بسم الله الرحمن الرحيم

الجمهورية العربية السورية
جامعة دمشق
كلية الآداب والعلوم الإنسانية
قسم اللغة العربية وآدابها

نزعة التأصيل في الفكر النقدي عند الدكتور شكري عياد

The Tendency of Establishing Foundations in Shukri Ayyad's Critical Thought

رسالة مقدمة لنيل درجة الدكتوراه في الدراسات الأدبية

إعداد الطالب : عصام حسين إسماعيل أبوشندي

بإشراف الأستاذ الدكتور : عبد النبي اصطيف

1431هـ / 2009 – 2010م

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الإهداء

أضع هذا العمل المتواضع . . . في باقة حب، أينعت في مرتع الحنان الدافئ، وتغذت بدماء نياط قلبي . . .

وأهديه . . . إلى

روح والديَّ في الملأ الأعلى

﴿ في سدر مخضود . . . وطلح منضود . . . وظل ممدود ﴾

ولزوجتي الحبيبة أم أحمد

وأولادي، ثمرة فؤادي : أفنان وأماني وأحمد ولجين ولمى

لا عدمت مرآهم عيني .

الباحث

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

شكر وامتنان

بعد أن منّ المولى عز وجل عليّ، وانتهت هذه الدراسة المتواضعة إلى الشكل الذي هي عليه الآن، فإنني أجد من الواجب عليّ أن أسجل بطاقة الشكر والامتنان هذه، إلى كل من تفضل علي وقدم لي يد العون في إتمام هذه العمل المتواضع، وعلى رأس هؤلاء جميعاً فخامة الدكتور بشار الأسد رئيس الجمهورية العربية السورية الفاضلة، الذي تكرم بتوجيهاته السامية لحكومته بتيسير إفادة الطلبة العرب والمسلمين والأصدقاء، من الدراسة في الجامعات السورية الموقرة،عن طريق برامج التبادل الثقافي مع الحكومات الأخرى، والشكر الموصول كذلك إلى الشعب السوري والحكومة السورية، على كرم الضيافة وحسن الإخاء العربي الأصيل . وإلى الحكومة الأردنية في ظل جلالة الملك عبد الله الثاني بن الحسين المعظم، لتكرمها بابتعاثي لنيل درجة الدكتوراه .

كما أتقدم بالشكر الجزيل، إلى أستاذي العالم الجليل الأستاذ الدكتور عبد النبي اصطيف، الذي تكرم وقبل الإشراف على هذه الدراسة، فأفدت من علمه الثر الهتون، ووجدت في صحبته الأبوة والحنان، سائلاً المولى عز وجل أن يمد في عمره، ويجعل وافر الجزاء في ميزان حسناته . والشكر الجزيل كذلك إلى الأساتذة الأفاضل أعضاء لجنة الحكم : الأستاذ الدكتور شكري عزيز الماضي، والأستاذ الدكتور فؤاد المرعي، والأستاذ الدكتور محمد عيسى، والدكتورة لطفية برهم، الذين تكرموا وقبلوا تحكيم هذه الدراسة، فأدعو الله عز وجل أن يجزيهم عني خير الجزاء، وإلى الأستاذة الدكتورة ماجدة حمود والدكتور جمال مقابلة اللذين أمداني بالنصح العلمي الجميل .

أما الأصدقاء والأخوة التالية أسماؤهم، الذين مدوا لي يد العون، في حين منعها آخرون، وقدمها آخرون على استحياء، حين كنت أعاني من الصعوبات - فإنني لن أنسى فضلهم ما حييت : الدكتور حيدر الخضري، والدكتور علي الحسن، والدكتور رائق شعلان، والدكتور عثمان إسحق، والدكتور فرتاج العنزي، والدكتور محمد الكلوب، والدكتور خليل أبو سليم، والدكتور عارف السعايدة، والدكتور محمد المومني، والدكتور حيدر سيد أحمد، والدكتور سعود الحربي، والأستاذ عبد العزيز سكاكر، والأستاذ مأمون أبو جقيم، والأستاذ خالد فهاد، والسادة : عزة البريقي، ومحمد النقيز، وخميس الجوهري، وعلي الجوهري، والمهندس يوسف الجوهري، والسادة من عائلة أبو شندي : محمد سالم، والدكتور سعد عامر، والدكتور صالح عامر، وكامل ذياب، وحسين عليان وآله، ويوسف سلامة، وأخوتي : الغالية أم علي، وأبو رمزي، وأبو حسين وحرمه، وأبو نشأت، وأبو بكر ... وإلى كل من فاتني ذكره .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

قائمة المحتويات

ملخص الرسالة	و
المقدمة	ز
الباب الأول ـ شكري عياد : الشخصية العلمية والمفهومات	
الفصل الأول ـ شخصية شكري عياد العلمية :	1
أولاً – أساتذته	1
ثانياً – ثقافته	7
ثالثاً – نشاطاته الثقافية	18
الفصل الثاني : شكري عياد والتأصيل	26
أولاً ـ دوافع اهتمامه بالتأصيل	26
ثانيا ـ مفهوم التأصيل عنده	36
الباب الثاني ـ تأصيل الأجناس الأدبية	
الفصل الثالث : تأصيل الأجناس القصصية الحديثة	47
أولاً ـ علاقة الأجناس القصصية العربية الحديثة بالموروث	49
ثانياً ـ علاقة الأجناس القصصية العربية الحديثة بالواقع المعيش	68
الفصل الرابع : تأصيل موسيقى الشعر العربي	78
أولاً – علاقة موسيقى الشعر العربي بالجانب اللغوي	79
ثانياً – العلاقة بين الوزن والإيقاع	84
ثالثاً – دور القافية في الإيقاع	91
رابعاً – العلاقة بين موسيقى الشعر ومعناه	97
الباب الثالث ـ تأصيل علم الأسلوب العربي	
الفصل الخامس : مرحلة التمهيد	106
القسم الأول ـ مفهومات علم الأسلوب وتأصيله في مهاده الغربية	106
القسم الثاني – اتجاهات البحث الأسلوبي	137
الفصل السادس : مرحلة الإرساء	162
المبدأ الأول ـ تحديد الظاهرة الأسلوبية	163
المبدأ الثاني ـ الإطار اللغوي	175
المبدأ الثالث ـ إمكانيات اللغة العربية في حاضرها	181
المبدأ الرابع ـ تشكل الظاهرة الأسلوبية بين المنشئ والناقد	184

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الباب الرابع ـ الدراسات الأسلوبية التطبيقية

الفصل السابع : التفسير الأدبي للقرآن الكريم	190
المحور الأول ـ المفردات	193
المحور الثاني – الأسلوب : التأليف بين المعاني المفردة لتأدية الأغراض	200
المحور الثالث ـ الأبعاد والمرامي الإنسانية والاجتماعية	207
الفصل الثامن : الدراسات الأسلوبية الشعرية	215
الميدان الأول ـ دراسة مظهر أسلوبي واحد في شعر شاعر واحد	217
الميدان الثاني ـ دراسة المظاهر الأسلوبية في قصيدة معينة لشاعر معين	220
الميدان الثالث ـ دراسة المظاهر الأسلوبية عامة في الإنتاج الشعري كله لشاعر معين	234
الخاتمة	241
قائمة المصادر والمراجع	246
ملخص باللغة الإنجليزية Abstract	255

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ملخص الرسالة

تهدف هذه الرسالة إلى دراسة ظاهرة مهمة في الفكر النقدي عند واحد من كبار النقاد العرب المعاصرين، هو المرحوم الدكتور شكري محمد عياد، ألا وهي نزوعه نحو "التأصيل"؛ هذا المصطلح الذي يعني في دلالته المبدئية، محاولة بناء الحديث على أسس من القديم. وقد تمثلت هذه النزعة لدى شكري عياد في محاولتيه الرائدتين، وهما : محاولته التأصيل لمبادئ علم الأسلوب العربي على أسس كل من علمي البلاغة والنحو العربيين العريقين، ومحاولته البحث عن جذور للأجناس القصصية الحديثة : القصة القصيرة والرواية والمسرح، في الموروث العربي القديم، فضلاً عن محاولته الربط بين قواعد موسيقى الشعر العربي، ممثلة في العروض الخليلي، بالنتائج التي توصل إليها علماء الموسيقى والأصوات الحديثين . وهذه الظاهرة هي من الأهمية بمكان في حركة النقد الأدبي العربي الحديث، الذي يحاول الخروج من أزمة التبعية للمذاهب النقدية الغربية أملاً في صياغة شخصية مستقلة له، مبنية على موروث أمتنا العربية النقدي العريق من جهة، ومرتبطة بواقعها المعيش من جهة أخرى، مع عدم الاستغناء عما لدى الآخر من جهة ثالثة .

ولأجل إيفاء هذه النزعة حقها من الدراسة، وبيان أهميتها والإمكانيات التي يمكن بناؤها عليها، فقد انقسمت هذه الدراسة إلى أربعة أبواب، تم التمهيد في أولها بدراسة جانبين من شخصية شكري عيّاد، وهما : شخصيته العلمية، ودوافع اهتمامه بالتأصيل، ومفهوم هذا المصطلح لديه. أما الباب الثاني فقد درس تأصيل عياد للأجناس القصصية الحديثة، بتوضيح وجهة نظره حول علاقة هذه الأجناس بالموروث من جهة، وبالواقع المعيش من جهة أخرى. بالإضافة إلى دراسة جهده في محاولته تأصيل موسيقى الشعر العربي، التي تمثلت في مناقشته مبادئ علم العروض العربي، في ضوء أهم الدراسات الحديثة في كل من علمي الموسيقى والأصوات.

أما الباب الثالث فقد فرغ لمحاولته تأصيل علم الأسلوب العربي، التي اجتهد الباحث فقسمها إلى مرحلتين: مرحلة التمهيد التي درس عياد فيها مفهومات علم الأسلوب وتأصيله في مهاده الغربية، بالإضافة إلى اتجاهات البحث الأسلوبي . ومرحلة الإرساء التي درس فيها كذلك بحْثَ عياد في إمكانيات البلاغة العربية وربطها بحاضر اللغة العربية، مع الإفادة من الاتجاهات الأسلوبية الحديثة، وصولاً إلى محاولة وضعَ مبادئ علم الأسلوب العربي على أرض الواقع . أما الباب الرابع والأخير فقد خصص لدراسة منهج عياد، في مقارباته النقدية الأسلوبية للنصوص النثرية والشعرية، للتأكد إن كان عياد قد طبق في هذه المقاربات مبادئ علم الأسلوب العربي التي وضعها من جهة، ولاستشراف مستقبل إمكانية البناء على هذه المبادئ من جهة أخرى .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

المقدمة

عندما بدأت الدول الاستعمارية الغربية باحتلال أقاليم الوطن العربي، ابتداءً من حملة نابليون بونابرت على مصر أواخر القرن الثامن عشر، ومطلع القرن التاسع عشر – انكشفت لعقل الأمة العربية وذاتها (ممثلة في النخبة المثقفة من أبنائها ولا سيما في مصر) حقيقة مرة، وهي الفارق الحضاري الواسع بين حضارة الغرب المتقدمة، وحال الأمة العربية الحضارية المتردية في ذلك الوقت، عند ذلك بدأت هذه النخبة تنادي بضرورة التغيير والخروج من إسار هذه الحال إلى التقدم واللحاق بركب الأمم المتقدمة، فظهر عند ذاك الصراع بين التيار المحافظ الداعي للعودة إلى موروث الأمة العربية الإسلامية العريق والبناء عليه، وتيار المجددين الداعي إلى تمثّل تجربة الحضارة الغربية والإفادة منها إلى أبعد حد ممكن، ومن المثقفين من وقف موقفاً وسطاً ودعا إلى البناء على موروث الأمة الحضاري، وربطه بتجربة الحضارة الغربية .

وفي ميدان الأدب والنقد، كانت الأجناس القصصية الحديثة : الرواية والقصة القصيرة والمسرح، قد تأصلت في الآداب الغربية وأصبحت أجناساً أدبية مستقلة شكلاً ومضموناً، كما كان علم اللغة الحديث، يتحول من دراسته في إطار المنهجين التاريخي والمعياري إلى المنهج الوصفي، على يد عالم اللغة السويسري فردينان دي سوسير Ferdinand de Saussur ، بحيث لم يعد علم اللغة الحديث ينظر إلى اللغة من خلال تطورها الزمني، ولا وفق مواضعات معيارية، وإنما ينظر إليها على أنها نظام اجتماعي حي ومتكامل، يستخلص من أفواه الناطقين بها، ومن ثَمّ نشأ علم الأسلوب في الإطار اللغوي، نتيجة تمييز سوسير بين كل من **"الكلام"** بوصفه لازمة من لوازم الاجتماع البشري، و**"النظام اللغوي"** بوصفه رموزاً صوتية أو مكتوبة يستخدمها أفراد مجتمع معين للتفاهم فيما بينهم، و**"القول"** الذي ينطبق على كل واقعة من الوقائع الجزئية التي لا حصر لها، ثم وقع الخلاف بعد ذلك بين علماء اللغة حول صلاحية النصوص الأدبية لأن تدرج ضمن مواد الدراسات الأسلوبية، إلى أن تمكن الرأي القائل بصلاحيتها من إثبات نفسه، فظهرت الأسلوبية بذلك منهجاً نقدياً حديثاً .

ومن ثَمّ دار خلاف بين أفراد النخبة المثقفة في الوطن العربي – في إطار هذا الجدل الحضاري - حول مسألة أصالة الأجناس القصصية العربية الحديثة، والمنهج الأسلوبي النقدي؛ فمنهم من ذهب إلى أنها نبت غربي وليس لأدب الأمة العربية إلا أن يتمثلها كما وردا إلينا، بحيث ينسج الأدباء العرب المحدثون على منوال هذه الأجناس القصصية الغربية المنشأ، ويطبقون المنهج الأسلوبي النقدي كما ورد إلينا كذلك، ومنهم من ذهب إلى أن لهذه الأجناس القصصية والمنهج الأسلوبي النقدي، أصولاً في موروث الأمة الحضاري، يجب عدم إغفالها، ومن ثَمَّ فإنه يجب البناء عليها وربطها بما ورد إلى أدب الأمة ومناهجها النقدية من الحضارة الغربية خاصة .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وتبرز من بين شخصيات التيار الثاني، شخصية الناقد والأديب العربي الكبير المرحوم الدكتور **شكري محمد عياد**، الذي قام بمحاولتين رائدتين؛ كانت أولاهما محاولته تأصيل الأجناس الأدبية : ولا سيما القصة القصيرة والرواية، وذلك بربطها من جهة بعدد من الأصول في الموروث الأدبي للأمة العربية، وربطها من جهة أخرى بواقع حياة الأمة العربية المعيش، مع تأكيده من جهة ثالثة ضرورة عدم التنكر لتأثير الآداب الغربية في تطور هذه الأجناس الأدبية، الذي تأتّى عن طريق ترجمة الأدباء العرب المحدثين لهذه الأجناس، وتمثّلهم لها من تلك الآداب، فضلاً عن محاولته تأصيل موسيقى الشعر العربي؛ بعرض مبادئ علم العروض العربي على الأسس الحديثة لكل من علمي : الموسيقى والأصوات. أما محاولته الثانية فقد تمثلت في تأصيله لعلم الأسلوب العربي؛ عن طريق ربط مبادئ علم الأسلوب الأدبي في مهاده الغربية بكل من علمي البلاغة والنحو العربيين العريقين في الموروث العربي، مع التركيز على الإمكانيات الكبيرة للغة العربية في حاضرها .

ويمكن القول إن جهد شكري عياد التأصيلي هذا، مثّل نزعة مستقلة وواضحة المعالم في كتاباته تتبدى لكل قارئ متمعن؛ لذلك فقد اختارها الباحث موضوعاً لهذه الدراسة استناداً إلى أربعة مسوغات هي :

1. أن هذا الجانب من فكر شكري عياد النقدي يستحق دراسة مستقلة(*)، تحاول الإحاطة بجوانب هاتين المحاولتين الرائدتين، باستقرائهما من بين ثنيّات كتاباته المترامية الأطراف وتحليلهما ووصفهما، وتوضيح النقاط التي يمكن الاتفاق أو الاختلاف معه بخصوصها، لإبرازهما من ثَمَّ بشكل موجز وملخص يمكّن المهتمين من مثقفي الأمة العربية من الاطلاع عليهما بشكل واضح وميسر .
2. أن في إغفال هاتين المحاولتين الرائدتين جناية على جهد حضاري فاعل ومنشود، يسعى إلى تأصيل الأجناس القصصية العربية الحديثة والمنهج الأسلوبي، وصولاً إلى تجسيد الشخصية المستقلة لأدب الأمة العربية ونقدها في العصر الحديث؛ الأمر الذي يتوق إلى تحققه الشرفاء من أبناء الأمة العربية كلها .
3. أن الدراسات السابقة التي تناولت جوانب من جهد شكري عياد النقدي – على أهميتها – لم تخص هذا الجانب من جهده، بدراسة مستقلة تحاول الإحاطة به إحاطة شاملة .

---

* يقول محمود أمين العالم : " ولهذا أتمنى في النهاية أن تتداعى كليات الآداب في الجامعات المصرية والعربية في تناسق مع المجلس الأعلى للثقافة في مصر وغيره من الهيئات والجماعات الأدبية على المستوى العربي، لعقد مؤتمر حول مشروع شكري عياد النقدي النظري الإنساني في شموله، لدراسته وتقييمه، فهذا أوجب ما ينبغي القيام به، لا تعبيرا فحسب عن التقدير العميق والاعتزاز لهذا المفكر والإنسان الكبير الجليل، وإنما هو واجب ملح كذلك نحو قضية النقد الأدبي في ثقافتنا العربية المعاصرة، التي ما تزال – رغم العديد من الجهود الجادة – تعاني الكثير من التشتت والتسطح والتباس المفاهيم . وستظل سيرة شكري عياد ويظل إبداعه الفكري والنقدي قيمة باقية ملهمة في تاريخنا الأدبي المعاصر " . انظر تقديم محمود أمين العالم، لكتاب شكري عياد : **القفز على الأشواك**،(دار الهلال، القاهرة، 1999م) . ص 16

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

4. أن تأصيل شكري عياد لعلم الأسلوب العربي خاصة يمكن البناء عليه؛ وذلك بمواصلة إجراء الدراسات الأسلوبية اللغوية في الجوانب البلاغية والنحوية والصرفية من جهة، وبتطبيق مبادئ علم الأسلوب العربي النقدي التي جهد عياد إلى إرسائها، على نصوص من الأدب العربي القديم والحديث من جهة ثانية .

وقد عمدت دراسات سابقة عدة إلى تناول جوانب من شخصية شكري عياد، توزعت ما بين دراسات جامعية وبحوث ومقالات قارب عددها العشرين(*)، ولكن تميزت من بينها ثلاث دراسات : كانت أولاها رسالة ماجستير لجمال مقابلة بعنوان **"شكري عياد الناقد"** في جامعة اليرموك الأردنية سنة 1990م، تحدث فيها مقابلة عن سيرة شكري عياد، والمؤثرات الأساسية في فكره النقدي، واهتمامه بالتراث النقدي والبلاغي عند العرب، ثم تأصيله للأنواع الأدبية (الأجناس القصصية الحديثة وموسيقى الشعر العربي)، ونظرته للاتجاهات النقدية الحديثة، ثم التطور التاريخي لأفكاره النقدية، وختم دراسته بفصل في ثلاث وعشرين صفحة، تحدث فيه عن فهم عياد لمصطلح **"التأصيل"** من ثلاثة جوانب : التأصيل والموقف الحضاري، والتأصيل وشرط الحرية لتحقيق التكامل، والتأصيل والتوسط أو الاعتدال لحل التناقض، وخرج في نهاية هذا الفصل بنتيجة مفادها، أن "التأصيل" يمثل الخيط الذي ربط جهود شكري عياد النقدية، إلا أن الحديث عن جوانب نزعة التأصيل عند عياد لم يكن في صلب بحث مقابلة، وليس هذا راجعاً لقصور في جهده، وإنما لأنه يتحدث بشكل عام عن جهود عياد النقدية، الأمر الذي لم يمكنه من تركيز جهده في هذا الجانب.

أما الدراسة الثانية فهي بعنوان **"القصة القصيرة عند شكري عياد"** وهي رسالة ماجستير للباحثة فيروز زين العابدين، قدمتها في جامعة الملك سعود سنة 1991م ، وهي دراسة تتعلق بجهد عياد بوصفه مبدعاً لفن القصة القصيرة، تناولت فيها الباحثة المؤثرات التي شكلت رؤيته الفنية والنقدية للقصة القصيرة من الجوانب الاجتماعية والثقافية والذاتية، ثم تحدثت بشكل مباشر عن رؤيته الفنية للقصة القصيرة، من حيث تداخل النصوص والذات والآخر وتحولات الشكل والملامح الأسلوبية .

وأخيراً دراسة حسام محمد أيوب **"شكري عياد ناقداً أسلوبياً"** التي قدمها في مجلة جامعة **جرش للبحوث والدراسات** في الأردن سنة 2004م، والتي تناول فيها أيوب المؤثرات التي أسهمت في صياغة النظرية الأسلوبية عند شكري عياد، وهي دراسته للبلاغة العربية وعلم اللغة الحديث وترجمته للدراسات الأسلوبية الحديثة، كما تناول أيوب بعد ذلك أسس النظرية الأسلوبية عند عياد، كالعلاقة بين علم الأسلوب والنقد الأدبي، ومفهوم الظاهرة الأسلوبية والمعايير

* المعلومات عن هذه المراجع مثبتة في قائمة المصادر والمراجع .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

المستخدمة في رصدها، والإبداع في شكليه الجماعي والفردي، وتناول كذلك النقد الأسلوبي التطبيقي لدى عياد، من خلال رصده لثوابت الأسلوب في اللغة العربية، ومن خلال معالجته لقضية الأسلوب لدى ثلاثة من كبار الشعراء العرب وهم : المتنبي، وإبراهيم ناجي، وأبي القاسم الشابي . ولكن هذه الدراسة – على أهميتها – لم تعرض إلى نزعة التأصيل عند عياد بشكل كامل وواف، كما أن أفكارها تحتاج إلى الضبط من حيث بحث العلاقة بين المتوارث والمستحدث، بالإضافة إلى أن الباحث لم يعرض لدراسات عياد الأسلوبية التطبيقية كاملة، وذلك راجع ولا شك إلى الحيز الضيق الذي تناول فيه الباحث هذا الجانب والذي لا يزيد عن ثلاثين صفحة، وهو الإطار المعتمد للأبحاث الجامعية .

وإذ يرى الباحث عدم كفاية الأبحاث الثلاثة المتقدم ذكرها، في دراسة عملية التأصيل التي نهض بها الدكتور شكري عيّاد، فإنه سيعمد في هذه الدراسة إلى الإجابة عن مجموعتين من الأسئلة، بحيث تمهد الإجابة عن المجموعة الأولى للإجابة عن المجموعة الثانية؛ حيث يتساءل في المجموعة الأولى عن العوامل التي أسهمت في تكوين شخصية شكري عياد العلمية، وعن دوافع اهتمامه بالتأصيل، والمفهوم الدقيق لمصطلح التأصيل لديه . ويتساءل في المجموعة الثانية : هل أصل عياد لكل من الأجناس الأدبية وعلم الأسلوب العربي ؟ وكيف كان تأصيله لكل منهما ؟ وهل نجح في هذا التأصيل ؟ وإذا كان قد نجح في التأصيل لعلم الأسلوب العربي خاصة، فهل اقتصر هذا التأصيل على الجانب النظري، أم إنه طبق مبادئ هذا العلم على نصوص من الأدب العربي ؟ وإذا كان قد طبقها فكيف كان هذا التطبيق ؟ وهل جاء موافقاً للمبادئ التي أرادها ؟ .

لذلك فسوف تنقسم هذه الدراسة في سبيل الإجابة عن هذه الأسئلة إلى أربعة أبواب : يسعى الباب الأول إلى الإجابة عن المجموعة الأولى من الأسئلة؛ ويتحدث عن العوامل التي أسهمت في تكوين شخصية عياد العلمية، من حيث : أساتذته الذين تتلمذ عليهم، وثقافته الموسوعية، وأبرز نشاطاته الثقافية بوصفه ناقداً ومبدعاً ومترجماً وأستاذاً جامعياً ومثقفاً ومفكراً عربياً كبيراً، ودوافع اهتمامه بالتأصيل، ومفهوم هذا المصطلح لديه . بينما تحاول الأبواب الثلاثة التالية الإجابة عن المجموعة الثانية من الأسئلة؛ حيث يتحدث الباب الثاني عن تأصيله للأجناس الأدبية : الأجناس القصصية العربية الحديثة، وموسيقى الشعر العربي . ويتحدث الباب الثالث عن تأصيله لعلم الأسلوب العربي في جانبه النظري، بينما يتحدث الباب الرابع عن الجانب التطبيقي من تأصيله لهذا العلم، حيث يبحث تفسيره الأدبي لمشاهد يوم الدين والحساب في القرآن الكريم، وكذلك دراساته الأسلوبية لعدد من القصائد الشعرية العربية القديمة والحديثة . سالكاً في ذلك كله نهج استقراء مؤلفات عياد في عمومها، مع التركيز على ما يتعلق فيها بالتأصيل، ثم التحليل والوصف والمقارنة .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ويأمل الباحث في أن تكون هذه الدراسة قد توصلت إلى نتيجة علمية مفيدة، تتمثل في كشف النقاب عن محاولة علمية وحضارية رائدة لواحد من كبار النقاد والأدباء العرب المحدثين، وهي تبيان شكري عياد أولاً أهمية التأصيل في تكوين الشخصية المستقلة لأدب الأمة العربية ونقدها في العصر الحديث، ثم تأصيله لكل من الأجناس الأدبية وعلم الأسلوب العربي، الذي يؤمل أن تتتابع الدراسات العربية في إطاره، لما فيه فائدة للدراسات الأسلوبية العربية في الجانبين اللغوي والأدبي .

ويود الباحث أخيراً أن يسجل الشكر الجزيل لكل من مدّ له يد العون والمساعدة في سبيل إتمام هذه الدراسة، وعلى رأسهم الأستاذ الدكتور عبد النبي اصطيف الذي تكرم بالإشراف على هذه الدراسة، والتوجيه وإبداء الملاحظات في تقويم نقاط ضعفها .

والله من وراء القصد .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الباب الأول

شكري عياد : الشخصية العلمية والمفهومات

الفصل الأول ـ شخصية شكري عياد العلمية :

- **أولاً ــ أساتذته**
- **ثانياً ــ ثقافته**
- **ثالثاً ــ نشاطاته الثقافية**

الفصل الثاني : شكري عياد والتأصيل

- **أولاً ـ دوافع اهتمامه بالتأصيل**
- **ثانيا ـ مفهوم التأصيل عنده**

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الباب الثاني

تأصيل الأجناس الأدبية

الفصل الثالث : تأصيل الأجناس القصصية الحديثة

- **أولاً ـ علاقة الأجناس القصصية العربية الحديثة بالموروث**
- **ثانياً ـ علاقة الأجناس القصصية العربية الحديثة بالواقع المعيش**

الفصل الرابع : تأصيل موسيقى الشعر العربي

- **أولاً – علاقة موسيقى الشعر العربي بالجانب اللغوي**
- **ثانياً – العلاقة بين الوزن والإيقاع**
- **ثالثاً – دور القافية في الإيقاع**
- **رابعاً – العلاقة بين موسيقى الشعر ومعناه**

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الباب الثالث

تأصيل علم الأسلوب العربي

الفصل الخامس : مرحلة التمهيد

- **القسم الأول ـ مفهومات علم الأسلوب وتأصيله في مهاده الغربية .**
- **القسم الثاني – اتجاهات البحث الأسلوبي**

الفصل السادس : مرحلة الإرساء

- **المبدأ الأول ـ تحديد الظاهرة الأسلوبية**
- **المبدأ الثاني ـ الإطار اللغوي**
- **المبدأ الثالث ـ إمكانيات اللغة العربية في حاضرها**
- **المبدأ الرابع ـ تشكل الظاهرة الأسلوبية بين المنشئ والناقد**

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الباب الرابع

الدراسات الأسلوبية التطبيقية

الفصل السابع : التفسير الأدبي للقرآن الكريم .

- **المحور الأول ـ المفردات**
- **المحور الثاني – الأسلوب : التأليف بين المعاني المفردة لتأدية الأغراض**
- **المحور الثالث ـ الأبعاد والمرامي الإنسانية والاجتماعية**

الفصل الثامن : الدراسات الأسلوبية الشعرية

- **الميدان الأول ـ دراسة مظهر أسلوبي واحد في شعر شاعر واحد .**
- **الميدان الثاني ـ دراسة المظاهر الأسلوبية في قصيدة معينة لشاعر معين .**
- **الميدان الثالث ـ دراسة المظاهر الأسلوبية عامة في الإنتاج الشعري كله لشاعر معين**

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الفصل الأول ـ شخصية شكري عيّاد العلمية :

تمهيد :

يتطلب الحديث عن نزعة التأصيل عند شكري عيّاد، التمهيد بتناول جانبين من شخصيته : أولهما شخصيته العلمية، وثانيهما دوافع اهتمامه بالتأصيل ومفهوم هذا المصطلح لديه، لما لهذين الجانبين من أهمية فيما سيلي من الكلام في ثنيات هذه الدراسة؛ إذ من غير الممكن الحديث عن تأصيله للأجناس الأدبية وعلم الأسلوب العربي، من دون تبيّن مفهومه لمصطلح التأصيل ودوافع اهتمامه به، كما أنه يجدر الحديث عن تكوين شخصيته العلمية، لما لهذا التكوين من دور في تكوّن دوافع اهتمامه بالتأصيل، ومن ثَمَّ مفهومه لهذا المصطلح؛ لذلك فسيتناول الفصل الأول من هذا الباب الجانب الأول في ثلاثة محاور : أولها أساتذة شكري عيّاد الذين تتلمذ عليهم، ابتداء من أساتذة المدرسة، وصولاً إلى أساتذته في الجامعة : طه حسين وأمين الخولي وأحمد الشايب، وثانيها ثقافته التي حصلها خلال سنوات عمره، وثالثها نشاطاته العلمية والأدبية والثقافية، أما الجانب الثاني (دوافع اهتمامه بالتأصيل ومفهوم هذا المصطلح لديه) فسيتم تناوله في الفصل الثاني .

أولاً ـ أساتذته :

دأب شكري عيّاد على ذكر أساتذته الذين تتلمذ عليهم بخير، حفظاً منه لجميلهم في مساعدتهم له على تكوين شخصيته العلمية، وهو الذي كان بالطبع مهيئاً لذلك، بسبب قدرته الواسعة والفائقة على الحفظ والاستيعاب، والتفكير العلمي الجاد، فقد كان في حياته " صموتاً يسمع أكثر مما يتكلم، حريصاً، يقرأ أكثر مما يكتب، مسجلاً جيداً لما يسمع ويرى ويقرأ . وكان ذا عقل متفتح منذ صغره، إذ ساعدته ذاكرته الأدبية وجهازه العقلي، على هضم المؤثرات الثقافية العربية القديمة والغربية، عبر سنين من القراءة والتأمل والبحث"[1] .

وكانت لديه الرغبة في الفترة المبكرة من حياته في التوجه إلى العلوم التجريبية، ولكن يبدو أن الأجواء التربوية التي عاشها في المدرسة في مرحلة دراسته الابتدائية، كان لها دور في صرفه عن هذا التوجه، وتحويل طاقته العقلية إلى العلوم الإنسانية، وتحديداً علوم اللغة العربية، ومن ثَمَّ الأدب العربي والنقد الأدبي، فقد كانت تجربته في تلك الفترة مع مدرسيه سيئة في عمومها، الأمر الذي أدى به – في أغلب الظن - إلى وضع كتابه **"مدارس بلا تعليم وتعليم بلا مدارس"** في المرحلة المتأخرة من حياته، وهو تعبير عن وجهة نظر رافضة لسياسة التعليم في مصر (والحالة في مصر تنسحب

[1] محمد مصطفى هدارة : شكري عيّاد في واحة الإبداع القصصي، ضمن كتاب **شكري عيّاد جسور ومقاربات في التواصل الثقافي**، تقديم أحمد الهواري، (عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، ط1، القاهرة، 1995م) . ص 381 ، وانظر : ماهر شفيق فريد : شخصية العدد شكري عيّاد (مجلة **فصول**،عدد 59، 2002م) ص 352

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

بالطبع على معظم الدول العربية إن لم تكن كلها) وتقديم لوجهة نظر، واقتراحات لسياسة تعليم جديدة، يراها - كغيره من الرافضين للسياسة الحالية - أكثر مناسبة[1] . فقد كرّه إليه مدرس الرياضيات في المرحلة الابتدائية هذه المادة، الأمر الذي أدى بعيّاد إلى التوجه للأدب، لأن طاقة الحياة، كما يقول : " لا بد لها أن تجد مخرجاً، فإذا سد أمامها باب فلا بد أن تجد باباً آخر "[2] .

إلا أن علاقته الحقيقية المتصفة بالجد والحميمية مع أساتذته، والرغبة الواسعة في الأخذ عنهم والنهل من علمهم - كما يبدو - قد بدأت مع وصوله إلى المرحلة الجامعية . ففي هذه المرحلة بدأ دراسة الفلسفة على أساتذته : أبو العلاء عفيفي ومن ثَمَّ يوسف كرم، لكن الأستاذ الذي أخذ بيده وأقرانه وحبب إليهم هذه المادة، هو الأستاذ إبراهيم مدكور، الذي - كما يقول عيّاد - " جعل الفلسفة قريبة من فكر أي إنسان بل شيئاً ضرورياً كالماء والهواء "[3] .

وفي تلك المرحلة أيضاً بدأت معرفته بأستاذه طه حسين، العلم الكبير في عالم الأدب والنقد العربيين، وذلك حين طلب إلى عيّاد أن يحلل رائية الأخطل :

خف القطين فراحوا منك أو بكروا وأزعجتهم نوى في صرفها غير

التي جهد عيّاد في تحليلها لينال رضى أستاذه، الذي طالما نظر إليه بإعجاب وتقدير ،حتى إنه قال لأحد زملائه مرة : " أتمنى أن أكون مثل طه حسن ولو عميت "[4] .

وعلاقة شكري عيّاد بطه حسين الأستاذ، قد لا تكون توطدت وطالت مثل علاقته بأستاذه أمين الخولي، ولكنه ظل باستمرار يراه صاحب فضل على الثقافة والأدب والنقد العربي، فهو يشيد به لرفده قسم اللغة العربية في جامعة القاهرة، بعدد من الأساتذة من خريجي مدرسة القضاء الشرعي : أحمد أمين وأمين الخولي وعبد الوهاب عزام، ومن خريجي دار العلوم : إبراهيم مصطفى وأحمد الشايب وعبد الوهاب حمودة ومصطفى السقا[5] . ويشيد بالدور الذي أداه طه حسين في بعثته التي أرسل فيها إلى فرنسا، ونال بها درجة الدكتوراه من جامعة السوربون، هذا الدور الذي تمثل في تعريف العالم العربي بالثقافة والفلسفة اليونانية، في المؤلفات التي وضعها طه حسين بعد عودته من البعثة، إذ استأثرت الثقافة اليونانية بالجانب الأكبر من إنتاجه في هذه الفترة :

" ... "**صحف مختارة من الشعر التمثيلي عند اليونان**" (1920)، "**نظام الأثينيين**" (1921)، "**قادة الفكر**" (1925) ... لقد كان اقتران عصر النضج عند طه حسين بالثقافة اليونانية - بل بهذا المزيج بالذات

---

[1] أنظر كتابه : **مدارس بلا تعليم وتعليم بلا مدارس** (أصدقاء الكتاب، ط1، القاهرة، 1999م)

[2] شكري عيّاد : **العيش على الحافة** (أصدقاء الكتاب، ط1، القاهرة، 1998م) ص 46

[3] المصدر نفسه ص 146

[4] شكري عيّاد : أينما كنت أشعر بالوحدة، حوار مع شكري عيّاد أجراه حسين عيد (مجلة **البحرين الثقافية**، مجلد 6، عدد 22، 1999م) ص 42

[5] شكري عيّاد : **القفز على الأشواك**، (دار الهلال، القاهرة، 1999م) . ص ص 39 ، 40

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

من الثقافة اليونانية والدراسة الاجتماعية - حلقة حاسمة في تطوره الفكري، ومن ثَمَّ في تطور ثقافتنا المعاصرة . كانت له أسبابه العميقة في المناخ الفكري، كما كانت له آثاره التي تشابكت بقوة في نسيج حياتنا الثقافية من بعد "[التمييز من الباحث][1] .

لذلك فقد كان طه حسين صاحب فضل على كل من جاء بعده من دارسي الأدب العربي، بما أحدثه من تحول في هذه الدراسات، انطلاقاً من عدم إيمانه بالدراسات الأدبية المنغلقة على نفسها، ذلك أنه " لم يكن ليستريح قط إلى دراسة أدبية لغوية مقفلة على نفسها، تتبع وتصب في نفس البئر التي لم تعد قادرة على أن تروي أحداً أو شيئاً "[2] .

ولم يقف تأثير رحلة طه حسين التي تثقف فيها بالثقافة اليونانية واللاتينية، في إحداث تغيير في الدراسات الأدبية وحسب، بل امتد إلى أسلوب الكتابة العربية عامة إبداعاً ودراسة

" لقد كانت سياحة رائعة تلك التي قام بها طه حسين في مجال الفكر اليوناني، سياحة جسمها بعد ذلك في "**رحلة الربيع**"(1948) ولم ينقطع قط عن الإلمام بمشاهدها، وما من شك أنها كانت ذات أثر كبير في تشكيل ما استطعنا أن نسميه "أسلوباً كلاسيكياً" في أدبنا الحديث : أسلوب طه حسين في امتداده وتماسك أجزائه وتصفحه بجوانب الموضوع، في موسيقاه وتوازن مقاطعه ووقار عبارته مهما تمتلئ بالعاطفة، أسلوب لا يمكن أن يكون إلا ثمرة التقاء الثقافة اليونانية بالثقافة العربية في ذهن خلاق"[التمييز من الباحث][3].

ويتحدث عيّاد في موضع آخر، في كلام مطول، عن جهود طه حسين الناقد والأستاذ الجامعي في النصف الأول من القرن العشرين، تلك الفترة التي حدث فيها حراك أدبي نشط، أعقب الفترة التي كان فيها مجال الخلق الأدبي محدوداً في أوائل القرن العشرين، والذي كان

" يكاد يقتصر على الشعر، وكانت الفنون الأدبية الرئيسية من قصة ورواية ومسرحية تدخل إلى الأدب الجاد على استحياء، وفي فترات متباعدة جداً ... على أن حال الإنتاج الأدبي الخالق تغيرت تغيراً ملحوظاً منذ أوائل الثلاثينات، حين ظهرت مجموعة كبيرة من الشعراء الجدد احتضنتهم مجلة **أبولو** وثابر معظمهم على الإنتاج والنشر بعد انطوائها، وحين أخذت أوساط الأدب الجاد تميل إلى الاعتراف بمحمود تيمور وبفن القصة القصيرة من خلال محمود تيمور، وتتابعت أعمال توفيق الحكيم الروائية والمسرحية تدعم مكان هذين النوعين من أدبنا المعاصر، وهنا تغير موقف طه حسين تغيراً ملحوظاً من الأدب المصري الخالق، وتابع هذا الأدب خلال فترات متصلة بالنقد الذي لا يتجه أولاً نحو بيان رأي الكاتب فيما ينبغي أن يكون عليه الأدب، بل نحو التفسير والتقويم، فكانت مقالاته عن شعراء الثلاثينات وقصاصي الأربعينات التي ضمها الجزء الثالث من "**حديث الأربعاء**" ثم عدد من كتبه الأحدث مثل "**ألوان**" و"**خصام ونقد**"، ولعل نشاط طه حسين في التعليم الجامعي، ذلك النشاط الذي لم يكد ينقطع منذ عودته من بعثته في أوربا،

[1] شكري عيّاد : **تجارب في الأدب والنقد** (دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، 1967م) . ص 53
[2] المصدر نفسه ص 54
[3] المصدر نفسه ص 58 ، وانظر مقالة شكري عيّاد : شهرزاد بين طه والحكيم، (مجلة **فصول**، مجلد 13، عدد2، صيف 1994م).

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

كان سبباً في حدبه على هذه الاتجاهات الجديدة، كما يحدب الأستاذ على تلميذه الواعد"[التمييز من الباحث][1] .

وتحولُ ذلك المشهد إلى حركة أدبية نشطة، دال على الدور الكبير الذي أداه طه حسين للأدب والنقد العربي عامة، على الرغم مما أثير حول فكره من لغط نتيجة آرائه الجريئة، ولا سيما في كتابه **الشعر الجاهلي**، هذا الكتاب الذي يعد شكري عيّاد المناهج التي قربها طه حسين في مقدمته دستوراً يفسر ويفصل[2] . ويجد عيّاد الفرصة مناسبة للإشادة بأستاذه عند عرضه لكتاب الناقد جابر عصفور **"المرايا المتجاورة : دراسة في نقد طه حسين"** ليقول :

" ونحن الذين تتلمذنا مباشرة على طه حسين، لا ننسى أننا كنا لا نعرف النظرة الحديثة إلى الأدب والبحث الأدبي، إلا من خلال محاضراته وكتبه، لقد نمونا في ظله، وكلنا أخذ منه شيئاً أو أشياء، ومنا من أسرف في تقليده، لا كما يقلد المرء أستاذه بل كما يقلد الطفل أباه، فإذا خرج إلى الحياة كان صورة من الأدب تحتفظ بالقليل من فضائله والكثير من عيوبه "[3] .

وهذه إشادة بالأستاذ ولوم لنفسه وللآخرين من تلاميذه الذين لم يستطيعوا أن يبلغوا شأو أستاذهم، فهل كان ما قاله عيّاد صادراً عن قناعة تامة بما قاله أم هو تواضع التلميذ أمام أستاذه الكبير؟ سؤال تظل الإجابة عنه مفتوحة .

ولم تكن الجهود التي بذلها هذا الأستاذ في خدمة الثقافة العربية، هي مبعث إعجاب شكري عيّاد بأستاذه طه حسين وحسب، وإنما كان يعجبه أسلوبه في مقارباته النقدية، حيث يقول في ذلك :

" أما النقد الذي كان يستهوينا [في مرحلة الشباب] حقاً كما تستهوينا قصص تيمور أو جبران أو شعر المهجريين، فهو ما كان يكتبه طه حسين عن الشعراء الجاهليين والأمويين، وما كتبه العقاد عن ابن الرومي والمازني عن بشار، فقد كنا نشعر أن هؤلاء القدامى يعيشون بيننا، فأقبلنا على قراءتهم بلذة لم تفسدها علينا صعوبة اللغة أحياناً ولا غثاثة التعليم المدرسي دائماً "[4] .

أما أستاذاه : محمد مصطفى زيادة، و إبراهيم مصطفى، فقد درس على الأول منهما تاريخ مصر القديم منذ بدايته حتى العصر الحديث[5]، ودرس على الثاني النحو العربي حتى عشق على يديه هذا العلم[*]، وقال عنه : إنه هو " الذي غرس في قلبي عشق هذا العلم حتى أصبحت أراه ... قمة الفلسفة

---

[1] شكري عيّاد: **الرؤيا المقيدة : دراسات في التفسير الحضاري للأدب** (الهيئة المصرية العامة، مصر 1978م). ص ص 62 ، 63

[2] شكري عيّاد: **تجارب في الأدب والنقد** . ص 61

[3] شكري عيّاد : عرض ومناقشة لكتاب المرايا المتجاورة للدكتور جابر عصفور (مجلة **فصول**، مجلد 3، عدد 4، سبتمبر 1983م). ص 302

[4] شكري عيّاد : **على هامش النقد**، (أصدقاء الكتاب، القاهرة، 1994م) . ص 125

[5] شكري عيّاد : **العيش على الحافة** . ص 147

[*] أثار وضع الأستاذ إبراهيم مصطفى لكتابه **"إحياء النحو"** ضجة في مصر وغيرها من الدول العربية، حيث يقول عيّاد في هذا الإطار : " وقد قامت القيامة على الأستاذ إبراهيم مصطفى، ولكنه كان محاربا عنيدا، واستطاع أن يقنع زملاءه في اللجنة التي شكلتها وزارة المعارف لإعادة تأليف كتب النحو بقبول نظريته " – شكري عيّاد : **في البدء كانت الكلمة**، (دار الهلال، ط1، القاهرة، 1987م) . ص 171

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

العربية وقمة الفن العربي "[1]، حيث سيكون لعلم النحو شأن في قابل أيام عيّاد عندما يسعى جاهداً لتأصيل علم الأسلوب العربي عليه وعلى علم البلاغة العربي معاً .

وحين يعرض عيّاد للحديث عن شيخه الأثير أمين الخولي في أي موضع من كتاباته، وهي مواضع كثيرة، يقف باحترام ليبيّن فضله عليه وعلى كل من تتلمذ عليه . فقد كان للخولي الفضل الكبير في تحديد وجهة شكري عيّاد العلمية كاملة من بعد، فقد متح من علمه الكثير، وهو الذي وجّهه لفكرة علمية النقد القائم على الذوق المرتبط بالقيمة، هذه الفكرة التي ورثها عيّاد عن شيخه الخولي، وأفاض في الحديث عنها في أكثر من موضع من كتاباته، حتى ليمكن القول إنها شكلت نظرية في فكر عيّاد النقدي، والتي ذهب فيها الخولي ومن بعده عيّاد، إلى أن النقد يمكن أن يضبط بدرجة توصله إلى أن يصبح علماً، وذلك عن طريق توظيف الناقد المبدع المتمكن، خاصية الذوق Taste التي هي استعداد فطري يمكن أن يطور بالخبرة والدربة - في عملية المقاربة النقدية، بحيث يكون هذا الذوق مستنداً على قيمة Value أو قيم ما .

كما أن الخولي هو الذي أوحى لعيّاد بشكل مباشر، بفكرة تأصيل المستحدث على المتوارث التي تقع في قلب هذه الدراسة، حيث يقول عنه عيّاد في الجانب الأخير، عندما تحدث عن كتاب الخولي **"فن القول"** :

> " وقد صحبنا هذا الشيخ الجليل أكثر من ربع قرن ... وقد بنى كتابه هذا على المقارنة بين البلاغة العربية التقليدية وبلاغة المحدثين - أي الأوربيين - التي سموها "علم الأسلوب" ... واعتمد في رسم صور البلاغة العربية والتقليدية ...على **"شروح التلخيص"** . إذ كانت هذه الشروح هي عمدة الدارسين في معاهد اللغة العربية التقليدية، أما بلاغة المحدثين فقد اعتمد فيها على كتاب لمؤلف إيطالي اسمه "الباريني" وعنوان الكتاب"**الأسلوب الايطالي La Stileia Italino** " ... "[التمييز من الباحث] [2] .

وإذا كان مفهوم عيّاد للتأصيل يتمحور في ثلاثة محاور هي : الإيمان بضرورة الاهتمام بالتراث العربي الإسلامي بوصفه عاملاً من عوامل التأصيل، والانطلاق في هذا التأصيل من واقع الأمة المعيش في حياتها، وعدم الاستغناء عما لدى الغرب (كما سيُلاحظ في الفصل التالي من هذا الباب)، فإنه يمكن القول إن عيّاداً استلهم هذه الفكرة بمحاورها الثلاثة من أستاذه أمين الخولي، فقد

> " انفرد أمين الخولي عن سائر جيله بما كان ينبغي أن يكون هو الأصل : انفرد بالقوامة على تراث الجيل السابق، يحيي خير ما فيه ويستكمل نواقصه ويصلح خطأه، ويتطلع لتحقيق ما لم يسعفهم زمنهم بتحقيقه، وبدلاً من أن يضع إحدى قدميه على أرض الثقافة المصرية، والأخرى على أرض الثقافة الغربية، آثر أن

---

[1] شكري عيّاد : **العيش على الحافة** . ص 152

[2] شكري عيّاد : **اللغة والإبداع : مبادئ علم الأسلوب العربي**، (أصدقاء الكتاب، ط1، القاهرة، 1988م) . ص 26

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

يثبت قدميه كلتيهما في أرض بلاده، ويمد عينيه إلى ما على الضفة الأخرى، فإن أعجبه شيء أخذ منه بقدر ما يريد ويحتاج "[1] .

وهذا هو صلب فكرة التأصيل . وبما أن أمين الخولي ينتمي انتماء مباشراً إلى جيل الثورة العرابية ويستمد منابعه الأولى من الشيخ محمد عبده، فإن عيّاداً يكون بذلك قد تتلمذ بشكل غير مباشر على الأمام الأول عن طريق صلة الوصل بينها، أمين الخولي، الذي كان يحنو على تلاميذه " في تقديره العميق للصلة بين الأستاذ وتلاميذه، إذ كان يسمي التلاميذ "أبناء الرأس" ... "[2] . ومثلما استلهم عنه فكرة التأصيل، فقد أخذ عنه كذلك الصبر والجلد والمثابرة في البحث العلمي، حيث يقول عنه عيّاد في هذا الجانب :

" علمني الصبر على البحث العلمي حتى في أصغر التفاصيل، والجرأة في طرح الأسئلة ولو لم يكن ثمة جواب، وجعل محبتي للقراءة ممزوجة بكل ما حصلته، وأعطاني مفاتيح البلاغة العربية علماً وعملاً . اتخذته أباً ... فما قصر في أبوتي، أخذني بالشدة في بدء مسيرتي معه، حتى إذا أنس مني رشداً انبسط معي، وكشف لي عن مكنون فكره ما لا يودعه عالم في كتاب، وكانت مفخرة عمري - ولا تزال - أني خلفته في تدريس البلاغة والتفسير في كلية الآداب "[3] .

ومن جملة ما استفاده شكري عيّاد من أستاذه الخولي أنه تتلمذ عليه في منهجية التفسير الأدبي **للقرآن الكريم**، والتي وضع في إطارها أول مؤلفاته وهو كتابه **"يوم الدين و الحساب"**، الذي درس فيه مشاهد يوم الدين والحساب، في ثلاثة محاور : دراسة معاني المفردات التي تتعلق بصور يوم الدين والحساب، ومن ثَمَّ الأسلوب؛ أي طريقة التأليف بين المعاني المفردة لتأدية الأغراض، وأخيراً دراسة المرامي الإنسانية والاجتماعية من هذه الصور، برغم ما أثير حول هذه المنهجية آنذاك من لغط كثير، وصفه عيّاد بأنه شغب من أعداء العقل ضد هذه المنهجية[4]، التي سيلي الحديث عنها في مواضع لاحقة من هذه الدراسة، وللقارئ أن يتصور مدى الجهد الذي بذله " ذلك السباح الماهر وهو يتتبع مادته وموضوعاته بدءاً من أدق التفاصيل والأصوات والصرف والدلالة والتراكيب، إلى أبعد ما توصلت إليه نظريات الفن ومناهج دراسة الأدب"[5] .

وقد كان الخولي موضوعياً حتى في معاملته مع طلابه، فقد كان يتقبل مناقشاتهم ويدعوهم إليها، ولا يطالبهم إلا بوضوح التفكير واستقامة المنطق، وكان يلزمهم إحساساً بعظم المسؤولية يجعل

---

[1] شكري عياد : **الرؤيا المقيدة : دراسات في التفسير الحضاري للأدب** . ص 166

[2] المصدر نفسه ص ص 166، 167

[3] شكري عياد : **العيش على الحافة** . ص 152

[4] شكري عياد : **تجارب في الأدب والنقد** . ص 62

[5] عبد الحكيم راضي : شكري عيّاد، من وصف القرآن يوم الدين والحساب، جدل المادة، الموضوع، النظرية، المنهج، (مجلة **إبداع**، مجلد 17، عدد9، 1999م) . ص 36

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الكثير منهم يترددون قبل أن ينشروا على الناس كتاباً أو مقالة، لأنهم في رأي أنفسهم لم يستكملوا مادة البحث أو لم يحكموا منهجه، مع أن الناس قد يرون فيهم وفي أبحاثهم غير هذا الرأي[1] .

أما أستاذه أحمد الشايب، فقد ظل يحمل له معاني الاحترام والاعتراف بفضله، إذ تتلمذ عليه في مادتي : النقد الأدبي وتاريخ الأدب، بالإضافة إلى البلاغة العربية، التي حاول تدريسها لتلاميذه بطريقة، يصفها عيّاد بأنها تناسب ذوق العصر، وذلك بربطها بالنظريات النقدية الحديثة، وبذلك لم يكن أمين الخولي الأستاذ الوحيد الذي أوحى له بفكرة التأصيل بشكل مباشر، بل شاركه في ذلك أحمد الشايب[2] .

إذن فقد تتلمذ شكري عيّاد على نخبة من الأساتذة ولا سيما : طه حسين وأمين الخولي وأحمد الشايب، الذين كانوا امتداداً لأجيال النهضة العربية الحديثة الأولى، فكان في فكره وعطائه امتداداً لتلك الأجيال من الرواد الذين كان واحدهم " يعطي عطاءه في مجالات فكرية وإبداعية وعلمية عديدة مستجيباً لغايات النهضة وحاجاتها الروحية والجمالية والعلمية ... ونادراً أن يجد مؤرخ الثقافة العربية الحديثة – بعد جيل الريادة الأول – نموذجاً لسيرة رجل النهضة كما يجده في سيرة شكري عيّاد "[3] .

ثانياً ـ ثقافته :

من المناسب تتبُّع تكون ثقافة شكري عيّاد عبر التسلسل الزمني لمسيرة حياته، منذ طفولته حتى السنوات المتأخرة من عمره، اعتماداً على سيرته الذاتية **"العيش على الحافة"**، على الرغم من أن هذه السيرة كانت تسجيلاً لجزء من مذكرات حياته في مرحلتي طفولته وشبابه، ولم تعط تصوراً كاملاً لتسلسل هذه الحياة، لا سيما في المراحل التالية من نشاطه، في القراءة والكتابة والعطاء العلمي والنشاطات الثقافية والعلمية، إذ يبدو أن ذاكرته قد بدأت تخونه في أخريات حياته، حيث يظهر ذلك من خلال نسيانه لبعض أسماء الكتب التي قرأها، أو أسماء بعض الأصدقاء أو بعض أحداث حياته، فهو يقول عن هذه السيرة : إنها " قد توقفت عند مرحلة معينة، هي ما نستطيع أن نقول إنها بداية الشباب وبداية الدخول في المرحلة العملية"[4] .

فهو يرى – بداية- ضرورة تثقف الناقد بعدد من العلوم، بوصفها أدوات لمقاربة العمل الأدبي، ولا سيما علوم : النفس والاجتماع والأنثروبولوجيا والأساطير وعلوم اللغة، لأن هذه العلوم – في

---

[1] أمين الخولي : **مناهج تجديد في النحو والبلاغة والتفسير للأدب**، تقديم الدكتور شكري عيّاد، (دار المعرفة، القاهرة، 1961م) . ص ص 7 ، 8

[2] شكري عياد : **اللغة والإبداع : مبادئ علم الأسلوب العربي** . ص 28

[3] عبد المنعم تليمة : القوة الناقدة والقوة الخالقة شكري محمد عيّاد، (مجلة **إبداع**، مجلد17، عدد9، 1999م) . ص 18

[4] شكري عياد : أينما كنت أشعر بالوحدة ـ حوار مع شكري عيّاد أجراه حسين عيد . ص 41

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

نظره - " هي العلوم التي يستمد منها الناقد الأدبي أضواءً كاشفة تظهر لـه، ثم لقرائـه، مكونـات العمل الأدبي "[1] . حيث يمثل تثقفه بالأساطير باكورة هذه الثقافة، التـي بـدأها فـي مرحلـة مبكرة من حياتـه، إذ يشير إلى أنه، عبر مسيرة حياته، قرأ كمّاً هائلاً من الأساطير[2] التـي طالمـا حظيت بإعجابـه، سواء أكانـت أسـاطير مـن المـوروث المـصري القـديم، أم مـن المـوروث اليونـاني واللاتينـي القـديم أيضـاً، أم كانـت أسـاطير وملاحـم مـن المـوروث العربـي، ولا سـيما سـيرة عنتـرة بـن شـداد، فهـو وإن نظـر إلـى الأساطير والملامح على أنها " ليست إلا أفكار نـاس عـاديين صـوروها قصـصاً وجسموها فـي أبطـال أو آلهة "[3]، إلا أنه يراها فناً يمثل جوانب من واقع حياة الإنسان القديم، حين يقول :

> " فالملاحم القديمة تمثل طوراً معيناً من أطوار حضارة الإنسان، طوراً يعترف بالخوارق على أنها جزء أساسي من فهمه للكون، فهو يسلم بها كأنها شيء طبيعي، ومن هنا تصور الخوارق في الملاحم القديمة **كالإليـاذة والأوديـسة** تـصويراً لا نخطـئ إذا وصـفناه بأنـه واقعـي بـالمعنى الواسـع للكلمـة "[التمييـز مـن الباحث][4] .

ولعـل إعجابـه هـذا هـو الـذي مكنـه مـن توظيـف الأسـطورة والتـراث الـشعبي توظيفـا بارعـاً فـي أقاصيصه[5]، ومن ثَمَّ وضعه لكتابه **"البطل في الأدب والأساطير"** مستعيناً في ذلك، كما يقول ماهر شفيق فريد، بكلاسيات النقد والتحليل النفسي، والأنا والليبيدو في سيكولوجية فرويد Freud، وكتاب برادلي Bradley عن المأساة الشكسبيرية، ودراسة إرنست جونز Ernst Jones لشخصية هاملت، وتصوير يونج Jung للجهاز النفسي واختلافه عن تصور فرويد، وكتاب **"الغصن الذهبي"** لمؤلفه العالم الأنثروبولوجي فريزر Frazier، ونظريات جين هاريسون Gene Harrison وراجلان Raglan، مع إلمامات بقصة الأخوين من الأدب المصري القديم، وكتاب **ألف ليلة وليلة**، بالإضافة إلى كتاب أرسطو Aristotle **فن الشعر**[6] .

أما المجلات الثقافية والأدبية فقد كان لها دور مبكر في تثقيفه، فهو يصورعثوره - بعد نجاحه في المرحلة الابتدائية - على مجموعة متفرقة من أعداد مجلة **الهلال** (التي سيكون له فيما بعد شأن في الكتابة على صفحاتها) بمنزلة العثور على كنز، هذا الكنز فتح له باب القراءة " على مصراعيه، فإذا هو يلج أعتاب هذا العالم متمركزاً على كرسيه العنيد "[7] . هذه الأعداد التي كان والده يقتطع من

---

[1] شكري عيّاد : إحسان عباس في نقد الشعر العربي المعاصر، ضمن كتاب **في محراب المعرفة : دراسات مهداة إلى إحسان عباس**، تقديم إبراهيم السعافين، (دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، 1997م). ص 191

[2] شكري عيّاد : **العيش على الحافة** . ص 19

[3] المصدر نفسه ص 19

[4] شكري عيّاد : **تجارب في الأدب والنقد** . ص 120

[5] محمد مصطفى هدارة : شكري عيّاد في واحة الإبداع القصصي . ص 394

[6] ماهر شفيق فريد : شخصية العدد شكري عيّاد . ص 352

[7] حسين عيد : شكري عيّاد : تجربة حب بين الواقع والفن، (مجلة **إبداع**، مجلد17، عدد9، 1999م) . ص 50

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

قروشه ليشتريها، تتوزع في فترات تقع ما بين أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين، وقد قادته للاطلاع على سير كروميل ورضا بهلوي اللذين كان كل منهما جندياً وقائد ثورة وخلع ملكاً، بالإضافة إلى اطلاعه فيها أيضاً على سيرة العالم الأمريكي توماس أديسونThomas Addison[1] . أما بداية اتصاله بمجلات : **الكشكول** و**روز اليوسف** و**البلاغ الأسبوعي** و**السياسة الأسبوعية** - فكان عن طريق أخيه المحامي المثقف محمود، الذي كان مهتماً بأمور السياسة، وذلك في الفترة نفسها من حياة عيّاد[2] .

أما مجلة **الرسالة** التي كان يترأس تحريرها أحمد حسن الزيات، والتي سيكتب عيّاد على صفحاتها في قادم أيامه، فقد كان لها دور مهم، ليس في تكوين ثقافة عيّاد وحده، بل في تثقيف أجيال في الوطن العربي كله، ذلك أنها استطاعت " خلال عشرين عاماً [1933- 1953] أن تكون مدرسة للأدب، تدخل كل مدينة وقرية في أربعة أركان العالم العربي، ويضعها في يمينه كل شاد يحلم بأن يغدو يوماً ذا شأن في دنيا الكتابة "[3] .

كما قرأ أعداداً من مجلة **المطرقة** أرسلها له خاله عبد الفتاح عندما كان عيّاد في المرحلة الثانوية، وعثر في الكنز الذي ذكره على كتاب "**المواهب الفتحية**" للشيخ حمزة فتح الله، فقرأ فيه شعراً قديماً وتفاسير نحوية. وكان يحب دروس التاريخ والجغرافيا، حتى إنه كان يصف عمق تلك المحبة، بأنه كان يقول درس التاريخ مع المدرس " في صوت بين الهمس والجهر " . كما قرأ في هذا الجو تاريخ مصر القديمة وبطولات رمسيس في موقعة مجدو . وقرأ في أجواء المدرسة بإشارة من مدرس اللغة العربية، كتاب "**صهاريج اللؤلؤ**" للسيد توفيق البكري، وأسف لخطأ تربوي (يصفه بأنه قتل عن عمد) ارتكبه معلمو اللغة العربية في مرحلة دراسته الثانوية، وهو إغفالهم لكتابين كانا مقررين على طلاب تلك المرحلة، وهما كتابا **كليلة ودمنة** و**أدب الدين والدنيا**. ومن ثَمَّ اطلع على كتب : "**من الأعماق**" لأوسكار وايلد Oscar Wilde، و"**قادة الفكر**" لطه حسين، و"**المأدبة**" لسقراط Socrates، و"**حادي الأرواح إلى بلاد الأفراح**" لابن القيم الجوزية، وقرأ لقاسم أمين كتابيه "**تحرير المرأة**" و"**المرأة الجديدة**"، حين رد قاسم في الثاني منهما على منتقدي أول الكتابين[4] . كما قرأ كتاب " **صورة الفنان شاباً**" لجيمس جويس James Joyce[5]، وحصل على نسخة من ديوان

---

[1] شكري عياد : **العيش على الحافة** . ص ص 84 ، 85

[2] المصدر نفسه ص 47

[3] شكري عياد : **الرؤيا المقيدة : دراسات في التفسير الحضاري للأدب**. ص 182

[4] المعلومات عن قراءته للكتب السابقة مقتبسة من كتابه **العيش على الحافة** ص ص 78، 84، 92، 97، 98، 105، 111، 120

[5] شكري عياد : **القفز على الأشواك** . ص 54

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

مجنون ليلى وحفظه كله، وقرأ واستوعب قصة **دانتي وبياترس**، تلك الأشعار والقصص التي تتحدث عن الحب العذري[1] .

كما قرأ كتاب "**الفن ومذاهبه في الشعر العربي**" لشوقي ضيف[2] . أما صلته بالشاعر إبراهيم ناجي (الذي سيتناول عدداً من قصائده الرومنسية بالدراسة الأسلوبية في كتابه **مدخل إلى علم الأسلوب** في قادم الأيام)، فترجع إلى بواكير شباب عيّاد، عندما قرأ ديوانيه : "**وراء الغمام**" و"**ليالي القاهرة**"، فكان ترديد مقطع واحد من قصيدة لهذا الشاعر، لشدة فتنته بشعره، كما يقول عيّاد، يبعث الرعدة في أوصاله، ويكاد يستقطر الدموع من عينيه[3] . كما قرأ عدداً غير قليل من محتويات موسوعة "**المجموعة الدولية للأدب العالمي** " التي تحوي مختارات من الآداب القديمة والحديثة الأوروبية[4] .

أما الفلسفة التي كان لها شأن كبير في ثقافته قارئاً وكاتباً وناقداً، والتي بدأ بتثقفها على يد أستاذه إبراهيم مدكور، فقد كانت البداية فيها بقراءته في سنته الجامعية الأولى كتاب "**قصة الفلسفة اليونانية**" لأحمد أمين وزكي نجيب محمود، وحين وقع في يده كتاب "**فلسفة الفن عند أرسطو**" لبوتشر Butcher اتخذ ما فيه منهجاً، حيث يقول في ذلك : " ولكني لم أكد أقرؤه حتى لزمته واتخذته إماماً، فقد وجدت أن الفلاسفة حين يتحدثون عن الأدب لا يتكلمون لغواً كما يفعل أساتذة الأدب "[5]، ومن ثَمَّ وطد قدمه في الثقافة الفلسفية، بتعمقه في قراءاته في الفلسفتين الماركسية والوجودية، ولم يكن الوحيد من بين أبناء ذلك الجيل في التعمق في هاتين الفلسفتين، فقد

> " أبرز العقدان اللذان أعقبا الحرب العالمية الثانية، اتجاهين فكرين جديدين على العالم العربي، كان لهما أثر واضح في إشاعة الاهتمام بالفلسفة، الاتجاه الأول هو الفلسفة الماركسية، وقد تأثر بها شباب كثيرون من خلال الحركات اليسارية، التي أخذت تطفو على سطح السياسة العربية، والاتجاه الثاني هو الفلسفة الوجودية، ولاسيما الوجودية الفرنسية - التي زاحمت الماركسية أحياناً، واندمجت معها أحياناً أخرى "[6].

وفي إطار حديثه عن الدور الذي يفترض بالأدب أن يؤديه في تفاعله مع حياة أي أمة في واقعها المعيش، ولاسيما الأمة العربية، يؤكد وجوب تشرب عقول مثقفي هذه الأمة وأدبائها ونقادها بالفكر الفلسفي، ممثلاً بالدور الذي أدته الفلسفة في نهضة حضارتنا العربية القديمة، ونهضة الحضارة

---

[1] حسين عيد : شكري عيّاد : تجربة حب بين الواقع والفن . ص 53
[2] شكري عيّاد : **بين الفلسفة والنقد**، (أصدقاء الكتاب، القاهرة،1990م) . ص 7
[3] شكري عيّاد : الحب والمرأة في شعر إبراهيم ناجي، (مجلة **العربي**، عدد229، ديسمبر، 1977م) . ص 53
[4] شكري عيّاد : **على هامش النقد** . ص 67
[5] شكري عيّاد : **بين الفلسفة والنقد** . ص 9
[6] المصدر نفسه ص 6

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الأوربية، وذلك حين يتحدث عن الرواية والشعر، بوصفهما زمنين مصاحبين للزمن الذي يعيشه إنسان هذا العصر، حيث يقول :

" إذا كنا قد تجاوزنا "زمن السوق" وقسمنا "الأزمنة" ثم عندما ربطنا بين "زمن الرواية" و "زمن الشعر"، فيجب ألا ننسى زمناً ثالثاً لا يقوم هذان بدونه "زمن الفكر" الفلسفة التي قامت عليها حضارة الغرب، أو "علم الكلام" الذي رافق نهضة العرب والمسلمين قبل أن يتجمد في العقائد وتتحول النهضة إلى مجرد بقاء "[1] .

وهو يلقي اللوم في هذا الجانب على المؤسسة الدينية عندنا، إذ لو لم تُحِط هذه المؤسسة، في نظره " الفلسفة بكثير من الريبة، لكان لثقافتنا شأن غير هذا الشأن ولحياتنا غير هذا الشأن"[2]، ولكن على الرغم من إيمانه العميق بأهمية الفلسفة، إلا أنه وقف باستمرار منها موقف التهيب والحيرة[3]، حيث يقول واصفاً علاقته بها عبر مسيرة حياته الثقافية :

" والفلسفة عندي وعند أمثالي ممن يتملون طلعتها في محفل الثقافة، ويهابون الاقتراب منها، بل أن يتأبطوا ذراعها خارجين ... عادة مفتاح، تطمعك ولا تعطيك، ولا تظفر منها بعد السهر والهدايا وشقاء العمر، إلا بمواعيد هند صاحبة عمر بن أبي ربيعة ... "[4] .

وقد كان لقراءته كتاب **"سر تقدم الانجليز السكسون"** لمؤلفة الفرنسي ديمولان Desmoulins، تأثير كبير في توجيه حياته فيما تلا من الأيام، إذ يبدو أن الفكرة الرئيسة في الكتاب، والتي يدل عليها العنوان، قد أثارت اهتمامه، وهي سر تقدم الغرب على الشرق بعامة، الأمر الذي له علاقة وثيقة بفكرة التأصيل، القائمة من جانب على أحياء التراث العربي واستلهامه والبناء عليه، والتطلع إلى الآخر، ولاسيما الغرب والأخذ عنه، كما سيُلاحظ لدى الحديث عن مفهومه للتأصيل، ودوافع اهتمامه بهذا المفهوم، فهو يقول عن هذا الكتاب :

" ولكن الذي أفادني أكثر وساعدني على اختيار طريقي في الحياة، أكثر مما ساعدتني المدرسة الابتدائية سابقاً والثانوية فيما بعد، كان كتاباً عنوانه **"سر تقدم الانجليز السكسون"** اسم مترجمه فتحي زغلول ... وكان المؤلف فرنسياً اسمه ديمولان، ولا بد أن هذا شوقني لقراءته أيضاً، فكونك تتكلم عن مزايا ناس آخرين، بدلاً من الكلام عن أمجاد أسلافك الذين راح زمانهم من مئات السنين أو آلاف السنين (هذا شيء كنا نسمعه ونقرؤه منذ الطفولة) أو يدل على أنك صادق، ويدل في الوقت نفسه على أنك تريد أن تكون أحسن مما أنت"[التمييز من الباحث][5] .

---

[1] شكري عيّاد : أي زمن هذا ؟، (مجلة **فصول**، مجلد12، عدد1، ربيع 1993م). ص 10

[2] شكري عيّاد : **القفز على الأشواك** . ص 162

[3] عبد الغفار مكاوي : من أي باب أدخل إلى عالمه ؟ شكري عيّاد ووداع على أمل اللقاء، (مجلة **إبداع**، مجلد 17، عدد9، 1999م) . ص 12

[4] شكري عيّاد : **القفز على الأشواك** . ص 68

[5] شكري عيّاد : **العيش على الحافة** . ص ص 85 ، 86

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وقد أفاد من هذا الكتاب أيضاً شيئاً مهماً اسمه "التربية الاستقلالية"، التي من ضمن معانيها، أن يعتمد الإنسان على نفسه، وأن حشو العقل بالمعلومات ليس مهماً، ولكن المهم هو شيء اسمه "الشخصية" أن يعرف الإنسان ماذا يريد، ويبذل جهده لتحقيقه، أن يواجه العقبات ولا ييأس[1]، الأمر الذي مارسه عيّاد في حياته فيما بعد، ولا سيما في المرحلة الثانوية حيث يقول :

" في أثناء الدراسة عرفت الطريق إلى مكتبة البلدية ... فبدأت أقرأ معتمداً على نفسي ... أغرمت بالأدب الحديث والروايات المترجمة، وقرأت الكثير من مجموعات **الهلال والمقتطف والمجلة الجديدة**، وسنة بعد سنة أصبحت المكتبة هي مدرستي الثانية التي أتعلم فيها كما أريد، غذيت نزعاتي الثورية المبكرة بقراءة **"الثورة الفرنسية"** و**"نابليون بونابرت"** لحسن طلال، و**"الثورة العرابية"** لفخري أبو السعود، و**"الاشتراكية"** لنقولا حداد، وعن طريق سلامة موسى عرفت نظرية التطور ونظرية فرويد، وكان كتابه **"العقل الباطن"** ذا فضل علي في مرحلة المراهقة "[التمييز من الباحث][2] .

حيث تعرف عن طريق الكتاب الأخير **"العقل الباطن"**، على الليبيدو وتطوراته، وهو من لوازم علم النفس[3] . وقد بدأ في مرحلة تالية يُظهر انطباعاته وآراءه فيما يدرس ويقرأ، ذلك أنه تحدث عن نقاش دار بينه وبين زميله فتحي المصيلحي عن مقررات الدراسة الجامعية، يقول عنه :

" وأبديت ضيقاً بالشعر الجاهلي الذي كان مقرراً علينا، وانتقدت منهج الأدب لأنه يبدأ بهذه النصوص الصعبة، وكان الأولى أن ندرس في السنة الأولى نصوصاً حديثة، ونتدرج حتى نصل إلى العصر الجاهلي . بالطبع لم أكن أجرؤ على إبداء هذا الرأي لو لم أقرأه في مقالة لدريني خشبة نشرت في **"المجلة الجديدة"**، والحق أني بدأت أحب الشعر من خلال كتاب **"المنتخب من أدب العرب"** الذي صرف لنا جزؤه الأول في تلك السنة، ولكني أقبلت على شعر صفي الدين الحلي، والشاب الظريف، والبهاء زهير، والجزار والوراق، إذ كانت أشعارهم مليئة بأنواع الجناس والتورية، التي كانت شائعة أيضاً في أزجالنا العامية "[التمييز من الباحث] [4] .

ولكن هذا لا يعني أنه انصرف عن قراءة الشعر الجاهلي، فهو يشير إلى أنه قرأه برمته قبل أن يدخل كلية الآداب، وقرأ النقد اللاذع الذي كتبه عنه المازني، وضمه إلى مقالاته في **"قبض الريح"**، كما قرأ في الإطار ذاته كتاب **"البدائع"** لزكي مبارك، وفيه مقالات عنيفة في نقد طه حسين، اتهمه فيها بالسرقة من المستشرقين، إلا أن ذلك – كما يبين عيّاد - لم يقلل من إعجابه بطه حسين[5] .

كما قرأ في الجامعة كتاب **"زهر الآداب"** بما حواه من " خليط عجيب من الشعر الرائع والنثر البليغ، وفيه أيضاً قوائم طويلة من الأوصاف المحفوظة"[6]، ويشير كذلك إلى أنه قرأ مجموعة من

---

[1] المصدر نفسه ص 86
[2] المصدر نفسه ص 88
[3] المصدر نفسه ص 104
[4] المصدر نفسه ص ص 90 ، 91
[5] شكري عياد : **القفز على الأشواك** . ص 23
[6] المصدر نفسه ص23

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الكتب عند إعداده بحثه "**الحضارة العربية**" الذي قدمه في إطار نشاطاته الثقافية لدى عمله مستشاراً ثقافياً في سفارة بلاده في البرازيل، على رأسها **مقدمة ابن خلدون** بالإضافة إلى كتب : "**فجر الإسلام**" و"**ضحى الإسلام**" و"**ظهر الإسلام**" لأحمد أمين، و"**الفتنة الكبرى**" لطه حسين، و"**تاريخ الإسلام السياسي**"، و"**النظم الإسلامية**" لحسن إبراهيم حسن، و"**الإسلام وأصول الحكم**" لعلي عبد الرازق، و"**العرب في التاريخ**" لبرنارد لويس Bernard Louis، و"**تاريخ الشعوب الإسلامية**" لكارل بروكلمان Brockelmann، و"**تاريخ الفلسفة في الإسلام**"لدي بور De Boer، و"**الحضارة الإسلامية**" لآدم متز Adam Mets، و"**الإسلام في العصور الوسطى**" لفون جرونياوم Geranium[1] .

وقد أشار إلى إلمامه بشيء من الأدب الأندلسي، عن طريق أحد مدرسي اللغة العربية، الذي كان يعجبه تدريسه لهذا الأدب[2]، حيث قام عيّاد في مرحلة تالية من حياته بمقاربة عدد من النصوص الأدبية التاريخية التي تعاملت مع أحداث الحياة في الأندلس، ولا سيما في الفترة الأخيرة من حياة العرب في الأندلس (مملكة غرناطة)، ثم ما تلا ذلك من سقوط الأندلس كاملة في أيدي الإسبان، في مقالات نشرها على صفحات مجلة **الهلال**، أدرجت في النصف الثاني من كتابه "**القفز على الأشواك**" بعد وفاته[3] .

أما في جانب تقوية اطلاعه على اللغات الأجنبية، فقد بدأ بإنضاج لغته الانجليزية والفرنسية اعتماداً على معجمي : " **تشامبرس القرن العشرين**" الإنجليزي ، ومعجم " **لاروس المدرسي**" الفرنسي[4]، وقد أفاد في هذا الجانب من رأي قرأه في مقال لمحمد حسين هيكل على صفحات مجلة **الهلال**، عن أهمية إتقان الكاتب للغة أجنبية واحدة على الأقل، فجمع عدداً من المسرحيات والروايات التي لم يذكر أسماءها، والتي كانت مقررة على طلبة البكالوريا فقرأها، لأن هوامشها كانت " تحمل شروح الكلمات الصعبة كما التقطها الطالب أثناء الدراسة، وكانت هذه أسرع طريقة ممكنة لتحصيل ثروة لغوية مناسبة"[5]، كما تلقى مبادئ اللغة الفارسية وتاريخ ثقافة الفرس على يد أستاذه إبراهيم أمين الشواربي، وتلقى مبادئ اللغة التركية على يد أستاذ لم يذكر اسمه[6]، وتعلم اللغتين الألمانية

---

[1] شكري عيّاد : **الحضارة العربية**، (دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، 1967م) . ص ص 5 ، 6
[2] شكري عيّاد : **العيش على الحافة** . ص ص 97 ، 98
[3] أنظر الجزء الثاني من كتاب شكري عيّاد : **القفز على الأشواك " في النقد الأدبي"** . ص ص 163 - 328
[4] شكري عيّاد : **العيش على الحافة** . ص 148
[5] المصدر نفسه ص 121
[6] المصدر نفسه ص 154

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

واليونانية، ذلك أنه عكف على تعلم اللغة اليونانية في إطار ترجمته لكتاب **فن الشعر** الأرسطي، وظهر ذلك في رسالتيه الماجستير والدكتوراه، كما تعلم اللغة الإسبانية أثناء إقامته في البرازيل[1] .

ومن ثَمَّ بدأ بقراءة القرآن بصورة منتظمة مع **تفسير النسفي ونهج البلاغة** للإمام علي رضي الله عنه[2] . وفي هذه الأجواء التي كانت حافلة بالقراءة، بدأت تظهر موهبته النقدية لا سيما في قراءاته للروايات الغربية منها خاصة، حيث يقول واصفاً تلك المرحلة :

> " سنة بعد سنة بين المدرسة والمكتبة، ما أتعلمه في المدرسة يطير معظمه بعد النجاح في الامتحان (إلا اللغات طبعاً) وما أتعلمه في المكتبة يبقى معظمه (كثير من العلم والتاريخ والشعر وقليل من القصص والروايات)، وحتى ذلك القدر الضائع من قراءات المكتبة علمني دروساً مفيدة، علمني الفرق بين الأدب العظيم وأدب التسلية، فلم أنس "**آلام فرتر**" ولا "**الأيام**" وحولني هيكل من تراجم قادة الجيوش ومؤسسي الدول، إلى تراجم الأدباء من الشعراء والمفكرين، فبعد كروموبل أصبحت أحلم بأن أعود مثل شلي، وبدأت أميز بين قراءة دقيقة متعمقة، أعيش فيها وتختلط بنفسي، وقراءة أقطعها وثباً وألقيها جانباً "[التمييز من الباحث] [3] .

وقرأ في الفترة نفسها رواية "**الزنبقة الحمراء**" للكاتبة الانجليزية البارونس أوركزي Baron Orczy، هذه الرواية التي استلهمها زميله عبد الرحمن فهمي في كتابة روايته "**في سبيل الحرية**" التي تدور أحداثها حول معركة الرشيد، ونشرت في مجلة "**آخر ساعة**" التي كان يرأس تحريرها محمد حسين هيكل، وقرأ عليهم المدرسون في السنة الخامسة الثانوية رواية "**قصة مدينتين**" لتشارلز ديكنز Charles Dickens .

كما قرأ عدداً من مسرحيات أحمد شوقي، وكانت مسرحية "**الست هدى**" أقلها حيازة على إعجابه، وكان يطالع على صفحات مجلة "**السياسة الأسبوعية**" قصصاً مترجمة عن الأدب الغربي، وفيها كان لقاؤه الأول بموباسان Maupassant، واطلع على زجل الشاعر بيرم التونسي عن طريق مجلة "**الإمام**" التي كان يصدرها أحمد زكي أبو شادي، كما قرأ مسرحية "**مكبث**" لشكسبير Shakespeare، وقصائد من "**الكنز الذهبي**" ومقطوعات من **ديوان الحماسة** على يدي أستاذه نجيب البهبيتي[4] .

وقرأ في الفترة نفسها قصصاً قصيرة للشاعر الهندي طاغور، ومما شده إليه أنه شرقي، فتابع مطالعاته في هذا الجانب، حيث قرأ مجلداً حوى شعر طاغور ومسرحياته، فكان لذلك دور في وضعه

---

[1] جمال مقابلة : **شكري عيّاد الناقد**، (رسالة ماجستير، جامعة اليرموك – الأردن،1990م) . ص 12

[2] شكري عياد : **العيش على الحافة** . ص 149

[3] المصدر نفسه ص ص 91 ، 92

[4] المعلومات عن قراءته للكتب السابقة مقتبسة من كتابه **العيش على الحافة** . ص ص 93، 94، 114، 115، 148، 149

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

لكتابه "**طاغور شاعر الحب والسلام**"، الذي جمع فيه نتفاً وجوانب من سيرة هذا الشاعر، كما ترجم فيه عدداً من قصائده .

ويبدو أن تعمقه في فهم الثقافة الماركسية الاشتراكية، قد بدأ عن طريق قراءته كتاباً صغيراً عن تاريخ الأدب الروسي في سلسلة "**جامعة البيت**" لمؤلفه موريس بيرنج Maurice Bering، وعن طريق قراءة عدد من روايات لكتاب روس، وهم : تشيكوفTchekov ودستويفسكي Dostoevsky، ولا سيما تورجنيف Turgenev الذي قرأ له روايتيه "**الآباء والأبناء**" و"**الأرض البكر**"، اللتين أعادتا له – كما يقول - الاهتمام بالسياسة[1]، كما قرأ رواية واحدة لتولستوي Tolostoi، هي رواية "**سوناته كرويتسر**"، وترجمة طويلة لحياة تورجنيف ، يقول عنها :

" قرأت ترجمة طويلة لحياة تورجنيف بقلم كاتب روسي اسمه بارمولنسكي، عرفتني بالمناخ الثقافي السائد في روسيا القرن التاسع عشر، والصراع بين أنصار الثقافة السلافية ويمثلهم دستويفسكي، وأنصار الثقافة الغربية وزعيمهم تورجنيف، وهو شبيه بالصراع الذي لا يزال محتدماً بين السلفيين والغربيين عندنا "[2].

كما توسع في قراءة الآداب الغربية وأعجب بولز Wells وبرنارد شو Bernard Shaw خاصة، لنزعتهما الاشتراكية، وبتوماس هاردي Thomas Hardy، لميوله التشاؤمية الثورية[3] .

وقد حازت الثقافة الماركسية في جانبها الأدبي خاصة، جانباً كبيراً من إعجاب شكري عيّاد منذ فترة مبكرة من حياته، وظل هذا الإعجاب يتردد في كثير من جوانب كتاباته، ففي حديثه عن دور الأدب في المجتمع يقول :

" وللنظرية الماركسية - في الظاهر - تأثير كبير في هذه الأفكار، ولكننا نشعر في كثير من الأحيان، أن تطبيق الكاتب "المتمركس" لهذه النظرية على الأدب تطبيق خشن، إن لم يكن فهمه للنظرية نفسها بعيداً عن الدقة والوضوح، وهكذا يستعيض الكاتب عن الفكرة النيرة بالكلمة الطنانة ... والماركسية نفسها من حيث هي منهج فكري ونظرية في تطور المجتمع أيضاً، قد أضافت الشيء الكثير ومازال في مقدورها أن تضيف أكثر "[4] .

حيث يتجلى فهمه الواضح للفكر الماركسي في جانبه الأدبي خاصة، في شرحه لمقولة الواقعية الاشتراكية Socialist realism، وذلك أن

" أهم مبدأ تقرره هو تبعية الأدب للسياسة إلى حد إلزام الكاتب "بنمط" سياسي معين، يجب بطبيعة الحال أن يكون هو الخط الذي تتخذه سياسة الدولة الرسمية . الإنسان في نظر الواقعية الاشتراكية كائن سياسي أولاً، ومن ثَمَّ فالسياسة تشغل المحل الأول في حياة أبطال المسرحيات والروايات الواقعية الاشتراكية ...

---

[1] المعلومات عن قراءته للكتب السابقة مقتبسة من كتابه **العيش على الحافة** . ص ص 149- 150

[2] المصدر نفسه ص 150

[3] المصدر نفسه ص 150

[4] شكري عياد : **تجارب في الأدب والنقد** . ص 281

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وطبقاً لهذا المبدأ ترى الواقعية الاشتراكية، أن أهم موضوع يجب أن يعنى به الكاتب هو تصوير "البطل الجديد" البطل البروليتاري الإيجابي، باني المجتمع الاشتراكي ... "[1] .

ويستدعي حديث عيّاد عن الواقعية الاشتراكية في هذا الموضع، الحديث عن المذهب المضاد لها، وهو "الحداثة" Modernism، وهو

" تيار يعترف صراحة بالضغط الذي يعانيه الفرد في المجتمع الحديث، ولهذا فقد اتخذ في أوائل هذا القرن [العشرين] صوراً متطرفة شتى تلتقي عندها أفكار الطرق المألوفة في التعبير، كالسريالية التي رمت إلى إبراز أحلام العقل الباطن بكل تشعثها واضطرابها ولا منطقيتها، والمستقبلية التي أرادت أن تتحرر من الأشكال الأدبية القديمة جميعاً، لتبحث عن أشكال تتفق مع طابع الحضارة الصناعية ومجتمعات المدن الحديثة، وأقل من ذلك تطرفاً مدرسة "تيار الوعي" التي كان أكبر دعاتها جيمس جويس وفرجينيا وولف في انجلترا، وهؤلاء نظروا إلى أن تصوير الواقع الخارجي لا يتفق مع الصدق الفني، واتجهوا بدلاً من ذلك إلى تصوير واقع الأشياء الخارجية في أذهان الناس "[2] .

وليس بمستبعد أن يكون عيّاد، قد اطلع على كتاب لويس عوض "**الاشتراكية والأدب ومقالات أخرى**"، الذي تحدث فيه عوض باستفاضة، وفي فترة مبكرة قياساً بكلام عيّاد - عن التضاد ما بين المذاهب والتيارات الأدبية، التي نشأت في ظل الفكر الاشتراكي، في الاتحاد السوفيتي السابق، والمذاهب والتيارات الأدبية، التي نشأت في أوروبا الغربية والولايات المتحدة الأمريكية، والتي اكتسبت دلالة تسمية الحداثة[3] .

ومن بين الأدباء الروس الذين حظوا بإعجاب شكري عيّاد الشاعر نيكولاس نكراسوف Nicolas Nekrasov، حيث يورد عيّاد ملخصاً لسيرة ذلك الشاعر وترجمة لقصيدته "أطفال الفلاحين"[4]، وفي تناوله لمقالة مكسيم جوركي Maxime Gorki التي نشرها عام 1909م، يقدم مفهوم الواقعية الاشتراكية للأدب في ارتباطه بالحياة والإنسان والشعب، الذي هو بمنزلة الفيلسوف الأول في هذا المفهوم، ومبدع القصائد العظيمة كلها التي ظهرت في الوجود، حيث ينقل عيّاد من المقال مقاطع تقول في هذا الإطار : إن " الفن كان يمس الشعب عن قرب، وكان يستمد غذاءه من الشعب، الذي نفخ فيه روحه وأعطاه حياته الخالدة السامية الطفولية في الوقت نفسه "[5]، حيث يحاول مقال جوركي هذا، البحث عن وجوه المقارنة بين الأدب الروسي الواقعي الاشتراكي في تلك الفترة، والأدب في أوروبا الغربية : أدب الكلاسية والرومانسية ليقول عيّاد في ختام تناوله لهذا المقال :

---

[1] المصدر نفسه . ص ص 304 ، 305
[2] المصدر نفسه . ص ص 305 ، 306
[3] انظر كتاب لويس عوض : **الاشتراكية والأدب ومقالات أخرى**، (دار الهلال، ط2، القاهرة، 1968م) .
[4] أنظر كتاب شكري عياد : **تجارب في الأدب والنقد** . ص ص 114– 135
[5] شكري عيّاد : **الأدب في عالم متغير**، (الهيئة المصرية العامة، القاهرة، 1971م) . ص ص 117- 118

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

" هذا إجمال لأهم الأفكار التي وردت في مقال جوركي سنة 1909، ومنه يظهر أن الواقعية الاشتراكية - التي لم تكن قد تسمت بهذا الاسم بعد - كانت رد فعل إزاء اتجاه "الانحلال" الذي ساد في أوربا في أواخر القرن التاسع عشر، وكانت له أصداؤه القوية في روسيا على أيدي ليونيد أندرييف وبيرسوف وسولوجب ومن لف لفهم، ذلك الاتجاه كان يمثل عودة إلى الرومانسية المنكفئة على الذات وتلذذاً بموضوعات الموت والفناء، وقد حارب جوركي هذا الاتجاه بسلاحين، سلاح الماركسية اللينينية التي تفسره على أنه صوت الفردية المتحضرة في عصر الثورة البروليتارية، وسلاح الأدب الروسي الكلاسي الذي اتخذ المنهج الواقعي وسيلة لإنهاض الشعب، وحقق في الوقت نفسه ثراءً وتنوعاً في الأفكار والأسلوب يعز مثليهما في أدب من الآداب "[1].

فيلاحظ إذن تعمق عيّاد في فهم الفكر الاشتراكي الواقعي في الأدب، وإعجابه بارتباط الأدب في مفهومه بالحياة والإنسان، والصدور عن واقع الحياة المعيش في حياة المجتمع والأمة، ومحاولة غرس هذا الجانب في الأدب العربي عموماً، حيث قام نتيجة ذلك الإعجاب بتأليف (جماعة أصدقاء الأدب الروسي) مع بعض رفاق الصبا[2]، أما فيما عدا ذلك من جوانب هذا الفكر، ولاسيما السياسي والمادي الإلحادي، فإن عيّاداً يطّرحه ولا يستبقيه في فكره، ولا يريد له التغلغل في الأدب العربي والحياة العربية، حيث يقول في هذا الجانب : منذ البداية

" شككت في الماركسية، ثم استعدت أساسها الفلسفي، واستبقيت ما يمكن أن يكون له قيمة عندي، لأنها ترى أن المادة هي أساس الوجود، أنا أقول كمسلمة لا أستطيع أن أعيش بدونها، أن الروح هي أساس الوجود وليست المادة، فلو أني آمنت بأن القوى المادية هي التي تصنع وعيي ودوري في التاريخ، فقد حكمت على نفسي بالفناء، وأنا لا أريد أن أفنى، أنا أعتقد أن أصل الوجود روحي وليس مادياً، ولهذا أنا مؤمن إيماناً دينياً، لأنه جزء من الإيمان الروحي لا بد منه"[3].

ومن مآخذ شكري عيّاد على الماركسية كذلك غرسها مفهوم الحتمية التاريخية في نفوس مثقفي الأمة العربية، حيث يتوضح ما يعنيه بهذا المصطلح من قوله :

" شر ما خلقته الستالينية في نفوس مثقفينا شيء اسمه الحتمية التاريخية، لا حتمية في التاريخ الذي نعيشه، التاريخ الذي نعيشه فهم نصنعه بعقولنا وفعل نصنعه بإرادتنا . التاريخ مغامرة في الفهم والفعل، ويمكن لمن يجيئون بعدنا أن يقولوا إن ما حدث بالفعل كان حتمية تاريخية، يمكنهم أن يقيدوا في كشوف حساباتهم ما يشاءون، أما نحن فنكون قد صنعنا حساباتنا وانتهينا "[4].

---

[1] المصدر نفسه ص ص 119 ، 120

[2] محمد مصطفى هدارة : شكري عيّاد في واحة الإبداع القصصي . ص 382- ومن طريف ما يذكر نتيجة تعمق عيّاد في الفكر الاشتراكي أن جامعة الرياض (الملك سعود الآن) ألحت في طلبه هو ومحمد مصطفى هدارة للتعاقد للتدريس بها عام 1972م ، وتأخرت موافقة الجهات المسؤولة في السعودية على منحه التأشيرة، بسبب ارتباطه القديم بجماعة أصدقاء الأدب الروسي، التي فهم منها مسؤول الأمن ماركسية شكري عيّاد، ولولا تدخل أساتذة الجامعة السعوديين لإزالة اللبس لما أتيح له الدخول إلى السعودية . مقالة محمد مصطفى هدارة السابقة نفسها . ص 382

[3] شكري عيّاد : أجهل نفسي بشكل فاضح، حوار مع حلمي سالم، ضمن ملف خاص د. شكري عيّاد : ضمير النقد المستيقظ، (مجلة **أدب ونقد**، سنة9، عدد84، أغسطس، 1992م) . ص 19

[4] شكري عيّاد : **القفز على الأشواك** . ص 137

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

أما علم الأنثروبولوجيا أو علم الإنسان، فقد أصاب عيّاد جزءاً لا بأس به منه، كما دعا إلى تعميق البحث في هذا العلم في عالمنا العربي، ليوجد عندنا أنثروبولوجيا عربية مماثلة لأنثروبولوجية الغرب[1] . وكان لعيّاد علاقة تتصف بكثير من الود، بكتابات الكاتب الفرنسي جورج ديهامل George Duhamel، ولاسيما روايته **"اعترافات منتصف الليل"** التي ترجمها فيما بعد، حيث يقول:

" وأعجبت بالكتاب دون أن أعرف شيئاً عن مؤلفه، وقرأته مرات، وكانت علاقتي به أشبه بعلاقة حب، أكتشفه ويكتشفني، ثم قرأت الترجمة الرائعة التي قدمها الدكتور مندور لكتاب ديهامل الهام **"دفاع عن الأدب"**، وقرأت الدراسة الدقيقة المستفيضة التي عرف بها الناقد الكبير "ديهامل" لقراء العربية، وعرفت أن ديهامل كاتب كبير من أكبر الكتاب الفرنسيين المعاصرين ... وعرفت من سيرته لماذا نفذ كتابه إلى قلبي ... لأنه يرى ... - وهو الكاتب المكثر - أن الأدب لا ينبغي أن يكون حرفة ... أما الكتاب نفسه **"دفاع عن الأدب"**، فلعلي لا أستطيع أن أحصي مدى تأثري به . قد تحضرني منه فكرة أثناء حديث أو مقال فأردها إليه ... ولكنني لا أشك في أن كثيراً من الأفكار التي أقولها ولا أعزوها إليه، لأنني لم أعد أعرف أهي أفكاري أم أفكار ديهامل - قد فجرتها في نفسي قراءة ذلك الكتاب العظيم ... ولا أستطيع أن أتذكر حديثه عن وظيفة الكاتب الاجتماعية، وأن هذه الوظيفة لا تعني أن يقحم الأديب نفسه في محل رجل السياسة ... "[التمييز من الباحث][2] .

فالثقافة والاطلاع – في نظر شكري عيّاد - من اللوازم الضرورية لكل من الأديب والناقد، حتى يصل إنتاج كل منهما درجة النضج المطلوبة، حيث يمثل عيّاد في هذا الجانب بسعة اطلاع الشعراء العرب في الجاهلية وعصور الإسلام التالية، وبعض من أدباء الغرب ونقاده، الأمر الذي كان له دور مهم في إنضاج تجاربهم الأدبية والنقدية، إذ يقول :

" لم يكن الشاعر قط بمعزل عن ثقافة عصره وبيئته، كان الشاعر الجاهلي يعرف من صفات حيوان البيئة وطبائع الصحراء والأنواء، ما لا يعرفه أي جاهلي آخر، وكان أبو نواس فوق ثقافته اللغوية التي تشهد بها طردياته، يعرف من اصطلاحات المناطقة والمتكلمين ما يعرفه المثقفون الممتازون في زمانه، وكان أبو تمام والمتنبي وأبو العلاء ذوي ثقافة أدبية وفلسفية عميقة، وكان دانتي حسن الإلمام بفلسفة توماس ألاكويني ولاهوت العصور الوسطى، وكان بلزاك مواكباً للتقدم العلمي الذي أحرزه عصره، وزولا مطلعاً على النظريات البيولوجية النفسية في زمنه، وكلاهما بنى مذهبه على ثقافته العلمية "[3] .

ثالثاً – نشاطاته الثقافية :

يمكن القول في هذا الإطار، إن مؤلفات عيّاد التي توزعت بين الكتب والبحوث والمقالات، وإشرافه على رسائل الماجستير والدكتوراه - تمثل الوجه الحقيقي والمشرق لنشاطاته الثقافية، هذه

[1] شكري عياد : **الأدب في عالم متغير**. ص 22
[2] المصدر نفسه . ص ص 178 ، 179
[3] المصدر نفسه . ص 82

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

المؤلفات المطروحة بين أيدي القراء ملء المكتبة العربية، بالإضافة إلى نشاطاته الإبداعية كاتباً للقصص القصيرة والرواية ومؤلفاً للشعر، ولكن البحث في هذا الجانب سيحاول تسليط الضوء على أهمها، وما خفي منها أو ما كان له دور في إيجاد مؤلفاته قدر الإمكان .

فقد انعقدت الصداقة بينه وبين القلم منذ مرحلة مبكرة من حياته، ولعله تأثر في هذا الجانب بوالده، الذي ذكر له أنه كان يراسل جريدة **المؤيد** كاتباً المقالات فيها، على الرغم من أنه لم يتأثر كثيراً بشخصية والده الأزهري مدرس اللغة العربية، الذي حبّب بصوته العذب **القرآن الكريم** واللغة العربية إلى كثير من التلاميذ، حيث بدأت تراوده أحلام الكتابة في الصحف آنذاك[1]، الأمر الذي حداه في قابل أيامه إلى كتابة المقالات ونشرها في مجلتي : **الرسالة** و**الرواية**[2]، ولعله كان يخشى في تلك الفترة ألا يلتفت أحد إلى اسمه المغمور، فلجأ إلى التكنية عن نفسه بلقب "كاتب هاو" عند نشر تلك المقالات على صفحات المجلات والصحف، كما يبين في مقدمة كتابه **"تجارب في الأدب والنقد"**[3]، هذا الكتاب الذي جمع فيه عدداً من المقالات التي نشرها على مدى أكثر من عشرة أعوام، ونظر إليها على أنها مذكرات نقدية[4]، كما جمع عدداً من المقالات والأبحاث والتعليقات، وبوبها أبواباً في كتابه **"الأدب في عالم متغير"** وفعل الشيء ذاته، في عدد من المقالات التي تجمعت لديه عبر مشوار عمره، فجمعها في أبواب في كتابه **"الرؤيا المقيدة : دراسات في التفسير الحضاري للأدب"** ويقول عيّاد واصفاً جهده :

> " فقد تعودت أن أتطلع إلى ما أظن – في بادئ الرأي – أنه يفوق قدرتي، وأن أستعذب العذاب في سبيل إنجازه ... وإذا كان العذاب هو خلاصة حياة الإنسان بين الميلاد والموت ... فإنه عذاب عذب إذا اختار الإنسان أن يمضي حياته سعياً إلى شكل يرتضيه للقوة التي تمور في داخله، مثل بحر بلا شطآن، ولكنه عذاب صرف إذا أسلم هذه القوة للضياع أو للاستعباد "[5] .

أما مجلة **الهلال** التي كان لها شأن معه عندما عثر - كما تقدم - على الكنز الثمين، وهو بعض أعدادها التي نشرت ما بين أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين - فقد أصبح من الكتاب الذين اعتزت بهم هذه المجلة، إذ نشر على صفحاتها عدداً كبيراً من مقالاته على مدار سنين طويلة، حيث جمع الجزء الذي تحدث فيه على صفحاتها عن العلاقة بين الشرق والغرب في كتابه **"نحن والغرب"** الذي حوى كثيراً من أفكاره ولاسيما فكرة التأصيل . أما المقالات التي نشرها أواخر سني

---

[1] انظر شكري عياد : **العيش على الحافة** . ص ص 21 ، 61
[2] المصدر نفسه ص 132
[3] شكري عياد : **تجارب في الأدب والنقد** . ص 4
[4] المصدر نفسه ص 3
[5] شكري عيّاد : العاشق المصري، (مجلة **العربي**، عدد 491، أكتوبر، 1999م) . ص 85

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

حياتـه علـى مـدار عقـد التـسعينيات مـن القـرن العـشرين، تحـت عنـوان **"القفـز علـى الأشـواك"** علـى صفحات هذه المجلة، فقد نشرت بعد وفاته في كتاب تحت الاسم ذاته .

أما الجانب الإبداعي من شخصيته : كتابة القصة القصيرة والشعر، فقد بدأه منذ فترة مبكرة من حياتـه كـذلك، وفقـاً لتأكيداتـه هـو نفسه[1]، حيـث يبـين أن بدايـة تـشكّل موهبتـه الفنيـة كـان عـن طريـق استمتاعه بـالنظر إلـى صـانعين بـسيطين وهمـا يؤديـان عملهمـا، ولعـل القـارئ هنـا يـستغرب أو يبتسم، عندما يعلم أن ذينك الشخصين كان أحدهما ماسح أحذية إخوته عندما كـان يتلاعـب بـالألوان فـي عملـه، أمـا الآخـر فقـد كـان كمـا يـسميه عيّـاد "عامـل اللبـودي"، وهـو الـذي يـصنع الطـرابيش مـن القمـاش ويصبغها بـالألوان، إلا أن أجـواء المدرسـة ولا سـيما فـي المرحلـة الابتدائيـة مـن دراسـته، التـي طالمـا حنق عيّاد فيها على بعض مدرسيها، قد كان لها دور في ضياع هذه الموهبـة وذلك فـي حصـة الفن[2]، إذ كانت بذرة الإبداع " كامنـة فيـه منذ أيـام الـصبا، وكانـت هـذه البـذرة تثمـر مـن حـين إلـى حـين، حتـى صارت شجرة يتفيأ ظلها، بل واحة يلوذ بها كلما اشتدت به الهجير في طريق البحث "[3] .

وقد كتب في بواكير إنتاجه القصصي قصة لم يذكر اسمها عندما كـان فـي المرحلـة الثانويـة، ولكنـه أخفاها عن مدرس اللغة العربية الذي كان غير محب لـلأدب والأدبـاء المحـدثين، مـن أمثـال طـه حـسين وأحمد شوقي والمنفلوطي، وكـان يبعث فـي تلـك الفتـرة إنتاجـه القصـصي، إلـى الأسـتاذ محمـود كامـل المحامي الذي كان يصدر مجلة **الجامعة**، وهو أحد أفراد "المدرسـة الحديثـة"، لكـن هـذه التجـارب لـم تفلح كذلك، لأن ذلك الأستاذ، كما يصفه عيّاد، كانت لديه صفة قابلية الانتقام من الطلاب[4] .

وعـاود المحاولـة مـرة أخـره مـع المجلـة ذاتهـا والأسـتاذ نفسه، عنـدما أجـرت المجلـة مسابقة للقصـة القصيرة، بقصتين قـصيرتين، إلا أن حظـه ظـل متعثـراً مـع الأسـتاذ والمجلـة إذ لـم تفـز قـصتاه، ولكنـه عزّى نفسه بما قرأه في مقال لتوفيق الحكيم بعنوان **"تحت شمس الفكر"**، ممـا كـان يكتبـه الحكيم فـي مجلتـي **الرسـالة** و**الثقافـة**، حيـث نـصح فيـه الحكـيم الكتـاب الناشـئين بالتمهـل وعـدم الاسـتعجال فـي النـشر[5]، إلـى أن تحققـت لعيّـاد الفرصـة بنـشر قـصة قـصيرة لـم يـورد اسـمها علـى صـفحات مجلـة

---

[1] فيروز زين العابدين : **القصة القصيرة عند شكري عيّاد**، (رسالة ماجستير، جامعة الملك سعود، المملكة العربية السعودية، 1412هـ - 1991م) . ص 143

[2] شكري عياد : **العيش على الحافة** . ص ص 44 ، 45

[3] محمد مصطفى هدارة : شكري عيّاد في واحة الإبداع القصصي . ص 381

[4] شكري عياد : **العيش على الحافة** . ص ص 98 ، 99

[5] المصدر نفسه ص 123

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

"**الرواية**" سنة 1937أو 1938م، حيث يفتخر عيّاد بأن ذلك كان في العدد نفسه الذي احتوى قصة لنجيب محفوظ[1] .

وفيما بعد تفتحت له الأبواب على مصراعيها عندما كبر اسمه، فوضع مجموعاته القصصية الست : **ميلاد جديد** التي نشرت في صحيفة **المصري** اليومية بين عامي 1952 و1954م، و**طريق الجامعة** التي نشرت قصصها كلها في مجلتي **روز اليوسف** و**صباح الخير** بين عامي1957 و1958م باستثناء قصتي "المستحمة" و"أحلام" اللتين نشرتا في مجلة **الكاتب** عام 1960، و**زوجتي الرقيقة الجميلة** التي نشرت قصصها في فترات متباعدة بين عامي 1965- 1975 في كل من جريدة **الجمهورية** ومجلة **قافلة الزيت** وجريدة **الجزيرة** وجريدة **المساء**، أما مجموعته الرابعة **كهف الأخيار** فقد نشرت بين عامي 1976- 1979، في حين نشرت مجموعة **رباعيات** دفعة واحدة في شتاء 1983م، وكتب **حكايات الأقدمين** خلال عامي 1983- 1984م ونشر معظمها في مجلة **المصور** في الفترة نفسها[2] .

أما قصته : **الطائر الفردوسي : قصة حب مصرية** 1997م، التي من المؤكد أنها تعد امتداداً لسيرته الذاتية، فهي تحكي قصة حبه الموءودة، لأن بطلها يعكس شخصية شكري عيّاد، حيث يقول عنها : " أحب أن أقول لقارئي الذي لم أحاول أن أخدعه يوماً، إن هذه القصة ليست حلقة في سيرتي الذاتية، صحيح أن لها أصلاً في الواقع ... ولكن الواقع هذا ظل مستعصياً على "الإفضاء" أو "البوح" أو "الشهادة" ... "[3]. ويقول محمد مصطفى هدارة : إن عيّاداً أفاد في مجال إبداعه القصصي

> " من الدراسات النقدية الأوروبية في القصة، بل الدراسات النقدية العالمية، كما أفاد من نماذجها الإبداعية، وفي ظني أنه استوعب جيداً آراء "سومرست موم" في كتابه (**أحاديث شتى في فن القصة**) ... كذلك استوعب آراء "هنري جيمس" في كتابه (**فن القصة**) ولعل أهم أفكاره فيه التي تجد صداها عند شكري عيّاد، أن القصة في أوسع تعاريفها هي انطباع شخصي عن الحياة، وهذا الانطباع هو الذي يشكل قيمتها ... كذلك أفاد شكري بقوة من فن "دستويفسكي" من حيث اهتمامه برسم الشخصيات واعتناؤه بالتفصيلات، وتوظيفه الجيد للحوار واهتمامه بالتعبير والحركة وإدخال البعد الروحي ..."[التمييز من الباحث][4] .

كما أفاد في هذا الجانب أيضاً، كما يقول سيد حامد النساج، من ترجمته للأدب الروسي والقصة الروسية على نحو خاص[5] .

---

[1] المصدر نفسه ص 124

[2] انظر فيروز زين العابدين : **القصة القصيرة عند شكري عيّاد** . ص ص 143، 144 – مع الإشارة إلى أن المعلومات عن هذه المؤلفات مثبتة في قائمة المصادر والمراجع .

[3] شكري عيّاد : **الطائر الفردوسي : قصة حب مصرية**، (دار الهلال، القاهرة، 1997م) . ص 135

[4] محمد مصطفى هدارة : شكري عيّاد في واحة الإبداع القصصي . ص 384

[5] سيد حامد النساج : شكري عيّاد بين "الخلق" .. و "النقد"، (مجلة **الكاتب**، سنة14،عدد164، نوفمبر، 1974م). ص 67

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وقد احتلت تجربته القصصية والشعرية، المكان الأول والجانب الأهم في وجدانه، أكثر من أي جهد آخر كبير وعظيم بذله في خدمة الأدب والنقد العربي، على الرغم من أنه استقل جهده في هذا الجانب، لدرجة أنه أحس أنه ظلم موهبته بوصفه مبدعاً للقصة القصيرة والشعر، حيث يقول :

" أما القصة القصيرة والشعر، فهما أشبه بالزوجة المظلومة، ولي - بهما - زوجتان مظلومتان، أعتقد أن لهما حقاً شرعياً علي، ولكني اتركهما وأسرج في الخارج، فهما مظلومتان، مع أني أتصور أنهما الأصل وأني إذا استطعت أن أوصل شيئاً حقيقياً، فلن يكون عن طريق النقد حتى بالمعنى الذي تصورته، وإنما سيكون عن طريق الإبداع القصصي والإبداع الشعري، وفيهما أيضاً مازلت آمل أن اكتشف نفسي ... "[1]

ومثلما اصطدم عيّاد برفض نشر قصصه القصيرة في مطلع شبابه، فقد واجه الشيء ذاته فيما يتعلق بالترجمة، فقد استهل جهوده في هذا الباب بترجمة مسرحيتين لجالسورذي Jalessordey وبرنارد شو، وقدمهما لمجلة **"الفرقة القومية"**، رغبة في الحصول على المال، لكنه لم يظفر بشيء[2]، لكن الفشل في هذا الجانب لم يدم طويلاً؛ فبعد انتقاله إلى القاهرة للدراسة في كلية الآداب، بدأ يترجم عدداً من القصص وينشرها في مجلة **"الرواية"** من دون أن يشير إلى أسماء تلك القصص[3]، ومن ثَمَّ قدم جزءاً آخر من هذه القصص القصيرة المترجمة لأحمد حسن الزيات، فنشرها في مجلته **"الرسالة"**[4]، إلى أن تمكن من العمل مترجماً في مجلة **"مسامرات الجيب"** في الفترة ما بين عامي 1947إلى 1948[5]، ثم كانت جهوده الكبيرة في الترجمة من بعد، حيث ترجم كتب : **"ملاحظات نحو تعريف الثقافة"** لإليوت T. S. Eliot 1961م، و**"الأدب والإنسان الغربي"** لبريستلي Priestley 1991، و**"الكاتب وعالمه"** لتشارلس مورجان Charles Morgan 1994، وهو عبارة عن مجموعة من المقالات المختارة، انتقاها عياد من أربعة كتب لهذا لناقد وترجمها تحت هذا العنوان، وروايات : **"المقامر"** لدستويفسكي 1946، و**"اعترافات منتصف الليل"** لجورج ديهامل 1948، و**"دخان"** لتورجنيف 1959، و**"البيت والعالم"** لطاغور 1961[6] .

وبعد أن أنهى الدراسة الجامعية وحصل على الإجازة في اللغة العربية، اصطدم بواقع العمل الصعب فلجأ إلى دراسة دبلوم التربية لمدة سنتين، حيث تعرف آنذاك "المنهج العلمي" بمعناه الدقيق في دروس التربية التجريبية، التي كان يتولاها الأستاذ إسماعيل القباني أول وزير للتعليم في عهد الثورة في مصر، وربما يكون ولوجه إلى عالم التربية، من الأسباب التي دعته إلى مضاعفة جهوده

---

[1] شكري عيّاد : أجهل نفسي بشكل فاضح : حوار مع حلمي سالم . ص 26
[2] شكري عيّاد : **العيش على الحافة** . ص 124
[3] المصدر نفسه ص 128
[4] المصدر نفسه ص 149
[5] شكري عيّاد : **أزمة الشعر المعاصر**، (أصدقاء الكتاب، ط1، القاهرة، 1998م) . ص 153
[6] شكري عيّاد : **على هامش النقد** . ص 139 - والمعلومات عن هذه المؤلفات مثبتة في قائمة المصادر والمراجع .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

في دراسة علم النفس، بعد تلك الحصيلة التي نالها من قراءته لكتاب سلامة موسى **"العقل الباطن"**[1] . وعمل بعد ذلك مدرساً في وزارة التربية والتعليم في مصر بين سنتي 1942 – 1945م، ثم نقل إلى المجمع اللغوي محرراً في السنة نفسها [2] .

وعندما هم بإتمام دراساته العليا، عاد تلميذاً مرة أخرى بين يدي أستاذه أمين الخولي الذي أحب، فاختار الخوض في الميادين غير اليسيرة، إذ وضع على يدي أستاذه أول مؤلفاته الكبيرة، وهو رسالته لنيل درجة الماجستير **"دراسات قرآنية، يوم الدين والحساب"**، في إطار منهجية التفسير الأدبي للقرآن الكريم، التي تبناها أمين الخولي ووجه تلاميذه إليها، والتي أثير حولها لغط كثير (كما أشير إلى ذلك سابقاً) وصفه عيّاد بأنه شغب من أعداء العقل ضد هذه المنهجية، مبيناً إيمانه العميق بنهج وعمل أستاذه، بقوله :

> " وقد ارتبط اسم الأستاذ أمين الخولي، بما سمّاه التفسير الأدبي للقرآن الكريم، وأثار المشاغبون أعداء العقل ما أثاروا من ضجيج حول هذا المنهج، حتى نشر الأستاذ أحاديثه **"من هدى القرآن"** ونشرت تلميذته بنت الشاطئ كتابها **"التفسير البياني للقرآن الكريم"** بعد أن نشرت الرسالة الجامعية الأولى في التفسير الأدبي التي أعدت تحت إشرافه، والتي أثير بمناسبتها كل ذلك الضجيج، رسالة **"الفن القصصي في القرآن الكريم"** للدكتور محمد أحمد خلف الله، فعرف الناس أن صياح الجامدين لم يكن خدمة للدين، فما كانت الدعوة إلى التفسير الأدبي **للقرآن الكريم**، غير دعوة إلى بذل شيء من الجهد في فهم الكتاب المبين، فهماً لا يقف عند حدود التفاسير القديمة التي ارتبط معظمها - إن لم نقل كلها - بأساطير الأمم الغابرة وعقائد الفرق المتأخرة، بل تجاوز ذلك إلى استخدام الأساليب الحديثة في البحث اللغوي والأدبي، مستعيناً بمعارف العصر في علم النفس وعلم الاجتماع " "[التمييز من الباحث][3] .

أما اختياره لموضوع الترجمة العربية القديمة لكتاب **فن الشعر** الأرسطي، فيدل على علو همته وتمكنه من أدواته اللغوية والنقدية، وعلى الرغم من أنه لم يكن أول من تصدى لهذا الموضوع من أعلام العصر الحديث(*)، فإن جهده ومنهجيته في إعداد هذه الدراسة، تنم على تميّزه في هذا الباب؛ فقد قام فيه بجهد ضخم تمثل في ثلاثة جوانب : أولها تحقيقه لترجمة متى بن يونس القنّائي لهذا الكتاب من السريانية إلى العربية، وثانيها قيامه بإعادة ترجمة هذا الكتاب من اليونانية إلى العربية، الأمر الذي تطلب منه إتقان لغة الكتاب الأصلية وهي اليونانية، بالإضافة إلى استعانته بترجمات

---

[1] شكري عياد : **العيش على الحافة** . ص 161

[2] أحمد الهواري : شكري عيّاد وخطاب النهضة، ضمن كتاب **شكري عيّاد جسور ومقاربات في التواصل الثقافي** . ص 5

[3] شكري عياد : **تجارب في الأدب والنقد** . ص ص 63،62

[*] قام جمال مقابلة بتتبع جهود هؤلاء الأعلام المتعلقة بهذا الكتاب في العصر الحديث، والتي توزعت ما بين الدراسة والترجمة والتحقيق، وهم : المستشرقون : مرجوريوث، وتكاتش، وجبريلي، ومحمد أحمد خلف الله، وإحسان عباس، وأمين الخولي، وطه حسين، ومحمد مندور، وإبراهيم سلامة، وعبد الرحمن بدوي . انظر : جمال مقابلة : **شكري عيّاد الناقد** . ص ص 23- 25

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

أجنبية له، وثالثها قيامه بتتبع رحلة هذا الكتاب عند البلاغيين والنقاد العرب القدماء ابتداءً من الجاحظ وانتهاءً بحازم القرطاجني .

وتجدر الإشارة هنا إلى ارتباط عيّاد بثلاث دعوات وقف أستاذه أمين الخولي على رأسها : أولها مدرسة الأمناء التي كان عيّاد واحداً من أبرز أعضائها، والتي رفعت شعار "الفن والحياة"[1]، والتي من أهدافها، كما يقول أمين الخولي : " أن يكون درس الأدب وتاريخه على منهج تصححه الخبرة الإنسانية بالحياة والنفس والجماعة، ويمثل التقدم الإنساني والرقي العقلي "[2]، وقد اختلف الباحثون حول تحديد الأهداف التي سعت هذه الجماعة إلى تجسيدها[3]، ولكن الأمر الذي لا شك فيه هو تشرف عيّاد بانتمائه لهذه الجماعة، حيث يقول عن ذلك : " وربما كنت سعيداً بأن انتمائي الأكبر كان لجماعة الأمناء، وهي – كما تعرف – كانت مرتبطة بالدراسة الجماعية والحماسة للأدب، وصلة الأدب بالحياة، دون التزام بأيديولوجية معينة"[4] . وثانيتها مدرسة التفسير الأدبي للقرآن الكريم، التي أشير إليها تواً، وثالثتها الدراسة الإقليمية للأدب، التي أثير حولها كذلك لغط، يرد عيّاد على القائلين به بقوله :

> " وارتبط اسم الأستاذ أمين الخولي بالمنهج الإقليمي في دراسة الأدب، وحسب بعض الناس أن هذه الدعوة تعني الإقليمية السياسية، وأنها – كهذه- يجب أن تختفي في عصر القومية العربية، والذين ظنوا هذا الظن هم من تخدعهم – أو تأسرهم – الأسماء، ولا بأس عليهم أن يهاجموا المنهج الإقليمي في دراسة الأدب – الذي ينعتونه اختصارا "بالإقليمية" – ويعترفوا في الوقت نفسه بكتب معهد الدراسات العربية العالية في جامعة الدول العربية، وهي كتب ألفت كلها على أساس إقليمي ... "[5] .

وقد عمل عيّاد بعد حصوله على مؤهلاته العلمية، أستاذاً جامعياً في قسم اللغة العربية بكلية الآداب في جامعة القاهرة سنة 1954م، ثم عين أستاذاً لكرسي الأدب الحديث في الجامعة نفسها سنة 1968م[6]، ثم عميداً لمعهد الفنون المسرحية، ومستشاراً ثقافياً في سفارة مصر في البرازيل لسنوات عدة[7]، كما درّس لسنوات عدة في جامعتي : الخرطوم في السودان، والملك سعود في المملكة العربية السعودية، وسافر إلى الولايات المتحدة الأمريكية في إطار نشاطاته الثقافية[8]، وأسس في مرحلة من مراحل نشاطه الثقافي مجلة **"نداء"** التي كانت مشروعه الكبير الذي جمع حوله خيرة

---

[1] شكري عياد : **تجارب في الأدب والنقد** . ص60
[2] نقلاً عن شكري عيّاد : **الرؤيا المقيدة : دراسات في التفسير الحضاري للأدب** . ص 168
[3] جمال مقابلة : **شكري عيّاد الناقد** . ص ص 13 ، 14
[4] نقلاً عن جمال مقابلة في المرجع السابق ص 14
[5] شكري عيّاد : **الرؤيا المقيدة : دراسات في التفسير الحضاري للأدب** . ص 176
[6] أحمد الهواري : شكري عيّاد وخطاب النهضة، ضمن كتاب **شكري عيّاد جسور ومقاربات في التواصل الثقافي** . ص 5
[7] بدر الديب : غياب شكري عيّاد غياب لقدرة قائمة وريادة مفتوحة، (مجلة **إبداع**، مجلد17، عدد9، 1999م) . ص 15
[8] محمد مصطفى هدارة : شكري عيّاد في واحة الإبداع القصصي . ص 386

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

المثقفين في مصر، إلا أن عمر هذا المشروع لم يدم أكثر من خمس سنوات، لانفضاض بعض أعضائها عنها لانشغالهم في مصالحهم في الحياة، ولمعارضة الدولة المصرية لأفكار هذه المجلة ونشاطاتها[1]، كما نال **جائزة الدولة المصرية التقديرية** في الآداب سنة 1988م، **وجائزة الكويت للتقدم العلمي** في السنة نفسها، و**جائزة الملك فيصل العالمية في الأدب العربي** سنة 1992م [2] .

[1] عبد الغفار مكاوي : من أي باب أدخل إلى عالمه ؟ شكري عيّاد ووداع على أمل اللقاء . ص 13
[2] أحمد الهواري : شكري عيّاد وخطاب النهضة، ضمن كتاب **شكري عيّاد جسور ومقاربات في التواصل الثقافي** . ص 5

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الفصل الثاني ـ شكري عيّاد والتأصيل :

أولاً ـ دوافع اهتمامه بالتأصيل :

يصعب الفصل بين الحديث عن دوافع اهتمام شكري عيّاد بالتأصيل، ومفهومه لهذا المصطلح، ولعل مرد ذلك إلى أن هذه الدوافع هي التي شكلت مفهوم التأصيل لديه، إذ كان يمزج في حديثه بين الدوافع التي شدته إلى فكرة التأصيل ومفهوم التأصيل، في حس الكاتب المخلص لتراث أمته العربية الإسلامية، الآمل في أن يترسخ التأصيل في حاضرها كاملاً بكل جوانبه الأدبية والفنية وغيرها، غير المتنكر للدور الذي أفادت فيه الحضارة الغربيةُ النهضة العربية الحديثة، (بغض النظر عن الشكوك المتعلقة بهذا الدور) في جوانب الفكر كلها، ولا سيما الأدب والنقد، وغير المنكر ـ كذلك ـ استلهامه فكرة التأصيل من أساتذته الذين تتلمذ عليهم بشكل مباشر أو غير مباشر . ويمكن حصر دوافع اهتمامه بالتأصيل في أربعة دوافع هي :

أولاً : استلهامه فكرة التأصيل من أساتذته كما أشرت تواً، ولاسيما أستاذه أمين الخولي، فقد وجدت فكرة التأصيل منذ انطلاقة النهضة بعد الاحتلال الفرنسي لمصر بين عامي 1798- 1801م، عندما أُرسل رفاعة الطهطاوي إلى فرنسا، فلمس الفرق بين حضارة الغرب المتقدمة وواقع العرب المتردي حضارياً آنذاك، فبدأت الدعوة إلى التغيير ابتداءً من الطهطاوي ومن جاء بعده، إذ يتحدث عيّاد مستعرضاً انتقال فكرة التأصيل عبر أجيال النهضة العربية الحديثة، لا سيما في مصر، منذ مطلع القرن التاسع عشر، وصولاً إلى ما بعد منتصف القرن العشرين، ابتداء من الطهطاوي والشدياق إلى الأفغاني ومحمد عبده، إلى طه حسين والعقاد، إلى نجيب محفوظ ونعمان عاشور، وتقلبها بين مصطلحي : "التغيّر" و"التغيير"، إذ كان لكل جيل من هذه الأجيال فهمه الخاص لحقيقة التغيّر والتغيير، الذي يختلف عن فهم الجيل السابق له أو الجيل الذي يليه . كان الجيل الأول، جيل الطهطاوي والشدياق

> " الذي راعه انحطاط الأفكار بين قومه، إذا قورنوا بشعوب الغرب المتمدنة، يفهم من التغيّر شيئين : التعليم وطبع الكتب . كان مثقفو ذلك الجيل دعاة تنوير، وكانوا يستنشقون رياح التغير من الغرب، ويفتحون لها صدورهم، لأنهم لم يرتابوا فيما تحمله من جراثيم الاستعمار، أما الجيل التالي فقد عاش فترة عصيبة اقتحم فيها الغرب أسوار الشرق المتهاوية ... وصحب الغزو العسكري والغزو الاقتصادي غزو ثقافي ... وهاجم الإسلام والكنائس الشرقية القومية ... وهنا كان على جيل الأفغاني ومحمد عبده ـ أن يقوم بمهمة عسيرة : مرافقة العدو والتعلم منه في الوقت نفسه، وكان سلاحهم الفكري الأول في هذه المعركة هو تراث العرب العقلاني ... ومع أن الأفغاني ومحمد عبده وقفا منافحين عن الإسلام أمام هجمات ناقديه من المفكرين

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الغربيين، فقد كان شغل حياتهما هو إعادة الحياة إلى التراث، بنفي "الجمود" و"التقليد" اللذين رانا على أذهان المسلمين، وهكذا كان مفهوم التغيير عند هذا الجيل "تجديداً" و"إصلاحاً" ... "[1] .

وهكذا يتتبع عيّاد نشأة فكرة التأصيل في مسارها التاريخي عند الجيل الأول، وتقلب هذا المصطلح بين "التغيّر" الذي يفهم من ظاهره اللغوي، أنه دعوة لأن يكون التغيّر نابعاً من ذات الأمة العربية في واقعها المتردي آنذاك، وبين "التغيير" الذي يبدو من ظاهره اللغوي أيضاً أنه دعوة للنخبة من أبناء هذه الأمة، لتأخذ دورها في عملية التغيير هذه، وصولاً إلى وجوب كون "التغيّر والتغيير" تجديداً Renovation وإصلاحاً Reformation لهذه الحال الحضارية .

ومن ثَمَّ يتتبع عيّاد هذه الفكرة في انتقالها من جيل الأفغاني ومحمد عبده، إلى الجيل الثالث الذي تمثل في طه حسين والعقاد من أدباء هذه المرحلة ونقادها، وفي غيرهم من الأدباء في تلك الفترة، الذين تغيرت لديهم مفهومات : التغيّر والتغيير والتجديد والإصلاح، لتصبح "حداثة" تعتمد النهل من ثقافة الغرب بلا حسيب، متخذين هذه الحداثة منهجاً لهم في مناحي الحياة العربية كافة، في مصر وغيرها، بحيث نشأ الصراع بين القديم المتمثل في المحافظين، وبين هؤلاء الذين يمثلون الحداثة، الذين يصفهم عيّاد بأنهم

"جيل محير محير، (بفتح الياء المشددة وكسرها معاً) ... فهو من أخصب أجيال النهضة إنتاجاً وأوسعها تأثيراً، فتح للثقافة العربية نوافذ بل أبواباً على الثقافة المعاصرة، أي ثقافة الغرب ... فالرعيل الأول من كتاب القصة القصيرة والرواية، لم يعرفوا لهم أبوة غير أبوة موبسان وتشيكوف وبلزاك، وكثيرون منهم هاجموا الأدب العربي القديم صراحة وطرحوه جملة، وأصبحت فكرة التغيير عند هذا الجيل تعني "الحداثة" أو "العصرية" أو "الصدق" ... إن هذا الجيل كان جيلاً ثورياً "في مجال الثقافة"، لأنهم أدخلوا على الثقافة السائدة في مجتمعهم مفاهيم جديدة كل الجدة، وخاضوا في الدفاع عنها معارك لا هوادة فيها"[2]

عند ذلك تشكل الصراع بين أنصار القديم "المحافظين" وأنصار الجديد "المجددين" . فهل وافق عيّاد أحد الطرفين وانضم إليه في مواجهة الفريق الآخر ؟ والجواب لا، لأنه نظر إلى هذا الصراع على أنه مشكلة هوية في الثقافة العربية

" قبل أن تكون مشكلة زمن أو تاريخ، وهذا ما يؤدي بالمناقشات حولها – على المستوى الفكري العام – إلى التخبط في مجردات ... فالصورة العامة حين ينظر إليها من وجهة البحث عن الهوية، هي مزيد من الانجذاب نحو الثقافة الغربية . ولعل القائلين بالأصالة والمعاصرة، غير واعين بأنهم إذ يتنازلون عن

---

[1] شكري عياد : **الأدب في عالم متغير** . ص ص 10، 11

[2] المصدر نفسه ص ص 11 ، 12 . وتجدر الإشارة هنا إلى أن شكري عيّاد يفرد واحداً من أفراد هذا الجيل بنظرة خاصة ومميزة في هذا الحديث وهو توفيق الحكيم، حتى إنه يدعوه "المؤصل الأكبر" لأنه –في نظر عيّاد – " كان بحسه الفني المرهف واطلاعه النهم على أروع نماذج الإبداع الأدبي في التراث العربي والغربي، وفكره الدائم والتساؤل عن صراع الواقع والمثال، والطواف حول إمكانات الحاضر والمستقبل بل والماضي أيضا – كان بهذا كله مؤهلاً قبل غيره للقيام بهذه المهمة الخطيرة : مهمة المؤصل الأكبر ... وقد نظّر للتأصيل الحضاري والأدبي –قبل أن نضع له هذا الاسم –تنظيراً يكاد يكون كاملاً في خطاباته ومقالاته ومقدماته ... وهي وحدها إضافة تستحق من أجلها أن نسميه "المؤصل الأكبر" ، شكري عياد : **على هامش النقد** . ص ص 12 ، 13

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

مواقفهم المتشددة السابقة، لا يفعلون ذلك عن إرادة واختيار، ولا عن فهم واضح لما يعنونه بالأصالة، أو ما تعنيه كلمة "المعاصرة" في هذا العصر بالذات "[1] .

إلا أن طائفة المجددين انكشفت لهم أمور جديدة صدمتهم في مشروعهم الحضاري هذا، بعد ظهور الطغيان النازي ثم الحرب العالمية الثانية، اللذين نسخا التفاؤل، وكشفا عن تناقضات الحضارة الغربية، ومن ثَمَّ كانت الجريمة البشعة – كما يقول عيّاد – " جريمة اغتصاب فلسطين، التي كانت شيئاً فاق كل جرائم الاستعمار"[2]، حيث يصف عيّاد موقف المجددين بالسذاجة، لأنهم أرادوا لأمتهم أن تتصف بالحداثة من دون أن يطرأ تبدل عميق على طرق الحياة وأساليب التفكير، فظهرت لهم هذه الفكرة بعيدة عن الواقع العادي الذي يعيش الناس فيه، مجافية لميول النفس الشرقية حتى هم أنفسهم، فتزلزل إيمانهم بالثقافة الغربية، وعادوا في

" أواخر أيامهم إلى التراث العربي القديم، إلى عصور الإسلام يستمدون منها إلهامهم، وكأنهم نفضوا أيديهم من "الحداثة" التي سلخوا في الدعوة إليها الشطر الأكبر من أعمارهم، ورجعوا إلى ما نهجه الجيل السابق لهم من خطة الإحياء والتجديد "[3] .

ويمكن القول إن عيّاداً قد أخذ فكرة التأصيل مباشرة عن أستاذه أمين الخولي، الذي تتلمذ عليه زهاء ربع قرن، حيث كانت كلمة (التجديد) آنذاك تدوي في الآفاق، حين رأى أمين الخولي، بحكم التصاقه بواقع أمته التي يكوّن تراثها جانباً كبيراً منه، أن التجديد " ليس إلا متابعة الحياة من حيث عاقتها غفوة اجتماعية، ومواصلة النماء من حيث وقفته عوامل جمود"[4] . ويقول عيّاد عن أستاذه في هذا الجانب : " لقد كان أستاذنا، رحمه الله، من أحرص من عرفناهم من الأساتذة على تراثنا العربي الإسلامي، وكانت له شعارات يحفظها عنه تلاميذه مثل " تجديد لا تبديد " و" أول التجديد قتل القديم فهماً " ... "[5] . كما كان لتتلمذه على شيخه أحمد الشايب – كذلك - دور في تكوين هذه الفكرة لديه، حيث كان الشايب

" يدرّس النقد الأدبي وتاريخ الأدب على طريقة المحدثين في كلية الآداب ... وكانت الثقافة العربية القديمة أغلب عليه، وإن حاول جهده أن يقتبس مناهج المحدثين، فأراد وهو في كلية العلوم، أن يستأنف دراسة البلاغة على طريق تناسب ذوق العصر، أو بعبارة أخرى : أن يصل بين البلاغة والنقد الأدبي الحديث "[6].

---

[1] شكري عيّاد : **دائرة الإبداع : مقدمة في أصول النقد**، (دار الياس العصرية، القاهرة، 1987م) . ص ص 134 ، 135
[2] شكري عيّاد : **الأدب في عالم متغير** . ص 14
[3] المصدر نفسه ص 14
[4] نقلاً عن شكري عيّاد : **الرؤيا المقيدة : دراسات في التفسير الحضاري للأدب** . ص 171
[5] شكري عيّاد : **بين الفلسفة والنقد** . ص 8
[6] شكري عيّاد : **اللغة والإبداع : مبادئ علم الأسلوب العربي** . ص 28

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وفكرة وصل البلاغة العربية القديمة بالمناهج النقدية الغربية الحديثة، هي في صميم تأصيله لعلم الأسلوب العربي، كما سيتبين في الفصول التالية .

كما يمكن القول، إن لاطلاعه على عدد من المؤلفات التي ناقشت قضية أصالة أجناس القصة العربية الحديثة - دوراً في تكون هذا المفهوم لديه، لا سيما في جانب تأصيله للأجناس الأدبية . حيث يشير إلى هذه المؤلفات في إطار تقديمه لكتابه : **القصة القصيرة في مصر : دراسة في تأصيل فن أدبي**، بوصفها دراسات سابقة لدراسته هذه في هذا الموضوع، وهي كتب : **"فجر القصة المصرية"** ليحيى حقي، و**"تطور الرواية العربية الحديثة في مصر،1870- 1938"** لعبد المحسن طه بدر، و**"القصة القصيرة في مصر منذ نشأتها حتى سنة 1930"** لعباس خضر، ودراسة عبد العزيز عبد المجيد الجامعية التي كتبت باللغة الانجليزية، بعنوان " **The Modern Arabic Short Story** "، و**"محاضرات في القصص في أدب العرب ماضيه وحاضره"** لمحمود تيمور، و**"في الرواية العربية، عصر التجميع"** لفاروق خورشيد . ومما لا شك فيه أن اطلاع عيّاد على هذه المؤلفات، لا يعني أن أصحابها جميعاً، يتفقون معه في ذهابه إلى أن لفن القصة العربي الحديث جذوراً في الموروث الثقافي للأمة العربية، ذلك أن هذه القضية خلافية، كما سيتبين لدى الحديث عن هذا الموضوع في الباب التالي من هذه الدراسة[1] .

ففكرة التأصيل إذن فكرة جوهرية، كانت مطروحة لدى النخب من أجيال الثقافة العربية، ولا سيما في مصر، انطلاقاً من رفاعة الطهطاوي في أول النهضة، مروراً بالأجيال التالية، وكانت الفكرة ذاتها تتقلب بين المصطلحات التي تدل عليها، حسب طبيعة المرحلة الزمنية والفكرية والحضارية، بين : التغيّر والتغيير والتجديد والاصطلاح والحداثة والأصالة والمعاصرة، إلى أن تكتسب اسم التأصيل لدى شكري عيّاد، الذي ينحدر من سلالة إمام النهضة العلمية الحديثة في مصر (رفاعة الطهطاوي) – كما يقول عنه أحمد الهواري – إذ يلاحظ الهواري هنا " تغييراً في مضمون خطاب (مشروع النهضة) عند الجيل الذي ينتمي إليه شكري عيّاد، حيث يدنو خطاب التحديث عند هذا الجيل من سوسيولوجيا التنمية، في محاولة للاعتماد على (الذات) ودعمها لمواجهة (الآخر) ... "[2] .

ثانياً : اهتمام شكري عيّاد بالموروث الثقافي والفكري للأمة العربية الإسلامية، إذ كان لهذا الاهتمام ولاشك، دور في تكون فكرة التأصيل لديه، وذلك أن الاهتمام بهذا المورث، وربطه بحاضر الأمة في

[1] انظر مقدمة كتاب شكري عياد : **القصة القصيرة في مصر : دراسة في تأصيل فن أدبي**، (دار المعرفة، ط2، القاهرة، 1979م) . ص ص 5- 7 .

[2] أحمد الهواري : شكري عيّاد وخطاب النهضة، ضمن كتاب **شكري عيّاد جسور ومقاربات في التواصل الثقافي** . ص 16

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

نقدها وأدبها وفكرها - عامة - على قدر الإمكان، من دون ليّ أعناق الأفكار للوصل بين القديم والحديث - هو في صلب مفهوم شكري عيّاد للتأصيل .

وقضية الاهتمام بالموروث الثقافي للأمة العربية، وضرورة إعادة إحيائه، ومن ثَمَّ البناء عليه، من القضايا التي دار حولها جدل واسع وساخن بين المثقفين العرب في القرن العشرين، بين من تنكر لهذا الموروث وذهب إلى حد رفضه جملة، بحجة أن العودة إلى هذا الموروث تمثل انغلاقاً، ووقوعاً في أسر الماضي في عصر يعيش العالم فيه عصر الحداثة وما بعد الحداثة، في حين تحتاج الثقافة العربية - من وجهة نظر أنصار هذا الاتجاه – إلى مواكبة وتمثل أحدث تيارات الأدب والنقد والفن العالمية، ولا سيما الغربية منها، للسير في ركب الحداثة، ومن ثَمَّ التأسيس لحداثة عربية . وقد عرض عبد العزيز حمودة في كتابه **"المرايا المقعرة"** طائفة من أقوال أنصار هذا الاتجاه، على مدار القرن العشرين، وقال :

> " لقد انتهى القرن العشرون، وقد تربع الفكر الحداثي، بل ما بعد الحداثي، في أعز مكان في "صالون" الثقافة العربية، بعد أن طرد بعضنا، ربما بحسن نية لا تغتفر، التراث العربي عبر النوافذ والأبواب، وأكدوا – وهنا تكمن ضخامة الجرم الثقافي الذي لا يغتفر مع كل حسن النوايا – التبعية الثقافية لثقافة "الآخر" المختلفة ... "[1] .

أما الفريق الآخر، والذي يلذ سماع صوته لأبناء هذه الأمة، وشكري عيّاد ولا شك واحد من أفراده، فقد نادى بضرورة العودة إلى هذا الموروث، وإحيائه ومن ثَمَّ البناء عليه، تأسيساً لفكرة الحداثة التي هي مطلب شرعي لكل أمة . وعيّاد بوصفه واحداً من أنصار هذا الاتجاه، دائم النظر بقداسة واحترام إلى هذا الموروث، حيث يقول :

> " والذي يجب أن نحاوله منذ اليوم، أن نعرف مكان تراثنا في التراث العالمي معرفة علمية موضوعية، وليس لدينا رأي مسبق في قيمة تراثنا، سوى أننا لا نرى مسوغاً لافتراض أن هذا التراث، دون سائر تراث الحضارة الإنسانية، حتى أهونها شأنا، كان خالياً من الأصالة عاجزاً عن التطور مع الزمن "[2] .

فالزعم الذي قد ينطلي على فئات من أبناء الأمة العربية، بأن موروث هذه الأمة مجرد تلفيق لا إبداع فيه، والذي يثبت في نفوس العرب والمسلمين، أن هذا واقع أبدي لا سبيل إلى تغييره أو "حتمية حضارية" لا خلاص منها، إلا بالانخلاع من هذه الحضارة، هو أمر في غاية الخطورة – في نظر عيّاد- حتى إنه يصفه بأنه " نوع آخر من الانتحار، أي نهاية الضياع للجيل الضائع "[3] . فعيّاد إذن

---

[1] عبد العزيز حمودة : **المرايا المقعرة، نحو نظرية نقدية عربية**، (سلسلة عالم المعرفة، 272، الكويت، 2001م) . ص 47 . وانظر ص ص 166- 171 من المرجع ذاته .
[2] شكري عياد : **بين الفلسفة والنقد** . ص 14
[3] شكري عيّاد: **القفز على الأشواك** . ص 140

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

يقدر هذا التراث حق قدره، ويدعو إلى إحلاله في مكانه المناسب بين التراث العالمي على أسس علمية، لأن تراثنا في هذا الجانب كان عالمياً بكل معنى الكلمة،

" فخصوصية هذا التراث البارزة، هي انفتاحه غير العادي على تراث الأمم، وشجاعة أسلافنا في تقبل ذلك التراث، تفوق بكثير شجاعة أعظم شجعاننا، ولكن شجاعة أولئك الأسلاف كانت مستندة إلى العلم بقدر ما أسعفهم زمانهم، وشجاعتنا تستند غالباً إلى التبجح، الذي يعبر عن شعور عميق بالضعف وفقدان الثقة بالنفس "[1] .

وشتان ما بين الشجاعتين، الشجاعة القائمة على الثقة، وشجاعة الضعف وانعدام الثقة، لذلك فإن عيّاداً يهيب بمن يدرسون تراثنا الأدبي والعلمي والثقافي، أن يأخذوا أنفسهم بالجد في عملهم، وأن يهجروا المناقشات الفارغة التي لا تقوم على استقصاء الوقائع[2]، لأن هذه الدراسة تنطوي على فائدة مهمة جداً، تتخلل الأزمان الثلاثة الماضي والحاضر والمستقبل، فنحن إذا فهمنا تراثنا في إطار الثقافة الإنسانية، " أمكننا أن نحول هذا التراث إلى قوة دافعة إلى الانطلاق من جديد في مسيرتنا الحضارية، بدلاً من كونه حملاً يثقل كواهلنا ويقيد خطانا كما هو الآن "[3]، وهذه القوة هي المطلوب الآن، وهي في جوهر مفهوم تأصيل المستحدث على المتوارث، لذلك فقد طمح عيّاد بنظره إلى المستقبل عندما قال : إننا

" إذا نظرنا إلى تراثنا بعيون مفتوحة على ثقافة العصر، أمكننا أن نعرف قيمة ذلك التراث بلا مبالغة وأن ننقده بلا خجل، وأن نعيشه بلا جمود، ذلك أن إعادة تفسير الماضي في ضوء حاجات الحاضر وتطلعات المستقبل، تحيل كتلة الماضي إلى زخم يدفع الحاضر نحو المستقبل "[4] .

وقد شكا عيّاد حال التراث العربي، بسبب عدم الاهتمام بدرسه الاهتمام الكافي الذي يستحقه، وإن درس فيشوب دراسته النفاق وعدم الإخلاص في خدمته، فهو يقول :

" والتراث الأدبي من شعر ونثر، مهمل إهمالاً مزرياً في الثقافة العامة، التي تكاد تقتصر على الكتب الدينية، ولم يعد أحد في داخل الجامعات أو خارجها يهتم اهتماماً حقيقياً بالتراث، أو يسأل نفسه عما إذا كان جديراً بالقراءة ولأي غرض، ولذلك يدرسه أكثر الطلاب مرغمين أو شبه مرغمين "[5] .

ومن ثَمَّ يصف حالة العبث والنفاق، التي تشوب حركة الاهتمام بالتراث في الوقت الحاضر، في كلام مطول، بقوله :

" فعنايتنا بالتراث في الوقت الحاضر، لا تكاد تتجاوز نشر بعض من المخطوطات القديمة، ولكن العمل في جمع المخطوطات وتحقيقها ونشرها، يتم في معظم الأحيان بصورة عشوائية ... ومع تكاثر مراكز العناية

---

[1] شكري عيّاد: **دائرة الإبداع : مقدمة في أصول النقد** . ص 138

[2] شكري عيّاد: جماليات القصيدة العربية بين التنظير النقدي والخبرة الشعرية، (مجلة **فصول**، مجلد10،عدد 2، مارس، 1986م) . ص 69

[3] شكري عيّاد : أنظمة العلامات في اللغة والآداب والثقافة – مراجعة كتاب من إعداد سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد، (مجلة **فصول**، مجلد6، عدد4، سبتمبر، 1986م). ص 178

[4] شكري عيّاد : **اتجاهات البحث الأسلوبي**، (دار العلوم للطباعة والنشر، ط1، الرياض، 1415هـ - 1985م). ص ص 5 ، 6

[5] شكري عيّاد: الإبداع والحضارة : آفاق جديدة لتاريخ الأدب، (مجلة **فصول**، مجلد10، عدد1 + 2، أغسطس، 1991م) . ص 126

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

بالتراث في مختلف أقطار العالم العربي، وسخاء بعض الدول في الإنفاق على نشر الكتب القديمة، لم يكن لهذه الحركة تأثير ملحوظ في الإبداع الفكري والأدبي، ولعل السبب في ذلك، هو أن المراكز الرسمية وشبه الرسمية التي يكاد يرتكز فيها هذا النوع من النشاط الآن، إنما تعنى بالتراث لإثبات نياتها الحسنة نحو الفكرة العربية أو الإسلامية، ولذلك فإن الاشتغال بالتراث يبدو أقرب إلى النفاق والارتزاق منه إلى الاهتمام الجاد، ويظهر ذلك حين نبحث عن دراسات في تاريخ الفكر أو الثقافة أو الأدب، فنجد كثرة هائلة من هذه الدراسات، ولا سيما بعد إنشاء عدد كبير من الجامعات في مختلف أرجاء العالم العربي، ولكننا نصطدم باعتماد أكثرها على الجمع والتلفيق والسرد، ونقل بعضها عن بعض، وغياب العمليات النقدية الحقيقية من التحليل والمقارنة والحكم "[1] .

إذ إنه من المؤكد توفر عشرات الآلاف من المخطوطات العربية القديمة، بانتظار من يحققها وينشرها للمهتمين بالتراث من أبناء هذه الأمة . فعيّاد يطلب من النخب المثقفة في هذه الأمة، الاهتمام الكافي والجاد والبعيد عن النفاق والتلفيق والسرد، ويرى أن هذه ليست مهمة جيل واحد، بل مهمة الأجيال العربية كلها، لأن إعادة تفسير التراث – في نظره - لا تنتهي بعمل جيل واحد، وإنما لكل جيل ثقافته وذوقه، ولكل جيل – من ثَمَّة - فهمه للتراث[2] .

ثالثاً : إيمان شكري عيّاد، أن التأصيل ينبع من الوعي بالحاضر، لصنع الشخصية المستقلة لهذه الأمة العربية، في كل مفردات حضارتها الثقافية والأدبية والنقدية وغيرها، حيث تتوزع مشاعر عيّاد في هذا الجانب بين الحزن والأسى لحال هذه الأمة الحضاري في الوقت الحاضر، وتبعيتها للغير، ولا سيما الغرب، في منازع الثقافة كلها، وبين الإيمان بضرورة التغير والتجديد النابع من تربة هذه الأمة الحضارية وأرضها في واقعها المعيش، لتصبح للأمة العربية شخصيتها المستقلة، ولاسيما في مجال الأدب والنقد النظري والتطبيقي، لتسهم من ثَمَّ في عالمية الأدب والنقد والحضارة . فهو يأسى لواقع أمته العربية الحضاري في حديثه عن "حداثة" العرب، بقوله :

" إن إحدى مشكلاتنا هي أننا لا نملك حضارة الغرب، ولكننا نعيش على أبوابها كشحادين، لأننا لا نملك أو لا نعتقد أننا نملك حضارة سواها .. فنحن مغتربون إما في ماضينا الذي نعجز عن وصله بالمستقبل، وأما في مستقبل ليس مستقبلنا .... فالصورة العامة، حين يُنظر إليها من وجهة البحث عن الهوية، هي مزيد من الانجذاب نحو الثقافة الغربية "[3] .

فحداثة الغرب في الأدب والنقد وسائر مناحي الحياة متأصلة في واقع حياتهم، وهذا هو الوضع الطبيعي، أما حداثتنا فهي حداثة مستوردة، لذلك فهو يرى أن الحداثة التي يحتاج إليها أدبنا العربي

---

[1] شكري عياد : **دائرة الإبداع : مقدمة في أصول النقد** . ص 135

[2] شكري عياد : **الرؤيا المقيدة : دراسات في التفسير الحضاري للأدب** . ص 50

[3] شكري عيّاد : **دائرة الإبداع : مقدمة في أصول النقد** . ص ص 134 ، 135. ولشكري عياد كلام في المعنى ذاته في كتابه **المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين**، (سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 1414هـ - 1993م) . ص ص 68، 69

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

هي حداثة نابعة من داخله[1]، لا حداثة مستوردة قادمة من الخارج[*]، والأدب الذي يستحق أن يسمى أدباً حضارياً، هو الأدب " الذي ينشأ عن وعي ما ويخلق وعياً جديداً، هكذا تصنع الحضارة الأدب ويصنع الأدب الحضارة "[2] .

لذلك فهو يطلب من نخبة المفكرين والأدباء والنقاد العرب، شد العزم لإحداث التغيير المطلوب، لأن " عصرنا ليس عصر شك واختيار فحسب، ولكنه عصر يتطلب من الإنسان أن يفكك كل ما حصله في تاريخه من خبرات، ويشحذ كل ما أوتيه من ذكاء، ليعيد بناء نفسه وحضارته "[3]، فالشخصية الثقافية المستقلة للأمة لا بد منها، لأن لكل أمة مشكلاتها وثقافتها الخاصة التي تعالجها وتصدر عنها، حيث يقول في مجال العلاقة بين الشرق العربي والغرب :

> " أما نحن فلابد لنا شئنا أم لم نشأ، أن تكون لنا ثقافتنا الخاصة لأن لنا مشكلاتنا الخاصة . انفتاحنا على ثقافاتهم شيء حسن، ولكن انفتاحنا على ثقافتنا نحن، هو – بلا شك – أحسن، ولم يعد لنا خيار، إما أن نبني ثقافتنا الخاصة، وإما أن نذوب فيهم، إما أن تكون لنا مدارسنا العربية في الأدب وعلم الاجتماع وعلم النفس، وإما أن يظل ما عندنا صورة ممسوخة مما عندهم "[4] .

فهو منشغل بتحقيق الهوية الثقافية المستقلة لهذه الأمة، وهذا الانشغال " يتبدى لمن يعايش أفكاره أنه الهم الأكبر والعذاب المقيم، بحيث يرقى إلى مستوى "مشروع النهضة" يكون فيه الإنسان العربي الجديد هو الغاية، فمنه البدء وإليه المنتهى"[5] .

إذن فعيّاد يؤنب الضمير العربي الثقافي، كما مر، ويدعوه إلى الأخذ بأسباب التغير المستند إلى "الأنا" المعتمد على واقع حياتنا، النابع من تربتها، ويأسى لحال التردي في هذا الواقع، ولكنه في الوقت نفسه، مؤمن بأن هذا التغيير يجب أن يحدث، بل إنه يحدث فعلاً على الرغم من الصعوبات، فنحن

> " نتغير لأننا نريد أن نتغير ... لا شك أن الطريق صعب وطويل، ولكن إذا لم تسبقنا هذه الحضارة الغربية المجنونة فتدمر نفسها بنفسها، فلن يكون غريباً ولا مجافياً لسنن التاريخ، أن تستأنف الحضارة دورتها في بلادنا تارة أخرى "[6] .

---

[1] شكري عيّاد : **دائرة الإبداع : مقدمة في أصول النقد** . ص 143

[*] يقول عبد الغني بارة : " إن الحداثة العربية التي يحتاجها الأدب العربي يجب أن تتبع من داخله، إذ لو رجع القارئ إلى العصر الجاهلي وهو العصر الذي ارتضاه الحداثيون حقلا لدراساتهم ، لوجد أن الشعر كان ألصق ما يكون بالواقع، لهذا تبدو الحداثة الغربية مفروضة على الثقافة العربية فرضا، بدعوتها إلى عزل الأدب عن الواقع الذي ساهم في إنشائه "، عبد الغني بارة : الحداثة في الخطاب النقدي العربي المعاصر- أزمة تأسيس أم إشكالية تأصيل؟ قراءة تأويلية في مشروع الناقدين : مصطفى ناصف وشكري عيّاد، (مجلة **فصول**،عدد61، 2003م) . ص254

[2] شكري عيّاد **القفز على الأشواك** . ص 124

[3] شكري عيّاد **دائرة الإبداع : مقدمة في أصول النقد** . ص 3

[4] شكري عيّاد : **نحن والغرب**، (دار الهلال، القاهرة، 1990م) . ص 100

[5] أحمد الهواري : شكري عيّاد وخطاب النهضة، ضمن كتاب **شكري عيّاد جسور ومقاربات في التواصل الثقافي** . ص 11

[6] شكري عيّاد : **نحن والغرب** . ص 82

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

رابعاً : أما الدافع الرابع والأخير، فهو إيمانه بأهمية التواصل مع الثقافات الأخرى[*]، ولا سيما الغربية منها، في سبيل تحقيق التغير المطلوب، فهو في هذا الجانب لم يقف - كما أشير إلى ذلك سالفاً - لا مع المحافظين، الذين نادوا بضرورة العودة إلى الموروث والانغلاق في دائرته، ولا مع المجددين المنجذبين لثقافة الغرب، يقلدون أدباءها الكبار ويطبقون مناهجها النقدية على أدبنا العربي القديم والحديث، ولم يأخذ بقول من قال بوجوب أخذ الحسن المناسب لنا من ثقافة الآخر وترك ما لا يناسبنا، بل قال إن الحضارات على مر التاريخ في أخذ وعطاء وتفاعل مستمر، فالثقافة الغربية التي يسعى مثقفونا إلى احتذاء نماذجها والأخذ منها، " خرجت من العصر الوسيط إلى عصر النهضة بفضل تأثرها بثقافتنا (بين أسباب أخرى)، وذلك كما نحاول نحن اليوم أن ننتفع بالثقافة الغربية، لننتقل بثقافتنا إلى مرحلة جديدة "[1]، ولذلك فقد شبّه دراستنا للثقافة الغربية في العصر الوسيط وعصر النهضة حين ندرسها، بحال من ينظر إلى صورته في المرآة[2]، فقد أخذ الغرب عن ثقافتنا في مرحلة من المراحل وأخذت ثقافتنا عنهم قبل ذلك، حين ترجمت الآثار اليونانية القديمة، لكن حضارتنا العربية كانت حضارة توفيقية في الأخذ والعطاء[3]، فلا ضير إذن أن نأخذ عنهم مثلما أخذ أسلافنا عنهم، ومثلما أخذوا هم عنا، فبنوا على هذا الأخذ نهضتهم الحديثة، يقول عيّاد :

> " فالآداب العالمية التي لم تكف عن تبادل الأخذ والعطاء، منذ عصر الأساطير، سائرة نحو مزيد من التفاعل بحكم تشابك المصاير الإنسانية في شتى أرجاء العالم في العصر الحديث، ونحو ما يمكن أن نسميه "وعياً عالمياً" لدى إنسان العصر الحاضر في كل مكان، يتداخل مع الوعي المحلي المستمد من حضارته المتميزة وبيئته الخاصة "[4] .

فشكري عيّاد إذن يدعو إلى التواصل مع الثقافة الغربية، بل هو يأخذ على ثقافتنا العربية الحديثة تكاسلها عن هذا الأخذ، " فجدوى الاتصال بالثقافة الغربية لا ينكرها إلا الحمقى، ودعوى الاستغناء عن هذه الثقافة لا يدعيها إلا الجهلة، والخوف من فقدان الذاتية لا يستشعره إلا الضعفاء "[5]، فتباطؤنا عن متابعة الحركات المعاصرة، في نظره

---

[*] يقول ريمون طحان في هذا الإطار : " فاقتصارنا على تراث كتب بلغتنا القومية، يجعلنا نعيش في برج عاجي، مترفعين عما يجري في العالم، بينما اطلاعنا على معارف الآخرين يقوي عرى صداقاتنا، ويرسخ دعائم الأخوة والتفاهم الدولي، ويفتح أمامنا نوافذ نطل منها على العالم بأجمعه " ريمون طحان ودنيز بيطار طحان : **اللغة العربية وتحديات العصر**، (دار الكتاب اللبناني، ط2، بيروت، 1984م). ص 153

[1] شكري عيّاد : أنظمة العلامات في اللغة والآداب والثقافة – مراجعة كتاب من إعداد سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد . ص 178

[2] المصدر نفسه ص 178

[3] شكري عيّاد : قراءة في هوامش كتاب **تحولات الفكر والسياسة في الشرق العربي** لمحمد جابر الأنصاري، (مجلة **العربي**، العدد269، أبريل، 1981م) . ص 145، وفي هذا الإطار يتحدث عبد النبي اصطيف عن فضل الأدب العربي القديم في نقل الآداب الكلاسيكية الأوروبية، أنظر كتابه : **العرب والأدب المقارن**، (منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، 2007م) . ص ص 35 – 42، 49 – 52، 58 - 68

[4] شكري عيّاد : **الأدب في عالم متغير**. ص 89

[5] شكري عيّاد : **بين الفلسفة والنقد** . ص 7

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

" لا يدل على إحساس مفرط بالأصالة بقدر ما يدل على كسل عقلي، فهذه الحركات توشك أن تكون دائماً ثمرة لقاء نشيط و صريح بين الثقافات، تعود فتلقي بذورها بعد ذلك في نفس الثقافات التي أخذت منها، كما تمتد إلى الثقافات أخرى "[1] .

فهو يريد لثقافتنا أن تأخذ عنهم كل ما تستطيعه لتبني شخصيتها المستقلة، ولتصل بعد ذلك إلى أن تصبح ثقافة عالمية تعطي مثلما تأخذ، لا أن تظل مستكينة تأخذ في خوف ولا تبني نفسها وشخصيتها المستقلة، الأمر الذي يحول بينها وبين أن تصبح ثقافة عالمية، لذلك فهو يعيب على ثقافتنا العربية ترددها هذا، وتوزع شخصيتها في أكثر من وجدان بعدد البلدان العربية، حيث يقول : " إننا نعيش في الثقافة الغربية بوجدان شرقي، كما يعيش العامل في النظام الرأسمالي بوجدان الصانع الفردي، ولا خلاص من هذا الحال، إلا بأن يكون لنا وجدان واحد ووعي واحد "[2]، فالاتصال المطلوب يجب أن يكون عن وعي، وأن يكون عميقا، لذلك فالمثقفون وقادة الفكر في العالم العربي، مطالبون في نظره

" بأن يعرفوا كل ما لدى نظرائهم الغربيين، ولكنهم مطالبون أيضاً بما هو أكثر من ذلك، أن ينظروا إليه نظرة مستقلة، ليخلصوا الثابت من العارض، ما يعني حقيقة مشتركة، وما يعبر عن مشكلة حضارية خاصة بعيدة الجذور في التاريخ، أو منتشرة الفروع في الحاضر، وهذه المهمة شاقة بدون شك، وقد يخيل إلى البعض منا أنها مستحيلة، فهل يمكن أن نبلغ من معرفة علوم القوم، وقد تأصلت في مؤسساتهم، وتجذرت في أفكارهم ومناهجهم مالا يعرفون هم أنفسهم ؟ . وجوابنا أن البعيد يرى ما لا يراه القريب، فالمسألة الثقافية التي تفصل بيننا وبينهم، وهي – من جهة – سبب تأخرنا وتقدمهم، تصبح من جهة أخرى ميزة لنا عليهم، إنهم مضوا إلى أخر الشوط وما عادوا يستطيعون الرجوع، ولا يبصرون اختلاف السبل، بل ربما نسوا الغاية، أما نحن فما زلنا عند المفترق نستطيع أن نميز الطريق ونلمح نهايته "[3] .

حيث يمثل في هذا الإطار بالنموذج الذي سلكته اليابان، ذلك أنها لم تتقوقع ولكنها احتفظت بروحها الخاصة لنفسها، واستعارت قوة الغرب المادية فنازلته وزلزلته[4] .

هذه المشاعر المخلصة التي تعتلج في نفس شكري عيّاد؛ تدعوه من جهة إلى تأنيب الضمير الثقافي العربي لتردي حاله، وتدعوه من جهة ثانية إلى شد العزم والثقة العالية بالنفس، للذهاب إلى آخر الطريق، لتأخذ الأمة بثقافة الغرب وتلحق بركبهم، وتسير معهم جنباً إلى جنب، بل إلى أبعد من ذلك، إلى أن تسبقهم فيه مثلما أخذوا عن أسلافنا، وشدوا همتهم فسبقونا إلى درجات هي في غاية البعد عن واقعنا الحضاري الثقافي الكسول .

ولم تكن دعوة عيّاد منصبة في إطار التواصل الثقافي مع الغير، على ثقافة الغرب فقط، بل دعا إلى التواصل الثقافي مع الأمم كلها، لما يحققه ذلك من فائدة لهذه الأمم في التواصل الحضاري عن

[1] شكري عيّاد : **الأدب في عالم متغير**. ص 90
[2] شكري عيّاد : **بين الفلسفة والنقد** . ص 8
[3] شكري عيّاد : **نحن والغرب**. ص ص 95 ، 96
[4] المصدر نفسه . ص 129

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

طريق الأخذ والعطاء، انطلاقاً من أن الظروف الحضارية، ولا سيما في البلدان النامية، هي في الغالب مشابهة لظروف الأمة العربية الحضارية في العصر الحديث، حيث يقول في ذلك :

" فعملية البناء الثقافي والحضاري في كل البلدان النامية، تقابلها عملية مماثلة في سائر البلدان الشبيهة، واتصال هذه العمليات بعضها ببعض، خليق أن يمدها جميعاً بأسباب القوة والنجاح، لأنها جميعاً طلائع عصر تاريخي واحد، تصدر عن ظروف اجتماعية واقتصادية ومادية، بل وجغرافية متشابهة أو واحدة ... وإذا كان مجال الفكر النظري والإنتاج الأدبي والفني، هما أنضج المجالات في الوقت الحاضر لإحداث التبادل المنشود، وألزمها أيضاً لما يحققان من تقارب فكري يدعم التقارب السياسي ويقويه، فإن الاتصال الثقافي في هذين المجالين، يتطلب أول ما يتطلب تشجيع دراسة لغات البلدان النامية، وتيسير السبل لمن يدرسون لغات هذه البلاد على السفر إليها ... حتى يكونوا قادرين على نقل ثقافات هذه البلدان إلينا ونقل ثقافتنا إليهم ... ليس من المعقول أن تظل معرفتنا بأدب الهند وثقافتها قاصرة على المهابهارتا وبعض ما كتب طاغور، وليس من المعقول أن نجهل مما كتب بالصينية كل شيء عدا حكم كونفوشيوس، والمسيرة الطويلة وبعض رسائل ماوتسي تونج، وليس من المعقول أن تكون صورة الثقافة العالمية عندنا، في هذه الحقبة الخطيرة من تاريخ العلم، قاصرة على ثقافة اللاتين وثقافة السكسون "[1] .

ثانياً ـ مفهوم التأصيل عنده :

يمكن القول اعتماداً على ما اتضح، من فهم لدوافع اهتمام شكري عيّاد بالتأصيل، إن مفهوم مصطلح التأصيل لديه، يدور في ثلاثة محاور، تصب كلها في النهاية في فكرة التأصيل، وهذه المحاور هي :

1. الإيمان بأهمية موروث الأمة العربية الإسلامية الحضاري والثقافي، بوصفه أصلاً وقاعدة يجب الرجوع إليها، ومن ثَمَّ البناء عليها لتأصيل ثقافتنا العربية الحديثة، في الأدب والنقد ومناحي الحياة كلها
2. الإيمان بضرورة انبعاث فعاليات ونشاطات الحياة كلها، والأدب والنقد بالطبع جزء منها ـ من واقع أمتنا العربية المعيش في نهضتها وحضارتها الحالية والآنية، بحيث يصدر هذا الأدب عن هذا الواقع، ويصوره أصدق تصوير في همومه وشجونه وانتصاراته، لتتمكن الأمة من ترسيخ شخصيتها المستقلة وإثباتها في هذا العصر .
3. الإيمان القاطع والجازم بأن الاستغناء عن الآخر جهل وضعف وانتكاس، إذ لا غنى لأمة من الأمم، والأمة العربية إحداها، عن أن تأخذ وتعطي وتتلاقح مع الآخر، ولكن من دون الاستغناء عن مورثوها وقيمها من جانب، ومن دون الانغماس الأعمى وغير المقنن المدروس من جانب آخر، بحيث يكون هذا الأخذ عن ثقة واقتدار، في سعي دؤوب للحفاظ

[1] شكري عيّاد : **الأدب في عالم متغير**. ص ص 210 – 212

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

على الشخصية المستقلة، ولا يعني "الآخر" الغرب في حضارته وثقافته و مدنيته المتقدمة وحسب، بل يعني الأمم في الغرب والشرق كلها، وحتى دول العالم الثالث وأممه .

وقبل التعمق في استقراء محاور فكرة التأصيل عند شكري عيّاد هذه، يجدر الوقوف عند شرحه للمعنى اللغوي لمصطلح "**التأصيل**" . فهو يقول : إن

" كلمة "التأصيل" لا تنتمي إلى أسرة الأطفال الشرعيين لمادة "أصل" ... "ويقال أصل مؤصل"- والأصل أسفل كل شيء - فكأنها نوع من التأكيد، أما نحن فنريد بها أن يجعل للشيء الجديد أصل، أو يناط بأصل ويرد إلى أصل "[1]،

وهذه الكلمة على الرغم من كونها عربية الأصل إلا أنها جديدة و"مولّدة" على هذه اللغة في دلالتها الحالية التي يريدها عيّاد، وهي بخلاف كثير من الكلمات المستحدثة – كما يرى عيّاد - ليست تعريباً لمصطلح أوروبي، بل إن من العسير أن تؤدي معناها باصطلاح أوروبي، ولعل هذه ميزة لها من كثير من المصطلحات التي تترجم أو تعرب من اللغات الأوربية إلى العربية، فتختلف في معناها من قطر عربي إلى آخر، ومن باحث عربي إلى آخر حسب اجتهاده، ويمثل عيّاد لذلك بكلمتي : Assimilation وAcculturation، اللتين يترجمهما بـ"التمثيل" و"التكيف الحضاري"على التوالي، ويرى أنهما تفيدان في دلالاتهما اقتباس الحضارة الأقوى من قبل الحضارة الأضعف، فتعكسان بذلك عصر الاستعمار؛ عصر استلحاق الأمم الغالبة للأمم المغلوبة، بحيث يكون الشعب المغلوب أو المستعمر في هذا التصور، منفعلاً وليس فاعلاً " قد يرفض الحضارة الجديدة الغالبة فيفنى، وقد يقبلها "فيتكيف" هو لها، و لا يكيفها لتطابق حاجاته ومزاجه "[2] . فهما إذن في نظره لا تؤديان معنى هذا المصطلح، لذلك فهو مصطلح أصيل في اللغة، مثلما يرغب لفكرته أن تكون معبرة عن شخصية الأمة المستقلة .

وبالعودة إلى المحاور الثلاثة التي تشكل جوانب فكرة التأصيل عند شكري عيّاد، فإنه يمكن القول إنها لوازم يرتبط بعضها ببعض، فلكي يتحقق التأصيل لابد من إعطاء الموروث حقه الوافي من الاهتمام، ولابد من ربطه بالحاضر في الواقع المعيش، ولا غنى عن الاتصال بثقافة الآخر.

---

[1] المصدر نفسه . ص 21

[2] المصدر نفسه ص ص 21 ، 22- وتترجم الموسوعات ومراجع المصطلحات الأدبية، المصطلح الأول Assimilation بـ"التمثل"، والثاني Acculturation بـ"التثاقف"، حيث تقول الموسوعة العربية العالمية : إن الاحتكاك المتواصل بين الثقافات يسفر عن **التثاقف** "أي العملية التي يتم بمقتضاها تبني أصحاب ثقافة معينة، سمات ثقافية أخرى، وفي كثير من الأحيان قد يحدث ذلك عن طريق الغزو والفتح ... وهناك عملية أخرى تسمى المماثلة أو التمثل أو التقليد أو المحاكاة أو الامتصاص، التي يغلب عليها طابع الاستعارة، أو الأخذ من جانب واحد ... وقد يؤدي التمثل إلى اختفاء ثقافة الأقلية، نظراً لفقدان أعضائها الخصائص الثقافية التي تميزهم عن الآخرين " **الموسوعة العربية العالمية**، (مؤسسة أعمال الموسوعة للنشر والتوزيع، ط1، الرياض 1416هـ - 1996م . ج8) . ص 43 – وانظر كذلك كتاب : **المصطلحات الأدبية الحديثة**، لمحمد عناني، (مكتبة لبنان ناشرون، ط1، بيروت، 1996). ص 6، وكتاب : **المعجم الأدبي**، لجبور عبد النور، (دار العلم للملايين، ط1، بيروت، 1979). ص ص 78، 81

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

أما التراث فقد تبيّن كيف تحدث عيّاد عن الجهود العربية الحديثة في إحيائه والمحافظة عليه، تلك الجهود التي وصفها – من وجهة نظره - في عدم إخلاصها لهذا العمل، بالنفاق وحب الارتزاق المؤدي إلى التلفيق والسرد، فمفهوم التأصيل يقوم لدى عيّاد بالدرجة الأولى على وجوب العناية بالتراث العناية الحقة، حتى يصبح قوة يبني عليها أدبنا ونقدنا حاضره، ليستطيع عند ذاك أن يأخذ من الآخر عن شجاعة واقتدار، فمع

" أن المستقبل هو الأقوى دائماً وهو الذي يجر الماضي وراءه، فإن الماضي الذي يسير مرغماً في ركاب المستقبل، يمكن أن يتمرد فيصبح قوة مدمرة، وأضعف النتائج لهذه الحركة المفروضة أن تعطل أو تعوق، ولا خلاص إلا بموقف واع ومستقل بين الحاضر والمستقبل "[1] .

فالتراث ينطوي على تجربة الإنسان السابق، الذي عاش في بيئتنا وتكلم بلغتنا، وكانت ثقافته هي ثقافتنا، بل إن ثقافته كانت من القوة والعمق بحيث استلهمها الغرب، وبنى عليها ثقافته التي تفوق بها علينا، فما بالنا نتنكر لتراثنا في حين أفاد منه الآخر؟ فقد كان أدب العرب في الجاهلية،

" لا يقل في غناه بالحكم والأمثال عن أدب الفرس الدنيوي وحكمتهم العملية، وفيه فوق ذلك ثروة ضخمة من الشعر الرائع : شعر يصور البطولات والأمجاد التي كان يتغنى بها المجتمع العربي، كما يصور حياة الشعراء الخاصة وتجاربهم الوجدانية، ومشاهد البيئة الطبيعية التي شغفوا بها شغفاً عميقاً، من نجوم السماء إلى قفاف الرمل، ومن وعول الجبل إلى أساريع الوادي "[2] .

حيث اتصل المستشرقون الأوائل بآدابنا العربية القديمة " فوجدوا فيها رقياً ليس في آدابهم، فتأثروا بما في الشعر العربي من غنائية عذبة وصياغة جميلة "[3]، فأفادوا منها، وثم كان اللقاء مرة أخرى بيننا وبينهم، وهم في أسباب القوة ونحن في أسباب الضعف

" وقد استعلوا علينا بما اصطفوه من وسائل القوة، وبهروا أنظارنا بما ابتكروه من طرائف الفن، أفادوا من تراثنا ما أفادوا وبعثوا من تراثهم اليوناني الروماني ما بعثوا ... على حين أهملنا تراثنا وجهلنا ماضينا، والشيء إن لم تتعهده فسد، والمال إن لم تثمره نقص، فلما كانت المواجهة بيننا وبينهم رأيناهم في حالة العظمة والنصر، ونحن في حالة الضعف والانكسار، ولم يكن في حاضرنا قوة نعتز بها، فلولا أن فزعنا إلى ديننا وتراثنا لما قامت لنا اليوم قائمة، على أننا أدركنا أن حاضرنا الهزيل لا يتلاءم مع عظمة ديننا وتراثنا، فأخذنا نتخذ من أسباب القوة ما نلائم به بين الحاضر والماضي "[4] .

إذن فقد كان لتراثنا دور في التأسيس لحاضر الغرب المتقدم علينا، وكان له دوره كذلك حين كان اللقاء بين أمتنا العربية والغرب في مطلع القرن التاسع عشر- في شد عزم الأمة وتمسكها بثقتها بنفسها، كي لا تضمحل أمام القادم من الغرب بغزوه العسكري والثقافي .

---

[1] شكري عياد : **دائرة الإبداع : مقدمة في أصول النقد** . ص 136
[2] شكري عياد : **الرؤيا المقيدة : دراسات في التفسير الحضاري للأدب** . ص 12
[3] المصدر نفسه . ص 13
[4] المصدر نفسه ص 14

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وفي حديث شكري عيّاد عن أهمية الوعي بالحاضر، يرى أن هذا الوعي يشكل واجباً بل ومهمة، فمهمتنا الكبرى نحن أبناء هذه الأمة العربية،

"هي أن نكتشف أنفسنا، أي أن نتبين الطريق الأصلح لنا، ولو كان طريقاً لم يرتده أحد قبلنا، فمهمتنا الكبرى – في نشاطنا الأدبي - هي أن نكتشف التعبير الأدبي الدال على حقيقة كياننا النفسي، وهذه المهمة متممة لمهمتنا الاجتماعية ولازمة لها "[1] .

فالارتباط وثيق بين المهمة الاجتماعية والمهمة الأدبية، لأن الأدب هو ابن المجتمع، لذلك فهو "مسئول عن هذه المهمة أمام أمتنا العربية بل أمام العالم كله، فالحركات الأدبية تساير دائماً روح العصر، وتتخذ في كل أمة طابعاً يرتبط بدورها العالمي "[2]، فالأدب الحق في نظر عيّاد هو الذي يحمل عصارة تراب الأرض التي نبت فيها[3]، لذلك فهو في وصفه المتفائل بحال الأدب العربي الحديث يراه أدباً ثورياً، ليس بالمعنى السياسي للكلمة ولكن بالمعنى الفني، لذلك فهو يقول واصفاً حال هذا الأدب وحاضّاً إياه في الوقت نفسه :

" إن الثورة البناءة في أدبنا مرتبطة بواقعنا الجديد ولها كل صفات الثورة، والثورة ليست انعزالاً ولا رجوعاً إلى الوراء، كما أنها ليست حركة منقطعة الصلة بالماضي، ولكنها يقظة كاملة ونشاط مضاعف وامتداد في آفاق التفكير والعمل، تسيطر على ذلك كله قدرة ضخمة على الابتكار، هي التي تجعل الثورة تبدو لنا شيئاً جديداً، كالشجرة من البذرة، وهذه القدرة على الابتكار هي التي يجب أن تسيطر على ثورتنا الأدبية، بأن تحرر من قيود التردد والشك، ويفسح لها مجال التجربة والخلق "[4] .

وإذا كان أدبنا العربي الحديث يسعى إلى أن يتصف بالعالمية، وهذا حق له، فإن عيّاداً يطلب من الأدباء والمنشئين العرب أن يتوقفوا عند حقيقة مهمة، وهي أن الآداب التي اتصفت بالعالمية نبتت من عصارة تراب أممها، فالمذاهب

" التي تطور في ظلها "علم الصناعة الأدبية" من كلاسيكية ورومانسية وواقعية ورمزية إلخ، هي أصداء نظرة معينة إلى الحياة، نظرة تصيبها اختلافات الزمان والمكان بكثير من التغيير والتبديل، ويخضعها قانون رد الفعل أحياناً لما يشبه التناقض، ولكن الأصداء المختلفة تلتقي أخيراً فتكون نظرة حياة، وتكشف عن روح حضارة، فهل يمكننا أن نستعير القواعد التي وضعتها هذه المذاهب، دون أن نستعير النظرة التي بنت عليها نفسها، وهي نظرة قد لا توافق كياننا النفسي ولا تلائم حضارتنا ؟ هل يمكننا أن نستعير قواعد المسرحية الكلاسيكية، أو أسلوب القصيدة الرمزية - مثلاً – دون أن نشوه نفوسنا بحشرها في قوالب لا تناسبها ؟ "[5] .

---

[1] شكري عياد : **تجارب في الأدب والنقد** . ص 18

[2] المصدر نفسه ص 17

[3] المصدر نفسه ص 20

[4] المصدر نفسه ص ص 24 ، 25

[5] المصدر نفسه ص ص23 ، 24- يقول عبد العزيز حمودة : " إن الحداثة الغربية، كانت نتيجة منطقية للتحولات الاجتماعية والاقتصادية والفكرية، التي مرت بها المجتمعات الغربية، أما نحن فقد تبنينا النتائج النهائية للحداثة الغربية، دون أن نعيش مقدماتها . النتائج الوحيدة التي كانت أمامنا هي التي تعتمد على مقدمات التراث العربي، كان من الممكن أن ندخل عليه كل ما شئنا من عمليات التحديث، من تطعيم ذكي

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

أسئلة موجهة إلى كل مبدع عربي يرى في أدب الآخر مثلاً يقتدى . وهذه نصيحة يوردها شاعر وناقد إنجليزي هو ستيفن سبندر Steven Spender، حين أنكر على الأدباء العرب والشرقيين عموماً، أن يكتبوا باللغات الأوربية، ونصحهم أن يكتبوا بلغاتهم وينموا ثقافاتهم، حتى يبتكروا أدباً يضطر الغرب أن يتعلمه كما تعلم الشرق من شكسبير وراسين Racine[1]، فالتطلع إلى اتصاف أدبنا العربي بالعالمية، حق مشروع في نظر عيّاد، ولكن مشاركتنا الحقيقية " في الأدب العالمي، لن تكون إلا مظهراً لخلق أدب قومي عربي له ارتباطات بالمشكلات العالمية، ونتيجة لثورة أدبية نقوم بها مرتكزين على حاضرنا وواقعنا "[2]، ومن حق الأدب العربي أن يسعى إلى الاتصاف بالعالمية بل هو واجب، ففي الوقت الذي لا نزال نأخذ فيه " يجب أن نعطي . في الوقت الذي لا نزال نبني فيه قواعد العلم الصناعي والقيم المادية ، يجب أن نقدم للعالم قيماً روحية "[3] .

أما الأخذ عن الآخر، فهو لازمة من لوازم مفهوم التأصيل عند شكري عيّاد[*]، ذلك أن الأخذ والعطاء والتلاقح بين الحضارات هو ظاهرة طبيعية قديمة قدم التاريخ، وهو واقع لا يمكن غض الطرف عنه، وفوق ذلك فهو حاجة لا يمكن الاستغناء عنها [**]، فمنذ تكون دولة الإسلام وبزوغ شمس الحضارة العربية الإسلامية، أخذت هذه الحضارة عن الآخر، فقد عاصر الأدب العربي في تلك الفترة أدبين هما الأدب البهلوي الفارسي والأدب البيزنطي، فأخذ عن الأدب البهلوي الذي كانت تغلب عليه الصبغة الدينية، والتي كانت تخالف مبادئ الإسلام المعروفة، إلا أن الأدب العربي آنذاك كان لديه من المرونة ما أتاح له أن يمتص القدر الصالح من هذا الأدب، وهو أدب الحكمة الدنيوية،

بالتراث الغربي، واختيار حصيف لأفضل ما فيه، وكان من الممكن أن نمارس مع تراثنا جميع عمليات الاختيار والحذف selection and elimination بدلاً من تبني نتائج تعتمد على مقدمات – واقع حضاري – ليست مقدماتنا " **المرايا المقعرة، نحو نظرية نقدية عربية** . ص ص 56 ، 57

[1] شكري عياد : **تجارب في الأدب والنقد**. ص 21

[2] المصدر نفسه ص 22

[3] المصدر نفسه ص 18

[*] يقول سعد البازعي إن شكري عيّاد قد وقع في التناقض مرتين : مرة عندما نقد التفاعل مع الغرب وانغمر فيه، ومرة عندما دعا إلى الوقوف خارج التمذهب ثم دخل فيه دون تبرير كاف(أنظر سعد البازعي : شكري عيّاد وقلق التأصيل، (مجلة **نزوى**، عدد26، 2001م). ص ص 57-58. والباحث يرى – بعد أن توضح لديه مفهومه للتأصيل - أن عيّاداً لم يقع في هذا التناقض الذي ادّعاه البازعي، فهو لا يرفض التعامل مع الغرب، وإنما يريد أن يكون هذا التعامل واعياً، بأخذ الجوانب النضرة في فكره، ومن ثَمَّ ربطها مع موروثنا العربي، وعدم الانسياق الأعمى وراء كل جديد يبتكر في الثقافة الغربية، سواء كان يتلاءم مع واقعنا الحضاري والثقافي أو لا يتلاءم، ولنستمع إليه وهو يقول : " إن خاصة المثقفين – قادة الفكر – مطالبون بأن يعرفوا كل ما لدى نظرائهم الغربيين، ولكنهم مطالبون أيضاً بما هو أكثر من ذلك : أن ينظروا إليه نظرة مستقلة، ليخلصوا الثابت من العارض، ما يضيء حقيقة مشتركة، وما يعبر عن مشكلة حضارية خاصة بعيدة الجذور في التاريخ أو منتشرة الفروع في الحاضر، وهذه مهمة شاقة بدون شك ... " شكري عياد : **نحن والغرب** . ص 95

[**] يقول سعد البازعي عن شكري عيّاد في هذا الجانب : إن دلالة التأصيل عنده " تسير في اتجاهين : نقد الثقافة الوافدة، واستبدال معطيات تلك الثقافة بمعطيات نابعة من قيم حضارية ذاتية، مما يجعل التأصيل يتحدد بوصفه عملية إنتاج حضاري، تنتقد وتقوم أو بدقة أكبر عملية "إعادة إنتاج حضاري" تكون بديلاً للتكيف والتمثل اللذين يعدان نوعاً من مواءمة الذات، لكي تنسجم مع متطلبات الثقافة الوافدة" سعد البازعي : شكري عيّاد وقلق التأصيل . ص 55

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

فعاشت **كليلة ودمنة**، وعاشت حكم بزرجمهر، وعاشت أخبار ملوك الفرس القدماء في الكتب العربية[1] . إذن فقد تأثر الأدب العربي القديم بآداب الأمم الأخرى آنذاك، إلا أنه

" - وإن تفوق على الآداب المعاصرة له –لم يستنكف أن يأخذ منها ما وسعها أن تعطيه، ثم طبع هذا الذي أخذه بطابعه فصيّره عربياً، كما أصبحت **كليلة ودمنة** عربية، و**ألف ليلة وليلة** عربية، وعرفها العالم عن طريق العرب "[التأكيد من الباحث] [2] .

فمن الطبيعي أن يأخذ أدبنا العربي الحديث كما أخذ أدبنا القديم عن الآخر، ذلك أن الثقافة القومية ليست دائماً وليدة البيئة العربية، وإنما هي وليدة هذه البيئة في تلاقيها مع ثقافات البيئات الأخرى" وقد يتم صهر الوافدات الجديدة، بحيث يصعب التمييز بينها وبين الخلق الذاتي، إلا بالفحص الدقيق "[3]، ولكن بشرط أن يكون هذا الآخذ واعياً، فالخطر الأكبر والحقيقي، في هذا الجانب، في نظر عيّاد، إنما يتمثل في

" ذلك النشاط المحموم الذي يقوم به أدباء في بعض البلاد العربية، لصبغ الأدب العربي بصبغة "عالمية" زائفة، أدب "مختلط" لا ندري أهو عربي أم غربي، قد يقرؤه بعض الشباب فيفغرون أفواههم دهشة، لأنهم يبدو لهم جديداً كل الجدة في لغته الغريبة وأخيلته الممزقة المضطربة، وعند الغرب هو بال مستهلك "[4] .

فاتصالنا بالغرب إن كان مبنياً على أسس دقيقة، يكون دافعاً لهذا الأدب ومن ثَمَّ لازمة من لوازم التأصيل، فالأدب العربي لم يخسر باتصاله بأدب الغرب، إذ لا خطأ أفدح من القول بذلك، إن أمكن أن يوجد من يقوله،

" فبفضل هذا الاتصال طرحنا أدب الزخرف والصنعة، وعدنا إلى أدب الحياة في تراثنا القديم، وأمكننا أن نحسن قراءة شعراء طالما أهملوا، أو قرئوا بإعجاب لما لا يستحق الإعجاب، وبفضل هذا الاتصال تطلعنا إلى تجديد الأشكال الأدبية ... إن أدبنا يمكن أن يعود أدباً عالمياً، يعطي كما يأخذ بل يعطي أكثر مما يأخذ، عندما يعود أدب حضارة متماسكة ترتبط فيها الوسائل بالغايات "[5] .

هذه المحاور الثلاثة التي تشكل بتعاضدها وتداخلها بعضها ببعض، مفهوم التأصيل عند شكري عيّاد، ولعل القارئ يوافق الباحث في ذلك، حين يستمع إلى الفقرة التالية، التي يقولها عيّاد في إطار حديثه عن الثورة الفنية في الأدب العربي الحديث :

" ولهذا فالموقف الثوري البناء في أدبنا اليوم، هو الموقف القائم على وعي دقيق وعميق بحاضرنا القومي، وهذا الوعي بالحاضر لا يعني مطلقاً نبذ التراث القديم، ولا الإعراض عن خبرات الأدب العالمي، بل إنه يستلزم تمرساً حياً بكليهما، فالإنسان لا يخلق شيئاً من العدم، ولكن الفرق بين الخلق والتلفيق، هو أن الخلق

---

[1] شكري عيّاد : **الرؤيا المقيدة : دراسات في التفسير الحضاري للأدب** . ص 9

[2] نفسه ص 14

[3] إحسان عباس : الأصالة في الثقافة القومية المعاصرة، ضمن ندوة **الوحدة العربية والإسلام**، (مركز دراسات الوحدة العربية، ط1، بيروت، 1981م) . ص 442

[4] شكري عيّاد : **تجارب في الأدب والنقد** . ص 20

[5] شكري عياد : **الرؤيا المقيدة : دراسات في التفسير الحضاري للأدب**. ص 19

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

لا يبقى فيه عنصر من العناصر السابقة على حاله الأول، بل يخضع لمنطق جديد هو منطق الكل، والقدرة على الخلق لا تأتي إلا بالتمرس الحي بنماذج الخلق السابقة، في حين أن نبذ التراث القديم والإعراض عن خبرات الأدب العالمي بدعوى الارتباط بالحاضر، كثيراً ما يخفيان أنواع التقليد. إن الوعي بالحاضر – حين يعمق ويدق- لا يمكن إلا أن يكون وعياً إنسانياً، بكل ما في كلمة الإنسانية من معنى الامتداد في الزمان والمكان، لأن من الأمور البديهية أننا جزء من العالم، وأن ماضينا جزء منا، ونحن - في وعينا القومي العام – ندرك هذا أحسن الإدراك : ندرك أننا - كأمة - نتصرف بوحي من واقعنا، في شئوننا السياسية والاقتصادية والاجتماعية، وأننا قوميون كأوضح ما تكون القومية في ذلك كله، ولكننا، في الوقت نفسه، عالميون إلى درجة لم نكنها قط من قبل، وأن تاريخنا كله قد أصبح عنصراً في تلك القومية التي ترسخ أقدامها في الواقع والحاضر "[1] .

وإذن يبقى السؤال الأخير، قبل الانصراف عن شرح مفهوم مصطلح التأصيل عند شكري عيّاد، إلى الحديث عن مفهومي مصطلحي "الأصالة والمعاصرة" الوثيقي الصلة بهذا المصطلح، هل عرف عيّاد مصطلح التأصيل تعريفاً مباشراً ؟ ويأتي الجواب في الحديث الذي تتبّع فيه عيّاد نمو فكرة التأصيل عند أجيال المثقفين العرب، وذلك حين أصبح التأصيل ضرورة بعد الهزة المعنوية والفكرية التي أحس بها العرب، ولا سيما في مصر بعد الغزو الفرنسي لها بين عامي 1798– 1801م، حيث يختم حديثه عن مهمات الأجيال المتتالية في هذا الجانب بقوله :

" فمهمة "الجيل الأوسط" إذن ليست مواصلة التغيير على السطح وملاحقة الأشكال الجديدة في الغرب، ولا هي أيضاً تملق المحافظين وهم - كذلك - تعبير سطحي وسلبي في كثير من الأحيان، عن كتلة الثقافة الراسخة في أعماق الشعب العربي . إن مهمة الجيل الأوسط – مهمة أرجو ألا تكون قد أفلتت بعد من أيديهم - هي أن يجعلوا التغيير "تأصيلاً" . أن يعيدوا بالطرق العلمية دراسة الأشكال المقتبسة، باعتبارها وقائع متطورة لا حقائق مطلقة، ثم يعيدوا صياغتها ليجعلوها ملكاً لهذا الشعب العربي وافية بمقاصده. وليست هذه - فيما أحسب - مهمة الجيل الأوسط وحده، بل هي مهمة أجيال عدة قادمة، إنها الفصل الرئيسي في كتابة التاريخ الحديث لهذه الأمة، وهو تاريخ يكتب في عصر الكتل، ولذلك فإن عملية التأصيل ينبغي أن تكون شاملة وعميقة، لتتغلغل في قلوب الملايين، وأنا هنا لا أتكلم عن الأدب وحده شعره ونثره، قصصه أو مسرحه : إن الأدب على سطح مجتمع راكد أو فاسد، لا يكون إلا إفرازا خبيثاً، ولخيرٌ من كثير من القصص الرديء أو الشعر الرديء، سبورة وصندوق من الطباشير يحملها المثقف ليعلم عشرة أميين في أعماق الريف "[2] .

فالتأصيل الذي يريده عيّاد ليس عملاً فردياً، بل هو عمل جماعي تقوم به النخبة من أفراد الأمة، في مستويات الحياة كلها، على مر الأجيال، والأدب والنقد جزء من هذه الحياة، لتتحقق الشخصية المستقلة لهذه الأمة، المبنية على اهتمامها بموروثها الثقافي، وإيمانها العميق والواعي بحاضرها

[1] شكري عياد : **تجارب في الأدب والنقد** . ص ص 18، 19

[2] شكري عيّاد : **الأدب في عالم متغير** . ص ص 19، 20- وانظر كلاماً في المعنى ذاته في كتابه **الرؤيا المقيدة : دراسات في التفسير الحضاري للأدب** . ص 28

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

لتصدر عنه في أدبها ونقدها، من دون الانغماس في شخصية الأخر والذوبان فيه وتقليده تقليداً أعمى من جانب، ومن دون الإعراض عن إنتاجه بحجة المحافظة من جانب آخر، بل السعي إلى استلهام ما لديه عن قدرة ووعي، لإذابة القادم من الخارج في صميم الحاضر والواقع المعيش، وبعكس ذلك فإن النتائج التي يرى عيّاد أنها ستترتب على تلكؤ الأجيال في حمل هذه الرسالة ستكون وخيمة، حيث يقول :

" وقد قلت من قبل : إن الجيل الأوسط – هذا الجيل السابق مباشرة لجيل الشباب – يوشك أن يفلت من بين يديه رسالة عمره، حين ينسى أن مهمته الحضارية هي "التأصيل" أي تحويل الأجنبي إلى محلي، فبهذا وحده يمكن أن يصير المحلي عالمياً، والموروث القديم معاصراً، وأخشى أن أقول اليوم إن هذا الجيل الأوسط، مهدد بأن يجرفه تيار الثقافة العالمية كجيل الشباب سواء بسواء، ويومئذ لن يحمل هذا الجيل الأوسط وزره فقط، ولكنه سيحمل وزره ومن أوزار الشباب الذين أضلهم بغير علم ... في مجال الثقافة والفكر والفن، كما في مجال العلم والتكنولوجيا، ليس هناك إلا خيار من اثنين للأمم التي تخلفت فترة من الدهر، وتريد اليوم أن تلحق بالأمم المتقدمة : إما أن تتخبط وتهزل وتفقد إرادة الاختيار المميز الذي يتبعه ابتكار صحيح فتتقرض وتفنى، وإما أن تصمم وتنظم وتنتقي وتصفي ثم تخترع وتبتدع، فتسبق الأمم التي كانت من قبل متقدمة عليها، وهذا مثل أمريكا وروسيا بالقياس إلى أمم أوروبا الغربية والشرقية، إنه خيار يزداد صعوبة كل يوم لأنه ككل خيار يعتمد على الإرادة البشرية ... "[1] .

ويناقش عيّاد دلالة مصطلحي "الأصالة والمعاصرة" الوثيقي الصلة بمصطلح "التأصيل"، وذلك باستقراء عدد من أقوال النقاد والأدباء العرب الذين سبقوه في الإشارة إلى مصطلح "الأصالة" خاصة، وصولاً إلى توضيح فهمه الخاص لهذا المصطلح، الأمر الذي يمكّن المرءَ - إلى حد قريب - من تصور معنى هذا المصطلح في الثقافة العربية المعاصرة، إذ يتبين لعيّاد أن هذا المصطلح يتجاذبه مفهومان : يذهب أحدهما إلى أن المقصود به هو قدرة الأديب على إظهار الجوانب الذاتية والابتكار والتخلص من التقليد (الموهبة الفردية)، أما المفهوم الثاني فيذهب إلى أنه بمعنى "العراقة"؛ أي المحافظة على التقاليد الموروثة[2] . وهنا قد يبدو للمرء أن معنى هذا المصطلح في تتبع عيّاد له، قد وصل إلى التضاد ما بين التخلص من التقليد والاحتفاظ بالموروث، ولكن عيّاداً يعمق نظرته وتأمله الدقيق في كلام من يستقرئ في أقوالهم، ليصل إلى أن هذا التناقض ظاهري فقط، اعتماداً على سياق المعنيين، لأن سياق المعنى الأول (التخلص من التقليد) غير سياق المعنى الثاني (الاحتفاظ بالموروث)، فالسياق الأول – كما يقول عيّاد - :

" هو الحديث عن الموهبة الفردية، والسياق الثاني هو الحديث عن الخصائص القومية، ولسنا نذهب إلى حد التمييز بين "القومية" و"الفردية" واعتبار كل منهما مرحلة ... "القومية" و"الفردية" صفتان تجتمعان

[1] شكري عيّاد : ليست مشكلة جيل الشباب وحده، (مجلة **الطليعة**، سنة 5،عدد 12، ديسمبر، 1969م) . ص ص 75 ، 76
[2] شكري عياد : **الرؤيا المقيدة : دراسات في التفسير الحضاري للأدب** . ص 22

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

في "الأدب المبتكر" بنسب متفاوتة، والأدب المبتكر يوصف بالأصالة على الاعتبارين، فيكون معبراً عن الخصائص القومية للشعب الذي أنتج فيه واللغة التي كتب بها، كما يكون معبراً عن ذاتية صاحبه التي تجعل ما ثقفه من تراث لغته، وما أفاده من ثمَّرات الثقافة الأجنبية، عناصر تذوب في كيان جديد مختلف عن سابقيه، وعلى الرغم من اختلاف السياق، فالجامع بين المعنيين هو الذاتية أو الشخصية : ذاتية الأمة إذا نظرنا إلى الأدب القومي في مجموعه مقارناً بآداب الأمم الأخرى، وذاتية الكاتب الفرد إذا نظرنا إلى إنتاجه مقارناً بإنتاج نظرائه ومعاصريه في قومه ولغته "[1].

ويبدو للمرء هنا أن عيّاداً متأثر في حديثه هذا، بكلام الشاعر والناقد الإنجليزي ت . س . إليوت عن "الموهبة الفردية Individual talent" وعلاقتها بـ"التقليد Tradition"، الذي يذهب فيه إليوت إلى أن الأعمال الأدبية السابقة لعمل الأديب في أدب ما، هي بمنزلة الكلّ المثالي، الذي يتغير عند إضافة العمل الفني "الجديد حقاً" إلى هذا الكلّ، بحيث يأخذ هذا العمل الجديد مكانه في هذا الكلّ، ومن ثَمَّ ليستعيد هذا الكلّ نظامه من جديد؛ بمعنى أن إليوت يقدر كلاً من الموهبة الفردية والأعمال التقليدية حقها، ولا يرى تعارضاً بينها في تحقق الأصالة في أدب أمة ما[2] .

فالأصالة في مفهومها العام عند شكري عيّاد وغيره من المفكرين العرب المحدثين[*]، تعني ضرورة المحافظة على الأصل وهو التراث الذي تستند إليه الأمة في تأكيد هويتها وخصائصها القومية، وعلاقة ذلك باستيعاب النماذج الغربية الجديدة على ثقافتنا العربية في عصرنا الحاضر، بحيث لا تتنكر هذه الضرورة لحاجة أساسية في تأكيد مفهوم الأصالة، وهي أحقية الفرد المبدع العربي في الابتكار والتعبير وإظهار موهبته الفردية .

أما مصطلح "المعاصرة" الذي كثيراً ما استعمل ضد مصطلح الأصالة، في الثنائية المعروفة "الأصالة والمعاصرة"- فإن معناه لا يضاد معنى الأصالة، وإنما هو يتعلق به بحيث يتمان معنى بعضهما بعضاً، فإذا كان مصطلح الأصالة يتضمن معنى الديمومة والاستمرار، فإن "المعاصرة" تمثل جانب الحركة التقدمية في مركب الديمومة الذي يكون الأصالة، يقول عيّاد : " وإذن فالتصادم الذي يبدو أحياناً بين "الأصالة" و"المعاصرة" إنما يرجع إلى نسيان انتماء المعاصرة إلى مركب الديمومة، وعندي أن خير تحديد للمعاصرة هو البدء بالحاضر"[3]؛ أي أن يحيا الأديب أو الناقد

---

[1] المصدر نفسه ص ص 23 ، 24

2- T.S.Eliot : **Essays of Generalization 1918-1930 : Tradition and the Individual Talent** . edited with an Introduction by Frank Kermode . faber & faber . London 1975 . p p 37 – 40

[*] انظر مقالة إحسان عباس : الأصالة في الثقافة القومية المعاصرة ضمن ندوة **الوحدة العربية والإسلام** . ص ص 441 – 483، وكتاب جلال العشري : **ثقافتنا بين الأصالة والمعاصرة**، (الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط2، القاهرة، 1981م) . ص ص 9 ، 27

[3] شكري عياد : **الرؤيا المقيدة : دراسات في التفسير الحضاري للأدب** . ص 29

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

اللحظة الواقعية، ويعبر عن روح العصر، بحيث يعيش هذه اللحظة من الداخل ولا يطل عليها من الخارج، حتى يتمكن من تطوير هذا الواقع وتغييره نحو الأفضل(*) .

* * *

وبعد الانتهاء من الحديث عن جوانب شخصية شكري عيّاد العلمية، ودوافع اهتمامه بالتأصيل، ومفهوماته لمصطلحات : التأصيل والأصالة والمعاصرة، يبقى أن تتحول هذه الدراسة إلى الحديث عن ظاهرة التأصيل عنده، التي تنقسم إلى جانبين : تأصيله للأجناس الأدبية، ومن ثَمَّ تأصيله لعلم الأسلوب العربي في الجانبين النظري والتطبيقي في الأبواب التالية، اعتمادا على ما توضّح من المفهومات السابقة .

* انظر مقالة إحسان عباس : الأصالة في الثقافة القومية المعاصرة، ضمن ندوة **الوحدة العربية والإسلام** . ص ص 441 – 483، وكتاب جلال العشري : **ثقافتنا بين الأصالة والمعاصرة** . ص ص 9 ، 27، ومقالة إدوارد سعيد "عن الأصالة" في كتابه : **العالم والنص والناقد**، (ترجمة عبد الكريم محفوظ، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000م) . ص ص 155 - 170

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

تمهيد :

تنقسم ظاهرة التأصيل عند شكري عيّاد – في جانبها النظري – إلى قسمين : أولهما تأصيله للأجناس الأدبية في شكليها : الأجناس القصصية الحديثة (ولا سيما القصة القصيرة Short Storey والرواية Novel)، والشعر (تأصيل موسيقى الشعر العربي)، وثانيهما تأصيله لعلم الأسلوب العربي، وسيعمد هذا الباب إلى دراسة تأصيله للأجناس الأدبية، في حين ينصرف الباب التالي إلى دراسة تأصيله لعلم الأسلوب العربي، لسبب هو أن عيّاداً، قد بحث تأصيل الأجناس الأدبية، قبل علم الأسلوب العربي بما يقرب من عقدين من الزمن، ذلك أنه قد وضع كتابيه : **"القصة القصيرة في مصر : دراسة في تأصيل فن أدبي"** 1967م، و**"موسيقى الشعر العربي"** 1968م، اللذين تمحور فيهما مجمل تأصيله لهذه الأجناس، في أواخر عقد الستينيات من القرن العشرين، بينما وضع كتبه الأربعة : **"مدخل إلى علم الأسلوب" 1982م**، و**"اتجاهات البحث الأسلوبي" 1985م**، و**"دائرة الإبداع : مقدمة في أصول النقد" 1987م**، و**"اللغة والإبداع : مبادئ علم الأسلوب العربي"1988م**، التي تمحور فيها تأصيله لعلم الأسلوب العربي، في عقد الثمانينيات من القرن ذاته .

وتجدر الإشارة - هنا- إلى أن جمال مقابلة، قد تحدث عن تأصيل شكري عيّاد للأجناس الأدبية، في رسالته الماجستير **"شكري عيّاد الناقد"**1990م، مازجاً بين محاور مفهوم التأصيل عند عيّاد، التي توضحت في الباب السابق من هذه الدراسة، وفي أغلب الظن أن ذلك نتج عن متابعة مقابلة، لحديث عيّاد – في تأصيله لهذه الأجناس - في مواضع متفرقة من مؤلفات عيّاد، وقد توضح فيما سلف من كلام عن مفهوم التأصيل عند عيّاد، أن الفصل بين محاور هذا المفهوم الثلاثة، يحتاج إلى إمعان فكر للفصل بينها، نظراً لامتزاجها في ثنيات كلامه، ومن المؤكد أن عدم التفات مقابلة لفصل هذه المحاور، لا يعود إلى قصور في جهده، وإنما لأن ذلك لم يكن ضمن قصده وهو يبحث في عموم جهود شكري عيّاد النقدية، لذلك فإن هذه الدراسة ستحاول بحث تأصيله لهذه الأجناس، وفق محاور مفهوم التأصيل السابقة الذكر، لأن ذلك سيبيّن جهده ومبتغاه من تأصيله لهذه الأجناس، بوضوح أكثر من الحديث عنها ممزوجة . حيث سيتناول الفصل الثالث من هذا الباب تأصيله للأجناس القصصية الحديثة (القصة القصيرة والرواية)، بينما سيتناول الفصل الرابع تأصيله لموسيقى الشعر العربي .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الفصل الثالث : تأصيل الأجناس القصصية الحديثة[*] .

إن قضية أصالة الأجناس النثرية العربية الحديثة،(القصة القصيرة والرواية والمسرح)، قضية خلافية، بين من يذهب إلى أن هذه الأجناس Genres وردت إلى أدبنا العربي الحديث، عن طريق ترجمة أدبائنا العرب المحدثين، وتمثّلهم لنماذج منها في الآداب الغربية، والنسج على منوالها، وبين من يذهب إلى أن لهذه الأجناس جذوراً في الموروث الثقافي والأدبي للأمة العربية؛ ومن أبرز القائلين بالرأي الأول – على سبيل المثال لا الحصر- يحيى حقي وعبد المحسن طه بدر، حيث يذهب حقي إلى القول إن معرفتنا بالقصّ Narrative جاءت عن طريق اتصالنا بالغرب، وأنه

> " على ضوء المقارنة بين البذرة القادمة، وبين ما هو موجود باليد، أحس الأدباء أن الفرق بين الاثنين كبير، فالموجود في اليد لا يخرج عن بعض السير، وقصص ألف ليلة وليلة، ومقامات لا تدرس إلا باعتبارها وثائق لغوية غرقت في تحف النحو والبديع، عناصر ضئيلة من قوام القصة بوصفها لشخصية خيالية، أو ضبطها في موقف معين لا يخلو من الفكاهة أحياناً، كما في مقامات الحريري، هي فتات فني تنقصه الوحدة وتبيان رأي أو مذهب "

ولا ضير – في رأيه- من " أن نعترف أن القصة جاءتنا من الغرب، وأن أول من أقام قواعدها أفراد تأثروا بالأدب الأوروبي، والأدب الفرنسي بصفة خاصة"[1] . أما عبد المحسن طه بدر، فيرى أن حركة بعث التراث العربي، تركت أثرها الواضح على الشعر العربي، بوصفه أكثر الأجناس الأدبية العربية أصالة،

> " ولكنها لم تترك أثراً ملموساً على فن الرواية، وذلك لأن هذا الفن لم يثبت وجوده بقوة في أدبنا الرسمي في الماضي، كما أن أحداً في هذه الفترة لم ينظر إلى الأدب الشعبي باعتباره أدباً، بل على العكس من ذلك، فهو يذهب إلى أن فن الرواية نشأ بسبب تأثر العرب بترجمة الرواية عن الغرب ..."[2].

أما القائلون بالرأي الآخر، فعلى الرغم من أن بعضهم لا ينكر تأثر هذا الجنس الأدبي، في نشأته بالترجمة عن الآداب الغربية، إلا أنهم يذهبون، في الجملة، إلى عدم جواز التنكر لأثر الموروث العربي في تأصّل هذا الجنس في الأدب العربي الحديث، ومن القائلين بهذا الرأي – على سبيل المثال لا الحصر أيضاً- محمود تيمور، وفاروق خورشيد، وشكري عيّاد بالطبع، حيث يذهب تيمور إلى أن إنكارنا وجود جذور لهذا الجنس في موروثنا الثقافي والأدبي، ما جاء

---

[*] يود الباحث هنا أن يلفت انتباه القارئ، إلى أن النقاد العرب المحدثين، وشكري عيّاد بالطبع منهم، يستخدمون مصطلحات : الجنس والصنف والشكل والنوع واللون والفن، على أنها مترادفات، ولا يميزون في الأغلب بينها، وللقارئ أن يطلع على كلام لجمال مقابلة فيه تفصيل عن هذا الموضوع، في رسالته الماجستير : **شكري عيّاد الناقد** ص ص 55-61

[1] يحيى حقي : **فجر القصة المصرية**، (دار القلم، القاهرة، د . ت) . ص ص 17 - 20

[2] عبد المحسن طه بدر : **تطور الرواية العربية الحديثة في مصر،1870- 1938**، (دار المعارف، ط5، القاهرة، د. ت) . ص ص 403، 404

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

" إلا لأننا وضعنا نصب أعيننا القصة الغربية في صياغتها الخاصة بها، وإطارها المرسوم لها، ورجعنا نتخذها المقياس والميزان، وفتشنا عن أمثالها في أدبنا العربي، فإذا هو قد خلا منها أو يكاد، وشد ما أخطأنا في هذا الوزن والقياس، فللأدب العربي قصص ذو صبغة خاصة، وإطار مرسوم ..."[1] .

كما يذهب فاروق خورشيد، إلى أنه لا يمكن بحال من الأحوال، أن نسأل عن العلاقة بين قصصنا المعاصر والقصص العربي المتوارث،

" إلا بعد أن نعرف هذا التراث معرفة جيدة، أما الجزم بأنه لم يكن ليؤثر بحال على إنتاجنا المعاصر، فهو أولاً رجم بالغيب، وهو ثانياً فصل لجيل الكتاب المعاصرين عن أمتهم كلها، وعن إنتاج هذه الأمة، الذي يمثل عقليتها وعقائدها وموقعها من الحياة "[2] .

أما شكري عيّاد، فإنه ينطلق في محاولته تأصيل الأجناس القصصية الحديثة، من قناعة مفادها، أنها قد وفدت إلى أدبنا العربي الحديث عن طريق حركة الترجمة عن الآداب الغربية، واقتباس الأدباء العرب وتمثّلهم لها من تلك الآداب، في القرنين التاسع عشر والعشرين، فالباحث في نشأة القصص العربي الحديث – في نظر عيّاد –

" أمامه حقيقة تاريخية لا تقبل جدلاً، وهي أن نماء هذا النوع من الأدب كماً وكيفاً، إنما جاء على أثر حركة ترجمة واسعة للقصص ... ومما لا جدال فيه كذلك – لأنه ثابت تاريخياً – أن كثيراً من كتاب القصة عندنا قد ترجموا واقتبسوا قبل أن يقدموا على إنشاء قصص مبتكر"[3] .

ولكن على الرغم من قناعته هذه، فإنه مؤمن من جهة أخرى، أن ذلك لا يعني أن الوافد الجديد قد صادف مكاناً خالياً،

" فقد كانت لنا قصصنا، وكانت لنا حضارتنا، وصحيح أن اتصالنا بالحضارة الغربية يمثل تحولاً هاماً في تاريخنا، ولكن من السذاجة أن نتصور أن هذا التحول معناه أننا قطعنا الوشائج التي تصلنا بالماضي، فعوامل الوراثة والبيئة يظل لها فعلها المستمر خلال فترات التغيّر"[4] .

لذلك فإنه يجهد للتأصيل لهذه الأجناس في مواضع متفرقة من كتاباته، حيث يتوزع جهده هذا في محورين : أولهما التنقيب في الموروث العربي بحثاً عن أصول ومنابع لهذه الأجناس، وثانيهما محاولته ربط هذه الأجناس بواقع الحياة المعيش، باعتبار هذه الأجناس تصدر عن هذا الواقع، وتصور الحياة في حراكها في الجوانب الاجتماعية والسياسية والفكرية وغيرها . لذلك فإن هذه الدراسة ستحاول رصد جوانب تأصيله لهذه الأجناس، وفق هذين المحورين وعلى النحو التالي :

---

[1] محمود تيمور : **محاضرات في القصص في أدب العرب ماضيه وحاضره**، (معهد الدراسات العربية العالمية، القاهرة، 1958) . ص 26

[2] فاروق خورشيد : **في الرواية العربية، عصر التجميع**، (دار العودة، ط3، بيروت، 1979) . ص 223

[3] شكري عياد : **القصة القصيرة في مصر : دراسة في تأصيل فن أدبي** . ص 8

[4] المصدر نفسه ص ص 8 ، 9

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

أولاً : علاقة الأجناس القصصية العربية الحديثة بالموروث .

لا بد من الإشارة في مستهل هذا الحديث إلى أمر مهم، وهو أن حديث شكري عياد عن علاقة الأجناس القصصية العربية الحديثة بالموروث، قد تركّز حول جنسي : القصة القصيرة والرواية خاصة، من دون المسرح، وذلك لأن حديثه عن العلاقة بين المسرح والموروث العربي، لم يأت معمقاً كما في حديثه عن جنسي القصة القصيرة والرواية، إذ إنه لم يتحدث عن هذا الجانب إلا عرضاً في موضعين من كتابه " **الرؤيا المقيدة : دراسات في التفسير الحضاري للأدب**"، وهما مقالتاه : "الأدب العربي بين عالمين"، و"الأدب المسرحي العربي : قضيته ومشكلاته"، لذلك فسيتركز الحديث في هذا الموضع حول علاقة القصة القصيرة والرواية بالموروث العربي ، أما المسرح فسيكون للباحث وقفة عجلى عنده، في ذيل الكلام عن علاقة الأجناس القصصية العربية الحديثة بالموروث .

كما تجدر الإشارة أيضاً في هذا الموضع إلى أمر مهم آخر، وهو أن عيّاداً لا يبحث في الموروث عن منابع القصة القصيرة والرواية، باعتبارهما نوعين قصصيين منفصلين، وإنما بوصفهما جنساً قصصياً نثرياً Narrative وحسب، هذا على الرغم من أنه عقد فصلاً مطولاً في كتابه **"القصة القصيرة في مصر : دراسة في تأصيل فن أدبي"**، فرق فيه تفريقاً علمياً دقيقاً بين الأنواع القصصية الثلاثة : الرواية Novel والقصة القصيرة Short Storey والصورة Portrait[1] .

حيث يبين عيّاد أن مقياس الطول أو عدد الكلمات أو غير ذلك، ليس بالمقياس المناسب والصحيح للتفريق بين هذه الأشكال الثلاثة، وإنما التفريق المناسب هو تفريق فني، وهو ما يسميه عيّاد **"وحدة الانطباع"**؛ بمعنى أن الروائي يلاحظ الحياة بنظرة فيها من الشمول والاتساع، أكثر مما في القصة القصيرة، بحيث يتابعها في نموها وتسلسل أحداثها وتشابك العلاقات فيها، واضعاً يده على مكامن الجمال والقبح فيها، بينما كاتب القصة القصيرة ينظر إليها من زاوية خاصة، يعالج فيها جزئية معينة لا تتمتع بالعموم والشمول كما في نظرة الروائي، لذلك فإن الروائي - في نظر عيّاد – " فيه شيء من الباحث الاجتماعي، ومن المؤرخ أو العالم النفسي أو من هؤلاء جميعاً "[2]، بينما كاتب القصة القصيرة " ينظر إلى الحياة دائماً من زاوية خاصة ويتلقاها بحساسية خاصة "[3]، فالفرق الدقيق بينهما، هو أن الرواية "فن اجتماعي"، بينما القصة القصيرة "فن شخصي"، كما يدعوهما عيّاد، بحيث تغلب طبيعة النثر على الأول، بينما تغلب طبيعة الشعر على الثاني، ذلك أن الإحساس بقوة النثر عند الروائي

[1] انظر المصدر السابق ص ص 31 - 78
[2] المصدر نفسه ص 48
[3] المصدر نفسه ص 48

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

" يفوق قوة الشعر ويكاد يعدل الإحساس بالدراما، أما كاتب القصة القصيرة فقوة الشعر وقوة الإحساس بالدراما هما أظهر ما فيه، إنه فنان شديد الفردية ... ويرى الإنسان فيها [الحياة] دائماً في موقف مأزوم، هذا التكوين النفسي لفنان القصة القصيرة، هو الذي يجعل الشكل الخاص بهذا الفن شكلاً طبيعياً لا مجرد رواية مختصرة، فالفنان الشخصي الفردي المتأزم، هو فنان تغلب عليه انطباعاته، ولا تنشط نفسه لتسجيل التفاصيل التي لا تتصل مباشرة بهذه الانطباعات، ثم هو فنان متباعد، لا يستطيع أن ينغمس في حياة الآخرين، بل يؤثر دائماً أن يتعاطف معهم على بعد، ثم هو بعد هذا وذاك فنان يحس وقع الصدام ويسمع تمزق الوشائج في كل ما يسترعي انتباهه من أمور الحياة، ولهذا كله يجد في شكل القصة القصيرة التعبير الكامل عن رؤيته للحياة "[1] .

أي أن هذه النظرة من زاوية محددة وبهذه الحساسية، من قبل كاتب القصة القصيرة – تمثل انطباعاً واحداً مكثفاً، يملي عليه أن تكون عناصرها الفنية (من حيث الشخصيات والمكان والزمان وتسلسل الأحداث والعقدة) محدودة في أبعادها، وإن كثر عدد كلماتها وطال عدد صفحاتها، فهي تمثل جزئية من الحياة، بينما الرواية تمثل حياة كاملة بشمولها واتساعها وغناها، فالرواية إذن هي " سرد تخييلي طويل يجتمع فيه الحديث والتحليل النفسي للشخصيات وتصوير المجتمعات والعالم الخارجي والأفكار" بينما القصة القصيرة " تكاد تكون لقطة تصويرية موضوعها في الغالب تلك اللحظة العابرة القصيرة في الحياة الإنسانية "[2]، لذلك فإن عيّاداً في تفريقه بين قصتي جيمس جويس : "**الموتى**" و"**الحب الأول**" اللتين تعد الأولى منهما – في نظره- قصة قصيرة، مع أنها تقارب في عدد صفحاتها الثانية، التي يعدها رواية – فإنه يرى أن الثانية

" لا تصور انطباعاً واحداً، ولكنها تصور مرحلة من العمر بكل عواصفها وسذاجتها، فقرها وغناها، جمالها وخطرها، وهي على صغرها تخلق بيئة كاملة، مادية ومعنوية، تنضج فيها تجربة الحب الأول لفتى في السادسة عشرة . أما "الموتى" فإنها على طولها تصور انطباعاً واحداً، وتخضع كل جزئياتها لهذا الانطباع : معنى الموت ... "[3] .

ويلاحظ عيّاد من ناحية أخرى، أن الفرق الجوهري بين القصة القصيرة وبين الصورة، لا يقوم على الطول أيضاً، فالفرق بين القصة القصيرة والصورة ينحصر إذن في درامية الحدث، " هذه الدرامية التي تعطي القصة القصيرة وحدتها البنائية الكاملة، ولك إذن أن تقول إن الصورة لا تصل في اكتمال شكلها إلى مستوى القصة القصيرة، لأنها تفتقر إلى ذلك الموقف الدرامي الذي يؤكد وحدة الانطباع ويهيمن على ما تحتويه القصة من تفصيلات "[4].

---

[1] المصدر نفسه ص 48

[2] عبد النبي اصطيف : الأدب، **الموسوعة العربية**، (هيئة الموسوعة العربية، ط1، دمشق، 1998م) . ص 607

[3] شكري عياد : **القصة القصيرة في مصر : دراسة في تأصيل فن أدبي** . انظر ص ص 60 ، 61

[4] انظر المصدر نفسه ص ص 62 – 65 / ويبدو أن معاجم المصطلحات الأدبية والنقدية العربية، لا تشير إلى هذا مصطلح "**الصورة**" بالمعنى الذي يقصده عيّاد، خلا إشارتين قريبتين إلى ذلك في **معجم المصطلحات العربية في اللغة والآداب** لمجدي وهبة وكامل المهندس، ومعجم **المصطلحات الأدبية** لإبراهيم فتحي، إذ يقول مجدي وهبة وكامل المهندس في تعريف مصطلح "**تصوير الحياة اليومية Genre Portrait**" : " مصطلح ماخوذ من تاريخ الفن التشكيلي لوصف أية صورة أو رسم لا يصور موقفاً تاريخياً أو أسطورياً، وإنما يصور ما يتعلق بحياة الإنسان اليومية في المجتمع المعاصر للفنان، مثل تصوير العمل أو المناظر الداخلية في المنازل،

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وبالعودة إلى الحديث عن الأصول التي تمثل منابع الأنواع القصصية الحديثة (القصة القصيرة والرواية)، فإن عيّاداً يجد أنها تتمثل في كل مما يلي :

أ – الأسطورة :

إذا كان عيّاد يرى أن الفن القصصي، قد نشأ في كل من أوروبا وأمريكا، في القرنين الثامن والتاسع عشر، على أيدي كبار كتاب القصة آنذاك، بوصفه خطاباً للطبقة البرجوازية(*)، فإنه يرى كذلك أن

> " الطبقة البرجوازية وكتابها لم "يخترعوا" الفن القصصي، فالفن القصصي قديم قدم الإنسان، متغلغل في كل الطبقات، وخصوصاً الطبقة الشعبية، إنما الذي فعلته الطبقة البرجوازية وكتابها هو أنهم أعطوا للفن شكلاً جديداً، حتى أنه بدا مختلفاً كل الاختلاف عن الأسطورة والملحمة والحكاية الشعبية "[1] .

فهو يرى بذلك أن أول منبع للجنس القصصي للبشرية، هو الأسطورة ووليدتاها : الملحمة والحكاية الشعبية(**)، معرفاً الأسطورة بأنها " هي التعبير عن شعائر معينة تمارسها الجماعة البدائية، اعتقاداً منها بأن هذه الممارسة تجلب لها الخير وتدفع عنها الضر"[2]، وملاحظاً أن " التشابه بين القصص الشعبية عند الأمم المختلفة من ناحية، وبينها وبين الأساطير من ناحية أخرى، يدل على أن هذا القصص الشعبي قد احتفظ بكثير من خصائص الأسطورة التي حورت في فنون الأدب الرسمي كالملحمة والتراجيديا "[3] .

والسؤال المهم هنا : هو أنه إذا كانت الأسطورة ووليدتاها : الملحمة والحكاية الشعبية، هي المنبع الأول للجنس القصصي، فكيف تسنى للأدباء الغربيين المحدثين بعث هذا المنبع وإلباسه شكله الجديد المتمثل في الرواية والقصة القصيرة ؟ . ومن ثَمَّ كيف يمكن أن نوافق عيّاداً على أن الأسطورة مثلت المنبع للأجناس القصصية في أدبنا العربي الحديث ؟ . الواقع أن جواب عيّاد عن

أو ما يسمى بالطبيعة الصامتة أو غير ذلك، وقياساً على هذا امتد هذا المعنى ليشمل كل أثر أدبي فيه وصف لحياة الناس العادية "، كما يقول إبراهيم فتحي في تعريف مصطلح **"الصورة"** : " وفي الأدب يشير التعبير إلى شكل في الكتابة، يجمع بين مادة السيرة "ترجمة الحياة" وبين تفسير الشخصية، وتقدم الصورة الجانبية تصويراً ظلياً ولمحة جزئية، ولا تقدم صورة مكتملة لشخصية، وتشبه العلاقة بين الصورة الجانبية ولوحة السيرة الشخصية الكاملة من بعض النواحي العلاقة بين القصة القصيرة والرواية "، انظر **معجم المصطلحات العربية في اللغة والآداب** لمجدي وهبة وكامل المهندس، (مكتبة لبنان، ط2، بيروت، 1984م) . ص 106، **ومعجم المصطلحات الأدبية** لإبراهيم فتحي، (المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، ط1، صفاقس – تونس، 1986م) . ص 224

* يبدو أن عيّاداً يسلم بفكرة كون **"الأنواع القصصية الحديثة نبتاً برجوازياً"**، إذ يأخذها – كما يقول جمال مقابلة- جاهزة " مما عند الغربيين، لاعتقاده بصدقها وصحتها ... وهذه فكرة تشيع في النقد الغربي منذ زمن، يورد فنسنت قولاً مؤداه إن الرواية ليست "سوى الشعر القصصي أو الملحمي للشعوب الحديثة (...) وإننا نستطيع أن نسميها "بالملحمة الديموقراطية" وهي الملحمة الوحيدة التي تتلاءم مع الحضارة في العصور الحديثة" ... " انظر جمال مقابلة : **شكري عيّاد الناقد** . ص 64

[1] شكري عيّاد : **القصة القصيرة في مصر : دراسة في تأصيل فن أدبي** . ص 12

** يعد شكري عيّاد السيرة العربية الإسلامية **"سيرة عنترة بن شداد"** ملحمة بالمعنى الفني للكلمة، بل إنه يذهب إلى أبعد من ذلك فيعدها **"ملحمة الملاحم"** لفوارق تميزها من غيرها من الملاحم العالمية الكبرى ولا سيما الأوديسة والإلياذة لهوميروس، ومن أهمها أن أبطالها بشر وليسوا بأنصاف آلهة كما في غيرها من الملاحم، وأنها تصور الجوانب الإنسانية والأخلاق السامية المتمثلة في عفو البطل عنترة بن شداد عند المقدرة، بعكس الملاحم الأخرى التي يمثل الغضب والانتقام العنصر الأساسي في بنائها الفني – انظر كتابه ويوسف نوفل : **عنترة الإنسان والأسطورة : فصول في التذوق الأدبي**، (عمادة شؤون المكتبات، جامعة الملك سعود، الرياض 1982م) . ص ص 39 - 55

[2] شكري عيّاد **القصة القصيرة في مصر : دراسة في تأصيل فن أدبي** . ص ص 12 ، 13

[3] شكري عيّاد : **البطل في الأدب والأساطير**، (دار المعرفة، القاهرة، 1959م) . ص 75

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

السؤال الأول يأتي من افتراضه أن العلاقة بين الطبقات الحاكمة والمحكومة، تظل ثابتة في شكلها العام عند الأمم كلها، وفي مختلف الظروف التاريخية، وهي رغبة الطبقة الحاكمة في السيطرة على الطبقة المحكومة، وإخضاعها لرغبتها وسيطرتها بشتى الوسائل، ومن هذه الوسائل "القصص"، الذي تظل الطبقات المحكومة في سوادها مشغوفة به لأسباب منها : الارتباط الوثيق بين الأسطورة وبين شعيرة تعدها الجماعة ضرورية لحياتها، والتنفيس عن السخط الناشئ عن ظروف اجتماعية غير عادلة، والتعبير عن نزعات جنسية مكبوتة، والدفاع عن فكرة سياسية أو دينية، إلى غير ذلك من الأسباب[1]، لذلك

> " فإن الطبقة المسيطرة تحاول ما استطاعت أن تحتوي هذا النبع في قنوات توجهها الوجهة التي تخدم مصالحها، وبما أن مصالحها لن تخدم إذا بقي الفن القصصي الذي تصوغه مقصوراً عليها، ولكنها تتحقق إذا أعادت هذا الفن بطريقة ما إلى الشعب الذي استعارته منه، حتى تضمن لنفسها استمرار السيادة على قمة هرم اجتماعي متلاحم الأجزاء "[2] .

والأمر نفسه الذي كانت تفعله الطبقات المسيطرة على مر العصور، فعلته الطبقة البرجوازية في العصر الحديث، إذ " كانت الرواية الحديثة وأختها القصة القصيرة من بعد، هما الصورتان اللتان صاغتهما البرجوازية من تلك المادة نفسها، وعبرت بهما عن أخلاق العصر الذي تولت زعامته"[3] . أما جواب عيّاد عن السؤال الثاني، فيتمثل في أنه قاس الظروف الاجتماعية والسياسية في مصر، على الظروف ذاتها التي تولد فيها الفن القصصي في أوروبا، حيث يقول في ذلك :

> " وإذا كان هذا هو مدى ارتباط الفن القصصي – في شكله الحديث – بسيطرة الطبقة البرجوازية في الأقطار الأوروبية، فإن لنا أن نتوقع ارتباطاً مشابهاً بين نمو الأدب القصصي في مصر وبين نمو الطبقة المتوسطة فيها، كما أن لنا أن نتوقع ارتباطاً بين القيم الفنية لهذا الأدب في تطورها، وبين الدور الذي لعبته الطبقة المتوسطة عبر تاريخها الحديث ... "[4] .

ب- فن الخبر :

تظل سيطرة الطبقة البرجوازية، مدارَ حديث شكري عيّاد في ربطه بين "**فن الخبر**" والأجناس القصصية الحديثة، فيستهل هذا الربط بتعريفه فن الخبر، حيث يقول : إن " أصله تاريخ، فهو نوع من التفصيل لحادث ذي قيمة في حياة الجماعة، وبناءً على ذلك فإن راويه يتحرى صدق الرواية ويسوق خبره للعلم لا للتأثير"[5]، فالخبر في أصله ليس شكلاً فنياً، ولكن الطبقة البرجوازية التي نشأت في الأقطار العربية والمتعربة عندما تمركز النشاط الاقتصادي

---

[1] شكري عياد : **القصة القصيرة في مصر : دراسة في تأصيل فن أدبي** . ص 13
[2] المصدر نفسه ص 14
[3] المصدر نفسه ص 16
[4] انظر ص ص 20 ، 21 من المصدر السابق نفسه .
[5] المصدر نفسه ص 23

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

حول الأمصار الجديدة، أرادت خبراً من نوع آخر، أي أخباراً تتمتع بنوع من التأثير الجمالي الفني، بحيث

" تصور حياتها وأنماط سلوكها، وتمتع سامعها أو قارئها بهذا التصوير، وإن لم تراع الدقة في النقل، وهكذا تميزت هذه الأخبار بأن موضوعاتها مستمدة غالباً من الحياة المعاصرة، وأنها تمزج الواقع بالخيال، وأنها تقصد إلى الإطراف والتسلية "[1].

فهذا النوع لم يكن في الأصل شكلاً فنياً، وإنما وصفاً لحادث سيق للتأثير، اكتسب درجة من الفنية على يد إمامه الأول الجاحظ عن طريق ثلاثة جوانب : أولها استمداد حوادثه من الحياة المعاصرة، وثانيها مزج هذا الواقع المستمد من الحياة بالخيال، وثالثها قصده إلى الإطراف والتسلية، إرضاءً للطبقة البرجوازية آنذاك التي كانت مترفعة تنقب عن العيوب، وتنفي من صفوفها كل من يخرج على مواضعاتها عن طريق السخرية، وقد توفرت القدرة على الكتابة وتوظيف عنصر السخرية فيها، في واحد من أبناء تلك الطبقة، وهو الجاحظ الذي

" رمى بسهام الضحك كل من خالف شعائره الجديدة، وكانت شعائر هذا المجتمع ككل مجتمع برجوازي جاء على أثر عصر بطولي، تقوم على القصد والاعتدال، فسخر الجاحظ من المدعين جميعاً : مدعي العلم ومدعي الشجاعة ومدعي الكرم، وسخر من المبالغين جميعاً، حتى من يبالغون في صفة تعد فضيلة بمقاييس المجتمع البرجوازي كصفة الحرص على المال "[2].

هذه هي الأجواء التي نشأ فيها فن الخبر في تراث العرب القصصي، وقد أورد عيّاد خبرين من الأخبار التي رواها الجاحظ[3]، وعدداً من الأخبار التي رواها أحمد بن يوسف المصري[4]، واستقرأ العناصر الفنية في هذه الأخبار، في محاولة منه لتبيّن وجود عناصر فنية قصصية فيها، فوجد في الخبرين اللذين نقلهما الجاحظ العناصر الفنية القصصية التالية :

- الحدث، بحيث يقوم الخبر الذي يرويه الجاحظ " على حادثة طريفة أو "نادرة" تدل دلالة واضحة على خلق ثابت " وهو بذلك – في نظر عيّاد – قصة شديدة البساطة .
- الحوار، بحيث لا يضحّي الجاحظ " بالنبرة الطبيعية في الكلام في سبيل فصاحة اللغة، وهو يجعل حديث المتكلم دالاً على شخصيته حتى لتكاد ترتسم منه صورة كاملة " .
- طول الخبر، بحيث يساعد تفنن الجاحظ في استخدام العنصر الفني السابق – وهو الحوار – في إطالة الخبر " حتى ليستحق بفضل ما فيه من التفاصيل أن يسمى صورة، وربما اعتبر – بشيء من التسامح – قصة قصيرة "[5].

---

[1] المصدر نفسه ص 24
[2] المصدر نفسه ص 27
[3] انظر ص ص 24 – 26 من المصدر السابق نفسه
[4] شكري عيّاد : فن الخبر في تراثنا القصصي، (مجلة **فصول**، مجلد2، عدد4، سبتمبر، 1982م) . ص ص 14 - 18
[5] شكري عيّاد : **القصة القصيرة في مصر : دراسة في تأصيل فن أدبي** . ص 27

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

كما حلل عيّاد الهيكل الفني للأخبار التي رواها عن أحمد بن يوسف المصري إلى أربعة محاور تقوم في مجموعها على معادلة طرفاها : إحسان ← جزاء، وسمّى عيّاد الرابط بين الطرفين "مكافأة"[1]، فهو يجد إذن في هذه الأخبار عناصر فنية تقربها من "الصورة" وإلى حد أبعد، وهو القصة القصيرة .

ج- المقامة :

يمر تأصيل شكري عيّاد للأنواع القصصية الحديثة على جنس المقامة العربي العريق بمرحلتين : أولاهما استقراؤه العناصر الفنية في بعض المقامات، الأمر الذي يوصله إلى التأكيد أن بعضها يصلح لأن يعد قصة قصيرة مكتملة العناصر الفنية، وثانيها استقراؤه كذلك لثلاثة من الأعمال الفنية التي ألفت في العصر الحديث، حاول فيها مؤلفوها إحداث إضافات فنية على جنس المقامة العربي وإلباسه شكل القصة القصيرة، بحيث شكلت هذه الأعمال الفنية الثلاثة – في نظر عيّاد - جسراً بين جنس المقامة والقصة القصيرة العربية الحديثة .

- المرحلة الأولى :

يبحث عياد في هذه المرحلة عن العناصر الفنية التي تباعد بين جنس المقامة عند مؤلفَيها الأولَين : الهمذاني والحريري، والقصة القصيرة، ومن ثَمَّ العناصر التي تقارب بينهما، ليجد أن العناصر الفنية التي تفرق بينهما تتمثل فيما يلي :

- أن " كثيراً من المقامات الهمذانية والحريرية لا يحتوي على أكثر من زخرفة لفظية وحشد لألفاظ منتقاة، تشتمل على نسبة كبيرة من الغريب، في جمل مرصوفة مسجوعة "
- أن العقدة التي تدور حولها كثير من المقامات، هي بمثابة بحث لغوي " أو مسألة أدبية أو حلية بيانية، مما يدل دلالة واضحة على أن الغرض الأول لهذه المقامات كان تعليم اللغة والأدب " .
- أن " العيب الأساسي في المقامات، هو تكرار الموضوع وجمود القالب، فإذا لم يكن الموضوع من نوع الثقافة اللغوية ... فهو لا يخرج عن حيلة من حيل الكدية ... والقالب لا يعدو أن راوي المقامات عيسى بن هشام عند الهمذاني والحارث بن همام عند الحريري، يمر ببلد من البلاد في بعض أسفاره، فيلقى ذلك الأديب المتصعلك – أبا الفتح السكندري عند الهمذاني أو أبا زيد السروجي عند الحريري- آخذاً في حيلة من حيله ... "[2] .

أما العناصر الفنية التي تقارب بين الجنسين في نظر عيّاد فهي :

---

[1] شكري عياد : فن الخبر في تراثنا القصصي . ص ص 14 - 18

[2] شكري عياد : **القصة القصيرة في مصر : دراسة في تأصيل فن أدبي** . ص ص 28 ، 29

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

- أن الهمذاني يخرج من القالب الذي وصفه عيّاد من قبل "بالجمود" ويمثل لذلك بمقامة الهمذاني "الأسدية" .
- أن الحريري " يدخل في بعض المقامات شخصيات ثانوية على قدر عظيم من الحيوية، كشخصية القاضي الفاسق، أو الوالي الأحمق " .
- أن الهمذاني يبلغ " في "مقامته المضيرية" مستوى رفيعاً يصلح لأن يقارن بما بلغه كتّاب القصة القصيرة العالميون في العصر الحديث، والحادثة هنا يسيرة ... ولكن الحادثة أو "العقدة" في هذه المقامة هي أهون ما فيها، وإنما تتركز قيمتها الفنية على تصويرها الرائع للمضيف التاجر محدث النعمة، وطريقة التصوير تذكرنا بطريقة الجاحظ في اعتمادها الحوار ..."[1] .

فعيّاد يخرج بعد هذه المقارنة بنتيجة مفادها، أن هناك عدداً من هذه المقامات تحوي من العناصر الفنية للجنس القصصي، ما يخوّله الحكم بأن هذه المقامات يمكن أن توضع " في مجموعة من القصص القصيرة العربية في جميع العصور"[2]، وفي مصاف روائع القصص القصيرة العالمية – كما لوحظ من وصفه للمقامة المضيرية السابقة الذكر.

ويمكن للمرء أن يسجل في هذا الموضع مأخذاً على منهج عيّاد في موازنته بين جنسي المقامة والقصة القصيرة؛ ذلك أن بعض أقواله المقبوسة السابقة والتالية في هذا الموضع، توحي بأنه يعدّ القصة القصيرة جنساً أدبياً متطوراً أكثر من المقامة . والمنهجية العلمية تقتضي القول إن المقامة جنس فني قائم بذاته؛ بمعنى أن عناصره الفنية متوافقة مع الشكل الذي وضع فيه، والغرض الذي وضع لأجله، ولا ينبغي الحكم بأنه قصّر عن القصة القصيرة أو غيرها من الأجناس الأدبية التي نشأت في ظروف مغايرة . وفي ظني أن عيّاداً لا يذهب إلى تفضيل القصة القصيرة على المقامة، لأن ذلك لا يتوافق مع القناعة التي تكونت لدى القارئ - من خلال ما سبق من كلام - عن تقدير شكري عيّاد للموروث، وللدور الذي يمكن أن يؤديه في التأصيل للأجناس الأدبية الحديثة، هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى فإن قضية تشابه جنس المقامة مع القصة القصيرة في بعض العناصر الفنية، أمر يتفق عليه عدد كبير من النقاد العرب المحدثين، فعلى سبيل المثال، تقول الناقدة وداد القاضي في هذا الإطار :

> " فالملاحظ أن هناك مشابه بين المقامة من ناحية، وبين القصة القصيرة والمسرحية من ناحية أخرى، إذ فيها – مثل ما فيهما - شخصيات متوهمة وحدث يتعقد ثم ينحل تدريجياً إلى أن يحدث الانكشاف،

[1] انظر المصدر السابق نفسه ص ص 28 - 30
[2] المصدر نفسه ص 28

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ومن وجوه الشبه الإضافية بين المقامة وبين القصة القصيرة أن كليهما من الفنون السردية القصصية، وأن هناك راوياً معيناً فيهما يروي أحداثاً معينة "[1] .

فما يقصد إليه عيّاد إذن – كما يبدو لي – ليس أن يفضل جنس القصة القصيرة على المقامة، بل أن يبيّن أن العناصر الفنية القصصية، لا تتوافر في معظم المقامات، كما تتوافر في القصة القصيرة الناضجة فنياً . ولكن كان ينبغي على عيّاد صوغ عبارته، بحيث لا توهم بعض القراء بهذا المعنى السابق، الأمر الذي يفتح المجال لتوجيه سهام الانتقاد إليه بهذا الخصوص .

- المرحلة الثانية .

وهي المرحلة التي يخطو فيها جنس المقامة خطوة أكثر تقدماً نحو الأجناس القصصية الحديثة، وذلك على أيدي ثلاثة من الأدباء العرب المحدثين : محمد المويلحي في كتابه **"حديث عيسى بن هشام"** وحافظ إبراهيم في كتابه **" ليالي سطيح"**، ومحمد لطفي جمعة في كتابه **" ليالي الروح الحائر"**، لتكون هذه الأعمال مرحلة وسطاً بين جنس المقامة وأجناس القصص الحديثة، حيث يتناول عيّاد هذه المؤلفات الثلاثة بالقراءة محللاً إياها من جانبي الموضوع والعناصر الفنية، مبيناً كيف عادت إلى جنس المقامة بوصفه جنساً موروثاً، وبثت فيه الشيء الكثير من روح الجنس القصصي الحديث، وفي ظني أن عيّاداً متأثر إلى حد كبير في هذا التحليل، ولا سيما فيما يتعلق بتحليله لكتابي المويلحي وحافظ إبراهيم، بدراسة عبد المحسن طه بدر **"تطور الرواية العربية الحديثة في مصر،1870- 1938"** التي بيّن فيها بدر تأثر هذين الكتابين بجنسي المقامة والرواية، بوصف الأول جزءاً من الموروث العربي، وبوصف الثاني جنساً غربياً حديثاً[2]، لا سيما أن عيّاداً يشير إلى هذا التأثر في مقدمة كتابه **"القصة القصيرة في مصر : دراسة في تأصيل فن أدبي"**، كما أشير إلى ذلك سالفاً[3] .

وكتاب محمد المويلحي هو أول هذه المؤلفات من حيث الترتيب الزمني، فقد وضعه بين عامي 1898– 1900م، بعد أن ذهب

" في شبابه إلى فرنسا، وعرف لغتها واتصل بأدبائها ... وكان إميل زولا من أحظى القصصيين الفرنسيين لدى القراء في ذلك العهد – أواخر القرن التاسع عشر – ومذهب زولا في القصص يقوم على القرب من الواقع، ودراسة شبه علمية، فكان ما ثقفه المويلحي من ذلك مزاجاً قوياً لوّن المقامة عنده تلويناً جديداً "[4] .

---

[1] وداد القاضي : مقامات بديع الزمان الهمذاني، تقنية القناع ومراميها الفنية والفكرية، ضمن كتاب **في محراب المعرفة : دراسات مهداة إلى إحسان عباس** . ص 466

[2] انظر الكتاب ص ص 82 - 88

[3] انظر مقدمة الكتاب ص ص 5 ، 6

[4] شكري عياد : **الأدب في عالم متغير** . ص ص 42 ، 43

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

قاصداً من ذلك إلى غرض اجتماعي، هو " شرح أخلاق أهل العصر وأطوارهم، ووصف ما عليه الناس في مختلف طبقاتهم "[1]، فعمله من هذه الناحية يعد تطويراً لهذا الجنس، ذلك أن المقامة " القديمة وإن مزجت التسلية بالتعليم، فإنها لم تقصد الأحوال الاجتماعية بالوصف ولا الأخلاق بالشرح، ولكن الأحوال والأخلاق كانت ترد فيها عرضاً داخل إطار شديد التحديد قليل التنوع "[2]، ولكن المويلحي الذي كان ممن اشترك " في الثورة العرابية، وهو صبي يافع، وكان من حلقة المفكرين الثائرين على جمود الشرق وتأخره، حلقة جمال الدين الأفغاني ومحمد عبده "[3]، يقصد إلى وضع يديه على مواطن الخلل في البناء الاجتماعي في عصره، من خلال وضعه لهذا المؤلف، وهذا هو الفرق بين عمله هذا و جنس المقامات .

أما من حيث البناء الفني واللغوي، فإن عيّاداً يلاحظ أنه قد تقدم بجنس المقامة خطوة أكثر قرباً من الأجناس القصصية الحديثة، من دون أن يتمكن من تمثل العناصر الفنية الكاملة لهذه الأجناس، وذلك على النحو التالي :

- ففي جانب تسلسل الحوادث، يلاحظ عيّاد فيه أن اتصال الحوادث في بعض أجزاء الكتاب يقربه من شكل الرواية الحديثة ويباعده عن جنس المقامة[4]، ممثلاً لذلك بفصل "العرس" وهو أحد فصول الكتاب الثلاثة، الذي " هو أغنى الفصول الثلاثة بالحوادث، فثمة حفل ووليمة، وخطبة وقصيدة وغناء، وثمة سكر وغزل، وثمة – آخر الأمر – شجار يتدخل رجال الشرطة لفضه "[5] .
- أما من حيث "العقدة" فقد نجح المويلحي في تطويرها في جنس المقامة، بحيث لم تعد " حيلة من حيل الأديب الأفاق "، وإنما أصبحت تتمثل في " احتدام النقاش بين فريق من الناس حتى يصل إلى الشجار"، ولكنّ هذا النجاح برغم ذلك ظل محدوداً، ذلك أنه " لم يصل إلى إحساس حقيقي "بالعقدة" كما ينبغي أن تكون في عمل قصصي حديث "[6] .
- لم ينجح المويلحي في الخروج بالمقامة من إطار " التصوير النمطي للشخصيات " إلا نجاحاً محدوداً، وذلك ناتج – في نظر عيّاد – عن أن همّ المويلحي " بوصفه مفكراً إصلاحياً، هو أن يشخص العيوب العامة في كل من الفئات العليا في المجتمع، وسواء ركز عدسته على شخصية واحدة، أم نقلها بين شخصيات متعددة، فالشخصية الاجتماعية هي الظاهرة عنده : الشخصية الواحدة نموذج لا يتميز عن آلاف يماثلونه في الوضع

---

[1] شكري عياد : **القصة القصيرة في مصر : دراسة في تأصيل فن أدبي** . ص 79
[2] المصدر نفسه ص 79
[3] شكري عياد : **الأدب في عالم متغير** . ص 43
[4] شكري عياد : **القصة القصيرة في مصر : دراسة في تأصيل فن أدبي** . ص 82
[5] المصدر نفسه ص 84
[6] انظر المصدر السابق ص ص 82 - 89

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الاجتماعي "، إلا أن نجاحه في هذا الإطار تمثّل في إيجاد عدد من "الأبطال" وخلق بعض الشخصيات "الفاعلة والمنفعلة" كشخصية صاحب العرس، فهذه الشخصية " وإن كانت شخصية نمطية، فهي ليست مجرد بوق للتعبير عن فكرة، بل هي شخصية فاعلة منفعلة يحكمها الشعور بالنقص الناشئ من جهل الرجل وتخلفه "[1] .

- أما من حيث استخدام الحوار، فقد تمكن المويلحي من تقريبه " إلى لغة القصص الحديثة في بعض فقرات الحوار التي تحكي محاورات الناس في حياتهم العادية، ولا يتخذها الكاتب بوقاً للتعبير عن أفكاره "، بحيث اتصف هذا الحوار – في نظر عيّاد – بدرجة كبيرة من الرشاقة التي يحاكي بها الواقع " إلى درجة التسامح في استعمال كلمات إفرنجية ككلمة "مونشير" في حديث نائب شاب، وهذا قدر من المرونة اللغوية لا غنى للقصة الحديثة عنه، وقد كان للمويلحي فضل كبير في تيسيره لمن جاء بعده من كتابها "، وهذا النجاح آت – في نظر عيّاد – من ميل المويلحي إلى التأليف المسرحي الذي لم يتح له إشباعه على الوجه الصحيح[2] .
- وفي جانب النسيج اللغوي، فإن عيّاداً يلاحظ أنه قد جاء على شكل " مزيج من لغة المقامة، ولغة المقالة ولغة القصص الحديثة "، بحيث تتراءى هذه الأشكال الثلاثة في مواضع محددة من بناء المقامات " ففي وصف المناظر والشخصيات يبدو المويلحي محافظاً على لغة المقامة بسجعها وزخرفها اللفظي، وتُكسب هذه اللغة أوصافه المادية طابع المبالغة، كما تبرز نمطية شخصياته " أما لغة المقالة فتغلب " على فقرات النقد الاجتماعي، وهي لغة مرسلة غالباً وإن عمدت إلى السجع أحياناً لمزيد من التأثير " وأسلوب السرد يأتي أحياناً مسجوعاً " على طريقة المقامات، فيجمد عند الأوصاف التي استهلكها الشعراء والناثرون منذ قرون ... وربما تجرد السرد من السجع والزخرف البياني، فجاء قريباً من أسلوب القصص الواقعي ..."[3] .

وبذلك يكون المويلحي قد خطا بالمقامة – في جانبيها الموضوعي والفني – خطوة قربتها إلى الأجناس القصصية الحديثة، بعد أن كانت " ملحاً للتنبيه لا للتمويه " وبعد أن كانت تلتزم السجع والزخرف البياني في لغة سردها وحوارها، وبعد أن كانت تدور – من حيث العناصر الفنية – في إطار نمط جامد يباعدها في هذه الجوانب عن الأجناس القصصية الحديثة[4] .

---

[1] انظر المصدر السابق ص ص 82 – 84 ، 89
[2] انظر المصدر السابق ص ص 88 ، 89
[3] انظر المصدر السابق ص ص 85 – 87
[4] انظر كتاب شكري عيّاد : **الأدب في عالم متغير** . ص ص 42 ، 43

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ومن ثَمَّ يُجري شكري عيّاد، في الخطوة التالية من هذه المرحلة، موازنة بين كتاب الشاعر حافظ إبراهيم **"ليالي سطيح"** وكتاب المويلحي السابق، من حيث الموضوع والعناصر الفنية، حيث يجزم عيّاد بأن حافظاً قد تأثر في عمله هذا بعمل المويلحي، ذلك أن كتاب حافظ قد صدر بعد كتاب المويلحي بست سنوات (1906م)، فالكتابان إذن يصدران في نظر عيّاد عن ظروف سياسية واجتماعية وثقافية واحدة، وإن كانا يختلفان في الدوافع التي وراء وضع كل منهما، ولعل من أبرز الدوافع التي كانت وراء وضع المويلحي لكتابه، أنه " كان ناعماً في حياته الخاصة، لا يشكو فقراً ولا هواناً يقربانه من الجوانب الأكثر ظلاماً في حياة البشر"[1]، أما أبرز الدوافع التي كانت وراء وضع حافظ لكتابه، فهي أنه كان يعيش في فقر وضنك، ولهذا

> " كله اختلفت نبرة **"ليالي سطيح"** عن نبرة **"حديث عيسى بن هشام"** فكانت الأولى حادة، متهكمة، ناقمة، شخصية، حين كانت الثانية ساخرة ناقدة، متأملة مراقبة، وكان غرض حافظ الأول من وضع لياليه هو أن يفرج عن عواطفه الثائرة "[التمييز من الباحث][2] .

أما من حيث الجوانب الفنية، فإنهما يتشابهان أولاً في الهيكل الذي وضع كلاهما فيه، ذلك أن كليهما يتألف من فصول بينها رابط ضعيف

> " والخيط الذي يربط فصول كل من الكتابين، هو حادثة خيالية يركب عليها الكاتب عظاته ... فإذا كان المويلحي قد بعث من القبر قائداً من قواد الجيل الماضي وراح يستعرض معه مظاهر التغير في حياة البلاد، فإن حافظاً قد استنزل كاهناً من كهان الجاهلية ... وجعل يذهب إليه كل ليلة بمشكلة جديدة متلمساً عنده حلاً لها ... "[3] .

وفي جانب رسم الشخصيات، فإن حافظاً – كما يرى عيّاد – لم يبلغ شأو المويلحي في رسم نماذج اجتماعية، لأنه لا يخلق الشخصيات في مقاماته، وإنما يأتي بها من التاريخ ويعلق عليها مجرد تعليق، هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى فهو يقدم " أوصافاً يمكن أن تنطبق على أفراد كثيرين، دون أن تكون مع ذلك "نمطاً" شخصياً، أي نموذجاً يصور أبرز خصائص هذه الفئة من الناس جسمية كانت أو نفسية "[4] .

أما في جانب الحوار فإن عيّاداً، يلاحظ أن حافظاً لم يستطع أن يبلغ بالحوار درجة تقربه من الأجناس القصصية الحديثة، كما فعل المويلحي من قبل في بعض المواضع من مقاماته، فالشكل الذي يظهر فيه الحوار عند حافظ، هو أن " أشخاصه يسردون ما وقع لهم، وسطيحاً يلقي أحكامه إليهم "[5]، وعلى الرغم من أن لغة حافظ تمتاز في جانب "السرد" بالجزالة، فإن عيّاداً يلاحظ ضعفاً عند حافظ في هذا الجانب يتمثل في أن السرد عنده، لا يعنى بالتفاصيل ويلقي الخبر في

---

[1] شكري عياد : **القصة القصيرة في مصر : دراسة في تأصيل فن أدبي** . ص 90
[2] المصدر نفسه ص 91
[3] المصدر نفسه ص 91
[4] انظر المصدر السابق نفسه ص ص 92 ، 93
[5] المصدر نفسه ص 94

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

عمومه، ذلك أن حافظاً غالباً ما " ينفض جملة الخبر دون عناية بالتفاصيل ... وربما وصفت المشكلة وصفاً يفتقر إلى فعل معين ... فتعرض القضية عرضاً عاماً، وتعالج بمفاهيم عامة على طريقة المقال الاجتماعي "[1] .

ولم يحظ عنصرا : "تسلسل الحوادث" و"العقدة" بكبير اهتمام من جانب عيّاد، في موازنته هذه بين عملي المويلحي وحافظ، خلا إشارته إلى أن الفرق بين هذين العملين في جانب تسلسل الحوادث، يتمثل في أن المويلحي يدخل بصاحبه كل يوم في مشكلة جديدة، بينما يقع حافظ نفسه كل يوم في مشكلة جديدة، ومن ثَمَّ يأتي إلى صاحبه سطيح باحثاً عن الحل عنده . أما فيما يخص "العقدة"، وهي الجانب الفني القريب من تسلسل الحوادث، فإن عيّاداً يشير إلى أن حافظاً قد أهملها إهمالاً، ولم يخرج بها من إطار "حيل الأديب الأفاق" كما فعل المويلحي من قبل[2].

فعيّاد يلاحظ إذن، أن حافظاً لم يبلغ في معظم العناصر الفنية شأو المويلحي، على الرغم من أنه من المفترض أن يتأثر حافظ بالمويلحي في هذه الجوانب، ويعمل على تطويرها خطوة متقدمة، اعتماداً على أن كتاب حافظ وضع بعد كتاب المويلحي بست سنوات، وأن حافظاً تأثر بعمل المويلحي كما أشار عيّاد في موضع سابق . ولكن الملاحظة الإيجابية التي يسوقها عيّاد حول أسلوب حافظ في هذا الكتاب، هي ملاحظته سمتين أسلوبيتين تقربانه من القصص الحديث، وتمثلان إرهاصاً للأسلوب الرومنسي في القصص الحديث، وأولاهما هي توهج أسلوب حافظ، حين يتحدث عن ذكريات شخصية كان لها أثر عميق في نفسه، مع أن هذه الصور قليلة في كتاب حافظ، وعلى الرغم من أنها ما تزال مثقلة بأردية من اللغة، فإن عيّاداً يصفها بقوله : " ولكنها على الرغم من ذلك تحمل من حرارة الانفعال ما يسوغ لنا اعتبار **"اليالي سطيح"** إرهاصاً للأسلوب الرومنسي في الكتابة القصصية "[التمييز من الباحث] [3]، وثانيتهما ملاحظة عيّاد المتعلقة بتسلسل الحوادث في مقامات حافظ، هذا العنصر المتمثل في وقوع حافظ في مشكلات متوالية، يسارع إلى البحث عن حل لها عند سطيح، إذ يلاحظ عيّاد أن فيها خيطاً يحاول حافظ أن ينميه وهو علاقته بسطيح، حيث يقول عيّاد : " وهنا أيضاً يظهر إرهاص القصص الرومنسي، إذ إن الصورة الخيالية تستولي على الراوي أو البطل تدريجياً وإن لم تبعده عن الواقع الاجتماعي [4]".

وإشارة شكري عيّاد السابقة، إلى كون هاتين السمتين الأسلوبيتين عند حافظ، تمثلان إرهاصاً للأسلوب الرومنسي في القصص العربي – هي بمثابة صلة الوصل بين حديثه عن الكتابين

---

[1] المصدر نفسه ص ص 94 ، 95
[2] انظر المصدر السابق نفسه ص ص 96 ، 97
[3] المصدر نفسه ص 95
[4] المصدر نفسه ص 97

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

السابقين، وكتاب محمد لطفي جمعة **"ليالي الروح الحائر"**، الذي هو ثالث هذه الكتب وآخرها، حيث يظل عيّاد في إطار الموازنة بين هذه الكتب الثلاثة، ليلاحظ مدى التقدم الذي أحرزه هذا الكتاب الثالث، للوصول إلى السمات الفنية للقصص الحديث . إذ يلاحظ عيّاد بدايةً، أن هذا الكتاب متأثر في عنوانه **"ليالي الروح الحائر"** بكتاب حافظ **"ليالي سطيح"**، لا سيما وأن كلاً من **"الروح الحائر"** و**"سطيح"** مخلوقان غيبيان، كما أنه متأثر به في المقدمة الخيالية لكليهما، ولكن موضوع هذا الكتاب مختلف عن موضوعي الكتابين السابقين، فإذا كان ذانك الكتابان يتناولان موضوعات وقضايا اجتماعية، فإن هذا الكتاب الثالث – كما يقول عيّاد – : يسلمنا " إلى صورة مجسمة للحيرة الرومنسية التي نزعم أنها يمكن أن تعطينا شعاعاً من نور الحقيقة " .

وهذا هو المحور الفاصل في نظر عيّاد بين هذا الكتاب وسابقيه، وبين مرحلتين : أولاهما التي تمكن فيها المويلحي وحافظ إبراهيم من " أن يعدّلا في شكل المقامة، بأن أدخلا فيها عناصر من الرواية والمقالة والصورة "، وثانيتهما هي المرحلة التي ظهرت فيها

> " الحركة الرومنسية في أدبنا العربي بما يشبه الانفجار، في أواخر العشر الأول من هذا القرن [وهي المرحلة ذاتها التي ظهر فيها كتاب محمد لطفي جمعة 1912م] . ففي المهجر ظهرت **"عرائس المروج"** و**"الأرواح المتمردة"** لجبران (1906 و 1908) وفي مصر بدأ المنفلوطي ينشر مقالاته الوجدانية في **المؤيد** سنة 1907 ونشر الجزء الأول من ديوان شكري سنة 1909 "[التمييز من الباحث] .

وهنا يعمد عيّاد لتوضيح المفهوم الدقيق لفكرة الرومنسية في القصص الحديث بوصفه لكلمة "الرومنسية"، بأنها

> " ترتبط في الأدب القصصي الحديث بالعقدة العجيبة والحوادث الخارجة عن المألوف، ولكنها تدل – من حيث أسلوب فني في القصص وغيره، وفي الأدب كما في سائر الفنون – على نزعة إلى إطلاق الفنان للعواطف الفردية، وكثيراً ما تختلط بالسخط أو التشاؤم أو اتهام المجتمع وتبرئة الفرد " .

ومن ثَمَّ يتساءل عيّاد - في سبيل تأكيد فكرته التي تقول إن كتاب جمعة هذا يمثل مرحلة إضافة وتطوير لجنس المقامة، واكتسابها شكل الجنس القصصي الحديث - عن سبب اختيار جمعة لشكل المقامة حين أراد أن يصوغ كتابه هذا ؟ ويجيب بأن سابقي جمعة : المويلحي وحافظاً

> " كانا قد طورا شكل المقامة فعلاً، بحيث بعد إلى حد كبير عن جموده القديم، وكان اتجاههما يغري بمتابعتهما على نفس الطريق، وخصوصاً إذا كان الأدب القصصي الحديث لا يزال في دور البدعة [فيما يخص الأدب العربي الحديث] " .

بمعنى أن عيّاداً مؤمن أن كتاب محمد لطفي جمعة هذا، واعتماداً على كتابي محمد المويلحي وحافظ إبراهيم – قد أضاف تعديلات على الشكل الفني لجنس بالمقامة، قربها من شكل الجنس القصصي الحديث . ودليل ذلك أن عيّاداً يلاحظ أن هذا الكتاب ينقسم

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

" إلى فصول مختلفة الأساليب، فبعضها تأملات في الحياة والموت والمجتمعات والناس، صيغت في أسلوب من النثر الوجداني، وبعضها شعر منثور في موضوعات رومنسية شائعة كالفن والمجد والتضحية والثورة على الطغيان، وبعضها قصص قصيرة، ومعنى ذلك أننا لم نعد أمام صورة معدلة من المقامة "[1] .

وإنما أمام "قصص"، بالمعنى الفني والاصطلاحي للكلمة، فالليلتان : السادسة والسابعة، من بين هذه الليالي هما "صورتان من صور الشقاء الإنساني التي تكثر في الأدب الرومنسي" والليلتان : الحادية عشرة والثانية عشرة " صورتان للمرأة والحب، والقصص الرومنسي يميل عادة إلى تصوير المرأة والحب"[2] . فهذه الكتب الثلاثة إذن، في نظر عيّاد، هي بمنزلة مرحلة وسطى بين جنس المقامة القديم والأجناس القصصية الحديثة .

د- المقالة .

المقالة شكل أدبي نثري حديث[*]، وقد لعبت الصحافة دوراً مهماً في تطور هذا الجنس، بعد أن كان جنساً هامشياً[3]، وذلك على أثر اختراع الإنسان آلات الطباعة، وعلى الرغم من حداثة نشوئها، فقد " كانت هي الوعاء الذي صبت فيه أفكار الإصلاح والنهضة وعولجت قضايا الحكم والسياسة "[4]، والمقالة أنواع، ومن بينها "**المقالة القصصية**" التي تمثل في نظر عيّاد أصلاً من أصول الأجناس القصصية الحديثة، لأنها تتناول قضية ما بالتحليل والمناقشة، وتوظف في أثناء ذلك عنصر "القص"[**]، في سبيل تدعيم فكرة هذه المقالة أو نفيها، ذلك أن المقالة " في حقيقتها شأن سائر فنون الأدب الأخرى، تقوم على ملاحظة الحياة وتدبر ظواهرها وتأمل معانيها "[5] .

وعلى الرغم من أن المقالة كانت " ذات طابع بدائي فج، وكانت أقرب إلى أسلوب المقامات "[6] في بدايات نشوئها، أواخر القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين، نتيجة شيوع أسلوب الصنعة والتكلف، فإن عيّاداً يجد أن عدداً من كتّاب المقالة القصصية، قد خطوا بها خطوة قربتها نحو فن القصص الحديث، ومن بينهم ثلاثة أعلام هم : المنفلوطي والمازني وطه حسين، لما في كتاباتهم " من تطور واع من شكل المقالة إلى شكل القصة القصيرة، أو إدراك واضح لخصائص كل من الفنين، وتعمّد للوقوف في منطقة وسط بينهما "[7]، حيث يحلل عدداً من مقالاتهم التي

---

[1] الفقرات السابقة مقتطفة من المصدر السابق نفسه ص ص 101 - 103

[2] المصدر نفسه ص 103، وانظر استقراء عيّاد للعناصر الفنية في بعض هذه الليالي، ص ص 103 – 109 من المصدر نفسه

[*] عقد الباحث عمر أخورشيدة فصلاً تحدث فيه عن نشوء وتطور فن المقالة في العالم العربي، وأنواعه وأسماء أهم أعلامه : انظر رسالته الماجستير : **المقالة الأدبية في كتابات خالد الكركي**، (جامعة آل البيت، الأردن، 2006م) . ص ص 6 - 19

[3] إسماعيل إبراهيم : **فن المقالة الصحفي**، (دار الفجر، القاهرة، 2001) . ص 23

[4] شكري عيّاد : **القصة القصيرة في مصر : دراسة في تأصيل فن أدبي** . ص 111

[**] يعرف عبد العزيز شرف المقالة القصصية بأنها هي " التي يسرد فيها الكاتب بعض القصص والحكايات الحقيقية والمخترعة " انظر كتابه : **التفسير الإعلامي لأدب المقالة**، (دار عالم المعرفة للنشر والتوزيع، القاهرة، 1995م) . ص 276

[5] محمد يوسف نجم : **فن المقالة**، (دار بيروت للطباعة والنشر، ط2،1960م) . ص 8

[6] عمر الدسوقي : **نشأة النثر الحديث وتطوره**، (دار الفكر العربي، القاهرة، د . ت) . ص 54

[7] شكري عيّاد : **القصة القصيرة في مصر : دراسة في تأصيل فن أدبي**. ص ص 111 ، 112

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

كتبت في هذا الإطار ليلاحظ العناصر الفنية التي اقتربت فيها هذه المقالات من القصة أو ابتعدت عنها .

ويلاحظ عيّاد في مقالات المنفلوطي التي وردت في كتبه : "**النظرات**" الأولى والثانية 1910 و 1912 ومجموعته "**العبرات**" 1915 – أن المنفلوطي وقف فيها موقفاً وسطاً بين الفنان والواعظ[1]، ذلك أنه يتناول قضية أو فكرة ما بالنقاش، مورداً القصة في ثنياتها في سبيل توكيد فكرته على شكل "خبر"، بقصد الإعلام والوعظ لا بقصد التأثير الفني، وهذا هو مدخل عيّاد في تسجيل نقاط الضعف على العناصر الفنية في قصص المنفلوطي هذه، والتي يمكن رصدها في ثنيات كلام عيّاد على الشكل التالي :

- أن الكاتب في هذه المقالات القصصية يقوم بدور الراوي، ولا شأن له في القصة إلا اطّلاعه على أحداثها ومساعدته لأبطالها في محنتهم، بحيث يأتي اطّلاعه على هذه الحوادث في الغالب مفتعلاً، وقد أتاحت هذه الطريقة " للمنفلوطي أن يدخل في القصة ما يشاء من آراء وتعليقات، كالحديث الطويل عن "الحجاب" في القصة المعنونة بهذا العنوان، وملاحظاته الساخرة على الطب والأطباء في مواضع عدة "، ولكن عيّاداً يسجل هنا أن " قيام الكاتب بدور الراوي ظاهرة لا يشذ فيها المنفلوطي عن غيره من الكتاب في المرحلة البدائية من كتابة القصة في الآداب المختلفة "[2] .
- أن الكاتب يروي القصة بأسلوب وصفي لا يتوافر على شيء من السرد الفني، بحيث تبدو العقدة شديدة التهافت مفتقرة إلى الإحكام، حيث يلاحظ عيّاد، في هذا الإطار، أن المنفلوطي حاول أن يتحول من الأسلوب الوصفي إلى أسلوب السرد الفني، لكنه " لم يلبث أن جمد على طريقة واحدة في كتابة القصة : مقدمة يصور فيها البطل التعس وكيف لقيه الكاتب، ثم عرض للقصة يأتي عادة على لسان البطل أو البطلة، ثم خاتمة يرثي فيها الكاتب لحالهما، ويستنزل لهما الرحمة "[3] .
- أن تمسّك المنفلوطي بالأسلوب الوصفي – المشار إليه سابقاً – أدى به في نظر عيّاد إلى عيب فني، وهو " أنه كان يجعل أشخاص القصة هم المتكلمين، ولو التزم موقف الراوي من بدء القصة إلى نهايتها، لكان التناسب بين الشكل والمضمون في مقالاته القصصية أظهر "[4] .

---

[1] المصدر نفسه ص 127
[2] المصدر نفسه ص 124
[3] المصدر نفسه ص ص 125 ، 126 – وانظر ص 117 من المصدر نفسه
[4] المصدر نفسه ص 124

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

- أن الكاتب يحرص " دائماً على أن يكني عن أبطاله ولا يذكر لهم أسماء، فبطله غالباً "فلان" ومرة "عظيم من عظماء هذه المدينة"، ومردّ ذلك في نظر عيّاد، إلى أن المنفلوطي " يرى تجنب التصريح بالاسم مؤكداً لواقعية الخبر، وإن كان من المحتمل أيضاً أنه لم يشعر بحاجة لتسمية أبطاله، لأن الرسم في القصة يوحي بشخصية متميزة "[1]، وهو ما لم يكن في قصد المنفلوطي، لأن مقام الوعظ عنده يقتضي التعميم لا التخصيص .

ولكن على الرغم من نقاط الضعف هذه، في مقالات المنفلوطي القصصية، فإنها في نظر عيّاد تظل محتفظة بروح القصة، و"ممثلة لجانب هام من جوانب الحركة الرومنسية في الأدب العربي الحديث"[2] .

أما حين ينتقل عيّاد إلى الحديث عن الدور الذي أداه إبراهيم المازني وطه حسين، في تأصيل القصة القصيرة على المقالة القصصية، ولا سيما في كتابي المازني : "**صندوق الدنيا**" و"**قصة حياة**"، وكتاب طه حسين"**المعذبون في الأرض**" - فإن عيّاداً لا ينهج المنهج ذاته الذي سلكه في تتبع مقالات المنفلوطي القصصية، من حيث تسجيل نقاط الضعف أو القوة التي تقرب هذه المقالات القصصية من روح القصة القصيرة الحديث، وإنما يلتفت إلى الأجواء العامة والخاصة التي عكستها مقالات المازني وطه حسين القصصية، فإذا كانت مقالات المنفلوطي ممثلة لجانب من جوانب الحركة الرومنسية، فإن هذه الحركة قد تضعضعت نتيجة المعاناة التي كان يقاسيها الإنسان المصري من جراء الاستعمار الإنجليزي، وكان الاتجاه الفني العام نحو الواقعية

> " وبينما استطاع بعض الشباب ذوي النزعة الواقعية أن يسايروا هذا الاتجاه أو يدوروا حوله بعض الوقت، معتقدين أن الحركة ما تزال في مدها الصاعد، فإن أصحاب النزعة الخيالية [الرومنسية] شعروا بما يشبه الصدمة، وكان لا بد لهم أن يحدثوا في أنفسهم نوعاً من التوازن ... هذا الموقف الذي يمكننا أن نسميه "رومنسية منعكسة" هو ما يعبر عه نثر المازني، وقد وجد المازني أن شكل "المقالة القصصية" الذي اطلع على كثير من نماذجه في الأدب الإنجليزي هو أنسب الأشكال للتعبير عن الموقف ... "[3] .

كما وجد هذا الشكل صالحاً للتعبير عن جوانبه الذاتية، و" خيبة أمله في أحلامه الأولى وأساه لضياع تلك الأحلام ... "[4] .

وقد كتب المازني في السنوات الأخيرة من حياته، تحت تأثير هذين الدافعين : العام والذاتي، عشرات من القصص القصيرة – كما يقول عيّاد – إلى جانب ما كتبه من المقالات القصصية،

---

[1] المصدر نفسه ص ص 126 ، 127
[2] المصدر نفسه ص 127
[3] المصدر نفسه ص ص 128 ، 129
[4] المصدر نفسه ص 129

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ولكنه كان في معظم هذه القصص يجاري ذوقاً شاع بين الجمهور، بعد أن لم يكن له كبير اعتبار، وهذه المجاراة تتمثل في أنه " يقدم مادة للقراءة السهلة أكثر مما يقدم انطباعات حية "[1] .

إذن فقد كانت شخصية كاتب المقالة القصصية، تعيش إلى جانب شخصية كاتب القصة القصيرة في نفس المازني في الوقت نفسه، فكان من الطبيعي إذن أن يبدع المازني رائعة من روائع القصص القصيرة، وهي قصته **"تفيدة"** في مجموعته **"في الطريق"** التي توافر لها العنصر الفني المهم الذي ميز به عيّاد القصة القصيرة من كل من الرواية والصورة، وهو ما سمّاه – كما مر سالفاً – **"وحدة الانطباع"**، حيث يقول عيّاد في التعليق على هذه القصة :

" ولكن الانطباع الواحد الذي يكتمل من خلال أجزائها دون تشعب أو استرسال، واستغراق الكاتب استغراقاً يوشك أن يكون كاملاً في أداء هذا الانطباع، دون أن يستطرد إلى مناقشات مع نفسه أو مع قارئه، هما السمتان اللتان تميزان هذا العمل من أعمال المازني الأخرى الصادرة عن نفس المنبع، واللتان تجعلانها – في نظرنا – درة من درر القصة القصيرة في أدبنا "[2] .

أما المقالات القصصية التي كتبها طه حسين في كتابه **"المعذبون في الأرض"**، والتي كان يحرص - كما يقول عيّاد - " كل الحرص على ألا يبدو فيها لقرائه كاتباً للقصة القصيرة "[3]، فإن عيّاداً يشبهها **"بالصور"** التي ألفها الكاتب الروسي تورجينيف في كتابه **"صور صياد"** . فإذا كان قالب **"الصورة"** هو القالب

" المناسب لتورجينيف، إذ لم يكن من المستطاع بالنسبة لحساسية الكاتب ولا لحساسية قرائه ولا لحساسية السلطات، أن يعدو بشخصيات أولئك المساكين طور "الملاحظة" إلى طور "الانطباع" أو إلى طور "الاندماج"، فكذلك كان على طه حسين أن يتجنب قالب القصة القصيرة ليجعل أبطاله ومشكلات أولئك الأبطال أشد إقناعاً "[4] .

فطه حسين إذن – كما يرى عيّاد – يتجنب كتابة القصة القصيرة عن عمد، لا سيما وأن هذا الجنس، كان قد استوى على عوده عند إبراهيم المازني، وما ذلك إلا لأن طه حسين يقصد إلى الإقناع لا للتأثير .

أما ربط شكري عيّاد، بين المسرح، بوصفه جنساً نثرياً حديثاً، وبين الموروث العربي، فإنه قد جاء على شكل لملمة للفرضيات التي حاولت تفسير سبب خلو الأدب العربي القديم من فن التمثيل المسرحي، حيث يجدها خمساً يرفض أربعاً منها ويستبقي واحدة، وهذه الأسباب كما يدعوها عيّاد : سبب عقلي، وسبب اجتماعي، وسبب ديني، وسبب تاريخي، وسبب لغوي، حيث يقول أصحاب التفسير العقلي، إن العرب لا يتمتعون بعقلية تحليلية كاليونان، ولذلك تلاحظ حين تقرأ

[1] المصدر نفسه ص 140
[2] المصدر نفسه ص 141
[3] المصدر نفسه ص 146
[4] المصدر نفسه ص 148

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

قطعة من الأدب العربي نظماً أو نثراً، أن الأفكار لا تتسلسل تسلسلاً دقيقاً، ولهذا قصر العرب في الأدب القصصي بأنواعه[1] .

أما أصحاب التفسير الاجتماعي فيقولون، إن التمثيل يحتاج إلى حياة مدنية مستقرة وجمهور يجتمع له ودور تقام من أجله، والشاعر العربي في الجاهلية لم يكن يعرف إلا حياة الصحراء، لذلك فقد كان الشعر الذي يناسب حياته، هو ذلك الذي يروى مشافهة، وحين عرف العرب الحياة المستقرة بعد الإسلام ظل هذا الضرب من الشعر هو المثل الأعلى عندهم، إذ إنهم نظروا إلى الشعر الجاهلي على أنه النموذج الذي لا ينبغي أن يخرجوا عنه[2] . وقال أصحاب التفسير الديني، إن وثنية العرب في العصر الجاهلي كانت وثنية ساذجة، لم تتطور ولم تتمخض عن طقوس ومراسم تؤدي إلى نشوء فن التمثيل، كما نشأ عند اليونان، أما بعد أن جاء الإسلام فقد وجد العرب في عقيدته السمحة وضوحاً لا يحتاج إلى تأويل، ومن أجل ذلك أعرضوا عن ترجمة أدب اليونان من ملاحم ومسرحيات، لما تتضمنه من آلهة متعددة وعبادة أبطال[3] .

وردّ أصحاب التفسير التاريخي[*] غياب فن التمثيل من الأدب العربي القديم، إلى أن العرب حين دخلوا في دور الحضارة، وأصبح في مقدورهم أن يطّلعوا على أدب اليونان التمثيلي ويحذوا حذوه، كان هذا الأدب مهجوراً عند أهله، إذ إن الدولة البيزنطية في العصر المسيحي، أهملت فن التمثيل وعدته من مخلفات الوثنية، وهكذا كان الأدب التمثيلي عندهم غير موجود[4]، ويقول أصحاب التفسير اللغوي أخيراً، إن الزعم بخلو الأدب العربي من التمثيل، لا ينصب إلا على الأدب الفصيح وحده، ولم تكن بهذا الأدب الفصيح حاجة إلى فن التمثيل، إذ إن شعراء الفصحى وناثريها كانوا يعيشون في كنف الملوك والأمراء، يصنعون قصائد المديح المبالغ فيه، " والتمثيل فن لا يعيش إلا بين الجماهير "[5] .

وهذا السبب هو الذي كان بمثابة مدخل لعيّاد، إلى الربط بين المسرح في الأدب العربي الحديث، وبين الموروث العربي، ولا سيما "**خيال الظل**"، ولكن بعد أن رفض هذه التفسيرات كلها ما عدا التفسير التاريخي، وذلك لأن التفسيرات الأخرى تقوم - كما يرى عيّاد – " على فرض أساسي، وهو أن وجود ظاهرة أدبية ما أو غياب هذه الظاهرة، لا بد وأن يكون راجعاً إلى سبب طبيعي من العقلية الفردية أو العقلية الجماعية، وهذا فرض غير مقبول ... لأن الخلق الأدبي

---

[1] شكري عياد : **الرؤيا المقيدة : دراسات في التفسير الحضاري للأدب** . ص 33
[2] المصدر نفسه ص 33
[3] المصدر نفسه ص 34
[*] ومنهم الأستاذ محمود تيمور، انظر كتابه **محاضرات في القصص في أدب العرب ماضيه وحاضره** . ص 55
[4] شكري عياد : **الرؤيا المقيدة : دراسات في التفسير الحضاري للأدب** . ص 34 – وانظر ص 10 من المصدر نفسه
[5] المصدر نفسه ص 34

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ليس عملاً ميكانيكياً تتساوى فيه النتائج إذا تساوت الأسباب ... "[1]، أي أن وجود جنس أدبي عند أمة من الأمم وغيابه عند غيرها لا يعني تخلف هذه عن تلك،

" فقد لا يتفق لأمة أن تكتشف من المنافع ما اكتشفته أمة أخرى، ولا يطعن ذلك في مقدور الأولى ولا يحول بينها وبين أن تتخذ هذه المنافع نفسها حين تتهيأ لها الأسباب، وقد كان في شعر العرب ما ليس في شعر اليونان، كما كان في شعر اليونان ما ليس في شعر العرب "[2] .

وبالعودة إلى إشارة عيّاد إلى أن التمثيل فن لا يعيش إلا بين الجماهير، لا في قصور الملوك والأمراء، فإن عيّاداً يتوسل بها، ليثبت أن الموروث العربي قد حوى ألواناً من الأدب التمثيلي الشعبي المكتوب باللغة العامية " وتتمثل هذه الألوان في "**السامر**" الذي كان يجمع بين الرقص والغناء والتمثيل المضحك "[3]، ولكن عيّاداً يولي اهتمامه إلى الشكل الآخر، وهو "**خيال الظل**" أو "**ظل الخيال**" كما يحلو له أن يسميه، وهو فن كان العرض يجري فيه

"على شاشة بيضاء (تشبه شاشة السينما في الوقت الحاضر) وكان اللاعبون يختبئون خلف هذه الشاشة، وبينهم وبينها مصباح أو شعلة مضاءة بالزيت، وكانوا يلصقون بهذه الشاشة صوراً مصنوعة من نوع من الجلد الشفاف ومفصلة إلى أجزاء، ويحرك اللاعب الصورة مستخدماً عودين من خشب الزان، وهو يؤدي الحوار أو الغناء، وكانت هذه الصور تصبغ بأصباغ مناسبة، فتظهر ألوانها زاهية للجمهور الذي يجلس في الجهة الأخرى من الشاشة، يشاهد ظلال الصورة على الشاشة الشفافة، ويسمع حوار اللاعبين (ويمكننا أن نقول الممثلين) وغناءهم، وكان فيهم صبي يقلد صوت النساء "[4]

والموطن الأصلي لهذا الفن هو جنوب شرق آسيا (الهند والصين)، ثم انتقل إلى إيران فبلاد العرب، وقد عرف في مصر في العصر الفاطمي وأقره صلاح الدين الأيوبي، وهذا الأصل التاريخي – كما يقول عيّاد – لخيال الظل

" يدلنا على حقيقة هامة : أن العرب – فيما سبق من تاريخهم – قد اقتبسوا فناً من فنون التمثيل، وضرب بجذوره في بلادهم حتى ألفوه، وبقي رائجاً بينهم نحو سبعة قرون، فلم يقض عليه إلا ورود فن آخر أحدث منه [فن السينما] وإذن فلا غرابة في أن يقتبس فن التمثيل عن أوربا ويؤصل في البلدان العربية بحيث يصبح فناً عربياً، فالحضارات ينقل بعضها عن بعض ... "[5] .

حيث يستقرئ عيّاد ثلاثاً من تمثيليات خيال الظل التي حفظها لنا التاريخ، عن شاعر ساخر ماجن اسمه محمد بن دانيال الموصلي، تنقل بين مصر والعراق في القرن السابع الهجري، وترك هذه التمثيليات التي كانت تسمى بابات مفردها بابة، حيث يلاحظ عيّاد على الجوانب الفنية فيها،

"أن بابات خيال الظل تعد نوعاً من الأدب التمثيلي، لأنها تقدم حدثاً وشخصيات وتعتمد على نوع من الحوار، ولكنها تختلف عن المسرحيات لبساطة حدثها وشخصياتها، فهي نوع من التمثيل لا يصلح

---

[1] المصدر نفسه ص ص 34 ، 35
[2] المصدر نفسه . ص 13
[3] المصدر نفسه . ص 34
[4] المصدر نفسه . ص 35
[5] المصدر نفسه . ص ص 35 ، 36

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

للتعبير عن المواقف المعقدة والعواطف المتناقضة والأفكار العميقة، ولذلك انصرف الأدب العربي عنها إلى التمثيلية بمعناها الصحيح "[1] .

ثانياً : علاقة الأجناس القصصية العربية الحديثة بالواقع المعيش .

إذا كان شكري عيّاد قد بحث في إطار المحور السابق، عن أصول ومنابت الأجناس القصصية الحديثة في الموروث العربي – فإنه لم يغفل في ذلك كله، الحديث عن تصوير هذه الأجناس لواقع حياة الإنسان والأمة العربية المعيش . حيث يُلاحظ على جهده – في إطار تأريخه الأدبي هذا – أنه قد تنبه للإطارين : الزماني والمكاني، إذ غطت مقالاته - التي تجسد فيها هذا المحور - المدة الزمنية على مدار القرن العشرين كاملة، كما أن حديثه هذا لم يشمل تفاعل هذه الأجناس القصصية مع واقع الحياة في مصر وحدها، بل شمل تفاعل هذه الأجناس مع واقع الحياة في أكثر من بلد عربي، انطلاقاً من قناعته الراسخة " أن الأديب – والروائي خاصة – شاهد على عصره وقومه، ولكن أخطر ما في شهادته هو ما يستخلص من عمله الفني، دون تعمد منه للمشاركة في الأحداث المحيطة به بوصفه مفكراً سياسياً أو اجتماعياً "[2]، وأن الأشكال الأدبية " لا تنشأ لذاتها ولا تروج لذاتها، ولكنها تنشأ وتروج لأنها تعبر عن تصور معين للحياة، وتعالج مشكلات معينة لدى الجمهور "[3] .

وتجدر الإشارة هنا إلى ملاحظة مهمة، وهي أن حديث عيّاد في هذا المحور قد تركز – في مجمله - حول علاقة الرواية، من دون الشكلين الآخرين من الأجناس النثرية العربية الحديثة (القصة القصيرة والمسرح) بواقع الحياة، وسبب ذلك في أغلب الظن، هو إيمان عيّاد الراسخ – كما لوحظ في تفريقه بين كل من الرواية والقصة القصيرة والصورة – أن الرواية تمثل حياة كاملة في تطور أحداثها وتشابك علاقاتها، ونمو شخصياتها واتساع المكان والزمان فيها، فهو يتبنى قول ديفيد ديتشز David Daiches الذي يذهب فيه إلى أن العمل الروائي " **يقوم على**

---

[1] المصدر نفسه ص 37- وتجدر الإشارة في هذا الموضع، إلى أن عيّاداً يشير إلى مصادر أخرى للفنون القصصية العربية الحديثة في الموروث العربي، من مثل ما كان يقوم به بعض القصاصين، في عصور الحضارة العربية الإسلامية المختلفة، من توظيف قصص القرآن الكريم في الترغيب والترهيب، وقصص كليلة ودمنة، وقصص الحب العذري وقصة ألف ليلة وليلة ورسالة الغفران للمعري ورسالة حي بن يقظان لابن طفيل والسير الشعبية، انظر ص ص 63 – 67 من كتابه : **الحضارة العربية، و** ص 30 من كتابه **القصة القصيرة في مصر، دراسة في تأصيل فن أدبي**

[2] شكري عيّاد : الرواية العربية المعاصرة وأزمة الضمير العربي، (مجلة **عالم الفكر**، مجلد 3، عدد 3، 1972م) . ص 9

[3] شكري عيّاد : **الرؤيا المقيدة : دراسات في التفسير الحضاري للأدب**. ص 18- وإلى المعنى ذاته يذهب النقاد : ميخائيل نعيمة ورينيه ويليك وأوستن وارين، ووليام . ك . ويمزات وكلينث بروكس :حيث يرى نعيمة " أن الحياة والأدب توأمان لا ينفصلان، وأن الأدب يتوكأ على الحياة، والحياة تتوكأ على الأدب، وأنه – أعني الأدب – واسع كالحياة، عميق كأسرارها، ينعكس فيها وتنعكس فيه "، ويرى ويليك أن " الكاتب لا يتأثر بالمجتمع فقط، إنه يؤثر فيه، والفن ليس مجرد إعادة صنع الحياة فقط، وإنما تكوين لها أيضاً "، ويرى وارين أن الأدب يجب " أن يكون على صلة معترف بها مع الحياة، وإن كانت الصلات شديدة التنوع : يمكن السمو بالحياة أو الاستهزاء بها أو مناقضتها؛ فالأدب في كل الحالات انتقاء من الحياة ذو طبيعة نوعية هادفة "، ويرى ويمزات وبروكس أن " الفن يؤلف أحد المنظورات التي نبصر بها الحقيقة الواقعية، ليس الفن مجرد تسلية، ولا مجرد انحراف، إنه كشف عن مظهر أصيل في حياتنا " . انظر : ميخائيل نعيمة : **الغربال**، ضمن (المجموعة الكاملة لأعمال ميخائيل نعيمة، دار العلم للملايين، بيروت، 1971م، م3). ص 360 - ورينيه ويليك وأوستن وارين : **نظرية الأدب**، (ترجمة محيي الدين صبحي ومراجعة حسام الخطيب، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الإنسانية، دمشق، 1972م). ص ص 129 ، 276- ووليام ك ويمزات وكلينث بروكس : **النقد الأدبي : تاريخ موجز**، (ترجمة حسام الخطيب ومحيي الدين صبحي، مطبعة جامعة دمشق، 1396 هـ - 1976م ، ج4) . ص 196

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

تصوير الأحداث والشخصيات، أي على تصوير أمثلة من السلوك الإنساني، والسلوك الإنساني يعبر عن قيم اجتماعية معينة سواء أكان هذا التعبير إيجابياً أم سلبياً، أو خاضعاً لهذه القيم أو متمرداً عليها، بل إن اختيار الكاتب الروائي لأحداثه ودلالة هذه الأحداث عنده، ينبعان أصلاً من مواضعات اجتماعية"[التمييز في الأصل][1] .

فهذا الجنس إذن " أدل على الاتجاهات الفكرية والاجتماعية "[2] من القصة القصيرة، التي تمثل نظرة كاتبها إلى الحياة من زاوية محددة[3]، أما المسرح – كما هو معروف – فهو محدود العناصر الفنية، من حيث المكان والزمان وتعدد الشخصيات وتسلسل الحوادث .

إذ يُلاحظ أن ربطه بين كل من جنسي : القصة القصيرة والمسرح وواقع الحياة، جاء على شكل ملاحظات متفرقة هنا وهناك، ولم يأت موسعاً وشاملاً كما في حديثه عن علاقة الرواية بهذا الواقع، فقد تحدث عن علاقة القصة القصيرة بتصوير الواقع في تقديمه لمجموعة **"نفوس ثائرة"** لكاتب القصة القصيرة الجزائري عبدالله الركيبي، إذ وجد أن قصص الركيبي

> " تدور حوادثها جميعاً في أثناء الثورة الجزائرية وتصور شخصياتها جميعاً ثواراً جزائريين، هذه القصص هي قبل كل شيء قصص أناس عاديين، قصص أناس مشغولين بمعاشهم وأبنائهم وأعمالهم أو كتبهم، وهم يثورون من أجل ذلك كله . إن عبد الله ركيبي لا يقدم لنا في هذه المجموعة شخصيات خارقة ولا أحداثاً خارقة، فهو يدرك أن تصوير بطولة الإنسان لا يكون إلا بتصوير إنسانية البطل، وهو يدرك – وقد عاش في قلب الثورة الجزائرية – أن أبطال الجزائر هم كل شعب الجزائر . إن الإنسان الذي عاشر الثورة سنين عديدة تصبح الثورة عنده جزءاً من نسيج الحياة، وهذا يزيد من لون الحياة وطعمها "[4] .

أما فيما يخص العلاقة بين "المسرح" وتصوير واقع الحياة[*]، فإن عيّاداً يسجل فيه بعض الملاحظات الموجزة التي تتسم بطابع التوجيه، نحو تأصيل هذا الجنس في حياتنا، ومنها أنه يوافق توفيق الحكيم، في أن المسرح أصبح " ضرورة من ضرورات الحياة الحاضرة، ليس وقفاً على طبقة دون طبقة، فهو الغذاء اليومي لأذهان الناس، يختلف دسمه باختلاف ثقافاتهم، ولكنه

---

[1] نقلاً عن شكري عيّاد : الرواية العربية المعاصرة وأزمة الضمير العربي . ص 10- وانظر كلام ديفيد ديتشز David Daichesعن النقد الأدبي وعلم الاجتماع، في كتابه **مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق**، (ترجمة محمد يوسف نجم، ومراجعة إحسان عباس، دار صادر، بيروت، 1967م) . ص ص 549 - 575

[2] شكري عيّاد **الأدب في عالم متغير** . ص52

[3] انظر ص ص 48 – 65 من كتاب شكري عيّاد : **القصة القصيرة في مصر، دراسة في تأصيل فن أدبي** .

[4] شكري عياد : دراسة نقدية لمجموعة قصص جزائرية (**نفوس ثائرة**) لعبد الله الركيبي ، (الدار المصرية للطباعة والنشر والتوزيع ، القاهرة ، 1962م). ص ص 11 ، 12 - وانظر كلاماً له عن تفاعل القصة القصيرة والمسرح مع الواقع . ص ص 139 ، 140 من كتاب شكري عياد : **الأدب في عالم متغير**

[*] يقول إحسان عباس : " إن طغيان الهموم الحاضرة، قد يجعلنا ننسى مجنون ليلى ومصرع كليوبترة وشهرزاد وأهل الكهف والفتى مهران، ولكن ليس من الحق أن ننسى أن هذه المسرحيات بمقدار ما تعكس من الماضي، فإنها تستطيع أن تعالج مشكلات قومية ومشكلات إنسانية، لا تزال حاضرة في مجتمعنا . إننا هنا لا نحكم على المستوى الفني لهذه المسرحيات بمقدار ما نحكم على ضرورة وجودها، لا لرسم الماضي ، وإنما للتمرس بالحاضر، وهذا هو سر وجودها، وعن طريق هذه المسرحيات وما جد بعدها من أدب مسرحي موصول بالتراث، أصبح إحساسنا بالحاضر ومشكلاته أكثر عمقاً من ذي قبل " إحسان عباس : الأصالة في الثقافة القومية المعاصرة، ضمن ندوة **الوحدة العربية والإسلام** . ص ص 448، 449

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

في آخر الأمر هو أداة الفن الشائعة في مشارق الأرض ومغاربها "[1]، ويوافق كذلك على أن العرب لم يدخلوا حلبة التأليف المسرحي فجأة،

" ولم يدخلوها بدون ميراث من العهود السابقة، ولذلك فقد كان على رواد هذا اللون من الأدب أن يلائموا بينه وبين التراث الحي، والوعي الحاضر، والذوق السائد، إلى جانب طموحهم نحو تأسيس فن أدبي يستجيب لحاجات المستقبل "[2] .

كما أنه يناقش مناقشة معمقة، كيف يمكن أن نؤصل في حياتنا وأدبنا العربي، مسرحاً ذا تراجيدية عربية لا تراجيدية مقتبسة من الغرب[3]، وفيما عدا ذلك فإن المرء لا يعثر على كلام موسع له يتحدث فيه عن تصوير القصة القصيرة والمسرح لواقع الحياة كما في الرواية .

أما في حقل الرواية [*]، فإن عيّاداً يبدأ حديثه عن تفاعلها مع الواقع المعيش، بمقامات محمد المويلحي **"حديث عيسى بن هشام"**، ويمكن أن يعترض معترض، هنا، فيسأل : كيف يمكننا أن نوافق شكري عيّاد، في حديثه عن علاقة **"حديث عيسى بن هشام"** بالواقع المعيش، على أساس أنه رواية، إذا كان يعدّه مرحلة وسطاً بين جنس المقامة العربي القديم، والأجناس القصصية الحديثة، ولم يصل به الأمر بعد إلى تمييزه، إن كان قصة قصيرة أم رواية ؟ . ويمكن القول في الجواب عن هذا السؤال : إذا كان عيّاد لم يتحدث عن كون هذه المقامات قصة قصيرة أم رواية، فإنها - وبناء على تفريق عيّاد الفني بين القصة القصيرة والرواية، المشار إليه سابقاً في هذا الفصل- أقرب ما تكون إلى شكل الرواية، وذلك لأن المويلحي – كما يرى عيّاد - أخذ " شكل المقامة القديمة، بما يتيحه من تغلغل في شتى طبقات المجتمع وتصوير لمختلف الطبائع البشرية، وكشف عن مواطن العلل الاجتماعية "[4]، فجعله أداة لنقد المجتمع في عصره " والتعبير عن أفكار المثقفين المصريين الذين وقفوا بين استعمار إنجليزي قد نجح أخيراً في أن يمكن لنفسه في حكم البلاد، وبقايا من استعمار تركي لا تزال تجوس في البلاد كما تجوس أشباح الموتى في معاهدها القديمة "[5]، وهذا بالضبط هو الدور الذي يمكن أن تؤديه الرواية، حيث يجيز عيّاد لنفسه على أثر ذلك، أن يحكم بأن **"حديث عيسى بن هشام"** قد وضع أساس الواقعية في القصص المصري، هذا الواقع الذي كان الاستعمار الانجليزي من أبرز عوامل الحراك فيه، ولا سيما عمله الدؤوب على تعاظم نفوذ الطبقة البرجوازية من جهة ونشر ثقافته الغازية من جهة أخرى،

---

[1] شكري عياد : **الرؤيا المقيدة : دراسات في التفسير الحضاري للأدب** . ص 38

[2] المصدر نفسه ص 41

[3] شكري عياد : **تجارب في الأدب والنقد** . ص ص 26 - 34

[*] يقول جمال مقابلة : " فالتأريخ للرواية – عند عيّاد – لا يكون بسرد أسماء الروايات، ولا بتصنيفها ضمن مدارس أو مذاهب أدبية، لكنه نظر في وظيفتها وواجبها، ومدى ما تحقق من تفاعل مع الواقع بشتى صوره وأشكاله، والرواية من بين الأنواع الأدبية المتعددة، تمتاز بقدرتها على تصوير حياة المجتمع أكثر من أي نوع أدبي آخر، لأن فيها إمكانية هائلة لتسجيل أحداث الواقع وتفصيل لكلياته وجزئياته" انظر جمال مقابلة : **شكري عيّاد الناقد** . ص88

[4] شكري عياد : **الأدب في عالم متغير** . ص43

[5] المصدر نفسه ص 43

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

بحيث أصبح المثقف المصري يشعر بحالة من الاغتراب والحزن بين ثقافة عربية إسلامية عريقة، وثقافة المستعمر الدخيلة[1] .

أما محمد حسين هيكل في روايته **"زينب"** فهو يعمل على تصوير أزمة هذا المثقف بقريب مما قام به المنفلوطي، كما أن هذه الرواية – كما يقرأ عيّاد فيها - تصور أزمة الإنسان المصري عامة والمثقف خاصة، في محاولته لامتلاك "الحرية الفردية" والخروج على نطاق التقاليد الاجتماعية[2] .

ومن ثَمَّ ينقسم الكتّاب فريقين بعد ثورة 1919، التي " أعقبها نوع من استقلال ونوع من دستور، وشاركت الطبقة المتوسطة القصر في شئون الحكم "، أما الفريق الأول فقد " اطمأن بهذا الخير القليل وازداد إمعاناً في فرديته، لا يرى الحياة إلا صراعاً بين الفرد التواق إلى الحرية، التواق إلى السعادة، وبين مجتمع جاهل ميت، تقوم على حمايته تقاليد جامدة عتيقة "، وهذا الاتجاه يمثله إبراهيم المازني في روايته **"إبراهيم الكاتب"** التي كانت – كما يرى عيّاد - تصويراً لألوان من العلاقات العاطفية الفردية في أجواء الريف والطبيعة، ولكن الريف والفلاحين فيها يظلان كتلة محايدة " هي لا تبالي به، وهو أيضاً – لا يبالي بها، وهي لا تمثل له مجتمعاً ولا تقاليد ولا تقيم في وجهه سدوداً ولا تثير عداوة "[3] . والفريق الثاني هو الذي بدأ يتنبه إلى قوة جديدة بدأت تظهر على الساحة،

> " وهي قوة الشعب : صغار الناس من العمال والفلاحين وصغار الموظفين، فأقبل هؤلاء الكتاب يصورون حياة الناس العاديين في كثير من الصدق والأمانة وفي كثير من العطف والحب، لم يعفوهم من النقد لأن حياتهم كانت تافهة غثة تجردت من الجمال وسيطرت عليها الخرافات والأوهام، ولكنهم نقدوهم بكثير من الحنو والعطف، حتى جعلوا رذائلهم أكثر إنسانية من فضائل الآخرين "[4] .

وممن يمثل هذا الاتجاه، كما يرى عيّاد، توفيق الحكيم في روايته **"عودة الروح"** التي يمثل موضوع "حب شعب مصر" الفكرة الجوهرية فيها " فكاتب عودة الروح يحب هذا الشعب حباً عميقاً وإن لم تغفل عينه الناقدة عن عيوبه، ولكنه يمر بهذه العيوب [مروراً] رحيماً وينقدها نقداً رفيقاً "، وهذان الاتجاهان غطيا فترة الثلاثينيات والأربعينيات من القرن العشرين، أما في الفترة التالية، حتى قيام الثورة المصرية، فتظهر " في الرواية المصرية اتجاهات جديدة تدل على مدى تفاعل هذا الفن الأدبي مع الحياة، وتجاوبه مع أحداث السياسة وتطورات المجتمع واتجاهات الفكر"، والمظهر الأبرز في تلك الفترة كان الفساد السياسي المستشري، وقد نهضت الرواية المصرية – كما يقول عيّاد – " بشجاعة لتقوم بواجبها في محاربة هذا الفساد في تصويره

---

[1] انظر ص 43 من المصدر نفسه
[2] انظر ص ص 47 ، 48 من المصدر السابق نفسه
[3] انظر ص ص 50 ، 51 من المصدر السابق نفسه
[4] المصدر نفسه ص 52

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

والسخرية منه وتجميع السخط عليه، وهذا ما فعله توفيق الحكيم في **"يوميات نائب في الأرياف"** ... "[التمييز من الباحث][1]، ثم يدخل الفن نفسه في أزمة تتمثل في الجدل بين الشكل الفني والمضمون : الكتابة بالنظم أم بالنثر، بالشعر العمودي أم بالحر، الكتابة بالفصحى أم بالعامية " ولا يكاد ينجو من هذه الأزمة أديب كبير عندنا غير طه حسين، فالمضمون الاجتماعي عنده يتألف من قيم مطلقة لا تقبل أي شك ... ووسائل التعبير الفني عنده لا تحتمل أي شك كذلك ... "[2].

فيلاحظ من عموم الكلام السابق، أن عيّاداً قد تناول الدور الذي أدته الرواية، في تسجيل الحراك الاجتماعي والسياسي والثقافي والفكري والفني، على مدى النصف الأول من القرن العشرين في مصر، ولكنه في مواضع أخرى يتجاوز الإطارين الزماني والمكاني ليتحدث عن الدور الذي أدته الرواية في تسجيل ذلك الحراك، على مدى النصف الثاني من القرن العشرين تقريباً، أي إلى العام 1990م وهو التاريخ الذي نشر فيه آخر مقالاته في هذا الإطار **"الرواية في وادي النيل"**[3]، وهو التاريخ الذي سبق وفاته ببضع سنين، ليسجل دور الرواية في متابعة ذلك الحراك في مصر وبلدان عربية عدة أخرى، وذلك يعود في أغلب الظن إلى أن الرواية لم تصل إلى الشكل الفني الناضج في تلك البلدان العربية – ما عدا مصر – إلا في النصف الثاني من القرن العشرين . حيث يمكن القول، إن القضية التي وجد شكري عيّاد، أنها تمثل محور الحراك في الرواية العربية، على امتداد النصف الثاني من القرن العشرين، هي قضية الصراع الحضاري بين الشرق والغرب، لأن هذه الفترة تمثل في نظره،

> " فترة غليان في العالم العربي، فترة شهدت تعاظم حرب التحرير الجزائرية وانتصارها الأخير واشتداد الخطر الإسرائيلي الذي دلت عليه حربان عدوانيتان، وبعث حركة المقاومة الفلسطينية في صورة أنضج وأقوى تنظيماً من أي وقت مضى، كما شهدت تجارب في الحكم لم تخل من تضحيات وآلام "[4]،

إذ لا يلبث هذا الصراع أن يظهر على المستوى الواقعي في ثلاثة أعمال روائية بارزة : **"قنديل أم هاشم"** ليحيى حقي 1944، و**"الحي اللاتيني"** لسهيل إدريس 1953، وثلاثية نجيب محفوظ، ولا سيما كتابه **"بين القصرين"** 1956- 1957، الذي يمثل واحداً من أركانها الثلاثة . مع فارق بين عملي كل من يحيى حقي وسهيل إدريس عن عمل نجيب محفوظ، يتمثل في أن المرأة في قصتي حقي وإدريس، ترمز إلى الحضارة الغربية، بينما يرمز بطلا القصتين إلى الحضارة الشرقية، حيث يفشل التزاوج بين البطل والمرأة الأجنبية في القصتين، ليمثل رمزاً لفشل التزاوج

---

[1] الفقرات السابقة مقتطفة من المصدر السابق نفسه ص 54
[2] المصدر نفسه ص ص 56 ، 57
[3] انظر المقالة في (مجلة **العربي**، العدد 378، مايو، 1990م) .
[4] شكري عياد : الرواية العربية المعاصرة وأزمة الضمير العربي . ص 14

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

بين الحضارتين، على الرغم من توافر عنصر الحب، مع فارق بين القصتين أيضاً، وهو " أن يحيى حقي تخيل نوعاً من المصالحة، أما سهيل إدريس في الحي اللاتيني، فيحتفظ بالتناقض بين الحضارتين دون الوصول إلى حل "[1] . أما الصراع في رواية "**بين القصرين**" فيتمثل على شكل صراع بين العلم الذي يمثل الحضارة الغربية، والإيمان الذي يمثل الحضارة الشرقية، الاستعمار الإنجليزي الذي يمثل الحضارة الغربية، وحب القائد سعد زغلول في نفس كمال عبد الجواد بطل هذه القصة، حيث يحاول البطل " التوفيقَ بين كل من العناصر المتنافرة في إيمانه الجديد "[2]، ولكنه ينتهي في الأخير إلى حيرة وشلل كدليل على عقم اللقاء بين الحضارتين .

ومن ثَمَّ يتفرع هذا الصراع إلى خمس قضايا، تمثل في مجموعها ما يدعوه عيّاد "أزمة الضمير العربي"، حيث يعطي عيّاد كلاً من هذه القضايا الخمس عنواناً مستقلاً، مدللاً على تفاعل الرواية العربية مع هذه الأزمة بتحليل عد من الروايات في إطار كل قضية . إذ تمثل روايتا : "**موسم الهجرة إلى الشمال**" 1966، للطيب صالح من السودان، و"**للزمن بقية**" 1968، لمحمد عبد الحليم عبد الله من مصر – القضية الأولى، وهي "البحث عن الذات القومية"، والتي تتمثل فكرتها الرئيسة كذلك، في عقم اللقاء بين الحضارتين الغربية والشرقية، فالعلاقة بين بطل "**موسم الهجرة إلى الشمال**" مصطفى سعيد، مع جين موريس إحدى النساء اللاتي أقام معهن علاقة في لندن، وانتهت نهاية فاجعة بقتله لها – ترمز في نظر عيّاد إلى " سقوط الحضارة الغربية صريعة العنف الذي مارسته طويلاً مع الشعوب المستعبدة "[3] . أما فشل اللقاء بين الحضارتين في رواية محمد عبد الحليم عبد الله "**للزمن بقية**"، فيتمثل في فشل بطل هذه الرواية "صلاح النجومي" في الهرب على ظهر السفينة إلى اليونان، واضطراره، من ثَمَّ، للبحث عن سر علاقته مع الجماعة التي ينتمي إليها وهي شعبه بوصفه فرداً منهم، وهي علاقة البحث عن القومية[4] .

أما القضية التالية، فهي قضية "التحول من الماضي إلى المستقبل"، وتمثلها روايات : " **صراخ في ليل طويل** " 1955، و"**السفينة**" 1970 لجبرا إبراهيم جبرا، و"**عائد إلى حيفا**" 1969 لغسان كنفاني، وكلا الكاتبين من فلسطين، و"**الآلهة الممسوخة**" 1960 لليلى بعلبكي من لبنان، وعلى الرغم من أن هذه القضية تبدو اجتماعية في شكلها الظاهر، من خلال سعي أبطال الروايات إلى الثورة على التقاليد البالية في مجتمعاتهم – إلا أن قضية الصراع بين الشرق والغرب، تظل بمثابة خلفية لهذه القضية، فالكاتب والقارئ – كما يقول عيّاد –

---

[1] المصدر نفسه ص 12
[2] المصدر نفسه ص 13
[3] انظر ص ص 15- 18 من المصدر السابق نفسه
[4] انظر ص ص 18 - 20 من المصدر السابق نفسه

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

" كلاهما يعلمان أن التشبث بالماضي سمة من سمات رد الفعل الذي واجهت به الحضارة العربية غزو الحضارة الغربية، ولا يلزم من هذا أن يكون الاتجاه إلى الحاضر والمستقبل تسليماً للحضارة الغربية، ولكن يمكن أن يكون ثقة بالقدرة على مواجهتها ... [التمييز في الأصل]"[1]،

كما هو ظاهر من الأفكار العامة لهذه الروايات الأربع .

والقضية التالية، هي قضية "الحضور الفردي" وتمثلها روايتا : **"ثائر محترف"** لمطاع صفدي، و**"ستة أيام"** لحليم بركات من فلسطين، وكلتاهما نشرتا عام 1961، والمحور الرئيس في هذه القضية، كما يرى عيّاد، هو محاولة الروايتين الإجابة عن سؤال يتعلق بدور الفرد في التحولات الكبيرة التي تجري في العالم العربي، وهو سؤال نابع من الواقع نفسه ومتأثر كذلك بالفكر الوجودي الفرنسي، وهذه القضية، كما يرى عيّاد، لا تخرج عن إطار صراع الحضارات، وذلك لسببين " السبب الأول هو مناهضة الاستعمار، والسبب الثاني هو الاقتباس من الفكر الغربي "[2] .

أما القضية الرابعة والتي عنونها عيّاد بعنوان "الموقف النقدي"، ومثل لها برواية غسان كنفاني **"رجال في الشمس"** من فلسطين 1963، فهي تحاول الإجابة عن سؤال مفاده : **" إلى أي حد كان العرب أنفسهم مسئولين عن النكبات التي حلت بهم في فلسطين ؟ "** وهو تساؤل، كما يقول عيّاد :

" لم يزل يطرح نفسه طول الفترة التي نتحدث عنها، داعياً الإنسان العربي للتفتيش في أعماقه ومراجعة مواقفه، ولا شك أن الجوانب الثلاثة التي تناولناها حتى الآن من أزمة الضمير العربي، كانت تنطوي على تفتيش في الأعماق ومراجعة للموقف، ولكن الرواية العربية لم يفتها أيضاً أن تسجل حالة اللامبالاة التي كانت سبباً مباشراً في وقوع النكبة واستمرارها [تمييز الفقرتين السابقتين في الأصل]"[3]،

حيث يصل عيّاد - بعد أن حلل محتويات الرواية، التي تدور حول الأشخاص الفلسطينيين الثلاثة الذين ماتوا في الخزان، من دون أن "يدقوا الجدران" إلى أن كاتب الرواية أراد أن يقول بها :

" هاكم نكبة فلسطين، هاكموها في الواقع الملموس، بعيداً عن الخطب والشعارات : استكانة وتسويف ولامبالاة، و"الدق على الجدران" رمز لمجابهة النكبة بالرفض والثورة بدلاً من العجز والاستسلام [التمييز في الأصل]"[4] .

ومن ثَمَّ يقف عيّاد وقفة أخيرة وقصيرة عند رواية **"الشحاذ"** لنجيب محفوظ من مصر 1965، والتي تجسد فكرتها "تساؤلاً ميتافيزيقياً" من قبل كاتبها، يتعلق بقضية "الصراع بين العلم والإيمان"، صراع تتجسد أحداثه بين إيمان بطل هذه القصة بالله، ومن ثَمَّ خوفه من الموت، لعلمه بوجود مرض يسكن في أحشائه، وبين انغماسه في الملذات التي يحرمها الله، وهذه الرواية، في

[1] المصدر نفسه ص ص 22 ، 23 وانظر ص ص 22 – 29 من المصدر السابق نفسه
[2] المصدر نفسه ص 29 وانظر ص ص 29 - 32 من المصدر السابق نفسه
[3] المصدر نفسه ص 32
[4] المصدر نفسه ص 35

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

نظر عيّاد، تعد امتداداً لقضية الصراع بين العلم والإيمان، التي جسدها محفوظ في ثلاثيته، هذا الصراع الذي هو صورة من صور الصراع بين الحضارتين العربية والغربية[1] .

وبذلك يكون عيّاد قد قرأ تجسيد الرواية العربية لأزمة الضمير العربي، على امتداد الفترة الواقعة ما بين نهاية الحرب العالمية الثانية، ونهاية عقد الستينيات من القرن العشرين، أما فترة عقدي السبعينيات والثمانينيات من القرن ذاته، فقد تحدث عنها عيّاد في مقالته "الرواية في وادي النيل"1990، وهذه المقالة وإن لم تمتد لتغطي أبرز الإنتاج الروائي على امتداد رقعة الوطن العربي في هذه الفترة كسابقتها، بل اكتفت بدراسة أبرز الروايات في الدول العربية الواقعة على أطراف النيل : مصر والسودان[*] - إلا أنها تظل جهداً مميزاً يسجل لهذا الناقد العربي الكبير، في تتبعه لتفاعل الرواية العربية مع أحداث الحياة في الواقع المعيش . وهذه الدراسة هي قراءة مكثفة وقصيرة، لتفاعل الرواية، في هذا الجزء من الوطن العربي مع واقع الحياة، حيث يشير عيّاد، إلى أنه لا يفترض اشتراك هذين القطرين في سمات معينة، تميز أدبهما الروائي بشكل عام من الأدب الروائي في غيرها من الأقطار العربية، وذلك لأن مثل هذه السمات في نظره لا تظهر إلا بعد الدرس المقارن[2]، وإنما كل ما هنالك أن وقوع هاتين الدولتين على شاطئي النيل، مثل في نظره رابطاً أتاح له دراسة أبرز الإنتاج الروائي فيهما، لأن الفن - في نظره – " هو في آخر المطاف محاولة للسيطرة على الواقع (يناظر في ذلك العلم)، ومن ثَمَّ فحقيقة الفن تكمن في التشكيل الذي يفرضه على الواقع، وفي مقدرة التشكيل على إخضاع الواقع للقيم الإنسانية "[3] .

إذ يقسم عيّاد تفاعل الرواية مع الواقع في هذه الفترة إلى عنوانات عامة، يشير كل عنوان منها إلى الأحداث والقضايا التي عبرت عنها الرواية، أو السمات الفنية في بناء الرواية في هذه الفترة، أو الأفكار والأيديولوجيات التي حملتها الرواية في هذه الفترة أيضاً، مدللاً على كل عنوان بالإشارة إلى اسم الرواية، مقروناً بتاريخ نشرها، واصفاً خلفيتها الفكرية أو الفنية وصفاً سريعاً .

فهو يلتفت بداية إلى علاقة الرواية بالأحداث العامة، تحت عنوان "الرواية والأحداث العامة" مشيراً إلى أن هذه الأحداث كانت في طابعها العام سياسية واجتماعية، هذا الاتجاه الذي وضع أساسه نجيب محفوظ من خلال أعماله : "**السمان والخريف**" 1962، و"**ميرامار**" 1967، و"**المرايا**" 1972، بحيث غلب هذا الاتجاه على الإنتاج الروائي في فترة السبعينيات والثمانينيات، ولا سيما في روايات : "**يحدث في مصر الآن**" 1977، و"**الحرب في مصر**" 1978، و"**شكاوي المصري الفصيح**" 1986ليوسف القعيد، و"**الصيف السابع والستين**"

---

[1] انظر ص ص 35 – 37 من المصدر السابق نفسه

[*] كان في رغبة عيّاد أن يصل إلى يديه شيء من الإنتاج الروائي في الصومال بوصفه بلداً عربياً واقعاً على ضفاف نهر النيل، ولكن ذلك لم يتسنّ له . انظر مقالته : الرواية في وادي النيل . ص 109

[2] المصدر نفسه . ص 109

[3] المصدر نفسه ص 110

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

1979لإبراهيم عبد المجيد، و"**اللّجنة**" 1982 لصنع الله إبراهيم، و"**أصوات**" 1972لسليمان فياض، و"**الوليمة**" 1978 لعبد الفتاح رزق، و"**أيام المطر**" 1985لإسماعيل العادلي[1]، مع إشارة عيّاد إلى ملاحظة مهمة سجلها في هذا الإطار، وهي أن رقابة الجهات المتنفذة في تلك الفترة لم تكن " تسمح إلا بهامش صغير للنقد المباشر للأوضاع السياسية والاجتماعية، وهو ما يدفع الأدب القصصي والرواية الطويلة بوجه خاص – إلى الاضطلاع بعبء تشكيل الوعي السياسي والاجتماعي بأسلوب غير مباشر "[2] .

وهذه الرقابة التي أشار إليها عيّاد، أدت إلى بروز ما سمّاه "الرمز والتجديد" في الأسلوب الواقعي للرواية في هذه الفترة، الأمر الذي

> " أنتج لنا أنواعاً أخرى من الأدب الروائي تتمرد على الواقع، إما بإخضاعه لحالة مزاجية معينة (وهو أقرب هذه الأنواع إلى الواقعية) وإما بالاتجاه إلى الداخل عن طريق شكل من أشكال تيار الوعي، وإما بتشويه الواقع باستخدام لغة حلمية على طريقة السرياليين "[3] .

ممثلاً لذلك بروايات عدة، مع إشاراته المتفرقة إلى بعض الفروق بين هذه الروايات : خيري شبلي "**اللعب خارج الحلبة**"1970، وجمال الغيطاني "**الزويل**" 1975، وإدوار الخراط "**محطة السكة الحديد**" 1985، ونوال السعداوي "**سقوط الإمام**" 1987، وفاروق خورشيد "**الزمن الميت**" 1988، وعبد الحكيم قاسم "**قدر الغرف المقبضة**" 1982، و"**محاولة للخروج**" 1987[4] .

ويلاحظ عيّاد على روايات هذه الفترة أيضاً، أنها تقوم بدور "الجمع بين الواقع والأسطورة "، وهو موضوع متشابك مع موضوع الانهيار السياسي والاجتماعي والأخلاقي، حيث تقوم المرأة في هذه الروايات " بدور مركزي : المرأة العاشقة الملول، والصادقة الخائنة والشيطانية، نموذج يجمع بين الواقع والأسطورة بأساليب مختلفة "[5]، ممثلاً على ذلك بروايات : مجيد طوبيا "**غرفة المصادفة الأرضية**"1978، وإدوار الخراط "**رامة والتنين**"1980، وبهاء طاهر "**قالت ضحى**" 1985[6] .

وأخيراً فإن البطل، بوصفه عنصراً فنياً في بناء الرواية، يظهر في العنوان الأخير"البطل في صور متعددة" من مقالة عيّاد في صور متعددة، ليجسد ترابط الرواية بواقع الحياة، فهو إما بطل من أبطال التاريخ المعاصر، كما في رواية أبو المعاطي أبو النجا "**العودة إلى المنفى : حياة عبد الله النديم**" 1969، أو بطلٌ يظهر في صورة مفتعلة كاذبة، كما في رواية جمال الغيطاني

---

[1] انظر ص ص 110 – 112 من المصدر السابق نفسه
[2] المصدر نفسه ص 110
[3] المصدر نفسه ص 112
[4] المصدر نفسه ص ص 112 ، 113
[5] المصدر نفسه ص 113
[6] المصدر نفسه ص ص 113 ، 114

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

"**الزينـي بركـات**" 1974، أو "**فتـوّة**" كمـا فـي "حـرافيش" نجيـب محفـوظ 1977، أو شخـصية أسطورية كما في روايتي الطيب صالح "**ضو البيت**"1971، و"**مريود**"1987[1] .

[1] المصدر نفسه ص ص 114 ، 115

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الفصل الرابع : تأصيل موسيقى الشعر العربي .

تتمثل الفكرة الرئيسة في محاولة شكري عيّاد تأصيل موسيقى الشعر العربي، في أنه يجهد إلى الربط بين مبادئ علم العروض العربي، الذي وضع قواعده الخليل بن أحمد الفراهيدي، والأسس الحديثة لكل من علمي : الموسيقى والأصوات، فهو لا يسعى إلى تيسير هذا العلم، ولا إلى إخراجه من مواضعاته القديمة، وإنما غرضه هو،

> " إعادة النظر في علم العروض العربي ،وذلك من ناحيتين : دراسته على أساس من علم الموسيقى وعلم الأصوات، بحيث يستوي علماً حديثاً مساوياً لما أحرزه هذان العلمان من تقدم، ونقله من علم معياري يضبط القواعد ويعني ببيان الصواب والخطأ، إلى علم وصفي يسجل الظواهر العامة والاختلافات الجزئية من الناحية الوزنية "[1] .

لغايةٍ هي أن يصبح العروضي الحديث - حين يستخدم مفهومات علمي الأصوات والموسيقى لرصد خصائص هذه المادة – " مطمئناً إلى أنه يعمل في مادة صحيحة ومتجانسة "[2] .

ويجدر التساؤل هنا : هل تمكّن عيّاد – فعلاً - من تحقيق غرضه، وهو أن يصبح علم العروض العربي علماً حديثاً مساوياً لما أحرزه علما الموسيقى والأصوات من تقدم ؟ . وهل تمكن من نقل هذا العلم من علم معياري إلى علم وصفي كما قال ؟ . أو بعبارة أخرى : ما هو الجديد الذي تمكن عيّاد من الإتيان به في سبيل تطوير هذا العلم ؟ .

وأول ما تجب الإشارة إليه في سبيل الإجابة عن هذه الأسئلة، أن عيّاداً لا يهدف من هذه الدراسة إلى محاولة تقديم نظرية جديدة في موسيقى الشعر العربي، كما حاول غيره من الدارسين الغربيين والعرب، لا سيما أنه يشير إلى ذلك صراحة[3]، وإنما جل ما قام به في محاولته تأصيل موسيقى الشعر العربي، هو استعراض أهم الدراسات التي أجراها بعض الأعلام الغربيين، والعرب المحدثين على علم العروض العربي، وتتبع مآخذهم على هذا العلم، التي انصبت في مجموعها حول معياريته، وابتعاده في روحه عن المفهومات الحديثة لعلمي الموسيقى والأصوات الحديثين، وتحديد الإضافات التي حاولوا إضافتها عليه، وتسجيل ملاحظاته على هذه الدراسات[4] . وهذا هو المأخذ المهم الذي يُسجل على محاولة عيّاد هذه التي تجسدت في كتابه " **موسيقى الشعر العربي : مشروع دراسة علمية** "، إذ يتفق الباحث مع صفاء خلوصي، في رأيه الذي سجله على هذا الكتاب، بقوله : " ومن المؤسف ألا يكون هناك منهج بحث واضح، ولا هدف معين من الكتاب باعتراف المؤلف نفسه " في إشارة منه إلى قول عيّاد : " ولا أظننا وصلنا فيه حتى الآن إلى نتائج نستطيع أن نمسكها بأيدينا وندفعها إلى الناس قائلين "هاكم الحكم في قضية

---

[1] شكري عيّاد : **موسيقى الشعر العربي : مشروع دراسة علمية**، (دار المعرفة، ط1، القاهرة، 1968م) . ص 5
[2] المصدر نفسه ص 16
[3] انظر ص 25 من المصدر السابق ، و . ص 144 من كتابه شكري عياد : **أزمة الشعر المعاصر**
[4] شكري عيّاد : **موسيقى الشعر العربي : مشروع دراسة علمية** ، انظر ص ص 11– 25

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الشعر الجديد، أو هاكم الصورة الحديثة لعلم العروض"... "[1] . وقد تناولت هذه الدراسات مبادئ علم العروض العربي – كما يرى عيّاد – من الجوانب التالية :

أولاً – علاقة موسيقى الشعر العربي بالجانب اللغوي :

وهو الجانب الذي يجهد عيّاد فيه، للتأكّد إن كانت اللغة العربية ومن ثَمَّ الشعر العربي، قائمين على مبدأ التقابل النبري لا على طول المقاطع وقصرها، كما تدّعي بعض الدراسات الحديثة؛ أي إن كان العروض العربي، عروضاً كمّياً أم عروضاً نبرياً أم أنه يجمع بينهما، وذلك انطلاقاً من أن عروض الشعر العربي كان - كما يقول عيّاد - عروضاً "طبيعياً" لأنه نشأ في عصر طبيعي، لذلك " فلا بد أن يكون النبر دون الطول أو قبل الطول أو معه ... سمة جوهرية لنطق المقاطع العربية، وعاملاً حركياً في نمو مفرداتها "[2]، لذلك يقوم عيّاد بشرح الفكرة الأولية التي أقام عليها الخليل هذا العلم، وهي تتبع الحركات والسكنات التي ضبطت

> " بكلمات مشتقة من حروف "فعل" المستخدمة في الميزان الصرفي وهذه هي التفاعيل، فالتفاعيل لا تعدو في واقع الأمر أن تكون تصويراً للنظام العروضي لا تحليلاً له، ولأن صورة التفعيلة نفسها لا تزال تبدو معقدة، فقد قسمت إلى وحدات أصغر منها وأكبر من الحروف المفردة، وهذه هي الأسباب والأوتاد "[3] .

وتكمن أهمية هذا العلم وخطورته - كما يرى عيّاد - في حالة الاستقراء التي تعرض لها الشعر العربي، الذي أثر عن فصحاء العرب منذ فجر الجاهلية، حتى الوقت الذي عاش فيه الخليل أواخر القرن الثاني الهجري، حيث أُثبتت أوزان وأُهملت أخرى، وبذلك أُثبتت أشعار وأُهملت أخرى، يقول عيّاد : " وهكذا يمكننا أن نقول بلا حرج، إن العروض قد أثر في شكل الشعر العربي، الذي كان يمر في تلك الفترة بمرحلة الجمع والتدوين، ولم يكن مجرد تسجيل لهذا الشكل "[4]، وكلام عيّاد هذا صحيح ولا شك، لكن وعلى الرغم من ذلك، فقد روت لنا المصادر بعضاً من القصائد العربية المشهورة، التي لم تلتزم بالعروض الخليلي، والتي وضعت قبل العروض الخليلي وبعده، ولم يقلل ذلك من شأنها ، كقصيدة عبيد الأبرص

---

[1] انظر مقالة صفاء خلوصي : ملاحظات حول كتاب موسيقى الشعر العربي لشكري عيّاد، (مجلة **المجلة**، عدد 153 أيلول 1969م) . ص 93، وص 5 من كتاب عيّاد : **موسيقى الشعر العربي : مشروع دراسة علمية .**

[2] شكري عيّاد : **موسيقى الشعر العربي، مشروع دراسة علمية** . ص 37- وفكرة نمو العروض نمواً طبيعياً ليست محل خلاف، حيث يقول ستانسلاس جويار في هذا الصدد : " والشعر عند العرب، كما هو عند غيرهم، مثله مثل اللغة العادية، إنتاج فطري، والعروض هو نحوه، ولقد كان العرب منذ الزمن القديم جداً يستعملون، قبل معرفتهم للشعر بدون شك، النثر المقفى أو السجع، وكان القصاص يستخدمون النثر المقفى، وكانت نبوءات الكهان والعرافين تلقى سجعاً " انظر ستانسلاس جويار : **نظرية جديدة في العروض العربي**، (ترجمة منجي الكعبي ومراجعة وتعليق عبد الحميد الدواخلي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1996م) . ص 87 . كما يقول ميخائيل نعيمة أيضاً : " ولا شك أن الأوزان نشأت نشوءاً طبيعياً، وكان سبب ظهورها ميل الشاعر إلى تلحين عواطفه وأفكاره، والكلام المتوازن المقاطع أسهل للتلحين من الكلام الذي لا توازن بين مقاطعه من حيث الطول والقصر، لذلك لحق الوزن بالشعر ونما معه نمواً طبيعياً، فكان يتكيف بالشعر ولا يتكيف الشعر به، وهكذا نما الشعر العربي ونمت أوزانه " انظر كتابه **الغربال** ضمن (المجموعة الكاملة لأعمال ميخائيل نعيمة ج3) . ص 426

[3] شكري عيّاد : **موسيقى الشعر العربي : مشروع دراسة علمية** . ص 29

[4] المصدر نفسه ص 30

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

أقفر من أهله ملحوب فالقطبيات فالذنـــوب[1] .

وقد نظرت الدراسات العروضية الحديثة، إلى التفعيلة المقسومة إلى أسباب وأوتاد، فوجدتها غير صالحة لتحليل الأصوات اللغوية، لذلك فقد طرح عيّاد هنا مجموعة من الأسئلة الجوهرية حول فكرة العروض العربي القديم الرئيسة، ومن شأن هذه الأسئلة أن تخلخل هذه الفكرة الرئيسة؛ حيث يقول :

" فعلى أي أساس يعد السبب الثقيل جزءاً، وهو في واقع الأمر مكون من جزأين متساويين(حرفين متحركين) ؟ . وعلى أي أساس يعد الوتد جزءاً وهو سبب خفيف زيد في أوله أو في آخره حرف متحرك ؟ ثم كيف يمكن أن تعد الأسباب والأوتاد أجزاءً، ونحن لا نقدر أن نحلل إليها كلمة مثل "إليه" أو "امتد أو "استقام" ؟ ... "[2] .

وقد قسم علماء اللغة الأوروبيون أعاريض أشعار لغاتهم إلى أعاريض : كمية Quantitative verse، أو نبرية Accentuat verse، أو مقطعية Syllabique verse، أو جامعة لاثنين منها في آن معاً، حيث يستقرئ عيّاد فقرات مطولة من كلام لأحد كبار اللغويين المحدثين الغربيين وهو إدوارد سابير Edward Sapir، يخرج منها بأن سابير يعد العروض (اللاتيني واليوناني القديم) قائماً على مبدأ التقابل الكمي، والعروض الانجليزي قائماً على مبدأ التقابل النبري، والعروض الفرنسي قائماً على مبدأ التقطيع[3] .

وقبل أن يقيس عيّاد العروض العربي على هذه الأعاريض، ليعرف في أي اتجاه يذهب – فإنه يعمد إلى وضع تعريف موجز لبعض الخصائص الطبيعية للصوت، حيث يذهب إلى أن الأصوات تختلف من ثلاث جهات : شدتها ودرجتها ونوعها :

- فالشدة تتعلق بسعة التموجات الهوائية، من حيث تباعد قمة الموجة وقاعها " فعلى قدر سعة الموجة تكون شدة الصوت، ويتبع ذلك استمراره مدة أطول من الزمن إن لم يعقه عائق" وشدة الصوت " هي التي تصاحب ما يسميه اللغويون بالنبر stress أو accent ويظهر النبر في الشعر فيسمى "ارتكازاً" ictus ، وبذلك تتميز بعض المقاطع عن بعض بالشدة أو اللين (الارتفاع أو الانخفاض)، ويكون ذلك ناشئاً عن احتشاد الجهاز الصوتي عند إخراج بعض المقاطع دون بعض"[4] .
- والدرجة تتعلق بقصر الموجات أو تقارب بعضها من بعض، " وعلى قدر قصر الموجات أو تقاربها (ويعبر عن ذلك عادة بعدد الموجات في الثانية) تكون حدة الصوت

---

[1] انظر تحليل عبد الله الغذامي لوزن هذه القصيدة، الذي بيّن فيه أنها في سبعة أوزان عروضية، عبد الله الغذامي : **الصوت القديم والجديد : دراسات في الجذور العربية لموسيقى الشعر الحديث**، (كتاب الرياض العدد 66، مؤسسة اليمامة الصحفية، يونيو 1999م) ص 100 .

[2] شكري عياد : **موسيقى الشعر العربي، : مشروع دراسة علمية** ص ص 30 ، 31

[3] المصدر نفسه ص 33

[4] المصدر نفسه ص ص 34 ، 35

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

أو غلظه " حيث يترتب على اختلاف درجة الصوت " اختلاف المقاطع حدة وغلظاً ... وكما تتفاوت شدة الصوت في المقاطع المختلفة تتفاوت درجته كذلك، فتكون بعض المقاطع أكثر حدة من بعض "[1] .

- أما النوع فيتعلق بالشكل، من حيث استواء خطوط الموجات أو انطواؤها على ما يشبه موجات صغيرة في داخلها، " وعلى حسب غنى الموجة بالموجات الداخلية، تكون تلك الصفة المميزة للأصوات الموسيقية، عن الأصوات غير الموسيقية المشابهة لها في الدرجة والشدة، والتي يمكننا أن نعبر عنها بثراء الصوت الموسيقي، ونحسها في امتلاء الصوت الموسيقي بنغمات ثانوية تنسجم معه، أي أن بينهما وبينه علاقة تدركها الأذن ويمكن أن نعبر عنها بالقياس"[2] .

ومن الخطأ – كما يرى عيّاد - تصوّر أن أي لغة من لغات العالم تتبني على صفة خاصة من الصفات السابقة من دون غيرها، وإنما الذي يحدث هو أن صفة ما من تلك الصفات تبرز أكثر من غيرها في هذه اللغة أو تلك، بحيث ينبني عروض هذه اللغة " على الصفة الأبرز أو الخاصية الغالبة في مقاطعها، وإن لم تكن هذه الصفة الغالبة منفصلة عن مجموعة من الصفات الأخرى، ولكنها تتميز بكونها أساسية في "حركية" اللغة ... والصفات الأخرى عرضية "[3] .

وانطلاقاً من ذلك فإنه يحاول التأكد، إن كانت اللغة العربية ومن ثَمَّ الشعر العربي، قائمين على مبدأ التقابل النبري أم على طول المقاطع وقصرها، حيث يجد دراستين حديثتين تناقشان هذه الفكرة، وهما دراستا : المستشرق ستانسلاس جويار Stanislas Guyard في كتابه **"نظرية جديدة في العروض العربي"** وإبراهيم أنيس في كتابه **"الأصوات اللغوية"**، حيث يقدم عيّاد تلخيصاً موجزاً لكلا الدراسيتين وأهم المبادئ التي وضعاها، فيلاحظ

> " أن جويار في تحليله للكلمات إلى مقاطع يخالف جمهور المستشرقين - ولغوييننا المحدثين أيضاً - الذين يقسمون المقاطع إلى ثلاثة أنواع : قصير وهو الحرف الساكن consonant المتلو بحركة مثل اللام والكاف حرفي جر، ومتوسط وهو الساكن المتلو بحركة فساكن آخر مثل قَدْ، أو بحرف مد مثل ما و لا، وطويل وهو الساكن المتلو بحركة فساكنين مثل بحر، أو بمد فساكن مثل نار، فعند جويار أن المقطع هو أصغر وحدة ينقسم إليها الكلام المنطوق وكل نطق يتكون بالضرورة من صامت (ساكن) consonne يتبعه صائت voyelle ... وبناءً على ذلك فإن المقاطع العربية عنده تساوي الحروف العربية، أي أنه يعتبر الكتابة العربية كتابة مقطعية ..."[4] .

وقد انطلق جويار في محاولته وضع نظرية جديدة في عروض الشعر العربي، من قناعته أن العرب " لم يوفقوا إلى فهم ما هو الإيقاع في حد ذاته، ولم يعرفوا بالأحرى عناصره : الزمن

---

[1] المصدر نفسه ص ص 34 ، 35
[2] المصدر نفسه ص 35
[3] المصدر نفسه ص 36
[4] المصدر نفسه ص 38

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

القوي والزمن الضعيف والكمية، وأيضاً لم يتكلموا أبداً عن مقاطع قوية ومقاطع ضعيفة، ولا عن طويلات وقصيرات، لكنهم تحدثوا فقط عن حروف متحركة وحروف ساكنة "[1] . فالأساس الجديد الذي تقوم عليه قواعد العروض العربي في نظر جويار، يجب أن لا يكتفي فقط بتحديد المقاطع الطويلة والقصيرة، وإنما يجب البحث فيه عن الزمن القوي Temps fort والزمن الضعيف Temps faible[*]، بالإضافة إلى تحديد مواضع النبر في الكلمة العربية، لذلك فقد بدأ بتطبيق هذه القاعدة على كلمات اللغة العربية منفردة ومجتمعة، فحدد تسع قواعد لتحديد مواضع النبر في كلمات اللغة[2]، ووصل في ذلك إلى مبدأ " وهو أن كل كلمات اللغة العربية، لها إيقاع طبيعي خاص، إيقاع يستوجب وجود أزمنة قوية وأزمنة ضعيفة "[3]، ثم وضع سبع قواعد لتحديد مواضع النبر في كلمات أبيات الشعر[4]، فهو ينظر إلى إيقاع الكلام في اللغة أولاً، ويجده مكوناً من تعاقب الأزمنة القوية والضعيفة، ويحدد مواضع النبر في ذلك، ويطبق من ثَمَّ هذه القواعد على الكلام في سياق القصيدة العربية، فيجد أن الإيقاع لا يتماشى مع التفعيلات الخليلية المعروفة، وإنما مع النبر وعدد المقاطع؛ فقد يبدأ المقطع الموسيقي أو ينتهي بحيث لا تتوافق بدايته أو نهايته مع التفعيلات .

وقد أورد عيّاد القواعد التسع التي حدد فيها جويار مواضع النبر في كلمات اللغة العربية، وأشار عيّاد إليها على أنها القواعد التي تحدد مواضع النبر في التفاعيل، أي في سياق الشعر العربي[5]، مع أن جويار – كما أشير تواً – قد حدد قواعد خاصة لتحديد مواضع النبر في الكلمات العربية تراعي نطقها في السياق الشعري في موضع آخر، ومن ثَمَّ أخذ عيّاد - بناءً على ذلك - على جويار أنه

> " نظر إلى هذه التفاعيل نظرة موسيقية وربطها بالحقول أو الأقدار المعروفة في الإيقاع الموسيقي ... ومثل هذا الابتداء يثير الشبهة في النتائج، لأن النظام العروضي وإن سار مع طبيعة اللغة فهو أكثر مراعاة للنسب من الكلام العادي، ثم هو لا يبلغ في ذلك مبلغ الموسيقى "[6]،

بمعنى أن جويار قد نظر إلى مواضع النبر في اللغة من جهة موسيقى الشعر، لا من جهة اللغة نفسها، وكان الأولى به - كما يرى عيّاد - أن ينطلق من اللغة في نظامها المحكي ويتجه بعد ذلك

---

[1] ستانسلاس جويار : **نظرية جديدة في العروض العربي** . ص 89

[*] يمثل إبراهيم أنيس للزمن القوي، بنطق حرف اللين A في اللغة الإنجليزية، والذي ينطق في زمن يقدر بـ 43، 0 من الثانية، وللزمن الضعيف بنطق D المتطرفة في اللغة الإنجليزية كذلك، والذي ينطق في زمن يقدر بـ 0,5 من الثانية، انظر كتابه : **الأصوات اللغوية**، (مكتبة الأنجلو المصرية، 1992م) . ص ص 171 - 175

[2] ستانسلاس جويار : **نظرية جديدة في العروض العربي**، انظر ص ص 254 - 257

[3] المرجع نفسه ص 88

[4] انظر المرجع نفسه ص ص 238 - 252

[5] شكري عياد : **موسيقى الشعر العربي : مشروع دراسة علمية** انظر ص ص 39 – 41

[6] المصدر نفسه ص 41

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

إلى موسيقى الشعر، لأن الشعر هو وليد اللغة وليس العكس[1]، وليس يدري المرء سبب هذه المغالطة الواضحة عند عيّاد .

ويورد عيّاد القواعد الخمس التي حدد فيها إبراهيم أنيس مواضع النبر، ويلاحظ أن " القانون العام للنبر كما توصل إليه أنيس، هو أن النبر في الكثرة الغالبة من الكلمات العربية يكون على المقطع قبل الأخير"[2]، إذ يبدو أنيسٌ هنا موفقاً أكثر من جويار في نظر عيّاد، لأنه انطلق في هذه الدراسة من تحديد مواضع النبر في اللغة قبل موسيقى الشعر، حيث يرى عيّاد أن " من أسباب صدقة وملاءمته أيضاً أنه يتّبع تقسيماً للمقاطع أكثر انطباقاً على الواقع "[3]، ويتمنى عيّاد في هذا الإطار

> " أن تعتمد الدراسات الموسعة المستقبلية في هذا الموضوع على أجهزة التسجيل الصوتي المستخدمة في المعامل الحديثة، لا على مجرد الاستماع، وأن يدرس الارتكاز في اللهجات العربية المختلفة بجانب دراسته في الأداء الفصيح، حتى يتبين ما بين هذا الأداء وتلك اللهجات، وما بين اللهجات بعضها وبعض من تشابه واختلاف "[4] .

ويستنتج عيّاد من قراءته لدراستي جويار وأنيس، أن النبر في اللغة العربية ليس صفة جوهرية في بنية الكلمة، وإن تكن ظاهرة مطردة تمكن ملاحظتها، وإذا صح ذلك – كما يرى عيّاد - فإن القول بأن الشعر العربي شعر ارتكازي كالشعر الانجليزي والألماني، قول ليس له - حتى الآن - ما يسنده من نتائج البحث اللغوي، لذلك فهو أكثر ميلاً

> " إلى اعتبار اللغة العربية لغة كمية، للدور الهام الذي تلعبه حروف المد في تغيير المعنى، وذلك واضح في اشتقاق أسماء الفاعلين والمفعولين والمصادر والصيغ المزيدة في الأفعال، قارن مثلاً بين كلمة "عمل" (الفعل) و"عامل" إذا وقفت عليها بالسكون، فهل يميز بينهما شيء غير قصر المقطع الأول في الأولى وطوله في الثانية ؟ ... "[5] .

ويبدو أن هذه النتيجة التي توصل إليها عيّاد، هي محل اتفاق بين الباحثين العرب، إذ يؤكد كمال أبوديب الفكرة ذاتها بقوله : " لكن السليم الواضح هو أن النبر اللغوي لم يلعب في الشعر العربي المنتج حتى الآن دوراً تأسيسياً جذرياً، ولم يطور ليشكل نظاماً إيقاعياً كاملاً لهذا الشعر "[6]، كما يقول سيد بحراوي : " ليس من السهل اكتشاف الدور الحقيقي الذي يلعبه النبر في إيقاع القصيدة العربية، ما دامت غير قابلة للتحديد حتى الآن، ومع ذلك فمعظم الذين كتبوا حول هذه القضية، يشيرون إلى أن الشعر العربي شعر كمي الإيقاع، وأن دور النبر فيه ضئيل "[7]،

---

[1] انظر ص ص 41 ، 42 من المصدر السابق نفسه

[2] المصدر نفسه ص 43 – وانظر هذه القواعد في كتاب إبراهيم أنيس : **الأصوات اللغوية**، ص ص 171 - 175

[3] شكري عياد : **موسيقى الشعر العربي : مشروع دراسة علمية** انظر ص ص 42 - 44

[4] المصدر نفسه ص 45

[5] المصدر نفسه ص 46

[6] كمال أبوديب : **في البنية الإيقاعية للشعر العربي، نحو بديل جذري لعروض الخليل، مقدمة في علم الإيقاع المقارن**، (دار العلم للملايين، ط1، بيروت، 1974م) . ص 9

[7] سيد بحراوي : **موسيقى الشعر عند شعراء أبوللو**، (دار المعارف، ط2، القاهرة، 1991م) . ص ص 21،22

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ويقول محمد مندور كذلك : " الارتكاز عنصر أساسي في الشعر العربي، بل عنصر غالب ... ولكن هل ينتج عن ذلك أن الشعر العربي شعر ارتكازي، بمعنى أن مقاطعه تتميز بأنها تحمل ارتكاز ضغط أو لا تحمله ؟ الجواب أيضاً بالنفي، فالمقاطع العربية كما تحمل الارتكاز تتميز بالكم كذلك؛ وإذن فالشعر العربي يجمع بين الكم والارتكاز ... "[1] .

فعيّاد إذن لا يلغي قيمة النبر في اللغة العربية وموسيقى شعرها، وإنما ينظر إليه على أنه ظاهرة مطردة فيها، ولكنه ليس الأساس المطلوب في الدراسة الحديثة التي يؤمل أن تأتي بنتائج طيبة تخرج العروض العربي من إسار مواضعاته القديمة، بل الأساس الذي يراه عيّاد مناسباً هو الأساس الكمي أي طول المقاطع وقصرها، فتقسيم الحركات العربية يظهر " أن الشعر العربي لا بد أن يستمد موسيقاه من اختلاف طول المقاطع، فهو يأتي بالمقاطع الطويلة والقصيرة متعاقبة على نظم معينة يسمى كل نظام منها بحراً "[2]، أما قيمة "النبر" في موسيقى الشعر العربي، فتتمثل في " أنه يفسح المجال للشاعر لتنويع الإيقاع، أو بتعبير أكثر تحديداً، أنه يمكن الشاعر من إحداث التأثير الذي يريده بإيقاع التوافق والتنافر بين عدد من العناصر التي تؤلف معاً موسيقية الشعر ... "[3] .

ثانياً – العلاقة بين الوزن والإيقاع :

إذا كان عيّاد قد قارب العروض العربي مقاربة لغوية، حاول أن يثبت فيها أن هذا العروض من الجانب اللغوي، يجمع بين الصفتين(طول المقاطع وقصرها والنبر) ـ فإنه هنا يدخل من الجانب الموسيقي لدراسة العروض، حيث تكون البداية بتأكيده " أن الشعر نشأ مرتبطاً بالغناء، ومن ثَمَّ فإنهما يصدران عن نبع واحد وهو الشعور بالوزن أو الإيقاع "[4] .

وهنا يجدر الوقوف عند نقطة مهمة، وهي ضرورة التفريق بين مصطلحي الوزن Measure والإيقاع Rhythm، وذلك لأنه غالباً ما يقع الخلط بين مفهومي المصطلحين، وأود هنا التوقف عند محاولة موفقة قام بها صالح حسن اليظى للتفريق بين معنيي المصطلحين، وذلك في جوابه عن السؤال الذي طرحه : "ما هو الإيقاع ؟"، فعرض لتعريفه من حيث أصله وجوهره وواقعه وخصائصه ولوازمه ووظيفته؛ فالإيقاع في أصله وجوهره ـ كما يرى اليظى ـ هو الناموس والفطرة التي انتظم بها الكون كما أراده له الخالق عز وجل، ويتبدى ذلك في النظام البديع الذي تنتظم به حركة الكون من شمس وقمر وكواكب وحياة إلخ، فهو ليس بفكر ولا بمادة، لأن العلماء

---

[1] محمد مندور : **في الميزان الجديد**، (مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، ط1، القاهرة، 1944م) . ص 185
[2] شكري عيّاد : **مدخل إلى علم الأسلوب**، (أصدقاء الكتاب، ط1، القاهرة، 1982م) . ص 53
[3] شكري عيّاد : **موسيقى الشعر العربي : مشروع دراسة علمية** . ص 49
[4] المصدر نفسه ص 53

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

والمفكرين والفلاسفة من ناحية لم يضعوه، ولأن الحيوانات من ناحية أخرى تؤديه من دون أن يكون لها عقل، ذلك أن معظم أوزان العروض عند العرب مستوحاة من خطى الدواب .

فالإيقاع سابق للموسيقى والشعر والغناء والرقص، لأنه مستوحى من الطبيعة ومن حركة الإنسان والحيوان، وكل هذه موجودة قبل أن توجد الموسيقى والشعر والغناء والرقص، فلما ظهرت هذه الأجناس الفنية تبدى في الشعر على شكل حركة لفظية، وفي الموسيقى على شكل حركة صوتية وأنغام، وفي الرقص على شكل حركة بدنية، فهو في واقعه ملتبس بهذه الأمور مع أنه ليس بلفظ ولا بصوت ولا بجسم، ولكنه " يقوم في قلب الشاعر والمغني والراقص، فيجسدونه للمتفرجين والسامعين بمقاطع اللفظ ونبرات الصوت وحركات الجسم " فهو ليس بمادة " ولكن تجسده المادة، ويلتبس بها فيتخذ شكلاً مادياً ويصير بمثابة الظرف أو القالب ترصف فيه الأصوات الموسيقية والمقاطع اللفظية والحركات البدنية "[1]، فهو إذن يحمل معاني القانون والتوازن والنظام والاستمرار . وأما في مفهومه الأدبي والفني كما يقول اليظى :

" فهو مبدأ أقرته العبقرية الفنية والخيال الخلاق لنظم الحركة الفنية طبق مثال من الحركة ونموذج من الحسن، يلبسها حسناً وجمالاً ويكسبها روعة وجلالاً، والله الذي خلق الإنسان ونفخ فيه من روحه ألهمه إدراك هذا المبدأ واستغلاله في ما هو بإمكانه، فسخره المولى لتنظيم حركة الكون وسخره الفنان لتنظيم الحركة المشتمل عليها فنه، ولكن الإيقاع المتوخى في الفن يمتاز إلى جانب كونه مبدأ بكونه معنى يقوم في نفوس الفنانين قيام المعاني الشعرية والموسيقية، والموسيقى معان في نفوس الفنانين تستغل الأصوات بتجسيمها وتبليغها، والإيقاع معان في نفوس الفنانين تستغل الحركة الصوتية والبدنية بتجسيمها "[2] .

أما في واقعه العملي، فهو توفيق بين نزعتين متناقضتين : الثقل والخفة، " وهو جملة من القيم الحركية ذات صبغة كمية وكيفية، تقوم على أساس الحركة وتخضع في ترتيبها إلى مبادئ ثابتة لا تفريط فيها : النسبية والتناسب والنظام والمعاودة والدورية، وأما من حيث وظيفته فإن الإيقاع أداة تبليغ مثلى للتعبير عن الحالات النفسية والمواقف العاطفية "[3] .

ويمكن القول في محاولة التفريق بين الإيقاع والوزن، إنه إذا كانت الأنغام هي الشكل الذي يتحقق به الإيقاع في الغناء، وإذا كانت حركات الجسم هي الشكل الذي يتحقق به الإيقاع في الرقص، فإن الوزن هو الشكل الذي يتحقق به الإيقاع في الشعر بناء على هذا القياس، فالإيقاع بذلك أشمل في معناه من الوزن، لأن الإيقاع يشتمل على عناصر عدة منها : القافية والنبر والموسيقى الداخلية لحروف الكلمات وتقديم وتأخير هذه الكلمات، بالإضافة إلى الوزن الذي يتعلق بتكرار المقاطع الطويلة والقصيرة، وما يتخلل ذلك من نبر، يقول اليظى :

---

[1] صالح حسن اليظى : **العروض والقافية بين النظرية والتطبيق**، 1994م (ليس هناك إشارة إلى الناشر ومكان النشر على غلاف الكتاب الموجود على رفوف إحدى المؤسسات العلمية) . انظر ص ص 135 - 138

[2] المرجع نفسه ص 138

[3] المرجع نفسه ص 138

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

" الميزان الإيقاعي هو مجموعة من العناصر الإيقاعية التي لها وزن جزئي معين ووزن جملي معين وتستغرق مدداً جزئية ومدة جملية معينة لها بداية ونهاية وقيم حركية مضبوطة لا تفويت فيها ولا تفريط وينسج الكلام كله على منوالها، وهي قيم من الكميات والكيفيات لا تنقص ولا تزيد "[1] .

ويذهب رجاء عيد في الاتجاه ذاته عندما يقول معرفاً الإيقاع ومميزاً بينه وبين مكوناته :

" ونزعم صدق ما قيل من أن الإيقاع حاجة فسيولوجية في كينونة الإنسان، وأنه يكاد يكون نتاج رد فعل منعكس شرطي في الجسم البشري، والإيقاع ظاهرة طبيعية في الكون والطبيعة، مثلما تساقط حبات المطر أو يتتابع حفيف الشجر، وليس الإيقاع عنصراً محدداً، وإنما هو مجموعة متكاملة أو عدد متداخل من السمات المميزة، تتشكل – بجانب عناصر أخرى – من الوزن والقافية الخارجية - أحياناً – ومن التقفيات الداخلية بواسطة التناسق الصوتي بين الأحرف الساكنة والمتحركة، ويضاف إلى ذلك ما يتصل بتناسق زمنية الطبقات، داخل منظومة التركيب اللغوي من حدة ورقة، أو ارتفاع وانخفاض، أو من مدات طويلة أو قصيرة، وجميع ذلك يتم تناسقه، ويكمل انتظامه في إطار الهيكل النغمي للوزن الذي عليه القصيدة "[2]

ويذهب عيّاد في الاتجاه ذاته كذلك، عندما ينظر إلى مصطلح الإيقاع على أنه أشمل في معناه من مصطلح الوزن، فإذا كان الوزن يتألف من تعاقب مقاطع طويلة وأخرى قصيرة، أو من تعاقب حركات وسكنات، فإن الإيقاع أوسع في معناه من ذلك، إذ إنه يعني ما يسميه عيّاد "**الأسلوب الشعري**" والذي يشمل الوزن ومعاني الألفاظ والحالة الوجدانية للشاعر، بالإضافة إلى نمط الحضارة التي يعيش فيها الشاعر؛ فالإيقاع لا ينحصر – في مفهوم عيّاد –

" في المقاطع وحدها، أي في الأصوات اللغوية، بل إن الكلمات يمكن أن يكون لها إيقاع وكذلك الجمل، فتعاقب الأفعال والأسماء يخلق إيقاعاً، وكذلك تعاقب الجمل الفعلية والجمل الاسمية وتعاقب الجمل الخبرية والجمل الإنشائية ... وهكذا يصبح الإيقاع الشعري شيئاً معقداً أشد التعقيد، فهو من جهة يتضمن الوزن الذي هو نظام معين من تتابع المقاطع الصوتية، ومن جهة يتضمن المعاني المتمثلة في الألفاظ ... وهو من جهة ثالثة يتأثر بحالة الشاعر الوجدانية التي تنعكس على تعبيره مقاطع وكلمات وجملاً، ثم هو من جهة أخرى يتأثر بنمط الحضارة الذي يعيش فيه الشاعر، ويطبع أسلوبه بطابع معين في تكوين الجمل الشعرية والربط بين أجزائها والانتقال بين جملة وجملة "[3] .

ويشترط عيّاد للوزن بوصفه حركة منتظمة شرطين : أولهما " التئام أجزاء الحركة في مجموعات متساوية ومتشابهة في تكوينها "، وثانيهما تميّز بعض هذه الأجزاء من بعض في كل مجموعة " إذ إن سلسلة الحركات أو الأصوات إذا انعدمت منها هذه القمم المتميزة، استحالت إلى مجرد تردد أو ذبذبة Vibration وأساس هذا التميز في الموسيقى هو النبر"[4]، ومن هنا يتبين

---

[1] المرجع نفسه ص 185

[2] رجاء عيد : **التجديد الموسيقي في الشعر العربي**، (منشأة المعارف، الأسكندرية، د ت) . ص 15

[3] شكري عيّاد : موسيقى الشعر، (مجلة **قافلة الزيت**، مجلد31، عدد5، ، جمادى الأولى، 1403هـ - فبراير / مارس 1983م ، الظهران - السعودية) . ص ص 29 ، 30

[4] شكري عياد : **موسيقى الشعر العربي : مشروع دراسة علمية** . ص 53 – ويبيّن رينيه ويليك وظيفة الوزن بقوله : " فالوزن ينظم الخصائص الصوتية في اللغة، وهو يضبط الإيقاع في النثر، ويقربه من التساوي في الزمان، وبالتالي يبسط الصلة بين أطوال المقاطع الهجائية، وهو يبطئ الوقت، ويطول أحرف المد بغية عرض لون الطبقة الصوتية أو النغمة الممدودة، وهو يبسط ويضبط الإنشاد ورخامة الحديث "، انظر كتابه وأوستن وارين : **نظرية الأدب** . ص 225

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

لعيّاد وجها الشبه والاختلاف بين الشعر والموسيقى في الوقت ذاته، فما يجمع كلاً من الشعر والموسيقى هو اعتمادهما على الإيقاع، ولكن ما يميز بينهما بعد ذلك، هو

" أن الموسيقى تتمتع داخل المجموعة ذات النظام الذي ينتج من تكرارها الوزن ... بمزيد من الانضباط والمرونة ـ في الوقت نفسه ـ إذا قورنت بنظيرتها في الشعر وهي التفعيلة أو القدم، ولذلك فإن الغناء يكشف ما في الشعر من الزحاف ..." .

أما الفارق الثاني بينهما في نظر عيّاد، فهو أن الموسيقى ـ أنغاماً بغير كلمات ـ تستطيع أن توزع الزمن بين الأنغام المنفردة كما تريد،

" فتجعل للنغمة الواحدة أي كم زمني تشاء من "الزمن الكامل" (وهو وحدة لقياس زمن النغمة في الموسيقى، لا تحدد تحديداً مطلقاً بالثواني أو كسورها، بل تحديداً تناسبياً بالعلاقة بين الزمن الكامل وكسوره) إلى أي كسرٍ من كسوره ... وواضح أن العروض ـ ووحدته الزمنية هي المقاطع اللغوية ـ لا يمكن أن يتصرف في طول المقاطع ... إلا تصرفاً يسيراً لا يمكن أن يقارن بتصرف الموسيقى في طول النغمات " .

ومن ثَمَّ يميز عيّاد بين نوعين من الإيقاع الشعري، يقوم أولهما على دعامة الكم، بينما يقوم الثاني على دعامة النبر، والنوع الأول هو الذي " يقوم على وحدات متساوية في مجموعها، وإن لم تكن ثمة نسبة محددة بين الأجزاء التي تتكون منها هذه الوحدات "، ويمثل عيّاد للنوع الأول بالعروض الفرنسي، أما النوع الثاني فهو الذي " يقوم على وحدات يتألف كل منها من أجزاء بينها نسب محددة "، ويمثل له بالعروض الانجليزي .

ومثلما عرض عيّاد العروض العربي في الجانب اللغوي على أهم الدراسات الحديثة، متمثلة في دراستي إبراهيم أنيس وجويار، فإنه يفعل الشيء ذاته فيما يخص المدخل الموسيقي لدراسة العروض، وأولى هذه الدراسات لمحمد مندور في مقالته **"الشعر العربي : غناؤه وإنشاده"** التي يعرض فيها مندور لوضع تفرقة أساسية بين الوزن والإيقاع، رابطاً الوزن بكم التفاعيل، والإيقاع بتردد النبر على مسافات زمنية محددة النسب[1]، حيث يذهب عيّاد إلى أنه إذا كان قصْد مندور هو تحليل الإيقاع إلى عنصريه : الكم والنبر، فإنه بذلك لم يأت بجديد، وإنما يكون قد وقع في الاضطراب، ومرد هذا الاضطراب في نظر عيّاد إلى سببين : أولهما اضطراب مندور في ترجمة مصطلح Mesure أو Measure بأنه "الوزن" بينما هذه الكلمة ـ كما يقول عيّاد ـ " تدل في أشهر استعمالاتها على القدر أو الحقل الموسيقى " ولا ترقى لأن تترجم بالوزن[2]، مع أن المعاجم التي تعرض لتعريف مصطلح "الوزن" مقروناً بترجمته بـ" Mesure أو Measure

[1] الفقرات السابقة مقتطفة من كتاب شكري عيّاد : **موسيقى الشعر العربي : مشروع دراسة علمية** . ص ص 53 - 56 - ومن الواضح أن محمد مندور يربط مصطلح الوزن بعدد التفاعيل، ومصطلح الإيقاع بتردد النبر، في الجزء الأخير من كتابه **"الميزان الجديد"** الذي يتحدث فيه عن أوزان الشعر الأوروبي . انظر محمد مندور : **في الميزان الجديد** . ص ص 175- 181

[2] شكري عيّاد : **موسيقى الشعر العربي : مشروع دراسة علمية** . ص ص 56 ، 57

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

"، تعرفه بتعريف مندور ذاته وبالترجمة ذاتها[1]، وثاني السببين، كما يرى عيّاد، هو مقارنة مندور العروض العربي بالعروض الفرنسي، في محاولته وضع الفرق بين المصطلحين، ولكن النظرية العروضية التي تصلح للشعر الفرنسي قد لا تصلح لغيره[2] .

ومن ثَمَّ يعرض عيّاد خلاصة جهود بعض المستشرقين في هذا الإطار،التي صورها كتاب المستشرق الإنجليزي "رايت Wright" في قواعد النحو العربي Arabic Grammar، ويبدو أن النظرية التي تحظى باهتمام عيّاد أكثر من غيرها، هي نظرية المستشرق هاينريش إيوالد Heinrich Ewald ومن تبعه من المستشرقين في هذا المذهب ومن أشهرهم رايت، والتي تمثلت في استغنائهم عن "التفعيلة" بوصفها أساساً لتقطيع أوزان البحور العربية، وإحلالهم "المقاطع" محلها، ومن ثَمَّ تقسيمهم البحور العربية إلى مجموعة من "الأقدام feet" قياساً على العروض اليوناني القديم، (مع الإشارة هنا إلى أن مصطلح القدم يعني عدداً من المقاطع لا تصل إلى طول التفعيلة)، حيث صنف هؤلاء المستشرقون بحور الشعر العربي تحت مسميات "الأقدام" التي تحمل أسماء بحور العروض اليوناني، وفق الترتيب التالي :

- الرجز والسريع والكامل والوافر، إلى قدم "**الأيامب**" .
- الهزج إلى قدم "**الآتنسباستك**" .
- الطويل والمضارع والمتقارب إلى قدم "**الأمفيبراخ**" .
- البسيط والمنسرح والمقتضب إلى قدم "**الأنابست**" .
- الرمل والمديد والخفيف والمجتث إلى قدم "**الأيونية**"[3] .

والميزة التي يمتاز بها عمل إيوالد ومن تبعه من المستشرقين، في هذا الموضع – كما يرى عيّاد - هي أن المجموعات التي يقسمون إليها البحور، تفضل دوائر الخليل من حيث الجمع بين بحور متشابهة الإيقاع، فالإيقاع الخاص لوزن من الأوزان، يأتي من الترتيب الخاص المطرد لمقاطع هذا الوزن أو أزمنته أو فقراته، ودوائر الخليل لا تلحظ الترتيب مطلقاً، بل إنها تقوم على عكس الترتيب أو تبديله، في حين أن مجموعات إيوالد تقوم على ملاحظته، ونتيجة ذلك أننا نجد دوائر الخليل لا تعني شيئاً أكثر من الجمع الآلي بين عدد من البحور، في حين أن مجموعات إيوالد تمثل فصائل من الإيقاعات[4] . ومثلما استحسن عيّاد عمل إيوالد هذا، فقد استحسنه محمد مندور، إذ يقول : إن إيوالد قد " وضع للشعر العربي عروضاً على غرار العروض اليوناني،

---

[1] انظر **معجم المصطلحات العربية في اللغة والآداب** لمجدي وهبة وكامل المهندس . ص 432، و**المعجم الأدبي** لجبور عبد النور . ص 292

[2] شكري عياد : **موسيقى الشعر العربي : مشروع دراسة علمية** . ص 57

[3] انظر ص ص 63 ، 64 من المصدر السابق نفسه

[4] المصدر نفسه ص 65

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وهو عروض مستقيم سهل الفهم مبسط عن عروضنا تبسيطاً كبيراً، ولقد درّسناه للطلبة بالجامعة فأجادوا فهمه "[1] .

والسؤال المهم هنا : هل من المقبول قياس إيقاع الشعر العربي على إيقاع الشعر اليوناني، بالصورة التي ارتضاها إيوالد ومن تبعه من المستشرقين، واستحسنها عيّاد ومندور ؟ . والجواب أن بين إيقاعي الشعرين وجوهاً بينة من الاختلاف تضعف في أغلب الظن هذا القياس، فقد قدم جوتهولد فيل Gotthold Well، في مقالته عن مادة "عروض" في **دائرة المعارف الإسلامية** - ملخصاً لجهود عدد من المستشرقين في هذا الإطار، وهم : مارتن هارتمان Martin Hart mann، وغوستاف هولشر Gustav Goelscher، وهاينريش إيوالد، حيث أخذ فيل على نظرية إيوالد هذه مأخذاً منطقياً، تمثل في عدم إمكانية البرهنة على تشابه إيقاع الشعر العربي والشعر اليوناني القديم، حتى يمكن قياس هذا على ذاك، فإذا كان قد ثبت وجود عنصر النبر في الكلام والشعر العربي، فإن مسألة وجود النبر الإيقاعي في الشعر اليوناني القديم هي في حد ذاتها أمر مختلف عليه حتى الآن[2]، كما أن مندوراً وعيّاداً نفسيهما، قد لاحظا بعضاً من وجوه الاختلاف هذه، فقد أخذ مندور على عمل إيوالد ومن نحا نحوه من عامة المستشرقين، اكتفاءهم " برد العروض العربي إلى المقاطع الكمية، كما هو الحال في العروض اليوناني واللاتيني، وذلك لأنهم لم يبصرونا بالإيقاع Rythme "، ذلك أن الكم في نظر محمد مندور لا يكفي لإدراك موسيقى الشعر، وإنما لا بد من أخذ النبر في عين الاعتبار، مع ملاحظة مندور أن النبر في اللغة العربية ما زال موضوعاً شاقاً يحتاج إلى البحث،[3] . كما أن عيّاداً يلاحظ أن العيب الذي يعتور عمل المستشرقين هنا، هو أنهم يهملون

> " التغيرات التي تطرأ على التفاعيل بالزحاف ... فالمستشرقون باختيارهم صورة واحدة من صور التفعيلة، لأنها هي التي تتفق مع القدم التي اعتبروها أصلاً، يجعلون الواقع في خدمة النظرية ولا يجعلون النظرية في خدمة الواقع، وبقدر ما يهملونه من الصور المختلفة يكون نجاحهم في ضبط إيقاع الشعر العربي ناقصاً"[4] .

ولكن الدراسة الأهم التي تحظى بعناية عيّاد، هي دراسة المستشرق جويار (التي عرض لها عيّاد في حديثه السابق عن المدخل اللغوي لدراسة العروض)، والتي سعى فيها جويار لإثبات أمرين : أولهما أهمية النبر في نطق الكلمات العربية، ثم في إيقاع الشعر العربي – كما أشير سابقاً – حيث يقول جويار في هذا الجانب : " لقد أثبت أنه يوجد في كلمات اللغة نوعان من النبر، النبر المقامي، ونبر الشدة أو الارتكاز، وأن الارتكاز من شأنه أن يوجد نسبة كمية بين مقاطع

---

[1] محمد مندور : **في الميزان الجديد** . ص 183

[2] جوتهولد فيل : مقالة "عروض"، ضمن **موجز دائرة المعارف الإسلامية**، (مركز الشارقة للإبداع الفني، ج22، الشارقة) . ص ص 6817 - 6818

[3] محمد مندور : **في الميزان الجديد** . ص 183

[4] شكري عياد : **موسيقى الشعر العربي : مشروع دراسة علمية** . ص 66

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الكلمة، وهي نسبية ينبني عليها إيقاع الكلمة، وألمحت إلى أن اجتماع الإيقاعات المختلفة للكلمات على نحو ما، هو الذي تولدت عنه بحور العربية "[1]، هذا الجانب الذي لم يوافقه الباحثون العرب عليه الموافقة التامة، وعيّاد واحد منهم – كما أشير إلى ذلك سالفاً –، وثانيهما أنه فهم أن طبيعة الوزن في بيت الشعر العربي تتكون من توالي (الأزمنة القوية = المقاطع القوية) و(الأزمنة الضعيفة = المقاطع الضعيفة)، لذلك فإن وزن البيت الشعري – في نظره – لا يتماشى مع التفعيلات بشكلها المعروف، وإنما يجب أخذ مواضع النبر والأزمنة القوية والأزمنة الضعيفة، بعين الاعتبار عند محاولة تبين إيقاع ذلك البيت، حيث أخذ جويار يدعو التفعيلة بناء على هذا الفهم الجديد بـ"العلامة الموسيقية" . وبذلك يكون جهد جويار قد انصب على تبيان المقاطع الطويلة والقصيرة بالطريقة ذاتها التي درج عليها العروضيون العرب القدماء، وهي تتابع الحروف المتحركة والساكنة في المقاطع الطويلة والقصيرة وتبيان مواضع النبر فيها .

وفي الجملة فإن جويار ـ كما يقول عيّاد ـ يكون قد أقام العروض العربي على أساس الموسيقى، وطبق عليه قواعدها تطبيقاً يوشك أن يكون حرفياً،

" فقد أخذ الفكرة الأساسية في الإيقاع، وهي فكرة الزمن القوي thesis والزمن الضعيف arsis وراعاها مراعاة تامة، والتزم تساوي الأزمنة كما يلتزم في الموسيقى، واستغل فكرة الطول والقصر في النغمات الموسيقية فطبقها على المقاطع، ورأى أن السكتة تكون في الشعر كما تكون في الموسيقى، ومع أنه لا يمكن أن يقال عنه إنه التزم بالتفاعيل أكثر مما فعل سابقوه من المستشرقين، فقد وجد فيها شيئاً لم يجدوه، وهو أنها تصور النبر كما تصور المقاطع، ونتيجة ذلك كله أنه لم يقبل تحليلهم الأوزان إلى أقدام تتألف من مقاطع طويلة وقصيرة، بل حللها إلى أقدار (مازورات) تتفق جميعها في أنها ذات أوزان رباعية، وتختلف بحسب تكوين الأزمنة من مقاطع وسكتات، وصوّر ذلك كله تصويراً شبيهاً بالتصوير الموسيقي، فلم يكتف بالعلامتين المعهودتين للمقطع الطويل والمقطع القصير (ــ و ب) معتبراً الأولى دالة على الزمن الكامل والثانية دالة على نصف الزمن، بل أضاف علامة جديدة (س) تمثل الزمن الكامل ونصف الزمن متحدين ... وأضاف علامة تدل على سكتة مساوية لنصف الزمن، وهي علامة نصف الزمن مقلوبة ∩ ، وعلامة أخرى تدل على سكتة مساوية للزمن الكامل وهي مستطيل نائم ⎍ ، واستعار من الموسيقى علامة الإطلاق وهي تشبه نوناً مقلوبة، وكان طبيعياً أن يدل على الارتكاز الرئيسي والثانوي، فجعل علامة الأول خطاً رأسياً في أعلى المقطع، وعلامة الثاني خطاً رأسياً آخر أقصر من الأول "[2] .

فتكون بذلك طريقة جويار في تقطيع البحور العربية، معتمدة على هذه المعايير الثلاثة : المقاطع والنبر والزمن، مع استبقائه أسماء التفعيلات التي وضعها الخليل، ومنها ـ على سبيل المثال ـ طريقته في تقطيع بحر المديد :

---

[1] ستانسلاس جويار : **نظرية جديدة في العروض العربي** . ص 253

[2] شكري عياد : **موسيقى الشعر العربي : مشروع دراسة علمية** . ص ص 73 ، 74

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

مع التنبيه على أن الخطين العموديين المتوازيين يشيران إلى موضع النبر القوي، والخط العمودي المنفرد يشير إلى موضع النبر الضعيف[1] .

وبرغم أن عيّاداً ينظر بكثير من التقدير إلى عمل جويار هذا، ولا سيما إمكانية ربط هذا التقطيع بالجوانب الوجدانية عند متلقي الشعر، إلا أنه دعا إلى ضرورة الوقوف بحذر عند هذه الدراسة، وذلك لأن جويار قد

> " كتب كتابه عن موسيقى الشعر العربي في سنة 1875 معتمداً على علم الموسيقى وعلم الصوتيات، وقد تقدم كلا العلمين تقدما كبيراً منذ ذلك الحين، وفي علم الموسيقى بالذات تغير كثير من الفروض التي بني عليها جويار نظرياته، إن لم نقل معظم هذه الفروض، وذلك تبعاً لتحرر الموسيقى الحديثة من قواعد الموسيقى الكلاسيكية، وقد كان من أهم عناصر هذا التحرر الاستفادة من أنواع الإيقاع في الأغاني الشعبية، التي تخالف قواعد الإيقاع في الموسيقى الكلاسيكية "[2] .

ثالثاً – دور القافية في الإيقاع :

يجهد عيّاد في هذا المحور لاستقراء دور القافية في الإيقاع، بوصفها مكوناً من مكوناته، حيث يبيّن بداية أنه ميّال إلى تعريفها بأنها " المقطع الشديد الطول في آخر البيت، أو المقطعان الطويلان في آخره مع ما قد يكون بينهما من مقاطع قصيرة "، بدلاً من تعريفيها القديمين اللذين يقولان إنها : " حرف الروي، أي الحرف الذي يتكرر في آخر كل بيت من أبيات القصيدة "، وإنها " من آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يليه مع التحريك الذي قبله "، فهو لا يرمي إلى وضع تعريف جديد للقافية[3]، وإنما يستعيض عن تحليلها إلى حركات وسكنات، بتحليلها إلى مقاطع، ذلك أنه يصل بعد استعراضه لمجمل قواعد القافية المعروفة، إلى القول : إن القافية لا تختص فقط بتكرار حرف ساكن في آخر البيت وهو المسمى بالروي، بل تختص إلى جانب ذلك بشيئين :

الأول : الحرص على أن تتساوى القوافي تساوياً تاماً من الناحية الكمية، ويظهر ذلك لا في تساوي عدد المقاطع فحسب، بل يظهر في التمييز بين المقاطع المفتوحة والمقاطع المغلقة، وهي المقاطع التي أشار إليها إبراهيم أنيس، بتسمية القوافي المطلقة، والتي تتكون من الروي مضافاً إليه حرف المد، بينما القوافي المقيدة هي التي تتكون من حرف المد وحده[4] .

---

[1] المصدر نفسه ص 74- وانظر ص ص 62 – 76 من كتاب ستانسلاس جويار : **نظرية جديدة في العروض العربي**

[2] شكري عياد : **موسيقى الشعر العربي : مشروع دراسة علمية** . ص 81

[3] انظر ص 89 من المصدر السابق نفسه

[4] إبراهيم أنيس : **موسيقى الشعر**، (مكتبة الأنجلو المصرية، ط6، القاهرة، 1988م) . ص ص 281 - 285

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الثاني : أن للقافية، إلى جانب وظيفتها الإيقاعية، قيمة موسيقية خاصة، من حيث اشتمالها على حرف مد أو أكثر[1] .

والجانب الثاني هذا يحظى باهتمام عيّاد أكثر من الجانب الأول، لذلك فهو يرى أن القافية ينبغي أن تدرس " من ناحيتين : من ناحية دورها في الإيقاع، ومن ناحية قيمتها الموسيقية الخاصة "[2]، ويلاحظ عيّاد هنا أن هذا الجانب لم يحظ بدراسة علمية متميزة ما خلا دراسة واحدة لهنري لانس Henry Lanz باللغة الانجليزية، اعتمدت على الدراسات الصوتية المعملية واستنارت بأصول الموسيقى واستمدت نماذجها من أربع لغات أوروبية، هي : الانجليزية والفرنسية والألمانية والروسية[3]، حيث يجهد لدراسة الخصائص العامة للقافية من خلالها وتطبيقها من ثَمَّ على الشعر العربي .

وينطلق عيّاد في محاولته للإفادة من هذا الكتاب، من قناعته بفكرة لانس التي يجمل فيها وظيفة القافية في الإيقاع، في " أنها تضبط مقادير الأبيات، أو على حد تعبيره أنها تعد خطواتنا في القراءة ..."[4]، وبناء على ذلك فإن اللغات العالمية تتفاوت في حاجتها إلى القافية لدعم الإيقاع، ففي حين تكون القافية عنصراً ضرورياً في اللغات المقطعية كاللغة الفرنسية مثلاً، فإن الحاجة لها تكون أقل في اللغات النبرية كاللغة الإنجليزية[5]، وانطلاقاً من قناعته بأن العروض العربي عروض كمي " أي أنه يقوم على التزام ترتيب معين ونسب ثابتة بين المقاطع الطويلة والقصيرة " فإنه يقول :

> " ينبغي إذن أن تكون حاجته إلى القافية أقل من حاجة الشعر الفرنسي، بل وأقل من حاجة الشعر الانجليزي أيضاً ... ولكن الواقع هو أننا نجد القافية ملتزمة دائماً في الشعر العربي، في حين أن قسماً كبيراً من الشعر الانجليزي، وهو الشعر المرسل المستعمل في الملاحم والمسرحيات يخلو من القافية، فما علة ذلك ؟ "[6] .

وفي أغلب الظن أن وفرة القوافي في موسيقى الشعر العربي مقارنة بغيرها من اللغات الأخرى، ولا سيما الإنجليزية، كما يرى إبراهيم أنيس، راجع إلى توفر القافية المطلقة أكثر من القافية المقيدة، حيث يلاحظ أنيس لدى مقارنته بين القافية العربية والإنجليزية، أن القافية العربية أكثر موسيقية وأجمل وقعاً في الآذان من القافية الإنجليزية، اعتماداً على أسس صوتية من أهمها

---

[1] شكري عياد : **موسيقى الشعر العربي : مشروع دراسة علمية** . ص ص 93 ، 94
[2] المصدر نفسه ص 94
[3] المصدر نفسه ص 95
[4] المصدر نفسه ص 97
[5] المصدر نفسه ص 97
[6] المصدر نفسه ص 98

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

أن القافية العربية، في الجملة وبنسبة تصل إلى 90% هي قافية مطلقة، أي تعتمد على (الروي + حرف المد)، بينما تعتمد القافية الإنجليزية في الأغلب على حرف المد وحده[1] .

ويفترض عيّاد فرضين في سبيل الوصول إلى إجابة عن السؤال الذي طرحه تواً، والمتعلق بكثرة القوافي في الشعر العربي، مقارنة بالشعر الإنجليزي، وهما :

" إما أن وزن الشعر العربي يتسع لأنواع من اختلاف الإيقاع تحتاج إلى القافية لضبطها وإظهار تساويها، وإما أن القافية ليست لازمة للشعر العربي هذا اللزوم الذي يزعمه أنصارها، وإذا كان الشعر العربي قد التزم القافية، فإن ذلك يمكن أن يفسر لا بضرورة القافية في نظامه الإيقاعي، بل بأن الشعر العربي قد توقف عن التطور لأسباب تاريخية "[2] .

وهو في قراءته للفرض الأول يتصور سببين لاختلاف الإيقاع في الشعر العربي : أولهما أن الزحاف (وهو تغير شكل التفعيلة الرئيسة إلى تفعيلات فرعية) قد أدى إلى اختلاف هذا الإيقاع واتساعه وغناه، والثاني أن بيت الشعر العربي يمتاز بشدة طوله، أي كثرة عدد التفعيلات فيه بحيث يصل عدد المقاطع في البحر الكامل - مثلاً- إلى ثلاثين مقطعاً، وهو يستبعد كلا الفرضين، لأن الشعراء، قبل أن يُقعّد العروض، كانوا يجرون في قول الشعر على سجيتهم، بحيث تكثر في أشعارهم الزحافات، ومن ثَمَّ يتساءل " فما ظنك بعد أن رسخت قواعد الأوزان، وأصبح الشعراء لا يقدمون على الزحاف إلا بحذر شديد ... ؟ "، هذا من ناحية، ومن ناحية ثانية فإن عيّاداً يتساءل إذا كان التزام القافية راجعاً في المحل الأول إلى طول الأبيات، فلماذا التزمت القافية أيضاً في الأوزان المجزوءة ؟[3]، ولذلك فهو يميل إلى ترجيح الفرض الثاني، وهو أن الشعر العربي قد توقف عن التطور لأسباب تاريخية .

حيث يحاول تفسير هذا الجمود بتصوره لكيفية تطور الشعر العربي من صورته البدائية عبر التسلسل التاريخي، إلى أن وصل إلى صورته الناضجة، إذ يتصور أن الشعر تطور عن النثر المسجوع الذي سبق الشعر في الوجود، والذي كان بمثابة أصل لسجع الكهان، ومن ثَمَّ تطور إلى صورة الأراجيز إلى أن وصل إلى صورته في العصر الجاهلي وعصر صدر الإسلام، بشكل كانت تكثر فيه الزحافات، ومن ثَمَّ فإن تطور الشعر في العصر العباسي - كما يرى عيّاد - " لم يتجاوز نسيج الصور والمعاني إلى بناء القصيدة أو المقطوعة، وهكذا بدا أن القافية عنصر ضروري قي إيقاع الشعر العربي"[4]، ولم يجرؤ أحد على اطّراح القافية من الشعر العربي إلا في العصر الحديث، حيث كانت البداية على يد كل من عبد الرحمن شكري ومحمد فريد أبو حديد، في محاولتهما محاكاة الشعر المرسل في الأدب الانجليزي، ولكن هذه المحاولات لم تصب

---

[1] إبراهيم أنيس : **موسيقى الشعر** . ص ص 281 - 285

[2] شكري عياد : **موسيقى الشعر العربي : مشروع دراسة علمية** . ص 98

[3] انظر ص ص 98 – 101 من المصدر السابق نفسه

[4] المصدر نفسه . ص 104، وانظر ص ص 102– 104 من المصدر نفسه

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

نجاحاً[*]، " بل بدت نوعاً من التدمير لموسيقى الشعر، لأنها اكتفت باطّراح القافية، ولم تنتبه إلى علاقتها الوثيقة بسائر العناصر التي يتكون منها شكل شعري معين "[1] .

وفي ظني أن تفسير عيّاد التزامَ الشعر العربي بالقافية، بتوقفه عن التطور لأسباب تاريخية، بالشكل الذي قدمه عيّاد تواً- يمكن الاحتجاج عليه بأن محاولات التجديد في موسيقى الشعر العربي، من حيث الوزن والقافية، لم تتوقف خلال عصور تاريخ الأدب العربي البتة، وتمثل ذلك في الأشكال التي سميت : المزدوج والمشطّر من مربع ومخمس ومسدس، والمسمّط التي نشأت عنها الموشحات الأندلسية، بالإضافة إلى الألحان الشعبية من : المواليا وكان كان والقوما والدوبيت والسلسلة والزجل، التي تزخر المصادر والمراجع العربية بالحديث عنها، إلى أن جاءت ظاهرة شعر التفعيلة أو ما يسمى بالشعر الحر في العصر الحديث، والتي كانت أكثرها نجاحاً[2] .

ومن ثَمَّ يعود عيّاد إلى كتاب لانس مرة أخرى، في تفسير نشوء ظاهرة الشعر الحر في الشعر العربي الحديث، حيث يقول عيّاد :

> " فإذا كانت قيمة القافية في الإيقاع هي " ضبط خطواتنا في القراءة " أي مساعدتنا على تحديد الأجزاء أو المقاطع التي تكون وحدة البناء في القصيدة، فطبيعي ألا تكون لها هذه القيمة إذا اختلفت الوحدات ـ أو الأسطر ـ في الطول، ومن هنا تيسّر اطّراح القافية في الشعر الحر على حين فشلت تجارب الشعر المرسل، أو بالأحرى أن القافية في الشعر الحر لم تعد لها نفس الوظيفة الإيقاعية التي نعرفها في الشعر المتساوي الأسطر"[3]،

وبذلك فإن وظيفة القافية في الشعر الحر لم تعد ضبط الوزن، حيث يحكم عيّاد هنا، أن الشعر الحر قد حرر القافية من الوزن، كما حرر الوزن من القافية،

> "وإذا كان تحرير الوزن من القافية يعني طرح القافية طرحاً تاماً في بعض المقاطع، فإن تحرير القافية من الوزن يعني عدم الالتزام بموضع معلوم ترد فيه، وقد أتاح ذلك الفصل للشاعر فرصة صياغة القصيدة في أشكال أكثر شمولاً من البيت، إذ إن البيت فقد اكتماله القديم وتفتت إلى وحدات متفاوتة الطول أشبه بالجمل الموسيقية التي يجب أن تلتئم في وحدات أكبر"[4] .

---

* انظر كلاماً لعيّاد في المعنى ذاته في مقالته : انكسار النموذجين الرومنسي والواقعي في الشعر، (مجلة **عالم الفكر**، مجلد 19، عدد3، ديسمبر، 1988م) . ص ص 71 ، 72

[1] شكري عياد : **موسيقى الشعر العربي : مشروع دراسة علمية** . ص 104

[2] انظر كلاماً عن ظواهر التجديد في موسيقى الشعر العربي في كل من :

- مقدمة ديوان **لزوم ما لا يلزم**، لأبي العلاء المعري، (تحقيق كمال اليازجي، مجلد1، دار الجيل، بيروت، د ت) ص ص 15 – 46
- إبراهيم أنيس : **موسيقى الشعر**، ص ص 299 – 314
- صالح حسن اليظى : **العروض والقافية بين النظرية والتطبيق**، ص ص 267 – 275
- أحمد فوزي الهيب : **إيقاع الشعر العربي، من الدائرة إلى الحرف**، (دار الرفاعي، ط1، حلب، 1424هـ - 2004م) . ص ص 167 - 173

[3] شكري عياد : **موسيقى الشعر العربي : مشروع دراسة علمية** . ص 104

[4] المصدر نفسه ص ص 105 ، 106

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وحجة مؤيدي الشعر الحر، كما تقول رائدته الأولى نازك الملائكة، هي أن الشاعر الحديث يرفض أن يقسم عباراته تقسيما يراعي نظام الشطر، وإنما يريد أن يمنح السطوة المتحكمة للمعاني التي يعبر عنها، ونظام الشطرين

" متسلط، يريد أن يضحي الشاعر بالتعبير من أجل شكل معين من الوزن، والقافية الموحدة مستبدة، لأنها تفرض على الفكر أن يبدد نفسه في البحث عن عبارات تنسجم مع قافية معينة ينبغي استعمالها ... بينما يريد العصر أن ينشغل بالحياة نفسها، وأن يبدع منها أنماطا تستنفد طاقته الفكرية والشعورية الزاخرة ... "[1] .

فالمعنى أو الدفعة الشعورية، قد تنتهي قبل أن تنتهي التفعيلات، الأمر الذي يجعل الشاعر يأتي بكلمات لا عمل لها إلا إقامة الوزن، كما قد لا ينتهي المعنى بانتهاء التفعيلات، الأمر الذي يضطره إلى أن يبتر معناه، أو أن ينقل جزءاً منه إلى البيت التالي، مما يؤثر سلباً في مستوى القصيدة، لذلك أعطى الشاعر لنفسه حرية تحديد عدد التفعيلات بما يتناسب مع طول المضمون أو قصره، وأما القافية فإنه لم يهملها، وإنما نوعها بصورة تتناسب أيضاً مع المعاني، مما يثريها ويثري الموسيقى بعامة إذا كان الشاعر ماهراً[2] .

ومما لا شك فيه أن قضية إطّراح الشعر الحر للقافية إطّراحاً تاماً أو جزئياً، كانت وستظل موضع خلاف بين أنصار الشعر الحر ومعارضيه، حتى عند النقاد الغربيين والعرب، فعلى الرغم من أن الشاعر الإنجليزي ت . س . إليوت نادى بضرورة اقتراب لغة الشعر من لغة الكلام والخطاب، وكان من الثائرين على النظام الكلاسيكي في وزن الشعر، إلا أنه كان يرى أن من واجب الشاعر احترام العنصر الموسيقي في الشعر، والقافية جزء من هذه الموسيقى، لأن موسيقى الشعر وانسجامها، في نظره، تساعد على هزات الجسد وخلجات النفس وقت الانفعال، ومهمة الشاعر الكبرى، كما يرى، هي أن يثير الانفعال في نفوس المتلقين[3] . كما أن نازك الملائكة، ترى ضرورة المحافظة على القافية في الشعر الحر، لأنها في رأيها " ركن مهم في موسيقية الشعر الحر، لأنها تحدث رنيناً وتثير في النفوس أنغاماً وأصداء، وهي فوق ذلك فاصلة قوية واضحة بين الشطر والشطر، والشعر الحر أحوج ما يكون إلى الفواصل، خاصة بعد أن أغرقوه بالنثرية الباردة "[4] .

ولا تقف إفادة عيّاد من كتاب "لانس" في تأصيله لموسيقى الشعر العربي عند هذا الحد، بل إنه يحاول أن يطبق النتائج التي توصل اليها لانس على موسيقى الشعر العربي، والتي حاول فيها لانس أن يثبت "أن موسيقى الشعر لا تقوم على الإيقاع وحده، بل تتضمن الميلودية أيضاً، شأنها

---

[1] نازك الملائكة : **قضايا الشعر المعاصر**، (دار العلم للملايين، ط7، بيروت، 1983م) . ص 63
[2] أحمد فوزي الهيب : **إيقاع الشعر العربي، من الدائرة إلى الحرف** . ص ص 173، 174
[3] إبراهيم أنيس : **موسيقى الشعر**، ص 329
[4] نازك الملائكة : **قضايا الشعر المعاصر** . ص 192

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

في ذلك شأن الألحان الموسيقية "[1]، والميلودية هي السلالم الموسيقية التي يتكون كل سلم منها من سلسلة من النغمات : نغمات أساسية Fundamental ونغمات ثانوية متفرعة عنها Partails " والعلاقة بين النغمات الأساسية (وتسمى الهارمونية) هي نفس العلاقة بين النغمة الواحدة والنغمات التي تليها في السلم الموسيقي ..."[2]، وهذه العلاقة تتبدى بصورة واضحة في حروف اللين (المد)، وقد أجرى لانس عدداً من التجارب على هذه الحروف في اللغة الانجليزية، قارن فيها

> " بين عدد الذبذبات في النغمة المميزة لكل حرف من حروف المد الرئيسية في اللغة الإنجليزية، وبين أعداد الذبذبات في نغمات السلم الموسيقي، فلاحظ توازياً بين النغمات المميزة لبعض الحروف، وبين نغمات معينة في السلم الموسيقي، كما لاحظ أن تتابع حروف معينة من حروف المد، يمكن أن يؤلف لحناً يتفق مع الديوان الكبير أو الديوان الصغير المعروفين في الموسيقى "[3] .

وقد لاحظ عيّاد في مقارنته بين الشعرين الانجليزي والعربي، بناءً على نتائج لانس السابقة، ملاحظات عدة : تمحورت أولاها حول قلة عدد حروف المد في اللغة العربية مقارنة باللغة الانجليزية، ولاحظ في الثانية " أن الفتحة وأختها الألف هي أكثر أصوات اللين شيوعاً في اللغة العربية وتأتي بعدهما الكسرة فالضمة، ومع ذلك فإن الشعراء يميلون في الروي إلى الكسرة والضمة أكثر من الفتحة " . وقد أجرى عيّاد دراسة على كل من اللزوميات للمعري وديوان البحتري، وجد فيها أن " القوافي التي أجريت على الفتحة تقارب نصف التي أجريت على الضمة أو الكسرة "، وتبيّن له في الملاحظة الثالثة والأخيرة، أن الشعراء العرب في الغالب يلتزمون " صوتين ليّنين لا صوتاً واحداً في أكثر القوافي العربية "، ليخرج من ذلك بنتيجة " أن النظام الهارموني للشعر العربي تغلب عليه البساطة، ويعتمد إما على التكرار أو على التقابل الحاد ... "، وأن وظيفة القافية في الشعر الحر الذي اطّرح القافية اطّراحاً جزئياً لا كاملاً، تتمثل في جانبين، فهي تستخدم فيه " أحياناً لقيمتها الإيقاعية، وأحياناً أخرى لقيمتها اللحنية، وإن كانت القيمتان تلتحمان، ويصعب فصل إحداهما من الأخرى "[4] . حيث يقول عن قيمة القافية الإيقاعية في الشعر الحر، بعد أن مثّل لها بقصيدة "**أنشودة المطر**" للشاعر بدر شاكر السياب : إن كلمة

> "..."مطر" مع قافية الراء المقيدة التي تقترن بها في سطر أو سطرين، تتردد في ثنايا القصيدة أشبه بقرع الطبول في الأوركسترا، منبهة حافزة، مع ارتفاع كل موجة من موجات الشعور، وهكذا تقوم بوظيفة إيقاعية بالنسبة إلى القصيدة ككل، لا بالنسبة إلى البيت الواحد في علاقتها بما قبله وما بعده "[5] .

---

[1] شكري عياد : **موسيقى الشعر العربي : مشروع دراسة علمية** . ص 109
[2] المصدر نفسه ص ص 108، 109
[3] المصدر نفسه ص 110
[4] الفقرات السابقة مقتطفة من المصدر السابق نفسه ص ص 110 - 116
[5] المصدر نفسه ص 118

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ويمثل لقيمة القافية اللحنية بقصيدة **"محنة أبي العلاء"** للشاعر عبد الوهاب البياتي، حيث يلاحظ بعد قراءته لها أن

" البياتي شاعر شديد الإحساس بالقيم اللحنية في اللغة، ولذلك تراه يكثر من حروف المد في قوافيه، كما تراه يميل إلى أن تأتي هذه الحروف في وسط مقطع من ذلك النوع الذي سمّيناه "المقطع الشديد الطول" وهو مقطع يتمتع بنبر واضح، لأن النبر فيه يقترن بالطول، والبياتي يجري مع سليقته المشغوفة بالألحان، وكأنه يحس أن في هذا الشغف قوة لشعره ..."[1] .

رابعاً – العلاقة بين موسيقى الشعر ومعناه :

وهي القضية التي لم تحظ ـ كما يرى عيّاد ـ بكبير اهتمام من النقاد العرب القدماء والمحدثين، مثلما حظيت قضية العلاقة بين "اللفظ والمعنى"[2]، ولكن الوضع في الدراسات الأوروبية الحديثة كان على العكس من ذلك، إذ احتلت هذه القضية مكاناً هاماً في هذه الدراسات

" نتيجة لعوامل كثيرة، منها ظهور حركة الشعر الحر وما استتبعه من اهتمام النقد بالدراسات العروضية، ومنها ارتباط هذه المناقشة بمشكلة أساسية من مشكلات فلسفة الفن المعاصرة، وهي مشكلة القيم الجمالية ومدى استقلالها عن سائر القيم، ومنها التقدم الكبير الذي أحرزته الدراسات الطبيعية للإيقاع باستخدام أجهزة القياس المختلفة ... "[3]،

حيث انقسم النقاد الأوروبيون فيما يتعلق بهذه القضية إلى طرفين " فالإيقاعيون الطبيعيون يزعمون أن " النظم يمكن أن يقوم بمعزل عن المعنى "... ويجمل هذا الفريق من الدارسين موقفه في أننا يجب أن ننظر إلى الشعر، كما ينظر إليه أجنبي يستمع إلى النظم ولا علم له باللغة "[4]، أما أنصار المعنى " من المشتغلين أساساً بالنقد، فيقولون إن هذه النظرة تطمس الفروق بين بيت رائع، وبيت ليس فيه إلا أنه مستقيم الوزن ... "[5]، ومن أبرز أنصار هذا الاتجاه الناقد " أ. أ. رتشاردز"، وعيّاد يعول كثيراً على آراء رتشاردز الموضوعية في هذا الموضع، ولاسيما في كتابه **"مبادئ النقد الأدبي "**، حيث يذهب رتشاردز في الفصل الذي عقده في هذا الكتاب، للحديث عن العلاقة بين الإيقاع والوزن – إلى أن الإيقاع ينتج عن التهيؤ اللاشعوري الذي ينتاب المتلقي أثناء تلقيه للنص الأدبي؛ ذلك أن الألفاظ أو الأصوات المفردة، ليس لها، في نظر رتشاردز، صفات أدبية خاصة، ولا توجد كلمة قبيحة أو جميلة في ذاتها، ولا توجد مقاطع أو حروف تتصف في طبيعتها بالحزن أو الفرح، أو من طبيعتها أن تبعث على اللذة أو عدمها، وإنما الذي يحدث هو أن لكل كلمة مجالاً من التأثيرات الممكنة، يختلف طبقاً لظروف وجودها في

---

[1] المصدر نفسه ص 126

[2] انظر ص ص 135 – 137 من المصدر السابق نفسه

[3] المصدر نفسه ص ص 135 ، 136

[4] المصدر نفسه ص 136- وتجدر الإشارة هنا إلى أن عيّاداً يعد الناقد رينه ويليك ممن يذهبون في هذا الاتجاه، مع أن ويليك يذهب بوضوح في كتابه **نظرية الأدب** إلى أن الافتراض الشائع القائل بوجوب تحليل الصوت بمعزل تام عن المعنى " افتراض غلط أيضاً، إذ ينتج عن مفهومنا العام لتكامل العمل الفني أن مثل هذا العزل غلط، كما يتلو هذا الدليل أن مجرد الصوت في حد ذاته ليس له تأثير جمالي، أو أن مثل هذا التأثير ضئيل، فلا وجود لشعر "موسيقى" دون شيء من الإدراك العام لمعناه أو على الأقل لنغمته الانفعالية " انظر المرجع ص 206

[5] شكري عياد : **موسيقى الشعر العربي : مشروع دراسة علمية** . ص 136

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

السياق[1] . فتتابع المقاطع، في نظره، " على نحو خاص، سواء كانت هذه المقاطع أصواتاً أو صوراً للحركات الكلامية، يهيئ الذهن لتقبل تتابع جديد من هذا النمط دون غيره، إذ يتكيف جهازنا في هذه اللحظة بحيث لا يتقبل إلا مجموعة محددة من المنبهات الممكنة "[2] .

ففهمُ رتشاردز لمصطلح الإيقاع إذن، يتمثل في أن تتابع الألفاظ والتراكيب يولد حالة من التهيؤ والتوقع لدى المتلقي تسبب انفعالاً، ومن ثَمَّ يصل المتلقي إلى درجة من الإشباع، فإذا استمر هذا التتابع على الوتيرة نفسها، تولد عن ذلك حالة من السأم نتيجة الروتين أو العادة التي تتولد عن هذه القراءة، ما لم يتخلل ذلك ما يسميه رتشاردز بـ"الصدمة أو المفاجأة" . يقول رتشاردز :

> " ويكتسب الصوت شخصيته أو طابعه عن طريق التوفيق بينه وبين ما يسبقه، فاضطراب الذهن السابق لحدوث الكلمة، يجعل الذهن يختار من بين الشخصيات الممكنة للكلمة تلك الشخصية بالذات، التي تلائم ما هو حادث فيه في ذلك الوقت ... إذ تختلف الطريقة التي يؤثر بها الصوت في نفوسنا، تبعاً للانفعال الذي يكون موجوداً فعلا في ذلك الوقت، بل إنها تختلف أيضاً تبعاً للمدلول . وتوقع حدوث الصوت نتيجة للعادة و"الروتين" الإحساس، ليس إلا مجرد جزء من حالة التوقع عامة، فهناك عوامل عدة تتدخل في العملية، منها سلامة النحو وضرورة تنمية الفكرة، وتخمين القارئ لما يقال، وإدراكه للحركة ونوايا المتكلم، وموقفه وحالته الذهنية العامة في حالة الأدب المسرحي، ولا يحدد الصوت ذاته طريقة تأثيره، بقدر ما تحددها الظروف التي يدخل فيها هذا الصوت؛ هذه التوقعات جميعاً مرتبط بعضها بالبعض الآخر ارتباطاً وثيقاً، والكلمة الناجحة هي التي تستطيع أن تشبع هذه التوقعات جميعاً في الوقت نفسه"[3] .

ومثلما فهم رتشاردز جوهر مفهوم "الإيقاع" في النصوص الأدبية، بأنه تهيؤ المتلقي وتوقعه لتتابع الأصوات والألفاظ، وصولاً إلى تكون حالة الإشباع عند المتلقي، وما يتخلل ذلك من صدمات ومفاجآت، فقد انسحب هذا الفهم على أنواع الفن الأخرى، مثل الفنون التشكيلية وفن العمارة، مع فارق بين الأدب وتلك الأنواع، يتمثل في ارتباط التهيؤ والتوقع عند المتلقي في النصوص الأدبية، بعنصر الزمن، ذلك أن " العناصر الإيقاعية في اللوحة أو البناء قد تكون آنية، لا متتالية زمنياً، أي أنها قد توجد جميعاً في الآن نفسه أو اللحظة نفسها "[4]، بينما يمتاز تفاعل المتلقي مع النصوص الأدبية، بأن عنصر الزمن يكون ذا دور فعال في تأثر المتلقي بالنص الأدبي، وعنصر الزمن يمثل هنا لدى رتشاردز مفهوم مصطلح الوزن، بوصفه جزءاً من عناصر الإيقاع، فالوزن في نظر رتشاردز،

---

[1] أ . أ رتشاردز : **مبادئ النقد الأدبي والعلم والشعر**، (ترجمة وتقديم وتعليق محمد مصطفى بدوي، مراجعة لويس عوض وسهير القلماوي، المجلس الأعلى للثقافة " ضمن المشروع القومي للترجمة عدد 416" ، ط1، القاهرة، 2005م) . ص 187

[2] المرجع نفسه ص 185

[3] المرجع نفسه ص 188

[4] المرجع نفسه ص 189

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

" شأنه شأن الإيقاع، ينبغي ألا نتصوره على أنه في الكلمات ذاتها أو في دق الطبول، فليس الوزن في المنبه، وإنما هو في الاستجابة التي تقوم بها، فالوزن يضيف إلى مختلف التوقعات التي يتألف منها الإيقاع نسقاً أو نمطاً زمنياً معيناً، ولا يرجع تأثير الوزن إلى كوننا ندرك نمطاً في شيء ما خارجنا، وإنما إلى كوننا نحن قد تحقق فينا نمط معين أو قد تنفسنا موجة من التوقع، تأخذ في الدوران فتوجد ذبذبات عاطفية بعيدة المدى على نحو غريب، ونحن لن نستطيع أن نفهم طبيعة الوزن حينما نتساءل عن السبب الذي يجعل النمط الزمني يثيرنا على هذا النحو، دون أن ندرك أن هذا النمط ذاته عبارة عن حلقة هائلة من الاضطرابات تنتشر في الجسد بأسره، وموجة من الانفعال تندفع خلال مجاري الذهن "[1].

حيث يجمل عيّاد موقف رتشاردز هنا، في أنه لا ينفي وجود علاقة بين موسيقى الشعر ومعناه، ولكن هذه العلاقة تتمثل في الموقف المهم الذي يقوم به أحد أطراف دائرة الإبداع وهو "المتلقي"، فهو يبيّن - كما يقول عيّاد -

" أن القيمة الحقيقية للإيقاع، وذلك النوع منه المسمى الوزن، لا تكمن في العلاقات الصوتية نفسها، بل في التهيؤ النفسي الذي يحدثه الأثر الأدبي الجيد من خلال شبكة عظيمة من العادات والمشاعر والدوافع، يبدأ من الكلمات الأول ويستمر في النمو، فكل كلمة جديدة تصادف استعداداً سابقاً، وتلتئم مع هذا الاستعداد ..."[2].

والسؤال هنا كيف يربط عيّاد بين نظرية رتشاردز هذه، التي ترى أن جماع العلاقة بين موسيقى الشعر ومعناه منوط بالمتلقي، وبين الشعر العربي ؟. الواقع أن عيّاداً في هذا الربط يذهب في الاتجاه ذاته الذي ذهب إليه رتشاردز، وهو دور المتلقي في دائرة الإبداع بوصفه مكملاً لطرفي الدائرة الآخرين : المبدع والنص، حيث يركز عيّاد نظرته هنا على " أن القافية الواحدة في الشعر العربي تناسب كل المناسبة شعر المقطوعات "، إذ يركز الشاعر - كما يقول عيّاد –

" معنىً واحداً أو شعوراً واحداً في أبيات قليلة، فيكون في حاجة إلى إحكام الربط بين بعضها وبعض، وتعاون القافية الواحدة والوزن الواحد على ذلك، إذ إن البيت الأول يحدث نمطاً من التوقع يعالجه الشاعر بالإشباع والمفاجأة المقبولة، إلى أن يتمثل المعنى أو الشعور كاملاً في آخر بيت"[3]،

ويمثل عيّاد لذلك بشعر نزار قباني، لأن معظم شعره قد جاء على شكل مقطوعات " أما إذا التزمت القافية الواحدة في قصيدة طويلة، فإن الوحدة المعنوية أو الشعرية توشك أن تصبح مستحيلة، لأن استمرار التوقع على نمط واحد يحدث عند المنشئ والمتلقي كليهما فتوراً يحتم اللجوء إلى تغيير الموضوع "[4]، هذا فيما يخص الشعر العمودي، أما فيما يتعلق بالشعر الحر فإن عيّاداً يراه أقل قدرة على إحداث هذا النسيج من التوقعات والمفاجآت، وذلك ناتج - في نظر

---

[1] المرجع نفسه ص 190
[2] شكري عياد : **موسيقى الشعر العربي : مشروع دراسة علمية** . ص 142
[3] المصدر نفسه ص 143
[4] المصدر نفسه ص 143

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

عيّاد - عن خلوه من نظام مطرد للقافية، ذلك أن استجابات كاتب الشعر الحر النفسية " هي بحث مستمر، ارتجال مستمر، ومن ثَمَّ فإن الوحدة الفنية عنده تتخلق من خلال سلسلة من المفاجآت "[1]

أما الحديث عن العلاقة بين موسيقى الشعر ومعناه عند النقاد العرب، فإن المرء يجد أن أغلب أحاديثهم في هذا الإطار، تتمحور حول تناسب البحر الذي ينظم فيه الشاعر مع موضوع النظم، وهم في ذلك على مذهبين : فمنهم من يرى ضرورة مناسبة وزن الشعر مع موضوعه، ومنهم من لا يرى بذلك . ومن ذلك على سبيل المثال، حديث إبراهيم أنيس في هذا الإطار الذي يتضح فيه الرأيان، والذي تساءل فيه إذا ما كان الشعراء القدماء قد اتخذوا لكل موضوع من موضوعات الشعر وزناً خاصاً أو بحراً خاصاً من بحور الشعر التي رويت لنا، فتبين له من خلال استقرائه القصائد القديمة وموضوعاتها، عدم وجود هذا التخيّر، ومثّل لذلك بالمعلقات التي نظمت في موضوعات متقاربة إلى حد كبير، ومع ذلك فقد نظمت في بحور : الطويل والبسيط والخفيف والوافر والكامل، مع أن أنيساً يستحسن مناسبة وزن الشعر لموضوعه، فهو يرى أن الموضوعات التي لا يغلب على النفس فيها الانفعال كالرثاء والمدح، إنما تتناسب مع الأوزان الطويلة، أما الموضوعات التي يغلب على النفس فيها الانفعال، كالحماسة والفخر والغزل والعبث واللهو ووصف معاقرة الخمر، فتتناسب مع الأوزان القصيرة[2] .

إذن وبعد الانتهاء من استعراض الجهد الذي قام به عيّاد في محاولته تأصيل موسيقى الشعر العربي، يتبين أن جل هذا الجهد قد تمثل في استعراضه لأهم الدراسات الغربية والعربية، التي تناولت علم العروض العربي، وعرضته على المبادئ الحديثة لعلمي الموسيقى والأصوات الحديثين، وتسجيل أهم مآخذها على هذا العلم المعياري القديم، وتبيان الإضافات التي حاولت بعض هذه الدراسات إضافتها على هذا العلم، يقول عيّاد : إننا

> " لم نتجرد لهدم عروض الخليل، ولكننا تجردنا لإكماله ... إن هؤلاء الدارسين الأجرياء الذين سبقونا إلى المغامرة خارج حدود العروض الخليلي، وبعيداً عن كنفه الموطأ وحرمه الآمن، **والذين وقفنا من آرائهم حتى الآن موقف الوصف والتحليل والمناقشة والنقد**، قد أثمرت لنا أبحاثهم نظرة جديدة إلى العروض العربي، نظرة إلى روح الإيقاع فيه، لا إلى القواعد الجزئية الجامدة، وهذه النظرة هي ما يجب أن نتعهده اليوم بمواصلة الدراسة العلمية، التي تستمد من نتائج علم الأصوات وعلم الموسيقى، وهذه النظرة هي التي يمكن أن تكون أساساً للبحث في تجديد موسيقى الشعر العربي "[التمييز من الباحث][3] .

ولكن السؤال المهم هنا : هل تُلمس آثار حية لهذه الجهود التي حاولت إضافة شيء ما (من مثل محاولة جويار) في قواعد علم العروض العربي المعيارية ؟ . وفي أغلب الظن أن الجواب

---

[1] المصدر نفسه ص 143

[2] إبراهيم أنيس : **موسيقى الشعر** . ص ص 175 - 183

[3] شكري عياد : **موسيقى الشعر العربي : مشروع دراسة علمية** . ص 85

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

سيكون بالنفي، الأمر الذي يتطلب بذل الجهد من قبل الدارسين لمحاولة تبيّن إن كان ثمة جديد يمكن إضافته على قواعد هذا العلم، وبحث عيّاد هذا " كفيل بأن يعيد للعروض حيويته، وأن يفتح الآفاق أمام الدارسين، ليقوموا بدراسات علمية تعود على العروض والموسيقى الشعرية بكل النفع "[1].

* * *

وبعد الانتهاء من استعراض جهد شكري عيّاد في محاولته تأصيل الأجناس القصصية العربية الحديثة وموسيقى الشعر العربي، يبقى بعد ذلك أن تنتقل هذه الدراسة في الباب التالي لاستقراء جهده في محاولته تأصيل مبادئ علم الأسلوب العربي .

[1] جمال مقابلة : **شكري عيّاد الناقد** . ص 110

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

تمهيد :

تفرغ شكري عيّاد في عقد الثمانينيات من القرن العشرين، لمشروعه تأصيل علم الأسلوب العربي، فوضع خلال هذه الفترة كتبه الأربعة، التي حاول فيها التأصيل لهذا العلم، وهي : "**مدخل إلى علم الأسلوب 1982م**"، و"**اتجاهات البحث الأسلوبي 1985م**"، و"**دائرة الإبداع : مقدمة في أصول النقد 1987م**"، و"**اللغة والإبداع : مبادئ علم الأسلوب العربي 1988م**"، حيث يقول في ذلك :

" إنني أحاول الآن أن أضع خلاصة دراساتي وتجاربي في النقد وحوله، في مشروع نظري واحد مترابط الأجزاء، يتناول طبيعة العمل الأدبي وطبيعة العملية النقدية، وخصائص لغة الأدب وعلاقة الأدب بالإبداع الحضاري، ولي مطمحان من وراء هذا المشروع، أن أبين حاجة الحياة إلى الأدب حتى يستعيد الأدب المكانة التي كانت له في حياة الأمة العربية على مدى التاريخ، وأن أبث في علوم الأدب الأساسية : نظرية الأدب وعلم الأسلوب وتاريخ الأدب، حياة جديدة من خلال ربطها بالعلوم الإنسانية من ناحية، وبالآثار الأدبية الكبرى من ناحية ثانية، وقد أنجزت كتابين من هذا المشروع : "دائرة الإبداع" وقد عالجت فيه نظرية الأدب ونظرية النقد، و"اللغة والإبداع" وقد جعلت له عنوانا ثانوياً "مبادئ علم الأسلوب العربي" ... "[1].

وقبل الخوض في شرح خطوات مشروع عيّاد التأصيلي هذا وتفاصيله، يجدر التنبيه على أمر مهم، وهو أن التتبع الزمني لكتبه الأربعة السالفة الذكر، يفيد أن عيّاداً قد وقع في التكرار في أكثر من موضع في عمله؛ فقد شرح في كتابه الأول في هذه السلسلة "**مدخل إلى علم الأسلوب**" كلاً من مفهومات : مصطلح الأسلوب، وعلم الأسلوب بوصفه علماً لغوياً، ومن ثَمَّ المنهج الأسلوبي بوصفه منهجاً نقدياً أدبياً، ووضح الفروق الدقيقة بينها[2]، ثم عاد وتحدث في كتابه الأخير في هذه السلسلة "**اللغة والإبداع : مبادئ علم الأسلوب العربي**" عن مفهوم مصطلح الأسلوب في الموروثين العربي والأوروبي[3] . ثم إنه تحدث في الكتاب الأول عن نشوء علم الأسلوب وتطوره في مهاده الغربية[4]، ثم عاد وتحدث في المعنى ذاته في الكتاب الأخير من هذه السلسلة[5]، أما المقارنة بين علم البلاغة العربي وعلم الأسلوب، فقد تحدث عنها في موضعين، كان أولهما في كتابه الأول في هذه السلسلة[6]، وثانيهما في بحثه "**البلاغة العربية وعلم**

---

[1] شكري عيّاد : **على هامش النقد**. ص ص 150 ، 151، وقد كان في نيته أن يتمم هذه السلسلة بكتاب خامس بعنوان "**الإبداع والحضارة**" وهو – في ظني – توسيع لبحثه " الإبداع والحضارة : آفاق جديدة لتاريخ الأدب "، والكتاب – كما كان عيّاد يريد له – " مدخل جديد لما اصطلح على تسميته بتاريخ الأدب، يحاول أن يبين دور الأدب في بناء الحضارة بدلاً من الاكتفاء بتعبيره عن مختلف جوانب الحضارة كما هي عادة عند مؤرخي الأدب " ولكن القدر عاجله قبل أن يتم وضعه، انظر المصدر نفسه ص 151، وانظر بحثه : **الإبداع والحضارة : آفاق جديدة لتاريخ الأدب**

[2] انظر شكري عياد : **مدخل إلى علم الأسلوب** . ص ص 14 - 32

[3] انظر شكري عياد : **اللغة والإبداع، مبادئ علم الأسلوب العربي** . ص ص 17 - 32

[4] انظر شكري عياد : **مدخل إلى علم الأسلوب** . ص ص 23 - 67

[5] انظر شكري عياد : **اللغة والإبداع، مبادئ علم الأسلوب العربي** . ص ص32 - 61

[6] انظر شكري عياد : **مدخل إلى علم الأسلوب** . ص ص 43 - 50

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الأسلوب" الذي أدرجه في كتابه الثاني في هذه السلسلة **"اتجاهات البحث الأسلوبي"**[1]، في محاولته لوضع البلاغة العربية اتجاهاً يوازي الدراسات الأسلوبية الحديثة . هذه الحالة التي يصفها سعد البازعي عند عيّاد بأنها "قلق التأصيل"[2] .

وعلى الرغم من أن الباحث سيحاول استقراء مشروع عيّاد التأصيلي هذا، وفق التسلسل الزمني لصدور هذه المؤلفات، إلا أن المنهجية العلمية تقتضي الربط بين هذه المواضع التي تكرر الحديث فيها عن الموضوع ذاته من قبل عيّاد . حيث يشير التسلسل الزمني هذا إلى أن جهده في محاولته لتأصيل هذا العلم قد مر بمرحلتين، يجتهد الباحث فيسميها :

- **المرحلة الأولى : مرحلة التمهيد .** والتي تتجسد – في عمومها - في كتابيه الأولين : **"مدخل إلى علم الأسلوب"** و **"اتجاهات البحث الأسلوبي" .**
- **المرحلة الثانية : مرحلة الإرساء .** وتتجسد – في عمومها أيضاً - في كتابه : **"اللغة والإبداع : مبادئ علم الأسلوب العربي"** .

أما كتابه : **"دائرة الإبداع : مقدمة في أصول النقد"**[*]، الذي يعد بحق صوة بارزة في الحركة النقدية العربية المعاصرة – فقد وضع فيه عيّاد عصارة فكره النقدي، للإجابة عن أسئلة في صلب المنهجية النقدية، وهي :

> " كيف يتناول النص؟ ما علاقة النص – كواقعة – بالوقائع الخارجة عنه؟ ما وظيفة الناقد؟ ما وظيفة مؤرخ الأدب؟ وهي مسائل تعني كل قارئ ذكي للأدب، أما الدارس المتخصص فيجب أن تكون واضحة كل الوضوح في ذهنه قبل أن يقدم على اختيار الموضوع أو البحث في المرجع . والكتاب ... ثمرة تفكير طويل في هذه المشكلات "[3] .

إذ تناول عيّاد في هذا الكتاب ثلاث قضايا رئيسة : طرح في الأولى نظريته المتمثلة في "علمية النقد الأدبي"، والتي تقول إن النقد الأدبي يمكن أن يكون علماً باعتماده على الذوق Taste القائم على قيمة Value أو قيم ما، وتناول في الثانية توضيح مفهوم "اللحظة الجمالية" التي يمثل وصول المنشئ إلى خلقها في العمل الأدبي نجاحاً لهذا العمل، بينما يسعى الناقد الأدبي عن طريق قراءته المعمقة لهذا العمل، إلى تمثلها ومن ثَمَّ إعادة تفسيرها، أما القضية الثالثة فتناول فيها عملية الإبداع بين وضع المؤلف للنص، ثم تكون هذا النص، وصولاً إلى المتلقي الذي يعد الناقد هو الصورة المثلى له، أي أن هذه العملية تشكل دائرة يمثل كل من : المنشئ والنص والناقد إطارها . حيث يمكن القول في جملة موجزة إن دائرة الإبداع تمثل في نظر شكري عيّاد معادلة أطرافها الثلاثة هي : المنشئ والنص والناقد، بحيث تمثل "اللحظة الجمالية" القاسم المشترك بين هذه

---

[1] انظر شكري عياد : **اتجاهات البحث الأسلوبي** . ص ص 209 - 236

[2] سعد البازعي : شكري عيّاد وقلق التأصيل . ص57

[*] انظر العرض المجمل الذي قدمه أحمد مجاهد لهذا الكتاب في مقالته : عرض كتاب (دائرة الإبداع : مقدمة في أصول النقد)، (مجلة **فصول**، مجلد 7، عدد1 + 2، مارس 1987م) .

[3] شكري عياد : **دائرة الإبداع : مقدمة في أصول النقد** . ص 7

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الأطراف، فهي تمثل للمنشئ وظيفة ورؤية في آن معاً، بمعنى أن المنشئ يظل باستمرار صاحب رؤية؛ أي وجهة نظر في واقع حياة الإنسان في هذا الكون، يسعى باستمرار إلى تجسيدها في أعماله الفنية، حيث يمثل تجسيده لها النجاح الحقيقي لأعماله الفنية، أما فيما يتعلق بالنص فهي تمثل الجوهر، أي القيمة الأدبية التي إذا وجدت فيه عد هذا النص ناجحاً فنياً، وفيما يتعلق بالقارئ/الناقد، فهي تمثل مدار بحثه عن طريق استجابته الوجدانية للعمل الأدبي، بحيث يكون الذوق، وهو الحاسة الفطرية القابلة للتطوير بالدربة والخبرة - هو المحور الرئيس في هذه الاستجابة، فكلما أُعمل الذوق في عملية المقاربة النقدية بعيداً عن الجوانب الذاتية، كلما اتصف النقد الأدبي بالعلمية .

فعيّاد إذن يطرح هذه القضايا بين يدي الأديب والناقد العربي، وذلك عن طريق سياحته وقراءاته في المذاهب النقدية الغربية، بالإضافة إلى خبرته وما ثقفه من موروث أمته العربية النقدي، ليؤصل هذه القضايا في الساحة الأدبية والنقدية العربية، في محاولة منه لإخراج الأدب والنقد العربي الحديث، من حالة الملاحقة واللهث وراء المذاهب النقدية الجديدة، هذه الحالة غير المضبوطة التي تسبب اختلاط الرؤى، فيما كان وما هو كائن وما سيكون من هذه المذاهب النقدية لا سيما الغربية .

لكن وعلى الرغم من أهمية القضايا التي طرحها عيّاد في هذا الكتاب، والتي تقع في مبادئ النقد الأدبي – فإن الباحث سيركز في هذا الموضع من هذه الدراسة، على كتب عيّاد الثلاثة الأخرى في هذه السلسلة، لأنها هي التي تشكل عماد محاولته لتأصيل علم الأسلوب العربي .

وخلال مرحلة وضع عيّاد لهذه الكتب، كان يتبدى إيمانه بإمكانية الربط بين علم الأسلوب الغربي الحديث، وعلمي النحو والبلاغة العربيين، وإمكانيات اللغة العربية في حاضرها، (وهذا هو جوهر مفهومه للتأصيل كما لوحظ في الباب الأول)، لأنه " حريص على تعميق مفهوم "الاعتماد على الذات" Self Reliance لتحقيق مشروع النهضة العربية"[1]، وهذا الحرص - ولا شك - نابع من إيمانه " بقيمة النقد العربي القديم وجدوى ربطه بالاتجاهات النقدية الحديثة، لإحساسه بأن هذا النقد يصدر في مجموعه عن فلسفة فنية خاصة بالحضارة العربية وبطبيعة الفن العربي"[2]، إلا أن جهده في ذلك كله، كان يشوبه ما يمكن وصفه بالحذر والدقة والتمحيص، مخافة أن يلوي عنق علمي النحو والبلاغة العربيين، القائمين على المنطق والقواعد المعيارية الثابتة، فيجعلهما بشيء من الفجاجة أصلاً لعلم الأسلوب الحديث، النابت من علم اللغة الحديث الذي درسه فردينان دي سوسير، ومن جاء بعده من العلماء في إطار المنهج

[1] أحمد الهواري : شكري عيّاد وخطاب النهضة، ضمن كتاب **شكري عيّاد جسور ومقاربات في التواصل الثقافي** . ص 18
[2] جمال مقابلة : **شكري عيّاد الناقد** . ص 35

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الوصفي Descriptive Linguistic، لذلك فقد حاول قدر الإمكان الابتعاد عن الادعاء، أن علماء البلاغة العرب القدماء قد عرفوا علم الأسلوب بأجزائه ومحاوره، أو سبقوا علماء الغرب المحدثين إلى ذلك(*)، ولكنه عمد إلى دراسة إمكانيات النحو العربي والبلاغة العربية لأن يكونا أصلاً لعلم الأسلوب العربي، رابطاً تلك الإمكانيات بإمكانيات اللغة العربية في حاضرها، التي تخلت في عصر النهضة الحديث، عن قدر كبير من مواضعات الصياغة اللغوية القديمة كالسجع وبعض ألوان البديع الأخرى، والتي كانت تقيد انسياب اللغة .

لذلك فإن الباحث سيحاول في هذا الباب أن يبين جهده في تأصيل علم الأسلوب العربي وفقاً للمرحلتين اللتين تم اقتراحهما، إذ سيتناول الفصل الخامس من هذا الباب مرحلة التمهيد، بينما يتناول الفصل السادس مرحلة الإرساء .

* يقول جمال مقابلة : " ولقد وقف عيّاد موقفا نقديا فيه كثير من الاحتراز في أثناء ربطه بين النقد القديم والنقد الحديث، على أنه كان ينزع أحيانا إلى التعاطف مع منجزات أمته وتراثها النقدي، وحاول لذلك تطوير بعض المفاهيم عند النقاد القدماء والتقدم في تحليل نصوصهم خطوة لم يكن ظرفهم الحضاري يسعفهم بالتوصل إليها على الشكل الذي أمكن التوصل إليه الآن " أنظر المرجع السابق . ص 40

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الفصل الخامس : مرحلة التمهيد .

يمكن قسم مرحلة التمهيد هذه أيضاً إلى قسمين : القسم الأول، الذي عرض فيه شكري عيّاد لخمسة جوانب هي :

- أولاً ـ مفهوم مصطلح الأسلوب في الموروثين العربي والأوروبي، ومن ثَمَّ شرح المفهوم الحديث لمصطلح الأسلوب، والتفريق بين مفهومي : علم الأسلوب بوصفه علماً لغوياً، أو ما يسمى (الأسلوبيات اللسانية Linguistic Stylistic)، والمنهج الأسلوبي بوصفه منهجاً نقدياً أدبياً، أو ما يسمى (الأسلوبيات الأدبية Literary Stylistic)، ووضح الفروق الدقيقة بينها .
- ثانياً- تأصيل علم الأسلوب في مهاده الغربية .
- ثالثاً- الفروق بين : النقد الأدبي وعلم الأسلوب والتاريخ الأدبي .
- رابعاً- البلاغة العربية وعلم الأسلوب .
- خامساً- ميادين الدراسة الأسلوبية .

أما القسم الثاني، فهو الحديث عن اتجاهات البحث الأسلوبي في الدراسات الأوروبية الحديثة، وهو الجانب الذي عرض له شكري عيّاد في كتابه "**اتجاهات البحث الأسلوبي**" .

القسم الأول : مفهومات علم الأسلوب وتأصيله في مهاده الغربية .

أولاً : أ ـ مفهوم مصطلح الأسلوب في الموروثين العربي والغربي .

إن شكري عيّاد في محاولته " أن ينشئ في ثقافتنا العربية علماً جديداً [علم الأسلوب العربي] مستمداً من تراثنا اللغوي والأدبي، ومستجيباً لواقع التطور في هذا التراث الحي، ومستفيداً من دراسات أهل الغرب بالقدر الذي يمكن من رؤية التطور المعاصر رؤية تاريخية، وقراءة التاريخ قراءة عصرية "[1] ـ مؤمن بداية أن هذا العلم " ذو نسب عريق عندنا، لأن أصوله ترجع إلى علوم البلاغة، وثقافتنا العربية تزدهي بتراث غني في علوم البلاغة "[2] وهذه الفكرة صحيحة – ولا شك – إلى حد كبير، ذلك أن مدار بحث علماء البلاغة العرب القدماء – في تأسيسهم لهذا العلم – كان ظاهره البحث في ميادين البلاغة الثلاثة : المعاني والبيان والبديع، يصفون أنواعها ويسوقون الأمثلة عليها، في حين كان باطن فكرتهم هو البحث في أساليب الصياغة في القرآن الكريم والشعر والنثر العربي آنذاك[3] . لذلك فهو يعرض للحديث عن مفهوم مصطلح "الأسلوب" عند أولئك العلماء القدماء، ابتداء من ابن قتيبة (271هـ)، وصولاً لابن خلدون

---

[1] شكري عياد : **مدخل إلى علم الأسلوب** . ص 7

[2] المصدر نفسه ص 7

[3] أنظر :
- كتاب شفيع السيد : **الاتجاه الأسلوبي في النقد الأدبي** ، (دار الفكر العربي، القاهرة، د ت) . ص ص 9 -67
- كتاب محمد عبد المطلب : **البلاغة والأسلوبية**،(الشركة المصرية العالمية للنشر، ط1، القاهرة، 1994م). ص ص9 - 37

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

(808هـ)، ليصل بعدها لمحاولتي أستاذيه : أمين الخولي وأحمد الشايب، في كتابيهما "**فن القول**" و"**الأسلوب**" لتأصيل هذا العلم . فابن قتيبة ينظر إلى "الأسلوب" على أنه تعدد طرق التعبير، لدى شرحه ما يقصده بالافتنان في الأساليب، حيث يقول في ذلك :

" فالخطيب من العرب إذا ارتجل كلاماً في نكاح أو حمالة أو تحضيض أو صلح أو ما أشبه ذلك، لم يأت به من واد واحد، بل يفتنّ، فيختصر تارة إرادة التخفيف، ويطيل تارة إرادة الإفهام، ويكرر تارة إرادة التوكيد، ويخفي بعض معانيه حتى يغمض على أكثر السامعين، ويكشف بعضها حتى يفهم بعض الأعجمين، ويشير إلى الشيء ويكني عن الشيء، وتكون عنايته بالكلام على حسب الحال، وقدر الحفل، وكثرة الحشد وجلالة المقام "[1] .

بينما يرى الخطابي (388هـ)، أن الأسلوب هو الموضوع أو المعنى الذي يصل إليه الشاعر؛ أي بمعنى أنه يقرن بين "الأسلوب" و"الطريقة" أو "المذهب"، حيث يقول الخطابي في معرض كلامه عن عجز العرب عن معارضة القرآن :

" وها هنا وجه آخر يدخل في هذا الباب وليس بمحض المعارضة، ولكنه نوع من الموازنة بين المعارضة والمقابلة، وهو أن يجري أحد الشاعرين في أسلوب من أساليب الكلام وواد من أوديته، فيكون أحدهما أبلغ في وصف ما كان من باله من الآخر في وصف ما هو بإزائه، وذلك مثل أن يتأمل شعر أبي دؤاد الإيادي والنابغة الجعدي في صفة الخيل، وشعر الأعشى والأخطل في نعت الخمر، وشعر الشماخ في وصف الحمر، وشعر ذي الرمة في صفة الأطلال والدمن، ونعوت البراري والقفار، فإن كل واحد منهم وصاف لما يضاف إليه من أنواع الأمور . فيقال : فلان أشعر في بابه ومذهبه من فلان في طريقته التي يذهبها في شعره . وذلك بأن تتأمل نمط كلامه في نوع ما يعنى به ويصفه، وتنظر فيما يقع تحته من النعوت والأوصاف، فإذا وجدت أحدهما أشد تقصياً لها، وأحسن تخلصاً إلى دقائق معانيها، وأكثر إصابة فيها، حكمت لقوله بالسبق، وقضيت له بالتبريز على صاحبه، ولم تبال باختلاف مقاصدهم وتباين الطرق بهم فيها "[2] .

حيث يلاحظ عيّاد أن ابن قتيبة والخطابي، يتفقان " في أن "الأساليب" مناهج مطروقة في اللغة الفنية يشترك فيها الشعراء "[3] . أما الباقلاني (403هـ) فإنه يذهب خطوة أبعد منهما، حين يقرن بين الأسلوب والنظم في حديثه عن إعجاز القرآن الكريم، حيث يقول :

" وذلك أن نظم القرآن على تصرف وجوهه، واختلاف مذاهبه خارج عن المعهود من نظام جميع كلامهم، ومباين للمألوف من ترتيب خطابهم، وله أسلوب يختص به ويتميز في تصرفه عن أساليب الكلام المعتاد ... "[4] .

---

[1] ابن قتيبة : **تأويل مشكل القرآن**، (شرحه ونشره السيد أحمد صقر، المكتبة العلمية "ليس في الكتاب إشارة إلى مكان النشر وتاريخه") . ص 13 - وانظر نقل عيّاد لهذا الكلام عن ابن قتيبة، في كتابه **اللغة والإبداع : مبادئ علم الأسلوب العربي** . ص 16

[2] الخطابي : **بيان إعجاز القرآن الكريم**، ضمن "**ثلاث رسائل في إعجاز القرآن للرماني والخطابي وعبد القاهر الجرجاني**"، (تحقيق وتعليق محمد خلف الله ومحمد زغلول سلام، دار المعارف، ط2، القاهرة، 1387هـ - 1968م) . ص ص 65 ، 66- وانظر نقل عيّاد لهذا الكلام عن الخطابي، في كتابه **اللغة والإبداع : مبادئ علم الأسلوب العربي** . ص ص 16، 17

[3] شكري عياد : **اللغة والإبداع : مبادئ علم الأسلوب العربي** . ص 17

[4] انظر مجمل هذا الكلام في كتاب الباقلاني : **إعجاز القرآن**، (تحقيق السيد أحمد صقر، دار المعارف، القاهرة، د . ت) . ص ص 51، 52، وانظر نقل عيّاد لهذا الكلام عن الباقلاني، في كتابه **اللغة والإبداع : مبادئ علم الأسلوب العربي** . ص 17

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

إذن فعيّاد يفهم من خلال استقرائه للكلام السابق، أنه إذا " كان الأسلوب أعم من المذهب، فإن النظم أعم من الأسلوب، وكأن النظم هو جودة التأليف عموماً، والأسلوب هو نوع من أنواع التأليف، والطريقة أو المذهب هو المنحى الذي ينتحيه الشاعر في موضوعاته أو طريقة تناوله لهذه الموضوعات " . أي أن النقاد العرب ظلوا حتى هذا الفترة، ينظرون إلى الأسلوب على أنه "النوع الأدبي" أو "الموضوع" أو"طريقة الصياغة"[1]، بمعنى أن هذه الكلمة ظلت عندهم مبهمة المعنى، تحاول أن تصل إلى مستوى المصطلح النقدي ولكنها لا تستطيع ذلك، ومن ثَمَّ وجدوا أن كلمة "النظم" بريئة من اللبس، حيث تدل على "طريقة التأليف"، ذلك أن عبد القاهر الجرجاني (471هـ) يقرن بين "النظم" و"الأسلوب" في قوله :

" واعلم أن ليس النظم إلا أن تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه علم النحو، وتعمل على قوانينه وأصوله وتعرف مناهجه التي نهجت فلا تزيغ عنها، وتحفظ الرسوم التي رسمت لك فلا تخل بشيء منها ... وإذ قد عرفت أن مدار أمر النظم على معاني النحو، وعلى الوجوه والفروق التي من شأنها أن تكون فيه، فاعلم أن الفروق والوجوه كثيرة ليس لها غاية تقف عندها، ونهاية لا تجد لها ازدياداً بعدها، ثم اعلم أن ليس المزية بواجبة لها في أنفسها، من حيث هي على الإطلاق، ولكن تعرض بسبب المعاني والأغراض التي يوضع لها الكلام، ثم بحسب موقع بعضها من بعض، واستعمال بعضها مع بعض "[2]

أما حازم القرطاجني (684هـ)، فإنه يجعل الأسلوب مقابلاً للنظم، حيث يشمل النظم عنده مستويات التأليف كلها من شطر البيت إلى القصيدة، حيث تدخل طرق التعبير كالاختصار والإطالة والتكرار والتأكيد والتصريح والكناية في مفهوم النظم، أما الأسلوب فإنه يتعلق بتأليف المعاني، وبذلك فهو يتسع ليغطي مساحة النص الأدبي كله كما يراه حازم القرطاجني، حيث يقول القرطاجني مفرقاً بين النظم والأسلوب : إن

" الأسلوب يحصل عن كيفية الاستمرار في أوصاف جهة من جهات غرض القول، وكيفية الاطراد من أوصاف جهة إلى جهة، فكان بمنزلة النظم في الألفاظ الذي هو صورة كيفية الاستمرار في الألفاظ والعبارات والهيئات الحاصلة عن كيفية النقلة من بعضها إلى بعض، وما يعتمد فيها من ضروب الوضع وأنحاء الترتيب، فالأسلوب هيئة تحصل عن التأليفات المعنوية، والنظم هيأة تحصل عن التأليفات اللفظية ... ولما كان الأسلوب في المعاني بإزاء النظم في الألفاظ، وجب أن يلاحظ فيه من حسن الاطراد والتناسب والتلطف في الانتقال من جهة إلى جهة، والصيرورة من مقصد إلى مقصد، ما يلاحظ في النظم من حسن الاطراد من بعض العبارات إلى بعض، ومراعاة المناسبة ولطف النقلة ... ومما يجب أن يكون حال الأسلوب فيه، على نحو ما يكون النظم عليه، ملاحظة الوجوه التي تجعلهما معاً مخيلين للحال التي يريد تخيلها الشاعر من رقة أو غلظة أو غير ذلك "[3] .

---

[1] شكري عياد : **اللغة والإبداع : مبادئ علم الأسلوب العربي** . ص17، 18

[2] عبد القاهر الجرجاني : **دلائل الإعجاز في علم المعاني**، (علق عليه السيد محمد رشيد رضا، دار المعرفة، ط1، بيروت، 1415هـ – 1994م) . ص 70 – 74 ، وانظر إشارة عيّاد إلى كلام عبد القاهر الجرجاني هذا، في كتابه **اللغة والإبداع : مبادئ علم الأسلوب العربي** . ص 18

[3] انظر مجمل هذا الكلام في كتاب حازم القرطاجني : **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، (تقديم وتحقيق محمد الحبيب بن خوجة، دار الغرب الإسلامي، ط3، بيروت، 1986م) . ص ص 363، 364، وانظر نقل عيّاد لهذا الكلام عن القرطاجني، في كتابه **اللغة والإبداع : مبادئ علم الأسلوب العربي** . ص 19

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

أما ابن خلدون فقد حرص على إبراز الصلة بين الفن أو النوع الأدبي من جهة، وبين الأسلوب والتراكيب اللغوية من جهة أخرى، بمعنى أنه ينظر إلى الأسلوب متعلقاً بالمعاني، وأنه مناهج مطروقة في اللغة الفنية، حيث يعرف الأسلوب بأنه

" المنوال الذي ينسج فيه التراكيب أو القالب الذي يفرغ فيه، ولا يرجع إلى الكلام باعتبار إفادته أصل المعنى الذي هو وظيفة الإعراب، ولا باعتبار إفادته كمال المعنى من خواص التراكيب الذي هو وظيفة البلاغة والبيان، ولا باعتبار الوزن كما استعملته العرب فيه الذي هو وظيفة العروض، فهذه العلوم الثلاثة خارجة عن هذه الصناعة الشعرية، وإنما يرجع إلى صورة ذهنية للتراكيب المنظمة كلية باعتبار انطباقها على تركيب خاص، وتلك الصورة التي ينتزعها الذهن من أعيان التراكيب وأشخاصها ويصيرها في الخيال كالقالب أو المنوال، ثم ينتقي التراكيب الصحيحة عند العرب باعتبار الإعراب والبيان، فيرصها فيه رصاً كما يفعل البناء في القالب أو النساج في المنوال "[1].

والخلاصة التي يصل إليها عيّاد من استقرائه لمفهوم هذا المصطلح عند هؤلاء البلاغيين، هي أنه وجده عندهم " تعبيراً وصفياً عن الاختلافات اللغوية العامة المرتبطة بموضوع القول، وبظروف القول واستعداد القائل من ناحية أخرى "[2]، فهو إذن يقترب من الدقة الاصطلاحية وإن لم يقع إجماع على تعريفه، ومن ثَمَّ انتهى به " الأمر إلى البحث عن مكان له بجانب علم "البلاغة" الذي استقر كعلم معياري، ولكن دون أن يتمكن من تحديد أقسامه وأنواعه كما اتفق لعلم البلاغة، فلم يبق أمامه إلا أن يحيل إلى الخبرة المكتسبة من كثرة الأمثلة، ومن ثَمَّ عجز عن أن يصير علماً "[3].

وينتقل عيّاد للحديث عن محاولتين تجديديتين للبحث في البلاغة العربية في ضوء مفهوم الأسلوب، على غرار النشاط الذي ساد البيئة الثقافية الغربية للبحث في الأسلوب على أساس لغوي، ليصبح بديلاً حديثاً عن البلاغة القديمة، وهاتان المحاولتان هما لأستاذي عيّاد : أمين الخولي في كتابه "**فن القول**" وأحمد الشايب في كتابه "**الأسلوب**"، ولكن على الرغم من أن عيّاداً ينظر إلى هذين الكتابين بوصفهما محاولتين رائدتين في هذا الإطار، إلا أنه يأخذ عليهما مآخذ، ومن أهم المآخذ التي يسجلها على الأول : أن الخولي قد نظر إلى الأسلوبية الجديدة التي يدعو إليها، والتي يسميها "البلاغة المجددة" على أنها "فن"، تماماً كفن الشاعر أو الكاتب المبدع، في حين كان يجب أن ينظر إليها الخولي – كما يرى عيّاد – على أنها "علم"، ليتوافق ذلك مع دعوته إلى فكرة علمية النقد، التي يذهب فيها الخولي إلى أن "الذوق"، هو الأداة الوحيدة التي

[1] انظر مجمل هذا الكلام في **مقدمة ابن خلدون**، (اعتنى به هيثم جمعة هلال، مؤسسة المعارف للطباعة والنشر، ط1، بيروت، 1428هـ – 2007م) . ص 607، وانظر نقل عيّاد لهذا الكلام عن ابن خلون، في كتابه **مدخل إلى علم الأسلوب** ص 24

[2] شكري عياد : **اللغة والإبداع : مبادئ علم الأسلوب العربي** . ص 22

[3] المصدر نفسه ص 22

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

يمكن أن يستخدمها دارس البلاغة لإدراك ما في الفن من جمال[1]، أما أهم مآخذه على دراسة أحمد الشايب أنه جعل الأسلوب أسلوبين : معنوياً ولفظياً، أي أنه عاد إلى جدلية اللفظ والمعنى[2].

ومن المؤكد أن محاولتي أمين الخولي وأحمد الشايب هاتين، لم تكونا الوحيدتين عند الأعلام العرب المحدثين في هذا الجانب، الأمر الذي يبدو أنه قد فات شكري عيّاد الإشارة إليه، فلكل من : الشيخ حسين المرصفي ومصطفى صادق الرافعي وأحمد حسن الزيات وعباس محمود العقاد (ممن سبقوا شكري عيّاد) مؤلفات في هذا الموضوع، هي على التوالي : **"الوسيلة الأدبية للعلوم العربية"**، و**"إعجاز القرآن والبلاغة النبوية"**، و**"دفاع عن البلاغة"**، ومتفرقات من مؤلفات العقاد[3] .

وخلاصة نظرة عيّاد لكلمة الأسلوب عند البلاغيين العرب القدماء والمحدثين، هي " أن معناها تفاوت عند القدماء والمحدثين جميعاً بين العموم الشديد والخصوص الشديد، وهي مع ذلك لا تخلو من تناقض، فعند القدماء تدل مرة على النوع ومرة على صورة المعنى الجزئي، وحيناً على ترتيب الألفاظ وحينا على ترتيب المعاني، وهي عند المحدثين تدل غالباً على مطابقة الكلام لنفسية صاحبه، بحيث يصح القول إن هناك عدداً من الأساليب بقدر عدد الكتاب "[4]، أي بمعنى أن هذه الكلمة – كما يقول محمد عبد المطلب - : قد ظهرت

> " في تراثنا القديم على نحو ربطت فيه بين مدلول اللفظة وطرق العرب في أداء المعنى، أو بينه وبين النوع الأدبي وطرق صياغته، كما أنها ربطت - أحياناً – بينه وبين شخصية المبدع وقدرته الفنية، كما أنها ربطت – أيضاً – بينه وبين الغرض الذي يتضمنه النص الأدبي، وقد يتساوى مفهوم الكلمة مع مفهوم النظم الذي يمثل الخواص التعبيرية في الكلام، لكن ذلك كله لم يقدم نظرية مكتملة يمكن اعتبارها بحثاً أسلوبياً في المجال التنظيري أو التطبيقي "[5] .

ويلاحظ عيّاد لدى استقرائه مفهوم مصطلح الأسلوب Style في الثقافة الغربية القديمة، أنه لا يختلف عن المفهوم ذاته في تاريخ الثقافة العربية القديمة، وذلك أن مفهومه كان ضبابياً من ناحية ومقترناً بالبلاغة من ناحية أخرى[*]، فقد كان مفهومه متعلقاً بالخطابة التي استخلصها أرسطو، إذ

> " لم يكن فن الخطابة عنده مقصوراً على أساليب التعبير، بل كان يشمل تأليف المعاني المناسبة للموضوع من ناحية، ولطبائع المخاطبين من ناحية أخرى، فكتابه عن الخطابة يشتمل على الأقسام الثلاثة ... أما "الأسلوب" style عندهم [الأوروبيين القدماء] فربما جعلوه مرادفاً "للبلاغة"

---

[1] انظر المصدر نفسه ص ص 26 - 28

[2] انظر المصدر نفسه ص ص 28 - 32

[3] أنظر استقراء محمد عبد المطلب لهذه المؤلفات في كتابه : **البلاغة والأسلوبية** . ص ص 82 - 167

[4] شكري عياد : **اللغة والإبداع : مبادئ علم الأسلوب العربي** ص 32

[5] محمد عبد المطلب: **البلاغة والأسلوبية** . ص 172

[*] انظر في هذا الإطار كلام رتشارد برادفورد Richard Bradford في كتابه **Stylistics**, first published, by Routledge, 1997. PP 3 - 11 - كما قام ج . دوبوا J. Dubois بالاشتراك مع عدد من المؤلفين في كتابهم " **البلاغة العامة Rhetorique Generale**" بالحديث عن قيام عدد من العلماء الغربيين بالعودة إلى علم البلاغة القديم، والربط بينه وبين الدراسات الألسنية والأسلوبية الحديثة، وذلك بعد أن سادت موجة من التفكير في أوساط اللغويين الغربيين تنظر إلى هذا العلم نظرة احتقار بوصفه جزءاً من الموروث – انظر تقديم عبد القادر المهيري لهذا الكتاب، (**حوليات الجامعة التونسية**، عدد 8، 1971م) . ص ص 207 - 221

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

Rhetoric، وربما خصوه بمعنى أضيق من ذلك وهو "مستوى التعبير"، وعندهم ثلاثة مستويات أو "أساليب" : القريب والمتوسط والرفيع، وقد ربطوها بالمستويات الاجتماعية من جهة، وبالفنون الأدبية من جهة ثانية، وبالمحسنات البيانية من جهة ثالثة ... فالتراث الغربي في العلوم اللغوية يشتمل على وسائل التحسين التي يعمد إليها الخطباء والشعراء والكتاب للتأثير فيمن يتوجهون إليه بالقول، وهو يقابل عندنا ما سمّاه عبد القاهر بالنظم، وسمّاه غيره البديع، وضمه بعد ذلك اسم جامع وهو البلاغة، وهو عندهم – كما هو عندنا – علم معياري وثيق الصلة بالنحو، ولديهم – بجانب ذلك المفهوم المحدد ذي الأقسام المنضبطة – مفهوم أوسع وأقل انضباطاً يرتبط من ناحية بالأنواع الأدبية، ومن ناحية أخرى بالظروف الاجتماعية التي ليس لها مساس مباشر بالقول ذاته : فمفهوم الأسلوب style عندهم لا يختلف اختلافاً أساسياً عنه عندنا "[1] .

ومن ثَمَّ ورثت الكلاسية هذا المفهوم، إلى أن جاءت الرومنسية بتركيزها على الجانب الذاتي في الإبداع والوحدة العضوية، حتى قال بوفون Buffon : " أما الأسلوب، فهو الإنسان نفسه، فالأسلوب لا يمكن أخذه ولا نقله ولا تعديله "[2]، بمعنى أن الأسلوب سمة شخصية في استعمال اللغة لا يمكن تكرارها .

ب – المفهومان المعاصران لمصطلحي : الأسلوب والأسلوبية .

حتى يتوضح الفرق الدقيق بين مصطلحي : الأسلوب Style والأسلوبية Stylistic ، سواء في فهم عيّاد لهما، أم في فهم غيره، يجب النظر إليهما في ثلاثة مستويات : أولها المعنى البسيط والأولي لمصطلح الأسلوب، وثانيها معنى هذا المصطلح بوصفه مصطلحاً لغوياً، وثالثها معناه بوصفه مصطلحاً نقدياً؛ فمصطلح الأسلوب في معناه البسيط والأولي، يشير إلى القسمات المحددة التي تطبع سلوكاً ما بطابع يمنحه هويته الخاصة، وهكذا – كما تقول الموسوعة العربية – يمكن الحديث، مثلاً،

" عن أسلوب غلين غولد Glenn Gould في العزف على آلة البيانو، بمعنى جملة الخصائص والسمات التي تحدد هوية هذا العزف، وتجعله متميزاً من عزف سواه من مشهوري العازفين على هذه الآلة الموسيقية، وكذا الشأن عند الحديث عن أسلوب فلان في الإدارة أو في الحديث، أو في كرة المضرب، أو في إدارة الندوات، أو في المحاضرة، أو في غير ذلك من النشاطات الإنسانية، إذ المقصود بكلمة "أسلوب" هنا اختزال الخصائص المميزة لهذا النشاط أو ذاك، ومن ثَمَّ نسبتها إلى ممارسة بغرض مساعدة المخاطب في عملية إدراك هذه الخصائص"[3] .

وعيّاد في فهمه لمعنى هذا المصطلح في هذا المستوى، يرى أن هذه الكلمة " تدل على نوع من التميز، أي أننا حين نتكلم عن "أسلوب" ما، فلا بد أن يكون هذا الأسلوب متميزاً عن غيره من الأساليب "[4]، حيث يشير عيّاد في هذا الإطار، إلى مقولة المفكر الفرنسي "بوفون" المشار إليها

---

[1] شكري عياد : **اللغة والإبداع : مبادئ علم الأسلوب العربي** . ص 23

[2] المصدر نفسه ص 24

[3] عبد النبي اصطيف : الأسلوب والأسلوبيات، (**الموسوعة العربية**، هيئة الموسوعة العربية، ط1، مجلد 3، دمشق، 1998م) . ص 367

[4] شكري عياد : **مدخل إلى علم الأسلوب** . ص 14

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

تواً : " الأسلوب هو الرجل " أو " الأسلوب هو الإنسان نفسه " ذلك أن بوفون ، كما يقول عيّاد : " لم يكن يعني بها أكثر من أن لكل إنسان طريقته الخاصة في التعبير ، ولكن العبارة شاعت وتناقلها الكتاب، وتأثرت بمفاهيم العصر ، فأصبح معظم الناس يفهمون منها أن الأسلوب هو مرآة الشخصية أو الخلق"[1]، هذا هو المعنى البسيط والأولي لمصطلح الأسلوب . أما معناه بوصفه مصطلحاً لغوياً، فإنه يشير إلى مجموعة خصائص مميزة، وصفات محددة، وطوابع معينة، تميز هوية الممارسة اللغوية، فعندما

> " تضاف كلمة "أسلوب" إلى ممارسة لغوية ما، أو إلى ممارس لغوي ما، فإنما يقصد بها الخصائص اللغوية المميزة لهذه الممارسة (المتمثلة بنص ما، أو بمجموعة من النصوص)، التي يقوم بها فرد ما (المعري مثلاً)، أو فئة ما (المتصوفة أو مجموعة من رجال الدين)، أو أمة ما (الألمانية)، في مكان ما (شمال إنكلترة)، وفي زمان ما (العصور الوسطى) وهكذا . إنها تعني ما يحدد هوية هذه الممارسة اللغوية في سياق معين، أو هي الطريقة التي تستخدم بها اللغة من جانب الممارس، في أثناء أدائه لوظيفة ما من وظائف حياته "[2] .

وفي هذا المستوى، فإن عيّاداً يرى أن " الأسلوب كلمة واسعة مطاطة، ولكننا نقصد بها هنا طريقة اختيار الألفاظ وترتيب الألفاظ في الجمل، وتسلسل الجمل لتعبر عن الحركة اللحظية للأفكار"[3]، وعلى ذلك فإن علم الأسلوب Stylistics، بوصفه علماً لغوياً، هو في نظر عيّاد، ذلك العلم الذي " يدرس الإمكانيات التعبيرية للغة، أي الوسائل التي يمتلكها الجهاز اللغوي نفسه لأداء معان تتجاوز الأغراض الأولية لكلام "[4] .

فعلم الأسلوب إذن، هو في الأساس علم لغوي، ومع ذلك فإن الدراسة اللغوية " غالباً ما تعنى بالممارسات الأدبية المكتوبة، أي بالنصوص التي يقر المجتمع بأدبيتها، ويبوئها مكانتها الفنية الجديرة بها، مع أنها يمكن أن تجد نفسها في موضع تقديم خدماتها في مرافق مختلفة من مرافق المجتمع الحديث"[5]؛ أي بمعنى أنه قد أمكن توظيف إمكانيات علم الأسلوب اللغوي، في مقاربة النصوص الأدبية، وفي هذا الإطار فإن عيّاداً يفهم علم الأسلوب، بوصفه منهجاً نقدياً، على أنه العلم الذي يدرس كل " الصفات التي تجعل لعمل أدبي خصوصية تميزه عن كل ما عداه ... فعلم الأسلوب ... يدرس الأساليب الأدبية، غير أنه يدرسها من زاوية اللغة، وهذا هو الفرق بينه وبين النقد الأدبي، ولذا فهو ينتهي حيث يبدأ النقد "[6]، كما أن عيّاداً من ناحية ثانية يربط هذا العلم بمزاج الكاتب وطبعه، إذ يعرف الأسلوب الأدبي بأنه " صياغة تعتمد على طبع كاتبها وتمرسه بالكتابة الفنية، وأنه الصورة اللفظية التي تنقل الصورة الذهنية النابعة من الانفعال، وإذا كان لكل

---

[1] المصدر نفسه ص 14
[2] عبد النبي اصطيف : الأسلوب والأسلوبيات، **الموسوعة العربية**، م3 . ص 367
[3] شكري عياد : **تجارب في الأدب والنقد** . ص 49
[4] شكري عياد : **اللغة والإبداع : مبادئ علم الأسلوب العربي** . ص ص 5 ، 6
[5] عبد النبي اصطيف : الأسلوب والأسلوبيات، **الموسوعة العربية**، م3. ص 367
[6] شكري عياد : **اللغة والإبداع : مبادئ علم الأسلوب العربي** . ص ص 125 ، 126

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

فن طرقه فإن الأسلوب طريقة الكتابة أو التعبير، ويتكون الأسلوب الأدبي من الأفكار والصور والعبارات التي تمثل الجانب اللفظي المكون من الكلمة والجملة والفقرة "[1] .

والواقع أن مفهوم شكري عيّاد لهذه المصطلحات ليس بدعاً من المفهومات، وإنما هي تدور في الإطار العام لفهم علماء الأسلوب الغربيين والعرب، والتي تدور في مجملها حول كون الأسلوب طريقة للتعبير عن الفكر بوساطة اللغة، فهناك " عشرات التعريفات التي عرضتها المعاجم حول هذا اللفظ، تلتقي كلها عند نقطة واحدة : الأسلوب هو آناً " طريقة في التعبير عن فكرة ما "، وطوراً " نمط من الحياة " أو أحياناً " النهج الخاص بأديب أو فنان أو فن أدبي " يختص بتقنية ما أو عصر معين، إلخ ... "[2]، وكذلك كون علم الأسلوب اللغوي أو ما يسمى عند بعض العلماء : الأسلوبية أو علم الأسلوب العام، هو العلم الذي يدرس هذه الطريقة في الإطار اللغوي، وكون علم الأسلوب الأدبي أو ما يسمى علم الأسلوب الخاص، هو العلم الذي يسخر إمكانيات علم الأسلوب اللغوي في دراسة النصوص الأدبية[*] .

ثانياً- تأصيل علم الأسلوب في مهاده الغربية .

هذه الدراسة لا تدعي أنها ستحاول الإحاطة بالاتجاهات جميعها، التي تأصل علم الأسلوب على وفقها في مهاده الغربية، وذلك لأن هذه الاتجاهات واسعة ومتشعبة، والجهود التي بذلها العلماء الغربيون في إطارها ضخمة، وتصعب الإحاطة بها في هذا الحيز الضيق[**]، لذلك فستركز هذه الدراسة في هذا الموضع، على النظريات والاتجاهات التي أشار إليها عيّاد، والتي كان لها دور مهم في نشوء الدراسات الأسلوبية اللغوية والأدبية .

---

[1] شكري عياد بالاشتراك مع يوسف نوفل : **عنترة الإنسان والأسطورة : فصول في التذوق الأدبي** ص ص 14 ، 15

[2] عزة آغا ملك : الأسلوبية من خلال اللسانية، (مجلة **الفكر العربي المعاصر**، عدد 38، آذار1986م) . ص 86

[*] أنظر أقوال عدد من علماء الأسلوب الغربيين والعرب في ذلك :

- بيير جيرو : **الأسلوب والأسلوبية**، (ترجمة منذر عياشي، مركز الإنماء القومي، بيروت، د ت) . ص ص 5- 7، ص ص 88 ، 89
- غراهام هاف : **الأسلوب والأسلوبية**، (ترجمة كاظم سعد الدين، دار آفاق عربية، بغداد، كانون الثاني 1985م) . ص ص 19 – 26
- صلاح فضل : **علم الأسلوب والنظرية البنائية**، (دار الكتاب المصري، ط1، القاهرة، 1425هـ - 2007م، م1) ، ص ص 95 – 120
- **الموسوعة العربية العالمية**، م1، (مؤسسة أعمال الموسوعة للنشر والتوزيع، ط1، الرياض، 1416هـ - 1996م) . ص 350
- منذر عياشي : **مقالات في الأسلوبية**، (منشورات اتحاد الكتاب العرب، ط1، دمشق، 1990م) . ص ص 12، 29 – 41
- عبد السلام المسدي : **الأسلوبية والأسلوب، نحو بديل ألسني في نقد الأدب**، (الدار العربية للكتاب، ليبيا – تونس، د ت) . ص ص 29 – 34، 42 – 45، 63 – 102
- شفيع السيد : **الاتجاه الأسلوبي في النقد الأدبي** . ص ص 128 – 142

[**] يقول أحمد درويش، في هذا الإطار : إن الدراسات الأسلوبية تفرعت " وأصبح من المتعذر أن ترصد دراسة واحدة الفروع المتشعبة لهذا العلم، ويكفي أن ننقل الإحصاء الذي أجراه هاتزفيلد عن المؤلفات التي كتبت عن الأسلوب والأسلوبية خلال النصف الأول من هذا القرن (1905 - 1952) إذ وصل بها إلى ألفي مؤلف " . انظر مقالته : الأسلوب والأسلوبية، مدخل في المصطلح وحقول البحث ومناهجه، (مجلة **فصول**، مجلد5، عدد1، 1984) . ص 63 – كما يقول مازن الوعر : إن اللسانيات الحديثة " أفرزت وما تزال تفرز العديد من الاتجاهات اللسانية المعاصرة والمختلفة، لذلك ينبغي على المشتغل بالأسلوبيات ألا يتعصب لاتجاه لساني معين على حساب اتجاهات أخرى، وإنما عليه الاستفادة من جميع هذه الاتجاهات اللسانية، بحيث يمكنه الاتكاء على القضايا الأساسية للسانيات التي لا بد للأسلوبيات من التعامل معها والاستفادة من تقنياتها ومفاهيمها " . انظر مقالته : الاتجاهات اللسانية المعاصرة ودورها في الدراسات الأسلوبية، (مجلة **عالم الفكر**، مجلد22، عدد3-4، 1994م) . ص 147

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وعيّاد في مناقشته لانحدار علم الأسلوب من علم اللغة الحديث، ينبه على أن المنهج اللغوي الذي انحدر منه علم الأسلوب، هو المنهج اللغوي الوصفي Descriptive Linguistics لا المنهج المعياري Normative Linguistics[1] . فقد كانت البداية عند فرديناند دي سوسير Ferdinand de Saussur، بإلقائه نظرة سريعة على تاريخ علم اللغة، تبين له فيها أن مناهج هذا العلم مرت بثلاث مراحل : كانت أولاها المرحلة المعيارية التي اعتمدت الدراسة فيها " على علم المنطق، وهي تفتقر إلى النظرة العلمية ولا ترتبط باللغة نفسها، وليس لها من هدف سوى وضع القواعد التي تميز بين الصيغ الصحيحة وغير الصحيحة "[2]، ثم ظهر فقه اللغة " philology"، في المرحلة الثانية التي اهتم فيها علماء فقه اللغة

> " بتصحيح النصوص المكتوبة وشرحها والتعليق عليها، كما شجعت هذه الدراسة أصحابها على الاهتمام بالتاريخ الأدبي، وبالعادات والتقاليد والنظم الاجتماعية وغيرها، وقد استخدم هؤلاء العلماء أساليب النقد في دراساتهم، وكان هدفهم من دراسة المسائل اللغوية، مقارنة النصوص التي كتبت في فترات زمنية مختلفة، لمعرفة اللغة التي يختص بها كل مؤلف من مؤلفي هذه النصوص، ولحل رموز بعض اللغات القديمة الغامضة وتفسيرها "[3] .

وهي المرحلة التي مهدت السبيل إلى ظهور علم اللغة التاريخي . أما المرحلة الثالثة، فقد بدأت بظهور " فقه اللغة المقارن Comparative philology "، الذي قارن فيه العلماء بين لغتين أو أكثر من حيث أوجه الشبه بين هذه اللغات، وانحدارها من أصل واحد، إلا أن هذه المدرسة، كما يرى سوسير، " لم تفلح في إنشاء علم اللغة الحقيقي، لكونها أهملت البحث في طبيعة الموضوع الذي تدرسه، وهذه خطوة أساسية بدونها لا يستطيع أي علم من العلوم أن يجد له أسلوباً في الدراسة "[4] . إذن فبحلول نهاية القرن التاسع عشر، كان الأساس النظري لعلم اللغة التطوري قد وضع موضع الشك من قبل سوسير، ذلك أنه أنكر " أن التغيير اللساني تحكمه أية قوانين، وألح على أن التطور اللساني يمكن ملاحظته فقط بالاستفادة من الإدراك المتأخر للواقعة اللغوية، فاللغة بالنسبة للمتكلمين بها ليست في حالة صيرورة تطورية متواصلة، ولكنها نسق أو نظام ثابت ذو بنية "[5] . ومن هنا كانت بداية سوسير في تحويل منهج دراسة علم اللغة العام General Linguistics إلى المنهج الوصفي، بتوجيهه الانتباه إلى أن علم اللغة يجب أن يشتمل على ثلاثة جوانب :

---

[1] انظر شكري عياد : **مدخل إلى علم الأسلوب** ص 23

[2] فرديناند دي سوسير : **علم اللغة العام**، (ترجمة يوئيل يوسف عزيز، ومراجعة مالك يوسف المطلبي، بيت الموصل، بغداد، 1988م) . ص 19

[3] المرجع نفسه . ص 19

[4] المرجع نفسه . ص 21

[5] روي هاريس و تالبوت . ج . تايلر : معالم في الفكر اللساني : التراث الغربي من سقراط إلى سوسور، (ترجمة باقر جاسم محمد، مجلة **الثقافة الأجنبية**،عدد 4، 2001م) . ص 7

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

" (أ) وصف تاريخ اللغات المعروفة جميعها، ويعني ذلك تتبع تاريخ الأسر اللغوية، وإعادة بناء اللغة الأم لكل أسرة، على قدر المستطاع .

(ب) تحديد القوى التي تعمل بصورة دائمة وعامة في اللغات جميعها، واستنتاج القواعد العامة من الظواهر التاريخية الخاصة جميعها .

(ج) تحديد معالمه وطبيعته . "[1] .

وقد كانت النقطة الأخيرة هي البداية، إذ تعامل سوسير مع اللغة وفقاً لنظرة هذا المنهج – كما يقول عيّاد - " على أنها نظام اجتماعي حي ومتكامل، يستخلص من أفواه الناس لا من الكتب فحسب"[2]، وهذا هو الفرق الجوهري بين علم اللغة القديم وعلم اللغة المعاصر، " فعلم اللغة المعاصر يفترض ثبات اللغة على أنه ضرورة منهجية، في حين أن علم اللغة القديم يؤمن بثباتها على أنه حقيقة "[3]، لذلك فقد نبه سوسير في تفريقه بين مصطلحي : اللغة Langue واللسان البشري Langage على نقطة مهمة، وهي أن

> " اللسان له جانب فردي وجانب اجتماعي، ولا يمكن أن نتصور أحدهما بغير الآخر، أضف إلى ذلك ... أن اللسان ينطوي دائماً على وجود نظام ثابت، كما ينطوي على عملية التطور، فهو في كل لحظة نظام قائم بذاته ونتاج للزمن الماضي، وقد يبدو للوهلة الأولى، أن التمييز بين النظام وتاريخه، بين ما هو عليه وما كان عليه في الماضي سهل، ولكن الحقيقة هي أن الشيئين يرتبطان ارتباطاً وثيقاً أحدهما بالآخر، قلما نستطيع معها فصلهما ... "[4] .

فنظرية سوسير إذن، تقوم على التفريق بين ثلاثة مصطلحات : اللغة Langue واللسان البشري أو الكلام Langage وأخيراً الجانب التنفيذي من الكلام Parole؛ فاللغة ترتبط، في فهم سوسير لها، بالنظام في إطار الجماعة، فهي نتاج اجتماعي لملكة اللسان، ومجموعة من التقاليد الضرورية التي تبناها مجتمع ما ليساعد أفراده على ممارسة هذه الملكة[5]، فاللغة

> " موجودة على هيئة ذخيرة من الانطباعات، مخزونة في دماغ كل فرد من أفراد مجتمع معين : ويكاد ذلك يشبه المعجم الذي توزع منه نسخ على كل فرد في المجتمع، فاللغة لها وجود في كل فرد، ومع ذلك فهي موجودة عند المجموع، هي لا تتأثر برغبة الأفراد الذين تخزن عندهم، ويمكن التعبير عن أسلوب وجودها بالصيغة الحسابية الآتية : 1 + 1 + 1 + 1 ... = (النمط الجماعي) "[6] .

---

[1] فرديناند دي سوسير : **علم اللغة العام** . ص 24
[2] شكري عياد : **مدخل إلى علم الأسلوب** . ص 26
[3] المصدر نفسه . ص 26
[4] فرديناند دي سوسير : **علم اللغة العام** . ص ص 26 ، 27
[5] المرجع نفسه . ص 27
[6] المرجع نفسه . ص 38

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

أما اللسان أو الكلام، فهو متعدد الجوانب وغير متجانس، يشتمل على جوانب عدة في آن واحد : الجانب الفيزياوي (الطبيعي)، والجانب الفسلجي (الوظيفي)، والجانب السايكولوجي (النفسي)[1]، لذلك فهو

" مجموع ما يقوله الناس، ويضم : (أ) الفعاليات الفردية التي تعتمد على رغبة المتكلم، (ب) الأفعال الصوتية التي تعتمد أيضاً على إرادة المتكلم، وهذه الأفعال لا بد منها لتحقيق الفعاليات المذكورة في (أ) . الكلام إذن ليس وسيلة جماعية، بل مظاهر فردية قصيرة الزمن، فلا نحصل في الكلام إلا على مجموعة الأفعال المعينة، كما في الصيغة الآتية : (1 + 1 + 1 ...) "[2] .

أما الجانب التنفيذي من الكلام Parole، فهو الدور الذي يقوم به الفرد بوصفه متكلماً في دائرة المتكلمين، وصولاً إلى النظام الذي يتحقق في صورة اللغة، بحيث

" تقوم ملكة الاستقبال بوظائفهما، فينتج عن ذلك صور أو انطباعات ذهنية واحدة، لأن جميعها تحدث في عقول المتكلمين، فكيف يمكن أن يصور هذا النتاج الاجتماعي بأسلوب تظهر معه اللغة مستقلة منفصلة عن أي شيء آخر؟ لو استطعنا أن نحصل على جميع صور الكلمات المخزونة في عقول جميع الأفراد، لاستطعنا أن نميز الجزء الاجتماعي الذي يؤلف اللغة، فهو مخزن يملؤه أفراد مجتمع معين، عن طريق الاستخدام الفعال للكلام، وهو نظام نحوي، له وجود خامد في دماغ كل فرد : أو بأسلوب أدق في أدمغة مجموعة من الأفراد، فاللغة غير كاملة في الفرد، بل يكمل وجودها في المجموعة "[3] .

فسوسير إذن يدرس اللغة على أنها "نظام" ولكنه ليس النظام المعياري الذي كانت تقوم عليه الدراسات التاريخية للغة، وإنما اللغة في نظره نظام اجتماعي، يسعى علم اللغة إلى استخلاص قواعدها من اللغة المستعملة وتقريرها بطريقة وصفية، حيث تتلخص فكرة سوسير - كما يقول عيّاد - في

" ضرورة إهمال الفروق الفردية وحصر الجهد في الظواهر العامة، ومن هنا تصبح "شواذ" النطق أو الدلالة أو التراكيب غير ذات بال بالنسبة إلى اللغوي، فاللغة ذات وجود اجتماعي حقيقي لا يتوقف على استعمال الأفراد لها، بل الصحيح أن الأفراد يتلقونها عن المجتمع خلال عملية تعليم طويلة تبدأ مع بداية وعيهم، هذه اللغة ذات الوجود الاجتماعي المتكامل، هي "الموضوع" الذي يحدد دائرة عمل اللغوي، ويتيح له اكتشاف أكبر قدر ممكن من العلاقات بين العناصر اللغوية، أما استعمال الأفراد المختلفين من أبناء اللغة الواحدة لهذه اللغة، فإنه لا يصلح – لما فيه من الاختلافات التي لا يمكن حصرها – موضوعا للعلم"[4] .

ومن ثَمَّ تتحدد دلالة كل عنصر من عناصر اللغة (الأصوات والكلمات التي ليس لها دلالة ذاتية)، من خلال علاقته بالعناصر الأخرى،

" وهناك نوعان من العلاقات : علاقات رأسية ترابطية (تعتمد على تداعي المعاني) بين الكلمة وقريباتها أو نظيراتها في الاشتقاق، وبينها وبين مضاداتها ومرادفاتها الخ، كالعلاقة بين "عالم"

---

[1] المرجع نفسه . ص 27
[2] المرجع نفسه . ص 38
[3] المرجع نفسه . ص 32
[4] شكري عياد : **اللغة والإبداع : مبادئ علم الأسلوب العربي** . ص ص 40 ، 41

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

و"علم" ... وبينها وبين "قائم" و"قاعد" ... وبينها وبين "عارف" و"حبر" ... وبينها وبين "جاهل" و"صانع" ... والنوع الثاني علاقات أفقية، أي بين أجزاء الجملة بعضها ببعض، فالفعل يتطلب فاعلاً، وبعض الأفعال يتعدى بنفسه، وبعضها يتعدى بحرف جر... "[1] .

وقد مثّل سوسير لوظيفة اللغة في العلاقتين الأفقية Syntagmatic والرأسية Paradigmatic بلعبة الشطرنج، حيث يقوم وجه الشبه بين الصورتين، اعتماداً على وجود نظام من القيم والتغييرات التي تلاحظ على كلتا الصورتين،

" فلعبة الشطرنج تشبه صورة مصطنعة لما تقوم به اللغة بصورة طبيعية، لنتأمل هذه المسألة تأملاً أدق

أولاً : إن حالة من حالات ترتيب قطعة الشطرنج، تشبه كثيراً حالة من حالات اللغة، فقيم القطع تعتمد على موقعها على لوحة الشطرنج، كما أن كل عنصر من العناصر اللغوية يستمد قيمته من تقابله مع العناصر الأخرى [العلاقة الأفقية] .

ثانياً : إن النظام يرتبط دائماً بلحظة زمنية معينة [التعاقب الرأسي]، فهو يختلف من وضع إلى آخر، كما أن القيم تعتمد بالدرجة الأولى على العرف الثابت : أي على قوانين اللعبة الموجودة قبل بدء اللعب وتظل فعالة حتى النهاية، ومثل هذه القوانين المتفق عليها موجودة في اللغة أيضاً : فهي المبادئ الثابتة لعلم الإشارات "[2] .

وقد أرجع سوسير الدلالة Signification في العلاقة الأفقية سابقة الذكر إلى المنزلة التي بين اللغة والقول، بمعنى أنها خاضعة للنظام اللغوي من جهة، ولحرية الفرد في اختيار الكلمات من جهة أخرى وإلقائها على ذهن السامع[*]، ومن هنا زاد الاهتمام بالدلالة في علاقتها بالمتكلم والسامع عند العلماء المحدثين كما يقول عيّاد، ولا سيما الدلالة الوجدانية، بمعنى أن الكلام العادي بين المتكلم والسامع لا بد أن يحتوي على انفعال معين باعتباره كلاماً طبيعياً بين متكلم وسامع، ولا علاقة له بخدمة المنطق والفن كما يرى شارل بالي Charles Bally، يقول عيّاد :

" وبناء على هذه النظرية ينصرف بالي إلى تحليل الخصائص الانفعالية لوقائع التعبير اللغوي، فيردها إلى قسمين : خصائص طبيعية راجعة إلى الصوت أو إلى الصيغة كما تدل " أف" على التضجر ... والقسم الثاني خصائص إيحائية راجعة إلى ارتباط العبارة بموقف اجتماعي معين، ككونها من عبارات السوقة أو من عبارات العلية ... لقد تصور بالي علم الأسلوب على أنه علم لغوي صرف، يكمل النحو ولا يختلط بالبلاغة أو الفن"[3] .

وهذه خلاصة نظرة شارل بالي لعلم الأسلوب، بوصفه علماً لغوياً لا علاقة له بالفن في فرنسا، بينما تأثر مفهوم الدلالة في انجلترا ببحث علماء الأسلوب عن "المعنى"، إذ توزعت الدلالة عند أوجدن O.K. Ogden ورتشاردز I.A. Richards إلى قسمين :

" الدلالة الفكرية التي يفضلان تسميتها "الإشارة" Reference والدلالة الوجدانية التي تعبر عن " انفعالات ومواقف وأحوال ومزاج واهتمام واستعداد ذهني تحصل فيه الإشارة" ... وحدد رتشاردز في

---

[1] المصدر نفسه ص 42

[2] فرديناند دي سوسير : **علم اللغة العام** . ص 106

[*] انظر المرجع السابق . ص ص 108 - 111

[3] شكري عياد : **اللغة والإبداع : مبادئ علم الأسلوب العربي** . ص 44

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

كتابه "النقد التطبيقي" (1929) الدلالات الانفعالية للغة بثلاث جهات : "وجدان" Feeling ويفسره بأنه موقف القائل مما يتحدث عنه؛ و"نبرة" tone وتعني موقف القائل من سامعه؛ و"قصد" intention ويعني الأثر الذي يحاول القائل إحداثه لدى مستمعه، هذه الأنواع الثلاثة من الدلالات الانفعالية، تندمج مع الدلالة الفكرية Sense وتؤثر فيها وتتأثر بها "[1] .

ويقوم عيّاد في سبيل توضيح مفهوم مصطلح "العرف اللغوي" Register بتحديد الفرق بين منهج اللغويين الانجليز، ومنهج سوسير وتلاميذه ولا سيما شارل بالي، هذا الفرق المتمثل في أن سوسير وتلاميذه من بعده، قد حصروا اهتمامهم في دراسة اللغة بوصفها موجوداً اجتماعياً مستقلاً عن الأقوال الفردية، بينما خالفهم الدارسون الانجليز بأن قربوا الدراسات اللغوية إلى واقع الحياة، وذلك بان نظروا إلى اللغة على أنها تتمثل في طرفين : "السمات اللغوية" Linguistic Features، و"متغيرات الموقف" Situation Variables، حيث يورد عيّاد تعريف دافيد كرستال David Crystal وديرك دافي Derek Davy، لهذين المصطلحين بأن الأول يعني " أي فلذة من كلام أو كتابة يمكن تمييزها من المجرى العام للغة، والبحث فيها – سواء أكانت كلمة معينة أم جزءاً من كلمة أم نسقاً من كلمات أم طريقة لنطق كلمة "[2]، وهو ما يقابل "الوقائع اللغوية" عند سوسير وتلاميذه، أما الثاني فيعني عندهما " ذلك القسم من الوقائع غير اللغوية ذات العلاقة الواضحة بتعيين السمة اللغوية "[3]، وهما لا يعنيان بالمصطلح الثاني "متغيرات الموقف" كما عند سوسير، وإنما يعنيان به الإطار البيئي والوظيفي أو المهني الذي تقال فيه الكلمة، كاختلاف المفردات التي يستخدمها القضاة عن التي يستخدمها السياسيون الخ[*] .

والقاسم المشترك بين المنهجين هو أن كليهما يلتزم بفكرة وحدة الدال Signifier والمدلول Signified، ولكن وحدة الدال والمدلول عند الدارسين الإنجليز

" ليست وحدة مثالية ثابتة، بل هي وحدة ذات صور شتى، ولذلك فعلم الأسلوب عندهم لا يهدف إلى دراسة وقائع التعبير اللغوي من جهة محتواها الانفعالي، بل يهدف إلى دراسة أشكال التعبير في اللغة الانجليزية، حيث تكون السمات اللغوية مطابقة لمتغيرات الموقف، وهنا يؤدي مصطلح "العرف اللغوي" register مهمة الجمع بين طرفي الفكرة، وهما الموقف الاجتماعي والشكل اللغوي "[4] .

حيث يرى عيّاد بأن الأسلوبيين الانجليز قد جذبوا بهذا المنهج الدراسة الأسلوبية أكثر إلى واقع الحياة، وهو ما لم يستطع شارل بالي وتلاميذه أن يفعلوه إلا على مستوى الفكر المجرد .

---

[1] المصدر نفسه ص 45- والمصدر الذي نقل عنه عيّاد رأي أوجدن O.K. Ogden ورتشاردز I.A. Richards، هو كتابهما **The meaning of meaning** (8th ed. London 1953)

[2] شكري عياد : **اللغة والإبداع : مبادئ علم الأسلوب العربي** . ص 45 - وتجدر الإشارة هنا إلى أن عيّاداً ينقل كلام دافيد كرستال David Crystal وديرك دافي Derek Davy هذا، عن بحث نشر لهما في لندن عام 1969 بعنوان Investigating English Style

[3] شكري عياد : **اللغة والإبداع : مبادئ علم الأسلوب العربي** . انظر ص ص 45 ، 46

[*] يتحدث جورج يول في مقالته "اللغة والمجتمع والحضارة" عن دور كل من : المهنة والثقافة والعمر والجنس والخلفية الاجتماعية واللغة المفردة، من مثل : الصوت والصفة والحالة الجسدية وطبيعة الموقف – في تحديد طبيعة أسلوب الكلام ، انظر المقالة، (ترجمة رياض عبد الواحد، مجلة **الثقافة الأجنبية**، عدد 1، 2001م) . ص ص 97 - 99

[4] شكري عياد : **اللغة والإبداع : مبادئ علم الأسلوب العربي** . ص 47

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

والسؤال المهم هنا : كيف نشأ علم الأسلوب في هذا الإطار؟ الواقع أنه نشأ ـ كما يرى عيّاد ـ من خلال وجود ثغرة في منهج اللغة الوصفي، وهي " أن البحث في هذه التغيرات لا يدخل في دائرة علم النحو، الذي يقتصر بحثه على اللغة بوصفها نظاماً اجتماعياً شاملاً خارجاً عن خصوصيات الفرد والموقف " لذلك " فقد كانت الحاجة إلى علم جديد يشغل هذا الفراغ، وهكذا نشأ علم الأسلوب في دوائر اللغويين قبل أن يعنى به نقاد الأدب "[1]، حيث ينحصر الفرق ـ حسب رؤية عيّاد ـ بين علم اللغة الحديث وعلم اللغة القديم، في " أن علم اللغة الحديث لا يهتم فقط بتاريخ الكلمة من حيث نطقها ومعناها، بل يهتم أيضاً بصورها المختلفة واستعمالاتها المختلفة في العصر الواحد"[2] . وقد أدت الفكرة الرئيسة في منهج سوسير اللغوي الوصفي إلى نشوء علم الأسلوب، من خلال تمييزه بين المفهومات الثلاثة المشار إليها سالفاً : اللغة Langue واللسان البشري أو الكلام Langage والجانب التنفيذي من الكلام Parole .

أما نظرية النحو التحويلي التوليدي Transformational Generative Grammar ، التي ابتكرها العالم الأمريكي نعوم تشومسكي Noam Chomsky، فقد شرح عيّاد، في هذا الإطار، المصطلحات الرئيسة فيها : درجات الصحة النحوية Grammaticality، والبنية العميقة Deep Structure، والبنية السطحية Surface Structure، حيث يعني مصطلح "درجات الصحة النحوية"، كما يرى عيّاد، " التراكيب المقبولة لدى المتكلم المثالي باللغة "، وذلك بتصور متكلم أو مستمع تطرح عليه مجموعة من الجمل تحمل الفكرة نفسها، ولكنها تختلف في ترتيب الكلمات، حيث سيحكم على إحداها بأنها الأكثر قبولاً من غيرها، نظراً لموافقة ترتيب كلماتها نحو أو قواعد لغته الأم، فللقبول في هذه الحالة إذن درجات، إذ توافق الجملة الأكثر قبولاً قواعد نحو اللغة، ويعد ما في سواها مخالفة نحوية . حيث يلاحظ عيّاد في هذا الإطار نوعاً من المخالفة النحوية، يمتاز من غيره من أشكال المخالفات النحوية، بموافقة ترتيب كلمات جملته لقواعد اللغة، مع مخالفتها في أن كلمة ذات معنى معين ربطت بكلمة لا توافقها، كالمثال المشهور في كتب علم اللغة " إن أفكارا خضراء تنام بعنف "، على أن المجاز البلاغي يلعب دوره في هذا النوع من الجمل، الذي عجز أعلام النحو التوليدي عن حل إشكاله[3] .

وقد وضع نعوم تشومسكي المبادئ الأولية لنظريته هذه في كتابه "**البنى النحوية Syntactic Structures** 1957م"، الذي طبق فيه مبادئ نظريته هذه على اللغة الإنكليزية، مع أنه مهتم بالصفات العامة المشتركة في اللغات، بدلاً من تأكيد الفروقات بين اللغات، أي بمعنى أنه مؤمن بما يسمى النظرية اللغوية العامة، حيث يذهب تشومسكي إلى أن أي لغة من لغات العالم فيها

---

[1] شكري عياد : **مدخل إلى علم الأسلوب** . ص ص 26 ،27

[2] المصدر نفسه ص 28

[3] انظر شكري عياد : **اللغة والإبداع : مبادئ علم الأسلوب العربي** ص ص 49 - 51

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

نوعان من "المتواليات Sequences" (والتي تعني تعاقب عدد من العناصر : الوحدات الصوتية أو حروف الألف باء، أفقياً أو عمودياً) : متواليات قواعدية Grammatical ness، أي منسجمة مع قواعد نحو تلك اللغة، ومتواليات غير قواعدية Ungrammatical، أي غير منسجمة مع قواعد نحو تلك اللغة، حيث يفترض تشومسكي أن المتكلم بهذه اللغة لديه ذخيرة أو قدرة Competence على الحكم بأن هذه المتواليات هي متواليات قواعدية أو غير قواعدية، بحيث تتوفر لدى هذا المتكلم المهارة اللغوية، أو ما يسميه تشومسكي "الأداء أو الإنجاز Performance"، على توليد عدد غير محدود من هذه المتواليات القواعدية، يقول تشومسكي :

" إن الهدف الأساس في التحليل اللغوي للغة ما (ل)،هو الفصل بين المتواليات القواعدية التي هي جمل في اللغة (ل) والمتواليات غير القواعدية، التي ليست جملاً في اللغة (ل)، ودراسة بنية المتواليات القواعدية، فيكون نظام القواعد للغة (ل) وسيلة لتوليد جميع المتواليات القواعدية للغة (ل)، وعدم توليد أية من المتواليات غير القواعدية، إن إحدى طرق اختيار صلاحية نظام قواعد مقترح للغة (ل)، هي أن نحدد هل أن المتواليات التي يولدها نظام القواعد هذا هي قواعدية أم لا : أي هل أنها مقبولة لدى الناطق بتلك اللغة أم لا ؟ إلى غير ذلك ... إن نظام قواعد لغة ما يعكس الذخيرة المحدودة الاعتباطية للقولات الملحوظة، إلى مجموعة يفترض فيها أن تكون غير محدودة من القولات القواعدية . فنظام القواعد بهذا المفهوم يعكس سلوك المتكلم الذي يستطيع – استناداً إلى خبرة محدودة اعتباطية عن اللغة – أن ينتج أو يفهم عدداً غير محدود من الجمل الجديدة ..."[1] .

ومن ثَمَّ يتساءل تشومسكي عن الأساس الذي يمكن بناء عليه، الحكم بأن هذه المتواليات المولدة قواعدية أم لا ؟ . حيث يمكن القول إن الشروط التي وضعها للحكم على كون المتواليات قواعدية أم لا، تمثل عماد نظريته هذه التي استفاض في شرحها في متن هذا الكتاب . وقد جاءت أفكار تشومسكي في هذا الكتاب، كما يقول خليل عمايرة، :

" ثورة عنيفة ثائرة على أفكار بلومفيلد التي كانت سائدة في أوساط العلماء والباحثين والدارسين آنذاك، والتي كانت ترسي دعائم المذهب السلوكي والمنهج الوصفي البنياني، الذي يعتمد في تحليل النصوص على الموقع (موقع الكلمة في الجملة)، وعلى التوزيع الفونولوجي والمورفولوجي؛ أي على المستويات اللغوية الأربعة : الصوت والصرف والتركيب والدلالة . وتعتمد كذلك على سلوك السامع وتصرفه بالإضافة إلى النص ذاته، دون اهتمام بالمتكلم أو بدوره في إنتاج الكلام، على غير ما يراه أصحاب المدرسة الذهنية وزعيمها E. Sapir، فيرى تشومسكي أن النظرية اللغوية يجب أن توجه إلى تحليل مقدرة المتكلم على إنتاج الجمل التي لم يسمعها من قبل، وعلى فهمها وإدراك الصواب من غير الصواب قياساً على قوانين النحو في اللغة التي يتكلمها، ويجب أن توجه كذلك إلى وضع القواعد التي تحدد كيفية إنتاج اللغة، التي هي ميدان البحث اللغوي "[2] .

---

[1] نعوم تشومسكي : **البنى النحوية**، (ترجمة يوئيل يوسف عزيز، ومراجعة مجيد الماشطة، دار الشؤون الثقافية العامة، ط1، بغداد، 1987م) . انظر ص ص 17 - 19

[2] خليل عمايرة : **دراسات وآراء في ضوء علم اللغة المعاصر : في نحو اللغة وتركيبها (منهج وتطبيق)**، (عالم المعرفة للنشر والتوزيع، ط1، جدة، 1404هـ - 1984م) . ص 53

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

أما العلاقة بين مصطلحي : البنية العميقة والبنية السطحية[*]، فيمكن القول إنها تتمثل في أن البنية السطحية، هي المعنى الظاهري الذي يتوصل إليه المستمع من خلال فهمه للعلاقة بين مفردات الجملة في شكلها الظاهري، أما البنية العميقة فيحتاج المرء للوصول إليها، أن يوظف قواعد النحو التوليدي، بغية الوصول إلى المعنى الكامن في قلب هذه الجملة، حيث يعرف تشومسكي كلاً من المصطلحين بقوله :

" يمكننا أن نميز **البنية السطحية للجملة**، بأنها عبارة عن نظام مكون من مقولات Categories، ومكونات تركيبية تكون برمتها مرتبطة مباشرة بالإشارات الفيزيقية إلى البنية العميقة Deep structure، التي تكون بدورها عبارة عن نظام من المقولات والمكونات التركيبية، غير أن لهذا النظام الأخير خاصية تتمثل في كونه أكثر تجريداً، وهكذا فإن البنية السطحية للجملة : a wise man is honest [الإنسان الحكيم متخلق]، يمكن أن نحللها إلى a wise man (الموضوع)، وإلى is honest (= محمول)، وستكون البنية العميقة مع ذلك مختلفة نسبياً ... فالبنية العميقة تستخرج خاصة من الفكرة المعقدة المكونة لموضوع البنية السطحية، قضية تحتية يكون موضوعها "man" ومحمولها " be wise"، وتشكل البنية العميقة، في الواقع، ووفق التصور التقليدي، نسقاً من قضيتين لا تكون أية واحدة منهما مثبتة asserted، ولكنهما مشتركتان في التعبير عن معنى الجملة a wise man is honest [التمييز في الأصل]"[1]

ويمكن التمثيل، زيادة في الوضوح، بالمثال الذي ساقه خليل عمايرة، وهو جملة : يشرح المدرس الدرس بطبشورة يكتب بها على السبورة، حيث يقول عمايرة في توضيحه للبنيتين السطحية والعميقة في هذه الجملة :

" الأساس الذهني المجرد لمعنى معين، يوجد في الذهن ويرتبط بتركيب جملي أصولي يكون هذا التركيب رمزاً لذلك المعنى وتجسيداً له، وهي النواة التي لا بد منها لفهم الجملة ولتحديد معناها الدلالي، وإن لم تكن ظاهرة فيها، فلو أخذنا المثال التالي مثلاً للتطبيق :

يشرح المدرس الدرس بطبشورة يكتب بها على السبورة، فإن هذه الجملة المنطوقة تتكون في الأصل من ثلاث جمل أصولية (نواة) Kernel sentence، تجسد كل واحدة منها معنى عقلياً في ذهن المتكلم، وهذه الجمل هي :

1) يشرح المدرس الدرس
2) يكتب المدرس بالطبشورة
3) يكتب المدرس على السبورة

فتمثل الجمل الثلاث في مجموعها علاقة بين نقاط رئيسة (المدرس، الدرس، السبورة، الطبشورة) وهذه هي البنية العميقة، التي يأتي دور تجسيدها بكلمات متتابعة منطوقة Surface structure، وتأتي هذه

---

* انظر كلاماً لتشومسكي عن هذين المصطلحين في المقابلة التي أجرتها معه اللغوية الفرنسية ميتسو رونا في مقالة : علم اللغة والعلوم الإنسانية، (مجلة **الثقافة الأجنبية**، ترجمة مرتضى جواد باقر، مجلد 5، سنة 5، عدد 3، 1985م) . ص ص 29 - 39

[1] نعوم تشومسكي : **اللغة والعقل : مساهمة لسانية في دراسة العقل**، (ترجمة إبراهيم مشوح ومصطفى خلال، دار تينمل للطباعة والنشر، ط1، مراكش، 1993م) . ص ص 42 ، 43

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

البنية السطحية متآلفة من الجمل النواة الثلاث لتكون جملة تحويلية معبرة عن العلاقة بين الكلمات السابقة، كما يلي : يشرح المدرس الدرس بطبشورة يكتب بها على السبورة "[1] .

أما عيّاد فإنه يوضح الفرق بين المصطلحين، بتصوره جملة أساسية تتكون من فعل واسم (جملة ← اسم + فعل) حيث يتدخل الإسناد للوصول إلى البنية العميقة للجملة، إذ يكون الإسناد في أكثر من شكل، كإسناد الفعل إلى الفاعل أو الفعل إلى الاسم، ويضرب عيّاد مثالاً لتوضيح العلاقة بين معنيي المصطلحين جملتي : عقاب الله تطهير، وعقاب المذنب تأديب " فالبنية الظاهرية [السطحية] واحدة في كلتيهما، ولكن البنية العميقة توضح أن لفظ الجلالة في الجملة الأولى، هو فاعل العقاب، و"المذنب" في الثانية هو من وقع عليه العقاب"[2]، وهنا تظهر فائدة البنية العميقة في إزالة اللبس الذي قد يظهر من خلال البنية السطحية .

ويعدد روجر فاولر Roger Fowler في هذا الإطار، مجموعة من الخصائص المتعلقة بالبنية السطحية، في كتابه **"اللسانيات والرواية"**، الذي يتحدث فيه عن كيفية بحث الناقد الأسلوبي للسمات اللغوية في القصة Fiction من بين الأجناس الأدبية، وفي ظني أن هذه الخصائص تساعد في إيضاح ماهية البنيتين السطحية والعميقة، والدور الذي يمكن أن تؤديه العلاقة بينهما في الدراسة الأسلوبية، وهذه الخصائص كما يوردها فاولرهي : الخطية Linearity، وهي الخاصية التي تتعلق بتتابع مكونات الجملة (الصوت والكلمة)، ثم الجملة نفسها مع غيرها من الجمل أثناء سرد الكلام، ومدى حرية الكاتب في اختيار الترتيب وطبيعة العلاقة بين الجمل . كما أنها تقوم بأداء علاقات منطقية في بنية النص، انطلاقاً من أن لها أساليب خاصة في تبيان أهمية المعنى الموجود والمعروف في سياق الكلام لهذه العلامة أو تلك، ومقارنته مع معاني غيرها من العلامات، ومقارنته مع المعاني الجديدة التي تتوالى أثناء قراءة القارئ للنص، يقول روجر فاولر:

" وباختصار فإن لبنية السطح التركيبي تأثيراً مباشراً على عملية القراءة، فقد تؤخر القارئ كلما تقدم يساراً أو يميناً عبر النص، أو قد تدفعه إلى التقدم بكل سلاسة، أو تتناوب هذه التأثيرات بترقيم النص Punctuating وتوجيه اهتمام القارئ إلى بعض أجزاء المعنى أكثر من غيرها، وهكذا فإن النزعات الملحوظة لتكرار الأساليب التركيبية نفسها (مثل الجمل القصيرة والطويلة، الجمل المتضمنة، الجميلات المتكافئة Coordinated Clauses بدلاً من الجميلات التابعة، جمل دون أفعال ... إلخ)، تؤدي إلى ظهور تشكيلة من الانطباعات الأسلوبية : فنطلق على لغة كاتب ما : مصقولة، متدفقة، غزيرة، معقدة، متقطعة، جميلة، وغيرها"[3] .

كما أنها تؤثر في فهم القارئ لصور النص البلاغية، وهذا يعني أن كلاً من طريقة التعبير والمضمون تمكنان القارئ من بناء صورة عن مؤلف النص، أو بالأحرى، كما يقول فاولر :

[1] خليل عمايرة : **دراسات وآراء في ضوء علم اللغة المعاصر : في نحو اللغة وتركيبها (منهج وتطبيق)** . ص ص 58 ، 59
[2] شكري عياد : **اللغة والإبداع : مبادئ علم الأسلوب العربي** . ص 53 – و انظر المصدر نفسه ص ص 51 - 54
[3] انظر روجر فاولر : **اللسانيات والرواية**، (ترجمة أحمد مؤمن، مطبعة البعث، الجزائر، 2006م) . ص ص 21 - 25

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

"ليس عن المؤلف نفسه، بل عن الوضع الذي أبدعه لهذا العمل الخاص، وفي حالة عمل القصة النثرية، فإننا ندرك بأن هناك مؤلفاً ضمنياً Implied Author يراقب اللغة متخذاً مواقف من التقليد الأدبي والأيديولوجي الذي اتبع في تأليف هذا الكتاب"[1] .

وبالعودة إلى سؤال عيّاد المهم والمحوري في هذه المرحلة، والمتعلق بكيفية إفادة الأسلوبيات الأدبية Literary Stylistics، من النتائج التي توصلت إليها الأسلوبيات اللسانية Linguistic Stylistics، فإن عيّاداً يرى في فهمه لهذا الجانب أن المتكلم

" يدخل في اعتباره "دلالات" كثيرة فوق الدلالة المباشرة أو الأصلية للعبارة : دلالات تتمثل في طريقة النطق واختيار الكلمات والتراكيب، دلالات يأنس إليها السامعون ويفتقدونها إذا سيق لهم القول مغسولاً منها، مقتصراً على أداء المعنى المجرد، أو محملاً بدلالات أخرى مناقضة للموقف "[2] .

حيث تمثل مدخل الأدباء والنقاد، في الإفادة من إمكانات علم الأسلوب اللغوي، في أن القسم الأكبر من هذه "الدلالات" ذو طابع وجداني " أي أن القول - بجانب أدائه للمعنى - ينقل إلى متلقيه اتجاهاً شعورياً معيناً : اتجاهاً نحو الرزانة أو الخفة، نحو الاسترضاء أو التحدي، نحو القبول أو الرفض، نحو تعظيم الأمر أو تهوينه إلخ "[3]،هذه الجوانب التي تحفل بها الأعمال الأدبية . وهنا نشأ الخلاف بين علماء اللغة الأسلوبيين، وبين دارسي الأدب حول صلاحية إخضاع النصوص الأدبية لهذه الدراسة، وحجة علماء اللغة الأسلوبيين الرافضين لذلك " أن الشاعر أو الكاتب يستخدم هذه الدلالات الوجدانية استخداماً مقصوداً لإحداث تأثير جمالي، أي أن التأثير الجمالي الذي يتوخاه الشاعر أو الكاتب يضاف إلى الدلالة الوجدانية ويخرجها عن طبيعتها التعبيرية الصرف "[4]، ويقف على رأس هؤلاء شارل بالي Charles bally مؤسس علم الأسلوب الفرنسي، الذي سيلي الحديث عن مقالته التي تناولها عيّاد في كتابه **"اتجاهات البحث الأسلوبي "**، حيث تقول مجمل فكرته الرافضة، كما يرى عيّاد :

" أن علم الأسلوب يجب ألا يبحث في كيفية استخدام الأدباء لهذه التأثيرات الوجدانية، فلا يسأل عن مدى مناسبتها للموقف الوجداني الذي يصوره الشاعر أو للشخصية التي يقدمها الروائي أو الكاتب المسرحي، فمثل هذه الأسئلة خارجة عن عمل الدارس الأسلوبي، وينبغي أن يظل من اختصاص الناقد . الدارس الأسلوبي إذن - في رأي بالي - دارس لغوي محض، يدرس "الخامات" اللغوية من حيث دلالتها الإضافية ... مهما تكن طبيعة النص الذي يدرسه إن كان مأخوذاً من الأدب أو العلم أو الإدارة أو شؤون الحياة العادية، والمسألة عنده مسألة منهج : فالعالم اللغوي يبحث عن قوانين لغوية تحكم عملية "الاختيار" التي يقوم بها أي شخص يستعمل اللغة، ولا يبحث عن القوانين الجمالية التي تخص الأدب دون غيره من الأغراض التي تستخدم فيها اللغة"[5] .

---

[1] المرجع نفسه ص 25
[2] شكري عياد : **مدخل إلى علم الأسلوب** ص 30
[3] المصدر نفسه ص 31
[4] المصدر نفسه ص 31
[5] المصدر نفسه ص 32

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

إلا أن كرسّو Creassot أجاز إخضاع الأعمال الأدبية لدراسة علم الأسلوب اللغوية، بحجة أن "التأثير الجمالي"، وهو العمدة في الأعمال الأدبية " كثيراً ما يراعى في الاستعمالات "العادية" للغة، ما دام الغرض من هذه الاستعمالات دائماً هو استمالة السامع إلى ما يقوله المتكلم، وأن "القصد" ينبغي أن يكون سبباً لتفضيل النصوص الأدبية على غيرها وليس العكس، من حيث إن الاختيار - وهو موضوع علم الأسلوب - يكون مع القصد أظهر"[1]، أما دافيد كرستال وديرك دافي، فعلى الرغم من أنهما يستمدان مادة دراساتهما اللغوية من عينات مثل : نص إعلاني وحديث تلفوني ووثيقة قضائية، إلا أنهما " يوافقان على أن تطبيق مناهج علم الأسلوب على دراسة الأدب، ربما كان أهم داع للاشتغال بهذا العلم على الإطلاق، وربما أدى إلى إلقاء أكبر قدر من الضوء على مسائله، غير أنهما يريان أن الدراسة الأسلوبية للأدب هي أشد الدراسات الأسلوبية صعوبة، ولذلك يجب أن تشكل المرحلة الأخيرة لا المرحلة الأولى في إعداد الدرس الأسلوبي "[2]، ومبرر موقفهما هو أن الدارس الأسلوبي ليست لديه القدرة والكفاءة اللازمة لتقييم القيمة الأدبية في العمل الأدبي، ولكن عيّاداً يوضح هنا أنهما لا يعنيان بالقيمة الأدبية معناها الاصطلاحي الذي أراده وهو "اللحظة الجمالية"[*]، بل يقصدان بها الوظيفة التي تؤديها المتغيرات اللغوية[3] .

هذا فيما يتعلق باختلاف وجهات نظر أعلام اللغة الكبار حول هذه القضية، أما وجهات نظر المذاهب النقدية الحديثة في هذا الجانب، فيمكن الاستشهاد في هذا الإطار بالكلام الذي أداره رتشارد برادفورد Richard Bradford حول هذه القضية في كتابه **"الأسلوبياتStylistics"**، الذي بيّن فيه أن الشكلانيين Formalists، والنقاد الجدد New Critics، قد ذهبوا إلى ضرورة المحافظة على تبيان الاختلافات المبنية على الملاحظة والاختبار، بين الأدب والأشكال اللغوية الأخرى؛ أي بمعنى أنهم قد ذهبوا في الجملة، إلى رفض إخضاع النصوص الأدبية للدراسات الأسلوبية، أما المذاهب النقدية الأخرى، كالبنيوية Structuralism، وما بعد البنيوية Post structuralism، والنقد النسوي Feminist Criticism، والماركسية Marxists والتاريخية الجديدة New historicists - فقد ذهبت في اتجاه مغاير؛ إذ ركزت البنيوية على وجوه الشبه بين الأدب وغيره من أشكال الخطاب، كما ذهبت ما بعد البنيوية في الاتجاه ذاته، وهو تعريف القارئ بالعلاقات بين الأسلوب الأدبي وغير الأدبي، في حين نظر المهتمون بالنقد النسوي إلى

---

[1] المصدر نفسه ص 32 – مع الإشارة هنا إلى أن عيّاداً ينقل كلام كرسو هذا عن كتابه . **le style et ses Techniques** . Paris . ed9 . 1976 . PP 11-12

[2] شكري عياد : **اللغة والإبداع : مبادئ علم الأسلوب العربي** . ص ص 66 ، 67

[*] انظر الفصل الذي عقده شكري عيّاد للحديث عن مصطلح "اللحظة الجمالية" في كتابه : **دائرة الإبداع، مقدمة في أصول النقد** . ص ص 73 - 92

[3] شكري عياد : **اللغة والإبداع : مبادئ علم الأسلوب العربي** . ص ص 65 - 67- وتجدر الإشارة هنا إلى أن عيّاداً ينقل كلام كرستال ودافي هذا، عن بحثهما المشار إليه في هامش سابق .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الأسلوب على أنه خاصية مميزة يتضمنها النص بوصفه إنتاجاً فردياً، وعلى أنه انعكاس للثقافة الاجتماعية السائدة، وعلى نحو مشابه فقد نظرت الماركسية والتاريخية الجديدة، إلى الأسلوب على أنه من أكثر العناصر أهمية في الأجندة الثقافية والتغيرات والتحولات الأيديولوجية[1].

وهكذا استقرت فكرة صلاحية النصوص الأدبية للدراسة الأسلوبية، وذلك بتمكن بعض اللغويين من الإفادة من مناهج علم اللغة " في تسليط الضوء على الأدب وقضاياه، ودراسة العلاقات النظرية بين علم اللغة والأدب "[2]، انطلاقاً من أن النصوص الأدبية تظل باستمرار موضع اهتمام علماء اللغة ونقاد الأدب، فأما النقاد – كما يقول عبد النبي اصطيف –

> " فلأن هذه النصوص هي موضع فعاليتهم، فالنقد الأدبي إنشاء عن إنشاء آخر هو الأدب، وأما اللغويون فلأن هذه النصوص تمثل الصورة التي تتجسد اللغة لهم من خلالها، صحيح أن ثمة أشكالاً أخرى من الممارسة اللغوية، ولكن ما يبقى من هذه الأشكال غالباً ما يكون أقل بكثير من النصوص الأدبية التي تتضافر عوامل أدبية وفوق أدبية Extra – Literary على حفظها وتناقلها مشافهة أو كتابة من جيل إلى جيل، وإذ تحفظ وتنقل بدرجة غير يسيرة من العناية والاهتمام، فإن اللغوي يستطيع أن يطمئن إليها في دراسته وخاصة التطورية Diachronic منها أكثر من اطمئنانه لأشكال اللغة الأخرى، خلال الوثائق والنقوش التي يجود الدهر بحفظها أحياناً أو تنجو من عواديه، وبالتالي فإن جل مادة دراسته يكون من هذه النصوص"[3].

ومن ثَمَّ ينتقل عيّاد بعد ذلك، في الخطوة الأخيرة من تأصيله لعلم الأسلوب في مهاده الغربية، لبيان الفائدة التي يتلقاها علم الأسلوب من قياس دوره في تحليل النصوص الأدبية على كل من : نظرية الاتصال الهندسية، ذات الطبيعة العلمية البحتة لرائدها رومان جاكوبسون Roman Jakobson، ولغة السينما . ولكن يجدر التوقف هنا، قبل الخوض في تفاصيل حديث عيّاد هذا، عند جذور نظرية الاتصال الهندسية، إذ من المؤكد أن جوهر هذه النظرية ما كان غائباً عن بال فردينان دي سوسير، ذلك أنه تحدث عن جوهرها في معرض حديثه عن تعريف اللغة، وذلك حين تساءل : "هل نعد الكلمة صوتاً أم تعبيراً عن فكرة ... ؟"، بمعنى أيهما يسبق الآخر : الكلمة بوصفها علامة، أم صورتها في الذهن ؟، وذهب إلى أن صورة العلامة في الذهن، تسبق العلامة، حيث يقول : " فالشيء [العلامة] لا يسبق وجهة النظر [الصورة الذهنية]، بل إن وجهة النظر على ما يبدو هي التي تخلق الشيء"[4]، لذلك فقد افترض أن الظاهرة اللغوية لها جانبان متصلان، وهما النطق [الإرسال]، والسماع [الاستقبال]، وكل منهما يستقي أهميته من الآخر، وصوّر العلاقة بينهما تصويراً فيزيائياً بقوله :

---

[1] Richard Bradford : **Stylistics**, first published, by Routledge,London, 1997. P 13

[2] هـ . ج . ويدسون : التحليل الأسلوبي والتفسير الأدبي، (ترجمة عناد غزوان إسماعيل، مجلة **الثقافة الأجنبية**، مجلد 5، سنة 4،عدد1، 1984م) . ص 16

[3] عبد النبي اصطيف : بين اللغويات والنقد الأدبي : في البحث عن القاعدة، (مجلة **الفكر العربي**، سنة10، عدد55، بيروت، كانون الثاني – شباط، 1989م) . ص 85

[4] انظر كتاب فردينان دي سوسير : **علم اللغة العام** . ص 26

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

" إذا أردنا أن نفصل من مجموعة العناصر التي تؤلف اللسان، تلك التي تعود إلى اللغة وجب علينا أن نفحص الفعل الفردي الذي يمكن أن يستخدم في إعادة بناء الدائرة الكلامية، فمثل هذا الفعل يحتاج إلى وجود شخصين في الأقل : وهذا أقل عدد يقتضيه اكتمال الدائرة، لنفرض أن شخصين أ و ب يتحدثان إلى بعضهما : ... ولنفرض أن بداية الدائرة هي في دماغ (أ)، حيث ترتبط الحقائق الفكرية (الأفكار) بما يماثلها من الأصوات اللغوية (الصور الصوتية) التي تستخدم للتعبير عن هذه الأفكار، فالفكرة المعينة تثير الصورة الصوتية التي ترتبط بها : وهذه الظاهرة السايكولوجية تتبعها عملية فسلجية : إذ يرسل الدماغ إشارة مناسبة للصورة إلى الأعضاء المستعملة لإنتاج الأصوات، فتنتقل الموجات الصوتية من فم الشخص (أ) إلى أذن الشخص (ب)، وهذه عملية فيزياوية محضة، ثم تستمر الدائرة عند الشخص ب ولكن بأسلوب معكوس، إذ تسير الإشارة من الأذن إلى الدماغ، وهو إرسال فسلجي للصورة الصوتية : ويتم في الدماغ الربط السايكولوجي بين الصورة والفكرة، فإذا تكلم الشخص ب، بدأ فعل جديد من دماغه إلى دماغ الشخص (أ) – متبعاً خط السير نفسه الذي سار فيه الفعل الأول ومارا بالمراحل نفسها "[1] .

ومن ثَمَّ عمّق جاكوبسون نظرته في هذه الفكرة، حتى غدت نظرية، ذلك أنه نبه على أمور مهمة في عملية التواصل اللغوية هذه بين المرسل والمستقبل، فقد ذهب إلى أن افتراض سوسير أن أعضاء المجموعة المتكلمة في عملية التواصل اللغوية، "يحملون الإحساس نفسه بإزائها"، إنما هو افتراض واهم، فكل شخص – كما يقول جاكوبسون – " ينتمي عادة وفي وقت واحد، إلى بضع مجموعات متكلمة ذات امتدادات وقابليات مختلفة " هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى فقد نظر جاكوبسون باهتمام إلى كون الشفرة Code هي في الأساس شفرة كلية، ولكنها في الوقت نفسه " تكون متعددة الأشكال، وتؤلف تراتبية من الشفرات الثانوية المتنوعة التي يختارها المتكلم بحرية"، كما أنه من الضروري – في نظره – " مراعاة وظائف الرسالة المتنوعة، ومراعاة مخاطبيها، ومراعاة العلاقة بين المتحدثين "[2]؛ كما نبه على أن كل شفرة لفظية تظل قابلة للتحول؛ وهذا يوحي بأن اللغة تشتمل على تنوعات وظيفية، فكل جماعة كلامية إذن، في نظره، " تتوفر في تنظيمها على : 1. نماذج واضحة جداً، وموجزة جداً مع تدرج منظم للتحولات من الوضوح الكبير إلى الحذف المفرط، 2. تناوب هادف للأساليب المهجورة والعصرية 3. اختلاف واضح بين قواعد الكلام الطقسي والشكلي، والكلام غير الشكلي "، كما أنه لا يمكن غض الطرف، في نظره، عن اتساق الشفرات مع الأحكام القواعدية والمعجمية، وعن اختلاف جنس المتكلمين وسنهم[3]، كما أن هناك بضع خصائص جوهرية تفصل بشكل ملحوظ العلامات اللفظية عند الإنسان عن أنواع الرسائل الحيوانية جميعها، منها :

---

[1] انظر المرجع السابق نفسه . ص ص 29 ، 30

[2] رومان جاكوبسون : **الاتجاهات الأساسية في علم اللغة**، (ترجمة علي حاكم صالح و حسن ناظم، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، 2002م) . انظر ص ص 32 ، 33

[3] المرجع نفسه ص ص 68 ، 69

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

" قوة اللغة التخييلية والإبداعية، وقدرتها على التعامل مع التجريدات والتخييلات، والتعامل مع الأشياء والحوادث بمعزل عن المكان و/ أو الزمان ... ومنها أيضاً التراتب البنيوي للمكونات اللسانية التي نعتها بوبريكس D. Bubrix بـ "التمفصل المزدوج Double articulation" في مقالته الرائعة في العام 1930 التي تتناول فرادة اللغة الإنسانية وأصلها؛ أي الانقسام الثنائي بين الوحدات (الفونيمات) التمييزية والوحدات (القواعدية) الدالة، وانقسام آخر في النموذج القواعدي إلى مستوى الكلمة ومستوى الجملة (الوحدات المشفرة بمقابل القوالب المشفرة)، واستخدام الدايريمات Diremes، لا سيما قضايا الأحكام، وأخيرا التراتب التجميعي والعكسي للوظائف والعمليات اللفظية المتنوعة والمتزامنة : المرجعية، والإفهامية، والانفعالية، والانتباهية، والشعرية، واللسانية الواصفة "[1] .

وفي سبيل توضيح الصورة، يستشهد جاكوبسون بالنتيجة التي توصل إليها فرانسيز جاكوب F. Jacob، التي عقد فيها مقارنة بين رسالة الشفرة الوراثية في علم الأحياء، وبين رسالة التواصل بين المتكلم والسامع في علم اللغة، والتي تتقابل فيها الشفرة الوراثية مع الشفرة اللغوية، ويتقابل فيها كذلك المانح Donor والقابل Accepter (في علم الأحياء) مع المرسل والمستقبل (في علم اللغة) على التوالي، يقول جاكوبسون :

" وربما نستطيع القول إن من بين كل الأنظمة الحاملة للمعلومات، فإن الشفرة الوراثية والشفرة اللغوية، هما الشفرتان الوحيدتان القائمتان على استعمال المكونات المنفصلة، التي هي نفسها تخلو من معنى محايث، ولكنها تفيد في تكوين الوحدات الأدنى ذوات المعنى؛ أي الكيانات الممنوحة معنى جوهرياً في الشفرة المعينة، ولمواجهة خبرة اللسانيين وعلماء الوراثة يعلن جاكوب بألمعية "أن المسألة" في كلتا الحالتين، هي مسألة الوحدات التي هي بذاتها خالية من المعنى تماماً، ولكن عندما تنتظم بطرق معينة تتخذ معنى قد يكون معنى لكلمات لغوية، أو معنى من وجهة نظر بيولوجية؛ أي تعبيراً عن الوظائف المتضمنة (المكتوبة) على امتداد الرسالة الكيميائية الوراثية "[2] .

وبالعودة إلى كلام عيّاد، فإن القياس يتم – في حالة نظرية الاتصال الهندسية بمقارنتها بالكتاب - على الشكل التالي :

مرسل Addresser	الكاتب
اصطلاح أو "شفرة" متفق عليها Code	اللغة
رسالة يراد تبليغها Message	المادة المكتوبة
قناة تنقل بواسطتها الرسالة Contact	الكتاب
مستقبل يفك رموز الإرسال Addressee	القارئ

والفائدة الكبيرة التي جناها علم الأسلوب من هذه المقارنة، هي القدرة الدقيقة على التمييز بين "الاصطلاح والرسالة" أي "اللغة والمادة المكتوبة" فـ " المرسل/ الكاتب" يستخدم "مصطلحاً /

[1] المرجع نفسه ص ص 83 ، 84

[2] انظر ص ص 96 – 100 من المرجع السابق نفسه – وانظر كلاماً في المعنى ذاته في كتاب رومان جاكوبسون وموريس هالة : **أساسيات اللغة**، (ترجمة سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1429 هـ - 2008م) . ص 37

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

لغة" ليؤدي "رسالة / نصاً"، إذن فمعنى ذلك أنه يركّب، وبيان كونه يركّب يأتي من وجهين كما يرى عيّاد :

الأول : أن اللغة تحتوي على طرق كثيرة لأداء المعنى الواحد، ويأتي تعدد الطرق بحكم التطور التاريخي للغة، أو اختلاف البيئات وغيرها من العوامل، فالإمكانيات التي تقدمها اللغة للكاتب كثيرة، ويتمثل دوره في التركيب، وفي اختيار المصطلح الأنسب لتوصيل الرسالة .

الثاني : أن التركيب نوعان : نوع داخل في البنية العامة للغة، على مستويات الصوت والمفردات والجمل، ونوع غير داخل في البنية العامة للغة، والمقصود به حرية الكاتب وقدرته على الاختيار من البنية العامة لتوظيف ما اختاره في بناء نصه، والمقصود بالتركيب يتعلق بالثاني لا الأول، فمعنى أنه يركب أي أنه يقف أمام هذه الإمكانيات ليختار منها النسب، وليقوم بعد ذلك بعملية التركيب[1] . والكلام الذي ينطلق من المرسل إلى المستقبل وفق مخطط جاكوبسون، يؤدي وظائف عدة يجملها موريس أبو ناصر في : الوظيفة الانفعالية والتي ترمي إلى التعبير المباشر عن موقف المتكلم إزاء موضوع كلامه، والوظيفة الإفهامية، وتسعى لإفهام المستمع مضمون الرسالة أو التأثير فيه، والوظيفة المرجعية، وتقوم على ربط الرسالة بالشيء أو الشخص الذي تحكي عنه، والوظيفة الانتباهية، وتكمن في إبقاء خط التواصل قائماً بين المرسل والمرسل إليه، والوظيفة المعجمية، وترمي إلى التأكد من أن السنن التي يفهم على أساسها فعل التواصل مشتركة بين المرسل والمرسل إليه، وأخيراً الوظيفة الصناعية، وترمي إلى أي شيء سوى التعبير عن نفسها[2] .

ومن ثَمَّ يدرج عيّاد للحديث عن علاقة المنفعة التي يمكن أن يستفيدها علم الأسلوب من خلال مقارنته بلغة السينما[*] بوصفها شكلاً من أشكال الاتصال الهندسي، فهي تقف هنا في مكان وسط بين علم الاتصال الهندسي وعلم الأسلوب اللغوي، فلغة السينما تجمع عدداً هائلاً من المصطلحات"الشفرات" منها اللغوي وغير اللغوي : حركة الكاميرا والصوت أو الكلام المنطوق والموسيقى والمؤثرات الصوتية، والفرق بين علم اللغة ولغة السينما، هو أن الأول أمكن لعلماء اللغة أن يضعوا له هيكلاً تجريدياً يتمثل في نحو اللغة ومعجمها، إذ لا يمكن مثلاً الخلط بين معنى كلمتي : "عطف" و"غضب"، أما لغة السينما فلا يتوفر فيها هذا القدر من التجريد، بحيث يمكن

---

[1] شكري عياد : **اللغة والإبداع : مبادئ علم الأسلوب العربي**، انظر . ص ص 54 – 58

[2] موريس أبو ناصر : الأسلوب وعلم الأسلوب، (مجلة **الثقافة العربية**، سنة8،ع9، سبمبر 1975م) . ص 44

[*] يبدو أن عيّاداً قد استند في حديثه هذا، عن وجوه التشابه بين اللغة والسينما، على كتاب **"اللغة والسنما Langage et Cinema"**، لكريستيان متز Christian Metz، باريس 1970م

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

مثلاً توظيف حركة التصوير البطيء للتعبير عن الحزن أو الملل، ويمكن أن تستخدم في موضع آخر لإثارة إحساس حاد بالقلق أو الترقب مثلاً[1] .

وبذلك يجد عيّاد أن مقارنة علم الأسلوب في تمييزه بين : الاصطلاح والرسالة "اللغة والنص" بنظرية الاتصال الهندسية في العموم ولغة السينما في الخصوص - تساعد على إظهار مفهوم مصطلح الأسلوب ووظيفته بدقة أكبر، حيث يمثل عيّاد هنا بإيراد مصطلحات "الحسية والتجريد" و "الخصوص والعموم"، فاللغة تمثل المجرد والعام، بينما يمثل النص الأدبي الحس والخصوص، وهنا يلجأ عيّاد للتدقيق أكثر بأن يقارن بين "الرسالة الإعلامية" و "النص الأدبي" فكلاهما يمثل : الحس والخصوص، ولكن "النص الأدبي" رسالة متميزة، وبتدقيق أعمق يقول :

" كلما تأملنا هذه التفرقة وجدناها أصدق دلالة على العمل الأدبي من حيث هو بناء لغوي، فالفنان اللغوي لا يتعامل مع مادة أدبية مختلطة، ولكنه يتعامل مع أعراف لغوية متعددة يخضعها مرة ويخضع لها مرة، ويؤلف بين بعضها مرة ويضرب بعضها ببعض مرة، لكي يحدث نظاماً جديداً متميزاً خاصاً، هو النظام الذي نحسه معنىً مجرداً كامناً تحت النص الأدبي، وهو نظام لا يشبه نظام أي نص آخر، وهكذا تفضي بنا الأبحاث اللغوية إلى صفة جوهرية تميز الأدب عن أي نوع آخر من الاستعمالات اللغوية، وهي "تفرد النص الأدبي" ... أعني أن تفرد النص الأدبي يرجع – في أحد جوانبه على الأقل – إلى طريقة متميزة في استعمال اللغة، وهذا هو ما نعنيه بالأسلوب عندما نتحدث عن نص أدبي "[2]

ثالثاً- الفروق بين : النقد الأدبي وعلم الأسلوب والتاريخ الأدبي .

علم الأسلوب - في نظر شكري عيّاد - لا يحل محل النقد الأدبي والتاريخ الأدبي ولا يلغيهما، لذلك يقوم عيّاد بتوضيح الفروق بين هذه العلوم الثلاثة والفواصل بينها، وفي سبيل ذلك يبيّن الحد الواضح بين دور علماء اللغة الأسلوبيين والنقاد الأسلوبيين، فاللغويون الخلّص كما يقول :

" يسجلون الخصائص التعبيرية لنوع ما من الاستعمالات اللغوية (ويفضلون الأنواع البسيطة مثل حديث تلفوني أو إعلان صحفي أو وثيقة شرعية الخ)، مفصلين السمات المميزة للنص من حيث نطق الحروف وصيغ المفردات وأنواعها، وأشكال الجمل وطرق الربط بينهما، غير متجاوزين ظاهر اللغة ... وبذلك يوضحون أسس "الاختيار" في مجال معين من المجالات التي تستخدم فيها اللغة ... وفي كل هذه الأنواع من التحليل اللغوي، يقف المحلل دائما عند ظاهر اللغة "[3] .

ووقوف المحلل اللغوي عند ظاهر اللغة هو الحد الواضح بين عمله وعمل الناقد الأدبي، الذي لا يمكنه - كما يرى عيّاد - الوقوف عند ظاهرها، فلو ظل الناقد الأسلوبي واقفاً عند الظاهر لما وصل إلى شيء مهم،

" وإن قام بكل أنواع التصنيفات والإحصاءات التي يمكن أن يقوم بها عالم لغوي . إن النتائج اللغوية الصرف التي يكمن الوصول إليها من تحليل شعر زهير أو شعر المتنبي لا تعني الناقد، وكل ما يستطيع

[1] شكري عياد : **اللغة والإبداع : مبادئ علم الأسلوب العربي**، انظر . ص ص 58 - 59
[2] المصدر نفسه ص 60
[3] شكري عياد : **مدخل إلى علم الأسلوب** . ص 35

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

العالم اللغوي أن يدعيه في هذه الحالة، هو أن النتائج التي وصل إليها بالتصنيف والإحصاء، ستظل تنتظر الناقد الأدبي الذي يستنتج منها دلالات فنية "[1] .

وهذا هو الفرق بين عمل اللغوي والناقد، ولكن الناقد كما يرى عيّاد لا تعنيه النتائج التي توصل إليها اللغوي برمتها، ولكن الذي يعنيه هو مختارات من هذه النتائج ترتبط في وظيفتها التي تؤديها في النص الأدبي بمواقف شعورية معينة

" وكثيراً ما يظهر في هذه الاختيارات اجتراء واضح [من قبل الأديب] على اللغة، وقديماً قال نقادنا : إن الشعراء ملوك الكلام ... وما تمسك الشعراء بحقهم في هذا الاجتراء إلا لأنه امتياز طبيعي تخولهم إياه وظيفتهم، فما دامت وظيفتهم هي اقتناص شوارد الشعور، فمن حقهم أن يلووا عنق اللغة إذا بدا لهم ذلك ضرورياً، ومن ثَمَّ يولي الناقد الأسلوبي هذه الاختيارات المتطرفة عناية خاصة"

هذا الجانب الذي سماه النقاد الأسلوبيون "انحرافات" وأعطوه " كل ما يمكن من آيات الاحترام التي لا يحظى بها في أمور الحياة العادية ،حتى قال بعضهم معرفاً علم الأسلوب إنه "علم الانحرافات"...."[2] . وهنا يكمن الفرق الدقيق بين علم الأسلوب اللغوي وعلم الأسلوب الأدبي، ذلك أن الأول يسعى إلى وضع قوانين تحكم دراسته للغة، أما الثاني فانه يعتمد ـ كما توضّح ـ على الانحرافات ذات القيمة المهمة للنقاد الأسلوبيين، وهي في أصلها خروج على القواعد التي ينص عليها علم الأسلوب اللغوي، لذلك فإن النقاد الأسلوبيين يعدون كلاً من "الانحراف" و"الاختيار" مبدأين مسلماً بهما، يبيحان للكاتب " أن يضع قانونه الخاص الذي لا يشترط فيه، إلا أن يكون الكلام قادراً على التوصيل، أو بعبارة أخرى أن الانحراف ليس له حد يقف عنده إلا المخالفة الصريحة لقوانين اللغة، بحيث تتحطم العلاقات بين الأصوات اللغوية، فتستحيل لفظاً غير مفهوم "[3]، وبذلك يكون عيّاد قد فرق تفريقاً واضحاً بين علمي الأسلوب اللغوي والنقد الأدبي الذي يستفيد من إمكانيات الأسلوب اللغوي .

ويبين عيّاد في هذا الإطار لازمتين ضرورتين للناقد الأسلوبي، تزيدان في عمق وضوح الفرق بين الأسلوبيات اللغوية والأسلوبيات الأدبية، انطلاقاً من ارتباط التعبير بالشعور في عمل الناقد الأسلوبي، واللازمة الأولى هي وجوب تذوق الناقد الأسلوبي للنص الذي يقاربه

" فإذا كان عمل الناقد الأسلوبي، هو تبيّن الارتباط بين التعبير والشعور، فيجب أن يكون قادراً على الاستجابة للقطعة الأدبية التي يدرسها، وإلا فإنها ستظل بالنسبة له حروفاً ميتة، لهذا يصرح بعض علماء الأسلوب بأن الناقد الأسلوبي لا يمكن أن يدرس عملاً لا يتذوقه، وإذا بدا أن هذه الخاصية للنقد الأسلوبي تضيق عمل الناقد فلا شك أنها تزيده عمقاً وصدقاً "[4] .

---

[1] المصدر نفسه ص ص 35 ، 36

[2] المصدر نفسه . ص ص 36 ، 37

[3] المصدر نفسه ص 37

[4] المصدر نفسه . ص 39. وقد حدد فتح الله أحمد سليمان خطوات التحليل الأسلوبي بأنها ثلاث : أولاها اقتناع الباحث الأسلوبي بجدارة النص الأدبي، بحيث تقوم بينهما علاقة ودية، تنتهي بمجرد البدء بالمقاربة النقدية تحقيقاً للموضوعية، وثانيتها ملاحظة السمات الأسلوبية ومن ثَمَّ تفكيكها، وثالثتها تحديد السمات المميزة لأسلوب النص أو الكاتب .. إلخ ، فتح الله أحمد سليمان : **الأسلوبية، مدخل نظري ودراسة تطبيقية**، (مكتبة الآداب، القاهرة، 1425هـ - 2004م) . ص ص 54 - 56

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

أما اللازمة الثانية فهي " أن النقد الأسلوبي لا يمكنه أن يستوفي كل جوانب العمل الأدبي، إلا إذا هشم أطرافه حتى تتسع له طاقة الدرس الأسلوبي، أو مط الدرس الأسلوبي فوق طاقته ليتسع للعمل الأدبي بكل جوانبه "[1]، وهنا يوضح عيّاد رأيه بوضوح في مسألة العلاقة بين علم الأسلوب والنقد الأدبي، حيث يرى " أن كلمة "الأسلوب" إذا تجاوزت معنى "الاستعمال الأدبي الخاص للغة" لم تعد لها قيمة كاصطلاح علمي مفيد "[2] . فهو ينص إذن على إيمانه العميق بأهمية علم الأسلوب الأدبي وإمكانياته، وخلاصة رأيه في علاقة هذين العلمين، هي أن علم الأسلوب لا يلغي النقد الأدبي، " فعلم الأسلوب والنقد الأدبي يتعاونان ويتكاملان، وإذا كان علم الأسلوب قد اشتد عوده اليوم وأصبح أقرب إلى الموضوعية من شقيقه الأكبر "النقد الأدبي" فإنه يسيء إلى نفسه قبل أن يسيء إلى هذا الشقيق، إن هو حاول أن يغتصب مكانه "[3] .

وفي الاتجاه ذاته، فقد فهم رينيه ويليك Rene Wellek الفرق بين الدور الذي يؤديه كل من علم الأسلوب بوصفه علماً لغوياً، وعلم الأسلوب بوصفه منهجاً نقدياً، فالأول يدرس كل نطق لغوي من زاوية قيمته التعبيرية، ويشمل ذلك، في نظر ويليك، المجازات التي تتخلل اللغات كلها، والصور البلاغية والتراكيب اللغوية، بينما يهتم الثاني بهذه الجوانب، ويبحث فيها إضافة لذلك عن الأبعاد الجمالية والخصائص النوعية للعمل الأدبي، حيث يقول في ذلك : " ولن تكون الأسلوبيات جزءاً من البحث الأدبي، إلا إذا كان هذا الاهتمام الجمالي أساسياً، وستكون جزءاً هاماً لأن في قدرة المناهج الأسلوبية أن تعرف الخصائص النوعية للعمل الأدبي "[4] .

أما الفرق بين علم الأسلوب الأدبي وتاريخ الأدب، فيتبدى من وجهة نظر عيّاد في أن الدراسة النقدية الأسلوبية، ليس في وسعها إعطاء تصور كامل عن العصر الذي وضع فيه النص الأدبي، فهذا التصور هو أكبر من إمكانيات تناول نص أدبي ما من عصر ما بالدراسة النقدية الأسلوبية، فلا بد للوصول إلى هذا التصور" من إضافة حقائق أخرى بعضها مستمد من نصوص أدبية ذات صلة بالنص الأول، وبعضها حقائق لا توصف بأنها أدبية "[5]، فالتأريخ الأدبي – في نظره –

> " عمل يختلف عن النقد، وإن كنا نجدهما مختلطين في معظم الدراسات، وأول ما ينصرف إليه معنى "التاريخ الأدبي"، هو ذلك النوع من الدرس الذي يتناول الإنتاج الأدبي (لأمة أو لغة أو قطر) مجتمعاً، ويحدد إطاره الزماني والمكاني، ويتبع ذلك أن يبيّن العوامل التي أثرت فيه، ثم يتبع ذلك أن يلاحظ تطوره، وإذا كان العمل تأريخاً أدبياً جامعاً فإنه يخص كل نوع أدبي بفصل، وهو محتاج في تحديد هذه الأنواع وتسجيل هذا التطور إلى ما يسمى النقد الأدبي، بعبارة أخرى نحن نمارس التأريخ الأدبي على

[1] شكري عياد : **مدخل إلى علم الأسلوب** . ص 40
[2] المصدر نفسه ص 40
[3] المصدر نفسه ص 41
[4] رينيه ويليك وأوستن وارين : **نظرية الأدب**، انظر ص ص191 ، 193
[5] شكري عياد : **مدخل إلى علم الأسلوب** . ص 41

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

أنه مختص بالأدب ... ونمارس النقد الأدبي على أنه مختص بالأشكال، وليس له ارتباط قوي بالزمان والمكان "[1] .

ويبين رينيه ويليك في هذا الإطار أيضاً، أن هناك محاولات قامت لعزل التاريخ الأدبي عن النقد الأدبي، كاحتجاج أف . وو . بتيسون F.W. Bateson في تمييزه بينهما، " بأن التاريخ الأدبي يظهر أن (أ) مشتقة من (ب)، في حين أن النقد الأدبي ينص على أن (أ) أفضل من (ب) "؛ أي بمعنى أن التاريخ الأدبي يدرس الحراك الأدبي والنقدي عند أمة ما في فترة زمنية محددة، بينما يقوم النقد الأدبي بالمفاضلة بين نصوص هذا الأدب وتمييز جيدها من رديئها، وهذا هو الفرق بينهما، ولكن وجود فرق بين معنيي المفهومين، لا يعني أن التاريخ الأدبي والنقد الأدبي يستغني أحدهما عن الآخر، فتاريخ الأدب في نظر ويليك

" شديد الأهمية للنقد الأدبي حالما يخرج هذا النقد عن إطار الميل والنفور الذاتيين، والناقد الذي يقنع بجهله في حقل العلاقات التاريخية، سرعان ما يضل في أحكامه الأدبية، فليس باستطاعته أن يعرف أي الأعمال أصيل وأيها منقول، ولا بد أنه من خلال جهله بالشروط التاريخية، سيخطئ على الدوام في فهم عمل فني معين، إن الناقد الذي لا يحوز على معرفة بالتاريخ، أو يكتفي بالقليل منها، يميل إلى إطلاق التخمينات جزافاً أو ينغمس في "مغامرات شخصية بين الروائع" ويتجنب على وجه العموم الاهتمام بالماضي البعيد، قانعاً بتركه إلى علماء الآثار وعلماء اللغة "[2] .

رابعاً- البلاغة العربية وعلم الأسلوب .

ينتقل عيّاد في هذه الخطوة التمهيدية الأخرى، لعقد مقارنة بين وجوه الشبه والاختلاف بين علم البلاغة العربي القديم وهذا العلم الجديد[*]، في محاولة تمهيدية للتأصيل لعلم الأسلوب العربي، والتي ستتبعها خطوة أخرى في بحثه **"البلاغة العربية وعلم الأسلوب"** في كتابه **"اتجاهات البحث الأسلوبي"**، وإن كانت مكررة إلا أنها ستكون أكثر عمقاً .

حيث ينعقد وجه الشبه بين العلمين في الفكرة الرئيسة لكليهما ،إذ تعرف البلاغة عند القدماء بأنها " مطابقة الكلام لمقتضى الحال"، ويعرف علم المعاني عندهم كذلك بأنه " العلم الذي تعرف به أصول اللفظ العربي التي يكون بها مطابقاً لمقتضى الحال"، وفكرة "مقتضى الحال" لا تختلف كثيراً عن فكرة "الموقف" في علم الأسلوب، فكلا العلمين إذن كما يقول عيّاد :

" يفترض أن هناك طرقاً متعددة للتعبير عن المعنى، وأن القائل يختار أحد هذه الطرق لأنه في نظره أكثر مناسبة للموقف، والهدف النهائي لعلم الأسلوب ـ كما يراه كثير من علماء الأسلوب ـ هو أن يقدم صورة شاملة لأنواع المفردات والتراكيب وما يختص به كل منها من دلالات، وهذا نفسه هو ما يصفه علم البلاغة، فنحن نعرف مثلاً أن علم البلاغة يتناول طرقاً معينة في استعمال المفردات، كالاستعارة

---

[1] شكري عيّاد : الشكل والصنعة في الرواية المصرية ، تأليف علي جاد، عرض ومناقشة شكري محمد عيّاد، (مجلة **فصول** ، المجلد الرابع ، العدد الأول ، 1983م) . ص ص 183، 184

[2] رينيه ويليك وأوستن وارين: **نظرية الأدب** ص ص 54 ، 55

[*] أنظر كلاماً لفتح الله أحمد سليمان عن وجوه الالتقاء والاختلاف بين البلاغة العربية وعلم الأسلوب الحديث : **الأسلوبية، مدخل نظري ودراسة تطبيقية** ص ص 30 - 35

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

والمجاز المرسل والكناية، ويبحث قيمة كل طريق من هذه الطرق، ويتناول أنواعاً معينة من الجمل الخبرية والجمل الاستفهامية، وطرقاً معينة في تركيب الجملة، كحذف بعض أجزائها أو تقديم بعض أجزائها على بعض، ويبحث قيمة ذلك كله "[1] .

هذا وجه الشبه بين علمي البلاغة والأسلوب، أما وجوه الاختلاف بين العلمين التي حصرها عيّاد فهي أربعة :

أ - يرجع الفرق الأول والأهم في نظر عيّاد - بين العلمين، إلى أن علم البلاغة علم قديم ينظر إلى اللغة على أنها شيء ثابت، فمع أن هذا العلم يلاحظ اختلاف طرق التعبير تبعاً لاختلاف مقتضى الحال، فإن هذه الاختلافات لا تخرج عن الإمكانيات الثابتة للغة العربية، فهو يهتم مثلاً بتحديد نسبة استخدام "التقديم والتأخير" في الشعر أكثر منها في النثر، ولا يهتم كذلك إن كان هذا العنصر البلاغي يستخدم في عصرنا الحاضر بشكل أكثر أو أقل من قرون الإسلام الأولى، ولا يهتم بتتبع استخدام السجع زمنياً من العصر الجاهلي حتى القرن العاشر - كما يقول عيّاد - ولا بسبب هجر الكتاب المعاصرين له ، فهذه " كلها مسائل لا تعرض لها البلاغة، لأنها تتناول التقديم والتأخير والسجع وغيرها منفصلة عن الزمن والبيئة " أما علم الأسلوب فهو " كسائر العلوم اللغوية الحديثة، يدرس الظواهر اللغوية ... بطريقتين : طريقة أفقية، تصور علاقة هذه الظواهر ببعضها بعض في زمن واحد، وطريقة رأسية تمثل تطور كل ظاهرة من هذه الظواهر على مر العصور"[2] .

ب ـ أن علم البلاغة انطلاقاً من كونه علماً معيارياً ذا قوانين مطلقة على مر العصور، فإنه يتحدث عن الصحة والخطأ، أما علم الأسلوب فلا ، فمع

" أن القوانين البلاغية تقوم على الاختيار بين عدة تراكيب نحوية صحيحة، ولكن هذا الاختيار نفسه محكوم بقوانين تجعل العدول عن التركيب المناسب طبقاً لهذه لقوانين خطأً بلاغياً ... أما علم الأسلوب فإنه إذ يسجل هذه الظواهر ويعترف بما يصيبها من تغيير، ويحرص فقط على بيان دلالتها في نظر قائليها ومستمعيها أو قارئيها، فطبيعي ألا يتحدث عن صحة أو خطأ "[3] .

لذلك فإن عيّاداً يصف علم البلاغة بأنه علم معياري، أما علم الأسلوب فإنه يصفه بأنه علم وصفي[*]، ولكنه في هذا الوصف لعلم الأسلوب يلتفت إلى جانب غاية في الأهمية، وهو أن علم الأسلوب القائم على المنهج الوصفي، لا يدخل في دائرة العلوم البحتة التي لا صلة لها بالذوق،

---

[1] شكري عياد : **مدخل إلى علم الأسلوب** . ص ص 43 ، 44

[2] الفقرتان السابقتان مقتطفتان من المصدر نفسه ص 44

[3] المصدر نفسه ص 45

[*] يقول طه وادي : " إن علم الأسلوب، وهو علم "وصفي" حديث يختلف اختلافاً كبيراً عن علم البلاغة وهو علم "معياري" قديم يعتمد على قوانين مطلقة ... علم البلاغة كان يحاول دراسة "الكلمة" التي تعدل عن معناها القاموسي في إطار علم "البيان" أو دراسة الجملة التي تخرج عن معناها الحقيقي إلى غرض بلاغي في إطار علم "المعاني" ، ولكن هذا العلم – البلاغة – لم يكن يدرس كل ما يتصل بمظاهر "الانحراف" الجمالي في النص الأدبي، كما أنه تحول لدى كثير من العلماء المتأخرين إلى قواعد منطقية جامدة" (الأسلوبية ... ذلك المنهج الجديد : تقديم طه وادي لكتاب فتح الله أحمد سليمان **الأسلوبية، مدخل نظري ودراسة تطبيقية**) . ص 4

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وتعليل ذلك، في نظر عيّاد " أن مادة علم الأسلوب هي التأثيرات الوجدانية للظواهر اللغوية "[1]، وهذه يقوم الذوق بالدور الأكبر في تحليل صلتها بالظواهر اللغوية التي يدرسها علم الأسلوب.

ج ـ وهذا الفرق بين العلمين، يرجع إلى نشوء علم البلاغة في ظل سيادة المنطق على التفكير العلمي[*]، بينما تأثر علم الأسلوب بعلم النفس، ولذلك فقد كان أهم عنصر عند البلاغيين في ظروف القول " هو الحالة العقلية للمخاطب، وإن كانت المادة الأدبية قد فرضت عليهم في كثير من الأحيان الاهتمام بالحالة الوجدانية للمخاطب والمتكلم جميعاً "، ونتيجة لاعتناء علماء النفس المحدثين بالجانب الوجداني من الإنسان أكثر مما عنوا بالجانب العقلي، لذلك فإن "الموقف" في علم الأسلوب ـ كما يرى عيّاد ـ هو أشد تعقيداً من "مقتضى الحال"، فإلى جانب العوامل الخارجية

> " والتي يرجع بعضها إلى القائل وبعضها الآخر إلى المتلقي، ويكون بعضها الآخر مشتركاً بينهما كالمنشأ والجنس والسن والبيئة والمركز الاجتماعي، هناك العوامل الفردية التي ترجع إلى القائل وحده، وهي عوامل يرجع معظمها إلى الشخصية أو المزاج كالحدة أو الهدوء والدعابة والرزانة والتواضع أو الغرور ... هذا كله إلى جانب عامل وجداني مهم آخر وهو موقف القائل من مخاطبه في لحظة القول بالذات "[2].

ويشير عيّاد من جانب آخر إلى تأثر البلاغة بشكل كبير بالمنطق في تبويب هذا العلم . هذه الأبواب التي لا تخرج عن موضوعي : دلالة اللفظ المجرد (التصور) ويدخل فيه المجاز والاستعارة والكناية ودلالة الجملة (التصديق)، ويدخل فيه الخبر والإنشاء والحذف والذكر والتقويم والتأخير والقصر، ولم تتحرر البلاغة العربية من هذا التبويب المنطقي إلا

> " حين أضافت موضوع الربط بين الجمل (الفصل والوصل) وموضوع الإيجاز والإطناب، ولكنها تركت ظواهر لغوية مهمة يعنى بها علم الأسلوب، فقبل دراسة الدلالة المعنوية للكلمة يدرس علم الأسلوب تأثيرها الصوتي، الذي يرجع إلى طولها ووزنها وطبيعة حروفها الخ، ثم هناك ظاهرة الإيقاع التي تسيطر على القطعة كلها، بل تطبع شعر الشاعر أو كتابة الكاتب أو خطابة الخطيب بطابع خاص"[3].

د ـ وهذا الفرق يتعلق بسعة أفق العلمين أفقياً ورأسياً، والذي ترجح فيه الكفة لصالح علم الأسلوب

> " فعلم الأسلوب يدرس الظواهر اللغوية جميعها من أدنى مستوياتها ـ الصوت المجرد ـ إلى أعلاها وهو المعنى، ثم هو يدرسها في حالة البساطة وفي حالة التركيب، فمن الناحية الصوتية يدرس الجملة والفقرة كما يدرس الكلمة المفردة، ومن الناحية المعنوية يدرس المعنى الكلي أو الغرض الذي تدل عليه القطعة أو تشير إليه، كما يدرس دلالات الكلمات والجمل، ثم إن علم الأسلوب لا يكتفي بدراسة الظواهر اللغوية في عصر واحد، ولا يمزج بين العصور كما تفعل البلاغة، بل يمكن أن يتتبع تطور الظاهرة على مر العصور، ولا يكتفي بدراسة الدلالات الوجدانية العامة الزائدة على الدلالات المباشرة

---

[1] شكري عياد : **مدخل إلى علم الأسلوب** . ص 45

[*] ينعت منذر عياشي حكم شكري عيّاد هذا بأنه حكم تعميمي : انظر كتاب عياشي **مقالات في الأسلوبية** . ص ص 186 ، 187

[2] انظر شكري عياد : **مدخل إلى علم الأسلوب** . ص 47

[3] المصدر نفسه ص 48

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

لمختلف التراكيب اللغوية، بل يدرس أيضاً الصفات الخاصة التي تميز هذه الدلالات الوجدانية في أسلوب مدرسة أدبية معينة أو فن أدبي معين، أو في أسلوب كاتب بالذات، أو عمل أدبي واحد بعينه "[1]

أي بمعنى أن علم الأسلوب يجهد لكشف الدلالة الكلية للنص، في حين أن البلاغة العربية نادراً ما جهدت لكشف الدلالة الكلية للنص، بل اكتفت بإماطة اللثام عن الدلالة الجزئية له[*] .

خامساً- ميادين الدراسة الأسلوبية .

تتوزع إمكانيات الدراسة الأسلوبية - كما يستقيها عيّاد من الدراسات الغربية، ويغنيها بإضاءته - على أكثر من ميدان، ابتداءً من الدراسات المقارنة بين لغات العالم، إلى الدراسات التي تتناول لغة بعينها أو أسلوب كاتب معين[**]، إذ يستفيد عيّاد في هذا الجانب - كما يبدو - من دراسة ستيفن أولمان Stephen Ullman في مقالته **"اتجاهات جديدة في علم الأسلوب"** في كتابه **"اللغة والأسلوب"** التي أوردها عيّاد مترجمة في كتابه :**اتجاهات البحث الأسلوبي**، وهو الكتاب الذي يشكل المرحلة التمهيدية التالية من تأصيل عيّاد لعلم الأسلوب، وهذه الميادين مفصلة كما يلي :

أ ـ علم الأسلوب المقارن، وهو الميدان الذي يقوم فيه علم الأسلوب باستقراء وجوه الشبه والاختلافات اللغوية بين أكثر من لغة، كالمقارنة بين لغتين في جانبي : "الموسيقى والإيقاع" والصورة الفنية، حيث يلاحظ علم اللغة العام في الجانب الأول - مثلاً- " أن ثمة لغات تعتمد في بناء كلماتها على اختلاف المقاطع في الطول ... ولكن ثمة لغات أخرى لا تبرز فيها ظاهرة اختلاف المقاطع في الطول، بل تبرز ظاهرة اختلاف درجات الشدة في نطق المقاطع ومن هذه اللغات اللغة الانجليزية ..."[2]، بينما تبحث البلاغة - في الجانب الثاني – مسألة " التعبير بالصور في أبواب التشبيه والاستعارة والكناية؛ وهي أبواب مشتركة بين بلاغات الأمم المختلفة"[3] .

ب ـ الدراسات الأسلوبية التي تتناول لغة بعينها، وهو الميدان الذي يقوم فيه علماء الأسلوب بدراسة الخصائص الأسلوبية للغة ما، ويضرب عيّاد مثالاً على ذلك المدرسة الأسلوبية الفرنسية " فلدى الفرنسيين عدة كتب جامعة لأصول "علم الأسلوب الفرنسي" تبدأ بدراسة الكلمة من الناحيتين الصوتية والمعنوية، وتنتهي بدراسة أنواع الجمل وإيقاع العبارة "[4] . وهنا يجد عيّاد المجال مناسباً للإشادة ببعض الجوانب التي اضطلع بها بلاغيونا ونحويونا العرب القدماء في هذا

---

[1] المصدر نفسه ص ص 48 ، 49

[*] أنظر كلاماً لعدنان حسين قاسم في المعنى ذاته : **الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي**، (الدار العربية للنشر والتوزيع، 1421هـ - 2001م) . ص 102

[**] انظر كلاماً لرينيه ويليك عن ميادين الدراسة الأسلوبية : **نظرية الأدب** . ص 238

[2] شكري عياد : **مدخل إلى علم الأسلوب** . ص ص 52 ، 53

[3] المصدر نفسه ص 56

[4] المصدر نفسه ص 62

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الجانب، ولدعوة المهتمين بعلم الأسلوب من العرب المحدثين للاضطلاع بدور في استيفاء وجوه النقص في الدراسات الأسلوبية للغة العربية، فمن الجوانب المشرقة التي اضطلع بها علماؤنا القدماء، أن عبد القاهر الجرجاني واضع علم المعاني كان

" يسمي هذا العلم "معاني النحو"، لأنه يقوم على معرفة الفروق المعنوية الدقيقة بين التراكيب النحوية، فالنحوي لا يفرق ـ مثلاً ـ بين "زيد قائم" و"زيد قام" و"قام زيد" إلا بأن الخبر في الجملة الأولى مفرد مرفوع، وفي الثانية جملة فعلية مكونه من فعل ماض مبني على الفتح وضمير مستتر فيه، أما الثالثة فهي جملة فعلية مكونه من فعل وفاعل، أي أن اهتمام النحوي منصب على الإعراب، أما صاحب علم المعاني فإنه يبحث في الفروق الدقيقة بين معاني هذه التراكيب، ليعرف القائل متى يستخدم واحداً منها دون الآخرين ... ولعل العرب كانوا من أسبق الأمم إلى هذا البحث الدقيق في دلالات التراكيب في لغتهم ... "[1] .

أما الجوانب التي يدعو عيّاد الدارسين الأسلوبيين العرب للاهتمام بها، فمنها علم الصرف مثلاً[*]، فقد تكفل هذا العلم كما يرى عيّاد

" بجانب واحد من البنية الصوتية للغة العربية وهو أوزان الكلمات، ولكننا بحاجة إلى علم الأسلوب ليدرس العوامل الوجدانية التي تدعو القائل إلى اختيار صيغة صرفية دون أخرى : هل يدل هذا الاختيار على شيء من الاختلاف في "جو" المعنى؟ . عند الصرفيين مثلاً أن "فتية" و"فتيان" كلتيهما صيغة جمع كثرة لـ"فتى" أي أن الصرف لا يفرق بينهما أي نوع من التفريق من حيث المعنى، ولكن هل كذلك بالنسبة إلى علم الأسلوب؟ وهناك عدة صيغ للمصدر يشترك كثير منها في الفعل الواحد، كصيغة "فعال" و"مفاعلة" مصدرا لـ"فاعَل"... فهل تستوي الصيغتان من الناحية الأسلوبية؟... "[2] .

وينبه عيّاد على جوانب لغوية أخرى صرفية ونحوية تحتاج إلى دراسة أسلوبية لربط الجانبين اللغوي والوجداني معاً، ليتسنى للمتكلم التعرف أيها أدق وأنسب للسياق الذي يتكلم فيه، ومنها "الأدوات" والتي هي "الحروف أو الأسماء التي أشربت معنى حرف من الحروف كأسماء الاستفهام والشرط"، ومنها كذلك أداة التعريف"أل" وبناء الجملة العربية من ذكر وحذف وتقديم وتأخير في أجزاء الجملة وقصرها[3] .

ج ـ الدراسات الأسلوبية التكوينية أو الفردية . وفي هذا الميدان تتناول الدراسة الأسلوبية تحليل لغة كاتب أو شاعر معين، ومنها ما يتناول لغة مدرسة أدبية واحدة أو عصر أدبي واحد أو فن أدبي،

---

[1] المصدر نفسه ص 59

[*] يقع الفصل الخامس من كتاب سعد مصلوح : **الأسلوب، دراسة لغوية إحصائية**، (دار عالم الكتب، ط3، القاهرة، 1412هـ - 1992م)، الذي يوظف فيه مصلوح معادلة العالم الألماني ا . بوزيمان A Busemann في دراسة تميز لغات الأدب والعلم والشعر من النثر وتميز اللغات المستخدمة في الأجناس الأدبية - يقع في صلب دعوة شكري عيّاد هذه لإجراء دراسات أسلوبية حول صرف ونحو اللغة العربية، حيث يشير مصلوح إلى أنه قام بتجارب عدة من هذا القبيل تبشر بنتائج طيبة . ص ص 73 – 83/ كما يشير محمود فهمي حجازي في هذا الإطار إلى مجموعة من النشاطات التي يمكن أن يجريها الباحثون في اللغة العربية في الجوانب النحوية والصرفية والمعجمية، انظر كتابه : **مدخل إلى علم اللغة**، (مكتبة نهضة الشرق، القاهرة، 1995م) . ص 24

[2] شكري عياد : **مدخل إلى علم الأسلوب** . ص ص 59 ، 60

[3] انظر المصدر نفسه ص ص 60 ، 61

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

" والغالب ألا يدرس الباحث أسلوب الكاتب أو الشاعر من جميع نواحيه أو في جميع أعماله، بل يتناول كتاباً واحداً من كتبه أو ظاهره واحده في أسلوبه، وقد تبدو هذه الظاهرة جزئية جداً، كاستعمال أداة التعريف أو استعمال بعض الظروف، ولكن الدارس يجد لها قيمة تعبيرية خاصة يمكن أن تلقي الضوء على العمل كله، ولذالك فإن كثيراً من هذه الأبحاث تكون على شكل مقالات "[1] .

ويفرق عيّاد هنا بين الدور الذي يؤديه علم اللغة العام، بمنهجه الوصفي والدراسة الأسلوبية، فالدراسة الوصفية ـ كما يقول ـ تحدد الظاهرة الأسلوبية وتسرد إمكانياتها التعبيرية فحسب، بينما تركز الدراسة الأسلوبية على تحليل "الوظيفة" التي تقوم بها الظاهرة الأسلوبية فيما يتعلق بالكتاب أو الكاتب أو العصر أو النص، حيث يذهب عيّاد في هذا الجانب، إلى أن الفصل بين الدراسة الوصفية أو الموضوعية والدراسة الأسلوبية التطبيقية مستحيل في الواقع، فيقول :

" ونحن لا نرى استحالة الفصل بين الدراسة الوصفية والدراسة التكوينية فحسب، بل إن إحداهما لا يمكن أن تقوم بدون الأخرى ... إذ كيف ندرس أسلوب كاتب من الكتاب مثلاً، إن لم تكن لدينا مفاهيم سابقة عن الظواهر اللغوية التي نريد أن ندرسها ؟ مفاهيم عن الإيقاع إذا أردنا أن ندرس الإيقاع عنده، أو عن الصورة أو الصيغ أو بناء الجملة إذا أردنا أن ندرس أحد هذه الموضوعات؟ "[2] .

بمعنى أنه لا بد للناقد الأسلوبي من قاعدة يستند إليها في دراسته الأسلوبية، ترتكز على علوم النحو والصرف والبلاغة والعروض، التي تندرج تحت مسمى الدراسة الوصفية للغة، ليتسنى له تسخيرها في دراسته الأسلوبية .

وينبه عيّاد بعد ذلك على أن الدراسات الأسلوبية القائمة على الاستقراء لكتاب أو كاتب أو عصر أو مدرسة فنية، تمكن من إعطاء درجات من التعميم عن أسلوب الكاتب أو العصر أو المدرسة، حيث يوضح ذلك بقوله :

" وأقصد بدرجات التعميم تعيين الخصائص الأسلوبية لفن أدبي ما أو لمدرسة أدبية معينة أو لعصر أدبي بأكمله، فمن المجازفة إعطاء شيء من هذه التعميمات إلا بعد دراسة أسلوبية دقيقة لعدد كاف من النصوص ... على أن التعميمات التي أشرنا إليها ليست هي الغرض النهائي من دراسة النصوص المفردة دراسة أسلوبية . إنها من وجهة نظر الناقد الأسلوبي إحدى ثمرات هذه الدراسة فحسب، ذلك بأن الدراسة المفردة تظل قيمة في ذاتها ... لأن أحداً لا يجادل في أن الأدب ليس في نهاية الأمر تيارات ولا مدارس ولا فنون ولكنه أعمال مفردة، كل منها له تأثير خاص في نفوسنا وهذا هو مبرر وجودها "[3] .

القسم الثاني : اتجاهات البحث الأسلوبي .

أما المرحلة التالية والأخيرة في تمهيد شكري عيّاد لتأصيل علم الأسلوب العربي، فهي إيراده عدداً من البحوث التي انتقاها من مجموع الدراسات الأسلوبية الحديثة، وغرضه من ذلك كما يقول : هو " أن نحطم الحاجز بين القارئ العربي وحركة الفكر العالمي في الفرع الذي نعالجه،

[1] المصدر نفسه ص 62
[2] المصدر نفسه ص 65
[3] المصدر نفسه ص ص 65 ، 66

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ونزيل الضباب الذي يغلف أكثر ما يصل إلينا من ثقافة الغرب، حتى يراه القارئ رؤية تحقيق وتدقيق، ويستغني عن تهويلات المهولين وتمويهات المموهين "[1]، وهي سبعة بحوث لبعض كبار الدارسين الأسلوبين في أوروبا، ورفدها عيّاد ببحثه **"البلاغة العربية وعلم الأسلوب"** راجياً من ذلك " أن يجد القارئ اشتراكات بين النوعين (علم البلاغة العربي وعلم الأسلوب) وطبيعة البحث ومناهجه "[2] فهو يرى أن لا

> " ضرر على الفكر النقدي من التقاط بعض الأفكار المشتركة بين النقد العربي القديم والنقد الغربي الحديث، ولا ضرر على الفكر النقدي من ترجمة الأول إلى لغة الثاني، ولا ضرر – بل هناك فائدة محققة - من عرض المذاهب النقدية الغربية الحديثة والحديثة جداً، ومن إعادة قراءة النقد العربي وإعادة تفسيره، وإنما الضرر والخطر في انشغال الفكر النقدي العربي المعاصر بهذه المهام الفرعية عن وظيفته الأساسية، وهي اكتشاف الطريق وتمهيده للإبداع المعاصر "[3] .

وسيحاول الباحث فيما يلي قراءتها قراءة موجزة بين يدي القارئ رابطاً إياها برأي عيّاد فيها .

أولاً :- علم الأسلوب في مرحلة الحضانة .

من الملاحظ أن عيّاداً في إيراده لهذه البحوث السبعة، قد راعى التسلسل الزمني في صدور هذه الأبحاث، والتسلسل الزمني ولا شك يساعد في تبيان مراحل تولد علم الأسلوب الأدبي من رحم علم اللغة العام ، فلا غرابة إذن أن يورد عيّاد مقالة شارل بالي Charles Bally[*] **"علم الأسلوب وعلم اللغة العام** Stylistique et Linguistique Generale "[**] في صدر هذه المقالات، لأن صاحب هذه المقالة

> " يعد واضع علم الأسلوب، ولكن علم الأسلوب عنده لا يزال واحداً من العلوم اللغوية، كعلم الأصوات وعلم الصيغ وعلم التراكيب، وهو يشارك أستاذه سوسير في اعتقاده أن علم اللغة (أو العلوم اللغوية) يجب أن تعدل عن المنهج التاريخي في الدراسة، لتتناول عصراً واحداً محدداً في تطور اللغة، معتمدة على اللغة التلقائية الطبيعية المتكلمة "[4] .

---

[1] شكري عياد : **اتجاهات البحث الأسلوبي** . ص 7

[2] المصدر نفسه ص 8

[3] شكري عياد : **على هامش النقد : الفكر النقدي والموقف النقدي** . ص 37

[*] أنظر شروحا عن فكر شارل بالي الأسلوبي :

- بيير جيرو : **الأسلوب والأسلوبية**، ترجمة منذر عياشي، . ص ص 32 - 46 .
- غراهام هاف : **الأسلوب والأسلوبية**، ترجمة كاظم سعد الدين، . ص 37 – 40.
- منذر عياشي : **مقالات في الأسلوبية** . ص 32 - 36 .
- عبد السلام المسدي : **الأسلوبية والأسلوب، نحو بديل ألسني في نقد الأدب** . ص 34 – 42.
- صلاح فضل : **علم الأسلوب والنظرية البنائية**، م1، ص ص 15 - 51

[**] يشير عيّاد إلى أنه اقتطف مقالة شارل بالي هذه من كتابه **"اللغة والحياة Le Langage et lavie"**، (الناشر ا . دروز E Droz، ط3، جنيف، 1952) . ص ص 53 - 74

[4] شكري عياد : **اتجاهات البحث الأسلوبي** . ص ص 11، 12

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

لذلك فقد ظل بالي حريصاً على إبقاء علم الأسلوب، في إطار العلوم اللغوية، ومستقلاً عن النقد الأدبي " وإن كان بالي قد أعطى لغة الأدب اهتماماً خاصاً من حيث تعبيرها عن الوجدان، ولكنه رأى أنها تشترك مع اللغة الطبيعة في ذلك، بينما تنفرد عنها بالقيم الجمالية التي تخصها "[1] .

وهو يستهل مقالته بالاعتراض على فصل المدرسة اللغوية الألمانية الأسلوب عن الأغراض العلمية، ومن ثَمَّ إخراجها الأعمال الفنية من دائرة اهتمام علم الأسلوب[2]، بمعنى أنه يرفض أفكارهم المجردة التي تفصل دراسة الملاحظة الخارجية للغة عن الملاحظة الداخلية، فهمّه الأكبر في هذه المقالة ـ كما يقول شكري عيّاد –

" هو أن يستخلص علم الأسلوب من أيدي بعض العلماء الألمان ... وكانوا ـ كما يبدو من المقالة ـ متأثرين بفلسفة مواطنهم هيجل ... التي فخمت من شأن"الروح القومية" ونسبت إليها كل منجزات الحضارة، فالأسلوب عندهم هو الخصائص التي تميز لغة ما وتعبر عن الخصائص القومية لأهلها، ولذلك فإن اهتمامهم ينصب على السمات العامة ... إن هذه السمات العامة ـ كما يرى بالي ـ هي أفكار مجردة بعيدة عن واقع الاستعمال اللغوي، ويجب أن نربط نفور بالي من هذه "الأفكار المجردة" برفضه للفكرة الشائعة القائلة بأن كل علامة لغوية معينة لها مدلول أساسي معين، أما واقع اللغة فإنما يظهر حين يقرن الباحث الملاحظة الداخلية (الاستبطانية) بالملاحظة الخارجية . مثل هذه المقارنة بين العناصر الفكرية في اللغة (التي نتوصل إليها بالملاحظة الخارجية) والعناصر الوجدانية (التي نتوصل إليها بالملاحظة الداخلية) هي موضوع علم الأسلوب "[3] .

ويفترض بالي ـ بوصفه مؤسس علم الأسلوب ـ طريقتين لتمييز الخصائص المعبرة للغة ما، من حيث الأصوات والمفردات والجمل، وربط ظواهرها الخارجية بظواهرها الداخلية، وربط ذلك بالحالة النفسية وظروف القول، أي الحالة الوجدانية للقائل، حيث يقول :

" هناك طريقتان مختلفتان أشد الاختلاف لتمييز الخصائص المعبرة للغة ما : فإما أن نقارن وسائل التعبير منها بوسائل التعبير في لغة أخرى، وإما أن نقارن بين الأنماط التعبيرية الأساسية في اللغة نفسها، مراعين الأوساط التي تختص بها والمناسبات التي تصلح لها، والأغراض التي تدعو إلى اختيارها، وذلك في حالة حالة، وأخيراً ـ وهذا الأهم ـ التأثيرات التي تحدثها في حساسية المتكلمين والسامعين "[4] .

إلا أنه يرى الطريقة الثانية أدق في نتائجها من الطريقة الأولى، وإن لم يُغفل أن نتائج الطريقة الأولى، يمكن أن تكون منضبطة من وجهة الاتساع، حيث يقول :

" فالأبحاث التي تتناول اللغة الأم، مختلفة كل الاختلاف عن تلك التي تتناول لغة أجنبية، ففي الحالة الأولى يبدو الكلام ـ من وجهة نظر المتكلم ـ وسيلة للفعل والتعبير، ومن وجهة نظر السامع مصدراً للانطباع ورد الفعل، أما نتائج الدراسة التي تتناول لغة أجنبية فإنها مختلفة عن تلك اختلافاً تاماً، فزيادة على كون المقارنة بين لغتين هي أقرب إلى الصناعة، فإن الأحكام التي تومئ إليها تتصف بالعمومية

[1] المصدر نفسه ص 12
[2] المصدر نفسه ص 21
[3] المصدر نفسه ص 12
[4] المصدر نفسه ص ص 24، 25

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

والتجريد . إن الخصائص التي تبرزها يمكن أن تكون منضبطة لأنها تلاحظ من جهة الاتساع لا من جهة العمق "[1] .

وانطلاقاً من إيمانه بكون دراسة العلاقة بين الملاحظات الداخلية والخارجية بين المتكلم والسامع في اللغة الأم – تعطي نتائج أدق من مقارنة لغة بلغة، لذلك فهو يرى " أن مهمة علم الأسلوب – بوصفه علماً لغوياً - هي اكتشاف الأشكال التعبيرية التي تستخدم - في حقبة معينة - لأداء حركات الفكر والشعور لدى المتكلمين، ودراسة الآثار التي تنشأ - بصورة تلقائية - عند السامعين لدى استعمال هذه الأشكال "[2]، لذلك فإن هذا العلم – في نظره – يجب أن يهتم " بالتعبير المسموع حين يدل على وسط اجتماعي (الشعب مثلاً) أو على صورة محددة أو عامة من صور الحياة (كالسن، الطفولة مثلاً) أو على صورة خاصة من صور الفكر (التفكير العلمي مثلاً) وفي كل هذه الأحوال تنعقد مقارنة تلقائية بين كلام السامع والكلام الظاهر في التعبيرات التي يسمعها، ومن ثَمَّ يبدو أن المقارنة بين كلامين فيها نوع مماثلة للمقارنة بين لغتين "[3] . أما قضية إخضاع النصوص الأدبية للدراسة الأسلوبية، فإنه يلخص موقفه منها بقوله :

" إن علم الأسلوب المقارن الخارجي، إذ يدرس خصائص لغة ما، يرشد إلى تصور البيئة العضوية لهذه اللغة أو هيكلها أو أعمدتها وسقوفها ... أما علم الأسلوب الداخلي فإنه يحاول أن يحدد العلاقات القائمة بين القول والفكر لدى القائل أو السامع، فهو يدرس اللغة في علاقتها بالحياة الواقعية، ومعنى ذلك أن الفكر الذي يلتمس تعبيره فيها لا يكاد يخلو من صيغة وجدانية، وهذا هو السبب في أن علم الأسلوب - كما أفهمه - وثيق الصلة بالتعبير الأدبي، وإن بدا الأمر بخلاف ذلك، وإن بقي علم الأسلوب علماً قائماً بذاته، والأصل العميق لهذه الصلة هو أن التعبير الأدبي إذا نحن جردناه من القيم الجمالية التي تخصه، لم يبق فيه إلا التعبير عن وقائع الشعور والانطباعات التي تحدثها اللغة، ولن تجد في أي عمل أدبي كلمة واحدة لا تتوخى التأثير الوجداني (سواء أفلحت في ذلك أم لم تفلح) ولكن هذا التداخل بين اللغة والشعور لا يخص التعبير وحده، بل إنه سمة مميزة للغة التلقائية عموماً، وما يزيد الكاتب على أن يصطنع المعاني التي يجدها في لغة الناس ويسخرها لأغراضه، وهي أغراض جمالية وفردية، في حين أن لغة الناس عملية واجتماعية..."[4] .

فهو وإن نظر إلى علم الأسلوب بوصفه علماً لغوياً، إلا أنه لا يرفض إخضاع مادة "النصوص الأدبية" في إطار الدراسة الأسلوبية، ولكن على أن تكون هذه الدراسة دراسة لغوية لا دراسة نقدية، يقول :

" وأنا لم أزعم قط ... أن لغة الوجدان لها وجود مستقل عن لغة العقل، وأن علم الأسلوب ينبغي أن يدرس الأولى ويدع الثانية، بل إنه يدرسهما معاً في علاقتهما المتبادلة، ويبحث نسبة كل واحدة إلى الأخرى في تكوين هذا النمط أو ذاك من أنماط التعبير "[5] .

---

[1] المصدر نفسه ص 26
[2] المصدر نفسه ص 27
[3] المصدر نفسه ص 28
[4] المصدر نفسه ص ص 29 ، 30
[5] المصدر نفسه ص ص 31 ، 32

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وهو يبيّن أن ميدان علم الأسلوب يتوزع فيما يلي :

أ ـ علم الأصوات : حيث يرى هنا، أن علم الصوتيات التاريخي Phonetics historical وعلم الأصوات Phonetics، يستطيعان بالتعاون مع علم الأسلوب الوصول إلى خلق علم جديد، يرى أنه يمكن أن يطلق عليه اسم "علم الأصوات التعبيري" وذلك عن طريق ربط الأصوات في الكلام بالمعاني الوجدانية التي يثيرها، ويحدد الأصوات التي يقصدها بأنها

> " الأصوات المتميزة وما يتألف منها، وتعاقب الرنات المختلفة للحركات والإيقاع والشدة وطول الصوت والتكرار، وتجانس الأصوات المتحركة والساكنة والسكنات الخ الخ ، هذه التأثيرات الصوتية تظل كامنة في اللغة العادية، حيث تكون دلالة الكلمات التي تتألف منها، والظلال الوجدانية لهذه الكلمات، بمعزل عن قيم الأصوات نفسها أو مضادة لهذه القيم "[1] .

ب ـ متن اللغة : حيث يتمحور كلام بالي هنا حول اللفظة المفردة، رافضاً ما يقوله علم الدلالة بوجود معنى أساسي للمفردة، وتوضيح ذلك أن بالي يلاحظ طريقتين في دراسة المفردات : الطريقة التاريخية، وهي دراسة اللفظة المفردة انطلاقاً من معنى أساسي لها، ومن ثَمَّ تسلسل معاني هذه اللفظة وعلاقتها الاشتقاقية بكلمات أخرى، والطريقة المفردة، أي الإيحاءات التي تصدر عن هذه اللفظة منفردة " بدلاً من ملاحظة الارتباطات التي تنشأ من المقارنة التلقائية بينها وبين مرادفاتها وأضدادها "[2]، حيث يعبر عن رفضه للطريقة الأولى بقوله :

> " لا شك أن معاني الكلمات المفردة والانطباعات التي تحدثها تغوص في الماضي وتتحول باستمرار في الحاضر، ولكننا لا نلاحظ ذلك، فنحن نحسب أن كل شيء في اللغة يجري كما لو أن شيئاً لم يتغير الآن، ولم يتغير من قبل ولا هو عرضة للتغيير، بل إن كل الارتباطات التي تقوم عليها معرفتنا بالكلمات، شأنها شأن سائر الوقائع اللغوية، هي بالنسبة إلينا في مستوى واحد، وكلها متعاصرة، فالتاريخ لا وجود له بالنسبة للوعي اللغوي، ومن ثَمَّ فنحن نرتكب خطأ مزدوجاً عندما نفرد الكلمات ونسقطها على الماضي "[3] .

وهذا الجانب في نظر بالي ما يزال فيه متسع لدراسات لتطويره .

ج ـ التراكيب : وعلى المنوال نفسه المتعلق باللفظة المفردة، فإن بالي يرفض فكرة المعنى الأساسي التي تفترضها الدراسة التاريخية للجملة، حيث يقول : " من العسير أن نقبل بدون تحفظ ذلك المبدأ القائل بأن لكل كلمة وكل تركيب ـ في حالة لغوية معينة ـ دلالة أساسية تصادفها في كل استعمالات الكلمة أو التركيب، فهذا الوهم راجع إلى البحث التاريخي "[4]، ومن ثَمَّ يصرف النظر عن هذا الجانب، ويركز نظره على العلاقة بين مفردات الجملة، وانفعال المتلقي لدى سماعها من المتكلم، هذا الانفعال الذي يتوزع في نظره في اتجاهين : تحليلي وتركيبي، حيث

---

[1] المصدر نفسه ص 32
[2] المصدر نفسه ص 36
[3] المصدر نفسه ص 36
[4] المصدر نفسه ص 38

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

يرتبط الجانب الأول بعملية فهم المتلقي للجملة، بينما يرتبط الثاني باستثارته الوجدانية لها، ففهم الجملة في نظره

" يعتمد على عمليات تحليلية، ويترتب على ذلك أن التعبير يكون وجدانياً بقدر ما يميل إلى شكل تركيبي أو مفصول، ولكن نسيان العلاقات التركيبية لا يرجع فقط إلى عمل الوجدان، ففي حالات كثيرة جداً يكون ناشئاً عن ميل إلى التجريد ... ولكن ثمة فرق مهم بين هذين النوعين، فالوجدان له تأثير تركيبي على المعاني ،أما الميل إلى التجريد فيعمل في الأفكار ... "[1] .

أما الباب الأخير الذي يعقده بالي **"علم الأسلوب والمنهج الأسلوبي"**، فهو يرى فيه أن هناك طريقتين مختلفتين كل الاختلاف للتأريخ في علم اللغة،

" فإما أن نختار واقعة مميزة، مثل صيغة من الصيغ الصرفية أو نمط في بناء الجملة، أو نمط في نحت الكلمات، أو كلمة مفردة - ونتتبع هذه الواقعة أو هذه الكلمة خلال مراحل متعاقبة من التطور، وإما أن نبدأ بوصف حقيقة من تاريخ اللغة وصفاً شاملاً، ثم نقارنها بغيرها من الحقب، وبذلك ندرس تطور اللغة بأكملها من مرحلة إلى مرحلة، وهذا المسلك الثاني أصعب كثيراً من الأول، لأنه يستلزم قدراً هائلاً من الأبحاث التفصيلية التي لم يشرع فيها بعد ولم تتم، ولكنه هو وحده الجدير باسم اللغة "[2] .

فشارل بالي يقف إذن على رأس المدرسة الأسلوبية التعبيرية Stylistic expression التي تهدف إلى دراسة ما أسماه "المحتوى العاطفي للغة"؛ أي دراسة القيم التعبيرية الكامنة في الكلام المنطوق، ليلاحظ العلاقة التي يمكن قيامها بين المحتوى العاطفي والصيغة التي يصب فيها، فاهتمامه، كما يقول أحمد درويش :

" بالمحتوى العاطفي جعله لا يهتم بالجوانب الجمالية، وتركيزه على اللغة المنطوقة صرفه عن الاهتمام باللغة الأدبية، وتصنيفه للإمكانات الكامنة أو المثارة في اللغة، شده إلى دراسة "القوة التعبيرية في لغة الجماعة"، دون اهتمام بالتطبيقات الفردية لها، وكل هذا جعل دراسته الأسلوبية دراسة لغوية لا دراسة أدبية"[3] .

ثانياً ـ الاتجاه النفسي في علم الأسلوب .

يتقدم علم الأسلوب درجة أكثر جرأة، نحو تسخير إمكانياته اللغوية لدراسة الأدب عند ليو شبتسر Lio Spitzer[*] منه عند شارل بالي، فإذا كان شارل بالي - كما يقول شكري عيّاد - يدرس الظواهر اللغوية جميعها التي يدرسها علم الأسلوب من زاوية التأثير الوجداني، فإن ليو

---

[1] المصدر نفسه ص 40
[2] المصدر نفسه ص 46
[3] أحمد درويش : الأسلوب والأسلوبية، مدخل في المصطلح وحقول البحث ومناهجه . ص 65
[*] أنظر شروحا عن فكر ليو شبتسر الأسلوبي :

Howard S. Babb, **Essays in Stylistic Analysis**, Harcourt Brace Jovanovich, Inc. New York, 1972 . pp-148 - 151

- بيير جيرو : **الأسلوب والأسلوبية**، ترجمة منذر عياشي، . ص ص 49 – 56 .
- شفيع السيد : **الاتجاه الأسلوبي في النقد الأدبي** . ص ص 98 – 114 .
- غراهام هاف : **الأسلوب والأسلوبية**، ترجمة كاظم سعد الدين . ص ص 69 – 75 .
- صلاح فضل : **علم الأسلوب والنظرية البنائية**، م1، ص ص 52 – 76 .
- عبد السلام المسدي : **الأسلوبية والأسلوب، نحو بديل ألسني في نقد الأدب** . ص ص 163 – 165

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

شبتسر في مقالته "**علم اللغة وتاريخ الأدب Linguistics and Literary History** "[*]، يهتم

" بالبحث عما يسميه المفكرون الألمان "روح العصر" و"روح الأمة"، يرى أنهما يتجليان في الأدب أكثر من أي شيء آخر ... عند شبتسر أن اللغة والأدب كليهما أشكال لفظية تشف عن قيم إنسانية وروحية، فإدراكنا للدلالة الخفية لاشتقاق كلمة، قد لا يكون مختلفاً في طبيعته عن إدراكنا لمعنى جملة أو قصيدة، ومن ثَمَّ فإن الأولى يمكن أن تتخذ مثالاً مصغراً للثانية كما فعل شبتسر في مقالته هذه، وهكذا يصبح البحث الأسلوبي عنده مغامرة لاكتشاف الأسرار الكامنة وراء التركيبات اللغوية في أعمال بعينها، وصولاً من المحسوس إلى المجرد ومن الجزئي إلى الكلي، ويختلف منهجه تبعاً لذلك عن منهج بالي، فإذا كان بالي قد أوصى بأن نقرن الملاحظة الخارجية بالملاحظة الداخلية للوقائع اللغوية، فإن شبتسر لا يكتفي بالملاحظة الداخلية أو الاستبطان العادي، بل يذهب إلى أن اكتشاف القيمة الإنسانية الكامنة وراء الألفاظ، هو أساساً نوع من الحدس الذي يوشك أن يكون صوفياً، وإن توسل إليه الدارس الأسلوبي بما لا نهاية له من البحث الدقيق في الجزئيات الخارجية ... فعلي خلاف بالي يجعل شبتسر الغرض من منهجه هو اكتشاف "جوهر" التعبير، أو مصدر الإبداع اللغوي الذي يشبهه شبتسر بالشمس في نظام شمسي ... فالباحث الأسلوبي يبدأ تحليله للعمل الأدبي من ملاحظة تبدهه ويشعر بأهميتها، ثم يتتبع السمات اللغوية المشابهة، وبناءً على ذلك يفترض تفسيراً داخلياً (نفسياً) لتلك الظاهرة الخارجية، ثم يعود مرة أخرى إلى النص، ليرى إن كان هذا التفسير مستقيماً مع سائر جزئياته "[1] .

حيث يعمد ليو شبتسر إلى توظيف إمكانيات علم النفس الذي تثقف به جيداً في مدينته جنيف، في الدراسات الأسلوبية، في محاولة قراءة أسلوب العمل الأدبي، وصولاً إلى افتراض تفسير نفسي معين للعمل الأدبي، حيث يجعل البداية بطرحه السؤال التالي : " وبما أن أحسن سجل لنفسية أمة هو أدبها، وبما أن أدبها لا يعدو أن يكون لغتها كما دونها خيرة المتكلمين بها، أفلا يجوز لنا أن نأمل في أن نضع أيدينا على روح الأمة من خلال لغة أعمالها الأدبية الكبرى ؟... هل يمكن أن نميز نفسية كاتب فرنسي معين من خلال لغته الخاصة ؟..."[2] . انطلاقاً من إيمان شبتسر أن لا فوارق بين لغة الكلام ولغة الأدب، ولا موانع من استخدام لغة الأدب في الدراسات الأسلوبية كالموانع التي افترضها شارل بالي، لذلك فإنه يعمد في منهجه إلى استقراء المفردات أو التراكيب التي تلفت انتباهه في العمل الأدبي، لمحاولة الوصول عن طريق حدس الناقد الأسلوبي إلى تفسير نفسي للعمل الأدبي أو نفسية الأديب .

لذلك فهو يضرب مثالا مما فعله على هذا المنوال، أي مما قرأه من الأعمال الأدبية بهذه الطريقة : رواية "بوبو ابن مونبارناس " Bubu de mont pornasse لشارل لويس فيليب Charles Louis Philippe، ويحاول أن يقرأ في هذه الملاحظات : لماذا استعمل الأديب هذه

---

* يشير عيّاد إلى أن مقالة ليون شبتسر هذه، تمثل الفصل الأول من كتاب له بهذا العنوان، نشرته جامعة برنستون بالولايات المتحدة الأمريكية سنة 1948م .

[1] شكري عياد : **اتجاهات البحث الأسلوبي** . ص ص 13 ، 14

[2] المصدر نفسه ص ص 60 ، 61

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

اللفظة أو هذا التركيب اللغوي من دون غيره ؟ وكيف يمكن أن يظهر معنى الجملة أو الفقرة لو عدل عن هذا الاستخدام بالاستخدام المنسجم مع اللغة، وما تفسير هذا أو ذاك ؟ بمعنى أنه يبحث عن الاختيارات والانحرافات ويستقرؤها ويربطها بالعوامل النفسية في العمل الأدبي، ليصف عمله هذا بأنه رحلة من اللغة أو الأسلوب إلى النفس، وقد سمّى هذه الملاحظات على الألفاظ والتراكيب التي جمعها واستقرأها "الدوافع الموضوعية الكاذبة" ووصف عمله بتشبيه عقل الكاتب " بنظام شمسي تنجذب إلى مساره الأجناس كلها، فليست اللغة ولا الدوافع ولا العقدة إلا كواكب تسير في فلك هذه الوحدة الميثولوجية ..."[1] بمعنى أن عقل الكاتب يمثل المحور الذي يتصرف في هذه العناصر الفنية كلها ليعكس نفسيته .

وهو يرى أن هذا المنهج يمكن أن يطبق على نصوص حديثه لكتاب محدثين، وعلى نصوص الكتاب القدماء من أمثال : دانتي Dante وكيفيدو Quevedo ورابليه Rabelais، وأشار إلى أنه طبق هذا المنهج على لغة "رابليه" في بحث بعنوان "**بناء الكلمات كأداة أسلوبية** " نشر سنة 1910م، وأن ما جذبه إلى دراسة هذه الظاهرة عند رابليه، هو صياغته الكلمات بطريقة هزلية وتوليد المفردات السوقية، عن طريق دمج المفردات بعضها ببعض [2] . ثم لخص منهجه هذا بقوله :

> " ولكن الذي يجب أن يطالب به (الدارس الأسلوبي) على ما اعتقد هو أن يتقدم من السطح إلى "مركز الحياة الباطني" للعمل الفني : بأن يبدأ بملاحظة التفاصيل عن المظهر السطحي للعمل الذي يتناوله (و"الأفكار" التي يعبر عنها الشاعر هي أيضا إحدى المسلمات السطحية للعمل الفني) ثم يجمع هذه التفاصيل محاولاً أن تتكامل في مبدأ إبداعي لعله كان موجوداً في نفسية الفنان، ثم يعود إلى سائر المجموعات من الملاحظات، ليرى إن كان "الشكل الباطني" الذي كونه بصورة أولية قادراً على أن يفسر الكل "[3] .

فتعامل الناقد الأسلوبي وفقا لمنهج شبتسر هذا، هو عبارة عن رحلة مع العمل الأدبي، يسميها شبتسر "الدائرة اللغوية"، بحيث تنقسم هذه الرحلة بين ذهاب وجيئة مع العمل الأدبي، في محاولة للبحث عن جوهر العمل اعتماداً على حدس الناقد " ولا شك أن الدارس سيكون قادراً على أن يقرر بعد ثلاث أو أربع من هذه الرحلات، إن كان قد وجد المركز الباعث للحياة أو الشمس للنظام الشمسي "[4] .

---

[1] المصدر نفسه ص 64
[2] انظر المصدر نفسه ص ص 65 - 68
[3] المصدر نفسه ص ص 69 ، 70
[4] المصدر نفسه 70

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ثالثاً ـ علم الأسلوب : مرحلة النضج وميادين البحث .

يقول ستيفن ألمان Stephen Ullman في مقالته هذه التي تحمل العنوان "**اتجاهات جديدة في علم الأسلوب New Bearings in Stylistics** "[*] عن علم الأسلوب : إنه "علم ناشئ مفعم بالحركة والحيوية، ولكنه لا يزال غير محدد ولا منظم، فهناك تجارب كثيرة، وأفكار كثيرة تتخمر، وفي الوقت نفسه لا يملك هذا العلم نظاماً من المصطلحات مسلماً به، ولا تحديداً للغايات والمناهج متفقاً عليه "[1]، فهو يقرر أن هذا العلم قد خرج من مرحلة الحضانة التي مثلتها مقالة شارل بالي سالفة الذكر، ووصل إلى مرحلة من النضج، وأصبح جسراً بين العلوم اللغوية والنقد الأدبي، وإن كانت تعوزه الدراسات المعمقة لتلافي جوانب النقص في أدواته ومناهجه وإتمامها .

والمقال في عمومه هو عرض لصورة علم الأسلوب، كما استقر حوالي منتصف القرن العشرين لدى المدرسة الفرنسية من تلاميذ بالي، وهو "**علم الأسلوب الوصفي**"، حيث يقرر ألمان في مطلع حديثه، بعد الاستشهاد بثلاثة أقوال لجان كوكتو Jean Cocteau وبول فاليري Paul Valery وماير لوبكه Meyer Lubke " أن دراسة الأسلوب هي علم وسط، فهو يواجه الدارس بتحد مزدوج، إذ لا يقتصر الأمر على أنه يقف على الحدود بين علم اللغة والنقد الأدبي، واضعاً إحدى قدميه هنا والأخرى هناك، بل إنه يتطلب الجمع بين المواهب الفنية والصفات العلمية "[2] .

وهو يرى أن الدراسات الأسلوبية في ذلك الوقت توزعت في نوعين : المدرسة التي عنيت بمعرفة الإمكانيات الأسلوبية للغة معينة، أي الحيل التعبيرية التي تضعها هذه اللغات بين يدي الخطيب والكاتب، والمدرسة التي عنيت بطريقة استعمال الكتاب المبدعين لهذه الإمكانيات، وهو يقسم دراسته للنوع الأول إلى محاور، ويأتي في مقدمتها "**الحيل التعبيرية**" ويعرّفها بعد أن يستقرئ تعريفات ستندال Stendhal وفلوبير Flaubert وفاليرى Valery وجيد Gide لها، عن طريق الإشارة إلى المساحة التي تقدمها للكاتب فيقول :

> " و"التعبيرية" عند دارس الأسلوب، تشمل مساحة كبيرة من السمات التي تشترك في شيء واحد : وهو أنها تمس معنى القول ـ أي المعلومات التي يؤديها ـ مساً مباشراً، فكل ما يتجاوز الجانب الإشاري أو الإعلامي من اللغة، فهو داخل في دائرة التعبيرية، وهذه تشمل الظلال الوجدانية والتأكيد والإيقاع والتوازن وحلاوة الجرس، وكذلك العناصر "الإيحائية" التي تضع أسلوبنا داخل عرف لغوي معين (أدبي أو شائع أو عامي...الخ) أو تربطه بوسط معين (تاريخي أو أجنبي أو إقليمي أو مهني...الخ) ..."[3] .

---

[*] يشير عيّاد إلى أنه اقتطف مقالة ستيفن أولمان هذه، من كتابه "**اللغة والأسلوب Language and Style** "، (الناشر بازل بلاكول Basil Blackwell، ط1، أكسفورد، 1964م) . ص ص 99 - 131

[1] شكري عياد : **اتجاهات البحث الأسلوبي** . ص 120

[2] المصدر نفسه ص 84

[3] المصدر نفسه ص ص 85 ، 86

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ويشير ألمان إلى مفهوم يرتبط بالتعبيرية وهو مفهوم "**الاختيار**" ويعرفه بأنه " إمكانية الاختيار بين عبارتين أو أكثر أو "بدائل أسلوبية" كما تسمى، تتفقان في المعنى ولكنهما لا تؤديان بنفس الطريقة "[1]، ومهمة الدارس الأسلوبي هنا في نظره، هي تفسير الاختيار الذي قام به مستعمل اللغة من جهات اللغة جميعها، لكي يضمن لرسالته أكبر قدر من التأثير، وربط ذلك بالجانب الوجداني في تفسير عملية اختيار المتكلم، ويضرب مثالاً - لتوضيح مفهومي التعبيرية والاختيار - الحديث عن الجملة في اللغتين الفرنسية والانجليزية ومجيء الفاعل قبل الفعل والمفعول به في الرتبة، والإيحاءات التعبيرية التي تتبع اختيارات المتكلم في تقديمه الفعل على الفاعل في الجملة، أي ما يسمى التقديم والتأخير، ويقارن بين الجمل التي يوردها من حيث الصوت والإيقاع والترتيب النحوي وقوة التأثير التي تتبع ذلك، وما يلحق ذلك من تأكيد وإرجاء وتشويق وشحنة عاطفية (وما يلحق ذلك من نتائج تترتب على التقديم والتأخير) وإيحاء بالنهائية، أي قرب انتهاء الكلام، وتهكم ومحاكاة ساخرة، والتأثرية أي الانطباعات التي تتولد عن التقديم والتأخير وتعمل عملها بالتأثير في ذهن المتلقي[2] . وثانية الإمكانيات الأسلوبية التي تقدمها اللغة للكاتب والمتكلم على حد سواء بعد "**الحيل التعبيرية**" هي "**الحيل الإيحائية**" وهي الإمكانيات التي توفرها اللغة للكاتب ليتلاعب بالأصوات والمفردات المعجمية وتراكيب الجمل من خلال الأعراف اللغوية الاجتماعية[3] .

أما النوع الثاني من الدراسات الأسلوبية، فهو الذي يدرس أسلوب كاتب معين ،وهو ما يسميه ألمان "**اللغة الخاصة**"(ldiolect) ويعرفها بأنها " مجموع العادات اللغوية لشخص واحد في وقت معين "[4] ويورد ثلاث طرق لدراسة أسلوب الكتاب وهي : المدخل الإحصائي، وهو إدخال الطرق العددية في علم الأسلوب، وهو وإن رأى أن هذا المدخل قد يعود بالفائدة على دراسة أساليب الكتاب، إلا أنه يسجل محاذير عدة من استخدام هذا الأسلوب، وهي أن الطريقة الإحصائية تعوزها الحساسية الكافية لالتقاط بعض الملاحظ الدقيقة في الأسلوب : كالظلال الوجدانية والأصداء الموحية والتأثيرات الإيقاعية الدقيقة، وأن البيانات العددية يمكن أن تفضي إلى دقة زائفة على معطيات أشد تعقيداً أو أصعب ضبطاً من أن تسمح بهذا العلاج، وأنها لا تراعي تأثير السياق، وأنها تقدم الكم على الكيف وتحشد عناصر شديدة التباين على صعيد واحد، بناءً على تشابه سطحي فيما بينهما، وأن قائمة الأرقام التي تفضي إليها الدراسة الإحصائية، ربما تفضي إلى نتائج لا تخفى على العين المجردة ولا تحتاج إلى إيضاح شديد، كورود كلمة الحب في

[1] المصدر نفسه ص 86
[2] انظر المصدر نفسه ص ص 87 - 96
[3] انظر المصدر نفسه ص ص 96 - 103
[4] المصدر نفسه ص 105

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الشعر، التي لا يبدو ورودها في هذا الباب مستغرباً كورود كلمة سيارة مثلاً، وأن كثيراً من دارسي الأسلوب قد لا يعرفون أو لا يحسنون استخدام الطرق الإحصائية .

وعلى الرغم من هذه المآخذ، إلا أن ألمان يجد فيه جوانب تساعد الدارس الأسلوبي، وهي ثلاث : وأولها، أن الدراسة الإحصائية يمكن أن تساعد على حل مشكلات أدبية محضة، كتحديد نسبة أعمال مجهولة لمؤلفين، وإلقاء الضوء على وحدة قصائد معينة وتعددها، وتحديد الترتيب الزمني لكتاب مؤلف واحد، وثانيها، أنها يمكن أن تساعد في إعطاء فكرة تقريبية عن تكرار حيلة معينة أو كثافتها في عمل معين، وثالثها، أنها قد تكشف عن شذوذ لافت في توزيع العناصر الأسلوبية، وهي بذلك تنبه إلى مسائل مهمة في التفسير الجمالي [1] .

أما المدخل الثاني لدراسة أسلوب الكتاب كما يورده ألمان، فهو المدخل النفسي، وهو المنهج الذي سبقت الإشارة إليه لدى الحديث عن مقالة ليوشبتسر، فلا غرابة إذن أن يعرض ألمان إلى الحديث عن منهج شبتسر الأسلوبي النفسي، ويقسمه إلى ثلاث خطوات في قراءة العمل الأدبي : مرحلة القراءة بصبر وعناية للعمل الأدبي، ومرحلة البحث عن تفسير سيكولوجي للسمة اللغوية موضوع الملاحظة، ثم مرحلة البحث عن أدلة جديدة غير الأدلة الأولية، بحيث تشير الأدلة الجديدة إلى وجود العامل ذاته في نفس المؤلف، وهذه المراحل الثلاث هي التي تؤلف "الدائرة اللغوية"عند شبتسر كما يراها ألمان [2]، ولكن ألمان يأخذ على منهج شبتسر النفسي هذا مآخذ عدة وهي :

أ - أن منهجه يعتمد على الصفة الحدسية الذاتية، وهو الجانب الذي يمكن أن يلعب فيه مزاج الناقد الفرد وانطباعاته الذاتية دوراً، الأمر الذي قد يضعف من منهجية شبتسر هذه، إلا أن ألمان يشير إلى أن شبتسر يتلافى هذه النقطة، بالإشارة إلى أن التحليل الأسلوبي يجب أن يعتمد على "الموهبة والدربة والإيمان" لذلك فقد حذر شبتسر من الخطوة الأولى في التحليل الأسلوبي النفسي إن لم يخطط لها بشكل جيد .

ب - أن بعض العلماء شكّوا في أن الخصائص الأسلوبية يمكن أن تطابق سمة عميقة في نفس المؤلف، لأنها غالباً لا تعدو أن تكون "لازمة" لغوية أو اختلافات عصبية، ومن هؤلاء كوكتو الذي يأخذ على هذا المنهج أنه لا يهتم إلا بالكتاب ذوي النزعات العصبية .

[1] انظر المصدر نفسه ص ص 105 - 108
[2] المصدر نفسه ص 111

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ج ـ أن الخطوتين الأوليين في دائرة شبتسر اللغوية التي سبقت الإشارة إليها قد تُعكسان، ذلك أن كثيراً من العلاقات التي يزعم أنها تقررت بهذه الطريقة، ليست في الحقيقة نتائج مستخلصة من المادة اللغوية، ولكنها تنطلق من تحليل سيكولوجي وأيديولوجي وتلتمس السند في اللغة[1] .

والمدخل الثالث لدراسة أسلوب الكاتب الذي يراه ألمان، هو المدخل الوظيفي، ومعنى ذلك أن الدراسة الأسلوبية تعد مكوناً جوهرياً في أي عمل أدبي له دوره المتميز، الذي يقوم به في بنية ذلك العمل، لا مجرد وثيقة سيكولوجية، أي أن الدراسة الأسلوبية تؤدي دوراً وظيفياً، وقد قاد هذا المدخل ألمان إلى الحديث عن الفرق بين دراسة السياقين الأصغر وهو اختيار مقطوعة أو نبذة من عمل أدبي، والسياق الأكبر الذي يشمل دراسة عدد كبير من الفقرات في العمل الأدبي، وإمكانيات ومزايا دراسة كلا السياقين، والجوانب الأسلوبية التي يمكن توظيفها في ذلك، ولخص ألمان أخيرا الإمكانيات التي قام أو يمكن أن يقوم بها علم الأسلوب بعد أن خرج من مظلة العلوم اللغوية في نقاط أربع هي :

1ـ أن علم الأسلوب قد سد الثغرة التي أحدثها اختفاء علوم البلاغة التقليدية، لذلك فقد وصف ألمان هذا العلم بأنه بلاغة جديدة .

2ـ أن هذا العلم يقدم أداة دقيقة وحساسة يمكن أن تقوم بدورها الكامل، إذا هي ربطت بسائر جوانب النقد الأدبي .

3ـ أنه في جانبه اللغوي يدعم الجانب الإنساني الفني، في الوقت الذي تعمل مؤثرات قوية في الاتجاه المضاد .

4ـ أن هذا العلم يمكن أن يساعد على رأب الصدع، بين الدراسات اللغوية و الأسلوبية في التعليم والبحث[2] .

رابعاً ـ الاتجاه البنيوي في الدراسات الأسلوبية.

مع مقالة ميشيل ريفاتير Michael Riffaterre[*] **"معايير لتحليل الأسلوب Criteres pour l'analyse du style"**[**] هذه، والمقالات التالية التي اختارها شكري عيّاد في هذا الكتاب، يبدأ علم الأسلوب يأخذ شكله المتكامل والبادي الاستقرار على أيدي تلاميذ بالي، وهذه المقالة تعد – كما يقول شكري عياد ـ نصاً "كلاسيكياً" في قواعد علم الأسلوب البنيوي، وريفاتير

---

[1] المصدر نفسه ص ص 112 - 114

[2] المصدر نفسه ص 121

[*] أنظر شروحاً عن فكر ميشيل ريفاتير الأسلوبي :

Howard S. Babb : **Essays in Stylistic Analysis**, Harcourt Brace Jovanovich, Inc. New York, 1972 . pp 362 - 363

- بيير جيرو : **الأسلوب والأسلوبية**، ترجمة منذر عياشي . ص ص 79 - 81
- صلاح فضل : **علم الأسلوب والنظرية البنائية**، م1، ص ص 111 – 115 .

[**] يشير عيّاد إلى أنه اقتطف مقالة ميشيل ريفاتير هذه، من كتابه **"مقالات في علم الأسلوب البنيوي Essais de stylistique strutural "**، (الناشر فلاماريون Flammarion، باريس 1971م) . ص ص 23 - 63

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

يعد منهجه امتداداً لمنهج ليون شبتسر، لأن "الأصل الكامن" الذي يتحدث عنه شبتسر قريب جداً من "البنية" التي يبحث عنها البنيويون، مع فارق أن "الأصل الكامن" ينتمي إلى المبدع، في حين أن البنية تنتمي إلى العمل الإبداعي نفسه، ولكن على الرغم من أن ريفاتير يعد منهجه امتداداً لمنهج ليون شبستر الحدسي، إلا أنه لا يثق بهذا المنهج بالشكل الذي تصوّره شبتسر؛ لأنه يراه يفتح الباب واسعاً أمام الأحكام الذاتية، لذلك يقترح ما يسميه" القارئ العمدة Archilecteur" (الذي سيلي الحديث عنه لاحقاً) لتمييز الوقائع الأسلوبية، وهو بذلك يعتقد أنه يتخلص من خطر الذاتية التي عدها جانب ضعف في منهج شبتسر، كما يتخلص مما وقع فيه بعض البنيويين من الاعتماد الكلي على الأشكال النحوية، من دون تمييز بين "وقائع أسلوبية" ووقائع لغوية عادية[1].

فريفاتير يرى أن " الوصف اللغوي البنيوي للأسلوب يستلزم تحديداً دقيقاً، فمن ناحية لا يمكن فهم الوقائع الأسلوبية إلا في اللغة لأن اللغة هي أداتها، ومن ناحية أخرى يجب أن تكون للوقائع الأسلوبية خاصة مميزة، وإلا لم نستطع أن نميزها عن الوقائع اللغوية"[2]، فالوقائع الأسلوبية هي لغة : أي أصوات ومفردات وجمل، ولكن الدارس الأسلوبي يلاحظ تميزها وانحرافها عن غيرها من الوقائع اللغوية في العمل الأدبي، وهنا يعمد ريفاتير لتمييز عمل الدارس الأسلوبي من التحليل اللغوي، فالتحليل اللغوي المحض في نظره " لا يعتبر إلا العناصر اللغوية، فيخلط في وصفه بين عناصر التأليف ذوات القيمة الأسلوبية، وعناصر أخرى محايدة، ولا يميز إلا وظائفها اللغوية، دون أن يبين السمات التي تجعل منها وحدات أسلوبية أيضاً "[3]، وهنا يأتي الدور الذي يمكن أن يقوم به علم الأسلوب، فحين

> " نطبق المناهج اللغوية على هذه الوحدات، نظفر بمعرفة موضوعية عن دورها المزدوج باعتبارها عناصر في النظام اللغوي، بقدر ما هي عناصر في النظام الأسلوبي، إلا أن هذا يتطلب منا أن نقوم بعملية انتخاب، فنجمع كل العناصر ذوات السمات الأسلوبية، ثم نخضعها وحدها لتحليل أسلوبي، مستبعدين كل العناصر الأخرى (التي ليست لها علاقة أسلوبية) عندئذ، وعندئذ فقط، نتجنب الخلط بين اللغة والأسلوب، ولكي نقوم بهذا الإجراء الأولي لبدء التحليل، يجب أن نعثر على معايير نوعية للأسلوب "[4].

وهنا يعرف ريفاتير الأسلوب بأنه " الإبراز الذي يفرض عناصر معينة في سلسلة الألفاظ على انتباه القارئ، بحث لا يستطيع حذفها دون أن يشوه النص، ولا يستطيع ترجمة رموزها دون أن يجدها مهمة ومميزة (وهو ما يعرف أصله حين يتبين فيها شكلاً فنياً أو شخصية أو

---

[1] أنظر كلام شكري عيّاد عن هذه المقالة في كتابه : **اتجاهات البحث الأسلوبي** . ص ص 15- 17
[2] المصدر نفسه ص 123
[3] المصدر نفسه ص ص 123، 124
[4] المصدر نفسه ص 124

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

غرضاً ...الخ)..."[1]، لذلك ينتقل إلى الحديث عن العلاقة بن المرسل والمستقبل، أي الكاتب والمتلقي وفقاً للنظرية الإعلامية، التي تقول – كما يرى عيّاد –

" إن ثمة علامة عكسية بين درجة التوقع ودرجة الإفادة، فالكلمة التي نحزرها من السياق قبل أن ترد، هي كلمة عديمة الفائدة أو "حشو" كما يقال اصطلاحاً، وكلما كان احتمال الخطأ في حزرها كبيراً كانت أكثر فائدة، وبناءً على هذا تزيد درجة التنبه لدى القارئ كلما نقصت قدرته على توقع السلسلة اللغوية، وبما أن مرسل الأثر الأدبي يريد لأثره الثبات ويريد ألا يخطئ القارئ فهمه، فهو يحرص على خفض نسبة التوقع إلى أدنى حد يحتمله المستقبل "[2] .

ويبيّن ريفاتير أن مهمة المؤلف بوصفه مرسلاً للرسالة أشد كلفة عليه من جهة المتكلم العادي، الذي يملك وسائل التنغيم والإشارات وما سواها، لجلب انتباه السامع لكلامه، أما المؤلف فهو يفتقد هذه الوسائل، لذلك عليه أن يستعيض عنها بوسائل أخرى كالمبالغة والاستعارة والتقديم والتأخير وغيرها، مع أخذ الاعتبار بأن المؤلف يوجه رسالته إلى عدد غير محدود من الأشخاص المقصودين بالرسالة، ويسعى إلى ضبط وتحديد الظلال التعبيرية والوجدانية والجمالية في بنائه لنصه، أما المستقبل أي القارئ، فإنه يستنتج الكلمات معتمداً على مكونات متفرقة في صورتها المكتوبة، ويعيد تكوين الجملة كاملة، معتمداً على بضع كلمات يدركها فعلاً، بمعنى أن الاستقبال يكون في عمومه خاضعاً لمزاج المستقبل، وهنا يأتي دور المرسل وإمكاناته الفنية، لأن يسعى إلى ضبط استقبال المستقبل، بأن يضع في الأماكن التي يراها مهمة، خلال السلسلة المكتوبة، تلك المكونات التي لا بد للمتلقي من إدراكها، لذلك فإن العناصر التي لا يجوز أن تفوت الانتباه يجب أن تكون غير متوقعة[3]، لذلك فكلما نقصت قدرة المتلقي على توقع السلسلة اللغوية، زادت درجة التنبه لديه وفق ما يرى ريفاتير .

ولكن المشكلة التي يلاحظها ريفاتير هاهنا، تتعلق باختلاف العصر الذي صيغت فيه الرسالة من قبل المؤلف، عن عصر المستقبل الذي قد يجد بعض المفردات قد هجرت، فلا يستطيع فهمها ومن ثَمَّ تنعدم أو تتحطم قدرة المرسل على ضبط الاستقبال، لذلك فهو يزعم " أن وجهة النظر الخاصة بعلم الأسلوب، يجب أن تشمل على هذا التزامن بين الثبات والتغير، أو يجب أن تؤلف بين التزامنية والتتابعية "[4]، ولكن يبدو أن ريفاتير، كما يقول شكري عيّاد : " لم ينجح تماماً في حل هذه المشكلة، لأنه تردد بين المنهج التاريخي الذي يسلم باختلاف النظرة من عصر إلى عصر، وبين المنهج البنيوي الذي يبحث عن الثوابت في العلاقات بين أجزاء النص، وبين

[1] المصدر نفسه ص 125
[2] المصدر نفسه ص ص 15 ، 16
[3] انظر المصدر نفسه ص ص 126 - 129
[4] المصدر نفسه ص 131

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ضرورة الاعتماد على فهم الناقد الخبير، وهو ما اعترض عليه في منهج شبتسر "[1] . ويبيّن ريفاتير أن منهجه يختلف عن منهج شبتسر بقوله :

" والعنصر الرئيسي في الإجراء الذي نقترحه، هو أننا نميز تمييزاً واضحاً بين باعث الإدراك من ناحية، وبين العملية الإدراكية وسياقها الحضاري من ناحية أخرى، وبهذا يتميز منهجنا إلى درجة كافية عن منهج شبتسر، من حيث إن منهجنا يستبدل بانطباعية شبتسر إجراءً موضوعياً، فشبتسر يستنتج نفسية المؤلف اعتماداً على إحدى التفصيلات، ويجعل هذا الاستنتاج فرضاً يختبره بفحص تفصيلات أخرى لافتة في النص نفسه، وهكذا يقيم شبتسر بناءه على أول إشارة تستدعي انتباهه، وعلى تفسيره لها بطبيعة الحال، وهذا التفسير يعتمد بدوره على فرضية أن ثمة علاقة بين سمة ما في الحديث، وبين حالة نفسية ما، وبذا سيكون لدينا نقطة انطلاق منفردة نبني علها بناءً يستوعب الوقائع في مجموعها، وهذا باب مفتوح للذاتية، أما في الإجراء الذي أقترحه، فإن المحلل يحرص كما قلت على استبعاد الفروض المرتبطة بما أحصاه من الوقائع، وينتظر حتى تفرض عليه جميع الإشارات التي حصل عليها، بما فيها من تداخل وتلاق، تفسيراً يدخلها جميعاً في حسابه، وعند ذلك يقيم بناءه "[2] .

لذلك فهو يقترح لأجل الوصول إلى الموضوعية التي يعنيها، ولأجل التخلص من الذاتية التي يراها عيباً في منهج شبتسر - آلية جديدة، وهي ما يسميه "القارئ العمدة"[*] والتي تعني حصيلة قراءات متعمقة للنص، تصب جميعها في قاسم مشترك بينها، هذه الآلية التي يراها " بمثابة حصن يقي المحلل الأسلوبي من الانزلاق إلى الذاتية، كإطلاق أحكام ارتسامية أو جمالية أو معيارية عامة "[3] . ثم يشرح آلية عمل هذه المنهجية بشيء من التفصيل بقوله :

" وبعد أنه تجمع وقائع الأسلوب ذات العلاقة من بداية النص إلى نهايته، لا يستبقى منها للتحليل الشامل إلا النقاط التي يتلاقى عند الاهتمام بها عدد "ن" من القراء والنقاد والمحللين ...الخ، وإذا أمكن - في مرحلة متقدمة من التحليل - أن يحل محل القارئ العمدة تحديد للشروط الضرورية لإدراك التقابل في السياق، فإن الحصر سوف يشمل جميع النقاط التي تتحقق فيها هذه الشروط، وسوف يكون مستوعباً، ولو أن هذا لا يعني أنه سيحتوي على كل ما في النص مما يمكن أن يسمى صوراً بيانيه ... والمشكلة التي يبدو أنه لا بد من التعرض لها في عمل طويل، مشكلة ظاهرية أكثر منها واقعية، فالتحليل يحدد بسرعة ثوابت الكتابة في النص، وهذه الثوابت ليست وقائع إحصائية بل أبنية، وينتهي إحصاء الواقع شيئاً فشيئاً كما في القراءة العادية، إلى إدراك بعض منها، على أنها صور متعددة لبنيات واحدة، ومتى عينت هذه البنيات وعرفت، حصلنا على ما يميز العمل"[4] .

---

[1] المصدر نفسه ص 17

[2] المصدر نفسه ص ص 136 ، 137

[*] يعرف شكري عيّاد هذا المصطلح بأنه " ليس قارئا معيناً، بل مجموع الاستجابات للنص التي يحصل عليها المحلل من عدد من القراء، ويقرر ريفاتير أن استجابات القارئ العمدة لا تعني الباحث الأسلوبي كاستجابات قيمية، بل إن أحكامه بالاستحسان أو عدمه يجب إسقاطها من الحساب، وإنما تنحصر فائدته في تعيين الوقائع الأسلوبية لا تفسيرها، ويبقي التفسير مهمة الباحث الأسلوبي نفسه، ونجاحه في هذا التفسير موقوفاً على إدراكه للبنية الأساسية للعمل" **اتجاهات البحث الأسلوبي** ص 16- وتجدر الإشارة – هنا – إلى أن منذر عياشي قد ترجم هذا المصطلح بـ " القارئ الوسط " أنظر : بيير جيرو : **الأسلوب والأسلوبية**، ترجمة منذر عياشي . ص 80، وترجمه صلاح فضل بـ " القارئ النموذجي أو نموذج القارئ " انظر صلاح فضل : **علم الأسلوب والنظرية البنائية**، م1، ص 206 ، وترجمه جوزيف شريم بـ " القارئ المثالي" جوزيف شريم : **دليل الدراسات الأسوبية**، (المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط2، بيروت، 1987م) . ص 79

[3] ميشال ريفاتير : محاولات في الأسلوبية العامة، (تقديم عبد السلام المسدي، **حوليات الجامعة التونسية**، عدد10، 1973م) . ص 284

[4] شكري عيّاد : **اتجاهات البحث الأسلوبي** . ص 139

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ويعمق ريفاتير نظرته في صلب منهجه بقوله : إن " موضوع التحليل الأسلوبي، هو الإيهام الذي يخلقه النص في نفس القارئ، وغني عن البيان أن هذا الإيهام ليس خيالاً محضاً ولا شطحاً بدون إحساس، ولكنه يتكيف بأبنية النص وميثولوجية أو أيديولوجية الجيل أو الطبقة الاجتماعية، اللتين ينتمي إليهما القارئ، ومن ثَمَّ يمكن استخلاص الثوابت في هذا التكيف، وان اختلفت أنواع القراء إلى غير حد ..."[1] . ثم يحدد في الجزء الأخير من المقالة المعايير التي تضبط النتائج التي يحصل عليها المحلل الأسلوبي من القارئ العمدة[2] .

خامساً ـ توظيف النحو التوليدي في الدراسات الأسلوبية .

تندرج مقالة ج. ب. ثورن G.P.Thorne "**النحو التوليدي والتحليل الأسلوبي** Generative Grammar and Stylistic Analysis"[*] ضمن الدراسات البنيوية، إلا أنها تختلف عن البنيوية الفرنسية السوسرية، بأنها تعتمد على مذهب العالم اللغوي نعوم تشومسكي Noam Chomsky الذي تعد فكرة "المهارة اللغوية" (Performance) نقطة الارتكاز في نظريته، والتي يعزوها إلى قدرة لغوية كامنة في العقل (Competence) تمكّن ابن اللغة من النطق بعدد لا يحصى من الجمل التي لم يسمعها من قبل، والنحو التوليدي كما يقول عيّاد : "عبارة عن حصر شامل للقواعد التي تكون ما يسميه (نعوم تشومسكي) "القدرة اللغوية"، فهو نحو"توليدي" لأنه يحدد أشكال الجمل الصحيحة أو المقبولة التي يفهمها ابن اللغة ... وهنا يميز تشومسكي بين "بناء عميق" يشتمل على جميع عناصر الجملة في تشكيل أصلي و"أبنية سطحية" تؤخذ منه بوساطة عدد من القواعد "التحويلية"..."[3] .

حيث يمهد ثورن لمقالته بشرح فكرة نظرية النحو التحويلي التوليدي Transformational generative grammer- كما ظهرت من تلخيص شكري عيّاد السابق لها ـ ليصل إلى السبب الرئيس للظن بأن النحو التوليدي يمكن أن يكون موجهاً مهماً للدراسات الأسلوبية، وهو أن

> " كليهما [النحو التوليدي وعلم الأسلوب] يعنيان بنوع من الظواهر لا يختلف جوهرياً في واحد منها عن الآخر، وذلك لأن المسلمات الأساسية في كلا البحثين (وهي مسلمات تقرر صراحة في النحو التوليدي، وتوجد ضمناً في علم الأسلوب التقليدي) هي مسلمات نفسية... المعطيات الأكثر أهمية في كليهما، هي الاستجابات التي ترجع إلى معرفة حدسية بالبناء اللغوي، ويمكن القول بأن الأساس المناسب لعلم الأسلوب لا يمكن أن يلتمس إلا في نحو نفسي "[4] .

---

[1] المصدر نفسه ص ص 140 ، 141

[2] أنظر المصدر نفسه ص 142 – 153/ وانظر : عبد السلام المسدي : **الأسلوبية والأسلوب، نحو بديل ألسني في نقد الأدب** . ص ص 203 – 207

[*] يشير عيّاد إلى أنه اقتطف مقالة ج. ب. ثورن هذه من كتاب " **New Horizons in Linguistics**"، (تصنيف جون ليونز John Lyons، سلسلة بنجوين Penguin Books، 1970م) . ص ص 185 - 197

[3] شكري عيّاد : **اتجاهات البحث الأسلوبي** . ص 18

[4] المصدر نفسه . ص 159

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

فالرابط الأساسي بينهما، هو الرابط النفسي الحدسي إذن، ذلك أن بعض الوقائع الأسلوبية في أساليب بعض الكتاب، والتي يمكن أن يلاحظها الناقد الأسلوبي، ترتبط بميله إلى استخدام تراكيب نحوية معينة، يمكن تفسيرها باستخدام قواعد النحو التوليدي، حيث يضرب ثورن عدداً من الأمثلة من نصوص بعض الكتاب الغربيين ليوضح وجهة نظره[1]، ويلاحظ فيها ثورن جوانب يمكن للنحو التوليدي أن يعالجها، منها ما يتعلق بالضمائر والعطف والتكرار، وما يتعلق بذلك من استثارات نفسية تولدها هذه الوقائع الأسلوبية في نفس المتلقي .

وهذه الوقائع الأسلوبية التي يعنى بها النحو التوليدي، يمكن أن تلتمس في الشعر والنثر عن طريق الإشارة إلى الانحرافات أو القواعد النحوية التي انتهكت، وتقرير القواعد التي تتولد منها هذه الأبنية[2]، إلا أن ثورن اصطدم كغيره من دراسي هذا المنهج، بأن بعض التراكيب (المجازية خاصة) والتي تخرج على قواعدهم، إلا أنها مقبولة، أي أنها تفيد معنىً ولو مجازياً، فاقترحوا لها فكرة النحو المضاد Contrast Grammar، ويظهر ذلك من خلال قراءة ثورن لأبيات من قصيدة الشاعر تيودور روتكه Theodore Rotkh ليعلق عليها بقوله :

> " أهم ما يسترعي نظرنا في القصيدة - من ذلك المدخل - هو التراكيب التي تخرج على السلالة البنيوية : " الحزن الذي لا يرحم، حزن أقلام الرصاص" ... هذه التراكيب تواجه المحلل بإشكال خاص، وليس هناك بالطبع، ما يمنعنا من ابتداع نحو يُلزم هذه التراكيب وغيرها في القصيدة تحليلاً متعسفاً، فهذا مسلك يساوي القول بأنها خالية من المعنى، ولكن من الواضح أنها ليست بخالية من المعنى، وإن تكن منحرفة ... وإذن فلا بد من أن يتوفر للنحو الذي نضعه لقصيدة ما، شرط من شروط "النحو المضاد" وهو أنه وإن احتوى على قواعد غير قواعد اللغة المتعارفة، فيجب أن تكون مرتبطة بقواعد اللغة المتعارفة "[3] .

أي أن مثل هذه الجمل على الرغم من انحراف مفرداتها عن إعطاء المعنى بالدقة التي يتطلبها النحو التوليدي، إلا أنها تفيد معنىً صحيحاً، لذلك فهي في نظرهم يجب أن ترتبط بقواعد اللغة المتعارفة، وهذا هو مفهوم النحو المضاد .

سادساً - الاتجاه البرجماتي في الدراسات الأسلوبية .

يرى شكري عيّاد أن مقالتي : زيجفريد ج. سمث Siegfried.J.Schmidt، وميلان يانكوفتش Milan Jankovice **"نحو تفسير برجماتي للإبداعية Towards a Pragmatic Interpretation of "Fictionality"**، و**"الأسلوب الفردي ومشكلة المعنى في العمل**

[1] انظر ص ص 160 ، 161 من المصدر السابق نفسه
[2] انظر ص ص 163 - 165 من المصدر السابق نفسه
[3] المصدر نفسه ص ص 166 ، 167

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

The Individual Style and the Problem of Meaning of the الأدبي Literary Work"[*] على التوالي –

" تحطمان الحاجز المصطنع الذي وضع فيه علم الأسلوب، تارة في إطار لغوي محض (بالي وتلاميذه من ناحية وأصحاب النحو التوليدي من ناحية أخرى) وتارة في علامة مفردة بين الكاتب وإبداعه اللغوي ، تقوم فيه "روح العصر" بدور الخلفية البعيدة (شبتسر) وتارة في علاقة من جانب واحد : مرسل نحو مستقبل (ريفاتير) فالأسلوب الأدبي يعالج في المقال الأول، على أنه "فعل" وفي الثاني على أنه "علامة " ... "[1] .

حيث يرى عيّاد أن النظرة إلى العمل الأدبي على أنه فعل لغوي، تعني أن له وظيفة ما أو غرضاً ما، لذلك لا يجب التسليم بدعوى أكثر منظري الأدب بأن القضايا التي يعالجها النص الأدبي لا صلة لها بالواقع، فالنظرة إلى العمل الأدبي على أنه علامة يضعها الكاتب أمام جمهوره، تفضي إلى التسليم بأن العمل الأدبي يظل "مشروعاً" إلى أن يتم وجوده في "تعيينات" فردية كثيرة، ومعنى ذلك أنه "دعوة" موجهة إلى المدرك .

ولتبيان طبيعة هذه الدعوة يناقش ميلان يانكوفتش نظرية "الإيماءة الدلالية" عند الناقد التشيكي يان موكاروفسكي Y. Mukarovsky[**] ، مبيناً ارتباطها بالوظيفة الاسطاطيقية "الجمالية الفنية" التي تعتمد مبدأ "التغريب" لكي تشركه مع المبدع في التحرر من حرفية الواقع " إذ تحور معناه دون أن تنقضه، مدخلة إياه في تنظيم حركي جديد يولد معاني متجددة، وإن لم يكن له هو نفسه معنى محدد "[2]، والجديد في تأكيد الكاتب وحدة العمل الأسلوبي، كما يرى عيّاد، هو " تأكيده - من ناحية – على وصف هذه الوحدة بأنها "وحدة حركية" ومن ناحية أخرى على أنها منتجة للقيم . هذه القيم ترتكز بدورها على الطبيعة الأنثروبولوجية للإنسان، أي طبيعة الإنسان كإنسان، كما ترتكز على ظروفه التاريخية والاجتماعية والجغرافية "[3] .

---

[*] يشير عيّاد إلى أنه اقتطف مقالة زيجفريد ج. سمث هذه من كتاب "**برجماتيات اللغة والأدب Pragmatics of Language and Literary**"، (تصنيف توين فان ديك Teun A Van Dijk، الناشر شركة شمال هولندا North – Holland Publishing Company، امستردام . 1976م) . وإلى أنه اقتطف مقالة ميلان يانكوفتش هذه من كتاب " **11 Language, Literature and Meaning: Current Trends in Literary Research**"، (تصنيف جون أودمارك John Odmark الناشر جون بنياميز John Benjamins ، امستردام . 1980م) .

[1] شكري عيّاد : **اتجاهات البحث الأسلوبي** . ص 19

[**] ويان موكاروفسكي، هو من أشهر رواد حلقة براغ اللسانية، التي عنيت بالبعد الوظيفي للغة ممثلاً بكيفية استخدام اللغة، بوصفها وسيلة اتصال، يستخدمها الأفراد للتواصل ولأهداف وغايات معينة، ومن أعلام هذه الحلقة المشهورين بالإضافة إلى موكاروفسكي : إيمل بانفنست E.Benveniste، و ف. ماثيسيوس V.Mathesius، و ب. ترنكا B.Trinka، و ب. هافرانيك B.Havranek، وأندريه مارتينيه A.Martinet . وقد كان يان موكاروفسكي – كما يقول نعمان بوقرة – من أهم من وضح المبادئ الجمالية لهذه الحلقة، التي تركز على العلاقة بين الفن وطبيعته السيميولوجية، إذ " يدعو هذا الناقد إلى ضرورة فهم علم الجمال البنيوي على أنه جزء من مذهب الرموز والعلامات (السيميولوجيا)، فلم يبق الأمر قاصراً على الأدب، بل تعدى إلى دخول تحليلات اجتماعية ونفسية، وأصبح شاملاً لما يسمى بشخصية الفنان والبيئة الداخلية للعمل الفني معاً، دون إهمال لعلاقة الفن بالمجتمع" . انظر كلام نعمان بوقرة عن هذه الحلقة في كتابه : **المدارس اللسانية المعاصرة**، (مكتبة الأدب، القاهرة، د . ت) . ص ص 84 - 100

[2] شكري عيّاد : **اتجاهات البحث الأسلوبي** . ص 20

[3] المصدر نفسه ص 20

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

حيث يناقش سمث في مستهل مقالته مصطلح "الإبداعية" في النصوص الأدبية، أي الفرق بين النصوص الأدبية والنصوص غير الأدبية، واستقبال كلتيهما بين الدلالة والبرجماتية أي النفعية، ليصل إلى أن النص الأدبي ينشئ عالماً متكاملاً، لذلك يلجأ سمث إلى استخدام المنطق الكيفي ليستخدم الرموز لخلق معادلات بغية إيضاح فكرته، حيث يرمز إلى العالم الذي يخلقه النص برمز (ع) هذا العالم الذي يحوي عددا غير محدد من العوالم يرمز لها سمث برموز جزئية (عأ1 ... عأ ك) ويرمز إلى عالم الخبرة في النص الأدبي برمز (ع خ) والزمن برمز (س) ويحاول أن يربط بين طرفي المعادلة (الدلالة والبرجماتية) والواقع، ويناقش كذلك مصطلحي : "الابتداع" و"الإبداعية" حيث يتلخص مفهومه لهذين المصطلحين، في أن الأول هو قدرة المؤلف على خلق نص، بينما يتعلق الثاني بالأغراض البرجماتية لدى المتلقي، حيث يعرفه بأنه " اسم لنظام معين من القواعد البرجماتية، التي تنظم طريقة معالجة القراء للعلاقة بين ع أ و ع خ ، حين يفهمون النصوص الأدبية، لكي يعالجوها بطريقة مناسبة طبقاً لمعايير تكونت تاريخياً في نظام الإبلاغ الأدبي "[1] .

وتصب مقالة ميلان يانكوفتش في الاتجاه نفسه الذي صبت فيه مقالة سمث، حيث تتمحور الفكرة الرئيسة فيها، في أن

> " كل عمل أدبي محدد بذاتيتين : ذاتية كاتبه وذاتية متلقيه، وهو امتداد لنشاطهما المشترك بصورة من الصور، ولذلك فإن مفهوم الأسلوب الفردي وعلم الأسلوب – سواء بالنسبة إلى عمل معين أم بالنسبة إلى كاتب ما، لا بد أن يتذبذب بين قطبين يمثلان مجموعتين توأمتين من المشكلات : بين إعادة بناء المقصد الإبداعي للكاتب، وبين تفسير الإمكانيات الدلالية للعمل المنتج . وغني عن البيان أن الناقد حين يوضح الإمكانيات الدلالية للعمل، يجب ألا يقتصر على البحث في تكوين العلاقة الفنية، بل يراعي كذلك اختلاف المحيط الذي يمتد إليه تأثيرها، أو بعبارة أخرى أنه يبحث البناء الداخلي للعمل والتحقق الفعلي لذلك البناء "[2] .

وانطلاقاً من هذه الفكرة يقوم يانكوفتش بإبراز بعض النقاط الأساسية في المسعى الذي استطاعت البنيوية التشكيلية أن تعين مكانه، وتحدد موضوعاته الرئيسة، عن طريق مناقشة أفكار بعض أعلام هذه البنيوية : كروتشي Krochh، ودلتي Dilthey ، ويركز مناقشته بالتحديد على أفكار يان موكاروفسكي، موجزاً المبادئ الأساسية لمنهجه النقدي، لا سيما ما يتعلق بالمبدأ الأسلوبي "الإيماءة الدلالية" - في أن موكاروفسكي " حاول أن يميز بين عناصر العمل وهي محايدة أصلاً من الناحية الاسطاطيقية، وبين الكيفية التي بها يكتسب طاقة اسطاطيقية داخل العمل، مواكباً بذلك عمل الشكلانيين الروس الذين سار على نهجهم "[3]، بمعنى أن موكاروفسكي

---

[1] المصدر نفسه ص 187، وانظر المقالة ص ص 171 - 189
[2] المصدر نفسه ص 191
[3] انظر ص ص 192 – 195 من المصدر نفسه

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

قد تناول الشخصية الإبداعية للمؤلف ناظراً إلى تطور بنية العمل الفني والسياق الاجتماعي لهذا العمل، بحيث نسخت فكرة موكاروفسكي النظرة إلى العمل الفني على أنه بنية داخلية مقفلة على نفسها، وأحلت محلها النظرة إلى العمل على أنه مفتوح لدخول الذات المدركة المتلقية، أي أن هذا العمل يظل يعمل بوصفه مصدراً للطاقة له تأثيره في حياة المدرك، بمعنى أن الشخصية الإبداعية (شخصية المؤلف) ليست هي الهدف النهائي للتحليل الأسلوبي، بل إن شخصية الفنان تبدو منتجة لإمكانيات جديدة تسمح للأشكال الفنية أن تقوم بدور إيجابي في تشكيل عالم الإنسان[1] . ليخلص يانكوفتش من هذه المناقشة إلى قوله : إن

" وصف مبدأ أسلوبي صادق على جميع الحالات، ينبغي ألا يكون أكثر من توجيهات نستطيع بواسطتها أن نكشف ونحقق المصادر الأصلية للمعنى القائم بقوة، وهذه المصادر تتمثل في الشروط الأولى لتأثير العمل الأدبي دلالياً وإسطاطيقياً أيضاً ... بمثل هذا البحث المستمر في العمل أي في حركيته الدلالية التي تولدها إيماءة مبدعة، يمكن أن يبرز إلى النور ما في العلاقة الاسطاطيقية من مفارقة – أعني أن العلامة الاسطاطيقية بتوجيهها الانتباه إلى ذاتها يمكنها أن تنتج الطاقة التي تقودنا إلى عمق المعنى، كذلك تستفيد المعاني الجزئية من ذلك التوتر الداخلي وتكتسب مزيدا من الثراء ... ومع ذلك فإن العمل يظل حتى في أصدق حالاته وأبقاها، مجرد دعوة أو اقتراح أو نشاط معنوي لا يمكن أن يتوقف عند أي مدلول معين . إن العمل يستمر كتوجيه نحو القيم الأساسية التي يتحقق معناها المتعين في مواقف إنسانية متغيرة، بهذه الرسالة الباقية يمتلئ فراغ الوظيفة الاسطاطيقية والقيمة الاسطاطيقية، وتتحول شدة التوتر في خلق العلامة – شيئاً فشيئاً – إلى معنى كلي صادق "[2] .

سابعاً ـ البلاغة العربية وعلم الأسلوب.

يأتي إدراج شكري عيّاد لمقالته **"البلاغة العربية وعلم الأسلوب"** مع المقالات السبع الماضية التي مثلت في نظره الاتجاهات العالمية في الدراسات الأسلوبية الأدبية – محاولة لطرح البلاغة العربية كاتجاه صالح لأن يعد من الاتجاهات الأسلوبية الأدبية، فهو يقول : " إنني أرمي إلى وضع البلاغة العربية على الخريطة العامة للدراسات الأسلوبية كما نعرفها اليوم، ومعنى ذلك أن في ذهني إطاراً عاماً لهذه الدراسات أسهمت في صنعه المقالات التي مرت بك إلى جانب مواد أخرى "[3] . لذلك فهو يسعى إلى تحديد المعالم الرئيسة لدراسة الأسلوب الأدبي في البلاغة العربية، أي أنه يسعى إلى بيان السمات العامة لعلم الأسلوب ومقارنتها بالإمكانيات التي يمكن استنباطها من البلاغة العربية للمقارنة بينهما، في محاولته لتوظيف إمكانيات البلاغة العربية في الدراسات الأسلوبية الأدبية الحديثة، لتقف اتجاهاً يوازي الاتجاهات الأسلوبية العالمية التي سبق الحديث عنها، منبهاً على أنه لا يرمي إلى البحث في البلاغة العربية عن سوابق أسلوبية، أي جوانب أسلوبية تناولتها البلاغة العربية قبل علم الأسلوب، للادعاء بأصالة هذه الجوانب في

[1] انظر المقالة ص ص 194– 205 في المصدر نفسه
[2] المصدر نفسه ص ص 209- 210
[3] المصدر نفسه ص 211

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

البلاغة العربية قبل علم الأسلوب، ولكنه يرمي إلى معاملة البلاغة العربية كاتجاه أسلوبي مواز للاتجاهات السابقة التي مرت بنا، ليعرض البلاغة العربية من بينها كمنهج مستقل .

لذلك فهو يبدأ ببيان السمات العامة لعلم الأسلوب التي تسوغ مقارنته بالبلاغة العربية، حيث يعود إلى النقطة التي بدأ منها علم اللغة الحديث على يد دي سوسير ليقول :

" وقد عرفنا أن علم الأسلوب يمثل جسراً بين الأدب وعلم اللغة، أو بعبارة أخرى بين اللغة الطبيعية التي تؤخذ من أفواه أهلها وتضبط بالنحو والمعجم، وبين اللغة الفنية التي تتحكم فيها الثوابت والمتغيرات فيما نسميه الشعور الفني أو الشعور بالجمال "[1] .

ويحدد المعالم الكبرى للدراسات الأسلوبية وارتباطها بعلوم : السميوطيقا والبراجماطيقا والاجتماع والنفس، فعلم اللغة يتعلق "باللغة" بوصفها نظاماً عاماً ومجرداً، و"بالأقوال" بوصفها وقائع جزئية خاضعة لعوامل الاستعمال الشخصي من قبل الأفراد في المجتمع، وعلم اللغة في جانب "الأقوال" يرتبط

" بعلمين جديدين مهمين يركزان البحث في "الأقوال" أي على الوقائع اللغوية الجزئية من أجل الوصول إلى قوانين أعم من القوانين اللغوية الخاصة؛ فهي إما قوانين تتناول النظم المختلفة "للعلامات" المشتركة بين مرسل ومستقبل (السميوطيقا) وتندرج تحتها الأعراف اللغوية والأعمال الفنية وسائر النظم الرمزية ؛ وإما قوانين تتناول الفعل اللغوي ذاته باعتباره نوعاً من السلوك البشري المشترك بين مرسل ومستقبل أيضاً (البرجماطيقا) وهذه وإن اختصت باللغة، فإنها تتميز عن العلوم اللغوية "الخالصة" بأنها تتناول اللغة من زاوية "الحدث" وتبحث عن قوانين الحركة التي تحكم هذا الحدث، لا عن النظام اللغوي في حد ذاته، وهي كالسميوطيقا تشمل بنظرها "الأقوال" من أبسط صورها : ككلمة يقصد بها تأثير معين في تعبير جار أو جملة تقال في حديث عادي على عمل أدبي كامل، وكل من السيموطيقا والبرجماطيقا يتشابك مع علم الاجتماع وعلم النفس، وهما معاً يدفعان علم الأسلوب إلى توسيع مجاله من "تحليل" الأساليب اللغوية أو الأدبية منها خاصة إلى "تفسير" النصوص الأدبية "[2] .

ويركز عيّاد جهده في البحث في البلاغة العربية، على آخر كتابين ظهرت فيهما البلاغة العربية بصورتها الناضجة المنهجية، والتي اتخذت فيهما شكلها العلمي الكامل وانقسامها إلى ثلاثة محاور : علم المعاني وعلم البيان وعلم البديع ، وهما كتابا : **مفتاح العلوم** للسكاكي **والإيضاح في علوم البلاغة** للقزويني، وهو شرح وتلخيص لكتاب مفتاح العلوم، ويركز عيّاد فيهما على جانبي المنهج والموضوع . لذلك فهو يقسم بحثه إلى قسمين : يتناول القسم الأول المنهج البلاغي، ويتناول الثاني الظواهر البلاغية .

حيث يبدأ عيّاد بمناقشة تعريف السكاكي لعلم البلاغة، الذي قرن فيه السكاكي – كما يقول عيّاد – بين علمي : المعاني والبيان، إذ عرّف السكاكي البلاغة بأنها " بلوغ المتكلم في تأدية

[1] المصدر نفسه ص 211
[2] المصدر نفسه ص 212

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

المعاني حداً له اختصاص بتوفية خواص التراكيب حقها، وإيراد أنواع التشبيه والمجاز والكناية على وجهها "[1]، ويأخذ عيّاد بموضوعية علمية لا تسمح له بإبداء شوقه إلى تلمس جوانب أسلوبية ناضجة في موروث أمته – على هذا التعريف وما يتبعه من كلام السكاكي في شرح تفاصيل هذا التعريف، يأخذ عليه، قصوره في وضع الحد بين علمي المعاني والبيان وشروط البلاغة والفصاحة، وأيهما ينسب للكلام أو المتكلم[2]، وقد حاول القزويني معالجة الاضطراب الذي وقع فيه السكاكي بأن حاول وضع حدود الفصاحة والبلاغة في المفردات والمركبات[*]، ولكنه وقع في الاضطراب كذلك في نظر عيّاد في جانبين : أولهما حين جعل مرجع البلاغة هو " الاحتراز عن الخطأ في تأدية المعنى المراد " وهذا اعتبار سلبي في نظر عيّاد، فالقزويني يذهب إلى " أن ما يحترز به عن هذا الخطأ هو علم المعاني، كما أن ما يحترز به عن التعقيد المعنوي هو علم البيان "[3] . وثاني الجانبين هو أنه جعل مرجع البلاغة الاحتراز عن الخطأ والتحسين في الوقت نفسه، وهذا تناقض كما يراه عيّاد، لذلك فهو يقترح القول بأن علم المعاني يحترز به عن التعقيد اللفظي وعلم البيان يحترز به عن التعقيد المعنوي، حيث يرى عيّاد أن هذا أولى من تصنيف القزويني السابق[4]، ووراء ذلك يلاحظ عيّاد اضطراب البلاغيين العرب القدماء في تعريف "إفادة المعنى" ومواجهتها مواجهة مباشرة، شأنها شأن المصطلحات البلاغية الأخرى "الاستحسان" و"البلاغة"[5]، لذلك ينتقل بغية الخلاص من هذه الاضطرابات، من الحديث عن المنهج عند البلاغيين القدماء، إلى الحديث عن الموضوع ، أي المادة البلاغية نفسها وهي المحور الثاني من بحثه .

وشكري عيّاد وإن فرضت عليه موضوعيته العلمية الإشارة إلى الاضطرابات التي سبق الحديث عنها لدى البلاغيين العرب القدماء، في وضع الحدود المناسبة بين فروع علم البلاغة العربي، ووضع التعريفات الدقيقة للمصطلحات البلاغية – إلا أنه يراعي الفروق التاريخية والحضارية بين العصور التي وضعت فيها قواعد البلاغة العربية،والعصر الحديث الذي ظهر فيه النقد الأدبي وعلم الأسلوب الحديثان، يقول :

> " ومن السذاجة – والحال هذه – أن ننتظر من بلاغة القرن السابع أن تتفق مع أفكارنا نحن الذين نعيش في القرن الرابع عشر أو الخامس عشر(إن كنا حقا نعيش في هذين القرنين) ومن الطيش أن نضع بلاغة السكاكي منتزعة من جذورها بجانب الشجرة الناضرة للنقد الحديث، أو حتى علم الأسلوب

---

[1] انظر كتاب السكاكي : **مفتاح العلوم**، (ضبطه وكتب هوامشه وعلق عليه نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت، 14303هـ - 1983م) . ص 415 – وانظر إشارة عيّاد إلى هذا التعريف في كتابه نفسه **اتجاهات البحث الأسلوبي** . ص 216

[2] انظر ص 416 من كتاب السكاكي : **مفتاح العلوم**، و ص ص 216- 217 من كتاب عيّاد : **اتجاهات البحث الأسلوبي**

[*] انظر كلام القزويني عن شروط فصاحة المفردات والمركبات في كتابه : **الإيضاح في علوم البلاغة**، (قدم له وبوبه وشرحه علي بو ملحم، دار مكتبة الهلال، ط2، بيروت، 1991م) . ص ص 27 - 34

[3] شكري عياد : **اتجاهات البحث الأسلوبي** . ص 218 – وانظر كلام القزويني هذا في كتابه المشار إليه في الحاشية السابقة . ص 35

[4] شكري عياد : **اتجاهات البحث الأسلوبي** . ص 219

[5] المصدر نفسه ص 220

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الحديث، لننعى على الأولى ذبولها وجفافها ونحمد مع الآخرين رونقهما وبهاءهما، يجب أن نفهم البلاغة القديمة في حدود عصرها أولاً، ومن يدري إن كنا حقاً سنرفضها بعد ذلك أو نتعلم منها، يكفينا أنها كانت خلاصة علم قوم ليس يرجى لحفظ تراثهم غيرنا ... "[1] .

وقبل الانتقال إلى الحديث عن المادة التي تمثل موضوع البلاغة عند السكاكي التي حصلها عن طريق الاستقراء والقياس – يشير عيّاد إلى جانب مهم، وهو قرب البلاغة العربية من علم الأسلوب الحديث في جانب، وهو التفات علماء البلاغة العرب إلى اللغة المنطوقة من أفواه الناس، ولو بشكل يسير في دراساتهم البلاغية ومثال ذلك فقرة يوردها عيّاد من كلام السكاكي في باب الالتفات[2]، ولكن يظل الفرق قائماً بين بلاغة العرب وبلاغة اليونان واللاتين من جهة، وبين بلاغة العرب وعلم الأسلوب الحديث من جهة ثانية، ومرده إلى عوامل فنية واعتقادية واجتماعية

" تجعل البلاغة وحدة متصلة لا تتأثر بالفروق الفردية أو الطبقية أو البيئة إلا تأثراً ظاهرياً فقط، لأن قوانينها متحققة وثابتة في أثر لغوي مثالي [القرآن الكريم] لا يمسه تغيير ولا تبديل ولا اختلاف، وهو مع ذلك يعيش مع الناس حياتهم إلى درجة أن تصبح قوانينه هي قوانين حياتهم في شتى جوانبها، وليس الجانب الفني أقل هذه الجوانب، لهذا لم تلتفت البلاغة العربية إلى الفروق اللغوية الناشئة عن الفروق الطبقية، كما التفتت بلاغة اليونان واللاتين، ولا إلى الخصائص الأسلوبية الفردية كما التفت علم الأسلوب الحديث، فالفروق عندها لا تعكس فروقاً بين الشخصيات أو البيئات الاجتماعية، بل فروقاً في المستوى الفني، أي في درجة القرب من ذلك الأثر المثالي "[3] .

وفي هذا الإطار يشير عيّاد إلى أن فكرة "الكلام النفسي" لم تكن غائبة عن البلاغيين العرب القدماء، وهي الفكرة التي تقول إن الاعتبارات التي يساق الكلام وفقاً لها، تكون قائمة في النفس قبل النطق بالكلام الذي يوافق أو يخالف مقتضى الحال فيما بعد[4] .

ويعتمد منهج السكاكي - في نظر عيّاد - في دراسة موضوعات البلاغة[*]، على منهجي القياس والاستقراء، ويبدو أنه استمد منهجه القياسي من فكرة الكلام النفسي التي طال الكلام فيما بعد عنها، عند علماء الكلام العرب طوال القرنين الثالث والرابع الهجريين على وجه الخصوص، وقد استمد هذا المنهج تحديداً من فكرة عبد القاهر الجرجاني، عن أن النظم يجري في النفس قبل أن يظهر في التلفظ، ليقيم السكاكي بلاغته على اعتبارات ذهنية بدءاً من صورة الخبر وصور الطلب . أما المنهج الاستقرائي فقد كان عند السكاكي على شكل تتبع أقوال البلغاء المميزين، مع أن المنهج الاستقرائي قد غلب على دراسات السكاكي، وقد أوصلته فكرة الحكم العقلي المركوزة في الطباع على الأقوال والصورة البلاغية، إلى فكرة الذوق المرتبط بالحدس، والذوق عند السكاكي الذي يقصد به "قوة في الحكم" على الجزئيات بملاحظة الاعتبارات المناسبة، لا يقرب

---

[1] المصدر نفسه ص 220

[2] انظر ص 253 من كتاب السكاكي : **مفتاح العلوم**، و ص 221 من كتاب عيّاد : **اتجاهات البحث الأسلوبي**

[3] شكري عياد : **اتجاهات البحث الأسلوبي** . ص 223

[4] أنظر ص 223 من المصدر السابق نفسه

[*] انظر ص ص 415 - 435 من كتاب السكاكي : **مفتاح العلوم**

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

في معناه من مفهوم الذوق عند شكري عيّاد، الذي يمثل الخلاصة أو القاسم المشترك بين العناصر الستة : كون النقد علماً أو فناً، والأحكام العامة والجزئية، والتقييم والتفسير[1]، لكون الذوق يعتمد على التفكير المنطقي عند السكاكي، ولا يقارب الذوق عند شكري عيّاد الذي يتراوح بين النسبي والمطلق[2] .

ثم يأتي عيّاد بعد ذلك على تعداد بعض النقاط المنهجية في بلاغة السكاكي، التي يقترب فيها من علم الأسلوب أو يفترق فيها عنه، وهذا العمل قريب من عمله في كتاب **"مدخل إلى علم الأسلوب "** كما لوحظ في هذا الفصل، فقد كانت العينات التي يخضعها السكاكي لدرسه تمتد من المخاطبات العادية إلى لغة القرآن الكريم ، وهو بهذا يشابه علم اللغة الحديث، في حين أنه لا يخضع اللغة الأدبية لهذه الدراسة، وبهذا يختلف عن علم الأسلوب، كما أن منهجه يفترق عن علم اللغة الحديث وعلم الأسلوب، في أنه يسير على منوال النحويين في تأطير مادة الدراسة بإطاري الزمان والمكان، وهما قرون العربية الأولى وبطن الجزيرة العربية، كما أنه يراعي الجانب الوجداني في دراسته لعيناته[3] . ولاحظ كذلك من وجوه الاختلاف بين علمي الأسلوب والبلاغة، أن البلاغة في مفهومها لـ "اختلاف مقتضى الظاهر" تركز على حالة المخاطب، بينما يهتم علم الأسلوب بحالة المتكلم، ويتبع عيّاد ذلك، بحديث عن الإمكانيات التي استفاد بها علم البلاغة من علمي النحو والمنطق، إلا أنه لاحظ أن علم البلاغة قد تداخلت موضوعاته مع علوم النحو والمنطق والدلالة[4] .

وبذلك يكون عيّاد قد أتم المرحلة الأولى التي اجتهد الباحث فسمّاها المرحلة التمهيدية في التأصيل لعلم الأسلوب العربي، عن طريق شرحه لأهم مبادئ علم الأسلوب بتتبع نشوئه في إطار علم اللغة الحديث، ثم انفصاله عنه علماً مستقلاً، ثم الحديث عن الميادين التي يمكن لعلم الأسلوب أن يطرقها، ابتداء من المقارنة بين لغتين، وصولاً إلى دراسة اللغة الأم من حيث الأصوات والمفردات المعجمية والتراكيب والجمل، ثم دراسة أسلوب كاتب معين أو عمل فني معين . ثم قيامه بإدراج أهم الدراسات الغربية التي بينت اتجاهات هذا العلم في مهاده الأوروبية، وبسطها أمام القارئ العربي، عن طريق ترجمته لها وشرحه لما غمض من أفكارها، مع إضافته لها مقالته التي درس فسها علاقة البلاغة العربية بعلم الأسلوب بموضوعية ومنهجية دقيقة .

ويبقى بعد ذلك أن تنتقل هذه الدراسة لتحاول أن تتبين إن كان شكري عيّاد قد وضع المبادئ الحقيقية لعلم الأسلوب العربي على أرض الواقع أم لا في المرحلة التالية : مرحلة الإرساء .

---

[1] انظر الفصل الأول من كتاب **دائرة الإبداع : مقدمة في أصول النقد** لشكري عياد

[2] انظر شكري عياد : **اتجاهات البحث الأسلوبي** ص ص 224- 226

[3] المصدر نفسه ص ص 227، 228

[4] أنظر ص ص 235، 236 من المصدر نفسه

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الفصل السادس : مرحلة الإرساء .

لاحظنا في الفصل الخامس من هذا الباب، كيف تتبع شكري عيّاد المراحل الزمنية التي مر بها علم الأسلوب حتى وصل إلى صورته النهائية أو على الأقل الحالية، وكيف تسنى لأعلام هذا العلم تجيير إمكانيات علم الأسلوب اللغوي، وتوظيفها لدراسة النصوص الأدبية، ومن ثَمَّ الفائدة التي تلقاها هذا العلم من نظرية الاتصال الهندسية . فعلم الأسلوب - كما سبق القول - يمثل الجسر بين العلوم اللغوية الحديثة والنقد الأدبي الذي يعنى بقراءة الأعمال الأدبية وتفسيرها، وذلك من خلال توظيف إمكانيات علم الأسلوب بوصفه علماً لغوياً في تفسير الأعمال الأدبية ونقدها، هذه الأفكار التي كرر شكري عيّاد تناوله لبعض منها في كتبه الأربعة التي أصل فيها لهذا العلم – كما أشير في صدر هذا الباب – ليصل في الكتاب الأخير من هذه السلسلة **"اللغة والإبداع : مبادئ علم الأسلوب العربي"**، إلى إرساء مبادئ علم الأسلوب العربي - كما أراد لها - عن طريق البحث في إمكانيات البلاغة العربية وربطها بحاضر اللغة العربية، مع الإفادة من الاتجاهات الأسلوبية الحديثة التي سبق تقديم شرح موجز لها، فهو لا يكتفي في هذه المرحلة بمجرد البحث عن وجوه الالتقاء والافتراق بين البلاغة العربية وعلم الأسلوب الحديث، كما فعل في مرحلة التمهيد، بل يسعى إلى وضع مبادئ علم الأسلوب العربي على أرض الواقع، حيث يقول في ذلك :

" أما الذي نحاوله في هذا الكتاب الجديد، فهو وضع المبادئ الأساسية لعلم الأسلوب العربي كما نحتاج إليه اليوم، ومن ثَمَّ فسيكون علينا أن نحفر عند الجذور، أي أننا سنبحث عن الخصائص الفنية للغة العربية، من خلال كتابات اللغويين قبل أن نبحث عنها في التراث البلاغي الصرف، وستكون عيوننا في الوقت نفسه على حاضر اللغة العربية وإمكاناتها الفنية ومشكلاتها الفنية أيضاً، ونحن نعترف دائماً بأننا لن نستطيع فهم القديم – كما يتاح لنا فهمه اليوم - إلا إذا نظرنا إليه بعيون معاصرة، ولا يقتصر ذلك على الوعي بمشكلات الحاضر ومطالبه، ولكنه يتضمن استخدام وسائل الفكر المعاصر أيضاً، ومن ثَمَّ فإن تجديد البلاغة العربية أو إحياءها في صورة علم الأسلوب العربي، لن يضارا إذا اعتمدا على الدراسات اللغوية الحديثة، التي ميزت الظاهرة الأسلوبية عن الظواهر اللغوية العادية، ودرست تلك الظاهرة من مختلف جوانبها "[1] .

حيث يبدأ في هذه المرحلة تركيز اهتمامه على الأدب العربي والإمكانيات التي تقدمها اللغة العربية للمنشئ، وكيف يستطيع الناقد الأسلوبي التعامل مع نصوص الأدب، وفق المنهج الأسلوبي ليكون واسطة بين المنشئ والقارئ . ويمكن القول إن مبادئ هذا العلم تنقسم – كما أراد لها عيّاد - إلى أربعة مبادئ هي :

المبدأ الأول - تحديد الظاهرة الأسلوبية .

[1] شكري عياد : **اللغة والإبداع : مبادئ علم الأسلوب العربي** . ص ص 6 ، 7

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

يتم تحديد الظاهرة الأسلوبية في نظر شكري عيّاد، عن طريق تحديد الخصائص التي تميز الظاهرة الأسلوبية من غيرها من الظواهر اللغوية، وهذه الخصائص هي :

أ – الاختيار .

فالاختيار يتمثل عند المتكلم العادي في حريته في الاختيار بين الأصوات والمفردات والجمل التي توفرها له اللغة لأداء غرضه، بينما عند الكاتب تتمثل في رغبته في إيصال انطباع وجداني إلى القارئ أو السامع عن طريق اختياره من مفردات اللغة، يقول ستيفن أولمان :

" والمعروف أن الأسلوب يتضمن فكرة اختيار الأنسب من بين طرائق التعبير الممكنة التي تضعها اللغة بين يدي الكاتب أو المتكلم، إذا كان الاختيار من بين المترادفات المتحدة المعنى الموضوعي، فهذا الاختيار بوجه خاص هو الذي يظهر مهارة الكاتب أو المتكلم وقدرته على تناول الظلال والألوان العاطفية والجمالية لهذا المعنى "[1] .

حيث تمثل التعبيرات المجازية : الاستعارة والمجاز المرسل والكناية، أوسع أبواب الاختيار أمام الأديب، إذ يتوفر فيها، كما يقول عيّاد، خاصتان : أنها تخاطب الخيال، أي تثير ارتباطات ذهنية متصلة بعمل الحواس، وأنها تربط بين شيئين يمكن أن يكونا متباعدين في الظاهر، حيث يبيّن عيّاد هنا

" أن مجال الاختيار لا ينفسح أمام الكاتب أو الشاعر في الصور التي تؤدى عن طريق المجاز المرسل أو الكناية، بقدر ما ينفسح في الاستعارة أو التشبيه، فهو في المجاز المرسل والكناية، مقيد بعلاقات خارجية محدودة، في حين أنه حين يشبه أو يستعير لا يكون مقيداً بمثل هذه العلاقات "[2] .

وينبه عيّاد هنا على أمرين مهمين : أولهما أن الأدباء يختلفون في تكوين الصور، على حسب السمات الشخصية والخبرات النفسية والبواعث الواقعية، وحسب المدرسة الفنية التي ينتمي إليها الأديب، والثاني هو أن خاصية الاختيار تستتبع بالضرورة خاصية مضادة لها، وهي النظام الذي يلزم هذا الاختيار حدودا معينة،

" ففي الظاهرة الأسلوبية كما في كل ظاهرة إنسانية لا يوجد اختيار مطلق، فالاختيار يقابله عرف يحد منه، وهنا أيضاً تشترك الظاهرة الأسلوبية – التي حصرناها في النص الأدبي - مع الاستعمال العادي للغة، ولكن الفارق الكمي يوفي بنا مرة أخرى – على فارق كمي"[3] .

وقد سبق لعيّاد في مرحلة سابقة من هذا الباب – لدى حديثه عن مفهومات علم الأسلوب ومصطلحاته في مهاده الأوروبية - أن وضح مفهوم مصطلح **"النظام، أو العرف اللغوي**

---

[1] ستيفن أولمان : **دور الكلمة في اللغة**، (ترجمة وتقديم د كمال بشر، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع،ط12، القاهرة، د ت) . ص 114 - ويقول عبد النبي اصطيف، في هذا الإطار : إن الكاتب " يميل إلى الإفادة القصوى من الطاقات الكامنة في هذا النظام [اللغة]، وهو ما يقف في الحقيقة، وراء "أدبية" Literariness النص الذي ينتجه، وبالتالي وراء اعتراف المجتمع به وتقديره له، والعناية به حفظاً، ودرساً، ونقلاً، وربما إثابة صاحبه بالطرق المتيسرة في عصره" انظر مقالته : الأسلوب والأسلوبيات، في **الموسوعة العربية** . ص 367

[2] شكري عياد : **اللغة والإبداع : مبادئ علم الأسلوب العربي** . ص 69

[3] المصدر نفسه ص ص 71 ، 72

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

Register"، ولكنه يعود لتوضيحه هنا مرة أخرى في إطار علم الأسلوب العربي الذي يعمل على وضع مبادئه، رابطاً إياه بالبلاغة العربية والأدب العربي وإمكانيات اللغة العربية .

حيث يأتي هنا على تشريح مفهومي اللغة بوصفها نظاماً، والأعراف اللغوية، وكيف يستطيع المنشئ توظيف خاصية الاختيار. فاللغة ،كما يراها عيّاد، تشكل ذلك الرصيد القومي المتاح للمنشئ ليختار منه بحسب حاجته وبحسب قدرته، إذ لا يستطيع المنشئ تجاوز هذا الرصيد إلا في حالات نادرة، وهذا الالتزام كما يقول عيّاد : " هو ما اصطلح بلاغيونا القدماء على تخصيصه باسم "الفصاحة" وما عبر عنه أرسطو في صدر كلامه عن الأسلوب بـ " تكلم اليونانية" ... "[1]، ولكن اللغة كائن حي يتعرض للتطور وعملية بناء وهدم مستمرة، مع توالي العصور وتغير البيئات، الأمر الذي تجسد في اختلاف اللهجات العربية، مما ولد مشكلة بين الكاتب والمتلقي العربيين المختلفي اللهجة، لذلك فإن " موقف الكاتب العربي المعاصر من اللغة "الفصيحة" يشكل جزءاً مهماً من الظاهرة عنده، على خلاف ما يظن من أن قضية الفصاحة أو السلامة اللغوية تقع خارج نطاق البحث الأسلوبي "[2] .

فقضية اللغة إذن تمثل إشكالية خاصة في الأدب العربي المعاصر، ويستتبع هذه المشكلة مشكلة الأعراف اللغوية التي تنقسم في نظر عيّاد إلى ثلاثة : الأعراف الطبيعية، وهي اللغة الطبيعية التي تقبل وتستعمل بطريقة تلقائية، بحيث تختلف اللهجات في نطق بعض الحروف أو دلالة بعض الكلمات أو وضع النبرة في الجمل، والأعراف الصناعية كأعراف أهل المهن أو أعراف العلوم المختلفة، والأعراف الأدبية التي تخص أهل الأدب، وتقع بين الأعراف الطبيعية والأعراف الصناعية[3]، فاللغة " في الصيغة الأدبية تعتمد على خصائص فنية ترتفع بها فوق مستوى الكلام العادي، إذ تستعين بطرائق شتى من التفكير والأسلوب والرمز والإيقاع والتصوير والدلالة، إلى غير ذلك مما اكتمل من خبرات فنية لدى أدباء تلك اللغة، واللغة - من حيث كونها شكلاً فنيا للأدب – هي من أكمل الأدوات التي تحققت للإنسان لنقل تجاربه نقلاً واقعياً صادقاً "[4] . والكاتب الأدبي يتعامل مع هذه الأعراف الثلاثة، فهي مطروحة أمامه، ولكن أكثرها مناسبة له هي الأعراف الطبيعية كما يرى عيّاد، فهي

> " تهيئ لكاتب الرواية والقصة والمسرح، أدوات قيمة لرسم الشخصيات والإيحاء بالجو، ولو أنها تخلق أحياناً بعض الصعوبات في الفهم، ومعنى كونها أدوات أنها تخضع خضوعاً مباشراً لقصد الكاتب الفني، وأن السمات اللغوية التي تميز هذه الأعراف، تصبح مجرد علامات على أوضاع اجتماعية معينة يريد الكاتب محاكاتها، فهي لا تمثل بالنسبة إليه قيوداً أو قوانين تحد من حريته في اختيار التعبير

[1] المصدر نفسه ص 72
[2] المصدر نفسه ص 73
[3] المصدر نفسه ص 73
[4] شكري عياد بالاشتراك مع يوسف نوفل : **عنترة الإنسان والأسطورة : فصول في التذوق الأدبي** . ص 4

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

المناسب، بقدر ما تمثل جزءًا من البناء الفني، شأنها شأن الوصف والسرد، فهي تخضع للمنطق الذي يربط بينها وبين سائر الأجزاء، أكثر مما تخضع لأية قواعد خارجية "[1] .

فالأعراف الطبيعية إذن هي في متناول الأديب، وليس لها إلا قيمتها الوجدانية الطبيعية، وإنما تكتسب قيمة إضافية، أي الفنية – كما يقول عيّاد - حين يستخدمها المبدع عن قصد بوصفها عناصر في التشكيل الفني[2] . أما الأعراف الأدبية، فيقصد بها عيّاد الطرق والأنماط والمصطلحات الأدبية المتعارف عليها بين المنشئ والقارئ، ومنها :

- حكاية أسلوب معين في ضد ما استعمل فيه أولاً " كأن يستخدم الشاعر الأسلوب الملحمي في وصف منظر يومي تافه، مثلما فعل الشاعر الانجليزي بوب في قصيدته "اغتصاب خصلة شعر" أو أبو الشمقمق في وصف قتله برغوثاً، أو المتنبي في هجاء رجلين قتلا فأراً، وهكذا وجدنا أبا نواس يفتتح إحدى قصائده بوصف منزل نزله بعض فتية لشرب الخمر، ثم ارتحلوا عنه بأسلوب يذكرنا بأساليب القدماء في وصف الأطلال "[3] .

- المصطلح الشعري القديم (عمود الشعر العربي) حيث تمثل "المعارضات" مثالاً واضحاً على هذا العرف الأدبي، والمحافظة على المصطلح الشعري تعكس في نظر عيّاد محافظة عامة على القيم الاجتماعية، ولا سيما البدوية، ويضرب عيّاد أمثلة عدداً من الشعراء الذين حافظوا على عمود الشعر : أبو المقرب العيوني في الإحساء، وعبد الغفار الأخرس في بادية العراق، ومحمد عبد المطلب في مصر، والعباسي في السودان، ومحمد العيد في الجزائر .

- المصطلح المجوني " الذي أرسى دعائمه أبو نواس وتبعه آخرون في مواطن الحضارة المختلفة، حتى بلغ قمته ... لدى شاعر مثل ابن نباتة المصري في القرن الثامن "[4] .

- المصطلح الزخرفي : الذي تعبر عنه الموشحات شكلاً ومضموناً .

- المصطلح الشعبي " وهو الشعر الذي لا يستمد من مصطلح أدبي معين، بقدر ما يستمد من لغة الشعب، ولعل أبرز ممثليه هما البهاء زهير والبوصيري " حيث يرى فيه عيّاد نمطاً يستحق الدراسة[5] . وهنا يناقش عيّاد الإشكاليات والحسنات الناتجة عن استخدام الأدباء العرب لهذه الأعراف، فالإشكالات

> " التي تنشأ من تعامل الكاتب مع الأعراف الأدبية، فمردها إلى فقدان الحساسية بهذه الأعراف، مع استمرارها في العمل كرموز لغوية، أو كمصطلح متعارف عليه بين الكاتب والقارئ، فالكاتب لا يجد بداً من استخدام هذا المصطلح حتى يوصل رسالة إلى قارئه، ولكن السخرية المرة التي تترصد له، هي

---

[1] شكري عياد : **اللغة والإبداع : مبادئ علم الأسلوب العربي** . ص 74
[2] المصدر نفسه ص 76
[3] المصدر نفسه ص 75
[4] المصدر نفسه ص 76
[5] انظر ص ص 75، 76 من المصدر نفسه

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

أن المصطلح الذي تكرر استعماله يصبح كالقربة البالية غير قادر على أن يمسك شيئاً من "الرسالة"، وهكذا تصل القصيدة أو القصة إلى قارئها قطعة من الجلد اليابس"[1] .

أما حسناتها فتتمثل في أنه على الرغم من أن لها تأثيراً فنياً قبل أن يستخدمها المبدع، إلا أن ذلك لا يمنع من أن يدخلها المبدع في تشكيل جديد كما فعل الشاعر أحمد شوقي في سينيته المشهورة، وفي شعره المسرحي الذي وظف فيه غنائية الشعر القديم، مع تنبيه عيّاد هنا على أن مصدر الخطر الحقيقي في استخدام الأعراف الأدبية، هو خضوعه للمصطلح القديم بدلاً من إخضاع هذا المصطلح بإمكانياته الإيحائية لإبداعه الفني الجديد[2]، أي أن الأمر متعلق بقدرات الكاتب أو الشاعر على التعامل مع هذه الأعراف الأدبية والطبيعية، فكلاهما يملك قدرات إيحائية، ومن ثَمَّ يبقى الأمر متعلقاً بقدرات المنشئ[3] .

ب – الانحراف .

أولاً : مفهوم الانحراف .

ويلجأ عيّاد هنا، في سبيل شرحه لمصطلح "الانحراف Deviation"، إلى الاستعانة بالنظرية الإعلامية التي ورد الحديث عنها سابقاً في سياق الفصل الخامس من هذا الباب، عند تناوله لنظرية الاتصال الهندسية، حيث يمكن إجمال فكرة شرحه لهذا المصطلح، بالقول إن الانحراف وهو الإجراء الفني الصادر عن المبدع، يتناسب تناسباً عكسياً مع درجة التوقع لدى المتلقي، فكلما كانت درجة التوقع أقل لدى المتلقي، كان الانحراف أكثر تأثيراً في جذب انتباه هذا المتلقي لمتابعة العمل الفني، والفرق بين الأعمال الفنية والنظرية الإعلامية، هو أن النظرية الإعلامية تسعى إلى إيصال "فائدة" معينة للمتلقي عن طريق إيصال الخبر أو المعلومة إليه، لذلك فهي تلجأ إلى "الحشو Redundancy" لتزيد نسبة التوقع لدى المتلقي، ومن ثَمَّ تتحقق الفائدة المطلوبة عن طريق إيصال هذا الخبر أو المعلومة، فإذا كان الحشو يزيد نسبة التوقع، ومن ثَمَّ يقلل من قيمة الأثر الفني الذي يحدثه الانحراف لدى المتلقي، فهو بالطبع عنصر يجدر بالكاتب التنبه عليه، ومحاولة التخلص منه[4]، وقد أشار ريفاتير إلى هذه الفكرة، حين بيّن

" أن مثل هذا التوكيد على الرسالة يمكن أن يتحقق عن طريق ستراتيجية لسانية تستند إلى مبدأ المفاجأة، فعلى الكاتب أن يشقر في رسالته – في النقاط التي يراها تكتسب أهمية أكبر- عناصر لسانية غير قابلة للتنبؤ، وما دامت الخاصية التنبؤية العالية للرسالة المكتوبة هي التي تسمح بالفك الأدنى للشفرة، فإن الستراتيجية الوحيدة لمواجهة مثل هذه العادة الطبيعية لدى القارئ، هي جعل عناصر معينة

[1] المصدر نفسه ص 75
[2] انظر ص ص 74- 77 من المصدر نفسه
[3] انظر ص ص 77، 78 من المصدر نفسه
[4] انظر ص ص 79 - 82 من المصدر نفسه

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

من الرسالة غير قابلة للتنبؤ بها . إن مثل هذه الوسيلة سوف تأسر قراءة القارئ الاعتيادية القائمة على الحذف وتجعله يعير اهتماماً أكبر لرسالة "[1] .

فخلاصة كلام شكري عيّاد، هي أن الانحراف هو القدر غير المتوقع من المفاجأة، الذي يحدثه المنشئ في النص الأدبي لإثارة وجدان المتلقي، للإحساس بالقيمة الجمالية واللذة والمتعة في العمل الأدبي أثناء ممارسة عملية القراءة[*]، بحيث يكون تلمس مواضع هذه الانحرافات هو الخطوة الرئيسة في عملية التحليل الأسلوبي، وصولاً لتبيان المواضع الجمالية في النص المدروس، فنحن – كما يقول رينيه ويليك - :

" نراقب الانحراف والازورار عن الاستعمال العادي، ونحاول أن نكتشف غرضهما الجمالي ... فالخطوة الأولى في التحليل الأسلوبي ستكون مراقبة مثل هذه الانحرافات، كتكرار صوت، أو قلب نظام الكلمات، أو بناء تسلسلات متشابكة من الجمل، وكل ذلك يخدم وظيفة جمالية ... "[2] .

وبينما ينظر علماء الأسلوب إلى الانحراف على أنه إجراء فني "مقصود" يجذب انتباه المتلقي، يزيد عيّاد على ذلك أنه يراه إجراءً فنياً "لازماً" في العمل الأدبي، فهو في نظره إجراء فني مرادف للاختيار، لذلك يشبههما عيّاد بجناحي طائر[3] .

وتجدر الإشارة، قبل الانصراف عن شرح عيّاد لمفهوم مصطلح "الانحراف" – إلى مسألة مهمة، وهي استخدام عيّاد لهذا المصطلح تحديداً دون غيره من المرادفات التي تؤدي المعنى نفسه، مثل مصطلحات : الانزياح أو الازورار أو الانتهاك، إذ يجد المرء أن هذه الألفاظ تؤدي المعنى المقصود بشكل إيجابي أكثر من لفظ "الانحراف"، ذلك أن هذا اللفظ قد ينطوي في بعض دلالاته على معنى سلبي، كالانحراف السلوكي أو الأخلاقي أو ما شابه، وفي هذا الإطار فإن المرء يجد أن عدداً من العلماء الأسلوبيين العرب، لا يميلون إلى استخدام مصطلح "الانحراف"، وإنما يستخدمون المصطلحات المشار إليها تواً، فعلى سبيل المثال، يستخدم منذر عياشي مصطلح "الانزياح"، بينما يستخدم محمد عبد المطلب مصطلح "الانتهاك"، كما استخدم تمام حسان مصطلح "العدول"[4]، ولكن الأمانة العلمية تقتضي، ونحن بصدد دراسة دور شكري عيّاد الريادي في التأصيل لعلم الأسلوب العربي – تقتضي الإشارة إلى هذا المعنى، بالمصطلح ذاته الذي ارتضاه عيّاد .

---

[1] تالبوت . ج . تايلر : ريفاتير والأسلوبية العاطفية، (ترجمة فاضل ثامر، مجلة الثقافة الأجنبية، سنة 12،عدد1، 1992م) . ص 7

[*] يقول الناقد رولان بارت Roland barthes عن اللذة أثناء عملية القراءة : إنها " ليست عنصراً من عناصر النص، ولا هي نفاية ساذجة، كما أنها لا تتعلق بالمنطق الوصفي، إنها انحراف، وشيء ثوري، وغير اجتماعي في الوقت نفسه " : **لذة النص**، (ترجمة منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، ط1، حلب، 1992م) . ص 50، وانظر ص ص 36، 39، 92 من المرجع نفسه

[2] رينيه ويليك و أوستن وارين : **نظرية الأدب** . ص ص 231، 232

[3] شكري عياد : **اللغة والإبداع : مبادئ علم الأسلوب العربي** . ص 79

[4] انظر كتاب : بيير جيرو : **الأسلوب والأسلوبية**، ترجمة منذر عياشي . ص 86، و كتاب محمد عبد المطلب : **البلاغة والأسلوبية** ص 268 ، ومقالة تمام حسان : المصطلح البلاغي القديم في ضوء البلاغة الحديثة، (مجلة **فصول**، عدد 3- 4 ، أبريل – سبتمبر، 1987م) . ص 28

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وقبل أن ينتقل عيّاد إلى النقطة التالية، وهي تحديد المعايير غير الصالحة، ومن ثَمَّ المعايير الصالحة لتحديد مواضع الانحراف، فإنه يعرض وجوه التقابل بين الانحراف والاختيار، وهي ثلاثة :

1- أن الاختيار يتعلق بوجوه وطرق التعبير الشائعة في إمكانيات اللغة، والتي توصف عند النحويين بالمطرد والغالب والكثير، بينما يبتعد الانحراف عن طرق التعبير الشائعة، ويقترب من القليل الشاذ .

2- أن الاختيار يتعلق باللغة الجارية أو لغة الحديث، في حين أن الانحراف يخص اللغة الفنية، فالانحراف في اللغة الجارية معيب، بينما هو مقبول في اللغة الفنية .

3- أن المتلقي قلما يتنبه إلى ما يقوم به المبدع أو القائل من الاختيار، ولكنه يشعر بالانحراف الذي عمد إليه المبدع شعوراً قوياً، لأن الانحراف إجراء فني مقصود من قبل المبدع[1] .

ثانياً : معايير تعيين الانحراف

يناقش عيّاد ما لا يصلح، وما يصلح من المعايير لتحديد "السمات الأسلوبية" التي يمكن الحكم بكونها انحرافاً، وسيعمل الباحث هنا – بإيجاز- على استخلاص هذه المعايير من ثنيات شرحه .

أ - المعايير غير الصالحة لتحديد الانحراف .

1 - يرى عيّاد أن "الحس اللغوي للمتلقي" الذي تقدمه نظرية الإعلام لتعيين الانحراف، لا يصلح وحده لتعيين هذا الانحراف، فمن البديهي لأي قارئ يتناول نصاً ما بالقراءة،

> " أن يستوقفه تعبير ما، يُخيل إليه أنه خارج عن المألوف بدرجة كافية لعده انحرافاً، ومن ثَمَّ يرى فيه سمة أسلوبية قوية يستدل بها على شعور الكاتب، أو على المعنى الذي يريد أن يبثه في ذهن المتلقي، مع أن قارئاً آخر أو قراءً آخرين يمكن ألا يتفقوا معه في ذلك، فبديهي أن كل قارئ يتأثر بطبيعته ومزاجه، ولا سيما إذا كان ثمة اختلاف بين عصر الكاتب وعصر القارئ "[2] .

ولكن هذا التأثر لا يساعده في تحديد الانحراف بوصفه سمة أسلوبية، لأن هذا التحديد يتطلب من القارئ صفات الأمانة والإخلاص والصبر والخبرة اللغوية والدربة، على هذا النوع من القراءة، هذه الصفات التي لا تتوفر في الغالب للقارئ العادي[3] .

2 - قدم ريفاتير معيار "القارئ العمدة Archilecteur " لتعيين مواضع الانحراف، والقارئ العمدة - كما لوحظ في الفصل الخامس من هذا الباب – هو خلاصة عدد من القراءات التي يشبهها عيّاد بصنيع أهل اللغة في اعتمادهم على أخبار الرواة في تقعيدهم لها، وعيّاد يرى أن عيب هذا المعيار، هو " أنه يجرد عملية التذوق من محتواها الشخصي باسم الموضوعية "[4] .

---

[1] شكري عياد : **اللغة والإبداع : مبادئ علم الأسلوب العربي** . ص 78

[2] المصدر نفسه ص 82

[3] المصدر نفسه ص 82

[4] المصدر نفسه ص 82

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

3 - اقترح النحو التوليدي اتخاذ "البنية العميقة Deep structure " معياراً لتعيين الانحرافات، كما ذهب النحو التوليدي أيضاً

" إلى أن الجملة التي تخالف قاعدة أصلية في النحو تكون أقل نحوية، ومن ثَمَّ أكثر انحرافاً من تلك التي تخالف قاعدة أكثر تخصيصاً، وبناء على ذلك فجملة مثل " أنت أمس" أشد انحرافاً من "الأشجار تهمس"، لأن الأولى خالفت قاعدة أصلية، وهي الإخبار عن شخص بوصف، فأخبرت عنه باسم زمان، أما الثانية فخالفت قاعدة فرعية، وهي أن الهمس فعل يسند إلى العقلاء لا إلى النبات "[1] .

وعيّاد يرى أن ضعف هذين الاقتراحين عن أن يكونا معيارين لتعيين الانحراف، يرجع إلى أنهما ينظران إلى القاعدة، ولا ينظران إلى الاستعمال " أي أن كليهما يلغي تأثير السياق الخارجي على السياق اللغوي "[2] .

4 - من المعروف أن نحو اللغة العربية نحو معياري Normative Grammar ، أي أن مداره على تمييز الصواب من الخطأ والفصيح من غير الفصيح، فهل يمكن أن يكون الانحراف في مخالفة قواعد هذا النحو ؟ وهل يمكن أن يقع الانحراف فيما سماه النحويون "الجائز"، وهو ما يعنون به الضرورات الشعرية ؟ . ويذهب عيّاد في جوابه عن السؤال الأول، إلى أن القول بأن الانحراف يعني "مخالفة القواعد Ungrammatical" قول غير صحيح[3]، أما في جوابه عن السؤال الثاني، فهو يرى أن القول بأن الانحراف يقع في "الجائز"، معناه أن الشاعر أو الكاتب يترك الفصيح إلى الأقل فصاحة، ولا يصح، في نظره، القول إن الانحراف يعني العدول Deviation عن الأفصح إلى الأقل فصاحة[4]، إذ لو صح القول بذلك لكان

" معناه ألا يثير اهتمام القارئ أو السامع – كما يطلب في الانحراف – بل أن يطبع كلامه [الشاعر] بطابع الضعف والفسولة، وصحيح أن "الفصاحة" وحدها لا تصنع فناً، ولكن البعد عن الفصاحة – بدون صفة أخرى في الكلام – هو من الفن أبعد "[5] .

ويشير عيّاد في هذا الإطار إلى الإمكانيات الفنية التي توفرها اللغة العربية للمنشئ، كقابليتها للتطور مع الزمن، ومن المظاهر التي لا يمكن إغفالها في تطور اللغة العربية، إجازات مجامع اللغة العربية لتراكيب وصيغ لم تسمع في عصور الاحتجاج، ومن إمكانيات هذه اللغة أيضاً أن قواعدها تتسع لألوان كثيرة من التصرف، ولا سيما في التقديم والتأخير والاعتراض والحذف الخ – هذه الإمكانيات هي ألصق بـ "الاختيار" من "الانحراف"، ويضاف إلى هذه الإمكانيات،

[1] المصدر نفسه ص 83
[2] المصدر نفسه ص 83
[3] المصدر نفسه ص 85
[4] المصدر نفسه ص 85
[5] المصدر نفسه ص 84

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

مرونة التركيب في الجملة العربية، وسعة الاشتقاق وكثرة حروف المعاني، فباب الاختيار واسع إذن أمام المبدع باللغة العربية، في حين أن مجال الانحراف ضيق إذا قيس بقواعدها[1] .

ب - المعايير الصالحة لتحديد الانحراف .

1 - إذا كان عيّاد يرفض أن يعد مخالفة قواعد النحو "انحرافاً"، كما يرفض أن يعد "الجائز" في قواعد اللغة العربية مدخلاً للمنشئ، لإحداث الانحراف في نصه الأدبي، فإنه يرى أن الانحراف يمكن أن يقع في البناء النحوي، ولكنه لا يعني مخالفة القواعد، إنما يعني "العدول عن الأصل" وتوضيح ذلك أن الأصل في نحو اللغة العربية مثلاً، هو تقديم المبتدأ وتأخير الخبر " فإذا عكست هذا الوضع فقد عدلت عن الأصل الذي يقتضيه المنطق، ولا يدفعك إلى ذلك إلا مؤثر آخر غير منطقي، أي مؤثر وجداني "[2]، وهو الذي يمكن أن يعد انحرافاً أي سمة أسلوبية[*] .

2 - وإذا كان عيّاد يرى أن الانحراف يمكن أن يقع في البناء النحوي، فهو يرى أن معيار الانحراف هو اللغة الجارية، وهو لا يقصد باللغة الجارية لغة الحديث العادي، فهي خارجة عن نطاق الأدب، وإنما المقصود بها في نظره، أنها

> " صورة ذهنية مجردة خالية من آثار اللهجات والأعراف اللغوية، هي إن شئت اللغة التي يمكن أن يتكلمها شخصان متعلمان من قطرين عربيين متباعدين، إذا التقيا للمرة الأولى ... المعيار المطلوب هو لغة افتراضية، قد لا تتمكن من الحصول على نماذج واقعية كافية منها لكي تقوم بتحليلها بطريقة استقرائية، ولكنها على كل حال البديل الوحيد لافتراض آخر غير عملي مطلقاً، وهو أننا لا نملك لغة واحدة بل مجموعة من أعراف لغوية يمكننا على أحسن تقدير أن نعدها أسرة لغوية "[3] .

ويجدر التنبيه هنا إلى أنه لا يقصد بذلك ما يسمى "اللغة الثالثة"، لأنه ينظر إلى هذا المصطلح على أنه

> " خطأ مركب على خطأ، فليست كقولك مثلاً "لغة الصحافة" أو "لغة السياسة" أو "لغة التقارير الرسمية" الخ، ولكن "اللغة الثالثة" تشير - كما هو واضح – إلى لغة أولى ولغة ثانية، وهل تكون اللغة الأولى إلا الفصحى، والثانية إلا العامية، هذا هو الخطأ الأصلي وهو أفدح الخطأين شكلاً ومضموناً "[4] .

3 - يرى عيّاد أن المعيار الكمي Quantitative Criterion نافع في تعيين الانحراف، بقدر ما هو نافع في استخلاص قواعد اللغة نفسها، " فالشكل اللغوي المفضل والذي نعده بناء على ذلك أكثر قبولاً، وأعلى درجة في الفصاحة هو الشكل الأكثر استعمالاً . كذلك يمكننا تعيين الانحراف

---

[1] انظر ص ص 84 ، 85 من المصدر نفسه

[2] المصدر نفسه ص 86

[*] يقول تمام حسان : " ومن ظواهر العدول في الأسلوب النقل والتضمين والنيابة وإعراب الجوار وحذف الربط والتغليب والتقديم وتجاهل الاختصاص والحذف والزيادة والفصل والاعتراض ومظاهر أخرى غيرها، ويجمعها أنها عدول عن أصول ثابتة، ولكنها لا اعتراض على استعمالها، فاستعمالها "انحراف" بالمعنى الواسع للانحراف " انظر مقالته : المصطلح البلاغي القديم في ضوء البلاغة الحديثة . ص 28

[3] شكري عياد : **اللغة والإبداع : مبادئ علم الأسلوب العربي** . ص 86

[4] شكري عياد : **في البدء كانت الكلمة** ص 165

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

بناء على تكرار سمة لغوية ما إلى درجة غير عادية، ولو لم تكن في حال انفرادها مختلفة اختلافاً قوياً عن نمط اللغة المعيارية " ويضرب مثالاً على ذلك بيت الشاعر الأحوص :

وما كنت زواراً ولكن ذا هوى إذا لم يـــزر لا بـد أن سيزور

إذ يلاحظ عيّاد فيه تكرار الكلمات ذات الجذر "زور"[1]، فالمقياس الكمي إذن صالح في نظره لتعيين الانحراف، ولكن عيّاداً يحذر من الإسراف في الاعتماد عليه، لأن هذا المقياس غالباً ما يساعد في الوصول إلى نتائج مهمة من عالم الأديب الفكري، أكثر مما يساعد على الوصول لتعيين الانحرافات[2]، وقد أشار سعد مصلوح إلى أن السمات اللغوية التي يصلح المعيار الكمي في دراستها هي : استخدام وحدات معجمية معينة Lexemes، والزيادة أو النقص النسبيان في استخدام صيغة معينة أو نوع معين من الكلمات (صفات، وأفعال، وظروف، وحروف جر إلخ)، وطول الكلمات المستخدمة أو قصرها، وطول الجمل، ونوع الجمل (اسمية، وفعلية، وذات طرف واحد، وبسيطة، ومركبة، وإنشائية، وخبرية إلخ)، وإيثار تراكيب أو مجازات واستعارات معينة[3] .

4 - يرى عيّاد أن مقارنة اللغة الفنية باللغة الجارية تقود إلى ملاحظة نوع آخر من الانحرافات، والذي يسميه عيّاد " العدول عن القواعد الأصلية بتكلف قواعد جديدة " كالذي يحصل في ظاهرة الشعر الحر " إذ إن هذا الضرب من النظم أقدر على مفاجأة القارئ بما لا يتوقعه "[4] .

وينبه عيّاد هنا على أمر مهم، وهو أنه إذا كان من الممكن تلمس هذه الانحرافات في الشعر الحر، فإن ذلك من الصعوبة بمكان في الشعر العمودي في جانب الوزن والقافية خاصة، فقد يخلط بعض الأسلوبيين – في نظره - بعض السمات المميزة للغة الشعر الحر، فيعدونها انحرافات، وهي ليست بانحرافات، فإذا أراد صاحب الوزن والقافية في الشعر العمودي

> " أن يحدث في نظمه انحرافاً، فلن يكون في مقدوره أن يكسر الوزن أو يأتي بعيب في القافية، بل سيكون عليه أن يلتزم ما لا يلزم، كأن ينظم قصيدته بحيث تكون صالحة لأن تقرأ على وزنين وقافيتين، أو يلتزم في قافيتها إعراباً واحداً وإن كانت ساكنة، وأقل من ذلك تكلفاً وأكثر وروداً أن يأتي ببيت مصرع في غير المطلع ... وبعض السجاعين يأتي في النثر بما يشبه التصريع، فيجعل في القرينتين ...

---

[1] شكري عياد : **اللغة والإبداع : مبادئ علم الأسلوب العربي** . ص 87

[2] انظر المصدر السابق ص 86 ، 87 - وانظر كذلك كلاماً عن محاسن ومساوئ المعيار الكمي :
- بيير جيرو : **الأسلوب والأسلوبية**، ترجمة منذر عياشي . ص 86،87
- غراهام هاف : **الأسلوب والأسلوبية**، ترجمة كاظم سعد الدين . ص ص 61 – 65
- شفيع السيد: **الاتجاه الأسلوبي في النقد الأدبي** . ص ص 175 – 189
- صلاح فضل : **علم الأسلوب والنظرية البنائية**، م1، ص ص 223 – 250
- جوزيف شريم : **دليل الدراسات الأسوبية** . ص ص 55 - 57 .

[3] سعد مصلوح : **الأسلوب، دراسة لغوية إحصائية** . ص 34

[4] شكري عياد : **اللغة والإبداع : مبادئ علم الأسلوب العربي** . ص 88

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

قافيتين أو أكثر بدلاً من قافية واحدة، وقد بالغ البديعيون في هذه "الانحرافات" وقليل منها ما نعده نوعاً من الانحراف، مثل "التورية" التي يمكن أن تتضمن مفاجأة لافتة "[1] .

5 - ويرى عيّاد كذلك أن انتقال المتلقي، الذي تمرس على قراءة عرف أدبي معين (الأنواع الأدبية : الرواية والقصة القصيرة والقصيدة الخ، هي أعراف أدبية، والمدارس الأدبية : الواقعية والرمزية والسريالية الخ، هي أعراف أدبية كذلك)، ثم انتقل للقراءة في عرف أدبي آخر، فستكون لديه القدرة على الإحساس بالانحرافات، لأن الانحراف في نظر عيّاد أمر نسبي " لأنه مرتبط بالأعراف الأدبية ... الانحراف بالنسبة إلى صاحبه [المبدع] سمة للإبداع الشخصي، وبالنسبة إلى متلقيه مدخل إلى عالم جديد "[2]، فالشاعر " الذي يأتي بأسلوب جديد يريد قارئاً لم يتدرب ذهنياً ونفسياً على قراءة الشعر القديم، لأن العادات العقلية التي تنتج عن مثل هذا التدريب تحول بينه وبين تقبل الأسلوب الجديد "[3] . ولكن عيّاداً هنا ينبه على أمرين مهمين : أولهما أن القارئ الذي ألف أسلوب عرف أدبي معين، كأسلوب مدرسة أدبية معينة

" ستبدو له الانحرافات أكثر كثيراً مما هي في الواقع، لأن ما يراه جديداً أو غريباً راجع معظمه إلى الخواص المشتركة لهذه المدرسة، ولذلك فلا بد له من أن يضيق حدود المقارنة، فلا يكتفي بالمقارنة بين النص الذي يقرؤه وبين اللغة القياسية، أو بينه وبين لغة الأدب عموماً، بل يجب أن يقارن بين شعراء المدرسة الواحدة أو كتاب الفن الواحد، حتى تتبين له جهات التفرد والأصالة التي تميز كاتباً عن كاتب "[4] .

بمعنى أن تبين الانحرافات ليس بالأمر الهين، كما قد يظن القارئ، بل عليه أن يبذل جهداً مضاعفاً، ويراعي جوانب عدة : اللغة المشتركة لهذه المدرسة، لغة الأدب عموماً (اللغة القياسية) المقارنة بين شعراء المدرسة أو كتاب الفن الواحد . والأمر الثاني، هو أن هذا الانحراف الذي يلاحظه القارئ في هذا العرف أو ذاك، إذا تكرر على وتيرة واحدة، فإنه سيفقد قيمته الأسلوبية بوصفه انحرافاً ليصبح علامة اجتماعية داخلة في نظام لغوي، كسائر النظم السلوكية المشكلة من علامات، ويمثل عيّاد لذلك بشيوع ظاهرة السجع منذ القرن الرابع الهجري، وشيوع ظواهر الجناس والتورية في الشعر العربي منذ القرن السابع الهجري كذلك، فشيوع هذه الظواهر أخرجها من دائرة الانحرافات في نظر عيّاد، لذلك فهو يحيل دراستها إلى علم جديد يقترحه مواز لتاريخ الأدب، وهو ما يسميه "سميوطيقا الأدب أو دلالية الأدب" وإذا كان لعلم الأسلوب أن يتدخل في دراسة مثل هذه الظواهر الفنية التي شاعت، فليس له مجال إلا أن يحاول تحديد تميّز سجع هذا الكاتب من ذاك، أو تحديد تميّز ظاهرة التورية أو الجناس عند هذا الشاعر من ذاك[5].

---

[1] المصدر نفسه ص 88
[2] المصدر نفسه ص 89
[3] شكري عياد : انكسار النموذجين الرومنسي والواقعي في الشعر . ص 67
[4] شكري عياد : **اللغة والإبداع : مبادئ علم الأسلوب العربي** . ص 89
[5] انظر المصدر نفسه ص ص 89 ، 90 .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

6 - المعيار الأخير هو النص الأدبي ذاته، وهو ما يسميه عيّاد "السياق Context"، وهذا المعيار في نظر عيّاد لا يلغي المعايير السابقة، ولكنه يضيف إليها إضافات حاسمة، وقد تم الانتباه إلى "السياق" بوصفه معياراً لتعيين الانحراف بعد أن خفت سيطرة الفكرة الرومنسية " أن الأسلوب هو مرآة الشخصية " على حركة النقد المعاصر، وحل محلها الاتجاه إلى تحليل النص من داخله، أي أن فكرة النقد تحولت من الاهتمام بالبحث عن الملامح العامة لأسلوب الكاتب بوصفه شخصاً، إلى النص ذاته، وقد سبق ريفاتير عيّاداً إلى هذه، وذلك بعد أن تبين لريفاتير أن فكرة "القارئ العمدة" لا تكفي لاكتشاف الانحرافات المهمة في النص .

حيث يشرح عيّاد هنا فكرة ريفاتير، ليعود من ثَمَّ لتسجيل مآخذه عليها والإضافات التي يراها مناسبة لتكملتها، إذ يقصد ريفاتير بالسياق معناه الأضيق أي السياق اللغوي من دون السياق الخارجي (ظروف القول)، وهو يسعى لاكتشاف وحدة بنيوية أسلوبية يمكن أن يعتمد عليها التحليل الأسلوبي، حيث يسمي وحدته الأساسية "السياق الأصغر Micro context" فهذا

> " مع الانحراف أو المخالفة، يكونان معاً ما يسميه مسلكاً أسلوبياً (أي أن المسلك الأسلوبي عنده هو ثنائية بنيوية تعتمد على التضاد، وطرفاها السياق والمخالفة)، ويمكن التمثيل لهذا السياق الأصغر بالاستعارات التي تقوم على نعت الشيء بما لا يعد من صفاته، كأن يقال : شمس سوداء، أو عطر صارخ، أو ضوء خجول، فالاسم الأول في هذه العبارات نسق أصغر [مع الانتباه إلى أن عيّاداً يحل كلمة (نسق) محل السياق كما سيتبين لنا فيما يلي]، والوصف الذي أعطيه مخالفة أو انحراف ... ويمثل ريفاتير هذه الوحدة بالمعادلة التالية :
>
> نسق أصغر + مخالفة = مسلك أسلوبي ... "[1] .

فالسياق عند ريفاتير إذن سياقان : سياق أصغر يمثل مع المخالفة (الانحراف) مسلكاً أسلوبياً، لتدخل "المسالك الأسلوبية" هذه التي تم تحديدها بوصفها مواضع انحراف في إطار "السياق الأكبر Macro context" وهو النص كله، ولكن عيّاداً يخالف ريفاتير في إطّراحه "ظروف القول" من معادلته، ويفضل أن يبقي "ظروف القول" مطلقاً عليها اسم "السياق" بينما يطلق على النص بوصفه لغة اسم "النسق Pattern"، ومأخذ عيّاد هنا، هو أن مصطلح "المسلك الأسلوبي Stylistic Feature " عند ريفاتير، يصيبه الالتباس بين السياقين الأصغر والأكبر، فهو يدل كما يقول عيّاد

> " في حالة "السياق الأصغر" على "سياق + مخالفة" أما في حالة "السياق الأكبر" فهو لا يدل واقعياً إلا على "المخالفة" لأن ما كان "سياقاً" داخل "المسلك الأسلوبي" الأول أصبح الآن جزءاً من السياق الأكبر ... لذلك نرى جعل اصطلاح "المسلك الأسلوبي" مرادفاً – هنا- للمخالفة أو الانحراف، مع جواز استعماله في كل سمة أسلوبية "[2] .

---

[1] شكري عياد : **اللغة والإبداع : مبادئ علم الأسلوب العربي** . ص 92

[2] المصدر نفسه ص ص 92 ، 93

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

أي أن عيّاداً يريد لمصطلح "المسلك الأسلوبي" أن يدل تحديداً على الانحراف لا أن يجمع "السياق الأصغر + المخالفة " كما مر . أما مصطلح "السياق" الذي استخدمه ريفاتير للدلالة على "النص Text" بوصفه لغة، فإن عيّاداً يفضل أن يستبدل به مصطلح"النسق"، وذلك في قوله :

" أما كلمة "السياق" فقد رأيت أننا نستبقيها لمعناها الأصلي [السياق = ظروف القول] ونستخدم "النسق" للدلالة على الخلفية أو الأرضية **اللغوية** [تمييز الكلمة في الأصل] التي تبرز الانحراف، ولا بأس عندنا أن نتكلم عن "نسق صغير" ... ونسق كبير لا يكون دائماً مجرد امتداد للنسق الصغير ... بل يمكن أن يكون باستمرار المخالفة حتى يبدو وكأنها أصبحت نسقاً جديداً، دون أن نزعم أن النسق الأصلي قد نسي "[1] .

أي أن (النسق الصغير Little Pattern = الانحراف) ومجموع هذه الأنساق الصغيرة، تكون (النسق الكبير Large Pattern) .

والنسق الكبير أنواع كثيرة، يورد عيّاد أمثلة منها[2]، ولكن بعد أن ينبه على أمرين مهمين : أولهما أن الانحراف أو المخالفة لا يجب – في نظره – أن يتأخر عن النسق الصغير، كما فعل ريفاتير (نسق صغير + مخالفة = مسلك أسلوبي)، والثاني أن تتبع الأنساق الصغيرة التي تشكل الأنساق الكبيرة، لا يجب أن يستغرق شغل الناقد الأسلوبي كله، لأن تتبع الأنساق الكبيرة سيفضي إلى أنساق أكبر، مما يخرج الدارس من دائرة البحث عن "الظاهرة الأسلوبية" إلى دائرة الأسلوب، وهي في نظر عيّاد قضية كبيرة[3] .

وقد أشار عبد النبي اصطيف في هذا الإطار، إلى أن في مكنة الناقد الأسلوبي أن يدرس مستويات عدة في النص الأدبي، ويسعى إلى تفسير أنساقها ونواظمها، بما يخدم فهمنا لهذا النص، وهي : المستوى المعجمي Lexical Level، والمستوى الصوتي Phonetical Level، والمستوى الفونولوجي Phonological Level، والمستوى الصرفي Morphological Level، والمستوى الدلالي Semantic Level، والمستوى النحوي Syntactic Level، والمستوى السياقي Contextual Level، والمستوى الإنشائي Discursive Level . وقال : إن

" ما يخرج به ناقد الأدب من دراسته التوصيفية الدقيقة للنص الأدبي، والمسلحة بالمصطلح اللغوي المتطور والدقيق والواضح، يمكن أن يكون دليلاً ملموساً لا سبيل إلى دفعه، في بيان وجه من وجوه

[1] المصدر نفسه ص 93
[2] انظر المصدر نفسه ص ص 93- 95
[3] المصدر نفسه ص 94

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

أدبية النص الأدبي الذي بين يديه، وهو بهذا يقترب من الفهم العلمي السليم للنقد الأدبي بوصفه معرفة منظمة دقيقة وواضحة عن الأدب"[1] .

المبدأ الثاني - الإطار اللغوي .

يبدأ شكري عيّاد في هذه المرحلة البحث عن إطار لغوي Frame of language عام، يصلح مرجعاً Reference لقياس كل إبداع أدبي فردي ونمط أسلوبي مستحدث، أي بعبارة أخرى أنه يبحث عن "اللغة" التي يمكن أن تعد مرجعاً وسطاً يتوافق عليه النقاد الأسلوبيون العرب لتفسير وتقييم الأعمال الأدبية أسلوبياً . وهذا البحث نابع من إيمانه أن لغة الأدب هي في منزلة وسط، فهي ليست لغة اصطلاحية تم تقنينها بقواعد النحو (اللغة الفصيحة)، وهي كذلك ليست لغة الحياة اليومية (اللهجات العامية)[2] .

ولكنه في محاولته البحث عن هذه اللغة، يصطدم بمشكلة كبيرة، لم تواجهّا الدراسات الأسلوبية الغربية، فأمام عيّاد إذن خياران : اللغة الفصحى أو اللهجات العامية في الأقطار العربية، وكلا الخيارين يُواجَه بمشكلات، إذ تتمثل المشكلة فيما يتعلق بالخيار الأول، في جانبين هما : ميل نحو اللغة العربية إلى المحافظة، ودراسته - ولا سيما في المراحل المتأخرة - في إطار المنطق، حيث يرى عيّاد - في هذا الإطار –

" أن ثمة اختلافاً بين النحو العربي وأنحاء اللغات الأوروبية، يرجع إلى اختلاف الظروف التاريخية، فهذه الأنحاء وضعت لتقنين لغات متكلمة وإغنائها بشيء من تراث اليونانية واللاتينية (ولذلك بقيت حتى عهد قريب متأثرة بنحو هاتين اللغتين) في حين أن النحو العربي، وضع في بداية تكوين الدولة الإسلامية الكبرى، لحفظ اللغة العربية من ناحية ونشرها من ناحية أخرى، فقد كانت لغة مشتركة لسكان شبه الجزيرة العربية الذين أسسوا هذه الدولة، كما كانت لغة القرآن الذي آمن به معظم السكان في أقاليمها المختلفة، فالتقت حاجة العرب الذين سكنوا الأمصار الجديدة وبعدوا عن بيئاتهم الأصلية، والأجيال المولدة من سلالاتهم، الذين تعرضت لغتهم للاضطراب والاختلاط، والمستعربين من أبناء الشعوب الأخرى، عند تسجيل اللغة العربية الصافية . كان عند الغربيين انتخال لما هو موجود فعلاً، وتنظيم وتكملة له بالاستعارة من لغة قريبة أكثر حضارة، وكان عند العرب جمع حريص دءوب لكل شاردة وواردة في اللغة الأصلية، بحيث لا يهملون شيئاً منها، ولا يقحمون شيئاً فيها، لذلك حدث التطور اللغوي في العربية خلال العصور التالية "من وراء ظهر النحو" إن صح هذا التعبير "[3] .

لذلك فأنحاء تلك اللغات، هي في نظر عيّاد أكثر مرونة من نحو اللغة العربية، ولعل هذا السبب هو ما أدى إلى تقدّم الدراسات اللغوية عامة، والدراسة الأسلوبية خاصة عندهم، بسبب اعتمادها على اللغة المحكية بوصفها كائناً اجتماعياً حياً، وهو ما قام به سوسير وتلاميذه من بعده[4] .

---

[1] عبد النبي اصطيف: بين اللغويات والنقد الأدبي 2 : وجوه استلهام، (مجلة **الفكر العربي**، سنة11، عدد61، بيروت، أيلول – يوليو سبتمبر، 1990م) . ص 66

[2] شكري عياد : **اللغة والإبداع : مبادئ علم الأسلوب العربي** . ص ص 108 ، 109

[3] المصدر نفسه ص 109

[4] انظر ص ص 41 – 43 من المصدر نفسه

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

أما الجانب الثاني من المشكلة، وهو دراسة نحو اللغة العربية في إطار المنطق، والذي تمثل بشكل واضح في دراسة ابن جني في كتابه **"الخصائص"**، فيرده عيّاد إلى أسباب ثقافية وحضارية، حيث يقول :

" إن توسع ابن جني في بحث العلل أكثر مما فعل سيبويه، ومحاولة تقريبها من العلل الكلامية غالباً ومن العلل الفقهية حين يضطر إلى ذلك، راجع في تقديرنا إلى المناخ الثقافي في القرن الرابع، فعندما أطل هذا القرن كانت الكتب المترجمة عن اليونانية قد كثرت وشاعت في أيدي الناس، واختفت الشعوبية – أو كادت – مع أسبابها العنصرية، بعد أن أصبح معظم الحكام من غير العرب، وحل محلها صراع عنيف بين الثقافة اليونانية – وهي الثقافة الوحيدة المهمة في العصرين القديم والوسيط – والثقافة العربية ... فابن جني إذن في بحثه عن علل النحو يحاول أن يقيم نظاماً عقلياً شبيهاً بالمنطق ومختلفاً عنه في الوقت نفسه، كما كان "علم الكلام" شبيهاً بالفلسفة ومختلفاً عنها "[1] .

وهذه النظرة المنطقية امتدت أيضاً لتطول علوم البلاغة التي هي وليدة علم النحو، إذ استمرت الفلسفة النحوية " سارية في البلاغة، على الرغم من تغير المشكلات وتغير وجهة النظر، تلك الروح التي ظلت عقلية وصناعية، رغم تحررها من القوالب الثابتة للمنطق الصوري، لقد أصبحت البلاغة – نظراً وإبداعاً – كياناً معقداً يهدم قوانين العقل مستخدماً النظر العقلي، يحفل بالمبالغة في الإفراط في الصنعة "[2]، ويلخص شوقي ضيف هذا الوضع بقوله :

" وندخل في عصر الملخصات والشروح والتعقيد والجمود، ويضع الفخر الرازي أول ملخص لمباحث عبد القاهر جامعاً بعض فنون البديع، ومضيفاً إلى ملخصه من الفلسفة والمنطق والكلام ما عقده به تعقيداً، ويلخص بعده السكاكي عبد القاهر والزمخشري مفيداً من تلخيصه في صورة أشد إجمالاً وتعقيداً مثلها في القسم الثالث من كتابه **"المفتاح"**، وتوالت الشروح تفك معميات هذا التلخيص، وتلقانا أسراب تنحرف عن هذا الاتجاه، ولكنها لا تكاد تضيف جديداً، ويلخص الخطيب القزويني مختصر السكاكي ويذيع تلخيصه وتكثر الشروح عليه مليئة بأعشاب ضارة من الفلسفة والمنطق والكلام والأصول والنحو ومن مناقشات لفظية، حتى لتختنق البلاغة اختناقاً، ويتكاثر التصنيف في البديع وتلخص فنونه التي بلغت نحو مائة وخمسين أو تزيد في قصائد سموها البديعيات، ويضطرون إلى شرحها في صور مكررة مملة "[التمييز من الباحث][3] .

وقد ساق لطفي عبد البديع – في إطار حديثه عن هذا الموضوع – أمثلة كثيرة عن إفساد المنطق لبحوث اللغة والبلاغة عند اللغويين العرب القدماء، وقال في أثر ذلك :

" لقد أتت نظرية اللغة عند البلاغيين من أمرين : أولهما الحدود التي أقامها النظر العقلي بين لحظات الكلمات الحية، مما أفضى إلى عقمها وتعطيلها مما لها من قدرة على اقتناص مظاهر الوجود وإحضار الكائنات وتمثيل الأشياء، وثانيها التحليل المنطقي الذي لا يعتبر في الحكم على الشيء قصور المحكوم

[1] المصدر نفسه ص 119
[2] المصدر نفسه ص 121
[3] شوقي ضيف : **البلاغة تطور وتاريخ**، (دار المعارف، ط6، القاهرة، د ت) . ص 6

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

عليه وبه والحكم بحقائقها، بل يجري الجمل والعبارات مجرى القضايا المحضة التي لا مرجع لها في باب المعرفة إلا الحدود والتعريفات "[1] .

وقد تناول عيّاد تأثر البلاغة العربية القديمة بالمنطق في كتابه " **أرسطو طاليس في الشعر** " الذي قام فيه عيّاد بجهد ضخم، تمثل في ثلاثة جوانب : أولها تحقيقه لترجمة متى بن يونس القنّائي لهذا الكتاب من السريانية إلى العربية، وثانيها قيامه بإعادة ترجمة هذا الكتاب من اليونانية إلى العربية مستعيناً بترجمات أجنبية له، وثالثها قيامه بتتبع رحلة هذا الكتاب عند البلاغيين والنقاد العرب القدماء ابتداءً من الجاحظ وانتهاءً بحازم القرطاجني، هذا العالم الذي لم يلق الاهتمام الكافي من العلماء العرب المحدثين قبل عيّاد، حيث وجد أن البلاغة قد تأثرت به في خمس مسائل حددها عيّاد، وهي مسائل : "اللفظ والمعنى" و"التخييل والمحاكاة" و"الصدق والكذب" و"النظم" و"الطرق الشعرية"[2]، متناولاً هذه المسائل مسألة مسألة ماراً بكل واحدة منها على البلاغيين العرب القدماء الذين وجد لها أثراً في كلامهم ابتداءً من الجاحظ حتى حازم القرطاجني[3] .

ومن ثَمَّ تساءل عيّاد عن إمكانية توظيف النحو والبلاغة في صورتهما المنطقية بقوله : " هل أجدى عملهم [النحويين]هذا على النحو واللغة ؟ وعندي أن هذه الفلسفة النحوية بناء قائم بذاته، فهي ضروري لإتقان اللغة، ولكنها أولاً وأخيراً فكر فلسفي وعمل فني في الوقت نفسه، وسواء نظرنا إليها من جانب الفلسفة أم من جانب الفن، فليست لها أية فائدة علمية، ولكن لها تأثيراً عظيماً في تشكيل حساسية من يتعاطونها "[4]، فإخضاع النحو ثم البلاغة للمنطق، أدى إلى نتيجة مفادها " أن الإبداع نظر إليه على أنه كامن في اللغة نفسها، وكل عمل المبدع أن يستخرجها منه، إذ لم يعد في استطاعته أن يجذب اللغة إليه كما كان الشعراء المتقدمون يفعلون، فاللغة في عظمتها وجلالها لا تسمح له إلا بأن يخدمها، وقليلون هم العباقرة الذين استطاعوا أن يملكوها "[5] . ومعنى ذلك أن منطق النحو والبلاغة يتطلب من المبدع – في نظر عيّاد – الخضوع لسلطان النحو والبلاغة ومواضعاتهما، في حين أن عيّاداً مؤمن بالحرية شرطاً لقدرة المبدع على الإبداع الحق .

---

[1] لطفي عبد البديع : **التركيب اللغوي للأدب، بحث في فلسفة اللغة والأستيطيقا**، (الشركة المصرية العالمية للنشر، ط1، القاهرة، 1997م) . ص ص 40، 41 وانظر ص ص 5 - 44 من المرجع نفسه

[2] شكري عيّاد : **كتاب أرسطو طاليس في الشعر**، (نقل أبي بشر متى بن يونس القنّائي من السرياني إلى العربي، حققه مع ترجمة حديثة ودراسة لتأثيره في البلاغة العربية الدكتور شكري محمد عيّاد ، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر ، القاهرة 1386 هـ ، 1967م) . ص 247

[3] انظر المصدر نفسه ص 255

[4] شكري عيّاد : **اللغة والإبداع، مبادئ علم الأسلوب العربي** . ص 121

[5] المصدر نفسه ص 122

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

فهل يعني ذلك أن يتجه عيّاد للخيار الثاني، وهو جعل اللهجات العامية في الأقطار العربية[*] المرجع اللغوي المطلوب ؟ . الواقع أنه يرفض هذا التوجه، ويبحث عن توجه أسمى وأنسب فيقول :

" إنه لا وجود لشعب بدون لغة، وما دام الشعب العربي موجوداً فاللغة العربية هي لغته، ولكنك تلاحظ أننا قلنا "الشعب العربي" ولم نقل "الشعوب العربية" بصيغة الجمع، وبعض الناس يستعملون صيغة الجمع، ليسوغ لهم أن يجعلوا العربية لغات متعددة لا لغة واحدة، ومن ثَمَّ يضعون القواعد والمعاجم لعامية مصر أو عامية لبنان أو عامية نجد، كما يدرسون الأدب المكتوب بكل من هذه اللهجات وغيرها **على أنه وحدة متميزة** [التمييز في الأصل] ، وفي هذا التوجه لا في الدراسة نفسها يكمن الخطأ (ولعله مقصود)، فأمامنا الآن بمقاييس المنطق مثال "للدور" المرذول : عندنا شعوب عربية متعددة لأن عندنا لغات عربية متعددة، وعندنا لغات عربية متعددة لأن عندنا شعوباً عربية متعددة ... فلدينا "في الواقع" لغة عربية واحدة، إذا أخذنا بالمقياس المعترف به عند جمهور اللغويين ... وهو أنه إذا التقى شخصان وفهم كلاهما لغة الآخر، رغم بعض الاختلاف في نطق المفردات والتراكيب، فهما يتكلمان لغة واحدة وإن اختلفت لهجتاهما "[1] .

إذن، فسبب استبعاد عيّاد اللهجات العامية في الأقطار العربية، عن أن تعد هذا المرجع سبب وجيه، وهو أنه يسعى إلى وضع مبادئ علم أسلوب عربي لكل الناطقين بالعربية،

" ومن القواعد المقررة عند علماء الاجتماع، أن اللغة القومية هي أهم مميز للدولة القومية، وأن حدود اللغة القومية هي غالباً حدود الدولة القومية، ولكن لدينا شعوباً عربية متعددة، لأن لكل شعب عربي كيانه الاجتماعي الخاص الذي تهيمن عليه دولة مستقلة، هذا هو التناقض الذي تعاني منه الشعوب العربية"[2] .

فعاميات الأقطار العربية إذن لا تصلح أن تكون ذالك المرجع، كما أن الفصحى في نظره لا تصلح أن تعد ذلك المرجع، لأن عيّاداً يبحث عن المادة اللغوية التي يمكن الاعتماد عليها لاستخلاص السمات الأسلوبية "بين الأعراف اللغوية المستعملة"، والفصحى ليست من الأعراف اللغوية المستعملة، وإن كانت تشكل الأصل . لذلك فإن عيّاداً يجد هذا المرجع اللغوي يتمثل في شكلين :

أولاً : القرآن الكريم، إذ لا خلاف بين العرب المسلمين وغير المسلمين على أنه،

" كتاب العربية الخالد، وأنه النموذج الأعلى في بلاغة العربية، وأنه ما زال منذ أنزل إلى يومنا هذا يتلى ويحفظ ويستشهد به، أو يشار إليه أو تحتذى تعابيره في كل مجال من مجالات اللغة، من الخطب والأشعار والنثر العربي، إلى الكتابات العادية والأحاديث اليومية، وما زال يهز وجدان كل ناطق

---

* تناول نهاد الموسى قضية الصراع بين الدعوة إلى إحلال عاميات الأقطار العربية محل الفصحى، والدعوة إلى المحافظة على الفصحى كلغة قومية وإحلالها كلغة محكية بدلاً من اللهجات العامية، في كتابه : **قضية التحول إلى الفصحى في العالم العربي الحديث**، (دار الفكر، ط1،عمان ، 1987م) . وذيّل الكتاب ببيبلوغرافيا موسعة عن أهم المؤلفات التي تناولت هذه القضية .

[1] شكري عيّاد : **اللغة والإبداع : مبادئ علم الأسلوب العربي** . ص 100- وفي هذا الإطار يدعو كمال محمد بشر إلى توظيف علم الأصوات بتعليم الناس مبادئه في مستويات الحياة وأشكالها كافة، لتقريب اللهجات العربية بعضها من بعض، أنظر كتابه : **علم اللغة العام : الأصوات**، (دار المعارف، ط7، القاهرة، 1980م) . ص ص 165 - 198

[2] شكري عيّاد : **اللغة والإبداع، مبادئ علم الأسلوب العربي** . ص ص 100 ، 101

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

بالعربية أو دارس لها، ولو لم تكن لغته الأم، فهو أجدر بأن يكون النص الجامع لأكثر السمات الأسلوبية وأقواها تأثيرا "[1] .

وفي هذا الإطار يصف منذر عياشي القرآن، في مرحلة وحدة المصدر في اللغة العربية، بأنه أصبح " مصدراً لغوياً وحيداً من غير منازع، وأصبحت لغته أداة مثالية للتعبير والتواصل"[2]، ويرد ذلك إلى سببين، أولهما :

"أن البنى اللغوية المستخدمة في أداء القرآن وإنجازه، هي البنى اللغوية نفسها المستخدمة في أداء العرب وإنجازهم، وهذا يعني من هذه الوجهة أنه انطبق قاعدياً على قواعد اللغة المكتسبة آلياً عند المتكلمين، فوافقت بناه اللغوية بنى اللغة التي فطر المتكلمون عليها، والسبب الثاني لأن القرآن من حيث هو أداء (performance) بلغ حد الإعجاز دون أن يصدم فطرة المتكلم، وبذلك غدت آياته من ناحية الإعجاز اللغوي أرقى ما يود العربي قوله لو كان له إلى مثل ذلك سبيلاً [لعل الأصوب سبيلٌ]"[3] .

ثانياً : كتب النحو العربي، ولا سيما المتقدمة منها

" حيث نجد مفهوم الإبداع الجماعي واضحاً كل الوضوح، ثم تأتي كتب البلاغة بعد ذلك، ولم تكن البلاغة في نشأتها ومنهجها والجانب الأكبر منها إلا فرعاً من دوحة النحو، احتفظ بكثير من نضارة الأصل : احتفظ بما أظهرته الأعمال النحوية الأولى من اهتمام بتأثير المعنى في اللفظ، وزاد عليها معيار الاستحسان الذي أبرزته دراسات المتكلمين الأوائل، في الإعجاز ودراسات الأدباء في فنون الخطابة والشعر والنثر "[4] .

وكلام عيّاد هذا لا تناقض فيه – من وجهة نظر الباحث – فهو يقصد بهذا المرجع كتب النحو العربي "المتقدمة منها" أي البعيدة عن الخضوع للدراسات المنطقية، وهو بهذا يعني تحديداً كتاب سيبويه، الذي درس النحو العربي في المرحلة الأولى من التقعيد للنحو، ويستثني الكتب النحوية التي درست النحو دراسة منطقية ككتاب "**الخصائص**" لابن جني، وقد ألمع عيّاد إلى هذا المعنى في مرحلة متقدمة من دراساته الأسلوبية، في مقدمة كتابه "**يوم الدين والحساب**"، عندما تمثّل كلام أستاذه أمين الخولي في شرح منهج مدرسة التفسير الأدبي للقرآن الكريم، الذي قال فيه الخولي : " على أن النظرة البلاغية في هذه المركبات ليست هي تلك النظرة الوصفية التي تعنى بتطبيق اصطلاح بلاغي بعينه، وترجيح أن ما في الآية منه هو كذا لا كذا أو إدراج الآية في قسم من أقسام البلاغة دون سم آخر!! كلا ، بل على أن النظرة البلاغية هي النظرة الأدبية الفنية التي تتمثل الجمال القولي في الأسلوب القرآني ... "[5]، أي بمعنى إخضاع البلاغة بوصفها أداة لدراسة النص القرآني دراسة أسلوبية، لا استخدام آيات القرآن الكريم أمثلة وشواهد على تلك الجزئية من البلاغة أو تلك .

---

[1] المصدر نفسه ص 102

[2] منذر عياشي : **قضايا لسانية وحضارية**، (دار طلاس للدراسات والنشر، ط1، دمشق، 1991م) . ص 92

[3] المرجع نفسه ص ص 92، 93

[4] شكري عياد : **اللغة والإبداع، مبادئ علم الأسلوب العربي** . ص 102

[5] أمين الخولي : **مناهج تجديد في النحو والبلاغة والتفسير للأدب**، تقديم الدكتور شكري عيّاد . ص ص 16- وانظر إشارة عيّاد إلى هذا الكلام في مقدمة كتابه **دراسات قرآنية : يوم الدين والحساب** . ص 9

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ويتوضّح هذا المعنى المشار إليه، من خلال رد عيّاد بعض المآخذ التي قد تؤخذ على هذا المرجع، إذ يقول :

" ونحن بهذه العودة إلى الأصول لا نهدم المبدأ الذي اعتمدناه، وهو النظر إلى اللغة العربية المستعملة في هذا العصر، ولا نفترض ثبات اللغة على حال واحدة منذ عصر سيبويه، ولكننا لا نعرف – مع غياب نحو تاريخي للغة العربية – مصدراً أجدى على الدراسة المعاصرة من هذه المصادر الأولى، وذلك لسببين : لعناية هذه المصادر بالمعنى، ثم لما يظهر فيها من استقراء واسع للغة العربية في مختلف أشكالها ولهجاتها ... ويجب أن نضيف إلى هذين السببين سمة أخرى مميزة للكتابات النحوية في أدوارها الأولى، تلك هي اهتمامها بالبحث في منطق اللغة تحت ما سموه "العلل" ... على أن رجوعنا إلى هذه الأصول وامتياحنا من بحرها، لا يدخل في باب التقليد والتعبد للقديم، فنحن - أولاً – نضيف إلى هذه القراءة خبرتنا باللغة العربية العصرية، أو بتعبير أدق إننا نقرأ ما نقرؤه في كتب النحو القديمة، وفي عقلنا مراقب مكون من صور اللغة التي نكتبها ونقرؤها ونسمعها ونتكلم بها "[1] .

بمعنى أن عيّاداً ينظر إلى القرآن الكريم وكتب النحو والبلاغة القديمة، على أنهما مرجعان حيّان، ينضاف إليهما النظر المستمر والمتابع لإمكانيات اللغة العربية في حاضرها المعاصر، لذلك فهو مؤمن

" أن في اللغة العربية كلغة، صفات جمالية إذا وصفناها بالعراقة، فنحن لا نعني القدم بالضرورة، فاللغة العربية ممتدة وحية إلى يومنا هذا، ومن ثَمَّ نصفها بالعراقة، أي أن فيها عناصر ثابتة ضمنت استمرارها : عناصر فكرية أو جمالية، بل عناصر جمالية أكثر منها فكرية، لأن العربية إن تخلفت في الفكر فلم تتخلف في الإبداع "[2] .

ويحاول عيّاد أن يبحث عما في هذا المرجع اللغوي (القرآن الكريم وكتب النحو والبلاغة العربية في مصادرها الأولى) من إمكانات، وقد بين أن القرآن هو كتاب العربية الصالح لكل زمان ومكان، أما علم النحو فقد لفت انتباهه ملحظ مهم يدل – كما يرى عيّاد – على مرونة هذا العلم، وهي عبارة يكثر سيبويه استخدامها في "كتابه" وهي قوله **"هذا لا يتكلم به ولكنه تمثيل"** وقد استفاض عيّاد في شرح الدواعي التي أدت بسيبويه إلى استخدامها[3]، وخلاصة الفكرة أن النحويين العرب الأوائل وسيبويه واحد منهم، لم تكن قد ظهرت عندهم فكرة القاعدة والشذوذ عن القاعدة، فكان سيبويه يستخدم هذه العبارة، ليدل على ما يصنعه النحوي بالتراكيب التي ترد على خلاف القاعدة، فالقاعدة أو القانون النحوي هو في نظر عيّاد "العبارة المستعملة" والتمثيل النحوي، وهو "الخروج عن القاعدة" يوحي لعيّاد بملحظ أسلوبي مهم، وهو أن

" لهذه الوقفات والتعليقات دلالة أسلوبية مهمة : فمع أن سيبويه لا يبين فرقاً معنوياً بين العبارة المستعملة والتمثيل النحوي، فإن مجرد النص على أن هذا التمثيل "لا يتكلم به" أو "يقبح في الكلام"

---

[1] شكري عياد : **اللغة والإبداع : مبادئ علم الأسلوب العربي** . ص 103

[2] المصدر نفسه ص 99

[3] انظر ص ص 103 – 106 من المصدر نفسه

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

يعني الشعور بأن الفعل اللغوي في ذاته نشاط إبداعي، يمكن أن يتجاوز الحدود الأكثر منطقية والتي يدل عليها النحوي بالتمثيل "[1] .

فالذي يهم عيّاداً في قراءته لكتاب سيبويه، أن الفعل اللغوي في حد ذاته نشاط إبداعي، فالنحو بوصفه علماً معيارياً لم يغلق على نفسه باب الجمود، وعبارة سيبويه السابقة الذكر، تدل على أن النحو العربي أخذ بالحسبان اللغة بوصفها نشاطاً إبداعياً يظهر فيه الجديد، مثلما تمثل القاعدة فيه الأصل، وهذا الجديد (قياس أو تمثيل ما لم يتكلم به على القاعدة)، مدخل مهم إلى أن النحو قادر على أن يعيش العصور كلها بتقبله للجديد الذي لا يسيء إلى القاعدة .

المبدأ الثالث ـ إمكانيات اللغة العربية في حاضرها[*] .

إن شكري عيّاد مؤمن بداية بالإمكانيات الكبيرة للغة العربية، التي تضعها، في نظره، في المحل الأول من لغات العالم، من حيث قدرتها على التعبير والتفاعل مع وجدان الناطقين بها، لذلك فهو يقول : " فمع أن للغة العربية عبقرية تضعها في المحل الأول من لغات العالم، من حيث صلاحيتها للتعبير الفني، ومع أن الثقافة العربية حافلة بثمار رائعة للفكر والفن، فإن اللغة العربية والثقافة العربية في بعثهما الحاضر، لا تزالان تقومان باكتشافات وتجارب وتعديلات كثيرة حتى تتفقا مع وجدان الإنسان العربي المعاصر"[2]، لذلك فهو يرى أن هذه الإمكانيات متمثلة في الجوانب التالية :

أ – القياس .

حيث يعرف عيّاد القياس بأنه " أن تعرف قوانين العرب في كلامها، وتلتزم هذه القوانين فيما تقوله من كلام جديد لم تقله العرب "[3]، فعلم النحو في اللغة العربية، الذي كان عند العرب على شكل جمع حريص دؤوب لكل شاردة وواردة في اللغة الأصلية، ـ كما سبق وقال عيّاد ـ لا يعني أن اللغة العربية قد تقوقعت على نفسها وجمدت، وإنما تتمثل "عبقرية اللغة العربية" بوصفها لغة حياة، في قدرة الناطقين بها على توظيف عنصر مهم، وهو "القياس"؛ أي قياس طريقة جديدة في التعبير على طريقة قديمة، يقول عيّاد :

" فهذه العبقرية إنما تظهر في بناء اللغة نفسه، أي في العملية العقلية التي تحول الوعي المبهم إلى صورة مجسدة، أو تنشئ طريقة جديدة في التعبير بالاعتماد على الطرق القديمة، هذه العملية هي "القياس" الذي يقوم به أصحاب اللغة أنفسهم، ولا يزيد عمل النحويين عن كشفه وتوضيحه، أو هذا ما ينبغي لهم أن يفعلوه "[4] .

---

[1] المصدر نفسه ص 106

[*] ساق تمام حسان في مقالته " اللغة والنقد الأدبي "، أمثلة على ما تقدمه علوم اللغة العربية من إمكانيات في خدمة النقد الأدبي، ولا سيما علم الأسلوب، في جوانب : الأصوات والنحو والصرف والمعاجم والبلاغة وعلم الدلالة – انظر المقالة في (مجلة **فصول**، مجلد 4،عدد 1، 1983م) . ص ص 116 - 128

[2] انظر تقديم عيّاد ودراسته النقدية لمجموعة قصص جزائرية (**نفوس ثائرة**) لعبد الله الركيبي . ص ص 7- 9

[3] شكري عيّاد : **في البدء كانت الكلمة** . ص 175

[4] شكري عيّاد : **اللغة والإبداع : مبادئ علم الأسلوب العربي** . ص 107

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

فعلى الرغم من أن النحو قد عمل على تقنين قواعد اللغة في أشكال ثابتة، إلا أن مما لا يجب إغفاله – في نظر عيّاد - أن " اللغة ليست نظاماً هندسياً محكماً، ولو كانت كذلك لتوقفت عن الحياة وخلت من الإبداع، وما من لغة إلا وفيها فجوات ومخالفات (أي اختيارات باصطلاح علم الأسلوب) يمكن أن يسميها النحاة – حين يغلب عليها الطابع التعليمي على الطابع العلمي – شذوذاً، ولكنها عند سيبويه والنحو غض في بداية نضجه، تُسجّل مع التنبيه إلى أنها حالات خاصة لا ينبغي تجاوزها "[1] . فالإبداع الجماعي الذي يقوم به الناطقون بالعربية منذ تاريخها الأول، لم يتوقف

" ولم يزل الناطقون بالعربية – إلى يوم الناس هذا – يزيدون فيها مفردات وتراكيب لم يسمع بها الأوائل – بما هي ظاهرة اجتماعية – تخضع في حركتها لقوانين أشبه بقوانين السوق، فالكلمة الرائجة كالسلعة الرائجة، هي تلك التي تعود الناس استعمالها في حياتهم اليومية، وهناك كلمات كالسلع التي لا تستعملها أو لا تحتاج إليها إلا فئة خاصة، وهذه هي الكلمات الاصطلاحية، وليس من السهل أن تضيف إلى الاستعمال اليومي كلمة جديدة، كما يصعب أن تضيف سلعة جديدة، ولكنها إذا قبلها الجمهور أصبحت جزءاً من حياته، أي جزءاً من اللغة الجارية، ولغة الأدب في منزلة وسط : فلا هي لغة اصطلاحية، ولا هي لغة الحياة اليومية، وميزتها على كلتيهما، الابتكار الفردي الذي يكسب اللغة مرونة وقدرة على التجدد والنماء "[2] .

ومن الأدلة التي يسوقها عيّاد على عبقرية اللغة العربية، أن الناطقين بها في العصر الحديث استطاعوا، وفقاً لقاعدة العرض والطلب – أن يكسبوا بعض المفردات القديمة دلالات جديدة، توافق الاستعمال العصري الحديث، كما استطاعوا ابتكار كلمات جديدة، اعتماداً على الخاصية التي منحتهم إياها اللغة وهي القياس، ومن المفردات التي يراها عيّاد تمثل لهذين الجانبين :

" القطار – المحطة – السيارة - ... الفصل أو الصف – الكلية – الجامعة - ... الخ ، فكل هذه الأسماء لم تعد تعني ما كانت تعنيه قديما، ولكنها انتقلت إلى المعنى الجديد عن طريق المجاز، أو إطلاق اسم الجنس على النوع، وكلاهما شائع في كلام العرب، ومنها كلمات مهجورة، فأصابها المعنى الجديد مثل كلمة "القطار" وأصلها من قطر الإبل يقطرها، أي جعلها على نسق، والقطار كما يبدو من شرح اللسان، مصدر أطلق على الإبل التي تكون على هذه الصورة "[3] .

فالقياس إذن يمنح اللغة العربية القدرة على الإبداع اللغوي الذي يمكنها من التجدد، ومن ثَمَّ مواصلة الحياة باستمرار[4]، لذلك فلا مماراة في " أن اللغة العربية قد تطورت تطوراً واسع المدى منذ العصر الجاهلي وأنها ستظل تتطور، ولكن هذا التطور ينبع منها ويصب فيها دائماً، فهو إذن تطور كامن فيها ككمون الشجرة في البذرة، تنمو الشجرة وتتساقط بعض أوراقها ولكن

---

[1] المصدر نفسه ص 108

[2] المصدر نفسه ص ص 108 ، 109

[3] المصدر نفسه ص 110

[4] أنظر المصدر نفسه ص ص 107-110/ وانظر كلاماً موسعاً عن هذا الجانب في كتاب إبراهيم أنيس : **دلالة الألفاظ**، (مكتبة الأنجلو المصرية، ط7، القاهرة، 1993م) . ص ص 146 - 151

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الشجرة باقية، وإلى هنا يجب أن ينتهي التشبيه"[1]، حيث يلاحظ عيّاد في نظرة عامة منه – في هذا الإطار – أن " السمة المميزة للأعمال الروائية الطليعية في هذا القرن [العشرين] هي أن الرواية لم تعد "تستخدم" اللغة، بل أصبحت هي نفسها تشكيلاً لغوياً، يبدأ التشكيل من الألفاظ المفردة بتركيب ألفاظ جديدة من المفردات المعهودة، أو بعث كلمات مهجورة أو مستمدة من إحدى اللهجات غير الأدبية، أو اختراع كلمات جديدة تماماً، حتى تصير الجملة اللغوية أشبه بالجملة الموسيقية من حيث إنها تشكيل صوتي "[2] .

ب - الاتساع في الكلام .

فاللغة في نظر عيّاد، هي إرث مشترك، يمتد عبر الأجيال وعبر الجماعات وعبر الوظائف العملية

> " يأخذ كل إقليم ما يناسبه، ليجريه في شئون حياته اليومية، فيكون ما يتحدث به في هذه الشئون "اللهجة" وتأخذ كل بيئة اجتماعية ما يتفق مع حاجاتها ونمط حياتها، فيكون ذلك قانونها أو عرفها اللغوي، ويأخذ منها أصحاب كل مهنة ما يفي بأغراضهم، فيكون ذلك اصطلاح أصحاب المهنة، وتتعدد الفروع وتتشابك إلى ما لا نهاية، حتى تكون لكل فرد لهجته الخاصة التي تتألف من عناصر من اللهجة والقانون والاصطلاح، ويأتي الأدب فيقبل ذلك كله ويدخله في مادته، ويخضعه لأغراضه، فتكون الأساليب الأدبية، ويمتد ذلك من جيل إلى جيل بلا انقطاع، فيكون النسيج غير المرئي الذي يضمن بقاء الأمة كافة "[3] .

وهذه الخاصية من خصائص عبقرية اللغة العربية التي يوردها عيّاد، والتي لاحظ أن سيبويه يشير إليها إشارات متعددة، ويعني به سيبويه " الخروج عن حدود العلاقات المنطقية العادية التي هي قوام النحو"، ويذكر عيّاد من أمثلتها : إضافة المصدر إلى زمنه، والقلب، وإيقاع الفعل لفظاً على غير من هو له في المعنى[4]، حيث فتحت هذه الخاصية المجال واسعاً للبلاغيين فيما بعد، للاستفاضة في الحديث عن المجاز في بابي الإيجاز والإطناب[5] .

ج – الحكاية .

وهي سمة أسلوبية " تنبه لها سيبويه، وشغلت حيزاً صغيراً في النحو من بعد، ولم يلتفت إليها البلاغيون رغم صلتها الوثيقة بعملهم ... وقد اقتصر النحويون على جانب صغير منها، وهو ما يسمي الإعراب "[6]، والمقصود بها أن يحاكي المستمع لفظة تكلم بها المتكلم في سياق كلامه، فيوردها بحركتها الإعرابية نفسها، وإن لم توافق حركتها الإعرابية موقعها الجديد في كلام المستمع، كأن يقول المتكلم : ما عنده تمرتان، فيرددها السامع بقوله : دعنا من تمرتان، وهي ترد

---

[1] شكري عياد : **في البدء كانت الكلمة** . ص ص 169،170
[2] شكري عياد : **على هامش النقد** . ص 46
[3] شكري عياد : **في البدء كانت الكلمة** . ص 169
[4] شكري عياد : **اللغة والإبداع، مبادئ علم الأسلوب العربي** . ص 111
[5] انظر المصدر السابق نفسه ص ص 111 - 113
[6] المصدر نفسه ص 113

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

في مواضع كثيرة من كلام العرب، منها : السؤال والجواب، وما يجيء بعد لفظ القول وأسلوب الحوار[1]، وتأتي كذلك في البلاغة، ولا سيما فيما أطلق عليه البلاغيون اسم "المقاربة في التشبيه"، وهو أن يشبه الشاعر صورة بصورة، بحيث تحاكي الصورة الثانية الصورة الأولى، ويقوم وجه الشبه بدور الرابط بين السياقين أو الصورتين، كأن يشبه الشاعر طيب أنفاس المحبوبة بنسيم الروض المعطار وغيرها[2] .

المبدأ الرابع ـ تشكل الظاهرة الأسلوبية بين المنشئ والناقد .

أ- المنشئ .

تتشكل الظاهرة الأسلوبية – في نظر شكري عيّاد - عند المنشئ وهو يبدع نصه، من خلال استغلاله خامات اللغة : الأصوات والمفردات والجمل، لتكون سياقاً لغوياً ذا علاقة بالسياق الأكبر، وهو الظروف المحيطة بالنص : أحوال الكاتب الفكرية والنفسية، والظروف الاجتماعية، وصولاً إلى تجسد النص على شكل "رؤية" كلية يعمل الكاتب على إيصالها للمتلقي .

حيث يناقش عيّاد بداية، مسألة الفرق بين لغة الحياة الجارية اليومية ولغة الكتابة واللغة العلمية، والدور الذي يقوم به الكاتب لتمتاز لغته من لغة الحياة العادية، فلغة الكتابة تستخدم لغة الحياة الجارية (باستبعاد اللهجات العامية وفق ما يذهب إليه عيّاد)، لكن " التغيير الذي يحول مادة اللغة العادية إلى عمل فني، هو أن الكلمات تبتعد عن علاقاتها العادية، وتبحث عن علاقات جديدة . الكلمات في علاقتها بعضها ببعض وبالبيئة المحيطة أيضاً، هي ما يسمى السياق في علم اللغة" [3] . فالذي يحدث هو أن الكاتب – في إنشائه لنصه - يستخدم لغة الحياة العادية، بحيث ترتبط مفردات هذه اللغة، في هذا الاستخدام، بعلاقات جديدة فيما بينها أفقية ورأسية، لتفيد من تكوّن هذه العلاقات دلالات جديدة، بحيث يحدث في لغة الكاتب ما يسميه عيّاد "فجوات وهزات وزلازل" في هذه العلاقات الجديدة والدلالات الجديدة، حيث يشبه عيّاد اللغة العادية بقطعة من الأرض، وما يقوم به الكاتب هو إعادة تشكيل قطعة الأرض وتغيير طبوغرافيتها، بحيث ينتج عن هذا التغيير العمل الأدبي الذي يحمل "مرآة الكاتب" وهو مصطلح يعني الرؤية Vision التي يريد الكاتب تجسيدها في هذا العمل، يقول عيّاد :

> " مرآة الكاتب تعكس رؤية للعالم، وإذا نظرت في مرآة الكاتب، أي الكاتب الذي هو مرآة، رأيت عالمه، ولكن قصة الفجوات والهزات والزلازل مختلفة عن ذلك، فهي تقدم نموذجاً لما يجري في اللغة التي نستعملها كل يوم لنقضي بها حوائجنا، فيجب أن تكون أرضاً ثابتة . الذي يحدث أن الكلمات والتراكيب في هذه اللغة تتزحزح عن أماكنها، تنزلق أو تبرز أي تتغير أوضاعها وتبعاً لذلك معانيها،

[1] انظر المصدر نفسه ص ص 112 - 115
[2] المصدر نفسه ص 116
[3] المصدر نفسه ص 127

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ولا تعود كتلة واحدة بل تظهر فيها فجوات : يعيد الكاتب تشكيل قطعة الأرض، وتتغير طبوغرافيتها ."[1]

وفي هذا الإطار يعقد عيّاد مقارنة بين نصين، أحدهما أدبي والآخر علمي، مجهولي المؤلفين، يتحدثان عن موضوع واحد وهو "الشمس" ضارباً أمثلة من مقاطع منهما، ليشرح الفروق بين لغتيهما، فيقول، في كلام مطول :

" ففي النص الأدبي تبدو سيطرة العاطفة على التعبير الفني، إذ تقع عين الكاتب على مظاهر الجمال في الشمس في فصل الصيف والشتاء على حد سواء، ذلك أنه يستقي من معين عاطفي . قد يلجأ الكاتب إلى تحقيق إيقاع في جملة يتمثل في تشابه قوافيها أو تلاؤمها في ضمير الغائب : نعظمها – نجلها – نارها .. الخ ويستعين بألوان من المحسنات البديعية كالطباق في مثل قوله : "تقسو وترحم، وتشتد وتلين" لأن المقابلة بين المتضادين تزيد في وضوح المعنى وجلائه ما دامت لم تصل إلى حد المبالغة . ويستعين بألوان بيانية من تشبيه للشمس بالمربي الحكيم، وتشبيه نارها بنار الحب، وجمالها بجمال الغادة. ومن استعارة كقوله : غلي جوفنا، وأرسلت رسولها (القمر) وضمد ما جرحت، ومن تشخيص، حيث يخاطبها مخاطبة العاقل، ويخلع عليها بعض خصائص الإنسان من مثل قوله : تقسو، وترسل، وتكوي، وخشيت، وأدركتها الغيرة، وغيبته، وتنتقم من رسولها .. ثم هو يصور احتجابها وراء السحب شتاءً بتعبير فني غير مباشر فيه إيحاء فني، إذ يقول : تشاغلك فتظهر وتختفي، وتسفر وتحتجب، وتخرج من قناعها ثم تتقنع ... والتعبير الأدبي هنا يستمد صدقه الفني من شدة شعور الكاتب بما يكتب، وإحساسه به ومعايشته له، ومن توظيف إمكاناته اللغوية والفنية من أجل تصوير ما تشربته نفسه، وسكن أعماقه بدرجة دفعته دفعاً للتعبير عما أحس به، وهو صدق فني وليس مجرد انفعال فوري بل هو وليد ضبط للانفعال وتنظيم له ... أما النص العلمي فيعبر فيه كاتبه عما يقع بين يديه من حقائق، فيجرد نفسه من الشعور الشخصي، ليقف على عناصر موضوعية ويتأمل حقائقه وخصائصه، ويقف على أسبابه ونتائجه، في أسلوب سهل مباشر دقيق . بقصد عرض جملة من المعارف ... "[2].

فالفرق بين اللغات : العادية والعلمية والفنية إذن، يصفه عيّاد بأن السياق في الاستعمال الشفوي، لا ينحصر في الكلام السابق واللاحق، بل يشمل التنظيم والإشارات والموقف نفسه، هذه العناصر كلها مرتبطة بأعراف اجتماعية ثابتة، ومن ثَمَّ يتم الفهم أو تترجم الرسالة بطريقة شبه تلقائية،

" أما في النصوص المكتوبة، فإن اللغة تحمل عبء الرسالة كله، فإذا كانت الرسالة مؤلفة من رموز محدودة الدلالات كما هي الحال في الكتابة العلمية، فإننا لا نستطيع أن نقول إن ثمة إبداعاً، لأن الكلمات لا تتغير دلالتها من نص إلى نص، والعلاقات بينها لا تتجاوز قائمة معروفة يمكن أن يرمز لها بعلامات رياضية أو منطقية ثابتة ... أما الكتابة الفنية فإنها لا تتمتع بمثل هذا الثبات، فهي لا تسك مفرداتها بعيداً عن لغة الحياة الجارية، بل تستمدها من هذه اللغة محملة بكل دلالاتها الوجدانية المتغيرة، لتستغل هذه الدلالات في توصيل رسالة هي بطبيعتها غائمة غير مستقرة "[3] .

---

[1] المصدر نفسه ص 127

[2] شكري عياد بالاشتراك مع يوسف نوفل : **عنترة الإنسان والأسطورة : فصول في التذوق الأدبي** . ص ص 12- 14

[3] شكري عياد : **اللغة والإبداع، مبادئ علم الأسلوب العربي** . ص ص 127، 128

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

فالذي يحصل إذن، هو أن الكاتب يعمل على الإفادة من خامات اللغة الجارية، ليخلق منها نصه الأدبي، بحيث تكتسب هذه العلامات Signs : الأصوات والحروف والمفردات والجمل، عن طريق العلاقات الجديدة فيما بينها، دلالات وجدانية جديدة، ليست ثابتة كدلالاتها في النصوص العلمية، من دون أن تجد لها معيناً من التعبيرات والتنغيمات الشفوية وحركات الجسم، التي تساعدها في استخدام الأفراد المجرد لها على إبراز دلالاتها، ولكن هذه اللغة الأدبية تتحمل العبء وحدها في إبراز تلك الدلالات، عن طريق العلاقات الجديدة الأفقية بينها، بحيث تتغير هذه الدلالات وتختلف عن دلالاتها في الاستخدام العادي، وفق موضعها الجديد في النص، لتشكل من بعد "سياقاً لغوياً Linguistic Context" يحمل رؤية الكاتب Vision، أي الرسالة Message التي يريد إيصالها للمتلقي .

وهنا يصل عيّاد إلى صلة الوصل التي تربط بين عمل المنشئ وعمل الناقد القارئ، وهي إيمانه بأن الصنعة الأسلوبية تخدم الرؤية الفنية، بحيث يستطيع المنشئ - عن طريق الصنعة الأسلوبية - تجسيد رؤيته الفنية في النص الوليد، ويستطيع الناقد الأسلوبي - عن طريق قراءته وتحليله لهذه الصفة الأسلوبية - اكتشاف التفسير الذي يراه مناسباً، والذي يمثل رؤية الكاتب كما يراها الناقد ، يقول عيّاد : " الصنعة الأسلوبية خادم للرؤية الفنية، ولكن الرؤية الفنية لا تستطيع شيئاً بدون ذلك الخادم، بحيث تتنزل هذه الحقيقة عند الكاتب والقارئ منزلة الإيمان الغريزي، الذي يحكم سلوكهما حين الكتابة أو القراءة "[1] .

ب – الناقد .

حيث تتمثل قدرة الناقد الأسلوبي في قراءة السمات الأسلوبية، ومن ثَمَّ اكتشاف العلاقات بينها التي توصله إلى اكتشاف الظاهرة الأسلوبية، ومن ثَمَّ اكتشاف النظام الأسلوبي الذي ينتظم هذا العمل كله، وذلك عن طريق القراءة المتعمقة المتأنية للنص، فقراءة النص الأدبي، في نظر عيّاد،

> " لا تستحق أن تسمى قراءة ما لم يجد القارئ نفسه وقد حملته سحابة وراء الكلمات ... خصوصية الشعور لا تتحقق للقصيدة إلا من خلال خصوصية التعبير، فلا بد للشاعر من أن يصدمنا مرة بعد مرة بأشكال من اللغة غير متوقعة، حتى نعي ما يريد أن يقول ... وإذا تركنا القصيدة تتعامل مع حسنا اللغوي العادي فسنكتشف استعمالاته الخاصة للغة، لأنه يريد منا أن نكتشفها لنصل إلى ما وراءها، هذا- في نظرنا – أساس كاف لفهم موضوعي للقصيدة، ومع ذلك فإن الأمر كله يتوقف علينا، أعني على اتجاهنا الذهني، فإذا كنا نريد أن نفهم هذه القصيدة، أن نعرف لماذا عني هذا الإنسان نفسه بوضع كلمة بعد كلمة وبيت بعد بيت وقافية بعد قافية، ليقرأها أناس لا يعرفهم، فسنجد أن هذه الكلمات تستحق أن نتأمل معانيها، وأن نضم هذه المعاني معنى بجنب معنى لنعرف المعنى الذي وراء المعنى، المعنى الذي ظل ينخر في نفسه حتى أقدم على هذه المغامرة "[2] .

---

[1] المصدر نفسه ص 125

[2] شكري عياد : **مدخل إلى علم الأسلوب** . ص ص 67 ، 68

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

فأول ما يطالع الناقد من النص الأدبي إذن، هو أنه مكون من سلسلة من الحروف والأصوات والكلمات والجمل، بحيث تحمل كل مفردة دلالتها الخاصة قبل انضمامها إلى السياق، ولكنها بعد ذلك تصبح عضواً في هذا السياق الجديد، الذي يعرفه عيّاد بأنه " كل ما يصاحب الكلمة من وقائع، لا الكلمات التي تسبقها والتي تتلوها في النص فحسب "[1]، فهي تحمل "دالاً Signifier" وهو معناها الأصلي، ومن ثَمَّ "مدلولاً Signified" وهو معناها الجديد في السياق Context، والسياق الذي يقصده عيّاد هنا هو السياق اللغوي، وهو الذي يدعوه "السياق الداخلي Internal Context" مفرقاً بينه وبين "السياق الخارجي External Context" وهو الظروف المحيطة بالمنشئ والنص حين تأليف هذا النص . والسياق الداخلي هو عمدة عمل الناقد الأسلوبي، يقول عيّاد :

" ثم إذا كنا نعني بالدراسة الأسلوبية دراسة الأسلوب الأدبي بالذات، فيجب أن نلاحظ أن أهمية السياق اللغوي تفوق كثيراً أهمية السياق الخارجي، فالعلاقات الداخلية – الأفقية والرأسية – بين الوحدات اللغوية التي يتكون منها النص هي عمدة التفسير الأدبي، ومهما يكن بحث هذه العلاقات قائماً على الحدس، فهو حدس يمكن اختبار صحته، ونحن ماضون في القراءة "[2] .

فالسياق اللغوي إذن هو مدار عمل الناقد الأسلوبي، وعمله يقوم على الحدس الذي يمكن اختبار صحته أثناء القراءة، لذلك فعيّاد يرى أن

" الفهم الدقيق للنص كثيراً ما يتطلب تجاوز نتوءاته وفجواته والتفافاته والتواءاته وسائر ما نسميه "أسلوب" الكاتب ... لكي نصل إلى الفكرة الجوهرية فيما يكتب، ولا يمكن تجاوز الخصائص الأسلوبية، إذا لم نتبين حركة الفكر التي وراءها، هذا على المستوى اللغوي الأقرب، أما على مستوى الأفكار الكلية – أي على مستوى التفسير والتقييم – فإننا لن نفهم ما يقوله الكاتب حق الفهم حتى نتبين حدوده، ولن نتبين حدوده حتى نضع أنفسنا مؤقتاً في الزاوية التي ينظر منها إلى موضوعه، وبديهي أننا نسترد أنفسنا، أو نعود إلى منظورنا الخاص حالما نفرغ من عملية القراءة "[3] .

وهنا يحذر عيّاد الناقد الأسلوبي، من أن " بحث العلاقات بين هذه الوحدات اللغوية منفردة أو مجتمعة، وبين الوقائع الخارجية [السياق الخارجي] أياً كان نوعها، فقد يؤدي إلى فروض بعيدة يصعب التحقق من صحتها إلا بالرجوع إلى النص نفسه، وذلك لسببين : أولهما سعة مجال الافتراض، وثانيهما أن الإبداع الفني يباعد بين الرموز اللغوية وبين الوقائع الخارجية "[4] .

وعلى الرغم من أن عيّاداً يرى أن السياق الداخلي، هو مدار عمل الناقد الأسلوبي، فهو يرى ضرورة عدم إغفال السياق الخارجي " فكما أن سلسلة الأنساق والانحرافات تكون نسقاً أكبر يفسر بعضه بعضاً، فإن السياق الخارجي يمكن أن يفسر الكثير من أجزاء ذلك النسق الأكبر أو

---

[1] شكري عياد : **اللغة والإبداع، مبادئ علم الأسلوب العربي** . ص 128
[2] المصدر نفسه ص 129
[3] شكري عياد : **نحن والغرب** ص 39
[4] شكري عياد : **اللغة والإبداع، مبادئ علم الأسلوب العربي** . ص 129

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

السياق اللغوي، كما يمكن أن يفسر جانباً كبيراً من دلالة العمل الأدبي في مجموعه باعتباره علامة "[1]، ومثلما يحذر عيّاد من بحث العلاقات بين الوحدات اللغوية منفردة (الأصوات والمفردات والجمل) أو مجتمعة، وبين الوقائع الخارجية، فهو يحذر كذلك من النظر إليها بوصفها وحدات منفردة أو جزئيات، لأن ذلك " يباعد بيننا وبين الفهم الجيد لهذه الجزئيات نفسها، مثلما يكون التعميم السريع بعيداً عن النظر في الجزئيات، مبنياً في الغالب على الأوهام "[2] .

فعمل الناقد الأسلوبي إذن في نظر عيّاد، هو البحث في السياق الداخلي (السياق اللغوي) لملاحظة علاقات المفردات اللغوية والأصوات والجمل، مع عدم إغفال السياق الخارجي، ومع تركيز الانتباه أثناء القراءات المتكررة على السمات اللغوية، عند ذلك تتكون بين الناقد الأسلوبي والنص علاقة حميمة، بحيث لا يعود النص سلسلة لغوية، وإنما نظاماً " يلتقي نسق من أوله بنسق من آخره، تسري ذبذبة كذبذبة الأوتار من كلمة إلى عبارة، فيتردد صداها في مئات من الكلمات والعبارات "[3]، عند ذلك تتحقق رؤية الناقد الأسلوبي الكاملة لوحدة النص، ويتمكن من إعادة تفسيره وفق الرؤية التي ارتضاها هو، وهذا هو مدار عمل الدارس الأسلوبي .

* * *

وبذلك يكون عيّاد قد قدم مشروعه الأسلوبي " متكاملاً، لأنه وجد علم الأسلوب ينطلق من تحليل النص المكتوب على مبادئ تنتمي إلى اللغة، حيث تعد اللغة مادته الأصلية، وهي نفسها المادة الأساسية للأدب ... لذلك ربط علم الأسلوب بالبلاغة العربية موضحاً تطوره عنها باعتماد منهجية التأصيل التي اقترحها "[4]، والذي مر بمرحلتي : التمهيد والإرساء، اللتين تم استقراء مشروعه الأسلوبي هذا على وفقهما، ويبقى بعد ذلك أن تنتقل هذه الدراسة في الباب التالي لاستقراء منهجه الأسلوبي في الجانب التطبيقي الذي قارب فيه عدداً من النصوص الأدبية وحللها أسلوبياً .

---

[1] المصدر نفسه ص 129
[2] المصدر نفسه ص 130
[3] المصدر نفسه ص 131
[4] جمال مقابلة : مفهوم القيمة في نظرية شكري عيّاد النقدية، (مجلة **آداب المستنصرية**، عدد36، 2001م) . ص 3

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

تمهيد :

تنقسم النصوص الأدبية التي قاربها شكري عيّاد أسلوبياً إلى قسمين، هما : النصوص النثرية (تفسيره الأدبي لظاهرة يوم الدين والحساب في القرآن الكريم، التي مثلت باكورة إنتاجه الثقافي)، والنصوص الشعرية : دراسته **"صيغة التفضيل في شعر المتنبي"**، ومن ثَمَّ تحليله لميمية المتنبي، في القسم الأخير من كتابه **"اللغة والإبداع : مبادئ علم الأسلوب العربي"**، وتحليله لعدد من القصائد الرومانسية لإبراهيم ناجي وأبي القاسم الشابي، في الجزء الثاني من كتابه **"مدخل إلى علم الأسلوب"**، ودراسته **"قراءة أسلوبية لشعر حافظ"** إبراهيم .

وسيقوم الباحث في هذا الباب باستقراء هذه المقاربات، مقدماً تفسيره الأدبي للقرآن الكريم في الفصل السابع، بينما سيفرغ الفصل الثامن لتحليل مقارباته للنصوص الشعرية، لسببين : أولهما شرف القرآن الكريم على سائر الأجناس الأدبية الأخرى، وثانيهما أن دراسته الأسلوبية للقرآن الكريم قد سبقت زمنياً مقارباته للنصوص الشعرية، الأمر الذي يثير أسئلة مهمة : إذا كان عيّاد قد استهل دراساته النقدية، بدراسة ظاهرة يوم الدين والحساب أسلوبياً قبل تأصيله لمبادئ هذا العلم، فكيف ستكون دراسته الأسلوبية هذه ؟ . هل درسه فقط في إطار منهج مدرسة التفسير الأدبي، التي وضع الخطوط العامة لمنهجها أستاذه أمين الخولي، من دون أن يكون لهذه الدراسة علاقة بعلم الأسلوب، ولا سيما أنه قد وضع هذه الدراسة في فترة مبكرة نسبياً من عمره ؟ أم إنه درسه وفقاً لمبادئ علم الأسلوب في مهاده الأوروبية ؟ أم إنها جاءت بين هذا وذاك، أي بين تفسير أدبي ودراسة أسلوبية ؟ . هذه الأسئلة التي سيحاول الباحث الإجابة عنها في هذا الفصل .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الفصل السابع : التفسير الأدبي للقرآن الكريم[*] .

إن منهج شكري عيّاد في تفسيره الأدبي لظاهرة يوم الدين والحساب في القرآن الكريم، هو منهج المدرسة الأدبية في تفسير الكتاب الكريم، وهو المنهج الذي ارتضاه عميد هذه المدرسة أمين الخولي[**]، وهو المنهج الذي يبدأ " بالنظر في المفردات وأصولها اللغوية ومعانيها في العصر الذي نزل فيه القرآن، ثم معانيها الاستعمالية في القرآن " ثم بعد المفردات يكون نظر المفسر الأدبي في المركبات ... " ... "[1]، بحيث " تكون الدراسة الأدبية للقرآن الكريم قائمة على فهم مفرداته وتراكيبه في ضوء الظروف الحيوية المحيطة به "[2]، ويضيف عيّاد محوراً ثالثاً للمحورين السابقين، يبرز تميّز شخصيته العلمية من شخصية أستاذه، وهو محور الأبعاد والمرامي الإنسانية والاجتماعية في التفسير الأدبي، مع إشارته إلى أن هذا المحور ما كان غائباً عن بال أستاذه، حين وضع محوري منهج التفسير الأدبي للقرآن الكريم، يقول عيّاد :

> " تلك أصول المنهج الأدبي في التفسير الأدبي، وما بي أن أطيل الاحتجاج لها، أو أفصل القول فيها ... إنما أقرر هذه المبادئ واعتمدها قبل أن أطبقها على ما أحاوله من دراسة الوصف القرآني ليوم الدين والحساب، ولئن كان لدي ما أحب أن أضيفه إلي هذه المبادئ، فهو أن وراء البحث في المفردات والبحث في الأساليب بحثاً آخر لا يتم التفسير الأدبي – في رأيي – إلا به، فما أحسب أنه غاب عن الأستاذ حين اشترط فيمن يقدم على التفسير الأدبي، أن يدرس بيئة القرآن المعنوية من عقائد ونظم اجتماعية وفنون متنوعة وأعمال مختلفة، إلى سائر ما تقوم به الحياة الإنسانية لتلك العروبة ... "[3] .

وبذلك يكون منهج عيّاد في هذه الدراسة مكوناً من ثلاثة محاور :

1- دراسة معاني المفردات .

2- دراسة الأسلوب، أي طريقة التأليف بين المعاني المفردة لتأدية الأغراض .

3- دراسة المرامي الإنسانية والاجتماعية من القرآن[***] .

وبالعودة إلى السؤال الذي تم طرحه في التمهيد لهذا الباب، المتعلق بالحد الذي يمكن على أساسه عدّ دراسة عيّاد هذه دراسة أسلوبية أدبية، أو بعبارة أخرى، هل يبحث عيّاد في هذه

---

[*] تجدر الإشارة في هذا الموضع، إلى أن عدّ القرآن الكريم نصاً نثرياً أدبياً، ليس موضع اتفاق بين العلماء العرب القدماء والمحدثين، وكذلك عند بعض المستشرقين، فقد اختلفوا في ذلك، إذ ذهب فريق إلى أن القرآن ليس بشعر ولا نثر وإنما هو قرآن وحسب، وذهب فريق آخر إلى أنه نص أدبي نثري، وأنه أسمى النصوص النثرية العربية وأجلها على الإطلاق . انظر في ذلك :

- **مقدمة ابن خلدون** . ص 603
- زكي مبارك : **النثر الفني في القرآن الرابع**، (المكتبة العصرية، بيروت، د ت، ج1) . ص ص 41 – 45
- منذر عياشي : **مقالات في الأسلوبية** . ص 189

[**] انظر حديث شكري عيّاد عن الصعوبات التي واجهتها مدرسة التفسير الأدبي جراء سوء فهم مقاصدها في مقدمة كتابه : **دراسات قرآنية : يوم الدين والحساب** . ص 5 ، وكتابه **تجارب في الأدب والنقد** . ص ص 62 ، 63

[1] شكري عيّاد : **دراسات قرآنية : يوم الدين والحساب** . ص 8

[2] شكري عيّاد : **الرؤيا المقيدة : دراسات في التفسير الحضاري للأدب**. ص 173

[3] شكري عيّاد : **دراسات قرآنية : يوم الدين والحساب** . ص 9

[***] يقدم شكري عيّاد بين يدي هذه الدراسة مقارنة بين منهج التفسير الأدبي ومنهجي التفسير النقلي والعقلي المتمثلين في تفسيري الطبري والزمخشري، محدداً موقفه ومبلغ إفادة منهجه من هذين المنهجين، ويتبع ذلك بنظرات في منهج المستشرقين التاريخي في دراسة القرآن، محدداً كذلك موقفه من هذا المنهج ومبلغ الفائدة منه . انظر المصدر نفسه ص ص 12 - 21

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الدراسة عن خاصيتي الاختيار والانحراف، ويطبق معايير تحديد الانحراف فيها ؟ . ويمكن القول في الجواب عن هذا السؤال، إن هذه الدراسة - برغم أنها نهضت " نموذجاً رائعاً لتفسير موضوعي لوصف القرآن الكريم ليوم الدين والحساب، بأسلوب منهجي دقيق كانت له نتائجه الموفقة "[1] – فإنه لا يمكن عدها تطبيقاً عملياً (أي مقاربة نقدية) وفق مبادئ علم الأسلوب العربي التي أصلها عيّاد، لأنه لا يبحث فيها أسلوبياً عن خاصيتي : الانحراف والاختيار – كما سيلاحظ في مقارباته للنصوص الشعرية في الفصل التالي - وإن كان يستخدم أحد معايير تحديد الانحراف وهو المعيار الكمي Quantitative Criterion . وذلك راجع – في نظر الباحث – إلى أربعة أسباب هي :

أولاً : أن البحث عن خاصية الانحراف في القرآن الكريم، مما لا يليق بقدر هذا الكتاب الجليل الذي أنزله الله هداية للناس، وذلك لأن البحث عن الانحراف وفق المعايير التي حددها عيّاد، إنما يكون في الأعمال الأدبية التي أنشأها البشر، والقرآن الكريم - وإن كان كتاب العربية الأكبر وأثرها الأدبي الخالد - إلا أن القول بأنه ينطوي على انحرافات يمكن تحديدها بوصفها سمات أسلوبية، مما يقلل من قدر هذا الكتاب العظيم ويغض من قيمته، وقد ناقش عبد الحكيم راضي قضية التوفيق بين القول ببلاغة النص القرآني التي تعني انحرافه عن المثال المتصور، وهو لغة العرب في صورتها المثالية، وبين القول بجريانه على قوانين العربية وسننها، وبيّن أن فكرة انحراف القرآن هذه تتعلق بإعجاز النص القرآني بين الطاعنين في هذا الإعجاز والرادّين عليهم من العلماء المسلمين، بمعنى أن فكرة انحراف النص القرآني تتعلق بالإعجاز، ولا يتصور أن القرآن نص أدبي تنطبق عليه فكرة الانحراف الأسلوبي[2].

ثانياً : أن هذه الدراسة تعد باكورة أعمال عيّاد النقدية، ذلك أنه قد وضعه في فترة لم يكن قد رسّخ أقدامه فيها في هذا العلم، ولا سيما أنه يشير في مقدمة هذا الكتاب، إلى أنه وإن طبعه بعد أكثر من ثلاثين سنة من وضعه، إلا أنه لم يجر فيه تغييراً يذكر حيث يقول في ذلك : " هذا بحث سطرته منذ نيف وثلاثين عاماً ... فلم أعاود النظر فيها [صفحاته] إلا بعد سنين طويلة، وأدهشني أنني لم أنقص منها شيئاً ولم أكد أضيف إليها شيئاً "[3].

ثالثاً : أن هذه الدراسة قد وضعت في فترة كان فيها علم الأسلوب اللغوي Stylistic Linguistic ناشئاً، وكان علم الأسلوب الأدبي Literary Stylistic مدار خلاف بين أعلام هذا

---

[1] عفت الشرقاوي : شكري عيّاد ومنهجه في التفسير الأدبي للقرآن الكريم بين مناهج المفسرين في العصر الحديث، ضمن كتاب **شكري عيّاد جسور ومقاربات في التواصل الثقافي** . ص 269

[2] أنظر : عبد الحكيم راضي : **نظرية اللغة في النقد الأدبي**، (مكتبة الخانجي، القاهرة، 1980م) . ص ص 395 – 464، ص ص 475 - 520

[3] شكري عيّاد : **دراسات قرآنية : يوم الدين والحساب** . ص 5

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

العلم في مهاده الأوروبية، حول صلاحية هذا العلم لإخضاعه للدراسة الأدبية النقدية، كما مرّ في الباب الثالث من هذه الدراسة .

رابعاً : أن عيّاداً لم يؤصل مبادئ علم الأسلوب العربي، إلا في عقد الثمانينات من القرن العشرين، أي بعد وضعه لهذه الدراسة بأكثر من خمسة وثلاثين عاماً، وبعد طبعه لهذا الكتاب سنة 1980م .

لكن وعلى الرغم من هذه النتيجة، فإنه لا يمكن القول بحال من الأحوال إن هذه الدراسة خلو من الجوانب الأسلوبية، وبعبارة أوضح فإن هذه الدراسة هي تفسير لوصف يوم الدين والحساب، يستخدم جوانب من علم الأسلوب الأدبي أداةً في هذا التفسير، بدليل اقتباس عيّاد للمقطع التالي من كلام أستاذه امين الخولي الذي يوضح فيه الخطوط العامة لمنهج مدرسة التفسير الأدبي للقرآن الكريم، وهو قول أمين الخولي :

> " وهو [المفسر الأدبي] في ذلك – ولا مرية – مستعين بالعلوم الأدبية من نحو وبلاغة الخ، ولكن لا على أن الصنعة النحوية عمل مقصود لذاته، ولا لون يلون التفسير كما كان الحال قديماً، بل على أنها أداة من أدوات بيان المعنى وتحديده والنظر في اتفاق معاني القراءات المختلفة للآيات الواحدة، والتقاء الاستعمالات المتماثلة في القرآن كله ... "[1].

فعلما النحو والبلاغة هما إذن في نظر الخولي بمثابة أداة في التفسير الأدبي، وليسا هما المقصود الأساسي في هذا التفسير، وهذا يؤكد – ولا شك – ما ذهب إليه الباحث. وهذه "الجوانب الأسلوبية" تتبدى في محاور المنهج الثلاثة كلها :

- ففي محور المفردات يستخدم عيّاد المعيار الكمي، في تحديد توارد أسماء يوم الدين والحساب ومشتقاتها ومرادفاتها، ومن ثَمَّ يشرح معنى كل مفردة منها وقت نزولها في القرآن، وكذلك معاني مشتقاتها ومرادفاتها، كما يقوم ببحث احتمال ورود هذه المفردة أو تلك إلى اللغة العربية، من اللغات المعاصرة للغة العربية في ذلك الوقت، رابطاً هذه الجوانب اللغوية كلها، بالجانب الوجداني في نفس متلقي النص القرآني .

- وفي محور المركبات، يبحث عيّاد عن الخصائص البلاغية العامة المتعلقة بوصف مشاهد يوم الدين والحساب، التي يلاحظ أنها تشكل قواسم مشتركة بين الصور الفنية التي تصف هذه المشاهد، رابطاً ذلك كله أيضاً بالجانب الوجداني في نفس متلقي النص القرآني .

- وفي محور الأبعاد والمرامي الإنسانية، يعمل عيّاد على تفسير مقاصد النص القرآني من تلك الأوصاف في إطار المنهجين : النفسي والاجتماعي . وستعمل هذه الدراسة في الصفحات التالية على استقراء هذه المحاور الثلاثة، للتأكد من مدى صحة هذا الفرض الذي ذهبت إليه .

---

[1] المصدر نفسه ص 8 ، 9- وانظر هذا الكلام في مصدره، وهو كتاب أمين الخولي : **مناهج تجديد في النحو والبلاغة والتفسير للأدب**، تقديم الدكتور شكري عيّاد . ص ص 15 - 17

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

المحور الأول ـ المفردات .

يوطئ عيّاد لكل محور من محاور منهجه الثلاثة، بتمهيد يشرح فيه منهجه في دراسة هذا المحور، حيث يتبين في تمهيده للمحور الأول، أنه ينتقل من الدراسة الأسلوبية اللغوية المحضة، إلى الدراسة الأسلوبية الأدبية، فهو يلتفت في حديثه عن "الألفاظ" بشكل عام – وليس في إطار دراسته هذه فقط – إلى ثلاثة جوانب أسلوبية لغوية تتعلق "بالألفاظ المفردة" وأولها : ابتداء اللفظ بمدلول بسيط ساذج، ثم تطور هذا المدلول خلال حياة هذا اللفظ عبر المراحل التاريخية، حيث يقول في الجانب الأول : " ذلك بأن للألفاظ حياة وتاريخاً كما لكل كائن آخر حياة وتاريخ، فهي تبدأ ذات مدلول بسيط ساذج، ثم يتطور هذا المدلول مع تطور الحياة الإنسانية، وتتشقق المعاني وتتفرع كما تتفرع الصيغ بالاشتقاق، وكلها راجعة إلى ذلك الأصل الأول، محتفظة بإشارة منه عظمت أو قلت " .

وثانيها : البيئة التي يعيش فيها هذا اللفظ ويكثر فيها استخدامه أكثر من غيرها من البيئات، فهو يقول في هذا الجانب : " والاستعمال اللغوي كثيراً ما يميل إلى تخصيص لفظ معين بضرب من التعبير، فهذا لفظ شعري مثلاً، وذلك لفظ سوقي مبتذل، وهذا لفظ يستعمله التجار كثيراً، وذلك لفظ يشيع على ألسنة الصناع ... ". وثالثها : اختلاف الألفاظ حسب المنشئ أو الأثر الأدبي الموجود فيه ذلك اللفظ، فلكل " منشئ ولكل أثر أدبي طريقة في استعمال الألفاظ، تخلع عليها بعض المعاني التي لا تجدها في الاستعمال العادي ... "[1]. وهذه الجوانب كلها جوانب أسلوبية لغوية .

حيث يتبين للدارس – من خلال استقراء هذا المحور ـ أن الجانب الأسلوبي في هذه الدراسة يمر بمرحلتين :

أولاً : مرحلة الدراسة الأسلوبية اللغوية .

وهي تنقسم بدورها إلى ثلاثة محاور رئيسة، مع التنبيه – هنا – على أن هذه المحاور متداخلة، ذلك أن عيّاداً وإن درس المفردات المتعلقة بوصف يوم الدين والحساب وفقاً لها، إلا أنه لم يشرّحها على الطريقة التي سيقوم بها الباحث، وهي :

أ ـ استخدامه المعيار الكمي، حيث يأتي استخدامه لهذا المنهج في ثلاث صور:

1- ذكر عدد مرات تكرّر Frequency المفردة في القرآن الكريم، مع الإشارة إلى موضعها في الكتاب المبين، حيث يبدو في هذا الجانب، أنه يبدأ بذكر المفردات الأكثر وروداً من حيث العدد، وصولاً إلى الأقل عدداً، وقد يلجأ أحياناً لذكر المواضع ثم عددها، فهو يبيّن أن أكثر أسماء اليوم الآخر وروداً، هو"يوم القيامة" الذي ورد ذكره سبعين مرة، وصولاً إلى أسمائه : الواقعة،

[1] شكري عياد : **دراسات قرآنية : يوم الدين والحساب** . انظر ص ص 25 ، 26

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

والحاقة، والقارعة، والصاخة، والغاشية، والتغابن" التي وردت كل منها مرة واحدة، حيث يقول في ذلك :

" أكثر أسماء اليوم الآخر وروداً في القرآن "يوم القيامة" فقد ورد فيه سبعين مرة ... ووردت في القرآن للقيامة ويوم القيامة أسماء كثيرة أخرى، فسميت القيامة **"الساعة"** في أربعين موضعاً ... وجاءت تسمية يوم القيامة **"يوم الدين"** في اثني عشر موضعاً في القرآن الكريم ... وذكر **"يوم الفصل"** في القرآن ست مرات ... وورد ذكر **"يوم الحساب"** في أربعة مواضع من القرآن الكريم ... ووردت تسمية الساعة **"الواقعة"**(الواقعة/1والحاقة/15)، و**"الحاقة"**(الحاقة/1-3)، و**"القارعة"**(القارعة/4والقارعة/1-3)، و**"الصاخة"**(عبس/33)، و**"الغاشية"**(الغاشية/1) ... ووردت تسمية يوم القيامة **"يوم التغابن"** في آية التغابن/9 ... "[1] .

وحين ينتقل إلى الحديث عن "النفخ في الصور" يبيّن عدد مرات وروده، ومواضع ونصوص الآيات التي ورد فيها، مراعياً ترتيب ورود هذه الآيات في تسلسل سور القرآن الكريم ، بقوله : " ورد النفخ في الصور في عشرة مواضع من القرآن الكريم، قوله الحق : " وله الملك يوم ينفخ في الصور" الأنعام/73) ... " يوم ينفخ في الصور فتأتون أفواجاً " (النبأ /18)..." .

2- ذكر عدد المرات التي وردت فيها مشتقات هذه المفردة أو مرادفاتها، مع الإشارة أيضاً إلى مواضعها في القرآن الكريم . فبعد أن فرغ من شرح معاني أسماء اليوم الآخر وصفاتها، عرضت له مشتقات متفرعة عن هذا الاسم أو هذا الوصف، كما عرضت له مرادفات متعلقة بهذه الأسماء والأوصاف أيضاً، فأشار إلى عدد مرات ورودها ومواضعها، مورداً نصوص آياتها في أحيان، ومكتفياً بذكر المواضع من دون إيراد النصوص أحيانا أخرى، ومن الأمثلة على المشتقات، إحصاؤه المواضع التي ورد فيها الفعل "قام"، وهو جذر الاسم الأول من أسماء اليوم الآخر "القيامة"، حيث يقول في ذلك : " وجاء من هذه المادة **في القرآن** الفعل "قام" في ثلاثة وثلاثين موضعاً، اثنان منها أسند فيهما القيام إلى الكفار : " يكاد البرق يخطف أبصارهم، كلما أضاء لهم قاموا" (البقرة/20) ... وجاء مسنداً إلى المنافقين مرتين في قيامهم للصلاة : "وإذا قاموا إلى الصلاة قاموا كسالى(النساء/142)" . ومن الأمثلة على المشتقات أيضاً قوله عن صفة "الحشر" : " ورد الحشر في القرآن فعلاً ومصدراً واسم فاعل واسم مفعول، في ثلاثة وأربعين موضعاً، فقد جاء بمعنى الجمع مطلقاً – أي لغير يوم الدين - في هذه الآيات: الأنعام/111 ... والملك/24) "[2]، إذ اكتفى هنا بذكر المواضع من دون إيراد نصوص الآيات .

ومن الأمثلة على المترادفات في "الأوصاف" حديثه عن لفظة "الصيحة" بوصفها مرادفة للفظة "النفخ في الصور" عندما يقول : " وقد وردت **"الصيحة"** بهذا المعنى أيضاً في أربعة

[1] انظر كتاب شكري عياد : **دراسات قرآنية : يوم الدين والحساب** . ص ص 27 – 41. ويجدر التنبيه هنا على أن التأكيد باللون الأسود في هذه الصفحة والصفحات التالية هو في الأصل .

[2] الفقرات السابقة مقتبسة من المصدر نفسه . ص ص 28، 29، 42، 43، 53

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

مواضع من القرآن الكريم "ما ينظرون إلا صيحة واحدة تأخذهم وهم يخصمون" (يس/49) ... "يوم يسمعون الصيحة بالحق ذلك يوم الخروج" (ق/42)... "[1].

ويقوم عيّاد كذلك باستخدام المعيار الإحصائي في شرح معاني اللفظة الواحدة، ومن الأمثلة على ذلك قوله في معاني لفظة " الساعة " التي هي من أسماء اليوم الآخر : " وقد استعملت الساعة في القرآن في ثمانية وأربعين موضعاً، منها ثمانية مواضع جاءت فيها بمعنى الجزء من النهار أو الليل ... ووردت بمعنى القيامة في المواضع الباقية :

أ- فجاءت بما يفيد **قرب وقوعها** في النحل ...

ب- وبما يفيد **مجيئها فجأة** في الأنعام ... "[2].

3- ذكر المواضع التي وردت فيها اللفظة، من دون اللجوء إلى استخدام الإحصاء، وذلك في المواضع التي يكون فيها عدد مرات ورود هذه الكلمة قليلاً، وهو يكتفي هنا بذكر مواضع الآيات ونصوصها، من دون الإشارة إلى عددها، كما فعل في النهج السابق، وذلك لأن هذه المواضع تتعلق بأوصاف يجمعها قاسم مشترك واحد، وقد لجأ إلى هذا المنهج الإحصائي في المواضع التي تحدث فيها عن "الأوصاف" التي وردت في القرآن الكريم لمظاهر اليوم الآخر، فهي أوصاف يتمثل كل منها في لفظ معين، الأمر الذي جعله غير محتاج للإحصاء العددي وهذه الأوصاف هي:

- وصف خراب الدنيا إيذاناً بيوم الدين والحساب .
- وصف أحوال الناس عند بعثهم من القبور .
- وصف أحوال الناس عند حشرهم .
- وصف الحساب والجزاء .
- أحوال الخلق عند الحساب .

ويكتفي الباحث هنا بإيراد مثال واحد على هذا النهج، نظراً لأنه يسير فيه على المنوال نفسه، إذ يبيّن في صدر حديثة عن "وصف خراب الدنيا إيذاناً بيوم الدين والحساب"، أن وصف ما يحدث للأرض يوم القيامة، قد ورد في الآيات

" إبراهيم/48 " يوم تبدل غير الأرض والسموات " والكهف/47 " ويوم تسير الجبال وترى الأرض بارزة " وطه/ 105 – 107 " ويسألونك عن الجبال، فقل ينسفها ربي نسفاً، فيذرها قاعاً صفصفاً، لا ترى فيها عوجاً ولا أمتا " والحاقة/14 " وحملت الأرض والجبال فدكتا دكة واحدة " والمزمل/14 " يوم ترجف الأرض والجبال وكانت الجبال كثيباً مهيلاً " والانشقاق/3-5 " وإذا الأرض مدت، وألقت ما فيها وتخلت، وأذنت لربها وحقت " والفجر/21 " كلا إذا دكت الأرض دكاً دكاً " والزلزلة/1-5 "

[1] شكري عياد : **دراسات قرآنية : يوم الدين والحساب** . ص 45

[2] انظر المصدر نفسه ص ص 33 ، 34

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

إذا زلزلت الأرض زلزالها، وأخرجت الأرض أثقالها، وقال الإنسان مالها، يومئذٍ تحدث أخبارها، بأن ربك أوحى لها "[1] .

ويُلاحَظ أن كل آية احتوت وصفاً معيناً في لفظ معين، بحيث يربطها قاسم مشترك واحد، وهو كونها تتحدث عن خراب الأرض والجبال التي هي جزء من الأرض يوم القيامة، مع ملاحظة أن عيّاداً قد راعى في إيراده هذه الآليات، ترتيب ورودها في السور أيضاً، ثم طفق يشرح معاني هذه الألفاظ .

ب : شرح معنى المفردة وقت نزولها في القرآن، بالرجوع إلى التفاسير النقلية والعقلية ومعاجم اللغة، ومقارنتها بعضها ببعض ومناقشتها والمفاضلة بينها، بغية الوصول إلى أقربها دقة في إصابة المعنى المراد بها في القرآن، و من ثَمَّ يفعل الشيء ذاته في مشتقاتها ومرادفاتها، متنبهاً على الفروق الحسية والمعنوية فيها، مورداً بعض الشواهد التي تؤيد وجهة نظره .

فهو يشرح- على سبيل المثال - معنى لفظة "الصور" لدى حديثه عن "النفخ في الصور"، مبيناً خلاف المعجميين واللغويين العرب القدماء حولها، حيث يقول في ذلك : " وأكثر المفسرين على أن الصور هو القرن ينفخ فيه، وكذلك ورد الصور في اللغة وعليه قول الراجز:

لقد نطحناهم غداة الجمعين نطحاً شديداً لا كنطح الصورين

والمعنى الأصلي في مادة صور هو القطع : صرت الشيء قطعته وفصلته، وصورا النهر شطّاه، والقرن إما إنه سمي بالصور لأنه يشق الجلد حتى يبزغ هو ويظهر... "[2]، حيث يتابع كلامه السابق مورداً أقوال المعجميين واللغويين العرب القدماء حول هذه اللفظة[3] .

ولا يكاد يخلو موضع من شرح معاني مرادفات اللفظة، فيشرع عيّاد في شرحها استكمالاً للإحاطة بفهم معنى هذه اللفظة، حيث يتابع كلامه السابق عن لفظة الصور بشرح مرادفتيها "النقر" و"الصيحة"، حيث يقول :

" ومما يؤيد كون الصور بمعنى القرن آية المدثر/8 " فإذا نقر في الناقور فذلك يومئذٍ يوم عسير " ... فالنقر إذاً – كما يظهر من شاهد اللسان – صوت تنقر به الدواب والخيل، وقد كني به عن الحرب ... وقد وردت "**الصيحة**" بهذا المعنى أيضاً في أربعة مواضع من القرآن الكريم ... وقد فسرها المفسرون في هذه المواضع بالنفخة "[4] .

ومثلما تعرض له مواضع يشرح فيها معاني مرادفات اللفظة، تعرض له كذلك مواضع يشرح فيها مشتقات هذه اللفظة، آتياً على ذكر مواضعها في القرآن، وما يفيده كل واحد من تلك المشتقات، ومثال ذلك شرحه لاسم اليوم الآخر "البعث" بأن أصل معناه " البعث والإثارة، ويغلب أن تكون إثارة بعد سكون، وأن يكون في هذه الإثارة نوع من التوجيه، بعث الناقة أثارها،

---

[1] شكري عياد : **دراسات قرآنية : يوم الدين والحساب** . ص 46

[2] المصدر نفسه ص 43

[3] انظر حصر عياد لأقوال المعجميين واللغويين العرب القدماء حول هذه اللفظة في المصدر نفسه ص 43

[4] انظر ص ص 44 ، 45 من المصدر نفسه

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وبعثه من نومه أهبّة ... " . ثم يتناول مشتقاته بالشرح لما في ذلك من إتمام لمعنى هذا الاسم، حيث يقول :

" ولم يأت الفعل "بعث" واقعاً على غير حي إلا في آية واحدة : " قل هو القادر على أن يبعث عليكم عذاباً من فوقكم " (الأنعام/65)، لما كان المراد في الآية إظهار القدرة، عبّر بالبعث لما فيه من معنى القوة ... وجاء "انبعث" من البعث في موضع واحد، وهو يدل كذلك على هذه الحركة العنيفة، فهو مسند إلى أشقى بني ثمود الذي عقر الناقة " إذ انبعث أشقاها " (الشمس/21)، ولما يلاحظ في معنى "البعث" من الحركة الشديدة، ناسب ذلك وروده فعلاً ومصدراً واسم مفعول، للدلالة على خروج الخلق من قبورهم يوم القيامة، مع أن الاسم "يوم البعث" لم يرد إلا مرتين كما سبق القول، فجاء الفعل "بعث" في واحد وعشرين موضعاً ... وجاء المصدر في أربعة مواضع ... واسم المفعول في تسعة ... والسياق في هذه المواضع التسعة حكاية لتعجب الكفار من أمر البعث واستجهالهم لذلك، كأنهم صعب عليهم أن يؤمنوا بأن تدب فيهم الحياة والحركة ثانية بعد أن يموتوا ويصبحوا تراباً وعظاماً " .

ومثلما يستعين عيّاد في شرح المفردات بما تقوله المعاجم وما يقوله اللغويون القدماء، فهو يرجع إلى المنهجين النقلي والعقلي في تفسير بعض المفردات، ومن ذلك مثلاً حديثه عن الاختلاف بين لفظ "يأجوج ومأجوج" مهموزاً أو بغير الهمز، حيث يقول في ذلك :

" وقرئ ياجوج وماجوج بغير همز، ويأجوج ومأجوج مهموزاً، ورجح الطبري القراءة الأولى ... وقد روى الطبري وغيره في شأن يأجوج ومأجوج أحاديث كثيرة، منها ما رواه الطبري في حديث طويل عن وهب بن منبه أنهم خلق من خلق الله، وكثير منهم مشابه للإنس أو هم أشباه البهائم يأكلون العشب، ويفترسون الدواب والوحوش كما تفترسها السباع ... وما ذكره الزمخشري في تفسير آية الكهف/94 هو أقرب للتاريخ، فقال إنهما اسمان أعجميان " وقيل ياجوج من الترك وماجوج من الجيل والديلم ... قيل كانوا يأكلون الناس، وقيل كانوا يخرجون أيام الربيع فلا يتركون شيئاً أخضر إلا أكلوه، ولا يابساً إلا احتملوه، وكانوا يلقون منهم قتلاً وأذى شديداً " .

ويُلاحظ كذلك أن عيّاداً يلتفت في تناوله لمعاني المفردات، إلى استعمالها في الجانبين الحسي والمعنوي، ويبيّن أن الاستعمال الحسي هو الاستعمال المادي البحت لهذه المفردة أو تلك، وعكسه ما يكون في المعنويات التي تدرك بالذهن . والأمثلة كثيرة على ذلك، ومنها إشارته إلى أن

" الأصل الحسي لمادة قام **في اللغة هو الوقوف والثبات** : قام الماء إذا ثبت متحيراً لا يجد منفذاً وإذا جمد أيضاً، وقامت الدابة إذا وقفت عن السير ... واستعمل هذا الفعل في المعنويات، فمن الوقوف والثبات الحسيين، **جاء القيام على الشيء بمعنى التمسك به والمواظبة عليه** ... فقالوا قام الرجل على المرأة أي مانها، والقيّم السيد وسائس الأمر، وفلان لا يقوم بهذا الأمر أي لا يقدر عليه "[1] .

ومن الواضح أن عيّاداً قد بذل جهداً كبيراً في شرحه لمعاني المفردات ومرادفاتها ومشتقاتها، ولكن المستغرب أن يرجع سبب بذله لهذا الجهد، إلى أن المكتبة العربية الحديثة والموروث العربي القديم، يخلوان من معجم خاص بشرح مفردات القرآن الكريم، حيث يقول فيا هذا الجانب:

[1] الفقرات السابقة مقتبسة من كتاب شكري عياد : **دراسات قرآنية : يوم الدين والحساب** . ص ص 28، 29، 40، 41، 51

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

"ولقد كان الواجب أن يكون بين أيدينا معجم خاص بمفردات القرآن، مؤلف على هذا النهج الذي وضعناه، فيستغني به المفسر عن البحث اللغوي في المفردات كلما أراد أن يدرس موضوعاً من موضوعات القرآن، أما وهذا المعجم غير موجود فلا بد أن يقوم المفسر –أول شيء- بعمل شبيه به"[1].

في حين أن المكتبة العربية القديمة والحديثة، لا تخلو من مثل هذا المعجم، إذ يكفي أن يشير المرء هنا – على سبيل المثال لا الحصر- إلى مؤلفات مثل : **"معاني القرآن وإعرابه"**، لأبي إسحق الزجاج (311هـ)، و**"وجوه القرآن الكريم"**، لأبي عبد الرحمن الحيري (430هـ)، و**"معجم مفردات ألفاظ القرآن"**، لأبي القاسم الأصفهاني (502هـ)، و**"قائمة معجمية بألفاظ القرآن الكريم ودرجات تكرارها "**، لمحمد حسين أبو الفتوح، و**"معجم ألفاظ القرآن الكريم"**، لحسان عبد المنان، و**"البكريات في توجيه مفردات الآيات"**، لمحمد وسيم البكري، و**"معجم تفسير مفردات ألفاظ القرآن الكريم"**، لسميح عاطف الزيد، و**"موسوعة الألفاظ القرآنية"**، لمختار فوزي النعال[2]، وغيرها كثير . ولكن قد يكون عذر عيّاد هنا، أنه لم يطلع على مثل هذه المؤلفات، عند تأليفه لكتابه **"دراسات قرآنية : يوم الدين والحساب"**، منتصف الأربعينيات من القرن العشرين، ذلك أن معظم الطبعات الأولى من هذه المؤلفات (كما هو موضح في الهامش)، قد صدرت في فترة متأخرة نسبياً، سواء كانت هذه الطبعات تحقيقاً للمؤلفات القديمة، أو مؤلفات جديدة .

ج : مناقشة احتمال كون هذه المفردة أو تلك قد وردت إلى اللغة العربية من اللغات المعاصرة لها إبان نزول القرآن الكريم، مستشهداً في ذلك بأقوال المستشرقين، ممحصاً إياها ومفاضلاً فيما بينها، فإن وافقت الصواب قبلها، وإلا ردها في موضوعية علمية دقيقة بعيدة عن الهوى والمزاج الشخصي . ومن ذلك مثلاً قوله في معنى "الساعة" : " أما الساعة فقد جاء في اللسان أنها تطلق في الأصل بمعنيين، أحدهما أن تكون عبارة عن جزء من أربعة وعشرين جزءاً هي مجموع اليوم والليلة، والثاني أن تكون عبارة عن جزء قليل من النهار أو الليل، وهذان المعنيان موجودان

---

[1] المصدر نفسه ص 26

[2] انظر :

- مختار فوزي النعال : **موسوعة الألفاظ القرآنية**، (مكتبة دار التراث، ط1، حلب، 1423هـ - 2003م) .
- سميح عاطف الزيد : **معجم تفسير مفردات ألفاظ القرآن الكريم**، (الدار الإفريقية العربية، بيروت، 1422هـ - 2001م)
- حسان عبد المنان : **معجم ألفاظ القرآن الكريم**، (بيت الأفكار الدولية، عمان، 2000م)
- محمد وسيم البكري : **البكريات في توجيه مفردات الآيات**، (دار البشير، ط1، عمان، 2000م)
- أبو القاسم الأصفهاني : **معجم مفردات ألفاظ القرآن**، (إبراهيم شمس الدين محقق مشارك، بيروت، 1997م)
- أبو عبد الرحمن الحيري : **وجوه القرآن الكريم**، (تحقيق فاطمة يوسف الخيمي، دار السقا، دمشق، 1996م)
- محمد حسين أبو الفتوح : **قائمة معجمية بألفاظ القرآن الكريم ودرجات تكرارها**، (مكتبة لبنان، بيروت،1410هـ - 1990م)
- أبو إسحق الزجاج : **معاني القرآن وإعرابه**، (شرحه عبد الجليل عبده شلبي، عالم الكتب، ط1، بيروت، 1408هـ – 1988م)

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

في اللفظ السرياني "شاعتا" ومن ثَمَّ نرجح أن لفظ "ساعة" في العربية معرب عنه "[1] . وبعد أن أتى على تناول معاني لفظة "دين"، قال في كلام مطول :

" وقد هالت المستشرقين كثرة هذه المعاني وتباعدها ... فيقول مكدونالد في مادة دين من دائرة المعارف الإسلامية : " يمكن تبيّن كلمات متميزة في هذه المعاني المختلطة التي يسوقها اللغويون العرب تحت لفظة " دين " :

1- كلمة مستعارة من الآرامية والعبرية بمعنى الحكم .

2- كلمة عربية صحيحة بمعنى العادة والطريقة، وقد ارتبطت بالكلمة الأولى .

3- كلمة فارسية متميزة عن هاتين الكلمتين تماماً بمعنى الدين Religion . وقد حاول فولوس أن يثبت أن كلمة "دين" كلمة عربية صحيحة، ودلل على أن الكلمة الفارسية "دين" كانت مستعملة في اللغة العربية في العصر الجاهلي، ليتوصل من ذلك إلى أن معنى العادة والطريقة أخذ من هذا المعنى ... ويظهر من هذا أن مكدونلد يرى أن المعنى الأصلي لكلمة دين في العربية هو العادة والطريقة، وأن معنى الحكم والجزاء دخل العربية مع كلمة عبرية أو آرامية تشبه هذه الكلمة ... ويورد مكدونلد رأي فولوس في أن كلمة الدين عربية صحيحة - ولعل المقصود هنا هو المعنى الأول للكلمة أي معنى الحكم والجزاء - وأن استعمال الدين بمعنى Religion دخل مع الكلمة الفارسية في العصر الجاهلي، وجاء منه معنى العادة والطريقة . ويذهب برجشتراس إلى مثل ما رآه مكدونلد من أن كلمة دين بمعنى الحساب والجزاء معربة عن الآرامية، وبمعنى الدين معربة عن الفارسية، ويقول إن الأولى أكادية الأصل متصلة بشرائع حمورابي التي كان لها تأثير بيّن في الأمم السامية ... وعندي أن رد كلمة "دين" بهذه السهولة إلى أصول ثلاثة عربي وفارسي وعبراني أو أكادي، لا يفسر كل معاني الكلمة التي أوردها اللغويون، ولا يوضح لنا أوجه استعمالها في القرآن الكريم كما زعم مكدونلد، ويظهر لي أن المعنى الأصلي لهذه المادة هو "القرض" في أيسر معانيه- أي شيء يجب قضاؤه وسداده، ومنه جاء الدين بمعنى الموت، كما قالوا قضى نحبه أي مات، والنحب أصل معناه النذر "[2] .

فهو بهذا الاستقراء والتمحيص – كما يقول عبد السلام الشاذلي " يزحزح المنهج التاريخي عند بعض المستشرقين الذين يفتقرون عادة إلى الحس اللغوي خاصة لمعاني النصوص الدينية والأدبية القديمة "[3] .

ثانياً : مرحلة الدراسة الأسلوبية الأدبية .

حيث يلاحظ في هذا المنحى الأسلوبي الثاني، أن عيّاداً يلتفت إلى البعد أو الأبعاد الوجدانية والتخييلية التي تثيرها بعض الألفاظ، فعند حديثه عن عدد من أسماء اليوم الآخر التي وردت مرة واحدة في القرآن الكريم وهي : الواقعة، والحاقة، والقارعة، والصاخة، والغاشية، يقول في كلام مطول :

" ويلاحظ أن هذه الأسماء جميعها هي من قبل الكنايات، وهي أوصاف عامة عرفت بالألف واللام إشارة إلى أن مفهومها لا يتحقق على وجه الكمال إلا في الموصوف ... وهي جميعها قد وردت في

---

[1] شكري عياد : **دراسات قرآنية : يوم الدين والحساب** . ص 33

[2] انظر المصدر نفسه ص 35 ، 36

[3] عبد السلام الشاذلي : شكري عيّاد بين التاريخ والنقد والذاكرة الحضارية، (مجلة **إبداع**، مجلد 17، عدد9، 1999م) . ص 41

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

سور مكية، وأربع منها جاءت في أوائل هذه السور، فاستعمال هذه الأسماء يناسب ما في اللغة العربية من التوسع في تسمية الشيء الواحد بأسماء متعددة، وأخذ الأسماء من الصفات، كتسميتهم السيف بالحسام والمهند والمشرف، وتسميتهم الأسد بالهراس والخطار والحطام والباسل والأصيد، وهذه الأسماء التي تحمل معاني الصفات هي من أشد الكلمات إثارة للوجدان والخيال معاً، فأما إثارتها للوجدان فلأنها صريحة في بيان الصفة التي تهز النفس من الشيء، وأما إثارتها للخيال فلأننا مع تحدد مفهومها ووضوحه يرتبط هذا المفهوم بآلاف الأشياء التي يمكن أن تتصف به، وعلى قدر ما يرتبط الشيء بغيره كثرة وعمقاً، يكون ما يوحيه من المعاني كثرة وعمقاً كذلك، وما يصدق على الأشياء يصدق على رموزها الصوتية وهي الكلمات، فإذا استعمل اللفظ المفعم بألوان الإيحاء اسماً لشيء بعينه، فكأنما جمعت هذه الصور المختزنة في الذهن كلها حول شيء واحد، فالخيال يتعلق بأيها شاء أو يسبح بينها جميعاً "[1].

المحور الثاني ـ الأسلوب ـ التأليف بين المعاني المفردة لتأدية الأغراض .

وبالانتقال إلى الحديث عن هذا المحور، يجد المرء أن الجانب الأسلوبي في حديثه هذا يتمثل في الفكرة الرئيسة التي تنتظم هذا الحديث، وهي تركيزه على الغاية من تآلف الألفاظ المفردة، وهي استثارة الجانب الوجداني لدى متلقي آيات القرآن الكريم في موضوع يوم الدين والحساب، لذلك فعيّاد يرى أن جوهر فكرةِ تبيّن "الجانب الوجداني" في الأعمال الأدبية عموماً، يتمثل في البحث عن "المعاني الأدبية"، حيث يتوسل في سبيل توضيح هذه الفكرة بثلاث وسائل :

أولاها : رفضه الوقوف بجانب من رفع قيمة المعاني على الألفاظ، أو من رفع قيمة الألفاظ على المعاني، بعد أن يشرح – في إيجاز – فكرة كل من الطرفين، حيث يرى في هذا الجانب أن الاتفاق على ما يراد "بالمعاني الأدبية"، هو الحكم الفيصل في هذا الخلاف. فانتظام الألفاظ في نظره يمثل الأسلوب، والأسلوب لا ينفصل عن المعاني، حيث يقول موضحاً هذه الفكرة، وشارحاً المقصود بفكرة المعاني الأدبية :

" الأسلوب عندنا هو طريقة التعبير، وطريقة التعبير لا تنفصل عن المعنى الذي يراد التعبير عنه، بل إن بينهما عروة وثقى، فإذا شبهنا الأسلوب والفكرة [أي اللفظ والمعنى] فلا ينبغي أن نشبههما بالمادة والقالب الذي ركب فيه، بل بالجسم الإنساني الذي تأتلف أجزاؤه المختلفة وأجهزته المتخصصة، على القيام بوظيفة واحدة كبرى هي "الحياة" فكذلك الأسلوب هو طريقة ائتلاف المعاني الجزئية، لتؤدي غرض الأدب وهو التعبير عن التجربة الوجدانية ... فليست المعاني الأدبية كالمعاني الحكمية ولا المعاني الفلسفية ولا المعاني العلمية، إذ ليس المعنى الأدبي هو الرأي النافذ في شئون الحياة والأحياء، ولا البحث المرتب في مسائل الوجود، ولا القانون الطبيعي الناشئ عن ملاحظة وتجريب ... بل هو شيء غير هذا كله وأعم من هذا كله، هو نتيجة لتفاعل النفس الإنسانية لكل ما فيها من قوى إدراكية أو دفعات غريزية وعواطف ومطامح وميول ونزعات، مع معاني الطبيعة التي يلامسها المرء، والقوى التي يحس بوجدانه أنها تهيمن على هذه الطبيعة، أو تجول فيها وتضطرب بين ثناياها ...

[1] شكري عياد : **دراسات قرآنية : يوم الدين والحساب** . ص 41

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

والمعنى الأدبي بعبارة أخرى هو خاطرة تصور جانباً من جوانب الكون، أثر في وجدان المنشئ فهو ينقل هذا التأثير إلى نفس القارئ أو السامع "[1].

وثانيتها : إنكاره على البلاغيين المدرسيين " القول بتعليق عناصر الأدبية، وكذلك سر إعجاز القرآن على مقدرة الألفاظ على أن تثير في ذهن السامع صوراً حسية، مما يسمى تارة (تصويراً) وتارة (تجسيماً) وتارة (تخييلاً) ... "[2]، وإنما يكون ذلك، في نظره، في الدلالات الوجدانية لهذا اللفظ،

" فقد فتن بعض المعاصرين بما زعموه أساس التعبير الأدبي، بل سر الإعجاز القرآني من مقدرة اللفظ على أن يثير في ذهن السامع صوراً حسية، مقدرة يسمونها تارة تصويراً وتارة تجسيماً وتارة تخييلاً ... فإذا ذهبنا نلتمس رابطة مطردة بين جرس اللفظ ومدلوله، ضللنا في مطاوي النفس البشرية، ولم نهتد إلى أصل يعتمد عليه في تقرير هذه الرابطة : ما هي وما قوانينها التي تضبطها، والأديب إذاً حين يستخدم الألفاظ للتعبير عن معناه يعتمد على ارتباطاتها الوجدانية في ذهن السامع، ولا يعتمد بالضرورة على ما تثيره من صور حسية "[3] .

وثالثتها : توضيحه الفرق بين تصوير الأدب لمشاهد الطبيعة، وتصوير الفنون التجسيمية (الرسم والنحت) لها، وهذا الفرق يتركز – كما يرى عيّاد – في جانبين : أولهما :

" أن الأسلوب الأدبي على وجه العموم لا يرتكز على التصوير الحسي، بل على الإيحاء الوجداني ... على عكس من يرسم أو ينحت، لأن الرسام أو النحات يعبر بمادة صلبة كمادة مرئيات الطبيعة نفسها، إلا أنه أجرى فيها تياراً من خياله ووجدانه، ففسرها نوعاً من التفسير يحتاج منك إلى أن تتأمل وتستبطن، أما الواصف في الأدب فمادته (الألفاظ) نابعة من النفس الإنسانية مباشرة، فهي أشف عن مكنونات هذه النفس وأدل على حركاتها "[4] .

وثانيهما : أن فني الرسم والنحت يختلفان عن الأدب في أنهما يعرضان أجزاء الشيء المراد تصويره في وقت واحد، فتقع العين على الأجزاء مجتمعة، وتقع على المنظر كله مرة واحدة، أما الأدب فلا يعرض فيه الشيء الموصوف إلا جزءاً جزءاً، وقد يتغير المنظر أثناء الوصف[5] .

وتوسُّل عيّاد بهذه الوسائل الثلاث، لتوضيح فكرته المتمثلة في أن غايته من الحديث عن الأسلوب، أي تآلف الألفاظ، هو تبيان مكامن الاستثارة الوجدانية من مشاهد وصور يوم الدين والحساب - هذا التوسُّل يوصل إلى صلب الحديث هنا، وهو البحث عن الجوانب الأسلوبية في هذه الدراسة، إذ يجد المرء أن عيّاداً في هذا المحور لا يتحدث عن ظواهر أو سمات أسلوبية لفتت انتباهه في أثناء قراءته المتعمقة للآيات المتعلقة بيوم الدين والحساب، كما هو مطلوب من الناقد الأسلوبي، بحيث يلاحظ هذا الناقد، في قراءته للعلاقات اللغوية في بنية النص، (انزياحاً =

---

[1] المصدر نفسه ص ص 79 ، 80

[2] عبد الحكيم راضي : شكري عيّاد، من وصف القرآن يوم الدين والحساب، جدل المادة، الموضوع، النظرية، المنهج . ص 27

[3] شكري عياد : **دراسات قرآنية : يوم الدين والحساب** . ص ص 80 ، 81 - ويتبع عيّاد هذه الفكرة المجملة بأمثلة كثيرة توضح مراده منها، وللقارئ أن يطلع عليها في المصدر السابق نفسه ص ص 81 - 84

[4] المصدر نفسه ص 84

[5] المصدر نفسه ص 84

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

انحرافاً) أسلوبياً يحتاج من الناقد أن يتتبعه لتفسيره وإظهار الغرض الفني من ورائه، وإنما يجد المرء أن عيّاداً يتحدث هنا عن مجموعة من "الخصائص الأسلوبية" العامة المتعلقة بوصف مشاهد يوم الدين والحساب، لاحَظَ أنها تشكل قواسم مشتركة بين الصور الفنية التي تصف هذه المشاهد، الأمر الذي يزيد قناعتنا التي سبق الحديث عنها في بداية هذا الفصل، المتمثلة في أن هذه الدراسة تشكل دراسة أسلوبية من نوع خاص، لا ترقى إلى مستوى مقاربات عيّاد النقدية الأسلوبية لعدد من القصائد الشعرية التي سيلي الحديث عنها في الفصل التالي، وإنما هو يتوسل بهذه الدراسة الأسلوبية، لتفسير آيات القرآن الكريم المتعلقة بأوصاف يوم الدين والحساب تفسيراً أدبياً في إطار منهج التفسير الأدبي للقرآن الكريم .

ومما يؤكد ذلك قول عيّاد في ختام حديثه عن الفروق، بين تصوير مشاهد الطبيعة في الأدب وتصويرها في الفنون التجسيمية :

> " وهذا القول يرشدنا إلى جملة خصائص عامة في أسلوب الوصف الأدبي، فالحقيقة الأولى هي أنه لا يكاد يستقل بالأداء، بل الغالب أن يأتي ممزوجاً بأسلوب القصص والحوار، وبين ذلك نجد قطعة أو قطعاً أو عبارة أو عبارات في تصوير حالة أو مشهد، والخصيصة الثانية أن الوصف الأدبي أقدر من الفنون التجسيمية على تصوير حالة الشيء المتحرك، والخصيصة الثالثة أن المشاهد تتتابع في الوصف الأدبي، ومن ثَمَّة لا تجد نفسك أمام مشهد عريض، تحتاج إلى إطالة النظر لتدرك فيه مبدأ الفكرة ومنتهاها وصلبها وحواشيها، كما هي الحال في الفنون التجسيمية " .

وهو بهذا القول يجمل هذه الخصائص، ومن ثَمَّ يتحول إلى الحديث عنها بشيء من التفصيل، وهذه الخصائص الأسلوبية التي استقرأها عيّاد أربعٌ، يبدأ الحديث عن كل واحدة منها بابتكار مصطلح ليكون بمثابة عنوان لها ثم يشرح فكرتها، ومن ثَمَّ يضرب الأمثلة عليها من آيات القرآن الكريم، قاصداً في النهاية إلى تبيان الأثر الوجداني فيها، وهذه الخصائص هي :

1- التوجيه :

ويعرفه بأنه " تجزئة الوصف بحيث يقدم منه ويبرز ما يدل على قصد القائل، فيكون بمثابة الخيط الذي ينظم أجزاء الوصف جميعها "[1] . ففكرة التوجيه Forwarding – كما يُفهم من كلام عيّاد – تنطوي على ثلاثة عناصر رئيسة :

- وحدة الموضوع مناط التوجيه .
- تفصيل الوصف وتجزئته .
- تركيز الوصف على جزئية معينة من المشهد .

حيث يعدد عيّاد المواضع المتحدة الموضوع، التي هي مناط التوجيه من مشاهد يوم الدين والحساب، وفقاً للعنصر الأول بقوله : " الفكرة الموجهة في وصف يوم الدين والحساب من

[1] الفقرات السابقة مقتبسة من كتاب شكري عياد : **دراسات قرآنية : يوم الدين والحساب** . ص ص 84، 85

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

القرآن، هي فكرة الانقلاب العنيف الذي يصيب الأرض ومن عليها ... وقد تكون هذه الفكرة الموجهة هي إهلاك الأمة المكذبة هلاكاً مفاجئاً ... وقد تكون هذه لفكرة الموجهة هي فكرة الموت " . ثم يدرج إلى ذكر مواضع ونصوص الآيات التي تفصل كل فكرة موجهة من هذه الأفكار، وفق العنصر الثاني، ومن الأمثلة على ما ذكره عيّاد، الآيات التي تفصّل الفكرة الموجهة المتعلقة بإهلاك الأمة المكذبة هلاكاً مفاجئاً، حيث يقول : " ويظهر أثر التوجه فيما يلي ذلك من الآيات، فيتناول الوصف عندئذٍ حساب الأمم وسؤال المرسلين عن رسالاتهم، كما في الأعراف/ 4-9 : " وكم من قرية أهلكناها فجاءها بأسنا بياتاً أوهم قائلون ... " ... " . ومن الأمثلة التي أوردها على العنصر الثالث، قوله عن فكرة الموت الموجهة : " ويظهر أثر التوجيه فيما يلي ذلك من الآيات، فيرتكز الوصف على نعيم المؤمن وعذاب الكافر" فلولا إذا بلغت الحلقوم " .... " .

ليصل أخيراً إلى متبغاه، وهو الحديث عن الأثر الوجداني الذي تولده هذه الخاصية في نفس المتلقي، حيث يرى أن

> " هذه الفكرة الموجهة، فكرة الانقلاب المفاجئ، سواء أكان ذلك الانقلاب في حياة الفرد أم في حياة الأمة أم في حياة الدنيا بأسرها، يعد ذهن السامع أطيب أعداد لتلقي سائر أوصاف القيامة، فهي تملأ نفسه رهبة تليق بجلال تلك الأوصاف، حين تجمع الخلائق كلها في صعيد واحد، وتشرق الأرض بنور ربها ويقضى بين الناس بالحق وهم لا يظلمون... "[1] .

2- التصوير :

ومن خلال استقراء حديث عيّاد عن هذه الخاصية، يخلص المرء إلى أن روعة التصوير الفني في هذا الموضع، قد تمثلت - في نظرة - في ملامح فنية عدة هي :

أ- التقديم والتأخير، ذلك أن التصوير في القرآن يقوم على إبراز جزئية من جزئيات الموصوف أكثر من غيرها، بحيث يأتي إبرازها تمهيداً فنياً رائعاً لما يليها من جزئيات التصوير؛ بمعنى أن التصوير القرآني يراعي تقديم الصور وتأخيرها، ومناسبة هذه الصورة أو تلك لأن تأتي في هذا المكان أو ذاك، ومناسبة هذه الجزئية أو تلك لما قبلها وما بعدها . ومن ذلك كلام عيّاد عن جمال التصوير في قوله تعالى : " إذا الشمس كورت، وإذا النجوم انكدرت، وإذا الجبال سيرت، وإذا العشار عطلت، وإذا الوحوش حشرت، وإذا البحار سجرت، وإذا النفوس زوجت، وإذا الموئودة سئلت بأي ذنب قتلت، وإذا الصحف نشرت، وإذا السماء كشطت، وإذا الجحيم سعرت، وإذا الجنة أزلفت، علمت نفس ما أحضرت " (التكوير 1-14). حيث يقول عيّاد :

> " الموصوف هنا هو يوم القيامة كله ... فأول ما يطالعنا منه هو وصف ما يحدث لأجرام السماء، والسماء هي مراد التأمل ومطمح الرجاء وآية الجمال في الكون، إليها يرفع الإنسان بصره ويديه إذا دعا، وفي أفقها الممتد يجيل عينيه إذا تخيل أو رجا، فقد قبضت شمسها وتهاوت نجومها، أليس هذا

[1] الفقرات السابقة مقتبسة من كتاب شكري عياد : **دراسات قرآنية : يوم الدين والحساب** . ص ص 85، 86، 87

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

أروع توجيه لما يتلوه من وصف أحوال الأرض والأحياء ؟ فالجبال وهي أوتاد الأرض مسيرة، والعشار وهي عند العربي أنفس الأشياء مهملة معطلة، والوحوش المتفرقة المتجافية عن الأنس قد جمعت وأميتت ... " .

فعيّاد إذن يلتفت إلى جمال التصوير القرآني، في تقديمه صورة ما يحدث للسماء يوم القيامة على باقي جزئيات الوصف، ومن ثَمَّ لطف مجيء هذه الجزئية تمهيداً لما بعدها من جزئيات تتعلق بالأرض وما عليها من أحياء وجمادات، ويلتفت بعد ذلك إلى لطف فصل جزئية "كشط السماء" عن الجزئية التي تحدث فيها القرآن عن وصف السماء في مطلع الآيات، وتأخيرها بدلاً من ذلك إلى موضع آخر بين "نشر الصحف" و"تسعير الجحيم" حيث يقول عيّاد في ذلك :

" على أننا نجد بعد ذلك ذكر السماء "وإذا السماء كشطت" يتبعه ذكر الجحيم والجنة، ولعلك كنت تظن أن يأتي ذكر السماء بعد ذكر الشمس والنجوم أو قبلها، فلماذا لم يأت الوصف على هذا النسق القريب ؟ تأمل وقع الأسلوب في نفسك لو لم يذكر كشط السماء، أرأيت لو قيل : وإذا الصحف نشرت وإذا الجحيم سعرت، وإذا الجنة أزلفت – أكنت تجد لهذا الأسلوب من الروعة ما لقوله : " وإذا الصحف نشرت، وإذا السماء كشطت، وإذا الجحيم سعرت، وإذا الجنة أزلفت " ألا ترى أن كشط السماء، جزئية لا بد منها مع وصف تسعير الجحيم وإزلاف الجنة ؟ " .

ومن ثَمَّ يلتفت لمناسبة الجزئيات لما قبلها وما بعدها، ومن الأمثلة على ذلك قوله في الحديث نفسه عن الآيات السابقة : " ويلاحظ أنه قدم تسعير الجحيم في الصورة على إزلاف الجنة، فبدأ بصورة العذاب التي تتفق مع ما قبلها من الصور المخوفة، وعقب بصورة النعيم مطمئناً مبشراً، وليتحقق اعتدال الصورة وتمامها بذكر الضدين المتقابلين " .

ب- علاقة الأفعال بالأسماء وتجانس المصادر أو تقاطعها في قواسم مشتركة، وكلام عيّاد عن هذا العنصر الفني يأتي في إطار حديثه عن التقديم والتأخير، فهو يلتفت - مثلاً - في حديثه عن الآيات السابقة، إلى أن " الأسماء مقدمة على الأفعال في الجمل جميعها، وذلك لتحضر في الذهن "الشيء" قبل "الفعل" ... " . ويلاحظ في قول الله تعالى في الآيات 1-10 من سورة الطور: " والطور، وكتاب مسطور، في رق منشور، والبيت المعمور، والسقف المرفوع، والبحر المسجور، إن عذاب ربك لواقع، ما له من دافع، يوم تمور السماء موراً، وتسير الجبال سيراً " - يلاحظ على جزئيتي "مور السماء وسير الجبال" أنهما متجانستان، وأن كلتيهما تعتمد على الحركة[1] .

ج - وحدة الصورة، أي أن الصورة وإن تعددت جزئياتها، إلا أنها ينتظمها نسق واحد هو مدار وحدة الصورة، فهو يقول مثلاً عن الآيات 6- 8 من سورة القمر : " خشّعاً أبصارهم يخرجون من الأجداث كأنهم جراد منتشر، مهطعين إلى الداع يقول الكافرون هذا يوم عسر "، حيث يقول عيّاد :

[1] الفقرات السابقة مقتبسة من كتاب شكري عياد : **دراسات قرآنية : يوم الدين والحساب** . ص ص 89، 90

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

" وحدة الصورة ظاهرة في هذه الآيات (6- 8) فالصورة ترتكز على وصف حالة الكفار عند خروجهم من القبور، والمحافظة على هذه الوحدة ظاهرة في وصفه ما يدعو إليه الداعي بأنه "شيء نُكر" فلم يصف من الدعوة إلا وقعها في نفوس الكفار ... والصورة في مجموعها تقبّح هؤلاء الكفار ... " .

د- التقابل بين الصور، وذلك كملاحظة تقابل صورتي الكفار، ما بين ظلمهم واستكبارهم في الحياة الدنيا، وفزعهم يوم القيامة، وذلك في الآيات (42-43) من سورة إبراهيم : " ولا تحسبن الله غافلاً عما يعمل الظالمون، إنما يؤخرهم ليوم تشخص فيه الأبصار، مهطعين مقنعي رؤوسهم لا يرتد إليهم طرفهم وأفئدتهم هواء " . حيث يقول عيّاد معلقاً على هاتين الآيتين :

" فالغرض في هاتين الآيتين هو الوعيد، والكفار هنا قد أمعنوا في كفرهم إمعاناً، فليسوا بغافلين إذاً ولا بأغبياء، بل ظالمون معاندون، لذلك كان وصف حالتهم عند البعث غير مبني على غبائهم وغفلتهم، بل على المقابلة بين ظلمهم واستكبارهم اليوم وفزعهم غداً ... " .

هـ- التكرار، حيث يلاحظ عيّاد أن وصف مشاهد يوم الدين والحساب يتكرر، ولكن هذا التكرار، في نظر عيّاد،

" ليس بتكرار على الحقيقة إذا لاحظنا اختلاف الغرض من الوصف واختلاف مجاله سعة وضيقاً، واختلاف المعاني التي تعبر عنها كل صورة، فإذا تحدث عن التكرار فينبغي أن يفهم على أنه تناول للموضوع من جهات مختلفة، يعرض من تفاصيلها في كل حالة ما لا يعرضه في الحالات الأخرى، أو إن شئت قلت : على أنه تكرار في أجناس المعاني لا في مفرداتها التي تتغير بتغير الغرض والسياق " .

والجانب الذي لا يغفله عيّاد في حديثه عن هذه الخاصية وبقية الخصائص كلها، هو الأثر الوجداني الذي تثيره هذه الخصائص في نفس المتلقي، حيث نجده في حديثه عن ملامح خاصية التصوير الفني يظل متنبهاً باستمرار على هذا الجانب، فبعد انتهائه – مثلاً – من الحديث عن آيات سورة الطور السابقة، يتحدث عن أثر جزئيتي "مور السماء وتسيير الجبال" حيث يقول :

" التمس أثر الوصفين في نفسك واستشفهما بخيالك، تخيل السماء تضطرب كخيمة عصف بها الريح، والجبال تسير وكأن حادياً من ورائها يسوقها سوقاً، ثم تأمل السماء وقد انفطرت والجبال وقد اندكت – تجد أن انفعالك أقرب إلى الفزع عند الصورة الأولى، وأقرب إلى الخشوع عند الصورة الثانية "[1].

3- استخدام الحوار في الوصف

ونفعُ استخدام الحوار في الوصف، يأتي في نظر عيّاد من جانبين : ربطه بين أجزاء الصور الوصفية، ومثال ذلك الآيات (19-29) من سورة (ق) حيث يقع بين أجزاء الصورة الوصفية، فيربط بين هذه الأجزاء : " وجاءت سكرة الموت بالحق ذلك ما كنت منه تحيد، ونفخ في الصور ذلك يوم الوعيد، وجاءت كل نفس معها سائق وشهيد، لقد كنت في غفلة من هذا فكشفنا عنك غطاءك فبصرك اليوم حديد، وقال قرينه هذا ما لدي عتيد، ألقيا في جهنم كل كفار عنيد، مناع

[1] الفقرات السابقة مقتبسة من كتاب شكري عياد : **دراسات قرآنية : يوم الدين والحساب** . ص ص 91، 92، 93

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

للخير معتد مريب، الذي جعل مع الله إلهاً آخر فألقياه في العذاب الشديد، قال قرينه ربنا ما أطغيته ولكن كان في ضلال بعيد، قال لا تختصموا لدي وقد قدمت إليكم بالوعيد، ما يبدل القول لدي وما أنا بظلام للعبيد " .

كما أنه يأتي متمماً لوصف الحالة كما في الآيات (31-33) من سورة سبأ : " وقال الذين كفروا لن نؤمن بهذا القرآن ولا بالذي بين يديه، ولو ترى إذ الظالمون موقوفون عند ربهم يرجع بعضهم إلى بعض القول، يقول الذين استضعفوا للذين استكبروا لولا أنتم لكنا مؤمنين، قال الذين استكبروا للذين استضعفوا أنحن صددناكم عن الهدى بعد إذ جاءكم بل كنتم مجرمين ... " . حيث يصف عيّاد هذه المحاورة بين المستضعفين والمستكبرين، بأنها تؤدي من خطوط الفكرة العامة مثل ما يؤديه الحوار في الآيات السابقة من آيات سورة (ق)، وهي مع ذلك جزء متمم للوصف[1].

واستخدام الحوار في الوصف يأتي في نظر عيّاد أيضاً في شكلين : الحوار بين متكلم ومخاطب، كما مر في الآيات السابقة، كما أنه يأتي على شكل "حديث" بين المرء ونفسه، ومثال ذلك قوله تعالى في سورة الفرقان (27-29) : " ويوم يعض الظالم على يديه يقول يا ليتني اتخذت مع الرسول سبيلاً، يا ويلتا ليتني لم أتخذ فلاناً خليلاً، لقد أضلني عن الذكر بعد إذ جاءني وكان الشيطان للإنسان خذولاً "، حيث يصف عيّاد الأثر النفسي لحديث هذا الظالم لنفسه، بأنه حديث مغن عن كل وصف في التعبير عن حالته، بل إن في نبرته أسى وحسرة، لعلهما يرجعان إلى هذه الألف التي ختمت بها كل آية، والتي تشبه ألف الندبة[2].

4- أساليب التخييل :

سبقت الإشارة - في مستهل الحديث عن هذا المحور – إلى أن عيّاداً قد أنكر على البلاغيين المدرسيين، أن يكون أصل المعنى ولبه، هو في الدلالة الحسية للألفاظ، وأنه ذهب إلى أن هذا اللب إنما يكمن في الدلالات الوجدانية للألفاظ، وهو في حديثه عن هذه الخصيصة يعود إلى الموضوع ذاته، فيؤكد الفكرة ذاتها مرة ثانية، والتي تقول إن الوصف هنا، وإن صور أشياء محسوسة، إلا أن روعته لا تنبني على محاكاة هذه المحسوسات، بل على المعنى الأدبي الذي تؤديه وحدة الصورة[3]، فعيّاد إذن يرى أن من

> " الأساليب الأدبية ما يصح أن يسمى تخييلاً، ولكن هذا التخييل ليس معناه تمثيل المعنى المجرد في صورة يتملاها الخيال، بل يصح أن يدل به على تقرير الوصف، سواء أكان حسياً أو معنوياً في ذهن السامع بأسلوب يصور له أن الشيء الموصوف واقع فعلاً، أو بأسلوب يصور الشيء الجامد حياً

[1] انظر المصدر نفسه ص ص 93 ، 94
[2] المصدر نفسه ص 94
[3] المصدر نفسه ص 95

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

متحركاً، فكلا الأسلوبين يعتمد على أصل نفسي واحد عظيم القيمة في دراسة الحياة الوجدانية هو " تنزيل الخيال منزلة الحقيقة " ... " .

فهو يذهب إذن إلى أن روعة "التخييل" لا تكمن في البعد الحسي له، أي أن يتصور الذهن صورة محسوسة في الواقع على أنها صورة محسوسة في خيال، وإنما تكون روعته في البعد المعنوي الوجداني، بحيث يتصور الذهن الصورة المحسوسة في الواقع على أنها بمنزلة الحقيقة في الخيال، وهو ما وصفه عيّاد بأنه" تنزيل الخيال منزلة الحقيقة " .

وبعد أن يقرر عيّاد هذا الجانب بحيث يصبح مسلمة عنده، يذهب إلى أن أساليب التخييل في وصف مشاهد يوم الدين والحساب، تنقسم إلى نوعين :

الأول : التجريد " وهو أن يجرد المتكلم من نفسه شخصاً آخر يخاطبه " وهو يأتي – كما يرى عيّاد- في أكثر من شكل، منها على سبيل المثال " ... استعمال الفعل الماضي مكان المضارع، كما في قوله : " يومئذٍ يتبعون الداعي لا عوج له، وخشعت الأصوات للرحمن فلا تسمع إلا همساً " (طه/108) ... " حيث يُلاحَظ أن النص القرآني قد استعمل الفعل الماضي "خشعت" مكان الفعل المضارع "يتبعون" .

الثاني : مخاطبة الجمادات أو نسبة القول الفعل إليها، على أنه نوع من الخيال المنزل منزلة الحقيقة، حيث يلاحظ عيّاد قلة الأمثلة على هذا النوع، غير أنه ملحوظ في بعض الآيات التي قصد بها إلى مزيد من التهويل كقوله تعالى : " إذا زلزلت الأرض زلزالها، وأخرجت الأرض أثقالها، وقال الإنسان ما لها، يومئذٍ تحدث أخبارها، بأن ربك أوحى لها (الزلزلة 1-5) " .

المحور الثالث ـ الأبعاد والمرامي الإنسانية والاجتماعية

وهو المحور الذي أضافه شكري عيّاد إلى محوري منهج مدرسة التفسير الأدبي ـ كما تبيّن سابقاً ـ تكملةً للمحورين السابقين، لأنه يرى أن البحث في المرامي الإنسانية والاجتماعية للقرآن،

> " ليس مطلباً وراء التفسير الأدبي للقرآن، كالبحث في ما جاء فيه التشريع مثلاً، بل هو من صميم التفسير الأدبي إذا أردنا أن ندرس القرآن درساً أدبياً، كما تدرس الأمم مختلفة عيون آداب تلك اللغات المختلفة، فليس يكفي الباحث حين يتصدى لدراسة كتاب من عيون الأدب أن يبين معني ألفاظه ووجوه البلاغة في تعبيره، إذا لم يفرغ جهده في بيان قيمة الإنسانية بإبراز ما يضيفه إلى النفس الإنسانية من وعي جديد بذاتها وإدراك دقيق لما حولها ... إدراك يمتزج فيه التفكير والوجدان امتزاجاً لا يتأتى في غير الأدب الرفيع، ولئن كان هذا القول صادقاً على الأدب في عمومه، إنه على الأدب الديني أصدق "[1] .

[1] الفقرات السابقة مقتبسة من كتاب شكري عياد : **دراسات قرآنية : يوم الدين والحساب** . ص ص 9 ، 10، 95، 96

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ويُلاحَظ هنا لدى استقراء منهج عيّاد في دراسة هذا المحور، أنه يدير الحديث عن أوصاف ومشاهد يوم الدين والحساب، في ضوء المنهجين : النفسي والاجتماعي(*)، تحت مظلة القاسم المشترك بينهما، وهو الجانب الإنساني، انطلاقاً من قناعته أن التفسير الأدبي " لا يقف عند الأشكال الأدبية في نظم الكلام أو سياقه، بل يتلمس مرامي القرآن البعيدة من إصلاح النفس وهداية المجتمع "[1]. بمعنى أنه يشرح المنهج النفسي الذي استخدمه النص القرآني في تثبيت الأيمان في نفوس متلقي هذا القرآن وقت نزوله، للتصديق بعلامات وإمارات اقتراب الساعة وحتمية وقوعها، وحتمية ما سيلي وقوعها من مظاهر حياة الخلود في الدار الآخرة، باعتماد النص القرآني في هذا الإقناع على جانبين : أولهما قابلية الفكر الاجتماعي لمتلقي القرآن آنذاك للتصديق بهذه المشاهد، نتيجة لما تسرب إليهم من عقائد النصارى واليهود التي وصلت إليهم من الأمم المجاورة من أتباع هاتين الديانتين، وثانيهما أسلوبه الفني في تثبيت هذه القناعة، بحيث " يعمل على إحياء المعنى الاجتماعي للكلمة القرآنية ... أخذاً بالأمة على الطريق الصحيحة ... وحفاظاً على شخصيتها الحضارية "[2].

حيث يقوم بتطبيق هذه الدراسة النفسية والاجتماعية، على مشاهد عدة من يوم الدين والحساب " في جوها الإنساني الشامل، ثم في جوها الاجتماعي الخاص، ثم في جوها النفسي الفردي "[3]، ليتناول هذه المشاهد " باحثاً عن القاسم المشترك أو المغزى الإنساني الذي يفرزه الحديث في هذا الموضوع أو ذاك في جميع المواضع التي عرض فيها ذكره على امتداد النص القرآني "[4]، وهي :

1- اقتراب الساعة .

إذ يتمحور حديث عيّاد حول هذه الجزئية في مسألتين :

أ- حقيقة وقوع الساعة وإيمان المتلقين بهذه الحقيقة .

ب- موعد قيام الساعة وإيمان المتلقين بهذا الموعد .

متناولاً المسألة الأولى في الإطارين : النفسي والاجتماعي، والثانية في الإطار النفسي . فقد أقر القرآن الكريم حقيقة وقوع الساعة في آيات أشار عيّاد إلى مواقعها ونصوص بعضها، فهل صادف القرآن متلقين خاليي الأذهان، من قدر ولو بسيط من حقيقة الإيمان بحتمية وقوع الساعة

---

* يقول ديفيد ديتشز David Daiches في هذا الإطار : إن الناقد الاجتماعي يلفت " الانتباه إلى الطريقة التي انعكست فيها التغيرات الاجتماعية والعوامل الاجتماعية الأخرى . هو لا يقدر قيمة، وإنما يلقي أضواء كاشفة من زوايا جديدة، وهو كالدارس التاريخي والناقد النفسي يؤثر بالتنويه جوانب من الآثار التي يتحدث عنها، وذلك بأن يفسر كيف كانت على ما هي عليه " . انظر كتابه " **مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق** . ص 566

[1] شكري عياد : **الرؤيا المقيدة : دراسات في التفسير الحضاري للأدب** . ص ص 173، 174

[2] أحمد الهواري : شكري عيّاد وخطاب النهضة، ضمن كتاب **شكري عيّاد جسور ومقاربات في التواصل الثقافي** . ص 47

[3] شكري عياد : **دراسات قرآنية : يوم الدين والحساب** . ص 101

[4] عبد الحكيم راضي : شكري عيّاد ، من وصف القرآن يوم الدين والحساب، جدل المادة ، الموضوع ، النظرية ، المنهج . ص 34

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

؟ . الواقع أن جواب عيّاد بالنفي طبعاً، لسببين : أولهما : " أن فكرة الخراب النهائي للدنيا فكرة قريبة كل القرب إلى عقول البشر، وكثيرٌ من الشعوب البدائية تؤمن بها على نحو ما " . وثانيهما أن فكرة وقوع الساعة قد تسربت إلى أذهان عرب الجزيرة العربية من اليهود والنصارى القريبين منهم، فقد

> " ترددت فكرة قرب خراب الدنيا في كثير من أسفار العهد القديم وخصوصاً الأخيرة منها، ممتزجة بفكرة عقاب الخاطئين من بني إسرائيل ... وقد ورد ذكر "ملكوت السموات" وقرب مجيئه في الأناجيل منسوباً إلى عيسى عليه السلام ... وما أشك أيضاً في أن هذه الأفكار كانت بعض ما تسرب إلى أهل مكة ويثرب من معتقدات اليهود والنصارى، وهكذا وجد القرآن بيئة معنوية تتسامع بقرب خراب الدنيا " .

وعلى الرغم من أن القرآن لم يصادف أذهاناً خالية من الإيمان بحقيقة وقوع الساعة، فإن الساحة لم تخل من المنكرين لهذه الحقيقة المستهزئين بها، ولا سيما حقيقة "البعث"، وهنا يقوم عيّاد بتفسير رد القرآن على هؤلاء في الإطار النفسي، مبيناً أن القرآن " استخدم "الخوف من المجهول" أساساً يقيم عليه الفكرة في نفوس الناس، ثم أخذ يثبتها بالإيحاء المتكرر ليحصل في النفوس من ذلك اليقين بوقوعها " . وبناء على هذه النتيجة، ينتقل عيّاد لتفسير المسألة الثانية، وهي "الإيمان بموعد وقوع الساعة" ليقول :

> " فإذا بلغت النفس من الإيمان بالفكرة هذا الحد، لم تكن في حاجة إلى معرفة زمان الساعة، بل كانت هذه الساعة ماثلة لها تكاد تشغل فراغ الزمان كله ... فهي مشفقة منها، في شغل بالاستعداد لها من السؤال عنها، وبهذا الأسلوب من المنطق الوجداني يواجه القرآن السائلين المستهزئين ... فالقرآن إذاً لا يصور قرب الساعة أو بعدها في مقاييس الزمن، بل يتجاوز عن سؤال السائلين عن موعدها، ويقرر بأسلوبه النفسي الخاص أن وقوعها جائز في كل وقت، فأولى بالسائل أن يستعد لها من أن يجادل فيها ... "[1] .

2- أشراط الساعة :

وقد جاء تفسير عيّاد لهذه الجزئية، في الإطارين النفسي والاجتماعي أيضاً، وعلى الرغم من أن حديث عيّاد في تفسير هذه الجزئية قد جاء مقتضباً، إلا أن القارئ يحتاج إلى أن يمعن الذهن ليتبين أن تفسيره لها قد جاء وفق المنهجين النفسي والاجتماعي، ذلك أن المعاني النفسية والاجتماعية متداخلة في هذا الحديث، ويمكن القول هنا إن البعد الاجتماعي في هذا التفسير، قد جاء من خلال إشارة عيّاد إلى "الإيمان الجماعي" بأشراط الساعة، أي إيمان المتلقين كلهم بوصفهم مجموعة، أما البعد النفسي فقد جاء من خلال إشارة عيّاد إلى إيمان الفرد بهذه الأشراط، أو بقول آخر إيمانٌ على صعيد الجماعة وإيمانٌ على صعيد الفرد، فقد فسر هذه الجزئية بحديثه عن إشارة القرآن أولاً إلى انتظام الكون واتساق نواميسه، وثانياً إلى أن المخلوقات جميعها تمر

[1] الفقرات السابقة مقتبسة من كتاب شكري عياد : **دراسات قرآنية : يوم الدين والحساب** . ص ص 103، 104

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

بأحوال متغيرة من الميلاد إلى الفناء، وسؤاله أخيراً إن كانت " تخرج الحياة الدنيا كلها عن هذا المثل، مثل الخلق فالتغير فالفناء ... كذلك الكون الرائع الذي نعيش فيه لا بد له من نهاية، ونهايته إنما تكون بانحلال قوانينه الضابطة له، وانطلاق قوى التخريب فيه " .

فالجماعة تؤمن باتساق هذا الكون لما تراه من دقة نواميسه، ومن ثَمَّ تؤمن بالتغير الذي يطرأ على المخلوقات في مراحل حياتها المختلفة، ومن ثَمَّ تؤمن أن هذا الكون لا بد أن يعروه التغير والفناء، من خلال الإيمان بهذه الإمارات العقلية المنطقية، فالإنسان على الصعيدين الجماعي والفردي مؤمن بهذه الحقيقة، ولكن هذا الإيمان لا يدعو هذه النفس في الإطارين الجماعي والفردي إلى أن

> " تحمل هذه الفكرة على أنها أمل يدفع إليه اليأس من الحياة الحاضرة، كلا فالقرآن لم يدع إلى شيء من هذا اليأس، فالمؤمنون هم المنصورون (الصافات/172) وهم الغالبون (المائدة/56 والصافات 116، 173) وهم الأعلون (آل عمران/139 ومحمد/35) - بل إنها تحملها بحكم نزوعها إلى الوجود الكامل، وتحملها على أنها حقيقة شاهدة توجه خطوات المرء في هذه الحياة الدنيا " .

فالنفس البشرية مؤمنة بحتمية الخراب النهائي المتمثل في يوم الدين والحساب، على الصعيدين الجماعي والفردي، من خلال تفكرها في تقلب حياة المخلوقات بين ضعف وقوة، ومن ثَمَّ ضعف وفناء، من دون أن يكون ذلك دافعاً للنفس البشرية إلى اليأس من الحياة، لإيمانها بأن بعد هذا الفناء حياة أخرى هي الحياة الآخرة، لذلك

> " يسمو القرآن بهذه الفكرة وبهذا الوجدان، فيربطهما بنزوع النفس الطبيعي إلى الكمال، ليصور وجوداً مثالياً يؤمن به المؤمن لا على أنه نهاية محتومة فحسب، بل على أنه حقيقة شاهدة يحسها في أطواء نفسه، فيسمو على أحداث الكون المتغيرة " .

3- توفية الجزاء :

ومدار هذه الجزئية هو " مسألة التوفيق بين كمال عدل الله وكمال قدرته، وبين ما يفجأ المتأمل من أن شرار الناس لا يجزون بشر أعمالهم دائماً، بل كثيراً ما يعيشون في أمن ونعمة، على حين يلقي كثير من الأبرار عذاباً أليماً بغير ذنب "[1]، هذه المسألة التي كثر ورودها في الآداب العالمية عامة كما وردت في الكتب المقدسة لدى اليهود والنصارى[2]، من دون الحديث عن تفسير مناسب لها، أما القرآن الكريم فقد كان تناوله لهذه المسألة مغايراً، إذ تناولها بطريقة تبعث الطمأنينة في نفوس المؤمنين به، ومن هنا فقد دخل عيّاد لتفسير هذا التناول تفسيراً نفسياً، ويلاحظ المرء من استقراء عيّاد للمواضع التي عرض فيها القرآن لتناول هذه المسألة وتفسيرها نفسياً، أن هذه المواضع تنطوي على جملة أفكار ينتظمها نسق واحد، بحيث تفضي في النهاية إلى تثبيت الطمأنينة في نفوس المتلقين، والإيمان بعدل الله وحكمته، وسيأتي الباحث هنا على عرض

[1] الفقرات السابقة مقتبسة من كتاب شكري عياد : **دراسات قرآنية : يوم الدين والحساب** . ص ص 105، 106، 107
[2] انظر المصدر نفسه ص ص 107- 109

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

هذه الأفكار، وللقارئ أن يرجع إلى المصدر لينظر في نصوص الآيات التي تحمل هذه الأفكار، وهي :

أولاً- معارضة القرآن الكريم للقائلين بفكرة الدهرية أو المادية الصرف، غير المؤمنين بالبعث بعد الموت .

ثانياً- أن وراء الموت والحياة ناموساً أعظم، وهو تجدد الأجيال وتتابع الأمم على حكمة ونظام .

ثالثاً- أن ناموس الحياة يجري " على ما نراه من تجاذب وتدافع، ومد وجزر، وأخذ ورد، بين الحق والباطل، وأن الحق هو المنتصر في النهاية " .

رابعاً- أن المؤمن غير مبرأ كل التبرئة مما ينزل به من مصائب، فإنزال الله المصيبة بالعبد، قد يكون عقاباً له على ذنب ارتكبه .

خامساً- أنه ينبغي للمؤمن أن يعتقد أن المصائب التي تنزل به، إنما هي بحكمة وميزان، فلا ينبغي أن يجزع لها، كما لا ينبغي أن يفرط في الفرح بما يؤتيه الله من ملذات الحياة الدنيا، " فمتاع الحياة الدنيا ليس كل ما ينبغي أن يهتم به المؤمن، والمصائب التي تنزل به أو بغيره لا ينبغي أن تدفعه إلى اليأس والتشاؤم، لأن لهذه المصائب سبباً وحكمة "، وهذه الفكرة تفضي إلى الفكرة التي تليها .

سادساً- " أن وراء هذا الصراع الدائب يوماً تحاسب فيه الأمم، ويحاسب فيه الأفراد، فلا رجوع عندئذٍ، ولا عتب ولا إصلاح لما فات، إذ قد بلغ كل شيء مستقره، وآن أن يفصل بين الصالح والطالح "[1] .

وعدل الله له مظاهر تشهد على كماله وتمامه، فمن تمام العدل والحساب ألا يشهد على كل قوم إلا شاهد منهم، ومن تمام العدل في الحساب أيضاً ألا يكون جزاء الطاغي المضِلّ كجزاء التابع المُضَلّ، وإن اشتركا في العذاب، ومن تمام العدل في الحساب، ألا تكون الحسنة بمنزلة السيئة، ومن تمام العدل والحساب، ألا يتحمل أحد ذنب غيره، وألا تقبل الشفاعة في المذنبين[2] .

وبذلك يلاحظ المرء أن عيّاداً قد استقرأ الآيات التي عالجت هذه المسألة، واستنبط منها مجموعة من الأفكار التي انتظمها نسق واحد، وهو ترويضها لنفوس المؤمنين على الاعتقاد والإيمان بأن ما يحدث للبشر في حياتهم العادية، من تنعم الطاغين وتعرض المؤمنين للأذى والمصائب، إنما هو لحكمة يريدها المولى عز وجل، وأن كلا الطرفين صائر في النهاية إلى يوم يحاسب فيه كل على ما قدم في حياته، بحيث ينال كل طرف جزاءه على أكمل صورة، وهذا هو وصف القرآن للجزاء الكامل يوم القيامة، وهو وصف يؤدي، إلى فهم أعمق لهذه الحياة الدنيا،

[1] انظر المصدر نفسه ص ص 110- 112
[2] المصدر نفسه ص ص 112 ، 113

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وإلى نظرة أرقى لها، وما ذلك إلا لتثبيت الفكرة في النفوس، فيطمئن المؤمن لحكمة الخالق وعدالته، ويزداد ثباتاً في جهاده الدنيوي، وتتزعزع نفس الكافر كلما سمع وصف أحوال ذلك اليوم[1] .

4- المعاني الاجتماعية في وصف يوم الدين والحساب .

وحديث عيّاد هنا يتعلق بمجموعة من الآيات التي وردت في وصف يوم الدين والحساب، والتي لا يمكن فهمها حق الفهم، إلا بتوضيح الأوضاع الاجتماعية التي نزلت هذه الآيات في سياقها، وهذه الآيات تتناول مظهرين من المظاهر الاجتماعية التي كانت سائدة في الجزيرة العربية وقت نزول القرآن الكريم، وهذان المظهران هما :

أ- طبقة الحكام من شيوخ القبائل : هذه الطبقة التي كانت

> **" تجمع إلى النفوذ القبلي السائد عند العرب إذ ذاك، السيطرة المالية التي اكتسبها لهيمنتها على التجارة، وكانت الجزيرة العربية طريقاً من أهم طرقها، وكانت طبقة مترفة فاسدة، فكانت تجد في النظام الاجتماعي القائم والعقائد السائدة نظاماً وعقائد يوافقانها كل الموافقة، إذ لا حكم إلا ما ارتضوه هم وأقروه، ولا آلهة ثمة تحاسب وتعاقب، فكانوا أول من قاوم دعوة الإسلام وسعى في تحطيمها، فجعلوا يضطهدون المسلمين، وكانوا يتعاهدون على ذلك ويشدد بعضهم بعضاً ...** [التمييز في الأصل] " .

فيقارن عيّاد فكر هذه الطبقة وأخلاقها، بفكر الإسلام وأخلاقه الجديدة، ثم يدرج نصوص عدد من الآيات التي نزلت في السور المكية والتي تتحدث عن هذه الطبقة، فيقول :

> " كانت هذه الطبقة مناقضة كل المناقضة للأخلاق الجديدة والنظم الاجتماعية الجديدة التي دعا إليها الإسلام، فقد كانت طبقة دنيوية بشعة في حبها للدنيا، غرقت في الملذات حتى أصابها ما يصيب البيئات المترفة من مرض الشك، فما عادوا يؤمنون بشيء إلا شهوات أنفسهم، والقرآن يصور لنا هذه الطبقة أدق تصوير في عدد من السور المكية : " أفرأيت الذي كفر بآياتنا وقال لأوتين مالاً وولداً، أطّلع الغيب أم اتخذ عند الرحمن عهداً " (مريم/ 77-78) ... " .

ب- النظام القبلي : إذ كانت المثل الاجتماعية تقضي بتآزر أفراد القبيلة في الدفاع وفي العدوان، تطبيقاً للمثل القائل : أنصر أخاك ظالماً أو مظلوماً،

> " وكانوا يرون في العدوان مظهراً للقوة ومبعثاً للفخر، فذم القرآن هذه الحمية وسماها حمية الجاهلية : " إذ جعل الذين كفروا في قلوبهم الحمية حمية الجاهلية، فأنزل الله سكينته على رسوله وعلى المؤمنين وألزمهم كلمة التقوى وكانوا أحق بها وأهلها، وكان الله بكل شيء عليماً " (الفتح/ 26) ... "[2] .

ويقوم عيّاد أيضاً بمقارنة هذا النظام القبلي بالنظام الاجتماعي الإسلامي الجديد، مبيناً موقف الإسلام من ذلك النظام القبلي، ليصل أخيراً إلى ربط كلامه عن هذين المظهرين الاجتماعيين

---

[1] المصدر نفسه ص 113

[2] الفقرات السابقة مقتبسة من كتاب شكري عياد : **دراسات قرآنية : يوم الدين والحساب** . ص ص 113، 114، 115

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الجاهليين، بصور اليوم الآخر في القرآن، إذ انعكست هذه المظاهر، في تصوير حساب اليوم الآخر، فحطمت المثل القديمة، ببيان أنها لا تغني في حساب الله من شيء، فلا الكبراء يستطيعون أن ينصروا من دعوهم إلى الكفر، ولا هم يتناصرون فيما بينهم، ولا أموالهم ولا أولادهم تغني عنهم، بل إنهم يتمنون لو افتدوا بأموالهم وأبنائهم وعشيرتهم الآخرين من عذاب ذلك اليوم العظيم[1] .

5- النفس والحساب :

وهذه المسألة تتعلق بحساب الإنسان لنفسه في الحياتين الدنيا والآخرة، حيث يفسر عيّاد تعامل آيات القرآن النفسي الفني الرائع مع هذه المسألة، ويشرح خطوات هذا التعامل، وهذه الخطوات – في نظر الباحث - تنقسم إلى وسيلة وغاية بحيث تفضي الوسيلة إلى الغاية :

- **الوسيلة :** فقد رسم القرآن في هذا الإطار، صورتين لحساب الإنسان لنفسه، إحداهما في الدنيا والثانية في الآخرة :

أ- إذ أشارت الآيات القرآنية " إلى أن الإنسان لا ينزلق إلى المعصية عن جهل مطلق ولا عن غفلة تامة، بل إن عليه في نفسه رقيباً دائماً يرشده إلى الحق والخير، وينهاه عن الظلم والجور، وقد صرح بهذا المعنى في قوله : " إلى ربك يومئذٍ المستقر، ينبأ الإنسان يومئذٍ بما قدم وأخر، بل الإنسان على نفسه بصيرة، ولو ألقى معاذيره " (القيامة 12-15) ..." .

ب- كما صور القرآن حالة الندم التي تنتاب الكافر في الآخرة، على ما فرط في جنب الله في حياته الدنيا، وهذا الندم يكون على شاكلة الندم الذي ينتاب الإنسان في حياته، إذا خسر أمراً مهماً كان يرجوه مما كان بين يديه، فذهب منه ولم يعد له سلطان عليه، وذلك ليقرب القرآن هذه الصورة إلى مخيلة متلقي القرآن أحسن تقريب، إذ يصبح الكافر

> " يومئذٍ فريسة للندم (قد أصبحت نفسه هدفاً لغضبه) : " يوم يعض الظالم على يديه يقول يا ليتني اتخذت مع الرسول سبيلاً، يا ليتني لم أتخذ فلاناً خليلاً، لقد أضلني عن الذكر بعد إذ جاءني وكان الشيطان للإنسان خذولاً " (الفرقان/ 27-29)، وهو يتمنى لو لم يكن حياً يحس ويشعر ... إلى غير ذلك من أوصاف جسيمة ونفسية تدل على الندم الذي يبلغ حد القنوط، كاسوداد الوجه وتغيره ... وكإظهار التحسر بالحديث إلى النفس ... وعلى الضد من هذا حال المؤمنين الذين تكفر عنهم سيئاتهم، فتخلص نفوسهم وتطهر ولا يبقى بينها وبين الله من حائل "[2] .

- **الغايـة :** وتصوير القرآن لهاتين الصورتين يأتي لغاية، وهي تذكير " الكفار بذلك الجانب السامي من أنفسهم، ذلك الجانب الذي أغفلوه وأهملوه، فضرب الله على قلوبهم وأسماعهم، ومن ثَمَّ يجعل حساب القيامة حساباً قريباً مما يجري في النفس الإنسانية، متصلاً بأسباب قوية،

---

[1] المصدر نفسه ص ص 115 ، 116

[2] الفقرات السابقة مقتبسة من كتاب شكري عياد : **دراسات قرآنية : يوم الدين والحساب** . ص ص 117 ، 118

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

فيأنسون إلى ما خبروا به من أحوال الغيب، ويوقظون من أنفسهم الضمير النائم ليكون موجهاً لهم وهادياً في هذه الحياة الدنيا "[1] .

[1] المصدر نفسه ص 118

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الفصل الثامن : الدراسات الأسلوبية الشعرية

تمهيد :

تمثل مقاربات شكري عيّاد النقدية الأسلوبية لقصائد من الشعر العربي القديم والحديث، التطبيق العملي لتأصيله النظري لمبادئ علم الأسلوب العربي، الذي أرسى دعائمه على علمي البلاغة والنحو العربيين، وعلى الرغم من قلة عدد هذه القصائد التي قاربها أسلوبياً، إلا أن المرء يجد فيها التطبيق العملي، الذي تمثل في بحثه عن المبدأين الأساسيين في علم الأسلوب العربي الذي أراده، وهما خاصيتا : "**الانحراف** " و"**الاختيار**"، بعكس تفسيره لمظاهر يوم الدين والحساب الذي وجدنا فيه (جوانب أسلوبية) لا دراسة أسلوبية تطبق مبادئ هذا العلم الذي أرسى مبادئه .

وقد تجسدت هذه المقاربات في أربعة مواضع، توزعت على ثلاثة ميادين من ميادين البحث الأسلوبي، التي أشار إليها شارل بالي ومن بعده شكري عيّاد، وسيعمد الباحث إلى استقراء منهج شكري عيّاد الأسلوبي في هذه المقاربات، وفقاً لتاريخ صدور هذه المقاربات والميدان الذي تنسرب فيه، وهذه الميادين هي :

الميدان الأول ـ دراسة مظهر أسلوبي Stylistic Feature واحد في شعر شاعر معين ،وقد تمثل هذا الميدان في بحثه "**صيغة التفضيل في شعر المتنبي** 1978م " .

الميدان الثاني ـ دراسة المظاهر الأسلوبية في قصيدة معينة لشاعر معين، وقد تمثل هذا الميدان في موضعين : كان أولهما دراسته "لميمية" المتنبي في الصفحات الأخيرة من كتاب عيّاد "**اللغة والإبداع : مبادئ علم الأسلوب العربي** 1988م" . أما ثاني الموضعين فقد كان القسم الثاني من كتابه "**مدخل إلى علم الأسلوب**1982م"، الذي طبق فيه الدراسة النقدية الأسلوبية، على ست قصائد وجدانية لشاعريين عربيين حديثين، من الشعراء ذوي التوجه الرومنسي : ثلاث منها للشاعر إبراهيم ناجي، وثلاث للشاعر أبي القاسم الشابي .

الميدان الثالث ـ دراسته للمظاهر الأسلوبية عامة، في الإنتاج الشعري كله لشاعر معين، وقد تمثل هذا الميدان في بحثه "**قراءة أسلوبية لشعر حافظ [إبراهيم]** 1983م "

ويمكن القول في صف منهج شكري عيّاد في مقارباته الأسلوبية هذه، إنه يقرأ القسمات اللغوية Linguistics Features في النص الأدبي Literary Text، ويعمل على ملاحظة المظاهر الأسلوبية Stylistic Features فيه، فإذا وجد أن منشئ النص قد تعمد إحداث **انحراف أو انحرافات deviations** في بنية النص، فإنه يعمل على بحث طبيعة هذا الانحراف، والسبب الذي دعا المنشئ إلى إحداثه، والوظيفة Function التي يؤديها هذا الانحراف . الأمر الذي يقوده إلى بحث سبب **اختيار** Optional المنشئ هذه العلامة اللغوية Linguistic Sign من دون تلك في بنية نصه الأدبي، سواء أكانت هذه العلامة : حرفاً أو لفظة أو جملة أو صورة

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

فنية أو وزناً أو قافية . ويُلاحَظ على منهجه في مقارباته الأسلوبية هذه، ربطه بين الجانبين : اللغوي و(الوجداني = الدلالي) في النص، قاصداً من وراء ذلك

" أن تكون هذه النصوص قريبة، حساً ولغة، إلى فهم القارئ الشاب،أما حساً فلأن قراءة النص الأدبي لا تستحق أن تسمى قراءة، ما لم يجد القارئ نفسه وقد حملته سحابة وراء الكلمات، وأحسب أن هذه النصوص بطابعها الوجداني، قادرة على أن تجذب القارئ الشاب إلى عالمها، وأما عن اللغة فقد عرفنا أن خصوصية الشعور، لا تتحقق للقصيدة إلا من خلال خصوصية التعبير "[1] .

وهنا تجدر الإشارة ـ في هذا التوصيف العام لمنهج عيّاد الأسلوبي هذا ـ إلى ملحظين مهمين :ـ **أولهما** ـ أن عيّاداً قد يستعين بالمنهج النفسي في تحليله الأسلوبي، إن وجد أن التحليل النفسي يساعد في بيان رؤية الشاعر أو روح العمل الأدبي كما يسميه عيّاد، رابطاً ذلك بالمنهج الاجتماعي في التحليل الفني، بمعنى أنه يبحث الجوانب الأسلوبية مستعيناً بالتحليل النفسي، ويرد ذلك في الأخير إلى الجوانب الاجتماعية من حياة الشاعر .

ثانيهما ـ أنه، في حديثه عن الجوانب اللغوية،لا ينصب من نفسه حكماً، بحيث يحكم أن هذا المقطع اللغوي صحيح أو خاطئ، بالاستناد إلى مواضعات النحو أو العروض أو البلاغة، بل على العكس من ذلك، فهو يستعين بهذه القواعد "استعانة" وحسب، لتفسير العلاقات اللغوية، محترزاً لنفسه باستخدامه العبارات التالية : **"كما يقول النحويون ـ كما يقول العروضيون ـ كما يقول البلاغيون"**، أو ما في معناها من العبارات، لأنه رأى ـ كما لوحظ في الباب السابق ـ أن استخدام هذه العلوم في إطارها المعياري لا يساعد في الدراسة الأسلوبية وإنما يكبلها، إذ ليس من مهمة الناقد الأسلوبي أن يحاكم النص محاكمة معيارية بالصواب أو الخطأ، وفقاً لمواضعات هذه العلوم في أجوائها المنطقية، وإنما مهمة الناقد الأسلوبي أن يعمل على تفسير العمل الأدبي في ضوء هذه العلوم، وذلك بتوضيح العلاقات اللغوية في بناء العمل الفني .

وبالانتقال إلى استقراء مقاربات عيّاد الأسلوبية لهذه النصوص الشعرية، فإن هذه الدراسة ستحاول الإجابة عن الأسئلة التالية : كيف حدد عيّاد مواضع **"الانحرافات"**، في قراءاته للقسمات اللغوية في النص الأدبي ؟ . وكيف حلل العلاقات اللغوية بين : الحروف والمفردات والتراكيب والصور الفنية، في إطار بحثه **"الاختيارات"** ؟ . وما هي المعايير التي استخدمها في تعيين الانحرافات ؟، وكيف أفاد من المنهجين النفسي والاجتماعي في هذه المقاربات الأسلوبية ؟ . وأخيراً كيف ربط بين الجوانب اللغوية والجوانب الوجدانية في تفسيره للنصوص بين المنشئ والمتلقي ؟ .

[1] شكري عياد : **مدخل إلى علم الأسلوب** . ص 67

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الميدان الأول ـ دراسة مظهر أسلوبي واحد في شعر شاعر واحد .

لاحظ شكري عيّاد في قراءته لشعر المتنبي **"انحرافاً"**، تمثّل في كثرة استخدامه لصيغة لغوية وهي **"اسم التفضيل"**، مقارنة باستخدام الشعراء العرب القدماء لهذه الصيغة، ممن سبقوا المتنبي أو جاؤوا بعده، فعمد عيّاد إلى معيارين لتحديد هذا الانحراف، وهما : المعيار الكمي الإحصائي Quantitative Criterion، والمعيار الآخر وهو السياق Context أي ظروف القول، بما تتضمنه من أنساق صغيرة Little Patterns، تحددت فيها المواضع التي استخدم فيها المتنبي صيغة التفضيل في شعره، فقام بإجراء إحصاء عددي لاستخدام المتنبي لهذه الصيغة، في عدد منتقى من قصائده، ولا سيما في سيفياته ورومياته وعضدياته وقصائده المصرية ومطالع قصائده عامة، وقارن هذا النتيجة بالنتيجة التي أحصى فيها استخدام مجموعة من الشعراء العرب القدماء السابقين والتالين للمتنبي لهذه الصيغة (في قصائد منتقاة من أشعارهم أيضاً)، ودرسها في الإطارين النحوي والبلاغي، ليصل من خلال هذا التفسير، إلى ربط كثرة تكررها بثقافة المتنبي الفلسفية، ومن ثَمَّ نفسيته المتعاظمة . فالباحث الأسلوبي – كما يرى عيّاد ـ يبدأ عادة

> **" بملاحظة ظاهرة تستلفت النظر في لغة الشاعر، إما إلحاحه على لفظ معين أو تركيب معين، بحيث يرد في شعره بنسبة أكبر من وروده عند سابقيه أو معاصريه أو التالين له، وإما لأنه يخرج عن الطريقة المألوفة في التعبير عن معنى معين، فيكون لاختلاف الصياغة في هذه الحالة دلالته على اختلاف المضمون، فالفروق الكمية أو الكيفية في لغة الشاعر هي نقطة البدء في كل دراسة أسلوبية** "[التمييز في الأصل][1] .

لذلك فقد قام بهذا الإحصاء العددي انطلاقاً من القاعدة الأسلوبية التي تقول : إن

> " التحليل الأسلوبي عند أنصار هذا الاتجاه، يعتمد على معدلات تكرار العناصر اللغوية في نص معين، ويرتكز عندئذ على الاحتمالات السياقية؛ فلكي نقيس أسلوب مشهد ما، من الضروري أن نقارن معدلات عناصره اللغوية في مستوياته المختلفة مع ملامح نص آخر، أو مجموعة أخرى من النصوص التي تعد بمثابة قاعدة ذات علاقة محددة في سياقها بالمشهد الذي نحلله "[2] .

ليصل من ذلك، إلى أن المتنبي تميز من غيره من أولئك الشعراء، بأنه كان الأكثر استخداماً لهذه الصيغة، إذ إنه استخدمها (13مرة)، بينما كان الشاعر مسلم بن الوليد الأقل استخداماً لها، إذ استخدمها (مرة واحدة)[3]، ويواصل عيّاد قراءته في إطار المعيار الكمي، ولكن بشيء من التجزيء هذه المرة، ليلاحظ " كثرة استعمال المتنبي لاسم التفضيل في مطالع القصائد، كثرة لا يضاهيه أو يدانيه فيها شاعر آخر"[4]، وليلاحظ من ثَمَّ انحسار هذه الظاهرة شيئاً ما في سيفيات المتنبي، مع أنها ما تزال تشكل ظاهرة لافته للنظر، ليصل أخيراً إلى أن قصائده المصرية لم

---

[1] شكري عيّاد : صيغة التفضيل في شعر المتنبي، (مجلة **الأقلام**، سنة 13، عدد4، كانون الثاني، 1978م) . ص 85
[2] صلاح فضل : من الوجهة الإحصائية في الدراسة الأسلوبية، (مجلة **فصول**، مجلد4،عدد1، 1983م) . ص 130
[3] شكري عيّاد : **صيغة التفضيل في شعر المتنبي** . ص 86
[4] المصدر نفسه ص 86

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

تتضمن منها اسم التفضيل في مطالعها إلا اثنتان، أما عضدياته السبع فقد خلت مطالعها من اسم التفضيل[1] .

أما في إطار المعيار الثاني، وهو معيار سياق النص وظروف القول، فإن عيّاداً يصل من خلال هذه القراءة إلى تسجيل ثلاث ظواهر يعمل على قراءة العلاقة بينها :

" ظاهرة معنوية وهي الحكمة، وظاهرة شكلية وهي المطلع، وظاهرة لغوية وهي اسم التفضيل، وبين الظواهر الثلاث ترابط مشترك ... وإذا كان المتنبي قد اشتهر بأنه شاعر حكيم، فطبيعي أن تحمل مطالعه هذا الطابع، بمعنى أن يكون المطلع حكمة أو على الأقل له مظهر الحكمة، وصحيح أن اسم التفضيل لا يلتزم في جميع المطالع، ولا في أكثرها، وأن كثيراً من أبيات الحكمة تخلو من اسم التفضيل، ولكن ـ الكثرة النسبية لاسم التفضيل في هذين النوعين تدعونا للتساؤل إن كان ثمة علاقة بين هذه الظواهر الثلاث، فإذا نجحنا في حل هذه المسألة فإننا نكون قد اقتربنا من فهم وظيفة اسم التفضيل أو دلالته التعبيرية عند المتنبي"[2] .

ليصل عيّاد بعد إعمال الفكر إلى، أن الجامع بين الظواهر الثلاث هو التجريد،

" أما أن الحكمة تقوم على التجريد فظاهر، فالحكمة قول عام يصدق أو يدعي صدقه على أفراد كثيرة، فهو إذن معنىً مجرد، وأما أن ـ المطلع ينطوي على قدر من التجريد ـ عند المتنبي بالذات، فلأن المتنبي يتوخى أن يحدث في مطالعه نوعاً من المفاجأة العقلية : تارة يدّعى دعوة عامة تحفز السامع أو القارئ إما إلى تأييدها وإما إلى نقضها، وتارة بأن يتعمد شيئاً من الإبهام أو التعقيد في العبارة ليحدث في النفوس قلقاً تحاول التغلب عليه بإعمال الفكر في معناها، وهو على الحالين يمهد تمهيداً طيباً للجو العام للقصيدة، جو فكري تبتعد فيه الصور عن دلالتها المحسوسة، لتحلق في جو مزيج من الوهم والفلسفة والخيال، وصيغة التفضيل تنطوي دائماً على شيء من التجريد، أو قل إن التجريد هو أساسها، حتى حين تخلو من معنى التفضيل وتكسب المعنى المطلق للصفة على ما لاحظ النحاة ... "[3] .

فالعلاقة إذن بين هذه الظواهر الثلاث هي **"التجريد"** بالمفهوم الذي شرحه عيّاد، أما الهدف منها فإنه ينقسم ـ في نظر عيّاد ـ إلى قسمين : أولهما غرابة الصفة، وثانيهما الإفراط في الصفة أي المبالغة فيها، ويوضح عيّاد المعنى الأول بقوله :

" فحيثما عدل القائل عن الصفة المشبهة إلى أفعل التفضيل، كان المقصود إبعاد الوصف عن المعنى المألوف أو المحس ... على أن للمتنبي من هذا النمط أبياتاً قليلة استطاع فيها عن طريق اسم التفضيل أن يوحي بغرابة الصفة كقوله في إحدى قصائده الشاميات :

فرؤوس الرماح أذهب للغيـ ظ وأشفى لغل صدر الحقود ... "[4] .

مع ملاحظة عيّاد هنا، أن اسم التفضيل يرد في هذا النوع، من دون ذكر المفضل عليه، كما هو ظاهر من المثال . أما القسم الثاني فإن عيّاداً يوضح معناه، بعد أن يشير إلى أنه يرد فيه ذكر المفضل عليه بقوله :

---

[1] انظر المصدر نفسه ص ص 86 ، 87
[2] المصدر نفسه ص 87
[3] المصدر نفسه ص 87
[4] المصدر نفسه ص ص 87 ، 88

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

" فإذا رجعنا إلى التراكيب العادية التي يظهر فيها معنى التفضيل لاقتران صيغة المفضل منه أو المفضل عليه، ولو كانا مضمرين في الذهن، لاحظنا أن المتنبي كثيراً ما يتخذ صيغة التفضيل مطية إلى الإفراط في الصيغة بقلب التشبيه كقوله :

أليس عجيباً أن وصفك معجز وأن ظنوني في معاليك تظلــع

وأنك في ثوب وصدرك فيكما على أنه من ساحة الوغى أوسع..."[1] .

وهنا يُلاحَظ أن عيّاداً في تحليله اللغوي هذا، لعلاقة اسم التفضيل بمطالع القصائد والحكمة والهدف منها، يوظف الجانب البلاغي في هذا الإطار؛ فهو ما يزال يتحدث عن "التجريد" بوصفه علاقة بين اسم التفضيل ومطالع القصائد والحكمة، حيث يطرح سؤالاً مفاده : كيف يمكن أن تدل صيغة واحدة على المبالغة الكاذبة تارة، وعلى الحكمة الصادقة تارة أخرى؟ . ويجيب عنه بقوله :

" يبدو أن العملية الذهنية التي تجري في الحالتين هي التجريد، ولكن الشاعر حين يأتي بالحكمة يجرد صيغة حقيقية من أمرين أو أكثر، أما في هذا النوع من المبالغة فإنه يجرد من المشبه صفة وهمية يدعي أنها أقوى من الصفة الحقيقية في المشبه به ..."[2] .

وبعد هذا كله، فإن عيّاداً لم يصل إلى آخر الطريق بعد، فالانحراف الذي يستشعره بحسه النقدي، يتمثل في ملحظ أسلوبي يستوقف نظره في شعر المتنبي، وهو " ذلك التفاوت بين الكلمة التي تروع بمطابقتها للواقع، والمبالغة التي تروع أيضاً ـ وربما تنفر ـ ببعدها عنه، وقد نتساءل : كيف يمكن أن نجد مثل هذا التفاوت لدى شاعر عظيم نفترض أن يعبر عن رؤية للحياة فيها قدر من التماسك ؟ ". ويأتي الجواب في قوله متابعاً كلامه السابق : " ولا يكفي أن نفسر ذلك بأن عصر المتنبي كله كان يميل إلى الإسراف في الصنعة، فهذا لا يفسر إلا جانب المبالغة في شعره دون جانب الصدق، بل إنه ليس بتفسير كاف لجانب المبالغة وحده، لأنه لا يفسر لماذا تميز المتنبي حتى بمقاييس عصره ..." [3] . ولا تطول حيرة عيّاد في تفسير هذا الانحراف، إذ يصل إلى أن تفسيره يتمثل في استناد مبالغات المتنبي إلى الفلسفة،

" فقد شغل المتكلمون بفكرة "الجزء الذي لا يتجزأ" ... وقد قدمت حلول مختلفة لهذا الإشكال الكبير في مجال الدين ومجال الفلسفة، أما المتنبي فقد قدم لنا حله الشعري ... [ومفاده] أن التناهي في الصفة، يمكن أن يصل إلى الوجود المطلق الذي تنتفي عنده كل حركة، بل تنفي الصفة نفسها، فهو القائل :

تناهى سكون الحسن في حركاتها فليس لراء وجهها لم يمت عذر ..."[4] .

[1] المصدر نفسه ص 88
[2] المصدر نفسه ص 88
[3] المصدر نفسه ص 89
[4] المصدر نفسه ص 89

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وتجدر الإشارة في هذا الموضع، إلى رأي طريف لعمر فاخوري حاول فيه حل لغز بيت المتنبي السالف الذكر، ذلك أن فاخوري يعد هذا البيت أحجية، لم يُجدنا في حلها نحو النحاة أو بيان البيانيين أو شرح اللغويين، فهؤلاء الأئمة، في نظر فاخوري، لم يضيفوا في تفسيرهم لهذا البيت " شيئاً، كما أنهم لم يزيدوا معناه وضوحاً، بل الأصح أن يقال إنهم لم يجيئونا بشرح أو تفسير، وليس ما يبعث الأمل في أن نظفر بحاجتنا عند غيرهم من شراح الديوان أو نقدة الشعر، على الوجه الأعم"[1]، لذلك يلجأ فاخوري، في سبيل محاولة تفسير مراد المتنبي من هذا البيت، إلى فكرة الفيلسوف الفرنسي آلن Alain "**الساكن وعلاقتها بالجمال**"، التي تحدث عنها آلن لا سيما في كتابيه : "**نظام الفنون الجميلة Systeme des Beaux-Arts**" و"**مقدمات لعلم الجمال Preliminaires de Pesthetique**"، حيث يحاول فاخوري تفسير بيت المتنبي في إطار مقولة آلن : " إن الوجه المليح – أو الحسن – ينبئ عن طمأنينة – أو سكون – الأشياء جميعاً – حتى في حالة الاختلال – أو الحركة - العارضة"[2]، إذ يذهب فاخوري إلى أن الشطر الأول من البيت، يتضمن معنى مركباً في مبنى بسيط، وأن نظم المتنبي لبيته الغريب هذا، الذي تغزل فيه بمحبوبته، هو أبلغ في التضاد، وأنه يضعنا في عالم نظري من الصور، لا يمت إلى دنيانا المحسوسة إلا بسبب بعيد، تكاد تكون الأشياء فيها محجوبة بصورها عن الأذهان[3] .

وعلى العموم، فإن محاولة عيّاد تفسير الانحرافين : الأول، الذي لاحظه بتميز المتنبي ممن سبقه وعاصره وتلاه من الشعراء العرب، بكثرة عدد استخدامه لصيغة التفضيل، والثاني وهو غرابة صفات المتنبي ومبالغته الشديدة فيها، بشكل يميزه من هؤلاء الشعراء من بني عصره – هذه المحاولة توصل عيّاداً إلى تفسير الانحرافين في الإطار الفلسفي كذلك، إذ يذهب عيّاد إلى أن هذا التفسير يتمثل أولاً في ثقافة المتنبي الفلسفية التي أوصلته إلى انتفاء صفاته في الوجود المطلق، ويتمثل ثانياً في تعلقه بالمستحيل، يقول عيّاد :

> " فليس التجريد الذي عرفناه في أبياته الحكيمة إلا اقتراباً على نحو ما من المطلق ... كان طموح المتنبي من ذلك النوع الذي لا يرحم صاحبه، كان تعلقاً بالمستحيل، ولست أشك أن لو أنيل ما تمناه من الإمارة لعافتها نفسه بعد قليل، فقد كانت عظمة روحه بقدر فساد زمانه، لا جرم أن صار شاعر العربية الأعظم الذي ملأ الدنيا وشغل الناس"[4] .

الميدان الثاني - دراسة المظاهر الأسلوبية في قصيدة معينة لشاعر معين .

وهذا الميدان يتجسد - كما أشير سابقاً - في دراستين أسلوبيتين لشكري عيّاد : دراسته لميمية الشاعر المتنبي، ودراسته ست قصائد للشاعرين إبراهيم ناجي وأبي القاسم الشابي، ثلاثاً للأول

---

[1] عمر فاخوري : **الفصول الأربعة**، (منشورات دار المكشوف، بيروت، 1941م) . ص ص 83، 84
[2] المرجع نفسه ص 84
[3] المرجع نفسه ص 90
[4] شكري عياد : **صيغة التفضيل في شعر المتنبي** . ص 90

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وثلاثاً للثاني، وسيعمد البحث إلى استقراء تحليله الأسلوبي لميمية المتنبي، ومن ثَمَّ إلى استقراء تحليله الأسلوبي للقصيدة الأولى لناجي والأولى للشابي، مغفلاً القصائد الأربعة الأخرى تجنباً للحشو، لأن شكري عيّاد ينهج المنهج ذاته ـ تقريباً ـ في قراءته لهذه القصائد .

أ ـ ميمية المتنبي .

يقسّم شكري عيّاد ميمية المتنبي، إلى عدد من الأقسام تذكّر بالطريقة التقليدية في شرح معاني القصائد الشعرية، ومن ثَمَّ يبحث عن مواضع الانحرافات والاختيارات في كل قسم من هذه القصيدة من بدئها إلى نهايتها، فلا يبدهه مظهر أسلوبي معين في القصيدة يتابعه، كما سيلاحظ في تحليله لقصيدتي ناجي والشابي، وإنما يحلل العلاقات النحوية والبلاغية في أبيات القصيدة، في كل قسم من هذه الأقسام، محاولاً تفسير الانحرافات والاختيارات .

وتجدر الإشارة هنا إلى ملاحظة مهمة، وهي استخدام عيّاد للمصطلحات الأسلوبية التي وضعها في مرحلة الإرساء لعلم الأسلوب العربي، كما لوحظ في الباب السابق، فهو يستخدم مصطلح "**نسق Pattern**" للإشارة إلى السياق اللغوي للقصيدة، أما الانحراف فإنه يشير إليه بأكثر من مصطلح وهي : **السمة الأسلوبية** و**المسلك الأسلوبي Stylistic Features** و**الانحراف** و**المخالفة Deviation** . ونتيجة لنهجه دراسة القصيدة في أقسام، فمن المؤكد أن المعيار الذي سيستخدمه في تعيين مواضع الانحراف سيكون النسق اللغوي .

حيث يشير بداية إلى أن ما دعاه لإخضاع هذه القصيدة للدراسة الأسلوبية، هو سببان : أولهما : أهمية القصيدة نفسها، فهي " واحدة من عيون الشعر العربي في جميع عصوره " وثانيهما : كون الطبع يغلب عليها أكثر من الصنعة " ومن هنا فهي أقرب إلى الذوق الحديث من معظم الشعر القديم، ونعني بـ "الذوق الحديث"، النموذج الشعري الذي تمثله "المجددون" من رواد الرومنسية "[1]، فهي بهذا قريبة في أجوائها الفنية من قصائد إبراهيم ناجي وأبي القاسم الشابي التي حللها عيّاد أسلوبياً في الميدان ذاته . ومن ثَمَّ يشرح "الظروف الخارجية" التي قيلت هذه القصيدة في أجوائها، والتي ارتأى عيّاد أن يسميها "السياق" كما لوحظ في حديثه عن المعيار السادس من معايير تحديد الانحراف في الباب السابق، حيث يقول عيّاد في شرح الظروف : " نظم المتنبي هذه القصيدة بعد أن مضى على مجيئه إلى مصر أكثر من عامين، وقد بدأ يقلق لأن كافوراً لم ينجزه ما وعد ..."[2]، وهذه العبارة ـ على قصرها ـ تشرح الجو العام الذي قيلت فيه هذه القصيدة، الأمر الذي يساعد الناقد الأسلوبي في فك شفرة هذه القصيدة، وهذه ولا شك من اللوازم الضرورية للمنهج الأسلوبي في مقاربة النصوص الأدبية . حيث يلاحظ عيّاد في القسم

[1] شكري عياد : **اللغة والإبداع : مبادئ علم الأسلوب العربي** . ص 132
[2] المصدر نفسه ص 132

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الأول من القصيدة، وهو مطلع القصيدة والبيتان التاليان له - أن "المخالفة = الانحراف" وقعت في خروج المتنبي عن التقليد المألوف في مطالع الشعراء العرب القدماء لقصائدهم، المتمثل في أن الشاعر يتوجه بالخطاب لشخص أو شخصين أمامه، باثاً إياه أو إياهما لواعج نفسه، متحدثاً عن نفسه "بضمير المتكلم"، أما المتنبي فإنه يتحدث عن نفسه في هذا المطلع "بضمير الغائب" :

ملومكما يجل عن الملام ووقع فعاله فوق الكلام[1]

فهو " الذي يلوم نفسه في الحقيقة، ولكنه يضع هذا اللوم في أسلوب الشعراء المعتاد، من تصور صاحبين يخاطبانه "[2]، ومن عادة المتنبي في بعض مطالعه، كما يقول عبده بدوي :

" أنه يريد أن يتعالى على المستمعين، وأن يرفعهم إليه، وذلك بأن يلقي إليهم ما يحير ويثير، فهو يريد أن يفزع في أول الأمر آذانهم وأفهامهم، ثم يتصدق عليهم بعد ذلك بالفهم ... ومن زاوية أخرى يمكن القول بأنه لم يكن يستعطف أسماع الحضور ويستميلهم إلى الإصغاء – على حد تعبير الوساطة – وإنما كان يتحداهم "[3] .

أما القسم الثاني فإن عيّاداً يشرح معاني أبياته على الطريقة التقليدية، وليس في كلامه ما يلفت النظر من الجوانب الأسلوبية، خلا إشارته إلى اختيار الشاعر لكلمتي : "بغير هاد" و"الوحيد" في قول الشاعر :

فقد أرد المياه بغير هـــاد سوى عدّي لها برق الغمام

يُذم لمهجتي ربي وسيفي إذا احتاج الوحيد إلى الذمام [4] .

ولكن عيّاداً في هذا الموضع لا يفسر سبب اختيار الشاعر لهاتين الكلمتين، وإنما يؤخره إلى موضع آخر، وهو العبارة الختامية التي ينهي فيها تعليقه على هذه القصيدة، إذ يلاحظ أن كلمة "الوحيد" التي لم تذكر سوى مرة واحدة في القصيدة، تؤدي الوظيفة التي يسميها عيّاد "**كلمة مفتاح**"، ومعنى كونها "الكلمة المفتاح" - في نظر عيّاد - أنها " وراء جميع السمات الأسلوبية [= الانحرافات] التي لاحظناها : وراء التراكيب التي فيها "بلا" و"من غير"، وراء التقلبات النفسية، من عجرفة القسم الأول، إلى طنطنة القسم الثالث، إلى تهالك القسم الرابع، إلى حكمة القسم الأخير ..."[5] .

أما القسم الثالث، فإن عيّاداً يشير فيه إلى عدد من "الانحرافات"، لا مجال لإيرادها كاملة في هذا المقام، ومنها على سبيل المثال، أنه يشير إلى أن " نبرة التشاؤم الواضحة في هذا القسم، ليست إلا تصعيداً لنسق القسمين السابقين، ولكن يقطعها بيتان لا علاقة لهما بالنسق، وهما الثالث

---

[1] انظر المصدر نفسه . ص ص 132 ، 133

[2] شكري عيّاد : لغة الشعر، (مجلة **قافلة الزيت**، مجلد31،عدد4، ربيع الثاني 1403هـ - يناير/ فبراير 1983م ، الظهران – السعودية) . ص 6

[3] عبده بدوي : ظواهر أسلوبية في شعر المتنبي، (مجلة **فصول**، مجلد4، عدد2، 1984م) . ص 196

[4] شكري عيّاد : **اللغة والإبداع : مبادئ علم الأسلوب العربي** انظر ص 133

[5] المصدر نفسه ص ص 139 ، 140

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

والسادس"[1]، وهذا الانقطاع فيما يتعلق بالبيت الثالث، يتمثل – كما يقول عيّاد – في أن فيه هبوطاً " عن النغمة التشاؤمية الحادة التي يمكن أن تثير الإشفاق في سابقه "[2]، لذلك فإن هذا البيت المتهافت ـ على حد تعبير عيّاد ـ محشور بين البيتين السابق والتالي له، ومرد ذلك في نظر عيّاد، هو أن " المتنبي ـ وقد أنشد هذه القصيدة أمام كافور، رغم ما فيها من التصريح بالسخط على المعاملة التي كان يلقاها في بلاطه ـ أراد أن يترضاه بهذا البيت، وهذه الملاحظة نفسها تنطبق على البيت السادس"[3] . فالانحراف إذن يقع في هذين البيتين في نظر عيّاد في جانبين : أولهما، هبوط نبرة التشاؤم في البيت الثالث عن النسق التشاؤمي الذي لا حظه عيّاد في القسمين السابقين، وثانيهما، تهافت هذين البيتين وانحشارها في السياق، لا لغرض سوى إرضاء كافور الإخشيدي .

أما القسم الرابع، فيمكن القول إن ملاحظات عيّاد عن الانحرافات تتمحور في محورين : النحو والبديع، فهو يلاحظ في إطار النحو انحرافات تقع في : الفعل الماضي والضمائر والحروف، ومنها في المحور الأول مجيء الفعل الماضي "أقمت" في صدر البيت الأول من هذا القسم[4]،

> " بعد سلسلة طويلة من الأفعال المضارعة ... في الأقسام الماضية، التي سيطر فيها الفعل المضارع، سمعنا المتنبي الفخور، والمتنبي الحكيم، فهو يتكلم عن أفعال متجددة، عادات كانت في الماضي وستستمر في المستقبل، أما في هذا القسم الأخير فهو يتحدث عن فعل تم وثبت وغير مجرى حياته، والصيغة تناسب معنى الفعل ـ أو دلالته اللفظية حسب اصطلاح ابن جني ـ "الإقامة"، كما تناسب متعلقه "أرض مصر" وكأنه لصق بالأرض فلا يقدر أن يتحرك إلى خلف أو إلى قدام، هذا هو الواقع المناقض لما كان وما ظل يحلم به، وهذا مسلك أسلوبي جديد، يمكننا أن نقول إنه يعبر عن الشكوى، ويستمر هذا التحول فيصبح نسقاً مختلفاً عن سابقه"[5] .

أما ما يلفت انتباهه في الإطار البديعي، فهو ملاحظته أن التقسيم والتصريع في البيتين الثالث والرابع في هذا القسم[6]، ليس مجرد زخرف بديعي، وإنما هما من قبيل"التطوع" الذي يخرج بالنوع البديعي من أفق "الالتزام" إلى أفق"الاختيار"، ولكن المهم، في نظره، أنهما يعبران إيقاعياً عن الشكوى، كما عبرت السمات السابقة جميعها معنوياً[7] . فليس ما يهم عيّاداً في هذا

---

[1] وهما قول الشاعر : ولست بقانع من كل فضـــل بأن أعزى إلى جد همـــام
يحب العاقلون على التصافـي وحب الجاهلين على الوسـام - انظر المصدر نفسه ص 134

[2] المصدر نفسه ص 134

[3] المصدر نفسه ص 135

[4] وهو قول الشاعر : أقمت بأرض مصر فلا ورائي تخب بي الركاب ولا أمامي – انظر المصدر نفسه ص 135

[5] نفسه ص ص 135 ، 136

[6] وهما قول الشاعر : قليل عائدي سقم فـؤادي كثير حاسدي صعب مرامي
عليل الجسم ممتنع القيام شديد السكر من غير المـدام . المصدر نفسه ص 135

[7] المصدر نفسه ص 136

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الموضع شواهد البديع ذاتها، وإنما ما تحمله من التعبير عن معنى الشكوى، الذي لاحظ عيّاد أنه قد صار مسلكاً اسلوبياً جديداً في القصيدة .

وحين يصل عيّاد إلى القسم الخامس من القصيدة، الذي وصف فيه المتنبي معاودة الحمى له، فإنه يشير إلى أن هذا القسم يمثل قمة القصيدة، ولكن من دون أن يجد فيه ما يلفت انتباهه من الانحرافات، لينتقل بعد ذلك مباشرة إلى القسم السادس، ملاحظاً فيه انحرافات عدة، منها أن الفعل "أرمي" في البيت الثاني[1] من هذا القسم، قد خرجت دلالته من المعنى الحسي المعهود فيه إلى دلالة معنوية، " فالصائد يرمي الطريدة بالسهم، ويقال أيضاً رمى السهم أو رمى القوس أو عن القوس"، وهذا هو المعنى الحسي المعهود فيه، أما الدلالة المعنوية التي انحرف إليها فقد تمثلت - في نظر عيّاد - في عنصرين ثابتين " : القوة وقصد الهدف، وصلاحية العبارة لأن يراد بها اعتبار الهوى هدفاً (أي موضع الهوى)، والإبل مثل السهام التي يرمى بها الهدف، أو أن الهوى هو السهم الذي يرمى، والإبل هي القوس التي يرمي بها أو عنها، تجعل العنصرين الثابتين هما البارزين على سطح العبارة "[2] .

ويلاحظ في القسم السابع انحرافاً، تمثل في أن " صورة الجواد [3] الذي مرض من طول الراحة بعد أن تعود القتال، لا تتفق تماماً مع الشكوى، من أنه الآن لا يطلق للرعي ولا يقدم له العليق الكافي أو المناسب ! "، الأمر الذي يؤدي بعيّاد للتساؤل : " فهل هي عودة للواقع وتلميح لكافور بأن شاعره لا يكافأ كما يجب، أم أنها فلتة كشفت عن أعماق شخصية المتنبي، الذي كان مع فروسيته وعظمة نفسه متهماً بالشح والحرص على جمع المال ؟ "[4]، ويبدو أن عدم تعمق عيّاد في البحث عن إجابة لهذا السؤال، نابع من رغبته في إشراك القارئ في ترجيع أحد الخيارين أو البحث عن خيارات أخرى للإجابة عن هذا السؤال .

أما المقطع الثامن والأخير فلا يلفت انتباه عيّاد فيه، إلا انحرافان في البيتين الأخيرين[5]، أحدهما لغوي نحوي والآخر فكري فلسفي، والجامع بينهما في نظر عيّاد هو أن " المتنبي لا يريد أن يتركنا دون أن يترك في نفوسنا شيئا من القلق"[6]، والانحرافان هما :

ـ في الجانب النحوي، هو ملاحظة عيّاد أن " ضمير المخاطب [في أول البيتين] ربما جاء على أسلوب التجريد أو الالتفات، أي أن المخاطب يمكن أن يكون الشاعر نفسه، أو السامع أو القارئ

---

[1] وهو قول الشاعر : وهل أرمي هواي براقصات محلاة المقاود باللغام ؟.– انظر المصدر نفسه ص 137

[2] المصدر نفسه ص 138

[3] وذلك في قول الشاعر : فأمسك لا يطال له فيرعى ولا هو في العليق ولا اللجام – انظر ص 138 من المصدر نفسه

[4] المصدر نفسه ص 138

[5] وهما قول الشاعر : تمتع من سهاد أو رقـاد ولا تأمل كرىً تحت الرجام
فإن لثالث الحالين معنى سوى معنى انتباهك والمنـام . المصدر نفسه ص 139

[6] المصدر نفسه ص 139

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

على سبيل التعميم "[1]، فالصدمة التي تبده القارئ، هي أنه يحار فيمن توجه إليه هذا الضمير، كما يلاحظ من قراءة عيّاد .

ـ أما في الجانب الفلسفي، فيلاحظ عيّاد أن في أول البيتين

> " ما يشبه أن يكون دعوة إلى القوة (من منطق فلسفي : تماثل الأضداد) ... وأشد من ذلك إثارة للاهتمام جمعه بين السهاد والرقاد في التمتع، بل تقديمه السهاد على الرقاد، ولكن المتنبي تحول في الشطر الثاني إلى ما يشبه فلسفة الشك، فهو ينفي أن يكون وجود الميت في قبره نوماً، ولكنه لا يقول لنا ما هو، وفي البيت التالي ـ آخر بيت في القصيدة ـ [المشار إليه في الهامش] يزيدنا شكاً، فهو لا يقول عن حالة الميت إلا أنها ليست بيقظة ولا نوم . إنه يترك معناها منكراً، لا يخصص إلا بهذا النفي، ولا يمكن الاقتراب منه حتى بالخيال"[2] .

ب ـ قصيدة "خواطر الغروب" لإبراهيم ناجي .

تندرج هذه القصيدة مثل بقية القصائد التي حللها عيّاد أسلوبياً في هذه الموضع ـ في إطار المذهب الرومنسي، الذي يناجي فيه الشاعر الطبيعة ساكباً الدموع وزافراً الآهات تارة، ومنطلقاً فرحاً مغنياً تارة أخرى . ويُلاحَظ هنا أن عيّاداً يستخدم في تحليله لهذه القصيدة معيارين لتحديد الانحراف : سياق النص وما ينطوي عليه من أنساق صغيرة تكون معادلاً للانحرافات، بالإضافة إلى استخدامه للمعيار الكمي .

حيث يعمد عيّاد في بداية تحليله لكل قصيدة من هذه القصائد، إلى تحليل "**عنوان القصيدة**" لغوياً، وربطه من ثَمَّ بالحالة الوجدانية للشاعر، محاولاً بحث الإسقاطات الوجدانية للعنوان على نفس المتلقي، رابطاً ذلك بأجواء ومحاور القصيدة كاملة . وقد حظيت "عنونة الأعمال الأدبية"، باهتمام متميز من عدد من النقاد الغربيين المعاصرين، من أمثال : ليو هوك Leo Hock، في كتابه "**سمة العنوان Lamarque du titre**"1973، وجيرار جينيت Gerard Genette، في كتابه "**عتبات Seuils**" 1987، وجان كوهين Cohen في كتابه "**بنية اللغة الشعرية**"، انطلاقاً من كون العنوان – كما يقول بسام قطّوس- : "هو أول عتبة يمكن أن يطأها الباحث السيميائي قصد استنطاقها واستقرائها بصرياً ولسنياً وأفقياً وعمودياً"[3] .

ويبدو أن المقاربات النقدية الحديثة للعنوان بوصفه "عتبة النص الأدبي"، متأثرة إلى حد كبير بنظرية الاتصال الهندسية لرائدها رومان جاكوبسون، وبدور المتلقي في صياغة العمل الأدبي؛ فالعنوان وفق نظرية الاتصال الهندسية، هو "علامة أو إشارة تواصلية له وجود فيزيقي / مادي، وهو أول لقاء مادي محسوس يتم بين المرسل (النّاص) والمتلقي أو مستقبل النص، ومن هنا يغدو العنوان إشارة مختزلة ذات بعد إشاري سيميائي" فهو إذن يشكل حمولة دلالية، تؤدي به إلى أن "

---

[1] المصدر نفسه ص 139

[2] المصدر نفسه ص 139

[3] بسام قطّوس : **سمياء العنوان**، (مكبة كنانة، ط1، إربد، 2001م) . ص 33

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

يؤسس لفضاء نصي واسع، قد يفجر ما كان هاجعاً أو ساكناً في وعي المتلقي أو لا وعيه من حمولة ثقافية أو فكرية يبدأ المتلقي معها فوراً عملية التأويل"؛ أي بمعنى أنه قد يدفعك، أيها القارئ " إلى أن تعيد قراءة شيء كان مألوفاً لديك بل هو جزء من ثقافتك، ولكنه يغريك بإعادة قراءته لأنه يفجر فيك طاقات جديدة ..."[1] .

وانطلاقاً من كونه يشكل حمولة دلالية، وعلامة إيحائية شديدة التنوع والثراء، فهو يشكل نصاً له بنيته السطحية ومستواه العميق، مثله مثل النص الأدبي تماماً، مع فارق بين النصين لا بد من ملاحظته؛ وهو أن العنوان يظل نصاً مكثفاً ويفتقر إلى السياق، وافتقاره إلى السياق يمنحه دلائل كثيرة، يصعب إن لم يكن مستحيلاً حصرها، لذلك فلا بد من العودة إلى النص الأكبر لقراءته ومحاولة مفاوضته أو مناقشته والحوار معه[2] .

ويبدو أن مقاربة عنوانات الأعمال الأدبية النثرية، قد حظيت باهتمام أكثر من عنوانات الأعمال الشعرية، لكون " العنونة من سمات النص النثري، لأن النثر قائم على الوصل والقواعد المنطقية، بينما الشعر يمكن أن يستغني عن العنوان، ما دام يستند إلى الانسجام، ويفتقر إلى الفكرة التركيبية التي توحد شتات النص المبعثر، وبالتالي قد يكون مطلع القصيدة عنواناً لها"[3]، حيث يقول بسام قطوس في شرح الفكرة السابقة : إن ثمة عنوانات

> " لا تسلم نفسها بسهولة، وإنما تظل متحجبة ومتمنعة عن الظهور، إلا باستخدام نظام تأويلي أو سيميائي يفك شيفرتها ... وإذا كان العنوان يشكل لحظة تأسيس وعي لدى القارئ، فليس معنى ذلك أن العنوان دائماً يقود إلى المعنى بسهولة، وبخاصة عنوانات الشعر، فسرعان ما تكشف قراءة بقية النص، إما عن تثبيت هذا الوعي وتدعيمه وتعزيزه، أو عن نفيه وإحباطه وكسر توقعه . إنه مفتاح واحد يتم بوساطته الدخول إلى النص قصد فهم مراميه وتصور رموزه، والكشف عن بنيته العميقة التي تثوي خلف بنيته الظاهرة أو السطحية، ولكنه ليس مفتاحاً سحرياً . ومن هنا كانت أهمية الحدس الفني في اختيار العنوان من قبل المبدع، وأهمية الحدس النقدي في تلقي العنوان من قبل القارئ العارف . وهنا يلتقي حدسان : حدس (المرسل المبدع) وحدس (المتلقي / القارئ العارف) في محطة أولى أو عتبة أولى، هي العنوان، حيث يمكّن الأول الثاني من بناء تصور أولي يحمله العنوان، ثم بعد أن يمضي الثاني في القراءة، فإما أن يعزز هذا التصور الذي أرسله العنوان، أو أن ينفيه أو يقلبه رأساً على عقب . وإذ ذاك فإما أن يعيد القارئ كل تفاصيل النص المقروءة إلى العنوان أو أن ينفيه عنها "[4] .

ويدور فهم عيّاد لوظيفة العنوان، في إطار نظرية الاتصال الهندسية، فهو ينظر إليه على أنه الإشارة الأولى بين الشاعر والمتلقي، بحيث يظل مرافقاً للشاعر طوال فترة وضعه للقصيدة،

---

[1] المرجع نفسه ص 36
[2] المرجع نفسه ص 43
[3] المرجع نفسه ص ص 33، 34
[4] المرجع نفسه ص 41

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

حاملاً النداء الذي يبعثه الشاعر إلى المتلقي، وينبه على أنه آخر ما ينساه الشاعر والقارئ من العمل الأدبي، حيث يقول :

" العنوان : هو أول ما يلقاه القارئ من العمل الأدبي، هو الإشارة الأولى التي يرسلها الشاعر أو الكاتب، والعنوان يظل مع الشاعر أو الكاتب طالما هو مشغول بعمله الأدبي، كما يفكر الوالدان في تسمية طفلهما إذ هو جنين لم يظهر إلى الوجود بعد، هو بالنسبة إلى المبدع اسم يعرف به هذا المولود الجديد ويعبر عن مشاعره نحوه، وغالباً ما تكون هذه المشاعر غامضة مختلطة ولكنه يحاول أن يحددها، وفي هذه المحاولة يمكن أن يغير العنوان أكثر من مرة، ولكن المرجح أن العمل الأدبي عندما يأخذ صورته النهائية، عندما تجري السطور من قلم الكاتب أو تنثال الأبيات من خيال الشاعر يكون العنوان قد استقر، ومعنى ذلك أن العنوان ذو صلة عضوية بالقصيدة أو العمل الأدبي عموماً، وإذا كنا قد وصفناه ... بأنه الإشارة الأولى التي يرسلها المبدع إلى قارئه، فإننا نستطيع أن نصفه الآن بنوع من المجاز القريب، بأنه النداء الذي يبعثه العمل الأدبي إلى مبدعه، ونعني بالوصفين أنه الرابطة الأولى - وقد تكون الأخيرة أيضاً لأنه آخر ما ينسى من العمل الأدبي في معظم الأحيان - بين الكاتب والعمل الأدبي والقارئ "[1] .

هذا في عموم كلام عيّاد عن دلالات العنوان، أما فيما يخص دلالة عنوان هذه القصيدة "**خواطر الغروب**"، فإنه يلاحظ في حديثه عن المفردة الأولى "خواطر" في حالة الإفراد، أن الخاطرة هي الفكرة التي ترد على الذهن،

"عندما ينطلق في التأمل غير المقيد بهدف معين، فإذا جاءت بصيغة الجمع كانت أدل على هذا المعنى لما يفيده الجمع من معنى الكثرة والتنوع، وقد أضيفت هنا إلى الوقت، ففهمنا أن القصيدة تصور خواطر الشاعر ساعة الغروب، وهي ساعة تتميز بنوع من الشجن وشرود الذهن، فقلما ترى إنساناً في ساعة الغروب عاكفاً على العمل، ولعلك لاحظت من حالك وحال غيرك من البشر، أنك إذا صادفتك ساعة الغروب وأنت في برية أو على شاطئ بحر، تركت ما أنت فيه ورحت تتأمل الشمس وهي تسرع نحو الأفق، وقد اصطبغت بحمرة مصفّرة لم تكن لها منذ لحظات ..."[2] .

ثم يضع عيّاد يده على موضع الانحراف، الذي يتمثل في علاقة الشاعر بالبحر، وتغيّر هذه العلاقة عبر مقاطع القصيدة، من خلال انحراف علاقة الشاعر بالبحر، وتغيرها من علاقة ودية صحيحة إلى علاقة ضدية، ومن ثَمَّ انقطاع هذه العلاقة عندما يسأل الشاعر البحر فلا يظفر بجواب . وبيان ذلك أن "البحر" في القصيدة يقوم بوظيفة "محور" يتحلق حوله عدد من الصور، وبتأمل عيّاد القرابات والفروق بين الصور البلاغية التي تتجسد فيها العلاقة بين الشاعر والبحر، فيجدها تتجمع في ثلاث طوائف، يستقل كل مقطع من القصيدة بطائفة منها :

" **الطائفة الأولى** : (**المقطع الأول**) الشاعر يتكلم بلا كلفة (يدل على ذلك النهج العادي للعبارة، مع كون المعنى مخالفاً للواقع : قلت للبحر) الشاعر يصغي للبحر فيطيل الوقوف والإصغاء، الشاعر يتغذى بنسيم البحر، ويشرب الظلال والأضواء التي تنعكس عليه ...

[1] شكري عياد : **مدخل إلى علم الأسلوب** . ص 74
[2] انظر المصدر نفسه ص ص 75 - 77

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الطائفة الثانية (المقطع الثاني) : البحر باقٍ وعاتٍ، هذان معنيان حقيقيان، ليس فيهما خيال تصويري، إنما الصور كلها راجعة إلى الشاعر، أو إلى هذه الـ "نحن"، وكلها تُربَط بالبحر برباط الضدية مرة (أنت باقٍ # الليالي تحاربنا ،تمزقنا ، تجعلنا هباءً) ...

الطائفة الثالثة (المقطع الثالث) : البحر لم يعد يقول، ولم يعد الشاعر يصغي، الشاعر يتساءل ولا يظفر بجواب ... الصور إذن تعبر عن تغير واضح، من مناجاة للبحر تشعر بالود والتفاهم، إلى تنبيه مفاجئ لأن كلاً من الشاعر والبحر ينتمي إلى عالم مختلف، مع شعور مؤلم بالهوان والضآلة، إلى صمت كامل أخرس " أبدي" ... " [التمييز في الأصل][1] .

ومن ثَمَّ يتساءل عيّاد عن سبب اختيار الشاعر لكلمة "أبدي"، حيث يقول : " فلماذا كان الليل أبدياً ؟ أليس بعده فجر؟ ولماذا إضافة الليل إلى الشك ؟ أهو ليل غير حقيقي إذن، بمعنى أن الشاعر على الأقل في هذه العبارة يتحدث عن "شك" لا عن ليل ؟ "[2]، وهذه التساؤلات المتعلقة باختيار الشاعر لهذه الكلمة، تقود عيّاداً إلى توظيف المنهج النفسي في تحليل الصور البلاغية الآنفة الذكر، لأن هذا المنهج في نظره " يكشف لنا أحياناً عن أسرار خفية غير متوقعة وراء التعبيرات التي نحب أن نزعم أنها "فلتات لسان" إذا وردت في كلام عادي، أو تعبيرات مقحمة أو مجرد حشو إذا وردت في نص أدبي "[3] . ذلك أن الدراسات النفسية الحديثة – كما يقول ديفيد ديتشز – قد

" مكنت الدارس من استغلال طرائق منهجية، فأصبح يستطيع أن يحلل الأثر الأدبي، ويستمد من التحليل استنتاجات حول نفسية صاحبه، أصبح يستطيع أن يتناول جميع إنتاج الأديب، ويستمد منه مستخلصات عامة حول حالته الذهنية، يمكن تطبيقها في تفسير آثار بعينها، وأصبح في مقدور المرء أن يأخذ سيرة الأديب، حسبما وضحتها الشواهد والأحداث الخارجية في حياته، والرسائل والوثائق الاعترافية الأخرى، ويبني من هذه جميعا نظرية في شخصية الأديب – في أنواع الصراع والإخفاق والتجارب الصادمة والأمراض العصبية أو أي شيء آخر – ويستغل هذه النظرية في الكشف عن كل أثر من آثاره الأدبية، أو قد يتردد الدارس منتقلاً بين السيرة والآثار الأدبية، كاشفاً عن الأولى بالثانية والعكس، ملاحظاً من السيرة بعض الأزمات التي انعكست صورتها في الآثار الأدبية، وناظراً من طريقة انعكاسها في تلك الآثار، إلى معناها الحقيقي في حياة صاحبها "[4] .

والمدخل الذي يسوغ لعيّاد توظيف المنهج النفسي في تحليل هذه الصور، هو ملاحظته أن ثمة صفةً تظهر في معظم صور القصيدة، لكن بوجه خاص في المجموعتين الأولى والثالثة، " وهي أنها تتصل بالفم : قلت، جعلت النسيم زاداً، شربت الظلال والأضواء، ما تقول الأمواج، الظلمة الخرساء، هذه العلاقة الخفية التي تربط بين صور القصيدة، إلى جانب العلاقة الظاهرة، وهي أنها تتحلق جميعاً حول البحر، تجعلنا نميل إلى الظن بأن في هذه القصيدة حزمة انفعالية ترجع

[1] المصدر نفسه ص ص 78 ، 79
[2] المصدر نفسه ص ص 79 ، 80
[3] المصدر نفسه ص 80
[4] ديفيد ديتشز : **مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق** . ص ص 529 ، 530

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

في منشئها إلى المرحلة الفمية في حياة الطفل "[1] . حيث تتوضح هذه القاعدة النفسية من خلال إشارة عياد إلى

" أن الأشهر الستة الأولى من حياة الطفل الرضيع تتميز بتركيز حياته النفسية كلها حول فمه، فالفم هو مصدر المعرفة ومصدر الوجدان والنزوع جميعاً ... هو يرضع بفمه ويحب بفمه ويناغي بفمه، وإذا أراد أن يختبر شيئاً دفع به إلى فمه، وإذا تأملته وهو يرضع ثدي أمه ... أدركت أن هذه العملية تمثل عنده اندماجاً كاملاً بالأم ... إن نهاية مرحلة الرضاعة تمثل نهاية الفاجعة لهذه السعادة الغامرة ... ولكن هذه النهاية لا تكون مفاجأة صرفاً ... ثم يتقبل فكرة أنها شيء منفصل عنه، تحضر وتغيب، وهذه هي البذرة الأولى للوعي بالذات المستقلة، فهذا الوعي لا ينبت ولا ينمو إلا في أرض الألم والحرمان" [2] .

فيُلاحَظ بذلك من شرح عيّاد لهذه القاعدة النفسية، تركيزه على ثلاث مراحل في علاقة الطفل بأمه، وهي :

1ـ علاقة الاتصال والاندماج الكامل بين الطفل وأمه .

2ـ بداية استشعار الطفل لإمكانية انفصاله عن الأم .

3ـ تقبله لفكرة الانفصال هذه بشيء من الألم .

ولأجل توظيف هذه القاعدة في تحليل الصور البلاغية في القصيدة، فإن عيّاداً يفترض هذه المعادلة (الشاعر= الطفل) - (البحر= الأم) حيث يحلل هذه العلاقة على النحو التالي :

" ففي المقطع الأول هناك الالتحام السعيد بالبحر(= الأم) ... وفي المقطع الثاني مواجهة لواقع الاختلاف بين الشاعر والبحر(= التمايز بين الطفل والأم) مع الشعور بالفرق الهائل بينهما : فالبحر (= الأم) قوي يبدو وكأن شيئاً ما لا يمكن أن يؤثر فيه، بل إنه مستبد متجبر ... أما المقطع الثالث فيمثل اكتمال الشعور بالوحدة، هنا الشمس (التي جعلت البحر يبدو بهيجاً في أول القصيدة) قد غابت، ومن الواضح أن الشاعر يخلع عليها شعوره بالألم والحزن والهزيمة، وبدأ ليل أبدي ... "[3] .

فيُلاحَظ بذلك أن تحليل عيّاد النفسي هذا، يأتي بمثابة جواب عن سؤاله الذي أثارة حول سبب اختيار الشاعر لكلمة "**أبدي**" . ولكن عيّاداً ينبه في هذا الإطار على ملحظ مهم، وهو أنه وإن تمكن من توظيف المنهج النفسي (في هذا المقام الأسلوبي)، في تحليل بعض الخواطر الخيالية والتصويرية، التي تواردت على ذهن الشاعر حين نظم هذه القصيدة، من أحلام الطفولة - إلا أن ذلك لا يعني أن المنهج النفسي يستطيع أن يأتي على تفسير القصيدة كاملة، ذلك أن فيها بعضاً من الخواطر الواعية التي لا طاقة للمنهج النفسي على تفسيرها[4]، فالآثار الأدبية، كما يقول ديفيد ديتشز، " أشياء مكثرة ذات معان متعددة نابع أحدها من الآخر، ولا يستطيع ناقد واحد أو مذهب

---

[1] شكري عياد : **مدخل إلى علم الأسلوب** . ص ص 80 ، 81

[2] المصدر نفسه ص 81

[3] المصدر نفسه ص 82

[4] انظر المصدر نفسه ص ص 82 - 84

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

نقدي واحد أن يستنفد ما فيها من قيمة ومعنى "[1]، لذلك يلجأ عيّاد إلى توظيف إمكانيات المنهج الاجتماعي في تفسير هذه الخواطر الواعية التي اكتسبها الشاعر، من خلال مراحل حياته التالية لمرحلة الطفولة، حيث يقول عيّاد في إطار التفسير الاجتماعي :

" يمكننا القول إذن إن في هذه الصور "نواة" ترجع إلى تجارب الطفولة، ولكن هذه النواة تكتسي بمعاني [لعل الأصوب بمعانٍ] كثيرة نسجت حولها من تجارب الحياة الاجتماعية، فصورة الرضيع الذي يجزع لانفصاله عن أمه تخايلنا من خلال صورة الشاعر، فيما يشبه تقنية التلاشي المعروفة في فن السينما، وربما اختفت صورة الشاعر تماماً للحظة، ولكنها لا تلبث أن تعود إلى الظهور : صورة إنسان ضجر " ملّ الحياة والأحياء " يريد أن ينأى بنفسه عن هذا الكون وشروره، فيتجه إلى البحر مغرقاً همومه في طلاقته كما يغرق المحزون آلامه في الخمر، ولكنه لا يكاد يقف أمامه حتى يتذكر أن انتماءه ليس إلى هذا العنصر بل إلى البشر (رغم كل ما يقاسيه منهم) وبعد أن نعم قليلاً " في حضن هذه الطبيعة " يصحو من نشوته الموقوتة إلى حيرة وتساؤل لا يلبث أن يعقبها انهيار كامل"[2]

وتقنية التلاشي التي يشير إليها عيّاد في فن السينما، هي ما يعبر عنها بـ" Zoom in – Zoom out" . ويرجح عيّاد في النهاية كفة التفسير الاجتماعي على التفسير النفسي للقصيدة، لأنه يلاحظ أن التحليل النحوي والبلاغي يتواءم مع التحليل الاجتماعي أكثر منه مع التحليل النفسي، حيث يقول:

" ولعلنا نلاحظ من هذا التحليل لصياغة الجمل أنها تميل بنا نحو التفسير الثاني (الاجتماعي)، وإن لم تنف التحليل الأول (النفسي)، ومن هنا يمكننا أن نستنتج أن الصور تغوص في أعماق العقل الباطن (وإن تشربت كثيراً من التجارب الواعية)، على حين أن البناء النحوي (وكذلك الأمر نفسه يصدق على البناء الفني كذلك) يأتي قريباً من منطقة الوعي"[3] .

ومن ثَمَّ يختم عيّاد هذا التحليل بالالتفات إلى العلاقات النحوية في بناء هذه القصيدة، من حيث ترتيب الجمل الطويلة والقصيرة، والضمائر والأفعال، ليقرأ المعاني التي توحي بها هذه العلاقات، حيث يلاحظ أن

" معظم أبيات القصيدة تتبع القاعدة التقليدية في استقلال كل بيت بمعناه، أي أن نهاية البيت توافق نهاية جملة ... ونادراً ما يوجد في النمط المأثور من الشعر ما يسمونه "التضمين" أي تعلق البيت بتاليه ... وهذا التركيب يشعر بتزاحم المعاني في ذهن الشاعر وانغماسه التام في المنظر، ولكن هذا الانغماس يقطع فجأة : "نشوة لم تطل" فهذه الجملة الاسمية التي حذف مبتدؤها تشبه طرقة عنيفة تأتي بقية البيت لتكمل معناها "[4] .

وهذا الجانب يقود عيّاداً إلى تفسير إحساس الشاعر بالهزيمة النهائية التي يصل إليها الشاعر في المقاطع الأخيرة من القصيدة، عن طريق دراسة العلاقة بين الجمل الطويلة والقصيرة، ولكنه يجد في دراسة الضمائر مساعداً أقوى على تفسير هذه الظاهرة فيقول :

---

[1] ديفيد ديتشز : **مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق** . ص 566
[2] شكري عياد : **مدخل إلى علم الأسلوب** . ص 84
[3] المصدر نفسه ص 86
[4] المصدر نفسه ص 85

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

" ولكننا قد نجد تفسيراً لهذه الهزيمة السريعة طبقاً لمنطق القصيدة نفسها ـ حين نلاحظ استعمال ضمير المتكلم، فضمير المتكلم المفرد ينتشر في معظم أبيات القصيدة، وإذا دققنا النظر أكثر لاحظنا أنه يقوم في البيتين الأولين، بدور الفاعل (أربع مرات)، على حين أنه في البيتين الأخيرين يقع تحت تأثير الفعل (بواسطة حرف جر مرتين وبواسطة الإضافة مرتين) إلا فعلاً واحداً وهو فعل البكاء، وأهم من ذلك أن الشاعر يعدل عن ضمير المتكلم المفرد إلى ضمير الجمع في البيتين الثاني والثالث من المقطع الثاني، أي في منتصف القصيدة تقريباً : وأهمية هذا الموقع أنه بداية الانقلاب من حال النشوة إلى حال اليأس والحيرة ..."[1] .

ج ـ قصيدة " في ظل وادي الموت " لأبي القاسم الشابي .

يميز شكري عيّاد موضع الانحراف في القصيدة من قراءته لفاتحتها، وهي عنوانها " **في ظل وادي الموت** "، حيث يقرأ هذا العنوان من جانبين : العلاقة النحوية بين مفرداته ومدلولات هذه المفردات، إذ يتبين له في الجانب الأول استثقالاً في تكرار الإضافة، وفي الجانب الثاني صراعاً بين مدلولات هذه الألفاظ، فقد أضيفت لفظة "ظل" إلى لفظة "وادي"، ثم أضيفت هذه اللفظة بدورها إلى لفظة "الموت"، ويشير عيّاد هنا إلى أن البلاغيين القدماء قد عدوا هذا النوع من الإضافة من أسباب الثقل، ولكن هذه الإضافة المستثقلة لم تأت في نظر عيّاد من فراغ، لأنها تحيله إلى البحث في علاقة المفردات بعضها ببعض، هذه العلاقة التي تمثلت على شكل صراع بين مدلولات هذه الألفاظ

" وكأنها لا تريد أن تنصاع بسهولة إلى هذه الإضافة المزدوجة، فـ"ظل الوادي"، عبارة توحي بالراحة، كما يأوي الإنسان إلى ظل شجرة في مطمأن من الأرض ... ولكن الوادي هنا ليس وادياً عادياً، بل وادٍ من نوع مخصوص : وادي الموت الذي نرهبه ما دمنا أحياء، فلا يعود الظل أمناً ورضىً، بل يستحيل توجساً وخوفاً ... "[2] .

وهذا التناقض الذي يتبدى لعيّاد من خلال قراءته للقصيدة، يتمثل في علاقة الشاعر أبي القاسم الشابي بكل من الموت والحياة، فهو يسعى من جهة إلى الموت لأنه ملّ الحياة والأحياء، وهو من جهة ثانية متعلق بالحياة، فكيف سيعمل عيّاد على حل لغز هذا التناقض، الذي هو موضع الانحراف في القصيدة ؟ . الواقع أن مدخله لحل كنه هذا التناقض سيكون من الجانب النحوي، ولاسيما بناء "الجمل" في القصيدة، متتبعاً إياه بيتاً بيتاً ومقطعاً مقطعاً، ملاحقاً هذا البناء بالتساؤلات المستمرة، باحثاً في زخم العلاقات النحوية بين هذه الجمل، حتى يصل إلى حل كنه هذا التناقض .

إذ يشير عيّاد، في إطار كلامه عن الجمل، إلى أن الأبيات الثلاثة الأولى من المقطع الأول من القصيدة، تبدأ كلها بجمل " اسمية تبدأ بضمير المتكلمين، ويليه فعل مضارع : "نمشي"، "نشدو"، "نتلو" ومع هذا التكرار اللافت نلاحظ درجة من التنويع، فالجملة الأولى تتم بالفعل :

[1] المصدر نفسه ص 86
[2] المصدر نفسه ص ص 113 ، 114

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

"نحن نمشي"، وتعطف عليها جملة جديدة مميزة بتقديم الظرف والابتداء باسم الإشارة المميز عنه بتكرار الفعل المضارع ..."[1]، حتى يصل إلى تفسير هذه العلاقة النحوية بين هذه الجمل (في الإطار الوجداني) بأن " الشاعر يواجهها بالمشهد عندما يستخدم الجمل الاسمية والأفعال المضارعة وأسماء الإشارة " .

ومن ثَمَّ يشير إلى أن الجمل في القسم الأول من القصيدة هي في عمومها " نوعان متعاقبان : جمل تقريرية اسمية مخبر عنها بأفعال مضارعة تفيد التكرار، وجمل استفهامية تجيء تعقيباً على الجمل الأولى ..."، ولكنه يلاحظ أن هذا التناقض لم يحل بعد، بقوله : إن " هذا التساؤل الذي شغلت به الفلسفة منذ وجدت، لا يحل التناقض الوجداني الذي أومأ إليه العنوان، ولكنه يصعده إلى أفق فكري موضوعي، حتى نصل إلى البيت الأخير [من هذا القسم] الذي يحيل التساؤل الماضي كله إلى حوار بين الشاعر والرياح، حوار يائس لأن الشاعر وصل إلى الحدود النهائية للبحث "، ليواصل عيّاد تتبع تنقل حوار الشاعر من الرياح إلى النفس إلى القلب، ليلحظ في ذلك أن التساؤل قد تحول من تساؤل ميتافيزيقي " إلى أزمة شخصية، فقد انتقل الحوار من الرياح إلى النفس، من الشبيه إلى الذات، وزادت سرعة الإيقاع وتعاقبت الجمل بين أمر غير مجد (من ناحيته)، واستفهام معجز(من ناحية الذات) تصل بينهما أفعال ماضية، اقتصاصية، وينتهي الحوار بهزيمة سريعة وانهيار كامل "، وبعد هذا الانهيار يتحول الشاعر إلى مخاطبة القلب بدلاً من النفس، ليلاحظ عيّاد أن الشاعر " إذ يسأل : " أين يا قلب رفشي ؟ " فهو لا يستفهم، بل يهيب به أن يبحث عن هذه الأداة، التي هي آلة من آلات الحياة، وكأنما تذكرها بعد إهمال ونسيان، ليجعلها آلة من آلات الموت ... وهل هناك ما هو أقسى من أن يخط قبره ويدفن نفسه ؟ ..." .

فالتناقض هنا يصل في نظر عيّاد إلى قمته، لذلك فهو يستمر في محاولة تفسير هذا التناقض بقوله : إن الشاعر " لم يزد على أن قال إنه لا يجد ثمرة يمكن أن يجنيها من الاستمرار في الحياة، وهو إذ يحول آلة الحياة إلى آلة للموت، وإذ يحول موته إلى عمل يقوم به هو نفسه، يكاد يحول الموت ... إلى عمل مقصود من أعمال الحياة "، ولكن التناقض لم يحل بعد، لأن " الذي يحول الموت إلى فعل من أفعال الحياة، لا بد أن يكون إنساناً شديد التعلق بالحياة ... "[2]، ويُلاحَظ هنا أن عيّاداً يدمج بين حديثه عن "الانحراف" وحديثه عن "الاختيار" في الخيط ذاته، الذي يتابع فيه بحثه لمحاولة حل كنه هذا التناقض، فهو يتساءل عن سبب اختيار الشاعر كلمة "فن" بدلاً من كلمة "لحن" في قوله :

هاته يا فؤاد إنا غريبا ن نصوغ الحياة فناً شجياً

[1] انظر المصدر نفسه ص ص 114 ، 115

[2] الفقرات السابقة مقتطفة من المصدر السابق نفسه ص ص 115- 117

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ويبيّن أن الشاعر " آثر كلمة "فن" لأنها أدل على الجهد، فهي تؤكد المعنى الذي في الفعل "نصوغ" ... "[1]، ليصل عيّاد أخيراً إلى حل هذا التناقض في الإطار ذاته، بتساؤله معلقاً على مقطع من عجز البيت الأخير من القصيدة، الذي يقول فيه الشاعر :

"فهيا نجرب الموت هيا ! "

حيث يتساءل عيّاد :

" لماذا لا يكون الموت أيضاً تجربة، بل تجربة أعظم من تلك التجارب الكثيرة التي قدمتها له الحياة، ولم تعد تثير في نفسه إلا الملل ؟ . إن هذا الانحراف الواضح في العبارة، هو الذي يكفل استقامة معنى القصيدة ككل : فالفعل "جرّب" يصلح ـ لغوياً ـ لأن يقع على أي شيء إلا الموت ... لأن "التجربة" في جميع هذه الأحوال، تفيد خبرة تنفع صاحبها في الأحوال المماثلة، أما أن يجرب الموت ... ؟ ولكن الشاعر الذي يحب الحياة يرتكب هذه المخالفة اللغوية، ليقول لنفسه ثم للناس : إن حب الشاعر للحياة هو إحساس يعمر القلب ... وعندما يحس الموت يكون الموت نفسه الحياة "[2] .

فنحن نلاحظ إذن، أن تحليل عيّاد للعلاقات النحوية بين الجمل والأبعاد الوجدانية لهذه العلاقات، قد استغرق معظم حديثه في هذا التحليل الأسلوبي، ولكنه لا يغفل علاقات المفردات والصور الفنية، فهو يدمج حديثه عن المفردات بحديثه عن الصور، ملاحظاً أن المفردات والصور تقوم كل منها في علاقاتها في المحصلة على التضاد، وأن التطور في هذه العلاقات يسير جنباً إلى جنب مع تطور الجمل، حيث يقول :

" والعلاقة التي تبدو متصلة ونامية ومؤثرة في دلالة القصيدة ككل، هي علاقة التضاد بين مجموعتين من المفردات : مجموعة تصور الفرح والبهجة ومتعة الحياة، ومجموعة تصور الحزن والشقاء والذبول والموت ... والمقطع الخامس والأخير تغلب فيه صور الحزن والذبول والموت، ولكنها تمهد أيضاً للانقلاب النهائي، فإذا كانت تجربة الحياة قد انقضت بلذته المشوبة بالألم، وانتهت إلى شيء مضجر خال من أي إثارة، أفلا يمكن أن تكون تجربة الموت ـ بكل ما فيها من ألم ـ نوعاً من السعادة ؟ "[3] .

سؤال يطرحه عيّاد، وإن لم يجب عنه فمن المؤكد أن أجابته تصب في تأكيد الحل الذي ارتضاه لذلك التناقض، موحياً إلى هذا المعنى بقوله : إن هذا " التطور في العلاقة بين المفردات، يسير جنباً إلى جنب مع تطور الجمل، فيتعاونان في تصوير مراحل الصراع الذي يومئ إليه عنوان القصيدة ..."[4] .

ويمكن القول في الجملة، إن تحليل شكري عيّاد الأسلوبي لقصائد إبراهيم ناجي وأبي القاسم الشابي، والتي تم استقراء تحليله لاثنتين منهما، هو أعمق من تحليله لميمية المتنبي، ومرد ذلك، في أغلب الظن، إلى أن عيّاداً قد أعمل نظره في قصائد ناجي والشابي من أطرافها جميعها، حتى

---

[1] المصدر نفسه ص 119
[2] المصدر نفسه ص 121
[3] انظر المصدر نفسه ص ص 122 ، 123
[4] المصدر نفسه ص 123

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

تسنى له الدخول من جانب معين، كان مرة نحوياً وأخرى بلاغياً، ليتتبع - على هدي خيط واحد - مواضع الانحرافات والاختيارات والتحليلات اللغوية، ليصل في النهاية إلى تفسير رؤية الشاعر Vision من هذا العمل الأدبي، والوظيفة Function التي أداها الانحراف في إظهار جمالية النص .

الميدان الثالث - دراسة المظاهر الأسلوبية عامة، في الإنتاج الشعري كله لشاعر معين .

وقد تمثل هذا الميدان في دراسة عيّاد **"قراءة أسلوبية لشعر حافظ** [**إبراهيم**]1983م "، ولم يُدِر عيّاد كلامه فيها على البحث عن الانحرافات في الأصوات والحروف والمفردات والجمل - كما لوحظ في دراساته السابقة - وإنما كان مدار بحثه عن الانحرافات فيما يسميه **"الأنماط الشعرية"** في شعر حافظ إبراهيم، وقبل الإتيان على توضيح عيّاد لمفهوم مصطلح "النمط الشعري"، تجدر الإشارة إلى أمرين مهمين نبه عيّاد عليهما في ذيل هذه المقالة، وأولهما تنبيهه على أن هذه المقالة لم تف شعر حافظ إبراهيم حقه الكامل من المقاربة الأسلوبية، مشيراً إلى أنه يأمل أن يقوم في فرصة لاحقة بهذه الدراسة (أي بعد عام 1983م وهو تاريخ نشر هذه المقالة)، وقد توفي فعلاً من دون أن يتمكن من ذلك، فالدعوة مفتوحة لمن أراد من النقاد العرب الأسلوبيين لإتمام المشوار . وثانيهما تنبيهه على أن هذه الدراسة تقع في إطار : النقد الأدبي وعلم الأسلوب وتاريخ الأدب[1]، فوقوعها في إطار النقد الأدبي وعلم الأسلوب، يأتي من كونه أخضع شعر حافظ إبراهيم، في مجمله، للمقاربة النقدية الأسلوبية، أما وقوعها في إطار تاريخ الأدب، فيأتيها من ملاحظة شكري عيّاد، أن كل من درس شعر حافظ إبراهيم من النقاد، تنبه إلى النمط الفخم في شعره، ولم يتنبه إلى الجانب الآخر الذي أدار عيّاد هذه الدراسة حوله، وهو خروج شعر حافظ في كثير من المواضع، من نسق **"النمط الفخم"** إلى نمطي : **"الفكاهة الشعبية"** و**"الحكمة الشعبية"**، وما يعروهما في نظر عيّاد - من مظاهر الركاكة اللغوية وسخف المعاني . لذلك فقد مهد عيّاد لهذه الدراسة بتوضيحه أربعة محاور هي :

1- توضيحه السبب الذي دعاه إلى عقد هذه الدراسة، وهو أن " كل من درسوا حافظاً تحدثوا عن "جزالة" أسلوبه أو "متانة" تراكيبه التي تحكي تراكيب القدماء "، ولم يتنبهوا إلى جانب مهم، وهو أنه " كما التصقت أوصاف الجزالة والرصانة والفحولة والمتانة وما إليها بعبارة حافظ، لزمت صفات الشعبية والوطنية والقومية وما إليها معانيه وأغراضه "، لذلك فعيّاد يرى أنه

> " لا يليق بالبحث الأدبي أن ينساق وراء هذه الأوصاف، لأنها أوصاف عمومية دعائية، أو انطباعية وقتية لا تثبت بشيء من التحقيق العلمي ... والمقال الحاضر يحاول أن يعيد النظر في شعر حافظ على هدى من الدراسة العلمية للأدب التي أصبحت كلمة "الأسلوب" جوهرية فيها ... "[2] .

---

[1] شكري عيّاد : قراءة أسلوبية لشعر حافظ، (مجلة **فصول**، مجلد 3، عدد2، مارس، 1983م) . ص 27

[2] المصدر نفسه ص 13

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

2ـ توضيحه ـ في إطار التاريخ الأدبي ـ الظروف الحضارية والتاريخية التي تمت فيها حركة إحياء "النمط الفخم" في الشعر العربي الحديث، على يد محمود سامي البارودي، ومن ثَمَّ تأثيره في الجيلين التاليين له[1] .

3ـ توضيحه في الإطار السابق ذاته، الظروف الحضارية والتاريخية أيضاً، التي تم فيها استلهام روح "النمط الفكه" في الشعر العربي الحديث، ولاسيما في مصر، هذا النمط الذي راج في القرنين السابع والثامن الهجريين لدى شعراء مثل البهاء زهير والجزار والوراق[2] .

4ـ توضيحه في ثنيات المقال ظروف حياة الشاعر حافظ إبراهيم، والتي توزعت ما بين أحزانه وآلامه في الحياة من جهة، وشعبيته وروحه الفكاهية من جهة أخرى، بالإضافة إلى الإتيان على توضيح مجمل ظروف حياة الشعب المصري، تحت الاحتلال الانجليزي (في الفترة التي عاشها حافظ)، والتي توزعت ما بين الحزن والفكاهة أيضاً .

فعيّاد إذن لا ينفي صفة الجزالة والفخامة عن شعر حافظ التي أجمع عليها النقاد، ولكنه يرى أن الانحراف يقع في مواضع محددة، هي التي يتحول فيها "النمط الفخم" الغالب على شعر حافظ، إلى نمطي الفكاهة والحكمة الشعبية، وما يتخللها من ملاحظات لغوية على ركاكة الأسلوب وسخف المعاني . وهذه السمة الأسلوبية في شعر حافظ، لم تأت من فراغ ـ في نظر عيّاد ـ فقد اتصف شعر حافظ بالفخامة والجزالة، نتيجة تتلمذه في مدرسة إحياء الشعر العربي التي كان محمود سامي البارودي علمها الأول، كما تسربت روح الفكاهة إلى شعره من روح شعر الفكاهة والدماثة التي ورثها المصريون عن البهاء زهير والجزار والوراق، هؤلاء الشعراء الذين شكل شعرهم، في عمومه، نمطاً مستقلاً في تاريخ الأدب العربي، وهو **"نمط الفكاهة والدماثة"**. يقول عيّاد :

> " يجمع النقاد ومؤرخو الأدب على أن البارودي جدد لغة الشعر حين خرج على طريقة النظّامين ("العروضيين" كما سماهم العقاد) ووصله بتراثه العريق ... ولكن النقاد ومؤرخي الأدب، قلما يلتفتون إلى نمط شعري آخر ظل يعيش مجاوراً - وإن كان كالجار الفقير- للنمط الفخم الذي أحياه البارودي ... لعل هذا النمط قد اكتملت مقوماته واستوى على عوده لدى شاعر مثل البهاء زهير ... ثم كان لهذا المنط امتداده الجدير باهتمام النقاد لدى شاعر مثل الحسين الجزار الذي كان ... نموذجاً لأولاد البلد الكرماء ... وكما يظهر من شعره مولعاً بالفكاهة التي تقوم غالباً على التورية، شأن أولاد البلد في "نكتهم" و"قوافيهم ... "[3] .

هذه هي الأجواء الثقافية والأدبية العامة التي نشأ حافظ إبراهيم في ظلها، فكانت له في ذلك حياتان و ثقافتان

---

[1] انظر ص ص 14 ، 15 من المصدر نفسه
[2] انظر ص ص 14 ، 15 من المصدر نفسه
[3] المصدر نفسه ص ص 14 ، 15

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

" : نشأ في بيئة شعبية، وقضى شبابه كله مضطرباً بين أعمال صغيرة ... وخلال ذلك كله كان يألف القهاوي والمنتديات التي تضم عامة الناس ... وكانت له ـ كما شهد معاصروه ـ حافظة عجيبة، فحصل ذخيرة أدبية ضخمة نفعته طوال حياته، وانطبعت في مخيلته أساليب العرب في أشعارهم ... إلى جانب هذا النمط الفخم الذي امتلك حافظ ناصيته بفضل محفوظه الغزير من الشعر القديم، كان ثمة ذلك النمط الآخر يتدفق في كيانه، ربما دون أن يشعر، من خلال مجالس السمر الشعبية التي احتفظت بالكثير من روح البهاء زهير والحسين الجزار... "[1].

وهذه هي الخلفية التي انطلق عيّاد منها، في ملاحظة الأنماط الشعرية في شعر حافظ إبراهيم، معرفاً مصطلح "**النمط الشعري**" بأنه :

" نموذج افتراضي يؤلفه الناقد من صفات معينة في قصائد معروفة، ولكن يزيد وينقص ويتنوع ويتعدد، ولا يتحقق كاملاً في قصيدة ما، ولا يقيد الشاعر إلا بقدر ... فالنمط في علم الأسلوب اسم خاص بالشعر لما يسمى عموماً العرف، أو المصطلح أو الشفرة أو الكود، أعني أنه طريقة معينة في استعمال اللغة، تتغير من عصر إلى عصر، ومن شاعر إلى شاعر، بل من قصيدة إلى قصيدة بدرجات متفاوتة "[2] .

فعيّاد إذن يلاحظ في عموم شعر حافظ إبراهيم أنماطاً عدة هي :

أولاً : النمط الفخم : وهو النمط السائد في شعر حافظ الغالب فيه، وهو يرد في معظم شعره ولا سيما ما يتعلق منه بالجانب الوطني من شخصيته، الأمر الذي لأجله لقب حافظ "شاعر النيل" ـ وإن كان عيّاد لم يورد أمثلة على هذا الجانب من شعر حافظ، إلا في الموضع الذي تحدث فيه عن النمط التهكمي في شعره، وسيرد الكلام عنه لاحقاً ـ كما أن هذا النمط يظهر بوضوح في وصف حافظ لجانبي شخصيته : الحزين والفكه . فمن ألأمثلة على شعره الفخم الذي يصور فيه الجانب المؤلم من شخصيته كما يورده عيّاد، قوله :

ذقت طعم الأسى وكابدت عيشاً دون شربي قذاه شرب الحمـــــام
فتقلبت في الشقاء زمانـــــــاً وتنقلت في الخطوب الجســـــام
ومشى الهمّ ثاقباً في فـــــؤادي ومشى الحزن ناخراً في عظامي[3] .

ومن الأمثلة التي يوردها عيّاد على النمط الفخم في شعر حافظ في الجانب الفكه، قوله :

فكم لنا من مجلس طيب يشتاقه هارون أو جعفـــــر
نلعب باللفظ كما نشتهي ونضمر المعنى فما يظهـــر
ونصدر النكتة محبوكة عن غيرنا في الحسن لا تصدر[4] .

[1] انظر ص ص 15، 16 من المصدر نفسه
[2] المصدر نفسه ص 21
[3] المصدر نفسه ص 24
[4] المصدر نفسه ص 25

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ثانياً : النمط الشعبي : وهو موطن الشاهد هنا فيما يتعلق بحديث عيّاد عن "الانحرافات"، وذلك أنه يلاحظ أن شعر حافظ يحدث فيه انحراف، عندما يتحول شعره من "النسق= النمط الفخم" إلى "النسق = النمط الشعبي" وهو يأتي على شكلين :

الشكل الأول : وهو الشكل الذي يتحول فيه الشعر من النمط الفخم إلى النمط الشعبي، وما يتخلل ذلك من ورود ألفاظ (في النمط الشعبي)، يصفها عيّاد بالركاكة والسخف وتفاهة المعاني، وهو يأتي ـ كما يلاحظ عيّاد ـ في ثلاثة أضرب هي :

الضرب الأول : عبارات مأخوذة من الاستعمال الجاري، وقد أورد عيّاد أمثلة عدة عليه، منها قول حافظ في باب المدائح والتهاني :

فرحت أرض الحجاز بكم "فَرْحها" بالهاطل الهتـــن

إذ يلاحظ عيّاد انحراف النسق من النمط الفخم في صدر البيت، إلى النمط الشعبي في عجزه، معلقاً على ذلك بقوله :

"علل الناشرون تسكين الراء في "فَرْحها" بضرورة الوزن، وحقاً ربما لجأ الشاعر إلى الضرائر إذا ضايقه الوزن، وربما أخطأ الشاعر المحدث في اللغة أيضاً ولكننا نعرف كذلك أن للفرح (بالتسكين) في إحساس عامة المصريين معنى ليس للفرح بالتحريك، فالأول يدل في استعمالهم على إحساس نفسي، والثاني يدل على مظاهر خارجية "[1] .

الضرب الثاني : وهو أوضح دلالة على امتزاج النمط الفخم بالنمط السهل الفكه في شعر حافظ، حيث تتعلق ملاحظة عيّاد فيه بتهالك المعنى وتفاهته، وهذا الضرب – كما يرى عيّاد - لا يلتفت إليه هواة البحث في المعاجم، لأنه لا يمس بنية اللفظ ولا معناه، كما في الضرب السابق

" بل يتناول التركيب الذي يستقيم على أصول العربية، مع أنه يحمل طابع عصره فكرةً ولغةً، ويلتصق بالأحداث اليومية التي تشغل الناس، فمن ذلك هذا البيت الذي تغنيه أم كلثوم من قصيدة حافظ "مصر" :

نحن نجتاز موقفا تعثر الآ راء فيه وعثرة الرأي تردي

"فالاجتياز" و"الموقف" كلتاهما فصيحة بمفردها، بل ربما كانتا عريقتين في الفصاحة، ولكنهما انحرفتا عن طريق الفصاحة المثلى حين التقتا هذا اللقاء (خلسة من أهلهما !) ... فالاجتياز عبور وترك، والوقوف ثبات وإصرار ... فهما فعلان متناقضان ..."[2] .

الضرب الثالث : وهو يتعلق بعدم مراعاة حافظ، مناسبة القول في بعض المواضع من نظمه للشعر، إذ يقول عيّاد :

" والأصل في النقد كله – قديمه وحديثه – مراعاة المناسبة، والمناسبة منها ما يرجع إلى موضوع القول وظروفه، ومنها ما يرجع إلى القول نفسه، " فللكلمة مع صاحبها مقام " كما يقول البلاغيون، بيد أن علم الأسلوب يضيف : أن التزام نسق لغوي واحد في القصيدة أو القطعة الأدبية كلها، يحدث

[1] المصدر نفسه ص 16
[2] المصدر نفسه ص 17

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

للقارئ أو السامع مللاً، ويوحى إليها [لعل الأصوب إليهما] أن القائل لا يصدر عن تجربة أو رؤية خاصة، ولكنه يقول كما يقول الناس، ومن ثَمَّ كان الخروج على النسق ـ بشرط أن يكون وراءه دافع يسوغه ـ أدل على أصالة الفنان وقدرته "[1] .

فمدخل عيّاد في ملاحظته الأسلوبية هذه، هو عدم مراعاة مناسبة القول وعدم صدوره عن تجربة في الوصف، ممثلاً على ذلك بأبيات من قصيدتين أوردهما أحمد محفوظ، قال حافظ إحداهما في وصف رحلته إلى ايطاليا ومطلعها :

عاصف يرتمي و بحر يغير أنا بالله منهما مستجيـــــــــر[2] .

وقال الثانية في استقبال الإمبراطورة أوجيني عند زيارتها الثانية لمصر سنة 1905م، بعد أن زالت عنها أبهة الملك، ولبست رداء الشيخوخة بعد رواء الشباب، قال فيها حافظ :

كنت بالأمس ضيفة عند ملك فانزلي اليوم ضيفة في خان[3] .

حيث يقول عيّاد في التعليق على هاتين القصيدتين :

" أما قصيدة الرحلة إلى ايطاليا فمن طريف أخبارها ما رواه محفوظ من أن حافظاً نظمها قبل أن يرى السفينة التى ستقله إلى فرنسا (لا إلى ايطاليا) ... وكل ذلك يمكن أن يكون سبباً للسخرية من الشاعر الذي يصف ما لم يره ... فإذا كان الشطر الأول قد أوحى بنوع من الجلال (التهويل بالابتداء بالنكرة على عادة فصحاء الأعراب، المضارع في الخبر الفعلي، المزاوجة بين الجملتين القصيرتين) ... فإن الشطر الثاني بتركيبه العريق في العامية (من جهة الاستعمال لا من جهة الأصل) يحمل دلالات قوية الإيحاء إلى شطر المعنى الثاني، وهو الخوف من البلاء والرجاء في الله ... "أنا مستجير بالله منك يا شيخ ! " ... أما قصيدة حافظ في استقبال أوجيني فتجري أبياتها الأولى على النمط الفخم ... وبعد هذه البداية ينزل الشاعر درجة إلى النمط المتوسط، في تلك الحكمة الشعبية البسيطة التي تصور تقلب الزمان، وتقترب اقتراباً شديداً من الواقع [=النمط الشعبي]... "[4] .

الشكل الثاني : وهو ما يسميه عيّاد "الحكمة الشعبية"، مع ملاحظته هنا فرْقاً بين حافظ وأستاذه أبي العلاء المعري في هذا النوع، هذا الفرق الذي يتمثل في أن أبا العلاء المعري، وإن تخلى في اللزوميات عن النمط الفخم الذي التزمه في سقط الزند، إلا أن حكمته

" كانت تقوم على فكر متعمق، وتكتسي بصنعة دقيقة، ولا كذلك حافظ، ولئن أشبه حافظ أبا العلاء في نظرته المتشائمة، لقد كان هذا هو الجانب الذاتي في حكمة حافظ، ولم يكن حافظ يتخفى، فكان يعبر عن بواعث التشاؤم عنده تعبيراً مباشراً، وكان في مقابل ذلك لا يتعمق فلسفة التشاؤم كما تعمقها أبو العلاء، ومن هنا كانت حكمته ... أدنى إلى روح الشعب، سواء أكانت ذاتية الصورة كما يلاحظ حين يشكو أو يرثي، أم كانت موضوعية كما يلاحظ حين يصف أو يرثي أيضاً، ولم يحتج إلى تكلف في الصناعة، وقد ظهر هذا النمط المتوسط في التفاته إلى البحر بعد أن هدأ واستكان :

أيها البحر لا يغرنك حول واتساع وأنت خلق كبيــر

[1] المصدر نفسه ص 18
[2] المصدر نفسه ص 18
[3] انظر المصدر نفسه ص 17
[4] انظر المصدر نفسه ص ص 18 ، 19

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

إنما أنت ذرة قد حوتهـــا ذرة في فضاء ربي تـدور
إنما أنت قطرة في إنـــاء ليس يدري مداه إلا القديـر ... "[1] .

وفي المحصلة فإن عيّاداً يرد ركاكة الألفاظ، في هذا النمط وتفاهة المعاني وتهالكها، إلى ثلاثة أسباب : غلبة لغة الصحافة على شعره في هذا النمط، وغلبة استعماله الألفاظ والمعاني العامية الجارية أيضاً، وقراءاته في أدب التسلية[2] .

ثالثاً : النمط التهكمي : وهو النمط الذي يجمع حافظ فيه ـ كما لاحظ عيّاد ـ بين روحي النمطين السابقين، فعباراته ومعانيه فيه تمتاز بالفخامة من جهة، وبروحه الشعبية من جهة ثانية، من دون إسفاف في الألفاظ أو المعاني، فهو يشكل بذلك نمطاً مستقلاً في شعر حافظ وفق رؤية عيّاد، وفيه تتبدى روح حافظ الوطنية الحقة . وهو يتوجه بتهكمه في هذا النمط إلى ثلاث جهات :

أ- المستعمر الانجليزي، إذ يورد عيّاد هنا مثالاً أبياتاً من قصيدة حافظ في استقبال "السيرغورست" يصفها بأنها " تعتمد أسلوب السخرية المعهود" حيث يقول حافظ فيها موجهاً خطابه للانجليز بعامة :

أذيقونا الرجاء فقد ظمئنـــا بعهد "المصلحين" إلى الورود
ومنّوا بالوجود فقد جهلنـــا بفضل وجودكم معنى الوجـود
إذا اعلولى الصياح فلا تلمنا فإن الناس في جهد جهيـــد
على قدر الأذى والظلم يعلو صياح المشفقين من المزيـــد

ويتبع ذلك بتعليق، منه قوله :

" فالأبيات الثلاثة الأولى قد بنيت كلها على أفعال طلبية، تظهر المصريين في صورة الضعف المتناهي، فهم يطلبون من أعدائهم مجرد إعطائهم شيئاً من "الرجاء" أو التكرم عليهم بمجرد "الوجود" ... وفي مقابل ذلك لا يذكر الانجليز إلا بضمير المخاطبين، وكناية واحدة جاءت على أسلوب التهكم البلاغي المعروف ("المصلحين") ... "[3] .

فالتهكم في هذه الأبيات موجه إلى المستعمر الانجليزي الظالم، والشعب المصري المتهالك في ضعفه وعجزه .

ب- الشعب المصري : فبرغم حبه لوطنه ووطنيته التي اشتهر بها، إلا أن ذلك لم يمنعه من التوجه بالتهكم إلى شعبه الذي ينتمي إليه، في صورة تهكم ايجابي لا سلبي، يهدف إلى تنبيه بني شعبه على حالة الضعف التي تطغى عليهم، في مواجهة المحتل المستبد، إذ يورد عيّاد مثالاً هذه الأبيات عن تهكمه بالمصريين :

أمة قد فت في ساعدهـــا بغضها الأهل وحب الغربا

---

[1] المصدر نفسه ص 19
[2] انظر المصدر نفسه ص ص 16- 19
[3] انظر ص ص 25 ، 26 من المصدر نفسه

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

تعشق الألقاب في غير العلا وتفدي بالنفوس الرتبـــــا
وهي والأحداث تستهدفهـــا تعشق اللهو وتهوى الطربا
لا تبالي لعب القوم بهـــــا أم بها صرف الليالي لعبـــا

ويكتفي عيّاد بنقل تعليق أحمد محفوظ على هذه الأبيات، وهو قوله : " بهذا الأسلوب كان حافظ يجمع بين ذم الانجليز والمصريين، وذم المصريين اليوم نهج قبيح، لو سلكه إنسان لأبغضه الناس ورموه بالخيانة الوطنية، ولكن حافظاً يوم ذاك كان له بعض العذر"[1] .

ج- تهكمه بنفسه : وفي الإطار نفسه الذي كان يوجه فيه تهكمه لبني شعبه، فإنه ما كان يبرئ نفسه من المسؤولية ،إذ يورد عيّاد هذه الأبيات التي يتهكم فيها بالمصريين أيضاً :

حطمت اليراع فلا تعجبـــي وعفت البيان فلا تعتبـــــــــــي
فما أنت يا مصر دار الأديـ ب ولا أنت بالبلد الطيـــــــــــب
وكم فيك يا مصر من كاتب أقال اليراع ولم يكتـــــــــــب
فلا تعذليني لهذا السكـــــو ت فقد ضاق بي منك ما ضاق بـي
أيعجبني منك يوم الوفـــا ق سكوت الجماد ولعب الصبـــي؟

ويتبع عيّاد ذلك بتعليقه :

" فهو منطلق في التعبير عن سخطه وإنكاره، لا يستتر وراء تشبيهات واستعارات، بل ينظم الكلمات كما تأتيه في فورة انفعاله : كلمات محب خاب ظنه في محبوبه ("فلا تعذليني" ، "أيصحبني منك")، وربما وجد القارئ في ترديده لاسم "مصر" دليلاً على هذا الحب، على أنه لا يلبث أن يتحول من ضمير المخاطبة إلى ضمير المتكلمين، فهو شريك في المسئولية :

وكم غضب الناس من قبلنا لسلب الحقوق ولم نغضـــب..."[2] .

وبذلك يُلاحَظ أن موضع الانحراف، الذي بيّنه بحث شكري عيّاد الأسلوبي هذا، في عموم شعر حافظ إبراهيم - قد تمركز في ثاني الأنماط الثلاثة، التي لاحظ عيّاد أن أسلوب حافظ في شعره يتوزع عليها، وهو النمط الشعبي، وذلك عند انحراف النسق لديه من النمط الفخم إلى النمط الشعبي في المواضع التي أشار عيّاد إلى أمثلة منها، مستخدماً معيار"النسق" في تحديد هذا الانحراف .

[1] انظر ص ص 23 ، 24 من المصدر نفسه
[2] انظر ص ص 22 ، 23 من المصدر نفسه

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الخاتمة

بعد هذا التجوال في فكر شكري عيّاد النقدي، والبحث عن جوانب نزعة التأصيل فيه، يمكن لهذه الدراسة أن تسجل أنها خلصت إلى النتائج التالية :

أولاً – أن شخصية شكري عيّاد في تكوينها العلمي، تأثرت بعاملين رئيسين : أساتذته الذين تتلمذ عليهم في مراحل دراسته كافة، وثقافته الموسوعية؛ فقد كان لأساتذته ولا سيما في مرحلة التحصيل الجامعي، وعلى وجه التحديد أساتذته : طه حسين وأمين الخولي وأحمد الشايب - فضل كبير عليه في تشجيعه على تكوين هذه الثقافة الموسوعية، التي ألم فيها بجانب كبير من الموروث الثقافي لأمته العربية بالإضافة إلى العلوم الحديثة، الأمر الذي كان له تأثير كبير في دفعه نحو تأصيل المستحدث على المتوارث . وقد كان لهذين العاملين الأثر الكبير في نشاطاته الثقافية بوصفه ناقداً متمكناً، ومبدعاً للقصة القصيرة والشعر، ومترجماً لعدد مهم من المؤلفات الأجنبية، ومفكراً ذا فكر عميق ومؤثر، ومؤلفاً وضع عدداً من المؤلفات العربية المهمة في الأدب والنقد والثقافة، ومحققاً مجتهداً، وأستاذا جامعياً خرج عدداً كبيراً من الأساتذة والباحثين في أكثر من بلد عربي، وأشرف على عدد كبير من الرسائل الجامعية .

ثانياً – أن دوافع اهتمامه بنزعة التأصيل، تمثلت في أربعة عناصر : أولها أساتذته الذين تتلمذ عليهم ولا سيما أمين الخولي وأمين الشايب، اللذين كانا امتداداً للجيل الأول من المفكرين العرب في العصر الحديث : محمد عبده وجمال الدين الأفغاني وغيرهم، الذين نادوا بضرورة التجديد والتغيير والتغيّر، لتكوين شخصية مستقلة لثقافة الأمة العربية في العصر الحديث، وثانيها إيمانه العميق بموروث الأمة العربية الحضاري وضرورة إحيائه والبناء عليه، وثالثها إيمانه العميق كذلك بضرورة صدور أدب الأمة العربية ونقدها وثقافتها، عن واقعها المعيش وتصويره في جوانبه الحسنة والقبيحة، ورابعها دعوته الملحة لضرورة التواصل مع الآخر(ولا سيما الغرب)، وعدم الاستغناء عما لديه وربطه بالموروث، على شكل تأصيل للمستحدث على المتوارث .

ثالثاً – أن مفهومه للتأصيل يشكل توليفة من العناصر الثلاثة الأخيرة من دوافع اهتمامه بالتأصيل، بحيث تبني الأمة العربية شخصيتها المستقلة على موروثها الحضاري وربطه بالواقع المعيش، والتطلع إلى ما عند الآخر والأخذ منه بوعي وبصيرة، لتكون مدارس الأمة العربية الأدبية والنقدية والثقافية عامة، نابتة من تربتها ومن وحي حياتها وظروفها الحضارية الخاصة، بحيث يمثل هذا الجهد الحضاري مهمة النخبة المثقفة في أقطار الوطن العربي كاملاً وعلى امتداد الأجيال كلها .

رابعاً – أن جهده التأصيلي تمثل في محاولتيه الرائدتين : أولاهما هي محاولته تأصيل الأجناس الأدبية، وهي الأجناس القصصية العربية الحديثة : القصة القصيرة والرواية خاصة، وموسيقى

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الشعر العربي، وثانيتهما هي محاولته تأصيل علم الأسلوب العربي؛ فقد كان في تأصيله للأجناس القصصية مؤمناً مثل غيره من الدارسين العرب المحدثين، أن هذه الأجناس وردت إلى الأدب العربي عن طريق ترجمة الأدباء العرب المحدثين وتمثّلهم لهذه الأجناس عن الآداب الغربية، ولكنه كان مؤمناً من ناحية أخرى أن هناك أصولاً ومنابع في الموروث العربي يمكن أن تعد أصولا لهذه الأجناس، وهذه الأصول تتمثل (فيما يتعلق بالقصة القصيرة والرواية) في كل من : الأسطورة بوصفها جزءاً من الموروث البشري عامة، وفن الخبر والمقامة الجنسين العربيين الأصيلين والمقالة القصصية، أما حديثه عن تأصيل المسرح فقد جاء مقتضباً وفي مواضع محددة من كتاباته، رابطاً إياه بخيال الظل ذي الأصول الأدبية الشعبية العربية العريقة، كما أنه قام في أكثر من موضع من دراساته بتتبع تعامل الرواية خاصة، مع واقع حياة الأمة العربية المعيش في أكثر من بلد عربي على امتداد الفترة الزمانية منذ مطلع القرن العشرين، حتى أواخر العقد الثامن من القرن ذاته .

أما تأصيله لموسيقى الشعر العربي، فإن الفكرة الرئيسة فيه تتمثل في محاولته الربط بين مبادئ علم العروض العربي والأسس الحديثة لكل من علمي : الموسيقى والأصوات، وذلك عن طريق استعراض أهم الدراسات التي أجراها بعض الأعلام الغربيين والعرب المحدثين على علم العروض العربي، وتتبع مآخذهم على هذا العلم التي انصبت في مجموعها حول معياريته وابتعاده في روحه عن المفهومات الحديثة لعلمي الموسيقى والأصوات الحديثين، وتحديد الإضافات التي حاولوا إضافتها عليه، وتسجيل ملاحظاته على هذه الدراسات .

خامساً – أن محاولته تأصيل علم الأسلوب العربي، مرّت في مرحلتين اجتهدت هذه الدراسة فسمّتهما : **مرحلة التمهيد** و**مرحلة الإرساء**؛ وقد انقسمت المرحلة الأولى عنده إلى قسمين، درس في الأول خمسة جوانب : كان **أولها** شرحه لمفهوم مصطلح الأسلوب في الموروثين العربي والأوروبي، ومن ثَمَّ شرحه المفهوم الحديث لمصطلح الأسلوب، والتفريق بين مفهومي : علم الأسلوب اللغوي وعلم الأسلوب الأدبي، **وثانيها** تتبعه لتأصّل علم الأسلوب في مهاده الغربية؛ ابتداءً من تحوّل النهج العام لعلم اللغة في الدراسات الأوروبية الحديثة من المنهجين التاريخي والمعياري إلى المنهج الوصفي، على يد عالم اللغة السويسري فردينان دي سوسير وتلاميذه من بعده ولا سيما شارل بالي، ومروراً بأبرز النظريات اللغوية التي أثرت في تأصل علم الأسلوب هناك، ولا سيما نظرية النحو التحويلي التوليدي لنعوم تشومسكي، ونظرية الاتصال الهندسية لرومان جاكوبسون . وكيف وقع الخلاف في أثناء ذلك بين علماء اللغة حول صلاحية النصوص الأدبية لأن تدرج ضمن مواد الدراسات الأسلوبية، إلى أن تمكن الرأي القائل بصلاحيتها من إثبات نفسه، فظهرت الأسلوبية بذلك منهجاً نقدياً حديثاً . أما **ثالث** تلك الجوانب فقد كان شرحه

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الفروق بين النقد الأدبي وعلم الأسلوب والتاريخ الأدبي، **ورابعها** شرحه وجوه الالتقاء والافتراق بين البلاغة العربية وعلم الأسلوب، **وخامسها** شرحه ميادين الدراسة الأسلوبية.

أما القسم الثاني في هذه المرحلة، فهو الذي ترجم فيه عيّاد في كتابه **"اتجاهات البحث الأسلوبي"** سبع مقالات لعدد من كبار أعلام الأسلوبية، التي مثّلت في نظره اتجاهات البحث الأسلوبي في الدراسات الأوروبية الحديثة . حيث تمثل مقالة **"علم الأسلوب وعلم اللغة المقارن"** لشارل بالي، مرحلة الحضانة لهذا العلم الناشئ، لأن بالي يُعَد واضع علم الأسلوب اللغوي، الذي كان ما يزال يرفض (في تلك الفترة) إدراج النصوص الأدبية مادة للدراسة الأسلوبية، أما مقالة **"علم اللغة وتاريخ الأدب"** لليوشبتسر فتمثل الاتجاه النفسي في هذه الدراسات، بينما تمثل مقالة **"اتجاهات جديدة في علم الأسلوب"** لستيفن أولمان - مرحلة نضج هذا العلم وتشريح الميادين التي يمكن له أن يطرقها، كما توضح بعض المفاتيح لما يمكن أن يدرس في المستقبل ويتمم نواقصه، وتمثل مقالة ميشيل ريفاتير **"معايير لتحليل الأسلوب"** الاتجاه البنيوي في الدراسات الأسلوبية، كما توظف مقالة ج ب ثورن **"النحو التوليدي والتحليل الأسلوبي"** إمكانيات النحو التوليدي في الدراسات الأسلوبية، فيما توظف مقالتا ميلان يانكوفتش و ج . سمث **"نحو تفسير برجماتي للإبداعية"** و**"الأسلوب الفردي ومشكلة المعنى في العمل الأدبي"** على التوالي - الفكر البرجماتي في الدراسات الأسلوبية . ثم يدرج عيّاد مقالته **"البلاغة العربية وعلم الأسلوب"** مع المقالات السبع الماضية في محاولة منه لطرح البلاغة العربية اتجاهاً صالحاً لأن يعد من الاتجاهات الأسلوبية الأدبية .

كما قام عيّاد في المرحلة الأخيرة **"مرحلة الإرساء"** بوضع المبادئ الأربعة لعلم الأسلوب العربي عن طريق ربط إمكانيات علمي النحو والبلاغة العربيين القديمين بإمكانيات اللغة العربية في حاضرها، مع الإفادة من إمكانيات علم الأسلوب في مهاده الأوروبية؛ وهذه المبادئ هي : **تحديد الظاهرة الأسلوبية، والإطار اللغوي، وتحديد إمكانيات اللغة العربية في حاضرها، وتشكل الظاهرة الأسلوبية بين المنشئ والناقد** .

سادساً – أن الجانب التطبيقي من تأصيله لعلم الأسلوب العربي، تمثل أولاً في تفسيره الأدبي لظاهرة يوم الدين والحساب في القرآن الكريم التي مثلت باكورة إنتاجه الثقافي، وثانياً في مقاربته أسلوبياً عدداً من النصوص الشعرية لعدد من الشعراء العرب : المتنبي وإبراهيم ناجي وأبي القاسم الشابي وحافظ إبراهيم .

وقد خلص الباحث من استقرائه وتحليله لتفسير عيّاد لمشاهد يوم الدين والحساب، إلى نتيجة مفادها أن هذه الدراسة على الرغم من كونها نهضت نموذجاً رائعاً لتفسير هذه المشاهد بأسلوب منهجي دقيق – فإنه لا يمكن عدها تطبيقاً عملياً (أي مقاربة نقدية) وفق مبادئ علم الأسلوب

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

العربي التي أصلها عيّاد، لأنه لا يبحث فيها أسلوبياً عن خاصيتي : الانحراف والاختيار، لأسباب عدة أوردها الباحث في متن دراسته . ولكن على الرغم من هذه النتيجة، فإنه لا يمكن القول بحال من الأحوال إن هذه الدراسة تخلو من الجوانب الأسلوبية، أي أن هذه الدراسة هي تفسير لوصف يوم الدين والحساب، يستخدم جوانب من علم الأسلوب الأدبي أداةً في هذا التفسير. وهذه "الجوانب الأسلوبية " تتبدى في محاور المنهج الثلاثة كلها .

ففي محور المفردات يستخدم عيّاد المعيار الكمي لإحصاء عدد أسماء اليوم الآخر ومشتقاتها ومرادفاتها في الآيات التي تحدثت عن مشاهد يوم الدين والحساب، ويشرح معاني هذه الأسماء ومشتقاتها ومرادفاتها بالرجوع إلى المعاجم العربية وأقوال اللغويين العرب القدماء، مع الإفادة من تفسير المنهجين : النقلي والعقلي لمعاني هذه المفردات، ويبحث احتمالات ورود بعض المفردات إلى اللغة العربية من اللغات التي كانت معاصرة لها وقت نزول القرآن، مع الرجوع إلى أقوال المستشرقين في هذا الجانب ومناقشة أقوالهم، ويلتفت في ذلك كله إلى الجانبين الحسي والمعنوي، وما يتعلق بهما من المعاني الحقيقية والمجازية للألفاظ، ومن ثَمَّ الأبعاد الوجدانية التي تثيرها الألفاظ في نفوس المتلقين . أما في محور المركبات فإنه يبحث عن الخصائص البلاغية العامة المتعلقة بوصف مشاهد يوم الدين والحساب، التي يلاحظ أنها تشكل قواسم مشتركة بين الصور الفنية التي تصف هذه المشاهد، ويتناول أسلوب القرآن في وصفها، رابطاً ذلك كله أيضاً بالجانب الوجداني في نفس متلقي النص القرآني .

أما في محور الأبعاد والمرامي الإنسانية فإنه يعمل على تفسير مقاصد النص القرآني من تلك الأوصاف والمشاهد في إطار المنهجين : النفسي والاجتماعي، انطلاقاً من قناعة عيّاد بأنه لا يمكن فهمها إلا بشرح الظروف الاجتماعية التي نزلت الآيات القرآنية في سياقها، وبشرح أسلوب القرآن الكريم في التعامل نفسياً مع هذه المسائل، بغية تثبيت الدين والإيمان بها في نفوس المتلقين.

سابعاً - أن مقارباته النقدية الأسلوبية الشعرية تمثل التطبيق العلمي لتأصيله النظري لمبادئ علم الأسلوب العربي الذي أرسى دعائمه على علمي البلاغة والنحو العربيين، حيث تمثل ذلك في بحثه عن خاصيتي : **الاختيار** و**الانحراف**، ذلك أنه كان يقرأ القسمات اللغوية في النص، ويعمل على ملاحظة المظاهر الأسلوبية فيه، فإذا وجد أن منشئ النص قد تعمد إحداث **انحراف أو انحرافات** في بنية النص، فإنه يعمل على بحث طبيعة هذا الانحراف، والسبب الذي دعا المنشئ إلى إحداثه، والوظيفة التي يؤديها هذا الانحراف، الأمر الذي يقوده إلى بحث سبب **اختيار** المنشئ هذه العلامة اللغوية من دون تلك في بنية نصه الأدبي، سواء أكانت هذه العلامة : حرفاً أو لفظة أو جملة أو صورة فنية أو وزناً أو قافية، رابطاً - في ذلك كله - بين الجانبين : اللغوي والوجداني

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

في النص، بالإضافة إلى استعانته في التحليل الأسلوبي بالمنهجين : النفسي والاجتماعي، إن وجد أنهما يساعدان في بيان رؤية الشاعر أو روح العمل الأدبي .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

قائمة المصادر والمراجع

المصادر ـ مؤلفات :

- (عيّاد) شكري : **القفز على الأشواك**، (دار الهلال، القاهرة، 1999م) .
- " : **مدارس بلا تعليم وتعليم بلا مدارس**، (أصدقاء الكتاب للنشر والتوزيع، ط1، القاهرة، 1999م) .
- " : **أزمة الشعر المعاصر**، (أصدقاء الكتاب، ط1، القاهرة، 1998م) .
- " : **العيش على الحافة**، (أصدقاء الكتاب، ط1، القاهرة، 1998م) .
- " : **إحسان عباس في نقد الشعر العربي المعاصر**، ضمن كتاب " **في محراب المعرفة : دراسات مهداة إلى إحسان عباس**"، (تقديم إبراهيم السعافين، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت ، 1997م)
- " : **الطائر الفردوسي : قصة حب مصرية**، (دار الهلال، القاهرة، 1997م) .
- " : **على هامش النقد**،(أصدقاء الكتاب للنشر والتوزيع، ط1، مايو،القاهرة، 1993م)
- " : **المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين**، (سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 1414هـ - 1993م)
- " : **بين الفلسفة والنقد**، (أصدقاء الكتاب، القاهرة، 1990م) .
- " : **نحن والغرب**، (دار الهلال، القاهرة،1990م) .
- " : **اللغة والإبداع : مبادئ علم الأسلوب العربي**، (أصدقاء الكتاب، ط1، القاهرة، 1988م)
- " : **دائرة الإبداع : مقدمة في أصول النقد**، (دار الياس العصرية، القاهرة، 1987م)
- " : **في البدء كانت الكلمة**، (دار الهلال، ط1، القاهرة، 1987م) .
- " : **اتجاهات البحث الأسلوبي**، (دار العلوم للطباعة والنشر، ط1، الرياض، 1415هـ - 1985م) .
- " : **حكايات الأقدمين**، (كتاب الهلال، يناير، 1985م)
- " : **كهف الأخيار** : (الهيئة المصرية العامة للكتاب، مختارات فصول، مارس، 1985م)
- " : **رباعيات** : (الهيئة المصرية العامة،مختارات فصول، يونيو، القاهرة 1984م)
- " : بالاشتراك مع يوسف نوفل : **عنترة الإنسان والأسطورة، فصول في التذوق الأدبي** ، (عمادة شؤون المكتبات، جامعة الملك سعود، الرياض 1982م) .
- " : **مدخل إلى علم الأسلوب**، (أصدقاء الكتاب، ط1، القاهرة، 1982م)
- " : **دراسات قرآنية : يوم الدين والحساب**، (دار الوحدة، ط1، بيروت، 1980م)
- " : **القصة القصيرة في مصر : دراسة في تأصيل فن أدبي**، (دار المعرفة، ط2، القاهرة، 1979م) .
- " : **الرؤيا المقيدة : دراسات في التفسير الحضاري للأدب**، (الهيئة المصرية العامة، مصر 1978م) .
- " : **زوجتي الرقيقة الجميلة : قصص مختارة**، (الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1976م)
- " : **الأدب في عالم متغير**، (الهيئة المصرية العامة، القاهرة 1971م)
- " : **موسيقى الشعر العربي : مشروع دراسة علمية**، (دار المعرفة، ط1 القاهرة، 1968م) .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

- " : **تجارب في الأدب والنقد**، (دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، 1967م)
- " : **الحضارة العربية**، (دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، 1967م)
- " : **كتاب أرسطو طاليس في الشعر، نقل أبي بشر متى بن يونس القنّائي من السرياني إلى العربي، حققه مع ترجمة حديثة ودراسة لتأثيره في البلاغة العربية**، (دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة 1386هـ - 1967م)
- " : دراسة نقدية لمجموعة قصص جزائرية **"نفوس ثائرة"** لعبد الله الركيبي، (الدار المصرية للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1962م) .
- " : **طريق الجامعة**، (الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، 1961م)
- " : **البطل في الأدب والأساطير**، (دار المعرفة، القاهرة، 1959م)
- " : **ميلاد جديد : قصص** (مكتبة القاهرة الحديثة، القاهرة، 1958م)

المصادر ـ دوريات :

- (عيّاد) شكري : أينما كنت أشعر بالوحدة - حوار مع شكري عيّاد أجراه حسين عيد، (مجلة **البحرين الثقافية**، مجلد 6، عدد 22، 1999م) .
- " : العاشق المصري، (**مجلة العربي**، العدد491، أكتوبر، 1999م) .
- " : شهرزاد بين طه والحكيم، (مجلة **فصول**، مجلد 13، عدد2، صيف 1994م) .
- " : أي زمن هذا؟، (مجلة **فصول**، مجلد12، عدد1، ربيع 1993م) .
- " : أجهل نفسي بشكل فاضح : حوار مع حلمي سالم ضمن "ملف خاص د. شكري عيّاد : ضمير النقد المستيقظ" (مجلة **أدب ونقد**، سنة 9، عدد 84، أغسطس، 1992م) .
- " : الإبداع والحضارة، آفاق جديدة لتاريخ الأدب، (مجلة **فصول**، مجلد10، ع1 + 2، أغسطس، 1991م) .
- " : الرواية في وادي النيل، (مجلة **العربي**، العدد 378، مايو، 1990م) .
- " : انكسار النموذجين الرومنسي والواقعي في الشعر، (مجلة **عالم الفكر**، مجلد 19، عدد3، ديسمبر، 1988م) .
- " : أنظمة العلامات في اللغة والآداب والثقافة – مراجعة كتاب من إعداد سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد، (مجلة **فصول**، مجلد6، عدد4، سبتمبر، 1986م) .
- " : جماليات القصيدة العربية بين التنظير النقدي والخبرة الشعرية، (مجلة **فصول**، مجلد10، عدد2، مارس، 1986م) .
- " : الشكل والصنعة في الرواية المصرية، تأليف علي جاد، عرض ومناقشة شكري محمد عيّاد، (مجلة **فصول**، مجلد4، عدد 1، 1983م) .
- " : عرض ومناقشة لكتاب "المرايا المتجاورة للدكتور جابر عصفور"، (مجلة **فصول**، مجلد 3، عدد 4، سبتمبر 1983م) .
- " : قراءة أسلوبية لشعر حافظ ، (مجلة **فصول**، مجلد 3، عدد2، مارس، 1983م).
- " : لغة الشعر، (مجلة **قافلة الزيت**، مجلد 31، عدد 4، ربيع الثاني 1403هـ - يناير/ فبراير 1983م ، الظهران – السعودية) .
- " : موسيقى الشعر، (مجلة **قافلة الزيت**، مجلد 31، عدد 5، جمادى الأولى 1403هـ - فبراير / مارس 1983م ، الظهران - السعودية) .
- " : فن الخبر في تراثنا القصصي، (مجلة **فصول**، مجلد 2، عدد 4، سبتمبر، 1982م)
- " : قراءة في هوامش كتاب "تحولات الفكر والسياسة في الشرق العربي لمحمد جابر الأنصاري" (مجلة **العربي**، العدد 269، أبريل، 1981م) .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

- " : صيغة التفضيل في شعر المتنبي، (مجلة الأقلام، سنة 13،عدد4، كانون الثاني، 1978م) .
- " : الحب والمرأة في شعر إبراهيم ناجي، (مجلة **العربي**، العدد 229، ديسمبر، 1977م)
- " : الرواية العربية المعاصرة وأزمة الضمير العربي، (مجلة **عالم الفكر**، مجلد 3، عدد 3، 1972م) .
- " : ليست مشكلة جيل الشباب وحده، (مجلة **الطليعة**، سنة5،عدد 12، ديسمبر، 1969م)

المراجع ـ مؤلفات :

- (إبراهيم) إسماعيل : **فن المقالة الصحفي**، (دار الفجر، القاهرة، 2001) .
- (ابن خلدون) عبد الرحمن بن محمد : **مقدمة ابن خلدون**، (اعتنى به هيثم جمعة هلال، مؤسسة المعارف للطباعة والنشر، ط1، بيروت، 1428هـ – 2007م) .
- (ابن قتيبة) أبو محمد عبد الله بن مسلم : **تأويل مشكل القرآن**، (شرحه ونشره السيد أحمد صقر، المكتبة العلمية "ليس في الكتاب إشارة إلى مكان النشر وتاريخه") .
- (أبوديب) كمال : **في البنية الإيقاعية للشعر العربي، نحو بديل جذري لعروض الخليل، مقدمة في علم الإيقاع المقارن**، (دار العلم للملايين، ط1، بيروت، 1974م)
- (أبو الفتوح) محمد حسين: **قائمة معجمية بألفاظ القرآن الكريم ودرجات تكرارها**، (مكتبة لبنان، بيروت، 1410 هـ - 1990م)
- (أخوارشيدة) عمر: **المقالة الأدبية في كتابات خالد الكركي**، (رسالته الماجستير، جامعة آل البيت، الأردن، 2006م)
- (اصطيف) عبد النبي : **العرب والأدب المقارن**، (منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، 2007م)
- " : مادتا : الأدب والأسلوب والأسلوبيات، **الموسوعة العربية**، (هيئة الموسوعة العربية، ط1، مجلد1 + مجلد3، دمشق، 1998م) .
- (الأصفهاني) أبو القاسم الحسين بن محمد الراغب : **معجم مفردات ألفاظ القرآن**، (إبراهيم شمس الدين محقق مشارك، بيروت، 1997م)
- (أنيس) إبراهيم : **دلالة الألفاظ** ، (مكتبة الأنجلو المصرية، ط7، القاهرة، 1993م) .
- " : **الأصوات اللغوية**، (مكتبة الأنجلو المصرية، 1992م)
- " : **موسيقى الشعر**، (مكتبة الأنجلو المصرية، ط6، القاهرة، 1988م)
- (الباقلاني) أبو بكر محمد بن الطيب : **إعجاز القرآن**، (تحقيق السيد أحمد صقر، دار المعارف، القاهرة، د . ت)
- (بحراوي) سيد : **موسيقى الشعر عند شعراء أبوللو**، (دار المعارف، ط2، القاهرة، 1991م)
- (بدر) عبد المحسن طه : **تطور الرواية العربية الحديثة في مصر،1870- 1938**، (دار المعارف، ط5، القاهرة، د. ت) .
- (بشر) كمال محمد : **علم اللغة العام : الأصوات**، (دار المعارف، ط7، القاهرة، 1980م) .
- (البكري) محمد وسيم : **البكريات في توجيه مفردات الآيات**، (دار البشير، ط1، عمان، 2000م)
- (بوقرة) نعمان : **المدارس اللسانية المعاصرة**، (مكتبة الأدب، القاهرة، د ت)
- (تيمور) محمود : **محاضرات في القصص في أدب العرب ماضيه وحاضره**، (معهد الدراسات العربية العالمية، القاهرة، 1958) .
- (الجرجاني) عبد القاهر : **دلائل الإعجاز في علم المعاني**، (علق عليه السيد محمد رشيد رضا، دار المعرفة، ط1، بيروت، 1415هـ – 1994م)

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

- (حجازي) محمود فهمي : **مدخل إلى علم اللغة،** (مكتبة نهضة الشرق، القاهرة، 1995م) .
- (حقي) يحيى : **فجر القصة المصرية،** (دار القلم، القاهرة، د . ت) .
- (حمودة) عبد العزيز: **المرايا المقعرة، نحو نظرية نقدية عربية،** (سلسلة عالم المعرفة، 272، الكويت، 2001م) .
- (الحيري) أبو عبد الرحمن إسماعيل بن أحمد بن عبد الله : **وجوه القرآن الكريم،** (تحقيق فاطمة يوسف الخيمي، دار السقا، دمشق، 1996م)
- (الخطابي) أبو سليمان حمد بن محمد بن إبراهيم : **بيان إعجاز القرآن الكريم، ضمن "ثلاث رسائل في إعجاز القرآن للرماني والخطابي وعبد القاهر الجرجاني"،** (تحقيق وتعليق محمد خلف الله ومحمد زغلول سلام، دار المعارف، ط2، القاهرة، 1387هـ - 1968م) .
- (خورشيد) فاروق : **في الرواية العربية، عصر التجميع،** (دار العودة، ط3، بيروت، 1979)
- (الخولي) أمين : **مناهج تجديد في النحو والبلاغة والتفسير للأدب،** (تقديم الدكتور شكري عيّاد دار المعرفة ، القاهرة ، 1961م) .
- (الدسوقي) عمر: **نشأة النثر الحديث وتطوره،** (دار الفكر العربي، القاهرة، د . ت) .
- (راضي) عبد الحكيم : **نظرية اللغة في النقد الأدبي،** (مكتبة الخانجي، القاهرة، 1980م)
- (الزجاج) أبو إسحق إبراهيم بن السري : **معاني القرآن وإعرابه،** (شرحه عبد الجليل عبده شلبي، عالم الكتب، ط1، بيروت، 1408هـ – 1988م) .
- (الزيد) سميح عاطف : **معجم تفسير مفردات ألفاظ القرآن الكريم،** (الدار الإفريقية العربية، بيروت، 1422هـ - 2001م)
- (زين العابدين) فيروز : **القصة القصيرة عند شكري عيّاد،** (رسالة ماجستير، جامعة الملك سعود، المملكة العربية السعودية، 1412هـ - 1991م)
- (السكاكي) أبو يعقوب يوسف بن أبي بكر محمد بن علي : **مفتاح العلوم،** (ضبطه وكتب هوامشه وعلق عليه نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت، 14303هـ - 1983م) .
- (سليمان) فتح الله أحمد : **الأسلوبية، مدخل نظري ودراسة تطبيقية،** (مكتبة الآداب، القاهرة، 1425هـ - 2004م)
- (السيد) شفيع : **الاتجاه الأسلوبي في النقد الأدبي،** (دار الفكر العربي، القاهرة، د ت)
- (الشرقاوي)عفت : شكري عيّاد ومنهجه في التفسير الأدبي للقرآن الكريم بين مناهج المفسرين في العصر الحديث، ضمن كتاب **" شكري عيّاد جسور ومقاربات في التواصل الثقافي"** (تقديم أحمد الهواري، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، القاهرة، 1995م) .
- (شرف) عبد العزيز: **التفسير الإعلامي لأدب المقالة،** (دار عالم المعرفة للنشر والتوزيع، القاهرة، 1995م)
- (شريم) جوزيف : **دليل الدراسات الأسوبية،** (المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط2، بيروت، 1987م)
- (ضيف) شوقي : **البلاغة تطور وتاريخ،** (دار المعارف، ط6 ، القاهرة، 1983م)
- (طحان) ريمون ودنيز بيطار طحان : **اللغة العربية وتحديات العصر،** (دار الكتاب اللبناني، ط2، بيروت، 1984م)
- (العالم) محمود أمين : مقدمة كتاب شكري عيّاد **"القفز على الأشواك"**
- (عباس) إحسان : **الأصالة في الثقافة القومية المعاصرة،** ضمن ندوة **"الوحدة العربية والإسلام"** (مركز دراسات الوحدة العربية، ط1، بيروت، 1981م) .
- (عبد البديع) لطفي : **التركيب اللغوي للأدب، بحث في فلسفة اللغة والأستيطيقا،** (الشركة المصرية العالمية للنشر، ط1، القاهرة، 1997م) .
- (عبد المنان) حسان: **معجم ألفاظ القرآن الكريم،** (بيت الأفكار الدولية، عمان، 2000م)
- (عبد النور) جبور : **المعجم الأدبي،** (دار العلم للملايين، ط1، بيروت، 1979) .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

- (عبد المطلب) محمد : **البلاغة والأسلوبية**، (الشركة المصرية العالمية للنشر، ط1، القاهرة، 1994م) .
- (العشري) جلال : **ثقافتنا بين الأصالة والمعاصرة**، (الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط2، القاهرة ، 1981م) .
- (عناني) محمد : **المصطلحات الأدبية الحديثة**، (مكتبة لبنان ناشرون، ط1، بيروت، 1996) .
- (عوض) لويس : **الاشتراكية والأدب ومقالات أخرى**، (دار الهلال، ط2، القاهرة، 1968م) .
- (عمايرة) خليل : **دراسات وآراء في ضوء علم اللغة المعاصر : في نحو اللغة وتركيبها، منهج وتطبيق**، (عالم المعرفة للنشر والتوزيع، ط1، جدة، 1404هـ - 1984م) .
- (عياشي) منذر : **قضايا لسانية وحضارية**، (دار طلاس للدراسات والنشر، ط1، دمشق، 1991م)
- " : **مقالات في الأسلوبية**، (منشورات اتحاد الكتاب العرب، ط1، دمشق، 1990م)
- (عيد) رجاء : **التجديد الموسيقي في الشعر العربي**، (منشأة المعارف، الأسكندرية، د ت) .
- (الغذامي) عبد الله : **الصوت القديم والجديد : دراسات في الجذور العربية لموسيقى الشعر الحديث**، (كتاب الرياض العدد 66، مؤسسة اليمامة الصحفية، يونيو 1999م) .
- (فاخوري) عمر : **الفصول الأربعة**، (منشورات دار المكشوف، بيروت، 1941م) .
- (فتحي) إبراهيم : **معجم المصطلحات الأدبية**، (المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، ط1، صفاقس – تونس، 1986م) .
- (فضل) صلاح : **علم الأسلوب والنظرية البنائية**، (دار الكتاب المصري، ط1، القاهرة، 1425هـ - 2007م) .
- (قاسم) عدنان حسين : **الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي**، (الدار العربية للنشر والتوزيع، 1421هـ - 2001م)
- (القاضي) وداد : **مقامات بديع الزمان الهمذاني، تقنية القناع ومراميها الفنية والفكرية**، ضمن **كتاب "في محراب المعرفة : دراسات مهداة إلى إحسان عباس" (** تقديم إبراهيم السعافين، دار صادر للطباعة والنشر ، بيروت ، 1997م) .
- (القرطاجني) أبو الحسن حازم : **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، (تقديم وتحقيق محمد الحبيب بن خوجة، دار الغرب الإسلامي، ط3، بيروت، 1986م)
- (القزويني) جلال الدين محمد بن عبد الرحمن : **الإيضاح في علوم البلاغة**، (قدم له وبوبه وشرحه علي بو ملحم، دار مكتبة الهلال، ط2، بيروت، 1991م) .
- (قطّوس) بسام : **سمياء العنوان**، (مكتبة كنانة، ط1،إربد، 2001م)
- (مبارك) زكي : **النثر الفني في القرن الرابع**، (المكتبة العصرية ، بيروت ، د ت) .
- (المسدي) عبد السلام : **الأسلوبية والأسلوب، نحو بديل ألسني في نقد الأدب**، (الدار العربية للكتاب، ليبيا – تونس، د ت) .
- (مصلوح) سعد : **الأسلوب، دراسة لغوية إحصائية**، (دار عالم الكتب، ط3، القاهرة، 1412هـ - 1992م)
- (المعري) أبو العلاء : **ديوان لزوم ما لا يلزم**، (تحقيق كمال اليازجي، مجلد1، دار الجيل، بيروت)
- (مقابلة) جمال : **شكري عيّاد الناقد**، (رسالة ماجستير، جامعة اليرموك – الأردن، 1990م)
- (الملائكة) نازك : **قضايا الشعر المعاصر**، (دار العلم للملايين، ط7، بيروت، 1983م) .
- (مندور) محمد : **في الميزان الجديد**، (مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، ط1، القاهرة، 1944م)
- (الموسى) نهاد : **قضية التحول إلى الفصحى في العالم العربي الحديث**، (دار الفكر، ط1، عمان، 1987م)

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

- **الموسوعة العربية العالمية،** (مؤسسة أعمال الموسوعة للنشر والتوزيع، ط1، الرياض، 1416هـ - 1996م) .
- (نجم) محمد يوسف : **فن المقالة،** (دار بيروت للطباعة والنشر، ط2، 1960م)
- (النعال) مختار فوزي : **موسوعة الألفاظ القرآنية،** (مكتبة دار التراث، ط1، حلب، 1423هـ - 2003م) .
- (نعيمة) ميخائيل : **الغربال،** ضمن **"المجموعة الكاملة لأعمال ميخائيل نعيمة"،** (دار العلم للملايين، بيروت، 1971م، م3)
- (هدارة) محمد مصطفى : شكري عيّاد في واحة الإبداع القصصي، ضمن كتاب **شكري عيّاد جسور ومقاربات في التواصل الثقافي** .
- (الهواري) أحمد : شكري عيّاد وخطاب النهضة، ضمن كتاب **شكري عيّاد جسور ومقاربات في التواصل الثقافي** .
- (الهيب) أحمد فوزي : **إيقاع الشعر العربي، من الدائرة إلى الحرف،** (دار الرفاعي، ط1، حلب، 1424هـ - 2004م) .
- (وادي) طه : الأسلوبية ... ذلك المنهج الجديد، تقديم كتاب فتح الله أحمد سليمان : **الأسلوبية، مدخل نظري ودراسة تطبيقية**
- (وهبة) مجدي وكامل المهندس : **معجم المصطلحات العربية في اللغة والآداب،** (مكتبة لبنان، ط2، بيروت، 1984م) .
- (اليظى) صالح حسن : **العروض والقافية بين النظرية والتطبيق،** 1994م (ليس هناك إشارة إلى الناشر ومكان النشر، على غلاف الكتاب الموجود على رفوف إحدى المؤسسات العلمية)

المراجع - دوريات :

- (أبو ناصر) موريس : الأسلوب وعلم الأسلوب، (مجلة **الثقافة العربية،** سنة 8،عدد9، سبمبر 1975م) .
- (اصطيف) عبد النبي : بين اللغويات والنقد الأدبي 2 : وجوه استلهام، (مجلة **الفكر العربي،** سنة11، عدد61، بيروت، أيلول – يوليو سبتمبر، 1990م) .
- " : بين اللغويات والنقد الأدبي : في البحث عن القاعدة، (مجلة **الفكر العربي،** سنة10، عدد55، بيروت، كانون الثاني – شباط، 1989م) .
- (أيوب) حسام محمد : شكري عيّاد ناقداً أسلوبياً، (مجلة **جرش للبحوث والدراسات،** مجلد 8، عدد 2، 2004م) .
- (البازعي) سعد : شكري عيّاد وقلق التأصيل، (مجلة **نزوى،** عدد 26، 2001م) .
- (بارة) عبد الغني : الحداثة في الخطاب النقدي العربي المعاصر- أزمة تأسيس أم إشكالية تأصيل؟ قراءة تأويلية في مشروع الناقدين ومصطفى ناصف وشكري عيّاد، (مجلة **فصول،** عدد 61، 2003م) .
- (بدوي) عبده : ظواهر أسلوبية في شعر المتنبي، (مجلة **فصول،** مجلد4، عدد 2، 1984م) .
- (تليمة) عبد المنعم : القوة الناقدة والقوة الخالقة شكري محمد عيّاد، (مجلة **إبداع،** مجلد 17، عدد9، 1999م) .
- (حسان) تمام : المصطلح البلاغي القديم في ضوء البلاغة الحديثة، (مجلة **فصول،** عدد 3- 4، أبريل – سبتمبر، 1987م)
- " : اللغة والنقد الأدبي، (مجلة **فصول،** مجلد4،عدد1، 1983م) .
- (خلوصي) صفاء : ملاحظات حول كتاب "موسيقى الشعر العربي لشكري عيّاد" (مجلة **المجلة،** عدد 153 أيلول 1969م) .
- (درويش) أحمد : الأسلوب والأسلوبية، مدخل في المصطلح وحقول البحث ومناهجه، (مجلة **فصول،** مجلد5، عدد1، 1984م) .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

- (الديب) بدر : غياب شكري عيّاد غياب لقدرة قائمة وريادة مفتوحة، (مجلة **إبداع**، مجلد 17، عدد9، 1999م) .
- (راضي) عبد الحكيم : شكري عيّاد، من وصف القرآن يوم الدين والحساب، جدل المادة، الموضوع، النظرية، المنهج، (مجلة **إبداع**، مجلد 17، عدد9، 1999م) .
- (الشاذلي) عبد السلام : شكري عيّاد بين التاريخ والنقد والذاكرة الحضارية، (مجلة **إبداع**، مجلد 17، عدد9، 1999م) .
- (عيد) حسين : شكري عيّاد : تجربة حب بين الواقع والفن، (مجلة **إبداع**، مجلد 17، عدد9، 1999م) .
- (فريد) ماهر شفيق : شخصية العدد شكري عيّاد، (مجلة **فصول**،عدد 59، 2002م)
- (فضل) صلاح : من الوجهة الإحصائية في الدراسة الأسلوبية، (مجلة **فصول**،ع1، م4، 1983م)
- (مجاهد) أحمد : عرض كتاب "دائرة الإبداع : مقدمة في أصول النقد" (مجلة **فصول**، مجلد 7، عدد1 + 2، مارس 1987م) .
- (مقابلة) جمال : مفهوم القيمة في نظرية شكري عيّاد النقدية، (مجلة **آداب المستنصرية**، عدد36، 2001م) .
- (مكاوي) عبد الغفار: من أي باب أدخل إلى عالمه ؟ شكري عيّاد ووداع على أمل اللقاء، (مجلة **إبداع** ، مجلد 17، عدد9، 1999م) .
- (ملك) عزة آغا : الأسلوبية من خلال اللسانية، (مجلة **الفكر العربي** المعاصر، عدد38، آذار1986م) .
- (المهيري) عبد القادر : تقديم كتاب البلاغة العامة لـ ج . دوبوا وآخرين، (**حوليات الجامعة التونسية**، عدد 8، 1971م)
- (النساج) سيد حامد : شكري عيّاد بين "الخلق" .. و "النقد"، (مجلة **الكاتب**، سنة14، عدد 164 نوفمبر 1974م) .
- (الوعر) مازن : الاتجاهات اللسانية المعاصرة ودورها في الدراسات الأسلوبية، (مجلة **عالم الفكر**، مجلد22، عدد3-4، 1994م)

المراجع الأجنبية المترجمة ـ مؤلفات :

- (إليوت) ت . س : **ملاحظات نحو تعريف الثقافة**، (ترجمة شكري عيّاد، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، القاهرة، 1961م)
- (أولمان) ستيفن : **دور الكلمة في اللغة**، (ترجمة وتقديم د كمال بشر، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، ط12، القاهرة، د ت)
- (بارت) رولان : **لذة النص**، (ترجمة د منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، ط1، حلب، 1992م)
- (بريستلي) ج . ب : **الأدب والإنسان الغربي** (ترجمة شكري عيّاد، أصدقاء الكتاب، القاهرة، 1991م)
- (تشومسكي) نعوم : **اللغة والعقل : مساهمة لسانية في دراسة العقل**، (ترجمة إبراهيم مشوح ومصطفى خلال، دار تينمل للطباعة والنشر، ط1، مراكش، 1993م) .
- " : **البنى النحوية**، (ترجمة يوئيل يوسف عزيز، ومراجعة مجيد الماشطة، دار الشؤون الثقافية العامة، ط1، بغداد، 1987م) .
- (تورجينيف) إيفان : **دخان** (ترجمة شكري عيّاد، دار المعرفة، 1959م)
- (جاكوبسون) رومان : **الاتجاهات الأساسية في علم اللغة**، (ترجمة علي حاكم صالح وحسن ناظم، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، 2002م) .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

- (جاكوبسون) رومان، وموريس هالة : **أساسيات اللغة**، (ترجمة سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1429 هـ - 2008م)
- (جويار) ستانسلاس : **نظرية جديدة في العروض العربي**، (ترجمة منجي الكعبي ومراجعة وتعليق عبد الحميد الدواخلي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1996م)
- (جيرو) بيير: **الأسلوب والأسلوبية**، (ترجمة منذر عياشي، مركز الإنماء القومي، بيروت، د ت)
- (دستوفسكي) فيورد : **المقامر** (ترجمة شكري عيّاد، دار الكتاب المصري، القاهرة، 1946م) .
- (ديتشز) ديفيد : **مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق**، (ترجمة محمد يوسف نجم، ومراجعة إحسان عباس، دار صادر، بيروت، 1967م) .
- (دي سوسير) فردينان : **علم اللغة العام**، (ترجمة يوئيل يوسف عزيز، ومراجعة مالك يوسف المطلبي، بيت الموصل، بغداد، 1988م)
- (ديهايمل) جورج : **اعترافات منتصف الليل** (ترجمة شكري عيّاد، دار الفكر العربي، 1948م)
- (رتشاردز) أ . أ : **مبادئ النقد الأدبي والعلم والشعر**، ترجمة وتقديم وتعليق محمد مصطفى بدوي، مراجعة لويس عوض وسهير القلماوي، المجلس الأعلى للثقافة، "ضمن المشروع القومي للترجمة عدد 416"، ط1، القاهرة، 2005م)
- (ريفاتير) ميشال : **محاولات في الأسلوبية العامة**، (تقديم عبد السلام المسدي، حوليات الجامعة التونسية، عدد10، 1973م) .
- (سعيد) إدوارد : **العالم والنص والناقد**، (ترجمة عبد الكريم محفوظ، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000م)
- (طاغور) رابندرانت : **البيت والعالم** (ترجمة شكري عيّاد، دار الفكر العربي، 1961م)
- (فاولر) روجر : **اللسانيات والرواية**، (ترجمة أحمد مؤمن، مطبعة البعث، الجزائر، 2006م)
- (فيل) جوتهولد : مقالة "عروض"، ضمن **موجز دائرة المعارف الإسلامية**، (مركز الشارقة للإبداع الفني، الشارقة، ج22) .
- (مورجان) تشارلس : **الكتاب وعالمه** (ترجمة شكري عيّاد، أصدقاء الكتاب، ط2، القاهرة، 1994م)
- (هاف) غراهام : **الأسلوب والأسلوبية**، (ترجمة كاظم سعد الدين، دار آفاق عربية، بغداد، كانون الثاني 1985م) .
- (ويليك) رينيه وأوستن وارين : **نظرية الأدب**، (ترجمة محيي الدين صبحي ومراجعة حسام الخطيب، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الإنسانية، دمشق، 1972م)

- (ويمزات) ويليام ك وكلينث بروكس : **النقد الأدبي : تاريخ موجز**، (ترجمة حسام الخطيب ومحيي الدين صبحي، مطبعة جامعة دمشق، 1396 هـ - 1976م)

<u>المراجع الأجنبية المترجمة ـ دوريات :</u>

- (تايلر) تالبوت . ج : ريفاتير والأسلوبية العاطفية، (ترجمة فاضل ثامر، مجلة **الثقافة الأجنبية**، سنة 12، عدد1، 1992م)
- (تشومسكي) نعوم : علم اللغة والعلوم الإنسانية، (ترجمة مرتضى جواد باقر، مجلة **الثقافة الأجنبية**، مجلد 5، سنة 5، عدد3، 1985م) .
- (هاريس) روي و تالبوت . ج . تايلر : معالم في الفكر اللساني : التراث الغربي من سقراط إلى سوسور، (ترجمة باقر جاسم محمد، مجلة **الثقافة الأجنبية**،عدد4، 2001م) .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

- (ويدسون) هـ . ج : التحليل الأسلوبي والتفسير الأدبي، (ترجمة عناد غزوان إسماعيل، مجلة **الثقافة الأجنبية**، مجلد 5، سنة 4، عدد1، 1984م)
- (يول) جورج : اللغة والمجتمع والحضارة، (ترجمة رياض عبد الواحد، مجلة **الثقافة الأجنبية**، عدد1، 2001م)

مراجع أجنبية

- Howard . S. Bobb : **Essays in Stylistic Analysis,** Harcourt Brace Jovanovich, Inc. New York, 1972
- Richard Bradford **: Stylistics,** first published, by Rout ledge, London,1997
- T. S . Eliot **: Essays of generalization 1918-1930** : tradition and the individual talent . edited with an introduction by frank Kermode . faber & faber . London 1975 .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

Abstract

The aim of this thesis is to consider in detail an important phenomenon in the critical thought of a great contemporary Arab Literary critic, namely Shukri Muhammad 'Ayyad's tendency to establish foundational roots for modern developments in modern Arabic literature and criticism. This tendency has manifested itself in his attempts to establish foundational roots for modern Arabic stylistics on the grounds of the two Arabic classical disciplines of rhetoric and grammar as well as for modern Arabic literary genres such as the novel, the short story and drama, in addition to his endeavor to relate al-Kalil's prosody to the sciences of music and phonetics.

The importance of this phenomenon in 'Ayad's work stems from the attempt of modern Arabic literary criticism to free itself from the state of subordination to western critical doctrines in the hope of formulating an independent character based on the great Arabic critical heritage as well as on the living Arab reality, without neglecting the contributions of "the Other", with which Arabic culture has always interacted, and from which has greatly benefited.

In order to do justice to the study of this tendency and to show its importance and potential, the thesis is divided into four sections. While the first section discusses 'Ayyad cultural formation and his motives for this tendency of establishing foundational roots for new developments in modern Arabic literature and criticism, the second section deals with his attempt to establish foundational roots for modern Arabic narrative genres, explaining his viewpoint about their relationships with classical Arabic tradition on the one hand and with Arab living reality on the other. It also considers 'Ayyad's attempt at establishing foundational roots for Arabic prosody by relating it to modern studies of both music and phonetics.

As for the third section, it discusses 'Ayyad's endeavor to establish foundational roots for Arabic stylistics by expounding the concepts and trends of modern Western stylistics, and then by exploring the potential contributions of classical Arabic rhetoric towards establishing modern Arabic stylistics.

The fourth and final section is devoted to a detailed analysis of 'Ayyad's practical stylistic criticism, in order to test, on the one hand its consistency and the degree of its harmony with his theoretical views, and to explore the potential of his attempt for any further development in this new field.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit