الجماهيرية العربية الليبية الشعبية الاشتراكية العظمى
اللجنة الشعبية للتعليم والبحث العلمي
جامعة مصراتة – كلية الآداب والعلوم
قسم اللغة العربية والدراسات الإسلامية

الأسلوب عند نقاد القرن الرابع الهجري

بحث مقدّم إلى قسم اللغة العربية استكمالاً لمتطلّبات الإجازة العالية (الماجستير) في النقد الأدبي القديم

إعداد الطالبة :
صفاء محمد ضياء الدين فنيخرة

إشراف الدكتور :
مصطفى محمد أبو شعالة

العام الجامعي 2002 – 2003افرنجي

جامعـــة مصراتـــة

كلية الآداب / شعبة اللغة العربية

((الأسلوب عند نقـاد القرن الرابـع الهجـري))

قدمت هذه الرسالة استكمالا لمتطلبات الاجازة العالية ((**الماجستير**)) في **اللغة العربية**

مقدمة من

صفاء محمد افنيرة

ليسانس آداب

نوقشت الرسالة يوم **السبت** الموافق : **12 / 7 / 2003 ف** من قبل اللجنة المشكلة من :

1ـ أ . د. مصطفى محمد أبوشعالة — مقررا ومشرفـا
((**جامعة التحدي**))

2ـ د. محمد مصطفى صوفيـه — عضـوا
((**الجامعة الأسمرية**))

3ـ د. محمد محمد الجطـلاوي — عضـوا
((**جامعة مصراتة**))

أ . يوسف حسين بادي
أمين شعبة اللغة العربية

أ . د . مصطفى محمد أبو شعالة
أمين قسم العلوم الإنسانية

د . عمر عثمان زرموح
مدير إدارة الدراسات العليا والتدريب بالجامعة

18.10.03

أ . د. مفتاح عبد السلام الشويهدي
أمين اللجنة الشعبية للجامعة

بسم الله الرحمن الرحيم

﴿ وَعَلَّمَكَ مَا لَمْ تَكُنْ تَعْلَمُ وَكَانَ فَضْلُ اللَّهِ عَلَيْكَ عَظِيماً ﴾

سورة النساء ، الآية 112

صدق الله العظيم

إهـــــداء

أمي وأبي ... إخوتي وأخواتي ...

إليكم أهدي هذي الكلمات

ثمرة أشجاني

فلا أملك إلَّا أوراقاً

هي ذاتي

وهموم الكتابة توغل في زمني

وجعاً عذباً

وهذا القلب المحب .

الباحثـة

" مُقَدِّمَةُ البَحْثِ "

مقدمة البحث

إن لأمتنا تراثاً غنياً لم يتم الكشف عن جوانب كثيرة منه ، وعودتنا إليه – بالقراءة والتحليل – تسهم في إثرائه واستخراج كنوزه ، وتؤدي إلى تطوير وعينا به وبواقعنا ، وتخصب من تصوراتنا النقدية المعاصرة ، وتكسبها الأصالة التي تدعم جذورنا العربية وتؤكدها في مجال الدرس النقدي .

والتراث منجز إنساني له خصوصيته التاريخية والثقافية ، أي أنه كباقي الإبداعات البشرية التي تخضع في ولادتها ونموها إلى ظروف معرفية وثقافية وتاريخية ، وهذا لا يعني انفصالنا عنه ، أو انفصاله عنا ؛ بحيث نجزئه ونفصل الظاهرة النقدية عن سياقاتها وعن الحاضر نفسه ، فتعود إليه وتحلله لإعادة خلقه بنظريات نقدية نابعة منه نفسه ، مع عدم إلغاء المعطيات المعاصرة ؛ لأنَّ التراث لا يتناقض معها ، وإنما يجمعهما علاقة تناغم وانسجام ، فالناقد بتصوراته وأفكاره يُعَدُّ حلقة وصل بين الأنساق المعرفية الراهنة والمنجزات القديمة فما تشرَّبه من تراث يعدّ قيمة فاعلة موجودة في حاضره ، ومن ثم فإنَّ هذا التواصل سيمكن القراءة النقدية من النضج والتبلور ، باعتبار أنَّ أيّ نوع من أنواع الثقافات يصل لذروة نضجه بتفاعله بعناصر أخرى ، فالناقد – في هذه الرؤية – يتناول الظاهرة بوصفها نتاجاً لظروف التراثيين الخاصة ، ويسلط الأضواء على جوانب الأصالة فيها بوعي معاصر ، فتمتزج الحداثة بالأصالة ، وتلتقي روافد القديم بالحديث ، ليصل لرؤية نقدية ناضجة تثبت أنَّ التراث يحيا ويتنفس فينا ، قبل أن نحيا نحن معه ، وليس معنى هذا أن نحمّله أكثر مما يحتمل ، أو نجعلَه يتكفل بكل شئ .

ومن الظواهر النقدية التي درسها النقاد قديماً وحديثاً : ظاهرة الأسلوب بوصفه وسيلة لدراسة اللغة الأدبية ، حيث ظهر هذا المصطلح حديثاً بشكل أكثر أهميةً وتغايراً واكتسب أبعاداً علمية مقننة بظهور المدارس الأسلوبية التي اشتقت مبادئها من علم اللسانيات ، وقد اهتم النقاد واللغويون بظاهرة الأسلوب وربطوا بين علم اللغة والأدب ، وتعاملوا مع عدة مفاهيم له ، تقصد الباحثة بالأسلوب : " المفهوم الإبداعي الانتقائي " الذي يختص به المبدع

وتنصب دراسته حول النشاط اللغوي والبلاغي للنصوص ، حيث تدرس خصائص اللغة الفنية وتقنياتها على نحو علمي مقنن ، بدل اللجوء لمعايير غامضة، وأوصاف هلامية أو فضفاضة ، فعلم الأسلوب يلفت النظر للأشكال اللغوية الجمالية للأدب ويتجه إليها بأدوات نقدية موضوعية ، بعيداً عن النظرة التأثرية الانطباعية التي سيطرت على النقد الرومانسي ، فقد ظهر هذا المصطلح في العصور الوسطى في أوروبا مرتبطاً بالبلاغة على شكل آليات نظرية معيارية ، ثم تطور وأصبح الحقل الفعلي من الكلام المميَّز للنصوص الأدبية من غيرها ، وقد اتجه النقاد في أوائل هذا القرن للأسلوب بوصفه علماً لدراسة النص الأدبي مع الدراسات اللغوية الحديثة وتطورها على يد دي سوسير الذي اعتبر اللغة خلقاً إنسانياً شائعاً له ملامحه النفسية والاجتماعية ، وميَّز بينها وبين الكلام فيعتبره التحقق الفعلي الفردي للأفراد ، وعوَّل على عالم الرموز أو العلامات " السيميوطيقا " فبرزت أهمية التحليل اللغوي ، والتمييز بين اللغتين النمطية والفنية ، وقد حدد علماء اللغة مستويات الكلام بقصد تحديد المستوى الأسلوبي للغة ، وقد تعرض المعاصرون العرب له محاولين تطوير البلاغة العربية بوصفها هي الأخرى علماً للأداء التعبيري ، ومقوماً للأساليب المختلفة بأدوات لغوية جمالية ، ومن المحاولات الرائدة في هذا المجال " فن القول ، دراسة مقارنة تصيّر البلاغة فن القول "عام 1947ف ، وذلك بمقارنتها – على نحو مباشر – بعلم الأسلوب وإن كان قد جنح بإلحاحه على فنية هذه البلاغة الجديدة للنواحي الذوقية ، وكتاب " الأسلوب " لأحمد الشايب عام 1939ف ، الذي لم يكن أفضل من سابقه حيث استبدل المصطلحات التعليمية بأخرى فضفاضة ، فتراه يحدثنا عن رقة الأسلوب أو جزالة الألفاظ والعبارات ، دون ذكر الخصائص الفنية المحددة لهذه الجمل وتلك المفردات ، وقد تتالت المؤلفات الأكثر نضجاً ، مثل :" الأسلوب معاصرة وتراث " لأحمد درويش و " البحث الأسلوبي " لرجاء عيد ، وشكري عياد في " مدخل إلى علم الأسلوب " و " اللغة والإبداع " الذي تجاوز مؤلفه من خلاله بلاغة المتون والشروح المتأخرة إلى نصوص نقدية أقدم ، وربطها بالأبحاث الأسلوبية المعاصرة ، وإن اقتصر على نصوص متفرقة ، ولم تتسم دراسته بالعمق والشمول .

ولظاهـــرة الأســـلوب وجود متين في تراثنا النقدي ، فقد قدم الناقد العربي تصوراته المتميزة لمفهوم الأسلوب وطبيعته على نحو يتناغم مع ظروفهم الحضارية والثقافية ، كل بحسب الـــزاوية التي ينطلق منها في بحوث المتكلمين والبلاغيين والنقاد سواء أكانوا متأثرين بفلسفات الأمـــم الأخرى موظفين لها ، أم معارضين ، ويعد الأسلوب من القضايا التي قاد إليها البحث - في هـــذا القرن بالتحديد - في سر الإعجاز القرآني عند المتكلمين ، كما قاد إليها البحث الـــنقدي الـــذي نشأ حول المتنبي وشاعرية أبي تمام والبحتري ، وقضية السرقات الشعرية ، فكثرت الملاحظات حول مكونات الأسلوب من ألفاظ وتراكيب وصور .

يتضـــح من ذلك أنَّ ظاهرة الأسلوب من الموضوعات الجديرة بالاهتمام والدرس في الـــتراث النقدي لأنه — في اعتقادي — لم يستوف حقَّه من القراءة والتحليل ، هذا فضلاً عن أنَّ إبراز تصورات النقاد للأسلوب يزيح النقاب عن جانب مهم في التراث ، ويبرز الخصائص الجمالية للغتنا العربية .

وتحـــاول الباحثة إيجاد علاقة دينامية بين القيم النقدية والتصورات النظرية التي أسسها نقادنـــا ، والتصورات الأسلوبية الحديثة وإبرازها بهدف توظيفها مستقبلاً لدراسات تطبيقية تزيح النقاب عن مدى ثراء نصوصنا ، والكشف عن بنيتها اللغوية والجمالية ، وإقامة أصول عربية بحتة في الأسلوب مستمدة من التراث ، في ضوء السياقات التراثية والمعاصرة .

ويعـــد تَنَاول ظاهرة الأسلوب من زوايا متعددة ، ودراسة خصائصها وأنماطها لدى الـــنقاد في هذه الفترة تعني دراسة النص الأصل والمرجع لما ظهر من دراسات أخرى في قرون لاحقة ، فما كتبه نقاد هذا القرن ومتكلموه يعد بذوراً لنظريات متكاملة ظهرت فيما بعد ، تتمـــثل في الـــتطرق للإعجاز القرآني ، والتنظير للشعر ونقده ، فقد أوجدوا الأسس للبحث الأســـلوبي مـــن خلال بحثهم عن قيم التعبير الأدبي للألفاظ والتراكيب والمجاز، في دراساتهم للقرآن والشعر ، ولهذا فقد اتبعت الباحثة منهج دراسة الظاهرة دراسة نقدية تحليلية من حيث علاقـــتها بالأسلوب — موضوع البحث — وليس في مجالها دراسة الظاهرة بأبعادها الكلية في التراث مثل البحث في سر الإعجاز القرآني ، وظاهرة اللفظ والمعنى ، وغيرهما ، إنما تتركز في

النصـــوص النقدية عند نقاد القرن الرابع الهجري ، وهذا لا ينفي تأثرهم بمن قبلهم ، وإضافة غيرهم عليهم .

وقد بدأ الفصل الأول من هذا البحث ببيان الدلالة اللغوية والاصطلاحية عند العرب ، فدرست الكلمة من خلال المعاجم اللغوية ، ثم تناول الاصطلاح من خلال البلاغة العربية ، والانتقال إلى تنظيرات النقاد في القرن الرابع الهجري ، حول الأسلوب من خلال اصطلاحات تقـــترب أبعادهـــا من هذا الحقل : كالنظم القرآني ، والضم ، والنظم الشعري ، وإذا كان الأسلوب الإبداعي – موضوع البحث – أداة المرسل ليرسل رسالة ما إلى المخاطب من خلال عملـــية تواصلية ، فإنَّه يعتمد في اختياراته الواعية وغير الواعية على ثلاثة محاور تدور حولها علاقاته التي تكمِّل بعضها ، وتشكل في مجملها إضاءة لمفهوم الأسلوب ، وهي :

أولاً : علاقـــة الأســـلوب بالمـــبدع ، حيث يُبرَز من خلال اختياراته اللغوية حال ممارساته الإبداعية .

ثانـــياً : علاقـــة الأسلوب بالمتلقي ، فيظهر الأسلوب من خلال استجاباته التي يبديها حيال المنـــبهات الأســـلوبية ، وركَّـــز البحث على قيمتي الاستهلال والموقف أو المقام ودورهما في الأسلوب .

ثالـــثاً : علاقـــة الأسلوب بالنص أو الخطاب أو السياق : فيعد الأسلوب هنا عدولاً عن نمط شائع أو لغة معيارية .

رابعـــاً : علاقة الأسلوب بالمعنى أو المضمون ، لأنَّ المعنى هو قطب العملية التواصلية ، ويختتم الفصل الأول بأنماط الأسلوب .

وتتناول الباحثة في الفصل الثاني الخصائص الصوتية والمعجمية للأسلوب معتمدة على معطـــيات علم اللغة القديم والحديث في تحديد الأنساق المعرفية والتجليات النقدية لدى النقاد مهمـــا كانـــت درجـــتها في البساطة أو الاقتضاب ، وقد مضى سياق هذا الفصل مفترضاً اســـتقلالية خصـــائص الوحدات الصوتية ، ليسهل تتبع جمالياتها من خلال النصوص النقدية المـــتوفرة ، فدرســـت خصائص كل من الحرف والحركة والكلمة المفردة بمراعاة الجوانب

الدلالـــية و النحوية والصرفية ، سواء أكانت مقتطعة من سياقها ، أم مندرجة في هذا السياق لتنـــتج أنماطـــاً إيقاعية تعرَّضَ لها النقاد بالدراسة من حيث رمزية تشاكل الصوت كالتكرار بأنواعه والسجع والفواصل ، أم رمزية تشاكل الكلمة كما في الجناس .

وينتقل البحث إلى الفصل الثالث انتقالاً منطقياً من البسيط إلى المركب ، حيث يدرس الخصائص التركيبية للأسلوب ، مبيناً الفرق بين اللغة المعيارية واللغة الفنية أو الأسلوب ، وما ارتـــآه مـــن سمات لها ، ثم يعرض لمفهوم العدول بالتفصيل من زوايا مختلفة تشكل كل منها وجهاً من وجوه العدول كالمجاز ، والضرورة الشعرية ، وأنماط العدول البلاغي في التركيب ، كالذكـــر والحـــذف ، والتقديم والتأخير ، والالتفات ، ويتلو ذلك الغموض بنمطيه الإيجابي والسلبي .

أمَّـــا الفصل الرابع فيتناول الخصائص التصويرية للأسلوب ؛ وذلك لأنَّ الصورة هي إحـــدى الطـــرق الأسلوبية الغنية بالثراء والتنوع ، فتناول ماهية التصوير ووظيفته ، وأنماط الصـــورة الشعرية بإيجاز عند المعاصرين ، ليصل إلى مصطلح الصورة ودلالته عند النقاد ، ثم انـــتقل إلى أنمـــاط الصـــورة البيانية من تشبيه واستعارة وكناية شارحاً لها من حيث المفهوم والوظيفة ، وتأتي الخاتمة في نهاية البحث متضمنة أهم النتائج التي تم التوصل إليها .

وقد واجهت الباحثة صعوبات كثيرة يتصل بعضها بندرة المصادر ، وبخاصة مؤلفات الفلاســـفة والمتكلمين ، لأنَّ هذا البحث – بحسب المنهج الذي اتبعه – يستقي مادته من كل ماكُتِبَ عن الأسلوب ، سواء في الدراسات الشعرية أوالإعجاز القرآني من فلاسفة ومتكلمين ولغويين وأدباء أيضا ، ومما واجه الباحثة من صعوبات تعدد المصطلحات ذات الأبعاد المطابقة لمفهوم الأسلوب ، التي تختلف قرباً أو بعداً عن المفهوم المعاصر ، كالنظم ، والنظام ، والضم ، والتضام ، والتأليف ، والرصف ، والنسيج .

والباحثة لا تدَّعي أنها قد أعطت الدرس النقدي حقه من البحث والتحليل ، ولكنها حاولت جهدها استنطاق النصوص ، واستجلاء ما بها من تجلّيات وملامح لا تقل أهمية عما وُجِدَ من دراسات غربية حديثة .

وأخـــيراً أحمد الله على أن مكنني من إنجاز هذا العمل ، وأمدني بالعزم والإرادة على الاستمرار في مشواري العلمي ، على الرغم من سلسلة الإحباطات والعراقيل التي مررت بها .

ويسعدني أن أتوجه بالشكر الجزيل إلى الأستاذ الدكتور مصطفى محمد أبوشعالة الذي تفضل مشكوراً بالإشراف على هذا البحث توجيهاً ونصحاً وإرشاداً ، بارك الله فيه، وجزاه الله عني خير الجزاء .

كما أشكر كل من كانت لـــه يد بيضاء برأي سديد ، ومشورة صائبة ، أو تنبيه قيم – أســـاتذتي وزملائـــي وزميلاتي – وأخص بالذكر أفراد عائلتي الكريمة الذين وفَّروا لي من الإمكانات ما جعلني أصل إلى ما وصلت إليه .

وأخـــيراً أغتنم الفرصة لأتشرَّف بالشكر والتقدير والامتنان إلى الأساتذة الفضلاء : أعضـــاء لجنة المناقشة ، لتفضلهم بالموافقة على مناقشة هذا البحث ، ولما سيبذلونه من جهد ووقـــت ، من أجل تقويم هذا البحث قراءة ومراجعة ومناقشة واعدة أساتذتي أن أكون عند حسن ظنهم بي ، مستفيدة من توجيهاتهم وملاحظاتهم القيمة بإذن الله تعالى .

والله ولـــي التوفيـــق

صفاء محمد ضياء الدين

الفصل الأول

مفهوم الأسلوب

الدلالة اللغوية والاصطلاحية للأسلوب :

أولاً : الأسلوب في المعاجم العربية .

ثانياً : الأسلوب في الاصطلاح من خلال البلاغة العربية .

ثالثاً : الأسلوب في الاصطلاح عند نقاد القرن الرابع الهجري .

أ - اللغة والكلام

ب - الأسلوب والنظم القرآني

جـ- الأسلوب والضم

د - الأسلوب والنظم الشعري

رابعاً : الأسلوب في اللغات الأوروبية

خامساً : الأسلوب في الاصطلاح النقدي لدى الغربيين

سادساً : نشأة علم الأسلوب .

علاقات الأسلوب :

أولاً - علاقة الأسلوب بالمبدع :

الاختيار والتوزيع .

ثانياً - علاقة الأسلوب بالمتلقي :

أ . الاستهلال

ب . الموقف

ثالثاً- علاقة الأسلوب بالنص .

رابعاً - علاقة الأسلوب بالمعنى .

أنماط الأسلوب .

الدلالة اللغوية للأسلوب عند العرب

الدلالة اللغوية للأسلوب عند العرب

لكـــلمة (أسلوب) في المعاجم العربية دلالات مادية ومعنوية ، فهي السطر من النخيل ، والطريق الممتد ، كما تطلق على الشموخ في الأنف والوجه والمذهب ، يقال : أنـــتم في أســـلوب ســـوء ، وتجمع على أساليب [1]، ولا تخفى العلاقة بين هذه الدلالات اللغويـــة، فالمعنى المجازي كالوجه والمذهب يسمى أسلوباً بطريق النقل الاستعاري ، من (الطـــريق الحسي) ، ويرى بعضهم أن أصل المعاني التي تتمحور حول مادة (سلب) هو (الأخـــذ) فـــيأخذ الفـــرد في القول ، ويذهب فيه مذاهب مختلفة ، بحسب قدرته على الاختـــيار الواعي ، فيتميز كلامه عن غيره لسلوكه مسلكاً متميزا عنهم [2]، ومن هنا تنبع الـــمفارقة بين الأساليب .

وتطلق كلمة (الأسلوب) ويراد منها استحساننا لطريقة المبدع في الكتابة وغيرها ، فتدل هنا على القيمة الإبداعية للنص الأدبي [3] .

ومـــن الدلالات اللغوية لهذه الكلمة ، "الفن ، يقال : أخذ في أساليب من القول أي أفـــانين منه "[4] ، وأضرب وأنواع ؛ ذلك لأن الأساليب تختلف باختلاف عوامل كثيرة ، كالموضوع أو الموقف .

وترتـــبط الدلالة اللغوية بالمفهوم الأدبي الذي يعني " نوع الكلام ، وجملة خواصه الفـــردية والتركيبـــية ، أو طـــريقة الكاتب في كتابتـــه ، وذلك حسب الباعث النفسي للمتكـــلم "[5] ، ويـــبدو واضـــحاً هنا شدة التصاق المفهوم اللغوي للأسلوب بالشخص وطريقـــته الفردية الخاصة ، فأسلوب "الباحث ، الكاتب ، العالم، طريقته في قول كذا ، وفعل كذا "[6] ، أي طريقته السلوكية والتعبيرية الخاصة به .

---

[1] / ينظر :جمال الدين محمد بن مكرم الإفريقي المصري ، (ابن منظور) ، لسان العرب ، دار المعارف ، القاهرة ، (د.ط) ، (د.ت) ، مـــادة سلب ، وينظر: الفيروز آبادي ، القاموس المحيط ، مؤسسة فن الطباعة ، القاهرة ، (د.ت) ، مادة سلب .

[2] / ينظر : محمد كريم الكواز ، الأسلوب في الإعجاز البلاغي للقرآن الكريم ، 36 .

[3] /ينظر :شكري عياد ، مدخل إلى علم الأسلوب ، 11 .

[4] / ابن منظور ، لسان العرب ، مادة سلب .

[5] /مجمع اللغة العربية ، المعجم الوسيط ، (د.م) ، (د.ت) ، ط 3 ، مادة سلب .

[6] /خلـــيل أحمـــد خليل ، معجم مفاهيم علم الاجتماع ، معهد الإنماء العربي ، (د.م) ، (د.ط) ، (د.ت) ،

وقد استمرت الدلالة اللغوية للأسلوب في الشيوع والتنوع ، ولكنها دائما تنحو منحى فردياً خاصاً ، فتارة نستعمل هذه الكلمة مطلقة من أي صفة، للدلالة على استحسان مطلق ، وتارة أخرى نستعملها مقيدة ، لإضافة صفة تضفي عليها انطباعاً ذوقياً، فهذا أسلوب رقيق أو سهل ، وهذا معقد أوركيك ، للدلالة على مستواه الفني ، أو خصائصه الفنية المميزة بحسب تقييمنا ، فلكل كاتب أسلوبه ، ولكل نص مميزاته .

ومن خلال هذه الدلالات اللغوية دخل مصطلح (الأسلوب) الدراسات الأدبية والنقدية والبلاغية ... وعدَّته المدارس الحديثة بأنه "طريقة دمج العطاء الفردي في عملية محسوسة تظهر في كل أشكال الممارسة "[1] ، وفي هذا التعريف تعميم ظاهر ، حيث يعتبر (العطاء الفردي) شكلًا لغوياً مسمى بالأسلوب ، سواء أكان هدفه توصيلياً أم جمالياً ، وقد عرَّفه (ار نست فيشر) بتعريف أكثر شمولاً فالأسلوب – لديه – " التعبير المنتظم في الفن لعصر ، ولمرحلة اجتماعية "[2] معينة، فهو أسلوب منهجي أو سلوكي تعاملي ، وهناك أسلوب مرحلي يطلق على مرحلة فنية معينة ، كالأسلوب الرومانسي أو الكلاسيكي ، وهناك أسلوب وظيفي يطلق على طرائق الأفراد الذين يعملون في حقل معين كالصحافة والإدارة وغيرهما ، أما الأسلوب الذي يعد المفهوم الأوحد في هذا البحث فهو الأسلوب الإبداعي "الإنتقائي "[3] ، الذي يدور حول عدة محاور لا غنى له عن أحدها : المبدع والمتلقي والنص أو السياق في عملية إيصالية تواصلية تبرز سمات شكلية معينة تشكل في مجملها (الأسلوب) .

---

[1] / جوزيف ميشال شريم ،دليل الدراسات الأسلوبية ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، (د.م) ، ط 2 ،1987 ف ، 36 .

[2] / أر نست فيشر ، ضرورة الفن ، ترجمة : ميشال سليمان ، دار الحقيقة ، بيروت ، (د.ط) ، (د.ت) ، 182 .

[3] / ينظر : مازن الوعر ، الاتجاهات اللسانية المعاصرة ودورها في الدراسات الأسلوبية ، عالم الفكر ، مج 22 ، ع3- 4 ، الكويت ، 1994ف ،141.

الأسلوب في الإصلاح من خلال البلاغة العربية

الأسلوب في الاصطلاح من خلال البلاغة العربية

تلتقي الأسلوبية بعلم البلاغة العربية من حيث طبيعتهما اللغوية ، فكلاهما " كلام عـــن كلام ، أي حديث اللغة عن نفسها "[1] ، وتعد (الأسلوبية) بلاغة حديثة بوصفها عـــلما للأداء التعبيري ، ومقوِّماً للأساليب المختلفة ، وقد أحسّ النقاد العرب المعاصرون بضـــرورة تطوير البلاغة العربية ، وقد عدّ أمين الخولي في (فن القول) وأحمد الشايب في كتابه (الأسلوب)[2] البلاغة درساً للأساليب ، بل جمعا بين علم الأسلوب والبلاغة ، فعلم المعـــاني يدخـــل في بحث الجملة ، والبيان وأغلب البديع يدخل في باب الصورة ، ويرى الشـــايب أنَّ البلاغة العربية في حاجة إلى وضع علمي جديد ، على الرغم من اعتمادهما المعـــايير الذوقية في التحليل [3]، ويرى تمام حسان أنَّ البلاغة العربية قد اقتربت من (علم الأســـلوب) وبخاصـــة المرحلة السكاكية ؛ إذ تشتركان في دراسة الأساليب ، ووصف الخصـــائص الجمالـــية في النصوص ، فعلم المعاني يعنى بدراسة أساليب الخبر والإنشاء ، ويدرس علم البيان أساليب التصوير التشبيهي والاستعاري ، ويهتم البديع بأساليب تحسين الصـــياغة المتعلقة بالجوانب الجمالية والإيقاعية ، وتقترب هذه الطرق الكلامية من خاصية الاختيار لدى المبدع ، بعد ضمان الصحة النحوية [4] .

ويـــرى صـــلاح فضـــل أنَّ البلاغة العربية تقترب من مفهوم الأسلوب من جهة اختصاصها " بمعرفة أحوال اللفظ العربي ، ووضوح دلالته على اعتبار أن الوضوح لا القوة هو القيمة المثلى "[5] ، على الرغم من أنه حدد فروقاً بينهما من حيث الخصوصية الفلسفية و المنطقـــية للـــبلاغة العربية ، وسياقها التاريخي الخاص ، بخلاف علم أسلوب اللغة الذي يصـــف الأنساق التعبيرية للغة ، ويرتبها على أسس لغوية حديثة تفرق بين النحو والدلالة

---

[1] /صلاح فضل ، علم الأسلوب ، 147 .

[2] / ينظر : يوسف نوفل ، نقاد النص الشعري ، الشركة المصرية العالمية للنشر ، لو نجمان ، القاهرة ، (د . ط) 1997 ، 49 وما بعدها .

[3] / يـــنظر : أحمـــد الشايب ، الأسلوب دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية ، مكتبة النهضة المصرية ، القاهـــرة ، ط8 ، 1411هـــ ، 1991 ف ، 37 وما بعدها ، وينظر كذلك : فن القول دراسة مقارنة تصيّر البلاغة فن القول ، القاهرة ، (د . ط) ، 1947ف .

[4] / ينظر : تمام حسان ، الأصول ، دراسة ابيستيمولوجية للفكر اللغوي عند العرب ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، (د . ط) ، 1988 ف ، 389 .

[5] / صلاح فضل ، علم الأسلوب ، 35 – 36 .

والأســـلوب ... كما أنَّ تلك الخصوصية المنطقية و الفلسفية أدت إلى فصل التعبير عن الـــزمن والبيئة ، وجعل اللغة كياناً ثابتاً ، قائماً بذاته ، وأخذت طابعاً تعليمياً يقوم على الأحكـــام التقييمية من حيث الصواب والخطأ ، معتمدة على قوانين النحو ، بحيث تعتبر العدول عن التراكيب الأصلية في بعض الصياغات من قبيل الخطأ البلاغي .

ويلـــتقي مصـــطلح (الموقف) في علم الأسلوب بمصطلح (مقتضى الحال) في الـــبلاغة العربية ، فكلاهما يفترض وجود طرق متعددة للتشكيل اللغوي المعبر عن المعنى ، ويختـــار المـــبدع إحداها لملاءمتها للموقف ،"مما يضاعف من إيجابيات النص ، وشمولية المعالجـــة البلاغية "[1] وقد اهتمت البلاغة العربية بالحالة العقلية للمخاطب لنشأتها في ظل ســـيادة المنطق على التفكير العلمي ، ولخدمة الخطابة أكثر من خدمة الأدب[2]، وخاصة – في المرحلة السكاكية – فالعلمان لا يتطابقان كلية ، كما أنَّ علم الأسلوب لا يعني نفي البلاغة لأنهما يتوحدان وظيفياً ، فكلاهما بحث جمالي " في طرائق التعبير اللغوي سواء على مستوى المفرد ، أو مستوى التركيب الذي قد يتكون من جملة أو أكثر "[3] ، كما أنَّ علم الأســـلوب عند الغربيين قد مرّبتطورات هائلة ونقد متواصل بداية من الأسلوب البلاغي لدى اليونان إلى مفهوم المدرسة الرومانسية ، ثم بروز الاتجاه التاريخي في اللسانيات ، وبعد ذلـــك نقلـــت لسانيات دي سوسير الدراسات الأسلوبية من المعيار إلى الإبداع ، وهذا يذكرنا بما وصلت إليه البلاغة العربية من تمسك بالقواعد المعيارية لسببين :

أولاً :عـــدم اهـــتمامها بالـــتجارب الأدبية الحياتية ، التي تعد مصدر انبثاق التعبير الأدبي المتجدد شكلاً ومضموناً .

ثانياً : تطويع الظاهرة الأدبية لقوالب معيارية أعِدَّت مسبقاً ، لكي تتيح أداء أفضل الكلام، ويصاغ بموجبها التعبير الأدبي[4] .

---

[1] / سعد أبو الرضا ، في البنية والدلالـــة "رؤية لنظام العلاقات في البلاغة العربية "، منشأة المعارف ، الإسكندرية ، (د . ط) ، (د . ت) ، 25 .

[2] / ينظر : شكري عياد ، مدخل إلى علم الأسلوب ، 37 وما بعدها .

[3] / لطفي عبد البديع ، التركيب اللغوي للأدب ، بحث في فلسفة اللغة والإستطيقا ، الشركة المصرية العالمية للنشر ، لو نجمان ، القاهرة ، (د . ط) ،1997 ف ، 92 .

[4] / يـــنظـــر : عـــبد الحمـــيد زراقط ، البلاغة العربية في أساس نشأتـــها نظرية في الكشف والإيصال ، الفكر العربـــي ، ع 46 ، معهد الإنماء العربي ، بيروت ، لبنان ،1987ف ، 222.

الدلالة الاصطلاحية للأسلوب عند نقاد القرن الرابع الهجري :

أولا : اللغة والكلام
ثانياً : الأسلوب والنَّظم القرآني
ثالثاً : الأسلوب والضَّم
رابعاً : الأسلوب والنَّظم الشعري

أولاً : اللغة والكلام :-

تأسس المنهج العلمي في تراثنا النقدي على أصول ثابتة ، نابعة من ثبات اللغة نفسها ، فالتعابير اللغوية المعتد بها ترجع إلى (عصور الاحتجاج) حيث اللسان العربي لم تفسده اللكنة الأعجمية ، وانبثقت من هذه العصور مفردات المعاجم ، وقيس الخطأ والصواب في قوانين النحو المعيارية على ضوء مطابقة الكلام للعرف المتفق عليه ، ومن هنا ارتبط الأدب باللغة ، وأثَّرت هذه الاتجاهات اللغوية في الدرس النقدي ، فعصور الاحتجاج في اللغة هي نفسها في الأدب ، وقد برز على المستوى النقدي ما يعرف (بعمود الشعر) و (النظم) ، كما جُعلت البلاغة نشاطاً لغوياً قبل كل شئ ، فالحديث عن الأدب يقتضي الحديث عن اللغة ولكي نحلل نصاً أدبياً ، يجب دراسة علاقاته اللغوية ، أي أسلوبه .

إنَّ مفهوماً ، كالفصاحة ـ مثلاً ـ يقتضي في بعض جوانبه موافقة الكلام للقواعد النحوية "[1] فيما يرى ابن جني [2] ، مثل : زيد أخوك ، وقام محمد ، مما يسميه النحويين جملاً ، ولكي يكون الكلام فصيحاً مؤدياً دلالته يجب أن يوافق القواعد النحوية ، أي التراكيب الصحيحة لعناصره ، فهو يتألف من كلٍّ " لفظٍ استقلَّ بنفسه ، وجنيتَ منه ثمرةَ معناه "[3] ، أي من الدال والمدلول معا ، ووظيفتهما الإفادة أو إفهام الدلالة وتوصيلها وتتجلى هذه الوظيفة من خلال (جمل) غير نهائية ، متغايرة التركيب ، فللكلام تجليات فردية تتجسد من خلالها الظاهرة اللغوية ، وهو يتفق مع رؤية دي سوسير في أنَّ الكلام تحقق عيني مادي لنسق اللغة ، وقد زاد عليه ابن جني بالتأسيس لمصطلح آخر هو (القول) الذي يشير به إلى الناحية الصوتية الصرفة ، أي إلى الرموز المجردة المنطوق بها ، والتي قد

---

[1] / ابن جني ، الخصائص ، تحقيق : محمد النجار ، (د.م) ، (د.ط) ، (د.ت) ، 1 / 17 وما بعدها .

[2] / هو أبو الفتح عثمان بن جني الموصلي المعتزلي ، لغوي وأديب ، ولد بالموصل سنة 322هـ ، تبحر في علوم العربية وأثبت مقدرة عظيمة في التحليل والاستقصاء واستنباط المبادئ والأصول من الجزئيات في علم اللغة مع بلاغة العبارة ، وحسن تصريف الكلام ، توفي ببغداد سنة 392 هـ ، من كتبه : الخصائص و سر صناعة الإعراب و المحتسب في شواذ القراءات . ينظر : خير الدين الزركلي ، الإعلام قاموس تراجم أشهر الرجال والنساء من العرب والمستعربين والمستشرقين ، ط 3 ، (د . ت) ، 4 / 364 .

[3] / ابن جني ، الخصائص ، 1 / 17.

تحمل دلالاتها المرادة منها ، وقد تكون مجرد أصوات غير دالة ، بخلاف الكلام الذي يحمل قيمـــته الدلالية الناتجة عن تفاعل علاقات التركيب المعجمية والنحوية ، فالقول هو " كل لفـــظ مذل به اللسان ، تاماً كان أو ناقصاً فالتام هو المفيد أعني الجملة ... والناقص ما كـــان بضـــدِّ ذلك نحو : زيد ، ومحمد ، وإنْ "[1]، وقد يتسع في المفيد منه ، فيطلق على الكلام النفسي من الاعتقادات والآراء ، أي ينفي عنها الصفة الصوتية .

ويشترك القول والكلام في البعد السمعي ، لا البصري ،فقد بيّن القاضي الجرجاني [2] في وســـاطته آلـــية الكلام ، وأكّد الخاصية الإيقاعية فيه ، بقوله : " وإنما الكلامُ أصواتٌ محلُّهـــا من الأسماعِ محلُّ النواظرِ من الأبصارِ "[3] ، ويتفق الجرجاني في ذلك مع اللغويين في تركيزهم على الجوانب الصوتية للغة ، والتي مصدرها جهاز النطق لدى الإنسان ، مقترباً بذلك من مفهوم اللغة ذات المستويين : الصوتي والدلالي ، فقد عرف ابن هشام اللفظ بأنه "الصـــوت المشتمل على بعض الحروف تحقيقاً أو تقديراً "[4]، فاجتماع الحروف ينبىء عن الدلالة ، وقد عبر ابن جني عن هذه الدلالة في تعريفه اللغة بأنها " أصواتٌ يعبرُ بها كلُّ قومٍ عـــن أغراضهم "[5] ، فهي نظام اتصال تعبيري ، يؤكد ابن جني طبيعته الصوتية المتتابعة في ســـياق أي لغـــة ، كما تعد رموزاً صوتية منطوقة ، تتجسد قيمتها في تحقيقها لفاعليتها التوصيلية الاجتماعية ، وهنا تتحدد لدى ابن جني عناصر التواصل اللغوي :

أصوات (سياق اجتماعي)

المرسل ـــ المستقبل .

---

[1] / ابن جني ، الخصائص ، 1 / 17 .

[2] / هـــو علي بن عبد العزيز بن الحسين الجرجاني ، الفقيه الشافعي ، قاضٍ وناقد ، وُلِد بجرجان ، من تصانيفه : الوساطة بين المتنبـــي وخصومه ، توفي بنيسابور سنة 392 هـــ ، ينظر : الزركلي ، الأعلام ، 4 / 300 ، وينظر كذلك : ابن خلكان ، وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان ، تحقيق : إحسان عباس ، مج 4 ، دار الثقافة ، بيروت ، (د . ت) ، 3 / 278 .

[3] / القاضـــي الجـــرجاني : الوســـاطة بين المتنبي وخصومه ، تحقيق : محمد أبو الفضل إبراهيم ، علي البجاوي ، منشورات المكتبة العصرية ، صيدا ـ بيروت ، (د . ت) ، ص 412 .

[4] /جمال الدين بن هشام الأنصاري المصري ، أوضح المسالك إلى ألفيـــة بن مالك ، تحقيق : هادي حسن حمودي ، دار الكتاب العربي ، ط4 ، 1999ف ، 1 / 20.

[5] / ابن جني ، الخصائص ، 1 / 33 .

فطـــرفا التواصـــل اللغوي : المرسل الذي يحقق فاعلية الإفهام من خلال الأصوات الدالة اجتماعياً ، ويوصلها إلى المستقبل الذي يعد الطرف الثاني في هذه العملية التواصلية ، وتبرز من خلاله فاعلية الخطاب التأثيرية .

حاول ابن جني إبراز جماليات العربية من خلال دراسته لدلالات الرموز اللغوية ، فـــنفى تعسفية العلاقة بين الدال والمدلول ، ويرى أنَّ أهداف المتكلم تتدخل هنا لتضيف مـــبدأ النظام والتعقيد على بعض أجزاء الرمز ، ويتضح دور العلاقات السببية بين الرموز الـــتي تعكـــس النشاط العقلي ، ويقول بهذه العلل من يحكم بديهة العقل ، ويترافع إلى الطبـــيعة والحـــس [1]، وهـــذه إشـــارة إلى الإمكانات والطاقات الإبداعية الذاتية للغة ، ولمستعمليها ، وتنفي عنها العفوية والتقريرية ، كما تضفي عليها أصولاً مجازية [2] .

ويعـــي ابـــن جني الفارق بين اللغة والكلام ، من خلال إرسائه لقانون العدول ، فالحقـــيقة " مـــا أُقِرَّ في الاستعمالِ على أصلِ وَضْعِهِ في اللغة "[3]، ويتمثل في أداء نمطي أو قاعدة نحوية نعدل عنها إلى صياغة فردية خاصة ، كأنْ نعدل من الحقيقة إلى المجاز ، وهو " مـــا كان بضد ذلك ، وإنما يقع المجاز ويُعدل إليه عن الحقيقة لمعانٍ ثلاثة وهي الاتساع والتوكيد والتشبيه "[4]، كما نعدل عنه لأغراض أخرى ، كطلب الخفة مثلاً ، عدولاً عن المســـتثقل[5] ، والعدول عن الأداء النمطي هو التعبير الطبيعي عن الأغراض النفسية الجمالية الإبلاغية [6]، وتظهر فيه آثار الفروق الفردية بين الأفراد .

---

[1] / ينظر : ابن جني ، الخصائص ، 1 / 53 .

[2] / ينظر : نفـــســـه ، 1 / 20 وما بعدهـــا .

[3] / نفـــســـه ، 2 / 442 .

[4] / نفـــســـه .

[5] / ينظر : ابن جنـــي ، الخصائص ، 1/ 54 .

[6] / ينظر : ســـمير أبو حمدان ، الإبلاغيـــة في البلاغـــة العربية ، منشورات عويدات الدولية ، بيروت ، باريس ، ط1 ، 1991 ف ، 8. وينظر كذلك : عصام كمال بسيوني ، الانفعالية والإبلاغيةفي البيان العربي ، دار الحداثة ، بـــيروت ، ط1 ، 1986 ف . والإبلاغية : مصطلح نقدي حديث ، يقف على الحدود المشتركة بين علم النفس وعلم اللغة ، وهي مجموعة من الشحن النفسية (الانفعالية والإبلاغية) المتوارية في نص أدبي والتي تتجسد في دلالاته اللفظية وأساليب معانيه المتنوعـــة.

وقد أطلق الباقلاني [1] على اللغة أصل الوضع من لسان العرب فميز في بحثه عن إعجـــاز القرآن بين المستوى اللغوي الأصل الذي " لا يتأتّى في من وجوه الفصاحة مايقع فيه التفاضل "[2] ، وما هو" من قبيل تصريف الكلام على وفق البلاغة والبراعة والفصاحة ، مما يكوِّن أقسام الكلام "[3]، وهو الذي يتنوع ويتفاوت باختلاف أساليب المبدعين ، فنجد فـــيه " التصـــرف في الاستعارات والإشارات ووجوه الاستعمالات البديعة "[4]، وتكمن مواضع التفاوت في الخصائص الأسلوبية الناتجة عن توزيع عناصر الأسلوب ونظمها على نحوٍ معين ، فتتفاوت من حيث " الوصل والوصل ، والعلوِّ والنـــزال ، والتقريب والتبعيد، وغير ذلك مما ينقسم إليه الخطاب عند النظم ، ويتصرَّف فيه القول عند الضمِّ والجمع "[5]، فاللغة هي الأصل (الثبات) والمعيار الذي يحدد للكلام عمله ونشاطه ، ولهذا فلا توصف بالـــبلاغة ، أمَّـــا الكلام فيعُد اللغة التي بداخل اللغة ، وميزته : التصرف والتنوع بحسب الأدوات البلاغـــية ، وبحسب الأغراض الفردية التي تنتج العديد من التراكيب ، التي هي مجـــال بحـــث الـــناقد ، حيـــث يعنى بأنواع الكلام مما يتفاضل فيه المتكلمون ، وذلك للإمكانيات التعبيرية والجمالية التي يملكها ، والتي تتجاوز الأغراض الحقيقية ، "وإذا أطلقنا على ما اهتم به الباقلاني كلاماً ، فإن ما لم يهتم به لأنه ليس مما يبين فيه التفاضل والتفاصح (هو اللغة) واللغة مما يشترط أصلاً في الأدب ، فهي من تحصيل الحاصل فلا تعرض المزية فيها "[6] ، فيتجاوز الكلام الأدبي المعيارية ، لكي يجسد حرية الفرد التي تعترف بقيمته فهو دون غيره و " الذي ينسب إلى قائله ، ويعبر عن فاعليته العقلية "[7] .

---

[1] / هو القاضي مـــحمد بن الطيِّب بن الباقلاني البصري ، متكلم بل أعرف الناس بعلم الكلام ، يعدّ على مذهب أبي الحسن الأشعري ويلقب بسيف السنة ، ولد في البصرة ، وسكن في بغداد وتوفـــي فيها سنة 403 هـــ ، من تصانيفه : إعجاز القرآن ، والإنصاف ، وغيرهما ، ينظر : ابن خلكان ، وفيات الأعيان ، 4 / 269 .

[2] / أبو بكر محمد بن الطيب الباقلاني ، إعجاز القرآن ، تـــحقيق : عماد الدين حيدر ، مؤسسة الكتب الثقافية ، (د . م) ، ط1 ، 1991 ف ، 54 .

[3] / نفـــســـه .

[4] / نفـــســـه ، 55 .

[5] / نفـــســـه ، 62 .

[6] / محمد كريم الكوَّاز ، الأسلوب في الإعجاز البلاغي للقرآن الكريم ،121 .

[7] / نصر أبو زيد ، مفهوم النظم عند عبد القاهر الجرجاني : قراءة في ضوء الأسلوبية ، فصول ، مجلة النقد الأدبي ، مج 5 ، ع1 ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، 1984ف ،41 .

إنَّ فاعلـــية الكلام تتدرج من الأصوات المجردة المبهمة إلى وظيفة الإفهام ... إلى لغـــة مرمَّزة ومكثَّفة شديدة التضمين ، لغة ذات " وظيفة إنشائية "[1]، تهدف إلى اكتساب الكـــلام جمالـــية معينة ، أي أنها تتجاوز المألوف القاعدي إلىغير المألوف الذي يبتعد عن الـــتحديد ، والواقع ، والمحاكاة الحرفية ، أو قيمة (الصدق) ، وهذا لا يعني إلغاء مهمة التوصـــيل و الإفهـــام ، أو الفوضى والعبثية في التركيب ، بإلغاء الجانب النحوي ، وإنما تصـــبح الوظيفة الأساسية هي الوظيفة الجمالية "فلغة الشعر لا تهدف إلى التوصيل ، لأنها معنية أساساً بإبراز العناصر الجمالية بحيث يتوارى المضمون "[2] ، وتبرز الخصائص الشعرية مـــن خـــلال الشكل الأسلوبي ، أمَّا المضمون وما يتصل به من دلالات نفسية فلايتوارى نهائـــياً ، ولكن تتجلَّى مظاهره من خلال الفاعلية الجمالية للعناصر اللغوية ، التي تنطق به بشكل غير مباشر .

وللـــرماني [3] تصورات تتجاوز التفريق بين اللغة و الكلام إلى الحديث عن مستويي الكلام ، أولهما : الكلام" المخلَّط والمحال الذي لا يفهم به معنى "[4] ، فلا يتجاوز المستوى الصـــوتي المبهم ، أمَّا المستوى الثاني فهو الكلام المفهِم الدال على معنى ، والذي يظهر به تمييز الشيء عن غيره "[5] ، فالكلام ــ لدى الرماني ــ أداة تواصل نفعية ، لإيصال دلالة ما مـــن خـــلال معجم يشترك فيه المرسل والملتقي ، ويتم استقبال الرسالة من خلاله ، وقد اصـــطلح الـــرماني علىتســـمية المستوى الثاني (بالبيان) ويرى أحد النقاد أنَّ استعمال

---

[1] / الـــولي محمـــد ، الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي ، الـــمركز الثقافي العربي ، (د.م) ، ط 1 ، 1990ف ، 45 .

[2] / بان موكاروفسكي ، اللغة المعيارية واللغة الشعرية ، ترجمة : ألفت كمال الزوبي ، فصول ، مجلة النقد الأدبي ، مج5 ، ع1 ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، 1984ف ، 41 .

[3] / هـــو أبو الحسن علي بن عيسى الرماني ، معتزلي ومفسر من كبار النحاة ، جمع من علم الكلام والعربية ، وله تفسير للقرآن الكريم ، له نحو مائة مصنف ، فُقِدَ أغلبها ، منها : رسالة النكت في إعجاز القرآن ، ولد سنة 296 هـــ ، وتوفي ببغداد سنة 324 هـــ ، ينظر : الزركلي ، الأعلام ، 5 / 134 ، وينظر كذلك : ابن خلكان ، وفيات الأعيان ، 3 / 299 .

[4] / الرماني ، النكت في إعجاز القرآن ، ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن ، تـــحقيق : محمد خلف الله ومحمد زغلول سلام ، دار المعارف ، مصر ، ط 2 ، 1968ف ، 106 .

[5] / الـــرماني ، النكت في إعجاز القرآن ، 106 ، وينظر حديث أبي عثمان عمرو بن بحر الجاحظ عن البيان في كتابه البيان والتبيين ، تحقيق : عبد السلام هارون ، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر ، القاهرة ، 1948 ف ، 1/ 57 ــ 86 .

التراثيين لكلمة البيان يرادف (الإشارة) أو الرمز في التعبير اللغوي المعاصر ، أو هو " كل مـــا يوصلنا أو يوصل غيرنا لإفهام شيء أو تفهمه ، كالرموز وعلامات الدخان ، وقرع الطبول ، وما أشبهه ، إضافة إلى الإيصال اللغوي بالألفاظ والتراكيب ، والنبر على المقاطع ممـــا يســـمى بالدلالة الصرفية / الصوتية ، والسياق ، وأنماط الجمل ، واختلافاتها الدلالية الدقيقة ، ونحو هذه الأمور التي لها علاقة بالاستخدام اللغوي "[1]، وقد تجاوز الرماني دلالة لفظـــة (البيان) بمعنى الوضوح والإظهار ، والقدرة عن الإعراب عمَّا في النفس والضمير مـــن الأغراض والمقاصد ، أي مجرد إيصال المعاني ، إلى غاية أبعد من ذلك بكثير ؛ فليس " كلُّ بيان يفهم به المراد فهو حسن "[2] لأن الله مدح البيان واعتد به ، فقال :﴿ **الرَّحْمَن عَلَّـــمَ القُـــرْآنَ . خَلَقَ الإِنْسَانَ عَلَّمَهُ البَيَانَ** ﴾[3]، فقد خلقَ الله فيه الاستعداد للتعبير ، ويشـــمل البيان التعبيربااللغة وبالإيماء وغير ذلك ، ولكن مجيئه في سياق المدح يجعله صفة للدرجـــات البلاغـــية العليا من التعبير، فالبيان " كلام يظهر به تميُّز الشيء من غيره "[4] ؛ ولهذا صنف الرماني مراتب البيان ، وجعل " أعلاها مرتبةً ما جمع أسباب الحسن في العبارة من تعديل النظم حتى يحسن في السمع ، ويسهل على اللسان ، وتتقبله النفس "[5] .

إنَّ فائدة الكلام – لدى الرماني – لا تتحقق إلا بعد تعديل نظمه من حيث فاعليته الانطباعـــية المتمـــثلة في سهولة الكلام وسلاسته ، ومعيارها ذوقي ، وفاعليته الصوتية أو الإيقاعية التي تكمن في بعدها عن الثقل أو التنافر والغرابة ، حتى تثير الارتياح والرضا في نفس المتلقي ، وتتجسد هذه الأوصاف في المستوى الفني الرفيع الذي نعمد فيه إلى توظيف المفـــردات والتراكيب ، من أجل معطىً جمالي يحدث اللذة (والارتياح) في النفس ، أمَّا تفصيل الخصائص الأسلوبية فلم يحددها في هذا السياق ، وقد اتسمت كلمات الخطابي في هذا المقام بالانطباعية كالعذوبة والسلاسة والرونق والبهجة [6] .

---

[1] / عـــلي زويـــن ، منهج البحث اللغوي بين التراث وعلم اللغة الحديث ، دار الشئون الثقافية ، بغداد ، ط1 ، 1986 ف ، 140 .

[2] / الرماني ، النكت في إعجاز القرآن ، 106 .

[3] / نفسه ، والآية من سورة الرحمن ، 1- 2 .

[4] / نفـــســـه .

[5] / نفـــســـه ، 107 .

[6] / ينظر : الخطابي ، بيان إعجاز القرآن ، 25 .

ويبدو أنَّ الحاسة الجمالية للنقاد ، وذوقهم الشعري المرهف ، هما المقياس الغالب في نقـــد النصـــوص ، فيرون أنَّ أسلوب أحدهم فصيح ، سبط الكلام [1] ، وأسلوب رجل آخـــر "حســـن الديـــباجة، رقـــيق حواشـــي اللفـــظ "[2]، عـــلي حـــدِّ تعبير أبي حيان التوحيدي [3] ، فالناحية الجمالية تعتمد – إلى حد كبير- على الإضافات التزيينية .

يقـــع الاختـــيار – من قبل المبدع – على عدة بدائل إفرادية أو تركيبية متطابقة وظيفـــياً ، وتتوالى في زمن التكلُّم ، فيختار أدواته " التعبيرية من الرصيد المعجمي للغة ثم تركيـــبه لها تركيباً تقتضي بعضه قوانين النحو ، وتسمح ببعضه الآخر ، سبل التصرف في الاستعمال ، فإذا بالأسلوب يتحدد بأنه توافق بين العمليتين "[4]، وذلك يحقق انسجاماً في أجزاء النص ، ويوجد أقصى فعالية في التوصيل الجمالي ، والتكثيف الدلالي ، والبعد عن المباشـــرة والسطحية ، وقد حرص النقاد على ربط الأسلوب بالتجوز والتوسع والإيحاء ، ويأتي هذا المستوى بعد لغة التخاطب العادية ، بمعنى أنه المستوى الأكثر نضجاً وتعقيداً .

كانـــت (العلامة) في البدء ببعديها : البعد المادي (الموجود الخارجي) أو اللفظ المـــنطوق بها ، والبعد الذهني ، أي الصورة الذهنية لهذا الموجود ، والصورة السمعية للفظ نفســـه ، وبهما تتألف المعاني التي هي العلاقة الوثيقة بين الدال والمدلول ، وقد جعل قدامة بن جعفر [5]، من ميزات الأسلوب الشعري الائتلاف بين الألفاظ و المعاني ، بعد أن يجعل المرء المعاني مقابلة للغرض المقصود غير عادل عن الأمر المطلوب [6]، أي أنْ تؤدي وظيفتها الدلالية ، وتوصل المعنى بدون نقصان ولا زيادة .

---

[1] / ينظـــر : أبو حيان التوحيدي ، الإمتاع والمؤانسة ، صححه وضبطه وشرح غريبه : أحمد أمين ، أحمد الزين ، المكتبة العصرية ، بيروت ، (د.ت) ، 1 / 33 .

[2] / أبو حيان التوحيدي ، الإمتاع والمؤانسة ، 1 / 68 .

[3] هـــو علي بن مـــحمد بن العباس التوحيدي ، فيلسوف متصوف و معتزلي ، يلقب بشيخ الصوفية و فيلسوف الأدبـــاء ، من بغداد ، توفي سنة 400 هـــ ، من تصانيفه : الإمتاع و المؤانسة ، البصائر و الذخائر ، المقابسات ، الصداقة و الصديق ، ينظر : الزركلي ، الأعلام ، 5 / 144 .

[4] / مصطفى السعدني ، العدول أسلوب تراثي في نقد الشعر ، دار المعارف ، الإسكندرية ، (د.ت) ، 76 .

[5] هـــو: قدامـــة بـــن جعفر بن قدامة بن زياد البغدادي ، أبو الفرج ، كاتب من البلغاء المتقدمين في علم المنطق والفلسفة ونقد الشعر ، يضرب به المثل في البلاغة ، من مؤلفاته : الخراج ، ونقد الشعر ، وجواهر الألفاظ ، توفي في بغداد سنة 337 هـــ ، ينظر : الزركلي ، الأعلام ، 5 / 191 .

[6] / ينظر: قدامة بن جعفر ، نقد الشعر ، تـــحقيق : كمال مصطفى ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، ط ، (د.ت) ، ط 3 ، 58 .

وتـــأتي اللغة المجازية القائمة على التخيل – في الترتيب – بعد اللغة المباشرة ، فإذا اســـتقرت دلالـــة الألفـــاظ على المعاني التي جعلت علامات لها ، فإنَّ اللغة – حينئذ – تســـتخدم استخداماً حقيقياً حيث يقال اللفظ ليشير إلى الدلالة التي تواضع عليها الناس ، أمَّـــا " أنْ يُستعمَل اللفظ في غير ما وضع له في الأصل "[1] فدلك الأداء المجازي كما يرى القاضي عبد الجبار [2] .

ويذهب الشريف المر تضى [3] إلى أبعد من ذلك ، حيث يرجع جماليات الكلام إلى عنصرين اثنين :

العنصر الأول : الإيحاء والتكثيف ، وذلك أنَّ الوضوح والمباشرة والأحادية الدلالية الثابتة تقلل من درجة الشعرية في الأسلوب .

العنصـــر الثاني : التصوير الشعري ، فقد كان كلام العرب في المرتبة العليا من الفصاحة والـــبلاغة ؛ لأنه " وحي وإشارات واستعارات ومجازات ، ولهذا الحال كان كلامهم في المرتـــبة العليا من الفصاحة ، فإن الكلام متى خلا من الاستعارة وجرى كله على الحقيقة كان بعيداً من الفصاحة برياً من البلاغة "[4] ، فهو ينفي أن تكون طبيعته التدقيق والتحديد أو أن يلقيه المتكلم لغرض الإفهام فقط ، وإن كان لا يلغيه البتة ، وإنـــَّما يهدف المبدع إلى الكيفـــية المناســـبة للتشـــكيل اللغوي ، ولهذا يكمن الأسلوب في طرق ووسائل هذا (الكـــيف) ففيه تتجسد (الأدبية) ، وكأنه يشير إلى مفارقة اللغة الشعرية وعدولها عن اللغة المعيارية ، التي تتجاوز دلالة الحقائق في ذاتها إلى إيجاد ظلال فنية وجمالية ، مبتعدة عن لغة الحقيقة ، وهي لغة العلم والمنطق ، أو اللغة المباشرة كلغة الفلاسفة والمناطقة والعلماء ، فهم يستخدمون اللغة بوصفها أداةً لغوية تعتمد على الدقة العلمية والموضوعية ، وتميل إلى

---

[1] / القاضي عبد الجبار بن أحـــمد ، تنـــزيه القرآن عن المطاعن ، الشركـــة الشرقية للنشـــر والتوزيع ، بيروت ، (د . ط) ، (د . ت) ، 255 .

[2] / هو عبد الجبار بن أحمد بن عبد الجبار الهمذاني الأسد آبادي ، شيخ المعتزلة في زمنه ويلقب بقاضي القضاة ، ولي القضـــاة بالري ، ومات فيها سنة 415 هـــ ، من تصانيفه : (المغني في أبواب التوحيد والعدل) ، (تنـــزيه القرآن عن المطاعن) ، ينظر : الزركلي ، الأعلام ، 5 / 144 .

[3] / هـــو علي بن حسين بن موسى الشريف المرتضى ، عالم من المعتـــزلة ، وكاتب وشاعر وناقد من تصانيفه : (أمالي المرتضى) ، (الشهاب في الشيب والشباب) ، (طيف الخيال) ، توفي في بغداد سنة 436 هـــ ، ينظر : الزركلي ، الأعلام ، 5 / 191 .

[4] / الشـــريف المرتضـــى ، أمالي المرتضى ، تحقيق : محمد أبو الفضل ، دار الكتاب العربي ، (د . م) ، ط 2 ، 1967 ف ، 1/ 4 .

التحديد حيث تُضبَط دلالة المفردات فيها ضبطاً علمياً، وتبعد أي نوع من تعددية المعاني أو إبهامها ، أو طرق التزيين والـــخيال .

وفي موضع آخر يقول المرتضى في بيانه لعذر البحتري الذي لم يفطن إليه الآمدي في تخطئـــته هـــذا الشاعر ، يقول : " إن الشاعر لا يجب أن يُؤخذ عليه في كلامه التحقيق والـــتحديد ، فـــإن ذلك متى اعتبر في الشعر بطل جميعه ، وكلام القوم مبني على التجوز والتوسع والإشارات الخفية والإيماء علي المعاني تارة من بعد ، وأخرى من قرب ؛ لأنهم لم يخاطـــبوا بشعرهم الفلاسفة وأصحاب المنطق ؛ وإنما خاطبوا من يعرف أوضاعهم ويفهم أغراضـــهم "[1]؛ وذلك لأنَّ التشكيل اللغوي للشعر ينطبق من مقومات ذاتية وشعورية ، ويعـــتمد عـــلى ، وتقتضـــي هـــذه المقومات التكثيف واللا مباشرة ، كما تتسم لديه بالخصوصية بخلاف اللغة العلمية التي تتصف بالعموم والاشتراك ، فليس من أهداف اللغة الشعرية تحقيق هدف نفعي خارجي .

إنَّ الشعر يؤدي الدلالة الانفعالية الشعورية ، بخلاف اللغة العلمية أو الخطابة التي تعـــتمد الحجة والبرهان ، فالتقابل بينهما هو تقابل بين الموضوعي والذاتي ، بين الوضوح والغموض ، والإخبار بالحقيقة والتعبير عن الشعور الذاتي ، وكل ما يقصد به إيضاح مدى الدقة والصرامة في لغة العلم ، وتوضيح الخصوصية والفردية في الكلام الشعري ؛ فالبرهان " يســـتخدم اللغة استخداماً حقيقياً يهدف الإفهام والتوصيل ، في حين لا يستخدم الشعر الألفاظ لتدل على معانيها الحقيقية أو المشهورة ، وإنما لتدلَّ على معانٍ أخرى تشبهها أو تخالفها "[2] .

---

[1] / نفســـه ، 2 / 95 .

[2] / ألفت كمال الروبي ، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي حتى ابن رشد ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، (د.ط) ، 1984 ف ، 169 .

ثانياً : الأسلوب والنظم القرآني :-

إنَّ تواتر المصطلحات في الكتابات النقدية لدى نقادنا القدامى ، يدل على وعي نقدي بالمفاهيم ، فهم يؤسسون لها باصطلاحات خاصة ، بغض النظر عن درجتها تحديداً ووضـــوحاً، ويصنعون لها الأطر المعرفية الدقيقة فقد وردت مصطلحات تختلف في الكثرة والقلـــة كالنظم ، أو النظام ، أو النظوم ، و الضم ، وعلى الرغم من الخصوصية التاريخية لمصـــطلح (النظم) فإن النقاد المعاصرين يرون اقترابه من المصطلح الحداثي (الأسلوب) ولكن هذا لايعني- بالضرورة – المطابقة الحرفية ، كما أنَّ عدم ورود المسميات المعاصرة بحرفيـــتها لايعـــني عـــدم معرفتها أو الوعي بها ، بل ربما أوحوا بمضمونها ، وتعمقوا فيها باصطلاحاتهم الخاصة .

لقد ارتبط (النظم) في التراث النقدي بالمستويات الرفيعة بلاغياً ، فهو (الأسلوب) الأرقـــى في الصـــياغة اللغوية ، التي تعد محور المزية في النصوص حيث يكمن الأسلوب لا اللغـــة [1] .

وقد أُتيح لهذا المصطلح النمو والتطور حتى استقر ببعده البلاغي لدى عبد القاهر الجـــرجاني في نظريته المعروفة ، فالنظم لديه : توخي معاني الإعراب بحيث يتريب الكلم وينتظم بسبب ترتب المعاني ، ولو خلت من هذه المعاني لتجردت أصواتاً وأصداء حروف، ويقصد بالمعنى المعنى النظمي أي مايستوجبه السياق لا المعنى المعجمي[2] .

أمَّا مصطلح (الأسلوب) بحرفيته هذه فقد ورد بقلة ، مبهم الدلالة مما يدل على عـــدم نضـــجه الفني لديهم ، وقد زاوج بينهما الباقلاني جاعلاً من الأسلوب طريقة غير اعتـــيادية مـــن طـــرق التشكيل اللغوي ، "وذلك أن نظم القرآن على تصرف وجوهه ، واختلاف مذاهبه خارج عن المعهود من نظم جميع كلامهم ، ومباين للمألوف من ترتيب خطـــابهم ، وله أسلوب يختص به ، ويتميز في تصرفه عن أساليب الكلام المعتاد "[3] ، وقد ربطه من جهة أخرى بالصياغة الشكلية أو النسق اللغوي ، والمعنى العقلي كالحكمة ، فهو يرى مباينة أسلوب نظم القرآن جميع الأساليب ومزيته عليها في النظم والترتيب ، وتقدمه

---

[1] / ينظر : محمد غنيمي هلال ، النقد الأدبي الحديث ، نـــهضة مصر ، (د.ط) ، (د.ت) ، 113 .

[2] / يـــنظر : دلائـــل الإعجاز ، عبد القاهر الجرجاني ، تحقيق : محمود محمد شاكر ، دار المدني ، جدة ، ط3 ، 1992 ف ، 23 وما بعدها .

[3] / الباقلاني ، إعجاز القرآن ، 59 .

عليها في كل حكمة وبراعة [1]، ويقول في موضع آخر : "ليس الإعجاز في نفس الحروف، وإنمـــا هـــو في نظمها وإحكام رصفها وكونها على وزن ما أتى به النبي-صلى الله عليه وسلم- وليس نظمها أكثر من وجودها متقدمة ومتأخرة ، ومترتبة في الوجود ، وليس لها نظـــم ســـواها "[2] ، فالنظم لدى الباقلاني أعم من الأسلوب ، " وكأنَّ النظم يعني جودة التألـــيف عموماً ، والأسلوب هو نوع من أنواع التأليف ، والطريقة والمذهب هو المنحى الذي ينتحيه الشاعر في موضوعاته ، أو طريقة تناوله لهذه الموضوعات "[3] .

وقـــد تعددت الآراء حول تعليل ظاهرة الإعجاز القرآني وتفسيرها تفسيراً صائباً ، فقـــال بعضهم بالصِّرْفة التي تعني صرف الهمم عن معارضة الأسلوب القرآني ، مع وجود القدرة ونفي العجز عنها ، ليتمثل الإعجاز في إبطال هذه القدرة بعائق خرج عن العادات المألوفـــة [4]، ولم يكن من الممكن قبول هذه الفكرة ؛ التي تتضمن القول بالقدرة البشرية عـــلى الإتـــيان بنظير للقرآن الكريم – تعالى الله عن ذلك – ، هذا فضلاً عن أنها تسلب الأسلوب القرآني خصوصيته ، وتجعله نداً للأساليب البشرية ، ولهذا استمر البحث عن سر الإعجـــاز الذي يتناسب وعقيدة التنـــزيه ، ويحفظ للقرآن سموه عن لغة البشر ، بوصفه كـــلام الله عز وجل ، فقد عرض الخطابي [5] آراء القائلين بالصرفة ، وبالوجوه الأخرى ، وحرص على تفنيدها ، وهذا يدل على وعيهم بخصوصية الأساليب بوجه عام ، أو- بتعبير آخـــر – يؤمـــنون بوجود صفة إعجازية تعطي القرآن الكريم تفرده وتفوقه ، فضلاً عما يحملـــه هذا البحث من تفكير علمي ، يفتش عن علة الظاهرة وخصائصها النوعية ، فقد أسس الخطابي خطابه على أسس علمية ، ووجد أنَّ القائلين ببلاغة القرآن الكريم بوصفها علة للإعجاز ، لم يعرضوا للكيفية [6]، وإنما أحالوها للفطرة والذوق ، أي إلى ذلك الشعور المكتسب من الذائقة العربية السليمة " وقد يخفى سببه عند البحث ، ويظهر أثره في النفس

---

[1] / ينظر : نفـــســـه ، 60 ومابعدها .

[2] / الباقلاني ، التمهيد في الرد على الملحدة والمعطّلة والرافضة والخوارج والمعتزلة ، تحقيق : محمود محمد الحضيري ، ومحمد عبد الهادي أبو ريدة ، دار الفكر العربي ، القاهرة ، 1947 ف ، 125 - 126 .

[3] / شكري عياد ، اللغة والإبداع ، 18 .

[4] / ينظر : الخطابي ، بيان إعجاز القرآن ، 22 وما بعدها .

[5] / هـــو حمد بن محمد بن إبراهيم بن الخطاب البستي ، أبو سليمان ، فقيه محدث ، من تصانيفـــه : بيان إعجاز القرآن، وله مجلدان في شرح سنن أبي داود ،وشرح البخاري ، وغريب الحديث ، توفي سنة 388 هـــ .

[6] / الخطابي ، بيان إعجاز القرآن ، 24 .

حتى لا يلتبس على ذوي العلم والمعرفة به ... ثم لا يوقف لشيء من ذلك على علة "[1] ، فحين يبحث الخطابي " عن تحديد هذه البلاغة التي اختص بها القرآن ، وعن المعنى الذي يتميز به سائر أنواع الكلام الموصوف بالبلاغة "[2] ، إنما هو ما يعبر عنه اليوم بالخصائص الأسلوبية للنص المفارِقة لنمطية البناء اللغوي التقليدي ، أي البحث عن المعايير الخاصة بالإعجاز القرآني ، فالعلة هي القيمة التي تميز الأسلوب وتحدد ملامحه ، وقد افترض أنَّ أحدَ المعايير التي تحدد القيمة هو المعيار النفسي لدى المتلقي ، أي ما يثيره من العذوبة في حس السامع ، والهشاشة في نفسه، وما يتحلى به من الرونق والبهجة التي يباين بها سائر الكلام [3]، وهذا يعني أنَّ للأثر الذي يحدثه الأسلوب في المتلقي أهمية كبيرة في تحديد هذه الظاهرة ، ومن هنا انبثقت لديه فكرة مستويات الكلام التي توصل من خلالها إلى العلة ، وهي التفاوت في أجناس الكلام ، فمنه (الفاضل المحمود) ومنه (الهجين المذموم)[4]، وتختلف درجات الجنس الأول في البلاغة إلى ثلاث طبقات :

- بليغ رصين جزل، وهو أعلى طبقة ...
- فصيح قريب سهل ، وهو الأوسط ...
- وجائز طلق رسل ، وهو أدناه وأقربه[5] .

ويكمن الإعجاز في الجمع بين هاته الطبقات كلها، فكأنه جمع بين المتباعدات في القيمة ، وهو " نمط من الكلام يجمع صفتي الفخامة والعذوبة ... فكان اجتماع الأمرين في نظمه مع نبوِّ كل واحد منهما على الآخر فضيلة خص بها القرآن "[6] ، بالإضافة إلى اتصافه بالانسجام والاتساق العضوي بين جزئياته ، مضمناً المعاني العقلية الصحيحة ، كالتوحيد والتنزيه والتحليل والتحريم والإباحة والوعظ والزجر... فقد جاء " بأفصح الألفاظ في أحسن نظوم التأليف مضمناً أصحَّ المعاني "[7]، ويبدو أنَّ دلالة الجمعية في النظوم

---

[1] / نفسه .

[2] / نفسه .

[3] / ينظر : نفسه ، 25 .

[4] / الخطابي ، بيان إعجاز القرآن ، 26 .

[5] / ينظر : نفسه .

[6] / نفسه .

[7] / نفسه ، 27 .

تمد التأليف بدلالة الانتظام أو النظام[1]، الذي يكون عليه التأليف من حيث إ رادة المتكلم ، وتخيره في وضع العناصر الكلامية في أماكنها المناسبة "واضعاً كل شيء منها موضعه الذي لايـــرى شـــيء أولى منه "[2]... ويرى الخطابي أنَّ المقدرة الإلهية الخارقة هي التي جمعت شـــتات هذه المعاني ، فانتظمت واتسعت على نحو تعجز عنه قوى البشر [3]، وهذا يعني أنَّ المعـــاني تنتظم على نحو ما ، ويقصد بانتظامها تفاعلها نحوياً مع دلالات الألفاظ الإفرادية لتنـــتج المعنى البلاغي ، فهناك معان إفرادية " تحملها الألفاظ فالأمر في معاناها أشد لأنها نتائج العقول وولائد الأفهام وبنات الأفكار "[4] .

ويشـــير التعويل على المعنى إلى الوظيفة النفعية للأسلوب بشكل عام ، وتتوخى هـــذه الوظـــيفة تضمين الأسلوب القيمة الدلالية التي لولاها لكان تشكيلاً تزيينياً لاطائل يـــرجى مـــن ورائه ، بالإضافة إلى المؤشر الذي يحدد اختيار العناصر الكلامية ، واختيار مواقعها المناسبة ، فسوء اختيار الألفاظ يترتب عليه فساد الأسلوب ، أو ذهاب الرونق ، فـــالمعنى يرادف الوظيفة التعبيرية ، أمَّا الرونق فيقابل الوظيفة الجمالية للأسلوب ، فيجب " وضـــع كل نوع من الألفاظ التي تشتمل عليها فصول الكلام موضعه الأخص الأشكل به"[5] ، والإفهام والقيمة الجمالية هما مقياس تحقيق الأسلوب لوظائفه ، فإذا وُضِعَ اللفظ في موقع ليس له ، أو " إذا أبدل مكانه غيره ،جاءَ منه إمَّا تبدل المعنى الذي يكون منه فساد الكلام ، وإما ذهاب الرونق الذي يكون معه سقوط البلاغة "[6] .

ويشـــترِط الخطـــابي في رسوم النظم وفهمه (الثقافة) حيث لا تكفي البديهة ، وطلاقة اللسان " فالحاجة إلى الثقافة والحذق فيها أكثر لأنها لجام الألفاظ ، وزمام المعاني ،

---

[1] / عبر الشريف الرضي في " تلخيص البيان في مجازات القرآن " بالنظام عند الحديث عن الاستعارة في قوله تعالى: ﴿ واحلل عقدة من لساني يفقهوا قولي ﴾ طه: 20 /26-27 ، حيث عبر عن مسألة إزالته بحل العقدة ملائمة بين النظام ومناسبة بين الكلام ، الشريف الرضي، تلخيص البيان في مجازات القرآن ، عالم الكتب ، مكتبة النـــهضة العربـــية ، بيروت ، ط1 ، 1986 ف ، 157 . وقد استخدم قدامة " النظوم " بالدلالة نفسها عند الحديث عن وجوه البلاغة التي منها "صحة التقسيم بإتقان النظوم "ينظر : جواهر الألفاظ ، القاهرة ، (د.ط) 1932 ف ، 35 .

[2] /الخطابي ، بيان إعجاز القرآن ، 27 .

[3] / ينظـــر : نفـــســـه ، 28 .

[4] / الخطابي ، بيان إعجاز القرآن ، 36 .

[5] / نفســـه ، 29 .

[6] / نفســـه .

وبـــه تنتظم أجزاء الكلام ، ويلتئم بعضه ببعض فتقوم له صورة في النفس يتشكل بـــها البيان "[1]، وتشير الدلالة اللغوية للفعل (ثَقِفَ) إلى تسوية الاعوجاج أي إلى (التهذيب) والفهم والمهارة والذكاء [2] ، والاحتفاء بثقافة المبدع وخبرته ، يدل على استبعاد الشفوية الشـــعرية الجاهلية وجمالياتها [3]، فهي تمده بالقدرة على استخدام المفردات وترتيبها بحسب أغراضـــه الخاصة ، كما ينظم معانيه بطريقة معينة ، متضمنة الإمكانات النحوية والجمالية التي تعد مصدر تميز الأساليب .

ويعي الخطابي أنَّ خاصيةَ الاختيارِ تقتضي الرجوعَ إلى اللغة بوصفها الأصل الذي يحـــتوي ممكنات عديدة ، وبدائل يعتقد بعضهم أنَّها تشترك وتتساوى في "إفادة بيان مراد الخطـــاب"[4]، ولكـــن يتميَّز بعضها ويتفرد بومضات تعبيرية وإيحائية ، وعادة ما يحددها الســـياق ويـــبرزها ، " كالعلم والمعرفة ، والحمد والشكر ، والبخل والشح... لأن لكل لفظـــة مـــنها خاصية تتميز بها عن صاحبتها في بعض معانيها ، وإن كانا قد يشتركان في بعضـــها "[5]؛ وهـــو يشير بذلك إلى أحد مستويات الاختيار وهو (الاختيار المعجمي)، فالأسلوب نتيجة من نتائج الاختيار الواعي لأحد الإمكانات اللغوية المناسبة لنفسية المبدع وأهدافـــه ، كالإمكانـــات التي يحتويها لفظ العلم دون المعرفة ... وهكذا ... ويتولد الاختـــيار الـــنحوي مـــن خلال التركيب ، وقد حاول الخطابي إيضاحها في مقارنته بين صـــورتين تركيبيتين ، فتشترك الجملتان معاً في أصل المعنى، وتفضل إحداهما الأخرى في الإيحـــاء والدلالات النفسية ، وبعبارة أخرى تحدد طريقة النف والتأليف بين الكلمات ، تـــؤدي إلى معاني إ ضافية ناتجة عن اختيار نحوى ، فيشير الخطابي إلى التأليف علىمستوى الجملـــة أي (التقديم والتأخير) فقد دل التركيب القرآني على معنى نفسي رائع في قوله تعالى : ﴿وَإِنَّهُ لِحُبِّ الْخَيْرِ لَشَدِيدٌ ﴾ [6] في تقديم الجار والمجرور ، وتأخير الخبر ، واقترانه بلام الابتداء ، وإضافة الكلمة لاسم معنى وهو (الخير) .

---

[1] / نفـــســـه ، 36 .

[2] / ينظر: ابن منظور ، لسان العرب ، مادة ثقف .

[3] / ينظر : أدونيس "علي أحمد سعيد " ، الشعرية العربية ، مـــحاضرات أُلقيت في الكوليج دو فرانس ، باريس ، أيار ، 1984 ف ، دار الآداب ، بيروت ، ط 2 ، 1989 ، 39 .

[4] / الخطابي ، بيان إعجاز القرآن ، 29 .

[5] / نفـــســـه .

[6] / العاديات ، 100 / 8 .

ومن المتكلمين من أنكر وجود (النظم)، وهو أبو هاشم الجبائى[1] " الذي رأى أنَّ الإعجاز القرائى يكمن في جمعه بين جزالة اللفظ وحسن المعنى ، "وليس فصاحة الكلام بـــأن يكونَ له نظم مخصوص "[2]، حيث عدّ النظر طريقة تأليف النوع الأدبي كالشعر أو الخطابـــة ، فبنية الشعر تختلف عن البنية الأسلوبية للخطابة ، وتقع المزية في منطقة أخرى هي القاسم المشترك بينهما ؛ "لأنَّ الخطيب عندهم قد يكون أفصح من الشاعر ، والنظم مختـــلف ... إذا أريد بالنظم اختلاف الطريقة ، وقد يكون النظم واحداً ، وتقع المزية في الفصـــاحة ، فالمعتبر ما ذكرناه ، لأنه هو الذي يتبين في كل نظم وكل طريقة "[3] ، وهو وجـــود عنصـــري اللفظ والمعنى ، وإذا كان الإعجاز البياني في القرآن يكمن في خرقـــه العادة ، والخروج عن المتعارف من الكلام ، أي في خصائصه الذاتية (أسلوبه)، فإن أبا هاشم الجبائى قد أغفل هذه الناحية المزدوجة ، حيث تتمايز الأساليب بخصائصها ، كما أنها تعكس عوالم المبدع وطرائقـــه .

---

[1] / هو أبو هاشم عبد السلام بن أبي علي مـــحمد الـــجبائي ، نسبة إلى قرية من قرى البصرة ، يعدُّ هو وأبوه من كبار المعتزلة ، ولد سنة 247 هـــ ، وتوفي سنة 321هـــ ، ينظر : ابن خلكان ، وفيات الأعيان ، 3 / 183 .

[2] / القاضي أبو الحسن عبد الجبار الأسد آبادي ، المغني في أبواب التوحيد والعدل ، تحقيق : أمين الحولي ،مطبعة دار الكتب ، القاهرة ، (د . ط) ، 1960 ف ، " إعجاز القرآن " ، 16 / 197 .

[3] / القاضي عبد الجبار ، المغني ، 16 / 197 .

ثالثاً : *الأسلوب والضم* :

جـــاء تلميذ الجبائى (القاضي عبد الجبار) ففصل الحديث عن (الضم) بوصفه مصـــطلحاً خاصـــاً بـــه ، وقد تحدث عن دور الاختيار والتركيب فيه ، ووظائف هذه العناصـــر، مشيراً إلى تلاحمها ، ويرى القاضي عبد الجبار أنَّ الفصاحة " لا تظهر في أفراد الكلم "[1] ؛ لأنها لا يحكم عليها من حيث الفاعلية وهي مفردة خارج إطار التركيب ، إنها مجـــرد عنصر له معنى لغوي مجرد ، يتضام مع غيره لينتج الدلالة المطلوبة " ولابد مع الضم أن يكـــونَ لكل كلمة صفة "[2] ، أي دلالة ووظيفة ، وتتفرع عنها عدَّة وظائف ناتجة عن تقـــاطع مستويين الاختيار المعجمي النحوي ، فقد انبنى الضم لديه على النحو ، فهو هنا يشـــير إلى أهمية التعليق بحيث تؤدي الصلات النحوية بين الكلمات دورها الفعَّال في خلق الأسلوب ، ويؤدي هذا إلى تحقق كل من المستوى اللغوي والأدبي في الأسلوب ، ويجوز أن تتجســـد هذه الصفة في (المواضعة) المعجمية ، فيختارها المبدع من مادة وبنية لغوية خاصـــة، وهذا يقودنا إلى تلمس الخصائص الجمالية التي تكتسبها الكلمة من هذا الاختيار اللغوي ، فتعدُّ اللغةُ أساسَ نوعي الاختيار المعجمي والنحوي ، وهي التي تدفع المبدع إلى " الحركة الواعية لكل الإمكانات المتاحة دون التعلق بأمور خارجية ...تصرفه عن مهمته الأساسية داخل شبكات العلاقات الداخلية "[3].

وإذا كان مصطلح (المواضعة) يشير إلى المعجم ، فإن مصطلح الإعراب يشير إلى المعـــنى الـــنحوي ، فللإعراب مدخل في الضم أيضاً ـــ كما سبق ـــ ولا يقصد به المعيار التقلـــيدي الذي يعد مقياساً للصواب والخطأ وإنما النحو المحدد للفروق في الدلالة والتباين بين الأساليب من حيث الوظيفة النحوية ، كالفاعلية والمفعولية وغيرهما .

وتتمـــيز اللغة العربية بخصوبة أنماطها التركيبية وعدم اقتصارها على أنماط متشابهة، وفي الوقت الذي تحفظ اللغة للكلمات من الناحية الوظيفية رتبها ، فإنها تسمح بتحركها مـــن مواقعها إلى مواقع طارئة تؤدي فيها وظيفة جديدة مكتسبة من موقعها ، فالموقع له مدخـــل الضم أيضاً "؛ لأنه إما أن تعتبر فيه الكلمة أو حركاتها أو موقعها ولا بد من هذا

---

[1] / القاضي عبد الجبار ، المغني في أبواب التوحيد والعدل ، 16 / 199 .

[2] / نفـــســـه .

[3] / مـــحمد عبد المطلب ، قراءات أسلوبية في الشعر الحديث ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، (د.ط) ، 1995 ف ، 13 .

الاعتبار في كلمة ، ثم لابد من اعتبار مثله في الكلمات ، إذا انضم بعضها إلى بعض لأنه قد يكون لها عند الانضمام صفة "[1] .

إنَّ القاضـــي عبد الجبار يضع الأسلوب أو (الضم) في دائرة الاختيار التي تشمل الناحـــية الإفرادية والتركيبية معا ، فما أن يغادر المبدع منطقة المواضعة حتى ينصرف إلى أمورٍ أخرى تترتب عليها ، فالدوال تحقق وظيفتها من خلال سياقها التعبيري ، وفيه يصبح الاختيار عملية واعية بالجانب الدلالي والصوتي معاً ، فالكشف عن جمال الأسلوب يكمن في التركيب (الضم) وليس في المنطقة الإفرادية ، أي ليس في النظم ولا في المعنى ، ولافي كلـــيهما مجتمعين ، ولا يتمثل الضم في وجود النظم والمعنى ، بل فيما يجسد حركة هذين العنصرين فيما بينهما ، وفي المتكلم الذي يرتبهما معا محققاً فاعلية هذا الضم .

---

[1] / القاضي عبد الجبار ، المغني في أبواب التوحيد والعدل ، 16 / 199 .

رابعاً : الأسلوب والنظم الشعري :-

لم يكتف الناقد العربي في القرن الرابع الهجري بدراسة العبارة القرآنية والبحث عن تفسير إعجازها من خلال ظاهرة النظم ، بل اتجه إلى دراسة الأساليب البشرية متمثلة في النصوص الأدبية ، جاعلاً من النظم دليلاً على فنية الكلام العربي .

وتعد اللغة الشعرية أسلوباً ، فهي تمثل ذات الشاعر ، وطريقة إبداعه الخاصة به ، وتتجلى هذه الذاتية في خاصية الاختيار سواء أكان اختيار الكلمة أم الوظيفة التي تؤديها في السياق ، والمكان المناسب لها ، أي أن يتطابق جدول الاختيار على جدول التوزيع ، فالأسلوب " اختيار واعٍ يسلِّطه المؤلِّف على ما توفره اللغة من سعة وطاقات "[1]، وتظهر الصورة الخارجية لهذا التوزيع ، متمثلة في الكلام بمفرداته وتراكيبه ، وصوره البلاغية ، وخصائصه الإيقاعية .

وإذا كان الناقد يستخدم مصطلح النظم أو النظام مطابقاً الدلالة المعاصرة للأسلوب، فإنه بذلك يوليه أهمية بلاغية ، فالنظم يعني الكيفية الخاصة للصياغة ، والتي لاتهدف للإفهام فقط، بل ترنو للوصول إلى ذروة الجمال البلاغي ، وهذا هو سر التنافس حول تحسين الأسلوب وتنقيحه ؛ لأنه مصدر التفاضل والتفوق ، يقول أبو هلال العسكري[2] : "وليس الشأن في إيراد المعاني "[3] ، أي الأغراض العامة التي لا يختلف الأفراد في التعبير عنها، فالتميز يكمن في الصياغة لا في المعاني ؛ لأن العربي والعجمي والقروي والبدوي يتساوون في معرفتها ، وقد حدد حسن الصياغة بصفات جمالية عامة ، كـ"جودة اللفظ وصفائه ، وحسنه وبهائه ، ونزاهته ونقائه ، وكثرة طلاوته ومائه ، مع صحة السبك والتركيب ، والخلو من أود النظم والتأليف "[4]، فالمعاني مشتركة - كما يرى العسكري -

---

[1] / عبد السلام المسدي ، الأسلوبية والأسلوب نحو بديل ألسني في نقد الأدب ، الدار العربية للكتاب ،ليبيا تونس ، (د . ط) ، 1977ف ، 70 - 71 .

[2] / هو أبو الحسن بن عبد الله بن سهل بن سعيد أبو هلال اللغوي العسكري ، عالم بالأدب وله شعر ، من مؤلفاته : كتاب الصناعتين في النظم والنثر ، وديوان المعاني ، والفروق في اللغة ، توفي سنة 395 هـ ، ينظر الزركلي ، الأعلام ، 2 / 211 ، وينظر كذلك : ياقوت الحموي ، معجم الأدباء وإرشاد الأريب إلى معرفة الأديب ، إحسان عباس ، دار الغرب الإسلامي ، ط 1 ، 1993 ف ، 2 / 918 .

[3] / أبو هلال العسكري ، كتاب الصناعتين ، الكتابة والشعر ، تحقيق : علي البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم ، المكتبة العصرية ، صيدا ، بيروت ، (د.ط) ، 1986 ف ،57 .

[4] / أبو هلال العسكري ، كتاب الصناعتين ، 58 .

أمَّـــا الأســـلوب فهوخـــاص بمـــبدعه ، ويكمن في هذه الصفات الذوقية التي ينتج عنها استحســـان المـــتلقي وارتـــياحه لها ، مع الاهتمام بالصفات النحوية ، والخلو من مظاهر (الأود) أي التكلف والجهد والمشقة .

ويستخدم ابن طباطبا العلوي [21] ، مصطلح (الرصف) الذي يدل على الاهتمام بالشـــكل الظاهـــري للأســـلوب ، فالتفاضل لديه يقع "في الأشعار المحكمة ... الحسنة الرصف ، السلسة الألفاظ التي قد خرجت خروج النثر سهولة وانتظاماً "[3]، ويوحي ذلك بالتكلف والجهد الذي يعمد إليه الشعراء من أجل تجويد إبداعهم ، ولذلك اتبع في (عيار الشـــعر) طريقة إرشادية لكي يسلك الشعراء مسلكاً جيداً في شعرهم ، وعبر عن نظرته إلى الجـــدة في الشعر ، بأنها متمثلة في الصياغة وإعادة صياغة ماشكَّله السابقون ، ولكن بنظم جديد يظهر أسلوبه الخاص به ، فالمبدع – حينئذ – " كالصائغ الذي يذيب الذهب والفضة المصوغين فيعيدُ صياغتهما بأحسن مما كانا عليه ، وكالصباغ الذي يصبغُ الثوبَ على ما رأى من الأصباغ الحسنة "[4] .

وقـــد عد ابن طباطبا الشعرَ من قبيل الكلام ، فهو "كلام منظوم ، بائن عن المنثور الـــذي يســـتعمله الناسُ في مخاطباتهم "[5]، وإذا أخذنا الدلالة الفردية لمصطلح الكلام فإن المـــنظوم يخصصـــه ويؤطر لدلالة شعرية معينة برمزها للوزن والقافية ، فهو تعريف نوعي لجنسٍ يختلف عن المنثور ، أي أن هناك مستويين من الأداء : مستوى شعري ، وآخر نثري أو (نمطـــي) مستعمل في المخاطبات بهدف نفعي محض ، والمعيار الذي يحدد خصائص الأســـلوب الشـــعري هـــو " النظم الذي إن عُدِلَ عن جهته مجَّتهُ الأسماع ، وفسد على الـــذوق "[6]، فيشير ابن طباطبا إلى أنَّ للنظم وظيفة أو (جهة) يصرف إليها فتستريح إليه الأسماع ، وتستسيغه الأذواق .

---

[1] / هو: محمد بن أحمد بن إبراهيم طباطبا الحسني العلوي ، شاعر وعالم وناقد ، ولد بأصبهان وتوفي بها سنة 322 هـــ من كتبه : (تهذيب الطبع) و (عيار الشعر) و (العروض) ، ينظر الزركلي ، الأعلام ، 5 / 308 . وياقوت الحموي ، معجم الأدباء ، 5 / 2310 .

2 / ابـــن طباطبا العلوي ، عيار الشعر ، تحقيق : محمد زغلول سلام ، منشأة المعارف ، الإسكندرية ، د. ت ، 89

3 / ينظر : نفـــســـه ، 114 .

4 / نفـــســـه ،41 .

5/ نفســـه .

[6] / ابن طباطبا ، عيار الشعر ، 41 .

إنَّ الـــنظم [1] بدلالته الشعرية الإيقاعية يقوم على أساس الطبع الصحيح ، والذوق غـــير المضطرب " فمن صحَّ طبعُهُ وذوقُه لم يحتج إلى الاستعانة على نظم الشعر بالعَرُوض الـــتي هـــي ميزانه ، ومن اضطرب عليه الذوق ، لم يستغنِ من تصحيحه وتقويمه بمعرفة العروض والحذق به ، حتى تعتبر معرفته المستفادة كالطبع الذي لا تكلُّفَ معه "[2]، وكأنَّ للنظم شروطاً تتمثل إحداها في الطبع ، أو الاستعداد النفسي المشحون بمعرفة طرق العرب في الأداء ، فـــلا تكفـــي معرفة العروض في نظم الشعر ... ولا شك في أنَّ الحديث عن الخلفية المعرفية للمبدع تنبىء عن جهد صناعي يخضع للوعي ، بافتراض أنَّ " الشعر مهارة نوعية ،ترمي إلى إحداث أثر بعينه ، تنشأ مصاحبة لاستعداد خاص أو طبع "[3] ، ويرى ابن أبي عون [4] أنَّ سمة الشعرية تكمن في النظم ، ويؤدي نثره إلى تشويهه ، فيذكر أبياتاً لأبي تمـــام تجمـــع المعـــنى البارع ، وجمال الصورة من تشبيه واستعارة ، وقد نتج إبداعها من اتصال نظمها ووصفها ، فلو فككنا أبيات التشبيه من الأبيات التي تدل عليها وتشير إليها في جملـــة أبيات اتسق نظامها لجاء البيت مبتوراً منقطعاً ، ولقلت الفائدة منه ، وانعدمت المتعة [5] ، ويصف شعر أبي تمام بأنه نظم للنثر إلا أنه من مادة سامية وصفها بأنها جوهر [6] يتحقق جمالها بالنظم ، حيث يرتبط لديه بوحدة الأبيات العضوية ، وحسن اتساق المعاني ، وفي ســـياق ذلـــك يرى أبو حيان التوحيدي تحقق صفة النظم في الشعر والنثر على حد ســـــواء ، وإنمـــا المـــدار على الحلاوة والطبع والإيقاع الجيد ، فـــ"الانتشار والانتظام

---

[1] / وقـــد اســـتخدم أبو حيان التوحيدي مصطلح (نظم) بمعنى موزون ، وذلك عند نقله قول سناء الملك عن الموشحات بأنـــها " نظم تشهد العين أنه نثر ، ونثر يشهد الذوق أنه نظم "ويوحي هذا النص بمخالفة الموشحات للقصيدة التقليدية في البناء ، ينظر : أبو حيان التوحيدي ، الإمتاع والمؤانسة ، 2 / 147 .

[2] / نفـــســـه .

[3] / جابر عصفور ، مفهوم الشعر دراسة في التراث النقدي ، (د. م) ، (د.ط) ، 1982 ف ، 25 .

[4] / هـــو : إبراهيم بن مـــحمد بن أحمد بن أبي عون أبو النجم الكاتب من أهل الأدب ، ومن أسرة شاعرة من تصانيفه : كتاب النواحي والبلدان ، كتاب التشبيهات ، كتاب الدواوين ، كتاب الرسائل ، كان ممن آمن بالحلاج وآمـــن بربوبيته ، وأخذ مع من أخذ من أصحاب الحلاج وقتل سنة 322 هـــ . ينظر : ياقوت الحموي ، معجم الأدباء ، 1/ 106 - 107 .

[5] /يـــنظر : ابـــن أبي عون ، كتاب التشبيهات ، تـــحقيق : مـــحمد عبد المعيد خان ، كامبردج ، (د.ط) ، 1950 ف ، 30.

[6] / ينظر : نفـــســـه ، 266 .

صورتان للكلام في السمع "[1] لا ميزة لهما في ذاتهما ، فقد "ينتثر النظم كما ينتظم النثر ، ويـــنحل العقد كما يعقد المنحل ، والمدار على اجتلاب الحلاوة المذوقة بالطبع واجتناب النبوة الممجوجة بالسمع "[2] .

---

[1] / أبو حيان التوحيدي ، أخلاق الوزيرين (مثالب الوزيرين:الصاحب بن عباد وابن العميد) ، تحقيق : محمد بن تاويت الطنجي ، المجمع العلمي ، دمشق ، 1995 ف ، 8 . وينظر : أبو منصور الثعالبي ، نثر النظم وحل العقد ، القاهرة ، 1371 هـ ، 4 .

[2] / نفـــســـه.

الدلالة اللغوية للأسلوب في اللغات الأوروبية

الدلالة اللغوية للأسلوب في اللغات الأوروبية

الأسلوب هوطريقة التعبير اللغوي في النثر والشعر ، أي طريقة المتكلمين والكتاب عما يريدون قوله[1]، وإذا كانت جميع الأشكال اللغوية تنم عن أسلوب معين ، فإنَّ الأسلوب هو ميزة للتشكيل اللغوي بشكل عام ، وليس إضافة خاصة للأدب .

وقد اشتقت كلمة STYLE من الكلمة اللاتينية STILUS التي تعني الرأس المدبب لإزميل يبدو أنه كان يستخدم لكتابة ، أو حفر على ألواح مشمعة مغطاة بالشمع [2] وقد تطورت دلالة هذه اللفظة من الحقيقة إلى المجاز[3] ، فأصبحت تشير إلى مفاهيم كثيرة تتعلق بطريقة الكتابة ، ولو حاولنا مقارنتها ببعض دلالات الألفاظ العربية ، نجد أن لفظة (قلم) تنتقل دلالتها في بعض الاستعمالات من وسيلة الكتابة المحسوسة إلى (الأسلوب) ، فنقول : قلم سيّال [4]، كما ترتبط لفظة (الأسلوب) بالطريقة الشخصية للكتابة اليدوية ، " ثم استخدمت فيما بعد للدلالة على النوعية الخاصة لرسم خطوط الكلمات المكتوبة ، كأنْ تكون الحروف قصيرة وسميكة ومتباعدة مثلا ، ومنها انتقلت إلى النوعية الخاصة للتعبير اللغوي لما هو مكتوب "[5] ، أي أنَّ دلالة الأسلوب تشمل طريقة التعبير اللغوي وكيفيَّة التلفظ والنطق (الإلقاء) أو طريقة الكتابة ، وتركيب الجمل

---

[1] / SEE : M . H . ABRAMS , A GLOSSARY OF LITERARY TERMS , HOLT , RINEHART AND WINSTON , INC . NEWYORK , 1985 . 181 .
1_ SEE: ROGER FOWLER, MODERN CRITICAL TERMS, ROUTLEDGE AND KEGANPOUI, LONDON AND NEW YOURK, 1987, 236.

وينظر : صلاح فضل ، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته ، مؤسسة مختار للنشر والتوزيع ، القاهرة ، (د.ط) ، 1992 ف ، ص82 ، وينظر : مجدي وهبة وكامل المهندس ، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب ، مكتبة لبنان ، بيروت ،(د . ط) 1979 ف ، 22، وينظر كذلك: إميل يعقوب وبسام بركة ومي شيخاني ، قاموس المصطلحات اللغوية والأدبية عربي اكليزي فرنسي ، دار العلم للملايين ، ط1، 1978ف .

[3] / " أسمى درجات الجدة و الطرافة في الاستعمال هو ما يسمى بالمجاز ، ثم تتقلص تلك الجدة مع الزمن ويؤول أمرها إلى الألفة والذيوع " إبراهيم أنيس ، دلالة الألفاظ ، مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة ، ط 2 ، 1980ف ، 132.

[4] / ينظر : مصطفى الجويني ، البلاغة العربية تأصيل وتجديد ، منشأة المعارف ، الإسكندرية ، (د.ط) ، (د.ت) ، 123 .

[5] / ليوزف شتريلكا ، الأسلوب الأدبي من كتاب " مناهج علم الأدب " ، ترجمة : مصطفى ماهر ، فصول ، مجلة النقد الأدبي ، مج 5 ، ع1 ، أكتوبر _ نوفمبر _ ديسمبر ، 1984 ف ،71 .

والكـــلمات [1]، وانـــتقل بالتالي إلى المجال الفني ، وبالتحديد إلى " النظام الفني المستقى من حصيلة عناصر شكل العمل الفني كتكوين مبتكر مضافا إليه تفاعل هذه العناصر "[2] ، ولا تقتصـــر طـــريقة الكـــتابة هذه على الشاعر فحسب ، بل تشمل الناثر أيضا ، فيحتوي الأســـلوب عـــلى سمات اللغة الفنية ، بأنواعها المتعددة ، وقد كانت (طريقة الكتابة) موضـــوعاً لعـــلم البلاغة قديماً – شعراً وخطابة- وبقى هذا المعنى يحيط بكلمة STYLE حـــتى الآن في هـــذه اللغـــات ، فهي تعني تـــحديداً " الخواص البلاغية المتعلقة بالكلام المنطوق "[3] .

وقـــد ارتبط الأسلوب بوسائل إقناع المخاطَب في البلاغة اليونانية ، وذلك يندرج ضمن قواعد الخطابة التي استمدَّ اللاتين منها – فيما بعد – قواعد الأسلوب ، ولم يقتصر فـــن الخطابـــة عند اليونانيين " على أساليب التعبير بل كان يشمل تأليف المعاني المناسبة للموضوع من ناحية ، ولطبائع المخاطَبين من ناحية أخرى "[4] ، ولهذا وُجِدَ عندهم جزء خـــاص " باختـــيار الكلمات المناسبة لمقتضى الحال "[5] وقد تعددت أشكال الخطابة من احتفالـــية وسياســـية وقضائية ، واختلفت أساليبها باختلاف موضوعها ، فيتوجب على الخطيـــب إقناع السامع بكلمات توائم الموضوع ، ولا يتحقق الإقناع بأى معانٍ اتفقت ، ولا بـــأي أحوال اتفقت ، بل إنه يقع بمعان مخصوصة ... لأغراض مخصوصة "[6]، وهذا مايفسرقول أر سطو : "إذ لا يكفي أن يعرف المرء ما يجب أن يقول ، بل عليه أن يعرف كيف يقوله "[7] .

إ نَّ كيفـــية القول هي تماما ما يُقصَد بالأسلوب ، إلا أن ما يميزه هي تلك النغمة الإرشـــادية التي كانت تسود البلاغة القديمة " فهي ترشدك إلى طرق إحداث تأثير معين ،

---

[1] / R . L . BRETT, AN INTRODUCTION TO ENGLISH STUDIES . EDWARD ARNOLD , LONDON , 1976 , 55 .

[2] / كمال عيد ، فلسفة الأدب و الفن ، الدار العربية للكتاب ، ليبيا ، تونس ، 1978 ف ، 41 .

[3] / صلاح فضل ، علم الأسلوب ، 82 .

[4] / شكري عياد ، اللغة و الإبداع ، مبادئ علم الأسلوب العربي ، (د.م) ، ط1 ، 1988 ف ، 22- 23 .

[5] / مجدي وهبة ، كامل المهندس ، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب ، 22 .

[6] / بدوي طبانة ، النقد الأدبي عند ليونان ، دار الثقافة ، بيروت ، 1986 ف ، 200 .

[7] / أر ســـطو ، الخطابة ، تحقيق وترجمة : عبد الرحمن بدوي ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، ط2 ، (د.ت) ، 193 .

وكـــيف تستخدم هده الأساليب ، أو تلك الطرق ، أو الوسائل ، لإحداث ذلك التأثير ، وما هي التعبيرات الصحيحة الخاصة بـــها ، وكيفية بناء الجملة وتركيبها [1].

وقـــد اتسعت دلالة الأسلوب في العصور الوسطى ، لتعني طريقة الإنسان في التعبير عـــن نفسه في وجوده ، وتصرفه ، وتفكيره ، " وقيل إنَّ الأسلوب هو المستعمل للدلالة على الطرائق المختلفة التي يسلكها كل إنسان في أفعاله ، فإذا استعار منك رجل كتاباً و لم يعده إليك ، قلت : أنه اعتاد أن يتصرف هذا التصرف، وإذا انتقل إنسان إلى طبقة أعلى فإنه يتخذ أسلوباً آخر، ويغير أسلوبه ... وقد فقدت هده الاستعمالات – على مر الزمن – إلا ما كان من أمر أسلوب العيش "[2] .

---

[1] / رجاء عيد ، البحث الأسلوبي معاصرة وتراث ، منشأة المعارف ، الإسكندرية ، (د. ط) ، 1993 ف ، 8 .

[2] / عـــلي جـــواد الطاهر ، مقدمـــة في النقد الأدبي ، الـــمؤسسة العربية للدراسات و النشر ، بيروت ، ط1 ، 1979 ف ، 306 .

الأسلوب في الإصلاح النقدي

لدى الغربيين

الأسلوب في الاصطلاح النقدي لدى الغربيين

كانت البلاغة المصطلح السائد عند أرسطو ، وبخاصة (البلاغة النظرية) ، وقد أثَّر التفكير الأرسطي في العصور الوسطي ، في الفكر البلاغي الأوروبي ، وانحصرت دلالته فـيما بعد ، ويشتمل على اختيار الكلمات وتنسيقها بقصد التأثير ... وهذا المبحث هو الذي يتناول الأسلوب بكل ما فيه من محسنات وتركيبات مختلفة [1] .

وقـد ظلت البلاغة أداة للنقد والتقويم في القرن الثامن عشر ، ثم قَلَّ تأثيرها بوصفها مقياسـاً للإبـداع ومقنناً لمبادئ الفن ، فعندما " كانت تتصل بالبلاغة الفعلية في الكلام كانـت تحتاج إلى قواعد أخرى تطبيقية ، تسهل تقسيم الكلام بحسب مراتبه الفنية وتلك القواعـد الأخيرة كان يتكفل بها الأسلوب "[2]، وقد كان للمفهوم الشكلي للغة – الذي يقـترب من ثنائية الجسم و الروح ، والثوب وما بداخله – تأثير على التصورات البلاغية عند الغرب في القرون الوسطى ، تلك التي تعتمد الشكل والزخرفة ، ولهذا كان الأسلوب عـند الأدباء الأوروبيين هو " التفرقة بين مضمون الكلام وطريقة التعبير عنه أو صيغته ، فاعتـبرت اللغة بمثابة ثوب للمعنى ، والأسلوب بمثابة طراز هذا الثوب "[3]، ومن هنا رُبِطَ بـين دلالـة الأسلوب في الاستعمال الحديث ، وهذا المفهوم ، فقد دلت هذه الكلمة في بعـض استعمالاتها "على نمط لباس الشخص وسلوكه وطريقته في الكلام ونهجه في حياته الذي يميزه عن الآخرين .

تعد اللغة قوانين ذهنية ثابتة تواضع عليها بنو البشر ، فهي " نظام من علاقات ، وصـيغ ، وقواعد ينتقل من جيل إلى جيل وليس له تحقق فعلي ، لأن الناس لا يتكلمون القواعد ، وإنما يتكلمون وفقاً لها "[4] .

ويسـمي (فرديـنا نددي سو سير) هذا التحقق الفعلي ، الذي يتسم بسمات فـردية ، ذات امـتدادات نفسية واجتماعية (الكلام) ، ويعرفه بأنه كل ما يلفظه أفراد

---

[1] / ينظر : مـجدي وهبة وكامل المهندس ، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب ،141 .

[2] / أحمـد درويش ، دراسة الأسلوب بين المعاصرة و التراث ، مكتبة الزهراء ، (د.م) ، (د.ط) ، (د.ت) ، 152 .

[3] / مجدي وهبة وكامل المهندس ، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب ،141 .

[4] / محمـد حسـن عبد العزيز ، سو سير رائد علم اللغـة الحديث ، دار الفكر العربي ، القاهرة ، (د . ط) ، 1989 ف ، 20 .

المجتمع المعين ، أي ما يختارونه من مفردات أو تراكيب ناتجة عما تقوم به أعضاء النطق من حركات مطلوبة "[1] .

وتتمثل الأهمية الاجتماعية للكلام في كونه رموزاً متعارفاً عليها لنقل الأفكار والتواصل بين الأفراد [2]، وتنبثق هذه الرموز من داخل الفرد لتحمل للمتلقي جملة من التصورات والأفكار الخاصة به ، والتي تشكل (أسلوبه) الخاص ، فالأسلوب هو الجانب الخلّاق من اللغة ، و الطريقة الإبداعية للأفراد المسماة بالكلام ، وقد عدَّ (جورج بوفون) الأسلوب هو الرجل ، فهو ليس سوى النظام والحركة التي نجعلها لأفكارنا "[3]، وفي لفظة النظام احتفاء بالجانب الشكلي للأسلوب ، ولكنه لم يربط الأسلوب بقوالب التزيين الجامدة ، وإنما بالطرق الحيوية للتفكير المتفاوتة من شخص لآخر ، وقد تزامن إلقاء محاضرة (بوفون) مع بدء الحركة الرومانسية في أوروبا ، في أواخر القرن الثامن عشر ، الأمر الذي يفسر اقتران (الأسلوب) بالمبدع والداخلي ، مما دفع بعض النقاد إلى تجلية هذا الأمر ، في الربط بين الداخلي و الخارجي ، فالأسلوب هو" الأحوال و الظروف التي يحددها الفنان عبر لحظات التكوين "[4] ، أو هو" طريقة التعبير المميزة لكاتب معين ... من حيث الوضوح والفاعلية والجمال "[5] .

وقد كانت الحاجة ماسة إلى تصنيف دلالي للآثار الأدبية ، واتجاه مناهج البحث الأدبي إلى الموضوعية لتأكيد صحة انطباع الناقد ، فبالإضافة إلى ظهور طبقات الأسلوب لديهم ، دُرست أساليب الفنون الأدبية ، تبعاً للنظرة الكلاسيكية ، ووضع لكل فن قواعده ومميزات أسلوبه ، كالشعر الغنائي ، والملحمي ، والمسرحي ، و التعليمي ... كما تناولوا المفردات فدرسوا خصائصها المعنوية والصوتية والعبارات البيانية كالكناية

---

[1] / محمد حسن عبد العزيز ، سوسير رائد علم اللغة الحديث ، 20 .

[2] / ينظر فردينا ند ذي سو سير ، دروس في الألسنية العامة ، تعريب: صالح القرمادي ، محمد الشاوش ، محمد عجينة ، الدار العربية للكتاب ، (د . م) ، (د . ط) ، 1985 ف . 29 .

[3] / علي أبو ملحم ، في الأسلوب الأدبي ،دار مكتبة الهلال ، بيروت ، (د . ط) ، (د . ت) ، 11 .

[4] / كمال عيد ، فلسفة الأدب والفن ، 42.

[5] / محمد عناني ، المصطلحات الأدبية الحديثة ، دراسة ومعجم إنجليزي عربي ، مكتبة لبنان ، الشركة المصرية العالمية للنشر ، لو نجمان ، القاهرة ، (د . ط) ، 1996 ف ، 106 .

والاســـتعارة والتشبيه ، والقواعد النحوية في تركيب الكلام [1]، وتعد مثل هذه الدراسات وســـيلة لعلمـــية الأدب ، والنقد الأدبي ، و البحث في الأسلوب على أساس لغوي ، أي إدخـــال المصـــطلحات والمفاهيم اللغوية ، حيث يكشف الأسلوبُ النقابَ عن الصلة بين اللغة و الوظيفة ، وتتم الاستفادة من نتائج علوم اللغة لتجلية جماليات الأسلوب ، وذلك عوضاً عن البلاغة القديمة ، فالدراسة العلمية للأسلوب تضع الأسس الموضوعية ، والمعايير المحددة للمفردات والتراكيب ، التي يمكن الاستناد إليها ، ويعبر ريفاتير عن ذلك بالمقصدية الأدبية ويعرِّفُ الأسلوب بأنه " كل شكل ثابت ... فردي ذي مقصدية أدبية "[2] ولا يعني بهـــا العناية المادية بالوحدة الفيزيائية للخطاب ، بل إبراز الخصائص الشكلية الثابتة المميزة لكل نص أدبي ، أو بمعنى آخر تلك الحمولة الجمالية للنص لا الدلالية ، ويربط ذلك بدور المـــتلقي في الأسلوب الذي يلفت انتباهه لبعض عناصر السلسلة التعبيرية للنص " على أنَّ إهمال القارئ لهذه العناصر يؤدي إلى تشويه النص ، كما أنَّ انتباهه إليها يشعره بالضرورة بأبعادهـــا الدلالـــية وتميزها ، وفي هذا تأكيد جديد على ضرورة حضور المقصدية ،هذا مـــايعطي لأســـلوبية ريفاتير بعدها السيميائي غير المصرَّح به ، كما يؤكد علاقتها غير المباشـــرة بجمالـــية الـــتلقي بسبب اهتمامها بالقارئ بل وجعله شرطاً ضرورياً لتحديد الإجراءات الأسلوبية في كل إرسالية أدبية "[3].

ويتســـع المفهـــوم الاصطلاحي للأسلوب ليمتد عبر مساحـــات هذا البحث ، ويتلخص في كونه مصطلحاً ذا كيان علائقي يشمل مفهومات عدة : مفهومـــاً تعبيريـــاً، فالأســـلوب تعبير عن شخصية المبدع وتوجهه الفكري ، ومفهوماً تأثرياً يبدو الأسلوب مـــن خلالـــه أثراً في المتلقي بوصفـــه نتاجاً للخصائص الداخلية للنص ، ومفهوماً تأليفياً يعتمد على النص أو السياق باعتبار الأسلوب اختياراً وتنظيماً لعناصر لسانيـــة خاصـــة ،

---

[1] / يـــنظر : أرسطو ، الخطابة ، 36 وما بعدها . وينظر كذلك : رولان بارت ، قراءة جديدة للبلاغة القديمة ، ترجمة : عمر أوكان ، أفريقيا الشرق ، (د . ط) ، (د . ت) . 1994ف ، 19 وما بعدها .

[2] / ميكائيل ريفاتير ، معايير تـــحليل الأسلوب ، ترجمة : حميد الحمداني ، منشورات دراسات سال ، دار النجاح الجديدة ، المغرب ، ط1 ، 1993 ف ، 5 .

[3] / ميكائيل ريفاتير ، معايير تـــحليل الأسلوب ، 6 .

ويُعَدُّ هذا التصور أساساً للعديد من النـــزعات الأسلوبية كأسلوبية الانزياح ، والأسلوبية الإحصائية [1] .

[1] / يـــنظر : هـــنريش بليث ، البلاغة والأسلوبية نحو نموذج سيميائي لتحليل النص ، تـــرجمة : محمد العمري ، منشورات دراسات سال ، الدار البيضاء ، ط1 ، 1989ف ، 33 ومابعدها . وينظر كذلك : كراهام هاف (غـــراهام هوف) ، الأسلوب والأسلوبية ، ترجمة : كاظم سعد الدين ، سلسلة كتب شهرية تصدر عن دار آفاق عربية ، بغداد ، ع1 ، كانون الثاني ، 1985ف ، 49 وما بعدها .

نشأة علم الأسلوب

نشأة علم الأسلوب

يـــبدو أنَّ إرهاصـــات (علم الأسلوب) ترجع إلى الألفين الثالث والـــرابع قبل المـــيلاد ، إذ يـــنقل ســـتايلني هـــايمن أنَّ هناك كتاب ألَّفه (ديمتريوس) عنوانه : (في الأسلوب)[1]، غير أنَّ قضايا الأسلوب لم تبرز جلية إلا مع ملحمة الإنياذة لفرجيل [2] ، في القـــرن الأول قـــبل الميلاد التي شغلت النقاد ، ودفعتهم إلى الحديث عن أنماط الأسلوب المـــتعددة ، النمط البسيط ، والمتوسط ، والسامي ، وقد بقي الأمر على هذه الحالة دون تغـــير جوهري يعمق الدراسات الأسلوبية أو يغير من طبيعتها ، حتى التطور الذي أحدثته الدراسات اللغوية الحديثة التي استبدلت البلاغة اللسانية ببلاغة النص ، وانتقل الحديث عن اللســـان العام إلى (الكلام الإبداعي) ابتداءً من إنجاز فرديناند دي سو سير ومن تلاه ، ويـــبدو أنَّ ظهور علم الأسلوب ، قدنتج عن تطور الدراسات اللغوية التي تأثرت بالعلوم الاجتماعـــية من ناحية ، وبالنـــزعة التجريبية المعملية من ناحية ثانية ، أمَّا تأثرها بالرؤى الاجتماعـــية لعلماء الاجتماع ، فقد بدا جلياً في نظريات (إميل دور كهايم) الذي عَدَّ الظواهـــر الاجتماعـــية ذات طـــابع شيىء عام يمكن إخضاعها للدراسة التطبيقية ، تماماً كالعلوم الطبيعية ، وليست خاصة بأفراد ، وقد اعتبر دي سو سير اللغة – أيضاً – من الظواهـــر الاجتماعـــية العامة المستقلة عن الأفراد ، فهي مجموعة من الموضوعات يتبناها الكيان الاجتماعي ، ليمكن الأفراد من ممارسة هذه الملكة "[3] .

ونـــتج عن تأثر الدراسات اللغوية بالنـــزعة التجريبية ، إبعاد التحليلات النظرية عـــن الـــذوق و الأحكام الانطباعية العامة ، واقترابها من الملاحظة والتجربة ، والفروض العلمـــية المؤيَّـــدة بالأدلة الإحصائية أو المعملية [4]، فحين ظهر أوجست كونت بفلسفته الوضعية ، التي ترد كل القيم الفكرية إلى الإنسان ، وتؤمن بالعلم التجريبي بوصفه مرحلة أخـــيرة في تطـــور البشـــريـــة " غلبت دراسة المجتمعات الإنسانية – من حيث هي نظم

1/ ينظر : ستايلني هايمن ،النقد الأدبي ومدارسه الحديثة ، ترجمة : إحسان عباس ومحمد يوسف نجم ، دار الفكر العربي ، بيروت ، (د .ط) ، (د.ت) ، 1 / 55 .

2/ ينظر : جبور عبد النور ، المعجم الأدبي ، دار العلم للملايين ، (د . م) ، ط1 ، 1979 ف ، 569 .

3/ فرديناند دي سو سير ، دروس في الألسنية العامة ، 29 .

4/ ينظر : صلاح فضل ، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته ، 15 .

مـــتكاملة – عـــلى دراسة المظاهر المختلفة لحياة الإنسان – بصورة منفردة – في تطورها التاريخي "[1] .

يـــتمايز الـــنحو التقليدي عن علم اللغة الحديث ، إذ يتأسس النحو على أسس معيارية ، تتفاعل مع اللغة بوصفها كياناً ثابتاً ، ويستنبط النحو قواعده وأشكاله التعبيرية من قوانين مسبقة و صارمة ، أمَّا علم اللغة الحديث ، فقد تميز بنهجه الموضوعي العلمي ، واعتمد المنهج الوصفي في الدرس والتحليل . ولقد رفد هذه الإنجازات ما توصل إليه دي ســـو ســـير من استنباطه علم العلامات (السيمولوجيا)[2] من علم النفس الاجتماعي ، وبذلـــك اخـــتلف فهم اللغة عما كان عليه ، إذ أصبحت نظاماً من الإشارات المعبرة عن الأفكـــار ، وهـــي تشبه– من هذه الناحية – نظام الألفباء الذي يستخدمه فاقدو السمع والـــنطق ، أو أنظمـــة الطقوس الرمزية ، أو العلامات العسكرية ، وغيرها من الأنظمة ، ولكن النظام اللغوي أهمها جميعاً [3]، والقاسم المشترك بين طبيعة اللغة ، وهذه الأنظمة من العلامـــات هو (سمة الاجتماعية) ذلك أنَّ العلامة تعتمد الإرادة الفردية و الاجتماعية ، وهده هي صفتها الجوهرية التي لا تبين بوضوح إلا في اللغة [4]، وتتخذ شكلاً رمزياً يتفاهم مـــن خلالـــه البشر ، ولهدا بدأ دي سو سير يسجل الاستعمالات اللغوية الجارية ، غير مكـــتفٍ بالـــتراث المدون ، وبدت اللغة خليطاً من الموضوعات التي تدخل ضمن نطاق اهتمامات علم النفس ، أو الفلسفة ، وبدا واضحاً الاختلاف الفردي في استخدام اللغة ، فميز دي سوسير بين مستويي اللغة الكبيرين (اللغة والكلام) متبنياً ثنائية همبولت وتمييزه

---

[1] / شكري مـــحمد عياد ، مدخل إلى علم الأسلوب ، دراسات أسلوبيـــة ، أصدقاء الكتاب ، القاهرة ، ط 3 ، 1996 ف ، 21 .

[2] / الســـيمولوجيا أو الســـيميائية ، ويســـمى علم الدلالة حيث ترتكز السيمولوجيا على أساس التكوين الثلاثي المعروف (المدلول) وهو الفكرة المعبرة عن شيء أو مفهوم ، و (الدال) وهو الوجه الذي يعبر به عن المدلول في لفظـــة أو كـــلمة أو رسم أو علامة ، والدليل وهو ما يوجد بين الدال والمدلول فهو شريحة إصاتية أو بصرية على شكل سيرورة . ينظر : رولان بارت ، مباديء علم الدلالة ، تعريب : محمد البكري ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 1986 ف ، ط 2 ، 61 .

[3] / ينظر : فرد يناند دي سو سير ، دروس في الألسنية العامة ،246 .

[4] / يـــنظر : محمـــود السعران ، علم اللغة مقدمة للقارئ العربي ، دار النهضة العربية ، (د . م) ، (د . ط) ، (د . ت) ، 67 .

بين الطاقة والمادة [1]، فاللغةخلق إنساني ونتاج للروح البشري تتميز بدورها أداة للتواصل ، ونظامـــاً مـــن الرموز المخصصة لنقل الفكر ، فهي مادة صوتية لكنها ذات أصل نفسي واجتماعي[2] ، ويستجيب الأفراد للغة بإذعان تام ، فهي تمثل السلطة التجريدية الثابتة التي يعـــتمد عليها إنتاج (الكلام) في اختياراته الفعلية المقصودة لهذه القوانين ، المتحققة في الواقـــع ، باستخدام الأفراد لهذه اللغة التي تمثل مظاهر الثبات في اللغة ، وهي " كل مظهر لغـــوي شـــاع في الاستعمال ، وتواتر ولم يمل عنه المنشئون ، ولا خطأه الدارسون ، ولم يداخلـــه تغيير ولا تحريف منذ استعمالاته الأولى إلى وضع اللغة زمن دراستها فأصبح من مظاهـــر اللغة المميزة[3] "، ويرى أحد اللغويين المعاصرين أنَّ اللغـــة مسلك اجتماعي ذو نمـــاذج ،كـــأي سلوك ثقافي ، فالفرد "حين يقوم بأداء هذا النوع من السلوك يفعل ذلك بطـــريقة معيـــنة محددة اجتماعياً بواسطة العرف . فالذي يحيي... لا يفعل ذلك إلا إذا احـــتفظ بالطـــابع الأصلي... عادة من العادات ، حدده الاستعمال والعرف الاجتماعي ولعلَّ اللغة من بين هذه المسالك الاجتماعية أكثر إغراقا في هذه الصبغة النموذجية . فهي المنظمة الاجتماعية الكبرى التي لايمكن أن تؤدي وظيفتها إلا إذا تم تَكَامُلُ أنظمتها "[4] .

وعـــلى الـــرغم من أنَّ استخدام الأفراد للكلام مستقى من اللغة فإن الاختلاف يرتـــبط بالســـن ، والمهنة ، والبيئة ، و المواقف النفسية و الاجتماعية ، بمعنى أنَّ تفاوت اســـتخدامهم للأداء هو الذي يربط الأسلوب بالكلام ، وليس باللغة ، لدلالة الكلام على أي طريقة في استعمال لغة ما .

وخطا (شارل بالي) – تلميذ دي سو سير – خطوة متقدمة ، حين جعل الكلام كاشفاً للعلاقـــة بـــين الفكر و اللغة ، وأنشأ (علم أسلوب التعبير) الذي حلَّ لديه محلَّ البلاغة التقلـــيدية ، ويتمـــثل هذا العلم في جملة من العناصر اللغوية الفاعلة عاطفياً ، ومهمته : البحث عن القيم التأثيرية و الشعورية لهذه العناصر ، مع التركيز على مظاهر التعبير في كل

---

[1] / وقـــد انتقل هذا التمييز فيما بعد إلى علوم كثيرة فتم التمييز بين البنية والحادثة ، بين الفونيم والألوفون ، وبين الميثيم والأسطورة ، بين الوحدة وتنوعاتـــها . ينظر : سعيد الغانـــمي ، أقنعة النص ، دار الشؤون الثقافية العامة ، ط 1 ، 1991 ف ، 16 – 17 .

[2] / صلاح فضل ،علم الأسلوب مبادئه و إجراءاته ، 13 .

[3] / محمـــد الهادي الطرابلسي ، خصائص الأسلوب في الشوقيات ، السلسلة 6 ، مج ع 20 ، منشورات الجامعة التونسية ، (د . ت) ، 11.

[4] / تمام حسان ، اللغة بين المعيارية و الوصفية ، دار الثقافة ، الدار البيضاء ، (د.ط) ، (د. ت) ، 177 .

المـــنطوقات اللغوية ، و لم يدخل البيان والأدب في دراسته إلا بقدر ما يكون فيه من دقة ووضوح لأنَّ كلام المتكلم العادي ، يمكن أنْ يخضع لقاعدة تقيس عدولاته بحسب التعبير الفردي لسائر المتكلمين الآخرين ، أمَّا الأديب فإنه " يقوم باستعمال طوعي وواع للغة... وهو ثانياً وفوق كل شيء ، يستعمل اللغة بقصد جمالي ، ويناضل من أجل إبداع للجمال بواســـطة الكلمات كما يفعل الرسام بالألوان والموسيقي بالموسيقَى "[1]، ولهذا يترك هذه الدراســـات الأدبية الجمالية التي يحتفظ بها بمصطلح (أسلوب) ولا يدخلها ضمن (علم أســـلوب التعبير) ؛ لأن هذا العلم يبحث عن أشكال التعبير باللغة في فترة زمنية معينة ، والـــتي تعكـــس أفكار المتكلمين بها ومشاعرهم ، وأشكال التأثر ، وردود الفعل العاطفية الـــناتجة عن هذه الأشكال عند المتلقي ، ويرى أنَّ هذه التأثيرات نوعان : تأثيرات طبيعية نابعـــة من شعور المتكلم ، وتأثيرات ناتجة عن استحضار الأفكار من خلال البيئة اللغوية الخاصة به ، وهما ينتجان – كما يرى بالي – عن اختيار واع بين مفردات اللغة وتركيباتها النحوية [2] .

وقد أرجع رينيه ويليك هذا النوع من الدراسة إلى بلاغة الإغريق – ضمن حدود لغة واحـــدة ، وبهدف التوصل إلى تعريف للأسلوب الجيد ، وتشجيع استعماله ، وقد يكون عـــندهم أســـلوباً إنشائياً ، يهدف للدقة و الوضوح ، أو خطابياً يهدف للإقناع والتأثير العـــاطفي[3] ، وقد خالف بالي زملاؤه ، وبعض تلاميذه في استبعاد اللغة الأدبية عن علم الأســـلوب ، وأما (ليوسبتزر) العالم الألماني فقد عقد علاقة قوية بين علم اللغة والأدب بمـــنهجه الأسلوبي ، فانتقل التحليل الأدبي من العناية بالأشخاص إلى العناية باللغة الشعرية ... ويـــرى أن هناك علاقة متبادلة بين الخواص الأسلوبية لنص ما ، والجو النفسي لمبدعه والعصر الذي عاش فيه ، وقد انصب وصفه على (أسلوب اللغة) الذي يشير إلى مميزات أنظمـــة لغـــة شعب ما بقواعدها ومعجمها ، وهو يعد جزءاً من علم الأسلوب المقارن ، الذي لا يمت بصلة إلى الأسلوب الأدبي ، أما علم (لغة الأسلوب) الذي يشير إلى إبداع الأديـــب ، ومقاصده في التعبير والتمثيل ، ويعني به بالتحديد : الأسلوب الفردي المتصل

---

[1] / كرا هام هوف ، الأسلوب والأسلوبية ، 39 .

[2] / ينظر مجدي وهبة وكامل المهندس ، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب ، 141 .

[3] / يـــنظر : رينيه ويليك ، مفاهيم نقدية ، ترجمة : محمد عصفور ، عالم المعرفة ، المجلس الوطني للثقافة والفنون ، الكويت ، ع 101 ، 1987 ف :431 –432 ، وينظر كذلك: صلاح فضل ، علم الأسلوب ، 17 ومابعدها

بالنصـــوص الأدبية ، الأمر الذي يجعله وثيق الارتباط بمفهوم الكلام عند دي سو سير[1]، والذي يدخل في (علم الأسلوب) أو (الأسلوبية) ، فقد تعددت مناهج هذا العلم بعد ســبتزر فشــملت دراسة الأساليب ، وسرد خصائصها ، باعتبارها اختياراً تفرضه طبيعة الــنص ، و الغرض الذي يقصده الكاتب ، والربط بين هده الخصائص اللغوية ، ودلالاتها الــتي تــتجاوز المعــنى المجــرد ، وتصنف الأساليب أيضاً بحسب النظم المختلفة الأدبية والاجتماعية والنفسية .

ومــن هــذا المنطلق يعالَج الأسلوب بكونه " مجموع الخيارات اللغوية النحوية واللفظية والمعنوية التي ينتقيها المبدع من مخزونه اللغوي العام هي دون غيرها من الخيارات الأخــرى وعــلى الــرغم من أنَّ ... تشارلز بالي لم يطبقها في دراسة الأدب ، فلايزال تطبــيقها منصــباً على دراسة النص الشعري ... ومن هنا جاء مصطلح الشعرية أطلقها رومان ياكبسون على الأسلوبية في البداية ثم اتسعت رؤيتها لتشمل شتى أنواع الأدب "[2] وكــثرت فــروعها ومدارسها ، فهناك (علم وظائف الأسلوب) الذي يدرس التعبير ، نشــأته والغــرض منه ويطلق عليه " علم بناء الأسلوب التركيبي "[3] ، وهناك (الأسلوبية المثالية) التي تتخذ الملامح الخاصة بالكاتب مدخلاً لإدراك أسلوبه ، ويدرك الناقد – هنا – عن طريق الحدس ، أهمية (المغاير) والمتفرد الأسلوبي الذي يميز بين كاتب وآخر[4] .

---

[1] / ينظر : مجدي وهبة وكامل المهندس ، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب ، 141 .

[2] / حســن غــزالة ، المدرس الأسلوبية والنص الأدبي تحليلــه وتأويلــه ، الفصول الأربعة ، السنة12 ، ع59 ، 1992ف ، 59

[3] / ينظر : مجدي وهبة وكامل المهندس ، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب ، 141 .

[4] / يــنظر : فرناندو لاثروكرتير ، الشعرية ، ترجمة : محمد ميموني ، الفصول الأربعة ، ع 34 ، السنة التاسعة ، طرابلس ، 1986 ف ، 153 .

علاقات الأسلوب :

أولاً : علاقة الأسلوب بالمبدع :

أ . الاختيار والتوزيع

ثانياً: علاقة الأسلوب بالمتلقي :

أ . الاستهلال

ب . الموقف

ثالثاً : علاقة الأسلوب بالنَّص .

رابعاً : علاقة الأسلوب بالمعنى .

أولاً : علاقة الأسلوب بالمبدع : -

أ . الاختيار والتوزيع .

أولا / علاقة الأسلوب بالمبدع :

يعـــدُّ الأسلوبُ ظاهرةً فرديةً تستدعي طرفين : المرسل والمتلقي ، وقد ركَّز بعض الباحـــثين على الطرف الأول لاحتواء بعض الأساليب على مؤشرات التميز ، على الرغم مـــن عدم وجود انحرافات عن المعيار ، بل إن مجرد مفارقة الأسلوب عن اللغة المعيارية ، يجعله ينطق بمبدعه ،ويحمل شيئاً من خصائصه الشخصية في الصياغة ، فمهما كان التركيز مكثفاً على النص ، لا نستطيع إهمال (المصدر) ، ولهذا تحفّظ أحد الباحثين على المقولة الحداثـــية (مـــوت المؤلـــف)[1] ويـــرى أنه من الضروري إحيائه واستدعائه إلى رحاب الدراســـة "[2] ، وحـــتى لا يتحول تقييمنا الصياغة من أدبية أو شعرية إلى خطاب نفسي محـــض، يطـــوع فيه النص قسراً إلى معايير خارجية نفسية ، لا نصل " إلى ما وصل إليه الرومانســـيون مـــن جعل النص بمثابة لوحة إسقاط لمبدعه ، أو انعكاس لشخصيته ، لأن حضـــور المـــبدع حضور لذات متكلمة ، أو فاعلة لها دورها الإنتاجي الذي تمارسه من خـــلال اللغة "[3] ، وقد بدأ هذا التصور " مع بدء انتشار الحركة الرومانتيكية في أوروبا ، حيث أخذ الأدباء ينظرون إلى الأسلوب بوصفه جزءاً لا يتجزأ من طبيعة المؤلف نفسه "[4]، وهـــذا ما تبناه الكتاب العرب ، متأثرين وشارحين لمقولة جورج بوفون أنَّ الأسلوب هو الـــرجل نفســـه[5]، وهـــو لا يعني أنَّ الأسلوب مجرد مرآة تنعكس عليها مشاعر الكاتب وطـــباعه، وإنما هو النسق الخاص بذاتية الكاتب الذي نقل الكلام من دائرة العمومية إلى خصوصـــية أدبية ، فهو – بذلك – النظامُ والحركة المودعان في الأفكاراللذان "هما طابع الكاتـــب وإمضاؤه على الفكرة ، ومعنى ذلك أنَّ الأفكار تكون – قبل أن يفرغها الفنان عـــلى قالبه الخاص– من الأملاك العامة ، فإذا عرف كيف يصوغها على الصورة اللازمة

---

[1] / نـــادى رولان بارط بفكرة موت المؤلف ، وإحلال الكتابة أو اللغة محلها ، فاللغة هي التي تتكلم ، أما المؤلف فتتحدد حريته في الإطار الزمني والتاريخي ، ويرى أنَّ الكتابات الممكنة له تتم تحت ضغط التاريخ والتقاليد . ينظر : رولان بـــارط ، درس الســـيميولوجيا ، ترجمة: عبد السلام بنعبد العالي ، تقديم: عبد الفتاح كيلطيو ، دار توبقال للنشر ، المغرب ، ط 2 ، 1986ف ،81 ومابعدها .

[2] / محمد عبد المطلب ، قراءات أسلوبية في الشعر الحديث ، 12

[3] / تفـــســـه ، 12.

[4] / مجدي وهبة و كامل المهندس ، معجم المصطلحات العربية ، 141 .

[5] / يـــنظر :هـــنريش بليث ، البلاغة والأسلوبية نحو نموذج سيميائي لتحليل النص ، ترجمة: محمد العمري ، 33. وينظر كذلك : أحمد حسن الزيات ، دفاع عن البلاغة ، القاهرة ، ط 2 ، 1967 ف ، 80 .

الملائمـــة ، تصبح ملكاً خالصاً له ، تسير في الناس موسومة بوسمه "[1] ، منطبعة بشخصيته ونفسيته وتربيته وعوامل الوراثة والكسب من القراءة والتعامل والمناخ والقوم ، وغيرها من المؤثرات التي تشكل معالم فكره [2].

ويفسر بعضهم الأسلوب بالطريقة (الفنية) الخاصة بالكاتب " في التعبير عن فكره ووجدانـــه ، ولكـــنها مغروســـة في النص ، ويعكسها النص نفسه بكل أبعاده اللغوية ، والبلاغـــية ، والأيديولوجية ، والوجدانية [3]"، أي أن التفكير والانفعالات الحيوية الفردية المـــتغيرة ، وغـــير ذلك من الجوانب النفسية تعد أحد العناصر المهمة في الأسلوب الذي لاينســـب إلا لمبدعه ، انطلاقاً من هذا الجانب ، فلا يجب إهمال" الجوانب النفسية للنص لحساب البنيات اللغوية ، وأيضاً لحساب ما يسمونه بـــ" الوعي الجماعي وبنياته "[4] .

وقـــد انصب التحليل لدى (كروتشه) على حالة النفس لدى شخصية (دانتي) الشـــعرية ، وعدّها مغايرة تماماً ومنفصلة عن شخصيته التاريخية ، أمّا (سبتزر) فقد نبذ هـــذا الفصل ، وتجسدت روح المبدع لديه في لغته أو في مجموع الخصائص التي تعد تحولاً عـــن النمط اللغوي الشائع ، فهو يعقد صلة وثيقة بين " الإدراك الفطري وأحوال النفس من جهة ، ثم الخصائص اللغوية للكاتب ومسلكه الروحي من جهة أخرى "[5] .

ومن خلال هذه العلاقة تنبع الموضوعية في التناول ، متمثلة في الوحدة والتمازج بين الذات والموضوع ، أو بين المبدع والخصائص الأسلوبية ، إنه حدس متكامل قادر على إدراك المركـــز (النفسي) انطلاقاً من الجزئية الفيلولوجية[6] " الانحراف أو الشكل اللافت للنظر ومنهج صارم يصل به إلى مركز الدائرة ابتداء من محيط المعطيات "[7]، فسبتزر يربط النفس باللغة ، ويحاول إرجاع البنى السطحية اللغوية المتعددة إلى بنية نفسية عميقة واحدة،

---

[1] / أحمد حسن الزيات ، دفاع عن البلاغة ، 80 .

[2] / يـــنظر: شـــلتاغ عـــبود شراد ، مدخل إلى النقد الأدبي الحديث ، مجدلاوي للنشر ، عمان ، الأردن ، ط1 ، 1998ف ، 49. وينظر كذلك : هنريش بليث ، البلاغة والأسلوبية ، نحو نموذج سيميائي لتحليل النص ، 33.

[3] / عدنان بن ذريل ، اللغة والبلاغة ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، (د.م) ، (د.ت) ، 20 ، وينظر : علي أبو ملحم ، في الأسلوب الأدبي ، 7 ، ومحمد مندور ، في الأدب والنقد ، نـــهضة مصر ، القاهرة ، (د.ت) ، 6

[4] / عدنان بن دريل ، اللغة والبلاغة ، 20 .

[5] / لطفي عبد البديع ، التركيب اللغوي للأدب ، بحث في فلسفة اللغة والإستطيقا ، 112 .

[6] / الفيلولوجية : تعني فلسفة اللغة .

[7] / خوسيه ماريا بوثويلو إيفانكوس ، نظرية اللغـــة الأدبية ، ترجمة : حامد أبو أحمد ، مكتبة غريب ، (د.م) ، (د.ت) ، 27 .

أي إنه يمدّ " الجسر بين الانحراف اللغوي وأصله السيكولوجي ، أو اشتقاقه الروحي الذي يعثر فيه على معنى تفسير موحد لخصائص اللغة الأدبية "[1]، والتي قد لا تكون باطنة أو شخصية بالضرورة ، ونصل إلى هذه التفسيرات ، تماماً كما نتوصل إلى الأصل الاشتقاقي الموحد من خلال العناصر المتعددة والمتنوعة .

ويبدو أن سبتزر قد تراجع عن أسسه (التحليلية والنفسية) والتي بنى عليها أسلوبيته ، ورأى أنها ليست إلا تنويعاً لدراسة التجربة الحياتية ، وإن وفق الناقد في نسبة الظاهرة الأدبية إلى الحياة الواقعية ، فليس من المؤكد أن يكون هذا الاتصال بين النص والحياة هو مرجع الجمال الفني في التجربة ، فهي فقط تعد المادة الخام للنص ، وهي تقع مع المصادر الأدبية الأخرى في المستوى نفسه ، يقول : " وهكذا تخليت عن منهج تفسير أساليب الكتاب على ضوء مراكز التأثير في هذه الأساليب ، وحاولت إخضاع التحليل الأسلوبي لمقتضيات تفسير النصوص الخاصة باعتبارها نظاماً شعرياً في ذاته دون الرجوع إلى سيكولوجية الكاتب "[2] .

إنَّ الأسلوب – بهذا المفهوم التعبيري التكويني – يتضمن بصمة صاحبه التي لاتتكرر ، وإن كان مستمداً من لغة عامة وشائعة ، الأمر الذي يجعلنا نصف ترجمة هذا الأسلوب بالاستحالة مع تيسير ترجمة اللغة الأصل ، وذلك يعود لخصوصية الأسلوب ، وقد فطن الناقد العربي إلى هذه الحقيقة ، حيث نقل أبو هلال العسكري قول أحدهم الذي أرجع الأسلوب إلى مبدعه البليغ ، فهو" من بلاغته أنَّ كلَّ أحد يظنُّ أنه يكتبُ مثلَ كتبه فإذا رامها تعذَّرتْ عليه "[3] .

ويغلِّب ابن طباطبا العلوي الذات على موضوعها ، حيث يقرن الأسلوب الشعري بمبدعه ، ويشبهه بالنساج الحاذق " الذي يفوِّفُ وشيَه بأحسن تفويفٍ ويُسَدِّيه وينيِّرُهُ ولا يهلهلُ شيء منه فيشينه "[4] ، وهذا يعني أنَّ الأسلوبَ قد تحول إلى صناعة تجعل الجهد

---

[1] / خوسيه ماريا بوثويلو إيفانكوس ، نظرية اللغة الأدبية ، 31 .

[2] / فرناندو لاثرو كريتر ، الشعرية ، ترجمة : محمد الميموني ، مجلة الفصول الأربعة ، ع 34 ، 163 ، وينظر : جون كوين ، بناء لغة الشعر ، ترجمة وتقديم وتعليق : أحمد درويش ، دار المعارف ، القاهرة ، (د.ت) ، 24 – 25 .

[3] / أبو هلال العسكري ، كتاب الصناعتين ، 61 .

[4] / ابن طباطبا العلوي ، عيار الشعر ، 43 ، في الأصل : يسدُّه ، من سدَّى الثوب ، والنير : القيد ، والخيوط إذا اجتمعت .

الإنســـاني أساســـاً فـــيها ، إي أنَّ لخصوصية الإنسان تأثيراً في تحديد سماته وخصائصه . وتؤكـــد هذه الرؤية أهمية الصفة والخبرة في الأسلوب من ناحية ، كما تؤكد أهمية الطبع والقـــريحة من ناحية أخرى ، وهما من الخصائص الذاتية للمبدع ، فلايقدر على النظم- كمايرى أبو أحمد العسكري [1] - إلامن" صحت طباعهم ، واتقدت قرائحهم ، وتنبهت فطنتهم "[2].

أمَّـــا دور المـــبدع فإنـــه يكمن في الترتيب والتنظيم ، وموافقة المقام ، ومراعاة الانســـجام والاتســـاق بين العناصر فهو " كناظم الجوهر الذي يؤلِّف بين النفيس منها ، والثمين الرائق ، ولا يُشينُ عقودَه بأن يفاوتَ بين جواهرها في نظمِهَا وتنسيقِها "[3]، وتعد قريحة المبدع معياراً داخلياً يكشف عن مجمل أفكاره ، وجهده الذهني ، ومقدرته العقلية .

ويعـــبر ابن جني بمصطلحين آخرين ، وهما (النفس والحس) حيث وسم صناعة الشعر بالجهد الشخصي فيتحاكم إليهما بوصفهما معيارين داخليين نفسيين يعتمدان على الـــذوق ، وذلـــك عند خرقه لإجماع اللغويين فقد فضل " التأمل والطبع "[4]على " التبعية والشرع "[5].

وقـــد نبذ أبو تمام المستوى المعياري المتمثل في العرف الشعري المتبع والمتمثل في (عمـــود الشـــعر) مـــن خلال نص نقله الآمدي [6] ، كما نبذ قانون محاكاة الأساليب التقلـــيدية القديمـــة ، معلياً من أهمية الذات في الأسلوب ، وذلك في رده على من اتهمه

---

[1] / هو أبـــو أحمد الحسن بن عبد الله بن سعيد العسكري فقيه وأديب ، ولد سنة 293 هـــ ، انتهت إليه رياسة التحديث والإملاء والتدريس في بلاد " خوزستان " في عصره ، وانتقل إلى بغداد ، وهو خال أبي هلال العسكري ، من كتبه : الزواجر والمواعظ ، والتفضيل بين بلاغتي العرب والعجم ، والمصون في الأدب ، توفي سنة 370 هـــ ، ينظر : الزركلي ، الأعلام ، 2 / 211 .

[2] / أبـــو أحمد العسكري ، المصون في الأدب ، تحقيق : عبد السلام محمد هارون ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، دار الرفاعي ، الرياض ، ط 2 ، 1982 ف، 5 .

[3] / ابن طباطبا العلوي ، عيار الشعر ، 43 _ 44 .

[4] / ابن جني ، الخصائص ، 2 / 326 .

[5] / نفـــســـه .

[6] / هو الحسن بن بشر بن يحيى الآمدي ، من أهل البصرة ، نحوي وكاتب وناقد ، حسن الفهم جيد الرواية ، من كتبه : الموازنة بين أبي تـــمام والبحتري ، والمختلف والمؤتلف ، توفي سنة 270 هـــ . ينظر : ياقوت الحموي ، معجم الأدباء ، 2 / 847 .

بالغموض الدلالي في شعره ، وهو قوله : ولم لا تفهمان ما يقال [1] إشارة إلى أن المبدع هو العنصر الأساسي في الأسلوب ، مبيناً الفارق بين الأسلوب الشعري والأسلوب الخطابي ، الذي يرتكز على المضمون الأخلاقي ، القائم على الوضوح والمباشرة ، ويولي أهمية كبيرة للمتلقي .

وإذا كان الأسلوب مرتبطاً بمبدعه ، فإن المبدع وليد ثقافة وبيئة معينة ، لها أثر في الأسلوب الذي يتغير بحسب البيئات الجغرافية والاجتماعية ، هذا فضلاً عن العوامل النفسية ، وقد فطن الخطابي إلى ذلك ، فعقد صلة بين السمات السلوكية للمبدع وبين الأسلوب ، حيث " يكثر وحشي الغريب في كلام الأوحاش من الناس والأجلاف من جفاة العرب الذين يذهبون مذاهب العنجهية ، ولا يعرفون تقطيع الكلام وتنزيله والتحبيرله "[2] ، فبيئة المبدع تعد عاملاً يسهم في قدرته على الاختيار المعجمي ، وطبيعة التركيب ، وصفاته من ألفة ووضوح ، أو وحشية وغرابة ، وهذا يؤدي إلى حقيقة تفاوت الأساليب بتفاوت الأفراد وطبائعهم ، " فبرق شعر أحدهم ، ويصلب شعر الآخر ، ويسهل لفظ أحدهم ، ويتوعر منطق غيره "[3]، وعلى الرغم من أنَّ الرقة والصلابة مفهومان يتسمان بالشيوع واللاتحديد ، فإنهما يعودان إلى معايير داخلية وهي الأخلاق والسلوك أي إلى " اختلاف الطبائع ، وتركيب الخلق ، فإن سلامة اللفظ تتبع سلامة الطبع ، ودماثة الكلام بقدر دَمَاثة الخلقة "[4] ، كما يعودان إلى معايير خارجية في الوقت ذاته ، متمثلة في المحيط الذي نشأ فيه الفرد من بادية وحاضرة ، ومستدلاً بالحديث الشريف للرسول ـ صلى الله عليه وسلم ـ (مَنْ بَدَا جَفَا)[5]، ويرى الجرجاني أن عاطفة العشق تعطي الأسلوب قدراً كبيراً من الرقة ،فإنها " أكثر ما تأتيك من قِبَلِ العاشق المتيم ، والغَزِل المتهالك ، فإن اتفقت لك الدماثةُ والصبابة ، وانضافَ الطبعُ فقد جُمِعَتْ

---

[1] / ينظر : الآمدي ، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري ، تحقيق : السيد أحمد الصقر ، دار المعارف ، مصر ، ط 2 ، 1972 ف ،1 / 216 .

[2] / الخطابي ، بيان إعجاز القرآن ، 37 .

[3] / القاضي الجرجاني ، الوساطة بين المتنبي و خصومه ،17 .

[4] / نفسه ، 18 .

[5] / ينظر : أحمد بن حنبل ت 241هـ ، مسند الإمام أحمد ، دار المعارف ، مصر ، 1949 ف ، رقم الحديث : 17876 ، باب مسند الكوفيين .

لكَ الرقةُ مِنْ أطرافِهَا "[1] ، وإن حاولنا رصد دلالات الرقة ومظاهرها في الأسلوب ، نجد الجرجاني يحيلنا إلى " نسيب متيمي العرب ، ومتغزلي أهل الحجاز ، كعُمر وكُثَيِّر وجميل ونُصَيب وأضرابهم "[2] ، وقد استخدم الجرجاني طريقة المقايسة في النقد ، حيث تقاس الأساليب بحسب النموذج السابق يقول : " وقسهم بمن هو أجود منهم شعراً ، وأفصح لفظاً وسبكا ، ثم انظر واحكم وانصف "[3] ، ولا يخفى ما في ذلك من إغفال الذات ، والإعلاء من قيمة الجماعة لا الفرد المبدع .

---

[1] / القاضي الجرجاني ، الوساطة ، 18 .

[2] / نفسه ، 25 .

[3] / نفسه .

أ – الاختيار والتوزيع :

يتحرك المبدع خلال الإمكانيات اللغوية المتعارف عليها ، فيستمد منها تراكيبه المناسبة ، والتي تعد كالسطح الذي يخفي نوازعه واتجاهاته ونظرته للأشياء ، ولأن هذه الإمكانات تتسم بالمرونة ، ولأن الأسلوب أيضا يُتَوَسَّعُ فيه ، ويتجاوز النمطي إلى غير النمطي، فإن المبدع " يملك حق الاختيار من بين هذه الأبنية ما يراه صالحاً وملائماً لتشكيل دلالته الكامنة بداخله،كما أنه يمتلك ... حق التعديل في هذه الأبنية خالقاً في النهاية نظامه النحوي الخالص ، الذي يختلف إلى هذه الدرجة أو تلك ، عن النظام النحوي المعتاد للغة العادية "[1]، ولهذا فقد رأى النقاد أنَّ الأسلوب يعد نتيجة لجملة من الاختيارات المبنية على وعي المبدع وإرادته ، تلك التي تقع بين بدائل متنوعة ، وتنصب على إمكانات اللغة المتعددة كالدلالات المختلفة للصفات والأفعال والحروف ، وتعدُّ حرية الاختيار هذه خاصية من خواص الأسلوب الذي بدوره ينطق بها ويعبر عنها ، وهي تعكس درجة من الوعي والقصد بالبدائل المتوفرة في اللغة ، ويترتب على مفهوم الاختيار وجوب "معرفة قائمة الأبدال ، تلك التي يُعمِل المنشئ فيها فكره بالاختيار والاستبعاد والأسئلة التي يطرحها هذا التعريف كثيرة ومتشعبة ، لعل من أهمها : هل لمثل هذه القائمة وجود بالفعل ؟ وهل من الميسور التوصل إلى صياغتها ولو على وجه التقريب؟ "[2]ويرى أحد النقاد المعاصرين أنه ليس كل أنماط الاختيار تتم عن وعي وقصد ، بل إن بعضها يتم بطريقة جبرية غير واعية لا سيطرة حقيقية عليها للمنشئ ، وثمة نوعان من العوامل تتحكم في عملية الاختيار ، عامل ذاتي : ويشمل الإيثارات اللغوية للمتكلم ، وطابع تفكيره ومهاراته الأسلوبية ، وعامل موضوعي : ويمثله المقام والعوامل المتعلقة بالاتصال اللغوي[3] .

---

[1] / سيد البحراوي ، البحث عن لؤلؤة المستحيل ، دار شرقيات للنشر والتوزيع ، (د. م) ، ط 1 ، 1996 ف، 99 .

[2] / سعد مصلوح ، في النص الأدبي دراسة أسلوبية إحصائية ، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والإحصائية ، ط 1 ، 1993 ف ، 64

[3] / ينظر : سعد مصلوح ، في النص الأدبي ، 64 – 65 .

ويكمن في نقطة التقاطع بين عنصري الاختيار والتركيب ، اختيار المتكلم لأدواته التعـــبيرية من الرصيد المعجمي للغة ، وهو المستوى البسيط الذي يتضمن الجانب الصوتي مـــن حيـــث الكلمة ووقعها ، ثم "تركيبه لها تركيباً يقتضي بعضه قوانين النحو، وتسمح ببعضـــه الآخـــر ســـبل التصرف في الاستعمال ، فإذا بالأسلوب يتحدد بأنه توافق بين العمليـــتين ، أي تطابق لجدول الاختيار على جدول التوزيع "[1]، فتمتد الحرية في الاختيار مـــن البسيط إلى المركَّب ، ويرى بعضهم أنَّ هذه الحرية محصورة ، وخاصة في مجال خلق الكلمات ، أمَّا "حرية تأليف العبارة بدءاً من الكلمات تخضع لقيود أقلّ ، وفي النهاية فعند حـــرية تأليف المقال بدءاً من العبارات ، ينتهي دور قيود قواعد التراكيب ، وتبدأ حرية المتكلم في النمو الجوهري ، بدرجة لا يمكن معها تقدير عدد الأنماط الممكن تواجدها "[2]، وهنا يبدو واضحاً أنَّ الأسلوب يشتمل على صفات ذاتية إبداعية ، تتجاوز مجرد التوصيل والإفهام إلى إنتاجيتها لخواص مجسدة للطابع الشخصي ، وممثلة للمميزات التعبيرية للمبدع بحيث تنطق بخصوصيته ولونه الخاص .

ويربط بعض النقاد ملكة الاختيار بظاهرة العدول ، فالأولى تؤدي إلى الثانية وذلك صـــحيح عـــلى وجه من الوجوه ، بيد أن الفارق بينهما هو أنَّ الاختيار يرتبط بمحدثه ، ولامجال للمتلقي فيه ، إلا من حيث كونه "يرتاح لـــه فإذا أراد أن يعيد الكلام ، أو يأتي بمـــثله لم تســـعفه قريحته ، ولهذا سمي الكلام الذي غلبت عليه خاصية الاختيار (السهل الممتـــنع) أمَّـــا ظاهرة العدول فعلى العكس من ذلك ؛ لأنه قد يصدر عن المبدع بصورة عفويـــة إذا انطلـــق في التعـــبير ولكن الملتقى يشعر به شعوراً قوياً في جميع الأحوال "[3] ، وتخـــتلف خاصـــية الاختيار بحسب الغرض الذي يتوخاه المبدع ، فقد لا يتضمن اختياره جمالية أسلوبية فيكون اختياره غير أسلوبي ، فهو اختيار" نفعي مقامي ، حيث يختار تعبيراً مناسباً أكثر مطابقة للحقيقة "[4] ، ووظيفة هذا الاختيار نفعية محضة وهي الإفهام وتوصيل الحقائق ، وقد تؤدي هذه المطابقة إلى سوء الاختيار كاستفتاح الشاعر مدحه بما يسئ إلى الممـــدوح ، ولا يناســـب المقام ، أمَّا الاختيـــار الأسلوبي - وهو ما يطلق عليه الانتقاء

---

[1] / صلاح فضل ،علم الأسلوب مبادئه واجراءاته ، 102 .

[2] / جـــون كويـــن ، بناء لغة الشعر ، ترجمة وتقديم وتعليق : أحمد درويش ، دار المعارف ، القاهرة ، (د.ط) ، (د.ت) ، 127 . هكذا ورد والصحيح : "وجودها ".

[3] / شكري عياد ، اللغة والإبداع ، 78 .

[4] / سعد مصلوح ، الأسلوب دراسة لغوية إحصائية ، عالم الكتب ، د.م ، ط 3 ، 1992 ف ، 38 .

الـــنحوي [1] – فيهدف إلى مفاجأة القارئ وإدهاشه ، والتأثير فيه ، من خلال ما يحدثه من تميز ومفارقة للمألوف باختياره .

ويـــربط الـــنقاد العرب خاصية الاختيار باتجاه المبدع نفسه ، فالمحدث المطبوع لدى التنيســـي [2] " يـــأخذ مـــن الكلام جوهره ، ويصطفي من متخيره "[3] ، أما البدوي فهو " لايعرف الاختيار ويستعمل وجوه الاضطرار "[4]، فهو يربط الاختيار بخصائص حضارية وثقافية ، فإنَّ ثقافة الشاعر وسعة ثروته اللغوية تسهم في قدرته الاختياريـــة .

ويتعلق مجال الاختيار بنوعين من الطرق ، النوع الأول : الطرق الإفرادية التي تعني أنَّ اللغة تحتوي على مترادفات تفترق في دلالات السياق ، كالفارق بين الخوف والخشية ، والوجـــل والحـــياء والخجل [5]، أو اختيار الكلمة من حيث طبيعتها ، تعريفاً أو تنكيراً ، ظاهـــرة أو مضـــمرة ، كما أنَّ كيفية بنائها لها مدخل في المعنى والصياغة ، وقد أوضح الآمـــدي أهمـــية الدلالة الصرفية كبناء الفاعل ، وبناء المفعول ، وغيرهما ولكنه قيد ذلك بالجانـــب القياسي في اللغة ، حيث " قالوا عيشة راضية بمعنى مرضية ، ولمح باصر ، وإنما هو مبصر فيه ، يقال وإنما ينبغي أن ينتهي في اللغة إلى حيث انتهوا ولا يتعدى إلى غيره ؛ فـــإن اللغة لا يقاس عليها "[6]، أما النوع الثاني فهو : الطرق التركيبية ، وفيه يختار المبدع أفضـــلها للتعبير عما يريد بأن يقدم عنصراً ويؤخر آخر ، لغرض العناية ، كما أن درجة القـــوة في هـــذه العـــناية تحدد طبيعة التركيب ، فالمعيار في بناء الجملة العربية ، يحدد أنَّ " وضـــع المفعول أن يكونَ فضلة وبعد الفاعل ، كضرب زيدٌ عمراً "[7] ، وينتج الأسلوب

---

[1] / ينظر: سعد مصلوح ، الأسلوب دراسة لغوية إحصائية ، 39 .

[2] / هو أبو محمد الحسن بن علي الضبـــي التنيسي ، المعروف بابن وكيع ، شاعر مجيد أصله من بغداد ، له ديوان شـــعر مطبوع ، وكتاب المنصف في سرقات المتنبـــي ، ولد في تنِّيس بمصر ، وتوفي فيها سنة 393 هـــ ، ينظر : الزركلي ، الأعلام ، 2 / 217 – 218 .

[3] / ابـــن وكيع التنيسي ، المنصف في نقد الشعر وبيان سرقات المتنبي ومشكل شعره ، قرأه وقدم له وعلق عليه : محمد رضوان الداية ، دار قتيبة ، د.ت ، 242 .

[4] / نفـــســـه .

[5] / يـــنظر : أبو هلال العسكري ، الفروق في اللغة ، تحقيق : لجنـــة إحياء التراث العربي ، دار الآفاق الجديدة ، بيروت ، ط7 ، 1991ف ، 232 وما بعدها .

[6] / الآمدي ، الموازنة ، 2 / 227 .

[7] / ابـــن جني ، المحتسب في تبيين وجوه شواذ القراءات والإيضاح عنها ، دراسة وتحقيق : محمد عبد القادر عطا ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ط 1 ، 1998 ف ، 1 / 146 .

عن التصرف أو العدول عن هذا المعيار لغرض العناية والاهتمام ، فنقول : (ضرب عمراً زيدٌ) فإذا ازدادت عنايتهم به قدموه على الفعل ... فقالوا : (عمراً ضربَ زيدٌ) [1].

وتتصل كلمة العناية بالقدرة التأثيرية واستمالة القلوب ، أو الرغبة في توصيل إشارة وجدانـــية للملتقى ، فإن تعدد الأنماط الأدائية يؤدي إلى معاني متعددة .تمد ملكة الاختيار الأســـلوب بقـــوة تعبيرية وجمالية تجعله يؤدي مهمته على أفضل وجه ، وهذا ما عبر عنه أبوهـــلال العســـكري بقوله إنَّ " تخيـــُّر الألفاظِ وإبدالَ بعضِها من بعض يوجبُ التئامَ الكلامِ ، وهو من أحسن نعوته ، وأزين صفاته "[2].

ويعد الاختيار المنصب على المعاني أحد أنماط الاختيار ، إذ يرى الباقلاني أن المبدع يختـــار المفردات إما لمعان مألوفة ، أو لمعان مبتكرة ، والتخيير الأول أسهل وأقرب ، على الرغم من أن الثاني ألطف وأعجب ، وهدفه الأوحد : إيجاد التناسب بين الألفاظ والمعاني بأن " توجد الألفاظ وفق المعنى ، والمعاني وفقها لا يفضل أحدهما على الآخر "[3].

ويؤكد الناقد العربي أهمية الوعي الذاتي في الاختيار ، فالعدول في الشعر لا يكون بدافـــع الاضـــطرار دائماً ، وإنما يعود إلى رغبة الشاعر في تشكيل لغوي مبني أصلاً على الاختيار ، تقوده إليه طبيعة التجربة ، ولا يدل ذلك " على ضعف لغته ، ولا قصوره عن اختـــياره الوجه الناطق بفصاحته "[4] ، ولكنه يفتق مجاهيل اللغة ، ويرتاد مالم يرتده أحد قبلاً، في سبيل ابتكار تعبير أكثر جدة وطرافة " مَثَلُه في ذلك مثل مُجرِي الجَمُوحَ بلالجامٍ، ووارِدِ الحربِ الضَّروس حاسراً من غير احتشام ، فهو وإن كان ملوماً في عنفه وتهالكه فإنه مشـــهود لـــه بشـــجاعة وفيضِ مُنـــَّتـــِهِ "[5] فالحرية الذاتية والوعي والاقتناع الشخصي بالاختيار تبدو جلية من خلال هذا النص بوصفها مقياساً للمهارة والإبداع .

---

[1] / ينظر : ابن جني ، المحتسب ، 1 / 146 .

[2] / أبو هلال العسكري ، كتاب الصناعتين ، 141 .

[3] / الباقلاني ، إعجاز القرآن ، 62 .

[4] / ابن جني ، الخصائص ، 2 / 392 .

[5] / نفـــســـه.

ثانياً : علاقة الأسلوب بالمتلقي : -

أ . الاستهلال .

ب . الموقف .

ثانيا : علاقة الأسلوب بالمتلقي :-

لا شـــك في أنَّ للأســـلوب طـــرفين : المـــبدع والمتلقي ، فهما يمثلان الإرسال والاســـتقبال ، وقد يتجاوز الخطاب دائرة الإرسال إلى التأثير والخلق وبناء النصوص من جديد بقراءاته المتنوعة – من خلال المفهوم التأثري أو العاطفي للأسلوب– فينتقل المتلقي مـــن مجـــرد الاستقبال إلى التأثر والإبداع ، والقدرة على اكتشاف جماليات الأسلوب، بتمييزها وإدراكها وكشف انحرافها وإبرازها عن طريق تحقيق وظائفها ، فالمتلقي هنا هو محـــور مـــن محاور مفهوم الأسلوب ، وعنصر من عناصر التحليل الأسلوبي ، وليس مجرد لوحة انعكاس سلبية ندرك من خلالها ردود الفعل الناتجة من فعاليات الأسلوب ، بحيث تصـــبح الاختبارات المتعلقة به ، والتحليلات المرتبطة بردود فعله هي منطقة تحديد المعالم الأســـلوبية وإخضاعها للتحليل والتفسير ، ويرى أحد النقاد أنَّ هذا الاتصال التأثيري بين المـــبدع والمـــتلقي يولد نوعاً من الإيقاع يُسمَّى "إيقاع الوقع ؛ وقع القصيدة على نفسية المتلقي وعلى وجدانه، وصداها في مواطن أحاسيسه "[1]، وذلك في حالة الانسجام والتناغم بـــين الطـــرفين ، والـــتي تعدُّ "مصدراً من مصادر الإيقاع الذي يجده ويحسه المتلقي إذا تشاكلت حالته النفسية... مع حالة الشاعر النفسية في نصه "[2] .

وإذا كان الحديث عن التأثير والتأثر يتصل بالجوانب الانطباعية ، ويحتاج إلى توثيقه لغوياً ، فإن له صلة بأنماط العدول الأسلوبي ، فهي تولِّد نوعاً من الدهشة لدى المتلقي ، أو تحـــرك فـــيه تداعيات ذهنية وانفعالية ، ولهذا عقد بعض النقاد صلة وثيقة بين الأثر الفني والحالة الغريبة التي تعتري المتلقي ، بعنصر المفاجأة ، بأن يرد في الكلام ما لايتوقع المتلقي وروده ، لعـــدم تضـــمن السياق ما يهيئ له ، فقد يقضي عامل الألفة – أحيانا – على حساسيتنا الأدبية ، أما عندما يعدل المبدع عمَّا ألف يستفز حواسه لاستيعاب شيء مبهم في الأسلوب ، ويبعث توتراً إيجابياً يتناغم مع شعور المبدع ، الأمر الذي اصطلح بعضهم على تسميته (بالمنبهات) [3]وهو مصطلح له أبعاده النفسية ، إذ يرى أحد النقاد المعاصرين

---

[1] / عـــبد الـــرحمن القعود ، الإبداع والتلقي " الشعر بخاصة " مقالة في مجلة عالم الفكر ،تصدر عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب في الكويت ، مج 25 ، ع 4 ، إبريل يونيو ، 1997 ف ، 164 .

[2] / نفـــســـه .

[3] / المنبه أو المثير : أي تغيير في الطَّاقة يترتب عليه استثارة المتلقي ، فإنْ كان المثير محققاً لما يريده المتلقي أطلق عليه مثيراً (مناسباً) أو (إيجابياً) أمَّا إذا كان العكس فهو مثير سالب ، أي يترتب على وجوده آثار سالبة على الفرد .

أنَّ مفاتيح الأسلوب تكمن " في ردود الأفعال والاستجابات التي يبديها القارئ أو السامع حـــيال منـــبهات الأسلوب الكامنة في النص "[1]، فقد أثَّر علم النفس السلوكي في نظرية الأسلوب ، وجعل من الاستجابة السلوكية للمتلقي جزءاً من مفهومه[2].

ويعـــدُّ المـــتلقي لدى – ميكائيل ريفاتير – محورَ النظرية الأسلوبية ، حيث ربطها بوعـــيه وإدراكـــه لاقتران الأسلوب بالإفهام ، وعده إبرازا لجماليات معينة ، فهو "قوة ضـــاغطة تتسلط على حساسية القارئ وقابليته المُدْرِكة "[3] بواسطة " إبراز بعض عناصر سلسلة الكلام ، وحمل القارئ على الانتباه إليها ، بحيث إذا غفل عنها تشوَّه النص ، وإذا حلـــلها وجـــد لها دلالات تمييزية خاصة ، بما يسمح بتقرير أنَّ الكلامَ يعبـــِّر والأسلوبَ يُـــبـــْرِز"[4] محققاً وظيفته التأثيرية ، ومحدداً دور المتلقي الذي يكمن في تلقي هذا التأثير ، وإبراز ردود الفعل ، يقول ريفاتير : "إنَّ تأثيرات الأسلوب لاتصبح موجودة في الواقع إلا حيـــنما يعيها القارئ "[5]، بمعنى أنه يبعد مظاهر التأثير في الأسلوب عن الخصائص التعبيرية الخاضعة لاختيار المبدع في النص ، فتتمثل جميعها في استجابة المتلقي ؛ لأنه الهدف المختار بوعـــي مـــن طـــرف المؤلف ، فالإجراء الأسلوبي مؤلف بطريقة تقود المتلقي إلى ماهو جوهـــري، والأسلوب هو المنبه الذي يوقظ انتباهه ، أمَّا الأسلوبية فتدرس فعل التواصل للأســـلوب باعتباره حاملاً لبصمات شخصية المتكلم وملزماً لانتباه المرسل إليه[6] ، وتتعدد جمالـــيات الأسلوب ووظائفه بتعدد مستويات المتلقين وتعدد ردود أفعالهم ، فهناك متلق

ينظر : فرج عبد القادر طه وآخرون ، معجم علم النفس والتحليل النفسي ، أشرف عليه وراجعه : فرج عبد القادر طه ، دار النهضة العربية للطباعة والنشر ، بيروت ، ط 1 ، (د . ت) ، 395 .

[1] / سعد مصلوح ، الأسلوب دراسة لغوية إحصائية ، 45 .

[2] / برند شبلنر ، علم اللغة نشأتـــه وتطوره ، ترجمة : محمود جاد الرب ، دار المعارف ، 1985 ف ، 156 وما بعدها .

[3] / عبد السلام المسدي ، الأسلوبية والأسلوب ، 80 .

[4] / تفـــســـه ، 79 .

[5] / برند شبلنر ، علم اللغة والدراسات الأدبية ، دراسة الأسلوب ،البلاغة ، علم اللغة النصي، ترجمة : محمود جاد الرب ، الدار الفنية ، ط 1، 1991 ف ، 93 .

[6] يـــنظر :ميكائـــيل ريفاتير ،معايير تحليل الأسلوب،ترجمة:حميد حمداني،35ومابعدها . وينظر:ناظم عودةخضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقي ، دار الشروق ، عمان ، ط 1 ، 1997،1 ، 30، وينظر :صلاح فضل ،شفرات النص، دراسة سيميولوجية في شعرية القص والقصيد ، دار الآداب ، القاهرة ، ط1، 1999ف ،157 وما بعدها

متوسط ، ومتلق راقٍ "له قيمة منهجية عند اكتشاف أماكن في النص لها أهمية أسلوبية "[1]، وقـــد يكون المتلقي مجهولاً ، أو نموذجياً ، أو جماعياً [2]، ولكن المهم ردة الفعل التي تسهم في إنـــارة الخطاب ، والكشف عن جمالياته ، ذلك أنَّ قراءة المتلقي واستجابته للأسلوب تكشف عن مدى فعاليته ، فالأسلوب يبرز في كل قراءة بروزاً جديداً يختلف عما سواه، بشكل يسمح له أن يحافظ على وظيفته أطول مدة ممكنة [3].

ويُنبِـــئُ دور المتلقي في الأسلوب عن وجودين للنص الإبداعي ، يكمل أحدهما الآخـــر ، فـــلا تكتمل للوجود الإبداعي ماهيته إلا لحظة تلقيه ، أو بتعبير آخر هما شقان للعملـــية الإبداعـــية "عملية إبداع جمالي من منشئه ، وعملية تذوق جمالي من المتلقي "[4]، وعـــلى الـــرغم من تضمن الأسلوب قيمتي التوصيل والإفهام، فإنهما لا يعدان الغاية منه، وليس المقصود منهما المعنى المتبادر للذهن وهو نقل المعلومات وتوصيل المعاني ، فالأسلوب تشكيل لغوي يثير المعاني ويحركها لدى المتلقي ، ويبعث فيه لوناً مختلفاً من الفهم تتكفل به الصـــياغات غير المألوفة أو الإيماءات ، إنه فهم " يغني عن الإعادة "[5] ، وقد جعلت هذه الميزة مؤشراً للوصول إلى ذروة البلاغة قديماً .

ويهـــدف الأسلوب إلى الإفهام في إحدى طرائق أدائه ، فيتحول إلى دائرة المباشرة نظراً لتغلب الوظيفة التوصيلية ، وأمَّا الوظيفة الجمالية فتبرز بحسب درجة استخدام المبدع لأدواته التأثيرية النابعة من وجدانية تجربته، والتي يندمج معها المتلقي ، ومن خلالها يعيش الحالـــة الشعورية للمبدع ، وعادة ما يؤدي ذلك إلى تجاهل عنصر الصدق في الأسلوب ؛ لأنـــه مرتبط بالقول الهادف للتوصيل ، وبهذا لا توجد أي علاقة لمضمون عمل أدبي ما ، بالواقع الخارجي عن اللغة داخل العمل الأدبي نفسه، ويؤكد أنَّ المضمونَ جزء من الجانب

---

[1] / ناظم عودة خضر ، الأصول المعرفية لنظرية التلقي ، 94 .

[2] / للمزيد في هذا الموضوع ينظر : ايبش ، التلقي الأدبي ، ترجمة : محمد برادة ، دراسات سيميائية أدبية لسانية ، ع6 ، 1992ف 17-27 . ويـــنظر:عـــبد الناصر حسن محمد ، نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي ، المكتب المصري لتوزيع المطبوعات ، القاهرة ، (د.ط) ، (د.ت) ، 132 ومابعدها . وينظر : علي آيت أوشان ، السياق والنص الشعري من البنية إلى القراءة ، دار الثقافة ، الدار البيضاء ، ط1، 2000ف ،107 وما بعدها . فقد قسم ريفـــاتير المتلقي إلى متلق ضمني ومثالي ومعاصر وخبير ومستهدف وجامع ...ويعد هذا المفهوم موضع نقد لعدم توصل ريفاتير أو غيره – مثل ايزر وإيكو- لتحديد مفهوم القارىء تحديداً دقيقاً .

[3] / ينظر : محمد عبد المطلب ، قراءات أسلوبية في الشعر الحديث ، 198 .

[4] / عبد الله الغذامي ، كيف تتذوق قصيدة حديثة ، فصول ، مجلة النقد الأدبي ، مج 4 ، ع 4 ،1984 ف ، 89

[5] / أبو أحمد العسكري ، المصون في الأدب ، 206 .

الـــدلالي للعمل وليس شيئاً خارجياً عنه [1]، وتتجسد الوظيفتان – الجمالية والتأثيرية – في أشكال لغوية معينة مندمجة في المضمون نفسه .

ويرى الآمدي أنَّ الشعرَ يجمع بين العنصرين معاً : الصدق الحرفي في المضمون أي (محاكـــاة الواقـــع) وجمـــال الديباجة ، فيقول عن أسلوب البحتري : " إنما حسن هذا الحسن، وقبلته النفوس ، لأنه اعتمد أن يخبر بالأمر على ما هو ، مع حسن عبارته ، وبراعة نســـجه ، وجودة تلخيصه ، ومتخير ألفاظه "[2] ، بخلاف العسكري الذي يهتم بالإيقاع الناتج عن الاختيار في الأسلوب بالدرجة الأولى ، فالكلامُ " إذا كان لفظه غثّاً ، ومعرضه رثـــاً، كـــان مـــردوداً ولو احتوى على أجلِّ معنى وأنبله وأرفعه وأفضله [3]". ويتبع هذا الاتـــجـــاه الاهتمام بالجمال الشكلي للأسلوب ، بأن يكون ذا طبيعة صوتية تكرارية ، وتعـــدُّ هـــذه الطبيعة حلية يتزين بها ليفتن المتلقي لا غير، ويسمى لديهم (بالتطريز) ، وهـــو " أن يقـــعَ في أبيات متوالية من القصيدة كلمات متساوية في الوزن ، فيكون فيها كالطراز في الثوب "[4] .

وإذا كان العدول عاملاً من العوامل التي تشد حواس المتلقي للأسلوب ، فإنَّ ثمَّةَ عاملان – لدى الجرجاني – يسهمان في تقبل المتلقي وارتياحه للأسلوب ، وهما : التعود والألفة ، وذلك من خلال التماثل بين المتلقي والمبدع في ظروف البيئة والزمن ، والصفات الشخصية ، فقد قبل القاضي الجرجاني أسلوب البحتري " لأنه أقربُ بنا عهداً ، ونحنُ به أشـــدُّ أنساً ، وكلامُهُ أليقُ بطباعنا ، وأشبهُ بعاداتنا "[5] ، وينطلق في هذا الرأي من صفات جُبلت عليها النفس الإنسانية ، فهي تألف" ما جانسها ، وتقبل الأقربَ فالأقربَ إليها "[6]، ولعـــل في ثقافـــة القاضـــي الجرجاني النقلية ، وتمسكه بعمود الشعر ما يبرر حرصه على اعتيادية الأسلوب ، وقربه من معايير الحقيقة والعرف السائد ، والدلالات الحرفية للمعجم الشعري .

---

[1] / ينظر : يان موكاروفسكي ، اللغة المعيارية واللغة الشعرية ، 41 .

[2] / الآمدي ، الموازنة ، 3 / 181 .

[3] / العسكري ، كتاب الصناعتين ، 67 .

[4] / نفـــســـه ، 425 .

[5] / القاضي الجرجاني ، الوساطة ، 29 .

[6] / نفـــســـه .

إنَّ وظـيفة الأسلوب – لديه – إحداث الارتياح واللذة في نفس المتلقي ، يقول الجـرجاني عـن الشعر : " تأمل كيف تجد نفسك عند إنشاده ، وتفقَّد ما يتداخلك من الارتـياح ، ويسـتخفُّكَ مـن الطـرب إذا سمعتَه [1] "، ويرتبط هذا الارتياح والطرب بالخصـائص الإيقاعـية للشعر ، والتي تتمثل في تناسب الأجزاء وجمال التركيب ، فقد تأسـس الشعر العربي على طبيعة شفوية تحدث الطرب لدى المتلقي حال سماعه ، وتظهر أهميته في أسواقهم الشعرية [2] .

وإذا كانـت (الألفة) تؤدي إلى ارتياح السامع لدى الجرجاني ، فإنها تبعت على (الابـتهاج) عـند المتلقي في رأي ابن طباطبا ، أو هذا ـ على الأقل ـ ما يتوقع من أسلوب الشاعر الذي يتضمن أشياء " قائمة في النفوس والعقول ، فيُحْسِنُ الشاعرُ العبارةَ عنها ، وإظهارَ ما يكمنُ في الضمائرِ منها ، فيبتهج السامع لما يرد عليه مما قد عرفه طبعُهُ ، وقـبله فهمُـه ، فيثار بذلك ما كان دفيناً ، ويبرز به ما كان مكنوناً "[3] ، وكأنَّ المتلقي يشترك مع المبدع في التشكيل اللغوي ، نظراً لوجود جملة من الأحاسيس أو القيم العقلية ، الـتي تؤكـد وجود أخلاقيات ، وصفات إنسانية مشتركة يحسن المتلقي فهمها لألفتها ، ولأن وظـيفة الشـعر ـ لدى ابن طباطبا ـ وظيفة أخلاقية ، فقد أكد قيمتي (الصدق والحق) ورأى ضرورة إجلاء ما في النفس من حقائق دفينة بأمانة تامة ، فيتوخى الشاعر " الصـدقَ عن ذاتِ النفسِ ، بكشفِ المعاني المختلجةِ فيها ، والتصريحِ بما كان يُكْـتَمُ منها ، والاعتراف بالحقّ في جميعها "[4] .

---

[1] / القاضي الجرجاني ، الوساطة ، 27 .

[2] / ينظر على سبيل المثال : أبو أحمد العسكري ، المصون في الأدب ، 3 .

[3] / ابن طباطبا ، عيار الشعر ، 160 .

[4] / نفسـه ، 55 .

أ – الاستهلال :

يتعهد المبدع والمتلقي ذات الخطاب ، كل بأدواته الخاصة ، فالمبدع يوظف قدراته الفنية للتأثير في المتلقي ، من خلال نصه ، الذي يجسد موقفاً انفعالياً ، أما المتلقي فلا يبحث عن السمات الواقعية للموقف ، أو يحاول تتبع أحداث إخبارية له ، وإنَّما يلتمس التداعيات الدرامية لهذا الموقف .

للاستهلال أو للابتداء أهميته في الشعر على وجه الخصوص ، وَكلٌّ " صنف من صنوف القول ، يقتضي نوعاً من أنواع الابتداء ، وضرباً من ضروب الاستفتاح لا يصلح لغيره "[1] ، يناسب هذا الضرب طبيعة الانفعال ، وطبيعة الغاية القيمية التي يرغب الشاعر في إثارتها ، فالمدح _ مثلا لدى الحاتمي [2] _ غرض شعري يهدف إلى تعظيم الممدوح ، وإدخال البهجة والسرور على نفسه " فينبغي للمادحِ المستميحِ أن يفتتحَ شعره بما يكون دالاً على غرضه ومشيراً إلى مراده ، وألا يشوبه بما يُتَطَيَّر منه ، ويُسْتَجْفَى من كلامه"[3]، وذلك لأنَّ مفردات الاستهلال تنساق من معينه النفسي وقد ينجح في المواءمة بين ما يجيش في نفسه والموقف أو المقام ، وقد يفشل في ضبط الخيط الشعوري الذي يصل بين تجربته النفسية والموقف ، لقد جعل الناقد مراعاة الناحية النفسية للمتلقي إحدى وظائف الأسلوب لإحداث الأثر الإيجابي في نفسه ، ويستشهد النقاد لذلك بأمثلة عديدة منها قصيدة البحتري التي أنشدها في أبي سعيد الثغري ، يقول في أولها :

* لَكَ الوَيْلُ مِنْ لَيْلٍ تَطَاوَلَ آخِرُه *[4]

فلقد كان لكلمة (الويل) وقع المنفر في أسماع المتلقي ، لارتباطها بمعاني الشر والهلاك ، وبعثها لأجواء نفسية معتمة وقاتمة ، وإيحاءات تتناقض والغرض الأصلي من النص بل غير متسقة مع التجربة الشعورية ، ومع مشاعر المتلقي ؛ ولهذا كانت استجابة أحد المتلقين

---

[1] / الحاتمي ، الرسالة الموضحة في سرقات أبي الطيب المتنبي وساقط شعره ، تحقيق : محمد يوسف نجم ، دار صادر ، بيروت ، (د . ط) ، 1965 ف ، 67 .

[2] / هو محمد بن الحسن المظفر الحاتمي ، كاتب وشاعر وناقد من بغداد ، من تصانيفه : كتاب حلية المحاضرة ، الرسالة الحاتمية والموضحة . ينظر : ياقوت الحموي ، معجم الأدباء ، 6 / 2505 .

[3] / الحاتمي ، الرسالة الموضحة ، 67.

[4] / البحتري ، ديوانه ، 1 / 283 . وتكملة البيت : وَوَشكِ نَوَى حيٍّ تُزَمُّ أَبَا عِرُهْ .

سلبية ، حيث رد عليه بقوله : (لك الويل والحرب)[1] وتعود أهمية الاستهلال إلى التفسير النفسي القائل إنَّ " الانطباع الأوَّلي للنفس يكون أقوى وأكثر فاعلية من غيره ، ولأنه من ثمَّ سيسحب آثاره على مايليه ، فإن كان حسناً انجذبت النفس إلى النص الذي ينقل التجربة ، وتفاعلت معه ؛ ولهذا يكون عاملاً مهماً في إثارة التخيلات المناسبة فيها ، وأقدر على إحداث الاستجابة المناسبة "[2] .

إنَّ للاستهلال أثراً كبيراً في قبول المتلقي من عدمه ، وتحديد نوع الاستجابة لديه ، كما أنه يحدث تشويقاً للأجزاء التالية للكلام ، فإن أتى به الشاعر حسناً بديعاً رشيقاً ، " كان داعية إلى الاستماع لما يجيء بعده من الكلامِ "[3] ، فهو " أول ما يقع في السمع من كلامك[4] "، يقول الجرجاني : إنَّ"الشاعر الحاذق من يجتهد في تحسين الاستهلال والتخلص وبعدها الخاتمة ، فإنها المواقف التي تستعطف أسماع الحضور، وتستميلهم إلى الإصغاء"[5]، فقد جعل الابتداء أو الاستهلال مع التخلص والخاتمة مركَّباً هرمياً يمثل البنية الأسلوبية للنص الشعري ، مؤدية دورها التأثيري في نفسية المتلقي ، وفي ذلك امتداد للفضاء الدلالي ليشمل النص كله ، مرتبطاً بالجانب الإلقائي الذي يحتاج إلي استمالة الأسماع واجتذابها ؛ ويمكن القول بأن الجرجاني هنا وحد ومزج بين الأسلوبين (الشعري والخطابي) في هذه القاعدة الفنية ، وذلك أنَّ الطريقة "التي كان يؤدى بها الشعر في الأسواق والمنتديات والمحافل كانت طريقة المخاطبة المباشرة مع الجماعة ، والشاعر مبلغ رسالة قومه للآخرين ، لذا فهو يقف ليقول ، وينشد ليسْمَع ، فما كان من الشاعر إلا أن ضمن شعره فنون الخطابة وأصولها ، وبخاصة الاستهلال ، فهو المفتتح الذي يشد السامع إليه ، ومادامت الخطابة مجموعة من القواعد الأسلوبية يلتزم الخطيب بها أثناء إلقاء خطبته ، كذلك يلتزم الشاعر مجموعة من القواعد لإلقاء قصيدته "[6] .

---

[1] / الخاتمي ، الرسالة الموضحة ، 67.

[2] / مجيد عبد الحميد ناجي ، الأسس النفسية لأساليب البلاغة العربية ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط 1 ، 1984 ف ، 91 .

[3] / أبو هلال العسكري ، كتاب الصناعتين ، 437 .

[4] / نفسه 435 .

[5] / القاضي الجرجاني ، الوساطة ، 48 .

[6] / ياسين النصير ، الاستهلال فن البدايات في النص الأدبي ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، كتابات نقدية — شهرية ، (75) 1998ف ، 96 .

ويُعــدُّ الاســتهلال على نوعين ـ لدى ابن طباطبا ـ النوع الأول : استهلال واضــح يعلم السامع من خلاله " أي معنى يساق القول فيه قبل استتمامه ، وقبل توسط العبارة "[1] ، والنوع الثاني : استهلال مبهم أو غير مباشر ، وهو التعريض الخفي ، الذي يكون بخفائه أبلغ في معناه من التصريح الظاهر ، الذي لا ستر دونه "[2] ، ويتفقان في أثرهما الحســن ، حيث يحركان مشاعر الابتهاج والاستحسان " عند الفهم كموقع البُشْرَي عند صاحبها ، لثقة الفهم بحلاوة ما يرد عليه من معناهما "[3] ، ويهتم الصاحب بن عباد ببراعة الاســتهلال إلى حد قوله : " إن أول ما يحتاج إليه في الشعرحسن المطالع "[4]، ويقول عن مطلع قصيدة للمتنبي :

أَرَاعَ كَذَا كُلَّ المُلُوكِ هُمَامُ وَسحَّ له رُسْلَ المُلُوك غمَامُ [5]

إنَّه مطلع " يفتح طرق الكرب ، ويغلق أبواب القلب "[6] ، ويفسر هذا عدم مبالاة المتنبي بالآخر (المتلقي) ،بل إنه يستفز المتلقي ويتحداه ، يقول أحد النقاد : " إنَّ الطبيعة الشعرية عنده تكون في أول أمرها غامضة ومستعصية إلى حد ما ، ثم تتكشف التجربة بعد ذلك بأكثر من لحظةتنوير، كما أنه في بعض مطالعه لم يكن يقصد إلا تهيئة الجو لموسيقى القصيدة ، بل إننا نحس أنه يريد أن يتعالى على المستمعين ، وأن يرفعهم إليه ، وذلك بأن يلقي إليهم مايحيّر ويثير ، فهو يريد أن يفزع في أول الأمر آذانــهم وأفهامهم ، ثم يتصدق علــيهم بعد ذلك بالفهم "[7] ، وتلك طريقة خاصة بالمتنبي – بحسب وجهة النظر هذه – تتمثل في فرض الإصغاء والمتابعة على المتلقي .

---

[1] / ابن طباطبا ، عيار الشعر ، 55 .

[2] / نفســه .

[3] / نفســه .

[4] / الصاحب بن عباد ، الكشف عن مساوىء المتنبي ، 100.

[5] / في الديوان : " الأنام " بدل الملوك ، ومعنى راع : أفزع ، أي: "هل راع ملك جميع الأنام أو الملوك كما أرى من روعك إياهم وهل تقاطرت الرسل على ملك كما تقاطرت عليك وجعل توالي الرسل إلى حضرته كسحّ الغمام وهذا استفهام تعجب" ينظر : المتنبي ، ديوانه ، 2 / 556 .

[6] / الصاحب بن عباد ، الكشف عن مساوىء المتنبــي ، 18 .

2 / عــبده بــدوي ، ظواهر أسلوبية في شعر المتنبي ، فصول مجلة النقد الأدبي ، تراثنا الشعري ، مج4 ،ع2 ، 1984ف ، 196 .

ب – الموقف :

يقودنا الحديث عن المتلقي إلى بيان أهمية الموقف ، أو مقتضى الحال في اصطلاح البلاغيين ، الأمر الذي يحتم موافقة الأسلوب له ، لتحقيق فائدته المرجوَّة ، وقد فرق أحد النقاد بين الموقف والحدث ، فالأول ذو صبغة انفعالية ، والثاني يتسم بطبيعة إخبارية مجردة، فالموقف يقدح شرار الأسلوب ، ويقع الأسلوب خلف الموقف ، وتداعياته وتفاعلاته [1]، وتبرز جمالياته من خلال انسجامه مع "بيئة النص أو الموقف ، وهذه القيمة قابلة للتغير بتغير البيئة التي توجد فيها ، والموقف الذي تعبر عنه "[2]، ومن هنا يمكن القول إنَّ الأسلوب يحقق وجوده الفعلي عند قراءته ، ولايمكن مناقشته إلا من خلال قرائه "إننا لانختلف في التفسير إلا لأنَّ طرائقنا في القراءة مختلفة ، ولأن القارىء هو الذي يطبق الشفرة التي كُتبت بها الرسالة فيحقق معناهاوإلا ظل المعنى مجرد إمكان فحسب "[3] لهذا فإن الأساليب تتفاوت طبيعتها بتفاوت المواقف ، فإذا " كان موضوع الكلام على الإفهام فالواجب أن تُقَسَّمَ طبقاتُ الكلامِ على طبقات الناس ، فيخاطَب السوقي بكلام السُّوقة، والبدويُّ بكلام البدو ، ولا يتجاوَزُ به عما يعرفه إلى مالا يعرفه ، فتذهب فائدةُ الكلام ، وتعدمَ منفعةُ الخطاب "[4] ، فالعسكري راعى الجانب الاجتماعي في الأسلوب ، وقصر دوره على الإفهام المحض ، ولم يراع الجانب الفني الذي يقصد لذاته ، حيث يتجاوز الإفهام بمعناه القريب السهل إلى إثارة أفكار ومفهومات جديدة لدى المتلقي ، بل إنَّ الأسلوب _ لدى العسكري _ يقف عند مستوى تفكير المتلقي نفسه ، فيعنى بالإفهام " إفهام كل قوم بقدر طاقتهم ، والحمل عليهم على قدر منازلهم "[5] ، ويولّد هذا الاختلاف في الأقدار و المنازل اختلافا في الأساليب من حيث المفردات والتراكيب ، فعلى المبدع ألا يذهب " بجميعه مذهب بعضه ، بل ... تُقسَّم الألفاظ على رتب المعاني "[6].

---

[1] / ينظر : عبد الرحمن القعود ، مقالة الإبداع و التلقي " الشعر بخاصة " ، مجلة عالم الفكر ، 168 .

[2] / سعد مصلوح ، الأسلوب دراسة لغوية إحصائية ، 44 _ 45 .

[3] / رامان سلدن ، النظرية الأدبية المعاصرة ، ترجمة : جابر عصفور ، دار قباء ، القاهرة ، (د.ط) ، 1998ف ، 166 ومابعدها .

[4] / أبو هلال العسكري ، كتاب الصناعتين ، 29 .

[5] / نفسه ، 20 .

[6] / القاضي الجرجاني ، الوساطة ، 24 .

وهذا يحتم على المبدع التنبه إلى " مدى مطابقة الأسلوب لإدراك المخاطبين أي إلى الرقة والجزالة ، والسهولة والصعوبة ، حسب المعاني التي كان ينشيها الشاعر أن يعمد إلى لغـــة الـــناس ، وما يستطيعون إدراكه ، دون هبوط إلى الابتذال ولا ترفع إلى الإغراب والغموض "[1] .

[1] / مـــحمد مصطفى بالحاج ، شاعرية أبـــي العلاء في نظر القدامى ، الدار العربية للكتاب ، ليبيا – تونس ، 1976 ف ، 169 .

ثالثاً: علاقة الأسلوب بالنص

ثالثاً : علاقة الأسلوب بالنص :-

يـــتركز تعريف الأسلوب حول الخواص المتجسدة موضوعياً في النص الإبداعي ، بغض النظر عن المبدع والمتلقي ، ويعرف النص عموماً بأنه كلام فردي تتكاثف فيه اللغة؛ لإنتاج دلالة كلية ذات خصائص ذاتية وفنية .

وللنص تعاريف كثيرة تجعله مرادفا للكلام[1] أو الخطاب ، وفي ذلك إشارة إلى أهمية اللغـــة في الفن ، ولكن ليس النص الأدبي بوصفه ملفوظاً لسانياً "مصنوعاً من كلمات بل هـــو مصنوع من جمل وهذه الجمل تنتسب إلى سجلات مختلفة من سجلات الكلام "[2]، ويعرفه بعضهم بأنه " مدونة حدث كلامي ذي وظائف متعددة "[3]، وتتنوع هذه الوظائف بتـــنوع النصـــوص ... ولابد من ملاحظة الخصوصية الفردية التي يتضمنها(الكلام) ، ويفـــرق بعـــض النقاد بين النص والكلام بقولهم : إنَّ "الكلام ... هو التواصل اللغوي باعتباره تعاملاً بين المتحدث والسامع ، أي باعتباره نشاطاً فيما بين الأشخاص ، وهدفه الاجتماعي هو الذي يحدد شكله "[4]، وكأنَّ الكلام يستمد وجوده من طرفين ملازمين له همـــا المرسل والمتلقي ، وهذا يعني أنَّ وظيفته لا تقتصر على مجرد توصيل المعارف فقط ، وإنمـــا تتجاوز ذلك إلى وظيفة التفاعل الاجتماعي بين المرسل والمتلقي ، والحفاظ عليها ، وجميع هذا يحدده النص "سواء كان مقروءاً ، أو مكتوباً _ باعتباره رسالة فحسب تتخذ صـــورة شفرات محددة في صورتها المسموعة أو المرئية "[5]، وهذا لا يغير من طبيعة وسيلة إيصاله ، إلا أنها تحدد صلتها بالموقف والقدرة التأثيرية على المتلقي كالوسيلة السمعية مثلا ، وتحدد في الصياغة الصوتية للنصوص .

وقـــد فسر الأسلوب على أنه تنظيماً شاملاً لعناصر لسانية ، ومجموعة الخصائص التشكيلية لنص معين أو النصوص ، والتي تعكس سمة العضوية ، وتعبر عن الوحدة الكاملة

---

[1] / محمد عنابي ، المصطلحات الأدبية الحديثة ، 115 .

[2] / تزفـــيطان تودوروف ، الشعرية ، ترجمة : شكري المبخوت ، ورجاء بن سلامة ، المعرفة الأدبية ، دار توبقال للنشر ، (د.ط) ، (د.ت) ، 38 ، وينظر كذلك : صلاح فضل ، بلاغة الخطاب وعلم النص ، الشركة المصرية العالمية للنشر ، لونجمان ، القاهرة ، ط 1 ، 1996 ف ، 294 .

[3] / مـــــحمد مفـــتاح ، تحلـــيل الخطاب الشعري استراتيجية التناص ، المركز الثقافي العربي ، (د.م) ، ط3 ، 1998ف ، 120 .

[4] / محمد عنابي ، المصطلحات الأدبية الحديثة ، 115 .

[5] / نفـــســـه ، 116 .

لها ، وقد تكون "مجموعة التكرارات والمفارقات الخاصة بنص من النصوص"[1]، والتي تبرز على شكل خواص نوعية تظهر في جسد الكتابة وتتبلور فيها المعالم المميزة لـــه .

وقـــد أعطت جوليا كريستيفا النص مفهوماً أكبر بكثير من مفهوم الأثر الأدبي ، بحيـــث يظهر ما فيه من تعقيدات وعلاقات دقيقة ومتشابكة ، وليس مجرد خطاب لغوي يصـــل بـــين المرســـل والمـــتلقي ، إنَّـــه مجال واسع "يلعب فيه ويمارس ويُتَمَثَّل التحويل الاســـتيمولوجي والاجـــتماعي والسياسي "[2] ، وإذا مفهوم النصِّ أعم وأشمل من مفهوم الخطـــاب الأدبي الـــذي يخضع للنـــزعة السوسيولوجية والجمالية ، فلاينبغي تداخله مع " الموضوع المسطَّح الذي تطرحه اللسانيات كنص ، جاهدة في توضيح القواعد البرهانية لتمفصلاته وتحولاته ، إنَّ وصفاً وضعياً للطابع النحوي (التركيبي أو الدلالي) أو اللانحوي لـــيس كافـــياً لـــتحديد خصوصية النص "[3] ، وتخلص من ذلك إلى أنَّ النص ليس مجرد وحـــدات لغويـــة نحوية أو لانحوية ، ولكنَّه "كل ماينصاع للقراءة عبر خاصية الجمع بين مخـــتلف طـــبقات الدلالـــية الحاضـــرة هـــنا داخل اللسان والعاملة على تحريك ذاكرته التاريخـــية "[4]، وهو جهاز يتحقق عبر اللغة ، ويعمد إلى توزيع نظامها "يكشف العلاقات بـــين الكـــلمات التواصلية ، مشيراً إلى بيانات مباشرة ، تربطها بأنماط مختلفة من الأقوال السابقة والمتزامنة معها ، والنص نتيجة لذلك إنما هو عملية إنتاجية "[5]، تتغلب فيه الوظيفة الشعرية على الوظائف الأخرى ؛ لأنه خطاب " قوامه اللغة الشعرية المختلفة حسب نبرة المتكـــلم وسياق كلامه ، وهو بعيد عن التقرير والوعظ والإرشاد والتلقين والوصاية ... ومكونـــات الـــنص الشـــعري عديدة متحولة منها ما يدخل ضمن الموسيقى أو اللغة أو الصورة أو الأسطورة ومنها ما يدخل ضمن العلاقات في بنية النص ومنها ما يدخل ضمن الموضوع الشعـــري "[6] .

---

[1] / جوزيف شريم ، دليل الدراسات الأسلوبية ، 37 .

[2] / جوليا كريسطيفا ، علم النص ، ترجمة : فريد الزاهي ، مراجعة : عبد الجليل ناظم ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، المغرب ، (د.ط) ، (د.ت) ، 14 .

[3] / نفـــســـه .

[4] / نفـــســـه .

[5] / صـــلاح فضل ، بلاغة الخطاب وعلم النص ، 294 _ 295 .

[6] / خليل الموسى ، الحداثة في حركة الشعر العربي المعاصر ، دمشق ، ط 1 ، 1991 ف ، 93 .

ومـــن خلال هذه الزاوية النصية يكون الأسلوب عدولاً عن قاعدة تمثل المستوى اللغـــوي المألوف ، وهذا ليس بغريب لأنَّ النص كما يرى أحدهم "هو ابن اللغة العاق ، فهو المختلف عنها : وهو الذي لا يفتأ يسائلها . وهو الذي لا يفتأ يغيرها حتى لاتستكين إلى ممارسة آلية متكررة "[1] ؛ وهذا الاختلاف ، وهذه المغايرة تجعل الأسلوب يمثل عدولاً عـــن قاعدة ، أو مستوى لغوي مألوف ، أو بتعبير آخر " بروزاً لخواص نوعية في جسد الكتابة تتبلور فيها المعالم المميزة لـــه "[2] .

ويلاحـــظ أخيراً بعد هذه المعطيات التعريفية كلها أنَّ الأسلوب هو ذلك الكيان العلائقـــي الشـــامل و " النســـيج النصي الذي يبويء الخطاب منـــزلته الأدبية ، فتكون الأســـلوبية عملياً علماً يعنى بدراسة الخصائص اللغوية التي تنتقل بالكلام من مجرد وسيلة إبـــلاغ عادي إلى أداء تأثير فني "[3] ؛ لأنَّ الأسلوب هو نتاج تفاعل هذه المحاور الثلاثة : المبدع والمتلقي والنص أو الخطاب ، ولايمكن أن يحلَّ واحد منها مكان الآخر .

---

[1] / عبد العزيز بن عرفه ، الدال والاستبدال ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، ط1 ، 1993ف ، 10 .

[2] / صلاح فضل ، مناهج النقد المعاصر ، دار الآفاق العربية ، القاهرة ، ط 1 ، 1997 ف ، 108 .

[3] / توفيق الزيدي ، أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث من خلال بعض نماذجه ، الدار العربية للكتاب ، ليبيا ، تونس ، (د.ط) ، 1984 ف ، 91 – 92 .

رابعاً: علاقة الأسلوب بالمعنى

رابعا : علاقة الأسلوب بالمعنى [1] :-

يُعَـــدُّ النص الأدبي تشكيلاً لغوياً لتجربة خاصة ، بمعنى أنه يتضمن دلالة يجسدها هـــذا التشـــكيل ، ولهذا فإن الأسلوب لدى بعض الدارسين" شكل ومضمون "[2]، وهما مـــتلاحمان لا يمكن فصلهما عن بعضهما ، على الرغم من أنَّ الدراسات النقدية والبلاغية توحي بالفصل بينهما في إبراز المزية أو الفضل في النص الأدبي .

وإذا كانت اللغةُ ــ في التصور القديم ــ إشارات وعلامات تدل على أشياء مدركة مسبقاً فالمعنى قد ورد بدلالات متعددة ؛ فهو جملة من الأفكار العامة المفترض وجودها ، وقـــد تكون أفكاراً فلسفية أو خلقية ، كما أنها قد وردت بمعنى الدلالات الجزئية مرة ، والغرض الشعري مرة ثانية ، مما دفع إلى خلط الناقد بين المعنى والغرض الشعري ، أو بين المعنى الجزئي للعبارة ، والمعنى الكلي للنص .

وينظر للمعنى قديماً على أساس أنه قائم بذاته ، وثابت ثبوت اللغة ، ولهذا وجدت ثنائية اللفظ والمعنى التي يبدو أنها تولَّدت محاولة دراسة جمالية النصوص الأدبية ؛ هل هي ناتجـــة عمـــا تحملـــه من أفكار ومعان وحكم ، أم نتيجة ما يبدو فيها من جمال الصياغة وحسن التعبير[3] ؟ فكثر الحديث عن فلسفة اللفظ والمعنى والعلاقة بينهما .

وإذا كانـــت الدلالـــة اللغوية للمعنى تدور حول القصد للشيء وظهوره وبروزه ، فمدلوله الاصطلاحي في النقد العربي القديم " هو المضمون أو ما يحتويه اللفظ أو التعبير من أفكـــار وآراء ومشاعر "[4] ؛ ولهذا انحصرت وظيفة اللفظ في احتواء هذه الأفكار والتعبير عنها ، فالكلام لا يعدو أن يكون " ألفاظاً تشتمل على معان تدل عليها وتعبر عنها "[5] ، والعـــناية يجـــب أن تكـــون بهما على حد سواء ، مع العناية في تحسين اللفظ " فيحتاج

---

[1] / ليس المقصود من هذا الموضوع دراسة قضية اللفظ والمعنى في التراث ، فقد استهلكت بحثاً ودراسة ، وإنـــما يـــدرس علاقة المعنى باللفظ عند النقاد في هذه الفترة واستخلاص علاقتهما بالأسلوب بوصفه (نظماً) أي مجال تفاعل بين المعنى واللفظ في سياق جمالي ، وذلك من خلال آراء نقاد القرن الرابع ، مع العلم أنَّ ذلك لاينفي تأثرهم بمن قبلهم ، وإضافة ما بعدهم عليهم .

[2] / علي جواد الطاهر ، مقدمة في النقد الأدبي ، 307 .

[3] /ينظر : أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ ، البيان والتبيين ، تحقيق: عبد السلام هارون ، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر ، مصر ، (د.ط) ، 1948ف ، 3 / 131.

[4] / إدريس الناقوري ، المصطلح النقدي في نقد الشعر ، طرابلس ، 1984 ف ، 326 .

[5] / أبو هلال العسكري ، كتاب الصناعتين ، 69 .

صـــاحب الـــبلاغة إلى إصابة المعنى كحاجته إلى تحسين اللفظ "[1]؛ لأنه كالكسوة والرداء لـــلمعاني التي تتسم بوجود أزلي دائم فهي " تحل في الكلام محلَّ الأبدان ، والألفاظ تجري معها مَجْرَى الكسوة "[2]، وتعدهذه الصورة الاستعارية التعبير الأكثر كمالاً عن العلاقة بين المعـــنى بوصفه مادة جاهزة معرضة له ، ويقتصر دوره على تشكيلها وبالتالي فهم ينظرون إلى تشكيل المعنى بالكيفية نفسها التي ينظرون بها لتشكيل الألفاظ ، وكأن الأسلوب هو الرؤيتان معاً (المعاني والألفاظ) ؛ لأنَّ العملية الإبداعية صناعة ، والمعاني (بمنـــزلة المادة الموضوعة) والشعر فيها كالصورة ، كما يوجد في كل صناعة من أنه لابد فيها من شيء موضـــوع يقـــبل تأثير الصور منها مثل الخشب للنجارة ، والفضة للصياغة "[3]، وما على المبدع إلا أن يقوم بتشكيلها من خلال الألفاظ المناسبة لها والمؤتلفة معها ، ولهذا فإن الناقد سرعان ما يخترق أسلوب المبدع إلى ما هو داخلي ، بسبب الوظيفة الأخلاقية والاجتماعية لـــلأدب ، فقيمته تكمن فيما ضمن من أفكار راقية ومعانٍ سامية ، فيبتدأ بالمعنى ، وإليه المنتهى .

إنَّ كـــون المعاني مادة جاهزة تعرَّض لها السابقون ، جعل دور المبدع يكمن في إعـــادة صـــياغتها ، " كالصائغ الذي يذيب الذهب والفضة المصوغين فيعيدُ صياغتَهما بأحســـن مما كانا عليه وكالصباغ الذي يصبغ الثوب على ما رأى من الأصباغ الحسنة ، فإذا أبرز الصائغُ ما صاغه في غير الهيئة التي عُهِد عليها ، وأظهر الصباغ ما صبغه على غير اللـــون الذي عُهد قبل ، التبس الأمر في المصوغ وفي المصبوغ "[4] ، الأمر الذي ينفي عن الأسلوب سمة الابتكار ، فهو لا يعدو أن يكون مزيجاً من عناصر مستخدمة سابقاً ، كما ينفي خاصية الإلهام والخصوصية ، بل يلغي إرادة المبدع الخاصة فقد اعترف أولاً بالإبداع الشخصي الذي قد يتجه صاحبه بفنه اتجاهاً مغايراً لما هو سائد ، وذلك من خلال ممارسة ذاته في أسلوبه الخاص وفي تخيره الأشكال والنماذج الأسلوبية المحددة ، ولكنه تراجع حين فرض عليه شكلاً مطابقاً للهيئة التي عُهِدَ عليها من قبل واعتبرها حدود الإبداع " إنَّ هذا ببســـاطة يعـــني نـــزع الحـــرية الفردية في الإبداع ، وربط تلك الحرية بقوالب ارتضاها

---

[1] / أبو هلال العسكري ، كتاب الصناعتين ، 69 .

[2] / نفـــســـه .

[3] / قدامة بن جعفر ، نقد الشعر ، 19 .

[4] / ابن طباطبا ، عيار الشعر ، 114 .

الآخـــرون، وهـــو يعني من جانب آخر ، ربط المَلَكة الشعرية بالمنطق العقلي الذي يشغل بقـــياس مـــا يأتي على ما هو موجود ، أو تحوير الشكل عما يريده الشاعر إلى ما يريده الآخـــرون "[1]؛ ولهذا يحتاج إلى " إلطاف الحيلة ، وتدقيق النظر في تناول المعاني واستعارتها وتلبيسها ،حتى تخفى على نقادها ، والبصراء بها فينفرد بشهرتها كأنه غير مسبوق إليها "[2]، ولحـــل هـــذا المشـــكل يلجأ الشاعر إلى (توليد المعاني) التي تتحول فيما بعد إلى جهد صـــناعي، وهذا الجهد يعني المقدرة على الوصول إلى نتائج مسبق تصورها ، بواسطة فعل خاضـــع للوعي والتوجيه ، يتساوى فيه الشاعر بالصانع ؛ ولهذا تصور ابن طباطبا كيفية الخلـــق الشـــعري الذي يمر بمرحلة التفكير ثم الصياغة ، تماثل مرحلتي التخطيط فالتنفيذ ، وهـــذا يدل على ثبات المعنى و حياديته لديهم [3] ، وتنبئ هذه المراحل الانتقالية التي تخضع إلى ترتيـــب صـــارم عـــن انفصال الفكر عن الأسلوب بمعنى الناحية المحسوسة للصياغة ، " وكأنـــنا نـــدرك الأشياء ثم نسميها ، ونكوّن أفكارا مستقلة عن العالم ، ثم نبحث لهذه الأفكـــار عن علامات تشير إليها ...ولا علاقة بين اللغة والفكر ــ في هذه الحالة ــ إلا علاقة الاحتواء أوالتجاور "[4] .

فالشـــاعر ــ إذن ــ أمـــام مستويين للغة : المادة الأصل ، واللغة الشعرية التي تعدُّ تنظيما للأصل ، ويأتي التنظيم ــ كما يرى ابن طباطبا ــ في مرحلة متأخرة ، وفي الحقيقة إنَّ التنظيم يأتي في اللحظة نفسها التي يبتدىء فيها الشاعر اختياراته اللغوية ، أمَّا الناقد في القرن الرابع فيعتقد عكس ذلك ؛ لأنه يرى أنَّ " البلاغة تمثل في الغالب تحلية وزخرفاً ... وبنظرتهم إلى أن البيت هو الفكرة ــ أولا تنقل شعراً بواسطة البلاغة + الوزن والقافية "[5]، يقـــول ابن طباطبا تحت عنوان (صناعة الشعر) : " فإذا أراد الشاعر بناء قصيدة مَخَضَ المعـــنى الـــذي يريد بناء الشعر عليه في فكره نثراً وأعد له ما يُلَبسِّهُ إياهُ من الألفاظ التي

---

[1] / عبد القادر الرباعي ، في تشكل الخطاب النقدي ، مقاربات منهجيـــة معاصرة ، الأهلية للنشر والتوزيع ، عمان ، الأردن ، ط 1 ، 1998 ف ، 36 .

[2] / ابن طباطبا ، عيار الشعر ، 113 .

[3] / ينظر : جابر عصفور ، مفهوم الشعر دراسة في التراث النقدي ،ط 2 ، 1982 ف ، 29 .

[4] / جابر عصفور ، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي ، دار المعارف ، القاهـــرة ، (د.ت) ، 352 – 353 .

[5] / رشيد يحياوي ، شعرية النوع الأدبي في قراءة النقد العربي القديم ، إفريقيا الشرق ، (د.ت) ، 21 .

تطابقه ، والقوافي التي توافقه ، والوزنَ الذي يُسْلِسُ لـــه القولَ عليه "[1] ، فصناعة الشعر تقتضـــي مخض (المعنى) أو (الفكرة) التي نفترض وجودها سلفاً ، وفي المخض دلالات عـــلى تحـــريك الفكـــرة وتقليبها ذهنياً، فهي ــ إذن ــ ذات أبعاد معرفية وفلسفية ، أمَّا علاقـــتها بالصـــياغة فعلاقة مطابقة ، فقد اشتهرت الألفاظ بأنها خلقت قوالب للمعاني [2] وقواف نوافقها ، وأوزان تضفي عليها إيقاعاً جميلاً .

إنَّ هذه الصورة الذهنية لخلق المعاني وتشكيلها ، وخلق القصيدة التي تشترك فيها الألفاظ والوزن والقافية ، صورة خارجية محضة لا تغير من طبيعة الداخل ، ولا تضفي من خصائص المبدع شيئاً ، ورتبط هذا بالموقف الكلي الديني للنقاد العرب الذي يربط المعنى بالقـــيم الاجتماعـــية لا الفردية ، فالشعر " لم يكن منظوراً إليه على أنه عبقرية فرديـــة مبتكرة ، وإنما نُظِر إليه على أنه تراث جماعي أو ديوان العرب "[3].

ويرمز المعنى – عادة – إلى فكرة خلفية متفق عليها اجتماعياً ، بعيداً عن الإحساس الجمـــالي أو الـــذوق الفردي ، كالشجاعة والكرم ... ولقداسة هذه القيم ، ولشهرتها ، تـــبقى الأفضلية للصياغة التي تختلف من شاعر إلى آخر ، ولكن الاهتمام بالألفاظ يعد في حقيقته اهتماماً بالمعنى " فإذا رأيت العرب قد أصلحوا ألفاظها وحسنوها ... فلا ترين أنَّ العـــناية إذ ذاك إنمـــا هـــي بالألفاظ ، بل هي عندنا للمعاني وتنويه بها وتشويق لها "[4] ، فإصـــلاح العرب للفظ إصلاح للوعاء " وتحصينه وتزكيته وتقديسه وإنما المبغي بذلك منه الاحتـــياط الموعي عليه ، وجوازه بما يعطر بشره ، ولا يعُرُّ جوهره كما قد تجد من المعاني الفاخرة السامية ما يهجنه ، ويغض منه كدرة لفظه ، وسوء العبارة عنه "[5] .

وقـــد وســـم ابن جني العلاقة بين اللفظ والمعنى بسمات طبقية ، فالألفاظ خدم لـــلمعاني الشريفة " والمخدوم ــ لا شك ــ أشرف من الخادم "[6] ، ويعود ذلك إلى أنَّ المعـــاني أرفع منـــزلة وأقوى ــ عند العرب ــ من اللفظ ، " وأكرم عليها وأفخم قدراً في

---

[1] / ابن طباطبا ، عيار الشعر ، 43 .

[2] / ينظر : أبو أحمد العسكري ، المصون في الأدب ، 212 .

[3] / جـــودت فخـــر الدين ، شكل القصيدة العربية في النقد العربي حتى القرن الثامن من الهجري ، دار الآداب ، بيروت ، ط1 ، 1984ف ، 32 .

[4] / ابن جني ، الخصائص ، 1 / 216 .

[5] / نفـــســـه .

[6] / ينظر : كريم الوائلي ، الخطاب النقدي عند المعتزلة ، 106 .

نفوســـها "[1] ، أمَّـــا الألفاظ فهي مجرد وسائل لتوصيل المعاني ، وهذا يدلُّ على عنايتهم بالوظيفة الأخلاقية أكثر من عنايتهم بالجمال الشعري ، فاللغة مجرد أداة لاستقبال عناصر خارجـــية ، وليســـت نشاطاً داخلياً ، وتبعا لهذه النظرة وترسيخاً لها ، قسم النقاد دلالة الألفـــاظ على المعاني مساواة أو تفاضلاً ، أو نقصاناً فنجد " معنى مستوفي على قدر مراد الشـــاعر "[2] وقـــد يكون " اللفظ القليل مشتملاً على معان كثيرة بإيماء إليها أو لمحة تدل علـــيها "[3] ، وقد جعل الرماني الإيجاز من الأساليب البلاغية الراقية ، وجعل الحذف أحد أنواعـــه ، وهو" إسقاط كلمة للاجتزاء منها بدلالة غيرها من الحال أو فحوى الكلام "[4]، فهـــناك معـــنى سابق تدل علية القوة الإيحائية للسياق ، فالعلاقة بين عناصر التركيب هنا علاقـــة تحددهـــا الحالية ، وهي التي تحدد جمالية الأسلوب ، وقد لا يكون للمعنى حاجة لـــبعض اللفظ ، فيجب أن يكون نظم الكلام محكماً ، خالياً من فضول الكلام ، كلفظ (نعم) التي ليس " بالمعنى إليها حاجة فجاء بها حشواً "[5]، في قول الشاعر :

مِيلُوا إِلَى الدَّارِ مِنْ لَيْلَى نُحَيِّيهَا نَعَمْ وَنَسْأَلُهَا عَنْ بَعْضِ أَهْلِيهَا [6]

فالألفاظ بنسبتها للمعاني تقاس بمقياسين :

1 / مقياس كمي بحسب حاجة المعنى .

2 / مقـــياس بلاغي ذوقي من حيث الجمال والقبح ، والفصاحة والعيِّ ، فنجد " المعبرين عـــن المعنى الواحد يكون أحدهما أفصح من الآخر والمعنى متفق ، وقد يكون أحد المعنيين أحســـن وأرفـــع والمعبر عنه في الفصاحة أدون "[7]، فثمة حِكَم ومعان صحيحة ، ولكنها ضعيفة الصياغة ، فالمعيار الذي تقاس به جودة أسلوب الشعر معيار أخلاقي يحقق للشعر وظيفـــته الاجتماعية ، التي تكرس الخير أو الحسن ، وتنفي الشر أو القبح ، وقد أُسْنِدَت قـــيمة (الفصـــاحة) للفـــظ الذي يجسد الجمال الشكلي ، لأنها "تمام آلة البيان ، فهي

---

[1] / ابن جني ، الخصائص ، 1 / 220 .

[2] / ابن طباطبا ، عيار الشعر ، 120 .

[3] / نفســـه .

[4] / الرماني ، النكت في إعجاز القرآن ، 70 .

[5] / الآمدي ، الموازنة ، 3 / 442 .

[6] / البحتري ، من قصيدة يـــمدح فيها المتوكل ويصف بركته ، ينظر : البحتري ، ديوانه ، دار صادر ، بيروت ، (د.ت) ، 1 / 34 .

[7] / القاضي عبد الجبار ، المغني ، 16 / 199 .

مقصـــورةٌ عـــلى اللفظِ ، لأنَّ الآلةَ تتعلق باللفظ دون المعنى "[1] ؛ فكأنها تعبير تقني يختص بـــأحد عناصـــر الأسلوب ، أمَّا (البلاغة) فقد أسندت للمعنى ، أوهي "إنهاء المعني إلى القلـــب "[2]، وهـــذا يـــدل على وعي النقاد بمشكلة المعنى والتوصيل ، وتفسير العمليات الداخلـــية للقـــراءة ، وماهية الرموز التي تدخل في عملية التوصيل بين المرسل والمتلقي ، وضرورة إيضاح الكيفية التي يخلق الأدب فيها الحالة النفسية لدى المتلقي ، وقد دعا أحد الـــنقاد المعاصرين إلى ربط الأدب بالدلالة بحيث تدرس دلالات الألفاظ دراسة علمية من خـــلال كيفية توصيلها للمعنى[3]، وإذا كانت الدلالة المعجمية لكلمة (البلاغة) تومئ إلى "الوصـــول والانـــتهاء "[4] فإن هذا يعني وجود طرفي عملية التوصيل (المرسل والمتلقي) فكلاهمـــا يســـتهدف الوصول للمنطقة الدلالية (المعنى) والانتهاء إليها ، فالبلاغة لدى الرماني هي " إيصال المعنى إلى القلب في أحسن صورة من اللفظ "[5]، وقد زاد الرماني على العسكري في هذا التعريف بأن عقد صلة وثيقة بين الدلالة والأسلوب ، وجعل فاعليتها تكمـــن في إحداث التأثير النفسي، وربط التوصيل بالشعور والإحساس ، وفي هذا تأكيد للقـــيمة الفردية في الكلام ، حيث يشحن بالمؤثرات التي تراعي العلاقة النفسية بين المرسل والمـــتلقي ، مســـتهدفاً القوة الشعورية والتخيلية لدى المتلقي لا الحالة العقلية ، وفي ذلك إشـــارة للاهتمام (بالموقف) في الأسلوب بحيث تتوقف طبيعته بحسب الوسائل التعبيرية المناسبة للموقف ، فما تحدثه جماليات الاختيار للمفردات والتراكيب ، من دلالات إضافية وإيقاعات تجذب انتباه المتلقي، وتستحثه لفهم المعنى ، ويعتمد المبدع " غالباً على فطنته ، وســـليقته اللغويـــة ، وخـــبرته الاجتماعية ، بما يجب أن يقال ، ومالا يجب في المواقف المخـــتلفة "[6] ، ويـــتوحد المعنى في تعريف البلاغة للرماني بالكيفية التعبيرية ، أي الجانب الـــتجريدي للأسلوب بالجانب الحسي التصويري ، واستهدفت لديه تحقيق الوعي الذاتي

---

[1] / العسكري ، كتاب الصناعتين ، 8 .

[2] / نفـــســـه .

[3] / ينظر : فايز الداية ، الجوانب الدلالية في نقد الشعر في القرن الرابع الهجري ،دار الملاح ، دمشق ، (د . ط) ، 1978 ف ، 131 .

[4] / ابن منظور ، لسان العرب ، مادة : بلغ .

[5] / الرماني ، النكت في إعجاز القرآن ، 75 .

[6] / شكري عياد ، مدخل إلى علم الأسلوب ، 28 –29 .

بالأسلوب ، ليكون على قدر من الفاعلية اللغوية ، و لم تكن الخاصية الجمالية هدفاً في ذاتها بوصفها شكلاً تزيينياً .

وقـــد بنى أحد النقاد المعاصرين نظريته حول (استجابة المتلقي للمعنى وتمكينه في نفســـه) على علاقة المعنى بالأسلوب ، واعتبرها أصلاً من أصول البلاغة العربية ونظرية الإعجازحيـــث تجلّـــت عن قدرة الأسلوب على تمكين المعنى في النفوس ، ويرجع اهتمام الـــنقاد العـــرب بدراســـة المعنى من هذا المنطلق ، ومنها تعتمد طرقاً أسلوبية لتغيير البنية اللسانية لخلق أشكال فنية تؤدي وظيفة التمكين أو الاستجابة [1] .

ويعطي الرماني والعسكري أهمية كبيرة للأسلوب ، بمعنى الجانب المحسوس للصياغة ، ويعمقـــان تجربة المبدع ، فمن السهل اكتساب المعاني المفيدة ، ولكنها لا تكتسب الصفة البلاغـــية ، إلا إذا كانـــت في أحسن صورة من اللفظ ، يقول العسكري : "وإنما جعلنا حُسْـــنَ المعـــرضِ ، وقَبول الصورة شرطاً في البلاغة ؛ لأنَّ الكلام إذا كانت عبارته رثة ومعرضه خَلَقاً ، لم يُسمَّ بليغاً ، وإن كان مفهوم المعنى ، مكشوف المغزى "[2] .

و لم يهتم الآمدي في موازنته بالعلاقة بين المعنى والأسلوب ، بقدر ما عنى بالمعنى في ذاتـــه ومـــدى مطابقته الحرفية للواقع ، فأبى على الشاعر الحرية في التصرف في المعاني ، وخلـــق اللغة ، ولهذا وجبت مطابقة المعنى للواقع ، أو لما هو مقرر متعارف عليه ، بل إنَّ المطابقـــة ترمـــز إلى الصـــواب والقبول ، ولهذا أهملت الجوانب النفسية والمعاني العميقة التخيلية، فقد عاب الآمدي على أبي تـــمام قوله :

دَعَا شوقُهُ يا ناصرَ الشوقِ دعوةً فلبَّاهُ طَلُّ الدمعِ يجري ووابلُهُ.[3]

حيث يرى أنَّ الدموع لاتقوي الشوق بل تشفي منه ، فالدمع "حرب للشوق ، لأنه يثلمه ويـــتخونه ، ويكسرحده . ولوكان ناصراً له لكان يقويه ، ويزيد فيه [4] ؛ فالآمدي- وهو معـــروف بـــتحامله عـــلى أبي تمام - لم يتح للشاعر ولا المتلقي إمكان تفاعل الدلالات

---

[1] / ينظر : ناظم عودة خضر ، الأصول المعرفية لنظرية التلقي ، 63 ومابعدها .

[2] / أبو هلال العسكري ، كتاب الصناعتين ، 10 .

[3] / أبو تمام ، ديوانه بشرح الخطيب التبريزي ، تحقيق : محمد عبدو عزام ، دار المعارف ، القاهرة ، ط3 ، مج 3 ، 22 .

[4] / الآمدي ، الموازنة ، 2 / 58 . أراد "بناصر الشوق" الحزن لأنه يضرم ناره ويهيج ساكنه ، فيكون المعنى أن الشوق دعا ما له واستغاث به ، وهو الحزن ، فأجاب ما عليه ، وكان خاذله وهو البكاء .

3 / نفسه ، 3 / 423 .

المتناقضة في النفس من ناحية ، وإمكان التعبير عنها لدى الشاعر ، وتذوقها والإحساس بها لدى المتلقي من ناحية ثانية ، فالشاعر في مقدوره كشف مالا حصرله من الخبرات المتنوعة والمتناقضة ، بل إنه قد يتمرد على الحقائق المنطقية ، ولكن ضيق الأفق النقدي لدى الآمدي ، وإيمانه المسبق بأنظمة وتقاليد تأتي من قبل الحكماء والفصحاء ، تسبغ على المعنى جموداً ، وتقيده ضمن حدود صارمة لايمكن تجاهلها .

إنَّ للمعنى -عند الآمدي- عرفاً معيناً يقف الأسلوب عنده ، فلا يخرج عنه ، ولهذا فإن من مبادئ النقد لديه (حقيقية العبارة) في ذاتها وفي ما تصفه، بحيث يجب مطابقة الدال لمدلوله ، أي التركيز على دلالة الكلمة الوضعية ، أو معناها المتعارف عليه ، فهو لم يهتم بالمعاني الثانوية ، أو معاني النحو ، وإنما اكتفى بضرورة وضع الألفاظ في مواضعها، وتلاحقها ومجاراتها للمعاني المرتبة في النفس ، فالأسلوب هو أن توضع " الألفاظ في مواضعها ، وأن يورد المعنى باللفظ المعتاد فيه ، المستعمل في مثله "[1]، ذلك أنَّ للمعنى حقوقاً يجب الحفاظ عليها ، وهو " أن يكونَ الاسمُ له طَبقاً ، وتلك الحال له وفقاً "[2] ؛ أي أنَّ التقاليد التعبيرية السابقة هي النموذج في التعبير عن المعاني ، ومن هنا انشطرت المعاني إلى قسمين : معان تحتذي على "مثال تقدم ، ورسم فرط، وينبغي أن يطلب الإصابة في جميع ذلك،ويتوخى فيه الصورة المقبولة ، والعبارة المستحسنة "[3]، ومعان مبتدعة يبتكرها "صاحب الصناعة ، من غير أن يكون له إمام يقتدي به فيه ، أو رسوم قائمة في أمثلة مماثلةٍ يعمل عليها "[4]، ويبدو أن الذي يعين على إبراز هذه المعاني "شدة الشعور بالحادثة ، وجيشان العاطفة حول موقف ، والسبب في إيجاد المعنى المبتدع ، قوى كامنة في النفس تترجم عنها المعاني المحمولة على الألفاظ والتراكيب ، وهذا ينبئ عن الصلة القوية بين المعاني النفسية (القائمة في النفس) ، والمعاني البارزة التي نراها من خلال فن القول "[5] وتتسم هذه المعاني- في المنظور النقدي - بالغرابة أو الندرة ، أي أنها لاتدخل في نطاق الذوق العربي الأصيل"وكأن كل ذكاء خاص يحكم عليه من وجهة نظر

---

[2] / أبو هلال العسكري ، كتاب الصناعتين ، 20 .

[3] / نفسه ، 69 . ومعنى فرط : سبق .

[4] / نفسه .

[5] / محمد بركات أبو علي ، مفهوم المعني بين الأدب والبلاغة ، دار البشير ، عمان الأردن ، 1408هـ ، 1988ف ، 68 .

مخالفـــته لسنن أولى، لنظام سابق مفترض قوي ومن ثم يستحيل ذكاء الشاعر إلى نوع من لفـــت الأنظار، من الغرابة أو البعد "[1] ، ولهذا فقد قيست جودة الأسلوب بمقياس قدرة المـــبدع عـــلى استمرارية النموذج القديم ، ومدى اقتدائه به ، فتنفى بذلك القدرة الذاتية للمـــبدع ، ولهذا يحذره العسكري ألا " يتكل فيما ابتكره على فضيلة ابتكاره إياه ، ولا يغره ابتداعه له ، فيساهل نفسه في تهجين صورته ، فيذهب حسنه، ويطمس نوره "[2]، وإن إغفـــال اللمسات الذاتية في الأسلوب ، والقدرة على الابتكار والإلهام ، يسم الأسلوب بسمة جماعية لافردية ، وخاصة عند من يؤمنون بالطبع ، فالقاضي الجرجاني يضع المعايير التربوية الخاصة بالشاعر لتنمية الطبع الشعري لديه وصقله ، فالشعر" علم من علوم العرب يشـــترك فـــيه الطـــبع والرواية والذّكاء ، ثم تكون الدُّربة مادة له ، وقوة لكل واحد من أســـبابه"[3]، ويـــلح على أهمية تتبع أشعارالقدماء ، وحفظها وروايتها وبخاصة جريراً وذا الرمـــة ، والبحتري من المتأخرين ؛ لأنّ "المطبوع الذكي لا يمكنـــه تناول ألفاظ العرب إلا روايـــــة "[4]؛ فإن الشاعر المحدث يعيش في زمن " فسد فيه اللسان ، واختلطت اللغة "[5]، وتعد محاكاة القديم ذات قيمة عالية لديهم ، وإن خلت من آثار الفرديـــة .

وقد صنف العسكري الأساليب من ناحية الاستقامة والإحالة ، انطلاقاً من مقياس الحقيقة والدلالات اللغوية ، ناقلا عن سيبويه في كتابه ، حيث وصف قول القائل :"حملت الجبل وشربت ماء البحر "[6] ، بأنه معنى مستقيم النظم وهو كذب ، ولا تخفى نظرته هنا لـــلمعنى نظـــرة نحوية ، ولهذا ميز بينه وبين " المحال الفاسد " أي المعنى الخارج عن قيود الزمان والمكان ، وهو مالا يجوز كونه البتة ، " كقولك : آتيه أمس ، وأتيتك غداً " فقد نقض المتكلم أول الكلام بآخره ، أما المعنى المستقيم الحسن الذي هو نتيجة التفاعل بين معـــاني الكـــلمات ، والمعاني النحوية التي تولدت بالنظم ، مثل : "قد رأيت زيداً "، أمَّا

---

[1] / مصطفى ناصف ، نظرية المعنى في النقد العربي ، دار الأندلس ، بيروت ، د.ت ، 58 .

[2] / أبو هلال العسكري ، كتاب الصناعتين ، 69 – 70 .

[3] / القاضي الجرجاني ، الوساطة ، 15 .

[4] / نفـــســـه ، 25 .

[5] / نفـــســـه .

[6] / سيبويه أبو بشر عمرو بن عثمان بن قنبر ، الكتاب ، تحقيق وشرح : عبد السلام محمد هارون ، مكتبة الخانجي للطبع والنشر والتوزيع ، ط 3 ،1988 ف، 1 /25 –26 . وينظر : العسكري ، كتاب الصناعتين ، ص69 . ونقله التوحيدي في " الإمتاع والمؤانسة "، دون نسبته إلى مصدره ، 1 / 126 .

المســـتقيم القبيح فهو الذي ينحرف فيه المتكلم عن المعيار النحوي ، ويضع اللفظ في غير موضـــعه ، مثل "قد زيدا رأيت " وإنما قبح ذلك لأنك أفسدت النظام بالتقديم والتأخير[1]، على النحو السابق .

لقـــد ارتـــبط الأســـلوب لدى الخطابي بالمعنى بوصفه دلالة ذهنية تجريدية ؛ نظراً لارتـــباط بحـــثه بقضية الإعجاز ، فالألفاظ (حوامل) للمعاني التي تعد الخلفية النفسية للأســـلوب ، يقول : أمَّا "(رسوم النظم) فالحاجة إلى الثقافة والحذق فيها أكثر ؛ لأنها لجـــام الألفـــاظ وزمام المعاني ، وبه تنتظم أجزاء الكلام ، ويلتئم بعضه ببعض ، فتقوم له صـــورة في النفس يتشكل بها البيان "[2]، أمَّا على المستوى الإعجازي فيتحد كل من المعنى والأســـلوب ، فإنمـــا كان إعجاز القرآن " باللفظ والمعنى معاً ، أي بهذا الأسلوب الرائع التألـــيف متضـــمناً أصح المعاني "[3] ، فدلالة مصطلح الأسلوب ذات بعد مزدوج ، البعد الأول : بمعنى النظم والصياغة ، والبعد الثاني : الصورة النفسية للمعاني[4] .

وقـــد ركز على دلالة الخواص النفسية للأسلوب ، فهي موضع المقارنة ، وبحسبها تتعدد الأساليب ، فهناك وجه آخر " يدخل في هذا الباب وليس بمحض المعارضة ، ولكنه نـــوع مـــن الموازنة بين المعارضة والمقابلة ، وهو أن يجري أحد الشاعرين في أسلوب من أساليب الكلام ... فيكون أحدهما أبلغ في وصف ما كان من باله من الآخر في نعت ما هو بإزائه ، وذلك مثل أن يتأمل شعر أبي دؤاد الأيادي ، والنابغة الجعدي في صفة الخيل ، وشـــعر الأعشى والأخطل في نعت الخمر ، وشعر الشماخ في وصف الحمر ، وشعر ذي الرمة في صفة الأطلال والدمن ، ونعوت البراري والقفار ؛ فإن كل واحد منهم وصاف لما يضاف إليه من أنواع الأمور ، فيقال :فلان أشعر في بابه ومذهبه من فلان في طريقته التي يذهبها في شعره ، وذلك بأن تتأمل نمط كلامه في نوع ما يعنى به ويصفه ، أو تنظر فيما يقـــع تحته من النعوت والأوصاف ، فإذا وجدت أحدهما أشد تقصياً لها ، وأحسن تخلصاً إلى دقائق معانيها ، وأكثر إصابة فيها ، حكمت لقوله بالسبق ، وقضيت له بالتبريز "[5] .

---

[1] / ينظر : أبو هلال العسكري ، كتاب الصناعتين ، 70 .

[2] / الخطابي ، بيان إعجاز القرآن ، 36 .

[3] / نفـــســـه ، 27 .

[4] / محمد عبد المطلب ، مفهوم الأسلوب في التراث ، مجلة فصول ، مج 7 ، ع 3 –4 ، 1987ف ،الهيئة المصرية للكتاب ، القاهرة ، 48 .

[5] / الخطابي ، بيان إعجاز القرآن ، 65 - 66 .

والخطـــابي في هذا النص جعل العلاقة بين الأسلوب والمعنى علاقة تداخل فتصرف كـــل مـــن الشاعرين في الألفاظ المستخدمة ، يعد تصرفاً في المعاني ؛ وذلك أنَّ الأشكال التعـــبيرية المخـــتارة لديهما في عملية نمو دائم مع المعنى ؛ ويرجع هذا إلى إمكانية اختيار التعـــبير المناســـب لـــلمعنى المـــراد ، وهكذا درج النقاد على فهم الأساليب ، ووضع المصـــطلحات ، وفهم الفروق بينها من خلال المعاني وبرؤية شمولية ، وهذا ما حدا بناقد مثل أبي أحمد العسكري إلى التأليف في الفروق بين بلاغة العرب وبلاغة العجم [1].

وإذا كان الأسلوبُ هو الطريقة الفردية الخاصة بالمبدع في تشكيله اللغوي ، فهي – بالضـــرورة – تطـــابق المعنى الذي هو نتيجة التمازج والالتقاء بين الدلالات الفردية والدلالات النحوية التي قصدها المبدع ، ولايعدُّ الأسلوب مرآة ينظر المتلقي من خلالها إلى المعـــنى بجلاء ووضوح ، وإنَّما هو مجرَّد مجموعة مفاتيح لفكِّ شفرات النصوص ، فللمعنى خصوصيته الفريدة التي ينفرد بها مبدعه ، وتنبع من اختياراته ، فالمعنى يتولَّد عن الاختيار ، والاختيار بالتالي عملية خلق للمعنى .

---

[1]/ ينظر : أبو أحمد العسكري ، بلاغة العرب وبلاغة العجم ، ضمن كتاب :التحفة البهية والطرفة الشهية ، مطبعة الجوائب ، قسنطينة ، 1302هـ ، 8 ومابعدها .

أنماط الأسلوب

أنـــماط الأسلـــوب

ارتبط الأسلوب في العصور الوسطى ، وما قبلها بالطبقة ، وذلك بوصفه تشكيلاً لغوياً ، يهدف إلى التوصيل المباشر ، وقد تميزت كل طبقة بتعبيراتها الخاصة ولغتها المتميزة، ومـــن هنا ربط علماء اللغة الأوروبيون (الأسلوب) بالطبقات الاجتماعية ، وهو ما عبر عنه- في القرن الثامن عشر- الكاتب الفرنسي (انطوان ريفارول) : " إن الأساليب تحتل في لغتـــنا مثـــلما يحتل الرعايا طبقاتهم في مملكتنا "[1] ، كما صنفت الأساليب نفسها إلى طـــبقات ، وذلـــك يـــرجع إلى الإدراك الدلالي للألفاظ ، وإدراك الفروق بين إمكانات الأســـلوب في تجسيد الدلالة ، بحسب حاجة المتكلم ، وبحسب الموقف ، فإذا " اعتقد أنَّ هناك تعبيران يصلحان لشيء واحد ، فإنهما لا يصلحان له بدرجة واحدة ، ومن وخلال هـــذه الطبقـــية للأسلوب يعرف الذوق الصحيح طريقه "[2]، ذلك أنَّ الأسلوب لابد وأن يناســـب الطبيعة الاجتماعية للمتلقي ، كما يكشف عن مستوى المتحدث أيضا [3]، فقد صـــنف الأســـاليب إلى أســـلوب بسيط أو وطئ Hamili Stylus ، وأسلوب وسيط Medioerus stylus ، وأسلوب سام أو وقور Gravis stylus، وقد عدُّوا أعمال الشاعر الروماني (فرجيل) الذي عاش في القرن الأول قبل الميلاد ، مجسدة لهذه المستويات بدقـــة متناهـــية ، " فديوانه الذي كتبه عن حياة الفلاحين بعنوان (قصائد ريفية) يعدُّ نموذجا للأسلوب البسيط ، وديوانه الأخلاقي الذي يحث الرومان على التمسك بأرضهم الزراعـــية ، والذي عنوانه (قصائد زراعية) يعد نموذجاً للأسلوب المتوسط ، أمَّا ملحمته الشـــهيرة (الإنيادة) فتعد الأسلوب السامي[4]، وعلى أساس هذا التقسيم عرفت (دائرة فرجـــيل) في الأســـلوب ، وتضـــم هذه القطاعات سبع دوائر متحدة المركز ، ترمز إلى " المـــنـــزلة الاجتماعية ، فأسماء الشخصيات ، فالحيوانات الخاصة بها ، فالأدوات المميزة

/[1] / أحمد درويش ، دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث ، 153 .

[2] / نفـــســـه .

See; M. H. Abrams , a glossary of literary terms , Holt , R inehelrt and 3 / Winston , Ine
. New yourk, 1985, 181.

[4] / ينظر : فرجيل ، الإنيادة ، ترجمة : عنبرة سلام الخالدي ، دار العلم للملايين ، بيروت ، ط4 ، 1985ف .
وينظر كذلك: أحمد درويش ، دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث ، 152 .

لهـــا، فأنواع السكن ، ثم أنواع النبات الخاصة بها "[1]، فإذا كان تفاوت الأساليب يخضع لاختلاف الطبقات ،من زراع أو صناع أو أمراء وسياسيين ، فإن عناصر هذه الأساليب مـــن دوال وتراكيب وموضوعات يتم توظيفها بشكل يتلاءم والطبقات الاجتماعية وهذا يتم – بالطبع – في إطار وظيفي اجتماعي بالدرجة الأولى .

ويقودنا ذلك إلى وظيفة اللغة لدى أرسطو ، فقد وجدت فنون القول لديه كي تؤثر في العـــادة والفكر ، وتسهم في التربية السليمة ، فلا قيمة لها إذا لم تسهم في تحقيق الخير والسعادة للإنسان فهو يرى أنَّ " الفنان كالعالم ليس له مطلق الحرية فيما يقول... وإنما وظيفته اجتماعية خلقية [2]"، كما أنَّ الأسلوب يستحضر الوضوح الاجتماعي لمبدعه وبيئته بفعل مبدأ الاختيار ، وقد ربط أرسطو أيضا الأسلوب بالطبقة من جهة، وبالفنون الأدبية والمحســـنات البيانـــية من جهة أخرى، وذلك من حيث أثره فالتراجيديا فن قولي يحاكي الفضلاء ، ولذلك فهي أرقى فناً ، وأرفع أسلوباً من الكوميديا التي تحاكي الأدنياء،كما أنَّ " الأولى نشأت في المدن على أعين التاريخ لقربها من ذوي السلطان ، في حين أن الأخرى قـــد خفي أمرها لأنها نشأت بين أهل القرى "[3]، وقد اقتضى هذا التباين ــ بالضرورة ــ اخـــتلافاً في الخصائص الدلالية والفنية للأسلوب فمثلاً "يجب أن تكون التراجيديا فخمة عامرة بالمحسنات "[4] ، أما الأسلوب المتوسط فيستعمل في الزخرفة البلاغية أو المجازات كما في الخطابـــة الاحتفالـــية والشعر الغنائي ، وتتركز وظيفة الأسلوب المتدني في الإخبار ؛ لاستعماله في اللغة العلمية .

وقـــد حاول النقاد العرب المعاصرون نقل مثل هذه التقسيمات، منصرفين عن الإدراك الحقـــيقي لها فحاولوا إيجاد نموذج في لغتنا لأنماط الأسلوب ، فالأسلوب البسيط " يقـــرب من اللغة العامية ، ويوافق فني التراسل والمناظرة ، أمَّا الأسلوب الوسط فيوافق الفـــن التعلـــيمي والتاريخ ، والأسلوب الرفيع يوافق المأساة والخطابة "[5] وثمة تقسيمات للأســـلوب بحسب مستويات المبدعين ؛ لأنَّ مفهوم الأسلوب يتركز في أحد جوانبه على

---

[1] / مـــجدي وهبة وكامل المهندس ، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب ، 22 .

[2] / مـــحمد غنيمي هلال ، النقد الأدبي الحديث ، 44 .

[3] / شكري عياد ، اللغة والإبداع ، 53 .

[4] / نفـــســـه.

[5] /عـــلي أبـــو ملحم ، في الأسلوب الأدبي ، 6 . وينظر : مـــجدي وهبة وكامل المهندس ، معجم المصطلحات العربية ، 22 .

" الطـــريقة الـــتي يتكلم بها كل شخص ، لذلك هناك من الأساليب بقدر ما هنالك من أشخاص يكتبون ، لكن بما أنَّ هذه الطرق المختلفة من التعبير تنحصر في ثلاثة أنواع من المواد : الأول : بسيط ، والثاني : رفيع بعض الشيء ، والثالث عظيم وسام ، هنالك أيضا ثلاثة أنواع من الأساليب بالنظر إلى هذه المواد وهي البسيط ، والضعيف ، والسامي "[1] .

وهناك تصورات تقترب من مفهوم طبقية الأساليب في تراثنا النقدي ، بل وطبقية الشعراء أيضاً، حيث صُنفوا إلى طبقات بحسب قدراتـــهم الشعرية وبحسب زمنهم ، فقد اشتهر مثلا امرؤ القيس بالتشبيه ، وأبو تمام بالبديع ، ونجد هذا التصور الطبقي للأسلوب عـــند أبي هـــلال العســـكري ، حيث يصنف المتلقي إلى سوقي وبدوي ، ويجعل فائدة الأســـلوب هـــي (الإفهـــام) ، "فالواجب أن تقسم طبقات الكلام على طبقات الناس فيخاطـــب الســـوقي بكلام السوقة والبدوي بكلام البدو ، ولا يتجاوزبه عما يعرفه إلى ما لا يعرفه ، فتذهب فائدة الكلام ، وتقدمه منفعة الخطاب "[2] .

وقد حرص ابن طباطبا العلوي أيضا على التمايز الطبقي أو الاجتماعي الذي يخلق الـــتمايز بين الشاعر والمتلقي ، فخطاب الأمراء و الملوك يتميز عن خطاب العامة ، وجعل وظيفة الإفهام وتوصيل الدلالة تسبق وظيفة إبداع النظم وأحكامه ، فعلى الشاعر مخاطبة " الملـــوك بما يستحقونه من جَليل المخَاطَبات ، ويتوقَّى حَطَّها عن مراتبها ، وأن يخلطَها بالعامـــةِ ، كمـــا يتوقَّى أنْ يرفعَ العامَّة إلى درجاتِ الملوكِ ، ويُعدُّ لكل معنى ما يليقُ به ، ولكل طبقةٍ ما يشاكلها ، حتى تكونَ الاستفادةُ من قولهِ في وضعهِ الكلامَ مواضِعَهُ ، أكثرَ من الاستفادةِ من قوله في تحسين نَسْجِهِ وإبداعِ نظمِـــهِ "[3].

وقـــد تحـــدث الـــنقاد عن تباين الأساليب الأدبية من حيث النوع ، فكما يتمايز الأســـلوب القـــرآني " عـــن سائر أجناس الخطاب "[4] يخضع الشعر لخصوصية في الشكل والوظـــيفة والأســـلوب ، وتتأكد الصفة الأسلوبية فيه ـ لدى الباقلاني ـ بشكل أكثر

---

[1] / جورج مولينيه ، الأسلوبية ، ترجمه وقدم له : بسام بركة ، (د.م) ، (د.ط) ، 1989ف ، 106 – 107 .

[2] / أبـــو هـــلال العسكري ، كتاب الصناعتين ، 29 ، وقد سبقه هنا بشر بن المعتمر حيث قسم الألفاظ إلى عام وخـــاص بـــحســـب المخاطب ، يقول : " أن يكونَ لفظك رشيقاً عذباً ، وفخماً سهلاً ، ويكون معناك ظاهراً مكشـــوفاً ، وقريباً معروفاً ، إمَّا عند الخاصة إن كنت للخاصة قصدت ، وإما عند العامة إن كنت للعامة أردت " ينظر : الجاحظ ، البيان والتبيين ، 1 / 136 .

[3] / ابن طباطبا ، عيار الشعر ، 44 .

[4] / الباقلاني ، إعجاز القرآن ، 53 .

وضـــوحاً عن الرسالة والخطبة [1]، ويعود سر تفاضل الأساليب ، وتفاضل الأدباء فيها ؛ لأنَّ الشـــعر عـــلى ســـبيل ما يعتمل ويصطنع " فيمكن استدراكه بالتعلم والتدرّب به ، والتصنّع له ، كقول الشعر ، ووصف الخطب ، وصناعة الرسائل ، والحذق في البلاغة"[2]، فقـــد جعـــل الشـــعر فنا يعتمد على الحذق والمهارة ؛ لأجل إحداث التأثير ، ولأن مجال الرسالة والخطبة التأثير العقلي ، فلا يتفنن في مستوى الخطاب كالتفنن في الشعر ، ويقترب مصـــطلحاً التعمل والصنعة من الموضوعية و العلمية ، فالبلاغة فنّ الصنعة " وكل ما يأتي من وراء الصنعة لابد أن يحتكم إلى تدبير مسبق على معنى أنَّ العفوية والعشوائية لا يحتملها هـــذا المجال ، بل التعقل والمنهجية يكونان صاحبي السيادة المطلقة "[3]، ولم ينف الباقلاني العفوية في الأسلوب ، أو السجية والطبع وقذف الخواطر من النفس على اللسان ، فمنهم " مـــن يُعرَف بالبديهة وحدَّة الخاطر ، ونفاذ الطبع ، وسرعة النظم يرتجل القول ارتجالاً ، ويطبعه عفواً صفواً "[4] .

وتحدد أدوات كالبلاغة والفصاحة والبراعة _ لدى الباقلاني _ مستوى الأدبية في القول ، وقد علت القيمة البلاغية للإعجاز القرآني ، وتميز أسلوبه عن الأساليب الأخرى لأن نظمـــه " عـــلى تصرف وجوهه ، وتباين مذاهبه، خارج عن المعهود من نظام جميع كلامهم ، ومباين للمألوف من ترتيب خطابهم ، وله أسلوب يختص به ، ويتميز في تصرفه عـــن أساليب الكلام المعتاد "[5]، وقد اعتمد معيار توحد مستوى الجودة في أغراض هده الأســـاليب ، ويتميز الأسلوب القرآني بالاعتدال والتناسق في أغراضه ، في حين يتفاوت أســـلوب البلغاء من الناس ، وتختلف نسقهم ، فمنهم من " يجوِّد في المدح دون الهجو ، ومـــنهم مـــن يبرز في الهجو دون المدح "[6] ، أمَّا نظم القرآن فكل " ما يتصرف فيه من الوجوه ... على حد واحد في حسن النظم ، وبديع التأليف والرصف ، لا تفاوت فيه ،

---

[1] / الباقلاني ، إعجاز القرآن ، 61 .

[2] / نفـــســـه ، 131 .

[3] / مـــحمد عـــبد المطلب ، البلاغة العربية قراءة أخرى ، الشركة المصرية العالمية للنشر ، لونجمان ، القاهرة ، 1997 ف ، 4 .

[4] / الباقلاني ، إعجاز القرآن ، 141 .

[5] / نفـــســـه ، 59 .

[6] / نفـــســـه ، 61 .

ولا انحطـــاط عـــن المـــنـــزلة العليا [1] ، ويشير هذا النص إلى إحكام السياق ، وانسجام العلاقـــات التركيبـــية داخل النص القرآني الكريم ، ويعلل الباقلاني التفاوت في الأسلوب الشـــعري باختلاف الأغراض ، فـــ " متى تأملت شعر الشاعر البليغ ، رأيت التفاوت في شعره على حسب الأحوال التي يتصرف فيها ، فيأتي بالغاية في البراعة في معنى ، فإذا جاء إلى غيره قصر عنه ووقف دونه ، وبان الاختلاف على شعره "[2] ،

ويفسر ذلك في مجال التصوير البلاغي الذي قد يأتي " كما هو على جهته لا خُلْفَ فيه ، ورب وصف يربو عليه ويتعداه ، ورب وصف يقصر عنه "[3]، ويقرن جابر عصفور بين هذه الدرجات ومستويات المحاكاة الأرسطية ، فهي تقديم الأشياء كما هي في الواقع أو تجميلها أو تقبيحها والتنفير منها ، بيد أنَّ الباقلاني تجاوز حدود الشعر التي وقف عندها شـــراح أرســـطو ، وأشار إلى القدرة الإعجازية للقرآن على تصوير الحالات النفسية ، والمشاهد المؤثرة ، كالتي تدور حول مشاهد القيامة ؛ حيث يصور القرآن " الشيءَ على جهته ، ويمثل أهوال ذلك اليـــوم "[4].

ولـــلخطاب مستويان ـــ لدى الخطابي ـــ مستوى فاضل محمود ، ومستوى هجين مذمـــوم ، ويتضـــمن المستوى الأول ثلاثة مستويات داخلية ، أعلى ووسط وأدنى ، وقد خلـــق مفهوم النظم لديه تلك الهوة الكبيرة بين المستوى المعجز للقرآن الكريم ، ومستوى النصـــوص الأدبية في كلام العرب ، ويرجع سر إعجاز القرآن لمجيئه " بأفصح الألفاظ في أحسن نظوم التأليف ، مضمناً أصح المعاني "[5].

ويكمن إعجازه في مزاوجته بين " صفتي الفخامة والعذوبة "[6]، فهو ليس بالقريب المبـــتذل ، و لا بالوحشـــي المنفر ، " فالعذوبة نتاج السهولة ، والجزالة والمتانة في الكلام تعالجان نوعاً من الوعورة ، فكان اجتماع الأمرين في نظمه مع نبو كل واحد منهما على الآخر فضيلة خص بها القرآن "[7].

---

[1] / نفـــســـه ، 61 ـ 62 .

[2] / نفـــســـه ، 61 .

[3] / نفـــســـه ، 251 .

[4] / الباقلاني ، إعجاز القرآن ، 252.

[5] / الخطابي ، بيان إعجاز القرآن ، 27 .

[6] / نفـــســـه ، 27 .

[7] / نفســـه .

وقد حازت بلاغة القرآن ـ لدى الخطابي ـ على المستويات الثلاثة ، وقد جعل المستوى الأعلى بليغاً رصيناً جزلاً ، أمَّا المستوى الأوسط فهو الفصيح القريب ، والمستوى الأدنى جائز طلق رسل [1]، فالكلام المنفرد الذي يصل إلى حد الإعجاز يجمع بين جميع هذه الصفات ، هذا على مستوى النص القرآني ، وقد فضَّل القاضي الجرجاني النمط الأوسط على مستوى الأسلوب الشعري فهو يحافظ على روح اللغة ، ويلائم روح العصر ، وينبئ لفظ الأوسط عن أفضليته [2]، فهو صياغة تعبيرية تتحدد بأنَّها " ما ارتفع عن الساقط السوقي ، وا نحط عن البدوي الوحشي "[3].

أمَّا الرماني فقد قسَّم مستويات تأليف الكلام إلى متنافر ، وممكن في الطبقة الوسطى وهما من كلام البشر ، أمَّا التأليف المتلائم في الطبقة العليا فهو القرآن كله [4]، ويرى أنَّ الإحساس والفطنة أو (الذوق) هي الأدوات التي تحدد مواضع هذا التلاؤم ، يقول : " والفرق بينه وبين غيره من الكلام في تلاؤم الحروف على نحو الفرق بين المتنافر والمتلائم في الطبقة الوسطى ، وبعض الناس أشد إحساسا بذلك وفطنة له من بعض "[5] .

إنَّ استخدام الرماني لمصطلح الطبقات ، جعل النقاد يرون أنه استفاد من فكرة المستويات ، وأنه نقل القسمة الطبقية الثلاثية من الأسلوب إلى البلاغة [6]، لاسيما وأنه كان شديد التأثر بالمنطق اليوناني[7] ، وقد جعلت هذه المستويات الأسلوب القرآني في درجة خاصة ، لكن هذه الخصوصية لم تمنع من اختلاف مستوياته الداخلية بين البليغ والأبلغ ، فالكلام يتنوع بحسب التعبير عن طبقات مختلفة في النفس .

---

[1] / الخطابي ، بيان إعجاز القرآن ، 27 .

[2] / قال تعالى ﴿ وَكَذَلِكَ جَعَلْنَاكُمْ أُمَّةً وَسَطاً ﴾ أي : خياراً ، البقرة ، ا2 / 142 ، وقال تعالى : ﴿ قال أوسطهم ﴾ أي : أفضلهم ، القلم 68 / 48 .

[3] / القاضي الجرجاني ، الوساطة ، 24 .

[4] / الرماني ، النكت في إعجاز القرآن ، 75 .

[5] / نفسه ، 95 .

[6] / ينظر : إحسان عباس ، تاريخ النقد الأدبي عند العرب ، دار الثقافة ، بيروت ، ط4 ، 1992 ف ،340 .

[7] / ينظر : محمد مندور ، النقد المنهجي عند العرب ومنهج البحث في الأدب واللغة ، مترجم عن الأستاذين: لانسون ومابيه ، دار نهضة مصر ، الفجالة ، القاهرة ، (د.ط) ، (د.ت) ، 69 ومابعدها .

ويرى الرماني أنَّ البلاغة على ثلاث طبقات منها ما هو في أعلى طبقة ، ومنها ما هـــو في أدنى طـــبقة ، ومنها ما هو في الوسائط بين أعلى طبقة وأدنى طبقة "[1]، ومقياس البلاغة في هذا التقسيم هو الأسلوب القرآني " فما كان في أعلاها طبقة فهو معجز وهو بلاغـــة القرآن وما كان منها دون ذلك فهو ممكن كبلاغة البلغاء من الناس "[2]، فالطبقة العليا قد وصفها بالتناهي في البلاغة ، أمَّا الطبقة الوسطى والأدنى فتتسمان بالإمكان وعدم الخلـــو من النقص والتفاوت ، و لم يعتبر الرماني الفروق بين هذه المستويات فروقاً طبقيةً ذات أبعاد اجتماعية- كما هي عند اليونان- بحيث لا يظهر التأثر إلا على نحوٍ سطحي ، بـــل يراها " فروقاً في المستوى الفني ، أي في درجة القرب من ذاك الأثر المثالي ، من هذه الجهة تكون درجات الاستحسان "[3] .

---

[1] / الرماني ، النكت في إعجاز القرآن ، 75 .

[2] / نفـــســـه .

[2] / شكري عياد ، اتجاهات البحث الأسلوبي ، اختيار وترجمة وإضافة ، أصدقاء الكتب ، القاهرة ، 1996 ف ، 223

الفصل الثاني

الخصائص الصوتية والمعجمية للأسلوب

القيمة الإيحائية للوحدة الصوتية "الحرف " .

القيمة الإيحائية للوحدة الصوتية "الحركة ".

القيمة الإيحائية للكلمة " في إطار الإفراد " :

أولا: الإطار المعرفي للكلمة .

ثانياً : العوامل المؤثرة في اختيار الكلمة .

ثالثاً : القيمة الدلالية للكلمة :

أ . الفعل والاسم

ب . المعرفة والنكرة

رابعاً : الدلالة الصرفية للكلمة :

أ . أبنية المبالغة .

ب . المفرد والجمع .

خامساً : القيمة الأسلوبية للكلمة .

سادساً : الغموض الدلالي للكلمة .

القيمة الإيقاعية للكلمة " في إطار التركيب " :

أولاً : مفهوم الإيقاع .

ثانياً : الإيقاع عند نقاد القرن الرابع الهجري .

ثالثاً : أنماط الإيقاع :

أ – إيقاع التكرار .

ب – إيقاع السجع والفواصل القرآنية

جـ – إيقاع الجناس .

القيمة الإيحائية للوحدة الصوتية " الحرف "

القيمة الإيحائية للوحدة الصوتية "الحرف"

يعـــد الجهاز الصوتي الذي زُوِّد به الإنسان المصدر الحسي للأصوات ، فهو الأثر السمعي الحاصل من احتكاك الهواء بنقطة ما من نقاط الجهاز الصوتي عندما يحدث في هذه النقطة انسداد كامل أو ناقص يمنع الهواء الخارج من الجوف من حرية المرور [1].

ولأصوات اللغة مخارجُ كثيرة ، متصلة ومتقاربة في الجهاز الصوتي حدَّدها ابن جني وحصـــرها في ســـتة عشر مخرجاً [2]، أما الكيفية التي يحدث بها الصوت اللغوي فهي تشبه – إلى حد ما– العزف على آلة نفخ موسيقية كالمزمار مثلاً، فتيار الهواء المندفع من الرئتين يواجه "بتضاريس مختلفة من التقبضات والانسدادات "[3] ؛ فيترتب على ذلك إمَّا انحباسه أو انطلاقه أو تسربه، وقد ربط ابن جني بين الأصوات والموسيقى ، أو أنَّه لفت النظر إلى الخصـــائص الإيقاعـــية الـــتي من الممكن أن توجد بها ، حيث قال :" إنَّ علمَ الأصوات والحروف له تعلق ومشاركة للموسيقى ، لما فيه من صنعة الأصوات والنغم "[4] .

ويقودنـــا هـــذا الـــتدرج في تناول مفهوم الصوت الذي يشمل الجوانب الحسية والإشـــارة إلى الـــنغم والإيقاع ، إلى بدايات الشعر العربي الذي أُسِّسَ أصلاً على الثقافة الصـــوتية السماعية المحضة ، فقد ارتبط بالمقدرة على النطق والإلقاء والإيقاع ، فالعرب كانـــت تـــزن الشعر بالغناء ، أو بصياغة أخرى إنَّ" الغناء ميزان الشعر "[5]، كما يقول المرزباني [6]

---

[1] /ينظر : ابن سينا ، أسباب حدوث الحروف ، راجعه وقدم لـــه : طه سعد ، مكتبة الكليات الأزهرية ، القاهرة ، ط1 ، 1978 ف ، 8– 9 . وينظر كذلك : محمد الأنطاكي ، المحيط في أصوات العربية ونحوها وصرفها ، دار الشروق ، بيروت ، ط 3 ، (د .ت) ، 3 / 13 .

[2] / ينظر: سر صناعة الإعراب ، تحقيق : حسن هنداوي ، دار القلـــم ، دمشق ، ط 2 ، 1993 ف ،1 / 46 .

[3] / ماريو باي ، أسس علم اللغة ، تر جمة: أحمد مختار عمر ، منشورات جامعة الفاتح ، كلية التربية ، 1973ف ، 77 .

[4] / سر صناعة الإعراب ، 1 / 9 .

[5] / المـــرزباني ، الموشح مآخذ العلماء على الشعراء في عدة أنواع من صناعة الشعر ، تحقيق : علي البجاوي ، دار الفكر العربي ، القاهرة ، (د . ت) ، 39 .

[6] / هـــو : أبـــو عبيد الله مـــحمد بن عمران بن موسى المرزباني : مؤرخ وأديب ، ولد سنة 297 هـــ ، مذهبه الاعتزال ، أصله من خرا سان ،كان راوية صادق اللهجة واسع المعرفة بالروايات كثير السماع ، من خيار المعتزلة ،

وللحرف قيمة دلالية وإيحائية وإيقاعية ، فقد أشار النقاد إلى قيمته التعبيرية ، في ملاحظات قليلة ومبعثرة ، تلك التي تنتج من العلاقة بين الحرف وما يدل عليه في الكلمات ذوات الجرس المعبر ، كالخرير والفحيح ، ويرى بعض النقاد المعاصرين أنَّ الوعيَ بها "يكاد يكون لاشعورياً ؛ لعمق دراستهم اللغوية، ورهف إحساسهم ، وإنما كان هذا الوعي لاشعورياً ؛ لأنَّ خصائص الكلمات- من هذه الناحية الجمالية- لم تُدرَس في العربية دراسة منهجية يعتد بها ، على حين يعني بهذه الدراسة النقاد في الغرب ، ولها في نتاج كتابهم وشعرائهم أثر عظيم "[1]، وإن كان لها أثر كبير في دراسة لغة الشعر .

ومن الدلالات الثابتة للحرف في النحو العربي : دلالة ما يسمى بحروف المضارعة (أنيت)، والتي تعد رمزاً مزدوجاً للدلالة على زمن الفعل ، والدلالة على الفاعل من جهة، ومن جهة أخرى تومئ إلى نوعه ، فالهمزة للمفرد المتكلم سواء أكان مذكراً أم مؤنثاً، والنون لجماعة المتكلمين ، والياء للمفرد المذكر الغائب ، أمَّا التاء فللمفردة المؤنثة الغائبة أيضاً ، كما أنَّ السياق يسهم بكيفية أو بأخرى في توجيه السامع لفهم ماهية الفاعل ، وقد سمَّاه ابن جني (حرف المعنى) ؛ نظراً لأهميته الدلالية ، فقد " تقدمت حروف المضارعة في أول الفعل ، إذ كنَّ دلائل على الفاعلين :من هم وما هم وكم عدهم نحو : أفعل ونفعل وتفعل ويفعل "[2].

لقد أفاد ابن جني من ثقافته اللغوية ، في توجيه دلالة الكلمات وربط بعضها ببعض ، وأدَّت به شدة التأثر بالباعث الصوتي على توليد الكلمات إلى مايكاد يكون اعتقاداً غامضاً في وجود مطابقة خفية بين اللفظ والمعنى ، فقد يضيف العرب إلى اختيار الحروف وتشبيه أصواتها بالأحداث المعبر عنها بها " ترتيباً وتقديم مايضاهي أول الحدث ، وتأخير مايضاهي آخره ، وتوسيط مايضاهي أوسطه ، سوقاً للحروف على سمت المقصود ... وذلك قولهم : بحث ، فالباء لغلظها تشبه بصوتها خفقة الكف على الأرض ، والحاء

من كتبه : معجم الشعراء والموشح وأخبار البرامكة وأخبار المعتزلة ، توفي في بغداد سنة 284 هـ . ينظر : الزركلي ، الأعلام ، 6 / 319 . وينظر : ياقوت الحموي الرومي ، معجم الأدباء ، 6 / 2582 .

[1] / محمد غنيمي هلال ، النقد الأدبي الحديث ، 438 . ورد في النص "لاشعورياً" ، والصواب : غير شعوري .

[2] / الخصائص ، 1 / 225 .

لصحلها تشبه مخالب الأسد ، وبراثن الذئب ونحوهما إذا غارت في الأرض ، والثاء للنفث، والبث للتراب ، وهذا أمر تراه محسوساً ومحصَّلاً "[1] وعلى الرغم من تنوع مخارج الحروف ، فإنَّ بعض الأصوات تتقارب في المخرج ، مما يخلق بينها تماثلاً صوتياً قد يؤدي إلى التماثل الدلالي ؛ ولهذا يجعلها ابن جني كالأخوات فيقول : إنَّ التاء أخت الطاء ، فهما يخرجان من بين طرف اللسان ، وأصول الثنايا ، ولهذا فإن نَحَتَ يَنْحِتُ ونَحَطَ يَنْحِطُ تقتربان دلالياً لاقترابهما صوتياً " فكأنَّ ذلك الضغط الذي يصحَب الصوتَ ينال من آلة النفس ويَحُتُّها ويَسْفِنُهَا فيكون كالنحت لما يُنحَت لأنه تحيُّفٌ لـه وأخذ منه "[2]، وهذا يدل على حساسية ذوقية مفرطة ، تناولت الظاهرة بالذوق والموضوعية معاً ، حيث قرنت الجهد الصوتي في نطق الحروف بالدلالة .

وتستهجن الذائقة العربية ورود بعض الحروف ذات المخارج المتقاربة ، كالعين والحاء ، أو الغين والخاء ، بل إنَّ اجتماع بعض الحروف قد عُدَّ مقياساً لعدم تأصل الكلمة في العربية كالجيم مع القاف في مثل : منجنيق ، أو الصَّاد مع الجيم في مثل : صولجان ، أو النون قبل الراء في بداية الكلمة ، مثل : نرجس [3].

كما أنَّ لبعض الأصوات دلالة سُميت حديثاً بالدلالة الغرزية ، كالأصوات: الشين، والهاء ، والقاف ، وهي مادة كلمة الشهيق وهو "صوت يردِّدُهُ الباكي في صدره "[4]؛ أي أنه صوت النَّفَسِ الداخل للجوف ، وخاصة في حالات الضيق والحزن ، وقد عَدَّ اللغويون الهاء "صوت الحكاية ، ثم توهم الحاكي أنَّ الصوت ينتهي ومؤخرة اللسان تلامس اللهاة ،

---

[1] / الخصائص ، 2 / 162 – 163 .

[2] / المحتسب في تبيين وجوه شواذ القراءات والإيضاح عنها ، 2 / 47 . ومعنى يَحُتُّهَا ويسفنها : يعركها ويهيجها، من سفنه : إذا قَشَرَه .

[3] / ينظر : إبراهيم أنيس ، دلالة الألفاظ ، 76 ، وقد نظم أحد النقاد المتأخرين معايير العجمة في الألفاظ في قوله

يُعْرَفُ الْأَجمِيُّ بالنقلِ حقاً أو خروجٍ عن وزننا العربيِّ
أوْ بنونٍ بأول ثُم راء أو بزاي من بعْدِ دالٍ بَزِيِّ

ينظر : محمد سالم الدرويش ، داعي الفلاح لمخبآت الاقتراح لمؤلفه : محمد علي بن محمد علان الصديقي المكي المتوفى سنة 1057هـ ، ج1 ، دراسة وتحقيق ، رسالة ماجستير غير مطبوعة ، جامعة مصراتة ، إشراف عبد الحميد أبو مداس ، 2000 – 1430 هـ ، 233 .

[4] / الفيروز آبادي ، القاموس المحيط ، مادة شهق .

وهو مخرج القاف ، فقال : هق ، ثم جاءوا بالشين لتسهيل النطق ، وبداية الحكاية فتكون شهق "[1]، أي أنَّ الحرف دلَّ دلالة حيوية على انفعال النفس ، بعلاقته مع الحروف المجاورة ولايؤدي الحرف – في حد ذاته – قيمة صوتية في النص إلا بالتوحيد بين خصائص اللفظ الصـــوتية وظـــلال المعاني ، قال تعالى في صفة نار جهنم ﴿ **إِذَا أُلْقُوا فِيهَا سَمِعُوا لَهَا شَهِيقاً وَهْيَ تَفُورُ** ﴾ [2] ، فكأنه سبحانه وصف نار جهنم بأن لها أصواتاً مقطعة ، تهول من سمعهـــا ، ويصعق من قرب منها ، فقد دلَّت هذه الأصوات على معناها ، كما أدَّت إلى إحساس السامع بها ، لارتباطها بالحزن والكمد الطويل [3].

وإذا كانت بعض الحروف تدل بصفاتها على الانفعالات ، فإن ابن جني أشار إلى أهمية البعد المكاني لحروف متماثلة في المخارج ، وفي الكلمة الثلاثية على وجه الخصوص ، فالصاد والسين والزاي من حروف الصفير التي تخرج من بين الثنايا وطرف اللسان ، فهي إذا وقعـــت عيناً تدل على الشدَّة وكأنها تستمد هذه الدلالة من موقعها ، نتيجة للضغط عـــلى المقطـــع الوســـط[4] ويضرب لذلك مثالاً: عصر وعسر وعزر" فالعصرشدة تلحق المعصـــور، والعَسَر شدة الخُلُق ، والتعزير للضرب ، وذلك شدة لا محالة ، فالشدة جامعة للأحـــرف الثلاثة "[5]، ومهما يكن من أمر فإنَّ استنباط هذه القوة الدلالية قد جاء بطريق الاستيحاء ، والخبرة بطبيعة مخارج الحروف ، وطريقة نطقها ، وذلك بالضغط على العين استلهاماً للمعنى ، وقد وسَّع ابن جني دراسته في دلالة الحروف على المعاني ، والطريف في هذه الدراسة ما سماه (الاشتقاق الأكبر) وهو : " أن تأخذ أصلاً من الأصول الثلاثية ،

---

[1] / صـــالح سليم عبد القادر ، الدلالة الصوتية في اللغة العربية ، جامعة سبها ، (د . ط) ، 1988ف ، 59 . ويرى النقاد المحدثون أن حرف الهاء يناسب عاطفة الحزن والـــهم الطويل . ينظر : عبد العزيز نبوي ، المرأة في شعر الأعشى" دراسة تحليلية "، دار الصدر ، (د.م) ،1987ف ، 84 .

[2] / الملك ، 67 / 7 .

[3] / ينظر : الشريف الرضي ، تلخيص البيان في مجاز القرآن ، 297 .

4 / وهـــو ما يسميه المحدثون (النبر) ويعرفه إبراهيم أنيس : بأنَّه " نشاط في جميع أعضاء النطق في وقت واحد ، فعـــند النطق بمقطع منبور نلحظ أن جميع أعضاء النطق تنشط غاية النشاط " . إبراهيم أنيس ، الأصوات اللغوية ، مكتبة الأنجلو المصرية ، 1987 ف ، 169 ، ويُسمى " ارتكازاً صوتياً إذا وقع في الشعر ، ينظر : محمد مندور ، في الميزان الجديد ، دار نـــهضة مصر ، 1973 ف 240 – 241 .

[5] / المحتسب ، 2 / 47 .

فـــتعقد عليه ، وعلى تقاليبه الستة معنى واحداً ، تجتمع التراكيب الستة وما يتصرف من كل واحد منها عليه "[1]، فالجذر اللغوي المؤلَّف من الكاف واللام والميم ، مهما تقلبت في أمـــاكن مخـــتلفة فهي تدور حول معاني القوة والشدة ، ولعله لاحظ الشدة في الكاف ، والجهـــر في المـــيم واللام ، أمَّا الحروف : القاف والواو واللام فتدل على الخفة والسرعة والحركة ، وكذلك "جميع باب النون والعين والميم ، إنـــَّما هو مأخوذ من نعم ، لما فيها مـــن المحبة للشيء والسرور به "[2]، وأياًّ ما كان مقياس ابن جني الذي انطلق منه إلى هذا التعمـــيم ، فإنَّ ذلك ينفي عن اللغة سمة العفوية والاعتباطية ، ويدل على منهج دقيق في الاستقصاء للخروج بقانون عام ، وقد بنى ابن فارس [3] على هذه الفكرة معجمه (مقاييس اللغـــة) .

وقد تحدث ابن جني عن القيمة التعبيرية للأصوات ، ومدى صدقها التصويري في التعبير عن الأشياء ، فربط بين صفات الحروف كالسهولة والصعوبة ، والجهر والهمس ، والشدة والرخاوة ، واللين والإطباق والانفتاح ، والانخفاض والاستعلاء ، ربط ذلك كله بدلالة الكلمة إفراديا ً، أو في إطار السياق ، فليس الحرفُ مجردَ صوت وإنـــَّما هو " معبر عـــن غرض ، وأنَّ الكلمة العربية مركبة من هذه المادة الصوتية التي يمكن حلُّ أجزائها إلى مجموعـــة مـــن الأحرف الدوال المعبرة فكل حرف منها يستقل بمعنى خاص مادام يستقل بـــإحداث صـــوت معـــين . وكل حرف لـــه ظل و إشعاع إذ كان لكل حرف صدى

---

[1] / الخصائص ، 1 / 5 .

[2] / نفـــســـه ، 2 / 37 .

[2] / هو : أحمد بن فارس بن زكريا الرازي ، إمام لغوي وأديب ، من آثاره العلمية : الصاحبي في فقه اللغة ، معجم مقاييس اللغة ، توفي سنة 395 هـــ ، ينظر : الزركلي ، الأعلام ، 1 / 193 ، وينظر : ابن خلكان ، وفيات الأعيان ، 1 / 118 .

وإيقـــاع "[1] ، وقد رأى بعض المعاصرين " أنَّ اللغات بوجه عام تؤثر التعبير عن الأشياء بوساطة ألفاظ أثرها في الآذان يشبه أثر تلك الأشياء في الأذهان "[2] .

ويقـــوم الفرد – لأجل نطق بعض الأصوات– بجهد عضلي كبير، وتوصف هذه الأصوات بالثقل ، وتعد رديئة الإيقاع في النظرة النقدية الحديثة [3]، وثمة أصوات لا تتطلب هذا الجهد ، أو أنها تتطلب جهداً أقل من النوع الأول ، ويرجع هذا الاختلاف إلى التباين في المخـــارج ، فالهمزة مثلا تقتضي جهداً عضلياً ؛ لأنها من أعمق نقطة في الحلق ، فهي أثقـــل مما يخرج من بين الشفتين أو اللسان ، ولهذا تُعَدُّ "من أشق الحروف وأعسرها حين النطق ؛ لأنَّ مخرجها فتحة المزمار، ويحس المرء حين ينطق بها كأنه يختنق ... ومثل الهمزة في الجهد العضلي القاف ... كذلك أحرف الإطباق وهي الضاد والصاد والطاء والظاء ، فكلُّ هذه تتطلب للنطق وضعاً خاصًّا للسان يحمل المتكلم بعض المشقة "[4] .

وإذا كانت النفس الإنسانية تميل إلى تفادي الألم الناتج عن بذل الجهد ، وتنفر من الحروف الثقيلة ، وتألف الأحرف التي تتطلب جهداً أقل ، فإنَّ ذلك لا يعد سمة جمالية في الحـــرف الخفيف ؛ لأن الإحساس بالراحة والسهولة في نطق الحرف ليست ميزة دلالية ، وإنما تكمن الميزة في قيمته التعبيرية والتصويرية ، وقد لاحظ ابن جني ذلك ، فالصوتان : ضم " يفيدان مطلق المضغ ، وهذا المعنى متحقق فيهما لكونهما حكاية لصوت الماضغ "[5] ، وقـــد حدد ابن جني نمط الأكل من خلال قيمة الحرف التعبيرية المذكور في أول الكلمة ، فـــالفعل " قَضِمَ في اليابس ، وخَضِمَ في الرَّطْب ، ذلك لقـــوَّة القاف وضعف الخاء "[6] ، واســـتمدت القاف قوَّتها من كيفيةِ حدوثها ؛ أي من إطباق مؤخرة اللسان على اللهاة ، وهي تلزم لزوماً حيوياً –على رأي ابن جني– القوة الناتجة عن أكل اليابس ، أمَّا الخاء فإن

---

[1] / ممـــدوح عـــبد الرحمن ، المؤثرات الإيقاعية في لغة الشعر ، دار المعرفة الجامعية ، الإسكندرية ، (د . ط) ، 1994 ف ، 23 .

[2] / إبراهيم أنيس ، دلالة الألفاظ ، 68 .

[3] / ينظر : إبراهيم أنيس ، موسيقى الشعر ، مكتبة الأنجلو المصرية ، ط 5 ، 1978 ف ، 28 .

[4] / نفـــســـه ، 28 - 29 .

[5] / صالح سليم عبد القادر ، الدلالة الصوتية في اللغة العربية ، 110 .

[6] / الخصائص ، 1 / 65 .

الضـــعف واللـــين فيها ينتج عن مرور الهواء بين مؤخرة اللسان والطبق ، وهذا يتناسب واللين في الطعام الرطب ؛ ولهذا جعل العربُ " الصَّوتَ الأقوى للفعل الأقوى ، والصوت الأضـــعف للفعـــل الأضعف "[1]، فالفعلان يشتركان في مطلق الأكل بسبب اقترابهما في المخـــرج فالقاف لهوي ، والخاء طبقي ، وكلاهما مهموس ، ولكن القاف شديد وقوي ، ويتســـم الخاء بالرخاوة ، وقد كانتا - الشدة والرخاوة — المعيارَ الذي ميز بين الفعلين ، فقد تنبه العرب للطاقة التصويرية الكامنة في كلِّ صوت " فاختاروا الخاء لرخاوتها للرَّطْب، والقاف لصلابتها لليابس ، حذواً لمسموع الألفاظ على محسوسِ الأحداث "[2] .

وإذا اتسم حرف الخاء في هذه الكلمة بالضعف ، فإنه يتسم بالقوة في كلمة أخرى، وبالمقارنة بحرف آخر هو (الحاء) فهو صوت حلقي يتصف بالهمس والانفتاح والرخاوة، وتكمـــن قيمته التعبيرية في الفعل (تنضح) في الدلالة على تسرب السائل بتؤدة وبطء ، بخلاف (تنضخ) فقوة الخاء تعبر عن فوران السائل في قوة وعنف ، قال تعالى :﴿ **فِيهِمَا عَيْـــنَـــانِ نَضَّاخَتَانِ** ﴾[3] يقول ابن جني : "النضح بالحاء غير معجمة للماء السخيف يخف أثره ، وقالوا : النضخ بالخاء لما يقوى أثره فيبُلُّ الثوب ونحوه بللاً ظاهراً ؛ وذلك لأنَّ الخاء أوفى صوتاً من الحاء ، ألا ترى إلى غِلَظ الخاءِ ، ورقة الحاء ؟ "[4] ، فقد كان الصوت هنا مؤشراً للدلالة والإيحاء بها وذلك ما قالت به الدراسات الحديثة في علم الدلالة [5] .

وتمـــتد قيمة الحرف التعبيرية - لدى ابن جني- للتعبير عن القيم الأخلاقية أيضا ، فقارن بين الواو والهمزة ، ليصل إلى نتيجة أن الهمزة أقوى صوتاً من الواو التي تعدُّ صوتاً شفوياً (نصف علة) ، لأنَّ العرب تقول : " الخَذَأ — بالهمزة - في ضعف النفس ، والخَذَا - غير مهموز- في استرخاء الأذن ، يقال : أُذُنٌ خذواء ، وآذان خُذْو، ومعلوم أنَّ الواو

---

[1] / الخصائص ، 65 .

[2] / نفـــســـه ، 2 / 158 .

[3] / الرحـــمن ،55 / 65 .

[4] / المحتسب ، 2 / 63 .

[5] / ينظـــر : فاطمة محمد عباس ، المباحث الدلالية عند علماء العربية القدامى في ضوء من نظريات الـــمعنى عند المـــحدثين ، رسالة ماجستير غير مطبوعة ، إشراف : مـــحمد خليفة الدناع ، جامعة ناصر ، مصراتة ، 1996 - 1997ف ، 11 .

لا تـــبلغ قـــوة الهمزة فجعلوا الواو – لضعفها – للعيب في الآذان ، والهمزة – لقوتها – للعيب في النفس ، من حيث كان عيب النفس أفحش من عيب الأذن "[1].

وإذا كانت المقابلة هنا بين الجانب الحسي والمعنوي ، فإنَّ ابن جني يوظِّف دلالة الحرف في المقابلة بين جانبين حسيين ، فربط بين طبيعة الصوت والحواس ، واعتبر حاسة الذوق أقوى من حاسة النظر ؛ ولهذا فإنَّ الأولى تناسبها الواو، أمَّا الثانية فيناسبها حرف أضـــعف منه كالياء الذي يعد من الأصوات اللينة نصف الصائتة ، فالفعل الماضي (حلا) الذي مضارعه (يحلو) يطلق على حاسة الذوق ، فنقول : (حلا الشيء في فمي يحلو)، أمَّـــا الفعـــل حَلِي بالياء ، ومضارعه يَحْلَى بالألف ، فهو أنسب لحاسة البصر ؛ لأنَّ الياء والألـــف " خفيفتان ضعيفتان إلى الواو "[2] ، لأنَّ الياء هنا والألف أيضا من حروف اللين وقـــد عبرتا عن الضعف في الحاسة فـــ " حصة الناظر أضعف من حس الذوق بالفم "[3] ، أمَّـــا ابـــن فارس فقد لاحظ الاستطالة والمد في حلا الشيء ، وتضعيف هذه الاستطالة ، فـــيقال : احلولى ، كما يقولون : اقلولى على فراشه ، ويرى أنَّ هذه الاستطالة تطيل من أمد الحلاوة وتضاعف من مقدارها [4] .

أمَّـــا ابـــن جني فيرى أنَّ استطالة المقطع تجسد الصورة السمعية في الواقع بدقة متناهية ، فقد قالت العرب صَرَّ الجندب ، بالراء مفردة لما هنالك من استطالة صوته [5] ، ولا تكمن هذه الاستطالة في حرف المد ، إنما في حرف مكرر ، وهو الراء وينتج التكرار مـــن خـــلال طرق ذلق اللسان للثة عدة طرقات ، أمَّا صوت البازي فقالوا فيه " صرصر الـــبازي ، فقطعوه ، لما هناك من تقطيع صوته "[6] ، فسمة التكرار تختفي هنا نظراً لتتابع المقطعـــين (مـــتحرك ساكن فمتحرك ساكن) وهذا التقطيع يتمثل الصوت في الواقع ،

---

[1] / الخصائص ، 1 / 66 .

[2] / المحتسب ، 2 / 63 .

[3] / نفســـه .

[4] / ينظر : أحمد بن فارس ، الصاحبي في فقه اللغة وسنن العرب في كلامها ، تحقيق : مصطفى الشويمي ، مؤسسة بدران ، بيروت ، (د . ط) ، 1963 ف ، 445 .

[5] / ينظـــر : الخصائص ، 2 / 152 .

[6] / نفســـه ، 2 / 152 .

ويسمي المعاصرون من علماء الأصوات هذه الدلالات بالدلالة الصوتية التي نتجت عن الزيادة أو النقص في بنية الكلمة ، فيقال أعشب المكان بمعنى : نبت فيه العشب ، فإذا أراد المتكلم التعبير عن الكثرة والمبالغة قال : اعشوشب ، ولاتؤدي زيادة الأصوات إلى ضخامة المعنى فحسب بل إلى توجيهه دلالياً كما في قوله تعالى :﴿ **لَهَا مَا كَسَبَتْ وَعَلَيْهَا مَا اكْتَسَبَتْ** ﴾ [1] فيعلل ابن جني لمجيء (كسب) في تحصيل الحسنات وهي في الكم الصوتي أقلّ من (اكتسب) التي تومىء إلى اجتراح السيئات فـ" كسب الحسنة بالإضافة إلى اكتساب السيئة أمر يسير ومستصغر ، وذلك لقوله عزَّ اسمه : ﴿ **مَنْ جَاءَ بِالْحَسَنَةِ فَلَهُ عَشْرُ أَمْثَالِهَا وَمَنْ جَاءَ بِالسَّيِّئَةِ فَلَا يُجْزَى إِلَّا مِثْلَهَا** ﴾ [2] أفلا ترى أنَّ الحسنة تصغر بإضافتها إلى جزائها ، صغر الواحد إلى العشرة ، ولمَّا كان جزاء السيئة إنما هو بمثلها ، لم تحتقر إلى الجزاء عنها ، فعلم بذلك قوة فعل السيئة على فعل الحسنة "[3] ، وثمة نوع آخر من إنتاج الحرف للدلالة ، وهي الدلالة الاستيحائية ، فيستوحى الدلالة من طريقة صياغة الحروف ، فالعرب يقولون للبعيد ما بين الطرفين ، المفرط في الطول (طِرِمَّاح) وفي قياسه (رَعْشَن) للذي يرتعش ، و (زرقم)[4] للشديد الزرقة .

وقد درس ابن جني هذه الظواهر بوصفه لغوياً ، ولم يحاول دراسة هذه الدلالات وتطويرها من خلال انتظام هاته الكلمات شعرياً ، وتعبيرها عن الحالات العاطفية والانفعالية المعينة ، فصفات الحروف ومخارجها قد تتحد ولكنها تملك الإمكانية في المواءمة مع أفكار وعواطف كثيرة ومتنوعة .

بقيت الإشارة إلى أنَّ اللغوي دي سوسير ، يرى خلاف ما يراه ابن جني ، فاللغة لديه " اعتباطية لا تخضع لمنطق أو نظام مطرد ، ومع اعترافه بتلك الصلة في الألفاظ التي تعد بمثابة الصدى لأصوات الطبيعة... يقرر أنَّها من القلة في اللغات ، ومن الاختلاف والتباين باختلاف اللغات الإنسانية ، بحيث لا يصح أن نتخذ منها أساساً لظاهرة لغوية

---

[1] / البقرة ، 2 / 285 .

[2] / الأنعام ، 6 / 161 .

[3] / الخصائص ، 3 / 265 .

[4] / ينظر : ابن فارس ، الصاحبي في فقه اللغة ، 122 .

مطردة أو شبيهة بالمطردة "[1]، ويرى أحد الباحثين أنَّ الألفاظ مجرد رموز على الدلالات ، فالصـــلة بين اللفظ ودلالته – مهما كان نوعها- ليست صلة ذاتية أزلية في اللفظ ، وإنما تكتســـب بمرور الأيام ، وكثرة التداول والاستعمال ، ومن خلال عملية تداعي المعاني ، ويـــرى أنَّ فكـــرة الصلة هذه تنتج عن نوع من الوهم النابع من الربط بين مجموعةٍ من الألفاظ المتشابهة المتقاربة ، بمجموعة من المعاني المتشابهة أو المتقاربة [2]. ويرى منكرو الصلة بـــين اللفـــظ ومدلوله أنـــَّهم الأقرب إلى فهم الطبيعة اللغوية ، " فهم يجردون الظواهر اللغوية من كلِّ غموض ، ولا يرون فيها أموراً سحرية فوق المدارك والأذهان "[3] ؛ ولهذا حصـــروا الكـــلمات التي يلاحَظ فيها وجود الصلة من خلال مقاييس واضحة ومحددة ، كالأصوات الناشئة من أفعال الإنسان وحركاته ، مثل : (القضم والخضم)، والكلمات الـــتي تحـــاكي أصوات الطبيعة ، كما أنَّ بنية الكلمة من حيث الطول أو القصر تعبر عن المعـــنى ، فزيادة المبنى تتبعها زيادة في المعنى[4]، هذا فضلاً عن أنَّ تأثير الحركات وما يتولد عـــنها من مدود قد ترمز لمعان إضافية -كما سيأتي- وقد نَبـــَّه علماء النفس إلى أنَّ ثمَّة كـــلمات تجسِّدُ الحالات النفسية كالكره والنفور والسخرية ، مثل : الغضب ، البغض، النفور، الشنآن ، التشفي [5]، وقد استرعت الصلة بين الكلمة ومدلولها انتباه قدماء اليونان "وبدا من سحر الألفاظ في أذهانهم وسيطرتها على تفكيرهم أن ربطوا بينها وبين مدلولاتها ربطـــاً وثيقاً ، وجعلوها سبباً طبيعياً للفهم والإدراك ، فلا تؤدى الدلالة إلا به ولا تخطر الصـــورة في الذهن إلاحين النطق بلفظ معين ؛ ومن أجل هذا أطلق هؤلاء المفكرون على الصـــلة بين اللفظ ومدلوله الصلة الطبيعية أو الصلة الذاتية "[6]، ويرى ابن جني أنَّ ثمة دليل على هذه الصلة الطبيعية في بناء الكلمة حيث قال : "وإنما جعلت الألفاظ أدلة على إثبات

---

[1] / إبراهيم أنيس ، دلالة الألفاظ ، 70 – 71 .

[2] / ينظر : نفـــسه ، 71 – 72 .

[3] / إبراهيم أنيس ، من أسرار اللغة ، لجنة البيان العربي ، القاهرة ، (د . ط) ، (د . ت) ، 77 .

[4] / ينظر : ابن جني ، الخصائص ، باب في قوة اللفظ لقوة المعنى ، 3 / 264 وما بعدها .

[5] / ينظر : إبراهيم أنيس ، من أسرار اللغة ، 77 وما بعدها .

[6] / إبراهيم أنيس ، دلالة الألفاظ ، 62 .

معانيها لا على سلبها "[1] وقال : " ألا تراك حين تسمع ضرب قد عرفت حدثه وزمانه ثم تنظر فيما بعد فتقول هذا فعل ولابد له من فاعل فتبحث حينئذ إلى أن تعلم الفاعل من هو ومـــا حالـــه من موضع آخر لامن مسموع الضرب . وإنَّ دلالة الضرب لفظية مسموعة وانصـــراف الذهن للبحث عن الفاعل هو دلالة معنوية ، والدلالة اللفظية في الكلام أقوى من الدلالة المعنوية "[2]، ويقول : "ومن ذلك قولهم للسُّلَّمِ مَرْقاة ، وللدرجةِ مِرْقاة ، فنفس اللفظ يدل على الحدث الذي هو الرقي ، وكسر الميم يدل على أنها مما ينقل ويعتمل عليه وبه ، كالمطرقة والمئزر والمنجل ، وفتحة ميم مَرْقاة تدل على أنه مستقِر في موضعه كالمنارة والمثابة ... وكذلك قطَّع وكسَّر ، فنفس اللفظ هاهنا يفيد معنى الحدث وصورته "[3] فقد أفـــاد التضعيف التكثير في الحدث بخلاف (قَطَعَ وكَسَرَ)، وعلى العكس من ذلك ينكر عـــبد القاهر الجرجاني وجود صلة بين اللفظ ومعناه " فلو أنَّ واضع اللغة كان قد قال : (ربض) مكان (ضرب) لما كان في ذلك ما يؤدي إلى فساد "[4] .

أمَّـــا الرماني فقد جعل لمخرج الحرف دوراً في الرفع من القيمة البلاغية للعبارة ، فمصـــطلح (التألـــيف)عـــنده ليس على مستوى اللفظ فقط ،بل على مستوى الحرف والمقطع أيضاً ، فمن الأشكال البلاغية ما يكون متلائماً ، والتلاؤم هو" تعديل الحروف في التألـــيف "[5] كمـــا تلاءمت حروف هذه الآية وتآلفت مع بعضها البعض ، مما دل على إعجـــاز أســـلوب القرآن ، قال تعالى :﴿ **وَلَكُمْ فِي القِصَاصِ حَيَاةٌ** ﴾[6] ، فذكر جماليات ترتيـــب هذا النسق الصوتي على مستوى اللفظ والحرف ، وهو يرى أن الخروج من الفاء إلى الـــلام – لقـــرب مخرجيهما- أعدل من الخروج من اللام إلى الهمزة ، لبعد الهمزة من اللام وذلك عند مقارنة هذه الآية بقول العرب (القتل أنفى للقتل)، كما أنَّ الخروج من

---

[1] / الخصائص ، 3 / 100 .

[2] / نفـــســـه ، 98 .

[3] / نفـــســـه ، 3 / 100 – 101 .

[4] / دلائل الإعجاز ، 49 .

[5] / النكت في إعجاز القرآن ، 68 .

[6] / البقـــرة ، 2 / 178 .

الصـــاد إلى الحـــاء أعدل من الخروج من الألف إلى اللام [1] ، فهذا يعني أنَّ ثمَّة نسقاً بليغاً حسن ، وآخر أبلغ منه وأحسن [2] .

لقـــد كـــان الناقد العربي على وعي بالقيمة الإيحائية للوحدة الصوتية (الحرف) بوصـــفه صوتاً مفرداً يتضمَّن فاعلية دلالية ترتبط بالغريزة أو الانفعال ، وتعبيرية تصويرية تعكس المعنى الذي تعبر عنه ، وإيقاعية تعتمد على الحاسة السمعية في التماس سلاستها من ثقلها ، وقد أشارت الملاحظات في مجملها ، سواء أكانت لغوية أم فسيولوجية ، إلى دوره الوظيفي الذي يعدُّ من مقومات عناصر الأسلوب .

---

[1] / ينظر : النكت في إعجاز القرآن ، 78 .

[2] / نفـــســـه .

القيمة الإيحائية للوحدة الصوتية " الحركة "

القيمة الإيحائية للوحدة الصوتية "الحركة"

تعد الحركات (الضمة والفتحة والكسرة) من الوحدات الصوتية الصائتة في اللغة العربية ، وتنتج" عن اهتزاز الحبلين الصوتيين بدون قفل أو تضييق أو انسداد نسبي في منطقة جهاز النطق أعلى المزمار "[1]، وتؤدي الحركة إلى تنوع الدلالة أوتأكيدها ، كما تضفي على الكلمة إيقاعاً خاصاً، وقد صنفها اللغويون – من حيث الخفة والثقل – إلى ثقيل وهي الضمة ، أمَّا الكسرة والفتحة فهما من الحركات الخفيفة[2] ، وفي إحدى الإحصائيات الصوتية ما يثبت ذلك ، حيث ورد أن شيوع الفتحة في الكلمات العربية تبلغ حوالي 640 %، وبلغ ورود الكسرة حوالي 184 %، أما الضمة فقد وردت بنسبة 146 % [3]، ويدلُّ ذلك على أنَّ النطق العربي يميل إلى الخفة ، وينبو عن الثقل ، وقد بنى ذلك على معيار صوتي صرف في إيثار الخفيف من الأصوات ، فقد أورد ابن النحاس أن العرب استعملت (عَمْرو) في القسم بالفتح ، و لم تستعمل (عُمْر) رغم توحد دلالتيهما "كأنه يذهب إلى أنَّ القسم لما كثر استعمل فيه الفتح لأنه أخف "[4]، كما أنَّ طلب الخفة يجعل الشاعر يعدل عمَّا ألف من الصياغة إلى غير المألوف ، كما في قول جرير :

سِيروا بَنِي العَمِّ فَالأَهْوَازُ مَنْزِلُكُمْ وَنَهْـــرُ تِيرَى وَلَا تَعْرِفْكُمُ العَرَبُ[5]

---

[1] / محمد منصف القماطي ، الأصوات ووظائفها ، منشورات جامعة الفاتح ، طرابلس ، (د.ط) ، 1986 ف ، 69 .

[2] / ينظر : ابن جني ، الخصائص ، 1 / 78 .

[3] / ينظر : ريمون طحان ، الألسنية العربية ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت ، (د.ط) ، (د.ت) ، 69 . نقلاً عن : محمـــد عبد المطلب ، جدلية الإفراد والتركيب في النقد العربي القديم ، الشركة المصرية العالمية للنشر ، لونجمان ، القاهرة ، ط 1 ، 1995 ف ،101 .

[4] / شرح القصائد التسع المشهورات ، تحقيق : أحمد خطاب ، سلسلة كتب التراث ، بغداد ، 1973 ف ، 2 / 465 .

[5] / تيرى : بلد من نواحي الأهواز ، ينظر : جرير ، ديوانه بشرح محمد بن حبيب ، تحقيق :نعمان محمد أمين طه ، دار المعارف ، القاهرة ، ط 3 ، (د . ت) ،1 / 441 .

قـــال ابـــن جـــني : " أراد : لا تعرفُكم ، فأسكن الفاء استخفافاً لثقل الضمة مع كثرة الحركات "[1]، فالشاعر نفر من توالي الحركات والضمة ، ولجأ إلى التسكين أي إلى انعدام الحركة ، وقد استخدم الناقد هنا الحس الصوتي المحض ، لا الدلالي أو الجمالي، وقد جعل هذا "من الذوق الصياغي مقياساً يتحكم في عملية اختيار المفردات من المخزون اللغوي ، بحيث يتوفر فيها أكبر قدر من الانسجام الصوتي ، دون النظر إلى الناحية الدلالية ، وهذا الانسجام قد ينسحب من الاستعمال اللغوي إلى عملية المواضعة الأصلية "[2] .

ولا يعـــدُّ ثقل الضمة دليلاً على كراهة الكلمة ، كما أنَّ الخفة لا تحسن اللفظ أو المعنى ، فلكل حرف أو حركة طبيعتهما الإيقاعية ، والمعيار النقدي يكمن في مدى ملاءمة الحركة للحرف ، وللحركة قيمة كبيرة في التعبير عن معنى بعينه، وتخلق تناغماً وانسجاماً ينم عن قدرة بلاغية تصويرية ، كدلالة الضم في قول الشاعر :

*هِركَوْلَةٌ فُنُقٌ دُرْمٌ مرافِقُها *[3]

فقد حقق الثقل هنا نجاحاً تصويرياً في نقل صورة المرأة المكْتَنِزَة ، فتلك "الضمات الست ترغمك على أن تمط شفتيك إلى الأمام ، وتكوّرهما في تكويرات متعاقبة ، في هيئة تحكي الصـــورة الضخمة المتكورة التي يريد الأعشى أن يصورها "[4] ، فالضم لا يعني الثقل – في حد ذاته – بقدر ما يوحي بالصورة والأفكار .

وقـــد أشـــار النقاد إلى امتداد فاعلية الحركة في خلق الدلالة نفسها ، فاختلاف الحركة عن الحرف يكشف عن طاقة تعبيرية ، تعد وسيلة لإيصال الدلالة وتنوعها ، وذلك مثل كلمة (الطرف) بفتح الطاء وكسرها ، يقول الشاعر :

---

[1] / المحتسب ، 1 / 196 ، ويقارن بما في النسخة بتحقيق : على النجدي ناصف وآخرون ، القاهرة ، 1966 ف ، 1 / 123 .

[2] / محمد عبد المطلب ، جدلية الإفراد والتركيب في النقد العربي القديم ، ص 101 .

[3] / هـــركولة : ضخمة الوركين ، فنق : مترفة منعمة ، درم مرافقها أي لحم ذراعيها يواري عظمها ، الأخمص : باطن القدم ، ينظر : الأعشى ، شرح ديوانه ، تحقيق : كامل سليمان ، دار الكتاب اللبناني ، ط1 ،150. وتكملة البيت:

* كأن أخمصها بالشوك منتعل *

[4] / أحمد النويهي ، الشعر الجاهلي منهج في دراسته وتقويمه ، الدار القومية ، القاهرة ، (د . ط) ، (د . ت) ، 1 / 48 - 49 .

فَرُحْنَا يَكَادُ الطِّرْفُ يَقْصُرُ دُونَهُ مَتَى مَا تَرِقُّ الْعَيْنُ فِيهِ تَسَهَّلُ [1]

وتنصرف دلالة (الطَّرف) بفتح الطاء إلى العين ، وهنا يفسر ابن النحاس السياق بحسب تأثره بالدلالة ، فمعنى (يَقْصُرُ) دونه " أنه إذا نظر إلى هذا الفرس لم يدم النظر إليه لئلا يعينه لحسنه "[2]، أمَّا (الطِّرْف) بكسر الطاء فتعني "الكريم من الخيل ومن الناس ومن غيرهم "[3] .

وإذا عُدَّت الكسرة من الحركات الخفيفة ، فإنَّ هذه الخفة قد أوحت للناطقين بالعربية بالضعف والضآلة ، هي وما يتفرع عنها من ياء المد التي ترمز إلى صغر الحجم ، أو قرب المسافة ، فالياء علامة التصغير، والكسرة علامة التأنيث أيضا [4] ؛ ولهذا فقد لاحظ ابن جني إطلاق العرب كلمة (الذِّل) بكسر الذال صفة للدابة ، وهي ضد الصعوبة ، كما أطلقوا (الذُّل) بضم الذال صفة للإنسان ، وهي ضد العز ، وذلك للتمييز بين المعنيين ؛ "لأنَّ ما يلحق الإنسان أكبر قدراً مما يلحق الدابة واختاروا الضمة لقوتها للإنسان ، والكسرة لضعفها للدابة "[5] .

كما تعبر الضمة والكسرة عن الكثرة والقلة أيضا : (فجُمام) بضم الجيم ، تختلف عن (جِمام) بكسرها ، وهما من جُمام المكُّوكِ دقيقاً ، وجِمام القَدَحِ ماءً ؛ " لأنَّ الماء لايصح أن يعلو على رأس القدح ، كما يعلو الدقيق ونحوه على رأس المكُّوك ، فجعلوا الضمة لقوتها فيما يكثر حجمه ، والكسرة لضعفها فيما يقلُّ بل يُعدم ارتفاعه "[6] .

وتعدُّ الفتحة من الحركات الخفيفة التي توحي بالامتداد والاتساع ، وتشيع الراحة في النفس ، وإذا ما كررت وتعددت الفتحات ، فلربما تعطي انطباعاً بالسرعة ؛ والمصادر

---

[1] / امرؤ القيس ، ديوانه ، تحقيق :محمد أبو الفضل إبراهيم ، دار المعارف ، القاهرة ، ط5 ، (د.ت) ، 23 ، والطرف هو الفرس السريع ، والبيت في الديوان برواية الأصمعي :

ورحنا وراح الطرف ينفض رأسه متى ما ترق العين فيه تَسَهَّلِ .

[2] / شرح القصائد التسع المشهورات ، 1 / 185 .

[3] / نفسه .

[4] / ينظر : إبراهيم أنيس ، دلالة الألفاظ ، 70 .

[5] / المحتسب ، 2 / 63 . وتختلف اللغات في ذلك "ففي اللغة الحامية ترى الكسرة تعبر في غالب الأحيان عن القريب ، في حين أن الضمة تعبر عن البعيد "، ينظر : نفسه ، 2 / 77 .

[6] / نفسه ، 2 / 63 .

الـــتي عـــلى زنة (فَعَلَى) بفتحات ثلاث ، إنما تأتي للسرعة "نحو : البَشَكَى ، والجَمَزَى ، والوَلَقَى[1] "، فقد تمثل المصدر بتوالي حركاته ، الحركات التي توالت في الفعل .

ويمكن القول إنَّ النقاد وقفوا على شؤون التركيب الصوتي ، وأسهبوا في الحديث عن دلالاته بدءاً بأقلِّ الوحدات الصوتية وهما الحرف والحركة ، فهما عنصران مهمَّان في فاعلـــية الكـــلمة وإنتاج دلالاتها وإيحائها وجمالياتها الأسلوبية ، ودرسوا المدلول الإشاري لـــلحرف والحركة ، ولاحظوا دلالات التبدلات الصوتية وماتحمله من شحنات تصويرية رمزية ، وقد أخذت هذه الملاحظات شكلاً معزولاً عن السياق يخلو من التفاعل والوحدة، إلا فـــيما نـــدر ، وكأنهم بهذا يقدِّمون اللبنات الأسلوبية للقيام بدورها ضمن السياق ، وتكتسب دلالات علائقية وأسلوبية جديدة ، وتأسيس قواعد أقرب للعلمية لقضية التذوق الأدبي .

---

[1] / ابن جني ، الخصائص ، 2 / 153 .

القيمة الإيحائية للكلمة " في إطار الإفراد " :

أولاً : الإطار المعرفي للكلمة .

ثانياً : العوامل المؤثرة في اختيار الكلمة

ثالثاً : القيمة الدلالية للكلمة :

أ . الفعل والاسم

ب . المعرفة والنكرة

رابعاً : الدلالة الصرفية للكلمة :

أ . أبنية المبالغة

ب . المفرد والجمع

خامساً : القيمة الأسلوبية للكلمة .

سادساً : الغموض الدلالي للكلمة .

أولاً : الإطار المعرفي للكلمة :-

أولا : الإطار المعرفي للكلمة : _

تعـــد لغة الكلام الوسيلة التي تنقل النص الإبداعي من المبدع باعتباره (فرداً) إلى المتلقي ، ولهذا يتسم الأسلوب بسمة الفردية ، ويبدو ذلك جلياً عند مقارنته بلغة الفلسفة أو لغة المنطق ، التي تنأى عن الفردية وتتسم بالعمومية والشيوع ، ونظراً للسمة الفردية في الأســلوب تــأخذ الكــلمات - الــتي تعد من العناصر المهمة في بناء الأسلوب- أبعاداً وامتدادات مستمدة من ذات المبدع ، فتتجاوز الدلالات المعجمية والمستعملة الشائعة بين مســتعملي اللغــة نفسها ، فاللفظ المفرد " هو اللبنة الأولى في التعبير الأدبي ، أو في بناء الجملــة ، أو التركيب ، وبضم جملة إلى جملة تكون العبارة أو الفصل من الأدب المنثور، ويكون البيت ثم القصيدة من الأدب المنظوم "[1]، ولهذا تعد إحدى عناصر الحقل الأسلوبي، بــل هي " أصغر وحدة أسلوبية ، أي المادة الأساس ، هي الكلمة... (المفردة)...تُحدّ المفردة بكونها كتلة صوتية يتفق إصدارها أو تلقيها مع مفهوم معين أو تمثل معين "[2] ، وقد عــرَّفها جــورج مولينيه بأنها " الإشارة التي تتكون من دال ومدلول "[3]، أمَّا في المنظور اللغــوي لــدى العــرب فقد كان تعريفها تعريفاً صوتياً ذا أبعاد شاملة فهي " أصوات أخرجها جهاز النطق سواء أكان لها معنى أم لا "[4] ، وقد أعطى النحويون للمفهوم اللغوي حدوده العلمية والموضوعية ، وعرفوه بأنه "الصوت المشتمل على بعض الحروف تحقيقاً أو تقديراً "[5]، فالكلمة ذات طبيعةصوتية وتركيبية ، مؤلَّفة من حروف ، وتشير إلى مدلول مــا ، وإن لم يــدلّ مجموع الحروف على دلالة متعارف عليها ، فهو مجرد لفظ "يستتبع عملية النطق ، وكيفية صدور الصوت ، وما يستتبع هذا من حركات اللسان والشفتين ، فــإذا ربط هذه الأصوات المنطوق بها وما يمكن أن تدل عليه من معنى تكونت في رأيهم

---

[1] / مصطفى محمد أبو شعالة ، شاعرية أبي تمام والبحتري في نقد أبي بكر الصولي ،رسالة ماجستير غير مطبوعة ، تحت إشراف : بدوي طبانة ، القاهرة ، 1974 ف ، 171 .

[2] / جورج مولينيه ، الأسلوبية ، 191 .

[3] / نفــســه ، 192 .

[4] / صالح سليم عبد القادر ، الدلالة الصوتية في اللغة العربية ، 16 .

[5] / أبــو محمــد جمال الدين ابن هشام الأنصاري ، أوضح المسالك إلى ألفية بن مالك ، تــحقيق :هادي حسن حمودي ، دار الكتاب العربي ، بيروت ، ط4 ، 1999ف ،1 / 20 .

الكلمة ، فالكلمة أخص لأنها لفظ دل على معنى "[1] ؛ ولهذا ميَّز النحويون بين الألفاظ ، ووصـــفوا غـــير الدالِّ بالمهمل ، أمَّا المستعمل المفيد الدال فهو كلمة " فالمهمل ما يمكن ائتلافه من الحروف ، و لم يضعه الواضع بإزاء المعنى نحو : صص وكق ونحوهما ، فهذا وما كـــان مثله لا تسمى واحدة منها كلمة لأنه ليس شيئا من وضع الواضع ، ويسمى لفظة لأنه جماعة من الحروف ملفوظ بـــها "[2] .

وقد توسع النحويون في دلالة الكلمة ، فهي لديهم لاتدل على مدلول واحد في الواقع ، بل تطلق على عـــدة جمل ، أو على نص خطابي ، أو قصيدة طويلة ، قال تعالى: ﴿**كَلَّا إِنَّهَا كَلِمَةٌ هُوَ قَائِلُهَا**﴾[3] إشارة إلى كلام العاصي:﴿**رَبِّ ارْجِعُونِ.لَعَلِّي أَعْمَلُ صَالِحاً فِـــيمَا تَرَكْـــتُ**﴾[4]، وقال الرسول- صلى الله عليه وسلم- : " أصدق كلمة قالها الشاعر كلمة لبيد بن أبي ربيعة "[5] إشارة إلى قصيدتـــه :

أَلَا كُلّ شَيْءٍ مَا خَلَا اللهَ بـــَاطِلُ وَكُلُّ نَعِيمٍ لَا مَحَـــالَةَ زَائِلُ
وَكُلُّ أُنَاسٍ سَوْفَ تُعْرَفُ بَيْنَهُمْ دُوَيْهِيَّةٌ تَصْفَرُّ مِنْهَا الْأَنَامِلُ [6]

ويـــبدو أنَّ مصطلح الكلمة يدل على الوحدة والانفراد ، أي " الكلمة الواحدة من جملة الكلام ، ثم سميت القصيدة كلمة ؛ لأنها واحدة من جملة القصائد "[7] .

والكـــلمة في مفهومها العام رمز لصورة ذهنية سمعية وتمتلك بعداً دلالياً وإيحائياً ، بحســـب طبـــيعة استعمالها ، وفاعليتها في السياق ، ولهذا فإنَّك تجدُ " الكلمة مضمنة بين

---

[1] / إبراهيم أنيس ، دلالة الألفاظ ، 39 .

[2] / موفق الدين ابن يعيش ، شرح المفصل ، عالم الكتب ، بيروت ، (د.ط) ، (د . ت) ، 1 / 19 .

[3] / الـــمؤمنون ، 23 / 101 .

[4] / السورة نفسها ، 23 / 100 – 101 .

[5] / ينظر : الإمام البخاري ، صحيح البخاري ، دار القلم ، بيروت ، 1987 ف ،كتاب المناقب ، رقم الحديث : 3553 . وينظر : الإمام مسلم بن الحجاج القشيري ، صحيح مسلم ، دار إحياء التراث العربي ، 1954 ف ، كتاب الشعر ، رقم الحديث : 4187 .

[6] / لبيد بن أبي ربيعة العامري ، ديوانه ،دار صادر ، بيروت ، 132 .وفي الديوان :

* وكل أناس سوف تدخل بينهم *

[7] / أبـــو هـــلال العسكري ، الفروق في اللغة ، لجنة إحياء التراث العربي ، دار الآفاق الجديدة ، (د.م) ، ط 7 ، 1991 ف ، 27 .

أضعاف كلام كثير ، أو خطاب طويل ، فتراها ما بينها تدلُّ على نفسها ، وتعلو على ما قُـرِنَ بها لعلوِّ جنسها ، فإذا ضُمَّتْ إلى أخواتها ... أرتْكَ القلائدَ منظومة ، كما كانت تـريك عـند تأمّل الأفراد منها اليواقيتَ منثورة ، والجواهر مبثوثة "[1] ، ففي الأداء الفني توجدكـثير من التلوينات والتنويعات الأسلوبية التي منشؤها الاختيار ، فيختار المبدع من مخـزونه اللفظـي الكلمة المناسبة ذات الإيحاء الذي يتواءم وموقفه الشعوري ، والانطباع الوجـداني الذي يريد إيصاله للقارئ ؛ ولهذا فإننا لا نستطيع أن نتناول مفهوم الكلمة في الأسـلوب الشعري من خلال تعريفات اللغويين التي تعدها مجرد " مجموعة من الوحدات الصوتية المؤلفة بطريقة معينة لكي ترمز للأشياء الحسية ، والأفكار المجردة "[2]، فلهذا الكيان اللغـوي خصائص حتمية لابدَّ منها من حيث الدلالة العقلية ، ولكن ثمة اعتبارات فنية في الأسـلوب مسـتمدة مـن خصائص أخرى ، وهي إمَّا الدلالة الصوتية ، أو دلالة البناء الصـرفي ، أو الوظـيفة النحوية ، أو الظلال الإيحائية للكلمة التي تستمد من تفاعلها مع الكلمات الأخرى ، وقد رأى بعض النقاد أنَّ الكلمة في الأداء الفني لها ثلاثة عناصر :

1- الـمحتوى العقلي .

2- الإيـحاء عن طريق المخيلة .

3- الصوت الـخالص التصويري[3] .

بالإضـافة إلى ذلك ، فإنَّ علاقتها بما يجاورها علاقة إيقاعية – مع توسيع دلالة مصطلح الإيقاع هنا– ولهذا يمكن تقييم الكلمة فنياً من منطلق أنها "سلسلة من الأصوات ، أو على أنها عنصر نحوي ، أو وحدة من وحدات المعنى ، وحينئذ تبرز مشكلة استقلال الكلمة في صور مختلفة ، وذلك تبعا للحالة الخاصة التي تكون عليها "[4] ، فالكلمة في السياق الأدبي إذا كانت علامة دالة تشير إلى مدلول متعارف عليه ، فإنها تمتلك شحنة رمزية وعاطفية ،

---

[1] / الباقلاني ، إعجاز القرآن ، 218 .

[2] / مـنير سلطان ، بديع التراكيب في شعر أبي تـمام ، منشأة المعارف ، الإسكندرية ، (د.ط) ، 1995 ف ، 123 .

[3] / ينظر : عز الدين إسـماعيل ، الأسس الجمالية في النقد العربي" عرض وتفسير ومقارنة " ، دار الفكر العربي ، ط 2 ، 1974 ف ، 250 .

[4] / منير سلطان ، بديع التراكيب في شعر أبي تمام ، 124 – 125 .

وقد تومئ إلى موقف شعوري ، أو تخيلي خاص ، فهي " أرواح تخزن في داخلها مشاعر وإحساسات ، وهي بتفاعلها مع غيرها في داخل سياق لغوي قادرة على منح بعضها البعض دلالات وفاعليات خاصة ، وبذلك تكون اللغة في يد الكاتب...في حركة خلق مستمرة ، والفن الأدبي استثمار لإمكانات اللغة التي لا تنتهي عند حد "[1] ؛ أي أننا في السياق الأدبي نستبعد الدلالة المعجمية التي يتفق عليها أغلب المتلقين ، وتُسَمَّى الدلالة المركزية ، ويتركز الاهتمام حول الدلالات الهامشية التي تتصل اتصالاً وثيقاً بالأهواء والعاطفة ، وتبرز في الأداء الفني لعدم اهتمامه بتوصيل الحقائق ، إنَّ الدلالة الهامشية " هي المسئولة عن روائع الآداب ، وهي التي خلقت علما يسمى بالنقد الأدبي ... ويعرض أصحاب النقد العربي إلى ما يسمونه بالذوق العام ، والذوق الخاص ، ولا شك أنَّ ذلك الذوق الخاص يتأثر إلى حد كبير بما نسميه الدلالة الهامشية التي تختلف باختلاف الناس ، وتجاربهم وأمزجتهم وعواطفهم وبيئاتهم "[2] .

وعلى الرغم من كون الكلمة " أصغر وحدة ذات معنى للكلام واللغة "[3] فإنَّ النقاد والبلاغيين العرب عنوا بها عناية كبيرة ، فالنص الإبداعي " تشكيل لغوي خاص يعبر عن تجربة إنسانية معينة ولأنها _ أي الكلمة _ أيضا تنطوي على دلالات ومفاهيم ، ويمكن توظيفها بكيفية معينة لتدل على نوع من الشعور ، ولا يتجاوز النقد العربي هذا التصور إلا من حيث الدرجة "[4] ، وأنَّ الكلمة هي المادة الخام للأسلوب ، فإنَّ الأسلوبي يحاول أن يفجر طاقاتها ، ويكشف عن قدراتها من خلال تحليل الكلام من حيث (الكيف) الذي تنتظم عبره العناصر الكلامية ، والأسلوبي عندئذ " مفكك لرسالة فنية "[5] ، فيتناول أصغر أجزائها مساحة ، ويكشف عن الخواص الفنية للأصوات

---

[1] / محمد زكي العشماوي ، قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث ، دار النهضة العربية ، بيروت ، (د.ط) ، 1984 ف ، 222 .

[2] / إبراهيم أنيس ، دلالة الألفاظ ، 117 .

[3] / استيفن أولمان ، دور الكلمة في اللغة ، تر : كمال بشر ، مكتبة الشباب ، (د.م) ، (د.ط) ، 1975 ف ، 45 .

[4] / كريم الوائلي ، الخطاب النقدي عند المعتزلة ، 184 .

[5] / رجاء عيد ، البحث الأسلوبي معاصرة وتراث ، 54 .

والمفـــردات والتراكيـــب ، أو ما يمكن تسميته بالتقنية اللغوية والأدبية للنص ، والتي يعد المعجم الأدبي الخاص أحدها .

ثانياً : العوامل المؤثرة في اختيار الكلمة :-

ثانياً : العوامل المؤثرة في اختيار الكلمة :-

يُعَـــدُّ الأســـلوب نـــتاجاً تفاعلياً لمحورَي الاختيار والتوزيع ؛ بحيث يختار المبدع الكـــلمات المناســـبة لتجربته الشعورية ، متجاوزاً الدلالة المعجمية الثابتة والنهائية ، فهي لاتستطيع تحقيق وظيفتها الأسلوبية إلا مع المكونات الأخرى التي وزعها المبدع في سياق أســـلوبي ثـــري ، وفق قوانينه وأغراضه الخاصة ، وكلُّ ما يؤديه المعنى المعجمي تخصيص الكـــلمة بدلالة معينة ، ومنحها القدرة على الانخراط في التراكيب اللغوية وفق السياقات المتـــنوعة ، وتحيل الآراء النقدية للقاضي الجرجاني إلى نوعين من العوامل المؤثرة في اختيار المبدع لكلماته ، وهما كالتالي :

أولاً / العوامل الخارجية :

أ . تأثير شخصية المبدع ونفسيته وأفكاره :

بحيـــث يخضع الاختيار لتأثير المزاج الفردي الخاص به ، فيسم الأسلوب بسمات معيـــنة من جهة الرقة أو الصلابة ، والسهولة أو الوعورة " فيرقُّ شعر أحدهم ، ويصلب شـــعر الآخـــر ، ويسهل لفظ أحدهم ، ويتوعر منطق غيره ، وإنما ذلك بحسب اختلاف الطـــبائع ، وتركيـــب الخَلْق ، فإن سلامة اللفظ تتبع سلامة الطبع ، ودماثة الكلام بقدر دماثة الخِلقة ، وأنت تجد ذلك ظاهراً في أهل عصرك وأبناء زمانك ، وترى الجافي الجلف منهم كزَّ الألفاظ ، معقَّد الكلام ، وعر الخطاب "[1]، وهو بذلك ينطلق من معيار خارجي يقيس به سمات الأسلوب .

ب . التأثير الإشعاعي للبيئة الزمانية والمكانية وطبيعتهما :

وذلـــك لأنَّ الفـــرد ابـــن بيئـــته ، فلابد أن تترك بصمتها على طبيعة أسلوبه ، والجـــرجاني – هنا – يصوغ الخاص في ضوء قانون عام يسبغه على كل من انتمى لبيئة معينة كالبيئة البدوية مثلاً ، فهي تضفي على صاحبها جفاء وجلافة في الطباع ، وينعكس ذلـــك ـ بالضرورة ـ على طبيعة الوحدات الصوتية وإيقاعها ، ويؤثر على التذوق الفني لهـــا، " ولذلك تجد شعر عَدِيّ ـ وهو جاهلي- أسلسَ من شعر الفرزدق ، ورَجَز رُؤْبة وهمـــا آهلان ؛ لملازمة عَدِيّ الحاضرة وإيطانه الريف ، وبعده عن جلافة البدو ، وجفاء

---

[1] / القاضي الجرجاني ، الوساطة ، 17 ـ 18 .

الأعـــراب "[1] ، ولايـــدل اصـــطلاح السلاســـة عـــلى السهولة والليونة بقدر مايوحي بالاستحســـان النفســـي للأســـلوب ؛ نظراً لانتمائه للعصر الجاهلي ، حيث نقاوة اللغة ومتانتها ، وقد دعا الجرجاني إلى اتباع الأوائل للمحافظة على هذا الأسلوب .

ويقيس الجرجاني المؤشرات الموحية بنوع البيئة التي ينتمي إليها المبدع من بداوة أو تحضُّر بمقاييس السهولة والاستثقال ، وهما يتصلان بالطبيعة البنيوية الإفرادية للكلمة ، وعدَّ الانتقال من البداوة إلى الحضارة ، وانتشار التأدب والتظرُّف منتجاً لنوع من أنواع التطور اللغـــوي الـــذي يميل إلى استبعاد الكلمات التي تتسم بالصعوبة في النطق ، أو أنَّ الحاسة الســـمعية أو الذوقـــية تســـتهجنها فيكون تأثيرها سلبياً على المتلقي ، ويلفت النظر إلى الإمكانـــات الكثيرة المتاحة للمبدع ، مع تفاوت هذه الكلمات حسناً وقبحاً ؛ ولهذا فقد عمـــدَ الناس " إلى كل شيء ذي أسماء كثيرة اختاروا أحسنها سمعاً ، وألطفها من القلب موقعـــاً ، وإلى ما للعرب فيه لغات فاقتصروا على أسلسها وأشرفها "[2] ، ويعرض لذلك كلمة (الطويل) فإنه وجد للعرب في معناها ، "نحواً من ستين لفظة ، أكثرها بَشِع شَنِع، كالعَشَنَّط ، والعَنَطْنَط ، والعَشَنَّق ، والجَسْرَب والشَّوْقَب والسَّلْهب والشَّوْذب ... فنبذوا جميع ذلك وتركوه ، واكتفَوْا بالطويل لخفته على اللسان ، وقلة نبو السمع عنه "[3] ، وقد اتسمت أبنية الأوصاف الأخرى بغرابتها عن التراكيب العربية المستعملة ، ويعالج الجرجاني - في أثـــناء ذلـــك - قضـــية ضعف الشعر بعد الإسلام ، حيث يرى أنَّ إحدى عوامل الضعف (التحضر) ؛ لأنَّ الشعراء عمدوا إلى السهولة في استخدام الكلمات ، مما جعلهم يســـمحون "ببعض اللحن ، وحتى خالطتهم الركاكة والعُجْمَة ، وأعانهم على ذلك لين الحضـــارة ، وســـهولة طباع الأخلاق ، فانتقلت العادةُ ، وتغير الرسمُ ، وانتسِخَت هذه السنة ، واحتذوا بشعرهم هذا المثال ، وترققوا ما أمكن ، وكسوا معانيهم ألطف ما سَنَحَ مـــن الألفاظ ، فصارت إذا قيست بذلك الكلام الأول يتبين فيها اللين فيظن ضعفاً ، فإذا أُفْـــرِدَ عـــاد ذلـــك اللين صفاء ورونقاً ، وصارما تخيلته ضعفاً رشاقة ولطفاً "[4]، ويحاول

---

[1] / القاضي الجرجاني ، الوساطة ، 18 .

[2] / نفـــســـه .

[3] / نفـــســـه ، 18 . وينظر : الخطابي ، بيان إعجاز القرآن ، 37 .

[4] / الوساطة ، 18 – 19 .

الجـــرجاني تبـــيان مصطلح السهولة فهو لا يقصد به " الضعيف الركيك ، ولا باللطيف الرشيق الخَنِث المؤنث "[1] وهي أوصاف تتسم بكثير من العمومية والإبهام يحاول تحديدها مـــن خـــلال تحديد لغة الأسلوب الأمثل لديه ، وهو " النمط الأوسط ، ما ارتفع عن الساقط السُّوقِيّ ، وانحطَّ عن البدويّ الوحشـــيّ "2 .

جـــ . دور المتلقي ومدى تجاوبه وتناغمه مع النص :

حيـــث يُعَدُّ الأسلوب نشاطاً اتصالياً يهدف للوصول إلى وجدان المتلقي ، ويُسَهِّل عليه عملية سبر أغوار النص لتتبع مستويات الدلالة والتفاعل مع إيحاءاتها ، ويتوقف ذلك عـــلى مـــدى الشحنة التأثيرية للكلمة ، فإنها تملك إمكانات لا تظهر في وحدتها الدلالية الصـــغرى ، بقـــدر ما تتأتى داخل علاقات تفاعلية ، ونسيج وظائفي تحقق فيه فاعليتها الأســـلوبية والتأثيرية ، فالكلمة في السياق الأسلوبي تمتلك قوة الإيحاء والتأثير الوجداني ، وذلـــك أمـــر بدهي في الأسلوب البليغ لتوجهه أساساً للنفس الإنسانية ، فعلى المبدع أن يختـــار من الكلمات ما تؤدي هذه الوظائف على أكمل وجه ، وتكمن تأثيرية الكلمة ، ومصـــدر بلاغتها في ألفة المتلقي لها من خلال كثرة استعمالها ، ويؤكد الجرجاني بذلك حب العربي للأنماط المتشابهة وينفي عنها سمة الرتابة الناتجة عن التكرار ، وهو يفضل شعر البحـــتري نظراً للألفة بينه وبين المتلقي نتيجة القرب بينهما وهذا القرب يتنوع بين قرب زمـــني ، وقرب بيئي وأخلاقي ، فالبحتري " أقرب بنا عهداً ، ونحن به أشد أنساً وكلامه ألـــيق بطباعنا ، وأشبه بعاداتنا ، وإنما تألف النفس ما جانسها ، وتقبل الأقرب فالأقرب إلـــيها "[2]، ويرجع ذلك إلى اتفاقهما في المرجعية الاتباعية التي تعلي من شأن الطبع ، فألفة الشفر القديم وكثرة ترديده وروايته وتفسيره ، أدَّى إلى ارتباط ألفاظه وتوحد مصادرها ، فيســـتدل باواضـــح على الغامض ، وبالسهل على الصعب، بخلاف الشعر المحدث الذي يستوحي دلالاته من مصادر كثيرة ومتنوعة مما خلق هوة بينه وبين الأدوات التقدية للناقد الاتباعي ، ورأوه شعراً مصنوعاً متكلفاً .

---

[1] / نفـــســـه ، 24 .

[2] / نفـــســـه ، 29 .

وقـــد تنـــبه نقاد آخرون للوظيفة التأثيرية للغة الفنية ، ومفارقتها للغة المعيارية في تحقـــيقها لهذا الدور ، فهاهو الباقلاني يرى أنَّ الكلام البليغ يكتسب سمة التأثير ببلاغته ، حيـــث يكـــون لـــه " من الوقع في القلوب والتمكن في النفوس ما يذهل ويبهج ويقلق ويؤنـــس، ويطمـــع ويؤيـــس ، ويُضحك ويُبكي ، ويُحزن ويُفرح ، ويُسكن ويُزعج ، ويُشجي ويُطرب ، يهزُّ الأعطاف ، ويستميل نحو الأسماع ، ويورث الأريحية والعزة "[1] ، بـــل قد تصل حدة التأثير في الأسلوب إلى دفع المتلقي للفعل والسلوك ، فهو يبعث على " بذل المهج والأموال شجاعة وجوداً "[2] .

ثانيا / العوامل الداخلية :

أ . موضوع النص :

يستدعي الموضوع من المبدع كلمات تنتمي إلى الحقل الشعوري نفسه ، ويبدو أنَّ مصدر ذلك هو نوع العاطفة التي تجعلنا نستقي كلماتنا من معجم شعري خاص، واستُدلَّ عـــلى ذلك بموضوع الغزل ، فرقة الشعر " أكثر ما تأتيك من قبل العاشق المتيم ، والغَزِل المـــتهالك ، فإن اتفقت لك الدَّماثةُ والصَّبابة ، وانضافَ الطبع إلى الغزل ، فقد جـــُمِعَتْ لك الرقةُ من أطرافها "[3]، ويتفق ابن طباطبا العلوي مع الجرجاني في إدراك أهمية الموضوع وذلـــك مـــن خلال نقله لتعقيب بعض (العلماء) على بيت لكُثَـــيِّر في الغزل ، حيث أورده في بـــاب (عدم تناسب اللفظ مع المعنى) فقد ابتذل الشاعر معرض أسلوبه الحسن بما لايشاكله من المعاني [4]، يقول :

فَقُلْتُ لَهَا يَا عَزُّ كُلُّ مُصِيبَةٍ إِذَا وَطَّنت يَومًا لَهَا النَّفْسَ ذَلَّتِ[5]

---

[1] / الباقلاني ، إعجاز القرآن ، 277 .

[2] / نفـــســـه .

[3] / نفـــســـه .

[4] / عيار الشعر ، 121 .

[5] / ديوانه ، بعناية : هنري بيرس ، الجزائر ، (د.ط) ، 1928ف ، 39 .

فـــــ "لو أنَّ كُثيرا جعل هذا البيت في وصف حرب لكان أشعر الناس "[1] ، وذلك لعدم تناســـب طبـــيعة الألفـــاظ والمعاني مع الموضوع ، فالأسلوب يرتبط بالخصائص النوعية للأغراض التي يعبر عنها الشاعر .

ب . التأثير النصي في اختيار الكلمات :

تخـــتلف ألفاظ النص وتتفاوت باختلاف الأغراض الفنية ، ويجب ألا يذهب المبدع بجميع كلامه مذهب بعض ، يقول الجرجاني : " بل أرى لك أن تُقَسِّم الألفاظَ على رتب المعاني ، فلا يكون غزلك كافتخارك ، ولا مديحك كوعيدك ، ولا هجاؤك كاستبطائك ، ولا هـــزْلك بمنـــزلة جدك ، ولا تعريضُك مثل تصريحك ، بل ترتِّب كلا مرتبته وتوفيه حقَّه ، فتلطف إذا تغزلت ، وتفخم إذا افتخرت ، وتتصرَّف للمديح تصرُّف مواقعه ، فإنَّ المـــدحَ بالشجاعة والبأس يتميزُ عن المدح باللباقة والظرف ، ووصف الحرب و السلاح لـــيس كوصـــف المجلس والمدام ؛ فكلّ واحدٍ من الأمرين نهج لا يشاركه الآخر فيه "[2]، ولاشـــكَّ أنَّ طبيعة الشعور في غرض معين كالغزل أو الافتخار تملي على الشاعر معجماً شـــعرياً خاصـــاً ، فالشعر لغة الشعور والعاطفة ، وهو المعبر عن طبيعة التجربة الشعورية للشـــاعر ســـواء أكانت فردية ، أم جماعية كونية ، وتأتي الكلمة لتبعث بطبيعتها الخاصة المناســـبة لهذه التجربة الصور الإيحائية والظلال التي تشيع في النص أفكار المبدع ومشاعره وانفعالاته .

ولا يهـــتم الجرجاني بجدة الأفكار وجودة المضمون ، بقدر ما يهمّه "موقع اللفظ الرشـــيق مـــن القلـــب ، وعظم غنائه في تحسين الشعر "[3] ، وقد ترتب على ذلك قياس المتأخرين على المتقدمين ، فهم" أجود منهم شعراً ، وأفصح لفظاً وسبكاً "[4]، فإن توقفت فصاحةُ الكلمة لدى الجرجاني على مدى ألفة الأذن العربية لها فإن مقياساً آخر لهذه الألفة يعرضها على المعجم الشعري القديم ، فهذا أبوبكر الصولي يرى أنَّ ألفاظ المحدثين مذ عهد بشار إلى وقتنا هذا كالمنتقلة إلى معان أبدع ، وألفاظ أقرب ، وكلام أرقّ وإن كان السبق

---

[1] / ابن طباطبا العلوي ، عيار الشعر ، 121 .

[2] / الوســـاطة ، 24 .

[3] / نفـــســـه ، 24 _ 25 .

[4] / نفـــســـه .

للأوائـــل بحـــقِّ الاختراع والابتداء ، والطبع والاكتفاء "[1] ، ولا شك أنَّ في ذلك إغفالاً للـــتطورات الفكـــرية والحضارية التي سبق وأن أسس لها ، فالإيقاع الزمني يؤثر في طبيعة الكلمة ، وكيفية استخدامها ، مما ينتج عنه اختلاف الأساليب .

وقـــد أدرك الجرجاني أهمية الطبع أو القدرة على تذوق الأساليب ، ولا يقصد به ذلك التأثّر السريع ، أو المتعة الوقتية العابرة بالأسلوب الزخرفي ، وإنما هو الطبع " المهذَّب الـــذي قـــد صقله الأدب ، وشحذته الرواية ، وجَلَتْه الفطنة ، وأُلهِمَ الفصل بين الرديء والجيد ، وتصور أمثلة الحسن والقبيح "[2] ، فالجرجاني يعترف بأنَّ الشعر وتقييمه يبعد عن دقـــة العـــلم ومنهجيته الصارمة ، نظراً لجانب الفردية والشخصية فيه ، فالأسلوب ملك لصاحبه ، ومن حقه أنْ يوظف ملكته الاختيارية في الإبداع ، ولكن يجب ألا نخلط " بين المعرفة والإحساس واصطناع الحذر ، حتى يصبح الإحساس وسيلة مشروعة للمعرفة "[3]، فالطبع – بالمفهوم الذي تحدث عنه الجرجاني – قد أنضجته رواسب الثقافات السابقة من الأدب وروايـــته ، وما اكتسبه بفضل ذلك من فطنة ، يخلق وسيلة للمعرفة الجيدة بالخلق الفني ، وبالخصائص الأسلوبية و الجمالية في النصوص المتنوعة .

---

[1] / رسالة الصولي إلى مزاحم بن فاتك ، ضمن أخبار أبي تـــمام ، 16 .

[2] / الوســـاطة ، 25 .

[3] / مـــــحمد زكـــي عشماوي ، فلسفة الجمال في الفكر المعاصر ، دار النهضة العربيـــة ، (د.م) ، (د.ط) ، 1981 ف ، 143 .

ثالثاً : القيمة الدلالية للكلمة : -

أولا – الفعل والاسم .

ثانياً – المعرفة والنكرة .

أ – الفعل والاسم :

اهـــتم النقاد بالدلالة المعجمية الدقيقة للكلمة من الناحية الإفرادية ، وربطوا بينها وبين متطلبات السياق اللغوي ، فالخطابي في حديثه عن إعجاز القرآن الأسلوب القرآني ، لفـــت الانتـــباه إلى وجـــود فروق فردية بين ما يسمى بالمترادفات ، وتحقق هذه الفروق فاعليتها من خلال دلالتها النظمية ، ويرى أنَّ اعتبار هذه الفروق ، ومدى ملاءمة الكلمة المنـــتقاة للســـياق هو الذي يدل على متانة الأسلوب ، وقد سمَّى هذا النمط بـــ (النمط الأقصد) وهو الذي " جمع بين البلاغة والفخامة إلى العذوبة والسهولة "[1] .

فـــتعد كـــلمة (أَكَلَ) فعلاً يتأسس على زمن ماض ، ودلالة ، وهي القضاء على الشـــيء وإفناؤه ،" أكل الطعام أكلاً: مضغه وبلعه ، والأمر منه : كل ويقال :أكلته النار أفنتْهُ "[2] ، وقد وردت في قوله تعالى على لسان إخوة يوسف عليه السلام ﴿ **فَأَكَلَهُ الذِّئبُ** ﴾[3] حيث حققت دورها السياقي بملاء متها للعناصر الدلالية المصاحبة لها ، وتأديتها الدلالة المطلوبـــة مـــنها ، على نحو لا يحققه الفعل (افترس) وذلك لأنَّ (الفَرْس دق العنق) ، والقوم إنما ادَّعوا على الذئب أنه أكله أكلاً، وأتى على جميع أجزائه وأعضائه ، فلم يترك مفصـــلاً ولاعظمـــاً ، وذلك أنَّهم خافوا مطالبة أبيهم إيَّاهم بأثر باق منه يشهد بصحة ماذكروه ، فادَّعوا فيه الأكل ليزيلوا عن أنفسهم المطالبة ، والفَرْس لا يعطي تمام هذا المعنى "[4] ، فهـــذا يعني أنَّ للفعل خاصية لاتوجد في غيره وهي الشمول " بحيث لم يترك الذئاب منه ، ولذلك لم يقولوا : فدفناه "[5]

وتتميَّز اللغة باشتمالها على بدائل كثيرة يختار منها المبدع ما ينسجم مع أفكاره ومقاصـــده ، ففي تأدية المسلم لفرض (الزكاة) توجد ألفاظ كثيرة قادرة على استيعاب هـــذا التصـــوُّر الدلالي للتعبير عن تأديتها مثل : الأداء والإيتاء والإعطاء ، وقد آثر التعبير

---

[1] / بيان إعجاز القرآن ، 37 .

[2] / مجمع اللغة العربية ، المعجم الوسيط ، مادة أكل .

[3] / يوسف ، 12 / 17 .

[4] / خطابي ، بيان إعجاز القرآن ، 41 .

[5] / محمد بن عاشور ، تفسير التحرير والتنوير ، الدار التونسية للنشر ، تونس ، (د.ط) ، 1984 ف ، 12 / 237 .

القـــرآني اســـتخدام (الفعل) في الآية الكريمة : ﴿**والَّذِينَ هُمْ لِلزَّكَاةِ فَاعِلُون** ﴾[1] حيث تتضـــمن هذه الكلمة شحنة إيحائية تزيد الدلالة معاني التأكيد والتركيز والتقوية والمبالغة "في أدائهـــا والمواظبة عليها ، حتى يكون ذلك صفة لازمة لهم فيصير أداء الزكاة فعلاً لهم مضافاً إليهم يُعرفون به "[2] .

ويتوقف تأدية الكلمة لوظيفتها ، بحسب موقعها في السياق فوضع الفعل في موقعه المناســـب ، يـــرتقي بالأسلوب ، ويجعله يصل إلى الذروة في تصوير المعاني ، وبخاصة في ابـــتداءات القصيدة التي تعد وسيلة من وسائل تقوية الدلالات ، وجذب انتباه القارئ ، والـــتأثير فـــيه ، فمن أجل " أن تؤدي الصورة الاستهلالية دورها الفعال في شدِّ المتلقين وتهيئـــتهم لتقبل التجربة الشعورية ، بما تتضمن من إثارة انفعالية أو تشويقية أو ترغيبية أو ترهيبـــية أو تعجيبـــية يجب أن يراعى فيها ملاءمتها للغرض الذي من أجله صِيغ النص ، ونفسية المخاطب وحركته ومداركه "[3] ، ولاشك أنَّ ذلك يخلق تناسقاً وتناغماً بين محاور الأســـلوب ، ويعد هذا التناسق من المبادئ الجمالية في الفنون – بشكل عام – والتي يعدُّ الشـــعر إحداها ، فهي تعتمد التناسق في المعمار الهندسي ، سواء أكانت هندسة شعرية أم مادية شكلية ، فلو " جعل البنَّاء واجهة البناية من الرخام وأمعن في تجميلها ، وأهمل باقي الأجزاء إهمالاً سيئاً فقد أساء إلى الوحدة ، وخالف الذوق ، والأمـــر نفسه يصدق على الشاعر الذي يبدع في مطلع القصيدة ويهبط في باقي أبياتها "[4]، وقارن الآمدي بين الدلالة الجمالـــية الـــتي تثيرها كلمة (سرت) في ابتداء القصيدة والسياق ، ووظيفة ذلك كله في معمار القصيدة ، وذلك في قول الشاعر :

سَرَتْ تَسْتَجِيرُ الدَّمْعَ خَوْفَ نَوَى غَدٍ [5]

"يريد أنها سهرت فكأنها قطعت الليل بالسهر ، مستجيرة بالدمع تبكي ليلها أجمع ، و لم

---

[1] / المؤمنون ، 23 / 4 .

[2] / الخطابي ، بيان إعجاز القرآن ، 45 .

[3] / مجيد عبد الحميد ناجي ، الأسس النفسية لأساليب البلاغة العربية ، ، 95 .

[4] / روز غريب ، النقد الجمالي وأثره في النقد العربي ، دار الفكر اللبناني ، بيروت ،ط 2 ، (د.ت) ، 28 .

[5] / أبو تمام ، ديوانه بشرح الخطيب التبريزي ، 2 / 22 ، وتـــمامه : وعَادَ قَتَادا عندَها كلُّ مَرْقَدِ .

يرد أنها سارت ليلا، فجعل سهرها سرى "[1] ، وقد عالج الآمدي هذا الابتداء من خلال رؤيـــته الجمالية للمعنى التصويري الأفضل ، متقيداً بالدلالة المعجمية للسرى مما أدى إلى تعسف في التفسير ، و إلزام الشاعر بمعطيات قد تتجاوزها مخيلته ، فالفعل يحمل دلالة تمد الحـــدث بحركة حيوية تتمثل في ذهن المتلقي ، وتمد الأسلوب بسمة تصويرية متجددة ، بخلاف " الاسم الذي يدل على الجمود والثبات ، و لم ينظر الآمدي من خلال هذا المنظور ولهذا فضل بيت البحتري :

قَلْبُ مَشُوقٍ عَنَاهُ البَثُّ وَالكَمَدُ وَمُقْلَةٌ تَبْذُلُ الدَّمْعَ الَّذِي تَجِدُ [2]

ففـــي الشطر الثاني "تبذل الدمع الذي تجد"معنى ما لحسنه نـــهاية ، ولفظ في غاية البراعة والحلاوة "[3] ، لأنه أكسب الأسلوب شحنة انفعالية تشدُّ قابلية المتلقي للتمعن في الدلالات

أمَّـــا قدامة بن جعفر فقد حاول إلزام الشاعر بألفاظ ذات دلالة خاصة تميز قصيدة الـــرثاء عن قصيدة المدح ، فلا فرق بينهما عنده " إلا أن يذكر في اللفظ ما يدل على أنه لهالك ، مثل : (كان) و (تولّى) و (قضى نحبه) وما أشبه ذلك "[4] ، ولكنه سرعان ما يرجع عن ذلك معترفاً أنَّ ذلك ليس شرطا في التأبين " لأن تأبين الميت إنما هو بمثل ما كان يمدح به في حياته ... فلا يقال : (كان جواداً) ولكن بأن يقال : (ذهب الجود) أو (فمن للجود بعده) ومثل (تولى الجود)"[5] ، وذلك يدل على تفكير منطقي استدلالي يطالب به المبدع ، فلم يشر قدامة إلى الطاقة الأسلوبية لهذه الألفاظ ، ومدى قوتها الإيحائية كما في تعقيبه على إيجاز الباهلي الذي أبان " عن شديد تشوق وعظيم تحسر "[6] ، حيث كشف عن قيمة اختيار الكلمة المكتنـــزة بالإيحاءات والتي تغني عن عشرات الكلمات ، ودور الإيجاز المولد للغموض ، يقول الشاعر الباهلي :

---

[1] / الموازنة ، 4 / 7 .

[2] / ديوانـــه ، دار الكتب العلمية ، بيروت ،ط 1 ، (د.ت) ، 1987 ف ، 2 / 495 . والبيت مطلع قصيدة يمدح فيها أبا نوح عيسى بن إبراهيم كاتب الفتح بن خاقان .

[3] / الآمدي ، الموازنة ، 2 / 5 .

[4] / نقد الشعر ، 100 .

[5] / نفـــســـه .

[6] / نفـــســـه ، 124 .

معارف تلــوي بِالْفُؤَادِ وَإِنْ تَقُلْ لَــهَا بَيِّني لِي حَاجَةً لــَمْ تُكَلِّم[1]

(فلم تُكَلِّم) قول موجز موح يدل على " تجاهل الهائم ، وتدلُّــه الواله ، فإنه قد يحتاج إلى أن يكون في شعر الوامق التحير وآية التلدد "[2] ، وفي موضع آخر تجاهل رؤية المواضع الدالة على المبالغة ، وذلك في قول حسَّان :

لَنَا الجَفَنَاتُ الغُرُّ يَلْمَعْنَ بِالضُّحَى وَأَسْيَافُنَا يَقْطُرْنَ مِنْ نَجْدَةٍ دَمَاً[3].

فقد رد على محبي المبالغة الذين عابوا على حسان استخدامه لكلمات قاصرة عنها فقالوا : إنَّ " يجــرين خير من قوله : يقْطُرْنَ لأنَّ الجري أكثر من القطر "[4]، فرد قدامة بأنَّ حساناً " ذهب إلى ما يلفظ به الناس ويتعاودونه ، من وصف الشجاع الباسل ، والبطل الفتاك ، بــأن يقولوا : سيفه يقطر دما ، ولم يسمع سيفه يجري دماً ، ولعله لو قال : يجرين دماً ، لعدل عن المألوف المعروف من وصف الشجاع النجد إلى ما لم تجر به عادة العرب به "[5]، ويــلح قدامــة عــلي ضرورة التوجه المعياري للأساليب ، وربط قدرة الشاعر الإبداعية بالتقالــيد الكلامية للعرب فلا تخرج عنها حتى لا توسم كلماته بالغرابة ، هذا من جهة ، ومــن جهــة أخرى يتقيد بالدلالة الحرفية الدقيقة للكلمة حتى تفي بمبدأ الاقتصاد لديه ، فحــين عابوا عليه استخدام الجفنات لأنها جمع جفنة ، وقللوا من جدوى استخدام كلمة الضــحى لأنَّ (كل شيء يلمع بالضحى) وكذلك كلمة (الغر) ، ورأوا أن حساناً لو استعمل (البيض) عوضاً عن الغر لكان أكثر دلالة ، فرد عليهم قدامة بتخصيص الدلالة بما يتناسب مع سياقها ويحقق شعريتها ، فالغرّ بمعنى " المشهورات ، كما يقال يوم أغر ويد غراء ، وليس يراد البياض ، في شيء من ذلك ، بل يراد الشهرة والنباهة "[6]، وفي استبدال

---

[1] / المعارف : الآثار ، تلوي : تذهب به ، ينظر : نفســه ، 124 .

[2] / قدامة بن جعفر ، نقد الشعر ، 124 .

[3] / ديوانه ، تحقيق : سيد حنفي حسنين ، دار المعارف ، القاهرة ، (د.ط) ، (د . ت) ، 131

[4] / قدامة بن جعفر ، نقد الشعر ، 62 .

[5] / نفــسه .

[6] / نفــسه ، 61 .

الضـــحى بالدجى يرى قدامة أنَّ ذلك " خلاف الحق وعكس الواجب ؛ لأنه ليس يكاد يلمع بالنهار من الأشياء إلا الساطع النور الشديد الضياء ، فأما الليل فأكثر الأشياء مما له أدنى نـــور وأيســـر بصيص يلمع فيه ، فمن ذلك الكواكب ... دائما تلمع بالليل ويقلّ لمعانها بالنهار حتى تخفى "[1] .

وقـــد رفض النقاد من الألفاظ ــ سواء أكانت أفعالاً أم أسماء ــ ما يتسم بالغرابة ، بأن يوجد انفصال بين دلالة اللفظة أو إيقاعها وذهن المتلقي أو حاسته الجمالية ، وأسباب هذه الغرابة تتلخص فيما يلي :

① **الألفـــاظ الحضرية المولدة** التي أفرزتها الحضارة الجديدة ، حيث عاب الجرجاني على أبي تمام استخدامه للفعل (يتكسر) في قولـــه :

رقَّتْ حَوَاشِي الدهْرِ فهي تَمَرْمَرُ وَغَدَا الـــثَّرَى في حَلْيِهِ يتكـــسَّرُ [2]

لأنهـــا " حضرية مولدة "[3]، ويتوقف قبول ذلك على المذهب النقدي الذي يعلي من شأن الطـــبع واتباع الأولين ، حيث تستحسن من الكتاب والأعراب والشعراء المطبوعين وأهل الـــبلاغة[4] ، ومـــنهم البحتري الذي طُبِع على مذهب الأوائل ، وهناك من فضَّل أبا تمام ونســـب إلـــيه " غمـــوض المعاني ودقتها وكثرة ما يورده مما يحتاج إلى استنباط وشرح واســـتخراج . وهـــؤلاء أهـــل المعاني والشعراء وأصحاب الصنعة ومن يميل إلى التدقيق وفلسفي الكلام "[5] .

② **غـــرابة الإيقـــاع** : فقد استهجنت كلمة " حقلّد " ، ووسمها الحاتمي بالغرابة، يقول الشاعر :

---

[1] / قدامة بن جعفر ، نقد الشعر ، 61 ــ 62 .

[2] / ديوانـــه ، بشرح الخطيب التبريزي ، تحقيق : محمد عبده عزام ، دار المعارف ، (د . م) ، ط 3 ، (د.ت) ، 2 / 191 ، ومعنى : تمرمر : تموج وتضطرب لينا ونعمة، يتكسر : أي نباته يتكسر لرطوبته .

[3] / الوساطة ، 36 .

[4] / الآمدي ، الموازنة ، 1 / 4 .

[5] / نفـــســـه .

نقي تقي لم يُكَثِّرْ غَنِيمَةً بِنَهْكَةِ ذِي قُرْبَى وَلَا بِحَقَلَّدِ[1]

ومصدر الغرابة – بحسب رأيهم – ثقلها على سمع المتلقي ، على الرغم من وجود تطابق بين الطبيعة الإيقاعية والدلالية (المستقبحة) وهذا يجعل لاستخدامها جمالية شعرية، حيث تعـــني " السيئ الخلق "[2] الذي ينفر منه الناس ، وهذا ما فطن إليه الحاتمي ، حيث يرى أنَّ معنى البيت لطيف ، فقد " أراد أنه لا يظلم قريباً ولا وحيداً ، ولا ينتهك حقه من غنيمة يشهدها معه استضعافاً لـــه "[3] وقد عبر الحاتمي بكلمة (الجفاء) كناية عن الغرابة وعدم الإســـاغة في ذاتها ، " وليس من أجل أنها لفظة غريبة وجب أن تُنعَى عليه ، وتُنسب إلى مســـاويه "[4] ، وعلى الرغم من أنَّ مثل هذه الأحكام النقدية تقتطع الكلمة من سياقها ، وتحكـــم علـــيها بأحكام ذوقية تخلو من الموضوعية ، فإنَّ الحاتمي قد وظف دلالة السياق الكلي في نقده ، وأنصف الشعر بعض الإنصاف .

③ **عدم التناسب الشكلي في الكلمات المتجاورة** : وفـــي هذه السمة مراعاة للسياق ، " فمن أفحش المعايب ألا تقع اللفظة مصاحبة أختها ، ولا مزاوجة ما جاورها "[5] ، وذلك كقول الشاعـــر :

مَا أَبْعَدَ العَيْبَ وَالنُّقْصَانَ مِنْ شِيَمِي أَنَا الثُّرَيَّا وَذَانِ الشَّيْبُ وَالهَرَمُ[6]

فهذا " كلام جار على غير مناسبة ، لأنَّ الثريا ليست من جنس الشيب والهرم ، ولا هما من جنسها ، وكان وجه الكلام ... أنا الثريا سفوراً وعلواً ، وذان السهى خفاء وخبواً ، أو ... أنا الشباب وذان الشيب والهرم "[7]، فعلى الرغم من ميل النقاد العرب للتجزئة في

---

[1] / ينظر : الرسالة الموضحة ، 82 . والبيت في ديوان زهير بن أبي سلمى ، دار صادر ، بيروت ، (د.ت) ، 24 . والنَّهْكَة : النقص والإضرار ، والحقلد : البخيل السيئ الخلق ، ومعنى البيت : لم يكثر ما لم يظلم قرابته وأخذ مالهم .

[2] / ينظر : العسكري ، كتاب الصناعتين ، 30 .

[3] / الرسالة الموضحـــة ، 82 – 83 .

[4] / نفـــســـه ، 82 .

[5] / نفـــســـه ، 22 .

[6] / المتنبي ، ديوانه ، 1 / 485 .وفي الديوان :(من شرفي) والمعنى : بأني بعيد عن النقصان كبعد الثريا عن الشيب والهرم .

[7] / الحاتمي ، الرسالة الموضحة ، 2 .

نقدهـــم ، وحـــبهم رؤية الأشياء والمعاني منفصلة قائمة بذاتها ؛ فإنهم يحبون المناسبة بين الأجزاء المعجمية للنصِّ ، فألفاظ " القدماء وإن تفاضلت فإنها تتشابه وبعضها آخذ برقاب بعـــض "[1] ، وتُعـــدُّ الوحـــدة من مبادئ الجمال الشعري ، وتشير إلى توافق الأجزاء في الأسلوب ، ومظهره " في الموسيقى تلاؤم الأصوات ، وفي التصوير تلاؤم الألوان والخطوط وانســـجامها مـــع الموضوع "[2] ، فقد استهجن الحاتمي عدم التناسب بين الثريا والشيب والهـــرم ، واستحسن التناسب بين الثريا والسهى بصفتهما من حقل معرفي واحد ، هذا فضـــلاً عـــن أنهمـــا يخلقـــان بتجاورهما طباقاً وتضاداً في الدلالة ، فالثريا رمز للسفور والارتفـــاع، أمَّا السهى فترمز للخفاء والخبو [3]، ويُعَدُّ التقابل في المعاني نوعاً من التناسب أيضـــاً ، فالمعاني " إنما تتناسب في حالتين : إذا تماثلت وتقاربت ، وإذا تضادت "[4] ، وقد عاب أبو هلال العسكري على الشاعر قولـــه :

مَاتَ الخَلِيفَةُ أَيُّهَا الثَّقَلَانِ فَكَأَنَّمَا أَفْطَرْتُ فِي رَمَضَانْ[5]

وذلـــك لأن الوحـــدة مفقودة بين الشطرين ؛ " إذ جمع الشاعر بين الجيد والسخيف"[6] فالعسكري وجد نفرة في المعنى قللت من جودة الأسلوب ، حيث اتسعت الشقة المعنوية بين الشعور بالجزع الناتج عن وفاة شخص مهم ، والشعور بالذنب ، ويدل وعيه بضرورة (الوحدة) على ميله لمبدأ التناسب ، وهذا يستدعي نقد قدامة الذي بنى أنموذج القصيدة العربية على مبدأ (الائتلاف) بين عناصرها جميعاً ، فينبغي أن يكون الأسلوب " مشتبهاً أوـــله بآخـــره ، ومطابقـــاً هاديه لعَجُزِهِ ، ولا تتخالف أطرافه ... وتكون الكلمة منه

---

[1] / أبو بكر الصولي ، رسالة الصولي إلى مزاحم بن فاتك ، ضمن أخبار أبي تـــمام ، 14 .

[2] / روز غريب ، النقد الجمالي وأثره في النقد العربي ، 23 .

[3] / السهى : كويكب صغير خفي الضوء ... والناس يمتحنون به أبصارهم ، ينظر : ابن منظور ، لسان العرب ، مادة : سها .

[4] / روز غريب ، النقد الجمالي وأثره في النقد العربي ، 119 .

[5] / قيل البيت لأبي العتاهية (لما مات المتوكل أنشد رجل جماعة:وقيل هو أبو العتاهية :*مات الخليفة أيها الثقلان ، فقـــالوا : جيد ، نعى الخليفة إلى الجن والإنس في نصف بيت،فقال :*فكأنني أفطرت في رمضان *فضحكوا منه ، ينظر : كتاب الصناعتين ، 128 .

[6] / نفـــســـه .

موضـــوعة مع أختها ، ومقرونة بلفقها ، فإنَّ تنافرَ الألفاظ من أكبر عيوب الكلام "[1] ، ومـــن مبادئ التناسب الذي يؤدي إلى الوحدة :مبدأ (حسن التخلص) الذي يربط بين عناصـــر القصيدة ، حيث يرى الجرجاني أنَّ المحدثين أقدر على التخلص من القدماء ، أي أقـــرب إلى الوحـــدة العضوية للقصيدة ، عندما قال : إنَّ " الشاعر الحاذق من يجتهد في تحســـين الاســـتهلال والـــتخلّص ، وبعدهما الخاتمة ، فإنها المواقفُ التي تستعطف أسماعَ الحضورِ، وتستميلهم إلى الإصغاء "[2] .

④ **الطبـــيعة الشعرية للكلمة** : إنَّ عنصر الاختيار في الأسلوب لايعني وجود ألفاظ شعرية ، وأخرى غير شعرية ، وإنما ينصبُّ الاختيار على ما ينسجم مع التجربة الشعورية وأغراضها وتصوراتها والكلمة القادرة على بعث الحركة التي توازن بين الإيقاع الأسلوبي للكـــلام والإيقاع الشعوري ، فالحكم على كلمة ما بشكل إفرادي بتر لهذه القدرات ، وإغفـــال للطاقـــات الســـياقية المفعلة لدلالاتها ، والمولِّدة لطاقاتها ؛ فإنَّ الألفاظ مجتمعة ومتظافرة مع غيرها من العناصر اللفظية في الأسلوب تحقق الدلالة الشعرية ، وتُظهر ما في الأسلوب من طاقات إيحائية ، مع ملاحظة تفاوت هذه الكلمات في فاعليتها من أسلوب إلى آخر بحسب توظيف المبدع لها . وتوجد في النقد القديم إشارات بعدم صلاحية بعض الكـــلمات للأسلوب الشعري مثل بعض الكلمات محدودة الدلالة : هذا ، أيضا ، شيء ، وغيرهـــا ، ويـــبدو أنَّ الـــناقد يستلهم من تداول المبدعين دلائل الصنعة اللفظية ، فلفظ الإشـــارة (هذا) " ضعيفة في صنعة الشعر ، دالة على التكلف "[3]، ويصب هذا الرأي في المجـــري الـــنقدي نفسه ، وهو حرص الجرجاني على اتباع الأوائل ، فهو لم يذكر سبباً موضـــوعياً لذلـــك ، واتسم حكمه بالذوقية المطلقة ، ومما يدل على أنه أخذ على نفسه تكـــريس الطـــبع ملاحظته أنَّ المتنبي من أكثر الشعراء استعمالاً (لذا) وحصر مواضعها ودلالاتهـــا الســـياقية ، واعترف بما للسياق من توجيه لدلالتها وخلقها ، فعلى الرغم من

---

[1] / نفـــســـه ، 141 – 142 .

[2] / الـــوساطة ، 45 .

[3] / نفـــســـه ، 95 .

ضعف نسجها ووقعها فإنها ربما "وافقت موضعاً يليق بها فاكتست قبولاً "[1] ، كقول المتنبي في رثاء أم سيف الدولـــة :

وَهَذَا أَوَّلُ النّاعِينَ طُرًّا لِأَوَّلِ مَيْتَةٍ فِي ذَا الجَلَالِ[2]

فقد دلت هنا على التعظيم ، وأعطت شعوراً بالهيبة ، لوجودها في هذا الغرض ، وإذا كان للكلمة دلالة معجمية إفرادية ، وأخري تركيبية ، فإنه لايُؤبه بالمعنى الأول إذا تحقق المعنى الـــثاني ، فـــلا يُحكم عليها إلا من خلال السياق ، كاسم الإشارة الذي يدل على عدة أغراض يحققها من خلاله ، كالتحقير والتعظيم في الوقت ذاته بحسب توجيه السياق .

ب - **المعرفة والنكرة** :

يعد التعريف والتنكير من خصائص الأسماء ، فالتنكير إطلاق للمعنى دون تخصيصه ، ولهذا تتسم النكرة بكثير من الإبهام ، بالإضافة للعمومية والشمول ، فيراد بها " أصل المعنى في عمومه ، وهي في الوقت ذاته صالحة بحسب وضعها اللغوي لأن تطلق على كل فروع المعـــاني الأخرى ، حين تخصص بلون من التخصيص ، وهي حين لا تخصص تترك متسعاً للتصـــور لكي يدرك احتمالات المعنى فيها "[3] ، كما أنَّ للنكرة دلالات إيحائية أخرى ، يؤكدهـــا الســـياق ، كالجهل والتحقير والاستغراق أو التعميم ، والتهويل ، والتعظيم ، وتكرار الأحداث وتواليها [4] وغيرها كثير .

وقـــد استحسن ابن جني القراءة القرآنية في قوله تعالى : ﴿**وما محمدٌ إلا رَسولٌ قَـــدْ خَلَتْ مِنْ قَبْلِهِ رُسُلٌ** [5]﴾ ورأى أنَّ فيها مقابلة بين رسول الله محمد- صلى الله عليه وسلم- وغيره من الرسل ، مقابلة العلم المعرفة بالنكرة ، وذلك لأنَّ " التنكير ضرب من الكف والتصغير ، كما أنَّ التعريفَ ضرب من الإعلام والتشريف "[6] ، وبذلك خرج كل

---

[1] / نفـــســـه .

[2] / ديـــوانه ، فريد رخ ديريص ، دار الكتاب الإسلامي ، القاهرة ، (د . ت) ، 1 / 399 . يعني: لم تمت امرأة قبلها أجل منها .

[3] / أحمد درويش ، دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث ، 104 – 105 .

[4] / ينظر : محمود أحمد نحلة ، لغة القرآن الكريم في جزء عم ، دار النهضة العربية ، 1981 ف ، 394 وما بعدها

[5] / آل عمران ، 3 / 144 . وهي قراءة حِطّان بن عبد الله ، وقراءة قالون عن نافع بالتعريف في (رسل) .

[6] / ابن جني ، المحتسب ، 1 / 266 – 267 .

من التعريف والتنكير " من دلالتيهما المحدودتين إلى أبعاد ترتبط بالسياق يقصد بها ابن جني تشـــريف محمد – صلى الله عليه وسلم – بوصفه معرفة بما تنطوي عليه دلالة المعرفة من دلالات التكريم ، وكأنَّ التعريف يتجاوز دلالاته إلى آفاق المعرفة ، في حين تخرج النكرة من أبعاد الجهل بها إلى دلالات التصغير "[1] .

وقد فطن العسكري إلى قيمة السياق في قوله : "ومن الألفاظ ما إذا وقع نكرة قبح موضعه،وحسن إذا وقع معرفة "[2] ، فيرى في قول الشاعر :

لَمَّا الْتَقَيْنَا صَاحَ بَيْنٌ بَيْنَنَا يُدْنِي من القُرْبِ البعَاد لِحَاقَا [3]

أنَّ كـــلمة (بين) بالتنكير متكلفة جداً ، فلو عرفها وقال : "البين كان أقرب "[4] ، ولعلَّ في إضافة الألف واللام ما يؤكد به التشخيص وبث الحياة في المعنوي .

---

[1] / كريم الوائلي ، الخطاب النقدي عند المعتزلة ، 92 .

[2] / كتاب الصناعتين ، 149 .

[3] / ينظر : نفـــســـه .

[4] / نفـــســـه .

رابعاً : الدِّلالة الصَّرْفيَّة للكلمة : -

أ . أَبنيـــة المبالغة .

ب . المفرد والجمع .

ثانياً : الدلالة الصرفية للكلمة :-

تُعَـــدُّ الأبنـــية الصـــرفية كالمصادر وما يشتقُّ منها لبنات في بناء اللغة وتشكيلها الصـــرفي ممـــا يمكـــن القول إنَّها صيغ تنتج دلالات صرفية ، على نحو إفرادي ، أومعاني ودلالات تكتســـبها من علاقات السياق ، فما من أحد ينكر ما لهذه الدلالة من فاعلية في خلـــق المعنى وتوجيهه ، بحيث تبرز الارتباطات اللغوية للتركيب ، أمَّا جمالياته الأسلوبية فلكـــي نصل إليها لابدَّ من تجاوز ثبوت الدلالة الصرفية وإفراديتها إلى التفاعل مع إنتاجية الخطاب ، حيث تؤدي هذه الأبنية – سواء في ذاتها أو من خلال موقعها – وظائف لغوية وهـــي إدراك موضوعي لمعنى الكلام ، وأخرى أسلوبية يتضح من خلالها تأثيرها الوجداني على المتلقي ، وللبناء الصرفي مدخل في وظيفة الكلمة المفردة ، فهو يمد السامع بنوع من الدلالـــة تســـمَّى " الدلالة الصرفية "[1]، منها ما يكون فردياً ، ومنها ما يكون تركيبياً ، بحسب توجيه السياق ، وقد أسند ابن جني لها عدة وظائف تتجلى من خلال المصطلحات التالـــية : الدلالـــة اللفظية ، والدلالة الصناعية ، والدلالة المعنوية ، فبناء مثل (قام) يدل لفظه على مصدره ، أي على الحدث ، وهو (القيام) فالمصادر تدلُّ على الأحداث فقط ، ولهذا تختصُّ بالدلالة ، وهي (الدلالة اللفظية) وهي أقوى الدلالات جميعها [2]، كما أنَّ صـــياغة الوحـــدات الصوتية على هذا النحو (قام) يوحي بالزمن الماضي ، وهذه هي الدلالـــة الصـــناعية ، أمَّا الدلالة المعنوية فتكمن في كناية معناه على فاعله ، وهو الضمير الكـــامن فـــيه (هو) " فهذه ثلاث دلائل من لفظه وصيغته ومعناه "[3]، وتستمد الدلالة الصناعية ـ لدى ابن جني ـ قوتها الإيحائية من الدلالة اللفظية، لأنها القالب الذي يحتوي اللفـــظ ، ويتشكل اللفظ بصورته ، يقول ابن جني : " الدلالة الصناعية أقوى من المعنوية من قِبَلِ أنها وإن لم تكن لفظا فإنها صورة يحملها اللفظ ويخرج عليها ، ويستقر على المثال المعتزَم بها ، فلما كانت كذلك لحقت بحكمه ، وجرت مجرى اللفظ المنطوق به ، فدخلا في بـــاب المعلوم بالمشاهدة "[4]، فمثلا البناء الصرفي (فاعل) صورة أو بنية عميقة لأبنية

---

[1] / إبراهيم أنيس ، دلالة الألفاظ ، 47 .

[2] / ابن جني ، الخصائص ، 3 / 98 .

[3] / نفـــســـه .

[4] / نفـــســـه .

سطحية متعددة ، أي أنَّ لكل اسم فاعل من الثلاثي صور متعددة ، مثل :خالق ، غافر ، كاتب ، وعلى الرغم من هذه السمة المعيارية الصارمة ، فإن للمبدعين فسحة في الاختيار بما يتناسب وأغراضهم ، كما عالج النقاد دلالة البناء نفسه بما يتلاءم والسياق ، فقرروا أن بناء (فَعِيل) في جل مواضعه ، بُني صياغيا على الفاعلية ، وتنصرف دلالته إلى المفعولية ، فهو بمعنى (مَفْعُول)[1] وذلك مثل جريح بمعنى مجروح .

ولا يعني الأسلوب دائماً ، العدول عن هذا النظام الصرفي المعياري ، مما يعدّه بعض النقاد من قبيل (الخطأ) ، وإنما يكمن في جمال الاختيار الكامن في اعتماد صيغة دون الأخرى ، والدور النفسي أو الوجداني الذي تحققه ، وتكمن اللمحة الفنية في كشف النقاد عن هذه الجمالية ، وقد أحسَّ النقاد إحساساً عميقاً بالمستوى اللغوي الصرفي للغة الفنية ، فلاحظوا ثراء اللغة بالإمكانات الصرفية المتنوعة ، وشيوع الاستعمال في بعضها دون الآخر ، فمن" الألفاظ ما يستعمل رباعيه وخماسيه دون ثلاثيه ، ومنها ما هو بخلاف ذلك "[2]، ويرى العسكري أنْ يتوجه الشاعر توجهاً معيارياً ، ويدور في الفلك العام ، ويقيده بضرورة اتباع المستعمل الشائع منها ، وترك المهجور ، يقول مخاطباً له : " فينبغي ألا تعدل عن جهة الاستعمال فيها ، ولا يغرك أنَّ أصولها مستعملة ؛ فالخروج عن الطريقة المشهورة والنهج المسلوك رديء على كل حال"[3]، ومرجع ذلك إلى عدم اهتمام العسكري (بالإبداع) بمعنى توليد المعاني الجديدة ، وليست بمعنى استخدام البديع ، واهتمامه وحرصه الشديد على الإتباع ، والاحتذاء بالأولين ، ويضرب العسكري مثالا يقارن فيه بين صيغة خماسية ، وأصلها الثلاثي ، فقد رأى" أنَّ الناس يستعملون (التعاطي) فيكون منهم مقبولاً ، ولو استعملوا (العَطْوْ) وهو أصل هذه الكلمة وهو ثلاثي ، والثلاثي أكثر استعمالاً لما كان مقبولاً ولا حسناً مرضياً فقس على هذا "[4].

وإذا كان العسكري قد اعتبر الخروج عن المألوف عدولاً لغوياً مستقبحاً ، فإن الجرجاني في وساطته يستجيزه لاعتبارات لغوية ، وذلك مثل زيادة حرف العلة في البناء

---

[1] / ينظر : ابن النحاس : شرح القصائد التسع المشهورات ، 1 / 139 .

[2] / كتاب الصناعتين ، 149 .

[3] / نفسه .

[4] / نفسه .

الصـــرفي ، لأنـــه " أكثر الحروف احتمالاً ، وأوسعها متصرفاً ؛ ولذلك يحمل عليها في الحـــذف ، ويـــتجوز فيها بالزيادة " ويبدو في نقد الجرجاني تداخل بين المستوى اللغوي الصرفي ، ومستوى الكلام الفني ، يقول الفرزدق :

تَنْفِي يَدَاهَـــا الحَصَى فِي كُلِّ هَاجِرَةٍ نَـــفْيَ الدَّرَاهِـــم تَنْقَادُ الصَّيَارِيفِ[1]

فـــبذلك" اســـتجازوا زيادة الياء في صياريف؛ وإنما هو صيارف ؛ إشباعاً للمدة للزوم الكسرة في هذا الموضع "[2] .

ولا يقتصر تغيير البناء الصرفي على الزيادة فقط ، بل يكون بإظهار الحرف المضعف أيضا ، كقول قعنب بن أم صاحب :

مَهْلَاً أَعَاذِلَ قَدْ جَرَّبْتِ مِنْ خُلُقِي أَنِّي أَجُودُ لأَقْـــوَامٍ وَإِنْ ضَنِنوا [3]

فالقياس : ضَنَّـــــوا .

وقد يكون التغيير : إبدال حرف بحرف آخر ، مما يغير في دلالة الصيغة نفسها ويحوّر في المعنى السياقي ، كقول أبي تمام :

صَلَتَانٌ أَعْدَاؤُهُ حَيْثُ حَلُّوا فِي حَدِيثٍ ذِكْرُهُ مُسْتَفَاضِ[4]

فقد أخطأ أبو تمام – في نظر الآمدي– نظراً لاستعماله لكلمة (مستفاض) ، وإنما الأصح (مستفيض)[5] بمعنى منتشر ، أمَّا مستفاض : فهي بمعنى : منشور ، والقصدان متقاربان ، جاء في الديوان : " استفاض الحديث من فوضت إليه الأمر وتكون الياء منقلبة عن الواو كمـــا قـــيل المستعين وهو من العون : استفاض الحديث ، واستفاض الناس في الحديث ، وأفاضوا فيه ، وحديث مستفيض ، مستفاض فيه ومفاض إليه "[6] .

---

[1] / وهـــو يصف سرعة الناقة في سير الهاجرة ، فيراها لشدَّة وقعها في الحصى تنفيانه فيقرع بعضه بعضاً ويُسمع له صليل كالدنانير إذا انتقدها الصيرفي لينفي رديئها عن جيدها ، ينظر : سيبويـــه ، الكتاب ، 1 / 28 ، وورد فيه : الدنانير بدل الدراهم . وينظر كذلك : ابن جني ، المحتسب ، 1 / 151 .

[2] / الوساطة ، 455 .

[3] / أبو هلال العسكري ، كتاب الصناعتين ، 150 .

[4] / ديوانه ، 2 / 311 .وجاء فيه * في حديثٍ من عزْمِهِ مسْتَفَاضِ *،صلتان : ماضٍ في أمره ،

[5] / ينظر : الموازنة 87/1 .

[6] / أبو تمام ، ديوانه بشرح الخطيب التبريزي ، 2 / 311 .

وقد يكون التغيير في صيغة المصادر ، فالقناعة مصدر بمعنى الرضا ، أما القنوع بمعنى السؤال ، فينتج الخطأ من استعمال (القنوع) بمعنى الرضا ، كقول الشاعـــر :

لَيْسَ التَّعَلل بالآمالِ مِنْ أَرَبي ولا القُنُوعُ بِضَنْكِ العيْشِ مِنْ شِيَمِي[1]

أ – *أبنية المبالغة :*

مـــن الإمكانـــات الدلالية التي يمتلكها هذا النوع من الأبنية الصرفية : الإيماء إلى المـــبالغة ، والتكثير في المعاني ، فما يعرف باسم الفاعل يعدُّ نمطاً مختزلاً يجمع بين الحدث وفاعلـــه ، فتقول : (غافر) ، فإذا رغب المتكلم في تأكيد الدلالة والإشارة إلى تكثيرها يقـــول : (غَفَّار أو غَفُور) ، وتوجد لذلك أبنية كثيرة " منها : فعلان ، ومنها فعال ، وفعول ، ومفعل ، ومفعال . ففعلان كرحمان عدل عن راحم للمبالغة "[2]وقد عدَّ الرماني المستوى الأول هو الأصل اللغوي الذي يتسم بحياديته في الثبات والسردية ، ويعدُّ المستوى الثاني عدولاً عن هذا الأصل ، أي أنه يأتي على "جهة التغيير عن أصل اللغة "[3]، ويفيد هذا البناء " الدلالة على كبر المعنى "[4] .

وفي هـــذا السياق يرى ابن جني أنَّ أبنية المبالغة يُعدل بها عن البناء الأصل (اسم الفاعل)، لغرض المبالغة في تأدية الدلالة ، وقد زاد على الرماني برؤيته في التفاوت الدلالي لهذه الصيغ ، بحسب صفاتها الصوتية ، فالحركة تضفي على الأبنية قوة دلالية ، تختلف عن غيرهـــا ، فبناء مثل : (فُعُول) مثل : عُلوّ يتميز عن (فَعَال) نظراً "للواو والضمتين "[5]، وتضـــعف الدلالة في (فَعَال) ، بسبب "ضعف الألف والفتحتين "[6]، فقد عقد ابن جني

---

[1] / أبو الطيب المتنبي ، ديوانه ، 1 / 55 ، وروايته فيه :

ليس التعلل بالآمال من أربي ولا القناعة بالإقلال من شيمي .

الـــتعلل : ترجـــية الوقـــت بالشيء اليسير بعد الشيء يقال فلان يتعلل بكذا أي يمضي به وقته ، والإقلال : الفقر والحاجة .

[2] / النكت في إعجاز القرآن ، 104 .

[3] / نفـــســـه .

[4] / نفـــســـه .

[5] / المحتسب ، 2 / 140 .

[6] / نفـــســـه .

مقارنـــة بين البناء ، ودلالة الحركة ، مما نتج عنه التفاوت في استخدام أبنية المبالغة ، فقد خضعت الصيغة الصرفية هنا " لتأثير متبادل مع البناء الصوتي ، غير أنَّ هذا التأثير عارض لا يمـــس جوهـــر الصيغة ، كما أنه يفتقر للكشف عن قيمة جمالية "[1] ، وربط بين البناء الصوتي والإيقاع ، والدلالة على المبالغة في الوقت نفسه ، فبناء مثل : فَعَلْعَل وافْعَوْعَل قد زيـــدت فيهما اللام تبعا للعين لغرض المبالغة نتيجة لتكرار العين ، دَمَكْمَك وصَمَحْمَح ، واخْلَوْلَقَ واعْشَوْشَب[2]، فالزيادة الطارئة في البناء الصوتي تزيد من قوته الدلالية .

وقد أرجع ابن جني ظاهرة التكرار إلى غرض واحد يمس الدلالة مسّاً وثيقاً ، وهو الإيماء إلى القوة والمبالغة ، وتكرار الأصوات أو الأحداث ، ونجد لهذه الظاهرة في موضع آخر خاصية تصويرية ، كما في الزعزعة والقلقلة ... فجعلوا المثال المكرر للمعنى المكرر ، والمثال الذي توالت حركاته للأفعال التي توالت الحركات فيه [3]، كما نقل ابن جني عن ســـيبويه دلالة (فعلان) على الاضطراب مثل : غَلَيان وثَوَرَان، "فقابلوا بتوالي حركات المثال توالي حركات الأفعال "[4] .

وإذا كانـــت الحركة – في بعض الأبنية – طريق إلى القوة الدلالية أو التصويرية ، فالحـــرف أيضا يدل على المعنى بواسطة تكريره ، مما يولد قيمة دلالية وإيقاعية في الوقت نفسه ، فبناء مثل : (فعَّل) المتحول عن (فَعَل) قد جعلت فيه العرب " تكرير العين ... دلـــيلاً على تكرير الفعل ، فقالوا : كسَّر ، وقطَّع ، وفتَّح ، وعلَّق "[5]، فطابق بين تكرار الحـــرف في صياغة البناء الصرفي ، وتكرار الحدث في الواقع ، فإن درجة القوة في الفعل تزداد بتشديد العين ، ذلك أنَّ العرب لَمَّا جُعِلَت " الألفاظ دليلة المعاني فأقوى اللفظ ينبغي أن يقـــابل به قوة الفعل... وكرروا أقواها وجعلوا دليلاً على قوة المعني المحدَّث به ، وهو

---

[1] / كريم الوائلي ، الخطاب النقدي عند المعتزلة ، 98 - 99 .

[2] / الخصائص ، 2 / 155 – 156 .

[3] / ينظـــر : نفـــســـه ، 2 / 53 .

[4] / نفـــســـه ، 2 / 152 . وينظر ، سيبويه ، الكتاب ، 4 / 14 ، ونصه هناك : "...ومثل هذا الغليان ؛ لأنه زعزعة وتحرك ، ومثله الغثيان ... " .

[5] / ابن جني ، الخصائص ، 2 / 155 .

تكريـــر الفعل ... فهذا أيضا من مساوقة الصيغة للمعاني "[1]، أي أن قيمة الصوت متصلة بقـــيمة المعنى ، ومدى تطابقهما ، فالأصوات " تابعة للمعاني ، فمتى قويت قويت ، ومتى ضعفت ضعفت "[2] .

ويـــدرس ابـــن جني صيغة (تَفَاعل) بدلالاتها المتنوعة في سياق الآية الكريمة : ﴿ **ولا تَنَاسَوُا الْفَضْلَ بَيْنَكُم** ﴾[3]، فقد حسنُت في هذا السياق لامتلاكها عدة مقومات :

أولاً : دلالـــتها المعنوية على التظاهر والادعاء مثل : (تمارض الرجل) أي تظاهر بالمرض بمعنى " أظهره من فعله وتعاطاه وتظاهر به "[4] وتفسير المعنى باعتبار الدلالة الصرفية للصيغة تتســـم بالفردية وقد تفاعلت مع السياق الذي جاءت فيه ، ويفسِّر ابن جني المعنى الكلي للآية بحسب هذه القراءة " إنكم إذا استكثرتم من هجر الفضل وتثاقلتم عنه صرتم كأنكم مـــتعاطون لتركه ، متظاهرون لنسيانه ... ويُحسِّن هذه القراءة : أنَّك إنما تَنهى الإنسان عن فعله هو ، والتناسي من فعله ، فأمَّا النسيان فظاهره أنه من فعل غيره به ، فكأنه أُنْسِيَ فَنَسي "[5] .

ثانـــياً : دلالة هذه الصيغة على الاشتراك الذي يناسبه إسنادها إلى (واو الجماعة) فهي لائقـــة بالجماعة دون غيرها من الضمائر (تناسوا) ، " ولو قيل : ولاتنس نصيبك لكان فائدتـــه : لاتُظهـــر سهوك عنه ، وتتظاهر بنسيانك إياه ، وذلك إذا تَرَك الحلال وهو في صورة الساهي عنه لم تكن له في النفوس منـــزلة الذي يتركه وهو عالم بحلِّه له ، وإباحته إيـــاه "[6] ، وقد قارنها ابن جني بصيغة (تَفْعَل) وقد أسندت إلى مفرد في قولـــه تعالى : ﴿ **ولَا تَنْسَ نَصِيبَكَ مِنَ الدُنْيَا** ﴾[7]، حيث تنصب دلالتها على الحض على الحلال المباح للإنسان ، فناسب المعنى هنا إسناد الفعل (تنسى) إلى مفرد ، " لأنَّ المأمور هنا واحد ،

---

[1] / ابن جني ، الخصائص ، 2 / 155 .

[2] / ابن جني ، المحتسب ، 2 / 210 .

[3] / الـــبقرة ، 2 / 235 . وهي قراءة شاذة لعلي ، وأبي رجاء وجُؤَيَّة بن عائذ ، والقراءة المشهورة : "ولا تنسوا الفَضْلَ بيْنَكُم "

[4] / المحتسب ، 1 / 218 .

[5] / نفـــســـه ، 1 / 219 .

[6] / نفـــســـه .

[7] / القصص ، 28 / 77 .

ولأنَّ العرف والعادة أنَّ الإنسان لا يكاد يُحضُّ على ماهو حلال له ، بل الغالب المعتاد أن يُكَـــفَّ عمـــا ليس لـــه تناوله ، وعليه وَضْع التكليف لما يُستحق عن الطاعـــة فيه من الثواب "[1] فقد اقتضت العادة – بالضرورة – على عدم الحض على ما حلله الله ، وكأنَّ صيغة تفاعلوا تنهى عن المحرم ، أمَّا صيغة (تفعل) تحض على الأخذ بالحلال ، وبذا يكون معنى (لاتنسى نصيبك) " لك فيها حظ وحلال فتناوله ، فلا بأس بتناول الحلال "[2] .

ثالـــثاً : تأكيد المعنى بسبب كثرة حروفها ، وذلك عند مقارنتها بفَعَلَ أو فاعل ، كما في (تـــبارك وتعالى الله) ، فهما أبلغ من (بارك و علا) " أي أنَّ المعنى وقوته مقترنان إلى حـــد التطابق مع بلاغة التركيب ، وأنَّ البلاغةَ مقترنة ببعد كمي للحروف ، وهذا كله لايعني وعياً نوعياً يتجاوز فيه ابن جني التفكيك إلى فاعلية السياق بالتركيب "[3] .

ويعـــدُّ البـــناء (افتعل) أقوى من البناء (فَعَلَ) لتميز البناء الأول بالأداء القوي لـــلمعنى نظـــراً لأنَّ " زيادة التاء فيه أقوى معنى من فَعَلَ "[4] ، هذا فضلاً عن دلالته على التكـــثير ؛ لأنها في معنى يتدارسونها [5]، بخلاف الثاني الذي يدل على التقليل ،طبقاً لمقولة (الـــزيادة في المـــبنى زيـــادة في المعـــنى) ولذلك عُدت القراءة الشـــاذة : ﴿ **من كتب يَدَّرِّسُونَهَا** ﴾ [6] أقوى دلالياً من القراءة المشهورة : ﴿ **من كتبٍ يَدْرُسُونَهَا** ﴾ [7] .

كمـــا أفاد السياق في الآية الكريمة : ﴿**لَهَا ما كَسَبَتْ وَعَلَيْها ما اكْتَسَبَتْ**﴾[8] من المقابلة الدلالية بين صيغتي (فعل وافتعل)، والتجانس بين كسب واكتسب ، ما أدَّى إلى بروز قوة (افتعل) في هذا المقام ، فقد عبرت الآية " عن لفظ الحسنة بِكَسَبَ ؛ لاحتقار الحسنة إلى ثوابها "[9]، بدليل قوله تعالى : ﴿ **مَنْ جَاءَ بِالحَسَنَة فَلَهُ عَشْرُ**

---

[1] / ابن جني ، المحتسب ، 1 / 219 .

[2] / نفـــســـه .

[3] / كريم الوائلي ، الخطاب النقدي عند المعتزلة ، 96 .

[4] / ابن جني ، المحتسب ، 2 / 240 .

[5] / ينظر : نفـــســـه .

[6] / وهي قراءة أبي حيوة ، بتشديد الدال مفتوحة ، وبكسر الراء .

[7] / سبأ ، 34 / 44 .

[8] / البقرة ، 2 / 285 .

[9] / ابن جني ، المحتسب ، 2 / 178 .

أمْـــثَالِهَا﴾[1]، وقد جاء (افتعل) في مقام السيئة : "تنفيرا عنها ، وتهويلا وتشنيعا بارتكابها "[2] ، فجمالـــية الصيغة الصرفية لم تتضح إلا بفقه السياق ، لأنه يحمله كثيرا من الدلالات والإيحـــاءات المستمدة من تفاعل المعنى ، وهذا يعطي لها أهمية كبيرة بوصفها عنصراً من عناصر الأسلوب .

ب – المفرد والجمع :

تعد دلالة الجمع على التعدد مقننة ومحصورة وفق أبنية صرفية محددة ، وذلك من طـــريق استقرائي لطرق استخدامها في العربية ، وقد جوز بعض النقاد للشعراء تجاوز هذا القانون، يقول الشاعر :

إِذَا كَانَ بَعْضُ النَّاسِ سَيْفًا لِدَوْلَةٍ فَفِي النَّاسِ بُوقَاتٌ لَهَا وَطُبُولُ[3]

فقـــد جمع (بوق) على (بوقات) التي تُجمع على أبواق لأن قياس : فُعْل على : أفعال وذلك في جمع القلة .

يقـــول القاضـــي الجرجاني : فمن "جمع اسماً لم يجد عن العرب جمعه، فأجراه على الأصـــل ،لم يسغ الرد عليه و لم يجز أن ينسب إلى اخطأ لأجله "[4] ، ويعد هذا النقد نقداً لغويـــاً صرفاً ، لم يمزجه بالجانب الدلالي الإيحائي في عدوله عن الجمع المكسر إلى الجمع الســـالم ، فهو–كما أرى – عدول عن التذكير بما يوحي من قوة ، إلى التأنيث بما فيه من ضعف وقلة ، وهذا يناسب النيل من مكانة المتملقين عند سيف الدولة .

وقـــد لاحظ النابغة الذبياني دلالة جمع المؤنث على القلة (الجفنات) مقارنة بجمع التكسير الذي وضع أصلاً للدلالة على الكثرة (أجفان) في قول حسان بن ثابت :

لَنَا الجفَنَاتُ الغُرُّ يَلْمَعْنَ بِالضُّحَى وَأَسْيَافُنَا يَقْطُرْنَ مِنْ نَجْدَةٍ دَمَا[5]

---

[1] / الأنعام ، 6 / 161 .

[2] / ابن جني ، المحتسب ، 2 / 178 .

[3] / ديوانـــه ، 2 / 531 ، والمعنى : إذا كنت سيف الدولة فغيرك من الملك بالإضافة إليك للدولة بمنـــزلة البوق والطبل أي لا يغنون غناءك ، ولا يقومون مقامك .

[4] / الوساطة ، 444 .

[5] / ديوانه ، 131 .

واســـتخدام جمعي القلة لا يتناسب ومقام الفخر ، ولذا رد عليه : "أنت شاعر، ولكنك أقللت جفانك وأسيافك "[1] .

وقـــد فعل ابن جني الأمر نفسه في تحسينه للقراءة القرآنية في الآية الكريمة : ﴿ **ثُمَّ نُخْرِجُكُمْ طِفْلاً**﴾ [2] حيث يحولها إلى أصلها في أثناء التفسير (أطفالاً) فهو جمع في صيغة المفـــرد ، الـــذي حقق في موضعه جمالية عقلية تتفاعل مع إيحاءات السياق والموقف ،فلم يكـــتفِ ابن جني بالدلالة المعجمية ، بل ارتكز إلى مقولات فكرية وعقائدية [3]، حيث إنَّ المقـــام مقام " تصغير لشأن الإنسان ، وتحقير لأمره ، فلاق به ذكر الواحد لذلك ، لقلته عـــن الجماعـــة "[4] ، كما تتضمن دلالة تصويرية توسع من دائرة المعنى ، تخلق في السامع تداعـــياً لمعان أخر تمتد لجميع مراحل نمو الإنسان " ففي حين عنيت الدلالة الأولى بالعظم والحقـــارة، أي عنايتها بدلالات معنوية تتصل بقيمة أخلاقية تجريدية تتجاوز الدلالة – في الحالة الثانية – هذا البعد التجريدي إلى جانب التصويري فهو بعد حسي ، يتضح في قول ابن جني أنَّ معنى الآية : " نخرج كل واحد منكم طفلاً "[5] ، مع تضمنه الدلالات السابقة على طريق الإشارة والتلميح ، ويعدُّ ابن جني وضع المفرد موضع الجمع من قبيل الاتساع في اللغة .

ويمكن القول إنَّ النقادَ كانوا على وعي بالمستوى اللغوي للتراكيب ، وشعورٍ قوي بخصوصية هذه اللغة وإمكاناتها الهائلة — من خلال هذه الأبنية — وإن لم يتعمقوا في فنيتها وأسلوبيتها ، إلا بقدر ما تسمح به أدواتهم اللغوية والبلاغية .

---

[1] / أبو أحمد العسكري ، المصون في الأدب ، 25 .

[2] / الحج ، 22 / 5

[3] / ينظر : كريم الوائلي ، الخطاب النقدي عند المعتزلة ، 91 .

[4] / المحتسب ، 2 / 315 .

[5] / نفـــســـه .

خَامِساً : القِمَة الأسْلُوبِيَّة لِلكَلِمَة : -

خامساً : القيمـــة الأسلوبية للكلمـــة :-

يخضـــع الأســـلوب لظاهرة الاختيار ، حيث يتخيَّر المبدع من الدوال ما يتناسب ومقاصـــده ويحـــتوي مشـــاعره وأفكاره ، ومعنى ذلك أنَّ الأسلوب إنجازله من الوعي والمقصدية مايبعده عما دشنته الرومانسية من مفاهيم الإلهام والعبقرية ، ولاينصبُّ اختيار الكـــلمة عـــلى معـــناها المعجمي الإفرادي ، بل معناها التركيبي الواسع الذي تنتج عنه فاعلـــيات كثيرة (صوتية ودلالية وإيحائية) وهذا يقودنا إلى المحور الثاني وهو (التوزيع) الـــذي يعطـــي للكلمة قيمة أسلوبية ، فهي الأداة التي توصلنا إلى عمق النص ؛ لاتصالها بنفسية المبدع ، فالكلمة كما تنقل إلينا الدلالة ، وما تشيع حولها من ارتباطات إيحائية ، قادرة على نقل شخصية مبدعها ، ونفسيته ، وغرضه من موضوعه ، فتحديد " اللفظ هو بذاتـــه تحديـــد لطرائق التفكير ،فإن الإنسان يفكر بواسطة الألفاظ ، بدليل اهتزاز حبال الصوت عند التفكير ، وهي حلقة مفرغة ، كلما تحدد الفكر بفضل تحديد اللفظ ، تحدد اللفظ بفضل تحديد الفكر "[1] .

وقد اهتم النقاد في القرن الرابع الهجري بالكلمة وقيمها الجمالية ، ودلالتها العرفية أو المعجمية ، أو السياقية ، أي سواء أكانت هذه الدلالة متناغمة مع موقعها ، أم مفصولة عن السياق ، وعلى الرغم من أنَّ بعض النقاد قد تناول الكلمة بوصفها بنية مستقلة ، فإنَّ الخطابي كان على وعي بالدور الأسلوبي للكلمة ، فقد اشترط في بلاغة الكلام أن يوضع الموضع " الأخص الأشكل به ، الذي إذا أبدل مكانه غيره جاء منه : إما تبدل المعنى الذي يكون منه فساد الكلام ، وإمَّا ذهاب الرونق الذي يكون معه سقوط البلاغة "[2] ، فدلالة الكـــلمة في الأســـلوب دلالة نظمية لا إفرادية ، حيث يراعي موضع الكلمة وتفاعلها مع غيرها ؛ لأنَّ اللفظ المفرد لا يحكم عليه بجمال أو قبح خارج سياقـــه .

وقد أكثر النقاد من الاصطلاحات الغامضة في التناول النقدي للكلمة ، تلك التي تعـــتمد عـــلى الحاسة الذوقية ، وتفتقر إلى الذوق العلمي ، فقد تحدث قدامة عن سماحة الكـــلمة ، وســـهولة مخارجهـــا ، واشترط في اللفظ : " أن يكون سمحاً ، سهل مخارج

---

[1] / يحي حقي ، خطوات في النقد ، دار العروبة ، مطبعة المدني ، القاهرة ، (د.ط) ، (د . ت) ، 232 .

[2] / الخطابي ، بيان إعجاز القرآن ، 29 .

الحروف من مواضعها ، عليه رونق الفصاحة مع الخلو من البشاعة "[1] ، و لم يحدد المقاييس الموضـــوعية لهاتـــه الصفات ، وقد تبعه العسكري في معياره الانطباعي الذوقي ، مراعياً الاعـــتدال في جمـــال الكـــلمة ؛ فأحسن الشعر عنده ما حسن لفظه " و لم يَهْجُنْ ، و لم يســـتعمل فيه الغليظُ من الكلام ، فيكون جلفاً بغيضاً ، ولا السُّوقيُّ من الألفاظ فيكون مهلهلاً دوناً "[2] .

ومـــن سمات الكلمة الشعرية : أن تكتنـــز بالإشارة الدالَّة التي تغني عن الإطالة في الكلام ، فقد مدح التنيسي قول جاهلي :

جَعَلْتُ يَدَيَّ وِشَاحًا لَهُ وَبَعْضُ الفَوَارِسِ لَا يَعْتَنِقْ [3]

وينقل عن إسحاق قوله : (جعلت يدي وشاحاً له) إشارة بديعة بغير لفظ الاعتناق وهي دالـــة "[4] ، فقد وصف التنيسي الكلمة بوصف دلالي فني ، حيث لاحظ العمق الفني المعبر عنه بألفاظ قليلة ، وهذا ما سماه قدامة (الإشارة) وعدها من أنواع ائتلاف اللفظ والمعنى، وفي ذلـــك فطـــنة مـــنه إلى أنَّ اللغة الفنية لغة تبعد عن السطحية والمباشرة ، وتهدف إلى التكثـــيف والاقتصاد في الوقت نفسه ، فيجب أن "يكون اللفظ القليل مشتملاً على معان كـــثيرة بإيماء إليها ، أو لمحة تدل عليها ، كما قال بعضهم ، وقد وصف البلاغة ، فقال : هـــي لمحة دالة "[5] ، ويُذكر في هذا المقام ما يُسمى بالكناية والتعريض ، مما عده أبو هلال بديعاً ، وقد جعلهما واحداً ، وعرفهما بأن "يكنى عن الشيء ويعرّض به ولا يصرح "[6] ، أي أنَّ الكلمة حينئذ تحمل قيمة إشارية يرمز بها إلى معنى يعمدون إلى إخفائه، إما تأدباً ، أو غير ذلك من حاجات المتكلم .

---

[1] / نقد الشعر ، 28 .

[2] / كتاب الصناعتين ، 60 .

[3] / ينظر : نفســـه ، 355 ، وقدامة بن جعفر ، نقد الشعر ، 160 ، والجاحظ ، البيان والتبيين ، 3 / 246

[4] / المنصـــف ، 54 .

[5] / قدامة بن جعفر ، نقد الشعر ، 152 .

[6] / كتاب الصناعتين ، 368 .

وهكذا تتبع النقاد الكلمة في الأسلوب ، ملاحظين قدرة الشاعر علي اختيار كلماته ، وتركيبها بكيفية معينة ، مقيماً جرساًصوتياً معيناً ، أو رمزاً دلالياً ، يتصل بغيره من الدلالات في الإطار التركيبي .

ومن الملاحظ أنَّ النقاد الذين رصدوا الشعر العربي ، ودونوا ملاحظاتهم النقدية المتصلة بالكلمة وأبعادها الشعرية ، قد أسسوا لعدة مفاهيم نقدية تشكل بنية عميقة واحدة لعدة مصطلحات ، وقد استمرت هذه المفاهيم بدلالة موحدة وجلية بين الناقد والمتلقي، حيث اطرد ورودها ، مما يدل على تطور موضوعي في النقد على مستوى المرحلة النقدية آنذاك ، وإن اتسمت إنجازاتهم الفردية- بشكل عام- بغلبة الذات الانطباعية ، وتجزئة البيت الشعري ، واقتطاع الكلمة من سياقها ، مما يولِّد نوعاً من الإبهام والقصور النقدي ، من هذه المفاهيم : (الوحشية) وهي من أقدم نعوت اللفظ في كتب النقد والبلاغة ، والوحشية لغة : نقيض الأنس " ومنه الوحش ، جمع وحشي ، وهو مالا يستأنس من دواب البر "[1] ، وفي الاصطلاح الأدبي : " وحشي الكلام وحوشيه وعقيمه بمعنى واحد ، والمقصود الكلام الغريب الذي لم تألفه الأذن و لم يجر به الاستعمال "[2]، وتنسب عادة للشعراء الجاهليين ؛ لأنهم " كانوا أهل بادية يعيشون في صحراء ليس بينها وبين الحضارة اتصال ، فظلت لغتهم بدوية متأثرة بإقليم الصحراء محتفظة بشيء من الغرابة الوحشية يميزها من لغة الحضر التي تأثرت بالترف ولين العيش وقبلت تأثير اللغات الأجنبية والأجناس الأجنبية أيضا "[3] ، وقد تكون الوحشية وصفاً لكلمة تنفر منها ذائقة المتلقي وتستهجنها ، إمَّا بسبب غرابتها ، أو غموضها الدلالي ، أو تنافر حروفها ، ونبوّ أقلام الشعراء الأوائل عنها ، وذلك ككلمة (الابتشاك) في قول الشاعر :

وَمَا أَرْضَى لِمُقْلَتِهِ بِحُلْمٍ إِذ انْتَبَهَتْ تَوَهَّمَهُ ابْتِشَاكَا[4]

---

[1] / مجمع اللغة العربية ، المعجم الوسيط ، مادة وحش .

[2] / إدريس النافوري ، المصطلح النقدي ، 507 .

[3] / طه حسين ، في الأدب الجاهلي ، دار المعارف ، القاهرة ، ط 16 ، (د . ت) ، 258 .

[4] / المتنبي ، ديوانه ،2 / 804 أي وحدثه النوم فلست أرضى له بحلم يتوهمه كذبا عند الانتباه ، والبشك والابتشاك : الكذب .

فقد عقب أبو منصور الثعالبي على هذا التعبير بقوله : " و الابتشاك : الكذب ، و لم أسمع فيه شعراً قديماً ولا محدثاً سوى هذا البيت "[1] ، وقد لا يعود مصدر الاستهجان في الكلمة إلى عدم استعمالها ، وإنما إلى استعمالها العامي أي عند العامة من الناس ، فتكون _ عندئذ _ عامـــية مذمومة ، ولهذا نصح الباقلاني المنشئ أن يتجنب "ما كان عليه اللفظ ، مبتذَل العبارة ، ركيك الـــمعنى ، سفسافيَّ الوضع ، مجتنب التأسيس على غير أصل ممهَّد ، ولا طريق موَطَّد "[2] .

ومن الألفاظ العامة قول أبي تمام " تفرعن " في :

❊ وَقَدْ تَفَـــرْعَنَ فِي أَوْصَـــالِه الأجَـــلُ ❊ [3]

يقول الآمدي : إنَّه " معنى في غاية الركاكة والسخافة ، وهو من الألفاظ العامية ، ومازال الـــناس يعيبونه به ، ويقولون : اشتق للأجل الذي هو مطل على كل النفوس فعلا ، من اسم فرعون ، وعلى نفس كل فرعون كان في الدنيـــا "[4] .

وكانـــت هجـــنة اللفظ العامي تلحق المعنى أيضا ، بخلاف اللفظ الجزل ، كما أنَّ العســـكري جعل نقيض كلام العامة ، وألفاظ الحشوية ، الكلام السهل الجزل في الوقت ذاتـــه ، فالعـــامي من اللفظ فيه من الوعورة والتعقيد الدلالي ، بقدر ما فيه من الضعف والركاكة ، وقد استقبح قول المتنبي الذي حاول فيه محاكاة العامة :

أَيْنَ البَطَارِيقُ وَالحلْفُ الَّذِي حَلَفُوا بِمفْرَقِ الـــمَلْكِ وَالزَّعْمُ الَّذِي زَعَمُوا[5]

يقول العسكري : " هذا قبيح جداً ، وإنما سمع قول العامة (حلف برأسه) فأراد أن يقول: فلم يستو له ، فقال بمفرق الملك "[6] .

---

[1] / يتيمـــة الدهر في محاسن أهل العصر ، تـــحقيق : مفيد قميحة ، دار الكتب العلميـــة ، ط 2 ، 1983 ف ، 1 / 196 .

[2] / إعجاز القرآن ، 137 .

[3] / ديوانـــه ،

[4] / الموازنة ، 2 / 226 .

[5] / ديوانـــه ، 2 / 200 . والمعنى: أين ذهبوا وكيف تركوا يمينهم برأس الملك وأين ما وعدوه من أنفسهم من القتال والزعم ، كناية عن الكذب .

[6] / كتاب الصناعتين ، 149 .

إنَّ ارتباط نوع من الكلام بطبقة العامة ، وانخفاضه عن مستوى الأسلوب المستحسن ، يعني اختلاف الأغراض ، فأهم ما يهدف إليه العوام إفهام الحاجة ، فهو يستخدم المستوى الاستعمالي العادي من اللغة ، بخلاف الأسلوب البليغ الذي تظهر فيه آثار اختيار الكلمات ، والتذوق الفني له من قبل المتلقي ، أمَّا إذا استهجنه فمعنى ذلك انخفاض مستواه الفني ، ومما يؤكد وجهة النظر هذه أنَّ لمصطلح الوحشية امتداد في الماضي، وبخاصة عند الجاحظ ، حيث استقى أغلب نقاد القرن الرابع آراءهم منه ، وقد أعطى الجاحظ لهذا المصطلح بعداً اجتماعياً ، ورأى أنَّ العاميين أرقى من العجم ، ولكنهم لم يبلغوا منزلة الخاصة من العرب [1]، وقد أولى عناية فائقة بالمتلقي ، فجوز استخدام العامي من الألفاظ ، إن كان المقام لخطاب السوقة والعوام ، فلكل مقام مقال ، و " الوحشي من الكلام يفهمه الوحشي من الناس "[2] ؛ لأنَّ الغرض منه – كما سبق – هو إفهام الحاجة .

ويرى أحد النقاد المعاصرين أنَّ الوحشية ترادف الجزل من الكلام ، وتقابل العامي الساقط ، وبهذا التقابل يمكنهم التوصل إلى الحد الأوسط ، وهو الحد الأثير عند عامة العرب [3] ، وإن كنت أرى أنَّ الجزالة في الكلام أيضا ممتدحة لدى النقاد بالإضافة إلى النمط الأوسط ، في حين استقبحت الوحشية ، فكل من الوحشية والعامية قد تداخلتا ، وأسهمتا في سوء الدلالة وإبهامها ، وفي ضعف الأسلوب ، ومصدر النفور من هذين المستويين ، هو الرغبة في الإبانة ، وعدم الحياد عن المألوف المأثور لدى العرب ، فالكلام موضوع للإبانة عن الأغراض التي في النفوس ، ولذا فإن على المُنشئ أن يوقع اختياره على ألفاظ قريبة في دلالتها على المراد ، وواضحة في إبانتها عن المعنى المطلوب [4]، كما أنَّ نسجها الخارجي ، ووقعها يجب أن يتسم بالعربية النقية ، فلا يكون اللفظ " مستكرَه

---

[1] / ينظر : البيان والتبيين ، 1 / 144 .

[2] / نفسه .

[3] / ينظر : محمد عبد المطلب ، جدلية الإفراد والتركيب ، ص 111 ، وينظر : الفصل الأول من هذا البحث ،

[4] / ينظر : الباقلاني ، إعجاز القرآن ، 137 .

الـــمَطْلَعِ عـــلى الأذن ، ومستنكَرَ المورِد على النفس ، حتى يتأبى بغرابته في اللفظ عن الإفهام ، أو يمتنع بتعويض معناه عن الإبانة "[1] .

وللتوحش في الكلام وجه آخر يتمثل في الكلام الملحون ، غير الجاري على سبيل الإعـــراب واللغة ، وقد استقصى واضعو صناعة النحو هذا الفن ، وأن يركب الشاعر من هذا الكلام ، ما ليس بمستعمل إلا في الفرط ، ولا يتكلم به إلا شاذاً ، وذلك هو الوحشي الـــذي " مـــدح عمر بن الخطاب زهيراً بمجانبته له ، وتنكبه إياه ، فقال : كان لا يتَّبع حوشي الكلام ، وقد جوز هذا الباب للقدماء ، ليس لحسن ، ولكن لأن من شعرائهم من كـــان أعرابـــياً قد غلبت عليه العجرفية ، وللحاجة أيضا إلى الاستشهاد بأشعارهم فـــي الغريـــب ، ولأن مـــن كان يأتي منهم بالوحشي لم يكن يأتي به على جهة التطلب له ، والتكلف لما يستعمله منه ، لكن لعادته وعلى سجية لفظه "[2] ، فقد جوز قدامة استخدام هذا النمط من الكلمات ، ليس لميزة ذاتية في الكلمة ، وإنما لمناسبتها لطبيعتهم وأخلاقهم وبيئـــتهم ، ولحاجة المثقفين للاستشهاد على اللفظ الغريب ، فطبيعة التطور الثقافي تفرض ذلـــك عـــلى الأمة ، كما أنَّ التطور الاستعمالي للغة يكشف عن مدى تأثرها بالظواهر الفردية ، وتأثيرها في الجماعات في الوقت ذاته .

وتوصـــف الكلمة بالوحشية بسبب استهجان الذائقة السمعية لاجتماع وحداتها الصوتية مثل : هنكة ، وحقلَّد ، وهذا ما يؤكد وعي النقاد بضرورة بناء عناصر الأسلوب بوعـــي وقصد تامين ، حيث يجتنب كل ما هو غريب غير مألوف ، يسبب حدوث نفرة بينه وبين المتلقي ، واشترط على المبدع (تنقيح لفظه) ، أي تصفيته من الألفاظ الغريبة ، فنقح الشيء بمعني : خلص جيده من رديئه ، ونقح الكلام : هذبه وأصلحه [3]، وقد ضبط

---

[1] / الباقلاني ، إعجاز القرآن ، 118 .

[2] / قدامة بن جعفر ، نقد الشعر ، 172 ، ويقترب مصطلح الحوشية من الوحشية اقترابا شديدا يتضح في الأصل اللغـــوي ، فالرجل الحوشي : هو من لا يألف الناس ، كما تسمى بلاد الحبشة بالحوشية لعدم مرور الناس منها ــ كمـــا يعـــتقدون ــ والإبل الحوشية : الوحشية ، فكلاهما بمعنى الغرابة والاستهجان ، ينظر : إدريس الناقوري ، المصـــطلح النقدي في نقد الشعر ، 506 ، أمَّا العجرفة والعجرفية فهي الجفوة في الكلام ، ينظر : ابن منظور ، لسان العرب ، مادة عجرف .

[3] / ابن منظور ، لسان العرب ، مادة : نقح .

العسكري هذا المصطلح بأن يبني الشاعر من اللفظ بناء لا يكثر في الاستعمال وهو الوحشي الغريب بخلاف السلس السهل[1] ، وقد اشترط الباقلاني في جمال اللفظ ألا يكون " مستكره المطلع على الأذن ، ومستنكر المورد على النفس "[2]، فقد نبَّه إلى خصائص إيقاعية ونفسية في اللفظ ، وإن لم يحددها ، أما أبو أحمد العسكري فقد اشترط في الألفاظ " أن تكون خفيفة على السمع "[3]، فكل من الباقلاني والعسكري قد اقتطعا الكلمة من سياقها ، ووسماها بسمات إيقاعية ذوقية ، متناسين أنَّ السياق قد يمدها بكثير من الهالات الأسلوبية الإضافية التي تختلف من تركيب إلى آخر ، فالكلمة بانفرادها لاتستكره ، وإنما إذا ضامها ما لا يوافقها ، أو وضعت في مكان غير مناسب ، تصبح الجملة هجينة ، أما إن أحسن المبدع توظيف إمكانياتها الدلالية والإيقاعية ، فقد تسهم في تجلية المعنى ، وتزيد " في كشف المعنى واحتضاره بأقل ما يمكن من العبارة "[4].

لقد ربط النقاد بين فصاحة الكلمة أو ركاكتها ، وبين وقعها الموسيقي على ذائقتهم السمعية ، ووقعها الشعوري على إحساسهم ، فذات الوقع المحبب وسمه أبو أحمد العسكري و المرزباني بالعذوبة [5]، ونفروا من الكلمة ذات الوقع الممجوج الغريب ، وطالبوا الشعراء باطراحه ، مما يساعدها على اكتساب قيمها الأسلوبية داخل السياق .

وإن يكن من أمر ، فيعدُّ ذلك نمطاً من النشاط النقدي الذي عالج هذا العنصر من عناصر الأسلوب ، مرة بانفراد ، ومرة من خلال موقعها ، وذلك من خلال منظورهم الثقافي اللغوي ، مستعينين بأدواتهم التي تتماشى وعصرهم ، ويرون أنَّ الوظيفة الرئيسة للكلمة ، تتركز في هاتين النقطتين :

أولا : أن تفي بالدلالة المتوقعة منها ، فالألفاظ أجساد والمعاني أرواحها [6].

ثانياً : أن تستمد جماليتها من التركيب الشعري ، (وهذا قليل) .

---

[1] / ينظر : كتاب الصناعتين ، 30 .

[2] / إعجاز القرآن ، 137.

[3] / في التفضيل بين بلاغة العرب والعجم ، 185 .

[4] / نفسه ، 213 .

[5] / ينظر : الموشح ، 56 .

[6] / ينظر : أبوهلال العسكري ، كتاب الصناعتين ، 161 .

وقد فصل النقاد بين دور أداء الدلالة ، وبين الإحساس بالجمالية الشعرية ، بدليل اعتبارهم الشعر في صورته الأصلية نثراً ، ومحاولتهم نثر الشعر ليتوصلوا إلى إدراك جمال معانيه .

سادساً: الغموض الدلالي للكلمة :-

سادساً : الغموض الدلالـــي للكلمـــة :-

يتجه الناقد العربي عادة في النص الإبداعي إلى الدلالات اللغوية ، فيعالجها بوصفها بـــنى مستقلة منفصلة عن التركيب الشعري ، بمعنى أنَّه قليلاً ما يبرز الإنتاج السياقي الذي يُفعِّـــل معاني الكلمات ويولِّدها ويكسبها ثراءً وغنى ، ولهذا غالباً ماتوصف الكلمة مفردة بصـــفات إيقاعـــية ذوقـــية عامـــة ، استحساناً كالعذوبة والجزالة والرقة ، أو استهجاناً كالركاكة والسخافة والوحشية، وتوسم أحيانا بالغلظ أو الغرابة ، وهو ما يشكِّل غموضاً دلالـــياً ، يخلـــق فجوة بينها وبين تفهم المتلقي لها ، وبالتالي إساغته وقبوله ، ويرجع هذا الغموض إلى عدة عوامل ، منها :

① خروج الكلمة عن العرف العربي السليم :

جعل النقاد – أنصار القديم – العرف أصلاً من أصول النظم ، وتعد مراعاته الشرط الأول في العملية الإبداعية ، فكان الحاجز الذي يشد الدلالة التقليدية والصياغة المألوفة إلى وثاقها القديم ، فيمنع المبدع من محاولة خلخلتها والانطلاق إلى آفاق أرحب ، وقد حتم العرف اللغـــوي استخدام كلمة (الأنف) في صياغة تدل دلالة عامة فيقال : أنف الريح و أنف النهار ، ورعينا أنف الربيع ، أي أوَّله ، أما في قول الشاعر:

تُخَاصِمُ قَوْمًا لاتَلَقَّى جَوَابَهُمُ وقد أَخَذَتْ منْ أنْفِ لحيتِكَ اليَدُ[1]

فقـــد كان (هجين الموقع) لمخالفته العرف التعبيري في استعارة لفظ أنف بمعنى أول كل شـــيء ومقدمـــته ، ومعنى البيت : "قبضت بيدك على مقدم لحيتك كما يفعل النادم أو المهموم ، وأنف كل شيء : مقدمه، وأنوف القوم سادتهم "[2] ،كما عاب الآمدي على أبي تمام قولـــه :

رَقِيقُ حَوَاشِي الحِلْمِ لَوْ أَنَّ حِلْمَهُ بِكَفَّيْكَ مَا مَارَيْتَ فِي أَنَّهُ بُرْدُ[3]

حيـــث استعار الرقة للحِلْم ، وإنما يُشَبَّهُ الـــحِلْم بالجبال في القوة والرزانة[4]، وذلك لأنه يوصف في العرف والعادة بالرجحان والصفاقة والدقة [1].

---

[1] / خويلد الهذلي ، ديوان الهذليين ، 2 / 167 .

[2] / أبو هلال العسكري ، كتاب الصناعتين ، 301 .

[3] / ديوانه ، 1 / 121 . وفي الديوان :(لو أن خلقه) ، ماريت : جادلت ، البرد : الثوب .

[4] / ينظر : الآمدي ، الموازنة ، 1 / 143 .

وقد فسَّر أحد النقاد المعاصرين تقيد النقاد بالعرف بأن ارتبطت الكلمة في ذهن الـــناقد "بدلالة هامشية خاصة نتيجة تجاربه السابقة ، مما بغضه فيها ، وصور دلالتها في ذهـــنه عـــلى بغيضة كريهة لا تليق بالشعر والشعراء "[2] ، أي أنَّ استخدام الكلمة بدلالة انحرفـــت عـــن المتعارف عليه ، إنما نبع من مزاج الشاعر الخاص ، وخياله الفردي ، فهي (دلالـــة فردية) ، بل إنَّ الشاعر أحيانا يعمد إلى الصفات والاستعارات الغريبة ، وينأى عـــن القديمة المستهلكة ، لفقدانها القدرة على الإثارة ، وقد يكون السبب في ذلك تحول الاستعارة من صورة حسيَّة إلى معنى تجريدي لكثرة استعمالها.

ومن مخالفة العرف في التشبيه قول الشاعر:

وَخَالٍ عَلَى خَدَّيْكَ يَبْدُو كَأَنَّهُ سَنَا البَدْرِ فِي دَعْجَاءَ بَادٍ دُجُونُهَا[3]

وقد استهجن النقاد هذا البيت لأنَّ المعروف " أنَّ الخِيلانَ سود أو سمر، والخدود الحسان إنما هي البيض "[4]، وقد عدَّ قدامة ذلك من عيوب المعاني وسماه " مخالفة العرف والإتيان بما ليس في العادة كتشبيه الخال بالبرق وهو أسود "[5] .

② *ضيق الأفق الثقافي للشاعر :*

فقد ينتج الغموض الدلالي في الكلمة عن ضحالة خبرة الشاعر وثقافته حول الأمور الحياتية ، التي تلزمه في التعبير عن بعض الأفكار ، كقول رؤبـــة :

كُنْتُمْ كَمَنْ أَدْخَلَ فِي جُحْرٍ يَدَا فَأَخْطَأَ الْأَفْعَى وَلَاقَى الأَسْوَدَا [6]

فجعل " الأفعى دون الأسود وهي أشد نكاية منه "[7] ، وكقول الشاعـــر :

لَمَا تَخَايَلَتِ الحمُولُ حَسِبْتُهَا دَوْمًا بِأَيْلَةَ نَاعِمًا مَكْمُومَاً [8]

---

[1] / ينظر : ابوهلال العسكري ، كتاب الصناعتين ، 119 ، وينظر كذلك : القاضي الجرجاني ، الوساطة ، 78 .

[2] / إبراهيم أنيس ، دلالة الألفاظ ، 119 .

[3] / نسبه العسكري للمرار بن منقذ ، ينظر : أبو هلال العسكري ، كتاب الصناعتين ، 97 .

[4] / نفـــســـه .

[5] / نقد الشعر ، 215 .

[6] / الأفعى:حية عريضة دقيقة العنق ، لا تنفع معها رقية ولا ترياق ، والأسود : حية خبيثة تسلخ جلدها كل عام ، وتسمـــى أسود سالخ ، ينظر : القاضي الجرجاني ، الوساطة ، 13 .

[7] / نفـــســـه .

[8] / أبو الطمحان القيني ، ينظر : المرتضى ، أمالي المرتضى ،1 / 257 ، وفي رواية أخرى: (لما تحاملت) .

يقول التنيسي : "ذكر أنَّ الدوم مكموم ، وإنما يكمم النخل "[1] ، وقد عدَّ ذلك من قبيل الخطـــأ لخلوه من السمات البلاغية بمقاييسهم ، فقد سئل أحدهم ما البلاغة ؟ ، فقال : " أن تقول فلا تبطي ، وتصيب فلا تخطـــيء "[2] .

③ *التعدد الدلالي للكلمة :*

إذا كان الوضوح من السمات التي تحدد فنية الأساليب ، فأجود الكلام " ما يكون جـــزلاً ســـهلاً ، لا ينغلق معناه ، ولا يستبهم مغزاه "[3]، إلا أنَّ انعدام المعايير الأسلوبية الأخـــرى تفقده مميزاته ، فلا يعدُّ بليغاً وهو سيء التأليف ، ركيك العبارات " وإن كان مفهوم المعنى ، مكشوف المغزى "[4] فيكون الهدف من الغموض - عندئذ - جذب انتباه القارئ وإدهاشه ، بمعان كثيرة في كلمات قليلة تستخرج بعد عناء ، وقد أثنى العسكري على الكناية والتعريض[5] ، وفيهما ما فيهما من الغموض ، على الرغم من إعلاء النقاد من شـــأن الإبانـــة والوضوح ، حيث تخضع كثير من النصوص النقدية لسمة عامة موحدة ، تنـــتظم مـــن خلالها أنواع الأساليب الشعرية ، وتتمحور أغلبها حول درجة حظها من الوضـــوح أو الغمـــوض الدلاليين ، حيث أخضعوا بنية الأسلوب لترتيب خاص ومنطق خـــارجي يتمـــثل في البحث عن دلالات المفردات ، وتراكيبها النحوية ومدى صحتها ، ورأوا أن تســـير الدلالـــة في خط مستقيم لا التواء فيه ، مما يتعارض مع احتمالية التعدد الـــدلالي ، ويصطدم مع الطبيعة الإيحائية للأسلوب الذي لايعد مجرد تبليغ أخبار مباشرة ، ويعد التعدد الدلالي نمطاً من الغموض الناتج عن الإيجاز والتلميح وتكثيف الطاقة الشعرية وحـــدة المعـــنى ، مما يؤدي إلى تعدد القراءات والتفسيرات ، وهذا ما عبر العسكري عنه (بالـــتوهم) أي أن تصل مخيلة المتلقي إلى المعنى الشعري ، بحسب ماتسمح به حدوده، فثمة ألفاظ مشتركة تثير في الذهن عدة احتمالات كلفظة (جهمية) في قول أبي تمام :

---

[1] / المنصف ، 37 .

[2] / أبو أحمد العسكري ، المصون في الأدب ، 137 .

[3] / أبو هلال العسكري ، كتاب الصناعتين ، 67 .

[4] / نفـــســـه ، 10.

[5] / نفـــســـه ، 368 وما بعدها .

جَهْمِيَّةَ الأوْصَافِ إِلَّا أَنَّهُمْ قَدْ لَقَّبُوهَا جَوْهَرَ الأشْيَاءِ[1]

فيرى العسكري أنَّ وجه " الاشتراك في هذا : أنَّ لجهم مذاهب كثيرة وآراء مختلفة متشعبة لم يدل فحوى كلام أبي تمام على شيء منها يصلح أن يشبَّه به الخمر وينسب إليه ، إلا أن يتوهم المتوهم فيقول : إنما أراد كذا من مذاهب جهم ، من غير أن يدل الكلام منه على شـــيء بعينه ، ولا يعرف معنى قوله : (قد لقبوها جوهر الأشياء) إلا بالتوهم أيضاً "[2] ، وفي هذه اليقظة الفنية من العسكري مراعاة لموقع الكلمة في سياقها ووظيفتها المعنوية ، أي أن غموض الكلمة ناتج عن وقوعها موقعاً غير مناسب ، ولا يعود إلى دلالتها الإفرادية ، ويفسر العسكري ذلك من منظور لغوي ، حيث تتسم بعض الدوال بالاشتراك الدلالي ، مما يوقع المبدع في مأزق التعدد الدلالي ، ويقصد به " إرادة الإبانة عن معنى فيأتي بألفاظ لا تدلّ عليه خاصة ، بل تشترك فيه ومعه فيها معانٍ أُخَر ، فلا يعرف السامع أيها أراد ، وربمـــا اســـتبهم الكلامُ في نوع من هذا الجنس حتى لا يُوقَف على معناه إلا بالتوهُّم "[3] فالـــنوع الأول غمـــوض سببه العموم والشمول في الدلالة ، حيث فسح المجال للمخيلة لتتخـــيل مـــا تشاء ، وتفترض المعاني المناسبة ، ويتمثَّل ذلك في إجابة أحد الشعراء عن الشرط التالي :

لَوْ كُنْتُ أَعْلَمُ أَنَّ آخِرَ عَهْدِكُمْ يَوْمَ الرَّحِيلِ فَعَلْتُ مَالَمْ أَفْعَلِ[4]

فقد اتصف جواب الشرط بالغموض في قوله : فعلت ما لم أفعل ، لأنه جعل " السامع لا يدري إلى أي شيء أشار من أفعاله ... أراد أن يبكي إذا رحلوا ، أو يهيم على وجهه من الغم الذي لحقه ، أو يتبعهم إذا ساروا ، أو يمنعهم من المضيِّ على عزمة الرحيل ، أو يأخذ منهم شيئا يتذكرهم به ، أو يدفع إليهم شيئا يتذكرونه به ، أو غير ذلك مما يجوز أن

---

[1] / أبـــو تمـــام ، ديوانه ، 1 / 30 . والجهمية : طائفة من المتكلمين ينسبون إلى رجل يقال لـــه (جهم) ومن اعتقادهم : أن الإنسان لا يستطيع أن يفعل شيئا ويلزمونه العقوبة على ما يفعل ، فتقع بذلك المناقضة ، والطائي من وصـــاف الخمر فكأنه قد ذهب مذهب جهم لأنه جعل الخمر لا فعل لها ،ثم يزعم أنها أسكرته وشوقته ، فيختلف حبراه عنها في الحال الواحدة ، ينظر : الديوان، 30-31 .

[2] / كتاب الصناعتين ، 34 .

[3] / نفـــســـه ، 32 – 33 .

[4] / جرير ، ديوانه بشرح محمد بن حبيب ، تحقيق : نعمان محمد طه ، دار المعارف ، مصر ، (د.ط) ، (د.ت) 2 / 940 .

يفعلـــه العاشق عند فراق أحبته، فلم يُبِنْ عن غرضه ، وأحْوَجَ السامعَ إلى أن يسأله عما أراد فعلـــه عند رحيلهم "[1] ، أي أنَّ الغموض رجع للدلالة نفسها لا إلى الدال ، ومن هنا كان إيجابياً يزيد من حدة الطاقة الشعرية في الأسلوب .

وتعود هذه المعايير النقدية إلى هدفهم في الوصول إلى أسلوب يتسم بدرجة عالية من الوضـــوح والإبانـــة حيث انطلقوا منه باعتباره "وسيلة نقدية لإصدار الأحكام في ضوء خبرتهم الثقافية التي استمدت قيمها من العرف أحياناً ، والحس اللغوي أحيانا أخرى ، ثم فساد التصرف أحياناً ثالثة ، ويبدو أنَّ المجال الثقافي – آنذاك – قد وفر مجالاً خصباً يرتاده النقاد تطبيقياً فأفرزت تحديداً لمصطلح (الإبانة) من حيث اتصاله بالكلمة المفردة ، وهو تحديـــد يرتبط في بعض جوانبه بانطباعات ذاتية ، لاتصل إلى التجرد الموضوعي "[2] ويصل الـــناقد إلى قـــيمة الوضوح في الأسلوب عن طريق خضوعه للقواعد والنـــزعات الشائعة آنـــذاك وبمـــراعاة الذوق العام والعرف ؛ لكي يكون الإنتاج الدلالي موسوماً بالعمومية والألفة ، فلايصطدم المتلقي بالغامض أو الغريب من الكلمات .

---

[1] / أبو هلال العسكري ، كتاب الصناعتين ، 33 .

[2] / محمد عبد المطلب ، جدلية الإفراد والتركيب ، 124 .

القيمة الإيقاعية للكلمة " في إطار التركيب " :

أولاً : مفهوم الإيقاع : -

ثانياً : الإيقاع عند نقاد القرن الرابع الهجري

ثالثاً: أنماط الإيقاع :

أ . إيقاع التكرار

ب . إيقاع السجع والفواصل القرآنية

جـ . إيقاع الجناس

أولاً : مفهوم الإيقاع :-

أولاً : مفهوم الإيقاع :-

تُعدُّ اللغة أداةً زمانية ، فهي مجموعة من الأصوات المقطعة إلى مقاطع تتشكل زمنياً وفقا لحركات وسكنات معينة ، تشكيلاً ذا دلالات اصطلح عليها المتكلمون باللغة ، ولتوضيح خاصية الإيقاع في الأسلوب ، تم التفريق قديماً بين الفنون الزمانية كالآداب والموسيقى ، والفنون المكانية كالرسم والتصوير والنحت [1]، ففي الوقت الذي تتقاسم فيه صفة الفنية وتبتعد عن المعيارية في التناول والطرح ، فإنها تفترق في الأداة الوظيفية وهي (الكلمة الدالة) في الفنون الزمانية ، والمادة الحسية المستخدمة في الرسم كالألوان والريشة مثلاً ، فالأسلوب الشعري وأداته الكلمة فن زماني لاعتماده على اللغة وهي في طبيعتها مقاطع صوتية تمثّلُ تتابعاً صوتياًمعيناً ذا دلالة تعارف المتلقون عليها من خلال الزمن ولهذا فإنَّ الأسلوب يحمل في الوقت نفسه دلالات مكانية ، حتى إننا لنستطيع أن نعدَّ تشكيل الأصوات الزمانية تشكيلاً في الوقت نفسه لحيز مكاني[2] ، فالأسلوب بهذا المفهوم "تشكيل صوتي له دلالة مكانية "[3] ، وكأنَّ الشاعر بنصه الإبداعي يزاوج بين الزمان والمكان ، بشكل يحفظ له خصوصيته الإبداعية ، ويميزه عن الفنون الأخرى كالموسيقى أو الرسم ، ويستمد الأسلوب الشعري إيقاعه "من أداة صياغته ذاتها ، أي من اللغة ، وليس من مجرد محاكاة فن آخر كالموسيقى "[4] ، فهناك فرق وتباعد بين عناصر الموسيقى والشعر ، ويكمن تمايز إيقاع الشعر عن الموسيقى في كون الأول متكئاً على " التناسب الزمني بين المقاطع التي تكون مجموعة واحدة أكثر من اعتماده على النبر "[5] ، ويرى أحد الباحثين أنَّ الدلالة هي الفيصل بين الفنين ، فالموسيقى " لا تشتمل على دلالات ومفاهيم كالتي تتضمنها الكلمات ، وإنما يتحقق في الموسيقى وعي عبر الإحساس والانفعال بطبيعة النغم كله ، أمَّا اللغة – على الرغم من أنها بناء صوتي زماني – فإنها

---

[1] / ينظر : عز الدين إسماعيل ، التفسير النفسي للأدب ، دار العودة ودار الثقافة ، بيروت ، (د.ط) ، (د.ت) ، 55

[2] / ينظر : نفسه .

[3] / نفسه ، 56 .

[4] / جابر عصفور ، مفهوم الشعر ، 375 .

[5] / شكري عياد ، موسيقى الشعر العربي ، 57 .

تتضـــمن دلالات ، وتـــتابع وحداتهـــا الصوتية هو الذي يتضمن دلالتها "[1]، فإذا كانت الموســـيقى تشكيلاً صوتياً زمانياً ، والتصوير – مثلاً – تشكيلاً لمساحات مكانية ، فإنَّ الأســـلوب الشعري يجمع بين الأداتين معاً ، حيث إنَّ دلالات الكلمة وإيحاءاتها هي التي تســـبغ عليه الإحساس بالزمان والمكان معاً ، ويرى الفارابي أنَّ كلا من الشعر والموسيقى يعتمدان على " التأليف والوزن والمناسبة بين الحركة والسكون ، لكن بينهما فرقاً هو أن الشعر – يختص بترتيب الكلمات في معانيها على نظم موزون مع مراعاة قواعد النحو في اللغـــة ، وأنَّ الموسيقى تختص بمزاحفة أجزاء الكلام الموزون ، وإرساله أصواتاً على نسب مؤتلفة ، بالكمية والكيفية في طرائق تتحكم بأسلوب التلحين "[2]، فالفارابي يشير إلى دور تضام الكلمات ونظمها في سياق علاقات نحوية تُنشيء دلالات متنوعة ومكثفة مما يضفي عـــلى الإيقاع زخماً إيقاعياً مشوباً بالانفعال ، الأمر الذي تفتقده الفنون الأخرى أحادية الأداة .

وإذا كانـــت اللغةُ هي المادة التي يشكل الشاعر من خلالها رؤاه وأحاسيسه ، فإنها تتسم بسمة صوتية ترابطية ، تنتظم وفقاً لعلاقات محددة ،"والشاعر يعيد هذا النظام ليخلق نظامـــاً خاصـــاً ملائماً لتحقيق أهداف يتغياها واعياً أو غير واع ، وثمة شبه اتفاق إلى أنَّ التنظـــيم الصـــوتي في الشعر يخلق الإيقاع باعتباره نظاماً من الأصوات المتوالية على مدى زمـــني معين"[3]، فالإيقاع – بشكل عام – هو نتيجة للصوت ووقعه الدلالي والإيحائي ، ويتنوع بتنوع تشكيل هذا الصوت ، أو هو العلاقة بين " الأصوات والكلمات والعبارات القصـــيرة والطويلة ، والمؤكدة وغير المؤكدة ، والمضغوط عليها ، والخالية من الضغط ، وبـــين تغـــييراتها وانســـجاماتها مع تسلسل الصورة الموسيقية السمعية في حساب لعامل الـــزمن "[4] ، وإذا كـــان الإيقاع هو الطريقة الفردية الخاصة للتشكيل اللغوي ، فإنه يُعدُّ حينئذ عنصراً من عناصر الأسلوب ، وجزءاً من شعريته .

---

[1] / كريم الوائلي ، الخطاب النقدي عند المعتزلة ، 198 – 199 .

[2] / كتاب الموسيقى الكبير ، 236 . نقلا عن أدونيس ، الشعرية العربية ، 18 .

[3] / سيد البحراوي ، البحث عن لؤلؤة المستحيل ، 57 .

[4] / كمال عيد ، فلسفة الأدب والفن ، 55 .

وللوصـــول إلى مفهـــوم شامل للإيقاع ، يجب التعرف على الطبيعة الشموليةله ؛ فالعـــالم يمتلـــئ بالإيقاعات البصرية والسمعية واللمسية ، وثمة طبيعة تكرارية منتظمة في الطبيعة ، وقد سماها أحد الفلاسفة (الإيقاع المسبق) ويرجع إلى تلك " العناية الإلهية التي رتبت كل شيء في العالم حسب أفضل النظم ، وأصلحها لبني البشر "[1] ، ويدل ذلك على وجـــود صـــلة وثيقة بين الشعر والطبيعة من ناحية ، والإيقاع والشعر من ناحية أخرى، فالإيقـــاع ليس عنصراً دخيلاً على الشعر ، بل إنه جزء منه ؛ لأنه مستمد من طبيعة عالمنا كمـــا أنَّ عناصره المكونة لماهيته تتحد مع طبيعة الظواهر في هذه الحياة كوجود النقيضين فهـــو انـــتظام وتشابه وانسجام من جهة واختلاف وتغاير من جهة أخرى ، فهو حركة منتظمة في الزمن [2] ، فيتحدد الجانب المادي في الإيقاع بحركة الوحدات الصوتية في مسافة زمنـــية معيـــنة ، أمَّا الجانب الذهني أو الدلالي فيتجلى في التنظيم الذي يقوم أساساً على الدلالـــة [3]، لأنَّ الإيقـــاع يتأسس على اللغة بشقيها الصوتي والدلالي معاً ، مما يخلق تأثيراً مـــزدوجاً عـــلى المتلقي ، والتئام أجزاء تلك الحركة في مجموعات متساوية ومتشابهة في تكوينها شرط لهذا الانتظام ، وتميز بعض الأجزاء عن بعض في كل مجموعة شرط آخر [4] يضفي عليه ثراءً في الإيحاء والإحساس بالنغم ، ولا يغفل الفرد عن مراجع الإيقاعية كثيرة من حوله ، والتي يلحظ من خلالها اعتماد الإيقاع على سمة التكرار سواء أكان جسمياً أم اجتماعياً ، فالإيقاعي الجسمي " كحركة القلب ، فهذه حركة منتظمة تتألف من انبساط وانقباض متعاقبين "[5] ، أمَّا الإيقاع الاجتماعي الذي يعد جزءاً من النمط الأول ، وامتداداً لـــه كإيقاع العمل الذي يتناسب والإيقاع الطبيعي لحركة الجسم ، ويظهر ذلك في أغاني العمَّـــال ، ويُعـــدُّ الإيقاع الفني أكثر تعقيداً وفنية من هذه النماذج الأولية [6]، ويبدو أنَّ

---

[1] / جبور عبد النور ، المعجم الأدبي ، 44 - 45 .

[2] / ينظـــر : شكري عياد ، مدخل إلى علم الأسلوب ، 42 .

[3] / فؤاد زكريا ، مع الموسيقى ، ذكريات ودراسات ، الهيئة المصرية للتأليف والنشر ، (د.ط) ، 1971 ف ، 92 .

[4] / ينظـــر : شكري عياد ، موسيقى الشعـــر العربي " مشروع دراسة علمية " ، أصدقاء الكتب للنشر والتوزيع ، (د.ط) ، (د . ت) ، 57 .

[5] / شكري عياد ، مدخل إلى علم الأسلوب ، 42 .

[6] / ينظر : شكري عياد ، مدخل إلى علم الأسلوب ، 42 - 43 .

مصـــدر هذا التعقيد الفني الذي يـــجعل الإيقاع الشعري أكثر رقياً من أي نمط إيقاعي آخر ، علاقته بالتعقيدات النفسية منبع الإبداع ، فريتشاردز " لا يرى الإيقاع شيئاً ذاتياً في الكلام ، بل نشاطا نفسيا لدى المتلقي "[1] ، ويعرفه بأنه ذلك " النسيج من التوقعات والإشباعات والاختلافات ، والمفاجآت التي يحدثها تتابع المقاطع "[2] ، وذلك نتيجة لعلاقته الوثـــيقة بـــالمعنى ، فهو ليس عنصراً صوتياً فيزيائياً فقط ، وإنما مقياس لذبذبات النشاط النفسي الذي من خلاله يحسُّ المتلقي بما في الكلمات من دلالات وإيحاءات .

وقد أدى تطور المفاهيم النقدية الحديثة إلى اتساع دلالة الإيقاع الشعري فلم يعد مرتـــبطاً فقـــط بالوزن والتتابعات الصوتية الرتيبة ، بل تجاوز ذلك إلى المدركات الحسية والذوقية والذهنية ، ويسهم التشكيل اللغوي لعناصر بناء الأسلوب ، بدور مهم في خلق الإيقـــاع ، لأنه يقوم على التتابع والمناسبة وسمتي المفاجأة والدهشة ، بخلاف الوزن الذي يتأسس على التنظيم الجاهز المسبق ، فالوزن والقافية ليستا الإيقاع ، ولكنهما جزء منه ، أي أنَّ الإيقاع مصطلح يشمل الوزن والقافية بالإضافة إلى الأنماط الداخلية المتعددة ، فهو يشـــكِّل " وحدة النغم التي تتكرر على نحو ما في الكلام ، أوفي البيت أي توالي الحركات والســـكنات على نحو منتظم في فقرتين أو أكثر من فقر الكلام ، أو في أبيات القصيدة ، وقـــد يتوافر الإيقاع في النثر "[3]، فالوزن العروضي يوازي ويساوي بين الأجزاء الموقَّعة ، ويحدث سمة التناسب فيما بينها وذلك في القصيدة التقليدية التي تتبع ذات الوزن والقافية ، بحيـــث " تألفـــه الأذن لتسر به النفس ...فإذا رأت العين شكل بلُّور ، سرت بتساوي جوانـــبه ، فإذا اكتشفت بعد ذلك تناسب زواياه تضاعف سرورها "[4] كما أنَّ الوزن في النثر (يضبط الإيقاع) ويقربه "من التساوي في الزمان ، وبالتالي يبسط الصلة بين أطوال المقـــاطع اللفظـــية ، وهـــو يبطئ التوقيت ، ويطول أحرف المدِّ بغية عرض لون الطبقة

---

[1] / شكري عياد ، موسيقى الشعر العربي ، 139 .

[2] / I . A. Richards; principlis of literary criticism. ;نقلا عن : شكري عياد ، موسيقى الشعر العربي ، 139 .

[3] / محمد غنيمي هلال ، النقد الأدبي الحديث ، نهضة مصر ، (د.ط) ، (د . ت) ، 435 .

[4] / نفـــســـه ، 436 .

الصوتية، أو النغمة الممدودة ، وهو يبسط ويضبط الإنشاد ، ونغمة الكلام "[1]، وقد قعّدت صفات المستوى الصوتي ، ووضعت لها مسميات معينة ، كالبيت الذي " يطلق على كل صـــورة لغويـــة يكتسي مظهرها الصوتي بهذه الصفات ، وبسبب أن هذه الصفات تدرك وتشـــاهد بطـــريق مباشـــر ولأنها صارمة التقنين ، فإنها لا تزال إلى اليوم ، تمثل في أعين الجمهـــور ، معيار الشعر "[2] ، أمَّا المستوى الدلالي فقد تكفلت البلاغة بتحديد خصائصه التي تشكل المنبع الشعري الثاني للغـــة [3] .

وينبع الإيقاع الشعري من تآلف الكلمات في نظام صوتي معين قائم على علاقات دلالية ونحوية ، ولهذا فإن هذه المساحة تختص بدراسة القيم الإيقاعية في إطار التركيب ، فالأسلوب لا يظهر إلا بمظهر إيقاعي تركيبي ، وتتجاوز وظيفة الإيقاع دور إبراز الدلالة والتأكيد عليها إلى إبداعها وتوليدها في مظاهر مكثفة ومتنوعة ، وذلك لأنه أحد "الوسائل المـــرهفة التي تمتلكها اللغة ، لاستخراج ما تعجز عنه دلالة الألفاظ في ذاتها من استخراجه من النفس البشرية "[4]، كما يسهم أيضا في تذكية الدور الجمالي للتركيب اللغوي ، ذلك أنَّ تكرار " القيمة الصوتية بكيفية معينة ، يخرج بها من أبعادها الدلالية المحدودة إلى تأدية دلالات جمالـــية جديدة ، ولم تكن اللغة بمفردها – دون هذا التركيب الإيقاعي– قادرة على تأديتها "[5] .

ويحقـــق الإيقاع دوره الأسلوبي في إبراز الشحنات النفسية في التراكيب اللغوية ، معبراً عن نفسية المبدع ، مما يشكل تأثيراً قوياً على المتلقي، والخصائص الإيقاعية للظواهر الصـــوتية الجمالية في الأسلوب كالجناس والسجع وغيره ، لها صلة بالدلالة النفسية ، التي تحدد ماهية وعلل اختيار المبدع وتنسيقه للتراكيب والجمل في النص .

---

[1] / رينيه ويليك ووارين أوستين ، نظرية الأدب ، 180 – 181 .

[2] / الولي محمد ، الصورة الفنية في الخطاب البلاغي و النقدي ، 46 .

[3] / نفـــســـه .

[4] / جابر عصفور ، مفهوم الشعر ، 377 .

[5] / كريم الوائلي ، الخطاب النقدي عند المعتزلة ، 201 .

ثَانياً : الإِيقَاع عِنْدَ نُقَّاد القَرْن الرَّابع الهِجْري : -

ثانياً : الإيقاع عند نقاد القرن الرابع الهجري :-

ينقسم الإيقاع إلى : إيقاع خارجي ، أو موسيقى خارجية ، ويتمثل في الأوزان التقليدية ، (البحور التي تتألف من التفعيلات الخليلية) التي تعد معيار الشعر العربي ، وقد أطلق عليها أحد النقاد المعاصرين (موسيقى الإطار) مقابلة لموسيقى الحشو[1]، أو إيقاع داخلي ، ويتمثل في الإمكانات اللغوية المستخدمة من قبل المبدع لصياغة تجربته الخاصة وفقاً لعواطفه ونفسيته ؛ وذلك للقدرة الخاصة التي يملكها الإيقاع الداخلي في التعبير عن الانفعالات المتنوعة ، فهو يعكس الارتطام النفسي الداخلي الذي يعيشه الشاعر وأية تجربة شعرية يفترض أن تملك إيقاعها الخاص [2] المختلف والمتميز عن التجارب الأخرى ذات المضامين المتغايرة ، فليس الإيقاع بنوعيه مجرد تعاقب أصوات بنسب معينة ، وعلى مسافات محددة وصارمة ، بل هو إيقاع نفسي يترك أثره برفق داخل المتلقي ، وقد كان الموسيقيون العرب " علماء لغة همهم البحث في الأشكال اللغوية لا في المعاني التي تؤديها ، أو علاقتها بتلك المعاني "[3] ، وقد تحدث البلاغيون والنقاد عن الإيقاع الخارجي بوصفه وعاء أو قالباً لرموزهم النفسية والذهنية ، حيث ربط أبوهلال العسكري بين الوزن والقافية ومايتضمنه الكلام من رموز وشحنات ذهنية ووجدانية ، وذلك في قوله : " وإذا أردت أن تعمل شعراً فأحضر المعاني التي تريد نظمها في فكرك وأخطرها على قلبك، واطلب لها وزناً يتأتى فيه إيرادها ، وقافية يحتملها ؛ فمن المعاني ما تتمكن من نظمه في قافية ، ولا تتمكن منه في أخرى ، أو تكون في هذه أقرب طريقاً وأيسر كلفة منه في تلك "[4] ، فهو يجعل قيمة الوزن والقافية تتوقف على طبيعة التجارب والمعاناة النفسية للمبدع ، وقد أسس لمصطلح سماه (الرصف) أو التأليف ، أو بناء النص ، كما يُعدُّ الإيقاع مظهراً من مظاهر فن القول ونظمه[5]، وهذا ما يسميه أبوهلال

---

[1] / ينظر : محمد الهادي الطرابلسي ، خصائص الأسلوب في الشوقيات ، 20 .

[2] / سمير أبو حمدان ، الإبلاغية في البلاغة العربية ، 45 .

[3] / شكري عياد ، موسيقى الشعر العربي ، 133 .

[4] / كتاب الصناعتين ، 139.

[5] / ينظر : كامل حسن البصير ، بناء الصورة الفنية في البيان العربي موازنة وتطبيق ، مطبعة المجمع العلمي العراقي ، 1987 ف ، 107 .

العســـكري حسن الرصف وهو " أن توضع الألفاظ في مواضعها ، وتمكن في أماكنها ، ولايستعمل فيها التقديم والتأخير والحذف والزيادة إلا حذفاً لا يفسد الكلام ، ولا يعمّي المعـــنى ، وتضم كل لفظة منها إلى شَكْلِها ، وتضاف إلى لِفْقِهَا "[1] ، ويتحدث العسكري هـــنا عـــن الترتيب المعين للنسق اللغوي الذي يعمد إليه الشاعر ، فيضع الكلمة الدالَّة في مكانها المناسب ، بحسب العلاقات النحوية والسياقية التي تحكمه ، ويستغل الإمكانات التي أتاحـــتها لـــه العربـــية في التقديم والتأخير والحذف ، استعمالاً ذكياً ،كما أنَّ التناسب والمشاكلة في الألفاظ ، تضفي عليه طبيعة تجاورية ، ينتج عنها إيقاع دلالي موحَّد، فالنسق الخاص أو (حسن الرصف) قد نتج عن تكرار كلمات تجانست في ذاتها، ومع من حولها ، ونظمـــت بكيفية استوفت شروط الصحة ، وعلى نحو راعى فيه المبدع أغراضه النفسية والوجدانية ، فمدار الرصف- إذن -هو الألفاظ ، ومخالفة الصحة في ذاتها، أو في مواقعها مفسد للنظم ، فـــ " تقديم ما ينبغي تأخيرُهُ منها ، وصرفها عن وجوهها ، وتغيير صيغتها ، ومخالفة الاستعمال في نظمها "[2] يحدث خللاً في هذا الرصف ، وينتج عن ظواهر سلبية تنقص من جودة الأسلوب منها ما أسماه العسكري (سوء الرصف) وللألفاظ قيمة مهمة في الأســـلوب تعامل معها الشاعر برهافة شعورية مطلقة ، وماعُرِفَ (بالحوليات) دليل عـــلى ذلـــك ، وعلى أنَّ لدقة اختيار الكلمة ، ووضعها في مكانها الملائم انعكاساً على جمالية الشعر ، وقد سمى أحد الباحثين هذا النسق الفني المنسجم وما ينتج عنه من موسيقى (إيقاع الصياغة الدلالـــي)[3] .

وقـــد حرص قدامة بن جعفر على القيمة الإيقاعية للأسلوب الشعري ، فقد كان الإيقاع لديه هدفاً في ذاته ، مما يضعف الجانب الدلالي أو المضمون في الأسلوب ، ويجعل لـــه الوظيفة الثانية بعد الشكل الإيقاعي ، فاهتمام قدامة بالشكل جعله يعد الإيقاع سابقاً على إنتاج الدلالة في التحديد النوعي للشعر بأنه "قول موزون مقفى يدل على معنى "[4] ، وقـــد تحدث عن مظاهر إيقاعية تؤكد اهتمامه هذا ، كالمطابق ، والمجانس ، والترصيع ،

---

[1] / كتاب الصناعتين ، 161 .

[2] / نفـــســـه .

[3] / ينظر : عبد الرحمن القعود ، الإبداع والتلقي ، مجلة عالم الفكر ، 161 .

[4] / نقد الشعر ، 17 .

واكـــتفى في الأســـلوب الشعري " أن يكون سهل مخارج الحروف من مواضعها...من أشعار يوجد فيها ذلك ، وإن خلت من سائر نعوت الشعر "[1] .

ويعطي ابن طباطبا العلوي للإيقاع بعداً شمولياً بحيث يضم التركيب الأسلوبي كله ، ويعتبر الوزن الشعري أحد جوانب الإيقاع في قوله : "وللشعر الموزون إيقاع يطرب الفهم لصـــوابه ، وما يرد عليه من حسن تركيبه ، واعتدال أجزائه "[2] ، فقد حدَّد في هذا النص الوظـــيفة الـــتأثيرية للإيقاع بحيث يتجاوز تأثيره على المتلقي من مجرد إمتاعه إلى مستوى (الإفهـــام) وكأنـــه يمدنا بقيمة دلالية شأنه شأن الكلمات نفسها ، والدليل على ذلك علاقـــة الإيقاع بالمعنى في الغناء والطرب ، ودور ذلك في إثارة انفعالات المتلقي ، فالغناء الـــمُطْرِب هو " الذي يتضاعفُ له طرب مستمعه المتفهِّم لمعناه ولفظه ، مع طيبِ ألحانه ، فأمَّا المقتصر على طيبِ اللحن منه دون ما سواه فناقص الطَّرب "[3] .

ويـــرجع اهـــتمام النقاد بالإيقاع إلى حساسيتهم الشديدة تجاه المؤثرات السمعية والذوقـــية ، ويرتـــبط الشعر بحاسة السمع – ولا شك – فهي التي تدرك جمالية كل من الـــلحن والشعر ، يقول أبوهلال العسكري إنَّ " النفس تقبل اللطيفَ، وتنبو عن الغليظ ، وتقلـــقُ من الجاسي البشع ، وجميع جوارح البدن وحواسه تسكنُ إلى ما يوافقه ، وتنفر عمـــا يضاده ويخالفه ؛ والعين تألف الحسن ، وتَقْذَى بالقبيح ، والأنف يرتاح للطيب ، ويـــنْغَرُ للمـــنتن ، والفـــم يلـــتذ بالحلو ، ويمجُّ المر ، والسمع يتشوف للصواب الرائع ، ويـــنـــزوي عن الجهير الهائل "[4] ، فقد ارتبط الشعر لديهم بالحواس ، وكلّ "حاسة من حـــواس البدن إنما تتقبل ما يتصل بها ، مما طبعت لـــه إذا كان وروده عليها وروداً لطيفاً باعتدال لا جور فيه ، وبموافقة لا مضادة معها "[5] ، وقد حدد ابن طباطبا هنا قيمة اللفظ الإيقاعـــية الـــتي تكمن في (الاعتدال) والتوسط وعدم المغالاة التي تخلق جميعها القبول وتحدث الارتياح في نفس المتلقي ، كما أنَّ القاضي الجرجاني قد أكد الخصائص الإيقاعية

---

[1] / نقد الشعر ، 28 .

[2] / عيار الشعر ، 53.

[3] / نفـــســـه .

[4] / كتاب الصناعتين ، 57 ، ومعنى الجاسي : الصلب الغليظ ، نغر : غضب واغتاظ .

[5] / عيار الشعر ، 52 .

الكامنة في الكلمات وما تحمله من طاقة تصويرية ، وعدَّ " محلها من الأسماع محل النواظر من الأبصار "[1] ، ويرى تفاوت إيقاعها وتنوعه ، فمنها المحكم الوثيق ، والجزل القوي ، والمنمق الموشح مما يتناغم مع تنوع التجارب الشعورية للمبدعين .

وللسماع أهمية في استقبال الإيقاع وتقبله والتجاوب معه لأنه ذبذبات وتموجات صوتية تصلنا عن طريق هذه الحاسة ، وقد شدد أحد الباحثين على أهمية السماع ودوره في اهـــتداء العرب للشعر ، وعدَّهُ ضرورياً لقيام بعض وسائله التعبيرية الفنية التي يلتذ بها ســـواء حين يلقيها المبدع أو يتلقاها السامع ، وقد " سمى العربي – أول ما سمّى – غناءه سماعاً ، لأنَّ رفْعَهُ عقيرته تطريباً وترنماً أو حُدَاء إنما يتردد في سمعه هو نفسه قبل وصوله إلى أسماع غيره فيلتذ بصوته مثلما يلتذ به سامعوه "[2] .

وقـــد عنيـــت الأذن العربية بجرس الألفاظ ووقعها ، نظراً لأنهم كانوا أهل سماع وإنشـــاد ، فقد بدأ الشعر قولاً موسقاً لا كتابة ، و ظلَّت سيادة هذه الموسيقى حتى بعد انـــتهاء صفة الأمية ، فظلوا يهتمون بإلقاء وتلقي الشعر (بالشفاهية) ، وكثيراً ما كان يشغلهم التناسب والانسجام الشكلي عن مضمون الكلام ومراميه ، وهذا يعطي الأولوية للأنمـــاط المخـــتلفة للتراكيب الصوتية ، ومدى تجسيدها للموقف ،لتؤثر في المتلقي التأثير المطلـــوب ، ولا يعـــود اهتمامهم بالألفاظ للعلة الإيقاعية فحسب ، بل والدلالية أيضاً ، حيث بالغ العرب في تنقيح الألفاظ و"تحبيرها وتحسينها ؛ ليكون ذلك أوقع لها في السمع، وأذهـــب بها في الدلالة على القصد "[3] ، ومن أجل هذا عَدَّ أحد النقاد الأسلوب الشعري " أعـــذب شـــرفاً ، وأكرم عرفاً "[4]؛ فمن شأنه أن يأتي منقحاً من كلّ الشوائب وأهمها

---

[1] / الوساطة ، 412 .

[2] / محمد أحمد وريث ، في إيقاع الشعر العربي ، الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان ، ليبيا ، ط1 ، الكانون 1430م ، 2000ف ، 54 .

[3] / ابن جني ، الخصائص ، 1 / 215 – 216 .

[4] / الحاتمي ، حلية المحاضرة ، 24 .

سلاســـة إيقاعـــه وانسجامه ، فـــ " أجلّ ما يحتاج إليه الشعر سلامة حروف اللفظ من الثقل "[1] ، ولهذا عدَّ الصاحب بن عباد قول الشاعـــر :

كَرِيمٌ مَتَى أَمْدَحْهُ أَمْدَحْهُ وَالوَرَى مَعِي وَمَتَى مَا لُمْتُهُ لُمْتُهُ وَحْدِي[2]

متـــنافر الحـــروف ، لتكرار (أمدحه) ووجود حرفي الحلق : الحاء والهاء متتابعين ، مما يســـبب ثقلاً لتقاربهما في المخرج والصفات ، ولهذا فإنَّ هذا البيت لديه "خارج عن حد الاعتدال نافر كل النفار "[3] .

ويتمـــثل الإيقـــاع الداخلي في موسيقى الكلمة ، أو القيمة الصوتية لها ، والتناغم الـــناتج عن تآلف مجموع الكلمات أيضاً ، والذي يعد تعبيراً عن حركية شعورية للمبدع داخـــل النص ، وفي الوقت ذاته بعث لهذه الحركية في نفس المتلقي ، وقد وصفه أحدهم بـــ" السحر الذي ينشأ حين تتجاور الكلمات على نحو مخصوص ، هي طريقة الاستهواء الصـــوتي في اللغـــة ، أو هي الإيقاع الذي يتبع المعنى أو الشعور فيلقي بظلاله عليه ، هي عنصر التنغيم أو عنصر الموسيقى التصويرية التي تصاحب المشهد التعبيري في كلِّ نقلة من نقـــلات الشـــعور "[4] وقـــد اهتمَّ النقاد بالكلمة على نحو شمولي ، وقوموها[5] من حيث فصـــاحتُها الدلالـــية وتأثيرها البلاغي ، كما احتفوا بها متساوقة مع غيرها ، ومنتظمة في سياقها ، فقد أسس الرماني لمصطلح سماه (التأليف) ويعدُّ – لديه – " تعديل الحروف في التألـــيف "[6] ؛ بمعنى أن تكون متقاربة منسَّقة ومنسجمة في تشكيلها وترتيبها ، ويرى أنَّ التأليفَ نوعان: تأليف متلائم وآخر متنافر ، فالمتنافر :مالم تعدل حروفه في التأليف ، أي أنَّ الحروف قد شُكِّلت بطريقة ما بحيث أدَّت إلى ثقل إيقاعي كقول الشاعر :

وَقَبْرُ حَرْبٍ بِمَكَانٍ قَفْرٍ وَلَيْسَ قُرْبَ قَبْرِ حَرْبٍ قَبْرُ

---

[1] / الصاحب بن عباد ، الكشف عن مساوئ المتنبي ، ضمن كتاب الإبانة للعميدي ، تحقيق : إبراهيم العميدي ، دار المعارف ، مصر، 1961 ف ، 226 .

[2] / أبو تمام ، ديوانه ، 2 / 116 .

[3] / الصاحب بن عباد ، الكشف عن مساوئ المتنبي ، 226 .

[4] / عبد العزيز نبوي ، المرأة في شعر الأعشىدراسة تحليلية ، دار الصدر ، (د . م) ، (د . ط) ، 1987 ف ، 78 .

[5] / قـــوَّم الشيء : جعل له قيمة معلومـــة .

[6] / النكت في إعجاز القرآن ، 94 .

فتكرار القاف والراء أدى إلى تنافر الكلمات مجتمعة ، ويرجع سبب الثقل في تكرار القاف إلى أنها من الحروف التي تخرج من أقصى اللسان ، والتي تحتاج إلى جهد عضلي أثناء النطق بها مما يؤدي إلى نفور الأذن منه ، ورداءة الموسيقى اللفظية ، وقد توصل أحد الباحثين – من خلال النسب التقريبية لشيوع الحروف في العربية – إلى أنَّ درجة شيوع حرفي القاف والراء يسمح لهما بالتكرار مرة أو مرتين فقط في كل عشرين حرفاً ، وإذا تجاوز ذلك أدى إلى الثقل [1]، وينقل الرماني ماذكره الخليل في سبب التنافر "من البعد الشديد أو القرب الشديد ، وذلك أنّه إذا بعُد البعد الشديد كان بمنزلة الطفر ، وإذا قرب القرب الشديد كان بمنزلة مشي المقيد ، لأنه بمنزلة رفع اللسان وردّه إلى مكانه ، وكلاهما صعب على اللسان "[2]، والرماني بهذا البيان يعطي لنقده أبعاداً علمية موضوعية ، حدد من خلالها سبب التنافر، بوصفه بديلاً عن الأوصاف العامة كالوحشية والوعورة وغيرهما ، كما أشار إلى القيمة النفسية للكلمات ، ومدى تأثيرها على المتلقي الذي قد (يتعتع) ويعجز عن النطق ولهذا اشترط في التأليف (السهولة) في نطق الكلمات والاعتدال[3] في تتابع الحروف، وتكمن جمالية التأليف الوظيفية في جانبي التوصيل وحسن تصوير المعنى للمتلقي، يقول : "والفائدة في التلاؤم حسن الكلام في السمع ، وسهولته في اللفظ ، وتقبل المعنى له في النفس لما يرد عليها من حسن الصورة وطريق الدلالة "[4].

أمَّا النوع الثاني فهو التأليف المتلائم الذي قسمه إلى نوعين أيضاً : متلائم في الطبقة الوسطى ، ومثل له بأبيات لأبي حية النميري ، ويقصد به ما حسن من كلام البشر، ولم يفصل الجوانب الجمالية في وحداتها الصوتية ، بل ترك ذلك للإحساس والفطنة ، حيث يمتاز التأليف "بسهولته على اللسان ، وحسنه في الأسماع وتقبله في الطباع "[5] ، فإذا كان الكلام يتصف – بالإضافة إلى ذلك – بحسن " البيان في صحة البرهان في أعلى

---

[1] / ينظر : إبراهيم أنيس ، موسيقى الشعر ، 25-26 .

[2] / الرماني ، النكت في إعجاز القرآن ، 95 - 96 .

[3] / نفسه 96 .

[4] / نفسه .

[5] / نفسه .

الطـــبقات ظهر الإعجاز للجيد الطباع البصير بجوهر الكلام "[1] ، وهو الأسلوب القرآني الـــذي يعدُّ النوع الثاني من التأليف المتلائم ، وهو الذي يعد في الطبقة العليامنه ، ويجسِّد الشكل الإيقاعي والجمالي ، بل ويحقق التأثير المطلوب على المتلقي ، كل ذلك من خلال صياغة محكمة لدلالات راقية متضمنة الحجج والبراهين القوية ، وقد تجاوز الرماني في هذا الـــنقد مجـــرد الإنشـــاء والانطباعية إلى التجربة والملاحظة [2]، وقرنها بالناحية التأثيرية ، وأرجع الجمال الأسلوبي إلى خفة الحركة والاقتصاد في الجهد العضلي .

---

[1] / نفـــســـه.

[2]/ يـــنظر : محمد زغلول سلام ، أثر القرآن في تطور النقد العربي إلى آخر القرن الرابع الهجري ، دار المعارف ، مصر ، ط 3 ، (د.ت) ، 242 .

ثالثاً : أنماط الإيقاع : -

أ . إيقاع التكرار

ب . إيقاع السجع والفواصل القرآنية .

جـ . إيقاع الجناس .

أ . إيقاع التكرار :-

أ – إيقاع التـــكرار :

يرتكـــز الإيقـــاع إلى خاصية التكرار الصوتي الذي يشكله المبدع وفق أغراضه الخاصـــة ؛ حيـــث إنَّ الأســـلوب يتمثل في كونه رسالة بلاغية تتأسس في مستوى من مستوياتها على التكرار الذي يخالف الطبيعة التعاقبية الرتيبة المراعية للتسلسل بدون وقف أو إرجاع أو تكرار ، ويتشكل ذلك بحسب مقتضيات أغراض المبدع ، وقد فطن النقاد إلى هـــذه الخاصية في الأساليب المختلفة ، سواء تلك التي يغلب عليها التشابه الشديد كما في التكرار العروضي للتفعيلات المتتالية والمنظمة في القصائد ، أو التشاكل الصوتي المتوقع في الحـــرف الأخير من كل بيت شعري ، والسجع ، والجناس ، وثمة تكرار قائم في صورته البدهية التي اختلف النقاد في تقعيدها عروضياً أو بديعياً ، كتكرار الحرف بنسب متفاوتة في الكـــلام ، أو تكرار الكلمة ، أو الجملة ، فهناك تكرار نمطي أو (مقنَّن) يتصل بنظام القصـــيدة التقليدية التي تلتزم القافية الواحدة ، والوزن الواحد ، محدثاً الشاعر بهما نسقاً إيقاعـــياً مـــتحداً ، " ويخضع بشكل مباشر لنموذج التكرار الحرفي الصارم الذي لاتقلل التنويعات الزحافية من رتابته ، وتتولى القافية دعمه وتأكيده "[1] وتكرار لفظي – إن صح التعـــبير – يـــنهض أساساً على وظيفة توكيدية معنوية أو لفظية ، وتكرار بلاغي إبداعي خاص بالمبدع وطريقته الخاصة في نقل المواقف الشعورية والانفعالية بتعبيراته ، من خلال تكرار الحرف بنسب متفاوتة ، أو تكرار الكلمة ، أو الجملة ، تعددت أشكال هذا التكرار ومواقعه في الكلام ، محدثاً تجانساً ومشاكلة صوتية كما كثرت مسمياته ، على الرغم من أنهـــا تلتقي جميعاً في الدلالة اللغوية للتكرار ، لاشتقاق اللفظ من (الكرِّ) وهو الرجوع عـــلى الشيء[2] ، واشتراكها في تكرار الوحدات الجزئية المكونة للكل في الخطاب ، وهي تُعَـــدُّ مـــن أبرز صور التناسق الجمالي في ظواهر الأشياء " والتكرار في التعبير الأدبي هو تـــناوب الألفاظ وإعادتها في سياق التعبير ، بحيث تشكل نغماً موسيقياً يتقصده الناظم في شعره ونثره "[3]

---

[1] / صلاح فضل ، ظواهر أسلوبية في شعر شوقي ، فصول مجلة النقد الأدبي ، ع 4 ، 210 .

[2] / ينظر : ابن منظور ، لسان العرب ، مادة كرر .

[3] / ماهر مهدي هلال ، جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب ، دار الرشيد ، بغداد ، 1980 ف ، 239 .

ويُعَدُّ التكرار ظاهرة صوتية ذات بعدين :

البعد الأول : بعد صوتي صرف .

والبعد الثاني : دلالي يتصل بالسياق .

بحيث تزدوج وظيفة التكرار في تحقيق القيمتين الصوتية والدلالية ، ويتوحدان معاً في العناصر المتكررة لكي يكتسب التكرار سمة البلاغية التي تؤدي دوراً مهماً في الأسلوب ، فهو مزيج من الإيقاع والمعنى في آنٍ واحد ، ولولا هذا الاتحاد لعُدَّت ظاهرة عبثية لا معنى لها ، بمعنى أننا يجب أن نتناول التكرار من داخل نظام الخطاب ومتفاعلاً مع الموقف والدلالة التي ترتبط بغاية يهدف إليها المبدع الذي يرنو بطريقته الأدائية إلى توصيل قيمة بلاغية للمتلقي ، وحينئذ يجب أن يكون تلقي هذا الأسلوب بلاغياً أيضاً ، بحيث لا نعتبر التكرار مجرد إعادة صوتية نغمية مجوفة وفارغة من أيِّ معنى ، بل باعتبارها مكونات بلاغية تؤدي وظيفة لا تتحقق بدونها ؛ ولهذا فإنَّ " القاعدة الأولية في التكرار ، أنَّ اللفظ المكرر ينبغي أن يكون وثيق الارتباط بالمعنى العام ، وإلا كانت لفظية متكلفة لا سبيل إلى قبولها ، كما إنه لابد أنْ يخضع لكل ما يخضع له الشعر عموماً من قواعد ذوقية وجمالية وبيانية "[1]، ولا يقتصر دوره على إبراز المعنى وإنما يؤكده ويقويه ويعززه جمالياً " وهو ما يقوي الوحدة والتمركز ، ويظهر في تناوب الحركة والسكون ، أو تكرر الشيء على أبعاد متساوية ، وفي ترديد لفظ واحد ، أو معنى واحد ، وهو : الترجيع ترجيع البداية في النهاية ، ترجيع القرار في الغناء "[2] .

وللتكرار وظائف أخرى منها : محاكاة الكون وتعميق الشعور بوجودنا في هذا العالم لكوننا بعض عناصره المتكررة لتكرار دورات الفصول ، وتكرار ظاهرتي الليل والنهار ، وقد يوحي هذا التكرار بالرتابة والملل من تعاقب وحدات الموضوع ، وتتابع عناصره إلى مالا نهاية ، ولأنَّ الرتابة تتعارض مع الفن ، فإن فلاسفة الفن أكدوا "جماليات الإيقاع بوصفها مراوحة مستمرة بين إشباع التوقع وإحباطه "[3] ، أي أنه لا يحقق جمالياته الشعرية ، ويظهر حيويته وديناميته ، إلا بكبت حاسة التوقع التي ينفيها التكرار ، وخلق

---

[1] / نازك الملائكة ، قضايا الشعر المعاصر ، دار العلم للملايين ، ط 8 ، بيروت ، 1989 ف ، 264 .

[2] / روز غريب ، النقد الجمالي وأثره في النقد العربي ، 26 .

[3] / جابر عصفور ، تكرار التشبيه ، مجلة العربي ، ع 507 ، فبراير ،2001 ف ، 88 .

تلوينات وجدانية تقضي على الإحساس بالسأم والملل ، وثمة وظيفة أخرى وهي : إبراز الدلالـــة وفرضـــها على المتلقي بحيث يشعر المتلقي أنها أكثر أهمية من غيرها مما يدفعه إلى الـــتوقف عندها ، وذلك من خلال التنوع في إبراز الدلالة المقصودة وتأكيدها ، وهو " التنوع الذي يتراسل بتعدد الدوال لتأكيد وحدة المدلول ، وغير بعيد عن هذه الوظيفة ما يؤديه التكرار من استقصاء عناصر المشهد ، أو تعدد الأوجه المختلفة للموضوع الواحد ، أو الكشف عنه في كل تجلياته "[1] .

كمـــا أنَّ قـــراءة الأسلوب الذي يشتمل على عناصر متكررة تكتسب الكثير من المرونة والتغير بحسب ما تقتضيه طبيعة التكرار ، وما تترتب عليها من آثار بخلاف القراءة المتعاقبة التي يسير فيها المتلقي سيراً منطقياً على وتيرة واحدة من البداية إلى النهاية ، مما قد يخلق رتابة وسأماً ، بحيث يضفي عليه سمات الكلام المعياري بخلاف الأسلوب الأول الذي يناسيب اللغة الفنية .

وتعد الكلمة وسيلة للتعبير عن صورة ذهنية سمعية ، أي أنها الرمز الذي يصاغ في قالب لغوي لـــه وقع موسيقي معين ، يثير جملة من الانفعالات النفسية المصاحبة لها ، من خـــلال الإيحـــاءات الـــتي يومئ إليها ، والأحاسيس التي يثيرها ، ولهذا عُدَّ من الوسائل السحرية القديمة التي تعتمد تأثير الكلمة المكررة في إحداث نتيجة معينة في العمل السحري والشـــعائري ، ويعـــود ذلك إلى إيحاء التكرار بعمق المعنى وغموضه الذي يثير في الذهن تموجات عصبية في شبه هيمان فطري غامض [2]، وقد فطن النقاد إلى وظيفة التكرار ، كما أنَّ مـــنه ما يحسن ، ومنه ما يذم ، ومقياس ذلك مدى نجاحه في وظيفته الدلالية والجمالية خـــلال الســـياق ، فالتكرار المذموم " ماكان مستغنى عنه غير مستفاد به زيادة معنى ، لم يســـتفيدوه بـــالكلام الأول ؛ لأنه حينئذ يكون فضلاً من القول ولغواً . وليس في القرآن شـــيء من هذا النوع "[3] ، فقد وردت ظاهرة التكرار في الأسلوب القرآني المعجز ، ولهذا

---

[1] / جابر عصفور ، تكرار التشبيه ، مجلة العربي ، 89 .

[2] / ينظر : علي البطل ، الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري ، دراسة في أصولها وتطورها ، دار الأندلـــس للطـــباعة والنشـــر ، 1981 ف ، (د . ط) ، 218 و 220 – 221 . وينظر كذلك : مصطفى السعدني ، البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث ، 30 – 31 .

[3] / الخطابي ، بيان إعجاز القرآن ، 52 .

نفـــى الخطابي عنه ما ذم من التكرار ، فكل ما في القرآن الكريم ذو معنى جليل ، وأبعاد بلاغـــية عظـــيمة ، وفي نص الخطابي احتفاء بالفائدة والإيجاز ، وفطنة بالوظيفة الأساسية للنص .

كمـــا عاب النقاد وجود عناصر خالية من الفائدة في الكلام ، وهذا ما سماه قدامة بن جعفر (فساد القسم) وعرفه بأن يكرر الشاعر الكلمة بالدلالة ذاتها ، أي أنَّ التكرار ينصب على الدلالة نفسها ، كقول الشاعـــر :

فَمَا بَرِحَتْ تُومِي إِلَيْهِ بِطَرْفِهَا وَتُومِضُ أَحْيَانًا إِذَا خَصْمُهَا غَفَلْ[1]

ويرى أنَّ الفعلين " تومض وتومي بطرفها متساويان في المعنى "[2] ، وإن لم يفطن إلى أنهما يتفقان في دلالة الإشارة والتلميح ، ويختلفان في كون الأولى (تومض) إشارة نورانية إلى أنَّ الومض هو البريق ، تقول العرب : "وَمَضَ البرق...لمع خفيفاً "[3] ، وكون الثانية تومي من الإيـــماء ، ويعني الإشارة بالعضو ، وهو الرأس عادة [4]، فتداخل المعاني هنا وتقاطعها يؤدي إلى تنويعها وتأكيدها .

ويحســـن (الـــتكرار المحمود) من المبدع في " استعماله في الأمور المهمة التي قد تعظـــم العناية بها ، ويخاف بتركه وقوع الغلط ، والنسيان فيها والاستهانة بقدرها "[5] ، فالجانب الفني الإيقاعي في التكرار يتضاءل لدى الخطابي ، ليبرز الجانب النفعي الأخلاقي الـــذي يعطي أهمية كبيرة للمتلقي من ناحية ، وللمعنى الاجتماعي أو الأخلاقي من ناحية أخـــرى ، فالغايـــة من التكرار ، تنبيه المتلقي لأمر عظيم اجتماعياً أو خلقياً وحثه عليه ، وتذكـــيره به ، كما " في الحث والتحريض على العمل : عجل عجل ، وارم ارم ، كما يُكتَب في الأمور المهمَّة على ظهور الكتب : مهم مهم مهم "[6] ، حيث إنَّ تكرار صياغة فعل الأمر ، تومئ إلى تكرار دلالة الأمرية نفسها ، وتشير إلى وظيفة توكيدية حققها هذا

---

[1] / هذيل بن عبد الله بن سالم الأشجعي ، ينظر : قدامة بن جعفر ، نقد الشعر ، 199

[2] / قدامة بن جعفر ، نقد الشعر ، 199 .

[3] / الفيروز آبادي ، القاموس المحيط ، مادة : ومض .

[4] / ابن منظور ، لسان العرب ، مادة : ومي .

[5] / الخطابي ، بيان إعجاز القرآن ، 52 .

[6] / نفـــســـه ، 52- 53 .

الـــتكرار اللفظي ، وفي تنويع الأمثلة التي ضربها النقاد دليل على تنوع دلالات التكرار ، فقد تكررت علامة الاستفهام في قول الشاعر :

هَلَّا سَأَلْتَ جُمُوعَ كِنْـــ دَةَ يَوْمَ وَلَّوا أَيْنَ أَيْنَا[1]

فدلت على التحسر والتأسف على غياب الجموع ، وأدَّى التكرار مهمة الإلحاح على هذا المعنى أو الموقف الشعوري .

ويقول آخـــر :

يَالَبَكْرٍ انْشُرُوا لِي كُلَيْبًا يَالَبَكْرٍ أَيْنَ أَيْنَ الفِرَارُ[2]

فـــإن تكرر المقاطع الصوتية (يال بكر) التي وقعت في بداية كل شطر وتألفت من ياء الـــنداء ، واللام المفتوحة التي تدل على الاستغاثة ، والعَلَم ، قد أسهم في تقوية الإيقاع ، وإعطائه دفعة من الحماسة ، ويقول آخر :

كَمْ نِعْمَة كَانَتْ لَكُمْ كَمْ كَمْ وَكَمْ كَانَتْ وَكَمْ[3]

فقـــد كـــرر (كـــم) وهي لفظ خبري يدل على التكثير ، فضاعف التكرار هذه الدلالة وأكدهـــا ، مما يوثق علاقة التكرار بالمعنى فهو لم يهمل الدلالة بل عبر عن جوهر المعنى ، لأن الشـــاعر صاغ البيت على ضوء فكرة واحدة ، هي (فكرة التكثير)، فقد نمت نواة المعـــنى في داخـــل الشـــاعر عفوياً ، وتشكَّلت صوتياً من خلال تكرار الحرف والحركة والكلمة ، فاختار تراكم هذه الأصوات ، وهذا لايكون – بالضرورة – اضطرارياً تحتمه طبيعة اللغة أو الوزن والقافية ، أو أنَّه يجتر المعاني ذاتها ، بل أعطى للتركيب دلالات تأثيرية ودفقات شعورية ، قبل مهمتها المعنوية والعلائقية .

ولتأكيد الوظيفة الأخلاقية للتكرار ، استشهد الخطابي بقول الله عز وجل : ﴿**وَلَقَدْ وَصَّلْنَا لَهُمُ القَوْلَ لَعَلَّهُمْ يَتَذَكَّرُونَ** ﴾[4] وقوله تعالى : ﴿**وَصَرَّفْنَا فِيهِ مِنَ الوَعِيدِ لَعَلَّهُمْ يَـــتَّقُونَ أَوْ يُحْـــدِثُ لَهُمْ ذِكْراً** ﴾[5] فقد بين الله عز وجل السبب الذي من أجله كرر

---

[1] / عبيد بن الأبرص ، ديوانه ، طبعة أوروبا ، (د.ط) ، (د . ت) ، 28 .

[2] / مهلهل ربيعة ، ينظر : الأصفهاني ، الأغاني ، 5 / 59 .

[3] / أبو هلال العسكري ، كتاب الصناعتين ، 193 .

[4] / القصص ، 28 / 51 .

[5] / طـــه ، 20 / 110 .

الأقاصـــيص والأخـــبار في القرآن الكريم ، ألا وهو العظة والعبرة فتكرارها يدعو العقل البشري – المجبول على التقصير والنسيان – على الاستفادة منهـــا .

وتتأكد القيمة ذاتها في تكرار العبارة ، بحيث لا يكون التكرار إعادة للدلالة نفسها، فلا يضيف شيئاً جديداً ، أو لا يوحي بما يؤكد المعنى ، حتى لا يفضي إلى الإحساس بالملل والـــرتابة ، فيعد نمطاً من الإطناب الأجوف ، بل يجب أن يضفي على الأسلوب إيحاءات بلاغـــية متـــنوعة ، وقد تميزت سورة الرحمن بتكرار آية كاملة وهي قوله جلَّ من قائل : ﴿ فَـــبِأَيِّ آلاَءِ رَبِّكُمَـــا تُكَذِّبَانِ[1] ﴾ ، وقد أشاع هذا التكرار في السورة نغماً موسيقياً صادحاً يضجُّ بإيحاءات كثيرة " فلعلَّ في هذا السؤال المتكرر ما يثير في نفس سامعيه اليقين بأنـــه ليس من الصواب نكران نعم تكررت وآلاء توالت "[2] وقد فصَّل الشريف المرتضى هـــذه الإيحاءات وهي التقرير والتوبيخ والتأكيد ، "فكلما ذكر نعمة أنعم بها قرر عليها ، ووبخ على التكذيب بها كما يقول الرجل لغيره : ألم أحسن إليك بأن خولتك الأموال !! ألم أحســـن إلـــيك بأن خلصتك من المكاره ... فيحسن منه التكرار لاختلاف ما يقرره بـــه "[3] ، فالعبارة التي كررت قد اكتسبت في كل مرة دلالات مغايرة للمرة السابقة من خلال سياقها الخاص بها، ولهذا اعتبرته نازك الملائكة من قبيل (التكرار البياني) الذي هو الأصـــل في كل تكرار، والغرض العام منه هو التأكيد على العبارة المكررة التي تُعَدُّ وثيقة الارتباط بالسياق ككل [4]، وفي ذلك وعي بأهمية السياق اللغوي ، واعتبارٌ للعلاقات التي تؤسسها الكلمة بما حولها ، والتي تثير حولها ظلالاً وإيحاءات متنوعة ، وقد التقى المرتضى في ذلـــك بالخطـــابي ، الذي يرى أنَّ هذا التكرار شكل من أشكال التنوع والتجديد في القـــول ، فهو من قبيل" تجديد ذكر النعم في هذه السورة ، واقتضاء الشكر عليها "[5]،هذا بالإضـــافة إلى القيمة الإيقاعية لها في الأسلوب ، "وكأنها الإيقاع الثابت واللازمة والقفل

---

[1] / الرحمن ، 55 / 11 .

[2] / أحـــمد أحمد بدوي ، من بلاغة القرآن ، دار نـــهضة مصر للطبع والنشر ، الفجالـــة ، القاهرة ، (د.ط) ، (د.ت) ، 153 .

[3] / أمالي المرتضى ، 1 / 133 .

[4] / ينظر : قضايا الشعر المعاصر ، 264 و 280 .

[5] / بيان إعجاز القرآن ، 53 .وينظر : القاضي عبد الجبار ، المغني ، 16 / 398 .

الـــذي لا يتغير بتغير المعاني والأحداث "[1] ، هذا فضلاً عن القيمة الدلالية التي تكمن في " الـــتعريض بســـطحية هؤلاء المكذبين ، الذين لايرون ما تحتهم ، وما فوقهم ولا يفقهون حديثاً ، وهذا الاستفهام لا يلتزم غرضاً بلاغياً واحداً ، فقد يكون للتعريض أو للتعجب أو للإنكـــار أو للوعيد ، وذلك بحسب موقعه من الفواصل "[2] ، وقد عدَّ العسكري ذلك من الإطناب البليغ الذي يناسبه تعداد النعم الكثيرة ، وتذكير العباد بها [3].

ويعـــي العســـكرى أنَّ الأنماط البلاغية تخضع لطبيعة توظيفها النصي فقد يسيء الشـــاعر استخدامها ، ولهذا نجده يعيب ظاهرة التكرار ، ولا سيما إذا كانت في الكلمة الواحـــدة وفي مساحة ضيقة ، ويعدها ضعفاً في الصياغة ، كقول سعيد بن حميد : "ومثّل خادمك بين ما يملك ،فلم يـــجد شيئاً يفي بحقك ، ورأى أن تقريظك بما يبلغه اللسان – وإن كان مقصراً عن حقك – أبلغُ في أداء ما يجب لك "[4] ، فعيب تكرار لفظة (حقك) في المقـــدار اليسير من الكلام ، ويتناول العسكري هذه الظاهرة في مساحة خاصة حيث أورد مـــا يستحســـن منه وما يعاب ، ومن الأنماط التي اتسمت بطابع تكراري – لدى العســـكري – ما أسماه بالمجاورة وهي "تردد لفظتين في البيت ، ووقوع كل واحدة منهما بجنب الأخرى أو قريباً منها من غير أن تكون إحداهـــما لغواً لا يحتاج إليها "[5] ، كقول علقمـــة :

وَمُطْعِمُ الْغُنْمِ يَوْمَ الغُنْمِ مُطْعِمُهُ أَنَى تَوَجَّهَ وَالمَحْرُومُ مَحْرُومُ[6]

فقوله : " الغنم يوم الغنم مجاورة ، والمحروم محروم مثله "[7] .

---

[1] / محمـــد الحسناوي ، أبنية الفواصل في القرآن الكريم ، دار الأصيل ، سوريا ، 45 – 100 . نقلا عن : منير سلطان ، البديع في شعر شوقي ، منشأة المعارف ، الإسكندرية ، ط 2 ، 1992 ف ، 73 .

[2] / منير سلطان ، البديع في شعر شوقي ، 73 .

[3] / ينظـــر : كتاب الصناعتين ، 194 .

[4] / نفـــســـه ، 153.

[5] / نفـــســـه ، 413

[6] / علقمة الفحل ، والـــمعنى : الذي جعل الغنم له طعمة فسيطعمه في يوم الغنم أينما توجه ، ومن حرمه فليس يناله . ينظر : المفضل بن محمد بن يعلى الضبي ، المفضليات ، مجموعات من عيون الشعر ، تحقيق : أحمد شاكر ، عبد السلام هارون ، دار المعارف ، القاهرة ،1361 هـــ ، 1942 ف ، 401 .

[7] / أبو هلال العسكري ، كتاب الصناعتين ، 413

وقد تتكرر الكلمة ثلاث مرات ، كقول الشاعر :

كَأَنَّ الكَأْسَ في يَدِهِ وَفِيهِ عَقِيقٌ في عَقِيقٍ في عَقِيقِ[1]

وإذا كان للحاسة السمعية دور في تذوق التكرار ، فإن حاسة البصر قد لاحظت التجاور بين الدوال المتشابهة ، ولهذا سمى العسكري هذا اللون الإيقاعي بالمجاورة فأنتجت هـــذه الصـــورة السمعية البصرية ، أداء فنياً معبراً ، فقد تراكمت الوحدات الصوتية في الشـــطر الثاني ، وتجاورت معبرة عن تراكم مظاهر الجمال ، حيث شبه الشاعر كلا من الكـــأس ، ويـــد المحبوب ، وفيه ، بالعقيق ، وحقق إيقاعاً تقليدياً وهو الوزن والقافية ، وإيقاعـــاً إبداعياً – إن صح التعبير – من خلال هذه الوسائل البلاغية يكشف فيه الشاعر عن قدراته الـــخاصة .

ومن أنماط التكرار البلاغي – عند العسكري – ما سماه بالعكس أو التبديل ، وهو " أن تعكس الكلام فتجعل في الجزء منه ما جعلته في الجزء الأول "[2]، كقوله تعالى : ﴿ **يُخْرِجُ الْحَيَّ مِنَ الْمَيِّتِ وَيُخْرِجُ الْمَيِّتَ مِنَ الْحَيِّ** ﴾[3]، فهو مظهر فني يأخذ التكرار فـــيه قالـــباً حيوياً غير جامد ، بل إنه يستجيب لدواعي النظم ، ويولِّد تلوينات أسلوبية إيقاعية محدثة التقابل بين في المعاني والألفاظ ، وتتنوَّع الأشكال التكرارية لديه فيما يُسمَّى بـــ(التذييل) وهو " إعادة الألفاظ المترادفة على المعنى بعينه ، حتى يظهر لمن لم يفهمه ، ويتوكد عند من فهمه "[4] أي إعادة بلاغية للصياغة بعد اكتمالها ، ويذيل بها الأسلوب ، ومثاله من القرآن ﴿ **ذَلِكَ جَزَيْنَاهُمْ بِمَا كَفَرُوا وَهَلْ نُجَازِي إِلَّا الْكَفُورَ** ﴾[5]، ويعدُّ نوعاً مـــن الإسهاب الذي يضيف إلى المعني شحنات دلالية أخرى تولِّد إيحاءات مترتبة عليه ، بحيث إنَّ المعنى " يزداد به انشراحاً ، والمقصد اتضاحاً ... وهو ضدُّ الإشارة والتعريض ؛

---

[1] / البيت لأبي هلال العسكري ، كتاب الصناعتين ، 414 .

[2] / نفـــســـه ، 371 .

[3] / الروم ، 30 / 18 ، ويونس ، 10 / من الآية 31 .

[4] / كتاب الصناعتين ، 373 .

[5] / سبأ ، 34 / 17 .

وينبغي أن يستعمل في المواطن الجامعة ، والمواقف الحافلة ؛ لأنَّ تلك المواطن تجمع البطيء الفهم ، والبعيد الذهن ، والثاقب القريحة ، والجيِّد الخاطر "[1].

أمَّـــا (ردُّ الأعجاز على الصدور) فهو شكل فني يقوم على التناسب والتشاكل في التكرار ، ومراعاة النسق اللفظي التعبيرى الخارجي ، وتوحي تسميته بتكرار الدوال في البنـــية السطحية للأسلوب على نحو إرجاعي وكأننا نرجع العجز إلى الصدر ثانية بعد أن ابتعدنا عنه ، وذلك لتحريك الحسِّ الإدراكي للمتلقي لملاحظة التحولات المكانية للألفاظ بالدرجـــة الأولى ، ممـــا يعطي البناء وحدة وتماسكاً ، فإذا " قدَّمتَ ألفاظاً تقتضي جواباً فالمرضـــي أن تأتي بتلك الألفاظ بالجواب ، ولاتنتقل عنها إلى غيرها مما هو في معناها "[2]، كقولـــه تعالى : ﴿ **وَجَزَاءُ سَيِّئَـــةٍ سَيِّئَـــةٌ مِثْلُهَا** ﴾[3]، ولم تخرج المعالجة البلاغية لمثل هذه الظواهر عن رصد مواضعها ، والنظر إلى اللفظ المتكرر بكونه يستوجب علة تبيح تكراره، وهدفاً شكلياً أو معنوياً يبيح له ذلك .

وقـــد يســـهم التكرار في تحقيق سمة الوحدة والتماسك في الأسلوب ، من طريق الترجيع أو رد الأعجاز على الصدور ، ويتضح ذلك فيما أسماه قدامة بـــ(التوشيح) وهو "أن يكـــون أول البيـــت شـــاهداً بقافيته ومعناها متعلقا به ، حتى إنَّ الذي يعرف قافية القصيدة التي البيت منها ، إذا سمع أول البيت عرف آخره ، وبانت لـــه قافيته "[4] ، وقد يكون هذا التكرار بتطابق الكلمتين ، أو بإيحاء إحداهما بالأخرى دلالياً ، وهو من أنواع ائتلاف القافية مع ما يدل عليه سائر البيت ، ومن أمثلة النمط الأول قول الشاعـــر :

وإن وُزِنَ الْحَصَى فَوَزَنْتُ قَوْمِي وَجَدْت حَصَى ضَرِيبَتِهِمْ رَزِيناً [5]

---

[1] / أبوهلال العسكري ، كتاب الصناعتين ، 373 .

[2] / نفـــســـه ، 385 .

[3] / الشورى ، 42 / 37 .

[4] / نقد الشعر ، 168 .

[5] / الـــراعي النميري ، ديوانه ، تحقيق : رايْنهرَت فايبَرت ،دار فرانْتسْ شتايْنر بفيسْبَادن ، المعهد الألماني للأبحاث الشـــرقية ، بيروت ، 1980 ف ، 273 . والحصى جمع الحصاة : العقل والرأي . الضريبة : الطبيعة والسجية . الرزين : أصيل الرأي ، يقال : هو رزين الرأي .

يقـــول قدامـــة : "فـــإذا سمع الإنسان أول هذا البيت ، وقد تقدمت عنده قافية القصيدة اســـتخرج لفظة قافيته ، لأنه يعلم أنَّ قوله (وزن الحصى) سيأتي بعده (رزين) لعلتين إحداهمـــا أنَّ قافية القصيدة توجبه ، والأخرى أنَّ نظام المعنى يقتضيه ؛ لأنَّ الذي يفاخر بـــرجاحة الحصـــى يلزمه أن يقول في حصاه إنه رزين "[1] ، وكأن قدامة يسعى إلى قولبة الصـــياغة والفكـــرة ، فتسعى الكلمات حثيثاً في السياق المحكم القوي ، حتى تصل إلى المرتكـــز الصوتي المهم – في منظوره النقدي – الذي استدعى الدلالة في ذهن المتلقي من خلال الإيحاء بالمعنى ، وباللفظ (وزنت) ،ومن خلال التماثل الصوتي في القوافي السابقة

وأما النمط الثاني فكقول نصيب :

وقد أيقنت أنْ ستبين ليلى وتُحجَبُ عنك إن نَفَع اليقينُ[2]

فالـــتكرار يتمثل في : (أيقنت ... اليقين) ، ويرى العسكري أنَّ تسميته بـــ (التبيين) أولى وأقـــرب ؛ لأنَّ سياقه يُوظف لتجلية المعنى ، فـــ " مبتدأ الكلام يُنبيء عن مقطعه ، وأوـــله يخبر بآخره ، وصدره يشهد بعجزه "[3]، وخير الشعر ما كان " سلساً في النظام ، جاريـــاً على اللسان ، لايتنافى ولايتنافر ، كأنَّه سبيكة مُفرغة ، أو وشيُ منمنم ، أو عقد مـــنظم مـــن جوهـــر متشاكل ، متمكن القوافي غير قلقة ... كل شيء منه موضوع في موضـــعه ، وواقـــع في موقعـــه "[4]، فقد وحَّد العسكري في الأسلوب بين فاعلية الدلالة ووظيفة التشكيلات المقطعية ومواقعها بوصفها عناصر فاعلة فيه ، وتصل درجة فاعلية هذا الأسلوب إلى حدٍّ أنه لا يفقد حيويته وجدته بتغيير طريقة نظمه " فإذا نقض بناؤه ، وحُلَّ نظامـــه ، وجعل نثراً ، لم يذهب حسنه ، ولم تبطل جودته في معناه ولفظه ؛ فيصلح لبناء مستأنف ، وجوهره لنظام مستقبل "[5] .

يعـــد التكرار البلاغي أداءً لغوياً أسلوبياً ذا فاعلية إيقاعية وبنائية داخل النصوص ، حيث يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالسياق وبالموقف الشعوري الذي ينطلق منه الكاتب ، مما يحدد

---

[1] / نقد الشعر ، 168 .

[2] / بان عنه : انقطع عنه وفارقه ، ينظر : نفـــســـه .

[3] / كتاب الصناعتين ، 382 .

[4] / نفـــســـه .

[5] / نفـــســـه .

قدرته التأثيرية على المتلقي ، وبهذا يكتسب "طاقات إيحائية من تلك الطاقات التي تحملها اللغة الشعرية نفسها ، فلغة الشعر غنية بطاقاتـــها ودلالاتها ، لأن استخدام اللغة في الشعر يخـــتلف عنه في النثر ، لذلك فإن (بالي) كان قد أدرك أهمية هذا الجانب في اللغة عندما فهـــم الأســـلوبية على أنها بحث أو علم الوسائل اللغوية من زاوية نظر وظيفتها الانفعالية والتأثيريـــة "[1] .

يمكـــن القول – أخيراً – إنَّ ظاهرة التكرار ذات ثلاثة مستويات : مستوى نمطي مقـــنن يتصل بنظام القصيدة ، ومستوى لفظي دلالي ينم عن القدرات الخاصة للمبدع في إبـــراز أصـــوات تتكرر على نحو ما معلنة العناية بأمرها والتأكيد عليها دلالياً ، ومستوى إبداعي جمالي محدثاً تجانساً صوتياً من خلال الوسائل البلاغية المختلفة .

---

[1] / موسى ربابعة ، قراءات أسلوبية في الشعر الجاهلي ، دار الكندي للنشر والتوزيع ، أربد ، الأردن ، 2000ف، 20 .

ب . إيقاع السَّجَع وَالفَوَاصِل القُرْآنِيَّة :-

ب – إيقاع السجع والفواصل القرآنيـــة :

يعتمد السجع على التكرار الصوتي المنتظم لحرف معين في نهاية الجمل ، ويشكّل هذا البناء إيقاعاً خاصاً يمكن أن نصفـــه بالآلية في ضم الوحدات الصوتية التي لا تؤثر في المدلـــولات بقـــدر ما تضفي عليها ثبوتاً يجعل الدوال تتحرك مأسورةً ضمنَ هذا المرتكز الصـــوتي الموحَّد ، فالسجع : قصدٌ مستوٍ متَّحد ينتظم على نسق واحد [1] ، أو هو موالاة الكـــلام عـــلى الروي ذاته [2]، ويطلق على التقفية والفواصل أيضاً ، ويبدو أنَّ السجع في الأسلوب قد استمدَّ وجوده وفاعليته من مظاهر الطبيعة المتحركة المتمثلة في تردد أصوات معيـــنة وخاصةســـجع الحمامة التي توالي صوتها بشكل مقطعي موحَّد ، وسجع الناقة في حـــالات معيـــنة حين تمدُّ حنينها على جهة واحدة [3]، فهو ــ إذن ــ يعتمد على التكرار الصوتي المنتظم لحرف مُعيَّن في نهاية الجمل ... والوزن في السجع " لفظي ، فكل عبارة تتفق في عدد كلماتها مع العبارة الأخرى التي تقيم معها السجع ، وعلى هذا ، فإن الوحدة الأساسية في القواعد العروضية للسجع هي اللفظ وليس المقطع أو التفعيلة "[4] .

وقـــد تحدث أبو هلال العسكري عن السجع والازدواج في النثر وعدَّهما بالدلالة نفسه وقد أسند لهما وظيفتين : الوظيفة الأولى دلالية والأخرى إيقاعية ، فـــ" جميع ما في القرآن مما يجري على التسجيع والازدواج مخالف في تمكين المعنى وصفاء اللفظ ، وتضمّن الطـــلاوة والماء لما يجري مجراه من كلام الخلق "[5] ، وتدل الملاحظات النقدية للعسكري على تكثيف القيمة الإيقاعية في السجع من حيث ترتيب الكلمات المسجوعة وعددها في النص ، فربما تغيَّرت بنية الكلمة عمَّا أُلف في استخدامها " قصداً للتوازن وصحة التسجيع

---

[1] / ينظـــر : ابن منظور ، لسان العرب ، مادة : سجع .

[2] / ينظـــر : الفيروز آبادي ، القاموس المـــحيط ، مادة : سجع .

[3] / ينظـــر : ابن منظور ، لسان العرب مادة : سجع .

[4] / ديفـــين ستيوارت ، السجع في القرآن : بنيته وقواعده ، ترجمة وتعقيب : محمد بريري ، فصول تراثنا النثري ، مج 12 ، ع 3 ، خريف 1993ف ، 29 .

[5] / كتاب الصناعتين ، 260 .

. فكلّ هذا يؤذن بفضيلة التسجيع على شرط البراءة من التكلّف والخلو من التعسف "[1]، والسجع – لدى العسكري – ثلاثة أنواع :

النوع الأوّل : وهو الأفضل " أن يكون الجزآن متوازنين متعادلين ، لايزيد أحدهما على الآخر ، مع اتفاق الفواصل على حرف بعينه "[2]، وهذا يدل على أنَّ القيمة المعتبرة إيقاعية بالدرجة الأولى . أمَّا **النوع الثاني** : فتنقسم فيه الفقرات مزدوجة مضاعفة من بروز الطبيعة الإيقاعية للعبارات ، ويكسبها شمولاً خيث تكتسبه أغلب عناصر الكلام ، أي " أن يكون ألفاظ الجزأين المزدوجين مسجوعة ، فيكون الكلام سجعاً في سجع ، كقول البصير : حتى عاد تعريضك تصريحاً ، وتمريضك تصحيحاً "[3] ، فالتعريض والتمريض سجع ، والتصريح والتصحيح سجع آخر[4] ، ويأتي **النوع الثالث** " أقلَّ رتبة في البلاغة "[5]وذلك لنقصان عناصر الاشتراك بين الكلمات المسجوعة مما يخل بكمال النسق الصوتي ، وهو " أن تكون الأجزاء متعادلة ، وتكون الفواصل على أحرف متقاربة المخارج "[6] كالميم والباء أو اللام والثاء ، ولم يحاول العسكري وضع فروق بين مصطلحات كالسجع والفواصل والازدواج ، بل رسم المعمار الهندسي لبنية النص المسجوع بدقة ، وبناء على أساس التآلف بين مكونات العناصر وبينها وبين المتلقي ، فعَدَّ كلاً من السجع والازدواج أو المزاوجة بين الألفاظ عوامل تساعد على إبراز الشكل الإيقاعي وصقله ، أمَّا الفاصلة فهي آخر وحدة لغوية في الفقرة ، وعادة ما تتطلب الوقف والسكون للاستراحة عندها ، ولهذا اشترط العسكري عدم إطالة الفقرات ، واللجوء للمقاطع الصوتية القصيرة ؛ كي يسكن السامع عند مساحات معهودة معروفة لديه ، وبعد زمن وجيز ، ويدلُّ قصر الفقرات على قوة التمكن وإحكام الصنعة " فإن أمكن أن يكون كل فاصلتين على حرف واحد ، أو ثلاث ، أو أربع لايتجاوز ذلك كان

---

[1] / كتاب الصناعتين ، 261 .

[2] / نفسه ، 262 .

[3] / نفسه ، 387 _ 388 .

[4] / ينظر : نفسه ، 263 .

[5] / نفسه .

[6] / نفسه .

أحسن "[1] ، ومما يزيد الفواصل جمالاً إيقاعياً مراعاة الانتظام في الحركات والسكنات بمعنى " أن تكـــون الفواصل على زنة واحدة ، وإن لم يمكن أن تكون على حرف واحد ، فيقع التعادل والتوازن "[2]، فالفواصل – لدى العسكري – التشاكل الصوتي في أواخر الفِقَر التي ينـــتهي المعـــنى عندها ، وقد عدَّ جودة الفاصلة وحسن موقعها وتمكنها من موضعها من المقطـــع الحسن ، ويقصد العسكري بالمقطع : قفلة الجملة ونهايتها، بخلاف الابتداء ، وقد اشـــترط التناسق التعبيري بينهما ، فالابتداء " أول ما يقع في السمع من كلامك والمقطع آخر مايبقى في النفس من قولك ، فينبغي أن يكونا جميعاً مونقين"[3] ، وقدصنَّفَ الفواصل إلى أضرب ثلاثة يؤتى بالفاصلة في الضربين الأولين للضرورة الشعرية ، أمَّا الضرب الثالث فـــأن " تكون الفاصلة لائقة بما تقدمها من ألفاظ الجزء من الرسالة أو البيت من الشعر ؛ وتكون مستقرة في قرارها ، ومتمكنة في موضعها ؛ حتى لا يسد مسدها غيرها ؛ وإن لم تكن قصيرة قليلة الحروف كقوله تعالى : ﴿**وَأَنَّهُ هُوَ أَضْحَكَ وَأَبْكَى وَأَنَّهُ هُوَ أَمَاتَ وَأَحْيَا وَأَنَّهُ خَلَقَ الزَّوْجَيْنِ الذَّكَرَ وَالأُنْثَى**﴾ [4] فأبكى مع أضحك وأحيا مع أمات ، والأنثى مع الذكـــر ... في نهاية الجودة ، وغاية حسن الموقع "[5] ، فقد أحدثت هذه المشاكلة مطابقة في دلالات الكـــلم مـــع إحكـــام البنـــية " لاتجد في كلام الخلق مثلها حسناً ، ولاشدة اختصـــار "[6] .

وقـــد عَدَّ ابن جني ظاهرة السجع دليلاً على عناية العرب بالألفاظ ؛ لأنها "عنوانُ معانيها ، وطريق إلى إظهار أغراضها ومراميها "[7] ، فقد تناول دراسة هذه الظاهرة في أثناء الحديث عن ذلك ، فالسجع وسيلة من وسائل تحسين اللفظ ، " ليكونَ ذلك أوقع لها في السمع ، وأذهب بها في الدلالة على القصد "[8] فوظيفة السجع ، وظيفة تأثيرية ذات أبعاد

---

[1] / أبو هلال العسكري ، كتاب الصناعتين ، 263 .

[2] / نفـــســـه ، 264 .

[3] / نفـــســـه ، 435 .

[4] / النجـــم ، 53 / 42 – 44 .

[5] / أبو هلال العسكري ، كتاب الصناعتين ، 449 .

[6] / نفـــســـه ، 260 .

[7] / الخصائص ، 1 / 215 .

[8] / نفـــســـه ، 1 / 215 _ 216 .

نفســية ، فهــو من جهة تأثير إقناعي من خلال إفهام المعنى ، كما أنه يهتم بكيفية وقع الألفاظ على سمع المتلقي ، بدليل أنَّ " المثل إذا كان مسجوعاً لذَّ لسامعه فحفظه ، فإذا هو حفظــه كــان جديراً باستعماله ، ولو لم يكن مسجوعاً لم تأنس النفس به ، ولا أنِقَتْ لمستمعه ، وإذا كان كذلك لم تحفظه ، وإذا لم تحفظه لم تطالب أنفسها باستعمال ما وضع له ، وجيء به من أجله "[1] ، فالتكرار في الوحدات الصوتية المحققة لهذه القيمة الإيقاعية ، تــنجز نوعــاً مــن المتعة والطرب لدى المتلقي ، بالإضافة إلى الإحساس بالأنس والألفة للــدلالات ، وتعــدُّ مصطلحات كاللذة والأنس إشارة للدور النفسي للأسلوب ، بحيث يخلــق جــواً نفســياً إيقاعياً تنساب معه النفس ، وتشعر بالراحة والسعادة ، وإذا وُفِّقَ الأســلوب في تنســيق الحركة الشعورية للفرد بحسب ذبذبات إيقاعه ، فإنه يكون أسهل حفظــاً وأثبت في الذهن من غيره ، وذلك- لدى ابن جني – مدعاة لتحقيق وظيفة المثل وهي حفظه واستخدامه والاستشهاد به في المواقف المناسبة ، فدواعي التوظيف – هنا – تــأتي بدافــع كونــه فناً قولياً موقعاً وموسقاً ، أكثر من كونه قرين الدلالات والمواقف الشعورية .

وتتكاثف الوظيفة الإيقاعية التأثيرية في الشعر بشكل مضاعف عن النثر ؛ نظراً لما يملكــه مــن طاقــات تعبيرية غير محدودة ومتنوعة بحيث يرفد بعضها بعضاً في تأدية هذا الدور .

ولم يــأتِ ابــن جــني بجديد عندما رأى أنَّ الحفظ من وظائف السجع فقد ذكر الجاحظ أنَّ للكلام المسجوع ميزة سرعة الحفظ ، والنشاط لسماعه مع صعوبة ضياعه [2]

إنَّ ابــن جني والجاحظ قد عقدا صلة وثيقة بين الشكل والوظيفة ، بمعنى أنَّ الأول صــيغ بحســب متطلبات الثاني ، فإذا كانت وظيفة الشعر روايته وحفظه ، لأنه (ديوان العــرب) ، فالغرض منه – إذن – غرض نفعي واجتماعي بالإضافة إلى المتعة الفنية التي تســاعد على الحفظ ، فــ" أغلب أسباب الاستحسان عند الممتدحين للسجع هي أيضا

---

[1] / ابن جني ، الخصائص ، 1 / 216 .

[2] / ينظر : البيان والتبيين ، 1 / 287 .

لاتمـــتُّ إلى الفنِّ بصلة ، و لم يُنْظَر فيها إلى أصالة الحسن في السجع ، بل لاتعدو اعتباره وسيلة لصون الكلام عن الضياع وحفظه في الذاكرة "[1] .

وينطبق الأمر على الأمثال والحكم ، فهي أشكال متنوعة ذات وظيفة واحدة ، وقد أفـــادت المـــادة من " الشكل الانتشار والاستمرارية التاريخية ، والشكل استفاد من المادة التأصل والشرعية حتى إنَّ بعضنا لا يزال يُعِدُّ الإيقاع الخارجي جوهر الشعر رغم تجديده أو تجرده بسبب البدائل من وظيفته النفعية ، لم يعد الشعر ناقل معلومة ، ولهذا نال التغير من شكلـــه "[2] .

وقـــد أســـس الرماني لهذا المصطلح الذي يقابل مصطلح السجع والقافية ، وهو (الفواصـــل)[3] ، ويقصـــرها على أواخر الآيات القرآنية ، لأنها "حروف متشاكلة في المقاطع ، توجب حسن إفهام المعنى "[4] ، فالقيمة البلاغية في التماثل الصوتي بين الحروف تتمـــثل فـــيما تنتجه من جمالية في الدلالة والتعبير والصياغة في الفواصل ، فقد صيغ هذا التشـــكيل الصـــوتي بـــناء على دلالية معينة يفهمها المتلقي ، وتترك أثراً إ يجابياً في نفسه ووجدانه ، وقد تبعه الباقلاني ، ونقل عنه هذه الآراء مستخدماً القياس المنطقي ، ومنطلقاً مـــن مسلمة مفادها أنه إذا كان اللفظ في القرآن تابعاً للمعنى ، والمعنى في السجـــع تابعاً للفظ ، فإنَّ القرآن يكون سجعاً وهذا محال [5] .

وإذا كانـــت الفواصل ظاهرة صوتية تجمع بين الفائدة الشكلية الإيقاعية ، والفائدة الدلالية ، لأنها بلاغة – لدى الرماني – نظراً لتبعيَّتها للمعاني[6] ، فإنَّ الأسجاع - بحسب هذا المفهوم – تخلو من هذه الفائدة ، لأنَّ المعاني " تابعة لها ، وهو قلب ما توجبه الحكمة

---

[1] / محمـــد محمـــد يوسف الجطلاوي ، أدب أعلام الكهان بين الجاهلية وعصر النبوَّة " دراسة تحليلية " ، رسالة دكتوراه غير مطبوعة ، 438 .

[2] / عبد الرحمن القعود ، الإبداع والتلقي ، مجلة عالم الفكر ، 164 .

[3] / الفاصـــلة لدى القراء : ما وقعت "عند الاستراحة في الخطاب لتحسين الكلام بها " وقد سماها الفراء : مقاطع ورؤوس الآي . ينظر : الزركشي ، البرهان في علوم القرآن ، 1 / 54 .

[4] / النكـــت في إعجاز القرآن ، 97 . وقد تبعه الباقلاني ونقل عنه آراءه . ينظر : الباقلاني ، إعجاز القرآن ، 86 – 88 .

[5] / ينظـــر : الباقلاني ، إعجاز القرآن ، 84 .

[6] / الرماني ، النكت في إعجاز القرآن ، 97 .

في الدلالة "[1] ، وبناء على ذلك ، فإنَّ السجع –لدى الرماني– مجرد صنعة لفظية تهدف إلى تزيين الألفاظ بتلك المشاكلة المقطعية التي تكسر الدلالة ، وتخضعها لهذا النوع من الإيقاع اللفظي ، فهو قالب إيقاعي لمعان تفقد قيمتها ، كما يردد الحمام أصواتاً متشابهة لا معنى لها .

ويتمثل الدور الإشاري للفاصلة في كونها " الكلمة التي ينتهي بها معنى الجملة ، ويحسن السكوت عندها ، فهذه الكلمة (فاصلة) لأنها أنبأتنا أنَّ معنى الجملة قد انتهى ، ولأنها أعطتنا فرصة الوقوف لإراحة النفس عند القراءة ، ولأنها تفصل بين معنيين إما فصلاً تاماً ، وإمَّا غير تام ،كأنَّ تكون الجملتان جزءاً من معنى كبير لم يتم بعد "[2] ، وكأنَّ السمة الصوتية الإيقاعية تبرز في السجع أكثر من الفاصلة ، لأن الثانية ترتبط بحدود المعاني ونهاياتها .

ولكي ينفي الرماني عن الأسلوب القرآني سمة السجع بمفهومه ذاك ، وحتى لايفقده دلالاته ، يرى أنَّ الفواصل قد اتحدت بالمعنى فيه ، فكانت " كلها بلاغة وحكمة ، لأنها طريق إلى إفهام المعنى ، التي يحتاج إليها في أحسن صورة يدل بها عليها "[3] ، فالمتلقي يفقه المعاني بالدرجة الأولى من خلال المقاطع الصوتية المتكررة ، والتي تسهم في إبرازها ، وتعطيها صورة دالة ، فقد جعل الرماني وظيفة الفواصل تعبيرية ، والمحسنات البديعية غالباً "لا يمكن أنْ تكوّن قيمة بلاغية في ذاتها ، بل لابد أن يكون لها دور في أداء المعنى ، وإلَّا كانت عيباً ، وليست بلاغة ، وذلك لأنها في هذه الحال تغدو جهدا مبذولا بلا طائل"[4].

وتقتصر وظيفة الأسجاع لدى– الرماني – على مجرد إحداث مشاكلة صوتية تتكرر في الزمن ، وتلتزم التماثل في الحروف ، ولهذا سمي سجعاً استناداً إلى مرجع صوتي مألوف لدى العرب ، وهو (سجع الحمامة) وهو لا يحتوي إلا " الأصوات المتشاكلة "[5] ،

---

[1] / الرماني ، النكت في إعجاز القرآن ، 97 .

[2] / منير سلطان ، البديع في شعر شوقي ، 71 –72 .

[3] / النكت في إعجاز القرآن ، 98 .

[4] / علي عشري زايد ، الصورة البلاغية عند أبي الحسن الرماني ، مجلة الثقافة العربية ، طرابلس ، ع 8 ، 1976 ف ، 44 .

[5] / النكت في إعجاز القرآن ، 98 .

ويـــدل كلام الرماني على تقديسه للدلالة الأخلاقية والاجتماعية ، أي (المعنى) والحكم المستفادة من الصياغات البلاغية ، فإعجاب النقاد بالأنماط الإيقاعية ، موقوف على مدى موافقـــتها للمبادئ الأخلاقية وما تواضعوا عليه ، كما أنَّ السجع ارتبط بسجع الكهان ؛ ولعـــلَّ هـــذا الاستهجان يرجع إلى كراهية العرب لسجع الكهَّان ؛ نظراً " للتشادق في الكلام لإرادة إبطال الحقِّ "[1] .

والفواصل نوعان :

1- فواصل تتجانس فيها الحروف نفسها من مخرج واحد .

2- فواصـــل تـــتجانس فيها الحروف نسبياً ، بأن تكون من مخارج متقاربة ، كالميم والنون ، والدال .

وترتكز هذه المجانسة أو المقاربة على آخر وحدة صوتية في الكلمة ، فالنوع الأول كقوله تعالى : ﴿**طَهَ.مَا أَنْزَلْنَا عَلَيْكَ القُرْآنَ لِتَشْقَى.إِلَّا تَذْكِرَةً لِمَنْ يَخْشَى**﴾ [2] ، وكقوله تعـــالى :﴿ **وَالطُّورِ.وَكِتَابٍ مَسْطُورٍ** ﴾[3]، فالتجانس هنا كلي ، يعتمد التكرار الصوتي في الألـــف المقصورة في (لتشقى) و(يخشى) والراء في (الطور) و(مسطور) ، والنوع الثاني :مثل مقاربة الميم من النون في قوله تعالى :﴿**الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ . مَلِكِ يَوْمِ الدِّينِ**﴾ [4]، ومقاربـــة الدال من الباء نحو قوله تعالى : ﴿**قَ . وَالقُرْآنِ المَجِيدِ** ﴾ [5]ثم قال: ﴿**هَذَا شَيْءٌ عَجِيـــبٌ** ﴾ [6] ويـــدل التجانس النسبي على أنَّ مصطلح الفواصل أعم من السجع لدى الـــرماني ، أمَّا سمات الحسن في هذا النوع الأخير ؛ فتكمن في كونه ينبيء ويشي بالدلالة المقصـــودة ، فبواســـطته " يكتنف الكلام من البيان ما يدل على المراد في تمييز الفواصل والمقاطع ، لما فيه من البلاغة وحسن العبارة "[7] .

---

[1] / محمد محمد يوسف الجطلاوي ، أدب أعلام الكهَّان بين الجاهلية وعصر النبوَّة " دراسة تحليلية " ، 437 .

[2] / طه ، 20 / 1 ، 2 .

[3] / الطور ، 52 / 1 .

[4] / الفاتحة ، 1 / 2 ، 3 .

[5] / ق ، 50 / 1 .

[6] / السورة نفسها ، 50 / 2 .

[7] / الرماني ، النكت في إعجاز القرآن ، 98 .

ويقارن الرماني بين الفواصل في الأسلوب القرآني ، والقوافي في الشعر ، حيث يرى أنَّ الشروط التي وضعها العروضيون تنال من بلاغتها ، فهي " ليست في الطبقة العليا من البلاغة ، وإنما حسن الكلام فيها إقامة الوزن ، ومجانسة القوافي ،فلو بطل أحد الشيئين ، خـــرج عـــن ذلـــك المنهاج وبطل ذلك الحسن الذي له في الأسماع ، ونقصت رتبته في الأفهام "[1] ، أي أنَّ للقافية شرطين، كليهما فيه إلزام للشاعر وهما :

أولاً : التزام الشاعر للوزن ، أي البحر العروضي للقصيدة كلها .

ثانـــيا : التشـــاكل في قافية البيت مع قوافي الأبيات الأخرى ، فلو حدث خلل واختلف حرف الروي لعُدَّ ذلك عيباً ، أمَّا الفاصلة فإنَّ الحرف المتكرر يأتي وفق المعنى ، ويعد آخر مـــا يقـــرع الأسمـــاع في العبارة ،فإذا ما تكرر في نهاية عبارة جديدة ، أحدث مفاجأة وإدهاشاً، وربط المتلقي من جديد بدلالة العبارة الأولى ، معنى ونغماً ، شكلاً ومضموناً ، فـــ " الفائدة في الفواصل دلالتها على المقاطع ، وتحسينها الكلام بالتشاكل وإبداؤها في الآي بالنظائر "[2] .

وتعتـــبر نشأة السجع غامضة – زمنا وكيفية – إلا أنه " كغيره من أنواع التعبير الأدبي التي تنبعث بداياتها من القريحة الجماعية...سيبقى دليلاً من أدلة عديدة على الأهمية الـــتي حظيت بها الدربة السماعية عند العرب الجاهليين في خلق أدبياتهم "[3] ، وتعد معرفة العـــرب مصطلح السجع أقدم من معرفتهم مصطلح الفاصلة ، بدليل الحديث الشريف : ﴿أسـجعٌ كسجع الجاهلية ؟ ﴾[4] كما أنَّ كفار قريش قد شبهت القرآن الكريم به باطلاً، وقد ورد لدى الخليل بن أحمد في كتابه (العين) قوله : "سجع الرجل : إذا نطق بكـــلام لـــه فواصل ، كقوافي الشعر من غير وزن "[5] ، وقد تحدث سيبويه عن الفاصلة القرآنـــية من خلال جواز حذف الحرف الأخير من غير داع نحوي ، يقول : "جميع مالا

---

[1] / النكت في إعجاز القرآن ، 98 - 99 .

[2] / نفـــســـه ، 99 .

[3] / محمد أحمد وريث ، في إيقاع الشعر العربي ، 85 .

[4] / يـــنظر : النســـائي ، سنن النسائي ، دار البشائر الإسلامية ، 1986 ف ، كتاب القسامة ، رقم الحديث : 4741 .

[5] / الخليل بن أحمد ، هـــ ، العين ، تحقيق :عبد الله درويش ، مطبعة العاني ، بغداد ، 1967 ف ، 244 .

يحـــذف في الكلام ، وما يختار فيه ألا يحذف ، يحذف في الفواصل والقوافي ، والفواصل كقول الله تعالى : ﴿وَاللَّيْلِ إِذَا يَسْرِ ﴾ [1] و ﴿مَا كُنَّا نَبْغِ ﴾ [2] ﴿يَوْمَ التَّنَادِ﴾[3] و ﴿الْكَبِيرُ الْمُـــتَعَالِ ﴾ [4] والأسمـــاء أجـــود أن تحـــذف ، وإذا كان الحذف فيها فما غير الفواصل والقوافي "[5] .

ولعـــل سبب تحامل الرماني على السجع واهتمامه بقيمة أخرى تختلف عنه تسمية لامضـــموناً ، رغـــبة منه في تنـــزيه القرآن الكريم عما وصفه به المشركون ، من تشبيهه بسجع الكهان ، أو لارتباط السجع في الذاكرة العربية بما كان الكهان يكتبونه ، فقد كان أكثر أهل الجاهلية يتحاكمون إلى الكهان الذين كانوا يتكهنون ، ويحكمون بالأسجاع ، فوقع النهي في ذلك الدهر لقرب عهدهم بالجاهلية ولبقيتها فيهم ، وفي صدور كثير منهم، فـــلما زالت العلة زال التحريم [6]، كما يعود سبب النفور من السجع إلى "مرحلة تاريخية قديمـــة ، بسبب ما فيه من توقيعات تثير جواً أسطورياً...وبما فيه من رنين صوتي متكرر يـــتآزر مع مختلف الكلمات التي غرضها بثّ تأثير سيكولوجي خاص "[7] ، ولعل حقيقة اســـتبعادهم مصطلح السجع عن الأسلوب القرآني إحساسهم بخصوصيته ، فهو كلام الله عـــز وجل ، إنه جنس كلامي قائم بنفسه ، لا هو بشعر ولا نثر ، فالشكل هنا جزء لا ينفصـــل عن المضمون وقد قامت نظرية إعجاز القرآن لديهم على استبعاد مقارنة القرآن بغيره من الأنواع الكلامية .

ويبدو أنَّ الحسَّ البلاغي العربي نشأ على عدم استحسان السجع ، بدليل اختلاف المتأخرين حولـــه ، ولم يكثر السجع إلا في العصور التي عرفت بضعف البلاغة العربية ،

---

[1] / الفجر ، 89 / 4 .

[2] / الكهف ، 18 / 64 .

[3] / غافر ، 40 / 32 .

[4] / الرعد ، 13 / 10 .

[5] / سيبويه ، الكتاب ، 4 / 204 .

[6] / ينظر : الجاحظ ، البيان والتبيين ، 1 / 288 – 289 . والكهان : " عرافون يدعون استنطاق الغيب بواسطة الجـــن ، ومثل هذه المزاعم تشيع في الشعوب البدائية ، وتتميز كتاباتهم بالسجع والتقعر " ينظر : جورج غريب ، الجاهلية أدب وفن وتاريخ ، دار الثقافة ، بيروت ، ط 3 ، 1978ف .

[7] / رجاء عيد ، فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور ، دار المعارف ، القاهرة ، ط 2 ، (د.ت) ، 475 .

حيـــث قرن بالصناعة والتكلف ، بل إنَّ بعضهم أكَّد أنَّ اللغة "من حيث دوران كلماتها على الألسنة ، وإدراك معاني ألفاظها لا تسعف الساجع على أن يقيم سجعة إلا إذا تكلف الغريب "[1] ، ولهذا فإنَّ من استحسنه دلل بوجوده في القرآن الكريم ، وأكد على عنصري القـــيمة الأسلوبية له ، من حيث مراعاة عنصر المعنى الذي يبعد عنه التعسف والتكلف ، وقـــد أثار رأي الرماني ثائرة النقاد فهبوا يدافعون عنه ، وكانوا حريصين على رد أصول المحســـنات البديعـــية إلى القـــرآن الكريم ، ونفوا عن السجع سمة التكلف ، فكما يعرض الـــتكلف في الســـجع عند تماثل الحروف ، كذلك يعرض في الفواصل عند طلب تقارب الحروف "[2] ، أمَّا العسكري فيرى أنَّ القرآن يجمع بين الجانبين فهو يتضمن أسمى المعاني في أرقـــى أســـلوب مع وفائه بجماليات الشكل الصوتي ، ومن هنا ينأى عن كلام البشر ، يقـــول : " وكذلـــك جميع ما في القرآن مما يجري على التسجيع والازدواج ، مخالف في تمكـــين المعاني ، وصفاء اللفظ ، وتضمن الطلاوة والماء لما يجري مجراه من كلام الخلق "[3] وفي الحقـــيقة إنَّ كلا من السجع والفواصل ظاهرتان صوتيتان لا فرق بينهما ، كما أنه لافـــرق بين مشاركة بعض القرآن لغيره من الكلام في كونه مسجوعاً ، ومشاركة جميعه في كونـــه عرضـــاً وصوتاً وحروفاً وكلاماً وعربياً ومؤلفاً "[4] ؛ فقد تتبع كل من السجعة والفاصـــلة المعنى ، وقد يحصل العكس ، ويوسمان بالبلاغة في المستوى الأول وبالعيب في المســـتوى الثاني ، فإن أراد الرماني " بالسجع ما يكون تابعاً للمعنى ، وكأنه غير مقصود فذلـــك بلاغة والفواصل مثله ، وإن كان يريد بالسجع ما تقع المعاني تابعة وهو مقصود متكلف ، فذلك عيب والفواصل مثله ، وكما يعرض التكلف في السجع عند طلب تماثل الحروف ، كذلك يعرض في الفواصل عند طلب تقارب الحروف "[5] .

---

[1] / رجاء عيد ، فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور ، 474 .

[2] / كـــامل الـــــخولي ، أثر القرآن في تطور البلاغـــة العربية حتى نـــهاية القرن الـــخامس الهجري ، ط 1 ، 1962 ف ، 97 .

[3] / كتاب الصناعتين ، 260 .

[4] / ابن سنان الـــخفاجي ، سر الفصاحة ، تحقيق : عبد المتعال الصعيدي ، صبيح ، 1969 ف ، 163 .

[5] / النكت في إعجاز القرآن ، 165 –166 .

إنَّ اهتمام قدامة بالتجانس الصوتي ، جعله يعدُّ ما لم يصل إلى درجة التطابق الكلي (سجعاً) كقول الشاعـــر :

أَلَصُّ الضُّرُوسِ ، حَـــنِيُّ الضُّلُوعِ تَبُوعٌ ، طَلُوبٌ ، نَشِيطٌ ، أَشِرْ [1]

وهـــو نوع من الازدواج يطلق عليه أحد الباحثين (السجع الصرفي)[2]، بين أجزاء البيت الواحـــد ، وقـــد كان التجانس – هنا – على المستوى التركيبي النحوي بحيث تقابلت المضافات في الشطر الأوَّل ، ثمَّ انسابت الصفات محققة تشاكلاً صوتياً بواسطة حرف المدِّ (تـــبوع طلـــوب نشيط) أمَّا (أشر) فقد خالف هذا السياق محققاً الإحساس بالقفلة والوقف ، مما يوحي بالطابع الجمالي التأثيري أكثر من المعنوي .

ويحـــرص قدامـــة على التنظير للمصطلح ورصد الأمثلة لـــه ، مما أوقعه في قولبة جـــامدة للأفكـــار ، وعدم تعميق الفكرة ، وكبت الجوانب الجمالية فيها ، وذلك بإلغاء الوعي بدوافع أشكالها وتطورها لدى المبدعين ، بدليل أنَّ هذه الظاهرة تعد من إمكانيات اللغـــة الإيقاعـــية وهـــي التقطيع الصوتي ، " المقصود في ترتيب كلماته في داخل البيت الشـــعري ، معتمداً الجناس والازدواج والموازنة بين الكلمات أو المقاطع ، موازنة تامة أو غير تامة "[3] وترجع العناية بمثل هذا النمط الإيقاعي إلى مايلي :

1- ميل الحس العربي للزينة الشكلية والزخرف.

2- حـــبه لـــرؤية الأشياء منفصلة ، ومرتبة ترتيباً ذهنياً ومكانياً ، بـــحيث تتجانس الأفكـــار ، وتـــتقابل في مرأى العين ، مشكلة صورة تحدث السرور في النفس ، ومشـــكلة الـــتقابل التكراري من الناحية الصوتية ، التي تجانست فيها أربع صيغ تـــجانســـا كلـــياً ، وهي (فَعُول) وكذلك تكررت (فَعيل) مرتين وتجانست نسبياً (أفعل) و (فَعِل)، بالكيفية التالية :

أفعل- فعول- فعيل- فعول- فعول- فعول- فعيل- فعلْ .

---

[1] / امرؤ القيس ، ديوانه ، 75 . ألص الضروس ملتصق بالأسنان بعضها ببعض ، حني الضلوع : مشرف الضلوع ظاهرها ، تبوع للصيد: قوي عليه .

[2] / ينظر : منير سلطان ، البديع في شعر شوقي ، 70 .

[3] / كـــريم الوائـــــلي ، الشـــعر الـــجاهلي قضاياه وظواهره الفنية ، دار العالـــمية للطباعة والنشر والتوزيع ، (د . ط) ، (د . ت) ، 258 .

فقـــد مد التشابه الشديد المتلقي بألفة وتعود سمعي مما استحث لديه حاسة التوقع - تماماً كسماعنا لدقات الساعة - بتكرار النظام نفسه على طول البيت الشعري ، وقد أحدثت الصيغة الأخيرة بنغمتها المختلفة الدهشة والاضطراب ، بمخالفتها الصيغ الأولى التي سبقتها والتي اعتمدت المدود — عدا الصيغة الأولى فقط - "فترتيب نغمات الموسيقى تألفه الأذن وتلـــذ بـــه ، ولكـــن إذا فقدت الموسيقى التناسب والتساوي بين نغماتها كانت مدعاة للنفور"[1] ، وهذا يذكرنا باهتمام قدامة بالقيمة الشكلية في تقديم الشعر ، وهو ليس بغريب عـــلى الآراء الحديثة ، حيث يرى بعض المعاصرين أنَّ الشكل " وحده هو الذي يجعل من الشيء المنتج أثراً فنياً "[2] .

وقـــد اعتبر القاضي الجرجاني ظاهرة التقطيع الصوتي من باب التعسف والتكلف ، فقد عاب على أبي تمام قولـــه :

فَكَأَنَّمَا هِيَ فِي السَّمَاعِ جَنَادِلٌ وَكَأَنَّمَا هِيَ فِي القُلُوبِ كَوَاكِبُ[3]

فقد جمع البيت —في رأيه- بين أكثر من عيب :

1- مـــحاكاة الأولين التي نتج عنها " توعير اللفظ "[4] .

2- تعمد طلب البديع ، مما جعله يجتلب المعاني الغامضة ، ويقصد الأغراض الخفية [5].

---

[1] / محمد غنيمي هلال ، النقد الأدبي الحديث ، 436 .

[2] / إر نست فيشر ، ضرورة الفن ، 185 .

[3] / أبو تمام ، ديوانه ،

[4] / الوساطة ، 19 .

[5] / ينظـــر : نفـــســـه .

جـ . إيقاع الجناس .

جـ - إيقاع الجناس :

الجناس لغة : مشتق من الجنس ، وهو" كل ضرب من الشيء "[1]، وهو أعم من النوع ، وكأن ثمة تجانساً وتناسباً عاماً بين أفراد الجنس الواحد كالجنس البشري مثلاً، فيتركز معناه حول التآلف والانسجام ؛ ولهذا يقال : " فلان يجانس البهائم ولا يجانس الناس إذا لم يكن له تمييز وعقل "[2]، بمعنى يشترك معهم في صفة ما ، واشتقاقاً من هذا الأصل سُمي التشابه بين الكلمات جناسا أو مجانسة ، " فمنه ما تكون الكلمة تجانس أخرى في تأليف حروفها ومعناها ويشتقُّ منها "[3] ، فالجناس تشابه وتآلف لفظي تتفق به الكلمتان في اللفظ أو النطق ، وتختلفان في المعنى[4] ، وهو كالسجع من البديع الذي عقد له أبو هلال باباً في كتابه ، وحصر فنونه وأنماطه [5]، ويتمثل في " تكرار الملامح الصوتية ذاتها في كلماتها وجمل مختلفة بدرجات متفاوتة في الكثافة ، وغالباً ما يهدف ذلك إلى إحداث تأثير رمزي عن طريق الربط السببي بين المعنى والتعبير ، حيث يصبح الصوت مثيراً للدلالة ، كما نجد في الجناس الناقص ، ويتمثل في ظهور كلمات مختلفة ، لكنها ذات نسيج صوتي متشابه بالرغم من معانيها المتغايرة "[6]، فالجناس – بشكل عام – صياغة تعبيرية تكسب السياق نواحي جمالية إيقاعية بما فيه من تناسب في الأجزاء الصوتية للدوال .

إنَّ الجناس لون من ألوان الإيقاع الناتج عن تفاعل العلاقة بين عنصرين من عناصر القول الجمالية في الأسلوب ، ليس لمجرد تحسينه ، وإنما لأداء وظيفة عضوية ألا وهي تأدية الدلالة ، وإذا كان الأسلوب عبارة عن نتاج علاقات الدوال بعضها ببعض لا مجرد أصوات معزولة ، فإنَّ تنوع هذه العلاقات ، وتعدد طرق التشكيل اللغوي تخلق تعدداً في الدلالات ، وتنوعاً في الظاهرة الأسلوبية ، فلهذه الظاهرة صلة وثيقة بمحوري الأسلوب

---

[1] / الفيروزآباذي ، القاموس المحيط ، مادة جنس .

[2] / إدريس الناقوري ، المصطلح النقدي ، 77 .

[3] / الخليل بن أحمد الفراهيدي ، نقله : عبد الله بن المعتز ، كتاب البديع ، اعتنى بنشره وتعليق المقدمة والفهارس : إغناطيوس كراتشقوفسكي ، دار المسيرة ، بيروت ، (د.ط) ، 1982 ف ، 25 .

[4] / إدريس الناقوري ، المصطلح النقدي ، 115 .

[5] / ينظر : كتاب الصناعتين ، 321 ومابعدها .

[6] / صلاح فضل ، بلاغة الخطاب وعلم النص ، الشركة المصرية العالمية للنشر ، لونجمان ، القاهرة ، ط1 ، 1996 ف ، 273 – 274 .

وهما الاختيار والتوزيع ، فتكرار اللفظ في الكلام " مرة ثانية مع فارق مميز في الدلالة ينبع مـــن طبيعة السياق الذي وزع فيه الشاعر مفرداته على شكل يكسبها طابعاً شخصياً وإن كـــان مـــن الاستعمال اللغوي المألوف "[1] ، وتكمن الطاقة الإيقاعية في هذه الظاهرة في وجود كلمتين، يشكل تكرارهما موسيقى تجمع بين المماثلة والمفارقة في آن واحد : تماثل في الشـــكل ، ومفارقة في الدلالة ، إنه " استصحاب الدال دون المدلول "[2] بحيث إنَّ هذه الظاهرة تتجه لإحداث قيمها الجمالية إلى الدال أولاً بتماثلها الشكلي أو اللفظي ، ثم إلى المدلول ثانياً بتباينه واختلافه الكلي ، ويعتمد التماثل الشكلي على حاستين من الحوا س :

1 - الحاســـة السمعية التي تتصل بالنسق الإيقاعي والوقع الحركي الناتج عن اتصال الوحدات الصوتية ببعضهـــا .

2 - الحاسة البصرية : التي تـــحدد نوع التماثل الكلي أو الجزئي بين الكلمتين .

وقـــد يكون التماثل مطلقاً ، وهوما يسمى بجناس الاشتقاق[3]، والاشتقاق كما يعرفه ابن جني هو نزع لفظ من آخر بشرط مناسبتهما معنى وتركيباً وتغايرهما في الصفة [4] ، ويدل على نمو اللغة ومرونتها ، وخصوبة كلماتـــها ، فيتمكن المبدع من التعبير عن مختلف رؤاه وصوره ، وذلك على مستوى الدلالة من وجه من الوجوه ، وعلى مستوى الجذر اللغوي، وتختلف في البنية الصوتية المقطعية مما يخلق إيقاعاً يجذب الانتباه ، فأصل لفظة الاشتقاق من الفعـــل (شـــقَّ) والشَّقُّ : الصدع [5]، وكأنَّ المادة اللغوية الأولية للكلمة تنشق عن عدة مفـــردات متقاربة المعاني ، والاشتقاق الأكبر يعني أخذ أصل من الأصول الثلاثة ، ويقلَّب ســـتة تقاليـــب ترجع كلها إلى معنى واحد ، مثل أصل (ك ل م) الذي يدلُّ على القوة والشـــدة ، و (ق ول) يعـــني الإسراع والخفة [6]، ويمكن ربط ذلك مع ماسماه ابن جني

---

[1] / مـــحمد عـــبد المطلب ، التكرار النمطي في قصيدة المدح عند حافظ " دراسة أسلوبية " ، فصول ، شوقي وحافظ ، ج 2 ، مج 3 ، ع 2 ، 1983 ف ، 48 .

[2] / محمد الهادي الطرابلسي ، خصائص الأسلوب في الشوقيات ، 64 .

[3] / القاضي الجرجاني ، الوساطة ، 32 .

[4] / ينظـــر : الخصائص ، 2 / 134 .

[5] / ابن منظور ، لسان العرب ، مادة شقق .

[6] / ابن جني ، الخصائص ، 2 / 133 .

لغويـــاً (تقارب الحروف لتقارب المعاني) بحيث تتقارب معاني الكلمات لتقارب أصواتها مـــثل : أزَّ ، وهَـــزَّ ، وابـــن جني يحاول اختزال المتعدد إلى قانون عام يفسِّر على ضوئه المعطـــيات اللغوية المتناثرة ، ومقياسه في ذلك تقارب مخارج الأصوات ، وبالتالي تقارب معانيها ، أمَّا القاضي الجرجاني فيتسع مدلول الاشتقاق لديه لتتحد الكلمتان فيه ، مثل : (تطل) و (الطلول) في قول الشاعر :

تُطلُّ الطُّلولُ الدمْعَ في كل موقفٍ وَتَمْثُلُ بالصَّبْرِ الدِّيارُ الموَائِلُ[1]

وقـــد يكون التماثل (مستوفى) أي كاملاً ، أي أن يتحد الدالَّان في الوحدات الصوتية جميعها ، ويفترقان في المدلول ، وقد سماه قدامة بالـــمطابق ومثَّل له بقول الشاعـــر :

وأُقْطعُ الهَوْجَلَ مُسْتَأنِسا بِهَوْجَلٍ عَيْرانَةٍ عنْتَرِيسْ[2].

فلفظـــة (الهوجـــل) في هذا الشعر واحدة قد اشتركت في معنيين ؛ لأن الأولى يراد بها الأرض ، والثانية الناقة "[3] ، فقد تطابقت الكلمتان شكلاً في أصواتهما ، وعدد الحروف ، ونوعيـــتها وترتيبها ، واختلفتا في الدلالة ، مما يخلق إبهاماً نسبياً يستوقف المتلقي ، ويخلق موســـيقى متشـــابهة المقاطع ، إيحائية المدلول ، ونظراً لانصراف المتشابهات في الجناس إلى الاخـــتلاف في المعـــنى ، واعتماده على الحس المرهف في استدعاء معنى كل لفظ ، فإنَّ الجناس يرتبط بنظريتي تداعي الألفاظ وتداعي المعاني ذات الأبعاد النفسية ، " فهناك ألفاظ مـــتفقة كل الاتفاق أو بعضه في الجرس وهناك ألفاظ متقاربة أو متشابكة في المعنى بحيث تذكر الكلمة أختها في الجرس وأختها في المعنى ، كما يولِّد المعنى الأول معنى ثانياً وثالثاً ،

---

[1] / أبو تمام ، ديوانه ، 3 / 113 .وفي الديوان :" الموائل" بدل " الموائل ".

[2] / الأفوه الأودي ، ديوانه ، لجنة التأليف والترجمة والنشر ، مصر ، 1937 ف ، 16 . وينظر : العسكري : كـــتاب الصناعتين ، 420 .الهوجل : المفازة البعيدة الأطراف ، الهوجل الثانية : الناقة العظيمة الخلق ، العيرانة : الناقة الصلبة تشبيهاً لها بعير الوحش .

[3] / قدامة بن جعفر ، نقد الشعر ، 163 ، وقد سماه العسكري في الصناعتين بالتعطف وعرفه بأن " تذكر اللفظ ثم تكرره ، والمعنى مختلف " ، 420 .

وهذه الحالة النفسية هي التي تشرح لنا كيف يقع التجنيس للشاعر دون معاناة ، إذا كان ملماً بلغته محساً بذوقها عالماً بتصاريفها واشتقاقها "[1] .

وقد اهتم قدامة بهذه الظاهرة وجعلها من الشروط المهمة للعملية الإبداعية ، ودليلاً على تناغم الدوال مع مدلولاتها ، فهي إحدى مؤشرات "ائتلاف اللفظ والمعنى "[2] ، فربطه بالدلالة مع إعطائه بعداً إيقاعياً ، بدليل أنه جعل من عيوب اللفظ أن يستخدم الشاعر ما "ينافرُ الطبعَ وينبو عنه السمعُ "[3]، هذا من جهة ، ومن جهة أخرى اهتمَّ بالجناس الاشتقاقي ، أو (المجانس) الذي يختلف عن المطابق بوجود تماثل جزئي بين الكلمتين ، وجعل المعنى هو الركيزة التي يعتمد عليها ، فالمجانس " أن تكون المعاني اشتراكها في ألفاظ متجانسة على جهة الاشتقاق "[4] ، وذلك كقول الشاعر :

لَقَد عَلِمَ القَبَائِلُ أنَّ قوْمِي لَهُمْ حَدٌّ إذَا لُبِسَ الحَديدُ [5] .

فالكلمتان (حد) و (الحديد) مجانس ، وقد سمى الجرجاني هذا النوع (تجنيساً ناقصاً) ، وهو نقصان حروف اللفظ عن الآخر[6] ، وقد اكتفى قدامة برصد الخصائص الشكلية لهذا النمط من الأداء الصوتي ، وتعدادها بوصفها أمثلة منهجية لقاعدته ، والاهتمام بالجوانب اللغوية (الدلالية والتعبيرية) ، ولم يبرز القيم الجمالية الناتجة عنها ، أو الأدوار الوظيفية التأثيرية التي من الممكن أن يقوم بها ، فالجناس مهارة فنية ، وقدرة على امتلاك الوحدات اللغوية ، والتصرُّف بها لصالح الأسلوب ، وليس مجرد تداع لفظي ، أو عبثاً في الصياغة .

ومن ألوان الجناس الذي يعتمد التماثل الجزئي مع الاتحاد في التصريف ما يسمى (بالترصيع) وهو خاص بموسيقى البيت الشعري ، ومن نعوت الوزن لدى قدامة ،

---

[1] / إبراهيم سلامة ، بلاغة أرسطو بين العرب واليونان ، 117- 119 ، نقلا عن : ماهر مهدي هلال ، جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب ، دار الرشيد ، بغداد ، 1980 ف ، 273 - 274

[2] / نقد الشعر ، 150 .

[3] / نفسه ، 173 .

[4] / نفسه ، 163 .

[5] / جيان بن عليق بن ربيعة الطائي ، من شعراء الحماسة ، ينظر : الآمدي ، المؤتلف والمختلف ، تحقيق : عبد الستار أحمد فراج ، مصر ، 1961 ف ، 76 ، وروي فيه :

لقد علم العمائر أن قومي ذوو جدٍ إذا لُبِس الحديدُ .

[6] / الوساطة ، 43 .

والترصيع لغة : التركيب ، والرصيعة هي : الجوهرة والحلية التي يتزين بها[1] ، وكأنَّ التسمية تومئ إلى طبيعته التركيبية من جهة ، ومن جهة أخرى إلى الوظيفة الشكلية التزيينية له ، ويرى قدامة أنه نوع من التقطيع الصوتي المقصود من قبل الشاعر " يتوخى فيه تصيير مقاطع الأجزاء في البيت على سجع أو شبيه به ، أو جنس واحد في التصريف "[2]، فهو نمط يجمع بين خاصيتي الجناس والسجع ، من قبيل " المقاربة بين الكلام بما يشبه بعضه بعضاً "[3] ، وقد مثَّلَ له من الكلام المنثور بأحاديث المصطفى رسول الله – صلى الله عليه وسلم – قوله في تعويذة الحسن والحسين عليهما السلام : ﴿ أعيذهما من السامَّة والهامَّة وكل عين لامَّة ﴾[4]، وإنما أراد ملمة ، فلإتباع الكلمة أخواتها في الوزن، قال : لامَّة[5]، فقد كانت المقصدية في الخطاب للإيقاع ؛ لأنَّ أصل الكلمة (ألَمَّ) كما فسَّر ذلك قدامة بقوله (ملمة) فقياس اسم الفاعل على (مُفْعِل) وليس (فاعل) لقد تغير البناء الصرفي لإيجاد القيمة الصوتية الإيقاعية وإذا حَسُنَ في النثر ، فإنه يزداد حسناً في الشعر حيث تزدوج مع الوزن والقافية ، مكوناً كثافة إيقاعية تحدث اللذة الفنية والسرور لدى السامع ، يقول : " وإذا كان هذا مقصوداً له في الكلام المنثور ، فاستعماله في الشعر الموزون أقمن وأحسن "[6] ، ومثل له من الشعر بما يلي :

مِخَشٍّ مِجَشٍّ مُقْبِلٍ مدبر معا كَتَيْسِ ظِبَاءِ الحُلَّبِ العَدَوانِ[7]

فثمة تماثل جزئي بين (مخش) و (مجش) على مستوى الحروف ، وتماثل كلي على مستوى الحركات والوزن :

---

[1] / الفيروزآباذي ، القاموس المحيط ، مادة : رصع .

[2] / نقد الشعر ، 40 .

[3] / نفسه ، 50 .

[4] / السامة : هي ذوات السموم من الهوام ، والهوام ماكان من خشاش الأرض كالعقارب وغيرها ، والعين اللامة : هي العين التي تصيب الإنسان . ينظر : قدامة بن جعفر ، نقد الشعر ، 50 .

[5] / ينظر : نفسه ، 50 .

[6] / نفسه .

[7] / امرؤ القيس ، ديوانه ، 87 . وفيه : *مكر مفر مقبل مدبر معا * ، والمخش : الجريء الماضي، المجش : غليظ الصوت . التيس : فحل الظباء . الحلب: نبت تعتاده الظباء ، يخرج منه ما يشبه اللبن إذا قطع ، وإنما سمي الحلب لتحلبه ، العدوان : الشديد العدو وهو من وصف التيس .

فــعولن فــعولن

0/0// 0/0//

أمَّا على مستوى السجعــة فقد انتهت كل منهمــا بالشين ، أمَّا الكلمتــان (مُقْبِل) و(مُدْبِر) فبينهما تماثل كلي شكلاً في الحركات ، وعلى المستوى العروضي :

فــاعلن فــاعلن

0// 0/ 0// 0/

وإذا اتحدت الصيغة الصرفية (مُفْعِل) بنائياً ، فإنها قد اختلفت دلالياً اختلافاً كلياً ، حيث أخــذت جهــة معــنوية مضادة ، مما خلق توتراً في الحركة الذهنية للقارئ بين التناسب التركــيبي ، والاختلاف الدلالي ، مما يستحضر حاسة التوقع له ، بسبب تكاثر " المنبهات التعــبيرية الــتي تؤكد شعرية الصياغة "[1] ، ولا يحقق هذا النمط الإيقاعي جمالياته إلا بعد استيفائــه شروطَــه وهــي :

أولاً / التناســب المكــاني ، بحيث يتلاءم مع موقعه الذي يوضع فيه ، بحسب الدلالات المعنوية والعلائقية ، مما يخلق نسقاً شعرياً مناسباً للحال والمقام فهو " يحسن إذا اتفق له في البيــت موضع يليق به ، فإنه ليس في كل موضع يحسن ، ولا على كل حال يصلح "[2] ، وأمــا إذا تنافرت حروفه ، أو كان مبالغاً فيه ، فليس بمحمود ، فجمال الأسلوب في هذه الظاهرة يرجع لتحرك الدوال بأبنيتها ، مع عدم إغفال مدلولاتها ومدلول الموقف والسياق، ولــيس " التكرار قبيحاً إلا حين يبالغ فيه ، وحين يقع في مواقع من الكلمات يجعل النطق بهــا عسيراً ، فالمهارة هنا تكون في حسن توزيع الحرف حين يتكرر كما يوزع الموسيقي الماهــر الــنغمات في نوتــته ، ولــيس يــتأتى هذا لكل شاعر ، كما لا يكون مع كل الحــروف"[3]، فاختيار الموضع الذي يوظف فيه هذه النغمات يحقق المواءمة والانسجام في الأسلوب ، ويبرز حسنه .

---

[1] / محمد عبد المطلب ، البلاغة العربية قراءة أخرى ، 373 .

[2] / قدامة بن جعفر ، نقد الشعر ، 46 –47 .

[3] / إبراهيم أنيس ، موسيقى الشعر ، 41 .

ثانياً / تبرئته من التكلُّف ، والتكلف اصطلاح يوحي بالعناء وطلب الشيء بصعوبة للجهل بطرائق طلبه بسهولة ويسر ، فإن عُدَّ هذا النمط من الأداء الصوتي خاضعاً لوعي الشاعر وقصـــده ، فيجب ألا يكون وسيلة لإظهار القدرة اللغوية للشاعر ، أو العبث بالتراكيب اللغويـــة ؛ بحيث يتواتر لديه عمداً مما يؤدي إلى إملال السامع ، وحدوث الشقة بينه وبين الإحســـاس بجمـــال الأسلوب ، فيعد مذموماً حينئذ ؛ لأنه " دلَّ على تعمل وأبان عن تكلُّف "[1]، فيراعى الاعتدال في توظيفه وعدم المبالغة ، فإن نظر إلى الجانب الإبداعي أهمل جوانب أخرى في النص .

وقد أفاض القاضي الجرجاني في الحديث عن أنماط الجناس بشكل منهجي ، لا يخلو من ثبات القاعدة وجمودها - كما سبق - ولم يكن يحبذه لميله للقديم ، كما أنَّ العرب لم تكن " تعبأ بالتجنيس والمطابقة ، ولا تحفل بالإبداع والاستعارة إذا حصل لها عمود الشعر ونظـــام القريض "[2] ، ولم يُبـــْنَ هذا الرأي على دليل علمي أو إحصائية دقيقة في ورود هـــذه الأنماط في كلام العرب ، وإنما نبع من ذائقته التقليدية التي تميل للقديم ، ولاحتذائه عمود الشعر ، فلم يتعدَّ الـــجناس لديه حدود الزينة الظاهرية التي تخلو من أية دلالة فنية ؛ لأنه من حلى الشعر ، ومن فنون الحسن[3] ، فقد عالجه بوصفه لغوياً ، فالجناس يدور بين فلكي التماثل والاختلاف ، ويتعـــدد إلى :

1- مطلق : وهو كلمتان متماثلتان جزئياً في الشكل والاشتقاق ، ومختلفتان دلالياً .

2- مســـتوفى : وهو كلمتان متماثلتان كلياً في الشكل فقط ، فحروف كل واحد منهما مستوفاة في الآخر ، وتختلفتان دلالياً .

3- نـــاقص : وهوكلمتان متماثلتان جزئياً ، ومختلفتان دلالياً .

4- مضـــاف : وهو عبارة عن تماثل كلي في حال الإفراد - دلالياً- واختلاف كلي في حال الإسناد - دلاليا أيضاً [4]- ومثال هذا النمط قـــول الشاعـــر :

أَيا قمَرَ التَّمامِ أَعَنْتَ ظُلْما عَلَيَّ تَطَاوُلَ الليلِ التَّمَامِ[1]

---

[1] / قدامة بن جعفر ، نقد الشعر ، 47 .

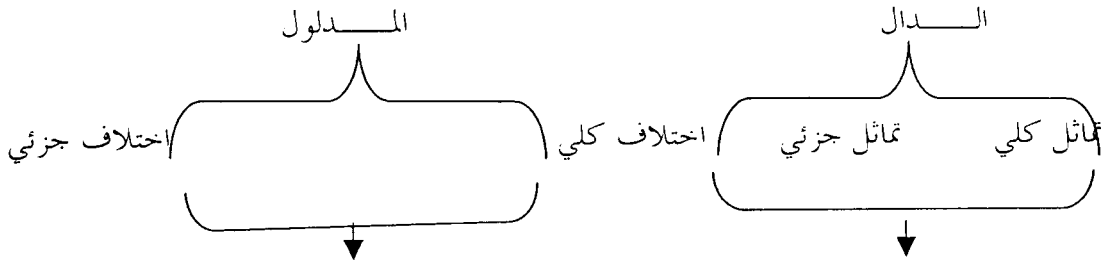
[2] / الوساطة ، 33 – 34 .

[3] / ينظـــر : نفـــســـه ، 32 .

[4] / نفـــســـه ، 41 ومابعدها .

يقـــول : معنى " التمام واحد في الأمرين ، ولو انفرد لم يعد تجنيساً ، ولكن أحدهما صار موصولاً بالقمر والآخر بالليل ، فكانا كالمختلفين "[2] .

ويعالج ابن جني ظاهرة الجناس بالأدوات اللغوية ذاتها ، ويؤطرها معرفياً بـــ : " أن يتفق اللفظان ، ويختلف أو يتقارب المعنيان"[3] ، فكما يتنوع التماثل في الشكل ، تتنوع أو تتغاير الدلالة فيكون اقتراب الدالين من بعضهما كلياً أو جزئياً ، فالثرى يجانس الثراء لديه "وذلك أنَّ الثرى وهو الندى من تركيب (ث ر ي) لقولهم التقى الثريان . وأمَّا الثراء – لكـــثرة المـــال – فمن تركيب (ث ر و) لأنه من الثروة ، ومنه الثريا ، لأنها من الثروة لكثرة كواكبها مع صغر مرآتها ، فكأنها كثيرة العدد بالإضافة إلى ضيق المحل ... فاللفظان ... مختلفان ، فلا تجنيس إذا إلا للظاهر "[4] ، وتعتمد جدلية التماثل والاختلاف – لديه– أساساً على الاشتقاقات اللغوية ، التي تولد علاقات كثيرة بالكيفية التالية :



علاقات التماثل في الدال :

علاقات الاختلاف في المدلول :

الاسمية : معقولا / عقال .

الترادف الازدواجي : سراء / مسرور .

الفعلية

الترادف الحقيقي:خشع / خضع .

الاسمية والفعلية معا : عُصَيَّة عَصَت الله .

التضاد : الثرى والثريا .

الفاعلية : عُصَيَّة عصت الله .

---

[1] / أتمَّ القمـــر : اكتمل ، وهو بدر تمام ، وليل التمام أطول ليالي الشتاء ، ينظر ، البحتري ، ديوانه ،دار الكتب العلمية ، بيروت ، ط1 ، 1987 ف ، 329 .

[2] / القاضي الجرجاني ، الوساطة ، 44 .

[3] / الخصـــائص ، 2 / 48 ، والـــثريا – ويطلق عليها النجم – هي سبعة أنجم مجتمعة ستة منها صغيرة نسبياً ، والسابع خافت جداً ، ويكاد يكون خفياً ، إذ يمتحن به الناس أبصارهم ، ينظر : يحيى عبد الأمير شامي ، النجوم في الشعر العربي القديم حتى أواخر العصر الأموي ، دار الآفاق الجديدة ، بيروت ، ط1 ، 1982 ف ،

[4] / الخصائص ، 2 / 48 .

وقـــد اهتم الآمدي اهتماماً بالغاً بجناس أبي تمام ، موسعاً من دائرته ، وذلك حين عدَّ المجانس من الألفاظ بأنه " ما اشتُقَّ بعضه من بعض "[1] ، نحو قول امرئ القيس :

لقد طَمَحَ الطّمَّاحُ من بُعْدِ أرْضِهِ لِيُلْبِسَني من دائِهِ ما تَلَبَّسَا[2].

ويركز الآمدي على أهمية عنصر الاختيار لدى المبدع ، فشرط قبول الجناس أن يكون عفـــوي المـــأتى ، لا مصطنعاً ، فلا يأتي إلا " على حسب ما يتفق للشاعر ، ويحضر في خاطره "[3] .

وقد عد من الجناس القبيح قول أبي تمام :

فاسلم سلمت من الآفات ما سلمت سِلام سلمى ومهما أورق السلم[4]

ويصـــفه بأنـــه من كلام المُبَرسمين[5] ، كما وصفه بجملة من الصفات العامة ، كالبشاعة والـــركاكة والهجانة ، ومصدر الهجنة – على ما يبدو – هو التكرار المبالغ فيه للحروف الســـين واللام والميم ، وتعد السين من الأصوات الرخوة الاحتكاكية الهامسة ، أمَّا الميم فهـــو صـــوت شفوي ، واللام من الأصوات المنفتحة ، وقد كونت هذه الحروف الجذر (سلم) الذي ورد بأشكال مختلفة كما يتبين في الجدول التالي :

---

[1] / الموازنة ، 3 / 282 .

[2] / ديوانه ، تحقيق : محمد أبو الفضل إبراهيم ، دار المعارف ، القاهرة ، ط 5 ، (د.ت) ، 108 . والطماح : رجل من بني أسد .

[3] / الموازنة ، 3 / 284 .

[4] / أبـــو تمام ، ديوانه ، السلام : الحجارة الصلبة ، وسلمى : جبل طيء ، والسلم : شجر له شوك يدبغ بورقه وقشره .

[5] / المـــبرسمين : مشتقة من البرسام وهي علة يصاب بها الإنسان (التهاب في الغشاء المحيط بالرئة) ، فكأنَّ هذا البيت مجرد أصوات غير مفهومة يتلفظ بها إنسان عليل ، ينظر : مجمع اللغة العربية ، المعجم الوسيط ، مادة برسم .

اسْلَمْ	سَلِمْتَ	ما سلمت	سِلَام	السَّلَمْ	سَلْمى
فعل أمر	ماضي الصياغة مستقبلي الدلالة	ماضي ديمومة	جامد	جامد	جامد

فقد تميز الشطر الأول عن الشطر الثاني بتراكم الصيغ الفعلية الموحية بحركية المعنى ، وهو التطلع للسلامة ، وقد تداخلت الأزمنة جميعها (الماضي والحاضر والمستقبل) لتخلق زمناً أبدياً خاصاً بالشاعر ، استخدم في ذلك الدلالة المزدوجة للفعل الدعائي : (سلمت) و (ما) الظرفية المصدرية ، التي تدل على الديمومة الزمنية الخاصة بالفعل ، و (مهما) ، كما أسهم تكرار الكلمات في التعبير عن رغبة الشاعر في دوام هذه السلامة ، وقد دلَّ حرف السين على الهمس والليونة والسهولة ، وهو منفتح غير مطبق ؛ أي أنه حرف ضعيف، فلو اعتبرنا هذه القيمة بالإضافة إلى السيولة في اللام والغنة في الميم ، نجد أنَّ ذلك يناسب الهمس الخفي والتضرع في الدعاء ، وقد تآزرت هذه القيم الإيقاعية مع إيقاع النشاط النفسي الذي جسدته الأصوات وما أوحت به من دلالات ومشاعر .

ويقول الأعشى :

وقد غدوتُ إلى الحانوتِ يتبعُني شَاوٍ مِشَلٌّ شَلُولٌ شُلْشُلٌ شَوِلُ[1]

فقد عاب الآمدي هذا البيت بسبب أنَّ الألفاظ بعد (شاو) متقاربة في المعنى[2] ، وعُدَّ هذا – عند أغلب النقاد – من جنون الشعراء ، وأجاز ابن النحاس تكرار الكلمات في الشطر الثاني ، لاختلاف الألفاظ على الرغم من الدلالة المتقاربة [3] .

---

[1] / ديوانه ، تحقيق : كامل سليمان ، دار الكتاب اللبناني ، ط 1 ، 151 . و ينظر : ابن النحاس،شرح القصائد التسع المشهورات ، 2 / 704 ، الآمدي ، الموازنة ، 1 /43 . الشاوي : من الشواء ، المشل : السائق السريع السوق ، أو الخفيف في الحاجة ، والشلول : المسرع ، الشلشل : الخفيف ، وكذا شول ، ويروى : شمل ، أي : طيب النفس والريح .

[2] / ينظر : الموازنة ، 1 / 43 .

[3] / شرح القصائد التسع المشهورات ، 2 / 704 .

إنَّ هـــذه الملاحظـــات لم تتعدَّ حدودَ اللغةِ والشكل ، فلو نظرنا إلى العلاقةِ بين المعنى والشكل ، أو كيفية صياغة هذا المعنى ، نجد أنَّ الأعشى قد حقق لذة وتخييلاً بإيقاعه في الشطر الثاني في السمع والنطق معاً ، فقد طابق بين النغم والمعنى ، أو أنَّ الإيقاعَ ساهم في إبـــرازِ الصورة الشعرية ، كما حقق فيها خاصيةَ الشعرية "وهي أنْ يحيل المعاني المجردة إلى امتـــثالاتٍ عينية ، تنفعل بها الحواس انفعالاً لذيذاً "[1]، والسين صوت رخو مهموس ، يندفع الهواء عند النطق به من الرئتين ماراً بالحنجرة ، فلا يحرك الوترين الصوتيين[2] ، ولكنه يحـــدث نوعـــاً من الانتشار والتفشي بسبب توزّع الهواء في جنبات الفم ، ولهذا عبر به الأعشى " عن اختلاط مخارج الحروف في نطق السكران ، وعن سيحان حركات جسمه بعضها في بعض إذ يفقد السيطرة عليها "[3] ، ويرتبط هذا النوع من الرمز بالنشاط الروحي للشـــاعر الـــذي " يســـعى إلى كشف شكل الكلمة الداخلي ، وتوظيفه فنياً بحيث يخدم الإيقـــاع وتوقـــع الأصوات والقافية جميعاً غاية واحدة ، فتنفتح أبواب الكلمة ونوافذها لـــيدخل القـــارئ إلى أعماقها الشعرية "[4] ، وقد صنف بعض اللغويين المعاصرين الرمزية الصـــوتية في الشعر إلى : أصوات الكلام التي تحاكي أصواتا معينة ، ومثالها بيت الأعشى فهي تحاكي أصوات الشعراء وحركة الغلمان الخفيفة ، وأصوات الكلام التي تتراتب بحيث تقود إمَّا إلى سياق ما قد يكون غامضاً أو واضحاً [5]، ومثاله بيت المتنبي التالي :

فَقَلْقَلْتُ بِالْهَمِّ الذِي قَلْقَلَ الْحَشَا قَلَاقِلَ عِيسٍ كُلُّهُنَّ قَلَاقِلُ [6] .

---

[1] / عبد الرحمن بدوي ، في الشعر الأوروبي المعاصر ، المؤسسة المصرية للدراسات والنشر ، بيروت ، (د . ط) ، 1980 ف ، 72 .

[2] / ينظر : إبراهيم أنيس ، الأصوات اللغوية ، 76 .

[3] / مـــحمد النويهي ، الشعر الجاهلي منهج في دراسته وتقويمه ، 1 / 100 .

[4] / حســـن طلب ، ولكم في القصص حياة ، قراءة في تجليات المقدس والجميل من خلال رمزية الحروف ورمزية السرد ، فصول " تراثنا النثري " ، مج 12 ، ع3 ، خريف 1993 ف ، 45

[5] / ينظـــر : حسن طلب ، ولكم في القصص حياة ، قراءة في تجليات المقدس والجميل من خلال رمزية الحروف ورمزية السرد ، فصول ، 45 .

[6] / ديوانـــه ، القلاقل الأولى: جمع قُلْقُل : الناقة الخفيفة ويقال أيضا:رجل قلقل ، وفرس قلقل ، إذا كانا سريعي الحركة ، والقلاقل الثانية:جمع قَلْقَلَة وهي الحركة ، يقول :حركت بسبب الهم الذي حرك قلبي نوقاً خفيفاً في السير بمعنى : سافرت و لم أعرج بالمقام الذي يلحقني فيه الضيم . ينظر : الديوان ، 2 / 50-51 .

حيث استوحشوا هذا التكرار ، واستثقلوه[1] ، ومصدر هذا الاستنكار، تكرار حرف معين ممـــا سبب عثاراً في سياق الألفاظ [2]، رغم أنه شكَّل إيقاعاً خاصاً بالبيت ، ينمُّ عن نفسية خاصـــة ، فليست الإيقاعات مجردَ تنظيم أجوف للكلمات بل "أصبحت توقيعات نفسية تنفذ إلى صميم المتلقي لتهز أعماقه في هدوء ورفق "[3] ، فقد حملت القاف واللام بتواليهما شـــحنة نفسية ، يحس السامع بمدى ثقلها على النفس فالقاف وهو الصوت الانفجاري ، واللام بما فيه من سيلان وميوعة يوحيان باجترار الهموم ، كما أنَّ تضعيف الصّيغ نفسها يوحـــي بـــتكرار حالات الحزن وتعاقبها عليه ، وقد قارن إبراهيم أنيس بين هذا البيت ، وبيت آخر ، وهو قـــول الشاعر :

وَإِنَّ الَّذِي بَيْنِي وَبَيْنَ بَنِي أَبِي وَبَيْنَ بَنِي عَمِّي لَمُخْتَلِفٌ جِدًّا.[4]

ويـــرى من منظور صوتي صرف ، أنَّ تكرار الباء محتمَل إذا قيس بتكرار القاف في بيت المتنبي ، وذلك لخفة الباء ، ولأنَّ تكررها – وإن زاد على المعهود – غير مبالغٍ فيه بالنسبة لمـــا ينـــتظر منها [5]، وذلك أنَّ استحسان التكرار يخضع – عنده – لقانون الجهد الأقل ، فتكرار "حرف من الحروف قد يكون مقبولاً سهل النطق به ، لا يحتاج إلى جهد عضلي كبير ، في حين أن تكرار حرف آخر يكون مجهداً يشق على اللسان ، وينبو في الآذان "[6]، ولم يـــتعدَّ الكاتب هنا جانب الخفة والاستثقال في نقده ، وفق إحصائياته اللغوية فهو لم يـــدرس مـــدى احتمال التكرار لجمالية موسيقية ، فقد أسهم في إبراز الانفعال في البيت الأول ، أمَّا البيت الثاني فلم يرتبط بانفعال معين .

مـــن خـــلال الأنماط المختلفة التي عالجها النقاد ، وكانت وسيلة لطرح تصوراتهم الـــنقدية ، يظهر تقيدهم بالنظرة اللغوية التي تؤصل للظاهرة وتقعدها ، وتسبغ عليها قدراً مـــن الثبات والجمود ، وتظهر الطاقات الهائلة لهذه المادة اللغوية من منظور دلالي تعبيري

---

[1] / ينظـــر : أبوهلال العسكري ، كتاب الصناعتين ، 384 .

[2] / ينظـــر : ماهر مهدي هلال ، جرس الألفاظ ، 265 .

[3] / عز الدين إسماعيل ، الشعر العربي المعاصر ، 67 .

[4] / ينظـــر : إبراهيم أنيس ، موسيقى الشعر ، 37 .

[5] / ينظـــر : نفـــســـه ، 38 .

[6] / نفـــســـه .

ولـــيس مـــن جوانبها الوظيفية ، والتي تعد بمساندة التشكيل الموسيقي لها ظواهر أسلوبية مـــبدعة ومؤثرة ، فالجناس " قيمة جوهرية في الألفاظ ، وبنائها اللغوي ، وهو أداة التأثير الحســـي بمـــا يوحيه السامع ، باتساق اللفظة ، وتوافقها مع غيرها من الألفاظ في التعبير الأدبي "[1] ، وفضلاً عن القيمة التصويرية في الجناس ، فإنه يحتوي إيقاعاً ناتجاً عن التماثل الصـــوتي ، والاخـــتلاف الدلالي ، حيث تحدث خلخلة في النظام الذي ألفه المتلقي حين خـــالف الجـــناس توقعه ، فيكون المتلقي متأثراً ومؤثراً في الوقت ذاته ، متأثرا بالموسيقى الظاهـــرة ، ومؤثراً بإعمال ذهنه منتجاً الدلالة ، وثمة قيمة دلالية أخرى وهي أنَّ الجناس يقودنـــا إلى مـــاسمي فيما بعد بالتورية ، ويرى أحد النقاد المعاصرين أنَّ من الجماليات الأسلوبية للجناس تعبيره عن التقابل الذي يتنوع بتنوع أنماط المتجانسات ، فهو لا يؤول إلى النتـــيجة ذاتهـــا ، ولا يفضـــي هذا التقابل حتما إلى التضاد والتنافر ، كما يتبادر إلى الذهن، وإنما يفضي إلى التناسب والتكامل [2].

---

[1] / ماهر مهدي هلال ، جرس الألفاظ ، 19- 20 .

[2] / ينظر : محمد الهادي الطرابلسي ، خصائص الأسلوب في الشوقيات ، 70 .

الفصل الثالث

الخصائص التركيبية للأسلوب

اللغـــة المعياريـــة واللغـــة الشعـــرية .

الأسلـــوب والعـــدول :

أولاً - مفهـــوم العـــدول.

ثانياً - العـــدول عند نقـــاد القرن الرابع الـــهجري :

أ . العـــدول عن القاعدة اللغويـــة .

ب . العـــدول والـــمجاز .

جـــ . أنـــماط العـــدول البلاغي :

التقديـــم والتأخير.

الذكـــر والحذف .

الالتفـــات .

ثالثاً - الأسلوب والغمـــوض .

اللغة المعيارية واللغة الفنية

اللغـــة المعياريـــة واللغـــة الفنيـــة

تعـــد اللغـــة وسيلة لنقل التجارب الإنسانية والمعارف ، وتنقسم إلى نوعين يلتقي كلاهما في النسق العام للغة ، لغة معيارية تصدر عن العقل ، وتعتمد الوضوح والمباشرة في الأداء وتتميز بالعمومية، ولغة فنية تصدر عن العاطفة والخيال ، وتظهر فيها آثار الفردية ، فالنمط الأول يرادف مستوى اللغة ، ويرادف النمط الثاني مستوى (الكلام) – بالدلالة الألســـنية الحديـــثة – ويطلق على المستوى الفني للغة ، ممثلاً "المظهر التطبيقي المحسوس للسان، هو المظهر الذي تجسده الأفراد في عملية تعبيرهم اليومي المشخص الحافل بالفروق الفـــردية التي تبلغ على صعيد الأدب ذروتها العليا فيما يسمى الأسلوب "[1] ، ويتمثل في النصوص الإبداعية .

وللغة وظائف نفعية ، إما إخبارية محضة أو تحليلية برهانية تسمي الأشياء بمسمياتها ، أمَّـــا الكلام الفني فوظيفته تخييلية تذوقية ، لا يقدر المتلقي فهمه إلا بعيداً عن المنطق ، أو متعارضـــاً معـــه ، فللشـــعر منطقه التخيلي الخاص الذي يحمل المتلقي إلى الحياة الداخلية المســـتترة في جوهر الأشياء ، إنَّ الشاعر يقوم بخلق مواصفات مبتكرة وعلائق جديدة بين الكـــلمات ، ويكتشف الظواهر التعبيرية التي تجسِّد ما يتلاطم داخله من مشاعر وأفكار ، ويطلـــق علـــيها أسماء تنسجم مع هذه المسمَّيات الخاصة به ، ويعدُّ عمله هذا عملاً لغوياً بالدرجـــة الأولى ، فهـــو يعـــدِّل اللغة المشتركة ويكسبها خصوصية ، ويبدِّل علاماتها الإشارية، ويبتكر علاقات جديدة بين دوالها ؛ فنظام اللغة الفنية يتعارض مع وظيفة اللغة المعـــيارية ، ولا يهـــدف إلى نقل المعلومة ، بقدر ما يهدف إلى التصوير ويلفت النظر إلى ذاتـــه، وإذا كانـــت اللغة تتسم بالعمومية فإنَّ الكلام تظهر فيه سمة الاختلاف في المراحل المختلفة وبين الأفراد ، وذلك أنَّه " فعالية إنسانية تختلف بلا حدود من طائفة اجتماعية إلى طائفـــة اجتماعـــية أخرى ، لأنَّه الموروث التاريخي للطائفة ونتاج الاستعمال الاجتماعي

---

[1] / أحمد حاطوم ، اللغة ليست عقلا من خلال اللسان العربي ، دار الفكر اللبناني ، (د.ط) ، (د.ت) ، 134-135 .

الطويل المدى ، إنَّه يختلف مثل كلِّ جهدٍ إبداعي آخر اختلافاً قد لايكون شعورياً ، لكنَّه على أية حال اختلاف حقيقي "[1] .

وتـــتداخل اللغتان المعيارية والفنية في الأداء ، وتتمايزان في الوظيفة ، فبينما تكمن وظـــيفة الأولى في الـــنقل والإخبار والتوصيل ، تتميز الأخرى بوظيفتها الجمالية التي تميز الشـــعر عن غيره من أصناف الكلام ، ويفصِّل أحد النقَّاد المعاصرين فكرة التوجيه الذاتي للوظـــيفة الجمالـــية في لغة الشعر ، بأنَّها لا تنصبُّ على ظواهر خارج النص ، أي على المـــبدع أو المتلقي أو الواقع ، أو طريقة الاتصال الاجتماعي ؛ بل هي موجَّهة إلى القول نفسه ، فهي تجذب الانتباه إلى تركيبها الذاتي [2]، وتعدُّ العلاقة بين الأداءين " علاقة تجاور وانـــتزاع ، بمعنى أن الثاني لا يغفل الأول ، بل يتأسس عليه "[3] ؛ ولهذا فإنَّ النقاد العرب يقسِّـــمون الكلام إلى أصل وفرع ، والأصل هو النمط الثابت الذي يقاس عليه الفرع ، كالحقيقة والمجاز الذي لا يصح وجوده في اللغة دون أن تكون له حقيقة تسبقه [4] .

ولا تعني علاقة التجاور وجود فواصل حادَّة بين الأداءين " بحيث لا يتداخلان أو لا يتقاطعان لأنَّ بينهما قدراً من الارتباط ، فالنمطي يمثل الأساس المعياري الذي يتأسس في ضوئه الفني ، ويتحدد تجاوزه ، أو انحرافه عنه ، ولذلك فإن الأداء الفني يمثل الخلفية التي يـــنعكس عليها التحريف الجمالي المتعمد للمكونات اللغوية للعمل "[5] ، وتتكاثف الرموز الوجدانـــية والفنية في الأسلوب بحسب درجة العدول ، وبحجم محاولة المبدع لكسر نمطية المستوى اللغوي من حيث المعجم الشعري والتراكيب .

ويجسِّد الأسلوب الخطابي المستوى المعياري للغة ، فيستخدم الخطيب الصياغات العقلـــية الـــبرهانية والعلمـــية ، ويهدف للإقناع الذي يقتضي المباشرة في الكلام ، وقوة الـــبرهان والدلـــيل ، وقد يسلك سبيل التأثير من خلال الألفاظ ذات الدلالات التخييلية (المحاكـــاة) بمعـــنى التخيـــيل ، ويقتضي جمال الإشارة وإيحاء الدلالة ولكن- بقدر-

---

[1] / سعيد الغانمي ، اللغة والخطاب الأدبي ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، ط 1 ، 1993 ف ، 8 .

[2] / ينظر : يان موكاروفسكي ، اللغة المعيارية واللغة الشعرية ، فصول ، 39 .

[3] / كريم الوائلي ، الخطاب النقدي عند المعتزلة ، 131 .

[4] / القاضي عبد الجبار ، المغني ، 17 / 30 .

[5] / يان موكاروفسكي ، اللغة المعيارية واللغة الشعرية ، فصول ، 41 .

فيكسب أسلوبه شيئا من البلاغة ، ولكن إن أكثر من ذلك وغلّب الأقاويل التخييلية ، وبالغ في المحاكاة ، وقع في الغلط ، وتحولت الخطبة إلى صنف شعري ، يقول الفارابي : "وربما غلط كثير من الخطباء الذين لهم من طبائعهم قوة على الأقاويل الشعرية فيستعمل المحاكاة أزيد مما شأن الخطابة أن تستعمله ، غير أنه لا يوثق به فيكون قوله ذلك عند كثير من الناس خطبة بالغة ، وإنما هو في الحقيقة قول شعري قد عدل به عن طريق الخطابة إلى طريق الشعر "[1] ، فقد وضع الفارابي المعايير الدقيقة التي تفصل بين أسلوبي الخطابة والشعر ، والمحاكاة إحدى هذه المعايير وهي بمعنى التخيل ، وتوجد في الشعر أكثر من الخطابة ، فالخطيب يقع في الغلط ، عندما يكثر من استخدامها ، تماما كما أنَّ "الشعراء الذين لهم أيضاً قوة على الأقاويل المقنعة ، يضعون الأقاويل المقنعة ويزنونها، فيكون ذلك عند كثير من الناس شعراً ، وإنما هو قول خطبي عدل به عن منهاج الخطابة "[2] ، فليس الهدف الجمالي من الشعر الإقناع ، بقدر ما يوظف لإبراز عواطف المبدع وتجاربه الشعورية ، وبذلك تختلف الأدوات اللغوية المستخدمة لدى الشاعر والخطيب من حيث المعجم والتراكيب ، ويحدد هذا المنهج طبيعة اختيار الخطيب لمعجمه ، فيعمد إلى "الألفاظ الحقيقية والألفاظ المشهورة ؛ لأن ذلك أقرب إلى تحقيق الإقناع ، وأكثر ملاءمة لطبيعته التصديقية التي تجعله أقرب إلى التصديق البرهاني منه إلى التخيل الشعري "[3] ، ولهذا عقَّب الشريف المرتضى على نقد الفرزدق للكميت شعره ، واعتباره خطيباً لا شاعراً ، فقد"سلم له الخطابة ليخرجه عن أسلوب الشعر "[4] ؛ لأنَّ الخطابة تتوجه إلى عقل المخاطب لإقناعه بحجة عقلية منطقية ، فهي قول يعتمد التعليم والتحريض ، ويهدف إلى التأثير واستمالة المخاطب عاطفياً وعقلياً .

ويقود التمايز بين الخطابة والشعر إلى تمايز كيفي في طبيعة التراكيب اللغوية ، التي تعتمد الوضوح والمباشرة بهدف التوصيل الدلالي للمعاني والمفاهيم ، وقد يهدف

---

[1] / كتاب الشعر ، تحقيق : محسن مهدي ، مجلة شعر ، ع 12 ، 1959 ف ، 92-93 .

[2] / نفسه ، 93 .

[3] / ألفت كمال الروبي ، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي حتى ابن رشد ، دار التنوير للطباعة والنشر ، بيروت ، 1983 ف ، 155 .

[4] / أمالي المرتضى ، 1 / 95 .

الشعر إلى التوصيل أيضاً ، ولكن بلغة " التجوُّز والتوسع والإشارات الخفية ، والإيماء على المعاني تارة من بعد ، وأخرى من قرب "[1]، وقد اختلطت المعايير لدى الآمدي ، فاستخدم أدواته العقلية في تقييم شعر أبي تمام ، الذي يعزي نفسه برحيل الشباب ومجيء المشيب :

*عَمَّرْتَ مَجْلِسِي مِنَ الْعُوَّادِ *[2]

فيعيب عليه طريقته في التعبير عن حزنه بسبب مشيبه فقد أصبح قعيد الفراش يستقبل عوَّاده وكأنه قد أصيب بفقد عزيز أو مرض عضال ، لأنَّه " لا حقيقة لذلك ، ولا معنى له لأنَّا ما رأينا ولا سمعنا أحداً جاءه عواد يعودونه من المشيب ، ولا أنَّ أحداً أمرضه الشيب، ولا عزاه المعزون عن الشباب "[3] ، فقد تجاهل الآمدي سعة خيال الشاعر ، وأغفل الدلالات التخيلية ، و عامل الشعر معاملة لغة الحقيقة والواقع ، ولهذا أخذ المرتضى عليه ذلك ، وعدَّه دلالة على "قلة نقده للشعر، وضعف بصيرته ، بدقيق معانيه التي يغوص عليها حذاق الشعراء "[4] ، فالكلام الشعري يُبنى على المجاز ، ويهدف لإيجاد الصور التخيلية التي تثير الانفعال ، وتبرز الجوانب الجمالية ، بغض النظر عمَّا إذا اتسقت مع الشكل التصويري المعتاد لدى الشعراء آنذاك أم اختلفت عنه ؛ ولهذا فهي – على كلِّ حال – ترتفع عن اللغة المباشرة ، كما أنَّ التصوير لا ينقل الحقائق بقدر ما يدفع إلى تخييلها فيوحي بها ، وتبقى في إطارها وبالتالي فإنَّ الأدوات النقدية التي تتناول هذا النوع من التصوير الأدبي تختلف في فهمها ونوع قراءتها عن النمط المعتاد من اللغة " فالنقد الذي يقف عند ظاهر الكلمات ومدلولها الحرفي العادي ، قد يكون نقداً للعلم أو الفلسفة ، لكنه ليس نقداً شعرياً ، هذا النقد أدى إلى معالجة الشعر كأنه حقيقة علمية ، وإلى أن يصبح نقد الشعر منطقياً عقلياً "[5] .

---

[1] / الشريف المرتضى ، أمالي المرتضى ، 2 / 95 .

[2] / ديوانه ، 1/ 359 ، وصدر البيت : *زَارَنِي شَخْصُهُ بِطَلْعَةِ ضَيْغَمِ *

[3] / الشريف المرتضى ، أمالي المرتضى ، 1 / 612 .

[4] / نفسه ، وينظر : الشريف المرتضى ، طيف الخيال ، تحقيق : حسن كامل الصيرفي ، دار إحياء الكتب العربية ، عيسى البابي الحلبي وشركاه ، القاهرة ، ط1 ، 1962ف ، 50 .

[5] / علي أحمد سعيد "أدونيس" ، الثابت والمتحول بحث في الاتباع والإبداع عند العرب (الأصول) دار العودة ، بيروت ط4 ، 1983 ف ، 1 / 165 .

فالأسلوب لا يهدف إلى الإخبار بدقة وعناية وتفصيل بقدر ما يحاول أنْ يصنع فناً ؛ ولهـــذا فقد " تحمد فيها الإشارة والاختصار ، والإيماء إلى الأغراض "[1] ، وليس هذا فقط بـــل له أنْ يخترق كثيراً من القوانين اللغوية والعرفية ؛ لتحقيق أهداف فنية ، وهذا ما عبَّر عـــنه النقاد بالتوسع اللغوي أو الاتساع [2]، ولهذا فإن الشاعر " لا يجب أنْ يُؤخذ عليه في كلامـــه التحقيق والتحديد ، فإن ذلك متى اعتبر في الشعر بطل جميعه "[3]، كما بَطَلَ شعر أبي تمام في نظر الآمدي بسبب قصر الكلام على دلالاته الحرفية المباشرة ، وهو في الحقيقة اســـتعارة وتشـــبيه وإشـــارة إلى الغرض خفية...وهذا من أبي تمام كلام في نهاية البلاغة والحســـن ومـــا العيب إلا فيمن عابه وطعن عليه ؛ فالكلام الشعري "مبني على التجوز والتوسع والإشارات الخفية والإيماء على المعاني تارة من بعد ، وأخرى من قرب ، لأنهم لم يخاطـــبوا بشـــعرهم الفلاسفة وأصحاب المنطق ؛ بل خاطبوا من يعرف أوضاعهم ويفهم أغراضهم "[4] .

وتختلف لغة الشعر عن لغة الفلسفة اختلافاً جذرياً ، فإذا كانت الفلسفة توظف اللغة لتدشـــين أفكار وقيم تسعى البشرية لتحقيقها بأدوات عقلية ، فإنَّ اللغة الشعرية لا تقدم فائدة بقدر ما تخلق إبداعاً وفناً فهي غاية في ذاتها ، لعدولها عمَّا ألفناه ، وغوصها في عمق الإحساســـات الإنســـانية ؛ ولهذا يختلف الفيلسوف عن الفنان والشاعر ، وقد تداخل المســـتويان في شعر أبي تمام الذي اعتمد دقيق المعاني بتأثير من فلسفة اليونان ، أو حكمة الهند ، ولهذا يرى الآمدي تسميته فيلسوفاً أو شاعراً ، يقول : " قد جئت بحكمة وفلسفة ومعـــان لطيفة حسنة فإن شئت دعوناك حكيماً ، أو سميناك فيلسوفاً ، ولكن لا نسميك شـــاعراً ، ولا ندعـــوك بلـــيغاً "[5] ، فالشعر يعتمد أساساً على الوجدان الخاص بمبدعه ، ويفســـح المجـــال للمخيلة لتصوغ ما تشاء من الأفكار والمعاني ، فهو كما يقول ابن سينا

---

[1] / الشريف المرتضى ، الشهاب في الشيب والشباب ، دار الرائد العربي ، بيروت ، (د.ط) ، 1982 ف ، 92

[2] / ينظر : الشريف المرتضى ، طيف الخيال ، 75 .

[3] / الشريف المرتضى ، أمالي المرتضى ، 2 / 95 .

[4] / نفـــســـه .

[5] / الموازنة ، 3 / 416 .

" كـــلام مخيل "[1] ، ويختلف مقياس الخيال عن مقياس العقل والمنطق ، ولهذا فللشاعر أن يعـــدل عـــن اللغة المعيارية ، بحيث يتجاوز المعاني الحرفية للكلمات ، ويُحملُّها شحنات انفعالية ، وسلوكية، ورمزية إيحائية تتصل بالإيقاع ، أو الاشتقاق ، أو الموقع ، ويتصرف في التركيب اللغوي فيقدم أو يؤخر أو يحذف مما يخدم غرضه الجمالي .

ويشـــير القاضي الجرجاني إلى (دور المتلقي) بوصفه أحد المحاور التي تحدد نمط الأسلوب بحسب ردود فعله ، والموقف الذي يتخذه إزاءه ، فتذوُّق الشعر وقراءته وتفسيره يخـــتلف عن قراءة الفلسفة ؛ ولهذا عاب على المتنبي اقتراب طريقته في الأداء الشعري من طبـــيعة الفلســـفة ، فالشعر " لا يحبب إلى النفوس بالنظر والمحاجة ، ولا يحلى في الصدور بـــالجدل والمقايسة ، وإنما يعطفها عليه القبول والطلاوة ، ويقربه منها الرونق والحلاوة ، وقـــد يكون الشيء متقناً محكماً ، ولا يكون حلواً مقبولاً ، ويكون جيداً وثيقاً ، وإن لم يكن لطيفاً رشيقاً "[2] ، فقد يكون الأداء اللغوي للفلسفة متقن الصياغة ، ولكنَّه لا يحقق المتعة النفسية ، والقبول الوجداني عند المتلقي كالشعر .

وقـــد اهتم النقاد بشكل عام بالحديث عن سمات اللغة الفنية ، ولعل كتاب (نقد الشـــعر) لقدامة بن جعفر أقرب مصدر لهذه السمات ، فقد غلَّب (الأسلوب) وطرق الصـــياغة على المعاني والمضامين ، في حين ربطها آخرون بالواقع والـــحقيقة والصواب العقـــلي ، ولم يغفلوا جانب التأثير المطرب ، حيث بنيت أسلوبيتهم على جمالية الإسماع والإطـــراب ، وقد حوَّلها الاتجاه الأيديولوجي " إلى نوع من جمالية الاتصال الإعلامي ، بحيث يكون الشعر فناً قولياً يؤثر بطريقته الخاصة في نفوس الناس- مدحاً أو هجاءً ترغيباً أو ترهيـــباً "[3] ، ويجب مراعاة الجانب الفردي في اللغة الفنية ، فطبيعة تركيب الكلام من طبـــيعة مبدعه ، بحيث تجد الرقة في ألفاظ شاعرٍ والصلابة عند آخر ، كما تجد التمايز في سهولة لفظ أحدهم وتوعر ألفاظ غيره ، فإن سلامة اللفظ تتبع سلامة الطبع ، "حتى إنك

---

[1] / الحسن بن عبد الله بن سينا ، كتاب الشفاء ضمن كتاب : أر سطو طاليس ، فن الشعر ، تحقيق ، عبد الرحمن بدوي ، دار الثقافة ، بيروت ، ط 2 ، 1973 ف ، 161 .

[2] / الوساطة ، 100 .

[3] / علي أحمد سعيد " أدونيس " ، الثابت والمتحول ، (صدمة الحداثة) ، 3 / 154 .

ربمـــا وجـــدت ألفاظه في صوته ونغمته وفي جرسه ولهجته "[1] ، فجرس اللفظ دليل على تفاوت طبيعة الكلام بين إنسان وآخر ، وإنما نستدل على هذا التمايز بقدر ما تثيره نغمة الألفاظ من انعكاس ذاتي نفسي لدى المتلقي يتراوح بين النفور أو الانسجام .

وتعـــد الصياغات المجازية من المؤشرات المهمة للغة الفنية ، فإنَّ انحراف الدلالة أو عـــدم دقتها قد تخلُّ بالوظيفة الأساسية في لغة الحقيقة بخلاف اللغة الفنية التي يثري المجاز فـــيها المعاني والأفكار ، ولكن على الشاعر أن يستخدم منه "ما يقارب الحقيقة ولا يبعد عنها ومن الاستعارات ما يليق بالمعاني التي يأتي بها "[2] ؛ لئلا يخلّ بوضوح المعنى واستقامته ، وعـــلى الشاعر أن يجتنبَ " الإشارات البعيدة والحكايات الغَلِقَـــة والإيماء المشكل "[3] ، حـــتى يستميل المتلقي ويجد منه القبول ، فأجمل الكلام "ما كان حلواً في السمع ، خفيفاً عـــلى القلـــب ، بينه وبين الحق صلة ، وبين الصواب وبينه أصرة "[4]، ويرجع سر احتفاء العـــرب بقـــيمة الوضوح في اللغة الفنية إلى أنَّهم يرون أنَّها ذات وظيفة نفعية وهي جني الفائدة المعرفية في كل الأحوال ،فيجب أن يبنى الأسلوب الشعري على الفائدة في حقيقته ومجازه[5]، كما أنَّهم يتمتَّعون بعقليَّة جادة تقصد الدلالة العقليـــة الواضحة ، يقول أبوحيَّان التوحـــيدي : " والعقـــل يطلب المعنى ، فلذلك لا خطر للفظ عنده ، وإن كان متشوقاً معشوقاً "[6] .

وقـــد أعطـــى النقاد أهمية بالغة لسمات التركيب أو التشكيل اللغوي للشعر، وطرق الصـــياغة ، وقد أطلق بعضهم عليها صفة النسج ، وعُدَّ الشاعر " كالنسَّاجِ الحاذقِ الذي يُفوِّفُ وَشْيه بأحسنِ التفويفِ ، ويُسَدِّيه ويُنَيِّرُهُ ولا يهلهل شيئا منه فيشينه "[7] ، كما يعدُّ

---

[1] / القاضي الجرجاني ، الوساطة ، 18 .

[2] / ابن طباطبا العلوي ، عيار الشعر ، 158 .

[3] / نفـــســـه .

[4] / أبو حيَّان التوحيدي ، المقابسات ، تحقيق : محمد توفيق حسين ، دار الآداب ، بيروت ،ط2 ، 1989 ف ، 119 .

[5] / ينظر : الآمدي ، الموازنة ،1 / 191 .

[6] / المقابسات ، 196 .

[7] / ابن طباطبا ، عيار الشعر ، 43 . وفي الهامش : في الأصل يسدُّه ، وأصله من سدى الثوب وما مد من خيوطه الـــنير بالكسر : القيد ، والخيوط إذا اجتمعت ، ويفوف من الفُوف وهو ضرب من برود اليمن التي تتميز بالرقة .

العسكري الشعر كلاماً منسوجاً ، وأفضله ما تلاء م نسجه ، أي تناسقت عناصره ولاءمت بعضها بعضاً ، ويرتبط (النسج) بالإبداع والتفرد والخصوصية من خلال دلالته اللغوية، يقال : "فلان نسيج وحده أي لا نظيرله في علم أو غيره "[1] ، والنسج كالتقسيم والترفيل والتفويف والتدبيج والتوشيح ألفاظ مستمدة من سمات الأزياء والثياب ، تدلُّ على اهتمام النقاد بالشكل وطرق الصياغة التعبيرية ، وترتيب النسق المعجمي في الأسلوب، وفق الشروط الموضوعة لذلك ، والمعايير المتفق عليها ، فالنسج " صناعة يتَّبع الناسج فيها أصولاً معينة في جمع اللحمة والسدى ، ليخرج الثوب في هيئة معينة ، من حيث الصورة المرئية ، وهذا لايمنع من أن تؤول الصناعة إلى نظام يشعر النساج بالحرية في ممارسته ، بعد امتلاك ناصية الفن ، وبلوغ مرتبة عالية من الإتقان "[2] .

ويرتبط مصطلح (الرصف) بمحور التوزيع في المستوى الأفقي للأسلوب ، أي بتنسيق الألفاظ في أماكنها الملائمة لها ، فحسن الرصف" أن توضع الألفاظ في مواضعها ، وتمكنه في أماكنها "[3] ، ويشير استخدام هذا المصطلح إلى وعي بأهمية التماسك في السياقات الشعرية ، فهو شرط مهم في قبول النص واستحسانه ، ويؤيد ذلك قول ابن طباطبا : إنَّ "للشعر فصولاً كفصول الرسائل "[4] ، فهو هنا يعقد مقارنة بين الأسلوب الشعري والنثري المتمثل في نص الرسالة ، من حيث استخدام صيغ تتنوع بتنوع أغراض المرسل في الاستفتاح والانتقال من غرض لآخر ، " فيحتاج الشاعر إلى أن يصل كلامه ، على تصرفه في فنونه ، صلة لطيفة ، فيتخلص من الغزل إلى المديح ، ومن المديح إلى

ينظر : ابن منظور ، لسان العرب ، مادة فوف . وقد ورد وصف الأسلوب بالنسيج عند كثير من النقاد السابقين ينظر على سبيل المثال : محمد بن سلام الجمحي ، طبقات الشعراء ، دار النهضة العربية ، (د.م) ، (د.ت) ، 13. وينظر : أبو عبيد البكري ، فصل المقال في شرح كتاب الأمثال ، نشر: إحسان عباس وعبد المجيد عابدين ، دار الأمانة ومؤسسة الرسالة ، بيروت ، 1971ف. وينظر: الراغب الأصفهاني ، محاضرات الأدباء ، مكتبة الحياة ، بيروت ، (د.ط) ، 1961ف ، 1 / 80 .

[1] / الرازي ، مختار الصحاح ، مادة نسج .

[2] / أحمد أحمد بدوي ، علامات على خارطة النقد الأدبي ، مقالات ، منشورات جامعة قاريونس ، (د.ض) ، 1989ف ، 111 .

[3] / أبو هلال العسكري ، كتاب الصناعتين ، 161 .

[4] / عيار الشعر ، 44

الشـــكوى ... بألطف تخلص وأحسن حكاية ، بلا انفصال للمعنى الثاني عما قبله ، بل يكـــون متصلاً به وممتزجاً معه "[1] ، وقد قيَّد ابن طباطبا الانتقال بأفعل التفضيل (ألطف) لئلا يتبادر إلى الذهن التخلص كيفما اتفق ، بل السعي إلى اللفظ الأكثر تأثيراً وفاعلية في الســـياق ، وتتمحور هذه العناصر الفنية جميعها لجعل التركيب الشعري متماسكاً ، وهي تلـــتقي " رغم تعدد صيغ التعبير ، حول ضرورة مراعاة الوصل بين الأغراض التي تتألف مـــنها القصيدة "[2] ، ويرى ابن طباطبا في نص آخر وجوب الانتظام الذي يحقق التجانس والاتســـاق في الخطـــاب الشعري في مختلف مراحله ، فأحسن الشعر"ما ينتظمُ القولُ فيه انتظاماً يتسقُ به أولُه معَ آخرِه ، على ما يُنَسقُهُ قائله "[3]وقد شبَّه تماسك وحدات القصيدة باتحـــاد الكلمة الواحدة التي لا تؤدي الدلالة المطلوبة منها إلا باجتماع وحداتها الصوتية مـــتفاعلة مع دلالتها وإيحائها فيجب " أنْ تكون القصيدة كلها ككلمة واحدة في اشتباه أولها بآخرها نسجاً ، وحسناً ، وفصاحةً ، وجزالة ألفاظ ودقة معانٍ وصواب تأليف ... حـــتى تخـــرج القصيدة كأنها مُفَرَّغَةٌ إفراغاً ... تقتضي كل كلمة ما بعدها ، ويكون ما بعدها متعلقاً بها مفتقراً إليها "[4] .

ويمـــيز ابن طباطبا بين نوعين من التركيب أو التأليف الشعري من حيث الشكل والدلالـــة ، واصفاً كل نمط بما يبرزه ويستجلي صفاته " فمن الأشعار أشعار محكمة متقنة أنيقة الألفاظ ، حكيمة المعاني ، عجيبة التأليف إذا نقضت ، وجعلت نثراً لم تبطل جودة معانـــيها و لم تفقد جزالة ألفاظها . ومنها أشعار مموهة ، مزخرفة عذبة ، تروق الأسماع والأفهام إذا مرت صفحاً ، فإذا حصلت وانتقدت بُـــهْرِجَتْ معانيها "[5] .

فالـــنمط الأول المحكـــم يتميز بالقوة والخلود في المعاني ، أمَّا النمط الثاني فيتميز بالزخرفة الشكلية التي قد تبهر المتلقي ، وتلذُّ للسمع والعقل ، ولكن إذا ما أمعن النظر كشف عن

---

[1] / ابن طباطبا ، عيار الشعر ، 44 .

[2] / محمـــد خطـــابي ، لسانيات النص "مدخل إلى انسجام الخطاب" ، المركز الثقافي العربي ، (د.م) ، ط1 ، 1991ف ، 145 .

[3] / عيار الشعر ، 167

[4] / نفـــســـه .

[5] / نفـــســـه ، 45 .

خواء معنوي ؛ ولهذا شبه النمط الأول بأنه " كالقصور المشيَّدة ، والأبنية الوثيقة ، الباقية على مَرِّ الدُّهُور[1] " ، أمَّا النمط الثاني فهو " كالخيام المُوَتَّدة التي تُزعزِعُهَا الرياح وتوهيها الأمطار ، ويسرع إليها البلى ... ويُخشَى عليها التقوض[2] :

محكم = قصر مشيد ، بناء موثق .

التركيب الشعري : مموَّه = خيمة موتدة ، يخشى عليها التقوض .

ويرى أحد النقاد المعاصرين أنَّ الهدف من هذا التشبيه " ليس هو فكرة إبراز البناء وحاله ، وإنما هو قدرة هذا على الاستمرار والبقاء على مر الدهور شاهداً على قدرة شعرية معينة ، وعجز ذاك عن البقاء لأن البلى يسرع إليه "[3] .

إنَّ شعرية النص لاتتولد من (المعنى) أو من العناصر الكلامية بوضعها الإفرادي ، وإنما تكمن في الطريقة والشكل المُحْكَم ، أو تتحدد في الأسلوب يتحد الشكل بالدلالة ، وقد حدد الآمدي دعائم هذه الشعرية في صحة المعنى والتأليف معاً ، إذ يبدو أنَّه لايعني (بالصحة) الصواب العقلي أو اللغوي ، وإنما الاتساق والانسجام نقيضا (الاضطراب) يقول :" فصحة التأليف في الشعر ، وفي كل صناعة هي أقوى دعائمه بعد صحة المعني ، فكل من كان أصح تأليفاً كان أقوم بتلك الصناعة ممن اضطرب تأليفه "[4] ، وكأنَّ المبدع يظهر من خلال هذا النص وقد أنهى فوضوية اللغة والأفكار واضطرابها ، ورفضها باعتبارها نظاماً منجزاً قبلاً وامتلكها – محققاً وجوده الإبداعي من خلالها – وتحكَّم في قوانينها ، وفي إطار هذا التأسيس الخاص به يولِّد تشكيلاته ، ويحافظ على إحكامها وتماسكها ، فاللغة الفنية (تأسيس) أو(تأليف) ، وإن كانت قد شُبهت بالقصور والأبنية ، فإنها تستمد قوتها وقدرتها على البقاء والخلود من سياقاتها التي تمنع انضباط المعنى وانغلاقه ، وتجعل اللغة الفنية نصاً مفتوحاً دائماً .

---

[1] / ابن طباطبا ، عيار الشعر ، 45 .

[2] / نفسه .

[3] / محمد خطابي ، لسانيات النص ، 146 .

[4] / الآمدي ، الموازنة ، 3 / 329 .

الأسلوب والعُدُول :

أولاً : مفهوم العدول .

ثانياً : العدول عند نقَّاد القرن الرابع الهجري .

أ . العدول عن القاعدة اللغوية .

ب . العدول والمجاز .

جـ . أنماط العدول البلاغي .

ثالثاً : الأسلوب والغموض .

الأسلـــوب والعـــدول

أولا : مفهوم العدول :-

ينطلق بعض الباحثين الأسلوبيين من مبدأ عزل الأسلوب عن المبدع والمتلقي ، ويتمـــثل – لديهـــم – في خـــواص الـــنص ، ويُستنبط من خلال تقص موضوعي لهذه الخصائص ، فإن الناقد يتوصل لذلك بمقارنة هذا النص بمستوى آخر من النصوص ، وهو مســـتوى الأداء العـــادي ، فليس يعنيه ماذا يقول النص بل الطريقة التي يقولها به ، فهو لايبحث عن الكنه والمعنى والمضمون بقدر ما يحدد الشكل ومميزاته ، ونسق العبارة وكيفية تكويـــنها وعدولها عن النمط[1] ، وعلى الرغم من أنَّ هذا الاتجاه يؤخذ عليه إهماله لمقولتي المـــبدع والمتلقي ، فإنه يؤخذ عليه كذلك احتمال وجود عدول غير أسلوبي ، كالأخطاء الـــنحوية ، أو العكـــس أي وجود أثر أسلوبي (بالنسبة للمتلقي) دون وجود عدول[2] ، عُـــرِّفَ الأسلوب – بناءً على هذا الاتجاه – بأنه"انحراف عن المعيار الموجود "[3]، أو اللغة النمطـــية ، وتـــتفرع هذه المقولة إمَّا من اعتبار الأسلوب الأدبي نفسها عدولاً عن اللغة العادية ، أو من التصور القديم للأسلوب باعتباره "طبقة زائدة ، أو غطاءً إضافياً ينتج عن التعمـــيق الـــبلاغي الخـــاص ، أو التزيين الجمالي الذي يميزه في النص الأدبي عن الطبقة الأساسية غير المزينة "[4] ، أي أنه يعدُّ إضافات جديدة إلى تعبير محايد ، أو مميزات متضمنة إياهـــا الســـمات اللغوية المتنوعة في الخطاب ، ويشير العدول عادة إلى سمات مبدعه في الكـــلام فـــيقول ليوسبيتزز بأنه " تحول فردي بالقياس إلى المستوى العادي"[5]، وتمثل هذه الفردية خصوصية لغوية يتزاوج فيها الذات والموضوع في الأسلوب .

إنَّ التراكيـــب اللغويـــة المتداولة _ على صعيد التخاطب _ تكتسب بديمومتها وانتقالها الدائم بين الأفراد " دلالة إضافية ، وربما مختلفة . تتغير الرسالة بالتداول الخطابي .

---

[1] / صلاح فضل ، إنتاج الدلالة الأدبية ، مؤسسة مختار للنشر والتوزيع ، القاهرة ، ط 1 ، 1987 ف ، 34 .

[2] / ينظـــر : هنريش بليث ، البلاغة والأسلوبية ، 37 .

[3] / برند شبلنر ، علم اللغة والدراسات الأدبية ، 61 .

[4] / نفـــســـه .

[5] / جون كوين ، بناء لغة الشعر ، 24 _ 25 .

ينحرف الكلام . يجتهد المتكلم في إجراء صياغة للتركيب كي يحرِّف الرسالة نحو ما يريد أن يقولـــه ، أو لتحميل الرسالة كل ما يريد أن يقوله مما لا يقوله التركيب "[1]، فالتركيب نمطـــيٌّ يتسم بالجمود والثبات ، والصياغة الفردية هي التي تنحرف به عن هذه النمطية ، وتلغي اعتيادية التلقي ، بحيث يضيف السياق إليها قيماً نفسية واجتماعية ، فهي " التعبير الذي يغير الرسالة في التركيب . ففي حين تنهض الصياغة في سياق العلاقات الاجتماعية ، يبقى التركيب أقرب إلى اللغة ـ النظام "[2] ، ويرجع العدول ـ بشكل عام ـ إلى تلك الإثـــارة الذهنية التي تعدل عن المعتاد القياسي في سير أفكارنا ، الأمر الذي ينعكس على طريقة الصياغة ، فتتحول عن الأداء العادي .

وقـــد اســـتخدم الـــنقاد العـــرب المعاصرون مصطلحات كثيرة ترادف العدول كالانحـــراف ، والانتحاء ، والمفارقة ، والانزياح ، وقد اشتقت لفظة الانحراف من التعبير الـــيوناني " Tropos " وله صورة حسية في الواقع ، فهي بمعنى انحراف العضو النباتي إلى جهـــة مـــا بتأثير عوامل فيزيائية أو كيماوية بتأثير عامل طبيعي كضوء الشمس ، كذلك تحـــدث انحرافات بالصورة نفسها في الموقف الأدبي ، أو أفكار وقرارات البطل الدرامي ، نتيجة أحداث معينة من الداخل ، أو باعث خارجي[3] .

وتـــدور هذه المصطلحات حول دلالات الميل والعدول والصرف فإن حرف بمعنى "مـــال وعدل "[4]، وقد فضل أحد النقاد المعاصرين إحياء لفظة عربية استعملها البلاغيون العـــرب ، ألا وهـــي "العدول "[5]، حيث يؤكد الجذر اللغوي لها على الميل والانحراف ، وفضلها على لفظة الانزياح " Ecart " والتي تترجم إلى مرادفتها (التجاوز) .

---

[1] / حكمت صباغ الخطيب ، " يمنى العيد "، في معرفة النص ، دار الآفاق الجديدة ، بيروت ، ط 3 1985ف ، 70 .

[2] / نفـــســـه .

[3] / ينظر : كمال عيد ، فلسفة الأدب والفن ، 51 .

[4] / مجمع اللغة العربية ، المعجم الوسيط ، مادة : حرف .

[5] / ينظر : عبد السلام المسدي ، الأسلوبية والأسلوب نحو بديل ألسني في نقد الأدب ، 158 ـ 159 .

وقد اختلفت الاتجاهات الأسلوبية المختلفة حول الأصل الذي عدل عنه الأسلوب أهي اللغـــة المسماة بالنمطية standerd أو الشائعة [1]، أم هي (قاعدة ما)[2] ؛ ذلك أنَّ وجود ظاهـــرة العدول يترتَّب عليها بدهياً وجود الأصل المعدول عنه ، وقد يكون الأصل قاعدة نحوية ، أو بنية صرفية ، أو وجهة معنوية ، أو في تركيب جملة [3] .

ولا يمكـــن للناقد الأسلوبي تصور العدول إلا من خلال ثنائية اللغة والكلام ؛ لأنه غـــير مستمد من (النص) فقط ، وإنما من اللغة أيضا ، وقد اصطلح المسدي على تسمية النص (بالخطاب الأصغر) أما اللغة الأكثر امتداداً فهي (الخطاب الأكبر) لأنها "التي فيها يســـبك "[4] النص ، فالمعيار الذي فارقه الأسلوب وعدل عنه معيار لغوي تجريدي ، ماثل في أذهـــان المنتمين للغة واحدة ، التي هي "صورة ذهنية مجردة خالية من آثار اللهجات ، والأعـــراف اللغوية المختلفة ، هي إن شئت اللغة التي يمكن أن يتكلمها شخصان متعلمان من قطرين عربيين متباعدين إذا التقيا لأول مرة "[5] .

ويعـــدُّ المستوى الذي عدل عنه الأسلوب – في رأي آخر – مستوى نمطياً يتميز بتركيبات مثالية شائعة ، "فهذا المستوى لحياديته أي خلوه _ بسبب ما هو عليه من شيوع _ ... هـــو المعـــيار الـــذي يـــتحدد بالقـــياس إليه أي هو عدول جديد "[6] ، ويسمي (تشومسكي) صاحب نظرية النحو التوليدي التحويلي النموذج المثالي : (القاعدة) أو (الكفـــاءة اللغويـــة)[7]، وبناءً على ذلك "يستطيع أبناء اللغة أن يميزوا على السطح ثلاثة أنماط من التراكيب : تراكيب صحيحة تؤدي المعنى ، وأخرى فاسدة لخلوها منه ، وثالثة

---

[1] / ينظر : خوسيه ماريا بوثويلو إيفانكـــوس ، نظرية اللغة الأدبية ، 27 .

[2] / ينظر : صلاح فضل ، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته ، 236 .

[3] / ينظر : محمد الهادي الطرابلسي ، خصائص الأسلوب في الشوقيات ، 11 .

[4] / عبد السلام المسدي ، الأسلوبية والأسلوب ، 97 .

[5] / شكري محمد عياد ، اللغة والإبداع ، 86 .

[6] / حسن طبل ، أسلوب الالتفات في البلاغة القرآنية ، (د . م) ، (د . ط) ، 1990ف ، 44 _ 45 .

[7] / احتوى كتاب (ملامح النظرية التركيبية) أهم آراء هذه النظرية ، منها التمييز بين القاعدة أو الكفاءة اللغوية ، وهي معرفة المتكلِّم الضمنية بقواعد اللغة ، أمَّا الأداء الكلامي فهو تمظهر هذه المعرفة في عملية التكلم الآني . ينظر : ميشال زكريا ، الألسنية التوليدية والتحويلية وقواعد اللغة العربية ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، بيروت ، ط 1 ، 1982 ف ، 23 .

لا تنتمي إلى أيهما ؛ إذ هي- من جهة - لا تتسم بالفساد لأنها تؤدي معنى يمكن تفسيره أو شـــرحه على نحو ما ، وهي - من جهة أخرى- لا تتسم بالصحة الكاملة ، لأن بنيتها التركيبـــية تختلف أو تنحرف بدرجات متفاوتـــة عن الصورة المثلى للكفاءة اللغوية وهي لهذا وذاك تسمى الجمل غير النحوية أو الجمل المقاربة "[1].

ويعتمد العدول في المستوى الإبداعي "على اختراق هذه المثالية وانتهاكها "[2]، بمعنى التأسيس عليها وتجاوزها والإضافة عليها ، بل وأحياناً خرق الثابت منها ، فالعلاقة بينهما علاقة الجزء بالكل ، وهي تجسد ـــ إلى حد ما ـــ علاقة الفكر بالشعر ، فلابدَّ للأسلوب الشعري من عنصر فكري ، ففي الوقت الذي يكون لدينا فكر بلا شعر ، ليس بالإمكان الحصـــول على شعر بلا فكر ؛ لاعتماد الأول على الثاني ، ولايسمو الشعر في هذه الحالة " إلى درجـــة الفن المتميز إلا بما يتجاوز به المضمون الفكري من إمكانيات الأداء "[3]، ولا يعني تجاوز المستوى المثالي إلغاءه تماماً ، بل يمده بظلال دلالية وجمالية مستمدة من الطاقة الإيحائية له و "يبقى محافظاً على بعض مكونات الأصل الذي عدل عنه أو انتقل منه ، بمعنى أنَّ التركيب الجديد لا يخلو نهائيا من تضمن القديم ، سواء بألفاظه أو تراكيبه ، أو تأويلاته ، أو بكليهما معاً "[4] .

وثمة مقارنة قائمة عند النقاد بين المستويين ، ومسوغ المقارنة هو " تماثل السيـــاق The context في كل منهما "[5] ؛ ولهذا لابدَّ أن يكون المستوى المثالي متأصلاً في ذهن الناقد ، ليكتشف موضع العدول ، فنحن " لا نستطيع أن نقوّم الحصانة اللغوية ولا المهارة الإبداعية لمؤلف ما ، إلا إذا وضعناه في إطار يشمل القاعدة العريضة للاستخدام المعاصرله "[6] ، والـــذي قـــد يكـــون تعبيرا عادياً ، أو قاعدة لغوية معيارية، أي صيغاً جرى عليها الاســـتعمال عند المتكلمين باللغة نفسها ، والتي تعد معياراً خارجاً عن النص ، وثمة معيار

---

[1] / حسن طبل ، أسلـــوب الالتفات في البلاغة القرآنية ، 44 - 45 .

[2] / مـــحمد عبد المطلب ، البلاغة والأسلوبية ، الهيئة المصرية للكتاب ، مصر ، (د.ط) ، 1984ف ، 268 .

[3] / مـــحمد الهادي الطرابلسي ، خصائص الأسلوب في الشوقيات ، 10 .

[4] / كريم الوائلي ، الخطاب النقدي عند المعتزلة في القرن الرابع الهجري ، 132 .

[5] / سعد مصلوح ، الأسلوب دراسة لغوية إحصائية ، 43 .

[6] / صلاح فضل ، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته ، 236 .

داخـــلي يتمثل في خروج المبدع عما سار عليه في سياق النص نفسه فيتولد عنه عدول داخـــلي كالالتفات مثلاً " وذلك حين تنفصل بعض الوحدات اللغوية في هذا النص عن الـــنمط الـــذي يسود بقية الوحدات فيه ؛ إذ إن هذا الانفصال -- حينئذ - يعد عدولاً (داخلياً) قاعدته هذا النمط السائد "[1] الذي يكتشفه المحلل الأسلوبي ، فالعدول المرصود في إنـــتاج شـــاعر معين ، يتم بالمقارنة مع المستوى المثالي للغة المستخدمة في عصره ، وعرفه الأدبي ومـــن خلاله تتحدد مواضع العدول في النصوص ، ويبدو ذلك على قدر كبير من الصـــعوبة ، وبخاصـــة على مستوى التحليل ؛ لأن ذلك يستلزم "معرفة بخصائص التعبير الأصيل أو (النمطي) أو (المعتاد) ليكون في الإمكان قياس التعبير المعدول إليه...وهو أمـــر لا يمكـــن أن يكون موضع اتفاق أو إجـــماع ، كما أنَّ السبيل إليه صعبة متوعرة المسالك "[2] ، لأنَّه تستعصي القدرة على التخلص تـــماما من الذوقية والانطباعية في تحديد معايير المستوى المثالي للكلام ، أو المستوى غير الأدبي في عصر معين ، بل إنه "لاأساس من الصحة إطلاقاً للافتراض القائل بأننا نعرف - وبخاصة من أجل المراحل الماضية - التمييز بـــين الكـــلام الشائع والعـــدول الفني ، ويجب إجراء دراسة عن كثب لكلام الطبقات الاجتماعـــية في الأزمنة الغابرة قبل أن نمتلك الخلفية الملائمة للحكم على نص لكاتب أو لحـــركة أدبية "[3] ، ومهما يكن من أمر ، فإن ظاهرة العدول تحقق- على مستوى الرؤى الـــنقدية ، أو على المستوى التحليلي- ثراءً تحليلياً يولِّد كثيراً من الأفكار والرؤى الخاصة بالـــبنى البلاغية للغتنا سواء على مستوى التنظير أم التطبيق ؛ لكي تتم من خلالها إعادة صـــياغـــة التحليلات البلاغية من جديد ، وإذا كان مفهوم العدول البنائي والتوليدي قد اقتصر على الزينة الخارجية للغة الأدبية ، واهتم بجوانب الفصاحة اللفظية [4]، فإننا نتجاوز ذلـــك إلى البحث عن الأصالة الروحية والسمات النفسية ، التي يثيرها المبدع بعدوله عن اللغة المعيارية ، وإبراز الإمكانات اللغوية التي وظفها في أسلوبه .

---

[1] / حسن طبل ، أسلوب الالتفات في البلاغة القرآنية ، 45 .

[2] / سعد مصلوح ، في النص الأدبي دراسة أسلوبية إحصائيـــة ، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية ، ط1 ، 1993ف ، 23 .

[3] / رينيه ويليك وأو ستين وارين ، نظرية الأدب ، 182 .

[4] / ينظـــر : خوسيه ماريا بوثويلـــو إيفانكـــوس ، نظرية اللغة الأدبية ، 43 .

ثانياً : العدول عند نقّاد القرن الرابع الهجري .

أ . العدول عن القاعدة اللغوية .

ب . العدول والمجاز .

جـ . أنماط العدول البلاغي :

* التقديم والتأخير .
* الذكر والحذف .
* الالتفـات .

ثانياً : العـــدول عند نقاد القرن الرابع الهجري :

لا تقتصـــر فاعلـــية اللغـــة على انتقاء الألفاظ المفردة فقط ، بل تتجاوز ذلك إلى اشـــتمالها على قوانين تحتوي أساليب وعلاقات في التراكيب المعبرة عن أغراض الكلام ، وهـــنا يمكن القول بتنوع التراكيب وتعددها ، أو بمعنى أدق إن العبارة التي "هي مجموع الكلمات المتلاحمة في التركيبة "[1] ، قد تكون تركيبتها نمطية تتوافق والقاعدة اللغوية ، وقد تـــتجاوز العلاقـــة المعجمـــية والـــنحوية ، لغرض جمالي معين ، وإذا عبرنا بمصطلحات دي سوسير نقول : إن التركيب الأول يماثل اللغة، والتركيب الثاني يماثل الكلام .

وإذا كـــان الأسلوب هو الجانب الذي عَدَلَ عن اللغة المعيارية أو الظاهرة اللغوية المـــندثرة أو المألوف الشائع ، أو اختلاف نسبة الشحنات الدلالية من أسلوب إلى آخر ، فقـــد أشار الناقد العربي إشارات مختلفة إلى هذا الجانب ، تختلف في قربـــها وبعدها من المفهـــوم المعاصـــر للعدول ، فانفردوا بمفاهيم واصطلاحات خاصة بهم ، كالانحراف ، والانخـــراق أو الخـــرق ، والضـــرورة ، وقد كان النقاد على وعي بمستويات العدول ، كالعدول النحوي والبلاغي والدلالي ، في حديثهم عن غياب الدَّال وحضوره ، وتقديمه أو تـــأخيره ، ودرجـــة تكثيف الدلالة ، حيث يضيف العدول الأسلوبي قيمةً إيحائية للمعنى الأصلي للدال، كما تنبه إلى العدول الداخلي في سياق النص الواحد (الالتفات) كترك الخطـــاب إلى الغيـــبة أو غيرهـــا ، وهذا يدلُّ على إيمان الناقد العربي بأنَّ الأسلوب ملك لصاحبه فمن حقه أن ينوِّعَ في الطرائق الكلامية ويتمايز في الحرية في تشكيلها وصياغتها ، وإن أوحى مصطلـــح (الانحراف) بغير الشرعية ، والخروج على المألوف والقاعدي مـــن الكلام ، كما يشي لفظ (العدول) بالحياد عن طريق يتسم بالاستقامة ، إلا أنه – أدبياً – "امتياز طبيعي تخوّلهم إياه وظيفتهم فمادامت وظيفتهم هي اقتناص شوارد الشعور فمـــن حقهـــم أن يلـــووا عنق اللغة ، إذا بدا لهم ذلك ضروريا"[2] ، كما يعطي العدول الأســـلوبَ خصوصـــية فنية ، ويثري التحليل بأبعاد جمالية مستمدة من ثراء اللغـــة "إذ

---

[1] / جون كوين ، بناء لغة الشعر ، 92 .

[2] / شكري محمد عياد ، مدخل إلى علم الأسلوب ، 30 .

تتعامل المقاييس الاختيارية والتوزيعية على مبدئه فتتكاثف السمات الأسلوبية ، وفي ضوئه يمكن إعادة وصف كثير من التحليلات البلاغية العربية "[1] .

وقد أشار القاضي عبد الجبار إلى حرية التأليف لدى المبدع التي تنتج عن سيطرته على مخزون الكلمات "التي تصير كأنها في مشاهدته "[2] ، والتي يصنع منها مستويات مختلفة للكلام ، أو(الأجناس المختلفة) التي تتفاوت عند ناقد آخر كالخطابي إلى بليغ ، ورصين، وجـــزل ، ويعـــد الأخـــير أعلى مراتب البلاغة ، ولم يحدد الخطابي المعايير المكونة لهذه المصطلحات ، والحدود المعرفية لها ، وإن تحدث عن نمط من الكلام ، فصيح قريب سهل، وآخـــر جائـــز مطلق رسل [3] ، أمَّا الرماني فقد تجاوز هذه التقسيمات الإنشائية ، وعدَّ الأسلوب القرآني في المرتبة الأولى ، وأسلوب (البلغاء من الناس) في المرتبة الأقل ، ويركز على الوظيفة الجمالية للكلام فهي التي تحقق الصفة الأسلوبية ، أمَّا الوظيفة التعبيرية فلايؤبه لهـــا ؛ لأنَّ البلاغة ليست "بتحقيق اللفظ على المعنى ، لأنه قد يحقق اللفظ على المعنى وهو غث مستكره ونافر متكلف "[4]، وقد عرَّف الأداء الأسلوبي تعريفاً وظيفياً ، فهو " إيصال المعـــنى إلى القلـــب في أحسن صورة من اللفظ "[5]، فثمة أداء يحقق التوصيل فقط ، وآخر يحقـــق التوصيل والجمال معاً ، وكما أنَّ الأداء يؤدي وظائفه في تركيب نحوي ، " فغيابه يؤدي – بالضرورة – إلى فقدان الجوانب الدلالية حيث تصبح الألفاظ أشتاتاً مبعثرة لاتمثل أية قيمة دلالية "[6] ، وإذا كانت الوظيفة الجمالية هي الأساس في هذا التركيب فمعنى ذلك أنـــه لا يهدف إلى شيء خارجه ، وإنما يحقق الوعي الذاتي ، ويجسِّد الصفة الأسلوبية التي تجعـــل الكـــلام أسلوباً ، فالوظيفة الجمالية في اللغة الشعرية " لا تتوجه أساساً إلى ظواهر

---

[1] / عبد السلام المسدي ، الأسلوبية والأسلوب ، 164 .

[2] / المغني ، 16 / 202 .

[3] / ينظر : بيان إعجاز القرآن ، 26 .

[4] / النكت في إعجاز القرآن ، 75 .

[5] / نفـــســـــه .

[6] / مـــحمد عبد المطلب ، النحو بين عبد القاهر وتشو مسكي ، فصول ، مج 5 ، ع1 ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، 1984 ف ، 29 .

خـــارج القـــول... ولكـــنها موجهة إلى القول نفسه ، فهي تجذب الانتباه إلى تركيبها الذاتـــي "[1] .

وإذا كانت الفردية والتميز تحولاً عن المجموع ، فيمكن القول : إنَّ النوعَ الشعري تحـــول عن نوع مغاير كعدول الشعر عن الأداء النثري ، فيتم العدول بابتعاد الشعر عن اللغة النثرية ، حيث إنَّ للغة الشعر قوانينها الخاصة المختلفة عن قوانين الحديث اليومي ، أو النـــثر فالشعر يعيد بناء اللغة وفق عالم تخيلي ، وقد تحدث النقاد العرب عن عدول النص القـــرآني عن جميع الأجناس الأدبية في أساليب العرب ، بعد استبعادهم الموازنة بينه وبين الأنـــواع الأدبية المعروفة ، لخروج القرآن عن هذه الأنماط ، ولأسلوبه المعجز ، مشيرين بذلـــك إلى عـــدول لغة الأدب عن المواضعة اللغوية الأصلية [2]، أمَّا الأسلوب القرآني فقد خرج عن الأنماط المعتادة في الأداء الأدبي (الشعري والنثري) حيث " إنَّ العادة كانت جاريـــة بضروب من أنواع الكلام معروفة ، منها الشعر ومنها السجع ، ومنها الرسائل ، ومـــنها المنـــثور الذي يدور بين الناس في الحديث فأتى القرآن بطريقة مفردة خارجة عن العـــادة ، لها منـــزلة في الحسن تفوق بها كل طريقة "[3] ، كما خرج النص القرآني – من الناحـــية الإيقاعية – عن وزن الشعر المعروف في أعاريضه بدليل أن "من جاء بغير الوزن المعروف في الطباع الذي من شأنه أن يحسن الكلام بما يفوق الموزون فهو معجـــز "[4] .

لقـــد حفظ ابن جني للمبدع حقه في ابتكار طرق أداء جديدة ، بحسب تجاربه ، بل عَدَّ ذلك تميزاً ودليلاً على مقدرته في تنويع الأداء ، حيث يمتد فعله وتصرفه في الكلام إلى عقـــل القـــارئ نفسه ، فيعيد تسمية ما تعارف عليه ، ويقدم له تسميات ودلالات جديدة لدوال موضوعة سابقاً ، وقد وسم ابن جني هذه المقدرة بسمة الشجاعة ، وخصَّها باللغـــة العربية (شجاعة العربية)، ومن أصنافها : الحذوف والزيادات والتقديم والتأخير، والحمل على المعنى ، والتحريف[5] ؛ وقد اهتم بالبنية الشعرية الناتجة عن هذا العدول ، وإن

---

[1] / يان موكاروفسكي ، اللغة المعيارية واللغة الشعرية ، ترجمة : ألفت كمال الروبي ، فصول ، مج5 ، ع1 39 .

[2] / ينظر : الباقلاني ، إعجاز القرآن ، 60 - 61 .

[3] / الرماني ، النكت في إعجاز القرآن ، 111 .

[4] / نفـــســـه .

[5] / ينظر : الخصائص ، 2 / 360 .

كان قد أطلق على ما خرج عن الاستعمال القاعدي (ضرورة) [1] ، ووصف اللجوء إليها بالارتكـــاب ، إلا أنـــه ربطهـــا بالشخصية ، وجعلها تنتمي لدائرة الكلام ، فللضرورة خصوصـــية فـــردية بدليل أنها (صنعة)[2] ، بخلاف اللغة العامة الشائعة التي فُطِرَت عليها الملكـــات الإنســـانية ؛ ولهذا فإنَّ الضرورة الشعرية – في وجه من وجوهها – انعكاس لطبـــيعة علاقـــة المبدع وتعامله مع اللغـــة ، ورؤية النحويين للضرورة لا تجعلها من قبيل الخطأ ، أو العجز الفني ، فهي"ما وقع في الشعر مما لا يقع في النثر ، سواء كان للشاعر عنه مـــندوحة أم لا "[3]، ويـــدلُّ هـــذا التعريف على أنَّ للإرادة الإبداعيـــة مدخلاً في هذه الضـــرورة ، وأنهـــا تحولـــت إلى نوع من الاختيار الذي خرج عن القاعدة ، وتجلَّت فيه خصوصية المبدع .

وقـــد يتســـاءل المرء حول العلاقة بين العدول والشذوذ ، فإن دلالتهما تتمحور حـــول إلغاء القواعد ، لاسيما وقد استخدم المحدثون مفردات توحي بذلك كالانحراف والانـــتهاك والخرق ، بل والعدوان أيضا ، فقد عرف أحدهم الأسلوب بأنه "عدوان على النظام اللغوي ، وانتهاك مستمر لسننه وأعرافه "[4] ، كما اصطلح الشكليون الروس[5] على تسمية ظاهرة العدول عن الكلام العادي " بالعنف المنظم الذي يرتكبه الكاتب ضده "[6]، وذلـــك بالقـــيام "بتشويه متعمَّد "[7]، وإن كانت لفظة (المنظم) – وهي صفة للعنف – تعطيه بعداً تنظيمياً يوازن بين اندفاع الإرادة ووعيها بحدود هذا الاندفاع ، كما أنَّ لفظة (المـــتعمَّد) تؤكد وجود هذا الوعي ، فهي تقلل من حدة الخروج عن المألوف ، وتُلغي

---

[1] / ينظر : نفـــســـه ، 2 / 369 .

[2] / ينظر : نفـــســـه ، 2 / 371 .

[3] / الألوسي السيد محمود الشكري ، الضرائر وما يسوغ للشاعر دون الناثر ، يشرحه: محمد بـــهجة الأثري ، المطبعة السلفية بـــمصر ، القاهرة ، 1341 هـــ ، 6 .

[4] / حسن طبل ، أسلوب الالتفات في البلاغة القرآنية ، 44 - 45 .

[5] / الشكليون الروس جماعة سعت إلى اكتشاف الخصوصية الأدبية للنصوص ، ووضع أساس علمي لنظرية الأدب ، مـــن أبرزهم فيكتور شلوفسكي ، ينظر : رامـــان سلدن ، النظرية الأدبية المعاصرة ، ترجـــمة : جابر عصفور ، 25 – 26 .

[6] / رينيه ويليك ، مفاهيم نقدية ، ترجمة : محمد عصفور ، 61 .

[7] / نفـــســـه .

العبثية ، وتُخضع العدول لمعايير معينة موظفة للأسلوب باعتباره نمطاً مميزاً ، لصالح الأصالة والإبـــداع ، لا التغريب والهدم ، فهو " تأمل في اللغة باللغة ، عن طريق الانتهاك المؤقت والمفيد فائدة طارئة هذا أحيانا ، وهو كذلك بناء عن طريق استغلال الممكنات الفاعلة في اللغـــة أو في العـــرف الأدبي ، وتوظيفها فنياً "[1] ، ولهذا فإنَّ الفارق بين العدول والخطأ والشذوذ يكمن فيما يتضمَّنه المصطلح الأوَّل من أبعاد إبداعية تضيف للغة طاقة إيحائية .

ويُخَطِّئُ الآمدي أبا تمام في أساليب كثيرة ، منكراً عليه عدوله في الدلالة اللغوية لـــلمعجم الشـــعري ، ويتمثل ذلك في لفظ (الرسم) بمعنى " الأثر الباقي بعد ساكنه "[2] بخـــلاف الربع الذي " لا يكون رسماً إلا إذا فارقه ساكنوه "[3] ، فعدل عن استخدام اللفظ الأول (الأصل) في السياق ، وهو الربع إلى الرسم ، يقول :

قد كُنْتَ مَعْهُودًا بِأَحسن سَاكِنٍ ثَاوٍ وأحسن دمنةٍ وَرُسُومِ[4] .

ويرى الآمدي خطأ هذا الاستخدام ، ولكنه – وبنظرة معمَّقة – خطأ مقصود أو متعمَّد يحمـــل دلالة قيمية مهمة ، ويدل على قدرة الشاعر وحريته في التصرف بالدلالات ، فقد انطلق أبو تمام من شاعرية خصبة ، يجب أن يرى الناقد فيها متسعاً ليغفرله ما قد يقوله ، فقـــد استدعت الحالة الشعورية لفظة (الرسم) بدلاً عن (الربع) ؛ لأن الأول يرمز إلى الحزن الآتي من الماضي (قد كنت) بينما يدل الثاني على الزهو والفرح ، وهذا حق من حقـــوق الشعراء ، أن يسمُّوا الأشياءَ بأسماء تتناسب والمقام ، بل وأن يخلقوا دوال جديدة أيضاً بحسب تجاربهم الشعورية ، وما يقتضيه تصوير انفعالاتهم .

وهـــناك دلائل لغوية على العدول في اللغة نفسها ، وانتقال الدلالات من دال إلى آخـــر ، فقـــد ذكر ابن جني أنَّ الشعراء قد ربطوا بين مفردة (شغاف) التي تعني الغلاف الرقيق المحيط بالقلب ، والمادة اللغويـــة (شغف) بمعنى الحب والعشق ، فقد انتقلت الدلالة من الأول إلى الثاني ، وذلك نوع من الخروج الدلالي ، حيث تكون لبعض أجزاء الجسم "خصائص فيها دلالات مميزة تتنامى وتتخذ لها صيغاً واشتقاقات تجمع بين الأصل المادي

---

[1] / مصطفى السعدني ، العدول ، 29 - 30 .

[2] / الموازنة ، 1 / 216 .

[3] / نفـــســـه .

[4] / أبو تمام ، ديوانه ، 3 / 291 ، والشطر الثاني في الديوان :*مِنًا وأحسن دمنة ورسوم* .

والدلالـــة التجريدية الذهنية النفسية "[1] ، مما يهيئها لأن تتخذ مكانها في الأسلوب وتؤدي وظيفتها الانفعالية والجمالية ، بعيداً عن أصلها اللغوي الذي عدلت عنه .

وقـــد وضـــع الناقد في القرن الرابع الهجري أساساً نقدياً لأنموذج أسلوبي يتبعه الشعراء ، تبنى على أساسه المعايير النقدية ، ويقاس عليه ما عداه ؛ ولهذا جُعلت من عيوب الأســـاليب مخالفة هذا الأنموذج ، أو ما يصطلحون عليه بالعرف "وذكر ما ليس في العادة "[2] ، ويعـــدُّ الأسلوب القرآني أنموذجاً أعلى في البلاغة ، تقاس عليه الأساليب الأخرى ، وهو ما استدل به العسكري في رده على من عاب الأعشى في قولـــه :

من القاصرات سجوف الحجا ل لم تر شمساً ولا زمهريراً[3]

وقد نقل أبوهلال عنه قوله : " لا توضع الشمس مع الزمهرير ... وكان يجب أن يقول ، لم تـــر شمساً ولا قمراً ، ولم يصبها حر ولا قر "[4] وقد خطَّأ العسكري هذا العائب على الأعشى بقوله : " وقد أخطأ لأن القرآن قد جاء فيه موضع هاتين اللفظتين معاً "[5] .

وقـــد أثار الآمدي الانتباه إلى ضرورة التجانس في دلالة الألفاظ لألفة الذوق الجمالي لـــــه ، فعـــاب على الكميت جمعه بين كلمتين متباعدتي المدلول كالدَّل والشنب ، وإن انتميا معاً للمعجم الغزلي ، حيث يكمل أحدهما الآخر ، ولكنه يرى أنَّ الدل " يكون مع الغـــنج أو نحوه ، والشنب إنما يكون مع اللعس أو ما يجري مجراه من أوصاف الثغر والفم والشفه "[6] وذلك في قولـــه :

وَقَدْ رَأَيْنا بِهَا خوذَا مُنَعَّمَةً رودا تَكَامَلَ فِيها الدَّلُّ وَالشَّنَبُ [7] .

كما عاب على أبي تمام وصف الحِلم بالرقة في قوله :

---

[1] / فايز الداية ، الجوانب الدلالية في نقد الشعر في القرن الرابع الهجري ، 220 .

[2] / أبو هلال العسكري ،كتاب الصناعتين ، 96 .

[3] / شرح ديوان الأعشى ، تحقيق : كامل سليمان ، دار الكتاب اللبناني ، ط 1 ، (د.م) ، 87 ، وفيه :

مبتلـــة الخلق مثل المها ة لم تر شمساً ولا زمهريراً .

[4] / نقله العسكري في كتاب الصناعتين ، 109 .

[5] / نفـــســـه .

[6] / الموازنـــة ، 1 / 50 - 51 . واللعس : سواد اللثة والشفة وهو من سمات الجمال لدى العرب ، ينظر : ابن منظور ، لسان العرب ، مادة لعس .

[7] / ينظـــر ، الآمدي ، الموازنة ، 1 / 50 .

رقيقُ حواشي الحِلمِ لو أنَّ حِلْمَهُ بكَفَّيْكَ مَا مارَيْتَ في أنَّهُ بُرْدُ [1] .

حيـــث تنصرف دلالة الحلم إلى العظم والرجحان والثقل والرزانة ، وأما البُرْد فيدل على هلهلة نسجه [2] .

وهذه الرؤى النقديـــة إن دلت على شيء فإنما تدل على تجاهل المقدرة التوليدية للمبدع في أسلوبه ، والتي قد تخلق ظلالاً متحررة ومتنوعة للمفردة الواحدة ، فالأساليب لا تقـــاس بمقايـــيس الصحة والخطأ ، كما أنَّ الشاعر لم يقصد بالعدول عن المألوف في الدلالة لذاته ، وإنما يتأتى عفوياً نتيجة سياق شعوري منطبعاً بطريقة تفكيره ، وطبيعة بيئته وعصره ، كاشفاً عن تكوينه الوجداني من حيث خصائصه الفردية ، وطبيعة نظرته للعالم والإنسان .

وتتمـــيز هذه الرؤى النقدية بتقليلها من قوة الطاقة الإيحائية للعدول ؛ ولهذا حذَّر العسكري الشعراء من "ارتكاب الضرورات...وتحامي عيوب القوافي "[3] ، علي الرغم من أنَّها مغتفرة لدى الأوائل ، لامتلاكهم الأنموذج في الأسلوب ، يقول العسكري : " وينبغي أن تتحامى عيوب القوافي مثل السناد ، والإقواء ، والإيطاء ، وهو أسهلها، والتوجيه وإن جـــاء في جمـــيع أشعار المتقدمين ، وأكثر أشعار المحدثين "[4] ، وقد كان النقاد " يوجهون لخطـــأ الشـــعراء وجوهاً ، ويتملَّحون لذلك تأويلات ، حتى صنعوا فيما ذكرناه أبواباً ،

---

[1] / ديوانـــه ، 1 / 121 .

[2] / ينظر: الآمدي ، الموازنـــة ،1 / 143 .والحاتمي ، الرسالة الموضحة في سرقات المتنبي وساقط شعره ، 159 .

[3] / كتاب الصناعتين ، 151 .

[4] / نفسه . والسناد في الاصطلاح العروضي من عيوب الشعر وهو على خمسة أوجه الأول : سناد التأسيس وهو اختلاف حركة الإرداف ،والثاني : سناد الحذو وهو في الحركة ما قبل الردف ،والثالث : سناد التوجيه : بأن يكون قبل حرف الروي المقيّد فتحة مع ضمة أو كسرة ،والرابع : سناد الإشباع : وهو تغيير حركة الدخيل ، والخامس : ســـناد الـــردف : وهو أن يجيء بيت مردفا وبيت غير مردف ، أما الإقواء فهو اختلاف حركة الروي في قصيدة واحـــدة ،وأمـــا الإيطاء فهو أن يتكرر لفظ القافية ومعناها واحد . ينظر : الخطيب التبريزي ، الوافي في العروض والقوافي ، دار الفكر ، دمشق ، تحقيق : فخر الدين قباوة ، ط 4 ، 1986ف ، 512 . وينظر كذلك : القاضي التنوخي ، كتاب القوافي ، تحقيق : عمر الأسعد ، محي الدين رمضان ، دار الإرشاد ، ط1 ، 1970 ف ،220و 221 .

وصنعوا في ضرورات الشعر كتباً "[1]، جاعلين من المستوى المعياري (الصحة) بأنواعها ، والاحتراز عن الخطأ .

ويرى ابن جني أنَّ مرتكب الضـــرورة ، لايرتكبها لضعف شاعريته ، بل " لِفَيْضِ مُنَّـــتـــهِ ، وقوَّة طبعهِ ... وشهامة نفســـه "[2] ، ولكنه قيدهـــا بالتزام حدود (الأصل) فـــإن خرجـــت عنه وُصِفَت "بالقبح وانخراق الأصول بها "[3] ، فابن جني على وعي دائم بمجاوزة لغة الشعراء للمستوى العادي ، ولهذا يجوز لهم مالا يجوز لغيرهم ، ويعتبر الشعر " موضع اضطرار ، وموقف اعتذار ، وكثيراً ما تُـــحَرّف فيه الكلم عن أبنيتـــه ، وتحال فيه الـــمُثُل عن أوضاعِ صِيَغِهَا لأجلـــه "[4] .

---

[1] / ابن فارس ، رسالة ذم الخطأ في الشعر ، تحقيق : رمضان عبد التواب ، 23 ، نقلا عن : مصطفى السعدني ، العدول أسلوب تراثي في نقد الشعر ، 127- 128 .

[2] / الخصائص ، 2 / 392 .

[3] / نفـــســـه .

[4] / الخصائص ، 3 / 188 .

أ . العدول عن القاعدة اللغوية :

أ . العدول عن القاعدة اللغوية :

تـــرك لنا التراث النقدي في القرن الرابع الهجري شواهد أدبية ، ونصوصاً نقدية تشـــير إلىمـــا يُعـــرَف بالخطـــأ النحوي ، والضرورة الشعرية ، وقد وردت مثل هذه المصطلحات لديهم غير منضبطة – على الرغم من موضوعيتها – ولكنها تتذبذب بين المنع والإجازة ، وإن أشاروا إلى كونها أثراً للعلاقة بين الشاعر ولغته الخاصة التي تعد مبنية أصلاً على الإرادة الفردية .

تتمـــيز اللغة العربية بمرونة التركيب ، وسعة الاشتقاق وخصوبته ، وكثرة أدواتها التعـــبيرية مما يوسع دائرة الاختيار ، ويعد مجال العدول ضيقاً في القواعد اللغوية ، لإصرار الكثيرين على ضرورة الالتزام بـــها كي لا يؤدي التسامح فيها إلى التسيب والإهمال ، أو إلى قلـــب اللغـــــة عن وجهها ، ونقض معاني العربية ومبانيها ، وليس معنى أن يكون الشـــعراء أمراء الكلام أن يباح لهم التصرف على غير ضرورة ؛ لأن ذلك يؤدي إلى زوال نظـــام الإعراب ، بحيث يمكن للشاعر أن يقول ما يشاء ، فيثقِّل كل مخفَّف ، ويخفِّف كلَّ مثقل ، ويحذف ويزيد ، ويغير الجموع ويتحكم في التصريف ويتجاوز ذلك إلى التصرُّف في حركات الإعراب ، وترتيب الحروف [1]، كما عاب الجرجاني من الكلمات " ما نسبت إلى الـــلحن في الإعـــراب ، وادُّعِيَ منها الخروج عن اللغة "[2]، كما أنَّ الجواز باستخدام الشـــواذ لا يعـــني عدها أصولاً ؛ لأن ذلك لو ساغ لانقلبت اللغة ، وانتقضت الحقائق ، ويـــبدو أن الـــلجوء إلى الضرورة لا يكون دائما بسبب عجز فني ، أو لحاجة لغوية كما يوحـــي بذلك المعنى اللغوي وهو : "الحاجة والاضطرار"[3] بل يعود في بعض الأحيان إلى مـــيل العربي إلى التخفيف وولعـــه به ، وعلى ذلك قال : (دَرَسَ الْمَنَا) يريد : المنازِل ، وقـــال : (قَوَاطِـــنًا مَكَّةَ من ورق الحَمَا) يريد : الحمام[4] ، وإن كانت بشكل عام قليلة ومقتصـــرة عـــلى الحاجة ، يقول الجرجاني : "ولأهل الكوفة فيه رخص لا تكاد توجد

---

[1] / القاضي الجرجاني ، الوساطة ، 452 - 453.

[2] / نفـــســـه ، 416 ،

[3] / الفيروزآبادى ، القاموس المحيط ، مادة : ضرر .

[4] / ينظر : القاضي الجرجاني ، الوساطـــة ، 453 .

لغيرهـــم من النحويين ، كإجازتـــهم مد المقصور ، وترك صرف الاسم المنصرف ، ونحو ذلك ، غير أنهم لا يبلغون به مرتبة الإهمال ، ولا يعرضون لتحكم الشعراء ، ويجعلون هذا الـــباب من الضرورة ، ويقتصرون به على الحاجة "[1] ، ولهذا نظروا إلى الضرورة بوصفها ظاهـــرة لغويـــة نحوية ، ولم يعقدوا صلة بينها وبين السياق الشعري والتجربة الشعورية للمبدع .

وفي الحقـــيقة لابدَّ من اعتبار اللغة المعيارية هي الخلفية الكامنة وراء النص ، والتي تعلو على الفردية ، بدءاً من نظامها الصوتي إلى تركيب العبارات نحوياً ، وأي اقتحام لهذه المواضعات يعد مظهراً من مظاهر الإرادة الفرديـــة التي تتجلى فيها روح المبدع ، ولكنه لا يكون مقبولاً لدى الناقد العربي إلا بنوع من القياس ، أو في إطار الضرورة والرخصة ، ولـــلمخالفة الـــنحوية – عادة – تبرير دلالي مُقْنِع ، وميزة جمالية تحدثها لتحقيق تأثيرها المطلوب في المتلقي .

وللقاضـــي الجـــرجاني حوار مع بعض معارضيه ، يبدو فيه موقفه المتسامح من الخـــروج عن المألوف والمطرد والقياسي ، فللكلام الفردي خصوصية فردية ، تجعل المبدع يتصرف في تراكيبه بحسب تجربته الشعرية ، يقول : "وللفصحاء المدلين في أشعارهم مالم يُســـمع مـــن غيرهم كقول امريء القيس : (ديمة هطلاء) وذي الرمة : (أدمانة) يعني (أدمـــاء) وفي شعر ابن أحمر وأمية : (الهيمان) و(البلقوس) و(القساوسة) في جمع قسي ، ومثل هذا أكثر من أن يُحصى [2] ، بل إنَّ الجرجاني أجاز خرق النظام النحوي[3] في بعـــض الأســـاليب ، مثل حذف نون "يكن" مع عدم استيعاب الشروط المعيارية لـــهذا الحذف ، وذلك في قول المتنبي :

جَلَلا كَمَا بِيَ فَلْيَكُ التَبْرِيحُ أغِذَاءُ ذَا الرشَاءِ الأغَنِّ الشِّيحُ[4] .

---

[1] / الوساطة ، 453 . وينظر : ابن النحاس ، شرح القصائد التسع المشهورات ، 193/1

[2] / القاضي الجرجاني ، الوساطة ، 452 .

[3] / نفـــســـه ، 441 .

[4] / ديوانه ، 1 / 107 ، من قصيدة يمدح فيها مساور بن محمد الرومي،والجلل :الأمر العظيم ، والتبريح : الشدة ، الأغن : الذي في صوته غنة ويوصف بـــها الظباء .

ويبدو اهتمام النقاد بالنسق اللفظي وعلاقته بالدلالـــة من خلال اهتمامهم بالظاهرة الإعرابية ، حيث أدركوا وظيفة النحو في الكلام ، وكونه وليد المعنى ، أو هو " الإبانة عن المعاني بالألفاظ "[1] ، ويُقِرُّون باختلاف الإعراب إن اختلف النسق اللفظي ، ولهذا يلجأون إلى تأويل ما عدل عن الصحيح منها ، ويحرصون على صحته ، حتى إنَّ البيتَ إذا تجاذبـــه أمران : زيغ الإعراب ، وقبح الزحاف..فإن الجفاة الفصحاء لا يحفلون بقبح الزحاف إذا أدى إلى صحة الإعراب "[2]، ومما ورد دليلاً على أهمية الإعراب وتأثيره دلالياً وعقيدياً ما ساقه المرتضى ، يقول : أنشدني ذو الرمة (غيلان بن عقبة) :

وَعَيْنَانِ قَالَ اللهُ : كُونَا فَكَانَتَا فَعُولَانِ بِالألبَابِ مَا تَفْعَلُ الخَمْرُ.[3]

فقلت لـــه (فعولين) خبر الكون ، فقال لي : لو سبحت ربحت ، إنما قلت : (وعينان فعولان) وصفتهما بذلك ، وإنما تحرز ذو الرمة بهذا الكلام من القول بخلاف العدل ، وقد روى هذا الخبر على خلاف هذا الوجه ، أخبرنا أبو عبيد الله المرزباني ، قال : حدثني أحمد بن خالد النحاس ، قال :حدثني محمد بن القاسم أبو العيناء ، قال : حدثنا الأصمعي ، قال له عمرو بن عبيد : ويحك !! قلت عظيماً ، فقل : فعولان بالألباب ، فقال له ذو الرمة : مـــا أبـــالي أقلت هذا أم سبحت ، فلما علم بما ذهب إليه عمرو ، قال : سبحان الله لو عنيت ما ظننتَ كنت جاهلاً [4] ، ودلالة هذا الحوار أنَّ نصب (فعولان) يؤدي إلى دلالة خاطـــئة تعـــارض مفهوم العدل الإلهي ، بأن يكون المعنى أن الله أمر هاتين العينين بفعل الإغـــواء ، وفي الحقـــيقة أن أفعال الإنسان تخضع لحريته وإرادته ، وقد أيَّد ابن جني رفع (فعولان) بأن تكون (كان) تامة ، مستغنية عن الخبر ، ويكون تفسير هذا البيت بأن الله قال لهاتين العينين : احدثا . فحدثتا ، أو اخرجا للوجود فخرجتا [5] .

---

[1] / ابن جني ، الخصائص ، 1 / 35 .

[2] / نفـــســـه ، 1 / 133 .

[3] / ديوانه ، صححه ونقحه : كار ليل هنري هيس مكار تني ، عالم الكتب ، (د.م) ، (د.ت) . 213 ، والمعنى : قال الله كونا حسنتين فكانتا ، والألباب : العقول .

[4] / الشريف المرتضى ، أمالي المرتضى ، 20/1 .

[5] / ابن جني ، الخصائص ، 2 / 302 .

ويتجاوز الإعراب وظيفته الدلالية إلى جمالية تلوين الأداء وتنويعه ، واختلاف طرقه "فكـــلما اختلفـــت الجمل كان الكلام أفـــانين وضروباً ، فكان أبلغ منه إذا أُلزم شرجاً واحـــداً "[1] ، ويعد هذا التنوع وسيلة للتخفيف من حدة الملل والسأم لدى المتلقي حتى إنـــهم "إذا طال الكلام خرجوا من الرفع إلى النصب ، ومن النصب إلى الرفع .. لتختلف ضروبه ، وتتباين تراكيبه "[2] .

ويؤدي العدول السلبي في التركيب النحوي إلى الغموض الدلالي ، بسبب مايؤدي إليه من فوضى واضطراب في النظام الداخلي لعناصر التركيب ، كقول الشاعر :

فَأَصْبَحَتْ بَعْدَ خَطٍّ بَهْجَتِهَا كَأَنَّ قَفْرًا رُسُومَهَا قَلَمَا[3]

فقـــد أثـــار هذا البيت النفور والاستهجان لدى المتلقي ؛ لأن الخلل التركيبي فيه قدحوّل الأســـلوب مـــن طبيعته الشفافة التي تقدم ناتجها الدلالي بسهولة إلى طبيعة ملتوية يصعب فهمها ، مما يضطر الناقد إلى جهد تفسيري .

أمَّـــا قدامـــة بن جعفر فقد عدَّ العدول عيباً من عيوب ائتلاف اللفظ والوزن ، وحدد الجيد من الشعر بأن "تكون الأسماء والأفعال تامة مستقيمة ... لم يضطر الوزن إلى تـــأخير مـــا يجب تقديمه ، ولا إلى تقديم ما يجب تأخيره منها "[4] ، فارتبط العدول لديه بالضرورة الشعرية في إقامة الوزن ، و لم ينبِّه إلى خصوصيته الفردية .

---

[1] / ابن جني ، المحتسب ، 2 / 198 . جاء في لسان العرب : " وكل ما ضم بعضه إلى بعض فقد شُرِج وشرِّج " ينظر : ابن منظور ، لسان العرب ، مادة شرج .

[2] / ابن جني ، المحتسب ، 2 / 302 .

[3] / ينظر : ابن جني ، الخصائص ، 393/2 . و لم يذكر ابن جني قائل هذا البيت ، والمعنى : فأصبحت بعد بـــهجتها قفرا كأن قلما خطَّ رسومها .

[4] / نقد الشعر ، 166 .

ب . العدول والمجاز :

ب . العـــدول والـــمجـــاز :

إنَّ الدلالـــة اللغويـــة لمفردة (المجاز) وهي الانتقال والمجاوزة والمفارقة [1]، تحتم وجـــود الأصـــل المـــتجاوز ، ألا وهـــو الحقيقة ، وقد حددها ابن جني بأنها "ما أُقِرَّ في الاستعمال على أصل وضعه في اللغة ، والمجاز ما كان بضدذلك "[2]، فالمـــجاز – إذن – أحـــد المســـتويات الإبداعـــية التي تمثل في أبعادها الدلالية والجمالية عدولاً عن المستوى المعـــياري للغة ، وقد رأى ابن جني أنَّ العلاقة بينهما علاقة ضدية ، على الرغم من أنَّ المجاز يتأسس على الحقيقة ولايتجاوزها إلا لتحقيق وظيفة معينة ، يقول : "وإنما يقع المجاز ويعـــدل إليه عن الحقيقة لمعان ثلاث وهي الاتساع والتوكيد والتشبيه "[3] ، وقد حدد هذا النص الدور الوظيفي بعد تحديد المفهوم ، مبيناً الأصل والفرع في كل من الحقيقة والمجاز ، عـــلى الـــرغم من أنَّ المتلقي بمقدوره الحكم على الدلالة بحسب زمنه وبيئته ؛ وذلك لأنَّ المجـــاز ليس إلَّا عدولاً عن الاستعمال الشائع والمألوف ، بحيث يثير هذا العدول الغرابـــة والدهشة والاستطراف أحيانـــاً ، ويتضمن – في الوقت نفسه – الإقرارَ بأسبقية مستوى الحقيقة إذ إنَّها الأصل المتفق عليه مسبقاً ، وذلك يعود إلى طبيعة اللغة المستعملة في بدايتها بوصـــفها وســـيلة للإفهام فقط ، و لم تكن الغايات الفنية من مقاصدهم ؛ لأنَّ حاجاتهم كانت مقتصرة على الضروري ، ولهذا يتصل المجاز باللفظ والصياغة والنظم لأفكار مسبقة – وذلـــك عـــلى ضوء الحديث عن أصل الوضع – فأصبحَ في بعض جوانبه قرين الحلية والزخـــرف الذي يقدم التعابير تقديماً مؤثراً ، ومن ثَمَّ أصبح أكثر اللغة مجازا لا حقيقة[4]، لمزيـــته في إكسابها دلالات جديدة كالتشبيه والتأكيد والاتساع ، وقد مثَّل ابن جني لهذه الوظـــائف ، فالاتساع بمعنى أنَّ المدلول المجازي يثري اللغة نفسها بدوال جديدة ، كقول الرسول صلى الله عليه وسلم في فرس : "هو بحر...فلأنه زاد في أسماء الفرس "[5] . وينتج الاتساع لدى ابن جني عن تفاعل عنصري الاختيار والتوزيع ، فقد اختار المبدع دالّاً معينا

---

[1] / ابن منظور ، لسان العرب ، مادة جوز .

[2] / الخصائص ، 2 / 442 .

[3] / نفســـه .

[4] / ينظـــر : نفســـه ، 2 / 442 ، و 3 / 247 .

[5] / نفســـه ، 3 / 247 .

دون غـــيره ، ويتحكم في دلالته بإكسابه دلالة إضافية تعدل عن المعنى الحقيقي إلى معنى نابع من إرادة المبدع ، ويُفهم من السياق ، فإن كانت اللغة تقول إن "لكل دال مدلوله ، فإن الأدب يخرق هذا القانون ، فيجعل للدال إمكانية تعدد مدلولاته "[1] ، فالاتساع – مرة – هـــو إضافة دلالات تتجاوز الأطر القاعدية المألوفة تعتمد على نزوع القائل إلى معنى معـــين ، هـــو القاسم المشترك بين الحقيقة والمجاز ، وهو مرة أخرى يدل على النقصان ، فيحذف المضاف للغرض نفسه ، كقوله تعالى : ﴿وَاسْأَلِ الْقَرْيَةَ ﴾ [2]، أي أهلَهَا [3]، فقام الناقد بعملية التقدير بوصفها الوسيط الذي من خلاله يتجاوز المستوى الثاني (الخارجي) إلى المســـتوى الأول الداخـــلي ، مع إكساب الدلالة بعداً يتصل بالبعد الحقيقي الموصل للفهم ، "وأمَّا التشبيه فلأن جريه يجري في الكثرة مجرى مائه ... وأما التوكيد فلأنه شبه العرض بالجوهر وهو أثبت في النفوس منه "[4] ، فقد تحول التعبير من التجريد إلى الصياغة التصويرية التي حققت قيمتي المبالغة والتجسيد ، وتتوقف مهمة الناقد على إبراز المستوى الداخلي مع بيان الوظيفة أو الدلالـــة الإضافية التي أومأت إليها أدلة السياق ، وتعدُّ هذه الوظائف نوعاً من التأويل بوصفها محاولة للدخول في الدلالات وإرجاعها إلى أصولـــها ، فالكـــلمة تعـــد علامة ، أو رمزاً مجازياً ، فحين نقول مثلاً : (تكلمت الأطلالُ) نقصد تعـــبيرها ورمزيتها العفوية الذاتية ، "وهي تعبر لا ناطقة بالحرف ، ولا مشيرة باليد ، وإنما وجودها في حد ذاته معبر عن مرور الأيام ، وتواليها وأثرها "[5] ، وقد دل الأصل في إسناد التكـــلم إلى الإنسان على الدلالة الوضعية المتفق عليها ، أما تكلم الأطلال فهو اتساع في الدلالة .

---

[1] / توفيق الزيدي ، أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث ، الدار العربية للكتاب ، تونس ، 1984 ف ،86 .

[2] / يوســـف ، 12 / 82 .

[3] / ابن جني ، الخصائص ، 2 / 362.

[4] / نفـــســـه .

[5] / فـــريال جبوري غزول ، علم العلامات (السيميوطيقا) مدخل استهلالي ، ضمن كتاب : سيزا قاسم ونصر أبو زيد ، أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافـــة ، (مدخل إلى السيموطيقا) ، دار إلياس العصرية ، القاهرة ، (د . ط) ، (د . ت) ، 11 .

ويقودنا مصطلح (التأويل) إلى نوع من القراءة وهي (القراءة التأويلية)[1] ، التي تنطلق من دائرة المواضعة إلى الدائرة الأكثر توليداً وخصوبة ، وهي (دائرة الاتساع) على حد تعبير ابن جني ، حيث تتحرك الدلالات فيما بينها ، ويتجلى الوعي والقصد فيهما ، فيعمد المبدع إلى نزع قشرة المباشرة عن الدوال ، والاعتناء بدلالات أخرى تنسجم مع تجربته ، مما يدفع القارئ إلى عقد مقارنة بين المستوى الأول والثاني ، أو الظاهر والباطن ، فالتأويل ظاهرة من ظواهر العدول عن ظاهر اللفظ ، ويعد المجاز هو " الشكل الشعري للتأويل "[2] ، الذي نحتاج إليه عند تعسر التفسير أو صرف ظاهر الآيات القرآنية عن التجسيم ، إلى مقام التنزيه ، وقد بيَّن الشريف المرتضى أنَّ ثمة نصاً " لا يفتقر معتمده إلى العدول عن الظاهر "[3] ، أي إلى تأويله ، وهو قوله تعالى : ﴿**إِلَى رَبِّهَا نَاظِرَةٌ**[4]﴾ فلا يحتاج إلى "تقدير محذوف ، ولا يحتاج إلى منازعتهم في أن النظر يحتمل الرؤية ، أو لا يحتملها ، بل يصح الاعتماد عليه ، سواء كان النظر المذكور في الآية هو الانتظار بالقلب، أو الرؤية بالعين ، وهو أن يُحمِّل قوله تعالى : (إِلَى رَبِّهَا نَاظِرَة) على أنه أراد به نعمة ربها "[5] .

إنَّ مفردتين كالتأويل والاتساع يتصلان بمصطلح (الأداء) في مباحث اللغة بما يحويه من امتدادات فردية تشير إلى الطاقة الإبداعية للفرد ؛ لأنها"صاحبة القدرة على خلخلة الدلالة الوضعية والخروج بها إلى تشكيلات لا يسمح بها المعجم ، لأنها تسمح بتكوين صياغي ... لا يمكن قبوله إلا من منطلق إبداعي خالص "[6] .

والفرق بين الأداء الحقيقي والأداء المجازي أن الأول تتضح دلالته دون حاجة إلى قرينة سواء أكانت لفظية أم مفهومة من السياق ، فهو سطح لا خلفية له ، أمَّا الثاني

---

[1] / ينظر : محمد عبد المطلب ، البلاغة العربية قراءة أخرى ، الشركة المصرية العالمية للنشر ، لونجمان ، القاهرة ، (د . ط) ، 1997 ف ، 100 .

[2] / أدونيس ، الثابت والمتحول (تأصيل الأصول) ، 4 / 119 .

[3] / أمالي المرتضى ، 1 / 36 .

[4] / القيامة ، 75 / 22 .

[5] / الشريف المرتضى ، أمالي المرتضى ، 36/1 .

[6] / محمد عبد المطلب ، البلاغة العربية قراءة أخرى ، 98 .

فيتضمن ظاهراً وباطناً ، ولا يتأتى إدراك أبعاده ومعطياته إلا بدليل ينفي عنه شبهة كونه حقـــيقة ، فالقرينة أو الدليل هو الفاصل الذي يبرز مجازية العبارة ويميزها عن الحقيقة [1]، وهـــذا لا يعـــني أنه ليس ثمة تجاذباً وعلاقة بينهما ، وإنما يعد المجاز موقفا شعورياً خاصاً بالشاعر من حقيقة ما ، فهو طريقة في الكشف عن الحقيقة والتعبير عنها ، هذا فضلاً عن التناسب العقلي الموجود بين الأداءين، ويستبعد العقل الدلالة الظاهـــرة لمعارضتها الأدلة العقلـــية ، ويـــرجع الخطاب إلى أصله الحقيقي ، للوصول إلى الدلالة الباطنة ، إمَّا بتقدير محـــذوف أوحـــذف أو تـــأويل – كما سبق – فالأداء الحقيقي يمثل "المستوى الأساسي والأوّلي – مـــن حيـــث الوجود– وهو أصل التعبير المجازي ومرادفه الحرفي المباشر ، وهو بمثابة المعنى الصحيح الذي يشير إليه المستوى الظاهري للصورة المجازية على جهة التضمن واللزوم "[2] .

ولـــلمجاز دوافـــع فطرية تشير إلى حاجة نفسية لدى المبدع لتجاوز الدلالات المباشـــرة ، وتتضح هذه الحاجة في الحديث عن محنة المسبوقين إلى المعاني ، وحاجتهم إلى لغـــة مخـــتلفة خاصة بهم ، بعيداً عن التقيد بالتقاليد التعبيرية المتكرّرة ، مما يلغي فرديتهم وشخصياتهم الخاصة ، والتعبير المجازي لغـــة تشويق للاطلاع على المجهول ، وإدراك مالا ندركه بالحقيقة ؛ لأنها تتجاوز حدود الواقع وتتعداه ، فهي الطريق غير المتناهي في التعبير والبحـــث عـــن المعرفة ، وذلك أنَّ "النفس إذا وقفت على كلام غير تام بالمقصود منه ، تشوقت إلى كماله ، فلو وقفت على تمام المقصود منه (كما هو الحال في المعنى العقلي) لم يبق هناك تشوق أصلاً "[3] .

وقـــد ربـــط الـــناقد التعابير المحدثة بالبديع والمجاز[4]. كما أبدى إعجابه بالقدرة التأثيريـــّة له فهو "يفعل في نفس السامع مالا تفعله الحقيقة "[5] ؛ نظراً للشحنات الانفعالية والدلالات الزائدة على الحقيقة ، ولولا تضمنه مالا تتضمنه الحقيقة من زيادة فائدة لكانت

---

[1] / ينظر : ابن جني ، الخصائص ، 442/2 .

[2] / جابر عصفور ، الصورة الفنية ، 155 .

[3] / علي أحـــمد سعيد " أدونيس " ، الثابت والمتحول ، 3 / 293 .

[4] / ينظر : القاضي الجرجاني ، الوساطة ، 52 .

[5] / أبو هلال العسكري ، كتاب الصناعتين ، 274 .

الحقيقة أولى منه استعمالاً [1] ، بل إنَّ القاضي عبد الجبار وضع المجاز في مرتبة أعلى وأبلغ في البيان والإفهام من الحقيقة ، ففي قوله تعالى : ﴿**وَ إِنَّ الدارَ الآخِرَةَ لَهِيَ الحَيَوَانُ لَوْ كَانُوا يَعْلَمُون**﴾ [2]، بينت الآية الكريمة "بهذا المجاز مالا يفهم بالحقيقة ، إذ المراد أن هذه الدار الآخرة من حق الحياة فيها أن تدوم ولاتنقطع ، ومن حقها أن يدوم نعيمها بلابؤس وأن يتصل بلا مشقة "[3] فهي الحياة الحقيقية ، فإذا كان المجاز عدولاً عن استعمال الحقائق بحسب أصلها ، فيمكن" أن يعدل عنها إلى المجاز في كتاب الله "[4] ، ويرى أنَّ المجاز " أدخل في الفصاحة ، لأنه كالاستدلال في اللغة "[5] .

ويرى ابن جني أنَّ الحقيقة لا تترك " إلى المجاز إلا لضرب من المبالغة ولولا ذلك لكانت الحقيقة أولى من المجاز "[6] ، ومصدر المبالغة في المجاز هو الكيفية الخاصة في إثبات المعنى التجريدي ، بحيث يحدث رونقاً وثراءً يؤثر في المتلقي أكثر مما لو استخدمت الكلمات على نحو ذهني كما يثير المجاز الانتباه إلى ما وراء اللفظ و المعنى " فكما أنَّ التأويل كشف عن المعنى الخفي الحقيقي ، فإن المجاز كشف عن المعنى الباطن وراء اللفظ ، إنه استخدام اللفظة بغير ما وضعت له أصلاً، فكأننا نستخرج شيئا من غير معدنه الأصلي "[7] ، ولا يعني ذلك كله إلغاء أهمية مستوى الحقيقة ، فكل منهما يؤدي الوظيفة التوصيلية ، ويحققان قيمة المعنى ، يقول الآمدي : " وإنما تستعار اللفظة لغير ما هي له إذا احتملت معنى يصلح لذلك الشيء الذي استعيرت له ويليق به ؛ لأنَّ الكلام إنما هو مبني على الفائدة في حقيقته ومجازه ، وإذا لم تتعلق اللفظة المستعارة لفائدة في النطق فلا وجه لاستعارتها "[8] ، فشروط المجاز : الفائدة والتناسب المعنوي والوضوح ، وإلا فلا فائدة ترجى منه .

---

[1] / ينظر : أبو هلال العسكري ، كتاب الصناعتين ، 274 .

[2] / العنكبوت ، 29 / 64 .

[3] / تنزيه القرآن عن المطاعن ، 275 .

[4] / نفسه .

[5] / القاضي عبد الجبار ، المغني ، 16 / 200 .

[6] / التمام في تفسير أشعار هديل ، 130 .

[7] / علي أحمد سعيد ،" أدونيس " ، الثابت والمتحول ، الأصول ، 1 / 110 .

[8] / الآمدي ، الموازنة ، 2 / 200-201 .

ولا يسمح الآمدي للمبدع أن يستخدم طرقاً تعبيرية لا تتفق والعرف اللغوي أو الأدبي الشائع لدى العرب الأقحاح ؛ ولهذا "ينبغي أن ينتهي في اللغة إلى حيث انتهوا ولايتعدى إلى غيره "[1] ، ففرض على الشاعر لغة ذات قوالب عقلية ومنطقية لاتختلف عن لغة العلم أو المنطق ، ولهذا عامل أصناف القول بمعيار واحد ، بحيث يلغي كل ما لايخضع للفهم العقلي ، والأصول المتعارف عليها والصيغ المألوفة لدى العرب ، فالمجاز - كما يرى الآمدي - "له صور معروفة ، وألفاظ مألوفة معتادة ، لا يتجاوز في النطق بها إلى ما سواها وهي قول الناس : عشنا في خفض ودعة زمناً طويلاً عريضاً ، ومازلنا في رخاء ونعمة الدهر الطويل العريض . فإنما أراد تمامه وكماله واتساعه لهم بما أحبوه لأنهم إذا وصفوا بالطول والعرض على الحقيقة ، فإنما يريدون تمامه وكماله وسعته نحو قولهم : ثوب طويل عريض أي تام واسع وأرض طويلة عريضة أي تامة في الطول والسعة، وكذلك إذا وصفوا ما ليس له طول ولا عرض على الحقيقة فإنما يريدون التمام والكمال "[2] .

ويبدو واضحاً ذلك الحس اللغوي - لدى الآمدي - في نقد الشعر وإدراكه التجوز في الدلالة ، ومطالبته الشاعر ضرورة الصحة اللغوية والوضوح و "قرب المأخذ واختيار الكلام ، ووضع الألفاظ في مواضعها وأن يورد المعنى باللفظ المعتاد فيه المستعمل في مثله ، وأن تكون الاستعارات والتمثيلات لائقة بما استعيرت له غير منافرة ، فإن الكلام لا يكتسي البهاء والرونق إلا إذا كان بهذا الوصف ، وتلك هي طريقة الأوائل ، ومذهب العرب ، الذين يقدرون جودة السبك وقرب المأتى فإذا كانت طريقة الشاعر غير هذه الطريقة مثل أبي تمام عُدَّ حكيماً أو فيلسوفاً لا شاعراً لخروجه على طريقة العرب ، فإن كان ولابد من الإبداع ، فمن سبيل الشاعر ألا يخرج على سنن القوم "[3] .

---

[1] / الموازنة ، 1 / 216

[2] / نفسه ، 2 / 197 .

[3] / نفسه ، 1 / 400 - 495 - 496 .

جـ . أنماط العدول البلاغي : -

* التقديم والتأخير .

* الذكر والحذف .

* الالتفـــات .

* التقديم والتأخير .

* التقديـــم والتأخير :

يعقـــد المتكـــلم صلة بين ركني الجملة الأساسيين (المسند والمسند إليه) وهي الإســـناد أو النســـبة ، أي نسبة الحدث أو الصفة أو الخبر (المسند) للمسند إليه ، سواء أكان مبتدأ أو فاعلاً أو ما يتبعهما ، ومن خلال الاستقصاء اللغوي للأساليب العربية نجد نسقاً معتاداً لهما ، من حيث الترتيب ، وهو يمثل الأصل النمطي المفترض الذي تقاس بناء علـــيه الظواهـــر العدولية ، فلا يجوز في هذا النسق تقديم الفاعل أو نائبه على فعله ، ولا الصـــلة عـــلى الاسم الموصول ، ولا الصفة على الموصوف ، ولا المبدل على المبدل منه ، ولاالعاطف على المعطوف[1]، وتتقدم العمدة على الفضلة ، ولكن ذلك لا يمثل نمطاً جامداً ، فقـــد ترك لنا النحو "رتباً بالنسبة لهذه الأجزاء ، والعدول عن هذه الرتب يمثل نوعاً من الخروج عن اللغة النفعية إلى اللغة الإبداعية "[2] ، فهذا النمط يخرج الكلام من منطق اللغة إلى مـــنطق الإبداع أو الكلام بالمفهوم الألسني الحديث في خصوصية جميلة ، كما أنه في تقديم ما حقه التأخير ، وتأخير ما حقه التقديم بالقياس المعياري ينطوي على مفارقة ثقافية تتضـــح ســـلباً أو إيجاباً [3]، فإذا انطلق النحو العربي من مسلمة أنَّ الجملة الفعلية تبتديء بالفعل ، وحينئذ تعدُّ تركيباً جاء على أصله بحيث لا يتضمَّن أي إيـــحاء تداولي ، مثل : (قرأ محمد) أمَّا قولنا (محمد قرأ) فقد تم التأكيد على محمد دون غيره من أسماء الأعلام التي قد تتبادر إلى الذهن ، وكذلك قوله تعالى : ﴿ **إياك نعبد** ﴾ [4] فتقديم المفعول به على الفعل يفيد الاختصاص ، وقصر العبادة على الله سبحانه وتعالى ، وهكذا فإنَّ تقديم بعض العناصـــر الكلامـــية يشير إلى كثير من الدلالات والقيم التداولية والأسلوبية والجمالية ، بحســـب مقصـــدية المتكلِّم ، ويهتم المبدع – عادة – بالنظم في الأسلوب وتقلباته وتغيير مواقـــع عناصره ، ولايمس الرتب المحفوظة ؛ لأنها ليست مظنة اختلاف الأساليب بسبب حفظهـــا وثـــبات وضعها ، فلا يتقدم الفاعل على فعله مثلاً ، ويولي عنايته بالرتب غير

---

[1] / ابن جني ، الخصائص ، 2 / 383 ومابعدها .

[2] / مـــحمد عبد المطلب ، البلاغة والأسلوبية ، 329 .

[3] / مصطفى السعدني ، البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، منشأة المعارف ، الإسكندرية ، (د .ط) ، (د . ت) ، 207 .

[4] / الفـــاتـــحة ، 1 / 4 .

المحفوظـــة ، وقـــد تحدَّث أحد النقاد المعاصرين عن أهمية قرينة الرتبة في التركيب اللغوي بنوعيها : المحفوظة وغير المحفوظة ؛ حيث تعدُّ الرتبة قرينة من قرائن المعنى ، فموقع الكلمة من الكلمة يدل على وظيفتها النحوية ، وبخاصة في الرتب المحفوظة التي هي " رتبة في نظام اللغـــة وفي الاستعمال في الوقت نفسه ، أمَّا غير المحفوظة فهي رتبة في النظام فقط ، وقد يحكم الاستعمال بوجوب عكسها ، كما في تقديم المفعول على الفاعل في نـــحو (حياك الله) أو بوجـــوب المحافظة عليها ، نحو (هذا أخي) وإنما يكون هذا أو ذاك عند خوف اللـــبس ، أو اتقاء مخالفة القاعدة "[1] ، وتعد هذه القرينة مؤشراً للدلالة في التركيب على المســـتوى الـــنحوي أمَّـــا على المستوى البلاغي فهي " مؤشر أسلوبي ، ووسيلة إبداع ، وتقليـــب عـــبارة ، واســـتجلاب معـــنى أدبي "[2] ، فقد تتقدم الفضلة لأغراض بلاغية ، وامتدادات جمالية يقصدها المتكلم ، ويعد هذا الترتيب الجديد المنحرَف عن النسق الأصل أسلوباً فردياً ، يبرز وظيفة خاصة لأحد العناصر ، أو يؤكد دلالة معينة ،" وبقدر ما ينجح المـــبدع في تجـــاوز هـــذه الإطـــارات المحددة بقدر ما يسهم في تأكيد الخواص الجمالية للصـــياغة الأدبية ، وقياس قوة هذا (الانتهاك) هو الذي يحدد لنا السمة الأساسية لمبدع بعينه ، أو لزمن معين، أو لنوع أدبي محدد "[3] ، كما أن هذه الظاهرة تقدم لنا ثراءً وتنويعاً للدلالـــــة من خلال تنوع التراكيب ، وتدل على خصوبة التراكيب اللغوية في العربية ، كمـــا تتضمن إشارة إلى أهمية دور المبدع في الأسلوب الذي يكون على قدر من الوعي والقصـــد في تحـــريك الألفاظ من أماكنها الأصلية ، متخذاً حركة أفقية لخدمة الدلالة ، فيـــنـــزعها عـــن مواضعها الأصلية التي لا تؤدي الأغراض الجمالية إلى أخرى تؤديها ، فتتناسق على النحو الجديد مجسدة أسلوباً خاصاً ، ومخالفة الترتيب النمطي ، وهي بذلك تخـــرج بالأسلوب "من الابتذال إلى الجدَّة ، كما أنها هي التي تدلنا على الغرض العام وفي

---

[1] / تـــمام حسان ، البيان في روائع القرآن ، دراسة لغويـــة أسلوبية للنص القرآنـــي ، عالم الكتب ، القاهـــرة ، (د . ط) ، (د . ت) ، 91 .

[2] / نفـــســـه ، 91 .

[3] / مـــحمد عبد المطلب ، جدلية الإفراد والتركيب ، 161 .

نفـــس الوقـــت تعطي الدلالة المقصودة "[1] ، ويفيد تقديم إحدى العناصر اللغوية بحسب مقتضـــيات معيـــنة توجـــيه "التفات السامع إلى كلمة من الكلمات عن طريق إبراز هذه الكـــلمة إبـــرازا يتحقق عنه تأثير ما "[2] ، بحيث يُفَعِّل هذا التقديم معنى معيناً ، أو يحدث تركيزاً غير اعتيادي عليه ، فيجلب انتباه المتلقي .

ويـــرى أحدهم أنَّ ظاهرة التقديم "قد تكون خالصة للبعد المعنوي ، فإن المسند إليه محكوم عليه أبداً ، والمحكوم عليه متقدم في الذهن على المحكوم به ، معنى هذا أنَّ مقولة (التقديم) لا تكتسب حقيقتها الخالصة إذا كان المسند إليه فاعلاً ، لأن موضعه الدائم هو التأخير عن الفعل ، ومن ثَمَّ تنصرف مقولة التقديم إلى المبتدإ – غالباً – ؛ لأن رتبته (غير المحفوظة) هي التقديم "[3] فتقديم مالا يصح عقلاً تقديمه يحدث اضطراباً لدى المتلقي" لأنَّ الـــنفس تنفر من كلِّ ما يكون مدعاة لإتعابها وإجهادها ، فالنفس مثلاً تتقبَّل تقديم الصفة أو مـــا يتعلَّق بها على الموصوف ، لأنَّ الصفة تستدعي موصوفاً ثابتاً معروفاً لدى النفس أولاً حتى يصح إلحاقها به "[4] .

ونجـــد عند نقاد القرن الرابع الهجري ، ملاحظات نقدية حول كيفية نظام الخطاب من حيث التقديم والتأخير ، حيث عُدَّ نظاماً خاصاً بمبدعه لتأدية أغراضه الخاصة ، وإن لم يكـــن موافقاً لأنظمة النحاة في رتبهم المحفوظة ، وقد تحدث ابن جني عن ضربين في هذه الظاهرة :

* **الضـــرب الأول** : (الـــتقديم الرتبي) ، وهو مقبول قياسياً ، ويمثل الوجوه الصحيحة والجائـــزة للـــتقديم والتأخير في كلام العرب ، كتقديم المفعول أو الظرف على الفاعل أو الفعل .

---

[1] / نـــور الهـــدى لوشـــن ، علم الدلالـــة دراســـةً وتطبيقاً ، منشورات جامعـــة قار يونس ، بنغازي ، ط1 ، 1995 ف ، 64 .

[2] / عبد الحكيم راضي ، نظرية اللغة في النقد العربي ، مطبعة الخانجي ، القاهرة ، (د.ط) ، 1980 ف ، 213 .

[3] / محمد عبد المطلب ، البلاغة العربية قراءة أخرى ، 236 .

[4] / مجـــيد عـــبد الحميد ناجي ، الأسس النفسية لأساليب البلاغة العربية ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط 1 ، 1984 ف ، 113 .

* **الضـــرب الـــثاني** : (التقديم الإبداعي) وهو مما يسمح به الاضطرار ، فالمبدع يحرك الكـــلمات تحريكاً يخرق النسق الأصلي للغة ، وذلك بدافع ضرورة الوزن والقافية -كما يرى ابن جني - وقد أجازها ابن جني وخصصها بلغة الشعر ؛ لأنَّ من شأن الشاعر تحقيق " أبعاد نفسية معينة تنبع من طبيعة التجربة الشعورية ، والمعنى المراد نقله والانفعال المناسب الذي يراد إحداثه في نفس المتلقي ، ومن ظروف وأحوال المقام الذي سبق فيه التخاطب ، مما يحتِّم على المتكلِّم تقديم ما حقه التأخير ، أو تأخير ما حقه التقديم "[1] ، بل إنَّ ذلك في نظـــر ابـــن جنِّي يدل على الشجاعة والقدرة في التصرف اللغوي ، وبراعة الشاعر حيث يصفه بأنَّه " مجري الجموح بلا لجام ، ووارد الحرب الضروس حاسراً من غير احتشام فهو وإن كـــان ملوماً في عنفه وتهالكه ، فإنه مشهود له بشجاعته وفيض مُنَّته "[2]، فابن جني يقدِّر الملكات والقدرات الهائلة التي يمتلكها المبدع ويخرق بها النظم المألوفة لترتيب اللغة ، ويصنع من طاقتها إمكانات متعددة للتعبير عما يريد بشكل يناسب طبيعة تجربته الشعورية ، ولا يعد هذا الخرق دليلاً على ضعف لغته ، أو قصوره في تنسيق كلماته على نحو تجيزه القوانـــين ، بل يدل على شهامته وثقته بنفسه ، ولكن يجب أن يسهم هذا الخرق في تأدية المعنى وتزكيته ، وإلا وقع الشاعر في الإبهام والغموض ، أو إفساد المعنى ، أمَّا إنْ تسبب في شيء من ذلك، فيعدُّ نقصاً وعيباً في الأسلوب ، وقد أشار العسكري إلى ذلك ، وأوجب على المبدع أنْ يتجنَّب " جميع ما يكسب الكلام تعمية ، فيرتب ألفاظه ترتيباً صحيحاً "[3].

ويُقـــدَّم المفعول به على الفعل عادلاً عن رتبته المعهودة وهي (التأخير) لغرض جمالي عام متمثلاً في العناية والاهتمام ، وهو غرض يتسم بكثير من العمومية ، وقد حاول ابـــن جني الاقتراب من حدوده بتقنينه على نحو تصاعدي ، فكلما ازدادت العناية زادت نسبة العدول بعداً عن النسق الأصلي للغة " فإذا عناهم ذكر المفعول قدموه على الفاعل ، فقـــالوا : ضرب عمراً زيدٌ .فإذا ازدادت عنايتهم به قدموه على الفعل الناصبه ، فقالوا : عمـــراً ضرب زيدٌ . فإذا تظاهرت العناية به عقدوه على أنه رَبُّ الجملة وتجاوزوا به حد كونه فضلة ، فقالوا : عمرو ضربه زيدٌ ، فجاءوا به مجيئاً ينافي كونه فضلة ، ثم زادوا على

---

[1] / مجيد عبد الحميد ناجي ، الأسس النفسية لأساليب البلاغة العربية ، 114 – 115 .

[2] / الخصائـــص ، 2 / 392 .

[3] / كتاب الصناعتين ، 151 .

هـــذه الرتـــبة فقالوا : عمرو ضرب زيد ، فحذفوا ضميره ونَوَوه و لم ينصبوه على ظاهر أمره؛ رغبة به عن صورة الفضلة ، وتحامياً لنصبه الدالّ على كون غيره صاحبَ الجملة ، ثم إنهـــم لم يرضـــوا له بهذه المنـــزلة حتى صاغوا الفعل له ، وبنوه على أنه مخصوص به ، وألغَـــوا ذكر الفاعل مُظهَراً أو مُضمراً فقالوا : ضُرِبَ عمرو ، فاطُّرح ذكر الفاعل البتة . نعم ، وأسندوا بعض الأفعال إلى المفعول دون الفاعل البتة ... وهذا كله يدل على شدة عنايتهم بالفضلة ، وإنما كانت كذلك لأنها تجلو الجملة ، وتجعلها تابعة المعنى لها "[1]، ولهذا فسَّر ابن جني حذف الفاعل وبناء الفعل للمجهول في القراءة الشاذة للآية الكريمة : ﴿ **يَوْمَ يُقَالُ لِجَهَنَّمَ** ﴾ [2] ؛ نظراً للعناية والاهتمام بعناصر أخرى غير الفاعل ، فيرى ابن جني أن ذكر الفاعل لم يُترك "للجهل به ؛ بل لأن العناية انصرفت إلى ذكر وقوع الفعل...عُرِف الفـــاعل أو جهـــل ؛ لقراءة الجماعة : (يوم نقول) ، وهذا يؤكد عندك قـــوة العناية بالمفعول به "[3] .

وأكد العسكري على مستوى الصحة والمعيارية في ترتيب أجزاء الكلام ، ورأى أنَّ تقـــديم الصـــفة على الموصوف رديء في صنعة الكلام [4]، أما الوجوه الجائزة فينبغي " أنْ تُرتـــب الألفاظ ترتيباً صحيحاً ، فتقدم منها ما كان يحسن تقديمه ، وتؤخر منها ما يحسن تأخيره ، ولا تقدم منها ما يكون التأخير منه أحسن ، ولا نؤخر منها ما يكون التقديم به أليـــق "[5] .

ويقـــترب قدامـــة مـــن العسكري في التمسك بالنسق المعياري للغة ، وزاد عليه بإخضـــاعه الظاهرة البلاغية لقوانين المنطق والعقل ، حيث حجبت عنه مرونة الدلالات الجمالـــية التي يقصدها المبدعون ، فتكون في اللغة " أوضاع الأسماء والأفعال ، والمؤلفـــة منها ، وهي الأقوال على ترتيب ونظام لم يضطر الوزن إلى تأخير ما يجب تقديمه ، ولا إلى

---

[1] / ابن جني ، المحتسب ، 1 / 146 – 147 .

[2] / ق ، 50 / 30 ، وهي قراءة ابن مسعود والحسن والأعمش ، وقراءة قالون عن نافع : (يَوْمَ نَقُولُ لِـــجَهَنَّمَ) ببناء الفعل للمعلوم .

[3] / المحتسب ، 2 / 234 .

[4] / كتاب الصناعتين ، 151 .

[5] / نفـــســـه .

تقـــديم ما يجب تأخيره منها ولا اضطر أيضا إلى إضافة لفظة أخرى يلتبس المعنى بها ، بل يكون الموصوف مقدماً والصفة مقدمة عليها "[1] .

أمَّا ابن طباطبا فقد أخضع السياق لوجهة نظره اللغوية ، ونظر إلى هذه الظاهرة اللغويـــة بمـــنظوره الأحادي من خلال بعض الأمثلة ، وقد تنبه إلى السمات الصوتية فيها حيـــث تســـهم في تشكيل الإيقاع ، وقد عدَّها من الأبيات المستكرهة الألفاظ متفاوتة النسج، قبيحة العبارة ، التي يجب الاحتراز منها ، رافضاً تقديم المفعول به في قول الراعي :

فَلَمَّا أَتَاها حَبْتَرٌ بِسِلاحِهِ مَضَى غَيْرَ مَبْهُورٍ ومنصله انْتَضَى[2]

يـــريد : " وانتضى منصله "[3] ، فقد اقتطع ابن طباطبا مسألة تقديم المفعول به (منصلَه) عـــلى الفعل (انتضى) بوصفها مسألة لغوية من سياق البيت الشعري الذي أولى اهتماماً لحبتر ومضيه مسلحاً ولهذا فقد قدم المفعول للتركيز على كونه مسلحاً فابن طباطبا أخضع الأسلوب إلى قولبة جامدة ، وتجاهل طبيعة حرية التعبير عن التجربة الشعورية .

كمـــا يحـــرص ابـــن طباطبا على الترتيب النمطي لنسق اللغة احترازاً من الإبهام والالتباس ، كما في قول النابغة :

يُصَاحِبْنَهُمْ حتى يُغِرْنَ مُغَارَهُمْ مِنَ الضَّارِيَاتِ بالدِّمَاءِ الذَّوَارِبِ[4]

يريد : " من الضاريات الدوارب بالدماء ، فقدم وأخر ، وإنما يصح مثل هذا إذا التبس بما قـــبله ؛ لأنَّ الدمـــاء جمع والذوارب جمع ، ولو كان : من الضاريات بالدم الذوارب لم يلتـــبس ، وإن كانت هذه الكلمة حاجزة بين الكلمتين- أعني بين الضاريات والذوارب اللتين يجب أن تقرنا معاً "[5] ، فقصر ابن طباطبا التركيب الشعري على وظيفته الدلالية التي

---

[1] / نقد الشعر ، 166 .

[2] / ديوانه ، 5 . والبيت في الديوان :

فأعجبني من حبتر إن حبترا مضى غير منكوب ومنصله انتضى .

ومعنى غير منكوب : غير مدفوع في صدره .

[3] / عيار الشعر ، 81 .

[4] / شرح ديوانه ، قدم له وبوبه وشرحه :علي أبو ملحم ، دار ومكتبة الهلال ، بيروت ، ط1 ، 1991ف ، 46

ومعنى الضاريات الذوارب : المتعودات المدربات .

[5] / ابن طباطبا العلوي ، عيار الشعر ، 82 .

يشـــترط فيها المباشرة والوضوح وصحة المعنى ، ولهذا أعاد للصياغة النسق الأصلي الذي يجلي المعنى ويوضحه .

ويمكن القول إنه يوجد مستويان يتحركان في منطقتي عمل المبدع والمتلقي ، يتم تحوُّل وتغيير العناصر الصوتية فيهما – بناءً على ثنائية الرتبتين المحفوظة وغير المحفوظة ، أو الثوابـــت والمـــتغيرات – وهـــذان المستويان هما : المستوى السطحي في هيئة الدوال ، والمســـتوى العميق في تركيبة البنية العميقة ، وذلك " من أجل الارتقاء بدرجة الإفادة إلى مستوى الإقناع الكلي والإمتاع خلال إجراءات الممارسة التحولية ، وأطرها الاحتمالية ، في المنظور الذهني الاستنتاجي "[1] ، وعلى الرغم مما في اللغة من عناصر ذات حتمية معيارية تؤدي وظيفة نحوية غير قابلة للتحريك من مكانها ، فإنها تحتوي أيضاً على عناصر تخرج بها عـــن مســـارها العادي إلى الميدان الإبداعي ، وتتأسس سياقات التقديم والتأخير بناءً على ذلك في منظور الناقد العربي ،" وتبدو عملية تحريك العناصر المؤسسة لكيانات التراكيب ، غايـــة بالغة الدقة لاتصالها بالدلالة العميقة التي يتوجب إيصالها إلى ذهن المتلقي (إبداعاً) ... إنَّ المـــتلقي في فلســـفة التقديم ، والتأخير عنصر جوهري يتوقف عليه تكامل المنتَج الإبداعـــي ، ولابـــدَّ من إثارته إيجاباً ، وتشويقاً ، وتعديلاً في أواصره الفكرية ، وإثرائه بالتنوعات المعرفية "[2]

---

[1] / عبد القادر عبد الجليل ، الأسلوبية وثلاثية الدوائر البلاغية ، دار صفاء ، عمَّان الأردن ، ط 1 ، 2002 ف ، 295 .

[2] / نفـــســـه .

* الذكر والحذف

* الذكـــر والـــحـــذف :

تعد الجملة نمطاً تركيبياً منتظماً ، يفيد دلالة متعارفاً عليها من خلال الإسناد الذي لا يـــتأتى " إلا في اسمـــين كقولك : زيد أخوك ، وبشر صاحبك ، أو في فعل واسم نحو قولك : ضرب زيد ، وانطلق بكر ، ويسمى الجملة "[1]، فهي تتكون أساساً من عنصرين أساسين وهما المسند والمسند إليه اللذان قد يؤلفان جملة اسمية أو فعلية و "يظهران في نماذج الكلم المشخص بصور متعددة متنوعة ، بالغة الغنى تتضمنها بنى تركيبية أساسية كل منها تشبه النواة "[2]، ووجود هذين العنصرين يُعَدُّ الأصل المفترض للنظام اللغوي العادي ، الذي يســـتلزم وجود العناصر الأخرى أيضا ، بحيث ترتبط بطرفي الإسناد ، وقد لاحظ النقاد تلـــك المرونة التي تتميز بها العربية ، والتي يوظفها المبدع في أنماط الكلام المختلفة، فله أن يحـــذف إحدى أطراف العملية الإسنادية ، أو متعلقاتها ، اعتماداً على الدلائل الظاهرة أو الباطنة ، ويستنبط الناقد ذلك من خلال الحركة الدلالية للسياق ، ويعدُّ هذا الحذف نمطاً تعـــبيرياً وجمالياً يقدم لوناً من الأداء الأسلوبي ، وذلك حين يحقق العنصر وظيفته الجمالية بغـــيابه ، كمـــا يعدُّ لوناً من الإيجاز المتعلق ببنائية الكتابة الذي يخلق اقتصاداً لغوياً يولِّد طاقـــات إيحائية غير محدودة ، فثمة أشياء تقال بالإيحاء وليس بالتصريح ؛ لذلك " لاينبغي الـــتعامل مـــع النصوص بما تقوله وتنصُّ عليه أو بما تعلنه وتصرِّح به ، بل بما تسكت عنه ولاتقوله ، بما تخفيه وتستبعده "[3]، وتنشطُ بفاعلية هذه الظاهرة وعدولها مخيلـــة الـــمتلقي " هـــذا فضـــلاً عن فلسفته الكامنة في خلافية الحضور والغياب ، أو النطق والصمت ، فالمبايـــنة بـــين كـــلا الطرفين تعمل على استدعاء الغائب للحاضر كما تستدعي الحاضر الغائب "[4] ، وكلما ازدادت مواضع الحذف البلاغي تعمَّق الأسلوب ، ازدادت احتمالات الـــتأويل ، وإمكانات الكشف ، وهذا ينأى به عن الثبات والتقريرية ، مما يشير إلى قدرة المـــبدع وامتلاكه ناصية الكلام ودرايته بمواضع كل من الذكر والحذف ، وخلق التناغم

---

[1] / موفق الدين يعيش بن علي بن يعيش ، شرح المفصل ، 1 / 18 .

[2] / أحمد حاطوم ، اللغة ليست عقلا من خلال اللسان العربي ، 126-127 .

[3] / علي حرب ، نقد النص ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء وبيروت ، ط 2 ، 1995 ف ، 15 .

[4] / مصطفى السعدني ، البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث ، 139 .

بيـــنهما وبين الدلالات والمواقف ، فإذا ما أتقن المبدع ذلك فقد خلق آفاقاً إيحائية ودلالية واسعة .

وتـــتحد الدلالة اللغوية للحذف – في إحدى وجوهها – بالدلالة الاصطلاحية لـــدى الـــرماني ، فإن العرب تستعمل الحذف بمعنى : الإزالة والإسقاط والقطع ، يقال : حَذَفَ الشيء يَحْذِفُهُ حَذْفًا : قطعه من طرفه "[1] ، أي أنك تُسقط شيئاً وتزيله أو تحذفه مـــن بقية الأشياء ، كما يأتي بمعنى الإيجاز والاختصار ، فيقال :حذف السلام بمعنى خففه ولم يطل القول به [2] .

وينقســـم الإيجاز لدى الرماني إلى نوعين : إيجاز حذف وإيجاز قصر ، و يعرِّف إيجاز الحذف بقوله : " إسقاط كلمة للاجتزاء عنها ، بدلالة غيرها من الحال ، أو فحوى الكـــلام "[3] ، وكأن هذا الحذف لا يؤدي دوره الدلالي والجمالي التأثيري إلا إذا دل عليه دلـــيل ، وهـــو إمَّا أن يكون (الحال) أو ما يشير إليه فحوى الكلام ففي هذا اللون من التعـــبير تشـــذيب للأسلوب وتصفية له من كلمات يُفاد معناها بدونها ، بطريق الإيحاء ، فالدلالات لدى الرماني " لا تتصل بمفردات تتراص تراصاً آلياً عن تراكيب الكلام ؛ لأنَّ هذه الحالية التي توحي بالدلالة ليست متصلة بمجرد آلية التراص قدر ما يبعثه السياق من إيحـــاء دلالي "[4] ، وضرب الرماني مثالاً لإيجاز الحذف : ﴿ **واسْأل القَرِيَةَ** ﴾[5]، فحُذِفَ المضاف ، وأقِيمَ المضاف إليه مقامه ، والتقدير : (واسأل أهل القرية) فقد دل الحال على المضاف ، وتفاعل الحذف مع التقدير في مساحةٍ تحقق استقامة الدلالة ووضوحها ، فإيجاز الحذف – إذن – نوع من اختزال بعض مكونات الأسلوب الاعتيادية في السياق ، شرط أنْ يدلَّ دليلٌ عليه كي يحافظ السياق الدلالي والنحوي على صحته .

كما أنَّ حذف الأجوبة التي يدل عليها فحوى الكلام ، تعد نمطاً من إيجاز الحذف وهـــو أبلغ من الذكر ، كقوله تعالى: ﴿**وَسِيقَ الَّذِينَ اتَّقَوا رَبَّهُم إِلَى الجَنَّةِ زُمَرًا حَتَّى إِذَا**

---

[1] / ابن منظور ، لسان العرب ، مادة حذف .

[2] / نفـــســـه .

[3] / النكت في إعجاز القرآن ، 76 ، ويقارن بما ورد لدى العسكري ، كتاب الصناعتين ، 175 .

[4] / كريم الوائلي ، الخطاب النقدي عند المعتزلـــة ، 116-117 .

[5] / يوسف ، 12/ 82 .

جَاءُوهَـــا وَفُتِّحَـــتْ أَبْوَابُهَـــا ﴾[1]" كأنه قيل : حصلوا على النعيم المقيم الذي لا يشوبه التنغـــيص والتكدير "[2] ، ويتسم هذا النوع من الحذف بالإيحاء الإيجابي ، حيث يؤدي إلى "بعث الفكر وتنشيط الخيال ، وإثارة الانتباه ، ليقع السامع على مراد الكلام ، ويستنبط معـــناه مـــن القـــرائن والأحوال ، وخير الكلام ما يدفعك إلى التفكير ، ويستفز حسك وملكـــاتك ، وكلما كان أقدر على تنشيط هذه القدرات كان أدخل في القلب ، وأمس بسرائر النفس "[3] ، كما أنَّ هذا الإيحاء ترجع فائدته للاهتمام بالمتلقي ، من حيث تكوين علاقـــة مـــع النص ، ومدى قدرته على التأمل والتفسير ؛ ولهذا يعد هذا النوع أبلغ من الذكـــر؛ " لأنَّ النفس تذهب فيه كل مذهب ، ولو ذكر الجواب لقصر على الوجه الذي تضـــمنه البـــيان "[4] ؛ وحجب إحدى جوانب الكلام المتصلة بالدلالة يولِّد حاسة التخيل وافـــتراض الاحـــتمالات المتعددة ، وبالمقابل "فذكر المحذوف إنما يثبت الدلالة ، ويحدد أبعادهـــا ، ويحصر غناها وثراءها ، وكأنَّ الدلالات المختلفة لون من الاتساع يسهم فيها المـــتلقي بالإضـــافة ، عبر التأويل وتقدير الاحتمالات كما أنَّ الحذف ينطوي بذاته على مجهـــول يقدره المتلقي ، فهو يسهم مع المبدع في استكمال تشكيل النص "[5] ، وذلك بعد عـــامل التشـــويق وهـــو "حالة من عدم التأكد الذهني والترقب والقلق والاستثارة "[6] ، فالحذف يترك في النفوس إشكاليات صغيرة تترقب حلها ، وقد يكون الذكر مدعاة للسأم وافتقاد قيمة التشويق ، فحذف أعجاز الكلام مع المحافظة على سلامة الأسلوب ، والإبقاء عـــلى وحدتـــه وتماسكه ووضوحه يجعل المتلقي يتوسع في تصوّر المعاني المحتملة للسياق ، وهذا مدعاة لتأكيد المعنى وترسيخه والاقتناع به ، ولعلَّ هذا ما هدف إليه ابن جني حين

---

[1] / الزمر ، 39 / 70.

[2] / الرماني ، النكت في إعجاز القرآن ، 76 .

[3] / محمد أبو موسى ، دلالات التركيب دراسة تحليلية لمسائل علم المعاني ، منشورات جامعة قار يونس ، بنغازي ، ط1 ، 1979 ف ، 130 .

[4] / الرماني ، النكت في إعجاز القرآن ، 76-77 .

[5] / كريم الوائلي ، الخطاب النقدي عند المعتزلة ، 116 .

[6] / إبراهـــيم فتحي ، معجم المصطلحات الأدبية ، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين ، التعاضدية العالمية للطباعة والنشر ، ط1 ، 1986ف ، 88 .

رأى أنَّ " الاتســـاع بالأعجـــاز أولى منه بالصدور "[1] ، كما يؤدِّي الإيجاز – بنوعيه – وظـــيفة تأثيرية تزيد من درجة تركيز نشاط المتلقي في متابعة الدلالات دون شعور بالسأم والملـــل ، وحينـــئذ يكون الأسلوب أكثر قدرة على التأثير، فـــ" للكلام غاية ، ولنشاط السامعين نهاية ، وما فُضل عن مقدار الاحتمال دعا إلى الاستثقال ، وصار سبباً للملال ، فذلـــك هـــو الهذر والإسهاب والخطل ، وهو معيب عند كلِّ لبيب "[2] ، ويكون السامع الـــذي يـــتلقى الكلام الموجز المؤدي للغرض أكثر استعداداً لإحداث الاستجابة المناسبة والـــتفاعل مع النص " ويكون المعنى في نفسه أوقع ، ولصدره أملى حيث المشاعر متهيئة لاستقباله ، غير مشغولة بغيره ، ولا متعبة بسواه "[3]، وقد نقل العسكري عن أحدهم قوله إنَّ الكـــلام الموجـــز " في الآذان أولج ، وبالأفواه أعلق "[4]، ولأنَّ الأمر كذلك ، ولكون الطـــريق إلى المعـــنى في الكلام الموجز قصيراً، فإنَّ قابلية نفس المتلقي على استيعابه تزداد ويسهل عليها حفظه ، وهذا ما يؤكده استقراء الواقع ، فإنَّ كل معنى رفيع إذا أوصل إليه لفظ وجيز وع وضوحه وبيانه ، فإنَّه ينتشر بين الناس ويتلقونه لخفته وقرب مأخذه ولهذا مـــن الطبعي أن يلحظ الشعراء ذلك ، ويضمنون أشعارهم المعاني الكثيرة اللفظ القليل ، لأنَّها " بالقلوب أوقع ، وإلى الحفظ أسرع ، وبالألسن أعلق ، وللمعاني أجمع ، وصاحبها أبلغ وأوجـــز "[5] .

وتظهـــر قـــيمة الاختصار وصيانة العبارة من الإطناب والثقل والترهل في إيجاز القصر الذي تتأسس بنية الأسلوب فيه على عناصر موجزة محكمة مضمَّنـــة معاني كثيرة دون إســـقاط أو حذف مما يخلق تكثيفاً وتعدداً دلالياً ، ومنه قوله تعالى :﴿ **أَلَا لَهُ الْخَلْقُ وَالْأَمْرُ**﴾ [6]، فقد اختزلت نسبة الخلق والأمر لله جميع الأمور الموكلة إلى الله – عزَّ وجلَّ –

---

[1] / الخصائص ، 2 / 362 .

[2] / أبو هلال العسكري ، كتاب الصناعتين ، 174 – 175 .

[3] / نفـــســـه ، 174 .

[4] / نفـــســـه .

[5] / نفـــســـه .

[6] / الأعراف ، 7 / 53 .

فهمـــا " كلمتان استوعبتا جميع الأشياء على غاية الاستقصاء "[1] ، وقد ضمَّن العسكري هذا النوع من الأساليب قيمتي التلميح بالدلالة والإيحاء بها ، وسمَّاه (الإشارة) وهي " أنْ يكـــون اللفظ القليل مشاراً به إلى معان كثيرة بإيماء إليها ، ولمحة تدلُّ عليها "[2]، كما في قوله تعالى : ﴿وَلَكُمْ فِي الْقَصَاصِ حَيَاةٌ ﴾[3] ، وتكمن جمالياته في أربعة أوجه ، بملاحظة ضعف الأسلوب في قول العرب : (القتل أنفى للقتل) ، بعد مقارنته بالأسلوب القرآني الـــذي يتمـــيَّز بالإحكام في النواحي الدلالية والبنائية والإيقاعيـــة أيضاً ، فهو " أكثر في الفـــائدة ، وأوجز في العبارة ، وأبعد من الكلفة بتكرير الجملة ، وأحسن تأليفاً بالحروف المتلائمة "[4] ، فقد جمع الرماني بين كثرة الفائدة وقلة العبارات ، وهذا ما يعرف بتكثيف الدلالـــة مع متانة الأسلوب ، وقد تضمنت الآية من المعاني ما حواه قولهم : (القتل أنفى للقتل) وزادت عليه بمعان أُخَر منها : "إبانة المعاني لذكره القصاص ، ومنها إبانة الغرض المرغوب فيه لذكره الحياة ، ومنها الاستدعاء بالرغبة والرهبة لحكم الله به "[5]، فقد أشارت الآية إلى حقِّ المعتدى عليه في الاقتصاص من المعتدي بمثل ما اعتدى عليه ، مهما كان نوع الاعـــتداء مع الإشارة إلى أنَّ هذا القصاص سيحفظ أرواح الناس وحقوقهم وأمنهم ، لقد اشتملت الجملة على الحكم الفقهي وعلته والحكمة البعيدة منه .

وقـــد حدد الرماني المؤشرات الأسلوبية للإيجاز بمقاييس موضوعية تتمثل في الناحية الصوتية الكمية ، فكلما قلَّ عدد الأحرف كان أبلغ لدى السامع فالقول الأول : (القتل أنفى للقتل) أربعة عشر حرفاً ، بينما الثاني : (القصاص حياة) عشرة أحرف ، بالإضافة إلى "بعده من الكلفة بالتكرير الذي فيه على النفس مشقة فإن في قولهم : القتل أنفى للقتل تكريـــرا غيره أبلغ منه ، ومتى كان التكرير كذلك فهو مقصر في باب البلاغة عن أعلى طـــبقة "[6] ، كما يتمثل في الجانب التركيبي للوحدات الصوتية فيقترب من التأليف الذي

---

[1] / أبو هلال العسكري ، كتاب الصناعتين ، 176 .

[2] / كتاب الصناعتين ، 348 .

[3] / البقرة ، 2 / 178 .

[4] / الرماني ، النكت في إعجاز القرآن ،77 ، ويقارن بما جاء لدى العسكري ، كتاب الصناعتين ، 175 .

[5] / نفـــســـه ، 77- 78 .

[6] / نفـــسه ، 78 .

يســـهل النطق به ، ويقيسه بالحس نظراً لوجوده في اللفظ "فإن الخروج من الفاء إلى اللام أعـــدل من الخروج من اللام إلى الهمزة لبعد الهمزة من اللام ، وكذلك الخروج من الصاد إلى الحاء أعدل من الخروج من الألف إلى اللام "[1] .

ويوحـــي مفهـــوم الرماني للإيجاز الذي هو - "إحضار المعنى بأقل ما يمكن من العبارة "[2]- بأنه انحراف عن القصد أو المساواة في البنى التعبيرية ؛ ولهذا فإنه يقنن لمصطلح التقصير الذي هو(عيّ) بخلاف الإيجاز الذي يعد بلاغـــة ، تماماً كما أنَّ "الإطنابَ بلاغةٌ والتطويلَ عيٌّ ، والإيجاز لا إخلال فيه بالمعنى المدلول عليه ، وليس كذلك التقصير ، لأنه لا بدَّ فيه من الإخلال . فأما الإطناب فإنما يكون في تفصيل المعنى "[3] .

ويرتـــبط كل من الإيجاز والإطناب بالسياق وأغراض الكلام ، فإنَّ لكل منهما "موضعاً يكون به أولى من الآخر ، لأن الحاجة إليه أشد ، والاهتمام به أعظم "[4] ، ولمزيد مـــن التمايز بينهما ، يعقد الصلة بنوع من التطابق مع رحلة في طريق ، فالتطويل عيب ؛ لأنـــه "تكلف فيه الكثير فيما يكفي منه التقليل ، فكان كالسالك طريقا بعيداً جهلاً منه بالطـــريق القريب "[5]، فينتقل المبدع من إجمال العبارة واكتنازها إلى الإكثار من الوصف والتنوع في التعابير ، تبعاً لتوجيهات الأغراض الأسلوبية ، شأنه في ذلك شأن من "سلك طـــريقاً بعيداً لما فيه من النـــزهة الكثيرة والفوائد العظيمة ، فيحصل في الطريق إلى غرضه من الفائدة على نحو ما يحصل له بالغرض المطلوب "[6] ، فيعتبر الإطناب عدولاً فنياً عن بنية المساواة بالإضافة .

ويعـــي العســـكري أنَّ الأسلوب الموجز لايكون بليغاً دائماً ، فقد يحتاج الغرض والموقف إلى الإيجاز ، وقد يقتضي الإطناب " فهذا يدلُّك على أنَّ الإطناب في موضعه ...

---

[1] / النكت في إعجاز القرآن ، 78 .

[2] / نفـــســـه ، 79 .

[3] / نفـــســـه ، 78 .

[4] / نفـــســـه ، 79 .

[5] / نفـــســـه ، 80 .

[6] / نفـــســـه .

مستحسن ، كما أنَّ الإيجاز في مكانه مستحب "[1]، وقد أكَّد العسكري أنَّ لكليهما قيمة فنية وأسلوبية ، ولايُستغى عنهما كلٌّ في موضعه المناسب ، وفي " جميع الكلام ... ولكل واحـــد منهما موضع ، فالحاجة إلى الإيجاز في موضعه كالحاجة إلى الإطناب في مكانه ، فمـــن أزال التدبير في ذلك عن جهته ، واستعمل الإطناب في موضع الإيجاز ، واستعمل الإيجـــاز في موضـــع الإطـــناب أخطأ "[2]، ويرى أنَّ الإيجاز أليق باللغة الشعرية ومخاطبة الخواص، بخلاف الإطناب الذي يناسب اللغة المعيارية كالخطب والرسائل الموجَّهة للعوام والخـــواص معـــاً ، والمســـتعملة في أمور حياتية كالإصلاح والترغيب والترهيب ، وهي تستدعي الإفهام وتوصيل الدلالات والإقناع بها ، فالإيجاز " للخواص ، والإطناب مشترك فـــيه الخاصـــة والعامة ، والغبي والفطن ... ولمعنى ما أطيلت الكتب السلطانية في إفهام الرعايا "[3] ، ولعلَّ العسكري لاحظ المستوي الثقافي للخواص واتصافهم بسرعة البديهة ، بحيـــث يراعى عدم الإثقال عليهم بذكر ما لاضرورة لـــه ، وكذلك من شأن الشعر أن يتوجه بالخطاب إلى ذوي الحس المرهف والأذهان المتَّقدة ، أمَّا الإطناب فيستدعي الإقناع بإيـــراد الحجج والاستدلال ، وقد يتخلل الأسلوب من الحكم والأمثال أو تفاصيل تنير ما أظلم من المعاني والمفاهيم ، فالإقناع " والبيان لا يكون إلا بالإشباع ، والشفاء لا يقع إلا بالإقـــناع ، وأفضل الكلام أبينه ، وأبينه أشده إحاطة للمعاني ، ولا يحاط بالمعاني إحاطة تامَّة إلَّا بالاستقصاء "[4] ، وقد يتداخل الأسلوبان في النص الواحد بحسب الغرض والمتلقي، ومقـــام الخطاب ؛ ليوضِّح أغراضه المتنوعة ، ويحدث التأثير المطلوب ، " وليخرج السامع من شيء إلى شيء فيزداد نشاطه وتتوفَّر رغبته ، فيصرفوه في وجوه الكلام إيجازه وإطنابه، حـــتَّى استعملوا التكرار ليتوكَّد القول للسامع "[5] ، ولهذا فإنَّ التقسيم السابق للعسكري لايؤخذ على إطلاقه ، فـــ "ليس كل كلام موجز لا يفهمه العامة ، بل الذي يفترض في البليغ البارع أن يستطيع الإتيان – بما أوتي من موهبة – بكلام موجز واضح مبين ، تفهمه

---

[1] / كتاب الصناعتين ، 194 .

[2] / كتاب الصناعتين ، 190 .

[3] / نفـــســـه .

[4] / نفـــســـه .

[5] / نفـــســـه ، 193 .

العامة مثل ما تفهمه الخاصة ، وذلك في المواطن التي تتطلّب الإيجاز لا الإطناب "[1] ، ولعلّ العسكري قصد الخاصة لأنهم – عادة على علم مسبق ومجمل بالحقائق التي يريد المتكلّم إيصالها لهم (فيتعمّد) " إسقاط وحذف مالاضرورة له من الكلام ومافي المتبقي دلالة عليه، مادام عنصر الإبانة والإفهام متحققاً بالنسبة إليهم ، بينما لا يتحقق بالنسبة إلى عامة الناس الذين ليست لهم معرفة بأوليات تلك الحقائق ، وليسوا من ذوي الثقافة والاطلاع عليها "[2].

ويعد الإيجاز بلاغة في الأسلوب العربي ؛ لارتباطه بقلة الكلام ، بشرط عدم إخلاله بالدلالة ودرجة وضوحها ، فأحسن الألفاظ لدى أبي أحمد العسكري "ما يزيد في كشف المعنى واختصاره بأقل ما يمكن من العبارة بأعذب الألفاظ ، وأخفها على الأسماع، وأقربها إلى القلوب "[3] ، فسر اختيار الألفاظ تتزاوج فيه القيم الشكلية بقيمتها الدلالية ، فثمة ألفاظ تصلح لأداء المعنى ، لا يمكن لغيرها أن تؤديه .

ويُرجع المرتضى السر في ظاهرة الإيجاز إلى الذائقة العربية الجمالية ، فمن "عادة العرب الإيجاز والاختصار والحذف طلبا لتقصير الكلام ، واطّراح فضوله ، والاستغناء بقليله عن كثيره ، ويُعِدُّون ذلك فصاحة وبلاغة "[4] .

وتغلب الطريقة النحوية المعيارية على دراسة النقاد لظاهرة الحذف تاركين التوظيف الجمالي ، فقد أكّدوا ضرورة التقيّد بكوابح عقلية تضبطه ، وتحدد فهم السامع له ، منها وجود دليل يومئ إلى المحذوف ، وإلا فإن معرفته يختص بها علم الغيب[5] ، كما تتلاشى الحدود بينه وبين الحقيقة ، ولهذا حرص النقاد على وضع الفوارق الدقيقة بين مستويي الحقيقة والمجاز ، إبرازاً للمستوى الأكثر فصاحة وبلاغة ، كما في قوله تعالى

---

[1] / مجيد عبد الحميد ناجي ، الأسس النفسية لأساليب البلاغة العربية ، 142 .

[2] / مجيد عبد الحميد ناجي ، الأسس النفسية لأساليب البلاغة العربية ، 142 – 143 .

[3] / في التفضيل بين بلاغتي العرب والعجم ، ضمن مجموعة من الرسائل تحت عنوان "التحفة البهية والطرفة الشهية " ، مطبعة الجوائب ، قسطنطينة ، 1302 هـ ، 213 .

[4] / أمالي المرتضى ، 2 / 309 ، وقد سبق أن أشار الجاحظ إلى قيمة الإيجاز الذي " ليس يعني به قيمة عدد الحروف واللفظ ... وإنما ينبغي له أن يحذف بقدر ما لا يكون سبباً لإغلاقه ولا لترداده " الجاحظ ، الحيوان ، مج 1 ، ج1 ، 58 .

[5] / ينظر : ابن جني ، الخصائص ، 2 / 360 .

﴿ وَجَـــاءَ رَبُّكَ ﴾ [1] ، فهو تركيب مجازي عَدَلَ عن أصله الحقيقي (وجاء أمر ربك) ويعد الأسلوب القرآني أكثر بلاغة ، لأنه "قلل بحذف بعضه ومعانيه بحالها "[2] ، كما أكَّد القاضـــي عـــبد الجبار وجود الدليل في الحذف المستحسن " في اللغة إذا كان الثابت من الكـــلام يدل على المحذوف "[3] ، وقد ساق الخطابي دليلاً عقلياً على ذلك ، فالمذكور من الكلام "يدل على المحذوف ، والمسكوت عنه من جوابه ؛ ولأنَّ المعقول من الخطاب عند أهـــل الفهـــم كالمنطوق به "[4] ، وهذا يقودنا إلى ضابط آخر ، وهو علم السامع ودرايته بالمحذوف نظراً لوجود قرينة ما [5] .

ويرى الخطابي أن الحذف وسيلة للتكثيف وتعدد الاحتمالات ؛ لأنَّ النفس تذهب فيه " كل مذهب ، ولو ذكر الجواب لكان مقصوراً على الوجه الذي تناوله الذكر "[6] .

وفي بـــابٍ للرد على من ادعى على العرب عنايتها بالألفاظ وإغفالها المعاني ، يبحث ابن جني عن الدلالات الجمالية للقصد والإيجاز في قول الشاعر :

ولما قضينا من مِنىً كُلَّ حَـــاجَةٍ وَمَسَّحَ بِالْأَرْكَـــانِ مَنْ هُوَ مَاسِحُ
أخَذْنَا بِأطْرَافِ الْأَحَادِيثِ بَيْنَنَا وَسَالَتْ بِأَعْنَاقِ الْمَطِيِّ الْأَبَاطِحُ [7]

ويشير إلى آراء النقاد [8] الذين استحسنوا نظم الألفاظ ، و لم يستشفوا وراءها معنى مجدياً ؛ ويـــرجع ذلك " لجفاء طبع الناظر ، وخفاء غرض الناطق "[9]، لما في النص من إيجاز خلق تكثـــيفاً دلالـــياً يســـتوجب (ناظراً) ذا فاعلية نقدية ؛ بحيث ينتج الدلالات ، ويحقق

---

[1] / الفجر ، 89 / 24 .

[2] / الشريف المرتضى ، أمالي المرتضى ، 2 / 311 .

[3] / تنـــزيه القرآن عن المطاعن ، 164 .

[4] / الخطابي ، بيان إعجاز القرآن ، 52 .

[5] / يـــنظر : أبـــو جعفـــر أحمـــد بن محمد بن النحاس ، شرح القصائد التسع المشهورات ، 216/1 ، وينظر : الآمـــدي ، الموازنة ، 191/2 .

[6] / بيان إعجاز القرآن ، 52 .

[7] / ابن جني ، الخصائص ، 1 / 218 ، والقاضي الجرجاني ، الوساطة ، 58 .

[8] / يـــنظر: ابـــن قتيبة " أبو محمد عبدالله بن مسلم " ، الشعر والشعراء ، طبعة محققة ومفهرسة ، دار الثقافـــة ، بيروت ، لبنان ، ط 4 ، 1980 ف ، 13 .

[9] / ابن جني ، الخصائص ، 1 / 218 .

العلاقـــات الســـياقية والتضمينية التي لاتظهر بدون نشاطه بما يسبغ على النص من حسه ورؤاه ، وبخاصـــة وأنَّ (غرض الناطق) وفكرته مضمَّخة بالخفاء المكتنـــز ، والاستتار الشفيف الموحي ، فيعدّ ابن جني قد سبق المعاصرين القائلين بنظرية المتلقي الفاعل والقراءة الفاعلة الخلاقة التي تحرر " النص من نهائيته ويقينيته ، ويفتحه للتأويل والقراءة المستمرة ، كمـــا يطلقه من زمنه الذي أنجز فيه "[1] ؛ بحيث يتحوّل الناقد من مرحلة التقبل والانفعال إلى الاستجابة والفاعلية ، وهذا ما ظهر جلياً في المعاني التي استخرجها من صياغات معينة اتسمت بالزخم الدلالي والإيحاء ، وشكلت في مجملها أسلوباً متعدد الدلالات نقتطع منها تفصـــيله في دلالات العنصـــر الإسنادي (كل حاجة) حيث أوجز فيها الشاعر ببلاغة وبراعة جميع حوائج منى ، وهي " أشياء كثيرة غير ما الظاهر عليه ، والمعتاد فيه سواها ؛ لأنَّ منها التلاقي ، ومنها التشاكي ، ومنها التخلي ، إلى غير ذلك مما هو تالٍ له ، ومعقود الكون به " ، ويذكر القيمة الإيحائية للفظة (الأحاديث) مفردةً [2] ، حيث يشيع بين أهل النســـيب ويتســـع " في محـــاوراتهم علوّ قدر الحديث بين الأليفين ، والفكاهة بجمع شمل المتواصِلَين "[3] وتتراكم القيم الإيحائية بتراص الوحدات الصوتية ؛ حيث إنَّ متعلّق الفعل – الجـــار والمجرور – (بأطراف الأحاديث) قد اشتمل " وحياً خفياً ورمزاً حلواً ، ألا ترى أنـــه يـــريد بأطرافها ما يتعاطاه المحبون ، ويتفاوضه ذوو الصبابة المتيمون ، من التعريض والتلويح ، والإيماء دون التصريح ، وذلك أحلى وأدمث ، وأغزل وأنسب ، من أنْ يكونَ مشافهة وكشفاً ، ومصارحة وجهراً "[4] .

ويعقد ابن جني صلة مهمة بين الإيجاز بوصفه طريقة للأداء ووظائفه ، وهي :

1- توصـــيل الدلالة وتحقيق الفائدة المعنوية ، فالإيجاز وسيلة لنقل الدلالات من خلال أقل قدر ممكن من العبارة ، شريطة استيفاء الغرض ، وهذا يتحقق " في كل كلام مفـــيد مســـتقل بنفسه ، ولو بلغ الإيجاز غايته لم يكن له بد من أن يعطيك تمامه

---

[1] / حاتم الصكر ، كتابة الذات دراسات في وقائعية الشعر ، دار الشروق ، بيروت ، ط 1 ، 1994 ف ، 10 .

[2] / الإفراد بلاغياً عكس التركيب ، ولايمتُّ بصلة إلى المعنى النحوي الذي يعد يقابل التثنية والجمع .

[3] / ابن جنـــي ، الخصائص ، 1 / 219 .

[4] / نفـــســـه ، 1 / 220 .

وفائدتـــه ، مـــع أنه لابد من تركيب الجملة فإن نقصت عن ذلك لم يكن هناك استحسان ولا استعذاب "[1] .

2- ســـرعة الحفظ ..." قيل لأبي عمر : أكانت العرب تطيل ؟ فقال : نعم لتبلـــغ ، قـــيل : أفكانت توجز ؟ قال : نعم ليحفظ عنها "[2] ، وتعود ميزة الحفظ إلى قلة الألفـــاظ مـــع متانة تأليفها وسلاسة إيقاعها ، ولجوء العرب للإطالة "وتكريرها مؤذنـــة باســـتكراه تلك الحال ومِلَالها ، ودالة على أنها إنـــما تَجَشَّمَتْها لما عناها هـــناك وأهمَّها ، فجعلوا تحمل ما في ذلك على العلم بقوة الكلفة فيه ، دليلا على إحكام الأمر فيما هم عليه [3] ".

3- المـــبالغة ... كمـــا في قوله تعالى : ﴿**وَجَاءُوا عَلَى قَمِيصِهِ بِدَمٍ كَذِبٍ**[4] ﴾ حيث يـــرى الشريف الرضي أن وصف الدم بالكذب استعارة ؛ "لأن الدم لا يوصف بالكذب على الحقيقة والمراد بذلك والله أعلم بدم مكذوب فيه ، والتقدير بدم ذي كذب ، وإنما وصف الدم بالمصدر الذي هو الكذب على طريق الـــمبالغة ، لأنَّ الدعـــوى الـــتي علقـــت بذلك الدم كانت غاية في الكذب "[5] ، وكما في قول الخنســـاء :

تَرْتَعُ مَارَتَعَتْ حَتَّى إِذَا ادَّكَرَتْ فَإِنَّمَا هِيَ إِقْبَالٌ وَإِدْبَارٌ [6]

يقـــول الآمدي : "فجعلت الناقة هي الإقبال والإدبار ، لأن ذلك كثير منها ، وإن شئت كان المعنى ذات إقبال وإدبار ، فأقِمت المضاف إليه مقام المضاف "[7] ، والوجه الأول يفيد المبالغة .

---

[1] / نفـــســـه ، 1 / 30 .

[2] / ابن جني ، الخصائص ، 1 / 83 .

[3] / نفـــســـه ، 1 / 83 .

[4] / يوسف ، 12 / 18 .

[5] / تلخيص البيان في مجازات القرآن ، 97 .

[6] / إقـــبال وإدبار : أي لا تنفك تقبل وتدبر ، ينظر : الخنساء " تماضر بنت عمرو " ، ديوانـــها ، دار الأندلس ، بيروت ، (د . ط) ، (د.ت) ، 50 ، ومعنى إقبال وإدبار : أي لا تنفك تقبل وتدبر .

[6] / الموازنة ، 2 / 173 .

ويثير الآمدي الانتباه إلى تأدية الحذف إلى أساليب مذمومة ، حين تختل شروطه ، إما لكثرة المحذوفات ، أو عدم وجود الدليل عليها ، أو حذف العناصر التي تؤدي وظيفة حيوية كأداة الشرط في قول الشاعر :

يَدِي لِمَنْ شَاءَ رَهْنٌ لَمْ يَذُقْ جُرَعَا مِنْ رَاحَتَيْكَ دَرَى مَا الصَّابُ وَالعَسَلُ[1]

فأسلوب هذا البيت كما يرى الآمدي " مبني على فساد لكثرة ما فيه من الحذف لأنه أراد بقوله : (يدي لمن شاء رهن) أي أصافحه وأبايعه معاقدة ومراهنة إن كان لم يذق جُرعا من راحتيك درى ما الصاب والعسل ، ومثل هذا لا يسوغ لأنه حذف (إن) التي تدخل للشرط ، ولا يجوز حذفها ، لأنها إذا حذفت سقط معنى الشرط ، وحذف (من) وهي الاسم الذي صلته (لم يذق) فاختل البيت وأشكل معناه "[2] .

إنَّ الحـــذف الأسلوبي يدل على مقدرة المبدع على خلق فضاء إيحائي على قدر كـــبير من الاقتصاد الدلالي ، ويسهم هذا الإيحاء في بعث انطباعات شعوريـــة وذهنيـــة لدى المتلقي مما يجعله يتفاعل مع المواقف والدلالات ، ولهذا فقد حذر النقاد من الإخفاق في الحذف حتى لا يؤدي إلى الابتذال في الأسلوب ، وأجازوا منه ماتدل عليـــه القرائن ، " ذلـــك أنها ترشد إلى نوع المحذوف ومعناه ، وموقعه في الجملة ، ويشترط في الحذف ألا يتأثر المعنى أو الصياغة بحذف تأثراً يؤدي إلى عيب وفساد لفظي أو معنوي "[3] .

---

[1] / أبو تمام ، ديوانـــه ، 3 / 328 .

[2] / الآمدي ، الموازنـــة ، 2 / 190 .

[3] / البشـــتي الطيـــــب بشنـــة ، ظاهرة الحذف في العربيـــة وعلاقتها بالمعنى ، دراسات ، مجلـــة فصليـــة بحثية محكمـــــة تعـــنى بقضايا ومشكلات الإنسان ، تصدر عن المركز العالـــمي لدراسات وأبحاث الكتاب الأخضر ، طرابلس ، ليبيا ، السنـــة 3 ، ع8 ، الربيع 1370 و.ر ، 2002 ف ، 184 .

* الالتفات .

* الالتـــفـــات :

تتماثل العناصر الكلامية المتوالية في السياق الواحد وظيفياً ومعنوياً في الضمائر أو الأعداد أو الأنواع أو الزمن ويعد هذا التماثل " النسق اللغوي المثالي في الأداء الذي من خلاله كان (الالتفات) ظاهرة أسلوبية تعتمد على انتهاك هذا النسق بانتقال الكلام من صـــيغة إلى صـــيغة ، ومن خطاب إلى غيبة، ومن غيبة إلى خطاب "[1]، أي أنَّ الالتفات لايحـــدث بانـــتهاك أو انكسار في مسار هذه العناصر المتماثلة فقط ، بل لابدَّ من وحدة السياق بين الملتفت عنه والملتفت إليه ، لأنَّ تعدد السياق يزيل المخالفة السطحية ، ومن ثم تفقد البنية مكوناتها ، فالالتفات "من البنى التي تعتمد على التخالف في المستوى السطحي والـــتوافق في المستوى العميق ... فالانتقال يعتمد على المخالفة السطحية بين المنتقل عنه والمنـــتقل إليه ، لكن البلاغيين يعيدون الانتظام لهذه المخالفة بالنظر في المستوى العميق ، وإيجاد نوع من التوافق والانسجام بين طرفي الالتفات "[2] ، وبين التخالف والتوافق يفاجأ المـــتلقي بـــتلك النـــتوءات التي تحدث في نسق التعبير دون أن يتوقعها ، ومن ثَمَّ يسعى للكشـــف عـــن دلالات الالـــتفات في عملـــية الاتصال عبر سبره في تحركاته بين رموز الأشخاص (أنا وأنت وهو) ، كما يتضمَّن الالتفات طاقة إيحائية تشع في موقعه الخاص في السياق .

وتشير الدلالة اللغويـــة للالتفات في عمومها إلى محور دلالي واحد وهو : العدول عـــن المعتاد من الأوضاع وأنماط السلوك ، وهذا ما تقول به الدلالة الاصطلاحية " لَفَتَ وجهه عن القوم : صَرَفَهُ ، أمَّا تلفت إلى الشيء والتفت إليه : صرف وجهه إليه "[3] ، ومنه قوله تعالى :﴿ **قَالُوا أَجِئْتَنَا لِتلفتنا عَمَّا وَجَدْنَا عَلَيْهِ آبَاءَنَا** [4] ﴾ .

ويعد الالتفات عدولاً داخلياً بتغيير اتجاه الخطاب في السياق الواحد ، فهو بذلك يـــتعلق بحركة الأديب داخل أسلوبه ، فإذا كانت اللغة المعيارية بوصفها طريقة أدائية في

---

[1] / مـــحمد عبد المطلب ، البلاغة والأسلوبية ، 277 .

[2] / مـــحمد عبد المطلب ، البلاغة العربية قراءة أخرى ، 392 .

[3] / الفيروزآبادي ، القاموس المحيط ، مادة : لفت .

[4] / يونس ، 10 / 78 .

التخاطـــب والتفاهم ، و" تنطلق من المتكلم لتقصد المخاطب ، في خط مستقيم متصل ، ينجح كلما تفادى الالتواءات واختصر الطريق في خط واحد مباشر ، فإنَّ لغة الشعر لابدَّ لها من شكل حركي آخر هو على وجه التحديد الشكل الدائري الذي يبدأ من نقطة ما ، ثم لا يلبـــث أن يفارقها ليتم رحلة طويلة لا يلبث بعدها أن يعود لنقطة البداية "[1] ، وإذا ربطـــت ظاهـــرة الالـــتفات في تراثنا النقدي بهذه الحركة ، فإن المبدع ينطلق منها لأداء أغراض معينة من السياق .

وقـــد رأى قدامة بن جعفر أهمية الدلالة في ظاهرة الالتفات ، وأخضعه لخاصية الاختـــيار لدى المبدع فهو بمعنى التحول من معنى إلى آخر ، فعندما يكون المتكلم " آخذاً في معنى فيعترضه إما شك فيه ، أو ظن بأن راداً يرد عليه قوله ، أو سائلاً يسأله عن سببه، فيعود راجعاً إلى ما قدمه بمعنى يلتفت إليه بعد فراغه ، فإما أن يذكر سببه ، أو يجلي الشك فيه "[2] ، فوظيفة الالتفات لدى قدامة إجلاء المعنى للمتلقي وتأكيده ، وقد نقل العسكري هـــذا الـــتعريف بوصفه إحدى أنواع الالتفات ، ويدور النمط الثاني حـــول معناه عند الأصـــمعي في القرن الثاني الهجري ، وهو" أن يفرغ المتكلم من المعنى فإذا ظننت أنه يريد أن يجـــاوزه يلتفـــت إلـــيه فـــيذكره بغير ما تقدم ذكره به "[3] ، فهو يقترب مما يعرف بالاستدراك ، وإنْ وُجِدَ فارق قد قيد الاستدراك بحرف المعنى (لكن) .

أمـــا الحاتمي فيفسر الالتفات بمعنى الاعتراض الذي يؤتى به لغرض لفظي ومعنوي في آنٍ واحـــد ، ويعرفه بقوله :" أن يكون الشاعر آخذاً في معنى فيعدل عنه إلى غيره قبل أن يتم الأول ثم يعود إليه فيتممه فيكون فيما عدل إليه مبالغة في الأول وزيادة في حسنه"[4] .

---

[1] / صـــلاح فضل ، شفرات النص ، دراسة سيميولوجية في شعرية النص والقصيد ، دار الآداب ، د.م ، ط1 ، 1999ف ، 62 .

[2] / نقـــد الشـــعر ، 146-147 ، وقد سبق إلى ذلك ابن المعتز وعرفه بأنه " انصراف المتكلم عن المخاطبة إلى الإخبار ، وعن الإخبار إلى المخاطبة وما يشبه ذلك ، ومن الالتفات الانصراف عن معنى يكون فيه إلى معنى آخر " عبد الله بن المعتز ، كتاب البديع ، 58 ، ويشير شوقي ضيف إلى أنَّ الأصمعي هو أوَّل من سماه الالتفات ، ينظر : شوقي ضيف ، البلاغة تطور وتاريخ ، دار المعارف ، مصر ، (د.م) ، (د.ت) ، 30 .

[3] / كتاب الصناعتين ، 392 .

[4] / حلية المحاضرة في صناعة الشعر ، تحقيق : جعفر الكيالي ، دار الرشيد للنشر ، العراق ، 1979ف ، 157 .

وقـــد وضع ابن جني مصطلح شجاعة العربية للدلالة على عدة ظواهر بلاغية ، ولعـــل من أهمها الالتفات ، وقد فسَّر ابن الأثير ذلك بأن العربية تختص به دون غيرها من اللغـــات [1] ، ومـــرد ذلك اعتقاده أنَّ الشجاعة وصف للعربية ولكن الوصف – في حقيقة الأمـــر – للظاهـــرة نفسها ، وهي ظاهرة " الالتفات باعتباره لوناً من ألوان الاجتراء على نظام تلك اللغة ، بالعدول عن أنماطها ، والانتهاك المطرد لتقاليدها وأعرافها "[2] ، بدليل أنَّ الظواهر التي أشار إليها ابن جني تشترك في خاصية العدول عن النمطي كالحذف والزيادة والـــتقديم والتأخير والحمل على المعنى ، فإشارة ابن جني إلى شجاعة اللغة محاولة للكشف عن سمات العدول الفني في مستوياته المختلفة صوتياً ونحوياً ومعنوياً ، ويشير إلى شجاعتها في اللغة عند مبدعيها ، وهذا يجسد "النظرة المعاصرة التي ترى أن الشاعر أو الأديب هو في صراع متجدد مع لغته ؛ إذ هو يحس دائما بأن تلك اللغة – في صورتها النمطية– عاجزة عن تلبية حاجته الملحة إلى نقل كوامن شعوره بتلك اللغة فينحرف عن مسارها ، ويخرق أصولها في إبداعه "[3] ، وقد أشار ابن جني إلى الالتفات في سورة الفاتحة ، تلطفا وتأدبا في المقام الإلهي ، وهو العدول من ضمير الخطاب في قوله تعالى : ﴿ **أَنْعَمْتَ عَلَيْهِمْ** ﴾ [4] إلى ضـــمير الغيـــبة في ﴿ **غَـــيْرِ الْمَغْضُوبِ عَلَيْهِمْ** ﴾[5] ، ففي ضمير الخطاب ملاءمة للمعنى "وذلك أنه موضع تقرب من الله بذكر نعمه "[6]، فلما انتقل السياق إلى ذكر سمة الغضب تحـــول إلى صـــيغة المفعول وضمير الغيبة لأنه نسب "النعمة إليه لفظاً ، وزوى عنه لفظ

---

[1] / ينظـــر : المثل السائر في أدب الكاتب والناثر ، تحقيق : محمد محيي الدين عبد الحميد ، المكتبة العصرية ، صيدا بيروت ، 1995 ف ، (د.ط) ، 2 / 3 . وتلك نبرة يرددها كثير من النقاد القدامى ، فقد اعتبر الجاحظ فضيلة الشعر مقصورة على العرب ، وعلى من تكلم بلسانـــهم ، ينظر: الجاحظ ت 255هـــ ، الحيوان ، تحقيق : يحيى الشـــامي ، دار ومكتبـــة الهلال ، بيروت ، ط1 ، 1986ف ، مج1 ، ج1 ، 51 . كما اعتبر ابن رشيق المجاز فخراً للعرب من حيث هو دليل الفصاحة ورأس البلاغة ، وبه بانت لغتها على سائر اللغات . ينظر : ابن رشيق القيرواني ، العمدة في مـــحاسن الشعر و آدابه ونقده ، دار الجيل ، بيروت ، ط 5 ، 1981 ف ، 265 .

[2] / حسن طبل ، أسلوب الالتفات في البلاغة القرآنية ، 49 .

[3] / عبد السلام المسدي ، الأسلوبية والأسلوب ، 106 .

[4] / الفـــاتـــحـــة ، 1 / 6 .

[5] / الفـــاتـــحـــة ، 1 / 7 .

[6] / المحتسب ، 1 / 240 .

الغضب تحسناً ولطفاً "[1] ، وفي الاتجاه نفسه ، قوله تعالى : ﴿ **وَاتَّقُوا يَوْمًا يُرْجَعُونَ فِيهِ إِلَى اللهِ** ﴾ [2]، حيث تم الانتقال من الخطاب في فعل الأمر (اتقوا) إلى ياء الغيبة في (يُرجَعون) ويرى ابن جني أنَّ هناك تفاعلاً بين نوع الالتفات وطبيعة السياق الذي ورد فيه ، حيث أدى هنا دلالة جمالية مفادها الرأفة بعباد الله الصالحين ؛ لأن " العود إلى الله للحساب أعظم ما يُخَوَّفُه ويُتَوعَّدُ به العباد ، فإذا قُرِىء :تُرجَعون فيه إلى الله ، فقد خوطبوا بأمر عظيم يكاد يستهلك ذكرُه المطيعين العابدين ، فكأنه تعالى انحرف عنهم بذكر الرجعة فقال : يُرجَعون فيه إلى الله ، ومعلوم أن كل وارد هناك على أهول أمر وأشنع خطر ، فقال : يُرجعون فيه ، فصار كأنه قال : يُجازَوْن أو يعاقبون أو يُطالبون بجرائرهم فيه ، فيصير بحصوله من بَعد ، أي : فاتقوا أنتم يا مطيعون يوماً يعذَّب فيه العاصون "[3] .

ومن أنماط الالتفات : الالتفات في الجمع إلى المفرد ، كما في القراءة الشاذة لقوله تعالى : ﴿ **فَأَصْبَحُوا لَا تُرَى إِلَّا مَسْكَنُهُمْ** ﴾ [4] ، حيث حسن التعبير بالمفرد لدلالته على الضآلة والقلة ، بخلاف صيغة الجمع ، وذلك يناسب سياق الآية ، فحسن " أنْ يريد بمسكنهم الجماعة ، وإن كان قد جاء الواحد ؛ وذلك أنه موضع تقليل لهم وذكر العفاء عليهم ، فلاق بالموضع ذكر الواحد ؛ لقلته عن الجماعة "[5] ، فدل التعبير بالمفرد على تحقير الخارجين على طاعة الله عز وجل ، والتقليل من شأنهم .

أما الالتفات في النوع ، فيقصد به الانتقال من المذكر إلى المؤنث أو العكس ، ويجب أن يكون من باب الحمل على المعنى ، أي أن يستوجبه السياق ففي قوله تعالى : ﴿ **وَلَوْ لَمْ يَمْسَسْهُ نَارٌ** ﴾ [6] ، وذلك بتذكير الفعل ، على الرغم من تأنيث الفاعل ، وقد

---

[1] / ابن جني ، المحتسب ، 1 / 241 .

[2] / البقرة ، 2 / 280 ، وهي قراءة شاذة للحسن ، بياء مضمومة ، وقراءة قالون عن نافع : (واتقوا يوماً تُرْجَعُون فيه إلى الله) .

[3] / المحتسب ، 1 / 240 .

[4] / الأحقاف ، 46 / 24 ، وهي قراءة شاذة للأعمش بالإفراد ، وتروى عن الثقفي ونصر بن عاصم ، وقراءة قالون عن نافع : (مساكنهم) ، بالجمع .

[5] / ابن جني ، المحتسب ، 2 / 315 .

[6] / النور ، 24 / 35 ، وهي قراءة شاذة لابن عباس بالياء ، وقراءة قالون عن نافع : (وَلَوْ لَمْ تَمْسَسْهُ نَارٌ)

استحســـن ابن جني هذه القراءة نظراً لأن هذا التأنيث مجازي لاحقيقي ، جرياً على عادة العـــرب في جواز تأنيث الفعل له وتذكيره ، كما أنَّ وجود الفاصل (المفعول به) بين الفعل وفاعله قد سوغ تذكير الفعل ، وأما قول الشاعـــر :

أَلَا لَا يَغُـــرَّنَّ امـــْرَأً نَوْفَـــلِيـــَّةً عَلَى الرَأْسِ بَعْدِي أوْ تَرَائِبُ وُضَّحُ[1]

فالنوفلـــية مؤنث مجازي لا حقيقي فهي ليست "امرأة ، وإنما هي مشطة تعرف بالنوفلية فتذكير الفعل معها أحسن "[2] .

أمـــا تأنيث المذكر فهو أيضا يعود للحمل على المعنى ، كقوله تعالى :﴿ **تَلْتَقِطْهُ بَعْضُ السَّـــيارَةِ** [3] ﴾ فقد أنث الفعل (تلتقطه) ليس باعتبار اللفظ (بعض) ولكن لأن بعض السيارة سيارة في المعنى [4].

---

[1] / البيت لجران العود ، ، ينظر : ابن جني ، الخصائص ، 2 / 414 ، والمحتسب ، 2 / 155 .

[2] / الخصائص ، 2 / 415 .

[3] / يوسف ، 12 / 10 . وقراءة قالون عن نافع : (يلتقطه بعض السيارة) بتذكير الفعل .

[4] / ينظـــر : ابن جني ، الخصائص ، 2 / 415 .

ثالثاً : الأسلوب والغموض .

ثالثاً : الأسلوب والغمـــوض

الغموض لغة خلاف الوضوح [1] ، ويدل في الأسلوب الأدبي على الإخفاء وغياب الـــدلالات عن المتلقي ، مما يعدُّ علامة من علامات سمو النص و يبرهن على أدبيته وعلى الحـــذق الفني لمبدعه ، فهو وسيلة من الوسائل الفنية في الخطاب ، ويفضل النقاد المحدثون " الشـــاعر الذي لا يشرح إطلاقاً ما يريد وإنما يلمح - دائما - إليه ويوحي به من خلال الصورة "[2] ، أو غيرها ، فهو خفاء يؤدي إلى إثارة تفكير المتلقي وإمتاعه بعيداً عن السآمة والملل ، بل يعمل على مشاركته في إبداع النص وتحديد أبعاده الدلالية ، وحدوده الفنية ، ممـــا يشعره بلذة الاكتشاف ومتعة المشاركة ، هذا كله إذا نبع الغموض من عمق الرؤية وخصـــوبة الـــتجربة ، و"ليس من الضروري لكي نستمتع بالشعر أن ندركَ معناه إدراكاً شـــاملاً ، بـــل لعل مثل هذا الإدراك يفقدنا مثل هذه المتعة ، ذلك أنَّ الغموضَ هو قوامُ الرغبةِ بالمعرفةِ ، ولذلك فهو قوام الشعر "[3] ، ولهذا فإنَّ الغموض يمثل قيمة مهمة في النص ، فهو أساس ماهية اللغة الفنية - بشكل عام - ومقوم من مقومات وجودها ، والغموض عند الناقد العربي اختصار وحذف وإشارة وتلميح ، وتركيبات مجملة تتضمن معاني كثيرة تستخرج بعد عناء ، لكنها قلما تفتح مجالًا واسعاً للتأويل والخيال ، مما يولِّد كلاماً مبهماً ، ويكـــون الغمـــوض حينئذٍ فارغاً من كلِّ قيمة دلالية أو إيحائية ، مما يؤدي إلى الذهاب بأســـلوبيته ، وقطع جسور التواصل مع المتلقي ، ويشترك الإبهام مع الغموض في غياب الدلالة ، ولكنه ينفرد بمعنى الاستغلاق : قال ابن منظور :"واستبهم الأمر إذا استغلق "[4]، وقد عبر الناقد العربي عن الأسلوب الغامض (بلحن القول)، كما في قول الشاعر :

---

[1] / ابن منظور ، لسان العرب ، مادة غمض .

2/ See : Roger Fowler , Modern Critical Terms , Routledge kegan paul , london and newyork , 7 .

[2] / نورمان فريدمان ، الصورة الفنية ، ترجمة : جابر عصفور ، مجلة الأديب المعاصر ، ع 16 ، القاهرة ، 1976 ف ، 44 .

[3] / علي أحمد سعيد "أدونيس " ، زمن الشعر ، 21 . وينظر : رشيد يحياوي ، شعرية النوع الأدبي في قراءة النقد العربي القديم ، 91 .

[4] / لسان العرب ، مادة : بـــهم .

مَنْطِقٌ صَائِبٌ وَتَلْحَنُ أحْيَا نَا وَخَيْرُ الحَدِيثِ مَا كَانَ لَحْنَا [1]

أي أنها " تارة تورد القول صائباً مسدداً ، وأخرى تُحرف فيه وتلحن ، أي : تعدل عن الجهة الواضحة متعمدة لذلك تلعُّباً بالقول "[2] ، وذلك مناسب لمقام الغزل ، فلم يقصد الشاعر " اللحن في الإعراب الذي هو ضد الصواب ، وإنما أراد الكناية عن الشيء والتعريض بذكره ، والعدول عن الإفصاح عنه "[3]، كما تستعمل العرب لفظ (اللحن) بمعنى اللغة الفردية الخاصة التي تعد إشارات مبهمة إلا عند أصحابها " فتلحن لهم بمعنى يعرفه وإشارة يقف عليها لا يعرفها غيرها وغيره ، قال تعالى : ﴿ **وَلَتَعْرِفَنَّهُمْ فِي لَحْنِ القَوْلِ** ﴾ [4] ، أي : في معنى القول ، يقال هذا لحن بني فلان أي لغة بني فلان "[5] ، كما وضَّح ذلك الخالديان [6] .

ويكون الغموض ميزة أدبية إن رجع للمدلول الشعري ، وأثار في المتلقي ملكة الخيال ، مما يضفي على النص خصوبة واحتمالات تتعدد بتعدد القراءات ، وترمز إلى الكثير من الدلالات التي تشب عن طوق التعابير الجامدة ، فالغموض الإيجابي "خاصية في طبيعة التفكير الشعري ، وليس خاصية في طبيعة التعبير الشعري "[7] .

وثمة فرق بين التعقيد والغموض ،حيث يمكن أن نسمي التعقيد (انخفاض المستوى النحوي للأسلوب) ، أو انعدام النحوية الشعرية ، أو الإخلال بشروط النظم ، فالتعقيد خلخلة تركيبية تحدث إبهاماً في العلاقات اللغوية ؛ حيث يعدل الشاعر عدولاً

---

[1] / البيت لمالك بن أسماء ، ينظر : ابن جني ، المحتسب ، 2 / 5 .

[2] / نفسه .

[3] / الشريف المرتضى ، الأمالي ، 1 / 14 .

[4] / محمد ، 47 / 31 .

[5] / الخالديان أبو بكر محمد وأبو عثمان سعيد ، الأشباه والنظائر من أشعار المتقدمين والجاهلية والمخضرمين ، تحقيق : السيد محمد يوسف ، دار الشام للتراث ، بيروت ، د.ت ، 1 / 55 .

[6] / وهما الأخوان سعيد ومحمد ، ابنا هاشم بن وعلة بن عثمان بن بلال الخالدي ، نسبة إلى قرية الخالدية في الموصل ، شاعران وأديبان وكلاهما من خواص سيف الدولة الحمداني ، يؤلفان الكتب معا ، ككتاب الأشباه والنظائر ، وكتب أخرى في أخبار الشعراء كأبي تمام وابن الرومي ، توفي سعيد سنة 371 هـ ، وتوفي محمد سنة 280 هـ ، ينظر : الزركلي ، الأعلام ، 3 / 103 و 7 / 129 . ومحمد شاكر الكتبي ت 764 هـ ، فوات الوفيات والذيل عليها ، تحقيق : إحسان عباس ، دار صادر ، بيروت ، د.ت ، 2 / 52 و 4 / 52 .

[7] / عز الدين إسماعيل ، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية ، 164 .

سيئاً عن التركيب اللغوي السليم ، ويرتب العناصر الدلالية ترتيباً يفقدها فائدتها ، فكان ذلـــك ســـبباً للإبهام العلائقي اللغوي ومظهراًله في الوقت نفسه [1]، ومن هنا فإنَّ انخفاض درجة النحوية يصحبه ارتفاع في نسبة التعقيد اللغوي والاضطراب في الصياغة ، ودرجة الصـــعوبة في تأويلـــه ، وبالتالي تختفي القابلية للفهم والتقبل ، ويعبر ياكبسون عن مقولة (المفاهيم العلاقية للجملة) بمقولة (المستوى النحوي للغة) معتبراً هذه المقولة أشد تقنية، بمعـــنى أنَّ أي انحـــراف أو اضـــطراب في تقنية النحو الشعري يصيب العلاقات اللغوية بالاضـــطراب والإبهـــام ، أمَّـــا وظيفة النحو في الأسلوب فتبرز لنا الترابط بين العناصر والمتواليات اللفظية وتزيل الإبهام والتعقيد [2] .

ويمـــيز القاضـــي الجرجاني بين التعقيد والغموض ، فيرجع التعقيد – لديه – إلى التشـــكيل اللغوي ، وطريقة الأداء ، ويعد صفة مذمومة تسلب عن الأسلوب جمالياته ، مثل قول الفرزدق :

وَمَا مِثْلُهُ فِي النَّاسِ إِلَّا مُمَلَّكَا أَبُو أُمهِ حَيٌّ أَبُوهُ يُقَارِبُهْ [3]

فقـــد اتســـم النســـق بفوضوية في التركيب اللغوي ، حيث اضطربت علاقات الألفاظ ببعضها، ولم ينتج التقديم والتأخير بينها غرضاً جمالياً ، لأنها ترتبت على غير ترتيب معانيها في الذهـــن مما ولَّد إبهاما في المعنى الذاتي الذي يريد نقله ؛ لأنَّ الشعر خالف سجية نفسه وطبيعـــتها في الاسترســـال ، ووقع في التعقيد ، وأفقده سمة الغموض الفني ، فلم يذهب بـــرونق هذا البيت ويفقده قيمته وقدرته النفسية على التأثير والإثارة ، إلا كون ألفاظه قد جـــاءت عـــلى غير ترتيب في معانيها ووجودها الذهني ، مما أحدث إبهاماً في المعنى أفقد الـــنصَّ قيمته ، وكان على الشاعر حتى يكون واضحاً في الدلالة على المعنى الذاتي الذي

---

[1] / يـــنظـــر : عبد الرحمن محمد القعود ، الإبهام في شعر الحداثة العوامل والمظاهر وآليات التأويل ، عالم المعرفة ، سلسلة كتب ثقافية شهريـــة يصدرها المجلس الوطني للثقافـــة والفنون والآداب ، الكويت ، مارس ، 2002ف ، 262.

[2] / يـــنظر : عبد الرحمن محمد القعود ، الإبهام في شعر الحداثة العوامل والمظاهر وآليات التأويل ، 263 . وينظر كذلـــك : جون كوين ، بناء لغة الشعر ، ترجمة : أحمد درويش 211 . وينظر كذلك : صلاح فضل ، أساليب الشعرية المعاصرة ، شركة الأمل للطباعة والنشر ، القاهرة ، 1996ف ، 39 .

[3] / ديوانـــــه ، تحقيق : الصاوي ، القاهرة ، 1936 ف ، وينظر : ابن طباطبا ، عيار الشعر ، 83 . وينظر : المرزباني ، الموشح ، 128-137-139 .

يريد نقله ، أن يرتِّب ألفاظه حسب ترتبها الذهني ؛ ولهذا "فبمجرد أن تحدد عائد الضمائر في هـــذا البيت تكون كل المشكلة قد حلت ، ويكون المعنى قد اتضح تماماً "[1] ، ومن ثَمَّ فهـــو لا يتضـــمن أية صورة خيالية أو معنى جمالياً ، وإنما هو غموض حاصل من تعمُّد التعمـــية والتضليل بدعوى أنها من سبل الحذق والمهارة اللغوية ، وهي في الحقيقة من قبيل الإلغاز المجوّف ، فكل ما يريد قوله "وما مثله في الناس حي يقاربه إلا مملك أبو أمه أبوه ، فتعسف هذا التعسف الشديد ، ووضع الأشياء في غير مواضعها...وهذا قبيح جداً "[2] ، وقـــد وصف ابن وهب الكاتب هذا الأسلوب بالتكلف ، ويقصد به الخروج عن الفطرة الســـليمة والعادة والبعد عن السهولة ، يقول : " وأما سهولة القول وقلة التكلف فكقول الشاعـــر :

خَيْرُ المَذَاهِبِ فِي الحَيَاةِ أَنْجَحُهَا وَأَضْيَقُ الأَمْرِ أَدْنَاهُ مِنَ الفَرَجِ

فهـــذا لفظ سهل قريب قد جرى صاحبه فيه على سجيته وعادتـــه ، فإذا جئت إلى قول آخر :

وما مثله في الناس إلا مملكا أبو أمه حي أبوه يقاربه .

وجدته قد تكلف تكلفاً غير خفي على سامعه ، فالقلوب لـــه آبية ، والآذان عنه نابية "[3] أما الغموض الإيجابي فيرجع للدلالة ، ويعد ميزة أدبية ، ومنه أبيات المعاني ، وألغاز المعمى الـــتي ليس ثمة بيت منها "القديم أو محدث إلا ومعناه غامض مستتر ولولا ذلك لم تكن إلا غيرها من الشعر "[4] ، كما أن هذا النوع من الغموض لا يتصل بالكلمة المفردة ، بل بعد أن تنخرط في السياق الشعري ، ففي قول الأعشى :

إِذا كَانَ هَادِي الفَتَى فِي البِلَا دِ صَدْرَ القَنَاةِ أَطَاعَ الأَمِيرَا [5]

---

[1] / عز الدين إسماعيل ، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية ، 189 .

[2] / المرزباني ، الموشح ، 128 . وينظر ، الجرجاني ، الوساطة ، 137- 139 .

[3] / البرهان في وجوه البيان ، تحقيق : أحمد مطلوب وخديجة الحديثي ، مطبعة العاني ، بغداد ، ط1 ، 1967 ف ، 179- 180 .

[4] / القاضي الجرجاني ، الوساطة ، 418 .

[5] / ديوانه ، تحقيق : مهدي محمد ناصر الدين ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ط2 ، 1993ف ، 70 . ومعنى صدر القناة : رأس العصا التي يتوكأ عليها لأنه أعمى .

يـــرى الجرجاني أنه "سليم النظم من التعقيد ، بعيد اللفظ عن الاستكراه ، لا تشكل كل كلمة بانفرادها على أدنى العامة ، فإذا أردت الوقوف على مراد الشاعر فمن المحال عندي والممتـــنع في رأيـــي أن تصل إليه إلا من شاهد الأعشى يقوله ، فاستدل بشاهد الحال ، وفحوى الخطاب "[1] ، أي أنَّ الجرجاني استعان بعوامل إيصالية أخرى لفهم الدلالة، يقول "فأما أهل زماننا فلا أجيز أن يعرفوه إلا سماعاً ، إذا اقتصر بهم من الإنشاء على هذا البيت المفرد ، فإن تقدموه أو تأخروا عنه بأبيات لم أبعد أن يستدل ببعض الكلام على بعض . وإلا فمـــن يسمع بهذا البيت فيعلم أنه يريد أنَّ الفتى إذا كبر فاحتاج إلى لزوم العصا أطاع لمن يأمره وينهاه ، واستسلم لقائده وذهبت شرته "[2] ، فالكلمات واضحة مفردة، ولكنها اتسمت بالغموض في سياقها ؛ لعدم استخدامها الدقيق في مجالها [3] فتحوّلَ النسق من مجرد الأداء العـــادي المبـــتذل إلى أسلوب مُوحٍ لا مخبر ، فقيمة اللغة الشعرية فيما " توَّلده في الـــنص مـــن أوضـــاع جديـــدة ، لا فيما توضع له في الأصل لا تبالي بما تمليه القواعد، ولابمقتضـــيات العـــرف ، ولا بتقاليد الكتابة ، مع أنها تسعى في الوقت نفسه إلى تأسيس معـــنى وجودها على قواعد جديدة فريدة ، ومنطق خاص طريف ... ولا يتهيأ للشاعر الخلـــق والإبـــداع إلا بتحدي القارئ في ثقافته ومعتقده ، وبمباغتته بما لم يكن في درايته وحسبانه "[4] .

وقد أقر الجرجاني بوجود الغموض والتعقيد في شعر المتنبي ، ولا يعتبر هذا نقيصة أو عيـــباً ؛ لأنه "لو كان التعقيد وغموض المعنى يسقطان شاعراً ، لوجب أن لا يرى لأبي تمـــام بيت واحد ، فإننا لا نعلم له قصيدة من بيت أو بيتين قد وفر من التعقيد حظهما ، وأفسد به لفظهما ، ولذلك كثر الاختلاف في معانيه "[5] ، فالغموض يكون ميزة – لدى الجرجاني – طالما كان وسيلة لإثارة الخيال ، والتمعن في الدلالات ، ولهذا دافع الجرجاني

---

[1] / الوساطة ، 418 .

[2] / نفـــســـه .

[3] / ينظر : أحمد أحمد بدوي ، أسس النقد الأدبي عند العرب ، دار نـــهضة مصر ، الفجالة ، القاهرة ، (د.ط) ، (د . ت) ، 445 _ 446 .

[4] / محمد الهادي الطرابلسي ، بحوث في النص الأدبي ، 164 .

[5] / الوساطة ، 417 .

عـــن قصائد المتنبي ورأى أنَّ معانيها لا تختلف في غموضها عن معاني بقية الشعراء، وأمَّا التعقيد في التراكيب فلم يتعسف فيها كتعسف الفرزدق .

وللغمـــوض الشعري أسباب منها ثقافة الشاعر الفلسفية ، واطلاعه على العلوم الأجنبية ، وعمق تفكيره مما يجعله من الدلالات العميقة والتراكيب المعقدة ما يتماشى مع مفاهـــيمه المركبة ، فيحتاج المتلقي إلى ثقافة خاصة لفهمها ، وهذا لم يكن معاباً من قبل الـــنقاد فـــإن العسكري يقول بأن "ما كان لفظه سهلاً ومعناه مكشوفاً بيناً فهو من جملة الـــرديء المردود "[1] ، ويقول الآمدي : "والشاعر العالم أفضل من الشاعر غير العالم "[2]، والغمـــوض الذي يتميز به شعر أبي تمام لا يدل على إبهامه وإفراطه في التعمية ، بقدر ما يوحي بقدرته على التعبير الشعري غير المباشر ، وعمق ثقافته ، وقد فصل أنصار البحتري بـــين العـــلم والشعر ، ورأوا أنَّ " التجويد في الشعر ليست علته العلم ، ولو كانت علته العلم لكان من يتعاطاه من العلماء أشعر ممن ليس بعالم "[3] .

وفي إطار الحديث عن التعقيد والغموض ومحاولة فهم الدلالة نشير إلى (القراءة التأويلية) التي تعد استراتيجية مهمة لتلقي هذا الأسلوب ، وفهمه ولـــمِّ شتاته الدلالي ، ومـــن أغـــراض هذه القراءة تجاوز مجرد المعرفة الظاهرية إلى فهم التجربة والسياق ، بل والمشاركة في خلق الأسلوب والتفاعل معه ، وثمة مصطلح آخر وهو (الدائرة التأويلية) الـــتي تعـــني أنَّ كل عنصر من عناصر النص يفهم من خلال الكل ، والكل يفهم بوصفه وحدة شاملة تتكون من جميع العناصر ، هذا على مستوى النص ، أمَّا على مستوى الجملة فمعناها يُفهم من معاني الكلمات وما بينها من روابط ، وتفهم معاني الكلمات دورياً من معنى الجملة في عملية تفاعل بين الجزء والكل [4].

وقد عبر الناقد العربي عن الغموض الناتج عن سوء التركيب بمصطلح خاص هو (المعاظلـــة) وتعـــرف لغة بأنها التداخل والتراكب ، يقال : تعاظل الجراد ، وتعاظلت

---

[1] / كتاب الصناعتين ، 418 .

[2] / الموازنة ، / 25 .

[3] / نفـــســـه .

[4] / ينظر : عاطف جوده نصر ، النص الشعري ومشكلات التفسير ، مكتبة الشباب ، (د.ط) ، (د.ت) ، 1989 ف ، 49 وما بعدها .

الكلاب ، ونحوهما مما يتعلق بعضه ببعض ، و"عاظل بالكلام : عقده وصعبه - الشاعر في شعره : جعل بعض أبياته مفتقرا في بيان معناه إلى بعض "[1] ، يقول أبو هلال العسكري : " إنما هي ركوب الشيء بعضه بعضاً ، وسُمي الكلام به ، إذا لم ينضد نضداً مستوياً ، وأركب بعض ألفاظه رقاب بعض ، وتداخلت أجزاؤه ، تشبيهاً بتعاظل الكلاب والجراد "[2] ، فالمعاظلة مصطلح يشير إلى سوء النظم ويدل على تداخل الكلام ، واختلاط الألفاظ بعضها ببعض مما ينتج عنه تعقيد وصعوبة في التلفظ به ، فقد يقدم الشاعر في الكلام ويؤخر ، مما يُفقد السياق وضوحه الدلالي ، كما في قول الفرزدق :

تَعَالَ فَإِنْ عَاهَدتَنِي لاتَخُونني نَكُنْ مِثْلَ مَنْ يَا ذِئْب يَصْطَحِبَان[3]

والأصل : نكن ياذئب مثل من يصطحبان ، فمصطلح المعاظلة – لدى العسكري – يختص بالنظم الذي أفسده الشاعر بعدم التناسب في ترتيب الكلمات ، بحيث تنعدم السلاسة وسرعة التقبل والتفاعل مع الأسلوب .

وقد مدح عمر بن الخطاب زهيراً فيما رواه ابن عباس : " كان لا يعاظل بين الكلام "[4] ؛ ولهذا عدها قدامة من عيوب اللفظ وعرَّفها بأنها "مداخلة بعض الكلام فيما ليس من جنسه ، وما هو غير لائق به "[5] ، أما إن كانت في المعنى فهي " فاحش الاستعارة "[6] ، وقد عارضه في ذلك الجرجاني الآمدي فقد وافقاه في المعاظلة في اللفظ فقط ، على أن الآمدي لم يهمل جانب الغموض المعنوي في تداخل الكلام ، لذلك قال في حد المعاظلة اللفظية " إنَّ من المعاظلة...شدة تعليق الشاعر ألفاظ البيت بعضها ببعض ، وأن يداخل لفظة من أجل لفظة تشبهها أو تجانسها وإن اختل بالمعنى بعض الاختلال "[7] ، كقول أبي تمام :

---

[1] / مجمع اللغة العربية ، المعجم الوسيط ، مادة : عظل .

[2] / كتاب الصناعتين ، 163 .

[3] / ديوانه ، دار صادر ، بيروت ، (د . ت) ، 2 / 329 .

وفي الديوان :* تَعَشَّ فَإِنْ واثَقْتَنِي لا تَخُونني *

[4] / المرزباني ، الموشح ، 3 ، الآمدي ، الموازنة ، /258 ، وقدامة بن جعفر ، نقد الشعر ، 170 .

[5] / نقد الشعر ، 176 – 177 .

[6] / نفسه ، 177 .

[7] / الموازنة ، 3 / 293 .

يَا يَوْمَ شردَ يَوْمَ لَهْوِي لَهْوُهُ بِصَبَابتِي،وَأذَلَّ عِزَّ تَجَلُّدِي[1]

قال :"فهذه الألفاظ إلى قوله (بصبابتي) كأنها أيضا سلسلة ، من شدة تعلق بعضها ببعض ...فجاء باليوم التالي من أجل اليوم الأول ، وباللهو الثاني من أجل اللهو الذي قبله ، ولهو اليوم أيضا بصبابته...ولا لفظ هو أولى بالمعاظلة من هذه الألفاظ "[2] ، فإن كانت الدلالة هـــزيلة هـــنا فإنـــه قد أهملها بتكرار حروف وكلمات متشابهة ، ونسق الألفاظ مراعياً الزخرفة الشكلية فقط في قول الشاعر :

خَانَ الصَّفَاءَ أَخٌ خَانَ الزَّمَانُ أَخَاً عَنْهُ فَلَمْ يَتَخَوَّنْ جِسْمَهُ الكَمَدُ[3]

يقول الآمدي :" فانظر إلى أكثر ألفاظ هذا البيت وهي سبع كلمات آخرها قوله(عنه) ما أشد تشبث بعضها ببعض ، وما أقبح ما اعتمده من إدخال ألفاظ في البيت من أجل ما يشـــبهها وهـــي قوله:خان وخان ويتخون وقوله أخ وأخا ، وإذا تأملت المعنى – مع ما أفسده من اللفظ – لم تجد له حلاوة ولا فيه كبير فائدة لأنه يريد :خان الصفاء أخ خان الزمـــان أخا من أجله إذ لم يتخون جسمه الكمد "[4] ، فقد أسهم تراص الجمل ، وتكرار وحدات صوتية متشابهة في سلبية الأسلوب وعقم المعنى لدى الآمدي .

ويمكـــن القول في النهاية إنَّ الناقد العربي قبل الغموض إن كان دلالياً قابلاً لاحتمالية تعدد الدلالة وتفسيرها ، لا أنْ يحطِّم تقاليد النظم ، أو مقتضيات الأسلوب ، أو القواعد اللغوية ، فيعبث بها مقدِّماً أو مؤخِّراً ، معطِّلاً سبل الاتصال بينه وبين المتلقي .

---

[1] / الآمدي ، الموازنة 3 / 293 .

[2] / نفـــســـه ، 3 / 260 .

[3] / أبو تمام ، ديوانه ، 4 / 74 ، من مرثية أبي الفضل الحميدي و يرثي في هذا البيت بعض بني حُمَيد ، والبيت : خان الصفاء أخ كان الزمان له أخا فلم يتخون جسمه الكمد . والمعنى : من مات له أخ فلم يهلك لموته فقد خان المودة والصفاء . ويتخون : ينتقص .

[4] / الموازنـــة ، 3 / 294 .

الفصل الرابع

الأنماط التصويرية الأسلوب وخصائصها

- ماهية التصوير ووظيفتـــه .
- أنماط الصورة الشعريـــة .
- الصورة : المصطلح والدلالة عند نقاد القرن الرابع الهجري .
- أولا النمط التشبيهي :

أ - مفهوم التشبيـــه :

منـــزلة التشبيه عند النقاد

معنى التشبيه في اللغة

معنى التشبيه في الاصطلاح النقدي

د - المبالغـــة في التشبيه .

هـــ - التعـــدد .

و - الوظيفـــة الجماليـــة للتشبيـــه .

- ثانيا النمط الاستعاري :

أ - مفهوم الاستعارة :

المفهوم الدلالي

المفهوم التركيبي

ب - الوظائف الجمالية للاستعارة

جـــ - الفرق بين التشبيه والاستعارة

- ثالثا : النمط الكنائي :

أ - مفهوم الكناية.

ب - الوظيفة الجماليـــة للكنايـــة .

مَاهِيَّةُ التَّصْوِيرِ وَوَظِيفَتُهُ

ماهية التصوير ووظيفته

تنقســـم اللغـــة إلى مســـتويين : المستوى الأول معياري يُستخدم استخداماً مباشراً وتقريرياً ، والمستوى الثاني : فني يستخدم استخداماً إيحائياً استعارياً ، وتظهر المفارقة بين المستويين في العلاقة اللغوية بين الدالّ والمدلول – في أسلوب ما – فتكون هذه العلاقة في المستوى الأول مطابقة للعرف والعادة اللغوية التي أَلِفَهَا الناس ، ودرج استعمالهم التعبيري عـــنها ، وتكون في النوع الثاني مقنَّعة وغير مألوفة ، وهو خاص بلغة الكلام الإبداعية ، فـــالأول " يعتمد الدلالة المفردة للكلمة ويتكىء على معناها المعجمي بعيداً عن أي تحوير ... وهذا هو الاستعمال العادي للمفردة اللفظية . والثاني هو الذي يحور في وقع الكلمة بحيـــث ينقلها أو يستعيرها من مجال إلى مجال آخر ، أو هو إدراك خاص للمفردة في ضوء علاقـــات متداخلة مع غيرها ، وهذا هو الاستعمال الشعري أو الانفعالي لها "[1] ، فتجاوز الدلالـــة المباشرة الثابتة إلى دلالة إيحائية ، هو محور التصوير ؛ ذلك أنَّ الكلمة التي يكمن فيها المعنى التصويري تُسلَب معناها على المستوى الأوَّل لتكتسبه في المستوى الثاني مؤدية وظيفة جمالية ، لا يمكن أداؤها في المستوى الأول .

ويمكن أن تُعتبر اللغة الفنية هي التشكيل الجمالي الخاص لتجربة المبدع ، فثمة شك في قدرة اللغة على تمكين متحدثها من الإبانة عمَّا تعنُّ له الإبانة عنه ، بيد أنَّ التأكيد على ذلـــك لم يعـــد مجـــرد إعلان عن تذمر أدبي ، بقدر ما أضحى الأمر معبراً عن فلسفة تم تكريسها عبر بحث في التباين القائم بين طبائع اللغة – بوصفها مطيةً للتعبير – وخصائص مـــا يراد البوح به[2] ؛ ولأنَّ اللغة الإشارية لا تواكب الفكرة الشعورية دائماً ، يقوم المبدع باخـــتراق هـــذا النظام الإشاري الذي يقوِّض رؤيته الشعرية ، ويخصصها في نظام جامد محدود ، يضيق بتصويراته التي تنأى عن الزمان والمكان والعرف والمنطق ، فيقوم بتشكيل علاقـــات وصلات لغوية جديدة لتصوير هذه الرؤى المحلَّقة في فضاء مخيلته ، ولكن هذا

---

[1] / نعـــيم الـــيافي ، مقدمة لدراسة الصورة الفنية ، مطبعة وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، دمشق ، (د . ط) ، 1982ف 12 .

[2] / ينظر : نجيب الخصادي ، جدلية الأنا – الآخر ، الدار الدولية للنشر والتوزيع ، القاهرة ، ط1 ، 1996ف ، 17 .

لايعـــني الانفصـــال التام عن الحقيقة والواقع ، بل يظل مرتبطاً به ، محدداً هو طبيعة هذا الارتـــباط ونوعه ؛ ذلك أنَّ المبدع يتميز عن غيره " بحساسية وذكاء شديدين ، وانفعال مـــتوتر عميق أمام المواقف والأشياء ، وله رؤيته الجمالية التي تتجاوز الأشياء في علاقاتها الثابـــتة والمنطقية والشكلية في حركة ونفاذ إلى العمق ، وهنا يجد الشاعر نفسه في حيرة وأزمـــة ، فهـــو يـــريد أن يشكل – وفق رؤيته الخاصة – موقفه من واقعه ، ويجد اللغة برتابـــتها، وإشـــاريتها ، وعموميتها حائلاً ، وتصبح زلزلة هذه الأمور منفذ الشاعر إلى تخصيص تجربته وتشكيل موقفه وإدراكه الجمالي الخاص ، فيهزُّ علاقات اللغة ، ويقيم بين الكـــلمات علاقات لغوية خاصة تجسُّد خبرةَ الشاعر الجمالية ، وحقائقه النفسية والفكرية والاجتماعـــية "[1] ؛ ولهـــذا فإنَّ التصوير يعدُّ خلقاً لعلاقات جديدة في التشكيل اللغوي ، وتمثل هذه الطريقة (أسلوباً) غنياً بالتنوع والثراء ، وقدرة بنَّاءة تستمد طاقاتها من المخيلة والإحساس والفكر معاً .

ويتوقف تحديد مفهوم (التصوير) على المرجعية المعرفية والمذهبية للناقد ، وتكثر مكونـــات الصورة وتتعدد ، وتعتمد -عادة -على العناصر الحسية ولا يقصد المبدع من اســـتخدامها تصوير حشد من المحسوسات ، بل تمثيلاً لتصور ذهني معين له دلالته وقيمته الشـــعرية ، "وكـــل مـــا للألفاظ الحسية في ذاتها من قيمة هنا هو أنَّها وسيلة إلى تنشيط الحواس وإلهابها ؛ لأنَّ الشعر إذا كان تقريرياً أو عقلياً صرفاً كان مدعاةً للملل "[2] .

ويرتـــبط التصوير الشعري بخاصية الحسية ؛ لانبثاقه من شعور المبدع بالمكونات الموجودة في الواقع ، بحيث تتزاوج مع فكره وعاطفته ، فيحاول – من خلال هذا التمازج والتفاعل – التقاطها من زاوية خاصة به ؛ فقد يُحْدِث تغييراً في طبيعتها وعلائقها الخاصة، وقـــد يحـــذف منها ، أو يضيف إليها ، وقد يعيد صياغتها من جديد ، كل ذلك بحسب الصبغة النفسية والعاطفية التي يصبغها بها، ويتأتى التشكيلُ التصويري الجديد فردياً خاصاً ملوناً بحالته النفسية ، ورؤيته الفكرية ؛ " بحيث يصدق أنْ نقول : إنك لا تنظر إلى الشيء

---

[1] / مدحـــت ســـعد محمـــد الجيار ، الصورة الشعرية عند أبي القاسم الشابي ، الدار العربية للكتاب ، المؤسســـة الوطنيـــة للكتاب ، (د . م) ، (د . ط) ، 1984ف ، 7 .

[2] / عاطف أبو حمادة ، الصورة الفنية في شعر محمود درويش ، دراسة نقديـــة ، الاتحاد العام للمراكز الثقافيـــة ، غزة – فلسطين ، (د . ط) ، 1998ف ، 8 .

مرتين ، لأنَّ صورته تختلف تبعا لجهة رؤيته ، وتبعا لرؤيتك وموقفك النفسي "[1] ، ووجود هـــذه العلاقـــة بـــين ذات المبدع ، والمكونات الحسية في الواقع ، لايعني إنتاج جملة من المحسوســـات المتراصـــة دونما ترابط يذكر ، بل ينتج صورة لها دلالتها الذهنية ، وقيمتها الشـــعورية والرمزية ؛ حيث تملك الذاكرة القدرة على استعادة المدركات المادية ؛ ولهذا يرتـــبط التصـــوير بالإدراك البصري ، على نحو خاص ، ونتيجة لذلك يتميز بقدرته على "تجسيم العالم الروحي الإنساني المختزن في وجدان الشاعر وإخراجه ممزوجاً بعالم الحس في نظام فريد يعطي الشعر بعداً معنوياً أكمل وأشمل "[2] .

وعادة ما يكون المبدع مقيداً سلبياً إزاء عالم المدركات الحسية ، بينما يكون مولِّداً إزاءَ الإدراك التخيلي ، فيستطيع تنميته ، وربط الصور الواقعية والتخيلية برباط المشابهة أو المخالفة لعلاقة ما ، وتفتيت الصور الجزئية وصنعها من جديد .

ويكمن دور المخيلة بوصفها قوة حرة خلاقة في توليد المرئيات السابقة، كما تقوم بالمقارنـــة والتركيب والتمييز ، وتحليل الأشياء ، والتأليف بينها ، وتوحيدها ، وخلقها ، فهـــي تضـــفي عناصـــر الحسية على المجردات ، وتشخص الجمادات ملغيةً الفواصل بين الـــتجريدي الذهـــني ، والمـــادي بين الإنسان والطبيعة [3] ، فالتصوير الإبداعي – إذن – اســـترجاع واع لخـــبرة ذهنية معينة ، ويقوم الذهن بالتصور والمقارنة والربط والترتيب ، وإنشـــاء العلاقات بين الموضوعات والأشياء وتقوم المخيلة بالتأليف بين الأشياء والألوان والأحاسيس فتبدع الصورة مستفيدة من التعاقب والحركية في الزمان ، ومن التشكيلية في المكـــان[4] ، وتصوير الهيئات الخارجية للأشياء ليس بشكل وصفي خارجي ، بل هو تقديم حـــسي تصويري رمزي في ضوء علاقة المبدع الداخلية بها ، حيث يلونها وينوعها بمشاعره وفكـــره المشـــحون بالعاطفة ، وبالتالي يتم " فتح منافذ الكون الجديد زماناً ومكاناً حتى

---

[1] / كريم الوائلي ، الشعر الجاهلي قضاياه وظواهره الفنية ، 199 .

[2] / عـــبد القـــادر الرباعي ، الصورة الفنية في النقد الشعري ، دار ومكتبة الكتاني للنشر ، ط 2 ، 1995 ف ، 118 - 119 .

[3] / ينظر : عبد الفتاح عثمان ، الصورة الفنية في شعر شوقي الغنائي ، أنواعها مصادرها سماتها ، فصول ، مجلة النقد الأدبي ، شوقي وحافظ ، ج1 ، مج3 ، ع1 ، 1982ف ، 144 .

[4] / ينظر : سمير علي سمير الدليمي ، الصورة في التشكيل الشعري تفسير بنيوي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط1 ، 1990 ف ، 67 .

يدخـــل منها الآخرون بعد أنْ يكونوا قد توحدوا معه -ولا أقول اتفقوا وإياه- في الرؤيا والتوقع ، فالمرء في هذا يكون إمَّا فاعلاً مستغرقاً وإمِّا شاهداً متفاعلاً "[1] .

ويرتـــبط المبدع والمتلقي في العملية الإبداعية بعلاقة تتسم بقدر كبير من الاتساق والحيوية ، يكون المتلقي فيها منفعلاً ومتفاعلاً مع الأسلوب التصويري وليس مجرد متلق سلبي ؛ لأنَّ المبدع قد استنهض فيه طاقاته الخيالية والشعورية .

وإذا كانـــت المخـــيلة تسهم في خلق جديد للمدركات الحسية المسبقة المختزنة وتغييرها أو تنميتها ، وليس في استذكارها فقط ، فهي -من هذا المنطلق - تساعد المبدع عـــلى تكوين لغة خاصة تتميَّز بمنطقها الخاص الذي لا يخضع للمقاييس العقلية والعرفيَّة ، حيث توجد بعض المظاهر الإشارية الصارمة في اللغة كالتلازم أو المصاحبة بين الوحدات المعجمية ، أو بين الدوال ومدلولاتها ، مما يجعلها تتداعى في ذهن المتلقي بشكل قسري ، ســـواء عـــلى مســـتوى المعجم ، أو على المستوى النحوي في الأوصاف ونسبة الأفعال لفاعليها [2]، الأمر الذي تخترقه المخيلة التصويرية .

كمـــا يـــبعد التصوير عن اللغة سمة التجريدية ، فهي تجعلك "ترى باستمرار شيئاً مادياً ، لمنعك من الانزلاق في عملية التجريد[3] " ، فليس المبدع مفكراً أو تجريدياً بقدر ما يعـــد عاطفياً تصويرياً ، حيث تتقاسم المدركات الحسية عاطفته ، وتتزاوج معها لإنتاج الصـــور أكـــثر من مقاسمتها العقلانية المنطقية لديه وبالتالي يستطيع المتلقي ملاحظة تأثير العامل الداخلي في تحديد عناصر الصورة وعلاقاتها أكثر من العامل الخارجي .

---

[1] / عبد القادر الرباعي ، الصورة الفنية في النقد الشعري ، 120 .

1/ تتوارد بعض الألفاظ على المستوى المعجمي : كالموت والحياة ، والشمس والقمر ، وعلى المستوى النحوي: كلفـــظ وسيم للرجل دون المرأة ، وفي تأكيد الألوان : أسود حلكوك أو غربيب ، وأبيض ناصع دون التبادل بين هذه المؤكدات ، ويقال أركب الخيل دون الكلب مثلاً أو البقرة لعدم وجود التلازم ، فالتركيب قد يكون صحيحاً نحوياً ، ولكنه يعد غير مقبول إذا كان خارجاً عن العرف اللغوي الخاص الذي يتحكم في توارد المفردات وتلازمها ينظر : أحمد شيخ عبد السلام ، التعامل النحوي الدلالي في التراكيب العربيـــة ، مجلة كلية الدعوة الإسلاميـــة ، مجلة إسلامية ، ثقافية ، جامعة ، محكمة ، طرابلس ، ع9 ، 1992ف ، 393 – 394 .

[3] / ريـــتا عـــوض ، بنية القصيدة الجاهلية ، الصورة الشعرية لدى امرىء القيس ، دار الآداب ، بيروت ، ط1 ، 1992 ف ، 53 .

ويعـــدُّ التصوير رؤية داخلية تحمل معها خصوصية لغة مبدعها الذي يقوم بخلق أشـــكال جديـــدة بمساعدة رموز لغوية ذات نسق خاص ينتج عنه "خروج على النسق المعجمـــي في الدلالـــة والنسق الوظيفي في التركيب ، وهذا الارتباط الحتمي بين الصورة ولحظة الكشف التي يعانيها الشاعر يعني أنها صورة غير مكررة ، من حيث لا تتكرر لحظة الكشـــف ذاتهـــا "[1]، ولهذا فإن الصورة تحتوي أبعاداً كثيرة تنتج عن علاقتها بالتركيب اللغـــوي ، فلايمكـــن أن تتأتى دون اتحادها معه في دورة مخاض واحدة ، " فالكلمات في الصـــورة الأدبـــية تشير إلى الأشياء ، ولكنها في الإدراك تدل على الأشياء ، غير أنهما – الصورة والإدراك – يعيدان صياغة العلاقات المكونة لطبيعتها بطريقة وكيفية جديدة "[2] ، وهـــذا يدل على موقف المبدع من الواقع ، ومزاوجته بينه وبين أسلوبه وإبداعه ، وعلى عمـــق تجربـــته الشعورية وأصالتها ، مما يحقق المتعة والخبرة للمتلقي ، كما تحقق الصورة للأســـلوب قـــيمة الإضـــافة ؛ فهـــي صياغة إيحائية فنية تكسب الأسلوب تكثيفاً دلالياً و " يـــنظمها الشاعر في سياق بياني خاص ليعبر عن جانب من جوانب التجربة الشعرية الكاملـــة في القصيدة مستخدماً طاقات اللغة ، وإمكاناتها في الدلالة والتركيب والإيقاع والحقـــيقة والمجـــاز والـــترادف والتضاد والمقابلة والتجانس ، وغيرها من وسائل التعبير الفني "[3] .

هذا فضلاً عن الطاقة الإيحائية التي تتميز بها الصورة ، حيث تتحرر التعابير فيها من قـــيود المعاني المعجمية ، ومن العلاقات المعيارية لتنطلق إلى علاقات نفسية عميقة ، تستثير الخـــيال الإنساني ، وتثير الانتباه إلى الجوانب الإيقاعية للعبارة أيضاً ، بحيث تفجر الصورةُ "اللغـــةَ من الداخل ، وتقطع الخط المستقيم الذي يخطه الكلام العادي بين المرسِل والمرسَل إلـــيه ، ويضـــطرب بالتالي المفهوم المعجمي للغة كوظيفة تعبيرية عن الفكرة ، وكوسيلة تواصـــل بين البشر تتجسد من خلال الكلام والكتابة ، وأينما تحل الصورة تظهر طريقة

---

[1] / محمد حســـن عبد الله ، الصورة والبناء الشعري ، دار المعارف ، القاهرة ، (د . ط) ، (د.ت) ، 28 .

[2] / كريم الوائلي ، الشعر الجاهلي قضاياه وظواهره الفنية ، 201 .

[3] / الولي محمد ، الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، لبنان ، ط1 ، 1990ف ، 10

جديدة للتعامل مع اللغة ؛ لأنها تحولها عن نهجها الدلالي العادي وتزيد على قدرتها الدلالية خاصة الإيحاء "[1] .

وإذا كانـــت اللغة المعيارية تتميز بالتحديد والتعيين والمباشرة ، فإن الأسلوب يتميز بالإيحـــاء وغير مباشرة ؛ لأن " كل ما هو إيحائي لامحدود ومطلق ، ولا ينحصر بزمان أو مكـــان . للجملة في الكتابة المعيارية مهمة محددة عليها القيام بها وهذه المهمة تقضي بنقل المعنى المحدد للمرسَلة من المرسِل إلى المرسَل إليه "[2] ؛ ولهذا فإن الصورة تفعل فعل السحر في نفس المتلقي .

---

[1] / صبيحي البستاني ، الصورة الشعريـــة في الكتابة الفنيـــة " الأصول والفروع " ، دار الفكر اللبناني ، بيروت ، ط1 ، 1986ف ، 32

[2] / نفـــســـه .

أَنْمَاطُ الصُّورَةِ الشِّعْرِيَّةِ

أنماط الصورة الشعرية

يعد مصطلح الصورة من أكثر المصطلحات غموضاً ، وتعدداً في الدلالة ، بحسب مواقـــف المذاهب الأدبية ، والرؤى النقدية للنقاد ، ويتأتى هذا التعدد من ناحية علاقتها بالمدركات الحسية ، والنشاط العقلي والتخيلي من جهة ، وعلاقتها بالتركيب اللغوي من جهة أخرى .

فالمذهب الكلاسيكي يرى أنَّ الفن محاكاة للطبيعة ؛ لأنَّها مجرد " وسيلة تعبيرية عن مشـــاعر الفـــنانين وأحاسيسهم من خلال رؤيتهم للموجودات الخارجية رؤية موضوعية بعيدة عن كل ما هو انطباعي تأثري "[1] ، وتتميز الصورة الكلاسيكية بالوضوح والمباشرة، فهي " باردة جافة غير متفجرة وغير مشعة ، لاتومىء ولاتوحي ، بل تبرهن وتفسر وتزيد مـــن تشـــريح الموجـــودات ، وتغني معرفتنا بالأشياء المعروفة ، إنها تقوم على وحدة من الالـــتحام والتـــناغم والـــتوافق بين الأجزاء على شاكلة الصور الخارجية الحسية المرئية بـــالعين"[2]، وذلك لأنَّ الدوال فيها تعدُّ إشاراتٍ للأشياء الخارجية ، وتخضع لنسق الزمان والمكـــان ، وتكـــتفي بـــدور المستقبِل للأحاسيس مجسدة إياها دون تناقض أو مبالغة أو اخـــتراق لـــلمألوف ؛ ولهذا صنفت من قبل بعض النقاد بأنها صورة منفصلة عن الحركة الشـــعورية للمبدع ، وتهدف إلى نقل الأفكار وتوضيحها ، وتعد هذه النظرة جزءاً من الأصل النقدي لهذا المذهب ، حيث إنَّ الأسلوب لديه نقل لحقائق تقع خارج الذات "قد تتصـــل هذه الحقائق بالعالم المادي حينا (الأرسطية) أو بعالم المثل ، أو الحقائق المتعالية حيـــناً آخر (الأفلاطون) لكنها - في النهاية – تنعكس في الأدب كما تنعكس الأشياء على صفحة المرآة ، وتردنا صورتها المنعكسة إلى أصلها الذي تعكسه ، كما تردنا اللوحة إلى موضوعها الخارجي ، أو كما تردنا المرآة إلى ما يواجه صفحتها من مدركات . وعقل المـــبدع - بمثل هذا الفهم – مجرد عاكس للعالم الخارجي . وتتلخص العملية الإبداعية في

---

[1] / ساسين سيمون عساف ، الصورة الشعريـــة ونماذجها في إبداع أبي نواس ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، بيروت ، لبنان ، ط1 ، 1982ف ، 43 .

[2] / نفسه ، 44 .

جماع من الأفكار هي صور حرفية ، أو نسخ من الأحاسيس والمثل "[1] ، بخلاف الصورة في المذهب الرومانسي التي تتميز بأنها جزء لا يتجزأ من إحساس الشاعر وقيمه الشعورية ، حيث ينتج المبدع صورة تترجم التجارب الشعورية المتكاملة [2] ، وتعتبر الرومانسية الصورة منبعاً تتدفق منه المشاعر والانفعالات ، وتنبعث من أعماقه كما يرسل المصباح أشعته النورانية وتَصْدر الصورة " عن العالم الداخلي للمبدع كما يصدر النبات عن الأرض ، فيتشكل في حركته العضوية التي تبدأ من قلب البذرة المطمورة في الباطن ، وتتدفق عبر الساق وعبر عروق الأوراق ، فهي حركة تندفع - أبداً — من الداخل إلى الخارج ، فتماثل حركة الفعل التعبيري الذي يندفع من داخل الأديب إلى خارجه "[3] ، فالفرق بين الصورتين أنَّ الصورة الأولى تنطلق من منظور الانعكاس الذي يجعل الأسلوب نتاجاً لإدراك سلبي تتلقى فيه الذات انطباعاتها عن الواقع دونما تغيير ، أمَّا الصورة الثانية فتمزج الواقع بمشاعرها وتلونه بها ، وتتأسس هذه الصورة على تداعي الخيالات ، وتعدُّ " ركناً أساسياً من أركان التعبير ، ووسيلة لنقل العواطف والأفكار نقلاً مباشراً ، وآثرَ بعضُهم الإبهامَ الوضوحَ والحلم على الواقع ، وكان شغفُهم بالتصويرِ والتعبير سُلَّماً عَبروا منه إلى الرمز "[4] .

وقد ارتبطت الصورة بالرمز في المذهب الرمزي — بخاصة — فهي تشكيل لأنماط رمزية ، وذلك من منطلق أنَّ التعبيرَ " بالصورة سابق في التاريخ البشري ؛ لأنها تعبر عن تجربة حسية بينما الرمز تعبير عن الوعي الذاتي للإنسان في مواجهة غيره من المخلوقات "[5] ، ويرى هربرت ريد " أنَّ الرمزَ هو الصورة الشعرية وقد أضيفت إليها أبعادها الذهنية ، لكن ريد لم ينف إمكان وجود الصورة والرمز معاً "[6] ، وقد أسرفَ

---

[1] / جابر عصفور ، المرايا المتجاورة دراسة في نقد طه حسين ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، (د . ت) ، 1983ف ، 34 .

[2] / ينظر : عدنان حسين قاسم ، الأصول التراثية في نقد الشعر العربي المعاصر في مصر ، المنشأة الشعبية للنشر والتوزيع والإعلان والمطابع ، ط1 ، 1981ف ، 146 وما بعدها .

[3] / جابر عصفور ، المرايا المتجاورة دراسة في نقد طه حسين ، 35 .

[4] / روز غريِّب ، تمهيد في النقد الحديث ، دار المكشوف ، بيروت ، ط1 ، 1968 ف ، 295 .

[5] / ريتا عوض ، بنية القصيدة الجاهلية ، 42 .

[6] / نفسه ، 43 .

بعـــضُ الدَّارسين في الإعلاء من شأن الإيحاء الرمزي ، و أُحيط عندهم بهالة من التفخيم والتهويل ، حتى أصبح منطقاً خارج حدود اللغة، وفوق الزمان والمكان ، ولا يمكن تحديد مغـــزاه ، بل هو مطلق لا يحيط به التفكير، وإن أحاط به فليس بقادر على التعبير عنه ؛ لأنه " يعلو على القرين ، فيعلو على التحديد والتعيين "[1] .

ويشـــتد العنصـــر الإيحـــائي بروزاً في الصورة الرمزية ، حيث تكتسب التجربة الشـــعورية تكثيفاً دلالياً لايقف غند فكرة محدودة ، وربما يعبرها إلى ما يعارضها ، ورغم ذلك تبقى مصادر الصورة الرمزية كامنة في المحسوس ، وضمن حدود اللغة ، فتعدُّ وسيلة من وسائل التعبير الفني الذي يغاير الكلام المنطقي المجرد من الخيال .

وإذا كانـــت الصـــورة الرمزية تتكيء على الحسي ، فإنـــها تتداخل من هذه الناحية مع ما يسمى بالصورة الحسية أو الذهنية ، لأنها الجوهر الحقيقي لأي صورة مهما كـــان نوعها ، ويميل " النقاد السيميولوجيون اليوم إلى الاعتداد بالصورة على أساس أنها تمثـــيل لجمـــيع أنواع التجارب الحسية من صوتية وبصرية تشمل اللون والشكل والذوق واللمس ... كما تشمل الحركة أيضا مثل الصور السينمائية "[2] ، وهذا يوضح لنا ارتباط الصورة بجذرها اللغوي (التصوير)من ناحية علاقتها بالمعطيات الحسية والاستعادة الذهنية "لإحساس أنتجه إدراك فيزيقي ، فإذا أدركت عين واحد منا لوناً ما ، فإنه يسجل صورة لذلك اللون في ذهنه ، وهي (صورة) لأنَّ الإحساس الذاتي الذي خبره المدرك...سيكون نســـخة ظاهرية ، أو مجرد انعكاس اللون الموضوعي نفسه . ويمكن للذهن أن ينتج صوراً عندما لا يعكس المدركات الفيزيقية المباشرة ، كما يحدث عندما يحاول المرء تذكر بعض الأشـــياء التي أدركها ذات مرة إلا أنها لم تعد موجودة في مجال الإدراك المباشر "[3] ، وقد ذهب النقاد مذاهب عديدة في تسمية أنماط الصورة فثمة صورة وصفية وذهنية تقوم على

---

[1] / مصطفى ناصف ، الصورة الأدبية ، دار الأندلس ، (د . م) ، ط 2 ، 1981ف ، 157 .

[2] / صلاح فضل ، نظرية البنائية في النقد الأدبي ، مؤسسة مختار للنشر والتوزيع ، القاهرة ، (د . ط) ، 199ف 467 .

[3] / نورمان فريدمان ، الصورة الفنية ، ترجمة : جابر عصفور ، مجلة الأديب المعاصر ، ع16 ، العراق ، 1976ف 32 .

أســـس غـــير خيالـــية ، وحسية بأنواعها البصرية والذوقية واللمسية والسمعية وغيرها ، وصورة تشخيصية ، وصورة مجازية [1] .

وتُعَـــدُّ الصورة المجازية من أقدم أنماط الصور وأهمها ؛ وذلك لأنَّ اللغة المجازية هي اللغة الإنسانية الأولى ، وهي الهدف الأسمى للغة الشعرية [2] ، كما أنها لا تنفصل عن الرمز أو المكونات الحسية ، فجميع الصور رموز تعبيرية تتأثر بالحالات الروحية للمبدع .

ويقع المجاز في الجانب اللغوي للدوال ، حيث تعتمد بنية المجاز التصويرية على أنَّ "هـــناك دال يقـــع في خطاب ، لكنه لا يتطابق مع مدلوله العادي ، وإنما مع مدلول ثانٍ لايوجد داله العادي في الخطاب ، بحيث يوجد نوع من العلاقة الدلالية بين المدلول الأول والمدلـــول الـــثاني "[3] ، وتعتمد هذه البنية اللغوية المجازية على حضور دال وغياب آخر ، فهـــذه " المواقـــع المفقودة ذاتها هي التي يترتب عليها حساب الكلمات ، وهل توضع في جانـــب الـــدوال أو المدلولات . فالزهرة مثلاً عندما تشير إلى النبات تكون دالاً مطابقاً لمدلوـــله ، لكنها عندما تشير إلى الفتاة المتفتحة ، تقع فحسب في جانب الدالّ ، ويكون المدلول الغائب من العبارة والمفهوم منها موازياً في حضوره المعنوي للشق الأول "[4] .

وقد مـــالَ فريق من النقاد إلى التفريق بين الصورة الفنية ، والأوجه البلاغية معتبرين أنَّ البلاغةَ أقلُّ قيمة من الصورة ، أو ذات قيمة شكلية تزيينية ، فالصورة لدى أحد النقاد المعاصـــرين خلقٌ صافٍ من قبل الفكر ، وهي نتيجة "للخيال الحر ، بينما الاستعارة هي عمـــل مقصـــود وإرادي لذلـــك هي قابلة دائماً للشرح والتفسير "[5] ؛ أي أنَّ الاستعارة مصـــنوع لغوي يتدخل فيه وعي الإنسان بخلاف الصورة التي تعدُّ ظاهرةً عفويةً تعبر عن

---

[1] / يـــنظر عـــلى سبيل المثال : خالد محمد الزواوي ، الصورة الفنية عند النابغة الذبياني ، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان ، ط1 ، 1992 ف ، 101ومابعدها . وينظر كذلك : عاطف أبو حمادة ، الصورة الفنية في شعر محمـــود درويش ، 12 . وينظر كذلك : عبد القادر الرباعي ، الصورة الفنية في شعر أبي تمام ، جامعة اليرموك، الأردن ، (د . ط) ، 1980ف ، 142 .

[2] / ينظر : محمد حسن عبد الله ، الصورة والبناء الشعري ، 27 وما بعدها .

[3] / جورج مولينيه ، الأسلوبية ، ترجمه وقدم له : بسَّام بركة ، 212 .

[4] / صلاح فضل ، أساليب الشعرية المعاصرة ، دار الآداب ، بيروت ، (د . ط) ، 1995ف ، 45 .

[5] / صبيحي البستاني ، الصورة الشعريـــة في الكتابة الفنيـــة ، 19 .

وجـــود الإنســـان [1]، وتعكس نظرته للكون ، وقد فرق أدونيس بين الصورة والتشبيه – بخاصـــة – فهذا الأخير " يجمع بين طرفين محسوسين ، إنه يبقي على الجسر الممدود فيما بين الأشياء ، فهو لذلك ابتعاد عن العالم ، أمَّا الصورة فتهدم هذا الجسر لأنها توحد فيما بين الأشياء ، وهي إذ تتيح الوحدة مع العالم ، تتيح امتلاكه...وامتلاك الأشياء يعني النفاذ إلى حقيقتها "[2] ، كما يتسم مصطلح الصورة بالعموم والشمولية في العلاقة بين أطرافها ، أمَّا العلاقات في الأوجه البلاغية محددة بالمشابهة والتماثل ، والتناسب المنطقي العقلاني ، أو العاطفي ، أو بالمجاورة كما سيأتي .

أمَّا الفريق الثاني فإنهم يعطون الصيغ البلاغية قيمة حيوية واسعة ؛ لاحتوائها ظواهر أسلوبية وشاعرية وتصويرية ، وقد ظهر التطابق بين الصورة الشعرية والبلاغية أو المجازية في مؤلفـــات النقاد الغربيين ، ابتداء من أرسطو وبوالّو حيث إنَّ استعمال لفظة (صورة) عندهم لم يبق محصوراً في "الدلالة على صور المشابهة فقط ، وإنما تعداها للدلالة على كل نـــوع مـــن أنواع الشذوذ ، أو الانحراف الدلالي "[3] ، بل إن أرسطو قد أعلى من شأن الصـــورة المجازيـــة ، فيرى أنَّ " أعظم هذه الأساليب حقاً هو أسلوب الاستعارة فإنَّ هذا الأسلوب وحده هو الذي لا يمكن أن يستفيده المرء من غيره ، وهو آية الموهبة "[4] .

وعـــلى الرغم من أننا قد نصل للصورة عن طريق الوصف والانعكاس الدقيق المجسِّد للواقـــع ، أو كما يصنفها علماء النفس (صورة بصرية أو سمعية) ، بعيداً عن العلاقات المجازية ، فإنَّ المبدع لا يستطيع أنْ يحدثَ ذلك الاضطراب المكتنـــز في اللغة ، ويبتعد عن الدرجـــة الصفر في الكتابة إلا بالتصوير المجازي دون ربطه بالصناعة والمنطق الشكلي ، أو التصـــنيف البلاغي الجامد ، فلا تقتصر العلاقات اللغوية للاستعارة على صلات التشابه ، وإنما تتجاوز ذلك إلى علاقات التفاعل والاتحاد والمزج ، حيث يفقد كل عنصر كثيراً من خصائصه الأولية ، ويضفي عليه التأليف الاستعاري الجديد ميزات جديدة لم تكن له من

---

[1] / ينظر : صبيحي البستاني ، الصورة الشعرية في الكتابة الفنية ، 19 .

[2] / علي أحمد سعيـــد " أدونيس " ، زمن الشعـــر ، دار العودة ، بيروت ، ط 3 ، 1983ف ، 231 .

[3] / صبيحي البستاني ، الصورة الشعريـــة في الكتابة الفنيـــة ، 20 .

[4] / أرسطو طاليس ، فن الشعر ، ترجمة : عبد الرحمن بدوي ، 55 .

قبل [1] ، إذ لم تعد الصورة مجرد نقل شكلي للدلالات ، بل أصبحت خلقاً ابتكارياً لعلاقات جديـــدة [2] ، يخلقهـــا المـــبدع متجاوزاً الدلالات المعجمية القاصرة ، مستجيباً لتجربته الشـــعورية حيث تصبح حاجته للصورة ضرورية ، وذلك أنَّه حين يتطور إدراك الإنسان "يضطر إلى التعبير عن هذا الإدراك الجديد بالكلمات الدالة على الأشياء المادية ؛ لأنَّ لغته تقصـــر عن تلبية حاجاته ، وتعجز عن الوفاء بمطالب إدراكاته العديدة للكون ، ويصبح طابعها الحرفي غير محدد أو كامل أو فعال . وهذا يعني أنَّ الصورةَ المجازية ... لاتستخدم إلا بهدف الوصول إلى تعبير أعظم تحديداً ، وبذلك تنمو اللغة – في سعيها وراء التحديد – من خلال الاستعارة "[3] .

وتعـــدُّ الصورة أكثر اتساعاً وخصوبة من مجرد التشبيه والاستعارة والمجاز كما قَنَّنَ البلاغيون القدماء ، فالبلاغة الجديدة هي بلاغة الصورة الشعرية ، وليس " بين الصورة – إذن – والتشبيه والاستعارة جفوة فقد يصل التشبيه ، أو تصل الاستعارة في بعض الأحيان إلى درجـــة مـــن الخصـــب والامتلاء والعمق إلى جانب الأصالة والابتداع ، بحيث تمثل (الصورة) وتؤدي دورها "[4] .

ومجمل الكلام أنه يجب أن يُنظر لجميع هذه الأنماط نظرة شمولية فالصورة الحسية أو الوصـــفية تندمج بالشكل البلاغي وتتراسل الحواس فيها لتشكيل وحدة بنائيـــة توصل قدراً من الأفكار والأحاسيس ، وترتبط بالسياق اللغوي ، كما أنَّ الصورةَ المجازية يتكامل نســـيجها بمـــا تحتويه من عناصر حسية ، وطاقات رمزية ملتحمة بالنص العام والسياق ، ولاتوجـــد مفاضلة بين هذه الأنماط بقدر ما تنطق عن المرحلة الأدبية والمذهب النقدي ، والخلفـــية المعرفـــية للمبدع وفلسفته الخاصة ، وأسلوبه الخاص ، وإنما تتفاضل بحسب ما تعطيه من جمال وزخم إيحائي بغض النظر عن مدى بساطته وتعقيده .

وثمـــة تناغم واتصال وثيق بين الأسلوب أو اللغة الفنية ، والصورة بوصفها مكوناً مـــن مكونـــات الخطاب ، فتتظافر الحواس والملكات الإنسانية في خلقها ثرية خصبة في

---

[1] / ينظر : ريتا عوض ، بنية القصيدة الجاهلية ، 48 .

[2] / ينظر : إحسان عباس ، فن الشعر ، 260 .

[3] / نورمان فريدمان ، الصورة الفنيـــة ، مجلة الأديب المعاصر ، 35 .

[4] / عز الدين إسماعيل ، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنيـــة والمعنوية ، 143 .

تجســـيد الحقائق التي تعجز اللغة المعيارية عن خلقها للمتلقي الذي يبذل جهداً لاستكناه جوهرها ، فهي لا تخلق عبثاً أو استعراضاً لإمكانات لغوية ، بل لإثراء التجربة الشعرية ، فالصورة الشعرية " انبثاق من اللغة فهي على الدوام تعلو قليلاً على لغة التواصل العادية ، ولهذا حين نعيش الأشعار التي نقرؤها فإننا نعيش تجربة الانبثاق المنعشة "[1] .

[1] / غاســتون باشــلار ، جماليات المكان ، ترجمة : غالب هلسا ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، بيروت ، ط 3 ، 1987ف ، 25 .

الصُّورَة : المُصْطَلَح والدِّلَالَة عِنْدَ نُقَّاد القَرْن الرَّابع الهِجْرِي

"الصورة " المصطلح والدلالـــة عند نقاد القرن الرابع الهجري :

طور الناقد العربي قضية اللفظ والمعنى إلى فكرة (الصورة والمادة) متأثراً بأفكار أرسطو التي مفادها أنَّ " كل شيءٍ مصنوع لابدَّ من صورة وهيولى ، أي – شكل ومادة – يتركـــب منهما ، وقالوا إنَّ العلاقة بين الاثنين وثيقة ، فلا الصورة تستغني في وجودها عـــن المادة أو الهيولى ، ولا المادة يمكن أن توجد بالفعل – وإن كان من الممكن أن توجد بـــالقوة – دون صورة . لكن المادة الواحدة يمكن أن تتشكل بأشكال أو صور مختلفة ، تـــتفاوت قيمـــتها تـــبعاً لما يحدث فيها من تأليف مخصوص ، أو نسبة بين الأجزاء "[1] ، فالصـــورة بمفهومها الفلسفي تتحد مع معنى المادة التي عادة ما تشغل حَيِّزاً يمكن تحديده ، ويـــتكوَّن الشـــيء مـــنها [2]، فقولك (اكتمل البحث بهذه الصورة) ، لا تقصد الشكل الظاهـــري ، بـــل تعني المادة التي فيه ، والتشكيل النهائي الذي اتخذته ، فالصورة هنا هي التشكيل الأخير للمادة التي تحقق وجودها وهيئتها بفعل قوتها الداخليـــة الصرفة ، أو هي بتعبير آخر " التشكيل النهائي لكل شيء بالفعل ، واكتساب المادة – من حيث كونها قوة صـــرفة – وجودها النهائي ، وهذه القوة قبل التشكيل هي مادة وماهية ، وعند التشكيل أصـــبحت صورة ... والصورة في الفلسفة تبحث في كل الأشياء ، في كل الموجودات ، باعتـــبارها أشـــياء مكونة من مادة ، وبذلك هي أعم من الصورة الفنية وتتكون بجبرية طبيعـــية، وإنمـــا تحكمها الطاقة الخاصة والقدرة الطبيعية في كل شيء عن طريق الامتلاك الداخلي الحر "[3] .

ويظهـــر تأثر الناقد بالفلسفة في حديثه عن المادة والصناعات والحرف في الدرس الأدبي ، فالأسلوب – لديهم – صناعة كغيرها من الصناعات ، فهو عبارة عن صياغاتٍ وطـــرائقَ متنوعةٍ يملكها المبدعون للتعبير عن المعنى ذاته ، ويبدو ذلك واضحاً لدى قدامة الـــذي تحـــدَّث عـــن الصـــورة ، ورآها شكلاً محسوساً يتخذه المبدع ليعبر عن الأفكار

---

[1] / يـــنظر : الفارابي ، رسالـــة في إثبات المفارقات ، وينظر : مسكويه ، الفوز الأصغر ، 25 ، وينظر : رسائل إخوان الصفا ، 1/ 219 . نقلا عن جابر عصفور ، الصورة الفنيـــة في التراث البلاغي والنقدي ، 349 .

[2] / ينظر : فرج عبد القادر طه وآخرون ، معجم علم النفس والتحليل النفسي ، أشرف عليه وراجعه : فرج عبد القادر طه ، 389 ،

[3] / سمير علي سمير الدليمي ، الصورة في التشكيل الشعري تفسير بنيوي ، 15- 16 .

التجريدية المدركة بالعقل ، وتعد هذه العملية صناعة مجردة ، والفارق بين الشاعر والنجار أنَّ الأول مادته المعاني بينما النجار والصائغ مادتهما الخشب والفضة ، يقول : "إذ كانت المعاني للشعر بمنـــزلة المادة الموضوعة ، والشعر فيها كالصورة ، كما يوجد في كل صناعة مـــن أنـــه لابدَّ فيها من شيء موضوع يقبل تأثير الصورة منها ، مثل الخشب للنجارة ، والفضة للصياغة "[1] ، وإذا كان الأسلوب – على هذا الأساس – صناعة فإنَّ فيه كثيراً من الظـــلال الخاصـــة بالدلالة القديمة لمفهوم المحاكاة ، فالصورة هنا "هي إعادة تقديم ، يعني أنـــها في النهاية إحياء "[2] .

وقـــد انحـــاز قدامة للصورة ، وآمن بأنَّ الأسلوب الشعري ليَس من مهامه تقديم الفضـــائل بصورة حرفية ، فهذا مجرد نقل وترجمة لأقوال لا تمتُّ إلى الشعر بصلة ، " أمَّا التقديم الشعري فهو الصياغة المؤثرة التي تستوعب القيمة وتعرفها من خلال مظاهرها التي تتبدى فيها ، أو من خلال مقارنتها بغيرها مقارنة تبرز صفاتها "[3] ، ففحاشة المعنى لاتؤثِّر في شـــعرية الأسلوب يقول :"وليست فحاشةُ المعنى في نفسه مما يُزيل جودةَ الشعر فيه ، كمـــا لا يعيب جودة النجارة في الخشب مثلاً رداءته في ذاته "[4] ، فللمعنى الشعري كيفيَّة خاصـــة في تقديمـــه ، بحيث يكتسب صفة الشعرية أو المجازية ، لا الحرفية المباشرة ، وقد وضَّـــح قدامـــة هـــذه الطرق وهي الإشارة عن طريق الإرداف أو التمثيل ، حيث تبدو الفضـــائل المجـــردة من خلال الخاص الملموس ، وتبدو في تقسيمه الشعر بحسبها قيمُـــهُ الصـــناعيَّة ، وتحديداتـــه المنطقية الصارمة ، محاولاً تقسيم الأسلوب إلى أنماط متغايرة من حيث جودته ، وذلك لإبراز الطريقة المثلى التي تدلُّ على براعة الشاعر ، فحدد في مجال تقـــويم الشـــعر طرفين أحدهما في غاية الجودة ، والآخر غاية الرداءة ، وحدود ما بينهما

---

[1] / نقد الشعر ، 19 . وقد سبقه الجاحظ الذي يُعَدُّ أول من طرح فكرة الجانب الحسي في الشعر ، وخلقه لصور بصرية في ذهن المتلقي الأمر الذي يعد المدخل في النقد العربي إلى إدراك الصلة بين التصوير والتشكيل الحسي للمعنى في قوله : " إنما الشعر صناعـــة وضرب من النسج وجنس من التصوير " ينظر : الجاحظ ، الحيوان ، تحقيق : عبد السلام هارون ، 3 /131 – 132 .

[2] / رولان بارت ، قراءة جديدة للبلاغـــة القديمـــة ، ترجمة : عمر أوكان ، 91 .

[3] / جابر عصفور ، مفهوم الشعر ، 102 .

[4] / قدامـــة بن جعفر ، نقد الشعر ، 21 .

تســـمَّى الوسائط ، وملاكه في تلمس هذه المعايير هو جعل الشعر صناعة [1]، يقول : ولما كـــان " الغـــرض في كلِّ صناعة إجراء مايصنع ... على غاية التجويد والكمال ...فله طـــرفان : أحدهما غاية الجودة ، والآخر غاية الرداءة ، وحدود بينهما تسمَّى الوسائط ، وكان كل قاصد لشيء من ذلك فإنما يقصد الطرف الأجود ، فإن كان معه من القوة في الصـــناعة ما يبلغه إياه سُمِّيَ حاذقاً "[2] ، وقد فرَّق قدامة بين المادة والصورة ، جاعلاً من الصـــورة وسيلة لصياغة المادة وتشكيلها وفق غرض المبدع ، كما أنها من جهة أخرى – تعد انعكاساً حرفياً للمادة الموضوعة (الدلالة) فدور المبدع يكمن في تحسينها وتهذيبها ، وإظهارهـــا للمـــتلقي حلية تؤكد حذق الصائغ ومهارته ، دون أن يتدخل في هذه المادة بتغييرها أو تحويرها ، أو تجاوز علائقها الوضعية المألوفـــة [3].

وترادف الصورة الشكل في كثير من النصوص النقدية لأبي هلال ، فيرى أنْ تُطلب الإصـــابة في المعـــاني الـــتي يتوخاها الشاعر ، ويتوخَّى فيها " الصورة المقبولة ، والعبارة المستحسنة "[4] ، وقد وصف الصورة المقبولة ودورها في جماليات الشكل الشعري بمقاييس ذوقـــيَّة وانطباعية ، وحذَّر المبدع من المبالغة في تحسين صورته إلى حد الغرابة والهجنة ، يقـــول : "ولا يـــتكل الشاعر فيما ابتكره على فضيلة ابتكاره إياه ، ولايغرُّه ابتداعه له ، فيساهلَ نفسَه في تهجين صورته ، فيُذهِبَ حسنَه ، ويَطْمِسَ نورَه ، ويكون فيه أقرب إلى الذم منه إلى الحمد "[5] .

وإذا كـــان الـــنقاد قـــد تعـــاملوا مع فكرة التصوير متأثرين بالمفهوم الفلسفي ، فاصـــطلحوا علـــيه غالباً بمعنى الشكل أو التشكيل أو الصياغة ، وبمعنى أكثر خصوصية الشكل الحسي من خلال أنماط التشبيه والاستعارة ، فإنَّ الباقلاني قد أعطى المصطلح بعداً شمولـــياً ، وذلـــك في وصفه الشعر بأنه " تصوير ما في النفس وتشكيل ما في القلب حتى

---

[1] / ينظر : قدامة بن جعفر ، نقد الشعر ، 18 .

[2] / نفـــســـه .

[3] / ينظر : بشرى موسى صالح ، الصورة الشعرية في النقد الأدبي الحديث ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، ط1 ، 1994ف ، 22 .

[4] / كتاب الصناعتين ، 69 .

[5] / نفسه ، 70 .

تعلمه وكأنَّك مشاهده "[1] ، فالتصوير – هنا – بمعنى التجسيد والتعبير الممزوج بالصورة ، فـــ" ربَّ وصف يصوِّر لك الموصوف كما هو على جهته لا خُلْفَ فيه ، وربَّ وصف يـــربو عليه ويتعدَّاه ، وربَّ وصف يقصر عنه "[2] ، ولكنهم جميعاً لم يتعمَّقوا في مفهومه ، ولم يعطـــوه حقَّه من خلال دراستهم للأسلوب القرآني الذي يعدُّ تصويراً يخاطب العقل والوجدان .

وقـــد اســـتخدم القاضـــي الجرجاني مصطلح (الصورة) ، ولم يقف عند طبيعة زخرفـــية لها ، أو مادة نقلت معنى ما ، كما أنه لم ير فيها مجرد مكونات حسيَّة يدركها العقل الإنساني بكل سهولة ، وإنما ربطها بفاعلية نفسية شعورية ، وذلك في موقف دفاعه عـــن المتـــنبي ، فمواطن الأسلوب لديه " أمرٌ تُستخبر به النفوس المهذَّبة ، وتستشهِدُ عليه الأذهان المثقفة ، وإنما الكلام أصوات محلها من الأسماع محل النواظر من الأبصار ، وأنت قد ترى الصورة تستكمل شرائط الحسن ، وتستوفي أوصاف الكلام ، وتذهب في الأنفس كـــلَّ مذهـــب ، وتقف من التمام بكل طريق ، ثم تجد أخرى دونها في انتظام المحاسن ، والتـــئامِ الخلقـــة ، وتناصُفِ الأجزاء ، وتقابل الأقسام ، وهي أحظى بالحلاوة وأدنى إلى القـــبول وأعلـــق بالنفس ، وأسرع ممازجة للقلب ، ثم لا تعلم – وإن قاسيت واعتبرت ونظرت وفكرت – لهذه المزية سبباً ، ولما خُصت به مقتضياً "[3] ، فلصلة الصورة بنفسية المـــتلقي أسباب يصعب تحديدها ، فهي تمتزج بحواسه مزجاً غيرَ شعوري ، وهذا ما يجعل ناقداً كالجرجاني يثير انتباهنا إلى السر الذي يربط بين طبائع الأشياء "فنجاح التعبير يبين في صورته النهائية التوافقية التي يستلهم فيها السر الخبيء في طبيعة الخلق والحياة ، وبدا له أنَّ اســـتخدام مصـــطلحات لوصف هذا السر أمر مجلوب من خارج مجال الفن وطبيعته ومنحاه "[4] .

---

[1] / إعجاز القرآن ، 251

[2] / نفـــســـه .

[3] / الوساطة ، 412 .

[4] / بشرى موسى صالح ، الصورة السعرية في النقد الأدبي الحديث ، 23 .

أنماط التصوير البلاغي عند نقاد القرن الرابع الهجري

أولاً : النَّمَط التشبيهي .

ثانياً : النَّمط الاستعاري .

ثالثاً : النَّمط الكنائي .

أولاً : النَّمَط التَّشْبِيهِيّ :-

أ . مفهوم التشبيه :

*منـــزلة التشبيه عند النقاد

*معنى التشبيه في اللغة

*معنى التشبيه في الاصطلاح النقدي

د . المبـــالغـــة في التشبيه .

هـــ . التَّعـــدد .

و . الوظيفة الجمالية للتشبيـــه .

أ . مفهوم التشبيه :

* منـــزلة التشبيه عند النقاد

* *معنى التشبيه في اللغـــة .*

* *معنى التشبيـــه في الاصطلاح النقدي .*

أ . مفهوم التشبيه :

منـــزلة التشبيه عند النقاد :

يرتـــبط التشـــبيه بماهية الشعر في فلسفة الناقد العربي في القرن الرابع الهجري ؛ وذلـــك لأنه يعدُّ عنده " من أشرف كلام العرب "[1] ، ومن ثمَّ عُدَّ مقياساً لأصالة موهبة الشـــاعر ، وبلاغـــة شعره وجودته ، وفيه تكون البراعة والفطنة فهو – لديه – " ألصق بالشـــعر من توضيح النشاط الخيالي الشعري توضيحاً مستقلاً "[2] ؛ ولهذا ارتبط باستمرار نظـــام الشعر وتقاليده ، وأضحت البراعة في صنع التشبيهات هدفاً للشاعر ، وقد " أطبق جميع المتكلمين من العرب والعجم عليه ، و لم يستغنِ أحد منهم عنه ، وقد جاء عن القدماء وأهـــل الجاهلـــية من كل جيل مايستدل به على شرفه وفضله ، وموقعه من البلاغة بكل لســـان "[3] ، وقـــد اعتبره قدامة غرضاً من أغراض الشعر ، وفناً مستقلاً بنفسه كالوصف والمديح ، وهذا يعني أنه يتضمن فاعلية شعرية تختزل الكثير من مظاهر الشعرية في الأسلوب ، ويدل على اتساع دلالته لديهم ، ولذا " لم يلح أحد منهم على فاعلية الوزن والقافية ، أو غـــير ذلك من عناصر التكوين الموسيقي في فهم الشعر ، وكأنَّ النشاط الخيالي الشعري في نظرهم يرتدُّ إلى شيء أعمق من ذلك ، أو كأنَّ هذا النشاط هو الارتداد من الشعر إلى التشـــبيه ، أو الإقبال من التشبيه على الشعر "[4] ، ويعدُّ التشبيه ركيزة أو ركناً من أركان الشعر ، فهو إمَّا " مدح رافع ، أو هجاء واضع ، أو تشبيه مصيب ، أو فخر سامق "[5] .

ويـــبدو أنَّ هـــذا الولاء الأدبي للتشبيه يعود – من جهة – إلى تلك الروعة ، وذلك الإجـــلال اللذيـــن يحفظهما الناقد للشعر القديم حيث تميَّز – في بعض نماذجه – بتراكم التشـــبيهات الشـــكلية ، وقد تحولت إلى غاية في ذاتها ، ويعود – من جهة أخرى – إلى

---

[1] / ابـــن وهب الكاتب ، البرهان في وجوه البيان ، تحقيق : أحمد مطلوب وخديـــجة الحديثي ، مطبعة العاني ، بغداد ، ط1 ، 1967ف ، 130 .

[2] / تامـــر سلوم ، نظريـــة اللغـــة والجمال في النقد الأدبي ، دار الحوار ، اللاذقية سوريا ، ط1 ، 1983ف ، 245 .

[3] / أبو هلال العسكري ، كتاب الصناعتين ، 243 .

[4] / تامر سلوم ، نظريـــة اللغة والجمال في النقد الأدبي ، 246 .

[5] / المرزباني ، الموشح ، 172 .

الطبيعة التصويرية للتشبيه التي تتلاءم والنظرة العقلية للعربي ، فقد كان صنيع العقل لاالعاطفة في الشعر ؛ وقد انعكس ذلك في رؤاهم النقدية التي تميَّزت بوضع الأطر الصارمة الثابتة لتعريف التشبيه وأنماطه وفوائده ، فعقليته " تؤمن بالتمايز والانفصال ، وتنفر من التداخل والاختلاط ، وتحفظ للأشياء حدودها ومعالمها الموضوعية ، وترفض كل ما هو خروج على الأطر الثابتة المتعارف عليها "[1] ، فالتشبيه يجمع بين طرفين محسوسين أو عقليين أو مختلفين بواسطة الأداة التي تحافظ على شيئية الدوال ، وتصقل وضوح عناصر الواقع الخارجي بحيث لا تندمج مع بعضها في كيان واحد ؛ وقد أدَّت عنايتهم بالعقل ، وحدُّهم من الخيال وشطحاته إلى التقليل من أهمية التفرد والخصوصية في التشبيه ، أو أنَّ النقاد لا يبحثون عنهما في تشبيهات الشعراء ، كل ما هنالك أنهم يرسمون ويحددون أبعاد الموقف الوصفي عن طريق المقارنة بين عنصري التشبيه [2] .

ويعدُّ التشبيه من خصائص الأسلوب ، وأحد الطرق التعبيرية التي تنأى عن التقريرية والمباشرة ؛ وتعتمد التصوير ، وهو من أبرز الأنماط التصويرية اطِّراداً في تعابير البشر باستخدام حاسة البصر ، وغيرها من الحواس ، فالتشبيه " يوسع المعارف من حيث هو يسهل على الذاكرة عملَها فيغنيها عن اختزان جميع الخصائص المتعلقة بكل شيء على حدة بما يقوم عليه من اختيار الوجوه الدّالة التي نستطيع بفضل القليل منها استحضار الكثير ولم يفقد التشبيه قيمته الفنية السامية بسبب اطِّراده وسهولة بنائه "[3] ، ومساسه بالواقع مساساً مباشراً ، بحيث ينقله ويعكسه بشكل تصويري ممزوج بانفعالات المبدع وإيحاءاته ، ويحمل من قوة الأداء ، ودقة التعبير والتوصيل ماليس لسواه ؛ لأنه يسمو على التقرير بالأفكار المجردة ، والنعوت والأوصاف المباشرة من جهة ، ومن جهة أخرى ينقل دور المتلقي من الفهم السطحي إلى الفهم بالتمثيل والمقارنة والاستنتاج .

---

[1] / جابر عصفور ، الصورة الفنية في التراث البلاغي والنقدي ، 218 .

[2] / ينظر : عدنان حسين قاسم ، التصوير الشعري ، التجربة الشعورية وأدوات رسم الصورة الشعرية ، المنشأة الشعبية للنشر والتوزيع والإعلان ، ليبيا ، ط1 ، 1980ف ، 40 .

[3] / محمد الهادي الطرابلسي ، خصائص الأسلوب في الشوقيات ، 142 .

* معنى التشبيه في اللغـــة :

مـــن أهم معاني التشبيه في اللغة : التمثيل والتلبيس ، يقال : شبَّهَ الشيء بالشيء : مـــثله . وشبَّه عليه الأمر : أبهمه ولبسه ، والشِّبْه والشَّبَه والشَّبيه : المثْلُ ، والجمع أشباه ، وأشـــبه الشـــيءُ الشـــيءَ : ماثله...وتشابه الشيئان ، واشتبها : أشبهَ كلٌّ واحدٍ منهما صـــاحبَهُ...وشـــبهه إياه ، وشبهه به : مثله .[1] وجاء في المعجم الوسيط :" شبَّه الشيء بالشـــيء : مثله و- أقامه مقامه لصفة مشتركة بينهما...وشبه عليه وله : لُـــبِّـــس[2] . فدلالة التشبيه اللغوية تنصرف إلى المشابهة بين أمرين إلى حد التباس أحدهما بالآخر .

* معنى التشبيه في الاصطلاح النقدي :

تعدُّ الدلالة الاصطلاحية امتداداً للدلالة اللغوية ، وتزيد عليها بتحديد وجه الاشتراك بـــين المشبه والمشبه به ، فيطلق في النقد " للدلالة على الاشتراك في الصورة أو الصفة "[3] ، وذلك بواسطة أداة تجسم الدلالة في صورة أو صفة حسية أو معنوية ، وتوضح التماثل بين الدالَّين .

وقد رأى الناقد العربي في التشبيه عملية مقارنة بين طرفين في الخطاب لعلاقة تجمع بيـــنهما في الهيئة أو الشكل أو المعنى ، وتفاوتت اصطلاحاتهم في التعبير عن هذا المعنى ، فهـــو لدى الرماني :" العقد على أنَّ أحد الشيئين يسد مسد الآخر في حس أو عقل "[4] ، ويرى العسكري أنه " الوصف بأنَّ أحد الموصوفين ينوب مناب الآخر بأداة التشبيه "[5] .

إنَّ المبدع يربط بين الدالين بطريق الاستجابة العقلية والمنطقية ، ويؤسس ذلك على النـــيابة أو الاســـتبدال ؛ نظراً لوجود التشابه الموضوعي القائم بينهما في الطبيعة ، وتدل صياغة تعريف العسكري على اقتران التشبيه بقيمة السهولة والوضوح المنطقي ، والاهتمام

---

[1] / ينظر : ابن منظور ، لسان العرب ، مادة شبه .

[2] / مجمع اللغة العربية ، المعجم الوسيط ، مادة شبه .

[3] / محمد إدريس الناقوري ، المصطلح النقدي في نقد الشعر ، 245 .

[4] / النكت في إعجاز القرآن ، 80 .

[5] / كتاب الصناعتين ، 239 .

بالمشـــبه ، حيث يقوم المشبه به بمهمة توضيح معالم المشبه وتأكيدها من خلال الوصف أو العقد ، وبأداة التشبيه المخصصة لتحقيق هذه الوظيفة .

ويحـــدد الرماني التشبيه وظيفياً جاعلاً من الوضوح الغاية المثلى له ، فالتشبيه البليغ "إخراج الأغمض إلى الأظهر بأداة التشبيه مع حسن التأليف "[1] ، وكأنَّ مهمة الأداة تتركز في إجلاء الغموض عن طريق عملية استبدال سمة المشبه به للمشبه ممتدة كجسر عقلاني – حقيقة أو تقديراً – لإبراز الفاصل بينهما ، والتقليل من حدة التخييل في الصورة .

وقـــد نظر إلى التشبيه من زاوية فكرية لغوية ، فعُدَّ نوعاً من القياس ، فالقياس في اللغة التمثـــيل والتشبيه [2] ، فتميز في المنظور النقدي بالطابع العلمي، والمحاجة العقلية ، ويظهر ذلـــك مـــن خلال غاية التشبيه ، وهي " بيان الشيء عن طريق مقارنته بما هو أظهر منه وأوضح وأجلى ، بنفس الطريقة التي يؤدي بها الاستدلال وظيفته في الانتقال من الغامض إلى الواضح "[3] .

ويعـــي الرماني الفارق بين مستويي الخطاب العادي والأسلوبي ، فكما أنَّ للكتابة نمطاً معيارياً ، فكذلك للتشبيه مايمكن أن يسمى (الدرجة الصفر للتشبيه) التي تقع خارج الدائـــرة البلاغية ، وهو (تشبيه حقيقة) نحو : "هذا الدينار كهذا الدينار "[4] ، فهو يبعد عن التعبير الفني لعدم احتوائه على أية قيمة جمالية ، أما النوع الثاني فهو" تشبيه بلاغة "[5] .

إنَّ التأسيس النقدي للتشبيه في القرن الرابع يدل على العناية الشكلية به ، التي وقفت عند حدود معينة ؛ فقد ظل تصورهم النقدي له مبهماً ينقصه الكثير من الجوانب الجمالية التعليلية لأشكاله المتنوعة ، وهذا لايعدُّ نقيصة في نقدهم بقدر ما يعكس الطبيعة العقلانية للـــنقاد الـــتي تميل إلى تحديد الأشياء وبيان معالمها بدقة من أجل إبراز وضوحها ويقينها ، "فالناقد القديم قلَّ أنْ يجلو اعتباراً وجدانياً ، وقلَّ أن يتحدث عن معنى يجعل التشبيه تأثيراً ،

---

[1] / النكت في إعجاز القرآن ، 81 .

[2] / ينظر : ابن وهب الكاتب ، البرهان في وجوه البيان ، 62 .

[3] / نصر أبو زيد ، الاتجاه العقلي في التفسير ، دراسة لقضية المجاز في القرآن عند المعتزلـــة ، دار التنوير للطباعـــة والنشر ، بيروت ، لبنان ، ط1 ، 1982ف ، 119 .

[4] / النكت في إعجاز القرآن ، 81 ،

[5] / نفـــســـه .

وإنمـــا هي الدلالة القريبة الواضحة التي ينبع القول فيها من الإلحاح على الذوق الاجتماعي العام ، ومن الارتباط بالتوجيه الخلقي ، والمغزى الديني والتصورات المنطقية "[1] .

ويرى أحد النقاد المعاصرين أنَّ ألفاظاً كالعقد والوصف والقياس ، أو الاشتراك تعطـــي في مجمـــلها معنى إلحاق الناقص بالزائد ، ويعد ذلك وسيلة للتمثل بالأنموذج عند العـــرب كالبدر وهو المثال في الحسن ، والأسد وهو المثال في الشجاعة...إلى غير ذلك ، ويعدّ هذا الإلحاق ترويجاً لمبادىء اجتماعية في تمجيد العظماء ، ولاعلاقة له بنظرية الشعر ، فقد قُدرت القيم الاجتماعية أكثر من النـــزعات الفردية ، والقدرات الذاتية ، والتجارب الشخصية للشاعر ، فيعد التشبيه لديهم - من هذه الزاوية — محاولة " لفض الكلمات من دلالاتهـــا المعجمـــية ابـــتغاء ملئها بمعنى الجنس أو النموذج...وما ذلك إلا لأنَّ مشبَّـــهاً ناقصـــاً..يحـــاول الالتحاق بمشبه به زائد عنه ، ومن حق المشبه به أن يكون أعرف "[2]، ويُـــرجِع ناقدٌ آخر التشبيه إلى البنية العقلية الذهنية للعربي ، فالعالم يبدو من خلاله مشهداً منفصـــلاً عـــن المتلقي ، ومن ثَمَّ تفتر علاقته به ، ويأتي على هيئة أشكال باردة ، لامعان أو انفعـــالات ، ويعلل العقلانية في النظرة النقدية للتشبيه إلى وضوح عالم العربي ، ونظامه الثابت القائم على الإيمان الراسخ بحقائق يقينية معينة ، ولهذا تحرك الشعراء والنقاد بعقلياتهم لا بعوالمهم النفسية ، فترى " الشاعر يصدر عن أفكار ومعان جاهزة...وكان القارىء تبعاً لذلـــك يرى في نتاجه ماقد عرفه سابقاً ، وألفه ، وكان نقده ينطلق من هذا السؤال : إلى أي حد تتطابق معاني هذا الشاعر والأشياء التي أعرفها ؟ وبقدر ما تكون المطابقة قوية أو صحيحة ، يكون الحكم إيجابياً والعكس صحيحاً . وفي هذا سر اهتمام النقد العربي القديم بصياغة الشعر أو صناعته ، فعمل الشاعر لا يكمن في صنع الأفكار وإنما في إعادة صنعها وصياغتها ، فعالم الشاعر العربي القديم منظم ويقيني ، ونتاجه صورة للنظام واليقين "[3] .

يـــأخذ التشبيه — من حيث العلاقة بين المشبه والمشبه به — صيغاً مختلفة تتفق فيما بيـــنها في دلالـــة التخالف التي تعدُّ الإشارة النفسية الموحية بأنَّ المشبَّه (غير) المشبَّه به،

---

[1] / تامر سلوم ، نظرية اللغة والجمال في النقد الأدبي ، 253 _ 254 .

[2] / مصطفى ناصف ، الصورة الأدبية ، 57 – 58 .

[3] / علي أحمد سعيد ، " أدونيس " ، زمن الشعر ، 277 – 278 .

مهمـــا تعـــددت جهات الاشتراك فيما بينهما ، وهي أمر تقتضيه بنية التشبيه ، وحدود التخييل الذي يجسِّده ، ويتفاوت التخالف في درجته بين محورين :

المحور الأول : المقاربة والتماثل بين المشبه والمشبه به ، في بعض الوجوه دون بعض ، وهي أن تـــتوافر جملة الصفات والأحوال أو الطرق بينهما كي تتحقق المشابهة ، ويرى القاضي الجـــرجاني أنَّ التشـــبيه قد يقع تارة بالصورة والصفة ، وتارة أخرى بالحال والطريقة[1] ، ولكـــن أياً ما كان وجه الشبه فقد جعل المقاربة في التشبيه شرطاً ضرورياً فيه وأصلاً من أصـــول عمود الشعر [2]، وتُكلِّفُ المقاربة في التشبيه من المبدع " جهداً وعنتاً من ناحية ، كمـــا أنـــه يمـــثل من ناحية أخرى لوناً من السطحية التي تقتضي شبهاً تاماً بين عنصري التشبيه، إلى درجة أنه لايزود المتلقي بجديد معرفة ، حتى إن دلالاته الرمزية تكون ضامرة هـــزيلة "[3] ؛ أي أنَّ المقاربـــة تعـــني الصدق مع الصورة الخارجية والواقع ومحاكاتهما، لاالصدق الفني والشعوري ، وتجد الإلحاح على هذا الجانب لدى العديد من النقاد ، فها هو الشريف المرتضى يرى " أنَّ الشيء إنما يشبه الشيء إذا قاربه أو دنا من معناه " [4]، وإذا حقق هذا الجانب المشترك " فقد صَحَّ التشبيه ولاق به "[5]، وقد صنف أبو أحمد العسكري التشـــبيهات إلى مفـــرط ، ومصـــيب ، ومقارب ، وتشبيه يحتاج إلى التفسير ولا يقوم بنفسه [6]، وأحسن الشعر ما ترجم الحقيقة كما هي ، أي " ما قارب فيه القائل إذا شبه ، وأحسن منه ما أصاب به الحقيقة "[7] .

وهكـــذا كان موقف الناقد يكمن في تصنيف التشبيهات وقياس صحتها من حيث مقاربـــتُها للحقـــيقة ، ومدى قدرته على إظهارها وترسيخها ، وهي نظرة تُلحِقُ التشبيهَ "بالمنطق أو الإشارة ، أو التحسين والزينة ، فالتشبيه وفقاً له ، لا يخلق المعنى ولا يؤثر فيه ،

---

[1] / ينظر : القاضي الجرجاني ، الوساطة ، 471 .

[2] / نفـــســـه .

[3] / كريم الوائلي ، الخطاب النقدي عند المعتزلـــة ، 159 – 160 .

[4] / أمـــالي المرتضى ، 2 / 95 .

[5] / نفـــســـه .

[6] / ينظـــر : المصون في الأدب ، 57 .

[7] / المرزباني ، الموشح ،

وكل ما ينطوي عليه من إيحاء أو رمز أو نشاط يُضْبَطُ عنده بضوابط منطقية أو إشارية ، ويخضع لدلالات موجهة أو ثابتة "[1] ، والمقاربة تؤكد التخالف بدرجة ما ، وتنفي التوحد والاندماج ، فلا يطابق المشبه المشبه به من جميع الجوانب ، وإلا لأصبحنا إزاء شيء واحد، كما أنَّ العقد في العملية التشبيهية يفرض اختلافاً نسبيا بين العنصرين ، يقول قدامة : "من الأمـــور المعلومة أنَّ الشيء لا يشبَّه بنفسه ولا بغيره من كل الجهات ، إذ كان الشيئان إذا تشابها من جميع الوجوه ، و لم يقع بينهما تغاير البتة اتحدا ، فصار الإثنان واحداً ، فبقي أنْ يكون التشبيه إنما يقع بين شيئين بينهما اشتراك في معان تعمهما ويوصفان بها ، وافتراق في أشياء ينفرد كل واحد منهما بصفتهما "[2]، وفي الوقت الذي ينفي فيه التخالف التوحد ، يحقـــق نوعاً من التناسب الشكلي والخارجي للهيئات ، وليس التناسب النفسي النابع من المواقـــف والـــتجارب الشـــعورية ، فأحسن التشبيه عند قدامة " هو ما وقع بين الشيئين اشـــتراكهما في الصـــفات أكثر من انفرادهما فيها ، حتى يدني بهما إلى حال الاتحاد "[3] ، وتقترب رؤية قدامة من المفهوم الأرسطي للمحاكاة ، فهو يرى أنَّ الوحدات المعنوية التي تجمـــع بـــين عنصري التشبيه يجب أن يفوق عددها وحدات الاختلاف ، وكلما ازدادت أوجـــه الشبه ، واقترب التشبيه من الصورة الحقيقية ، وحقق جانباً من الاتساق التصويري مع الواقع ، حسُنَ التشبيه لدى المتلقي ، فقدامة يستحسن السهولة والقرب وبالتالي البعد عـــن الـــتأويل ، كمـــا أنَّ ابن وهب الكاتب يرى الشيء نفسه ، فيقع التشبيه لديه "بين الأشياء في بعض معانيها لا في سائرها ؛ لأنه ليس يجوز أن يشبه شيء شيئاً في جميع صفاته ويكـــون غـــيره "[4] ، ويعزِّز العسكري هذه المقولات بدليل منطقي عقلاني وهو أنَّه : "لو أشـــبه الشيء الشيء في جميع جهاته لكان هوهو "[5]، وهذا يعني أنَّ عنصري التشبيه مهما اشتركا في وجوه الشبه " لا تتداخل معالمهما ، ولا يتحد أي منهما أو يتفاعل مع الآخر ،

---

[1] / تامر سلوم ، نظريـــة اللغة والجمال في النقد العربي ، 254 – 255 .

[2] / نقد الشعر ، 109 .

[3] / نفـــســـه .

[4] / البرهان في وجوه البيان ،45

[5] / كتاب الصناعتين ، 239.

بـــل يظـــل هذا غير ذاك ومتمايزاً عنه "[1] ، ويرى الشريف المرتضى أنَّ السبب في تشبيه الشيء بالشيء من بعض وجوهه يعود إلى التقاليد التعبيرية في تشبيهات العرب مثل تشبيه "المرأة بالظبية والبقرة ، ونحن نعلم أنَّ في الظباء والبقر من الصفات مالايستحسن أن يكون في النســـاء ، وإنما وقع التشبيه في صفة دون صفة ومن وجه دون وجه "[2]، ويلاحظ أبو أحمـــد العسكري وجود أنموذج مثالي في الصفات ، يستمد المشبه منه الكمال في الصورة وأبعادهـــا المعـــنوية أو الجمالية الشكلية ، فقد اعتاد الأسلوب التشبيهي العربي على تشبيه "عـــين المـــرأة وعين الرجل بعين الظبية أو البقرة الوحشية ، والأنف بحد السيف ، والفم بالخاتم ، والشعر بالعناقيد ، والعنق بإبريق الفضة "[3] ، حتى أضحت مستحسنة لديهم .

وقـــد حدد النقاد أوجه الشبه بين عناصر التشبيه سواء أكانت عقلية أم حسية في الدلالـــة أو الهيـــئة أو الحركة أو الصوت أو اللون " وربما امتزجت هذه المعاني بعضها ببعض، فإذا اتفق في الشيء المشبه بالشيء معنيان أو ثلاثة معان من هذه الأوصاف قوي التشـــبيه وتأكَّد الصدق فيه "[4] ؛ لأنَّ ذلك يمد الصورة بقوة تمثيلية وتجسيدية ، وإن كان الـــناقد هنا قد استخدم الملاحظة العقلية ، والتقييم المنطقي للشبيهين ، بحيث يقيس مدى تشـــاركهما ، وقرب أحدهما من الآخر ، فطبيعةُ تناولهم النقدي للتشبيـــه تناولٌ جماليٌّ عقـــلي ، وليس تناولاً انفعالياً شعورياً ، بحيث تنعزل الصورة التشبيهية عن محتوى النص والتجربة الشعورية ، وتُدرس بوصفها بنية منطقية منغلقة على نفسها .

ولـــربما تجد الملاحظة القائمة على القيم النفسية التي يتضمنها التشبيه ، والعنصر الذاتي في الأسلوب ، فقد عقب ابن طباطبا على قول النابغة الذبياني :

فَإِنَّكَ كَاللَّيْلِ الَّذِي هُوَ مُدْرِكِي وَإِنْ خِلْتُ أَنَّ الْمُنْتَأَى عَنْكَ وَاسِعُ[5]

---

[1] / جابر عصفور ، الصورة الفنية في التراث البلاغي والنقدي ، 190 .

[2] / أمـــالي المرتضى ، 1 / 26 .

[3] / المصون في الأدب ، 60 .

[4] / ابن طباطبا العلوي ، عيار الشعر ، 56 .

[5] / أي : لا مفر له من وجه النعمان ، ينظر : النابغة الذبياني ، ديوانه ، قدم له وبوَّبه وشرحه : علي أبو ملحم ، دار ومكتبة الهلال ، بيروت ، ط1 ، 1991ف ، 75 .

فقد شُبِّهَ الممدوحُ بالليل معرضاً عن تشبيهه بالصبح ؛ " لأنه وَصَفَه في حال سخطه ، فشبهه بالليل وهوله ، فهي كلمة جامعة لمعان كثيرة "[1] ، وفطن الناقد إلى أنَّ المشبه به هنا يتميز بقدر كبير من الإيحاء والتكثيف والإيماء لدلالات انفعالية يشعر بها المتلقي لا يحملها غيره ، بالإضافة إلى الإيجاد والقصد ، ولهذا عدَّ ابن طباطبا هذا التشبيه من قبيل " تشبيه الشيء بالشيء معنى لا صورة "[2]، معبراً بذلك عمَّا يؤديه التشبيه من إلقاء الضوء على الانفعال والإحساس الوجداني الذي يؤثِّر على المتلقي .

ولابدَّ من الملاءمة بين المشبه والمشبه به فيجب أن يجد المتلقي في كل منهما قدراً من التعبير عن التجربة ، بحيث يتطابقان حسياً ، ويمكن أنْ يقومَ أحدهما مقام الآخر ، بحيث لو عكس التشبيه لم ينتقض المعنى المراد إيصاله ، والتجربة المراد تجسيدها ،" فأحسن التشبيهات ما إذا عُكِسَ لم ينتقضْ ، بل يكون كل مشبه بصاحبه مثل صاحبه ، ويكون صاحبه مثله مشتبهاً به صورة ومعنى"[3]، ويجب أن يتوافر فيها الصدق الفني والقوةالتأثيرية، فتحسن لديه إذا أيدت بما يجلب القلوب من الصدق عن ذات النفس[4] ، فابن طباطبا يتناول الأسلوب التصويري هنا تناولاً جمالياً نفسياً ، حيث يعلي من القدرة التشبيهية في إبراز إشعاعات البوح الداخلي ، وتصوير التجارب الشعورية للمبدع ، فالأسلوب – بحسب هذه الأدوات الفنية – لايقيَّم وفق تصور شكلي منطقي ، أو مقاييس معرفية ، ولكن برؤية ذاتية وانفعالية .

المحور الثاني هو : التخالف التام ، بحيث تخفى العلاقة بين المشبه والمشبه به ، وتبدو بعيدة دقيقة ، فيلتقطها الشاعر مبرهناً على أصالة شاعريته ، وهذا ليس بغريب على من لديه موهبة الشاعر الذي " يفطن لما لا يفطن إليه غيره "[5]؛ وذلك لأنه لا يكتفي بالنظرة السريعة المجملة ، بل ينفذ لحقائق الأشياء ، ويكتشف أسرارها وتفاصيلها ، فهو لا يطمئنُّ للمألوف التقليدي ، وإنما يعدل عنه إلى النادر والغريب والخفي "وكلما كان المشبِّه منهم

---

[1] / عيار الشعر ، 88 .

[2] / نفسه ، 63 .

[3] / نفسه ، 49 .

[4] / ينظر : نفسه ، 62 .

[5] / الباقلاني ، إعجاز القرآن ، 176 .

في التشبيه ألطف ، كان بالشعر أعرف ، وكلما كان إلى المعنى أسبق كان بالحذق أليق"[1]؛ بحيث يدرك الشاعر وجوه الشبه الخفية بين الدَّوال في الجنس والنوع ، وهذا يميزه بالحذق " بالصـــنعة حتى يجعل المتباينين في صورة المتلائمين بزيادات في الأقاويل مما لا يخفى على الشعراء "[2] ، فالمبدع يخلق الإبهام في ذهن المتلقي بقوة المشابهة البعيدة بين عنصري التشبيه مما يولد عنده الرغبة وحب الاكتشاف ، ويعمل ذهنه في ماهيتها وأبعادها ، والتي قد تبدو متناقضـــة بمعـــايير الواقـــع الخـــارجي ، والتشبيه لا يخلق الأشياء ، وإنما يقدمها في صور وتلويـــنات مخـــتلفة ، ويـــبرز صلات شعورية مشتركة بينها ، ويرجع نوع التأليف بينها وطبيعـــته إلى المكونـــات الداخلية للمبدع ، والشاعر " الماهر هو الذي يربط بين الأشياء بحيـــث يظهـــر تناقضـــاتها متوافقة تماما ، وكأنها حقيقة ثابتة "[3]، وكأنه يعدُّ بذلك خالقاً ومبـــتكراً لعلاقـــات وروابـــط بعيدة بين الأشياء ينتزعها من تجريدها وواقعيتها ويمزجها بشعوره الخاص ، يقول الفارابي :" فمن ذلك أن يشبهوا (أب) و (ب ج) لأجل أنه يوجد بـــين (أ) و (ب) مشابهة قريبة ملائمة معروفة ، فيدرِّجوا الكلام في ذلك حتى يخطروا ببال السامعين والمنشدين مشابهة ما بين (أب) و (ب ج) وإن كانت في الأصل بعيدة "[4] .

ويضـــفي التخالف في العلاقة بين عنصري التشبيه غرابة واستطرافاً على التشبيه ، حيـــث يوجد الشاعر علاقة مقارنة بين طرفين متباعدين يلتقيان في منطقة مستبعدة يفاجأ بها المتلقي ، فالتشبيه يتميز بقدرته على الجمع والتمييز في آن واحد يجمع بين ما هو متعدد متـــباين في الواقـــع الخارجي ؛ لهذا يستعمله المبدع لإبراز المعاني بالأشكال المتجسدة مع التمييز بينها بأدوات التشبيه ،" ويعد التشبيه المستطرف أعلى درجة من كل تشبيه عادي، لاحتياجه إلى البراعة والموهبة في صنعه...ولذلك يري الناقد العربي أنَّ التشبيه إذا قام على عناصـــر متقاربة كان عادياً مستحسناً ، أمَّا إذا جمع بين جزئيات كونية متباعدة ومتغايرة على مستوى الرؤية أو الإدراك الإنساني كان غريباً مستطرفاً .

---

[1] / ابن وهب الكاتب ، البرهان في وجوه البيان ، 130 .

[2] / الفارابي ، مقالـــة في قوانين الشعراء ، ضمن كتاب فن الشعر ، 157 .

[3] / صلاح فضل ، إنتاج الدلالـــة الأدبية ، 220 .

[4] / الفارابي ، مقالـــة في قوانين الشعراء ، 157 .

ويعد التخالف ملازماً لطبيعة التشبيه ، فالعرب تشبه " الفتاة الحسناء بالقمر وبينهما من الفروق أضعاف أضعاف ما بينهما من الاتفاق . ودرجة المشاكلة بين المشبه والمشبه به لا تقترب بحال من درجات الاختلاف ، حتى إنَّ هذا التشبيه ليقبل المعنى ونقيضه ، فقد نشبه هنداً بالقمر ، ونرمز بذلك إلى صفة انعدام الجاذبية "[1] ، كما أنَّ يخلق التخالف زخماً من الإيحاءات التي تنبع من الدلالات النفسية للتشبيه ، كما في قول الشاعر :

رُبَّ لَيْلٍ أَمَدَّ مِنْ نَفَسِ العَا شِقِ طُولاً قَطَعْتُهُ بِانْتِحَابِ[2]

فإنَّ الشاعر يقصد أنَّ الليل زائد (طولاً) على مقادير الليالي[3] ، كزيادة نَفَس العاشق على الأنفاس ، وهذا إيغال في التخييل فنَفَسُ العاشق مهما بلغ لا يمتد ليضاهي أقصر أجزاء الليل ، فوجه الشبه هنا مما لا يلتفت إليه عادة ، وإنما استطاع الشاعر اقتناصه بما أوتي من حسٍّ مرهف ، ويقظة انفعالية ، فيجب ألا يتعامل الناقد مع الصورة بشكل حرفي بقدر ماينظر للقيمة الانفعالية والجو النفسي العام للنص ؛ ولهذا قال الجرجاني : يجب ألَّا " يُؤخذ بهذه الدقائق الفلسفية مالم يأخذ نفسَه بها ، ويتكلَّف التعمُّل لها "[4]، فميزة الصورة في البيت غرابة الجمع بين هذين العنصرين ، وطرافة وجه الشبه ، مما يوحي للمتلقي بمدى الحزن والشفافية واللوعة التي يضفيها الشاعر على هذا الليل .

ويمعن الناقد النظر في الأبعاد الإيحائية للصورة ، بيد أنه لا يوظف في ذلك دلالات التركيب في هذا التشبيه ، حيث يلاحظ القاضي الجرجاني تغاير وجوه الشبه من حيث الصفات والأحوال أو الطرق ، فيقول معقِّباً على قول المتنبي :

بَلِيتُ بِلى الأَطْلالِ إِنْ لَمْ أَقِفْ بِهَا وُقُوفَ شَحِيحٍ ضَاعَ فِي التُّربِ خَاتَمُهُ[5].

---

[1] / عبد الله الغذامي ، المشاكلة والاختلاف " قراءة في النظرية النقدية العربية وبحث في الشبيه المختلف " ، المركز الثقافي العربي ، (د . م) ، ط1 ، 1994ف ، 85 .

[2] / ينظر : القاضي الجرجاني ، الوساطة ، 472 .

[3] / نفسه .

[4] / نفسه ، 272 .

[5] / يدعو على نفسه بأن يبلى كما تبلى الأطلال إن لم يطل وقوفه طول وقوف البخيل الذي ضاع خاتمه في التراب ، وأورد ابن جني على هذا سؤالا فقال : ليس في وقوف الشحيح على طلب الخاتم مبالغة يضرب بها المثل ، وأجاب : إنَّ العرب كما تبالغ في وصف الشيء وتجاوز الحد ، فقد تقتصد أيضا وتستعمل في المبالغة . ينظر : ديوانه ، 1 / 374 .

" فـــإذا قال الشاعر وهو يريد إطالة وقوفه : إني أقف وقوف شحيح ضاع خاتمه ، لم يرد التسوية بين الوقوفين في القدر والزمان والصورة ، وإنما يريد لأقفنَّ وقوفاً زائداً على القدر المعتاد ، خارجاً عن حد الاعتدال ، كما أنَّ وقوف الشحيح يزيد على ما يُعرف في أمثاله، وعلى ما جرت به العادة في أضرابه"[1]، ولم يشر الناقد إلى أثر غياب بعض عناصر التشبيه كالأداة ، في قوله : (وقفتُ وقوفَ شحيحٍ) مما يعد تأكيداً ومبالغة في وجه الشبه، هذا فضلاً عن أنَّ صورة المشبه به تختزل الكثير من الدلالات التي تثري الصورة ، وتمدُّها بأبعاد رمـــزية إيمائية ، وهنا يأتي دور القارىء في الإحساس التذوقي بالتشبيه ، واستبعاد صفات وتقريـــب أخرى ، وكلما كان الجهد في استكناهه أكبر ، كانت الشاعرية كذلك ، وقد تنبَّه الجرجاني إلى أنَّ مثل هذه الصور التشبيهية لاينظر إلى مدى مقاربة عناصرها لبعضها ، واقترابها من حضورها الحسي ، بل بالإحساس بأحوالها وطرقها ، فـــ" التشبيه والتمثيل قد يقع تارة بالصورة والصفة ، وأخرى بالحال والطريقة "[2] .

يدعـــو قدامة إلى أساليب جديدة تتميز بالفردية ، وتظهر خصوصية مبدعيها ، وهـــي طرق تشبيهية جديدة عدَّها من قبيل " التصرف في التشبيه "[3] ، وهي "أنْ يكونَ الشـــعراء قـــد لزموا طريقاً واحداً في تشبيه شيء بشيء ، فيأتي الشاعر من تشبيهه بغير الطريق التي أخذ فيها عامة الشعراء "[4] ، بحيث يُظهر الشاعر فيها سمة الإبداع ، والسمات الأســـلوبية الخاصـــة به ، فيقضي على ألفة ورتابة تنتجت عن اتِّباع " طريقة العرب في التشـــبيه "[5] التي تعدُّ أنموذجاً ثابتاً يجب على الشعراء الخروج من ذواتهم ، والتلبس به إلى درجة أنه " إذا اتفق لك في أشعار العرب التي يحتج بها تشبيه لا تتلقاه بالقبول ، أو حكاية تستغربها ، فابحث عنه ، ونقر عن معناه ، فإنك لاتعدم أن تجد تحته خبيئة إذا أثرتها عرفت فضـــل القوم بها وعرفت أنَّهم أدق طبعاً من أن يلفظوا بكلام لامعنى تحته "[6]، وتؤكد مثل

---

[1] / القاضي الجرجاني ، الوساطة ، 471 .

[2] / نفـــســـه .

[3] / نقد الشعر ، 115 .

[4] / نفـــســـه .

[5] / ابن طباطبا العلوي ، عيار الشعر ، 48 .

[6] / قدامة بن جعفر ، نقد الشعر ، 49 .

هـــذه التصـــورات حبَّ العربي لسمة الثبوت في الطرق التشبيهية ، والاعتقاد المطلق في جودتها ، ووراثة ذلك جيلاً بعد جيل ، أما قدامة فإنه يرى أنَّ لزوم الشعراء للطريقة ذاتها يفقدها بهجتها وجدتها ، وبالتالي يقلل من درجة شاعريتها ، بل وتهدد ملكة الإبداع أيضاً

الطريقـــة الأولى :

تخـــتص بالمشـــبه به ، فقد عرف الشعراء تشبيه الخوذ بالبيض ، كقول سلامة بن جندل التميمي :

كَأَنَّ النَّعَامَ بَاضَ فَوْقَ رُؤوسِهِم بِنَهْيِ القِذَافِ أَو بِنَهْيٍ مُخَفَّقِ[1]

وقـــد جاء الشاعر الجديد واكتشف أو استحدث علاقة جديدة بين المشبه والمشبه به وهو أبو شجاع الأزدي ، وذلك في قوله :

فَلَمْ أَرَ إِلَّا الْخَيْلَ تَعْدُو كَأَنَّمَا سَنَوَّرُهَا فَوْقَ الرُؤُوسِ الكَوَاكِبِ[2]

فـــترك تشبيه الخوذ ببيض النعام ، وأتى بأسلوب غير مألوف في تشبيه الدروع والأسلحة بالكواكـــب ، وهـــي أكـــثر ثراء من سابقتها ، لأنَّ الشاعر جمع فيها بين عناصر مختلفة ومتباعدة مع سموِّ المشبه به وتنوع دلالاته ، بينما يقتصر وجه الشبه في البيت الأول على اللون والهيئة ، وقد كانت نظرة قدامة للتشبيه أحادية من زاوية واحدة ، فلم يشر للمزج والـــتداخل بين المشبه والمشبه به ، مما يجعل التشبيه يتداخل مع الاستعارة في (كأنَّ النعام باض فوق رؤوسهم) وحينئذ تتغير دلالة (كأنَّ) من التشبيه إلى المقاربة والاشتباه .

الطريقـــة الثانيـــة :

تختص بوجه الشبه ، يقول قدامة ربما " كان الشعراء يأخذون في تشبيه شيء بشيء ، والشبه بين هذين الشيئين من جهة ما ، فيأتي شاعر آخر بتشبيه من جهة أخرى "[3] ، فقد

---

[1] / شبه الخوذ ببيض النعام في ملاسته وصفائه ، ونْهي : موضع له حاجز ينهى الماء أن يفيض منه ، ينظر : مجموع أشعار العرب وهو مشتمل على الأصمعيات ، وبعض قصائد لغوية ، اعتنى بتصحيحه وترتيبه ، وليم بن الورد البُروسيّ ، مراجعة : لجنة إحياء التراث العربي ، دار الآفاق الجديدة ، بيروت ، ط1 ، 1401هـ - 1981ف ، 1 / 51 .

[2] / السَّنور : لبوس الدرع وحملة السلاح ، والبيت لأبي شجاع الأزدي شاعر جاهلي ، ينظر : قدامة بن جعفر ، نقد الشعر ، 116 .

[3] / قدامـــة بن جعفر ، نقد الشعر ، 116 .

تعارف العرب على تشبيهات بعينها ، كتشبيه الدرع بالغدير الذي تصفقه الرياح مقتضية جانب المماثلة الشكلية التي تتراءى للعين "وذلك أنَّ الريح تفعل بالماء في تركيبها إياه بعضاً عـــلى بعـــض ما يُشَبِّهه في حال التشكيل بحال الدرع في مثل هذا الشكل "[1] ، كما قال الشاعر :

وَعَلَيَّ سَابِغَةُ الذُّيُولِ كَأَنَّـــهَا سَوْقُ الْجَنُوبِ حَبَابَ نَهْيٍ مُفْرِطِ [2]

وقد عدل شاعر آخر عن الصورة البصرية في تشبيهه إلى الصورة اللمسية ، ملاحظاً لينها وسلاستها ، فالدرع تشبه متن الأرنب ، أي ظهره ، وذلك في قوله :

فَأَلْقَوْ لَنَا أرْسَانَ كلِّ نَجِيبَةٍ وسَابِغَةٍ كَأَنَّـــهَا مَتْنُ خِرْنِقِ[3]

وقـــد لاحـــظ شـــاعر آخر الصفة البصرية (البريق) التي أضفت على التصوير الحركة والتنوع ، فعقد صلة بين بريق الدروع ولمعانها ، وبريق النار على قمم الجبال، يقول :

مُدَاخَلَةٍ مِنْ نَسْجِ داؤُودَ سَكُّها كَمَنْكِبِ ضاحٍ مِنْ عماية مُشْرِقِ[4]

وقد عالج الناقد هـــذه النماذج بأدوات عقلية منطقية صارمة ، وبنظرات أحادية في ضوء الواقـــع والحقـــيقة ، حيث جعلهما الأصل الذي يقيس في ضوئه مدى أسلوبية التشبيه ، وإجـــادة الشاعر فيه ، كما أنه أغفل المدلول الوجداني للتركيب وتأويل المتلقي له بحسب التجربة الشعورية ، وهذا بخلاف الشريف المرتضى الذي غالباً ما يبحث عن الثراء الإيحائي الناتج عن إيجاز الصورة وتكثيفها ، والإيماء إلى وجه الشبه ، بحيث يترك الشاعر التعليل ، ويفتح للمتلقي المجال لفقه كثير من الدلالات والرموز ، فهاهو يعقب على بيت البحتري :

بَدَتْ صُفْرَةٌ فِي لَوْنِهِ إِنَّ حَمْدَهُمْ مِنَ الدُّرِّ مَا اصْفَرَّتْ نَوَاحِيهِ فِي العِقْدِ[5]

---

[1] / نفسه ، 117 .

[2] / سابغة الذيول : درع تامة طويلة واسعة ، الجنوب : الريح التي تهب منه ، نهي مفرط : غدير غزيرة . ينظر : نفسه .

[3] / أرسان : جمع رسن وهو الحبل ، النجيبة : الناقة السريعة ، المتن : الظهر ، خرنق : ولد الأرنب ، والمعنى : درع لينة كأنها ظهر الأرنب . ينظر : قدامة بن جعفر ، نقد الشعر ، 117 .

[4] / سكُّها : مسمارها ، والسك المسمار في خروق الدرع ، يقال : أحكم سكها أي سمرها ، فيقول ، يبرق كما يبرق عماية ، وعماية : اسم جبل . والبيت لسلامة بن جندل . ينظر : قدامة بن جعفر ، نقد الشعر ، 117 .

[5] / ديوانه ، 1 / 204 .

بقوله :" أمَّا تشبيهه صفرة اللون بصفرة الدر فهو تشبيه مليح موافق لغرض الشاعر ، إلا أنـــه أخطـــأ في قوله... إنَّ حمدهم من الدر مااصفرت نواحيه في العقد ؛ لأن ذلك ليس بمحمود بل مذموم ؛ ولو شبَّه وترك التعليل لكان أجود "[1] ، ففي حالة عدم ذكر التعليل الـــذي يـــزيد الصورة وضوحاً وقرباً من الحقيقة ، يسهم المتلقي في إضافة ظلال أخرى للتشـــبيه ، فالإجمال فيه وعدم توضيح مصدره يحرك المتلقي ويستفز مخيلته ، ويسبغ على التشبيه "شفافية تحجب المعنى الثاني بحيث ينشغل المتلقي بالمستوى الأول ليفكَّ مغاليقه أولاً ثم يـــتحرك مـــنه إلى الناتج النصي ، فقيمة هذه الأبنية أنها تحجب النظر عندها ، وتشغله بتشـــكيلها فيتحرك خاطره إلى طلب ناتجها "[2]، فهذه الرؤية من المرتضى تدلُّ على وعيه بأهمية الوقع النفسي للتشبيه ، فهو ليس دلالة مجرَّدة مفصلة تفصيلاً يئد الثراء الشعوري ، والتكثيف الدلالي للصورة .

تعـــد أداة التشبيه دليلاً على ضعف عملية الخلق الشعري ، حيث تبعد التشبيه عن الأفق المجازي ، وتقربه من الحقيقة ، وتمنع المتلقي من إدراك العلاقات الخفية بين الأشياء ، كمـــا تفصل بين عنصري التشبيه ، وتقف " بمثابة الحاجز المنطقي أو الجسر الممدود فيما بـــين الأشـــياء "[3] ، بمعنى أنَّها أدوات وعي ووضوح وتعقل ، تقرِّب الأشياء بعضها من بعض من حيث المماثلة ، كما أنها في الوقت ذاته أداة فصل بينها ، فهي تصلح للتعبير عن العـــالم الخـــارجي ، وعـــن القضـــايا المنطقية ، أكثر من صلاحيتها للتعبير عن الأبعاد الوجدانيـــة [4] .

وللأداة دور أسلوبي في التشبيه من حيث دلالتها وموقعها في التركيب ، فثمة فرق بـــين الكاف وكأنَّ من جانب "تجاوز عنصري التشبيه ، أو تقابلهما ففي الكاف يكون

---

[1] / أمالي المرتضى ، 2 / 43 .

[2] / محمـــد عـــبد المطلب ، قضايا الحداثـــة عند عبد القاهر الجرجاني ، الشركة المصرية العالمية للنشر ، لونجمان ، القاهرة ، ط1 ، 1995ف ، 47 .

[3] / جابر عصفور ، الصورة الفنية في التراث البلاغي والنقدي ، 190 .

[4] / يـــنظر : إيليا حاوي ، في النقد والأدب ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت ، (د.ط) ، 1979ف ،131/1- 132 .

عنصـــرا التشـــبيه متقابلين ، وكائنين على جانبي الأداة ، وفي كأنَّ فإنَّ عنصري التشبيه يتجاوران "[1] .

وقـــد تنبه نقاد القرن الرابع الهجري إلى الاختلاف الدلالي بينهما [2] ، حيث يذكر ابـــن طباطبا أنَّ (الكاف) و (كأنَّ) تستعملان للتشبيه الصادق ، أما ما قارب الصدق في التشبيه ، ففيه (تراه أو تخاله أو يكاد) وهي في مرتبة بلاغية أقل فالتشبيه الصادق ما تعـــددت فـــيه نواحي التشابه بين المشبه والمشبه به ، يقول : "فإذا اتفق في الشيء المشبه بالشيء معنيان أو ثلاثة معان من هذه الأوصاف قوي التشبيه وتأكد الصدق فيه "[3] ، وثمة فـــرق بين الكاف وكأنَّ من حيث التكثيف الدلالي ، والإيجاز في التركيب ،فـــ " أصل قولـــنا : كأنَّ زيداً عمرو ، إنما هو إنَّ زيداً كعمرو ، فالكاف هنا تشبيه صريح ، وهذه متعلقة بمحذوف ، فكأنك قلت : إنَّ زيداً كائن كعمرو ، ثم إنهم أرادوا الاهتمام بالتشبيه الـــذي عقـــدوا عليه الجملة ، فأزالوا الكاف من وسطها ، وقدَّموها إلى أولها ، لإفراط عنايـــتهم بالتشبيه "[4] ، وتؤدي الفطنة باختلاف الدلالة إلى اليقين بتغاير معاني التراكيب التشبيهية وجمالياتها ، فيبدو تأثر الدلالة بالتراكيب الأسلوبية التي تختلف باختلاف الأداة ، أمَّـــا إن حذفت بحيث يفاجأ المتلقي أنَّ الأسلوب التشبيهي " يهجم على السمع من غير توقـــع لـــه"[5] ، وهو ما سمي فيما بعد بالتشبيه البليغ ، وتشتد فيه درجة العدول ، حيث تؤلف الصورة واقعاً ممثلاً جديداً ، فيحذف المتلقي الدلالات المعجمية للمشبه والمشبه به ، وينقل صفات المشبه به للمشبه مجازاً .

إنَّ تخلي الأسلوب عن بعض العناصر اللغوية ، يؤدي إلى الكمال الذهني فيثير تفكير المتلقي ، ويسمو بطرفي الصورة التشبيهية إلى مرتبةٍ واحد ، أي أنها تؤدي بالطرف الناقص إلى المثالية في الصفة .

---

[1] / كريم الوائلي ، الخطاب النقدي عند المعتزلـــة ، 165 .

[2] / يـــنظر : الرماني ، معاني الحروف ، تحقيق : عبد الفتاح إسماعيل شلبي ، دار نهضة مصر ، القاهرة ، (د.ط) ، 1973ف ، 120 .

[3] / عيـــار الشعر ، 56 .

[4] / ابن جني ، سر صناعـــة الإعراب ، 1 / 303 .

[5] / ابن جني ، الفسر الكبير ، 2 / 30 .

ويتحدث القاضي عبد الجبار عن تأثير أدوات التشبيه في العقيدة ، ففي قوله تعالى : ﴿ لَيْسَ كَمِثْلِـهِ شَيءٌ ﴾[1] يردُّ على من قال بالتناقض ؛ " لأنَّ دخول الكاف على (مثل) يقتضي إثبات المثل ، والنفي يقتضي نفي ذلك ، لأنه لا يجوز أن يكون كمثله مثل ، وهو مثل لمثله ، لو كان مثل "[2] ، فبما أنَّ الكاف بمعنى (مثل) ودخول الأولى على الثاني من بـاب التوكيد اللفظي ، فإنَّ وقوع (مثل) في سياق النفي يجعل من وظيفة (الكاف) مـزدوجة ، فهـي تفيد تأكيد هذا النفي ، فكأنَّ نفي المثل قد تحقق بطريقتين من طرق التعبير، ويدعم القاضي عبد الجبار رأيه هذا بدليل من تقاليد العرب ، فدخول " الكاف في مذهـب العـرب تقتضـي توكيد المثل "[3] ، وقد أوصلت هذه المعاني الأسلوب إلى قمة بلاغته وتميِّزه .

---

[1] / الشورى ، 42 / 9 .

[2] / المغني ، 16 / 389 .

[3] / نفـسـه .

ب . المبالغة في التشبيه :-

ب . المبـــالغـــــة في التشبيه :

خضع التشبيه للتناول العلمي الصارم حيث عُدَّ أحد القضايا القياسية ، ودُرِسَ من خـــلال اصطلاحات قياسية : كقياس الفرع إلى الأصل ، فقد تحدث ابن جني عن التشبيه تحت عنوان : "غلبة الأصول على الفروع "[1] ، فهو يُعَدُّ طريقة من طرق الوصول للوعي والوضـــوح ، وأقـــرب الأساليب توغلاً في النفس الإنسانية ، وذلك لأنه يقود إلى المعرفة بالأدلة والبراهين من خلال المقارنة والاستنتاج .

وقـــد وضع النقاد في اعتبارهم العرف والعادات الاجتماعية التي تسهم في إنشاء العملـــية التشـــبيهية وترســـيخها ، ففي كلِّ تشبيه فرع وهو المشبَّه الذي هو المعنى المراد إظهاره وإحداث استجابة معيَّنة تجاهه ، وأصل هو المشبَّه به أي الصورة التي يُعرض المعنى مـــن خلالها ، وقد ألِفَ المتلقي فروعاً معينة تقابل أصولاً متعارفاً عليها ، كتعارف الناس على تشبيه أعجاز النساء بكثبان الأنقاء ، فصارت الكثبان كالأصل الذي تقاس في ضوئه أعجـــاز النساء ، ولكن ذا الرمة قلب هذه الصورة المألوفة ، وجعل الأصل فرعاً والفرع أصلاً ، مما أدى إلى العدول عن المألوف ، والإحساس بالمبالغة في التصوير ، بحسب تصور ابن جني ، يقول ذو الرمة :

وَرَمْلٍ كَأَوْرَاكِ الْعَذارَى قَطَعْـــتُهُ إذا أَلْبَستهُ المُظْلِماتُ الحَنَادِسُ[2]

يقول ابن جني : " أفلا ترى ذا الرمة كيف جعل الأصل فرعاً ، والفرع أصلاً ، وذلك أنَّ العـــادة والعرف في نحو هذا أنْ تُشبَّه أعجاز النساء بكثبان الأنقاء "[3] ، ووجه المبالغة في التشـــبيه المقلـــوب ، أنه يخيل للمتلقي أنَّ الأصلَ أو المشبه أقوى في الصفة من المشبه به ، وزائـــد علـــيه في اســـتحقاقه أن ينســـب إليه ، ويبرز المشبه به ، بخلاف ما جرت عليه التشـــبيهات الســـابقة ، ويكون التشبيه عندئذ أكثر قدرة على إثارة الانفعال المناسب ، وإحداث التخييل المطلوب ، كما ينبىء هذا النوع من التشبيه عن اختيار فردي من المبدع

---

[1] / الخصائص ، 1 / 300 .

[2] / ديوانه ، صححه ونقحه : كارليل هنري هيس مكارتني ، عالم الكتب ، (د . م) ، (د . ط) ، (د . ت)، 318 .

[3] / الخصائص ، 1 / 301 .

لـــنوع المشـــبه به يخالف به مَن سبقه ، مما يعكس أفكاره ونظرته للحياة ، فللتشبيه صلة دقيقة بمعارف الكاتب وموقفه العام .

كما تبرز المبالغة في الصورة التشبيهية التي حذفت منها الأداة ، ففي قولك : (محمد كالأســـد) قد أثبت الشجاعة لمحمد ، ولكن ضمن إطار محدود ، وبنسبة معينة واقتصاد دلالي بســـبب وجـــود الأداة ، أمَّا في قولك : (محمد أسد) فيتحول مجرد التقريب إلى حقيقة واقعة مخيلة ، ويتداخل الدالان ويمتزجان بوصفهما معادلاً ثنائي الصياغـــة ، مفرد الـــناتج ، وهـــذا ما فَطَنَ إليه أبو هلال العسكري ، فعلى الرغم من أنَّ محمداً لا يكون كالأســـد حقـــيقة وواقعاً فإنَّ هذا الأسلوب في التشبيه هو " القول الصواب في العرف وداخـــل في محمود المبالغة "[1]، ويذهب المرتضى إلى أبعد من ذلك حيث يعقد مقارنة بين المســـتوى المعـــياري للتشبيه ، والذي لو تخيلناه " لاستبعدناه واستهجنا صورته لِنكارها وقـــبحها "[2]، ولكـــن ليس من شأن الأساليب التصويرية أنْ تتعامل معها بأدوات الحقيقة والمنطق ، وبحرفية شديدة ، بل يعمد المبدع إلى صياغتها " صنعةً وتأنقاً ، لا لتُحمل على ظواهـــرها تحديداً وتحقيقاً ، بل ليفهم منها الغاية المحمودة والنهاية المستحسنة ، ويترك ما وراء ذلك "[3] .

---

[1] / كتاب الصناعتين ، 239 .

[2] / أمالي المرتضى ، 2 / 96 .

[3] / نفـــســـه .

جـ . التَّعَدُّد :-

جـ . التعدد :

اهتم النقاد بتعدد التشبيهات في البيت الواحد أو البيتين ، نظراً لارتباطه – في نظرهم – بمهارة الشاعر وحذقه الفنيين ، وأصالة موهبته من جهة ، وبتقييمهم الشكلي العقلاني للمظاهر الجمالية في التصوير من جهة أخرى ، فقد أثاروا الانتباه إلى أنَّ التشبيه يتوزع إلى عدة أنماط ، تشبيه الشيء بشيء مماثل ، أو تشبيه شيئين بشيئين ... إلى غير ذلك ، وقد استعرض الشريف المرتضى هذه التشبيهات ، بحيث تحولت إلى كونها الغاية المثلى التي يصل إليها الشاعر ويُدَبِّج بها أسلوبه الشعري .

** فتشبيه الواحد بالواحد قول عنترة في وصف الذباب :

هَزِجاً يَحكُّ ذِراعَهُ بِذِراعِهِ قدحَ المكب على الزِّناد الأجذمِ[1]

** وتشبيه شيئين بشيئين قول امرىء القيس :

كَأَنَّ قُلُوبَ الطَّيرِ رَطْباً وَيَابِساً لَدَى وَكْرِهَا الْعُنَّابُ والْحَشفُ البَالِي[2]

وقد حاز هذا التشبيه على إعجاب النقاد نظراً للمهارة الشكلية التي تبدو في صياغته وتركيبه ، فقد توفرت فيه كل صفات الدقة والإصابة فضلاً عن جمعه بين تشبيهين في بيت واحد [3]، وقد تلاءمت الصورة من حيث الصفات الحسية الخارجية الموجودة في كل منهما في اللون والهيئة دون ملاحظة تفاعل وجداني أو نفسي بين الطرفين أو تأثير نَفَس المبدع ورؤيته الوجدانية ، ويدل استحسانهم لمثل هذه الصور على إظهار أنَّ صنع الشاعر

---

[1] / هزجاً : مصوِّتاً ، المكب : المقبل على الشيء ، الأجذم : الناقص اليد . ينظر : الأعلم الشنمّري " يوسف بن سليمان بن عيسى " ، أشعار الشعراء الستة الجاهليين ، منشورات دار الآفاق الجديدة ، بيروت ، تحقيق لجنة إحياء التراث العربي ، ط2 ، 1401هـ ، 1981ف ، 2 / 112 . وينظر كذلك : الزوزني " الحسين بن أحمد " ، شرح المعلقات العشر للزوزني ، تحقيق : محمد عبد القادر أحمد ، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة ، (د . ط) ، 1987 ف ، 331 - 332 .

[2] / ديوانه ، 38 ، وينظر : الشريف المرتضى ، أمالي المرتضى ، 2 / 125. وينظر : الجاحظ ، الحيوان ، مج 1 ، ج 3 ، 380 .

[3] / ينظر : الشريف المرتضى ، أمالي المرتضى ، 2 / 125 . والعسكري ، الصناعتين ، 250 . وابن طباطبا ، عيار الشعر ، 56 . والحاتمي ، حلية المحاضرة ، 51 .

لها لغرض المحاكاة وإثارة الإعجاب ، ودقة الصنع ، ولهذا قيل " لا يقدر أحد بعده على أن يأتي بمثله "[1] ، وقد عدَّ الصولي[2] بيت بشار بن برد :

كَأَنَّ مُثَارَ النَّقْعِ فَوْقَ رُءُوسِنَا وَأَسْيَافَنَا لَيْلٌ تَـهَاوَتْ كَوَاكِبُـهْ

مـن قبيل تشبيه شيئين بشيئين في بيت ، وقد رأى أنَّ للحدس دوراً في إدراك العلاقة بين المشبه والمشبه به ، وقد تداخلا واشتبكا ، وبخاصة وأنَّ الشاعر " أعمى أكمه ، لم ير هذا بعينه قط ، فشبه حدساً فأحسن وأجمل "[3] .

** وتشبيه ثلاثـة بثلاثـة قول ماني الموسوس :

نَشَرَتْ غَدَائِرَ شَعْرِهَا لِتُظَلِّنِـي خَوْفَ الْعُيُونِ مِنَ الوشَاةِ الرمقِ
فَكَأَنَّـه وَكَأَنَّهَـا وَكَأَنَّنِـي صُبْحَـان بَاتَا تَحْتَ لَيْلٍ مُطْبِقِ[4]

** وتشبيه أربعـة بأربعـة قول امرىء القيس :

لَهُ أَيْطَلا ظَبْـيٍ وَسَاقَـا نَعَامَةٍ وَإِرْخَـاءُ سَرْحَانٍ وَتَقْرِيبُ تَتْفُلِ[5]

وقد أعجب قدامة بهذا البيت ملفتاً النظر إلى إيجازه ، وعده من قبيل التصرف في التشبيه ، أي أنَّـه ابـتكر طـريقة جديدة وغريبة في وجه الشبه من حيث اقتناصه من غير جهته المتعارف عليها والمعهودة في الأساليب ، وحرص على إبراز الفاصل بين المشبه والمشبه به ، مقللاً من درجة العدول فيه ، فقوله : " له أيطلا ظبي ، إنما هو على أنَّ له أيطلين كأيطلي ظـبي ، وكـذا ساقين كساقي نعامة ، وإرخاء كإرخـاء السرحان ، وتقريب كتقريب

---

[1] / أبوبكـر محمد بن يحي الصولي ، رسالة الصولي إلى مزاحم بن فاتك ، ضمن كتاب : أخبار أبي تمام ، حققه وعلـق علـيه : محمد عبده عزام ، خليل محمود عساكر ، نظير الإسلام الهندي ، منشورات دار الآفاق الجديدة ، بيروت ، ط3 ، 1980 ف ، 17 .

[2] / هو محمد بن يحيى بن عبد الله بن العباس بن محمد بن صول الكاتب المعروف بالصولي ، ولد ببغداد ونشأ بها ، وأخذ عن ثعلب والمبرد وأبي داود السجستاني ، وأخذ عنـه المرزباني وغيره ، وكان إخباريـاً أديباً كاتبـاً ، له مـن التصانيف : أخبار أبي تمام ، أخبار البحتري ، أخبار أبي عمرو بن العلاء ، أخبار إسحاق الموصلي ، وغيرها تـوفي بالبصرة سنة : 335 هـ . ينظر : ياقوت الحموي ، معجم الأدباء ، إرشاد الأريب إلى معرفـة الأديب . 2677 وما بعدها .

[3] / رسالـة الصولي إلى مزاحم بن فاتك ، ضمن كتاب : أخبار أبي تمام ، 18 .

[4] / الشريف المرتضى ، أمالي المرتضى ، 2 / 128 .

[5] / ديوانه ،21 ، والشريف المرتضى ، أمالي المرتضى ، 2 / 129 .

التـــتفل "[1] ، وقـــد عدَّهُ العسكري من (بديع التشبيه) ؛ لأنه يدل على القدرة العقلية للشاعر وكدِّهِ لذهنه ، فتوصل إلى تشبيه أربعة أشياء في بيت واحد ، ولأنَّ التشبيه – لديه – يـــزيد المعـــنى جلاءً ووضوحاً [2]، فيجب مراعاة الجوانب العقلية ، وهكذا فإنَّ مطالب التشبيه – لديهم – أن توفر إقناعاً عقلياً ، وليس إثارة انفعالات نفسية .

** وتشبيه خمسة بخمسة قول الوأواء الدمشقي :

وَأَسْبَلَتْ لُؤْلُؤاً مِنْ نَرْجِـــسٍ وَسَقَتْ وَرْداً وَعَضَّتْ عَلَى الْعُنَّابِ بِالْبَرَدِ[3]

** وتشبيه ستة بستة قول ابن المعتز ، و لم يجد المرتضى غيرها :

بَدْرٌ وَلَيْـــلٌ وَغُصْنٌ وَجْـــهٌ وَشَعْـــرٌ وَقَـــدٌّ
خَمـــْـــرٌ وَوَرْدٌ وَدُرٌّ رِيـــقٌ وَثَغْـــرٌ وَخـــَدٌّ [4]

وقـــد يكون المشبه واحداً ، والمشبه به متعدداً ، وهذا الوجه من باب التصرف في التشبيه أي " أن يشبَّه شيءٌ بأشياء في بيت أو لفظ قصير "، كما قال امرؤ القيس :

وَتَعْطُو بِرَخْصٍ غَيْرِ شَثْنٍ كَأَنَّـــهُ أَسَارِيعُ ظَبْـــيٍ أَوْ مَسَاوِيكُ إِسْحِلِ[5].

---

[1] / فدامـــة بن جعفر ، نقد الشعر ، 113 . وينظر : أبو هلال ، كتاب الصناعتين ، 249 .

[2] / ينظـــر : كتاب الصناعتين ، 243 .

[3] / ينظر : الشريف المرتضى ، أمالي المرتضى ، 2 / 130 .

[4] / نفـــســـه ، 2 / 130 .

[5] / ديوانه ، 17 .

د . الوَظِيفَةُ الجَماليَّةُ للتشبِيه :-

د . الوظيفة الجمالية للتشبيه :

تتحرك الصورة – وظيفياً – على مستويين : مستوى دلالي توصيلي ، وهو المستوى السطحي الظاهري المقصود الذي تتضح فيه معالم التشبيه مبرزاً نقطة الشبه ممثلة الدلالة التي عمد إليها المبدع بآلياته الخاصة ، ويسمى هذا المستوى (وظيفة التوصيل الدلالي) ، ولكن لا يخلو أي تشبيه من (تضمينات) تعبيرية غيرواعية وغير مباشرة ، تتجلى فيها الحالة الوجودية التي لم يقصد المبدع توصيلها لنا وهو المستوى النفسي الباطني للتشبيه[1] ، أو (الوظيفة) النفسية ، وقد فطن النقاد إلى كلا الوظيفتين ، وبيَّنوا ارتباط الوظيفة الأولى بالبيان والوضوح ، فالتشبيه ـ في كثير من نماذجه – "يكسب الكلام بياناً عجيباً "[2]، وتكمن وظيفته الدلالية في " الجمع بين شيئين بمعنى يجمعهما يكسب بياناً فيهما"[3]، ويفصل الرماني وجوه البيان التي ينتجها التشبيه على النحو التالي : إخراج مالاتقع عليه الحاسة إلى ما تقع عليه الحاسة ، وإخراج مالم تجر به عادة إلى ما جرت به عادة ، وإخراج مالم يعلم بالبديهة إلى ما يعلم بالبديهة ، وإخراج مالاقوةله في الصفة إلى ماله قوة في الصفة [4] ، وتتناسب هذه الوظائف مع ثقافة الرماني المنطقية ، فهي ترتد إلى فكرتين :

الفكرة الأولى : الانتقال من فكرة معنوية مجردة إلى صورة حسية .

الفكرة الثانية : الانتقال من صورة حسية إلى أخرى أشد منها تمكناً في الصفات الحسية .

ويستعرض الرماني الصور التشبيهية في الأسلوب القرآني ، جميعها تجلو هذه الأفكار، ويختلط التشبيه – لديه – بالاستعارة في تجسيد المعنى وإبرازه من خلال مكونات حسية ، مما يجعل الصورة قريبة من القدرة الذهنية والإدراك الإنساني ، ومن ثَم يجعلها تؤدي وظيفتها التوصيلية الدلالية على أكمل وجه ، وتكون أكثر قدرة على التأثير ، حيث يتم

---

[1] / ينظر : كمال أبو ذيب ، جدلية الخفاء والتجلي ، دراسات بنيوية في الشعر ، دار العلم للملايين ، بيروت ، ط2 ، 1981 ف ، 22-23 .

[2] / الرماني ، النكت في إعجاز القرآن ، 81

[3] / نفسه .

[4] / ينظر : نفسه .

إنجاز حقيقة شعرية من خلال المحاكاة التصويرية التي تعطي الفكرة وثوقاً أكثر ، فالمحسوس أوضح عادة من العقلي الذهني ، والمشاهَد أوضح من الغائب ، ولهذا كانت العناصر الحسية مقترنة بالتوضيح والكشف وارتبطت التقسيمات كلها بفكرة واحدة ، هي الخروج من الغموض إلى الوضوح أو إلى ما هو أكثر وضوحاً .

ويرى أحد النقاد المعاصرين أنَّ البحث عن إيضاح الدلالة في التشبيه يدل على طفولة التفكير ؛ وذلك أنَّ الدواعي الفطرية للأداء المجازي هي " الحاجة إلى إيضاح الدلالة بصقلها وجلاء صورتها الذهنية جلاءً لا يدع مجالاً للشك ، وذلك حين ينتقل بها من دلالة مجردة إلى مجال الدلالات المحسوسة ، فتصبح تحت السمع والبصر واضحة محدودة مفهومة المدلول بعد أن كانت مجرد فكرة عقلية بعيدة عن الحواس ، كثيراً ما يضل الذهن في إدراكها "[1] ، أمّا الصورة الحسية فينفعل بها المتلقي ، وتؤثر في عواطفه ومشاعره ، من ذلك قوله تعالى : ﴿**وَالَّذِينَ كَفَرُوا أَعْمَالُهُمْ كَسَرَابٍ بِقِيعَةٍ يَحْسَبُهُ الظَّمْئَانُ مَاءً حَتَّى إِذَا جَاءَهُ لَمْ يَجِدْهُ شَيْئاً**﴾[2]، وأكَّد الرماني على الجانب الحسي في هذا التشبيه الذي أخرج مالا تقع عليه الحاسة إلى ماتقع عليه ، ويرى أنَّ تفاعل طرفي التشبيه يكمن في بطلان المتوهم مع شدة الحاجة وعظم الفاقة ، وقد اعتنى الرماني بالوظيفة الأسلوبية النفسية للفظة (الظمآن) في الآية الكريمة ، فلو" قيل يحسبه الرائي ماء ثم يظهر أنه على خلاف ما قدَّر لكان بليغاً ، وأبلغ منه لفظ القرآن ؛ لأن الظمآن أشد حرصاً عليه وتعلق قلب به ، ثم بعد هذه الخيبة حصل على الحساب الذي يصيره إلى عذاب الأبد في النار "[3]، ويرتبط الأثر النفسي لهذه الكلمة بالموقف الذي يوحي به السياق ، ويستدعيه الشعور الأمر الذي يجعل المتلقي لا يتفق مع أحد النقاد المعاصرين الذي يرى أنَّ الرماني قد ابتسر الصورة واختزلها في دلالة منطقية مقننة مخفياً معالمها الحركية والنفسية[4] ، وأرى أنَّ الرماني قد أجمل وكثَّف ما تنطق به معالم الصورة ، و لم يُعْنَ بطبيعة التركيب اللغوي الذي يبرز جانباً آخر من جماليات التشبيه، بل اكتفى بالإشارة إلى " حسن النَّظم وعذوبة اللفظ وكثرة الفائدة ،

---

[1] / محمد مصطفى رضوان ، نظرات في اللغة ، 431 - 432 .

[2] / النور ، 24 / 38 .

[3] / النكت في إعجاز القرآن ، 82 .

[4] / ينظر : رجاء عيد ، فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور ، 260 – 261 .

وصحة الدلالة "[1] فلفظ (حتى) يختزل مشاعر التشوق للغاية التي هي الإرتواء بعد التعب ، و(إذا) الفجائـــية الـــتي تصدم المتلقي والكافر الذي تحدثت عنه الآية الكريمة ، ويعطي الفعل(جاءه) إحساساً بالتلاحق النفسي بين الفعل (جاء) وفاعله ، و(الهاء) التي ترمز للماء المتوهم ، أو السراب المتحقق ، أمّا (لم) التي نفت نذير اليأس واتصلت الهاء بالفعل (يجده) والفعل (جاءه) ، لنشعر أنَّ ثمة أملاً يلتصق بالجوانح ، وثمة يأساً يعانق الذات ، تصنع بدايته (الهاء) في الفعل الأول ، وترسم معالم حدوده (الهاء) في الفعل الثاني ، ثُم تنتصب (شيئاً) لتكمل الصورة العدمية المطلقة [2] .

إنَّ وظـــيفة التشـــبيه لدى الرماني تكمن في تجسيد الأفكار المجردة في صورة حسية مألوفـــة ومقبولة لدى المتلقي ، وهذا يستدعي إيضاحها ذهنياً ، ولا يهتم في أثناء التحليل الفـــني بالدلالات الرمزية "ولايؤول إلى أنَّ اللغة أو التشبيه خلق ، وإنما يمثل وجوداً متميزاً من المعنى أو من النشاط الخيالي الشعري وكثيراً ما تكون صورة مجرد زينة...وكانت كل آثـــار نشـــاطه الرمزي بعيدة عن الأستطيقا العربية "[3] ؛ ولهذا لم يكن من المستغرب أن يرفض النقاد تشبيه ما يُرى بالعيان بما ينال بالفكر ، فقد توقف أبو هلال عند هذا النوع من التشبيه في قول الشاعر :

وَنَدْمَانٍ سَقيتُ الرَّاحَ صِرْفـــاً ... وَأفْقُ اللَّيْـــلِ مُرْتَفِعُ السُّجُـــوفِ
صَفَتْ وَصَفَتْ زُجَاجَتُهَا عَلَيْها ... كَمَعْنـــًى دَقَّ فِي ذِهْنٍ لَطِيـــفِ[4]

وعلى الرغم من أنَّه قد أخرج التشبيه من دائرة الحس إلى مجال المعرفة الذهنية ، أي "ما تقع عليه الحاسة إلى مالا تقع عليه ، وما يُعرف بالعيان إلى ما يُعرف بالفكر "[5] ، فإنه يعـــترف لـــــه بالدقة والحذق الفني ، فـــ" بعض الناس يستحسنه لما فيه من لطافة ودقة تشبيه صفاء الخمرة وزجاجتها بالمعنى الذي يدق في ذهن لطيف "[6] ، وعلة ذلك كله أنَّ

---

[1] / النكت في إعجاز القرآن ، 82 .

[2] / ينظر : رجاء عيد ، فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور ، 261 .

[3] / تامر سلوم ، نظريـــة اللغـــة والجمال في النقد العربي ، 255 – 265 .

[4] / كتاب الصناعتين ، 242 .

[5] / نفسه .

[6] / نفسه ، 257 .

التشـــبيه يبـــتعد عن وظيفته الدلالية عندما يخرج " الظاهر فيه إلى الخافي والمكشوف إلى المستور"[1] ، فهو يؤدي إلى الغموض ، ويفتح المجال للإيحاء والشرح والتأويل ، الأمر الذي لا يتلاءم مع نزوعهم العقلاني في التصوير الذي يؤثر السهولة والوضوح ، ويُنظر للتشبيه " مـــن خلال عملية التقريب والجمع بحد ذاتها ، ومع موقع هذا الجمع داخل السياق العام ، وما يمكن للعلاقة الجديدة المستحدثة بين طرفي التشبيه أن تولد من إيحاءات ومدلولات "[2] .

ونلـــتقي بتصور آخر – لدى القاضي عبد الجبار – لجعل الخروج من الوضوح إلى الغمـــوض أكثر بلاغـــة ، ويظهر ذلك في تحليله للآية الكريمة : ﴿ **طَلْعُهَا كَأَنَّهُ رُءُوسُ الشَّـــيَاطِن** ﴾[3] ، ويـــرى أنَّ الأسلوب القرآني يسير على الطبيعة التصويرية للغة العرب ، فأهل اللغة إذا عرفوا في الخطاب " أنَّ خلق الشياطين فيه تشويه ، وفي الطبع عنه نفار ، لم يمـــنع أن يزجرهم عن المعاصي بذكر النار وأطعمتها ويشبه طلعها بذلك "[4] ، ويعتبر هذه الصـــورة غايـــة في الـــبلاغة والاكتناز الدلالي بحيث " يذهب القلب فيها مذاهب مختلفة لخروجها عن طريق المشاهدة "[5] .

---

[1] / أبو هلال العسكري ، كتاب الصناعتين ، 257 .

[2] / صبيحي البستاني ، الصورة الشعريـــة في الكتابـــة الفنيـــة ، 115 – 116 .

[3] / الصافات ، 37 ــ 65 .

[4] / المغني ، 16 / 406 .

[5] / نفـــســـه .

ثانياً : النمط الاستعاري

أ . مفهوم الاستعارة : –

1 . المفهوم الدلالي

2 . المفهوم التركيبي

ب . الوظيفة الجمالية للاستعارة .

أ . مفهوم الإستعارة : -

1 . المفهوم الدلالي .

2 . المفهوم التركيبي .

أ . مفهـــوم الاستعـــارة :

تعدُّ الاستعارة جزءاً لا يتجزأ من طبيعة اللغة الشعرية ، بما فيها من وعي واختيار ، وعـــدول عـــن المســـتوى العادي المألوف ، مما يبرز مدى أصالتها في الشعر الذي ارتبط وجوديـــاً بهـــا[1] ، فهي من بناء الشعر " كالنحو من اللغة ، وكما اطَّردت اللغات قبل أن يعـــرف متكـــلموها القواعد ، ويفطنوا إلى وجودها كذلك صدر الشعراء عن الاستعارة بفطـــرتهم ، دون معرفة نظرية ، ولا وعي تحليلي لطرق استعمالها "[2] ، وهذا تعزيز لقول النقاد القدماء إنَّ أكثر اللغة " مجاز لا حقيقة "[3] ؛ فقد احتوت اللغة على استعارات دائمة استغرقت الألفاظ فترات طويلة حتى أصبحت جزءاً من بنية اللغة ، وفقدت بريقها المجازي فاقتربت دلالتها من الحقيقة ، ولهذا سماها بعضهم " الاستعارة اللغوية أو الدلالية "[4] ، وهي الـــتي كـــاد يحوِّلها الاستخدام الدائم إلى مواضعة لغوية ومعانٍ مباشرة يسهل على المتلقي فهمها ، فلم يعد بحاجة إلى إعمال فكره وتجوال مخيلته لاستيعاب النقل الدلالي في المجاز[5] .

وتعمد مثل هذه الاستعارات إلى بيان معنى أو هيئة خارجية دون غرض فني ؛ ولهذا فهـــي تقـــف عند ظاهر الأشياء ، ولا تتجاوزها إلى العمق ، مثل رجل الكرسي ، وعين الإبرة ، وقد استقصى ابن جني الاستعارات في اللغة المتداولة ، مثل قول العرب : "قد بنى فـــلان بأهله ، وذلك أنَّ الرجل كان إذا أراد الدخول بأهله بنى بيتاً من أدم أو قبة أو نحو ذلـــك من غير الحجر والمدر ، ثُمَّ دخل بعافية ، فقيل لكل داخل بأهله : هو بان بأهله ، وقد بنى بأهله ، وابتنى بالمرأة هو افتعل من هذا اللفظ ، وأصل المعنى منه ، فهذا كله على التشبيه لبيوت الأعراب ببيوت الأمصار "[6] .

---

[1] / ينظر : كمال أبو ذيب ، في الشعريـــة ، مؤسسة الأبحاث العربية ، بيروت ، ط1 ، 1987ف ، 129 .

[2] / محمد مندور ، النقد المنهجي عند العرب ومنهج البحث في الأدب واللغـــة ، 51 .

[3] / ابن جني ، الخصائص ، 2 / 447 .

[4] / رينيه ويليك وأوستين وارين ، نظريـــة الأدب ، 253 .

[5] / ينظر : عبد العزيز حمودة ، المرايـــا المقعرة نحو نظريـــة نقديـــة عربيـــة ، ضمن سلسلة عالم المعرفة ،سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافـــة والفنون والآداب ، الكويت ، ع 272 ، أغسطس ، 2001 ف ، 291 .

[6] / الخصائص ، 1 / 39 .

وإذا كانت الاستعارة اللغوية أو الدلالية لا تتجاوز المعيار ، فإنَّ الاستعارة الجمالية أو (الانفعالـــية العاطفية)- إن صح التعبير – "تنتقل فيها الحقائق الخارجية من مجالها إلى مجـــال آخـــر ، فـــتحقق جمالياً تلك الانفعالات الغائرة عن طريق المزج بين تلك الحقائق المتـــباعدة ظاهريـــاً[1] "، فتكشف عن الانسجام والتجانس بين طبائع الكونيات ، حيث يقوم شعور المبدع بالتأليف بينها .

وأيـــا مـــا كان نوع الاستعارة فهي تُعَدُّ عاملاً من عوامل تطور اللغة ، فهي تجعل الشعر خالداً " بخلود اللغة و هذا التلاحم بين الاستعارة واللغة يمنح الاستعارة حق المواطنة الشـــعرية بـــداءة ، وحق عدِّها أحد ملامح (طريقة القول) المؤثرة الفاعلة حتى في اللغة العامية التي نعدها شيئاً متخلفاً على ضواحي اللغة المقبولة ،ربما لأنَّ الاستعارة – بفاعليتها وقـــوة تخييلها – قد تنقذ العامية من الرداءة ، وتنقلها من ضواحي اللغـــة إلى مدنها "[2]، فليســـت الاستعارة عنصراً خارجاً على اللغة أو على العملية الإبداعية نفسها ؛ لأنها تتأتى تلقائـــياً مـــن نفســـية الكاتب وتجربته الشعورية، "وإذا كان الإدراك الاستعاري يُنشِىء علاقات جديدة بين الأشياء والمدركات ، فإنَّ الاستعارة تركيب عضوي يقابل التركيب المـــنطقي الذي يتصف بالآلية ، في حين أنَّ التركيب الفني العضوي يعني أنَّ علاقة الجزء بالجزء تتضمن في ذاتـــها – علاقة الجزء بكل التعبير "[3] .

وترتـــبط الاســـتعارة باللغة التصويرية التي لا تعني ما تقوله حرفياً ، بينما تعني اللغة المعـــيارية ما تقوله ، - وتجري في العادة – على الممارسة العامة لمتحدثي اللغة العاديين ، ويـــرى أحد النقاد أنَّ الاستعارة وسيلة من وسائل الإبداع الدلالي لما تحققه " من اقتصاد لغوي واختصار ، يتناسب تماماً مع طبيعة اللغة الشعرية فهي...تتميز عن لغة النثر بأنها لغة مركـــزة أو مضـــغوطة "[4] ؛ لأنَّ اللغة – بشكل عام – تستحضر بقدر قليل من الألفاظ معاني كثيرة ، وتأتي الاستعارة لتحل إشكالية محدودية الألفاظ مقابل المعاني غير المحدودة ،

---

[1] / روز غريب ، النقد الجمالي وأثره في النقد العربي ، 89 – 90 .

[2] / عبد الرحمن القعود ، الإبداع والتلقي " الشعر بخاصة " مجلـــة عالم الفكر ، 167 .

[3] / جودت فخر الدين ، شكل القصيدة العربية ، 111 .

[4] / محمـــد العـــبد ، إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي ، مدخل لغوي أسلوبي ، دار المعارف ، (د . م) ، ط1 ، 1988ف ، 130 .

فتُـــنقل الـــدلالات أو تُســـتبدَل بين الدوال في بنية تخضع لـــجدلية الحضور والغياب ، (فـــالدال الحاضـــر) المجـــازي لايفهم إلا في ضوء الدال الغائب ، ولا تكتمل الصورة الاســـتعارية في ذهـــن المتلقي إلا بهما معاً ، فالاستعارة تكمن قوتها الفاعلة في كل من : الـــذات المبدعة والمتلقية على حد سواء ، حيث تخلق في المتلقي الطاقة التخيليَّـــة والفضاء الشـــعري غير المتناهي ، كما تشبع حاسته الجمالية ، وروحه التي تحتاج إلى عدم الاكتفاء بالتعبيرات النمطية والسمو إلى كل ما هو عميق ومختلف .

1 . المفهوم الدلالي .

1 . المفهوم الدلالـــي :

إذا كانـــت اللغة تنقسم إلى مستويين : المستوى المعياري ، والمستوى الفني ، أو (اللغـــة والكـــلام) ، أو ما عبر عنهما تشومسكي بمصطلحي (الأداء والكفاءة) ويعني بـــالأداء الامكانـــات اللغوية العامَّة ، أمَّا الكفاءة فهي التحقق الفردي للأداء الاستخدام المتعدد ذو المستويات المتفاوتة لهذه الامكانيات ، وتتأتى بامتلاك المبدع للوسائل التي تمكنه من التعبير عن نفسه[1] .

والاســـتعارة إبـــداع لا يقع في مستوى اللغة أو الأداء الذي يرتبط بالنظام التركيبي الـــبديهي للغـــة ، الـــذي يتســـاوى فيه جميع المتكلمين باللغة ، باعتبارها قدرة بدهية نستحضـــرها في كل عملية إرسالية تواصلية نتواصل بها مع الآخرين يومياً ، وإنما تقع في مستوى الكلام أو الكفاءة التي تقدم الجديد وغير المألوف ، سواء على مستوى العلاقات اللغويـــة ، أو العلاقـــة بين اللغة والمظاهر الحيوية للعالم من حولنا ، بحيث تأخذ وحدات الكلام وضعاً دلالياً وتركيبياً جديداً دون النظر إلى الأصل الدلالي المتعارَف عليه ، وهذا مـــا يطلـــق علـــيه (النقل الدلالي) لأغراض معينة ، وبمسوغات وعلل خاصة تربط بين الأطـــراف ، وتُوَحِّـــد بيـــنها ، وتيسر للمتلقي الانتقال من ظاهر الاستعارة إلى حقيقتها وأصلها ، ويعتمد مفهوم الاستعارة في النقد العربي على عملية النقل هذه بعلة المشابهة .

وإذا كان النقل في اللغة يعني " تحويل الشيء من موضع إلى موضع "[2] ، فإنه يطلق في الاصطلاح البلاغي على : نقل الدلالة من الحقيقة أو من أصل الوضع إلى المجاز الذي له صـــلة بـــالمعنى الحقيقي ، باعتباره النشاط اللغوي للاستعارة ، أو نوع الخلق فيها ، وهذا النقل يومىء إلى أمرين اثنين :

الأمـــر الأول : إنَّ العلاقة المجازية منقولة ؛ فهي إذن عارضة وليست جوهرية في الدلالة الاستعارية الجديدة .

---

[1] / يـــنظر : محمد عبد المطلب ، النحو بين عبد القاهر وتشومسكي ، فصول مجلـــة النقد الأدبي " الأسلوبية " ، الهيئـــة المصريـــة العامـــة للكتاب ، مج 5 ، ع 1 ، أكتوبر ، نوفمبر ، ديسمبر ، 1984ف ، 31 .

[2] / ابن منظور ، لسان العرب ، مادة نقل .

الأمـــر الـــثـــانـــي : إنَّ ثمة عملية مقارنة يقوم بها المبدع بين المستعار منه والمستعارله ، تـــؤدي إلى استبدالٍ يَنتج عنه دلالة لم توجد من قبل (لغوياً أو كونياً) وإنما تعتمد على خرق العادة اللغوية ، وتختزل عمقه الوجداني ، ونظرته الخاصة إلى الحياة والأحياء .

وتعدّ الاستعارة نمطاً عدولياً يتصف بعدم الاتساق الاعتيادي بين الكلمات ، وتشي (القرينة) بوجود الاستعارة بحيث يستبعد المتلقي المعنى الحقيقي للخطاب " فتنبئنا بوجود اضطراب في البنية المعنوية للجملة أو للمرسلَة ، لا يزول إلا بالانتقال إلى مدلول ثان "[1] ، وقد عبر أحدهم عن ذلك بأن الاستعارة تدير "ظهرها للمعنى الوصفي العادي ، وتقدم بنية تكون في حرفيتها سافرة ومفارقة "[2] .

ويعـــدُّ الـــنقل وسيلة من وسائل الاقتصاد في العلاقة بين اللفظ والمعنى والتوصل إلى معـــان متنوعة وتلوينات دلالية غير مألوفة ، بألفاظ قليلة ومحدودة ، فالنقل محور الإدراك الاســـتعاري ، بحيـــث " يتحول فيه النشاط اللغوي من مجرد المدلول الإشاري القريب إلى ذلـــك العمـــل الفـــني الذي يحقق نوعاً من النشاط الخيالي التصويري "[3] ، فيقوم المتلقي بالانـــتقال من الدلالة الأولى إلى الثانية ، على الرغم من اختلاف المجال الدلالي في التداول التخاطبي والاستعمال اليومي ، ويتم الانتقال بهذه الكيفيـــة :

المعنى الحقيقـــي ـــــــــــ المعنى المجازي .

المدلول الأصلي ـــــــــــ المدلول الاستعاري .

وتـــتفق جُلُّ التعريفات عند نقاد القرن الرابع الهجري حول مفهوم النقل الدلالي فهـــي لدى الرماني :" تعليق العبارة على غير ما وضعت له في أصل اللغة على جهة النقل للإبانـــة "[4] ، وهي لدى العسكري : "نقل العبارة عن موضع استعمالها في أصل اللغة إلى غـــيره "[5] ، أو هي بتعبير الحاتمي "نقل كلمة من شيء قد جعلت لـــه ، إلى شيء لم تجعل

---

[1] / صبيحي البستاني ، الصورة الشعرية في الكتابـــة الفنيـــة ، 64 .

[2] / نور ثروب فراي ، تشريح النقد ، ترجمـــة : محيي الدين صبحي ، الدار العربيـــة للكتاب ، 1991ف ، 179 .

[3] / تامر سلوم ، نظريـــة اللغـــة والجمال في النقد العربي ، 287 .

[4] / النكت في إعجاز القرآن ، 85

[5] / كتاب الصناعتين ، 268 .

لـــه"[1]، أمَّا الثعالبي فيؤكد على مبدأ الصفة المشتركة بين طرفي الاستعارة ، فيجب – من وجهة نظره – "أن تستعير للشيء ما يليق به ، وتضع الكلمة مستعارة له من موضع آخر ، كقولهم في استعارة الأعضاء لما ليس لـــه من الحيوان : رأس الأمر ، ورأس المال ، ووجه الأرض ، وعين الماء ، وحاجب الشمس ، وأنف الجبل ، ولسان النار "[2] .

ويؤكد الآمدي على مبدأ اللياقة هذا في قوله "وإنما تستعار اللفظة لغير ما هي له إذا احتملت معنى يصلح لذلك الشيء الذي استعيرت لـــه ويليق به "[3]، ويؤكد الجرجاني على الأمر نفسه ، مشيراً إلى علاقـــة التمازج بين الطرفين ، في قوله : " إنما الاستعارة ما اكتفي فـــيها بالاســـم المستعار عن الأصل ، ونقلت العبارة فجعلت في مكان غيرها ، وملاكها تقريـــب الشـــبه ، ومناسبة المستعار لـــه للمستعار منه ، وامتزاج اللفظ بالمعنى ، حتى لا توجـــد بينهما منافرة ، ولايتبين في أحدهما إعراض عن الآخر "[4] ، أمَّا ابن فارس فيرى أنَّ عملية النقل الدلالي في الاستعارة سنَّة لغوية لدى العرب ، وهي" أن يضعوا الكلمة للشيء مستعارة من موضع آخر "[5] .

لقد اجتمعت التعريفات على الأهمية اللغوية للنقل ، وابتعدت عن تحليل جمالياته ، وزاد الآمدي والثعالبي والجرجاني تبيين العلاقة بين المستعار منه والمستعارله ، وهي علاقة اللـــياقة أو المشابهة ، ويوحي النقل بوجود مستويين في الأداء الاستعاري : مستوى نمطي معـــياري ، وهـــو أصل التركيب اللغوي للاستعارة ، ومستوى مجازي أو فني ، ويوضح الشـــريف الرضي هذين المستويين في عملية النقل اللغوي في كلمة (السجود) باعتباره مســـمى لركن من أركان الصلاة ، وهذه الدلالة عارضة أو منقولة من الأصل اللغوي ، وهو "الخضوع والتذلل ، إما باللسان الناطق عن الجملة أو بآثار الصنعة وعجائب الخلق ، ثم نقل فصار اسماً لهذا العمل المخصوص الذي هو من أركان الصلاة "[6] ، ويوضح الصفة

---

[1] / حليـــة المحاضرة ، 69 .

[2] / فقه اللغة وسر العربية ، دار الكتب العربية ، بيروت ، (د . ط) ، (د . ت) ، 412 _ 413 .

[3] / الموازنـــة ، 2 / 117

[4] / الوساطـــة ، 41 .

[5] / الصاحبي في فقه اللغـــة وسنن العرب في كلامها ، تحقيق : مصطفى الشويحي ، مؤسسة أ. بدران للطباعـــة والنشر ، بيروت ، 1963ف ، 204 .

[6] / تلخيص البيان في مجازات القرآن ، 104 .

المشتركة بين الطرفين التي سوغت عملية النقل الدلالي ، وهي الدلالة " علىتذلل الساجد لخالقه بتطامن شخصه وانحناء ظهره "[1] ، كما يرى الشريف الرضي أنَّ النقل من " طريق المجاز والاتساع "[2] في الدلالة ، ومظهرٌ من مظاهر التطور الدلالي ، فالنقل يعطي الكلمة ظلالاً دلالية جديدة تولِّد معان متعددة .

ومـــن هنا يمكن القول إنه لكل استعارة حقيقة تسبقها في الوجود ، وتختلف عنها قيمة وتعبيراً ، ويؤكد الرماني هذا المعنى بقوله "وكل استعارة فلابدَّ لها من حقيقة ، وهي أصـــل الدلالة على المعنى في اللغة كقول امرىء القيس في صفة الفرس : (قيد الأوابد) ، حيث يقول :

وَقَدْ أَغْتَدِي وَالطَّيْرُ فِي وُكُنَاتِهَا بِمُنْجَرِدٍ قَيْدِ الْأَوَابِدِ هَيْكَلِ[3].

والحقـــيقة فـــيه : مانع الأوابد وقيد الأوابد أبلغ وأحسن "[4] ، حيث عقد الرماني مقارنة وميز في التوظيف الاستعاري للعبارة الحالة الطارئة والدلالة الحقيقية على المعنى ، وحاول أن يظهـــر قيمة النقل أو التغيير بما أحدثه من آثار جماليَّة وتعبيرية ، وقد وضح العسكري الدلالـــة المشتركة بين المستويين الحقيقي والمجازي وهو معنى "الحبس وعدم الإفلات "[5]، وكشـــف عـــن جمالية النقل من المعنى اللغوي إلى المعنى الاستعاري " لأنَّ القيد من أعلى مراتب المنع عن التصرُّف ، لأنك تشاهد ما في القيد من المنع ، فلست تشكُّ فيه "[6] .

ويتضـــح مـــن خلال التعبير الاستعاري مدى التفاعل بين المبدع وما يحيط به من أشـــياء ، وتتضح إرادته لمشاركته إياه في هذا التفاعل عبر لغته الخاصة ويظهر التفاعل في " أنَّ المشابهة التي تحدث بين أصل اللفظ واستعماله الاستعاري إنما هي مشابهة حادثة بين

---

[1] / الشريف الرضي ، تلخيص البيان في مجازات القرآن ، 104 .

[2] / نفســـه .

[3] / وكناتها : مواقع الطير ، المنجرد : الماضي في السير ، الأوابد : الوحوش ، الهيكل : الفرس العظيم الجرم ، ينظر: الزوزني ، شرح المعلّقات السبع ، تحقيق ودراسة : محمد عبد القادر أحمد ، 146 .

[4] / النكت في إعجاز القرآن ، 86 .

[5] / كتاب الصناعتين ، 271 .

[6] / نفـــســـه .

مظاهر العالم وجزئياته ؛ وذلك لأننا حين نعمد إلى إيجاد مالم يوجد من قبل ، يكون أصل تصورنا منتمياً إلى الوجود أولاً ، ثمَّ إلى اللغة التي قد تمثل هذا الوجود ثانياً "[1] .

وقد عبر المعاصرون الأوربيون عن النقل(بالاستبدال) ويعنون به " التحولات التي تطرأ على الدال في حلّه وترحاله ، وعبر تغيراته غير النهائية. وماالاستعارة سوى وجه من وجـــوه الصيرورة الاستبدالية والتعويضية التي (تلحق) بالدال فتدفع به إلى مغامرة زاخرة بالاحـــتمالات والـــتعدد "[2] ، وقـــد نقـــل عنهم أحد النقاد العرب شرحاً وافياً للنظرية الاســـتبدالية في الاســـتعارة ، أى عملية استبدال كلمة بأخرى تجمع بين دلالتيهما علاقة مشابهة ، وتكمن مرتكزات هذه النظرية فيما يلي :

1ـ بعـــض أنمـــاط الاســـتعارة يتعلق بكلمة معجمية واحدة ، مهما كان موقعها في الأسلوب .

2- يمكن أن يكون لكل كلمة معنيان : معنى حقيقي ، ومعنى مجازي .

3- يتم استبدال كلمة حقيقية بأخرى مجازية .

4- هذا الاستبدال مبني على علاقـــة المشابهـــة الحقيقيـــة أو الوهميـــة[3] .

فالدلالة التي يتم نقلها تخضع للعلاقات الاستبدالية والسياقية أيضا ، بمعنى أنَّ ظاهر الدلالة هـــو نتيجة علاقاته التي أفرزها السياق ، أمَّا باطن الدلالة فهو نتيجة علاقاته الاستبدالية ، " وهـــذا الباطن هو (معنى المعنى) في المستوى الاستبدالي يشير الدال إلى مدلول هو معناه الظاهـــري . لكـــن هذا المدلول يتحول بدوره إلى دال يشير إلى معنى آخر ... وهكذا يـــتحول الدال اللفظي من أن يكون مجرد طرف في العلاقات السياقية على مستوى النظم إلى أن يثير الانتباه إلى طبيعته الذاتية ، إلى حقيقة كونه دالاً "[4] .

---

[1] / إدريس بلمليح ، القراءة التفاعلية دراسات لنصوص شعرية حديثة ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، ط1 ، 2000ف ، 52 .

[2] / عبد العزيز بن عرفـــة ، الدال والاستبدال ، 7 .

[3] / ينظر : محمد مفتاح ، تحليل الخطاب الشعري ، استراتيجيـــة التناص ، 82 .

[4] / نصر حامد أبو زيد ، إشكاليات القراءة وآليات التأويل ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، ط 5 ، 1999ف ، 181 .

فالاستعارة تتجاوز سياق المعنى الأول وتربطه بسياق المعنى الثاني – وقد يكونان متقاربين ، أو متباعدين – لتنتج دلالة جديدة تثري الأسلوب ، ويعد هذا النقل أو الاستبدال مؤشراً للتغيير أو الجدَّة حيث تحل فيه مفردة مستدعاة محل مفردة أخرى حاملة معها بذور معان جديدة .

وقد ذكر أبو هلال أغراض النقل الدلالي وهي " إمَّا أن يكون شرح المعنى وفضل الإبانة عنه ، أو تأكيده والمبالغة فيه ، والإرشاد إليه بالقليل من اللفظ ، أو تحسين المعرض الذي يبرز فيه "[1] ، ويومىء الشرح والتفصيل إلى تقريب الدلالات وتوصيلها إلى الأذهان ، أمَّا المبالغة فهي تشير إلى البحث عن الجمال الفني ، والقدرة على الخلق والابتكار ، وإثارة الإعجاب بقدر قليل من اللفظ ، وهي قيمة جمالية تصحب جميع الأساليب ، وقد يكون الغرض أيضاً تصوير الدلالة الاستعارية بصورة الغريب الذي تتوق النفس إلى معرفته ، ويمثل أبو هلال لذلك بقوله تعالى :﴿ **أَوَ مَنْ كَانَ مَيِّتاً فَأَحْيَيْنَاهُ وَجَعَلْنَا لَهُ نُوراً يَمْشِي بِهِ فِي النَّاسِ كَمَنْ مَثَلُهُ فِي الظُّلُمَاتِ لَيْسَ بِخَارِجٍ مِنْهَا كَذَلِكَ زُيِّنَ لِلْكَافِرِينَ مَا كَانُوا يَعْمَلُونَ**﴾ [2] ، فاستخدام مفردة النور مكان الهدى أبين ، والظلمة مكان الكفر أشهر، كما أنَّه ليس فيهما إغراق في الخفاء ، لذا اكتسبت الصورة – في نظر العسكري – حسناً وجمالاً يؤثر تأثيراً إيجابياً في نفس المتلقي .

وتبرز جماليات النقل في كونه يعكس رؤية المبدع الذاتية للعالم والأشياء فحين يعطي المبدع خصائص دال لغوي لدال آخر ، يكون قد خطا خطوات كبيرة إلى جهة الكشف عن حقيقة الهوية المستترة في الأشياء ، وهي هوية حدسية ، وليست هوية منطقية أو حرفية بين شيئين ، فعن طريق النقل يقرب المبدع بين الظواهر الواقعية المتباعدة ، وعن طريق الإدراك الحدسي تبدو هذه الظواهر متجانسة ومنسجمة ، فالنقل " مرتكز الصورة الاستعارية وقوتها الفاعلة في البحث عن أوجه التشابه الخفية بين الأشياء ، يقول ريتشاردز: إنَّ الاستعارة الجيدة تتضمن الإدراك الحدسي لأوجه المجانسة بين الأشياء المختلفة "[3] .

---

[1] / كتاب الصناعتين ، 268 .

[2] / الأنعام ، 6 / 123 .

[3] / عدنان قاسم ، التصوير الشعري ، 82 .

ويقلـــل الـــنقل من حدة المقارنة بين الطرفين التي تبدو جلية واضحة في التشبيه ، وتخفت في الاستعارة ، فهو يوحِّد بينهما ، ويسمي أحدَهُمَا بالآخر ، ويجعل من الاستعارة عملـــية ذهنية دلالية تمزج بين طرفين لغويين تنقل من خلالها مدلول كلمة ما إلى مدلول كلمة أخرى يتوقف مدى مناسبتهما بحسب هذه المقارنة الكامنة في الذهن .

وللعـــدول الـــدلالي في النقل دور في مواكبة التطور اللغوي ، فهذه العملية تعطي أسماء لظواهر لم تسمَّ من قبل ، وقد تقوم بكسر حاجز اللغة ، وصياغة غير المألوف للتعبير عـــن عواطف وانفعالات تقصر عنها اللغة المعجمية ، فالاستعارة صورة بيانية وبلاغية ؛ لأنهـــا وسيلة للخروج عن الدلالة اللغوية للتراكيب ، ولتوسيع معنى الوحدات المعجمية ، وكسر قانون اللغة الذي يحتفظ لكل اسم بمسمى ، والعدول عن ذلك من خلال ازدواجية هـــذه الرؤية في تناول الواقع ، والتعامل مع أشيائه ؛ ولهذا فإنَّ " البلاغة سيظل لها بعض السلطان، ولكن من منطلق جديد ، يجعل من الرصد البلاغي مجرد إمكانات تعبيرية تساعد على نمو الدلالة واكتمالها ، كما تساعد على فهم الأسلوب واستيعابه ككل متكامل "[1] .

ويتضح النقل الدلالي في الاستعارة القرآنية ﴿ **وَاشْتَعَلَ الرَّأْسُ شَيْبـــا** ﴾ [2]، حيث تزدوج الدلالة في مفردة (الاشتعال) في الأصل اللغوي ، وفي التركيب الجديد بإسنادها للشـــيب ، فـــثمة عدم ملاءمة معنوية من الناحية الدلالية في اشتعال الشيب ؛ وذلك لأنَّ الاشتعال لم يستعمل في أصل وضعه اللغوي بهذا الإسناد فـــ" أصل الاشتعال للنار وهو في هـــذا الموضـــع أبلغ "[3] ، ويعقد الرماني مقارنة بين المستويين معللاً لهذا الحكم بدلالات يستنتجها من دلالات السياق ، فالنقل من الأصل اللغوي إلى المعنى المجازي قد تم بوجود تشابه بين النار السارية في الحطب والشيب المنتشر في الرأس ، وحقيقة التركيب التي يصل إلـــيها المتلقي بمقارنته هذه تتجلَّى في " كثرة شيب الرأس ، إلا أنَّ الكثرة لما كانت تتزايد تزايداً سريعاً صارت في الانتشار والإسراع كاشتعال النار "[4] ، وعدل عن الأداء النمطي إلى الأداء الاســـتعاري لتميز الثاني بقيم معرفية وجمالية تتمثل في التجسيد ودلالة الشمول

---

[1] / محمد عبد المطلب ، جدليـــة الإفراد والتركيب ، 88 .

[2] / مريم ، 19 / 3 .

[3] / الرماني ، النكت في إعجاز القرآن ، 88 .

[4] / نفســـه .

والســـرعة ، فموقعهـــا " في البلاغة عجيب ، وذلك أنه انتشر في الرأس انتشاراً لايُتلافَى كاشـــتعال الـــنار "[1] ، هـــذا فضـــلاً عن غرابة الصورة ، معطياً إحساساً متزايداً ببلاغة الأسلوب القرآني وفاعليته .

إنَّ حرص النقاد على إرجاع التركيب الاستعاري إلى المستوى الأصلي له ، وبيان المنقول عنه ، يدل على نظرة تجزيئية تحرص على التقسيم المنطقي الذي يرسم بدقة متناهية حـــدود العناصـــر الأســـلوبية للاستعارة ، ويفصلها واضحة للمتلقي " بوصفها كيانات مســـتقلة ومنفصلة عن بعضها ، وهذا يعني أنَّ الاستعارة تختزل من سياقها اللغوي ، وفي هذا تفتيت لأبرز الجوانب المكونة لها ، ومن ثَمَّ دراستها بوصفها قضية منطقية "[2] .

وقـــد حـــرص النقاد على هذا الانتقال من خلال نوع من القياس أو الاستدلال الذي يقيس شيئاً ، أو يصل إلى شيء عن طريق آخر [3]؛ ولهذا ولكي نصل للمعنى الأصلي يجـــب إبـــراز العلاقة العقلية الواضحة المشتركة بين الطرفين ، التي تعدُّ جسراً يُسَهِّل على المتلقي الانتقال من الظاهر إلى الباطن .

---

[1] / الرماني ، النكت في إعجاز القرآن ، 88 .

[2] / كريم الوائلي ، الخطاب النقدي عند المعتزلـــة ، 177 .

[3] / ينظر : جابر عصفور ، الصورة الفنيـــة في التراث البلاغي والنقدي ، 243 .

2 . المفهوم التركيبي للاستعارة

أولا : التناسب العقلي .

ثانياً: التناسب المعجمي .

أولاً : التناسب العقلي :

إنَّ عملية النقل الدلالي لا تتم إلا في ضوء علاقة تناسب عقلية تربط بين المستعار والمستعار منه ، وتعطي للتركيب الاستعاري ديناميته وإنتاجيته ، والتناسب بمعنى : التماثل والتشـــاكل[1] بين الطرفين يسهل على المتلقي التحول من دلالة إلى أخرى ، أي من ظاهر الاســـتعارة إلى باطنها ؛ ولهذا قرر النقاد أنَّه لابد من معنى مشترك بين المستعار والمستعار مـــنه[2] ، حيث يستطيع المتلقي ذهنياً ملاحظة هذه العلاقة التي عادة ماتوجد بين الأشياء ، والـــتي قد يخلقها المبدع بين عناصر متباعدة لا تخطر على ذهن المتلقي ، فالاستعارة وسيلة شـــبه خفـــية تدخل في أدق عناصر الواقع وأكثرها انفصالاً ، وتضيف لها صلات معنوية دقـــيقة ، وقد حذرت الأدوات النقديـــة للنقاد العرب – التي تشترط للاستعارة شروطاً محددة – المبدع من بعض أنواع الاستعارات فرأوا أنَّ للاستعارة حداً إذا تجاوزته فسدت وقبحت "[3]، وإذا كانت الصلة بين الطرفين صائبة عقلياً ومنطقياً ، محققة القرب والمشاكلة والمشـــابهة بيـــنهما ، اعتبرت لائقة وقريبة من الحقيقة، ومتلائمة مع صورتها في الواقع ، وذلـــك بالحفـــاظ على موضوعيتها ، ولايتوغَّل في الخيال ، وإلا خرج المبدع عن الحد الموضـــوع له مسبقاً ، وعدَّت صورته هجينة ، وغير مقبولة نقدياً ، لتعارضها مع موازين الصـــواب العقـــلي ، فالناقد العربي " يصدر عن مقولة أساسية مؤداها أنَّ الشعرَ صناعة ذهنـــيـــة أو تخييل عقلي ، ولكي يصح العمل الشعري... فلابد من المشابهة والمناسبة ، ومقاربة المجاز للحقيقة ، أمَّا الحديث عن ذات الشاعر فقد كان في حكم الملغى"[4] .

وقـــد جعلهم حرصُهم على وضوح معالم الطرفين مع الانفصال كل على حدة ، يرفضـــون توحد الذات والموضوع في الاستعارة ، ولايقبلون تفاعلها مع العالم الخارجي ومحاولـــتها تعديـــل علاقات الأشياء ، وإعادة تشكيلها وفق رؤية المبدع الخاصة ، وتعد العلاقة الاستعارية عارضة أو منقولة ، قد نقلت بواسطة ألفاظ عكست بدقة وأمانة ظواهر

---

[1] / ينظر : أحمد مطلوب ، معجم المصطلحات البلاغيـــة وتطورها ، مطبعـــة المجمع العلمي العراقي ، ط 2 ، 1986ف ، 51 .

[2] / ينظر : أبو هلال العسكري ، كتاب الصناعتين ، 306 .

[3] / ينظر : الآمدي ، الموازنـــة ، 1 / 242 .

[4] / جابر عصفور ، الصورة الفنيـــة في التراث البلاغي والنقدي ، 225 .

الأشـــياء والمفاهـــيم ، ملتزمة العرف المجازي المتعارف عليه ، دون أن تكون لها إنتاجيتها الخاصـــة في تحريك الفكر الإنساني وتوجيهه وتفجير اللغة ؛ ولهذا كان النقد تقييماً لغوياً محضاً ، وقد علّق الآمدي على قول الشاعر :

لَا تَلُمْنِي عَلَى الْبُكَـــاءِ فَإِنِي نَضْوُ شَجْو وَمَـــا لُمْت فِيهِ الْبُكَاء .[1]

بقوله : "فالمجاز لايتسع لأن نلوم العين ، ولا لأن نلوم انحدار الدمع كما نلوم الدمع ، ولا تنـــتهي الاســـتعارة إلى هذا الموضع ، وإذا استجرنا أن نلوم البكاء فينبغي أن نلوم أيضاً الضـــرب والقـــتل والقيام وسائر أفعال الفاعلين "[2] ، فقد قصر الآمدي المجاز على أفعال معينة، ومن ثم فلا يجب أن تتعدى الاستعارة حدودها فلا تقع في المفاهيم المجردة ، وهذه معادلة ذهنية تمنع الاستعارة من طَرق عوالم جديدة بوصفها حالة تقمص وجداني ، حيث تفقد الأشياء اعتياديتها ، وثمة شواهد كثيرة تشير إلى تأسيس عادات وقوانين فرضت على الشـــعراء ، حيـــث يعـــد الخـــروج عن العادات في المجازات والاستعارات خطأً وجهلاً وتخلـــيطاً[3]، ويـــرى أحد النقاد المعاصرين أنَّ الاستعارة ليست " مجرد معادلة بين طرفين أســـقطنا واحداً منهما اعتماداً وثقة في (العقل) الذي يذكرنا – إن نسينا- بهذا الطرف الذي أسقطناه ، وإذا لم تكن هناك معادلة ذهنية واضحة ومقننة ، فأضعف الإيمان أن يبقى احتمال بأن هذا يصلح لذلك "[4] .

وإذا كانت الاستعارة تتركب من مشبه ومشبه به يتصلان بأوجه مشتركة ، فإنَّ ارتفاع نسبة القرب ونقاط التشابه بينهما يقلل من درجة التكثيف والإيحاء في الاستعارة ، بـــل إنَّ المحدثين يرون – لتحقق أعلى سمة في الشعرية فيها – ألا يكون بين المدلول الأول والـــثاني أيّ عنصر مشترك ، ففي غيبـــة أية مشابهة موضوعية تبرز السمات الذاتية لكل عنصر ، تبعد الاستعارة عن المنطق والمألوف ، فليس بالضرورة – في المنظور الحداثي – أن تكون العلاقة بين العناصر الاستعارية علاقة تماثل ، بل قد تتجمع فيها " عناصر متباعدة في

---

[1] / أبو تمام ، ديوانـــه ،

[2] / الموازنـــة ، 1 / 222 .

[3] / ينظر : للمزيد من الشواهد في ذلك : نفســـه .

[4] / رجاء عيد ، فلسفـــة البلاغـــة بين التقنيـــة والتطور ، 327 .

المكـــان وفي الـــزمان غاية التباعد ، لكنها سرعان ماتأتلف في إطار شعوري واحد "[1]، فالقـــرابة الظاهـــرية بـــين الحقائق ليست في الواقع إلا نتيجة صورة للعلاقات الخفية التي تجمعهـــا، والاستعارة تضيء هذه الروابط وتكشفها ، أمَّا كيفية العثور على هذه القرابة فهـــي سمـــة حدسية لدى المبدع ، تتعلق بقدرته الذاتية الإبداعية على التركيب ، بحيث لايمكـــن اكتســـابها من الآخرين ، لاختلافها عن المنهج التفصيلي للأشياء ، أو التحليل المنطقي ، فالشاعر – كما يقول أبو هلال العسكري – "يفطن لما لا يفطن إليه غيره "[2] .

وقد مثل الآمدي للتناسب العقلي بين عنصري الاستعارة بقول زهير بن أبي سُلمى :

وَعُرِّيَ أَفْرَاسُ الصِّبَـــا وَرَوَاحِلُـــهْ *[3]

وعقـــب عليه بقوله : "لما كان من شأن ذي الصبا أن يوصف بأن يقال : ركب هواه ، وجـــرى في مـــيدانه ، وجمع في عنانه ، ونحو هذا ، حسن أن يستعار للصبا اسم الأفراس ورواحله ، وكانت هذه الاستعارة أليق شيء بما استعيرت له "[4]، فالآمدي يؤسس – هنا– للتناسب العقلي في هذا الأسلوب التصويري من حيث قربه من المواضعات اللغوية السائدة في المجال نفسه وهو مجال الرغبات والأهواء ، كألفاظ الركوب والجري والعنان ، فكانت الاستعارة لائقة بما استعيرت لـــه لارتباط الفرس بدلالات الجموح والاندفاع ، ومناسبتها للتعبير عن النمط الأصلي ، فالناقد هنا إزاء نصين : النص الاستعاري (الفرع) ، والنص المعياري (الأصل) ، ولعلَّ استدعاء الأصل يشير إلى التخفيف من حدة التجسيم والجدة في التصـــوير ، وكذلـــك فعـــل قدامة الذي عقد مقارنة بين دلالتي الفعل (عُرِّيَ) في التعـــبيرين: الحقيقي والاستعاري ، حيث أرجع لفظ (الأفراس) إلى داله الأصلي الذي يُنسب عادة للحرب ، فهي " تُعرى عند تركها ووضعها ، فكذلك تعرى أفراس الصبا ، إن كانـــت لـــــه أفراس ، عند تركه والعزوف عنه"[5] ، ويتفق النقاد على أنَّ الغرض من

---

[1] / عز الدين إسماعيل ، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنيـــة والمعنويـــة ، 161 .

[2] / كتاب الصناعتين ، 176 .

[3] / ديوانـــه ، دار صادر ، بيروت ، (د.ط) ، (د.ت) ، 64 . وصدر البيت :

* صَحَـــا الْقَلْبُ عَن سَلْمَـــى وَأَقصَـــرَ بَـــاطِلُـــهُ *

[4] / الموازنة ، 3 / 267 .

[5] / نقد الشعر ، 178 .

التعبيرين : تحقيق الفائدة ، يقول الآمدي : "وإنما تستعار اللفظة لغير ما هي له إذا احتملت معنى يصلح لذلك الشيء الذي استعيرت لـــه ، ويليق به ؛ لأنَّ الكلام إنما هو مبني على الفـــائدة في حقيقته ومجازه... وإنما استعارت العرب المعنى لما ليس له ، إذا كان يقاربه أو يدانيه أو يشبهه في بعض أحواله ، أو كان سبباً من أسبابه ، فتكون اللفظة المستعارة حينئذ لائقـــة بالشـــيء الـــذي استعيرت لـــه وملائمة لمعناه "[1] ، فيجب أن تطابق الاستعارة الأنموذج النقدي المثال ، وتقترب من الأصل اللغوي ؛ لتحقق فائدة دلالية ، وإلا فقد شذَّ الشـــاعر عن المتعارف عليه تصويرياً ، وهذا يتطلب علاقة حرفية بين الفكر والواقع ، بين اللفظ الدال والمعنى المدلول ، أي بين العبارة وما تعبر عنه ، أو بين الاسم والمسمى ، وما خرج عن ذلك فهو " في غاية القباحة والهجانة والغثاثة والبعد عن الصواب "[2] .

ويعـــد التناســـب العقلي لدى القاضي الجرجاني استجابة طبيعية لعمود الشعر ، والاقتصاد في المذهب الشعري ، يقول :" وقد كانت الشعراء تجري على نهج منها قريب من الاقتصاد حتى استرسل فيه أبو تمام ، ومال إلى الرخصة ، فأخرجه إلى التعدي ، وتبعه أكـــثر المحدثين بعده فوقفوا عند مراتبهم من الإحسان والإساءة والتقصير والإصابة "[3] ، ويستشهد بعدة شواهد منها قول الشاعر :

تَجَمَّعَتْ فِي فُـــؤَادِهِ هِمَمٌ مِلءُ فُـــؤَادِ الزَّمَـــانِ إِحْدَاهَا [4] .

فقد "جعل للزمان فؤاداً ، وهذه استعارة لم تجر على شبه قريب ولا بعيد ، وإنـــما تصح الاستعارة وتحسن على وجه من المناسبة ، وطرف من الشبه والمقاربة "[5] ، ولـــهذا لا نستغرب اعتبار الجديد من الاستعارات تجرأً على اللغة وخروجاً عن العادات ، كتعقيبه على قول أبي تمام :

يَا دَهْرُ قَـــوِّمْ مِنْ أَخْدَعَيْكَ فَقَدْ أَضْجَجْتَ هَذَا الأَنَامَ مِن خُرُقِك [6]

---

[1] / الموازنـــة ، 1 / 250 .

[2] / نفـــســـه .

[3] / الوساطـــة ، 429 .

[4] / أبو الطيب المتنبي ، ديوانـــه ، 2 / 764 .

[5] / الوســـاطـــة ، 429 .

[6] / من قصيدة يمدح فيها أبا الحسين محمد بن الهيثم من شبانـــة ، ويهنيـــه بالعافيـــة . والأخدعان هما : الوريدان في صفحـــة العنق أو الودجـــان . ينظر : ديوانـــه ، 2 / 205 .

ويحيل الناقد قاريء هذا البيت إلى التعبير الأصلي وهو : " أعدل ولا تَجُر ، وأنصف ولا تَحِـــفْ "[1] ، ويـــرى أنَّ الـــذي دفـــع الشـــاعر للتعبير بالصورة أنَّه " لما رآهم قد اســـتجازوا ... وقالوا : قد أعرض عنا ، وأقبل على فلان ، وقد جفانا وواصل غيرنا ، وكان الميل والإعراض إنما يقع بانحراف الأخدع ، وازورار المنكِب ، استحسن أن يجعل له أخدعـــاً ، وأن يأمـــر بتقويمه ، وهذه أمور متى حملت على التحقيق ، وطلب فيها محض التقويم أخرجت عن طريقة الشعر "[2] .

إن هـــذه التعلـــيلات التي تبرز المسوغ لتحول اللغة من التجريد إلى التصوير تعدّ ترســـيخاً للمعاني الذهنية التي يحرص الناقد أشد الحرص على المحافظة على ذهنيتها ، فهي وإن " اتُّبع فيها الرخص ، وأُجرِيت على المسامحة ، أدت إلى فساد اللغة واختلاط الكلام ، وإنما القصد فيها التوسط والاجتزاء بما قرب وعرف ، والاقتصار على ما ظهر ووضح "[3] ومن أجل هذا القصد تتم – غالباً – الإحالة من قبل الناقد إلى الأصل اللغوي لهذا التصوير ونـــزع القشـــرة المجازيـــة عنه لكي تتضح دلالته مجردة جلية ، وكأنهم يرفضون تراكب المستويات وتكثيفها الموغل في الخيال ، فمن خلال النص النقدي السابق نجده يضعنا إزاء مستويين :

- المستوى الأول : الصورة الحقيقية ، وهي (انحراف الأخدع وازورار المنكب)كنايـــة عن الجفاء والإعراض .
- المستوى الثاني : ويحتوي ازدواجية إيحائية : الصورة الاستعارية التي تم فيها تشبيه الدهر بالإنســـان وذلـــك في النداء ، ونسبة الجفاء والإعراض للدهر ، وهو جانب كنائي رمزي.

ويـــرى أحد النقاد المعاصرين أنَّ الشاعر – هنا – قد توخى المبالغة التصويرية نظراً لمبالغـــته في المـــدح ، فينسب لممدوحه من الخلال أنَّ الدهر لا يجد بداً من الإمساك عن الإضـــرار به ، فقد خرج عن طوق الدهر ، فإن ألم بالممدوح مرض ما فهذا نتاج لتخبط الدهـــر الناتج عن عدم تبصره للطريق وهو أصعر الخد ، وليس عن استهانة للممدوح ،

---

[1] / القاضي الجرجاني ، الوساطـــة ، 432 .

[2] / نفســـه ، 432 – 433 .

[3] / نفســـه ، 433

فالمقـــام للتبجـــيل والتعظيم واعتذار عن الدهر[1] ، وأيًّا ما كان الأمر فقد تناول الجرجاني الصـــورة منـــتزعة من سياقها ، كما أن مثل هذه الاستعارات التي تعتمد على تشخيص الماديات أو المعنويات ، مما يدل – عند المحدثين – على خصوبة خيال المبدع بحيث تعكس حالـــته الشعورية والوجدانية بما تحمله من علامات الحياة والحركة ، يراها الجرجاني خطراً على القيم العرفية المألوفة والشعرية ، وربما حتى الدينية أيضاً [2]، هذا فضلاً عمَّا يكتنفها من غموض ، مما دعا الناقد العربي إلى اعتبارها من الاستعارات القبيحة والبعيدة عن الصواب مـــن منظور الرؤية المنطقية ، فالعلاقة بين الدهر والإنسان تبدو غير منطقية ؛ لأنَّها تخالف الواقـــع وتؤكد ما يناقضه ، " ولكنها من المنطق الشعري تتساوق تماماً مع الرؤية الحداثية للشـــاعر الذي يحسُّ بالاغتراب والقهر ، وتضاؤل القيمة الإنسانية أمام سطوة الزمن "[3] ونستنتج من ذلك كله : عدم فصل تناولهم النقدي للأسلوب عن هذه القيم الخارجة عن الـــنص والإبـــداع ، ولهذا أحبُّوا من الاستعارات ما ناسب الواقع ومزج بصرامة الحقيقة واتزان الحكمة ، وذلك كقول الشاعر

فَلَسْتُ بِمُبْتَاعِ الْحَيَاةِ بِذِلَّـــةٍ وَلَا مُرْتَقٍ مِنْ خَشْيَـــةِ الْمَوْتِ سُلَّمَا[4]

فهـــذا البيت " قريب من الحقيقة ، وإن كان فيه شعبة من ضرب المثل "[5] ، ويدل ارتباط المـــثل بالحكمة والعبرة والعظة على الإعلاء من شأن العقل والتدبر والتأمل ، كما ترتبط قيمته الأدبية بالوضوح والسلاسة لسهولة حفظه وسرعة انتشاره وهذا يكسب الاستعارة

---

[1] / ينظر : محمد رشاد محمد صالح ، " إسماعيل زاده " ، نقد كتاب الموازنـــة بين الطائيين ، دار الكتاب العربي ، بيروت ، (د.ط) ، 1987ف ، 392 ومابعدها .

[2] / نهي في السنة النبوية الشريفة عن ذم الدهر ، عن أبي هريرة رضي الله عنه عن النبي صلى الله عليه وسم ، قال : " لا تسبُّوا الدهر ، فإنَّ الله هو الدهر "، ينظر : مختصر صحيح مسلم ، الحافظ المنذري ، بيروت ، 1977ف ، 480 .

[3] / عبد السلام مخزوم مفتاح الشيماوي ، الحداثة في التراث النقدي في القرن الرابع الهجري ، رسالة ماجستير غير مطبوعة ، مقدمة إلى قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة مصراتة ، إشراف : كريم الوائلي ، للعام الجامعي 1999 – 2000 ف ، 248 .

[4] / الحصين بن الحمام الـــمُـــرِّي ، ديوان الحماســـة ، 1 / 369 .

[5] / القاضي الجرجاني ، الوســـاطـــة ، 36 .

مزيداً من القبول والاستحسان ، لاشتراط الوضوح والسهولة في إدراك وجه الشبه ؛ لأنَّ مِلَاك الاستعارة " تقريب الشبه ، ومناسبة المستعار له للمستعار منه "[1] .

إنَّ طبيعة التركيب اللغوي في الاستعارة ، والطبيعة الدلالية غير المباشرة تقود – لدى الناقد العربي – إلى تعقد الدلالة وغموضها على نحو ما ، فالجرجاني يؤكد ضرورة الإصابة في التعبير بأداء وسط لا يغالي في تلاحم الدلالات وتشابكها ، ولاينحط فيعبر تعبيراً سوقياً مبتذلاً عن المعاني ؛ ولذلك اقترب تصوره كثيراً من التشبيه وتبني دلالته وتركيبه ، وابتعد نسبياً عن الاستعارة "[2] .

والاستعارة الجيدة ما سهل فيها الانتقال بين الدلالات ، وقد ربط التناسب العقلي بين الطرفين ربطاً ظاهرياً ، حتى يسهل بيان أطراف الشبه وربط ذلك بالواقع المعاش ، مع مراعاة تناسبها في ذاتها ، وانسجامها مع الظواهر الحياتية ، ويجب في الاستعارة " امتزاج اللفظ بالمعنى ، حتى لا يوجد بينهما منافرة ولا يتبين في أحدهما إعراض عن الآخر "[3] .

إنَّ الناقد العربي يضع المعايير الصارمة للخصائص التصويرية للأسلوب ، حيث يرتبط بنمط خاص من العلاقات الموضوعة سلفاً مِن قِبَل مَن سبقهم ، وأي خروج عليها يعدُّ خروجاً عن قواعد العقل ، وعناصر الواقع الثابتة ، فهاهو ابن طباطبا يحاصر الشاعر بضرورة أنْ يستعملَ " من المجاز ما يقارب الحقيقة ولايبعد عنها ، ومن الاستعارات ما يليق بالمعاني التي يأتي بها "[4] ، ففي أبيات المثقب العبدي من تفاعل الدلالات ، وتشابك في بنية المعنى ما يرسم ويشكل صورة متكاملة النسيج اعتبرها ابن طباطبا من الحكايات الغلقة ، والإشارات البعيدة " فهذه الحكاية كلها عن ناقته من المجاز المباعد للحقيقة وإنما أراد أنَّ الناقةَ لو تكلمت لأعربت عن شكواها بمثل هذا القول "[5] ، وهذا التناول يلغي فاعلية الصورة ، بل ويسحق نشاط الموقف والسياق في الأسلوب .

يقول المثقب العبدي :

---

[1] / القاضي الجرجاني ، الوساطة ، 41 .

[2] / كريم الوائلي ، الخطاب النقدي عند المعتزلة ، 175 .

[3] / القاضي الجرجاني ، الوساطة ، 41 .

[4] / عيار الشعر ، 158 .

[5] / نفسه .

تَقُولُ وَقَدْ دَرَأْتُ لَهَا وَضِينِي أَهَذَا دِينُــه أَبَداً وَدِينِــي
أَكُــلُّ الدَّهْرِ حِــلٌّ وارْتِحَالٌ أَمَا يُبْقِي عَلَيَّ وَلَا يَقِينِي[1]

إنَّ المعايير الصارمة التي تحكم الرؤية المجازية ، لو تعداها الشاعر لأدَّي ذلك لاهتزاز الدلالات الثابتة واضطراب النظام ، وتداخل الحدود الفاصلة بين الأشياء والمسميات .

ثانيــاً : التناسب المعجمــي :

تأخذ الاستعارة أشكالاً نحوية مختلفة ، فقد تكون بنيتها اسمية ، حيث يسند المبتدأ لخــبر ليس له حقيقة ووضعاً ، ولكن يقتنصه المبدع من حقل معجمي آخر ، وقد تكون بنــيــة فعلية فينسب الفعل لغير فاعله الحقيقي ، أو ينصب غير مفعوله في حالة التعدي ، مما يخلق عدولاً وتغريباً معجمياً عن التوظيف المعجمي المعياري ، فيأتي الخطاب التصويري مكــثفاً وشــعرياً ، وذا مستويات دلالية متراكبة تعطي إحساساً بهذه الطاقة المعنوية التي يملكها التصوير الاستعاري .

وقــد تنبه الحاتمي لنوع من الاستعارة الفعلية التي سماها (الاستعارة المستحسنة) لتميزها عن الأداء النمطي وتأثيرها في سياقها الدلالي ، وذلك في قوله تعالى :﴿ **إِنَّــا لَمَّا طَغَــى الْمَاءُ** ﴾[2] ، ويرجع الحاتمي الدلالة الإفرادية للفعل (طغى) لأصله المعجمي (علا) فــثمة تناســب بين الفعلين حيث كان الأول بديلاً عن الثاني في التركيب الاستعاري ، وناسب السياق فقد جعل علو الماء " علواً مفرطاً "[3]، وهذا يناسب ورود الخبر في سياق غضب الله وعقابه ، فصار لهذه الاستعارة حظاً في البيان لم يكن للحقيقة ، ويجب ألا تقع الاستعارة " في غير موضعها ، والاستعارة إذا لم يكن موقعها في البيان فوق موقع الحقيقة، لم تكــن استعارة لطيفة "[4]، هذا بخلاف (الاستعارة المستهجنة) التي تخلو من التناسب

---

[1] / الوضــين : بمنــزلة الحزام ، درأته : مددته وشددت به رحلها ، الدين : الدأب والعادة . ينظر : المفضل بن محمد بن يَعْلَــى الضَّــبِّــي ، حيث نُسبت إليه في " المفضليات " ، مجموعات من عيون الشعر ، تحقيق وشرح : أحمد محمد شاكر ، عبد السلام محمد هارون ، دار المعارف ، القاهرة ، (د.ط) ، مايو ، 1942ف ، 292 .

[2] / الحــاقــة ، 69 / 11 .

[3] / الحاتمي ، الرسالــة الحاتميــة ، 70 .

[4] / الحاتمي ، الرسالــة الحاتميــة ، 69 .

المعجمـــي بـــين الدلالة المعجمية والاستعارية ، وذلك في (الاستعارة الاسمية) المتمثلة في تسمية القدم حافراً في قول الشاعر :

فَمَا بَرِحَ الوِلْدَانُ حَتَّـــى رَأَيْتَـــهُ عَلَى البَكْرِ يَمْرِيهِ بِسَاقٍ وَحَـــافِرِ[1]

والشـــاعر قـــد " وصف رجلاً أضيف وأكرم فقال : مابرح الإماء والولدان يكرمنه حتى رأينه قد ركب راحلته ، وانصرف شاكراً عنهم ، فالمعنى في نهاية الحسن ، إلا أنه قال في آخـــر البيـــت : (يمـــريه بساق وحافر) فقبح لما استعار للرجل موضع قدمه حافراً "[2]، فـــيلاحظ المتلقي هنا سعة الهوة المعجمية بين القدم والحافر ، لأن كلا منهما ينتمي لمجال دلالي مختلف عن الآخر ، فلا يوجد غرض جمالي – كما يرى الحاتمي – وراء نقل الدلالة مـــن غـــير العـــاقلين إلى العاقلين ، ومن ثَمَّ لا يوجد مسوغ للتعامل الشعري مع أحدهما بوصفه بديلاً شعرياً عن الآخر ، وربما كان اللفظ (حافر) جاء من أجل الإيقاع الصوتي (الروي) وهو حرف الراء .

ويلاحـــظ أنَّ الناقد العربي يستهجن عبث " الشعراء بالحدود المستقرة بين الأشياء وإخلالهـــم بالعلاقات المتعارف عليها ، مما جعلهم يخلطون بين الإنسان والحيوان ، أو بين المعـــنوي المجرد ، والمادي المحسوس "[3]، وبما أنَّ الاستعارة المستحسنة – لديه – ما كانت العلاقـــة بـــين الأطراف واضحة جلية وغير مخلَّة بالتناسب المنطقي المعجمي ، فالاستعارة المستهجنة ما كانت بخلاف ذلك .

وقد استحسن الصولي الصورة الاستعارية في بيت أبي تمام :

لَا تَسْقِنِي مَاءَ المَـــلَامِ فَإِنَّنِي صَبٌّ قَدْ اسْتَعْذَبْتُ مَاءَ بُكَائِي[4]

ويعـــود استحســـانه لها لما في ألفاظها من تناسب ، مما سماه حمل " اللفظ على اللفظ مما لايســـتوي معـــناه "[1] ، وقد تولد هذا التناسب من المقابلة بين الحقيقة في (ماء بكائي)

---

[1] / لم ينســـب الحاتمي البيت ، وقد نسبه قدامـــة لمزرد ، وكذلك في الشواهد الشعريـــة ، 177 ، ولم أجده في ديوان مزرد بن ضرار الذبياني ، تحقيق : خليل إبراهيم العطيـــة ، مطبع' أسعد ، بغداد ،(د.ط) ، 1962ف ، وقد نســـب في حـــماســـة ابن الشجري لجيهاء الأشجعي في قصيدة طويلة ، وقد أورده الآمدي في الموازنـــة ووصفه بالقبح ، ينظر : 1 / 45 .

[2] / الحاتمي ، الرسالـــة الحـــاتميـــة ، 71 – 72 .

[3] / جابر عصفور ، الصورة الفنيـــة في التراث البلاغي والنقدي ، 231 .

[4] / ديوانـــه بشرح الخطيب التبريزي ، 1 / 23 .

والمجـــاز في (ماء الملام) كقوله تعالى : ﴿وَجَزَاءُ سَيِّئَـــةٍ سَيِّئَـــةٌ مِثْلُهَا﴾[2] "والسيئة الثانية ليست بسيئة لأنها مجازاة "[3]،وقد استحسن الصولي الاستعارة في ذاتها (ماء الملام) ؛ لأنها "طريقة مألوفة عند العرب فهم يقولون : كلام كثير الماء ، وما أكثر ماء شعر الأخطل ، ويقولـــون : ماء الصبابة ، وماء الهوى يريدون الدمع وماء الوجـــه وماء الشباب ، فما يكون أن استعار أبو تمام من هذا كله حرفاً فجاء به في صدر بيته "[4] .

ومـــن المصطلحات المتعلقة بطبيعة الأسلوب التركيبي للاستعارة (المعاظلة)[5]، وقد أطلقـــه قدامـــة بن جعفر على (فاحش الاستعارة) فإذا كانت المعاظلة لغةً تعني مداخلة الكلام بعضه بعضاً " فمحال أن ينكر مداخلة بعض الكلام في ما يشبهه من بعض ، أو في مـــا كان من جنسه ، وبقي النكير إنما هو في أن يدخل بعضه في ما ليس من جنسه ، وما هو غير لائق به "[6] ، كقول أوس بن حجر :

وَذَاتُ هِدْمٍ عَارٍ نَوَاشِرُهَـــا تُصْمِتُ بِالْمَاءِ تَوْلَبـــاً جَدِعاً[7]

" فسمي الصبي : تولباً وهو ولد الحمار "[8] .

وإذا كانت المعاظلة تشير لغوياً إلى التداخل والاختلاط بين حدود الأشياء ، فإن هذا النوع من الاستعارة الرديئة — كما سماها قدامة – تخلط بين حدود الأنواع (الإنسان والحـــيوان) ممـــا يقلل من وجود التناسب بين طرفي الاستعارة ، وهذا الرأي يؤكد إيثار قدامة للوضوح على الغموض ، وحبه للتمايز ، وتفضيله له على التداخل والتمازج .

---

[1] / أخبار أبي تمام ، 35 .

[2] / الشورى ، 42 / 37 .

[3] / أبوبكر الصولي ، أخبار أبي تمام ، 36 .

[4] / نفـــســـه .

[5] / يـــنظر : الفصل الثالث من هذا البحث ، 292 / 293 ، حيث أطلق نقاد آخرون هذا المصطلح على سمـــة الغموض في الأسلوب ، وقد سبق تعريفـــه لغوياً .

[6] / قدامـــة بن جعفر ، نقد الشعر ، 176 – 177 .

[7] / ذات هـــدم : إمرأة ضعيفـــة ، الهدم : الكساء الخلق الرث ، النواشر : عرق وعصب باطن الذراع ، الجدع : السيء الغذاء ، والمعنى : بكى ابنها و لم تجد لـــه لبناً فأسكتته بالماء . ينظر : أوس بن حجـــر ، ديوانـــه ، تحقيق : محمد يوسف نجم ، بيروت ، (د . ط) ، 1380هـــ ، 55 .

[8] / قدامـــة بن جعفر ، نقد الشعر ، 177 .

أمَّا الحاتمي فقد نظر إلى المعاظلة من زاوية التناسب والمشاكلة بين الألفاظ ، فيسم بها الأسلوب التصويري إذا كان الشاعر " يداخل الكلمة في الكلمة ، إذا لم تكن إحداهما من جنس الأخرى ، ولا كانت مناسبة لها ولا مشتقة منها "[1] ، وذلك بأن يخلط بين الحسي والمعنوي ، وقد عاب على المتنبي قوله :

شَرَفٌ يَنْطَحُ النُّجُومَ بِرَوْقَيْـ ـهِ وَعِزٌّ يُقَلْقِلُ الأَجْيَالا [2]

فقد جعل المتنبي للشرف قرنين ، على الرغم من أنَّ لفظة الشرف ذات دلالة معنوية ، وقد جعل له دالاً حسياً نسبه إليه ، وإذا كانت أفضل الاستعارة لدي الحاتمي ما حافظت فيها العلاقة بين الطرفين على التناسب المعجمي والعقلي بين الأشياء ، فإنها من "من أبعد الاستعارات وأشدها مباينة لمذاهب حذاق الشعراء [3]، فاستنكاره لها نابع من عدم تفاعل اللفظ والمعنى ، وعدم تناسب المستعار مع المستعارله " فالقرون يبصرها العربي في الحيوانات التي يستخدمها لمنافعه...فالصورة الذهنية المرتكزة عنده عنها تعبِّر عن وضاعة صاحبها وهذا يتنافى ومفهوم الشرف عنده ، لذا فهو لا يتقبَّل بأيِّ حال أنْ يتصوَّر الشرف...ثوراً له قرون يناطح بها ، ولذا فإنَّ نفس المتلقي ستنفر من هذه الصورة "[4] .

---

[1] / الرسالة الموضحة ، 91 .

[2] / معنى البيت : شرفك يزاحم النجوم في العلو ، وعزك أثبت من الجبال ، وأرسى منها حتى صارت الجبال بالإضافة إليه قلقة . والروق : القرن ، وكني عن المزاحمة بالمناطحة ، ويجوز أن يريد : أنَّ سلطانه ينفذ في كل شيء حتى لو أراد أن يزيل الجبال لأقلقها ، ينظر : المتنبي ، ديوانه ، 2 / 583 .

[3] / الرسالة الحاتمية ، 92 .

[4] / مجيد عبد الحميد ناجي ، الأسس النفسية لأساليب البلاغة العربية ، 222 .

الوظيفة الجمالية للإستعارة .

أولاً : الإيضاح

ثانياً : الإيجاز

ثالثاً : التجسيم .

الوظيفة الجمـــاليـــة للاستعـــارة :

تعـــد الاســـتعارة آلية لغوية وتخيلية تمكن المبدع من الابتعاد عن معيارية اللغـــة ونمطيتها ، والعدول عنها إلى الأسلوب الإيحائي المكثف .

وللاستعارة وظائف متعددة وكثيرة بشكلها البنائي اللغوي ، وبسياقها النصي ، وسنقتصـــر هـــنا على بيان الوظيفة من حيث الرؤية النقدية للناقد العربي مع عدم إغفال المـــنطق الداخلي الخاص لمعاييرهم النقدية ، وقد تركزت وظائفها حول الإيضاح والإيجاز والتجسيم .

أولاً : الإيضاح :

يرى الناقد العربي أنَّ الاستعارة تمنح الأسلوب الوضوح بفضل التناسب والتشاكل بين المستعار والمستعار منه ، بمعني أن يتوافق مجالاهما ، فيجب ألا يؤخذ المشبه به من مجال دلالي بعيد ومختلف ، بل متقارب ومتشابه ؛ ليتمكن المتلقي بسهولة من إدراك المعنى المجرد واضحاً مبسَّطاً فكل " استعارة بليغة فهي جمع بين شيئين بمعنى مشترك بينهما يكسب بيان أحدهما بالآخر "[1]، وعلى الرغم من أنَّ الاستعارة ترتكز على الخيال الذي يتجاوز حدود الواقـــع والعقل والحقيقة ؛ لأجل توضيح الدلالات بلاغياً ، وتقديمها في صورة مرئية أو مســـموعة ، وإذا كانت وظيفة التشبيه الخروج من الغموض إلى الوضوح ، أو إلى ما هو أوضـــح مـــنه ، فإنَّ هذه الوظيفة تلازم الاستعارة أيضاً ، يقول الرماني :" وكل استعارة حســـنة فهي توجب بلاغة بيان لاتنوب منابه الحقيقة ، وذلك أنه لو كانت تقوم مقامه الحقـــيقة ، كانت أولى به ، ولم تجز الاستعارة ، وكل استعارة لابدَّ لها من حقيقة ، وهي أصل الدلالة على المعنى في اللغة "[2]، قال تعالى ﴿ **وَقَدِمْنَا إِلَى مَا عَمِلُوا مِنْ عَمَلٍ فَجَعَلْنَاهُ هَبَـــاءً مَنْثُوراً** ﴾[3] ، فالطاقة التصويرية تكمن في لفظ القدوم وحقيقته " عمِدْنا وقدِمْنَا أبلغُ مـــنه لأنه يدل على أنه عاملهم معاملة القادم من سفر ، لأنه من أجل إمهاله لهم كمعاملة

---

[1] / الرمانـــي ، النكت في إعجاز القرآن ، 86 .

[2] / نفـــســـه .

[3] / الفرقان ، 25 / 23 .

الغائب عنهم، ثم قدم فرآهم على خلاف ما أمرهم، وفي هذا تحذير من الاغترار بالإمهال والمعنى الذي يجمعهما العدل ؛ لأن العمد إلى إبطال الفاسد عدل ، والقدوم أبلغ "[1] .

وقـــد زاوج الرماني بين وظيفة الإيضاح والتنبيه إلى الأثر النفسي " الذي يبدو في صـــورة انفعال الوجدان بكلمة (قدمنا) ثم ربط الخيال بصورة أخرى قريبة تقوي المعنى وتمـــلأ الـــنفس تحذيراً وخشية "[2] ، ويتضح هذا الأثر النفسي في الفعل إفرادياً وسياقياً ، ويتجلّى في تلك الحسية المؤلمة الموجعة في التصوير (هباء منثوراً) الذي يعد بياناً " أخرج مالا تقع عليه الحاسة إلى ما تقع عليه حاسة "[3] ، فالاستعارة - إذن – ليست مجرد زينة، وإنما آلية تصويرية لإدراك نمط مميز ومعمق من الحقائق النفسية التي تعجز اللغة العادية عن احتوائه وتوصيله .

ومما يؤكد وظيفة الإيضاح البياني التصويري للحقيقة تعقيب الرماني على الاستعارة في قولـــه تعالى : ﴿وَآيَـــةٌ لَهُم اللَّيْلُ نَسْلَخُ مِنْـــهُ النَّهَارَ﴾[4]، والسلخ هاهنا مستعار ، وهو أبلـــغ مـــن قولك : (نخرج منه النهار) وإن كان هو الحقيقة وموطن البلاغة يكمن في الدلالـــة اللغويـــة للسلخ ، وهي " إخراج الشيء مما لابسه وعسر انتزاعه منه لالتحامه به وكذلك قياس الليل "[5]، وقد حلل الآمدي هذه الاستعارة من خلال ثلاثة عناصر ، معتمداً على الأصول الفكرية المجردة لها :

1- انسلاخ الشيء من الشيء .
2- انسلاخ الجلد من اللحم .
3- انفصال النهار عن الليل .

---

[1] / الرمـــانـــي ، النكـــت في إعجاز القرآن ، 86 .

[2] / أحمـــد عبد السيد الصـــاوي ، مفهوم الاستعارة في بحوث اللغويين والنقـــاد والبلاغيين ، دراســـة تاريخيـــة فنيـــة ، منشأة المعارفـــ ، الاسكندريـــة ، (د . ط) ، 1988ف ، 131 .

[3] / الرمـــانـــي ، النكت في إعجاز القرآن ، 86 – 87 .

[4] / يـــس ، 36 /36 .

[5] / الرماني ، النكت في إعجاز القرآن ، 89 .

فلما "كان انسلاخ الشيء من الشيء ، وهو أن يتبرأ منه ، ويتزيَّل حالاً فحالاً كالجلد من الـلحم ، وماشـاكلهما جعـل انفصال النهار عن الليل شيئاً فشيئاً حتي يتكامل الظلام انسلاخاً "[1] .

إنَّ الاسـتعارة – مـن خلال الوظيفة الإيضاحية – لا تخلق الدلالة ، وإنما تعد عنصـراً خارجياً يضفي عليها سمة طارئة تجعلها أبلغ من ذي قبل ، فهاهو أبوهلال يفصل وظائف الاستعارة وأغراضها ، وهي " إمَّا أن يكون شرح المعنى ، وفضل الإبانة عنه ، أو تأكيده والمبالغة فيه ، أو الإشارة إليه بالقليل من اللفظ ، أو تحسين المعرض الذي يبرز فيه "[2] ، فالاستعارة توصيل بليغ يحظى بقدر كبير من التنوع والغنى والكثافة ، لقصد مزيد من الإبانـة والإفهـام ، ويؤكد أبو هلال البعد الشكلي التزييني وأهميته في تحسين المعرض في النظم ، فهو يزيد " المعنى المكشوف بهاء وحسناً ورونقاً "[3] ؛ ولهذا فإن فاعلية الاستعارة – بوصفها طريقة من طرق التعبير عن المعنى – تقتصر على كونها حلية لمعنى قديم وثابت ، قائم على أسس موثقة ومتعارف عليها سابقاً ، ويتفق معه القاضي الجرجاني ، فالإيضاح نوع من الجمال البياني ، فبالاستعارة " يُتَوَصَّل إلى تزيين اللفظ وتحسين النظم والنثر"[4] ولهذا تقـل النصـوص النقدية التي تسهب في تحليل النشاط الخيالي الرمزي في لغة الاستعارة ، ولكن الوظيفة التوصيلية لاتحدد بلاغة الأسلوب ؛ لأنها تتم بتحقيق اللفظ على المعنى ، ولو كـان الأمر كذلك لما أضحى للعناصر الأسلوبية الأخرى أية قيمة تذكر ؛ ويثير أبو أحمد العسكري الانتباه إلى دور اللفظ في إيضاح الدلالة ، ويشترط في الألفاظ أن " يعبر بها عن المعـاني ، فأحسنها ما يزيد في كشف المعنى واختصاره بأقل ما يمكن من العبارة بأعذب الألفاظ ، وأخفها إلى الأسماع ، وأقربها إلى القلوب [5]".

وإذا كان الإيضاح – بالمفهوم السابق – وجهاً من أوجه الدلالة ، وصياغة خاصة للتعبير – فإن أهميته تكمن فيما يحدثه من خصوصية وتأثير، أي أنَّ " الصورة لن تغير من

---

[1] / الآمدي ، الموازنـة ،

[2] / كتاب الصناعتين ، 268 .

[3] / نفسـه .

[4] / القاضي الجرجاني ، الوساطة ، 428 .

[5] / في التفضيل بين بلاغتـي العرب والعجم ، 213 .

طبيعة المعنى في ذاته ، إنها لاتغير إلا من طريقة عرضه وكيفية تقديمه ، ولكنها – بذاتها – لا يمكـــن أن تخلق معنى ، بل إنها يمكن أن تحذف دون أن يتأثر الهيكل الذهني لمجرد المعنى الذي تحسنـــه وتزينـــه "[1] .

وقـــد طالـــب الناقدُ الشاعرَ – تعزيزاً لغرض الوضوح – بمطابقة عمود الشعر ، وأنكـــر عليه كل ما ترنو إليه مخيلته من تجديد وتغيير للصياغة التقليدية المألوفة ، فتشكيل الاستعارة وطريقة تركيبها لا تُقْبل إلا وفقاً للأعراف الشعرية الموضوعة مسبقاً ، أمَّا تغيير المعـــاني الأصلية فهو ضرب من الإحالة والتعسف ، هذا من جهة ومن جهة أخرى حذَّر الآمـــدي الشـــاعر من الخطأ الاستعاري ، بأن لايضع " الاستعارة في غير موضعها "[2]، فللســـياق دور في وضوح الاستعارة وتحديد زواياها ومعالمها ، ويجب أن يكون المستعار ملائمـــاً للمســـتعارله ملاءمة لغوية معجمية دلالية ، كما في قوله تعالى :﴿**فَصَبَّ عَلَيْهِمْ رَبُّـــكَ سَوْطَ عَذَابٍ**﴾[3] ، فلمَّا " كان الضرب بالسوط من العذاب استعار للعذاب سوطاً "[4]، وقـــد نتج عن ذلك معيار نقدي وهو أن تكون الاستعارة موافقة للصواب العقلي ، وقد جرت العادة بها ، ولهذا خطَّأ استعارة أبي تمام :

فَلَوْ ذَهَبَتْ سِنَاتُ الدَّهْرِ عَنْهُ وَأُلْقِيَ عَنْ مَنَاكِبِه الدِّثَـــارُ[5]

فعرض الناقد الشطر الثاني على هذا المعيار ، فاكتشف رداءته لعدم تناسبه مع الشطر الأول مـــن جهة ، ومع ما يقابله في العادة والحقيقة من جهة أخرى ، وكان الأوْلى أن يقول : " فلو ذهبت سنات الدهر عنه واستيقظ من رقدته ، أو انتبه من نومه ، أو انكشف الغطاء عـــن وجهـــه لكان المعنى يمضي مستقيماً ؛ لأنَّ من كان ذا سنة أو مُغطى عن وجهه أو عينيه، فإنه لايبصر الرشد ، ولايكاد يهتدي لصواب ، وإنما هذه كلها استعارات والمراد بها هداية القلب وإبصاره وفهمه ، وقد جرت العادة باستعارتها في هذا المعنى "[6]، ولهذا كانت

---

[1] / جابر عصفور ، الصورة الفنيـــة في التراث البلاغي والنقدي ، 392 – 393 .

[2] / الآمدي ، الموازنـــة ، 2 / 234 .

[3] / الفجر ، 89 / 13 .

[4] / الآمدي ، الموازنـــة ، 3 / 269 .

[5] / ديوانـــه ، 1 / 141 .

[6] / الآمدي ، الموازنـــة ، 2 / 235 .

الاســـتعارة في ميزانهم النقدي أقل أهمية من التشبيه ؛ لأنَّ الخيال يضفي عليها مسحة من الغموض ، ولابتعادها عن الواقع والحقائق العقلية ، بخلاف التشبيه الذي لم يشكل صورة بقـــدر مـــا كان أداة لتقريب المعنى وإيضاحه ، والحفاظ على الحقائق والتجارب الماضية المقدســـة لديهم ، فالعرب " أودعت أشعارها من الأوصاف ، والتشبيهات ما أحاطت به معرفتها ، وأدركه عيانها ، ومرت به تجاربها ... فشبهت الشيء بمثله تشبيهاً صادقاً على مـــا ذهبت إليه في معانيها التي أرادتها "[1]، ولهذا نجد الناقدَ غالباً ما يعقد المقارنات ويرجع الصورة الاستعارية إلى ما يقابلها حقيقة ، ويؤطر الحركة التصويرية داخلها في إطار الفهم المعجمي القاصر للكلمات ، وكل ذلك لأجل اقتناع المتلقي بالمدلول الاستعاري ، كما أنَّ استخدامه الدائم للقياس والتحليل المنطقي ، ورجوعه للأصل اللغوي يعلل تفسيره الخاص لآلية الاستعارة وهي الإيضاح .

---

[1] / ابن طباطبا العلوي ، عيار الشعر ، 48 – 49 .

ثانيـــاً : الإيجاز :

تعدّ الاستعارة تشبيهاً مختصراً مكثفاً ، يحقق فيها المبدع تماثلاً حدسياً محسوساً ، كما تكســـب الأسلوب إيجازاً وتكثيفاً ، وقد أشار الناقد إلى قيمة الإيحاء والترميز من خلال كون الاستعارة تكمن عادة في كلمة واحدة ككلمة (شهق) في سياقها القرآني :﴿**سَمِعُوا لَهَا شَهِيقاً وَهْيَ تَفُورُ** ﴾[1]، وحقيقة الشهيق : الصوت الفظيع كشهيق الباكي ، وهي هنا أوجز وأبلغ من حقيقتها (كلمتين) مع ما فيها من بيان ، علاوة على الإيجاز ، بعيداً عن حشو الكلام [2]، فمقدار شدة الغيظ في النفس تدعو إلى شدة الانتقام في الفعل ، وفي ذلك تخويف وزجر ، فالأسلوب التصويري هنا خطاب غرزي وظف غريزة الغيظ التي تبعث في المخيلة صورة النار وهولها ، فيـــُخشى الله عزَّ وجل ويُتقي عذابـــه .

وقد أشار أبو هلال في موضع آخر إلى قيمة الإيجاز في قوله تعالى :

﴿ **وَ إِذا غَرَبَـــتْ تَقْرِضُـــهُمْ ذَاتَ الشِّمَـــالِ** ﴾[3] " وحقيقة القرض ها هنا أنَّ الشمس تمســـهم وقتاً يسيراً ثم تغيب عنهم ، والاستعارة أبلغ . لأن القرض أقل في اللفظ من كل مايستعمل بدله من الألفاظ ، وهو دال على سرعة الارتجاع "[4]؛ فقد نُقِلَت دلالة القرض مـــن الحقيقة إلى المجاز محمَّلة بطاقة رمزية ، ترمز إلى كثير من الصور والدلالات التي يعبر عنها بكلام كثير .

ويقودنـــا الحديث عن الكناية والرمز إلى التمعن في الدلالة العميقة التي تعبر عنها كلفـــظ الإيلاج في قوله تعالى : ﴿ **يُولِجُ اللَّيْلَ فِي النَّهَارِ وَيُولِجُ النَّهَارَ فِي اللَّيْلِ** ﴾[5] ، فتلك " عبارة عجيبـــة عن إدخال هذا على هذا ، وهذا على هذا ، والمعنى : أنَّ ماينقصه مـــن اللـــيل يزيده من النهار ، وما ينقصه من النهار يزيده من الليل "[6] ، ويرى الشريف

---

[1] / الملك ، 67 / 7 .

[2] / أبو هلال العسكري ، ديوان المعاني ، القاهرة ، (د.ط) ، 1902 ف ، 2 / 85 .

[3] / الكهف ، 18 / 17 .

[4] / أبوهلال العسكـــري ، كتاب الصناعتين ، 275 .

[5] / الحديد ، 57 / 6 .

[6] / الشريف الرضي ، تلخيص البيان في مجازات القرآن ، 132 .

الرضي أنَّ لفظ الإيلاج متناه في البلاغة ، فقد أدى دلالته بدقة وعمق ؛ " لأنه يفيد إدخال كل واحد منهما في الآخر بلطف الممازجة وشديد الملابسة "[1] .

[1] / تلخيص البيان في مجازات القرآن ، 132 .

ثالثـــاً : التجسيم :

التجســـيم لغـــةً : مشتق من الجسم [1]، ويوظف في الاصطلاح النقدي بمعنى نقل الصـــفات الإنســـانية إلى كـــل ما هو مادي مجسم ، أمَّا التشخيص فهو " إسباغ الحياة الإنسانية على الجماد ، وقد كثر في الشعر الرومنطيقي حيث يتخيل الشاعر عناصر الطبيعة الجبال ، الأشجار ، الأنهار ... تشاركـــه مشاعره فتفرح لفرحـــه ، وتحزن لحزنـــه "[2].

فـــالأوَّل ينقل المعنويات إلى جسمٍ لا حياة فيه ، في حين أنَّ التشخيص ينقلها إلى أشـــخاص حيَّة ، وفي كليهما عدول عن التعبير بمجرَّد السرد والتبسيط والمباشرة ومخاطبة العقـــل ، ويرى أحد النقاد المعاصرين أنَّ هذين المصطلحين يتناسبان مع " العقلية البدائية البسيطة الصافية التي تميل – في الغالب – إلى إيثار تشخيص المجردات وتعيينها عند التعبير عـــنها فنـــياً"[3]، وقـــد تعددت مصادره وصوره في الشعر العربي عموماً ، كالتشخيص "بـــالموجودات الطبيعية وما يتعلق بها من صفات وأحداث ، والتشخيص بمتعلقات إنسانية ومهارات إنسانية ، والتشخيص بمتعلقات الحيوان ولوازمه ، والتشخيص بمادية أخرى غير محددة المجال "[4] .

والتجســـيم يجعـــل الألفاظ التي تصف المعاني والدلالات تضجُّ بالحركة ، وتضع الأشـــياء مرئية أمام المتلقي ، باثة الحياة في الأشياء الجامدة من خلال الاستعارة ، وهذا – ولاشك – يضفي كثيراً من الجدة والحيوية على الأسلوب ، فالحسيات المجسمة هي المادة التي يؤلف منها المبدع استعاراته .

وإذا كان التشخيص يضفي صفات الكائن الحي على مظاهر العالم المادي ، فيجعلها تحـــس وتتحرك وتنبض بالحياة ، فإنَّ ذلك يدل على قدرة الشاعر على التفاعل مع تلك المظاهر الخارجية من خلال رؤيته الفنية الخاصة[5]، فيعد التشخيص من الأدوات الفنية التي

---

[1] / ابن منظور ، لسان العرب ، مادة جسم .

[2] / إميل يعقوب وآخرون ، قاموس المصطلحات اللغويـــة والأدبيـــة ، 987 .

[3] / محمد العبـــد ، إبداع الدلالـــة في الشعر الجاهلـــي ، 137 .

[4] / نفـــســـه ، 142 .

[5] / يوسف أبو العـــدوس ، الاستعارة في النقد الأدبـــي الحديث ، الأهليـــة للنشر والتوزيع ، عمان ، الأردن ، (د.ط) ، 1997ف ،236 .

تنقل انفعالات المبدع ، وتستمد قدرتها " من سعة الشعور حيناً ، أو من دقة الشعور حيناً آخـــر ، فالشعور الواسع هو الذي يستوعب كل ما في الأرضين والسموات من الأجسام والمعـــاني ، فـــإذا هي حية كلها ؛ لأنها جزء من تلك الحياة المستوعبة الشاملة ، والشعور الدقيق هو الذي يتأثر بكل مؤثر ، ويهتز بكل هامسة ولامسة فيستبعد جد الاستبعاد ، أن تؤثر فيه الأشياء وتوقظه تلك اليقظة ، وهي هامدة جامدة ، خلو من الإرادة "[1] .

إنَّ بـــثَّ العواطف الإنسانية في الجوامد تنـــزع عنها صفة الجمود ، وتبعث فيها الدفء والحركة ، فتكشف بذلك عن العلاقات الخفية التي تربط بين الإنسان والوجود ، وتمـــد الأســـلوب بقدر كبير من الجدة والحيوية ، وتوصل قيمتي الإقناع والإمتاع الفني ، فـــــ" ليس الخبر كالمعاين "[2]، والتجسيم لدى النقاد هو تقديم المعنوي في صورة حسية ، بهدف تأكيده وتعزيزه في النفوس ، فهو – لدى ابن جني خاصة- إخبار " عن العرض بما يخبر عن الجوهر ، وهذا تعالٍ بالعرض وتفخيم لـــه ، إذ صير إلى حيز ما يشاهد ويلمس ويعـــاين ، ألا تـــرى إلى قول بعضهم في الترغيب في الجميل : لو رأيتم المعروف رجلاً لرأيـــتموه حسناً جميلاً ، وإنما يرغب فيه بأن ينبه عليه ويعظم من قدره ، بأن يصوره في النفوس على أشرف أحواله ، وأنور صفاته ، وذلك بأن تتخيل شخصاً متجسماً لا عرضاً متوهماً "[3]، وإذا كان ابن جني يرى أنَّ تجسيم المعنوي يفيد الترغيب فيه وتعظيم قدره فإنَّ التنّيسي ينبِّهُ إلى القوة التأثيرية التي تكمن فيه بقوله : إنَّ " التأثير لا يقع إلا في الصور "[4]، وهـــذا أقلُّ مايقال فيه أنه وعيٌ بما في التجسيم من قوة نفسية مؤثِّرة في المتلقي ، تفعِّل فيه ملكته التخيلية ، بحيث تتراءى له المعاني متحدة بالصور الحسية متمثلة فيها ، وتلك مبالغة لتأكـــيد الدلالات المراد نقلها من خلال الصورة ، ولجعل هذا التخيّل أقدر على إحداث الاستجابة المناسبة من قِبَل المتلقي .

وقد لاحظ الرماني أنَّ الاستعارة تحتوي على معنى مجرد ، وتصوغه صياغة محسوسة ، من خلال النقل الدلالي الذي يبدأ من المعنوي العقلي ، وينتهي إلى الحسي العيني ، إذ أنَّ

---

[1] / عباس محمود العقاد ، ابن الرومي ، دار الهلال ، (د . م) ، (د . ط) ، 1969ف ، 89 .

[2] / ابن جني ، الخصائص ، 1 / 246 .

[3] / نفســـه ، 2 / 443 – 444 .

[4] / المنصف فـــي نقد الشعر ، 105 .

مصطلحي الإدراك والإحساس لديـــه يعنيان الإدراك والإحساس البصريين ، فقوة تصوير المعـــنوي تعتمد على حساسية البصر ، وبذلك تكون بلاغة الاستعارة – لديه – في قوله تعـــالى :﴿ فَنَبَذُوهُ وَرَاءَ ظُهُورِهِمْ ﴾[1] تعود "لما فيه من الإحالة على ما يتصور "[2] ، وقوله تعـــالى :﴿ لِتُخْرِجَ النَّاسَ مِـــنَ الظُّـــلُمَاتِ إِلَى النُّورِ ﴾[3] ، " لما فيه من البيان بالإخراج إلى ما يدرَك بالأبصار "[4]، وقوله تعالى : ﴿ فَجَعَلْنَاهَا حَصِيداً كَأَنْ لَمْ تَغْنَ بِالأَمْسِ﴾[5] "لمـــا فـــيه من الإحالة على إدراك البصر "[6]، وقد حقق التجسيم في هذه الأساليب قيمة توصـــيل الدلالـــة بشكل يحتوي أبعاداً حسية تحدث لذة التخيل ، وتبعث على الإحساس بالجمال التعبيري .

وقـــد أرجع أبو هلال بلاغة الاستعارة إلى إخراجها من المجرد إلى الحسي المجسم ، أومما لا يرى إلى مايرى ، أو التعبير عما لايشاهد بما هو مشاهد ، فحقيقة التعبير القرآني : ﴿وَلَـــا تَجْعَـــلْ يَدَكَ مَغْلُولَةً إِلَى عُنُقِكَ ﴾[7] ،"لا تكونَّ ممسكـــاً "[8] والاستعارة أبلغ – كمـــا يرى العسكري ؛ لأن " الغل مشاهد والإمساك غير مشاهد ، فصورله قبح صورة المغلول ليستدل به على قبح الإمساك "[9] .

وقد وصف الآمدي تشبيه الشاعر للمعنوي " كأنه وصف للأشياء المجسَّمـــة "[10]، وذلك في قول أبي تمام :

* بِيَوْمٍ كَطُـــولِ الدَّهْـــرِ فِي عَرْضِ مِثْـــلِـــهِ *[11]

---

[1] / آل عمران ، 3 / 187 .

[2] / الرماني ، النكت في إعجاز القرآن ، 92 .

[3] / إبراهيم ، 14 / 1 .

[4] / الرماني ، النكت في إعجاز القرآن ، 92 .

[5] / يونس ، 10 / 24 .

[6] / الرماني ، النكت في إعجاز القرآن ، 92 .

[7] / الإسراء ، 17 / 29 .

[8] / كتاب الصناعتين ، 275 .

[9] / نفســـه .

[10] / الموازنـــة ، 2 / 199 .

[11] / ديوانـــه ، 3 / 72 . وعجز البيت : * وَوَجْدِي مِنْ هَذَا وَهَذَاكَ أَطْوَلُ *.

ويـــرفض الآمدي جعل العرض للدهر وهو الزمان ؛ لأنه من جهة " كأنه يذرع ثوباً ، أو يمســـح أرضاً ، أو يصف بالاجتماع والتدوير رجلاً "[1] ، ولهذا يعد هذا الوصف " محض المحال ، وعلى أنه ما كانت به إليه حاجة ؛ لأنه قد استوفى المعنى بقوله : " كطول الدهر فأتى على الغرض في المبالغة "[2]، كما أنَّ هذه الألفاظ صيغتها كصيغة الحقائق .

وفي موضـــع آخر يشير إلى تجسيم الشاعر لليل ، وتصويره لـــه على هيئة دابة ، يقول امرؤ القيس :

فَقُلْتُ لَـــهُ : لَمَّا تَمَطَّى بِصُلْبِهِ وَأَرْدَفَ أَعْجَازاً وَنَاءَ بِكَلْكَلِ[3] .

" وهـــو في غايـــة الحسن والجودة والصحة ؛ لأنه قصد أحوال الليل الطويل فذكر امتداد وسطه ، وتثاقل صدره للذهاب والانبعاث ، وترادف أعجازه وأواخره شيئاً فشيئاً ، وهذا عـــندي منتظم لجميع نعوت الليل الطويل على هيئته وذلك أشدُّ مايكون على من يراعيه ويترقب تصرمه ، فلما جعل له وسطاً يمتد ، وأعجازاً مرادفة للوسط ، وصدراً متثاقلاً في نهوضـــه ، حســـن أن يستعير للوسط اسم الصلب وجعله متمطياً من أجل امتداده ؛ لأنه تمطـــط وتمدد بمنـــزلة واحدة ، وصلح أن يستعير للصدر اسم الكلكل من أجل نهوضه ، وهذه أقرب الاستعارات من الحقيقة ، لشدة ملاءمة معناها لمعنى ما استعيرت له "[4] .

إنَّ هـــذه الاســـتعارة قد حققت شروطها – عند الآمدي – فقد اعتمدت على مـــرجع مســـتقل ، وقـــد تقابلت وتجزأت عناصر الصورة بتقابل مادي دقيق ومتناه في الوضـــوح ، فقد تعقب الشاعر أجزاء الليل (المتخيلة) أولاً ، ووسطاً ، وآخراً ، وقاس علـــيها صـــلب البعير وعجزه وكلكله ، وقد حققت تناسباً مع التجربة الشعورية والجوِّ النفسي العام ، وقد تتطابق حركة النفس مع ما لعناصر الصورة من أبعاد واقعية عينية وقد لا تتطابق وحينئذ يعيد الشاعر "تنسيقها بحيث ينسجم وحركة النفس وذبذبتها الشعورية، وإعـــادة التنسيق هذه ، إنما يصار إليها حتى تتلاءم مع الصورة الاستعارية مع الجوِّ النفسي

---

[1] / الموازنـــة ، 2 / 199 .

[2] / نفســـه ، 2 / 196 – 197 .

[3] / ديوانـــه ، 18 . وفي الديوان : " لما تمطى بجـــوزه " .

[4] / الآمدي ، المـــوازنـــة ، 3 / 266 .

العام "[1]، ولربما تعد في الميزان النقدي الحديث تفصيلات غثة "تجعل فضل الشاعر يسيراً ، لكن الرجوع إلى هذه التفصيلات ، وهي أقل صفة حسية ، يشيع في نفس النقاد الرضا ، ويفهم الموقف النقدي – بشكل عام – في ضوء تفتيش المتفننين عن مظاهر عامة للأصول الجمالية تتوافق والحس الذوقي العام ، وعلى هذا النحو لاتشجع (الاستعارة البعيدة) إلا إذا استقامت لها حقيقة مجردة متميزة ، ويرى أحد النقاد المعاصرين أنَّ مظهر النقد في كتاب الموازنة يخالف جوهره ، فظاهره يوحي بالعناية "بالجزئيات ونماذج الاستعارة المتميزة بذواتها ، وحقيقته أنَّ مدار الاستحسان والاستهجان أن يوافق أو يخالف القواعد العامة للغة ، والمبالغة وحدود التجسيم "[2]، وقد سار قدامة على النهج نفسه ، فقبل الاستعارة لوضوح جزئياتها ، وتداخلها مع بنية التشبيه ، يقول : "فكأنه أراد أن هذا الليل في تطاوله كالذي يتمطى بصلبه ، لا أنَّ له صلباً "[3] فقد كان"مخرجها مخرج التشبيه "[4] ، حيث يحصر الحركة في ذهن المتلقي من حركة شعورية ملؤها الإحساس بوحشة الليل وثقله إلى حركة عقلية محددة الأجزاء ، ويقر الآمدي في حديثه عن بعيد الاستعارات بإبداعية هذا النوع من التصوير ، فها هو أبو تمام يرى " أشياء يسيرة من بعيد الاستعارات متفرِّقة في أشعار القدماء ... لا ينتهي في البعد إلى هذه المنزلة فاحتذاها وأحبَّ الإبداع، وأغرق في إيراد أمثالها ، واحتطب ، واستكثر منها "[5]، ولكنَّه يرضخ في مقاييسه النقدية ومنطلقه الجمالي الخاص ، إلى اللياقة والملاءمة المعنوية والقرب من الحقيقة ؛ ولهذا عاب على أبي تمام :

يا دهر قوِّم من أخدعيك فقد ... أضججت هذا الأنام من خرقك

واستحسن بشدَّة قول طفيل الغنوي :

وَجَعَلْتُ كورِي فَوْقَ نَاجِيَةٍ ... يَقْتَاتُ شَحْمَ سَنَامِهَا الرَّحْلُ[6]

---

[1] / مجيد عبد الحميد ناجي ، الأسس النفسية لأساليب البلاغة العربية ، 223 .

[2] / مصطفى ناصف ، الصورة الأدبية ، 97 .

[3] / نقد الشعر ، 178 .

[4] / نفسه ، 177 .

[5] / الآمدي ، الموازنة ، 2 / 240 .

[6] / نفسه ، 2 / 235 .

إنَّ الناقد العربي يقيس الاستعارة على أصل فكري مجرد يتحقق في الصورة المجسمة ، مما يدل على كراهيته للتجسيم ، وولعه بالعودة دائماً للأسلوب التجريدي في الفهم والتناول ، حيث يبين التناسب الموضوعي بين الطرفين ، وهذا التحليل الذي يحيل دائماً للمعنى التجريدي يضع التجسيم في إطار ضيق ، ويحصر أفق الاستعارة ، ويضع العلاقة بين الأشياء في إطار المنطق ، ويهتم بعملية النقل اللغوي الذي يحد من درجة التخيل الشعوري في الاستعارة ، ويخضع عملية تجسيم المجرد بأدوات العقل والتجريد ، وهذا ماجعله يتشبث " بمعجم لغوي شارح للتخيل يدور على تقويم الخيال الشعري بوصفه فطنة ومخادعة للنفس ، وتلمساً لطرائق الحيل المصنوعة "[1]، التي تبهر المتلقي دون الالتفات لجانب اكتشاف اللحظة التصويرية ، وما تعكسه العلاقات في الاستعارة من مشاعر المبدع وأحاسيسه .

وإذا استهجن الناقد التوغل في تجسيم المعاني ، وأكد على الأفكار التجريدية في الاستعارة ، فإنَّ ذلك قد قُبِل بطريقة ما في التشبيه ؛ لأنَّ تركيبه اللغوي يفصل بين عناصره ، ويربطها بوثاق الحقيقة ، وقد سوى الآمدي والرماني بين التشبيه والاستعارة في أكثر من شاهد ، ولهذا كانتا نمطين من أنماط زينة اللفظ وحليته ، ولعلَّ حبَّ العربي للفظ المتمثل للقرآن الكريم ، قد شمل – بشكل غيرشعوري – نظرتهم النقدية للقضايا والظواهر الفنية في الأساليب .

---

[1] / عاطف جودة نصر ، الخيال مفهوماته ووظائفه ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ط1 ، 1984ف ، 172 .

الفرق بين التشبيه والاستعارة

الفرق بين التشبيـــه والاستعارة

يعـــد كـــلٌّ من التشبيه والاستعارة طريقتين من طرق التعبير غير المباشر ، كما يعدان من أنماط العدول الدلالي – الاستعارة على وجه الخصوص – الأمر الذي يفتقر إليه التشـــبيه باســـتثناء ما عرف فيما بعد بالتشبيه البليغ ، بل إنَّ العقد في التشبيه بين الدالين يكـــون بواســـطة الأداة ، ولهذا فهو يحافظ على الفواصل المنطقية ، فيسود ما أسماه أحد النقاد المعاصرين بالسَّلام الدلالي بين الطرفين المتجاورين [1] ، بحيث يظلُّ الطرفان في التشبيه " مـــاثلين في الذهـــن مهما كانت درجة التحامهما معاً "[2]، وعلى الرغم من اتحاد المشبه والمشـــبه به في التشبيه البليغ ، فإنَّ المتلقي يبقى معترفاً بكيانهما ، ويعد اتحادهما مقصوراً عـــلى حالـــة معينة ، أو وضع خاص " أمَّا الاستعارة فهي تطورية أكثر ، إنها توحد بين الحديـــن توحيداً تاماً بحيث يصبح في مقدور أحدهما أن ينوب عن الآخر... إنها أبعد في الـــتطور مـــن التشبيه ، بل إنها مرحلة راقية انتقل إليها التشبيه بفعل التقدم الحضاري ، والنضج في العقل البشري "[3]، كما أنَّ التشبيه يحتفظ للعنصرين بكيانهما مع الوصل بينهما بـــرباط محـــدد وواضح ، بينما الاستعارة تدمجهما معاً وتجعلهما شيئاً واحداً ، ولهذا فهي تضـــرب بجذورها في غمق الخيال ، وقد تخفى المعالم الواقعية للأشياء وتستبدلها بغيرها ؛ ولذلك نجد الشيوع الأدبي للتشبيه في التراث ، وتأصيله من قِبَل النقاد لانصياعهم لأحكام العقـــل والمنطق وغيرها من ضوابط الخيال ، وقد عبَّر عن تداخل الحقائق في الاستعارة ، وتحطـــم الحـــدود بين المشبه والمشبه به ، بحيث يذوب أحدهما في الآخر ، فالاستعارة " ماكـــتفي فـــيها بالاسم المستعار عن الأصل ، ونقلت العبارة فجعلت في مكان غيرها ، وملاكها تقريب الشبه ، ومناسبة المستعارله للمستعار منه ، وامتزاج اللفظ بالمعنى ، حتى لايوجد بينهما منافرة ، ولايتبين في أحدهما إعراض عن الآخر "[4] .

---

[1] / جابر عصفـــور ، قراءة التراث النقـــدي ، 193 .

[2] / عبد القـــادر الربـــاعي ، الصورة الفنيـــة في شعر أبي تمام ، 167 .

[3] / نفســـه .

[4] / القـــاضي الجرجاني ، الـــوســـاطـــة ، 41 .

ويجعل الرماني الأداة هي الحد الفاصل بينهما ، فالاستعارة يتم النقل الدلالي فيها مباشرة " بنقل الكلمة والتشبيه بأداته الدالة عليه في اللغة "[1] ، فيتفق كل منهما في ضرورة المقارنة بين الطرفين – في الميزان النقدي لدى الناقد العربي – إلا أنها تكون بملاحظة نقل المعنى من المستعار إلى المستعارله ، أما في التشبيه فليس ثمة نقل ، بل هناك أداة تقوم بالعقد بين الطرفين " ويحتفظ عنصرا التشبيه باستقلالهما ، وبخصائصهما المعنوية ليكون هذا غير ذاك ، أما الاستعارة فإنَّ التلاحم يتم بين عنصريها ؛ لأنها في جوهرها تشبيه مختصر "[2] ، ولهذا قبلوا كثيراً من الاستعارات ؛ لأنهم يرونها – قياسياً – تخرج مخرج التشبيه [3]، ويرجع ذلك إلى " طبيعة النظرة المنطقية التي يتعامل بها – قدامة – مع الشعر ، وهي نظرة لايمكن أن تتعاطف مع ما يبدو في الاستعارة – عادة – من جموح لا يخضع للتحديدات المنطقية الصارمة التي يحرص عليها قدامة كل الحرص ، إنَّ قدامة منطقي ، والمنطقي يهتم بالصحة والصواب ، واللياقة العقلية "[4]، ونظراً لتعارض الاستعارة مع فلسفتهم اللغوية المتأصلة التي تلغي مبدأ الثنائيات ، وتلغي مايحاولون فرضه على الشاعر من حتمية المقاربة والوضوح ، فلم يكن الناقد " يعني بالاستعارة النشاط الخيالي التصويري الخالي من الإشارة أو الزينة ، وإنمـــا يعني فيما يظهر العبث بالمقومات الدائمة للتفكير الغني ، ومجافاة الذوق العام الذي يـــرفض التجسيم ، ويكره أن تذوبَ مكانة الأشياء ، وفي هذا كله يتضح ضعف القدرة على تذوق مدلول الاستعارة الحيوي ، ومواجهة ما في العبارة الشعرية من معنى كثيف ، أو تعقيد جم ، أو مافي السياق من دلالات متفاعلة "[5] .

لقد أطَّر النقادُ التشبيهَ بتعريفات عقلانية ثابتة ، وأنماط مترتبة ترتيباً تدريجياً بدهياً ؛ لأنـــه صـــنيع العقل ، وليس صنيع الموقف والوجدان والسياق ، وقد بدا هدوء الموقف الـــنقدي واطمئـــنانه للتشبيه لوضوح الصلات المنطقية ، والمطابقة بين اللقطة التصويرية ومثيلتها في الواقع – ولذا كان الربط فيه خارجياً جامداً ، يُسهِّل على الناقد ردَّ العناصر

---

[1] / النكت في إعجاز القرآن ، 86 .

[2] / كريم الوائلي ، الخطاب النقدي عند المعتزلـــة ، 172 .

[3] / ينظر : قدامـــة بن جعفر ، نقد الشعر ، 177 .

[4] / يوسف أبو العدوس ، الاستعارة في النقد الأدبي الحديث ، 69 .

[5] / تامر سلـــوم ، نظريـــة اللغـــة والجمال في النقد العربي ،

المنفصلة إلى حالتها الأولى بعد أداء وظيفتها كالتوضيح والإيجاز والشرح والزينة ، أو إبراز فكـــرة مثالية كالشجاعة والكرم ، مع وجودِ قيمٍ تشبيهية نموذجية ثابتة تعد أعلاماً لهذه المعـــاني كالبحر الذي يعد المثال في العطاء والكرم ، والبدر يشبه به وجه الحبيبة في السعة والاستدارة والضياء ، واللؤلؤ يشبه به بريق الأسنان بوصفه صورة شكلية للنصاعة والبريق والإبـــهار .

ثالثاً : النمط الكنائي : -

أ . مفهوم الكناية .

ب . الوظيفة الجمالية للكناية .

أ . مفهوم الكناية :

1 . الكناية في اللغـــة .

2 . الكناية في الاصطلاح النقدي .

1 . الكناية في اللغـــة :

تشير الكناية في اللغة إلى معاني الإيحاء والرمز والإيماء من جهة ، والستر والإخفاء والإضـــمار مـــن جهة أخرى ، فهي لاتنصُّ على الشيء ولاتستره كلية ، وإنما توحي به بمفـــرداتها ، وتحـــيل إلى غيره بطريق اللزوم الدلالي والاستدلال ، جاء في لسان العرب : الكـــناية " أن تتكـــلم بالشيء وتريد غيره ، وكنى عن الأمر بغيره يَكْنِي كناية : يعني إذا تكـــلم بغيره مما يستدل عليه "[1]، وقد اشتق منها لفظ (الكنية) التي يكنى بها الشخص ، وترمز إلى التوقير والتعظيم .

2 . الكناية في الاصطلاح النقدي :

يـــنبيء الأسلوب الكنائي عن نوع من الاتساع والعدول والتعدد الدلالي الناتج عن تفـــاعل عنصري الأسلوب ، وهما :(الاختيار والتركيب) حيث تخضع الكناية لمقصدية المـــبدع في اختيار الكلمات وترتيبها في السياق بكيفية تؤدي إلى تجاوز دلالتها الحرفية إلى دلالة أخرى ، فإذا كانت اللغة المعيارية تحتم أنَّ لكل دال مدلوله ، فإننا إزاء الكناية بصدد دال تتعدد مدلولاته بطريقة تختص بها دون غيرها من الأنماط البيانية السابقة .

وعـــلى الرغم من قلة النصوص النقدية التي تشير إلى الكناية في هذا القرن، فإنها قد ظهـــرت باســـتحياء من خلالها ، باعتبارها تقديماً للحقائق تقديماً إيحائياً مشوباً بالحسية ، لايصل لمرتبة التشبيه والاستعارة في المجازية والشعرية ، فالكناية لقطة تصويرية تنقل الدلالة الحرفية من الحقل المعرفي المجرد ، ومن كونها ترجمة للقيم المعهودة بين المتلقين ، إلى صياغة بيانية تستوعب هذه القيمة وتقدمها بشكل رمزي إيحائي ، فهذه الصياغة تتردد بين الحقيقة التي لاتلغيها تماماً ، والرمز إليها والإيحاء بها ، وهي لاتهدف إلى وصف الأشياء في الواقع ، بقدر ما تومىء إلى الأشياء أو المفاهيم أي – الموصوفات أو الصفات أو النسب بينهما – وتؤدي – على هذا النحو – تأثيراً خاصاً بكونها طريقة متفرِّدة تتراوح بين الحقيقة والمجاز ، من خلال ماتمتلكه هذه الصياغة من تكثيف وتعدد دلاليين ، حيث يوجد دال تزدوج فيه الدلالـــة بـــين المدلول الأول (المعجمي) والمدلول الثاني وهو معنى المعنى ، وتوثق بينهما

---

[1] / ابن منظور ، لســـان العرب ، مادة : كني .

علاقة معيارية ، حيث يلغي المتلقي المدلول المطابق للحقيقة والواقع – على الرغم من جواز إرادتـــه وأصالته في الحقيقة – ويُنتزع من السياق ، وينصب التركيز حول المدلول الثاني ، فهـــو الرمز الأكثر امتداداً ، والأكثر فاعلية وإنتاجاً في سياقه ، ومن هنا تتضح المجازية في الكـــناية من خلال هذا (النقل الدلالي) ومن خلال قيمة العدول "عن لفظ إلى آخر دال علـــيه ، وهذا العدول عنه لايعني ستره وإخفاءه ، كما لايعني إبرازه وإظهاره ، وإنما هو مجـــرد تركه ، والإعراض عنه لا أكثر ، فالمكني ليس بالواضح وضوح المذكور صراحة ، ولاهـــو بالخفي الذي لاتكاد تتبينه إلا بتدقيق ، وإمعان نظر ، فهو أشبه ما يكون بالمكسو بثوب رقيق شفيف فلا هو بعارٍ ، ولاهو مستور ستر المورى عنه "[1] .

وتقوم البنية الأسلوبية للكناية على أن " يكنَّى عن الشيء ويعرَّض به ولا يُصرَّح "[2] فقد جمع العسكري الكناية والتعريض في حدٍّ واحد ، وقد سمَّاها ناقد آخر (اللحن) وهو " الـــتعريف بالشـــيء من غير تصريح أو الكناية عنه بغيره "[3]، وقد سمِّيت الكناية إردافاً : " أن يـــريد الشاعر دلالة على معنى فلايأتي باللفظ الدال على ذلك المعنى ، بل بلفظ يدل عـــلىمعنى هو ردفه وتابع لـــه"[4]، ويستدل عليه بقولهم : (نؤوم الضحى) وقد ورد في بيت لامرىء القيس :

وَتُضْحِي فَتِيتُ الْمِسْكِ فَوْقَ فِرَاشِهَا نَئُومُ الضُّحَى لَمْ تَنْتَطِقْ عَنْ تَفَضُّلِ[5]

يريد :ترفهها وأنها مخدومة ، غير محتاجة إلى السعي بنفسها ، " ونئومة الضحى وترك الانـــتطاق للخدمة يردفان الكفاية ؛ فعبَّر بهما عنها "[6] ويلاحظ أنَّ الكناية يصح فيها حمل الدلالـــة على الوجهين- الحقيقة والمجاز – ولكن مصداقية الدلالة الحرفية للعبارة – وهي كونهـــا تنام في الضحى – لاتفي بغرض الشاعر ، ولاتؤدي وظيفتها الإيحائية والجمالية ،

---

[1] / محمـــد الحســـن عـــلي الأمين محمد ، الكنايـــة أساليبها ومواقعها في الشعر الجاهلي ، المكتبـــة الفيصليـــة ، السعودية ، مكة المكرمة ، (د.ط) ، 1985ف ، 197 .

[2] / ابو هلال العسكري ، كتاب الصناعتين ، 368 .

[3] / ابن وهب الكاتب ، البرهان في وجوه البيان ، 59 .

[4] / قدامـــة بن جعفر ، نقد الشعر ، 156 . ويقارن بما ورد عند : الباقلاني في إعجاز القرآن ، 96 ، وأبوهلال العسكري ، كتاب الصناعتين ، 350 .

[5] / ينظر : الزوزني ، شرح المعلّقات السبع ، تحقيق ودراسة : محمد عبد القادر أحمد ، 136 .

[6] / أبو هلال العسكري ، كتاب الصناعتين ، 352 .

وإنما تبقى مقصِّرة عن إيفاء التعبير الشعري حقَّه ؛ ولهذا ينتقل المتلقي إلى المعنى الثاني وهي الرفاهـــية وكثرة الخدم ، وذلك من خلال علاقة معيارية لزومية ، هي ناتج التناسب بين الدلالـــتين ، فالنوم في هذه الفترة بالتحديد يلزم عنه كونها مرفهة ، لارتباط زمن الضحى بانشـــغال العباد في سعيهم ، وأمر معاشهم وكفاية أسبابه ، ويمكن القول إنَّ العلاقة بين المعـــنى الأول والثاني تقوم على المجاورة ، وقد عبر عنها قدامة والباقلاني بالإرداف وهو في اللغـــة مشتق من : رَدَفَهُ بمعنى : أتبعه ، ورَدِفَ الرجل : ركب خلفه وصارله رِدْفاً [1] ، أي مجاوراً له ، فقد ردف اللفظ المجازي اللفظ الحقيقي وجاوره ، ولكنه لم يلغه أو يحل محله ، حيـــث ينتقل المتلقي دلالياً من الصورة إلى المعنى المجرد ، فالكناية صورة تستعمل الجسدي للدلالـــة على الأخلاقي ، و لم يبتعد قدامة عن دلالة المجاورة حين سمى الكناية (الإرداف) وأسس لنمطين منها في قوله :"ومن هذا النوع ما يدخل في الأبيات التي يسمونها (أبيات المعاني) وذلك إذا ذكر الردف وحده ، وكان وجه اتباعه لما هو ردف له غير ظاهر ، أو كان بينه وبين إرداف آخر كأنها وسائط ، وكثرت حتى لايظهر الشيء المطلوب بسرعة، وهذا الباب إذا غمض لم يكن داخلاً في جملة ماينسب إلى جيد الشعر ، إذ كان من عيوب الشعر الانغلاق في اللفظ ، وتعذر العلم بمعناه "[2]، فالنمط الأول : كناية سهلة الفهم قريبة إلى الذهن ، كقولنا : (طويل النجاد) ، حيث تقل الوسائط بين المعنى الحقيقي وهو طول الـــنجاد ، والمعـــنى الكنائي وهو : طول القامة ، حيث يلزم عن طول نجاده طول قامته ، وهـــذا المعـــنى يوحي بالشجاعة والكمال في صفات الرجولة ، وهو نمط مفضل في ميزانه الـــنقدي لوضوحه وسهولته ، أمَّا النمط الثاني : كناية كثيرة الوسائط ، يغمض فيها وجه إتـــباع الـــردف لرديفه ، كقولنا :(كثير الرماد) حيث يصل المتلقي للمعنى الكنائي – الذهني- الكرم من خلال وسائط كثيرة ، فيلزم عن كثرة الرماد كثرة الحرق ، ويلزم عنه كـــثرة الطـــبخ ، ويلزم عن ذلك كثرة الآكلين ، ومن ثمَّ كثرة الضيوف ، التي يلزم عنها الدلالة على كرم الممدوح ، مما يسبب " الانغلاق في اللفظ ، وتعذر العلم بمعناه "[3].

---

[1] / ابن منظـــور ، لسان العرب ، مادة : ردف .

[2] / قدامـــة بن جعفر ، نقد الشعر ،

[3] / نفـــسه .

والخلاصة أنَّ الكناية كما أسس لها هذان الناقدان في هذه الومضات النقدية تجسِّد آلية تعبيرية تصويرية أكثر اكتنازاً من التعبيرات الحرفية ، لكونها إشارة إلى الدلالة المقصودة مـــن بعد عن طريق الدلالة الظاهرية للفظ مع وجود علاقة بينهما ، فهي لا تلغي الصورة الظاهـــرة للمتلقي ولاتلغي حرفيتها ، وإنما يتجاور وجها التعبير- الحقيقي والمجازي — مع عدم إلغاء أحدهما للآخر .

ويـــتكيء الأسلوب الكنائي - من خلال الأمثلة التي عرضها نقاد القرن الرابع — عـــلى مقاربات عرفية تواضع عليها العرب ، تقل فيها — عادة - نسبة العدول عن التعبير المباشر ، فلم يمنع النقاد قصد المعنى الظاهري ، على مستوى التلقي العادي ، وعلى مستوى الـــتأويل أيضاً ، فنوم المرأة في فترة الضحى ، وطول نجاد الممدوح ، وكثرة الرماد ، لاتعد دلالات زائدة أو عبثية أو مستحيلة التحقق في الواقع كما في الدلالات الحرفية للاستعارة ، فـــنحن نجد فعلياً هذه المعاني مرتبطة بشخوصها ، فيرتبط النوم في الضحى بالمرأة المترفة ، ويرتبط طول النجاد بطويل القامة ، وكثرة الرماد بالرجل الكريم ، وذلك في واقع العرب وأعـــرافهم ، ومـــن هنا فإنَّ هذا الأسلوب يستمد قوامه من عدة عناصر تختص بالشكل والمضمون معاً نوجزها في الآتي :

1- التزام المبدع بالمعتقدات الجمعيـــة .
2- تعـــدّ الكـــناية صورة موجودة فعلاً في الواقع ، مما يدل على حسهم المرهف بالواقع ، وهذا يقلل من درجة الإبداع والعدول فيها .
3- بنية الكناية الشكلية أنموذج تعبيري موجز يقترب من الأمثال ويجري مجراها .

ويرجع أحد النقاد المعاصرين الكناية إلى (النظرية الاستبدالية) التي تتحكم في التفكير الـــبلاغي القـــديم للعـــرب ، وذلك من خلال مقارنتها بالاستعارة ، حيث يترك المبدع التصـــريح بذكـــر الشـــيء ، إلى ذكر مايلزمه ، لينتقل من المذكور إلى المتروك ، ولو أنَّ الاســـتبدال لايكون قوياً واضحاً كما في الاستعارة ، فكلا المعنيين — الحقيقي والكنائي- لايلغـــي أحدهمـــا الآخـــر ، بل يحتمل أن يقصد المعنى الحرفي وتلغى الكناية ، ويرى أنَّ الاســـتعارة تعـــبر بـــ(س) عن (س) ، أمَّا الكنايةفتحيل بـــ(س) على (س) آخر للعلاقة العقلية الموجودة بينهما ، فالاستعارة تصورية — في رأيه- بخلاف الكناية التي تعدَّ

مرجعـــية ذهنية ، وتعتمد الكناية والاستعارة معاً على قيمتي القصد والاختيار ، فكما أنَّ الاســـتعارة تـــبرز مقومات وتخفي أخرى ، كذلك الكناية ، ولكنها تختار اللفظ الإيحائي الذي يرمز للمعنى الذهني بدقة ، كلفظ الضحا ، فهو يؤدي المعنى بخلاف وقت الفجر أو العصـــر ، حيث توجد عدة مقومات جوهرية تفاعلية ناتجة عن تجاربنا الشخصية ، فثمة عملـــية استدلالية نقوم بها في الكناية لفهم الأداء ، وفي عملية اختيار عناصر محددة ، وإذا كانـــت الاســـتعارة خلقاً لما ليس بكائن ، فإنَّ الكناية تعبير خاص عما هو كائن بشكل إيمائي رمزي ليس إلا ، فالكناية طريقة لغوية ، ومرآة لثوابت الذات الإنسانية بما فيها من نماذج عليا ورموز ومعرفيات تجريدية [1] .

والباحثة لاتطالب الناقد العربي بالتأسيس للمصطلح وتقعيده كما فعل المتأخرون ، ولكن ثمة حديثاً عن الكناية بوصفها رمزاً خفياً ، وطريقة تعبيرية إيحائية غير مباشرة ، بل إنَّ المرتضـــى رأى أنَّ لفظ الكناية يطلق على جميع أنماط التعبيرات المجازية ، فهي جميعها كنايات عن الدلالات الحقيقية ، فللعرب أساليبٌ هي كنايات عن دلالات مجردة ، يقول في تأويل قوله تعالى :﴿**وَبَلَغَتِ الْقُلُوبُ الـــحَنَاجِرَ**﴾ [2] فالمعنى الحرفي للآية " أنَّ القلوب لمـــا اتصل وجيبها واضطرابها بلغت الحناجر لشدة القلق ، ومنها أن يكون المعنى : كادت القلوب من شدة الرعب والخوف تبلغ الحناجر ، وإن لم تبلغ في الحقيقة "[3] ، فقد عبر هذا الأسلوب عن الدلالة المجردة وهي (شدة الخوف) بما يؤدي قيمتي التهويل والمبالغة بكناية تفارق الحقيقة لبعث مشاعر التخويف والزجر للعظة والعبرة ، وقد تكون الكناية رمزاً إلى دلالـــة أبعـــد من ذلك و" أوضح مما ذكر ، وأشبه بمذاهب العرب في ملاحن كلامها ، وتصـــرف كـــناياتها ، وهو أن يكون المعنى في ذكر الأصابع الإخبار عن تيسر تصريف القلوب وتقليبها ، والفعل فيها عليه جلَّت عظمته ، ودخول ذلك تحت قدرته ، ألا ترى أنهـــم يقولون : هذا الشيء في خنصري وإصبعي وفي يدي وقبضتي "[4] ، ويستدل بكناية تواضـــع عليها العرب ، تمثل حبهم للإيجاز في التعابير" قال إنها بين أصابعه كناية عن هذا

---

[1] / ينظر : محمد مفتاح ، تحليل الخطـــاب الشعـــري استراتيجيـــة التناص ، 112 ومابعدها .

[2] / الأحزاب ، 33 / 10 .

[3] / الشريـــف المرتضـــى ، أمالي المرتضى ، 1 / 329 – 330 .

[4] / نفســـه ، 1 / 320 .

المعـــنى ، واختصاراً للفظ الطويل ، وجرياً على مذاهب العرب في إخبارهم عن مثل هذا المعـــنى بمثل هذا اللفظ ، وهذا الوجه يجب أن يكون مقدماً على الوجه الأول ومعتمداً ؛ لأنه واضح وجلي "[1] .

إنَّ المرتضـــى يـــرى أن الكناية رمز يرتفع عن الواقع ، ويشير إلى معانٍ جمة بلفظ موجـــز مختصر ، فهي وسيلة فنية تُستحسن في سياقها وتشكل مواضعة تعبيرية فنية تعاهد علـــيها الأســـلوب العـــربي ، ولها مزيتها في الفصاحة والبلاغة ، ويفضل في المواضع التي لايحســـن فـــيها التصـــريح بشكل خاص ؛ ولهذا فإنَّ ما يفضَّل في الكناية الجانب الخفي اللطـــيف الذي تخاطب به المتلقي ، فهاهو ناقد آخر يشترط في بلاغة الشعر خفاء المعنى وغموضـــه في الأســـلوب الكـــنائي ، وذلك بأن يكون المعنى "من كل ناحية مكشوفاً ، والكناية لطيفة ، والتصريح احتجاجاً ، والمؤاخاة موجودة ، والمواءمة ظاهرة "[2] .

---

[1] / الشريف المرتضى ، أمالي المرتضى ، 1 / 320 – 321 .

[2] / أبو حيـــان التوحيدي ، الإمتاع والمؤانســـة ، 141 .

ب . الوظيفة الجمالية للكناية .

ب . الوظيفـــة الجماليـــة للكنايـــة :

تكمـــن الوظـــيفة الجمالية للكناية – من وجهة نظر البحث المتواضعة- في جانبين :

الجانب الأول : ذاتي باطني يختص بالطريقة التعبيرية للأسلوب الكنائي ، ويبدو ذلك من خلال الازدواجية التركيبية ، حيث يتحد فيها العام المجرد بالخاص الحسي ، وتقدم الكناية الذهني في قالب حسي ، أو الفضيلة التي تواضع عليها العرب في تمثيل محسوس يُنتزَع بدقة مـــن صور الواقع الكثيرة ، فإذا كانت الاستعارة تخلق (المفاهيم) ، وتجسدها نافخة فيها الروح ، فإنها تبترها واقعياً ، بخلاف الكناية التي تحافظ على الخصوصية الحياتية للتركيب ، فهي تنقل المتلقي للمعنى البعيد وفي الوقت نفسه تبقي على احتمال إرادة المعنى الأول الذي يـــدلُّ علـــيه ظاهـــر التركيب " والنسق الطبيعي لعناصر الصورة حسب واقعها العياني المرصـــود، ومن أجل الإبقاء على هذا الاحتمال ... فإنَّه يسقط من الأساس القرينة التي تمـــنع مـــن إرادة المعنى الظاهري من الصورة "[1] وحينئذ يعدل المتلقي عن الدلالة الكاملة للتركيب ، في الوقت الذي يجوز لـــه الإطلالة على وجه الواقع بعد إلغاء الجانب المجازي ، فالكـــناية صـــورة لاتهدف إلى رسم الواقع أو بث الحياة في الجوامد ؛ بقدر ما تستنطق تعبيريته الساكنة من خلال اقتراناتها المعنوية ، ومن خلال الروابط بين اللازم والملزوم فيما تـــنطق به أشياء الواقع ؛ ولهذا تقوم الصورة بكل طاقاتها الدلالية والإيحائية بحمل مقاصد العربي ، وتعكس حساسيته تجاه الأشياء ، وحبه للإيجاز في التعبير عن قيمه ومثله العليا .

الجانـــب الثانـــي : خارجي يختص بقراءة المتلقي للأسلوب الكنائي ، ويبين أهمية ارتباط الكـــناية بالســـياق ، وبمقصدية المبدع ، حيث يتضح في هذا الأسلوب المفهوم الحداثي لمراوغة المدلول للدال ، وتحوله في كل قراءة إلى مدلول جديد ؛ لأنَّ الكناية لاتعني حرفية الخطاب ، ولكن إيحائية الدلالة ، وهذا المفهوم ينطبق على وظيفة اللغة وتوظيفها مجازياً ، فالقراءة الأولى للكناية قراءة المواضعة اللغوية ، فالكناية (كثير الرماد) تعد رسالة صوتية تعكس صورة لرجل موقده كثير الرماد ، وإذا توقفنا عن هذه الدلالة ، نجدها تعني أشياء كـــثيرة ترتـــبط بالدلالـــة الوضعية إلى حد ما ، وذلك بإلغاء قصد الكناية ، وقد تكون الدلالات الأخرى اجتماعية أو تاريخية ، فقد تعكس طريقة الطبخ في تلك الحقبة التاريخية،

---

[1] / مجيد عبد الحميد ناجي ناجي ، الأسس النفسية لأساليب البلاغة العربية ، 229 .

أو الإســـراف لكـــثرة إحراق الحطب ، أو إهمال الزوجة تنظيف الموقد[1] ، وهنا يأتي دور المتلقي في استبعاد جميع القراءات السابقة ، وربط الكناية بسياقها الخاص ، وبقصد المبدع، حيث لا يستخدم اللفظ على حقيقته .

ويلتقي المبدع بالمتلقي في العملية الكنائية ، ففي حين نراه يلتقط الصورة المناسبة للدلالة ، ويتخيرها من الحقل المعرفي ذاته ، كي لا يحدث خللاً في السلسلة التي يتم تأليفها وتركيـــبها من قبل المتلقي الذي عليه التدرج والصعود من مرتبة كنائية إلى أخرى ، حتى يصـــل إلى الدلالة المجردة مستعيناً بالتجربة والثقافة والفطنة ومعرفة مادرج عليه الناس في أعـــرافهم وتقاليدهم ، وهذا التدرج في السلسلة الكنائية يكشف عن المفارقة بين الكناية والاســـتعارة ، فإذا كان التشبيه في الاستعارة هو القاسم المشترك بين الدالين – الحقيقي والاســـتعاري – فـــإنَّ الـــتداعي هو الذي يربط بين الموصوف وصورته في الكناية ربطاً عضوياً، وأساس "ما في علاقات التداعي أنَّ العنصرين فيها موحدان زمنياً ، فإذا كان كل من الطرفين في عملية التشابه يمثل نظاماً معيناً مستقلاً عن الآخر وإن هو شبيهه فإنَّهما في عملـــية الـــتداعي ينتميان إلى نظام واحد . وتُبنى عملية التشابه على التقريب بين نظامين مســـتقلين متشـــابهين ، بينما تقتضي عملية التداعي التقريب بين لوحتين من نظام واحد مخـــتلفين "[2] ، ولهـــذا فإنَّ طريقة توصيل الدلالة تنهض على الإشارة والتلميح ، وتتسم بالغموض الشفاف الذي يحتاج إلى روية وإمعان نظر حتى يحصل على المعنى ، ولاشكَّ في أنَّ المعـــنى الـــذي نتحصَّل عليه بعد كدٍّ ومعاناة يورث متعة وسعادة ، فيقع الظفر به من أنفسنا موقع البشرى لشعورنا بحلاوة الفهم ، وقد قال بذلك ابن طباطبا الذي ذهب إلى أنَّ " التعريض الخفي ... يكون بخفائه أبلغ من التصريح الظاهر ، الذي لا ستر دونه "[3]، لأنَّـــه يقـــع " عند الفهم كموقع البشرى عند صاحبها لثقة الفهم بحلاوة ما يرد عليه من معناهما "[4] .

---

[1] / ينظر : عبد العزيز حمودة ، المـــرايـــا المقعرة نحو نظريـــة نقديـــة عربيـــة ، 299 – 300 .

[2] / محمد الهادي الطرابلســـي ، خصائص الأسلوب في الشوقيات ، 207 .

[3] / عيار الشعر ، 55 .

[4] / نفـــســـه .

" خاتمة البحث "

خاتمة البحث

في نهاية هذا البحث المتواضع تحاول الباحثة استخلاص ما توصلت إليه من نتائج ، وإبراز ما يجمع بين وحدات فصوله ، واستشفاف آفاق ظاهرة الأسلوب كما شكّلها نقاد القرن الرابع الهجري ، ويمكن إجمال هذه النتائج فيما يلي :

1 . الأسلوب تعبير عن شخصية المبدع وتوجهه الفكري وانفعالاته الحيوية المميزة ، فهي تعد من العناصر المهمة في الأسلوب الذي يأتي حاملاً لبصمة صاحبه التي لا تتكرر ، ولهذا كان أشبه بناظم الجوهر الذي يؤلف بين النفيس منها ، ولا يشين عقوده بأن يفاوت بين جواهرها ، أو هو نسَّاج حاذق يفوّف نسجه بأحسن التفويف ، وتمتزج لدى النقاد أهمية كل من الصنعة والخبرة والجهد الإنساني والطبع وصفاء القريحة ، فلاغنى عنها في إنتاج الأسلوب ، وقد كان الناقد العربي على وعي بالفروق الفردية في الأساليب ، فقد لاحظ رقة شعر أحدهم وصلابة شعر الآخر ، بحسب عوامل كثيرة ، قسمتها إلى عوامل خارجية كالثقافة والبيئة الطبيعية والاجتماعية ، فالبيئة البدوية تضفي على صاحبها جفاء وجلافة في الطباع مما ينعكس على طبيعة الكلمة ، بخلاف التحضر الذي يؤدي إلى انتشار التأدُّب والتظرُّف والتطور اللغوي ، فيميل الشعراء إلى الرقة المعجمية ، ويختارون مما فيه لغات متعددة الأسلس والأخف على السمع ، كما أنَّ الأديب المحدَث يأخذ من الكلام جوهره، ويصطفي من متخيره بخلاف البدوي الذي لايعرف وجوه الاختيار ويستعمل وجوه الاضطرار ، و عوامل نفسية داخلية كاختلاف الطبائع والأخلاق ، والطبع المهذب المصقول بالأدب والرواية والفطنة ، والقدرة على التمييز بين الأساليب .

وثمة معيار نصي أدبي وهو المحتوى العقلي للأسلوب فالشاعر يستقي كلماته في موضوع الغزل من معجم شعري خاص يختلف عن موضوع الفخر أو المديح .

ويعدّ الأسلوب – بناءً على ذلك – نتيجة لجملة من الاختيارات المعجمية والأنظمة النحوية أيضاً ، فالاختيار لاينصبُّ على الدلالة الإفرادية فقط ، بل أيضا على المعنى التركيبي الواسع ؛ لأنَّه ينتج فاعليات كثيرة صوتية ودلالية وإيحائية ، ويتمتع المبدع بحرية كاملة في انتقاء المفردات التي تلائم مقاصده ، وتحتوي مشاعره ، ويقوم بتركيبها وتوزيعها في أسلوبه الذي يتجاوز مجرد التوصيل والإفهام المجرد إلى إنتاجيته لخواص مجسدة

للطابع الشخصي ، وممثلة للميزات التعبيرية للمبدع ، وهذا يعني أنَّ الأسلوب إنجاز فيه من الوعي والمقصدية مايجعله ينأى عمَّا أسسته الرومانسية من مفاهيم الإلهام والعبقرية .

2 . يعدُّ الأسلوب مصطلحاً تأثيرياً عاطفياً – إن صح التعبير – من جهة علاقة المتلقي بـــه ، فهـــو الـــذي يميز بين الخواص الأسلوبية ويبرزها عن طريق ما تحدثه من أثر فيه ، ومـــايخلق العدول عن اللغة المعيارية فيه من دهشة ومفاجأة ، وتداعيات ذهنية وانفعالية ، وذلك بأن يَرِدَ في الكلام مالا يتوقع المتلقي وروده ، ويرتبط التلقي بالبث والانبثاق ، فإذا كـــان الأســـلوب فعلاً فردياً حراً يعبر عن مبدعه ، فإنَّه – في الوقت نفسه – يعبر عمّن يغذيـــه ويعـــززه وهو المتلقي الذي يعيد خلقه بقراءاته المختلفة ، وتلوينا تـــه المتنوعة ، وتـــتأكد أهمية هذا الدور بمراعاة الناحية النفسية للمتلقي حيث إنَّ اشتراك المتلقي والمبدع في البيئة والطبائع يساعد على ألفة الأسلوب والتأثر به ، فالنفس تألف ما جانسها ، وتقبل الأقرب فالأقرب إليها ، فيثار بذلك ما كان دفينا في نفس المتلقي .

وتكمن مواطن التأثير – كما يراها – نقادنا في عنصرين أسلوبيين :

أ . عنصر الاستهلال : فكل صنف من صنوف القول ، يقتضي نوعاً من أنواع الابتداء ، وضـــرباً من ضروب الاستفتاح لا يصلح لغيره ، فالمادح – مثلاً – يفتتح شعره بما يكون دالاً عـــلى غرضه ، حتى لا يتطير المتلقي منه ، ويستجفي من كلامه ، فللاستهلال أثر في قبول المتلقي للنص من عدمه ، وتحديد نوع الاستجابة لديه .

ويشـــكل (الـــتخلص) في سياق الأسلوب والخاتمة مع الاستهلال مركَّباً هرمياً يكمل البنية الأسلوبية للنص ، التي لا يمكن أن يكون لها وجود فعلي إلا عند قراءة المتلقي لها .

ب . عنصر الموقف ، فالأسلوب يحقق وظيفته إذا كان منسجماً مع بيئة النص أو الموقف أو المقام ، ولهذا يجب تقسيم الكلام على طبقات الناس .

3 . الأســـلوب مصطلح تأليفي يعتمد على النص أو الخطاب أو السياق باعتباره اختياراً وتنظـــيماً لعناصر لسانية خاصة ، وهي الدائرة الأكثر امتداداً التي تتسع للناحية التركيبية وقـــد اكتملـــت العلاقات السياقية وتفاعلت ، لتكوِّنَ لغة فنية تتجاوز اللغة المعيارية التي تستخدم لأغراض معرفية نفعية ، وتهتم بالدلالة التقريرية لتوصيلها للآخرين وإقناعهم بها ،

بعيداً عن العاطفة والخيال ، بخلاف اللغة الفنية التي تتأبى عن التحديد ، وترنو إلى الإيحاء ، وتزخـــر بطاقات جمالية تتجاوز المألوف من الألفاظ والتراكيب ، وتعدل عن ذلك كله لتدخل ضمن أنساق وأنظمة جديدة وزاخرة بالطرائق الأدبية الكثيرة التي يتخذها المبدع أسلوباً ينمُّ عن خطابه الخاص ، ويتيح للمتلقي المجال للتفاعل مع هذه الآفاق الإيحائية ، بل والمشاركة في توليدها وبعثها من جديد بقراءاته المتعددة ، وقد حدد النقاد مواصفات اللغة الفنية وميزوا بينها وبين اللغة المعيارية كلغة المواضعة ، ولغة العلم ، والخطابة ، و الفلسفة، حيـــث تُســـتخدم الصياغات العلمية ، ويُستدعى العقل والمنطق للنظر والمحاجة ، وتهدف للإقناع الذي يقتضي المباشرة في الكلام وقوة البرهان والدليل ، وتتحدد – بناء على ذلك – الآلـــيات اللغويـــة في هـــذه وتلك ، وطبيعة الأدوات النقدية لتقييم كل لغة ، ويعتبر الأســـلوب – من هذه الزاوية – عدولاً عن اللغة المعيارية ، وقد عرف النقاد العدول في أوجـــه مـــتعددة تقترب أو تبتعد عن الشرعية أو القبول ، كالضرورة ، والانحراف ، أو الخـــرق ، واعتبروه أيضاً حقاً من حقوق المبدعين ؛ لأنَّ الأسلوب ليس مجرد تحقيق اللفظ على المعنى ، فمن حقِّ اللفظ أنْ يقدَّم أو يؤخر ، ويحذف أو يذكر ، فكما أنَّ لغة الشعر عـــدول عن لغة الفلسفة والخطابة ولغة العلم ، فهي عدول عن النثر أيضا ، ويعَدُّ المجاز عـــدولا عن الحقيقة، وليس العدول دائماً مؤشراً للأسلوب ، فإنّه قد يؤدي إلى المخالفة السلبية القاعدة اللغوية ، والفوضى والاضطراب في النظام الداخلي للتركيب .

وقـــد بيَّن الناقد العربي أنَّ للمجاز أصلاً وفرعاً أو ظاهراً وباطناً ، مبرزاً دلالات هذه المستويات من خلال التأسيس لمفهومه ووظيفته ، وهو – في أحد وجوهه – عدول عـــن الحقيقة ، وفي وجه آخر نقل أو تغيير دلالي ، وفي كلا الحالتين ثمة أصل يُعدَل عنه ، أو ينقل منه إلى معنى آخر في عملية عقلية يحترمها العقل ويقرها ، وتختلف اتجاهات النقاد في هـــذه القضية، فمنهم الناقد المؤيد لعمود الشعر ، الذي يعوِّل في نقده على الدلالات الحرفـــية ، ويعيـــب عـــلى الشاعر وصف الشيء بما لم تصف به العرب ، ويتعامل مع الـــدلالات بحرفـــية شـــديدة ، أمَّا البعد المجازي للكلمات فمقبول ما سلّم به العرف ، وتعـــارف علـــيه المتكلمون ، ومنهم الناقد الذي يقبل اللغة غير المألوفة المنتجة للدلالات

والمعـــاني الجيدة ، والائتلاف بين الأشياء المتباعدة ، والإيغال في الخيال ، ويحمد الإشارة والإيحاء في اللغة .

إنَّ حركـــية الشـــكل التعبيري للأسلوب قد أنتجت أنماط العدول البلاغي ، حيث تتحرك الدلالة بتحرك عناصر الكلام ، وتجددها ، وتفاعلها بالذكر والحذف ، أو التقديم والتأخير ، أو الالتفات ، وقد اعتبرها ابن جني من مظاهر الشجاعة في العربية ودلالة على قوة طبع المبدع وأصالة موهبته ، وفي ذلك اعتراف منه بالقدرات الإبداعية للمتكلم ، التي يعـــدل بها عن النظم المألوفة للنسق اللغوي المعتاد ، ويصنع طرقاً متعددة ومتنوعة للتعبير عمـــا يـــريد ، بشكل يتناسب وطبيعة تجربته الشعورية ، فهذا العدول لا يعد دليلاً على ضعف لغته أو عجزه عن تنسيق الكلمات على نحو تجيزه القوانين ، بل يدل على شهامته وثقته بنفسه .

4 . وحـــدة الأسلوب والمعني ؛ فإذا كانت المذاهب النقدية القديمة قد جزَّأت النص إلى شـــكل ومعـــنى ، فإنَّ النقد المعاصر قد وحَّد بينهما في ما يُسمى بالأسلوب ، فلم يعد الأسلوب مرادفاً للشكل فقط ، أو اللفظ ، أو الصورة ، أو الإيقاع ، كما لا يعدُّ غاية في ذاته ، بل تتلا قح جميعها وتتسق ، لتكوّن الأسلوب الذي يتصف بالتكامل والوحدة ، مع التميـــيز بين ما يقال وطريقة القول ، فيتجلى من خلال فكرة أنَّ الكلام كساء للمعني ، فالأسلوب حياكة هذا الكساء وطرازه الخاص الذي ينم عمَّا بداخله ، فترى الشاعر يعدّ لـــلمعنى ما يلبسه من الألفاظ التي تلائمه ، والقوافي التي توافقه ، والوزن الذي يسلس له القـــول علـــيه ، ويرمز نقادنا بالمعني – عادة – إلى الفكرة الخلقية المتفق عليها اجتماعياً كالشـــجاعة والكـــرم ، ولقداســـة هذه القيم وشهرتها تبقى الأفضلية والتمايز للصياغة والأسلوب ، والاهتمام بالأسلوب لا يلغي الاهتمام بالمعنى عند العرب ، فالعناية بالألفاظ عـــناية بالمعاني ، وتنويه بها ، وتشويق إليها ، والتصرف بالكلمات يعد تصرفاً في المعاني ، فالأشكال التعبيرية المختارة في عملية نمو دائمة مع المعنى ، ويرجع هذا إلى إمكانية اختيار التعبير المناسب للمعنى المراد ، وقد انشطرت المعاني عند النقاد إلى قسمين :

أ . معان تحتذى على مثال تقدم ، ورسم فرط .

ب . معـــان مبتدعة جديدة يبتكرها صاحب الصناعة ، من غير أن يكون لـــه إمام يقتدي به .

وقد حذَّر النقاد من الاغترار بفضيلة الجدة والابتكار ، لئلّا يؤدي بهم ذلك إلى الغرابة وتهجـــين الصورة ، وضرورة اللجوء إلى مطابقة العرف والحقيقة للمعنى ، والتركيز على دلالة الكلمة الوضعية ووضع الألفاظ في مواضعها ومجاراتها للمعاني المترتبة في النفس .

5 . علاقـــة الإيقاع بالأسلوب ، فقد تناول النقاد الظاهرة الإيقاعية من جوانبها الدلالية التعبيرية ، ولم يهملوا الإيماءات الوظيفية وتأثيرها الوجداني على المتلقي ، ومنحوا عناصر الأســـلوب الصـــوتية مكانـــة ذاتـــية متميزة ، حيث شغفوا بالتنظير لها ، وتحدثوا عن الانعكاســـات الانفعالية والنفسية ، ويَغْلُب علي نقدهم طابع الملاحظة الذاتية والاجتهاد والاستبطان ، كما آمنوا بأثر السياق حيث تسهم دلالتا الحرف والكلمة بقيمة تعبيرية تأتي مـــن خصائصه الطبيعية ، والسمعية ، ومن التداعيات التشابهية بينها وبين مظاهر السلوك والحـــياة ، وقد حددوا للمبدع القيم التعبيرية للمعجم الشعري إفرادياً وتركيبياً ، وتأثير الدلالـــة الغريـــزية للأصوات ، وموقع الحروف من الكلمة ، ومضاهاة أصوات الحروف للأحـــداث المعـــبر عنها من جهة ، وللقيم الأخلاقية من جهة أخرى ، كما أنَّ لمخارج الحـــروف وصـــفاتها وتأليفها دوراً في الرقي بالتركيب ، كما تسهم الحركات وهي من الوحدات الصوتية الصائتة في الدلالة على المعاني والانفعالات من الخفة والثقل ، وتجسيد الصـــور والهيئات ، والقوة والضعف ، والكبر أو الضآلة ، والكثرة أو القلة ، أو الامتداد والاتساع والسرعة .

وللكـــلمة دلالـــة قاموسية محددة ، تجاوزها الأسلوب إلى دلالة متسعة ، يسهم الســـياق فـــيها بـــدور كـــبير من الإيحاء والتصوير والشحنات العاطفية والرمزية ، وقد استبعدت الكلمات ذوات الدلالات الغربية لأسباب إيقاعية ذوقية أو نفسية أو دلالية .

إنَّ من رصد الشعر العربي – من النقاد – قد دونوا ملاحظاتهم النقدية التي تتصل بالكـــلمة وأبعادها الأسلوبية ، وأسسوا لعدة مصطلحات تشكل البنية العميقة لكلمات كـــثيرة ، وقد استمرت هذه المصطلحات بمفهوم واحد وجلي فيما بينهم ، حيث اطَّرد ورودها ، مما يدل على تطور نقدي موضوعي على مستوى المرحلة النقدية آنذاك ، وإن

اتســـمت إنجـــازاتهم الفردية بغلبة الذات الانطباعية ، وتجزئة البيت الشعري ، واقتطاع الكـــلمة مـــن سياقها ، وذلك كله من خلال منظورهم اللغوي الثقافي مستعينين بأدوات تتماشى وعصرهم .

وقـــد أثـــاروا الانتباه لأبنية المبالغة بوصفها عدولاً عن بناء الفاعلين لدلالة خاصة تـــثري الأسلوب ، وهي تكثير المعاني وتضمينها ، وحاولوا التماس جمالياتها ، والخواص التصـــويرية الـــتي تتمتع بها من خلال أشكالها الصوتية والإيقاعية ، أمَّا الجانب الإيقاعي للكـــلمة في سياقها ، فهو مظهر آخر من مظاهر الأسلوب أو الرصف والتأليف ، ويعني النســـق الصوتي للأسلوب حيث يوضع الدال في موضع معين ، بحسب العلاقات النحوية والسياقية والنفسية الخاصة ، وبحسب الطبيعة التجاورية للكلمات ، حيث ألح النقاد على مراعاة المشاكلة اللفظية بين الكلمات ، ويرجع اهتمامهم بالجانب الإيقاعي للأسلوب إلى حساســـيتهم تجـــاه المؤثرات السمعية والتذوقية ، حيث يرتبط الإيقاع بالحواس ، ونظراً لاعتمادهم المبكر على الشفهية والإنشاد .

وتنـــتج الكلمة متساوقة مع غيرها أنماطاً إيقاعية كالتكرار بأنواعه ، والسجع ، والجناس ، فإنَّ الأسلوب يشمل التشاكل والتباين معاً ، وكلاهما له دلالة لفظية ومعنوية ، وتعـــد أنماطـــاً ذات دلالات واسعة ، وأبعاد بلاغية عميقة ، مستبعدين منها ما خلامن الفـــائدة والجمال الفني ، أو اتسم بالتكلف وتعمد إظهار المقدرة اللغوية ، وأسندوا إليها وظـــيفة عضـــوية تمـــس الدلالة والجمال معاً ، وعادة ما يكرسها الناقد لوظائف نفعية " اجتماعية وأخلاقية " وترجع العناية الفائقة بها إلى :

- ميل الحس العربي إلى الزينة الشكلية والزخرف .
- حبه لرؤية الأشياء منفصلة ومرتبة ترتيباً ذهنياً ولفظياً بحيث تتجانس الأفكار وتتقابل على المستوى المرئي والسمعي .

وفي ذلـــك وعـــي بأهمية السياق اللغوي ، وأهمية العلاقات التي تؤسسها الكلمة مع مـــا حولها ، ووظائفها المعنوية والعلائقية ، وإن لم تخل أبحاثهم من تأثير الآليات اللغوية ، واتباع بعضهم للأنموذج القديم .

6 . تنبَّه الناقد العربي إلى العلاقة الوثيقة التي تربط الصورة بالأسلوب ، حيث تعتبر الصورة عنصراً من عناصر الأسلوب ، وقد درس النقاد الصورة من جهة علاقات الدوال اللغوية ببعضها ، ومدي مناسبتها للمقام أو الموقف ، وعلاقتها بالمتلقي ، فالصورة البيانية تعد شكلاً من أشكال التعبير ، ونمطاً عدولياً يتصف بعدم الاتساق الدلالي ، حدد النقاد له وظائف كثيرة ، كالإيضاح الذي لابد منه لأداء اللغة وظيفتها الاجتماعية وهي الإبانة، والإيجاز وتجسيد المعنويات ، ومفارقة اللغة المعيارية ، هذا فضلاً عن القرب والصدق في الدلالة ، وعدم الإغراب ، واتباع طريقة العرب في أسلوبها التصويري ، فعلى الشاعر أن يتبع في أسلوبه طرق الدلالة التي سارت عليها الجماعة قبله ، وقد اشترط في عدوله من الحقيقة إلى المجاز ضرورة أن توجد علاقة لفظية أو معنوية بين المعنى المنقول عنه والمنقول إليه ، ووجود القرينة أو الدليل الذي يشي بوجود الصورة ، هذا فضلاً عن ضرورة وجود التناسب سواء أكان عقلياً أم معجمياً ، فعملية النقل الدلالي – في الاستعارة بخاصة – لاتتم إلا في وجود هذا التناسب حيث يلاحظ المتلقي هذه العلاقة الموجودة في طبائع الأشياء ، ويلمس المتلقي جمالية هذا النقل كالمبالغة ، وتحقيق نوع من الاقتصاد اللغوي ، وإحداث الملاءمة النفسية بين عنصريها ، ويتمحور هذا كله حول قيمة كبرى هي الوضوح التصويري والتعبيري الذي حرص عليه جلُّهم ، ولعلَّ ذلك يرجع للأهمية الوثائقية والقيمة المعرفية للشعر(الأخلاقية والاجتماعية والدينية أيضاً) فالقيمة الفنية تكرَّس للمجتمع لاللفن في ذاته ، وقد اتصف نقدهم بالتركيز على الأبيات مفردة ، التي تعد انعكاساً للبيئة النقدية التي تعج بالأبيات المفردة السائرة التي يُعتمد عليها غالباً في الاستشهاد والتمثيل .

وفي خاتمة هذه الخلاصة فإنَّ كثيراً من النتائج الجزئية ظلت في ثنايا هذا البحث ، ولا أظن بصيرة القارئ الجاد عاجزة عن اقتناصها ، ولا تدعي الباحثة الإحاطة الكاملة بالموضوع ؛ لأن التنظير للأسلوب بوصفه طريقة للتشكيل اللغوي بحر عميق وواسع ، سواء على المستوى النظري أو التطبيقي ، الأمر الذي يترتب عليه الإفادة من معاني عناصره وخصائصها وجمالياتها ، وقصارى ما يمكن أن يضيفه البحث هو طرح تصور متواضع يفيد من التراث من غير أن يحمله أكثر مما يحتمل ، من خلال النماذج النقدية في

القـــرن الـــرابع الهجري ، ويطمع – في تواضع – إلى إثارة حوار مثمر ، وتقديم مدخل لدراســـات أخـــرى أكـــثر تطويراً ، فإن وفقت فهذا من فضل ربي ، ثم توجيه أساتذتي الكرام، وإن أخفقت فمن تقصيري ، أسأل الله السداد والتوفيق .

عليه توكلت وإليه أنيب

صفاء محمد ضياء الدين

" مصادر البحث ومراجعه "

أولا : المصادر .

ثانياً : المراجع .

أ . المراجع العربية

ب . المراجع الأجنبية المترجمة .

جـ . المراجع الأجنبية غير المترجمة .

ثالثاً : الدواوين الشعرية .

رابعاً : المعاجم والقواميس .

خامساً : الرسائل الجامعية .

سادساً : الدَّوريـــات .

أولاً / المصادر

أولا : المصادر : –

- القرآن الكريم " مصحف الجماهيرية " برواية الإمام قالون عن نافع ، جمعية الدعوة الإسلامية ، طرابلس ، الجماهيرية .
- السنـــة النبوية :

أحمد بن حنبل :

– مسند الإمام أحمد ، دار المعارف ، مصر ، (د . ط) ، 1949 ف .

البخاري " محمد بن إسماعبل بن إبراهيم بن المغيرة البخاري " :

- صحيح البخاري ، دار القلم ، بيروت ، (د . ط) ، 1987 ف .

مسلم " الإمام مسلم بن الحجاج القشيري النيسابوري :

– صحيح مسلم ، دار إحياء التراث العربي ، (د . ط) ، 1954 ف .

النسائي " أحمد بن شُعَيْب بن على النسائي " :

- سنن النسائي ، دار البشائر الإسلامية ، (د . م) ، (د . ط) ، 1986 ف.

1 . الآمدي " أبو القاسم الحسن بن بشر" :

– المؤتلف والمختلف ، تحقيق : عبد الستار أحمد فراج ، مصر ، (د. ط)، 1960ف

– الموازنـــة بين شعر أبي تمام والبحتري ، تحقيق : السيد أحمد صقر ، دار المعارف ، مصر ، ط2 ــ 1392 هــ ، 1972 ف .

2 . الباقلاني " أبو بكر محمد بن الطيب " :

– إعجاز القرآن ، تحقيق : عماد الدين حيدر، مؤسسة الكتب الثقافية ، (د. م) ، ط1، 1991 ف

– التمهـــيد في الرد على الملحدة والمعطلة والرافضة والخوارج والمعتزلة ، تحقيق : محمود محمد الحضيري ، ومحمد عبد الهادي أبوريدة ،دار الفكر العربي ، القاهرة ، 1947 ف

3 . التوحيدي : " أبو حيان علي بن محمد " :

– الإمـــتاع والمؤانسة ، صححه وضبطه وشرح غريبه : أحمد أمين ، أحمد الزين ، المكتبة العصرية ، بيروت ، (د . ط) ، (د . ت) .

- مثالـــب الوزيرين (أخلاق الصاحب من عباد ، وابن العميد) ، تحقيق : محمد بن تاويت الصنجـــي ، المجمع العلمي ، دمشق ، (د . ط) ، 1995 ف .
- المقابسات ، تحقيق : محمد توفيق حسين ، دار الآداب ،بيروت ، ط2 ، 1998 ف

4 . الثعالبي " أبو منصور عبد الملك بن إسماعيل " :
- فقه اللغة وسر العربية ، دار الكتب العربية ، بيروت ، (د . ط) ،(د . ت) .
- نثر النظم وحل العقد ، القاهرة ، (د . ط) ، 1371 هـــ
- يتـــيمة الدهر في محاسن أهل العصر ، تحقيق : مفيد قميحة ، دار الكتب العلمية ، ط2 ، 1983 ف .

5 . الجاحظ " أبو عثمان عمرو بن بحر " :
- البيان والتبيين ، تحقيق : عبد السلام هارون ، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة ، (د . ط) ، 1948 ف .
- الحيوان ، تحقيق : يحيى الشامي ، دار ومكتبة الهلال ، بيروت ، ط1 ، 1986 ف .

6 . جمال الدين بن هشام الأنصاري :
- أوضـــح المسالك إلى ألفية بن مالك ، تحقيق : هادي حسن حمودي ، دار الكتاب العربي ، بيروت ، ط 4 ، 1999 ف .

7 . الجرجاني " أبو الحسن علي بن عبد العزيز " :
- الوساطة بين المتنبي وخصومه ، تحقيق : محمد أبو الفضل إبراهيم ، علي البجاوي ، منشورات المكتبة العصرية ، صيدا بيروت ، (د . ط) ، (د . ت)

8 . ابن جني " أبو الفتح عثمان بن جني " :
- التمام في تفسير أشعار هذيل مما أغفله أبو سعيد السكري ، تحقيق : أحمد ناجي القيسي ، وخديجة الحديثي ، وأحمد مطلوب ، ومراجعة : مصطفى جواد ، مطبعة العاني، بغداد ، 1962 ف .

- الخصـــائص ، تحقـــيق : محمـــد علي النجار ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، (د . ط) ، (د . ت) .

- سر صناعـــة الإعراب ، تحقيق : حسن هنداوي ، دار القلم ، دمشق ، ط2 ، 1993 ف .

- الفسر الكبير " شرح ديوان المتنبي " ، تحقيق : صفاء خلوصي ، وزارة الثقافة والفنون ، بغداد ، (د . ط) ، 1977 ف .

- المحتسب في تبيين وجوه شواذ القراءات والإيضاح عنها ، دراسة وتحقيق : محمد عـــبد القـــادر عطا ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ط 1 ، 1998 ف ، ونسخة أخـــرى بتحقـــيق : علي النجدي ناصف وآخرون ، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية ، القاهرة ، 1994 ف .

9 . الحاتمي " أبو علي محمد بن الحسين " :

- حلـــية المحاضـــرة في صناعة الشعر ، تحقيق : جعفر الكياني ، دار الرشيد للنشر ، العراق ، (د . ط) ، 1979 ف .

- الرســـالة الموضحة في ذكر سرقات أبي الطيب المتنبي وساقط شعره ، تحقيق : محمد يوسف نجم ، دار صادر ،بيروت ، ودار بيروت للطباعة والنشر ، بيروت ، (د . ط) 1965 ف .

10 . الخالديان " أبو بكر محمد هاشم ، وأبو عثمان سعيد هاشم " :

- الأشباه والنظائر من أشعار المتقدمين في الجاهلية والمخضرمين ، تحقيق : السيد محمد يوسف ، دار الشام للتراث ، بيروت ، (د . ط) ، (د . ت) .

11 . الخطابي " أبو سليمان حَمـــد بن محمد " :

- بيان إعجاز القرآن ، ضمن كتاب ثلاث رسائل في إعجاز القرآن ، تحقيق : محمد خلف الله أحمد ، ومحمد زغلول سلام ، دار المعارف ، القاهرة ، ط4 ، 1956 ف .

12 . الرازي " أبو حاتم أحمد بن حمدان " :

- الزيـــنة في الكلمات الإسلامية العربية ، تحقيق : حسن بن فيض الله ، نشرت الجزء الأول : دار الكـــتاب العـــربي بمصر ، 1957 ف ، والجزء الثاني : مطبعة الرسالة ، القاهرة ، 1958 ف .

13 . الرماني " أبو الحسن علي بن عيسى " :

- معاني الحروف ، تحقيق : عبد الفتاح شلبي ، دار نهضة مصر ، القاهرة ، (د. ط) ، 1973 ف .

- النكت في إعجاز القرآن ، ضمن كتاب ثلاث رسائل في إعجاز القرآن ، تحقيق : محمد خلف الله أحمد ، ومحمد زغلول سلام ، دار الـــمعارف ، القاهرة ، ط 4 ، 1956 ف .

14 . ابن سنان الخفاجي :

- سر الفصاحة ، تحقيق : عبد المتعال الصعيدي ، صبيح ، (د.م) ، ط1 ، 1969 ف

15 . سيبويه " أبو بشر عمرو بن عثمان بن قنبر " :

- كـــتاب ســـيبويه : تحقـــيق : عبد السلام هارون ، مكتبة الخانجي للطبع والنشر والتوزيع ، ط 3 ، 1988 ف .

16 . ابن سينا " أبو علي الحسين بن عبد الله " :

- أسباب حدوث الحروف ، راجعه وقدم له : طه سعد ، مكتبة الكليات الأزهرية ، القاهرة ، ط 1 ، 1978 ف .

- فـــن الشعر من كتاب الشفاء ، ضمن كتاب : فن الشعر لأرسطو طاليس ، تحقيق وترجمة : عبد الرحمن بدوي ، دار الثقافة ، بيروت ، (د . ط) ، (د . ت) .

17 . الشريف الرضي " محمد بن الحسين " :

- تلخيص البيان في مجازات القرآن ، تحقيق : محمد عبد الغني حسن ، عيسى الحلبي ، القاهرة ، 1955 ف .

- المجازات النبوية ، مطبعة الآداب ، بغداد ، (د . ط) ، 1328ف

18 . الشريف المرتضى " علي بن الحسين الموسوي العلوي " :

- أمـــالي المرتضـــى " غرر الفوائد ودرر القلائد " ، تحقيق : محمد أبو الفضل ، دار الكتاب العربي ، (د . م) ، ط ، 1967 ف .
- الشهاب في الشيب والشباب ، دار الرائد العربي ، بيروت ، (د . ط) ، 1982ف
- طـــيف الخيال ، تحقيق : حسن كامل الصيرفي ، دار إحياء الكتب العربية ، عيسى البابي الحلبي وشركاه ، ط1 ، 1962 ف .

19 . الصاحب بن عباد " إسماعيل بن عباد " :
- الكشـــف عن مساوئ المتنبي ، ضمن كتاب الإبانة عن سرقات المتنبي للعميدي ، تحقيق : إبراهيم البساطي ، دار المعارف ، القاهرة ، (د . ط) ، 1961 ف .

20 . الصولي " أبو بكر محمد بن يحيى " :
- أخبار البحتري ، تحقيق : صالح الأشتر ، دار الفكر ، دمشق ، ط2 ، 1964 ف
- أخـــبار أبي تمام ، تحقيق : محمد عبده عزام ، خليل محمود عساكر ، نظير الإسلام الهندي ، قدم لـــه : أحمد أمين ، منشورات دار الآفاق الجديدة ، بيروت ، ط 3 ، 1400 هـــ ، 1980 ف .

21 . ضياء الدين بن الأثير :
- المـــثل السائر في أدب الكاتب والشاعر ، تحقيق : محمد محيي الدين عبد الحميد ، المكتبة العصرية ، صيدا ، بيروت ، 1995 ف .

22 . ابن طبا طبا العلوي " أبو الحسن محمد بن أحمد " :
- عـــيار الشـــعر ، تحقـــيق : محمد زغلول سلام ، منشأة المعارف ، الإسكندرية ، (د . ط) ، (د . ت) .

23 . عبد الجبار " أبو الحسين عبد الجبار بن أحمد " :
- تنـــزيه القرآن عن المطاعن ، الشركة الشرقية للنشر والتوزيع ، بيروت ، (د . ط) (د . ت) .
- المغـــني في أبواب التوحيد والعدل ، تحقيق : أمين الخولي ، دار الكتب ، القاهرة ، (د . ط) ، 1960 ف ، ج 16 ، إعجاز القرآن .

24 . عبد القاهر الجرجاني :

- دلائل الإعجاز ، تحقيق : محمود شاكر ، دار المدني ، جدة ، ط3 ، 1992 ف .

25 . العسكري " أبو أحمد الحسن بن عبد الله بن سهل " :

- في التفضيل بين بلاغة العرب والعجم ، ضمن مجموعة من الرسائل تحت عنوان " التحفة البهية والطرفة الشهية " ، مطبعة الجوائب ، قسطنطينة ، 1302 هـ .

- المصون في الأدب ، تحقيق : عبد السلام محمد هارون ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، دار الرفاعي ، الرياض ، ط2 ، 1982 ف .

26 . العسكري " أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سعيد " :

- ديوان المعاني ، تحقيق : كرنكو ، القاهرة ، (د . ط) ، 1352هـ .

- الفروق في اللغة ، تحقيق : لجنة إحياء التراث العربي ، دار الآفاق الجديدة ، بيروت، ط 7 ، 1991 ف .

- كتاب الصناعتين : الكتابة والشعر ، تحقيق ، علي البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم ، المكتبة العصرية ، صيدا بيروت ، (د . ط) ، 1986 ف .

27 . العميدي " أبو سعيد محمد بن أحمد " :

- الإبانة عن سرقات المتنبي ، تحقيق : إبراهيم البساطي ، دار المعارف ، القاهرة ، (د . ط) ، 1961 ف .

28 . ابن أبي عون " إبراهيم بن محمد " :

- كتاب التشبيهات ، تحقيق : محمد عبد المعيد خان ، كمبردج ، 1369 هـ ، 1950 ف .

29 . الفارابي " أبو نصر محمد بن محمد " :

- إحصاء العلوم ، تحقيق : عثمان أمين ، القاهرة ، ط 3 ، 1968ف

- جوامع الشعر ، ضمن كتاب : أر سطو طاليس ، فن الشعر ، تحقيق : محمد سليم سالم ، القاهرة ، (د . ط) ، 1971 ف .

- رسالة في قوانين صناعة الشعراء ، ضمن كتاب أر سطو طاليس فن الشعر ، تحقيق وترجمة : عبد الرحمن بدوي ، دار الثقافة ، بيروت ، لبنان (د. ط) ، (د . ت)

- كـــتاب الموسيقى الكبير ، تحقيق : غطاس عبد الملك خشبة ، دار الكاتب العربي ، القاهرة ، (د . ط) ، 1967 ف .

30 . ابن فارس " أبو الحسن أحمد بن فارس " :

- الصـــاحبي في فقـــه اللغة وسنن العرب في كلامها ، تحقيق : مصطفى الشويمي ، مؤسسة أ . بدران للطباعة والنشر ، بيروت ، (د . ط) ، 1963 ف .

31 . القاضي التنوخي " أبو يعلى عبد الباقي بن محسن " :

- كتـــاب القوافي ، تـــحقيق : عمر الأسعد ومحيي الدين رمضان ، دار الإرشـــاد، (د . م) ، ط1 ، 1970 ف .

32 . ابن قتيبة " أبو محمد عبد الله بن مسلم " :

- الشعر والشعراء ، طبعة محققة مفهرسة ، دار الثقافة ، بيروت ، ط 4 ، 1980 ف .

33 . قدامـــة بن جعفر " أبو الفرج قدامـــة بن جعفر " :

- جواهر الألفاظ ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، (د . ط) ، 1932ف.

- نقد الشعر ، تحقيق : كمال مصطفى ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، ط 3 ، 1978 ف

34 . المرزباني " أبو عبيد الله محمد بن عمران " :

- معجـــم الشعراء ، تحقيق : عبد الستار فراج ، دار إحياء الكتب العربية ، عيسى أحمد البابي الحلبي ، القاهرة ، (د . ط) ، 1960ف

- الموشـــح في مـــآخذ العـــلماء على الشعراء ، تحقيق : علي البجاوي ، القاهرة ، (د . ط) ، 1955 ف .

35 . مهلهل بن يموت المزرع :

- ســـرقات أبي نـــواس ، تـــحقـــيق : محمـــد مصطفى هدارة ، دار الفكر العربي ، القاهـــرة (د . ط) ، (د . ت) .

36 . النحاس " أبو جعفر أحمد بن محمد " :

- شرح القصائد التسع المشهورات ، تحقيق : أحمد خطاب ، سلسلة كتب التراث ، بغداد ، (د . ط) ، 1973 ف .

37 . ابن وكيع التنيسي " أبو محمد الحسن بن علي بن وكيع " :

- المنصـــف في نقد الشعر وبيان سرقات المتنبي ومشكل شعره ، قرأه وقدم له وعلق عليه : محمد رضوان الداية ، دار قتيبة ، (د . م) ، (د . ط) ، (د . ت)

38 . ابـــن وهـــب الكاتـــب " أبـــو الحســـين إســـحاق بن إبراهيم بن سليمان " :

- البرهان في وجوه البيان ، تحقيق : أحمد مطلوب وخديجة الحديثي ، مطبعة العاني ، بغداد ، ط 1 ، 1967 ف .

ثانياً / المراجع

أ . المراجع العربية

ب . المراجع الأجنبية المترجمة .

جـ . المراجع الأجنبية غير المترجمة .

أ- المراجع العربية :

1 . إبراهيم أنيس :

- دلالة الألفاظ ، مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة ، ط 2 ، 1980ف .
- من أسرار اللغة ، لجنة البيان العربي ، القاهرة ، (د . ط) ، (د . ت) .
- موسيقى الشعر ، مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة ، ط5 ، 1978ف .

2 . إحسان عباس :

- تاريخ النقد العربي عند العرب " نقد الشعر من القرن الثاني حتى الثامن الهجري " ، دار الثقافة ، بيروت ، ط 4 ، 1992 ف .

3 . إدريس بلمليح :

- القراءة التفاعلية دراسات لنصوص شعرية حديثة ، دار توبقال للنشر ، المغرب ، ط 1 ، 2000 ف .

4 . إدريس الناقوري :

- المصطلح النقدي في نقد الشعر ، الدار الجماهيرية للتوزيع والنشر والإعلان ، (د . ط) ، طرابس ، 1984 ف .

5 . إيليا حاوي :

- في النقد والأدب ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت ، (د . ط) ، 1979ف

6 . أحمد أحمد بدوي :

- أسس النقد الأدبي عند العرب ، دار نهضة مصر للطبع والنشر ، الفجالة ، القاهرة، (د . ط) ، (د . ت) .
- من بلاغة القرآن ، دار نهضة مصر للطبع والنشر ، الفجالة ، القاهرة ، (د . ط)، (د . ت) .

7 . أحمد حاطوم :

- اللغة ليست عقلاً من خلال اللسان العربي ، دار الفكر اللبناني ، بيروت ، (د . ط) ، (د . ت) .

8 . أحمد حسن الزيات :

- دفاع عن البلاغة ، القاهرة ، ط 2 ، 1967 ف .

9 . أحمد درويش :

- دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث ، مكتبة الزهراء ، (د . م) ، (د . ت) .

10 . أحمد الشايب :

- الأسلوب دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية ، مكتبة النهضة المصرية ، ط 8 ، 1991 ف .

11 . أحمد عبد السيد الصاوي :

- مفهـــوم الاســـتعارة في بحوث اللغويين والنقاد والبلاغيين " دراسة تاريخية فنية " ، منشأة المعارف ، الإسكندرية ، (د . ط) ، 1988 ف .

12 . أمين الخولي :

- فن القول دراسة مقارنة تصيِّر البلاغة فن القول ، القاهرة ، 1947 ف .

13 . بشرى موسى صالح :

- الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، ط 1 ، 1994 ف .

14 . تامر سلـــوم :

- نظـــرية اللغـــة والجمال في النقد العربي ، دار الحوار ، اللاذقية ، سوريا ، ط1 ، 1983 ف .

15 . تـــمام حسان :

- الأصـــول " دراســـة ابستيمولوجيـــة للفكر اللغوي عند العرب ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، (د . ط) ، 1988 ف .

- البـــيان في روائـــع القرآن ، دراسة لغوية وأسلوبية للنص القرآني ، عالم الكتب ، القاهرة ، ط 1 ، 1993 ف .

- اللغة بين المعيارية والوصفية ، دار الثقافة ، الدار البيضاء ، المغرب ، (د . ط) ، (د . ت) .

- اللغة العربية معناها ومبناها ، عالم الكتب ، القاهرة ، ط 3 ، 1998 ف .

16 . توفيق الزيدي :

- أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث ، الدار العربية للكتاب تونس ، (د . ط)، 1984 ف .

17 . جابر عصفور :

- الصـــورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي ، دار المعارف ، القاهرة ، (د . ط) ، (د . ت) .

- قراءة التراث النقدي ، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية ، (د . م)، ط 1 ، 1994 ف .

- المرايا المتجاورة دراسة في نقد طه حسين ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، (د . ط) ، 1983 ف .

- مفهوم الشعر دراسة في التراث النقدي ، (د . م) ، ط2 ، 1982 ف .

18 . جودت فخر الدين :

- شـــكل القصيدة العربية في النقد العربي حتى القرن الثامن الهجري ، دار الآداب ، بيروت ، ط 1 ، 1984 ف .

19 . جورج غريب :

- الجاهلية أدب وفن وتاريخ ، دار الثقافة ، بيروت ، لبنان ، ط 3 ، 1978 ف .

20 . جوزيف ميشال شريـــم :

- دلـــيل الدراســـات الأســـلوبية ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، (د . م) ، ط 2 ، 1987 ف .

21 . حاتـــم الصكر :

- كتابة الذات دراسات في وقائعية الشعر ، دار الشروق ، بيروت ، ط1 ، 1994 ف .

22 . حسن طبل :

- أسلوب الالتفات فـــي البلاغة القرآنية ، (د . م) ، (د . ط) ، 1990ف .

23 . حكمت صباغ الخطيب " يمنى العيد " :

- في معرفة النص ، دار الآفاق الجديدة ، بيروت ، ط4 ، 1985ف

24 . خالد محمد الزواوي :

- الصورة الفنية عند النابغة الذبياني ، الشركة المصرية العالمية للنشر ، لو نجمان ، ط1 1992 ف .

25 . الخطيب التبريزي :

- الـــوافي في العروض والقوافي ، تحقيق : فخر الدين قباوة ، تمهيد : عمر يحيى ، دار الفكر ، دمشق ، ط 4 ، 1986 ف .

26 . خليل الموسى :

- الحداثة في حركة الشعر العربي المعاصر ، دمشق ، ط1 ، 1991 ف

27 . رجاء عيد :

- البحـــث الأســـلوبي معاصرة وتراث ، منشأة المعارف ، الإسكندرية ، (د . ط) ، (د . ت) .

- فلســـفة الـــبلاغة بـــين التقنية والتطور ، منشأة المعارف ، الإسكندرية ، ط 2 ، (د . ت) .

28 . رشيد يحياوي :

- شـــعرية الـــنوع الأدبي في قراءة النقد العربي القديم ، إفريقيا الشرق ، (د . م) ، (د . ت) .

29 . روز غريّب :

- تمهيد في النقد الحديث ، دار المكشوف ، بيروت ، ط 1 ، 1968ف .

- الـــنقد الجمـــالي وأثـــره في النقد العربي ، دار الفكر اللبناني ، بيروت ، ط 2 ، (د . ت) .

30 . ريتا عوض :

- بنية القصيدة الجاهلية ، الصورة الشعرية لدى امرئ القيس ، دار الآداب ، بيروت ، ط 1 ، 1992 ف .

31 . ساسين عساف :

- الصـــورة الشـــعرية ونماذجهـــا في إبـــداع أبي نواس ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، ط 1 ، 1982 ف .

32 . سعـــد أبو الرضا :

- في البنـــية والدلالـــة رؤيـــة لنظام العلاقات في البلاغة العربية ، منشأة المعارف ، الإسكندرية ، (د . ط) ، (د . ت) .

33 . سعـــد مصلوح :

- الأسلوب دراسة لغوية إحصائية ، عالم الكتب ، (د . م) ، ط3 ، 1992ف .

- في الـــنص الأدبي دراســـة أسلوبية إحصائية ، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية ، (د . م) ، ط1 ، 1993 ف .

34 . سعيد الغانمي :

- أقنعة النص ، دار الشؤون الثقافية العامة ، (د . م) ، ط1 ، 1991 .

- اللغة والخطاب الأدبي ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، ط1 ، 1993.

35 . سمير أبوحمدان :

- الإبلاغية في البلاغة العربية ، منشورات عويدات الدولية ، بيروت ، باريس ، ط1 ، 1991 ف .

36 . سمير علي سمير الدليمي :

- الصـــورة في التشكيل الشعري تفسير بنيوي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط 1 ، 1990 ف .

37 . سيّـــد البحراوي :

- البحـــث عـــن لؤلؤة المستحيل ، دار شرقيات للنشر والتوزيع ، (د . م) ، ط 1 ، 1986 ف .

38 . شفيق يوسف البقاعي :

- نظرية الأدب ، منشورات جامعة السابع من أبريل ، الزاوية ، ليبيا ، ط 1 ، 1425م

39 . شكري محمد عياد :

- اتجاهات البحث الأسلوبي ، اختيار وترجمة وإضافة ، أصدقاء الكتاب ، القاهرة ، (د . ط) ، 1996 ف .
- اللغة والإبداع " مبادئ علم الأسلوب العربي " (د . م) ، ط 1 ، 1988 ف .
- مدخل إلى علم الأسلوب " دراسات أسلوبية " ، أصدقاء الكتاب ، القاهرة ، ط3 ، 1996 ف .

40 . شلتاغ عبود شراد :
- مدخل إلى النقد الأدبي الحديث ، دار مجدلاوي للنشر ، عمان الأردن ، ط1 ، 1998 ف .

41 . صالح سليم عبد القادر :
- الدلالة الصوتية في اللغة العربية ، جامعة ، سبها ، ليبيا ، (د . ط) ، 1988 ف .

42 . صبيحي البستاني :
- الصورة الشعرية في الكتابة الفنية " الأصول والفروع " ، دار الفكر اللبناني ، بيروت ، ط 1 ، 1986 ف .

43 . صلاح فضل :
- إنتاج الدلالة الأدبية ، مؤسسة مختار ، القاهرة ، (د . ط) ، 1987 ف .
- أساليب الشعرية المعاصرة ، دار الآداب ، بيروت ، (د . ط) ، 1995 ف .
- بلاغة الخطاب وعلم النص ، الشركة المصرية العالمية للنشر ، لو نجمان ، القاهرة ، ط1 ، 1996 ف .
- شفرات النص " دراسة سيميولوجية في شعرية القص والقصيد ، دار الآداب ، القاهرة ، ط 1 ، 1999 ف .
- علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته ، مؤسسة مختار للنشر والتوزيع ، القاهرة ، (د . ط) ، 1992 ف .
- مناهج النقد المعاصر ، دار الآفاق العربية ، القاهرة ، ط 1 ، 1997 ف .
- نظرية البنائية في النقد العربي ، مؤسسة مختار للنشر والتوزيع ، القاهرة ، (د . ط) ، 1992 ف .

44 . عاطف جودة نصر :

- الخيال مفهوماته ووظائفه ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ط 1 ، 1984 ف .

45 . عاطف أبو حمادة :

- الصـــورة الفنـــية في شعر محمود درويش ، دراسة نقدية ، الاتحاد العام للمراكز الثقافية ، غزة فلسطين ، (د . ط) ، 1998ف .

46 . عباس محمود العقاد :

- ابن الرومي ، دار الهلال ، (د . م) ، (د . ط) ، 1969 ف .

47 . عبد الحكيم راضي :

- نظرية اللغة في النقد العربي ، مطبعة الخانجي ، القاهرة ، (د . ط) ، 1980 ف .

48 . عبد الرحمن بدوي :

- في الشـــعر الأوروبي المعاصـــر ، المؤسســـة المصرية للدراسات والنشر ، بيروت ، (د . ط) ، 1980 ف .

49 . عبد الرحمن محمد القعود :

- الإبهـــام في شـــعر الحداثة العوامل والمظاهر وآليات التأويل ، سلسلة عالم المعرفة ، الكويت ، ع 279 ، مارس ، 2002 ف .

50 . عبد الســـلام المســـدي :

- الأسلوبية والأسلوب نحو بديل ألسني في نقد الأدب ، الدار العربية للكتاب ، ليبيا ، تونس ، (د . ط) ، 1977 ف .

51 . عبد العزيز حمودة :

- المـــرايا المقعرة نحو نظرية نقدية عربية ، ضمن سلسلة عالم المعرفة ، الكويت ، ع 272 ، أغسطس ، 2001 ف .

52 . عبد العزيز بن عرفة :

- الدال والاستبدال ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، ط 1 ، 1993 ف .

53 . عبد القادر الرباعي :

- الصورة الفنية في شعر أبي تمام ، جامعة اليرموك ، الأردن ، (د . ط) ، 1980 ف .

- الصورة الفنية في النقد الشعري ، دار ومكتبة الكتاني للنشر ، ط 2 ، 1995 ف .
- في تشكُّل الخطاب النقدي ، مقاربات منهجية معاصرة ، الأهلية للنشر والتوزيع ، عمان الأردن ، ط 1 ، 1998 ف .

54 . عبد القادر عبد الجليل :
- الأسلوبية وثلاثية الدوائر البلاغية ، دار صفاء للنشر ، عمَّان ، الأردن ، ط1 ، 2002 ف .

55 . عبد الله الغذامي :
- المشاكلة والاختلاف " قراءة في النظرية النقدية العربية وبحث في الشبيه المختلف " ، المركز الثقافي العربي ، (د . م) ، ط 1 ، 1994 ف .

56 . عبد الناصر حسن محمد :
- نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي ، المكتب المصري لتوزيع المطبوعات ، القاهرة (د . ط) ، (د . ت) .

57 . عدنان حسين قاسم :
- الأصول التراثية في نقد الشعر العربي المعاصر في مصر ، المنشأة الشعبية للنشر والتوزيع والإعلان ، ليبيا ، ط 1 ، 1981 ف
- التصوير الشعري التجربة الشعورية وأدوات رسم الصورة الشعرية ، المنشأة الشعبية للنشر والتوزيع والإعلان ، ليبيا ، ط1 ، 1980 ف .

58 . عدنان بن ذريل :
- اللغة والبلاغة ، منشورات اتحاد الكتاب العربي ، (د .م) ، (د . ط) ، (د . ت) .

59 . عز الدين إسماعيل :
- الأسس الجمالية في النقد العربي ، عرض وتفسير ومقارنة ، دار الفكر العربي ، ط 2 ، 1974 ف .
- التفسير النفسي للأدب ، دار العودة ، بيروت ، (د .ط) ، (د .ت) .
- الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية ، دار العودة ودار الثقافة ، بيروت ، ط 3 ، 1981 ف .

60 . عصام كمال السيوفي :

- الانفعالية والإبلاغية في البيان العربي ، دار الحداثة ، بيروت ، ط 1 ، 1986 ف .

61 . علي أحمد سعيد " أدونيس " :

- الثابت والمتحول ، بحث في الاتباع والإبداع عند العرب ، الجزء الأول (الأصول) الجـــزء الثاني ، (تأصيل الأصول) ، الجزء الثالث (صدمة الحداثة) ، دار العودة ، بيروت ، ط 4 ، 1986 ف .

- زمن الشعر ، دار العودة ، بيروت ، ط 3 ، 1983 ف .

- الشـــعرية العربية " محاضرات ألقيت في الكوليج دو فرانس سنة 1984 ف ، دار الآداب ، بيروت ، ط 2 ، 1969 ف .

62 . علي جواد الطاهر :

- مقدمـــة في النقد الأدبي ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط 1 ، 1979 ف .

63 . علي حرب :

- نقد النص ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء وبيروت ، ط 2 ، 1995 ف .

64 . علي زويـــن :

- مـــنهج البحـــث اللغوي بين التراث وعلم اللغة الحديث ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد، ط 1 ، 1986 ف .

65 . علي أبو ملحم :

- في الأسلوب الأدبي ، دار ومكتبة الهلال ، بيروت ، (د . ط) ، (د . ت)

66 . فايز الداية :

- الجوانـــب الدلالـــية في نقد الشعر في القرن الرابع الهجري ، دار الملاح ، دمشق ، (د . ط) ، 1978 ف .

67 . فؤاد زكريا :

- مـــع الموسيقى ذكريات ودراسات ، الهيئة المصرية للتأليف والنشر ، (د . ط) ، 1971 ف .

68 . كامل حسن البصير :

- بناء الصورة الفنية في البيان العربي ، بغداد ، (د . ط) ، 1987ف .

69 . كامل الخولي :

- أثر القرآن في تطور البلاغة العربية حتى نهاية القرن الخامس الهجري ، (د . م) ، ط 1 ، 1962 ف .

70 . كريم الوائلي :

- الخطـــاب الـــنقدي عند المعتزلة ، قراءة في معضلة المقياس النقدي ، مصر العربية للنشر والتوزيع ، ط 1 ، 1997 ف .

- الشـــعر الجاهـــلي قضاياه وظواهره الفنية ، دار العالمية للطباعة والنشر والتوزيع ، القاهرة ، (د . ط) ، (د . ت) .

71 . كمال أبو ذيب :

- جدلية الخفاء والتجلي دراسات بنيوية في الشعر ، دار العلم للملايين ، بيروت، ط2 ، 1981 ف .

- في الشعرية ، مؤسسة الأبحاث العربية ، بيروت ، ط 1 ، 1987 ف .

72 . كمال عيد :

- فلسفة الأدب والفن ، الدار العربية للكتاب ، ليبيا ، تونس ، (د . ط) ، 1978 ف

73 . لطفي عبد البديع :

- التركيب اللغوي للأدب بحث في فلسفة اللغة والأستطيقا ، الشركة المصرية العالمية للنشر ، لو نجمان ، القاهرة ، (د . ط) ، 1997ف .

74 . ماهر مهدي هـــلال :

- جـــرس الألفـــاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب ، دار الرشيد للنشر ، بغداد ، (د . ط) ، 1980 ف .

75 . محمد أحمد وريـــّث :

- في إيقاع الشعر العربي ، الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان ، ليبيا ، ط 1 ، 2000 ف .

76 . محمد الأنطاكي :

- المحـــيط في أصـــوات العربية ونحوها وصرفها ، دار الشروق ، بيروت ، ط 3 ، (د . ت) .

77 . محمد بركات حمدي أبو علي :

- مفهـــوم المعـــنى بين الأدب والبلاغة ، دار البشير ، عمان الأردن ، (د . ط) ، 1988 ف .

78 . محمد حسن عبد العزيز :

- ســـو ســـير رائد علم اللغة الحديث ، دار الفكر العربي ، القاهرة ، (د . ط) ، 1989 ف .

79 . محمد حسن عبد الله :

- الصورة والبناء الشعري ، دار المعارف ، القاهرة ، (د . ط) ، (د . ت) .

80 . محمد الحسن علي الأمين :

- الكناية أساليبها ومواقعها في الشعر الجاهلي ، المكتبة الفيصلية ، مكة المكرمة ، 1985 ف .

81 . محمد حماسة عبد اللطيف :

- الجملة في الشعر العربي ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ،ط 1 ، 1990 ف .

82 . محمد خطابي :

- لسانيات النص ، مدخل إلى انسجام الخطاب ، المركز الثقافي العربي ، (د . م) ، ط 1 ، 1991 ف .

83 . محمد رشاد محمد صالح " إسماعيل زاده " :

- نقـــد كتاب الموازنة بين الطائيين ، دار الكتاب العربي ، بيروت ، (د . ط) ، 1987 ف .

84 . محمد زكي عشماوي :

- فلسفة الجمال في الفكر المعاصر ، دار النهضة العربية ، (د . م) ، (د . ط) ، 1981 ف .

- قضـــايا النقد الأدبي بين القديم والحديث ، دار النهضة العربية ، بيروت ، (د . ط) 1984 ف .

85 . محمد العبد :

- إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي ، مدخل لغوي أسلوبي ، دار المعارف ، القاهرة ، ط 1 ، 1988 ف .

86 . محمد عبد المطلب :

- البلاغة والأسلوبية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، مصر ، (د . ط) ، 1984 ف .

- الـــبلاغة العربـــية قـــراءة أخرى ، الشركة المصرية العالمية للنشر ، لو نجمان ، القاهرة، (د . ط) ، 1997 ف .

- جدلـــية الإفراد والتركيب في النقد العربي القديم ، الشركة المصرية العالمية للنشر ، لونجمان ، القاهرة ، ط 1 ، 1995 ف .

- قـــراءات أســـلوبية في الشعر الحديث ، الهيئة المصرية العالمية للنشر ، القاهرة ، (د . ط) ، 1995 ف .

- قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني ، الشركة المصرية العالمية للنشر ، لونجمان، القاهرة ، ط1 ، 1995 ف .

87 . محمد غنيمي هلال :

- النقد الأدبي الحديث ، نهضة مصر ، (د . ط) ، (د . ت) .

88 . محمد كريم الكواز :

- الأسلوب في الإعجاز البلاغي للقرآن الكريم ، جمعية الدعوة الإسلامية ، طرابلس ، ط1 ، 1426 م .

89 . محمد مصطفى بالحاج :

- شـــاعرية أبي العـــلاء في نظـــر القدامى ، الدار العربية للكتاب ، ليبيا ، تونس ، (د . ط) ، (د . ت) .

90 . محمد مصطفى رضوان :

- نظرات في اللغة ، منشورات جامعة قار يونس ، ليبيا ، ط1 ، 1976 ف .

91 . محمد مفتاح :

- تحليل الخطاب الشعري استراتيجية التناص ، المركز الثقافي العربي ، (د . م) ، ط3 ، 1998 ف .

92 . محمد مندور :

- في الأدب والنقد ، نهضة مصر ، القاهرة ، (د . ط) ، (د . ت) .

- في الميزان الجديد ، دار نهضة مصر ، (د . ط) ، 1973 ف .

- النقد المنهجي عند العرب ومنهج البحث في الأدب واللغة ، مترجم عن الأستاذين: لانسون ومايه ، دار نهضة مصر ، الفجالة ، القاهرة ، (د . ط)، (د . ت) .

93 . محمد النويهي :

- الشعر الجاهلي منهج في دراسته وتقويمه ، الدار القومية للطباعة والنشر ، القاهرة ، (د . ط) ، (د . ت) .

94 . محمد الهادي الطرابلسي :

- بحوث في النص الأدبي ، الدار العربية للكتاب ، (د . م) ، (د .ط) ، (د . ت) .

- خصائص الأسلوب في الشوقيات ، السلسلة 6 ، مج ، ع 20 ، منشورات الجامعة التونسية ، (د . ط) ، (د . ت) .

95 . محمود أحمد نحلة :

- لغة القرآن الكريم في جزء عمَّ ، دار النهضة العربية ، (د . م) ، (د . ط) ، 1981 ف .

96 . محمود السعران :

- علم اللغة "مقدمة للقارئ العربي" ، دار النهضة العربية ، (د . م) ، (د . ط) ، (د . ت) .

97 . مدحت سعد محمد الجيار :

- الصورة الشعرية عند أبي القاسم الشابي ، الدار العربية للكتاب ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، (د . م) ، (د . ط) ، 1984 ف .

98. مصطفى الجوزو :

- نظرية الشعر عند العرب " الجاهلية والعصور الإسلامية "، دار الطليعة ، بيروت ، ط 1 ، 1981 ف .

99 . مصطفى الـــجُوَ يْني :

- الـــبلاغة العربـــية تأصيل وتجديد ، منشأة المعارف ، الإسكندرية ، (د . ط) ، (د . ت) .

100 . مصطفـــى السعدني :

- البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث ، منشأة المعارف ، الإسكندرية ، (د . ط) ، (د . ت) .

- العـــدول " أســـلوب تـــراثي في نقد الشعر " ، منشأة المعارف ، الإسكندرية ، (د . ط) ، (د . ت) .

101 . مصطفـــى ناصف :

- الصورة الأدبية ، دار الأندلس ، بيروت ، ط 2 ، 1981 ف .

- نظرية المعنى في النقد العربي ، دار الأندلس ، بيروت ، (د . ط) ، (د . ت) .

102 . منير سلطان :

- بديـــع التراكيـــب في شعر أبي تمام ، منشأة المعارف ، الإسكندرية ، (د . ط) ، 1995 ف .

- البديع في شعر شوقي ، منشأة المعارف ، الإسكندرية ، ط 2 ، 1992 ف .

103 . نازك الملائكـــة :

- قضايا الشعر العربي المعاصر ، دار العلم للملايين ، بيروت ، ط 3 ، 1989 ف .

104 . ناظم عودة خضر :

- الأصول المعرفية لنظرية التلقي ، دار الشروق ، عمان الأردن ، ط 1 ، 1997ف .

105 . نجيب الحصادي :

- جدلية الأنا — الآخر ، الدار الدولية للنشر والتوزيع ، القاهرة ، ط 1 ، 1996ف

106 . نصر حامد أبو زيد :

- الاتجـــاه العقـــلي في التفسير دراسة في قضية المجاز في القرآن عند المعتزلة ، دار التنوير للطباعة والنشر ، بيروت ، ط 1 ، 1982 ف

- إشـــكاليات القـــراءة وآليات التأويل ، المركز الثقافي العربي ، (د . م) ، ط 5 ، 1999 ف .

107 . نعيم اليافي :

- مقدمة لدراسة الصورة الفنية ، مطبعة وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، دمشق ، (د . ط) ، 1982 ف .

108 . نور الهدى لوشن :

- عـــلم الدلالـــة دراسة وتطبيقاً ، منشورات جامعة قار يونس ، بنغازي ، ط 1 ، 1995 ف .

109 . الولي محمد :

- الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي ، المركز الثقافي العربي ، (د . م) ، ط 1 ، 1999 ف .

110 . يحيى حقي :

- خطوات في النقد ، دار العروبة ، مطبعة المدني ، مصر ، (د . ط) ، (د . ت) .

111 . يوسف أبو العدوس :

- الاســـتعارة في الـــنقد الأدبي الحديـــث الأبعاد المعرفية والجمالية ، الأهلية للنشر والتوزيع ، الأردن ، ط 1 ، 1997 ف .

112 . يوسف نوفل :

- نقـــاد الـــنص الشـــعري ، الشركة المصرية العالمية للنشر ، لونجمان ، القاهرة ، (د . ط) ، 1997 ف .

ب – المراجع الأجنبية المترجمة :

1 . إرنست فيشر :

– ضـــرورة الفن ، ترجمة : ميشال سليمان ، دار الحقيقة ، بيروت ، (د . ط) ، (د . ت) .

2 . أر سطو طاليس :

– فـــن الشعر ، تحقيق وترجمة : عبد الرحمن بدوي ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، ط 2 ، (د . ت) .

3 . برند شبلنر :

– عـــلم اللغة والدراسات الأدبية ، دراسة الأسلوب ، البلاغة ، علم اللغة النصي ، ترجمة : محمود جاد الرب ، الدار الفنية ، (د . م) ، ط 1 ، 1991 ف .

– علم اللغة نشأته وتطوره ، ترجمة : محمود جاد الرب ، دار المعارف ، (د . م) ، 1985 ف .

4 . تزفيطان تودوروف :

– الشعرية ، ترجمة : شكري المبخوت ورجاء سلامة ، المعرفة الأدبية ، دار توبقال للنشر ، المغرب ، (د . ط) ، (د . ت) .

5 . جورج مولينيه :

– الأسلوبية ، ترجمة : بسام بركة ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، (د . م) ، (د . ط) ، (د . ت) .

6 . جون كوين :

– بـــناء لغة الشعر ، ترجمة : أحمد درويش ، دار المعارف ، القاهرة ، (د . ط) ، (د . ت) .

7 . خوسيه ماريا بوثويلو إيفانكوس :

– نظـــرية اللغـــة الأدبـــية ، ترجمة : حامد أبو أحمد ، مكتبة غريب ، (د . م) ، (د . ط) ، (د . ت) .

8 . رامان سلدن :

- الـــنظرية الأدبية المعاصرة ، ترجمة : جابر عصفور ، دار قباء ، القاهرة ، 1996 ف

9 . رولان بارت :

- قراءة جديدة للبلاغة القديمة ، ترجمة : عمر أوكان ، أفريقيا الشرق ، (د . م) ، (د . ط) ، 1994 ف .

- مبادئ علم الدلالة ، تعريب : محمد البكري ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 1986 ف ، ط 2 ، 61 .

10 . رينيه ويليك :

- مفاهـــيم نقديـــة ، ترجمة ، محمد عصفور ، عالم المعرفة ، المجلس الوطني للثقافة والفنون ، الكويت ، ع 101 ، 1987 ف .

- المؤلـــف نفســـه وأوستين وارين ، نظرية الأدب ، ترجمة : محيي الدين صبحي ، مراجعة : حسام الخطيب ، المؤسسة العربي للدراسات والنشر ، (د . م) ، (د . ط) ، (د . ت) .

11 . ستايلني هـــايمن :

- الـــنقد الأدبي ومدارسه الحديثة ، ترجمة : إحسان عباس ومحمد يوسف نجم ، دار الفكر العربي ، بيروت ، (د . ط) ، (د . ت) .

12 . ستيفن أولمان :

- دور الكـــلمة في اللغـــة ، تـــرجمة : كمال بشر ، مكتبة الشباب ، (د . م) ، (د . ط) ، 1975 ف .

13 . غاستون باشـــلار :

- جمالـــيات المكـــان ، ترجمة : غالب هلسا ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، بيروت ، ط 3 ، 1987 ف .

14 . فردينا ند دي سوسيـــر :

- دروس في الألســـنية العامـــة ، تعريب : صالح القرمادي وآخرين ، الدار العربية للكتاب ، (د . م) ، (د . ط) ، 1985 ف .

- فصول من دروس في علم اللغة العام ، ترجمة : عبد الرحمن أيوب ، ضمن كتاب ، أنظمـــة العلامـــات في اللغـــة والأدب والثقافة ، مدخل إلى السيميوطيقا ، مقالات ودراســـات ، إشراف : سيزا قاسم ، نصر أبو زيد ، دار إلياس العصرية ، القاهرة ، (د . ط) ، (د . ت) .

15 . فرجيـــل :

- الإنـــيادة ، ترجمة : عنبرة سلام الخالدي ، دار العلم للملايين ، بيروت ، ط 4 ، 1985 ف .

16 . كرا هام هـــوف :

- الأســـلوب والأسلوبية ، ترجمة : كاظم سعد الدين ، سلسلة كتب شهرية تصدر عن دار آفاق عربية ، بغداد ، ع1 ، كانون الثاني ، 1985 ف .

17 . ماريو باي :

- أسس علم اللغة ، ترجمة : أحمد مختار عمر ، عالم الكتب ، ط 2 ، 1983 ف .

18 . ميكائيل ريفاتيـــر :

- معـــايير تحليل الأسلوب ، ترجمة : حميد الحمداني ، منشورات دراسات سال ، دار النجاح الجديدة ، البيضاء ، المغرب ، ط 1 ، 1993 ف .

19 . نور ثروب فراي :

- تشريح النقد ، ترجمة : محيي الدين صبحي ، الدار العربية للكتاب ، (د . م) ، (د . ط) ، 1991 ف .

20 . هنريش بليث :

- البلاغة والأسلوبية ، نحو نموذج سيميائي لتحليل النص ، ترجمة : محمد العمري ، منشورات دراسات سال ، الدار البيضاء ، ط 1، 1989 ف .

جـ . المراجع الأجنبية غير المترجمة :

1 . Roger fowler :
Modern critical terms , routledge and kegan poul , london and new yourk , 1987 .

2 . M . H . Abrams :
A glossary of literary terms , holt , Rinehelrt and winston , Ine .New yourk , 1985 .

3 . R . L . Brett , an introduction to english studies , edward arnold , london , 1976 .

ثالثاً / الدَّوَاوِين الشِّعْرِيَّة

ثالثاً : الدواوين الشعرية : -

1 . امرؤ القيس "امرؤ القيس بن حجر بن الحارث " :

- ديوانه ، تحقيق ، محمد أبو الفضل إبراهيم ، دار المعارف ، القاهرة ، (د . ط) ، (د . ت) .

2 . الأعشى الكبير " ميمون بن قيس " :

- ديوانه ، تحقيق :كامل سليمان ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت ، ط1، (د . ت) .

3 . الأعلم الشنتمري " يوسف بن سليمان بن عيسى " :

- أشعار الشعراء الستة الجاهليين ، تحقيق : لجنة إحياء التراث العربي ، دار الآفاق الجديدة ، بيروت ، ط 2 ، 1981 ف .

4 . الأفوه الأودي " صلاءة بن عمرو " :

- ديوانه ، تحقيق : لجنة التأليف والترجمة والنشر ، مصر ، (د . ط) ، 1937 ف .

5 . البحتري " أبو عبادة الوليد بن عبيد " :

- ديوانه ، تحقيق : حسن الصيرفي ، دار المعارف ، القاهرة ، ط2 ، (د . ت) .

6 . أبو تمام " حبيب بن أوس الطائي " :

- ديوانه بشرح الخطيب التبريزي ، تحقيق : محمد عبده عزام ، دار المعارف ، القاهرة ، ط 4 ، (د . ت) .

7 . جرير " أبو حرزة جرير بن عطية " :

- ديوانه يشرح محمد بن حبيب ، تحقيق : نعمان محمد أمين طه ، دار المعارف بمصر، (د . ت) .

8 . حسان بن ثابت الأنصاري :

- ديوانه ، ضبطه وصححه : عبد الرحمن البرقوقي ، دار الأندلس ، بيروت ، (د . ط) ، 1980 ف .

9 .الخنساء " تماضر بنت عمرو بن الشريد " :

- ديوانها ، دار الأندلس ، بيروت ، لبنان ، (د . ط) ، (د . ت) .

10 . ذو الرمة " غيلان بن عقبة العدوي ":

- ديوانه ، عني بتصحيحه وتنقيحه : كار ليل هنري هيس مكار تني ، عالم الكتب ، (د . م) ، (د . ط) ، (د . ت) .

11 . الراعي النميري " عبيد بن حُصين " :

- ديوانـــه ، تحقيق : رايْنهـــرَت فايبَرت ، دار فرانتسْ شتا يْنر بقيسْبادن ، المعهد الألماني للأبحاث الشرقية ، بيروت ، (د . ط) ، 1980 ف .

12 . زهير بن أبي سُلمى :

- ديوانه ، دار صادر ، بيروت ، (د . ط) ، (د . ت) .

13 . الزوزني " أبو عبد الله الحسين بن أحمد بن الحسين الزوزني " :

- شـــرح المعلقات العشر ، تحقيق ودراسة : محمد عبد القادر أحمد ، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة ، (د . ط) ، 1987 ف .

14 . الفرزدق " همَّام بن غالب " :

- ديوانه ، دار صادر ، بيروت ، (د . ط) ، (د . ت) .

15 . كثيِّر عزَّة " كثيـــِّر بن عبد الرحمن " :

- ديوانه ، الجزائر ، (د . ط) ، 1928 ف .

16 . لبيد بن أبي ربيعـــة العامـــري :

- ديوانه ، دار صادر ، بيروت ، (د . ط) ، (د . ت) .

17 . المتنبـــي " أبو الطيب أحـــمد بن الحسين بن الحسن بن الجعفر" :

- ديوانه ، شرح : فريد رخ ريتريصتي ، دار الكتاب الإسلامي ، القاهرة ، (د.ط) (د . ت) .

18 . المفضل الضبي " المفضل بن محمد بن يحيى " :

- المفضليات ، مجموعات من عيون الشعر ، تحقيق : أحمد محمد شاكر ، عبد السلام هارون ، دار المعارف ، القاهرة ، 1942 ف .

19 . النابغة الذبياني " زياد بن معاويـــة " :

- ديوانـــه ، تحقـــيق : محمـــد أبو الفضل إبراهيم ، دار المعارف ، مصر ، ط 3 ، (د . ت) .

20 . أبو نواس " الحسن بن هانـــئ " :

- ديوانـــه : تحقـــيق : أحمـــد الغزالي ، دار الكتاب العربي ، بيروت ، (د . ط) ، 1984 ف .

21 . وليم بن الورد البروسي :

- مجمـــوع أشـــعار العـــرب وهو يشتمل على الأصمعيات وبعض قصائد لغوية ، مـــراجعة : لجـــنة إحـــياء التراث العربي ، دار الآفاق الجديدة ، بيروت ، ط 1 ، 1981 ف .

رابعاً / المعاجم والقواميس

رابعاً : المعاجم والقواميس :

1 . إميل يعقوب وآخرون :

- قاموس المصطلحات اللغوية والأدبية ، عربي انكليزي فرنسي ، دار العلم للملايين، (د . م) ، ط 1 ، 1987 ف .

2 . أحمد مطلوب :

- معجم المصطلحات البلاغية وتطورها ، المجمع العلمي العراقي ، ط2 ، 1986 ف .

3 . جبور عبد النور :

- المعجم الأدبي ، دار العلم للملايين ، (د . م) ، ط 1 ، 1979 ف .

4 . ابن خلكان " أبو العباس شمس الدين أحمد " :

- وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان ، تحقيق : إحسان عباس ، دار الثقافة ، بيروت ، (د . ط) ، (د . ت) .

5 . خليل أحمد خليل :

- معجم مفاهيم علم الاجتماع ، معهد الإنماء العربي ، (د . م) ، (د . ط) ، (د . ت) .

6 . الخليل بن أحمد بن عمرو الفراهيدي :

- العين ، تحقيق : عبد الله درويش ، مطبعة العاني ، بغداد ، (د . ط)، 1967ف .

7 . الزركلي " خير الدين الزركلي " :

- قاموس تراجم لأشهر الرجال والنساء العرب والمستعربين والمستشرقين ، دار العلم للملايين ، (د . م) ، ط 10 ، 1992 ف .

8 . فرج عبد القادر طه وآخرون :

- معجم علم النفس والتحليل النفسي ، أشرف عليه وراجعه : فرج عبد القادر طه، دار النهضة العربية للطباعة والنشر ، بيروت ، ط 1 ، (د . ت) .

9 . الفيروزآباذي "مجد الدين الفيروزآباذي" :

- القاموس المحيط ، مؤسسة فن الطباعة ، القاهرة ، (د . ط) ، (د . ت) .

10 . مجدي وهبة وكامل المهندس :

- معجـــم المصطلحات العربية في اللغة والأدب ، مكتبة لبنان ، بيروت ، (د .ط) ، 1979 ف .

11 . مجمع اللغة العربية :

- المعجم الوسيط ، (د . م) ، ط 3 ، (د . ت) .

12 . محمد عناني :

- المصـــطلحات الأدبـــية الحديـــثة ، دراسة ومعجم انكليزي عربي ، مكتبة لبنان ، الشركة المصرية العالمية للنشر ، لو نجمان ، القاهرة ، 1996 ف .

13 . محمد الكتبي :

- فـــوات الوفـــيات والذيل عليها ، تحقيق : إحسان عباس ، دار صادر ، بيروت ، (د . ط) ، (د . ت) .

14 . ابن منظور " جمال الدين محمد بن مكرم الإفريقي المصري " :

- لســـان العـــرب ، إعـــداد : عبد الله الكبير وآخرون ، دار المعارف ، القاهرة ، (د . ط) ، (د . ت) .

15 . ياقوت الحموي :

- معجـــم الأدباء وإرشاد الأريب إلى معرفة الأديب ، تحقيق : إحسان عباس ، دار الغرب الإسلامي ، ط 1 ، 1993 ف .

خامساً / الرَّسَائِل الجَامِعِيَّة

الرسائل الجامعية :

1 . عبد السلام مخزوم الشيماوي :

- الحداثـــة في الـــتراث الـــنقدي فـــي القرن الرابع الهجري ، رسالة ماجستير غير مطـــبوعة، مقدمـــة إلى قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة مصراتة ، إشراف : كريم الوائلي ، للعام الجامعي : 1999 ف — 2000 ف .

2 . فاطمة محمد عباس :

- المباحـــث الدلالـــية عـــند علماء العربية القدامى في ضوء من نظريات المعني عند المحدثين، رسالة ماحستير غير مطبوعة ، جامعة ناصر ، مصراتة ، إشراف : محمد خليفة الدناع ، 1996 – 1997 ف .

3 . محمد سالـــم الدرويش :

- " داعـــي الفـــلاح لمخبآت الفلاح " لمؤلفه : محمد علي بن محمد علّان الصديقي المكـــي المـــتوفى سنة 1057هـــ ، دراسة وتحقيق ، رسالة ماجستير غير مطبوعة ، مقدمـــة إلى قسم اللغة العربية بجامعة مصراتة ، إشراف : عبد الحميد أبو مداس ، للعام الجامعي : 2000 — 1430 م .

4 . محمد محمد يوسف الجطلاوي :

- أدب أعـــلام الكهان بين الجاهلية وعصر النبوّة ، رسالة دكتوراه غير مطبوعة ، مقدَّمة إلى قسم اللغة العربية بجامعة طنطا ، مصر ، إشراف : عبد الرحيم محمود زلط و محمد عبد المنعم خاطر ، للعام : 1995 ف .

5 . مصطفى محمد أبو شعالـــة :

- شاعرية أبي تمام والبحتري في نقد الصولي ، رسالة ماجستير غير مطبوعة ، مقدمة إلى جامعة القاهرة ، إشراف : بدوي طبانة ، 1974 ف .

سَادساً / الدَّوْرِيَّات

1 . أحمد شيخ عبد السلام :

- الـــتعامل النحوي الدلالي في التراكيب العربية ، كلية الدعوة الإسلامية ، مجلة إسلامية ، ثقافية جامعة محكمة ، طرابلس ، ع 9 ، 1992 ف

2. البشتي الطيّب بشنـــة :

- ظاهـــرة الحذف في العربية وعلاقتها بالمعنى ، دراسات ، مجلة فصلية بحثية محكّمة تعـــنى بقضـــايا ومشـــكلات الإنسان ، المركز العالمي لدراسات وأبحاث الكتاب الأخضر، طرابلس ليبيا ، السنة 2 ، ع 8 ، 2002 ف .

3. جابر عصفور :

- تكرار التشبيه ، العربي ، وزارة الإعلام ، الكويت ، ع 507 ، 2001 ف

4. حسن طلب :

- " ولكـــم في القصـــص حياة " قراءة في تجليات المقدس والجميل من خلال رمزية الحروف ورمزية السرد ، فصول مجلة النقد الأدبي ، تراثنا النثري ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، مج 12 ، ع3 ، 1993 ف .

5. حسن غزالة :

- المدارس الأسلوبية والنص الأدبي تحليله وتأويله ، الفصول الأربعة ، السنة 12 ، ع 59 ، طرابلس ، 1992 ف .

6. حسن محمد تقي سعيد :

- جمالـــيات إيقـــاع الكلمة في النص الأدبي ، الثقافة العربية ، اللجنة الشعبية العامة للإعلام والثقافة ، بنغازي ليبيا ، السنة 19 ، ع1 ، يناير 1992 ف .

7. ديفين ستيورات :

- الســـجع في القـــرآن بنيته وقواعده ، ترجمة ، محمد بريري ، فصول ، مجلة النقد الأدبي ، تراثنا النثري ، مج 12 ، ع3 ، 1993 ف .

8. عبد الحميـــد زراقط :

- البلاغة العربية في أساس نشأتها نظرية في الكشف والإيصال ، الفكر العربي ، ع4، معهد الإنماء العربي ، بيروت ، 1987 ف .

9. عبد الرحمن القعود :

- الإبـــداع والـــتلقي " الشعر بخاصة " ، عالم الفكر ، مج 25 ، ع4 ، الكويت ، 1997 ف .

10. عبد الفتاح عثمان :

- الصـــورة الفنية في شعر شوقي الغنائي أنواعها مصادرها سماتها ، فصول مجلة النقد الأدبي ، شوقي وحافظ ، ج1 ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، مج3 ، ع1، 1982 ف .

11. عبد الله الغذامي :

- كـــيف نـــتذوق قصيدة حديثة ، فصول ، مجلة النقد الأدبي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، مج 4 ، ع 4 ، 1984 ف

12. عبده بدوي :

- ظواهر أسلوبية في شعر المتنبي ، فصول ، مجلة النقد الأدبي ، تراثنا الشعري ، مج 4 ، ع2 ، 1984 ف .

13. علي عشري زايد :

- الصـــورة البلاغية عند أبي الحسن الرماني ، الثقافة العربية ، ع8 ، اللجنة الشعبية العامة للإعلام والثقافة ، بنغازي ، 1976 ف .

14. فرناندو لانروكرتير :

- الشعرية ، ترجمة : محمد ميموني ، الفصول الأربعة ، السنة 9 ، ع 34 ، 1986 ف

15. ليوزف شتريلكا :

- الأسلوب الأدبي من كتاب "مناهج علم الأدب" ، ترجمة : مصطفى ماهر ، فصول ، مجلة النقد الأدبي ، مج5 ، ع1 ، أكتوبر ، نوفمبر ، ديسمبر ، 1984 ف .

16. مازن الوعـــر :

- الاتجاهات اللسانية المعاصرة ودورها في الدراسات الأسلوبية ، عالم الفكر ، مج 22 ، ع 3 – 4 ، يناير مارس إبريل يونيو ، الكويت ، 1994 ف .

17. محمد عبد المطلب :

- التكرار النمطي في قصيدة المدح عند حافظ "دراسة أسلوبية" ، فصول ، مجلة النقد الأدبي ،شوقي وحافظ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ج2 ، مج3 ، ع 2 ، 1983 ف .
- مفهـــوم الأســـلوب في التراث ، فصول ، مجلة النقد الأدبي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، مج7 ، ع3 - 4 ، 1987 ف .
- الـــنحو بين عبد القاهر وتشو مسكي ، فصول ، مجلة النقد الأدبي "الأسلوبية"، الهيـــئة المصـــرية العامة للكتاب ، القاهرة ، مج5 ، ع1 ، أكتوبر نوفمبر ديسمبر ، 1984 ف .

18 . نصر حامد أبو زيد :

- مفهـــوم النظم عند عبد القاهر الجرجاني ، قراءة في ضوء الأسلوبية ، فصول مجلة النقد الأدبي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، مج5 ، ع1 ، 1984 ف .
- 227 . نورمان فريدمان :
- الصورة الفنية ، ترجمة : جابر عصفور ، الأديب المعاصر ، القاهرة ، ع 16 ، 1976 ف .

19. يان موكاروفسكي :

- اللغـــة المعيارية واللغة الشعرية ، ترجمة ، ألفت كمال الروبي ، فصول مجلة النقد الأدبي ، مج5 ، ع1 ، 1984 ف .

المحتويات

الرقم	الموضوع	الصفحة
1	**الاستهلال**	
2	**الإهداء**	
3	**مقدمة البحث**	أ- ز
	الفصل الأول	1-92
	مفهـــــوم الأســلوب	
1	الدلالة اللغوية والاصطلاحية للأسلوب :	2
2	أولاً : الأسلوب في المعاجم العربية .	3
3	ثانيا : الأسلوب في الاصطلاح من خلال البلاغة العربية	7
4	ثالـــثا : الدلالة الاصطلاحية للأسلوب عند نقّاد القرن الرابع الهجري	10
5	أ . اللغة والكلام	10
6	ب . الأسلوب والنظم القرآني	19
7	جـــ . الأسلوب والضم	25
8	د . الأسلوب والنظم الشعري	27
9	رابعا : الأسلوب في اللغـــات الأوربية	31
10	خامسا : الأسلوب في الاصطلاح النقدي لدى الغربيين	35
11	سادساً : نشأة علم الأسلوب .	40
12	عـــلاقـــات الأسلوب :	46
13	أولاً : علاقة الأسلوب بالمبدع :	47
14	أ . الاختيار والتوزيع	54

الرقم	الموضوع	الصفحة
15	ثانياً : علاقة الأسلوب بالمتلقي :	58
16	أ . الاستهلال	64
17	ب . الموقـــف	67
18	ثالثاً : علاقة الأسلوب بالنص	69
19	رابعاً : علاقة الأسلوب بالمعنى	73
20	أنـــماط الأسلوب .	85
	الفصل الثاني	217-93
	الخصائص الصوتية والمعجمية للأسلوب	**94**
1	القيمة الإيحائية للوحدة الصوتية (الحرف)	96
2	القيمة الإيحائية للوحدة الصوتية (الحركة)	109
3	القيمة الإيحائية للكلمة (في إطار الإفراد) :	113
4	أولاً : الإطار المعرفي للكلمة	115
5	ثانياً : العوامل المؤثرة في اختيار الكلمة	121
6	ثالثاً : القيمة الدلالية للكلمة :	127
7	أ . الفعل والاسم	128
8	ب . المعرفة والنكرة	136
9	رابعاً : الدلالة الصرفية للكلمة :	139
10	أ . أبنية المبالغة	142
11	ب . المفرد والجمع	146
12	خامساً : القيمة الأسلوبية للكلمة	149
13	سادساً : الغموض الدلالي للكلمة	158

الرقم	الموضـــــــوع	الصفحة
14	القيمة الإيقاعية للكلمة (في إطار التركيب)	163
15	أولاً : مفهوم الإيقاع	165
16	ثانياً : الإيقاع عند نقاد القرن الرابع الهجري	171
17	ثالثاً : أنـــماط الإيقاع :	178
18	أ . إيقاع التكرار	180
19	ب . إيقاع السجع والفواصل القرآنية	192
20	جـــ . إيقاع الجناس .	205
	الفصل الثالث	218-294
	الخصائص التركيبية للأسلوب	**219**
1	اللغـــة المعيارية واللغـــة الشعرية	221
2	الأسلوب والعـــدول	232
3	أولاً : مفهوم العدول	232
4	ثانياً : العدول عند نقاد القرن الرابع الهجري :	238
5	أ . العدول عن القاعدة اللغوية	247
6	ب . العدول والمجاز	252
7	جـــ . أنماط العدول البلاغي :	258
8	التقديم والتأخير	260
9	الذكر والحذف	268
10	الالتفـــات	281
11	ثالثاً : الأسلوب والغمـــوض .	287

الرقم	الموضـــــوع	الصفحة
	الفصل الرابع	403- 295
	الأنماط التصويرية للأسلوب وخصائصها	**296**
1	ماهية التصوير ووظيفته	298
2	أنـــماط الصورة الشعرية	305
3	الصورة : المصطلح والدلالة عند نقاد القرن الرابع الهجري	313
4	أولاً – النمط التشبيهي :	318
5	أ . مفهوم التشبيه :	320
6	منـــزلة التشبيه لدى النقاد	320
7	التشبيه في اللغة . التشبيه في الاصطلاح النقدي	322
8	ب . المبالغـــة في التشبيه .	328
9	جـــ . التعدد	341
10	د . الوظيفة الجمالية للتشبيه	345
11	ثانياً – النمط الاستعاري :	349
12	أ . مفهوم الاستعارة :	351
13	المفهوم الدلالي	355
14	المفهوم التركيبي	363
15	ب . الوظائف الجمالية للاستعارة	376
16	جـــ . الفرق بين التشبيه والاستعارة	390
17	ثالثاً – النمط الكنائي :	393
18	أ . مفهوم الكناية	395
19	ب . الوظيفة الجمالية للكناية	402

الرقم	الموضـــــوع	الصفحة
	الخـــاتـــمة	405
	مصادر البحث ومراجعه	413
1	أولاً – المصادر	415
2	ثانياً – المراجع	423
3	المراجع العربيـــة	424
4	المراجع الأجنبية المترجمة	439
5	المراجع الأجنبية غير المترجمة	442
6	ثالثاً – الدواوين الشعريـــة	444
7	رابعاً – المعاجم والقواميس	448
8	خامساً – الرسائل الجامعية	451
9	سادساً – الدوريـــات	453
	المحتـــــويات	471