

المدخل اللغوي في النقد العربي التطبيقي

Input Applied in an Arabic Linguistic Criticism

د. خلف الله بن علي
أستاذ محاضر - بالمركز الجامعي تيسمسيلت
benali.khalillah@gmail.com

ملخص

يتناول هذا البحث النقد اللغوي عند العرب، وقد ركزنا على الممارسة التطبيقية في هذا النوع من النقد، كما تتبعنا هذه الظاهرة في النقد العربي عند النقاد القدامى ثم في النقد الحديث وأخيرا في النقد الألسني المعاصر. وقد عرضنا هذا النقد بالأمثلة التطبيقية في كل النماذج التي اخترناها، كما استقرأنا هذه الظاهرة في بعض الكتب التي وردت فيها بالتحليل والمناقشة، وخلصنا إلى أن هذا النقد عرف العديد من المحطات التي جعلته يتطور من عصر إلى آخر. في حين اختلفت الدراسات الألسنية عن غيرها بتركيزها على الجانب النسقي في النص متأثرة بالدراسات البنيوية المعاصرة.

الكلمات الدالة: نقد لغوي، تطبيقات نقدية، النقد السياقي، تطورية النقد، المقاربات النصية، النحو والبلاغة، الأخطاء اللغوية، النقد النسقي.

Abstract

This research focuses on linguistic criticism among the Arabs, where we have concentrated our study on applied practice in this type of criticism. We followed this phenomenon in the critique of the ancient Arab critics, then in modern criticism and finally in contemporary linguistic criticism.

We have presented this review with practical examples in all the models we have chosen, as we have read in some of the books analyzed and discussed, and we concluded that this criticism knew many stations that made it evolve from one time to another. While the different linguistic studies focused their studies on the aspect of textual text influenced by contemporary structural studies.

Keywords: Linguistic criticism, Applications criticism, The contextual criticism, Evolutionary of the criticism, Textual approach, The grammar and rhetoric, Language errors, The systematic criticism.

التنظير والتطبيق، فرغم أنه يبدأ عادة سادجا بسيطا انطباعيا، إلا أنه سرعان ما يتطور ويتحول إلى قواعد وأسس ونظريات صارمة تطبق بدقة على النص الأدبي؛ تستقرئه وتكشف عن مكامن الجمال فيه وتقييمه وتقومه، وأحيانا تؤوله لتزيح الستار عن المسكوت عنه فيه. والملاحظ لسيرورة النقد الأدبي منذ القديم يجد أنه يعتمد آليات عدة ومتنوعة، إلا أن أهم هذه الآليات هي آليات لغوية؛ كَوْن اللغة هي المادة الوحيدة للكتابة أو الإنتاج النصي.

مقدمة

لقد شغل النقد الأدبي مساحة واسعة من اهتمامات البحث العقلي منذ أرسطو مروراً بالموروث العربي الإسلامي وصولاً إلى العصر الحديث، فقد دونت فيه «مصنفات كثيرة حاول أصحابها بحث الأدب ودراسته في معانيه وألفاظه وقواعده وأصوله»⁽¹⁾. وقد كان هذا النقد -من البدايات- ينشطر بين

النقد وثيق الصلة بعلوم اللغة، وكان لزاماً على أي ناقد أن تكون له دراية واسعة بعلوم اللغة نحوها وصرفها وبلاغتها، وعروض الشعر وقوافيه؛ فيعرف الحال ومقتضاه، والتقديم والتأخير، والإظهار والإضمار، والحذف والذكر والإيجار والإطناب والمساواة، وبلاغة التشبيه واللمحة العابرة والرمز والإيماء والكناية والتعريض⁽³⁾.

وبما أن الأدب هو موضوع النقد فإن مادته الكلمات؛ لما لها من دلالة وجرس، والجمل بما فيها من كلمات؛ وما تستلزمه من ترتيب خاص، أو تدل عليه من معان مختلفة، وما ترسمه من صور تبعاً لهذا الترتيب، كما يستعين النقد بعلوم الأصوات والدلالة، وعلوم التراكيب والأسلوب وبالنحو والتصريف⁽⁴⁾.

والنقد اللغوي -خاصة في الموروث العربي- يعالج قضية من قضايا اللغة السالفة الذكر، فهو جزء مهم من النقد، إلا أننا إذا رجعنا إلى الوراء؛ أي في الجاهلية لا يمكن للباحث أن يميز بين ما هو لغة وما هو أدب، لأن الشاعر كان لغوياً، وشعره كان مصدراً من مصادر اللغة، وفي العصر الجاهلي كان العربي يتكلم على السليقة ولم يكن للحن موجوداً. في حين تغير الأمر كثيراً نهاية العصر الأموي وفي العصر العباسي، وبعد اتساع رقعة الإسلام واتصال العرب بغيرهم بعد الفتوح ودخول عدد كبير من غير العرب في الإسلام، أثر كل ذلك في فصاحة اللغة وسلامتها، وبدأ التحريف يزحف على اللغة، فدخل الفرس والروم وغيرهم في الإسلام أرغمهم على تعلم العربية للتفاهم بها مع العرب، ولمعرفة دينهم بها، إلا أن العربية لقيت معهم صنوفاً من التغيير وضرباً من الانحراف والفساد؛ سواء في أصواتها أو في أوزانها، وفي نحوها، وكذا في أساليب تركيبها⁽⁵⁾، ولم يتوقف الأمر على العربية كلغة بل؛ تعداه إلى تحريف النص القرآني عن طريق اللحن.

بمعنى أنه جدت في حياة المسلمين وشؤونهم «أحداث غيرت من الحياة الأدبية واللغوية تغييراً كبيراً في أذهان الناس، فقد وجد قوم يتكلمون العربية تعليماً لا سليقة، وينقدون العربية صناعة ومدارس لا جيلة وطبعا، وكلما بعد العهد بالجاهلية خفت السليقة، وأصبحت ملكة الأدب وملكة النقد تكسبان اكتساباً. وكلما بعد العهد بالجاهلية قوي الحرص على تنظيم اللغة العربية، وعلى التعرف على كنهها والبحث في مفرداتها وتراكيبها وأعراض الشعر فيها؛ بحث يعتمد على القياس ووضع القواعد، وكان القرن الثاني الهجري حافلاً بهذا التدوين، وكانت البصرة والكوفة أحفل المدن بالعلماء، وأغزرها ثقافة وأبعدها أثراً في تأسيس العربية ووضع قياسها»⁽⁶⁾.

وفي نهاية العصر الأموي ولأول مرة نجد نوعاً من النقد يراود به العلم، وتراد به خدمة الفن الشعري، وخدمة تاريخ الأدب. وقد تزعمه اللغويون والنحويون، فأولئك الذين خلفتهم الروح الإسلامية الجديدة؛ وهيأت لهم أسباب البحث المتشعب، فكانوا أمزجة خاصة وذهنية خاصة في تاريخ النقد الأدبي. فلا

واللغة هي مجموعة من العلاقات والأنظمة المتناسقة والتي ينطوي تحتها أي نص، ولأن اللغة هي مادة الكتابة الأولى كان لزاماً على أي نقد أن ينطلق منها، إضافة إلى ما تحويه النصوص من مضامين وأفكار. وفي هذه الأوراق سنحاول تسليط الضوء على أهم ما أنجزه الناقد العربي في هذا المضمار، مقارنة بين جهود القدامى وجهود المعاصرين مركزين على المنجز التطبيقي.

1- النقد اللغوي التطبيقي لدى العرب قديماً

في البداية يمكننا أن نلخص أهم القضايا التي اشتغل عليها النقد اللغوي في هذه المستويات:

أ- المستوى المعجمي: ويقع تحت (الجانب الصوتي) وضع اللفظ في غير موضعه/ استعمال الأعجمي والمولد العامي/ التكرار والترادف/ الحشو والاستكراه).

ب- المستوى الصرفي: ويندرج ضمنه (الاشتقاق/ التصغير/ التضعيف/ صيغ الجمع).

ج- المستوى النحوي: وأهم قضاياها: (التقديم والتأخير/ الحذف/ الفصل والوصل/ تكرار العناصر النحوية).

د- المستوى العروضي.

نجد في مقدمة كتاب تاريخ النقد الأدبي عند العرب لإحسان عباس هذا النص المنقول من الموشح للمزرباني وهو: «حدث بعضهم قال: تحاكم الزبرقان بن بدر، وعمرو بن الأهتم، وعبد بن الطبيب، والمخبل السعدي إلى ربيعة بن حذار الأسدي في الشعر؛ أيهم أشعر؟ فقال للزبرقان: أما أنت فشعر كلكم أسخن لا هو أنضح فأكل ولا ترك نينا فينتفع به. وأما أنت يا عمرو، فإن شعرك كبرود حبر، يتلأأ فيها البصر؛ فكلمنا أعيد فيها النظر نقص البصر. وأما أنت يا مخبل فإن شعرك قصر عن شعرهم، وارتفع عن شعر غيرهم. وأما أنت يا عبدة فإن شعرك كمزادة أحكم خرزها فليس تقطر ولا تمطر». يعلق الباحث على هذا النص فيقول: «لعل هذا النموذج من أرقى الأمثلة وأشهدا دلالة على طبيعة النقد الأدبي، قبل أن يصبح لهذا النقد كيان واضح، فهو نموذج يجمع بين النظرة التركيبية والتعميم والتعبير عن الانطباع الكلي دون اللجوء للتليل، وتصوير ما يجول في النفس بصورة أقرب إلى الشعر نفسه، ذلك هو شأن أكثر الأحكام التي نجدتها منذ الجاهلية حتى قبيل أواخر القرن الثاني الهجري، إذا كان هذا النموذج من أرقاها فإن معظم النماذج الباقية إنما يتحدث عن شؤون خارجة عن الشعر نفسه، أو جزئية فيه، شؤون متصلة بالعرف أو بالمعارف التي يتضمنها الشعر، أو بلفظة معجبة هنا ولفظة معجبة هنالك، أو بيت محكم المعنى والسبك»⁽²⁾.

وما إن حلَّ القرن الثاني الهجري حتى بدأ النقد الأدبي يخطو بثبات نحو العلمية ووضع الأسس والقوانين والقواعد والنظريات التي توجه الشعراء بتقييم أعمالهم الإبداعية بطريقة صحيحة ومنهجية. وابتداءً من هذا التاريخ أصبح

الكريم من سحت وجاء به الفرزدق من أسحت»⁽¹⁰⁾.

نلاحظ أنه عرض المفردة من حيث اشتقاقها ودلالاتها على علم الصرف وعلى كتاب الله الذي لا يأتيه الباطل؛ وخطأ الشاعر. ومن أمثلة ذلك أيضا أن عبد الله بن إسحاق الحضرمي أنكر على الفرزدق قوله :

مُسْتَقْبِلِينَ شَمَالَ الشَّامِ تَضْرِبُنَا بِحَاصِبِ كَنْدِيفِ الْقُطَنِ مَنُورِ
عَلَى عَمَائِمِنَا يُلْقَى وَأَرْحَلِنَا عَلَى زَوَاحِفِ نَزْجِيهَا مَخْهَارِيرِ

فقال له ابن أبي إسحاق: أسأت؛ إنما هو (رير)، وكذلك قياس النحو في هذا الموضع. قال يونس: والذي قال جائز حسن. فلما ألحوا على الفرزدق قال: على زواحف نزجيتها محاسير، قال الفضل: قال التّوْزي: يقال: رير ورار، وهو المخ الرقيق، وكبح الجبل، وكاح الجبل؛ أسفله، وقيد رمح وقاد رمح. قال: ثم ترك الناس هذا ورجعوا إلى القول الأول. وكان يكثر الرد على الفرزدق، فتوعده الفرزدق بأن يهجوهم فقال فيه:

فَلَوْ كَانَ عَبْدُ اللَّهِ مَوْلَى هَجَوْتُهُ وَلَكِنْ عَبْدُ اللَّهِ مَوْلَى مَوَالِيَا⁽¹⁰⁾.

ولم يبال الحضرمي من هذا الهجاء وخطأه ثانية. وشائع كثيرا في كتب النقد أن أبا عمرو بن العلاء كان شديد التسليم للعرب، وكان ابن أبي إسحاق وعيسى بن عمر يطعنان عليه، وكان عيسى يقول: أساء النابغة في قوله:

فَبِتُّ كَأَنِّي سَاوَرْتَنِي ضَيْلَةً مِنَ الرُّقْشِ فِي أُنْيَاهَا السُّمُّ نَاقِعُ

ويقول موضعه ناقعا⁽¹²⁾، لما تأملوا قوله وجدوا أن هناك خلا في المعنى؛ لأنها بالنصب يتبين حال السّم بأنه نافع، ولا يستقيم المعنى بالرفع. فرغم أن شعر النابغة -باعتباره شاعرا جاهليا- يعتبر مصدرا من مصادر اللغة إلا أن هؤلاء النقاد نقّبوا بجهدهم العلمي على سقطاته وسقطات غيره من الشعراء الجاهليين.

ومن علوم اللغة الأخرى التي تكلم فيها النقاد اللغويون الأوزان والقوافي، فأبو عمرو بن العلاء يعرف الإقواء بأنه اختلاف الإعراب في القوافي، يقول ابن رشيق القيرواني: «وكل وصل ساكن ما خلا الهاء، فإنها تكون ساكنة ومتحركة... وإذا كان ما قبل الواو والياء والهاء ساكناً أو كانت مضاعفة لم تكن إلا حروف روي لا غير؛ لأن الوصل لا يكون ما قبلها ساكناً، ولعله أن المقيد لا وصل له فأما الألف فلا يكون ما قبلها ساكناً لأنها أخف من ذلك؛ وإذا انفتح ما قبل الواو والياء الساكنتين لم يكونا إلا رويًا عند سيبويه، وإذا انكسر ما قبلهما أو انضم كنت فيهما بالخيار، وكذلك الألف إذا كانت أصيلة أنت فيها بالخيار. وأما الياء المشددة المكسورة ما قبلها مع الياء المشددة المفتوحة ما قبلها فرأي القاضي أبي الفضل جعفر بن محمد فيهما أن يكون المكسور ما قبلها ردفاً ويكون المفتوح ما قبلها إما ردفاً لما بقي فيها من المد وإما غير ردفاً للذهب أكثر المد منها؛ فتكون على المذهب الأول مثل (قضيّنا) مع رضيّنا وهذا سناد، وعلى المذهب الثاني مثل إرداف بيت وترك إرداف الآخر، كقول حسان بن ثابت ولا توصه في بيت، ثم قال في الآخر: ولا

تحكمهم عصبية ولا هوى جائز، ولا تأثير حاضر ولا انحراف عن الحق رغبة أو رهبة، وإنما هو الشعور الهادئ والتحليل والدليل، وقرع الحجة بالحجة، وذكر الأسباب، وهذا النقد متشعب فسيح؛ يمس العربية كلها، ويحلل النصوص في جميع نواحيها ضبطاً وبنية وتركيباً وفناً⁽⁷⁾، وقد اعتبر اللغويون -خاصة المتشددون منهم- كل كلام يخالف كلام القبائل الفصيحة خطأ ولحناً، وأشهر هؤلاء الأصمعي (ت210هـ) والفرّاء (ت207هـ) في كتابه (البهاء فيما تلحن فيه العامة)، وثعلب (ت291هـ) في كتابه (الفصيح)، وابن قتيبة (ت276هـ) في كتابه (أدب الكتاب)، وأبو بكر الزبيدي (ت379هـ) في كتابه (لحن العامة)، وغيرهم الكثير.

- نماذج من النقد اللغوي التطبيقي في النقد التراثي العربي

بدايةً يجب التنويه إلى أن النقد اللغوي لدى العرب القدامى كان معظمه مرتكزاً على التصحيح والتقويم لأخطاء الشعراء المتعلقة بعلوم اللغة، مرتكزين في ذلك على نمو هذا العلم الجديد؛ والذي كثرت مسأله وتنوعت فيه وجوه الرأي ووجد فيه مذهبان؛ مذهب أهل البصرة، ومذهب أهل الكوفة. وكانت فيه طبقات متعاقبة من رجال المذهبين، فمن متقدمي نحاة البصرة (عنبسة الفيل، وعبد الله بن أبي إسحاق الحضرمي، وعيسى بن عمر الثقفي، والخليل بن أحمد الفراهيدي، وسيبويه، وحمام بن سلمة، والنضر بن شميل)، ومن متقدمي نحاة الكوفة (الروّامي أستاذهم في النحو، ومعاذ الهراء، والكسائي، والفرّاء).

وكان هؤلاء النحاة يتتبعون كلام العرب ليسنبطوا منه قواعد النحو، أو وجوه الاشتقاق أو الأعاريض التي جاء الشعر عليها، وهذا الاستنباط يجرحهم بالضرورة إلى نقد الشعر؛ لا من حيث عذوبته أو رفته أو جماله الفني، بل من حيث مخالفته للأصول التي هداهم استقراؤهم إليها في إعراب أو وزن أو قافية، فأظهروا بعض ما وقع فيه شعراء الجاهلية من خطأ في الصياغة، وما وقع فيه الإسلاميون من ذلك⁽⁸⁾.

وأمثلة ذلك كثير تحويه دقات معظم كتب النقد التراثية، ولعل أهم ما وصلنا في هذا المجال كتاب الموشح للمزرباني، خصص فصلاً مطوّلاً لما أخذ العلماء على الشعراء ومن ذلك هذا النموذج: «قال ابن أبي إسحاق في بيت الفرزدق:

وَعَضُّ زَمَانٍ يَا ابْنَ مَرْوَانَ لَمْ يَدَعْ مِنَ الْمَالِ إِلَّا مُسْحَتًا أَوْ مُجَرَّفُ

وقال أبو عمرو بن العلاء: لا أعرف له وجها، وكان يونس لا يعرف له وجها، قلت له لعل الفرزدق قالها على النصب ولم يأبه، قال: لا، كان ينشدها على الرفع. وأنشدنيها رؤبة بن العجاج على الرفع، وتقول العرب، سحته وأسحته نقرؤها جميعاً في القرآن الكريم، فمن قال: «فَيُسْحَتُكُمْ بِعَذَابٍ»⁽⁹⁾، فهو من أسحت وهو مسحت، وهي التي قال الفرزدق، ومن قال فيسحتكم من سحت وهو مسحوت... قال الفرّاء: مسحاً متأصلاً من قول الله عز وجل: فيسحتكم بعذاب، أي يستأصلكم، إلا أنه في القرآن

وأنت كثير الإحالة. فقال له: في أي شيء؟ فقال له: في قولك
تمدح الوزير، وإنما يمدح الوزير بمثل ما يمدح به القاضي:
وَرَدُّهَا كَالْكَثِيبِ نِيطَ إِلَى خَصْرِ رَقِيقِ اللَّحَاءِ مَمْشُوقِ
أَمَشِي إِلَى جَنْبِهَا أَرَا حُجْهَا عَمْدًا وَمَا بِالطَّرِيقِ مِنْ صِيقٍ»⁽¹⁶⁾.

ومن القضايا التي كانت مدار اهتمام النقاد اللغويين البنية
الصرفية للكلمات، والتي لم تؤثر عن العرب، فقد اقتضوا أخطاء
الشعراء في هذا المضمار، وذلك عند استعمالهم صيغا غير
متعارف عليها، أو كسرهم للقاعدة الصرفية، أو الصياغة
الأصلية «قال الفرزدق في يزيد بن المهلب:
وَإِذَا الرِّجَالُ رَأَوْا يَزِيدَ رَأَيْتُهُمْ خُضْعَ الرِّقَابِ نَوَاسِ الْأَبْصَارِ

قال: وفي هذا البيت شيء يستطرفه النحويون، وهو أنهم لا
يجمعون ما كان على فاعل نعتا (فواعل)؛ لثلا يلتبس بالموث؛
لا يقولون ضارب وضوارب، وقاتل وقوائل؛ لأنهم يقولون في
جمع ضاربة وضوارب وقاتلة قوائل، ولم يأت ذا إلا في حرفين؛
أحدهما قولهم في جمع فارس فوارس؛ لأن هذا مما لا يستعمل
في النساء؛ فأمنوا الالتباس. ويقول في المثل: (هو هالك في
الهالك)؛ فأجروه على أصله لكثرة الاستعمال، لأنه مثل، فلما
احتاج الفرزدق لضرورة الشعر أجراه على أصله، فقال: نواكس
الأبصار، ولا يكون مثل هذا أبدا إلا في ضرورة»⁽¹⁷⁾.

والنماذج التي قدمناها تكاد توجد في معظم كتب التراث التي
اهتمت بهذا الجانب، وما قدمناه غيض من فيض. والملاحظ-
أيضا- على هذه الجهود أنها لا تعدو أن تكون تصويبات قد لا
ترقى- في أحيان كثيرة- إلى النقد الأدبي الذي وظيفته في
الأساس متشعبة وشاملة؛ إذ يعتبره محمد مندور «فن تمييز
الأساليب أو فن دراسة النصوص والتمييز بين الأساليب
المختلفة، أو كما يراه محمد غنيمي هلال ثمرة التفكير في
الأثار الأدبية لتقويمها ببيان زيفها من صحيحها، وتفسير
نواحيها الفنية ثم الحكم عليها»⁽¹⁸⁾. فالنقد الأدبي «هو تقدير
النص الأدبي تقديرا صحيحا، وبيان قيمته ودرجته الأدبية...
يبدأ النقد وظيفته بعد الفراغ من إنشاء الأدب، فالنقد يفرض
أن الأدب قد وجد فعلا، ثم يتقدم لفهمه وتفسيره وتحليله
وتقديره والحكم عليه بهذه الملكة المهدبة أو الملهمة التي تكون
لملاحظات قيمة ممتازة وآثارا محترمة»⁽¹⁹⁾.

وخلاصة ما جاء في النقد اللغوي التطبيقي في التراث العربي
أنه قد غلب عليه الإحصاء وشاعت فيه ضوابط التقصي
والحصر⁽²⁰⁾. كما أخضع النقاد القدماء النص الذي ينقدونه
لسلطة النموذج والذي يتمثل في أشعار المتقدمين، واعتبروا
كل ما خرج عنه مرفوضا بسبب مخالفته التقليد الشعري
المتعارف عليه. ولا يجب أن نغفل في هذا المقام أن الناقد اللغوي
قديمًا قد أولى اهتماما كليا بالمتلقي مما جعله لا يعير اهتماما
للمبدع إلا بقدر ما يخدم القارئ. بمعنى أن الناقد لم يتوقف
عند عنصر مهم في عناصر العملية التواصلية والتي تتم
بمشاركة المبدع والقارئ (المتلقي) معا.

ويذهب المستشرق الألماني (كارل بروكلمان) إلى أن أبا عمرو
بن العلاء كان «يجمع - طوال حياته - أشعار العرب القدماء
ولا سيما أشعار الجاهليين، كما كان يدأب على شرحها وإجراء
الملاحظات اللغوية عليها»⁽¹⁴⁾؛ كونها أهم مصدر للاستشهاد
على القاعدة النحوية أو اللغوية عموما بعد القرآن الكريم.

كما نجد أبا عمر بن العلاء في موضع آخر يخطئ الشاعر
الأموي ذي الرمة في قوله:

حَرَا جِجَ مَا تَنْفَكُ إِلَّا مَنَاخَةً عَلَى الْخَسْفِ أَوْ نَرْمِي بِهَا بَلَدًا فَقَرَا
حَرَا جِجَ مَا تَنْفَكُ إِلَّا مَنَاخَةً عَلَى الْخَسْفِ أَوْ نَرْمِي بِهَا بَلَدًا فَقَرَا

في إدخاله إلا بعد قوله: مَا تَنْفَكُ، قَالَ الصولي: وَحَدَّثَنَا مُحَمَّدُ
بن سعيد الأَصْمُ وَأحمد بن يزيد قَالَا: حَدَّثَنَا يزيد المهلي عَن
إِسْحَاقِ الْمُوصِلِيِّ أَنَّهُ كَانَ يَنْشُدُ هَذَا الْبَيْتَ لِذِي الرِّمَةِ: حَرَا جِجَ
مَا تَنْفَكُ إِلَّا مَنَاخَةً

(فلم تهبط على سفوان حتى طرحن سخالهن وصرن آلا)

وعلى هذا يكون آل: خبر تنفك ومناخه: صفته وأنت الصفة لأن
الشخص ممّا يؤنث ويذكر. فرواية: إلا بالتشديد غلط من
الرأوي لا من القائل. ويرد عليه أن ذا الرمة لما قرأ البيت عند
ابن العلاء غلطه فيه بما ذكره النحويون. وقال ابن عصفور
في كتاب الضرائر: إن ذا الرمة لما عيب عليه قوله مَا تَنْفَكُ إِلَّا
مَنَاخَةً فطن له فقال: إِنَّمَا قُلْتُ: آلا مَنَاخَةً أَي: شخصا»⁽¹⁵⁾.

ومما ورد في الموشح: «أخبرني محمد بن عباس، قال: حدثنا
أبو العباس محمد بن يزيد، قال: حدثنا محمد بن هشام
الدري، قال: لقيت أبا نواس بمدينة السلام، فقلت له: فررت
من بلدنا، ورغبت عن مصرنا؛ والله ما فعلت ذلك إلا لتخفى
سرقتك للشعر! فقال لي: اسمع ما أنشدك، فإن وقفت على
حرف مأخوذ، وزعمت أنك سمعته لأحد أو علمت أن أحدا يقول
مثله فدمى لك رهن به؛ وأنت فتى الدنيا وراوية البصرة! قال:
وأنشدني شعره:

وَذِي حَلَفَ بِالرَّاحِ قُلْتُ لَهُ أَصْطَحَ فَلَيْسَ عَلَى أَمْثَالِ تِلْكَ يَمِينُ
شُمُولًا تَخْطُهَا الْمَنُونُ فَقَدْ أَتَتْ سِنُونُ لَهَا فِي دَنْهَا وَسَنُونُ
كَأَنَّ سَطُورًا فَوْقَهَا فَارِسِيَّةٌ تَكَادُ وَإِنْ طَالَ الزَّمَانُ تَبِينُ

قال: فقلت له: أحسنت والله وأجبت، وأنت والله أشعر أهل
مصر. قال: إي والله وأشعر الجن والإنس! قلت: نعم! لولا
أنك لحن، فأجريت نون الجمع وهي منصوبة، وهذا لا يحسن
بمثلك من أهل العلم. فقال: إن القوافي تحتل هذا، ومثله
كثير، أما سمعت قول سحيم بن وثيل الرياحي:

أخو خُمَيسٍ مُجْتَمِعٍ أَشْدِي ... وَقَدْ جَاوَزَتْ حَدَّ الْأَرْبَعِينَ

قال أحمد بن عبيد الله بن عمار: قال يوسف بن المغيرة اليشكري
لأبي نواس: أنت منقطع القرين في البيت، وليس لشعرك اتساق،

2. النقد اللغوي التطبيقي في النقد الحديث

كلّ عنايته، وجدّ في نشرها في كلّ بلد يدخله، أو يعاونه، وأنفق في سبيل ذلك كلّ غال... وكم قرأنا وسمعنا أنّ الأمم الرّاقية لا تسمح لأحد أن يخطئ لفظاً من ألفاظ لغتها نطقاً أو كتاباً⁽²²⁾، ويخلص في هذه المقدّمة إلى أنّ حرص الإنسان على لغته من حرصه على دينه وعلى وطنه وعلى قوميّته بل وعلى إنسانيّته.

وفي رأينا يعتبر هذا المؤلّف مرجعاً هاماً في نقد وتقويم ما أنتجه النّقاد اللغويون العرب في العصر الحديث، فقد تناول خمسة كتب والتي عرضت لتخطئة بعض من الاستعمال اللغوي ولتصويبه، وهي دراسة أراد بها صاحبها أن يبيّن المنهج التصويبي في كلّ كتاب، وأن يناقش كلّ استعمال صوّبه أو لحّنه وذلك من خلال عرضه على كلام العرب وقواعد اللّغة والنحو. ففي النموذج الأول وهو كتاب (الكتابة الصحيحة) لزهدي جار الله، يرى أنّ مادته المعرفيّة موجزة إيجازاً محلاً، والكتاب قائم على طريقة الخطأ والصواب مع ذكر الأمثلة غير المحتجّ بها كثيراً، فلا عرض برأي، ولا مناقشة لمذهب ولا حجة، كما أنّ ما اعتمد عليه من مراجع كان لا يحتوي كتب اللّحن المختصة ولا المؤلفات الخاصّة بموضوع الصواب والخطأ في العصر الحديث، وكذلك خلّوها من كتب النّحو والصرف الموثوق بها، كما أنّ الدّواوين الشّعريّة لم يفد منها إلّا حشو أمثلة، إضافة إلى أنّه لم يعتمد على من يحتجّ بكلامهم في عصور الاحتجاج، فالشواهد التي جاء بها ليس فيها من المحتجّ به إلّا أبيات معدودة، أما أغلب تلك فهي لشعراء وغيرهم ممن جاءوا بعد عصر الاحتجاج من حيث ظهر اللّحن وتفشّى⁽²³⁾.

إثر ذلك شرع المؤلّف في تصويب ما وقع عليه من أخطاء في هذا الكتاب، وهي كثيرة، وسنأخذ هذا المثال: «يرى أن استعمالهم (أبق فلان) بمعنى ارتكب الموبقات خطأ؛ صوابه وبق (ص14)، وكلتا اللفظتين (أبق/ وبق) لا تفيد معنى ارتكاب الموبقات، ف(أبق) تفيد معنى الهرب، و(أبق) تفيد معنى الهلاك، الذي قد ينتج عن الذنوب أو غيرها، جاء في اللسان، وبق الرجل يبق، وبق يوبق، واستوبق بمعنى هلك، ويعديّ الهمزة فيقال: أوبقه بمعنى أهلكه... وإذن فالصواب أن يقال: أوبق الرجل: أي أتى بذنب يسوقه إلى الهلاك»⁽²⁴⁾، ويواصل على هذه الشاكلة بإيراد أمثلة خاطئة وتصحيحها، وقد وقع على كمّ كبير من الأخطاء تنم عن عدم معرفة باللّغة العربيّة، والمدهش أن المؤلّف موسوم بـ: (الكتابة الصحيحة)؛ وهذا ما يعطينا فكرة واضحة على قضية النقد اللغوي في العصر الحديث، إذ نجده في أحيان كثيرة أقلّ شأنًا، بل لا يقارن بصنوه القديم.

ومن القضايا التي أثارها النقد اللغوي في هذا العصر قضية غياب الدقّة في التعبير لدى شعراء العصر الحديث، وذلك «أنّ يعبر الأديب عن المعنى باللفظ المحدد له أو الدال عليه، وأن يترك الألفاظ العامّة التي تصور المعاني الكلّية، ويستعمل بدلاً منها الألفاظ الخاصّة التي تعبر عن نوع المعنى وحالته ودرجته، فكلمة (المشي) لفظ عام تندرج تحته حالات مخصوصة من

كان الحرص على العربيّة في العصر الحديث أشدّ منه في الأعصر الماضيّة، بسبب النهضة الغربيّة والاستعمار، ومحاولة الدول الغربيّة الاستعماريّة محاربة اللّغة العربيّة والدين الإسلامي. فقد انبرى اللغويون يقاومون اللّحن، والملاحظ على هذا النقد أنّه كان شبيهاً بنقد القدامى وامتداداً له، ومن أشهر المؤلفات في هذا المضمار كتاب إبراهيم اليازجي (لغة الجرائد)، وكتاب أسعد داغر (تذكرة الكتاب)، وكتاباً صلاح الدين الزعبلوي (أخطاؤنا في الصحف والدواوين)، و(معجم الأخطاء اللغويّة المنتشرة في الصحف والدواوين)، وكتاب خالد بن هلال العبري (أخطاء لغويّة شائعة)، وكتاب علي بن بالي القسطنطيني (خير الكلام في التقصي عن أغلاط العوام)، وكتاب مصطفى جواد (قل ولا تقل)، وكتاب محمد العدناني (معجم الأغلاط اللغويّة المعاصرة)، وكتاب عبد العزيز عبد الله محمد (سلامة اللّغة العربيّة)، وغيرها الكثير مما لا يسمح المجال لذكرها جميعاً.

- نماذج من النقد اللغوي التطبيقي في النقد العربي الحديث

وسنحاول فيما يلي أن نقدم بعض النماذج - وإن كانت مقتضبة - عن النقد التطبيقي لهذا العصر، وسنأخذ كتابين للمكاتب عبد الفتاح سليم هما: (المعيار في التخطئة والتصويب دراسة تطبيقية)، وكتاب (في النقد اللغوي دراسة تقويمية)، ففي الكتاب الأول تناول الاستعمال اللغوي والخطأ، ثم أوهام المخطئين، ثم قسّم الكتاب حسبما جاء في العنوان إلى معايير، فتحدث في المعيار الأول عن خطأ العربي في لغته، وفي الثاني تناول اللهجات العربيّة، أما في الثالث فتناول القراءات القرآنيّة، في حين خصص المعيار الرابع للحديث الشريف، وجعل الخامس للغة المولدين، بينما السادس للغة المصنّفين، أما السّابع فقد أدرج فيه الخلاف بين النّحاة، ليختتم الدّراسة بمعيار القياس على غير المطرد⁽²¹⁾، وكل هذه المعايير حلّلتها بالتمثيل من القدماء والمحدثين مقارناً بينها مصوباً ما احتاج ذلك.

أما كتابه الثاني ففي مقدمته وجدناه يطرح قضية مهمّة في مجال النقد اللغوي؛ وهي لمّ البحث في مثل هذه المواضيع؟ حيث يقول: «هذه دراسة في خمسة كتب عرضت لتخطئة بعض من الاستعمال اللغوي أو لتصويبه، وهي دراسة قصدت من ورائها أن أبين المنهج التصويبي في كلّ كتاب، وأن أناقش كلّ استعمال صوّبه أو لحّنه، بعرضه على كلام العرب وقواعد اللّغة والنحو... وليس بجميل منك ولا محمود أن تبادر فتقول: إن هذا الذي تصنعه الآن أنت وأمثالك ليس إلا صناعة كاسدة، سارت دونها الرّكبان، وتخلّفت هي عن حضارة الزمان! ما قيمة البحث في (زيد وعمر)، وهذا مرفوع، وذاك منصوب أو مجرور أو مجزوم؟ وما قيمة هذا وما فائدته، وأنت حيث أنت والناس من حولك بالعلم يسرعون، وإلى التّقدم يهرعون؟ فإن لديّ جواباً واحداً لا أحيد عنه، وهو أنّ العلم كله - مع عنايته بالعلم التطبيقي وتسخير له لمصلحته - لم يغفل لغته، بل أولاها

النقاد والبلاغيين بقدسية تامة⁽²⁷⁾، ويذهب هذا الباحث إلى أن الموروث النقدي اللغوي وعلى الرغم من اهتمامه بالقضايا اللغوية (النحوية والصرفية والبلاغية...) إلا أنه لم يحفل بفكرة التحليل اللغوي الاستطقي وأثره في فهم جماليات اللغة والشعر⁽²⁸⁾، عازلاً الظاهرة النحوية عن السياق الجمالي وأخضعها لقواعد العقل والمنطق.

تأسيساً على ما جاء في هذا العصر يخلص الباحث إلى أن نقد هؤلاء كان أقل شأنًا من نقد القدامى؛ وإن حاول اقتفاء آثارهم من جهة، وأقل شأنًا من النقد الغربي الذي حاول أن يتبعه مركزاً على المظهر الجمالي في النص الأدبي بغض النظر عن لغة النص من حيث صحتها، وهذا ما لا نجده في النقد الغربي؛ حيث أن الغرب شغلهم الشاغل هو المحافظة على لغاتهم بتدريس قواعدها ومحاولة نشرها عبر العالم بكل الوسائل الشرعية وغير الشرعية. فنقاد هذه المرحلة انشطروا تائهيين، فما تمسكوا بالتراث ولا فهموا الغرب.

3- النقد اللغوي في النقد النسقي

لم يعد النظر إلى اللغة وإلى النص الأدبي معاً كما كان ينظر إليهما في النقد العربي القديم والحديث معاً، كما أن الشعر لم يعد ذلك الكلام الموزون المقفى المبني على نسق محدد سلفاً؛ وعلى الشعراء المتأخرين أتباعه.

فالشعر -الذي هو المادة التي كان يسلط عليها النقد اللغوي قديماً- أصبح يأخذ تعاريف مختلفة اختلاف قناعات الشعراء وتوجهاتهم الفكرية وكذا رؤاهم الجمالية الفنية، فنجد أدونيس مثلاً يعرف الشعر بأنه رؤيا فيقول: «نعرف الشعر الحديث بأنه رؤيا، والرؤيا بطبيعتها قفزة خارج المفاهيم القائمة، هي إذاً تغيير في نظام الأشياء وفي نظم النظر إليها، هكذا يبدو الشعر أول ما يبدو تمرداً على الأشكال والمناهج الشعرية القديمة، ورفضاً لمواقفه وأساليبه التي استنفدت أغراضها»⁽²⁹⁾.

وكما هو معروف فلقد أخذت القصيدة المعاصرة عربية أو غربية منحا تجريدية؛ فهي عند أدونيس كذلك «المحاولة الدائمة للخروج من طرق التعبير المستقرة؛ أو التي أصبحت قوالب أنماطاً، وابتكار طرق جديدة، وتعني هذه المحاولة إعطاء الواقع طابعاً إبداعياً حركياً... التجريبية لا تنهض وفقاً لما هو رائج؛ وإنما تنهض كتجاوز من أجل الكشف عن بديل أشمل وأعمق وأغنى»⁽³⁰⁾، وإذا كانت هذه نظرة المعاصرين للشعر فحتماً ستتغير آليات نقده؛ خاصة اللغوية منها.

وكما تغيرت النظرة إلى مفهوم الشعر تغيرت نظرة المعاصرين لمعنى النقد؛ إذ إن النقد عند هؤلاء «عملية أدبية لغوية ونشاط فكري وإنساني يقوم به الناقد قصد تجلية معنى من المعاني، أو تقويم عوجاج أو إشارة إلى موطن من مواطن الجمال»⁽³¹⁾، فمهمة النقد لدى المعاصرين تبحث في «كيف عبر النص؟ وما هي الوسائل اللغوية المستعملة لمحاصرة المعنى؟ الإجابة

(المشي) هي؛ حباً الرضيع، ودرج الصبي، وخطر الشاب باهتزاز ونشاط واختال وتهادي وتبختر وتخلج وأهطع وهرول، ودلف الشيخ أو المريض أي مشى بخطى متقاربة، ورسف المقيّد. إن كل هذه الألفاظ وغيرها تعبر عن حالات معينة من المشي، إلا أن أكثر أدبائنا لا يكادون يعرفون غير (المشي)، وهم يطلقونه على كل هذه الأنواع فيجاء كلامهم غير دقيق. و(النظر) عام تندرج تحته ألوان محددة منه، مثل (رمقه) إذا نظر إليه بجامع عينيه و(لحظه) بمعنى نظر إليه من جانب أذنيه و(لمحه) نظر إليه بعجلة (وحدّجه) نظر إليه شزراً أو نظرة عداوة و(استشرفه) نظر إليه واضعاً يديه على حاجبيه من الشمس... إن كل هذه الألفاظ تدل على حالات مخصوصة من (النظر) ولكن أكثر أدبائنا المعاصرين اقتصروا منها على كلمة (نظر) وقلما استعملوا الألفاظ الأخرى»⁽²⁵⁾، ولنلاحظ البون الشاسع بين ما كان ثقافة لغوية لدى المبدعين القدامى والمحدثين، فمثل هذه الأخطاء -خاصة في الدلالة الدقيقة للألفاظ- قد نجدها بشكل يكاد يكون معدوماً لدى الشعراء العرب القدامى، كما نلاحظ تغير نظرة الناقد أو تعاطيه مع القضايا، فقد أصبح اليوم منشغل البال بقضايا ربما النقاد القدامى لم تخطر بخلدهم.

والأخطاء اللغوية التي نشأت في تعابير المحدثين لا تقتصر على العامة، بل تسلفت إلى أعلام هذا العصر، إذ نجد أحد الباحثين في هذا المجال يصرح بأن طبقة من الكتاب وقد سُمها بالرواسمين «(أي أهل الأسلوب الكلاسيكي)، هؤلاء قد حفظوا جملاً بأعيانها مترجمة أو مبدعة لكتاب بارعين كالديكتور طه حسين، وعبد العزيز البشري، ومحمود تيمور، وعباس محمود العقاد، والسباعي، ومصطفى لطفي المنفلوطي، وأحمد حسن الزيات، دأبوا على استعمالها في كتاباتهم من غير أن يتعلموا مبادئ النحو والصرف، ولم يشعروا بفساد أذواقهم في المجاز والاستعارة وأوهامهم النحوية والصرفية التي يرتكبونها في نادر خروجهم عن تلك الرواسم التي حفظوها، ومع هذا الشين المبين فيهم تجدهم يطالبون بأن يُوصفوا بكتاب الفوقية، والأدباء الحذقة، وما هم إلا عائلة ووارثو كلالته ومتهاونون بالعربية، ومطالبون بما ليسوا أهل»⁽²⁶⁾، وهذه ظاهرة يكاد لا يسلم منها مبدع في العصر الحديث إلا القلة القليلة.

والنقد العربي الحديث بكل أنواعه ومناهجه واتجاهاته متأثر بصنوه الغربي؛ إذ نجده ينظر إلى الرؤية النقدية القديمة -ونقصد اللغوية- على أنها قاصرة متمسكة بقوالب القدامى وقوانينهم، ولا يمكنها أن تصل إلى تحليل جمالي استطقي منطلقه تلك التجاوزات التي قام بها الشاعر أكان على دراية أو من دونها «فالبحت عن جماليات التركيب النحوي للشعر لا يزال في موروثنا النقدي حلماً غير محقق، ذلك لأن الشعر لا يقرأ إلا في ضوء القوانين التي تكفل له العصمة من الخطأ، وأن مدلوله الحيوي لا يتذوق إلا في ضوء المألوف من نظام العبارة وتكوينها النحوي، وهذا المألوف الذي يرتبط لدى هؤلاء

طبقاً لمنظومة (المرسل، والرسالة والمرسل إليه، وقناة التواصل، والشفرة)، وتمثلت لديه وظائف اللغة في ستة جوانب أبرزها هي الوظيفة الشعرية، وهي التي يصبح فيها التركيز على الرسالة ذاتها، لأن قيمتها تكمن فيها، هذه القيمة هي التي تحدد الوظيفة الشعرية⁽³⁴⁾.

لقد رفض النقاد المعاصرون وبشكل مباشر -خاصةً الألسنيون- تحليل طبيعة علاقة الأدب كأعمال إبداعية بالحياة أو المجتمع، لأنهم ومنذ الانطلاقة عينوا مجال عملهم أنه ليس لغويًا ولكنه ميتا لغوي، بعبارة أدق أن المبدع شاعرا كان أو قاصا أو روائيا أو كاتباً مسرحيا يرى العالم ويكتب عنه، في المقابل الناقد ليست له علاقة مباشرة بهذا العالم، فهو يرى العمل الإبداعي ويكتب عنه، فإذا بلغته تسبح فوق لغة النص، وتحاول أن تقبض عليها وتمسك بها وتحلل علاقتها⁽³⁵⁾، ولا تعبر أي اهتمام مطلقاً للكاتب ولا إلى ما يحيط به.

تأسيساً على ما سبق يذهب الكثير من النقاد المعاصرين إلى أن التعامل مع النص الأدبي وكأنه نقل للواقع يدخلنا في تناقض؛ لأن النص كنظام مستقل من الدلائل يختلف إلى حد بعيد عن العالم، لأن الموجودات الدالة فيه تكون في علاقة متبادلة فيما بينها، ومن جهة أخرى يظهر لنا النص الأدبي (الدلولات) التي ينقلها وكأنها تحيل مباشرة إلى الواقع نفسه، بينما يوجد النص كنظام دلالي في تنظيم مختلف عن الواقع، بالرغم من أنه يوهنا بما يخالف ذلك، إن ما يقدمه النص على أنه حقيقة لا يمكن أن ينفصل عن عمل الدلائل، وهذه المسلمة تتضمن أن الإنسان منذ الوهلة الأولى التي يريد فيها أن يعبر عن العالم عليه أن يمر عبر وساطة قوانين الخطاب؛ أي عن طريق الاشتغال على اللغة، والتحليل الذي يقوم على البحث عن الاحتمالية وليس الحقيقة (داخل الفن) يجب أن يسعى إلى إظهار العمل الذي تقوم به الدلائل (اللغة) حيث الحقائق تأخذ شكلاً عن طريق تلفظها، أي مشهداً من لعب الدلائل، إن الإضافة الأساسية لمثل هذا التصور هي التعامل مع القارئ ليس باعتباره عنصراً خارج اللغة (لعبة الكتابة)، وإنما كمكون أساسي داخل النص⁽³⁶⁾.

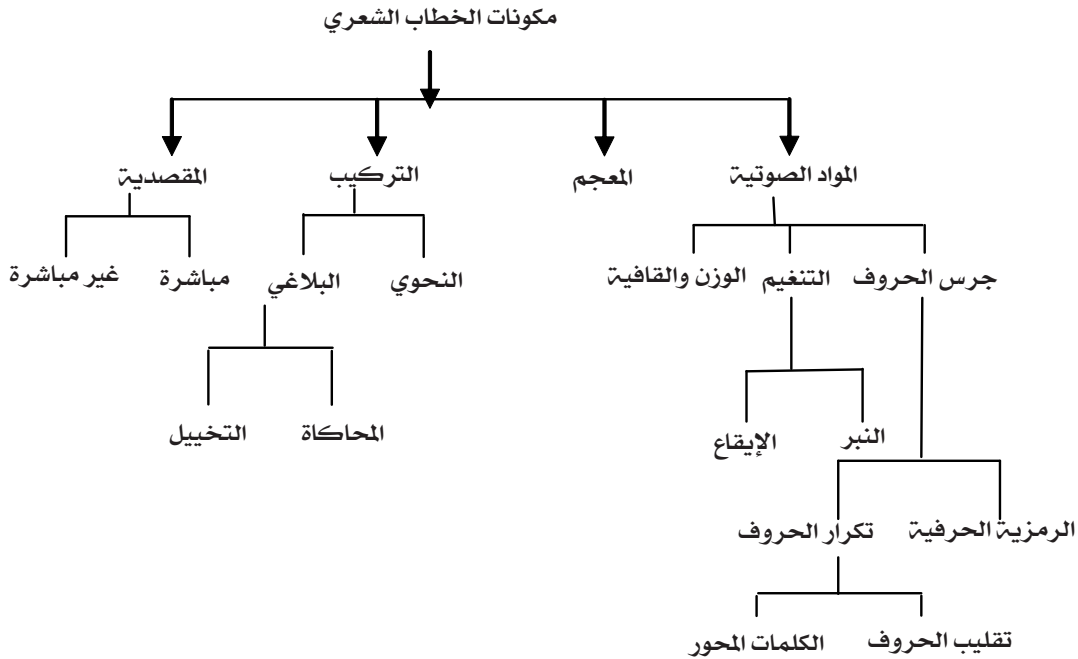
يختلف النقد والنقد اللغوي المعاصر عن غيره في قضية مهمة وهي فاعلية اللغة أو فاعلية النظام النحوي في خلق المعنى المتعدد، إذ لا نجد لها أثراً «في كتابات المتقدمين قراء كانوا أم نحاة أم لغويين أم نقاداً، وإذا ما صبرنا على قراءة هذا الموروث، فإن من اليسير أن نلمح في حديث هؤلاء المتقدمين أشياء عن نظام الكلمات ونوع الترابط أو الانفصال بين الجمل، ومعرفة الفروق بين صيغ الكلمات في العبارة التي تعتبر مجالا واسعا لكشف إمكانيات كثيرة لا حصر لها، ولكننا نحس إزاء ذلك كله أن هؤلاء يعزلون الظاهرة النحوية -دون وعي- عن حقلها اللغوي إلى حد ما، ومن أجل ذلك حُيِّل إليهم أن هذه الحقائق اللغوية أو النحوية أو معانيها الإشارية هي العمل الأدبي أو هي هويته الدقيقة»⁽³⁷⁾.

على هذا السؤال تعني القيام بمجموعة من الخطوات العلمية انطلاقاً من نص محدد، ومحاولة لتطويق النص والقبض على المعنى، والإجابة العلمية تعني ممارسة الفعل النقدي، وبما أن وسيلة النقد هي اللغة وهدفه هو النص الأدبي؛ أي مجال نشاطه اللغة، وليس الواقع الخارجي؛ بل الواقع المتشكل لغوياً، فإن معابنتنا لطبيعة النقد وأهدافه تحاول التركيز على هذه الجوانب في مرحلة أولى، وعدم إغفال الخلفية الاجتماعية والثقافية لوظيفتي النص الأدبي والنص اللغوي، إذ إن كل ممارسة نقدية ترى في النص مجرد تعبير لغوي وجمالي هي ممارسة قاصرة النظر؛ لأن جماليات النص الأدبي تركز على خلفيات ثقافية واجتماعية لا يمكن نكرانها⁽³²⁾.

- النقد اللغوي من منظور حدائثي غربي

بعد أن بدأت النهضة اللغوية الحديثة في الغرب «فيما يعرف بالفيلولوجيا philologie، ظلت الأصرّة قوية بين البحث اللغوي والأدب، لأن الفيلولوجيا لم تكن تنظر إلى اللغة على أنها غاية في حد ذاتها، وإنما هي وسيلة للفهم (الثقافة)، ومن ثم كان تركيزهم على النصوص الأدبية القديمة تحقيقاً وتفسيراً... وظل الأمر كذلك إلى أن ظهر علم اللغة الحديث Linguistics... حين نادى (دي سوسير) بأن موضوع علم اللغة الصحيح والوحيد هو اللغة في حد ذاتها ومن أجل ذاتها... وعلم اللغة ينهض في جوهره على أساسين، أولهما علم Science، وثانيهما أنه مستقل Antonomous، ولعل السبب الأول في هذين الأساسين أن أصحابه أرادوا أن يبعدوه عن كثير من العلوم، وأولهما النقد الأدبي، الذي يروونه (إنسانياً) (نفسياً)، وكان دي سوسير قد دعا إلى التفريق بين La langue (اللغة المعينة) وParole (لغة الفرد)، منتهياً إلى أن علم اللغة يدرس اللغة المعينة التي تمثل الخصائص الجمعية للمجتمع، ولا ينبغي أن يلتفت إلى (لغة الفرد)، لأنها تصدر من (وعي)، ولأنها تتصف (بالاختيار) الحر، وقد أكد بلومفيلد بعد ذلك أن دراسة المعنى هي أضعف نقطة في دراسة اللغة، وكل أولئك كان جديراً أن يؤدي إلى قطيعة بين الدرس اللغوي والدرس النقدي»⁽³³⁾، ولهذا السبب فقد تحول النقد بالتركيز في دراسة النص الأدبي بنيته؛ «باعتباره ظاهرة قائمة من لحظة معينة تمثل نظاماً شاملاً، والأعمال الأدبية تصبح حينئذ أبنية كلية ذات نظم، وتحليلها يعني إدراك علاقتها الداخلية ودرجة ترابطها، والعناصر المنهجية فيها، وتركيبها بهذا النمط الذي تؤدي به وظائفها الجمالية المعتمدة، ومن هنا سنجد أن العنصر الجوهرية في العمل الأدبي هو الذي لا يرتبط بالجانب الخارجي؛ سواء المؤلف أو سياقه النفسي، ولا بالمجتمع وضروراته الخارجية، ولا بالتاريخ وضرورته، وإنما يرتبط بما بدأ البنيويون يسمونه بأدبية الأدب؛ أي تلك العناصر التي تجعل الأدب أدباً، تلك العناصر التي يمكن اعتبارها ماثلة في النص محددة جنسه الفني، ومكيفة لطبيعته تكوينه وموجهة لدى كفاءته في أداء وظيفته الجمالية على وجه التحديد... ارتبط ذلك بنظرية شاملة لجاكسون عن وظائف اللغة

لكل عنصر من تلك العناصر خصوصية أو خصوصيات تميزه عن غيره، فإنه يجب فرز كل عنصر على حدة وتخصيصه بالوصف، والعناصر هي: 1- المواد الصوتية. 2- المعجم الخاص، 3- التركيب، 4- المقصدية، وللتوضيح أكثر نقترح المشجر التالي⁽³⁸⁾:



وترجمتها، وأغلب التقنيات السيميائية المعتمدة في تحليل النصوص تمرّ عبر مرحلتين:

- **أولاهما:** مرحلة التحليل الأفقي، وفيها يتمّ التفكيك البنيوي للوقوف على المعاني السطحية الظاهرة أو الحرفية المستخلصة من بنية النص، فيكون التطبيق الإجرائي لهذه المرحلة عبر عدد من المستويات، وتشمل جملة من الجوانب أهمها: (فاعلية الحدث بين الأنا والآخر والهو/ الحقول الدلالية الطاغية/ أقطاب الصراع الدرامي التواصل/ الإيقاع الداخلي والخارجي الصوتي والموسيقي/ وظائف الخطاب/ الثابت والمتحول/ التناص/ التشاكل...).

- **ثانيهما:** مرحلة التحليل العمودي، وفيها يتمّ الوقوف على المعاني المصاحبة، والدلالات العميقة الخفية المسكوت عنها، وهي دلالات تأويلية تختلف باختلاف القراء⁽⁴⁰⁾.

وانطلاقاً من هذين المستويين قارب الباحث نص القصيدة، وقد طغى على مقاربته الجانب اللغوي، فهو يرى أنّ العنوان (اختاري) هو إعلان عن (القصيدة/ النص)، فهو يمثل مفتاحاً أولياً أو بؤرة تتوالد وتتنامى وتتفرع إلى أن تبوح عن مكونات تشير عدداً من الإيماءات والتأويلات على مستوى البنية العميقة. النص يبتدئ بأمر موجه إلى المرأة العربية لتمارس حق حرية الاختيار، إلا أن الباحث سرعان ما يكتشف أن هذا الأمر هو إشارة تتمّ عن فضاء ضمني يقف بين حرية الاختيار وحتمية

انطلاقاً مما سبق تغيرت رؤية النقاد المعاصرين الذين تبناوا النسق اللغوي للنص الأدبي كمجال للمقاربة النصية تغيراً جذرياً، وأصبح التركيز على أمور لم يشهدها النقد قديماً من أساسيات التحليل النصي من جانبه اللغوي، فنجد مثلاً محمد مفتاح عند حديثه عن عناصر التحليل لقصيدة شعريّة يرى «أن القصيدة بنية تتكون من عناصر تؤلف بينها علاقات، وأن

- نماذج من النقد اللغوي النسقي

في مقال موسوم بـ: "المنهج السيميائي وتحليل البنية العميقة للنص" لصاحبه الجيلالي حلام نجد نموذجاً مميزاً ومصوراً شكلاً دقيقاً للنقد اللغوي النسقي، وبعد فرش نظري تناول فيه التعريف بالمنهج السيميائي وأهم اتجاهات هذا المنهج، بدأ في تحليل نصّ شعري لنزار قباني وهو قصيدة "اختاري" وقد رام استخراج البنية العميقة الكامنة خلف لغة هذا النص وذلك من خلال التحليل السيميائي الذي جعل من النقد اللغوي وسيلة للوصول إلى هذه البنية، وفي البداية أشار الباحث إلى مآخذ النقد البنيوي في هذا المجال، إذ رأى أنه قد اكتفى بالتحليل الأفقي للنص باعتباره نظاماً لغوياً مغلقاً؛ بمعنى أنه وقف بالتحليل عند عتبة البنية اللغوية الداخلية دون تجاوزها إلى الأنظمة الخارجية الأخرى بما فيها المرجعيات الثقافية والاجتماعية والدينية والسياسية التي ينتمي إليها الخطاب، وكذا الملابس التأويلية المحيطة، ومن هنا حاول النقد السيميائي أن يتجاوز هذا الإطار ويعمل على تناول معطيات البنية الرأسيّة واستثمار كل الأنظمة الدالة⁽³⁹⁾.

وفي اعتقاد الباحث أن التحليل السيميائي لا يمكن أن يتم بعيداً عن القراءة اللسانياتية بمستوياتها وعناصرها الجزئية، وما تقدمه من تفسيرات سطحية، فيأتي التحليل السيميائي ليستمد من تلك المعطيات قوته التأويلية في فك الشفرات

أزْمِي أَوْزَاكَ كُلَّهَا... وَسَازُضِي عَنْ أَيِّ قَرَارٍ
قُومِي... أَنْفَعِي... أَنْفَجِرِي
لَا تَقْفِي مِثْلَ الْمَسْمَارِ

فالمرأة العربية التي يريد لها أن تتحرر؛ نجدها لا تسعى من الثبات إلى التحول، فهي ما زالت خلف ستار تتلقى الأوامر والنواهي (قومي / أنفعلي / انفجري)⁽⁴²⁾.

أما على مستوى الحوار الخارجي فقد جاء أحادي القطب، أو نيابيا، فلا يسمع للمرأة كلمة واحدة عبر أبيات القصيدة كلها. وعند دراسته للإيقاع الموسيقي الخارجي فيرى أنه محمول على تفعيلية بحر الخبب؛ سريعة متلاحقة مترددة يواكبها صوت الرءاء التكراري المجهور، وعلى الرغم من إهمال نظام البحر والقافية وحروف الروي، جاء النص متشاكلا ملتزما بروي واحد، تتوازي فيه إيقاعات القول، وتتعاقد دون أن تتقاطع لتحاصر داخلها إيقاعات أخرى ثانوية تقاطعها ولا تشاكلها، وقد وضع رسمته لتوضيح ذلك.

وتعليقا على هذا المخطط يرى الناقد أن التوازي الذي لاحظته على الزمن قد أضفى على النص مسحة ترددية توحى بعدم ثقة الشاعر في حصول ما يدعو إليه، وهو دخول المرأة الأنثى أو المرأة الرمز إلى العالم الذي حاول أن يرسم فضاءاته المؤملة، لتنتهي القصيدة بحسرة وتشوق إلى روح التغيير، ولكن عن طريق التملي اللامتناهي في اتجاه الأنا الساعية إلى مغادرة الواقع في نفس الآخر رغم الانشداد الدائم إليه:

أَهْ لَوْ حَبْلِكَ يَبْلَغِي...

يَقْلَعْنِي مِثْلَ الْإِعْصَارِ⁽⁴³⁾

تجدر الإشارة إلى أن الناقد أبدع في هذا العمل؛ سواء في جانبه التطبيقي أو النظري، وقد استطاع أن يكشف للقارئ شخصية الشاعر نزار قباني - المدعية التحرر - المتخفية وراء الدعوة إلى تحرير المرأة والسماح لها بحرية ممارسة العشق والحب مع الرجل دون وازع ديني أو قيد اجتماعي أو حدود تقليدية أو عرفية تمنعها من ذلك، فيفضح ناقدنا هذا الشاعر المدعي ويحوّله من رجل متحرر إلى رجل يذوب في الماضي متعصب له أسير للتقاليد القديمة في رؤيته للمرأة ومعاملته لها.

ويبدو جليا أن الباحث قد قارب النص مقاربة لغوية تختلف تماما عما عهدنا لدى نقاد السياق، إذ وظّف آلية اللغة من نحوها وبلاغتها لا لتصحيح الأخطاء أو لتوجيه الصياغة أو الإيقاع وغيرها من الأمور التي يتسلح بها الناقد اللغوي، بل استعان باللغة للبحث عن البنية الكامنة في النص بطريقة محايدة تماما.

ومن النقد الذين نهجوا هذه النهجية نجد الباحث السعودي عبد الله الغدامي إذ نجده يعرف الجملة بقوله: «هي أصغر وحدة أدبية في نظام الشفرة اللغوية للجنس الأدبي المدروس؛ أي أنها تمثل (صوتيم) النص، بحيث لا يمكن كسرها إلى ما هو أصغر منها، أمّا حدّها الأعلى فهو أنها الوحدة التي يمكن

الإجبار، فالمخاطب مأمور لا يختار سبيلا أو منهجا؛ بل ليسلك أحد النجدين لا ثالث لهما، وهو موقف ينبئ عن استيلا ب كامل لحرية الإرادة، تفسره الخلفية الثقافية والتقاليد الاجتماعية المترسبة في مرجعيات وخلفيات الناص في شكل وصاية أبدية، فنزار لا يمهّل المرأة لتختار، بل يوجه لها أمرا بالاختيار المحدد:

اخْتَارِي...

إِنِّي خَيْرُكَ فَاخْتَارِي

مَا بَيْنَ الْمَوْتِ عَلَى صَدْرِي

أَوْ فَوْقَ دَفَاتِرِ أَشْعَارِي

وحسب الباحث تتأكد حتمية جبرية الاختيار في معتقد الشاعر منذ الأزل؛ إذ لا تأتي الجملة الافتتاحية للقصيدة: جملة مركبة / اسمية، مؤكدة للدلالة على ثبات الحالة واستمرارية الانقياد، متبوعة بجملة فعلية حركية تؤكد تثبيت قرار الاختيار في الماضي، ليكون الاختيار فيما اختير مسبقا، مما يشكل ثنائية ضدية لا تتلاءم مع واقع الاختيار الحر المعلن عنه في البنية السطحية:

- ما بين الموت على صدري = كسر قيود الماضي ومواكبة العصر.

- الموت على دفاتر أشعاري = الرسوف من قيود التقاليد.

وهو قرار يصدره الشاعر دون أن يترك للمرأة فرصة في الحاضر لتبدي رأيها أو تقول كلمتها (إني خيرتك)، وليس (إني أخيرك) في المضارع، فاستنطاق الثنائية الضدية (خيرتك / اختاري) تظهر تناقضا في تكريس الوهم في إظهار حرية الإرادة، بينما هي مسلوقة ومصاردة بقرار لا شعوري اجتماعيا وسياسيا؛ حيث يلغي الاختيار المسبق من الآخر محمول الفعل الاختياري، ليصبح الالفعل معادلا لموضوع القيمة الحرية التي تبدو منبثقة عن اللاحرية⁽⁴¹⁾. ومن المقطع الموالي يستكشف الدارس أن الشاعر يقدم عرضا يلغي فيه كل الحلول النسبية ضمن ثنائية ضدية ذات بعدين ديني واجتماعي تكمل وتؤكد الثنائية السابقة:

اخْتَارِي الْحُبَّ أَوْ الْأَحْبَ

فَجَبْنُ الْأَخْتَارِي

لَا يَوْجَدُ مَنْطَقَةً وَسْطَى

مَا بَيْنَ الْجَنَّةِ وَالنَّارِ

ويظهر على مستوى الحوار التواصلي؛ أي غياب المخاطب ضمنا، فتمثلت ذاكرة الناص مرجعية واقع المرأة العربية في معطى باهت، فهي لا تتكلم بل تظل مغيبة وصامتة ومستمعة، لم تمنح فسحة للحديث أو التعبير عن الرأي في بنية النص كلها، بل ظلت صاغية تتلقى ركاما من الأفعال الأمرية المباشرة على مستوى الفضاء البصري الخطي في أحيان مستقلة:

عام، وهذا ما حاول النقد النسقي اللغوي تطبيقه على تحليل النصوص والخطابات.

وفي معرض حديثه عن الجملة وشروطها، يرى الغدامي كذلك أن الجملة لا بد أن تكون متميزة من حيث إنها مختلفة عن سواها، ومن حيث إن وجودها؛ لينشأ من العلاقة بينهما وبين ما سواها من جمل، كما أنها تمثل صورة عينية لتحويلات شفرة الكاتب، ولكل التحويلات الواردة لدى الكاتب نفسه، هي تشكلات لهذه الجمل، هو تشخيص تشريحي من أجل تأسيس السياق الإبداعي الخاص بالنص الشامل للكتاب المدروس، وتكون القراءة في هذه الحالة -حسب الغدامي- حركة مزدوجة تبدأ من النص لتفككه إلى جمل، ويتم تمييز هذه الجمل وتصنيفها حسب مستواها الفني، ثم نقوم بإدراج كل مجموعة من هذه الجمل مع مماثلاتها في النصوص الأخرى للكاتب نفسه بغض النظر عن التميزات العرفية بين ما هو نثر، فليس لدينا هنا شعر أو نثر وإنما لدينا النص الشعري⁽⁴⁷⁾.

والملاحظ على هذه المقاربة النسقية أن الغدامي أراد أن يغير فهمنا للجملة النحوية، وقد استبدلها بالجملة الأدبية، إنه ألغى الجملة النحوية المعروفة ورأى أنها قاصرة أو لا يمكنها أن توصل الرسالة الأدبية أبدا خاصة إذا كان الخطاب المقارب أدبيا.

أما الباحث حاتم الصكر فيعرض علينا تحليل الناقد مالك المطلي لبعض قصائد بدر شاكر السياب، ويعلق على ذلك التحليل قائلا: «تحضرنا عبارات صامويل ليفن بشأن مدى مناسبة القواعد الموضوعية للتحليل اللساني للغة العادية للتطبيق في تحليل الشعر، لأن اللغة الشعرية مرتبة منظمة بطريقة مختلفة، وبهذا فإن التحليل اللساني للغة العادية، وما يفعله مالك المطلي في تحليلاته البنيوية -لشعر السياب خاصة- يعد تطبيقا عمليا لمحاولة إرساء نحو جديد للنص يذكرنا بالوظيفية القواعدية، لكنه يحيلنا إلى استعمال آخر لها داخل النص، فالواو التي يبدأ بها السياب قصيدة "شناشل ابنة الجلي":

واذكر من شتاء القرية النضاح فيه النور

ذات وظيفة سردية وليس لسانية؛ لأنها تقوم بربط أفعال الراوي واستمرارها، ويسند الناقد استنتاجه هذا بتأمل الهيئته الخطية للقصيدة؛ أي شكلها الطباعي وتوزيع أسطرها، والفواصل وعلامات الترقيم التي يجد لها الناقد دلالات جديدة داخل النص، من بينها الحذف (...) وخطوط الاعتراض (—) لأنها لا تقوم بتعيين حدود التعالق أو الترابط حسب وظيفتها الخطية، بل هي -عنده- علامة على ضياع تلك الحدود حسب وظيفتها الشعرية⁽⁴⁸⁾.

يوصل الباحث عرض تحليل الملطي لهذه القصيدة، وفي رأيه أن الملطي يعتقد أن النسق العام للنص هو نسق التقاطع الثنائي في بناء كلها، لسانيا؛ هناك (ترابط / تقاطع)، وتجنيسها (شعر /

الوقوف عندها كقول أدبي قائم بذاته غير معتمد على شيء سواه... وهي تختلف كل الاختلاف عن الجملة النحوية، لأن جملتنا هنا هي قول أدبي تام لا تحده حدود نحوية⁽⁴⁴⁾، ومن أجل أن يبرهن الباحث عن نظريته طبق ذلك على خمسة أبيات للشاعر دريد بن الصمت، ويرى أنها بضع جمل في عرف علم النحو، ولكنها جملة أدبية واحدة، فيما يحاول الغدامي تأسيسه، يقول دريد في جملة أدبية:

وَلَمَّا رَأَيْتُ الْخَيْلَ قَبْلًا كَأَنَّهَا جَرَادٌ يُارِي وَجْهَهُ الرِّيحَ مُغْتَدِي
أَمَرْتُهُمْ أَمْرِي مُنْعَجِ اللَّوَى فَلَمْ يَسْتَبِينُوا النَّصْحَ إِلَّا ضَحَى الْغَدِ
فَلَمَّا عَسَوْنِي كُنْتُ مِنْهُمْ وَقَدْ أَرَى غَوَايَتَهُمْ وَأَنِّي غَيْرُ مُهْتَدِي
وَهَلْ أَنَا إِلَّا مِنْ غَزِيَّةٍ إِنْ غَوَتْ غَوَيْتُ وَإِنْ تَرَشَّدَ غَزِيَّةٌ أَرَشَدِ

وفي اعتقاد الغدامي أنه من الممكن الاقتصار على الأبيات من الثالث إلى الخامس لتكون (الجملة الأدبية)، وهذا يجعلها غير قادرة على بناء نفسها بنفسها، لأن الضمير على (أمرتهم) يحتاج إلى حالة توضيحية، وهذا ما جلب البيتين الأول والثاني إلى هذه الجملة، فهي جملة لا يمكن كسرهما إلى ما هو أصغر منها⁽⁴⁵⁾، وهذا مخالف تماما لعرف النحو، حيث إن الأبيات كما يبدو مكونة من العديد من الجمل النحوية، والتي تحمل معاني تامة، ويمكن أن نجزي هذه الأبيات إلى جمل عديدة وتامة، بينما في عرف الناقد النسقي فهناك الجمل النحوية والجملة الأدبية الخطابية. يواصل الباحث تحليل هذه الجملة الأدبية -حسب اعتقاده- ويرى أن سبب اختياره لها (وهي جملة تتكون من خمسة أبيات)، هو تعرضها دوما إلى عملية انتهاك اقتباسي يفسدها، فكل الناس يريدون البيت الأخير:

وَهَلْ أَنَا إِلَّا مِنْ غَزِيَّةٍ إِنْ غَوَتْ غَوَيْتُ وَإِنْ تَرَشَّدَ غَزِيَّةٌ أَرَشَدِ

ويفصلونه عن سياقها، مما يفسده، ويجعله بيتا سوقيا، ينم عن شعار غوغائي هو بالسوقية والعامية أولى، ومن الممكن أن يصدر هذا القول عن إمعة لا يفقه في الحياة إلا ما تفقهه السوائم من الأنعام، ولكنه لا يمكن بحال أن يكون شعار دريد بن الصمت الرجل الحكيم الداهية، الذي يتزعم قومه لحنكته ودهائه وعلو شأنه. وبيته في سياقه هو بيت مخزون بالحكمة والدهاء، وهو بين ينم عن روح (ديمقراطية)، وقد حاول الغدامي قراءة هذا البيت مع سائر الأبيات؛ أي من خلال الجملة الأدبية التي ورد فيها، ليستخلص أن الشاعر رجل قد رسم مبدأ جماعية القرار، بحيث يكون الفرد ملزما باتباع رأي الغالبية وإن كان يخالفهم الرأي، أو كان الحق معه وهم على غير الحق فيما يرى، ولكن الفرد هنا ليس تابعا وإنما هو ملزم بأن يعلن رأيه ويوضح للجماعة موقفه، فإن قبلوا فذلك هو المراد، أما إن عافوا رأيه فعليه هنا الإذعان لرأي الجماعة، وليس الانشقاق والعصيان. وهذا هو عين الحكمة والدهاء السياسي وغاية التأديب الذاتي وهي كلها دلالات فقدها البيت بعزله عن سياقه⁽⁴⁶⁾. نلاحظ أن الغدامي بهذا الطرح المميز يحاول أن ينقل الجملة من علم النحو إلى علم الأدبية، أي إلى نظام الخطاب كنسق ونظام

- 16- المزرباني، الموشح، ص.ص. 320-321.
- 17- المزرباني، الموشح، ص. 135.
- 18- العربي حسن درويش، النقد الأدبي بين القدامى والمحدثين مقاييسه واتجاهاته وقضاياه، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، 1988، ص.ص. 19-20.
- 19- أحمد الشايب، أصول النقد الأدبي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، 2004، ط. 10، ص. 116.
- 20- علي النجدي ناصف، في النقد اللغوي، مجلة رسالة الإسلام، دار التقريب بين المذاهب الإسلامية، القاهرة، السنة العاشرة، العدد 2، أبريل 1958، ص. 172.
- 21- ينظر: عبد الفتاح سليم، المعيار في الخطئمة والتصويب، دراسة تطبيقية، دار المعارف، مصر، 1991، ط. 1.
- 22- عبد الفتاح سليم، في النقد اللغوي، دراسة تقويمية، مكتبة الآداب، القاهرة، ط. 1، 2001، ص. 3.
- 23- المرجع نفسه، الصفحات من 9 إلى 12.
- 24- المرجع نفسه، ص. 13.
- 25- نعيمة رحيم العزاوي، فصول في اللغة والنقد، المكتبة العصرية، بغداد، 2004، ط. 1، ص. 182.
- 26- مصطفى جواد، قل ولا تقل، دار المدى للثقافة والنشر، سورية، 2005، ص.ص. 8-9.
- 27- تامر سلوم، نظرية اللغة والجمال في النقد العربي، دار الحوار، سورية، 1983، ط. 4، ج. 3، ص. 93.
- 28- المرجع نفسه، ص. 144.
- 29- محمد نبيس، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاته، دار توبقال، المغرب، 2001، ط. 4، ج. 3، ص. 93.
- 30- أدونيس، زمن الشعر، دار العودة، بيروت، 1978، ط. 2، ص. 287.
- 31- حسن خمري، سرديات النقد في تحليل آليات الخطاب النقدي المعاصر، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2011، ط. 1، ص. 37.
- 32- المرجع نفسه، ص.ص. 37-38.
- 33- عبيد الراجحي، علم اللغة والنقد الأدبي (علم الأسلوب)، مجلة فصول (مجلة النقد الأدبي)، الهيئة العامة المصرية للكتاب، مج. 1، ع. 3، يناير 1981، ص.ص. 115-116.
- 34- صلاح فضل، منهج النقد المعاصر، ميريت للنشر والتوزيع، القاهرة، 2002، ط. 1، ص.ص. 91-92.
- 35- المرجع نفسه، ص. 93.
- 36- ينظر: أنور المرتجي، سيميائية النص الأدبي، منشورات إفريقيا الشرق، المغرب، 1987، ص.ص. 35-36.
- 37- تامر سلوم، نظرية اللغة والجمال في النقد العربي، ص. 145.
- 38- محمد مفتاح، في سيمياء الشعر القديم، دراسة نظرية وتطبيقية، دار الثقافة، المغرب، 1989، ص. 28.
- 39- ينظر: الجيلالي حلام، المنهج السيميائي وتحليل البنية العميقة للنص، مجلة الموقف الأدبي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، ع. 365، السنة 31، أيلول 2001، ص. 38.
- 40- ينظر: المرجع نفسه، ص.ص. 39-38.
- 41- ينظر: المرجع نفسه، ص. 40.
- 42- ينظر: المرجع نفسه، ص. 41.
- 43- ينظر: المرجع نفسه، ص.ص. 42-43.
- 44- عبد الله الغدامي، الخطيئة والتكفير، النادي الثقافي الأدبي، جدة، السعودية، 1985، ط. 1، ص. 91.
- 45- ينظر: المرجع نفسه، ص.ص. 91-92.
- 46- المرجع نفسه، ص. 92.
- 47- المرجع نفسه، ص. 92.
- 48- حاتم الصكر، ترويض النص، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998، ص. 97.
- 49- ينظر: المرجع نفسه، ص.ص. 97-98.

سرد)، ودلالة (مطر/ طوفان)، ووزنا (وافر/ رجز)، ويستدعي ذلك تشبيه نسق النص بلعبة فقدان الطريق إلى الهدف (المتاهة)؛ القائمة على تقاطع الخطوط لإخفاء الخط الصحيح، ويقدم للقارئ مثالا مصورا لهذه اللعبة فيؤكد وجود ثنائية أشمل هي الظهور والاختفاء أو الفراغ والامتلاء، وأدلتة على ذلك لسانية أولا ودلالية ثانيا، مع توسيع النحو والدلالة بتنشيط مستوى التلقي، والغور إلى البنى العميقة المتحكمة في نظام النص، وتستجيب بنية التقاطع التي تسم البنى الفرعية الأربعة للنص (نحوية وتجنيسية ووزنية ودلالية) كمركز مفترض هو فضاء الشناشل، وتمثل هذه الاستجابة ما يسميه المطلبي (عقل النص) الذي يعمل على خلق لعبة الوصول إلى الطريق، ويحمد للمطلبي -والكلام لحاتم الصكر- في تحليله البنيوي هذا اهتمامه بموجهات قراءة النص، ومن بينها عنوانه والهيئة الخطية له، وعلامات الترقيم خاصة، وصلت النص بالراوي من خلال ما سماه (البروز السردى) أي ظهور مزاي من جنس السرد في القصيدة، واهتمامه بالسياق الشعري العام بالإحالة إلى قصائد السياب، أو ربط النص بنتاج السياب الشعري، واهتمامه بالدلالة القائمة على تعارض الجفاف والخصب⁽⁴⁹⁾.

يلاحظ الباحث من خلال هذه المقاربة أن مقارنة هذا الباحث لشعر السياب بنيويا قد حاول من خلاله مقارنة القصيدة، وذلك من خلال وزنها ودلالاتها والجانب التركيبي (النحوي)، مستعينا بالتجريد لأنه من الأسس التي قامت عليها البنيوية كمنهج لمقاربة النصوص.

الهوامش

- 1- شوقي ضيف، في النقد الأدبي، دار المعارف، القاهرة، ط. 06، 1981، ص. 5.
- 2- إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط. 4، 1983، ص.ص. 7-8.
- 3- ينظر: مصطفى عبد الرحمان إبراهيم، في النقد الأدبي القديم عند العرب، للطباعة، القاهرة، مصر، 1998، ص. 14.
- 4- ينظر: محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار العودة، بيروت، 1973، ص. 15.
- 5- ينظر: نعيمة رحيم العزاوي، مناهج التصويب اللغوي، مجلة المورد، بغداد، مج. 6، ع. 1، 1977، ص. 13.
- 6- ينظر: طه أحمد إبراهيم، تاريخ النقد الأدبي عند العرب من العصر الجاهلي إلى القرن الرابع هجري، مكتبة الفيصلية، مكة المكرمة، 2004، ص.ص. 65-66.
- 7- المرجع نفسه، ص.ص. 65-66.
- 8- ينظر: أحمد طه إبراهيم، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص.ص. 67-68.
- 9- سورة طه، الآية 61
- 10- المزرباني، الموشح، تج. محمد حسين شمس الدين، دار الكتاب العلمية، بيروت، 1995، ط. 1، ص.ص. 128-129.
- 11- ابن قتيبة، الشعر والشعراء، دار الحديث، القاهرة، 1423، ج. 1، ص. 90.
- 12- ينظر: المزرباني، الموشح، ص. 45.
- 13- ابن رشيق القيرواني، العمدة، تج. محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، ط. 5، 1981، ج. 1، ص.ص. 156-157.
- 14- كارل بروكلمان، تاريخ الأدب العربي، تر. عبد الحليم النجار، دار المعارف، مصر، ط. 5، 1983، ج. 5، ص. 129.
- 15- عبد القادر البغدادي، خزائن الأدب، تج. عبد السلام هارون، مكتبة الغانجي، القاهرة، 1997، ط. 4، ج. 9، ص.ص. 248-249.