

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة محمد لمين دباغين - سطيف 2

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

مقدمة لنيل شهادة

دكتوراه العلوم

تخصص: النقد المعاصر وقضايا تحليل الخطاب

إعداد الطالبة: وردية الجاصة

عنوان الأطروحة

علمية المنهج النقدي

-قراءة في التطبيقات الأسلوبية العربية المعاصرة للإجراء الإحصائي-

لجنة المناقشة:

الصفة	الجامعة	الرتبة	اسم الأستاذ ولقبه
رئيسا	جامعة سطيف 2	أستاذ التعليم العالي	أ . د عبد الملك بومنجل
مشرفا	جامعة سطيف 2	أستاذ التعليم العالي	أ . د سفيان زدادقة
ممتحنا	جامعة باتنة	أستاذ التعليم العالي	أ . د فيصل حصيد
ممتحنا	جامعة الأمير عبد القادر	أستاذ التعليم العالي	أ . د أمال لواتي
ممتحنا	جامعة سطيف 2	أستاذ محاضر أ	د . اليامين بن تومي
ممتحنا	جامعة سطيف 2	أستاذ محاضر أ	د . محمد البشير مسالتي

السنة الجامعية 2020/2019

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

وَقَالَ
رَبِّ زَيْنَبِ عَالِيهَا

إهداء

أهدي هذا العمل إلى سطيف...

التي جئتها قبل سنوات صبيّةً تحضر، جرّدتها الحياة من لحاف الأمل، تركتها عارية في مستنقع من
الوحل، جئتها مغامرة في أن أحصل على شيء ما... فوهبتني كل شيء...

أحبّبتني وعشقتُها... بأهلها، وذرات تراها، بتوهج شمسها، بعبير نسيمها، بحنوّ بردها، بثلوجها
وعواصفها...

إليك يا سطيف أيّتها القديسه الطاهره.

مقدمة:

نال العلم حظوة كبيرة وحقق الكثير من الإنجازات التي أفادت البشرية جمعاء، مما منح المنهج العلمي مصداقية أغرت الباحثين في مجالات أخرى باستغلاله. ولم يكن النقد الأدبي بمنأى عن الإغراء، فراح هو الآخر يستفيد من آلياته، وظل في مد وجزر مع العلمية منذ القرن التاسع عشر إلى غاية أواسط القرن العشرين .

اعتنق النقد الأدبي العلمية بأشكال مختلفة، فقد كانت في القرن التاسع عشر تعني له دراسة كل ما يحيط بالنص، والكشف عن الحالة النفسية والاجتماعية والتاريخية للكاتب. واستمرت الحال على هذا النحو إلى غاية القرن العشرين، حينها واثرت التقدم العلمي الذي وقع في اللسانيات أخذت تظهر اتجاهات مناهضة لخارج النص، وترى أن العلمية مطلب رئيس في النقد الأدبي، لكنه ينحصر في إطار النص لا غير. وتكاثفت الجهود من طرف الشكلايين الروس، الأسلوبيين، النقاد الجدد، لتتوج النبوية كل ما قيل سابقا في منهج علمي محكم .

وقد جاء عنوان البحث «عِلْمِيَّة المنهج النقدي- قراءة في التطبيقات الأسلوبية العربية المعاصرة للإجراء الإحصائي -» وهو ينقسم إلى شقين: أولهما نظري يتناول مظاهر اتخاذ النقد الأدبي المنهج العلمي كطريقة في البحث، وثانيهما تطبيقي حول الإحصاء كأحد مظاهر هذا المسعى العلمي. وعليه، فإن أطروحتنا تنتقل من العام إلى الخاص إلى الأخص؛ ونقصد به الانتقال من المنهج العلمي إلى المنهج العلمي في النقد الأدبي، إلى الإحصاء كأحد مظاهر العلمية في النقد الأدبي.

وهنا يجب أن نلفت النظر إلى أن بحثنا لم يتعلق بالإحصاء عامة، وإنما خصَّصها للإحصاء الأسلوبية وهو نمط من الإحصاء من جهة، ونمط من الأسلوبية من جهة أخرى (وقد شرحنا هذا الأمر في

الفصل الثاني). لهذا فالإحصاء الذي نقصده هو ذلك النوع الذي وُظف بأقصى درجاته؛ فلم يكن أداة مساعدة، وإنما الأداة التي تقوم عليها كل الدراسة. وحتى نضبط المصطلح أكثر، فقد اشتغلنا على المؤلفات التي تنعت منهجها بـ«أسلوبية إحصائية»، وهذه المؤلفات هي: كتابي «في النص الأدبي دراسة أسلوبية إحصائية» و«الأسلوب دراسة لغوية إحصائية» لسعد مصلوح، دراسة «تحقيق التراث والأسلوبيات الإحصائية: دراسة تطبيقية في ديوان أبي تمام» لإلهام مفتي، كتاب «التشكيل الاستعاري في شعر أبي العلاء المعري: دراسة أسلوبية إحصائية» لشعيب خلف، إضافة إلى بعض المقالات التي نشرت في مجلات محكمة .

من هذا المنطلق فإن البحث يسعى لتحقيق الأهداف التالية :

- الكشف عن كيفية نشأة العلم والمنهج العلمي، والإشكاليات التي طرحها في العلوم الطبيعية.
- تتبع مظاهر تبني النقد الأدبي للعلمية ابتداء من القرن التاسع عشر إلى غاية المنهج البنيوي.
- الكشف عن إحدى مظاهر العلمية في النقد ونقصد بها الإحصاء؛ وربما يعد الإحصاء أقوى مظهر على هذه العلمية، كيف لا، وهو يتعامل بلغة الرياضيات (معادلات، أرقام، رسومات بيانية).

– قراءة في إطار نقد النقد للمؤلفات التي وظفت الإحصاء الأسلوبية في دراستها لنصوص أدبية.

وحتى نلم بكل نواحي الموضوع قسمنا البحث إلى مدخل وأربعة فصول، على النحو التالي:

المدخل « العلم والمنهج العلمي»: كان عودة بالمنهج العلمي إلى موطنه أي في العلوم الطبيعية؛ فشرحنا مصطلحي «المنهج» و«العلم»، إضافة إلى تتبع بدايات نشأة العلم الحديث انطلاقاً من كوبرنيكوس وجاليليو وكبلر وصولاً إلى نيوتن. مع الوقوف بنوع من التفصيل عند منهجي العلم: التجريبي والرياضي، وتوضيح تباين آراء الفلاسفة حولهما، مع التأكيد على التكامل بينهما والتحامهما معاً لخدمة العلم. وفي

النهاية أشرنا إلى اهتمام العلوم الإنسانية بالمنهج العلمي وخاصة مع الفلسفة الوضعية، وكذلك تحول هذا الاهتمام إلى الدراسات النقدية.

الفصل الأول: «علمية المنهج النقدي: من النقد العلمي إلى البنيوية» لم يكن غرضنا في الفصل الأول تقديم سرد تاريخي لمناهج النقد الأدبي، لكننا اضطررنا إليه، فلم نكن نستطيع الوصول إلى بيان واضح ودقيق لمظاهر العلمية في مناهج النقد الأدبي لولا ذلك؛ فارتحلنا مع الدراسات النقدية ابتداء من القرن التاسع عشر والنقاد العلميين، إلى المنهج التاريخي، الاجتماعي فالنفسي، وصولاً إلى الشكلايين الروس، فالنقد الجديد وانتهاء عند البنيوية وما بعدها. فقدمنا شرحاً مقتضباً لكل منهج، أتبعناه باستخراج مواطن العلمية فيه، وهو الغرض الأساسي من هذا الفصل؛ لهذا كان التبع التاريخي يرمي بالأساس إلى الكشف عن وجهة نظر المناهج والمدارس النقدية حول العلمية، وكيف استثمرتها في قراءة النصوص الأدبية.

الفصل الثاني: «الإحصاء في النقد العربي المعاصر (على المستوى النظري)» وضحنا فيه مفهوم الإحصاء؛ فانطلاقاً من قراءتنا عنه، توصلنا إلى وجود أنواع مختلفة له، أو بتعبير أدق «درجات مختلفة»، فكل منهج وظفه بدرجة معينة؛ فقد وظف في إطار المنهج التاريخي، المنهج البنيوي، الأسلوب، السيميائي.. ونحن اخترنا الاشتغال على الصفة التي وظف فيها كلياً، وليس كإجراء عارض. أيضاً تطرقنا في هذا الفصل إلى الغاية من الإحصاء، مع الرجوع إلى آراء الباحثين حوله بين مؤيد ومعارض، ثم تحدثنا عن الكتب النقدية التي أدرجت الإحصاء ضمن مناهجها، كما شرحنا مقياسين إحصائيين هما: معادلة بوزيمان، ومقياس يول، وختمنا الفصل بخطوات الإجراء الإحصائي .

الفصل الثالث: «الأسلوبية الإحصائية عند سعد مصلوح» آثرنا أن نخصص لسعد مصلوح فصلاً منفرداً لأهمية دراساته، وكونها القاعدة التي بنيت عليها باقي الدراسات، وأن نترك الباقي إلى فصل آخر؛ فحاولنا

قراءة تجربة سعد مصلوح في مجال الأسلوبية الإحصائية قراءة نقدية، فأحطنا بما جاء في كتابه: «الأسلوب دراسة لغوية إحصائية» و «في النص الأدبي دراسة أسلوبية إحصائية» وبحثنا عن الجهد التنظيري الذي ضمه الكتابين، إضافة إلى الكشف عن مواطن النجاح والتعثر أثناء تطبيقه للإحصاء الأسلوبي على النصوص.

الفصل الرابع: «الأسلوبية الإحصائية بعد سعد مصلوح»: هذا الفصل كان مخصصا لباقي الدراسات التي استخدمت الأسلوبية الإحصائية، وهي: دراسة إلهام مفتي التي طبقت مقياس يول على شعر أبي تمام، وشعيب خلف الذي طبق التشخيص الاستعاري على شعر أبي العلاء المعري، إضافة إلى بعض المقالات التي وجدناها في الأنترنت؛ فحاولنا أن ندرسها في إطار نقد النقد، مع العودة من حين إلى آخر إلى كتب سعد مصلوح، لتوضيح أوجه الجدة أو التبعية معه.

أما المراجع التي وظفت في البحث فكانت متنوعة ما بين مراجع تخص المنهج العلمي، ومراجع تخص مناهج النقد الأدبي، ومراجع حول الأسلوبية والإحصاء. وقد قصدنا الرجوع إلى أمهات الكتب، وخاصة الكتب القديمة التي كان لها السبق في طرح هذه المواضيع، لهذا فإننا لم نهتم بعدد المراجع بقدر اهتمامنا بنوعيتها وخدمتها للموضوع.

فيما يخص المصاعب التي واجهتنا أثناء إنجاز البحث، فهي تشعب الموضوع أولاً، وعدم توفر مراجع كثيرة حول الإحصاء ثانياً، سواء في اللغة العربية أو اللغات الأجنبية، وخاصة دراسات نقدية معمقة للكتب التي طبقنا عليها (نقصد بالقول: سعد مصلوح، إلهام مفتي، وشعيب خلف)، فاضطررنا إلى الاعتماد على الاجتهاد الشخصي، إضافة إلى عدم تمكننا من الحصول على بعض المراجع التي رغبنا في الاطلاع عليها.

ويمكن القول إن موضوع العلمية والإحصاء يطرحان إشكاليات أكبر مما يمكن أن تنجزه أطروحة دكتوراه، ولنا شرف محاولة الإلمام بالموضوع قدر المستطاع.

وفي الأخير، أقدم جزيل الشاء ووافر الشكر للأستاذ المشرف (الأستاذ الدكتور سفيان زدادقة) الذي رافقني والبحث طيلة هذه السنوات، فكان نعم الموجّه لي، وكان في كل مرة أتواصل معه يشجعني، ويمنحني جرعة قوية من التحفيز، ويبعث فيّ الرغبة في العمل، فكان توجيهه وتشجيعه هما ما دفعاني للاجتهاد أكثر.

كما أتوجه بالشكر كذلك إلى أعضاء لجنة المناقشة لقراءتهم البحث، وتصحيحهم له، ولاستفادتي العميقة من ملاحظاتهم.

الحمد لله ربّ العالمين

18 جانفي 2020

- سكيكدة -

المدخل: العلم والمنهج العلمي

1. المنهج

2. العلم

3. العلم الحديث: النشأة والتطور

4. المنهج العلمي في العلوم الطبيعية:

1. المنهج الرياضي الاستنتاجي

2. المنهج التجريبي الاستقرائي

5. المنهج في العلوم الإنسانية والآداب

سنحاول في هذا المدخل تتبع مراحل تشكل المنهج العلمي، وقد نشأ العلم والمنهج جنباً إلى جنب؛ بداية حطم كوبرنيكوس Nicolaus Copernicus نظرية مركزية الأرض، وجاء بعده بيكون Francis Bacon ليوضح أسس المنهج الاستقرائي، بينما توصل كبلر Johannes Kepler وجاليليو Galileo Galilei ومن بعدهما نيوتن Isaac Newton إلى أهم القوانين العلمية التي تركز عليها حركة الأجسام، رغم أنهم لم يلقوا بالآلة إلى مفهوم المنهج وآلياته. لكن في الوقت نفسه كان الفلاسفة يتناقشون حول قضية المنهج على غرار جون لوك John Locke ، دافيد هيوم David Hume ، أوغست كونت Auguste Comte ، وغيرهم. لهذا فإن مبحث المنهج تجاذبه العلم والفلسفة على حد سواء، والكثير من العلماء كتبوا في فلسفة العلم؛ أولهم ديكارت René Descartes عالم الرياضيات ومؤسس الفلسفة الحديثة، وعالم الرياضيات الفيلسوف جوتفريد فيلهلم ليبنيز Gottfried Wilhelm Leibniz ، إضافة إلى عالمين معاصرين وظفنا كتبهما في هذا المدخل هما: برتراند رسل Bertrand Russell ، وهانز ريشنباخ Hans Reichenbach.

1. المنهج ، Method ، la méthode

مصطلح منهج أو (منهاج) هو "ترجمة للكلمة الفرنسية ونظائرها في اللغات الأوروبية. وكلها تعود في النهاية إلى الكلمة اليونانية μέθοδος وهي كلمة نرى أفلاطون يستعملها بمعنى البحث أو النظر أو المعرفة، كما نجدها كذلك عند أرسطو أحيانا كثيرة بمعنى «بحث»¹ وقد تبلور مفهوم المنهج في القرن السابع عشر، من خلال كتاب «الأرغانون الجديد» لبيكون عام 1620 الذي صاغ فيه قواعد المنهج التجريبي، وديكارت في كتاب «مقال في المنهج» سنة 1637 الذي حاول

1- عبد الرحمان بدوي، مناهج البحث العلمي، وكالة المطبوعات، ط3 ، الكويت. 1977، ص3.

أن يكشف المنهج المؤدي إل حسن السير بالعقل.¹ طب العقل لتشرنهاوس*، البحث عن الحقيقة لمالبرانتش*، فن التفكير لفلاسفة بوررويال.²

والتعريفات التالية توضح المفهوم الاصطلاحي للمنهج:

- «الطريق المؤدي إلى الكشف عن الحقيقة في العلوم، بواسطة طائفة من القواعد العامة تهيم على سير العقل وتحدد عملياته حتى يصل إلى نتيجة معلومة.»³

- «المنهج Method بصفة عامة هو الطريقة، بمعنى الطريق الواضح الذي يفضي إلى غاية مقصودة، فيكون المنهج طريقا محددًا لتنظيم النشاط من أجل تحقيق الهدف المنشود.»⁴

- موسوعة لالاند:⁵

▪ «طريق نصل من خلالها، و بها، إلى نتيجة معينة، حتى وإن كانت هذه الطريق لم تتحدد من قبل تحديدا إراديا ومترويا.»

▪ «غالبا ما تقال هذه الكلمة على أساليب وطرق مألوفة لعقل أو لمجموعة عقول وهي طرق يمكن لحظها وتحديدها بالاستدلال، سواء لتطبيقها لاحقا بنحو أوثق، أو لنقدها وإظهار عدم صلاحها.»

▪ «برنامج ينظم مسبقا سلسلة عمليات ينبغي إكمالها، وتدل على بعض الأخطاء الواجب تجنبها، بغية بلوغ

1 - ينظر: عبد الرحمان بدوي، المرجع نفسه، ص 4

* Ehrenfried Walther von Tschirnhaus (1651-1708)

* Nicolas Malebranche (1638-1715)

2- ينظر : مراد وهبة، المعجم الفلسفي، دار قباء الحديثة للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2007، ص 628

3- عبد الرحمان بدوي، مناهج البحث العلمي، ص5.

4- يمني طريف الخولي، فلسفة العلم في القرن العشرين، عالم المعرفة، الكويت، ديسمبر 2000، ص129

5- أندريه لالاند، موسوعة لالاند الفلسفية، ترجمة: خليل أحمد خليل، منشورات عويدات، ط2، بيروت، باريس، 2001،

نتيجة معينة».

- «الطريقة أو المنهج هو السلوك النظري أو العملي الذي ينبغي أن نتوخاه من أجل بلوغ غاية محددة، وعندما نتحدث عن المنهج الخاص بعلم من العلوم، فإن ما نعيه هو إما الطريقة المتوخاة في هذا العلم والتي يمكن استجلاؤها بالنظر فيه ودراسته، أو جملة المبادئ العامة الشديدة لخصوصية البراهين والاستدلالات والتجارب المستعملة في هذا العلم، أو أيضا الطرق والسبل التي يمكن توخيها إذا ما أردنا الحصول على معلومات إضافية في هذا العلم.»¹

- تعريف ديكرت:

▪ «جملة قواعد معينة يقينية سهلة تعصم كل من يراعيها بصرامة، من حمل الخطأ محمل الصواب، فيتوصل إلى معرفة ما هو أهل لمعرفته، بتنمية علمه بكيفية متدرجة متواصلة دون أن يهدر أي جهد ذهني.»²

▪ «ينحصر المنهج كله في تنظيم الأمور التي ينبغي أن نوجه نحوها بصرنا العقلي لاكتشاف حقائق ما.»³

2. العلم Science

منح العلم الرفاهية للإنسان ونقله من عصر الجهل والخرافات في القرون الوسطى إلى عصر التكنولوجيا، ومازال العلم يقدم خدماته الكبيرة في كل مجالات الحياة دون استثناء، لهذا فلا جدال أن العلم أفاد الإنسانية وقدم لها ما كانت تعتبره من قبل ضريا من الخيال.

1- جلال الدين سعيد، معجم المصطلحات والشواهد الفلسفية، دار الجنوب للنشر، تونس، ص450

2- رينيه ديكرت، قواعد لتوجيه الفكر، ترجمة: سفيان سعد الله، دار سراس للنشر، تونس، 2001، ص 40

3- جلال الدين سعيد، معجم المصطلحات والشواهد الفلسفية، ص 450، 451

وكلمة علم هي ترجمة للكلمة Science و"مشتقة من الكلمة اللاتينية Scire ومعناها يعرف To Know".¹ و"مصطلح علم مصطلح حديث ولم تتم صياغة مصطلح العالم إلا في الثلث الأول من القرن التاسع عشر، ليبدل فقط وبتميز شديد على المنشغل بذلك النسق المعرفي النامي والمتعلق حديثا - وعلى وجه الخصوص - الطبيعة والكيمياء بمنهجها الصارم، وطبعهما المحكم ثم توالى اجتياح العلم لمجالات شتى".²

وفي التالي مفهوم العلم في الاصطلاح:

- «العلم محاولة عن طريق الملاحظة وإعمال العقل القائم على هذه الملاحظة لاكتشاف الحقائق الخاصة بالعالم ثم اكتشاف القوانين التي تربط الحقائق بعضها ببعض».³

- «العلم هو الإدراك مطلقا تصورا كان أو تصديقا، يقينيا كان أو غير يقيني. وقد يطلق على التعقل، أو على حصول صورة الشيء في الذهن، أو على إدراك الكلي مفهوما كان أو حكما، أو على الاعتقاد الجازم المطابق للواقع، أو على إدراك الشيء على ما هو به، أو على إدراك حقائق الأشياء وعللها، أو على إدراك المسائل عن دليل، أو على الملكة الحاصلة عن إدراك تلك المسائل».⁴

فيما يخص غاية العلم، فإنه يهدف إلى فهم العالم الطبيعي، وتفسير ما يحدث فيه من ظواهر ووقائع. وينتهي بنا فهم العالم بعد وصف حوادثه وتفسير ظواهره إلى إقامة نسق نظري ينطوي على

1- محمد محمد قاسم، المدخل إلى مناهج البحث العلمي، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، ط1، 1999، بيروت، ص 21 22

2- يمني طريف الخولي، مشكلة العلوم الإنسانية تقنينها وإمكانية حلها، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، 2014، ص 11.

3- برتراند رسل، الدين والعلم، ترجمة: رمسيس عوض، دار الهلال، دن، دت، ص 3

4- جميل صليبا، المعجم الفلسفي، الجزء الثاني، دار الكتاب اللبناني، 1982، ص 99.

القوانين التي تسيّر هذا العالم، مما يتيح لنا قدرة ما على التنبؤ بأحداث قد تقع في العالم في المستقبل.¹
فالعلم يفسر ثم يضع القوانين ثم يتنبأ.

وقد حاول العلماء على مر التاريخ أن يصنفوا العلوم، وفي التالي بعض التصنيفات التي وضعت:²

أرسطو:	علوم نظرية	كالرياضيات، والطبيعيات.
	علوم شعرية	كالبلغة، والشعر والجدل.
	علوم عملية	كالأخلاق والاقتصاد والسياسة.
ابن سينا	علوم نظرية	العلم الرياضي، والعلم الطبيعي، والعلم الإلهي.
	علوم عملية	هي الأخلاق، وتدبير المنزل، وتدبير المدينة.
ابن خلدون	العلوم الحكمية	المنطق، والعلم الرياضي، والعلم الطبيعي، والعلم الإلهي.
	العلوم النقلية	التفسير والقراءات، والحديث وعلوم الفقه وعلوم الفرائض، وعلوم أصول الفقه، وعلوم الكلام.
بيكون*	الذاكرة	التاريخ
		تاريخ مدني خاص بالإنسان، وهو نوعين: تاريخ كنسي، وتاريخ مدني بمعنى الكلمة. تاريخ طبيعي وله ثلاثة أنواع: نوع يهتم بوصف الظواهر السماوية والأرضية، ونوع يهتم بالمسوخ، ونوع يهتم بالفنون.
	المخيلة	أربعة أنواع: قصصية، وصفية، تمثيلية، رمزية
	العقل	الصنف الأول فلسفة الطبيعة، وهي قسمان: ما بعد الطبيعة، والطبيعة.
		الصنف الثاني موضوعه الإنسان، وهو أقسام: ما يخص الجسم، ما يخص النفس، ما يتعلق بالعقل والمنطق، وما موضوعه الإدارة والأخلاق.

1- محمد محمد قاسم، المدخل إلى مناهج البحث العلمي، ص 21

2- ينظر: جميل صليبا، المعجم الفلسفي، الجزء الثاني، ص 100، 101.

* تصنيف بيكون للعلوم أخذناه من: محمد عابد الجابري، مدخل إلى فلسفة العلوم: العقلانية المعاصرة وتطور الفكر العلمي، مركز دراسات الوحدة العربية، ط5، بيروت، 2002. ص 238، 239. أما بقية التصنيفات فمن جميل صليبا، المعجم الفلسفي، الجزء الثاني، ص 100، 101.

الصف الثالث: الفلسفة الإلهية			
أمبر	مبني على الموضوعات التي تتناولها العلوم وهي قسمان: والعلوم الكونية وموضوعها المادة والعلوم المعنوية وموضوعها الفكر وآثاره، ولكل من هذين القسمين الكبيرين فروع كثيرة مختلفة.		
أوغست كونت	علم الرياضيات، علم الفلك، علم الفيزياء، علم الكيمياء، علم الحياة، وعلم الاجتماع.		

ولكل علم موضوع ومنهج، ومن شروطه أن يكون على درجة كافية من الوحدة والتعميم.¹ وبناء على ما اتفق عليه فلاسفة العلم وعلماء المناهج، فإن علم ما لا يستحق أن يسمى علماً إلا إذا استوفى ثلاثة شروط:

- أن يقوم على أساس مادي.
 - أن يستخدم المنهج العلمي - خطواته وأدواته - المتبع في العلوم الطبيعية.
 - أن يتحقق من صحة مكتشفاته بالتنبؤ الصادق وبالاستخدام العلمي لمجزاته.²
- وهذه الشروط السابقة تخص علوم المادة كالفيزياء والكيمياء والفلك. لكن في المقابل يجب التنويه إلى وجود علوم أخرى لا تقوم على أساس مادي ولا تتبع المنهج العلمي بمبادئه الصارمة، إضافة إلى أن النتائج التي تصل إليها تبقى نسبية، وهذه العلوم هي التي تدرس الإنسان، أو ما اصطلح عليها بالعلوم الإنسانية أو "العلوم المعنوية"، وهي تبحث في أحوال الناس، وسلوكهم أفراداً كانوا أو جماعات كعلم الأخلاق وعلم الاجتماع وعلم التاريخ.³

1- ينظر: جميل صليبا، المعجم الفلسفي، الجزء الثاني، ص 100.

2- محمد محمد قاسم، المدخل إلى مناهج البحث العلمي، ص 23

3- جميل صليبا، المعجم الفلسفي، الجزء الثاني، ص 101

والحديث عن العلوم الإنسانية، يقودنا إلى الحديث عن الأدب، فالملاحظ الآن أن الاصطلاح يقول: علم التاريخ، علم الاجتماع، علم النفس، لكنه لا يقول علم الأدب، وإنما ظل هذا الفرع من المعرفة تحت مسمى النقد الأدبي، على عكس ما هو حاصل في علم اللغة، أو ما اصطلح عليه باللسانيات، إذ استطاعت أن تفوز بمصطلح «علم» واستمرت معها الحال إلى الوقت الحاضر. وأول محاولة للجمع بين (العلم والأدب) كانت مع الشكلايين الروس، حيث استعملوا مصطلح «علم الأدب»، لكن ورغم كل ما حققته الشكلائية ومن بعدها البنيوية، فإن مصطلح «علم الأدب» لم يشتهر ولم يستمر، وظل النفور قائماً إلى اليوم بين مصطلحي (علم وأدب).

3. العلم الحديث: النشأة والتطور:

بدأت الثورة العلمية في القرن السابع عشر مع مجموعة من العلماء كان لهم الفضل في تأسيس العلم والفلسفة الحديثين، نذكر منهم: كوبرنيكوس Nicolaus Copernicus (1473-1543)، بيكون Francis Bacon (1561-1626)، جاليليو Galileo Galilei (1564-1642)، كبلر Johannes Kepler (1571-1630)، وديكارت René Descartes (1596-1650)، نيوتن Isaac Newton (1642-1727).

أول ما بدأ العلم الحديث شكك في إحدى أهم المسلمات في العقيدة المسيحية وهي أن الأرض مركز الكون وكل الكواكب تدور حولها. رغم أن حقيقة دوران الأرض حول الشمس تعود إلى العصر اليوناني؛ وأول عالم فلك قال بدوران الأرض هو أرسطاكوس الذي عاش في القرن الثالث قبل الميلاد،¹ حيث قال بأن الكون أكبر من العالم المعروف بمرات كثيرة، وأن النجوم ثابتة والشمس لا تتحرك، وأن الأرض تدور حول الشمس في محيط دائرة، والشمس تقع في وسط الفلك.² لكن ما وقع أنه في "نحو عام

1- ينظر: برتراند رسل، الدين والعلم، ص 15.

2- ينظر: برتراند رسل، النظرة العلمية، ترجمة: عثمان نويه، دار المدى للثقافة والنشر، ط1، سوريا، 2008، ص

130 ميلادية قام بطليموس بنبذ فكرة أريستاكوس وأعاد الأرض إلى وضعها المميز في وسط الكون، وظل رأيه سائدا لا يقبل الشك حتى الأزمنة القديمة اللاحقة وطوال فترة العصور الوسطى.¹

وتأسس نظام بطليموس على ثلاثة فروض أساسية:

أولاً: الأرض تظل ساكنة بلا حركة في مركز الكون.

ثانياً: أن الأجرام السماوية كلها تدور حول الأرض.

ثالثاً: أن دورتها حول الأرض يتم في حركة دائرية.²

وقبل ذلك كان أرسطو هو الآخر يؤمن بمركزية الأرض "وحولها توجد طبقات الماء والهواء والنار، ولكل عنصر مكانه الخاص به. مجموع هذه الطبقات يكون عالم ما تحت القمر، ورائها ثمة عالم الأثير غير القابل للكون وللفساد، والكرات السماوية. والفلك الأدنى هو كرة القمر، أما الفلك الأقصى فهو فلك النجوم الثوابت؛ جميعها تدور حول الأرض التي لا تتحرك."³

تحول هذا الافتراض بمرور الزمن إلى اعتقاد لا يقبل التشكيك، بل أكثر من هذا إلى إحدى ركائز الدين المسيحي، والطعن فيه طعن في المسيحية. وكانت بداية نهايته في القرن السادس عشر مع العالم البولندي كوبرنيكوس Nicolaus Copernicus ، حيث توصل إلى أن الشمس تقع في مركز العالم، وأن للأرض حركتين: دورة يومية حول نفسها، ودورة سنوية حول الشمس، وخوفاً من تسلط الكنيسة أجل نشر أفكاره رغم أنها كانت معروفة عنه، ونشر كتابه «عن الدوران في فلك السماء» عام 1543م في السنة

1- برتراند رسل، الدين والعلم، ص 15

2- ولتر ستيس، الدين والعقل الحديث، ترجمة: إمام عبد الفتاح إمام، مكتبة مدبولي، ط1، القاهرة، 1998، ص 71

3- سالم يفوت، إبيستيمولوجيا العلم الحديث، دار توبقال للنشر، ط2، المغرب، 2008، ص 11.

التي توفي فيها، وأهدى هذا الكتاب للبابا، ونجا من إدانة كاثوليكية رسمية لأن الكنيسة وقتها كانت أكثر ليبرالية¹، لكنه أدين بأثر رجعي بعد انتشار أفكار جاليليو فيما بعد.²

بعدها جاء كبلر Johannes Kepler (1630 - 1571) كأول فلكي له أهمية بعد «كوبرنيكوس» يعتنق نظرية اعتبار الشمس مركزا، وكان في شبابه مساعدا لـ «تشيرو براهيمي» هذا الأخير الذي كان راصدا للكواكب، ووضع فهرسا للأجرام، وعين مواضع الكواكب سنين طويلة. واستفاد كبلر من ملاحظاته استفادة فائقة.³

كان أعظم إنجاز لـ «كبلر» قوانينه الثلاثة عن حركة الأجرام السماوية، وقد استفاد منها نيوتن فيما بعد، نشر اثنين من هذه القوانين سنة 1609، ونشر الثالث سنة 1619. وهي:

- القانون الأول: ترسم الكواكب أفلاكا ببيضاوية تشغل الشمس بؤرة واحدة فيها.
- القانون الثاني: الخط الذي يصل بين كوكب وبين الشمس يقطع مساحات متساوية في أزمنة متساوية.
- القانون الثالث: مربع فترة دوران كوكب يتناسب مع مكعب متوسط المسافة بينه وبين الشمس.⁴

عاصر جاليليو Galileo Galilei (1642-1564) كبلر، ويعود الفضل إليه في قلب العديد من المفاهيم الفيزيائية التي ظلت راسخة طوال قرون طويلة، وأهم الإنجازات العلمية لجاليليو هي:

1- ينظر: برتراند رسل، تاريخ الفلسفة الغربية، الكتاب الثالث، الفلسفة الحديثة، ترجمة: محمد فتحي الشنيطي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ص 58، 59.

2- ينظر: برتراند رسل، الدين والعلم، ص 17

3- ينظر: برتراند رسل، تاريخ الفلسفة الغربية، الكتاب الثالث، ص 63.

4 - ينظر: المرجع نفسه، ص 63.

- قانون القصور الذاتي: والذي ينص على أن الحركة تسير بنفس السرعة وفي نفس الاتجاه (سرعة مستقيمة ومنتظمة) ما لم يكن هناك ما يزيد فيها أو ينقص منها أو يغير من اتجاهها.¹ و الصيغة النهائية لهذا القانون وضعها نيوتن فيما بعد.²

- قانون سقوط الأجسام: "تسقط جميع الأجسام في الفراغ بنفس السرعة مهما كان وزنها وطبيعتها".³ فقد كان يعتقد حسب أرسطو أن سرعة سقوط الجسم تتناسب مع وزنه، أي أن الجسم الأكثر وزنا هو الأسرع في السقوط، لكن جاليليو اكتشف أنه عند سقوط الأجسام دون عائق في الفراغ ودون وجود مقاومة من الهواء فإنها تسقط بسرعة مماثلة بغض النظر عن حجمها أو المادة التي تتكون منها.⁴

- قانون التسارع: أي تزايد سرعة الجسم أثناء السقوط؛ فإذا سقط جسم سقوطا حرا في فراغ خال من الهواء، فإن سرعته تتزايد بمعدل ثابت. والتسارع، أي المعدل التي تتزايد به السرعة، واحد دائما في كل ثانية.⁵

- أيضا أثبت جاليليو أنه عندما يقذف بالجسم أفقيا مثل الرصاصة فإنه يتحرك في شكل قطع متكافئ بينما في السابق كان يفترض أنه يتحرك حركة أفقية لهنيهة، وبعد ذلك يسقط رأسيا.⁶

- كما وجه جاليليو اهتمامه إلى الفضاء، وبعدما سمع أن أحد الهولنديين اخترع تليسكوبا، قام هو نفسه بصنع واحد مماثل، ووجد أن سطح القمر مغطى بالجبال والوديان والمحيطات، أي أنه يبدو مثل الأرض تماما. واكتشف أربعة أقمار تدور حول المشتري، وأن كوكب زحل له شكل غريب وكأنه ثلاث

1- محمد عابد الجابري، مدخل إلى فلسفة العلوم، ص 244

2- ينظر: عبد الرحمان بدوي، مناهج البحث العلمي، ص 46.

3- محمد عابد الجابري، مدخل إلى فلسفة العلوم، ص 247

4- ينظر: برتراند رسل، الدين والعلم، ص 27، 28

5- ينظر: برتراند رسل، تاريخ الفلسفة الغربية، الكتاب الثالث، ص 67.

6- برتراند رسل، الدين والعلم، ص 28

كرات مرتبطة معا، أيضا وجد أن لكوكب الزهرة أطوارا مثل القمر.¹ كما رأى كلف الشمس وهو البقع السود التي تظهر على قرصها، واستنتج منها ومن حركتها على سطح الشمس أن الشمس تدور حول نفسها.²

هذه الاكتشافات التي حققها جاليليو بالتليسكوب وجدت معارضة شديدة من طرف الكنيسة، فأدين سرا من طرف محكمة التفتيش عام 1616م، ثم علنا عام 1633م، وأجبر على إنكار أفكاره، وتعهد بأن لا يعود إليها مجددا إلى غاية أن توفي عام 1642.³

أما إسحاق نيوتن Isaac Newton (1642-1727) فقد استفاد مما توصل إليه سابقوه: كبلر وجاليليو، وبعبريته استطاع الوصول إلى أهم الأسس التي قامت عليها الفيزياء الكلاسيكية.

أما القوانين الثلاثة التي وضعها نيوتن للحركة، فهي:

1. يبقى الجسم ساكنا، أو يستمر في حركته على خط مستقيم وبسرعة ثابتة، ما لم يكن خاضعا لتأثير قوة خارجية.

2. إذا تغيرت حركة جسم ما، فإن هذا التغير يكون مناسبا تناسبا طرديا مع القوة الخارجية، وتناسبا عكسيا مع كتلة الجسم، ويتم هذا التغير في اتجاه تلك القوة.

3. كل فعل يقابله رد فعل مساو له ومتجه في عكس اتجاه الفعل.⁴

1- ينظر: لورنس إم برينسيبييه، الثورة العلمية مقدمة قصيرة جدا، ترجمة: محمد عبد الرحمان إسماعيل، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، ط1، القاهرة، 2014، ص 62.

2- ينظر: محمد عابد الجابري، مدخل إلى فلسفة العلوم، ص 245

3- ينظر: برتراند رسل، تاريخ الفلسفة الغربية، الكتاب الثالث، ص 70

4- محمد عابد الجابري، مدخل إلى فلسفة العلوم، ص 270

وقد استطاع نيوتن في النهاية أن يصل إلى قانون الجاذبية الكلية، والذي ينص على أن: «كل جسم يجذب الآخر بقوة تتناسب تناسباً مباشراً مع ما تنتجه كتلتاهما، وتتناسب عكسياً مع مربع المسافة بينهما»¹ واستطاع نيوتن بفضل تفسير حركة القمر حول الأرض، وحركات الكواكب حول الشمس، اضطرابات الكواكب في حركتها المدارية بسبب قوة غير تلك التي تسبب دورانها المنتظم، ظواهر المد والجزر في المحيط. كما اتضح أن القانون يمكن أن يفسر ظواهر تتجاوز النظام الشمسي، كما ينطبق على جميع النجوم.²

لم تتوقف مسيرة الفيزياء إلا أنها أخذت منعطفاً آخر، فشهدت مطلع القرن العشرين ثورتين: النظرية الكمومية التي طرحها ماكس بلانك في 17 ديسمبر 1900، والنظرية النسبية، لا سيما الخاصة التي أعلنها ألبرت أينشتاين عام 1905. لقد أقامتا نسق العلم الإخباري على مصادر مختلفة، وقلبتنا - رأساً على عقب - مسلمات الفيزياء الكلاسيكية: كالحتمية الميكانيكية والعلوية واطراد الطبيعة وثبوت وبقين قوانينها، والضرورة لكليهما، والموضوعية المطلقة. على أن الكوانتم الكمومية تقتصر على العالم الأصغر، عالم الإشعاع والذرة. وتأتي النسبية - النظرية الفيزيائية البحتة - لتحيط بمجمل الكون الفيزيائي - العالم الأكبر - «ولتعبّر عن الواقع الفيزيائي الذي نعيش فيه بشكل تعجز الفيزياء الكلاسيكية عن التعبير عنه»³.

ولم تقتصر الثورة العلمية على علم الفلك والفيزياء، فقد نشر «جيلبرت» (1540-1603) كتابه العظيم عن المغناطيس سنة 1600. واكتشف «هارفي» (1578-1657) دورة الدم، ونشر اكتشافه سنة 1628. واكتشف «ليفنهوك» (1632-1723) الحيوانات المنوية، وإن كان ثمة آخر

1- برتراند رسل، تاريخ الفلسفة الغربية، الكتاب الثالث، ص 71

2- ينظر: ولتر ستيس، الدين والعقل الحديث، ص 87

3- ينظر: يمني طريف الخولي، فلسفة العلم في القرن العشرين، ص 27، 28

هو «ستيفان هام» اكتشفها قبل ذلك بأشهر قليلة، واكتشف « ليفنهوك » الكائنات العضوية أحادية الخالية، والبكتيريا. إضافة إلى الكيميائي «روبرت بويل» (1627 - 1691) صاحب القانون المعروف باسمه « قانون بويل»، القائل بأنه في كمية معطاة من الغاز في درجة حرارة معطاة، يتناسب الضغط تناسباً عكسياً مع الحجم.¹

هذه إشارات فقط إلى كيفية نشأة العلم، فمن الصعب إن لم نقل من المستحيل حصر كل ما وقع فعلاً منذ القرن السابع عشر إلى الآن، سواء من ناحية الاكتشافات العلمية أو من ناحية جهود العلماء، أو حتى من ناحية المنهج الذي اتبعه العلماء فعلاً أثناء أداء التجارب.

4. المنهج العلمي في العلوم الطبيعية:

تفرع المنهج العلمي منذ نشأته إلى قسمين: منهج تجريبي للعلوم الطبيعية (فيزياء، كيمياء، بيولوجيا)، ومنهج استنتاجي* للرياضيات. وهذا التمييز الذي يلجأ إليه الفلاسفة والعلماء الآن ليس للفصل بين العلمين أو المنهجين، وإنما لضرورة منهجية يقتضيها علم المصطلحات. فالمنهج العلمي هو: «تحليل منسق وتنظيم للمبادئ والعمليات العقلية والتجريبية التي توجه بالضرورة البحث العلمي، أو ما تولفه بنية العلوم الخاصة»². لهذا فالمنهج العلمي يجمع بين الاستنتاج الرياضي والاستقراء التجريبي في الوقت نفسه. وقد كان التمييز بين المنهجين في بداية نشأة العلم منذ القرن السابع عشر، وتعصب كل اتجاه إلى منهج معين، خاصة في الفلسفة، وذلك منذ أن أكد ديكارت على أولية العقل في الوصول إلى المعرفة،

1- ينظر: برتراند رسل، تاريخ الفلسفة الغربية، الكتاب الثالث، ص 72

* اصطلاح عليه بـ(الاستنتاج) عند كل من: جلال الدين سعيد«معجم المصطلحات والشواهد الفلسفية»، محمد عابد الجابري: «مدخل إلى فلسفة العلوم»، كلود برنار: «مدخل إلى دراسة الطب التجريبي»، جميل صليبا«المعجم الفلسفي الجزء الأول» وسماء عبد الرحمان بدوي بـ(الاستدلال) في كتاب «مناهج البحث العلمي»، و(الاستنباط) في كتاب منهج الاستقراء في الفكر الإسلامي أصوله وتطوره لعبد الزهرة البندر، ومحمد محمد قاسم في كتاب «المدخل إلى مناهج البحث العلمي».

2- محمد محمد قاسم، المدخل إلى مناهج البحث العلمي، ص 53

حينها كان جاليليو فنيوتن يعتمدان على التجربة، وحققا نتائج باهرة، مما عزز مكانة المنهج التجريبي الاستقرائي.

1. المنهج الرياضي الاستنتاجي

سنجد في هذا الاتجاه مصطلحات: العقلانية، الاستنتاج، والعلم الذي يخدمها هو الرياضيات، ومنهجه منهج استنتاجي.

والتعريفات التالية توضح ذلك:

فيما يخص العقلانية، فهي حسب -المعجم الفلسفي- القول بأولية العقل، وتطلق على عدة معان:

- الأول هو القول أن كل موجود فله علة في وجوده بحيث لا يحدث في العالم شيء إلا وله مرجح معقول.
 - والثاني هو القول أن المعرفة تنشأ عن المبادئ العقلية القبلية والضرورية لا عن التجارب الحسية، لأن هذه التجارب لا تفيد علما كليا. والمذهب العقلي بهذا المعنى مقابل للمذهب التجريبي الذي يزعم أن كل ما في العقل فهو متولد من الحس والتجربة.
 - والثالث هو القول أن وجود العقل شرط في إمكان التجربة، فلا تكون التجربة ممكنة إلا إذا كان هنالك مبادئ عقلية تنظم معطيات الحس. مثال ذلك ان المثل عن أفلاطون، والمعاني النظرية عند ديكارت، والصور القبلية عند كانت متقدمة على التجربة.¹
- أما الاستنتاج:

- "أسلوب الذهن الذي يسير من الكلي إلى الجزئي".²

1- جميل صليبا، المعجم الفلسفي، الجزء الثاني، ص 90

2- كلود برنار، مدخل إلى دراسة الطب التجريبي، ترجمة: يوسف مراد، وحمد الله سلطان، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، القاهرة، 2005، ص 44

- "حركة عقلية ننتقل فيها من موضوع إلى آخر على سبيل الاستنتاج. وتتسم هذه الحركة العقلية بالصورية التامة بمعنى أن يتوقف صدق النتائج فيما نقيم من استدلالات على صدق المقدمات فقط، لا على مطابقة هذه النتائج للواقع."¹

أما المنهج الاستنتاجي، فهو: "السلوك العام المستخدم في العلوم، والرياضة منها خصوصاً، وهو عبارة عن التسلسل المنطقي المنقول من مبادئ أو قضايا أولية إلى قضايا أخرى تستخلص منها بالضرورة، دون التجاء إلى التجربة. وذلك في مقابل المنهج الاستقرائي أو التجريبي القائم على الملاحظة والتجربة."²

2. المنهج التجريبي الاستقرائي

حقق المنهج التجريبي نتائج ثورية في مجال العلم، مما دفع "بعض فلاسفة العلم إلى النظر إلى المنهج التجريبي والمنهج العلمي على أنهما مترادفان طالما أن لا منهج على الحقيقة دون تجربة أو تجريب."³ وفي هذا الاتجاه نجد التجريبية، الاستقراء.

ويمكن أن نسوق التعريفات التالية:

- التجريبية: «اسم يطلق على جميع المذاهب الفلسفية التي تنكر وجود أوليات عقلية متقدمة على التجربة وتمييزها عنها. وهذه المذاهب مقابلة من الناحية النفسية للمذهب العقلي Rationalisme أو الفطري Innéisme القائل باشتغال النفس على مبادئ فطرية مديرة للمعرفة، ومقابلة من الناحية (الإبستمولوجية) للمذاهب القائلة باشتغال العقل على مبادئ خاصة به، مختلفة عن قوانين الأشياء، سواء

1- محمد محمد قاسم، المدخل إلى مناهج البحث العلمي، ص 143

2- عبد الرحمان بدوي، مناهج البحث العلمي، ص 82.

3- محمد محمد قاسم، المدخل إلى مناهج البحث العلمي، ص 25

أكانت هذه المبادئ فطرية أم غير فطرية. ويطلق اسم التجريبية أيضا على المذهب القائل أن إدراك الأشكال والمسافات يكتسب بحاسة البصر خلافا للمذهب القائل أن هذا الإدراك فطري.¹

- أما المنهج التجريبي: «بمعنى عام هو المنهج المستخدم حين نبدأ من وقائع خارجة عن العقل، سواء أكانت خارجة عن النفس إطلاقا، أم باطنة فيها كذلك كما في حالة الاستبطان، لكي نصف هذه الظواهر الخارجة عن العقل ونفسرها. وفي تفسيرنا لها نحن نهيب بالتجربة باستمرار، ولا نعتمد على مبادئ الفكر وقواعد المنطق الصورية وحدها.»²

- ويعطي محمد الجابري تعريفا جامعا للمنهج التجريبي يجمع فيه بين الاستقراء والاستنتاج والتجريب، وهو التعريف الذي نرى أنه الأحق بالمنهج التجريبي، يقول: "المنهاج التجريبي كله، هو عبارة عن مسلسل من الأفكار والإجراءات العملية التجريبية يهدف إلى الانتقال، تجريبيا ومنطقيا، بالفرضية التخمينية إلى الفرضية المؤكدة (أي القانون). إنه يبدأ بجملة من الفروض لينتهي عبر الملاحظة والتجربة والمحاكمة الذهنية إلى جملة من النتائج يعبر عنها تعبيراً رياضياً، في الغالب، على شكل قانون حتمي. فهو من هذه الناحية منهاج فرضي - استنتاجي Hypothetic - deductive لا يختلف من الناحية الشكلية عن المنهاج الرياضي (الأكسيومي) والفرق الأساسي بينهما هو أن الفرضيات في الاستدلال الرياضي تبقى مجرد مسلمات أو مصادرات، يؤخذ بالنتائج المستخلصة منها على أنها نتائج صادقة ما لم يكن هناك خطأ أو ثغرة في عملية الاستدلال. أما في الفيزياء فإن النتائج التي تستخلص من الفروض تبقى غير ذات قيمة ما لم تكن وسيلة تؤكد أو تكذب تلك الفروض نفسها، وذلك بواسطة التجربة. وعليه فإن المنهاج التجريبي في أرقى صورته، بل في صورته الحقيقية، هو عبارة عن خطوات فكرية وعملية تبدأ

1- جميل صليبا، المعجم الفلسفي، الجزء الأول، ص 245

2- عبد الرحمان بدوي، منهاج البحث العلمي، ص 128

بافتراض فروض وتنتهي إلى إخضاع النتائج التي تستخلص منها، منطقياً، للتجربة قصد التأكد من صحتها (أي صحة تلك الفروض).¹

إذا كان المنهج الرياضي يعتمد على الاستنتاج، فإن المنهج التجريبي يعتمد على الاستقراء، والاستقراء هو: "استدلال على حكم كلي من خلال تفحص معظم جزئيات ذلك الكلي، ولقد درج في الاصطلاح المنطقي على تقسيم الاستقراء إلى نوعين: تام وناقص، فالتام هو الذي يشمل التتبع فيه جميع أنواع الجزئيات المدرجة تحت ذلك الكل، وهذا يفيد اليقين وأما الناقص فهو الاستقراء الذي يقتصر التقصي فيه على معظم جزئياته، وهذا يفيد الظن".² والمنهج التجريبي يعتمد على الاستقراء الناقص.

انطلاقاً من التعريفات السابقة، يمكن القول أن الفلاسفة اختلفوا حول الطريقة الفضلى للحصول على المعرفة؛ فمنهم من ردها إلى الحس وهم التجريبيون الإنجليز، نذكر منهم: جون لوك John Locke ، جون ستيوارت مل John Stuart Mill ، ودافيد هيوم David Hume ، والفلسفة الوضعية عند أوغست كونت Auguste Comte في فرنسا. ومنهم من ردها إلى استدلالات عقلية لا علاقة لها بالواقع التجريبي، منهم: ديكارت، ليبنيز Gottfried Wilhelm Leibniz ، كانط Immanuel Kant . وإذا كان العقلانيون عموماً يسلمون بأن الحس والتجربة يمداننا بقسم كبير من المعارف التي نتوفر عليها، خاصة تلك المتعلقة بالعالم الخارجي، فإنهم يعتبرونها معارف جزئية غير يقينية تحتاج في صدقها ويقينها إلى تركية العقل، أي إلى تلك المبادئ القبلية السابقة عن التجربة، أما التجريبيون فيعارضون هذه المبادئ، ويرون أن جميع المعارف التي لدينا مستقاة من الحس والتجربة، وأنه ليس ثمة في العقل إلا ما تمده به المعطيات الحسية.³

وقد رد ليبنيز على كتاب لوك «دراسة في الذهن البشري» بكتابه «دراسة جديدة في الذهن البشري» وكتب كانط كتاب «نقد العقل الخالص» بقصد إنقاذ المعرفة العلمية من النتائج المدمرة التي تترتب على

1- محمد عابد الجابري، مدخل إلى فلسفة العلوم، ص 261

2- عبد الزهرة البندر، منهج الاستقراء في الفكر الإسلامي أصوله وتطوره، دار الحكمة للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، 1992، ص37

3- ينظر: محمد عابد الجابري، مدخل إلى فلسفة العلوم، ص 121

انتقادات هيوم.¹ كما رفض جون لوك "بقطع أي ادعاء بوجود أفكار مفطورة في العقل البشري ترتكز عليها المذاهب العقلية المقابلة للتجربة. وأكد أن العقل يولد صفحة بيضاء ثم تخطها المعطيات الحسية والتجربة."² وتقتصر تجربيته على أن جميع التصورات ومن ضمنها الرياضيات والمنطق تأتي إلى ذهننا من خلال التجربة، كما عد الاستقراء أداة مفيدة لكل معرفة تجريبية.³

وكان هيوم ذو نزعة حسية، على الرغم من أنها تنتهي إلى الشك، وذهب في كتاب «بحث في الطبيعة الإنسانية» إلى القول أن: «كل إدراكات العقل الإنساني ترجع إلى حسين متمايزين اسمهما الانطباعات Impressions والأفكار Ideas» والانطباعات هي وحدها الأصلية، أما الأفكار «فما هي إلا نسخ عن انطباعاتنا» أي أن الأفكار هي مجرد انعكاسات باهتة للإحساسات على مرآة أفكارنا، لهذا فإن الانطباعات أقوى من الأفكار وأشد تأثيرا وحيوية. ويخلص هيوم إلى التأكيد على أن كل أفكارنا صادرة عن التجربة، وأنه ليس لدينا أفكار فطرية كما ذهب إليه ديكارت.⁴

ويعد جون ستيورات مل من التجريبيين المتطرفين وهو صاحب كتاب «نسق المنطق»، فقد بلغ إيمانه بالاستقراء أن عده الطريق الوحيد الذي لا طريق سواه، ليس فقط للمعرفة العلمية، وإنما لكل معرفة صحيحة أو حقيقية، فكل محتويات الذهن مجرد تعميمات استقرائية، دون استثناء، حتى القوانين الرياضية وقوانين الفكر الصورية. فلم يكن الاستقراء بالنسبة له منهج علم فحسب، بل أيضا منطق الحقيقة.⁵

1- ينظر : هانز ريشنباخ، نشأة الفلسفة العلمية، ترجمة فؤاد زكريا، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، ط1، القاهرة، 1968، ص101

2- يمني طريف الخولي، فلسفة العلم في القرن العشرين، ص 119

3- ينظر : هانز ريشنباخ، نشأة الفلسفة العلمية، ص84

4- ينظر: عبد الرحمان بدوي، موسوعة الفلسفة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت، 1984، ص 615، 614.

5- ينظر: يمني طريف الخولي، فلسفة العلم في القرن العشرين، ص 138

من جهة أخرى وجد الجانب العقلي للعلم الحديث أقوى تعبير عنه في فلسفة ليبينز، فنجاح المناهج الرياضية في وصف الطبيعة قد جعله يعتقد أنه من الممكن رد كل علم إلى الرياضة، وجذبه فكرة الحتمية، وفكرة أن الكون يمر بمراحله كأنه ساعة مآتة.¹

والمفارقة أن هذا الانقسام كان بين المنهجين (تجريبي استقرائي/رياضي استنتاجي) ولم يكن بين العلمين (الفيزياء/الرياضيات) فقد ظلت الرياضيات لغة الفيزياء رغم تجريبيتها، وظلت الفيزياء مجال اختبار قوانين الرياضيات رغم عقلانيتها.

والرياضيات نفسها رغم كل ما هو مؤكد عن عقلانيتها واعتمادها الكلي على الاستدلالات البعيدة عن الواقع الحسي إنما أصبحت علما عقليا بالمعنى الذي نفهمه الآن عند اليونانيين.² فقد كانت أول نشأتها تجريبية وبنوعية وأيضاً، مثلما يشرح عبد الرحمان بدوي؛ "قالهندسة نشأت لدى البابليين تجريبية، بمعنى أنها قامت على تجارب جزئية وملاحظات لأحوال خاصة عمم مدلولها؛ فقد شاهد البابليون بالملاحظة أن ضلع المسدس المنتظم يساوي الشعاع؛ والمساحون في طيبة قد لاحظوا أن المثلث الذي تكون نسب أضلاعه 3: 4: 5 هو مثلث قائم الزاوية. ومن هذه الملاحظات أقام الرياضيون اليونانيون الهندسة النظرية."³ ولم يكن غرض الرياضيات آنذاك علمياً وإنما عملياً لتحقيق منفعة خاصة" فالحساب كان يطلب ليستعان به في تداول السلع؛ والهندسة كان الغرض منها إيجاد وسيلة لمساحة الأراضي؛ والفلك كان ينشد لبيان الاتجاهات وقياس الزمن.⁴

1- ينظر: هانز ريشنباخ، نشأة الفلسفة العلمية، ص 102

2- ينظر: عبد الرحمان بدوي، مناهج البحث العلمي، ص 29

3- المرجع نفسه، ص 15

4- المرجع نفسه، ص 28

ولا يخلو العصر الحديث كذلك من تجريبية الرياضيات، فـ"أيلر قد اكتشف بطريقة تجريبية أن كل عدد زوجي هو حاصل جمع عددين أوليين. وكثير من القضايا الجديدة في الرياضيات قد وصمت بناء على الملاحظة خصوصا في نظرية الأعداد.¹ وجاليليو ذاته جمع بين التجربة والقياس والصياغة الرياضية أثناء اكتشافه لقانون سقوط الأجسام.² كما أنه "لم يستطع تقدير مساحة شبه الدائري cycloïde إلا بواسطة التجربة بأن وزن قطعتين من مادة وسمك واحد فوجد أن مساحته ثلاثة أمثال مساحة الدائرة المولدة."³ وهاهو يتحدث عن أهمية الرياضيات في العلوم؛ فيقول عن الكون: «نحن لا نستطيع أن نفهمه ما لم نبدأ أولا بتعلم اللغة التي كتب بها ونستوعب رموزها. وهذا الكتاب مكتوب باللغة الرياضية، والرموز الواردة فيه هي مثلثات ودوائر وأشكال هندسية أخرى، لولاها لكان من المستحيل فهم كلمة واحدة منه، ومن دونها يهيم المرء عبثا في متاهة مظلمة."⁴

كما أن المنهج العلمي عند نيوتن "يبدأ من ملاحظة حقائق فردية، ويصل بالاستقراء إلى قانون عام، ويستنبط بالقياس على القانون العام حقائق فردية أخرى."⁵ وقانون الجاذبية الذي صاغه نيوتن في بادئ الأمر بينت الملاحظة أنه لا يتفق مع حساباته، فما كان على نيوتن إلا أن يتخلى عنه، وبعد حوالي عشرين عاما قامت بعثة فرنسية بقياسات جديدة لمحيط الكرة الأرضية، فأردك نيوتن أن الأرقام التي بنى

1- المرجع نفسه، ص 15

2- ينظر: هانز ريشنباخ، نشأة الفلسفة العلمية، ص 95

3- عبد الرحمان بدوي، مناهج البحث العلمي، ص 15

4- روبرت م أغروس، جورج ن ستانسيو، العلم من منظوره الجديد، ترجمة: كمال خلايلي، عالم المعرفة، الكويت، فبراير

1989. ص 91.

5- برتراند رسل، النظرة العلمية، ص 35

عليها اختباره لم تكن صحيحة، وأن الأرقام الأدق تتفق مع حسابه النظري. فالاستدلال الرياضي عند نيوتن لم يكن ليصبح قانونا علميا لو لم تؤكد الملاحظة الحسية.¹

والرياضيات أيضا كانت أساسا لكشوف تجريبية، فقد تبنأ عالم الرياضيات الفرنسي لوفرييه، والعالم الفلكي الإنجليزي آدامز بوجود كوكب نبتون، على أساس حسابات قانون الجاذبية، اتضح منها أن الانحرافات الملاحظة في بعض الكواكب لا بد أن تكون راجعة إلى هذا الكوكب الجديد، وقد أكد هذه الفرضية عالم الفلك الألماني جالة عندما وجه نظاره إلى المنطقة التي تحدث عنها لوفرييه، فكان اكتشاف الكوكب نبتون عام 1846.²

يتضح مما سبق أن العقل/التجربة و الاستنتاج/الاستقراء كلاهما له دور في عملية تشكل المعرفة؛ فالرياضة تعتمد على المنهج التجريبي إلى جانب اعتمادها على المنهج الرياضي؛ وأي علم من العلوم الطبيعية لا بد أن يلجأ إلى المنهج الرياضي.³ وهو الرأي الذي ذهب إليه في القرن التاسع العالم البيولوجي كلود برنار Claude Bernard صاحب كتاب «مدخل إلى دراسة علم الطب التجريبي» بقوله: «الاستقراء والاستنتاج ملك لكل العلوم على السواء، ولست أظن أنهما يؤلفان في حقيقة أمرهما صورتين للاستدلال مختلفتين اختلافا جوهريا. ذلك أن العقل الإنساني يشعر بطبيعته بوجود مبدأ تنتظم بمقتضاه الحالات الجزئية. وهو يبدأ دائما بفطرته من المبدأ الذي اكتسبه أو الذي يضعه على سبيل الفرض. غير أنه عاجز دائما عن أن يواصل استدلالاته بغير القياس المنطقي، أعني بأن ينتقل من الكلي إلى الجزئي.»⁴ ويستخلص كلود برنار هذا الأمر من كونه عالما تجريبيا، إذ يصعب التفريق بين الاستقراء

1- ينظر: هانز ريشنباخ، نشأة الفلسفة العلمية، ص 97

2- ينظر: المرجع نفسه، ص 98

3- عبد الرحمان بدوي، مناهج البحث العلمي، ص 15

4- كلود برنار، مدخل إلى دراسة الطب التجريبي، ص 47

والاستنتاج أثناء إنجاز التجارب الفعلية، يقول: " .. وحسبي أن أقول من حيث أنا مجرب إنه يبدو لي أن ليس في الإمكان عمليا أن نبرر هذا التفريق بين الاستقراء والاستنتاج أو أن نفصل بينهما فصلا واضحا صريحا. فإذا كان ذهن المجرب يسير عادة من الملاحظات الجزئية ليرجعها إلى مبادئ وقوانين أو إلى قضايا كلية، فإنه كذلك يسير بالضرورة من نفس هذه القضايا الكلية أو القوانين ليصل إلى وقائع جزئية يستنتجها منطقيا من تلك المبادئ. بيد أنه حين لا يكون يقين المبدأ مطلقا يكون الأمر دائما استنتاجا وقتيا محتاجا للإثبات التجريبي.¹ ويرى برنار أن منهج عالم الرياضيات وعالم الطبيعة كلاهما يستقرئ وينشئ الفروض ويجرب، غير أنهما يختلفان في أن المبادئ التي يصل إليها عالم الرياضيات تصبح مبادئ مطلقة، أما العالم الطبيعي فإن المبدأ الذي يصل إليه يبقى نسبيا، فينبغي عليه حينئذ أن يلتجئ إلى التجربة للبرهنة على استدلالاته.²

ويمكن القول أيضا أن الوصول إلى قانون علمي يمر على ثلاث مراحل رئيسية: "الأولى ملاحظة الحقائق ذات الدلالة، والثانية الوصول إلى فرض يفسر هذه الحقائق إن صح، والثالثة أن نستنبط من هذا الفرض بطريق القياس نتائج يمكن اختبارها بالملاحظة. فإذا تبينت صحة النتائج. قبل الفرض مؤقتا على أنه فرض صحيح، وإن كان في العادة يحتاج إلى إجراء تعديل فيه فيما بعد، نتيجة لكشف حقائق جديدة."³

لهذا نعود فنقول أن التعريف الذي وضعه محمد الجابري للمنهج التجريبي يبدو الأكثر تعبيرا عن الواقع العلمي، وهو في الوقت نفسه يجعل المنهج التجريبي أعم من المنهج الرياضي ويحتويه؛ لأنه يقوم

1- المرجع نفسه، ص 45

2 - ينظر: المرجع نفسه، ص 47

3- برتراند رسل، النظرة العلمية، ص 51

على الاستدلال العقلي من جهة والتجريب من جهة ثانية، لهذا فلا عجب أن يوحي المنهج التجريبي بأنه المنهج الوحيد للعلم.

5. المنهج في العلوم الإنسانية والآداب:

أول ما ظهر المنهج ظهر ملازماً للعلوم الطبيعية التي تدرس المادة سواء كانت جامدة أو حية، كما تعززت منذ القرن السابع عشر فكرة التجريب في الفيزياء، وفكرة الاستنتاج في الرياضيات. لهذا ظل التلازم بين مصطلحي منهج وعلم، حتى اعتبر أن المنهج لا يمكن أن يكون إلا علمياً، هذا من جهة، من جهة أخرى اعتبر أن المنهج العلمي لا يخرج عن اثنين هما: الاستقراء في العلوم التجريبية، والاستنتاج في الرياضيات. إضافة إلى اعتبار أن هذا المنهج العلمي لا يمكن أن يكون إلا في العلوم الطبيعية.

وهنا نتساءل: هل تمتلك العلوم الإنسانية مناهج؟ وهل يمكن إطلاق صفة «العلمية» على هذه المناهج؟ وهل ينبغي عليها أن تتبع المنهج نفسه؟

إن تعريف المنهج كما رأيناه سلفاً يقتضي أنه مجموع الخطوات التي ينبغي على الباحث اتباعها لكي يصل إلى الغاية التي يريدها، وهذا التعريف للمنهج يعني أن أي طريقة مفيدة توصل إلى الهدف المقصود فهي منهج. لهذا فإن العلماء والفلاسفة لم يقصروا المنهج على الاستنتاج والاستقراء، وإنما توسع ليشمل مختلف الطرق. إذ نلاحظ مثلاً أنه في كتاب عبد الرحمان بدوي قسم المناهج إلى ثلاثة، هي: المنهج الاستدلالي، المنهج التجريبي، المنهج الاستردادي (التاريخي). ومحمد قاسم في كتاب «المدخل إلى مناهج البحث العلمي» تحدث عن أنواع كثيرة للمناهج هي: المناهج العقلية الفلسفية، المنهج البديهي الاستنباطي، المنهج الاستقرائي، المنهج الوصفي، المنهج التاريخي، المنهج النفسي.¹ وهذا يقود إلى القول أن أي علم يمتلك منهجاً، وليس بالضرورة أن يكون هذا المنهج انتقالاً من الكليات إلى الجزئيات كما

1- ينظر: محمد محمد قاسم، المدخل إلى مناهج البحث العلمي، ص 57، 61

يفعل الاستنتاج، ولا انتقالا من الجزئيات إلى الكليات كما يفعل الاستقراء، وليس بالضرورة أيضا أن يكون المنهج تجريديا باستعمال الأرقام والرموز كما تفعل الرياضيات ولا تجريبيا حسيا كما تفعل الفيزياء، فهذان منهجين من مناهج البحث، ومفهوم المنهج أوسع منهما.

أما أن يكون المنهج الذي تتبعه العلوم الإنسانية منهجا علميا مشابها للعلوم الطبيعية، فبدايات الدعوة إلى هذا الطرح نجدها في الفلسفة الوضعية لأوغست كونت، مؤسس علم الاجتماع الذي قسم الحالات التي يمر بها الفكر البشري إلى ثلاثة، وهي: الحالة اللاهوتية، الحالة الميتافيزيقية، والحالة الوضعية.¹ ويعرف الوضعية بقوله: «إن الخاصية الأساسية للفلسفة الوضعية هي النظر إلى كل الظواهر على أنها خاضعة لقوانين طبيعية ثابتة، اكتشافها الدقيق وردها إلى أقل عدد ممكن هو الهدف من كل جهودنا، في الوقت الذي نعتبر فيه أن البحث عما يسمى بالعلل *causes* الأولى أو النهائية هو أمر غير مقبول وخال من كل معنى».²

كما أنه دعا إلى دراسة المجتمع بمنهج العلم الحديث، فيقتصر على تفسير الظواهر بفضل ما بينها من علاقات ثابتة لتمائلها وتعاقبها. ووضع في البداية مصلح الفيزياء الاجتماعية ثم استقر على مصطلح علم الاجتماع، فقد أراد للفيزياء الاجتماعية أن تدرس الظواهر الاجتماعية تماما كما تدرس العلوم الأخرى الظواهر الفلكية أو الفيزيائية أو الكيميائية أو البيولوجية.³ الأمر الذي دفعه إلى ترتيب خطوات المنهج في علم الاجتماع ليكون مماثلا للمنهج التجريبي، من خلال "الملاحظة والتجربة التي تقوم على منطوق المقارنة بين الظواهر والمجتمعات، وأخيرا التحليل التاريخي المنطلق من دراسة الأفكار

1- ينظر: محمد عابد الجابري، مدخل إلى فلسفة العلوم، ص 279

2- عبد الرحمان بدوي، موسوعة الفلسفة، ص 313

3- ينظر: يمني طريف الخولي، فلسفة العلم في القرن العشرين، ص 94، 95.

وتحليلها كمقدمة أساسية لفهم التطور الاجتماعي، ويجدر هنا القول بأنه رغم إشارته إلى كل هذه الركائز فإنه عد الملاحظة أهمها وأكثرها دقة، لأنها هي الأكثر اتساقا والفهم العلمي.¹

وهكذا كان الاتصال بين المنهج العلمي التجريبي وإحدى العلوم التي تدرس الإنسان والمجتمع. الأمر الذي أغرى اختصاصات أخرى كي تتخذ الطريقة العلمية منهجا لها على غرار ما فعل النقاد العلميون للأدب في القرن التاسع عشر. ومنهم هيبوليت تين صاحب ثلاثية العرق الجنس والبيئة الذي يعد من أنصار المذهب الوضعي المتطرفين، وكان يهدف إلى «دراسة الإنسان عن طريق التاريخ، والتاريخ عن طريق تاريخ الأدب، وتاريخ الأدب عن طريق دراسة كبار الأدباء» كما عبر عن ذلك إميل فاجيه، لأجل ذلك حاول تطبيق منهج العلوم الطبيعية على العلوم الإنسانية، من مبدأ النظر «إلى الإنسان على أنه حيوان من نوع أعلى، ينشئ فلسفات وقصائد على نحو شبيه بدود القز حينما يصنع الشرائق، والنحل حينما يصنع الخلايا.» مثلما يقول في كتابه «بحث في خرافات لافونتين».²

لكن حتى وإن كان المنهج العلمي هو أسمى ما وصل إليه العقل البشري، فهذا لا يعني أن تتخذ كل العلوم الأخرى كطريقة في البحث، ونجد في هذا الموضوع إشارة من كلود برنار يمكن اعتبارها برهانا على هذا الرأي، حيث يرى أن "المناهج تختلف باختلاف العلوم لأن روح هذا العالم الفيزيائي، غير روح ذلك العالم الكيميائي، وليس ثمة بالتالي منهج واحد للبحث في العلوم كلها أو في طائفة منها بأكملها."³ وهنا إشارة إلى اختلاف المناهج داخل العلوم التي تدرس المادة والتي يخيل لنا أنها تتسم بالثبات، وإذا كان الاختلاف واقعا في العلوم الطبيعية، فالأولى به أن يكون في العلوم الإنسانية.

1- عبد الباسط عبد المعطي، اتجاهات نظرية في علم الاجتماع، عالم المعرفة، الكويت، 1981، ص 62

2- ينظر : عبد الرحمان بدوي، موسوعة الفلسفة، ج 1، ص 432-435

3- عبد الرحمان بدوي، مناهج البحث العلمي، ص 9 .

كما أن المناهج ليست مختلفة فقط، بل هي ليست ثابتة أيضا، ومتغيرة، ولا بد أن تعدل على الدوام إذا ما ثبت عدم صلاحيتها، وهذا التغيير يتعين وفقا لتقدم العلم وحاجاته، حتى تستطيع أن تقي بمطالب العلم المتجددة، وإلا كانت عبثا ومصدرا للضرر، والتعديل في أدوات المنهج يحددها العالم المختص انطلاقا من مقتضيات الدراسة التي يقوم بها.¹

على هذا نصل إلى أن المناهج متباينة بين العلوم، بل قد تكون متباينة داخل العلم الواحد، ولديها قابلية للتعديل والتغيير والتطوير. وإذا ما أتينا إلى الدراسة الأدبية، سنجد أن مناهج الأدب هي الأخرى متنوعة ما بين أسلوبية، بنيوية، سيميائية، وتنوعت أكثر فيما بعد البنيوية. كما أن منهجه كان عرضة للتغيير الجزئي أو الكامل، و ذو قابلية كبيرة للتعديل والتطوير. حيث درس النص الأدبي بمناهج العلوم الإنسانية، بمنهج تاريخي، نفسي واجتماعي، بعدها تغير منهجه تغير كليا ابتداء من الشكلايين الروس، ثم عدلت وطورت آراء الشكلايين الروس والنقاد الجدد لتصل إلى صورتها البنيوية، وبعدها وقع له تغيير جزئي فيما بعد البنيوية.

فيما يتعلق بالعلمية، فقد وصلت الدراسة الأدبية إلى أقصى درجة علمية لها مع المنهج البنيوي؛ والبنيوية بشكل ما شابها الفيزياء من ناحيتين، أولهما: تخليها عن الأغراض والغايات، وثانيهما: تبنيها للاستقراء. فالفيزياء كانت ولا زالت تقدم تفسيرات سببية آلية، وترفض التفسيرات الغائية، وتبحث عن العلل من منظور القوانين الطبيعية، ليس في فيزياء نيوتن فحسب، بل حتى في النظرية النسبية وفيزياء الكم.² وهكذا تم الأمر أيضا في النقد البنيوي إذ أضحى ما يقوم به الناقد هو الكشف عن العلاقات الداخلية للنص، والبحث عن القوانين التي تتحكم به، دون اعتبار لا للكاتب ولا للمعنى ولا للغاية من وراء النص.

1- ينظر: المرجع نفسه، ص12

2- ينظر: ولتر ستيس، الدين والعقل الحديث، ص 37، 38.

من ناحية أخرى، المنهج البنيوي حاول اتباع الطريقة الاستقرائية، وذلك بصياغة القوانين انطلاقاً من وقائع جزئية؛ أي دراسة مجموعة من النصوص واستخراج القوانين منها، ومن ثم تعميم تلك القوانين على كل النصوص، ويمكن أن نضرب مثلاً بدراسة البنية السردية، التي استخرجت انطلاقاً من نصوص نوعية بفضل طائفة من النقاد على غرار: فلاديمير بروب Vladimir Propp، جيرار جينيت Gérard Genette، تودوروف Tzvetan Todorov، ورولان بارت Roland Barthes، بعدها أصبحت أشبه ما تكون بالقوانين، وكل قراءة لنص سردي تحاول تطبيق تلك القوانين عليها، كدراسة زاوية الرؤية، الزمن، الفضاء، والشخصية.

وسوف نفصل أكثر في كيفية تبني النقد الأدبي للمنهج العلمي في الفصل الأول من الدراسة.

الفصل الأول: علمية المنهج النقدي: من النقد العلمي إلى البنيوية

أولاً: النقد العلمي في القرن التاسع عشر:

1. سانت بييف

2. هيبوليت تين

3. فرديناند برونتيير

4. إميل هنكوان

ثانياً: العلمية ومناهج العلوم الإنسانية

ثالثاً: العلمية في القرن العشرين

1. الشكلانية الروسية

2. النقد الجديد

3. البنيوية

رابعاً: علمية المنهج بين البنيوية وما بعد البنيوية

كان العلم في القرن التاسع عشر قد خطا خطوات كبيرة ابتداء من جاليليو ونيوتن في القرن السابع عشر إلى داروين في القرن التاسع عشر، كما بدأ المفكرون كذلك ببلورة أولى المفاهيم التي تفصل الحياة الدينية عن الواقع، من فولتير إلى ماركس وصولاً إلى نيتشه. ضمن هذه الظروف تخطى الأدب هو الآخر عن القيود الكلاسيكية وانغمس في الطبيعة يفتش فيها عن هويته، ولم يقف الجانب النقدي من الأدب بمعزل عن هذه التغيرات بل سعى هو كذلك إلى الالتحاق بالثورة العلمية والاستفادة منها.

أولاً: النقد العلمي* في القرن التاسع عشر:

إذا أردنا البحث عن جذور علمية المنهج النقدي، فإن البدايات تعود بنا إلى أواخر القرن التاسع عشر، فلم تكن الرغبة في تأسيس قراءة علمية للنصوص الأدبية إلا ثمرة من ثمار الثورة العلمية التي شهدتها ذلك القرن؛ فكان لابد من إسباغ الطابع العلمي على كل شيء حتى على الظاهرة الأدبية، فظهر مصطلح ما يسمى بـ«النقد العلمي»؛ وهو نقد أدبي لكنه يستقي أدواته الإجرائية من العلوم وخاصة العلوم الطبيعية. من أهم النقاد الذين سعوا إلى تبني المنهج العلمي في النقد الأدبي، نجد على وجه الخصوص الثلاثي المحسوب على المنهج التاريخي، وهم: سانت بييف Sainte-Beuve، هيبوليت تين Hippolyte Taine، فرديناند برونيتيير Ferdinand Brunetiere؛ فقد مضوا ينكرون التذوق الشخصي وكل ما

* وجدنا مصطلح النقد العلمي في بعض الكتب هي:

إنريك أندرسون إمبرت، مناهج النقد الأدبي، تر: الطاهر أحمد مكي، مكتبة الآداب القاهرة، 1991. ص 47، وذلك كعنوان لمبحث.

كارلوني وفيللو، النقد الأدبي، تر: كيتي سالم، منشورات عويدات، بيروت، لبنان، 1984، ص 81، وقال عنه: «لقد سجل النقد العلمي جهداً، وهو جهد مخفق في كثير من الأحيان إلا أنه جدير بالثناء بحد ذاته.»

وقال عنه محمد منذور: «النقد العلمي: ظهر هذا النوع من النقد في أواخر القرن التاسع عشر، وذلك على أثر النهضة الكبيرة التي ظهرت في الأبحاث العلمية والطبيعية، وبخاصة في علم الحياة.» محمد منذور، في الأدب والنقد، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1988. ص 14

يتصل بالذوق وأحكامه، وأخذوا يحاولون في قوة وضع قوانين الطبيعة على كل العناصر وكل الجزئيات وكل الكائنات.¹ إن النقاد الذين تبنا النقد العلمي أرادوا له أن يكون علميا بالمعنى الحرفي، أي ليس علميا في طموح بسيط وهو تحويل النقد الأدبي من فن إلى علم موضوعي، وإنما تحويله إلى علم يشابه العلوم الطبيعية تماما.

وعليه، فإن ظهور العلمية في النقد الأدبي كان له اتصال وثيق بالحدثة؛ فقد لاحظ دارسو الأدب التطور العلمي الهائل الذي وقع في علوم كثيرة على غرار العلوم الفيزيائية والعلوم البيولوجية، فلم يكن أمامهم خيار إلا أن يسعوا هم أيضا إلى تأسيس علم للأدب، فكان التقدم الكبير الذي وجدوه في تلك العلوم الدافع الذي حفزهم لإنشاء نقد أدبي على أساسي علمي؛ فما إن نشر «تشارلز دارون» نظريته حول الارتقاء والتطور في كتاب «أصل الأنواع والاختيار الطبيعي» عام 1859 حتى شرع «هيبوليت تين» و«سانت بيف» في بلورة منهج نقدي قائم على أثر البيئة والعوامل الوراثية، حتى إن «تين» ألف كتابا على غرار كتاب داروين يحمل عنوانا مماثلا هو «أصول فرنسا المعاصرة» عام 1875.² كما يعد بروننتير أكثر النقاد تأثرا بنظرية داروين فقد «اقترض من نظرية تطور الأنواع البيولوجية مفهوم الأنواع الأدبية التي تولد وتتمو وتموت، في نطاق الكفاح من أجل البقاء».³ والأمر ذاته مع إميل زولا Émile Zola فما أن كتب كلود برنار كتابه الشهير عن الطب التجريبي عام 1865 حتى طلع إميل زولا بكتاب

1- شوقي ضيف، البحث الأدبي: طبيعته-مناهجه-أصوله-مصادره، مكتبة الدراسات الأدبية، دار المعارف، 1992. ص 85، 86.

2- ينظر: صبري حافظ، أفق الخطاب النقدي، دراسات نقدية وقراءات تطبيقية، دار الشقيقات للنشر والتوزيع، ط1، 1996، ص 19.

3- إنريك أندرسون إمبرت، مناهج النقد الأدبي، تر: الطاهر أحمد مكي، مكتبة الآداب القاهرة، 1991. ص 76

مماثل يحمل عنوان الرواية التجريبية عام 1880¹. داعيا إلى "التجربة الأدبية في القصة والمسرح، وأن الكاتب يجب أن يسلك في دراسته الفنية للمجتمع مسلك العالم في معمله، والطبيب في تجاربه، على أن تتفق تجاربه -في قصته ومسرحه- مع النتائج والنظريات التي انتهى إليها العلماء."² كما تأثر أرون بتفسيرات الطبيعيين وتفاعل مع الدعوة إلى خلط الأدب بالنشاطات العلمية.³

فكثيرا ما نصادف تلك المقارنة بين الأدب وغيره من العلوم، ألم يشبه سانت بيف النص الإبداعي بالثمرة والمؤلف بالشجرة! ألم يشبه هيوليت تين الناقد الأدبي بعالم النبات الذي يدرس شجرة البرتقال وشجرة الصنوبر! ألم يحذو بروننتير حذو دارون Charles Robert Darwin في نظريته حول الارتقاء والتطور، ويتعامل مع الأنواع الأدبية تعامل دارون مع الكائنات الحية "قرأى في ضروب الأدب المختلفة ما يشبه الأنواع في الحيوان والنبات، ورأى في تسلسلها ما يشبه التطور بالمعنى العلمي."⁴ هكذا أراد أوائل نقاد العصر الحديث للنقد أن يكون علميا على غرار العلوم الطبيعية، فاستعاروا مناهجها ومفاهيمها ومصطلحاتها وطبقوها على الأدب.

إضافة إلى استعارة المفاهيم العلمية من العلوم الأخرى، والاستعانة بمناهجها وإجراءاتها فإن أهم الخطوات التي خطاها النقد الأدبي نحو علمية المنهج تخلصه من إطلاق الأحكام وميله أكثر نحو الشرح والتفسير، وبالتالي تخليه عن الذاتية وتحليه بالموضوعية؛ فالنقد العلمي في القرن التاسع يفصل بين حقيبتين من تاريخ النقد الأدبي هما: النقد التفسيري والنقد الحكمي (القيمي)؛ إذ ظل النقد "بوجه عام - حتى «عصر سانت بيف» نقدا حكميا، ينصب على تقدير القيمة الفنية للكتاب أو المسرحية موضوع

1- ينظر: صبري حافظ، أفق الخطاب النقدي، ص 19.

2- محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، 1997. ص 313

3- ينظر: إنريك أندرسون إمبرت، مناهج النقد الأدبي، ص 75

4- محمد مندور، في الأدب والنقد، ص 80.

النقد، كان ينهض به عادة الكتاب المؤلفون كنشاط محاذ لنشاط الخلق الأدبي، ولذلك لم يكن يمس حياة المؤلفين، ولا الرابطة بين تلك الحياة وبين ما يؤلفون، بل يتناول الكتاب أو المسرحية المنقودة في ذاتهما كشيء مجرد عن كافة الملابسات الزمنية، وذلك إلى أن جاء عصر «سانت بيف» (القرن التاسع عشر)، فأخذ يظهر نوع آخر من النقد، يقوم به نقاد متخصصون، وهو النقد التفسيري، والذي يعنى بطريقة خلق الأثر الأدبي، وكيفية تكوينه، وارتباطه بحياة مؤلفه.¹ بمعنى ظهور النقد الأدبي كاختصاص علمي مستقل عن الإبداع الأدبي، يحاول تفسير الظاهرة الأدبية ويسعى إلى إيجاد أسبابها بعيدا عن دراسة نصوص معينة وإطلاق الأحكام عليها. والنقد التفسيري "وهو الذي يحرص على الشرح والإيضاح، والمساعدة على الفهم، أكثر من حرصه على الحكم وتحديد القيم."² وتطبيق المنهج العلمي بهذه الكيفية على النصوص الأدبية يعني "أولا: أن الأثر هو حدث محتمل، إنتاج الإنسان التاريخي، والنفسي، والاجتماعي، ثانيا: أن هذا الحدث يجب أن يتلقى من النقد تفسيرا، ثالثا وأخيرا أن الحكم النقدي لا يمكن أن يكون إلا حكما موضوعيا، تتخذ معاييرها من التفسير نفسه."³ وعليه، فقد رأى النقاد العلميون أن تحقيق علمية النقد لا بد أن تتأسس على الاهتمام بالتفسير لا على إطلاق الأحكام، كما أن إطلاق الحكم ينبغي أن يستند على التفسير مما يجعله حكما موضوعيا، والتفسير لا يأتي من النص في حد ذاته وإنما بالارتكاز على العوامل الخارجية التي أنتجته، والعودة إلى الظرف التاريخي والاجتماعي والنفسي للأديب.

ومن رواد النقد العلمي في القرن التاسع عشر نذكر:

1. سانت بيف Sainte-Beuve :

1 - المرجع نفسه ، ص 73.

2- المرجع نفسه ، ص 74.

3- كارلوني وفيللو، النقد الأدبي، ص 46.

يعد سانت بيف من أهم نقاد العصر الحديث ف"لا يوجد ناقد في القرن التاسع عشر يتميز بالغرارة، والتنوع، والحساسية مثل سانت بيف".¹ فهو من رواد المنهج التاريخي، ومن النقاد الأوائل الذين سعوا إلى إسباغ الطابع العلمي على النشاط النقدي.

ينطلق سانت بيف من مسلمة أنه كما تكون الشجرة يكون ثمرها، حيث يقول: "ليس الأدب -أي الإنتاج الأدبي- منفصلا في نظري عن الإنسان، فباستطاعتي أن أتذوق مؤلفا أدبيا، ولكنه من الصعب أن أحكم عليه دون معرفة بالكاتب نفسه، وذلك لأنه كما تكون الشجرة يكون ثمرها، وهكذا تقودني الدراسة الأدبية إلى دراسة الإنسانية قيادة طبيعية." ² فلتذوق النص الأدبي يمكن الاكتفاء بقراءته في ذاته، أما تفسيره فيتطلب العودة إلى كاتبه، وبقدر معرفة الناقد لما يحيط بالكاتب بقدر معرفته بالنص الإبداعي؛ لهذا فقد قامت نظريته على تحليل سيرة الأدباء المعاصرين له على وجه الخصوص، في إطار ما سماه «وعاء الكاتب» فراح يستقصي مظاهر حياتهم المادية والعقلية، ويتتبع حياتهم الشخصية والعائلية وعلاقاتهم بأصدقائهم ومعرفهم وتلامذتهم، ويكشف عن أدواقهم وعاداتهم وآرائهم الشخصية.¹ أي جمع كل المعلومات التي يمكن أن تتوفر عنهم، وهذه المعلومات المحيطة بسيرة الكاتب يستغلها الناقد الأدبي في التمييز "بين الفردي الذاتي والجماعي المشترك بينه وبين من على شاكلته من أدباء بيئته وعصره، بحيث ينحى عنه كل ما يتصل بفرديته وذاتيته، حتى يوضع في مكانه الصحيح من الأسرة الأدبية الخاصة في أمته، وحتى يوصل علميا بينه وبين فصيلته الأدبية، وما الأدباء في رأيه إلا فصائل كفصائل

1 - إبراهيم حمادة، مقالات في النقد الأدبي، دار المعارف، القاهرة، 1982، ص 90

2- محمد مندور، في الأدب والنقد، ص 63.

النبات والحيوان، فصائل تتشكل حسب ما يقع عليها من مؤثرات خارجية، أو قل حسب ما تنتظم فيه من صفات وخصائص بالضبط على نحو ما تتشكل فصائل الحيوان والنبات في العلوم الطبيعية.²

وقد وصل الأمر بسانت بيف في تقصي حياة المبدعين إلى أنه "لم يترك حياة خاصة إلا هنك سترها، ولا أحداثا مما يمس حياة الكاتب الشخصية إلا قصها، كما فعل في كتابه عن «فيكتور هيجو» وتمزيقه لحياته الشخصية مما عرض «سانت بيف» إلى لوم معاصريه، واتهامهم له بالبذاءة والوقاحة وعدم الحياء.³ وحسب ما يرى بيف فإن تطبيق منهجه هذا ممكن في حال الأدب الحديث والمعاصر لتوفر الوثائق اللازمة للإحاطة بحياة المؤلفين، "وأما القدماء الذين لم تصلنا عنهم عادة إلا صور ناقصة، أو كما يقول سانت بيف نفسه «تمائيل مهشمة» فليس من السهل أن تسعفنا المعلومات اللازمة لذلك.⁴

يتبنى سانت بيف في سبيل ذلك المنهج العلمي، يقول: "إنني أحلل وأدرس البيانات دراسة علمية. أنا عالم العقول الطبيعي، إن ما أود أن أؤسسه هو التاريخ الطبيعي للأدب."⁵ غير أن سانت بيف ورغم تبنيه للمبادئ العلمية في مزاولته النشاط النقدي إلا أنه أبقى في الوقت نفسه على الطابع الفني للنقد ف"لم يقل يوما إن النقد علم فحسب، وأنه من الممكن أن يزاوله كل إنسان، كما يزاول علماء النبات والحيوان أبحاثهم بل كان يقول دائما، إن النقد فن أيضا، ويجب ألا يزاوله غير الفنان. لقد قال: «إن النقد لا يمكن أن يصبح علما وضعيا، وسيبقى دائما فنا دقيقا في يد من يحاولون استخدامه، وإن يكن قد أخذ

1- ينظر: المرجع نفسه، ص 61

2- شوقي ضيف، البحث الأدبي، ص 86

3- محمد مندور، في الأدب والنقد، ص 68

4 - المرجع نفسه، ص 62.

5 - إبراهيم حمادة، مقالات في النقد الأدبي، ص 91.

يستفيد، واستفاد بالفعل من كل ما انتهى إليه العلم، أو كشف عنه التاريخ من حقائق.¹ لم يكن سانت بيف متشددا في تطبيق القواعد العلمية، فكان نقده يتصف بالمرونة في التعامل مع المؤلفات الأدبية، بحيث حاول الجمع بين ركنين متعارضين من التفكير السائد في منتصف القرن التاسع عشر هما التوجه العلمي الحديث، بما يمتلكه من موضوعية ودقة وتجريب، وبين الروح الكلاسيكية التي تتطلع إلى الكمال الأخلاقي والانفساح الخيالي والتناغم العاطفي.² لهذا يعد سانت بيف أقل تبنيا للعلمية من معاصريه و"لا يشترك إلا في القليل مع طبيعة «تين» المتطرفة، مع أن تين يعتبر -إلى حد ما- تلميذه.³ الأمر الذي شفع لسانت بيف من قبل اللاحقين، وجعله ينال الإطراء على عكس ما وقع لهيبوليت تين وفردينارد بروننتير.

2. هيبوليت تين Hippolyte Taine

إذا كان سانت بيف قد تبني المنهج العلمي لكنه عدل عنه وأبقى على الطابع الفني للنقد، فإن هيبوليت تين يعد "أكثر نقاد القرن التاسع عشر صرامة وانتظاما في تطبيق منهج العلم الطبيعي ومبادئه، وعلى دراسة التاريخ الأدبي".⁴ كما "أنه مثال متطرف للفلسفة الوضعية العلمية الفرنسية في منتصف القرن التاسع عشر".⁵ بحيث "جاهد تين ليطور نظرة علمية كاملة للأدب، وليخضع الأدب والفن لطرائق البحث

1- محمد مندور، في الأدب والنقد، ص 62

2- ينظر: إبراهيم حمادة، مقالات في النقد الأدبي، ص 93

3- المرجع نفسه، ص 92

4- المرجع نفسه، ص 93

5- المرجع نفسه، ص 94

التي وظفت العلوم الطبيعية.¹ فتين يمثل دروة التأثير بالمد العلمي الذي طغى على مجتمع القرن التاسع عشر.

ولقد قام تين بتطبيق أصول نظريته في مقدمة لمقالة كتبها عن المؤرخ الروماني ليفي (1856)، ثم نشر كتابه المشهور «تاريخ الأدب الإنجليزي» (1867/63). ووضح في مقدمة الكتاب منهجه المتعلق بثلاثية (العرق، البيئة، والعصر)، ثم ألف «فلسفة الفن» (1865) و«المثال والفن» (1867)، و«نظرية الذكاء» (1878). وتوفي قبل أن يتم كتابه «أصول فرنسا المعاصرة» (1876-1893) الذي حاول فيه أن يحلل شخصية الأمة الفرنسية، ابتداء من أواخر القرن الثامن عشر وحتى عصره.²

وتقوم نظرية تين على عناصر ثلاث هي:

1. العرق أو الجنس (Race)؛ بمعنى الخصائص الفطرية الوراثية المشتركة بين أفراد الأمة المنحدرة من جنس معين.

2. البيئة، أو المكان أو الوسط (Milieu)؛ بمعنى الفضاء الجغرافي وانعكاساته الاجتماعية في النص الأدبي.

3. الزمان أو العصر (Temps)؛ أي مجموع الظروف السياسية والثقافية والدينية التي من شأنها أن تمارس تأثيراً على النص.³

وقد أدرج تين تحت عنصر العرق العناصر الوراثية، المزاج الانفعالي، والتفاعل المتبادل بين القسمات الجسمية والسمات النفسية والدوافع الغريزية، والنزوعات الدفينة، أما البيئة فهي تعني عنده المناخ

1- صبري حافظ، أفق الخطاب النقدي، ص 98

2- ينظر: إبراهيم حمادة، مقالات في النقد الأدبي، ص 94

3- يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، جسر للنشر والتوزيع، ط3، 2015، ص 16.

الجغرافي والاجتماعي، وهي بذلك تسهم في تشكيل ذات المبدع والعمل الأدبي على حد سواء، أما العصر فإنه يتجاوز مفهوم المرحلة والفترة الزمنية ليشمل روح العصر.¹

ويوضح تين منهجه العلمي في النقد بقوله: "يقصر المنهج الحديث الذي أحرص على اتباعه على اعتبار الآثار الإنسانية بنوع خاص كوقائع ونتائج، يجب أن تحدد سماتها وتبحث أسبابها، لا أكثر. إن العلم حسب هذا المفهوم، لا يدين ولا يسامح: إنه يعاين ويشرح."² ومن ثم يشبه النقد الأدبي بالعلوم الطبيعية بقوله: "... إنه يفعل مثل عالم النبات الذي يدرس بنفس الاهتمام شجرة البرتقال وشجرة الصنوبر، وكذلك شجرة الغار وشجرة البتولة: إن هذا العلم هو نفسه نوع من علم النبات التطبيقي، لا على النبات، ولكن على المؤلفات الإنسانية."³

ورغم المساعي العلمية التي حاولها تين إلا أنه لم يسلم من النقد، مثلما جاء على لسان أحد الباحثين: "لقد كان تين يعتقد بأنه رجل علم وميكانيكا، وأنه يفحص الأعمال الأدبية من نفس وجهة النظر التي يجري بها الكيميائي تجاربه على المركبات الكيميائية."⁴ ويقول الباحث ذاته في موضع آخر: "وتكمن نقطة ضعف تين، في عدم مرونته عند تطبيق مبادئه: فنجده يلوذ بالصرامة الخالية من أية لمسة فكهة، عندما يشرع في إجراء عملية تحنيط المؤلفين ووضعهم في التوابيت، بما يذكرنا بتحنيط عينات الحشرات."⁵ ويقول باحث آخر: "وبالفعل فإن هيوليت تين قد نجح أكثر من غيره في تبرير وجود النقد العلمي وفي رسم مبادئه، يجب أن لا نحكم إلا باسم مقاييس موضوعية، وأن نبحت بلا كلل عن المميزات

1- ينظر: صبري حافظ، أفق الخطاب النقدي، ص 99

2- كارلوني وفيللو، النقد الأدبي، ص 48، 49.

3- المرجع نفسه، ص 49.

4- إبراهيم حمادة، مقالات في النقد الأدبي، ص 40

5- المرجع نفسه، ص 94

والأسباب ومع ذلك فإنه لم يكن إلا مثاليا مشغوبا بالتجريد، وفكرا نظريا نظاميا قليل القدرة على الملاحظة الدؤوبة الدقيقة، ولا نجد في نقده، بالرغم من الظاهر، أي إمام مجد بالسببية الاجتماعية، ولا أي مفهوم جدي عن السببية النفسية.¹ ومثلما يقرر سانت بيف أستاذه: "...فإن شيئا آخر قد ظل بعيدا عن قبضته وكأنه ينساب من بين أنامله، وهذا الشيء هو أكثر أجزاء الفرد حياة، هو ذلك العنصر الذي يجعل عشرين رجلا أو مائة أو ألفا -خاضعين فيما يظهر لنفس الملابس الداخلية- يتميزون فيما بينهم كوحدات مستقلة، ويعطي واحدا من بين الجميع امتيازا أصيلا. بل إنه قد عجز عن أن يمسك بشرة العبقرية ذاتها في معدنها الأصيل، ولم يستطع -طبعًا- لها تحليلا."² وكذلك مثلما يوضح شوقي ضيف: "على نحو ما يحلل الكيميائيون معدنا من المعادين إلى عناصره تحليلا يصدق عليه دائما، أو قل على نحو تحليل الماء إلى أوكسجين وإيدروجين بنسب معينة تصدق على كل ماء في الطبيعة يحل «تين» كل أدب نافذا أو قل صادرا في تحليله عن قوانينه الحتمية الثلاثة التي تتعد بها نماذج كل أدب على نحو ما تتعد حبات الندى في درجة معينة من درجات البرودة."³

إن نقطة الضعف في نظرية تين هو أنه طبقها بصرامة على المؤلفين دون ترك مجال للتميز الفردي، فجعلهم يخضعون لثلاثيته بطريقة حتمية، فكان لجعل البيئة والظروف الخارجية التي تحدد نوعية الإبداع ومستواه، ما يغفل أن هذه البيئة كثيرا ما يتعايش فيها مبدعون، فينبغ أحدهم وينتج أعمالا غاية في القوة والجمال، ويظل آخرون غير قادرين على هذا الإنتاج، وكلهم خضعوا لنفس المؤثرات الخارجية، الأمر الذي يتطلب إفصاح مكان للعنصر الفردي وأهمية لموهبة الفردية في الإبداع الأدبي.⁴

1- كارلوني وفيللو، النقد الأدبي، ص 49

2- محمد مندور، في الأدب والنقد، ص 60

3- شوقي ضيف، البحث الأدبي، ص 92

4- صلاح فضل مناهج النقد المعاصر، ميريث للنشر والمعلومات، القاهرة، ط1، 2002، ص 35، 36

فيكون تين إذن قد أخضع الكاتب والكتاب لقوانين فيزيائية، من مبدأ نفس الأسباب تؤدي إلى نفس النتيجة، غاضا الطرف عن أن الاشتراك في العوامل الخارجية لا يعني بالضرورة تكوين المبدع نفسه، وخير مثال على ذلك هو سانت بيف أستاذه الذي فشل في أن يكون مبدعا على غرار معاصريه الذين يشترك معهم في العوامل الثلاثة، الأمر الذي دفعه ليتحول إلى النقد. كما أن نظرية تين تنفي حقيقة أنه في كل عصر يتفرد مجموعة من الكتاب ويأتون بالجديد متحدين الظروف الاجتماعية التي أنتجتهم، ومخالفين الأدب المتداول في عصرهم، وهذا الخروج عن تقاليد العصر هو الذي يمنح الكاتب التميز ويمنح الأدب التجدد ومن ثم التطور.

3. فرديناند برونيتير Ferdinand Brunetiere :

استمر فرديناند برونيتير في تأصيل التوجه العلمي بعد سانت بيف وهيوليت تين، فلم يكن "مقصور الاطلاع على الأدب بل كان أستاذا ذا ثقافة عامة لا حدود لها، فإلى جانب الأدب كان دائم القراءة للعلوم الفلسفية والاجتماعية المختلفة، ولذلك لم يتناول الأدب بالنقد كأديب فحسب، بل كمفكر وفيلسوف أيضا".¹

والقاعدة العلمية التي أسس عليها دراساته النقدية هي نظرية التطور لدارون، فقد "أنفق جهودا معتبرة في تطبيقها على الأدب، متمثلا الأنواع الأدبية كائنات عضوية متطورة، فكما تطور القرد إلى إنسان، تطور الأدب كذلك من فن إلى آخر، وقد ألف كتابه (تطور الأنواع الأدبية) سنة 1890، على غرار كتاب (أصل الأنواع) لداروين؛ حيث رأى أن الآداب تنقسم إلى فصائل أدبية مثلها مثل الكائنات الحية، وأنها تنمو وتتكاثر متطورة من البساطة إلى التركيب في أزمنة متعاقبة حتى تصل إلى مرتبة من

1- محمد مندور، في الأدب والنقد، ص 80

النضج قد تنتهي عندها وتتلاشى وتتقرض كما انقرضت بعض الفصائل الحيوانية.¹ ويعرف نظرية التطور الخاصة بالأنواع الأدبية في قوله: "إن نظرية التطور [...] توضح كيف تولد الأنواع الأدبية، وما هي عوامل الزمان والبيئة التي أشرفت على ميلادها، وكيف تتميز تلك الأنواع وتتناين، ثم كيف تنمو وتتطور كما يتطور الكائن الحي، وكيف تأخذ صورة عضوية بأن تتحى كل ما يضر بها، وعلى العكس تهضم وتتمثل كل ما يخدمها ويغلبها ويعينها على النمو، ثم كيف تموت، وما هي عوامل الفقر والانحلال التي تسببها، وكيف يؤدي التطور إلى ميلاد نوع جديد يجمع عناصره من بقايا نوع سابق. هذا هو منهج الدراسة على أساس نظرية التطور، وذلك هو هدفها."² تظهر ملامح المنهج العلمي فيما ذهب إليه بروننتير في أنه لم يتحل بالمنهجية العلمية فحسب بل طبق مفاهيم نظرية علمية تخص الكائن الحي على نص لغوي، وهذا ما شاع عند باقي النقاد العلميين في القرن التاسع عشر، الذي تعاملوا مع النص الإبداعي تعامل عالم الطبيعة مع الكائنات الحية، فلم يكتفوا بتبني الموضوعية العلمية بل استعاروا أيضا المفاهيم والأدوات الإجرائية فصار النص الأدبي عندهم مادة حية.

إذن، عامل بروننتير الجنس الأدبي معاملة الكائن الحي، بحيث يولد فينمو ثم يموت، أو حتى يتحول إلى جنس أدبي آخر، فحسب رأيه فإن "الخطابة الدينية الفرنسية في القرن السابع عشر وأوائل القرن الثامن عشر قد تحولت إلى الشعر الغنائي في الحركة الرومانسية"³ بحيث "لاحظ أن موضوعات الخطابة الدينية كانت تدور حول عظمة الإنسان وحقارته وفناء الحياة وعدم الاطمئنان إليها في مقابل الثقة بالطبيعة والسكون إليها، وهي الموضوعات التي تناولها الشاعر الرومانسي فيما بعد ممثلة في

1- يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، ص ص 16، 17

2- محمد مندور، في الأدب والنقد، ص 81

3- رينيه ويليك، تاريخ النقد الأدبي الحديث، الجزء:4، القسم:1، تر: مجاهد عبد المنعم مجاهد، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، مصر، 2000. ص 138

ملاحظته ضعف الطبيعة البشرية وبرمه بالحياة واستشعاره زوالها وولعه بالطبيعة وجلالها.¹ غير أن الفرق بين الوعظ الديني والشعر الرومانسي يكمن في أن "الوعظ قد استقى من كتب الدين [...] وقصد إلى ذلك قصداً، وأما الشعر الرومانتيكي فقد كان وليد أحداث تاريخية بعينها إذ نراه يظهر في أعقاب الثورة الفرنسية وانتهاء مجد «نابليون» بتلك الكارثة التي لم تنزل به وحده، بل نزلت بفرنسا كلها، وأحست بوقعها الشبيهة الفرنسية الناهضة... يتضح كل ذلك في شعرها المتبرم الحزين."²

لم يلق بروننتير بالا للظروف المتعلقة بالكاتب على غرار ما فعل سانت بيف مثلاً فقد "أمن بأن النقد يجب أن يركز على الأعمال نفسها، ويجب تمييز دراسة الأدب عن السيرة وعلم النفس وعلم الاجتماع والأنظمة الأخرى."³ وإذا كان سانت بيف قد أبقى على الطابع الفني للنقد، فإن بروننتير قد أبقى على أهمية الحكم على الأعمال الأدبية لكن بعد خضوعها إلى التفسير والتصنيف والمقارنة،⁴ مع ضرورة أن يكون هذا الحكم حكماً موضوعياً، يقول بروننتير: "أما عن معاصرنا الذين سأحدث عنهم فسوف ترون أيها السادة أن ذوقي الشخصي لن يكون له أي دخل في أحكامي، بل غالباً ما يحدث أن أتناول من بين الأحياء أو الموتى، وذلك ما أريد أن أعترف لكم به مرة واحدة وأؤكدته حتى لا أضطر إلى تجديد هذا الاعتراف - يحدث أن أتناول بالثناء المطلق من لا أحبهم، وأن أتناول على العكس من ذلك بالنقد الشديد

1- بسام قطوس، المدخل إلى مناهج النقد المعاصر، در الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الاسكندرية، مصر، ط 1، 2006، ص 44

2- محمد مندور، في الأدب والنقد، ص 83

3- رينيه ويليك، تاريخ النقد الأدبي الحديث، ص 127

4- ينظر: المرجع نفسه، ص 128

أولئك الذين أجد عندهم لذتي الخاصة.¹ وقد جاء هذا الكلام في معرض رده على النقد الانطباعي الذي تزعمه لوميتير في دعوته إلى قراءة الأدب قراءة ذاتية تذوقية دون التقيد بأطر الموضوعية.

غير أن نظرية بروننتيير هي الأخرى لم تعش طويلا، لكونها لم تخدم الأدب بقدر ما شوهدت ولادة بعض الأنواع الأدبية، حيث أثبتت الشواهد التاريخية عدم صحة أطروحاتها، مثلما هي الحال في الشعر الرومانسي.

4. إميل هنكوان:

تجدر الإشارة إلى كتاب «النقد العلمي» الصادر عام 1888م لصاحبه إميل هنكوان تلميذ «هيبوليت تين» وكتاب «النقد العلمي» يحاول أن يقيم النقد على أساس علمي يتناول العمل الفني على أنه «علامة» على عقد المؤلف أو المجتمع الذي جاء منه أو الجمهوري الذي يواجهه.²

وقد انتقد هنكوان ثلاثية هيبوليت تين (العرق، البيئة، والزمن) ورأى بأن هذه العوامل الثلاثة ليس لها تأثير حاسم في صنع الأديب، وأن تأثير البيئة في تناقص كبير في ظل نمو المجتمع الرأسمالي، وأن تين ذاته غير مقتنع بهذه النظرية، وغير مطمئن بأن شاتون بريان مثلا يدين بشيء لإقليم بريتاني ولا فلويير يدين لمنطقة نورماندي.³

من جهة أخرى فإن هنكوان دعا إلى الاهتمام بالمتلقي بدل الاهتمام بالخلفية التاريخية للمؤلف، فهو يرى أن "كل أثر فني، إن مس من ناحية الإنسان الذي أبدعه، فإنه يمس من ناحية أخرى مجموعة

1- محمد مندور، في الأدب والنقد، ص 86

2- رينيه ويليك، تاريخ النقد الأدبي الحديث، ص 195

3- ينظر: المرجع نفسه، ص 195

الناس الذي يؤثر فيهم.¹ واقترح إيجاد علم اجتماع للذوق أو رد فعل الجمهور، بحيث رأى أن العمل الأدبي: "هو التعبير عن الملكات، التعبير عن المثالي، التعبير عن العضونة الباطنية لأولئك الذي يتأثرون به."² غير أنه توفي شاباً* قبل أن يتابع أبحاثه.

انطلاقاً مما سبق:

يظهر بشكل جلي تأثير هؤلاء النقاد بالعلوم الطبيعية، فقد حاولوا بناء نقد أدبي قائم على الأسس العلمية، ويلاحظ أنه من بينهم هؤلاء الثلاثة (سانت بييف، هيبوليت تين، فرديناند بروننتير)، فإن سانت بييف قد نال الاحترام من قبل اللاحقين أكثر تين وبروننتير لأنه وفق ما بين الأدب والعلم، وتعامل مع المفاهيم العلمية بمرونة ولم يتشدد في تطبيقها، كما أن تفسير الأدب انطلاقاً من الظروف المحيطة بالكاتب بدت لهم أكثر قبولاً من جعل النص الأدبي نتيجة لتأثير العرق والبيئة والزمن بطريقة تعسفية، وأكثر قبولاً من فكرة بروننتير التي أخضعت الأنواع الأدبية لشبكة توالدية تخالف حقيقتها الفعلية.

أنفق النقاد العلميون جهوداً كبيرة في سبيل تحقيق علمية المنهج النقدي، لكن أعمالهم قوبلت بالاعتراض، فما الذي كان ينقصها؟

لقد افترض النقد العلمي أن دراسة الأدب دراسة منهجية موضوعية صحيحة ينطلق من الإحاطة بالنص من الخارج، بسيرة الكاتب وظروفه التاريخية والاجتماعية والنفسية مثلما فعل سانت بييف وهيبوليت تين، فلكي أفهم النص الأدبي فهما علمياً صحيحاً ينبغي لي أن أفهم الكاتب! فلكي يدرس بييف الثمرة

1- كارلوني وفيللو، النقد الأدبي، ص 63

2- رينيه ويليك، تاريخ النقد الأدبي الحديث، ص 196

* جاء في كتاب رينيه ويليك، تاريخ النقد الأدبي الحديث، ص 195 أنه توفي في من 28 من عمره. وجاء في كارلوني وفيللو، النقد الأدبي ص 61، أنه توفي في 30 من العمر.

(النص) قام بدراسة الشجرة (الكاتب)! ألا تتطلب المنهجية العلمية دراسة الموضوع في ذاته بدل الدوران حوله! فهم بهذا درسوا الكاتب ولم يدرسوا النص، فأطالوا البحث في القشور لكنهم لم يصلوا أبداً إلى الجوهر.

ويرى محمد مندور "إن محاولة إقحام النظريات العلمية على الأدب، أو محاولة إخضاع الأدب لهذه النظريات، لا يمكن أن يفيد الأدب بشيء جدي، ولعله يفسده، إذ لا بد أن ينتهي الأمر عندئذ بإهمال الكثير من حقائقه وتفصيله التي تتعارض مع هذه النظريات العلمية، أو لا تتضوي تحتها، وذلك فضلا عن الضغط على الحقائق والتفصيلات الأخرى، والتعسف في توجيهها وتفسيرها، واستنباط معانيها ودلالاتها."¹ ويظهر ذلك فيما طبقه بروننير في تطور الأنواع الأدبية تماشياً مع نظرية تطور الأنواع البيولوجية متناسياً أن "الأدب بطبيعته غير العلم، وقد لا تتماشى أطواره مع سنة التطور المنتظم، فالأدب هو قصة المشاعر والأحاسيس، ورواسب الشعور قد لا تتابع تطور الأحياء، وقانون التطور لا يطبق هنا بحذافيره."² كما يظهر الإجحاف في تفسير النصوص فيما ذهب إليه هيولييت تين حين جعل النصوص الأدبية نتيجة حتمية لثلاثية العرق، البيئة والزمن.

إن مطالبة الناقد الأدبي أن يكون كعالم الطبيعة وعالم النبات، يجعل عملية النقد الأدبي عملية ميكانيكية، فالنقاد - كما يقول أحد الباحثين - "هم جنانون أكثر منهم علماء نبات."³ إضافة إلى أن تشبيه الأدب بالنبات - كما فعل بيف وتين - لا يرفع من شأن الأدب بقدر ما يضعه في موقع لا يصح للمقارنة؛ فالأشجار والنباتات يحكمها التشابه أكثر من الاختلاف، على عكس الأدب الذي يميل أكثر إلى الاختلاف رغم ما توحى به وحدة المادة اللغوية من تشابه مزيف؛ فالأشجار تتشابه في المادة مثلما تتشابه

1- محمد مندور، في الأدب والنقد، ص 83

2- عبد الله خضر حمد، مناهج النقد الأدبي الحديث، دار الفجر للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2017، ص 32

3- إنريك أندرسون إمبرت، مناهج النقد الأدبي، ص 48

النصوص الإبداعية في كونها نصوص لغوية، لكن الأشجار تختلف في أشكالها وألوانها مثلما تختلف النصوص الإبداعية أيضا في دلالاتها ومعانيها وتراكيبها.

إن ما يحسب للنقاد العلميين إيمانهم بضرورة دراسة الأدب دراسة علمية أكثر من إيجادهم لوسائل علمية فعالة لتحقيق ذلك، فأهم إنجاز تركوه أنهم أسسوا لفكرة «أن تكون دراسة الأدب نشاطا علميا موضوعيا». كما أن النقد ما قبل النقد العلمي لم يكن مجالا متخصصا إذ كان يقوم به الأدباء أكثر من كونه اختصاصا مستقلا، فمنهجية العلم في القرن التاسع عشر منحت النقد الأدبي الوجود، وجعلته نشاطا يخرج من دائرة الفن ليلج مجال العلم، فكان ما قاموا به تمهيدا لطريق طويل نحو العلمية رغم أن العلمية فيما بعد اتخذت وجهها مناقضا لما جاؤوا به.

ثانيا: العلمية ومناهج العلوم الإنسانية:

في هذا المبحث سنحيل على أهم ما جاءت به مناهج العلوم الإنسانية وما قدمته للنقد الأدبي والعلمية.

بداية بالمنهج التاريخي؛ ولابد من القول أن النقد العلمي جزء من المنهج التاريخي، فالنقاد العلميون الذين ذكرناهم سابقا محسوبون على المنهج التاريخي. غير أن المنهج التاريخي استمر إلى غاية مطلع القرن العشرين مع الناقد الفرنسي لانسون، وظل مهيمنا على الدراسات النقدية إلى غاية أن أطيح به على يد رولان بارت Roland Barthes الذي دخل في معركة تاريخية مع ريمون بيكار سنة 1946 انتهت بانتصار النقد الجديد في فرنسا.¹

1- ينظر: يوسف وغليسي، النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية، إصدارات رابطة إبداع الثقافة، 2002، الجزائر، ص 21

إن المنهج التاريخي "هو منهج يتخذ من حوادث التاريخ السياسي والاجتماعي وسيلة لتفسير الأدب وتعليل ظواهره أو التاريخ الأدبي لأمة ما، ومجموع الآراء التي قيلت في أديب ما أو في فن من الفنون".¹ وبالتالي فهو يعتمد على المرجعية التاريخية، ودراسة الأدب في إطار الامتداد التاريخي والاجتماعي الذي أنتجه. "بمعنى أنه يربط النص وصاحبه بالبيئة والعصر والمجتمع، ويعنى بكشف جوانب العمل الأدبي من منظور الأحداث التاريخية والسياسية والاجتماعية المحيطة به، بل يذهب أبعد من ذلك في ربطه بالعصور التي سبقتة، فإن سنة التطور الثقافي والاجتماعي والسياسي، تجعل العصر يرث كثيرا من خصائص العصور التي سبقتة، فيتأثر بها حتما عن قصد أو عن غير قصد".² وهكذا فإن الناقد وفق المنهج التاريخي ينبغي له امتلاك ثقافة تاريخية حتى تساعده على تفسير النص الأدبي وفق الظروف التاريخية والاجتماعية والثقافية التي ولد فيها.

كما ظهر النقد الانطباعي كمعاصر للنقد العلمي، إذ انتشر ما بين 1885-1914،³ والانطباعية "منهج ذاتي حر، يسعى الناقد خلاله إلى أن ينقل للقارئ ما يشعر به اتجاه النص الأدبي، تبعا لتأثره الآني والمباشر بذلك النص، دون تدخل عقلي أو تفكير منطقي صارم، وسيلته الأساسية في هذا المسعى هي الذوق الفردي الذي يعكس تأثر الذات الناقدة بالموضوع الإبداعي".⁴ فالناقد الانطباعي يجعل من النص مسرحا لرؤاه وأحاسيسه وتطلعاته، دون الالتفات إلى مرجعية الكاتب والظروف الخارجية. والعلاقة هنا علاقة ثنائية محضة بين نص ثري بالصور الجمالية، وقارئ شغوف بالكشف عنها، وتمثل نفسه فيها،

1- يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، ص 15.

2- عبد الله خضر حمد، مناهج النقد الأدبي الحديث، ص 20

3- ينظر: كارلوني وفيللو، النقد الأدبي، ص 67

4- يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، ص 9

و" كلمة «انطباع» تعني بدقة هذا اللقاء الآني والساذج بين النص والقارئ والتبدل الذي ينتج عن ذلك في نفس القارئ.¹ ومن أشهر رواد النقد الانطباعي لوميتر، أناتول فرانس، إيميل فاجيه، أندريه جيد.

وهكذا فإن الانطباعية جاءت مناهضة لأي توجه علمي أو طموح منهجي؛ فقد عاصر رواد النقد الانطباعي النقد العلمي عند برونتيير الذي تعرض للانتقاد من طرف لوميتر وأناتول فرانس، فقد وصفه لوميتر بأنه ناقد «في منتهى الشراسة» و«قاضي فظ» أما فرانس فقد رأى بأنه «يشكل نظاما لا يدمر يدوم عشر سنوات».² فالانطباعية جاءت معارضة للعلمية، ليس العلمية فحسب، بل إنها عارضت تفسير النصوص عامة والخضوع لأي قواعد حتى وإن لم تكن قواعد علمية. فالنص حسب النقد الانطباعي يثير المتعة الجمالية وليس له غايات نفعية كما هو في النقد الاجتماعي مثلا، كما أنه لا يرتبط بالكاتب وخلفيته التاريخية والاجتماعية كما هي الحال في المنهج التاريخي، وليس الغرض من القراءة النقدية الكشف عن نفسية الكاتب مثلما جاء به المنهج النفسي. فالنقد الانطباعي قراءة حرة لا تلتزم بأي منهج ولا تخضع لأي شروط.

فيما يتعلق بالمنهج الاجتماعي فإنه له علاقة حميمة بالمنهج التاريخي "بمعنى أن المنطلق التاريخي كان هو التأسيس الطبيعي للمنطلق الاجتماعي عبر محور الزمان والمكان؛ إذ يشف المحور الزماني عن إمكانية أن يرتبط التغير النوعي للأعمال الأدبية بالتحويلات التي تحدث في الحقب التاريخية المختلفة، وعبر اختلافات المكان -أيضا- إذ إن لكل مكان زمانه وتاريخه وظروفه الخاصة."³ فالتاريخ هو تاريخ مجتمع، والمجتمع يوجد ضمن التاريخ، والمنهج التاريخي والمنهج الاجتماعي كلاهما ينحدران من أصول نظرية فلسفية واحدة هي «المادية الجدلية». ولكن وجه التمايز بينهما يكمن في احتفاء الأول

1- كارلوني وفيللو، النقد الأدبي، ص 67

2- ينظر : المرجع نفسه، ص 70

3- صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، ص 45

بالإطار التاريخي الشامل (الذي يتجاوز تفاصيل الطبقة والصراع الطبقي) للأثر الأدبي وصاحبه على السواء، فيما يحتفي الثاني بالظاهرة الأدبية في صورتها المجتمعية.¹

هذا وقد استمد النقد الاجتماعي في صورته الحديثة أسسه من التصورات الفلسفية للمادية الجدلية لهيكل Georg Wilhelm Friedrich Hegel والتي بلورها كارل ماركس Karl Marx لاحقاً في تقريره للعلاقة الجدلية بين البنية التحتية والبنية الفوقية. وحسب النقد الماركسي فإن "العمل الأدبي ليس نيزكا سقط، عرضاً، فوق الأفراد، وإنما إبداع فرد في مجتمع تحكمه عوامل كثيرة، من الاقتصادية حتى الأيديولوجية، وفي مرحلة من التطور التاريخي محددة بدقة."² فالماركسية لا ترى أن الأدب وليد مجتمع بطريقة آلية بسيطة، بل إنها تحمل الأدب قيم اجتماعية وإيديولوجية وسياسية، كما تحمله مسؤولية النهوض بهذا المجتمع، فهو "ليس مجرد انعكاس للمجتمع فحسب، وإنما يظهر مع غاياته ذاتها، ويحرك مشاعر القراء، وبهذا المعنى يسهم في تطوير المجتمع."³ لهذا فإن المنهج الاجتماعي لا يلتفت لحياة الكاتب كفرد يعبر عن أفكاره الذاتية، وإنما كفرد ضمن الجماعة ينبغي عليه أن يكتب عن انشغالاتها، ويعبر عن همومها وتطلعاتها. وعليه فإن تفسير الأدب على هذا النحو لا يعنى بحياة الأديب، بل يعنى بمضمون الأدب، لأن الأدب يكون جزءاً من البنية الاجتماعية وليس جزءاً من حياة الأديب.⁴ إذ لا يمكن الاعتماد على حياة الكاتب للحصول على معلومات تخص النص الأدبي، إذ يحدث أن تختلف الأفكار

1- يوسف وغيلسي، النقد الجزائري المعاصر من اللاتسونية إلى الألسنية، ص 19

2- إنريك أندرسون إمبرت، مناهج النقد الأدبي، ص 125

3- المرجع نفسه، ص 125

4- محمد صايل حمدان، قضايا النقد الحديث، دار الأمل للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 1991، ص 102

التي يعبر عنها الكاتب عن المكان الذي نشأ فيه أو الطبقة التي ينتمي إليها، على هذا فإن الأدب لا بد أن يفسر انطلاقاً من الوسط الاجتماعي الذي يمثله وليس من الوسط الاجتماعي للأديب.¹

وامتزجت فيما بعد التصورات الماركسية حول الأدب مع البنيوية لتظهر البنيوية التكوينية مع لوسيان غولدمان Lucien Goldmann الذي طور مفهوم رؤية العالم، فإلى العمل الأدبي يجد المحلل أو الناقد البنيوي التكويني رؤية العالم هذه لا بوصفها من إبداع الكاتب، وإنما بوصفها تكويناً معرفياً متجاوزاً لذلك الإبداع، وكلما ازدادت قدرات المبدع ازداد اقترابه من تلك الرؤية وصدق تمثيله لها، حتى وإن لم يع ذلك.² إذ يرى أن الأديب لا يعبر عن وجهة نظر شخصية، وأنه يختزن وعي الجماعة، لهذا لا يمكن معاملة العمل الأدبي بوصفه إنتاجاً فردياً، وإنما تعبير عن الضمير الجمعي والوعي الطبقي للمجتمعات. والأديب الذي يمتلك وعياً مزيفاً هو الذي يعجز عن تمثيل المجتمع ويعبر عن منظورات شخصية، وغالباً ما يسقط إنتاجه في النسيان. أما الأديب الذي يخلد فهو الذي يستطيع التعبير عن الوعي الصادق والحقيقي والممكن.³

فيما يخص علمية المنهج النقدي، نتساءل فيم تتمثل إنجازات المنهج الاجتماعي بهذا الخصوص؟ إن المنهج الاجتماعي الماركسي سعى إلى توطيد العلاقة بين الأدب والمجتمع، فهو لم يحاول تفسير الأدب وفق المعطيات العلمية، مثلما نجده عند نقاد المنهج التاريخي، وحتى دراسة الأدب ضمن التصور الاجتماعي لم تأت مشابهة لما ذهب إليه تين على سبيل المثال؛ حيث درس هذا الأخير الأدب وفق ثلاثية العرق والزمن والبيئة لكن نظمها في إطار علمي صارم وهو الأمر الذي لم يقم به المنهج

1- ينظر: كارلوني وفيللو، النقد الأدبي، ص 129

2- ميجان الرويلي، سعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت لبنان، ط3، 2002، ص 78

3- ينظر: صلاح فضل مناهج النقد المعاصر، ص ص 57، 58

الاجتماعي نو المنطلقات الماركسية. لكن عندما اتحد المنهج الاجتماعي الماركسي بالبنيوية في صورة البنيوية التكوينية مع لوسيان غولدمان، فإن جهوده اعتبرت "مظهرا من بين مظاهر تأسيس نقد سوسيولوجي ذي طابع علمي، لا طابع إيديولوجي. فرغم أن جولدمان يعتمد على جانب كبير من فكره على ماركس ولوكاتش إلا أننا نراه يحاول أن يكشف عما تنطوي عليه النظرة الماركسية من نزعة علمية مستندا في ذلك إلى الدور «الإبستمولوجي» الذي لعبته فكرة البنية في النظرة الماركسية للأدب.¹ فاستطاعت البنيوية والماركسية على يده "تقل سوسيولوجيا الأدب من الوضع الأيديولوجي إلى الوضع العلمي حتى أصبحت المادية الجدلية في تحليل الظواهر الأدبية والثقافية من النظرية العامة للعلوم.² والفضل في هذا يعود إلى الصرامة المنهجية للبنيوية، والتي لا تلج علما من العلوم إلا حولته من فكر عام إلى فكر علمي موضوعي.

وقد ولج المنهج النفسي هو الآخر عالم الأدب، إذ يعتبر العمل الأدبي حالة لاشعورية من نواتج الهو مثله من الأحلام، وعلى اعتبار أن النزعة الجنسية هي التي تحرك اللاشعور فقد اعتبر العمل الأدبي صدى لهذه النزعة ورموزا لرغبات جنسية مكبوتة في اللاشعور.³ ويحلل المنهج النفسي الظاهرة الأدبية بالتركيز على نفسية الكاتب، كما يربط بين إنتاجه وبين تاريخه الشخصي، وخاصة طفولته التي تمتلك بالغ التأثير في توجيه سلوكه المستقبلي، وتعد الجذر الأساسي لإبداعه.⁴ كما ينظر إلى هذا الكاتب على

1- سمير حجازي، النقد الأدبي المعاصر، قضايا واتجاهاته، دار الآفاق العربية، مصر، ط1، 2001، ص 76

2- سمير حجازي، النقد الأدبي المعاصر، ص 77

3- ينظر: محمد صايل حمدان، قضايا النقد الحديث، ص 98

4- ينظر: صلاح فضل مناهج النقد المعاصر، ص 69

أنه شخص مصاب بالعصاب، والعمل الأدبي بناء رمزي مقبول اجتماعيا لرغبة مكبوتة غير مقبولة، إضافة إلى أنه يعامل الشخصيات الورقية وكأنها أشخاص حقيقيون.¹

إن الأدب بالنسبة لعلم النفس وسيلة لتحقيق غاياته النفسية وإعطاء مصداقية لأطروحاته، ففرويد كان وظل عالم نفس وليس ناقدا أدبيا، غير أن النماذج الأدبية التي وظفها في نظرياته أغرت نقاد الأدب في توسعتها وتطبيقها على نصوص جديدة، وبهذا تحول علم النفس إلى منهج نقدي، وأصبح النص الأدبي اللغوي مرجعية للحكم على الحالة النفسية للكاتب وما يعانيه من عقد. وهكذا فإن المدخل النفسي في قراءة النصوص الأدبية لم تكن له أهداف علمية ولا حتى أهداف أدبية، فهو يعامل النصوص الأدبية وكأنها مرآة عاكسة للوعي الكاتب، فجل ما يريده هو أن يكشف عن مجموعة من التصورات النفسية الموجودة داخل النصوص الأدبية ويتخذها وسيلة للبرهنة على عقد نفسية تخص أصحابها.

ختاما لما قيل حول العلمية في القرن التاسع عشر وعلمية مناهج العلوم الإنسانية نقول أن

النقد الأدبي مدين للقرن التاسع عشر بما امتلكه هذا الأخير من انتصار للمنهجية العلمية، فالنظرية النقدية لم تتطور وتتشعب لولا إيمان أوائل النقاد بضرورة الخروج بالنقد الأدبي من مغاليق الدراسة الذاتية الانطباعية، فالمنهجية العلمية قد منحت النقد الاستقلالية. غير أن ما يؤخذ على علمية القرن التاسع عشر هو أنها أرادت للأدب أن يماثل العلوم الطبيعية؛ فهي لم تتقبل حقيقة أن الأدب مادة لغوية، وأرادت تطبيق مناهج المادة الحية عليه، وهو الأمر الذي لم يسمح بنجاح مساعيهم، لأنه لا يمكن بحال من الأحوال معاملة النصوص اللغوية معاملة الكائنات الحية.

1- ينظر: يوسف وغلبيسي، مناهج النقد الأدبي، ص ص 22، 23

كما أن المناهج السياقية وقعت في فخ ما يسمى بخارج النص، فالمنهج التاريخي ركز على الطرف التاريخي، أما المنهج النفسي فقد رأى أن الأدب أحد نواتج اللاوعي، في حين رأى المنهج الاجتماعي أنه تعبير واع، بل يجب عليه أن يكون واعيا جدا، وأن يستغل في تحقيق النهضة الاجتماعية وأن يعبر عن تطلعات الطبقات المقهورة، أما المنهج الانطباعي فقد سعى إلى نسف كل الجهود التنظيرية، ورأى في الأدب فرصة للتأمل الذاتي. على كل حال؛ فإن المناهج السياقية فشلت في تقديم نظرية نقدية مقنعة، فانصب كل اهتمامها على ما يحيط بالنص من الخارج بغية فهمه من الداخل، وهو الأمر الذي تداركته المناهج النسانية فيما بعد حين قررت أن النصوص يجب أن تقرأ في ذاتها ولذاتها.

ثالثا: العلمية في القرن العشرين:

كان القرن العشرين مكملا للقرن التاسع عشر علميا وفكريا، غير أنه تميز بظهور أولى الآثار السلبية للعلم، هذا الإله الجديد الذي وثقت فيه الإنسانية في سبيلها إلى الخلاص منذ ما يقارب الثلاث القرون. أما النقد الأدبي فقد استمر في البحث عن سبل أخرى لبلوغ العلمية، وبعدها أدرك أن مناهج القرن التاسع عشر قد فشلت في تحقيق ذلك، غير منهج الدراسة نهائيا ليحصرها في حدود النص.

1. الشكلاية الروسية:

قامت الشكلاية في مطلع القرن العشرين بثورة نقدية تضاهي تلك الثورة اللغوية التي قام بها دوسوسير في مجال اللسانيات، فمع الشكلاية انقطعت الصلة بين الأدب وبين مناهج العلوم الإنسانية، وبدأ مصطلح المحاينة ينغرس في قلب الدراسات النقدية، فأعيد للنص اعتباره ومكانته كمركز للعملية النقدية، وبدأت الدراسة العلمية للأدب تتزين بحلة جديدة مناقضة تماما لما جادت به أقلام نقاد القرن التاسع عشر.

المستقبلين، أصحاب النظرية الشائعة، تسميات أطلقت على هذه الحركة النقدية، غير أن اسم الشكلايين أطلق عليهم من قبل خصومهم، اتهاما لهم بالعناية الفائقة بالشكل على حساب المضمون.¹ وظهرت الشكلاية في روسيا ابتداء من عام 1915م، وهي تتكون من حلقتين نقديتين هما: حلقة موسكو (1915-1920) تأسست في آذار 1915 بجامعة موسكو، بزعامة رومان جاكبسون ومن أعضائها: بيوتر بوغاتريف، غرغوري فينوكور، أوسيب بيرك، يوريس توماشفسكي.² جماعة الأوبوياز: 1916 (جمعية دراسة اللغة الشعرية) تأسست بمدينة بطرسبرغ، من أعضائها شكولوفسكي، يوريس إخبانوم، ليف جاكوبنسكي.³ واستكمالا للمنهج الشكلاي فقد تأسست فيما بعد حلقة براغ (1926-1948): أسسها فليم ماتيوس، من أعضائها هافرانيك، ترووكا، فاشيك، موكاروفسكي، رينيه ويليك، جاكبسون، نيكولاي ترويتسكوي.⁴

التنظير في المنهج الشكلاي: يرفض إخبانوم Boris Eikhenbaum في مقال بعنوان: «نظرية المنهج الشكلي» إسباغ أي طابع منهجي على النقد الشكلاي، بحيث يرى أنهم لم يهتموا بوضع منهج عام للأدب، وإنما عنوا أكثر بوضع منهج للأدب كموضوع للدراسة، فهم ينطلقون من دراسة خصائص نوعية في نصوص معينة وصولا بها إلى القوانين، وليس العكس، وهو فرض نظام جاهز على الإبداع الأدبي؛ فلم يكن يهمهم تقديم تعريفات جاهزة سهلة تقنع خصومهم، ولم يسعوا إلى بناء نظرية عامة تدعي الكمال، فقد كانوا يستخرجون القواعد الأدبية من النصوص، وتكون تلك القواعد صالحة في حدود إمكانية تطبيقها

1- ينظر: بسام قطوس، المدخل إلى مناهج النقد المعاصر، ص ص 70 71

2- ينظر: يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، ص 66

3- ينظر: المرجع نفسه، ص 67

4- ينظر: المرجع نفسه، ص 68

على نص ما، فإذا اقتضى النص تغيير النتائج غيرها، دون التمسك بها بطريقة دوغمائية، فقد تبنا الحرية في التعامل مع المفاهيم بوصفها قابلة للتجاوز، وليست حقائق مثالية.¹

تأسيس علم الأدب: أراد الشكلانيون خلق موقف علمي موضوعي من الوقائع الأدبية، كما رغبوا في تأسيس علم أدب مستقل انطلاقاً من الخصائص الجوهرية للنص الأدبي، موضوعه هو دراسة الخصائص النوعية للموضوعات باستقلال تام عن كون هذه المادة الأدبية تستطيع بواسطة بعض ملامحها أن تعطي مبرراً لاستعمالها في علوم أخرى كموضوع مساعد، فأنكروا الخلط اللامسؤول بين مناهج العلوم الإنسانية وبين الأدب؛ فرفضوا المسلمات الفلسفية والتأويلات النفسية والجمالية والنظريات الأيديولوجية. ويشبه جاكسون مؤرخي الأدب رجال الشرطة الذين لا يعتقدون المشتبه به فقط بل يصادرون كل ما في حجرته؛ فقد كان المنهج التاريخي في الأدب يأخذ من الحياة الشخصية، علم النفس، السياسة، الفلسفة، فكان يركب جمعا من الأبحاث بدل علم للأدب، متناسيا أن الموضوعات المذكورة إنما تنتمي إلى حقول علمية معينة هي: التاريخ، الفلسفة، الثقافة، علم النفس. وبينما اتجه النقد التقليدي نحو تاريخ الثقافة والحياة الاجتماعية، فإن الشكلانيين وجهوا أبحاثهم نحو اللسانيات.²

الاهتمام بالشكل: إن إطلاق اسم الشكلانية على هذه الحركة النقدية كان من قبل الخصوم لاهتمامهم بالشكل، والحقيقة أن الشكلانيين أرادوا التحرر من التلازم التقليدي بين الشكل والمضمون، واعتبار الشكل غشاء أو إناء يصب فيه المضمون، بحيث اكتسى الشكل عندهم مفهوماً جديداً، فلم يعد مجرد غشاء،

1- ينظر: مجموعة من المؤلفين، نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس، تر: إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، مؤسسة الأبحاث العربية، ط1، 1982، ص 30

2- ينظر: المرجع نفسه، ص 34، 35، 36

وإنما وحدة ديناميكية ملموسة، لها معنى في ذاتها بعيدا عن كل عنصر خارجي، وأضحى الشكل كمضمون حقيقي، بحيث يمكن تحليله كمضمون في ذاته.¹

التطور الأدبي: فيما يخص التاريخ الأدبي فإن المنهج الشكلي كانت له نظرتة الخاصة لهذه القضية، وهي نظرة تبتعد عن قواعد المنهج التاريخي الذي يهتم بالعوامل الخارجية التي تحيط بالإنتاج الأدبي: كالبينة الاجتماعية والعصر وحياة الكاتب. حيث يرى تينيانوف Yury Tynyanov أن الأدب لا يتطور في خط مستقيم، كما أن التقدم لا يكون هادئا فكل تطور أدبي هو معركة تحطيم للموجود سلفا وبناء الجديد انطلاقا من العناصر القديمة. فما يهتم النقد الشكلي هو الاهتمام بسيرورة التطور ذاته كتعاقب جدلي، وبحركية الأشكال الأدبية، وليس من منطلق أنه ظاهرة تخضع للظروف السياسية والاجتماعية.²

كما يرى شلوفسكي Viktor Shklovsky أن الأدب يتقدم في خط منقطع، فكل حقبة أدبية تتضمن مدارس متعددة وليس مدرسة أدبية واحدة، غير أن إحدى هذه المدارس تستولي على الصدارة فيقع تقنينها، وبمجرد ما يتم تقنين التقليد الأكبر حتى تشرع المستويات السفلى في إفراز أشكال جديدة. فكل مدرسة جديدة تمثل ثورة ظاهرة تشبه ظهور طبقة اجتماعية جديدة، والمدرسة التي تهزم لا تختفي لكنها تتراجع بحيث يمكنها معاودة الظهور والبروز مرة أخرى.³

والفكرة ذاتها نجدها عند رومان جاكسون الذي يربط التطور الأدبي بالعنصر المهيمن، إذ يرى أن التطور الأدبي له صلة بتغيير العنصر المهيمن من عصر لآخر، فالعناصر التي كانت ثانوية في

1- ينظر: المرجع نفسه، ص 40، 41

2- ينظر: المرجع نفسه، ص 63

3- ينظر: المرجع نفسه، ص ص 63، 64

مرحلة ما تغدو أساسية، والعناصر التي كانت مهيمنة تغدو اختيارية، فالتطور الأدبي هو تبدل في السلمية، فالأنواع الأدبية التي كانت ثانوية تصبح في المقدمة، بينما تعود الأنواع القاعدية إلى المؤخرة.¹

أي أن التطور الأدبي عند الشكلايين ليس له علاقة بالتاريخ والمجتمع، إن التطور كامن داخل النصوص الأدبية، فهم لا يبحثون عن الأسباب الخارج نصية التي تؤدي إلى ظهور نوع أو مذهب أدبي، مثلما يقول شلوفسكي: "إن العمل الأدبي يدرك في إطار علاقته بأعمال فنية أخرى، وبمساعدة الترابطات التي نقيّمها بواسطتها.. ليس المعارضة.. ولكن كل عمل فني يخلق موازيا أو معارضا لنموذج ما، إن الشكل الجديد لا يظهر ليعبر عن مضمون جديد، ولكن ليحل محل الشكل القديم، الذي يكون قد فقد صفته الجمالية."² حتى أن شلوفسكي يستشهد بقول بروننتير: "من بين كل المؤثرات التي تؤثر في تاريخ أدب ما، فإن المؤثر الأساسي هو أثر أعمال أدبية على أعمال أخرى."³ ويقول أيضاً: "لا يجب أن نعدد الأسباب بدون جدوى، ولا أن نخلط -بحجة أن الأدب هو التعبير عن المجتمع- تاريخ الأدب بتاريخ العادات: فما تاريخان اثنان."⁴ ولقد رأينا من قبل أن بروننتير لم يلق بالاً للظروف التاريخية والاجتماعية للكاتب، وإنما ركز على تطور الأنواع الأدبية فيما بينها، وقد وجد شلوفسكي في أطروحة بروننتير خير حجة لإلغاء أحقية المرجعية التاريخية. هكذا فإن المنهج الشكلي يصر على مبدأ المحاينة حتى في تفسير نشأة المذاهب الأدبية، هذه القضية التي لطالما كانت متصلة بالظروف التاريخية والاجتماعية والسياسية بطريقة قهرية.

1- ينظر: المرجع نفسه، ص 85

2- المرجع نفسه، ص 47

3- المرجع نفسه، ص 47

4- المرجع نفسه، ص 47

العنصر المهيمن، والشعرية: يحتل العنصر المهيمن مكانة خاصة في الدراسات الشكلانية، ويعرفه جاكبسون بقوله: "ويمكننا تعريف المهيمنة باعتبارها عنصرا بؤريا focal للأثر الأدبي: إنها تحكم، وتحدد وتغير العناصر الأخرى، كما أنها تضمن تلاحم البنية."¹ العنصر المهيمن ليس ثابتا إنما قد يتغير حسب العصور، ويعطي جاكبسون مثلا بالشعر التشيكي، ففي القرن الرابع عشر كان العنصر المهيمن هو القافية، ثم تحول العنصر المهيمن في النصف الثاني من القرن التاسع عشر إلى الخطاطة المقطعية، وتصبح القافية عنصرا اختياريا، أما في الشعر المعاصر فقد أضحي النبر هو العنصر المهيمن.² كما أن العنصر المهيمن لا يختص بالأدب فقط، بل يمكن اكتشافه في فن حلبة معينة، فمثلا في عصر النهضة كانت الفنون البصرية هي العنصر المهيمن، أما في الشعر الرومانسي فإن العنصر المهيمن هو الموسيقى. وفي الواقعية فكان الفن اللفظي.³

ويرتبط العنصر المهيمن بفعل التواصل اللفظي، فحسب جاكبسون فهناك ستة وظائف للغة، على النحو الآتي: المرسل: انفعالية، المرسل إليه: إيهامية، الرسالة: شعرية، السياق: مرجعية، السنن: معجمية، القناة: انتباهية.⁴ بحيث تتعلق كل وظيفة بالتركيز على عنصر معين من عناصر فعل التواصل، ففي كل علاقة من علاقات التواصل هناك وظيفة مهيمنة ووظائف ثانوية، ووجود وظيفة مهيمنة لا يعني غياب باقي الوظائف، بل إنها فقط تنزاح إلى مرتبة دنيا.

1 - مجموعة من المؤلفين، نظرية المنهج الشكلي، ص 81

2- ينظر: المرجع نفسه، ص 81

3- ينظر: المرجع نفسه، ص 82، 83.

4- ينظر: رومان جاكبسون، قضايا الشعرية، ترجمة: محمد الولي و مبارك حنون، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1988، ص ص27، 30

وفي السياق ذاته، تعود الحياة لمصطلح الشعرية كوظيفة مهيمنة على الخطاب الأدبي، هذا المصطلح الذي يرجع إلى أرسطو يصبح من أهم المصطلحات المتداولة في النقد المعاصر، ويعرف جاكبسون Roman Jakobson الوظيفة الشعرية بقوله: "إن استهداف الرسالة بوصفها رسالة والتركيز على الرسالة لحسابها الخاص هو ما يطبع الوظيفة الشعرية للغة".¹ فالتركيز على النص الأدبي (الرسالة) في حد ذاته هو ما يخلق الوظيفة الشعرية، "وليس الوظيفة الشعرية هي الوظيفة الوحيدة لفن اللغة، بل هي فقط وظيفته المهيمنة والمحددة".² ويقدم جاكبسون أمثلة عن وظائف أخرى مشاركة للوظيفة الشعرية (المهيمنة) في النص الأدبي؛ فالشعر الملحمي المركز على الغائب يحتوي على الوظيفة المرجعية، والشعر الغنائي الموجه نحو المتكلم يسمح ببروز الوظيفة الانفعالية، أما شعر ضمير المخاطب فيتصل بالوظيفة الإفهامية.³ وهكذا يغدو الأدب جمعا من الوظائف، غير أن الوظيفة الشعرية تهيمن عليها لكنها لا تلغي وجودها.

بهذا المعنى تصير الشعرية فرعا من اللسانيات يختص بدراسة الوظيفة الشعرية، كما يشرح جاكبسون: "ويمكن تحديد الشعرية باعتبارها ذلك الفرع من اللسانيات الذي يعالج الوظيفة الشعرية في علاقاتها مع الوظائف الأخرى للغة، وتهتم بها أيضا خارج الشعر حيث تعطى الأولوية لهذه الوظيفة أو تلك على حساب الوظيفة الشعرية".⁴ وهذا المصطلح سيعرف تطورا على يد تودوروف الذي سينصبه علما للأدب، كما أنه سيستمر مع جينيت الذي سيربطه بالتعالى النصي.

انطلاقا مما سبق:

1 - المرجع نفسه، ص 31

2- المرجع نفسه ، ص31

3- ينظر: المرجع نفسه، ص 32

4 - المرجع نفسه، ص 35

تبنّت روسيا بعد الثورة البلشفية عام 1917 النظام الشيوعي، الذي يستمد أسسه من أفكار ماركس، والماركسية تربط بين الأدب بالواقع بل إنها تفرض عليه ضرورة الوعي بهذا الواقع، وهو الأمر الذي يتعارض مع مبادئ الشكلانيين، التي من أهمها فصل الأدب عن أي مرجع خارجي، مما نصب لهم العداوة من طرف النظام، ف"سرعان ما خبت وانتهت في حدود 1930، تحت ضغط الرفض الرسمي الدكتاتوري لأفكارها وتوجهاتها، هذا الضغط الذي بلغ أوجه سنة 1932، تاريخ صدور مرسوم عن اللجنة المركزية للحزب الشيوعي في الاتحاد السوفياتي، يقضي بحل كل التجمعات الأدبية."¹

خلف الشكلانيون موروثاً نقدياً بالغ الأهمية، كما أسسوا لكثير من التقاليد النقدية "فقد أعادوا للنص الأدبي كثيراً من حرمة حين حرروه مما علق به من معارف وأخبار وسير ووثائق وإيديولوجيات ونوايا من خارج النص، ولقد عني هؤلاء النقاد بمجموعة من القضايا الأدبية مثل الانسجام والوحدة والأخيلة وكل ما يتصل بالتركيب اللغوي وبالخيال الشعري الخلاق وطرائق تشكل الرمز ودوره في تحديد دلالات النص من غير ذلك من قضايا تمس جوهر الظاهرة الأدبية بوصفها ظاهرة لغوية وجمالية."² والنقد الشكلاني لم ينته بتفكيك المدرسة، بل إن أطروحات الشكلانيين عاشت لتكون حجر الأساس في تأسيس المنهج النيبوي.

استمر الحلم في تأسيس علم للأدب مع الشكلانيين غير أنه كان حلماً أقرب إلى الحقيقة وأقرب إلى طبيعة النص الإبداعي؛ فالشكلانية ظهرت في مرحلة المد العلمي الذي اكتسح العالم الغربي، وطمحت إليه روسيا بعد تخلصها من الحكم القيصري، ففي ظل الانبهار الجديد بالعلم والتكنولوجيا كان

1- يوسف وجليسي، مناهج النقد الأدبي، ص68

2- بسام قطوس، المدخل إلى مناهج النقد المعاصر، ص81

العلم غايتهم، وعلمية الشعر واللغة هدفهم.¹ وهذه الرغبة في تأسيس علم للأدب عند الشكلايين لم تكن انطلاقا من تحويل العمل الأدبي إلى مادة حية، وإنما التسليم بأن هذا الأدب نص فني لغوي، ينبغي التعامل معه وفقا لذلك. لكن رغم كونه نصا لغويا فنيا، فإن ذلك لا يمنع من إمكانية دراسته دراسة علمية، وهذه الدراسة العلمية ستتطلق من رحم النص ذاته، فتكون الإجراءات التي تطبق عليه إجراءات لغوية بالدرجة الأولى.

اتخذ المنهج الشكلي من مبادئ العلم قاعدة يؤسس عليها أطروحاته النقدية، لكنه لم يستغل العلم بأدواته ومصطلحاته، وإنما استغل روح العلم، بما تتطلبه من موضوعية وتجدد وتجاوز للمعارف، مثلما يقول إخبناوم: "قلا يوجد علم جاهز، لأن العلم إنما يعيش متخطيا الأخطاء، وليس وهو يضع الحقائق."² لهذا "فقد اتخذ الشكليون من العلمية نقطة انطلاق لإنشاء علم للأدب."³ يكون موضوعه ليس الكاتب كما كان سابقا وإنما الأدبية، مثلما يقول جاكسون: "إن موضوع العلم الأدبي ليس هو الأدب وإنما «الأدبية» Littéarité أي ما يجعل من عمل ما عملا أدبيا."⁴ وهكذا فقد سعوا إلى هدفين: الأول تأسيس علم للأدب، بحيث لا يصبح الأدب شريكا ثانويا لعلم من العلوم الإنسانية، بل علما مستقلا بذاته. وثانيا: تحديد موضوع هذا العلم وهو الأدبية، وهي تلك الخصائص التي تميز الأدب عن غيره من النصوص. ولم يعد موضوع علم الأدب الكاتب بكل ما يحيل عليه من مرجعيات تاريخية ونفسية واجتماعية، وإنما إنتاج ذلك الكاتب.

1- ينظر: عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة، من البنيوية إلى التفكيك، عالم المعرفة، الكويت، 1998، ص 127

2- مجموعة من المؤلفين، نظرية المنهج الشكلي، ص 31

3- عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة، ص 122

4- مجموعة من المؤلفين، نظرية المنهج الشكلي، ص 35

إن، إن علمية المنهج النقدي ابتداء من المنهج الشكلي قد ناقضت علمية القرن التاسع عشر، وذلك من جهة:

1. أن النقد العلمي في القرن التاسع عشر، ركز على خارج النص بينما ركز المنهج الشكلي على داخل النص.

2. اهتم الشكلايون باللغة بوصفها مصدرا للمعرفة، بينما اهتم نقد القرن التاسع عشر بمنتج اللغة، بوصفه صاحب الامتياز في خلقها، هذا الامتياز سيندثر نهائيا بداية من النقد البنيوي وقضية «موت المؤلف».

3. النقد العلمي استغل الإجراءات العلمية للعلوم الطبيعية بالمعنى الحرفي، بينما استغل المنهج الشكلي روح العلم الموضوعية.

4. اهتم النقد العلمي بالتفسير أو الأخرى تفسير نشأة النصوص الأدبية، بينما اهتم النقد الشكلي بالوصف الآتي المحايث للنصوص. فقد عرفنا أن النقد ما قبل النقد العلمي كان يهتم بإطلاق الأحكام، ليتحول مع النقد العلمي في أواخر القرن التاسع عشر إلى التفسير، أما في النقد الشكلي فقد اقتصرت الدراسة على الوصف، دون الاهتمام لا بإطلاق الأحكام، ولا بتفسير نشأة النصوص، ولا حتى تفسير دلالاتها.

2. النقد الجديد:

في الوقت الذي كان فيه المنهج التاريخي يتربع على عرش النقد الفرنسي، والشكلاونية تسعى لمد جذورها داخل النقد الأوروبي، كان العالم الأنجلو أمريكي هو الآخر يؤسس لمبادئ جديدة في النقد الأدبي، ويبدو أن الآراء في النصف الأول من القرن العشرين - كانت تتجه بطريقة المصادفة إلى ضرورة قراءة النص الأدبي قراءة مستقلة عن المرجع الخارجي؛ ففي حين أصر دوسويسير على دراسة

اللغة في ذاتها ولذاتها، ذهب الشكلاونيون الروس إلى عزل النص الأدبي عن كل المؤثرات الخارجية، والأفكار ذاتها تبناها النقد الجديد في كل من إنجلترا وأميركا.

يمتد النقد الجديد بين القارتين الأوروبية والأمريكية، فقد انتشر في الولايات المتحدة الأمريكية، وبريطانيا، ومن رواده في بريطانيا: توماس ستيرنز إليوت، إفور ارمسترونغ ريتشاردز، فرانك ريموند ليفيز. وفي أمريكا: جون كرو رانسوم، ألن تيت، روبرت بين وارين، كليانث بروكس، وليام كيرتز ومزات، كينيث بيرك، ريتشارد بالمير بلاكمور.¹ والآراء النقدية لهؤلاء الباحثين تتفرع على مقولات نقدية متنوعة، لكنها تلتقي في "أن الأدب عندهم فن والأصل فيه دراسة خصائصه الفنية والجمالية، وليس تاريخا أو فلسفة أو علم نفس، وأن الأثر الفني تكمن فيه كل الخصائص الجمالية التي تعيننا على دراسته، وأن جل اهتمام الناقد يجب أن يتوجه نحو الخاصية الجمالية، وليس نحو الظواهر التاريخية أو الاجتماعية أو الخلقية."² فقد جاء النقد الجديد كرد فعل على المناهج التي كانت سائدة في القرن التاسع عشر، والتي أصرت على ربط النص بمرجعية ما سواء تاريخية أو نفسية أو اجتماعية، أو جعل الأدب مطية للتأملات الذاتية.

وبلخص ليتش خصائص النقد الجديد كما جاءت عند بروكس -في موسوعة برنستون الشعر ونظرية الشعر- في النقاط التالية:³

- النقد الجديد يفصل النقد الأدبي عن دراسة المصادر والخلفيات الاجتماعية وتاريخ الأفكار والسياسة والآثار الاجتماعية، ويركز أساسا على قراءة النص الأدبي في حد ذاته.

1- ينظر: ميجان الرويلي، سعد البازغي: دليل الناقد الأدبي، 2002. ص 313

2- بسام قطوس، المدخل إلى مناهج النقد المعاصر، ص 93

3- ينظر: فنسنت ب ليتش، النقد الأدبي الأمريكي من الثلاثينيات إلى الثمانينيات، تر: محمد يحيى، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، 2000، ص 47

- النقد الجديد يبحث في مشكلات النص الأدبي وليس عقل المؤلف ولا ردود فعل القراء.
 - يدعو النقد الجديد إلى الوحدة العضوية في الشعر بدلا من ثنائية الشكل/المضمون.
 - يركز النقد الجديد على كلمات النص في علاقتها بمجمل النص الأدبي، فكل كلمة تستمد معناها وخصائصها من موقعها في السياق الشعري.
 - يمارس النقد الجديد قراءة مدققة للأعمال الأدبية ويعنى بظلال المعاني والكلمات والأشكال الأدبية والبلاغية وأصداء المعنى في محاولة لتعيين الوحدة السياقية والمعنى في العمل الذي يدرسه.
 - يميز النقد الجديد بين الدين والأخلاق وبين الأدب.
- فيما يخص الجانب الأمريكي، فإن النقد الجديد تأسس انطلاقا من جماعة نادي الهاربين عام 1919م، في مدينة ناشفيل بولاية تنسي، وكان رانسوم محور هذه الجماعة، بينما بروكس أهم منظريها¹، وقد أصدر رانسوم كتاب «النقد الجديد» عام 1941م وقف فيه عند أعمال بعض من النقاد الإنجليز والأمريكيين، مثل: أي. إيه. ريتشاردز، وليام إمبسون، وتوماس ستيرن إليوت، وإفور وينترز، داعيا فيه إلى التركيز على النص الأدبي في حد ذاته، بدل الاهتمام بمؤثراته الخارجية.² كما ألقى سيبجاردن قبل ذلك عام 1910 محاضرة عنوانها (النقد الجديد) قائلا فيها: «كل عمل أدبي نتاج فكري تسيطر عليه

1- ميجان الرويلي، سعد البازغي: دليل الناقد الأدبي، ص 315

2- ينظر: عمار زعموش، مدرسة النقد الجديد والنقد الأدبي العربي، مجلة الآداب، قسنطينة، مج1، ع4، جوان 1997،

قوانينه الخاصة به، ولا شيء سوى الشكل.»¹ كما استعمل كروتشه قبل سبينجارن هذا الوصف (النقد الجديد) للتعبير على مبادئه النقدية.²

ورغم أن كتاب رانسوم قد صدر عام 1941، وحمل اسم المدرسة، إلا أن آراء أصحاب النقد الجديد قد نشرت من قبل في «مجلة الهاريين» ما بين 1922-1925. وفي الثلاثينات تحول اسم هذه الجماعة من الهاريين إلى الريفيين الجنوبيين ليستقر على اسم النقاد الجدد. وقد تبنى النقاد الجدد في أول نهضتهم النقدية مهمة الدفاع عن الجنوب ضد الشمال، الذي رأوا فيه تدميرا لنمط الحياة الجنوبية، وإحلال نمط الحياة الأمريكية العصرية، وهذا الأمر حفزه للربط بين بنية الشعر وأسلوب الحياة الجنوبي المهدد من طرف الحياة الأمريكية الوافدة، فجهدوا في إثبات الثقافة المتجانسة كما هي في الجنوب، والتي تبجل التراث والحياة الريفية، ورأوا أنها وحدها تستطيع تهيئة المناخ الملائم للخيال والشعر والدين؛ فعبروا عن مواقفهم في منشورات نحو: «نقد المذهب الإنساني»، و«سأخذ موقفي» عام 1930، فنصبوا العداء للماركسيين، الإنسانيين الجدد، التجار الجدد، أصحاب الجنوب الجدد، الليبراليين، الانطباعيين. وبعد 1935م تحولوا إلى التنظير والتدريس والنشر.³

وفي الجانب البريطاني اشتهر كل من إيوت T. S. Eliot وريتشاردز I. A. Richards ، هذا الأخير الذي ألف عام 1929 كتاب «النقد التطبيقي» فأخذ حاول رصد استجابة طلابه لنصوص شعرية لا يعرفونها (فقد أخفى اسم المؤلف أو تاريخ النشر أو عصره وأصلح الشواذ الهجائية حتى لا تدل على حقبة معينة) وكان يسعى إلى تحديد الإشكالات التي تبرزها القصيدة بالنسبة للقارئ: أي إشكالات التأويل

1- محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص 302

2- ينظر: عبد النبي اصطيف، كليث بروكس وقضية النقد الجديد، مجلة المعرفة، ع:275، س 23، دمشق، جانفي 1985، ص 184

3- ينظر : ميجان الرويلي، سعد البازغي: دليل الناقد الأدبي، ص ص 314، 315

في ما يخص علاقة الأسلوب بالمعنى. فوجد أن أنجح النصوص هي ما أسماه «شعر الاستقطاب/Poetry of Inclusion» المتمسم جوهريا بـ«المفارقة» فعلى ذلك بأن المفارقة تسمح للقارئ الناجح أن يصل إلى حالة من «التوازن الداخلي» أو إلى حالة «الحس المتزامن» Syntaesthesia¹.

إضافة إلى الشاعر الناقد إليوت الذي كان له بالغ التأثير على الحركة النقدية في العالم العربي، والذي عده رشاد رشدي صوت العصر²، وزعيم الحركة النقدية في العالم الغربي³، ومزود العصر الحديث بجهاز نقدي لم يشهد تاريخ الأدب في العالم له مثيلا من قبل⁴.

إن الأدب حسب ما يذهب إليه إليوت ليس تعبيرا عن المجتمع كما كان يعتقد، ورغم أن الأدب يعكس المجتمع الذي نشأ منه، إلا أنه لا يتحكم في بنيته ولا يحدد قيمته، فالذي يتحكم في الأدب هو الأدب ذاته، ووعي الأديب بأدبه وإدراكه لتقاليد الفن الذي يمارسه، على هذا فإن قيمة العمل الأدبي تتحدد ضمن مكانته في هذه التقاليد، وذلك بمعرفة مدى اتقاؤه معها، ومدى إضافته إليها، بوصف العمل الأدبي يتأثر بالماضي ويؤثر فيه في الوقت ذاته⁵. كما يوصي إليوت بضرورة مقارنة العمل الأدبي بغيره من الأعمال التي سبقتة وعاصرته، ليس لغرض المفاضلة بينها، وإنما لابد من النظر إليه بالنسبة للتقاليد الفنية التي نشأ منها لمعرفة على حقيقته⁶.

1- المرجع نفسه، ص 313

2- ينظر: رشاد رشدي، نظرية إليوت في النقد، مجلة أصوات، ع 10، إنجلترا، 1 أكتوبر 1963. ص 43

3- ينظر: المرجع نفسه، ص 48

4- ينظر: المرجع نفسه، ص 50

5- ينظر: المرجع نفسه، ص ص 44، 45

6- ينظر: المرجع نفسه، ص 50

إن، العمل الأدبي ليس تعبيراً عن المجتمع، بل إن إليوت يذهب أبعد من ذلك، بحيث يرى أنه ليس تعبيراً على الإطلاق وإنما هو خلق، والأديب لا يختلف عن غيره من الناس في المشاعر التي يحملها، وإنما يختلف عنهم في قدرته على أن يخلق من تلك المشاعر شيئاً لا يستطيع غيره أن يخلق مثله. ومن نظرية الخلق يأتي إليوت بمصطلح المعادل الموضوعي، فيرى أن الشعر ليس تعبيراً عن الشخصية وإنما هروب منها، فبقدر نضج الشاعر تكون قدرته على تحويل خبراته الشخصية إلى مادة جديدة لا أثر فيها لشخصيته، على هذا فإن العمل الأدبي الذي يخلقه الأديب لا يتكون من المشاعر التي أحسها وإنما هو المعادل الموضوعي لها، أي خلق موقف معين يقوم مقام هذه المشاعر، بحيث تثيره في النفس بمجرد إدراكها لها. فالشعر خلق لمادة جديدة ناجمة عن تجميع عدد كبير من الخبرات التي عاشها الشاعر.¹

وهكذا فإن نظرية المعادل الموضوعي توضح ثلاثة أمور:

- فيما يتعلق بالعمل الأدبي في حد ذاته: العمل الأدبي هو معادل موضوعي للعواطف وليس سرداً لها كما هي.
- فيما يخص علاقته بالكاتب: العمل الأدبي ليس تعبيراً عن الكاتب ومشاعره، وإنما تحويل لها إلى معادل موضوعي عن طريق عملية الخلق.
- فيما يتعلق بعلاقته بالقارئ: إن تأثير العمل الأدبي على القارئ يختلف عن عواطف الشاعر الشخصية، كما أن تأثيره به هو تأثير فني يختلف عن التأثير بغير الفن.²

1- ينظر: المرجع نفسه، ص ص 45، 46، 47

2- ينظر: المرجع نفسه، ص 48

كما يرى إليوت أن النقد كالعلم، وعلى الناقد أن يتخلص من ذاتيته لكي يستطيع رؤية النص الأدبي على حقيقته، وأن مهمة النقد الأدبي هي التوضيح وليس التفسير، إضافة إلى أن القراءة النقدية ينبغي لها أن تنصب على النص الأدبي في حد ذاته لا على سيرة الكاتب، فما يهم هو العمل الأدبي في حد ذاته، وليس الانطباعات التي خلفها في الناقد ولا الظروف النفسية والاجتماعية التي أدت إلى ظهوره، فهذه القضايا من اختصاص عالم النفس وعالم الاجتماع وليس الناقد الأدبي، لهذا من الواجب ألا يعير الناقد بالا للمسائل الاجتماعية والخلقية والفلسفية، وأن يعزل النص عن كل الاعتبارات الخارجية التي لا علاقة له بها.¹

شكل النقد الجديد مع الشكلانية ثورة في مجال الدراسات النقدية، ويجمع النقاد على أن المدرستين قد نشأتا دون أن تكون بينهما علاقة تأثير وتأثر. هذا ويشترك النقاد الجدد مع الشكلانيين الروس في توجيههم نحو اللغة وتركيزهم على التركيب النصي، ومهاجمتهم الدراسات الخارج نصية سواء تاريخية أو انطباعية أو غيرها، إضافة إلى تأثرهم بالمثالية الكانطية مما جعلهم مستهدفين من قبل الماركسيين سواء في روسيا أو أمريكا.²

ويختلف النقاد الجدد مع الشكلانيين الروس في النقاط التالية:

- كان النقاد الجدد ذوا اتجاه تقليدي محافظ وتوجه ديني، في حين أن الشكلانية لم تتبن أي رؤية دينية.

- اهتم النقاد الجدد بفلسفة التاريخ، والنظرة المساوية لضياح المجتمع وتفكك الإحساس، كما ناصبوا العلم العدا، ومضوا من الوصف إلى التفسير والتقييم. أما الشكلانيون فقد كرسوا أنفسهم لبناء

1- ينظر: المرجع نفسه، ص ص 49، 50

2- ينظر: فنسنت ب ليتش، النقد الأدبي الأمريكي من الثلاثينيات إلى الثمانينيات، ص 73

برنامج وضعي جديد لنظرية الشعر تقوم على الوصف وعلى الإيمان بالمنهجية العلمية تأسيساً لعلم الأدب.

- انشغل النقاد الجدد بالنقد التطبيقي وبالحكم على الأعمال المفردة، وبالبعد المعرفي للأدب، ولم يتخلوا عن المعنى، بينما اتجه الشكلانيون نحو التنظير، وتجنبوا التفسير والتقييم.

- كما أن النقاد الجدد درسوا التقاء العناصر في البناء النصي في حين اعتنى الشكلانيون بانحراف العناصر النصية عن أرضية المعايير الأدبية، والتزم النقاد الجدد بالبناء الموحد والإحساس الموحد كمعايير للكمال الشعري، بينما أهمل الشكلانيون تحديد القيم والنقد الذي يطلق الأحكام.¹

فيما يخص علاقة النقد الجديد بالعلمية، كيف كانت علاقة النقد الجديد بالتطور العلمي الهائل الذي وقع في القرن التاسع عشر والنصف الأول من القرن العشرين؟ وهل نشأ النقد الجديد رغبة في تحقيق علمية المنهج العلمي؟

إن الآراء المتنوعة للنقد الجديد تجعل من الصعب أن يوضع في بوتقة واحدة فيما يخص رأيه حول العلمية. ويرى عبد العزيز حمودة أن النقد الجديد كان امتداداً للتجريبية الغربية وتمرداً عليها، وامتداداً كذلك للرومانسية وثورة عليها، كما كان دعوة للأخذ بالمنهج العلمي ورفضاً لماديته في الوقت ذاته؛ فالنقاد الجدد عندما دعوا إلى الرجوع إلى الداخل لم يكونوا يقصدون ذات المبدع، ولا ذات المتلقي، وإنما ذات النص، وهذه الدعوة إلى الاهتمام بداخل النص تمثل محاولتهم الأخذ بالمنهج العلمي وتجريبته. كما أن المقارنة بين النقد الجديد والمذهب التجريبي تقود إلى أن القصيدة بوصفها إنتاجاً مستقلاً، ينبغي لها أن تخضع للتحليل الموضوعي من ناحية الشكل، أما المضمون فيجب أن يخضع هو الآخر لتحليل

1- ينظر: المرجع نفسه، ص 73، 74

يقوم على معرفة العمليات الذهنية، وهي العمليات التي تمكن الناقد من فهم الإجراءات الذهنية التي اتبعها الشاعر أثناء تحويله الخبرة الإنسانية إلى خبرة فنية.¹

كما أن النقاد الجدد يتفوقون مع الرومانسية والحداثيين الغربيين في موقفهم الرفض لسيطرة العلم والتطبيقات التكنولوجية.² وفي السياق ذاته يوضح ليش مستشهدا برينيه ويليك عداء النقاد الجدد الأمريكيين للعلم بقوله: "أبغض معظم النقاد الجدد الأمريكيون العلم وترعّمهم في ذلك رانسوم وتيت اللذان نظرا إلى العلم كما يقول ويليك باعتباره شرير التاريخ الذي دمر المجتمع البشري وفتت أسلوب الحياة العضوي القديم ومهد الطريق للتصنيع وجعل من الإنسان ذلك المخلوق المغترب مقتلع الجذور فاقد الإيمان بالله الذي أصبح عليه في هذا القرن. فالعلم يشجع التفكير الطوباوي وفكرة كمال الإنسان الزائفة ووهم التقدم الذي لا نهاية له."³

ويخلص عبد العزيز حمودة من هذه الحيرة في علاقة النقاد الجدد بالعلم بقوله أن مؤرخي الفكر والنقد يفسرون هذا الأمر بأن النقاد الجدد "لم يتمردوا على الفكر العلمي ومنهجه التجريبي في حد ذاتيهما، بل على التطبيقات العملية للاكتشافات العلمية، وعلى التكنولوجيا التي أرغمت إنسانية الإنسان على التراجع والانسحاب بدلا من تأكيدها وتحقيق السعادة."⁴

على هذا يمكن القول أن النقد الجديد وإن كان متشككا في نظرتة للعلم، إلا أنه امتلك وجهة نظر واضحة نحو الموضوعية، فقد استغلها في بناء نقد أدبي مستقل عن كل المؤثرات الخارجية سواء تعلقت

1- ينظر : عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة، ص ص 133، 135

2- ينظر: المرجع نفسه، ص 137

3- فنسنت ب ليتش، النقد الأدبي الأمريكي من الثلاثينيات إلى الثمانينيات، ص 48

4- عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة، ص 137

بالقارئ أو الكاتب أو المحيط، وحتى وإن لم يسمها موضوعية علمية أو ينسبها صراحة إلى العلم فإنه قد استفاد منها.

3. البنيوية:

توجت الأبحاث اللغوية والنقدية التي ظهرت مع بدايات القرن العشرين على نحو: اللسانيات، الشكلانية، والنقد الجديد بظهور البنيوية في نهاية الستينات، وهذا ما يؤكد على البنيوية "لم تنشأ من فراغ، وأنها امتداد للشكلية الروسية بقدر ما هي ثورة عليها، وتطوير للنقد الجديد بقدر ما هي رفض له. وفوق هذا وذاك فإنها النتيجة المنطقية لإنجازات العقل والتفكير العلمي والفلسفي من ناحية، وللتطورات التي حدثت في مجال الدراسات اللغوية من ناحية أخرى".¹ فقد وصل المنهج العلمي مع البنيوية إلى ذروة إنجازاته، بحيث كانت "تسعى لأن تكون منهجية شاملة توحد جميع العلوم في نظام إيماني جديد من شأنه أن يفسر علميا الظواهر الإنسانية كافة، علمية كانت أو غير علمية".²

و"كلمة بنيوية structuralisme مشتقة من كلمة بنية structure وهي دورها مشتقة من الفعل اللاتيني struere أي بنى، وهو بذلك الهيئة أو الكيفية التي يوجد الشيء عليها. أما في اللغة العربية فبنية الشيء تعني ما هو أصيل فيه وجوهري وثابت لا يتبدل بتبدل الأوضاع والكيفيات".³ ويرى جان بياجيه أن البنيوية تتكون من ثلاث خواص، هي الجملة (الكلية) والتحويلات والضبط الذاتي. "فميزة الجملة totalité تدل على أن البنية تتكون من عناصر، ولكن هذه العناصر تكون خاضعة لقوانين تميز المجموعة كمجموعة، أي أنها تضيف على الكل خصائص المجموعة المغايرة لخصائص كل عنصر من

1- المرجع نفسه، ص 179

2- ميجان الرويلي، سعد البازغي: دليل الناقد الأدبي، ص 67

3- عمر مهيبل، البنيوية في الفكر الفلسفي المعاصر، ديوان المطبوعات الجامعية، ط3، الجزائر، 2010، ص 21

العناصر؛ أما ميزة التحولات transformation فتعني أن التغيرات التي تطرأ على بنية ما لا تؤدي إلى إحداث تغيرات جوهرية في هيكلها العام ذلك أن الجملات البنيوية تتمسك بالقوانين التي تتركب منها والتي تكون قاعدتها الأساسية. في حين نجد أن ميزة الضبط الذاتي auto-réglage تعني أن البنية تكثفي بذاتها ولا تتطلب مؤثرات أو عوامل خارجية من أجل الحفاظ على هيكلها العام من التفسخ والاندثار.¹

تعود البداية إلى كتاب فرديناند دوسوسير Ferdinand de Saussure «محاضرات في اللسانيات العامة» الصادر عام 1916م، الذي أحدث انقلاباً في مجال الدراسات اللغوية خاصة والدراسات الإنسانية عامة؛ إذ كانت اللسانيات "الجسر الذي عبره الأدب إلى العلمية، بعد أن ظلت تلك العلمية تراوغ المتشيعين لعلمية الأدب والمنادين بها منذ ساد التجريب والفكر العلمي، ووصل إلى ذروته في القرن العشرين."² فقد حاول نقاد القرن التاسع عشر إضفاء الطابع العلمي على الأدب عن طريق تطبيق مبادئ المنهج التجريبي، الأمر الذي وضع "النقد والدراسات الأدبية في مأزق حقيقي، بسبب التناقض الأساسي في محاولات تطبيق المنهج التجريبي العلمي على حقيقة أدبية أو شاعرية، لا يمكن قياسها لإثبات صحتها أو كذبها عن طريق الحواس وإعمال العقل. إلى أن بزغ نجم الدراسات اللغوية، فوجد نقاد الأدب فيها وسيلة توفيقية تقضي على ذلك التناقض وتحقق علمية الأدب في نفس الوقت."³ فضل اللسانيات على علمية النقد هو أنه جعلها علمية نابعة من الداخل، من طبيعة النص اللغوية، وليس تعسفاً عليه من الخارج. فكان ما جاءت به اللسانيات من مفاهيم اللبنة التي تأسست عليها البنيوية اتفاقاً وما بعد البنيوية اختلافاً.

1- المرجع نفسه، ص 23

2- عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة، ص 107

3- المرجع نفسه، ص ص 107، 108

إن ما يميز أفكار دوسوسير أنه درس اللغة دراسة علمية، ودعا إلى الاهتمام بها في ذاتها ولذاتها، قائلاً: «الهدف الحقيقي الوحيد لعلم اللغة هو أن اللغة تدرس في حد ذاتها ومن أجل ذاتها»¹، وقد جعل اللسانيات (علم اللغة) جزءاً من علم الإشارات العام (السيمولوجيا)، هذا العلم الذي رأى دوسوسير أنه لم يظهر بعد -لكنه يمتلك الحق في الوجود- موضوعه دراسة حياة الإشارات في المجتمع، وتوضيح ماهية مقوماتها والقواعد التي تتحكم فيها.²

وفي هذا المجال، فرق دوسوسير بين اللسان واللغة والكلام، فرأى أن اللسان غير متجانس، ويشتمل على عدة جوانب كالجانب الفيزيائي والوظيفي والنفسي،³ أما اللغة فجزة منه، وتمثل جانبه الاجتماعي، وتحثل المركز الأول من بين عناصره، وهي نتاج لملكة اللسان، ومجموعة التقاليد الضرورية التي يتبناها المجتمع ليساعد أفرادها على ممارسة هذه الملكة.⁴

واللغة حسب دوسوسير نظام اجتماعي ومتجانس من الإشارات، جوهره الربط بين طرفي الإشارة اللغوية (الدال والمدلول). كما أنها تقع خارج سيطرة الفرد الذي لا يستطيع أن ينشئها أو يحورها لوحده، فاللغة تنشأ بنوع من الاتفاق يتوصل إليه أعضاء مجتمع معين.⁵

كما رأى دوسوسير أنه من بين عناصر اللسان فإن اللغة هي التي يجب أن تستأثر بالدراسة دون الكلام الذي لا يمكن دراسته لأنه فردي وغير متجانس ويختلف باختلاف المتكلمين، أما اللغة فتحثل مكانة جوهرية لبنائها المنسجم ذو الطبيعة الاجتماعية في حين يعد الكلام ثانوياً. رغم هذا فإن كل من

1- فرديناند دي سوسير، علم اللغة العام، ترجمة، يوثيل يوسف عزيز، دار آفاق عربية، بغداد، العراق، ص 253

2- ينظر: المرجع نفسه، ص 34

3- ينظر: المرجع نفسه، ص 27

4- ينظر: المرجع نفسه، ص 27

5- ينظر: المرجع نفسه، ص 33

اللغة والكلام في حاجة إلى الآخر؛ فاللغة ضرورية إذا أريد للكلام أن يكون مفهوماً، والكلام أيضاً ضروري لتثبيت أسس اللغة.¹

ودوسوسير من ناحية أخرى يعلي من قيمة الصوت على الكتابة، ويرى أن اللغة ليست هي الكتابة كما كان يعتقد، بل هي ذات تقليد شفهي ثابت ومستقل عنها. إضافة إلى أن الكتابة مضللة وتطمس المعالم الحقيقية للغة، ولطالما احتلت مكانة لا تستحقها.² هذا الأمر الذي سينقلب رأساً على عقب مع جاك ديريدا Jacques Derrida، إذ أعلى هذا الأخير من قيمة الكتابة على قيمة الصوت، وجعل لها أسبقية عليه.

ومن بين أهم المفاهيم التي جاء بها دوسوسير الإشارة اللغوية وطرفيها الدال والمدلول؛ إذ فند بذلك النظرة التي ترى في اللغة أداة لتسمية الأشياء، وأنها مجرد قائمة من الألفاظ تحيل على الشيء الذي تسميه.³ وقرر أن اللغة نظام من الإشارات، وأن الإشارة اللغوية تربط بين طرفين لا يمكن الفصل بينهما هما: الدال والمدلول، فأما الدال فهو الصورة الصوتية، ولا يقصد به الناحية المادية من الصوت، وإنما الناحية النفسية منه، أي الانطباع الذي يتركه في الحواس، ويستدل دوسوسير على ذلك بأن المرء قادر على أن يكلم نفسه دون تحريك الشفاه وإصدار صوت، وأما المدلول فهو الفكرة التي يحيل عليها الدال. والعلاقة بين الدال والمدلول علاقة اعتباطية، فليس هناك علاقة بين تعاقب أصوات الدال مع المدلول الذي يحيل عليه، إذ يمكن التعبير عن المدلول بأي ترتيب صوتي آخر، والبرهان على ذلك اختلاف اللغات.⁴

1- ينظر: المرجع نفسه، ص ص 37، 38

2- ينظر المرجع نفسه، 43، 44

3- ينظر: المرجع نفسه، ص 84

4- ينظر: فرديناند دي سوسير، علم اللغة العام، ص ص 84، 85، 86، 87

كما أن دوسوسير فرق بين الدراسة التطورية للغة والدراسة الآنية ورأى أن الجانب التاريخي التطوري يتعلق بالكلام، في حين أن اللغة يجب أن تدرس دراسة وصفية آنية.¹

إن المنهج البنيوي بحث عن البنية التي تحكم الأدب عامة وليس دراسة نصوص معينة، مثلما بحث دوسوسير عن النظام الذي يحكم اللغة عامة، وليس الإنجازات التطبيقية الفعلية للغة والتي تظهر على مستوى الكلام. ودراسة البنية الداخلية للأدب في المنهج البنيوي بغض النظر عن الظروف الخارجية شبيه بدعوة دوسوسير إلى دراسة اللغة في ذاتها ومن أجل ذاتها. ودراسة دوسوسير اللسانيات ضمن النظام السايكروني هو ذاته ما جاءت به البنيوية فيما بعد في تركيزها على الدراسة الوصفية الآنية وإقصائها للدراسة التاريخية.

إضافة إلى ثورة دوسوسير اللغوية، فإن البنيوية ظهرت للوجود بفعل مساهمة كل من الشكلانية الروسية وحلقة براغ، وإذا كانت الشكلانية الروسية قد قعدت للأدب ورسمت الخطوط الأولى لإنشاء «علم الأدب»، فإن جهودها قد تعززت مع حلقة براغ التي تعد وريثاً لها.*

تأسست حلقة براغ اللغوية في 6 أكتوبر 1926، وضمت فيليب ماتريوس مؤسساً إضافة إلى رومان جاكبسون، هفنريك، ترنكا، ريبكا، ثم تنامت لتصبح اتحاداً دولياً يضم حوالي خمسين أكاديمياً، من بينهم ماكاروفسكي، تروبيكوج، كارسفسكيج، ورينيه ويليك وغيرهم...اهتمت الحلقة باللسانيات النظرية، وتوسعت اهتماماتها لتشمل الشعرية والإثنولوجيا والأنثروبولوجيا والفلسفة والنظرية القانونية. وقد نشرت

1- ينظر: المرجع نفسه، ص ص 115، 116

*بحيث اعترف موكاروفسكي بتأثير الشكلانيين الروس على أعماله وعلى الحلقة والنقد التشيكي، أما فيليب ماتريوس فقد أشاد بإسهام الشكلانيين الروس، كما أكد على المصادر المحلية لفكر المدرسة التشيكية، كما تحدث جاكبسون عن علاقة التكافل بين الفكر التشيكي والروسي. ينظر: موسوعة كمبردج في النقد الأدبي من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، مصر، 2006، ص 61

أعمال الحلقة في ثمانية مجلدات بعنوان أعمال حلقة براغ اللغوية ما بين 1929-1939. وتعتبر أطروحات حلقة براغ اللغوية (التي أثّرت في اللقاء الدولي الأول للسلافيين المنعقد ببراغ والمنشورة أوراها في المجلد الأول من أعمال الحلقة 1929م) أول خطوة في سبيل إنشاء نظرية بنيوية في اللغة واللغة الأدبية واللغة الشعرية.¹

وفي إطار حلقة براغ نشأ مصطلح البنيوية ضمن بحث لجاكسون باللغة التشيكية عام 1929، قائلاً: "حال أن نجمل الفكر التي يهتدي بها العلم حالياً في مختلف تجلياته، لن نجد وصفا ملائماً سوى بنيوية، فالعلم المعاصر عندما يتناول وضع ظاهرة ما بالدراسة يتناوله من حيث هو كل بنيوي مكتمل وليس مجرد حشد آلي للعناصر، ذلك أن مهمته الأساسية استجلاء القوانين الداخلية لهذا النسق، والكشف عما إذا كان النسق استاتيكي أم دينامياً."²

من جهة أخرى، تعد جهود ليفي شتراوس Claude Lévi-Strauss في مجال الأنثروبولوجيا نقلة نوعية لتطبيق أفكار دوسوسير اللغوية خارج مجال اللسانيات "فقد درس ليفي شتراوس الظواهر الأنثروبولوجية كما لو أنها لغات[...]" وذلك يعني أنه درس تلك الظواهر بوصفها نظاماً: نظام القرابة، نظام الطوطمية، نظام الأساطير. وركز همه على العلاقات القائمة بين الوحدات المختلفة لكل نظام وكيف أن وظيفة ما قد يبدو أنه للوهلة الأولى هو الوحدة ذاتها تتباين مع تباين العلاقات التي تدخل بها مع سواها من الوحدات. ويبدو هذا التباين على أشده عندما نأتي إلى تفسير العناصر الرمزية في أسطورة من الأساطير لأن الكثيرين منا يميلون إلى الاعتقاد بأن الرموز كميات ثابتة تخضع حينها ورددت إلى

1- ينظر: موسوعة كمبرج في النقد الأدبي من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية، ص 62، 63

2- المرجع نفسه، ص 67

تفسير واحد. أما ليفي شترواس فيثبت العكس: إن المعنى في كل حالة يتحدد بالمكان الذي تحتله هذه الرموز ضمن شبكة العلاقات التي تتضمنها تلك الأسطورة.¹

عموماً، فإن المنهج البنوي في دراسته للنصوص الإبداعية "يغيب الخصوصية الفنية للنص الواحد في فرادته وتميزه، ويذوبها في غمرة انشغاله بالكليات."² فلا ينظر إلى العمل المنجز، وإنما يسعى لضبط البنية الكلية التي تنبثق عنها كل الأعمال المنجزة، "فالبنوية تسعى إذن إلى تأسيس مثال أو نموذج «نظام» الأدب نفسه على أنه هو المرجع الخارجي للأعمال الفردية. وما محاولتها دراسة وتحديد مبدأ البنية التي تنتظم الأعمال الأدبية عموماً (وليس العمل الفردي) والعلاقات القائمة بين مختلف فروع الحقل الأدبي، ما هذه المحاولة إلا محاولة تأسيس منهجية علمية لدراسة الأدب."³ وهي ترفض بذلك "أن تنظر خارج النص أو مجموعة النصوص التي تتناولها للبحث عن تفسير لبنيتها، فقيمة شخصية من شخصيات مسرحية ما على سبيل المثال تقدر بالطريقة التي قد يستخدمها المرء لتقدير كلمة في لغة ما، أي بمقارنتها لا بالعالم الذي يقع خارج المسرحية بل بشبكة العلاقات القائمة داخل المسرحية ذاتها، بالشخصيات الأخرى التي تضمها. والاختلافات بين الشخصيات هي الدليل على معناها الدرامي."⁴ بناء على هذا فإن النص الأدبي في المنهج البنوي "لا هو يحيل إلى العالم الخارجي الطبيعي، كما ترى نظرية المحاكاة، ولا هو عبقرية تعتمد على مؤلفها وصاحبها ويعبر عنها الأدب تعبيرا «صادقا عفويا حارا» وإنما هو مجموعة حيل لا تمت لصاحبها بصلة بل إنها تصنعه وتتحكم فيه. أما القارئ فما هو إلا بنية أو إنتاج

1- جون ستروك، النبوية وما بعدها، من ليفي شترواس إلى ديريدا، ترجمة محمد عصفور، عالم المعرفة، الكويت، 1996، ص 20

2- يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، ص 71

3- ميجان الرويلي، سعد البازغي: دليل الناقد الأدبي، ص 72

4- جون ستروك، النبوية وما بعدها، ص ص 20، 21

ثقافي مدرب على حل الشيفرات وتتبعها ورصدها.¹ وبهذا تحول الإبداع في المنهج البنيوي من موهبة يمتلكها كاتب مقدس إلى عملية إنتاج يقوم بها ولا فضل له عليها، وهو ما تجسد في مقولة موت المؤلف لرولان بارت، وتحول النقد الأدبي من دراسة حواشي النصوص إلى دراسة جوهر النصوص، ومن البحث عن الجزئيات إلى البحث عن الكلّيات، ومن النظر في أدبية نص معين، إلى تصور النسق الذي يحكم الأدبية عامة.

وكانت فرنسا المكان الذي ترسخت فيه قدم البنيوية، فقد ظهر في الستينات جدال نقدي بين رولان بارت ممثلاً للنقد الجديد (La nouvelle critique) وريمون بيكار ممثلاً للدراسات الأكاديمية. حيث نشر بارت جملة من المقالات النقدية المعاصرة في الملحق الأدبي لجريدة التايمز عام 1963، ومجلة ملاحظات معاصرة (Modern Language Notes)، وطبعت هذه المقالات عام 1964 تحت مسمى «مقالات نقدية» موضحاً أن هناك نمطين من النقد في فرنسا: نقد أكاديمي جاف ووضعي، ونقد تأويلي متعدد الألوان ومفعم بالنشاط (أطلق عليه النقد الجديد). واعترض بارت على النقد الأكاديمي الذي يدعي الموضوعية والابتعاد عن الأيديولوجيا، ومعرفته بالطبيعة الجوهرية للأدب، ورفضه لباقي التأويلات على غرار المنهج النفسي أو الماركسي. إضافة إلى رفض هذا النقد النظرة المحايدة وإصراره على تفسير الأدب في إطار الوقائع الخارجية المتصلة بالمؤلف ومحيطه.² كما ناقش في مقال «تاريخ أم أدب» ضمن كتاب «عن راسين» فشل عدد من الدراسات النقدية حول راسين من ضمنها أطروحة ريمون بيكار

1- ميجان الرويلي، سعد البازغي: دليل الناقد الأدبي، ص 74

2- ينظر: جوناثان كلر، أقنعة بارت، ترجمة، السيد إمام، سلسلة آفاق علمية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ط1، مصر،

2013، ص ص ، 74 ، 75

نفسه، مما دفع بهذا الأخير إلى الرد عليه في كتاب «نقد جديد أم دجل جديد» وهو الأمر الذي نصب بارت الناطق الرسمي باسم النقد الجديد.¹

وإذا كان بارت قد ساعد البنيوية على الانتشار، وساعدته هي على الشهرة، فإنه تخطى عن مبادئه البنيوية بعد أقول نجمها، وبارت الذي بدأ بنيويا " فإنه هو نفسه في عام 1971م رفض ونفى «مفهوم العلمية البنيوية» وكل محاولات «التنظيم» في مستهل دراسته البنيوية (s z) ²

كما يعد تيزيفيطان تودوروف Tzvetan Todorov وجيرار جينيت Gérard Genette من أهم نقاد المنهج البنيوي في شقه السردي، ولجيرار جينيت مجموعة من المؤلفات على نحو: مدخل لجامع النص Introduction à l'archi texte، أطراس Palimpsestes، عتبات Seuil، أشكال figures

ويعتبر تودوروف من أكثر النقاد التزاما بمبادئ المنهج البنيوي*. والمشروع الذي أراد غرسه ضمن الأبحاث النقدية المعاصرة هو جعل الدراسة الأدبية علمية، وتأسيس ما يسمى بـ«علم الأدب» على غرار ما طمح إليه الشكلانيون الروس من قبل. و«علم الأدب» من منظور تودوروف هو ما اصطلح عليه بـ

1- ينظر : المرجع نفسه، ص ص 76، 77، 79.

2- ميجان الرويلي، سعد البازغي: دليل الناقد الأدبي، ص 74.

*مصطلح الشعرية الذي استخدمه تودوروف يندرج ضمن إطار المنهج البنيوي ويظهر ذلك في تساؤله عن العلاقة بين البنيوية والشعرية: «إذا تناولنا هذه الكلمة [الشعرية] في معناها الواسع، فإن كل شعرية هي شعرية بنيوية، لا فقط هذه أو تلك في تنويعاتها، مادام موضوع الشعرية ليس مجموع الوقائع الاختيارية (الأعمال الأدبية) بل بنية مجردة (هي الأدب)» الشعرية، ص 27، وهذا هو المعنى الذي استخدمه تودوروف في تعريفه للشعرية رغم أنه يوضح علاقة أخرى بين الشعرية وبين البنيوية في قوله: «إما إذا عنينا بهذه اللفظة مجموعة الوقائع الاجتماعية فتصبح نتاجا لقانون ما، فإن الشعرية كما هي معروضة هنا ليس لها من البنيوية ما به تنفرد، بل إننا يمكن أن نذهب إلى أن الحدث الأدبي، وبالتالي الخطاب الذي يضطلع به (أي الشعرية) ومن حيث هما كذلك، يمثلان اعتراضا على بعض التصورات الأدبائية للغة وهي تصورات صيغت عند بدايات «البنيوية» الشعرية، ص 27 وفي النهاية لا يختار التعريف المقصود من بينهما.

«الشعرية» التي يعرفها بقوله: "الشعرية إذن مقاربة للأدب «مجردة» و«باطنية» في الآن نفسه.¹ أما موضوعها فليس العمل الأدبي بل الخطاب الأدبي الذي يمثل "تجليا لبنية محددة وعامة، ليس العمل إلا إنجازا من إنجازاتها الممكنة. ولكل ذلك فإن هذا العلم لا يعنى بالأدب الحقيقي بل بالأدب الممكن، وبعبارة أخرى بتلك الخصائص المجردة التي تصنع فرادة الحدث الأدبي، أي الأدبية."² فالشعرية كعلم للأدب لا تعنى بتحليل نصوص معينة، وإنما تسعى إلى اكتشاف البيئة الكلية التي تحكم النصوص عامة، فالشعرية هي جملة القواعد والقوانين التي تحاول الإحاطة بالأدبية داخل النصوص الإبداعية.

يقر تودوروف بأن دراسة الأدب لم تعد في يوم من الأيام علما، ولطالما نظر إلى الأدب من الخارج، مثلما هي الحال مع المنهج النفسي الذي يهتم بالبنية النفسية للمؤلف، أو المدخل الاجتماعي الماركسي الذي يتناول البنى الاجتماعية المحيطة بالأدب وصاحبه، فالأدب في كل هذه المداخل لم يدرس، وإنما اعتبر وسيلة للوصول إلى معارف أخرى بعيدة عن حقيقته. في حين أن الانتقال من الأدب إلى العلم وتأسيس (الشعرية) يستوجب دراسة الأدب من الداخل وليس من الخارج، والاهتمام ببناء نظرية أكثر من وصف أعمال أدبية فردية. والمنهج البنيوي -ممثلا للتوجه العلمي- سعى إلى تحويل الدراسة الأدبية إلى معرفة علمية، والعلمية هنا لا تعني استخدام المخابر والجرذ الأبيض أو الحواسب الآلية - مثلما يستطرد تودوروف- وإنما هي جملة متسقة من المفاهيم والمناهج التي تهدف إلى معرفة ضمنية.³

1- تيزفيتان تودوروف، الشعرية، ترجمة: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1990. ص 23

2- المرجع نفسه، ص 23

3- ينظر: تيزفيتان تودوروف، البنيوية والأدب، ترجمة، عبد النبي اصطيف، مجلة الآداب الأجنبية، سوريا، ع40، 107، 106، ص ص 1984، 107، 106

ويشرح تودوروف اختلاف الشعرية عن التأويل وعن العلوم الإنسانية في أنها "بخلاف تأويل الأعمال النوعية، لا تسعى إلى تسمية المعنى، بل إلى معرفة القوانين العامة التي تنظم ولادة كل عمل، ولكنها بخلاف هذه العلوم التي هي علم النفس وعلم الاجتماع... الخ، تبحث عن هذه القوانين داخل الأدب ذاته".¹

جاءت الشعرية كنفويض لمناهج العلوم الإنسانية، التي تعاملت مع الأدب بطريقة نفعية، فاستغلته لفائدتها دون أن تدرسه في حد ذاته، فكان الأدب بالنسبة لها وسيلة وليس غاية، والعلاقة بين الشعرية والعلوم الإنسانية حسب تودوروف هي "علاقة تنافر".² بل إن تودوروف يذهب أبعد من ذلك، إذ يخرجها من مجال الدراسات النقدية، ف"إذا لم يعتبر التحليل النفسي أو الاجتماعي لنص ما جديراً بأن يكون جزءاً من علم النفس أو علم الاجتماع، فنحن لا نرى ما يدعو إلى قبوله في صلب «علم الأدب»".³ فالأجدر بهذا النوع من الدراسات أن يكون ضمن العلم الذي يحتويه وليس ضمن النقد الأدبي. إن هذا القول يمنح النقد الأدبي استقلالية عن باقي العلوم الإنسانية، فلم يعد النقد تابعا لغيره، أو عبارة عن فتات من العلوم الإنسانية، وإنما علما مستقلا بذاته وفي غنى عن غيره، وبإمكانه بناء نظريته الخاصة دون الرجوع إلى مفاهيم خارجة عن طبيعته اللغوية، فالعلوم الوحيدة التي يمكن للنقد الأدبي أو لعلم الأدب أو الشعرية أن تأخذ عنها -مثلما يوضح تودوروف- هي تلك العلوم التي تكون "اللغة جزءاً من موضوعها".⁴

1- تيزفيتان تودوروف، الشعرية، ص 23

2- المرجع نفسه، ص 24

3- المرجع نفسه، ص 25

4- المرجع نفسه، ص 28

من جانب آخر إذا كانت الشعرية تهتم بالقوانين العامة، فإن مهمة استكشاف معاني النصوص النوعية تعود للتأويل، الذي يمتدحه تودوروف ويرى بأن العلاقة بينه وبين الشعرية هي "بامتياز علاقة تكامل".¹

إن مساعي تودوروف كانت واضحة وتصب نحو منح الدراسة الأدبية الطابع العلمي، وجعلها مستقلة عن غيرها، فلم يعد الأدب فرعاً من فروع العلوم الإنسانية، وإنما علماً قائماً بذاته، وهذا العلم ينحو باتجاه التجريد والتنظير والتفعيد والتعميم، وفكرة العلمية عنده تأسست من مبدأ أن النصوص تمتلك بنية عامة يمكن الإلمام بقوانينها، وهو الأمر الذي كلف به علم الأدب (الشعرية).

رابعاً: علمية المنهج بين البنيوية وما بعد البنيوية:

إن ما تميزت به البنيوية هو أنها نقلت الدراسة الأدبية من خارج النص إلى داخله، كما حاولت التفعيد للأدب والبحث عن النسق الذي يحكمه بالالتكاء على اللغة دون سواها، كل هذا في سبيل تحقيق علمية المنهج، فهل استطاعت علمية المنهج في البنيوية الوصول إلى غايتها المنشودة؟ وهل فعلاً خدمت الأدب؟ أم أنها أساءت إليه؟

يرى عبد العزيز حمودة أن البنيويين "بارتدائهم مسح العلم [بحاولون] في الواقع تبني المنهج العلمي القائم على أن يبدؤوا من التجربة الفردية داخل المعمل، للوصول إلى قوانين عامة ليعاد بعد ذلك تطبيقها على الحالات الفردية المماثلة. هذا ما يفعله العلم، وهذا ما يريد البنيويون تحقيقه، فهم يريدون عن طريق تحليل البنى الصغيرة داخل قصيدة ما الوصول إلى بنى تحكم علاقات القصيدة، ثم إلى بنى كلية

1- المرجع نفسه، ص 24

يمكن تطبيقها على قصائد أخرى.¹ فالبنوية تعاملت مع النصوص تعامل العالم مع المادة في المنهج التجريبي وهو استخلاص النتائج من الجزء بغرض الوصول إلى الكل ومن ثم اعتبار ذلك الكل هو القانون الذي يحكم كل الأجزاء، فالنقد رفع أتباع البنيوية الأدبية منذ البداية شعار «علمية النقد»، أي تطبيق مبادئ المنهج العلمي، واستخدام أدوات التجريب والقياس، وإعمال قوانين المنطق لتحقيق درجة مقارنة موضوعية للنص الأدبي تماثل موضوعية التعامل مع النص في الفيزياء أو الكيمياء.²

إلا أن سعي البنيوية نحو العلمية واجه هو الآخر اعتراضات من أهمها أن البنيوية قد فشلت في تحقيق الدلالة أو المعنى. لقد انشغلوا، في حقيقة الأمر، بألية الدلالة ونسوا ماهية الدلالة. انهمكوا في تحديد الأنساق والأنظمة وكيف تعمل، وتجاهلوا الـ «ماذا يعني النص»³ فقد اهتمت بنسق النصوص لكنها لم تلتق بالادلالاتها، على اعتبار أن الدلالة غير قابلة للتعديد. كما أن تقنين البنيوي للإبداع احتداء بالعالم التجريبي - على حسب ما يرى عبد العزيز حمودة - معرض للانهايار حال ظهور نص جديد يخالف تلك القوانين، فيضطر النقد إلى إنشاء قوانين جديدة تلائم ذلك النص.⁴

كان للنقد العلمي في القرن التاسع عشر والبنيوية الغاية ذاتها، إلا أن علمية البنيوية جاءت مناقضة تماما للنقد العلمي، ففي حين رأى النقاد العلميون أن تحقيق العلمية لابد أن يركز على المؤلف، فإن البنيوية ركزت على النص واستعملت لذلك إجراءات لغوية نابغة من رحمه، فكانت العلمية في النقد البنيوي أقرب إلى طبيعة الأدب منه في النقد العلمي. غير أن البنيوية هي الأخرى فشلت في تحقيق العلمية، واتهمت بتغريب الأدب وإغلاقه على ذاته وإهمال دلالاته.

1- عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة، ص 50

2- المرجع نفسه، ص 289

3- المرجع نفسه، ص 9

4- ينظر: المرجع نفسه، ص 51

وقد تزعم التفكيك الحركة اللاعلمية المناهضة للبنيوية، بحيث نهض "كثورة نقدية ضد تقاليد البنيوية التي تقدم لنا قوالب لغوية جامدة لدعم الأفكار التقليدية للنص باعتباره حاملا لمعان مستقرة، حيث يكون الناقد هو الباحث المؤتمن على الحقيقة في النص".¹ والتفكيك كما مارسه ديريدا "مشروع متعدد الأوجه، وهو في العموم، يحاول كشف العمليات التي تقوم بها ميتافيزيقا الحضور في النص، بالتركيز على القراءة القريبة للغة، واستعماله للافتراضات أو الدلالات المتعالية، واعتماده على الثنائيات المتعارضة، وتناقضاته الذاتية، أو مآزقه المفاهيمية، والطرق التي تؤثر بها على الانغلاق وتقاوم اللعب الحر".² هذا ويعتبر التفكيك "مظهرا من مظاهر انهيار العقل، وانهيار التكامل الحضاري، وليست مفاهيم وأسس التفكيك أداة لاستعادة هذا التكامل يقوم بالدعوة لها أفراد تبرموا بالحضارة الصناعية وما بعد الصناعية وثاروا عليها وعلى التقاليد وعلى أي سلطة مرجعية، وثاروا على العقل والعلم".³

وكان ديريدا قد ألقى عام 1966 محاضرة بعنوان: «البنية والعلامة واللعب في خطاب العلوم الإنسانية»، ويؤرخ نقاد الأدب لهذا التاريخ بسقوط البنيوية في الدراسات الأدبية والإنسانية، و"يمكن النظر إلى محاولة ديريدا بثلاثة أوجه: 1/تشخيص سمات مؤكدة لتاريخ الميتافيزيقا الغربية، كإصدار من المفاهيم الأساسية لـ "البنية"، و"المركز". 2/إعلان عن حدث في الواقع سلسلة معقدة من الأحداث التاريخية - بواسطة هذه المفاهيم المركزية التي تم تحديها باستخدام أعمال البنيوي الأنثروبولوجي ليفي

1- بشير تاويريت، سامية راجح، فلسفة النقد التفكيكي في الكتابات النقدية المعاصرة عالم الكتب الحديث، جدارا للكتاب العالمي، عمان ط1 ، 2009. ص 48

2- M.A.R. Habib, A History of Literary Criticism: from Plato to the Present, Blackwell publishing, 1st Edition, USA, 2005,p 654

3- سمير حجازي، مدخل إلى مناهج النقد الأدبي المعاصر، دار التوفيق، ط1، لبنان، سوريا، 2004. ص 50

شترأوس كمثل، 3/اقتراح السبل اللى يمكن أن تنشر بها أنماط التفكير واللغة الحالية والمستقبلية وتبني رؤى ليفي شترأوس في التعبير عن العلاقة بينهما وبين الميتافيزيقيا.¹

ف"المشروع الجديد هو الآخر بدأ بالشك، لكنه شك في المنهج العلمي وإمكانية تحقيق علمية نقدية."² فدعوة التفكير "مظهر من مظاهر الشك في قيمة العلم كوسيلة لفهم النصوص وتفسيرها، بل هي مظهر من مظاهر الشك في قيمة العلم بوجه عام."³ ليفتح ديريدا بابا واسعا أمام تنوع المناهج النقدية، وبعدها توالى مؤلفاته التي دعمت المرحلة ما بعد البنيوية ولم يعد النقد بعدها يرغب في الوصول إلى العلمية، بل انشغل بالدلالات أكثر من انشغاله بالنظام، وأمن بالاختلاف أكثر من إيمانه بالنسق.

تقهقرت العلمية مع تقهقر البنيوية فاسحة المجال أمام مناهج جاءت مناهضة للعلمية في المقام الأول. وبذلك يفقد مشروع العلمية في النقد بريقه لصالح مناهج نقدية متنوعة، ما بين التفكير والهرمينوطيقا وجماليات التلقي والنظرية ما بعد الكولونيالية والنقد النسوي والتاريخية الجديدة والنقد الثقافي. ولم يعد النقد يلتفت إلى العلمية أو المنهج؛ فجل ما أراده بعد ذلك هو قراءة الأدب بطريقة تفاعلية مع نفسه ومع النصوص الأخرى ومع القارئ والمحيط الذي أنتجه، وهذا لا يعني العودة إلى الدراسات السياقية، وإنما الإبقاء على مفهوم النسقية وموت المؤلف، لكن جعلها أكثر انفتاحا مما كانت عليه في المنهج البنيوي.

1 - M.A.R. Habib, A History of Literary Criticism: from Plato to the Present ,p 655.

2- عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة، ص 298

3- سمير حجازي، مدخل إلى مناهج النقد الأدبي المعاصر، ص 50

الفصل الثاني: الإحصاء في النقد العربي المعاصر

(على المستوى النظري)

1. مفهوم الإحصاء
2. أهمية الإحصاء
3. ضد الإحصاء
 - أ. الآراء الذاتية
 - ب. الآراء الموضوعية
4. الإحصاء ونقد النقد
5. المقاييس الأسلوبية الإحصائية
 1. معادلة بوزيمان (نسبة الفعل إلى الصفة)
 2. مقياس يول
6. خصائص الإحصاء الأسلوبي:
 - أ. المنهجية العلمية
 - ب. المقارنة
 - ج. العينة

عرفنا في الفصل الأول من الدراسة كيف أن العلمية أصبحت مطلبا ضروريا في النقد المعاصر، وكيف وصلت لأقصى مدى لها مع المنهج البنوي. وفي هذا الفصل سوف نتعرف على واحد من أكثر مظاهر النقد العلمية، ألا وهو الإحصاء، وسوف نخص بالذكر الإحصاء في النقد العربي المعاصر، وكيف تعامل معه، وماذا كان موقفه منه.

إن الإحصاء هو ثمرة التشارك بين اللسانيات والنقد، فأدواته الإجرائية لسانية ومجال اشتغاله الأدب، لهذا فهو وسيلة لسانية أريد لها أن تستغل نقديا. وليس غريبا أن تستغل أدوات اللسانيات في الأدب، فالمناهج العلمية كالأسلوبية والبنوية نشأتا على لسانيات دوسوسير، واللسانيات هي التي أحدثت ثورة في مجال النقد المعاصر، لهذا فإن المشتغلين بالإحصاء رأوا في اللسانيات بما استطاعت امتلاكه من علمية المنهج القدرة على إنارة السبيل للنقد الأدبي.

1. مفهوم الإحصاء

أ. لغة: جاء في لسان العرب: "الإحصاء: العد والحفظ، وأحصى الشيء: أحاط به، وفي التنزيل: «وأحصى كل شيء عددا»، الأزهري: أي أحاط علمه سبحانه باستيفاء عدد كل شيء. وأحصيت الشيء: عدته."¹

ب. اصطلاحا: قبل تعريف الإحصاء اصطلاحا ينبغي علينا الإجابة عن التساؤل التالي: هل

الإحصاء منهج؟

بداية ليس الإحصاء منهجا نقديا كما يعترف بذلك بعض النقاد على رأسهم سعد مصلوح الذي عدّه مجرد أداة إجرائية، وذلك في قوله: "إن المنظور الإحصائي في معالجة النص الأدبي لا يدعو حتى

1- ابن منظور، لسان العرب، تحقيق: عبد الله علي كبير، محمد أحمد حسب الله، هاشم محمد الشاذلي، دار المعارف، القاهرة، ص 904 .

الآن أن يكون أداة منهجية وليس منهجا. وما يزال الطريق أمامه طويلا لكي يغدو نظرية من نظريات الدرس الأدبي.¹ ولغاية الآن لم يتحول الإحصاء إلى منهج مستقل، ولا زالت الدراسات النقدية توظفه كأداة إجرائية سواء كانت أساسية أو مساعدة. وعلى هذا فإن الإحصاء ليس علما منفصلا، ولا هو بالمنهج المستقل، لكنه طريقة أو آلية منهجية يستعان بها في دراسة الظواهر على اختلاف أشكالها.²

على الرغم من أننا نجد بعض الدراسات النقدية قد أطلقت عليه صفة المنهج، على نحو شايف عكاشة في كتابه «اتجاهات النقد المعاصر في مصر» الذي خصص فصلا من الكتاب أطلق عليه المنهج الإحصائي، الأمر ذاته فعله يوسف وغليسي في كتابه «مناهج النقد الأدبي»، وذلك في فصله الموسوم بـ «المنهج الإحصائي» رغم أنه ينفي عنه صفة المنهج في طيات الدراسة، ولا يمنحه أكثر من امتياز المنهج المساعد. بالإضافة إلى محمد عبد المطلب في مقاله الموسوم: «المنهج الإحصائي والأدب»، الذي بحث فيه إشكاليات الإحصاء بوصفه منهجا. وشفيع السيد ضمن كتاب «الاتجاه الأسلوبية في النقد الأدبي» الذي يقول عنه: "يعد المنهج الإحصائي ذروة ما توصلت إليه الأسلوبية في مجال تحقيق الموضوعية"³، وكذلك فعل صلاح فضل حين عده منهجا في كتابه «علم الأسلوب، مبادئه وإجراءاته» كما أنه استعمل أيضا مصطلح التكنيك؛ وذلك في قوله: "مما يقودنا إلى الحديث عن أهم أدوات هذا الطابع التجريبي وهي «تكنيك» الإحصاء في استخداماته الأسلوبية والشروط المتعلقة بذلك."⁴

1- سعد مصلوح، في النص الأدبي، دراسة أسلوبية إحصائية، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، ط1، مصر، 1993، ص 9

2 - يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، ص 120

3- شفيع السيد، الاتجاه الأسلوبية في النقد الأدبي، دار الفكر العربي، القاهرة، 1986، ص 175

4- صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، دار الشروق، ط1، القاهرة، 1998، ص 265

و"ونسوق هنا جملة من الاعتبارات التي تدعو إلى الحذر في الاعتماد المطلق على المنهج الإحصائي في الدراسة الأسلوبية."¹

غير أننا سنعتمد على ما أقره سعد مصلوح من أن الإحصاء لا يتعدى أن يكون إجراء منهجياً؛ لكونه من اشتغل فعلا على الإحصاء من بين هؤلاء النقاد، وتعامل مع مصطلحاته بدقة، خاصة أن باقي النقاد لم يقدموا المسوغات العلمية التي جعلتهم يطلقون عليه صفة المنهج، كما أن حديثهم عن الإحصاء كان ضمن كتب مهتمة بالمنهج الأسلوبي، فجعلوه فرعاً من الأسلوبية، وكأنهم سحبوا صفة المنهج هذه من المنهج الأسلوبي وأطلقوها على الإحصاء عامة، فخرجوا بما سموه «المنهج الإحصائي»، وهم في الحقيقة يقصدون المنهج الأسلوبي الإحصائي.

إذن، التعريف اللغوي للإحصاء يعني «العد»، وفي هذا المقام يلح علينا سؤال مهم: ماذا نعد؟

الإحصاء هو عد بعض الظواهر الأدبية في النصوص، بدءاً من الأصوات إلى الكلمات إلى الجمل. وهو من المعايير الموضوعية الأساسية التي يمكن باستخدامها تشخيص الأساليب، وتمييز الفروق بينها، وكاد ينفرد من بين المعايير الموضوعية بقابليته لأن يستخدم في قياس الخصائص الأسلوبية كأننا ما كان التعريف الذي يتبناه الباحث للأسلوب، أو الطراز النحوي الذي يستخدمه.² فالإحصاء إجراء من الإجراءات المنهجية التي استعين بها لمعالجة النص بغية الوصول إلى قراءة موضوعية، قائمة على نتائج مضبوطة وموثقة، تتمثل في الاستعانة بالعمليات الحسابية لعد التكرارات التي يمارسها النص بغية إنتاج دلالاته؛ فهو تحويل للمادة اللغوية إلى أرقام ومعادلات رياضية، فالعد والتصنيف والجدولة والنسب المئوية والمنحنيات البيانية من الأمور المألوفة في كل قراءة تقوم على

1- المرجع نفسه، ص 270

2 - سعد مصلوح، الأسلوب، دراسة لغوية إحصائية، عالم الكتاب، ط3، القاهرة، 1992، ص 51

الإحصاء، على أن لا تقف عملية الإحصاء عند الحساب بل تتجاوزها إلى التحليل والمقارنة، ومن ثم الوصول إلى نتائج يمكن تعميمها على النص الأدبي ككل انطلاقاً من العينة المدروسة.

بما أن الإحصاء ليس منهجاً ولا علماً منفصلاً، وإنما هو أداة وآلية وإجراء وطريقة وتكنيك، فتحت أي منهج ينضوي؟

ليس من السهل إعطاء تعريف شامل للإحصاء، لأن كل ناقد تحدث عنه وفق رؤية معينة. وانطلاقاً من قراءتنا للمراجع الموظفة في هذا الفصل، رأينا أن نقسم الإحصاء إلى ثلاثة منظورات، كل منظور يقدم مفهوماً مختلفاً للإحصاء:

المنظور الأول	المنظور الثاني	المنظور الثالث
منظور واسع يرى أن الإحصاء إجراء يمكن أن تستفيد منه كل المناهج النقدية.	منظور ضيق وظفه كأداة مساعدة ضمن المنهج الأسلوبي.	منظور أضيق وهو الذي وظف الإحصاء ضمن المنهج الأسلوبي، لكن ليس كأداة مساعدة مثل المنظور الثاني، بل الأداة الأساسية في التحليل.

وفيما يلي شرح لهذه المنظورات الثلاثة:

1. أولاً: فيما يخص المنظور الواسع يرى بعض الباحثين -على غرار يوسف وغليسي- أن الإحصاء ليس أكثر من إجراء منهجي يقع داخل المنهج الواحد، ويمكن أن يستعين به أي منهج، لكن وجوده ينتهي عند بداية المنهج الأكبر.¹ وهو بهذا الشكل لا يعدو أن يكون إحدى الوسائل التي يستعين الناقد بها للكشف عن ظواهر أدبية، فالإحصاء هنا لا يتعدى مهمة الحساب والعد، أما مهمة التفسير فهي من وظائف المنهج أي كان ذلك المنهج، وبهذا يختفي الإحصاء حال ظهور المنهج. بناء على هذا القول

1- يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، ص 120

يمكننا أن نجد مناهج كثيرة اعتمدت على الإحصاء على غرار دراسة سعيد يقطين ضمن المنهج البنيوي في كتاب «تحليل الخطاب الروائي: الزمن، السرد، التبئير» حيث استعمل الإحصاء في عدة مواضع نذكر منها: إحصاؤه للصيغتين (فعل، يفعل) الدالتين على العالم السردى والعالم التقريرى في رواية الزينى بركات، وفي كتاب «بدائع الزهور في وقائع الدهور» لـ محمد بن أياس، وإحصاؤه لأنواع الخطابات في الرواية (خطاب الراوي، النداء، المرسوم/ الفتوى، التقرير، المذكرة، الرسالة، الخطبة)، وإحصاؤه لصيغتي الخطاب (المسرود، المعروض).¹ كما نجد عبد المالك مرتاض ضمن المنهج البنيوي، السيميائي، والتفكيكي، محمد ناصر ضمن المنهج التاريخي.²

يلاحظ في هذه الدراسات مجموعة من الجداول التي تضم نتائج رقمية؛ بحيث تبدأ مهمة الإحصاء في حصر تكرار بعض الظواهر الأدبية داخل النصوص وتنتهي عند ذلك، والإحصاء بهذا الشكل ليس إجراء من الإجراءات الضرورية في المنهج، الأمر الذي يجعل منه مجرد أداة منهجية مساعدة وليس أداة من أدوات المنهج، فلا يشكل مؤثراً حاسماً داخل المنهج الموظف.

2. ثانياً: إن المفهوم الضيق للإحصاء هو الإحصاء الموظف داخل المنهج الأسلوبى؛ فالمنهج الأسلوبى من أكثر المناهج استثماراً للإحصاء، بحيث يوظف داخل مستويات الدراسة الأسلوبية، ومن النادر أن نجد دراسة أسلوبية تستغني عنه. ويمكن أن نمثل له بدراسة محمد الهادي الطرابلسي في كتاب «خصائص الأسلوب في الشوقيات» حيث استخدم الإحصاء في مواضع نذكر منها: الكشف عن نسبة البحور الشعرية المستخدمة من طرف أحمد شوقي، نسب أصوات (الروي)، ونسب الاشتراك في المقطع

1- ينظر: سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، الزمن السرد، التبئير، المركز الثقافي العربي، ط3، بيروت، 1997، ص 105، 146، 253، 257.

2- للتفصيل أكثر ينظر كتاب يوسف وجليسي، مناهج النقد الأدبي، ص ص 128، 146 حيث تناول فيه الكاتب الإحصاء عند محمد ناصر وعبد المالك مرتاض.

بين معارضات شوقي والقصائد التي عارضتها، بالإضافة إلى حصره لأسماء الحيوانات الواردة في حكايات شوقي الشعرية، ونسبة الحكمة في شعره، ونسبة استعمالات اللفظ الفتى.¹

فالمنهج الذي يحلل به الناقد النص هو المنهج الأسلوبي، ويكون الإحصاء حالة طارئة فيه، بحيث يعتمد إلى الاستعانة به لحساب بعض الخصائص الأسلوبية، لكن دون الاعتماد الكلي، بحيث يوظف في مواضع ويستغنى عنه في مواضع أخرى. فالمنهج المعتمد في التحليل هو آليات المنهج الأسلوبي، إلا أن الإحصاء يستعان به في دعم تلك الآليات، ويحمل الإحصاء هنا نفس المفهوم السابق وهو عملية حساب تكرار بعض الظواهر، ومن ثم إيجاد النسبة المئوية، واستعمالها في تفسير الخصائص التي يكتشفها الناقد.

3. **ثالثاً:** وفيما يخص المفهوم الأضيق فإننا نجد في الدراسات التي وسمت نفسها بـ: «دراسة أسلوبية إحصائية» كما هو الحال عند سعد مصلوح، وحتى وإن لم تصف نفسها كذلك فإنها قد اعتمدت بشكل جزئي على مقاييس إحصائية معروف أنها تتدرج تحت الأسلوبية الإحصائية كمعادلة بوزيمان، ومقياس يول*. وهذا المفهوم الأخير للإحصاء هو المقصود من دراستنا.* والإحصاء في هذا المفهوم ليس مجموعة من العمليات الحسابية التي تكفي بالعد وإيجاد النسب المئوية؛ فالإحصاء الذي يقدمه مصلوح ومن سار على دربه، لا يتوقف عند حساب التكرارات التي يمارسها النص لدال من دواله، بل هو أداة منهجية لها مقاييسها ولكل مقياس تطبيقاته الخاصة. فالإحصاء يعد الإجراء الأساسي الذي تقوم عليه الدراسة النقدية ككل؛ بحيث يُتبنى تبنيًا تامًا، ولا يكون مجرد حالة طارئة أو أداة مساعدة، فالناقد يبدأ من

1- ينظر: محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية، 1981، ص 28، 29، 45، 249، 264، 265، 332، 446.

*فيما يخص شرح مقياس يول ومعادلة بوزيمان ينظر الصفحة 121 من الأطروحة.
* كما هي الحال في الدراسات النقدية التي الواردة في الفصلين الثالث والرابع من الأطروحة.

الإحصاء وينتهي عنده، كما أن التفسير والتحليل يكون مبنيا على النتائج التي أسفرت عليها العملية الإحصائية، فدون إحصاء لا توجد دراسة نقدية، على عكس ما نجده في المفهومين السابقين بحيث يمكن الاستغناء عن الإحصاء دون أن يؤدي ذلك إلى خلل كبير في الدراسة.

هذا ويظهر الفرق جليا بين ما تقدمه الأسلوبية الإحصائية من ممارسة إحصائية والتوظيف المشاع للإحصاء في باقي المناهج النقدية في قول سعد مصلوح: "أشرنا في غير هذا البحث إلى أن كثيرا من الدراسات والرسائل الجامعية التي اعتمدت الوسيلة الإحصائية لمعالجة النصوص، ولاسيما نصوص الأدب لم تأخذ من الإحصاء إلا وظيفته البدائية الأولى، ونعني بها وظيفة العد أو الحصر counting وهذه الوظيفة - إن كانت من أساسيات العمل الإحصائي - ليست إحصاء statistics بالمفهوم العلمي المنتج، فقد تجاوزت وظيفة الإحصاء عملية الحصر والعد الإجمالي للمفردات وأقسام الكلام وأنواع الجمل وغير ذلك، لتعطي مزيدا من البيانات القابلة للتوظيف في مجال الكشف عن أدق خواص النص على المستويات التحليلية المختلفة كافة، ليست الغاية إذن هي الحصول على أرقام مطلقة عارية من الدلالة، ولكنها الوصول إلى الأرقام والبيانات النسبية القادرة على إنتاج مقارنات دالة.¹ فالإحصاء في الأسلوبية الإحصائية ليس هو العد؛ فالعد هو حساب تكرار بعض الظواهر المتواترة في النصوص ومن ثم الاستفادة منها في تعليل حكم من الأحكام التي أطلقها الباحث، وذلك الحكم يخص المنهج المعتمد. أما الإحصاء فهو أشمل من العد، إذ يعتبر هذا الأخير المرحلة الأولى منه، وتتبعه في الغالب عمليات رياضية أخرى؛ بحيث يعتمد الإحصاء على العد ومن ثم تحليل النتائج الرقمية وتفسيرها للوصول بها إلى نتائج، وهذا ما نجده في معادلة بوزيمان، مقياس يول، إذ طبق مصلوح معادلات رياضية تتجاوز الاكتفاء بحصر التكرار

1 - سعد مصلوح، في النص الأدبي، ص 48

وإيجاد النسبة المئوية. كما أن الأرقام المتحصل عليها تمتلك دلالات متباينة، فمثلا معادلة يول تقود إلى نسبة النص إلى مؤلفه الفعلي، ومعادلة بوزيمان تدل على قضايا كثيرة سنتعرف عليها في موضعها.

انطلاقا مما سبق، نخلص إلى أن للإحصاء مجالات متباينة، ومن الصعب إيجاد تعريف واحد له، بحيث يختلف حده حسب المنهج والدراسة الموظف فيها، لذلك فإن اكتشاف المقصود من الإحصاء لا يعرف إلا عن طريق الممارسة النقدية التي وظف فيها، خاصة أن سعد مصلوح وهو من أكثر النقاد الذين تبناوا الإحصاء ودافعوا عنه ممارسة تنظيرية وتطبيقية لم يقدم له تعريفا جامعا مانعا، إذ نلاحظ أنه خصص مبحثا في كتاب «في النص الأدبي» لماهية الأسلوب من المنظور الإحصائي، ولم يقدم تعريفا للإحصاء من المنظور الأسلوبي، والحال ذاتها في كتاب «الأسلوب» إذ عنون إحدى المباحث بـ «الإحصاء ودراسة الأسلوب» فطغى في الجانب النظري للكاتبين الحديث عن الأسلوبية على الحديث عن الإحصاء، فلم نستطع أن نستنتج منهما تعريفا واضحا للإحصاء عامة أو للإحصاء الأسلوبي.

وفيما يتعلق بموضوع أطروحتنا، فإنه لا يمكن بحال من الأحوال الإحاطة بكل المناهج النقدية التي وظفت الإحصاء، لهذا فإن دراستنا سوف تختص بنمط معين من الإحصاء هو الإحصاء الأسلوبي، أو تلك الدراسات التي وسمت نفسها بـ «أسلوبية إحصائية»، بحيث وظف الإحصاء فيها بأقصى درجاته، وكان الإجراء الأساسي الذي قامت عليه كل الدراسة.

2. أهمية الإحصاء

سعى الإحصاء إلى منح النقد الأدبي مفهوما جديدا، غير ذلك المفهوم القديم الذي جعله فنا على فن، مثلما يقرر سعد مصلوح أثناء حديثه عن الإحصاء حين قال : "لكم هو جوهر ما ندعو إليه حين

نقرر أن الأدب فن ولكن دراسة الأدب ينبغي لها أن تكون علماً¹ فغاية الإحصاء هو تحويل النقد الأدبي من فن إلى علم.

بناء على هذا، فإن أول أهمية للإحصاء هي تحقيق علمية المنهج النقدي، وإرساء قواعد وإجراءات منضبطة في عملية قراءة النصوص، والقضاء على الانطباعية. فهو أحد الوسائل العلمية التي يستعان بها للوصول إلى نتائج موضوعية، يستطيع الناقد بواسطتها تحقيق المطمح العلمي في دراسة النصوص الأدبية، بطريقة علمية مبرهنة قادرة "على أن تخطو بنا خطوات فاسحا في سبيل عقلنة الذوق، وعلمية التناول، والتسوية المنطقي للأحكام، والتفسير المنضبط للظواهر الأدبية".² مثلما يقول سعد مصلوح؛ فلطالما اتهم النقد الأدبي بالذاتية وعدت نقيصة فيه لا بد له التخلص منها مسايرة للثورة العلمية، بحيث حمل الإحصاء مهمة إخراج النقد الأدبي من نفق الانطباعية إلى نور اليقين والضبط العلمي، والوصول إلى قراءة موضوعية للنص مشفوعة بأدلة رقمية يمكن التحقق من صحتها. بحيث يقوم الإحصاء "على تعداد مجموعة من الأرقام التي تحقق بعدا موضوعيا يمكن عن طريقه تحديد الملامح الأساسية للأساليب، وتمييز بعضها عن بعض باستخدام معايير موضوعية تقيس الخصائص، وتحدد قوة الضغوط التعبيرية التي يتميز بها أسلوب عن أسلوب آخر".³ لتبقى موضوعية وعلمية القراءة من أهم المرامي التي طوّل الإحصاء بتحقيقها.

غير أن علمية المنهج النقدي التي سعى الإحصاء إليها جاءت مكتملة لمبادئ تعود عليها النقد الأدبي، أهمها الخبرة والذوق؛ فلما ولج الإحصاء مجال الأدب لم يطعن في الذوق ولم ينف أهمية الخبرة ولم يدع أنه سيكون بديلا عنهما، ولم يشكك في قدرة الناقد المتمرس على تمييز الأساليب في النصوص

1- سعد مصلوح، في النص الأدبي، ص 10

2 - المرجع نفسه، ص 9

3 - محمد عبد المطلب، المنهج الإحصائي والأدب، مجلة إبداع، مصر، ع4، أبريل 1986، ص 23

بعيدا عن الإحصاء، إلا " أن الخبرة والممارسة من الأمور التي تستعصي على التقنين، كما أنها مجال خصب لاختلاف الآراء والأنظار، ومن ثم لا ينبغي أن ننتظر من الأحكام الذوقية أن تكون منوطة بأوصاف ظاهرة منضبطة يمكن على أساسها إقامة موازين المفاضلة والترجيح بين الآراء عند الاختلاف.¹ لهذا جاء الإحصاء ليقرن الذوق بالدليل العلمي ويدعمه ويكون عضدا له حتى يكون أكثر علمية، وهو بهذا يضعه أمام الاختبار، ليحمل الإحصاء وظيفة تأكيدية إذا وافقت نتائج أحكام الذوق، ووظيفة تصحيحية إذا خالفها. فرغم أن مصلوح قد أكد في عديد المرات على أن النقد الأدبي لا بد له أن يتخلص من الذوق إلا أنه هو ذاته كثيرا ما يعترف بما تمتاز به الأحكام الصادرة عن الذوق من صحة، ف"هذه المؤشرات والمقاييس الموضوعية - في ظننا - وسيلة منهجية منضبطة يمكن أن نسهم بها في استنقاذ الدرس الأدبي من ضباب العمومية والتهويم، وتخليصه من سلطان الأحكام الذاتية التي تفتقد إلى السند والدليل وتستعصي على التحليل والتعليل. وهذه الوسائل المنضبطة في الدرس العلمي ليست بديلا للذوق، وإن كانت محاولة علمية لعقلنة الذوق.² هذا التساهل مع الذوق يحد من التطرف الذي قد يوصف به الإحصاء، ويبقي له جانبا ذاتيا، حتى لو كان ضئيلا، ويجعل له فائدة مشتركة مع أدوات أخرى.

كما تظهر أهمية الإحصاء في كون توظيفه أحسن من عدم توظيفه، مثلما يقول عبد المالك مرتاض: "مغالطة الإحصاء إن وقعت، فستكون ألف مرة، أهون من مغالطة الملاحظة القائمة على نفسها؛ أي القائمة على الهواء أو على الانطباع القائم على مجرد تمثل الذات لشيء قد لا يكون في حقيقته، موجودا البتة."³ بحيث يكون تعزيزا للنتائج المتوصل إليها، بدل قيامها على ملاحظات ذاتية؛

1 - سعد مصلوح، في النص الأدبي، ص 119

2- المرجع نفسه، ص 179

3- عبد المالك مرتاض، تحليل الخطاب السردي (معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية زقاق المدق)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1995، ص 29

فيكون الإحصاء "في بعض الأحيان هو وسيلة الإثبات الوحيدة لبعض الأحكام النقدية التي يتشكك فيها بعض الدارسين. على سبيل المثال إذا كان هناك من يشك في كثرة استخدام الدكتور طه حسين لصيغة «المفعول المطلق» في كتاباته، بحيث لا تبلغ حد الظاهرة الأسلوبية، فإنه يمكن تبديد هذا الشك بإحصاء هذه الظاهرة طوال فصل كامل محدد الصفحات، مقارنة بإحصائها في فصل أو نص مكتوب لكاتب معاصر له، كالعقاد مثلا، ومنها يتبين المعدل الإحصائي لاستخدام كل منهما لنفس الظاهرة، وهكذا فإن بيان تكرار وسيلة أسلوبية معينة يتم التحقق منه بمنهج إحصائي ملائم.¹

ويذكر ستيفن ألمان Stephen Ullmann بعض فوائد الإحصاء:²

1. يمكن أن يساعد التحليل الإحصائي للأسلوب في بعض الأحيان على حل مشكلات أدبية محضة. وثمة ثلاثة استعمالات مهمة في هذا المجال: أولها أن هذه الطرق يمكن أن تعيننا - إلى جانب دلائل أخرى - على تحديد نسبة أعمال مجهولة المؤلفين. وثانيها أنها قد تلقي بعض الضوء على وحدة قصائد معينة أو تعددها، وثالثها أنها يمكن أن تفيد في تحديد الترتيب الزمني لكتابات مؤلف واحد.
2. يمكن أن يساعد الإحصاء في إعطاء فكرة تقريبية عن تكرار حيلة معينة أو كثافتها في عمل معين، إذ لا يستوي كون عنصر معين قد ورد مرة واحدة أو عشر مرات أو مائة مرة في كتاب ما.
3. قد تكشف البيانات العددية أحيانا عن شذوذ لافت في توزيع العناصر الأسلوبية، وبذلك تنبه إلى مسائل مهمة في التفسير الجمالي. فقد لاحظ ناقد مدقق - مثلا - أن الصور في رواية كامي «الغريب»، موزعة توزيعا غير منتظم. فهناك خمس وعشرون استعارة حشدت في الفقرات الست التي تروي مقتل العربي على الشاطئ خارج الجزائر، في حين أن الصفحات الثلاث والثمانين السابقة لا تحتوي إلا على

1- شفيق السيد، الاتجاه الأسلوبي في النقد الأدبي، ص 177

2- ينظر: ستيفن ألمان، اتجاهات جديدة في علم الأسلوب ضمن كتاب: شكري عياد، اتجاهات البحث الأسلوبي، أصدقاء الكتاب للنشر والتوزيع، مصر، 1996، 107، 108

خمس عشرة استعارة. وطبيعي أن المدخل العددي الصرف لا يفيد أكثر من التنبيه إلى هذا الشذوذ، أما التفسير فيرجع إلى البنية النفسية والفنية للرواية.

ويمكن أن نضيف فنقول أن أهمية الإحصاء تتجلى في وضوحه ودقته مقارنة بباقي الإجراءات العلمية التي وظفت في إطار علمية المنهج النقدي، على سبيل المثال فإن الإحصاء أكثر وضوحاً من المخططات والرسومات والأشكال التي نجدها في بعض الدراسات النقدية على نحو ما هو عند كمال أبو ديب، هذا الأخير الذي يصف عبد العزيز حمودة كتابه «الرؤى المقنعة» بقوله: "لكنني والحق يقال، توقفت كثيراً عند لوغارتياته كلها، عند دوائره ومثلثاته، خطوطه المتقاطعة والمتوازية والمنحرفة، وزواياه الحادة والمنفرجة دون أن أفهم شيئاً".¹ فالتعامل مع الأرقام أسلس وأوضح من التعامل مع الأشكال والرسومات التي تحتاج إلى استفاضة في الشرح تفوق تلك التي تحتاجها الأرقام، التي تعد شرحاً مقتضياً ووافياً في الوقت نفسه.

كما أن ما يحسب للإحصاء ارتكازه على خطوات المنهج العلمي، بحيث "يقدم المادة الأدبية التي يدرسها الباحث تقديمًا دقيقًا، والدقة في ذاتها مطلب علمي أصيل".² إذ يعرض الباحث أسس دراسته الإحصائية بمنهج علمي قريب من الفهم، عن طريق التعريف بالمقياس وكيفية تطبيقه، ثم عرض العينة المطبق عليها، ثم تنظيم النتائج الإحصائية المتحصل عليها في جداول ورسومات بيانية فتحليلها، وصولاً إلى الإجابة عن التساؤلات التي سبق طرحها أو تأكيد الفرضيات التي تأسست عليها الدراسة، وهو الأمر الذي لا نصادفه في دراسات أخرى تدعي العلمية، والتي تحول البنية اللغوية إلى بنية هندسية تزيد الأمر غموضاً أكثر مما توضحه.

1- عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة، ص 180

2- عبده الراجحي، علم اللغة والنقد الأدبي (علم الأسلوب)، مجلة فصول، مج 1، ع2، جانفي 1981. ص 119

3. ضد الإحصاء:

إن الجدل حول الإحصاء شأنه شأن أي قضية علمية أخرى، فلا يوجد منهج نقدي سلم من النقد والذم، فبقدر ما يكسب مؤيدين بقدر يجذب معارضين، على هذه الحال فإن الآراء حول الإحصاء لا تختلف عن الآراء المقدمة حول باقي المناهج التي يستعان بها في تحليل النص الأدبي.

ويمكن أن نقسم هذه الآراء إلى قسمين، أولهما الآراء الذاتية، وثانيهما الآراء الموضوعية.

أ. الآراء الذاتية:

لم يحظ الإحصاء بشعبية كبيرة عند النقاد، فالمتتبع للدراسات التي تحدثت عنه، سيلاحظ جهد النقاد في كشف مواطن الخلل فيه، أكثر من بحثهم عن إيجابياته، أو محاولتهم بسط مفهوم نظري له.

1. يرى عبده الراجحي أن "الذي يقرأ الآن بعض الدراسات الأسلوبية مما يطبق الإحصاء تطبيقاً غالباً سوف يصطدم بأجزاء كبيرة منها تملؤها «الجداول» الإحصائية والأرقام، ومع التقدم الآن إلى الاستعانة بالحاسبات الآلية، مما يضيف على العمل طابعا غريبا، ومما يشعر دارسي الأدب على العموم أن هذا الاتجاه يستعمل لغة غير مفهومة لأنها لغة غير التي ألفوها في تناول العمل الأدبي، وكأن اللغويين لم يكتفوا بما أدخلوه في الدرس اللغوي من مصطلحات التحليل العلمي وفنونه حتى يطبقوا ذلك على نصوص الأدب، وقديما دفع بعض الناس أبا جعفر النحاس في النيل حيث لقي حتفه وقد كان يحدث نفسه ببعض مسائل النحو لأنهم سمعوه يتحدث لغة غير مفهومة فظنوه يستخدم وسائل السحر أو لغة الشياطين".¹ من الشائع أن يقابل الجديد بالاستغراب، فالكثير من العلوم التي وجدت في الوقت الحالي بدأت غريبة مستهجنة لكنها تحولت بفعل الفهم إلى علوم لا يمكن الاستغناء عنها، لهذا لا ينبغي أن تقابل

1- المرجع نفسه، ص ص 118، 119

المفاهيم الجديدة بالاستغراب بل بالنقد العلمي الإيجابي للوصول إلى الفهم والاستئناس عسى أن تتطور ويستفاد منها. كما أن الحكم على الإحصاء بالغرابة يبقى حكما ذاتيا أكثر من كونه حكما علميا، فما قد يبدو غريبا لهذا قد يبدو مألوفا لذاك، لذا لا يعتد بهذا الحكم إلا عند تطبيقه على القائل ذاته.

2. وفي السياق ذاته يرى محمد عبد المطلب أننا بالاعتماد في دراسة النصوص الأدبية"على الإحصاء وحده نحيلها إلى شيء بلا لون ولا طعم، إذ نهمل كثيرا من جوانبها الأصيلة فيما يتصل برؤيتها للعالم من حولها ومدى توافقها أو تنافرها معه. والمجال اللغوي بطبعه يتصل بعالم الإحساسات، ونزعه من هذا العالم يوقعنا في صناعة قوائم مملة لا تنتهي".¹ بحيث يرى أن الإحصاء يفقد الدراسة الأدبية جاذبيتها ومتعتها ويبعث فيها السأم، بإخراجه الأدب من عواطف اللغة إلى جمود الأرقام. وهذا صحيح فالإحصاء لا يعنى بالأحاسيس ولا بالعلاقة بين النص وبين العالم خارجه، لكنه يبحث في مشكلات موضوعية تشغل جسد النص، ويسعى للإجابة عنها بسبل علمية، وإذا كان لا يمنح للنص اللون والطعم العاطفي، فإنه يمنح له اللون والطعم العلمي. وهذا التحول من الطبيعة اللغوية إلى الطبيعة الرقمية هو غاية ما ينشده الإحصاء وهو الهدف الذي خلق من أجله، كما أن الحكم عليها بالملل يعد أيضا حكما ذاتيا لا موضوعيا.

3. والكلام السابق نصادفه في قول شفيح السيد: " إن للمنهج الإحصائي جاذبيته وإغراءه، وقد اندفع بعض الباحثين إلى الإفراط في استخدامه اعتقادا منهم بأن فيه الحل لبعض المعضلات التي تصادف الناقد في عمله، ولا توفر له المناهج المألوفة أداة لمواجهتها والتغلب عليها. إلا أن محاولات هؤلاء

1 - محمد عبد المطلب، المنهج الإحصائي والأدب، ص 24

الباحثين غرقت في دوامة الأرقام والنسب إلى حد يبعث الملل.¹ ويظهر التناقض في كلام شفيح السيد؛ فالمنهج الإحصائي جذاب ومغري ولكنه ممل!

4. والكلام نفسه عند ستيفن ألمان: "إن معظم دارسي الأسلوب لا يعرفون الطرق الإحصائية، بل إن كثيرين منهم ينفرون بطبعهم من هذه الطرق."² وينقل صلاح فضل ذلك في قوله: "ويضاف إلى هذه الاعتبارات الموضوعية صعوبة أخرى ذاتية لكنها واقعية أيضا، وهي أن معظم باحثي الأسلوب لا يجيدون «التكنيك» الإحصائي، بل ينفرون عادة منه، مما يجدر معه ألا نحملهم على مشقة دون ضرورة."³ ويرد سعد مصلوح على الكلام الأخير لصلاح فضل بقوله: "وإذن؛ فالمسألة مسألة مشقة وصعوبة ونفرة وعدم إجادة. والأمر مرده في النهاية إلى الرغبة في تدليل الباحثين، وحملهم على أكف الراحة، وإبراء الذمة من تبعات القصور أو التقصير على نحو يجعل من الفضيلة عجزا، ومن العجز فضيلة؛ فإذا صعبت عليهم الغاية هونوا بالترك ما صعب. وبذلك يعدون أنفسهم، ويعددهم الناس، علماء في الأسلوب بلا كلفة ولا مؤنة."⁴ إن النفور من مجال ما لا يعني عدم ضرورته، أما المشقة والصعوبة فهي تحديات تواجه الناقد أيا كان المنهج الذي يختاره لقراءة النص، إذ لا يوجد منهج يقدم نفسه على طبق من ذهب.

5. إذا كان بعض النقاد يرون أن الإحصاء يبعث على الغرابة والملل والنفور، فإن البعض الآخر يضيف إلى ذلك الجهد والصعوبة اللذان يقتضيهما الإحصاء، إذ تبدو لهم عملية الإحصاء مكلفة وذات عناء كبير، في مقابل ناتج يسير، مثلما يقول عبده الراجحي: "أن الإحصاء يقتضي جهد كبيرا قد يكون

1- شفيح السيد، الاتجاه الأسلوبي في النقد الأدبي، ص 180

2- ستيفن ألمان، اتجاهات جديدة في علم الأسلوب، ص 107

3 - صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، ص 271، 270

4 - سعد مصلوح، علم الأسلوب والمصادرة على المطلوب، مجلة فصول، مج 5، ع 3، أبريل، ماي، جوان، 1985، ص 210، 211.

غير مطلوب في أحيان كثيرة، إذ أن رصد بعض الظواهر تكفيه الملاحظة بالعين المجردة كما يقولون.¹ غير أن أحمد درويش لا يرى فيه صعوبة البتة، بل على العكس من ذلك إنه يرى في المعالجة الإحصائية للنصوص أمر يسيرا، بل أكثر من ذلك، إنه مغري للباحثين المبتدئين بسبب سهولة خطواته، قائلا: " فكثير من الدراسيين المبتدئين تغريهم سهولة خطوات هذا المنهج التي من شأنها أن توهم بنتائج صارمة بعد جهد قليل، فيعمدون إلى رواية أو ديوان شعر، فيعدون أفعاله وأسماءه وحروفه وأدوات الربط فيه ثم يفرغونها في جداول ورسوم بيانية، وعندما يصلون إلى مرحلة التفسير والتأويل، يكونون قد أصابهم الجهد فيكتفون ببعض الإشارات العامة التي لا تستفيد منها علوم الإحصاء، ولا علوم الأدب الشيء الكثير، وهذه الظاهرة آخذة في التقشي وهي تهدد بقطع الاتصال بين الكاتب وقراءه.² ونجد أيضا الوصف بالسهولة عند محمد عبد المطلب في قوله: "لكن الحقيقة أن كثيرا من جوانب هذا المنهج قد تبتعد عن أدبية الصياغة باعتمادها على الأرقام الصماء التي قد لا تقدم للقارئ شيئا يرضيه أو يقنعه. فقد تكون دراسة نص من النصوص محكومة بمجموعة رقمية، فأقول مثلا: إن هذا النص يحتوي على عدد كذا من الأفعال، وعدد كذا من الأسماء، وعدد كذا من الأدوات على اختلاف وظائفها، وقد أتجاوز هذا التحديد الجزئي إلى نظرة إحصائية كلية تعني بعدد المفردات في جملتها، وبعدد التراكيب في جملتها، إلى آخر هذه الإحصاءات التي يمكن الكشف عنها في سهولة، حيث يتحول فيها النص من طبيعته اللغوية إلى طبيعة رقمية خالصة.³"

1 - عبده الراجحي، علم اللغة والنقد الأدبي (علم الأسلوب)، ص 119

2 - أحمد درويش، دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ص 52

3- محمد عبد المطلب، المنهج الإحصائي والأدب، ص 23

وهكذا نخلص إلى أن الاعتراضات السابقة على الإحصاء تبقى اعتراضات ذاتية متعلقة بذوات النقاد أكثر من كونها اعتراضات علمية موضوعية، ولعل سعد مصلوح محق حين تساءل إذا كان صلاح فضل نفسه قد جرب الطرق الإحصائية، حتى يستطيع أن يحكم عليها بما حكم: "ولقد ساورني صدد هذا- سؤال: ترى هل حاول الكاتب بنفسه أعمال الطرق الإحصائية في فحص هذه المشكلة فلم يستقم له الأمر؟ إن كان الجواب نعم، فلا يحق له أن يسوق الكلام مساق الشرط الممتع، وكان عليه أن يعرف قراءه بما صادفه من العقبات، وما اكتنف عمله من العوائص والأغماض، شريطة أن يستصحب الدليل. لكنه لم يفعل؛ ولو فعل لكان لكل حادث حديث. وإن كان الجواب لا، فأنى له أن يعلم بظهر الغيب ما سيكون من أمر هذا المتخيل مع ذلك الموضوع المفترض؟ لعل الكاتب يرى في المعالجة الإحصائية الدقيقة للصورة الشعرية ضرباً من المحال؟ ألا إن ما قد يراه الكاتب محالاً هو عين الممكن.¹ وكلامه هذا ينسحب على كل النقاد الذين قدموا اعتراضات ذاتية على الإحصاء، دون أن يحاولوا القيام بدراسة مبنية عليه، بحيث تبقى ملاحظاتهم هي ملاحظات لجهود الغير، وليس ملاحظات مبنية على خبرة شخصية، فهذه الأحكام مثلما يقول مصلوح لا يمكن الاعتداد بها ما لم يكن الناقد قد اختبر صحتها شخصياً، وهكذا تندحض هذه الأحكام لأنه يعوزها الدليل العلمي، وتدخل في دائرة الأحكام الذاتية التي لا تلزم الجميع.

ب. الآراء الموضوعية: يمكن أن نجمل الاعتراضات الموضوعية فيما يلي:

1. يعاب على الإحصاء من وجهة النظر الموضوعية أنه "يركز جزئياً على قضية واحدة في العمل الأدبي، ولم يأخذ بمبدأ النظرة الشمولية للنص، وبيان ذلك أن الدرس الأسلوبي الإحصائي يأخذ في دراسة نص ما ملحظاً أو أكثر من ملحظ ويدرسه إحصائياً، ويترك ملاحظ أخرى كثيرة لا يدرسها، وكأن الملحظ المدروس عباءة تضم تحتها جسداً كاملاً تعريه بإزالتها وفضها، غير أن النص الأدبي يشتمل فيما يشتمل

1- سعد مصلوح، علم الأسلوب والمصادرة على المطلوب، ص 208

عليه على قضايا كثيرة تشكل في مجملها النص بمعطياته، والدرس الأسلوبي الإحصائي يغمض عينيه عن النظرة الشمولية في ممارساته وإجراءاته.¹ والمعنى ذاته نجده عند صلاح فضل في قوله: "ولعل السبب في ذلك يكمن في طبيعة قصور هذه الإجراءات؛ فلا يمكن الوصول إلى نتائج مهمة دون حصر شامل لكل الخواص في جملة النص، مما يفترض بدوره اتساق النص وتجانس أجزائه."² لكن هذا القول لا يقتصر على الإحصاء، بل ينسحب على مختلف المناهج النقدية، بحيث تهتم كل المناهج بجزئية ما، مثلما يصرح سعد مصلوح بقوله: "القول بوجود الحصر الشامل لكل الخواص في جملة النص -سواء باستخدام الإحصاء أو غيره - وهو قول لم يقل به أحد إلا الزميل؛ فالفحص الإحصائي أو غير الإحصائي للأسلوب لا يشترط معه شمول الحصر؛ إذ هو محال واقعا، وتكليف فوق الوسع لا يعتقد إمكانه إلا كل من لم يصطل بناه، ولم يكابد مشقته."³ فالمنهج البنيوي يهتم بشكل وبينة النص دون منح الدلالة بالغ الاهتمام، ومناهج ما بعد البنيوية تهتم بتأويل معاني النص دون أن تعطي لبلاغته حقها من العناية، وتعنى جماليات التلقي مثلا بالعلاقة ما بين النص والقارئ وتهمل جوانب أخرى على نحو اللغة وجمالياتها وبنيتها، أما الوصول إلى قراءة شاملة للنص فهذا يتطلب الاستعانة بأكثر من منهج وهو ما يعرف بالمنهج التكاملي، واهتمام الإحصاء بجزء ما في النص لا يعني قلة فائدته، بل إن فائدته تضاف إلى جملة الفوائد المستقاة من مناهج أخرى.

2. وفي السياق ذاته يستطرد محمد عبد المطلب في التأكيد على أن الأرقام لوحدها غير كافية لتحديد هوية النصوص عن طريق المثال التالي: "وهذا شبيها بسؤالنا إنسانا عن نفسه، فقد يجيبنا بمجموعة من أرقام عن تاريخ مولده، وعمره، ووزنه، ورقم بطاقته، ورقم السكن الطبي يقطنه، وقد يتجاوز

1- إبراهيم عبد الله أحمد عبد الجواد، الاتجاهات الأسلوبية في النقد العربي الحديث، أطروحة دكتوراه عمان، تشرين الثاني 1994، ص 137.

2- صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، ص 271

3- سعد مصلوح، علم الأسلوب والمصادرة على المطلوب، ص 209، 210

ذلك إلى ذكر أرقام عمن يرتبط بهم سواء أكانوا من آباءه أو أجداده، أم من إخوته وقنائه، وهذا لن يحقق له التمايز الحقيقي، إذ من اليسير أن تجد آلافًا من الناس على هذه الوثيرة الرقمية لا تمايز بينهم كالذي نراه في المؤسسات العسكرية حيث يتحول الفرد فيها إلى مجرد رقم أصم، يظل له تمايزه في حالة انفراد كل مؤسسة بأفرادها، أما عندما يحدث نوع من التجمع لبعض هذه المؤسسات على صعيد واحد، فإن هذا التمايز يزول، إذ تتداخل الأرقام، وتتكرر الأعداد، ويصبح الأمر في حاجة إلى البدائل التي تعيد التمايز إلى ما كان عليه مرة أخرى، كأن نعود إلى تحديد الأسماء والملاحم والخواص النفسية والجسدية إلى آخر تلك المعالم التي نستطيع من خلالها أن نفرق بين شخص وآخر، وبين جماعة وأخرى.¹ إن تحديد هوية النص عن طريق أرقام الإحصاء لا يلغي تحديد هويته عن طريق مناهج أخرى، حتى وإن كانت مناهج سياقية إذا أراد الناقد ذلك. إذ يبدو أن الإشكال في هذا الاعتراض فهم على أنه يجب الاعتماد على الإحصاء فقط في دراسة النص الإبداعي، أو بعبارة أخرى -هي لصالح فضل- الاعتماد المطلق عليه²، وهو الأمر الذي فنده سعد مصلوح في قوله: "فليس هناك منهج نقدي يستطيع أن يدرس أسلوب النص دراسة كلية وأنا لا أعلم أحدا -مهما يكن من غلاة المتحمسين لهذا الاتجاه وأنا منهم- قد دعا إلى الاعتماد «المطلق» على الإحصاء في دراسة الأسلوب، ذلك أن ظاهرة الأسلوب بما فيها من تشعب وتعدد لا تسمح لمنهج أن يعفى على منهج، ولا لطريقة أن تستثنى طريقة، ولا لمنظور أن يحجب منظور."³ إن الإحصاء لما ولج مجال الدراسات النقدية لم يدع أنه سيجيب عن كل الانشغالات التي يطرحها النص، وأنه سيكون الحل لكل المشكلات الجمالية والبلاغية والدلالية، فحسبه إذن أن يكون أداة أخرى تسهم من ناحية ما في إضاءة عملية قراءة النصوص.

1- محمد عبد المطلب، المنهج الإحصائي والأدب، ص 24

2- ينظر، صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، ص 270

3- سعد مصلوح، علم الأسلوب والمصادرة على المطلوب، ص 208

3. التحفظ الآخر على الإحصاء هو إهمال السياق، مثلما يقول أولمان: "من أكبر المآخذ على ما يسمى طريقة الإحصاء الأسلوبية، أنها لا تراعي تأثير السياق، مع عظيم خطره في التحليل الأسلوبية".¹ وقد انساق وراء رأيه الباحثون العرب، فصالح فضل يشرح أكثر بقوله: "ومن نقط الضعف الخطيرة في الدراسة الإحصائية للأسلوب أنها لا تقيم عادة حسابا لتأثير السياق؛ مع أننا نعرف من الدراسات التطبيقية أن السياق له دور حاسم في التحليل الأسلوبية؛ الأمر الذي دعا بعض الباحثين إلى إدخال «التكنيك» السياقي المقارن كشرط أساسي في الحساب الإحصائي للملامح الأسلوبية كما أشرنا من قبل.² والمعنى ذاته عند عبده الراجحي " الإحصاء بهذا التفتيت الرقمي يفضي إلى خطر آخر هو فقدان السبيل إلى فهم تأثير السياق في العمل الأدبي، وهو مطلب مهم جدا على ما ذكرناه آنفا.³ ويرد سعد مصلوح على ذلك في قوله: "إن اعتبار السياق شرط لا يمكن تجاوزه في الفحص الإحصائي للأعمال الأدبية ذات السياقات المعقدة كالقصة والمسرحية والرواية. ولقد قام حساب معمل بوزيمان الذي أقيمت على أساسه كتابي «الأسلوب: دراسة لغوية إحصائية» [...] على اعتبار الفروق بين الرسالة المنطوقة والمكتوبة، وبين الفصحى واللهجة، وبين الذكورة والأنوثة، وبين صغر السن وتقدمه، وكذلك على اعتبار الفروق بين جهتي الجنس الأدبي ونوع الخطاب وسمات الشخصية، وكل أولئك عوامل من صميم مكونات السياق.⁴ فعلمية التكرار تدل على أهمية الظاهرة، لكنها تغض الطرف عن السياق الذي ترد فيه، فبقدر ما يدل التكرار على الصرامة والدقة في الحكم بقدر ما يعمل السياق على هدم قيمة التكرار، فتكرار الدال لا يقتضي تكرار المدلول ولا يعني الحصول على الدلالة نفسها، بحيث يتغير معنى اللفظة حسب السياق الذي ترد فيه، كما يتغير معنى العبارة حسب تغير سياقها في النص.

1- ستيفن أولمان، اتجاهات جديدة في علم الأسلوب، ص106

2- صالح فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، ص 270

3- عبده الراجحي، علم اللغة والنقد الأدبي (علم الأسلوب)، ص 119

4 - سعد مصلوح، علم الأسلوب والمصادرة على المطلوب، ص 209

4. نجد أيضا من الاعتراضات على الإحصاء قول ستيفن ألان " البيانات العددية يمكن أن تضيء دقة زائفة على معطيات أشد تعقيدا أو أصعب ضبطا من أن تسمح بمثل هذا العلاج. ويصح الاستشهاد في هذا المقام برسالة حديثة عن الصورة عند بروست، منحت درجة الدكتوراه ونشر ملخص لها دون الرسالة نفسها. ومع أن هذه الرسالة يمكن أن تكون قيمة من بعض النواحي، فلا شك أنها تعطي انطباعا مضللا حين تقرر أن الصور التي تم إحصاؤها عند بروست بلغت 4578 صورة، وكل من درس طريقة التصوير عند ذلك الكاتب يعلم أن كثيرا من تشبيهاته واستعاراته تتشابه بحيث لا يمكن فصل بعضها عن بعض، وتكون ما يشبه المتاهة من التمثيلات المتداخلة والمتعاقبة حتى أنه يستحيل إحصاؤها بدقة. فكان الأولى الاكتفاء بأرقام تقريبية.¹ الكلام ذاته نجده عند صلاح فضل في قوله: "قد تضيء الحسابات العددية نوعا من الدقة الزائفة على بيانات متشابهة أشد سيولة من أن تخضع لهذه المعالجة؛ فلو فرضنا مثلا أن أحد الباحثين قد أعد دراسة عن الصورة في شعر «محمود حسن إسماعيل» واستخدم فيها المنهج الإحصائي فسوف يطالعنا بأرقام هائلة لو عد كل تشبيه واستعارة ومجاز؛ بينما لو تأملنا هذا الشعر لوجدناه أسرابا من الصور المترابطة التي يصعب علينا أن نحكم بنهاية إحداها وبداية الأخرى؛ ومن ثم فإننا لا نستطيع التقاطها عن طريق الإحصاء إلا بشكل تقريبي يتفاوت تبعا للمعايير التي نستخدمها في تحديد حجم الصورة ودرجتها ومستواها وطريقة فك تداخلاتها.² ويرد سعد مصلوح على هذا الاعتراض الأخير لصلاح فضل بقوله: "واني لأعجب لهذا الكلام فضل عجب؛ فالكاتب قد تخيل إنسانا سماه أحد الباحثين، ونصب له موضوعا بعينه هو «الصورة في شعر محمود حسن إسماعيل»، وأنبأنا بأن أحد الباحثين هذا قد فرغ من إعداد دراسته، وأنه استخدم فيها المنهج الإحصائي، ثم حكم على صاحب الدراسة حكما غيايبا غير قابل للنقض أو الإبرام بأنه سوف يطالعنا بأرقام هائلة، وأن هذه الحسابات

1- ستيفن ألان، اتجاهات جديدة في علم الأسلوب، ص 106

2- صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، ص 270

العددية ستضفي نوعاً من الدقة الزائفة على بيانات سائلة؟!¹ فاللحمة الموجودة بين الصور البلاغية في النص تجعل من الصعب تفكيكها بطريقة موضوعية، بحيث تتداخل فيما بينها لتشكل نسيجاً متشابكاً لا يمكن الوقوف له على بداية أو نهاية، غير أن سعد مصلوح اختبر هذه الإشكالية في دراسته الموسومة «في التشخيص الأسلوبي للاستعارة (دراسة في دواوين البارودي وشوقي والشابي)» ضمن كتاب «في النص الأدبي»، وقد عمد إلى الاستعانة بالجملة النواة لتشومسكي بغية تفكيك بينة الجمل واستخلاص الصور الاستعارية منها، وقد حاول مصلوح في تلك الدراسة تقديم قائمة من الإحصاءات فيما يخص نسبة الاستعارة عند الشعراء الثلاث، بالإضافة إلى إحصاء نسبة الاستعارة عندهم بناء على المبدأين الدلالي والنحوي، ولم يطرح عوائق واجهته تخص التشابك والتداخل بين الصور الاستعارية.*

5. يرى ستيفن ألمان أن "الطريقة الإحصائية تعوزها الحساسية الكافية لالتقاط بعض الملاحظ الدقيقة في الأسلوب: كالظلال الوجدانية، والأصداء الموحية، والتأثيرات الإيقاعية الدقيقة، وما إلى ذلك."² والكلام ذاته ينقله صلاح فضل بقوله: "المنهج الإحصائي أشد غلظة وأكثر بدائية من أن يلتقط بعض الظلال المرهفة للأسلوب؛ مثل الإيقاعات العاطفية والإيحاءات المستتارة والتأثيرات الموسيقية الدقيقة."³ والكلام ذاته عند عبده الراجحي قائلاً: "أن الدقة الإحصائية لا تجدي نفعاً في «الإمساك» ببعض المسائل الغامضة أو النسبية أو المرنة كالنغمات العاطفية والإيقاع الرقيق أو المركب وغيرها."⁴ ويرد مصلوح على هذا بقوله: "ومع هذا فإن التقاط ما سماه الكاتب بلغته الرومانسية الحاملة «الظلال المرهفة»،

1- سعد مصلوح، علم الأسلوب والمصادرة على المطلوب، ص 208

*ينظر الفصل الثالث من الأطروحة، ص 190.

2- ستيفن ألمان، اتجاهات جديدة في علم الأسلوب، ص 106

3- صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، ص 270

4- عبده الراجحي، علم اللغة والنقد الأدبي (علم الأسلوب)، ص 119

و«الإيقاعات العاطفية»، و«الإيقاعات المستتارة»، لا يخلو أمره من أحد احتمالين؛ فإما أن يكون ذلك كله قابلاً للفحص على أساس موضوعي جدير بأن يسمى علماً، وإما أن يكون التوصيل إليه بضرب من الوحي والحسد والرؤيا المنامية الصادقة، أو أنه تجليات يفيضها العقل القدسي على المصطفين الأخيار من بني آدم. فإن كانت الأولى فمرحبا ولا اعتراض، ولا ينقص ذلك من أجرنا شيئاً. وإن كانت الأخرى فليس لنا، معشر المحرومين من هذه التجليات، إلا الرضا بالمقوم، فلا ننازع الأمر أهله، ولا نحسد الناس على ما آتاهم الله من فضله.¹ إن الحديث عن الظلال المرهفة والإيقاعات العاطفية والإيقاعات المستتارة يخص المنهج الانطباعي وليس مقارنة جاءت بالأساس لكي تقضي على هذا النوع من الدراسات؛ فالإحصاء دخل مجال النقد الأدبي لكي يعالج النص معالجة موضوعية على نقيض ما كان سابقاً، أضف إلى ذلك أن هذا الكلام انطباعي تجاوزه النقد، فالأحاسيس والعواطف لا يمكن الإمساك بها بطريقة علمية أو غير علمية كما ذهب إلى ذلك سعد مصلوح، الذي يؤكد بطريقة ساخرة على ذلك: "إن المقاييس المسلطة على المادة لا يصلح المقياس منها إلا لما وضع له، فلا يعيب «المتر» أنه غير صالح لوزن الأجرام، ولا ينتقص من الفرسخ تقصيره عن قياس الأحجام، فما بالك بالمقاييس الموضوعية لنتاج القرائح وثمرات العقول! إن مثل الكاتب في هذا كمثل رجل دفع إلى الطبيب عينة من الدم لتحليلها، فاستعمل الطبيب وسائله في ذلك ليذا صاحب العينة على نسب الهيموجلوبين والصفائح الدموية والكرات حمرها وبيضها، ليتوصل من ذلك إلى تكوين الدم ومقدار كفاءته في أداء وظائفه. وإذا الرجل يقول للطبيب: «أمسك عليك نتائجك في تحليلك؛ فهو أغلظ وأشد بدائية من أن يدلني على مقدار ما يتمتع به صاحب العينة من خفة دم أو ثقله.»²

1- سعد مصلوح، علم الأسلوب والمصادرة على المطلوب، ص 208

2- المرجع نفسه، ص 208

6. ونجد قريبا من المعنى السابق قول محمد عبد المطلب: "ولا شك أن الدراسة التي تتعلق بموضوع على هذا النحو من التحديد - مع ما فيها من طبيعة المنهج العلمي - تجعل الدارس يدور في حلقة محكمة لا تمكنه من التعامل مع جوانب أخرى كثيرة في النص الأدبي، وهي جوانب تعد من صميم الدراسة النقدية، كالجوانب النفسية والاجتماعية والتاريخية التي من خلالها يتشكل الهيكل الأساسي للعمل الأدبي ذلك أن طبيعة المنهج الإحصائي من شأنها أن تحكم النص بعدد من المقاييس شبيهة تماما بما كان يصنعه النقاد القدامى عندما كانوا يحاصرون الشعراء بمقاييسهم الصارمة التي دخلوا بها على النصوص فحكموا عليها وحاكموها بها." ¹ إن الجوانب النفسية والاجتماعية والتاريخية للنصوص مفاهيم قد تخطى عنها النقد الأدبي المعاصر، ليس مع الاتجاهات العلمية فحسب، بل حتى في المناهج غير العلمية، حينما قرر أن النص لا يدرس لغايات خارج نصية تتعلق بظروف الكاتب؛ فالنص لم يعد مسرحا لصراعات نفسية وتاريخية واجتماعية خارجة عنه، لأن ذلك أبعد ما يكون عن حقيقته الفعلية، وهذا يعد مكسبا للنص وليس انتقاصا منه. كما أن الإحصاء ليس مطالبا بأن يدرس هذه الجوانب، لأن لها مناهجها الخاصة. بالإضافة إلى أن تشبيه محمد عبد المطلب ليس في محله، وهو قد يتعلق بالمنهج البنوي الذي أراد تقنين النصوص داخل البنية الواحدة، لكن هذا الأمر لا ينطبق على الإحصاء، إذ لم يأت لغاية تقنينية، ولم يسع كي يضع للنصوص قوانين يجب أن تسير عليها، بل حسبه أن دعا إلى تحليلها كما هي وفق ما تقتضيه الإجراءات الإحصائية، دون أن يطالبها أن تكون على شاكلة معينة، أو يقيسها بمقياس بنية متعالية لا ينبغي عليها أن تحيد عن أطرها.

7. مما يعاب على الإحصاء هو أنه من الممكن التوصل إلى نتائج تخص النص الأدبي عن طريق الخبرة دون اللجوء إلى العمليات الإحصائية، مثلما يقول أولمان " ربما أفضت قائمة هائلة من الأرقام إلى

1- محمد عبد المطلب، المنهج الإحصائي والأدب، ص 23

نتيجة لم تكن لتخفى على العين المجردة، أو لتحتاج - لشدة وضوحها - إلى إثبات كما عبر ليو شيتسر على سبيل الفكاهة: هل تحتاج حقا إلى بيانات عددية عن ارتفاع نسبة ورود كلمة «حب» في الشعر وهي نسبة لا تبدو، مستغربه أكثر من ورود كلمة سيارة في موضوع إخباري عن سباق للسيارات، أو كلمة «بنسلين» في مجلة طبية.¹ وقد نقل صلاح فضل الكلام نفسه: "قد يحدث أحيانا أن يكون تحديد جملة من الأرقام المتعينة لا يبعد في تأثيره عن ملاحظات عادية كان من الممكن إدراكها بالنظرة الأولى، أو أنها بالغة البدهة لدرجة لا تحتاج معها إلى برهان، وكما قال «سبتسر» ببراءة حكيمة: «هل من الضروري أن نجمع مادة عددية متصلة بمعدلات تكرر كلمة حب في الشعر؟ وهي معدلات لا تدهشنا إلا بمقدار ما ندهش لورود كلمة سيارة في مقال مصور عن سباق السيارات أو كلمة بنسلين في جملة طبية».² وتساؤل ستيفن ألمان وصلاح فضل تساؤل مشروع، فطبيعة الموضوع أحيانا تفرض استخدام مفردات معينة، فتكون من البدهة ملاحظتها دون أن يقتضي ذلك القيام بإحصاء، ويرد سعد مصلوح عليه: "وأقول للزميل [يقصد صلاح فضل] إن المقالة التي نسبها إلى سبتسر لا تنبئ عن براءة حكيمة بل عن سذاجة غريبة. ولا يمنعنا من إسباغ هذا الوصف عليها أن قائلها هو سبتسر -والعهدة على الناقل- فمن كان هذا حظه من العلم باستخدام الإحصاء في دراسة الأسلوب لا جرم كانت مقالته جديرة بهذا الوصف كائنا من كان. فليس سبيل الإحصاء الأسلوبي هي القناعة بالكشف عن هذا التكرار الظاهري الساذج. كما أن المثال الذي أرده إنما ينصرف إلى نوع من الإحصاء اللغوي لا الأسلوبي، يجريه العلماء لأغراض تعليمية ونفعية مختلفة، كإعداد قوائم المفردات الشائعة، وتصنيفها بحسب نوع الخطاب، والمساعدة على تأليف الكتب المدرسية وكتب تعليم اللغات لغير أبنائها. أما الإحصاء الأسلوبي فشيء مختلف تماما. وفي مقياس يول، الذي سبق لي إعماله في دراسة الثابت والمنسوب في شعر شوقي، مثل

1- ستيفن ألمان، اتجاهات جديدة في علم الأسلوب، ص 107

2- صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، ص 271

واضح على أن ثمة فرقا بين العد والإحصاء، وأن للإحصاء سبلا أخرى غير التي تساءل عنها سبتسر ببراءته الحكيمة.¹ ومصالح إذ رد على صلاح فضل فهو يقصد الإحصاء كما مارسه وليس الإحصاء عامة الذي يقتصر على عد بعض التكرارات الموجودة في النص، وقد اعتاد مصطلح أن يفرق بينهما بمصطلحي العد والإحصاء.

كما لا تقتصر وظيفة الإحصاء على اكتشاف خصائص يفترض أنها مجهولة، فقد يحمل الإحصاء (بمفهوم العد) وظيفة تأكيدية، فيأتي لكي يؤكد على الملاحظة الدوقية التي تفتن إليها الناقد المتمرس، لأن من مساعي الإحصاء ليس الكشف فقط عن خاصية ما في النص الأدبي، بل تعضيد ذلك الكشف بالإثبات العلمي حتى لا يوصف صاحبه بالتحيز والذاتية والتجني على النص وتقويله ما لم يقل، وذلك عملا بالمبدأ العلمي الذي يفرض على الباحث برهنة حكم ما عن طريق الاستعانة بالإحصاء أو غيره. فحتى في المناهج الانطباعية، فإن ملاحظة الناقد لظاهرة ما في النص الأدبي تأتي لتكرار تلك الظاهرة، بحيث تستأثر بالظهور أكثر من الظواهر الأخرى، فحتى لو لم يلجأ الناقد إلى عملية إحصائية دقيقة وضمنها دراسته فإن العملية الإحصائية قد جرت في ذهنه. لهذا فالناقد يتقطن إليها، دون أن يجري لها إحصاء، لكنه يستعين بالإحصاء أو العد حتى يجعل منه دليلا على حكمه. وهكذا فإن الناقد إذا ما اكتشف ظاهرة ما في النص الأدبي وحاول تحليلها عن طريق خبرته فإن حكمه ذلك سيوصف بالذاتية، أما إذا استعان بالإحصاء ليثبت تلك الظاهرة بالمعايير الموضوعية، فإنه عمله سيوصف بالعبثية وبأنه جهد من الممكن الاستغناء عنه، ليقع الناقد بين المطرقة والسندان.

8. انطلاقا من الاعتراض السابق، إذا كانت بعض الخواص الأدبية في النصوص تتكشف دون مشقة العمل الإحصائي، فإن هذا الأمر يقود إلى عقد مقارنة بين الجهد الإحصائي والنتائج المتحصل

1- سعد مصلوح، علم الأسلوب والمصادرة على المطلوب، ص 210

إليها. فمما يعاب أيضا على الطريقة الإحصائية حسب ما يذهب إليه ستيفن ألمان "أنها تقدم الكم على الكيف، وتحشد عناصر شديدة التباين على صعيد واحد، بناء على تشابه سطحي فيما بينها".¹ والكلام ذاته عند عبده الراجحي "أن غلبة العمل الإحصائي تحمل في طياتها خطر سيطرة الكم على الكيف مما يفقد دراسة الأسلوب هدفها الأساسي".² بحيث أننا نجد في كثير من الدراسات اصطفااف الجداول الإحصائية وقلة النتائج المتوصل إليها، الأمر الذي يعترف به سعد مصلوح ذاته: "ومن أهم مظاهر القصور أن الباحثين يعنون أنفسهم بتقديم عشرات الجداول الإحصائية يضمنونها نتائج بحوثهم، ومع ذلك تأتي عديمة الجدوى، خالية من كل تحليل ذي قيمة للبيانات. ولا شك أن مثل هذا العمل باهظ التكاليف ومحدود النفع في آن معا".³ فإذا سلمنا بأن العمل الإحصائي فيه مشقة كبيرة، وهذا باعتراف سعد مصلوح نفسه، فإن ذلك يفرض علينا التساؤل حول جدوى الإحصاء، خاصة إذا كانت النتائج المتحصل عليها قليلة، ويمكن التوصل إليها بملاحظة عابرة دون تكليف النفس بعمل إحصائي مضني.

إذا أخذنا أعمال سعد مصلوح كمثال*، فإننا نلاحظ في دراستي «قياس خاصية تنوع المفردات في الأسلوب عند العقاد والرافعي وطه حسين» لسعد مصلوح هو عظمة الجهد الإحصائي بحيث قام سعد مصلوح في دراسة تنوع المفردات بتحليل تسعة آلاف كلمة، وقام بشطب كل الكلمات المتشابهة داخل تسعين جدولاً ثم قام بعمليات رياضية يتطلبها المقياس (مقياس جونسون)، ليخلص إلى أن أسلوب العقاد يمتلك تنوعاً أكثر من أسلوب الرافعي ومن ثم طه حسين، بالإضافة إلى أن قلة التنوع عند طه حسين

1- ستيفن ألمان، اتجاهات جديدة في علم الأسلوب، ص 106

2 - عبده الراجحي، علم اللغة والنقد الأدبي (علم الأسلوب)، ص 119

3 - سعد مصلوح، الأسلوب، ص 21

* ينظر الفصل الثالث من الأطروحة، ص 137.

مرده إلى خاصية الشفهيّة عنده على عكس ما نراه عند العقاد والرافعي صاحبي الأسلوب الكتابي، ثم في خاتمة أخيرة ربط في جزئية صغيرة متشككة بين ارتفاع نسبة تنوع المفردات وصعوبة الأسلوب.

ويجدر بنا هنا الإشارة إلى أن الصفحات التي خطها مصلوح بعد الجداول الإحصائية التي جاء بها لم تكن نتائج بل تحليلا للجداول، إذ يجب التفريق بين التحليل والنتائج، أما التحليل فهو توضيح وشرح، أو بعبارة أخرى تحويل النتائج الإحصائية المقدمة في جداول ورسومات بيانية إلى لغة شرح وتفسير، أما النتيجة فهي الإجابة عن التساؤل أو الفرض المطروح سابقا، والذي يستخلص من التحليل. ولا شك في أن المقارنة بين حجم الجهد الإحصائي والنتائج المتوصل إليها ستوضح أن النتائج لا تضارع الجهد.

4. الإحصاء ونقد النقد:

من المراجع الأساسية للإحصاء دراسات سعد مصلوح، إذ يعد من النقاد العرب الذين أسسوا القواعد الأولى للإجراء الإحصائي وسعوا إلى تقريبه من النقد العربي، وقد ألف لتلك الغاية كتابين هما: «في النص الأدبي» و«الأسلوب»، كما دخل في سجل نقدي مع صلاح فضل مدافعا عن الإحصاء،* فسعد مصلوح في هذا المجال يعد منظرا ومطبقا، وجل التطبيقات الإحصائية التي جاءت بعده استفادت من مؤلفاته.

*نشر صلاح فضل دراسة بعنوان: «من الوجهة الإحصائية في الدراسة الأسلوبية» ضمن مجلة فصول المجلد الرابع، العدد الأول، 1983، ثم أعاد نشرها فيما بعد في كتاب «علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته» تحت عنوان «من الوجهة الوظيفية والإحصائية»، تناول فيها الإحصاء، بالإضافة إلى تقييم لتجربة سعد مصلوح، وقد رد عليه سعد مصلوح ضمن مقاله «علم الأسلوب والمصادرة على المطلوب» المنشور أيضا في مجلة فصول المجلد الخامس، العدد الثالث، 1985، كما أن سعد مصلوح أيضا أعاد نشر المقال ضمن كتاب «في النقد اللساني، دراسات ومناقشات في مسائل الخلاف»

وبعيدا عن كتب الأسلوبية صادفنا كتابين متعلقين بمناهج النقد الأدبي خصوصا فصلا للإحصاء عنوانه بـ«المنهج الإحصائي»، الكتاب الأول «اتجاهات النقد المعاصر في مصر» لـ: شايف عكاشة، والكتاب الثاني «مناهج النقد الأدبي». لـ: يوسف وجليسي.

فيما يخص الكتاب الأول، فقد صدر سنة 1985م، وأطلق الناقد على الفصل مصطلح «المنهج الإحصائي» وقد أشار فيه إشارة عابرة إلى الناقد يحيى حقي في دراسته الوجيزة للمجموعة القصصية «في المقهى» لمحمد ديب. بينما تناول بالنقد كتابين أولهما لعبد القادر القط «في الأدب العربي الحديث»، والثاني لعلي عزت «اللغة والدلالة في الشعر». وحسب منظور شايف عكاشة فإن كلا الناقلين استعملا المنهج الإحصائي في دراستيهما، بحيث عمد عبد القادر القط إلى إحصاء بعض المجموعات اللفظية في شعري محمود حسن إسماعيل، ومحمود درويش. ومن ثم توصل شايف عكاشة إلى كون عبد القادر القط لم يتعد إحصاء المجموعات اللفظية وروافدها التي كثر ترديدها في القصائد الشعرية، إلى محاولة الوصول من خلال هذه العملية الإحصائية إلى تحليل أبعاد شغف الشاعر بمجموعة لفظية معينة¹ كما أخذ على عبد القادر القط ويحيى حقي عدم اهتمامهما بالسياق التركيبي، بحيث تتغير دلالة اللفظة بتغير السياق الذي ترد فيه.

ثم انتقل الناقد شايف عكاشة إلى علي عزت في كتابه «اللغة والدلالة في الشعر»، حيث عمد هو الآخر إلى تبني المنهج الإحصائي في دراسته لأجزاء من شعر صلاح عبد الصبور، وبدر شاكر السياب، مستعينا بالمستوى اللفظي، والمستوى النحوي، والمستوى الصوتي، وصولا إلى المستوى الدلالي. مركزا على المستوى اللفظي في شعر بدر شاكر السياب، والمستوى اللفظي إضافة إلى المستوى النحوي في شعر صلاح عبد الصبور، ليتوصل شايف عكاشة إلى نتيجة مفادها: " فقد تكون للمنهج الإحصائي - كما

1 - شايف عكاشة، اتجاهات النقد المعاصر في مصر، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1985، ص 254

طبقه علي عزت- فوائد في فهم النص الأدبي، لو استغل الإحصاء في البحث عن أبعاد معاني الألفاظ المحورية أو غيرها من السمات التي تميز بها أسلوب الشعراء [صلاح عبد الصبور، وبدر شاكب السياب]، وليس في تقرير ظواهر مباشرة وسطحية، لا تكلف مشقة عملية الإحصاء لإثباتها.¹، مضيفاً "أن استغلال الناقد للمنهج اللغوي الحديث أضفى على دراسته طابع الدراسة اللغوية، لدرجة أن قارئ مثل هذه الدراسات يحس أنه أمام تحليل «لغوي» لنص أدبي لا أمام تحليل «نقدي» له."²

ليخلص في خاتمة إلى أن للمنهج الإحصائي دوراً إيجابياً إذا لم يتوقف عند عملية العد، وتجاوزها للبحث في الرموز والدلالات، وله دور سلبي إذا اقتصر على الإحصاء فقط. بالإضافة إلى أن السلبيات تكمن في المنهج الإحصائي أكثر مما تكمن في تطبيقات النقاد المشتغلين به. مسجلاً بعض المآخذ على المنهج الإحصائي، أهمها: أن اكتفاء الإحصاء بحساب تكرار ظواهر معينة لا يعني أنها لها قيمة في فهم النص، الإحصاء يهمل دور السياق، الإحصاء شبيه بالمناهج السياقية في حصره الألفاظ بغرض تقرير العلاقة بين الأديب والعالم، صعوبة تطبيق المنهج الإحصائي على الأنواع الأدبية الطويلة كالرواية والمسرحية.³

ويمكن أن نسجل بعض الملاحظات على دراسة شايف عكاشة أهمها:

1. جاء المنهج الإحصائي ضمن كتاب نقدي مهم بمناهج نقدية معاصرة كما عنوانه صاحبه، وقد صرح فيه أن زمن الدراسة هو من الحرب العالمية الثانية إلى حوالي نهاية العقد الثامن من القرن العشرين،⁴ إلا أنه تناول فيه بالدراسة مجموعة من المناهج ك(الاتجاه الاجتماعي، النفسي)، وهكذا فقد

1- المرجع نفسه، ص 261

2- المرجع نفسه، ص 261

3- ينظر: المرجع نفسه، ص 263

4- ينظر، المرجع نفسه، ص 6

أدرج المنهج الإحصائي ضمن مناهج يمكن أن يقال عنها أنها سياقية -باستثناء المنهج اللغوي- رغم أن مفهوم الإحصاء معارض للسياقية.

2. تقرير الناقد للإحصاء بأنه منهج دون تقديم المسوغات العلمية التي تبرهن على ذلك، إذ ليس من اليسير الحكم على طريقة ما في دراسة النصوص بكونها منهجا نقديا يزاحم باقي المناهج الأخرى.

3. عدم وجود مقدمة نظرية تعرف القارئ بالمنهج الإحصائي إذ اكتفى الناقد بالقول الآتي: "يقوم المنهج الإحصائي بإحصاء الألفاظ والتراكيب (اللغوية النحوية والصرفية والصوتية) ثم محاولة تحليل العمل الأدبي في ضوء النتائج الإحصائية التي توصل إليها".¹

4. كما أن دراسة عبد القادر القط لم تكن ضمن ما سماه بالمنهج الإحصائي، وذلك في قول عبد القادر القط: "إن التحليل الصحيح للنص الأدبي لا ينبغي أن يقتصر على مقوماته الداخلية وبنائه المركب، وصوره (الفنية)، بل يجب أن يتجاوز ذلك إلى تقويم مضمونه وربطه ما أمكن بنفس قائله ومشكلاته مجتمعه وعصره.. وهكذا لا يكون الأدب مجرد متعة بيانية محضة، بل عاملا فعلا في تطور الحياة وإثراء فكر القارئ ووجدانه على السواء"² كما أن اعتماد عبد القادر القط على الإحصاء كان استعانة جزئية لا ترقى لأن تسمى منهجا، حتى لو افترضنا أن الإحصاء منهج.

5. كما نلاحظ توظيف الناقد شايف عكاشة لبعض العبارات الرومانسية التي لم يعد لها مكان في أدبيات النقد المعاصر على نحو قوله: "والسر في ذلك أن الناقد توقف عند عملية الإحصاء ولم يبرحها إلى ما يمكن أن يقدمه إحساسه بتلك اللفظية".³ لم يتعد إحصاء المجموعات اللفظية وروافدها التي كثر ترديدها في القصائد الشعرية، إلى محاولة الوصول من خلال هذه العملية الإحصائية إلى تحليل أبعاد

1- المرجع نفسه، ص 249

2- عبد القادر القط، في الأدب العربي الحديث، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2001، ص 4

3- شايف عكاشة، اتجاهات النقد المعاصر في مصر، ص 261

شغف الشاعر بمجموعة لفظية معينة.¹ "دون أن يحاول تقديم تبرير كاف لتفسير هذه الظواهر التي تكمن فيها - عادة - عبقرية الشاعر وعمله الأدبي."²

6. كما أنه حكم على الرواية والمسرحية بعدم قابليتهما للإحصاء وهذا أمر غير صحيح، فقد استعمل الإحصاء في الرواية، وفي المسرحية أيضا.

7. ثم حكم على الإحصاء بأنه توقف أو كاد يتوقف في قوله: "ونتيجة لهذا كله، توقف - أو كاد يتوقف - المنهج الإحصائي في بداية طريقه، سواء في النقد العربي المعاصر أو في النقد الغربي، ولم يعد يستعمل إلا عند بعض أصحاب المناهج النفسية الذين استغلوه في محاولة اكتشاف ظواهر معينة في نفسية الأديب أو في المحيط الذي كان يعيش فيه."³ رغم أن تلك الفترة لم تكن نهاية الإحصاء بل على النقيض تماما بداية مشواره في النقد العربي.

8. كما أن صدور الكتاب كان سنة 1985م، وحدد زمن الدراسة إلى نهاية الثمانينات، وقد اهتم الناقد ببعض الإحصاءات عند عبد القادر القط وعلي عزت، لكنه غض الطرف على دراسات سعد مصلوح الذي ظهر له كتاب الأسلوب دراسة لغوية إحصائية عام 1980، وكذلك دراسة «قياس خاصية تنوع المفردات في الأسلوب، دراسة تطبيقية على نماذج من كتابات العقاد والرافعي وطه حسين، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة الملك عبد العزيز، مجلد الأول، 1981.⁴ «تحقيق نسبة النص إلى المؤلف: دراسة أسلوبية إحصائية في الثابت والمنسوب من شعر شوقي»، في مجلة فصول مجلد الثالث،

1- المرجع نفسه، ص254

2- المرجع نفسه، ص 262

3- المرجع نفسه، ص263

4- ينظر: هامش مقال سعد مصلوح «الدراسة الإحصائية للأسلوب بحث في المفهوم والإجراء والوظيفة»، مجلة عالم الفكر، مج 20، ع 3، 1989 ص 111،

العدد الأول، 1982.¹ كما أن دراسته «في التشخيص الأسلوبى للاستعارة (دراسة في دواوين البارودي وشوقي والشابي)» نشرت في ثلاثة أعداد من مجلة «الفكر» التونسية، ما بين نوفمبر 1984، جانفي 1985.²

الكتاب الثاني «مناهج النقد الأدبي» ليوسف وغليسي وقد عنون الفصل الخاص بالإحصاء بـ«المنهج الإحصائي».

رغم أن الناقد عنون الفصل بـ«المنهج الإحصائي» إلا أنه ينفي عنه المنهجية في طيات الدراسة، ويصفه بالإجراء المنهجي أو المنهج المساعد، فهو - إذا تسامحنا أكثر - مجرد "منهج مساعد"، لأنه يفتقر إلى كثير من المقومات المنهجية؛ كالاستقلالية، والقدرة على الانتشار والهيمنة على الظاهرة (الأدبية)، والقدرة على الاختراق الشامل للبنية النصية، لا سيما تلك البنى التي يصعب إخضاعها للقياس الكمي.³ ولعل هذا التسامح هو الذي سوغ للناقد عنونة الفصل بـ«المنهج الإحصائي» وإدراجه ضمن كتاب خاص بمناهج النقد الأدبي.

ويقدم يوسف وغليسي تعريفه الخاص للإحصاء بقوله: «إن الإحصاء إجراء منهجي مجرد، يمكن أن يستوعبه أي منهج، يستهدف تكميم الظاهرة الأدبية وعلمنة المنهج النقدي، يشكل النص - في ضوءه - "مجتمعا إحصائيا" كما يقول الإحصائيون. يقوم الناقد بتصنيفه إلى "عينات"، تشمل كل عينة ظاهرة فنية معينة، يسعى إلى رصدها إحصائيا، بحساب نسبة تواترها، ومقارنتها بنسب أخرى في إطار العينة نفسها، إن شاء ذلك، ويمكنه الاستعانة - حينها - بالجداول والرسوم البيانية، وحين تبتدئ مرحلة تفسير المادة

1- ينظر: هامش مقال سعد مصلوح «الدراسة الإحصائية للأسلوب بحث في المفهوم والإجراء والوظيفة»، مجلة عالم الفكر، مج 20، ع 3، 1989 ص 120

2- ينظر: سعد مصلوح، علم الأسلوب والمصادرة على المطلوب، ص 209

3 - يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، ص 120

الإحصائية يبدأ المنهج الأشمل وتنتهي مهمة الإحصاء.¹ وهكذا، فإن الإحصاء عند يوسف وغليسي إجراء عام يمكن أن توظفه كل المناهج.

وبعد أن عرض آراء النقاد حول الإحصاء خلص إلى أن "الإحصاء إجراء منهجي مهم، قد يفتح المغاليق الدلالية، ويعوض انطباع خاطر في الإدراك الموضوعي لبعض الظواهر الفنية، شريطة ألا يقف على عتبات الجرد الحسابي المجرد، بل ينبغي تجاوزها إلى تحديد دلالاتها بما لا يقصي -تماما- وظيفية الذوق الجمالي."²

ومن ثم أشار إلى نقاد استعملوا الإحصاء كعبد القادر القط، وعلي عزت، اللذان تحدثت عنهما شايف عكاشة في الكتاب سابق الذكر، وعبد الكريم حسن في كتاب «الموضوعية البنوية»، سعد مصلوح في كتابي «الأسلوب» و«النص الأدبي»، محمد عبد المطلب في «مناورات شعرية»، عبد المجيد حنون «صورة الفرنسي في الرواية المغاربية»، رابح بوحوش «البيئة اللغوية لبردة البوصري»، ليقف عند كتاب محمد ناصر «الشعر الجزائري الحديث»، وعند مجموعة دراسات نقدية تطبيقية تخص عبد المالك مرتاض، هي: «بنية الخطاب الشعري»، «النص الأدبي من أين؟ وإلى أين؟»، «ألف ليلة وليلة»، «تحليل الخطاب السردي»، «الخصائص الشكلية للشعر الجزائري الحديث».

من جملة المآخذ التي ذكرها يوف وغليسي على التوظيف الإحصائي ضمن كتابي «بنية الخطاب الشعري» و«النص الأدبي من أين؟ وإلى أين؟» لـ عبد المالك مرتاض تلك المآخذ النحوية، وهي حقيقة لا تخص الكتابين المذكورين فقط، بل هي إشكالات تخص الإجراء الإحصائي بصفة عامة، ونجمل تلك المآخذ فيما يلي: عدم وجود تقسيم ثابت للفعل بين مدرستي البصرة والكوفة، إذ تقسمه البصرة

1 - المرجع نفسه، ص 121

2 - المرجع نفسه، ص 123

إلى (ماضي، مضارع، أمر) والكوفة إلى (ماضي، مضارع، الفعل الدائم) (اسم الفاعل، واسم المفعول)). عدم الاتفاق في تصنيف الاسم والفعل بين المدارس النحوية على نحو صيغة أفعل، نعم وبئس. عدم التلاؤم بين الزمن النحوي كما أقره النحويون، والزمن الدلالي الحقيقي المفهوم من التركيب، على نحو استباق المضارع بفعل ناقص ماضي، أو استباقه ب(لم، لما) الجازمتين، وأسلوب الشرط الذي يخرج عن الدلالة على زمن معين.¹ وهذه المآخذ هي من صميم إشكاليات الإحصاء، وهي تعترض أي دراسة تبنى عليه.

فالدقة في الإحصاء اللغوي تظل نسبية، قابلة للجدل، مع احتمال ارتفاع نسبة الخطأ بها؛ فاللغة تخضع لقواعد صرفية ونحوية معينة تقترب من الضبط لكنها لا تصل إلى الحسم، حيث يبقى الخلاف قائماً بين المدارس النحوية في الكثير من القضايا اللغوية. وعلى عكس العلوم التجريبية التي تكون فيها العناصر المحصاة ثابتة متفق عليها، فإن الإحصاء في المادة اللغوية يخضع لوجهات نظر متباينة، فتقسيم أزمنة الفعل في اللغة العربية، والصيغ الصرفية المتداخلة، والعلاقة الشائكة بين النحو والدلالة تدفع الناقد إلى البحث عن تخريج نظري خاص به، هذا التخريج قد يجد له من المعارضين ما يؤدي بنسف قيمة الدراسة الإحصائية ككل.

5. المقاييس الأسلوبية الإحصائية:

انتشرت مجموعة من المقاييس الإحصائية الأسلوبية الموظفة في دراسة النصوص، واستعين بها بشكل جزئي أو تام، أهمها معامل بوزيمان، مقياس يول.

1. معادلة بوزيمان (نسبة الفعل إلى الصفة)

1 - ينظر: المرجع نفسه، ص ص 138، 141

نالت معادلة بوزمان شهرة كبيرة واستعين بها في الكثير من الدراسات النقدية ولو بشكل جزئي*، وهي إحدى المقاييس الإحصائية التي حاولت أن تجد حلولاً علمية لإشكاليات أدبية؛ وتعود للعالم الألماني بوزيمان الذي بنى قواعدها من بحوثه في اللسانيات النفسية، "وقد أوحى إليه بفكرة المقياس ما لاحظته من دراساته في اللسانيات النفسانية للغة الأطفال، إذ لاحظ غلبة الأفعال على الصفات فيما يحكونه من قصص، وتغير هذه النسبة باتجاهها نحو الانخفاض بنمو الطفل ونضوج قدراته وملاكاته الفكرية والإدراكية، وهكذا تشكل هذا الفرض العلمي في إطار البحوث النفسانية."¹

وترى معادلة بوزيمان أنه يمكن تمييز بعض خصائص النص الأدبي عن طريق "تحديد النسبة بين مظهرين من مظاهر التعبير: أولهما التعبير بالحدث *Active Aspect* وثانيهما مظهر التعبير بالوصف *Qualitative Aspect* ويعني بوزيمان بأولهما الكلمات التي تعبر عن حدث أو فعل، والثاني الكلمات التي تعبر عن صفة مميزة لشيء ما أي تصف هذا الشيء وصفاً كمياً أو كيفياً."² وقد تم استبدال مصطلحي التعبير بالحدث، والتعبير بالوصف، بمصطلحين مباشرين هما الفعل والصفة وذلك لغرض التبسيط والتدقيق، وتسمى اختصاراً (ن ف ص) أي (نسبة الفعل إلى الصفة)، وتحسب النسبة (ن ف ص) "بإحصاء عدد الكلمات التي تنتمي إلى النوع الأول وعدد كلمات النوع الثاني ثم إيجاد خارج

*ينظر مثلاً كتاب «أسلوبية السرد العربي»: ل: كمال رشاد مصطفى، وذلك في مبحث أسلوب الراوي في ضوء معادلة بوزيمان ص 108، ومبحث أسلوب الشخصية الرئيسية (البطل) في ضوء معادلة بوزيمان ص 126. كما تعرض حميد لحميداني إلى المعادلة في كتاب «أسلوبية الرواية» ص 29 وبين أهميتها في التمييز بين الرواية الحوارية والرواية المنولوجية. كما طبقها محمد العيد في دراسة «سمات أسلوبية في شعر صلاح عبد الصبور»، مجلة فصول، مج 7، ع 1، 2، 1986، 1987 ص 89.

1- سعد مصلوح، في النص الأدبي، ص 78

2- سعد مصلوح، الأسلوب، ص 74

قسمة المجموعة الأولى على المجموعة الثانية، ويعطينا خارج القسمة قيمة عددية تزيد وتنقص تبعاً للزيادة والنقص في عدد كلمات المجموعة الأولى على المجموعة الثانية¹ وذلك على نحو التالي:

$$\text{نسبة الفعل إلى الصفة} = \text{عدد الأفعال} \div \text{عدد الصفات}^2.$$

هذا وتهدف معادلة بوزيمان إلى "اختبار الفوارق الأسلوبية بين اللغة المنطوقة واللغة المكتوبة وبين الأسلوب العلمي والأدبي، وبين الشعرية والنثرية، وبين لغة الفرد ولغة الحوار، وبين لغة الرجال والنساء وبين لغة الصغار ولغة الكبار، ولغة الأنواع الأدبية، وقياس الخط الدرامي في القصة والمسرحية والرواية".³ بحيث يعطي خارج قسمة عدد الأفعال على الصفات نسبة تزيد أو تنقص تبعاً لمجموعة من العوامل والمؤثرات وفق ما يوضح الجدول التالي⁴:

مؤثرات تؤدي إلى انخفاض قيمة (ن ف ص)	مؤثرات تؤدي إلى زيادة قيمة (ن ف ص)
الأسلوب العلمي	الأسلوب الأدبي
الكلام المكتوب	الكلام المنطوق
نصوص الفصحى	نصوص اللهجات
النثر	الشعر
الأعمال العلمية	الأعمال الأدبية (القصة، القصيدة، الرواية، المسرحية)
النثر الصحفي	النثر الأدبي

1- المرجع نفسه، ص 74

2- ينظر: المرجع نفسه، ص 77

3- سعد مصلوح، في النص الأدبي، ص 78

4- ينظر: سعد مصلوح، الأسلوب، ص 80، 81.

قصص الجنيات، الحكايات الشعبية	القصص والروايات
الشعر الغنائي	الشعر الموضوعي مثل المسرحي
المونولوج	الفقرات السردية والوصفية
الحوار	المونولوج (هنا بالمقارنة مع الحوار)
السرد على لسان المؤلف	السرد من وجهة نظر شخصية من الشخصيات
المؤلف (امرأة)	المؤلف (رجل)
صغر السن	التقدم في السن

والجدير بالذكر أن معادلة بوزيمان تقوم على المقارنة، بحيث يعمد فيها إلى قياس نسبة الفعل إلى الصفة بالمقارنة بين نصين، ومن ثم يستدل على زيادة النسبة أو انخفاضها بالاستناد على المؤثرات السابقة الذكر.

على الرغم مما تعرضه معادلة بوزيمان من دقة علمية فإنها تواجه بعض الإشكاليات فإما يتعلق بخصوصية نشأتها وصحة فرضياتها، وإمكانية تعميم تطبيقها على غير اللغة الألمانية.

فيما يتصل بالنشأة فالاشك في أن معادلة بوزيمان إنما هي تمخض عن طبيعة اللغة التي كان يدرس النصوص المكتوبة بها (الألمانية) ومستوياتها النحوية والمعجمية والصرفية، ومن البديهي أن اللغات تختلف في جميع هذه المستويات، وأن هذا الاختلاف هو المصدر الذي يمنع تعميم الفرضيات على اللغات جميعها، وإذا كانت بعض الفرضيات تكتسي طابع العموم من الناحية الإجرائية، فإن بعضها الآخر يبقى لصيقاً باللغة التي تمخض عنها.¹ فصدقها في اللغة الألمانية لا يعني صدقها في اللغة

1- حسن ناظم البني الأسلوبية، دراسة في أشودة المطر للسياب، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، 2002، ص 52،

العربية، والحكم على صحة فرضياتها وإمكانية تعميم قواعدها على باقي اللغات "يعتمد على مقولة عقلية ظنية تحتاج لجهد تجريبي مسبق منبثق من النصوص نفسها في لغاتها المختلفة وقابل للتعديل المتوالي طبقاً لما تبوح به هذه النصوص في أوضاعها المتعددة."¹

ويدافع مصلوح عن المعادلة ويبين صحة تطبيقها بقوله: "أثبتت الدراسات التي أجريت عليه في الألمانية والإنجليزية والفرنسية صدقه وقدرته على أن يكون مؤثراً كاشفاً لأنواع الأساليب."² وهذا التعميم لمعادل بوزيمان على باقي اللغات أت من منطلق العلمية التي تفترض وجود قوانين عامة للغات، دون الالتفات إلى خصوصية اللغة الواحدة. إذ لا بد أن يكون عدد استعمال الأفعال وعدد استعمال الصفات يخضع لعوامل معينة مشتركة دون أن يكون لقواعد اللغة إسهام في خلخلة ذلك الاستعمال، "قالفعل والصفة من أقسام الكلم وهما من خواص اللغة عامة، فالصفة صفة والفعل فعل مهما اختلفت اللغة، لهذا فإن استعمال الفعل والصفة مرتبط بالمتكلم وليس بقواعد الجملة، لأن منشأ النظرية لم يكن قواعد لغة بعينها بل النفس الإنسانية، وبالتالي فإن تعميم نتائجها من الحقائق التي لا يرفضها العلم."³ وكأن الذي يسمح لمعادلة بوزيمان بتجاوز خصوصية اللغات هو أنها نشأت بالمزوجة بين علم اللغة وعلم النفس، وهما علمان أثبتا قدرتهما على الانتشار والتعميم، كما أنها تتعلق بمكونين موجودين في كل اللغات هما (الفعل والصفة) اللذان لا يتأثران بتركيب اللغة وقواعدها.

فيما يتعلق بالجهد التجريبي الذي يبرهن على صحة مقولاتها في اللغة العربية، فقد تكفل به سعد مصلوح الذي نجده يرد على الكلام السابق لصالح فضل بقوله: "أم تراه يعني أن على الباحث العربي أن ينتظر قيام علماء الدنيا بجهد تجريبي «مسبق» على كل لغات البشر حتى يشرع هو في تطبيق هذا

1- صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، ص ص 287، 288

2- سعد مصلوح، في النص الأدبي، ص 79

3- ينظر، سعد مصلوح، علم الأسلوب والمصادرة على المطلوب، ص 212

الفرض على العربية مطمئنا إلى سلامته؟ فيقال له: ولم لا يكون الباحث العربي واحدا من بين المشاركين في هذا الجهد المسبق؟ لقد ظننت -وبعض الظن إثم- أن ذلكم هو واجبي ففعلت.¹ وبالفعل قام سعد مصلوح بجهد في تطبيق فرضيات المعادلة على نصوص في اللغة العربية، وذلك في كتابه «الأسلوب دراسة لغوية إحصائية»، إلا أن تطبيقاته كما يقول حسن ناظم لم تنظر إلى خصوصية اللغة العربية، عبر ذلك الفصل القصير والسريع (الفصل الخامس من كتابه 59) كما أنها لم تقدم المسوغات الكافية لشرعية تطبيق تلك المعادلة على النصوص الأدبية العربية، بل إن جل ما حاوله د. مصلوح هو تشذيب مفهومي التعبير بالحدث والتعبير بالوصف ليتجاوز معيار انتماء الكلمات إلى المظهر الأول أو المظهر الثاني، إذ يستبعد من الدراسة الأفعال الناقصة والأفعال الجامدة وأفعال الشروع والمقاربة من ناحية إحصائه لعدد الأفعال، كما استبعد - من ناحية إحصائه عدد الصفات - الصفات التي تقع جملة سواء أكانت فعلية أو اسمية أو شبه جملة متعلق بمحذوف، وما هذا التشذيب إلا محاولة تبسيطية تسهل الإجراء، وتسطح المعالجة في الوقت نفسه.² الإجراءات المنهجية التي قام بها مصلوح في تحديد مفهومي الفعل والصفة تعد من صميم الجهد التجريبي؛ أما استبعاده للأفعال الناقصة وأفعال المقاربة والشروع والأفعال الجامدة، فذلك راجع لكون مصطلح الفعل في هذه المعادلة لا يقصد به المفهوم النحوي، وإنما يدل على الحدث، والأفعال السابقة الذكر خالية من الدلالة عليه. الكلام ذاته يقال في استبعاده للصفة التي تأتي على شكل جملة أو شبه جملة، فهو أيضا تصور نحوي وليس حقيقة من حقائق اللغة، والجملة في حد ذاتها تتركب من عناصر قابلة للإحصاء.³ على هذا، فمحاولة مصلوح إذن لم تكن مجرد تبسيط وتسهيل للإجراء وبالتالي تسطيح الدراسة، وإنما سعيًا لإيجاد إجراء ما يلائم اللغة العربية.

1- المرجع نفسه، ص 214

2- حسن ناظم البني الأسلوبية، ص ص 52.

3- ينظر، سعد مصلوح، الأسلوب، ص 78

تطرح المعادلة إشكالية أخرى تتعلق بصحة فرضياتها، بحيث يتبادر للذهن تساؤل حول كون الفعل والصفة لوحدهما قادران على تمييز الكثير من الخواص الأدبية أهمها التمييز بين الأسلوب العلمي والأسلوب الأدبي، بحيث لا تقدم براهين مقنعة على ذلك وبالتالي تنحصر "في الزاوية الضيقة لافتقارها إلى الأساس النظري الذي يسوغ استخلاص نتيجة ما من مقدمة ما:

المقدمة: نسبة الفعل إلى الصفة = عدد الأفعال/عدد الصفات

النتيجة: زيادة النسبة (القيمة العددية) تؤدي إلى اقتراب اللغة من الأسلوب الأدبي؟ إن طغيان استخدام الفعل في النص الأدبي على استخدام الصفة لا يمثل اقترابه من الأسلوب الأدبي بالضرورة، والعكس بالعكس، مادامت مسألة غلبة الأفعال على الصفات أو الأسماء إنما هي مسألة خلافية من ناحية إكسائها النص اللغوي أسلوباً معيناً.¹ بالإضافة إلى أن زيادة نسبة (ن ف ص) في الأسلوب الأدبي على العلمي، وفي الشعر على النثر، وفي الكلام المنطوق على الكلام المكتوب، وفي اللهجة على الفصحى، يفترض وجود تناسب بين الأسلوب الأدبي والشعر والكلام المنطوق واللهجة من جهة، في مقابل الأسلوب العلمي والنثر والكلام المكتوب والفصحى من جهة أخرى.

2. مقياس يول Yule's Characteristic :

جاء مقياس يول لكي يساعد المحققين على نسبة النصوص إلى أصحابها، وهي قضية طالما اصطدم بعواقبها جمهرة الباحثين، وجعلت من الصعب أن يقيموا أحكامهم في ما كان موضع شك على مادة بحثية جديرة بالثقة واليقين. ومما يزيد من خطورة هذه الظاهرة أنها كثيراً ما تتجاوز مفردات القوائد إلى كتب ومصنفات كاملة وقف الباحثون من قضية نسبتها موقف الشك، وتراوحت آراؤهم فيها -أحياناً-

1- حسن ناظم، البنى الأسلوبية، ص ص 52، 53

بين مثبت للنسبة ومنكر لها، يكاد يذهب كل منهما في رأيه مذهب اليقين الجازم، ومتردد بين الفريقين لا يكاد يستقر فيأمر هذه النسبة على قرار.¹

لهذا جاء هذا المقياس لكي يقطع الشك باليقين، وينسب النصوص إلى مؤلفيها بالدليل العلمي الإحصائي، فقد "كان معتمد الباحثين في حل هذا المشكل، ولا يزال، على أمرين:

أما أولهما: فالحكم القائم على الذوق والانطباع.

وأما الثاني: فاللجوء إلى ما يشير إليه النص من إحالات خارجه، وتتصل بأعلام الأشخاص والأماكن، أو حوادث التاريخ والسياسة.²

وصاحب المقياس هو جورج ودني يول، ويعود تاريخه "إلى عام 1944 حين أصدر يول كتابا له بعنوان statistical study of literary vocabulary cambridge , university press 1944 وفي الفصلين الثالث والرابع من الكتاب شرح المؤلف مقياسه شرحا مستفيضا وبين الأساس الإحصائي له. وقد قدم في الكتاب عددا من تطبيقات المقياس أثبتت قدرته على تمييز البصمات الأسلوبية للمؤلفين.³ وقد أطلق يول على مقياسه اسم ب(الخاصية)، ويرمز لها في التطبيقات العربية بالرمز (ك)*.

إذن كيف تحسب هذه الخاصية؟

يقوم مقياس يول على مجموعة من الإجراءات :

-
- 1- إلهام مفتي، تحقيق التراث والأسلوبيات الإحصائية: دراسة تطبيقية في ديوان أبي تمام، مجلة معهد المخطوطات، مج 36، ج 2، نوفمبر 2002، ص 87
 - 2- المرجع نفسه، ص 88
 - 3- سعد مصلوح، في النص الأدبي، ص 121
- *صاحب هذا الترميز هو سعد مصلوح، وقد سار باقي النقاد على منواله، ينظر: سعد مصلوح، في النص الأدبي، ص 127.

▪ يبنى مقياس يول على إحصاء الأسماء دون الأفعال والحروف*، لكن ليس كل الأسماء بل الأسماء العامة Common noun مع استبعاد أسماء أعلام الأشخاص والأماكن وما استعمل من الأسماء استعمال الصفة.

▪ حساب عدد تكرار كل اسم من الأسماء العامة.

▪ تصنيف تلك الأسماء حسب عدد تكرارها، الأسماء التي تكررت مرة واحدة، التي تكررت مرتين، التي تكررت ثلاث مرات وهكذا.... ويركز لها بالرمز (س) أي الفئة، (ع) عدد الكلمات المكونة لكل فئة.¹

▪ القيام بالعمليات الحسابية التالية: "

1. ضرب الفئة (س) × عدد الكلمات (ع) المكونة للفئة.

2. ضرب مربع الفئة (س)² × عدد الكلمات (ع).

3. إيجاد مجموع القيم الناتجة عن العملية (1) على مستوى النص (مج1)*

4. إيجاد مجموع القيم الناتجة من العملية (2) على مستوى النص (مج2)

5. استخراج مجموع الفروق بين العمليتين بطرح قيمة (3) من قيمة (4)، أي عدد مجموع الفروق

$$(مج) = (مج2) - (مج1)$$

6. يقسم (مج الفروق) على مربع (مج1)²؛ أي مج الفروق / (مج1)²

7. يضرب خارج لقسمة من العلمية رقم (6) $10000 \times$ لتقادي الكسور العشرية الطويلة.

* رغم إمكانية قيامه على إحصاء الأسماء والأفعال والصفات، لكن الباحثين آثروا الاسم العام فقط عند الإجراء التطبيقي. ينظر: إلهام مفتي، تحقيق التراث والأسلوبيات الإحصائية: دراسة تطبيقية في ديوان أبي تمام، ص 104

1- ينظر سعد مصلوح، في النص الأدبي، ص 126، وإبراهيم عبد الله أحمد عبد الجواد، الاتجاهات الأسلوبية في النقد العربي الحديث، ص 145.

*ورد خطأ مطبعي في الصفحة: إيجاد مجموع القيم الناتجة عن العملية (1) على مستوى النص، والأصح إيجاد مجموع القيم الناتجة عن العملية (1) على مستوى النص (مج1)، بحيث سقطت (مج1) من الكتاب.

8. حاصل الضرب من العلمية (7) يمثل الرقم الدال على حساب الخاصية؛ وسنرمز للخاصية

بالرمز (ك).¹

لو فرضنا مثلاً أن الأسماء التالية موجودة في نص ما: كتاب، قلم، قرية، ومدينة، الشاعر، الشهيد،

الخطيب، شمس، بلد، ليل.

▪ وأن الاسم الكتاب تكرر مرة واحدة، والقلم تكرر مرة واحدة. الشمس مرة واحدة، البلد مرة واحدة، الليل مرة واحدة.

▪ والقرية تكررت مرتان، والمدينة مرتان، الشاعر مرتان.

▪ والشهيد ثلاث مرات، الخطيب ثلاث مرات.

فنجصل على ما يلي:

▪ س = 1، ع = 5 (كتاب، قلم، شمس، بلد، ليل)

▪ س = 2، ع = 3 (قرية، مدينة، شاعر)

▪ س = 3، ع = 2 (شهيد، خطيب)

فيكون حساب الخاصية كالتالي:

أولاً: س × ع: $5=5 \times 1$ ، $6=3 \times 2$ ، $6=2 \times 3$.

ثم: س × ع: $5=5 \times 1$ ، $12=3 \times 2$ ، $18=2 \times 3$.

ثم: مج: $17=6+6+5$

1 - إلهام مفتي، تحقيق التراث والأسلوبيات الإحصائية: دراسة تطبيقية في ديوان أبي تمام، ص 106

$$\text{ثم: مج} 2: 35=18+12+5$$

$$\text{ثم: مجموع الفروق: مج} 2\text{-مج} 1: 18=17-35$$

$$\text{ثم: مج الفروق / (مج} 1)^2: 0.0622 = 289/18 \text{ أي } 17/18^2$$

ثم: الناتج $\times 10000 = 622.28$ ، أي أن الخاصية (ك) $= 622$ أو يمكن ضرب الناتج في 1000، فتكون

$$\text{قيمة الخاصية (ك)} = 62.2$$

ويطبق مقياس يول بالمقارنة بين النصوص المثبتة للكاتب والنصوص المشكوك في نسبتها. وتحسب قيمة الخاصية (ك) أولاً في النصوص الثابتة، وبطبيعة الحال لن تكون قمة (ك) متساوية فيها، لهذا يستعان بالمدى وهو المجال بين أعلى قيمة لـ (ك) وأقل قيمة لها، وحتى تثبت النصوص المشكوك فيها يجب أن تكون قيمة (ك) الخاصة بها داخل هذا المدى.¹

وتظهر الصعوبة في المقياس في النظرية التي تأسس عليها" ولكنه مع ذلك يلاحظ أن صعوبة النظرية الإحصائية لا تستلزم بالضرورة صعوبة المقياس، إن المقياس بسيط حق، ويمكن لأي دارس كما يقول بينيت «أن يستخدمه بنفس الطريقة التي يمكنه بها أن يستخدم الآلة الحاسبة دون أن يصدع رأسه بالتفكير في ميكانيكية الآلة ونظريتها».²

ولأنه مقياس علمي "أراد له [يول] أن يكون مقياساً تتوافر فيه صفة الموضوعية بحكم كونه مقياساً لفحص المادة المدروسة، لا يتأثر برغبات الدارس أو فكرته السابقة أو ميوله، وصفة الصحة بحكم

1- ينظر: إلهام مفتي، تحقيق التراث والأسلوبيات الإحصائية: دراسة تطبيقية في ديوان أبي تمام، ص 104

2- سعد مصلوح، في النص الأدبي، ص 122

صلاحيته لقياس خاصية تكرارية المفردات وهي من أهم السمات المميزة الفارقة بين الأساليب، وصفة التعويل أو الثبات لأن نتائجه لا تتغير ما دامت تطبق على المادة نفسها وبالشروط نفسها.¹

هذا ولا يشترط المقياس التساوي في حجم الأعمال المدروسة بحيث يمكن "مقارنة أعمال تختلف في طولها دون أن تتأثر المقارنة إحصائياً".²

لكن الإشكال الأهم في مقياس يول هو مدى الاعتداد به، فهل فعلاً سيعتد بالنتائج المبنية عليه، وهل سنلقى القبول عند جموع الباحثين وتعد مرجعاً فعلياً في نسبة النصوص؟ فهل سيعتمد الباحثون مثلاً على ما أقره سعد مصلوح حول قصائد أحمد شوقي؟ وهل سيعتمدون على ما أسفرت عليه النتائج الإحصائية لدراسة إلهام مفتي حول أبي تمام؟ هذا هو التحدي الذي ينبغي أن يواجهه مقياس يول.

6. خصائص الإحصاء الأسلوبي: يتميز الإحصاء الأسلوبي بقيامه على المنهجية العلمية، والمقارنة

بين النصوص، إضافة إلى اعتماد مبدأ العينة، وسنفضل في ذلك على النحو الآتي:

أ. المنهجية العلمية: يقوم الإحصاء كما تقدمه الأسلوبية الإحصائية على خطوات المنهج العلمي،

بحيث ينتظم في خطوات ثلاث هي:

الأولى: مرحلة الفرض وفيها يحدد الباحث المتغيرات الأسلوبية التي يرجح مسؤوليتها عن التمييز

الأسلوبي للنص المدروس اعتماداً على خبرته وإطلاعه على ما سبق من دراسات، أو على وضع

استجابات عدد من المتلقين موضع الاختبار.

1- المرجع نفسه، ص 121

2- المرجع نفسه، ص 122

الثانية: مرحلة اختبار الفروض، وتقوم على معالجة النص المدروس إحصائياً بهدف إثبات صحة الفروض أو بطلانها، وتشمل هذه المرحلة على جانبين: أولهما جانب الوصف الإحصائي، والثاني جانب التحليل الإحصائي [...].

الثالثة: مرحلة الاستنتاج، وهذه الثمرة المرجوة من وضع الفروض واختبارها.¹

وهي تقريبا خطوات المنهج التجريبي في العلوم الطبيعية، وهذه الخطوات ضرورية "عملية تسجيل أو جمع الظواهر الأدبية دون فرض سابق، يعتبر عملية تكديس لا جدوى منها. والملاحظة لا تصبح عملية إلا إذ فسرت في ضوء فرض معين. لذلك فإن محاولة سرد الوقائع الأدبية وتكديسها لا يعد أمراً نافعا للبحث، والفرض الذي يوجه هذا الأخير لا يبلغ درجة الصحة إلا إذا وضع تحت محك الاختبار، وينتقل من التعميم غير المحقق إلى درجة التعميم التجريبي، وإذا تحقق الفرض وأكدته المشاهدات يدخل بذلك مرحلة القانون."² إن مرحلة الفرض تأتي بعد الملاحظة التي يرصدها الناقد في العمل الأدبي، وهذا ما يعود بنا للحديث عن الذوق والخبرة، إذ أن الفرض يمكن أن ينشأ بناءً عليهما، لكن الفرض لا يعتد به إلا إذا أكدته الجهود الإحصائية، حينها يمكن تعميم نتائجه على الظاهرة الأدبية ككل، فهذه المراحل الثلاث تعد من صميم العمل الأسلوبى الإحصائي.

وبالعودة إلى الدراسات التطبيقية التي أجراها سعد مصلوح نجد أنه لم يبدأ معظم هذه الدراسات بما قد يسمى فرضاً أكثر مما هو تساؤل، ففي دراسة «تنوع المفردات» شرع في الدراسة بالتساؤل حول أي الأدباء (العقاد، الرافعي، طه حسين) توظيفاً لتنوع المفردات، وبدأ أيضاً دراسة «نسبة النص إلى مؤلفه» بتساؤل حول نسبة القصائد المشكوك فيها إلى أحمد شوقي من عدمه، وكذلك الحال في دراسة

1- المرجع نفسه، ص 48

2- سمير حجازي، مدخل إلى مناهج النقد الأدبي المعاصر، ص 10

«التشخيص الأسلوبي للاستعارة»، فهو أيضا تساءل حول أي الأدباء أكثر استعمالا للاستعارة. يظهر «الفرض» بصورة أوضح في معادلة بوزيمان؛ إذ أن الناقد طبق المعادلة على نصوص في اللغة العربية، واختبر صحة فرضياتها من مثل اختباره لفرضية بوزيمان القائلة بإمكانية تأثير الموضوع على نسبة الفعل إلى الصفة، وفرضية زيادة استعمال الصفات على الأفعال في الأسلوب الصحفي.

ب. **المقارنة:** تعد المقارنة من أهم الوسائل في الإحصاء الأسلوبي، إذ غالبا ما يلجأ الباحث إلى القيام بإحصاء ظواهر أسلوبية في نصين أو أكثر ومن ثم المقارنة بينها، ونجد هذه الوسيلة بكثرة عند سعد مصلوح، إذ أن أغلب دراساته في دراسات مقارنة، فقد قام بالمقارنة بين أسلوب طه حسين والعقاد والرافعي في خاصية تنوع المفردات، وقام بالمقارنة بين محمود سامي البارودي وأحمد شوقي وأبو القاسم الشابي في مجال الاستعارة. كما نجد أن المقارنة تضحى ضرورية في مقياس يول (نسبة النص إلى المؤلف) إذ ينبغي على الباحث المقارنة بين النصوص المشكوك فيها والنصوص المثبتة لكي يصل إلى النتائج المرجوة.

ج. العينة:

رأينا من قبل أن شايف عكاشة أقر بأن الإحصاء يصعب تطبيقه على النصوص الطويلة كالمرحلية والرواية فيتعذر إحصاء ما فيها من ظواهر أدبية. وعند محاولة تطبيق الإحصاء في مواضع كهذه فنحن " أمام أحد خيارين: فإما أن نخضع للفحص مادة تمثل مجتمعا إحصائيا كاملا statistical population، كديوان شعر، أو عمل أدبي برمته، أو مدونة كاملة corpus، وإما أن نستغني عن ذلك - مختارين أو مجبرين - باختيار عينات samples يشترط بها أن تكون جيدة التمثيل للمجتمع الإحصائي المطلوب دراسته، واختيار العينات - وهو الظرف السائد - مطلب له ضوابطه وقواعده في مبحث العينات

والاحتمالات، حيث تتحدد خصائص العينة وحجمها بالنسبة للمدونة أو المجتمع الإحصائي.¹ وطريقتنا الحصر الشامل والعينة موجودتان في علم الإحصاء، ولكل طريقة عيوبها، فالحصر الشامل يكون عرضة لخطأ التحيز*، والعينة تكون عرضة لخطأ الصدفة* بالإضافة إلى خطأ التحيز، إلا أن علماء الإحصاء يفضلون طريقة العينة، لأنه "في كثير من الأحيان يمكن التحكم في خطأ التحيز الذي يتعرض له العينة بحيث يصبح مجموع خطأ الصدفة والتحيز في العينة أقل بكثير من خطأ التحيز الذي يتعرض له الحصر الشامل."² مع اشتراط أن تكون العينة المختارة تمثل الكل تمثيلاً صحيحاً.

وقد طالت العينة اعتراضات من قبل النقاد، "فإذا ما أجرينا دراسة على رواية ما، ووقع اختيارنا على مجموعة من الجمل والعبارات كان الحدث فيها في طور النمو، أو كانت الأحداث فيها في طور التشكل، ولم يقع الاختيار قياساً إلى الأساس الذي اعتمد على جمل أو عبارات كانت تمثل جانباً متطوراً في أحداث الرواية التي تتميز في الغالب بسمات فنية تختلف بطبيعة الحال وطبيعة الفن الروائي عن تلك التي وقع عليها الاختيار، فكيف لنا أن نقول إن هذه العينة ممثلة، ثم من الذي يحكم بتمثيل هذه العينة

1- سعد مصلوح، في النص الأدبي، ص 49

*خطأ التحيز يحدث نتيجة كبر العينة المدروسة بحيث لا تتوفر الأدوات اللازمة للقيام بالحصر الشامل إضافة إلى أخطاء في تصميم البحث، جمع البيانات أو في العمل الحسابي، ينظر: جلال الصياد، عبد الحميد محمد ربيع، مبادئ الطرق الإحصائية جلال الصياد، عبد الحميد محمد ربيع، مبادئ الطرق الإحصائية، الكتاب الجامعي، ط1، المملكة العربية السعودية، 1983، ص 106

*خطأ الصدفة هو "ذلك الخطأ الناتج عن دراسة جزء من المجتمع (هي العينة) تدخلت عوامل الصدفة بصورة كبيرة في طريقة اختياره وبالتالي فإن الصدفة وحدها هي التي قد تجعل هذا الجزء ممثلاً تمثيلاً صادقاً للمجتمع وهي التي قد تجعل هذا التمثيل غير صادق أو غير حقيقي" ينظر: جلال الصياد، عبد الحميد محمد ربيع، مبادئ الطرق الإحصائية، ص106

2- جلال الصياد، عبد الحميد محمد ربيع، مبادئ الطرق الإحصائية، ص 106

لهذه الرواية أو تلك، هل هو المعيار الموضوع جزافا أم طبيعة العمل الروائي؟¹ فمن الصعب القبول بفكرة أن العينة المختارة تمثل مجمل النص، إذ تختلف العينة في العلوم الطبيعية عنها في العلوم الإنسانية.

ختاما لما سبق

تطمح لغة الأدب إلى التحرر بينما يسعى العلم بصرامته المنهجية إلى سجنها، رغم أنه لا يرى في ذلك سجنا وإنما تحريرا لها من خاصية التلون وأهواء الانطباعية. وإذا كان من الشائع أن يبدو التعارض بين الأدب والعلم ظاهرا، فإن التعارض بين الأدب والإحصاء (بالذات) يبدو أشد ظهورا، فالأدب يتعامل مع اللغة بينما الإحصاء يتعامل بالأرقام، وما أشد بعد اللغة عن الأرقام! فالكلمة تدل على معاني متعددة بينما الرقم يدل على قيمة واحدة؛ والإحصاء يسعى إلى تحويل لغة الأدب إلى أرقام، وأن مجرد الكلمة من امتياز الإحالة على دلالات متعددة ليدخلها في بوتقة المعنى الواحد الذي يفرضه عليها، فيقع التنافر بدل الوفاق، ولهذا فإن محاولة بعض النقاد الجمع بين هذين المتناقضين لغة الأدب وأرقام الإحصاء هو ما جعل مثل هذه الدراسات لا تلقى استحسانا كبيرا، ونظر إليها بريية واتهمت بأنها دخيلة على الدراسة الأدبية، لكن في الاتجاه الآخر يبقى للإحصاء مريدوه الذين لم يبد لهم التنافر بين اللغة والأرقام، بل وجدوا فيه الوسيلة الفضلى التي تمكنهم أخيرا من الجمع بين أدبية الأدب ومنهجية العلم.

1- إبراهيم عبد الله أحمد عبد الجواد، الاتجاهات الأسلوبية في النقد العربي الحديث، ص 136

الفصل الثالث: الأسلوبية الإحصائية عند سعد مصلوح

أولاً: كتاب «الأسلوب دراسة لغوية إحصائية»

1. الجانب النظري

2. الجانب التطبيقي

– الدراسة الأولى: «أمثلة تطبيقية من الأساليب النثرية»

– الدراسة الثانية «الأسلوب في المسرحية»

– الدراسة الثالثة: الأسلوب في الرواية

ثانياً: كتاب «في النص الأدبي»

1. الجانب النظري:

2. الجانب التطبيقي:

– الدراسة الأولى: قياس خاصية تنوع المفردات في الأسلوب عند العقاد

والرافعي وطه حسين

– الدراسة الثانية: تحقيق نسبة النص إلى مؤلفه: دراسة أسلوبية

إحصائية في الثابت والمنسوب من شعر شوقي.

– الدراسة الثالثة: في التشخيص الأسلوبي للاستعارة (دراسة في دواوين

البارودي وشوقي والشابي)

تعود الدراسات النقدية الإحصائية إلى ثمانينات القرن الماضي، أين أسهم الدكتور سعد مصلوح إسهاما بالغا في التعميق للدراسة الإحصائية، أو بمصطلح أخص الدراسة الأسلوبية الإحصائية، تبنى فيها الإحصاء تبنيا جادا، فقد أخذ على عاتقه التكفل بتعريفه للنقد العربي، ودعا دعوة صريحة إلى استغلاله في استنتاج خصائص النص الأدبي.

وقد ألف مصلوح في هذا المضمار كتابين هما: «الأسلوب دراسة لغوية إحصائية» عام 1980، و«في النص الأدبي، دراسة أسلوبية إحصائية»^{*}، هذا الأخير الذي جمع فيه دراسات سابقة متباينة هي:¹

1. قياس خاصية تنوع المفردات في الأسلوب، دراسة تطبيقية لنماذج من كتابات الرافعي والعقاد وطه حسين، حولية كلية الآداب، جامعة الملك عبد العزيز، مجلد الأول، 1981.

2. تحقيق نسبة النص إلى المؤلف: دراسة أسلوبية إحصائية في الثابت والمنسوب من شعر شوقي»، مجلة فصول مجلد الثالث، العدد الأول، 1982.

3. في التشخيص الأسلوب الإحصائي للاستعارة (دراسة تطبيقية لقصائد من أشعار البارودي وشوقي والشابي» الحياة الثقافية، تونس، ع 45، 46، 1987.*

4. الدراسة الإحصائية للأسلوب: بحث في المفهوم والإجراء والوظيفة»، عالم الفكر، الكويت مج 20، ع 3، 1989.

* اعتمدنا في الدراسة على الطبعة الثانية الصادرة عام 1993، ولم نستطع معرفة تاريخ أول طبعة، وقد ذكر سعد مصلوح أنها صدرت عن النادي الأدبي لجدة.

1- ينظر: سعد مصلوح، الأسلوب، دراسة لغوية إحصائية، ص 148

* ذكر مصلوح في مقال «علم الأسلوب والمصادر على المطلوب»، مجلة فصول ع 5، مج 2، ص 209 أن دراسة «في التشخيص الأسلوبية للاستعارة (دراسة في دواوين البارودي وشوقي والشابي)» نشرت في ثلاثة أعداد من مجلة «الفكر» التونسية، ما بين نوفمبر 1984، جانفي 1985.

كما له دراسة مطولة رد فيها على صلاح فضل معنونة بـ«علم الأسلوب والمصادر على المطلوب» منشورة في مجلة فصول/ المجلد الخامس، العدد الثالث، 1985.

والدكتور سعد مصلوح لساني قبل أن يكون ناقدا أدبيا، لكنه آثر الدخول في عالم الأدب واستنطاق ماهيته عن طريق استخدام أدوات أسلوبية لغوية، مؤثرا في ذلك الإجراء الإحصائي.

أولا: كتاب «الأسلوب دراسة لغوية إحصائية»

صدر كتاب «الأسلوب دراسة لغوية إحصائية» سنة 1980، وقد اعتمدنا في دراستنا على الطبعة الثالثة الصادرة عام 1992 من دار عالم الكتاب. ويحتوي الكتاب على مقدمة خاصة بهذه الطبعة عنوانها الدكتور سعد مصلوح بـ«عن اللسانيات وقراءة النص الأدبي» ثم فاتحة الكتاب، فثمانية فصول، فخاتمة. والفصول هي:

الفصل الأول	الفصل الثاني	الفصل الثالث	الفصل الرابع	الفصل الخامس	الفصل السادس	الفصل السابع	الفصل الثامن
الحاجة إلى منهج	ماهية الأسلوب	الإحصاء ودراسة الأسلوب	قضايا أساسية في دراسة الأدب	معادلة بوزيمان لتشخيص الأساليب	أمثلة تطبيقية من الأساليب النظرية	الأسلوب في المسرحية	الأسلوب في الرواية

كل هذه الفصول في 156 صفحة بما في ذلك الخاتمة، قائمة المراجع والمصادر، ومعجم المصطلحات. لهذا فقد جاءت فصول الكتاب مختصرة، ركز فيها الباحث على ما يخص لب الدراسة دون اللجوء إلى الاستطرادات والتفاصيل الزائدة، خاصة في الجانب التطبيقي، وهو الأمر ذاته الذي فعله في كتاب «في النص الأدبي».

وعليه، استأثر الكتاب بجانب نظري يضم خمسة فصول، واحد منها حول التعريف النظري لمعادلة بوزيمان وهي المقصودة من الكتاب، وثلاث فصول تطبيقية جرب فيها هذه المعادلة منوعا ما بين النثر الأدبي والمسرحية والرواية.

1. الجانب النظري

يشرح مصلوح في مقدمة الطبعة الثالثة القطيعة بين النقاد واللسانيين، ويؤكد على أهمية اللسانيات في قراءة النص الأدبي وإهمال النقاد العرب لها، كما تطرق إلى ما سماه بنقد الذات ومكاشفة الآخر، وذلك بتوضيح مظاهر القصور في حقل اللسانيات العربية والنقد الأدبي، وقصورهما الاثنان عن الوصول إلى الفهم الصحيح والإنجاز النافع في اللغة العربية.¹ وكأن غاية مصلوح من هذه الدراسات هي الموازنة بين حقلين لطالما اعتبرا مختلفين هما: اللسانيات والنقد الأدبي، بحيث يرى إمكانية إفادة الثاني من الأول في تحقيق الغاية العلمية.

كما كشف منذ الأسطر الأولى للمقدمة أن ما كان يشغله هو قضية التماس المعايير الموضوعية لدراسة الأدب، ما دفعه إلى العمل في أطروحة الدكتوراه على موضوع «الأسس الصوتية الفيزيقية للقافية العربية»، بعدها وضع افتقار الدراسة النقدية العربية إلى علمية المنهج وانضباط الوسائل، وخاصة في المجال الإحصائي، الذي يأتي جداول صماء عديمة الجدوى لخلوه من كل تحليل²، لهذا كان هدفه من هذا الكتاب والكتب اللاحقة مثلما يقول هو: "أن أجنب الباحثين اللغويين كثيرا من العقبات التي تعوق طريقهم، وتصدهم عن معالجة لغة الأدب وفق منهج علمي منضبط."³

1- ينظر: سعد مصلوح، الأسلوب، دراسة لغوية إحصائية، ص 9، 10، 11

2- ينظر: المرجع نفسه، ص 21

3 - المرجع نفسه، ص 22

يفرق سعد مصلوح في الفصل الأول الموسوم بـ«الحاجة إلى منهج» بين القارئ والناقد (الدارس) إذا يمكن للقارئ المتمرس التمييز بين الأساليب عن طريق الحدس والذوق، "أما دارس الأدب فلا ينبغي له أن يكون مجرد قارئ متذوق لا يختلف عن سائر القراء إلا في الدرجة، بل إن عليه أن يتمتع بازدواجية تمكنه من أن يكون حين يشاء قارئاً متذوقاً، وحين يشاء دارساً محللاً، وما أبعد الفرق بين الموقفين، إنه الفارق ما بين ذاتية المتلقي وموضوعية الباحث.¹ لهذا يخلص من إشكالية هل النقد الأدبي علم أم فن إلى القول أن "الأدب فن ولكن دراسة الأدب ينبغي أن تكون علماً منضبطاً."² انطلاقاً من ذلك فهو ينتقد النقد السياقي والنقد الأيديولوجي اللذان يهتمان بالمضمون وبيتعدان عن العلمية، ويرى بأن "المذهب الشكلي في النقد ... يكاد يكون في رأينا أقرب المذاهب النقدية إلى روح العلم"³ لأنه ينصب على النص وحده، ومن ثم يحيل على الناقد الانجليزي ريتشاردز أحد أعلام النقد الجديد عاذا إياه أحسن تعبير عن ذلك النقد، في قوله: "وعبر عن نفسه أوضح تعبير [يقصد النقد الشكلي Formal Criticism] في مؤلفات الناقد الشهير إيفور أرمسترونج ريتشاردز...."⁴ وهو في هذا لا يقصد النقد الشكلي الروسي مثلما قد يتبادر إلى الذهن وإنما النقد الذي يهتم بالشكل عموماً، وقد أعاد الحديث عنه في فصل آخر، مادحا الناقد ذاته ومشيراً إلى بقية النقاد الجدد الأمريكيين.⁵ هذا ويعتبر في الختام أن "المذهب الشكلي كان من أهم الاتجاهات التي نبهت إلى دراسة لغة النص، ومهدت بذلك لإثارة علماء اللغة الخالص بقضية الأسلوب وإقامة الجسور ما بين علم اللغة ودراسة الأدب."⁶

1- المرجع نفسه، ص 26، 25

2- المرجع نفسه، ص 26

3- المرجع نفسه، ص 27

4- المرجع نفسه، ص 27

5- ينظر: المرجع نفسه، ص 70، 71

6- المرجع نفسه، ص 28

إذن يتضح أن الغاية النهائية لسعد مصلوح هي إقامة نقد أدبي وفق أسس علمية، لكن كيف؟ وما

هو المنهج الذي سيحقق هذه الغاية؟

يوضح مصلوح بأن المنهج الذي سيحقق له الهدف العلمي المنشود هو المنهج اللغوي، مثلما

يقول "...وأعني بها ضرورة العمل على إرساء منهج لغوي في نقد الأدب العربي يكون فيه النص The

text والخطاب الأدبي The discourse أولاً وقبل كل شيء هو موضوع الدراسة، ويكون منهج الدراسة

فيه لغويًا Linguistic بالمفهوم العلمي لهذا المصطلح.¹

وعليه، ذهب مصلوح إلى أن المنهج اللغوي هو القادر على الوصول إلى الغاية العلمية، وضمن

هذا المنهج اللغوي نجد الأسلوبية، لكن ليس الأسلوبية كافة وإنما الأسلوبية الإحصائية، فحسب ما يعتقد

سعد مصلوح فإن "النص الأدبي عند مؤلف بعينه أو في فن بعينه يمتاز عادة باستخدام سمات لغوية

معينة من بينها على سبيل التمثيل لا الحصر:

1. استخدام وحدات معجمية معينة..

2. الزيادة (أو النقص) النسباني في استخدام صيغ معينة أو نوع معين من الكلمات (صفات، أفعال،

ظروف، حروف جر إلخ).

3. طول الكلمات المستخدمة أو قصرها.

4. طول الجمل.

5. نوع الجمل (اسمية، فعلية، ذات طرف واحد، بسيطة، مركبة، إنشائية، خبرية... إلخ)

6. إيثار تراكيب أو مجازات واستعارات معينة.²

1- المرجع نفسه، ص 29

2- المرجع نفسه، ص 34

وهذه السمات إذا تكررت في النص تصبح خواصا أسلوبية يمكن رصدها بكيفية موضوعية عن طريق القياس الكمي "باعتباره معيارا موضوعيا منضبطا وقادرا على تشخيص النزعات السائدة في نص معين أو عند كاتب معين، وإن شئت فقل تحديد المميزات الأسلوبية في هذا النص أو في نتاج هذا الكاتب".¹ بعدها يحدد مصلوح المصطلح الدال على هذا النوع من القياس الكمي للأساليب بـ"علم الأسلوب الإحصائي statistic stylistics وهو أحد مجالات الدراسة اللغوية الأسلوبية المعاصرة linguistic stylistics".² مثلما يقول.

تدرج مصلوح في بيان قضايا الدراسة؛ فمن النقد الأدبي والطموح العلمي تدرج إلى الأسلوبية، ومن الأسلوبية تدرج إلى الأسلوبية الإحصائية. ونلاحظ أنه لم يكتف منذ البداية بالحديث عن الأسلوبية، وإنما تعرض إلى مشكلات النقد الأدبي ورغبته في تحويله إلى علم منضبط؛ لهذا فإنه لا يريد لما قام به من جهود أن يكون ضمن مجال الأسلوبية أو الأسلوبية الإحصائية فحسب، وإنما أن يعد نقدا أدبيا. وهنا تظهر الصلة بين الأسلوبية والنقد، فدراساته هذه ليست دراسات أسلوبية وإنما دراسات نقدية، حتى أنه يتساءل إن كان "علم الأسلوب هو البديل الموضوعي للنقد الأدبي".³ ليصل إلى نتيجة مفادها أن "علم الأسلوب -من المنظور اللغوي- هو المرجو لأداء مهمة الوصف والتحليل على خير وجه ممكن. وإذن فالإمكان علم الأسلوب هو النقد كل النقد فهو أساس لا بد منه لتقويم العمل الأدبي تقويما موضوعيا".⁴

يمكننا أن نفهم الخلفية المنهجية للدكتور سعد مصلوح، والتي بناء عليها أنجز تلك الدراسات

التطبيقية على النصوص الأدبية، وهي:

1- المرجع نفسه ، ص 34

2- المرجع نفسه ، ص 34

3- المرجع نفسه ، ص 33

4- المرجع نفسه ، ص 33

▪ سعد مصلوح لساني قبل أن يكون ناقدا أدبيا، وهو يريد استغلال نتائج اللسانيات في قراءة النصوص الأدبية.

▪ احتفاء سعد مصلوح بالاتجاه الشكلي، أي أنه سيركز على البناء أكثر من الدلالة.

▪ الغاية الكبرى لسعد مصلوح هي إقامة نقد أدبي على أسس علمية موضوعية عن طريق استغلال المنهج اللغوي، الذي تعد الأسلوبية أرقى ما فيه، وأقربه صلة إلى الدراسة الأدبية.

▪ سيحقق سعد مصلوح علمية الدراسة النقدية عن طريق إجراء مباشر هو الإجراء الأسلوبية الإحصائي.

كما ربط الإحصاء بالنقد الأدبي، ورأى أنه " يغطي دائرة واسعة من المسائل النقدية مثل لغة الأدب، ونقد الأسلوب بتمييز خصائصه كالتنوع أو الرتابة، والسهولة أو الصعوبة. والطرافة أو الإملال".¹ وكل هذه المسائل لم يتعرض لها مصلوح في دراساته التطبيقية، سواء في هذا الكتاب أو في كتاب «في النص الأدبي».

وقد تعرض مصلوح إلى (معادلة بوزيمان)، وهي تعتمد على خارج قسمة عدد الأفعال على عدد الصفات، أي أنها تركز على عنصرين هما: الفعل، والصفة. وبما أنها تعتمد على الفعل والصفة فكان لزاما عليه أن يوضح المقصود منهما، وأن يضبط المصطلحين حتى تكون عملية الإحصاء موضوعية:

▪ الفعل الذي تقصده المعادلة هو الدال على الحدث والزمن معا، لهذا فكل الأفعال تدخل في الإحصاء باستثناء: الأفعال الناقصة، الأفعال الجامدة، أفعال المقاربة والشروع والرجاء، (أو ما يسمى

ب:كاد وأخواتها*)¹

1- سعد مصلوح، الأسلوب، دراسة لغوية إحصائية، ص 62

*لم يذكر مصلوح أفعال الرجاء، لكنني أضفتها لأنها تدخل في مجال كاد وأخواتها

▪ فيما يتصل بالصفة، فإنه أخرج من الحساب الصفة الواقعة جملة (سواء كانت اسمية أو فعلية) وشبه الجملة، لأنها -حسب ما يرى- تصور نحوي وقابلة للإحصاء في حد ذاتها. لهذا فقد شمل الإحصاء باقي الأسماء الواقعة صفة بما في ذلك الجامد المؤول بالمشتق ك: المصدر الواقع صفة، الاسم الموصول واسم الإشارة الواقعين بعد المعرفة.²

ويجدر بنا أن ننوه إلى أنه استعان بمرجعين خاصين بعلم الإحصاء هما: «الإحصاء في العلوم النفسية والتربوية والاجتماعية» لخيري السيد، و«الإحصاء» لـ شبيجل موراوي.

وبالنسبة لمعادلة بوزيمان فقد اعتمد على مرجعين هما:

1. Friederike Antosch « The diagnosis of Literary style with the verb-Adjective Ratio” In statistics and stylistics
2. G.Miller “Language and Communication”

وسيطبق في الفصول الموالية هذه المعادلة ليرى مدى صحتها.

2. الجانب التطبيقي:

طبق مصلوح في الجزء التطبيقي معادلة بوزيمان (نسبة الفعل إلى الصفة)، على مجموعة من الأعمال هي: «كتاب «الأيام» و«مستقبل الثقافة في مصر» لطف حسين، «حياة قلم» للعقاد، «جريدتي الندوة» و«الشرق الأوسط»، مسرحيات (مصرع كليوباترا، مجنون ليلى، أميرة الأندلس، الست هدى) لأحمد شوقي، رواية «ميالمار» لنجيب محفوظ، ورواية «بعد الغروب» لعبد الحليم عبد الله، وقد اختص كل عمل بجزء معين من معادلة بوزيمان، هذه المعادلة القادرة على تمييز العديد من الخواص الأسلوبية في النصوص.

1- ينظر: سعد مصلوح، الأسلوب، دراسة لغوية إحصائية، ص 78

2- ينظر: سعد مصلوح، الأسلوب، دراسة لغوية إحصائية، ص 78، 79

الدراسة الأولى: «أمثلة تطبيقية من الأساليب النثرية»

اختبر مصلوح في أول دراسة تطبيقية وقد عنونها بـ: «أمثلة تطبيقية من الأساليب النثرية» فرضية بوزيمان القائلة بـ"أن منحنى ن ف ص في إنتاج أي كاتب يرتبط عادة بمراحل العمر، فيميل إلى تسجيل قيم عالية في الطفولة والشباب ثم يتجه إلى الانخفاض في الكهولة، ومن ثم فإن قياس ن ف ص في أعمال مؤلف ما بعد ترتيبها تاريخياً يكشف في العادة عن وجود ميل إلى انخفاض قيمتها في نتاج المراحل المتأخرة من العمر بالنسبة لنتاج المراحل المتقدمة منه."¹ ويمكن أن نشرحها بصيغة أخرى، وهي: أنه كلما تقدم المؤلف في العمر كلما ازداد استعماله للصفات.

لذا فقد طبق المعادلة على الأجزاء الثلاثة لكتاب «الأيام» لطف حسين الواقع في ثلاثة أجزاء، وذلك باختيار عينة عشوائية هي الجمل الخمس الأولى لـ 20 فصل من كل جزء، أي 100 جملة في كل جزء، هي بمجموع 300 جملة في 60 فصل أي في ثلاثة أجزاء، وقد توصل إلى النتائج التالية:²

▪ الجزء الأول: ن ف ص = 4.6

▪ الجزء الثاني = ن ف ص = 3.8

▪ الجزء الثالث: ن ف ص = 3.4

وبهذا فإن النتائج التي توصل إليها مصلوح توافق ما جاء في معادلة بوزيمان. وكان مصلوح يريد

أن يؤكد فرضه الذي يذهب إليه، وهو أن نسبة الفعل إلى الصفة تزداد قيمتها في الطفولة والشباب وتقل في الكهولة.³

1 - سعد مصلوح، الأسلوب، دراسة لغوية إحصائية، ص 85

2 - المرجع نفسه، ص 86

3- إبراهيم عبد الله أحمد عبد الجواد، الاتجاهات الأسلوبية في النقد العربي الحديث، ص 144

وفي السياق ذاته، عالج مصلوح الفرضية القائلة بأن قيمة (ن ف ص) تزيد في النصوص ذات الطابع الأدبي على النصوص ذات الطابع العلمي، وقد طبق هذا الفرض على كتاب ثان لطف حسين هو «مستقبل الثقافة في مصر»، بحيث يرى أنه في "حين ينتمي «الأيام» إلى فن السيرة الذاتية يتناول الكتاب الثاني [مستقبل الثقافة في مصر] آراء طه حسين في نظام التعليم، وطرق إصلاحه في مصر، وتحديد الانتماء الثقافي لها.¹ وقد اختار أيضا 300 جملة من الكتاب الثاني هي 10 جمل الأولى من 30 فصل هي فصول الكتاب حتى تتساوى مع عينات كتاب «الأيام».

وقد أسفر الإحصاء عن قيمة ل (ن ف ص) = 2، وبهذا يستنتج مصلوح أن للموضوع دور في تحديد قيمة ن ف ص وأن "فرضية بوزيمان الأولى القائلة بثبات هذه النسبة عند المنشئ بقطع النظر عن الموضوع الذي يتناوله تبدو غير صحيحة."² هذه الفرضية التي عدل عنها بوزيمان حيث افترض في أول الأمر أن قيمة ن ف ص ثابتة في أسلوب الكاتب الواحد، وقرر أن نفوذ الموضوع على الأسلوب الشخصي للفرد وارد، وربط بين زيادة هذا النفوذ وعدم نزوح شخصية الفرد مما يؤدي في رأيه إلى انفتاح أسلوبه على التأثيرات الخارجية.³

وينتقل مصلوح بعدها إلى عقد مقارنة بين كتابي: «الأيام» لطف حسين و«حياة قلم» للعقاد، ويختار أيضا من هذا الأخير 300 جملة موزعة على 13 فصلا، ويصل إلى أن قيمة (ن ف ص) = 1.8، أي أنها أقل من قيمة طه حسين (ن ف ص) = 3.9، ويتوصل إلى نتائج أهمها:

■ أسلوب العقاد أكثر عقلانية في مقابل الطابع الانفعالي عند طه حسين.

1- سعد مصلوح، الأسلوب، دراسة لغوية إحصائية، ص 87

2- المرجع نفسه، ص 87

3- المرجع نفسه، ص 75

▪ شخصية العقاد أكثر سيطرة على الأسلوب بصرف النظر عن الموضوع المعالج، على عكس ما يوجد عند طه حسين من تأثر أسلوبه بتنوع الموضوع.

▪ التأكيد مرة أخرى على تأثير نوع الموضوع على قيمة ن ف ص، وذلك من خلال كتاب العقاد «حياة قلم»، حيث تبدو قيمة ن ف ص متباينة تباينا واضحا بين فصلين مختلفين في الموضوع هما: «ذكريات وشخصيات» و«دين وفلسفة».

▪ ارتفاع نسبة ن ف ص عند طه حسين يعود إلى أن أسلوبه يقع وسطا ما بين أسلوب الحديث وأسلوب الكتابة، لأن كتبه مملأة، في مقابل أن أسلوب العقاد أسلوب كتابي خالص.¹

وفي الدراسة نفسها حاول مصلوح التحقق من الفرضية القائلة بأن: «لغة الصحافة اليوم تتميز باتجاه واضح نحو زيادة استعمال الصفات على الأفعال وهي تتميز بالتالي بانخفاض قيمة ن ف ص إذا ما قورنت بصحافة الأمس»² وطبقها على جريدة الندوة وجريدة الشرق الأوسط، وقد جاءت النتيجة في كليهما = 0.8 أي أقل من 1، بمعنى أن عدد الصفات فيها يزيد على عدد الأفعال، وهكذا تكون فرضية معادلة بوزيمان أيضا صحيحة.

وعليه، فإن الدراسة التطبيقية الأولى لا تعدو أن تكون اختبارا لصحة معادلة بوزيمان، وقد توصل مصلوح إلى التأكد من صحتها في الفروض التي اختبرها فيها.

الدراسة الثانية «الأسلوب في المسرحية»

1 - ينظر: المرجع نفسه، ص ص 89، 90

2 - المرجع نفسه، ص 91

يعالج مصلوح في الدراسة الثانية من الكتاب «الأسلوب في المسرحية»، وقد طبق معادلة بوزيمان على أربع مسرحيات لأحمد شوقي هي: مصرع كليوباترا، مجنون ليلى، الست هدى، وأميرة الأندلس. وقد قام بالعد في مجمل المسرحيات دون الاعتماد على العينة.

وجاءت النتائج كالتالي:¹

المسرحية	أميرة الأندلس	مصرع كليوباترا	مجنون ليلى	الست هدى
قيمة (ن ف ص)	5	7.6	7.8	10.9

ويمكن أن نلخص تحليل مصلوح لهذه النتائج ب:²

- سجلت مسرحية «أميرة الأندلس» أدنى قيمة بسبب عاملين كلاهما يجران قيمة (ن ف ص) نحو الانخفاض؛ أولهما أنها مسرحية نثرية في مقابل أن باقي المسرحيات المدروسة شعرية، وثانيهما أن لغتها فصيحة، فهي أقرب إلى اللغة المكتوبة، وكلا العاملين يؤديان إلى انخفاض نسبة ن ف ص.
- سجلت مسرحية «الست هدى» أعلى قيمة لأنها مسرحية شعرية، كما أن موضوعها الاجتماعي المعاصر أثر على اللغة، فجعل لغتها أقرب إلى لغة الحياة اليومية (الكلام المنطوق)، لهذا فقد اجتهد عاملان هما: الشعرية وقربها من الكلام المنطوق ليرتفعا بقيمة ن ف ص إلى أقصى حد.
- سجلت مسرحيتا مصرع كليوباترا ومجنون ليلى قيمة متوسطة لأن عاملين متضادين أديا إلى ذلك: أولهما عامل الشعر الذي يؤدي إلى الزيادة، وعامل اللغة الفصيحة (القريب من اللغة المكتوبة) الذي يؤدي إلى النقصان.

1 - ينظر: المرجع نفسه، ص 95

2 - ينظر: المرجع نفسه، ص 97

في القسم الثاني يشرع مصلوح في اختبار العلاقة بين فروض بوزيمان ومسرحيات شوقي من ناحية عوامل تؤدي إلى الانخفاض في قيمة (ن ف ص) وعوامل أخرى تؤدي إلى ارتفاعها، وهي: المونولوج/الحوار، الدرامية والحيوية/النمطية، تحرر أسلوب الشخصيات من أسلوب المؤلف/طغيان أسلوبه على أسلوبها، تأزم الموقف الدرامي/انحلال العقدة.

ويصل إلى النتائج التالية:

■ يرى مصلوح أن مسرحية «مصرع كليوباترا» أقل تنوعا في قيمة ن ف ص ويعزو ذلك إلى حقيقة أن قارئ المسرحية أو مشاهدها يرى فيها شخصية شوقي «المحامي» بارزة ومسيطرة على الشخصيات المسرحية¹ فقد كانت شخصية شوقي مسيطرة على شخصيات المسرحية. هذا في مقابل التنوع في قيمة ن ف ص بالنسبة للمسرحيتين الشعريتين الأخرتين مجنون ليلى والست هدى، إذ سمح للشخصيات بالتعبير عن ذاتها، ولم يكن مضطرا فيهما أن يكبلها ويسيطر عليها. وعليه يستنتج مصلوح صحة الفرض الذي "يتخذ من درجة تنوع ن ف ص مؤشرا إحصائيا لتشخيص طبيعة العلاقة بين المؤلف وشخصيات مسرحيته بحيث ترتبط زيادة درجة تنوع ن ف ص بحيوية الشخصيات وتميز سلوكها اللغوي كما يرتبط انخفاض درجته بنمطية الشخصيات وشحوب تميزها لغويا."²

■ أقام مصلوح علاقة بين قيمة ن ف ص والمونولوج والحوار ورأى أن قيمة ن ف ص ترتفع في المقطوعات التي يكون فيها المونولوج قليلا وهو ما عبر عنه بالمقطوعات الطويلة، لهذا فقد كانت مسرحية الست هدى أكثر المسرحيات ارتفاعا من ناحية ن ف ص لعدم احتوائها على المقطوعات الطويلة بالمقارنة مع مسرحيتي مصرع كليوباترا ومجنون ليلى.

1- سعد مصلوح، الأسلوب، دراسة لغوية إحصائية، ص 103

2- المرجع نفسه، ص 104

■ اتكأ مصلوح على تحليل التطور الدرامي للمسرحيات ليعلل سبب ارتفاع وانخفاض قيمة ن ف ص؛ فبالنسبة لمصرع كليوباترا فإن أعلى قيمة ل ن ف ص (9.7) تشكلت في الفصل الثاني حين تأزمت الأحداث وساد الطابع الحواري. بالنسبة لمجنون ليلي فإنه يربط بين تأزم الأحداث وقيمة ن ف ص؛ حيث تصل قيمته إلى أقصاها في الفصل الأول، الفصل الثالث، والمنظر الثاني من الفصل الرابع، وذلك لتأزم أحداث المسرحية وبلوغها ذروتها، ووقوع صراع بين الأبطال مع حيوية الحوار. وتتنخفض القيمة في الفصل الثاني، والمنظر الأول من الفصل الرابع، والفصل الخامس، وذلك لقلّة الأحداث الواردة وانفراج العقدة في آخر فصل.

■ فيما يخص الست هدى وأميرة الأندلس فإن مصلوح لا يتناولهما بالتحليل ويكتفي بالقول أن تطبيق التحليل نفسه سيؤدي إلى نتائج متشابهة تؤكد على العلاقة بين قيمة ن ف ص وتطور الخط الدرامي.

انطلاقاً مما سبق، تبرز العلاقة بين الجهد الإحصائي ومدى إتيانه بالجديد فيما يخص دراسة النصوص الأدبية، حيث يرى أحد الباحثين أن "بعض النتائج الإحصائية التي توصل إليها سعد مصلوح في دراسته لمسرحيات أحمد شوقي لا تكاد تضيف بعداً جديداً في فهم المسرحيات يتكافأ -على الأقل - مع الجهد المضني الذي قام به في إحصاء الظواهر موضوع الدراسة والمقارنة بينها، وبخاصة في استخراج ما يسمى (مدى استخدامها) في كل فصل من فصول المسرحية، ثم في المسرحية بشكل عام، فقد أقام درسه الإحصائي بهدف الكشف عن العلاقة بين المؤلف وشخصيات مسرحيته، فكانت نتائجه في ذلك ليست وليدة العملية الإحصائية التي قام بها مصلوح بل هي نتائج ذائعة معروفة من قبل.¹ والدليل على ذلك الاستشهاد من قبل مصلوح بآراء النقاد.

1- إبراهيم عبد الله أحمد عبد الجواد، الاتجاهات الأسلوبية في النقد العربي الحديث، ص139

حيث استشهد مصلوح بخصوص مسرحية مصرع كليوباترا بالتحليلات المرافقة للمسرحية، قائلاً أن شوقي "انتدب نفسه للدفاع عن كليوباترا إزاء «الاضطهاد الصارخ لهذه الملكة المصرية بحكم الثلاثة القرون التي قضاها أجدادها العظماء على ضفاف النيل مستقلين عن كل نفوذ إلا من العمل المتصل بمجد مصر ورفاهيتها»¹. كما أنه استشهد أيضاً بآراء النقاد فيما يخص غلبة الطابع الغنائي على الطابع الدرامي في مسرحيات شوقي، حيث يقول: "وقد تناول القضية من منظور نقدي الناقدان علي الراعي ومحمد مصطفى هدارة، وكلا الناقلين يؤكد ضعف الجانب الدرامي في مسرحيات شوقي، ويستثنى الراعي مسرحية «الست هدى» ويشمل بحكمه ما سواها من مسرحيات فيقول «إن شوقي كان فيها شاعراً غنائياً أكثر منه شاعراً درامياً»، وأنه كان يبدع القصائد الغنائية، ويعطيها لأبطاله كي يترنموا بها»². كما أكد على تميز مسرحية الست هدى بالطابع الدرامي مستشهداً أيضاً بآراء النقاد، قائلاً: "يقترن اختفاء المقطوعات الطويلة من «الست هدى» بوضوح الطابع الدرامي واختفاء الغنائية، وإلى ذلك يشير الدكتور علي الراعي من منظور نقدي فيقول عن هذه المسرحية: «إنها المسرحية الوحيدة التي نجحت درامياً»، ويقول أيضاً: «باستثناء الست هدى لم يتحقق المسرح الشعري على يد شوقي»³. لكن مصلوح لا يرى في الاستشهاد انتقاصاً من عمله ومن الجهد الذي بذله وإنما دعماً للمقياس الإحصائي، فيقول: "وهكذا تؤكد المعطيات الإحصائية سلامة الحكم النقدي، ويعتضد الحكم النقدي بدلالة المعطيات الإحصائية"⁴ وكان العملية الإحصائية التي اجتهد فيها لم تأت بالجديد وإنما كانت برهاناً على سلامة الأحكام الذاتية التي أطلقها النقاد.

الدراسة الثالثة: الأسلوب في الرواية

1- سعد مصلوح، الأسلوب، دراسة لغوية إحصائية، ص 103

2 - المرجع نفسه، ص 105

3 - المرجع نفسه، ص 107

4 - المرجع نفسه، ص 107

أما الدراسة التطبيقية الثالثة فكانت بعنوان: الأسلوب في الرواية، وقد جرب فيها مصلوح معادلة بوزيمان على روايتي «ميرامار» لنجيب محفوظ، و«بعد الغروب» محمد عبد الحليم عبد الله.

عالج مصلوح الفرضية القائلة أن " قيمة ن ف ص مع الحوار تكون أكبر من قيمة (ن ف ص) مع السرد"¹، لهذا فقد أحصى قيمة (ن ف ص) في الأجزاء السردية وفي الأجزاء الحوارية في فصول الروائيتين وما جاء على لسان أهم الشخصيات فيهما.

وقد جاءت النتائج الإحصائية لتبين صدق الفرضية في الروائيتين، «ميرامار» و«بعد الغروب»، لكن مع ملاحظة وضوح الفرق في رواية «ميرامار» والتقارب بين النسبتين في رواية الغروب، ويعل مصلوح هذا الأمر في أن لغة الحوار تختلط بلغة السرد في رواية بعد الغروب" فالحوار يأخذ شكلا سرديا في أكثر الأحيان، كما أن الحوار يتخلل السرد، والسرد يأتي أثناء الحوار.² على عكس ما يوجد عند نجيب محفوظ في ذلك التمايز الواضح بين السرد والحوار. ويرى أحد الباحثين أن هذا "الحكم لا يخرج كثيرا عما قاله شفيح السيد:" بالنسبة لعنصر التشخيص عند محمد عبد الحليم عبد الله، فقد بدا واهنا في رواياته الأولى، وكان لمنهجه المثالي الذي غلب على هذه الروايات تأثيره في رسم بعض شخصوها، فبدت في جملتها مصورة من الخارج فقط، وأما أبعادها النفسية والفكرية فضحلة الغور، ومن ثم طغت عليها شخصية المؤلف وانطمست خصائصها المميزة إلى حد كبير، وإذا كان الحوار وسيلة من وسائل إبراز الشخصيات الروائية، وتحديد قساماتها وسلوكها في العمل الروائي فإننا نسمع صوت المؤلف عاليا في فقرات من هذا الحوار، ونقرأ لغته وفكره لا لغة شخصياته وفكرها.³

1- المرجع نفسه، ص 127

2- المرجع نفسه، ص 132

3- إبراهيم عبد الله أحمد عبد الجواد، الاتجاهات الأسلوبية في النقد العربي الحديث، ص 140

وقد اختبر مصلوح عاملين آخرين من معادلة بوزيمان هما: الجنس والعمر ودورهما في تحديد قيمة (ن ف ص). ففسر عن طريقهما زيادة نسبة (ن ف ص) في الحوار على لسان شخصية أميرة، وعلى شخصيتي عبد العزيز وفريد بك في رواية «بعد الغروب» لأنه اجتمع فيها عاملان هما صغر السن والأنوثة، وهما عاملان يؤديان بقيمة ن ف ص إلى الارتفاع. في حين تزيد قيمة ن ف ص عند شخصية عبد العزيز على شخصية فريد بك، بسبب عامل السن أيضا، حيث أن عبد العزيز أصغر سنا من فريد بك.

والأمر ذاته طبقه على رواية ميرامار، فها هو يحسب قيمة ن ف ص في الحوار على لسان شخصيات الرواية، فتأتي على رأس القائمة: درية بنسبة=8 ومنصور باهي بنسبة=6.6 وزهرة بنسبة=6.2.

ومن ثم فإن مصلوح يفسر تلك النتائج بناء على ثلاثة عوامل هي: عامل السن، وعامل الجنس، والتأزم الانفعالي - ويركز على هذا الأخير - ومن ثم يضع علامة الموجب في خانة التأزم الانفعالي لهذا الشخصيات الثلاثة المذكورة سابقا فقط. ويستطرد في تحليل التأزم الانفعالي لشخصية زهرة ويصف قوتها الجسدية والنفسية، وإذا كان الأمر بالنسبة لزهرة واضحا على اعتبارها شخصية رئيسية، فإن الأمر بالنسبة لشخصيتي درية ومنصور باهي يتساوى مع باقي الشخصيات ولا يجعل لهما أفضلية فيما يخص الحالة الانفعالية، كما أنه لم يتعرض لتحليل التأزم الانفعالي عند درية رغم أنها حازت على أعلى نسبة من ن ف ص وهي 8.

والجدير بالتوضيح أن عاملي الجنس والعمر في معادلة بوزيمان يخصان المؤلف لا الشخصيات الورقية، ففي التمهيد النظري للدراسة يطالعنا مصلوح بهذين العاملين، قائلا فيما يخص عامل العمر: "يرتبط منحنى ن ف ص عادة بمراحل العمر، فيميل إلى تسجيل قيم عالية في الطفولة والشباب، ثم يتجه

إلى الانخفاض في الكهولة، ومن ثم فإن قياس ن ف ص في أعمال مؤلف ما بعد ترتيبها تاريخيا يكشف في العادة عن وجود ميل إلى انخفاض قيمتها في نتاج المراحل المتأخرة من العمر لنتاج المراحل المتقدمة منه.¹، ويقول بالنسبة لعامل الجنس: "تميل قيمة ن ف ص إلى الارتفاع عند النساء في مقابل ميل واضح إلى انخفاضها عند الرجال، ويكون هذا الفرض واردا في قياس النتاج الأدبي لدى النساء (أو ما شاعت تسميته بأدب المرأة) عند مقارنته بنظيره عند الرجال شرط أن تؤخذ المؤثرات الأخرى المتعلقة بالصياغة والمضمون في الاعتبار."² وبالفعل فقد طبق مصلوح عامل العمر على كتاب الأيام لطفه حسين كما رأينا. لكن كيف يصدق هذا العامل على المؤلف ككيان جسدي، ومن ثم يصدق على شخصيات هي شخصية ورقية متخيلة؟ وكأن المؤلف (الرجل مثلا) إذ يكتب على لسان شخصية هي أنثى ينسلخ من جنسه ويصير امرأة، فيستعمل الأفعال والصفات كما يمكن أن تستعملها امرأة حقيقية، وأيضا هذا المؤلف (الكهل مثلا) حين يكتب حوارات على أسنة شخصياته يتقمص أعمارهم الفعلية، ويستعمل الأفعال والصفات كما يمكن أن يستعملها شاب أو عجوز. فالنص ككل هو من إنتاج مؤلف واحد، لديه جنس معين وعمر محدد وقت كتابة النص. فصحة معادلة بوزيمان في هاذين العاملين تبدو أكثر منطقية إذا ما طبقت على المؤلف الحقيقي لا على الشخصيات الورقية.

ثانيا: كتاب «في النص الأدبي»

صدر الكتاب الثاني للدكتور سعد مصلوح بعد عشر سنوات، وفي الحقيقة كان جمعا لدراسات سابقة نشرها في المجالات. وقد اعتمدنا على الطبعة الثانية الصادرة عن دار «عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية» سنة 1993، أما الطبعة الأولى فصدرت عن «النادي الأدبي» لجدة. ويحتوي

1- سعد مصلوح، الأسلوب، دراسة لغوية إحصائية، ص 82

2- المرجع نفسه، ص 82

الكتاب على مقدمة لهذه الطبعة الثانية، ثم فاتحة الكتاب، ثم أربعة مباحث، فكلمة ختام، وذلك في 223 صفحة.

أما المباحث فهي كالتالي:

المبحث الأول	المبحث الثاني	المبحث الثالث	المبحث الرابع
الدراسة الأسلوبية للإحصاء بين المفهوم والوظيفة	قياس خاصية تنوع المفردات في الأسلوب عند العقاد والرافعي وطه حسين	تحقيق نسبة النص إلى المؤلف دراسة أسلوبية إحصائية في الثابت والمنسوب من شعر شوقي	في التشخيص الأسلوبي الإحصائي للاستعارة (دراسة في دواوين البارودي وشوقي والشابي)

1. الجانب النظري:

جاء الجزء النظري في مبحث واحد مطول بعنوان «الدراسة الأسلوبية للإحصاء بين المفهوم

والوظيفة» واحتوى على أربعة مطالب هي:

المطلب الأول: عن المفهوم	1. الأساس النظري لفكرة الإحصاء 2. ماهية الأسلوب من المنظور الإحصائي
المطلب الثاني: عن الإجراء	1. المتغير الأسلوبي والخاصية الأسلوبية 2. التشكيل الأسلوبي للمتغيرات اللغوية «أسلوبيات المقال» 3. أسلوبيات المقال 4. التشكل الأسلوبي وثلاثية المقام/المعنى/المقال 5. التشخيص الأسلوبي 6. المعالجة الأسلوبية الإحصائية للنصوص 7. النماذج الرياضية للتشخيص الأسلوبي 8. إطار عمل للتحليل الإحصائي الأسلوبي
المطلب الثالث: عن الوظيفة	1. مفهوم المقياس الأسلوبي الإحصائي 2. مجالات تطبيقه 3. أنماط المقاييس الأسلوبية 4. مبدأ شمولية المقياس الأسلوبي
المطلب الرابع: كلمة خاتمة: عن القضايا العربية، والمعالجة الإحصائية	/

في فاتحة الكتاب ينتقد مصلوح من يدرس النص الأدبي اعتمادا على الذوق والخبرة الشخصية، ومن يفسره وفق المعطيات النفسية والاجتماعية والتاريخية والمذهبية، كما ينتقد أيضا من يحشد مفاهيم المناهج النقدية الغربية (كالأسلوبية والبنويوية والتفكيك) ويتفاخر بمعرفته الواسعة، لكنه يفشل أثناء التطبيق، فيُعَيَّب النص الأدبي.¹

ومن ثم يوضح أن الإحصاء "أداة منهجية وليس منهجا"²، تكمن فائدته في تحقيق "عقلنة التذوق، وعلمية التناول، والتسوية المنطقي للأحكام، والتفسير المنضبط للظواهر الأدبية."³ كما يعلن مرة أخرى -مثلما فعل في كتاب «الأسلوب» عن ضرورة إرساء منهج لغوي في نقد الأدب العربي يكون فيه النص والخطاب الأدبي هو موضوع الدراسة، وأن الأدب فن لكن دراسته يجب أن تكون علما.⁴

يفرق مصلوح بين نظرة كل من اللساني والناقد للأسلوب؛ "فغاية اللساني هو الكشف عن أسرار الظاهرة اللسانية، وما سوى ذلك من غايات هو عنده من الغايات تال وتبع، وينشأ من ذلك أن النص الأدبي هو واحد من مظاهر استخدام اللغة التي يوليها اللساني عنايته في بحث الأسلوب من منظوره الخاص، أما الناقد فالنص الأدبي هو كل بضاعته، والموضوع الوحيد لتأمله ونظره، وبدهي أن المكون الأسلوبي اللساني هو بالنسبة له واحد من مكونات أخرى لا يكمل عمله إلا بالوقوف عليه، وينقص عمله

1- ينظر: سعد مصلوح، في النص الأدبي، ص 7، 8

2- المرجع نفسه، ص 9

3- المرجع نفسه، ص 9

4- ينظر: المرجع نفسه، ص 9، 10

بالوقوف عنده، تلك هي المنطقة التي يتقاطع عندها عمل اللساني والناقد، ثم يتجاوزها كل منهما ماضياً إلى غايته، إنها منطقة الوصف والتشخيص.¹

وفرق مصلوح أيضاً بين «التشكيل الأسلوبي» و«التشخيص الأسلوبي»، حيث أن «الأول عمل تركيبى يقوم به المنشئ، أما الثاني فنشاط تحليلي يقوم به الباحث، وهدف الأول إنتاج النص، أما هدف الثاني فهو الكشف عن الهوية الأسلوبية للنص، ومادة الأول هي المتغيرات الأسلوبية، أما مادة الثاني فالتصورات والإجراءات المنهجية.²

بعدها خصص الحديث عن التشخيص الأسلوبي، ورأى أن التشخيص الأسلوبي الإحصائي - وهو عمل الباحث- يسعى لتحقيق غايات ثلاث تتدرج هرمياً على النحو التالي:

- الوصف الإحصائي الأسلوبي للنص بهدف الكشف عن الخصائص الأسلوبية المائزة فيه

- التحليل الإحصائي للنص

- الحكم التقويمي، أو ما يمكن الاصطلاح على تسميته نعوت الأسلوب.³

ليتطرق عقب ذلك إلى مراحل التشخيص الأسلوبي الإحصائي، وهي نفسها مراحل المنهج

التجريبي:

الأولى: مرحلة الفرض وفيها يحدد الباحث المتغيرات الأسلوبية التي يرجح مسؤوليتها عن التمييز

الأسلوبي للنص المدروس اعتماداً على خبرته وإطلاعه على ما سبق من دراسات، أو على وضع

استجابات عدد من المتلقين موضع الاختبار.

1- المرجع نفسه، ص22

2 - سعد مصلوح، في النص الأدبي، ص 46

3- المرجع نفسه، ص 47

الثانية: مرحلة اختبار الفروض، وتقوم على معالجة النص المدروس إحصائياً بهدف إثبات صحة الفروض أو بطلانها، وتشمل هذه المرحلة على جانبين: أولهما جانب الوصف الإحصائي، والثاني جانب التحليل الإحصائي [...].

الثالثة: مرحلة الاستنتاج، وهذه الثمرة المرجوة من وضع الفروض واختبارها.¹

كما ميز بين العد والإحصاء، فوظيفة العد - وإن كانت من أساسيات العمل الإحصائي - ليست إحصاء statistics بالمفهوم العلمي المنتج، فلقد تجاوزت وظيفة الإحصاء عملية الحصر والعد الإجمالي للمفردات وأقسام الكلام وأنواع الجمل وغير ذلك، لتعطي مزيداً من البيانات القابلة للتوظيف في مجال الكشف عن أدق خواص النص على المستويات التحليلية المختلفة كافة، ليس الغاية إذن هي الحصول على أرقام مطلقة عارية من الدلالة، ولكنها الوصول إلى الأرقام والبيانات القادرة على إنتاج مقارنات دالة.² وقد سبق أن أشرنا إلى الفرق بينهما في الفصل الثاني، حيث أكد مصلوح اختلاف معالجته الإحصائية عن باقي الدراسات الإحصائية، تلك التي تكفي مجرد الجداول دون التعرض لها بالتحليل.

هذا ويعتمد التشخيص الأسلوبي الإحصائي على مبدأي العينة والمقارنة، سواء المقارنة بين أكثر من متغير أسلوبي في نص واحد، أو بين متغير واحد في أكثر من نص، أو بين أكثر من متغير في أكثر من نص.³ وقد تطرقنا إلى هذا الأمر في الفصل الثاني.

كما عرف المقياس الأسلوبي الإحصائي بقوله: "صيغة شكلية تؤسس علاقة بين المتغيرات أو

الخصائص وما يمتاز به النص من غيره من النصوص، أو ما يستدعيه من أحكام ونعوت".¹

1- المرجع نفسه، ص 48

2- المرجع نفسه، ص 48

3- ينظر: المرجع نفسه، ص 50

ليذكر وجهين لاستخدام المقياس الإحصائي:

أولهما: تأسيس علاقة بين المتغيرات الأسلوبية بهدف الكشف عن الخصائص الأسلوبية المائزة «وهو الهدف الوصفي».

ثانيهما: تأسيس علاقة بين الخصائص الأسلوبية المائزة بهدف الكشف عن نعوت الأسلوب وهو الهدف التقويمي» وكلا الهدفين واقع في مجال التشخيص الأسلوبي، إلا أن أولهما ينصرف إلى تشخيص الأساليب، وثانيهما ينصرف إلى تشخيص نعوت الأساليب.²

وسبق له ذكر هاذين الهدفين تحت مسمى غايات التشخيص الأسلوبي الإحصائي في المطلب

الثاني.³

انطلاقاً مما سبق يمكن أن نسوق الملاحظات التالية:

■ تجاوز مصلوح في هذا الكتاب الدفاع عن الإجراء الأسلوبي الإحصائي إلى التعريف به، مثلما يقول هو ذاته في فاتحة الكتاب "ونحسب أننا قد تجاوزنا بكتابتنا السابق (الأسلوب: دراسة لغوية إحصائية) طور الاستدلال لجدوى الاتجاه الأسلوبي الإحصائي، لنحاول، بهذا الكتاب [في النص الأدبي]، أن ننقل من طور الاستدلال له إلى طور الاستدلال به، واستعانت به، في حل مشكلات نقدية مهمة بوسائل أسلوبية لسانية منضبطة."⁴ وهذا ما قام به فعلاً، إذ خصص أكثر أجزاء المبحث النظري لشرح المقاييس الإحصائية.

1- المرجع نفسه، ص 75

2 - المرجع نفسه، ص 75

3- ينظر: المرجع نفسه، ص 4

4 - المرجع نفسه، ص 9

- يلاحظ خبو حماس مصلوح لجعل الإجراء الإحصائي عاملا يندرج ضمن النقد الأدبي، على عكس ما كان في كتاب «الأسلوب» وتقديره بأنه ينتمي للأسلوبية، في قوله: "وقد أمحضنا هذا الكتاب لنمط بعينه من أنماط الدرس الأسلوبي: ونعني به استخدام المعالجة الإحصائية في تشخيص الأساليب".¹
- لم يقدم مصلوح تعريفا جامعاً مانعاً للتشخيص الإحصائي، رغم أنه أعطى التعريف التالي: "صيغة شكلية تؤسس علاقة بين المتغيرات أو الخصائص وما يمتاز به النص من غيره من النصوص، أو ما يستدعيه من أحكام ونعوت".² وأسماه «التعريف بالمقياس الأسلوبي الإحصائي» وكما يبدو فإنه يقصد المعادلة الرياضية التي تحكم التشخيص الإحصائي، وليس مفهوم المعالجة الأسلوبية الإحصائية ككل.
- لم يقدم مصلوح تعريفاً جديداً ومميزاً للأسلوب من المنظور الإحصائي، وإنما أثر تعريفاً معيناً من بين التعريفات المتداولة للأسلوب في أنه اختيار يقوم به المؤلف، بعد أن ترك في كتاب «الأسلوب» الحرية للمشتغل بالإحصاء لاختيار التعريف الذي يريده، مؤكداً حينها أن أي تعريف يستقيم والمعالجة الإحصائية*.

- آخر مصلوح تعريف مصطلحي التشخيص الأسلوبي والتشكيل الأسلوبي إلى غاية الجزء الخامس من المطلب الثاني، رغم أنه استعملهما من قبل في الكتاب.

2. الجانب التطبيقي:

1 - سعد مصلوح، في النص الأدبي، ص 8

2 - المرجع نفسه، ص 75

* ساق تعريفين شهيرين للأسلوب هما:

- "مفارقة Departure «أو انحراف Deviation عن أنموذج آخر من القول ينظر إليه على أنه معيار Norm وبالمقارنة بينهما يقع التمييز بين «النص المفارق» و«النص-النمط»، ويشترط لجواز المقارنة تماثل المقام بينهما".
- "اختيار choice أو انتقاء selection يقوم به المنشئ لسمات لغوية معينة من بين قائمة الاحتمالات المتاحة في اللغة". ينظر: سعد مصلوح، في النص الأدبي، ص 22، 23

في المباحث الثلاثة المتبقية من الكتاب اختبر مصلوح مقاييس إحصائية على مجموعة من النصوص، وكانت المقاييس التي اختبرها هي: مقياس تنوع المفردات (مقياس جونسون)، مقياس يول (تحقيق نسبة النص إلى المؤلف)، والتشخيص الأسلوبي للاستعارة.

الدراسة الأولى: قياس خاصية تنوع المفردات في الأسلوب عند العقاد والرافعي وطه حسين

يستتق مصلوح في أول دراسة من الجزء التطبيقي إحدى الخواص الأسلوبية وهي «خاصية تنوع المفردات» ويطبق هذا المقياس على ثلاثة كتب هي: «عبرية محمد» للعقاد، «وحي القلم» للرافعي، و«الفتنة الكبرى عثمان» لطه حسين.

وبين مصلوح أهمية دراسة هذه الخاصية في قوله:

" وأما النوع الثاني فطريقنا إليه هو فحص النص الأدبي بعد أن يفرغ منه المنشئ، وهذا الفحص مفيد من جهتين:

الأولى: أنه يعين على معرفة جانب من أهم جوانب صناعة الإنشاء عنده وعن الكيفيات التي يتصرف بها المنشئ في ثروته اللفظية.

الثانية: أنه يصلح - عند الموازنة بين أكثر من نص لأكثر من منشئ- مؤشرا دالا على تمايز أساليب منشئها من حيث الزيادة والنقص في كم الثراء المعجمي بوجه عام، ومن البديهي أن التحكم الذي نصل إليه في هذه القضية سيكون حكما نسبيا وليس مطلقا.¹

1- سعد مصلوح، في النص الأدبي، ص 86

ويكرر هذه الأهمية ذاتها في الصفحة ذاتها لكن بتغيير الصياغة في قوله: "وتنوع المفردات Vocabulary Diverssification هو أحد الخواص الأسلوبية التي يمكن التوصل بقياسها في عدد من النصوص إلى إجابة مدعومة بالدليل الإحصائي على سؤالين مهمين:

الأول: أي هذه النصوص يعبر عن ثراء معجمي نسبي إذا ما قورن بغيره؟

الثاني: كيف يستخدم المنشئ خاصية التنوع بين مفرداته عند صياغة النص؟¹

ومعنى هذا أن الدراسة تسعى:

■ في هدفها الأول من خلال المقارنة إلى البحث عن أكثر الأدباء استغلالاً للثروة اللفظية عند إنتاج النصوص، فالهدف الأول ينحصر في محيط المقارنة.

■ أما الهدف الثاني فحسب ما ذكره مصلوح فإنه يبحث في (الكيفية).

وهنا نتساءل: ماذا يقصد مصلوح بالكيفية؟ وكيف يمكن لهذا المقياس أن يكون وسيلة لفهم كيفية استخدام الكاتب خاصية التنوع عند كتابة النص؟

وهذا الأمر الخاص بالكيفية يطرح إشكالية على مستويين، الأول: أن مصلوح يهدف إلى توضيح الكيفية التي يكتب بها المؤلف نصاً، والثاني هو: توضيح كيفية تنوع هذا المؤلف بين المفردات عند كتابة النص. أو بعبارة أخرى كيفية استغلال المؤلف لثروته اللفظية.

لكن ومن خلال النتائج التي خلص إليها مصلوح في نهاية الدراسة، فإنه لم يجب عن سؤال (الكيفية) ولا تعرض له أثناء التحليل، وإنما أجاب عن التساؤل الأول فحسب، ذلك المتعلق بالمقارنة بين هؤلاء الأدباء فيما يتصل بخاصية التنوع في المفردات.

1- سعد مصلوح، في النص الأدبي، ص 86

أما العينة المشتغل عليها هي 3 آلاف كلمة من كل كتاب («عبرية محمد»، «وحي القلم»، «الفتنة الكبرى عثمان»)، بمجموع 9 آلاف كلمة. ويوضح مصلوح أن هذه الكتب الثلاثة تشترك في طبيعة الموضوع المعالج، فهي تنتمي إلى الأدب الإسلامي، رغم أنه ليسا شرطا لازما، لأن الدراسة لا تعنى بدلالات الكلمات. كما أن تنوع المفردات عند المؤلف من المفروض أن يكون متماثلا مهما تغير الموضوع الذي يتناوله¹.

ويوضح مصلوح سبب اختياره لهؤلاء المؤلفين، بأنهم من أبرز أعلام العرب في صناعة النثر، وأن أعمالهم لم تدرس من قبل دراسات أسلوبية، وإنما كانت الدراسات التي تناولت أعمالهم انطباعية ذاتية، يضاف إلى ذلك أنه أراد التطبيق على النثر لأنه لطالما كان مغيبا في مقابل استنثار الشعر بالدراسة.²

اعتمد مصلوح في دراسته لتنوع المفردات على مقياس جونسون، ويرى جونسون: "أن في الإمكان إيجاد نسبة لتنوع المفردات في النص أو جزء منه إذا ما حسبنا فيه النسبة بين الكلمات المتنوعة (أي المختلفة عن بعضها البعض) والمجموع الكلي للكلمات المكونة له."³ ويشرح مصلوح المقياس قائلا: "ويقتضي هذا المقياس أن ندخل في دائرة الكلمات المتنوعة ككلمة جديدة ترد في النص - أو في بعض أجزائه - لأول مرة مع احتسابها مرة واحدة في العدد مهما تعددت مرات ورودها في الجزء الذي نفحصه من النص. وتعد مثل هذه الكلمة نمطا Type وبعد إحصاء عدد الكلمات المتنوعة «الأنماط» يتم إيجاد

1- ينظر: سعد مصلوح، في النص الأدبي، ص 89 88

2- ينظر: المرجع نفسه، ص 87، 88

3- المرجع نفسه، ص 91

نسبة التنوع بقسمة عددها على حاصل الجمع الكلي للكلمات «التحقيقات» Tokens.¹ أي حساب عدد الكلمات المختلفة التي استعملها المؤلف بالنسبة للعدد الكلي لكلمات النص.*

والجدير بالإشارة أن «الأنماط» هو الكلمات المختلفة، و«التحقيقات» هو المجموع الكلي للكلمات.²

فيما يخص طرق حساب النسبة فإن مقياس جونسون قدم أربع طرق، هي:

1. الطريقة الأولى: «إيجاد النسبة الكلية للتنوع»: "وفيها تحتسب على مستوى النص أو العينة بكاملها ويتطلب حساب النسبة بهذه الطريقة حصر الأنماط في النص كله وقسمة عددها على الطول الكلي «التحقيقات» مقدرا بعدد الكلمات المكونة للنص.³
2. الطريقة الثانية: «القيمة الوسطية لنسبة التنوع»: وهي إيجاد نسبة التنوع في أجزاء متساوية من العينة بالطريقة الأولى، ثم قسمة حاصل جمع نسب التنوع على عدد الأجزاء.⁴
3. الطريقة الثالثة: «منحنى تناقص نسبة التنوع»: وتتم بتقسيم النص إلى أجزاء متساوية وحساب النسبة بالطريقة الأولى، لكن مع اشتراط أنه في كل جزء جديد، لا تحتسب الأنماط المذكورة سابقا، على خلاف ما هو واقع في الطريقة الثانية.⁵ وبطبيعة الحال سيسجل عدد الأنماط تناقصا ومنه نقصان نسبة التنوع.

1- المرجع نفسه، ص 91

* للتوضيح أكثر فقد أعطى مصلوح مثلا عن 100 كلمة الأولى من كتاب «عبقرية محمد»، ينظر: سعد مصلوح، في النص الأدبي، ص ص 93

2- ينظر: سعد مصلوح، في النص الأدبي، ص 91

3- المرجع نفسه، ص 97

4- ينظر: المرجع نفسه، ص 97

5- ينظر: المرجع نفسه، ص 98

4. الطريقة الرابعة: «منحنى تراكم نسبة التنوع»: ويفترض بها أن تكون عكس الطريقة الثالثة، وهي حاصل قسمة مجموع نسب منحنى تناقص نسبة التنوع على عدد الأجزاء، أي إذا كانت الطريقة الثالثة تتوقف عند حساب النسبة في كل جزء، فالطريقة الرابعة تكملها بجمع تلك النسب وقسمتها على عدد الأجزاء المدروسة.¹ ويلاحظ أن مصلوح أقام صلة ما بين القياس في الطريقة الثالثة (منحنى إيجاد نسبة تناقص التنوع) والطريقة الرابعة (منحنى إيجاد نسبة تراكم التنوع)، بحيث عد التناسب بينهما عكسيا لا طرديا، فقال: "وهذا يستبين لنا الفرق بين إيجاد منحنى التناقص "المبين في الطريقة الثالثة" وإيجاد منحنى التراكم "الطريقة الرابعة" وبين هنا أن التناسب بينهما عكسي لا طردوي"² لكن الحقيقة أن التناسب بينهما طردوي لا عكسي، فنسبة التراكم هي حاصل قسمة مجموع تناقص نسب التنوع على عدد الأجزاء، ويمكن أن نستنتج ذلك من المثال الذي أتى به مصلوح:

▪ منحنى تناقص نسبة التنوع في ثلاثة أجزاء كالاتي: ج₁=0.6، ج₂=0.4، ج₃=0.2.

▪ تراكم نسبة التنوع حتى الجزء الثاني هو: $0.5 = 2/0.4 + 0.6$

▪ تراكم نسبة التنوع حتى الجزء الثالث هو: $0.4 = 3/0.2 + 0.4 + 0.6$ *

وهكذا نلاحظ أن نسبة التنوع مع التقدم في الأجزاء لا تزيد وإنما تتناقص أيضا، مثلما هو حاصل مع منحنى تناقص نسبة التنوع. وهذا ما يؤكد الجدولين رقم 4، 5 في الصفحة 102، حيث كلما تقدم الإحصاء في الأجزاء كلما نقصت كلاتهما «نسبة تناقص التنوع» و«نسبة تراكم التنوع»، وهذا يعني أن التناسب بينهما طردوي.

1- المرجع نفسه، ص 99

2- المرجع نفسه، ص 100

*وفي السياق نفسه نلاحظ خطأ مطبعيا $0.4 = 300/40 + 60$ والأحرى أن يكون $0.4 = 300/20 + 40 + 60$ ينظر: سعد مصلوح، في النص الأدبي، ص 99

إن دراسة «تنوع المفردات» تبنى أساسا على مفهوم «الكلمة»، والكلمة عند سعد مصلوح هي: "... وفي الكتابة تظهر على هيئة مجموعة من الحروف المتصلة خطأ والتي يفصل بينها وبين ما سواها فراغ أوسع نسبيا من كلتا الجهتين، وقد اعتمدنا في هذه الدراسة هذا التعريف لأن الاختلاف عليه قليل من ناحية، ولأننا ندرس بالفعل نصا مكتوبا لا مقروءا من ناحية أخرى".¹ والتعريف الذي تبناه مصلوح للكلمة وللدراسة جاء بعد عرض صعوبة الاتفاق على مفهوم موحد لها.

إذن، مفهوم مصلوح عن الكلمة يتجاهل التقسيم النحوي القديم لها (اسم وفعل وحرف)، ويبني على نمط الكتابة، لكن هل طريقة الكتابة فعلا وسيلة مجدية وعادلة ولها الصلاحية والسلطة في تقرير صفة الكلمة أو إنكارها؟

ساق مصلوح مثلا عن تقسيم النص إلى كلمات من خلال 100 كلمة الأولى من كتاب «عبقرية محمد» للعقاد، وعن طريق ذلك المثال نستطيع أن نتبين أكثر مفهومه عن الكلمة.²

نلاحظ أنه احتسب حرف الجر (باء) مع الضمير المتصل (نا) كلمة واحدة (أي نمط بمصطلح المقياس) وكذلك فعل مع (بالعباسية)، (بتأليف)، (بالمولد)، (بالأدب). الأمر ذاته مع الحرف (الواو) رغم أنه حرف مستقل إلا أنه ضم إلى الكلمة التي تليه، على اعتبار أن الواو تتصل بما بعدها في الكتابة. في حين عد حروف الجر: (إلى، في، عن، من) و(أو) كلمات مختلفة (أنماط). وهنا يحق لنا أن نتساءل عن الفرق بين (الباء) و(الواو) من جهة وباقي الحروف من جهة أخرى حتى نفرق بينها باعتبار بعضها كلمات مستقلة (أنماط) وضم بعضها الآخر إلى كلمات أخرى.

1- سعد مصلوح، في النص الأدبي، ص 90

2- ينظر: المرجع نفسه، ص 93

فمثلا (واو) كلمة مستقلة عما سواها ويتغير معناها حسب التركيب الذي ترد فيه؛ فقد تكون واو العطف أو واو الحال أو المعية أو واو قسم، وهذا الاختلاف في المعنى يهب لهذا الحرف تمايزا عن باقي الكلمات التي يتوسط تركيبها. كما أن الكتابة العربية قد منحت الحظوة لبعض الحروف في أن تكتب منفصلة لأنها تنتهي بمد مثل: (إلى، على، في) ، أما الحروف (ل، ب، و) فهي تتصل قهرا بالكلمة التي تليها. بل إن مصلوح عد هذه الحروف المتصلة بالكلمة مجرد سوابق ولواحق، فكيف يمكن أن نعد الاسم الموصول (ما) كلمة مستقلة وحرف الجر (في) كلمة مستقلة، لكن إذا اتصلت (في) بـ (ما) عدتا معا كلمة واحدة¹؟ وبهذا نخلص إلى إن الطريقة التي اعتمدها مصلوح في تحديد مفهوم الكلمة جاءت طلبا للتيسير أكثر منها طلبا للدقة العلمية.

بالإضافة إلى طريقة الكتابة يوضح مصلوح بعض الشروط التي تستدعي اعتبار كلمة ما نمطا وذلك في قوله: "أما في هذا المبحث فقد رأينا أن تحقيق قياس أدق لخاصية تنوع المفردات يتطلب الالتزام بما يلي:

- 1) يحتسب الفعل the verb كلمة واحدة مهما تختلف صيغه بين ماضي ومضارعة وأمر، ومهما اختلفت كذلك جهات إسناده إلى المفرد والمثنى والجمع تذكيرا وتأنيثا.
- 2) لا يعتد باختلاف صيغ الأسماء أفرادا وتثنية وجمعا بوصفها أنماطا إلا إذا كان المثنى أو الجمع من غير لفظ المفرد.
- 3) لا يعتد باختلاف الاسم تذكيرا وتأنيثا بوصفهما أنماطا إلا إذا كان المؤنث من غير لفظ المذكر.
- 4) إذا تعددت صيغ الجموع احتسبت أنماطا أي كلمات مختلفة.

1- ينظر: المرجع نفسه، ص 96

(5) إذا اتصلت بالاسم اللاحقة الدالة على النسب أو لاحقة المصدر الصناعي فإن الصور الثلاث تعتبر أنماطا، وعلى ذلك مثل: إنسان - إنساني - إنسانية (مصدر صناعي) تعتبر ثلاث كلمات مختلفة.

(6) إذا دلت الكلمة على أكثر من معنى معجمي على جهة الاشتراك اعتبرت كلمات مختلفة (أي أنماطا)

(7) يعدد بالكلمة الرئيسة فقط مهما تعددت السوابق واللواحق، فكلمات مثل: «محمد - لمحمد - هذا - بهذا - لهذا، ما (موصولة) - بما - كما - فيما، له - لنا - لكم» تعتبر كل مجموعة منها كلمة واحدة.

(8) إذا اختلفت صيغ الأفعال بين ثلاثية ورباعية وخماسية وسداسية، وكذلك المصادر والمشتقات فإن وحدة الجذر لا تحول دون احتسابها «أنماطا».¹

ونلاحظ أن إجراءات مصلوح قد منحت للمعنى والشكل دورا؛ وهذا ما نلاحظه في الشروط 1، 2،

3 إذ أعطى قيمة للمعنى فمهما اختلف زمن وعدد وجنس الكلمة ذات الدلالة الواحدة فإن ذلك لا يغير من احتسابها نمطا واحدا. في حين تحتسب كلمة ما نمطا وإن كان لها المعنى ذاته إذا وقع لها تغير في الشكل، وهذا ما نجده في الشرط 4. وإذا أدى التغيير الشكلي إلى تغيير الدلالة فينتج عنه أنماطا مختلفة وهذا ما نجده في الشروط 5، 6، 8.

لكن مصلوح يشير إلى إمكانية التحلي عن بعض الشروط التي ذكرها، مصرا على الاكتفاء فقط بالاختلاف في الكتابة في تحديد الأنماط إذا كانت المدونة المشتغل عليها كبيرة قائلا: "وإن هذه الشروط في تطبيق المقياس هي أصلح شيء في ظننا لمقاربة النصوص ذات الطول المناسب. أما إذا أريد إخضاع مدونة كبيرة في حجمها للمعالجة الحاسوبية، فربما كان من الأنسب تعديل الشروط أو تكييفها

1- المرجع نفسه، ص 95، 96

بحيث يكون مطلق الاختلاف في الصورة الكتابية البصرية مثبتا لوجود التنوع، ذلك أن اعتماد هذا المبدأ سييسر مهمة المبرمج إلى حد كبير.¹ أي أنه سيتخلى عن شرط المعنى ويقتصر على الاختلاف في الشكل، وعلى الأرجح سيتخلى عن الشروط 4 و5 و6. لأنه في الشرط 4 مهما اختلفت صيغ الجموع سيبقى لها تشابها كبيرا في الشكل، على نحو أقوال أقاويل. بالإضافة إلى الشرط رقم 5؛ بحيث لا يهم إن دل الاسم على مصدر صناعي أو نسبة، فالتشابه في الشكل سيكون كفيلا بجعل الكلمتين (المصدر الصناعي والنسبة) نمطا واحدا. وهذا الأمر يمنح المقياس السهولة وفي الوقت نفسه يسحب منه الدقة.

كما أن مصلوح يقول بأنه إجراءاته هذه لا تلزم أي باحث، وله الحق في تعديلها" نود أن نقدم هذا التنبيه، إذ الشروط التي سنذكرها إجرائية محض، وهي لا تلزم غيرنا ممن يريد معالجة عينة أسلوبية ما على هذا المنهج فمن حقه أن يحدد شروطه على النحو الذي يراه شريطة أن يلتزمها في جميع ما يدرس التزاما صارما²، ومصلوح بهذا القول يتغاضى عن حقيقة أن هذه الإجراءات لها كلمة الفصل في النتائج المتوصل إليها، فلو طبق باحث آخر هذا المقياس على العينات ذاتها دون مراعاة إجراءات مصلوح، حتما سيصل إلى نتائج مغايرة. ويفترض بهذا المقياس أن يكون مقياسا علميا، وأن تكون نتائجه دقيقة أو على الأقل تقترب من الدقة بنسبة كبيرة. وإذا كان كل باحث يختاره إجراءاته كما يشاء فإننا سنصل في النص الواحد إلى عدة نتائج متباينة، وبهذا يفقد المقياس منفعته وجدواه.

وتأتي نتائج القياس موضحة أن أسلوب العقاد يمتلك تنوعا بنسبة 0.39 أكبر من الراجعي بنسبة 0.33 أكبر من طه حسين بنسبة 0.25 ويرجع مصلوح ارتفاع نسبة التنوع عند العقاد والراجعي ومن ثم طه حسين، كونهما - العقاد والراجعي - يخضعان ما يكتبان إلى التنقيح على عكس ما يقوم به طه حسين، قائلا: "فالحق أن أسلوب الراجعي والعقاد أسلوب كتابي خالص يخضع للتسويد والتبييض

1- سعد مصلوح، في النص الأدبي، ص 96

2 - المرجع نفسه، ص 95

والتفتيح والتحكيك، أما أسلوب طه حسين فنحن نتوقع أنه أسلوب وسط ما بين المكتوب والمنطوق ضرورة أنه يملئ كتبه على مستملاه وحينئذ تكون الفرصة لطول التفتيح والمراجعة أقل موثاة. وإذن فهو فارق بين معاناة التجويد المقصود للأسلوب وما يشبه أن يكون تلقائية الأداء.¹ وهو التعليل ذاته الذي نصادفه في كتاب الأول «في الأسلوب» عندما طبق معامل بوزيمان ووجد أن نسبة (ن ف ص) عند طه حسين مرتفعة بالمقارنة مع العقاد، فقد علل ذلك بقوله: "ثم إن هناك فرقا جوهريا بين الأسلوبين ينعكس على نسبة الأفعال إلى الصفات فيهما، ذلك أن أسلوب العقاد في كتابته أسلوب كتابي خالص، أما أسلوب طه حسين فيقع وسطا ما بين أسلوب الحديث وأسلوب الكتابة نظرا لأن جميع كتبه مملأة بطبيعة الحال."²

يختم مصلوح كلامه بملاحظة هي أن هناك علاقة بين تنوع المفردات وصعوبة الأسلوب، "فالكاتب أو الشاعر الذي يتميز بنسبة تنوع عالية في المفردات أي بوجود عدد كبير من الأنماط يلجأ عادة إلى استخدام كلمات غير مألوفة ليزيد من تنوع ألفاظه."³ ومن ثم يحكم على أن أسلوب العقاد أصعب من أسلوب الرافعي وطه وحسين، لكن مصلوح هنا لا يستشهد فقط بالمقياس بل إننا نجد أنه يتكئ في هذا الحكم على الذوق أيضا، بحيث يقول: "وتصدق هذه النتائج التي تحصلنا عليها من قياسات العينات الثلاث حكم الذوق الذي يقضي بأن كتابات العقاد والرافعي تعتبر في باب الصناعة الأسلوبية على درجة من الصعوبة والتعقد إذا ما قيست إلى كتابات طه حسين"⁴ رغم أنه هو الآخر لا يطمئن لهذا الحكم كثيرا؛ حيث صرح أن خاصية صعوبة الأسلوب لديها مقاييس أخرى غير هذا المقياس، في قوله: "ونجتزئ هنا بهذه الإشارة فلقياس صعوبة الأسلوب مقاييس أخرى غير هذا المقياس، ومجال آخر

1- سعد مصلوح، في النص الأدبي، ص 106، 107

2- سعد مصلوح، الأسلوب، ص 90

3- سعد مصلوح، في النص الأدبي، ص 108

4 - المرجع نفسه، ص 108

غير هذا المجال.¹ وذلك يدل على عدم تيقنه تقينا تاما بأن هذا المقياس وسيلة مجدية للكشف عن صعوبة الأسلوب، فالكلام عن العلاقة بين تنوع المفردات وصعوبة الأسلوب يعد جزءا صغيرا من الدراسة أشار إليها في نصف صفحة في الختام، ولم يسهب في تحليلها كما تعودنا عليه في باقي الدراسات.

انطلاقا مما سبق يمكننا القول أن النتيجة الوحيدة لهذه الدراسة هي تقرير أن العقاد ينوع في مفرداته أكثر من الراجعي وهذا الأخير أكثر من طه حسين. لكن القارئ هنا لا شك أنه سيتساءل عن الفائدة المرجوة من وراء معرفة أن العقاد ينوع في المفردات أكثر من الراجعي ثم طه حسين؟ وأي غاية أدبية تحققها هذه المعرفة؟ خاصة إذا قورنت مع الجهد الإحصائي المبذول في سبيل الوصول إليها.

الدراسة الثانية: تحقيق نسبة النص إلى مؤلفه: دراسة أسلوبية إحصائية في الثابت والمنسوب من شعر شوقي.

إن الوصول إلى تحقيق نسبة النصوص من منطلق علمي حلم مشروع حاول سعد مصلوح تنفيذه على أرض الواقع، فبالاعتماد على المقياس (العلمي) يستطيع الباحثون أن يجزموا القول في نسبة النصوص إلى أصحابها بعيدا عن الدليل الانطباعي الذاتي القائم على شهادة الرواة وخبرة الذوق والقول بشاعرية الأديب وعاطفته والخواص اللغوية والفنية. وما أكثر النصوص المشكوك في نسبتها في التراث الأدبي العربي، لهذا فإن محاولة سعد مصلوح كانت قفزة نوعية في هذا النوع من الدراسات، حيث كان له الفضل في فتح باب الاجتهاد أمام الباحثين ليستغلوا القياس العلمي ويسهموا في تطويره. والذي يحسب لسعد مصلوح هو أنه عرف النقد العربي على وسيلة جديدة لم يكن له علم بها من قبل، لتبقى مهمة تطبيق المقياس وتنقيحه وتطويره على عاتق المشتغلين في مجال تحقيق النصوص، ولا تنقص الهنات

1 - سعد مصلوح، في النص الأدبي، ص 108

التي وقع فيها مصلوح من قيمة الجهد الذي قام به، بل ينبغي أن تصحح ويستدرك ما فيها من خلل بدل أن تنتقص أهمية الدراسة ككل.

حاول مصلوح في هذه الدراسة إعمال المقياس الإحصائي للوصول إلى حكم علمي موضوعي فيما يتعلق بالشعر المنسوب إلى الشاعر أحمد شوقي، وذلك من خلال اتخاذ شعره الصحيح والمنشور في ديوان «الشوقيات» كمعيار، واختبار الشعر المشكوك النسبة إليه، وهذا الشعر المشكوك فيه ينقسم إلى: الشوقيات المجهولة* والقصائد الروحية*، وهي التسمية التي أطلقها مصلوح على هذين الضربين من الشعر طلبا للتيسير.

ويقر سعد مصلوح بقيمة الخبرة في إمكانية الوصول إلى أحكام صائبة، خاصة إذا كان الذوق حسيًا مدربيًا، هذا من جهة، ومن جهة أخرى يرى أن اعتماد الذوق لوحده لا يمكن أن يسلم من الخطأ، ما لم يكن ذلك الرأي المبني على الذوق مدعوماً بدليل علمي موضوعي. وما يستنكره مصلوح على الذوق هو أنه معرض للاختلاف من باحث إلى آخر، لهذا لا بد من الاستعانة بالمقياس الإحصائي لإقامة الحجة بالدليل العلمي¹. على الرغم أن مصلوح في هذه الدراسة بالذات يربط بين المقياس العلمي الإحصائي وشهادات الباحثين كثيرا في تفسير النتائج التي توصل إليها.

*يقول سعد مصلوح: "الشوقيات المجهولة التي قام بجمعها وتصنيفها والتعليق عليها محمد صبري، وصدرت في جزئين، ضم أولهما القصائد التي يرجع تاريخها إلى الفترة الواقعة ما بين عامي 1988 و 1902، ويضم الثاني قصائد الفترة الباقية من حياة الشاعر (1904-1932)" سعد مصلوح، في النص الأدبي، ص 118.

* يقول سعد مصلوح: "القصائد المنسوبة إلى روح شوقي وسنسميها اختصارا القصائد الروحية (دون أن نعني ذلك تسليمنا سلفا بصحة الدعوى). وقد نشرت قصائد منها في مجلة «عالم الروح» التي كان يصدرها أحمد فهمي أبو الخير، وأعيد نشر قدر صالح منها مع قصائد جديدة في الدكتور رؤوف عبيد «الإنسان روح بلا جسد» بجزئيه، وفي كتاب «عروس فرعون» وقد زعم رؤوف عبيد أن أحمد شوقي ظل يلقي الشعر بعد وفاته عن طريق وسيطة روحية." سعد مصلوح في النص الأدبي، ص 118

1- ينظر: سعد مصلوح، في النص الأدبي، ص 113، 114

وعليه، سعى إلى البرهنة على نسبة القصائد المشكوك فيها بالاعتماد على الدليل العلمي القائم على الإحصاء، على عكس ما ألفه النقد من قبل من احتكامه في مثل هذه المسائل إلى الذائقة الأدبية وشهادة الرواة، يقول: "وهدفنا من هذا البحث أن نقدم إجابة مدعومة بالدليل الإحصائي على هذا السؤال، معتمداً في الدليل الإحصائي على عالم الإحصاء الانجليزي الشهير يول G.Udny Uule في قياسه الذي ابتكره وطوره واستخدمه في تمييز أساليب المنشئين، والكشف عن جوانب الغموض في نسبة النصوص المجهولة المؤلف." ¹

وكان مقياس (يول) هو الوسيلة لتحقيق ذلك، وقد أطلق عليه يول على مقياسه مصطلح (الخاصية)*، ويرمز لها بالرمز (ك). وما يتميز به هذا المقياس - حسب ما يذكر مصلوح - ثلاث صفات هي: الصحة والموضوعية والتعويل، يقول: "وأراد له [يقصد يول] أن يكون مقياساً تتوافر فيه صفة الموضوعية بحكم كونه مقياس لفحص المادة المدروسة، لا يتأثر برغبات الدارس أو فكرته السابقة أو ميوله، وصفة الصحة بحكم صلاحيته لقياس خاصية التكرارية المفردات وهي من أهم السمات المميزة الفارقة بين الأساليب، وصفة التعويل أو الثبات لأن نتائجه لا تتغير ما دامت تطبق على المادة نفسها وبالشروط نفسها." ² وبما أنه أقر بأن هذا المقياس الذي طبقه موضوعي وصحيح وثابت، فإنه يتحتم عليه إذن أن يطبقه هو الآخر بموضوعية، مسلماً في الوقت نفسه بصحة نتائجه مهما كانت تخالف معتقداته وتوقعاته. لذا سنرى مدى موضوعية وصحة هذا المقياس؟

على غرار ما وقع في دراساته الأخرى فإن مصلوح كان مطالباً أن يضبط الأدوات الإجرائية للمقياس، فهذا المقياس (الخاصية) يبنى على الاسم دون الحرف والفعل، لكن ليس الاسم بصفة مطلقة بل

1 - سعد مصلوح، في النص الأدبي، ص 119

* ينظر الصفحة 127 من الأطروحة.

2- سعد مصلوح، في النص الأدبي، ص 121

الاسم العام، ويعرفه مصلوح في هامش الكتاب بقوله: " والمراد به ما يسميه علماء المنطق بالاسم الكلي وهو الذي يشترك في معناه أفراد كثيرة ككتاب وقلم وقرية ومدينة.. إلخ"¹ ولهذا فقد استبعد مصلوح أعلام الأماكن والأشخاص، الضمائر وأسماء الإشارة والأسماء الموصولة، الصفات القياسية كاسم الفاعل واسم المفعول وصيغ المبالغة واسم التفضيل والصفة المشبهة، مع عدم الاعتداد بتثنية الاسم الواحد وجمعه. ويدخل في الإحصاء ما جاء على صيغة الوصف واستعمل استعمال الأسماء مثل: الشاعر، والشهيد والخطيب، وجموع التكسير إذا تعددت صيغها، والمصدر الصريح وأسماء الزمان والمكان والآلة والمرة والهيئة وأسماء الأعداد والموازن والمكاييل والمقاييس والجهات والأوقات.²

ويستغرب أحد الباحثين من هذا الإجراء المنهجي بقوله: "ولا أدري ما سبب هذا الخلط الذي جاء به سعد مصلوح في حد هذه الحدود، إذ كيف نستثني من الأسماء العامة الصفة المشبهة، وندخل في الإحصاء ما جاء على صيغة الوصف واستعمل استعمال الأسماء ككلمة: شهيد وخطيب، ثم كيف نستثني الصفات القياسية كاسم الفاعل وندخل في حسابنا كلمة: شاعر، وأتساءل أي فرق بينهما."³ غير أننا نرى أن مصلوح يقصد بالأسماء التي جاءت على صيغة الوصف واستعملت استعمال الاسم العام، في أنه هناك أسماء مشتقة لكن الاستعمال أخرجها من الدلالة على الوصف إلى الاستعمال العام؛ وقد كان مصلوح موفقاً في اختيار الأمثلة التي شرح بها فكرته، ويمكن أن نفهم ما يقصده مصلوح عن طريق المقارنة بين ما جاء به من أمثلة وهي: «الشهيد والخطيب والشاعر»، وبين مثلاً الصفة المشبهة «الكريم»، ففي الأمثلة التي جاء بها مصلوح خرج اسم الفاعل «شاعر» والصفة المشبهة «الشهيد» و«الخطيب» من دلالتهم على الوصف إلى الدلالة على شيء عام لا يختلف أبداً عن الاسم «القرية»،

1- المرجع نفسه ، ص 124

2- ينظر: المرجع نفسه، ص 124، 125

3- إبراهيم عبد الله أحمد عبد الجواد، الاتجاهات الأسلوبية في النقد العربي الحديث، ص 147

بحيث يمكن استعمال هذه الأسماء ليس للوصف وإنما استعمالها للدلالة على ذاتها، على عكس ما نجده في الصفة المشبهة «الكريم» فلا يمكن أن يدل على اسم عام، ولا يمكن له أن يستعمل مستقلاً دون إحالته على موصوف متصل به قهراً، فهذه الصفة المشبهة لا تبارح كونها صفة ملتصقة بموصوف وغير مستقلة بذاتها، ويمكن أن نسوق أمثلة على منوال ما جاء به مصلوح فنقول: معلم، مؤلف فهما اسما فاعل لكنهما في الوقت نفسه اسمين عامين، يمكن لهما الاستقلال بذاتهما.

على أنه من جهة أخرى نجد أن مصلوح قد فرق بين المشتقات، فقد أخرج اسم الفاعل واسم المفعول وصيغ المبالغة والصفة المشبهة واسم التفضيل، واحتسب اسم المكان والزمان والآلة والمرء والهيئة لكون الأولى تدل على الوصف والثانية لا؛ فالمبدأ الذي اعتمده مصلوح هو مبدأ «يول» الذي يقصي الصفة. ومرة أخرى فإننا نجد أن إجراءات ما قبل القياس تثير إشكالات، مردها الاتساع في مادة اللغة العربية وكثرة مفرداتها وتنوع اشتقاقاتها، بحيث يضطر الباحث إلى إيجاد تخريج ما حتى إن لم يكن شاملاً ومرضياً للجميع.

ولأن مقياس يول يقوم على مبدأ المقارنة بين النصوص المثبتة والنصوص المشكوك فيها، فإن مصلوح اتخذ ديوان الشوقيات (الشوقيات الثابتة) كمعيار، وقارن بينه وبين الشعر المنسوب (الشوقيات المجهولة، والقصائد الروحية). وقد اختار مصلوح تسع قصائد من كل نمط من الثابتة والمجهولة والروحية، ثم صنف 27 جدولاً هو عدد القصائد التي تناولها بالإحصاء، يتضمن النتائج التي توصل إليها والعمليات الرياضية التي أنجزها، وصولاً إلى قيمة الخاصية (ك) في قصيدة.

على هذا، فإن مصلوح مطالب بعد ذلك بالإجابة عن السؤال الذي طرحه في بداية الدراسة: "هل لهذه الأضرب الثلاثة من القصائد مصدر واحد؟ أو بعبارة أخرى: هل يحتمل أن يكون شوقي، الذي هو بالقطع صاحب الشوقيات الثابتة، هو نفسه صاحب الشوقيات المجهولة والقصائد الروحية؟"¹

النتائج:

ويمكن أن نلخص النتائج التي وصل إليها كالاتي:

الشوقيات الثابتة (المعيار)		
أصغر قيمة لـ (ك)	أعلى قيمة لـ (ك)	المدى*
23.8	37.3	13.5

ملاحظة: القصائد التي ينبغي إثباتها لشوقي لا بد أن تكون قيمة (ك) فيها ما بين: 23.8 و 37.3

أولاً: الشوقيات المجهولة: جاءت النتائج بالنسبة للشوقيات المجهولة كالاتي:²

القصيدة	قيمة الخاصية (ك)	حكم القصيدة بناء على المدى	حكم مصلوح بعد التحليل
رواية فاشودة	10.3	خارج المدى	منفية لشوقي
عام الكفاء	18.9	خارج المدى	مثبتة لشوقي
العيدان السعيدان	20.2	خارج المدى	مثبتة لشوقي
عاد لها عرابي	30.8	داخل المدى	مثبتة لشوقي
عرابي وما جنى	31.5	داخل المدى	مثبتة لشوقي

1- سعد مصلوح، في النص الأدبي، ص 118، 119

*نعني إحصائياً بالمدى range الفرق بين أكبر رقم وأصغر رقم سجلها مقياس يول في مجموعة من المجموعات الثلاث. ينظر: سعد مصلوح، في النص الأدبي، ص 158

2- ينظر: سعد مصلوح، في النص الأدبي، ص 141-147

صوت العظام	33.1	داخل المدى	مثبتة لشوقي
يتيمة التيجان	33.5	داخل المدى	مثبتة لشوقي
حكاية السودان	35.7	داخل المدى	مثبتة لشوقي
عيد الخليفة	46.8	خارج المدى	منفية لشوقي

النتائج بالنسبة للقوائد الروحية:¹

القوائد الروحية			
القصيدة	قيمة الخاصية ك	حكم القصيدة بناء على المدى	حكم مصلوح بعد التحليل
الذكرى السادسة والعشرين	22.1	خارج المدى	منفية لشوقي
قصيدة ذكريات	26.1	داخل المدى	منفية لشوقي
مأساة التفرقة العنصرية	29.7	داخل المدى	منفية لشوقي
تحية الشهداء	29.5	داخل المدى	منفية لشوقي
صوت المغيب	37.2	داخل المدى	منفية لشوقي
إلى المتشككين	46.6	خارج المدى	منفية لشوقي
حنين الذكريات	57.3	خارج المدى	منفية لشوقي
تحية وعرقان	60	خارج المدى	منفية لشوقي
خواطر	76.6	خارج المدى	منفية لشوقي

تحليل النتائج:

يتكئ مصلوح على مبدأ المدى حتى يجد مسوغا علميا يتيح له إثبات القوائد ونفيها، ف" اتساع

المدى يجعل احتمال تعدد مصادر النصوص (أي مؤلفيها) كبيرا، كما أن ضيق المدى شاهد قوي على

رجحان احتمال وحدة المصدر. وفي ضوء ذلك يمكننا أن نفسر ضيق المدى في الشوقيات الثابتة،

1- ينظر: سعد مصلوح، في النص الأدبي، ص 148-156

واتساعه في الشوقيات المجهولة، وبلوغه هذا الاتساع أقصى ما وصل إليه في القصائد الروحية.¹ فضيق المدى في الشوقيات الثابتة يدل على المؤلف الواحد الذي هو شوقي، واتساعه في الشوقيات المجهولة والقصائد الروحية يدل على تعدد مؤلفيها. فـ " دلالة المدى تقول في وضوح: إنه في مقابل المؤلف الواحد في الشعر الثابت يوجد مؤلفون متعددون بدرجات متفاوتة في الشعر المنسوب.²

فروق المدى³

الرقم الأصغر	الرقم الأكبر	المدى	
37.3	23.8	13.5	الشوقيات الثابتة
46.8	10.3	36.5	الشوقيات المجهولة
76.6	22.1	54.5	القصائد الروحية

وبالفعل، فإتساع المدى في الشعر المنسوب يدل على تعدد المؤلفين، لكنه لا يثبت أن شوقي ليس واحدا منهم، وهذا ما يعرفه مصلوح لذلك لجأ إلى تحليل كل قصيدة على حدة للتأكد من إثباتها أو إنكارها، وهذا الأمر طبقه مع الشوقيات المجهولة، أما القصائد الروحية فقد تعامل معها تعاملًا آخر، سنعرفه في حينه.

الشوقيات المجهولة:

نسب مصلوح دون شك أو تحليل خمس قصائد موضحة في الجدول أعلاه، لأنها تقع داخل المدى المعياري، وهي: عاد لها عرابي، عرابي ما جنى، صوت العظام، يتيمة التيجان، حكاية السودان. بينما ظلت أربع قصائد مشكوك في نسبتها لأنها خارج المدى المعياري، سواء بقيمة أدنى أو قيمة أعلى،

1 - المرجع نفسه، ص 159

2- المرجع نفسه، ص 159

3- ينظر: المرجع نفسه، ص 158

وهي: رواية فاشودة، عام الكفاء، العيدان السعيدة، بقيمة أدنى، وقصيدة واحدة تجاوزت قيمة الخاصية (ك) المدى المعياري الأعلى وهي عيد الخليفة.

فيما يخص قصيدة «رواية فاشودة»، فإن مصلوح يستبعدا لأن قيمة «ك» فيها أدنى من الحد المعياري للمدى، رغم أن القرائن الاستشهادية تؤكد نسبتها، فمصلوح هنا يحتكم إلى المقياس ويلغي ما عداه. وهو إذ يستبعدا يدعم قوله بالرد على المزاعم التي تنسبها لشوقي بقوله: 'فأما رواية فاشودة فقد نسبها محمد صبري إلى شوقي في بحثه الذي ألقاه في «مهرجان أحمد شوقي» بمناسبة ذكره السادسة والعشرين، وذلك «لأن أسلوب أمير الشعر ينم عليه» ثم نشرها في الشوقيات المجهولة نقلا عن المؤيد. وجاء في تمهيد المؤيد للقصيدة قوله: «جاءتنا هذه الرواية البديعة من أحد الظرفاء» واستدل صبري في الحاشية لصحة نسبة القصيدة بما جاء في الجزء العاشر من مجلة الجامعة «عدد يناير ونصف فبراير 1901» إذ نسب القصيدة إلى «شاعر النيل» كما جاء في التمهيد لها قول المحرر: ولم نسب الناظم لأن لقب شاعر النيل ينم عليه» ونحن نستبعد نسبة هذه القصيدة إلى شوقي اعتمادا على الدليل الإحصائي (إذ قيمة «ك» لم تتجاوز 10.3 وهي قيمة تتخفف بشكل ظاهر قيمة الحد المعياري الأدنى). ولأن لقب «شاعر النيل» تنازعه أكثر من شاعر فهو ليس قطع الدلالة على أحمد شوقي، وكذلك لأن توقيع «شرم برم» توقيع فريد في الشوقيات المجهولة ولم يتكرر في أي من القصائد الأخرى المنسوبة لشوقي بعكس التوقيعات الأخرى، ويلاحظ أيضا أن صبري لم يوثق رأيه في نسبة القصيدة بشهادة الرجال كدأبه في مواطن أخرى كثيرة.¹ وكان بإمكان مصلوح أن يكتفي بنتائج المقياس، إذ لم يكن بحاجة لأن يلتفت إلى آراء النقاد، لأنه استعمل المقياس لغرض القضاء على الشكوك الانطباعية والتأويلات اللاعلمية، بحيث

1- سعد مصلوح، في النص الأدبي، ص 161

من المفترض أن يكون هذا المقياس محصنا ضد أي انطباع شخصي يأتي من خارجه، وأن لا يحتكم في الأخير إلا لنتائجه.

يعود مصلوح مرة أخرى إلى آراء الباحثين في قصيدة «عام الكفاء» - ومقياسه في غنى عنهم ولا ينبغي له التأثير بأحكامهم - لكن بطريقة مغايرة، فهو يخالف المقياس ويوافق الباحثين، فهذه القصيدة تقع خارج المدى، وبعيدة عن الحد المعياري الأدنى بقيمة 4.9، ومن المفترض أن لا تنسب لشوقي بناء على ذلك، يقول: "وأما قصيدة «عام الكفاء» فقد نشرتها جريدة الظاهر مع عبارة تقول «وردت إلينا هذه القصيدة مع بريد الخارج» ويعتقد صبري أن القصيدة لشوقي مستدلا بأنه كان من عادته السفر إلى الخارج في صيف كل عام. وبأن «الظاهر» نشرت له قصائد كثيرة بإمضاء (ش) ويذكر المحقق أن «الأستاذ طاهر حقي يعارض في نسبتها، ولكن الأستاذ الجديلي يقول لنا نقلا عن الأستاذ عباس الجمل إنها لشوقي، ويقول إنه سأل شوقي ذلك فأكد له أن القصيدة له، فقطعت جهيذة قول كل خطيب» ومن الصعب أن ننفي القصيدة عن شوقي بطبيعة الحال مع وجود مثل هذا السند الذي يوثقه المحقق له بقوله «فقطعت جهيذة قول كل خطيب» وذلك على الرغم من أن قيمة ك بلغت فيها «18.9» بفارق بينها وبين الحد المعياري الأدنى للمدى «6.9»^{1*} رغم أن مصلوح لا يعطي نتيجة قاطعة في الخلاصة التي وصل إليها، إذ يعود فيوضح قائلا: "لأنه حتى إذا صحت نسبة القصيدة إلى شوقي فقد اشتملت في خصائصها الأسلوبية على أمور أنكرها النقاد حين وزنها بميزان الذوق الخبير، وليس لذلك إلا دلالة واحدة هي أن شوقي في هذه القصيدة لم يكن شوقيا.²، فهل يعني هذا القول أن القصيدة لشوقي أم ليست له، فكيف تكون القصيدة لشوقي رغم أنه فيها لم يكن شوقيا، كما أنه يقول عنها في موضع آخر: " أما قصيدة عام

*يلاحظ هنا خطأ مطبعي، إذ من المفروض الفارق هو 4.9 وليس 6.9 مثلما جاء في الكتاب.

1 - سعد مصلوح، في النص الأدبي، ص 161، 162

2- المرجع نفسه، ص 162

الكفاء فلا نستبعد نسبتها للشاعر وإن كنا نسجل إنكار بعض العارفين بشعره لصحة نسبتها. ونقرن ذلك بما سجله المقياس من بعد نسبي بينها وبين الحد المعياري الأدنى للمدى في ثوابت شوقي.¹ فهذه الأقوال تبقى القصيدة في دائرة الشك، رغم أن نتيجة المقياس تقضي عليه بعدم نسبتها، وقد كان مصلوح في غنى عن هذا الشك لو احتكم إلى نتيجة المقياس مباشرة. كما أن عدم أخذه بآراء النقاد في قصيدة رواية فاشودة وأخذه بآرائهم في قصيدة عام الكف يخل بحكم مصلوح، فهو -حسب ما يرى أحد الباحثين- "يكسر القاعدة التي يستند إليها في تحقيق نسبة النص إلى صاحبه بهذا الترجيح، فتصبح الدراسة بمثل هذا الإقرار غير دقيقة وغير موثوقة."²

أما القصيدة الثالثة العيدان السعيان ف"ما دام أنه أجاز لنفسه أن ينسب هذه القصيدة لشوقي [عام الكفاء]، فحقا عليه أن ينسب القصيدة الثالثة (العيدان السعيان) ولاسيما أن قيمة (ك) فيها (20.3) بمعنى أن قيمة (ك) فيها أعلى من قيمة (ك) في القصيدة السابقة، والفارق في قيمة (ك) في هذه القصيدة ضئيل جدا بينها وبين الحد المعياري الأدنى"³ ويلاحظ أن مصلوح قد نسبها معتمدا على المقياس دون الرجوع إلى آراء الباحثين حولها.

أما قصيدة «عيد الخليفة» فقد تجاوزت قيمة (ك) الحد المعياري الأعلى، ولذلك فإن مصلوح قد استبعد لها لأسباب تتعلق بالمقياس من جهة وبرده على آراء الباحثين من جهة ثانية.⁴

القوائد الروحية:

- 1- المرجع نفسه، ص 164
- 2- إبراهيم عبد الله أحمد عبد الجواد، الاتجاهات الأسلوبية في النقد العربي الحديث، ص 150
- 3- المرجع نفسه، ص 150.
- 4- ينظر: سعد مصلوح، في النص الأدبي، ص 163

بداية لا بد أن نوضح أن مصلوح نفى نسبة كل القصائد الروحية إلى شوقي. وقد شرع في تحليل هذه القصائد بالتأكيد على أن الطابع والأسلوب واللغة والبناء الفني والشاعرية والطريقة لا دخل لها في تقرير الحكم على هذه القصائد، بل إن الحكم الفصل هو المعايير الإحصائية الموضوعية.¹

ثم إن مصلوح في تحليل القصائد الروحية أضاف شيئين آخرين لم يشر إليهما من قبل هما الشكل والموضوع؛ إذ عول على هاذين الأمرين للوصول إلى نتيجة أدق بالنسبة للقصائد الروحية، يقول: "ونريد هنا أن نزيد الأمر إيضاحا باختبارنا لطبيعة مقياس يول ومدى قدرته على أن يكون أداة علمية لتشخيص الأساليب كما يستعمل الترمومتر في قياس درجات الحرارة، وسبيلنا إلى ذلك أن نقيم مجموعة من الموازنات على محاور ثلاثة، هي:

أ. التشابه (أو الاختلاف) في الموضوع.

ب. التشابه (أو الاختلاف) في الشكل

ج. التشابه (أو الاختلاف) في قيمة «ك»²

وهنا نتساءل، إذا كان استعمال قيمة الخاصية (ك) واضحا ومفهوما في إثبات أو إنكار نسبة قصيدة ما إلى شوقي، فكيف سيستعمل مصلوح الشكل والموضوع في هذا الأمر؟

فيما يخص الموضوع، فإن مصلوح أثبت أن الموضوع لا علاقة له بقيمة (ك) والدليل على ذلك تصريحه في بداية الدراسة: "ولقد راعينا فيما انتخبناه من الشوقيات الثابتة التشابه العام في الموضوعات مع الشوقيات المنسوبة، وإن كان هذا ليس شرطا ضروريا."³

1- ينظر: المرجع نفسه، ص 166

2- المرجع نفسه، ص 166

3- المرجع نفسه، ص 130

واستشهد في حديثه بقصيدة «زحلة» وقصيدة «الحرية الحمراء» المثبتتان لشوقي، بحيث أنهما تختلفان في الموضوع لكنهما تكاد تتطابقان في قيمة (ك)، يقول: "ومرد هذه الدهشة إلى تطابق القصيدتين في قيمة «ك» واختلافهما اختلافاً بينا في الموضوع والجو، وهذه الحقيقة تبين سمة هامة في المقياس الذي أعملناه هي أن الخاصية التي يقيسها ترتبط بالمؤلف لا بالعاطفة أو الموضوع."¹

وعاد إلى الشوقيات المجهولة، وبين أن القصيدة المجهولة «رواية فاشودة» والقصيدة الثابتة «حكاية السودان» تتشابهان في الموضوع لكنهما تختلفان في قيمة (ك)، واعتبر ذلك دليلاً جديداً على عدم نسبتها إلى مؤلف واحد.²

وكذلك فعل من قبل مع القصيدة المجهولة «عيد الخليفة» حيث وازن بينها وبين القصائد التي تتشابه معها في الموضوع، إذ لاحظ التباين الكبير بينها وبينهم مما جعله يتحمس أكثر إلى عدم نسبتها لشوقي.

وفعل الشيء ذاته مع القصائد الروحية، فقصيدة «الذكرى السادسة والعشرين» و«تحية وعرقان» متقاربتان في الموضوع ومتباعدتان جداً في قيمة (ك)، وعد ذلك دليلاً على عدم نسبتها إلى المؤلف الواحد الذي هو شوقي. قائلاً: "تفاوتت قيمة ك تفاوتاً واضحاً بين قصائد ذات حظ كبير من التجانس الموضوعي، ومن أمثلة ذلك قصيدة الذكرى السادسة والعشرين 22.1، وتحية وعرقان، وعن كلتا القصيدتين يقول رؤوف عبيد إنها قيلت في المناسبة نفسها، ومع ذلك بلغ الفرق بينهما 37.9 أي ما يقارب ثلاثة أمثال المدى في جميع الشوقيات الثابتة. ومن أصعب الصعب مع وجود هذا الدليل

1- المرجع نفسه، ص 167

2- ينظر: المرجع نفسه، ص 168

الإحصائي نسبة القصيدتين إلى مصدر واحد¹ كما امتد حكمه إلى قصائد روحية أخرى "وتوجد أمثلة أخرى للظاهرة نفسها، منها العينات التي درسناها: ذكريات 26.1، حنين ذكريات 57.3، خواطر 76.6"² وكان مصلوح يريد أن يقول أن المؤلف الواحد مهما كتب في مواضيع مختلفة فإن قيمة الخاصية (ك) ستبقى متقاربة، وإذا كان المؤلفون مختلفين فحتى لو كتبوا في موضوع واحد فإن قيمة (ك) ستكون متباعدة. وإذا كانت النصوص مختلفة الموضوع ذات قيمة متقاربة، فالأخرى بالنصوص ذات المواضيع المتشابهة أن تكون نسبة ك فيها أقرب من الأولى. إلا أن الأمثلة التي جاء بها من الشوقيات الثابتة يمكن أن يفهم منها العكس، وهو أن الموضوع لا دور له في تحديد قيمة (ك)، وبالتالي لا قيمة له في الحكم على نسبة القصائد.

الأمر ذاته فعله مع الشرط الآخر الشكل، فهو مهما اختلف النصوص في الشكل فإنها عندما تكون لمؤلف واحد ستتقارب في نسبة (ك)؛ لهذا فإنها عندما تتقارب في الشكل فالأخرى بقيمة (ك) أن تكون أقرب. فالشوقيتين الثابتتين «تحية الترك» بقيمة 30.3 و«الأندلس الجديدة» بقيمة 33.2 مع الشوقية المجهولة «بيتمة التيجان» 33.5 متقاربة في قيمة (ك) رغم الاختلاف الشكلي بينهم. وقصائد: «عاد لها عرابي» و«عرابي وما جنى» و«صوت العظام» أيضا تختلف في الشكل وتتقارب في قيمة (ك)، وهذا دليل على وحدة المؤلف (أحمد شوقي).

وراح مصلوح يستعين بالشكل لكي يقرر نفي قصائد روحية لأنها متشابهة في الشكل ومختلفة في قيمة (ك)، يقول: "في قصيدتين إحداهما ثابتة والأخرى روحية جاءتا على وزن وروي واحد، هما: «ذكرى كارنارفون» وإلى «المتشكين»، ونلاحظ أن عبيد أورد القصيدة الثانية على أنها معارضة للأولى، وأن

1- المرجع نفسه، ص 168، 169.

2- المرجع نفسه، ص 169.

شوقي قد عدل فيها عن رأيه في علم الروح والمشتغلين به، مع ذلك سجلت قيمة ك في القصيدة الأولى 24 وفي الثانية 46.6 بفارق 22.6، وهو فارق لا يمكن التغاضي عنه.¹

عندما أتى مصلوح بشرطين ثانيين هما الشكل والموضوع، فإن الذي يتبادر إلى الذهن الحقيقة الآتية: وجود قيمة الخاصة (ك) داخل المدى المعياري والتشابه في الشكل والموضوع كلها دلائل على نسبة القصيدة إلى شوقي، لكن الذي وقع هو أن مصلوح في البرهنة على هذه الفكرة دحض مبدأ أن التشابه في الموضوع والشكل له دور في تحديد قيمة (ك)، وبالتالي إثبات نسبة القصائد، لكن في الاستنتاج الخاص بالقصائد الروحية نجده يفعل العكس، فهو يؤكد على أن التشابه فيهما لا بد أن يؤدي إلى التقارب في قيمة (ك)، وإلا فإن ذلك يدل على اختلاف المؤلفين.

بالإضافة إلى ما سبق ذكره حول شرطي الموضوع والشكل، يمكن القول إن الحقيقة الثابتة بالنسبة للقصائد الروحية هي تعدد المؤلفين، لكن تعدد المؤلفين لا يعني أن شوقي ليس واحدا منهم، وهو الأمر الذي عرفناه من قبل في الشوقيات المجهولة، حيث راح مصلوح يحلل كل قصيدة على حدة، حتى أنه نسب بعض القصائد التي أثبت المقياس عدم نسبتها. أما فيما يخص القصائد الروحية، فقد رفضها جملة وتفصيلا، وذلك كالاتي:

أولا: رفض مصلوح القصائد الروحية رفضا قاطعا، فلم يحلل كل قصيدة لوحدها، وتعامل معها تعاملًا كليًا، بمبدأ إنكار نسبة قصيدة واحدة يعني إنكار الكل، ويحتج مصلوح على ذلك بقوله: "أن الذين يؤكدون نسبة هذه القصائد إلى شوقي لم يختصوا قصيدة واحدة أو مجموعة من القصائد بالنسبة ومن ثم

1- المرجع نفسه، ص 169

نسبها إليه جميعا، وعلى ذلك كان إبطال نسبة بعضها بالدليل الإحصائي دليلا قطعيا على بطلان نسبتها كلها.¹

ومصلوح قد أثبت من قبل نسبة الشوقيات المجهولة التي كانت داخل المدى المعياري، بينما القصائد الأخرى التي كانت أقل من المدى أو أعلى منه توقف عندها وأثبت بعضها ونفى البعض الآخر. لكنه عندما وصل إلى القصائد الروحية تعامل معها كمجموع ولم يرض النظر في القصائد التي كانت داخل المدى، وأنكرها بسبب اتساع المدى ولمبدأ إنكار الكل بسبب إنكار الواحد. ولهذا فإنه ليس من الموضوعية أن يكون مصير القصائد الروحية: «ذكريات» (26.1)، «مأساة التفرقة العنصرية» (29.7)، «تحية الشهداء» (29.5)، «صوت من الغيب» (37.2) اللواتي خاصيتهن (ك) داخل المدى المعياري مرتبط بقصائد خاصيتها بعيدة عن المدى المطلوب كآخر قصيدة وهي «خاطر» بنسبة: 76.6.

ثانيا: يبرر مصلوح هذا التعامل المختلف بين نمطي القصائد (المجهولة والروحية) بقوله: "إذ ليس الأمر في القصائد الروحية مقاربا ولا شبيها بالأمر في الشوقيات المجهولة التي اعتمد فيها محققها على القرائن والملابسات وشهادة الرجال في القول بالنسبة، مما يجوز معه الحكم بصحة النسبة أو فسادها على بعض القصائد دون بعض."²

إذا كان مصلوح منح حظوة وامتيازاً للشوقيات المجهولة وتعامل معها تعاملًا منفردًا لوجود قرائن متعلقة بآراء المحقق وشهادة الرجال، فإن القصائد الروحية هي الأخرى قد نالت الاهتمام من قبل الباحثين، وقد أشار مصلوح إليهم في الهامش في قوله: "انظر الباب الرابع من كتاب عروس فرعون تقرير كل من إبراهيم أنيس، أحمد الحوفي، وأحمد الشايب، بدوي طبانة، علي الجندي، محمد زكريا البرديسي،

1- سعد مصلوح، في النص الأدبي، ص 170

2- المرجع نفسه، ص 170

ومن الشعراء: عزيز أباطة، وأحمد عبد المجيد فريد وعوضي لوكيل ومحمد الجبلاوي ومحمد مصطفى الماحي، أما تقرير شوقي ضيف فقد كان مثالا جيدا لحسن التخلص سواء من القول بالتشابه بين الشعراء أو من الإقرار بالوساطة الروحية. كانت مجموعة الشعراء أميل إلى استخدام العبارات المتحمسة وذهب الشيخ البرديسي مذهبهم، أما الإقرار بالمتحفظ فكان من نصيب الدارسين الجامعيين في الأعم الغالب.¹ والبعض منهم أقر بالتشابه بين الضربين من الشعر، مثلما يوضح مصلوح نفسه في بداية الدراسة: "وقد قرر أكثر من شاركوا في هذا الاستفتاء وجود مشابهة متنوعة بين هذين الضربين من الشعر، وتفاوت عباراتهم بين المتحمس للقول بالتطابق التام للخصائص الفنية والموضوعية في كلا الضربين، والإقرار بوجود بعض ملامح من التقارب أو التشابه، هذا وإن اجتمعت كلمة أكثرهم على وجود عدد من الأخطاء اللغوية، ووهن وتهافت في النسيج اللفظي لبعض الأبيات، وهو ما سبق أن قدمنا تفسيره من وجهة نظر ناشر الكتاب، أما وجوه الشبه التي استظهرها هؤلاء وهؤلاء فقد شملنا ملامح تتعلق بالشكل مثل إيثار بحر الكامل، وتصريح المطالع، وكثرة الصيغ الإنشائية من نداء وتعجب واستفهام، ورسانة بعض القوافي ورنانها، وطول النفس، وجزالة التعبير في بعض الأبيات، وبرز من ملامح المضمون: التوسع المجازي في دلالة بعض الكلمات وتشابه القاموس الشعري والموضوعات والاتجاهات الدينية والخلقية والوطنية."²

وبهذا فإن مصلوح لم يبلغ فقط نتائج المقياس، وإنما ألغى أيضا آراء النقاد على عكس ما فعله مع الشوقيات المجهولة حين أخذ بأحكامهم.

وعلى هذا فإن التعامل مع القصائد الروحية تعاملًا منفردًا يؤدي إلى النتائج التالية:³

1- المرجع نفسه، ص 115

2 - المرجع نفسه، ص 115، 116

3- يقول الباحث: ف"بطبيعة الحال فإن منطق القياس يفرض أن نعد القصائد الأربع ذوات الأركان (2-5) «ذكريات»، «مأساة التفرقة العنصرية»، «تحية الشهداء»، «صوت من الغيب» لأحمد شوقي، وفي ضوء المقارنة التي نسب فيها

الفصائد	الذكرى السادسة والعشرين	قصيدة ذكريات	مأساة التفرة العنصرية	تحية الشهداء	صوت المغيب	إلى المتشككين	حنين الذكريات	تحية وعرفان	خواطر
المدى	22.1	26.1	29.7	29.5	37.2	46.6	57.3	60	76.6
الحكم المنطقي	مثبتة لشوقي	مثبتة لشوقي	مثبتة لشوقي	مثبتة لشوقي	مثبتة لشوقي	خارج المدى	خارج المدى	خارج المدى	خارج المدى

وبناء على ما سبق، فإن المقياس الذي أعمله مصلوح كان من الممكن أن يحكم عليه بالصحة والموضوعية لو أنه تعامل مع كلا الضربين من الشعر المنسوب: الشوقيات المجهولة والقصائد الروحية بالمثل دون أن يفضل أحدهما على الآخر. حيث يلاحظ أنه طبقه بموضوعية على الشوقيات المجهولة لم توجد في القصائد الروحية، التي يبدو أنه قد حكم عليها من قبل بعدم نسبتها إلى شوقي لكنه لم يجد في المقياس ما يؤكد حكمه المسبق، فأدى به الأمر إلى تجاهل نتائج المقياس وراح يبحث لها عن تخريجات تتوافق مع ما كان قد أقره من قبل.

من جهة أخرى، فإننا نستنتج من هذه الدراسة أن مصلوح لم يعتمد في هذا المبحث على مقياس «بول» لوحده، كما كان مقرراً في الجزء التمهيدي للدراسة، وذلك في قوله: "وقضية الشوقيات الثابتة والمنسوبة هي أحد الأمثلة الواضحة لهذا الأمر، إذ رأينا كيف تتفاوت الآراء في نسبة القصائد الروحية ما

القصيدة الثالثة (العيان السعيان) التي كانت قيمة (ك) فيها تساوي (20.2) إلى أحمد شوقي لأن الفارق في الحد المعياري ضئيل جداً، فإنه يجوز أن ننسب القصيدة الأولى في القصائد الروحية [الذكرى السادسة والعشرين] إلى أحمد شوقي، لأن قيمة (ك) فيها تساوي (22.1) والفارق هنا أقل بكثير من الفارق في قصيدة (العيان السعيان). وبهذا نكون قد نسبنا إلى شوقي خمس قصائد من القصائد الروحية، أما القصائد نوات الأرقام من 6-9 [إلى المتشككين]، «تحية وعرفان»، «حنين الذكريات»، «خاطر» [من فئة القصائد الروحية فلا يمكن نسبتها إلى أحمد شوقي، وفي ضوء ما اتبعه سعد مصلوح مع القصيدة الأخيرة من القصائد المجهولة التي كانت قيمة (ك) فيها مرتفعة جداً وشاذة قياساً إلى القصائد الثابتة والمجهولة. إبراهيم عبد الله أحمد عبد الجواد، الاتجاهات الأسلوبية في النقد العربي الحديث، ص151

بين مثبت ومنكر، ومتردد في الإثبات والإنكار، لذلك لم يكن بد من محاولة البحث عن مقياس يجري تحكيمه عند الاختلاف، وشرط هذا المقياس أن يكون موضوعياً Reliable وصحيحاً Valid، وقد اجتمعت هذه الشروط -على النحو الذي سنبينه فيما بعد- في مقياس للعالم الإحصائي البريطاني يول اقترحه للتمييز بين البصمات الأسلوبية للمؤلفين.¹ حيث اعتمد إلى جانب المقياس على: آراء المحقق (صبري)، وشهادة الرجال، وآراء النقاد، الشكل، الموضوع، الحجج العقلية. وهذا كله يتنافى مع صفة العلمية الموضوعية التي يمتاز بها المقياس، الذي يفترض به أن لا يتأثر بما هو خارجه من آراء للباحثين وانطباعاتهم الشخصية، وإنما أن تكون الكلمة الأخيرة لنتائجه، فهو ما جاء إلا ليقضي على اختلاف الآراء، لا أن يدعم بعضها ويعارض بعضها الآخر.

الدراسة الثالثة: في التشخيص الأسلوبي للاستعارة (دراسة في دواوين البارودي وشوقي والشابي)

الدراسة الثالثة كانت بعنوان: «التشخيص الأسلوبي للاستعارة (دراسة في دواوين البارودي وشوقي والشابي)»، وقد استعان مصلوح بمقياس جورج لاندون، وطبقه على ثلاثة شعراء هم: محمود سامي البارودي، أحمد شوقي، أبو القاسم الشابي. ويعلل مصلوح سبب اختياره لهؤلاء الأدباء في أنهم "من أشد الأصوات الشعرية تميزاً في العصر الحديث"²، كما أنهم يمثلون مراحل هامة من تطور الشعر العربي "بدءاً من الاتجاه الإحيائي الخالص عند البارودي إلى الاتجاه الرومانسي المجدد الذي يمثله الشابي خير تمثيل، ومروراً بالمرحلة الإحيائية المجددة التي يتزعمها أحمد شوقي."³

ويتضح طموح هذه الدراسة في عدة أقوال، هي:

1- سعد مصلوح، في النص الأدبي، ص 120

2- سعد مصلوح، في النص الأدبي، ص 178

3- المرجع نفسه، ص 180

"وهكذا يتصل السند في قضية الأصالة والحدائثة من خلال نتاج الشعراء الثلاثة الكبار. وهذا ما حفزنا إلى استقراء خصائص لغة الاستعارة في نتاجهم، وما عرض لها من تطور، في محاولة منا للكشف عن خاصية من أهم الخواص الأسلوبية المميزة لكل منهم من جهة، ولما يمثلونه من تيارات واتجاهات من جهة أخرى، بدءاً من الاتجاه الإحيائي الخالص عند البارودي إلى الاتجاه الرومانسي المجدد الذي يمثله الشابي خير تمثيل، ومروراً بالمرحلة الإحيائية المجددة التي يتزعمها أحمد شوقي.¹ أي أن الهدف من الدراس هو الكشف عن مميزات الاستعارة عند هؤلاء الشعراء، وعلاقتها بما يمثلونه من اتجاهات شعرية.

وأيضاً قوله: "ويبدو لنا أن الفحص الأسلوبي الإحصائي للاستعارة في نتاج الشعراء الثلاثة قادر على أن يوضح لنا جانباً مهماً في حركة الشعر الحديث، من زاوية لم تلق بعد -في ظننا- ما هي جديدة به من اهتمام، وهي زاوية الصنعة الشعرية."² أي العلاقة بين الاستعارة وتطور الصنعة الشعرية في الشعر الحديث.

وأخيراً في قوله: "ونوجز أهداف هذا البحث في النقاط التالية:

"أولاً: تقديم تصنيف إجرائي للاستعارة يختلف عن التصنيف البلاغي المدرسي السائد، وذلك على أساسين: أحدهما دلالي، والآخر نحوي، وهذا التصنيف صالح في رأينا لأن يكون أساساً قابلاً للتعديل والتطور تقوم عليه دراسة اللغة الشعرية.

ثانياً: الكشف عن خواص الاستعارة بوصفها سمة أسلوبية مميزة للبارودي وشوقي والشابي من جهة، ولما يمثلونه من اتجاهات أخرى.

ثالثاً: استجلاء طبيعة العلاقة بين التركيب النحوي والخواص الدلالية في الاستعارة.

1 - المرجع نفسه، ص 180

2 - المرجع نفسه، ص 181

رابعاً: الفرز والتمييز بين الخواص المرتبطة بأسلوبية الشاعر الفرد، وتلك التي تتعلق باللغة العربية وأنماط الاستعمال اللغوي العامة التي لا تختص بشاعر دون شاعر، بل تتجاوز أفراد الشعراء إلى النظام اللغوي الذي يحكم اختياراتهم ويوجهها. وينقل - بعبارة أخصر - إنه محاولة التمييز بين ما هو لغوي وما أسلوب في صياغة الاستعارة.¹

وعليه فإن مصلوح يسعى من خلال هذه الدراسة إلى هدفين أحدهما خاص والآخر عام ، أما الخاص فهو الكشف عن خواص الاستعارة عند هؤلاء الشعراء الثلاثة، أما الهدف العام فيتعلق بالاستعارة في حد ذاتها وذلك باقتراح تقسيم جديد لها، وإقامة الصلة بين البناء الدلالي والنحوي للاستعارة واللغة العربية، بالإضافة إلى علاقتها بالاتجاهات والمدارس الشعرية.

فهل حقق مصلوح هذه الأهداف؟

بالنسبة للهدف الأول المتعلق بتقديم تصنيف إجرائي للاستعارة يختلف عن التصنيف البلاغي المدرسي السائد، فإن مصلوح قد قدح في التقسيم البلاغي القديم للاستعارة (مكنية وتصريحية)، وبين أن البلاغيين العرب جعلوا الاستعارة مبحثاً منتهياً لا يمكن أن يؤتى فيه بالجديد، رغم أنه مجال خصب مفتوح على شتى التخصصات وليس حكراً على علم البيان.² لذلك فقد أثر اعتماد مفهوم أسلوبها بعيداً عن التعريف المدرسي الذي يرى أنها تشبيه حذف أحد طرفيه، فهو يعرفها بقوله: "هي اختيار معجمي تقترن بمقتضاه كلمتان في مركب لفظي Collocation اقترانا دلالياً ينطوي على تعارض - أو عدم انسجام - منطقي يتولد عنه بالضرورة مفارقة دلالية Semantic deviance تثير لدى الملتقي شعوراً بالدهشة

1- المرجع نفسه، ص 181

2 - ينظر: سعد مصلوح، في النص الأدبي، ص 178

والطرافة، وتكمن عله الدهشة والطرافة فيما تحدّثه المفارقة الدلالية من مفاجأة للمتلقي بمخالفتها الاختيار المنطقي المتوقع.¹

كما أنه قسمها وفقاً لما جاء به «جورج لاندون»، بناء على مبدئين: دلالي، ونحوي، كما يوضح

الجدول أدناه:

تصنيف الاستعارة بحسب النقل الدلالي	
جماد + مجرد	تجسيدية
كائن حي (غير الإنسان) + جماد أو مجرد	إيحائية
إنسان + كائن حي أو جماد أو مجرد	تشخيصية

تصنيف الاستعارة بحسب التركيب النحوي	
فعل مبني للمعلوم + فاعل	المركب الفعلي
فعل مبني للمجهول + نائب فاعل	
اسم + فعل مبني للمعلوم	
اسم + فعل مبني للمجهول	
فعل + مفعول	المركب المفعولي
موصوف + صفة (الصفة كلمة مفردة)	المركب الوصفي
مضاف + مضاف إليه	المركب الإضافي

كما أفاد مصلوح من بعد «لاندون» من مصطلح الجملة النواة في النحو التحويلي التوليدي في

تبسيط التراكيب للكشف عن الجمل الاستعارية وغير الاستعارية؛ ويكون ذلك بـ "تحويل البيت الشعري إلى

سلسلة من الجمل البسيطة تأخذ فيها المركبات اللفظية أحد أشكال المركبات النحوية التي سبقت تسميتها،

وقد أطلق على هذه العملية مصطلح تبسيط الجملة، وبهذا التبسيط تظهر العلاقات الدلالية والنحوية التي تحكم المركبات.¹

وقد عرض مصلوح أمثلة توضيحية عن كيفية تبسيط الجملة وتحديد نوع الاستعارة دلاليا ونحويا²، ويمكن أن نسجل الملاحظات التالية*:

■ تجاهل مصلوح في تصنيف الاستعارة حسب التركيب النحوي مركبا آخر، يمكن أن يسمى «المركب الاسمي» وهو: اسم + اسم أو بتعبير النحويين: مبتدأ + خبر، على نحو: الفجر مبتسم بقدم الربيع. وفي السياق ذاته يجب أن ننوه أن مصلوح عد الفاعل الذي يتقدم على الفعل مركبا فعليا وبذلك خالف النحاة الذين يعدونه مبتدأ والفعل بعده جملة فعلية في محل خبر، لأنه أسس كلامه على معنى الجملة وليس على تركيبها من ناحية التقديم والتأخير، ففي الحقيقة الفاعل يبقى فاعلا حتى لو تقدم على الفعل.

■ فرق مصلوح بين الاستعارة الإيحائية والتشخيصية بكون الأولى تتعلق بخاصية لكائن حي وليس إنسان والثانية تتعلق بخاصية بشرية، حيث عرف الاستعارة الإيحائية بـ: وتحصل باقتران كلمة يرتبط مجال استخدامهما بالكائن الحي بشرط ألا تكون من خواص الإنسان، بأخرى ترتبط دلالتها بمعنى مجرد

1 - سعد مصلوح، في النص الأدبي، ص 192

2- ينظر: المرجع نفسه، ص 192، 193

* يلاحظ ورود أخطاء مطبعية في قوله:

الأنات الواهية: مركب استعاري، إحصائي، وصفي، الأخرى أن تكون: مركب استعاري، تشخيصي، وصفي.

ردد الشعر الأنات على سمع الدجى: مركب استعاري، إحصائي، إضافي. الأخرى أن تكون: مركب استعاري، تشخيصي، إضافي.

اسكب الدموع: مركب غير استعاري، تشخيصي، إضافي، والأخرى أن تكون: مركب غير استعاري، مفعولي. ينظر: سعد

مصلوح، في النص الأدبي، ص 192، 193

أو جماد.¹ فالمقصود بكائن حي وليس من خواص الإنسان أي كونه من خواص الحيوان أو النبات (بوصفها الكائنات الحية الوحيدة). وعرف الاستعارة التشخيصية بقوله: "وتحصل باقتران كلمتين إحداهما تشير إلى خاصية بشرية، والأخرى إلى جماد أو حي، أو مجرد."²

وعليه، فإنه في البيت الشعري:

لبثت مصر في الظلام إلى أن قيل مات الصباح والأضواء

نلاحظ أن مصلوح عدها استعارة إيحائية، أي:

- مات الصباح = كائن حي (غير بشري) + مجرد.

- مات الأضواء = كائن حي (غير بشري) + جماد.

لكن (الموت) هنا من خواص الإنسان، بل هو من خواص الكائنات الحية عامة.

على عكس ما نجده في البيت الآخر الذي استشهد به:

لقد نعب الوابور بالبين بينهم فساروا ولازموا جمالا* ولا شدوا

ف: نعب الوابور = كائن حي (غير بشري) + جماد

ومصلوح -انطلاقاً من لاندون- لم يضع نوعاً للاستعارة يجمع الكائن الحي ككل (إنسان وغير

إنسان) مع الجماد والمجرد، وإنما فرق بينهما، فجعل ما هو بشري لوحده وما هو غير بشري لوحده.

1 - سعد مصلوح، في النص الأدبي، ص 188، 189

2 - المرجع نفسه، ص 189

*يلاحظ ورود خطأ مطبعي، فقد وردت كلمة (رحالاً) في الكتاب عوضاً عن (جمالاً)، يمكن العودة لديوان محمود سامي البارودي ص 137

■ يلاحظ أن مصلوح اعتبر: أنات القلب: مركب استعاري، تشخيصي، إضافي. رغم أن هذا التعبير يمكن أن يعد مجازاً مرسلًا علاقته: الجزئية أكثر من كونه استعارة، فأصل التركيب: أن المريض أو أن الرجل، فليست هناك علاقة مشابهة بين المعنى الحقيقي والمعنى المجازي كما هو معروف في الاستعارة وإنما العلاقة بين القلب والرجل هي علاقة جزئية، بحيث ذكر الشاعر الجزء القلب وهو يقصد الكل أي الجسد.

والكلام ذاته يمكن أن يقال عن: (دموع القلب، أحزان القلب). وهذا يعود بنا إلى تعريف الاستعارة الذي اعتمده مصلوح،¹ ومنه نستنتج أن مصلوح قد أدخل تحت الاستعارة ما يمكن أن يعد مجازاً مرسلًا لأنه هو الآخر يحتوي على تعارض منطقي بين كلمتين، كما أن عدم إشارته إلى علاقة المشابهة في التعريف يؤكد ذلك.

■ يلاحظ أن مصلوح اعتبر الدموع الدامية: مركب غير استعاري، وصفي. رغم أن صفة الدامي* لا تنطبق على الدموع، قد تنطبق على أي جزء من الجسم يمكن أن يسيل منه الدم لكن ليس الدموع، فلا يمكن أن توصف بأنها دامية، وعليه، فهو: مركب استعاري، تشخيصي، وصفي.

■ اعتبر مصلوح (أغاريد* الأنين*) مركباً غير استعاري، رغم أنه عبارة عن كلمتين أدى الاقتران بينهما إلى عدم انسجام تولد عنه مفارقة دلالية، تثير لدى المتلقي شعوراً بالدهشة لأنها مخالفة للاختيار

1 - وتعريف الاستعارة ذكرناه من قبل: "هي اختيار معجمي تقترن بمقتضاه كلمتان في مركب لفظي اقترانا دلالياً ينطوي على تعارض - أو عدم انسجام - منطقي يتولد عنه بالضرورة مفارقة دلالية... تثير لدى المتلقي شعوراً بالدهشة والطرافة، وتكمن عله الدهشة والطرافة فيما تحدته المفارقة الدلالية من مفاجأة للمتلقي بمخالفتها الاختيار المنطقي المتوقع."

سعد مصلوح، في النص الأدبي، ص 187

*ينظر: ابن منظور، لسان العرب، ص 1429.

*العَرْدُ، بالتحريك: التَّطْرِبُ في الصوت والغناء. والتَّعْرُدُ والتغريدُ: صوت معه بَحْحُ؛

قال الليث: كل صائت طَرَبَ في الصَّوْتِ عَرَدَ، والفعل عَرَدَ

المنطقي، ونحن إذ نشرح هذا التركيب نعتمد على تعريف مصلوح الذي ذكرناه آنفاً، فبناءً على تعريف مصلوح فكل شروط الاستعارة تتحقق في هذا التركيب الإضافي، وعليه يمكن القول أنها استعارة.

تحليل النتائج:

1. وقد بينت نتائج الإحصاء أن الكثافة الاستعارية عند الشعراء الثلاثة كالتالي: البارودي = 27 شوقي = 32 الشابي = 51. وقد خلص مصلوح من هذه الأرقام إلى أنها "تدل دلالة خاصة على وجود فروق جوهرية بين الشعراء الثلاثة في مجال استخدام اللغة التصويرية *Figurative Language* وبرز الشابي في هذا المجال بوصفه أكثر الشعراء الثلاثة احتفاءً باللغة التصويرية، وأبعدهم عن لغة السرد والتقدير، ثم يأتي شوقي في المرتبة الثانية ومن بعده البارودي"¹ هذا بالنسبة للتمايز الأسلوبي بين الشعراء الثلاثة أما فيما يخص علاقتهم بالاتجاهات التي يمثلونها، فإن مصلوح توصل إلى أنها "تدل دلالة عامة على تطور لغة الشعر العربي الحديث من غلبة التقريرية على اللغة التصويرية عند الإحيائيين المجديين، حتى حققت درجة واضحة من الكثافة على يد أصحاب النزعات الرومانسية في العصر الحديث ومن أبرزهم أبو القاسم الشابي."²

2. وعند دراسة خواص الاستعارة من الناحية الدلالية (إيحائية، تجسيمية، تشخيصية) لاحظ مصلوح أن النتائج الإحصائية توضح تقارباً بين البارودي والشابي رغم ما بينها من اختلاف في المدرستين التي

يُعَرِّدُ تَعْرِيداً. ينظر: ابن منظور، لسان العرب، ص 3231، 3232.

*أن الرجل من الوجع يئن أنينا.

ابن سيده: أن

الرجلُ يئنُّ أنّاً وأنيناً وأناناً وأنّةً تَأَوّه. التهذيب: أنّ

الرجلُ يئنُّ أنيناً وأنتَ يَأْنِثُ أنيتاً ونأتَ يَنْثِثُ

نثيثاً بمعنى واحد. ورجلٌ أَنَانٌ وَأَنَانٌ وَأَنْنَةٌ: كثيرُ الأنين. ينظر: ابن منظور، لسان العرب، ص 154

1 - سعد مصلوح، في النص الأدبي، ص 201

2 - المرجع نفسه، ص 201

يمثلانها، ويبرر مصلوح هذا الأمر بكون التصنيف الثلاثي للاستعارة من حيث خواصها الدلالية يدل على تميز ذوات الشعراء أكثر منه على الاتجاهات والمدارس، لهذا لوحظ الفرق بين البارودي وشوقي، في مقابل التقارب بين البارودي والشابي رغم أنهما ينتميان إلى حقبتي مختلفتين من الشعري العربي.¹

3. وفي دراسة الاستعارة من الناحية النحوية لاحظ مصلوح اتفاق الشعراء الثلاثة في إثارة الاستعارات الفعلية، ثم الإضافية على الاستعارات المفعولية والوصفية. ومنه، فإن الاستعارة ذات التركيب الفعلي تتفوق على باقي الأنواع، وأحال مصلوح إلى لاندون الذي توصل إلى النتيجة نفسها عند دراسته لشعر ويلفريد أوين. فتساءل مصلوح هل هذه الظاهرة تخص هؤلاء الشعراء فقط أم أنها خاصة في اللغة العربية أم أنها في الشعر عامة، قائلا: "هل هذه الظاهرة خاصة مميزة لشعر هؤلاء الثلاثة أم أنها مميزة للشعر العربي بوجه عام؟ وهل يمكن أن يكون لهذه الظاهرة في النتاج الشعري طابع شمولي يتجاوز الشعر الانجليزي إلى غيره من شعر الأمم الأخرى ومن بينها العرب؟"² ليترك هو الآخر السؤال مفتوحا.

4. وفي السياق ذاته وجد أن الاستعارة ذات التركيب الفعلي (اسم+فعل) تتفوق على الاستعارة ذات التركيب المفعولي (فعل+مفعول)، وعاد أيضا إلى لاندون ليجد أنه هو الآخر وجد النتيجة ذاتها في شعر أوين، "وبعده بأن «الأفعال غير المتعدية» ومشتقاتها في كثير من أنواع النصوص الإنجليزية يفوق الأفعال المتعدية* ومشتقاتها من حيث العدد."³، أما في اللغة العربية فليس هناك ما يثبت ذلك.

1 - ينظر: المرجع نفسه، ص 202

2 - سعد مصلوح، في النص الأدبي، ص 205

*يلاحظ ورود خطأ مطبعي، إذ ورد في الكتاب قول سعد مصلوح في اقتباس من لاندون: "وبعده بأن «الأفعال غير المتعدية» ومشتقاتها في كثير من أنواع النصوص الإنجليزية يفوق الأفعال غير المتعدية ومشتقاتها من حيث العدد." والأحرى القول الأفعال المتعدية.

3 - سعد مصلوح، في النص الأدبي، ص 205

5. عند توزيع الأنواع الدلالية على الأنواع النحوية توصل مصلوح إلى أن الاستعارة التجسيمية ترتبط نحويا بالتركيب الإضافي، والاستعارة الإيحائية ترتبط نحويا بالتركيب الفعلي، والاستعارة التشخيصية ترتبط نحويا بالتركيب الفعلي في المرتبة الأولى ثم بالتركيب الإضافي، ثم بين أن الاستعارة المفعولية هي أقل الأنواع النحوية استجابة لصياغة الاستعارة بأنواعها الدلالية المختلفة. وأقر بأن هذه النتائج ليست سمات مميزة ولا نزعات أسلوبية على التفرد والخصوصية عند هؤلاء الشعراء، وإنما هي ظواهر عامة في اللغة.¹

6. ليتوصل مصلوح في نهاية الدراسة أن "نتاج شوقي على الرغم من وقوعه وسطا بين الإيحائية الخالصة التي يمثلها البارودي والرومانسية التي يمثلها الشابي ما يزال في خواصه الأسلوبية أقرب إلى الأولى منه إلى الثانية، ويتأكد ذلك ببروز الشابي بوصفه صوتا متميزا يجبر بانتمائه إلى تيارات التحديث التي شقت للشعر العربي الحديث طريقا جديدا."²

ختاما لما سبق:

يتميز كتابي مصلوح «الأسلوب» و«في النص الأدبي» في أنهما أول كتابين في النقد العربي يتناولان الظاهرة الأدبية من ناحية الاعتماد الكلي على الإحصاء، ومن جاؤوا بعده، واستعملوا الأسلوبية الإحصائية اعتمدوا على دراساته كأهم مرجع في ذلك المجال.

كما تفتن مصلوح إلى النتائج المهمة التي بلغتها اللسانيات، والتي بقيت بعيدة عن التطبيق النقدي، فقد حاول الجمع بين اللسانيات والأدب، وتطبيق معايير لسانية على النصوص الأدبية، وهي مجازفة تحملها سعد مصلوح، لتكون دراساته بداية التأسيس لدراسات نقدية عربية متكئة على الإحصاء.

1- ينظر: المرجع نفسه، ص 210، 216

2 - سعد مصلوح، في النص الأدبي، ص 217

كما لا يخفى على المطالع للكاتبين الجهد الإحصائي الذي قام به مصلوح والذي يقر به هو ذاته قائلا: "وعلى أية حال، فإن ما قمت به وأقوم به من جهد في هذا المجال هو جهد المقل. وحسب مشتغل بهذا العلم مثلي أن يستفرغ وسعه، وأن يقيم نتائج العملية في اختبار مقولة أسلوبية واحدة على فحص دقيق لعينات لغوية كبيرة من «الأيام» بأجزائه الثلاثة، و«مستقبل الثقافة في مصر» لطف حسين و«حياة قلم» للعقاد، ولمادة معتبرة من الصحف العربية، ثم على فحص شامل لأربع من مسرحيات شوقي هي «جنون ليلى» و«مصرع كليوباترا» و«الست هدى» و«أميرة الأندلس» ولروايتين كاملتين لمحمد عبد الحليم عبد الله ونجيب محفوظ هما «بعد الغروب» و«ميرامار». وطل ذلك في كتاب صغير لم تتجاوز صفحاته المئة من القطع المتوسط إلا بقليل.¹ وهنا يظهر الفرق واضحا بين ما يقدمه الإجراء الأسلوبية الإحصائي من جهد علمي، وما تستند إليه القراءة الذاتية من يسر؛ فالناقد الذي يعتمد على ذوقه في قراءة النص الأدبي لن يتحمل العناء مثلما يتحمله الناقد الذي يتكئ على عدة علمية إحصائية.

إضافة إلى ذلك، فإن النوع الأدبي لم يطرح مشكلة لدى مصلوح، فما يحسب له هو اشتغاله على الشعر والنثر الأدبي والرواية والمسرحية؛ فلم يستأثر الشعر بدراساته على غرار ما نراه عند نقاد آخرين كون الشعر أقل حجما وأكثر قابلية للإحصاء، ولا حتى الرواية باعتبارها أكثر شهرة وأكثر إقبالا على الدراسة، بل إن مصلوح جازف وطبق الإجراء (التشخيص) الإحصائي على المسرحية الشعرية، وعلى نصوص نثرية أدبية لا روائية، فالنوع لم يكن يقف عائقا أمامه. ويأتي هذا التنوع في اختيار النصوص لتبيان أن الدراسة الأسلوبية الإحصائية قابلة للتطبيق على شتى النصوص، وهو ما يتناسب مع التوجه العلمي الذي يفرض صحة المقياس وجدواه مهما كان نوع النص.

1- سعد مصلوح، علم الأسلوب والمصادرة على المطلوب، ص 215

وإذا كانت علمية المنهج عند مصلوح تظهر في تبنيه للإجراء الإحصائي، فإنها تظهر أكثر في الخطوات المنهجية التي أسس عليها دراسته التطبيقية؛ فقد تحلى مصلوح بالمنهج العلمي إلى أقصى حد، فهو يشارك القارئ المتابع لدراساته التطبيقية كل الخطوات التي قام بها، دون أن يترك له شيئاً مبهماً. فهو يعرض المقياس الذي اعتمده، ويشرحه بإسهاب، ثم يعطي مثالا عليه إذا كان صعب الفهم والتطبيق، ومن ثم يتحول إلى التفصيل في مسألة العينات التي أقام عليها المقياس، عن طريق عرض سبب اختياره للأدباء موضوع الدراسة، وعرض نصوص العينات المختارة، ليصل إلى توضيح نتائج العمل الإحصائي في جداول ورسومات بيانية، والأهم من هذا فإن دراسته لم تأت تصفيها لجدول ملأى بالأرقام خالية من المعنى - مثلما يعاب على الدراسة الإحصائية عادة - وإنما أتبع تلك الجداول بتحليل مفصل ودقيق، حتى لكأنه يحيط بكل جوانب الموضوع، فيعرض الخلاصات التي توصل إليها ومدى استجابتها للمقياس الذي طبقه. فرغم ما يتميز به الإحصاء من جمود وصعوبة بعض الأحيان خاصة لمن ليس له كفاءة رياضية، إلا أن مصلوح أضاف على دراسته التطبيقية الحيوية والتبسيط قدر المستطاع، وإذا كان هناك غموض في بعض المقاييس الإحصائية أو في النتائج المتوصل إليها، فذلك راجع إلى المقياس المطبق وليس لمنهجية وأسلوب مصلوح في العرض. فمصلوح كان يهدف من هذه الدراسات إلى تحبيب الإحصاء للذائفة النقدية العربية لا تنفيره منها، ومنهجيته العلمية الواضحة كانت سبيله لتحقيق ذلك.

الفصل الرابع: الأسلوبية الإحصائية بعد سعد مصلوح

أولاً: دراسة «تحقيق التراث والأسلوبيات الإحصائية: دراسة تطبيقية في ديوان أبي تمام» لإلهام مفتي

ثانياً: كتاب «التشكيل الاستعاري في شعر أبي العلاء المعري، دراسة أسلوبية إحصائية» لشعيب خلف

ثالثاً: دراسات متنوعة

إن كل الدراسات التي صادفناها في هذا الفصل -والتي اعتمدت على الأسلوبية الإحصائية- جاءت تكملة لما قام به سعد مصلوح في كتابيه السابقين «الأسلوب دراسة لغوية إحصائية»، و«في النص الأدبي». فمن بعده لم يأت الباحثون الذين وظفوا المقاييس الواردة في الكتابين بالجديد الخالص؛ وإنما كانت دراساتهم تطبيقاً على نصوص جديدة، مع بعض الإضافات التي تتماشى مع توجه الباحث المنجز للدراسة ومع النص المدروس. لهذا فقد آثرنا تقسيم الجزء التطبيقي إلى دراسات سعد مصلوح، وما بعد سعد مصلوح.

أولاً: دراسة «تحقيق التراث والأسلوبيات الإحصائية: دراسة تطبيقية في ديوان أبي تمام» لإلهام مفتي

تأتي دراسة الدكتورة إلهام مفتي المعنونة بـ«تحقيق التراث والأسلوبيات الإحصائية: دراسة تطبيقية في ديوان أبي تمام» من جملة الدراسات التي ينبغي العودة إليها عند الحديث عن الإجراء الأسلوبي الإحصائي ومقياس (بول)، وتطمح الدراسة على غرار مثيلاتها إلى الوصول إلى تحقيق النصوص من مبدأ علمي موضوعي. وآثرت الباحثة العودة إلى العصر العباسي وكشف الحقيقة عن أحد أهم شعراء العربية ألا وهو أبو تمام.

وترى إلهام مفتي أن حل إشكالية تحقيق النصوص، تركز في العادة على أمرين:

"فأما أولهما: فالحكم القائم على الذوق والانطباع.

وأما الثاني: فاللجوء إلى ما يشير إليه النص من إحالات إلى خارجه، وتتصل بأعلام الأشخاص والأماكن، أو حوادث التاريخ والسياسة.¹

1 - إلهام مفتي، تحقيق التراث والأسلوبيات الإحصائية: دراسة تطبيقية في ديوان أبي تمام، ص 88

لكنها لا تظمن إلى هذين الأمرين وترى أنه "ليس من شك في أن الذوق المرهف أمر لا يمكن تجاهله أو التقليل من شأنه. كما أن الدلائل الخارجية ليس من السهل استبعادها وعض الطرف عنها. غير أن اعتماد الذوق وحده لا يقربنا من اليقين. كما أننا قد نفتقد من الدلائل الخارجية ما يكون معينا على قول راجح في شأن تحقيق النسبة المختلف عليها."¹ لهذا نقبت عن حل لهذه الإشكالية واقتنعت بما تقدمه الأسلوبية الإحصائية في هذا المجال.

وعليه، فإن المقياس التي اعتمدت عليه هو مقياس يول المعروف بالخاصية، وكانت دراسة سعد مصلوح عن أحمد شوقي المصدر التي اعتمدت عليه، بوصفها المصدر الأول لهذا النوع من البحوث في اللغة العربية، كما عادت إلى الدراسات المنجزة في اللغة الإنجليزية.

لكن يبدو أن مفتي قد خفت من غلوها العلمي مقارنة بسعد مصلوح، وتجاوزت ما وقع فيه حيرة بين نتائج المقياس الإحصائي وآراء النقاد، وأكدت منذ البداية أنها ستعتمد على المقياس الإحصائي، والشواهد الخارج نصية، في قولها: "وبهذا يكون البحث قد اعتمد في تحقيق هدفه على نوعين من الفحص العلمي للمادة المدروسة: أولهما على المقياس الإحصائي، والآخر على استنتاج الشواهد والأدلة الخارجية من مصادر التراث."² وهذا حتى لا تتهم بالتناقض فيما بعد إذا وقع تعارض بين نتائج المقياس وما أقره المحقق والنقاد العرب القدامى.

وفيما يخص الديوان، فإنها اعتمدت على ديوان أبي تمام بشرح التبريزي وتحقيق محمد عبده عزام الصادر عام 1976، موضحة اختلاف الآراء في قصائد الديوان، ما بين قصائد مثبتة لأبي تمام وأخرى مشكوك فيها.

1 - المرجع نفسه، ص 88

2 - المرجع نفسه، ص 90

ومن هنا كان عليها أن تتظر في قضية القوائد المشكوك فيها، والتي وردت في القسم الملحق بالديوان -بشرح التبريزي- تحت مسمى «قوائد منحولة مشكوك في صحتها»، وعددها 10 قوائد، وتقارن بينها وبين القوائد الصحيحة.¹

واختارت من الثابت عشر قوائد أيضا، وقالت في صدها: "أما المجال الذي كان لابد فيه من الاختيار فهو مجال القوائد الثابت بالنظر إلى ضخامة الديوان. وقد عمدت إلى اختيار عشر قوائد تكاد تكون موضع إجماع على صحة نسبتها إلى الشاعر، وعلى كونها تمثل أصدق التمثيل مذهبه الشعري الذي تفرد به بين شعراء عصره، وقمت بحساب خاصية يول في هذه القوائد لتكون هي القيمة المرجعية في الحكم على المنسوبات."² وهنا تؤكد على أن عملية الاختيار لم تكن عشوائية وإنما كانت انطلاقا من الإجماع على أن هذه القوائد من إنتاج أبو تمام فعلا.

لتواصل مفتي التأكيد على أهمية الإجراء الإحصائي، بعد تبينها أن آراء القدماء حتى وإن كانت جديرة بالاعتبار إلا أنها تدخل في إطار الشك والتعارض، وتبقى فروضا قابلة للإثبات والنفي، والأمر ذاته بالنسبة للمحقق (محمد عبده عزالم) الذي توصل في رأيها إلى أحكام ذاتية غير معللة.³

وعلى غرار الدراسات السابقة التي بنيت على مقياس يول، أثرت مفتي بناء دراستها على إحصاء الأسماء (أو ما يصطلح عليه بالاسم العام)، ووضعت الشروط التالية للاسم: "

1. ما يستبعد من مفهوم الاسم، ولا يخضع للقياس:

أ. أسماء الأعلام والأمكنة والمواقع، وظروف الزمان والمكان.

ب. المبهمات: كالضمائر، وأسماء الإشارة، والأسماء الموصولة... إلخ

1 - ينظر: المرجع نفسه، ص 97

2- المرجع نفسه، ص 99

3- ينظر : المرجع نفسه، ص 99، 101، 102

ج. تثنية الاسم أو جمعه لا تعد تكرار للاسم المفرد، إلا إذا تعددت صيغ جمع التكسير.

2. ما يدخل في مفهوم الاسم العام، ويخضع للقياس:

أ. المصادر

ب. أسماء الزمان والمكان، والآلة، والمرّة، والهيئة، والأعداد، والموازين والمكاييل، والمقاييس، والجهات والأوقات.

ج. الصفات القياسية مثل: أفعال التفضيل، اسم الفاعل، الصفة المشبهة، صيغ المبالغة... إلخ.

د. ما جاء على صيغة الوصف واستعمل استعمال الأسماء (مثل: الحديد، الهندي، الوريد، البيض،

الكافر، المشترك... إلخ)¹

وبهذا تكون مفتي قد خالفت مصلوح في شرط واحد هو أنها أدخلت في الإحصاء الصفات

القياسية (اسم الفاعل، اسم المفعول، الصفة المشبهة، صيغ المبالغة، وأفعال التفضيل). وحسب ما صرح

به مصلوح فإن إجراءاته لا تلزم الباحثين جميعاً، فكل باحث له الحرية في اختيار الإجراءات التي تناسبه،

شرط أن يلتزم بها مع كل نصوص الدراسة، لكن هذا الأمر سيؤدي إلى اختلاف النتائج؛ فالإجراءات

المختلفة لن تؤدي إلى النتائج ذاتها إذا ما طبقت على نص واحد.

نتائج القياس:²

حساب الخاصية في القوائد الثوابت (مرتبة تصاعدياً)

مسلسل	مطلع القصيدة	قيمة الخاصية
1	أطلالهم سلبت دماها	10,5
2	طلل الجميع	10,7

1 - المرجع نفسه، ص 105

2- ينظر: المرجع نفسه، ص 107

3	آلت أمور الشرك	11,11
4	قدك انتب أسرفت	13,3
5	تجرع أسي	13,8
6	السيف أصدق أنباء	14,5
7	ما في وقوفك ساعة	15,8
8	هن عوادي يوسف	17,4
9	على مثلها من أربع	19,6
10	كذا فليجل الخطب	37

حساب الخاصية في القوائد المنسوبة (مرتبة تصاعديا)

مسلسل	مطلع القصيدة	قيمة الخاصية
1	شق الربيع مضايق	12,6
2	ما كنت أحسبني أرجى	14,1
3	أما إنه لولا اللوى	15,6
4	خلي سبيلي تهائي	16,3
5	ملامك عني لا أبالك	18,9
6	حمته فاحتمي طعم الهجود	19,3
7	كان الذي خفت	23,2
8	أبخلا بماء العين	23,9
9	أشاقك بالحبلين حبلي	25
10	بقي بقية فيض دمع	25,8

تحليل النتائج:

إن المدى التي اعتمدت عليه الباحثة هو الفرق بين أعلى نسبة للخاصية (ك) وأدناها في القوائد

الثابتة النسبة؛ أي ما بين (10.5 - 19.6)، مستبعدة القصيدة الأخيرة (كذا فليجل الخطب) لأنها شذت

عن القيم الأخرى بقيمة شاسعة وصلت إلى 37.

وهكذا، فإن إلهام مفتي قد بدأت باستبعاد قصيدة مثبتة قبل أن تستبعد القصائد المنسوبة، موضحة أن هذه القصيدة كانت محل خلاف من قبل القدماء، فهناك من ينسبها إلى أبي تمام وهناك من ينسبها إلى رجل من ولد زهير بين أبي سلمى اسمه مكنف، قالها رثاء في بعض أصحابه.¹ وهنا لابد أن نعود إلى كلام مفتي في القسم التمهيدي حيث بينت بكلام قاطع أن القصائد الثابتة التي اعتمدها كميّار للمقارنة متفق على صحتها، وذلك في قولها "وقد عمدت إلى اختيار عشر قصائد تكاد تكون موضع إجماع على صحة نسبتها إلى الشاعر، وعلى كونها تمثل أصدق التمثيل لمذهبه الشعري الذي تفرد به بين شعراء عصره."² لكنها تعود بعد أن بلغت القصيدة هذه القيمة البعيدة للخاصية (ك) إلى الاستفاضة في عرض الآراء المختلفة حولها بين مثبت لها وناف، مؤكدة على أن التجاذب بين الفريقين حولها تجاوز حد الخصومة.³ وهذا يعني أن القصائد الثابتة التي اتخذتها كميّار لم يتفق النقاد القدامى جميعهم على صحة نسبتها.

فيما يخص القصائد المنسوبة التي كانت داخل المدى المعياري (10.5 - 19.6)، فهي:⁴

الرقم	مطلع القصيدة	قيمة الخاصية
1	شق الربيع مضايق	12,6
2	ما كنت أحسبني أرجى لصالحة	14,1
3	أما إنه لولا اللوى ومعاذه	15,6
4	خلي سبيلي تهائمي ونجودي	16,3
5	ملامك عني لا أبالك واقصدي	18,9
6	حمته فاحتمي طعم الهجود	19,3

1- ينظر: إلهام مفتي، تحقيق التراث والأسلوبيات الإحصائية، ص 109

2- المرجع نفسه، ص 99

3- ينظر: المرجع نفسه، ص 110

4- ينظر: المرجع نفسه، ص 112

والقصائد المنسوبة التي كانت خارج المدى المعياري فهي:¹

الرقم	مطلع القصيدة	قيمة الخاصية
1	كان الذي خفت أن أكونا	23,2
2	أبخلا بماء العين في المنزل الدثر	23,9
3	أشاقك بالحبلى حبل عوارض	25
4	بقي بقية فيض دمع فائض	25,8

وعلى عكس ما ذهب إليه مصلوح في نسبة القصائد التي كانت داخل المدى إلى أحمد شوقي، ووقفه عند الأخرى للمناقشة إثباتا ونفيا، فإن إلهام مفتي تستبعد القصائد التي كانت خارج المدى جملة واحدة، وتقول عنها: "سنلاحظ -على سبيل المثال- أن أكثرها تائه لا يكاد يجد له مستقرا في نسخ ديوان ضخم عبث به جهل النساخ، كما يقرر بحق أبو العلا المعري.² في حين تقف عند مناقشة القصائد التي كانت داخل المدى، وتستشهد في ذلك بما أورده القرائن التاريخية.

وحتى هذه القصائد التي أثبت المقياس صحتها تقسمها مفتي إلى مرتبتين، هما:

■ قصيدتان قويتا النسبة لأبي تمام، هما: «أما أنه لولا اللوى وما عاهده»، «خلي سبيل تهامي

ونجودي»

■ أربع قصائد أقل دليلا على نسبتهم لأبي تمام، وهي: «شق الربيع مضايق الحجب»، «ما كنت

أحسبني أرجى لصالحة»، «ملاكم عني لا أبا لك واقصدي»، «حتمه فاحتمى طعم الهجود».

1- ينظر: المرجع نفسه، ص 112

2 - المرجع نفسه، ص 112، 113.

وفيما يخص القصائد التي أثبت المقياس صحة نسبتها، تقول مفتي في قصيدة «لولا الهوى وعاهده» أنها من أكثر القصائد التي تميل إلى نسبتها إلى أبي تمام على الرغم من غياب القرائن التي تؤكد ذلك، باستثناء أن محققي كتابي شرح التبريزي وشرح الصولي أكدوا نسبتها، رغم أنها لم ترد في شرح التبريزي ولا في شرح الصولي، أي أن شارحي الديوان لم يذكرها، ومحققي الشرحين أكدوا نسبتها. وأوردها فقط ابن المستوفي في كتابه النظام، كما أورد الآمدي بيتين منها، ورغم هذا فإن مفتي تضعها على رأس القصائد المثبتة لأبي تمام.

كما تستوقفنا القصيدتان اللتان مطلعهما (خلي سبيل تهائي)، (ملايك عني لا أبالك واقصدي)،

حيث أن:

- (خلي سبيل تهائي) أثبت مقياس يول صحتها (ك=16.3) + انفراد بروايتها الخارزنجي
- (ملايك عني لا أبالك واقصدي) أثبت المقياس صحتها (ك=18.9) + انفراد بروايتها الخارزنجي

نلاحظ أن كلتا القصيدتين تشتملان على القرائن ذاتها، المقياس وانفراد الخارزنجي بروايتها حسب ما ذكر ابن المستوفي في كتابه «النظام في شرح شعر أبي تمام والمنتبي»، وعدم ورودهما الاثنتين في أي نسخة من كتابي شرح التبريزي وشرح الصولي، غير أن تعقيب إلهام مفتي عليهما متناقض لدرجة أنها أثبت الأولى ولم تثبت الثانية، فكيف ذلك؟

تقول مفتي في القصيدة (خلي سبيل تهائي) أن المقياس أثبت نسبتها، وهذا دليل أول، أما الدليل

التاريخي فهو كما تشرح: "وليس انفراد الخارزنجي بالرواية بمسوغ قوي للتشكيك في صحة نسبتها،

فالخارزنجي هو من الشراح الثقات.¹ بل أكثر من هذا، فهي تضع هذه القصيدة في المرتبة الثانية من ناحية قوة نسبتها لأبي تمام.

أما القصيدة (ملامك عني لا أبالك واقصدي) فإنها تقول عن انفراد الخارزنجي بروايتها ما يلي: "ليس في يدي دليل خارجي يشهد بصحة نسبة هذه القصيدة إلى أبي تمام على الرغم من وقوعها في مجال المدى المعياري. كما أنه أيضا ليس ثمة دليل على نفيها عنه إلا انفراد الخارزنجي بروايتها. وهذه قرينة لا ترقى إلى أن تكون دليلا نافيا لصحة النسبة. غير أن قيمة الخاصية في القصيدة قد سجلت (18.9). وهذا هو الدليل الوحيد الشاهد بصحة نسبتها إلى الشاعر. وأقترح إخضاع القصيدة لتحليل أسلوبى مفصل نعتمد فيه على مقاييس إحصائية أخرى لتعزيز هذه النتيجة."² كما نشير أيضا إلى أن إلهام مفتي لم تفلح في صياغة هذه العبارة، غير أن آخر جملة منها هي التي توضح إبقاء القصيدة في دائرة الشك. وإذن كيف يكون الخارزنجي مرة حجة ومن الشراح الثقات، ومرة أخرى لا يعتد بحجته؟

رغم أن دراسة إلهام مفتي لم تأت بالجديد التام، إلا أن ما يحسب لها هو أنها حاولت الجمع بين المقياس العلمي والأحكام الذوقية، لتكون إضافة أخرى إلى قائمة الدراسات التي وجدت في المقياس الأسلوبى الإحصائي وسيلة للاحتكام في توثيق النصوص.

1 - إلهام مفتي، تحقيق التراث والأسلوبيات الإحصائية، ص 118

2 - المرجع نفسه، ص 123، 124

ثانياً: كتاب «التشكيل الاستعاري في شعر أبي العلاء المعري، دراسة أسلوبية إحصائية» لشعيب خلف

يأتي كتاب شعيب خلف المعنون بـ «التشكيل الاستعاري في شعر أبي العلاء المعري، دراسة أسلوبية إحصائية» لبحث في مشكلات الاستعارة عند أبي العلاء المعري من منطلق أسلوبية إحصائية، وقد صدر سنة 2008 عن دار العلم والإيمان، ويحتوي على مقدمة، تمهيد نظري، فصلين، وخاتمة، في 440 صفحة.

		مقدمة
		التمهيد
		الاستعارة بين الدرس البلاغي القديم والدرس الأسلوبية الحديث
		تمهيد
		الفصل الأول
		الإحصاء
	المبحث الأول	التشكيل الاستعاري في سقط الزند
	المبحث الثاني	التشكيل الاستعاري في اللزوميات
	المبحث الثالث	ملاحظات على نتائج القياس
		تمهيد
		الفصل الثاني
		الجانب التحليلي
	المبحث الأول	التركيب الاستعاري لمفردات الذات
	المبحث الثاني	التركيب الاستعاري بمفردات الزمن
	المبحث الثالث	التشكيل الاستعاري لمفردات الموت

طالت مقدمة الباحث لتصل إلى 32 صفحة، عرض فيها ما يلي:

▪ سبب اختياره لدراسة الاستعارة عند أبي العلاء المعري، وذلك راجع إلى قلة الاهتمام بهذه الناحية من إبداعه، حيث استشهد الباحث بكتاب مصطفى صالح «كشاف مصادر دراسة أبي العلاء لمعري: حسب تسلسلها الزمني»؛ وهو ببلوجرافيا لـ722 مصدرا عن أبي العلاء المعري وإبداعه، لم تحظ الدراسة الأدبية الفنية منهم إلا بـ94 كتابا، بنسبة 13.01% من النسبة للكلية للمصادر. ونال الجانب النثري معظم هذه النسبة، وحتى في الجانب الشعري نال ديوان سقط الزند الاهتمام الأكبر مقارنة باللزوميات، إضافة إلى قلة الدراسات في الجانب البلاغي من المؤلفات النصية حوله.¹

▪ شرح الكاتب مفردات العنوان؛ حيث عرف التشكيل الاستعاري الذي يقصده بـ: "حين نعرض لمفردات العنوان "التشكيل الاستعاري في شعر أبي العلاء المعري دراسة أسلوبية إحصائية" يتضح أن المقصود من التشكيل هنا، هو البنية التكوينية للنص، وهذه البنية تمتلك تشكلها بصورتها هذه، قريحة الشاعر، لكن هذا التشكيل خصص بالجانب الاستعاري، والمعروف أن درس الاستعارة في جانبه النظري في تراثنا العربي، صال فيه علماؤنا وجالوا، كما سنرى لكنه في جانبه التطبيقي لم يحظ إلا بالندر اليسير قديما وحديثا.² ومصطلح «التشكيل» يعود بنا إلى سعد مصلوح الذي فرق بينه وبين التشخيص، حيث أن "الأول [التشكيل الأسلوبية] عمل تركيبى يقوم به المنشئ، أما الثاني [التشخيص الأسلوبية] فنشاط تحليلي يقوم به الباحث، وهدف الأول إنتاج النص، أما هدف الثاني فهو الكشف عن الهوية الأسلوبية للنص، ومادة الأول هي المتغيرات الأسلوبية، أما مادة الثاني فالتصورات والإجراءات المنهجية."³ وقد كان

*يلاحظ خطأ مطبعي؛ حيث ذكر الكاتب النسبة 3.01% والأصح هو 13.01%، ينظر: شعيب خلف، التشكيل الاستعاري في شعر أبي العلاء المعري، دراسة أسلوبية إحصائية، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، ط1، مصر، 2008. ص 9

1- ينظر: شعيب خلف، التشكيل الاستعاري في شعر أبي العلاء المعري، ص 7، 9، 14

2 - المرجع نفسه، ص 12

3 - سعد مصلوح، في النص الأدبي، ص 46

مصلوح وضع عنوانا لدراسته هو «التشخيص الأسلوبي الإحصائي للاستعارة» ليحصر عمله في إطار ما يقوم به الباحث.

■ كما أنه أخذ على الدرس البلاغي القديم إغلاق مبحث الاستعارة؛ فما ورثه الدرس البلاغي العربي الحديث حولها هو: "رؤية ثابتة، وشواهد مكررة، وذوق في أغلب الأحيان يبتعد عن الموضوعية، ويخضع لتأثيرات فكرية وسياسية وعقائدية"¹ ف" كانت لذلك أكثر عناصره ابتعادا عن الحياة العلمية لكثرة ما اعتقد الناس فيها من تمام درسها وأقول نجمها من ناحية، وإيثار للسلامة من ناحية ثانية."² وهو الأمر ذاته الذي ذهب إليه مصلوح في قوله: "أن مشكلة الاستعارة قد اتخذت في ضوء ما أحرزته علوم اللسان من تطور، وفي ظل ما انعقد عليه الإجماع من قيام مشكل في العلاقة التي لم تتبلور بعد بين علوم البلاغة المدرسية والدرس الأسلوبي المعاصر، أبعادا تتسم بالجدة والثراء والتعقيد. ومن ثم لم يكن عجبا أن يرى البلاغيون المدرسيون في الاستعارة أمرا محسوما لا يمكن الإتيان في درسه بجدير يذكر."³

■ فيما يتعلق بأهداف البحث، يقول: "من هنا جاءت ميررات البحث لتجول في إبداع أبي العلاء النصي من خلال رؤية علمية تعرض للنص الشعري كله. كما أنها تتوي البحث في ارتباط الاستعارة عنده بتكوينه الروحي، وحسه الفكري، كما أنها تبحث في ارتباطها بمراحل تدرجه الحياتي. فهل جاءت الاستعارة في "السقط" كما جاءت في "اللزوميات"؟ وهل كان لأبي العلاء الناقد والشارح دور في تكوين استعارات أبي العلاء الشاعر؟"⁴ وتتضح الرؤية العلمية التي يريدها الباحث من خلال استخدام الإحصاء، أما البحث في ارتباط الاستعارة عند أبي العلاء بتكوينه الروحي وحسه الفكر -مثلما يقول الباحث- فقد تجلى في مباحث (الذات، الزمن، والموت).

1 - شعيب خلف، التشكيل الاستعاري في شعر أبي العلاء المعري، ص 13

2 - المرجع نفسه، ص 13

3- سعد مصلوح، في النص الأدبي، ص 178

4 - شعيب خلف، التشكيل الاستعاري في شعر أبي العلاء المعري، ص 14

■ كما دافع عن الرأي القائل أن الأسلوبية هي استمرار للبلاغة القديمة، ودعا إلى استثمارها في تطوير البلاغة العربية عن طريق المزوجة بينهما.¹ كما دافع أيضا عن جدوى الإحصاء ورأى أنه أداة يمكن أن تستفيد منها كل العلوم الإنسانية، وربط بين الأسلوبية والبلاغة والإحصاء، حيث قال: "تقوم الأسلوبية بوظيفة الإحصاء والقياس للظاهرة، وتقوم البلاغة بجوانب التحليل واستنباط الدلالة، مع قناعة الباحث وبحثه أن الإحصاء وحده غير كاف أمام النص الأدبي، بل تتعدى قيمته إن لم يردفه صاحبه بتحليل لهذه الرؤى الإحصائية، وبالمثل فالتحليل الذي لا يعتمد على تقنين علمي محدد، فهو غير كاف أيضا، لخضوعه لاختلاف الأذواق والرؤى والميول الشخصية."² وكأنه هنا يحصر مهمة الأسلوبية في الإحصاء، ويجعل دورها متمثلا في تحقيق المنهج العلمي فقط، أما مهمة التحليل واستنباط الدلالة فينسبها إلى البلاغة.

■ وفيما يخص تقسيم الاستعارة فإنه هو الآخر اعتمد على تقسيم لاندون، وقسمها إلى محورين: محور دلالي ومحور نحوي، ويحتج بهذا التقسيم عن طريق العودة إلى التراث العربي البلاغي والنحوي، فراح يبحث فيه عن ملامح التنظير النحوي للاستعارة، فأشار إلى الجاحظ، وثعلب، والرازي، والآمدي وابن قتيبة، ابن المعتز، ابن فارس، الرمانى، ويصل مبحث الاستعارة النحوي إلى تمام القول مع عبد القاهر الجرجاني، الذي مزج بين الجانبين النحوي والدلالي. ثم جاء بعده الزمخشري الذي رأى أن الاستعارة تأتي في الأسماء والصفات والأفعال جميعا، بالإضافة إلى الحرف.³ وتستمر الحال مع السكاكي ليقول أنها في الأسماء والأفعال والصفات والحروف وبعده القزويني والسبكي. ومن ثم يعود إلى النحويين ويستطرد في الحديث عن الاستعارة في الحرف عند سيبويه والرمانى والزمخشري وابن إسحاق وابن قتيبة وابن

1- ينظر: المرجع نفسه، ص 16، 17.

2 - المرجع نفسه ، ص 15

3 - ينظر: المرجع نفسه ، ص 28، 29

جني.¹ وكل ما سبق ذكره جاء لكي يعطي للمحور النحوي للاستعارة في اللغة العربية شرعيته، وأن لا يكون تقسيم لاندون الذي سيطبقه على شعر المعري بضاعة غريبة خالصة.² بالإضافة إلى زيادته للاستعارة في الحرف إلى جانب الاستعارة في الفعل والاسم.

- تعرض لنشأة الاستعارة وردها لفطرة الإنسان التي تقتضي طبع المجردات بطابع التجسيد والتشخيص والإحياء، والنسب إلى المحسوسات حياة مشابهة بالحياة التي يكشفها له وعيه بذاته.³
- تعرض إلى تقسيم مصلوح للاستعارة حسب النقل الدلالي، تجسدية وإحيائية* وتشخيصية وهو التقسيم الذي سيتبناه أيضا. في حين أضاف لأنواع الاستعارة حسب التركيب النحوي الاستعارة الحرفية إلى جانب الاستعارة الفعلية والاستعارة الاسمية.⁴

التمهيد النظري كان بعنوان: «الاستعارة بين الدرس البلاغي القديم والدرس الأسلوبي الحديث».

بدأ فيه بالحديث عن الاستعارة في التراث العربي، فأرجع نشأتها في علم الكلام واحتجاج المعتزلة بها أثناء اهتمامهم بالمجاز واستعانتهم به في تنزيه ذات الله تعالى، وتأويل ما يتعرض لصفاته مما يتنافى مع ذاته الإلهية. حيث اشتبكت مع التشبيه البليغ والمجاز عند الجاحظ، فكان مفهومها يتسم بالشمول والاتساع، والاختلاط بباقي الصور البيانية.⁵

1 - ينظر: شعيب خلف، التشكيل الاستعاري في شعر أبي العلاء المعري، ص 32

2 - ينظر: المرجع نفسه، ص 33

3 - ينظر: المرجع نفسه، ص 33

*ورد خطأ مطبعي في كلامه عن مصلوح؛ حيث قال سعد مصلوح: " شرط ألا تكون من خواص الإنسان ونقلها هو بـ"بشرط أن تكون من خواص الإنسان" ينظر: شعيب خلف، التشكيل الاستعاري في شعر أبي العلاء المعري، ص 36

4 - ينظر: شعيب خلف، التشكيل الاستعاري في شعر أبي العلاء المعري، ص 36، 37

5 - ينظر: المرجع نفسه، ص 44 ، 47

ثم جاء ابن طباطبا الذي اهتم بالتشبيه على حساب الاستعارة. وظهرت مع قدامة بن جعفر الذي انشغل هو الآخر بالتشبيه على حساب الاستعارة رغم تأثره بمنهجية أرسطو، وكان أول من أدخل كلمة تشبيه في النقاش حولها.¹

كما تعرض إلى الأمدي الذي تناول قضية الاستعارة عند البحتري وأبي تمام، بمدخل سابق ورؤية معدة سلفا -كما يقول- فشرع يبحث عن الخطأ والصواب من وجهة نظر لغوية محافظة، وقام بصب اللغة في قوالب منطقية عقلية تأبى الانحراف، وترفض التأويل، وتبتعد عن كل ما يخالف المتعارف عليه.²

إلى غاية أن وصلت عند عبد القاهر الجرجاني الذي أجرى استعارة في الاسم وأخرى في الفعل، أطلق عليهما أصلية وتبعية، ثم أطلق على التي تجري في الاسم محققة أو مرموزا إليها، والتي عرفت بعد ذلك بالتصريحية والمكنية، وفي كل كان المعنى ماثلا أمام عبد القاهر يبحث فيه ومن خلاله. وكل من جاء بعده أكمل مسيرته كالرازي السكاكي، والقزويني.³

إن المطالع للمبحث السابق لا يستطيع أن يضع يده على حد الاستعارة عند القدماء، حيث طغى التعميم والعرض التاريخي، فغاب عن عرض شعيب خلف تقديم تعريفات دقيقة للاستعارة عند القدماء وهي كثيرة، يمكن أن سوق ما غاب منها كالاتي:⁴

■ ثعلب: «وهو أن يستعار لشيء اسم غيره أو معنى أو معنى سواه.»

1- ينظر: شعيب خلف، التشكيل الاستعاري في شعر أبي العلاء المعري، ص 48، 49.

2- ينظر: المرجع نفسه، ص 50

3- ينظر: المرجع نفسه، ص 53-56.

4- ينظر: لخداري سعد، الاستعارة، وحدة التسمية واختلاف الحدود والمفاهيم، مجلة الأثر، ع 20، ورقة، 2014، ص 215، 216، 217.

- ابن قتيبة: «فالعرب تستعير الكلمة فتضعها مكان الكلمة إذا كان مسمى بها بسبب من الأخرى، أو مجاورا لها، أو مشاكلا.»
- ابن المعتز: «استعمال الكلمة لشيء لم يعرف بها في شيء قد عرف بها.»
- القاضي الجرجاني: «الاستعارة ما اكتفى فيها بالاسم المستعار عن الأصل، ونقلت العبارة فجعلت مكان غيرها، وملاكها تقريب الشبه، ومناسبة المستعار له للمستعار منه، وامتزاج اللفظ بالمعنى حتى لا يوجد منافرة بينهما، ولا يتبين في أحدهما إعراض عن الآخر.»
- الرماني: «تعليق العبارة على غير ما وضعت له في أصل اللغة على جهة النقل للإبانة.» وشعيب خلف لم يذكر هذا التعريف الذي يبدو واضحا بينا، وإنما ذكر قوله: «وكل استعارة فلا بد لها من حقيقة، وهي أصل الدلالة على المعنى في اللغة.»¹
- أبو الهلال العسكري: «الاستعارة نقل العبارة عن موضع استعمالها في أصل اللغة إلى غيره لغرض، وذلك الغرض إما أن يكون شرح المعنى وفضل الإبانة عنه، أو تأكيده والمبالغة فيه، أو الإشارة إليه بالقليل من اللفظ، أو تحسين المعرض الذي يبرز فيه، وهذه الأوصاف موجودة في الاستعارة المصيبة، ولولا أن الاستعارة المصيبة تتضمن ما لا تتضمنه الحقيقة من زيادة فائدة لكانت الحقيقة أولى منها استعمالا.»
- عبد القاهر الجرجاني: «الاستعارة أن تريد تشبيه الشيء بالشيء، ونظيره، وتجيء إلى اسم المشبه به، فتعيره المشبه وتجريه عليه.» وأيضا: «اعلم أن الاستعارة في الجملة أن يكون للفظ أصل في الوضع اللغوي معروف تدل الشواهد على أنه اختص به حين وضع، ثم يستعمله الشاعر أو غير الشاعر في ذلك الأصل وينقله إليه غير لازم فيكون هناك كالعارية.»

1 - شعيب خلف، التشكيل الاستعاري في شعر أبي العلاء المعري، ص 52

- أسامة بن منقذ: «الاستعارة هي أن تذكر أحد طرفي التشبيه وتريد به الطرف آخر، مدعيا دخول المشبه في جنس المشبه به دالا على ذلك بإثباتك للمشبه ما يخص المشبه به.»
- السكاكي: «الاستعارة هي أن تذكر أحد طرفي التشبيه وتريد به الطرف الآخر، مدعيا دخول المشبه في جنس المشبه به دالا على ذلك بإثباتك للمشبه ما يخص المشبه به.»
- ابن الأثير: «حد الاستعارة نقل المعنى من لفظ إلى لفظ لمشاركة بينهما، مع طي ذكر المقول إليه؛ لأنه إذا احترز فيه هذا الاحتراز اختص بالاستعارة، وكان حدا لها دون التشبيه، وطريقه أنك تريد تشبيه الشيء مظهرا ومضمرا، وتجيء إلى المشبه فتعيه اسم المشبه به، وتجريه عليه.»
- القزويني: «هي ما كانت علاقته تشبه معناه بما وضع له.»
- العلوي: «أن يقال تصييرك الشيء للشيء وليس به، وجعلك الشيء للشيء وليس له بحث لا يلحظ فيه معنى التشبيه صورة ولا حكما.»

غابت التعريفات السابقة عن بحث شعيب خلف، رغم أن تقديمها يعد من صميم الموضوع الذي جاء ليكشف عن مشكلات الاستعارة في المقام الأول، فالعودة إلى القدماء وتوضيح جهودهم في التقعيد للاستعارة لا يمكن الاستغناء عنه، وقد قدم شعيب خلف عرضا تاريخيا لمبحث الاستعارة عندهم إلا أنه غلب عليه التعميم بدل الدقة، فجاء كلامه موسعا مع إشارات فقط، دون أن يدخل في التفاصيل اللازمة التي تجعل المنتبِع يقف على فهم حقيقي لتطور تعريف الاستعارة في التراث العربي.

وانطلاقا من التعريفات السابقة، يلاحظ أن البلاغيين القدماء استندوا على مبدأ النقل الذي أقره أرسطو واتخذوا منه أساسا في تعريف الاستعارة كونها عملية تحويل اسم شيء إلى شيء آخر، وأيضا

مثلما تبنوا مبدأ النقل فإنهم تبنوا علاقة التشابه الأرسطي لتسوية الانتقال من المعنى الحقيقي إلى المعنى المجازي.¹

في القسم الآخر تعرض الباحث لمفهوم الاستعارة Metaphor في الدرس الأسلوبي، فساق تعريفين معجميين لها، أحدهما للموسوعة الأمريكية Encyclopedia Americana والآخر في دائرة المعارف البريطانية The new encyclopedia Britannica²

بعدها وقف مع رومان جاكبسون وربطه بين الحبسة والكناية والاستعارة، وأشار إلى أن عمله كان في إطار ما يسمى بالنظرية الاستبدالية. كما تعرض إلى استفادة بنفسه من نظرية التواصل لجاكبسون ليرى أنها "تقدم مثلاً عظيماً للمبادلة EXCHANGE بين الشفرة والرسالة."³

وانطلاقاً من النظرية الاستبدالية يرى شعيب خلف أن "من الذين اتفقوا مع جاكبسون في توجيهه البنيوي هذا بول ريكور كما أنه تابع النظرية الاستبدالية."⁴ ويستشهد بقول بول ريكور في كتاب The RULE OF METAPHOR: "تأخذ بلاغة الاستعارة الكلمة كوحدة دلالة، وعليه فإنها مصنفة من بين مجازات اللغة ذات الكلمة المفردة وعليه تعرف كشكل من أشكال التشابه، فهو يشكل المبادلة والتوسع لمعنى الكلمات وهو متجذر في نظرية الاستبدال."⁵ كما يستشهد أيضاً بقول إيديث كيرزويل: "في الاستعارة التي تقوم على النقل والاتساع في معاني الكلمات والتي ينهض فهمها على نظرية الاستبدال،

1- ينظر: ثامر حسن حمد، الاستعارة من منظور أسلوبي، ص 5، 6.

2- ينظر: شعيب خلف، التشكيل الاستعاري في شعر أبي العلاء المعري، ص 57، 58

3 - المرجع نفسه ، ص 66

4 - المرجع نفسه ، ص 66

5 - المرجع نفسه ، ص 67

فتطوي على أهمية بالغة بالنسبة إلى مشروع ريكور الشامل عن «بويطيقا الإرادة»، وذلك على أساس أن الخير والشر على السواء يتجليان في الاستعارة.¹

في حين نصادف رأياً مخالفاً لريكور لما تفضل به شعيب خلف في كتاب «نظرية التأويل: الخطاب وفائض المعنى»، والذي صدر بعد سنة من كتاب «الاستعارة الحية» حيث أشاد بول ريكور بعمل ريتشاردز، الرافض للنظرية الكلاسيكية التي ترى أن الاستعارة مجرد حدث استبدال في دلالة الكلمات، لا تتطوي على معلومات جديدة، وأن وظيفتها هي وظيفة تزيينية فقط.² ليذهب إلى الاستعارة ظاهرة إسناد لا تسمية، من منطلق أنها تهتم بدلالة الجملة لا بدلالة الكلمة المفردة. حيث أطلق ريتشاردز على طرفي الاستعارة بالمحمول tenor والحامل vehicle بحيث لا يمكن الحديث عن استعمال استعاري لكلمة معينة، بل عن قول استعاري كامل، فالاستعارة هي حاصل التوتر بين مفردتين في قول استعاري، وعليه فإن التوتر الاستعاري لا يحصل بين مفردتين في القول، وإنما بين تأويلين متعارضين. والصراع بين هذين التأويلين المتعارضين هو ما يغذي الاستعارة.³ وفي هذا احتفاء من طرف بول ريكور بريشاردز والنظرية التفاعلية، التي جاءت مناهضة للنظرية الاستبدالية التي تنكئ على الفهم الأرسطي ومبدأ التحويل.

وقد تطرق الباحث إلى النظرية التفاعلية وإلى ريتشاردز الذي ناهض النظرية الاستبدالية، وعرف الاستعارة بقوله: "عندما نستعمل استعارة ستكون عندنا فكرتان لشئيين مختلفين تعملان معا ومسدتان بكلمة واحدة أو عبارة واحدة يكون معناها حاصل تفاعل هاتين الفكرتين."⁴ وكذلك بلايك الذي دعاها

1- المرجع نفسه ، ص 67

2 - ينظر: بول ريكور: نظرية التأويل، الخطاب وفائض المعنى، تر: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، ط2، المغرب، لبنان، 2006، ص 89.

3- ينظر: المرجع نفسه، ص 90

4- شعيب خلف، التشكيل الاستعاري في شعر أبي العلاء المعري، ص 68

ب«التداخل الاستعاري» ويعرفها ب: "عندما نستعمل استعارة ما، فأمامنا فكرتان عن أشياء مختلفة وحركية في آن معا، وترتكزان على لفظ واحد أو عبارة واحدة بحيث تكون دلالتهما نتيجة تداخلهما".¹ وأيضا أولمان الذي يقول: "الخاصية الجوهرية في الاستعارة، وجوب أن يكون هناك اختلاف ما بين الفحوى والناقل. وإن تشابههما ينبغي أن يصحبه إحساس بالاختلاف إذ ينبغي أن ينتميا إلى عالمين مختلفين من عوالم الفكر. وإذا ما كانا متقاربين جدا، فإنه لن يكون في مقدورهما أن يقدمنا منظور «الرؤية الثنائية» المميزة للاستعارة."²

وأشار أيضا إلى فرانكلين. ر. روجرز الذي تأثر ب«نظرية الكارثة» معرفا إياها ب«الاستعارة هي الصورة الانتحائية الرئيسة الأكثر جوهرية في عملية بناء العمل الفني، وصفتها الأساس هي «التشابه» الذي يكمن جوهره في الانفصال الضروري بين صيغتيه ذلك الانفصال الذي يجعلهما يعملان على نحو تزامني على سطحين مستويين احدهما فوق الآخر ومتلامسين، أو تعبيريهما يؤديان العمل بصيغة ثنائية."³

منهيا هذا الفصل النظري بالحديث عن القرب والبعد في الاستعارة عند البلاغيين الجدد.

بدأ الفصل الأول بتمهيد من خمس صفحات عرض فيه مفهوم الاستعارة الذي سيتبناه في الدراسة التطبيقية، وهو التعريف ذاته الذي اعتمده مصلوح في كتاب «في النص الأدبي»، وهي: "اختيار معجمي تقترن بمقتضاه كلمتان في مركب لفظي اقتترانا دلاليا ينطوي على تعارض، أو عدم انسجام منطقي، ويتولد عنه بالضرورة مفارقة دلالية."⁴

1- شعيب خلف، التشكيل الاستعاري في شعر أبي العلاء المعري، ص 68

2- المرجع نفسه ، ص 69

3- المرجع نفسه ، ص 74

4 - المرجع نفسه ، ص 79

واعتمد أيضا على تقسيم لاندون للاستعارة -مثلما فعل مصلوح- حسب النقل الدلالي والتركيب

النحوي.

فيما يخص النقل الدلالي، فقسما إلى:¹

▪ الاستعارة التشخيصية: وذلك باقتزان كلمتين إحداها تشير إلى خاصية بشرية والأخرى تشير إلى جماد أو مجرد أو كائن حي.

▪ الاستعارة التجسيدية: وتحصل باقتزان كلمة تشير دلالتها إلى جماد بأخرى تشير دلالتها إلى مجرد.

▪ الاستعارة الإحيائية : وتحصل باقتزان كلمة يرتبط مجال استخدامها بالكائنات الحية غير الإنسان بأخرى ترتبط دلالتها بمعنى أو مجرد.

وهو بهذا قد سار على منوال سعد مصلوح.

فيما يتعلق بالتركيب النحوي فإن الباحث قد خالف مصلوح، فجاء بها على النحو التالي:²

الاستعارة الحرفية	الاستعارة الاسمية	الاستعارة الفعلية
تكون بتقدير الاستعارة في متعلق معناه وهذا الأمر مرتبط بكثير من الحروف التي يقدر فيها الاتساع مثل: من، إلى، في، كي، الباء، على، والاتساع في النداء	مضاف+ مضاف إليه	فعل مبني للمعلوم+ فاعل
	موصوف+صفة	فعل مبني للمجهول+ نائب فاعل
	صاحب الحال+الحال	فعل+مفاعيل

وقد تعرض في المقدمة إلى الاستعارة في الحرف في التراث البلاغي العربي، واحتج بما تركه القدماء لكي يضيف الاستعارة في الحرف.

1- ينظر: المرجع نفسه، ص 70، 71.

2- ينظر: المرجع نفسه ، ص 71، 72.

النتائج:

قام شعيب خلف بجهد إحصائي كبير في استخراج الاستعارة الواردة في ديوان سقط الزند وديوان اللزوميات، حيث أحصى المركبات الاستعارية وغير الاستعارية، وأدرج ضمن الكتاب كل الاستعارات التي رصدها، وصنفها حسب النقل الدلالي والتركيب النحوي، فاستغرق ذلك من ديوان سقط الزند 47 صفحة ومن ديوان اللزوميات 84 صفحة.

وقد جاءت كثافة اللغة الاستعارية في سقط الزند=17.62 % وكثافة اللغة الاستعارية في اللزوميات= 4.18%. ويفسر شعيب خلف ارتفاع الكثافة الاستعارية في سقط الزند وانخفاضها في اللزوميات، بكون سقط الزند يمثل مرحلة الإبداع المبكر، فقد كتبه المعري في بداية تجربته الشعرية في مرحلة الشباب، حين كان له شوق للشعر، فجاء الديوان بلغة فطرية، تقترب بالشعر من ينابيعه الأولى، وتضفي عليه موسيقى الخيال المبكر، كما كان في هذا الديوان أكثر استفادة من الميراث الشعري ومن الشعراء الذين شرح دواوينهم (أبي تمام والبحتري والمنتبي).¹

أما بالنسبة للزوميات فجاءت في مرحلة النضج العقلي بعد سعة اطلاعه على التراث الإنساني، فصنع لنفسه خصوصية على مستوى الشكل والمضمون، فتراجعت الفطرة لتراجع الذات الخاصة وحلت محلها الذات العامة، فطغى معها الفكر، فتغيرت اللغة المجازية لأن اللغة حملت فكرا وفلسفة قل فيها المجاز والخيال.²

1- ينظر: شعيب خلف، التشكيل الاستعاري في شعر أبي العلاء المعري، ص 282، 283

2 - ينظر: المرجع نفسه، ص 282، 283

بالنسبة لتقسيم الاستعارة حسب النقل الدلالي فقد جاءت الغلبة في كلا الديوانين للاستعارة التشخيصية ثم التجسيدية فالإحيائية. وعلى المستوى النحوي احتلت الاستعارة الفعلية الصدارة ثم الاسمية فالحرفية.¹

ثم بدأ بالبحث عن توزيع الاستعارة حسب الأنواع الدلالية على الاستعارة حسب الأنواع النحوية؛ فجاءت النتائج في سقط الزند بتفضيل كل من الاستعارة التشخيصية والتجسيدية والإحيائية للاستعارة الفعلية ثم الاسمية فالحرفية. أما في اللزوميات فقد تغير الأمر؛ بحيث ظلت الاستعارة التشخيصية تفضل الاستعارة الفعلية ثم الاسمية فالحرفية، لكن الاستعارة التجسيدية والإحيائية اختارتا الاسمية ثم الفعلية فالحرفية.² وكان قد طرح قبل مناقشة النتائج السؤال التالي: "فهل يؤثر كل نوع من الأنواع الدلالية الثلاثة: التشخيصية، والتجسيدية، والإحيائية نوعا نحويا بعينه بين الاسمية والفعلية والحرفية؟ وهل هذا الإيثار طابع لغوي عام يخص اللغة كلها، أم أنه سمة أسلوبية يمتاز بها أبو العلاء عن غيره من الشعراء؟"³

فكيف فسر شعيب خلف هذه النتائج؟

أولاً، فسرها بالأوضاع السياسية والاجتماعية والاقتصادية المتدهورة التي كانت تعيشها الدولة الإسلامية من ضعف وتفرق، واختلاط العرب بباقي الأمم، فنشأت علوم مختلفة خدمة للنص القرآني الكريم، وظهرت مذاهب متعددة، فكل هذه الأحداث المعاصرة والسابقة لأبي العلاء المعري كان لها التأثير الكبير في تكوين فكره.⁴

1- ينظر: شعيب خلف، التشكيل الاستعاري في شعر أبي العلاء المعري، ص 283، 284

2- ينظر: المرجع نفسه، ص 278

3- المرجع نفسه، ص 284

4- ينظر: المرجع نفسه، ص 287، 288.

التفسير الثاني الذي قدمه شعيب خلف هو معاناة أبي العلاء المعري من فقدان البصر. ورغم أن العمى يعوض بنفاذ البصيرة إلا أن المرء يفقد الألفة مع الوجود حوله، ويتجه بكليته ناحية الذات ويتمرد على كل ما هو خارجها، فيولد ذلك لديه كبرياء فعزلة، وهذه العزلة على المستوى الفكري وليس الاجتماعي والنفسي؛ لهذا انصرف أبو العلاء إلى نفسه عن غيره، وضمن هذه العزلة احتاج لصنع عالم خاص به. فكان الانصراف عن غيره والعزلة هما منبعاً شاعريته، فراح يعتمد على العقل لا غير؛ فعندما تعطلت حواسه جاء العقل بديلاً عنها في تكوين الصور، ويستشهد في هذا السياق بكل من النقاد الجدد وحازم القرطاجني، في التأكيد على دور النشاط الذهني في إنتاج الصورة وعدم اقتصره على المخيلة، فيتجاوز هذا الفهم النظرة الأحادية التي ترى في الصورة الشعرية قائمة على التخييل والكذب، إلى القضايا الذهنية المنطقية. ليصل إلى نتيجة مفادها أن الاستعارة نتاج طبيعي لنشاطي المخيلة والعقل، وهي بتعبير لايكوف وجونسون توحد بين العقل والخيال.¹

التفسير الثالث يتصل بما سماه بـ «الأثر الفني لشاعرية أبي تمام والبحثري والمنتبي» حيث بين دور أبي تمام والمنتبي في التشخيص والتجسيد عن أبي العلاء المعري.²

وحسب ما يرى فكل العوامل السابقة كان لها تأثير في صفة التشخيص عنده، ليجعل من الجمادات والمجردات والكائنات الحية إنساناً يشارك وجوده، فكان التشخيص سبيله لدفع باقي الموجودات مشاركته لعزلته.

1- ينظر: المرجع نفسه، ص 288-296

2- ينظر: المرجع نفسه، ص 296، 297

ويختم الباحث الحديث عن التجسيد بقوله: "فإن كان التشخيص وليدا للمصاحبة والمعاشة، فإن التجسيد جاء في الأساس وليدا لفقد الثقة الذي خلفه فقد الحاسة، فقد آلة الرؤية، ليعتمد على غيرها مما يقدم له الواقع الحسي الملموس".¹

انطلاقاً مما سبق، يمكن القول أن شعيب خلف قد طرح سؤالاً قبل الغوص في طيات التحليل، هو: "فهل يؤثر كل نوع من الأنواع الدلالية الثلاثة: التشخيصية، والتجسيدية، والإيحائية نوعاً نحوياً بعينه بين الاسمية والفعلية والحرفية؟ وهل هذا الإيثار طابع لغوي عام يخص اللغة كلها، أم أنه سمة أسلوبية يمتاز بها أبو العلاء عن غيره من الشعراء؟"² لكنه لم يجب عن الشق الثاني من السؤال، وإنما وضح فحسب تفضيل الأنواع الدلالية للأنواع النحوية.

وكان سعد مصلوح طرح السؤال ذاته في دراسته حول الاستعارة عند توزيع الأنواع الدلالية على الأنواع النحوية توصل فيها إلى أن الاستعارة التشخيصية ترتبط نحوياً بالتركيب الفعلي في المرتبة الأولى ثم بالتركيب الإضافي، والاستعارة التجسيدية ترتبط بالتركيب الإضافي، والاستعارة الإيحائية ترتبط بالتركيب الفعلي، وأقر بأن هذه النتائج ليست سمات مميزة ولا نزعات أسلوبية على التفرد والخصوصية عند هؤلاء الشعراء (البارودي، شوقي، الشابي)، وإنما هي ظواهر عامة في اللغة.³

ولا يمكن لنا أن نقارن بين ما توصل إليه سعد مصلوح وما توصل إليه شعيب خلف، لأن الباحثين صنفاً الاستعارة نحوياً بطرق مختلفة مثلما يوضح الجدولان أدناه. إذ لم يوضح شعيب خلف موقفه من الاستعارة التي تبدأ باسم يليها فعل، كما أن المركب المفعولي (فعل + مفعول) جعله ضمن الاستعارة الفعلية، وليس مثلما فعل مصلوح حيث أفرد له نوعاً مستقلاً. كما أنه أدرج الاستعارة الوصفية

1- المرجع نفسه ، ص 298

2 - المرجع نفسه ، ص 284

3- ينظر : سعد مصلوح، في النص الأدبي، ص210، 216

والإضافية ضمن ما سماه بالاستعارة الاسمية وأضاف لهما الاستعارة الحالية، على عكس ما فعله مصلوح، حيث جعل لكل مركب نوعا منفصلا (المفعولي، الوصفي، الإضافي)، ولم يتعرض للمركب الحالي.

لهذا فإن شعيب خلف عندما يقول أن الاستعارة التجسيدية والإحيائية اختارتا التركيب الاسمي في المرتبة الأولى، فهل يقصد بها الوصفية أو الإضافية أو الحالية؟

سعد مصلوح			
المركب الإضافي	المركب الوصفي	المركب المفعولي	المركب الفعلي
مضاف + مضاف إليه	موصوف + صفة (الصفة كلمة مفردة)	فعل + مفعول	فعل مبني للمعلوم + فاعل
			فعل مبني للمجهول + نائب فاعل
			اسم + فعل مبني للمعلوم
			اسم + فعل مبني للمجهول

شعيب خلف		
الاستعارة الحرفية	الاستعارة الاسمية	الاستعارة الفعلية
تكون بتقدير الاستعارة في متعلق معناه وهذا الأمر مرتبط بكثير من الحروف التي يقدر فيها الاتساع مثل: من، إلى، في، كي، الباء، على، والاتساع في النداء	مضاف + مضاف إليه	فعل مبني للمعلوم + فاعل
	موصوف + صفة	فعل مبني للمجهول + نائب فاعل
	صاحب الحال + الحال	فعل + مفاعيل

ولا يمكن غض الطرف عن أن إضافة الاستعارة الحرفية يغير من نتائج القياس، لأن الباحث هكذا قد أضاف مركبا نحويا جديدا يساهم في رفع مستوى الكثافة الاستعارية، فلو وضع مصلوح الاستعارة الحرفية في دراسته لربما تغيرت نتائج الدراسة كليا.

لم يناقش شعيب خلف ما أتى به سعد مصلوح، حيث تنبى تعريفه للاستعارة، وسار على منواله في التقسيم الدلالي لها، في حين خالفه في التقسيم النحوي دون أن يوضح دور هذا التغيير في الوصول إلى نتائج مختلفة، خاصة أن النتائج التي توصل إليها مصلوح أعلاه عممها على اللغة العربية وليس على الشعراء الثلاثة فقط.

وفي هذا المجال تظهر عيوب الإجراء الإحصائي، لأنه رغم اتسامه بالدقة الرياضية إلا أنه لا يستطيع التغلب على المرونة التي تتميز بها اللغة بما فيها من تركيب نحوي وصرفي، وآراء مختلفة ما بين النقاد والبلاغيين واللسانيين، القدماء والمحدثين، إذ أن اختيار كل باحث لإجراءات معينة يجعل الدراسات تختلف ويصعب تعميمها على اللغة العربية ككل، وتبقى محصورة في إطار تطبيقي خاص بأديب محدد لا غير.

يمكن أن نقول أيضا أن التفسيرات الثلاثة¹ التي ساقها شعيب خلف جاءت بعد عرضه لتوزيع الأنواع الدلالية على الأنواع النحوية، لهذا فإن التفسير الأول المتعلق بالظروف الخارجية التي عاش فيها أبو العلاء المعري وإن كان له علاقة بإبداعه بما في ذلك الاستعارة إلا أنه لا يفسر على وجه الدقة النتائج الإحصائية التي توصل إليها فيما يخص توزيع الأنواع الدلالية على الأنواع النحوية.

1- ينظر: الصفحة 225 من الأطروحة.

التفسير الثاني كان هو الآخر متصلا بمبحث توزيع الأنواع الدلالية على الأنواع النحوية، إلا أن الباحث استعرض فيه منشأ الاستعارة عند أبي العلاء وردّها إلى عاملي التخيل والعقل معا، لكون أبي العلاء المعري كان يعتمد في تشكيل الصور على العقل في المقام الأول بسبب فقدانه لحاسة الرؤية.

ثم ذهب إلى أن التشخيص جاء لجعل باقي الموجودات تشاركه عزلته، ويمكن أن نضيف فنقول أن التشخيص جاء لأنسنة الموجودات في عالم أبي العلاء، فهو يرى في هذه الموجودات إنسانا، لأنه من بين كل الموجودات يعرف ذاته، أي يعرف الإنسان أكثر مما يعرف غيره من الأحياء والجمادات، فهو الموجود الوحيد الذي يستطيع إدراكه أكثر من غيره، ويستطيع أن يتمثل فيه صورة واضحة لكل الموجودات الأخرى، فكان لطابع التشخيص دور في توثيق التواصل مع العالم الخارجي.

فيما يخص التجسيد فإن شعيب خلف شبهه بالتشخيص ورأى فيه هو الآخر تعويضا عن فقدان البصر، والتجسيد هو جعل المجرّد جمادا، لكن في هذا الموضع يمكن أن نخالف شعيب خلف فنقول بأن الجمادات والمجرّدات تتساوى عند أبي العلاء المعري، على عكس الإنسان الذي يمتلك حاسة البصر الذي ينتصر فيه الجماد على المجرّد، أما في حالة أبي العلاء فإنهما يتساويان ولربما يتغلب المجرّد على الجماد، خاصة أن الباحث أكد على دور الجانب العقلي في إبداع أبي العلاء المعري، الذي يدفعه إلى الاعتماد على العقل بالدرجة الأولى؛ فأبو العلاء المعري انطلقا من اعتماده على العقل لا يعاني مشكلة في التواصل مع المجرّد، واستعماله للتجسيد أي جعل المجرّد (المعروف لديه) جمادا (الذي هو غير معروف لديه) يتناقض مع أطروحة شعيب خلف المؤكدة على دور العقل عند الشاعر. وهذا الأمر المتعلق بالتجسيد يختلف عن التشخيص إذ يتميز هذا الأخير بكونه أقرب الأنواع إلى ذات الشاعر البشرية.

عنون الفصل الثاني بالجانب التحليلي، وقسمه إلى ثلاثة مباحث، هي: التركيب الاستعاري لمفردات الذات، التركيب الاستعاري لمفردات الزمن، لتركيب الاستعاري لمفردات الموت. أراد من خلالها تحليل الاستعارات التي شملت مفردات: الذات، والزمن، والموت.

فيما يتعلق بمفردات الذات، فإن أول ما يتبادر إلى الذهن السؤال التالي: ما هو مفهوم الذات عند

شعيب خلف؟

يسوق شعيب خلف تعريفين أخذهما من المعجم الفلسفي لجميل صليبا، ومفهوما آخر استقاه من

الموسوعة الفلسفية ي يودين، إضافة إلى تعريف الشريف الجرجاني في كتابه التعريفات، وهي:¹

▪ "الذات ESSENCE ، والذاتي ESSENTIEL هو المنسوب إلى الذات وهو ما يخص الشخص

دون غيره ويطلق على معان: منها الفردي وهو ما يخص شخصا واحدا.. ومنها الداخلي وهو الموجود في

الذهن ويقابله الخارجي... ومنها الظاهر الوهمي كالإحساسات الذاتية التي يتوهمها الشخص.. ومنها ما

يخص العقل البشري.. ومنها ما يخص المدرك دون سواه كالأمر النفسية والمعنوية.

▪ الذات والموضوع مقولتنا فلسفيتين، وكان يقصد مبدئيا بالذات (عند أرسطو مثلا) مجموع صفات

وحالات أفعال معينة، وبهذا المعنى كان يوحد بينهما وبين مفهوم الجوهر، ولا يزال المعنى الاصطلاحي

جاريا.

▪ يذهب الشريف الجرجاني في التعريفات إلى "أن ذات الشيء نفسه وعينه.. والفرق بين الذات

والشخص أن الذات أعم من الشخص لأن الذات تطلق على الجسم وغيره والشخص لا إلا يطلق على

الجسم."

1- ينظر: شعيب خلف، التشكيل الاستعاري في شعر أبي العلاء المعري، ص 314، 315

▪ "ويطلق الذات في المنطق على مجموع المقومات التي تحد مفهوم الشيء، ومنه الذاتي وهو ما يخص الشيء ويميزه... وللذاتي ثلاث خصائص: الأولى: أن يمتنع رفعه عن الماهية بمعنى أنه إذا تصور الذاتي وتصورت معه الماهية امتنع الحكم بسلبه عنها، والثانية: أن يكون إثباته للماهية واجبا، بمعنى أنه لا يمكن تصور الماهية إلا مع تصورها موصوفة به، والثالثة أن يتقدم على الماهية في الوجودين الخارجي والداخلي.

وهذه التعريفات التي ساقها للذات ليس متكاملة، بل كل منها يحمل خصوصية معينة، لكن شعيب خلف لا يطلع القارئ على التعريف الذي سيتبناه، على الرغم من ذلك يمكن استنتاج مفهومه عن طريق المفردات التي أقر أنها تعبر عن الذات، وهي:

- ديوان سقط الزند: النفس، الدجى، الرزايا، الخطوب.
- ديوان اللزوميات: النفس، الروح، العقل، الجسد، صدأ متعلقات الذات، زجر الذات، إعادة رؤية الذات، الحوادث، الرزايا، القدر، الخطوب، الشر، الغياهب، الهموم، الدجى.

إذا أمكن تفهم وجود الدجى ضمن مفردات الذات، لأنها تمثل جزءا من حياة أبي العلاء المعري، فإن الرزايا، الخطوب، القدر، الشر، الغياهب، والهموم لا يمكن تقبلها ضمن مفردات الذات دون تعليل منطقي، وهذا التعليل لا نصادفه عند شعيب خلف، بل إنه يسترسل في شرح الاستعارات الواردة على هذه المفردات معتبرا إياها من الحقل الدلالي للذات مباشرة، أضف إلى ذلك أنه لم يشرح بعض الاستعارات التي وردت فيها هذه المفردات، مثل إعادة رؤية الذات، القدر، الشر، الغياهب، الهموم.

كما أن مفردة (الدجى) وضعها ضمن مفردات الذات، ولم يضعها في مفردات الزمن، إضافة إلى أن لفظة (القدر) وضعها في مفردات الذات ومفردات الموت أيضا.

في هذه المباحث الثلاث نلاحظ أن شعيب خلف لجأ إلى التأويل في مفردات الذات، كما لجأ إلى التناص في مفردات الزمن، في حين اكتفى في مفردات الموت بالشرح البلاغي.

يظهر التأويل خاصة في مبحث مفردات الذات، حيث لم يكتف شعيب خلف في هذا المبحث بالقراءة البلاغية التي تنحصر في شرح الصورة البيانية بل ارتقى إلى مستوى التأويل في بعض الاستعارات، حيث نلاحظ أنه أولها تارة تأويلاً نصانياً، وتارة أخرى تأويلاً مرجعياً بالعودة إلى حياة أبي العلاء المعري. كما يجب أن ننوه إلى أن شعيب خلف عندما أول هذه الاستعارات أولها في إطار البيت الشعري وليس في إطار القصيدة، فهو لا يشير بتاتا إلى القصيدة التي وردت فيها الاستعارة.

يمكن أن نسوق بعض الأمثلة مما ورد في مبحث الذات، حيث تطرق الباحث إلى شرح التشكيل الاستعاري، مثلما وقع مع مفردة الرزايا في المثال التالي:

تعجلت إن لم أثن جهدي عليكم.... سحاب الرزايا وهي صائبة الوقع

يقول في شرحها: "وهي هذه الاستعارة (سحاب الرزايا) يستمر في تجسيده للرزايا فيجعل لها سحاباً، وبدلاً من أن يتحمل السحاب غيثاً ورياً، تحمل السحاب رزايا، ثم يدعو على نفسه بتعجيل سحاب الرزايا، والتي يثق ومن خلال المصاحبة الطويلة بينه وبين الرزايا فيجعلها صائبة كالسهم؟"¹

البيت التالي أيضاً:

خضم سيفه لج الرزايا وصفحته من الموت الزؤام

يشرح البيت بقوله: "يجسد أبو العلاء الرزايا مرة أخرى، يبدأ بجعل سيفه (خضم) والخضم نوع من الأكل اللين، فقد شبهه هنا بمن يأكل كل شيء، والخضم الكثير الماء وهنا يشبهه بالبحر لما فيه من

1 - شعيب خلف، التشكيل الاستعاري في شعر أبي العلاء المعري، ص 325

الفرند الشبيهه بالماء، ويجعل شفرتيه كشاطئ البحر ويجعل صفحته من الموت الزؤام ومن هنا كان هذا السيف لج الرزايا.¹ وقد شرح هذا البيت شرحا بلاغيا دون أن يؤوله.

يمكن أن نسوق مثلا عن التأويل مثلما حصل مع لفظة الدجى في البيت التالي:

وقال السها للشمس أنت خفية.... وقال الدجى يا صبح لونك حائل

فهو في المرحلة الأولى يشرح البيت ويقول:"السها ذلك الكوكب الصغير الخفي يقول للشمس الواضحة أنت خفية، وما هو الدجى المظلم يقول للصبح المضيء: لونك حائل. أليس هذا قلبا لحنائق الوجود؟"² ومباشرة يسقط هذا المعنى على أبي العلاء فيقول: "أليس هذا قلبا لحنائق الوجود؟ واضح من هاتين الاستعارتين [قال السها للشمس، قال الدجى يا صبح..] هذا الإحساس بالغبن الذي يرى أبو العلاء نفسه من خلاله، فيقدم استعاراته حاملة هذه المرارة. أهذا الجسد الهزيل النحيل هو الأحق بحمل هذه الروح وهذا العقل؟ وكأن لسان حاله يقول معزيا نفسه على ما هي فيه. عليك أن تصمتي حيال ما ترينه. أو عليك التمرد على هذه الأوضاع، وقد كان التمرد. إن أبا العلاء هنا يقدم صورة درامية من خلال صياغته هذا الحوار (DIALOGUE) الثنائي بين السها والشمس، وبين الدجى والصبح. حين يتناول من لا يعلم على من يعلم، ومن لا يملك على ما يملك."³

إن كل هذا التأويل السابق صدر عن البيت الشعري لا غير، إذ نلاحظ فيه الكثير من المفردات التي لا تنتج فكرة متسقة، مثل: الغبن، المرارة، الجسد الهزيل، الروح، والعقل، الصمت، التمرد. ومن ثم يعود في الأخير ويربط بين تأويله وبين الاستعارتين بطريقة جزافية، فهذا التأويل الذي قدمه أولا لا يمتلك وحدة تؤدي إلى معنى، وثانيا لا يمتلك صلة بالبيت الشعري الذي انطلق منه.

1 - شعيب خلف، التشكيل الاستعاري في شعر أبي العلاء المعري، ص 325

2 - المرجع نفسه، ص 322

3- المرجع نفسه ، ص 322، 223

إن التأويل الذي أنتجه شعيب خلف يمكن أن يندرج ضمن التأويل المفرط كما يسميه أمبرثو إيكو، فإذا كان القارئ لا يمكن أن يخطئ تأويلات الآخرين عملاً بمبدأ تعدد المعاني، إلا أن اكتشافات التأويلات البعيدة عن النص ليس بالأمر الصعب. والأمر ذاته يمكن أن يقال عن البيت التالي:

ثم شاب الدجى وخاف من الهجـ
ـر فغطى المشيب بالزعفران

وبشرحها بقوله: "أطلقها أبو العلاء على إِدبار الليل وإقبال النهار."¹ أما تأويله، فهو: "أهي لحظة الإحساس بالانتصار وقرب الألفة مع هذا العدو الذي لا بد من مصادقته؟ أم هي تلك الصورة الموازية لذاته، وهل يخرج أبو العلاء مكنونات ذاته ويرمي بها على مفردات ذاته؟ واضح من استعارة الشيب للدجى هذه الثنائية اللونية وما تقدمه من وضوح دلالي في نفسية أبي العلاء، ولكن هل خاف أبو العلاء أيضاً من شيب ذاته؟...."² ويستطرد شعيب خلف في ذلك دون أن يصل إلى صياغة واضحة لتأويل هذه الاستعارة، ودون أن يكون هناك رابط منطقي بين الاستعارة والتأويل الذي توصل إليه.

كما لجأ إلى التأويل النصي عن طريق الربط بين مجموعة من الاستعارات، مثل ما فعل مع مفردة النفس من ديوان اللزوميات، إذ شرح الأبيات التالية:

لقد سكنت نفسي عن الكره جسمها فألفيتها لا تستقر من النفر
فالنفس إن هي أطلقت من سجنها فكأنها في شخصها لم تحصر
أدأب لرب لا يلومك عاقل في السجن هذه النفس أو إداها
والمرء يعييه قود النفس مصحبة للخير وهو يقود العسكر اللجيا

1 - المرجع نفسه ، ص 322

2- المرجع نفسه ، ص 322

وذلك بقوله: "إن استعارة أبي لعلاء (لقد سكنت نفسي على الكره جسمها) توحى بمدى كره هذي النفس لهذا الجسم/السجن، ومن هنا جعلها أبو العلاء قلقة غير مستقرة متمردة نافرة كما تتفر الدابة، جازعة مما فيه كما يجزع البعير، وتأتي الاستعارة الثانية (فالنفس إن هي أطلقت من سجنها) تحمل تأكيدا للمعنى السالف حين جعل الجسم سجنا لهذا الطائر البري المحلق، وجعلها غير محتملة لجدران الصلدة، جعل إطلاق سراحها هو الملجأ الوحيد، لكن هيهات، أنى لها هذا إلا بالنهاية، لكن أبا العلاء حين ألح كثيرا على سجن هذي النفس، ولم يجد للفرار سبيلا، اتبع طريق الصبر والمجاهدة حيناً، ومعاودة التمرد والتذمر أحيانا أخرى كثيرة.¹ وهذا الربط بين دلالات الاستعارات التي تشتمل على المفردات ذاتها هو الأنسب، لأنه يحقق معنى مترابطة أحسن من شرح الاستعارات فرادى، حيث يغيب المعنى بين كل بيت وبيت، واستعارة واستعارة.

وتستمر الحال في مبحث مفردات الزمن، إذا يعرض لبعض التعريفات المتعلقة بالزمن، إضافة إلى تعريف أبي العلاء المعري ذاته الوارد في رسالة الغفران، وهو: "الزمان شيء أقل جزء منه يشتمل على جميع المدركات، وهو في ذلك ضد المكان، لأن أقل جزء منه لا يمكن أن يشتمل على شيء كما تشتمل عليه الظروف، فأما الكون فلا بد من تشبته بما قل وكثر.² ليؤكد بعدها على الصورة المادية الحسية للزمان عند أبي العلاء المعري.

وفيما يخص المفردات الدالة على الزمن في الديوانين فكانت كالاتي:

سقط الزند: الليل، الزمان، الدهر، الدنيا، الصباح، الصبا، الأيام، الضحى، النهار، الظلام،

الشباب، السحر، الأصيل، الفجر.

1- المرجع نفسه ، ص 329

2- المرجع نفسه ، ص 363

اللزوميات: الدهر، الدنيا، الزمان، الليل، الأيام، الشباب، المشيب، الصباح، الساعة، العمر،
الأصال، الأسحار، الصبا، السنون.

في مبحث الزمن أيضا يستمر الباحث في استقصاء الاستعارات التي اشتملت على مفردات
الزمن، وشرحها مرة فرادى، ومرة جماعات، وأحيانا يكتفي بالشرح، وأخرى يستطرد في التأويل، ويمكن أن
نعطي أمثلة على ما تقدم:

ولما أن تجهمني مرادي جريت مع الزمان كما أرادا

"في قوله (جريت مع الزمان) استمرار في تشخيص الزمان وجعله حر الحركة يسير متى أراد وفي
أي اتجاه يريد."¹

ولم تفتأ الدنيا تغر خليلها وتبدله من غمض أجفانها سهدا

ومن هوى الدنيا الكذوب فإنه رهين بثوبي ذلة وصغار

يماحل في الدنيا الخؤون وإنما يؤمل نذرا فانيا بمحاله

وخانتني الدنيا مرارا وإنما يجهز بالذم الغواني الخوائن

عجوز خيانة حضنت وليدا..

أضرت بالصفاء وتخونته ومرت بالصفاء فرنقته

هوت أم لنا غدرت وخانت ولم تشف الليل ولا رفته

وكم أدت أمانته إليها أمين خونته وسرقته

1- شعيب خلف، التشكيل الاستعاري في شعر أبي العلاء المعري، ص 370

يشرحها جملة مع بعضها بقوله: "لقد استعار أبو العلاء للدنيا كل ما وجده من صفات الخيانة والكذب، والغدر والغرور، وهذه رؤية تشخيصية واضحة عهدناها عنده مع باقي مفردات الزمن، ليستمر الموقف العدائي، مع مفردات لم ينل منها إلا الشر، وكان من الأرحم معه أن تقدر ضعفه، وتحمل رحله، لتبعده عن مواطن الذلل، وتضعه في مواطن الجلل، لكننا وجدناه ينتقل من مواجهة إلى أخرى، من الدهر إلى الدنيا إلى الزمان إلى الأيام إلى الليالي، كل ما يحمله له السلاح، ويعد له العدة والعتاد."¹

يضيف في هذا المبحث العودة إلى شعراء آخرين استعملوا أيضا مفردات الزمن، وقد عاد بالضبط إلى أبو الطيب المتنبّي 15 مرات وأبو فراس الحمداني مرتين، ويمكن أن نعطي مثلا على ما جاء به بما يلي:

إن زمني برزاياه لي صيرني أمرح في قده

ويشرحه بقوله: نظرة أبي العلاء للزمان هذه وما يقدمه له من سطوة وجبروت يقابلها المتنبّي

بنظرة تنقل هذا الجبروت لذاته، وتحمل عنفوان وكبرياء المتنبّي المعهود قائلا:

ولو برز الزمان إلي شخصا لخضب شعر مفرقه حسامي²

وفي قوله أيضا:

فحرقن ثوب الليل حتى كأنني أطرت بها في جانبيه شرارا

وكان أبو فراس قد جعل لليل ثوبا حين قال:

إلى أن رق ثوب الليل عنا ونادت قم فقد برد السوار¹

1- المرجع نفسه ، ص 382

2- المرجع نفسه ، ص 370، 371

لكن هذه العودة إلى المتنبّي وأبو فراس الحمداني لم تقدم إضافة للمعنى، فإذا كان هدفه البحث في التناص بين أبي العلاء والمتنبّي أو غيره، فإن دراسة هذه التعالقات جاءت مبتورة دون شرح لمظاهرها أو جمالياتها، أو كيفية تأثيرها في شعر المعري، أو حتى بيان الباحث لأسباب عودته إلى شعر هؤلاء.

وفي المبحث الأخير من الفصل التحليلي يستمر شعيب خلف في حصر مفردات الموت في التراكيب الاستعارية، وقد جاءت كآتي:

سقط الزند: المنايا، الردى، الحمام، الموت.

اللزوميات: المنايا، الردى، الموت، الحمام، الحياة، القدر، الفناء، الحنف.

وفي هذا المبحث يركز على شرح الاستعارات بلاغيا استعارة تلوى استعارة، مثلما فعل في المبحثين السابقين مع عدم لجوئه إلى التأويل.

وهنا بطبيعة الحال سنتساءل عن سبب اختيار الباحث لهذه المفردات الثلاثة (الذات، الزمن، الموت) ويبدو الجواب في قوله في تمهيد هذا الفصل: "من خلال تتبعنا لشعر أبي العلاء وجدناه عالما مختلفا عن عوالم سابقه ولاحقيه، عالم له خصوصية متفردة، تحكمه ثلاثية مهمة، ارتبطت بحياته وتقلباتها وما أصابه من مصاعب ومصائب وما لحقه من أهوال ومتاعب، هذه الثلاثية هي: الذات والزمان، والموت."² إذن يبدو أن سبب اختياره لهذه المفردات جاء بعد ملاحظته الذوقية وخبرته الشخصية، فالسبب ليس إحصائيا، أي أنه لم يختار هذه المفردات لأن النتائج الإحصائية أثبتت غلبتها على باقي المفردات.

1- شعيب خلف، التشكيل الاستعاري في شعر أبي العلاء المعري، ص 369

2- المرجع نفسه، ص 303

ثم يشرح ارتباط هذه الثلاثية بعضها ببعض قائلاً: "وهي ثلاثية مرتبطة ببعضها أشد الارتباط، فحينما يعي الإنسان ذاته يعيها من خلال وجودها في الزمان، وحين يفقدها يفقدها لخروجها من الزمان أيضاً حيث يستقبلها الموت، وبسبب الموت تخرج الذات من الزمان، الزمان إذن هو المرآة التي ترى الذات فيه ذاتها."¹

أما الهدف من هذا الفصل فيبدو في قوله: "كان على البحث إذن في هذا الجانب التحليلي أن يضع يديه على مجموع الاستعارات المكونة لرؤية فكرية موحدة، ليخلص منها إلى تكوين رؤية معرفية للشاعر وشعره، فإذا كان يبدأ برؤية أبي العلاء لذاته، فمن الذات يصل إلى معرفته للزمن ومن الزمن إلى الموت هذه الثلاثية بترتيبها هذا، يطمح البحث إلى أن يصل من خلالها لرؤية كلية لإبداع أبي العلاء، ولكي يحقق البحث ما سبق وأسلفه من التركيز على الفائدة المرجوة من الإحصاء، وهو الإحصاء ليس مقصوداً في حد ذاته؛ وإنما هو وسيلة لتحقيق الغاية التي يبتغيها، ألا وهي تقديم رؤية علمية محددة لنص أبي العلاء."²

إذن، اختار شعيب خلف ثلاث مواضيع من أهم المواضيع المتداولة في مجال التأويل (الذات والزمن والموت)، وأراد أن ينتقل بها من المستوى البلاغي إلى المستوى الدلالي، فما فائدة إحصاء الباحث لهذه المفردات الهامة دون بيان دلالاتها في التشكيل الاستعاري عند الشاعر! ورغم أنه فعل ذلك (مع بعض الاستعارات) إلا أن تأويله ظل مشتتاً يفتقد لحققة الوصل، لأن دراسته كانت ضمن الأسلوبية الإحصائية، فأبقى على ذهنية الأسلوبية الذي يكتفي بالجزء دون أن ينتقل إلى الكل، وهذا ما وقع خاصة في مبحث مفردات الموت، إذ اكتفى بالشرح فقط، لكن بما أنه لجأ إلى التأويل، كان عليه أن يتخلص من ذهنية الأسلوبية، ويستفيد من رؤية المؤول.

1- المرجع نفسه ، ص 303

2- المرجع نفسه ، ص 304

فالباحث يريد تكوين رؤية معرفية كلية للشاعر وشعره انطلاقاً من تحليله للاستعارات، لكن هذه الرؤية الكلية التي طمح إليها الباحث غابت عن نتائج البحث، فقد حلل الاستعارات المنتمية إلى حقل واحد مفرقة عن بعضها البعض، وحتى ربطه بين بعض الاستعارات ذات المفردة الواحدة جاء ربطاً يخلو من الاتساق وهذا الأمر راجع إلى كثرة المفردات، إذ من الصعب جمعها في فكرة واحدة تكون معبرة بصدق عن هذه الرؤية الكلية لإبداع المعري. وهذا الكلام عن المفردات المنتمية إلى الحقل الدلالي الواحد، أما بالنسبة للربط بين الذات والزمن والموت، فإنه لم يربط بينهم وإنما كان كلامه إشارات فحسب ضمن تحليله لبعض الاستعارات.

كما أن استغلال الباحث للإحصاء جاء لإضفاء الطابع العلمي على الدراسة، من منطلق أنه وسيلة وليس غاية في حد ذاته، واستفادة الباحث من الإحصاء أمر مطلوب، وقد برع فيه. لكن الإشكال الذي يطرحه الفصل التحليلي لم يظهر على مستوى الإحصاء، بل على مستوى تحويل النتائج الرقمية إلى دلالات تخدم الدراسة، فبعد كل العرض الذي قدمه لا يمكن أن نصل إلى تكوين منظور واضح لمفهوم الذات ودلالات الزمن والموت في شعر أبي العلاء المعري.

ثالثاً: دراسات متنوعة

فيما يلي بعض الدراسات التي استعملت الأسلوبية الإحصائية في مجال دراسة النصوص الأدبية، ونخص بالذكر مقياس يول ومقياس جونسون:

1. أحمد عبد التواب عوض توثيق نسبة النص إلى قائله «شعر عنتره نموذجاً»: في إطار استغلال الأسلوبية الإحصائية في مجال توثيق النصوص، نجد دراسة أحمد عبد التواب عوض «توثيق نسبة النص إلى قائله «شعر عنتره نموذجاً»»، المنشورة في مجلة جامعة الشارقة للعلوم الإنسانية والاجتماعية، والتي استعملت مقياس يول للفصل في قضية شعر عنتره المشكوك فيه.

ورأى الباحث أن دارسي شعر عنتره أدركوا الشك الذي يحيط بشعره، لكنهم اختلفوا في أسبابه وعلاجه "فأرجع بعض الباحثين المشكلة في شعر عنتره أنها مسألة رواية، وعالجوها بتوثيق شعر عنتره، فأروا أن توثيق شعر عنتره من الكتب القديمة، بثبوت الرواية وعدم ثبوتها، طريقة عليها تنقي شعر عنتره من الدخيل، وتبث ما ينسب إليه، فاتبعوا سبلا، منها: تقسيم الديوان إلى قسمين بحسب القدم والحدائث، أو بحسب كتابتها وورودها في المصادر، قبل تدوين سيرته، أو أنها وردت في سيرته أو في المصادر التي وضعت بعد تدوين سيرته. أو بحسب لغتها وأسلوبها كما يتذوقه الباحثون، فيرون ما إذا كانت لغتها لغة الجاهليين أم لغة العصر العباسي وما بعده، وبعضهم يشكك في شعر عنتره بنقد ذاتي عندما يلاحظ تباين شعره بعضه عن بعض."¹

إلا أن الباحث لم يطمئن لهذه الحلول، ورأى أنها "لا تسلم من الخطأ، ومن التدخل الشخصي والذوقي بل والعاطفي في بعض الأحيان، ما يجعلنا نجد أنفسنا -في كثير من الأحيان- أمام آراء وأحكام عامة، لا نستطيع أن نحكم الدليل العقلي فيها بالصحة أو الخطأ؛ لذا وجب علينا البحث عن علاج آخر، يحتكم إلى معايير موضوعية، عسى أن يسلم من العيوب التي تتسم بها المحاولات السابقة؛ فكانت هذه المحاولة."²

وقد اعتمد على ما قدمه سعد مصلوح في دراسته حول أحمد شوقي، مشيدا بالنتائج التي توصل إليها، كما اتبع إجراءاته فيما يخص تحديد مفهوم الاسم.³

كما قسم شعر عنتره بن شداد إلى ثلاث أقسام:

1- أحمد عبد التواب عوض توثيق نسبة النص إلى قائله «شعر عنتره نموذجا» مجلة جامعة الشارقة للعلوم الإنسانية والاجتماعية، مج 11، ع2، ديسمبر 2014. ص135

2 - المرجع نفسه، ص 135

3-ينظر: المرجع نفسه، ص 141

- موثوق فيه لا يرقى إلى الشك، وهو المعلقة برواية الزوزني
 - موثوق فيه يرقى إليه الشك، وهو كل ما رواه السابقون من شعر عنتره قبل وضع سيرته.
 - مشكوك فيه: وهو كل ما روي في سيرته، مما لم يروه الأوائل.¹
- وهذا التقسيم ليس من لدن الباحث، بل هو ما اتفق حوله الدارسون، إذ أن معظمهم تقبلوا الأشعار التي رواها المتقدمون قبل كتابة سيرته، وشككوا في الشعر الموضوع في سيرته أو ما جاء بعدها.²
- ولم يأخذ الباحث كل القصائد والمقطوعات الشعرية الموجودة في ديوانه، وإنما اختار القصائد التي يزيد عدد أبياتها على العشرين، وهكذا أخذ من الصنف الثاني أربع قصائد ومن الصنف الثالث اثني عشر قصيدة.³

وقد جاءت قيمة الخاصية (ك) في المعلقة 10.8، لكن الأشكال الذي وقع فيه الباحث هو عدم وجود قصيدة أو قصائد أخرى ثابتة النسبة كلية مثل المعلقة حتى يستخرج منها المدى، ما اضطره إلى اتخاذ طريقة أخرى لاستخراج المدى عن طريق قيم الخاصية (ك) القريبة من قيمة المعلقة، فكان تخريجه كالاتي:

- الفئة الأولى: أوسع من قياسها قبل رقم المعلقة وبعده، فيكون ما يقع بين رقم 8-15 قصائد موثوقة.
- الفئة الثانية: وهي التي تقع بين رقمي أقل من 4.5 إلى 8، ومن 15 إلى 28، وهي القصائد الموثوق فيها، لكن بها ألفاظ لغير عنتره.

1 - أحمد عبد التواب عوض توثيق نسبة النص إلى قائله «شعر عنتره نموذجاً»، ص 140

2- ينظر: المرجع نفسه، ص 136

3- ينظر: المرجع نفسه، ص 140

■ الفئة الثالثة: من رقم 4.5 إلى 2، ومن 28 إلى 45، وهي القصائد المشكوك فيها، أو بها ألفاظ كثيرة ليست لعنترة.

■ الفئة الرابعة: أقل من 2 وأكثر من 45 وهي القصائد المنحولة.¹

وهو بهذا الأمر يكون قد توصل إلى نتائج نلخصها في الجدول التالي:

تصنيفها	قيمة الخاصية ك	مطلعها	
المعلقة	10.8	هل غادر الشعراء من متردم	قصائد ثابتة النسبة
مروية في الكتب السابقة على سيرته	13.5	عجبية عبيلة من فتى متبذل	
مروية في سيرته أو بعد وضعها	13.9	بين العقيق وبين برقة تمهد	
مروية في سيرته أو بعد وضعها	14.7	أشاقك من عبل الخيال المبهج	
مروية في الكتب السابقة على سيرته	4.8	طربت وحاجتك الظباء السواح	قصائد ثابتة النسبة لكن في نسبتها ضعف أو بها كلمات لغير عنتره
مروية في الكتب السابقة على سيرته	27.2	وكتيبة لبستها بكتيبة	
مروية في سيرته أو بعد وضعها	18.7	نأتك رقاش إلا عن لمام	
مروية في سيرته أو بعد وضعها	21.8	لأي حبيب يحسن الرأي والود	
مروية في سيرته أو بعد وضعها	16.4	جفون العذار من خلال البراقع	
مروية في سيرته أو بعد وضعها	21.8	فؤاد لا يسليه المدام	
مروية في الكتب السابقة على سيرته	44.9	طال النواء على رسوم المنزل	
مروية في سيرته أو بعد وضعها	45.8	حكم سيوفك في رقاب العدل	
مروية في سيرته أو بعد وضعها	39.1	حسناتي عند الزمان دنزب	
مروية في سيرته أو بعد وضعها	39.9	عفت الديار وباقي الأطلال	

1 - أحمد عبد التواب عوض توثيق نسبة النص إلى قائله «شعر عنتره نموذجاً»، ص 147

مروية في سيرته أو بعد وضعها	36.5	قف بالديار وضح إلى بيدها	
مروية في سيرته أو بعد وضعها	3.8	لا تقتض الدين إلا بالقنا الذبل	
مروية في سيرته أو بعد وضعها	64.6	يا عبل خل عنك قول المفترى	لا تنسب لعنترة

انطلاقاً من النتائج، فإن الباحث خالف ما جاء به المحققون من قبل، حيث شككوا أكثر في الشعر الوارد في سيرته وفي الكتب التي وضعت بعد وضع السيرة، لكن الباحث أثبت منه قصيدتين، هما: (بين العقيق وبين برقة تمهد، أشاقلك من عبل الخيال المبهج). كما أنه شكك أو اقترب من نفي قصائد رويت قبل كتابة سيرته وهي: (طربت وحاجتك الطباء السوانح، وكتيبة لبستها بكتيبة، طال الثواء على رسوم المنزل).

والباحث في حكمه على القصائد لم يناقش أقوال النقاد والمحققين، وإنما اعتمد أساساً على المقياس الإحصائي.

2. كما وجدنا في الأنترنت بعض المقالات التي استغلت الأسلوبية الإحصائية، وخاصة مقياس تنوع المفردات (مقياس جونسون)، نذكر منها ما يلي:

■ **قياس خاصة تنوع المفردات في الأسلوب (دراسة تطبيقية لنماذج من كتابات محمد مندور وسيد قطب ومحمد غنيمي هلال)** للباحث هومن ناظميان، المنشور في مجلة اللغة العربية وآدابها السنة الأولى، العدد الثالث، شتاء 2006. وقد طبق على الكتب: «النقد الأدبي أصوله ومناهجه» لسيد قطب، و«النقد والنقاد المعاصرون» لمحمد مندور، «النقد الأدبي الحديث» لمحمد غنيمي هلال. اعتمد الباحث على دراسة سعد مصلوح في جانبها النظري، وخلص البحث إلى أن "محمد مندور بالنسبة إلى الكاتيبين

هو أشد تنوعاً في أسلوبه الإنشائي (0.3) ويجيء سيد قطب في المرتبة الثانية بعده (0,27)، ثم يأتي محمد غنيمي هلال في المرتبة الثالثة (0.25).¹

■ **قياس خاصية تنوع المفردات في الأسلوب (دراسة تطبيقية لنماذج من أشعار الغزل لكثير عزة وجميل بثينة ومجنون ليلي)** للباحثين: حامد صدقي، محمد صالح شريف عسكري، عيسى زارع درنياني، المنشورة في مجلة اللغة العربية وآدابها السنة التاسعة العدد الثالث خريف 1434 - 1435، وقد توصلوا فيها إلى أن "أكثر الأساليب الثلاثة تنوعاً هو أسلوب كثير عزة (44%) وأقلها أسلوب جميل بثينة (35%) على حين يتوسط أسلوب مجنون ليلي (37%)² وقد أحال الباحثون على الدكتور سعد مصلوح في كل ما أخذ عنه في شرحه لمقياس جونسون.

■ **قياس خاصية تنوع المفردات في الأسلوب (دراسة تطبيقية لنماذج من كتابات خليل جبران والمنفلوطي والريحاني)** للباحثين: أمير مرتضى وحامد صدقي، المنشورة في مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها، السنة الثالثة، العدد الثاني عشر، شتاء 2013. وقد أخذت الدراسة عينات من كتب «العواصف» لجبران، «التطرف والإصلاح» لأمين الريحاني، «النظرات» للمنفلوطي. ووصلت النتائج إلى أن "أكثر الأساليب تنوعاً هو أسلوب جبران (0.43) وأقلها هو أسلوب الريحاني (0.35) ويتوسط أسلوب المنفلوطي بينهما (0.38)³

1- هومن ناظميان، قياس خاصية تنوع المفردات في الأسلوب (دراسة تطبيقية لنماذج من كتابات محمد مندور وسيد قطب ومحمد غنيمي هلال)، مجلة اللغة العربية وآدابها السنة 1، ع3، شتاء 2006، ص 124

2- حامد صدقي، محمد صالح شريف عسكري، عيسى زارع درنياني، قياس خاصية تنوع المفردات في الأسلوب (دراسة تطبيقية لنماذج من أشعار الغزل لكثير عزة وجميل بثينة ومجنون ليلي)، مجلة اللغة العربية وآدابها السنة 9، ع3، خريف 1334 - 1435، ص 36

3- أمير مرتضى وحامد صدقي، قياس خاصية تنوع المفردات في الأسلوب (دراسة تطبيقية لنماذج من كتابات خليل جبران والمنفلوطي والريحاني)، مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها، السنة 3، ع12، شتاء 2013، ص 124

■ قياس خاصية تنوع المفردات في الأسلوب، دراسة تطبيقية لنماذج من روايات الطيب صالح وغادة السمان ونجيب محفوظ، للباحثين: حامد صدقي، عبد الله حسيني. المنشورة في مجلة أهل البيت العدد الثامن. وقد طبقت الدراسة على رواية «موسم الهجرة إلى الشمال» للطيب صالح، «عينك قدري» لغادة السمان، «بين القصرين» لنجيب محفوظ. توصلوا فيها "أن أسلوب نجيب محفوظ أعلى الأساليب تراكما وتنوعا وتناقضا، وثم بعد فاصل قليل نسبيا يأتي أسلوب الطيب صالح وبعده نلاحظ أن أسلوب غادة السمان قريب جدا من الطيب صالح".¹

■ «السياق وأثره في تنوع المفردات عند شعراء النقائص» للباحثين: علي صياداني، حامد صدقي، مهدي شفاي، المنشورة في مجلة مقاليد، العدد 10 جوان 2016. حلل الباحثون في هذه الدراسة تنوع المفردات عند الشعراء (جرير، الفرزدق، الأخطل) وقد توصلوا فيها أن الأخطل يمتلك نسبة تنوع أكبر من جرير وبليهما الفرزدق.² ولم يتحرر الباحثون بالدقة العلمية اللازمة إذ نقلوا معظم ما جاء في دراسة سعد مصلوح تنوع المفردات دون أن يحيلوا إليه، باستثناء مرتين هما:

"كما لدينا دراسة تطبيقية لنماذج من كتابات «العقاد» و«الرافعي» و«طه حسين» واستفدتها كثيرا في هذه الدراسة".³

"...مهما يكن، فإن تشابه الموضوع العام للنماذج هو «شرط تحسيني» كما يقول الدكتور سعد مصلوح".⁴

أما ما اقتبسه ولم يهמש له فهو كثير، ويمكن أن نعطي مثالا بالاقْتباس التالي:¹

- 1- حامد صدقي، عبد الله حسيني، قياس خاصية تنوع المفردات في الأسلوب، دراسة تطبيقية لنماذج من روايات الطيب صالح وغادة السمان ونجيب محفوظ، مجلة أهل البيت، ع8. ص 88
- 2- ينظر: علي صياداني، حامد صدقي، مهدي شفاي، السياق وأثره في تنوع المفردات عند شعراء النقائص، مجلة مقاليد، ع10، جوان 2016. ص 21
- 3- علي صياداني، حامد صدقي، مهدي شفاي، السياق وأثره في تنوع المفردات عند شعراء النقائص، ص 15
- 4 - المرجع نفسه، ص 18

- و قيل إن نأخذ في بيان هذه الطرق نود أن نوضح الشروط التي أجرى تحتها الحصر السابق، على أي أساس يمكن أن تعد كلمة ما مختلفة بالنسبة الأخرى؟ و بين يدي الإجابة عن هذا السؤال نود أن نقدم هذه التنبه إذ الشروط التي سنذكرها تحكي محض و هي لا تلزم غيرنا ممن يريد معالجة عينة أسلوبية ما على هذا المنهج من حقه يجب أن يلتزم شروطه على النحو الذي يراه شريطة أن يلتزمها في جميع ما يدرس التزاما صارما.
- أما في هذا البحث فقد رأينا أن تحقيق قياس أدق لخاصية تنوع المفردات يتطلب الالتزام بما يلي:
1. يعتبر الفعل كلمة واحدة مهما اختلفت صيغته بين «ماضي» و «مضارعة» و «أمر» و مهما اختلفت كذلك جهات اسناده إلى المفرد و المثني و الجمع تذكيرا و تأنيثا.
 2. لا يعتد باختلاف صيغ الأسماء أفرادا و تثنية و جمعا ككلمات متنوعة إلا إذا كان المثني أو الجمع من غير لفظ المفرد.
 3. لا يعتد باختلاف الاسم تذكيرا و تأنيثا ككلمات متنوعة إلا إذا كان المونث من غير لفظ المذكر.
 4. إذا تعددت صيغ الجموع احتسبت أنواعا أي كلمات مختلفة.
 5. إذا اتصلت بالاسم اللاحقة الدالة على النسب أو لاحقة المصدر الصناعي، فإن الصور الثلاث تعتبر أنواعا و على ذلك مثل إنسان؛ إنساني؛ إنسانية و ... تعتبر ثلاث كلمات مختلفة.
 6. إذا دلت الكلمة على أكثر من معنى معجمي على جهة الاشتراك اعتبرت كلمات مختلفة.
 7. يعتد بالكلمة الرئيسية فقط، مهما تعددت السوابق و اللواحق، فكلمات مثل محمد؛ لمحمد؛ هذا؛ بهذا؛ لهذا؛ ما (موصولة)؛ بما؛ كما؛ فيما؛ له؛ لنا؛ لكم و ... تعتبر كل مجموعة منها كلمة واحدة.
 8. إذا اختلفت صيغ الأفعال بين ثلاثية و رباعية و خماسية و سداسية، و كذلك المصادر و المشتقات، فإن وحدة الجذر لاتحول دون اعتبارها كلمات متنوعة.

وهذا الكلام مطابق لما جاء في كتاب سعد مصلوح «في النص الأدبي» الصفحة 95.

■ مقارنة أسلوبية بين السور المكية والمدنية في تنوع المفردات في ضوء نظرية جونسون

(سورتي طه والنور، نموذجين، فاطمة بهشتي بور، علي رضا نظري، المنشورة في مجلة آفاق الحضارة الإسلامية، أكاديمية العلوم الإنسانية والدراسات الثقافية، السنة العشرون، العدد الأول، الربيع والصيف

1438. توصلت فيها إلى أن "قياس النسبة الكلية للتنوع يرشدنا إلى أن أكثر الأساليب تنوعا هو أسلوب سورة طه المكية (0.5)، وأقلها هو أسلوب سورة النور المدنية (0.38)"¹

ختاما لهذا الفصل، نستخلص أن الدراسات التي طبقت الإحصاء الأسلوبية لم تخرج تماما عما أقره سعد مصلوح، كما أنها لم تأت بالجديد فيما يخص استخدام مقاييس إحصائية أخرى، مع ملاحظة أن تطبيق الإحصائي الأسلوبية أكد مرة أخرى على ابتعاد هذا النمط من الدراسة عن مجال النقد الأدبي واقتربه أكثر من مجال اللغويات.

1- فاطمة بهشتي بور، علي رضا نظري، مقارنة أسلوبية بين السور المكية والمدنية في توع المفردات في ضوء نظرية جونسون (سورتي طه والنور، نموذجين) مجلة آفاق الحضارة الإسلامية، أكاديمية العلوم الإنسانية والدراسات الثقافية، السنة 20، ع1، الربيع والصيف 1438. ص33

خاتمة

كان البحث محاولة لاكتناه مظاهر العلمية في الخطاب النقدي المعاصر، واتخذ من الإجراء الإحصائي آلية للكشف عن هذه العلمية، لهذا فإن النتائج التي توصلنا إليها في النهاية تخص المنهج العلمي، والإجراء الإحصائي وكذلك التطبيقات النقدية التي استعملت الإحصاء، يمكن إجمالها في النقاط التالية:

- للعلم فضل على نفسه أولاً، وفضل على باقي الاختصاصات ثانياً؛ فكل ما حققه الإنسان من رفاهية يعود إلى العلم، كما أنه كان حافزاً في إنشاء تخصصات أخرى نحو: علم الاجتماع، علم النفس، اللسانيات، النقد الأدبي...

- من الصعب الحكم على أيهما كان الأسبق في الظهور، هل العلم أم المنهج العلمي؟ لهذا فالأرجح أنهما ظهرا معاً، خاصة أن أوائل العلماء وهم: كبلر جاليليو ونيوتن لم يكونوا على دراية بالمنهج العلمي وآلياته، ولم يعتمدوا على ما جاء به ليكون حول المنهج الاستقرائي، وإنما بدأ التنظير للمنهج العلمي إثر انتشار المكتشفات العلمية.

- انقسم المنهج العلمي إلى شقين: منهج تجريبي استقرائي، ومنهج رياضي استنتاجي، وقد دار صراع فلسفي بينهما. ورغم اعتماد الأول على الحس، واعتماد الثاني على العقل، إلا أن العلم في مخابر العلماء بني عليهما الاثنان معاً.

- يعد أوغست كونت صاحب الفلسفة الوضعية من أشهر الفلاسفة الذين سعوا إلى تطبيق مبادئ المنهج العلمي على الإنسان والمجتمع، وبهذا ارتحل المنهج العلمي من دائرة المادة (جامدة أو حية) إلى دوائر غير مادية، منها اللغة والأدب.

- تأثر نقاد القرن التاسع عشر بالمنهج العلمي ونقصد (سانت بييف، هيوليت تين، فرديناند بروننتير)، بل يمكن أن نقول أن تأثرهم كان مبالغاً فيه، خاصة مع هيوليت تين، وبروننتير الذي وصل

به الأمر إلى تطبيق نظرية دارون على الأنواع الأدبية. رغم أنهم جميعاً طمحووا إلى بناء دراسات نقدية مشابهة لتلك الواقعة في العلوم الطبيعية. لكن الفرق بينهم هو أن سانت بيف وهيبوليت تين رأوا العلمية متعلقة برداء الكاتب، في حين أن بروننير قصرها على النص الأدبي.

– أخفق النقاد العلميون في القرن التاسع عشر في الوصول إلى نقد أدبي علمي، ولم يتركوا لمن جاء بعدهم أسساً يمكن البناء عليها، بل على النقيض تماماً كان على النقد الأدبي أن يهدم ما جاؤوا به حتى يستطيع إقامة بناء علمي جديد.

– كان للمنهج الاجتماعي والمنهج النفسي نصيب من الدراسات النقدية، كما حظي المنهج التاريخي بالنصيب الأكبر، وظل مهيمناً على الدراسات الأكاديمية إلى غاية أواسط القرن العشرين، وكان الناطق الرسمي للعلمية، لكنها كانت علمية مشوهة، اهتمت تحت غطاء الموضوعية بالظروف التي أدت إلى ولادة النص ونشأته، ولم تهتم فعلاً بالنص في حد ذاته.

– في أوائل القرن العشرين ظهر العالم اللغوي السويسري فرديناند دوسوسير، ويمكن تشبيه تأثيره في اللغة والأدب بتأثير نيوتن في الفيزياء، فكل ما جاء بعد دوسوسير كان حول محاضراته في اللسانيات العامة سواء اتفاقاً معه أو اختلافاً، ومن أهم ما خلفه كان مبدأ المحايدة في الدراسات اللغوية، وهو المبدأ الذي تبنته الدراسات النقدية أيضاً.

– حسب رأينا كانت أعمال الشكلايين الروس أهم عامل في تبلور الاتجاه العلمي في النقد الأدبي، وكانت أعمالهم في السرد تتسم بالدقة والجدة والمسؤولية، واستطاعوا بحق أن يضعوا اللبنة الأولى التي قامت عليها البنيوية، وهذا الحكم يأتي انطلاقاً من مقارنة الشكلايين الروس بالنقاد الجدد، ففي حين تغنى النقاد الجدد بالموضوعية، فإن الشكلايين قد صنعوها فعلاً على أرض الواقع.

– كانت البنيوية تحصيل حاصل لكل ما أنجز منذ بداية القرن العشرين (ظهور اللسانيات، التنظير عند الشكلايين الروس، اجتهادات النقاد الجدد، الموضوعية عند الأسلوبيين). وارتبطت البنيوية بالمنهج

العلمي، وأضحت أهم ممثل له. وحسب رأينا لا يمكن القول أن البنيوية فشلت تماما في تحقيق العلمية، فكل ما وصلت إليه فيما يخص تحليل الخطاب السردي يعد ثروة منهجية، فلا يمكن دراسة نص سردي دون العودة إليه، لكن دون الاعتماد الكلي عليها والتوقف عندها. فيكون ما جاءت به البنيوية القاعدة التي ينطلق منها الدارس إلى مستويات أخرى، هي مستويات المعنى والتأويل.

- انهارت العلمية وهي في أوج ازدهارها، وقد كان لانهبها أثر في صعود التيارات النقدية اللاعلمية، وهي تلك التي لا ترى في النص الأدبي بيئة متكاملة تحتاج فقط إلى القوانين البنيوية لكي تطبق عليها، وإنما صارت ترى فيه حمولة دلالية خصبة قادرة على إنجاب عشرات القراءات.

- أراد الإحصاء هو الآخر ترك بصمته في قلب الدراسات النقدية، وامتلك أيضا طموح الرقي بالنقد إلى مراتب العلم. وقد وظف الإحصاء في مناهج متباينة، وبأشكال متعددة، فهناك من قصره على حساب تكرار بعض الوحدات واستخراج النسب المئوية ومن ثم بناء نتائج أخرى عليها، وهذه النتائج تخص المنهج الذي وظفه، أي أنه كان إجراء عارضا جيء به لغرض التأكيد والبرهان. كما أنه وظف في المنهج الأسلوبي، وقد اتخذ الصفة التأكيدية السابقة، إلا أنه كان أكثر كثافة. وهناك شكل آخر، جعل الإحصاء هو البداية والنهاية، فلم يكن هامشا في الدراسة وإنما بظلمها.

- لم ينل الإحصاء إطراء النقاد، واجتهدوا في بيان مواطن ضعفه وأولهم الأسلوبي الألماني ستيفن أولمان، وقد تبعه النقاد العرب في ذلك، وهنا ظهر سعد مصلوح لكي يخالف التيار، ويثبت عن طريق التطبيق أن الإحصاء يمكن له أن يغدو أداة فعالة في النقد الأدبي.

- أبدع سعد مصلوح في دراساته التطبيقية على مستوى اللغة، التنظير، المنهجية العلمية، واختيار المواضيع. والحقيقة أنه أخرج دراسات تطبيقية ممتعة على عكس ما ذهب إليه بعض النقاد الذين وصفوا الإحصاء بالممل. فكانت دراساته مقتضبة لكنها ثرية وتغني عن الرجوع إلى أي كتاب آخر، إذا لم يزد كتاب «الأسلوب» عن مئة وستين صفحة، وكتاب «في النص الأدبي» عن مئتين وعشرين صفحة. كما

أن المميز فيما كتبه سعد مصلوح هو أنه لم يرهق القارئ كما قد يتبادر للذهن عندما يرى أن الموضوع حول الإحصاء، وأن الكتاب يحتوي على جداول ومعادلات رياضية، فقد كتب بلغة واضحة ودقيقة، يمكن لنا أن نقول ببساطة أنه كتب بلغة «علمية». كما أنه اجتهد في توضيح كل التفاصيل المتصلة بالدراسات التي أنجزها وجعل القارئ يتابع معه خطوة خطوة كل ما قام به دون أن يترك للغموض أدنى مجال.

- انطلاقاً من دراسات سعد مصلوح والتي هي (معادلة بوزيمان، قياس خاصية تنوع المفردات، تحقيق نسبة النص إلى مؤلفه، التشخيص الأسلوبي للاستعارة) لا يمتلك القارئ إلا أن يطرح سؤالاً: هل فعلاً هذه الدراسات تندرج ضمن النقد الأدبي؟ والجواب أنها تندرج ضمن الأسلوبية مثلما تؤكد عناوين الكتب، إلا أن سعد مصلوح لم يقصد بها أن تكون دراسات أسلوبية لغوية، وإنما قصد أن تكون ضمن النقد الأدبي، ويكون هدفها جعل دراسة الأدب علماً، لكن رغم هذا فإن كل ما قام به، لا يمكن أن يعتبر فعلاً ضمن النقد الأدبي، وحتى دراسة الاستعارة، والتي تعد من المباحث الجمالية في النقد، إلا أنه لم يدرس فعلاً أدبية الاستعارة وإنما كان الأمر جرداً لأنواع الاستعارة عند أولئك الشعراء مع توضيح الفروق بينهم فيما يتعلق بها. ورغم مساعيه للربط بين اللسانيات والنقد إلا أن اللسانيات هنا لم تخدم النقد، بل قضت عليه، عن طريق الإفراط في العلمية أولاً، والتطرق إلى مواضيع هي ليست من اهتمام النقد ثانياً.

- حاول بعض الباحثين تقفي آثار مصلوح في دراسته حول توثيق نسبة النص إلى قائله وهو المعروف بمقياس يول ومنهم إلهام مفتي، وما يمكن قوله عن هذه الدراسة والدراسات المماثلة -بغض النظر عن النقائص الموجودة فيها- أنه يعوزها الانتشار، فقد يصل الباحث إلى نتائج معينة، لكن هذا لا يعني أن تصبح تلك النتائج حقائق يؤخذ بها أثناء تحقيق النصوص، مثلما نجده في تحقيق نصوص أحمد شوقي وأبي تمام.

- فيما يخص دراسة شعيب خلف فإنها على عكس ما فعل مصلوح امتدت صفحات طوال، وحاولت هي الأخرى الاعتماد على التشخيص الأسلوبي الإحصائي للاستعارة، لكن مع تجاوز ما قام به مصلوح،

والانتقال من مستوى الإحصاء وتصنيف الأنواع إلى المستوى الدلالي، من خلال تأويل ثلاث مفردات من أهم المفردات في مجال التأويل وهي: الزمن والموت والذات. ويمكن القول أن شعيب خلف وفق على مستوى الإحصاء والتصنيف لكنه لم يوفق على مستوى تأويل هذه المفردات، بحيث لا يمكن للدارس أن يضع يده على المعنى الجامع بين هذه المفردات الثلاثة عند أبي العلاء المعري، فبعد كل التحليل الذي اجتهد فيه لا نستطيع أن نعرف كيف صور أبو العلاء الذات، وكيف كانت علاقته بالزمن، وماذا كان يمثل الموت له! فقد جاءت الدراسة التأويلية مبعثرة تفتقد للوحدة العضوية.

– وكنتيجة ختامية لموضوع العلمية نرى أن سعي النقاد إلى إضفاء الصبغة العلمية على النقد الأدبي سعي مشروع، ولا يمكن إنكار الإيجابيات التي حققتها العلمية في الخطاب السردي، كما لا يمكن التقليل مما توصلت إليه الشكلائية والبنوية، فقد قدما زادا منهجيا كبيرا للدراسيين، يسهل عليهم ولوج باب القراءة النقدية، ويمنحهم آليات تعينهم على فتح مغاليق النص، لكن شريطة أن لا تنتهي القراءة عند هذه الحدود المنهجية الصارمة بل أن تتخذ لها طريقا أسمى نحو التأويل، فتكون الإجراءات البنوية هي الوسيلة والتأويل هو الغاية.

– فيما يخص الإحصاء فإننا نرى أن النفور منه هو نفور ينبع من داخل الإحصاء ذاته، نفور طبيعي بين الرياضيات والأدب، بين الأرقام والحروف، ورغم هذا لا يمكن الحكم على الإحصاء بالسلبية جملة وتفصيلا، وإنما الحكم على دراسات إحصائية بعينها، لأن بعضها نجح، وبعضها الآخر أخفق، ولا يمكن المساواة بينهما. أما المواضيع التي تتطرق لها الأسلوبية الإحصائية مثلما جاء في الكتب التي درسناها فإنها تغيب الأدبية، تلك الخاصة التي تجعل من نص ما نصا أدبيا على حد تعبير جاكسون. فالأحرى به أن يغير المواضيع ويجعلها أكثر قربا من ميدان النقد، لهذا فإننا نرى أن الإحصاء لا يمكنه منافسة المناهج النقدية التي أتت في مرحلة ما بعد الحداثة، على نحو: التفكيك، النظرية ما بعد الكولونيالية، جماليات التلقي، التاريخانية الجديدة، والدراسات الثقافية. ويبدو أن الإحصاء لم يطور ذاته

خاتمة

لكي يتماشى مع هذه المناهج النشطة، وإنما ظل حبيس النصف الأول من القرن العشرين مع الدراسات الأسلوبية.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع

المصادر

1. إلهام مفتي، تحقيق التراث والأسلوبيات الإحصائية: دراسة تطبيقية في ديوان أبي تمام، مجلة معهد المخطوطات، مج 36، ج 2، نوفمبر 2002.
2. سعد مصلوح، الأسلوب، دراسة لغوية إحصائية، عالم الكتاب، ط3، القاهرة، 1992.
3. سعد مصلوح، في النص الأدبي، دراسة أسلوبية إحصائية، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، ط1، مصر، 1993.
4. شعيب خلف، التشكيل الاستعاري في شعر أبي العلاء المعري، دراسة أسلوبية إحصائية، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، ط1، مصر، 2008.

مراجع باللغة العربية

1. إبراهيم حمادة، مقالات في النقد الأدبي، دار المعارف، القاهرة، 1982.
2. أحمد درويش، دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة.
3. بسام قطوس، المدخل إلى مناهج النقد المعاصر، در الوفاء لنديا الطباعة والنشر، ط 1، الاسكندرية، 2006.
4. بشير تاويريت، سامية راجح، فلسفة النقد التفكيكي في الكتابات النقدية المعاصرة عالم الكتب الحديث، جدارا للكتاب العالمي، ط1، عمان، 2009.
5. جلال الصياد، عبد الحميد محمد ربيع، مبادئ الطرق الإحصائية، الكتاب الجامعي، ط1، المملكة العربية السعودية، 1983.
6. حسن ناظم البنى الأسلوبية، دراسة في أنشودة المطر للسياب، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، 2002.
7. سالم يفوت، إستيمولوجيا العلم الحديث، دار توبقال للنشر، ط2، المغرب، 2008.
8. سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، الزمن السرد، التنبير، المركز الثقافي العربي، ط3، بيروت، 1997.
9. سمير حجازي، النقد الأدبي المعاصر، قضايا واتجاهاته، دار الآفاق العربية، ط1، مصر، 2001.
10. سمير حجازي، مدخل إلى مناهج النقد الأدبي المعاصر، دار التوفيق، ط1، لبنان، سوريا، 2004.
11. شايف عكاشة، اتجاهات النقد المعاصر في مصر، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1985.
12. شفيح السيد، الاتجاه الأسلوبي في النقد الأدبي، دار الفكر العربي، القاهرة، 1986.

قائمة المصادر والمراجع

13. شكري عياد، اتجاهات البحث الأسلوبية، أصدقاء الكتاب للنشر والتوزيع، مصر، 1996
14. شوقي ضيف، البحث الأدبي: طبيعته-مناهجه-أصوله-مصادره، مكتبة الدراسات الأدبية، دار المعارف، 1992.
15. صبري حافظ، أفق الخطاب النقدي، دراسات نقدية وقرارات تطبيقية، دار الشقيقات للنشر والتوزيع، ط1، 1996.
16. صلاح فضل مناهج النقد المعاصر، ميراث للنشر والمعلومات، ط1، القاهرة، 2002.
17. صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، دار الشروق، ط1، القاهرة، 1998.
18. عبد الباسط عبد المعطي، اتجاهات نظرية في علم الاجتماع، عالم المعرفة، الكويت، 1981.
19. عبد الرحمان بدوي، مناهج البحث العلمي، وكالة المطبوعات، ط3، الكويت. 1973.
20. عبد الزهرة البندر، منهج الاستقراء في الفكر الإسلامي أصوله وتطوره، دار الحكمة للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، 1992.
21. عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة، من البنيوية إلى التفكيك، عالم المعرفة، الكويت، 1998.
22. عبد القادر القط، في الأدب العربي الحديث، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2001.
23. عبد الله خضر حمد، مناهج النقد الأدبي الحديث، دار الفجر للنشر والتوزيع، ط1، القاهرة، مصر، 2017.
24. عبد المالك مرتاض، تحليل الخطاب السردية (معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية زقاق المدق)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1995.
25. عمر مهيبيل، البنيوية في الفكر الفلسفي المعاصر، ديوان المطبوعات الجامعية، ط3، الجزائر، 2010.
26. محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية، 1981.
27. محمد صايل حمدان، قضايا النقد الحديث، دار الأمل للنشر والتوزيع، ط1، الأردن، 1991.
28. محمد عابد الجابري، مدخل إلى فلسفة العلوم: العقلانية المعاصرة وتطور الفكر العلمي، مركز دراسات الوحدة العربية، ط5، بيروت، 2002.
29. محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، 1997.
30. محمد محمد قاسم، المدخل إلى مناهج البحث العلمي، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، ط1، 1999، بيروت.
31. محمد مندور، في الأدب والنقد، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1988.

قائمة المصادر والمراجع

32. ميجان الرويلي، سعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، ط3، الدار البيضاء، المغرب، بيروت لبنان، 2002.
33. يمنى طريف الخولي، فلسفة العلم في القرن العشرين، عالم المعرفة، الكويت، ديسمبر 2000.
34. يمنى طريف الخولي، مشكلة العلوم الإنسانية تقنياتها وإمكانية حلها، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، 2014.
35. يوسف وغليسي، النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية، إصدارات رابطة إبداع الثقافة، 2002، الجزائر.
36. يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، جسور للنشر والتوزيع، ط3، 2015.

مراجع مترجمة

1. إنريك أندرسون إمبرت، مناهج النقد الأدبي، تر: الطاهر أحمد مكي، مكتبة الآداب القاهرة، 1991.
2. برتراند رسل، الدين والعلم، ترجمة: رمسيس عوض، دار الهلال، دن، دت.
3. برتراند رسل، النظرة العلمية، ترجمة: عثمان نويه، دار المدى للثقافة والنشر، ط1، سوريا، 2008.
4. برتراند رسل، تاريخ الفلسفة الغربية، الكتاب الثالث، الفلسفة الحديثة، ترجمة: محمد فتحي الشنيطي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر.
5. بول ريكور: نظرية التأويل، الخطاب وفائض المعنى، تر: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، ط2، المغرب، لبنان، 2006.
6. تيزفيتان تودوروف: الشعرية، ترجمة: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، ط2، الدار البيضاء، المغرب، 1990.
7. جون ستروك، النبوية وما بعدها، من ليفي شتراوس إلى ديريدا، ترجمة محمد عصفور، عالم المعرفة، الكويت، 1996.
8. جوناثان كلر، أئنة بارت، ترجمة، السيد إمام، سلسلة آفاق علمية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ط1، مصر، 2013.
9. روبرت م أغروس، جورج ن ستانسيو، العلم من منظوره الجديد، ترجمة: كمال خليلي، عالم المعرفة، الكويت، فبراير 1989.
10. رومان جاكسون، قضايا الشعرية، ترجمة: محمد الولي و مبارك حنون، دار توبقال للنشر، ط1، الدار البيضاء، المغرب، 1988.
11. رينيه ديكارت، قواعد لتوجيه الفكر، ترجمة: سفيان سعد الله، دار سراس للنشر، تونس، 2001.

قائمة المصادر والمراجع

12. رينيه ويليك، تاريخ النقد الأدبي الحديث، الجزء:4، القسم:1، تر: مجاهد عبد المنعم مجاهد، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، مصر، 2000.
13. فرديناند دي سوسير، علم اللغة العام، ترجمة، يوثيل يوسف عزيز، دار آفاق عربية، بغداد، العراق.
14. فنسنت ب ليتش، النقد الأدبي الأمريكي من الثلاثينيات إلى الثمانينيات، تر: محمد يحيى، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، 2000.
15. كارلوني وفيللو، النقد الأدبي، تر: كيتي سالم، منشورات عويدات، بيروت، لبنان، 1984.
16. كلود برنار، مدخل إلى دراسة الطب التجريبي، ترجمة: يوسف مراد، وحمد الله سلطان، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، القاهرة، 2005.
17. لورنس إم برينسيبي، الثورة العلمية مقدمة قصيرة جدا، ترجمة: محمد عبد الرحمان إسماعيل، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، ط1، القاهرة، 2014.
18. مجموعة من المؤلفين، نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس، تر: إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، مؤسسة الأبحاث العربية، ط1، 1982.
19. موسوعة كمبردج في النقد الأدبي من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، مصر، 2006.
20. هانز ريشنباخ، نشأة الفلسفة العلمية، ترجمة فؤاد زكريا، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، ط1، القاهرة، 1968.
21. ولترستيس، الدين والعقل الحديث، ترجمة: إمام عبد الفتاح إمام، مكتبة مدبولي، ط1، القاهرة، 1998.

مراجع باللغة الأجنبية:

M.A.R. Habib, A History of Literary Criticism: from Plato to the Present, Blackwell publishing, 1st Edition, USA, 2005.

رابط التحميل: <https://uogbooks.files.wordpress.com/2014/10/literary-criticism-habib.pdf>

المعاجم والموسوعات

1. ابن منظور، لسان العرب، تحقيق: عبد الله علي كبير، محمد أحمد حسب الله، هاشم محمد الشاذلي، دار المعارف، القاهرة.
2. أندريه لالاند، موسوعة لالاند الفلسفية، ترجمة: خليل أحمد خليل، منشورات عويدات، ط2، بيروت، باريس، 2001.
3. جلال الدين سعيد، معجم المصطلحات والشواهد الفلسفية، دار الجنوب للنشر، تونس.

قائمة المصادر والمراجع

4. جميل صليبا، المعجم الفلسفي، الجزء الأول، دار الكتاب اللبناني، 1982
5. جميل صليبا، المعجم الفلسفي، الجزء الثاني، دار الكتاب اللبناني، 1982
6. عبد الرحمان بدوي، موسوعة الفلسفة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت، 1984.
7. مراد وهبة، المعجم الفلسفي، دار قباء الحديثة للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2007.

المقالات

1. أحمد عبد التواب عوض توثيق نسبة النص إلى قائله «شعر عنتره نموذجا» مجلة جامعة الشارقة للعلوم الإنسانية والاجتماعية، مج 11، ع2، ديسمبر 2014.
2. أمير مرتضى وحامد صدقي، قياس خاصية تنوع المفردات في الأسلوب (دراسة تطبيقية لنماذج من كتابات خليل جبران والمنفلوطي والريحاني)، مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها، السنة 3، ع12، شتاء 2013.
3. تيزفيطان تودورف، البنيوية والأدب، ترجمة، عبد النبي اصطيف، مجلة الآداب الأجنبية، سوريا، ع40، جويلية 1984.
4. ثامر حسن حمد، الاستعارة من منظور أسلوبى، رابط تحميل المقال: <http://k-tb.com/book/download/291414>
5. حامد صدقي، عبد الله حسيني، قياس خاصية تنوع المفردات في الأسلوب، دراسة تطبيقية لنماذج من روايات الطيب صالح وغادة السمان ونجيب محفوظ، مجلة أهل البيت، ع8.
6. حامد صدقي، محمد صالح شريف عسكري، عيسى زارع درنياني، قياس خاصية تنوع المفردات في الأسلوب (دراسة تطبيقية لنماذج من أشعار الغزل لكثير عزة وجميل بثينة ومجنون ليلي)، مجلة اللغة العربية وآدابها السنة 9، ع3، خريف 1334 - 1435.
7. رشاد رشدي، نظرية إليوت في النقد، مجلة أصوات، إنجلترا، ع 10، أكتوبر 1963.
8. سعد لخداري، الاستعارة، وحدة التسمية واختلاف الحدود والمفاهيم، مجلة الأثر، ورقلة، ع 20، 2014.
9. سعد مصلوح، علم الأسلوب والمصادرة على المطلوب، مجلة فصول، مج 5، ع 3، أبريل، ماي، جوان، 1985.
10. عبد النبي اصطيف، كلينيث بروكس وقضية النقد الجديد، مجلة المعرفة، ع:275، س 23، دمشق، جانفي 1985.
11. عبده الراجحي، علم اللغة والنقد الأدبي (علم الأسلوب)، مجلة فصول، مج1، ع2، جانفي 1981.

قائمة المصادر والمراجع

12. علي صياداني، حامد صدقي، مهدي شفائي، السياق وأثره في تنوع المفردات عند شعراء النقائض، مجلة مقاليد، ع10، جوان 2016.
13. عمار زعموش، مدرسة النقد الجديد والنقد الأدبي العربي، مجلة الآداب، قسنطينة، مج1، ع4، جوان 1997.
14. فاطمة بهشتي بور، علي رضا نظري، مقارنة أسلوبية بين السور المكية والمدنية في نوع المفردات في ضوء نظرية جونسون (سورتي طه والنور، نموذجين) مجلة آفاق الحضارة الإسلامية، أكاديمية العلوم الإنسانية والدراسات الثقافية، السنة 20، ع1، الربيع والصيف 1438.
15. محمد عبد المطلب، المنهج الإحصائي والأدب، مجلة إبداع، مصر، ع4، أبريل 1986.
16. هومن ناظميان، قياس خاصة تنوع المفردات في الأسلوب (دراسة تطبيقية لنماذج من كتابات محمد مندور وسيد قطب ومحمد غنيمي هلال)، مجلة اللغة العربية وآدابها السنة 1، ع3، شتاء 2006.
الرسائل الجامعية
1. إبراهيم عبد الله أحمد عبد الجواد، الاتجاهات الأسلوبية في النقد العربي الحديث، أطروحة دكتوراه، عمان، تشرين الثاني 1994.

فهرس البحت

مقدمة.....	أ-ج
المدخل: العلم والمنهج العلمي.....	01
1. المنهج.....	02
2. العلم.....	04
3. العلم الحديث: النشأة والتطور.....	08
4. المنهج العلمي في العلوم الطبيعية.....	14
5. المنهج في العلوم الإنسانية والآداب.....	24
الفصل الأول: علمية المنهج النقدي: من النقد العلمي إلى البنيوية.....	29
أولاً: النقد العلمي في القرن التاسع عشر.....	30
1. سانت بييف.....	33
2. هيبوليت تين.....	36
3. فرديناند بروننتير.....	40
4. إميل هنكوان.....	43
ثانياً: العلمية ومناهج العلوم الإنسانية.....	46
ثالثاً: العلمية في القرن العشرين.....	53
1. الشكلانية الروسية.....	53
2. النقد الجديد.....	62
3. البنيوية.....	71
رابعاً: علمية المنهج بين البنيوية وما بعد البنيوية.....	82
الفصل الثاني: الإحصاء في النقد العربي المعاصر (على المستوى النظري).....	86
1. مفهوم الإحصاء.....	87

94.....	2. أهمية الإحصاء.....
99.....	3. ضد الإحصاء.....
114.....	4. الإحصاء ونقد النقد.....
121.....	5. المقاييس الأسلوبية الإحصائية.....
132.....	6. خصائص الإحصاء الأسلوبي.....
137.....	الفصل الثالث: الأسلوبية الإحصائية عند سعد مصلوح.....
139.....	أولاً: كتاب «الأسلوب دراسة لغوية إحصائية».....
140.....	1. الجانب النظري.....
145.....	2. الجانب التطبيقي.....
155.....	ثانياً: كتاب «في النص الأدبي».....
156.....	1. الجانب النظري.....
161.....	2. الجانب التطبيقي.....
202.....	الفصل الرابع: الأسلوبية الإحصائية بعد سعد مصلوح.....
203.....	أولاً: دراسة «تحقيق التراث والأسلوبيات الإحصائية: دراسة تطبيقية في ديوان أبي تمام» لإلهام مفتي.....
212.....	ثانياً: كتاب «التشكيل الاستعاري في شعر أبي العلاء المعري، دراسة أسلوبية إحصائية» لشعيب خلف.....
241.....	ثالثاً: دراسات متنوعة.....
250.....	خاتمة.....
257.....	قائمة المصادر والمراجع.....
264.....	فهرس البحث.....

المخلص: يتعرض البحث إلى قضية علمية المنهج النقدي الذي جاء عقب الثورة العلمية، ومن ثم استثمار النظرية النقدية مقولات العلم بغية الوصول إلى تحليل أفضل للنص الأدبي يماثل ذلك الموجود في العلوم الطبيعية. وقد كان الإحصاء من الإجراءات التي أرادت منح النقد الأدبي العلمية التي طمح إليها. ومن هنا ينقسم البحث إلى جانب نظري ينقب عن كيفية نشأة العلم والمنهج العلمي، والإشكاليات التي طرحها في العلوم الطبيعية مع تتبع مظاهر تبني النقد الأدبي للعلمية ابتداء من القرن التاسع عشر إلى غاية المنهج البنوي. وأما الجانب التطبيقي فيتعلق بالكشف عن مفهوم وآليات الإجراء الأسلوبي الإحصائي بوصفه أحد مظاهر علمية النقد، إضافة إلى قراءة للمؤلفات النقدية العربية المعاصرة التي وظفته في دراستها لنصوص أدبية.

Résumé: Ce travail de recherche discute les enjeux de l'aspect scientifique dans *la critique littéraire*, une approche qui a été initialement issue de la révolution scientifique. Il met également l'accent sur l'utilisation de la théorie critique afin de parvenir à une meilleure analyse du texte littéraire similaire à celle que nous rencontrons dans les sciences naturelles. La procédure statistique stylistique était l'une des procédures qui voulaient accorder la critique littéraire scientifique à laquelle il espérait. Par conséquent, ce travail est divisée en deux parties, une partie théorique qui explore l'origine de la science et la méthode scientifique, et les problèmes qu'elle représente dans les sciences naturelles avec l'étude des aspects de l'adoption de la critique littéraire de la science du XIXe siècle et jusqu'à l'apparition du structuralisme. Quant à l'aspect pratique, ce travail met l'accent sur la divulgation du concept et des mécanismes de la procédure statistique stylistique comme l'un des aspects de la critique scientifique. De plus, ce travail étudie l'utilisation de cette procédure à travers une lecture de la littérature critique arabe contemporaine.