر والبلاغة."[٤]

---

[١] النقد الثقافي (قراءة في الأنساق العربية)، ٧-٨
[٢] النقد الثقافي (قراءة في الأنساق العربية)، ٩
[٣] دليل الناقد الأدبي، ٣١٠
[٤] القراءة الثقافية، ٨٤

– ما هو موقف محمد عبد المطلب من النقد الثقافي؟

لم يوافق محمد عبد المطلب على مصطلح "النقد الثقافي"، واقترح "القراءة الثقافية" كبديل عنه، وقد كان الهدف من تعديل المصطلح بهذه الصورة هو "استبعاد (حكم القيمة) من إجراءات النقد الثقافي؛ لأنه حكمٌ سوف يمتد من النص إلى الثقافة؛ لأن مفردة (نقد) بطبيعتها تقتضي إصدار أحكام القيمة، أما مصطلح (القراءة) فإنه لا يستلزم (حكم القيمة)؛ لأن القراءة تعتمد التحليل والتأويل، ثم تتوقف عن إصدار الأحكام."[١]

وعليه فإنه يفضل مصطلح القراءة كي "لا نقع في شرك إصدار الأحكام التي تتسلط على الثقافة أكثر من تسلطها على النص، وهنا يتحول (النقد الثقافي) إلى (نقض ثقافي)." [٢]

وليس غريبا أنه يربط بين مفردة "النقد" وأحكام القيمة، رغم رفضه لأحكام القيمة في دراسته الأدبية؛ ذلك أنه قد أقرَّ النقد التقييمي إلى جانب النقد التحليلي، واعترف بمهام كل واحدٍ منهما، كما أنه اعتبر اختياره للنصوص ضربا من الحكم بالقيمة أيضا.

أما مصطلح القراءة فهو يوافق فهم "ليتش" للنقد الثقافي، والذي لا يشترط الفصل بين النقد الأدبي والدراسات الثقافية، فالقراءة هي "عملية متابعة (المكتوب) نطقا أو صمتا، وطبيعة القراءة التحرك على مستويين؛ المستوى الأول: المتابعة الجمالية لمكونات المقروء، وهذه المتابعة في حاجة إلى الكفاءة اللغوية من ناحية، والذائقة الجمالية والبلاغية من ناحية أخرى، أما المستوى الثاني فهو ما أسميه القراءة الثقافية التي تتابع مكونات النص اللغوية والدلالية والجمالية لردها إلى السياقات الثقافية التي أنتجتها، أو التي ساعدت في إنتاجها."[٣]

ووفقا لهذا التصور فإن القراءة يجب ألا تهمل "الأنساق الجمالية، وإنما يمكن أن تنظر فيها بوصفها إشارات مظهرة لخلفيات ثقافية مضمرة، كما يجب الحذر من أن تكون هذه الإشارات خادعة، حيث يكون النسق الجمالي هو المستهدف الأول، بل ربما يكون هذا النسق

[١] منهجية القراءة الثقافية (مقال)، ٥٩٥
[٢] القراءة الثقافية، ٢٠
[٣] منهجية القراءة الثقافية (مقال)، ٥٩٧

الجمالي هو النسق الثقافي ذاته، أي أن الإشارة تكون مرجعيتها إلى ذاتها، ذلك أن ركيزة الجمالي اللغوي أولا، واللغة –بالضرورة– نسق ثقافي يكاد يستوعب كل الأنساق."[1]

إن الفرق بين القراءة الثقافية والقراءة الجمالية يمكن اختصاره في توصيف عبد المطلب لهما، بأن "القراءة الثقافية هي قراءة الأسئلة التي لا تعرف التوقف، بينما القراءة الجمالية، هي قراءة الأجوبة على وجه العموم."[2]

وربما يكون تعديله لمصطلح النقد الثقافي إلى القراءة الثقافية يعتمد على أساسين عميقين ينبني عليهما فكر محمد عبد المطلب، وهما:

١. وفاؤه للثقافة العربية، والتراث العربي، لا باعتباره إلها يجب تقديسه، بل ماضيا يشكِّل جذور الهوية العربية الثقافية، وهذا ما يوجب العناية به، وعدم التطرف بإصدار أحكام القيمة عليه.

٢. عقلية محمد عبد المطلب المتسعة، والمنفتحة، والتي تلجأ غالبا إلى محاولة الابتعاد عن الفكر القائم على الثنائيات المتطرفة، والاقتراب من منطقة وسطية تسعى إلى الفهم والإفادة، بدلا من النفي والاستبعاد عبر أحكام القيمة المتطرفة.

وبناءً على هذين الأساسين، فإن عبد المطلب لم ينفِ أيًّا من القراءتين: الجمالية أو الثقافية، بل أقرهما معا، مع التفريق بين مستويات هذه القراءة وطبيعة التلقي المترتبة عليها.

فهو يفرق بينهما من حيث طبيعة المنهج، إذ إن "اتجاه القراءة للجمالي وحده، يعني ميلها إلى العموم المشترك، لأن الجمالي –بطبعه– نسق مشترك، لأنه رهين الوعي اللغوي، واللغة ملكية عامة للمتعاملين بها، ولا كذلك القراءة الثقافية، لأن لكل نصّ مرجعيته الثقافية التي يعيها قارئ، ولا يعيها قارئ آخر، أما المرجعية الجمالية فتكاد تكون واحدة أو متقاربة على أقل الأقوال."[3]

---

[1] القراءة الثقافية، ٢٢
[2] القراءة الثقافية، ٢٦
[3] القراءة الثقافية، ٢١

ويرى عبد المطلب أن القراءة الثقافية قد تساهم في "تعديل مستويات التلقي التي استقر عليها نقد الحداثة وما بعد الحداثة، فهناك القارئ المثالي أو النموذجي، وهناك القارئ العادي، والقارئ الضمني، وبمعنى آخر نقول: إن هناك القارئ الناقد، والقارئ المتذوق، والقارئ المتوقع، لكن القراءة الثقافية يمكن أن تضم مستويات التلقي في مستوى واحد، ذلك أن المتلقين أبناء ثقافة مشتركة، ومن ثم يصبح الفارق بينهم فارقا في ردود الفعل، لا فارقا في مستوى التلقي ذاته، فالمستقبل للنص بمرجعيته الثقافية، يعلي هذا النص، ويغلو في إعلائه، والرافض يهبط به، ويبالغ في هذا الهبوط."[١]

ولكن هذا ما يخص المتلقين من أبناء الثقافة الواحدة، لكن وعلى مستوى الثقافات المتعددة، تكون المسألة عكسية؛ إذ بسبب الطابع الموضوعي للقراءة الجمالية يمكن تلقيها من أفراد بخلفيات ثقافية مختلفة، أما القراءة الثقافية فإنها ستبدو أكثر قربا للمتلقي الذي ينتمي للثقافة ذاتها، ولكنها قد تكون غير واضحة للمتلقين الذين لا يتشاركون معها قاعدتها الثقافية نفسها.

وقد حدد عبد المطلب ملامح منهجه في قراءته الثقافية الفاعلة والمنتجة؛ من حيث هي قراءة مزدوجة تتحرك "بين السطوح والأعماق، وتلازم هذه الثنائية مع ثنائية الثقافة والنص، حيث تبدأ القراءة من النص لترتد منه إلى الثقافة، وقليلا ما تبدأ القراءة من الثقافة لتصعد إلى النص، وهي مع القلة تمثل خللا منهجيا، وكل ذلك يقود إلى ثنائية (الأخذ والعطاء) فالنص يستحضر أنساقا ثقافية غائبة، وقد يقوم هو بإنشاء هذه الأنساق، إذ تبدأ على نحو ضبابي، ومع الإلحاح عليها تتحول إلى عمود من أعمدة الثقافة، فالنص يأخذ ويعطي في الوقت نفسه."[٢]

أما عن أدوات القراءة الثقافية فيرصدها محمد عبد المطلب لكي تبين الخطوات الإجرائية للقراءة الثقافية:

" ١.متابعة المنتج الثقافي على مستوى السطح اللغوي لتحديد السياقات الثقافية التي أنتجته.

٢. ملاحظة التراكم الذي تسلط على السياقات والأنساق.

---

[١] القراءة الثقافية، ٣٠

[٢] القراءة الثقافية، ٢٢

٣. تحديد الأقنعة الجمالية لكشف خلفيتها الثقافية.

٤. متابعة الشخوص والمكان والزمان والبيئة، وربط كل منها بمرجعيته الثقافية.

٥. النظر في التناص بوصفه ظاهرة ثقافية مركزية.

٦. تحديد المكون الشعبي والسلطوي والهامشي والمتني ومرجعية كل منها ثقافيا.

٧. إعطاء عناية في القراءة للأساطير والخرافات والرموز الشعبية.

٨. التركيز على الطقوس الحياتية في المأكل والمشرب والملبس والعلاقات الاجتماعية المتنوعة وعلاقات السلم والحرب والأخذ والعطاء الثقافي.

٩. اهتمام القراءة بمتابعة عالم الحيوان والجماد والطبيعة الساكنة والمتحركة."[١]

إن تحديد عبد المطلب لمصطلح القراءة الثقافية ومن ثم آليتها وأدواتها يشير إلى اكتمالها منهجيا بالنسبة له، وإن كان أخرجها من دائرة النقد إلى القراءة لتتجنب أحكام القيمة، التي يتحول فيها الناقد إلى شرطي –حسب وصفه– يصدر أحكاما بالبراءة والإدانة، وهو ما لا يليق بالثقافة.

إن قبوله للقراءة الثقافية يشير إلى مرونته في التعامل مع المناهج الطارئة، ومحاولة تطويعها لواقع النص العربي، فبالرغم من أنه تبنى المنهج النقدي اللغوي الذي يعتمد اللغة كمدخل إلى النص، باعتبار النص كيانا شبه منغلق عن الإحالات الخارجية، فإنه لم يجد مانعا من مدِّ آفاق النص ليكوِّن علاقة تفاعلية مع أنساق الثقافة المنتجة، وإمكانية احتواء هكذا قراءة تبدو مضادة لمنهجه اللغوي بالكلية.

[١] منهجية القراءة الثقافية (مقال)، ٥٩٨

ثالثا: إشكالية التراث والحداثة في التوجهات النقدية العربية المعاصرة

ككل ميادين العلوم الإنسانية في العالم العربي، واجه النقد إشكالية التنازع بين التراث والمعاصرة، فإذا كان المنتج الإبداعي العربي قد تأثر بالمنتج الغربي، فسيكون على النقد أن يطور أدواته النقدية لتناسب المنتج الجديد وتراعي خصوصيته الثقافية واللغوية؛ لأن تأثره بالإبداع الغربي لا يعني انمحاء هويته العربية بالكامل، فهو لا زال بحاجة إلى أدوات خاصة تناسب هذه الخصوصية التي لا تزال تميزه.

وبناء على هذه الحاجة يقسم عبد المطلب النقاد إلى: جيل الرواد، وجيل النقاد الجدد من الشباب، وبالموازاة مع هذا التقسيم ثمة تقسيم آخر فيما يتعلق بتأثر النقد العربي بالمناهج الوافدة، وهو: مرحلة النقل، مرحلة الإنتاج، مرحلة العودة إلى النقل مجددا.

يرى عبد المطلب أثناء رصده للواقع النقدي العربي وفئات نقاده ومراحله، أن ثمة جيل من النقاد الرواد الذين وصفهم بأنه جيل نقاد الحداثية العظيم، وهم من أمثال "الدكاترة عبد السلام المسدي، وشكرى عياد وعز الدين إسماعيل وصلاح فضل وجابر عصفور وعبد الملك مرتاض وكمال أبو ديب، وهؤلاء تحملوا مهمة نقل ثقافة الحداثة من الغرب إلى الشرق العربى، وكانت معظم إنجازاتهم في الجانب النظري."[١]

انتقل هؤلاء الرواد إلى مرحلة جديدة بعد مرحلة النقل، وهي مرحلة الإنتاج والتطبيق على النص العربي، غير أن المهمة لم تكن سهلة "لأن أدوات نقد الحداثة مستمدة من نص غير عربي، وتطبيقها على النص العربي في حاجة إلى تطويع هذه الأدوات لتلائم هذا النص من ناحية، وتطويع النص العربي ليتمكن من استقبال هذه الأدوات من ناحية أخرى، أي أنهم يعقدون مصالحة تطبيقية بين المنجز الوافد والنص العربي، ومن ثم أقدم جيل الريادة على خطوة بالغة الأهمية، وهى التحرك من (نقل الثقافة النقدية) إلى (إنتاج) هذه الثقافة، فقدم المسدي دراساته التطبيقية على الشابي، وقدم صلاح فضل تطبيقاته الشعرية في كتابه: (أساليب الشعرية المعاصرة) وتطبيقاته السردية في كتابه (أساليب السرد في الرواية الحديثة) وقدم جابر

[١] من جهل شيئا عاداه (مقال)، موقع الأهرام http://www.ahram.org.eg/NewsQ/365191.aspx

عصفور تطبيقاته الشعرية في كتابه (عوالم الشعرية المعاصرة) ثم كتابه (الهوية الثقافية والنقد الأدبي) وقدم محمد الهادي الطرابلسي دراسته عن(الشوقيات) وقدم كمال أبو ديب دراسته (جدلية الخفاء والتجلي)."[١]

ويبدو أن عبد المطلب، وبالرغم من اختلافه مع كثير من النقاد الذين ذكرهم في فئة الرواد، كان راضيا عن هذه الفئة وما قدمته في مرحلتي الإنتاج والنقل، لكنه –وعلى العكس تماما– يبدو غير راضٍ عن الجيل الجديد من النقاد الجدد، إذ يرى أنهم "عادوا إلى مرحلة نقل الثقافة، يجترون المقولات النقدية التي ترددت في سبعينيات القرن الماضي، ولعلهم في هذا التراجع كانوا يسعون إلى قطيعة مع جيل الريادة، ظنا أن هذه القطيعة تعطيهم خصوصية واستقلالا، ويبدو أن هذا التراجع لم يكن بهدف إحداث قطيعة مع الجيل السابق فحسب، بل الذى أرجحه: أنه مع الرغبة في القطيعة كان هناك نوع من الكسل العقلي، لأن هذا الجيل وجد أمامه إنجازات نظرية وتطبيقية لم يكن له عهدٌ بها، ولم يكن مهيئا لاستقبالها، وبخاصة (التحليلات الثقافية) فآثر الرفض تحقيقا للمقولة التراثية: (من جهل شيئا عاداه)."[٢]

ويفصل في وصف هذه الفئة واعتمادها على المنجز النقدي الغربي بالكامل، لا على مقولات النقاد العرب، فيرى أن النقاد الجدد أوقفوا مسيرة النقد العربي، وعادوا به إلى الوراء حين أخذوا "يستعيدون مرحلة النقل مرة أخرى، أي أنهم (أنتجوا ما أنتج)، وهذا أيسر عليهم من ممارسة الإضافة النقدية، وأصبحت مقولاتهم المنطوقة والمكتوبة، تردد مقولات باختين وتودروف وبارت وفوكو، وسواهم من أعلام الحداثة."[٣]

وفي موضعٍ آخر، يعيد تقسيم فئات النقاد إلى ثلاثة فئات: الرواد، والوسط، والجدد، والرواد هم السابقون لجيل الوسط الذي تكفل بنقل الثقافة الغربية وإعادة إنتاجها، بينما اكتفى النقاد الرواد بالصمت تجاه هذه المتغيرات الثقافية المتلاحقة التي ظهرت ملامحها في النص الأدبي أولا، لأن "الإبداع الجديد خارجٌ عن إطار محفوظاتهم النقدية وعن إطار أدواتهم

[١] من جهل شيئا عاداه (مقال)، موقع الأهرام http://www.ahram.org.eg/NewsQ/365191.aspx
[٢] من جهل شيئا عاداه (مقال)، موقع الأهرام http://www.ahram.org.eg/NewsQ/365191.aspx
[٣] القراءة الثقافية، ١٣

التحليلية، فهم لم يقتربوا منه، أو لم يقاربوه، لأن أدواتهم لم تعد صالحة له، لم يرفضوه صراحة، وإنما رفضوه ضمنا."[1]

وهذا الانقطاع الذي سبَّبه جيل النقاد الجدد جعل النقد أمام مفارقةٍ حادة، إذ هو بين خيارين اثنين؛ "الأول: أن يلفظ هذا الإجراء النقدي الذي يتعامل معه بأدوات لم يألفها، بل ربما لم يعرفها، فهي بمثابة زرع عضو غريب في الجسد، سرعان ما يلفظه لأنه غير مهيأ –طبيا– لاستقباله. الآخر: أن يتقبل النص هذا الإجراء النقدي الغريب عليه، فيستحيل إلى كائن مشوه ليس له هوية، وهذا ما نلاحظه في بعض الدراسات النقدية المتأخرة."[2]

ونتيجة لذلك، فقد تولد لدينا تياران نقديان مختلفان، شكَّلا معا قطبي ثنائية متنافرة، لم تمنح المنجز النقدي شيئا، بقدر ما أدخلته في معارك دونكيشوتية، عديمة الجدوى، وقد تشكلت هذه الثنائية في اتجاهين اثنين:

<u>الأول: أصحاب الخطاب النقدي الحداثي الخالص</u>

وهذا الخطاب تمثله الدراسات التي يصفها عبد المطلب بقوله أنها "دراسة –تزعم الحداثية– تدور حول نص من هذه النصوص، فلا أكاد أستوعبها، والأخطر: أن متعتي بالنص ذاته تأخذ في الاهتزاز، بل ربما في التلاشي، وإذا كان هذا حال إنسان مهموم بالإبداع والنقد، فما بالنا بحال المتلقي العادي الذي أشفق عليه كثيرا من هذا التيار النقدي الذي يدعي الحداثة، والحداثة عنده –كلمة حق أريد بها باطل، لأنها حداثة (النقل)، لا حداثة التطور الصحيح، إنها حداثة الأخذ، لا حداثة (الأخذ والعطاء)، ويزداد الأمر فداحة عندما يوغل أصحاب هذا التيار في الرطانة والعجمة، حتى يصدق فيهم ما قاله أحد الأعراب للأخفش عندما سأله: ما تسمع يا أخا العرب؟ قال: أراكم تتكلمون بكلامنا في كلامنا بما ليس في كلامنا."[3]

---

[1] مقطع فيديو بعنوان: أحمد حمودة- برنامج حوار - الناقد الكبير د. محمد عبد المطلب ج١، https://www.youtube.com/watch?v=tizbCq3Caj8

[2] النص المشكل، ١٩-٢٠

[3] النص المشكل، ٢٠

الثاني: الخطاب المنغلق على التراث

وهو التيار الذي " لم يكتفِ بالوقوف السالب إزاء هذا الإبداع الطارئ بكل تجاوزاته التي تند عن معارفه عموما، ومعارفه النقدية خصوصا. بل تصدى له بالرفض المطلق...والمؤسف أن أصحاب هذا التيار لم تسعفهم أدواتهم النقدية في مواجهة الإبداع الشعري الذي فاجأهم على غير توقع، فلجأوا إلى شيء قبيح لا يلجأ إليه إلا كل عاجز، وهو اتهام الشعراء بالكفر، واتهام شعرهم بالمروق والإلحاد، لأنه لا شعر عندهم إلا الذي يلتزم بوحدة الوزن والقافية، وكل خروج على هذا الالتزام هو انتهاك صريحٌ للدين والعروبة."[١]

ووجود هذين التيارين معا أدى إلى تراجع على المستويين: النقدي والإبداعي؛ إذ إن الإبداع الجديد لم يجد نقادا يفصحون عنه ويكشفون جمالياته، كما أن النقد لم يعد قادرا على خلق منهجيته السليمة التي تجعل المسيرة النقدية العربية تستمر في التوجه إلى الأمام.

وخارج مسألة التقسيمات الفئوية للنقاد، ومراحل النقد من الإنتاج والنقل، يعمد عبد المطلب إلى تقسيمٍ آخر بناءً على انتماءات النقاد إلى أطر سلطوية معينة، تحولت فيها الثقافة النقدية أو الإنتاج الإبداعي ربما إلى سلطة؛ إذ "السلطة الآن تنشئ لها ثقافة تخدم اتجاهاتها وتسيطر عليها. المبدعون الآن في النصوص التي يبدعونها (ينظرون) إلى شيء مهم جدا، يريد لنصه أن يترجم، وما الذي يترجم؟ النص الذي يرفض الثقافة العربية للأسف، فهو يكتب نصا يصلح للترجمة."[٢]

وبالنسبة للنقاد فهم ينقسمون بحسب انتمائهم إلى السلطة الثقافية إلى: نقاد أكاديميين، ونقاد خارج السلطة الأكاديمية.

أما حلقة النقاد التي تنتمي إلى السلطة الأكاديمية، والتي يتخذ منها عبد المطلب موقفا سلبيا، فقد "وقفت بساق في منطقة الرفض، ومدت الساق الأخرى إلى منطقة العولمة، فساعدت على خلخلة السلطة الثقافية، وأحدثت فيها نتوءات وخروقا، وعددت مداخلها ومخارجها، فتارة

---

[١] النص المشكل، ٢١

[٢] مقطع فيديو بعنوان: أحمد حمودة- برنامج حوار - الناقد الكبير د. محمد عبد المطلب ج١، https://www.youtube.com/watch?v=tizbCq3Caj8

يكون المدخل إلى السلطة الثقافية من باب التراث، وتارة يغلق هذا الباب لفتح أبواب الحداثة وما بعدها، وهي في هذا وذاك لا تحول بصرها عن التطلع إلى الإبهار الخادع الذي جسدته القوى العظمى، على المستوى التكنولوجي والاقتصادي والعسكري، ولم يدرك المتطلعون أن هذا التقدم العلمي بكل تقنياته يمكن مواجهته والإفادة منه، لكن ما يتعلق بالثقافة أمر فوق التقدم العلمي ذاته، ولا يسمح لأصحابه بالاستسلام على هذا النحو المحزن، لكن لسان حال هؤلاء كان يقول: ما دمنا غير قادرين على اللحاق بهذه القفزة العلمية والتكنولوجية، وما دمنا غير قادرين على المواجهة، فلا مفر من المهادنة أولا، ثم الاستسلام ثانيا، فربما كان لنا نصيب من الفائدة، حتى لو كانت محرمة أو مشبوهة."[١]

وكواحدٍ من المنتمين إلى السلطة الأكاديمية، يرى عبد المطلب أن "النقد في المؤسسة الأكاديمية العربية كلها يكاد يتوقف عند إبداع منتصف القرن العشرين."[٢]

ولا يتوقف عبد المطلب عند نقده للمؤسسة الأكاديمية، فالمبدعون على الطرف الآخر يتحملون أيضا جزءا من المسؤولية تجاه الأزمة الحاصلة بين النقد والإبداع، وإذا كان ثمة سلطة أكاديمية ينتمي إليها النقاد، فإن ثمة "سلطة إبداعية" ينتمي إليها المبدعون، "وقد أخذت هذه السلطة تجلياتها خلال أفراد بعينهم، يظهرون هنا وهناك، وخلال أحلافٍ بعينها تظهر بين الحين والآخر، وكانت هذه الملامح مشبعة ببعض المغامرات التجريبية المنفلتة، وممتلئة بنوع من التمرد الذي يتعالى على الواقع الحاضر بكل ركائزه (الأصولية). ومن الواضح أن هؤلاء الأفراد، وتلك الأحلاف واجهت رفضا حادا من الواقع الإبداعي والنقدي، وكان صوت الرفض أعلى من صوت التمرد، لكن الإلحاح والمثابرة حوَّل الفردية إلى الجماعية التي رفعت (الحداثة) شعارا لها، ثم أتبعتها بشعار (ما بعد الحداثة)، وهي شعارات باطلة أريد بها حقا، إذ سرعان ما ظهر المستهدف الأصيل (العولمة)."[٣]

---

[١] القراءة الثقافية، ٧٧-٧٨

[٢] مقطع فيديو بعنوان: أحمد حمودة- برنامج حوار - الناقد الكبير د. محمد عبد المطلب ج١، https://www.youtube.com/watch?v=tizbCq3Caj8

[٣] القراءة الثقافية، ٧٨

الخلاصة:

–يقف عبد المطلب موقف المتوسط الذي لا ينغلق على القديم، ولا ينفتح على الوافد بانبهارٍ أعمى، وهو ليس موقفه من النقد فحسب، بل هو موقف تأسيسي لديه، يمتد إلى كل الإشكاليات الثقافية التي نواجهها في العصر الحديث، ففي موقفه من "تجديد الخطاب الديني" على سبيل المثال، يرى عبد المطلب أن تجديد الخطاب يجب أن يميز الخطاب "القابل للتجديد، والخطاب الذى لا يقبله، ومن البدهي أن الخطابين الإلهي والنبوي غير قابلين لهذا التجديد شكلا ومضمونا، وإنما القابل للتجديد هو فهمنا نحن لهذين الخطابين المقدسين، أما القابل للتجديد فهو (الخطاب البشرى)، وقابليته تكون في الهوامش لا المتون، أو الفرعيات لا الأصول."[١]

– لا يرى عبد المطلب ضيرا من قبول التطور النقدي الحاصل في الغرب، والذي أنتجته مرحلة الحداثة وما بعدها، غير أنه يشترط في هذا القبول أن يكون المنتج النقدي الغربي قادرا على الوقوف على أرضية مفاهيمية ثقافية عربية، لا أن يكون منقطعا عنها، وعن النص العربي نفسه.

– يقسم عبد المطلب مراحل تفاعل النقد العربي مع المناهج الغربية إلى ثلاثة مراحل: النقل، والإنتاج، والعودة مرة أخرى إلى النقل، وهذه الأخيرة هي المرحلة التي يحملها عبد المطلب وزر الأزمة الحاصلة بين النقد والأدب.

– أزمة التخبط في قراءة النص وعدم وجود رؤية عربية واضحة لقراءته، يتحمل مسؤوليتها طرفان معا، وهما:

١. الناقد المنتمي إلى السلطة الأكاديمية، وهو الذي يعتمد المراوغة وعدم الوضوح في خطابه؛ ففي حين يدعو إلى التجديد، يكون منهجه هو القطيعة مع التراث لا تجديده، وفي حين يدعو إلى قبول النص الحديث، فهو يخرج النص الحديث التجريبي من دائرة درسه، وإن درسه فهو يطبق عليه أدواتٍ لا تراعي خصوصيته (اللغوية على الأقل).

[١] تجديد الخطاب الديني (مقال)، http://www.ahram.org.eg/NewsQ/406918.aspx

٢. الأديب الذي أصبح باحثا عن ثقافة السلطة، فصار يكتب النصوص التي توافق الشروط العالمية، وجوائزها، وأصبح همُّه هو كتابة نصٍّ قابلٍ للترجمة، وخاضع لمقياسٍ جماليّ غريب عن واقعه، لكنه موافقٌ لشرط الأدب العالمي، وهو شرط أوروبي بالطبع، وهذه أحد مظاهر العولمة التي يرفضها عبد المطلب.

– على الرغم من وجاهة الطرح الذي يقدمه عبد المطلب عن أزمة الثقافة النقدية في الوطن العربي وتخبطها في اتجاهات لا حصر لها، إلا أن ثمة ما يمكن التعليق به حول هذا الطرح:

١. التعميم الذي يعتمده عبد المطلب في تصنيفه لفئات النقاد حسب المراحل الزمنية، أو انتماءاتهم الأكاديمية وغيرها، يجعل طرحه قلقا من الناحية الموضوعية؛ إذ لا يُعقل مثلا أن جيلا كاملا من النقاد يتسم بالصفات ذاتها، خاصة وأن عصر الحداثة وما بعدها هو عصر "الفردية"، لا السمات الجماعية.

إن النظرة التعميمية ربما أنتجها الواقع المحيط لعبد المطلب في دائرته الأكاديمية وواقعه المصري، فمن المستحيل تخيل مقدرته على متابعة النتاج النقدي في الدول العربية جميعها، وهذا يعني أن طرحه سيكون موضوعيا في دائرة محددة مرتبطة بتجربته المصرية، ورحلته الأكاديمية، لكنها لا يمكن أن تكون شمولية بالطريقة التي تمَّ تقديمها بها، وهنا تظهر ظلال تجربته الذاتية –بشكل واضح– يفسر (تحامله)، وأحكامة التعميمية في بعض الأحيان.

٢. لا يمكن تحميل مسؤولية الأزمة التي يعاني منها النقد العربي لأطراف محددة؛ ذلك أن تحميل المسؤولية لأطراف محددة يعني أن ثمة بديلا يحل الأزمة حلا جذريا قد كان مطروحا، وهو ما يتخيله عبد المطلب –بالفعل– حين يرى أن جيل النقاد الجدد هو الذي سبب الأزمة، ولم يكمل الخط التطوري للنقد العربي، والذي كان متجها للأمام.

والحقيقة أن تخيل سير الحركة النقدية بشكل خطي ثابت يتوجه إلى الأمام هو تخيلٌ مثالي بقدرٍ ما، فإذا كان عبد المطلب مثَّل مع زملائه النقاد توجها جديدا في النقد، فإن الزمن لا يمكنه التوقف عند توجهات بعينها، بغض النظر عن صحتها أو خطئها.

إن التغير هو السنة الوحيدة الثابتة تاريخيا، وكما نقل عبد المطلب عن الأسلوبية، سيأتي جيل جديد وينقل عن التفكيكية أفكارها، ويحاول زرعها في نطاق عربي، ولن يستطيع أحدٌ إيقاف هذه الدائرة المستمرة من النقل، ومحاولات التحديث المستمرة؛ ذلك أن الثقافة العربية بمجملها تعاني أزمة ما، هي انعكاس لأزمة السياق الحضاري الأوسع، وهذا ما يقرُّه عبد المطلب بالفعل، حين يقول أن "تحولات الغرب رد فعل للتحول الحضاري والثقافي، بينما التحولات العربية مجرد نقل لتحولات الغرب، وربما يفسر لنا ذلك كيف أن مراحل التحول في العالم العربي لم تبدأ إلا بعد انتهاء زمنها في الغرب، وهو ما يدعونا إلى متابعة المساحة الزمنية لهذه التحولات هنا وهناك لتوثيق مقولة أننا كنا نقلة لا مبتكرين."[١]

ولهذا السبب بالذات، فإن أية دعوة للبدء من حيث انتهى الآخرون تبدو صحيحة بذات قدر مثاليتها؛ حيث سيظل الناقد العربي في سباقٍ مع الغرب الذي لا يتوقف– بدوره– عن إنتاج مناهجه التي هي حصيلة تغيرات مشهده الثقافي.

لذا؛ فإنه –وبكثير من التشاؤم– يبدو تخيُّلَ حلولٍ جذرية لأزمة النقد تخيلا مثاليا، وبكثير من الواقعية، ربما يتوجب علينا استيعاب ما تفرزه الأزمة النقدية، وقبولها كانعكاس عن الأزمة الأكبر، وهي أزمة السياق الحضاري.

[١] بعد ما بعد الحداثة (١) (مقال)، http://www.ahram.org.eg/NewsQ/326864.aspx

المبحث الثاني

آراء محمد عبد المطلب في قضايا الشعر المعاصر

في القرن العشرين، ومع التغيرات المعرفية الحاصلة التي انعكست على الأدب وعوالمه النصية، ظهرت بعض الإشكاليات النصية الجدلية التي أثارت حولها ردود فعل النقاد قبولا ورفضا وتجاهلا، أما محمد عبد المطلب فقد رأى أن وظيفة الناقد هي متابعة كل ما ينتجه الأدباء من نصوص متابعةً تحليليةً كاشفة؛ فحتى رفض الناقد لبعض الظواهر النصية لا يبرِّرُ له صمته عنها، فإن لم يقبلها، عليه ألا يتخلى عن المهمة الوصفية التحليلية للنقد.

وربما كان شعر الحداثة هو أبرز ما أنتجه القرن العشرين من قضايا نقدية، فما مفهوم شعر الحداثة؟

لن نتطرق إلى مفهوم الحداثة هنا، والسبب أن كثيرا من الدارسين حاولوا تعريف الحداثة، لكنهم لم يستطيعوا في النهاية أن يحددوا الحدود التي تحصر هذا المفهوم في إطارها، بل إنهم تاهوا في تفريعات اصطلاحية حوله، ووسعوا دائرته بمحاولة تعريفه أكثر من القيام بتضييقها، ويمكن القول "إنّ مفهوم الحداثة مفهوم عائم ملغوم يلغي ذاته باستمرار، بَيْد أنه استطاع أن يخلق فينا ردودا متناقضة، وتوترا نادرا بين الارتكاس والانبهار، بين الدعاية اللَّا مشروطة والرفض المبرم"[1]، وهذا هو ما يمكن قوله باختصار: إنه يلغي نفسه باستمرار، ولديه قوةٌ لتفكيك ذاته على الدوام، وكأنَّ التفكيك المستمر في ظل السيولة الشاملة للمعنى هو الملمح الوحيد الذي يختزل مقولة الحداثة ومفهومها وخطابها.

وعليه فإننا سنتجاوز مفهوم الحداثة إلى شعرها، ما هو شعر الحداثة؟

مهما تعددت رؤى المدارس النقدية للشعر من حيث الوظيفة والشكل؛ فإن ثمة ما نتفق عليه بخصوصه وهو أنه –في جوهره– انعكاس التجربة عن طريق اللغة، أيًّا كانت هذه التجربة، سواء أكانت مستمدة من الواقع الفعلي أو محاكاة للمثال، وسواء أكانت مستمدة من الخيال أو

[1] صدى الحداثة ما بعد الحداثة في زمنها القادم، ١٩

من اللا خيال واللا واقع واللا منطق؛ لأن الشعر سيظل تعبيرا عن موقف الشاعر من الوجود والذات والواقع، وكل مذهب نقدي يعتمد في رؤيته للشعر من حيث وظيفته وشكله إلى موقفه من هذا الثالوث: الوجود و الذات والواقع، حيث قد يتطرف أحد هذه الرؤوس فيكون رأس الهرم، بينما يبقى الآخران طرفي قاعدته، وقد ينهار هذا الثالوث بأكمله ساقطا في حالة عدمية شاملة.

ولأن الشعر هو هذا الموقف الإنساني، فإن مجموعة الظروف والتحولات الفكرية والسياسية والاجتماعية التي مر بها الوطن العربي قد انعكست على حالته الأدبية، و"في ظلِّ هذه الظروف، وبتأثرٍ حافز من ثقافة الغرب وحداثته، تطلع الشاعر العربي إلى شعرٍ يستجيب لهذه الظروف ويستوعبها، ويستوعب في الوقت نفسه، هذه الثقافة الحديثة التي اكتسبها، ويوظفها توظيفًا واعيا فاعلا في التعبير عن واقعه، فكان شعر الحداثة هو ما انتهى إليه وما حسبه كفؤا للنهوض بتعبير (شكليّ وكيفيّ معا) يجسد هذا الواقع المتغير، ويرسم أبعاده وأعماقه ويقرأ تحولاته ومستجداته."[1]

تختلف الآراء حول النشأة الفعلية لما يمكن أن نطلق عليه شعر الحداثة، وعن رواده وممثليه من الاتجاهات الأدبية؛ "ففي حين يرى بعضهم أن محاولات شعر المهاجر الأمريكي هي البداية، يرى آخرون أن البداية هي في حركة الشعر الحر في العراق ١٩٤٨م، كما يرجعها آخرون إلى حركة مجلة "شعر" اللبنانية في أواخر ١٩٥٦م."[2]

وثمة رموز لهذا الشعر الذي وصف بالحداثيّ، مثل "الشاعر السوري أورخان ميسر الذي وصف بأنه كان (طليعة الاستقصاء والتجريب) في الأربعينيات، وأنه خرج على لغة الحياة اليومية ليركز على الأنا الداخلية وعلى اللا شعور، ومثل جبران خليل جبران الذي يعده أدونيس المؤسس لرؤيا الحداثة والرائد الأول للتعبير عنها. وما يبدو أن أكثر الباحثين يتفقون عليه، هو أن حركة الشعر الحر، أو شعر التفعيلة، التي يكاد الدارسون يتفقون على أنها ظهرت على يدي

[1] الإبهام في شعر الحداثة، ١٢٠
[2] الإبهام في شعر الحداثة، ١٢٠

نازك الملائكة وبدر شاكر السياب في العراق –هي إرهاص للحداثة الشعربية العربية. أو مفتاح لها كما تقول سلمى الجيوسي."[1]

وأيا كانت ظروف هذه النشأة وروادها فقد أنتجت نمطا معينا من الشعر، يتميز بسماته الفنية التي تتعلق بإيقاعه وطريقة استعماله اللغة ومضمونه ومعانيه، وقد كان التجلي الأبرز لهذا الشعر، حين وصل إلى قمة اكتشافه لشعريته الخاصة، والتي تمثلت في "قصيدة النثر" التي سنركز الحديث عنها في هذا المحور من القضايا النقدية المُشْكلة التي كان لعبد المطلب موقفه النقديُّ الخاص منها.

<u>–قصيدة النثر، البنية المتمردة:</u>

يصف عبد الله ابراهيم قصيدة الحداثة بأنها "رحلة شاقة، بل مغامرة محفوفة بالمخاطر، ولا يتوفر لها أدنى عامل من عوامل الأمان، في أودية الدلالة وشعابها دون معرفة، دون دليل ودون ضوابط واضحة وكشوفات ذاتية، فردية، لا غيرية، جماعية، حلقه الدلالة، وتعويم المدلول المقترن بنمط ما من القراءة أي استحضار المغيب، وهذا يقود إلى تخصيب مستمر للمدلول بحسب تعدد قراءات الدال."[2]

وهي بمعنىً ما تحقق الصيغة الجديدة للكتابة التي هي "نفيٌ لكل سلطة، وبهذا المعنى لا يبدأ النص لينتهي، ولكنه ينتهي ليبدأ ومن ثم يتجلّى النص فعلا خلّاقا دائم البحث عن سؤاله وانفتاحه، تواقا إلى اللاّنهائي واللاّمحدود."[3]

وقد جاءت قصيدة النثر كتتويجٍ لمغامرات التجريب التي قام بها شعراء الحداثة، حيث مثلت ولادة قصيدة النثر "رغبة عميقة في التحرر من تقاليد اللُّغة والتمرد على قوالب العروض، ووضع حد لطغيانها الذي كان يحدد، بمفرده، شعرية النص، لذلك حاول الشعراء تحرير الشعر أولا من ارتباطه بقيد خارجي هو (فن نظم الشعر)"[4]

---

[1] الإبهام في شعر الحداثة، ١٢٠
[2] معرفة الآخر (مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة)، ١١٤
[3] القصيدة الحديثة في النقد العربي المعاصر، ٢٣٧
[4] في حداثة النص الشعري، ١١٩

لم تكن قصيدةُ النثر استجابةً لرغبةٍ في التمرد الشكلي فقط، بل هي –وفق بعض الرؤى– جاءت استجابة للتعبير عن المضامين الجديدة؛ حين أدرك "الشاعر أنه أمام أفكار ومضامين جديدة لا بد أن يوجد لها أطرا أو أشكالا جديدة، ولعلَّ ما في بعض هذه الأفكار والمضامين من تعقيدات انعكست على نفسيات الشعراء، هو من أبرز ما أيقظ الحاجة إلى هذا الشكل الجديد."[١]

وقد أدى هذا التمرد في الاتجاهين إلى ولادةِ قصيدةٍ تكاد تختلف كليا عن القصيدة السابقة لها، حتى تلك القصيدة التي تم اعتبارها خروجا عن القصيدة الكلاسيكية، كانت قصيدة النثر تختلف عنها شكلا ومضمونا، حيث لا تبدو بنيتها "محكَمَة متماسكة مترابطة في خطها الأفقي كما كانت القصيدة الكلاسيكية، ولا بنيةً حيةَ ذات وحدة عضوية ظاهرة كما كانت القصيدة الرومانسية، وإنما تبدو بنية مخلخلة متشظية متشذرة بفراغاتها وغياب روابطها."[٢]

وحسب علي جعفر العلاق فإن الرافد الفرنسي يمثل "التأثير الأساسي، نموذجا ومفهوما، على شعراء قصيدة النثر من العرب، كما يتجلى في شعر أدونيس وأنسي الحاج ويوسف الخال تحديدا، أما المصدر الأنكلوسكسوني للتأثير فقد ظل أقل انتشارا، لكنه كان واضحا في نتاج شاعرين لا يسميان ما يكتبانه قصيدة نثر بل شعرا حرا هما جبرا إبراهيم جبرا وتوفيق الصائغ."[٣]

ونلاحظ أن عبد الرحمن القعود قد جعل نشأة "قصيدة النثر" نشأة أوروبية تماما، لا تمت بصلة للواقع العربي وتراثه، فماذا كان رأي عبد المطلب في هذا التوجه؟

---

[١] الإبهام في شعر الحداثة، ١٤٥
[٢] الإبهام في شعر الحداثة، ٢٠٩
[٣] في حداثة النص الشعري، ١١٧

قصيدة النثر: النص المشكل

إذا كانت ردود فعل النقاد قد تفاوتت قبولا ورفضا وتجاهلا لقصيدة النثر، فإن محمد عبد المطلب قد سخَّر –بشكل رئيس– كتابين لدراسة هذا النص وهما: (شعراء السبعينيات وفوضاهم الخلاقة) و(النص المشكل).

يبدأ عبد المطلب رحلته مع قصيدة النثر من منطلقه الأثير وهو "التراث"، فهل وُجِدت قصيدةُ النثر في المنجز التراثي النقدي؟

يبدو السؤال غريبا، ومفروغا من إجابته التي ستنفي أية صلة بين قصيدة النثر والتراث، خصوصا لأولئك الذين رأوا أن نشأة قصيدة النثر كانت بتأثير غربيٍّ خالص، أما محمد عبد المطلب فقد كان له رأي آخر.

يعود عبد المطلب إلى مصطلح "الإشكال" عند ابن فارس، ويجعل منه منطلقا للحديث عن النص الحديث، الذي سيدعوه نصا "مُشْكِلا" بإيحاء منه؛ فقد تناول ابن فارس "ظاهرة (الإشكال) بنوع من التفصيل الكاشف عن أسبابها على مستوى الصيغة، أو على مستوى إنتاج الدلالة، إذ رأى أن المشكل يأتيه الإشكال من خمسة أمور: ١. غرابة اللفظ ٢. أن يتضمن الكلام إشارة إلى خبر لم يذكره قائله على جهته ٣. أن يكون الكلام في شيء غير محدد ٤.أن يكون وجيزا في نفسه ٥. أن تكون ألفاظه مشتركة."[١]

وبناء على هذه المحاور التي حددها ابن فارس والتي تجعل النص مشكلا، يرى عبد المطلب أن "(الإشكال) ليس صفة ذم على الإطلاق، وأن ما قام به ابن فارس كان نوعا من المتابعة الوصفية للبلاغة في مستوياتها المختلفة عندما تميل إلى الانكشاف الكامل حينا، والإشكال الجزئي أو الكلي حينا آخر، ويبدو أن المعيب هو بلوغ الإشكال مرحلة معها تنغلق الدلالة تماما بحيث لا تجدي المصاحبات السياقية أو القرائن الحالية والمقالية."[٢]

[١] النص المشكل، ٦٣
[٢] النص المشكل، ٦٤

وبقراءةٍ متوسعة للنص الحديث، يرى عبد المطلب أن الإشكاليات ذاتها هي التي أُخِذَت عليه، وقد حصرها عبد المطلب في: غرابة اللفظ– الإحالة على شيء غير مذكور– الكلام في شيء غير محدد– الوجازة البالغة– الدوال المشتركة.[1]

بل إنه يتجاوز هذا الربط، ليرى أن ابن فارس قد تجاوز زمنه ليصف استشكالات هذا الزمن، إذ "عندما تحدث ابن فارس عن الخصيصة الثالثة من خواص (الإشكال) كأنه كان يخترق الزمن ليصل إلى حداثتنا الشعرية التي اعتمدت اعتمادا مبدئيا على (الكلام في شيء غير محدد) أو لنقل إنها لم تعد تتكلم في شيء، إنما تتكلم في (غير محدد)."[2]

ولا بدَّ أن التأسيس التراثي لقصيدة النثر سيواجه اعتراضات موضوعية ومنطقية، فإذا كان ثمة رأي نقديٌّ لابن فارس حول الإشكالات التي تواجه الناقد أثناء قراءته لقصيدة ما، يمكن أن يُوسَّع ليضم تحت إطاره إشكالاتٍ مشابهة، فإن هذا الرأي لا يمكن توسعته لاستيعاب السياقات الحضارية التي تتناقض، والتي أفرزت إشكاليات تنتمي إلى واقعها، ولا تنتمي إلى التراث، وإن كان من الممكن إدخالها في الدائرة التراثية عن طريق تشابه عرضي.

والاعتراض السابق اعتراضٌ وجيه، يتداركه عبد المطلب بالقول إن التواصل بين القديم والحديث، لا يشترط فيه أن يكون تواصل موافقة، بل يمكن أن يكون تواصلٌ بالمناقضة، حيث "إن المبدعين لم يكفِهم مجموع هذه الخواص (المشكلة) التي عرضنا لها، بل أضافوا إليها من ظواهر الإشكال ما لم يخطر على بال القدامى، وهو أمر تفرضه طبيعة المخالفة بين القديم والحديث، والمحدث، ونقصد المخالفة التي لا تعني الانقطاع، وإنما (المغايرة التواصلية). حتى ولو كان التواصل بالمناقضة."[3]

وربما أبرز مثالٍ على هذا التواصل بالمناقضة أنه إذا كانت البلاغة القديمة هي بلاغة "الإفصاح" و"الوضوح"، فإنَّ بلاغة القصيدة الحديثة هي بلاغة الغموض والتعقيد، وغياب المعنى وإرجائه.

---

[1] انظر: النص المشكل، ٦٥-٧٥
[2] النص المشكل، ٧٠-٧١
[3] النص المشكل، ٧٦

لذا فإن قصيدة النثر هي النص المشكل الحديث بالنسبة لعبد المطلب، كما كانت ثمة قصائد للمتنبي وأبي تمام مشكلة بالنسبة لنقاد عصورهم.

وليس هذا الاعتقاد بأن قصيدة النثر مؤسسة على مفاهيم تراثية اعتقادا عابرا صادف عبد المطلب لمحات خاطرة له في آراء تراثية متفرقة، بل هو اعتقاد يقيني سيدافع عنه عبد المطلب بأن "التراث كان مصاحبا (لقصيدة النثر)، إذ أن الوعي التراثي أدرك وجود منطقة مشتركة تجمع بين الطرفين: (الشعر والنثر)، وأظن أن هذا الإدراك هو الذي أتاح لقصيدة النثر أن تحتل مساحة محترمة في عالم الإبداع، صحيح أن الروافد الأجنبية قد تدخلت تدخلا واضحا في إنتاج هذه القصيدة، لكن هذا التدخل لم يقتصر على قصيدة النثر، بل يكاد يكون موازيا لتاريخ الشعرية العربية في القديم والحديث على السواء، لكن هذا التدخل متذبذب صعودا وهبوطا، يزيد في مرحلة، ويقل في أخرى، لكنه لا يغيب نهائيا."[١]

وبذات الحماس الذي يدافع به عبد المطلب عن وجود جذور تاريخ لمنطقة مشتركة تجمع بين الشعر والنثر، فإنه يقر بتأثير الواقع الخارجي على التغيرات الأدبية، ويرى أنه "مهما أوغلت مناهج الحداثة في عزل النص عن هوامشه الخارجية، فإنها لن تستطيع أن تعزل تحولات الإبداع –جملة– عن تحولات الواقع المحيط بها، إذ إن هذه التحولات جاءت استجابة حتمية للوارد الخارجي بكل تفاعلاته الصاعدة أو الهابطة، الناعمة أو الخشنة، نقصد من هذا أن نقول إن قصيدة النثر كانت استجابة لزمنها، وهذه الاستجابة كانت مسبوقة ببعض الإشارات الصريحة حينا، والضمنية حينا آخر."[٢]

وخلافا لمنهجه الذي يعامل فيه النص كبنية شبه منغلقة على ذاتها، مدخلها الصياغة أولا وأخيرا، فإن عبد المطلب لا يرى ضيرا في تفسير "الظواهر الإبداعية " بمجملها، لا النصوص المفردة، بالإحالة إلى السياق الحضاري، فيرى أن قصيدة النثر إنما هي استجابة للسياق الحضاري المُعَولَم الذي يعيشه العالمُ منذ بدايات القرن العشرين، بالإضافة إلى ما حققته العولمة من عملية توسيع لمساحة المشترك بين الأجناس الفنية الذي كان نوعا من "التجاوب

[١] شعراء السبعينات وفوضاهم الخلاقة، ٢٧-٢٨
[٢] شعراء السبعينات وفوضاهم الخلاقة، ٢٩

مع (سيولة العالم) وذوبان الحدود الفارق، ومعها ظهر ما يمكن أن نسميه (أدبيات العولمة) التي تحتكم إلى الطاقة العقلية من ناحية، وإلى العمق الفردي من ناحية أخرى، وهو ما يعني أن الحضارة التكنولوجية تحتاج إلى حضارية أدبية توازيها، حيث تجمع الفردية والجماعية، وبين المحلية والعالمية، بين جاذبية التراث وعصرية المشاهدة، فالقصيدة –في هذا السياق– أصبحت (لونا علميا) بجانب كونها (لونا أدبيا)، وهو ما أتاح لها أن تضيف إلى الشعرية جديدا لم يكن لها من قبل."[1]

وعلى كل الأحوال؛ ومهما كانت تأثيرات الحداثة والعولمة والسياقات الحضارية، فإن عبد المطلب يظل معتقدا بوجود أسس تراثية لقصيدة النثر، ويرى أنه إذا كان تمييز العرب للشعر يقوم على أساس مقارنته بالنثر، على أساس التفرقة بالوزن والإيقاع، وإذا كانت بدايات الشعر الحقيقية مجهولة، "فإن ظهور ما يسمى (قصيدة النثر) ليس أمرا غريبا، وليس ضد منطق الإبداع المتجدد عموما، إذ إن هذا الظهور مؤسس على ركائز تراثية من ناحية، ومستجيب لمغامرات الحداثة من ناحية أخرى."[2]

والحقيقة أنه لا وجود لإشكالية كون قصيدة النثر جاءت استجابة لزمنها، لكنَّ الإشكالية تظهر في إثبات التأسيس التراثي لقصيدة النثر في التراث الأدبي والنقدي العربي، وهو ما دفع محمد عبد المطلب لدراسة قصيدة النثر وبنيتها بشكل عام، ومتابعة الحجج التي تنفي وجود أسس تراثية لها بشكلٍ خاص، لذا؛ فإننا سنورد أهم ملاحظاته حول قصيدة النثر في هذه الصفحات.

[1] شعراء السبعينات وفوضاهم الخلاقة، ٣٣
[2] قصيدة النثر بين التراث والحداثة (مقال)، ٢٧-٢٨

أ. الإيقاع في قصيدة النثر

إن أولَ حجةٍ يقول بها الرافضون لقصيدة النثر تتعلق بخلوِّها من الوزن العروضي: سواء نظام البحر أو التفعيلة، وإذا كانت تخلو من الوزن العروضي فإن هذا يعني أن الحاجز الذي يقف بينها وبين النثر قد سقط، وهو ما يخرجها من الجنس الشعري تماما إلى المنطقة النثرية، ويرد عبد المطلب على هذه الحجة بدليلين اثنين:

١. لو سلمنا –جدلا– بأن العروض هو الشعرة الفارقة بين فني الشعر والنثر، فإن العروض لم يكن في حالته المثالية دائما، إذ "انتهاك الإيقاع الخليلي قد لازم الشعرية في مسيرتها المغرقة في القدم، ولا شك أن ما رصده الخليل من ظواهر الزحاف والعلة والشطر والجزء والنهك، هي نماذج للعدوان على النسق المثالي للبحور لحساب الشعرية الحقة، بطبيعتها المتمردة على القيود والقوانين سابقة التجهيز. وهي قيود كانت تؤدي إلى صدام حاد بين البنية العروضية والبنية الصرفية، ثم بينهما وبين عملية إنتاج المعنى، ومن التزيُّد أن نرصد هنا التجاوزات العروضية التي أقدم عليها كبار الشعراء وصغارهم في القديم والحديث."[١]

وبحسب هذه النظرة فإن كل ما ورد في كتب العروض من صورٍ أخرى للتفعيلات الأصلية، لم تكن بمثابة الصور المثالية الأولية، بل كانت انتهاكات للمثال المكتمل ذهنيا في تكرار الصورة الأصلية فقط للتفعيلة، وإذا تخيلنا أن هذه الانتهاكات قد وجدت قديما، فإنه كان من المتوقع لمن استشرف التاريخ التطوري للبحر أن يتوقع انتهاء هذا الإيقاع المعتمد على تكوين الوحدات الصوتية المكونة من السواكن والمتحركات عبر عملية الانتهاك المستمرة لها، فتكون قصيدة النثر النهاية الطبيعية لهذه الحرية الشعرية.

٢. الذين يرفضون قصيدة النثر لخلوها من الإيقاع، يحصرون الإيقاع في الوزن العروضي المعروف، وهذه ليست حقيقة –بحسب عبد المطلب–؛ فليس الإيقاع هو التناغم الصوتي الناتج عن تناسب السكنات والحركات وتكرارها بشكلٍ منتظم، بل هو مساحةٌ تمتد إلى ما هو أوسعُ من ذلك مما يتصل ببنية الكلام واللغة، فيرى عبد المطلب أن "(قصيدة النثر) لم

[١] النص المشكل، ٣٤

تهجر الإيقاع تماما، ولم تبعده عن منطقة عنايتها نهائيا، وإنما معناه أن للحداثيين مناطقهم الإيقاعية الأثيرة، وهي مناطق تندمج مع البنية اللغوية والدلالية اندماجا كليًّا، وفي هذه المناطق يتدخل الحسُّ الصوتي ليكون بديلا للإيقاع المحفوظ. وهذا الحس يعتمد (الحرفية) مدخلا للإيقاع، ولا شك أن التراث كانت له مغامراته مع هذه الحرفية، لكن مغامرة الحداثيين لها خصوصيتها المفارقة، حيث أصبح (الحرف) عندهم أمة قائمة بذاته، لاحتماله كثيرا من الرموز والإسقاطات، وامتلائه بالإيقاعية حال تردده على نحوٍ منتظم."[١]

وحين يتحدث عن شعراء السبعينيات، يكون رفضهم للأوزان الخليلية مجرد رفضٍ مشابه لكل عناصر البنية الشعرية الأخرى، وهو يتلاءم مع هذه الحالة الشاملة من التمرد الذي اعترى قصيدة الحداثة، وليس مخصوصا لذاته؛ إذ "الشعرية السبعينية لم تكن ردَّ فعل، وإنما كانت فعلا، ومن ثم لم يكن رفضها للعروض مجرد رغبة في مغايرة السابقين، بل إن الرفض كان مؤسسا على عقيدة إبداعية، ترى أن هذه الموسيقى بناءٌ استهلك نفسه في تكرارية رتيبة، لم تعد من همهم، لكن ليس معنى هذا أنهم رفضوا الإيقاع على وجه الإطلاق، بل إنهم يرون أن لكل إبداع أن يختار الإيقاع الذي يناسبه، والتناسب مشروط بأن يكون هذا الإيقاع شديد التلاحم بالبنية الصياغية والدلالية، لا سابقا، ولا لاحقا لهما."[٢]

وربما نجد في وصف عز الدين اسماعيل لموسيقا القصيدة الجديدة توصيفا مناسبا لإيقاعها الحر، فإذا كانت قد تخلت عن الوزن العروضي التقليدي، فإنها لم تتخلَّ عن الموسيقا المتحققة بعوامل أخرى؛ فيرى أن القصيدة الجديدة أصبحت "نفساً واحدا أو تكاد، يتخلّل ذلك وقفات ارتياح لا بد منها للمتابعة، وهذه الوقفات ترتبط في الإنسان بالعاملين الفيسيولوجي والنفساني على السواء، فالنفس المتردد بين الشهيق والزفير له قدرة محدودة على الامتداد، فإذا كانت الحركة الموسيقية بحيث لا ترهق هذا النفس وإنما تتماوج مع حركات الشهيق والزفير في يسر وسهولة كان ذلك مدعاة للإحساس بارتياح إزاء هذه الموسيقى."[٣]

---

[١] النص المشكل، ٣٥
[٢] شعراء السبعينات وفوضاهم الخلاقة، ١٤
[٣] الشعر العربي المعاصر (قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية)، ٥٩

ويدلِّل عبد المطلب على عدم ارتباط شعرية الإيقاع بالوزن الخليلي بمجموعة من الأدلة العقلية نلخصها في هذه النقاط:

– استشهد عبد المطلب بألفية ابن مالك التي اكتملت من ناحيةٍ عروضية، ولكنها لم تلمس الشعرية بالإطلاق، يقول: لو صحَّ أن العروض هدف القصيدة "لكانت(ألفية بن مالك) أعظم عمل شعري في العربية، فالعروض مهمته توليد الإيقاع، ومن حق الشعرية أن تختار أدواتها التي تحقق بها هذا الإيقاع، سواء كان ذلك بالتفاعيل، أم بسواها من الأدوات المنتجة للإيقاع."[١]

–لطالما اتهم المشركون القرآن بأنه "قول شاعر"، على الرغم من عدم اتباعه للوزن العروضي، وعليه يرى عبد المطلب أن "قصيدة النثر تجمع جنسين متمايزين هما: الشعر والنثر، وهذا الجمع لم يكن مفقودا في الموروث العربي، وقد عرضنا لادعاء العرب بشعرية القرآن وشاعرية الرسول، وهذا الادعاء يعني اعتقادهم بإمكانية إنتاج الشعرية خارج قانون العروض، ونضيف إلى ذلك وجود مقولات مبثوثة في تضاعيف مجموعة من كتب التراث تؤكد إمكانية المزج بين هذين الجنسين."[٢]

–يرى عبد المطلب أن عبد القاهر الجرجاني أسقط العروض من نظرية النظم، ونظرية النظم –برأيه– تساوي مصطلح الشعرية الحديث، يقول: "ومن يتابع عبد القاهر الجرجاني في نظرية النظم التي ألخص لها في دلائل الإعجاز يدرك أن النظم يوازي مصطلح الشعرية في الدرس الحديث، وقد أسقط الرجل من نظريته الإطار الخارجي للإيقاع، فالبناء هيئة صورية غير قابلة للاهتزاز إلا في الحدود التي سمح بها العروضيون، وبهذا تكون بعيدة عن إمكانات الثبات والتغير، وهما خصيصتا الشعرية."[٣]

[١] شعراء السبعينات وفوضاهم الخلاقة، ١٥
[٢] النص المشكل، ١٠٦
[٣] النص المشكل، ١٠٨

ويخلص عبد المطلب إلى رأيٍ متوازن حول الإيقاع العروضي، بأنه يجب ألا يكون هدفا في ذاته؛ لأن الشعرية والإيقاع كلاهما غير مرتبطين بالأوزان العروضية، وإن كان من المسلَّم به أن وظيفة الوزن العروضي هي توليد الإيقاع، فإن توليد الإيقاع بطريقة أخرى تتعلق بالصياغة وبنية اللغة والدلالة من الداخل يبدو ممكنا أيضا، وعليه: يرى عبد المطلب "أن خطأ من يجعلون العروض هدفا في ذاته، يوازي خطأ من يرفضون العروض لذاته أيضا."[١]؛ فالنظرة الصحيحة للعروض تتلخص في كونه وسيلة ضمن وسائل أخرى لتحقيق الإيقاع في القصيدة، لا ينبغي رفضه لذاته، ولا تقديسه لذاته.

وبهذا الرأي الحيادي تجاه الوزن العروضي يختم عبد المطلب الجدل حول الوزن؛ فيرى أن هذا الجدل يجب أن يستبدل بالجدل المجدي حقيقةً، وهو الجدل حول (شعرية) القصيدة، لا حول ما إذا كانت موزونةً أو لا، يقول: "أما ما يجب الخلاص منه، فهو السؤال الذي لا يفتأ يردده معظم الرافضين لقصيدة النثر: هل هذا النص موزون أم غير موزون؟ أما الذي يجب أن نحرض عليه، فهو السؤال الصحيح من وجهة نظرنا: هل هذا النص شعر أم غير شعر؟"[٢]

[١] شعراء السبعينات وفوضاهم الخلاقة، ١٦
[٢] شعراء السبعينات وفوضاهم الخلاقة، ٤٤

ب. اللغة في قصيدة النثر:

إذا كان النص الشعري هو تضافر بين عناصره الخمسة: اللفظ والمعنى والصورة والعاطفة والموسيقا، وإذا كان كل مذهب من مذاهب الشعر قد ركز شعرية النص في أحد هذه العناصر، أو بعضٍ منها، فإن الشعر الحداثي قد جعل اللغة هي مركز شعريته، وفيها تلتقي بقية عناصر النص، وبها تتشكل، وهذا ما دفع عبد الرحمن القعود إلى القول: "إنّ وراء كل قصيدة عظيمة لغة، فاللغة الساذجة الباردة الخاملة لا تصنع شعرا، وإنما تصنعه اللغة المتحركة المليئة بالمنعطفات والتموجات الإبداعية، ولعل من أبرز ما يميز شعراء الحداثة العربية المعاصرة هو إدراكهم لقيمة اللغة وأهميتها للقصيدة ومكانتها فيها، ثم لهذا الجانب التفاعلي بين الشعر واللغة."[١]

كما يؤكد علي جعفر العلاق على أن اللغة هي مجمع الشعرية بالنسبة لشعر الحداثة، إذ "إنّ اللّغة هي موطن الهزة الشعرية، التي تصدم وتباغت، وتنعش وتجسد الفاعلية الشعرية و فتنتها، ورغم ما يكون في هذا القول من إعلاء لفعل اللّغة الشعرية ووضعها، بالنتيجة، في المرتبة الأولى للفعل الشعري إلا أنه إعلاء يَجِدُ، رغم كل شيء، مصداقيته في كل قصيدة ممتلئة وبارعة، كما يكشف عن وجاهته في سياق الانجازات المترابطة لكل شاعر عميق التأثير في لغته اليومية."[٢]

وحين نقول "اللغة"، فهذا لا يحيل إلى مفهوم اللغة في المذاهب النقدية السابقة؛ فإذا كانت اللغة وسيلة للتعبير في المذاهب السابقة، فإنها تكاد تكون غايةً في نفسها في شعر الحداثة، وهذا يعني أنها أعادت تشكيل ذاتها في معزلٍ عن المفاهيم الجمالية اللغوية السابقة؛ لذا فإنّ "جماليات اللّغة الحديثة، قد تقع في الطرف الآخر القَصِيّ من جماليات الأداء الكلاسيكي في لغة الشعر وقوته السحرية، فالقصيدة الحديثة قد لا تشتق جمالها من الفخامة أو

[١] الإبهام في شعر الحداثة، ٢٤٨
[٢] في حداثة النص الشعري، ٢٣

التجانس، بل تستمده ربما من حقل آخر حيث يكون التنافر، واللاتناسق واللاتكامل واللانمو والقبح والانقطاع عناصر حية في جمالية جديدة لا عهد للشعر بها"[1]

وإذا كانت مهمة النقد هي متابعة النص الشعري، فإنه سيكون من الواجب عليه أن يتابعه من أهم منطلقاته التي اتخذها هو لنفسه، لا أن يصرَّ على استخدام أدواته التي لم يعد النص يستجيب لها بفعل تغيرات جوهرية فيه، وعليه يرى محمد عبد المطلب أن نقد الحداثة يجب أن يلتزم (باللغوية)؛ "على معنى أن اللغة صارت وسيلة وغاية، أي أنها أصبحت هدفا في ذاته، يصنع المبدع بها وفيها ما شاء من تكوينات يتعالى بها على محفوظه القديم والقريب. حيث يدفع اللغة للتعبير عما لم تتعوده، ويطوعها لمهام لم تكن من اختصاصها، وأصبح من العبث– عند شعراء الحداثة– توظيف اللغة للتعبير عن (معلبات) فقدت شرط الصلاحية. ومن العبث توظيف اللغة شعريا عما يمكن أن يتحقق في صيغة نثرية."[2]

إن إشارة عبد المطلب الأخيرة إلى اعتماد شعراء الحداثة على "اللغة" من أجل التمييز بين الشعر والنثر، يأتي كتعويضٍ عن إسقاطهم الحاجزَ العروضيَّ الذي كان يقف حائلا بين منطقة الشعرية والنثرية، ولكن هذا الاستبدال سيكون مكلفا جدا لهؤلاء الشعراء؛ إذ سيكون عليهم استخراج طاقات اللغة التعبيرية بشكلٍ يجعلها قادرة على تحقيق الإيقاع المفقود عروضيا، من خلال الصياغة ذاتها.

ولأن قصيدة النثر استبدلت شعرية الوزن العروضي، بشعرية الإيقاع المتحقق في الصياغة، فإنها عملت على تخطي "نموذجية اللغة، ومارست كمًّا هائلا من المفاجآت التعبيرية والدلالية التي صدمت المتلقي في ذوقه أحيانا، وفي فكره أحيانا، بل في معتقده في بعض الأحيان، ولم تتوقف هذه المفاجآت على مستوى الشكل أو على مستوى المضمون."[3]

---

[1] في حداثة النص الشعري، ٢٤
[2] النص المشكل، ٢٩
[3] النص المشكل، ٣٦

لقد كانت اللغة إذن الركيزة الأولى لشعرية القصيدة الحديثة بشكل عام، وقصيدة النثر بشكل خاص، والتي وجدت فيها تعويضا عن الإيقاع العروضي، لذا سنعرض هنا لأهم النقاط التي أثارها عبد المطلب حول شعرية اللغة في قصيدة النثر.

- جوهر اللغة في قصيدة النثر:

إذا كان تعريف ابن جني الأشهر للغة بأنها "أصوات يعبِّر بها كلُّ قوم عن أغراضهم"، فإن شعراء قصيدة النثر يخرجون عن هذه الوظيفة التوصيلية للغة بوصفها رابطا بينهم وبين المتلقي، وقد كان هذا أحد أسباب الغموض الذي ساد شعرية الشعراء السبعينيين، حيث "تعاملوا مع اللغة من منطلق جديد، لأنهم رفضوا النظر إليها بوصفها عنصرا مشتركا يربطهم بالمتلقي، ونظروا إليها بوصفها جسدهم الذي يمتلكونه دون شريك، وبحق هذه الملكية أعطوا أنفسهم الحق في استحداث علاقات إفرادية وتركيبية طارئة، ربما لم تألفها اللغة من قبل، بل يمكن القول إن خطاب السبعينيين كان على نفور من (النحوية)، وكان و-ما يزال- دائم التعالي على اللغة التي أصبحت ملكية خاصة له."[1]

وبحسب هذا التوصيف فقد تحولت اللغة إلى "ملكية فردية"، أي أنها ذهبت إلى أبعد نقاط التضاد مع "المواضعة"، ولا نقصد هنا المواضعة المعجمية فحسب، بل المواضعة العلائقية والنحوية والجمالية.

وهو ذاته الرأي الذي يتبناه عبد العزيز حمودة حين يرصد العلاقة بين الدال والمدلول في شعر الحداثة، فيرى أنه قد تم "تحويل المدلول إلى شيءٍ مراوغ يصعب تثبيته في نطاق دلالة محددة، بل إلى تحول المدلول نفسه في ظل تلك العلاقة المراوغة الجديدة إلى دال يشير إلى مدلول يتحول بدوره إلى دال وهكذا إلى ما لا نهاية."[2]

وهو توصيف آخر لأسباب الغموض، حيث تحول المدلول إلى دال لا العكس، والدال يسوق معه دال آخر، أي أننا وقعنا في شبكة من المدلولات التي أصبحت هي بذاتها دوال جديدة مغرقة في الغموض.

---

[1] شعراء السبعينات وفوضاهم الخلاقة، ١٢
[2] الخروج من التيه (دراسة في سلطة النص)، ١٥٢

وليست العلاقة بين الدال والمدلول هي العلاقة الوحيدة المربكة في هذا الإطار، بل إن العلاقات التركيبية والنحوية هي الأخرى قد داخلها الخلل، وهذا ما عبر عنه عبد المطلب بالقول أن "خطاب السبعينيين كان على نفور من (النحوية)"، وهو ما يؤكده عبد الرحمن القعود أيضا حين يرى أن "غياب الروابط، وانقطاع العلاقات بين عناصر النص وتراكيبه أحد أسباب إرجاء الدلالة مثلما هو أحد أسباب التشتت، لأن هذا الغياب أو الانقطاع للعلاقات هو مما يخلف فجوات في النص، وستظل الدلالة مرجأة ما لم ينهض المتلقي بسد هذه الفجوات"[1]

<u>– اللغة بين التداولي والصافي:</u>

إن جماليات اللغة في شعرية قصيدة النثر، تختلف عن جمالياتها في القصيدة ما قبل الحديثة، حيث أصبحت الألفاظ "الصافية" التي اختصتها القصائد بمنطقة الشعرية مشابهة لكل "الصيغ المعلبة" التي رفضها شعراء الحداثة، وكبديل عنها، فقد لجؤوا لاستخدام المتداول من الألفاظ، والذي لم يعتدْ الشعراء السابقون إدخاله إلى منطقة الشعرية، بوصفه مبتذلا وقبيحا، ولكنهم لاحظوا "أن هذا التداولي قد أصابه ما أصاب الصافي، بل ربما كان أكثر منه إرهاقا لالتحامه بالممارسة الحياتية اليومية، وجاء الخروج من هذا المأزق اللغوي، بتصعيد التداولي إلى أفق الصافي، بزرعه في سياق يكسبه البكارة المصنعة بمهارة، حتى لا يكاد المتلقي بتنبه إلى هذا التصنيع، وكل ما يدركه أنه في مواجهة إبداع يلتحم فيه الصافي بالتداولي دون فرق. وفي نزول السبعينيين إلى التداولي، قاربوا القبيح، وأكثروا من توظيفه، لكنهم لم يستبقوه في سياقه الذي قبحه، وإنما صعدوا به إلى أفق الجمالي، على نحو ما صنعوه مع التداولي."[2]

لقد كانت تلك هي المفارقة التي قام بها شعراء قصيدة النثر، والقصيدة الحداثية بشكل عام، حين وظفوا التداولي في إطار الصافي، والقبيح في الإطار الجمالي، لقد خلقوا عالمهم اللغوي المكتمل بفضائه الشعري الرحب.

---

[1] الإبهام في شعر الحداثة، ٢٣٠
[2] شعراء السبعينات وفوضاهم الخلاقة، ١٨

وقد كانت قضية القبيح والجميل في الشعر قد تم تداولها سابقا مع ظهور الاتجاه الرومانسي، الذي أراد فيه العقاد أن يكون الفن تعبيرا عن الذات والحياة اليومية، وهذا ما تمثله في ديوانه "عابر سبيل" حين وصف واجهات الدكاكين وشرطي المرور، وغيره من ملامح الحياة اليومية، حينها كان السؤال عن إمكانية تحويل الشاعر للموضوع القبيح إلى موضوع جمالي، وعن الكيفية التي يتم بها هذا التحول، يقول محمد مندور: "وإنه وإن يكن هناك خلاف شديد بين الشعراء والنقاد حول موضوعات الشعر وما يصلح منها ولا يصلح لأن يكون مادة لهذا الفن الجميل، إلا أن هناك مع ذلك إجماعا على أن النظم في موضوع قبيح أو تافه بطبيعته لا يمكن أن يصبح شعرا، أي فنا جميلا، إلا إذا استطاع الشاعر أن يضفيَ الجمالَ على ما يصف، وأن ينتزعه منه حتى تهتز له النفس أو تطمئن حاسة الجمال، وذلك إما بفضل الصور الشعرية التي ينحتها الشاعر من اللغة عند وصفه لشيء تافه، وإما بفضل المشاعر الجميلة الخيرة التي يضيفها الشاعر على الشيء القبيح أو المؤلم، أي بفضل المشاركة الوجدانية التي تجمع بين الشاعر وبين ما يصف."[1]

ونلاحظ أن محمد مندور يميل إلى تخصيص بعض الموضوعات بمنطقة الشعرية ونفي أخرى من نطاقها، وإن كان لا بد من دخولها فيكون عبر أحد بوابتين: الصورة الشعرية أو المشاركة الوجدانية، لكن هذه "الصورة" التي ينحتها الشاعر من اللغة لا زالت تقبع في منطقة الجمالية البلاغية العربية، ولا تغادرها، بعكس الصورة واللغة في قصيدة الحداثة التي تتمرد على العرف الجمالي البلاغي الموروث.

<u>– الإفراد والتركيب في قصيدة النثر:</u>

في نظرية النظم، وبعض المناهج الحديثة يتربع "التركيب" على عرش الشعرية، فكما اعتقد الجرجاني، وتابعه آخرون، أن المزية ليست في اللفظة المفردة، وإنما في العلائق فيما بينها، أو ما دعاه النظم، فالألفاظ متوافرة للجميع، أما خلق الصلات بينها هي مزية المبدع وحده، الذي يستطيع الارتقاء بها من المستوى العادي للاستعمال إلى المستوى الفني.

[1] النقد والنقاد المعاصرون، ١٣٥-١٣٦

لكن قصيدة النثر التي أوضحنا سابقا أنها كانت على نفورٍ مع النحوية لم تعطِ التركيب المكانة ذاتها، بل إن "الهدم التركيبي كان مسبوقا باغتصاب كثير من حقوق التركيب، وإعطائها للمفردة، وكان الشعراء بهذا الصنيع يقفون على مسافة التحدي من الموروث اللغوي والبلاغي اللذين أخرجا المفردة من دائرة الإفادة، ووصل تحديهم لهذا الموروث أن أعطوا المفردة حقوق النص الكامل، نلحظ شيئا من ذلك عند عبد المنعم رمضان الذي أعطى مفردة (حجاب) صفحة كاملة لا يشاركها فيها إلا خطوط لجسد عارٍ."[1]

وهكذا أصبحت المفردة تحتل سطرا كاملا، وصفحة كاملة، في إشارة إلى ما يمكن أن تحمله من دلالات يعجز التركيب النحوي عن إيصالها؛ لأن المسكوت عنه في قصيدة النثر أوقع أثرا من المُفصَح عنه.

-قصيدة النثر بلاغةٌ جديدة:

إن كل التغيرات التي أحدثتها قصيدة النثر في المجال اللغوي الشعري، والتي نالت من منطقتي الإفراد والتركيب، والعلاقة بين الدال والمدلول، أدت إلى ظهور بلاغة جديدة تخص هذه القصيدة، وتناسب تطلعاتها، حيث يرى عبد المطلب أن "هذه الثورة البيضاء التي قامت بها قصيدة النثر قد أسستها ... على استحداث بلاغة جديدة تهز فيها علاقة الأطراف المجازية، وتهز فيها الثنائية المقدسة التي تجمع بين طرفيها، فهي تؤثر اعتماد المجاز على أحادية الأطراف التي يكاد يلتحم فيها المجاز بالحقيقة، أو لنقل: إنها الحقيقة المجازية."[2]

إن الحدود الفاصلة بين ما هو مجازي وما هو حقيقي أصبحت غائبة، وهكذا تكون أهمَّ ثنائيةٍ اعتمدت عليها البلاغة التراثية، وهي: المجاز والحقيقة، قد تحطمت، ليحل محلها صورة أحادية يحل فيها المجاز بالحقيقة، والحقيقة بالمجاز.

[1] شعراء السبعينات وفوضاهم الخلاقة، ١٩
[2] شعراء السبعينات وفوضاهم الخلاقة، ٣٤

ج. شعرية التلقي في قصيدة النثر:

إذا كانت شعرية التلقي حتى بدايات القرن العشرين كانت تتمُّ عن طريق السماع والمشافهة؛ بحيث يكون الشعر نشاطا جمهوريا يستمع إليه المتلقون، فإنه بعد ظهور الطباعة والكتب أخذ يتحول بشكلٍ تدريجي إلى كونه نشاطا كتابيا كما هو نشاطٌ جمهوري إلقائي، ولكن قصيدة الحداثة اعتمدت بشكلٍ أوليّ على أن قصيدتها مقروءة لا مسموعة، بل إن الكثير من جمالياتها قد ينمحي في حال ألقيت، والكثير من معانيها لا يظهر إلا عبر طريقة توزيع الكلمات ونثرها على الصفحات، وترتيبها عليها.

لقد "كان الخطابُ الشعريُّ القديمُ يسعى إلى انتزاع الرضا والإعجاب من المتلقي فورا، لأنه كان يوحِّد بينه وبين لحظة الإبداع ولحظة التلقي توحدا لحقه من مرحلة الشفاهة ولازمه إلى مطلع الحداثة، لكن خطاب الحداثة سار في اتجاه معاكس رافضا هذا التوحُّد، معطيًا لنفسه الحق في (الوحدة) بعيدا عن تلك المظاهر (الاحتفالية) الإنشادية الخادعة."

والعبارة الأخيرة عبارة لافتة، وهي كون (الوحدة) أصبحت تشكل روح القصيدة الحديثة، وقصيدة النثر بشكلٍ خاص، إن هذه الوحدة تشعُّ أولا وأخيرا عبر الاستخدام (الخاص) للغة، أو استخدامها بمعزل عن وظيفتها التوصيلية، وبتركيز كبير على مهمتها في التعبير عن فردية المبدع: بذاته، ورؤيته للعالم الموضوعي من حوله.

وهكذا تحولت الشعرية إلى "شعرية الكتابة، لا شعرية الإنشاد، كما أنها شعرية (الحرية) التي لا تعترف بالحدود الفاصلة بين المباح وغير المباح، وبين الخيط الأسود والخيط الأبيض، لأنها حرية مملوءة بكم وافر من الشكوك في مجموعة القيم الموروثة أو المستحدثة، حرية ترفض البلاغية بقدر توظيفها لها، وترفض النحوية بقدر خضوعها لها، وترفض الإيقاعية بقدر غوايتها معها، هي حرية المغامرة الدائمة، والتجريب الذي لا يتوقف."[1]

ويكون السؤال: هل أسقط شعراءُ الحداثة المتلقي من قصائدهم بالكلية؟

[1] النص المشكل، ٣١-٣٢

إن الإجابة على هذا السؤال، ولكي تكون موضوعيةً، يجب عليها تصنيف المتلقي خلال مرحلتين:

المرحلة الأولى: وهي مرحلة كتابة القصيدة، وفي هذه المرحلة يُسقط المبدعُ المتلقي من حساباته؛ لأنه–وهو الذي أراد التحرر من جميع السلطات – لا يرغب بمشاركة أية سلطة له أثناء كتابته للقصيدة، و"هذا يعني أنهم لا يرون للمتلقي حقوقا قبلهم، وليس له أن يمارس سلطته عليهم تبعا لاحتياجاته الخاصة أو العامة، لكن ليس معنى هذا أنهم يسعون إلى استعادة الزمن الرومانسي بكل ذاتيته المفرطة، لأن هذا ينافي عقيدتهم الإبداعية التي تعتمد النصية، وإعطاءها استقلالا تتعالى به على نفوذ كل المتعاملين معها."[1]

المرحلة الثانية: مرحلة ما بعد كتابة القصيدة، ونشرها، وفي هذه المرحلة يترك المبدع ميدان القصيدة للمتلقي، فيكون عليه قراءة معانيها المؤجلة والمحتملة؛ المقولة والمسكوت عنها، وعليه أن يقرأ علامات الترقيم وتوزيع الكلمات كما يقرأ الألفاظ التراكيب، محاولا إيجاد المعنى الذي أراده الشاعر.

لذا يرى عبد المطلب أن شعرية التلقي في قصيدة النثر تكاد تتقلص "لتسود مرحلة القراءة، أو –على الأقل– ازدواج الشفاهة والقراءة، على معنى تحول مساحة الاستقبال من الأذن إلى العين، فلم نعد في مواجهة الشعرية المسموعة بقدر ما أصبحنا في مواجهة (الشعرية المنظورة)."[2]

[1] شعراء السبعينات وفوضاهم الخلاقة، ١٧
[2] كتاب الشعر، ٣

د. شعرية التجربة في قصيدة النثر:

يرى محمد عبد المطلب أن "المشاعر المألوفة، والانفعالات المنسابة، والعواطف المبتذلة، والأفكار المستهلكة، والسرد الطريف كلها تقع تحت طائلة الإبداع شعرا ونثرا على حد سواء، ومن ثم لم يقبل عليها شعراء الحداثة، لأنهم يستهدفون (الخصوصية)، وبلوغ مناطق تستعصي على النثرية الخالصة، ومن هذا المنطلق نفرت شعرية الحداثة من (التجربة) بمفهومها الرومانسي والواقعي، وسعت للدخول في مناطق (الأحوال والمواقف والمقامات) بكل مردودها العرفاني... وهي مناطق تخلص للداخل دون انتظار لواردات الخارج؛ لأن هذه الواردات تعتمد (المركزية)، والمركزية ذاتها مرفوضة."[1]

إن شعرية التجربة في قصيدة النثر –كما يراها عبد المطلب– لا تقع في إطار الذاتية الرومانسية، ولا المحاكاة الكلاسيكية، ولا واقعية الواقعية، إنها تجربة تجعل الذات موضوعا لها، وتجعل الموضوع ذاتيا بحتا، فهي تهدم الحواجز الفاصلة بين الثنائيات التي قامت على أساسها شعرية التجربة سابقا، فلم تعد ثنائية الذات والموضوع قائمة، ولا ثنائية الفيزيقي والميتافيزيقي، ولا الطبيعة والإنسان، لم يعد هناك حدود فاصلة بسبب السيولة الشاملة للمعنى، وهو ما جعل القصيدة ترشح بالنفس العرفاني على الدوام.

يرى عبد المطلب أن "هذا التوجه الصوفي يكاد يأخذ طبيعة سيادية في إنتاج شعرية الحداثة، حتى يمكننا أن ندعي أنه لم يعد أداة إنتاج، بل أصبح مستهدفا إنتاجيا في ذاته، حيث تصبح (الشاعرية) موازية (للتصوف) بكل بعده الباطني الغنوصي، وبعده الخارجي في الشطح. إن امتلاك الشعرية لهذه الطبيعة الإدراكية جعل من رؤيتها للعالم نوعا من التجريد الذي يتحول إلى (الخواء) الداخلي الذي يستبقي الشكل –مؤقتا– حتى تأتي لحظة الخلاص النهائي منه، سعيا إلى بلوغ (المطلق) بجوهريته التي لا تقبل التغير."[2]

إن التجربة في قصيدة النثر هي تجربة "التجريد" الشامل، تجريد اللغة من مظاهر البهرجة والانضباط، وتجريد الإيقاع من الانتظام التكراري الذي يتخذه عبر نظام التفعيلات،

---

[1] النص المشكل، ٢٩
[2] مناورات الشعرية، ١٩

وتجريد الصور من حضور ثنائية البلاغة القديمة: الحقيقة والمجاز، ليتداخلا معا في سيولة شاملة، وتجريد المعنى من جماليات الشعر الكلاسيكية إلى الوعي الوجودي والذاتي للحقيقة والواقع والطبيعة.

غير أن هذه الذاتية والخروج من كل سلطة لا يعني التقائها بشعرية التجربة الذاتية لدى المذهب الرومانسي، حيث يرى عبد المطلب أن "التنافي بين شعرية الحداثة والتجربة يعود إلى أن الرومانسية تدعي لنفسها الإخلاص المطلق للداخل النفسي، وهو ادعاء لا تقبله الحدود المعرفية للتجربة ذاتها، بل إن هذه الحدود تهز هذا الادعاء هزا عنيفا، من حيث كانت التجربة انفعالا بموقف معين انفعالا عميقا ينعكس في ناتج صياغي موافق له تمام الموافقة."[١]

هـ. شعرية المعنى في قصيدة النثر:

مما لا شكَّ فيه أن قصيدة النثر لم تكن بحاجة إلى التجديد الشكلي فحسب، بل إن التجديد الشكلي كان نتيجة مترتبة على ظهور معانٍ لم تعد القصيدة بشكلها القائم قادرةً على التعبير عنها؛ فقد "أدرك الشاعر أنه أمام أفكار ومضامين جديدة لا بد أن يوجد لها أطرا أو أشكالا جديدة، ولعل ما في بعض هذه الأفكار والمضامين من تعقيدات انعكست على نفسيات الشعراء، هو من أبرز ما أيقظ الحاجة إلى هذا الشكل الجديد."[٢]

وإذا كانت القصيدة ما قبل الحداثية قد اتخذت لها بعدا مركزيا تستند إليه، سواء في الصورة البلاغية الجمالية أو التجربة أو العاطفة، فإن قصيدة النثر قد أسقطت المركز، واستبدلته بحالة عامة من "(الشك) (التأجيل) أو (الاحتمالية) التي لا تعرف أقنعة الحسم الزائف على مستوى المدرك العقلي، وعلى مستوى الواقع الموازي له، ولهذا حلقت شعرية الحداثة عموما، وقصيدة النثر خصوصا في آفاق المجرد والفراغ وتعالت على قيود الزمان والمكان، وحلت في دوائر المطلق والمجهول والمحال."[٣]

---

[١] النص المشكل، ٢١٠
[٢] الإبهام في شعر الحداثة، ١٤٥
[٣] النص المشكل، ٣٠

هذا الشك والتأجيل والاحتمالية جعلت من قصيدة النثر "نصا مفتوحا" على الدوام، لا يمكن إغلاقه بقراءة جذرية تقول بثقة أن النص كان يريد قول كذا، إن التأجيل يفتح الباب للتأويل المتعدد غير المنتهي.

لقد ربط عبد المطلب بين النص المفتوح كمصطلح نقدي حديث وبين "المعاني الثواني" عند الجرجاني، فرأى أن "الناتج الدلالي في النصوص المفتوحة يكون على (التوهم) – غالبا– ونقصد بالناتج هنا ما سماه عبد القاهر الجرجاني (المعاني الثواني)، ذلك أن المعنى الأول يكاد يكون حرفيا ليس في حاجة كبيرة إلا إلى الكفاءة اللغوية، أما المعاني الثواني فإنها ملازمة للتأويل، وكل تأويل يتصل بما سبقه من تأويلات، ويمهد لما يليه منها، أي أننا في النص المفتوح نصير إلى مجموعة من التأويلات التي تنظر في النص بوصفه مجموعة من الطبقات الدلالية المتآزرة، والتي يرفد بعضها بعضا، ذلك أن مهمة المعنى الأول الإشارة إلى المعنى الثاني كما يقول– عبد القاهر– ولا شك أن مثل هذه الإشارة تتجدد مع تجدد الزمن والمكان والمتلقين."[1]

وإذا اعتبرنا قصيدة النثر من ضمن النصوص المفتوحة، فإن دلالتها النهائية تبقى مؤجلة، وهذا ما يجعلها نصًّا مشكلا، ولهذا؛ يرى عبد المطلب أن النص الحداثي نصٌّ مرهق لا تسهل متابعته على المستويين: الشكلي والمعنوي، فالواقع الشعريٌّ "مزدحم بكمٍّ وافرٍ من التعارضات والمفارقات المرهقة التي تسلطت على أبنيته الشكلية ونواتجه الدلالية... حتى أصبحت المتابعة غير قادرة على ملاحقة هذا الكم الهائل من المجاوزة التي وصلت إلى إهمال (الجمالية) إهمالا يكاد يكون كاملا، وهي المظهر الذي قدسته الكلاسيكية، وحافظت عليه الرومانسية، كما التزمته الواقعية، ظلت هذه الجمالية المحفوظة حاضرة مع بدايات الحداثة الشعرية، ثم أخذت في الانحسار والتراجع مع الإيغال في هذه الحداثة، وبخاصة مع جيل السبعينيين، ومن تلاه من أجيال الشعر."[2]

[1] القراءة الثقافية، ١٣٦-١٣٧
[2] النص المشكل، ٢٨

إن الغرض من الكتابة بالنسبة للمبدع الحداثي يتجاوز مهمة التوصيل أو التعبير عن التجربة أو الفكرة أو العاطفة التي تتخذ من اللغة وسيلة للتحقق، إلى كتابة قائمة "على وهم حقيقي أو قل على حقيقة وهمية أو قل على لا شيء إطلاقا، فأن نكتب، كأننا نهدم، نقوض، نهدم ما كان مبنيا، فإن حافظنا على المبني لم نستطيع الكتابة، فالكتابة هدم الكتابة السابقة، تقويض لها، إقامة بنيان وهمي على أنقاضها، ولذلك فالذين يستعفُّون على التقويض، و يأبونه إباء، سيعجزون في الغالب عن أن يكتبوا شيئا البتة، أو شيئا ذا بال على الأقل."[١]

هذا (اللا شيء)أو (التقويض) الذي تسعى إليه الكتابة بحسب عبد الملك مرتاض، يقود إلى مغامرات التجريب الحداثية المتطرفة في الخروج عن مركزية المعنى، ونمطية الشكل، فلقد "تسلط هذا التجريب على النص بوصفه لغة قابلة للانتهاك لا للقداسة، وبحكم حميمة الرغبة في الانتهاك، فإنه من المحال التنبؤ بملامح النص الحداثي نتيجة لإهدار كل المراجع الوضعية والواقعية والعرفية لحساب الشعرية. ثم وصل الإهدار إلى (التوصيل). فلم يعد من المطلوب أن يقول النص شيئا ما، بل المطلوب رصد كيفية إنتاج هذا المقول. أي أن (الموضوع الشعري) لم يعد من بين اهتمامات الشعراء، إنما الاهتمام أصبح منوطا بأدوات الإنتاج وتقنيات التعبير."[٢]

وهذا يعني أن ملاحقة عملية التشكل الإبداعي لم يعد وظيفة النقد فحسب، بل إن الشاعر ذاته أصبح واعيا بالعملية الإبداعية ويتابع ذاته، مدركا لكيفية تشكل القصيدة، لا مجرد كاتب لها، فهو أيضا يفكر بالإجابة على سؤال "كيف يقول"، وليس فقط "ماذا يريد أن يقول".

إن إئتلاف جميع العناصر السابقة أدى إلى تميز قصيدة النثر بأنها "تكاد تكون منغلقة على نفسها، دون أن ينفي ذلك احتواءها على أنساق اجتماعية وأخلاقية وفلسفية وتاريخية، وهذا الانغلاق هو الذي حماها من الترهل بمثل الاعتراض والاستطراد، حتى تظل محافظة على انغلاقها الأثير."[٣]

---

[١] في نظرية النقد (متابعة لأهم المدارس النقدية المعاصرة ورصد لنظرياتها)، ٨
[٢] النص المشكل، ٣٢
[٣] شعراء السبعينات وفوضاهم الخلاقة، ٧

و. موقف عبد المطلب من شعرية شعر الحداثة، وقصيدة النثر بشكل خاص:

في شعر الحداثة عموما، وقصيدة النثر خصوصا، سادت حالةٌ من التمرد على جميع السلطات التي أحكمت قبضتها على الشاعر، سواء أكانت السلطة النحوية أو البلاغية أو الجمالية أو حتى سلطة المتلقي، وقد رأى محمد عبد المطلب هذه الحالة من التمرد كحالة فوضى، لكنها الفوضى الخلاقة، وهذا يعني أنه لم يكن ضد تجريب الحداثة الشعري، ولم يتخذ موقفا سلبيا منه، ولم يتجاهله، بل التزم بوظيفته النقدية التي تملي عليه المتابعة الوصفية لجميع النصوص التي يفرزها الواقع، مهما كانت درجة إشكاليتها، كما فعل ابن فارس مع نصه المشكل.

يرى عبد المطلب أنه "من البدهي أن تبدأ هذه الفوضى فاعليتها التنفيذية (بالتدمير)تدمير النموذج السائد والمسيطر، سعيا إلى بناء النموذج الجديد على مستوى الشكل وعلى مستوى المضمون، وفق الشروط التي آمنت بها أحلاف شعراء السبعينيات."[١]

أما عن سبب وصفه لهذه الفوضى (التدميرية) بالخلاقة، فيقول: "ونقول إنها خلاقة لأنها كانت معنية بتحويل السلب إلى إيجاب، والقبح إلى جمال، والتشتت إلى انتظام، على معنى أن الفوضى الخلاقة يمكن أن تسعى إلى (النظام الخلاق)، فهو وليدها الشرعي."[٢]

وكالمعتاد، فإن عبد المطلب يقف موقفا وسطيا من شعر الحداثة، وينتقد تحول المبدعين أنفسِهم إلى نقادٍ قساة في كل مرحلة من مراحل التطور الشعري، وهو ما أدى إلى نشوب "(حرب أهلية) بين المراحل الشعرية من ناحية، وبين شعراء كل مرحلة من ناحية أخرى، فالإحيائيون رفضوا النموذج السابق عليهم، ثم رفضوا النموذج الرومانسي اللاحق عليهم، وبالمثل: رفض الرومانسيون الإحيائيين، ورفضوا النموذج التفعيلي اللاحق لهم، ثم جاء التفعيليون ليرفضوا الرومانسيين السابقين عليهم، ثم اتجهوا إلى رفض(قصيدة النثر)، وفي الدفاع عن النفس، قام شعراء قصيدة النثر برفض النموذج السابق عليهم، حتى إن بعضهم ضم التفعيليين إلى مرحلة الشعر الجاهلي. وفي هذه (الحرب الأهلية) رفع السبعينيون شعار القطيعة

[١] شعراء السبعينات وفوضاهم الخلاقة، ٩
[٢] شعراء السبعينات وفوضاهم الخلاقة، ٢٢

والانقطاع، وقال بعضهم: إننا جيل بلا أساتذة، ولا يمكن أن نعمم الحكم في هذا السياق، فهناك استثناءات هنا وهناك، تقدم رؤيتها في شيء من الاعتدال الذي يتقبل ما سبق متحفظا، ويرفض –إذا رفض– متحفظا أيضا."[1]

وبشكلٍ عام؛ فإن محمد عبد المطلب لم يرفض أي نتاجٍ أدبي حقيقي أفرزه الواقع والسياق الحضاري، وحاول أن يمد بينه وبين التراث علائق التواصل ما استطاع إلى ذلك سبيلا، حتى إنه قبل أن يكون هذا التواصل بين القديم والحديث تواصل "نقضٍ" لا "توافق"، وهو في هذا يدعو إلى "شعرية التراكم لا الانقطاع، وبرغم أن كل مرحلة تضم (الغث والسمين)، فإن حضور الغث ليس مدعاة لنفي مرحلته أو آنيته."[2]

إنه يقبل بتوازن، لا يهم إذا كان النص موزونا أو لا، ما يهمه هل هو شعري حقا أم لا، وهل هو قادر على التواصل مع جذوره الثقافية –حتى ولو بالنقض– أم لا.

[1] شعراء السبعينات وفوضاهم الخلاقة، ١٠
[2] كتاب الشعر، ٤

المبحث الثالث

آراء محمد عبد المطلب في قضايا نقد السرد

لم يكن اهتمامُ محمد عبد المطلب بقضايا نقد السرد اهتماما قديما، بل –ومقارنةً باهتماماته النقدية في مجال الشعر– يعد اهتماما حديثا على مسيرته النقدية؛ وهو ما يقرُّه في كتاب (بلاغة السرد) المنشور في عام ٢٠٠١، إذ يقول: "استغرقتني قراءة الشعر حتى أبعدتني عن خطاب إبداعي له حضوره الكثيف الذي ينافس حضور الشعر ويزاحمه في مكانته بوصفه (ديوان العرب)... وأدركت – عند ذاك – أنه قد فاتني الشيء الكثير، كما أدركت أنني لم أظلم الخطاب الروائي بعدم إقبالي عليه، قراءة ودراسة، وإنما ظلمت نفسي؛ لأنني حرمتها من شيءٍ كثير، هذا الشيء فيه جانب من الفن، وجانب من المتعة، وفيه جانب من الحياة، وجانب من الخبرة بالوجود البشري وغير البشري، وكل ذلك أو بعضه قد يقدمه الخطاب الشعري، لكن ليس على النحو الذي يقدمه الخطاب الروائي، ولا يرجع ذلك إلى الدرجة المعيارية التي ينتمي لها هذا أو ذاك، وإنما يرجع إلى خصوصية كل جنس وقدراته في إنتاج هذه الجوانب الخصبة الثرية."[١]

هذا يعني أنَّ اهتمامات عبد المطلب النقدية في مجال السرد اهتماماتٌ حديثة، وليست ممتدة بقدر الدراسات الشعرية، إذ تنحصر في ثلاث كتب حديثة الإصدار، وهي: بلاغة السرد (٢٠٠١)، والقراءة الثقافية (٢٠١٣)، وقراءة السرد النسوي (٢٠١٤)، وهذا الكتاب الأخير قرأت عنوانه عبر المواقع الإلكترونية "بلاغة السرد النسوي"، إلا أن نسختي المصورة بهذا العنوان "قراءة السرد النسوي".

[١] بلاغة السرد، ٧-٨

وربما كان لدى عبد المطلب دافعان اثنان حفزاه إلى دخول هذا الميدان النقدي:

الأول: هو الدعوات التي أُثيرت حديثا حول تراجع مكانة الشعر لصالح جنس الرواية، وأن العصر الحديث هو عصرٌ السينما والدراما، وإذا كان ثمة فنٌ لغويٌّ قريب من السينما والدراما وتقاناتها الفنية فهو الرواية لا الشعر؛ لذا كان لا بد لعبد المطلب من المشاركة في هذا الميدان.

الثاني: يتعلق بما قد يُوجه إلى محمد عبد المطلب من النقد بسبب تجاهله لفنٍ أصبح له حضوره الكثيف في العصر الحديث، وهو نقدٌ يُضْعِفُ تاريخه النقدي، ويُلْمِح إلى أن البلاغة العربية، والتراث العربيَّ النقدي، اللذين قضى عبد المطلب حياته النقدية في الدفاع عنهما وإثبات صلاحيتهما لتشكيل منهجية نقدية عربية، غيرُ صالحتين للخطاب النثري، وهذا عجزٌ يخلُّ بدفاعِه عنهما، وقد وجه له هذا السؤال بالفعل: "أين دراسة الرواية في مسيرتك النقدية؟"، وكانت إجابته أنه "دارس للبلاغة العربية، والشعر أقرب أجناس القول لهذه البلاغة؛ لأنه كلف بتوظيف أدواتها في إنتاج جماليته. البلاغة هي التي قادتني إلى الشعر، والشعر هو الذي يردني إلى البلاغة."[1]

لكنه في مرحلة لاحقة يقول إنه قد أدرك "وهن هذا التعلل، وأنه من ضرورة الأمور استكمال المسيرة النقدية بالإقدام على الخطاب الروائي وممارسة مجموعة من الإجراءات التحليلية التي أفيد فيها من ممارساتي التحليلية على الخطاب الشعري، وصح العزم مني على الإقدام، فكانت هذه القراءات التي يمكن النظر إليها بوصفها محاولة لتجاوز (المدخل) – مدخل الرواية – لألج إلى غرفها ودهاليزها، وأجوس خلال أبهائها وأفنيتها."[2]

وفي هذا المبحث سنتناول كتبه الثلاثة بإيجاز، لبيان منهجه في قراءة النص السردي.

[1] بلاغة السرد، ٨
[2] بلاغة السرد، ٩

- كتاب بلاغة السرد (٢٠٠١)

ربما سيبدو لأيٍّ متابعٍ لمسيرة محمد عبد المطلب النقدية، أنه سيكون من الصعب عليه الانتقال من التحليل الشعري إلى التحليل السردي؛ ذلك بسبب الاختلافات النوعية بينهما كجنسيين أدبيين مختلفين، وما يقتضيه هذا الاختلاف من اختلافٍ في المنهج والأدوات، وهذا يعني أنه سيتجاوز تاريخا نقديا كبيرا، ليؤسس لنفسه بداية رحلةٍ نقديةٍ جديدةٍ مع السرد.

غير أن هذا التوقع لن يكون في محله، إذا عرفنا أن عبد المطلب سيتبع –في كتابه الأول (بلاغة السرد)– ذات الأسس المنهجية التي اتَّبعها في تحليله الشعري، مع مراعاة خصوصية الخطاب السردي، وتقاناته، وهو في هذا الكتاب يقرُّ بأنَّ منهجيته النقدية قد تخالف الخطاب النقدي العربي أو العالمي، بل إنه قد سعى سعيا حثيثا إلى "تجنب هذه الإجراءات المحفوظة التي مارسها النقد في مراحل سابقة، ووصل فيها إلى إنجازات لافتة، لكنها ... لم تكن كافية، لأن الخطاب الأدبي – عموما – خطاب لغوي بالدرجة الأولى، ومن ثم فهو في حاجة إلى إجراءات تحليلية تكشف عن لغويته، ودور هذه اللغوية في إنتاج النصية الروائية. وهذا يعني أن الإجراءات التي مارستها على الشعرية – بوصفها فنا لغويا – صالحة لأن تمتد – بكل فاعليتها– إلى الخطاب الروائي، ومن ثم يمكن اعتبار هذه القراءة إضافة متواضعة إلى ما سبق أن قدمه الخطاب النقدي عن الرواية عموما، والسرد على وجه الخصوص."[١]

واعتمادا على هذا المدخل اللغويّ للنص السردي، يرى عبد المطلب أن الزمن الذي قضاه في قراءة الشعر "لم يكن زمنا ضائعا بالنسبة للرواية، بل يمكن النظرُ إليه بوصفه مقدمة تمهيدية يسَّرت لي الإقدام على قراءة الرواية بأدوات الشعرية وتقنياتها الجمالية، مع فضل إضافات فرضتها الخصوصية النوعية للرواية، لم أستطع منها فكاكا، برغم يقيني بانكسار النوعية، أو على الأقل: اهتزازها."[٢]

[١] بلاغة السرد، ٩-١٠
[٢] بلاغة السرد، ١٠

يقر عبد المطلب بالاختلاف الذي فرضه جنس الرواية على استخدامه لأدوات تحليل الشعرية، غير أن هذا الاختلاف يكاد يُسْتوعب بمبرر "انكسار حواجز النوعية"، وهو ما سيجعل دراسة النص من مدخله اللغوي، لا اعتمادا على خصوصيته النوعية، دراسةً منطقية، لأن هذه الحواجز النوعية لم تَعُدْ قائمةً بوضوح؛ إذ "مع زيادة انكسار النوعية تجلت بداية (التداخل) النوعي على نحو محدود حينا، وغير محدود حينا آخر، ومن هذه التجليات التداخلية عبور الرواية إلى القصة في بعض النصوص، وعبورها إلى (السيرة) في بعضها الآخر، ثم (المذكرات اليومية) في البعض الثالث، بل إن الروائية قد قفزت فوق أسوار (المسرحية)، ثم عبرت إلى (الشعرية) عبورا موسعا."[١]

يعتمد عبد المطلب على "النصية" كمنهجية شاملة في قراءة العمل السردي، بداية من العنوان، ومرورا بالشخصيات والأحداث، وليس انتهاء بالصراع والحل، والنصية عنده "لها حقوق شرعية، وأول هذه الحقوق: "أن يكون النص منتجا لذاته، وفي مقدرته أن يكتب نفسه، على معنى أن النص هو القائل، أي فاعل القول، وبحق هذه المقدرة فإنه يسعى للتعبير عن مكنوناته الداخلية ورؤيته الخارجية، وتشكيل مواقفه المتوازية والمتنافية، والتعبير عن أحواله العامة والخاصة، وتحديد العوالم التي يطل عليها، وزاوية الإطلال، وطبيعة الرؤيا، وجوهر المشاهدة."[٢]

ويشرح هذا المنهج النصاني توضيحه لآلية تعامله مع النص الروائي من حيث هو نص لغوي؛ فيؤكد أنه يتعامل مع "الروائية بوصفها بنية لغوية بالدرجة الأولى، وكل ما قدمته عن النصية، والنوعية، والراوي، والسرد، والحدث، والشخوص، لا يمكن أن يقع تحت طائلة القراءة إلا من خلال اللغة، ومن ثم فإن متابعة النصوص الروائية تحتاج إلى النظر في ركيزتين لغويتين: الإفراد والتركيب، أو لنقل: (العلاقات الاسبتدالية، والعلاقات التوزيعية)، وهذا النظر المزدوج هو القادر على كشف النظام الصياغي، وتحديد خيوطه التي تذهب طولا وعرضا، مشكِّلة البناء النصي بكل محتوياته السابقة."[٣]

---

[١] بلاغة السرد، ٤٤
[٢] بلاغة السرد، ٣٢
[٣] بلاغة السرد، ١٥٥

وهذا يعني أنَّ عبد المطلب لم يفارق منهجه في القراءة الشعرية بالفعل، ولسنا هنا بصدد التمثيل على كل عنصر من عناصر السرد، وكيف قام عبد المطلب بتحليله اعتمادا على منهجه "النصاني" الذي يعتمد اللغة أولا وأخيرا كمدخل للتحليل، لكننا سنضرب مجموعة من الأمثلة الشارحة لهذه المنهجية:

أولا: قراءة العنوان قراءة نصية

في تحليله لعنوان رواية "صخب البحيرة"، يقول عبد المطلب أن الملاحقة الرصدية تجمع "بين المتابعة الإحصائية والملاحظة الكيفية، والملاحظة الكيفية تقول: إن الدالين ترددا كميا ترددا غير متوازن، فقد تردد الدال (صخب) اثنتي عشرة مرة، بينما تردد دال (البحيرة) مائة وأربع عشرة مرة، فالتناسب الكمي منعدم بينهما، كما أن الملاحظ أن المتن الروائي لم يجمع بين الدالين على النحو الذي جاءا عليه في العنوان، مما يعني أن العلاقة بينهما لم تكن علاقة تلازم، فانعدام التناسب –أولا– والتلازم –ثانيا– يشير إلى ناتج له أهميته، وهو أن النص يستهدف بسرده عالم (البحيرة) بمكوناته الذاتية، ومواصفاته الثابتة، أكثر من استهدافه للمواصفات الطارئة (كالصخب)، لكن هذا المستهدف قد امتد إلى ما يحيط بعالم البحيرة من كائنات بشرية، بوصفها امتدادا للبحيرة على نحوٍ من الأنحاء، وبوصفها قابلة لفاعلية (الصخب) كالبحيرة تماما.

ولم تقتصر فاعلية دال (البحيرة) على حضوره الصياغي في مجمل السرد، بل إن هذه الفاعلية قد نشرت نفوذها في المتن، وأثرت تأثيرا بالغا في عملية اختيار الدوال حتى إن المفردات التي تنتمي لحقل الماء –عموما– قد بلغت تسعمائة وثلاثا وعشرون مفردة."[1]

والحقيقة أن ثمة تساؤلا حول تحليل عبد المطلب للعنوان بهذه الطريقة:

إن العنوان المختار هنا ينتمي إلى دائرة الشعرية، يعني أنه يصلح لأن يكون عنوانا لقصيدة، فالصخب والبحيرة، والتعليق بينهما بالإضافة، يجعلهما كتركيب ينتميان إلى دائرة الشعرية، فماذا لو تخيلنا عنوانا لا ينتمي إلى الشعرية كرواية "الجهل" لميلان كونديرا، وهو

[1] بلاغة السرد، ٢٦

عنوان يتكون من كلمة واحدة، ولا يُذكر الدال نفسه في متن الرواية سوى مراتٍ معدودة لا تتجاوز أصابع اليد الواحدة، وفي سياقات عادية، كيف يمكن أن نتابع عنوانا هو عبارة عن لفظة مفردة، أو نتابع حضوره في المتن بأدوات الشعرية والمنهج الإحصائي النصاني ذاته؟

وماذا لو كان العنوان مركبا بالفعل، لكنه لا ينتمي إلى دائرة الشعرية، بل إلى المستوى العادي من الكلام، بمعنى أنه لا يحتوي الكثافة الجمالية لتركيب شعريّ؟، كيف نقرأ عنوانا من قبيل "الحب في زمن الكوليرا"، حيث لا تشغل الكوليرا كحدث سوى مساحة زمنية معينة على الخط الزمني لأحداث الرواية، ويأتي ذكره لأنه كان الوقت الجوهري للتغير في علاقة حب، ولا إيحاءات أكثر من ذلك، ما فائدة المتابعات الإحصائية حينها؟

ثانيا: قراءة الضمائر كمدخل لقراءة النوعية الروائية

يقول محمد عبد المطلب: "إن متابعة النصية عندما تتعدد الخواص للنص الواحد، تقتضي أن تتوجه القراءة إلى مجموعة الضمائر التي آثرها النص، وأهمية هذه الضمائر لا تقتصر على دورها في استحضار مراجعها، كما لا تقتصر على الوظائف اللغوية التي تؤديها، من حيث التخفيف أو الاختصار الصياغي كما يقول اللغويون، وإنما أهميتها في أنها تتدخل – أحيانا – في تحديد النوعية، أو – على الأقل – في الاتجاه بالنص إلى هذا أو ذاك من أجناس القول.

والملاحظ أن الروائية تميل إلى التعامل مع (ضمير الغائب)، أو لنقل إلى أن هذا الضمير هو الذي يرجح انتماء النص للروائية، حتى إن بعض البلاغيين والنحاة أسموه (ضمير الحكاية)، ولا ينفي هذا أن السرد لا يرفض التعامل مع الضميرين الآخرين (ضمير المتكلم) و(ضمير المخاطب)، لكن هذا الإيغال في التعامل معهما يعدل قليلا أو كثيرا في النوعية، إذ الملاحظ أن الشعرية تميل إلى ضمير المتكلم."[1]

[1] بلاغة السرد، ٥٢

وهو ما يؤكده في كتاب "القراءة الثقافية"، حين يرى أن الضمير يفرض حضوره "بوصفه أداة مركزية في بناء السرد، بل هو عنصر أساسي في تحديد النوعية، فالضميران (أنا – نحن) وتوابعهما، يقودان النص إلى منطقة (الشعرية) حينا، وإلى منطقة (السيرة) حينا آخر، وربما لا يكون هذا ولا ذاك، وإنما يكون حضورهما علامة واضحة على توحد المؤلف بالراوي الداخلي.

أما ضمير المخاطب (أنت) وتوابعه، فإنه يقود النص إلى دائرة (الحوار) المسرحي على وجه العموم، والملاحظ أن هذا الضمير له صلة حميمة بمناطق التوتر والصدام، سواء أكان صدام مواقف، أم صدام شخوص.

معنى هذا أن ضمائر (التكلم والخطاب) ليست من الأبنية الأثيرة في السرد، إذ إن الأثير لديه، هو (ضمير الغياب) هذا الضمير الذي أسماه البلاغيون القدامى (ضمير الحكاية)."[1]

ونتوقف أيضا للتعليق عند هذا الحكم بكون ضمير الغائب هو ضمير (الحكاية)، وهو المرجِّح لانتماء النص للرواية، بينما ضمير المتكلم هو ضمير (الشعرية)، وهو توصيف قد يوافق يكون له نصيبٌ كبير من الصحة في حالة استقرائية، ولكنه لا يمكن أن يكون ذا قيمة في حالاتٍ أخرى؛ فالشعرية الحديثة ليست شعرية الذات بقدر ما تجعل الذات موضوعا، وهو يعني أنها تتخلى في كثير من الأحيان عن ضمير المتكلم إلى ضمير الغائب أو المخاطب.

وإذا كانت الرواية ظلت لفترة طويلة تعتمد على "الراوي العليم" الذي يروي بضمير الغائب، فإنها اليوم تلجأ إلى رواة آخرين يستعملون ضمير المتكلم، وأحيانا: يحدثون أنفسهم بضمير المتكلم على سبيل الافتراق عن الذات، هذا يعني أن الضمائر متداخلة أشد التداخل، ويبدو أن الحكم بكونها مدخلا لتمييز الأجناس الأدبية ليس حكما موفقا، حتى وإن كان من باب الترجيح.

[1] القراءة الثقافية، ١٧٤-١٧٥

ثالثا: الوظيفة النحوية في تقدير فاعلية الشخوص

يقول محمد عبد المطلب: "ويهمنا – في هذا السياق – أن نطرح وظيفة سردية قد لا يهتم لها كثير من المتلقين، أو أنهم يهملونها إهمالا كاملا، ونعني بذلك (الوظيفة النحوية)، ومتابعة نص (الابنة فاتن) تؤكد تدخل هذه الوظيفة تدخلا حاسما في بناء الشخوص ومنتجاتها من الأحداث، بل هي التي تحافظ على مسار الحدث وعلاقته بالشخصية، فشخصية (فاتن) – وهي الشخصية المحورية في النص – تكاد تستولي بحضورها خلال اسمها العلم (فاتن) على معظم السرد، حيث بلغ تردد هذا العلم ثلاثمائة وثلاثة وثلاثين ترددا، فإذا كانت صفحات النص الخالصة للطباعة تبلغ مائة وسبعا وخمسين صفحة، فإن معدل التردد يكون دالين لكل صفحة تقريبا، أي إن فاتن حاضرة في كل دفقة نصية على وجه العموم.

لكن الملاحظ أن هذا (العلم) قد وقع موقع (الفاعل) مائة وخمسا وثمانين مرة، بينما وقع موقع (المفعول) ثلاث عشرة مرة، ثم تنوع التردد بين الوظائف الأخرى خاصة وظيفة (المجرور)."[1]

رابعا: بنية الحال

كما تابع عبد المطلب البنى النحوية والصرفية في قراءته الشعرية، فقد تابعها أيضا في قراءته السردية، يقول: "أما بنية (الحال) فإن توظيفها يتأتى عندما تكون رؤية الإبداع لعالمه رؤية حضورية من ناحية، وغير ثابتة من ناحية أخرى، ذلك أن مهمة هذه البنية مهمة كيفية أكثر منها نوعية، ثم إن بنية (الحال) تؤثر الحلول في منطقة (المعارف)، وهي منطقة بحاجة إلى كشف الكيفية أكثر من بيان النوعية، إذ إن النوعية تقتضي التحديد بطبعها، ويمكن متابعة وظائف البنية في نص (الابنة فاتن) – مثلا – عندما ذهبت الست فتحية للاطمئنان على عزيزة، قالت لها:

"كيف حالك اليوم يا عزيزة؟

أجابتها عزيزة (ممتنة):

[1] بلاغة السرد، ١٤٩

الحمد لله يا ست فتحية سألت عليك العافية"

حيث جاءت بنية الحال هنا (ممتنة) متوافقة مع سعي الست فتحية لمعرفة (حالة) عزيزة. ويطول بنا الأمر لو رحنا نتابع هاتين البنيتين في مجموع النصوص الروائية التي قرأناها، وهو ما أرجو أن أفرغ له في قراءة مستقلة، لكشف وظائفها الإنتاجية المتعددة، والمؤثرة في النصية، ذلك أن مثل هذه القراءة سوف تعدل من بعض المقولات النحوية حول (العمدة) و(الفضلة)، فكثير مما أطلق عليه النحاة (فضلة) هو من العمد الأساسية في إنتاج النصية، بل إن النصية لا يمكن أن تعترف بهذه القسمة الظالمة للأدوات اللغوية بين العمدة والفضلة، أي بين الأساسي والهامشي."[1]

والحقيقة أن تعليقا من هذا النوع لا يضيف كشفا تحليليا للنص السردي، وربما سيكون إضافة جيدة في حال كان النص شعريا.

خامسا: علاقة الدال بالمدلول

يقول عبد المطلب في بيان مدلولات دال العطش: "ويلاحظ أن دال (العطش) كان يخرج من السياق ليستحضر دالا آخر يؤدي مهمته هو (الظمأ) الذي يبالغ في (شدة العطش)، وعندها يحل "يقين الظمأ" صـ٢٦٦، وإن مال دالٌ الظمأ إلى إنتاج ملازمة بين متعة الحب ومتعة الجسد، صـ٢٠٧.

إن أهمية تردد الدالين مجتمعين أو منفردين، أنهما ينتميان – على نحو مطلق – إلى الذات الراوية، فهي مستقر اليقين، ومحل العطش، ولهذا فهي دائمة البحث عن الارتواء، وهو بحث لا نهاية له صـ٣٠٣. على معنى أن (العطش) هو الحقيقة التي لا يمكن الخلاص منها. أما رامة فهي لا تمتلك نصيبا من هذا اليقين، ولا تمتلك قدرا من هذا العطش، لأنها كائن يعلو على قوانين الوجود، برغم إغراقها في وجودها الحياتي."[2]

[1] بلاغة السرد، ١٦٨-١٦٩
[2] بلاغة السرد، ١٨١

وهذا تحليلٌ مغرقٌ في الشعرية، وقد لا يتناسب مع طبيعة النص السردي، إلا إذا كانت اللغة الشعرية سمة من سماته، وهو ما لا ينطبق على النصوص السردية كلها، وهذا يعني صلاحية النصية التي يقترحها عبد المطلب لقراءة هذا النوع من الروايات التي تعتمد اللغة الشعرية، لا لقراءة السرد بشكل عام.

والسؤال الحقيقي الذي يجب أن يُطرح حول هذه المنهجية التي اتبعها عبد المطلب في قراءة السرد، والتي أقرَّ فيها بأنه تعامل مع النص السردي بنفس أدوات تحليل الشعرية مع اختلاف بسيط يفرضه اختلاف الأجناس، التي يوقن عبد المطلب سلفا بتمييع الحدود الفارقة بينها، السؤال هو : هل الشعرية علم للشعر أم علم للأدب؟

"لقد انتهت المعالجة إلى أن الشعرية علم الأدب بوصفها تبحث عن قوانين الخطاب الأدبي في كلٍّ من الشعر والنثر، وبوصف هذين الأخيرين ينطويان على خصائص أدبية على حد سواء، غير أن نهاية المعالجة ليست تقريرا حتميا، وإنما هي تقرير ضروري، فلكي تبلغ الشعرية تكاملا ما، لا بد لها من أن تكون شاملة للأدب، وبهذا فهي تتجاوز النظرة التجزيئية إذا ما قصرت استكشافها في نطاق الشعر فقط. فالاحتراز –هنا– واقع قائم، فنحن نتوفر على نظريتين بارزتين لا تسلمان بأن الشعرية علم الأدب، بل إنهما تعالجان الخطاب الشعري من دون الخطاب النثري، وهما نظريتا رومان جاكوبسون، وجان كوهن، وهنا لا بد من فحص الأساس المستند إليه في البت، في أن الشعرية علم الشعر أم علم الأدب، والمسألة كلها تتعلق في إقامة ثنائية تضع فارقا بين الشعر والنثر."[1]

وإذا كانت الشعرية وفق بعض النظريات علم الشعر لا علم الأدب، فكيف يمكن أن نعالج بأدوات الشعرية النص السردي؟ خاصة وإذا علمنا –مسبقا– أن عبد المطلب كان قد فرق بين النثر والشعر– في سياق دفاعه عن قصيدة النثر– بأن الشعر هو الشعرية لا الوزن، وكانت كلمته الفاصلة بأن السؤال الذي يجب أن يسأل هل النص شعر أم لا، وليس: هل هو موزون أم لا، وهذا يعني أنه جعل الشعرية هي الحد الفاصل في التمييز بين النثر والشعر.

[1] مفاهيم الشعرية (دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم)، ٨٣

وهذا نفسه منطق النظريات الرافضة لكون الشعرية علما للأدب، حيث تقيم هذه النظريات حدودا فاصلة بين طبيعة اللغة في الشعر وطبيعتها في النثر، فقد "أكد شلوفسكي على امتياز لغة الشعر من لغة النثر في محسوسية تركيب الأولى، فضلا عن محسوسية مظهرها الصوتي والتلفظي والدلالي، وقد عرض ياكوبنسكي تمييزا آخر ... يتعلق بموضوع الإحالة في اللغة، فقرر أن لغة الشعر تحظى بقيمة مستقلة، فهي لا تحيل إلا إلى نفسها، إنها لغة (ذاتية الغائية) (إنها اللغة المختزلة إلى ماديتها وحسب، إلى أصوات أو أحرف، إنها اللغة التي ترفض المعنى) وسوف تتموقع لغة الشعر –بوصفها ذاتية الغائية– في الطرف النقيض للغة النثر ذات الغائية العملية التي تنصب على الاتصال."[1]

وهذه هي الرؤية التمييزية التي سيتبناها عبد المطلب في كتاب "القراء الثقافية"، يقول: "تناولنا الراوي ووظائفه ومواقعه في بناء السرد، سواء احتفظ السرد بخصوصيته التوصيلية، أم تخلص منها تخلصا محدودا أو مؤقتا ليرتفع إلى أفق الشعرية، حيث تكون الصياغة هدفا في ذاتها."[2]

وبناء على هذا التمييز يبدو أن قراءة النص السردي، بنفس أدوات النص الشعري قراءة مغامِرة، تقوم على الكثير من فقدان الوظيفة الجوهرية للغة النثر وهي: الاتصال، والتي ترتفع ارتفاعا (مؤقتا) إلى أفق الشعرية، في بعض الأحيان.

[1] مفاهيم الشعرية (دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم)، ٨٥-٨٦
٢ القراءة الثقافية، ١٧٢

-كتاب القراءة الثقافية (٢٠١٣)

في هذا الكتاب يبدأ عبدالمطلب الفصل المخصص للسرد، بتعريفه كأحد علوم الحداثة، فيقول أنه قد ظهر ما سُمِّيَ "(علم الرواية) وتابعه (علم السرد) تأسيسا على أن هناك نوعا من النصوص الأدبية، التي حصرت وظيفتها في إعادة إنتاج الواقع بمجموع وقائعه وشخوصه، والعلاقة الجدلية التي تربطهم، ثم تقديم هذا المنتج في لغة توصيلية ذات مواصفات أدبية."[١]

وقد تابع ظهور هذين العلمين، ظهور مصطلحاتٍ نقدية خاصةٍ بهما، مثل "(الحوار الداخلي) من كونه حوارا مباشرا أو غير مباشر، ومثلما هو الأمر مع بعض الأبنية الصياغية، (كالضمير) و(الإشارة) و(أدوات الربط) وبعض الأبنية الدلالية، مثل (المناجاة) و(التداعي الحر)، ثم رصد بعض تقنيات الفنون البصرية، كالمونتاج والسيناريو والفضاء النصي وغيرها من التقنيات."[٢]

وقد اتجه النقاد الجدد إلى هذه المصطلحاتِ محاولين تطبيقها على النص العربي، غير أن عبد المطلب يرى أن "ترحيبهم الزائد، مرجعه أن هذه التقنيات قد أراحتهم من عناء قراءة النصوص قراءة جمالية حينا، أو ثقافية حينا آخر، إذ يكفي الناقد أن يجلس أمام النص، ويضع علامات مميزة على المناطق السردية التي يمكن أن تنطبق عليها هذه التقنية، فيقول: هنا منطقة استرجاع، وهناك منطقة استباق، وهنا مشهد، وهناك موقف، وهنا حوار داخلي، وهنا حوار حر، وهناك حوار غير حر، إلى آخر هذه التقنيات التي أحصيتها، فوجدت أنها تتجاوز الخمسين تقنية."[٣]

ويبدو أن عبد المطلب لم يتحمس كثيرا لاستخدام هذه المصطلحات، بل ورأى خطورة في تطبيقها، ذلك أن " المتعاملين بهذه التقنيات لم يكتفوا بالمناطق التي استكشفوها في النص، ورأوا أنها مما يدخل في نطاق تقنية بعينها، بل تجاوزوا هذا الكشف إلى محاولة إرغام النص

[١] القراءة الثقافية، ١٦٧
٢ القراءة الثقافية، ١٦٨
[٣] القراءة الثقافية، ١٩٠

على تقبل هذه التقنية أو ذاك، على الرغم من أن هذه النصوص السردية تتوفر فيها المناطق الصالحة للدخول في دائرة نفوذ هذه التقنيات، وخطورة هذا كله أن النصوص كلها تحولت إلى نص واحد، فما يقوله الناقد على هذا النص ينقله حرفيا إلى نص آخر، وأصبح النقد عملية آلية يسيرة، يمكن للناقد من خلالها أن يمارس نقده كل يوم على نص جديد دون عناء."[١]

ولسنا ضد موقف عبد المطلب من التقانات الحديثة، ومصطلحاتها الكثيرة التي أنتجها النقد الحداثي، والذي قد يكون فعلا أشبه بصنعة البديع أحيانا، لكن يبدو أن عبد المطلب قد بالغ كثيرا في مسألة ربط السرد بالتراث، والاعتقاد بأن تقانات السرد الحداثي قد وجدت في السرد التراثي (ألف ليلة وليلة كنموذج)؛ فإذا كان الأدب التراثي بمجمله لم يشهد فنًّا قصصيا مكتملا، أو فنا قصصيا بهذا المعنى المعروف حديثا، فكيف له أن يمتلك التقانات الحداثية للسرد؟

يقول عبد المطلب: "وأنا على يقين أن من يعاود التأمل في الليالي، سوف يكتشف أن كثيرا من تقنيات الحداثة السردية تمتد بنسب متين إلى تقنيات هذه الليالي، سواء في ذلك تقنية الحوار أو الوصف، أو تقنية قطع الحدث، وتخليق الفجوات (بالحذف) الذي يغيب بعض الأحداث أو المعلومات، أو الحذف الذي يغيب مساحة زمنية قصيرة أو طويلة، أو تخليقها (بالاختصار) الذي يكاد يؤدي وظيفة الحذف على نحو دلالي، بينما يؤدي الحذف وظيفته على نحو مادي. وهذه الفجوات بوسائلها المتعددة، تعمل على كسر قانون السبب والمسبب الذي يحيط النص الروائي بأسوار المنطق، وهو ما ينشط (قانون التداعي) بكل ما فيه من عشوائية، ويتيح للسرد أن يقدم قفزا فيما سمي (بالاستباق) أو يتراجع فيما سمي (بالاسترجاع) إلى غير ذلك مما جاءت به تقنيات الحداثة."[٢]

وهذا الارتداد إلى التراث فيه كثيرٌ من المبالغة؛ إذ كيف نقرن تداعي "جيمس جويس" في روايته "عوليس" بحكاية من حكايات ألف ليلة وليلة؟، وكيف نربط تداخل الأصوات والأزمنة في "مدام بوفاري" لفرجينيا وولف بهذه الحكاية؟

---

١ القراءة الثقافية، ١٩٠
٢ القراءة الثقافية، ١٧٣

ويوضح عبد المطلب غايته من هذا الربط، فيقول "نهدف من هذا الإيجاز حول مصطلحي (السرد والقصة) ربطهما بالمرجعية اللغوية التراثية، وهو الأمر الذي نحرص عليه في معظم ما نتناوله من مصطلحات الحداثة لإكسابها قدرا من صلاحية التعامل مع النص العربي."[١]

غير أن هذا الربط ليس في محله، لأنه يتجاهل هذه المرة ليس السياق الحضاري فحسب، بل أوليات علم السرد كما قال به أعلامه في الغرب، فهو يقرُّ بأنه تعريفه للسرد "قد يكون مغايرا بعض المغايرة لما يقول به المنجز النقدي الوافد، وبخاصة عند جيرار جنيت الذي فصل بين السرد والحكاية، حيث ربط السرد بالترتيب الفعلي للأحداث داخل النص الروائي، أما الحكاية فهي التتابع الذي وقعت به الأحداث بالفعل."[٢]

ووفقا لمفهوم جنيت يكون الأدب العربي أميل إلى روح الحكاية في حال وجود بذور للفن القصصي في تراثه، لكنه لم يعرف النص السردي بتقاناته التي يعرفها الأدب الحديث، لهذا فإن عبد المطلب يقدم تعريفا آخر للسرد يتوافق مع الجذور العربية، ولا يتفق مع المنجز النقدي الوافد، فيقول إن السرد هو "المادة المحكية بمكوناتها الداخلية من الحدث والشخوص والزمان والمكان، وهي مكونات أنتجتها اللغة بكل طاقتها الواصفة والمحاورة والشارحة والمعلقة."[٣]

لقد نال مصطلح (السرد) حظوة في العصر الحديث، فاستخدم "على نطاق واسع للدلالة على معنى خاص محدد بوصفها أحد الأساليب التي يلجأ إليها القاص لرواية قصته، أي أنه النشاط اللغوي الذي يضطلع به الراوي وهو يروي حكاية ويصوغ الخطاب الناقل لها. وفي هذا السياق توضع كلمة السرد إزاء كلمتي الحوار والوصف، أما المعنى العام لكلمة سرد فمداره على نمط من أنماط الخطاب قائم على تعاقب الأفعال، ومن شأن ذلك أن يجعلنا نرى أن السرد لا ينحصر في الأدب، وإنما يوجد في مجالات أخرى كالدين والسياسة والتاريخ والرحلة والصحافة والأحداث اليومية."[٤]

---

[١] قراءة السرد النسوي، ١٣
[٢] قراءة السرد النسوي، ١٢
[٣] قراءة السرد النسوي، ١٢
[٤] تحليل الخطاب السردي: قضاياه وآفاقه (محاضرة)، ٤

وبهذا المفهوم الجديد، يرى عبد المطلب أنه قد قدم مفهوما حديثا "له انتماءٌ –على نحو ما– بمفهوم (القصة) في التراث العربي، "فإذا كان المتكلم هو منتج الكلام على نحو العموم، فإن أبا هلال العسكري يصله بمنتج القصة "القاص"، ومن يجري مجراه من أهل الجدل على وجه الصناعة، ثم يصله بإنتاج القصص الذي يطول من الأحاديث عن السلف."[1]

ولسنا ضدَّ تشكيل مفاهيم جديدة فرضها الواقع النصي الجديد، لكننا ضدَّ أن يكون تحوير المفاهيم من أجل خلق نقاط اتصال مع آراء تراثية ضعيفة، أو لا يمكن أن تشكل جذورا للمفهوم المعاصر، خاصة وإذا كان هذا المفهوم صاحب نشأة غربية شبه منقطعة عن التراث العربي.

ونحن لا ننكر وجود ملامح السرد في التراث العربي، "وخير دليل على ذلك ما وصلنا من نصوص عربية تنتمي إلى حقب زمنية بعيدة، إلا أن السرد العربي كمفهوم جديد وطرح حديث لم يشرع في دراسته والاهتمام به إلا في السنوات الأخيرة، حيث صار واحدا من أهم القضايا التي أخذت تستقطب اهتمام الباحثين والدارسين العرب، وذلك استجابة للمتغيرات والتطورات التي شهدتها الساحة النقدية الأدبية في العالم، الأمر الذي ولَّد رغبة في إيجاد مفهوم جديد ليحل محل المفاهيم العربية القديمة التي كانت تفتقد إلى الدقة والتحديد."[2]

إن المأزق الذي يقع فيه عبد المطلب في هذا الربط هو "تجاهل السياق الحضاري" المنتِج للنص السردي، وإذا كنا قد رأينا أن تجاهل السياق الحضاري كان مفيدا في التعامل مع المناهج الوافدة، وربطها بالتراث، إذ أمكننا استغلال أدواتها التحليلية، فإننا لا يمكن أن نرى صوابيةً في تجاهل السياق في مجال النصوص؛ فالحذف الحداثي غير الإيجاز الحكائي البلاغي الذي يُجبر المبدعون عليه لدواعٍ بلاغية، لا فلسفية، وكسر أسوار المنطق في الرواية الحديثة هو نتيجة سيولة عامة في المفاهيم، وغياب الميتافيزيقيا، واختلاق عوالم موازية من الحلم والخيال واللا منطق في العالم الروائي، كما أن التداعي الحر وغير المنظم للأفكار هو تقانة صوتية بالدرجة الأولى جاءت كملمحٍ حداثي هو بالأصل نتاجُ ثقافة ترتد لتفسير الوعي

[1] قراءة السرد النسوي، ١٢
[2] الدرس السردي في الخطاب النقدي العربي المعاصر (رسالة ماجستير)، ٣٣

والداخل، أكثر من الاكتراث بالإحالات المرجعية الخارجية المثالية؛ سواء كانت هذه الإحالات للعقل أو الميتافيزيقيا.

منهجية عبد المطلب في قراءة النص السردي في كتاب القراءة الثقافية:

يبدو أن محمد عبد المطلب قد شعر بشيءٍ من القصور في منهجه النقدي القائم على إغلاق النص على بنيته اللغوية سواء في الشعر أو النثر، وهذا لا يعني تراجعه عن منهجه اللغوي، وعن كون الصياغة هي المدخل إلى النقد، لكنه يعني أنه لم يعد قادرا على تجاهل المناهج الجديدة التي عادت إلى فتح النص على الإحالات الخارجية، واعتماد القراءة التأويلية في محاولة الكشف عنه، خاصة في مجال السرد.

فقد رأى أن "اعتماد القراءة على المادة اللغوية ببعديها: الكمي والكيفي، وجانبيها الإفرادي والتركيبي، يكاد يغلق النص على ذاته، وهذا ما أصابه اهتزازا كبيرا في المرحلة الثقافية الأخيرة التي لم تعد تستريح للتعامل مع النص حال انغلاقه، ذلك أن المنجز النقدي في زمن ما بعد الحداثة لا يعوِّل كثيرا على مثل هذا الانغلاق، لأنه ضد طبيعة النصية ذاتها. إذ لا يكاد يفلت نص روائي أو غير روائي من الانفتاح على سواه من النصوص القديمة والحديثة، ولا يكاد يفلت نص من امتصاص أنساق الثقافة المحلية أو الإنسانية، فالزمن أصبح زمن انفتاح النص، لا زمن انغلاقه."[1]

ومن أجل الموازنة بين منهجيته النصية، وهذه التيارات التأويلية التي تعتني بردِّ النص إلى الواقع، فقد اعتمد توصيف (قراءة) للإحالات الثقافية، وتوصيف (نقد) للكشف اللغوي المحايد، وبيَّن الفرق بين التوصيفين كما أوضحنا في المبحث الأول من هذا الفصل.

يحاول عبد المطلب متابعة المصطلحات النقدية المثيرة للجدل، التي تجاوزت مرحلة الأسلوبية والبنيوية والمناهج النصانية المرتبطة بعلم اللغة بشكلٍ عام، والتي ظهرت مؤخرا في أوروبا، ومن ثم قام الجيل الجديد من النقاد العرب بترجمتها وقراءة النصوص بناء عليها، ومن

١ القراءة الثقافية، ١٧٥

هذه المصطلحات: التداولية، والحجاج والحوارية، والتي سنطرح رؤية عبد المطلب لها في هذه الصفحات.

– التداولية:

قبل أن نطرح تعامل عبد المطلب مع مصطلح التداولية، نورد لمحة عن طبيعتها، وهي في جوهرها منح أطراف عملية التواصل دورا رئيسا في فهم الخطاب؛ "فتهتم بالمتكلم ومقاصده، بعده محرِّكا لعملية التواصل، وتراعي حال السامع أثناء الخطاب، كما تهتم بالظروف والأحوال الخارجية المحيطة بالعملية التواصلية، ضمانا لتحقيق التواصل من جهة، ولتستغلها في الوصول إلى غرض المتكلم وقصده من كلامه من جهة أخرى."[١]

وقد عرفها (ديوي) في قاموس القرن بأنها: "النظرية التي ترى أن عمليات المعرفة ومواردها إنما تتخذ في حدود الاعتبارات العملية أو الفرضية، فليس هناك محل للقول بأن المعرفة تتحدد في حدود الاعتبارات النظرية التأملية الدقيقة، أو الاعتبارات الفكرية المجردة."[٢]

ويرى عبد المطلب متابعا لنقاد آخرين أن "صعود مصطلح (التداولية)، كان رد فعل لما أقدمت عليه البنيوية من إغلاق النص على نظامه الداخلي، وقطع علاقته بما حوله، ومن حوله، واعتمدت كل تحليلاتها على العلاقات التركيبية بين المفردات، وبين الجمل، وجاءت محاولة التداولية لكسر هذا الانغلاق، وفتح لغوية النص على (الاستعمال) ببعده الحياتي، من ناحية، وكيفية سلوك أفراد البيئة اللغوية في إنتاج الكلام من ناحية أخرى."[٣]

إذا كانت المناهج النصانية قد انتصرت للغة التي هي طرف ثنائية مع الكلام – كما أقرها دي سوسير– فإن التداولية تأتي لتحويل المركز من "اللغة" إلى "الكلام" في هذه الثنائية؛ إذ "الركيزة المركزية في التداولية هي (الاستعمال) أو (السياق الاستعمالي للغة) حيث تتحول (اللغة إلى كلام)، وركيزة الاستعمال شطرت الدرس اللغوي الحديث شطرين، أحدهما: (علم الدلالة) الذي يدخل في اختصاصه الكلمة المفردة، ثم دخول الكلمة في التركيب، وعلاقتها

[١] التداولية والبلاغة العربية (مقال)، ١٥٥
[٢] التداولية والبلاغة العربية (مقال)، ١٥٧
[٣] القراءة الثقافية، ٩٠

بالوضع اللغوي. أما الشطر الآخر، فهو الذي يتجاوز مرحلة المواضعة، ليخلص دخول الكلمة والجملة في (الاستعمال)."[1]

وكما قام عبد المطلب بالبحث عن أساس تراثي لجميع المفاهيم النقدية الغربية، فقد بحث عن تأسيس للتداولية في التراث، هذا التأسيس لا ليكون جذرا للمصطلح الجديد، بل ليكون في موضع الندية معه، يقول: "الحق أن الثقافة العربية، هي (ثقافة الاستعمال السياقي) ونظرة موجزة إلى أقدر العلوم العربية (النحو) توثق هذه الحقيقة، إذ إن النحاة الأوائل أخذوا سبيلهم إلى البوادي، محتملين أقسى المتاعب لكي يجمعوا اللغة من سياقات الاستعمال، حيث يتلقونها شفاهة بالنطق وطريقة الكلام، فلما صح لهم ما جمعوه، عكفوا عليه، ودونوه، ملاحظين الحالات الكلامية التي تختلف من بيئة لأخرى، ومن قبيلة لأخرى، بل تابعوا التطور الزمني وعلاقته بالاستعمال."[2]

ويوضح عبد المطلب محاولته لهذا البحث في التراث عن سياقات يمكن اعتبارها تداولية بأنه "ليس المقصود من تقديم الوعي التراثي (بالاستعمال اللغوي) أن نجعله بديلا عن منجز التداولية، وإنما معناه أن نعطي هذه التداولية إضافة تكسبها بعض الشرعية في مقاربتها للنص العربي، وبمعنى آخر: هي محاولة للجمع بين منجز التداولية ومنجز التراث جمع توفيق لا جمع تلفيق، وهذا الجمع التوفيقي لن يكون عائقا أمام تقديم رؤيتي الخاصة في (النظرية التداولية) وما بداخلها من سلبيات تحتاج إلى إعادة نظر."[3]، وهذا ما جعلنا نقول إن البحث التأسيسي هنا ليس بحثا عن الجذور، بقدر ما هو مقام ندية، يمكن من خلالها أن يكون المنجز التراثي قد تلافى بعض سلبيات المصطلح الحداثي.

ولم يكن عبد المطلب سابقا في ربط التداولية بالبلاغة، بل كانت ثمة دعوات سابقة لإعادة البعد التداولي للبلاغة، وتحدثنا عن هذا الأمر عند دعاة البلاغة العامة، وتجربة هنريش بليت، وترجمة محمد العمري لها.

---

[1] القراءة الثقافية، ٩٤-٩٥
[2] القراءة الثقافية، ٩٥
[3] القراءة الثقافية، ١٠٠

ويرى باديس لهويمل أن "للبلاغة وشائج قربى مع نظرية الاتصال واللسانيات التداولية، فإذا كانت هذه الأخيرة، في أوجز تعريفاتها (هي دراسة مناحي الكلام، أو دراسة اللغة حين الاستعمال، فإن البلاغة هي المعرفة باللغة أثناء استعمالها.) فالبلاغة تنطلق من المتكلم، وقصده من كلامه، وما يجب أن يتوفر فيه من شروط حتى يكون بليغا، لتتجه نحو المستمع باعتباره المقصود من الخطاب، فتراعي مقتضى حاله، إضافة لعنايتها بالرسالة في حد ذاتها فتضع لها شروطا لكي تصير خطابا بليغا ناجحا، يختلف عن خطاب العامة."[١]

وهذا يعني أن "المبدأ الذي انطلقت منه البلاغة، وجل علوم اللغة العربية، هو مبدأ وظيفي تداولي يقوم على رصد خصائص تراكيب اللغة في علاقتها بمقامات إنجازها من جهة، وأغراضها التواصلية التي وضعت لأجلها من جهة أخرى، كما أن تلك الوظائف من تقييد وتوكيد وتخصيص، التي درستها البلاغة العربية والنحو العربي، تعد وظائف تداولية في صميمها، فالتقييد مثلا وظيفة يسعى المتكلم من ورائها إلى (توضيح قصد المتكلم والكشف عن مراده)، من خلال إضافة مكونات لنواة الجملة."[٢]

وعلى الرغم من هذا التقبل لعملية ربط مصطلح التداولية بالبلاغة، إلا أن عبد المطلب لم يقبل مصطلح التداولية بكل ما فيه، بل كانت له مآخذ عليه، وكان أبرز مآخذه "أن التداولية تعمل على كسر السياق الداخلي الذي يعمل على إحكام علاقة المفردات بعضها ببعض، من خلال احترام قواعد اللغة من ناحية، وعلاقة التجاور بين الدوال والجمل من ناحية أخرى، وهذه وتلك تنتظر السياق الاستعمالي لكي تتوافق معه، دون أن تخضع له، إذ إن هذا السياق الأخير هو الذي يخضع لقوانين اللغة وتقاليدها، وأي محاولة للخلاص من هذه العلاقة، هي محاولة لتغليب الكلام على اللغة، والكلام ليس إلا ابنا شرعيا لهذه اللغة. ومع هذا التغليب التعسفي تفقد الأدبية أهم مكوناتها الجمالية (المجاز) حيث يستحيل في التداولية إلى أبنية مفرغة من الطاقة التخيلية، وبعيدة عن إثارة الدهشة والغرابة الجمالية، أو لنقل: إن التداولية تسعى إلى إنتاج خطاب خارج سلطة البلاغة على وجه العموم."[٣]

---

[١] التداولية والبلاغة العربية (مقال)، ١٦٦
[٢] التداولية والبلاغة العربية (مقال)، ١٦٨
[٣] القراءة الثقافية، ١٠٢

وهذا يعني أن عبد المطلب، وإن كان رأى –بشكل ضمني– ضرورة الخروج من بنية النص قليلا إلى السياق، فإنه لا يعني أن هذا الخروج يجب أن يكون خروجا مضادا بالمطلق، بل أن يكون خروجا محدودا، لا ينفي سلطة النص الجمالية والبلاغية، ولا يقع في علاقة تنافرٍ معها.

لم يرفض عبد المطلب التداولية بالمطلق، ولم يقبلها بالمطلق، ولكنه استطاع أن يدخلها في شبكة تأسيس تراثية، مع تعديلها بما يتوافق مع شبكة المفاهيم الجمالية العربية، بحيث لا يتغول الكلام على اللغة، ولا تغلق القراءة الباب على السياق، وتنحصر في اللغة، وهو ما خرج في النهاية باسم "القراءة الثقافية"؛ وهي القراءة المزدوجة التي تترتب في مستويين: الجمالي، والسياقي.

ومن التداولية يختار عبد المطلب أداتين من أدواتها، وهما الحجاج والحوارية، ليسلط عليهما الضوء، وبيان صلتهما بالتراث.

<u>–الحجاج والحوارية</u>

في تتبعه التاريخي للحجاج والحوارية يرى عبد المطلب أن "اللافت أن السائد في عصر النهضة الأوربية الاهتمام بالظواهر البلاغية والأسلوبية، وعدم إعطاء الحجاج الاستدلالي أهميته التي يستحقها، على الرغم من أن السائد آنذاك كان الاحتكام للمنطق، وأسس الرياضيات، دون الاهتمام بالحجاج القائم على تقنيات اللغة وطرائق التعبير، وهو ما سوف نشير إليه فيما بعد."[١]

أما بالنسبة لتتبعه للمصطلح في البلاغة العربية، فيرى أن "البلاغيين قد تنبهوا إلى تقنية الحجاج، ورصدوا وظائفها الصياغية والدلالية والكلامية، كما تنبهوا إلى طبيعتها الثنائية التي تجمع بين طرفين أو أكثر يتبادلون الكلام المغلف بالمنطق تارة، وبالجمال تارة أخرى، ومن ثم استحدثوا أشكالا بلاغية تنتمي إلى دائرة (الحجاج)."[٢]

---

[١] القراءة الثقافية، ١١٢
[٢] القراءة الثقافية، ١٢١

ثم يعرض بعض هذه الأشكال البلاغية التي يمكن إدراجها تحت تقنية الحجاج الحديثة، فيرى أنه "من الأشكال الموغلة في تقنية (الحجاج) شكل أسماه ابن الأثير: (الاستدراج)، ولاحظ فيه أنه لا يقدم النسق البلاغي الجمالي فحسب، بل إنه يقدم (نكتة) حجاجية دقيقة، هي: استدراج الخصم إلى الإذعان والتسليم، ومن ثم فهو في حاجة إلى خصوصية تعبيرية تحقق له هدفه الحجاجي، وهي خصوصية الإيجاز التي تدفع الخصم إلى إلقاء يده مستسلما، وصاحب هذا الاستعمال يكون من (أهل الجدل) غالبا."[١]

ومن ثم ينتقل إلى مصطلح الحوارية، ويرى أنه من "من يتابع باختين في هذا المصطلح، فسوف يلحظ دخوله في تعقيدات وتفريعات شبيهة بما صنعه البلاغيون العرب في (علم البديع)، ففي الحوارية يأتي (الحوار المباشر وغير المباشر) و(الحوار الحر المباشر وغير المباشر)، ثم (الحوار الداخلي والخارجي)، (الحوار الأحادي والثنائي) إلى غيرها من التقنيات الفرعية التي جاوزت الخمسين تقنية، وهو ما يحول النص إلى آلة معقدة التركيب، لا يدركها حق الإدراك إلا من صممها وصنعها."[٢]

وفي المقابل، فإنه يرتد إلى الحوارية في التراث البلاغي العربي، ليرى أن البلاغة العربية قد تنبهت إلى "تقنية (الحوار)، وكيف يكون حوارا داخليا، وكيف يكون خارجيا، وجاء تنبههم للحوار الداخلي في عدة أبنية، نذكر منها بنية أسموها: (عتاب المرء نفسه)، واستشهد ابن أبي الإصبع له بقول دريد بن الصمة:

نصحت لعارض وأصحاب عارض * ورهط بني السوداء والقوم شهدي

وقلت لهم: ظنوا بألفي مدجج * سراتهم في الفارسي المزرد

فلما عصوني، كنت منهم وقد أرى * غوايتهم، وأنني غير مهتد"[٣]

---

[١] القراءة الثقافية، ١٢١
[٢] القراءة الثقافية، ١٢٣
[٣] القراءة الثقافية، ١٢٥

ويرى عبد المطلب أن "التراث العربي كان على وعي بتداخل تقنية الحجاج والحوار، وبخاصة في المقامات والقصص الخرافية، والقصص على لسان الحيوان، ومن ذلك هذا الحوار الحجاجي الذي رواه الميداني، "قالوا: إن الأرنب التقطت ثمرة، فاختطفها الثعلب، فأكلها. فانطلقا يحتكمان إلى الضب. فقالت الأرنب: يا أبا الحسل (الحسل ولد الضب)، فقال سميعا دعوت، فقالت أتيناك نختصم إليك، قال: عادلا حكمتما، قالت: فاخرج إلينا، قال: في بيته يؤتي الحكم، قالت: إني وجدت ثمرة، قال: حلوة فكليها، قالت: فاختلسها الثعلب، قال: لنفسه بغي الخير، قالت: فلطمته، قال: بحقك أخذت، قالت: فلطمني، قال: حر انتصف، قالت: فاقض بيننا، قال: قد قضيت". وقد ذهبت كل هذه الأقوال أمثالا تتردد على الألسنة، ومن ثم فقدت طابعها الحواري، وما فيها من روح حجاجية، لكن الأصل مازال يحتفظ بهاتين التقنيتين على التداخل."[1]

والحقيقة أن كلا من "الحجاج" والحوارية" مصطلحين حديثين يحتاجان إلى دراسة موسعة لإقرار فيما إذا كان بينهما وبين البلاغة العربية صلة، خاصة إذا ما عرفنا أنهما شديدتا الصلة بمصطلح الخطاب، والخطاب مصطلح حداثي يعني به "كل تلفظ سواء كان مكتوبا أو شفويا، يقتضي وجود طرفين: باث ومتلقٍ (متكلم ومخاطب)، ويكون للطرف الأول نية التأثير في الثاني بصورة من الصور. يقول بنفينيست إنه يُقصد به أولا مختلف الخطابات الشفوية مهما يكن نوعها ومستواها، من المحادثة المبتذلة إلى الخطبة البالغة التزويق، والخطاب أيضا هو كل مكتوب يعيد إنتاج خطاب شفوي أو يستعير أساليبه ومراميه: شأن المراسلات والمذكرات والمسرح والمصنفات التعليمية، وبإيجاز هو كل الأجناس التي يتوجه فيها شخص إلى آخر، فيتلفظ بوصفه متكلما، وينظم ما يقوله صلب مقولة الشخص."[2]

ويجب الإشارة هنا إلى أن عبد المطلب يرى أن مصطلح الخطاب "ليس حداثيا خالصا، بل هو مصطلح تراثي مغرق في تراثيته، وقد ردده كثير من البلاغيين القدامى، يقول العلوي : "في توجيه (الخطاب) بالجملة الإسمية، وهذا نحو قولك: زيد قد فعل، وأنا فعلت، وأنت فعلت، ومتى كان واردا على جهة الإسمية، فإنه ينقدح فيه معنيان، المعنى الأول: أن تريد أن

[1] القراءة الثقافية، ١٢٧
[2] تحليل الخطاب السردي: قضاياه وآفاقه (محاضرة)، ٣

الفاعل قد فعل الفعل على جهة الاختصاص به دون غيره. والمعنى الثاني: ألا يكون المقصود الاختصاص، وإنما المقصود التحقق، وتمكين ذلك المعنى في نفس السامع."[1]

وهذا النقاش حول مصطلح الخطاب نقاشٌ متسع، سيمتد إلى كثير من القضايا اللغوية والسردية التي اختلفت حولها المذاهب مما لا يتسع لها المقام، وربما نستطيع العودة إليه ومناقشته في دراسة منفصلة موسعة.

بقي محورٌ ثالث يتعلق بالنثر تناوله عبد المطلب في كتاب "القراءة الثقافية" ، وهو: الأدب النسوي ونقده، وهو ما سنناقشه في محورٍ خاص يتعلق بالنقد النسوي، والذي تناوله عبد المطلب بشكل موسع في كتابه اللاحق "قراءة السرد النسوي" (٢٠١٤).

[1] قراءات أسلوبية، ١٢

- قضية السرد النسوي:

ظهر مصطلح النقد النسوي كأحد نواتج النقد الثقافي الذي يعنى بالأنسقة الثقافية، ففي "زمن ما بعد الحداثة تكاثرت الكتابة حول ما يسمى (الأدب النسوي) و(النقد النسوي) بوصفهما ناتجين من منتجات النقد الثقافي الذي هبط إلى (الأدب التداولي) متجاوزا الأدب الرسمي الذي اعتمدته المؤسسة وحواشيها وتوابعها، وفي هذا الهبوط ضم كل الأشكال السمعية والبصرية، كما ضم كل أدوات ووسائل المعرفة، ذلك أن النقد الثقافي – في حقيقته – نقد لفكر المجتمع بعيدا عن المفاهيم الساكنة، سواء أكانت مفاهيم تربوية أم ميتافيزيقية، فالحرية هي الأساس الذي يحتكم إليه هذا النقد مع الابتعاد عن الإطلاق، والانحياز للنسبي، وبعيدا عن سيطرة الثنائيات الراسخة، مثل: ثنائية (الذكورة والأنوثة)."[1]

وقبل أن يقدم عبد المطلب على مثل هذه المغامرة، فإنه يوضح إدراكه لحقيقة الاختلاف حول مصطلح النقد النسوي، أو الأدب النسوي، فهو يعرف أن "كثيرا من المبدعات والمبدعين لهم تحفظات على هذه الثنائية، ففي رأيهم: أن هناك سردا واحدا، دون نظرٍ إلى من أنتجه، أو نظرٍ إلى محتواه."[2]، غير أن هذه المعرفة لا تمنعه من إكمال قراءته، إذ يبدو غير مقتنع بالحجج التي تنفي وجود أدب خاصٍّ بالمرأة دون الرجل.

ويقدم حجته في استمراره بهذه القراءة بناء على الرؤية التي تعتمدها القراءة الثقافية؛ حيث قراءة هذا الأدب بشكل خاص هو تتبع للنسق الثقافي الخاص بالمرأة كما انعكس في النص السردي، أو كما أعاد النص السردي إنتاجه، وهي حلقة مغلقة تدور بين الأنسقة الثقافية والأدب من حيث التأثير والتأثر.

يرى عبد المطلب وفق قراءة ثقافية للنص السردي أن السقف التاريخي الذي يحصر المرأة في دورها الطبيعي "ظل مسيطرا في الخطاب الأدبي الأنثوي كما وكيفا، فالخطاب الشعري الأنثوي لم يتجاوز ٦% من المنتج الشعري في القديم والحديث، ونفتقد المؤلفات الأنثوية في النقد التراثي تماما، ولم تظهر هذه المؤلفات إلا في القرن العشرين مع ظهور أسماء محددة،

[1] القراءة الثقافية، ١٨١
[2] قراءة السرد النسوي، ٦

أمثال: مي زيادة، وسهير القلماوي، وعائشة عبد الرحمن، ونازك الملائكة، ويمنى العيد. كما لم يظهر المنتج الأدبي النسائي بالمعنى المكتمل إلا في القرن العشرين أيضا."[1]

وانطلاقا من النقطة السابقة، فإن عبد المطلب يكون حريصا على عدم الفصل النهائي في أدوات التحليل الإجرائي للنص؛ حيث يوضح أن ما استخلصه "من تقنيات للسرد النسوي، ليست مخصوصة بالسرد النسوي، أو – على نحو أدق – ليست محصورة فيه، لكنها حاضرة في السرد عموما، ذكوريا كان أم نسويا، إنما هي في السرد النسوي تكتسب بعض خصوصية مفارقة، ومن ثم جعلتها من مميزات هذا السرد، على معنى أننا لو وضعنا هذه التقنيات في كفة السرد الذكوري، ثم في كفة السرد النسوي، فإن الكفة الأخيرة سوف تميل بعض الميل، وبهذا التفسير نتفادى الحد الفارق في ثنائية (الذكر والأنثى) السردية، وهي ثنائية عليها تحفظ كبير من المبدعين والمبدعات[2].

وقبل أن يوضح عبد المطلب خصوصية النتاج الأدبي النسوي، وتقنياته السردية، فإنه يقف على علاقة المرأة بالأدب، ويصنف هذه العلاقة ضمن ثلاثة مواقع، وهي[3]:

الموقع الأول: تحتلها المرأة بوصفها منتجة للنص الأدبي، وفيها يكون النص مشبعا بروح الثورة والتمرد على السلطة الذكورية بكل عمقها الزمني.

الموقع الثاني: وهو موقع يتسع للذكر والأنثى معا، لأن الأنثى تكون فيه "موضوعا أدبيا"، والأنثى التي أنتجها الإبداع عموما، لها ثلاث مسارات:

أ. هذا المسار يستعيد النمط الأول عن الأنثى المتمردة الراغبة في تعديل كفتي ميزان (المذكر/ المؤنث) لصالح المؤنث.

ب. هو مسار إنتاج الأنثى البيولوجية، وفيه لا تمثل آلة الأنوثة نقصا، كما لا تمثل آلة الذكورة تفوقا، ويتميز هذا المسار باتكائه على (الجسد الأنثوي)، وهو اختزال يتحفظ عليه عبد المطلب سواء أكان المنتِج: ذكرا أم أنثى.

---

[1] القراءة الثقافية، ١٨٩

٢ القراءة الثقافية، ١٩٠-١٩١

[3] انظر: قراءة السرد النسوي، ٣١-٣٥

ج. يقدم هذا المسار الأنثى الثقافية، وهي التي تستمد من الثقافة عناصر انحياز الذكوري ضد الأنثوي، وفيه تصبح المرأة بوصفها موضوعا أدبيا– عرضة للإقصاء والتهميش.

الموقع الثالث: وتكون المرأة متفردة فيه كما الموقع الأول، ويكون في (منطقة التلقي)، وهناك ثلاث مستويات للتلقي الأنثوي:

أ. المتلقية النموذجية التي تمتلك حق اختيار ما تقرأ، وهي قليلة

ب. المتلقية الأسيرة، وهي أسيرة القيود الاختيارية التي فرضتها على نفسها، أو القيود الخارجية.

ج. المتلقية الرافضة، وهي التي تمتلك شجاعة رفض ما تقرأ، وتقدم مبرراته، وهي قليلة كالمستوى الاول.

من خلال هذه المواقع يتضح أن عبد المطلب لم يحصر مسألة الأدب النسوي في النتاج النسوي فقط، بل أدخل في الموقع الثاني الرجل إلى جانب المرأة؛ فحين تكون المرأة موضوعا للأدب، فإن هذا لا يشترط كون المنتج رجلا، فقد يكون رجلا أو امرأة.

وعبر عملية تتبع لأبرز تقنيات السرد النسوي، يتوصل إلى هذه التقنيات، والجدير بالذكر أن بعض هذه التقنيات لا تصنف كـ(تقينات) سرد بقدر ما هي (ثيمات)؛ فاستحضار القهر الذكوري هو ثيمة وليس تقنية، لأن التقنية مصطلح يشير إلى آليات الخطاب السردية، وهو أقرب إلى المجال الشكلي، أما الثيمة فهي أقرب إلى المضمون، والموضوع الذي يتناوله الخطاب.

على كلٍ؛ نلخص هذه التقنيات (مع التحفظ على التوصيف) التي توصل إليها عبد المطلب في النقاط الآتية:[1]

١. انحياز السرد النسوي إلى الصوت النسوي، وإعلائه على سواه من الأصوات السردية.

[1] انظر: القراءة الثقافية، ١٩١-٢٠٠

٢. غواية السرد النسوي لاستحضار القهر الذكوري المسلط على الأنثى، وهنا تتكاثر السلطات الذكورية صاحبة السلطة القهرية.

٣.التقنية الثالثة تأتي كرد فعل على التقنية السابقة عليها، وهو ما يعني أن السرد قد حول القهر والعدوان المسلطين على الأنثى إلى مواجهة من الطرفين ، أي رد العدوان بمثله، أو بما هو أقسى منه، وهذا الرد يكون بالسلب حينا، وبالإيجاب حينا آخر، حيث يكون السلب بتشويه صورة الذكر جسديا ونفسيا، أما الإيجاب فيكون بإيقاع الأذى به مباشرة، أو على نحو غير مباشر.

٤. تنحية الذكر عن مكانه ومكانته التي احتلها غصبا لينوب عن الأنثى في التعبير عن كينونتها الجسدية والنفسية والعاطفية.

٥. تقنية الأنثى في صدام مع السلطة الاجتماعية وليس الذكر فحسب.

٦. ميل السرد النسوي للارتداد إلى الماضي، سواء لاستعادة مواقف مريحة، أو مؤلمة.

٧. اندفاع اللغة السردية الى أفق الشعرية ، وتحول اللغة إلى هدف في ذاتها.

ونمثل لنماذج من قراءات عبد المطلب الثقافية لبعض الروايات النسوية:

١. لا تقتصر القراءة الثقافية على تحليل النص السردي، بل تمتد لتفسر ظاهرة مثل قلة الإنتاج العربي من السير الذاتية بشكل عام، والسير النسوية بشكل خاص، فيرى أن السبب في هذه الندرة يرجع إلى أن السيرة "تقدم رصدا كاملا ومتكاملا لراويها نفسيا وعقليا وجسديا وسلوكيا، على معنى أن السيرة، أو الترجمة الذاتية مرآة من نوعٍ خاص، لها قدرة إظهار الشخصية ظاهرا وباطنا على صعيد واحد. ويبدو أن الثقافة العربية سمحت للذكر بقدرٍ محدود من الصراحة في ترجمة ذاته، بينما فرضت تحريما –ضمنيا– على الأنثى يحول بينها وبين هذه الصراحة أو المصارحة، ويحول بينها وبين تقديم خبرتها الإنسانية."[١]

[١] قراءة السرد النسوي، ٧٥

٢. يقول في تحليله للشخصيات النسوية وردود فعلها حسب الواقع الأنثوي في المجتمعات العربية في رواية (الفخ) للكاتبة نوال مصطفى: "وبرغم هذا التفاوت الثقافي والاجتماعي، فقد وقعت كل النساء في (الفخ) المنصوب لهن سلفا –باستثناء انجي– واللافت أنهن كن واعيات بهذا الفخ، لكن الثقافة المركوزة في اللاوعي وفي الوعي، قد قادتهن إلى هذا الوقوف تحقيقا لقيمة ثقافية، هي أن الذكورة هي الأصل، والأنوثة هي الفرع، ومن طبيعة الفرع أن يعمل على اللحاق بالأصل، والخضوع له."[١]

٣. ويطلق حكما ثقافيا على المجتمع الذكوري في قراءته لفعل ريري في الرواية: "لقد اصطحبت ريري مدحت معها إلى بيروت، موهمة إياه أنها مجرد سياحة، وأهدته في الرحلة (علبة سيجار)، وهي –في الحقيقة– معبأة بالجواهر، وقد أحضر العلبة معه إلى القاهرة دون أن يعرف الحقيقة، وقد أمسكت به الشرطة في المطار بتهمة التهريب، وسكت النص، فلم يفضح أن ريري هي التي أبلغت عنه، لتكون هذه نهاية الذكورة في قمة عفونتها، حيث يلحق مدحت بأبيه الذي سبقه إلى السجن." [٢]

٣. ويقرأ ظلم المجتمع للمرأة، وتمييزه بين أخطائها وأخطاء الذكر في رواية(الصفعة القديمة) للكاتبة عفاف السيد: "كانت الدمعة الأولى التي سقطت من عين (الراوية التقديرية) في زمن الصبا بسبب عدوانية (الأنثى على الأنثى) فقد صفعتها (أم حسين) عندما رأتها مع ابنها في لحظة تقارب خاطفة، وبرغم أن الخطأ –إن كان هناك خطأ– مشترك بين ذكر وأنثى، فإن العقاب نزل بالأنثى وحدها، لأن المعتقد الثقافي يجعلها مصدر الغواية والإفساد، وقد تتابعت تقاليد المجتمع وأعرافه على ترسيخ هذا المعتقد، وتحول أفراد كل أسرة إلى رجال شرطة مهمتهم حماية الأنثى تحت سلطة التحذير والتهديد، وإنزال العقاب إذا كان متاحا، وهذا ما فتح ذاكرة الرواية على (تحذيرات جدتها، وتقاليد منقوشة برعونة على أسوار شيدتها أمها، ومتاريس مدببة من أوامر رجولية بحتة، لم ترَ فيها إلا كونها كومة لحم معروضة، في مناطق ملتهبة بحجم الرغبة، ومعرضة للتلف)."[٣]

---

[١] قراءة السرد النسوي، ٥٣
[٢] قراءة السرد النسوي، ٥٧
[٣] قراءة السرد النسوي، ٦١

ونلاحظ في هذه النماذج غلبة الجانب الثقافي على القراءة الجمالية، التي نكاد لا نلمح لها أثرا إلا عبر إحصاءات لأسماء الشخصيات ومرات ورودها في النص، والدلالة الثقافية لهذا التردد، قل أو كثر، كما أن هناك إحصاءات لتكرار بعض الألفاظ، وهو مسخر أيضا لصالح القراءة الثقافية.

ولكننا سنلحظ غياب قراءة اللغة على مستوى الإفراد والتركيب، خضوعا لمتطلبات القراءة الثقافية، التي تطلبت نوعا خاصا من الروايات النسوية أيضا.

-خلاصة:

-إن انشغال عبد المطلب بالسرد جاء بعد أن قطع شوطا طويلا مع الشعر، وشعر الحداثة بوجه الخصوص، وقد يكون هذا التوجه "الجديد" بالنسبة لمسيرته النقدية، استجابة لواقع النص العربي الذي أخذ النص السردي فيه ينافس النص الشعري من ناحية، واستجابة لضرورة استكمال اقتراحه للمنهج النقدي العربي الذي يجب ألا يقتصر على النص الشعري، دون السردي، خاصة بعد أن أثبت الأخير مكانته على خارطة الإبداع العربي.

- في أول قراءة موسعة للنص السردي في كتاب "بلاغة السرد"، رأى عبد المطلب أن المنهج النصاني ذاته يمكن تطبيقه على النص السردي، كما تم تطبيقه على النص الشعري، مع وجود اختلافات اقتضتها طبيعة الاختلاف بين النوعين الأدبيين، فاستخدم أدوات تحليل الشعرية على مستوى الإفراد والتركيب، والمنهج الإحصائي الأسلوبي في قراءة النص السردي، الذي كان متنوعا من بيئات عربية مختلفة، يمس موضوعات مختلفة، وقد تميزت الروايات التي تم اختيارها في هذا الكتاب -كموضوع للدراسة- بلغة سردية عالية، وباستخدام التقانات الحديثة في السرد، وارتفاع مواضيعها إلى آفاق الفكر والفلسفة.

- كانت مواجهة عبد المطلب الثانية مع النص السردي في كتاب "القراءة الثقافية"؛ حيث شكلت قسما من الكتاب في الجزأين: التنظيري، والتطبيقي، وقد كانت على عكس الدراسة الأولى تنتهج القراءة الثقافية والأنسقة التي أنتجت النص، لا مجرد البعد الجمالي الذي ركز على قراءة اللغة السردية فقط.

– في الكتاب الثالث (قراءة السرد النسوي)، خصصه عبد المطلب لقراءة روايات نسوية، وركز تحليله على قراءة النسق الثقافي الذي أنتج صورة المرأة، وكيفية رد المرأة على هذا النسق من خلال الأدب الذي تنتجه، وقد كانت الروايات موضع الدراسة مصرية، تهتم بقضايا المرأة كميزة، لا بتفوق لغتها السردية.

الخاتمة

لقد حاولت هذه الدراسة الإجابة عن سؤال المنهجية التي اتبعها محمد عبد المطلب في سبيل تكوين رؤية نقدية عربية واضحة، قادرة على تحليل النص العربي، واكتشاف جمالياته التي تنبع من خصوصية لغته، وواقعه الذي يعيشه.

وقد كانت البلاغة العربية هي محور الاهتمام الذي دار حوله عبد المطلب، في سبيل تكوين هذه الرؤية، فجعلها المرجع الذي يُرجع إليه في محاولة التأصيل للمنهج، وجعل أشكالها الجمالية التي أنتجتها علومها الثلاثة هي الأدوات المستخدمة في قراءة النص على مستويي: الإفراد والتركيب.

وأثناء هذه العودة إلى التراث لم يغفل عبد المطلب المناهج النقدية الحديثة، بل ظل يتردد في حركة مزدوجة بين التراث والحداثة، مع ميله الدائم لفكرة التأصيل للوافد، وعدم استقباله استقبالا غير مشروط؛ فالاستقبال مشروط بصلاحيته لأن يكون متواصلا مع التراث البلاغي النقدي من جهة، ومع النص العربي بخصوصيته من جهة أخرى.

ويمكن القول إن هذه المحاولة التوفيقية التي تجاوزت التنظير إلى التطبيق شكلت تطورا مهما، ومتوازنا في ذات الوقت، في تاريخ الحركة النقدية العربية، يجب الاستفادة منها وتطويرها، وتجاوز إشكالياتها.

النتائج والتوصيات

أولا: النتائج

١. الرؤية الوسطية لمحمد عبد المطلب:

إن رؤيةَ محمد عبد المطلب رؤيةٌ وَسَطَية، وهي وسطية التوفيق الواعي، لا التلفيق أو التجميل سواء للحديث أو التراثي، إنها رؤية منطقية مبنيةٌ على تصوُّرٍ عقليٍّ مكتمل للمنجز التراثي البلاغي، والمنهج النقدي الوافد، وقد أنتجت هذه المحاولة التوفيقية منهجا بامتداداتٍ عربية، تستفيد من التوجهات المنهجية الحديثة، وتراعي تطورات النص.

٢. النشأة العلمية لها أثر واضح في التوجه البلاغي لمحمد عبد المطلب:

لقد بدأ محمد عبد المطلب مشواره البحثي مع البلاغة العربية، فأثرت دراسته في معهد الأزهر، ثم كلية دار العلوم، على توجهاته البحثية؛ مما أسس لعقلية واعية استوعبت المنجز التراثي استيعابا كاملا، جعل من قراءة عبد المطلب له قراءة مختلفة، قائمة على الوعي، ومعايشة التراث ومحاورته، لا مجرد إعادة الاقتباس منه، والاستشهاد بمقولات أعلامه.

٣. جهود محمد عبد المطلب البحثية ركزت على الدرس البلاغي العربي والمنهج النقدي الحديث، وخلق الصلة بينهما:

لم يكتفِ محمد عبد المطلب بالوقوف على الوعيِ التراثيّ ومنجزاته، بل خاض غمار المناهج النقدية الحديثة، محاولا التوفيق بين البلاغة العربية، وما يتناسب معها من هذه المناهج، وقد وجد المنهج الأسلوبي هو أقرب المناهج إلى البلاغة العربية، من نواحٍ متعددة:

أ. علمية البلاغة العربية، وموضوعية المنهج الأسلوبي.

ب. كلاهما يتخذ من الصياغة مدخلا للقراءة النقدية.

ج. لا تقف الأسلوبية موقفا متطرفا من بقية أطراف الاتصال، فلا تقول بموت المؤلف (كالبنيوية)، ولا بأولوية المتلقي (كنظريات التلقي والتأويل)، فرغم قولها بكون الصياغة هي

المدخل للقراءة النقدية، إلا أنها تصل الأسلوب في النهاية بمبدعه، أو بجيل من الشعراء تميزوا بسماتٍ أسلوبية معينة، كما تترك الصياغةُ بوابةً لاحتمال الدلالة لدى المتلقي، وهذا لا يعني أن اتجاهات الأسلوبية قد توافقت جميعا على هذا النحو، غير أن الأسلوبية البلاغية التي قدمها محمد عبد المطلب كاقتراح منهجي كانت على هذا النحو من المرونة في التعامل مع أطراف التواصل: المبدع، والمتلقي، والسياق، وهذا ما يتوافق مع البلاغة العربية في كونها بلاغة مراعاة الحال والمقام بالدرجة الأولى.

٤. ربط محمد عبد المطلب البلاغة العربية بالأسلوبية ربطٌ ينبني على أسس علمية مشتركة:

توافقت البلاغة العربية مع الأسلوبية (التي يقترحها عبد المطلب) لا من حيث المنهج ورؤية أطراف التواصل فقط، بل من حيث المصطلحات الأساسية التي قامت عليها كلا من البلاغة والأسلوبية؛ فإذا كانت الأسلوبية تميز الأسلوب من خلال ظواهر صياغية كالانزياح والتكرار النمطي والمنبهات التعبيرية، فإن البلاغة العربية، ونظرية النظم بشكل خاص– قد كشفت هي الأخرى عن ظواهر جمالية مشابهة في علومها الثلاثة، كالعدول والأشكال البديعية التي تعتمد في عمقها على التكرار، والتماثل والتقابل، والمجاز، والمنبهات اللافتة التي تبرز من خلال الإمكانات النحوية.

٥. عودة عبد المطلب لقراءة جوهر البلاغة وفلسفتها النحوية بعد شعوره بتغول المناهج الحداثية عليها:

على الرغم من الاحتفاء الذي قوبل به طرح محمد عبد المطلب في كتاب "البلاغة والأسلوبية"، إلا أنه عاد مرة أخرى للبلاغة العربية بقراءةٍ مُوَسَّعة، تعتمد على الكشف عن جوهرها وفلسفتها، وقد كانت إعادة قراءته للبلاغة العربية تعتمد على أساس فكرة "النحو الجمالي" الذي أسَّس له عبد القاهر الجرجاني في نظرية النظم، وعلى أساس فكرة النحو الجمالي تتحول التراكيب إلى مجموعة من الإمكانات التعبيرية، لها بنيتان: عميقة وسطحية (حسب تعبير المدرسة التحويلية والتوليدية)، أو المعاني الظاهرة والمعاني الثواني (حسب تعبير الجرجاني).

أما على مستوى الإفراد فهي تخضع لشروط الفصاحة التي حددها العرب، وهو شروطٌ يثبت عبد المطلب صلاحيتها للتطبيق على الشعر الحديث، ولكنه تطبيق مخالف، فإذا كان تنافر الأصوات مما يدخل الألفاظ في الخلل. فهو سمة من سمات الإيقاع الجمالي في الشعر الحديث، ويبرر هذا الاختلاف في الشروط، بالذوق الجمالي الذي يختلف من عصرٍ لآخر.

٦. العقلية الرياضية:

لقد برزت العقلية الرياضية لعبد المطلب خلال هذه القراءة النحو–جمالية للبلاغة العربية؛ إذ هي قراءة علمية جادة تهتم بالتأسيس البنيوي للإمكانات النحوية، ولاحتمالات التحول التي تصيبها بعيدا عن النمط المثالي، وتعيد قراءتها جماليا، حيث تساعد تحولات البنية من النمط المثالي إلى غير المثالي (الفني) في نمو الدلالة.

كما يدل على ميل عبد المطلب إلى العلمية، اعتمادُه على المنهج الإحصائي بشكل كبير خلال دراساته التطبيقية، لكنها ليست العلمية الإحصائية الجافة الخالية من روح الإبداع، بل العلمية المسخَّرة من أجل كشف جماليات النص وخباياه المستترة وراء الصياغة.

٧. إعادة التداخل بين البلاغة والنقد:

إن النقد والبلاغة يفترقان من حيث الماهية، لكنهما يتفقان في منطقة عمل واحدة، وهي أرضية النص، فالبلاغة تمنح الأدوات، والنقد صاحب مهمة القراءة (التقييمية أو غير التقييمية)؛ لذا فإن عبد المطلب لم يعزل البلاغة عن النقد، وأعاد هذا التداخل التراثي؛ حيث الاشتغال القديم للنقاد بالبلاغة، واشتغال البلاغيين بالنقد، وهذه كانت ميزة الدراسات التطبيقية التي انشغل بها عبد المطلب، حيث البلاغة والنقد معا يساعدان في الكشف عن النص وقراءته.

٨. المرونة البحثية لدى محمد عبد المطلب:

اتسمت الروح البحثية لعبد المطلب بالمرونة والتجدد المستمر، الذي لا يتجمد عند مرحلة بعينها، فمن البلاغة والأسلوبية، إلى البلاغة النحو– جمالية، إلى القراءة الثقافية وعلم السرد ومصطلحاته، وكل هذه المنعطفات كانت استجابة للواقع الأدبي ومستجداته.

فالربط بين الأسلوبية والبلاغة العربية جاء استجابة للحضور الكثيف للمناهج النقدية كمنجز يجب الاستفادة منه، أما العودة إلى البلاغة وقراءتها نحويا، فقد كانت في سياق الدفاع عن البلاغة ضد محاولات تهميشها انتصارا للمناهج الوافدة؛ لذا فإن آراء عبد المطلب حول إشكاليات البلاغة تفاوتت في الكتابين بناء على السياق الذي جاءتا فيه.

أما التوجه إلى القراءة الثقافية فقد كان استجابة لحضور المناهج ما بعد النصية، أي التي لا تنغلق على النص، ولا تبدأ من الصياغة، بل تلك التي تعتني بالوظيفة التوصيلية للغة: سواء أكانت إبداعية أم في مستواها التداولي؛ وهذه المناهج كانت أكثر ارتباطا بعلم السرد، وأجناسه الأدبية، وأولها: القصة والرواية.

لقد رفض عبد المطلب مصطلح (النقد الثقافي)، لكنه لم يرفض المنهج نفسه، وأقر "القراءة الثقافية" كمصطلحٍ بديل، والتي برزت بأوضح صورها في قراءاته للسرد النسوي.

٩. اهتمام محمد عبد المطلب بدراسة الشعر الحداثي:

لقد كان للشعر، والشعر الحداثي بشكلٍ خاص، النصيبُ الأكبر من اهتمامات محمد عبد المطلب التطبيقية.

١٠. الاهتمام بالنص السردي في بحث محمد عبد المطلب جاء لاحقا، وأقل توفيقا من قراءاته الشعرية:

استجابة لواقع تحول السيادة إلى النص السردي في المنتج الإبداعي العربي، أولى عبد المطلب الرواية اهتمامه، فعقد حولها دراستين، حاول في الأولى استخدام أدوات تحليل الشعرية ذاتها، وهي محاولة غير موفقة –برأيي– بسبب اختلاف اللغة الشعرية عن السردية.

أما الثانية فقد كانت في قراءة النص السردي النسوي قراءة ثقافية، وقد كانت أكثر نضجا من ناحية منهجية، غير أن نوعية الروايات التي كانت محل الدراسة لم تكن بالجودة المطلوبة، وبرأيي: فإن أداء محمد عبد المطلب في النص الشعري كان أفضل منه في النص السردي.

١١. المشاركة الفاعلة في القضايا النقدية المعاصرة:

لقد كانت لمحمد عبد المطلب مشاركةٌ فاعلة في القضايا النقدية الإشكالية المثارة في العصر الحالي، سواء أكانت هذه القضايا تتعلق بالنقد ونظرياته ووظيفته، أم بقضايا الشعر، والسرد.

١٢. دفاع محمد عبد المطلب عن قصيدة النثر وإثبات شعريتها:

حاول عبد المطلب تقنيد حجج المعارضين لقصيدة النثر، خاصة فيما يتعلق بمسألة فقدانها الوزن العروضي، وأصَّل لدفاعه هذا تأصيلا تراثيا، يعتمد على أن إيقاع القصيدة لا ينحصر في "وزنها العروضي"، بل قد يتولد من خلال طرقٍ صياغية أخرى، وأكد رأيه هذا بالشواهد المنطقية المقنعة.

١٣. التأصيل التراثي لمعظم مصطلحات الحداثة التي أتى محمد عبد المطلب على دراستها:

إن محمد عبد المطلب لم يَخُضْ في أية مسألة نقدية حديثة دون العودة للتراث البلاغي، وخلق صلةٍ به، ولا يشترط في هذه الصلة أن تكون صلة توافق، فحتى لو كانت صلة تناقض، فإنه يستوعبها مبررا إياها بقضية "الذوق الجمالي" الذي يقر بتغيره من مرحلة لغوية إلى أخرى.

إن منهجية محمد عبد المطلب هي التواصل التراثي، والتراكم المعرفي والإبداعي، لا االقطيعة المعرفية، والانعزال عن الهوية الثقافية والإبداعية.

١٤. أزمة نظرية النقد العربي بين متابعة المناهج الغربية، وإنتاج نظرية عربية بحتة:

إن ثمة إشكالا جوهريا تطرحه خلاصة تجربة محمد عبد المطلب التوفيقية، ويتعلق بكون النظرية النقدية العربية ستظل متعلقة بالدرس النقدي الغربي، تتغير بتغيراته، وتبحث في تراثها عن ما يتوافق مع هذه التغيرات، فقد وافق محمد عبد المطلب بين الأسلوبية والبلاغة في

مرحلة صعود المناهج النصية، والنزعة المركزية العلمية في السياق الحضاري الأوروبي، ثم في آخر كتاباته توجه إلى النقد الثقافي، وبدأ بالتأصيل لبعض مصطلحاته بالرغم من اعتراضه الجزئي عليها.

لكن، ومهما يكن من أمر الاعتراض أو مقدار التوافق، تبقى الإشكالية في تعلق النظرية العربية بالنظرية الغربية، وكأنها –دائما– في مرحلة التابع لا الأصل، فبرغم كل المحاولات التي اجتهد عبد المطلب من خلالها لعملية تأصيل الفكر النقدي العربي، إلا أن الملاحقة المستمرة للمناهج الغربية تجعل المحاولة كلها موضع تساؤل واختبار.

وفي كل الأحوال لا يعني هذا التساؤل التشكيك في جديتها أو جدواها، بل يعني محاولة محاورتها من جديد، لأن عبد المطلب ذاته كان قد دعا إلى الانتقال من عملية النقل التي تمَّت في سبعينيات القرن الماضي، إلى عملية إنتاج الثقافة النقدية، وأن يكفَّ النقاد الجدد عن الاستشهاد ب"بارت" و "باختين" إلى الاستشهاد بالنقاد العرب الذين عنوا بمرحلة إنتاج الثقافة النقدية، كمطلفى ناصف، وصلاح فضل، وغيره من النقاد العرب.

لكن مثل هذه الدعوى لا تجد صداها إذا كان محمد عبد المطلب نفسه حتى عام ٢٠١٣، لم يكفَّ عن الاستشهاد ببارت وباختين، ولم ينتقل كليا إلى مرحلة جديدة من النظرية النقدية المؤصَّلة عربيا.

وأعتقد أن الإشكال الحقيقي يتركز في كون النص العربي ظلَّ متأثرا، على مستوى تقاناته الشعرية والسردية وثيماته الموضوعية، بالنص الغربي ومذاهبه الفنية، وإذا كان النقد معايشا للنص الإبداعي، فإن النقد سيستمر في كونه متأثرا بالنقد الغربي ومتطلباته هو الآخر، وهنا تتحقق هذه الإشكالية المستمرة في مسيرة النقد العربي.

إن الخيارات المتاحة أمام الناقد العربيّ ستظل صعبة، ومُشْكَلة في ذاتها كحلول اضطرارية، فلا تجاهل المنهج النقدي الوافد يحل أزمة النص الذي يحتاج إلى أدوات جديدة، ولا الاعتماد الكلي على المناهج النقدية الوافدة يحل مسألة الهوية الثقافية، والتأصيل لنظرية نقدية

عربية تراعي خصوصيته اللغوية والثقافية التي لن تنفك عنه، حتى في حال تأثُّره بالنص الغربي وتوجهاته على صعيد الشكل والمضمون.

ويبقى الخيار الذي طرحه عبد المطلب خيارا نموذجيا من ناحية نظرية، غير أنه سيظل يواجه إشكالية التبعية للمناهج الغربية، مهما كان موقفه منها: قبولا أو رفضا، وهنا نطرح السؤال الرئيس:

-هل يصبح التراث في هذه الحالة (قابلا كلَّ صورة)؟ وهل سينجو من محاولات التلفيق؟ وهل سيكون قادرا على استيعاب المناهج الجديدة التي تعاني قطيعة مع سياقاته الحضارية التي وجد فيها؟

ثانيا: التوصيات

لم تهدف هذه الدراسة إلى تتبع القضايا كافة التي طرحها محمد عبد المطلب، بل هدفت إلى الخروج بفكرة كلية عن منهجه وأهم القضايا التي أثارها وموقفه منها؛ لذا فإنها تفتح الباب لأسئلة ذات مغزى تتعلق ببعض القضايا، ومنها:

١. محمد عبد المطلب وشرعية قصيدة النثر بين الحداثة والتأصيل.

٢.البعد النحوي الجمالي في البلاغة العربية (مقدمة لنظرية نقدية نصانية عربية).

٣. البعد التداولي في البلاغة العربية بين الحداثة والتراث.

٤. نظرية النقد العربي بين المتابعة الغربية، والتأصيل الهوياتي.

والتوصية الأخيرة تتعلق بكون محاولة عبد المطلب راهنت على مقدرة التراث على الاستيعاب، والمواءمة، وعدم الجور على أحد الطرفين، وهو ما كان بالفعل في بداياتها، غير أن كتبه الأخيرة تظهر وكأن هذه العملية من الملاحقة المستمرة تبدو هي الأخرى محلَّ نظر، وهذا هو الاستشكال الذي ندعو الباحثين لإثارته بتوسع في دراسة مستقلة تركز السؤال على كتب عبد المطلب الأخيرة، ومدى مقدرتها على الاستمرار بالحماس نفسه لعملية الربط بين التراث والمناهج النقدية.

المصادر والمراجع[1]

١. الإبهام في شعر الحداثة، عبد الرحمن القعود، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب (سلسلة عالم المعرفة، ٢٧٩)، الكويت، ٢٠٠٢.

٢. إحياء النحو، إبراهيم مصطفى، (دون ناشر)، القاهرة، ط٢، ١٩٩٢م.

٣. أدونيس والخطاب الصوفي، خالد بلقاسم، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ٢٠٠٠.

٤. أسرار البلاغة، عبد القاهر الجرجاني، قرأه وعلق عليه: أبو فهر محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة، ١٩٩١.

٥. الأسلوب والأسلوبية بين العلمانية والأدب الملتزم بالإسلام، عدنان النحوي، دار النحوي للنشر والتوزيع، الرياض، ١٩٩٩م.

٦. الأسلوب والأسلوبيّة، غراهام هوف، ترجمة كاظم سعد الدين، دار آفاق، بغداد، ١٩٨٥م.

٧. الأسلوب والنحو: دراسة تطبيقية في علاقة الخصائص الأسلوبية ببعض الظاهرات النحوية، محمد عبد الله جبر، دار الدعوة للطبع والنشر والتوزيع، الإسكندرية، ١٩٨٨م.

٨. الأسلوب: دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية، أحمد الشايب، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة،ط٨، ١٩٩١م.

٩. الأسلوبية وإشكالياتها، منذر عياشي، مجلة ثقافات، عدد٤، خريف ٢٠٠٢م.

١٠. الأسلوبية والأسلوب، عبد السلام المسدي، الدار العربية للكتاب، تونس، ط٣.

١١. الأسلوبية والبيان العربي، محمد خفاجي ومحمد فرهود وعبد العزيز شرف، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ١٩٩٢م.

[1] اتبعت المنهج العربي بالبدء باسم الكتاب، والجمع بين المصادر والمراجع دون تفريق.

١٢. الأسلوبية، بيير جيرو، ترجمة: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط٢، ١٩٤٩م.

١٣. أصول النظرية البلاغية، محمد حسن عبد الله، مكتبة وهبة، القاهرة، ط٣، ١٩٩٨م.

١٤. أوساط البلاغة العربية، مصطفى الصاوي، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ١٩٩٩م.

١٥. البحث الأسلوبي: معاصرة وتراث، رجاء عيد، منشأة المعارف، الإسكندرية، ١٩٩٣م.

١٦. البحث البلاغي عند العرب، أحمد مطلوب، منشورات دار الجاحظ للنشر، بغداد، ١٩٨٢م.

١٧. برنامج حوار، أحمد حموده، الناقد الكبير د. محمد عبد المطلب ج١. (١ يناير، ٢٠١٤). .https://www.youtube.com/watch?v=tizbCq3Caj8

١٨. بعد ما بعد الحداثة (١)، محمد عبد المطلب، (مقال) (الأهرام، ٢٠ سبتمبر، ٢٠١٤). .http://www.ahram.org.eg/NewsQ/326864.aspx

١٩. بلاغة السرد، محمد عبد المطلب، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة،٢٠٠١م.

٢٠. البلاغة العربية: قراءة أخرى، محمد عبد المطلب، الشركة المصرية العالمية للنشر– لونجمان، القاهرة، ١٩٩٧م.

٢١. البلاغة العصرية واللغة العربية، سلامة موسى، سلامة موسى للنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٦٤م.

٢٢. البلاغة تطور وتاريخ، شوقي ضيف، دار المعارف، القاهرة، ط٩، ١٩٩٥م.

٢٣. البلاغة والأسلوبية (نحو نموذج سيميائي لتحليل النص)، هنريش بليت، ترجمة: محمد العمري، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ١٩٩٩م.

٢٤. البلاغة والأسلوبية، محمد عبد المطلب، الشركة المصرية العالمية للنشر– لونجمان، القاهرة، ١٩٩٤م.

٢٥. البلاغة والنقد بين التاريخ والفن، محمد الصاوي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٥م.

٢٦. بناء الأسلوب في شعر الحداثة: التكوين البديعي، محمد عبد المطلب، دار المعارف، القاهرة، ١٩٩٣م.

٢٧. تجديد الخطاب الديني، محمد عبد المطلب، (الأهرام، ٢٠ يونيو، ٢٠١٥). .http://www.ahram.org.eg/NewsQ/406918.aspx

٢٨. تحليل الخطاب السردي: قضاياه وآفاقه (محاضرة)، محمد القاضي، عقدت بتاريخ ١٤٣١/١٢/٣٠هـ. .http://fr.slideshare.net/jcdnawal/ss-9187361

٢٩. التداولية والبلاغة العربية، باديس لهويمل، المخبر: أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، العدد السابع، ٢٠١١.

٣٠. التراكيب النحوية من الوجهة البلاغية عند عبد القاهر، عبد الفتاح لاشين، دار المريخ، الرياض، ١٩٨٠م.

٣١. تطور الدرس النحوي، حسن عون، معهد البحوث والدراسات العربية، جامعة الدول العربية، القاهرة، ١٩٧٠م.

٣٢. جدلية الإفراد والتركيب في النقد العربي القديم، محمد عبد المطلب، الشركة المصرية العالمية للنشر – لونجمان، القاهرة، ٢٠١٠م.

٣٣. حاجة العلوم العربية إلى التجديد، أحمد أمين، مجلة المجمع العلمي العربي بدمشق، الجزء ١١، المجلد ٧، تشرين الثاني ١٩٢٧م.

٣٤. الخروج من التيه (دراسة في سلطة النص)، عبد العزيز حمودة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب (سلسلة عالم المعرفة، ٢٩٨)، الكويت، ٢٠٠٣م.

٣٥. دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، أحمد درويش، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٩٨م.

٣٦. الدرس السردي في الخطاب النقدي العربي المعاصر (رسالة ماجستير)، السيدة زهيرة بارش، جامعة فرحات عباس، سطيف، الجزائر.

٣٧. دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني، قرأه وعلق عليه: محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة، ١٩٩٢، ط٣.

٣٨. دليل الناقد الأدبي، ميجان الرويلي وسعد البازعي، المركز الثقافي العربي، بيروت/ الدار البيضاء، ط٥، ٢٠٠٧م.

٣٩. ذاكرة النقد الأدبي، محمد عبد المطلب، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط٢، ٢٠٠٨م.

٤٠. زمن الشعر، علي أحمد سعيد (أدونيس)، دار العودة، بيروت، ١٩٧٨م.

٤١. الشعر العربي المعاصر (قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية)، عز الدين إسماعيل، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، ١٩٩٤م.

٤٢. شعراء السبعينات وفوضاهم الخلاقة، محمد عبد المطلب، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٩م.

٤٣. صدى الحداثة ما بعد الحداثة في زمنها القادم، رضوان زيادة، المركز الثقافي العربي، بيروت/ الدار البيضاء، ٢٠٠٣م.

٤٤. علم الأسلوب: مبادئه وإجراءاته، صلاح فضل، دار الشروق، القاهرة، ١٩٩٨م.

٤٥. في أصول الأدب، أحمد حسن الزيات، دار نهضة مصر للطباعة والنشر،١٩٣٤م.

٤٦. في البلاغة العربية والأسلوبيات اللسانية: آفاق جديدة، سعد عبد العزيز مصلوح، مجلس النشر العلمي بجامعة الكويت، الكويت، ٢٠٠٣م.

٤٧. في الرواية الأخلاقية، جون كاروز، ترجمة: إيشو إلياس يوسف، دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ١٩٨٦م.

٤٨. في اللغة ودراستها، محمد عيد، عالم الكتب، القاهرة، ١٩٧٤م.

٤٩. في حداثة النص الشعري، علي جعفر العلاق، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، ٢٠٠٣م.

٥٠. في نظرية النقد (متابعة لأهم المدارس النقدية المعاصرة ورصد لنظرياتها)، عبد الملك مرتاض، دار هومة، الجزائر، ٢٠٠٥م.

٥١. قراءات نقدية، سيد محمد السيد قطب وعبد المعطي صالح، الشركة المصرية العالمية للنشر – لونجمان، القاهرة،١٩٩٩م.

٥٢. القراءة الثقافية، محمد عبد المطلب، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة ، ٢٠١٣م.

٥٣. القصيدة الحديثة في النقد العربي المعاصر، مشري بن خليفة، منشورات الاختلاف، الجزائر، ٢٠٠٦م.

٥٤. قصيدة النثر بين التراث والحداثة، محمد عبد المطلب، مجلة فكر وإبداع، عدد ٢، ١٩٩٩م.

٥٥. قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني، محمد عبد المطلب، الشركة المصرية العالمية للنشر – لونجمان، القاهرة، ١٩٩٥م.

٥٦. قضية التلقي في النقد العربي القديم، فاطمة البريكي، دار الشروق، عمان، ٢٠٠٦م.

٥٧. كتاب الشعر، محمد عبد المطلب، الشركة المصرية العالمية للكتاب – لونجمان، القاهرة، ٢٠٠٢م.

٥٨. كتاب الصناعتين، أبو هلال العسكري، تحقيق علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية، عيسى البابي الحلبي وشركاه، القاهرة، ١٩٥٢م.

٥٩. اللغة العربية: مبناها ومعناها، تمام حسان، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٣م.

٦٠. اللغة والتفسير والتواصل، مصطفى ناصف، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب (سلسلة عالم المعرفة، ١٩٣)، الكويت، ١٩٩٥م.

٦١. اللغة والعقل، نعوم تشومسكي، ترجمة: إبراهيم مشروح، دار تينمل، مراكش، ١٩٩٣م.

٦٢. مباحث في النظرية الألسنية وتعليم اللغة العربية، ميشال زكريا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ط٢، ١٩٨٥م.

٦٣. المجمل في فلسفة الفن، بينيدتو كروتشه، ترجمة: سامي الدروبي، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٤٧م.

٦٤. المدخل إلى دراسة البلاغة العربية، السيد أحمد الخليل، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٦٨م.

٦٥. المدرسة التوليدية التحويلية، إبراهيم محمد عثمان.
www.omu.edu.ly/articles/OMU%2520Articles/pdf/Issue25/Issue25-22.pdf&q

٦٦. المرايا المقعرة (نحو نظرية نقدية عربية)، عبد العزيز حمودة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، (سلسلة عالم المعرفة، ٢٧٢)، الكويت، ٢٠٠١م.

٦٧. معرفة الآخر (مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة)، عبد الله إبراهيم وآخرون، المركز الثقافي العربي، بيروت/ الدار البيضاء، ١٩٩٦م.

٦٨. مفاهيم الشعرية (دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم)، حسن ناظم، المركز الثقافي العربي، بيروت/ الدار البيضاء، ١٩٩٤.

٦٩. مفهوم النظم عند عبد القاهر الجرجاني: قراءة أسلوبية، نصر أبو زيد، مجلة فصول، المجلد الخامس، العدد الأول، ١٩٨٤.

٧٠. المقام الخطابي والمقام الشعري في الدرس البلاغي، محمد العمري، دراسات سيميائية أدبية لسانية، خريف–شتاء، ١٩٩١، الصفحات ٧–٢٤.

٧١. من جهل شيئا عاداه، محمد عبد المطلب، (الأهرام، ٧ مارس، ٢٠١٥).
.http://www.ahram.org.eg/NewsQ/365191.aspx

٧٢. مناهج تجديد في النحو والبلاغة والتفسير والأدب، أمين الخولي، دار المعرفة، القاهرة، ١٩٦١م.

٧٣. مناورات الشعرية، محمد عبد المطلب، دار الشروق للنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٩٤م.

٧٤. منهجية القراءة الثقافية، محمد عبد المطلب، الأزهر، يناير، ٢٠١٦.

٧٥. النص المشكل، محمد عبد المطلب، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ١٩٩٩م.

٧٦. نظرة في قواعد علوم اللغة العربية وآدابها، إدوار مرقص، مجلة المجمع العلمي العربي بدمشق، الجزء ٨، المجلد ٩، آب ١٩٢٩م.

٧٧. نظرية اللغة في النقد العربي، عبد الحكيم راضي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٣م.

٧٨. نظرية تشومسكي التوليدية التحويلية: الأسس والمفاهيم، مختار درقاوي، الأكاديمية للدراسات الاجتماعية والإنسانية، قسم الآداب والفلسفة، العدد ١٣، يناير، ٢٠١٥.

٧٩. نظرية تشومسكي اللغوية، جون ليونز، ترجمة: حلمي خليل، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ١٩٨٥م.

٨٠. النقد الثقافي (قراءة في الأنساق العربية)، عبد الله الغذامي، المركز الثقافي العربي، بيروت/ الدار البيضاء، ط٣، ٢٠٠٥م.

٨١. النقد العربي: نحو نظرية ثانية، مصطفى ناصف، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب (سلسلة عالم المعرفة، ٢٥٥)، الكويت،٢٠٠٠م.

٨٢. النقد والنقاد المعاصرون، محمد مندور، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٩٧م.

٨٣. هكذا تكلم النص: استنطاق الخطاب الشعري لرفعت سلام، محمد عبد المطلب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٧م.