منهج التحليل الأسلوبي في الدراسات النقدية الحديثة

في ضوء منهج "النظم" النقدي في البلاغة العربية القديمة

(دراسة نقدية منهجية)

أ. د. صلاح الدين محمد شمس الدين، أ. د. زريدة محمد دون، د. مت طيب فا،
د. محمد زكي عبد الرحمن، كلية اللغات واللسانيات، جامعة مالايا،
كوالا لومبور – ٥٠٦٠٣– ماليزيا

١– التعريف "بالأسلوب"

إن الأديب يستخدم اللغة استخداما خاصا، والواقع أن هذا لا بد أن يكون بدهيا، على الأقل من حيث إن كل أديب له شخصيته المستقلة، فيتبع ذلك أن تكون له لغته الخاصة، أو أسلوبه الخاص.

- كما قال (بوفون) قديما: "إن الأسلوب هو الرجل نفسه".(١)
- وكذلك عرف (فلوبير) الأسلوب بأنه: "طريقة الكاتب الخاصة في رؤية الأشياء".(٢)
- والطريقة الخاصة في الشعور والرؤية تفرض طريقة خاصة في استخدام اللغة.

فالأسلوب الصادق إذن يجب أن يكون فريدا إذا كنا نفهم من عبارة "الأسلوب الصادق" تعبيرا لغويا كافيا كل كفاية عن طريقة الكاتب في الشعور.

معنى هذا أن الأسلوب ليس مجرد طريقة للكتابة يتعلمها من يشاء، ولكنه يرتبط عند كل كاتب بالإلهام الخاص الذي يدفعه إلى الكتابة، والذي يشكل هذه الكتابة، فهو الطريقة التي يدفع بها هذا الإلهام ذلك الرجل بالذات إلى الكتابة.

فالأسلوب صفة لغوية توصف بدقة العواطف أو الأفكار أو مجموعة من العواطف والأفكار الخاصة بالمؤلف، وحيث يتغلب الفكر يكون التعبير نثرا، وحيث تسود العاطفة يكون التعبير إما نثرا وإما شعراً. ويكون الأسلوب كلاما عندما يتم توصيل الفكر أو العاطفة على الوجه الأكمل... فالأسلوب يعتمد اعتمادا كليا على هذا التوصيل الدقيق، إذا لم يوجد لم يوجد الأسلوب.(٣)

وخلاصة كل هذا أن الأسلوب هو طريقة الكاتب الخاصة في التفكير والشعور، وفي نقل هذا الشعور في صورة لغوية خاصة، وأن الأسلوب يكون جيدا بحسب درجة نجاحه في نقل ذلك إلى الآخرين.

وقد كان البحث في طبيعة الأسلوب مشكلة منذ عهد أفلاطون، فالأسلوب من وجهة النظر الأفلاطونية صفة نوعية خاصة، فهي ليست شيئا يضاف إلى الكتاب، كما أنها ليست مجرد شكل توضع فيه الكتابة، ولكنها صفة –إن وجدت– وجدت فيما هو مكتوب.

ولكي نفهم وجهة النظر الأفلاطونية في الأسلوب يجب أن نكون على أتم المعرفة بمعنى (الكلمة) عند أفلاطون. فالكلمة: Logos عنده تعنى الفكرة ذاتها

وحقيقتها الخارجية المتمثلة في صورة كلمة على السواء. فالكلمة معناها الفكرة، وكذلك هي تعنى الفكرة حين تعرض في الخارج.(٤)

هذا كلام منطقي، كما يقول (وستلاند) (٥): لا يمكن أن نختلف فيه من حيث هو فكر مجرد. ويضيف أنه يجب أن نعترف بأن هناك درجات للنجاح تتفاوت بين الكمال والفشل، وأن عمل الكاتب يمكن أن يكون قريبا من التعبير الكامل عن معناه، وأن يكون من القرب بحيث نقدس معناه الذي نتج عن اختيار للألفاظ أو ترتيب لها ليس كاملا كل كمال.(٦)

وباختصار أن الأسلوب ينظر إليه من وجهة نظر على أنه خاصة فكرية، ومن وجهة نظر أخرى على أنه خاصة تعبيرية.

وحين ينظر إلى الأسلوب على أنه خاصة فكرية، لا يكون التعبير اللغوي شيئا سوى تحقيق للفكرة في الصورة الحسية المناسبة. فالأفكار وحدها أساس الأسلوب بحسب رأى بوفون وأفلاطون من قبل. وحين ينظر إلى الأسلوب على أنه خاصة تعبيرية، لا يكون الفكر بوصفه مادة العمل الفني أساسا، ولا يكون لمادة العمل الفني أن تحدد الصورة وخصائصها، لأنه يحدث أن تكون المادة واحدة، ولكن كاتبا يخرجها في صورة أخرى، بينهما تفاوت في الواقع... والفصل في هذا الإشكال يقضى بأن يكون الأسلوب صفة عقلية متحققة في اللغة. ويتبع هذا أن تكون لغة الأديب شخصية... فنجد الأديب يستخدم اللغة السائدة في مجتمعه، وهو – لكي يوصل فكرته وشعوره إلى الآخرين – مضطر لأن يستخدم هذه "العملة" التي يتعامل بها الناس. بدليل أننا لا نجد أديبا في هذا القرن يستخدم لغة القرون الوسطى. وكذلك أننا نجد لكل أديب أسلوبه الخاص الذي نميزه به عن غيره من الأدباء.(٧)

أ- الأسلوب من حيث الكلمة ومعناها

هناك ثلاثة معان متميزة، إلى حد ما، لكلمة الأسلوب (Style) المجردة من أى قيد عند الغرب، وهي:

١- "الأسلوب" بمعنى خصوصيات شخصية.
٢- و"الأسلوب" بمعنى تكنيك العرض والبيان.
٣- و"الأسلوب" الذي هو أعلى إنجاز في الأدب.

ومن الملاحظ أن هناك اضطراب وخلط بين هذه المعاني الثلاثة، وقد نقول إن على الناقد أن يوضح بواسطة السياق الذي يستخدم فيه معني الكلمة، ولكن تبقى الحقيقة التي تقول إنه نادراً ما يفعل. فالناقد يجب أن يكون فنانا مبدعا إلى حد ما في نقده. لأن أول جزء في عمله هو نقل التأثير، أى كل ما يتركه العمل المنقود في نفسه من انطباع عاطفي وفكري، وبدون هذا سيكون نقده تافها ولا أساس له. وبهذا الاعتبار تتساوي مهمته تماما مع مهمة الكاتب المبدع.(٨)

ب- آراء الباحثين المعاصرين في "الأسلوب"

قال بعض الباحثين المعاصرين: إن ثمة شيئا من التناقض الظاهري يلاحظ عند الحديث عن مصطلح (الأسلوب)، ومكمن التناقض هنا أن هذا المصطلح قد اختفى من التيار الأساسي للنقد الحديث، في الوقت الذي أخذت فيه (الأسلوبية) تتبلور وتتشكل ملامحها، وتصبح شبه دراسة مستقلة. وربما يرجع ذلك إلى ما ساد التفكير النقدي الحديث من وحدة العمل الأدبي شكلا ومضموناً أو أسلوبا وموضوعا، وعدم الفصل بينهما على وجه الإطلاق، بل إن هذا المبدأ الجمالي تجاوز نطاق فن الأدب، وأصبح معترفا به في التعبير غير

الأدبي أيضاً، كما تدل على ذلك عبارة (بلومفيلد) التي نوه فيها بالفرضية اللغوية القائلة بأن "العبارات المتباينة في الشكل متباينة دائما في المعنى". وعلى هذا لا نستطيع أن نتحدث عن طرق مختلفة للتعبير عن فكرة واحدة، وإنما نتحدث عن أفكار مختلفة، ومن ثمة لا وجود للأسلوب. وقد وضح (ريتشارد أوهمان) هذه القضية بوضوح تام، فقال: "لأنه إذا لم يتعين أن يتعلق الأسلوب بطرق التعبير عن شيء ما، فأي شيء إذن يستحق أن يسمى أسلوبا؟". إن الناقد يستطيع أن يتحدث عما يقول الكاتب، لكنه لا يستطيع أن يتحدث عن أسلوبه، لأن هوية الكاتب – التي هي فكر واحد، قالب واحد– لا تعطيه مجالا للاختلاف الشخصي، وهذا الاختلاف هو ما يسمى عادة بالأسلوب، وحينئذ يصبح الأسلوب بنية فرضية لا فائدة منها.(٩)

بيد أن كثيرا من اللغويين النقاد الذين اهتموا بالأسلوب مقتنعون تماماً باختلاف طرق التعبير عن الشيء الواحد، وفي ذلك يقول (هوكت Hockett): "العبارتان اللتان من لغة واحدة، وتعبران عن معني واحد تقريبا، ولكنهما تختلفان في تركيبهما اللغوي، يمكن أن يقال عنهما إنهما يختلفان في الأسلوب".(١٠)

وتمثل هذه المقولة في الواقع أساساً جوهريا لمن قالوا في تعريف الأسلوب بإنه "اختيار".

وأصحاب هذا الرأي تتنوع بهم المسالك في تحديد معنى "الاختيار"، فبعضهم يرى أن هناك نوعين من الاختيار، أحدهما اختيار محكوم بالموقف والمقام، سمى الاختيار النفعي: (Pragmatic Selection)، والآخر اختيار تتحكم فيه مقتضيات التعبير الخالصة، يسمى الاختيار النحوي: (Grammatical

Selection). وأما النوع الثاني وهو الاختيار النحوي، فالمراد بالنحو ما هو أعم من القواعد المعروفة، بحيث يشمل قواعد اللغة العامة في أصواتها وصرفها ومعجمها، ونظم الجمل فيها، ويكون هذا الانتقاء حين يؤثر المنشيء كلمة على كلمة أو تركيبا على تركيب، لأنها أصح أو أدق في توصيل ما يريد. وهنا يشير الدكتور سعد مصلوح إلى أن هذا النوع من الاختيار يدخل فيه كثير من موضوعات البلاغة المعروفة كالفصل والوصل، والتقديم والتأخير والذكر والحذف. ويرى أصحاب هذا الرأي أن الشكل النهائي للنص يتحدد بهذين النوعين من الاختيار، إلا أن مصطلح "الأسلوب" ينصرف أساسا إلى النوع الثاني. ثم يخلص أخيراً إلى التمييز بين النوعين، فيقول: "إن الاختيار يكون نفعيا حين يكون بين سمات مختلفة تعني دلالات مختلفة، ويكون أسلوبياً إذا كان بين سمات مختلفة تعني دلالة واحدة".(١١)

والأسلوب في رأي نفر آخر من النقاد الذين يقولون إن الأسلوب "اختيار"، ويقصدون منه جانب من المعنى، أن هناك نوعين من الاختيار يمارسهما الكاتب أو المنشيء، أحدهما اختيار الموضوع (Matter) (Subject) بأوسع معنى لهذه الكلمة، وهذا النوع من الاختيار شيء أولي، ولكنه ليس من صميم الأسلوب. أما الاختيار الثاني، فهو الاختيار الأسلوبي، لأنه الاختيار بين المفردات المعجمية المتعددة، وبين الإمكانات التركيبية (Syntactic Resources) للغة المعينة.

ويمكن أن يقال عن هذا النوع من الاختيار إنه أفضل وسيلة لغوية للتعبير عن موضوع معين أو يقال إنه الاختيار بين المعاني المتعددة أو ظلال المعني التي تلتف حول موضوع معين. ومن الممكن أن نعد هذا الاختيار محكوما

بالموضوع والمناسبة أو محكوما – ربما بغير وعي– بشخصية المؤلف ومزاجه. لكن أيا كان الرأي في ذلك، فإن الذي يكون موضوع الدراسة والمناقشة هو التنسيق اللفظي (Verbal Ordinance) وليس ملخص الأسطورة أو حقائق الحالة المعروضة، أو الأساس الأيديولوجي أو البيوجرافي.

بيد أن المشكلة الأسلوبية محدودة في البحث العلمي، لأن مجال الاختيار هنا ضيق إلى أبعد حد. فالشعور لا مكان له في بحث علمي، وكذلك النغمة (الموقف تجاه القارئ) نغمة محايدة أي أن التفنن بالألفاظ أمر لا ضرورة له أو هو أمر محظور، ومع ذلك يظل الاختيار الأسلوبي قائما. فمن الممكن أن نعلن عن موضوع البحث، وأن نصف الوسيلة التجريبية المستخدمة في فحصه وتحقيقه، وأن نذكر النتائج بطرق شتى، بإيجاز مثلا أو بإطناب، في وضوح أو غموض، وفوق ذلك من الممكن أن يكتب البحث بطريقة تثير حب الاستطلاع وتجعله مقنعاً نفسياً ومنطقيا في نقاط مناسبة، وهذه الأشياء جميعها أجزاء لما نسميه أسلوباً.(١٢)

أما السياق الأدبي بمعناه الضيق، فإن الموضوع دائما يكون أشد تعقيداً، وإمكانات الاختيار يكون أكثر كثيراً مما هو متاح في البحث العلمي، فشعور الكاتب إزاء الموضوع، وموقفه من القارئ كلاهما يصبح له أهميته وشأنه. لا يناسب هنا أن نتحدث كثيرا عن موضوع مفروض سلفا (Predetermined-Subject) يمكن للكاتب أن يختار التعبير عنه بطريقة من طرق متعددة. فالشعور والنغمة جزءان مما يعبر عنه. إنهما جزءان من المعنى، وليسا زخرفتين زائدتين أو وسيلتي تزلف وتودد. ومهما تكن نظرتنا إليهما، فإنهما يكونان موضوع دراسة، والوسيلة اللفظية التي تقرر موقف الكاتب خاضعا للملاحظة، فاختيار

هذه الكلمة بدلا من تلك، واختيار هذا النوع من التراكيب النحوية بدلا من ذلك التركيب حقيقة ملموسة يمكن فحصها ودراسة آثارها.

إن الوحدة العضوية للعمل الأدبي ليست شيئا جاهزا كلؤلؤة ترقد كامنة في الطبيعة لم تمسها يد أحد، وإنما هي شيء يتحقق بطرق متنوعة، فالشاعر الغنائي قد يتردد الإيقاع في ذهنه قبل أن يعرف الكلمات التي تناسبه، وقد يتصور بيتا من الشعر أو عبارة قبل أن يعرف ما سوف تدور حوله القصيدة وتتعلق به، وليس هناك سوى حالات قليلة جدا يكتشف فيها الشاعر القصيدة كلها بالشكل المحدد في شكلها النهائي. أما كاتب النثر التقريري Expository فإنه يبدأ بقضية قد يكون وعيه بها غامضا بشكل عام، ولكنها لا تتماسك ولا تصقل إلا بإخراجها في نظام ملائم من التراكيب والمفردات. وقد يكون الروائي على وعي بالشخصيات والمواقف القصصية على نحو مماثل لوعيه بالشخصيات والمواقف في الحياة دون أي تفكير في تقديمها تقديما لغويا. وتتطلب معظم أنواع الكتابة إجراء عملية تنقيح، وهذه العملية إما أن تتم على الورق أو في عقل المؤلف قبل الكتابة.

ويختلف الكتاب في نظراتهم إلى هذه العملية، فبعضهم يرى فيها تقدما بالعمل نحو مزيد من دقة التجسيد لمعنى سبق تصوره، والبعض الآخر يرى أنها عملية تغيير وتعديل مستمرة في المعنى نفسه، ومن الخير للناقد في كلتا الحالتين أن ينظر إلى الموضوع نظرة استشراف وتطلع، فالعمل الأدبي مشروع أو خطة، وحينما يكون كاملا تكون النتيجة وحدة واحدة (Unity)، أى كلا متكاملا، ولهذا نستطيع أن نقوم بعملية تجريد أن نصبح على وعي بها متفرقة، ومستقلا بعضها عن بعض، وأن ندرسها كإضافات إلى الكل، فالكلمة التي تكون سحرية في بيت معين من الشعر ربما تفتقد الفعالية والتأثير في جملة أخرى،

وبالمثل فإن التركيب الذي يكون رديئا في سياق ربما يخدم هدفا معبرا في سياق آخر. وهذه الظواهر هي التي تهتم بها دراسة الأسلوب أيا كانت فلسفتنا في المعنى، وأيا كانت نظريتنا في سيكولوجية عملية الإبداع.(١٣)

وفي إطار التركيز على المادة اللغوية في تعريف الأسلوب، يأتي تعريف آخر لبعض النقاد وهو أن الأسلوب في أي نص أدبي انحراف Deviation عن نموذج من الكلام (ينتمي إليه سياقيا)، فهذا النموذج إذن نمط معياري تقاس عليه أساليب النصوص التي تتفق معه في السياق، وبعض هؤلاء النقاد –كما يقول أولمان– يشيرون إلى الانحرافات ويفسرونها، على حين يحاول آخرون توضيحها بمصطلحات إحصائية.(١٤)

وهنا يمكن أن نتذكر ما قاله عبد القاهر الجرجاني، من توارد شاعرين على معنى واحد، بحيث نرى كلا الشاعرين قد صنع في المعنى وصور.(١٥)

ويرى بعض النقاد المحدثين أن نجعل تعبير أحد الشاعرين نموذجا معياريا، والآخر انحرافا عنه. وفي الواقع، الأمر لا يحتاج إلى أن نجعل أحدهما – على وجه اليقين– النمط المعياري، والآخر النمط المنحرف، والفارق الزمني يدل على أن الأول هو النمط المعياري، والثاني هو النمط المنحرف، لأن هذا الأمر يتعلق بالمقارنة وملاحظة الاختلافات بالدقة بين النصين لبيان الأفضلية، وإما "نظرية اللاحق بالسابق" هي كافية للدلالة على أن الفضل لمن سبق. ولذلك لم يحدد عبد القاهر وصفا محددا ليرجح أحدهما على الآخر، إلا أنه قد جعل أفضلية النص المتقدم في الزمن هو النموذج والنص المتأخر عنه هو المفارق، وفقا لمفهوم عبد القاهر لا وجه للحكم بالأفضلية لأحد الأسلوبين على الآخر، فكلاهما صنع صاحبه فيه وصور، بيد أن الأمر يختلف عند الآمدي

(ت: ٣٧هـ) في المعاني المختلفة التي تطرق إليها كل من أبي تمام والبحتري، فلا يلتزم بذكر النص الشعري النموذجي ليتبعه بذكر النص المفارق، وإنما يحكم بينهما بالجودة والقصور والضعف، كأن النص النموذجي هنا ماثل في ذهنه، يستمد كيانه من ذوقه الأدبي وخبرته بأساليب الشعراء وحسه الفني المدرب. فالتشابه إذن بين مسلك الآمدي صاحب (الموازنة) والقاضي الجرجاني صاحب (الوساطة) من جهة، وبين موقف الأسلوبيين من النقاد المحدثين من جهة أخرى ليس في قوة التشابه بينهم وبين عبد القاهر، إذ لا يعدو الأمر في هذه الحالة فكرة وجود نصين متقاربين سياقا أمام عيني الناقد، وفيما عدا ذلك تبقى مساحة الخلاف بين الطرفين غير قليلة، وأبرز مواطن الاختلاف خلو الموازنات النقدية عند النقاد العرب القدماء من تتبع السمات اللغوية في كلا النصين لبيان مقدار الانحراف أو المفارقة بين خصائصهما اللغوية المتناظرة، وما يبني على ذلك من نتائج ودلالات. وهذا الإجراء هو لب التحليل الأسلوبي عند القائلين بأن أسلوب النص انحراف عن نموذج قريب منه في السياق، ويمكن تعليل ذلك بأن وقوف النقاد العرب عند البيت والبيتين أو أكثر قليلا كان سببا في تتبع الخصائص اللغوية في كلا النصين اللذين تجري الموازنة بينهما، حيث لا يتسع المجال لذلك، على نحو ما يتسع في عمل شعري كامل.

وهناك اتجاه آخر وهو قريب من الاتجاه السابق في تحديد معنى الأسلوب، ينظر إلى الأسلوب على أنه (إضافة) Addition، ووجه القرابة بين الاتجاهين هو النظر إلى تعبيرين اثنين أيضا، وقياس أحدهما على الآخر، لكن الفرق بينهما هو أن هناك خصائص معينة لأحد التعبيرين عد بسببها نموذجا أو معيارا يقاس عليه التعبير الآخر ليتبين بهذا القياس مدى مخالفة الأخير وانحرافه عن نسق الأول. أما هنا فالمعيار ليس إلا تعبيرا لغويا عاريا من الوسائل المؤثرة،

يؤدي المعنى مباشرة وكفى، ثم يكون الأسلوب إضافة لخصائص لغوية غير موجودة من قبل، تزيد من قوة المعني وتأثيره.

ومن الملاحظ أن تعريف الأسلوب بأنه "إضافة" يفترض وجود نسق من القول يؤدي معنى، لكنه لا يرقى إلى الدرجة التي تحمل عندها مصطلح "أسلوب" لتجرده من أى سمه أسلوبية محددة، ولذا يسمى التعبير غير المتأسلب أو تعبير ما قبل التأسلب Prestylistic.(١٦)

وكذلك -كما قال عبد القاهر الجرجاني- "أنت ترى أحد الشاعرين قد أتى بالمعنى غفلا ساذجا، وترى الآخر قد أخرجه في صورة تروق وتعجب"(١٧)، إلا أن عبد القاهر يعد كلا القولين نظما وأسلوبا، وإن كان أحدهما يفضل صاحبه، ويتفوق عليه.

وإذا تأملنا ما تقدم من تعريفات للأسلوب اتضح لنا أن هذه التعريفات لا تختلف فيما بينها اختلافا جوهريا، وإنما هي أقرب إلى الاتفاق منها إلى الاختلاف، بل يمكن القول بأنها متكاملة أكثر منها متمايزة ومستقلا بعضها عن بعض، فهي تشترك جميعا في شيء واحد، وهو أنها تفترض وجود سمة أو عدة سمات يختص بها الأسلوب، وتفرق بينه وبين اللغة.(١٨)

وقد أطلق بعض الباحثين على هذا النوع من الدراسة اسم (الأسلوبية الوصفية) أو (علم الأسلوب الوصفي) ويشير شكري عياد إلى أن المدرسة الفرنسية هي أهم مدارس علم الأسلوب التي استوفت هذا الجانب من الدراسة أى دراسة الخصائص الأسلوبية للغتها القومية. فلدى الفرنسيين عدة كتب جامعة لأصول (علم الأسلوب الفرنسي) تبدأ بدراسة الكلمة من الناحتين الصوتية والمعنوية، وتنتهي بدراسة أنواع الجمل، وإيقاع العبارة. والرعيل الأول

من علماء الأسلوب الفرنسيين يعدون هذه الدراسة الهدف النهائي لعلم الأسلوب، ويرون أن الدراسات الجزئية ليست إلا طرقا للوصول إلى هذا الهدف النهائي.(١٩)

ويمكن أن نعد من هذا القبيل إلى حد ما دراسات البلاغيين العرب للتراكيب في العربية، وما يطرأ عليها من اختلاف في الدلالة تبعا لما يعتريها من ظواهر أسلوبية كالحذف والتعريف والتنكير والتقديم، وكذلك نعد منه دراستهم لأساليب القصر والفصل والوصل، والإيجاز والإطناب، ودلالات الصيغ والأدوات في أساليب الإنشاء، هذا مع ضرورة ملاحظة ما بين اللغتين الفرنسية والعربية من فروق في نظام الأداء، والظروف التاريخية والحضارية التي عاشت فيها كل منها.

وفي مقابل هذا المنهج الصارم للأسلوبية نرى أن هناك دراسات أسلوبية أخرى تتسم بكثير من المرونة، وبخاصة عند بعض الكتاب الألمان، ولكن الأسلوبية فيها لا تكاد تتميز عن النقد الأدبي العام بأنواعه: التاريخي أو التأثري أو الأدبي الخالص، والذي يعتقد أن الأسلوبية سوف تنهض به وتحسنه.

والنموذج الواضح لذلك دراسات (كارل فوسلر) الذي كان من أوائل الدعاة إلى الاهتمام بالتحليل اللغوي للنص، والنتيجة الذي انتهى إليها (فوسلر)، ويشاركه فيها آخرون، أن التحليل الأسلوبي يتوافق مع النقد الأدبي في شكله "الموضوعي" أى أنه ليس إلا نقداً أدبياً تخلص من عنصر التفضيل الشخصي القائم على التحكم.(٢٠)

٢- الأسلوبية

والواقع أن هناك أهمية لاتجاه آخر بجانب الدراسات اللغوية والبعد عنها كما عبر عنه (فاليري) بقوله إن الأسلوبية إنما تبحث التأثيرات الأدبية، وتفحص الوسائل التعبيرية والإيحائية التي يبتكرها الكاتب أو الشاعر لترتفع طاقة الكلام وقدرته على النفاذ والتأثير أو على حد تعبير أحد النقاد الأمريكيين إنها دراسة ما يتجاوز منطق اللغة في التعبير.(٢١)

وينطلق هذا الاتجاه أيضا من أن ما تكتشفه الأسلوبية لا تكون له قيمة إلا بقدر ما يساعد على فهم العمل الأدبي واستيعابه، وبهذا يدخل العمل الأسلوبي مضمار النقد الأدبي، مزوَّدا بالموضوعية والمعرفة المنظمة، فتكتسب معطياته وأحكامه التقيمية قوة وثباتا. ويندرج تحت هذا النوع دراسات متعددة، فقد تكون الدراسة لظاهرة أسلوبية واحدة في عمل أدبي معين أو مجموعة أعمال من جنس أدبي واحد. وقد تكون الدراسة الأسلوبية لعمل أدبي كامل أو فن أدبي بأسره في لغة معينة كما فعل (أولمان) في كتابه (الأسلوب في الرواية الفرنسية) ١٩٥٧م.

وقد تكون دراسة لأسلوب شاعر أو كاتب بذاته في مجموع أعماله أو معظمها، وهو ما يسمى (الأسلوب الشخصي: Individual Style) أو قد تكون الدراسة لأسلوب مدرسة أدبية كالرومانتيكية وما تلتها من مذاهب أدبية في الغرب. وقد تمتد آفاق الدراسة، لتكون دراسة ما يسمى (أسلوب العصر: Period Style) ويطلق الباحثون على هذا النوع من الدراسة (الأسلوبية التكوينية أو الفردية) وهناك فرق واضح بينه وبين النوع الذي سمى من قبل (الأسلوبية الوصفية) بأن هذه الأخيرة تعمل على تحديد الظاهرة الأسلوبية، وتسرد

إمكانياتها التعبيرية فحسب، في حين أن الأسلوبية التكوينية ترتكز على تحليل الوظيفة التي تقوم بها الظاهرة الأسلوبية بالنسبة إلى الكتاب أو الكاتب أو العصر أو الفن، ولذلك فإنها تعد لوناً من ألوان النقد التطبيقي الذي يسمى (بيرار جيرود) (Pierre Guiroud) (النقد الأسلوبي) ويحدد مهمة هذا النقد بتقييم الطريقة التي استخدم بها الكاتب الموارد الأسلوبية في اللغة.

خلاصة القول إذن إن لدينا شكلا تعبيريا وسطاً بين الشكلين المعروفين اللذين ذكرناهما. وقد كانت أول إشارة إلى وجود هذا الشكل في مقال نشره (شارل بالي) سنة ١٩١٢م، فقد درسه على أنه مجرد وسيلة لغوية شائعة الاستعمال. وبعد ذلك بثماني سنوات ذكر (بروست) في مقال نشره بإحدى المجلات الفرنسية أن استخدام فلوبير (١٨٢١- ١٨٨٠م) لهذه الوسيلة استخدام لاشعوري تماما مؤيداً بذلك القول السابق، وهو أن هذا الشكل وسيلة لغوية متداولة. وقد رد عليه ثيبوديه (Thibeaudet) بخطاب ناقش فيه تأثره في هذا الأسلوب بمن سبقوه، وشغلت هذه المناقشة حيزا ملحوظا من الفصل الرابع من كتابه الذي أخرجه عن (فلوبير). إن هذا الشكل الذي يرجع استخدامه إلى (لافونتين) في القرن السابع عشر، وقد أصبح أكثر وضوحا في النصف الثاني من القرن الثامن عشر، ثم أصبح نموذجاً سائداً تقريباً في القرن التاسع عشر سواء في فرنسا أم إنجلترا أم ألمانيا.(٢٢)

٣-الفرق بين النقد الأدبي والدراسة الأسلوبية

إن الدراسات الأسلوبية تحاول من الناحية الشكلية أن تكون محايدة وموضوعية. أما في أغلب النقد العام، فكيثرا ما تكون الملاحظة والتحليل في خدمة غاية من الغايات. ونظراً لأن هناك أحكاما تقليدية يعاد فحصها دائما،

وأن كل عصر يصنع متطلباته الخاصة. فإن هذا النقد يجب أن يكون كذلك، ومن ثم ينبغي أن تكون إحدى مهام الأسلوبية أن تقدم للنقد الجزئي المتحيز مادة ثابتة يعمل فوقها.

وثمة حشد كبير من الوسائل الأسلوبية في القصة والشعر وغيرهما من فنون الأدب يمكن أن تدرس بطرق مماثلة، منها: ترتيب الكلمات والتكرار والأنماط الموسيقية والإيقاعية، والاستعارة والرمز، والصورة واللون المحلي. وقد يحظى بعض هذه الوسائل باهتمام أكثر مما يحظى به غيره، كما أن بعضها قد يكون أكبر مجالا وأوسع مدى من سواه، إلا أنه قد تبين أن هناك سمة أسلوبية بارزة لدى كاتب معين يمكن أن تكون مفتاحا إلى نهجه الجمالي.(٢٣)

ومن الملاحظ أن في أكثر حالات النقد الأدبي تكون العناية بالنسيج اللغوي متقطعة، وكثيرا ما تأتي بغير وعي به نفسه، وبغير مناهجه النقدية الخاصة به، كثيرا ما نرى أن النقاد يبدءون من السيرة الذاتية للكاتب أو الشاعر أو من التاريخ الأدبي أو من تاريخ الفكر، ولا يصلون إلى التفكير الدقيق في العمل الأدبي نفسه إلا في نهاية المطاف، على حين أن السمة المميزة لدراسة الأسلوب هي أنها تبدأ من العمل الأدبي نفسه، من الكلمات والطريقة التي تتألف بها، وضم بعضها إلى بعض. وليس هناك حدود يحظر على دارس الأسلوب تخطيها، لكنه يبدأ من نقطة محددة على وحه اليقين.

واستناداً إلى دعوى الأسلوبية يقول (G. Hough): إن أبعد مجالات الفن عند الكاتب، وأعمق تجربته العاطفية، وأعلى آفاق نظرته الروحية، لا يُعبر عنها جميعا إلا بكلماته، ولا تفهم إلا بفحص فنه اللغوي فحصا دقيقا. وحتى إذا سلمنا بهذه الدعاوي، فإننا يجب أن نسلم أيضاً بأن هناك صعوبات حقيقية في عملية الانتقال من الخصائص المعينة في المفردات والتراكيب التي يبدأ بها دارس

الأسلوب إلى الاعتبارات الكبيرة في فن الكاتب أو الشاعر. إن أداة اللغوي في عمله تختلف كثيراً عن أداة دارس الأدب، فأولهما ينـــزع إلى الملاحظة اليقينية على حين يميل الثاني إلى تأمل والإدراك الحدسي. وهذا يعني اختلاف صور هذا الإدراك بين الدارسين بحكم اختلاف أمزجتهم وطباعهم الفكرية والشعورية، هذا بالإضافة إلى ما يكتنف هذا المنهج من صعوبات حقيقية، فكثير من الناس يؤمنون بأن الأفكار واقع له نهاية، وأن الكلمات ليست إلا كساء عارضا لها، وهذه النظرة لها ما يبررها في مساحة كبيرة من الكتابة، وهي النثر التقريري الذي يعمل فيه الكاتب وفق تقاليد راسخة، لأن مهمته عرض الأفكار والمعاني بأسلوب سهل وغير عاطفي، ولذا ربما لا يقدم شيئا خاصا أو مميزا لطريقته في التعامل مع الكلمات، أو يعرض قدرا ضئيلا من المادة التي تصلح للدراسة عند دارس الأسلوب، وحتى عندما يكون الكاتب مبدعا، فإن دارس الأدب كثيرا ما يكتشف أن ليس لديه إلا قدر ضئيل من التدريب على ملاحظة العلاقة المتبادلة بين الخاصية الأدبية المرصودة بالحدس، والوسيلة اللغوية الخاصة التي أدت إليها. وهذا النوع من التدريب على وجه التحديد هو الذي تعلن الدراسة الأسلوبية أنها تعطيه، ولكن لا بد من الاعتراف بأنها لم تصل إلى تلك النقطة إلا بعد فترة من الزمن.(٢٤)

والواقع أن ثمة طرفين متباعدين في هذا النوع من الدراسات الأسلوبية، أحدهما يمثله المنهج اللغوي الخالص الذي يتجه إلى تجميع الخصائص الأسلوبية لمؤلف ما، مثل مفردات، وبناء الجملة، والخواص التركيبية، والصورة.. الخ، وتصنف هذه الخصائص وفقا لخطة مقررة سلفا. وهناك كثير من الأعمال التي ظهرت مبكرا في حقل الأسلوبية من هذا النوع لم يستخرج منها نتائج أدبية، وكل ما هنالك مجموعة من الشواهد التي يمكن أن ترتب هذه النتائج عليها.

وكذلك أن كثيرا مما هو مسجل في قائمة كاملة ربما يكون موضوعا عقيما، إذ إن كثيراً من الخصائص الموصوفة ليس لها سمة مميزة، ولا تؤدي إلى زيادة الفهم الأدبي، وكثيراً مما يقدم ليس ثمرة لملاحظة موثوق بها، بقدر ما يكون نتائج لتطبيق قواعد خطة ما تطبيقاً آليا. وقد أدى انتشار هذا النوع من الدراسات الذي يتخلي عن البعد الجمالي أو لا يصل إليه، إلى تشكك كثير من دارسي الأدب في العمل الأسلوبي.(٢٥)

ومن الطبيعي أن يتوقف جزء كبير من دراسة الأسلوب الشخصي على طبيعة المؤلف الذي تدور الدراسة حوله، فالكاتب المتواضع المستوى قد يعرض قليلا من الوسائل المثيرة للبحث الأسلوبي، ولكن يجب أن نتذكر دائما أن مزاجه ورؤيته الإنسانية، وفهمه للمجتمع في عصره، أيا كانت الخصائص التي نجدها عنده، لا تتجسد إلا من خلال وسيلة لفظية، وهي لهذا يجب أن تكون قابلة أساسا للبحث اللغوي، أما إذا كان المؤلف صعبا ومعقدا، فإذن البحث الأسلوبي مطلب واضح. (٢٦)

إذا كان المنهج اللغوي الخالص يمثل أحد الطرفين المتباعدين في دراسة الأسلوب الشخصي فإن الذي يمثل الطرف الآخر هو النقد الأدبي الذي يتعامل مع القضايا الأسلوبية بطريقة غير منهجية، فهذا النقد يميل إلى إثارة أسئلة دون الإشارة إلى أى وسيلة مقنعة للإجابة عنها. إن هذا النقد في أحسن حالاته قد يحقق رؤية حدسية عظيمة أو تكون له قيمة منهجية في تغيير اتجاه الأفكار الأدبية.

وبين الطرفين المتباعدين السابقين تقع الدراسة الأدبية ذات التأثير والفعالية، فهي تشغل موضوعاً ما بين الدراسة اللغوية ذات الحدود الجامدة،

والنقد الأدبي الذاتي. قد يقال إن ثمة مبدأ يسود كثيراً في النقد الحديث، مؤداه أن الوصف يستلزم التقييم، لكن هذا أمر مشكوك فيه، على أن النقد الأدبي الدقيق المحايد في التقييم ليس مستحيلا، وليس خلواً من الفائدة. أما الوصف الأسلوبي، فإنه يكاد يكون من اللازم فيه الاعتماد على المقارنة بنموذج معياري، وينبغي أن يكون هذا النموذج وثيق الصلة بالموضوع الذي تجري دراسته. ولا تتطلب دراسة الأسلوب التزمت أو الإفراط في الوعي بالنظام وتطبيقه. وقد قدم النقاد الفرنسيون بخاصة كثيراً من النماذج المشرقة في دراسة الأسلوب، يقودها إحساس بالمسؤلية تجاه اللغة، وهو إحساس كثيراً ما يتفوق فيه النقاد الفرنسيون بعامة على النقاد الإنجليز، ويقودها كذلك إناقة الخطاب الأدبي العادي وصفاؤه، مع البعد التام عن التزمت أو التكنيكية، كذلك قدم الألمان شيئا شبيها بذلك، لكن بطريقة أكثر مدرسية، وأكثر التزاما بالجانب التكنيكي، تمشيا مع ميلهم إلى أن يكونوا مخلصين للنظام، وإلى أن يكتبوا شيئا للقارئ المثقف ثقافة عامة. وليس لنا إلا أن نقول أخيراً إن كل دراسات الأسلوب الأدبي الحقيقية ينبغي بعامة ألا تكون مجرد قوائم للخصائص اللغوية، بل أن تتجه إلى فهم العمل الأدبي.(٢٧)

وعلى أى حال، فإن الموضوعية التي يتميز بها التحليل الأسلوبي للأعمال الأدبية قد دعت بعض الأسلوبيين إلى المغالاة في الاعتداد بدور الأسلوبية في المجال الأدبي بأنها (المعرفة العلمية للأدب) كما قال بذلك (دماسو ألونسو). وهكذا طاب لهذا الفريق من الباحثين أن يخلعوا عليها اسم العلم، فقالوا (علم الأسلوب). والواقع أن (الأسلوبية) بمعنى دراسة الأسلوب على النحو الذي بيناه، تبدو أكثر تواضعا، إنها يمكن أن تكون دراسة منهجية للتعبير الأدبي، لكنها لا ترقى إلى أن تكون دراسة علمية بالمعنى الصحيح لهذه الكلمة،

وكل ادعاءات تحول الدراسة الأدبية إلى علم مشكوك فيها إلى حد كبير، فمن الصعب في دراسة الأسلوب الشخصي لمؤلف ما – وهو أبرز أنواع الدراسات الأسلوبية– أن تصل إلى مستوى اليقين العلمي الذي لا يقبل الإنكار أو الجدل، فسوف يكون هناك دائما مجالا لاختلاف الرأى حول ما ينبغى أن يتوزع عليه اهتمام الدارسين من خصائص أسلوبية، وحول الأهمية النسبية للخصائص التي تلاحظ في العمل الأدبي. لكنه من الممكن أن نشير إلى وجود خصائص لغوية معينة موضوعيا، ومن الممكن أن نرتب تلك الخصائص في نظام ملزم منطقيا ونفسيا، ومن الممكن أن نجمع تلك الخصائص معا لتكون حجة يمكن أن تصل على الأقل، إلى درجة الإقناع إن لم تبلغ مبلغ اليقين، وإذا لم يكن من المستطاع بل ولا من المرغوب فيه محو العناصر التأملية الذاتية في النقد الأدبي، فإن ثمة قدراً كبيراً من المنطق في أن تقوم هذه العناصر على أساس من الوصف والتحليل الذي يمكن إثباته والتدليل عليه؛ من هنا يأتي دقة الوصف للأسلوبية في قول من قال "إنها حلقة بين الدراسة العلمية للغة والدراسة الأدبية للأسلوب".(٢٨) والجانب العلمي من الأسلوبية مستمد من علم اللغة الحديث بفروعه المختلفة: الأصوات، وعلم الدلالة Semantics، وعلم التراكيب Syntax، أما الجانب الأدبي فيها، فيرتكز على النقد الأدبي، ولذلك تعد هي المنطقة الفاصلة بين هذين النوعين من الدراسة، وحتى الآن لم تتحدد خريطتها تحديدا كافيا و لم تتخذ وضعا ثابتا مستقرا.

على أن الأسلوبية مهما امتدت، واتسع مجالها لا يمكن أن تغطي حقل الدراسة الأدبية بكامله، فكثير مما يهتم به دارسو الأدب يتألف من وحدات أكبر مما يمكن أن تعالجه الدراسة الأسلوبية، مثل الحبكة، والشخصية وتنسيق الأفكار، وغيرها.(٢٩)

٤- الصلة بين الأصالة والمعاصرة في الدراسات البلاغية العربية

لا شك أن هناك حاجة ماسة إلى تطوير العلوم البلاغية باعتبارها العلوم اللغوية، ولغة الإنسان تتطور وتتجدد بتجدد المنابع الفكرية، وبتغير المفاهيم تتغير اللغة المعبرة عنها. فقد أراد عبد العزيز الدسوقي أن يوازن بين بعض المصطلحات الجمالية: "الإشعاع الفني" و"التشكيل اللغوي" و"بناء القصيدة على طريقة اللوحة" باعتبارها أركان منهج "الرؤية الفنية"، وبين علوم البلاغة العربية الثلاثة: (المعاني) و(البيان) و(البديع) في محاولة لتأصيل هذه المصطلحات، وزيادة إيضاحها وربطها بالتراث العلمي عند العرب، لتأكيد الربط بين الأصالة والمعاصرة، وذلك بوجود شبه كبير بين هذه المصطلحات الثلاثة وبين البلاغة العربية القديمة بعلومها الثلاثة. فإن هنا التوافق في الشكل والعدد ملحوظ إلا أن ما يسمى أركان (الرؤية الفنية) ثلاثة مصطلحات وأركان البلاغة العربية ثلاثة علوم.

ولمطالعة التشابه العميق بين هذه المصطلحات الثلاثة وعلوم البلاغة العربية الثلاثة: (المعاني والبيان والبديع) ينبغي أن نطالع طبيعة هذه العلوم البلاغية الثلاثة، فلا تكاد تخرج هذه المباحث بكل فروعها عن أن تكون لونا من (التشكيل اللغوي)..، لأن البلاغة في أدق تعريفاتها عند القدماء هي: "مطابقة الكلام الفصيح لمقتضى الحال".

فعلم المعاني مثلاً في جوهره، معرفة أحوال التشكيل اللغوي للألفاظ بطرق تجعلها مطابقة لمقتضى التجربة الأدبية وهذا لا يخرج عن تعريف القدماء "بأنه العلم الذي تعرف به أحوال اللفظ العربي التي بها يطابق اللفظ مقتضى الحال، أي الاعتبار المناسب للمقام، كما يحدده القدماء.

فنحن ننتقي ألفاظاً نشكل منها جملا وتراكيب تراعي فيها طبيعة التجربة وما تحتاج إليه من الإسناد والحذف أو الفصل أو الوصل أو الإيجاز أو الإطناب أو المساواة. والأساس في كل هذا هي الألفاظ والتراكيب أو ما يمكن أن نسميه "التشكيل اللغوي".

ويمكن أن نقول: مثل هذا القول عن علم "البيان" أيضاً لأنه "العلم الذي يعرف به إيراد المعنى الواحد المدلول عليه بكلام مطابق لمقتضى الحال، بطرق مختلفة من التراكيب في وضوح الدلالة عليه، بأن يكون بعضها أوضح، وبعضها واضح وهو أخفى بالنسبة للأوضح، كما يقول البلاغيون من القدماء.

وهو لا يخرج عما هو معهود في المصطلح الحديث (التشكيل اللغوي)، لأنه عبارة عن تشكيلات مختلفة لألفاظ اللغة وتراكيبها التي تستخدم بصور مختلفة للدلالة على المعاني.

وهذا ما يطلق أيضاً على علم البديع، فهو بطبيعته تشكيلات لغوية مباشرة يستخرج منها الجناس أو الطباق أو التقسيم وغيره من أقسام من البديع.

وهنا قد قرر عبد العزيز الدسوقي بأننا يمكن أن نستغني بمصطلح "التشكيل اللغوي" عن كثير من تفريعات هذه العلوم البلاغية التي تعقدت وظلت تتفرع وتنمو، حتى تحولت إلى غاية من التقسيمات العسيرة الفهم.(٣٠)

ثم قال: الأمر يقتضى أن نحدد طبيعة منهج (الرؤية الفنية) وعلاقته بأركانه الثلاثة: (التشكيل اللغوي) و(الإشعاع الفني) و(بناء القصيدة على طريقة اللوحة).

فإذا اقتنعنا بهذا الأيضاح تصبح العلاقة عضوية حميمة بين هذه المصطلحات الثلاثة التي تعتبر أركان منهج (الرؤية الفنية).

"فالتشكيل اللغوي" و"البناء على طريقة اللوحة" جسم هذا المنهج، أما "الإشعاع الفني" فروحه. أى أنه منهج متكامل يتناول التجربة الأدبية والفنية، يحتفظ للتجربة بخصوصيتها وطبيعتها الجمالية بأسلوب علمي دقيق، لا يبعد في الوقت نفسه عن طبيعة الجمال. وهو من هذه الناحية يختلف عن بعض مباحث البلاغة العربية التي تتحول إلى أقيسه منطقية صارمة أو نظرات عقلية باردة أو تفريعات جافة. وذلك بسبب طبيعة هذه العلوم التي لم تستطع أن تنفذ بصورة مباشرة إلى الوهج الفني الحار الذي يرقد في جوف التجربة الأدبية. ومن أجل هذا كانت هناك حاجة ماسة إلى بلاغة عصرية، تختلف كل اختلافات عن البلاغة القديمة وإن استهدت بمناهجها ونظرات أصحابها وتصوراتهم وطرائق تحليلهم للنص.

ثم يدعو إلى منهج "الرؤية الفنية" بأركانه الثلاثة، باعتباره منهجا يتناول التجربة الأدبية، ويحاول من خلال أدواته الفنية أن يكتشف معاني الجمال وروعة الفن في التجربة، وينفذ إلى جوهر التراكيب اللغوية، وأساليب الجمال في العمل الفني، دون اللجوء إلى تفريعات أو تقسيمات شكلية لا تخدم طبيعة التجربة الفنية.

وإنه لا ينكر أن بعض كتب البلاغة القديمة قد كان لها دور كبير في إثراء التجربة الأدبية. ولكن الأساس النظري الذي بني عليه هذا العلم، هو الذي وقف به على حافة الأمور الشكلية. و لم يأخذ دور علم الجمال أو النقد الأدبي. وقد كان أحرى به أن ينمى هذين العلمين في اللغة العربية وأن يدفعهما دفعات قوية إلى الأمام. لو لا أنه ظل مشغولا بهذا الأساس النظري وهو

(مطابقة الكلام الفصيح لمقتضى الحال)، والحال هو مراعاة الاعتبار المناسب للمقام).

ولهذا ظلت التجربة البلاغية في نظره – في الأعم الأغلب – مرتبطة بالمخاطب أى متلقي الكلام، أى أنها لا تهتم بالنص في حد ذاته، ولا تهتم بمبدع النص، ولكنها تضع في اعتبارها متلقي النص وأحواله النفسية من التصديق أو الإنكار، ليجئ الكلام مطابقا لحالته تلك. وهذه المطابقة هي البلاغة.

ويرى أن الحجاج العقلي المحكم للبلاغة العربية، كان يستهوي هؤلاء الذين كانوا يعيشون في مناح ازدهرت فيه علوم المنطق والفلسفة والمحاورات الفقهية والكلامية، فأثرت في كل المعارف الفكرية، ولكنها في الوقت نفسه جنت على التجربة الأدبية.(٣١)

فنقول: صحيح أن البلاغة العربية قد ازدهرت في عصر معين ازدهرت فيه علوم المنطق والفلسفة والمذاهب الفقهية والكلامية، وهذه العلوم كانت نافعة في عصرها، ولكننا نحن لا نوافق على أن هذه العلوم البلاغية جنت على التجربة الأدبية، ولا أنها توقفت على حافة الأمور الشكلية ولم تأخذ دور الجمال اللغوي أو النقد الأدبي. وكذلك لا نوافق على أنها تجاهلت كشف جمال المعني وروعة الفن في التجربة الأدبية.

والذي يقول إن العلوم البلاغية ظلت في الأعم الأغلب مرتبطة بالمخاطب أى متلقى الكلام، أى أنها لا تهتم بالنص في حد ذاته، ولا تهتم بمبدع النص، نقول له يبدو أن القائل لم يدرس قضية اللفظ والمعني أو الشكل والمضمون، أو الفكر وقالبها الفني التي نضجت على يد عبد القاهر الجرجاني، فنلخص ما قاله عبد القاهر في هذه القضية فيما يأتي.(٣٢)

٥- مزايا منهج (النظم) عند عبد القاهر الجرجاني

أولا: ندرس مزايا هذا المنهج الذي يمتاز بها في حل هذه القضية.

أ- يرى عبد القاهر أن اللفظ رمز لمعناه، وهو في ذلك يتلاقي مع النقاد القدامي والمحدثين، ومع مدرسة الرمزية في اللغة، فالكلمة رمز للفكر أو التجربة أو العاطفة أو المعنى، وقيمتها فيما ترمز إليه، وليست في البلاغة وحدها.

ب- العلاقات الأسلوبية بين الألفاظ هي في رأى عبد القاهر موطن البلاغة، وهي ما عبر عنه بالنظم، وما يعبر النقاد عنه بالشكل أو الصورة، فمن مجموعة العلاقات بين الألفاظ في النص الأدبي تتكون الصورة، وفيها تظهر البلاغة أو الجمالية.

جـ- لا يغفل عبد القاهر أهمية المعاني الثانوية لزومية، أو من مستتبعات التراكيب، أو أثراً لرموز صوتية، وإيحاءات نفسية، فهي التي تعطى الأسلوب دلالاته البلاغية، وتمنحه قيمة جمالية.

ثانيا: صاغ عبد القاهر من كل هذه القيم نظريته في "النظم" التي ربط فيها بين اللفظ والمعني، وبين دلالات الألفاظ الأسلوبية ودلالاتها الثانوية، وجعل النظم وحده هو مظهر البلاغة ومثار القيمة الجمالية في النص الأدبي، وعرض للتطبيق الأدبي عليها، وجلاها في كتابه: (دلائل الإعجاز) في أجلى صورة وأوضح بيان. ولكنه لم يتجه كسائر النقاد العرب إلى فكرة وحدة العمل الأدبي، باعتباره كلا، وإنما قصد إلى الصورة الأدبية المفردة، التي يتكون العمل الأدبي من مجموعها. كما نرى الدكتورة سهير القلماوي تحصرها في الأداة والصور،(٣٣)

والأداة هي اللغة، وأما الصور فهي الأشكال الفنية التي يصدر بها النص. ونقطة الخلاف بينها وبين النقاد هنا شكلية، إذ طالما نرى أن الصور التي تعنيها هي: الملحمة والقصة والمقالة والمسرحية والقصيدة، فمن المستحسن جمعها تحت ما يسمى بالأنواع أو الأجناس الأدبية. والصور هي التي يسميها البلاغيون قديما تشبيها واستعارة وما يندرج تحت المجاز.(٣٤)

والقول بأن التجربة البلاغية لا تهتم بالنص في حد ذاته، ولا تهتم بمبدع النص، ولكنها تضع في اعتبارها متلقى النص وأحواله النفسية فحسب،(٣٥) كلام غير سليم. لأن المسألة هي تأليف الكلام، والكلام لا وجود له من غير متكلم، وصناعة الكلام فن، وأي فن من الفنون يحتاج في وجود ذاته إلى فنان، وهذا من المعقولية، فإذا دارت المناقشة في الصناعة، الأمر يترتب بالطبع على الصانع من حيث الجودة والرداءة، ولذا نقول: إن أدب الأديب هو الأديب نفسه، لأننا نرى في أدبه تجاربه الذاتية. فيكون دائما أمامنا النص وصاحبه. وإذا أردنا أن نتحدث عن صاحب الأثر الأدبي يجب عن نتحدث عنه من خلال أعماله وآثاره الأدبية، فنحن نعتبر هذا الكلام وهميا "أن البلاغة العربية تهتم بالمخاطب"، والكلام الموضوعي هو ما نرى فيه مراعاة مستوى المخاطب من حيث البيئة والثقافة. لأن الهدف من الكلام الأدبي هو نقل تجربة أدبية إلى نفوس أخرى على مستواها. فالبلاغة العربية لم تتجاهل النص ولا صاحب النص ولا مستوى المتلقى المخاطب. فمثل هذا الكلام مجرد كلام في كلام..

وإذا أردنا إيجاد بلاغة عصرية، تحل محل البلاغة العربية القديمة، وجب أن نوفر لها منهجا كبديل لمنهج عبد القاهر في النظم، يتمشى مع طبيعة اللغة

العربية. وأما بالنسبة لموضوع التشبيه والاستعارة وأقسامهما وصور المجاز، فهذا ما نراه في العربية بشكل منظم أكثر من أية لغة. وهذا ما لا يجادل فيه اثنان.

وبوسعنا أن نستخلص من كل ما يدور حول النص أنواعا من الأسس يسهل على الناقد أن يقيم عليها تحليله وتفسيره، ولكن مشكلة النص أكبر من أن يلفق لها الحلول، فهي تضرب في صميم اللغة، وفي الوقت نفسه تمتد امتدادات بلاغية، كما أنها تشترك مع الموسيقي في الإيقاع، وتثير أيضا في معرض العبارات قضية المضمون.

فإيجاد بلاغة عصرية ليس سهلا، ومن أكبر ما يدل على الصعوبة فيه اختلاف الآراء حول طبيعة الكلمة الأدبية، والحقيقة أن الكلمات هي مجموعة رموز صوتية.(٣٦) حينما تنمو وتتطور تصبح مدلولاتها الموضوعية صارمة. ويكون دور الأديب شاقا في إيجاد قاموسه الخاص، وبقدر ما ينجح في تصفيته من الموروث التقليدي يجب أن ينجح في إعطاء البعد الصوري له، ومعنى هذا أن يدخل المعركة في ميدانين: أحدهما ميدان التخلص من القوالب القديمة، والآخر التخلص من اصطلاحات العصر الفكرية وما يتبعها من أساليب أقرب إليها عبارات الجمهور القارئ بوجه عام.

إن الأديب الذي يختار قاموسه يستطيع أن يطوع مادته بحيث يكون كل يوافق كلا.. بلا فضول، ولا ضيق، ولا تعسر. وعلى ذلك تصبح قضية ملاءمة النص للتجربة موضوع سجال خصب. ولكن هذه المطابقة تستلزم شيئاً آخر، هو موسيقية الكلمة أى الإيقاع الداخلي للكلمات. والحقيقة أنه لا وجود للدلالات اللفظية بغير التعرف على جرس الكلمات فيها، وإذا كان التلازم قائماً بين الكلمة وجرسها، فلا شك أن المعول عليه هو المعنى، على أن العلاقة بين الجرس والمعنى تظل بعد ذلك علاقة صوتية. فإن كان ثمة تقديم

وتأخير، وحذف وذكر، وما شابه ذلك، فلأن موسيقية العبارة تريده بقدر ما يريده المعني. وهكذا نرى الكلمة مفردة والجملة كاملة، والتناسق بين الألفاظ فيها وما يتردد داخلها من إيقاع... نرى كل ذلك مجالا ينشط له الناقد في النص، وهو يستطيع أن يستعين بآراء قيمة خلفها عبد القاهر الجرجاني في النظم، ولأمثاله من البلاغيين لفتات أخرى لا تقل ذكاء عن لفتات ريتشاردز وغيره من التحليليين في أوربا وأمريكا.(٣٧)

أما موضوع صوغ **"القصيدة على طريقة اللوحة"** فليس هو مجرد مصطلح كما يراه عبد العزيز الدسوقي، وإنما هو مذهب مستقل بذاته في مجال الشعر الغنائي، سمى أحياناً بالمذهب البرناسي، وأحياناً بالمذهب الفني. وقد اتخذ هذا الفن للدعوة إلى أن يكون الفن غاية في ذاته لا وسيلة للتعبير عن الذات، وهو فن جميل، مادته هي نحت الصور والأخيلة الجميلة من اللغة على نحو ما تنحت التماثيل من الرخام، وترسم اللوحات بالألوان، ومن البديهي أن هذا المذهب لا يمكن تحقيقه إلا في مجال الوصف، لأن البرناسية أو الفنية تريد أن تجعل الشعر فنا موضوعيا، وغاية في ذاته، همه نحت الجمال أو خلقه، واستخراجه من مظاهر الجمال في الطبيعة أو خلعه على تلك المظاهر.(٣٨)

هذا بالرغم من أن البرناسية كانت تحرص على الموضوعية وتتخذ من التجسيم Plastique أو النحت هدفا أساسيا للشعر، بحيث يأتي الوصف مثلا تجسيما للوصف، ومحيطا بكافة أوصافه وخصائصه الخارجية المميزة، وكأنه ينحته تمثالا، إلا أن هذه المحاولة لم يكن من الممكن ولا من الخير أن تتحقق على نحو مطلق، وإلا أصبح الوصف الشعرى فنا آليا كالفن الفوتوغرافي، وذلك لأن الشاعر كثيراً ما يعكس بصره إلى داخل نفسه. ليرى في مرآتها العالم

الخارجي المنعكس فيها، وهو إذ يصف ذلك العالم لا يصفه كما يراه في الخارج، وإنما يصفه كما يراه منعكسا في مرآة نفسه، وهذه المرآة النفسية لا بد أن تلون إلى حد ما ذلك العالم الخارجي بلونها الخاص، بوعي أو بغير وعي، وكل ذلك على اختلاف في النسب يرجع إلى طبائع الشعراء، ومقدار الحساسية الموجودة في مرآة كل نفس.(٣٩)

فيجب أن ينتبه عبد عزيز الدسوقي إلى أن "بناء القصيدة على طريقة اللوحة الفنية" ليس مصطلحاً فحسب، وإنما هو مذهب له فلسفة، ظهر كتيار معارض للرومانسية في أوربا.

وموجز ما يخص هذه الفلسفة أن (كانط) كان أعظم من فرق بين الجمال في ذاته والمنفعة. فالعمل الفني ذو خصائص جوهرية بها تتوافر له صفة الجمال، وجماله المحض لا يتمثل في سوى شكله. بحيث لو وجد عالم ليس فيه سوى الجمال كان غاية في ذاته. وهذا ما يسميه (كانط): "الغائية بدون غاية" في الشيء الجميل. وقد أثرت هذه الفلسفة في دعوة البرناسيين إلى استقلال الشعر عن كل غاية اجتماعية أو خلقية.

وكان من أوائل من رددوا صدى هذه الفلسفة في فرنسا هو (بنجامين كونستان) (١٧٦٧م-١٨٣٠م) في يومياته الخاصة التي طبعت عام ١٨٩٥م، ثم ظهرت عبارة "الفن للفن" في محاضرات (فكتور كوزان) التي ألقاها في السوربون عام ١٨١٨م، وطبعت عام ١٨٣٦م بعنوان: محاضرات في الفلسفة: (Cours de Philosophie) وفيها: "الشريعة لأمور الدين، والخلق للخلق، والفن للفن"، ولا يمكن أن يكون الفن طريقا للنافع، ولا للخير، ولا للأمور القدسية، لأن الفن لا يقود إلا إلى ذات نفسه".(٤٠)

فاتضح أن فكرة (بناء القصيدة على طريقة اللوحة الفنية) مأخوذة من المذهب الأدبي: (الفن للفن) أو (البرناسية). فهنا نلاحظ الفرق بين البلاغة العربية وقضية (الفن للفن) بحيث أن العلوم البلاغية لا تهتم بالمظهر الخارجي للأدب فحسب، وإنما تهتم بالمعاني أيضاً، بل إن نظم المعاني هي التي تكون دافعاً لنظم الألفاظ والتراكيب حسب القواعد النحوية.

ثم إن عبد العزيز الدسوقي يفهم أن المراد من (مطابقة اللفظ لمقتضى الحال) هو أن يكون الكلام مطابقة لحالة متلقي النص. والأمر ليس كذلك، وإنما المراد من (مطابقة الكلام لمقتضى الحال) هو السياق النحوي، يعني أن يتم تنظيم وترتيب الألفاظ حسب مقتضى النحو العربي، لتكون منظومة الكلام حسب القواعد النحوية. كما تنظم اللآلي في القلادة، وهذا هو مفهوم قول الجرجاني: "اللفظة المفردة لاشأن لها إلا بداخل الجملة". ويبدو أنه من سوء الفهم اتهم بأن البلاغة العربية تضع في اعتبارها متلقى النص (المخاطب) وأحواله النفسية فحسب. وهذا نوع من التلفيق والإساءة إلى شأن العلوم البلاغية الثلاثة: (المعاني) و(البيان) و(البديع). فالتشكيل اللغوي الذي يمكن أن نسميه المظهر الخارجي للأدب لا يمكن أن نستغني به عن العلوم البلاغية وخاصة عن منهج (النظم والنحو) لعبد القاهر الجرجاني. ونقصد أن للغة – كل لغة – إمكانياتها وليس العمل الأدبي إلا بناء لغويا يستغل أكبر قدر ممكن من هذه الإمكانيات، ولكن هذا البناء لا تأخذ صورته شكلا طبيعيا، فهي ليست تخطيطا هندسيا أو شكليا. وإنما الأدب يستخدم أدوات تعبيرية من نوع خاص، تتحقق فيها إمكانيات الموسيقي من جهة، كما أنه يتبع في تكوينه نظاماً تشكيليا خاصا بها. ولكن الأدب – بعد كل هذا أو قبله – ليس موسيقي، وليس نحتا، فالأديب الذي يخيل إليه أنه يستطيع في عمله أن يخلق بناءاً موسيقياً

إنما هو أديب واهم، لأن "الموسيقي" فن هائل قائم بذاته، وإمكانياته الخاصة تقع نهائيا وراء مدى اللغة المتكلمة.(٤١)

وكذلك الأدباء الذين يظنون أنهم يستطيعون أداء مهمة الفن التشكيلي في اللغة قد جرهم سوء الفهم إلى أن يحاكوا الفنانين سواء باهتمامهم بالتفصيلات التي تقع عليها العين، أو بوصف أعمالهم من الفن التشكيلي. ثم أن هذه الإمكانيات في اللغة تعد وسيلة لا غاية. أليس من الأفضل أن نقول: إن العمل الأدبي بناء لغوي يستغل كل إمكانيات اللغة الموسيقية والتصويرية والايحائية والدالة في أن ينقل إلى المتلقي خبرة جديدة منفعلة بالحياة؟

فمن الملاحظ أن هناك اضطراب وخلط مبحث بين هذه المصطلحات الأسلوبية والنقد الأدبي، وخاصة المذاهب الأدبية الحديثة، مثل الرومانتيكية وما تلتها من مذاهب مثل البرناسية والرمزية، فهذه المذاهب الأدبية استعرناها في تطوير النقد الأدبي الحديث، وذلك بعد ما تطور الأدب العربي باتصاله بالآداب الأوربية في العصر الحديث، ولكن النقد البلاغي أو العلوم البلاغية عند العرب في عهدها القديم هي لاتزال نافعة في عملية النقد للنصوص العربية المنقودة، بل ما ندرس اليوم من مصطلحات أسلوبية في العصر الحديث هي ليست جديدة للبلاغيين القدامى، والأفضل أن نقول إن هذه المحاولات هي كأنها أنهار صغيرة تتساقط في بحر البلاغة والبيان العربي الواسع. وينبغي أن يدرس منهج عبد القاهر في (النظم أو الأسلوب) من قبل الأسلوبيين من النقاد في الغرب من جديد عسى أن ينفعهم هذا المنهج الذي لا يخالف العقل والمنطق، والعقل جوهرة ثابتة تنفع الإنسان في كل مكان وفي كل عصر.

المصادر والمراجع (References)

1. Buffon: Discourse sur le style, Librairie, hatier, Paris, 1920, p. 17
2. Middleton Murry: The Problem of Style, Oxford Univ. Press, London, 1930, p. 14

٣- المرجع السابق، ص: ٧١-٧٢

٤- عزالدين إسماعيل (دكتور): الأدب وفنونه، الطبعة الرابعة، دار الفكر العربي، ١٩٦٨م، القاهرة، ص: ٣٦-٣٧

5. Peter Westland: Literary Appreciation, English Universities Press, London, 1950, pp. 71-75

٦- المرجع السابق، ص: ٧٦

٧- عز الدين إسماعيل (دكتور): الأدب وفنونه، ص: ٤٠-٤١

8. J. Middleton Murry: The problem of style (London: rep, 1967), pp. 4-7

٩- شفيع السيد (دكتور): الاتجاه الأسلوبي في النقد الأدبي، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٨٦م، ص: ١٣٢

10. C. F. Hockett: A course in Modern Linguistics (New York, 1958), p. 558

١١- سعد مصلوح (دكتور): الأسلوب دراسة لغوية، دار البحوث العلمية، الكويت، الطبعة الأولى، ١٩٨٠م، ص: ٢٥- ٧٣

١٢- المرجع السابق، ص: ١٣٦

13. G. Hough, op.cit, p.8
14. S. Ulmann: Meaning and Style (Oxford, 1973) p. 40

١٥- عبد القاهر (الجرجاني): دلائل الإعجاز، ت: محمود شاكر، ص: ٤٨٩

١٦- سعد مصلوح (دكتور): الأسلوب دراسة لغوية إحصائية- الكويت، دار البحوث العلمية، ١٩٨٠م، ص: ٢٨

١٧- عبد القاهر (الجرجاني): دلائل الإعجاز، ت: محمود محمد شاكر، القاهرة، مكتبة الخانجي، ١٩٨٤م، ص: ٤٨٦

18. S. Ulmann, op. cit, p. 4

١٩- شكري محمد عياد (دكتور): مدخل إلى علم الأسلوب، الطبعة الأولى، الرياض، ١٩٨٢م، ص: ٦٢

20. G. Hough. Op. cit. pp. 31-33
21. S. Ulmann, op. cit, p. 41

٢٢- الاتجاه الأسلوبي، ص: ١٥٠

٢٣- المرجع السابق، ص: ٣٦

24. G. Hough, op, cit, p. 40

٢٥- شفيع السيد (دكتور): الاتجاه الأسلوبي، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٨٦م، ص:١٥٤

٢٦- المرجع السابق ص: ١٥٨

27. G. Hough, op. cit, p. 43
28. R. C. Sayce, op. cit. p. 3

٢٩- شفيع السيد (دكتور): الاتجاه الأسلوبي في النقد الأدبي، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٨٦م، ص: ١٦٢

٣٠- عبد العزيز الدسوقي (دكتور): مقال "الرؤية الفنية والبلاغة العربية" مجلة الثقافة، عدد فبراير ١٩٧٩م، ص: ٦٠-٦١

٣١- المرجع السابق، ص: ٦٢

٣٢- محمد عبد المنعم خفاجي (دكتور): مقدمة تحقيق دلائل الإعجاز، طبعة مكتبة القاهرة، ص: ٢١ وما بعدها

٣٣- سهير القلماوي (دكتورة): محاضرة في النقد الأدبي، طبعة معهد الدراسات العربية العالمية، سنة ١٩٥٥م، ص: ٥٤

٣٤- أحمد كمال زكي (دكتور): دراسات في النقد الأدبي، دار الأندلس، بيروت، ١٩٨٠م، ص: ١٧

٣٥- مجلة الثقافة، أصدرتها وزارة الثقافة المصرية، القاهرة، عدد فبراير ١٩٧٩م، ص: ٦٢

٣٦- راجع الكتاب الذي ألفه: (Stephen Ulmann)، بعنوان (Words and their use) وترجمه د. كمال محمد بشر بعنوان: "دور الكلمة في اللغة" وهناك كتاب آخر ألفه (Richard Trench) بعنوان: (Study of Words) وأصدره في لندن سنة ١٩١٠م

٣٧- أحمد كمال زكي (دكتور): دراسات في النقد الأدبي، دار الأندلس ١٩٨٠م، بيروت، ص: ١٨-٢٠

٣٨- الأدب ومذاهبه، محمد مندور، ص: ١١٠

٣٩- المرجع السابق، ص:١١٦- ١١٧

٤٠- محمد غنيمي هلال (دكتور): الأدب المقارن، مكتبة الإنجلو المصرية، ١٩٦٢م، القاهرة، ص: ٣٨٦-٣٨٧

41. J. Middleton Murry: The Problem of Style, Oxford Univ. Press, London, 1930, p. 87