الاتجاهات الأسلوبية في نقد الشعر العربي الحديث
صلاح فضل أنموذجا

الدكتور: محمد صالح الشنطي
جامعة جدارا – الأردن

سأحاول في هذه البحث أن أعرض لأهم الدراسات التي توسلت بالأسلوبية منهجا في الدرس النقدي للشعر العربي مبينا أهم المناهج التي توسلت بها بإيجاز يسمح بتقري المداخل الأسلوبية الرئيسة ، ثم أتناول منهج الدكتور صلاح فضل بوصفه واحدا من أهم النقاد الأسلوبيين العرب ، مقدما لدراسته باستعراض جهده النقدي ، ثم بيان المبادئ الأساسية التي تنهض عليها رؤيته النظرية، ثم محاولة التعرف على الأساليب الإجرائية التي طبقها في دراسته لعدد من الشعراء العرب ، وما تميز به عن النقاد الآخرين .

ثمة اتجاه واضح في نقد الشعر العربي الحديث يتوسل بالأسلوبية منهجا للدراسة،و يتفاوت اهتمام النقاد الأسلوبيين بالاتجاهات الجمالية للشعر الحديث ؛ فشكري عياد يولي جل اهتمامه للشعر الرومانسي ، فيختار ستة نماذج منه في كتابه "مدخل إلى علم الأسلوب" (1) ،وطه وادي يدرس نماذج من مختلف المدارس الشعرية في كتابه"جماليات القصيدة المعاصرة "(2)،وثمة نقاد آخرون اهتموا في دراساتهم بشاعر فحسب مثل محمد الهادي الطرابلسي في دراسته لخصائص الأسلوب في الشوقيات(3) ؛ أما عبد المطلب فيركز على شعراء أغلبهم من جيل السبعينيات والثمانينيات (4) ، وناصر علي في دراسته لدرويش(5) ؛ أما صلاح فضل فيهتم بدراسة مختلف اتجاهات القصيدة الحديثة ويختار قصائد لنزار قباني و للسياب ومحمود درويش وأدو نيس وسعدي يوسف وعفيفي مطر وغيرهم، ويدرس نماذج من قصيدة النثر(6) ، وهناك عدد كبير من هذه الدراسات يصعب تقصيها .

وقد عمل بعض النقاد على استحضار المرجعيات النفسية والاجتماعية كشكري عياد الذي مهد لدراسته التطبيقية بدراسة لنظرية الأسلوب متحدثا عن فكرة الأسلوب عند الأدباء ، وعن العلاقة بين علم الأسلوب وعلم اللغة والنقد الأدبي وتاريخ الأدب وعلم الأسلوب وعلم البلاغة وميادين الدراسة الأسلوبية ، ثم تحدث عن كيفية القراءة الأسلوبية ثم اختار لدراسته الأسلوبية جملة من القصائد لإبراهيم ناجي ولأبي القاسم الشابي ، ويقدم لدراسته الأسلوبية بالحديث عن أن خصوصية الشعور تأتي من خصوصية التعبير ، ويستشهد بما قاله شبتسر وريفاتير عن أن القراءة الحقة هي القراءة التي تحمل صاحبها على سحابة وراء الكلمات ، ويرى أنه يجب أن نتعامل مع حسنا اللغوي العادي لنكشف استعمالاته الخاصة للغة ، ومن ثم نعمل على تجميع شتى الاختيارات والانحرافات ، ويولي العنوان أهمية خاصة في دراسته لشعر إبراهيم ناجي والشابي ، ثم يتحدث عن البنية الإيقاعية ، ويتحدث عن معاني القصيدة الجزئية الظاهرة وعن تجليات معنى البحر، ثم يعرج على التحليل النفسي ، فالصفة التي تظهر في الصور تتصل بالفم مشيرا إلى المرحلة الفمية، ثم ينتقل من التحليل النفسي الذي استغرق جل جهده إلى التحليل الاجتماعي ، وذلك من خلال صياغة الجمل ، وفي دراسته للقصائد الأخرى يلمس ظواهر أسلوبية بعضها يتعلق بالحوار ثم بالسرد ، ويلحظ غلبة أسلوب الأمر، ثم يعمل على تحليل الصورة، ويتحدث عن الرموز في القصيدة ، وتبدو دراسات شكري عياد للقصائد التي اختارها أقرب إلى الدراسة الفنية منها إلى الدراسة الأسلوبية خصوصا في تركيزه على

الصورة ومعطياتها والرموز ومعانيها ، وتنزع الدراسة منزعا تكامليا في أحيان أخرى عبر الإشارات النفسية والاجتماعية، بينما اهتم فريق آخر بالبعد اللغوي في مختلف تجلياته النصية مثل ، محمد عبد المطلب الذي يعلن منذ البداية أنه ينتهج مسلك الرصد للظواهر الإفرادية والتركيبية بوصفها أدوات المبدع في إنتاج شعريته ، ويصرح بأن منطق قراءته للنصوص هو المتابعة المحايدة التي تتعامل بأدوات لا تتنافر مع طبيعته ، ويعني بها الأدوات البلاغية التي جددت نفسها كما يقول، والأشكال النحوية الجمالية التي تتجاوز الدور التقعيدي إلى الوظائف الدلالية، فهو يدرس ديوان (أشجار الإسمنت) في ضوء بنية تراثية هي الوقوف على الطلل ، ويدرس الأعمال الكاملة لفاروق جويدة عبر توظيفه لبنية التكرار ، ويدرس ديوان (رماد الأسئلة الخضراء) لمحمد إبراهيم أبوسنه في ضوء ظاهرة أسلوبية لا فتة هي (الألوان) و(بنية الضمائر) ، ويدرس محمد عفيفي مطر في ضوء القراءة الاسترجاعية ، ويمضي في دراسة بقية الشعراء الذين قارب أعمالهم من منظورات مختلفة ،مثل (النفي) ومن خلال الأركان الخمسة (الذات والموضوع والدلالة والاستدعاء والصياغة) ومن خلال السرد والحوار ...إلخ.

أما طه وادي فيمزج بين الدراسة الأسلوبية والدراسة على وفق المنهج الاجتماعي حينا، وعلى وفق الأسلوبية الخالصة تارة أخرى ، ففي دراسته ل (غريب على الخليج) يجعل مناط الجودة التفرد في أمرين : الأداء اللغوي للعبارة ،ثم إقامة العلاقات اللغوية في إطار الصورة، ولكنه في دراسته لقصيدة الخيول لأمل دنقل يعلن أن دراسته ستكون أسلوبية محضة ، ويستعرض في مقدمة دراسته النقاد الذين استثمروا الأسلوبية منهجا في دراساتهم ، فأومأ إلى كتاب أحمد الشايب عن (الأسلوب، وكتابي لطفي عبد البديع " الشعر و اللغة " و" التركيب اللغوي للأدب " وكتاب عبد السلام المسدي " الأسلوب والأسلوبية " وكتاب سعد مصلوح "الأسلوب" ...إلخ، وهناك من ركز على بعد أسلوبي واحد كالإيقاع أوالدلالة أو المعجم كخالد سليمان في كتابه الجذور والأنساغ وغيره..

وأما صلاح فضل فقد تميز عمن سبقه في تنوع اهتماماته النقدية نظريا وتطبيقيا ، فبدأ في التأصيل المعرفي للواقعية بشتى اتجاهاته ، وكان كتابه (منهج الواقعية في الإبداع الأدبي) عام 1978و(نظرية البنائية في النقد الأدبي) عام1978 و(علم الأسلوب) عام 1984 و(إنتاج الدلالة الأدبية) عام 1987 وشفرات النص (بحوث سيميولوجية) عام 1889 و(بلاغة الخطاب وعلم النص1993) و(أساليب السرد في الرواية العربية) 1993 و(مناهج النقد المعاصر)1996 و(نبرات الخطاب الشعري)1998 و(تحولات الشعرية العربية 2002) و(شعرية السرد)2002 ، وواضح من الاستعراض السابق أن الدراسات الأسلوبية النظرية والتطبيقية قد احتلت مساحة واسعة من إنتاجه، وقد آثرت أن أختار كتابه (أساليب الشعرية المعاصرة) الصادر عام 1995 الذي عني فيه بالأساليب الكلية، وعمل على التنميط الأسلوبي للشعر العربي الحديث ، فتحدث عن أسلوب الخطاب الحيوي ، وعن أسلوب الشعر الرؤيوي ، وعن أسلبة الدراما والأرابيسك الشعري، على أن أبسط رؤيته للأسلوبية من خلال كتاباته النظرية ممثلة في كتابه (علم الأسلوب – مبادئه وإجراءاته)(7) الذي يستعرض فيه صلاح فضل المبادئ والاتجاهات المبكرة للأسلوبية لدى أعلام المدرسة الفرنسية والمدرسة المثالية الألمانية، ثم لدى الأسلوبيين الألمان والإيطاليين ؛ فيعرض بإيجاز للتيار الأول في علم الأسلوب الذي ابتدعه(شارل بالي) طبقا لمقولات(دوس وسيور) حيث انطلق من أن البحث عن مكامن القوة التعبيرية في اللغة على جميع مستوياتها ، وتحليل علاقتها بالفكر وبالشخصية الجماعية ، وذلك بدراسة أهم العناصر التعبيرية ودورها في تشكيل النظام العام بعلاقاته الداخلية ومقارنته وعلاقته بالنظم الخارجية هو الأساس ، غير أنه أكد مبدءا مهما في الدراسات الأسلوبية خلاصته أن دراسة اللغة أسلوبيا يجب أن تنطلق من منظور خاص يتمثل في اختبار درجة القوة التعبيرية وارتباطها بالجانب العاطفي في اللغة ، من خلال الصوتيات والمعجم والنحو والدلالة وقضايا المجاز فأصّل ما عرف ب(علم

الأسلوب التعبيري الأدبي)(8) ، وخلص فضل إلى أننا بحاجة إلى إعادة النظر في جملة القيم التعبيرية للغة العربية مفيدين من التحليلات اللغوية والبلاغية القديمة .

ومن الواضح أن هذا المنطق التعبيري في الدراسة الأسلوبية كما طرحه بالي يحمل توجها مضادا للتاريخ ، إذ يرى "أن التاريخ لا وجود له بالنسبة للوعي اللغوي " (9) وأن الاعتبارات التاريخية مستحيلة إذا أريد دراسة العلاقات القائمة بين أشكال الفكر والعبارة عنها.(وكذلك فيما يتعلق بالبلاغة العربية التقليديه فهي لا تولى التاريخ أهمية بوصفها وصفية الطابع.

أما المدرسة المثالية الألمانية ، وخصوصا لدى (سبنسر) فترتكز على العمل الفني ذاته بوصفه وحدة كلية شاملة ، تقع في المركز منها روح مبدعها، مما يكفل لها تماسكها الداخلي التي تتسرب إلى أدق التفاصيل ، والطريق إلى النفاذ إلى لب العمل هو الحدس الخاضع للتحقيق بالملاحظات والاستنتاجات ، وينطلق سبنسر من الملمح اللغوي باعتباره انحرافا أسلوبيا فرديا ، مع إمكان الالتفات إلى إقامة جسر بين اللغة وتاريخ الأدب ، والتعاطف مع العمل ومع مبدعه ضرورة لالتقاطه من داخله ، ، ويرى أن أي معالجة للنص يجب أن تنطلق من جمالياته ، ويرى فضل أن سبنسر ورفاقه أعطوا دفعة قوية للدراسات الأسلوبية ، ولكن عقليتهم الحدسية ونزعتهم الإنسانية العريضة يصعب توفيقها مع الملاحظة الدقيقة المنظمة ، فلم يتمكنوا من عرض كامل منطقي لمشاكل علم الأسلوب ، غير أنه من الممكن العثور على حرارة نقدية مفتقدة في التحليلات البنيوية الباردة ، فثمة تقاطع بين العمل على كشف خواص العمل عبر اكتشاف مظهر مميز فيه ، ورصد انعكاس شخصية المؤلف على لغته عند المثاليين . وهو ما حاول بعض الباحثين الأسلوبيين العرب الإفادة منه وأيدهم فيه الكاتب.

ومن الواضح أن شبتسر يرى في البحث الأسلوبي مغامرة لاكتشاف الأسرار الكامنة وراء التركيبات اللغوية وصولا من المحسوس إلى المجرد ، ومن الجزئي إلى الكلي ، وأن إدراك الدلالة الخفية لاشتقاق كلمة لا يختلف عن إدراكنا لمعنى جملة أو قصيدة مما يقترب به من الحدس الصوفي(11)، فهذه النزعة المثالية التي تنطلق من ملاحظة لغوية تدفع إلى استقصاء مثيلاتها في النص وصولا إلى الجوهر أو الروح تتنافى مع منهج صلاح فضل الذي يربط الظواهر اللغوية بالخلفية الاجتماعية والتاريخية كما يتضح لنا عند مقاربة تحليلاته التطبيقية .

وعلم الأسلوب لدى الإيطاليين والأسبانيين ، مثل (ديفوتو) الإيطالي و(أمادو ألونسو) الأسباني يهدف إلى المعرفة الحميمة للعمل الأدبي ومبدعه عن طريق أسلوبه ، فكل خاصية في الأسلوب تقابلها خاصية نفسية ، وعلم الأسلوب عندهم يدرس النظم التعبيرية للعمل الأدبي ، أي ما يشمل بنية العقل والتصنيف النوعي للمادة المستخدمة في تكوينه، وإيحاء الكلمات الماثلة فيه ، ويعد الشكل الشعري مركبا من مجموعة من المركبات فهو يتضمن التمثيل الذهني لما فكرفيه الشاعر من ناحية ، ويحتوي على مركب من العناصر الصوتية التي تمثل علائق غير تقليدية بين الدال والشيء المدلول، من ناحية أخرى ، والمعرفة الشعرية عند هذه المدرسة كما يشرحها فضل تمر بثلاث مراحل : القراءة ، ثم النقد ، وكلتاهما – عند (داماسو ألونسو) – حدس غير علمي، أداته التذوق؛ أما المرحلة الثالثة فهي مهمة البحث الأسلوبي القائم على إمكانية المعرفة العلمية التي لابد أن يخالطها الحدس من وجهة نظر ألونسو(12) ، ومن الواضح أن صلاح فضل في هذا الجزء من الكتاب يهدف إلى التعريف بأعلام الأسلوبية ومناهجهم دون أن يقدم تقييما لآرائهم من وجهة نظره .

وفي مقاربته للإطار النظري لعلم الأسلوب يستعرض مختلف التعريفات المتعلقة بالأسلوب ، مشيرا إلى منحيين : الأول ينكر وجوده من حيث المبدأ ، والآخر يتحدث عن الخواص المرجعة في نسيجه الدال ، النسيج الصوتي والدلالي ملاحظا لمسألة مهمة، تتمثل في شرط التكرار والترجيع للوقائع الشاذة الفريدة لاعتداد الدراسات الأسلوبية بها كظواهر أسلوبية مميزة.

ويعرض فضل للاتجاهات البنيوية في تعريف الأسلوب كما هي عند بارت وريفاتير والاتجاه التوليدي ، ونجده في نهاية المطاف يجنح للأخذ بتعريف جيراو تلميذ بالي ممثلا في قوله : الأسلوب مظهر القول الذي ينجم عن اختيار وسائل التعبير التي تحددها طبيعة ومقاصد الشخص المتكلم أو الكاتب وطبيعته ومقاصده ، وإن كان يغفل المتلقي ودوره ، ويعمد — بعد ذلك – إلى تحديد علم الأسلوب وصلته بعلم اللغة وبعلم البلاغة ، ثم يتوقف عند مستويات البحث الأسلوبي وإجراءاته ، وهذا المبحث يشكل جوهر الموضوع، إذ يتوقف عند مقولات(بلومفيلد) زعيم المدرسة اللغوية الأمريكية حيث يقرر أن الدراسة الأسلوبية ينبغي أن تبدأ ببحث الصيغ لا ببحث الدلالات ،أي البدء بالشكل ممثلا في الجانب الصوتي ثم تدرس الدلالة الملازمة ، بعكس من يرى البدء بالدلالة للوصول إلى الصيغ والتعابير ، ويرى فضل أنه ينبغي أن نقف عند ضرورة أن يتوفر حد أدنى من القدرة على التذوق الشخصي لدى الدارس قبل أن يتذرع بالتكنيك العلمي في التحليل مستشهدا بما يقوله (كايسر) من أن البحث الأسلوبي ليس برهنة رياضية على مقولات مسبقة ، ويعقب فضل على مسألة التذوق الشخصي السابقة للتحليل بأن ذلك أدى إلى الخلط المنهجي المضلل ، لذا يرى ضرورة التوقف بحكمة أمام الاستخدامات اللغوية والتركيز على المجموع لالتقاط الرسالة ، غير أنه يرى أن صلابة الإجراءات وفرط استحكامها ربما يؤدي إلى تدمير روح المبادرة وفقدان القدرة الحدسية المرنة ، وهذا يذكر بما أشار إليه في مقدمة كتابه (أساليب الشعرية المعاصرة) حين شبه النص بالعصفور ، لكنه يشدد على ضرورة استحضار إجراء نموذجي ما ، مهما كانت التعديلات التي يحتاج الدارس لإدخالها خلال البحث ، وحينما يصل الحدس اللغوي الأدبي إلى درجة مما أسماه بالتماسك الصافي، يمكن التقاط بعض المفاتيح المؤشرة إلى بعض الملامح اللغوية ذات القيمة الجوهرية في تحديد أسلوب النص . ويشير إلى طائفة من النقاد الأسلوبيين الذين يعتدون بدلالة الأسلوب على الجانب النفسي للشخصية منهم (بوفون) و(سبتسر)، ويرى فضل أن الاتجاه النفسي في تحليل الأسلوب يجب أن يتم من خلال عملية التحليل اللغوي للصورة الأدبية ودلالتها النفسية والاجتماعية والتاريخية ، ولكن بحذر بالغ ومهارة تقنية ، ويضرب مثالا لذلك (ستيفن أولمان) الذي يستشهد بقول شوبنهور "الأسلوب سحنة العقل "، غير أن أولمان لا يعتد بقول من يقول إن الأسلوب كبصمات الأصابع ، لأن البصمات لا تتغير ، ولكن الأسلوب يتغير (13) ، وهو في ذلك لا يختلف كثيرا مع ما قاله شبتسر :" الذي يجب أن يطالب به الدارس أن يتقدم من السطح إلى مركز الحياة الباطني" (14)

ويعود للإشارة إلى أن المدرسة اللغوية التي تعنى بالتعرف على وسائل التعبير المختلفة وتحديدها وتصنيفها من جانب ، ثم إدراجها في أنماط مختلفة من جانب آخر . وينتهي فضل إلى أنه يفترض في علم الأسلوب الآن أن يشمل النص بكل ظواهره المميزة وعمليات الإنتاج والتلقي معا ، ويعتمد على مبادئ لغوية وأخرى غير لغوية ، ويشير إلى أهمية مبادئ علم الاتصال لانطلاق نظرية علم الأسلوب ، ولذلك فإن الأسلوب يتم تصوره على أنه نتيجة لاختيارات المؤلف من بين مجموعة إمكانات النظام اللغوي (15)

ويصنف الكاتب الانحرافات الأسلوبية طبقا لبعض الباحثين في خمسة نماذج أساسية من زاوية درجة انتشارها في النص ، ثم طبقا لعلاقتها بنظام القواعد اللغوية ، وقد تكون إيجابية أو سلبية ، كما أن ثمة انحرافا داخليا وآخر خارجيا ثم الانحرافات الخطية والصوتية والصرفية والمعجمية ، والنحوية والدلالية ، وهو ما عبر عنه في كتابه(أساليب الشعرية المعاصرة) بدرجة النحوية ودرجة الإيقاع ودرجة الكثافة والتشتت ودرجة التجريد ، ثم طبقا لمبدأي الاختيار والتركيب في الوحدات اللغوية (السياقية والاستبدالية)، غير أنه من غير

الممكن اعتبار أن جميع الظواهر اللغوية الخارجة على النظام اللغوي ذات أهمية أسلوبية وقيمة عالية ، وهو هنا يتفق مع (شبتسر)في انتقائيته ، وحديثه عن الجزئية اللغوية اللافتة التي تدفع بالباحث الأسلوبي إلى تتبع الظواهر المشابهة ، كما أنه يرى أنه لابد من الأخذ بعين الاعتبار الانحرافات التي يجريها المؤلف على التصورات النحوية والبلاغية السائدة في عصره ، وكلاهما يمكن تحديده اجتماعيا.

ويناقش الكاتب فكرة "التضاد البنيوي" لريفاتير وما يترتب عليها من إجراءات أسلوبية تعتمد على القارئ ، إذ يربط ريفاتير بين الإجراء الأسلوبي وعملية التلقي الذي يستخدم كمعيار لتحديد الوقائع الأسلوبية في القول الأدبي ، وتحويل ردود الفعل الذاتية كمعيار في التحليل ، ويتحدث عن السياق الأصغر وخصائصه الجوهرية ، والسياق الأكبر على أساس بنيوي ، ويرى فضل أن التمييز بين السياق الأصغر والسياق الأكبر، أو المباشر وغير المباشر يعطينا أساسا صالحا للتحليلات الأسلوبية، ولكنه يشدد على ضرورة اختيار أسلوب مؤلف معين عبر جميع مراحله أو مظهر من مظاهر أسلوبه وتتبع تطوره في المراحل المختلفة (16) ، وهذا ما ارتضاه في دراسته لأساليب الشعرية العربية المعاصرة، ويقرر أنه كلما وسعنا من رقعة البحث فقدنا بالضرورة العمق اللازم ، وابتعدنا عن الدقة العلمية التي لا نستطيع التأكد منها إلا من خلال منهج تحليل السياق الأصغر.

ويركز على موضوع السياقات النصية ، وذلك عبر التعرف على التعبيرات التي تستخدم في سياق معين من خلال دراسة المواقف التي يرد فيها هذا التعبير أو ذاك ، وأن نقطة الانطلاق الأساسية هي اختيار معدلات التكرار للعناصر اللغوية في سياقات مختلفة تربطها علاقة ما ، وأما سياق الموقف فإنه ينهض على أساس أن النص تعبير يشكل جزءا من عملية اجتماعية معقدة ، الأمر الذي يقتضي استحضار الملابسات الشخصية والاجتماعية واللغوية وا؟لأدبية والأيديولوجية التي كتب فيها النص ، فلا بد من التمييز بين الموقف الثقافي للقاريء المعاصر للنص والموقف الثقافي للناقد (17)، ويركز الناقد على ثلاثة أبعاد تؤخذ بعين الاعتبار في الدراسات الأسلوبية لإبراز فروق الاستعمال ، وهي المجال والكيفية والطابع (18) وينبه الناقد إلى أنه من غير الممكن اعتبار أن كل ملمح لغوي يمكن أن يكون ذا دلالة أسلوبية لأنه من المستحيل تقديم قائمة مفصلة بجميع الملامح اللغوية الشكلية للنص ، فالمؤشرات الأسلوبية مرتبطة بسياقات النصوص ، ويقرر أن المؤشرات الأسلوبية التي يلتقي فيها عدد كبير من النصوص في إطار شبكة من السياقات المتصلة ببعضها تكون جملة من المبادئ الأسلوبية الأولى ، وذلك في إطار حديثه عن النموذج الأسلوبي الذي يمكن الاحتكام إليه ، ويشير إلى أنه إذا كان هدف التحليل الأسلوبي هو وصف العناصر الأسلوبية فإنه لابد من تحليل سلوكي يهدف دراسة ردود الفعل المقبولة اتجاه المثيرات اللغوية .

وبعد أن عرض الناقد لأسس التحليل الأسلوبي الكبرى التي تعتمد على فكرتي التضاد والاختيار وما يتعلق بكل منها من أشكال إجرائية ، عمد إلى بيان بعض الإجراءات التنفيذية الأخرى كالحذف بتحديد العناصر غير الجوهرية ، وهي مسألة بالغة الصعوبة ، ويشير إلى طرق إجرائية أخرى كالتعرف على بنية الأساليب بالرسم والتمثيل البصري للوحدات النحوية في الجمل ومجموعاتها، لبيان حالات التناسب والتضاد بتجسيد اتجاهات التوازي واختلافها وتمثيل أطوال الجمل ، ولكنه – على الرغم من اهتمامه بذلك – لا يعول كثيرا على مثل هذه الرسوم وعلى رصد استجابات القراء ، إذ لم تسفر عن نتائج ذات بال لدى بعض الباحثين الأسلوبيين من الألمان ، ومع ذلك يعود فيؤكد على فائدته (19)

ويشير إلى منهج تجريبي آخر يتمثل في درسه مؤلف من خلال كلمات ذات أهمية خاصة تسمى بالكلمات المفاتيح ، ويمكن تحديد الكلمة المفتاح عبر الإحصاء بحيث تكون هي التي تحصل على أعلى نسبة تكرارية بين الكلمات الأخرى ، ويمكن اختبارها بالملاحظة المباشرة ، وهي كلمات تقوم بدور مهم في علم الدلالة البنيوي، مما يجعل استخدامها في الدراسات الأسلوبية خصبا مثمرا

. ومن الإجراءات التجريبية الأخرى دراسة النسبة القائمة بين الجمل الفعلية والجمل الاسمية مستعرضا الكثير من الآراء والتفاصيل حول هذه المسألة.

ويعلق الناقد على الإجراء التجريبي الذي قام به سعد مصلوح اعتمادا على معادلة بويزمان في كتابه (الأسلوب – دراسة لغوية إحصائية)(20) متكئا على نسبة الفعل إلى الصفة بأنها تتضمن مصادرة على المطلوب، وأنه يختلف نسبيا باختلاف اللغات، وأنه ينتهي إلى تحديد النسب التي قد تتشابه مع آلاف النسب الأخرى دون أن يعني ذلك أي توافق حقيقي غي الأسلوب ، فضلا عن عدم الدقة في حساب النسب الرياضية.

ويتحدث عن مناهج إجرائية أخرى تعتمد على الاختبارات والاستبيانات لتقويم النتائج الأسلوبية المستخلصة من النصوص الأدبية، ولكنه ينتهي إلى اعتبار هذه الاستبيانات عصية على الضبط المنهجي ، لأنها تتداخل مع قياس جوانب أخرى قد تتعلق بالمضمون ، وفيما يتعلق بالأجناس الأدبية يشير إلى أن فكرتها ملازمة لفكرة الأسلوب ، فلكل جنس أشكال تعبيره الضرورية المحددة التي لا تقتصر على تكوينه فحسب ، بل تشمل أيضا مفرداته ونحوه وأشكاله البلاغية وأدواته الفنية النصويرية ، ويعمل على تتبع فكرة المستويات الأسلوبية عند الإغريق واللاتين، ويرى أنه من الضروري التريث في قبول أهمية أية ظاهرة أسلوبية تطمس هذه الحدود المميزة.(21)

بعد صدور كتابه السابق عن علم الأسلوب عام 1988صدر كتاب (بلاغة الخطاب وعلم النص)(22) عام 1992أشار فيه إلى سعي الخطاب البلاغي إلى أن يكتسب طبيعة كلية شاملة، تتجاوز الصيغة الجزئية التي غلبت عليه،إذ يتجه ليصبح طريقة في التناول الفني ومنهجا للتحليل العلمي ، فالتقدم الذي أحرزته علوم اللغة والنفس ونظريات الجمال والشعرية والألسنية والتقنيات الأسلوبية يصب في بؤرة الخطاب البلاغي الجديد، وعلم النص يتكيء بصفة خاصة على مجال اللسانيات بدراسة الملفوظات اللغوية بكليتها والأشكال والأبنية المختلفة ، واندماج الخطاب البلاغي الجديد في علم النص يتيح له تشكيل منظومة من الإجراءات المنهجية القابلة للتطبيق على مستوى التداول .

وفي كتابه الرئيس الذي التزم فيه بالدراسة الأسلوبية التطبيقية للشعر(أساليب الشعرية المعاصرة) يقرر الدكتور صلاح فضل أن التصور الذي يختاره ويقوم بتركيبه لمفهوم الشعر الحديث يتأسس على قطبي التعبير والتوصيل، مما يسمح باستيعاب الأفق اللغوي للظاهرة ويتجاوزه إلى العوامل المدركة لأنماط القراءة والفهم ، بما يدخل في قلب نظرية النص ويستوعب جماليات التلقي .(23)

ويسعى الناقد إلى الارتكاز على عدد من المقولات المرنة التي ترتبط بقياس الشعرية ، من خلال سلم نقدي أسلوبي يقوم على مجموعة من التحالفات –على حد تعبيره – تربط درجة الإيقاع بدرجة النحوية ، وتصل مستوى الكثافة في النص بدرجة التشتت فيه وتماسكه أو تجريديته ، يرى أن ذلك يمكن الناقد من تصنيف أغلب التجارب الشعرية دون الانتقاص من شرعية التجارب الأخرى.

وقد ترتب على ذلك توزيع الأساليب الشعرية على ثلاثة مدارات :أحدهما يشمل الأسليب التعبيرية من حسية وحيوية ودرامية ورؤيوية وما بينها من من مستويات ، والثاني يشمل الأساليب التجريدية التي تتراوح بين الإشراقية والكونية ، والثالث يقوم على المزج بين التعبيري والتجريدي ، ويشير إلى أن الإشكالية التي واجهته تتمثل في قلة النماذج التي تمثل الأسلوب التجريدي حيث لم يعثر الكاتب إلا على نموذج واحد هو شعر أدونيس .

والحقيقة أن نماذج الأسلوب التجريدي متعددة ، وقد سبق لمحمود أمين العالم أن قام بتصنيف مشابه لما قام به فضل وأدرج محمد عفيفي مطر في إطار الأساليب التجريدية ، ؛ غير أن اللافت في منهج الناقد مرونته في استثمار المقولات النظرية في التطبيق ، معتبرا

أن التحدي الحقيقي هو الحفاظ على المساحة الحيوية اللازمة بين المنهج والنص مستشهدا بمقولة (دامسو ألونسو) الناقد الأسلوبي الإسباني عن الشعر الذي شبهه بعصفور وديع إن شددت عليه قبضتك الدراسية أزهقت روحه ، وحولته إلى جثة لا يغنيك تشريحها في معرفة سر رشاقتها وهي ترف من حولك ، علينا إذن أن نمسك هذا العصفور بحنو شديد ، أن نسمح له بالتفلت من أصابعنا ، وإذا كان لنا أن نحبسه في منهج فليكن قفصا واسعا يتركه يتنفس ويتحرك .(24)، وقد حاول الناقد أن يأخذ بهذه المقولة في دراسته للقصائد المختارة ، وأن يجمع في الخطافة واحدة – كما يقول – بين ضبط المنهج وتحرر التطبيق.

إن الجهاز المفاهيمي المبسط الذي قدمه أراد منه أن يكون صالحا لتنظيم المقولات التوليدية للأساليب الشعرية المختلفة، وأن يتسم بالمرونة والاستيعاب وقابلية التطبيق ، والتدرج من الجزء إلى الكل ، ومن السطح إلى العمق ، وسهولة الارتباط بالمستويات اللغوية ، ويتمثل في خمسة مستويات متراكبة : الإيقاع الذي يرى أنه أول المظاهر المادية المحسوسة للنسيج الشعري الصوتي وتعالقاته الدلالية ، والانزياح الإيقاعي في القصيدة الحديثة متعدد الأشكال ابتداء من قصيدة التفعيلة إلى قصيدة النثر ومايأتي في سياق هذا المدى من تشاكلات صوتية متفاوتة المستوى والتأثير ؛ أما المستوى الثاني فهو درجة النحوية ، وأراد بها الانحرافات الناجمة عن كسر قواعد الاختيار المتعلقة بخصائص المعجم ، وترتبط بنسبة التعقيد في النسيج اللغوي ودرجة الصعوبة في تأويله ، وبكسر النظم والقواعد النحوية . وأما المستوى الثالث فيتمثل في درجة الكثافة وترتبط بحركة الفواعل ونسبة المجاز وعمليات الحذف والفضاء غير اللغوي للنص وطريقة توزيعه، والتوقع العرفي الذي يجعل اللغة الشعرية مشدودة لأهداف ووظائف مختلفة عن اللغة العادية ؛ أما المستوى الرابع فيتمثل في "درجة التشتت " أو التماسك النصي ' ويرتبط بالخواص الجمالية الشاملة للنص ، ويتأتى ذلك من خلال الثنائية الضدية والانتقال من التضاد إلى عنصر ثالث والعنصر المهيمن والنهايات المتجاوزة والبنية الدلالية العميقة ، وترتبط درجة التشتت بكسر منطقية العلاقة ومنطقية الزمن ومنطقية الطبوغرافيا ومنطقية الكيفية ، والمستوى الخامس يتصل بدرجة التجريد والحسية وترتبط بالمستويات الأخرى بشكل أو بآخر.

ومن الواضح أن هذه التقسيمات الحدية تتداخل فيما بينها ، إذ لا يمكن ضبط حدود كل منها إلا بالتجوز والتوسع في المفاهيم ، كما أن إمكانات القياس التي توخاها ليست على ذلك النحو من المعيارية الضابطة لوسائلها ، وسيتضح ذلك من خلال التطبيق.

ويبدأ الناقد تطبيقاته بنزار قباني تحت عنوان " اللمس بالشعر وشعرية الحس " ، وفي هذه الدراسة ينشغل الناقد بأطروحته الرئيسة ممثلة بالتيار الأول من أساليب الشعر التي صنفها على النحو الذي ذكرناه سابقا ،فأراد أن ينقب عن جذور الحسية في المخيلة الجماعية العربية مشيرا إلى أن ثمة صورتين متقابلتين ، الأولى تتمثل في الوعي بالفعل وعلاقته بالكلمة ،إذ لم تظفر أي كلمة في المعجم العربي بما ظفرت به كلمة (المجد) من حيث الحياة والديمومة ، فالمجد في الأعالي حيث يسكن الشعر والملك وأحلام الإنسان بالخلود على حد تعبيره ، وهذا ما أعلى من شأنه الشعر العربي القديم منذ العصر الجاهلي ؛ أما الصورة الثانية العصرية فقد عبر عنها نزار قباني ، فهي تكتفي صراحة بالحس الذي جعل الشعر مجرد لمس بالكلمات مستشهدا بأقواله، غير أنه يرى أن هذه الحسية كانت يقظة موازية ليقظة الوجدان الرومانسي وهي امتداد لحسية أمريء القيس وعمر ابن أبي ربيعة وسلالة الحسيين العرب ، ويرى أنه من ناحية الشعرية الأسلوبية لابد من أخذ مظهرين أساسيين لهذه الحسية بعين الاعتبار : الأولى تتمثل في القدرة على التعبير عن روح العصر ، وتحديث الحساسية الجمالية مقاومة للحس الخلقي المزدوج بين السر والعلانية، والثانية المظهر التقني لهذه التجربة ممثلا بمدى ما ينطوي عليه الأسلوب من درجات السلم الشعري التعبيري.

ومن الواضح أن الكاتب يعول في أسلوبيته على الجانب الفلسفي التاريخي ، وإن لامس حدود التناقض حين أفتى بمحورية القيمة المعنوية للكلمة في التراث الشعري النقدي ، وجعل العصرية منوطة بالحسية، ثم عاد فوصل حبل الحسية بالتراث نفسه ، وحين جعل من هذه الحسية يقظة موازية للوجدان الرومانسي ، علما بأن التيار الرومانسي ذاته يشمل العنصرين معا في الشعر العربي الحديث، وفي السرد العربي كذلك ، والدليل شمول الرومانسية فلسفيا لجموح العاطفة وجموح الحس على حد سواء، فالقباني ، وهو موضوع الدراسة يصنف في إطار المدرسة الرومانسية كما يصنف إحسان عبد القدوس في موازاة محمد عبد الحليم عبدا الله ، لكن المسألة – فيما يبدو – لها بعدها الآخر، فالحسية النزارية ترتبط بالبنية الاجتماعية ، وبتلك الطبقة التي ينتمي إليها نزار قباني الدمشقي بترفها ونعومتها وأناقتها وهو ما ألمح إليه الناقد ، لكن الواضح أن فضل يتمسك بالخيط الواصل بين الرؤية التي يطرحها وجوهر الأسلوبية حين يركز على الجانب التقني المتعلق باللغة الشعرية، ويرى أنه الطريق للوصول إلى معالجة الجانب الوظيفي الذي يحترز من تحول التحليل الأسلوبي إلى وسيلة للبرهنة على الرؤية الاجتماعية.

وينتقل بعد أن يحدد هذه الاستراتجية إلى تقصي الانحرافات على وفق السلم الذي وضعه بادئا بدرجة النحوية ، فيقارب النعوت التي تنحرف عن المناسبة للموصوف بإسنادها إلى غير جنسها ، والذي يعتبره البلاغيون المدرج الأول للتخييل الشعري، حيث تنعتق هذه النعوت من علاقة المجاورة المكرورة لما تنعت به ، ويضرب مثالا لذلك مقطوعة لنزار تحت عنوان " كم الدانتيل" التي يتم تحريك التخييل فيها عبر مجموعة من الصفات المتوالية غير المتجانسة مع موصوفها كما تبدو للوهلة الأولى، فتكسر ألفة الصيغ اللغوية المتداولة وتستوعب أدوات الإنسان اليومية معبرة عن المسكوت عنه ، فالكم الثرثار والمشتل والسؤال الذي بعد لم يسأل ، والزنبق الأسود ....إلخ حيث نقل نزار االصفة من الحياة إلى اللغة كما يقول الناقد ، ووائم بين فائض النسيج الذي يمثله كم الدانتيل إلى شكل جمالي يتمثل في فائض الكلام ، ويمضي في تتبع هذه الظاهرة ، وهنا يقارب الرؤية السيميولوجية التي تنظر إلى العلامة في كنف الموقع الاجتماعي على النحو الذي طرحه في كتابه (شفرات النص) (25)، ثم مستفيدا من المفهوم البنيوي مشيرا إلى اختراق على مستوى السياق الأكبر ، وهو لغة الغزل العربي حيث يأخذ موقفا متضادا للتذوق الجمالي في لغة الغزل فيقف في منطقة الحواس البعيدة في قوله:

والزنبق الأسود من شوقه يقول كل .. فزهرنا يؤكل

ويبنى على ذلك حكما مهما يتمثل في اعتباره مؤشرا دقيقا لتغيير الحساسية والذوق في العصر الحديث ، غير أن اللافت في تحليله استعارته لمصطلح نقدي في مجال الفنون التشكيلية وهو " التلقيم الحسي " حيث يتم تلقى المعطيات الحسية البصرية دون تدخل الخبرات المكتسبة ، وذلك عن طريق اللغة المباشرة بشكل أحادي الدلالة ، فيبدو التلقيم مثيرا للمخيلة الدنيا ، وقد أفاد نزار – من وجهة نظر فضل – من السينما ، ويضرب مثالا على ذلك استفادته – في قصيدته التي كتبها عام 1953 تحت عنوان " خبز وحشيش وقمر " – من فيلم فرنسي بعنوان "خبز وحب وفانتازيا"، ويستعرض بعد ذلك أنماطا من الانحرافات اللغوية والتصويرية مستشهدا بمقطوعة أخرى بعنوان " مشبوهة الشفتين " حيث تتفرد هذه الجزئية بمقطوعة كاملة فجرى تكبيرها لتفترش هذه المساحة لتفجر طاقات شهوية عبر التوالي النعتي : شفتان للتدمير ، شفتان مقبرتان ، شفة كآبار النبيذ فتغلب واقع الحس المباشر . وربما كان من المهم أن نعود إلى مسألة إمكان القياس الذي اشترطه الناقد حين وضع سلمه لدرجة الشعرية ، حيث نجد أنه في هذا الجانب من التحليل قد تجاوز ما أسماه درجة النحوية إلى ظواهر أخرى تتعلق بالسياق الكلي للفن الشعري ،حين تحدث عن تقاليد الذوق الغزلي ، وعالج مسألة التخييل في بعدها الفلسفي مما يتصل بأصول البلاغة ، وتكلم عن انحرافات دلالية ، وحتى في معالجته لمسألة نحوية

كالنعت قفز عن البعد النحوي إلى البعد الدلالي ، فناقش انحراف العلاقة الدلالية بين الصفة والموصوف ، وحين تحدث عن غلبة التشبيهات وغياب الاستعاري وأحادية الدلالة ، فقد توسع في الحديث عن درجة النحوية توسعا خرج بها عن الدائرة الاصطلاحية المتعارف عليها إلى الدائرة الأشمل التي تتعلق بجماليات تنتمي إلى حقول معرفية أخرى ، الأمر الذي بدا معه إمكان القياس أمرا مشكوكا فيه .

أما فيما يتعلق بالمعجم فإن الناقد يقدم لمبحثه عنه بالحديث عن الإشكالات التي تثيرها دراسة المعجم الشعري مؤكدا أن البنية اللغوية في الشعر لا تتحدد بالكلمات ، بل بالصيغ ، وأن المنزع الإحصائي في المعالجة فيه تجاهل لمنظومة التراكيب ، وأن ثمة مواقع مفقودة للكلمات التي يتم إحصاؤها ، وأن شبكة العلاقات المجازية والرمزية تتركز وظائفها الجمالية في تعقيد نسيجها الدلالي ، وأن مفردات المعجم تضيء مساحة ضيقة من المجهول المعرفي ، ومع هذا يعتد بمعجم نزار قباني الشعري، ويقدم قراءة نقدية له ولعله يبرر ذلك بما قاله نزار من أن أبجديته الدمشقية ظلت متمسكة بأصابعه وحنجرته وثيابه ،حيث ظل ذاك الطفل الذي يحمل في حقائبه كل ما في أحواض دمشق. وأن" وظيفة الفن —منذ رجل المغارة حتى عصر الإلكترون – هي الملامسة ، فلكي يكون اللون لونا لابد أن يلامس العيون ، ولكي يكون اللحن لحنا لابد أن يلامس الأذن "(26)

لقد تعامل الناقد مع أربعة مجالات في دراسته لمعجم القباني فأشار إلى أن 35% من كلماته تتصل بجسد المرأة وملابسها وزينتها ،وأن 40%تتعلق بالعالم الحسي الطبيعي وأشيائه ، وأن 20% تشير إلى أفعال حسية ، وأن 5% فقط تشير إلى أشياء غير حسية ، ثم صنفها إلى مفردات شهوية ، وأخرى أقل شهوية ، وأخرى ، وعلى الرغم من مآخذه على هذه الإجراءات التجريبية يقر بدلالة هذه الإحصاءات على طبيعة المادة اللغوية التي يتكون منها نسيج شعر نزار قباني ، ويربط بين نتائج التحليل الأسلوبي للمعجم حيث الوعي بالجسد عبر اللغة وبين المكونان الثقافية لبروز الفردية في العصر الحديث ، معتبرا أن حداثة شعر نزار قباني من الوجهة الاجتماعية ترتبط بتنمية هذا الوعي الفردي الحاد بالجسد ، ويحيلنا تلقائيا إلى التفسير السيميولوجي ، ويعتبر أن قابلية المجتمع الشامي في جملته لهذا التحول في مفهوم الجسد ووظيفته قد أتاحت للشاعر تبئير هذا الموضوع .

ومن الواضح أن الكاتب استثمر النتائج التي أسفرت عنها دراسة المعجم في التفسير الاجتماعي ، والوصول إلى أحكام تتعلق بالرؤية الفكرية ذات البعد الحضاري ، متجاوزا بذلك ما يفضي به النص الشعري على مستوى التجربة الإبداعية الذاتية، وما تنبئ به السياقات الأسلوبية من اتكاء مسرف على ما أسماه بالمخيال الجسدي ، الأمر الذي أدى – من وجهة نظره – إلى التطابق بين حدود الفرد وحدود الجسد ، وهو ما اعتبره استلابا وتشييئا ، نظرا لإغفال بقية المظاهر الإنسانية للشخصية . وهذا التفسير يطرح أسئلة متعددة تتعلق بالتجربة الذاتية للشاعر وللعوامل الأخرى المؤثرة في إبداعه ، وتوحي بمقاربات أخرى حول ظاهرة الغزل الحسي في فترات أخرى من تاريخنا الأدبي ، وحديثه عن تثبيت المجال في الفضاء الشعري على امتداد التجربة الإبداعية الكلية للشاعر ، ولطائفة أخرى من الشعراء يعطي مبررا لتنميط الأسلوب بوصفه أسلوبا حسيا ،.ويستجمع الناقد ظواهر أسلوبية أخرى ، عبر التركيز على الشم في الصورة التي يرسمها الشاعر وبروز الصورة البصرية ، والإيقاع الخارجي .

وينتقل لمعالجة الدرجة التالية في سلم الشعرية ممثلة في التماسك والتشتت فيلاحظ ارتكاز السرد عنده على عدد من الآليات التي تضمن انتظامه في مستوى واحد من الكثافة المخففة، مما يسمح بنسبة عالية من التماسك الظاهري دون بروز أي عامل من عوامل التفكك . وتبنيه – كذلك — لضمير المتكلم المباشر في الغالب وحضور المخاطب على نحو جلي ، وتنقله بين المفرد المذكر وتقمص

الأنثى إذ ينحصر طرفا العلاقة في ثنائية(الذكر/ الأنثى) ، ويشير إلى أسلوبه في تشعير نثار الحياة في مقطوعته (مع جريدة)التي يقول فيها :

" أخرج من معطفه الجريدة
وعلبة الثقاب
ودون أن يلاحظ اضطرابي
ودونما اهتمام
تناول السكر من أمامي" (27)

رصد الشاعر في المقطوعة خمسة أفعال مركبة وعدة أدوات استثناء ، على لسان الفتاة ، ولكنها تشف عن رؤيته هو كما يقول فضل ، وتمضي الأفعال في نسق مسرف في تواليه ، كما يسرف في اعتماده على الموسيقى الخارجية ، ويمضي الناقد في تحليله للأساليب مستحضرا نماذج من شعر نزار ، فيختار قصيدة طويلة نسبيا هي قصيدة الوصية ، مشيرا إلى أن أسلوب الشاعر في هذه القصيدة ينتهي إلى التوارد الدلالي موهما بالتعدد مفضيا إلى الوحدة ،،ويرصد البنى النحوية المتوازية والبنى الإيقاعية المتقابلة ، وتكرار الصيغ النحوية والإيقاعية في المقاطع المختلفة ، وينتهي إلى القول بأن الظاهرة الشعرية اللافتة في القصيدة أنها تقوم على حكاية بسيطة مكررة سبع مرات ، الأبنية النحوية نفسها والروابط السردية التي تستقطر الإيقاعات وتفرغ اللغة من كثافتها التخييلية .

ومن الجلي أن منطلقات الناقد في تحليله لنص نزار تنهض على فكرة مسبقة تتمثل في نزعته الحسية، وهو أمر بدهي معروف ، وسبق أن درس مرارا ، وحتى الإحصاءات المتعلقة بمفرداته وحقولها الدلالية سبق أن قام بها أكثر من باحث، لقد اعتمد الناقد في إحصائياته للظواهر اللغوية ونسب التكرار فيها على ناقدين رئيسين هما منير العكش(28) وشاكر النابلسي(29).

ولعل فيما أثبته منير العكش في كتابه (أسئلة الشعر) من جداول وإحصاءات حول مفردات الشاعر، ومن استبيانات حول تلقيه من فئات اجتماعية أخرى أفاد منها الناقد بلا ريب ، ولكن تمركز المعالجة حول البعد الحسي قيد الناقد في مقاربته ، وجعله يحصر معالجته في هذا الجانب ، وليس بدعا أن يلتمس الناقد مدخلا أو مداخل يرى أنها السبيل إلى الإلمام ببقية الجوانب الأسلوبية ، ولكن دون أن يظل ذلك رهنا بالمنطلق الرئيس الذي حدده الكاتب

.أما الأسلوب الحيوي كما يتبدى عند السياب ، فيقدم الكاتب بين يدي دراسته باقتباسات من أقوال للشاعر الألماني (هولدرلين) ، والفيلسوف (هايدجر) التي تؤكد ارتباط الخطاب الشعري بالحياة وامتلاكه للواقع دون الوقوف عند المعطيات الحسية ، ويصل مابين التحليل السوسيولوجي والإبداع الذي ينطوي على طاقة مكبوتة ، وهذا المنهج(الاستشهاد بمقولات تؤيد وجهة نظره) ارتآه الكاتب في مجمل دراساته لأساليب الشعرية المعاصرة ، يقدم به لدراسة كل اتجاه ، فهو إما أن يستحضر شهادات الشعراء أنفسهم كما فعل مع نزار قباني ، أو يورد أقوالا لنقاد وفلاسفة يمهدون له سبيل المعالجة من وجهة النظر التي يراها (30) ، فالحيوية هي الطابع الاستراتيجي لحركة الشعر الحديث فهو الذي ينتج جمالياته ، ويبرز أهمية الدراسات التاريخية التي تناولت شعر السياب ، فخطاب السياب الشعري يغري بتتبع كيفية نمو الوعي التاريخي فيه إلى درجة اعتباره وثيقة لوقائع حياته الشعرية والسياسية والإنسانية، ولكنه يعول في ذلك كله على التحليل الأسلوبي الذي تتجلى ظواهره في تنويع المادة الشعرية في مكوناتها حيث المفارقات والغنى اللغوي والموسيقي ، وتوظيف العناصر السردية واستثمار الترجيع والتناص والتنظيم المقطعي ، ثم أسطرة الخطاب بعفوية وبساطة ، ويبدأ باختبار فرضياته متناولا المستوى المعجمي الدلالي ، مستعينا بجداول وإحصاءات أعدها باحثون آخرون ،ومستعرضا دلالاتها

الإحصائية من مثل حديثه عن الجذور اللغوية في شعر السياب مقارنا بينه وبين نزار من حيث الثراء المعجمي ، ويؤكد أن قانون الوحدة والتنوع هو المهيمن على أسلوب السياب ، ويقوم بالرصد الإحصائي للمظاهر الإيقاعية ، ويخلص إلى النتيجة ذاتها من حيث الثراء والتنوع الإيقاعي .وفي دراسته للسياب يتكئ على مقولات وإحصاءات لعبد الكريم حسن وسماح العجاوي ، وعيسى بلاطة وإحسان عباس.

ويبدأ بتناول قصيدة (غريب على الخليج) باعتبارها باكورة شعره الناضج الذي تمثلت فيه خصائصه الأسلوبية ، ويسجل انتظام القصيدة في خيط سردي مباشر للوقائع الحسية ، ويستدل على حرارته الغنائية ببروز ظاهرة الالتفات من الغياب إلى التكلم ، وهي ظاهرة بلاغية، وعلى الرغم من اصطناعه المادة اللغوية الرومانسية فإنه لا يقع في أسر الغنائية التقليدية بل يبرز وعيه بالآخر ، ويلاحظ ظاهرة التفاعل الزاخر بين الإيقاع النفسي والصوتي ، واصطناعه للمفارقة بين البعد عن الوطن والقرب منه ، لافتا إلى الحادثة الحسية التي يرويها عن مروره بالمقهى واستثماره لتيار الوعي وما يزخر به من حركة، وربما التبس موضوع الحسية هنا بما سبق أن أشار إليه الناقد عند نزار ، وهو ما سماه محمود أمين العالم بتيار التجسيد الواقعي مبينا أنهم هم أولئك الشعراء الذين نستشعر عندهم نبض الواقع الآني بأبعاده الدرامية ، ويشير (العالم)إلى ثلاثة عناصر متداخلة متشابكة :التاريخ الذي يعبر عن نفسه تعبيرا أفقيا فيش شكل قصة حدوتة ، حكاية صغيرة ، تفاصيل لحظة آنية ،وهو زاخر في التفاصيل ، تفاصيل ماموسة متحركة ، ثم الدراما التي تتساقط عموديا على سطح تلك الرقعة الأفقية ، ثم الغنائية التي تستشعرها عبر الإيقاع ، ويصف هذا اللون من الشعر بأنه شعر التجربة الحسية الحية، وهي في ذات الوقت تجربة ذاتية وموضوعية معا، وهولا يستشهد بنموذج شعري محدد كما فعل فضل بل يستعرض نماذج متعددة تمثل عند صلاح فضل عدة أنماط أسلوبية ، وفقا لتقسيماته التي ذكرها في مدخل الكتاب ، إذ يستحضر درويش وأحمد عبد المعطي حجازي وأمل دنقل وسعدي يوسف (31) في حديثه عن البنية الإيقاعية يقرن بين إيقاع الزمن والإيقاع الصائت في البنية الموسيقية مركزا علي التطابق بين دورة الاسطوانة في المقهى ودورة العمر :

بالأمس حين مررت بالمقهى سمعتك يا عراق
وكنت دورت إسطوانة
هي دورة الأفلاك في عمري ، تكور لي زمانه
في لحظتين من الزمان
وإن تكن فقدت مكانه.

و في توضيحة لحيوية الخطاب الشعري عند السياب يؤكد أن التخييل يقتصر في نسجه واقعية المشهد دون ملامسة الأبعاد الكونية أو الترميز ، فهو ذو نهج تعبيري مباشر تتعدد فيه العناصر دون أن تتمدد ، مشيرا إلى التماسك حول الدلالة الواحدة ، وأن عناصر القص والسرد لاتفلح في إخراجه عن ذاتيته ، لكن السرد نجح في جمع العناصر الشتيتة من صور الحاضر وذكريات الماضي ونسجحا في اتساق وعفوية بقدر من الشفافية والتماسك ، وهوإذ ينفي هيمنة السمة الملحمية عن شعر السياب يقر بأن طريقته المنظمة في هيكلة القصيدة وتنضيد مقاطعها وترقيمها واستجابته للنزوع السردي ربطة شعره بالروح الملحمية ، ولاحظ أن حركية القصيدة عنده تتمثل في الترجيع والإنشاء والتناص ، وأن الترجيع لايقتصر على الجانب الصوتي ، بل في توزيعه للطاقةالموسيقية وتنميتها وتمثيل تلاشيها وتآكلها ليفجر مكنوناتها السحرية ،ويستشهد لذلك بأنشودة المطر وجيكور ومراثيه العديدة ، كما يشير إلى الترجيع في الأبنية الصرفية التي تدل على المحاكاة ، واستعان بنتائج بعض للبحوث الإحصائية في إثبات ذلك ، وادلت عليه هذه

النتائج من من تعبير عن الاحتدام السياسي والاجتماعي في الشطر الأول من عمره ، ويرى أن التفسير الملائم ينبغي أن يتعلق بطبيعة النسيج اللغوي والاتجاهات الأسلوبية الغالبة بدلا من الربط بين ظواهر غير متجانسة مثل وقائع الحياة وصيغ الكلمات ، ويشير إلى دور النماذج النحوية المتداخلة مع الترنيمات الصوتية المؤلفة لها ممثلا لذلك بقصيدة (النهر والموت) ، ويتنبه الناقد إلى دور الأقواس ولعبة التناص في مزج خطابه الشعري بعناصر سردجية وشعبية ورمزية وأسطورية ، وتلعب الأقواس دورا في تمايز أجزاء الخطاب الشعري وتفاعلها ، ويعلج الأسطرة والترميز ، ويعتبر ذلك بديلا للتعبير المباشر الذي فقد رونقه ، فتحويل العناصر العادية إلى أسطورة تعيد الشعر إلى قلب الحياة كما يقول، ويستشهد بجداول إحصائية لباحثين آخرين حول هذه الظاهرة ,

ويتناول بالدراسة بعض القصائد مثل (وفيقة) كنموذج لمنهج الترميز عند السياب ، ويقدم بالحديث عن وفيقة بوصفها شخصيةواقعية في حياة السياب ، وأورد بعض البيانات التفصيلية التي قال :إنها تفيد في تفسير الطابع المثالي والميثولوجي الذي يضفيه الشاعر على هذه الشخصية ، وتحديد طريقة انبثاقها المتأخر في شعره ، والاهتمام بسرد الوقائع المتعلقة بحياة الشاعر على هذا النحو يقودنا إلى خروج الكاتب على منهج الدراسة الأسلوبية التي تهتم بالأساليب وتستنتج منها بدلا من أن تفسرها بالرجوع إلى مرجعيات خارج النص ، ويعمد الناقد إلى الإشارة للتلاقي ملحمة المعراج الإسلامي مع ملحمة الأوديسة اليونانية ، وينتهي إلى أن حركة النص مجموعة من الدوائر المتداخلة ، عبر عدد من التقنيات التعبيرية المتضافرة ، يقوم فيها الترجيع والإنشاء والتناص والأسطرة والترميز بالدور الأساسي في تكوين بنية النص طبقا لاستراتيجية حيوية فعالة تحقق درجة عالية من شفافية التوازن والكثافة النسبية.

أما صلاح عبد الصبور فاعتبره الكاتب شعره نموذجا للشعر الدرامي الذي شكل اختراقا للغة الشعرية المألوفة بأسلبته لها، أي بإدخال الأصوات المتعددة فيها ، واستخدام الأجناس النثرية كالرسالة وتشعيرها ، فعمد إلى كسر عمود الشعر من رقبته التعبيرية كما يقول، وذلك بإضفائه الصبغة الفورية على الكلام ، وباستحواذه على بنية أدب الترسل وتشعيره متوقفا عند قصيدته (رسالة إلى صديقة) حيث استخدم لغة الرسالة ولغة المصطلح الصوفي ولغة الحوار ، وقد أشار الناقد إلى تجارب من سبقه أيضا في ملاحظتهم لبعض الصيغ التي سادت في شعر عبد الصبور ، وإن انتقدها لإغفالها الوظيفة الدلالية الجامعة لتلك الظواهر في سياق واحد ، ولأنها لم تؤسس على قاعدة بيانات صلبة. ويشير إلى المراوحة بين الوصف السردي والفلذات الغنائية الشجية ، ويعرج على ذكر تقنية الأحجية، ويتوقف عند ما أسماه بمفارقة الأمثولة ، ويأخذ مثالا على ذلك قصيدة (مذكرات الصوفي بشر الحافي) فيتحدث عن المفارقة في العنوان ممثلة في التوتر الكوميدي بين الصوفي والحافي ، والقصيدة تخضع لتقنية السيناريو المرتب ،فقد أتاح نموذج المذكرات للنص أن يتراوح بين الطول والقصر والسلب والإيجاب ، والرقص والمشي ، والتوافق والمخالفة ، وإدخال شخصية ثالثة بين الوجه والقناع ،منتهيا إلى ما أسماه من الوجهة الأسلوبية بتأمل عاطفي يلتحم بجماليات التعبير، ويتجلى عبر تقنيات تتولى تحويل الخواص الأسلوبية للدراما إلى أدوات شعرية تتمثل في : تجسيد أضواء المنشور اللغوي وتشعير السرد ومفارقة الأمثولة .

وفي حديثه عن الدرجة الرابعة في منظومة الأساليب التعبيرية في الشعر العربي يتحدث عن البياتي مقدما لمقاربته باستشهادات من أقوال بعض النقاد الغربيين ، ويميز بين الرؤية والرؤية ، مشيرا إلى أن الرؤيا وسط بين الأسلوب الحيوي والتجريد ، إذ يتوحد عمل الباصرة قي الصورة الحسية المتشكلة لغويا مع فعل المخيلة الحلمي في دلالة تعبيرية خاصة، تنزع إلى درجة محدودة من التجريد الغقلي، وتقتضي تحطيم أبنية الزمان والمكان من خلال السرد، ويلخص منهج البياتي في الرؤيا مستفيدا من محمود أمين العالم في العطف النحوي بين مجموعة من من العناصر الحسية المتباعدة في حقولها الدلالية ،حيث يتولد مستوى تجريدي يصل إلى البنية العميقة للجملة

الشعرية مما يشف عن جدلية تحل تناقضات العالم الحسي دون صراع درامي، واختيار مجموعة العناصر الحسية يخضع لتقنية ترميز كثيفة، ويعمد إلى محاورة العالم آخذا عليه وعلى النقاد الأيديولوجيين اقتطاعهم شذرات لتأييد أفكارهم

ويشير فضل إلى تقنية الترائي ،أو التبادل في الضمائر بين الأنا والهو، إذ يعتمد على المفارقة الحادة والتوتر اللغوي ، ويشبه الشخصية المغايرة بالشاشة البيضاء التي يعرض عليها المتحدث صوته وصورته ، فهي مجرد سطح حساس لاقط للضوء المنبعث من منظور الشاعر، ويأخذ الناقد على بعض النقاد تتبع تكرار المفردات في شعر البياتي دون معرفة منهجية بأصول هذا التتبع وكيفية إقامة الأبنية الدلالية المتعالقة فيه .

وفيما يتعلق بدراسته لمحمود درويش فإنه يرى أن للشاعر خصوصية تعبيرية تتساوق مع وضعه الخاص فلا يجوز الرصد الآلي للخصائص الأسلوبيةعلى نحو مطلق ، وأن الظرف التاريخي يشكل شرطا جماليا بذاته يحتم اختيار لون التعبيرالذي يستق مع الموقف ، ويستشهد على استجابة حساسية درويش لتقنيات التعبير الحسي بقوله " لقد خرجت من معطف نزار قباني " (32)، ويتحدث عن جديلة الكلمات مع الواقع الحي في شعره ، وفي دراسته لقصيدة (سجل أنا عربي) يتوقف كثيرا عند المناسبة وعند الخلفية التاريخية ، ويشير إلى توليده للمفارقة من الصيغ الجاهزة "سادة نجب " و"حسب ونسب" في معرض الإشارة إ لى تواضع الحال، وإلى أن هذه القصيدة تتسلح بمنطق إيقاظ الحلم وتشعير الموقف في أقصى درجات ثوريته وفي خلق السياقات الملائمة، ويصفه الكاتب بأنه شاعر التحولات الكبيرة، ومن الواضح أن ملاحظاته تنأى به عن مداخله الأسلوبية ، وتقترب به من النقد التاريخي الاجتماعي الذي يلامس تخوم النقد الواقعي في أبرز تجلياته لدى لوكاش ، ومن آمن بنظرية الانعكاس ، وتزج به في حقل نقدي آخر يتوسل بمرجعيات خارج النص فيرى أن الشاعر انتقل من غنائيته الأولى ذات الطابع الحسي إلى الأسلوب الحيوي بخصائصه التي تحدث عنها لدى السياب، إلى الأسلوب الدرامي ومن ثم التحول إلى المطولات التي وظف فيها تقنيات سردية مركبة ،تجمع خواص الشعر الحيوي والدرامي بكثافة عالية ، وقد اختار الناقد نصا من ديوانه" حبيبتي تنهض من نومها " وهوبعنوان " كتابة على ضوء بندقية " ، وقدم للحديث عنه ببسط الخلفية التاريخية لتلك المرحلة من تطورات القضية الفلسطينية ، ثم انتقل إلى المشهد الآخر مستعيرا تقنية المشهد من السينما ، وذلك قبل أن تتحرك عين الكاميرا ، ويستثمر أسلوب القص المعتاد بضمير الغائب، فقد استقالت القصيدة من ضمير الغائب كما يقول ، فأعاد الرسم التخطيطي للأسطورة وقد تحولت إلى مشهد عياني راسخ على أرض الواقع وعبرنا بنا إلى الزمن اليهودي بكل معطياته ، ويستخدم الناقد أسلوب تعبير تهجير الكلمات من علاقاتها السابقة في شعر درويش ، وواضح من تحليله أن ثمة تعبير آخر يمكن أن يبرز هو (تهجير الثقافة) دون مغادرة حقل المفردات، إذ تستخدم المفردات ذاتها في الدلالة على ثقافة جديدة هي الثقافة اليهودية ، حيث يتم التحويل الدلالي للكلمات بما يناسب هذه الدلالة مازجا بين الأنثى التي تماهت في الوطن في قصائده في مرحلة سابقة ، لتهجر موقعها الدلالي المألوف إلى ثقافة العدو الذي تتماهى فيه بلحظة النشوة والانتصار :

شولوميت انكسرت في ساعة الحائط خمسين دقيقة
وقفت وانتظرت صاحبها
شولوميت استنشقت رائحة الخروب من بدلته
كان يأتي آخر الأسبوع كالطفل إليها
يتباهى بمدى الشوق الذي يحمله

قال لها : صحراء سيناء أضافت سببا

يجعله كالبلور يسقط بين بلور نهديها (33)

ومن الملاحظ أن صلاح فضل في تحليله الأسلوبي لشعر درويش ينثر الكثير من الشذرات المرجعية المقتبسة من أقواله النثرية لأنه يعتبر نثر درويش مكملا لشعره ، إذ يصوغان معا بنية تخييلية متماسكة ، وهي بنية ولدت في رحم الشعر العربي ، ويستخدم درويش الطريقة الصوفية في إسقاط مفردات الغزل ، فهويسقط مفردات الجنس كغلاف خارجي لحالات الوجد والعشق ، ثم استثمر ثقافته التوراتية عبر مخياله النشط في المحاورة والمجاوزة ، والانشطار الذي يتحدث عنه الناقد في شخصية اليهودي بين الجمال الأنثوي والقتل لايتدثر بأي دثار رمزي ، بل يأتي فارعا دارعا ، غير أن الناقد يمضي في حديثه عن دينامية المواقف المعروضة وتجسيد لحظات الصراع، والصراع هنا كما يبدو ليس محتدما ولا معقدا بل هو ذو دلالات شديدة القرب ، وهو ما ذكره الناقد عندما أشار إلى شولوميت التي استدعت صديقها الأقدم محمود ليعزز تلقائية الموقف وصدقه ، وهنا يعود إلى الاستشهاد بأقوال درويش النثرية " لم أعد أعبر عن اللحظة السياسية الفلسطينية ، بل عن إنسانية الفلسطينيين ، وانتقلت بالتالي من صياغتي الخطاب السياسي البطولي ، وأتعمق في تراجيديا الشرط الإنساني الفلسطيني وفي جمالية هذه التراجيديا "(34)

ويرصد الناقد تحولات الرؤية الشعرية لدرويش من نصاعة الرؤية الحسية والحيوية إلى انبهام الرؤيا الشعرية ، وتبدى بكثير من الوضوح أن شعر درويش قد اختزل أهم التحولات الأسلوبية في التجربة الشعرية العربية المعاصرة ، ويتوقف الناقد متأملا لتحقق الرؤيا الشعرية بكل تعقيداتها في ديوانه (أرى مأأريد) ،حيث تداخل الحواس وتجاذب معطياتها على النمط السريالي ، وتهيئة المتلقي بتحضيره عبر وضوح التاريخ الرمزي للكلمات في سياق النص ، بحيث تختمر في وعيه الدلالات المزدوجة لهذه المفردات ، عبر التراكم ،يتم أسطرة اللغة بتحميلها فائض الدلالة كما يقول ،وتصل لامعقولية التركيب إلى ذروتها معبرة عن شذرات من مرايا مهشمة ومبعثرة في ماض غابر في الذاكرة ،ويتم تجاوز الحس إلى التجريد ويتم ترتيب المفردات أو الجمع بينها بشكل يكسر السياق الواقعي لصالح سياق حلمي يظل معلقا بزمن غائم مكبل بذلك الحلمي المطلق نفسه نفسه كما تقول الناقدة اعتدال عثمان على وفق ما يستشهد به الناقد .

ويصل صلاح فضل إلى المحطة الأخيرة في تحولات التعبير في الشعر العربي المعاصر ، حيث يقارب شعر (أدو نيس) بوصفه معبرا عن الاتجاه التجريدي ، فيرى أنه بعد طول تفاعل بين الأساليب التعبيرية الشعرية مع الحياة والفكر واللغة أفضت هذه التجربة إلى طريق الرؤيا ، إذ تنبهم معالم الأشياء الحسية ، ويخف وزن التجارب العينية ، وتصبح الكلمات رموزا لعوالم ضاربة في الخفاء ،فكان ماأسماه الناقد بالمنهج السديمي ، وعلى الرغم من أنه لايريد أن ينشغل بالبحث التاريخي في العوامل التي أدت إلى هذا التحول فإنه يحاول أن يبينها قبل أن يشرع في تحليلاته الأسلوبية ، فالانحرافات والإبهام والتضاد أبرز ارتفاع نسبة الكثافة في التخييل ، والتشتت في النسيج يخلق درجة عالية من التوتر البارز بين البنية الإيقاعية والبنية الدلالية كما يقول .

ويختار الناقد قصيدة "رؤيا " من ديوانه "أغاني مهيار الدمشقي : لاستجلاء بدايات التجريد عند الشاعر تتبعا حركة الفواعل في القصيدة ، ويلاحظ التضاد بين بنية التعبير الجزل والاستدارة المقطعية والقافية الصلدة وماتفضي إليه من من فضاء مضاد للحضور الحسي ، وقد لاحظ في ابنيته اللغوية أمرين :آلية تغييب الدلالة بكسر النمط المنطقي ،والجمع بين الأضداد عند تشكيل الصورة ، ثم تكوين مجموعة من المتواليات الصوتية بتحقيق درجة قصوى من الغنائية ، ويوميء إلى خاصية زمنية تتسم بالدورية أو لولبية ، ويتحدث عن خاصية الإضمار المضادة للذاكرة ، والمشكلة تتجسد —كما يرى = في تراكم الإضمار ، ويقرر

الناقد بعد تحليله للنص المذكور أن تقنية التغييب للدلالات الواضحة في شعر أدونيس تعتبر ملمحا رئيسا في شعر الحداثة ، إذ ترتكز على فلسفة جوهرها أن الموجود المطلق يتحقق في الإنسان باعتباره عقلا أي باعتباره لغة أو كائنا لغويا قبل كل شيء ، ويشير إلى تميز أدونيس عن غيره في استخدام الأقنعة، إذ يتفرد برفع بيارق الصوفية كما يقول ، ومنهجه في توظيف القناع يقوم على إسقاط ملامحها التاريخية والأسطورية ويحيلها إلى أصداء بعيدة تضيع منها السمات الدالة ، ولا يبقى منها سوى الخطوط التجريدية المبعثرة، ويضرب مثالالذلك قناع مهيار الديلمي وصقر قريش .

ويناقش صلاح فضل قضية مهمة تتعلق بالتعبير والتجريد من خلال مناقشته لتقنية القناع عند أدونيس ، فقناع الصقر- من وجهة نظره - أقرب نقطة اتخذها من الشعر التعبيري ، فالتاريخ يمثل أقوى مظهر من مظاهر الأدلجة، فباستخدامه لفظة (الشجرة) مكررة بعد أن يفقدها وظيفتها في التسمية الفارقة يكسبها أكبر قدر من التفريغ والتجريد في اللحظة التي يستخدم فيها مفردة بالغة التجسيد والتحديد ،فتتحول إلى إشارة شعرية رمزية تخضع للتأويل ، ويلاحظ أن المسمى هنا القصيدة وليس شجرة ولا معنى آخر مما يجعل المسافة بين الدال والمدلول شاسعة ، ويلفت إلى ظاهرة تعبيرية تتمثل في بنية التوالد المتكاثر ، فالمقطع يتكون من جملة واحدة مطولة تتداخل حلقاتها المتشابكة بشكل يفضي إلى التضخم والتعقيد وما ينجم عنهما من ارتباك ، ويضرب مثلا على ذلك (غابة الرجاء) وهي صورة طريفة —كما يقول - منجنة الأتقياء في الوجدان الديني تخترقها عناصر غريبة " إذ تغص بالبكاء ، والبكاء يصير شجرا ، والشجر له غصون ، والأغصان تصير وطنا ، والوطن للنساء الحبالى ، والحبالى يلدن أجنة والأجنة موزعة على الأغصان ، ،كما يحدث في السرد الشعبي في حكايات البيضة والدجاجة والقمحة والفأس والحداد ، فالجذر التوليدي للصياغة واحد ، ومن العبث — طبقا لمنظور الناقد البحث عن بنى منطقية في شعر أدونيس ، فالخاصية الدلالية الرئيسة هي التناقض غير المرفوع في الحس العام ، وهي خاصية مقصودة تترتب عليها نتائجها الوظيفية في فاعلي التركيب الجماعية (35)

ويتتبع الناقد الظواهر التعبيرية المفرغة من مضمونها التاريخي ، وكيف يعمد الشاعر إلى جعلها متسقة مع ما أسماه (التلعثم الدلالي) الذي يطبع إنتاج الشاعر ، ثم ينتقل إلى استخلاص ظاهرتين مهمتين في لغة الشاعر تعبيرا عن استخدامه الجديد للغة ، وهاتان الظاهرتان تسيران في اتجاهين متعاضدين ، وهما : تفجير الجملة الشعرية بتضخيم مكوناتها ، إذ لايكون الفاعل أو المفعول أو الصفة أو الحال كلمة واحدة ، بل يتكون كل منها من كلمات متعددة ، والخاصية الثانية ' تتمثل في التقاء مكونات لا تلتقي مع بعضها في لغة العرف ، مثل زهرة الكيمياء وغابة الرماد ، ، وهنا يتبدى الانتقال من الإدراك الحسي إلى الإدراك المفهومي.(36)

والناقد يحرص على تعميم هذه الاستنتاجات في إطار رؤيته الكلية للشعرية العربية ، فشعرية التجريد عند أدو نيس —كما يقول- تعتبر نموذجا جليا لهذا النوع من الجماليات في الأدب العربي المعاصر .

ويشير — في مقاربته لقصيدة النثر — إلى أن هذه القصيدة تصنف في التيار الثالث بين التعبير والتجريد ؛ فهي تركز على تعطيل المعامل الأساسي في التعبير الشعري ، وهو الأوزان العروضية

دون أن تشل بقية الإمكانات التعبيرية الأخرى في أبنيتها التخييلية والرمزية ، ولهذا فهو يرى أن كفاءتها في تشغيل بقية درجات السلم تعوض عن تعطيل الدرجة الإيقاعية العروضية ، وتجعاها باقية في نطاق الشعر، ويقدم الشاعر لحديثه عن قصيدة النثر بالرجوع إلى جذر هذه القصيدة المبكر، ويعتبرها واحدة من التنويعات المهمة البارزة في الحداثة الشعرية، ويعمد إلى تقديم رؤية لاستراتيجية قصيدة النثر التي تجمع بين ثلاثة عوامل متزامنة ، وفي قيامها على أفكار راسخة ، فهي تعتمد على فكرة التضاد ،و على قانون التعويض ؛ أما العوامل المتزامنة فهي : تعطيل الأوزان العروضية المتداولة ، وتفعيل أقصى الطاقات الشعرية ، وإبراز الاختلاف الدلالي الحاد ، وأنه

لكي تكون القصيدة النثرية مستحقة للمكانة الفنية لابد لها من وحدة عضوية مستقلة , وأن تكون بنيتها اعتباطية ، او مجانبة ، و أن تتميز بالتكثيف والتركيز,

وقد جاول أن يتتبع هذه البخصائص الأسلوبية لدى الماغوط ،فيقارب العشوائية وقابلية التبنين ، وقد استشهد بأولى قصائده من مجموعته الثالثة :

الآن

والمطر الحزين

يغمر وجهي الحزين

أحلم بسلم من الغبار

من الظهور المحدودبة

والراحات المضغوطة على الركب(37)

إذ يتلمس المقومات التي تحدث عنها ،فيرى أنها تنطلق من لحظة آنية ويرسم صورا عديدة تنطلق من لحظات موغلة في القدم ، تختزن آلاف السنين من الخبرات والمشاعر ؛ وأما المقوم الثاني فيتمثل في انتظام النسق التصويري المتجاور، فالحركة الدلالية للقصيدة تتأرجح بين الأعلى والأسفل من سلم الغبار إلى السماء ليصبح الغبار غيما ؛ وأما المقوم الثالث فيكمن في النبرة الأليفة للبوح الودود (آه ياحبيبتي)

أما المقوم (أوالعصب كمايسميه) الرابع فهو الذي يضمن كثافة النص ، فالشعر يقول بالصوت ، وهو أيضا يقول بالصمت ، حيث يعتبر البيا الحيوي الموزع ة بين أنحاء النص ولونا من التشعير للغة ، وهولا يفصل ذلك عن الحس التاريخي للشاعر،فقدعبر الماغوط كما يقول الناقد عن ثورة في القلب وتمرد في ثنايا الروح .

ومن الجلي أن هذه المقومات التي سماها عصب النص في قصيدة النثر لايمكن الركون إليها كمعايير يمكن قياس شعرية النص من خلالها ، فهي ذات طابع ذوقي انطباعي ، لاتتكيء على درجات سلم الشعرية الذي اقترحه ، وإن قاربت بعضها أولامسته ملامسة رقيقة.

وفي دراسته لشعر عفيفي مطر الذي يعتيره محمد أمين العالم نموذجا للتجريد، يصنفه ممن يقفون على الأعراف مابين التافذة والمرآة ، فلاهو بالتعبيري ، ولاهو بالتجريدي ، فشعره من وجهة نظره أقرب إلى فن الأرابيسك الذي يعتمد على تكرارالوحدات في أنساق طباقية ، ويقرنه إلى الشاعر حسن طلب في بنفسجياته ، فهو لايقدم مجالا حيويا ينتمي إلى الواقع معبرا عنه ، ولايلغي الخطوط الهندسية المنتظمة ، فيقترح حله الخاص القائم على تكرار عدد من الوحدات المتجانسة والمتطابقة لتكوين نماذج كلية تشير إلى ذاتها وتسعى إلى جمالياتها في قلب للحياة الخارجية ، وهويرى أن نموذج الأرابيسك الذي يمثل بنية النص يبقى ماثلا في مستويات اللغة الشعرية وهندسة تكوينها ، ولعله يقترب في رؤيته هذه مما كتبه أحمد عبد المعطي حجازي عن حسن طلب حين عاد به إلى عصور سابقة ليشرح كيفية تشميره للتلاعب بالألفاظ على النحو الذي شاع في عصر المماليك.

ولعل مايثير اهتمام الدارس أن منهج حسن طلب يغاير طريقة عفيفي مطر في التعامل مع اللغة، فالزخرفة أشد وضوحا لدى طلب والتجريد غالب على شعر مطر الذي يبدو أقرب إلى أدونيس في أسلوبه الذي ينزع إلى التعقيد والإغراب أكثر من الميل نحو الزخرفة والتنضيد المألوفين في فن الأرابيسك ، وهذا ما حدا بالعالم إلى اعتبار شعره نموذجا للتجريد والتعقيد .(38)

وخلاصة القول تتمثل في أن صلاح فضل الذي تجاوز عتبة النقد الواقعي إلى النقد الأسلوبي ، ظل معنيا بالجانب الاجتماعي والتاريخي ، كما بقي على مقربة من الأسلوبية التعبيرية كما سبقت الإشارة ، ولكنه لم يساير بالي في تنحيته للزمن التاريخي ،بل استمر الحس التاريخي يسيطر على استنتاجاته ، فكثيرا ما كان يستشهد بأقوال الشاعر المدروس ويعتد بها كما أن مسألة الحراك والتطور قد شغلته في دراساته لمختلف القصائد التي قاربها في كتابه موضع الدرس ' فمن المعروف أن الأسلوبية تحت منحيين رئيسين : أحدهما يعتد بالظواهر الأسلوبية فحس ، ويظل داخل النص ، وثانيهما - بالإضافة إلي عنايته بالأسلوب - يحتكم إلى مرجعيات خارج النص ، وهذا الاتجاه يحكم الكثير من معالجات فضل الأسلوبية,

أما فيما يتعلق بالمرتكزات التي قدمها في مقدمته النظرية للكتاب ، وتقوم على نوعين من التصنيف :الأول يأخذ بعين الاعتبار التشكيل الفني في كليته وشموله عبر تقسيمه الأساليب إلى قسمين رئيسين : التعبير والتجريد وقسم ثالث بين هذا وذاك ، وقد التزم به الناقد - إلى حد كبير- في دراسته ، فلم يخل مبحث من مباحثه من الحديث عن التيارين الأسلوبيين الرئيسين .

أما النوع الثاني من التصنيف فيتعلق بالجانب الإجرائي ، وهو المتصل بدرجات سلم الشعرية :درجة النحوية والبنية الإيقاعية ...إلخ ولم يلتزم به التزاما تاما في التحليل ، بل كان انتقائيا إلى حد كبير ، وخالف سنة بعض الأسلوبيين من ناحية احتفائهم بالإحصاء كوسيلة لضبط المسائل الأسلوبية وقابليتها للقياس حينا ، وسير بعض النقاد في التزامهم بهذا الإجراء حينا آخر ، وفي الوقت الذي كان ينتقد فيه من اعتمدوا على بنية المعجم الشعري استعان بالإحصاءات المتعلقة به في بعض الأحيان ، بل إن استدعاء نتائج الإحصاء التي تمخضت عنها بعض الدراسات كانت معينا للناقد في استنتاجاته ، ولكنه —في مختلف الحالات —كان ناقدا أسلوبيا لايتكيء على معطيات عينية فحسب ، بل كان ينفذ إلى جوهر الأبنية اللغوية والتصويرية والإيقاعية ، ولايتعامل مع المظهر الإحصائي الشكلي المحض بل يغوص بعيدا خلف ذلك المظهر ، ويمتلك جهازا مفهوميا نابعا من فكر نقدي، يدخل إلى النص باستراتيجية نقدية تستند إلى رؤية مسبقة في كلياتها ومجموعها ، وليس في تفاصيلها محاولا التماس الشواهد عليها عبر منهج إجرائي مرن.

الهوامش :

(1) د. شكري عياد ، مدخل إلى علم الأسلوب ، دار العلوم للطباعة والنشر ،الرياض ، 1982
(2) د.طه وادي ، جماليات القصيدة المعاصرة ، دار المعارف،ط2 1989
(3) محمد الهادي الطرابلسي ، خصائص الأسلوب في الشوقيات ، دار المعارف ، 1982
(4) د. محمد عبد المطلب ، قراءات أسلوبية في الشعر العربي الحديث ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ،1995
(5) د. ناصر علي ،بنية القصيدة في شعر محمود درويش ، وزارة الثقافة ، عمان، والمؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت، ودار الفارس للنشر والتوزيع عمان 2002
(6) د. صلاح فضل ، أساليب الشعرية المعاصرة ، دار الآداب ، بيروت ،1995
(7) صلاح فضل ، علم الأسلوب – مبادئه وإجراءاته، النادي الأدبي الثقافي ،جدة ط2 1988
(8) المرجع السابق ص48
(9) د. محيي الدين محسب ، الأسلوبية التعبيرية عند شارل بالي (أسسها ونقدها) دار حراء (10) شارل بالي :علم الأسلوب وعلم اللغة العام ، ترجمة الدكتور شكري عياد ، دار العلوم للطباعة والنشر الرياض 1985 ص36 نشر والتوزيع بالمنيا 1997 ص28
(11)) شكري عياد ، اتجاهات البحث الأسلوبي ، دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض ، 1985ص 80
(12) صلاح فضل ، علم الأسلوب (مرجع سابق) ص98
(13) د. شكري عياد ، اتجاهات البحث الأسلوبي ، دار العلوم ، الرياض،1985 ص109
(14) المرجع السابق ،ص 110 (15) صلاح فضل ، علم الأسلوب (مرجع سابق)
(16) المرجع السابق ص 280 (17) المرجع نفسه ص 283
(18)المرجع نفسه ص 287 (19) المرجع نفسه ص 318
(20) د. سعد مصلوح ،الأسلوب (دراسة لغوية إحصائية) ، دار الفكر العربي ط2 1984 (21) علم الأسلوب (مرجع سابق) ص 400
(22) د. صلاح فضل ، بلاغة الخطاب وعلم النص ، عالم المعرفة ، الكويت ، أغسطس ، 1992
(23) أساليب الشعرية المعاصرة (مرجع سابق) ص 7 (24) المرجع السابق ص7
(25) صلاح فضل ، شفرات النص – دراسة سيميولوجية في شعرية القص والقصيد ،عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية ، القاهرة 1995
(26) نزار قباني ، قصتي مع الشعر ،بيرون 1986 ص163
(27) أساليب الشعرية المعاصرة (مرجع سابق) ص 53
(28) شاكر النابلسي ، الضوء واللعبة – استكناه نقدي لنزار قباني ، بيروت ، 1986
(29) منير العكش ، أسئلة الشعر ، بيروت ، 1979
(30) مثل عبد الكريم حسن في كتابه الموضوعية البنيوية دراسة في شعر السياي ، بيروت 1982 ص387 وص33 وص325
وسماح عجاوي المظاهر الإيقاعية لتجربة السياب ، مخطوط ، جامعة البحرين وإحسان عباس ، بدر شاكر السياب ، بيروت 1972 ص393 ومحمد العبد ، اللغة والإبداع الأدبي ، القاهرة ،1989 ص95 ، عبد الرحمن فهمي ، الرؤية القصصية في شعر صلاح عبد الصبور ، مجلة فصول ؟أكتوبر 1981
(31) . محمود أمين العالم ، لغة الشعر العربي الحديث وقدرته على التوصيل ،في قضايا الشعر العربي المعاصر (دراسات و شهادات) المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، تونس 1988، ص34 وما بعدها
(32) حيدر توفيق بيضون ،محمود درويش ، شاعر الأرض المحتلة، بيروت ، 1991 ص48
(33) أساليب الشعرية المعاصرة (مرجع سابق) ص 153
(34) محمود درويش ، الآداب ، بيروت ، 1974