ثقافة الناقد الأكاديمي محمد عبد المطلب معرفياً وجمالياً

The culture of academic critic Mohammed Abdulmutallab cognitively and aesthetically

إعداد

صالح عوض أحمد حماد

Saleh Awad Ahmed Hammad

فلسطين

Doi: 10.21608/mdad.2023.295773

استلام البحث ٢٨ / ١ / ٢٠٢٣

قبول النشر ١٤ / ٢ / ٢٠٢٣

حماد، صالح عوض أحمد (٢٠٢٣). ثقافة الناقد الأكاديمي محمد عبد المطلب معرفيًّا **وجماليًّا**. ***المجلة العربية مـــداد***، المؤسسة العربية للتربية والعلوم والآداب، مصر، ٧(٢١)، ١ – ٤٨.

http://mdad.journals.ekb.eg

ISSN: 2537-0847 eISSN : 2537-0898

ثقافة الناقد الأكاديمي محمد عبد المطلب معرفيًّا وجماليًّا

المستخلص:

تستمدُّ هذه الورقة العلمية أصالتها من دراسة ثقافة الناقد الأكاديمي محمد عبد المطلب في البيئة المصرية من الناحتين: المعرفية والجمالية، وتسير في ثلاثة خطوط متشابكة، تبدأ باستقراء تجربته مع البلاغة العربية، ثم علم الأسلوب، ثم العبقرية وكيفية قراءة المنهج في الوصول إلى نتائج علمية، تشفُّ عن شخصية نقدية مستقلَّة في مسيرة النَّقد الأدبي المعاصر، استطاعت أنْ تهضم التراث النقدي القديم، وتعيد إنتاجه على نحو جديد، يستوعب قضايا الحداثة، ويشتغل على ظواهرها الشِّعرية من خلال أدوات بلاغية قديمة، لا تخلو من الطَّاقة الجمالية، وهذا التفكير العقلاني توارثه النَّاقد عن أسلافه في البيئة المصرية، فلم ينصاع إلى المقولات الأجنبية الوافدة، ولم يؤمن بجدوى المناهج النقدية الحديثة وفاعليتها في البيئات الأجنبية –وإنْ امتلكت أسباب النَّجاح والتفوق-؛ ذلك أنَّها تستقي مقولاتها النَّظرية المستحدثة من تراثنا النقدي القديم، وحَريٌّ بالنُّقاد العودة إلى ينابيع التراث العربي بدلًا من الانبهار بهذه المناهج والانصياع وراء مقولاتها.

الكلمات الدَّالة: الأسلوب، البلاغة، الثقافة، القراءة، المنهج، الناقد.

Abstract:

This scientific paper derives its originality from the study of the culture of academic critic Mohamed Abdel Muttalib in the Egyptian environment in terms of two aspects: cognitive and aesthetic, and walk in three intertwined lines, starting with extrapolating his experience with Arabic rhetoric, then the science of style, Then the genius and how to read the method in reaching scientific results, which cures an independent critical figure in the march of contemporary literary criticism, was able to digest the old critical heritage, and reproduce it in a new way, absorbing the issues of modernity, and works on its poetic phenomena through old rhetorical tools, not devoid of ta Because it draws its theoretical sayings from our ancient critical heritage, and critics are free to return to the springs of Arab heritage instead of dazzling these approaches and obeying their sayings.

Keywords: style, rhetoric, culture, reading, curriculum, critic.

ISSN: 2537-0847 eISSN : 2537-0898

توطئة:

تصدر التجربة النقدية الواسعة عن سلسلة متلاحقة من الثقافات التي تسير في أطر مختلفة، تتقيد بالنَّظريات والأسس العملية، ولا تتنازل عن شرط المعرفة، ولا تغترب عن ينابيعها في الانفتاح على المناهج الغربية، ومستحدثاتها النَّظرية، ولا تتكفئ عن المصادر التراثية في التجديد والتحديث، لكنَّها تزاوج بين هذه وتلك، وتقيم بينهما صلات حميمة، تمثِّل جماع تصوُّرات الناقد ومرتكزاته الفكرية.

ولا مشاحَّة أنْ تكون ثقافة الناقد امتدادًا للثقافة السَّائدة في عصره، ولا نقصد من هذا الامتداد إلا الاتساع المعرفي والرقي الفكري في مساءلة الراهن وتحدِّي مشكلاته القائمة، وتبدأ المساءلة بما بدأه أسلافنا القدماء من تمحيص القضايا النقدية، والإلمام بجوانبها، والغوص في دقائقها، وفضِّ جواهرها، وتحليل بنياتها، والوقوف على مساربها الخفيَّة في تشكيل الرؤية وتأسيس النَّظرية، ولولا هذا النَّهم الثقافي العميق ما أفسحت قضية من هذه القضايا صدرها أمام الناقد، ولا عرف مواطن القوَّة فيها من الضَّعف.

وتتناول هذه الورقة البحثية تجربة نقدية فذَّة من تجارب البيئة المصرية، ألا وهي تجربة الناقد محمد عبد المطلب الذي اجتاز التخصص الأكاديمي، وأقام صِلة عميقة مع الملتقي حينما عكف على نقل خبراته الجمالية وتراكم تجاربه النقدية من خلال الكتابة في الصُّحف والمجلات العربية بمناهج نقدية مستحدثة. ولذا؛ فإنَّ هيكل البحث يسير في ثلاثة مباحث:

المبحث الأول: محمد عبد المطلب ناقدًا بلاغيًّا.

المبحث الثاني: محمد عبد المطلب ناقدًا أسلوبيًّا.

المبحث الثالث: عبقرية الناقد وكيفيَّة قراءة المنهج.

المبحث الأول- محمد عبد المطلب ناقدًا بلاغيًّا:

عُنِيَ البلاغيُّون القدماء بالإعجاز القرآني عناية فائقة، تركِّز على النَّظم وبناء الأسلوب في الخطاب القرآني، وما ينبجس عنهما من تحوُّلات دلالية، تتجلَّى جدلية التركيب لا الإفراد، واستعمل البلاغيون مقاييسهم البلاغية في التنقيب عن أسرار العظمة في الخطاب القرآني، واكتناه مواطن الإبداع التي يتعذَّر أنْ تأتي في الشِّعر أو النَّثر، وامتاحوا من الثقافات الوافدة -وبخاصَّة الثقافة اليونانية- أدوات الجدل والإقناع، وقد هيَّأ "قدامة بن جعفر" (ت ٣٢٧هـ) في كتابه: (نقد الشِّعر) لهذه الثقافة أنْ تؤثِّر في حركة النقد الأدبي القديم، وتدخل في صلب عملية الإبداع الشِّعري.

ومارس البلاغيون القدماء أدواتهم البلاغية ضمن جزئيات محدَّدة من الإعجاز القرآني، تركِّز على النَّظم وبناء الأسلوب، ولا تتجاوز إطار الجمل نحو دراسة القرآن الكريم كاملًا، وليست هذه الممارسة واقعةً بلاغيَّة بحتة، لكنَّها واقعة ثقافية، تعود إلى ظروف العصر وطرائق البلاغيين آنذاك.

ISSN: 2537-0847 eISSN : 2537-0898

واتِّسع الدَّرس البلاغي في علمي المعاني والبيان، وشهد تطوُّرًا ملحوظًا، اقترب من روافد علمي النَّحو واللُّغة؛ فالنَّاظر إلى تركيبة علم المعاني يجد أنَّها تركيبة نحوية محضة، تعكس التفكير الإبداعي العميق الذي يتجذَّر في اللُّغة، ويعود إليها، والنَّاظر إلى تركيبة علم البيان يجد أنَّها تركيبة فنِّية، تميل إلى تحقيق الجمال في وجدان المتلقي من خلال إيراد المعنى الواحد بأساليب متعدِّدة في الصِّياغة، تقبل الزِّيادة أو النُّقصان، كما تقبل الوضوح أو الخفاء.

ودَارَ التفكير البلاغي عند القدماء حول علمي المعاني والبيان؛ ممَّا أدَّى تحقيق الازدواجيَّة في تعريف البلاغة على أنَّها "العلم بجوهر الكلم والمفردة المركَّبة، ودلائل الألفاظ المركَّبة، لا من جهة وضعها وإعرابها"(١).

وانطلق الناقد محمد عبد المطلب في دراسة علم المعاني من ثلاث حركات متقاربة(٢):

أولًا- الحركة الأفقية: وتمثِّل محورًا أساسيًّا من محاور الخلق اللُّغوي، وتنصب على تحطيم الأساليب المستهلكة، وانزياح عن قواعد اللُّغة المألوف في الخطاب؛ فتتحرَّك اللَّفظة من موقعها الأصلي في التركيب حركة أفقيَّة: إمَّا للأمام أو الخلف؛ بهدف تحقيق غاية دلالية من غايات الخطاب، تسهم في تدفُّق الإبداع، والارتقاء باللُّغة نحو مناطق الشِّعرية أو الشَّاعرية، وتنطوي ظاهرة التقديم والتأخير، والمبالغة، والإطناب، والتطويل، والإيجاز على مثل هذه الحركة.

وفي ظاهرة التقديم والتأخير، يتَّبع الشَّاعر القواعد المطَّردة في تحريك دوال اللُّغة تقديمًا أو تأخيرًا، ورصد أبعادها المكانية استنادًا إلى حركة الذهن التي تسعى إلى إبراز المسحة الجمالية في الصِّياغة اللُّغوية، وتحقيق الأثر النَّفسي المطلوب في وجدان المتلقي.

ويكون التقديم أبلغ من التأخير في مثل تقديم المفعول به على الفعل في الجملة الفعلية، وتقديم الخبر على المبتدأ في الجملة الاسمية، وتقديم الظرف أو الحال أو الاستثناء على العامل النَّحوي، "وليس أمرًا محتَّمًا في كل تقديم ورد في موضعه؛ بل إنَّ السياق قد يقتضي الحفاظ على تلك الأبعاد المكانية للصياغة، ما دام المعنى المُفاد قد وُضِعَ من خلالها، وأدَّى إلى عملية التوصيل بشكلها المكتمل"(٣).

وقدَّم الناقد محمد عبد المطلب في ديوان "ذكريات شباب" نماذج من صور

---

(١) يحيى العلوي، الطراز المتضمِّن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، مطبعة المتقطف، مصر، ط١، ١٩١٤، ج١/ ١٢.

(٢) محمد عبد المطلب، جدلية الإفراد والتركيب في النقد العربي القديم، الشركة المصرية العالمية للنشر- لونجمان، مصر، ط١، ١٩٩٥، ص١٦١- ٢٠٣.

(٣) محمد عبد المطلب، جدلية الإفراد والتركيب في النقد العربي القديم، ص١٦٣.

ISSN: 2537-0847 eISSN : 2537-0898

التقديم والتأخير عند الشَّاعر الرومانسي "عبد القادر القط"؛ منها: تقديم الخبر على المبتدأ في الجملة الاسمية، وتأخير الفاعل عن المفعول به، وتعدُّد الدوال التي تفصل الفاعل عن الفعل في الجملة الفعلية، وتعامل الشَّاعر مع هذه البنية الأسلوبية "أربعمائة وخمسٍ وستين مرَّة، بنسبة تردُّد تبلغ إحدى وعشرين بنية للنَّص الواحد، وارتفاع المعدَّل على هذا النَّحو، يشير إلى دورها الرئيس في إنتاج الدلالة الشِّعرية، ولعلَّ أبرز صور التقديم، هي تقديم متعلِّقات الفعل على الفعل، وبمعنى آخر نقول: تأخُّر الفاعل عن منطقته التي اعتاد أنْ يحلَّ فيها، وقد ورد هذا البناء الصياغي مائتين وثلاثين مرَّة، بمعدل عشر مرَّات للنَّص الواحد. بينما لم يأتِ الفاعل مجاورًا لفعله إلا تسعًا وتسعين مرَّة بعدل أربع مرَّات ونصف تقريبًا للنَّص الواحد...، وهذا مؤشرٌ إلى أنَّ الذات المبدعة لم تكن معنية بالذوات قدر عنايتها بالأحداث والمتعلِّقات"[٤].

ثانيًا- الحركة الرأسية: وهي أنْ يخرج المبدع عن قواعد اللُّغة في الخطاب، ويعدِّل مسار الدلالة نحو العمق؛ فينشئ دلالة جديدة لا تقلُّ فاعلية عن الدلالة الناتجة عن الحركة الأفقية، وتظهر هذه الحركة من صلات التآخي والتواشج والتضايف لا التراصُّ في التركيب، وميدان هذه الحركة ظاهرة الفصل والوصل، وأسلوب القصر، وصلات الترابط في الاستفهام، والأمر، والنهي، والتمني، والدعاء، والعرض، ويستشهد على ذلك بما قاله ابن جني من أنَّه في الأمر تقول: زُرْني أزُرْكَ، وفي النَّهي: لا تَفْعَل الشَّرَّتَنْج، وفي الاستفهام: أين بيتك أزرك؟، وفي التمني: ليت لي مالًا أنفقه، وفي الدعاء: اللَّهم ارزقني بعيرًا أحتج عليه، وفي العرض: ألا تنزل تصب خيرًا"[٥].

ثالثًا- الحركة الموضعية: ويعمد هذا اللَّون من الحركة إلى ثنائية الحضور والغياب؛ فبعض العناصر اللُّغوية تظهر جمالياتها الأسلوبية حينما تغيب من الخطاب؛ فيضطر المتلقي إلى إنتاج دلالاتها، وكانت مباحث الحذف والذكر، والتعريف والتنكير، والمسند والمسند إليه، في التفكير البلاغي محور هذه الحركة، وقد نقل "يوسف السَّكاكي" (ت ٦٢٦هـ) في كتابه (مِفتاح العلوم) بنية الالتفات[٦] من علم البديع إلى علم المعاني في ضَوء هذه الحركة؛ لاشتماله على خواصٍ تركيبية توافق مقتضى الحال أو المقام، وتمتلك القدرة على إنتاج دلالة جديدة لا يتوقَّعها المتلقي في الخطاب، وكثيرًا ما يكون مصدر هذا الإنتاج التلاعب في ضمائر اللُّغة.

---

(٤) محمد عبد المطلب، قراءات أسلوبية في الشعر الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط١، ١٩٩٥، ص٨١- ٨٢.

(٥) عثمان بن جني، اللُّمع في العربية، تحقيق: حسين محمد شرف، عالم الكتب، القاهرة، ط١، ١٩٧٩، ص٢١٤.

(٦) انظر: يوسف السكَّاكي، مفتاح العلوم، تحقيق: نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، ط٢، ١٩٨٧، ص١٩٩.

ISSN: 2537-0847 eISSN : 2537-0898

وتتمثَّل الحركة الموضعية –بشكل بارز- في الأساليب الإنشائية الطَّلبية، وهي: التمني، والأمر، والنهي، والاستفهام، والنداء. وفي هذه الأساليب يُفرغ المبدع الأداة الأصلية من دلالاتها الحقيقية؛ لتحلَّ مكانها دلالة جديدة، ويلحق فيهما أسلوب الشَّرط، ومن قبيل ذلك أنْ تأخذ (إنَّ) الشَّرطية حكم (لو) في الإهمال؛ فتحلَّ محلَّها في العمل، ولا يتأثَّر المعنى في الخطاب؛ ذلك أنَّ (لو) ترتبط بالشَّرط في الماضي، و(إنْ) تتصل بالمستقبل، وعلى ذلك رُوِي الحديث النَّبوي الصَّحيح: "فإنْ لا تراهُ؛ فإنَّه يراك"[٧]، وقِس على ذلك من الأمثلة.

وتناول التفكير البلاغي الأسلوب الخبري في ضَوء نظرية التوصيل، وكان للمقام دورٌ فاعلٌ في هذه النَّظرية، بالإضافة إلى المتلقي، فالدلالة تنبع من المتكلِّم وعيًا وقصدًا، وترتبط بالمتلقي إدراكًا، فتكون إمَّا: ابتدائية، أو طلبية، أو إنكارية، وكثيرًا ما ترتبط من حافَّة الواقع الخارجي وتحاكي نثرياته، وتقترب من بنية العقل البشري في تحقيق الجانب النَّفعي أو الإخباري من اللُّغة.

وإذا انتقلنا إلى التعبير البياني عند عبد المطلب؛ فإنَّ تبادل أطراف التشبيه لمواقعها في الخطاب، ينطوي على سلسلة من التحوُّلات التي تشترك في إنتاج الدلالة، وعالج ابن الأثير ذلك تحت عنوان: (الطَّرد والعكس)، وهو أنْ يجعل المتكلِّم المشبَّه به مشبَّهًا، والمشبَّه مشبهًا به[٨].

وإذا كان أساس التشبيه أنْ يكون هناك طرفان يَعقد المبدع بينهما علاقة جامعة؛ فإنَّ التفكير الاستعاري يقتضي إسقاط أحد الطَّرفين من آلياته البلاغية، وتضمين الطَّرف المذكور دلالة الطَّرف المحذوف في تكوين الصُّورة البيانية؛ كقولك: رأيت أسدًا، وليس المراد من هذا التصوير إلا أنْ تقول: رأيت إنسانًا شبيهًا بالأسد من حيث الإقدام والشَّجاعة، وشجاعة الإنسان لا تقلُّ ضراوة عن شجاعة الأسد في حَومة الوغى، لكنَّها تميل إلى المبالغة أو التخييل في عملية الإبداع، والإبانة عن الدلالة النَّفسية في وجدان المبدع.

وذكر عبد القاهر الجرجاني (ت ٤٧١ هـ) في كتابه (دلائل الإعجاز)[٩] أنَّ تصوير الفارس الهمام بالأسد ضربٌ من المجاز العقلي الذي يأتي بعد الاعتقاد بأنَّ

---

(٧) انظر: عبد الله بن هشام الأنصاري، مغني اللَّبيب عن كتب الأعاريب، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية للطباعة والنشر، صيدا، بيروت، (د. ط)، ١٩٩١، ج٢/ ٨٠٥.

(٨) ضياء الدين بن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق: أحمد الحوفي، وبدوي طبانة، مكتبة نهضة مصر، القاهرة، ج٢/ ١٥٨، ١٥٩.

(٩) عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تحقيق: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، ط٣، ١٩٩٢، ص٤٣٤.

ISSN: 2537-0847 eISSN : 2537-0898

الفارس جاء في ثوب الأسد وهيئته إلى المعركة، وإذا لم يقصد المتكلم هذا المعنى الأصلي، لا يتحقق فعل النَّقل في الاستعارة، وذكر الجرجاني نفسه في كتابه (أسرار البلاغة)[١٠] أنَّ إجراء اسم الأسد على الفارس الهمام ضرب من التأويل أو المجاز اللُّغوي في إثبات دلالات الفروسية، والشَّجاعة والإقدام.

وتشترك الكناية مع الاستعارة في إثبات الدلالة البعيدة مع جواز إيراد الدلالة الحرفية، فإذا قلت عن صفة من صفات إنسان بنعومة الأظافر؛ فإنَّ النُّعومة دليلٌ قاطع على نظافة اليد دائمًا، وتلك الدلالة الحرفية للكناية. أمَّا الدلالة المجازية؛ فهي ضحالة خبرة الإنسان العملية في قطار الحياة الجارف، وهكذا؛ فإنَّ الكناية في التفكير البلاغي القديم تحمل دلالة مزدوجة، يتدفَّق منها العمق والثراء، وتطغى الدلالة الحرفية على البنية السَّطحية من الخطاب، بينما تنحاز الدلالة المجازية إلى البنية العميقة منه.

وتظلُّ الكناية في التفكير البلاغي القديم حسيرة ثنائية الحقيقة والمجاز، ولا يمكن للمتلقي أنْ ينحاز إلى الدلالة الحقيقية، ويتجاهل الدلالة المجازية في الكناية، وقد أحسَّ عبد المطلب بسيطرة هذه الثنائية على علم البيان[١١]، كما أحسَّ بها عبد القاهر الجرجاني إحساسًا بالغًا في تحديد مفهوم المجاز، وهو "كلُّ كلمة أريد بها غيرُ ما وقعت له في وَضْع واضعها، لملاحظةٍ بين الثاني والأول؛ فهي مجاز، وإنْ شئت قلت: كلُّ كلمةٍ جُزْتَ بها ما وقعتْ له في وَضْع الواضع إلى ما لم توضع له، من غير أنْ تستأنف فيها وضعًا، لملاحظةٍ بين ما تُجُوز بها إليه، وبين أصلها الذي وُضعتْ له في وضع واضعها؛ فهي مجاز"[١٢].

وحطَّم البلاغيون القدماء الدلالة الوضعية في التقنيب عن العلاقات المجازية في الخطاب، وأوصل بعضهم هذه العلاقات إلى خمسة عشر قسمًا، يستند إلى ثنائية الحقيقة والمجاز، وقد أدَّى هذا الحرص "إلى إدخال بعض العلاقات التي لا صلة لها بالمجاز؛ كالزيادة في الكلام لغير فائدة؛ باعتبار أنَّ هناك أصلًا أوليًّا تلاه حذف غيَّر في التعبير بإدخال حرف الزيادة؛ كقوله تعالى: ﴿**فَبِمَا رَحْمَةٍ مِنَ اللهِ لِنْتَ لَهُمْ**﴾[١٣]، فـ(ما) هنا زائدة لا معنى لها؛ ذلك أنَّ المجاز هو دلالة اللَّفظ على غير ما وضع له، وهذا غير موجود في الآية الكريمة، وإنَّما هي دالَّة على الوضع اللُّغوي المنطوق به في الأصل، ولا يمكن هنا التسليم بهذه الزيادة غير المفيدة؛ لأنَّ النحاة عندما يقولون: إنَّ (ما) زائدة، إنَّما يعنون أنَّها

---

(١٠) عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تحقيق: محمود أحمد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، ط١، ١٩٩١، ص٣٥٢.

(١١) محمد عبد المطلب، بناء الأسلوب في شعر الحداثة، التكوين البديعي، دار المعارف، القاهرة، ط٢، ١٩٩٥، ص٤٠، ٤١.

(١٢) عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص٣٥١، ٣٥٢.

(١٣) سورة آل عمران، الآية: ١٥٩.

ISSN: 2537-0847 eISSN : 2537-0898

لا تمنع ما قبلها عن العمل"[١٤].

وعكف البلاغيون على دراسة المعاني والبيان، وبقي علم البديع خارج إطار الدراسة في مصنَّفاتهم البلاغية، مع أنَّ الشَّاعر العباسي عبد الله بن المعتز خصَّ هذا العلم بكتابٍ كامل، إلا أنَّ السَّكاكي عمد إلى قِسمة أسلافه، ونظَّم مصطلحاتهم البلاغية المبعثرة في أبواب مستقلَّة، تحظى بالقيمة العلمية.

وأنكر الشَّاعر العباسي "عبد الله بن المعتز" (ت ٢٩٦هـ) –مؤسس علم البديع- أنْ تعود نواة الحركة البديعية إلى الشُّعراء المولَّدين في عصره من أمثال مسلم بن الوليد، واستشهد بنماذج شعرية تدحض تلك المقولة، وتثبت إدراك الشُّعراء السابقين إلى أهمِّية المحسنات البديعية في تكوين شخصياتهم الشِّعرية، وإبراز ملكاتهم الإبداعية، وابتكار القوالب الفنية التي تنسكب فيها أفكارهم الذِّهنية المجرَّدة، وتستوعب مشكلاتهم الإنسانية المعقَّدة، بعيدًا عن التكلُّف والصَّنعة الزائدة التي تنفي الشاعريَّة عن النَّص، وتطمس شخصيَّة الشَّاعر المبدع، وكأنَّ ابن المعتز يضع دعائم علم بديع على أرضية خصبة، تهيئ للمتلقي أنْ يميِّز محاسن الكلام من مساوئه، وهذا التحسين هو جوهر علم البديع وقاعدته الرصينة، وغدا قارٌّ عند البلاغيين أنَّ البديع "علمٌ يُعْرَف به وجوه تحسين الكلام بعد رعاية المطابقة ووضوح الدلالة"[١٥].

واستوقف ابن المعتز عند عددٍ محدود من البنيات البديعيَّة التي عبَّ منها شعراء عصره العباسي، ولم يفكِّر تفكيرًا علميًّا سليمًا في البحث عن مدلولات تماثل أو تشابه هذه البنيات في تقديم قراءة حضارية عن عصره، أو تصوير جانب من جوانب ثقافته، مع أنَّ هذه البنيات البديعية تحكمها علاقات تماثل وتخالف في آن واحد، وهذا سببٌ رئيس دفع النَّاقد محمد عبد المطلب إلى تقسيم هيكل بحث كتابه: "بناء الأسلوب في شعر الحداثة- التكوين البديعي" قِسمة جريئة، تسند إلى أنساق التقابل، ثم التخالف، فالتماثل وما ينطوي عليه الأخير من تباعد، أو تعدد، يساعد في النَّظم، وبناء الأسلوب عند شعراء الحداثة، وتخصيص شعراء الحداثة وحدهم في هذا الكتاب يعود إلى أنَّ البديع تجلٍّ من تجلِّيات الحداثة التي أسهمت في إخصاب الحركة الأدبية.

وكان حظُّ شعراء الحداثة في البيئة المصرية وفيرًا في التحليل، لكنَّه تجاهل شعراء البيئتين السورية واللُّبنانية، مع أنَّهما مشاعل التنوير والتحديث في الفكر الحداثي، كما تجاهل شعراء المغرب العربي أيضًا.

وارتبط البديع في معاجم اللُّغة بدوائر الإبداع، كأنْ يبدع الشَّاعر في أغراضه الشِّعرية، ويخرج عن إسار الألفة ومعيار اللُّغة، استنادًا إلى خلفياته المعرفية ومشاربه

---

(١٤) محمد عبد المطلب، بناء الأسلوب في شعر الحداثة، التكوين البديعي، ص٤٨.

(١٥) جلال الدين القزويني، التلخيص في علوم البلاغة، تحقيق: عبد الرحمن البرقوتي، دار الفكر العربي، القاهرة، ط١، ١٩٠٤، ص٣٤٧.

ISSN: 2537-0847 eISSN : 2537-0898

الثقافية، وطرائقه الأسلوبية في استعمال البنيات البديعية التي تلائم هذه الأغراض، وتشيء بغرابتها. ويستطيع النَّاقد إنتاج الدلالة من خلال رصد هذه البنيات في السياق، والتعرُّف إلى البنيات التي تطفو منها على سطح النَّص الأدبي، ثمَّ يدرك فاعليتها في الذهن، ولكنَّ الغريب في شعر الحداثة أنَّ أبنية التقابل وغيرها تحتاج إلى منهجية علمية جادَّة، تخترق حجب الخطاب الأدبي، وتكشف عن أسراره الدفينة.

واستعمل النَّاقد المنهج الأسلوبي في تقصِّي الأبنية اللُّغوية التي تشكَّلت من نسيجها معظم البنيات البديعيَّة، ونجح هذا المنهج في أنْ يعكس التوتر القائم بين الواقع الخارجي ورؤية الشَّاعر الخاصَّة، وكلَّما اشتدَّ هذا التوتر تمتَّع الخطاب الأدبي بخواص لغويَّة مميَّزة، قلَّما نجد نظيرًا لها، وربَّما كان التقابل واحدًا منها، ولا يطفو هذا التقابل على سطح النَّص، وإنَّما يتسرَّب إلى باطن النَّص "من خلال أنساق محدَّدة توازي –من حيث البناء اللُّغوي- بنية الدلالة، وتقع بينهما خطوط تماس، تؤدِّي إلى التماثل أو التقابل، وغالبًا ما يؤدِّي هذا وذاك إلى بروز البنية الشِّعرية، ثمَّ يتنامى هذا التصوُّر؛ لتتحد علاقات التشابه والتضاد على صعيد التصور الكلِّي للدلالة، فيكون الناتج رؤية الخطاب الأدبي في جوهره القريب من الحقيقة"(١٦).

وتعامل النَّاقد في رؤيته المنهجية مع التقابل على أنَّه ملمح بارز من ملامح الحداثة التي لا تستقرُّ على هيئة واحدة بحيث يمكن أنْ تتحدَّد بالتقابل المعجمي الذي تتجلَّى فيه إمكانات الشَّاعر، وإنَّما يتجاوز ذلك إلى سياقات متشعِّبة تنضوي على شيء من التخالف لا التضاد، وكذلك إلى مستويات متعدِّدة، ومواقف شعورية ونفسية وفكرية، يُراد منها إنتاج صور درامية، تحظى بالقبول عند المتلقي، وهكذا يصبح التقابل بناءً كليًّا يعكس رؤية الشَّاعر الذاتية تجاه عالمه.

ويظهر التقابل المعجمي في شعر الحداثة في ثنائية لغويَّة بسيطة، تشكِّل خطًّا جزئيًّا من خطوط الدلالة، كما هو الحال في ثنائية الحياة والموت، ولكنَّ الخطوط الكلِّية العريضة تبرز في استثمار الأبعاد الزمانية والمكانية -بكلِّ أبعادها وتشكُّلاتها الدلالية- التي تتسرَّب إلى وجدان الشَّاعر وتستبطن خلجاته النَّفسية.

وتعامل الناقد مع التقابل الحركي على أنَّه امتدادٌ للبعد المكاني في استغلال بعض أنماط التقابل؛ كالقيام والقعود، والنُّهوض والكبوة وغيرهما من التقابلات التي تمتلك في الشِّعر العربي المعاصر سمات أسلوبية خاصَّة، لم يتطرَّق إليها الشِّعر العربي القديم، وهي: الكثافة، والعمق، والاتساع في الدلالة، والاحتفاء بأبعاد جديدة، تعكس ثراء الخطاب الشعري، ويسير هذا اللَّون من التقابل في ثلاثة خطوط، عكف على رصدها النَّاقد في صلب المبحث:

"الخط الأول: الحركة الرأسية، وفيها تبدو الحركة إلى أعلى أو أسفل.

(١٦) محمد عبد المطلب، بناء الأسلوب في شعر الحداثة، التكوين البديعي، ص١٤٧.

ISSN: 2537-0847 eISSN : 2537-0898

الخط الثاني: الحركة الأفقية، وفيها تبدو الحركة متجهة أمامًا أو خلفًا.
الخط الثالث: الحركة الموضعية، وفيها تبدو الحركة مركَّزة في نقطة بعينها لا تجاوزها إلى أيٍّ من البعدين السابقين"[١٧].

ولعلَّ الغاية المتوخَّاة من رصد هذه الخطوط هي تصوير التقابل كوسيلة تعبيرية، تنقل الحركة الذاتية نحو الدخل؛ بحيث تنتشل تركيبة الشَّاعر النفسية الغامضة، وتميل باللُّغة إلى طبيعتها الشِّعرية الخاصَّة، فليس المراد بالتقابل سوى اختزال الكثافة اللُّغوية التي تشترك في إخصاب الصِّياغة، وإنتاج الدلالة.

وعني الناقد باستثمار الجوانب السياسية والاجتماعية في البيئات العربية، وهذه العناية الفائقة، تُضفي طابعًا شموليًّا على الخطاب الشِّعري، يعكس هموم الشَّاعر واندماجه بقضاياه القومية والوطنية، والإنسانية، لا سيَّما قضيَّة فلسطين الكبرى التي أثَّرت في ضمير الشَّاعر العربي؛ فأخذ يدعو إلى الحريَّة، والخلاص من نير المحتل، باعتبار أنَّ القضية الفلسطينية قضية موقف لا فرد، وهذا الاعتبار الراسخ، يتيح للشَّاعر أنْ يصوغ التقابل في أساليب جمالية متعدِّدة، تكشف عن حسِّه الوطني.

وعلى الجملة؛ فإنَّ رصد بنية التقابل في الشِّعر العربي المعاصر يبدأ من مناطق الحواس ومدركاتها في الوصول إلى الحقائق المعنويَّة المجرَّدة، كما يبدأ من الخارج وينتهي بالدَّاخل من خلال قنوات لاشعورية، تجعل النَّاتج الدلالي -على نحو من الأنحاء- ناتجًا نفسيًّا، ولا نقصد بذلك ما تميل إليه الدِّراسات النفسية من استغلال مناطق اللَّاوعي -عند فرويد وتلميذه كارل يونغ- التي تلج إلى باطن الشَّاعر، وتسهم في تحليل عقده النَّفسية الغامضة؛ إذْ إنَّ الإسراف في هذا القصد يكون على حساب بنية التقابل. ونستشهد على ذلك بالتحليل قصيدة "الأكذوبة بين الشِّفتين" للشَّاعر محمد أبو سنة، يقول فيها:

من ينقذنا
من ينقذ أرواحنا تتآكل
في أكفان الكذب السوداء
من يفتح باب الصدق المغلق
حتى يرحل عنَّا الخوف
حتى يقبل نحو حدائقنا الصَّيف[١٨]

يقع التقابل المعجمي في ثنائية الصَّدق والكذب، وهي ثنائية لغوية، يشيع استعمالها على ألسنة العامَّة، ولكنَّ توظيفها على نحو جديد في الخطاب، يصوغ موقفًا نفسيًّا معقَّدًا، يحاول الشَّاعر الخلاص من رواسبه وتراكماته التي فرَّقت بين أفراد

(١٧) محمد عبد المطلب، بناء الأسلوب في شعر الحداثة، التكوين البديعي، ص١٦١- ١٦٢.
(١٨) محمد أبو سنة، الأعمال الشعرية، دار مدبولي، القاهرة، ط١، ١٩٨٥، ص٤٣٨.

ISSN: 2537-0847 eISSN : 2537-0898

المجتمع الواحد، وهو ما يعني أنَّنا أمام قضية اجتماعية، ينبغي على الشَّاعر أنْ يحدِّد موقفه منها، ويظهر هذا التحديد من خلال تقديم لفظة الكذب على الصَّدق في الخطاب؛ لما تنضوي على اعتبارات نفسية، واجتماعية، وأخلاقية، تجعل من الكذب القاعدة الرصينة في استيلاد مآسي المجتمع ومعاناته، "وغرس الشَّاعر الكذب بين طرفين هما: أكفان، وسوداء؛ ليكون مع الكذب لوازمه التعبيرية التي تخدش بهاء النَّفس الإنسانية وتطال صورتها الشَّخصية، كما غرس الصَّدق بين طرفين آخرين هما: يفتح والمغلق؛ ليكون معه لوازمه من مجاهدة النفس في استمرارية لا تتوقَّف، ويكون الناتج النهائي في الأسطر تقابلًا يجسِّد الخلاص من الخوف باستخدام "يرحل ويقبل"، ثمَّ عودة أسلوب المتكلمين "حدائقنا"؛ لكي تستعيد الأنا موقفها في الصياغة مرَّة أخرى، ومن ثمَّ تصبح طرفًا أساسيًّا في التقابل، وعلى هذا تأخذ التجربة بعدها الذاتي العميق"[١٩].

وعبَّ شعراء الحداثة من المواريث القومية والإنسانية في بناء تقابلات معجمية، تُضفي على الصِّياغة اللُّغوية شيئًا من السُّمو والقدَّاسة، وتهب الخطاب الشِّعري إمكانات دلالية هائلة، كالتقابل بين الحق والباطل، والإيمان والظلال، وغيرهما من ألوان التقابل التي تغطِّي إطار الدِّلالة الكلِّية أو الجزئية لشعر الحداثة، وهو ما يجعل النَّاقد أكثر فسحة -من الناحية الموضوعية- في رصد حركة المعنى وتحوُّلاتها.

ويلحظ المتلقي أنَّ التقابل المعجمي يتكئ على تجاور المتضادَّات في التركيب، كما يتكئ على تخالف الألفاظ مع وجود شيءٍ من التناسب بين أطرافها، وهو ما يتيح للشَّاعر أنْ يتحرَّر من المعاني المعيارية في اللُّغة، وذلك بالاعتماد على علاقات متنوعة؛ كالخصوص والعموم، والسببية، والكلِّية، والجزئية، وغيرها من العلاقات التي تنشأ بين الألفاظ في السياق، وتتيح للشَّاعر المبدع أنْ يتعامل معها شعريًّا، يولِّد منها طاقات فنية، تؤكِّد شاعريَّة صياغته[٢٠]. انظر إلى قول الشَّاعر أمل دنقل:

لا تسألني إنْ كان القُرآنْ
مخلوقًا أو أزلي
بل سَلْني إنْ كان السُّلطانْ
لصًّا... أو نصفَ نبي!![٢١]

يقع التخالف على مستوى الجزئيات: (لا تسألني/ سلني، مخلوقًا/ أزلي، لصًّا/ نصف نبي) في تكثيف المعنى القائم على المستوى الكلي، والذي يجمع بين القرآن والسُّلطان؛ بحيث يتساوى الدَّال الثاني شكليًّا مع الدَّال الغائب (الله) في صنع التقابل، وإظهار المفارقة الدرامية بين السلطة الدينية ونقيضتها الدنيوية.

---

(١٩) محمد عبد المطلب، بناء الأسلوب في شعر الحداثة، التكوين البديعي، ص١٩٨ بتصرف.
(٢٠) محمد عبد المطلب، بناء الأسلوب في شعر الحداثة، التكوين البديعي، ص٢٣٣.
(٢١) أمل دنقل، الأعمال الكاملة، دار الشروق، القاهرة، ط٢، ٢٠١٢، ص٣١٥.

ISSN: 2537-0847 eISSN : 2537-0898

وتظهر براعة الناقد في تأويل الدلالة التي تحمل ثلاثة عناصر هي: "السائل، والمسؤول، ثم المسؤول عنه الذي يزدوج بين موقفين متقابلين: أحدهما مقبول، والآخر مرفوض، وتمثِّل (بل) هنا وسيلة تعبيرية تنقل الأهمية من موقف سابق إلى موقف لاحق، وكأنَّ الشَّاعر لا ينفي ما تمَّ قبلها من صراع حول قضية خلق القرآن في العصر العباسي، وإنَّما يريد أنْ يتحوَّل بالصِّراع إلى غير صورته"[٢٢].

وبعد أنَّ عرض الناقد أشكال محاور التقابل والتخالف في شعر الحداثة، انتقل إلى عرض بعض تشكيلاتهما التعبيرية في ثلاثة محاور:

المحور التحوُّل: ويشير إلى استغلال طاقات الطَّرف الأول في الانتقال إلى الطرَّف الثاني والاتحاد فيه على نحو لغوي، قد يفقد فيه طرفٌ من أطراف التقابل أو كلاهما معًا بعضًا من خواصه، ومن قبيل ذلك قول الشَّاعر محمد عفيفي مطر:

سأحكي لكم قصَّة من حقول الرضاع
تلهَّت بها صبية الكهولة، أضحكت منها الحواكير[٢٣]

بدأ الشَّاعر مسار التحوُّل من مرحلة الطفولة وما يصاحبها من لوازم تعبيرية، تعبُّ من الخرافات الشَّعبية التي وضعها في مراحله المبكِّرة من العمر، وهي عبارة عن حكايات تتلهَّى بها "الصبية" وظلَّت تعيش في ذاكرتها حتَّى مرحلة الكهولة[٢٤].

المحور الثاني- التعدد: وهو تعدُّد أطراف التقابل على نحو يمدُّ المفارقة في أطول مساحة ممكنة من النَّسيج اللُّغوي للخطاب، يقول الشَّاعر محمود درويش:

ربَّما أذكر فرسانًا، وليلى بَدَوِيَّهْ
ورعاةً يحلِبون النُّوقَ في مغرِب شمسِ
يا بلادي، ما تمنَّيتُ العصورَ الجاهليَّهْ
فغَدِي، أفضلُ من يومي وأمسي!![٢٥]

يرفض الشَّاعر زمن الماضي منذ بداية الأسطر الشِّعرية؛ إذْ تُحدُّ (ربَّ) من فاعلية التذكُّر؛ لما ينصب عليه من مخلَّفات لا يمكن أنْ تؤثِّر في الحاضر أو المستقبل، ومن ثمَّ قطع الشَّاعر الحديث في نهاية السَّطر الثاني بالتركيب "في مغرب شمس"؛ فهو قطع لغوي ودلالي في آن واحد؛ إذْ يعبِّر عن أفول مرحلة من الزَّمن لا مبرر للحديث عنها إلا لمامًا، ويأتي السَّطر الثالث متصلًا بالحاضر، وأنَّه لا يحتمل صورة الحياة القديمة، كما أنَّه لا يحتمل صورة الحياة المريرة في الأرض العربية، ومع انتفاء الماضي

(٢٢) محمد عبد المطلب، بناء الأسلوب في شعر الحداثة، التكوين البديعي، ص٢٦١.
(٢٣) محمد عفيفي مطر، يتحدث الطمي، دار مدبولي، القاهرة، ط١، ١٩٧٧، ص٦.
(٢٤) محمد عبد المطلب، بناء الأسلوب في شعر الحداثة، التكوين البديعي، ص٢٨١.
(٢٥) محمود درويش، الأعمال الأولى، رياض الريِّس للكتب والنشر، بيروت، ط١، ٢٠٠٥، ج١/ ٧٢.

ISSN: 2537-0847 eISSN : 2537-0898

والحاضر، لم يبقَ إلا المستقبل؛ كنقطة ارتكاز يتكئ عليها شعريًّا، ومن هنا جاء النَّمط الثلاثي على ترتيب يتساوق مع هذه الحركة الدلالية[٢٦].

المحور الثالث- التجديد: وفيه يغامر شعراء الحداثة مع اللُّغة في التنقيب عن ظواهر جديدة، تصوغ العلاقة بينهم وبين اللُّغة على نحو جديد، قِوامه البذل والعطاء، والتعامل بحساسية مع الأشكال التقليدية التي عفا عنها الزَّمن؛ فيضطر إلى توظيفها بأسلوب جديد، يعتمد على الأداء الفنِّي في توسيع الناتج الدلالي، فضلًا عن ابتكار ظواهر لغوية جديدة، تظهر جسارتها على مستويي: البناء والمضمون. انظر إلى قول الشَّاعر أحمد عبد المعطي حجازي:

الكلمة روحٌ
لو قالتها شفة مسيح
وهي تراب
في شفة يهوذا الكذَّاب[٢٧]

وكلمة الحرية -بطاقاتها المتفجِّرة- هي نواة الحركة الدلالية في الأسطر، لكنَّها لا تعيش في فراغ، وإنَّما تعيش على ألسنة البشر، وتمتدُّ إلى أفعالهم، ومن أجل هذا أخذت مستويين: مستوى التحقق الفعلي؛ فتكون روحًا محلِّقة، ومستوى الزيف الباطل؛ فتكون ترابًا، وهذان المستويان يتشكَّلان صياغيًّا في متقابلين قديمين مدلولين جديدين تعالا شعريًّا هما: المسيح ويهوذا، والتوظيف هنا يكتسب أبعادًا هامشيَّة فيها القداسة، والصدق من جانب، وفيها الخيانة والظلال من جانب آخر[٢٨].

ويتَّصل بالتقابل والتخالف نسق ثالث، وهو التماثل الذي يؤول إلى شيء من المشابهة ظاهريًّا في الخطاب الشِّعري، ولكنَّ إدراك الباطن ليس كذلك، إذْ يعتدُّ بالمفارقة في تحريك ذهن المتلقي، وربط الدَّال بالمدلول، وقد رصد البلاغيون القدماء عِدَّة ألوان تندرج تحت هذا النَّمط التعبيري، وهي: المشاكلة، والعكس، والجناس أو التجنيس، والتعديد أو التعدُّد.

ويرصد الناقد محمد عبد المطلب في بنية التعديد أو التعدد عِدَّة أشكال؛ مثل: اللَّف والنَّشر، والجمع، والتعديد، وتنسيق الصِّفات، ومراعاة النَّظير، ولا يمكن للنَّاقد أنْ يربط بين هذه الأشكال إلا من خلال عِدَّة حقول دلالية، تتوزَّع في متن النَّص الشِّعري، وتشكِّل بنية دلالية موحَّدة سواء على مستوى الإبداع أو التلقي.

ولجأ شعراء الحداثة إلى التنقيب عن حِيل تعبيرية عميقة تختزل حرارة الإيقاع

---

(٢٦) محمد عبد المطلب، بناء الأسلوب في شعر الحداثة، التكوين البديعي، ص٢٨٥- ٢٨٦.

(٢٧) أحمد عبد المعطي حجازي، ديوان أحمد عبد المعطي حجازي، دار العودة، بيروت، (د. ط)، ١٩٧٣، ص٤٥٥.

(٢٨) محمد عبد المطلب، بناء الأسلوب في شعر الحداثة، التكوين البديعي، ص٣٠٩.

ISSN: 2537-0847 eISSN : 2537-0898

الدَّاخلي الدافئ، وتسهم في نقل الجو النَّفسي الذي يدور حوله النَّص الشِّعري، وتجسيد معاناة الشَّاعر في الخلق والابتكار، ونقل عدوه مشاعره الحبيسة إلى المتلقي؛ إذْ إنَّ مصادر الإبداع تأتي من الداخل لا الخارج، وتعتمد على مخزون الشَّاعر اللُّغوي في اختيار الألفاظ التي تتآزر صوتيًّا، وتتجلَّى شاعريَّتها الإيقاعية في الصِّياغة، ويقترب هذا التآزر الصَّوتي من نسق التماثل، ويستلزم من الشَّاعر أنْ يستثمر الوحدات الصَّوتية بكلِّ ما تحويه من ظلال وإيحاءات، ترفد الخطاب الشِّعري بالطَّاقات المتنوعة.

وتعامل الشَّاعر الحداثي مع ثلاث بنيات بديعية: السَّجع، والتصريع، والترصيع في مساحة محدودة، تقبل الاتساع أو الضِّيق بحسب حركة المعنى. فبنية السَّجع تعمد إلى التوازي: صوتيًّا ودلاليًّا، ويظهر دورها الوظيفي في النَّثر أكثر منه في الشِّعر، وهذا بخلاف بنية التصريع التي يظهر دورها الوظيفي في الشِّعر من خلال توافق الحرف الأخير في شطري البيت العمودي، ولكنَّ قوانين شعر التفعيلة تفرض نفسها على هذه البنية، وتجعل من التوحيد بين حرفي الرَّوي في السَّطرين الأول والثاني من العمل الشِّعري تصريعًا بديعيًّا، يختزن إحساسات الشَّاعر، ويستبطن مشاعره الحبيسة.

ولقد وازن النَّاقد محمد عبد المطلب بين التصريع في الشِّعر العربي القديم ونظيره الحداثي من خلال نسب إحصائية، تثبت تفاوت شعراء الحداثة في استعمال هذه البنية، وتقارب الحسِّ الإيقاعي عندهم على وجه العموم، ويختلف هذا الحسُّ عما كان عليه الشعراء القدامى أو التقليديون عمومًا، فنسبة التصريع عند امرئ القيس تبلغ (٨٥%)، كما تبلغ عند حافظ إبراهيم (٧٠%). أما في الشِّعر الحداثي، فتبلغ عند محمد أبو سنة (٤٠%)، وتبلغ عند أمل دنقل (٣٢%)، وتبلغ عند أحمد عبد المعطي حجازي (٣٠%)، وتبلغ عند عبد العزيز المقالح (٢٨%)، وتبلغ عند فاروق شوشة (٢٠%)[٢٩].

ويعمد الشَّاعر في بنية التصريع، وهو البنية الأخيرة في مبحث الإيقاع- إلى تحقيق التناغم والتوازن بين الأوزان الصرفية والأوزان العروضية، وقد تعامل شعراء الحداثة مع هذه البنية في حدود ضيقة، تخدم البناء الفنِّي للنَّص الشِّعري، وتكشف عن معاناة الشَّاعر في إنتاج الدلالة، وقد أحسَّ النَّاقد البلاغي ابن الأثير (ت ٦٣٧هـ) بقيمة هذه المعاناة ودروها في الأداء[٣٠].

وحاول الشَّاعر العربي المعاصر استثمار بنية التكرار الإيقاعية في الارتقاء بالأداء اللُّغوي، والتَّسلُّط على حركة المعنى والإشادة بأبعادها وتحوُّلاتها التي تباغت المتلقي، وتبطل فاعلية توقُّعاته بإقامة دلالات جديدة، تكسر حاجز الرتابة في قراءة النَّص، وارتباط التكرار بحركة المعنى يجعلنا نتعامل مع البنية العميقة للنَّص أكثر من

---

(٢٩) محمد عبد المطلب، بناء الأسلوب في شعر الحداثة، التكوين البديعي، ص٣٧١ بتصرف.
(٣٠) انظر: ابن الأثير، المثل السائر، ج١/ ٣٦١- ٣٦٢.

ISSN: 2537-0847 eISSN : 2537-0898

التعامل مع البنية السَّطحية في إنتاج الدلالة، وتحقيق أقصى درجات الشعرية، والإبانة عن حركة الفكر.

وتتَّصل ببنية التكرار بنيات بديعية أخرى، وهي: الترديد، والتجاور، وتشابه الأطراف، وردِّ الأعجاز على الصُّدور، كما تتداخل معها في كثير من الأحيان، وهو ما يجعل الفارق الدلالي محدود، ويحتاج إلى قسط من التأمُّل والملاحظة، وبالتالي؛ فإنَّه لا ريب أنْ يكون التكرارُ محورًا أساسيًّا من محاور البديع في دراسة الشِّعر العربي دراسة مستفيضة.

ولم تكن بنية التكرار في الشِّعر الحداثي ظاهرة شكلية، تدلُّ على الصَّنعة الزائدة عند المبدع، لكنَّها حيلة تعبيرية من حيل الشَّاعر في إنتاج الدلالة، وعالج الناقد محمد عبد المطلب في ضَوء هذه البنية تجربة الشَّاعر المصري فاروق شوشة، فقال: "أمَّا فاروق شوشة؛ فقد كانت قراءة أعماله الكاملة وسيلة لرصد ظاهرة تعبيرية لافتة، هي توظيف بنية التكرار من خلال دال (العري) شعريًّا، من حيث مثَّل الدَّال 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 شكَّل كل ذلك ملمحًا أسلوبيًّا له استمراريَّته التأثيرية في مجموع خطاب الشَّاعر"[٣١].

وعني الناقد بالمنهج الأسلوبي في الولوج إلى البنيات البديعية التي تسكن قيعان الشِّعر الحداثي، وهو ما يعني أنَّ المنهج الأسلوبي يساير البلاغة العربية في امتدادها المعرفي، وتكشف عن طاقاتها الخفيَّة في باطن النَّص، ولا يغدو بديلًا عنها؛ ذلك أنَّ فكرة البديل التي تعوَّل عليها بعض النقاد اتخذت مسارًا ثانيًا، وهو إحلال الأسلوبية محلَّ النَّقد الأدبي، وهذا ضربٌ من الخصومة، يعوق دروب الاتجاهات النقدية الجديدة في تحقيق التواصل بين المبدع والمتلقي.

المبحث الثاني- محمد عبد المطلب ناقدًا أسلوبيًّا:

الأسلوبية ممارسة نقدية واعيَّة قبل أنْ تكون منهجًا علميًّا رصينًا، يستند إلى إجراءات دقيقة وأدوات نقدية، تفحص النُّصوص الأدبية وتسهم في تحليل البنيات الأسلوبية التي أفاد منها الأديب في إنتاج المعنى، ويختلف التحليل الأسلوبي عن طرائق التحليل في المناهج التقليدية في كونه يستغلُّ المادَّة أو المحتوى في الخطاب الأدبي استغلالًا جيِّدًا، ويقدِّم وسائل الإثراء والتطوير، وبمعنى أدق: إنَّه يثري المادَّة ويسعى إلى تطويرها، واكتشاف بصمات الأديب في كلِّ جانب من جوانبها.

ويعرِّف بعض علماء الأسلوبية الأسلوب في ضوء حريَّة المبدع في انتقاء الإمكانات الاختياريَّة، يقول "سوفنسكي" (Sowinski): "ولا نكون مخطئين إذا قلنا إنَّ

(٣١) محمد عبد المطلب، قراءات أسلوبية في الشعر الحديث، ص٨.

ISSN: 2537-0847 eISSN : 2537-0898

تصوُّر الأسلوب على أنَّه نتيجة اختيار محدَّد لرموز لغوية من إمكانيات متعددة في إطار قائمة من التعبيرات اللُّغوية أصبح قائمًا؛ بوصفه نظرية أسلوبية شاملة"[٣٢].

ويختار المبدع المادَّة التي تثري جوانب العمل الأدبي من قائمة مواد لغوية متاحة، ويفضِّل المبدع هذه المادَّة الثريَّة على ما سواها لأسباب ذاتية أو موضوعيَّة، ترتبط بسمات الخلق، وملامح الفرادة في الأسلوب، ويمكن لهذه المادة أنْ توحي بموقف من مواقف الشَّاعر النفسية، والفكرية، والثقافية، والفنية، وهو ما يعني أنَّ الاختيار تركيبة نفسية معقَّدة، تسيطر على الإنسان المبدع على نحو لا شعوري، يستند إلى عوامل مشتركة، تزاوج بين خبراته الجمالية، وذخيرته الثقافية، وروافده الإبداعية.

إنَّ اختيار لفظة من قائمة ألفاظ لغوية متاحة، لا ينحصر في معناها المعجمي الذي لا يعوَّل عليه في الخطاب الشِّعري، وإنَّما يتعدَّى ذلك إلى كثافتها الشُّعورية، ومذاقها الفريد الذي يشوِّق المتلقي إلى ما في باطن النَّص من ثراء معرفي.

ويختار الشَّاعر الألفاظ التي لا تعبِّر عن معانيها الخاصَّة في عُرف اللُّغة؛ ذلك أنَّ عملية الاختيار تطهِّر الألفاظ من فعل المواضعة؛ فتغدو دوالًا شعريَّة تمتلك في السياق التعبيري مدلولات خاصَّة تختلف عن مدلولاتها الوضعية، ولو بالقليل، وتظهر هذه المدلولات على محور الاستبدال.

وفي محور الاستبدال تكون اللَّفظة المختارة في النَّص أقوى فاعلية، وأكثر نشاطًا من الألفاظ الأخرى، وهذه اللَّفظة تتمايز عن أخواتها في السياق ليس في المعنى وحده، وإنَّما في تحقيق إضافات جديدة، حَرِص عبد القاهر الجرجاني على استثمارها في سبر وتحليل النُّصوص الشِّعرية، إلا وهي "زيادات تَحْدُث في أصول المعاني"[٣٣]، وهي زيادات أسلوبية، تكاد تتلاشى وتنضب خارج السياق.

وفي معجم كلِّ شاعر من الشُّعراء ثمَّة صعوبة في عملية الاختيار، وتأتي هذه الصُّعوبة من ارتباط الألفاظ بمنطقة المواضعة، ثمَّ تنفصل عنها إلى صالح السياق التعبيري؛ بحيث يصبح الاختيار عملية واعية، تخلو من الفوضى في التعبير.

يقول الشَّاعر محمد بِنِّيس:

قلق سيِّد
والظلال ارتمت
هجرة
تترسَّخ في سلسبيل الكلام
هو ذا الطفل يفجأ

---

(٣٢) برند شبلنر، علم اللغة والدراسات الأدبية، (دراسة الأسلوب، البلاغة، علم اللغة النصي)، ترجمة: محمود جاد الرب، الدار الفنية للنشر والتوزيع، الرياض، ط١، ١٩٩١، ص٨٥.

(٣٣) عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص٢٦٠.

ISSN: 2537-0847 eISSN : 2537-0898

سرَّه
يتهجَّى الظلال القديمة
يسلِّم حضرته لمشيئتها
وينام(٣٤)

يتسلَّط دال (القلق) في هذه الدَّفقة الشِّعرية على حركة المعنى؛ بوصفه حالة دائمة من الأحوال الصُّوفية التي تحتاج من الشَّاعر أنْ يتسلَّط على الدَّوال الشِّعرية الأخرى في الصِّياغة، ويبتكر ما يشاء من المعاني لها؛ "فـ(الظلال) تطرح الوجود الوهمي، أو الخادع، و(الهجرة) تشير إلى الانسلاخ عن المادي، و(الطفل) يستحضر البراءة الأولى، أو الصَّفحة البيضاء للوجود، و(السِّر) مؤشِّر السُّلطة الفوقية في التحامها التنفيذي بالإنتاجية السفلية، وهو التحام يمهِّد لقراءة الحقيقة عند التحامها بالزَّمن القديم لمشاهدة البدايات التي يمكن أنْ تحدَّ حالة القلق أو تلغيها تمامًا"(٣٥).

وتضع اللُّغة الشِّعرية إمكاناتها الغزيرة بين يدي المبدع؛ فيفاضل بين الأسماء والأفعال في الاختيار؛ فيجد في الأسماء دلالات التحديد والتعيين، ويجد في الأفعال دلالات السيرورة والحركة الوقَّادة، وقد ينتقي صيغة صرفيَّة محدَّدة، ويطرح الصَّيغ الأخرى في التعبير وإيصال المعنى، وهو ما يدلُّ على حريَّة الشَّاعر في الاختيار، وكيفيَّة أداء المعنى الواحد بطرق متنوِّعة، تقبل الزيادة أو النقصان. انظر إلى قول الشَّاعر عبد العزيز المقالح:

أبطالنا عبروا مأساة أمَّتهم ... ونحن في كفن الألفاظ نحتضر
تقدَّموا عبر ليل الموت ضاحكة ... وجوههم، وخطوط النار تستعر
وأشعلوا في الدجى أعمارهم ... للنصر، واحترقوا فيها لينتصروا
عبورهم أذهل الدنيا، وموقفهم ... تسمرت عنده الأقلام والسير
وددت لو كنت يومًا في مواكبهم ... أو أنِّي كنت جسرًا حينما عبروا(٣٦)

يقتضي الفخر والاعتزاز عند الجيش اليمني أنْ تنتشر في هذه الأبيات صيغ الجمع التي تكرِّس حومة الوغى، وتناسب طبيعة المعركة، سواء كانت صيغ الجمع مع الجيش المصري أم مع الجيش الصهيوني، فمع الجيش المصري تردَّدت صيغ (أبطالنا- عبروا- الأشعار- أعمارهم- تقدَّموا- خطوط النَّار- أشعلوا أعمارهم- انتصروا- عبورهم-

(٣٤) محمد بنيس، ديوان هبة الفراغ، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٢، ص١٨.
(٣٥) محمد عبد المطلب، النص المشكل، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، (د. ط)، ١٩٩٩، ص٢٣٢، ٢٣٣.
(٣٦) عبد العزيز المقالح، ديوان هوامش يمانية، دار العودة، بيروت، ط١، ١٩٧٧، ص٤٦٢.

ISSN: 2537-0847 eISSN : 2537-0898

مواكبهم)، ومع الجيش الصهيوني-في مواطن أخرى-، تردَّدت صيغ الجمع: (ذئاب- المطامع- أجساد- أحلام- أغراب- تقهقروا- قهروا- فراشات- احترقوا- أسروا)[٣٧].

وتدلُّ صيغ الجمع السَّابقة على رقي الشَّاعر الفكري في توظيف القواعد البلاغية السائدة في عصره، وكيف يمكن الخروج على الأعراف المعتادة من خلال حيل تعبيرية؟، تفرض نفسها في الخطاب الشِّعري، وتمتلك سلطة التأثير بالمتلقي؛ لكونها كيانات مستقلة، ترشح بالإشعاعات الإيحائية البِكر التي تنشِّط مخيِّلة المتلقي وتبثُّ في وجدانه الإحساس بالزَّهو والانتشاء. هذه الكيانات تمتلك الجِدَّة والبكارة، وتلبِّي حاجة إنسانية ملحَّة من حاجات المبدع، وتوافق مطلبًا من مطالبه الفنية والجمالية، ولا تخلو من موقف شعوري، أو فكري، أو نفسي، يصبو إليه الخطاب الشِّعري.

وقد ينتقي الشَّاعر أسلوبًا من الأساليب الإنشائية ويَعْدِل عن أساليب الإخبار في إنتاج الدلالة، ويتعامل الدَّرس الأسلوبي مع الأساليب الإنشائية على أنَّها بنيات لغوية، تخضع إلى تجربة الشَّاعر الشُّعورية، وما تبثُّه في الخطاب الشِّعري من أحوال نفسية، تجسِّد مشاعر الفرح أو الحزن، وأسلوب الاستفهام واحدٌ من الأساليب الإنشائية الطلبية التي تغذِّي النَّص الشِّعري بطاقات لغوية هائلة، تمتلك القدرة على تحقيق الاتصال بين المرسل والمستقبل؛ لما توحي به من مثيرات أسلوبية ونفسية، تستثير انتباه المتلقي، وتخدم غرضًا من أغراض النَّص، وعندما تتوالى هذه الأسئلة في مساحة لغوية ضيِّقة؛ فإنَّها تغدو صدى توترات الشَّاعر الداخلية أو عدوى مشاعره الحبيسة. انظر إلى قول الشَّاعر محمود درويش:

لماذا نحاول هذا السَّفرْ
وقد جرَّدتني من البحر عيناكِ
واشتعل الرمل فينا...
لماذا نحاول؟
والكلمات التي لم نقلها
تُشرِّدنا.
وكل البلاد مرايا
وكل المرايا حجرْ
لماذا نحاول هذا السَّفرْ؟[٣٨]

تبدأ الدَّفقة الشُّعورية بتساؤل تستعيده في نهايتها، ثم تعمل على تعميقه في السَّطر الرابع، وما بين السؤالين داخلٌ في نطاق فاعليتها الدلالية، وهذا التساؤل المزدوج

(٣٧) محمد عبد المطلب، قراءة الشعر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط١، ٢٠٢١، ص١٥٢.

(٣٨) محمود درويش، الأعمال الأولى، ج٢/ ١١٣.

ISSN: 2537-0847 eISSN : 2537-0898

لا تحضر له إجابة من نوع ما، أو لنقل: إنَّه لا يحتاج إلى إجابة، لأنَّ السؤال أصبح هو الجواب؛ فـ (السفر) بكل مردوده الإشاري والرمزي أصبح حقيقة وجود الذات سواء انفردت بنفسها أم التحمت بموضوعها، لكنَّها فاقدة لمجموع أدواته ووسائله؛ ممَّا يجعله سفرًا داخليًّا خالصًا، وهذا الفقد قد دفع الشعرية إلى الوقوع بين مخالفتين: البحر والرمل، وكلاهما يأتي مجاوزًا لوضعيَّته، مشحونًا بأبعاد نفسية حادَّة التقابل؛ حيث تحضر ثنائيات (الخصب والجدب)، (الوصول والضياع)، (الأمل والخطر)، (الحضارة والتخلف)، وهو حضور يتطلَّبه النَّظر التأويلي في ثنائية (البحر- الرمل)[٣٩].

وتجدر الإشارة إلى أنَّ الامتياح من مخزون الشَّاعر المعجمي في عملية الاختيار يشفُّ عن دلالة جزئية محدودة، لا تتداخل مع الدلالات الكلية في النَّص، لكنَّ إبداع الاختياري يتجلَّى في إقامة علاقات دلالية على المستوى التركيبي، تؤازر مقاصد الشَّاعر وغاياته؛ ذلك أنَّ التركيب أكثر عُسرة وأكثر عمقًا في الخطاب الشِّعري، ويتطلَّب من الشَّاعر مزيدًا من التفوق والموهبة.

وظاهرة التقديم والتأخير في قائمة على مبدأ الاختيار؛ فالشَّاعر يؤثر شكلًا نحويًّا على قائمة أشكال نحوية متاحة، ويحرِّك الدَّوال من رتبها الأصلية، ويقيم رتبًا بديلة عنها في السياق، ترتبط بالدِّلالة الكلِّية للنَّص الشِّعري، وتسهم في أداء المعنى الغامض على نحو مطلوب، وهذا الأمر شديدُ الحساسية في الشِّعر، ويحتاج إلى اليد الماهرة.

وثمَّة عِلَّة تدفع الشَّاعر إلى التقديم أو التأخير في النَّص، ولا تنحصر هذه العِلَّة بالبنية السَّطحية؛ إذْ إنَّ التقديم أو التأخير يتعلَّق بالبنية العميقة للنَّص، وكيفيَّة أداء المعنى الغامض، ولا يتعلَّق بأغراض شكلية زائدة. انظر إلى قول الشَّاعر محمد أحمد حمد عن ضراوة خيوط المماليك:

فهُدِّمت حيطانها وما تزال
سنابك منها على زخارف القباب[٤٠]

تحيل قراءة هذه المقطوعة الشعرية وتحليلها إلى احتمالين في الصياغة:

الاحتمال الأول: -فهمت حيطانها- وما تزال سنابك منها على زخارف القباب.

الاحتمال الثاني: -فهمت حيطانها وما تزال- سنابك منها على زخارف القباب.

حيث تتغيَّر الوظيفة النَّحوية (لسنابك) في كلِّ قراءة؛ ففي القراءة الأولى تكون اسم (ما تزال)، وفي القراءة الثانية تكون فاعلًا (للهدم)، ثمَّ يتبع ذلك تغيُّرًا آخر؛ حيث

(٣٩) محمد عبد المطلب، تطور تجربة محمود درويش الشعرية، ضمن كتاب زيتونة المنفى، دراسات في شعر محمود درويش، الحلقة النقدية في مهرجان جرش السادس عشر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٩٨، ص٧٨، ٧٩.

(٤٠) محمد أحمد حمد، ديوان قطف القمر، دار الثقافة الجديدة، ١٩٩٢، ص١٦.

ISSN: 2537-0847 eISSN : 2537-0898

تقع (ما تزال) في صدر الجملة الثانية، بعيدًا عن سطوة الفعل (هدم) في القراءة الأولى، بينما في الثانية تدخل دائرة الفعل(٤١).

وتُسلِّمنا خاصيَّة الاختيار إلى ظاهرة الانزياح في الدَّرس الأسلوبي؛ لأنَّ الانزياحَ ابتعادٌ عن معيار لغوي في السياق، يُفسد معنى الأصالة، ولا يتيح للشَّاعر إمكانيَّة الخلق والإنتاج، وخاصيَّة الاختيار أقرب إلى الانزياح في العُدول عن التقليدي، والانصراف عن السائد.

ويرصد الناقد الأسلوبي انزياح اللُّغة الشَّعرية عن مستواها المثالي الذي كانت عليه في اللُّغة العادية، ثمَّ يدرس عبقرية الشَّاعر في اختراق تلك القواعد المثالية، وابتكار قواعد جديدة، تملأ الخطاب الشِّعري وبالشُّحنات الإيحائية التي تُحْدِث وشيجة حيَّة من وشائج التفاعل بين الشَّاعر المبدع والمتلقي، قِوامها الغرابة، والدَّهشة، والإثارة.

ويَنْكثُ الشَّاعر توقُّعات المتلقي المألوفة في النَّثر من خلال استعمال اللُّغة على نحو مغاير، يستجيب إلى رغباته الداخلية في إشباع الكتابة بالحسِّ الجمالي؛ فيضطر المتلقي إلى تعديل توقُّعاته من خلال الاستجابة إلى سياق النَّص، وتأويل المعنى الغامض فيه، ويختلف المتلقون في تأويل هذا المعنى طبقًا إلى تجاربهم الشَّخصية وظروف تلقيهم، ولا تأتي المعاني التي ينتجها المتلقون اعتباطًا أو تعسُّفًا؛ بل تعتمد على قوانين الانزياح وآلياته في النَّص، كما تخضع إلى اختيارات المبدع في توظيف الحِيل التعبيرية والأسلوبية على نحو مؤثر، يُشكِّل إضافةً نوعية للنَّص.

وممَّا لا شكَّ فيه أنَّ الانزياح حيلة أسلوبية، توسِّع رقعة الإيحاءات في النَّص الشعري، وتحلُّ معنًى جديدًا مكان المعنى المعجمي للفظة واحدة، وهذا الحلول انتقالٌ نوعي وكميٌّ من صيغة الإفراد إلى التركيب، يستثير انتباه المتلقي وذائقته الفنِّية، فيقارن بين ما هو منزاح في النَّص الشِّعري وما هو مألوف في معيار اللُّغة. انظر إلى لفظ "جواد" في قول الشَّاعر محمد أحمد حمد:

يا جواد الريح، يا نسل الخيول العربية
يا جواد الريح قم لمم جراحك

يقع الانزياح في النَّص الشِّعري، في كون الجواد يحمل هموم العروبة وانكسارها، ولا يحتمل بُعدًا شخصيًّا له دوره الفاعل في حركة التاريخ؛ كجمال عبد النَّاصر(٤٢). وثمَّة احتمال ثانٍ، يجعل من الجواد قوَّة طبيعية، تنتشر في أمداء الوطن العربي، وتلملم جراحاته، وتسعى إلى توحيد بيئاته على كلمة واحدة.

واستثمر أنصار النَّظرية التوليدية النَّحوية -من أمثال "نعوم تشومشكي"- هذه

(٤١) محمد عبد المطلب، قراءات أسلوبية في الشعر الحديث، ص٢٠١٦- ٢٠١٧.
(٤٢) محمد عبد المطلب، مُناورات الشعرية، دار الشروق، القاهرة، ط١، ١٩٩٦، ص٢٠٧.

ISSN: 2537-0847 eISSN : 2537-0898

المقارنة استثمارًا جيِّدًا، استغلَّ إمكانات اللُّغة وطاقاتها عند الإنسان المبدع في إرساء قواعد جديدة لهذه الإمكانات، تحافظ على بكارتها، وتحرِّك جذوة الإبداع، ويعي المبدع أو المتكلم هذه الإمكانات، ويمارسها عن خبرة جمالية ودراية ومهارة في الخطاب الأدبي، كما يوظِّفها توظيفًا جماليًّا، يخْدِمُ وظيفة من وظائف الخطاب، ألا وهي الوظيفة الشِّعرية أو الشَّاعرية التي أعطت الشِّعر العربي عند شعراء الحداثة نكهة خاصَّة لولا عِناية النُّقاد بهذا الوظيفة وثرائها المعرفي من النَّاحية النَّقدية.

وترجم النُّقاد مفهوم الانزياح الأسلوبي عن البيئات الأوروبية المختلفة عِدَّة ترجمات؛ منها: الانحراف، والتجاوز، والانتهاك، والشذوذ، والتخالف، والاستبدال، والعدول... إلخ، وشاع استعمال هذه المصطلحات في الدَّرس الأسلوبي شيوعًا، يثير الاختلاف والفوضى، ويستدعي من النَّاقد الحاذق معاينة الأزمة، ولعلَّ الاختلاف نفسه قارٌّ في البيئات الأوروبية، ويعود إلى تنوّع مشاربها الثقافية، والنَّاقد العربي الحاذق يمحِّص هذه الترجمات، ويتوخَّى الدِّقة في بلورة مصطلحه.

يرى عبد المطلب أنَّ مصطلح الانحراف غير مناسب للثقافة العربية؛ ذلك أنَّ مفردة (الانحراف) لحقتها بعض الهوامش الدلالية في الاستعمال العام ينفي عنها الصلاحية؛ إذْ هي تشير –غالبًا- إلى الانحراف الأخلاقي والاجتماعي، والقارئ لا يمكن أنْ يتناسى هذه الهوامش عند سماعه للمفردة، ويتوافق معها –في هذه الدلالة- مفردة (الشذوذ) و(الانتهاك) و(التجاوز). أمَّا (التخالف والاستبدال)؛ فلا قدرة لهما على التعبير عن الظاهرة الأسلوبية التي نحن بصددها"[٤٣]. وفي موضع ثانٍ، يستقصي عبد المطلب مصطلح الانتهاك، فيقول: إنَّ مصطلح (الانتهاك) مشبعٌ بكم وافر من العدوانية، أقول: (انتهك الشيء: اعتدى عليه واستباحه)[٤٤].

وفي ضوء هذا الفحص العميق، يقرُّ عبد المطلب بأنَّ مفهوم الانزياح أكثر هذه المصطلحات دقَّة في التعامل مع النَّص الأدبي في البيئات العربية، ويخلو من اللَّغط في الاستعمال.

ولا تأتي قيمة الانزياح من مجرَّد عملية توظيفه جماليًّا، أو كثرة دورانه في الخطاب الشِّعري؛ وإنَّما تنشأ هذه القيمة من كونه سمةً أسلوبيةً، تمتلك من الجودة والأصالة ما يرتقي بالتجربة الشِّعرية الشُّعورية، ويرتكز إلى روح العصر ومستحدثاته القائمة.

واتبع الناقد محمد عبد المطلب منهجًا أسلوبيًّا خاصًّا في قراءة الشِّعر العربي الحديث، يقوم على خمسة مقوِّمات أساسية، وهي: "الذَّات، والموضوع، والدلالة،

(٤٣) محمد عبد المطلب، المسيرة البينية للنقد الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، (د. ط)، ٢٠١٧، ص١٢٨.
(٤٤) المرجع السابق، ص١٣١.

ISSN: 2537-0847 eISSN : 2537-0898

والاستدعاء، والصِّياغة،"[٤٥]، واتَّبع هذا المنهج في عديد من الكتب؛ أبرزها: (قراءات أسلوبية في الشِّعر الحديث)، و(مناورات الشِّعرية)، و(هكذا تكلِّم النَّص)، وعمدت هذه القراءات إلى الجانب الجمالي في التحليل، وكانت الصِّياغة مسلكًا أوليًّا في استكشاف عالم النَّص واستشفاف أغواره وإضاءة مجاهيله التي تضع الناقد في المكان الصحيح، فيحدِّد رؤية الذَّات نحو العالم، ويَبين عن آمالها المرجوَّة من خلال سبر موضوعاتها الحداثية، وكلَّما تضاعف كانت الذَّات أكثر حريَّة في إنتاج الدلالة، وقد ينبثق عنه هذه الدلالة عددٌ لا يحصى من الدلالات؛ ذلك أنَّ النَّص يتكلم لغة خاصَّة تختلف عن لغة الذَّات، وتعمد هذه اللُّغة إلى الحَدْس والتأويل في استنطاق الغائب من خلال الارتداد عن الحاضر، واستمر الناقد في هذا المنهج قرابة العِقد من الزَّمن.

واسترفد الناقد الأدوات البلاغية التي تستوعب طاقاتها الجمالية الظواهر الحداثية في الشِّعر العربي الحديث، وتقدر على التعامل مع سطح النَّص وباطنه في آن واحد، يرتشح بالدلالات الثرَّة؛ كالتكرار، والاقتباس، والتضمين، والمفارقة التعبيرية في علم البديع، والأساليب الإنشائية، وأبنية الفصل والوصل، والتقديم والتأخير في علم المعاني، وصور المجاز في علم البيان.

وسلك الناقد طريقة إحصائيَّة عريضة، ترتكز إلى فكرة التحوُّل التي تسيطر على الشِّعر الحداثي؛ فيستوعب الصُّور البيانية إلى جانب ما في الخطاب الأدبي من مدارات دلالية، وظواهر أسلوبية. ففي تحليل ديوان "فاصلة إيقاعات النَّمل" للشَّاعر (محمد عفيفي مطر)، وظَّف الخطاب الشِّعري بنية التشبيه مائتين وإحدى وثلاثين مرَّة، والاستعارة مائة وسبع وثلاثين مرة، والكناية اثنتي عشرة مرة، وجملتها أربعمائة وسبع وثلاثين بنية، بمعدل تردد خمسين بنية للنَّص واحد، وتظهر أهمِّية هذه النِّسبة إذا أدركنا أنَّ هذه البنى من طبيعتها الامتداد في التركيب؛ ممَّا يجعل حضورها ذا فاعلية دلالية بالغة التأثير[٤٦]، وكان هذا الإحصاء تحوُّلًا دلاليًّا على مستوى التركيب، يُلازم الإحصاءات الأسلوبيَّة الأخرى التي تناولت حقول الدلالة، وسيطرة الصيغ الاسمية على الصِّيغ الفعلية، وضمائر اللُّغة في الخطاب.

وعُني الشِّعر العربي الحديث بتشعير العنونة في أغلفة الدواوين، وبلغ هذا التشعير أقصى مستويات التعقيد في قصيدة النَّثر، ويحتاج من الناقد أنْ يتسلَّح بإجراءات أسلوبية دقيقة تساعد في تحليل العناوين، وتسبر بنياتها الإشارية والدلالية، وتبحث عن وظائفها السيميولوجية، وتحديد علاقاتها بالمتن الخاصِّ بكلٍّ منها؛ فالمتن ينتج دوال العنوان –إفرادًا وتركيبًا- في سياقات جديدة، تستنطق المسكوت عنه، وترشح بالدلالة،

(٤٥) محمد عبد المطلب، مناورات الشعرية، ص٨٧.
(٤٦) محمد عبد المطلب، مُناورات الشعرية، ص١١٥.

ISSN: 2537-0847 eISSN : 2537-0898

وتجلَّت ظاهرة العنونة إجرائيًّا في كتاب (النَّص المُشْكِل).

وجاءت آليات القراءة في التحليل الأسلوبي عند محمد عبد المطلب على ثلاثة أضرب:

أولًا- القراءة الجمالية: وتعمد إلى التعامل مع البنى التركيبية، وقياس مدى تخلُّصها من الطابع العام، والارتقاء إلى مستوى الأدبية(٤٧).

ثانيًا- القراءة التأويلية: وتبدأ بالعمل على المفردات المعجميَّة التي تحوَّلت إلى دوال شعريَّة، محمَّلة بالرموز، والأساطير، والإسقاطات السيكولوجية التي تناسب التجربة الشِّعرية، وتكتظ بالعمق والثراء(٤٨).

ثالثًا- القراءة الاسترجاعية: وتبدأ حركتها برصد البنى الرئيسة في الخطاب، ثم ترتد منها –في وعي- إلى مردودها السابق قديمًا أو حديثًا؛ بل إنَّها أحيانًا تكون إرهاصًا بما يتلوها، وهنا تكون عملية التحليل أشبه بالحركة البندولية التي تربط بين نقطتين بينهما قدرٌ من التواصل والمشاركة، وهو ما يتيح للخطاب الأدبي أنْ يستقرَّ في أفقه الصَّحيح(٤٩).

وسبق أنْ حصر الناقد البلغاري "تزفيتان تودوروف" القراءة في ثلاثة أنماط:

أولًا- القراءة الإسقاطية: وهي نوع من القراءة عتيق وتقليدي، لا تركّز على النَّص، ولكنَّها تمرُّ من خلاله ومن فوقه متَّجهة نحو المؤلف أو المجتمع، وتعامل النَّص كأنَّه وثيقة لإثبات قضية شخصية، أو اجتماعية، أو تاريخية... إلخ.

ثانيًا-قراءة الشرح: وهذه قراءة تلتزم بالنَّص، ولكنها تأخذ منه ظاهر معناه فقط، وتعطي المعنى الظاهري حصانة يرتفع بها فوق الكلمات.

ثالثًا- القراءة الشاعرية: وهي قراءة النص من خلال شيفرته بناءً على معطيات سياقه الفنِّي، والنَّص هنا خليَّة حيَّة تتحرَّك من داخلها مندفعة بقوة لا تردُّ؛ لتكسر كلَّ الحواجز بين النُّصوص(٥٠).

ويبدو لي أنَّ عبد المطلب أفاد من آليات القراءة عند "تزفيتان تودوروف" في تقديم خبراته الجمالية والتعامل مع المنهج الأسلوبي على نحو رصين، يخترق سطوح النُّصوص نحو أعماقها؛ بهدف الكشف عن علاقاتها السياقية، ورؤاها الداخلية تجاه العالم، وما القراءة الجمالية عند عبد المطلب إلا قراءة شاعريَّة، تعمد إلى تفكيك شفرات النَّص في ضَوء معطيات سياقه اللُّغوي، وما التأويل إلا ثمرة من ثمار هذه القراءة،

---

(٤٧) محمد عبد المطلب، قراءات أسلوبية في الشعر الحديث، ص١٣.

(٤٨) محمد عبد المطلب، قراءات أسلوبية في الشعر الحديث، ص١٤ بتصرف.

(٤٩) المصدر السابق، ص١٥.

(٥٠) عبد الله محمد الغذَّامي، الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلى التشريحية، النادي الأدبي الثقافي- جدَّة، المملكة العربية السعودية، ط١، ١٩٨٥، ص٧٥- ٧٦.

ISSN: 2537-0847 eISSN : 2537-0898

وكذلك الاسترجاع.

وعمد عبد المطلب إلى فهم المقوِّم الرابع من مقوِّمات القراءة الأسلوبية، وهو الاستدعاء من خلال كيفيَّة إيصال الناتج الدلالي الذي تولَّد عن استغلال التناص القرآني في تجربة الشَّاعر المصري "محمد عفيفي مطر" إلى ذهن المتلقي على نحو صحيح، يستند إلى التحليل في فهم مقاصد الشَّاعر ونواياه من توظيف التناص، وعمد عبد المطلب في تحقيق هذا الفهم للإفادة من آليات القراءة عند "هانز روبرت جوس"، وهي: "القراءة الجمالية، والقراءة الاسترجاعية التفسيرية الحرفية، والقراءة التاريخية التي تضع النَّص ضمن أفق طبيعته المتغيِّرة واختلافه بالنِّسبة لتجربتنا"(٥١).

وقد يتساءل المتلقي: ما هدف الناقد من وراء الانكباب على هذه القراءات في تحليل ظاهرة التناص؟

بيد أنَّ هذه القراءات تزاوج بين الموقف الجمالي وعملية التلقي في تحليل النَّص على نحو أسلوبي، يبتعد عن الحدس والتخمين، ويعتمد على الخواص التعبيرية للغة الشِّعرية في إنتاج الدلالة، وتوسيع دائرة التوقُّع؛ بحيث يكون المتلقي شريكًا في عملية الإبداع.

وجاء التعامل مع التراكيب القرآنية في تجربة محمد عفيفي مطر في دائرة واسعة، سمحت للناقد أنْ يجتهد في القراءة الأسلوبية، ويُلاحق التراكيب في أربع ظواهر:

الظاهرة الأولى: إنَّ بعض التراكيب القرآنية تدخل إلى النَّص في شكل قريب من بنائها القرآني، وقد تؤدي وظيفة دلالية قريبة من وظيفتها الأولى، وهذا نوعٌ من الامتصاص (الشَّكلي والوظيفي) على صعيد واحد، ويستشهد على ذلك بقول الشَّاعر:

تفيض عيونك.. تبيضُّ.. يا أسفا!!
أخرجوك من الأرض، كانت حواراتهم
لغة لست منها.

الظاهرة الثانية: هي نوعٌ من التقابل بين التعبير القرآني والتعبير الشعري؛ أي أنَّه امتصاص سلبي – إنْ صحَّ التعبير-، ولا يمنع ذلك أنْ تتحد الوظيفة التي يؤدِّيها كلٌّ من التعبيرين، ومن قبيل ذلك قول الشَّاعر:

فلمَّا أخذت زينتها الأولى واتزرت بأبهة
الذبول جلال الذهب
واستسلمت بين أيدينا لغيبوبة الأطراف وحيرة

---

(٥١) هانز روبرت جوس، الأدب ونظرية التأويل، ضمن كتاب ما هو النقد؟، إعداد وتقديم: بول هيرنادي، ترجمة: سلافة حجاوي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ١٩٨٩، ص١٤٣.

ISSN: 2537-0847 eISSN : 2537-0898

التلفت في الأفق

نزلنا إلى وادٍ ذي زرع ونهر.

الظاهرة الثالثة: يكون التناص قائمًا على نوع من الاستجابة للنَّص القرآني، وهنا يكون الغالب على النَّص القرآني طبيعة الأمر، أو الطَّلب عمومًا؛ إذْ يصبح النَّص الجديد –على هذا- ردًّا على الأمر، وهو رد إيجابي بالضرورة، فإذا قالت الآية الكريمة: ﴿**فَسِيْحُوا فِي الأَرْضِ**﴾(٥٢)؛ فإنَّ الاستجابة –غير المباشرة- تتحقّق بالتداخل في قول الشَّاعر:

وبدا الشَّاعر يزجر الطير ويتلو صدحة المطر

يتقلَّب في الآفاق ويسيح في الأرض.

الظَّاهرة الرابعة: وتقوم على التوليد؛ أي أنَّ النَّص الحاضر يستولد النَّص الغائب معنًى إضافيًّا، ويتحرَّك من خلاله، وهي ظاهرة قريبة إلى حدٍّ ما من الظاهرة السابقة عليها، وإنْ تميَّزت عليها ببعض الإمكانات الاستقلالية التي تضعف الجانب التداخلي، يقول الله تعالى: ﴿**قَالُوا أَلَمْ تَكُنْ أَرْضُ اللهِ وَاسِعَةً فَتُهَاجِرُوا فِيْهَا**﴾(٥٣)، هذه الإشارة القرآنية إلى اتساع أرض الله، ويولِّد منها النَّص الشِّعري إضافة دلالية؛ حيث يجعل لهذه الأرض آخرَ، يقول الشَّاعر:

وكنَّا رجلًا وامرأة.. وبيننا لغة النبوة وقرابة الصعاليك

بيننا نصل وبرق خلس يكشف بيت الأهل والهودج

في آخر أرض الله(٥٤).

وكان مطرٌ في تعامله مع النَّسق القرآني على درجة عالية من الحذر والدِّقة؛ لأنَّ الشَّاعر وهو يقتبس من القرآن الكريم يحلِّق في فضاء عقلي، يستند إلى الإقناع والاستدلال بدلًا من الخيال الجامع، وهو ما يُشعر المتلقي بسلطة القرآن وتأثيره على الشَّاعر من الناحية النَّفسية، كما أنَّ استحضار الخطاب القرآني جاء في أطرٌ تعبيرية محدودة، تقتضي من الشَّاعر سلامة النَّقل، والحفاظ على قداسة النَّص في إضافة ناتج دلالي للخطاب الشِّعري.

المبحث الثالث- عبقرية النَّاقد وكيفيَّة قراءة المنهج:

كانت البيئات العربية قبل ميلاد الحداثة أكثر امتياحًا من المناهج التراثية في مواكبة المدارس الشِّعرية المتلاحقة والكشف عن محاولاتها الدائبة إلى إحداث تغييرات جذرية في بنية الشِّعر العربي، توافق مستحدثات العصر والحيوات القائمة، وامتاح النَّاقد الأدبي إمكانات المنهج الاجتماعي في تفسير هذه المحاولات تفسيرًا أدبيًّا، كما زاوج بين

(٥٢) سورة التوبة، الآية: ٢.

(٥٣) سورة النساء، الآية: ٩٧.

(٥٤) محمد عبد المطلب، قراءات شعرية في الشعر الحديث، ص١٦٦- ١٦٩.

ISSN: 2537-0847 eISSN : 2537-0898

المنهج البنائي والمنهج الاجتماعي في التحليل، وتقديم رؤية نقدية جديدة، تقرأ التجارب الشِّعرية في ضَوء مراحلها التاريخية، كما فعل النَّاقد المغربي "محمد بنيس"، ويقف إلى جانبه الناقد المصري "صلاح فضل" مع حدود التماس، ليقدِّم قراءة نقدية ثاقبة عن المنهج البنائي وحده، تسند إلى الجرأة في الولوج إلى عالم النَّص وارتياد مغاليقه؛ إذْ إنَّه يتعذَّر على الناقد التحلُّل من المناهج العلمية الرصينة، والعدول عن أدواتها في الإلمام بالنَّص الحداثي من كافَّة زواياه النفسية، كما أنَّ الامتياح من المناهج التقليدية لا يستجيب إلى نداء العصر ولا يعالج ظواهره النقدية معالجة كافية، وبالتالي؛ فإنَّ الصَّراع النقدي بين جِدَّة المنهج وقِدمه في السبر والتحليل، يستند إلى دقَّة المنهج وإسهاماته في تطوير النظرية النقدية، وكيفيَّة التعبير عن السياق الحضاري.

وعني المنهج الأسلوبي بالسياق الحضاري، وتجلِّيات الأسلوب الأدبي في كلِّ عصر من العصور التاريخية؛ ذلك أنَّ الأسلوب لا ينحصر في بصمة الأديب عند "جورج بيفون" أو روح الأمة التي ينتمي إليها فحسب، وإنَّما يصوغ مستحدثات العصر، ويحمل سياق الحضارة، ويضيء جانبًا من جوانب التاريخ يمتلك جذوة الإبداع، وهو ما يعني أنَّنا أمام أسلوبيَّات متدفِّقة.

ولعلَّ الدكتور "طه حسين" أول ناقد عربي أنكر بعض المقولات الأسلوبية التي تجعل من الأسلوب دليلًا على شخصية الشَّاعر، ولا يطمئن إليها في الدَّرس الأسلوبي، ويستشهد على ذلك بأنَّ المتلقي "عاجزٌ عن أنْ يُخْرِج من ديوان المتنبي صورة صادقة تلائم حياته كما كانت في النصف الأول من القرن الرابع الهجري...، وإذن؛ فقد يكون من الخير أنْ نقتصد، وأنْ لا نتشدد في هذه النظرية التي يحبُّها المحدثون ويشغفون بها، وهي أنَّ الشِّعر مرآة الشَّاعر، وأنَّ الأدب مرآة الأديب...، ولست أشكُّ في أنَّ الشِّعر مرآة لشيء، ولكنَّي لا أدري: أهذا الشيء هو نفس الشَّاعر أم هو شيء آخر غيرها!"(٥٥).

إنَّ النَّقد الأسلوبي أبعد بكثير من أنْ يكون بحثًا عن صور الشُّعراء أو نقل عدوى إحساساتهم الحبيسة في قوالب شعرية فذَّة؛ لأنَّ الشِّعر لغةٌ، واللُّغة المتعالية أداة وصل بين الشَّاعر والمتلقي، ولكنَّ تعاليها يعني أنَّها غاية الشَّاعر ومدار إبداعه في خلق الألفاظ والتركيبات اللُّغوية على نحو جديد، يجعلنا نؤمن "أنَّ علاقة الشَّاعر بشعره مغايرة لعلاقة القائل بكلامه، والموقف الإيصالي للشِّعر لا يتضمَّن –خلافًا للمواقف الأخرى- الشَّاعر ولا القارئ، وإنَّما هو موضوعٌ يتعالى عليهما جميعًا"(٥٦).

واتسعت دائرة التحليل الأسلوبي في الستينات من القرن الماضي، لكنَّ عبد

---

(٥٥) طه حسين، مع المتنبي، دار المعارف، مصر، ط١، ١٩٤٩، ص٣٧٦.

(٥٦) لطفي عبد البديع، ميتافيزيقيا اللغة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، (د. ط)، ١٩٩٧، ص١٥٩، وانظر للمؤلف نفسه: التركيب اللغوي للأدب، دار المريخ للنشر، الرياض، ط٢، ١٩٨٩، ص٨١.

ISSN: 2537-0847 eISSN : 2537-0898

المطلب يحصرها في ثلاثة مسارات:

المسار الأول- الأسلوبية الإنتاجية: وتربط الأسلوب بمنتجه.

المسار الثاني- الأسلوبية التأثرية: وتربط الأسلوب بمستقبله.

المسار الثالث- الأسلوبية التعبيرية: وتربط الأسلوب بخواصه الصياغية"[٥٧].

ولا مشاحَّة أنْ تنبثق هذه القسمة الأسلوبية من عناصر الاتصال في الخطاب الأدبي عند "رومان جاكبسون" (Roman Jakobson)، وهي: المرسل، والمستقبل، والرسالة، والقناة، والشِّفرة، وكلُّها عناصر أساسية، تتواشج وتتفاعل في الخطاب، إلا أنَّ طغيان عنصرٍ منها يعني تشييد اتجاه أسلوبي قائم بذاته؛ فالأسلوبية الإنتاجية تختص بالمرسل وحده، وتغوص في أعماقه المظلمة، وقد سبق "أبو بكر الباقلَّاني" (ت ٣٧٢هـ) أساطين الأسلوبية الإنتاجية إلى الحديث عنها؛ حينما ربط الأسلوب في الإعجاز القرآني بالله –تعالى-، فقال: "وقد شبَّهوا النُّطق بالخط، والخطُّ يحتاج مع بيانه إلى رشاقة وصحَّة، وملاحة ولطف، حتَّى يحوز الفضيلة ويجمعَ الكمال، وشبَّهوا الخطَّ والنُّطق بالتصوير؛ وقد أجمعوا أنَّ مِنْ أحدق المصوِّرين، مَنْ صوَّر لك الباكي المُتضاحك، والباكي الحزين، والضَّاحك المتباكي، والضَّحاك المستبشر"[٥٨].

وهذا التفكير الأسلوبي العميق يقترب من مقولة الناقد الفرنسي "جورج بيفون" في القرن الثامن عشر عن الأسلوب: "إنَّ من الهيِّن أنْ تنتزع المعارف والأحداث والمكتشفات، أو أنْ تبدَّل؛ بل كثيرًا ما تترقَّى إذا ما عالجها مَنْ هو أكثر مهارة من صاحبها، كلُّ تلك الأشياء هي خارجة عن ذات الإنسان، أما الأسلوب؛ فهو الإنسان نفسه، ولذلك تعذَّر انتزاعه، أو تحويله، أو سلخه[٥٩].

والأسلوب بصمة المبدع، وجزءٌ لا يتجزأ من كينونته، وتعبيرٌ راقٍ عن شخصيته الأدبية، إلا أنَّ براعة الناقد التراثي أبي بكر الباقلاني انبثقت من ربط الأسلوبية الإنتاجية بالنُّطق والخط، وكأنَّ النَّطق يجسِّد حركة المعنى الباطن، والخطَّ يصوِّره ويشخِّصه في هيئات مرئية، تتدَّفق منها الحركة والحياة.

وبذل الدَّرس الأسلوبي عند "ميشيل ريفاتير" (Michael Riffaterre) أقصى جهوده في تحقيق أواصر الإخاء بين أسلوب النَّص والمتلقي في "البلاغة التأثيرية"، ولا يمكن للشَّاعر المبدع أنْ يؤثِّر في المتلقي إلا من خلال "إبراز بعض عناصر سلسلة الكلام، وحمل القارئ على الانتباه إليها، بحيث إذا غفل عنها شوَّه النَّص، وإذا حلَّلها وجد

---

(٥٧) محمد عبد المطلب، المسيرة البينية للنقد الأدبي، ص١١٤.

(٥٨) أبو بكر محمد بن الطيب الباقلاني، إعجاز القرآن، تحقيق: السيد أحمد صقر، دار المعارف، مصر، ١٩٥٤، ص١٨١، ١٨٢.

(٥٩) جورج بيفون، مقالة حديث في الأسلوب، ضمن كتاب من النقد الأدبي، ترجمة: أحمد أحمد بدوي، مكتبة نهضة المصرية، الفجالة، ط٢، ١٩٦٠، ص١٩٠.

ISSN: 2537-0847 eISSN : 2537-0898

لها دلالات متميِّزة وخاصَّة، وعلى هذا؛ فإنَّ البحث الموضوعي يستدعي ألا ينطلق المحلل الأسلوبي من النَّص مباشرة، وإنَّما ينطلق من الأحكام التي يبديها القارئ حوله"[٦٠].

وأشار البلاغيون القدماء إلى قيمة المتلقي من خلال مقتضى الحال أو المقام في البلاغة العربية القديمة، وكانت هذه الإشارات أكثر وضوحًا في علم المعاني، لكنَّها حملت معنى الإقناع وحسب، والاتجاه الأسلوبي يزاوج بين إقناع المتلقي ذهنيًّا، وإمتاعه وجدانيًّا في دائرة الإبداع، ويجعل من السياق أداة نقدية فعَّالة، تستوعب جوانب النَّص الأدبي وتشمل أبعاده المترامية.

ويرى عبد المطلب أنَّ مقولة المقام والحال في دراسة السياق تمثِّل وسيلة فعَّالة في أسلبة البلاغة، من حيث تجسيد البعدين: المكاني، والزَّماني للصياغة، وهو ما يمكن ربطه بمقولة دي سوسير عن العلاقات السياقيَّة والإيحائية[٦١].

وتتَّسع دائرة البحث في الأسلوبيَّة التعبيرية إلى وصف الحيل التعبيرية والظواهر البلاغية التي تزيد من وهج الألفاظ في الخطاب الأدبي على نحو خفي، يُضفي غلالة شفيفة حول المعنى، تخلو من التكلُّف والصَّنعة الزائدة، ومن ثمَّ إحصاء هذه الحيل والظواهر، والتنقيب عن إسهاماتها في تطوير أمداء النَّص، والارتقاء بالصياغة الأدبية كمًّا وكيفًا، ولا جدال في ذلك؛ ذلك أنَّ اللُّغة الشِّعرية مادَّة أوَّلية يستعملها الشَّاعر في إيصال المعنى إلى ذهن المتلقي استعمالًا جماليًّا، يؤسس كيانه الأسلوبي الخاص، والعمل الإبداعي قبل كلِّ شيء صياغة لغوية بارعة، ويسعى النَّقد الأدبي في كلِّ حِقبة تاريخية إلى فهم هذه الصياغة وتحليلها.

ويتجلَّى مفهوم الأسلوب في تلك الإشعاعات الإيحائية التي تنبثق عن الصياغة اللُّغوية عند الشَّاعر المنشئ، ويحاول المنهج الأسلوبي إزالة العثرات التي تفصل اللُّغة عن الأدب، ويجتهد على قراءة النَّص من خلال المستوى اللُّغوي وغيره من المستويات الأسلوبية قراءة نقدية جادَّة، تستمدُّ من الأدب عراقتها، وأصالتها.

وعالج النَّقد العربي القديم كثيرًا من الإشكالات التي تمسُّ خيال الشَّاعر الجامح وعاطفته الجياشة، وصوره الفنِّية البِكر، ولا يبحث في اللُّغة إلا قليلًا في قراءة النَّص وسبر مكوِّناته الداخلية، ولعلَّ هذا ما دفع الناقد المصري "لطفى عبد البديع" إلى القول: إنَّ "النقد الحديث -وتلك سمته الأصلية- قد استحال إلى نقد للأسلوب، وصار فرعًا من فروع علم الأسلوب، ومهمَّته أنْ يمدَّ هذا العلم بتعريفات جديدة ومعايير جديدة"[٦٢]،

---

(٦٠) عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ص٨٩، ٩٠.

(٦١) محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، البلاغة والأسلوبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، (د. ط)، ١٩٨٤، ص٧.

(٦٢) لطفي عبد البديع، التركيب اللغوي، بحث في فلسفة اللغة والاستطيقا، ص١٢٣- ١٢٤.

ISSN: 2537-0847 eISSN : 2537-0898

تمتلك الجرأة في التحليل، وتتسم بالموضوعية والنَّزاهة.

واشتغل الشِّعر الحداثي -عند أدونيس وأقرانه- على اللُّغة الشعرية واستغلال مفرداتها وتركيباتها في تجسيد أفكارهم الذهنية المجرَّدة في صور حيَّة، تمتلك الفرادة والإبداع، ويدرس المنهج الأسلوبي العملَ الشِّعري باعتباره بناءً لغويًّا، تظهر في القدرة الإبداعية من خلال الاحتكام إلى مقاييس أسلوبية تؤكِّد شرعيَّة ذلك.

وانصبَّت المناهج النقدية والنظريات الحديثة على دراسة اللُّغة، لا سيَّما "البلاغة الجديدة"، وهي نظرية نقدية وليدة، تختص بالصِّياغة والتعبير، وانتقاء الأفضل في أداء القول الأدبي، وهو ما يعني استثمار معطيات مبدأ الاختيار الأسلوبي في انتقاء صيغة لغوية باذخة من قائمة احتمالات لغوية هائلة، تحيل بالمتلقي إلى التعدد ومناطق التأويل؛ إذْ إنَّ "تعدد المسالك للقول الواحد مرجعه تنوُّع الأدوات اللُّغوية، وتنوُّع وظائفها، وتبادلها هذه الوظائف أحيانًا، ثم ارتباط مجموعة الوظائف بالتفاعل الذهني حينًا، والتفاعل العاطفي حينًا آخر، ومن ثمَّ كان على الدرس الأسلوبي أنْ يرصد صدى هذا وذاك في اختيار الأدوات أوَّلًا، وفي إنتاج الأدبية ثانيًا"(٦٣).

وعكف الدرس الأسلوبي على استغلال العناصر البلاغية في النَّص الأدبي، والنَّظر إليها نظرة عميقة، تؤمن أنَّ الغرض المقصود منها ليس تزيين العمل الأدبي أو تحسينه كما هو مألوف في البلاغة القديمة، وإنَّما هي بنيات لغوية، تستثمر خواص التعبير في إيصال ما يقول المبدع، ونقل عدوى مشاعره وإحساساته الحبيسة للمتلقي في هيئات جمالية، تكتظُّ بالدفء والثراء.

يقول الشَّاعر حسن فتح الباب في خطابه الشِّعري الموجَّه إلى فتحي سعيد:

يا عاشق الربيع
ماذا تقول
تعنوا لشذاذ الثرى
نحتوا على ظل النبي المنتظر
ماذا تقول؟
لنحترق(٦٤).

هذه الدَّفقة الشِّعرية تضمُّ ثلاثة أساليب إنشائية (نداء، ثمَّ استفهام، فاستفهام) تستدعي المتلقي الداخلي: فتحي سعيد من ناحية، كما تستدعي المتلقي الخارجي بالسَّلب أو الإيجاب؛ لطرح قضية الخضوع لشذاذ الآفاق(٦٥).

---

(٦٣) محمد عبد المطلب، المسيرة البينية للنقد الأدبي، ص١٣٣.
(٦٤) حسن فتح الباب، ديوان كل غيم شجر كل جرح هلال، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، (د. ط)، ١٩٩٣، ص٤٢.
(٦٥) محمد عبد المطلب، مناورات الشعرية، ص١٨٥.

ISSN: 2537-0847 eISSN : 2537-0898

لعمري إنَّ استدعاء الأسلوب الإنشائي على نحو مزدوج، يساعد في تأجيل المعنى قليلًا، بحيث يساهم المتلقي مساهمة فعَّالة في إنتاجه؛ إذْ إنَّ الأسئلة المطروحة في هذه الدَّفقة تنتظر من المتلقي إجابات دقيقة عنها، تحتمل القبول أو السَّلب.

وتعتمد الإنتاج على مدى انفتاح النَّص أو انغلاقه؛ فالنَّص المنفتح تتعدَّد طبقات معانيه، ولا تنفذ إمكاناته كلَّما تعددت وجوه القراءة، وهذا خلافٌ للنَّص المنغلق الذي يقبل وجهًا أحاديًّا وجوه القراءة يناسب أحاديَّة المعنى فيه، وذكر الجرجاني نمطًا ثالثًا من أنماط النُّصوص، وهو النَّص المستغلق، ويُجمع معشر النُّقاد على رفض هذا النَّمط، يقول الجرجاني: "كان أحقُّ أصناف التعقيد بالذَّم ما يُتعبك، ثم ما لا يُجدي عليك، ويُؤرقك ثمَّ لا يَروق لك...، ولكنَّه يُطْعِمك ويَسْحَب على المواعيد الكاذبة، حتى إذا طالَ العناء، وكثر الجهد، تكشَّفَ عن غير طائل، وحصلتَ منه على نَدَم لِتَعبك في غير حاصل"(٦٦).

واستنفذت المناهج النقدية السائدة في القرن العشرين كلَّ طاقاتها في سبر النَّص الأدبي وتحليل إمكاناته، وإصدار الأحكام النقدية عليه، متجاهلة دور المتلقي في إضاءة قاع النَّص المظلم، وسدِّ ثغراته التي تحتاج إلى قسط من التأويل المرن؛ ذلك أنَّ الإبداع يحتاج إلى إنتاج، والإنتاج يحتاج إلى استهلاك، وكلُّ مغامرة شعرية تحتاج إلى متلقٍ حصيف، يتفاعل مع جمالياتها، ويكشف عن إمكاناتها، ويسبر مغاليقها، وينتج معانيها الغامضة.

ولا غرو أنْ نجد في النَّقد العربي القديم عبارات مقتضبة، وأقوالًا مبعثرة، تقترب من صلب نظرية التلقي، وبخاصَّة قول عبد القاهر الجرجاني في القرن الخامس الهجري: "إنَّ المعنى في النَّص كالجوهر في الصَّدَف، لا يَبْرُز لك إلا أنْ تشُقَّه عنه، وكالعزيز المُحْتجِب لا يُريك وجهه حتى تستأذِن عليه"(٦٧).

وكيف للمتلقي أنْ يشقَّ المعنى الغائب من باطن النَّص من غير مكابدة ومشقَّة؟، وأنَّى للمتلقي أنْ يصل إلى هذا المعنى من غير أدوات نقدية تكافئ أدوات المبدع في النَّص جماليًّا ومعرفيًّا؟، وأنَّى للمتلقي أنْ يعي قيمة المعنى من غير ثقافة أو خبرة جمالية؟

ولقد وعى أسلافنا النُّقاد دور الثقافة في مضمار الإبداع، يقول ابن سلَّام الجمحي (ت ٢٣١ه): "وللشعر صَناعة وثَقافةٌ يعرفها أهل العلم، كسائر أصناف العلم والصناعات: منها ما تَثْقَفُه العين، ومنها ما تَثْقَفُه الأذن، ومنها ما تَثْقَفُه اليد، ومنها ما

(٦٦) عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص١٤٢- ١٤٣.
(٦٧) عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص١٤١.

ISSN: 2537-0847 eISSN : 2537-0898

يَثْقَفُه اللِّسان"[٦٨].

وينمُّ الشِّعر العربي عن مخزون ثقافي باذخ، يزاوج بين خبرات الشَّاعر وأفكاره الذهنية، وكان الشِّعر في البيئات العربية القديمة تعبيرًا صادقًا عن روح الجماعة وآمالها البعيدة، وكأنه انتقال مقصود من دائرة الأنا إلى أفق النَّحن، ويؤرِّخ هذا الانتقال إلى مناقب الجماعة، ويحتفي بحاضرها، ويشيد بمجدها الغابر، وحينما يقرأ الناقد صورة الجماعة في النَّص الشِّعري، يشعر أنَّ هناك سلسلة من الأنساق الثقافية تسري في باطن النَّص، وتحتاج إلى قراءات إضافية، قد تستفيد من المعطى التاريخي في تفسير ما يناقض موقف الشَّاعر في النَّص، وهو ما ينفي مقولة "جاك دريدا" (Jacques Derrida (١٩٣٠-٢٠٠٤) من أنَّه "لا وجود لشيء خارج النَّص"[٦٩].

وإذا كان النَّص مستقلًّا بذاته من منظور بنائي؛ فإنَّ هذا الاستقلال ينفي مبدأ الإنتاج، ويسقط من حسابه قيمة المتلقي، ويهدم جزءًا كبيرًا من النَّقد الثقافي، وينفي عددًا من مقولاته التي تتمرَّد على الأنساق السائدة في المؤسسات والمجتمعات من خلال استثمار الفحولة، والذكورية، وتضخيم الأنا، وهدم الآخر، ولا يمكن استنطاق هذه المصطلحات الثقافية إلا في نماذج فذَّة يحتذي بها الشَّاعر في دائرة الإبداع، وتظلُّ هذه النماذج في توالد وتناسل وتصارع، يحتدم في باطن النَّص.

واختار الدكتور "عبد الله الغَذَّامي" نماذج محدودة من الشِّعر العربي القديم في تفسير الأنساق الثقافية على نحو مغاير للمعطى النقدي السائد عند أرباب الحداثة؛ فأبو تمام (٢٣١هـ) ليس شاعرًا حداثيًّا، وأبو الطَّيب المتنبي (٣٥٤هـ) شحاذٌ ماهر في بلاط الأمراء والملوك، كما أدرك أنَّ نزار قباني (ت ١٩٩٨م) حداثي؛ لكونه أقرب إلى ذائقة المتلقي، بينما أدونيس إنسانٌ رجعي، ويهمل دور المتلقي وقيمته في النَّص[٧٠].

ولا تعدو أنْ تكون آراء الغذامي النقدية ثمرة قراءات ثقافية، تبدأ من باطن النَّص الشِّعري وتنتهي بتخوم الثقافة العربية التي يتقبَّل إجراءاتها المتلقي الحصيف، ويدرك أهمِّيتها في مسيرة النَّقد الأدبي؛ فهل يتقبَّل المتلقي العادي هذه الآراء؟، وهل تبدو نظرته إليها موضوعيَّة أم ذاتية؟

واقتصر الغذامي على الخطاب البلاغي في القراءة والتحليل، وكان رؤيته الثقافية رؤية سلبية تجاه البلاغة العربية، وتخلو من النَّماذج الثقافية المعاصرة عند الأمم والحضارات، وفي هذا الصَّدد يقول الناقد محمد عبد المطلب: "ويتحرَّك أصحاب التجديد

---

(٦٨) محمد بن سلَّام الجُمَحي، طبقات فحول الشعراء، تحقيق: محمود محمد شاكر، دار المعارف للطباعة والنشر، القاهرة، (د. ط)، ١٩٥٢، ص٦- ٧.

(٦٩) عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، ص٥٦.

(٧٠) عبد الله الغذَّامي، النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط٣، ٢٠٠٥، ص٩٣، ١٧٧، ٢٧١، ٢٩٤.

ISSN: 2537-0847 eISSN : 2537-0898

الثقافي إلى ظواهر القبح الأخلاقي التي يرصدونها في الواقع العربي –وكأنَّها خصيصة فطرية فيه-، فيلحظون الكذب هنا، والخداع هناك، والمبالغة هنا والنِّفاق هناك، ثمَّ يجعلون ذلك كلَّه نواتج لأنساق الثقافة العربية في الشِّعر والبلاغة"[٧١].

ولا يعني استقبال النقد الثقافي في مرحلة (ما بعد الحداثة) قبول النقد الثقافي نفسه كمنهج أو الانقلاب عليه بالرَّفض من خلال مقولات نقدية، تجرح مشاعر الشَّاعر، ولا تنثال شيئًا من النَّص الشِّعري، لكنَّ ما يعنينا هو إجراء تعديلات طفيفة على هذا المنهج، تمهِّد إلى ميلاد (القراءة الثقافية)، وتستبعد الأحكام النقدية التي تجعل من النَّاقد قاضيًا، يُدين الشَّاعر ويجرح مشاعره من خلال النَّص، كما فعل الغذامي عندما جعل من أبي الطَّيب المتنبي شحَّاذًا عظيمًا في بساط سيف الدولة الحمداني، ويقترح عبد المطلب مصطلح القراءة الثقافية بديلًا عن النقد الثقافي؛ لكي لا نقع في شرك إصدار الأحكام التي تتسلَّط على الثقافة أكثر من تسلُّطها على النَّص، وهنا يتحوَّل النقد الثقافي إلى نقض ثقافي"[٧٢].

وتستغل القراءة الثقافية أدوات التحليل والتأويل، وتزاوج بين كفاءات الناقد اللُّغوية وكفاءاته الجمالية في قراءة النَّص، ومتابعة بنياته اللُّغوية والبلاغية والدلالية، والتركيبية، وربط هذه البنيات بسياقاتها الثقافية؛ إذْ لا يمكن دراسة اللُّغة بمعزل عن الثقافة، ولا يمكن دراسة الثقافة بمعزل عن اللُّغة، وكلاهما يعاضد الآخر.

وتحيط القراءة الثقافية بجوانب النَّص، وتنحاز إلى اللُّغة في اكتشاف قاعه المظلم وانتهاك حُجبه، وهي بذلك: إمَّا أنْ تسهم في خلق إضافات فريدة للنَّص، أو أنْ تقوِّض النَّص نفسه.

وترتبط القراءة الثقافية بالمتلقي في التعامل مع الأنساق الثقافية وإنتاج معطياتها، ويقرُّ عبد المطلب بأنَّ القراءة الثقافية الصحيحة تبدأ من النَّص لتردَّه إلى الأنساق الثقافية التي أنتجته؛ أما الخطأ المنهجي فهو الذي يعكس المسار، فيبدأ من الثقافة لكي يصل منها إلى النَّص، وهو ما يعني أنَّ القارئ الثقافي يَقْدِم على القراءة مشحونًا بما يختزنه في ذاكرته، ويتعامل مع النَّص بسلطة هذا المخزون، لا بما في النَّص ذاته، وقد يقودها هذا التعامل إلى تحميل النَّص بما ليس فيه، وإرغامه على تقبُّل تفسيرات وتأويلات لا صلة له بها، وفي اتجاه معاكس، قد يحمل مخزونه الثقافي بسلبيات النَّص، ثمَّ سلبيات منتجه[٧٣].

وفي موضع آخر، يشير عبد المطلب إلى خطأ منهجي ثانٍ، وهو "أنَّ بعض

---

(٧١) محمد عبد المطلب، القراءة الثقافية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، (د. ط)، ٢٠١٩، ص٨٤.

(٧٢) المصدر السابق، ص٢٠.

(٧٣) محمد عبد المطلب، القراءة الثقافية، ص٢٠، ٢١.

ISSN: 2537-0847 eISSN : 2537-0898

القراءات تتوقف عند بكورة النَّسق، وتتناسى التحولات التي انتابته حضاريًّا، كما أنَّ بعض القراءات تتوقَّف عند التحوُّل الأخير لهذا النَّسق، متناسية –أيضًا- ما مرَّ به من تحولات سابقة، وهذا وذاك قد يؤدي إلى خلل في الوصول إلى الناتج الجمالي والثقافي معًا"(٧٤).

وقدَّم الناقد محمد عبد المطلب قراءات ثقافية للشِّعر العربي المعاصر، بالإضافات إلى السَّرديات، وما تنطوي عليه من أنساق ثقافية متصارعة، ترسَّبت في بواطن النَّصوص، وتحتاج إلى السَّبر والتفكيك.

وقبل أنْ نقوم بتحليل نص قصيدة "الكوليرا" للشَّاعرة العراقية "نازك الملائكة"؛ فإنَّني أشير إلى أنَّ قراءة عبد المطلب لا تخلو من الإجراءات الأسلوبية التي استعملها في قراءة النَّص والولوج إلى عالمه الباطني، وهذا النَّص: إمَّا يساعد الناقد في فضِّ أنساقه الثقافية، وإزاحة أقنعته الجمالية، أو يغلق الأبواب دونه، ويحرمه من القراءة.

ويمثِّل نص الكوليرا انقلابًا إيقاعيًّا على الشِّعرية التراثية التي استراحت إلى نظام الشَّطرين في عمود الشِّعر؛ فكان التلاعب بالتفعيلات كمًّا وكيفًا في الأسطر الشِّعرية بديلًا كافيًّا في ممارسة الإبداع، ويسهم في صوغ مرحلة جديدة من مراحل الشِّعر العربي، وهي بداية تأسيس الشِّعر الحر في البيئات العربية عام ١٩٤٧.

ولم يكن الانقلاب إيقاعيًّا محضًا؛ بل ثقافيًّا، يعكس الانتقال من مستوى البساطة في الشِّعر العمودي إلى مستوى التعقيد في الشِّعر الحر، وهي قضية انشغل بها المجتمع الأدبي وحده، ولم يكن من الميسور الحكم فيها.

ولا تخلو الشِّعرية العربية –على امتدادها التاريخي الطويل- من المرجعيات الثقافية التي تزاوج بين السياق المعرفي المطلق، والسياق الاجتماعي المغلَّف بالطابع النَّفسي، وما ينبثق عنهما من ارتباط بالمرجعية الواقعية العملية، والمرجعية التاريخية. ويتصوَّر الناقد أنَّ قصيدة "الكوليرا" تجمع بين مجمل هذه السياقات؛ بوصفها رسالة ثقافية محمولة على نسق جمالي شعري، ويمكن أنْ نقول عنها: إنَّها رسالة طويلة المدى؛ لأنَّ تأثيرها ممتد يتتابع عليه القرَّاء زمنًا بعد زمن، ومكانًا بعد مكان، ومن ثمَّ؛ فإنَّ هذه القصيدة –وأمثالها- ترتفع من أفقها الفردي إلى أفق جماعي؛ لأنَّ كلَّ متلقٍ قارئ، يدرك على نحو من الأنحاء أنَّه شريك في الإنتاج"(٧٥).

وتناقلت وسائل الإعلام تسرُّب داء الكوليرا إلى الأرياف المصرية؛ ممَّا أدَّى إلى كثرة الضَّحايا، وتزايد أعدادهم يومًا بعد يوم، وترك هذا الخبر الفاجع في وجدان الشَّاعر إحساسًا نفسيًّا بالفقد، يحتاج إلى كتابة النَّص على نحو مغاير، يعكس معاناة

(٧٤) المصدر السابق، ص٥٤.
(٧٥) محمد عبد المطلب، القراءة الثقافية، ص٢٠٩.

ISSN: 2537-0847 eISSN : 2537-0898

صاحبته في الخلق شكلًا ومضمونًا، ويعجز نظام الشَّطرين عن صوغ هذه المعاناة، والإيحاء بعمق مأساة الشَّاعرة ومأساة أمَّة العربية التي ينتمي إليها، حينما تقول:

الموتُ، الموتُ، الموتْ

تشكو البشريَّةُ، تشكو ما يرتكبُ الموتْ(٧٦)

تستعيد نازك نسقًا ثقافيًّا قديمًا، لازم حياة الشِّعر العربي منذ فجر تاريخه، وهو الرِّثاء، وتحاول مشاطرة البيئة المصرية في ضحاياها إزاء وباء الكوليرا على نحو جديد، لا يخلو من الإحساس بالفقد، والحزن.

ويتشكَّل الهيكل الدَّاخلي للنص من أربع لوحات شعرية مترابطة، ومتكاملة، وتوازي اللَّوحة الأولى الواقع المأساوي في مصر موازاة نفسية، واجتماعية، وثقافية، متكئة على مفردتين مركزيَّتين: اللَّيل، والموت، وتشمل الأسطر من الأول إلى السَّطر الرابع عشر، وتنطوي هذه اللَّوحة الشِّعرية على صراع درامي عميق، يرشح بالحركة، وينتهي بالصِّدام بين الداخل الحزين والخارج المستغيث في مواجهة كارثة الكوليرا:

الموتُ، الموتُ، الموتْ

يا حزنَ النِّيلِ الصَّارخِ ممَّا فعلَ الموتْ(٧٧)

ويكشف نص القصيدة عن مخزون ثقافي نفسي، يربط مأساة مصر الجريحة بلحظة زمنية حاسِّمة، تشكِّل لحظة التنوير أو الخلاص من المأساة. وقد استراحت الشِّعرية العربية إلى اللَّيل في تشكيل هذه اللَّحظة الزمنية، لكنَّ الشَّاعرة ترى أنَّ اللَّيل يخلو من السَّيطرة في اللَّوحة الثانية، ويأتي الفجر:

طَلَعَ الفجرُ

أصغِ إلى وَقْعِ خُطَى الماشينْ

في صمتِ الفجْرِ، أصِخْ، انْظرْ ركبَ الباكين(٧٨)

ويتبدَّى للنَّاقد أنَّ اللَّوحة الثانية تستمد من اللَّوحة الأولى مفارقتها بين سكون الليل ووقع صدى الأنَّات؛ لتجعلها مفارقة بين الفجر بكلِّ هدوئه ونعومته، وخطى الماشين بكل ضوضائها الباكية، وهذا التكامل بين اللَّوحتين تكاملٌ منطقي، أشبه بالمقدِّمة والنتيجة؛ إذْ إنَّ اللوحة الأولى رصدت الموت، والثانية قدَّمت الجنائز الجماعية التي يتَّمت الأطفال، ودفعت الشَّكوى من المأساة إلى أفق إنساني(٧٩).

وترصد اللَّوحة الشعرية الثالثة أسباب حلول الكارثة في البيئة المصرية على نحو إبداعي، يثير في وجدان المتلقي الإحساس بضراوة الموت، وهو يسلب الأرواح

---

(٧٦) نازك الملائكة، ديوان نازك الملائكة، دار العودة، بيروت، (د. ط)، ١٩٩٧، ج٢/ ١٤٠.

(٧٧) المصدر السابق، ج٢/ ١٣٩.

(٧٨) نازك الملائكة، ديوان نازك الملائكة، ج٢/ ١٣٩.

(٧٩) محمد عبد المطلب، القراءة الثقافية، ص٢٢١.

ISSN: 2537-0847 eISSN : 2537-0898

الإنسانية البريئة، ويقابل هذا الحسُّ المأساوي في اللَّوحة الرابعة استسلام صامت، وبكاء غزير، يقيم جنازة كونية، تستوعب الموت في نطاق رؤيوي أكثر موضوعية وشمولًا؛ ذلك أنَّ الشِّعر الحر شعرٌ رؤيوي، يستند إلى الرؤيا والحدس في استنطاق الكارثة والإبانة عن أثرها السيكولوجي في وجدان الشَّاعرة، ويعفُّ عن الصُّراخ الخارجي والتعليل، تقول نازك:

الصمتُ مريرْ
لا شيءَ سوى رجْعِ التكبيرْ
حتَّى حفَّارُ القبرِ ثَوَى لمْ يبقَ نَصِيرْ
الجامعُ ماتَ مؤذِّنُهُ
الميتُ من سيؤبِّنُهُ
لم يبقَ سوى نوْحٍ وزفيرْ(٨٠)

ويرى الناقد في نهايةً قراءة النَّص أنَّ المخزون المأساوي الذي أحدثته كارثة الكوليرا في مصر مخزونٌ ثقافي، يقودنا إلى التأمل للخروج من دائرة المعنى الذي طرحته اللَّوحات المتتابعة؛ ليتوقَّف أمام الأدوات التي وظَّفها الإبداع، وكيفيَّة إنتاجها للمعنى، إذْ لم يعد مطروحًا أنْ يسأل القارئ: ماذا قال النَّص؟، وإنما المطروح: كيف قال النَّص كلَّ مقولة؟

ويجيب عن هذا السؤال بأنَّ الكيفية هي التي سيطرت على عملية اختيار الدوال من المعجم؛ إذْ إنَّها استحضرت معجم (الألم، والحزن، والموت)، وقد بلغت مفردات هذا المعجم ثلاثًا وثلاثين مفردة، وما بقي من مفردات القصيدة دخلت إلى هذا المعجم بحكم السياق الذي يحتويها(٨١).

وبنى الناقد قراءته الثقافية على الأنساق الثقافية القارَّة في باطن النَّص الشِّعري، وصوِّر الصِّراع الدِّرامي المحتدم بينها وباء الكوليرا في هيئة وحشٍ مخيف، يرهِب الأرواح الإنسانية ويرعبها، وهذا التصوير أقرب إلى نسق الفحولة؛ فالوباء فحلٌ يمارس سلطته على نحو غريب، ويتحدَّى المجتمع المصري كاملًا.

ولقد عُني النَّقد الثقافي بمصطلحات أخرى إلى جانب الفحولة، وهي الأبوة، والذُّكورة في تشييد مناطق القوَّة، والرجولة، والعقلانية، وتنفر من مناطق الضَّعف، والخواء، والأنوثة، والعاطفية، وهو ما يجعل "النقد النِّسوي" (Feminist Criticism) يهتمُّ بالنِّسوية، ولا يعني بذلك صورة المرأة أو إسهاماتها في الحركة الأدبية، وإنَّما يعني إلغاء مبدأ المركزية في ثنائية "الذكر والأنثى" عند جاك دُريدا؛ بحيث تغيب السُّلطة الذكورية التي انحاز إليها النَّقد في تشكيل صورة الرَّجل ردحًا من الزَّمن، ونقيم سلطة

(٨٠) نازك الملائكة، الأعمال الكاملة، ج٢/ ١٤١.
(٨١) محمد عبد المطلب، القراءة الثقافية، ص٢٢٧.

ISSN: 2537-0847 eISSN : 2537-0898

بديلة، تهتم بشؤون المرأة وعواطفها الجياشة على نحو ذاتي؛ إذْ يؤمن أساطين النَّقد النسوي "أنَّ مناهج العلوم الاجتماعية هي مناهج ذكورية، ومنحازة، بأساليب مختلفة نحو وجهات النظر الذكورية، وذلك موقف يؤدِّي –على نحو نهائي- إلى المحافظة على الوضع كما هو، وعلى سيطرة الرَّجل على المرأة، كما أكَّد آخرون أنَّهم معنيون بعدم المساواة بينهما"(٨٢).

وتكاد المساواة بين الرجل والمرأة تكون ملغاة في الشِّعر العربي القديم، وكان الشَّاعر العربي ينظر إلى الشَّاعرة العربية نظرة دونيَّة، قِوامها الحسد والكراهية؛ فعندما سُئل جريرٌ عن أشعر النَّاس، قال: "أنا، لولا هذه الخبيثة"(٨٣)؛ يعني الخنساء التي حظت بأسباب التفوق والنَّجاح في زمانها.

وعني الشِّعر العربي القديم، وبخاصَّة الشِّعر العذري بسيطرة الرَّجل على المرأة والتفاعل مع لسانها الصَّامت في النَّص، وتملَّك الشَّاعر العربي هذا اللِّسان جماليًّا ومعرفيًّا، كما تملَّك المناطق البيولوجية من جسد المرأة في التعبير عن مشاعرها الصَّادقة، ومن قبيل ذلك قول عمر بن أبي ربيعة:

وَلَمَّا التَقَيْنَا بِالثَنِيَّةِ أَوْمَضَتْ ... مَخافَةَ عَيْنِ الكاشِحِ المُتَنَمِّمِ
أَشارَتْ بِطَرفِ العينِ خيفَةَ أَهلِها ... إِشارَةَ محزونٍ ولَمْ تَتكلَّمِ
فأيقنْتُ أنَّ الطرفَ قد قالَ مرحبًا ... وأهلًا وسهلًا بالحبيبِ المُتيَّمِ
فَأَبْرَدْتُ طرفِي نَحْوها بِتَحيَّةٍ ... وقلتُ لها قولَ امرئٍ غيرَ مُفْحَمِ(٨٤)

ينظر النَّقد النِّسوي إلى أنَّ حاسَّة البصر عنصرٌ فعَّال في عملية الاتصال مع الشَّاعر، يُحْسِن مخاطبته والتفاعل مع أنبل مشاعره على نحو صامت، يستبطن قيمة القبول؛ بوصفه حبيبًا في الحياة، وهذه القيمة تجلَّت من خلال الحوار الخارجي في النَّص.

ويدرس النَّقد النسوي الطرائق التي يتشكَّل من خلالها صوت المرأة، وكيف تتجلَّى صورتها المتخيَّلة؟، كما تجلَّت صورة الرَّجل في النَّص، وينطوي هذه التجلِّي

---

(٨٢) أرثر أيزابرجر، النقد الثقافي، تمهيد مبدئي للمفاهيم الرئيسية، ترجمة: وفاء إبراهيم، ورمضان بسطاويسي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط١، ٢٠٠٣، ص٦٧- ٦٨.

(٨٣) كريم البستاني، شعر الخنساء، تحقيق وشرح، مكتبة صادر، بيروت، (د. ط)، ١٩٥١، ص٦.

(٨٤) عمر بن أبي ربيعة، ديوان عمر بن أبي ربيعة شاعر الحب الجمال، شرح وتحقيق وتعليق: محمد عبد المنعم خفاجي، وعبد العزيز شرف، المكتبة الأزهرية للتراث، القاهرة، (د. ط)، (د. ت)، ص٢٣٣.

ISSN: 2537-0847 eISSN : 2537-0898

على أدوار المرأة الفعلية في النَّص، وكيف تستغلُّ المرأة المناطق البيولوجية الحسَّاسة من جسدها استغلالًا مقصودًا؟، يمتد إلى حياتها النفسية، والاجتماعية، والسياسية، والثقافية، والفكرية؛ فلا نريد لهذا الجسد أنْ يسكن مناطق اللَّاوعي، ويشي بمدلولات القمع، والتسلُّط، والعنف، وإنَّما نريد لهذا الجسد أنْ يمحوَ تاريخ الأبوة المتوارث ردحًا من الزَّمن، تغدو المرأة شريكًا للرجل في الممارسة تاريخيًّا، وثقافيًّا، وسياسيًّا، واجتماعيًّا، واقتصاديًّا؛ وبمعنى أدق: عنصرًا فاعلًا لا مفعولًا به في شتَّى جوانب الحياة.

وفي ضَوء ذلك تكون النسوية: "كلُّ جهد نظري أو عملي يهدف إلى مراجعة أو مساءلة أو نقد أو تعديل النظام السائد في البنيات الاجتماعية، الذي يجعل الرجل هو المركز الفاعل، وهو الإنسان الحائز على الأهلية، والمرأة جنسًا ثانيًا، أو كائنًا آخرَ في منزلة أدنى، فتُفرض عليها حدود وقيود، وتُمنع عنها إمكانات المشاركة؛ لأنَّها امرأة، وتبخَّس خبراتها لأنَّها أنثى؛ لتبدو الحضارة البشرية في شتى مناحيها إنجازًا ذكوريًّا خالصًا، يؤكِّد سلطة الرجل، ويوطِّدها، ويقرِّر تبعيَّة المرأة له"(٨٥).

وتعترض النسوية على الأبويَّة التي توارث فيها الفحلُ هرم السُّلطة المطلقة على امتداد التاريخ، وأسهم في إقصاء المرأة وتحجيم أدوارها الفعلية، وقد تبلور هذا النَّظام الأبوي من اهتمامات الفحل/ الرجل واحتياجاته الإنسانية والجمالية والثقافية، والفكرية، متجاهلًا إمكانات المرأة وخبراتها في مناحي الحياة، كما استثمر الفوارق البيولوجية بين الجنسين في تأكيد ذلك، وزعم أرسطو –ومن سار على شاكلته من الفلاسفة وعلماء النفس- أنَّ المرأةَ مخلوقٌ ناقص، لكنَّه لا يعي ما تنضوي عليه هذه المقولة من ثنائيات ضدية، قِوامها الكمال والنَّقص، والذكورة والأنوثة، والقوة والضَّعف، والعقلانية والعاطفية، والفاعل والمفعول به، والمسؤول والمسؤول عنه، والتابع والمتبوع، وغير ذلك من الثنائيات الميتافيزيقية التي قُوبلت بالرَّفض والمقاومة.

ويحاول النَّقد النِّسوي تمثيل المرأة تفكيرًا وإبداعًا، يستند إلى مبدأ الشَّركة بينها وبين الرجل في المجتمع، فكلاهما لا ينشطر عن الآخر، ولا يقدر على العيش دونه، وهو ما يعني الخلاص من سلطة القهر الذكوري الذي يكدِّر صفو المرأة، والتشبُّث بالمساواة والحرية والعدالة وغير ذلك من القيم المعنوية التي يستثمرها النقد النسوي في نقد الواقع الخارجي، أو إجراء تعديل جذري في كلِّ بنية اجتماعية، تمنع المرأة من ممارسة أدوارها الفعلية، وتهب الرجل أسباب البذل والعطاء في الحياة.

وترى "ريان فوت" أنَّ النسوية التفكيكية تشكِّك في فكرة وجود اضطهاد عام واقع على كل النساء، وفي فكرة وجود طريق تحرير لهنَّ؛ إنَّها تشكك فيما إذا كانت هناك طبيعة عامة للمرأة يمكن أنْ تكون أساسًا لحركة نسوية، وهذا التشكيك ينسحب

(٨٥) ليندا جين شيفرد، أنثوية العلم، العلم من منظور الفلسفة النسوية، ترجمة: د. يمنى طريف الخولي، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ٢٠٠٤، ص١١.

ISSN: 2537-0847 eISSN : 2537-0898

على كثير من فجوات مرحلة التنوير(٨٦).

ولا بأس أنْ نقدِّم أنموذجًا على النقد النِّسوي، يحاول من خلاله الناقد محمد عبد المطلب استغلال إمكاناته في قراءة رواية (امرأة ما) للكتابة (هالة البدري)، فيرى أنَّ بنية العنوان الخارجي تستحضر طرفًا فاعلًا من أطراف الثنائية الخالدة (امرؤ، وامرأة)، وتغيِّب الطرف الثاني منها، وكأنَّها تحاول الخروج على النَّسق الثقافي الذي يغلب عليه استحضار (امرؤ)، وتغييب (امرأة)، أو يحضرهما معًا عند الضرورة. وليست هذه الإشارة الوحيدة المضمرة في العنوان؛ بل إنَّ هناك إشارة أخرى، وهي أنَّ استحضار مفردة ثانية (ما)، وتفيد تنكير سابقتها، وإبعادها عن التعيين، وكأنَّ هذه (المرأة) هي كلُّ النساء(٨٧).

وقد حضر الجسد حضورًا لافتًا في نص الرواية كمًّا وكيفًا؛ فقد ترددت مفردة الجسد والجسم مائة وسبعًا وسبعين مرَّة، وقد آثر هذا التردد المرتفع على بعض العناوين الداخلية حتى أصبحت عناوين جسدية؛ مثل: (إغواء، نزوى، رغبة، مراودة، جسد)، وكأنَّ النَّص ذاكرة مفتوحة لجسد (ناهد) –الشَّخصية الرئيسة- وعلاقته بجسد مصطفى من ناحية، وجسد عمر من ناحية أخرى، ولا ينفي هذا حضور أجساد أخرى؛ مثل: جسد ماجي، وفايقة، وبديعة، وسلمى وعلاقتها بجسد عمر(٨٨).

وتناول نصُ امرأة ما حضور الجسد بيولوجيًّا، واجتماعيًّا، ونفسيًّا، وقدَّم في كلِّ محور من هذه المحاور تجربة من تجارب المرأة الفعلية؛ فجسد ناهد ازداد ترهُّلًا عندما تواطأت عليها الأعراف الاجتماعية التي تؤمن بهيمنة الذَّكر في العلاقات الزوجية: "محرَّم عليك أنْ ترفضي له طلبًا لجسدك، تحريم الشِّرك بالله"(٨٩).

من أجل ذلك ترسَّب التمرُّد على السُّلطة الاجتماعية في أقاصي ناهد، فاعترضت بشدَّة على أواصر العلاقة الزَّوجية من زوجها الشَّرعي (مصطفى)، وأقبلت على إقامة علاقة جسدية محرَّمة مع (عمر)، وتبرِّر هذا الخروج الثقافي في حديث من أحاديثها النَّفسية: "كان طبيعيًّا لمثلي ألا تقبل أنْ يمسَّها مصطفى بعد أنْ أصبح غريبًا عنِّي، مازلنا زوجين، نعم، لكنَّه الآن آخر، أنا لعمر، ولا يمكن أنْ أكون لرجلين في آنٍ"(٩٠).

---

(٨٦) ريان فوت، النسوية والمواطنة، ترجمة: أيمن بكر، وسحر الشيشكلي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط١، ٢٠٠٥، ص٦٣- ٦٤.

(٨٧) محمد عبد المطلب، قراءة السرد النسوي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، (د. ط)، ٢٠١٤، ص١٢٣.

(٨٨) محمد عبد المطلب، قراءة السرد النسوي، ص١٣٣- ١٣٤.

(٨٩) هالة البدري، امرأة ما، روايات الهلال، القاهرة، ط١، ٢٠٠١، ص١٧٠.

(٩٠) المصدر السابق، ص٥٠.

ISSN: 2537-0847 eISSN : 2537-0898

ولقد غاب عن ذهن الناقد أنَّ النَّقد النسوي في البيئات العربية لا يخلو من التأطير الفكري، ومعظم الأفكار التي استوحاها الأدباء في خطاباتهم تظلُّ متشابهة، وبعضٌ من نماذجها مكرورٌ، إلا أنَّ الغريب أنْ يحاول بعض الأدباء -في مرحلة ما بعد الحداثة- تسفيه الأخلاق الإنسانية، وتحقير القيم الجمالية والفنية، وهدم الأعراف السائدة في المجتمع لحساب مصالح ذاتية، تستقطب مقولات فلسفية وافدة من البيئات الأوروبية، تدعو إلى التمرُّد على البنيات الاجتماعية، والاقتصادية، والسياسية، والثقافية القائمة في المجتمع، كما تمرَّد عليها النقد الماركسي سابقًا.

ويبقى أنْ أشير –أخيرًا- إلى نظرية الحِجاج في النَّقد الأدبي المعاصر، وأمثِّل عليها بكتاب: (الحوارات القرآنية- قراءة حِجَاجيَّة)، قِوامها الحوار في الوصول إلى شيء من الاتفاق المبدئي مع المتلقي، يستند إلى المنطق، بدلًا من الجدل العقيم الذي يفضي إلى الخصومة، ولا يعقد بين المتحاورين جسور المحبَّة والمودة.

وثمَّة فروق لغوية بين مفاهيم الدلالة والحجاج والبرهان في اللُّغة أشار إليها (أبو هلال العسكري)؛ فالدلالة تأتي بالعقل، والكتاب، والسُّنة، والإجماع، والقياس، والحجاج يأتي بالنَّظر، والبرهان يأتي بالمقالة للشَّهادة بالصِّحة، ويُضيف بأنَّ تأثير الحُجَّة في النَّفس كتأثير البُرهان فيها، وإنَّما تنفصل الحجَّة من البرهان؛ لأنَّ الحُجَّة مشتقة من معنى الاستقامة في القصد؛ حَجَّ يَحُجُّ: إذا استقام في قصده، والبرهان لا يُعْرف له اشتقاقٌ، وينبغي أنْ يكون لغة مفردة"(٩١).

وليس هناك مصدرٌ أكثر فاعلية وعمقًا من القرآن الكريم في العناية بالحجاج، من خلال إجراءات أسلوبية دقيقة، تستند إلى ضمائر اللُّغة، والأساليب الإنشائية، وأبنية القصر، والتقديم والتأخير، والعطف، والشَّرط، وغير ذلك ممَّا يعطي الحجاج نسقه التعبيري والدلالي في إقناع المعاند وتعديل مساره، فضلًا عن استثمار لغة الجسد في انتشال الانفعالات العاطفية، والإبانة عن الدلالات الخفية.

واقتضى منهج الدراسة أنْ يأتي الحجاج في ثلاثة محاور رئيسة(٩٢):

المحور الأول- الحوار السماوي: ودار هذا الحوار بين الذات الإلهية والملائكة، ثم سيدنا آدم -عليه السلام- وزوجه حواء، ثم إبليس، بالإضافة للحوارات الاستباقية التي جاءت على لسان الوحي للرسول -ﷺ-، وهي: حوار الذات الإلهية مع المرسلين، وحوار أهل النار مع أهل الجنة، وحوار المستضعفين مع المستكبرين.

المحور الثاني- الحوار السماوي الأرضي: دار بين الذات الإلهية وساكني

(٩١) أبو هلال العسكري، الفروق في اللغة، تحقيق: لجنة إحياء التراث العربي، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط٤، ١٩٨٠، ص٦٠، ٦١.

(٩٢) محمد عبد المطلب، الحوارات القرآنية، قراءة حجاجية، دار النابغة للنشر والتوزيع، طنطا، ط١، ٢٠٢١، ص١٣- ٢٦٥.

ISSN: 2537-0847 eISSN : 2537-0898

الأرض من الأنبياء والمرسلين، بالإضافة إلى الملائكة –بوصفهم مخلوقات تسكن السماء- وبعض سكَّان الأرض.

المحور الثالث- الحوار الأرضي: دار بين قابيل وهابيل، ثم بين الأنبياء والمرسلين مع ذويهم وأقوامهم، بالإضافة إلى الحوار الصَّامت في سياقيه الحضاري والثقافي، اللَّذين يشتركان في إنتاج المعنى بدلًا من اللَّفظ المنطوق، وقدَّم الناقد نماذج عن تلك من سورة يوسف؛ منها: واقعة ادِّعاء الإخوة أنَّ الذئب أكل سيدنا يوسف -عليه السلام-: ﴿جَاءوا عَلَى قَمِيْصِهِ بِدَمٍ كَذِبٍ﴾[٩٣]؛ فهذا الدَّم جعلوه دليل براءتهم الكاذبة[٩٤].

وتبدَّى للناقد أنَّ القراءة أبلغ من النَّقد في الحوار القرآني؛ ذلك أنَّ المسألة ليست إصدار أحكام صارمة تهدم تصوُّرات المعاند وتسفِّه آراءه المنطقية؛ وإنَّما تحقيق أهداف دينية، وتربوية، واجتماعية، واقتصاديَّة، تصوغ العلاقة بين السُّلطة السَّماوية ونظيرتها الأرضية، وتحدِّد أماكن كلٍّ منهما ودرجاتها، ولا تخدم أغراضًا نفعية، تنحاز إلى صلة القرابة ومناطق النُّفوذ كما هو الحال في السُّلطة الأرضية؛ ذلك أنَّ مقاصد القرآن الكريم هي تحقيق العدالة، والحق في الأرض، وهذا ما توصَّل إليه الناقد في نهاية القراءة.

وبعد؛ فإنَّ مباحث الدِّراسة تشفُّ عن شخصية نقدية مستقلَّة في مسيرة النَّقد الأدبي المعاصر، استطاعت أنْ تهضم التراث النقدي القديم، وتعيد إنتاجه على نحو جديد، يستوعب قضايا الحداثة، ويشتغل على ظواهرها الشِّعرية من خلال أدوات بلاغية قديمة، لا تخلو من الطَّاقة الجمالية، وهذا التفكير العلمي الصَّارم توارثه النَّاقد عن أسلافه في البيئة المصرية، فلم ينصاع إلى المقولات الأجنبية الوافدة، ولم يؤمن بجدوى المناهج النقدية الحديثة وفاعليتها في الغرب –وإنْ امتلكت أسباب النَّجاح والتفوق-؛ ذلك أنَّها تستقي مقولاتها النَّظرية المستحدثة من تراثنا النقدي القديم، وحَريٌّ بالنُّقاد العودة إلى ينابيع هذا التراث والامتياح منه بدلًا من الانبهار بهذه المناهج والانصياع وراء مقولاتها.

(٩٣) سورة يوسف، الآية: ١٨.

(٩٤) محمد عبد المطلب، الحوارات القرآنية، قراءة حجاجية، ص١٨٣.

ISSN: 2537-0847 eISSN : 2537-0898

المصادر والمراجع

أولًا- الأعمال الشعرية والنثرية:

١- أحمد عبد المعطي حجازي، ديوان أحمد عبد المعطي حجازي، دار العودة، بيروت، (د. ط)، ١٩٧٣.
٢- أمل دنقل، الأعمال الكاملة، دار الشروق، القاهرة، ط٢، ٢٠١٢.
٣- حسن فتح الباب، ديوان كل غيم شجر كل جرح هلال، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، (د. ط)، ١٩٩٣.
٤- عبد العزيز المقالح، ديوان هوامش يمانية، دار العودة، بيروت، ط١، ١٩٧٧.
٥- عمر بن أبي ربيعة، ديوان عمر بن أبي ربيعة شاعر الحب الجمال، شرح وتحقيق وتعليق: محمد عبد المنعم خفاجي، وعبد العزيز شرف، المكتبة الأزهرية للتراث، القاهرة، (د. ط)، (د. ت).
٦- محمد عفيفي مطر، يتحدث الطمي، دار مدبولي، القاهرة، ط١، ١٩٧٧.
٧- محمد أبو سنة، الأعمال الشعرية، دار مدبولي، القاهرة، ط١، ١٩٨٥.
٨- محمد أحمد حمد، ديوان قطف القمر، دار الثقافة الجديدة، ١٩٩٢.
٩- محمد بنيس، ديوان هبة الفراغ، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٢.
١٠- محمود درويش، الأعمال الأولى، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، ط١، ٢٠٠٥.
١١- نازك الملائكة، ديوان نازك الملائكة، دار العودة، بيروت، (د. ط)، ١٩٩٧.
١٢- هالة البدري، امرأة ما، روايات الهلال، القاهرة، ط١، ٢٠٠١.

ثانيًا- المصادر التراثية:

١- أبو هلال العسكري، الفروق في اللغة، تحقيق: لجنة إحياء التراث العربي، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط٤، ١٩٨٠.
٢- جلال الدين القزويني، التلخيص في علوم البلاغة، تحقيق: عبد الرحمن البرقوتي، دار الفكر العربي، القاهرة، ط١، ١٩٠٤.
٣- ضياء الدين بن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق: أحمد الحوفي، وبدوي طبانة، مكتبة نهضة مصر، القاهرة.
٤- عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تحقيق: محمود أحمد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، ط١، ١٩٩١.
٥- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تحقيق: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، ط٣، ١٩٩٢.
٦- عبد الله بن هشام الأنصاري، مغني اللَّبيب عن كتب الأعاريب، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية للطباعة والنشر، صيدا، بيروت، (د. ط)، ١٩٩١.

ISSN: 2537-0847 eISSN : 2537-0898

٧- عثمان بن جني، اللُّمع في العربية، تحقيق: حسين محمد شرف، عالم الكتب، القاهرة، ط١، ١٩٧٩.
٨- محمد بن سلَّام الجُمَحي، طبقات فحول الشعراء، تحقيق: محمود محمد شاكر، دار المعارف للطباعة والنشر، القاهرة، (د. ط)، ١٩٥٢.
٩- أبو بكر محمد بن الطيب الباقلاني، إعجاز القرآن، تحقيق: السيد أحمد صقر، دار المعارف، مصر، ١٩٥٤.
١٠- يحيى العلوي، الطراز المتضمِّن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، مطبعة المتقطف، مصر، ط١، ١٩١٤.
١١- يوسف السكَّاكي، مفتاح العلوم، تحقيق: نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، ط٢، ١٩٨٧.

ثانيًا- المراجع:

أولًا- المراجع العربية:

١- طه حسين، مع المتنبي، دار المعارف، مصر، ط١، ١٩٤٩.
٢- عبد الله محمد الغذَّامي، الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلى التشريحية، النادي الأدبي الثقافي- جدَّة، المملكة العربية السعودية، ط١، ١٩٨٥.
٣- عبد الله الغذَّامي، النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط٣، ٢٠٠٥.
٤- كريم البستاني، شعر الخنساء، تحقيق وشرح، مكتبة صادر، بيروت، (د. ط)، ١٩٥١.
٥- لطفي عبد البديع، التركيب اللغوي للأدب، بحث في فلسفة اللغة والاستطيقا، دار المريخ للنشر، الرياض، ط٢، ١٩٨٩.
٦- لطفي عبد البديع، ميتافيزيقيا اللغة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، (د. ط)، ١٩٩٧.
٧- محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، البلاغة والأسلوبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، (د. ط)، ١٩٨٤.
٨- محمد عبد المطلب، تطور تجربة محمود درويش الشعرية، ضمن كتاب زيتونة المنفى، دراسات في شعر محمود درويش، الحلقة النقدية في مهرجان جرش السادس عشر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٩٨.
٩- محمد عبد المطلب، بناء الأسلوب في شعر الحداثة، التكوين البديعي، دار المعارف، القاهرة، ط٢، ١٩٩٥.
١٠- محمد عبد المطلب، جدلية الإفراد والتركيب في النقد العربي القديم، الشركة المصرية العالمية للنشر- لونجمان، مصر، ط١، ١٩٩٥.

ISSN: 2537-0847 eISSN : 2537-0898

١١- محمد عبد المطلب، الحوارات القرآنية، قراءة حجاجية، دار النابغة للنشر والتوزيع، طنطا، ط١، ٢٠٢١.
١٢- محمد عبد المطلب، قراءات أسلوبية في الشعر الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط١، ١٩٩٥.
١٣- محمد عبد المطلب، القراءة الثقافية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، (د. ط)، ٢٠١٩.
١٤- محمد عبد المطلب، قراءة السرد النسوي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، (د. ط)، ٢٠١٤.
١٥- محمد عبد المطلب، قراءة الشعر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط١، ٢٠٢١.
١٦- محمد عبد المطلب، المسيرة البينية للنقد الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، (د. ط)، ٢٠١٧.
١٧- محمد عبد المطلب، مُناورات الشعرية، دار الشروق، القاهرة، ط١، ١٩٩٦.
١٨- محمد عبد المطلب، النص المشكل، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، (د. ط)، ١٩٩٩.

ثانيًا- الكتب المترجمة:

١- أرثر أيزابرجر، النقد الثقافي، تمهيد مبدئي للمفاهيم الرئيسية، ترجمة: وفاء إبراهيم، ورمضان بسطاويسي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط١، ٢٠٠٣.
٢- برند شبلنر، علم اللغة والدراسات الأدبية، (دراسة الأسلوب، البلاغة، علم اللغة النصي)، ترجمة: محمود جاد الرب، الدار الفنية للنشر والتوزيع، الرياض، ط١، ١٩٩١.
٣- جورج بيفون، مقالة حديث في الأسلوب، ضمن كتاب من النقد الأدبي، ترجمة: أحمد أحمد بدوي، مكتبة نهضة المصرية، الفجالة، ط٢، ١٩٦٠.
٤- ريان فوت، النسوية والمواطنة، ترجمة: أيمن بكر، وسحر الشيشكلي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط١، ٢٠٠٥.
٥- ليندا جين شيفرد، أنثوية العلم، العلم من منظور الفلسفة النسوية، ترجمة: د. يمنى طريف الخولي، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ٢٠٠٤.
٦- هانز روبرت جوس، الأدب ونظرية التأويل، ضمن كتاب ما هو النقد؟، إعداد وتقديم: بول هيرنادي، ترجمة: سلافة حجاوي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ١٩٨٩.

Translating the list of sources and references

First - poetic and prose works:

1- Ahmad Abd al-Muti Hijazi, The Diwan of Ahmad Abd al-Muti

ISSN: 2537-0847 eISSN : 2537-0898

Hijazi, Dar al-Awda, Beirut, (Dr. I), 1973.
2- Amal Dunqul, The Complete Works, Dar Al-Shorouk, Cairo, 2nd edition, 2012.
3- Hasan Fath al-Bab, The Diwan of Every Cloud, Tree, Every Hurt Crescent, The Egyptian General Book Organization, Cairo, (Dr. I), 1993.
4- Abdel Aziz Al-Maqaleh, Divan of Yemeni margins, Dar Al-Awda, Beirut, 1st edition, 1977.
5- Omar bin Abi Rabi'a, The Divan of Omar bin Abi Rabi'a, Poet of Love and Beauty, explanation, investigation and commentary: Muhammad Abdel Moneim Khafaji, and Abdel Aziz Sharaf, Al-Azhar Library for Heritage, Cairo, (Dr. I), (Dr. T.(
6- Muhammad Afifi Matar, Speaks Al-Tami, Dar Madbouly, Cairo, 1st edition, 1977.
7- Muhammad Abu Sunna, Poetical Works, Dar Madbouly, Cairo, 1st edition, 1985.
8- Muhammad Ahmad Hamad, Diwan Qatr al-Qamar, New House of Culture, 1992.
9- Mohamed Bennis, Divan Hiba Al-Farag, Toubkal Publishing House, Casablanca, 1st edition, 1992.
10- Mahmoud Darwish, The First Works, Riyad Al-Rayes for Books and Publishing, Beirut, 1st Edition, 2005.
11- Nazik Al-Malaikah, Divan Nazik Al-Malaikah, Dar Al-Awda, Beirut, (Dr. I), 1997.
12- Hala Al-Badri, A Woman, Crescent Novels, Cairo, 1st Edition, 2001.

Second: Heritage sources:

1- Abu Hilal Al-Askari, Differences in Language, investigation: The Committee for the Revival of Arab Heritage, Dar Al-Afaq Al-Jadida publications, Beirut, 4th edition, 1980.
2- Jalal al-Din al-Qazwini, Al-Talkhis fi Ulum al-Balaghah, investigation: Abd al-Rahman al-Barqouti, Dar al-Fikr al-Arabi, Cairo, 1st edition, 1904.
3- Diaa Al-Din Ibn Al-Athir, The Walking Proverb in the Literature of the Writer and Poet, Investigated by: Ahmed Al-Hofy, and Badawy

ISSN: 2537-0847 eISSN : 2537-0898

Tabana, Nahdt Misr Library, Cairo.
4- Abdul Qaher Al-Jurjani, Asrar Al-Balaghah, investigation: Mahmoud Ahmed Shaker, Al-Madani Press, Cairo, 1st Edition, 1991.
5- Abd al-Qaher al-Jurjani, Evidence of Miracles, investigation: Mahmoud Muhammad Shaker, Al-Madani Press, Cairo, 3rd edition, 1992.
6- Abdullah bin Hisham al-Ansari, Mughni al-Labib on the books of the Arabs, investigation: Muhammad Muhiy al-Din Abd al-Hamid, The Modern Library for Printing and Publishing, Sidon, Beirut, (Dr. I), 1991.
7- Othman bin Jinni, Al-Lama fi Al-Arabiya, investigation: Hussein Muhammad Sharaf, Alam Al-Kutub, Cairo, 1st Edition, 1979.
8- Muhammad bin Salam Al-Jumahi, Tabaqat Al-Fawwal Al-Shuara', investigation: Mahmoud Muhammad Shaker, Dar Al-Maarif for Printing and Publishing, Cairo, (Dr. I), 1952.
9- Abu Bakr Muhammad ibn al-Tayyib al-Baqalani, The Miracle of the Qur'an, investigation: al-Sayyid Ahmad Saqr, Dar al-Ma'arif, Egypt, 1954.
10- Yahya Al-Alawi, The Style Containing the Secrets of Rhetoric and the Sciences of Facts of Miracles, Al-Mutaqtaf Press, Egypt, 1st edition, 1914.
11- Youssef Al-Sakaki, Miftah Al-Uloom, investigation: Naim Zarzour, Dar Al-Kutub Al-Ilmiya, Beirut, 2nd Edition, 1987.

Second - References:

First - Arabic references:

1- Taha Hussein, with Al-Mutanabi, Dar Al-Maarif, Egypt, 1st edition, 1949.
2- Abdullah Muhammad Al-Ghathami, Sin and Atonement, from Structural to Anatomical, Literary and Cultural Club - Jeddah, Saudi Arabia, 1st Edition, 1985.
3- Abdullah Al-Ghathami, Cultural Criticism, Reading in Arab Cultural Patterns, Arab Cultural Center, Beirut, 3rd edition, 2005.
4- Karim Al-Bustani, The Poetry of Al-Khansa, investigation and explanation, Sader Library, Beirut, (Dr. I), 1951.

ISSN: 2537-0847 eISSN : 2537-0898

5- Lutfi Abdel-Badi', The Linguistic Syntax of Literature, Research in Philosophy of Language and Ethics, Dar Al-Marikh Publishing House, Riyadh, 2nd Edition, 1989.
6- Lotfi Abdel Badie, The Metaphysics of Language, The Egyptian General Book Organization, Cairo, (Dr. I), 1997.
7- Muhammad Abdel Muttalib, Rhetoric and Stylistics, Rhetoric and Stylistics, The Egyptian General Book Organization, Cairo, (Dr. I), 1984.
8- Muhammad Abd al-Muttalib, The Development of Mahmoud Darwish's Poetry Experience, within the book Zaytuna al-Manfa, Studies in Mahmoud Darwish's Poetry, Critical Circle at the Sixteenth Jerash Festival, Arab Foundation for Studies and Publishing, Beirut, 1st edition, 1998.
9- Muhammad Abdel-Muttalib, Building Style in the Poetry of Modernity, Al-Badi'i Composition, Dar Al-Maarif, Cairo, 2nd Edition, 1995.
10- Muhammad Abdel-Muttalib, The Dialectic of Individuals and Syntax in Ancient Arabic Criticism, Egyptian International Publishing Company - Longman, Egypt, 1st edition, 1995.
11- Muhammad Abd al-Muttalib, Quranic dialogues, argumentative reading, Dar al-Nabigha for publication and distribution, Tanta, 1st edition, 2021.
12- Muhammad Abdel-Muttalib, Stylistic Readings in Modern Poetry, The Egyptian General Book Organization, Cairo, 1st Edition, 1995.
13- Muhammad Abdel-Muttalib, Cultural Reading, The Egyptian General Book Authority, Cairo, (Dr. I), 2019.
14- Muhammad Abdel-Muttalib, Reading the Feminist Narrative, The Egyptian General Book Authority, Cairo, (Dr. I), 2014.
15- Muhammad Abdel-Muttalib, Reading Poetry, The Egyptian General Book Authority, Cairo, 1st edition, 2021.
16- Muhammad Abdel-Muttalib, The Inter-March of Literary Criticism, The Egyptian General Book Authority, Cairo, (Dr. I), 2017.

ISSN: 2537-0847 eISSN : 2537-0898

17- Muhammad Abdel-Muttalib, Poetry maneuvers, Dar Al-Shorouk, Cairo, 1st edition, 1996.
18- Muhammad Abdel-Muttalib, The Problematic Text, The General Authority for Cultural Palaces, Cairo, (Dr. I), 1999.

Second: Translated books:

1- Arthur Eisberger, Cultural Criticism, An Initial Introduction to the Main Concepts, Translated by: Wafaa Ibrahim, and Ramadan Bastawisi, The Supreme Council of Culture, Cairo, 1st Edition, 2003.
2- Bernd Schepliner, Linguistics and Literary Studies, (Study of style, rhetoric, textual linguistics), translated by: Mahmoud Gad Al-Rub, Al-Dar Al-Faniya for Publishing and Distribution, Riyadh, 1st Edition, 1991.
3- George Bevon, An article on Hadith in style, within a book of literary criticism, translated by: Ahmed Ahmed Badawi, Nahdat Al-Masrya Bookshop, Faggala, 2nd edition, 1960.
4- Ryan Foot, Feminism and Citizenship, translated by: Ayman Bakr, and Sahar Al-Shishakly, Supreme Council for Culture, Cairo, 1st Edition, 2005.
5- Linda Jane Shepherd, The Feminism of Science, Science from the Perspective of Feminist Philosophy, translated by: Dr. Youmna Tarif Al-Khouli, The World of Knowledge series, Kuwait, 2004.
6- Hans Robert Josse, Literature and Interpretation Theory, within the book What is Criticism?, Prepared and presented by: Paul Hernadi, Translated by: Sulafa Hijjawi, General Cultural Affairs House, Baghdad, 1st edition, 1989.

ISSN: 2537-0847 eISSN : 2537-0898