الجماهيرية العربية الليبية الشعبية الاشتراكية العظمى

جامعة التحدي ــ سرت

كلية الآداب والتربية

قسم اللغة العربية

القراءة البلاغية والأسلوبية للنص الأدبي

بحث مقدم استكمالاً لدرجة الإجازة العالية (الماجستير)

في البلاغة والنقد

إعداد الطالب

سعد عمر عبدالعزيز

إشراف

د . مصطفى محمد أبوشعالة

2005- 2006 ف

الجماهيرية العربية الليبية الشعبية الاشتراكية العظمى

جامعـــــــــــــــــة التحدي-سرت

كليـــــة الآداب والتربية

قسم اللغة العربية

"القراءة البلاغية والأسلوبية للنص الأدبي "

إعداد : - سعد عمر عبد العزيز

التوقيع:

أعضاء لجنة المناقشة :

1- د / مصطفى محمد أبو شعالة.

2- د / علي محمد برهانة.

3- د / الطيب علي الشريف.

أ. رحمة أبوبنينة عبدالسلام

أمين إدارة الدراسات العليا بالكلية

يعتمد:

أ. حمد أحمد الحاج

أمين اللجنة الشعبية لكلية الآداب والتربية

الإهداء :

إلى الروح الطاهرة في جوار ربها ..... والدتي .

إلى منهل الحب والعطاء ..... والدي .

إلى الرياحين البريئة ..... بناتي .

أهدي ثمرة جهدي هذا .

بسم الله الرحمن الرحيم

﴿الرَّحْمَنُ عَلَّمَ القُرْآنَ خَلَقَ الإنْسَانَ عَلَّمَهُ البَيَانَ﴾

صدق الله العظيم

بسم الله الرحمن الرحيم

المقدمة

شكلت قراءة النص الأدبي معضلة قديمة حديثة ، و تناولت المناهج الواحد تلو الآخر محاولاً كل منهج قراءة النص قراءة موضوعية، وصولاً به إلى فهم أعمق لحقيقته وكنهه، واضعاً كل منهج الأسس التي يتكئ عليها والتي يرى أنها ذات جدوى في التحليل والتعليل .

وقد مرّ النقد الأدبي بعدة مراحل كان أولها مرحلة الذوق السليم ، وكان يمثل الأداة في معرفة مواطن الجودة والرداءة في النص الأدبي ، كما كان للذوق دور هام في تقصي الطاقات التعبيرية الكامنة في اللغة ، وقد اعتمده منهج البحث البلاغي في بداياته لرصد الظواهر الأسلوبية والطاقات التعبيرية في النصوص الأدبية، متخذاً المنهج الوصفي لتحديد تلك الظواهر وتقييدها . ونجح المنهج البلاغي باعتماده على الذوق في رصد كل الطاقات التعبيرية وكل الظواهر الأسلوبية في اللغة، محاولاً بعد ذلك وضع أطر وقوالب يرى أنها تحدد للمتكلم أو المنتج قواعد القول الجيد . ثم جاءت بعده مناهج أخرى رأت أن المنهج البلاغي لا يفي بالغرض المطلوب ولا يُمكنه بهذا النهج الوصول إلى فهم أعمق لحقيقة النص الأدبي ، و تمثلت هذه المناهج في منظومة المناهج التاريخية التي رأت التركيز على دور المؤلف باعتباره يمثل مركز العملية الإبداعية. وأسرفت هذه المناهج في هذا الإطار حتى تحولت قراءة النص الأدبي إلى دراسة للسير الذاتية لحياة المبدعين . ونتيجة لإسرافها في هذا الجانب ظهرت مناهج أخرى كرد فعل على تلك المناهج التقليدية ، ورأت هذه المناهج التركيز على لغة النص بمعزل عن كل ما يحيط به من مؤثرات خارجية، وكان من بين هذه المناهج المنهج الأسلوبي الذي اعتمد على مقاربة النصوص من خلال لغتها محاولاً دراسة النص وفق مستوياته المختلفة ، ووفق البنى المكونة له . وبتركيزه على لغة النص

وتقصيه للظواهر الأسلوبية الكامنة فى لغته ، كان في نهجه قريبا من منهج التحليل البلاغي ، بل كان الوريث الشرعي للبلاغة القديمة، أو كما يقال الابن العاق للبلاغة ؛ لذلك رأينا دراسة هذين المنهجين دراسة تفضي إلى معرفة كل منهج بدءاً بالأسس التي يعتمد عليها كلا المنهجين في تحليل النص الأدبي وصولاً إلى مزايا وعيوب كل منهج .

وتهدف هذه الدراسة للعودة إلى التراث البلاغي العربي ومعرفة أسسه التي كان يعتمد عليها في قراءته للنصوص الأدبية ، ومعرفة المقاييس والمعايير التي كان يعتمدها في قياسه للغة الأدب ، ومعرفة مدى مساهمة المنهج البلاغي في فهم حقيقة النص الأدبي والكشف عن السمات الأسلوبية التي يمتاز بها وكيفية تحقيقه لقيمته الفنية.كما تهدف إلى معرفة مدى مساهمة المنهج البلاغي في إطلاق يد الإبداع أو تقييده لحرية المبدع .

هدفت هذه الدراسة إلى معرفة ماهية المنهج الأسلوبي باعتباره أقرب المناهج إلى البلاغة، وذلك من حيث الأسس التي يعتمدها في التحليل وكيفية دراسته لبنية النص وفق مستوياته المختلفة، وكيفية دراسته لاختيارات المبدع، ودراسة الانزياحات في النص الأدبي ، كما تهدف هذه الدراسة كذلك إلى معرفة طرائق التحليل الأسلوبي ، وهل كل طريقة بمفردها تفي بالغرض، أو أنها بتعاضدها مع طرائق التحليل الأخرى تكون أكثر فاعلية للوصول إلى فهم أعمق لحقيقة النص ، ثم ما هو موقف الأسلوبية من القارئ هل تمنحه الفرصة لمحاورة النص واستنطاقه ومعرفة محتواه، ومن ثم الوقوف على القيمة الجمالية والفنية التي امتاز بها ؟ أو أنها تحد من حريته وتضع له منهجاً في الدراسة ؟.

كما رأينا أن نقارن بين القراءة البلاغية والأسلوبية، لإبراز جوانب كل منهما سواء الإيجابية أو السلبية وبيان الأصلح منهما لمقاربة النصوص الأدبية .

أما المنهج المتبع في الدراسة فقد فرضت الدراسة على الباحث أكثر من منهج، لذلك تطلب الأمر المنهج الوصفي لإبراز كافة الجوانب المتعلقة بالقراءة البلاغية والأسلوبية والمنهج المقارن وذلك للمقارنة بين القراءتين ، كما تطلب الأمر المنهج التحليلي وذلك لتحليل النص المدروس وفق قراءة كل منهج .

وارتكـــزت الدراسة على العديد من المصادر والمراجع القديمة والحديثة العربية والأجنبية ، التي كان لها دور بالغ في إثراء الدراسة ، وانقسمت هذه المراجع إلى قـــسمين : قسم يعنى بدراسة النص الأدبي من منظور القراءة البلاغية ، وتمثل في كـــتب التـــراث الـــنقدي والبلاغي ، وقسم يعنى بدراسة النص الأدبي من منظور المـــناهج الحديـــثة ، وتمثل في العديد من المراجع العربية والأجنبية التي تناولت قـــراءة الـــنص الأدبي ، وخاصة من منظور المنهج الأسلوبي ، وسنعرض بعض هذه المراجع التي نرى أن لها حضوراً أكثر من غيرها وهي :

- دلائل الإعجاز لعبد القاهر الجرجاني.
- عيار الشعر لابن طباطبا العلوي.
- ثلاث رسائل في إعجاز القرآن الرماني والخطابي وعبد القاهر.
- العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده لابن رشيق .
- علم الأسلوب للدكتور صلاح فضل .
- الأسلوب دراسة لغوية إحصائية للدكتور سعد مصلوح .
- المرايا المحدبة للدكتور عبد العزيز حمودة .
- البلاغة والأسلوبية للدكتور محمد عبد المطلب .
- الأسلوبية والأسلوب للدكتور عبدالسلام المسدي .
- المرايا المحدبة للدكتور عبدالعزيز حمودة .

وقـــد احـــتوت هـــذه الدراسة على أربعة فصول تحت كل فصل ثلاثة مباحث باســـتثناء الفصل الرابع الذي احتوى على مبحثين لاشتماله على الجانب التطبيقي، وقد جاءت على النحو التالي:

الفصل الأول : النص الأدبي وإشكاليات القراءة .

كـــان لـــزاماً قـــبل التعرض لمفهوم النص الأدبي وكيفية قراءته أن نعرف ما هو الأدب ؟ وما هي وظيفته ؟ وما أنواعه ؟ لذا فقد تناولت الدراسة في المبحث الأول مفهـــوم كلمة أدب في معاجم اللغة، ثم انتقال معناها إلى ما هو متداول لدينا الآن. كما تعرضت إلى ماهية الأدب واختلاف الآراء حوله، ثم عرضت أهم ركائز لغة الأدب كمـــا رآهـــا النقاد والدارسون ، و بينت أوجه التشابه والتداخل بين نظرية

الأدب والـــنقد الأدبـــي وتاريخ الأدب ثم وظيفة الأدب واختلاف الآراء حولها ثم أخيرا تعرضت الدراسة لماهية الشعر وماهية النثر .

وفـــي المـــبحث الثانـــي مـــن هذا الفصل تناولت الدراسة مفهوم النص عرضت فيه تعـــريفات النص وفقاً لمنطلقات أصحابها ثم محاولة إيجاد تعريف أشمل لحقيقته ،كما تـــناولت مفهـــوم النص والخطاب وفق رؤى الدارسين، ثم الفرق بين العمل والنص، فمفهوم التناص عند القدامى والمحدثين .

وفي المبحث الثالث : تناولت الدراسة قراءة النص وإشكالياتها ، وفيه تم التعرض لمفهـــوم القـــراءة ، وكـــذلك إشكاليات القراءة ، وفي هذا الجانب تم عرض رؤية المـــناهج التاريخـــية للعمـــل الأدبي، وكذلك المناهج النصوصية وعرض المنهج البنـــيوي أنموذجاً لتلك المناهج ، كذلك تناول هذا المبحث دور المتلقي في العملية الإبداعـــية وآراء الـــنقاد وموقفهم من القارئ ثم التعرض لتعدد القراءات وعرض بعض ضوابط التفسير كما رآها النقاد .

الفصل الثاني : منهجية القراءة البلاغية.

تـــناول المبحث الأول منه أهم الأسس التي تعتمد عليها القراءة البلاغية . وفيه تم عرض أهم الأسس التي يُقرأ على أساسها النص أو التي ينبغي للنص الأدبي أن يأتي وفقهـــا، وهـــذه المعايير هي : الفصاحة ، ومراعاة مقتضى الحال ، ثم اللفظ والمعنى وآراء النقاد حوله، ثم أهم مقاييس البراعة وهي الصور البيانية .

وتـــناول المبحث الثاني منه أهم الظواهر الأسلوبية في البلاغة، التي تمثلت في التقديم والتأخيـــر، وتـــم عرض آراء البلاغيين حولها . وكذلك ظاهرة الحذف، وما لها من مـــزية فـــي الكلام وآراء البلاغيين فيها ، كما تم التعرض لظاهرة التكرار باعتبارها إحدى الظواهر الفنية التي نالت عناية البلاغيين، وقد عرضنا أقوال البلاغيين حولها ، ثم ظاهرة المجاز التي تمثل روائع التعبير ولطائف التصوير. وأخيراً ظاهرة الالتفات وما تمثله من خصائص فنية والتعرض لأهم صورها .

أمّـــا المـــبحث الثالث من هذا الفصل فقد خصّصته للإبداع والتقعيد، تناولت فيه القيد البلاغـــي وكـــيف أنـــه يحد من حرية المبدع، ثم قدمت عرضا موجزا لماهية المنهج المعـــياري والمـــنهج الوصفي، وعقدت مقارنة بين النقد والبلاغة وكذلك بين البلاغة

والأسلوبية ، وتهدف هذه المقارنة إلى المزيد من الإيضاح لماهية القراءة البلاغية، وأخيراً عرضت الدراسة لأهم أوجه القصور في القراءة البلاغية .

وتناول الفصل الثالث : الأسلوب والقراءة الأسلوبية .

خصصت المبحث الأول لمفهوم الأسلوب، عرضت فيه مفهوم كلمة أسلوب في معاجم اللغة ، ثم مفهوم الأسلوب في التراث البلاغي، وكذلك عند النقاد المحدثين من حيث تعدد مفاهيمه واختلاف تصوراته، وفي هذا الجانب تم عرض أهم المفاهيم والتصورات عند النقاد .أمّا المبحث الثاني فتناول الأسلوبية وتنويعاتها،وقد تم فيه التعرض لماهية الأسلوبية من حيث مفهومها وتجلياتها، وعرض أهم الفروق بينها وبين اللسانيات ، كما تناول المبحث مفهوم السياق ودوره في القراءة الأسلوبية ، ثم موقف الأسلوبية من المتلقي باعتباره عنصراً أساسياً من عناصر العملية الإبداعية وأخيراً تنويعات الأسلوبية ونهج كل منها في التحليل .

وفي المبحث الثالث من هذا الفصل تناولت الدراسة منهجية القراءة الأسلوبية و تعرضت إلى أهمية دراسة اختيارات المبدع وكذلك الانزياحات في النصوص الإبداعية، وكل الظواهر الأسلوبية الأخرى في النص الأدبي. ثم عرض لأهم طرائق التحليل الأسلوبي والتي تمثلت في الطريقة الإحصائية ، ومعادلة بوزيمان ، والدائرة الفيلولوجية ، والكلمات المفاتيح .

أما الفصل الرابع من هذه الدراسة فقد خصص للجانب التطبيقي ، وتم فيه اختيار نص أدبي وإخضاعه للتحليل وفق القراءتين البلاغية والأسلوبية .

وأخيراً لا يسعني في هذا المقام إلا أن أشكر كل من قدم لي يد العون والمساعدة وأخص بالشكر اللجنة الشعبية لكلية الآداب والتربية التي على رأسها الأستاذ حمد أحمد الحاج الذي لم يبخل عليّ بنصائحه وتوجيهاته ، كما أخص بالشكر وفائق التقدير والاحترام الدكتور مصطفى محمد أبو شعالة الذي أشرف على هذا البحث ومنحني وقته وجهده وتابعني في كل خطوة خطوتها في هذه الدراسة حتى اكتمل البحث على هذه الهيئة .

كما أتقدم بالشكر والتقدير للأب الفاضل والأستاذ الجليل عبد الرؤوف بابكر السيد الـــذي غمرنـــي بلطفه وسعة صدره ورعايته، ولم يبخل عليّ بآرائه القيمة وجهده ومكتبته التي كان لها دور بالغ في إثراء البحث .

ولا بد من وقفة شكر وامتنان إلى أسرتي العزيزة زوجتي وأطفالي الذين كانوا لي خير سند بتشجيعهم ودعائهم و لطالما انتظروا نجاحي ونتائج إنجازي العلمي.

وفي النهاية لا أزعم لهذا البحث الكمال، وحسبي أني حاولت السير فيه جاهداً على أن يكـــون علـــى أتـــم وجه فإن حقق غايته فبذا رجائي ومطلبي وإلا فحسبي أني حاولت. وما التوفيق إلاّ من عند الله .

الباحث

سعد عمر عبدالعزيز

الفصل الأول:

النص الأدبي وإشكاليات القراءة

المبحث الأول: مـفهـــــــوم الأدب .

المبحث الثاني: مفهــوم النـــــص .

المبحث الثالث: قراءة النص الأدبي .

المبحث الأول :

مفهوم الأدب

- ماهية الأدب
- وظيفة الأدب
- ماهية الشعر
- ماهية النثر

ماهية الأدب :

تعددت دلالات كلمة أدب وذلك حسب تطّور معناها فهي من الكلمات التي تطّور معناها بتطوّر حياة الأمة، فقد دخلت عليها معان متقاربة حتى أخذت معناها الذي يتبادر إلى أذهاننا اليوم .

وإذا بحثنا عن كلمة أدب في لسان العرب وجدناها " الأدب الذي يتأدب به الأديب من الناس، وسمي أدباً لأنه يأدب الناس إلى المحامد وينهاهم عن المقابح . وأصل الأدب الدعاء، ومنه قيل للصنيع يدعى إليه الناس مدعاة، ومأدبة ... وأدب النفس والدرس والأدب الظرف وحسن التناول. وأدبه فتأدب أي علمه ... ويقال للبعير إذا رِبض وذلل أديب مؤدب، .... والأدب مصدر من أدَبَ القوم يأدِبهم إذا دعاهم إلى الطعام"[1].

وهكذا قد استعملت كلمة أدب بمعنى الداعي إلى الطعام، ثم انتقلت إلى معنى تهذيبي خلقي يتعلق بحسن التأدب ، والأخلاق الفاضلة ، ثم انتقل معناها أخيراً إلى الكلام البليغ المتسم بالخيال والعاطفة الذي قصد منه التأثير في نفس القارئ والسامع سواء أكان شعراً أم نثراً.

ويعد الأدب ذا فاعليه تتأثر بها النفوس وذلك بحكم ما يتسم به من إيقاعات وأوزان وصور وإيحاءات، فهذه العناصر تلعب دوراً هاماً في التأثير على نفس المتلقي. ويشكل الخيال أحد الركائز الأساسية التي يُبنى عليها النص الأدبي، ومن ثم كان النص المتسم بالخيال والمكثف الصور أكثر تأثيراً على النفوس من غيره .

ويرى بعض الدارسين أن أهم ما يميز لغة الأدب أنها لغة انفعالية تصدر عن عاطفة الأديب فتؤثر في القراء و السامعين ؛ وذلك لأن ما يخرج من القلب يصل إلى القلب، فصدور هذه اللغة عن عاطفة الأديب أمر طبيعي، إنها ستثير عواطف المتلقين ،ويشترطون أن هذه اللغة إذا لم تُحدث هذه الإثارة لا تعد أدباً وإن كانت صحيحة

---

[1] لسان العرب ، ابن منظور ، دار صادر بيروت ، ط1 ،مج 1 ، ص206- 207 .

السبك متقنة الصياغة، وإنما تدخل تحت باب النثر العلمي الخالي من أي أثر للانفعال والعاطفة[1].

ويرى الأستاذ أحمد الشايب أن الأدب يتمثل في أربعة عناصر رئيسة هي العاطفة والفكـــرة والخيال والأسلوب وهو الوسيلة اللازمة لنقل أو إظهار ما في نفس الأديب مـــن تلك العناصر، وأن هذه العناصر تتوافر في النثر كما تتوافر في الشعر، ويعرف الأدب بأنه الكلام الذي يعبر عن العقل والعاطفة[2].

واخـــتلفت الآراء حـــول ماهـــية الأدب، فرأى البعض أن الأدب هو كل شيء قيد الطـــبع، ورأى فـــريق آخر أن الأدب يقتصر على الكتب العظيمة التي تشتهر بشكلها الأدبي أو بتعبيرها مهما كان الموضوع الذي تتناوله. والضابط أو المعيار الذي يحدد ذلـــك إما أن يكون معياراً جمالياً أو معياراً جمالياً مرتبطاً بميزة فكرية عامة، فالشعر الغنائـــي والدراما والرواية يمكن تحديد الأعمال العظيمة منها على أسس جمالية، أما الكتب الأخرى فيمكن اختيارها لسموها الفكري بالإضافة إلى القيمة الجمالية التي من نوع أضيق، وهي البراعة في التأليف وطريقة العرض وسمو الأسلوب[3].

ورأى فـــريق آخـــر أن الأدب يمكـــن أن نقصره على فن الأدب أي كل ما يتسم بالخـــيال الإبداعـــي[4]، وهناك من رأى أن الأدب هو كل ما يتسم بالخيال الخصب والعاطفة القوية وسمو الأسلوب، ورأى رينيه ويليك واستن وارين في كتابهما نظرية الأدب أن أبسط وسيلة لحل هذه المسألة تتمثل في الاستعمال الخاص للغة الأدب " إن اللغـــة مـــادة الأدب ، مثلما أن الحجر والبرونز مادة النحت ، والألوان مادة الرسم ، والأصـــوات مادة الموسيقي، غير أن على المرء أن يتحقق من أن اللغة ليست مجرد

---

[1] ينظر النقد الأدبي أصوله ومناهجه ، سيد قطب ، دار الشرق بيروت ، ط4 1980 ، ، ص 8 .

[2] ينظر الأسلوب احمد الشايب مكتبة النهضة المصرية الطبعة الحادية عشر 1997ص 12 – 13 .

[3] ينظـر نظرية الأدب رينيه ويليك اوستن وارين ترجمة محيي الدين صبحي المؤسسة العربية للدراسات والنشر الطبعة الثالثة 1987 ص 20 .

[4] المرجع السابق ص 21 .

مادة هامدة كالحجر ، وإنما هي ذاتيا من إبداع الإنسان؛ ولذلك فهي مشحونة بالتراث الثقافي لكل مجموعة لغوية[1].

ويرى آخرون أن الأدب هو تعبير الأديب عن موقفه من الحياة ومن العالم، أو هو صياغة لغوية لتجربة إنسانية عميقة[2].

وهناك تعريف آخر مضاد لهذا التعريف، وهو يرى أن الأدب هو شكل من الرموز والدلالات يولدها النص ولا صلة لها بالمناحي الخارجية. ومصطلح الأدبيّة هو وليد النقد الحديث، وهو يطلق على وجه من وجوه المعرفة الإنسانية، ويتحدد بأنه كل خطاب فني أو ممارسة إبداعية، ويصبغ هذا المصطلح أحياناً بصبغة علمية، وقد يتبلور يوماً ويكون موضوعاً لعلم الأدب، ووظيفة هذا العلم الافتراضي هو تحديد هوية الخطاب الأدبي في بنيته ووظيفته[3].

وهناك نوع من التداخل والتشابك بين نظرية الأدب والنقد الأدبي وتاريخ الأدب، فالمؤرخ الأدبي يتعامل مع النص ليبين الظروف المحيطة به، وكل الملابسات وكل ما له صلة به وبصاحبه، فإذا درس المؤرخ عصراً من العصور ورأى أن هذا العصر امتاز ببعض الخصائص الأدبية، وذلك بفعل عدة مؤثرات سواءٌ أكانت علمية أم فنية أم سياسية أم اقتصادية أم دينية أكسبت الأدب هذه الخصائص في ذلك العصر دون سواه، فإن نتائج هذه الأبحاث هو ما يطلق عليه تاريخ الأدب .

ويرى الأستاذ أحمد الشايب أن تاريخ الأدب ليس قصصاً و نوادر وإنما هو نقد وتحليل وتعليل، شأنه في ذلك شأن التاريخ الذي يتناول الأحداث بالتحليل والتفسير والموازنة ليصل إلى أحكام عامة تمثل التاريخ لتلك الأحداث [4] .

---

[1] المرجع السابق نفسه.

[2] نظرية الأدب. د . شكري عزيز الماضي ، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع ، بيروت الطبعة الأولى ، 1986 ص 10 ،11.

[3] ينظر الأسلوبية والأسلوب د. عبدالسلام المسدي الدار العربية للكتاب الطبعة الثانية 1982 ص132

[4] ينظر الأسلوب احمد الشايب ص 16

ويرى بعض الدارسين أن الناقد إذا قام بوصف النص و درس ما حوله، أي كل العوامل و المؤثرات المحيطة به، وحقق الصلة بينه وبين منتجه وبينه وبين الظروف المحيطة، فإن هذا العمل يعد تاريخاً للأدب وليس نقداً أدبياً [1].

ويقول الأستاذ أحمد الشايب: إن تاريخ الأدب يجمع بين الناحية الفنية حين يحلل الأدب ويبين خواصه، وبين الناحية العلمية التي تعني بالموازنة والتحليل واستنباط الأحكام: لذلك سموا الأدب أدباً إنشائياً وسموا تاريخ الأدب أدباً وصفياً [2].

وإذا حكم على النص من خلال تطبيق بعض الموازين النقدية فهذا يعد نقداً أدبياً، فالناقد يدرس النص ويحاول أن يقف على مواطن الجودة والرداءة به، ويقف على الأسباب الكامنة وراء ذلك ثم يقوم بإصدار الأحكام عليه.

ويذهب الأستاذ أحمد الشايب ــ وإن كنت لا اتفق معه في هذا الرأي ــ إلى أن النقد الأدبي يعد جزءاً من تاريخ الأدب،فعليه يعتمد المؤرخ حين يقوم بدراسة الأدب وتحليله وبيان خواصه التي يتخذها دارس التاريخ الأدبي موضوعاً لعمله الوصفي الشارح[3]. فليس معنى أن يلم المؤرخ الأدبي بثقافة الناقد وخصائص الأدب وميزاته ومعرفة أسرار التراكيب ودلالاتها أن يكون النقد الأدبي جزءاً من تاريخ الأدب، فالنقد الأدبي كما أشرنا منذ قليل يكمن دوره في دراسة النص ومعرفة مواطن الجمال والقبح به، ثم إصدار حكم على هذا النص، أما تاريخ الأدب فيدرس أدب العصر ويوضح السمات والخصائص التي امتاز بها هذا العصر دون غيره .

إن هذه المناهج تتداخل فيما بينها وتتشابك " وإن كلا منها يستوعب الآخر استيعاباً شاملاً بحيث لا يمكن فهم نظرية الأدب بمعزل عن النقد والتاريخ، أو فهم النقد دون نظرية الأدب والتاريخ، أو التاريخ نظرية أو نقدا. ومن الواضح أن من

---

[1] ينظر فن الأدب المحاكاة ، د. سهير القلماوي ، مكتبة الحلبي ، 1953 ، القاهرة ، ص 19-20

[2] ينظر الأسلوب ، أحمد الشايب ص 16-17.

[3] ينظر المرجع السابق نفسه.

المستحيل وضع نظرية للأدب إلا على أساس دراسة أعمال أدبية معينة، فالمعايير والمقولات والخطط لا يمكن التوصل إليها في الفراغ"[1].

فأن يستوعب كل منهما الآخر أو أن يستخدم أحدهما أدوات الأخر لا يعني هذا أن يكون أحدهما جزءاً من الآخر، فلكل منهما ميدانه واختصاصه وأهدافه التي يستقل بها عن المناهج الأخرى، ولا يعني هذا ألا يستفيد المؤرخ الأدبي من النقد الأدبي، فهذا بالنسبة له الأداة الرئيسية؛ وذلك بحكم عمله الذي يقوم على التحليل والتعليل والموازنة والاستنباط ومن ثم إصدار الأحكام، فالمؤرخ الأدبي لابد أن تكون له دراية كاملة بالموازين النقدية حتى تكون أحكامه مبنية على أسس صحيحة، وكذلك النقد الأدبي فالناقد لابد أن تكون له دراية بالتاريخ الأدبي . والناقد الذي ليس له ثقافة واسعة بتاريخ الأدب لا يستطيع أن يميز بين الأعمال الأصيلة والمنقولة وكثيراً ما يطلق التخمينات جزافا، ويتجنب على وجه العموم الاهتمام بالماضي البعيد[2]. أما المنظر الأدبي فإن دوره يتمثل في وصف الأدب عامة يبين كنهه ويوضح حقيقته وصفاته وأثره كظاهرة عامة، فنظرية الأدب تتعامل مع الأدب لا لكي تصدر أحكاماً أو تصدر انفعالاً أو تبحث عن مواطن الجودة والرداءة ، وإنما تستنبط مبادئ عامه شاملة تبين حقيقة الأدب وأثره في المجتمع [3].

وظيفة الأدب:

الأدب تعبير عن الحياة كما يدركها الإنسان، فهو الوسيلة التي يعبر بها الأديب عما يدور في نفسه من خواطر وأفكار وانفعالات، فالأديب يستعين بوسائل فنية؛ وذلك لكي يعبر عن إحساسه وما يختلج في نفسه وما يجيش في صدره من مشاعر وأحاسيس تجاه الواقع والحياة.

---

[1] نظرية الأدب، رينية ويليك واستن وارين ص 40 .

[2] ينظر المرجع السابق ص46.

[3] ينظر نظرية الأدب ، شكري عزيز الماضي ص 14 – 15 .

والأدب الجيد هو مزيج من الفكر والإحساس، وأكثر الأدب تأثيراً هو ذلك الذي يجمع بين الصدق الوجداني وعمق الفكر وسمو المعنى. كما تلعب الصور الفنية دوراً هاماً في وضوح النص الأدبي وذلك بما تضفيه من إبداع فني يجعله ذو تأثير بالغ في نفس المتلقي .

وتتعدد أهداف الأدب وغاياته. فمنها إثارة العواطف والانفعالات ، وتهذيب النفوس والإسهام في الكشف عن الجوانب الغامضة من الواقع، فالأدب ليس كله تصويراً لعواطف وانفعالات، وإنما يحوى فكرة نافذة ونظرة عميقة يحولها الأديب إلى إحساسات نفسية فتكون مؤثرة في الملتقي أكثر من كونها فكرة مجردة " إن نفع الأدب هو نفع مفعم بالإمتاع، أي أنه يختلف عن جدية الواجب الذي يجب أداؤه أو الدرس الذي يجب تعلمه، وجديته هي جدية الإدراك الحسي، جدية الإحساس بالجمال"[1].

فالشعر على سبيل المثال لا ينقل الحقيقة كما هي موجودة في الواقع، بل يصورها الشاعر حسب رؤيته، ويمزجها بأحاسيسه وانفعالاته،ويخرجها في صورة معبرة ومؤثرة، وقد رأوا أن الحقيقة الواحدة عند الشعراء تختلف باختلاف رؤية كل واحد منهم، وحسب الحالة النفسية التي يدرك بها تلك الحقيقة، ولا يعني هذا أن الشاعر ينقل لنا الحقيقة بطريقة مزيفة ولكنه ينقل لنا الأشياء كما يراها ويتأثر بها.

وقديماً رأى أفلاطون من خلال مقارنته بين الشعر والفلسفة أن الأشياء التي تمثلها الفنون تشكل حقائق جوهرية يدركها العقل، وأن الشاعر بعيد تماماً عن استخدام العقل، وبالتالي فهو بعيد عن الحقيقة، وأدان الشعراء لأنهم يخاطبون العواطف، ورأى أنه بدلاً من أن تكون مهمة الشعر تجفيف العواطف نراه يؤجج العواطف ويلينها ويبعد الناس عن استخدام العقل، ويجعلهم عرضه للاستسلام للعواطف [2].

---

[1] نظرية الأدب رينية ويليك واستن وارين ص31.

[2] ينظر في نظرية الأدب شكري عزيز الماضي ص25-26.

ويرى سيد قطب لا يعني أن الأدب لغة الخيال والعاطفة أن يكون " عدواً للحقائق من أي لون كانت ، إنما المهم أن تصبح هذه الحقائق شعورية ، وأن تتجاوز المنطقة العقلية الباردة إلى المنطقة الشعورية الحارة "[1]

وفي الحديث عن الأدب وكيفية عرضه للحقيقة نجد أنفسنا مضطرين للحديث عن الفرق بين العلم والأدب من حيث الغاية والمنهج " إن العلم يتميز بالنزعة الموضوعية ، ويراد بها معرفة الأشياء كما هي في الواقع لا كما نشتهي ونتمنى أن تكون ، ومن ثم يقتضي منهج البحث العلمي أن يتجرد الباحث من أهوائه وميوله ورغباته ، حتى يصبح موضوع البحث واحداً في نظر مشاهديه "[2].

ولا يعنيه الحادثة الفذة الفريدة التي لا تكرار لها ، بل ما يعنيه هو التشابه بين مجموعة من الظواهر ؛ وذلك لإدراج المجموعة المتشابهة تحت قانون واحد .[3]

وقد اعتقد بعض الناس أن الشعر ضرب من الصور الخيالية ، والألفاظ العذبة ، والعبارات الجميلة الوقع دون أن يحمل فكرة، فهو وسيلة لخلق صور الأخيلة والإحساسات التي تبعث على اللذة، وهذا يعد فهماً غير صحيح، فالشعر هو تصوير للواقع وتعبير عن الحياة، وتعبير عن تجربة شعرية عاشها الشاعر بحلوها ومرها وصورها لنا كما رآها وتأثر بها في عبارات حية موحية مشبعة بالحياة، وهذا الحديث يسوقنا إلى آراء النقاد والفلاسفة وموقفهم من الأدب أو الفن. فهناك من تبني مبدأ " الفن للفن "و رأى أن الأدب هو غاية في ذاته وليس وسيلة لغاية إصلاحية. وإنما تتحدد غايته في المتعة ،كما تتحدد في الإبداع والتصوير بأي شكل كان، ولو كان قبيحاً أو مستهجناً ؛ وذلك لأن الفن للفن وأن الأدب يحتوي على قيمة جمالية هي المقصودة في ذاتها. وليس هو وسيلة لغاية سواءً أكانت هذه الغاية تتمثل في توجيه السلوك، أم في غرس قيم أخلاقية، أم في تقديم حقائق معرفية، وهذا التصوير مبني على مبدأ " أن للجمال وجوداً موضوعياً ؛ و لهذا اتفق تذوقه والاستمتاع به لدى

---

(1) النقد الأدبي أصوله ومناهجه ، سيد قطب ص 9

(2) أسس الفلسفة ، توفيق الطويل ، مكتبة النهضة المصرية القاهرة ، ط3 ، 1958 ف – ص 142

(3) فلسفة وفن ، د. زكي نجيب محمود ، مكتبة الأنجلو المصرية ،1963 القاهرة ، ص 269

الجمـــيع في كل زمان ومكان. فالشيء الجميل يقوم بالقياس إلى ما فيه من خصائص تثير الإعجاب بجماله ... فالجمال صفة حالة في الشيء الجميل تلازمه وتقوم فيه ولو لم يوجد عقل يقوم بإدراكها"[1].

كما ينظرون إلى " أن الصورة وحدها تكسب العمل جمالاً، والقصيدة تؤثر لا بالفكـــر الـــذي يوحي بها ولا بالموضوع الذي تعالجه و لكن بكمال تنسيقها وبانسجام إيقاعها وبقوة التعبير وغناه، ويجب في العمل الفني أن يمتع الأحاسيس وحدها، وليس له أن يهتم بإمتاع الروح"[2].

وهـــذا يعني أنهم يهتمون بجمال الصورة أو الشكل دون أن يعنوا بما يتضمنه العمل الأدبي من جانب أخلاقي أو فلسفي، أو ما يحويه من قيم إنسانية، فالأدب عندهم لـــيس لأمـــور تـــتعلق بالمجـــتمع أو بالحياة الفكرية بصفة عامة أو لمعالجة مشاكل المجـــتمع، وإنمـــا الأدب بما يحويه من جانب جمالي، فهو للمتعة فقط ولا علاقة له بالمنفعة أو بالمصلحة.

وحجـــة أصحاب هذه الفلسفة هو تحرير الفن من القيود التي تفرض عليه من خارجـــه والتـــي تعـــيق الخـــيال وتحد من الحرية. وشبيه بهذا الاتجاه مبدأ المدرسة التأثـــرية. وفلـــسفة هذه المدرسة ترى أن قيمة العمل الأدبي تتحدد بما يثيره فينا هذا العمـــل من إحساس وعاطفة، ولا تنظر إلى ما يتضمنه العمل الأدبي من أي مقوم من مقـــومات الحياة الإنسانية، فهم يعتمدون على الإحساس والتأثير، أو بمعنى آخر تأثير العاطفـــة علـــى كـــل شيء، وأن قيمة العمل الأدبي وجودته تتمثل فيما يثيره فينا من مـــشاعر وما يحرك لدينا من عواطف وانفعالات. وترى أن الناقد الذي يتناول العمل الأدبـــي ينبغي له أن يتمتع بحس مرهف بالجمال، فإنه على قدر حسه بالجمال تكون قـــوة نقـــده، فالمعـــول عليه في العمل الأدبي هو ما يتركه فينا من إحساس وتأثير، فالإلمـــام بالقـــواعد وتعريفات الجمال لا قيمة لها إذا لم تتوافر لدى الناقد القدرة على

---

[1] المرجع السابق ص 389 .

[2] Rey:Leconsde philosophies Vol I,p373.

نقلاً عن : الأسس الجمالية في النقد العربي عز الدين إسماعيل دار الفكر العربي الطبعة الثالثة1974 ص 390

الإحساس باللذة في العمل الفني، وأن النقد السليم للأدب يتمثل في تتبع عنصري الإحساس واللذة دون الالتفات إلى ما يتضمنه هذا الأدب من قيم فكريه أو أخلاقية، أو البحث في المؤثرات والعوامل المحيطة بالنص سواء أكانت ملابسات اجتماعية أم نفسية أم ثقافية، فإن هذا كله مبعد من دائرة الاهتمام ، فالاهتمام فقط بعنصر الجمال وكيفية الإحساس به، ومن ثم تقع اللذة والمتعة بهذا الجمال. فجوهر العمل الأدبي وقيمته تتحقق بمتعته الذهنية والعاطفية[1].

وهناك اتجاه آخر مناهض لفكرة الفن للفن والأدب للأدب، ألا وهو الفن للحياة، وفلسفة هذا الاتجاه أن للأدب وظيفة اجتماعية وغاية خلقية إصلاحية وليس مجرد متعه، فلا يمكن فصل الفضيلة عن الأدب، ولا تعارض بين الأدب والأخلاق؛ لأن الشعر يحوي على قيمة جمالية وقيمة أخلاقية في آن معاً، فاجتماع القيم الفكرية والقيم الجمالية يجعل النص الأدبي ذا قيمة فنية عالية فيؤثر في القارئ والسامع .

فالأدب هو تعبير عن الحياة وعن التجارب الإنسانية يهدف لإصلاح الفرد والجماعة؛ وبذلك تتلاقى الأخلاق مع الأدب ويسهمان معاً في رقي الفن وفي خدمة المجتمع .

ويرى الواقعيون أن الأدب مصدره الجماعة وروحه المجتمع، فهو نتيجة تفكيرها وانعكاس للواقع، فينبغي أن يسخر الأدب لخدمة المجتمع ولحل مشاكله وألا يفرغ من أي قيمة إنسانية وخلقية فمهمة الأدب هي الكشف عن حقيقة الواقع " الأدب الرفيع تربية للقارئ في فهمه لنفسه ... والأديب الحق يفتح أعيننا على منابع الفضيلة والرذيلة في أنفسنا ؛ على أنك تستطيع أن تقول إن الأديب الحق يفتحه لأعيننا على حقائق النفس كما هي واقعة ، فهو إنما يفعل خيراً بأكمل معاني هذه الكلمة ؛ لأن مجرد وعي الإنسان بما هو حق ، هو في ذاته خير ، ولا سيما إن نتج عن هذا الوعي تطوير لشخصيته وتعميق لإدراكه وتسديد لخطاه . والأدب محايد ، يلقي

---

[1] ينظر النقد الأدبي الحديث – د . محمد غنيمي هلال نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع القاهرة ص 308 – 310 .

الـضوء علـى جـوانب الخير والشر معاً ...فهو كالشمس تشرق على الأشياء بغير تمييز"[1].

ولا يعنـي أن يكـون الأدب لخدمة المجتمع أن يفرغ من أي قيمة للجمال أو للذوق وأن يتحول إلى لغة أقرب إلى لغة الوعظ والإرشاد، فالأدب المؤثر الهادف هو ما يتضمن قيمة فكرية وقيمة جمالية، فكلا القيمتين مكمل للآخر، ولا يمكن الاستغناء عن أحدهما بالآخر.

أما علم الاجتماع الأدبي فيري أن المؤثرات الخارجية والعوامل المحيطة بالشاعر أو الأديب تمثل إشارات ذات تأثير كبير في إبداع الأديب؛ لذلك رأى أن يدرس أركان الأدب الـثلاثة مـن الناحـية الاجتماعـية، وأن يبين العلاقة بين الأدب والظروف الاجتماعية المحيطة، فدراسة الأدب كظاهرة اجتماعية يفيد دارسي الأدب ونقاده[2].

وقـد رأى أصحاب هذا الاتجاه أن الأثر الأدبي لا يمكن فهمه وتذوقه بمعزل عـن الظروف الاجتماعية التي أدت إلى إبداعه وظهوره، ورأوا أن الأدب تعبير عن المجتمع والأدب يمثل الحياة ، "والحياة في أوسع مقاييسها حقيقة اجتماعية واقعة، ولو أن العـالم الطبيعـي والعالم الداخلي للفرد كانا موضوعين من موضوعات المحاكاة الأدبـية، فالـشاعر نفسه عضو في مجتمع منغمس في وضع اجتماعي معين،ويتلقى نوعاً من الاعتراف الاجتماعي والمكافأة، كما أنه يخاطب جمهوراً مهما كان افتراضياً ... كمـا أن لـلأدب وظيفة اجتماعية لا يمكن أن تكون فردية صرفا. وعلى هذا فإن الكثرة الكاثرة من المسائل التي تطرحها الدراسة الأدبية هي مسائل اجتماعية"[3].

وهكذا رأت النظريات الاجتماعية أن الأدب مرتبط بالمجتمع، ومهمة الناقد الأدبي ترتبط بقراءة الدلالة الاجتماعية للعمل الأدبي، وقيمة العمل الأدبي تتجسد في الكشف عـن واقـع اجتماعي بعينه وموقف اجتماعي دون سواه، وعلى الناقد ألا يشغل نفسه بالبحث عن الانفعالات التي قد تكون غامضة حتى بالنسبة للمبدع نفسه، وأن يهتم بما

---

[1] فلسفة وفن ، د. زكي نجيب محمود ، ص 264

[2] ينظر نظرية الأدب د. شكري عزيز الماضي ص 163 .

[3] نظرية الأدب رينية ويليك واستن وارين ص97 .

هو أكثر قابلية للفهم وهو الواقع الموضوعي الذي دفع الفنان إلى هذا الإبداع الذي يعد فعلاً من أفعال الممارسة الاجتماعية[1].

ولكن هل يعني هذا أن دراسة المؤثرات الخارجية والملابسات المحيطة بالنص تسهم في تفسير النص الأدبي تفسيراً كاملاً من كل أبعاده؟. مما لاشك فيه أن الذي يدفع الأديب إلى الإبداع هو تأثره بشيء شغل باله وجعله يفكر فيه كثيراً، ثم أخرجه لنا نصاً يعبر عما يحس به وما يفكر فيه، سواء أكان الذي يفكر فيه شيئاً يتعلق بنفسه أم بمجتمعه، ولا يعني هذا أن نبالغ في الاهتمام بالعوامل المحيطة بالنص، وأن نعكس هذه العوامل جميعها لتفسير النص دون الاهتمام بالنص الأدبي ذاته .

كما نظروا إلى تفسير النص الأدبي من منظور علم النفس ، ورأوا أن هناك عوامل عدة تؤثر في تكوين شخصية المبدع،وأن هذه العوامل بدورها تنعكس بطريقة غير مباشرة على إبداعه، وتتمثل هذه العوامل في علاقة الفرد بأسرته وبمحيطه الاجتماعي وعلاقاته العاطفية، وكل ما تتعرض له شخصية المبدع من مواقف في حياته؛ لذلك رأوا أن هناك علاقة جيدة بين الأدب وعلم النفس، فالأدب لديهم هو عبارة عن فيض نفسي واستجابة لتجربة شعورية من تجارب الحياة، وترجمة عما في نفس المبدع من مشاعر وأحاسيس وانفعالات تجاه تلك التجربة أو ذلك الموقف المؤثر؛ وبذلك يكون النص الأدبي انعكاساً لحالة شعورية عاشها المبدع وأخرجها لنا في إبداعه.

ويري فرويد أن " الأدب والفن صور محولة عن دوافع مكبوتة في اللاشعور"[2]. وأن اللاشعور يمثل المخزن غير الظاهر للشخصية الإنسانية، وهو يعد من العوامل الفعالة في السلوك وفي الإبداع وفي الإنتاج[3]. فالأدب لديهم هو صورة لنفس مبدعه وتاريخ لحياته، وأن دور الناقد هو البحث عن الأديب داخل الأثر الأدبي واكتشاف خلجات نفسه ودوافع شعوره، فالأدب في رأي فرويد شكل من أشكال التعبير عن

---

[1] ينظر نظريات معاصرة ، د.جابر عصفور ، الهيئة المصرية للكتاب ، 1988 ص64

[2] نظرية الأدب ، د. شكري عزيز الماضي ، ص 155

[3] ينظر مناهج النقد المعاصر ، د.صلاح فضل ، دار الآفاق العربية، ط1 ،1997 ص 64

الرغبات المكبوتة لذات المبدع، ويمثل صورة من صور التنفيس الشكلي عن اللاوعي المختزن، كما أن الأعمال الأدبية العظيمة تمثل أسلوباً يلجأ إليه اللاوعي للتعبير عن نفسه، فيشعر الأديب بعد إنجازه للعمل الأدبي بالارتياح مما يدل على أنه أفرغ شحنته المكبوتة.[1]

لذلك رأوا أن الأعمال الأدبية تمثل شاهداً على مرض أصحابها النفسي؛ لأنها تتضمن العقد والطباع والتأويلات[2]. وينبغي لدارس النص الأدبي أن يتحرى سيرة المؤلف الذاتية ابتداء من علاقته بأسرته وبمحيطه الاجتماعي والمواقف التي تعرض لها، بحثاً عن أي دلالة تربط بين تلك المواقف وبين إبداع المؤلف لأن هذا من وجهة نظرهم يعين على تفسير النص الأدبي.

إن أصحاب هذا الاتجاه رأوا أن المنهج النفسي يمثل أداة لكشف عملية تخلق النص الأدبي؛ بمعنى كيف تمت عملية خلق النص؟ وما الدوافع وراء ذلك؟ وما العلاقة بين التجربة الشعورية التي عاشها المبدع والصورة التعبيرية التي أخرجها إلى حيز الوجود؟.

وفي الحقيقة إن هذا المنهج لم يخلُ من الانتقادات. وقد أوصى النقاد والدارسون إلى عدم الإسراف فيه حتى لا يتحول النقد الأدبي إلى معمل للتشريح النفسي؛ لأنه حينها يستوي النص الجيد والنص الرديء، فهما في مجال التشريح النفسي بمعنى واحد، وكذلك تختفي القيمة الفنية وتذوق الجمال الفني ؛لذلك ينبغي الاهتمام بعلم النفس في حدود الضرورة التي نحتاجها.

وقد رأي الدكتور أحمد كمال زكي أن دراسة الأدب من منظور علم النفس مثلت إضافة فكرية إلى تراثنا الإنساني، إلا أنها لم تفدنا بشيء في فهم النص الأدبي وتفسيره، ولم تسهم في الوقوف على سر تكوينه، وإنما جعلت منه مجرد وثيقة نفسية لا مكان فيها لذكر القيم الجمالية.[3] وأخيراً الاهتمام بالمؤثرات الخارجية والإغراق في

---

[1] دليل الناقد الأدبي ، الرويلي والبازعي ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، ط2 ، 2000، ص225

[2] ينظر نظرية الأدب شكري عزيز الماضي ص 156

[3] ينظر النقد الأدبي الحديث أصوله واتجاهاته ، د. أحمد كمال زكي ، دار النهضة العربية ، بيروت ، ط3 ، 1981 ص252

البحث في السير الذاتية للمبدعين، هو ما دعا نظريات ما بعد الحداثة إلى مهاجمة هذه المـــناهج التـــي وقعـــت في شرك التعليل في تفسير النصوص الأدبية بإرجاعها إلى الإطـــار الاجتماعي، أو إلى حالات ودوافع نفسية دون الاهتمام بالأثر الأدبي في ذاته والـــبحث في قيمته الجمالية و الفنية، والبحث في العوامل التي جعلت منه عملاً أدبياً متميزاً أو العوامل التي أدت إلى هبوطه.

ماهية الشعر:

يرى ابن طباطبا " أن الشعر كلام منظوم بائن عن المنثور الذي يستعمله الناس في مخاطبتهم بما خص به من النظم الذي إن عدل عن جهته مجته الأسماع وفسد على الذوق، ونظمه معلوم محدود، فمن صح طبعه وذوقه لم يحتج إلى الاستعانة على نظم الشعر بالعروض التي هي ميزانه، ومن اضطرب عليه الذوق لم يستغن من تصحيحه وتقويمه بمعرفة العروض والحذق به حتى تعتبر معرفته المستفاده كالطبع الذي لا تكلف معه"[1].

فهذا التعريف يضع الشعر في حدود الكلام المنظوم الذي ميزانه العروض، والذي لا يمكن إتقانه إلا بالموهبة وصحة الطبع والذوق، وإنه لم يذكر العاطفة والخيال اللذان يعدان من جوهر الشعر، وذلك ربما رأى في الخيال خاصية أساسية من خواص الفن الأدبي فهي من خصائص الفن الشعري والنثري في آن معاً؛ وبذلك رأى أن التميز في الشعر يتمثل في الانتظام المتميز في الشكل[2].

أما قدامه بن جعفر فيرى " أن الشعر قول موزون مقفى يدل على معنى "[3]. وهذا التعريف لا يبعد عن سابقه وهو يعد ضمن التعريفات التي بها قصور، فهو لم يضمن تعريفه العاطفة والخيال باعتبارهما يمثلان ركائز الفن الشعري، فالشعر إذا خلا من هذه العناصر كان نظماً جافاً لا قيمة له.

وابن سينا يقدم تعريفاً جامعاً لمفهوم الشعر ويحاول أن يفصّل كل عبارة من عباراته، وذلك في قوله " الشعر كلام مخيل مؤلف من أقوال ذوات إيقاعات متفقة، متساوية متكررة على وزنها، متشابهة حروف الخواتيم... وقولنا (من ألفاظ مخيلة) فصل بينه وبين الأقاويل العرفانية التصديقية التصويرية ...،وقولنا(ذوات إيقاعات متفقة) ليكون فرقا بينه وبين النثر وقولنا(متكررة) ليكون فرقاً بين المصراع والبيت،

---

[1] عيار الشعر لابن طباطبا العلوي تحقيق محمد زغلول سلام الناشر منشأة المعارف الإسكندرية ط 3 ص 41

[2] ينظر مفهوم الشعر دراسة في التراث النقدي د جابر عصفور الهيئة المصرية العامة للكتاب الطبعة الخامسة 1995ص 31

[3] نقد الشعر قدامه بن جعفر تحقيق د. محمد عبدالمنعم خفاجي دار الكتب العلمية بيروت ص64

وقولنا(متساوية) ليكون فرقاً بين الشعر ونظم يؤخذ جزآه من جزئين مختلفين، وقولنا(متشابهة الخواتيم)ليكون فرقاً بين المقفى وغير المقفى، فلا يكاد يسمى عندنا بالشعر ما ليس مقفى"[1].

فابن سينا حاول أن يقدم تعريفا شاملاً لمفهوم الشعر، فذكر أنه كلام مخيل أي أن عنصر الخيال جوهري به، وهذا ما لم يذكره ابن طباطبا العلوي وقدامة بن جعفر، كما أنه ذكر أن الشعر يتصف بإيقاعات متفقة الصدر والعجز، وهذا ما يعد فرقاً جوهرياً بينه وبين النثر، واتفق مع قدامة وابن طباطبا في قوله فلا يكاد يسمى عندنا بالشعر ما ليس مقفى.

أما حازم القرطاجي، فقد كان أكثر دقة في تعريفه لمفهوم الشعر حيث يقول " الشعر كلام موزون مقفى من شأنه أن يحبب إلى النفس ما قصد تحبيبه إليها، ويكره إليها ما قصد تكريهه، لتحمل بذلك على طلبه أو الهرب منه بما يتضمن من حسن تخييل له و محاكاة مستقلة بنفسها أو مقصورة بحسن هيأة تأليف الكلام أو قوة صدقه أو قوة شهرته، أو بمجموع ذلك و كل ذلك يتأكد بما يقترن به من إغراب، فإن الاستغراب والتعجب حركة للنفس إذا اقترنت بحركتها الخيالية قوى انفعالها وتأثيرها"[2].

يتفق حازم القرطاجي مع سابقيه بأن الشعر كلام موزون مقفى، ويتفق مع ابن سينا بأن الخيال عنصر جوهري فيه ، بل يضيف عنصراً آخر لم يذكره ابن سينا ألا وهو العنصر الإبداعي الذي يقرن فيه الشعر بالتعجب والاستغراب، فالشعر الذي يتسم بهذه الخاصية يكون أكثر تأثيراً في المتلقي؛ وذلك بما يتضمنه من خيال وعاطفة .

---

(1) الشفاء ، الرياضيات ، جوامع علم الموسيقى ، ابن سينا ، تحقيق زكريا يوسف ، الإدارة العامة للثقافة ، المطبعة الأميرية القاهرة 1956 ص 122،123

(2) منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، حازم القرطاجني ، تحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الإسلامي بيروت ، ط3 ، ص 71

وهكذا كان مفهوم الشعر عند النقاد القدامى هو الكلام الموزون المقفى المتسم بالخيال المثيـــر للانفعـــال والعاطفـــة؛ وذلـــك بما يتضمنه من تفنن في الصياغة وبراعة في التصوير.

أما مفهوم الشعر في العصر الحديث فقد اختلفت حوله الآراء، وذلك باختلاف رؤى الـــنقاد ومدى تأثرهم بالنواحي الثقافية والفكرية والاتجاهات النقدية، فمنهم من رأى ضرورة المحافظة على القديم، ومنهم من تأثر بالثقافة الغربية ورأى الثورة على القـــديم، ومـــنهم مـــن اتخذ موقفاً وسطا ورأى المواءمة بين القديم لما يمثله من ثقافة عربية وأصالة، وبين الثقافة الغربية المعاصرة.

فالدكـــتور طـــه حسين يرى في مفهوم الشعر أن " المثل الأعلى للشعر هو هذا الكلام الموسيقي الذي يحقق الجمال الخالد في شكل يلائم ذوق العصر الذي قيل فيه، ويتصل بنفوس الناس الذين ينشد بينهم، ويمكنهم من أن يذوقوا هذا الجمال" [1].

وفي هذا أعطى طه حسين للشعر مفهوماً عاماً في قوله " كلام موسيقى" فلم يقيده بأنـــه الكلام الموزون المقفى أو هو الملتزم بعمود الشعر العربي أو غير ذلك، وإنما رأى أنـــه القول الموسيقي الذي يتضمن قيمة فنية تحقق الجمال الخالد، كما رأى أنه ينبغي أن يلائم ذوق العصر الذي قيل فيه؛ بمعنى أن تكون صياغة هذا الفن الشعري ملائمـــة لـــذوق أهل العصر، بحيث يكون مؤثراً في مسامعهم وأحاسيسهم، وفي هذا دعـــوة إلى عدم التقيد بحرفية الصياغة التعبيرية القديمة المتمثلة في التقاليد العربية القديمة في كتابة القصيدة ، كما يرى أن المعيار الذي يحدد القيمة الفنية للقول الشعري هـــو مـــدى إقبال الناس عليه، ومدى تأثيره في نفوسهم وتحريكه لعواطفهم، فإن هذه الإثارة تمثل المتعة الجمالية.

وفي موضع آخر استطاع أن يأتي بتعريف شبه محدد لمفهوم الشعر فيقول هو" الكلام المقيد بالوزن والقافية والذي يقصد به إلى الجمال الفني"[2].

---

[1] حافظ و شوقي ، د. طه حسين ، الناشر مكتبة الخانجي بمصر ومكتبة المثنى ببغداد، ط4 ، 1958 ص27

[2] من تاريخ الأدب العربي ، د . طه حسين ، دار العلم للملايين بيروت ، ط3، 1978 ،المجلد الأول ص64

أما أحمد أمين فيرى أن الشعر هو القول الموزون المقفى المتسم بالخيال المؤثر في العواطف والمشاعر، فإذا خلا من العواطف والخيال كان نظماً لا شعراً.

وإذا اتسم بالخيال والعاطفة وخلا من الوزن والقافية كان نثراً شعرياً [1]

ويرى العقاد " إنما الشعر استيعاب للمحسوسات، وقدرة على التعبير عنها في القالب الجميل، وقد تكون هذه المحسوسات عامة وشاملة، وقد تكون خاصة محدودة، وقد تكون إدراكاً واعياً لكل ما في الطبيعة والكون والوجدان"[2].

ويرى أيضا أن الشعر هو القدرة على التأثر بكل ما هو حولك من المحسوسات، ثم القدرة على ترجمة هذه الأحاسيس و المشاعر في صياغة فنية تختص بهذا الفن الشعري، إلا أنه في هذا التعريف لم يذكر الخصائص الفنية للشعر، فلم يحدده بأنه قول موزون مقفى ملتزم بتقاليد القصيدة العربية القديمة ، أو أنه كلام موسيقي غير مقيد بوزن أو قافية. إلا أنه في موضع آخر وفي مرجع آخر يرى أن الشعر هو " تفاعل كامل بين اللفظ والمعنى كقاعدة القواعد الفنية في وزن أو نظام مقدر، وكل بيت في الشعر المطبوع آية على صدق هذا التفاعل التام بين الألفاظ والمعاني والأوزان، وآية على لزوم الوزن كلزوم لفظ الشعر ومعناه"[3].

وفي هذا يرى العقاد أن الشعر هو تفاعل اللفظ والمعنى والوزن في آنٍ معاً، كما يرى أنه ينبغي التقيد بالوزن وأن هذا التقيد لازم ويشبهه باللزوم بين اللفظ والمعنى في الشعر إلا أنه في قوله " نظام مقدر " هل يقصد به المحافظة على نظام القصيدة القديمة أم لا؟ ويرى الدكتور محمد حسين هيكل " ليس القصد من الشعر في رأينا هو هذه الأبيات الفذة، وليس هو محاكاة الأقدمين، وإنما القصد من الشعر إبراز فكرة أو

---

[1] النقد الأدبي احمد أمين ، دار الكتاب العربي لبنان، ط4 ،1967 ص80

[2] شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي ، العقاد الناشر مكتبة النهضة المصرية القاهرة ، 1950 ص23- 24

[3] حياة قلم ، العقاد ، الناشر دار الكتاب العربي بيروت ، 1969 ، ط2 ، ص 310

صـــورة أو إحـــساس أو عاطفة يفيض بها القلب في صيغة متسقة من اللفظ تخاطب النفس وتصل إلى أعماقها من غير حاجة إلى كلفة أو مشقة"[1].

وفـــي رأي هذا الناقد ليس العبرة في الشكل بما يتضمنه من أوزان وحسب، وإنمـــا العبرة أيضاً في إبراز فكرة أو صورة أو إحساس، و أن يترجم هذه العناصر في صيغة متسقة من اللفظ فتتأثر بها النفس فتحرك المشاعر والانفعالات دون كلفة أو مـــشقة في ذلك. إلا أنه في تعريفه هذا نجده يركز على المضمون أكثر من الشكل فلم يذكـــر الأوزان أو القوافي أو الموسيقى بعامة، وإنما اكتفى بذكر " صيغة متسقة من اللفظ . فهل يعني هذا اتساق الألفاظ والمعاني والأوزان؟.

أمـــا رواد الشعر الحر فمفهوم الشعر لديهم هو خلق وإبداع و ابتكار، وليس صـــورة لـــنفس المـــبدع أو للعالم الخارجي، فهو عالم جديد مستقل نسبياً عن الذات والموضـــوع، فهـــو خلق جديد لا تقليد للموروث الشعري العربي القديم أو الموروث الغربـــي، إنـــه طريقة جديدة في التفكير والتعبير، إنه يمثل طريقة فنية تمتاز بلغتها وموســـيقاها وصـــورها . وإن أهم خصائص الشعر الحر هي الإبقاء على الوزن مع التـــنويع فـــي القوافـــي، بمعنى أن الشعر الحر يمثل خروجا على البحور العروضية ويعتمد على وحدة التفعيلة بدلاً من وحدة البيت[2].

ورغـــم التغيـــر الـــذي طرأ على الشعر العربي في أساليبه وصوره فقد ظل محافظـــاً على الوزن الذي كان عليه في الشعر القديم ولم تبتكر أي أوزان جديدة.وقد رأى الـــبعض أن مـــرد خروج الشعراء على نظام القصيدة القديمة يتمثل في ما طرأ على الحياة من تطور كبير؛ لذلك أحس الشاعر بحاجة إلى لون جديد من الشعر يكون فـــيه مـــن الحرية ما يجعله قادرا على التعبير عن تجربته الشعرية، وعما يجيش في صـــدره من عواطف وانفعالات، فأحس هؤلاء الشعراء أن نظام القافية الموحدة يحد من حريتهم فرأوا الخروج عليه.

---

[1] ثورة الأدب ، د. محمد حسين هيكل ، الناشر دار المعارف ، ط2، ص53

[2] ينظر حركات التجديد في موسيقى الشعر العربي موريه ترجمة د. سعد مصلوح عالم الكتب القاهرة 1969 ص64 – 129 .

وفـــي هذا تقول نازك الملائكة" والواقع أن ملخص ما فعلته حركة الشعر الحر أنهـــا نظـــرت متأملة في علم العروض القديم واستعانت ببعض تفاصيله على إحداث تجديـــد يساعد الشاعر المعاصر على حرية التعبير وإطالة العبارة وتقصيرها بحسب مقتضى الحال ،ولم تصدر الحركة عن إهمال للعروض كما يزعم الذين لا معرفة لهم به"[1]. وقد رأت أن الوزن هو المقياس الأساسي والحقيقي لتحديد مفهوم الشعر إضافة إلـــى العناصر الأخرى المكونة للشعر والمتمثلة في العاطفة الشعرية والخيال وطريقة التعبير[2]. وفي الحقيقة أن رواد الشعر الحر من ذوي الأصالة الفنية لم يبتعدوا كثيراً عن الأصول الفنية لنظم الشعر العربي القديم. إلا أن البعض يرى أن موسيقى الشعر الحر ضعيفة بالقياس إلى موسيقى الشعر العربي التقليدي.

ماهية النثر:

إن مـــن يتتبع كتب التراث العربي يتضح له دون شك قلة الاهتمام من قبل النقاد العرب القدامى بالنثر وخاصة حين يقارن ذلك بمدى اهتمامهم بفن الشعر. فالشعر أمعنوا النظر به من جميع نواحيه تفصيلاً وتدقيقاً، أما النثر فلم يجد من الاهتمام ما وجده الشعر حتى أن التعريفات التي اختصت به لا تكاد تتعدى حدود التقسيم والتصنيف.

أمـــا في العصر الحديث فقد رأى النقاد العرب أن النثر هو فن قولي كالشعر، يشترك معه في بعض الخصائص والسمات الفنية، ويختلف معه في بعض الخصائص والـــسمات. فالدكتور طه حسين يرى أن النثر " مظهر جميل من مظاهر الجمال وفيه قصد إلى التأثير في النفس في أية ناحية من أنحائها"[3]. بمعنى أن النثر هو قول ذو قـــيمة فنية جمالية ولها من الخصائص والسمات ما تؤثر به في النفس وما تحرك به المـــشاعر والعواطف والانفعالات؛ وبذلك لا يختلف هدفه وتأثيره عن جوهر الشعر، ولكـــنه يـــرى أن النثـــر يختلف عن الشعر من ناحية الشكل الموسيقي، فالوزن يعد

---

[1] ينظر قضايا الشعر المعاصر نازك الملائكة الناشر دار العلم للملايين بيروت 1978 الطبعة الخامسة ص 52

[2] انظر المرجع السابق ص 162- 164

[3] في الأدب الجاهلي، د. طه حسن ، الناشر :دار المعارف مصر، ط7 ، القاهرة ، 1970 ص 326.

الفاصل بين هذين الفنين ويرى أن الشعر لغة الخيال وأن النثر لغة العقل[1]. ثم يرجع فيقول " ليس من الحق في شيء أن الشعر خيال صرف،وليس من الحق في شيء أن الملكات الإنسانية تستطيع أن تتمايز وتتنافر فيمضي العقل في ناحية لينتج العلم والفلسفة ويمضي الخيال في ناحية لينتج الشعر"[2].

ومن ميزة النثر كما يرى أغلب الدارسين أن الكلمات به تتميز بأنها أكثر دقة وتحديداً وأوضح دلالة منها في الاستعمال الشعري. إلا أنها في الشعر أكثر قدرة على الإثارة والإيحاء منها في النثر، كما يتسم الشعر بكثافة الصورة و الخيال الخصب، وأن النثر يفتقر إلى هذه العناصر .

أما من الجانب الموسيقي فنجد الشعر يتميز بإيقاع منتظم متشابه غالباً ما يتحكم به الوزن والقافية، أما النثر فالجانب الإيقاعي به أكثر حرية وأكثر قدرة على التنوع والتغيير وفواصل النثر إذا جاءت على وزن واحد لها من الجمال ما يجعلها تؤثر في نفوس المتلقين إلا أنها في الغالب لا تقوم على وحدات مكررة، وخلاصة القول : إن موسيقى النثر أقل تأثيراً من موسيقى الشعر .

وقد انتشرت فنون النثر في العصر الحديث بل طغت فنونه وموضوعاته مقارنة بالفنون الأدبية الأخرى كالشعر، ومن الفنون النثرية التي طغت في العصر الحديث فن القصة . يقول الدكتور محمد حسين هيكل " تكاد القصة اليوم في الغرب تستأثر بالأدب المنثور كله، وهي لا ريب تتقدم كل ما سواها من صور هذا الأدب، فالرسائل التي كانت ذات مكانة سامية في زمن من الأزمان قد اختفت أو كادت و القطع الوصفيه القائمة بذاتها والمكاتبات الأدبية الطريفة الأسلوب" [3].

ومما أدى إلى انتشار هذا اللون من الفن النثري هو قدرته على عرض المشكلات التي تواجه المجتمع التي يحتاج الناس إلى رؤيتها والاستماع إليها باعتبارها انعكاساً لصورة الحياة وصورة المجتمع.

---

[1] المرجع السابق ص 327 .

[2] حافظ شوقي ، د. طه حسين ص 141.

[3] ثورة الأدب ، د. محمد حسنين هيكل ص68.

وينقسم النثر إلى قسمين : القسم الأول ويسمى النثر الأدبي وهو يمتاز بقوة العاطفة وجمال التعبير والصورة، ولا يخلو من الأفكار القيمة والحقائق المبتكرة[1]. فالأديب في النثر يسعى إلى توصيل فكرة فيقوم بالتعبير عنها وتصويرها معتمدا على إثارة العواطف والانفعالات، لتكون أكثر تأثيراً في المتلقي، فالعبارة الأدبية مفعمة بالإحساس صادرة عن عاطفة، فطبيعي أنها ستكون مؤثرة، والكلمة في النثر الأدبي ليست مقيدة في دلالتها الأصلية. وإنما تخرج عن حدودها لترمي إلى دلالات متعددة و هذه هي طريقة الكتابة الأدبية .

ومن فنون النثر الأدبي (القصة القصيرة الرواية الرسالة والخطابة والمقامه).

أما النثر العلمي فهو عكس النثر الأدبي حيث يتجرد من العاطفة والتصوير فلا يسعى لإيقاظ العواطف وإثارة المشاعر، وإنما يعتمد العقل في عرض الحقائق الفكرية والمعارف العلمية[2].متخذاً الدقة أساساً ومنهجاً ويتجنب ركاكة الأسلوب وضعف العبارة ، ويتجنب أيضا التكلف والمعاناة في التعبير، ويتحرى في عباراته كل أسباب الوضوح. وكلما كان الكاتب على دراية بدلالات الألفاظ كان اختياره دقيقاً مساهماً في الوضوح والدقة. فاللفظة في النثر العلمي ينبغي أن تكون دقيقة وتحمل دلالة مباشرة على المراد، وإلا فقدت جزءاً كبيراً من علميتها. كما يعتمد النثر العلمي على البحث والدراسة والتحليل والملاحظة الدقيقة، وفي نتائجه على الحقائق والأرقام والحسابات الدقيقة .

---

[1] ينظر الأسلوب أحمد الشايب ص 102 .

[2] ينظر المرجع السابق ص93

المبحث الثاني :

مفهوم النص

- تعريف النص
- بين النص والخطاب
- بين العمل والنص
- التناص

النص

تعددت تعريفات النص وفقاً لمنطلقات أصحابها ،وكل تعريف يعكس وجهة النظر الخاصة بصاحبه من حيث المرجعية الفكرية والمعرفية التي ينطلق منها،وبذلك تصبح عملية تعريف جامع يستوعب كل التعريفات غاية ليست سهلة. حيث يعرفه قاموس الألسنية " إن المجموعة الواحدة من الملفوظات أي الجمل المنفذة حين تكون خاضعة للتحليل تسمى(نصاً) فالنص عينة من السلوك الألسني،وإن هذه العينة يمكن أن تكون مكتوبة أو محكية "[1].

وبهذا فاللغة التي تنتمي إليها الملفوظات والجمل التي نقوم بتحليلها. فالعينة منها حين تخضع للتحليل تسمى نصاً، وهذا التعريف يجعل النص يستوعب المنطوق والمكتوب.

ويشير الدكتور عدنان بن ذريل إلى أن العالم الألسني هيالمسالف يستعمل مصطلح نص بمعنى أوسع فيطلقه على أي ملفوظ أي كلام قديماً أو حديثاً مكتوباً أو محكياً طويلاً أو قصيراً.[2]

أما تودروف فيرى أن " النص يمكن أن يكون جملة كما يمكن أن يكون كتاباً بكامله،وإن تعريف النص يقوم على أساس استقلاليته وانغلاقيته ،وهما الخاصيتان اللتان تميزانه ،فهو يؤلف نظاماً خاصاً به،لا يجوز تسويته مع النظام الذي يتم به تركيب الجمل، ولكن أن نضعه معه في علاقة هي علاقة اقتران وتشابه "[3].

ويرى بعض الدارسين المحدثين أن النص لا يتحدد بمعيار الطول أو القصر، وإنما هو عبارة عن قول يكون مكتفياً ومكتملاً بدلالته،وما لا يحقق هذا الشرط مهما كان طوله لا يعتبر نصاً، وهذا الرأي يجعل الدلالة هي مقياس ومعيار النص، ويقول تودروف: " النص نظام جاف أو تضميني، وذلك لأنه نظام ثان بالنسبة إلى نظام

---

[1] قاموس الألسنية مؤسسة لاروس باريس 1972 ص486

نقلاً عن النص والأسلوبية ، د. عدنان بن ذريل ، منشورات إتحاد الكتاب العرب ، 2000 ، الفصل الأول ص 1

[2] النص والأسلوبية د.عدنان بنذريل الفصل الأول ص 1

[3] القاموس الموسوعي لعلوم اللغة لديكرو وتودروف باريس 1972 ص 375 –376 نقلاً عن النص والأسلوبية د . عدنان بن ذريل ص 1

أساسي للدلالة، فنحن حين نحلل (الجملة) نميز بين مقومات صوتية وتركيبية ودلالية،وكذلك نميز مثلها في النص دون أن تكون من نفس المستوى "[1].

وبحسب رأي تودروف فإن النص نظام تضميني،نستطيع أن نميز بين مكوناته من خلال ثلاثة مستويات: الصوتي والنحوي والدلالي .

فالمستوى الصوتي يتألف من المكونات الصوتية التي تؤلف المفردة والجملة والجمل التي يتألف منها النص.

أما المستوى التركيبي فيتمثل في القواعد التي تربط المفردات والجمل فيما بينها، وباعتبار الجملة الواحدة تمثل نصاً حسب رأيه ،فإن المستوى التركيبي يعمل على ربط هذه الوحدات النصية .

والمستوى الدلالي يمثل مضمون النص من خلال دلالة العناصر والوحدات التي يتألف منها، ويتضمن هذا المستوى دلالة النص السطحية ، ودلالة النص العميقة، وفي المناهج التي تعتمد على لغة النص في مقارباتها غالباً ما تستبعد الدلالة السطحية ، وتجعل جلّ اهتمامها البحث عن الدلالة العميقة.

ويعرف رولان بارت النص بقوله :" إنه السطح الظاهري للنتاج الأدبي،نسيج الكلمات المنظومة في التأليف والمنسقة بحيث تفرض شكلاً ثابتاً ووحيداً "[2].

ويعرف النص في موضع آخر بقوله:"ولكن بينما صنف هذا النسيج دائماً وإلى الآن بوصفه إنتاجاً وحجاباً جاهزاً يقف المعنى خلفه إلى حد ما فإننا سنركز الآن داخل هذا النسيج على الفكرة التوليدية التي يتخذها النص لنفسه ،وينشغل بها من خلال تشبيك دائم، وإن الذات تكون ضائعة في هذا النسيج تتحل فيه كما لو أنها عنكبوت تذوب هي نفسها في الإفرازات البانية لنسيجها، وإذا كنا نحب الألفاظ المستحدثة فإننا نعرف نظرية النص بأنها علم صناعة نسيج العنكبوت "[3].

---

(1) "المرجع السابق ص 375- 376 نقلاً عن نفس المرجع ص1

(2) نظرية النص رولان بارت ترجمة محمد خير البقاعي الهيئة المصرية للكتاب 1998 ص30

(3) لذة النص ، رولان بارت، ترجمة منذر عياشي ، مركز الإنماء الحضاري ، ط2 ، 2002 ، ص 104

إن رولان بـــارت عندما شبه النص بأنه نسيج، وهذا النسيج ينتج لنا ستاراً جاهزاً يختفي وراءه المعنى والدلالة الحقيقية للنص، فرولان بارت لم يبتعد عن الحقيقة؛ لأن الـــنص يـــتكون عبـــر تشابك دائم لعناصره، وعملية الانسجام والتماسك التي يقيمها المؤلـــف بـــين الكلمات والجمل والمعاني تعطينا نصاً كما يعطي العنكبوت شبكة من ذاته.

ويـــشكل هـــذان التعـــريفان لبارت مدخلاً لتعريف النص عند النقاد المعاصرين، فالواضـــح أن النص أصبح عبارة عن نسيج، وهذا النسيج يحوي عدداً لا يحصى من النـــصوص، وهو بذلك يحيل إلى عدد لا نهائي من الدلالات فيكون قد تخطى المفهوم التقليدي الذي يرى أن النص لا يحتمل إلا معنى واحداً.

أما أمبرتو إيكو فالنص عنده يختلف عن غيره من نماذج التعبير؛ وذلك بتعقيده الشديد ، وعلـــة تعقـــيده في كونه نسيج ما لا يقال ، وما لا يقال يعني المعنى غير الظاهر ، وهو ما ينبغي تفعيله على مستوى المضمون .[1]

ويرى بول ريكور" أن النص خطاب تم تثبيته بواسطة الكتابة "[2] وهو بهذا يؤكد علـــى تثبـــيت النص بواسطة الكتابة، أي أن النص هو ما نكتبه. وبذلك يكون النص مدونـــة كلامية يقصد بها التواصل والتلقي وتوليد النصوص إلى ما لا نهاية، باعتبار أن النص المكتوب في إنتاج مستمر.

وتعـــرف جوليا كريستيفا النص " بأنه جهاز عبر لساني يعيد توزيع نظام اللسان بواســـطة الربط بين كلام تواصلي يهدف إلى الإخبار المباشر وبين أنماط عديدة من الملفوظات السابقة عليه والمتزامنة معه "[3].

مـــن هذا التعريف نجد أن النص آلة نقل لساني يعيد توزيع نظام اللغة بما يحويه من تعـــدد الخطاب، فيضع الكلام التواصلي في علاقة تشترك فيها ملفوظات سابقة عليه ومتزامنة معه، وبهذا يمثل عملية تناص تتنافى وتتقاطع فيها ملفوظات متنوعة.

---

(1) ينظر القارئ في الحكاية ، امبرتو إيكو ، ترجمة انطوان أبوزيد ، المركز الثقافي العربي بيروت ، 1996 ص62

(2) النص والتأويل ، " بول ريكور " ، ترجمة منصف عبد الحق ، دار العرب والفكر العالمي ، 1988ص37 .

(3) علم النص ، كريستيفا ، ترجمة فريد الزاهي ، دار توبقال للنشر المغرب ، ط2 ، 1997 ص21 .

وهـــذا التعـــريف يحـــدد النص بأنه جهاز عبر لساني، وهو بذلك يختلف عن التعريفات السابقة له، فالتعريفات السابقة وإن كثرت إلا أنها تدور حول محتوى واحد، وتـــصب فـــي بـــوتقة واحدة وهي بوتقة النص ملفوظاً كان أو مكتوباً،أما الاختلافات فكانت حول الدلالة والطول والقصر والمنطوق والمكتوب، إلا أن هذه التعريفات تفتقر إلـــى وصـــف النص من ناحية الإيحاء والعاطفة والخيال، فهذه العناصر تعد أركانا أساســـية فـــي النص الأدبي، وهي التي تمثل أدبيته، فالتعريفات السابقة ركزت على الشكل دون المضمون، فبعضها نظر إلى النص على أنه يطلق على أي كلام، ملفوظٍ أو مكـــتوبٍ، طويلٍ أو قصيرٍ، دون أن يربط ذلك بدلالته وأدبيته، وبعضها نظر إلى الـــنص على أنه خطاب تم تثبيته بواسطة الكتابة، وهذا التعريف أيضاً به قصور، فقد يكون الخطاب متمثلا في كلام نفعي تواصلي مجرد من أي بعد تأثيري، ومن أي قيمة جمالية، فكيف نصفه بأنه نص أدبي؟.

ولكـــن يمكـــن أن نخرج من هذه التعريفات بتعريف أشمل لحقيقة النص الأدبي فنقول:النص الأدبي يتمثل في كل ما هو منطوق أو مكتوب شرط أن يكون مكتملاً في دلالـــته متميـــزاً فـــي تأليفه وفي نسج عباراته، يغلب عليه البعد التأثيري المتمثل في العاطفة والخيال .

بين النص والخطاب:

تعددت مفاهيم مصطلح الخطاب بتعدد رؤى الدارسين؛ ويرجع هذا إلى اختلاف التـــصوّر لهـــذا المصطلح، فقد استعمل في بعض الأحيان وكان يقصد به النص، كما اســـتعمل مـــصطلح الـــنص وكـــان يقصد به الخطاب؛ لذلك سنحاول عرض بعض التعـــريفات التي حددت مفهوم الخطاب من منطلقات مختلفة، ثم نحاول توضيح أوجه التشابه والاختلاف بينهما حسب رؤى هؤلاء الدارسين.

فيعـــرفه بعضهم بأنه:" مجموعة من النصوص ذات العلاقة المشتركة، أي أنه تتابع مترابط من صور الاستعمال النصي يمكن الرجوع إليه في وقت لاحق "[1].ومن هـــذه الوجهة من النظر يعد الخطاب أوسع من النص. ليس أوسع من النص فحسب، بـــل إنـــه يتمثل في مجموعة من النصوص ذات العلاقة المشتركة، وهو بهذا يجعل النص جزءاً من الخطاب.

ومن خلال هذا الرأي لم نجد ما يميز بين مصطلح النص أو مصطلح الخطاب سوى أن الخطاب أشمل من النص، كذلك لم نجد ما يميز بين ما هو منطوق وما هو مكتوب.

ومـــنهم من رأى كما مر بنا أن الجمل حين تخضع للتحليل فالعينة منها تسمى نـــصاً، وهـــذا الرأي يحصر مفهوم النص بخضوع الجملة للتحليل سواء أكانت هذه الجملة منطوقة أم مكتوبة.

وهـــناك مـــن حـــدد مصطلح الخطاب في الجانب المنطوق من اللغة، فقد رأى بنفنـــست أن الخطاب هو "الملفوظ منظوراً إليه من وجهة آليات وعمليات اشتغاله في التواصل " وهو"كل تلفظ يفترض متكلماً ومستمعاً، وعند الأول هدف التأثير في الثاني بطـــريقة مـــا"[2]. فالخطاب في رأيه هو عبارة عن ملفوظ ينظر إليه من خلال آليات اشتغاله في التواصل، ويفترض متكلماً ومستمعاً، وعند الأول هدف التأثير في الثاني، وهـــو بهـــذا يحدد الخطاب بالكلام المنطوق دون المكتوب. كما يرى أن الخطاب هو وحـــدة لغـــوية تفـــوق الجملـــة فـــيقول " مـــع الجملة نترك مجال اللسانيات كنظام للعلامات،وندخل إلى مجال آخر حيث اللسان أداة للتواصل نعبر عنه بواسطة الخطاب "[3].

---

(1) النص والخطاب والإجراء ، بوجراند ، ترجمة تمام حسان ، عالم الكتب القاهرة ، ط1 ، 1998 ص6 .

(2) E.Bewveniste:problemes de linguistique general.edi gallimard Tom.1966 241

نقلاً عن : تحليل الخطاب الروائي ، سعيد يقطين ، المركز الثقافي العربي بيروت ، ط3 ، 1997 ص 19 .

(3) المرجع السابق ص 129- 130 نقلاً عن نفس المرجع ص18.

وهو يقصد باللسان اللغة التي هي أداة للتواصل، حيث يعبر بها عما يريد بواسطة الخطاب والمقصود به الكلام، وهو بهذا يؤكد أن الخطاب ينحصر في الكلام الملفوظ. أمـــا فـــي قوله نترك مجال اللسانيات كنظام للعلامات أي نبرح ميدان اللغة بوصفها نظامـــاً مـــن الأدلة ،وندخل إلى مجال آخر وهو اللغة، بوصفها أداة للتخاطب، وهذه الأداة تتجلـــى فـــي الخطاب. وهو بهذا يفصل بين اللغة بوصفها نظاماً من الأدلة أي المفهـــوم المجـــرد للغة، وبين اللغة بوصفها ظاهرة أو ممارسة اجتماعية، ويرى أن الخطاب يتجلى في اللغة بوصفها ظاهرة اجتماعية.

أمـــا هـــاريس فيعـــرف الخطـــاب بأنه "ملفوظ طويل أومتتالية من الجمل تكوّن مجمـــوعة منغلقة يمكن من خلالها معاينة بنية سلسلة من العناصر المنهجية التوزيعية وبشكل يجعلنا نظل في مجال لساني محض"[1].

وهـــاريس كسابقه ينظر إلى الخطاب على أنه ملفوظ طويل، وهذا الملفوظ رهيناً بنظام متتالية من الجمل .

وقد عرف عبد السلام المسدي مصطلح الملفوظ بقوله: " الملفوظ جملة ما يتلفظ به الإنسان ويكون محدداً ببداية ونهاية كأن يكون محصوراً بين سكوتين في الخطاب الـــشفوي، أو بين علاقتي ابتداء وانتهاء في الخطاب المكتوب والملفوظ، بذلك يكون جملة أو فقرة أو نصاً ... ويطلق على صاحبه اللافظ "[2].

يتضح من كلام عبد السلام المسدي أن الخطاب يمكن أن يكون منطوقاً ويمكن أن يكون مكتوباً وهو بذلك يساوي بين النص والخطاب فهما لديه بمعنى واحد.

ويعـــرف محمـــد مفتاح النص بقوله: إن النص مدونة كلامية وحدث تواصلي تفاعلي مغلق وتوالدي [3].

---

(1) F.marchand et autrres:les analyses de la langue.Delagraave.1978 .p:116

نقلاً عن : تحليل الخطاب الروائي ، سعيد يقطين ، ص 17 .

(2) الأسلوبية والأسلوب ، د. عبدالسلام المسدي ، الدار العربية للكتاب ليبيا ، ط2 ، 1982 ،ص194 .

(3) ينظر تحليل الخطاب الشعري محمد مفتاح المركز الثقافي العربي الطبعة الثانية 1992 الدار البيضاء ص120 .

وهو يحصر النص في الكلام المكتوب، وذلك بقوله مدونة كلامية. ويحاول محمد مفتاح تلخيص أوجه الاختلاف بين النص والخطاب فيقول إن النص " عبارة عن وحدات لغوية طبيعية منضدة منسقة، وأن الخطاب عبارة عن وحدات لغوية طبيعية منضدة منسقة منسجمة "[1].

وفي هذا القول لم نجد فارقاً كبيراً بينهما سوى أن الخطاب وحداته اللغوية منسجمة، كما أنه لم يذكر أيهما يتقيد بالكتابة وأيهما يتقيد بالكلام الملفوظ. ويضيف الدكتور محمد مفتاح في تفرقته بين النص والخطاب "نحن نجعل الخطاب أعم من النص فالتخاطب أعم من التناص"[2] وهو بهذا يجعل الخطاب أشمل من النص.

وقد رأى الدكتور بشير أبرير وجود بعض الفروق المحسوسة بين النص والخطاب، وحاول أن يلخصها في الآتي:

أ- إن الخطاب نشاط تواصلي يتأسس على اللغة المنطوقة، بينما النص مدونة كلامية.

ب- يفترض الخطاب وجود متلق لحظة إحداث الخطاب، بينما يتوجه النص إلى متلق غائب.

ج- الخطاب ينحصر في المتكلم والسامع، بينما النص له ديمومة الكتابة والقراءة يقرأ في كل زمان ومكان.[3]

وقد أقام الدكتور بشير أبرير نتائجه في تفرقته بين النص والخطاب على فرضية أن النص ينحصر في المكتوب والخطاب ينحصر في المنطوق. ولكن السؤال الذي يطرح: أليس كل مكتوب قابل للنطق ،وكل منطوق قابل للكتابة؟.

فوجهة النظر التي ترى أن المنطوق ينحصر في الخطاب والمكتوب ينحصر في النص ليست دقيقة؛ وذلك لأن المنطوق والمكتوب كلاهما يشكل بنية لغوية، وكلاهما يحتاج إلى مرسل ومتلق لكي تتم عملية الاتصال، وكلاهما يشكل نظاماً في ترتيب

---

[1] التشابه والاختلاف نحو منهجية شمولية ، د. محمد مفتاح ، المركز الثقافي العربي المغرب ، ط1 ، 1996، ص35 .

[2] المرجع السابق ص 55.

[3] انظر من إشكاليات الجملة إلى علم النص د. بشير أبرير مجلة الموقف الأدبي اتحاد الكتاب العرب ع 401 -2004 .

الأفكـــار، بالإضـــافة إلى أنهما يمثلان أداة من أدوات التواصل، وما دام كل منطوق قـــابلا للكـــتابة فيعنـــي هذا أنه نص، وما دام كل مكتوب قابلا للنطق فيعني هذا أنه خطاب، فما الفرق بين النص والخطاب في هذه الحالة.

إلا أن هـــناك وجهـــة نظر أخرى ترى أن الخطاب هو ما يحمل فكرة أو وجهة نظـــر معيـــنة، ومن هذا المنطلق فهناك الفكر الديني والسياسي والقومي وحسب هذا الرأي فإن الأمر يتعلق بالأيديولوجيا.

فالخطـــاب كمـــا يراه الدكتور محمد عابد الجابري " هو بناء من الأفكار يحمل وجهة نظر أو هو هذه الوجهة من النظر مصنوعة في بناء استدلالي ... فالخطاب من هذه الزاوية إذا كان يعبر عن فكر صاحبه فهو يعكس مدى قدرته على البناء"[1] وحسب هذا الرأي أن الخطاب هو ما يحمل فكراً في أي موضوع من الموضوعات، كمـــا أنه يمثل أداة من أدوات التعبير عن الأفكار، فهو يعكس مدى قدرة صاحبه على بناء أفكاره ومن ثم بناء تراكيبه. كما يرى أن"النص رسالة من الكاتب إلى القارئ فهو خطاب، فالاتصال بين الكاتب والقارئ إنما يتم عبر النص "[2] فهذه الوجهة من النظر تـــساوي بـــين النص والخطاب، بل يجعل النص هو الخطاب ذاته. وإذا كان الدكتور محمـــد عابد الجابري يرى أن الخطاب هو ما يحمل فكراً، فماذا نقول عن النصوص التي يغلب عليها طابع العاطفة والمشاعر والأحاسيس؟.

نرى أن الدكتور محمد عابد الجابري جعل جلّ اهتمامه منصباً على الخطاب الذي يحمل فكراً مؤثراً يتعلق بالأيديولوجيا، فلم نره يتطرق إلى الخطاب الذي يحمل عاطفـــة أو مـــشاعر وأحاســـيس، إلا أنـــه اســـتطاع أن يوفق بين نظرته إلى النص والخطاب فكانا لديه بمعنى واحد.

وبعـــد هـــذا العرض يمكن القول : إن الخطاب والنص لا يمكن أن نحصرهما في مجـــال المنطوق أو المكتوب، فكل مكتوب هو قابل للنطق والتلفظ، وكل منطوق هو

---

(1) الخطاب العربي المعاصر ، د. محمد عابد الجابري ، دار الطليعة بيروت ، ط3 ، الرباط ، 1988 ص8 .

(2) المرجع السابق نفسه.

قابـــل للكـــتابة؛ لـــذلك نرى أن النص والخطاب كلاهما وجهان لعملة واحدة، أو هما ملفوظان لمدلول واحد.

أمـــا فـــيما يخص الخطاب الذي يحمل فكراً سواء أكان هذا الفكر دينيا أم سياسياً أم قومـــياً فهذا ليس مجال حديثنا، ما يعنينا هو الخطاب الذي تغلب عليه سمة الأدبية أي الخطاب الأدبي وإن كان يحمل فكراً.

بين العمل والنص:

ركـــزت الدراســـات النقدية الحديثة زمناً طويلاً على دور المؤلف باعتباره مركز العملـــية الإبداعـــية، حيث يعد موجهاً للقراءة والفهم؛ لذلك ركزت المناهج التاريخية والنفسية والاجتماعية على دوره باعتباره المرجعية الأساسية للنص.

فقـــد كـــان المؤلـــف يشغل الحيز الأكبر في التقاليد الكلاسيكية، فهو يمثل الدور الأساســـي والرئيـــسي فـــي العملية الإبداعية، إنه منشئ العمل الأدبي ،إنه من يمثل المـــرجعية الفكرية والمعرفية، إنه من نسج النص وجعله حقلاً دلالياً يظهر إلى حيز الوجود.

والحقـــيقة أن تلك الحقبة قد أولت المؤلف عناية كبيرة أصبح بموجبها الاهتمام بسيرة المؤلـــف الذاتية يشغل الحيز الأكبر من جهد الناقد؛ نتيجة لكل ذلك ظهرت العديد من المـــدارس التـــي تدعـــو إلى عدم الاهتمام بشخصية المؤلف قدر الاهتمام بالرمز، ثم ظهرت البنيوية التي كانت بداية الإعلان الحقيقي عن موت المؤلف، وإن كان هذا قد تـــم بطرق شتى، ففي حين ركز أصحاب نظرية التأويل والبنيوية على موت المؤلف ســـعى جاك دريدا رائد المدرسة التفكيكية لإحلال مفهوم نص الكتابة بديلاً جديداً عن دور المؤلف.

ومـــع ترسيخ الاتجاهات البنيوية وما بعدها بدأت العناية بدور القارئ باعتباره الركن الأساس، وأصبح يعول على قدرته الخلاقة في المشاركة في إنتاج المعنى بدل الدور الاستهلاكي الذي كان يلعبه والمتمثل في القراءة الاستهلاكية.

إن رفض هذه الاتجاهات لسلطة المؤلف وإحلال سلطة النص والقارئ بديلاً عنه جـــاءت رد فعل على مقومات النص الكلاسيكي وأسسه النقدية التي تنظر إلى النص باعتباره وثيقة تاريخية. كما أن أول من أعلن عن موت المؤلف هو رولان بارت في مقالـــة له بعنوان(موت المؤلف) يصوغ فيها أفكاراً جديدة ومهمة، كان لها دور كبير فـــي تغيير مسار الدراسات النقدية، وهذه الأفكار هي"الكتابة تدمير لكل صوت، وكل نقطـــة بدايـــة"[1]. و"إن وحدة النص لا توجد في منشئه بل في غايته "[2]. ثم المقولة الفاصلة وهي "إن مولد القارئ يجب أن يعتمد على موت المؤلف"[3].

ومـــن ثـــم ركز بارت اهتمامه على اللغة باعتبارها نظاماً من الرموز والعلامات المنـــسقة فـــي نظام خاص بحكم استعمالها، وهذا الجهد البنيوي في تحليل النص عند بارت لم يحد من سلطة المؤلف فحسب بل قطع صلته بالنص بصورة نهائية.

إن موقف بارت من المؤلف لا ينفصل عن موقفه من الذات التي يعتبرها وهماً، ســـواء ذات الكاتـــب أو ذات الـــناقد أو حتى ذات القارئ. إن الأنا في منظور بارت الـــنقدي ليـــست سوى منتج لغوي يفرزه اللعب الحر للمدلولات، وهذه الأنا لا توجد داخـــل الـــنص في حد ذاته بل داخل وعي القارئ أي أنه ليس لها وجود مستقل عن وجود وعي القارئ.[4]

وقد أصبح النص مركز الدراسة الأدبية عند بارت، يمثل حضوراً على الدوام لدى قارئـــه كما يمثل عنده حالة شبيهة باللذة أو النشوة. من أجل ذلك لا يتلقى النص على أســـاس اســـتهلاكي، وإنما على أساس إنتاج دلالته. فالنص عند بارت كتب بصورة تجعل القراء منتجين وليسوا مستهلكين، بمعنى أن فعل القراءة هو إعادة إنتاج النص.

---

(1) Roland Barthes ,,the death of the Author,, 1968 image music Text,p142

نقلاً عن المرايا المحدبة د. عبدالعزيز حمودة سلسلة عالم المعرفة الكويت 1998 ص 340 .

(2) المرجع السابق ص 148 نقلاً عن المرجع السابق نفسه .

(3) المرجع السابق ص148 نقلاً عن المرجع السابق نفسه .

(4) ينظر : المرايا المحدبة عبد العزيز حمودة ص 342 .

وقــد أصبح العمل في البنيوية وما بعدها منصباً على النص في حد ذاته، فكان محط اهــتمام الباحثــين، فمــنهم من بحث في مسألة اتساق العناصر و تماسكها داخل بناء النص،ومنهم من بحث في العوامل التي تجعل من هذا البناء نصاً أو غير نص.

وقــد استطاع بارت أن يقدم افتراضات ومقترحات تفرق بين العمل بمفهومه التقليدي وبين النص بمفهومه الحديث حيث يقول:

1-فــي مقابــل العمــل الأدبي المتمثل في شيء محدد، فإن النص هو مجرد نشاط، ووَضْع المؤلف فيه يتمثل في مجرد الاحتكاك بالنص، وهو لا يحيل إلى مبدأ بداية أو نهاية، وإنما يبدد مفهوم الانتماء.

2-إن النص قوّة قالبة للنظام تتجاوز كل الأنواع والتصنيفات التقليدية،وتتحدى حدود وقواعد العقلانية والقرائية.

3-يمــارس النص التأجيل الدائم واختلاف الدلالة،عن طريق عملية من اللعب الحر للدوال، وهي عملية لا يمكن تمحورها حول مركز أو إغلاقها.

4-باعتــبار الــنص يتكون من مقتطفات وإشارات ولغات ثقافية، فهو يحقق جمعية للمعنى لا يمكن اختزالها؛ وبذلك فهو لا يجيب عن الحقيقة وإنما يتبدد إزاءها.

5-يتصل النص بنوع من اللذة.

6-يــتحول دور القارئ فيه من عملية استهلاكية إلى عملية مشاركة في إنتاجه بحيث تكون ممارسة القراءة إسهاماً في التأليف.[1]

فالعمل هو الموضوع الذي تم إنجازه، ويتكون من كتابة منغلقة على نفسها، فهــو يغلق نفسه في مدلول، والمدلول شيء واضح ومرحلة المعنى فيه تكون نهائية، بيــنما النص يعتمد على التأويل، فهو يمارس عملية تأجيل المدلول تأجيلاً لا ينتهي، فالنص حقله حقل الدال، والدال لا يحيل إلى معنى ثابت ونهائي، وإنما يحيل إلى فكرة اللعب الحر.

---

[1] Roland Barthes From work to Text image-music-Text p.164

نقلاً عن المرايا المحدبة د. عبدالعزيز حمودة ص 349 -350 .

إن الـــدال يتولد في عملية مستمرة داخل حقل النص. وتعددية الدال ليس معناها غموضـــه أو احـــتماله لأكثـــر من معنى، ولكن تعددية الدوال التي تنسج النص الذي يرجع في أصله إلى فكرة أنه نسيج، لذا " فإن النص يحقق حداً غير قابل للتحجيم من الدلالات الكلية، لأنه مبني من الاقتباسات المتداخلة مع النصوص الأخرى "[1]. وبذلك يتحدد النص بوصفه نقطة التقاء عدة دوال معقدة تتنافى وتتقاطع وينتج تداخلها تعددية المعاني، فالنص هو تقاطع إنتاجي للشفرات.

والعمـــل يحـــيل إلى الأصل(المؤلف) إلى صانعه الأول، ويترتب على ذلك أنه يعتد بالأبعـــاد التاريخـــية والاجتماعية والثقافية والنفسية التي ساهمت بشكل أو بآخر في تكـــوين الـــنص، كما يضع في حسبانه العلاقة بين المبدع والمتلقي، بينما النص يبدد مفهـــوم الانـــتماء، فلم يعد المؤلف رمزاً لأبوة النص، وإنما تتقطع علاقته به بمجرد ولادتـــه، فيحق له زيارته على أنه قارئ وليس على أنه مؤلف، وتتحول علاقته من مالك للعمل إلى ناسخ للنص، مستمداً جهده من اللغة التي هي مصدر إلهامه.[2]

العلاقة بين العمل والمتلقي هي علاقة استهلاك وليس علاقة إنتاج، فالعمل يكون تعدده محدوداً أي لا يحتمل إلا معنى واحداً، ويخضع القارئ إلى التلقي السلبي ويحرمه من كـــل حـــرية فـــي اســـتنطاق الـــنص واســـتنتاج مـــا يـــتولد عـــنه مـــن دلالات. ويعد النص مجالاً من النشاط يستفز قارئه المنتج ويتخلق معه وبه[3]، ويمنحه الفرصة للغوص فيه ومحاورته وكشف أغواره وخفاياه.

الـــنص الذي يدعو إليه بارت هو نص يمثل الحضور على الدوام، والقارئ ينتج الـــنص من خلال القراءة، وهذه القراءة هي بمثابة إعادة كتابة له، وكل قراءة جديدة للـــنص هي عملية إنتاجية جديدة؛ وبذلك يكتسب النص ثراء من خلال القراءات التي تختلف باختلاف القراء والذين ينطلقون مما لديهم من مرجعيات فكرية ومعرفية.

---

(1) الخطيئة والتكفير، د. عبدالله الغذامي ،الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ط4 ، 1998 ، ص 64-65 .

(2) المرجع السابق ص 73-74 .

(3) انظر الأسلوب دراسة لغوية إحصائية د. سعد مصلوح الطبعة الثالثة عالم الكتب القاهرة 1992 ص13 .

فـــي العمـــل الأدبـــي يمثل المؤلف حجر الزاوية، فهو الخالق للعمل، وهو المرجعية الرئيسية للعمل، بينما النص يعتمد على اللغة هي التي تتكلم بدل المؤلف.

المؤلـــف مـــن مـــنظور نظريات الأدب الكلاسيكية يعتبر المرجع، بينما المؤلف أو الكاتب من منظور المناهج النصوصية يموت في الوقت الذي يولد فيه نصه.

إن إصـــدار الأحكام التقويمية يتوافق إلى حد كبير مع الأعمال الأدبية لأنها رهن لحظـــتها وزمـــنها بينما النصوص المفتوحة غير مهيأة لإصدار الأحكام لأن مهمتها تتجدد مع كل قراءة.

يعتبـــر العمـــل الأدبي في نظر نظريات الأدب الكلاسيكية انعكاساً للواقع والحياة بينما ترى المناهج النصوصية أن نص الكتابة ينسخه الكاتب مستعيناً بمخزونه اللغوي الذي يعيش داخله على مر السنين .[1]

نـــص الكتابة كما يسميه بارت يعد لكي نعيد كتابته فهو كما يرى عالماً كاملاً من الدوال وليس مجرد بنية من المدلولات، إنه نص ليس له بداية أو نهاية.

يـــرى بارت أن الكتابة هي نقض لكل صوت كما أنها نقض لكل نقطة بداية أو نهاية، وهـــي تمثل الانتقال غير المنتهي للمدلول حيث يصبح المدلول في حالة إعفاء منظم ومـــن ثم أصبح النص يمتلك الطاقات الفاعلة التي تتفجر إلى ما هو أبعد من المعاني الثابتة إلى حركة مطلقة من المعاني اللانهائية.[2]

وهكـــذا ساهمت المناهج النصوصية في " تحرير الكلمة وإطلاق قيدها لتصل إلى درجـــة الصفر درجة اللامعنى، أي درجة كل الاحتمالات الممكنة من ماضي الكلمة وتاريخهـــا وســـياقاتها ومن مستقبلها بكل ما يمكن أن توحي به لمتلقيها. فالكلمة حرة مطلقـــة مـــن كل ما يقيدها، وبذا فهي لا تعني شيئاً وهي إشارة حرة ولذا فهي قادرة على أن تعني كل شيء، وهذا يبعد عنها هيمنة الفكرة المسبقة عن إمكانات الكلمة".[3]

---

(1) انظر : الخطيئة والتكفير ص74 .

(2) ينظر المرجع السابق ص 75 .

(3) المرجع السابق ص72 .

وبهـذا أصبح النص بناء ينتظر القارئ الذي يقوم بإعادة كتابته، فلم يعد القارئ ذلـك المتلقـي السلبي أو المستهلك بل أصبح له الدور الأساس، فهو الذي يمد النص بالحـياة. فقـد أصبحت القراءة من خلال ما يضطلع به القارئ عملاً إبداعياً يوازي إبـداع الـنص نفسه من خلال ما يقوم به من تحليل و تأويل. كما يرفض النص كل المعايير الأيديولوجية، لأن الإيمان ببعض المعايير يحد من تفاعل القارئ مع النص، ومن ثم يحد من تفجر الطاقات التعبيرية التي ينطوي عليها.

التناص:

يعـد التـناص من الموضوعات الهامة في الدراسات النقدية الحديثة إذ به تتحدد ماهـية الـنص وهويته، ويبدو التناص مصطلحاً جديداً إلا أنه مفهوم قديم أشار إليه بعـض الـنقاد العرب القدامى تحت العديد من المسميات. والتناص من المصطلحات التـي ظهرت في فترة ما بعد البنيوية أو ما بعد الحداثة، والذي مفاده أن النص ليس تـشكيلاً مغلقاً ونهائياً وإنما هو مفتوح على غيره من النصوص، "وكل نص هو حالة انبثاق عما سبقه من نصوص تماثله في جنسه الأدبي "[1].

ويـشكل التـناص مظهراً من مظاهر إنتاج النصوص وتوالدها، فكل نص أدبي يـنطوي علـى عـدد لا يحصى من النصوص، ولا يعني هذا أن النص يعيد تمثيل نـصوص سـابقة علـيه، وإنما المقصود أن النصوص السابقة لها تأثير في تشكيل النصوص اللاحقة.

لقـد ظهر مصطلح التناص على يد جوليا كريستيفا، وقد كانت ترى أن النص هـو " تـرحال للنـصوص ، وتداخل نصي ، ففي فضاء نص معين تتقاطع وتتنافى ملفـوظات عديـدة مقتطعة من نصوص أخرى "[2] ، وقد كانت الأصول الأولى لهذا المصطلح تعود إلى الناقد الروسي ميخائيل باختين الذي يرى أن كل نص يتشكل من

---

(1) الخطيئة والتكفير عبدالله الغذامي ص11 .

(2) علم النص ، جوليا كريستفا ص21

فسيفساء من الاستشهادات،وكل نص هو امتصاص وتحويل لنص آخر و"أن كل نص صـــدى لـنص آخر إلى ما لانهاية جديلة لنسيج الثقافة ذاتها "[1] ، كما يشبه التناص بـــذلك"الجـــسم الغريب ...جسم في حالة صيرورة، إنه لا ينتهي ولا يكتمل أبداً،إذ تتم عملية تشكيله وخلقه بصفة مستمرة ،وهو يقوم بتشكيل وخلق جسم آخر، وعلاوة على ذلـــك فـــإن الجـــسم يبـــتلع العالَم ويبتلعه العالَم ... ولهذا يرتبط الدور الرئيسي بتلك الأجـــزاء في الجسم الغريب التي تتخطى نفسها في النمو وتخرج على حدود جسمها نفسه والتي تحمل في جسم جديد ثان"[2].

ويـــشبه بـــارت التناص وكأنه كتاب كبير، وهذا الكتاب يضم كل ما كتب،وأن الـــنص الحـــديث يحمل في طياته بقايا وآثاراً وشذرات من ذلك الكتاب، وأن عناصر الكتاب "عبارة عن شظايا متعددة لشيء كانت قد تمت قراءته ورؤيته وفعله وتجربته "[3].

وبهـــذا يـــرى بارت أن كل نص أدبي هو نص محمل بآثار وبقايا شذرات من الكتاب الأكبر أي كل ما تمت قراءته ورؤيته، سواء أكان ذلك في الزمن الماضي أو المعاصر، فكل ذلك له تأثير بالغ في تكوين النص الجديد، كما يرى بارت" أن النص يتكون من كتابات مركبة مأخوذة من ثقافات عدة"[4].

وهذا يعني أن كل نص يأتي إلى الوجود فهو يحمل في طياته الموروث التاريخي والثقافـــي والاجتماعي، وبهذا أصبح النص بالمفهوم الحديث نصاً مفتوحاً على غيره من النصوص السابقة له، ولم يعد ذلك الكيان المغلق والمستقل الذي ينحصر في معنى محـــدد أو مدلـــول ثابت، وإنما أصبح فضاء متعددا ونسيجا مكونا من شذرات وآثار

---

(1) M . M.Bakhtin The Di alogic imagination Four Essay,s ed .Michale Holguist ,trans,caryl Emerson(Austin;U of Texasp,1981)

نقلاً عن المرايا المحدبة د. عبدالعزيز حمودة ص 363 .

(2) Mikhail Bakhtin Rabelais and His world trans H.is wolsky(Bloomingtonindiana UP 1984)p.317

نقلاً عن : المرايا المقعرة د. عبدالعزيز حمودة سلسلة عالم المعرفة الكويت 2001ص 457 .

(3) Roland Barthes The Death of the Author p. 148

نقلاً عن : المرايا المحدبة د. عبدالعزيز حمودة ص 371

(4) المرجع السابق ص370 نقلاً عن نفس المرجع ص 148

ومقتطفات وإحالات من ثقافات متنوعة، وهكذا تجتاح النصوص السابقة حدود النص الحديث.

يقول جوزيف ريدل "إن النص الأدبي عبارة عن لعب تناص ليس بالمعنى البسيط القائم على أن العمل نشأ داخل المجال التاريخي للأسلاف. إن لعب اختلافاته ذاتها يعكس إزاحته لنصوص أخرى وإعادة تملكها "[1].

وبهذا يكون التناص هو المدخل الأول للانهائية الدلالة، والذي ترتكز عليه استراتيجية التفكيك، والتي ترى أن النص مفتوح على غيره من النصوص ومحمل بآثار من نصوص سابقة ومن ثقافات متنوعة ، وأن القارئ يجيئه أيضاً بأفق توقعات تشكله؛ بمعنى أن القارئ حين يأتي إلى النص فهو محمل بإرثه الثقافي وبمخزونه المعرفي، ومعنى ذلك لا يوجد نص وإنما الموجود هو آثار نصوص؛ وهذا يعني تعدد أو لانهائية الدلالة.[2]

ويقول جاك دريدا:"ما حدث إذا كان قد حدث هو عملية اجتياح ... أبطلت كل هذه الحدود والتقسيمات، وأرغمتنا على توسيع المفهوم المتفق عليه ... لما استمر في تسميته(نص) لأسباب استراتيجية ...(نص) لم يعد منذ الآن جسماً كتابياً مكتملاً أو مضموناً يحده كتاب أو هوامشه، بل شبكة مختلفة، نسيج من الآثار التي تشير بصورة لانهائية إلى أشياء ما غير نفسها، إلى آثار اختلافات أخرى، وهكذا يجتاح النص كل الحدود المعينة له حتى الآن"[3].

وبهذا أصبح التناص هو الأساس للانهائية الدلالة، وهو القاعدة التي ترتكز عليها استراتيجية التفكيك .

---

(1) Joseph ,N. Riddel From Heidegger to Derrida to chance:Doubling and (poetic) language ,in william spanos, Martin Heidegger and the Question of literature(Bloomigton:indiana UP.1979) p.249 نقلاً عن : المرايا المحدبة د. عبدالعزيز حمودة ص369

(2) ينظر المرايا المحدبة د. عبدالعزيز حمودة ص362

(3) Jacques Derrida Living on :Border Lines in Deconstruction and criticism Ibid.p.83.84 نقلاً عن المرايا المقعرة د. عبدالعزيز حمودة ص 456

وفـــي الأدب العربي المعاصر حظي مفهوم التناص باهتمام الكثير من الباحثين؛ وذلـــك بحكـــم التأثر بالدراسات النقدية الغربية، فقد رأى الغذامي "أن ظاهرة تداخل النصوص هي سمة جوهرية في الثقافة العربية حيث تتشكل العوالم الثقافية في ذاكرة الإنسان العربي ممتزجة ومتداخلة في تشابك عجيب ومذهل "[1].

ويعـــرفه محمـــود جابر عباس بأنه " اعتماد نص من النصوص على غيره من النـــصوص النثـــرية أو الشعرية القديمة أو المعاصرة الشفاهية أو الكتابية العربية أو الأجنبـــية، ووجـــود صـــيغة مـــن الـــصيغ العلائقية والبنيوية والتركيبية والتشكيلية والأسلوبية بين النصين"[2]

أمـــا الدكـــتور محمد مفتاح فيرى أن التناص هو" تعالق نصوص مع نص حدث بكيفـــيات مختلفة"[3]. كما يرى أنه لا مفر لأي مبدع من التناص طالما أنه يتعامل مع وسيلة واحدة ومشتركة ألا وهي اللغة باعتبارها ظاهرة أو ممارسة اجتماعية، ويشبه التـــناص للمبدع بالماء والهواء، فلا حياة له بدونهما فمن الأجدى أن يبحث عن آليات التناص بدلاً من تجاهل وجوده.

كمـــا يـــرى أن التناص ظاهرة لغوية صعبة، وهي ضرورية في فهم أي نص، ويعـــتمد في تمييزها على ثقافة المتلقي وتجربته الطويلة؛ ذلك للكشف عن النصوص التي تختفي وراء لغة النص الذي يتم تناوله.[4]

أما أحمد الزعبي فينظر إلى التناص على أنه تضمن نص أدبي نصوصاً أخرى ســـابقة علـــيه ســـواء كان ذلك عن طريق الاقتباس أو التضمين أو الإشارة . بحيث يمتص النص هذه النصوص والأفكار ثم يحولها في شكل جديد متكامل .[5]

---

(1) ثقافة الأسئلة مقالات في النقد والنظرية د. عبدالله الغذامي حدة الطبعة الثانية 1992 ص119

(2) اســـتراتيجية التناص في الخطاب العربي الحديث محمود جابر عباس مجلة علامات في النقد ع 46 نادي جدة الأدبي شوال 1423، ص 266

(3) تحليل الخطاب الشعري د. محمد مفتاح ص121

(4) انظر المرجع السابق ص 125-126

(5) انظر التناص نظرياً وتطبيقياً احمد الزعبي مؤسسة عمان للنشر والتوزيع الأردن الطبعة الثانية 2000 ص11

وينقسم التناص إلى قسمين :تناص الخفاء وتناص التجلي، وتناص الخفاء هو التناص اللا شعوري، وفيه يكون الكاتب أو الشاعر غير واع بتسرب النصوص الأخرى في نصه الحاضر، ويقوم هذا التناص على عملية امتصاص وتحويل لنصوص أخرى متداخلة ومتفاعلة معه. أما تناص التجلي وهو يعتمد على عملية شعورية ويدخل ضمنه الاقتباس والتضمين، ويلجأ إليه الأديب متعمداً أو مختاراً. [1]

أما مصادر التناص فقد قسمها بعض الدارسين إلى ضرورية ولازمة وطوعية، فالضرورية قد تمت تسميتها بهذا، وذلك لأن التأثر فيها يكاد يكون طبيعياً وتلقائياً، أما اللازمة فهي في إنتاج الشاعر نفسه، والمصادر الطوعية هي التي تتمثل فيما يطلبه الكاتب متعمداً من نصوص سابقة أو معاصرة له.[2] إن تداخل النصوص أو التناص لا يقلل من أهمية النص الذي تتسرب إليه النصوص السابقة عليه، فهي لا تلغي خصوصيته، بل تؤكد سماته المتميزة بوصفه نصاً قائماً بذاته تجاوز غيره وتخطاه.[3]

كما أن تداخل النصوص لا يعني أن الكاتب مسلوب الإرادة ، وأنه ليس سوى ناسخ للنصوص، وإنما السر يكمن في طاقة الكلمة وقدرتها على الانعتاق، فالكلمة هي موروث رشيق الحركة له القدرة على الانتقال من نص إلى نص آخر، كما أن له القدرة على تغيير مدلولاته حسب ما هو فيه من سياق .[4]

إن عملية التناص هي بمثابة ظاهرة طبيعية ؛ لذلك لا يستطيع أي أديب أن ينفصل بتكوينه المعرفي عن تراثه أو محيطه الذي يعيش فيه، فلا مفر لأي نص من التأثر بالنصوص الأخرى، فكل نص يتضمن إشارات وآثار من نصوص سابقة عليه، وذلك من خلال الامتصاص و التحويل لتلك النصوص، فالكاتب يقوم بعملية

---

(1) انظر التناص بين الاقتباس والتضمين والوعي واللاشعور مفيد نحم حريدة الخليج ملحق بيان الثقافة ع 55 يناير 2001

(2) ينظر التناص سبيلاً إلى دراسة النص الشعري ، شربل داغر ، مجلة فصول، الهيئة المصرية للكتاب ، المجلد 16 ، العدد الأول ، القاهرة ، 1997 ص127

(3) ينظر أطياف الوجه الواحد ، د. نعيم اليافي ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ص47

(4) ينظر الخطوئة والتكفير ، عبدالله الغذامي ص328

امتـــصاص للنصوص السابقة، ثم يقوم بتحويلها في صيغة جديدة قادرة على الإيحاء والتأثيـــر؛ وبذلك تعطي النص أبعاداً جديدة وملامح أخرى، ويصبح النص غنياً حافلاً بالمعاني والدلالات .

وقد تنبه البلاغيون العرب القدامى لهذه الظاهرة، وكانت تعرف لديهم بالسرقات الأدبية، وقد شخصوها بأنها السطو على أفكار الأدباء والاعتداء على نتاجهم الأدبي دون نـــسبته إلى قائله، وقد تناولوا هذا الموضوع وقتلوه بحثاً ودراسة. ولهم في هذا الباب صولات وجولات، ووصلوا في نهاية الأمر إلى تقنين شبه محدد لهذه الظاهرة، فقد حددوا ما يمكن اعتباره تأثراً وما يمكن اعتباره نقلاً وسرقة، حيث رأوا أن السرقة الأدبية لا تقع في المعاني المشتركة التي شاعت بين الناس، وإنما في المعاني المبتكرة التي لها صلة وارتباط وثيق بصاحبها.

يقـــول القاضي الجرجاني "فمتى نظرت فرأيت تشبيه الحسن بالشمس والبدر، والجـــواد بالغيث والبحر، والبليد البطيء بالحجر والحمار، والشجاع الماضي بالسيف والـــنار، والـــصب المستهام بالمخبول في حيرته والسليم في سهره والسقيم في أنينه ،وتأملـــه فـــي أمور متقررة في النفوس متصورة للعقول يشترك فيها الناطق والأبكم والفـــصيح والأعجـــم والـــشاعر والمفحـــم ، حكمت بأن السرقة عنها منتفية، والأخذ بالإتباع مستحيل ممتنع "[1].

والمـــتأمل في الدراسات النقدية القديمة يتضح له وجود أصول لظاهرة التناص، وقد اقتفى أثرها بعض الباحثين العرب في التراث النقدي وأجمعوا على وجودها تحت عـــدة مـــسميات مـــنها :الـــسرقات الأدبـــية، والاحتذاء ،وحسن المأخذ، والاقتباس، والتـــضمين، والحـــل والعقـــد، وحينما أشاروا إلى قضية السرقات الأدبية جعلوا جلّ اهـــتمامهم ســـرقة المعاني وسجلوا أنه باب لم يسلم منه أحد، يقول الآمدي :"إن من

---

(1) الوســاطة بــين المتنبــي وخصومه للقاضي الجر جاني ، تحقيق محمد أبوالفضل إبراهيم ، علي محمد البجاوي منشورات المكتبة العصرية صيدا – بيروت 1966 ص183 – 184

أدركـــته مـــن أهـــل العلم بالشعر لم يكونوا يرون سرقات المعاني من كبير مساوئ الشعراء وخاصة المتأخرين،إذ كان هذا باباً ما تعرى منه متقدم ولا متأخر"[1].

وقـــد رأى بعـــض الـــنقاد السابقين حين حددوا مفهوم السرقة " أن من أخذ معنى بلفظـــه كان له سارقاً، ومن أخذه ببعض لفظه كان سالخاً، ومن أخذه فكساه لفظاً من عنده أجود من لفظه كان هو أولى به ممن تقدمه "[2]. بمعنى أن الشاعر المتأخر إذا تناول معنى لشاعر متقدم وزاد عليه وأخرجه في صورة أحسن وأطرف من صورته الأولى لم يعد سارقاً، وإنما يعد مبتدعاً ومبتكراً لهذا المعنى وهو أولى به من صاحبه الأصلي.

ويـــرى الحاتمـــي أنـــه " مـــن ظن أن كلامه لا يلتبس بكلام غيره فقد كذب ظنه وفـــضحه امـــتحانه... ولـــو نظر ناظر في معاني الشعر و البلاغة حتى يخلص لكل شـــاعر بليغ ما انفرد به من قول وتقدم فيه من معنى لم يشركه فيه أحد قبله ولا بعده لألفى ذلك قليلاً ونزراً محدوداً"[3].

إن تـــداول المعانـــي بين المبدعين أمر طبيعي لا مناص منه باعتبار المبدع يعبر بمفـــردات لغـــة جماعية لم يخلقها بمفرده ،وإنما وصلت إليه عبر أجيال سبقته ،فهي ظاهـــرة اجتماعـــية، والتأثر والتأثير بين الأجيال السابقة واللاحقة أمر طبيعي أيضاً، وبما أن المعاني متقررة في النفوس أو على حد تعبير الجاحظ مطروحة في الطريق، وبما أن استعمال بعض الصور الفنية (التشبيه،الاستعارة،الكناية) مشترك لدى الجميع فـــلا مناص أيضاً من تشابه التعابير ما داموا ينهلون من منهل واحد. وكما قال ابن رشـــيق فـــي سرقة المعاني " هذا باب متسع جداً لا يقدر أحد من الشعراء أن يدعي السلامة منه "[4].

---

[1] الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري الآمدي تحقيق محمد محيي الدين عبدالحميد المكتبة العلمية بيروت 1944 ص273

[2] كتاب الصناعتين لأبي هلال العسكري ، تحقيق علي محمد البجاوي ، ومحمد أبوالفضل إبراهيم ، دار الفكر العربي ، ص 203

[3] حلية المحاضرة في صناعة الشعر ، الحاتمي ، تحقيق د. جعفر الكتابي ، بغداد ، 1979 ، ج 2 ، ص28

[4] العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده ، ابن رشيق ، تحقيق محمد محيي الدين عبدالحميد ، دار الجيل بيروت ، ج2 ص 280

وإذا أمعـنا النظر في بعض المؤلفات القديمة من أدبنا القديم نجد الموازنة التي أقامهـــا الآمـدي بين أبي تمام والبحتري، ووساطة الجرجاني بين المتنبي وخصومه شكلاً من أشكال التناص.

وممـــا تقدم نستخلص أن النص الأدبي مفتوح على غيره من النصوص السابقة عليه،وذلك بحكم :

1-اللغة التي تعد ممارسة اجتماعية.

2-التأثر والتأثير وذلك من خلال البيئة والمحيط الذي يعيش فيه الفرد.

3-التكوين المعرفي والذي يعتمد فيه الفرد على الموروث الثقافي،وعلى ثقافة عصره، وكلاهما لا يستطيع أن ينفرد بهما عن غيره من أفراد مجتمعه.

المبحث الثالث:

قراءة النص الأدبي

- مفهوم القراءة
- إشكاليات القراءة
- دور المتلقي في العملية الإبداعية
- تعدد القراءات

مفهوم القراءة :

قبل الحديث عن قراءة النص الأدبي، يجدر بنا أن نتوقف عند القراءة في حد ذاتها، من حيث تعريفها وأنواعها وأي نوع منها يستطيع أن يحقق الغاية المرجوة للقارئ، وهل هي تختلف باختلاف الرؤى التي ينطلق منها كل دارس ؟ أم تختلف باختلاف المناهج النقدية التي يمارسها النقاد ؟

تعرف القراءة بأنها"فعل ملموس يتكون من جملة افتراضات وآمال وخيبات وأحلام تعقبها يقظات"[1].

بمعنى أن القارئ عندما يأتي إلى النص يأتي بتوقعات، فهذه التوقعات أحياناً تأتي مطابقة لما في النص حينها يحس القارئ بالرضا، ويحس بانسجام بينه وبين موضوع القراءة، وأحياناً يأتي النص بعكس ما يتوقع القارئ وحينئذ يحس بخيبة أمل؛ وذلك لعدم المطابقة . كما تعرف القراءة " بأنها جزء من النص ، فهي منطبعة فيه محفورة عليه تعيد كتابته "[2].

فالقراءة الفاعلة هي التي تقوم بإعادة إنتاج النص بدلاً من التلقي السلبي الذي كانت تحظى به القراءة الاستهلاكية التي كانت غالباً ما تطفو على السطح . إن القراءة الفاعلة هي التي تمكن القارئ من قراءة السطور، وما وراء السطور ، قراءة لغة النص، وما وراء لغة النص، إن القراءة التي تتيح للقارئ أن يتعمق في النص، ويرى الحضور، ويستدعي الغياب هي القراءة التي تمكن القارئ من إعادة كتابة النص.

كما أن النص لا حياة له إلا من خلال القراءة، فهي التي تخرجه إلى حيز الوجود، وهي التي تمنحه الحياة، كما أن تعدد القراءات واختلاف التأويلات يسهم بدرجة كبيرة في إثراء النص، ويمنحه القدرة على الاستمرار. وعلى هذا فإن القراءة تنقسم إلى قسمين: القراءة التقليدية والقراءة الحديثة أو ما يسمي إعادة إنتاج النص.

---

[1] قراءة في القراءة رشيد بن حدو مجلة الفكر المعاصر العدد 48 – 49 . 1988 . ص 14 .

[2] قراءة القراءة صابر ملحس دفتر رقم (3) الجزء الأول جامعة وهران 1992 . ص 11 .

فالقـــراءة التقليـــدية هـــي التي لا تركز على النص، ولكنها غالباً ما تحيل على المؤلـــف والمجـــتمع؛ بمعنى أنها تجعل المؤلف هو مركز العملية الإبداعية، وتعامل الـــنص وكأنـــه وثيقة تاريخية، فهي دائماً تحيل على المؤثرات الخارجية سواءً كانت ثقافية أو اجتماعية أو نفسية أو غير ذلك،وغالباً ما تلْهى في الظاهـــر وترى النص لا يحمـــل إلا معنـــى ثابتاً ووحيداً، وتنظر إلى المؤلف على أنه الموجه للقراءة والفهم، والمـــرجعية الأساسية للنص الأدبي، وهذه القراءة لا تسهم في إعادة كتابة النص، بل تبـــتعد قدر الإمكان عن التفسير والتأويل، ويكون النص من خلالها ذلك البناء المسيج الذي لا يمكن اختراقه.

أمـــا القراءة العميقة فهي التي تدرس النص في إطار بنيته اللغوية، وتفسره في حـــدودها بمعزل عن كل ما يحيط به من مؤثرات خارجية، وتقصي المؤلف، وتمنح فرصـــة للقارئ لكي يعيد كتابة النص من خلال البحث في لغة النص، وما وراء لغة النص؛ وذلك لكشف أغواره ومعرفة محتواه، وهذا كله لا يتأتى إلا عن طريق التحليل اللغوي .

كما أن هذه القراءة لا تنظر إلى النص على أنه ينحصر في معنى ثابت ووحيد وإنمـــا تؤمن بتعدد الدلالة، بل لا نهائية الدلالة، وترى أن كل قراءة هي إعادة إنتاج للنص، ومن خلالها يزداد النص غنى وثراء.

وهكـــذا في القراءة العميقة يكون النص لا قيمة له بمعزل عن قارئه الذي يمنحه الحـــياة ويعطيه قيمته ويفك مغاليقه، وأصبح القارئ منتجاً بدلاً من أن يكون مستهلكاً، وأصـــبحت القـــراءة فعلا خلاقا يوازي إبداع الكاتب نفسه، "يقرب الرمز من الرمز، ويـــضم العلامة إلى العلامة، وسير في دروب ملتوية جداً من الدلالات نصادفها حيناً ونتوهمها حيناً فتختلف اختلافاً" [1].

---

[1] القراءة والكتابة ، حسين الواد ، منشورات جامعة تونس ، 1988 ، ص189

إشكاليات القراءة :

كـــان اهتمام المناهج النقدية منصباً على دور المؤلف باعتباره مركز العملية الإبداعية، وقد تمثلت هذه المناهج في المنهج التاريخي والاجتماعي والنفسي، وكانت هذه المناهج تنظر إلى العمل الأدبي على أنه وليد الحياة الاجتماعية، وأنه تعبير شديد الخـــصوصية بصاحبه، وأنه يعطينا الحقيقة جلية واضحة تعبيراً عن الحياة الإنسانية، وقد كانت هذه المناهج تركز على العوامل الخارجية وأثرها في تكوين النص بدلاً من التركيز على لغة النص ومحاورته واستنطاق دلالاته.

ثـــم جـــاءت المناهج النصوصية المتمثلة في البنيوية وما بعدها رد فعل طبيعي علـــى ما تبنته تلك المناهج بأن نقضت أسطورة المؤلف والمعنى الأحادي، ورأت أنه لا يمكـــن تفسير النصوص من وجهة نظر خارجية عن الأدب؛ وبذلك قطعت النص عـــن مرجعيته الخارجية وعن مؤلفه وأعطت السلطة للنص، وذلك من خلال المقولة التـــي ترى أن الأدب لا يقول شيئاً عن مبدعه أو عن مجتمعه، وإنما يقول عن نفسه فحسب.

وســـلطة النص تبدو في مناهج نقدية عديدة تتمثل في المنهج البنيوي والسيميائي والتفكيكـــي ...الخ، وسنكتفي بعرض المنهج البنيوي نموذجاً للمناهج النصوصية التي ركزت على النص في حد ذاته بمعزل عن كل ما يحيط به من عوامل خارجية .

فمنذ أن اتجه النقد الأدبي معتمداً النموذج اللغوي منطلقاً للمقاربات النقدية والأمور تسير في طريقها لإزاحة المؤلف واستبداله بسلطة النص، فقد كان النص عند كل من رولان بـــارت وجولـــيا كريستيفا هو عبارة عن تجسيد لنظام اللغة، ومن خلال هذه الفكـــرة التي اعتمدها البنيويون في مقاربة نصوصهم عملوا على الكشف عن القواعد التي تنظم البنية اللسانية للأدب معتقدين أن اللغة هي التي تنتج المعنى وليست حاملة لـــه، ومن هنا ركزوا عنايتهم على لغة النص فقاموا بتحليل الأنماط الصوتية، وعملوا على الكشف عن العلاقة التي تربط العناصر الداخلية للنص بعضها ببعض.

ويـــنطلق المـــنهج البنـــيوي من مفهوم البنية، وهي تنظيم خاص لعلاقات متبادلة محـــددة بـــين عناصـــر النص الأدبي حيث يجر التغير في أحدها تغيراً في العناصر الأخرى، والبنية تتكون من عناصر وعلاقات تشكل مستويات تراتبية، حيث يبنى كل مـــستوى مـــن مجمـــوع وحداتـــه والقواعد التي تربط بينها، وكل وحدة من وحدات المستوى الأدنى تصبح عنصراً مكوناً في وحدة المستوى الأعلى [1].

وقد اعتمد المنهج البنيوي في تحليل النصوص الأدبية على اكتشاف بنية النص الرئيـــسية والـــثانوية دون أن يفـــسر علاقاتهـــا بالكاتب أو المحيط الخارجي، وهكذا اعتبـــروا الـــنص كـــياناً مغلقاً مستقلاً، نظاماً من الرموز والدلالات التي لا صلة لها بخـــارج النص . وإذا نظرنا إلى تحليل بنية النص اللغوية حسب المنهج البنيوي نجد الـــنص يقـــسم إلى عدة مستويات، المستوى الصرفي والذي يدرس الصيغ والوحدات الصرفية،والمستوى النحوي والذي يدرس التراكيب داخل النص ثم المستوى الصوتي والـــذي يدرس الوحدات الصوتية، وتتضافر هذه المستويات بعضها مع بعض مكونة المستوى الدلالي .

إن العلاقات التي تربط بين عناصر كل مستوى على حدة، وعناصر المستويات الأخرى هي التي تشكل بنية النص الأدبي.

وتـــنطلق البنيوية في نقدها للأدب من المسلمة التي ترى أن البنية تكتفي بذاتها ولا يتطلب إدراكها البحث عن أي عنصر من العناصر الخارجية عنها وعن طبيعتها. والـــنص الأدبـــي يتكون من عناصر، وهذه العناصر تخضع لقوانين تركيبية تتعدى دورهـــا مـــن حـــيث هي روابط تراكمية تشد أجزاء الكيان الأدبي بعضه إلى بعض؛ وبـــذلك تـــضفي علـــى الكل خصائص مغايرة لخصائص العناصر التي يتألف منها النص[2].

---

[1] أنظر البنيوية ، د. رضوان القضماني ، جريدة الأسبوع الأدبي ، العدد 781-2001 ف.

[2] ينظر : النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك ، إبراهيم خليل دار المسيرة الطبعة الأولى 2003 ص95

وتــرى البنــيوية أن كــل نص يحتوي على نشاط داخلي يجعل كل عنصر من عناصــر النص الأدبي لا يؤدي وظيفته إلا بتضافره مع العناصر الأخرى، وأي تغير في عنصر من العناصر يجر معه تغيراً في العناصر الأخرى.

والمــبدأ الأهم الذي ترتكز عليه البنيوية هو دراسة النص من الداخل؛ بمعنى أنهــا تنظر إلى النص على أنه وحدة كلية مستقلة تؤلف مجموعة من المعطيات التي تخضع للتحليل، ولا يفترض التحليل البنيوي الخروج من النص إلى الظرف التاريخي أو العــوامل الخارجــية التي ساهمت بشكل أو بآخر في إنجاز النص، وإنما ينحصر التحليل البنيوي ضمن معطيات النص مكتفياً بالتحليل الداخلي للبنية اللغوية فقط .

وقد قامت القراءة البنيوية على البحث عن فرضية التنظيم الذاتي في نسيج النص منطلقة من فكرة مفادها : أن النظام اللساني يوجهه العقل بطريقة لا واعية ؛ بمعنى أنها تسعى إلى اكتشاف الآلية التي يتم بواسطتها ولادة النص.

وقد اعتمد البنيويون في نقدهم للنصوص الأدبية على التحليل الشمولي لكل أبنية الــنص؛ بمعنــى أنه لا يمكن تحليل مستوى معين دون غيره أو الاكتفاء بتناول جزء دون آخــر كتناول المعنى أو الأسلوب أو الصورة أو المجاز أو الألفاظ ؛ وذلك لأن النص الأدبي يتكون من مجموع هذه العناصر، ولكن هذه العناصر بوجودها فيه فقدت طبيعــتها الــسابقة وأصــبحت شيئاً جديداً يستمد قيمته من النص [1]. " ويظل هدف البنــيوية هــو الوصول إلى فهم المستويات المتعددة للأعمال الأدبية ودراسة علاقتها وتراتبها والعناصر المهيمنة على غيرها وكيفية تولدها وكيفية أدائها لوظائفها الجمالية والشعرية على وجه الخصوص"[2].

ومنطلق البنيوية هو رفض أحكام القيمة الخارجية وإحلال حكم الواقع محلّها، ولا يقصد بالواقع الحياة الخارجية، وإنما يقصد به النص الأدبي ذاته و ما ينبثق عنه وما

---

[1] ينظر المرجع السابق ص 97 .

[2] مناهج النقد المعاصر، د . صلاح فضل ص 94 .

تجلـــى فـــيه، وما يتمثل فيه من كفاءة شعرية ومستوى أدبي هو ما يمثل قيمته وليس علاقته بغيره من المستويات الخارجية[1].

ومـمـــا تقدم نستخلص أن التحليل البنيوي يتحرك على أربعة منطلقات يحددها ليتش في:

1-تسعي البنيوية إلى استكشاف البنى الداخلية اللاشعورية للظاهرة .

2-تعالج العناصر بناء على علاقاتها وليس على أنها وحدات مستقلة.

3-تركز البنيوية دائماً على الأنظمة.

4-تـــسعي إلـــى إقامة قواعد عامة عن طريق الاستنتاج أو الاستقراء؛ وذلك لتؤسس الخاصية المطلقة لهذه القواعد[2].

ولعـــل أهم ما أخذ على المنهج البنيوي هو اقتصاره في تحليل النص على البنية اللغوية الداخلية، وذلك من خلال النظرة البنيوية التي ترى أن النص نظاماً مغلقاً دون تجاوزهـــا إلـــى الأنظمة الأخرى بما فيها المرجعيات الاجتماعية والدينية التي ينتمي إليها الخطاب.

لقـــد رفع البنيويون شعار علمية النقد، لذلك عملوا على تطبيق المنهج العلمي على النص الأدبي واستخدموا أدوات التجريب والقياس، كما استخدموا الرسوم البيانية والجداول المعقدة التي تجرد النص من كل قيمة جمالية .

ومـــن أخطر التهم التي وجهت إلى المنهج البنيوي أن العلمية أدت إلى اختزال أو تصغير النص بصورة أفقدت التحليل العلمي القدرة على تحقيق المعنى[3] .

---

(1) ينظر المرجع السابق ص 96 .

(2) leitch:Deconstructive criticism columbig university press,Newyork 1983 .p.17

نقلاً عن :الخطيئة والتكفير ، د. عبدالله الغذامي ص42

(3) ينظر المرايا المحدبة ، د . عبدالعزيز حمودة ص289

دور المتلقي في العملية الإبداعية:

لقد جاء الاهتمام بالمتلقي ودوره الفاعل في إبداع النص الأدبي رد فعل على هيمنة المؤلف في المناهج النقدية التقليدية، وعلى سلطة النص في المناهج النقدية المعاصرة، وتعد الاتجاهات الألمانية أول من التفتت إلى دور القارئ عوضاً عن النص الذي يعد في نظر البنيويين بنية مغلقة مكتفيه بذاتها بعيداً عن المبدع والقارئ ، لقد أولت هذه الاتجاهات القارئ اهتماماً كبيراً من حيث أهميته في عملية الاتصال، بمعنى أنه المستهدف في أي عمل أدبي، ولا قيمة لذلك العمل إلا من خلال قراءته، وبهذا تصبح قراءة النص وحده دون النظر في تأثر قارئه به أو أثر قارئه في إعادة تشكيلة ناقصة وغير مجدية .

ولم يعد دور المتلقي دوراً سلبياً استهلاكياً يخضع لسلطة النص، وإنما أصبح هو من يبعث الحياة في النص ويخلق المعنى الذي يريد، فلا نص بدون قارئ ولا كتابة بدون قراءة، وهكذا أصبحت عملية القراءة عملية إنتاجية، وليست مجرد تلق سلبي، وهذا ما جاءت به " نظرية التلقي " حيث أكدت على تعدد القراءات للنص ولانهائية الدلالة حتى لدى القارئ الواحد.

ولم تعد استجابة القارئ للنص عفوية ترضي عطشه الجمالي وتشبع فيه نزوعه إلى التلقي بل أصبح هذا القارئ مشاركاً في صنع النص، تشكل استجابته عملية إنتاجية جديدة ويصبح النص مفتوحاً يتجدد مع كل قراءة وكل قراءة تعد بدورها إساءة قراءة أخرى أو قراءة سابقة[1] .

إن هدف القراءة هو اكتشاف ما لم يتم اكتشافه أو ما لم يقصده الكاتب ، فالقراءة الفاعلة هي القراءة التي تتفحص النص وتتعمق فيه وتقوم بملء فجواته الموجودة به ،أما القراءة التي تقول ما يريد الكاتب قوله فلا مبرر لها ولا قيمة لها، وهي قراءة استهلاكية لا تسهم في إنتاج النص ولا تكشف عن قيمته الجمالية.

---

[1] ينظر نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي ، عبد الناصر حسن محمد ، المكتب المصري لتوزيع المطبوعات ، القاهرة ، 1999 ، ص 98 .

والنص الأدبي في نظرية التلقي لا يكتسب مقومات بقائه من خلال العوامل التي أثرت في تكوينه أو مما يحكمه من أنساق أو علاقات تشكل بنيته الداخلية، وإنما يكتسب قيمته ومقومات بقائه من خلال تأثيره في القارئ الذي يتفاعل معه ويضفي عليه دلالات جديدة، فخلود الأعمال الأدبية يأتي من فاعليتها في نفوس المتلقين في كل زمان ومكان، كما أن القراءات المتعددة للنص الأدبي تجعله في عملية إنتاجية مستمرة والنص ثابت، ولكن القراء في حالة تغير مستمر من حيث طاقاتهم وأحوالهم.

وتتفاوت النصوص في فرض سلطتها على القارئ، فهناك نصوص يكتنفها الغموض وتتكثف فيها الرؤية، وتتعقد عملية بنائها وتصبح الرؤية فيها غائمة، ولا تستجيب للقارئ بطواعية ويسر، ولا تبوح بمكنوناتها إلا بعد جهد وعناء ومن ثم يصعب على القارئ اختراقها أو الغوص فيها ، وهناك نصوص تنبسط بين يدي القارئ ولا تحتاج إلى عملية كد ذهن ولا يتكبد القارئ فيها مشقة البحث، وكلما طاوع النص متلقيه انكشف له مستوره وتلاشت الحاجة إلى تفسيره، وكلما كان النص مكثفاً منح الفرصة للقارئ بأن يقوم بتأويله وتفسيره ، وقد " اتفق الشكلانيون و البنيويون اللغويون وهم يمعنون النظر في النصوص الأدبية على أن الآثار الفذة هي التي تحمل عدداً لا يحصى من التأويلات بفضل ما في خصائصها الصياغية من كثافة خلاقة" [1]

ولكي تصبح القراءة عملية إنتاجية ينبغي أن يمتلك القارئ صفات تؤهله لإعادة إنتاج النص الأدبي؛ وبذلك يجب أن يكون القارئ ذا خلفية فكرية ومرجعية معرفية تؤهله للتحاور مع النص . إن القارئ المتمكن من أدواته هو الذي يستطيع الغوص في أعماق النص واستنطاقه، وكلما كان القارئ قادراً على محاورة النص استطاع الكشف عن خفاياه ؛ وبذلك لا يكون النص إنجازاً لمؤلفه فحسب، وإنما إنتاجاً يعيده القارئ وتصبح القراءة ذات فاعلية.

---

[1] من قراءة النشاة الى قراءة التقبل حسين الواد مجلة فصول المجلد الخامس العدد الاول 1984 ، ص 113

نقلاً عن : الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي د. عدنان حسين قاسم الدار العربية للنشر والتوزيع 2001 ، ص239

وهكذا رأت نظرية التأثير أن " عملية القراءة تسير في اتجاهين متبادلين من النص إلى القارئ ومن القارئ إلى النص ، فبقدر ما يقدم النص للقارئ ، يضفي القارئ على النص أبعاداً جديدة ، قد لا يكون لها وجود في النص . وعندما تنتهي العملية بإحساس القارئ بالإشباع النفسي والنصي، وتتلاقى وجهات النظر بين القارئ والنص عندئذ تكون عملية القراءة قد أدت دورها"[1] .

وقد أدرك النقاد المعاصرون ما للقراءة من أهمية في استيعاب النصوص وتحليلها، و رأوا أن هدف القراءة ليس معرفة المعنى أو المضمون ، وإنما مراجعة النص من خلال فحص " طريقته في استخدام اللغة وفي التشكيل وطريقته في المعرفة والتغيير وقيمته المعرفية وبعده الجمالي وكيفية استقصائه لإمكانات اللغة"[2].

لقد كان المؤلف والنص والقارئ من القضايا التي نالت نصيبها من البحث والدراسة والتعمق في العصر الحديث، وقد تساءلت تلك الأبحاث عن ماهية كل منهم. و دوره في العملية الإبداعية، وقد أثمرت هذه البحوث وأدت إلى نتيجة مفادها : أن المؤلف في الآثار الأدبية ليس بالضرورة ذلك المؤلف الذي نعرفه بالمفهوم التقليدي، فربما يكون الراوي حيناً، وربما يكون ضرباً من الأنا المؤلف حيناً آخر، وإذا كان الباث شيئاً آخر غير المؤلف فإن ذلك يستلزم بالضرورة أن يكون شيئاً غير القارئ الفعلي أيضاً، إنه قارئ في النص يوازي الراوي حيناً وإن لم تدل عليه علامات لغوية تدل على الراوي عادة، إنه قارئ ضمني حيناً آخر يتجسم في الدعوات والإشارات والتلميحات التي تحث القارئ على ملء فراغات النص الأدبي[3].

ويرى فولفجانج أيزر أحد منظري نظرية التلقي أن مهمة النقاد هي ليست شرح النص بل شرح الآثار التي تمثل ردود أفعال عند القراء ، وقد قسم القراء إلى

---

(1) القارئ في النص ، د. نبيلة إبراهيم ، مجلة فصول ، المجلد الخامس ، العدد الأول ، 1984 ص101-102
نقلاً عن : الاتجاه الأسلوبي البنيوي ، د. عدنان حسين قاسم ص241

(2) سياسة الشعر أدونيس علي أحمد سعيد بيروت 1985 ص55 نقلاً عن ترويض النص ، حاتم الصكر ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998 ص53

(3) ينظر القراءة والكتابة حسين الواد ص 198

قــارئ " مــضمر" وقارئ "فعلي" ورأى أن القارئ المضمر هو القارئ الذي يخلقه الــنص لنفــسه؛ بمعنى أنه القارئ الذي يقبع في مخيلة الكاتب عند كتابة النص ، أما القــارئ الفعلي فهو القارئ الذي يستقبل صوراً ذهنية أثناء عملية القراءة[1] "وجذور القــارئ الــضمني عنده مغروسة بصورة راسخة في بنية النص" ومفهومه هو " بنية نصيه تتطلع إلى حضور متلق ما دون أن تحدده بالضرورة" [2]

ويــؤكد روبــرت ياوس على دور المتلقي الذي لا يقل أهمية عنده عن دور المبدع نفسه، بل يقلل من أهمية سلطة النص والمؤلف مقابل سلطة القارئ، ويرى أن القــارئ يمثل " عاملاً موجوداً مشاركاً في التجربة،بل يعد كذلك مركزا لطاقة العمل المقــدم . إن النــبض التاريخــي للعمل الأدبي لا يقبل دون الاشتراك الحيوي الفعلي للقارئ ؛ فبواسطته يتغير منظور العمل التجريبي والنظرة المختلفة لعمل المؤلف"[3]

ويعزو ياوس العوامل التي أدت إلى الاهتمام بدور المتلقي وظهور نظرية التلقي إلــى الــسخط العــام علــى قوانين الأدب ومناهجه التقليدية السائدة والإحساس بعدم جــدواها، كما أن الاضطراب السائد في نظريات الأدب المعاصرة من الاهتمام بدور المؤلــف إلى سلطة النص كان لها أثرها في ظهور نظرية التلقي، أيضاً وصول أزمة الأدبــية في مرحلة البنيوية إلى حد لا يمكن قبوله واستمراره وكذلك التوجه العام في الكثير من الكتابات نحو القارئ بوصفه العنصر المهمل في العملية الإبداعية[4].

ويعد هانز روبرت ياوس أحد أقطاب نظرية التلقي ، وقد استخدم مصطلح (أفق التوقعات) ويعني به المقاييس التي يستخدمها القراء في الحكم على النصوص الأدبية في أي عصر من العصور، فلا يمكن فصل النص الذي نقرأه عن تاريخ تلقيه والأفق الــذي ظهــر فيه وانتمى إليه، وبهذه النظرة يكون النص وسيطا بين أفق الحاضر و

---

(1) ينظر النظرية الأدبية المعاصرة رامان سلدن ترجمة جابر عصفور الهيئة العامة لقصور الثقافة ص 207

(2) نظرية التلقي مقدمة نقدية روبرت هولب ترجمة عزالدين اسماعيل المكتبة الأكاديمية الطبعة الأولى 2000 ص 137

(3) d uessio.wara an aesthetic. Of reception p.19

نقلاً عن : نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي ، عبدالناصر حسن محمد ، ص106

(4) ينظر الخطاب والقارئ: نظرية التلقي وتحليل الخطاب ، حامد أبو أحمد ، كتاب الرياض ، العدد30 ، الرياض ، يونيو 1996 ص76

الأفق الذي مثله النص أو ظهر فيه، وعن طريق التداخل بين أفق الماضي والحاضر تنمو لدى القارئ أو المتلقي القدرة على توقع بعض الدلالات.[1].

إن الأفــق الأصلي من توقعات القارئ المعاصر للنص يخبرنا عن الكيفية التي تم بها تفــسير العمل الأدبي زمن ظهوره وكيف تم تقييمه، دون أن يؤسس هذا الأفق معنى العمــل على نحو نهائي، ولا يمكن القول بأن العمل الأدبي ثابت المعنى ومفتوح لكل القراء في أي عصر من العصور[2].

كما أن إعادة تركيب أفق توقعات قارئ معاصر للنص يجعلنا نستطيع فهم نظرة القــراء المعاصــرين له، وقد أشار رامان سلدن إلى أن ياوس كان يبحث عن جواب لــسؤاله بأي سلطة يمكن أن نتقبل معنى العمل؟ بسلطة القراء المعاصرين؟ أم بسلطة الآراء المــتجمعة عبر الزمن؟ أم نتقبله برؤية الحاضر؟. وقد رأى ياوس أن الأهمية تكمــن فــي الأحكام التي يصدرها القراء المعاصرون، والتي تمثل ردود أفعال بفعل التلقي، وهو ما يؤكد أهمية التعاقبية في عملية تاريخ الأدب. ويرى أن العلاقة الجدلية التــي يقــيمها القــارئ مع النص والتي تتمثل في الأسئلة التي يثيرها والأجوبة التي يقدمها النص هي التي تنتج نسيج علاقات مختلفة من السؤال والجواب.[3]

وهكذا فإن جوهر العمل الفني لدى ياوس يقوم على أساس تاريخانيته ؛بمعنى أنه يقــوم على أساس الأثر الناتج عن حواره المستمر مع الجمهور، فالعلاقة بين النص والقــراء ينبغي أن تدرك في إطار الأسئلة التي يثيرها الجمهور والأجوبة التي يقدمها النص. [4]

وبنــية النص عند فولفجانج أيزر تقوم على عملية الأخذ والعطاء المتبادلة بــين الــنص والقارئ، وتتسم فاعلية الأخذ والعطاء في حالة اتصال القارئ بالنص بطابع مميز؛ وهو ضبط النص لخطى القارئ ؛مادام النص غير قادر على الاستجابة

---

[1] ينظر النظرية الأدبية رامان سلدن ص 210-211 .

[2] ينظر المرجع السابق ص212

[3] ينظر المرجع السابق 212

[4] ينظر نظرية التلقي روبرت هولب ص122

لأسـئلة القارئ وملاحظاته، والطريقة التي يضبط بها النص الحوار هي أهم جوانب عملية الاتصال عند ولفجانج أيزر.[1]

ويـشير روبرت هولب إلى اهتمام فولفجانج أيزر ببنية الفراغ في النص وهي التـي يرى أن على القارئ أن يملأها، وذلك من خلال التفاعل بينه وبين النص وهذا الـتفاعل يمكـن القـارئ مـن مـلء الفجوات وربط أجزاء النص المختلفة بعضها ببعض.[2] وهكذا يرى فولفجانج أيزر" أن المؤلف في حاجة مباشرة إلى تعاون القارئ المـدرك للإبـداع، كما يرى أن النصوص الأدبية تحتوي على فراغات لا يملؤها إلا القارئ"[3].

وبهـذا يكـون القـارئ قد ساهم في ملء الفراغات والفجوات الموجودة في بنية النص، وشارك في إنتاج الموضوع الجمالي. والعمل الأدبي عندفولفجانج أيزر يتشكل مـن خـلال فعـل القراءة ، و جوهر العمل الأدبي ومعناه لا يتحققان إلا من خلال الـتفاعل الـذي يحدث بين الوحدات البنائية النصية وتصور القارئ، كما أن تعددية المعنـى لا توجد في النص نفسه وإنما تتحقق من خلال التفاعل بين النص وقارئه، وتمثل فاعلية القارئ في توليد معنى النص بؤرة اهتمام أيزر ويقوم مخزون التجربة الخـاص بكـل قارئ عند أيزر بدور كبير في عملية ملء فراغات النص ، والنص الأدبـي هـو مـن يـضع القـواعد التي يحقق القارئ المعنى على أساسها، كما أن المـساحات غير المحددة لا تمثل عيباً يؤخذ على النص من وجهة نظره، وإنما تمثل مـنافذ الدخول إلى عالم النص لإعادة تحديد معناه بعيداً عن قصدية المؤلف وفي ظل تجربة القراء.[4]

---

[1] ينظر المرجع السابق ص146

[2] ينظر المرجع السابق147

[3] Wolfgeng iser the im plied reader patterns of communication in prose fiction from bunyan to Beckett the johns Hopkins universitj press 1974. p p. 29-55 نقـلاً عـن : نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي عبد الناصر حسن محمد ص 93

[4] ينظر الخروج من التيه عبدالعزيز حمودة سلسلة عالم المعرفة 2003 الكويت ص137.

ويـــشير الدكتور عبد العزيز حمودة إلى أن أعضاء نادي التلقي كانوا يرون أن الـــنقلة إلى القارئ أدت إلى تحرير النص من قيد الدلالة التقليدية، كما رأوا أن فاعلية القـــارئ فـــي تحقيق المعنى لا تؤدي إلى حرمان النص من الدلالة أو المعنى ،وإنما تعني أيضاً عدم قدرة القارئ على تحقيق معنى محدد وتثبيته.[1]

وقـــد اســـتخدم إيـــزر العديد من المصطلحات والمفاهيم مثل(السجل والإستراتيجية ومـــستويات المعنى ومواقع اللاتحديد) ويقصد إيرز بالسجل : جميع الحالات المتمثلة في كل ما هو سابق على النص مثل : النصوص الأخرى، أو كل ما هو خارج النص مثل الأوضاع والقيم والأعراف الاجتماعية والثقافية . ويرى أنه لا يتحقق المعنى إلا من خلال هذه الإحالات . أما الاستراتيجية : فهي عبارة عن مجموعة من الإجراءات تمثل خلق تواصل بين المرسل والمرسل إليه، ونظراً لأن النص يستند إلى سجل فإن مهمـــة الاستراتيجية هي خلق تواصل بين عناصر السجل والمتلقي؛ بمعنى أنها تقيم علاقة بين السياق المرجعي والمتلقي، إنها تقوم بتحديد معالم موضوع النص ومعناه . ومـــا يتصل بمستويات المعنى فإن إيزر يرى أن المعنى لا يظهر في نمط محدد من العناصر، وإنما يتأسس المعنى وفق مستويات يتم التوصل إليها بفعل الإدراك الجمالي .

أما مواقع اللاتحديد : فهي ما يسمى بالفراغات أو الفجوات أو المساحات غير المحددة في النص والتي ينبغي على القارئ رصدها والعمل على سدها [2] .

ويوصـــي أمبـــرتو ايكو بالقارئ النموذجي، ويرى أن كل نص ينبغي أن يتوقع قارئـــاً نموذجـــياً و" لذا يستشف وجود قارئ نموذجي يكون جديراً بالتعاضد من أجل التأويل النصي بالطريقة التي يراها المؤلف ملائمة وقمينة بأن تؤثر تأويلياً بمقدار ما يكـــون فعـــل المؤلف تكوينياً " [3] ، ويرى أن النص " إن هو إلا نتاج يرتبط مصيره

---

[1] ينظر المرجع السابق ص 128.

[2] ينظر الأصول المعرفية لنظرية التلقي ناظم عودة خضر دار الشرق عمان الأردن 1997 ص153

[3] القارىء في الحكاية ، امبرتو ايكو ، ص68

التأويلـــي أو التعبيـــري بآلية تكوينه ارتباطاً لازماً ، فأن يكون المرء نصا يعني أن يضع حيزا لوجود استراتيجية ناجزة تأخذ في الاعتبار حركة الآخر" [1].

لـــذلك يرى أن المؤلف حين ينتج نصاً ومن ثم يتداوله مجموعة من القراء فإن ذلك المؤلف يدرك تماما أن نصه لن يؤول وفق رغباته أو وفق ما قصده، وإنما وفق اســـتراتيجيه معقـــدة مـــن التفاعلات التي تستوعب داخلها القراء بمؤهلاتهم اللسانية والاجتماعية [2].

وعلـــى هـــذا النحو ينظر أمبرتو ايكو إلى القراءة على أنها تفاعل بين النص والقـــارئ وأن هـــذا الـــتفاعل لا يـــؤول إلى ما يقصده المؤلف، وإنما إلى ما تقصده النصوص ، وغاية ما يصبو إليه إيكو هو خلق تفاعل بين مقاصد النصوص ومقاصد المتلقين ، ويعوّل كثيراً على دور القارئ في ملء فراغات النص فيرى أن النص إن هو إلا نسيج فضاءات بيضاء وفراغات ينبغي ملؤها والباث يتكهن بأن هذه الفراغات ســـوف تملأ فيتركها بيضاء وذلك لأن النص يحيا من خلال القيمة التي يدخلها عليه القارئ كما أن النص يمضي بقدر ما من وظيفته التعليمية إلى وظيفته الجمالية وحينئذ يترك للقارئ المبادرة للتأويل . [3]

أما ستانلي فيش فيرى أنه عن طريق توفير استراتجيات قراءة معينة يتمكن القـــارئ من صناعة المعاني والنصوص وليس تحديدها ، ويرى أنه لا وجود لمعنى مـــستقل خـــارج أو قبل عملية القراءة [4]. وفي نظريته ينقل مسئولية التفسير مباشرة للقـــارئ ، ويـــرى أنـــه لا توجد إشارات نصية أو بنيات ذاتية مشتركة خارج نطاق الأعراف التي سبق أن اتفقت عليها الجماعة المفسرة [5] وأن القارئ يعيد كتابة النص وفق الاستراتيجيات التي ينطلق منها وتنطلق منها الجماعة المفسرة التي ينتمي إليها ؛

---

[1] المرجع السابق ص67

[2] ينظر التأويل بين السيميائيات والتفكيكية امبرتو ايكو ترجمة سعيد بن كراد المركز الثقافي المغربي 2000 ص83

[3] ينظر القارىء في الحكاية امبرتو إيكو ص 63

[4] ينظر الخروج من التيه ، د. عبدالعزيز حمودة ص 116

[5] ينظر نظرية التلقي ، روبرت هولب ص 219

بمعنى أن الجماعة المفسرة تمثل له المرجعية التي تحدد ما يمكن أن يقوله أو لا يقوله في تفسير النص.

وميشيل ريفاتير تتحدد عنده عملية التأثير في القارئ من خلال عنصر المفاجأة وتتمثل المفاجأة في تجاوز كل ما هو معروف وسائد، أي غير المتوقع وهو العنصر الذي يشكل الإثارة والمفاجأة لدى القارئ . فالعناصر غير المتوقعة هي التي تثير اهتمام القارئ وتشكل ردود أفعال لديه تجاه تلك المثيرات الكامنة في النص.

ويشير عبدالسلام المسدي الى أن ريفاتير كان يدقق في فكرة المفاجأة "وأن قيمة كل خاصية اسلوبيه تتناسب مع حدة المفاجأة التي تحدثها تناسباً طردياً بحيث كلما كانت غير منتظره كان وقعها على نفس المتقبل أعمق"[1].

ويرى جو ناثان كوللر أنه ما دام اختلاف القراء ينتج اختلافاً في التفسيرات فيجب أن تكون أي نظرية في القراءة تدرس الاختلاف الذي يحدث من تعدد تلك القراءات [2]

وهكذا رأت نظرية التلقي أن الاهتمام بالمتلقي هو الذي أدى إلى تحرير النص من قيد الدلالة التقليدية وأن النص في هذا الإطار لا يحتوي على معنى ثابت ووحيد، وإنما على عدد لا يحصي من الدلالات ، فالنص من خلال تفاعل القراء معه فهو في عملية إنتاج مستمرة إلا أن القارئ الذي توصي به نظرية التلقي هو ذلك القارئ المتمرس القادر على فتح مغاليق النص وفك شفرته والوقوف على الفراغات والفجوات التي به ، وسدها .

تعدد القراءات :

تتعدد مستويات القراءة من قارئ إلى آخر؛ وذلك حسب خبرتهم الفنية و الثقافية ومنطلقاتهم الأيديولوجية حتى قيل : إن هناك عددا من القراءات يكاد يساوي

---

[1] الأسلوبية والأسلوب، د. عبدالسلام المسدي ص 86

[2] انظر النظرية الأدبية المعاصرة ، راماان سلدن ص 220-221

عـدد القــراء أنفـــسهم ، ثم إن القارئ الواحد تختلف قراءته للنص باختلاف أحواله، ويــذهب الــبعض إلى أن القارئ الواحد يقدم في كل قراءة قراءة جديدة تختلف عن قراءته الأولى ، وذلك بحسب الزمان والمكان ومرحلة النضج الفكري لدى القارئ .

وفـــي الوقت الذي أوكلت فيه مهمة تفسير النص وتأويله إلى القارئ وأصبح له الدور الأكبر في مقاربة النصوص وإعادة كتابتها تحولت القراءة من عملية استهلاكية إلـــى عملية إنتاجية، وتحول النص الإبداعي من نص محدد الدلالة إلى عملية إنتاجية مستمرة لا ترتبط بزمان أو مكان .

ومما لا شك فيه أن تعدد القراءات ينتج عنه اختلاف في التفسيرات، و هذا الاخـــتلاف قد ينزلق نحو فوضى الدلالة. و السؤال الذي يطرح نفسه: هل القراءات المتعددة للنص الأدبي جميعها صالحة ولها قيمتها ؟ وهل هناك ضوابط تخلق من تعدد القـــراءات تفسيرات متقاربة ؟ وإذا كانت هناك ضوابط للتلقي ألا يعد ذلك تناقضاً لما جـــاءت بـــه نظريات التلقي وتقييداً لحرية القارئ ؟ . لا شك أن أعضاء نادي التلقي أدركـــوا أن القراءة الصالحة هي التي يقوم بها القارئ المثقف المتمرس الذي ينطلق في تفسيره للنص من وعيه بأفقه وآفاق الآخرين.

إن القارئ الذي يتوقف عند مرحلة فهم المعاني اللفظية ولا يتجاوزها بحيث يعتمد على قانون التوحد بين طرفي العلامة اللغوية ليس هو القارئ الذي يتحدث عنه أصـــحاب نظـــرية التلقـــي ، لأن هذا القارئ لن تكون لديه القدرة على ملء فراغات النص ، وهو جوهر نظرية التلقي كما يرى فولفجانج إيزر .

لذلك رأى فولفجانج ايزر أن القارئ القادر على ملء فراغات النص هو القارئ الذي يستطيع أن يمزج بين الأفقين : الأفق الماضي الذي أنتج فيه النص ، أي أفق القارئ التاريخـــي المعاصر للنص وأفق الحاضر ، أي أفق القارئ الحديث الذي يقرأ النص وفق وعيه بأفقه وأفق القارئ المعاصر للنص [1]

---

[1] ينظر الخروج من التيه ، د. عبدالعزيز حمودة ص 120.

إن انـتقال الـسلطة إلى القارئ وإعطائه كامل الحرية في التفسير والتأويل قد جلب معه الكثير من المخاوف والمخاطر ، وفي مقدمتها فوضى التفسير ، ولقد أدرك أعضاء نادي التلقي هذه المخاطر وحاول كل منهم أن يقدم ضوابط للتفسير يكون من شـأنها كبح فوضى الدلالة [1] ، ولقد كان فولفجانج إيزر يرى أن هناك عنصراً ذاتياً يحـدد تفسير القارئ أثناء عملية القراءة . فالقراءة عنده عبارة عن نشاط يعتمد على التفاعل بين النص والقارئ ، وهذا التفاعل إما أن يكون بتأثير القارئ على النص أو بتأثيـر النص على القارئ، ويرى أيزر أنه غالباً ما تنتهي عملية التفاعل بين النص والقـارئ إلـى رجاحة كفة النص في التأثير على القارئ مما يؤكد أن عملية فوضى التفسير غير واردة ؛ وذلك لأن النص هو الطرف الأقوى في هذه المعادلة، وهو الذي يفـرض قـيوده علـى القـارئ ؛ بمعنى أن خصائص النص هي التي تحدد مسبقاً قراءاته[2] .

وعندما يتحدث إيزر عن مناطق الفراغ أو الفجوات التي ينبغي على القارئ أن يملأهـا يدرك تماماً أن استراتيجية النص هي التي تحدد مناطق الفراغ ، وتبعاً لذلك فهي تتحكم في خطى القارئ؛ بمعنى أنها تحدد له المناطق التي يملؤها.

وبالرغم من أن إيزر يسلم بعدم اكتمال النص قبل عملية التلقي إلا أنه يؤكد أننا يجب أن نعطي النص حقه ، فهو في رأيه أكثر بنائية وتركيباً من الحياة[3].

أمـا القـارئ لدى فيش فإنه يقرأ النص وفق إستراتيجية الجماعة المفسرة التي ينتمي إليها وقد ينتمي القارئ خلال مراحل حياته إلى أكثر من جماعة مفسرة و لكنه يقـارب الـنص وفق إستراتيجية الجماعة المفسرة التي ينتمي إليها في تلك الفترة ، وينتج عن ذلك أن القارئ الواحد تختلف قراءاته للنص من فترة إلى أخرى وفق تقاليد الجماعـة المفـسرة التي ينتمي إليها، وهذا إن دل على شيء فإنما يدل على أن لكل

---

[1] ينظر المرجع السابق ص 140

[2] ينظر : المرايا المحدبة د. عبدالعزيز حمودة ص 330

[3] ينظر: المرجع السابق ص332

جماعـــة مفسرة ضوابط ومعايير تحكم القارئ وتجعله يقرأ النص وفق إستراتجيتها ، وهذا يعد ضابطاً يحد من فوضى الدلالة ، بل يجعل مشكلة الذاتية تتلاشى تماماً [1].

وفي هذا الإطار تقول تيما بيرج "و حيث إن حقيقة ما لا يمكن ملاحظتها منفصلة أو فـــي حالة عزلة، وحيث إن الجملة جزء من سياق ، وحيث إن القارئ دائماً عضو في جماعة تفسير إذن يمكن الاشتراك في المعنى"[2].

وتـــرى تيما بيرج أن القراء الذين ينتمون إلى جماعة تفسير واحدة ويشتركون فـــي نفس العادات والتقاليد التي تولدها (الجماعة) يجيئون إلى النص بنفس الأفق مما يجعلهم يصلون إلى تفسيرات متقاربة .

ويـــرى فيش " أن المفسرين يقيدهم وعيهم بما يمكن لهم عمله وما لا يمكن، وما يعقـــل قـــوله وما لا يعقل، وما يمكن سماعه وما لا يمكن كشهادة في مشروع معين. وفي حدود تلك القيود فقط يستطيعون ويدفعون الآخرين لاستطاعة رؤية شكل الوثائق التي يلتزمون بتفسيرها" [3] .

ويرى البعض أن عملية التخاطب ذاتها تفرض على القارئ نوعاً من التحديد في تفسير النص.

ويـــرى فـــيش أن " الجماعة المفسره " تعد صمام الأمان ضد فوضى التفسير بما تـــضفيه علـــى عملية القراءة من صفة (الجمعية)؛ وبذلك تقلل من درجة الذاتية التي يمارســـها قارئ التلقي في تفسيره للنص ويتفق فولفجانج ايزر مع ستانلي فيش حول مفهـــوم الجماعـــة المفسرة ودورها في الحيلولة دون حدوث فوضى التفسير ، ولكنه يخـــتلف معه حول موضوع الذاتية فيقول : إن الجماعة المفسرة " تساعد في الحيلولة

---

(1) ينظر : المرجع السابق ص 328

(2) Temma f. Berj " Psychologies of Reading In Tracingliterary Theorg. P257

نقلاً عن : المرايا المحدبة د. عبدالعزيز حمودة ص 329

(3) StanleyFish " working tne chain Gang Inter Pretation In the Law and Literany Criticism . Critical Inguiry(9) (1982) P.211 نقلاً عن : المرايا المحدبه د. عبدالعزيز حمودة ص 329

دون تكـوين الفكر الاعتباطي ولكن إذا لم تكن الذاتية موجودة فكيف بحق السماء – يفسر البروفسير فيش التفسيرات المختلفة للنص الواحد ؟ "[1] .

ومن خلال العرض السابق نستنتج أن أعضاء نادي التلقي كانوا مدركين بمخاطر فوضـــى التفـــسير؛ لـــذلك حاول كل منهم أن يضـع ضوابط لهذه العملية ، فمنهم من اســـتخدم مـــصطلح (أفق التوقعات) ومنهم من استخدم مصطلح (الجماعة المفسرة) ، ومنهم من رأى أن الاستراتيجية هي التي تحد من فوضى الدلالة ...الخ .

لكـــن هـــذه المعاييـــر والضوابط التي أسرع كل منهم بوضعها ألا تعد تناقضاً لجوهر نظرية التلقي القائم على حرية القارئ في قراءة النص وإعادة إنتاجه ؟

ويقـــدم ســـتانلي فيش تفسيراً يبرر الدور المقيد ويعتبره إبداعا لنص جديد ، فيـــرى أن القارئ يغير النص حتى حينما يقتصر دوره على شرح النص " إن التمييز بـــين شرح نص ما و تغييره لا أساس له تماماً كما في الصيغ الأخرى التي تماثلها(الاكتشاف مقابل الخلق) (الاستمرار مقابل سلوك اتجاه جديد) (التفسير مقابل الإبداع) إن شرح نص يعني إبراز شيء فيه لم يكن يوصف به من قبل. أي تغييره عن طريق التـــشكيك فـــي الشروح التي كانت تغييرات بدورها ذات يوم، إن الشرح والتغيير لا يمكن أن يكونا نشاطين متعارضين لأنهما نفس النشاطين" [2] .

وهكـــذا أخذت نظرية التلقي في الحد من سلطة القارئ وذلك بوضع الضوابط للتفسير حتـــى أنها وصفت بأنها أخذت من المتلقي باليسار ما أعطته له باليمين ، ففي الوقت الـــذي تسلم فيه بأن النص متعدد الدلالة، تنكر تعددية القراء وتعددية كتاباتهم ، وبهذا تعتبر قد تناقضت مع ما جاءت به من إطلاق يد القارئ في النص أو حرية القارئ .

---

(1) Wolf gang Iser . Talking Like Whales:A RePly to Stanley Fish P.86

نقلاً عن : الخروج من التيه د. عبدالعزيز حمودة ص 141

(2) Stanley E. Fish Working The Chaincang : Interpretation In the Law and Literary Criticism " Critical inquirg 1982P211

نقلاً عن : الخروج من التيه ، د. عبد العزيز حمودة ص 330

كما أخذ عليها أنها لم تزودنا بالمقاييس والمعايير التي نستطيع من خلالها الحكم على عملية التلقي بالنجاح أو الفشل.

الفصل الثاني :

منهجية القراءة البلاغيّة

المبحث الأول: أسس القـــــــراءة البـلاغيّة.

المبحث الثاني: الظواهر الأسلوبية في البلاغة.

المبحث الثالث: الإبـــــداع والتقعــيد البلاغي.

المبحث الأول:

أسس القراءة البلاغيّة

- الفصاحة
- مراعاة مقتضى الحال
- اللفظ والمعنى
- الصور البيانية

ونعرض في هذا المبحث لأهم الأسس التي تعتمد عليها القراءة البلاغية والتي تتمثل في:

الفصاحة:

تعد الفصاحة أحد الأسس الهامة والمعايير التي تعتمد عليها القراءة البلاغية، وتقتضي الفصاحة أن تكون الكلمة خالية من تنافر الحروف، ومخالفة القياس الصرفي[1] وكلما وافقت الكلمة أو الجملة هذه المعايير جاءت مناسبة لمقاييس البلاغة.

فإذا تنافرت حروف الكلمة كان ذلك معيباً بفصاحتها. ويذكر الرماني السبب في تلاؤم الحروف وتنافرها فيقول: " والسبب في التلاؤم تعديل الحروف في التأليف، فكلما كان أعدل فيه كان أشد تلاؤما. أما التنافر فالسبب فيه ما ذكره الخليل من البعد الشديد، والقرب الشديد، وذلك إذا بعد البعد الشديد كان بمنزلة الطفر وإذا قرب القرب الشديد كان بمنزلة مشي المقيد، لأنه بمنزلة رفع اللسان ورده إلى مكانه، فكلاهما صعب على اللسان، والسهولة من ذلك في الاعتدال، ولذلك وقع في الكلام الإدغام والإبدال"[2].

وقد أجمع علماء اللغة أن تنافر الحروف يأتي من قرب مخارج حروف الكلمة، بمعنى أن تأتي حروف الكلمة مخارجها قريبة من بعضها، والعرب يكرهون الألفاظ الثقيلة، فيعمدون إلي الخفيف منها، ويحبون الألفاظ ذات الوقع الجميل على الأذن، وحسنة الأثر في النفس.

والأذن عند البلاغيين قاض في النغم ، نافذ القضاء، لذلك يرى البعض أنه من الممكن أن يضاف إلى الأصول والمقاييس في فصاحة الكلمة أن تكون خالية من كراهة السمع، أي أن تحظى موسيقاها عند الأذن بالقبول[3].

وقد عابوا على امرئ القيس قوله.

غدائره مستشزرات إلى العلى * * * تظل المذاري في مثنى ومرسل[1].

---

[1] ينظر الإيضاح في علوم البلاغة مختصر تلخيص المفتاح الخطيب القزويني دار الجيل بيروت ص4.

[2] ثلاث رسائل في إعجاز القرآن ، الرماني والخطابي وعبد القاهر الجرجاني ، تحقيق محمد خلف الله، د. محمد زغلوك سلام ، دار المعارف بمصر ، ط2، ص96.

[3] ينظر: دلالات التراكيب ، د. محمد حسنين ابو موسى ، منشورات جامعة قاريونس ، ط1، 1979، ص34.

فقالـــوا: لقـــد خـــرج الـــشاعر عن حد الفصاحة في استخدامه لفظة"مسشششزرات" المتقارب مخارج حروفها.

كما يري علماء البلاغة أنه يجب ألا تكون الكلمة غريبة وحشية، يحتاج في معرفة معـــناها إلـــي الـــبحث في المعاجم اللغوية، أي أن تكون مأنوسة مفهومة لدى السامع والقارئ، فالغرابة تعد أحد العوامل التي تحول دون فصاحة الكلمة، كما تُوقع السامع أو القـــارئ فـــي تـــيه فـــلا يدري ما المراد منها، كما أنها تشتت انتباهه وتوقعه في المجهول.

ويعـــيب الرماني على من يأتي كلامه مخلا بالفصاحة وأن يأتي بالغريب الوحشي بقـــوله: "وإنما يكثر وحشي الغريب في كلام الأوحاش من الناس، والجلاف من جفاة العرب الذين يذهبون مذاهب العنجهية، ولا يعرفون تقطيع الكلام وتنزيله والتخير له"[2].

ومـــن المقاييس البلاغية أيضاً ألا تكون الكلمة مخالفة للقياس الصرفي، بمعنى أن تأتـــي جارية على طريقة العرب في كلامهم، وموافقة لمقاييس الصرف، فإذا جاءت الكلمـــة مخالفـــة لهـــذا المعيار عيب على صاحبها ذلك، وقد عابوا على أبي الطيب المتنبي قوله:

فإن يك بعض الناس سيفاً لدولة *** ففي الناس بوقات لها وطبول[3]

فكلمة (بوق) تجمع على : أبواق" وليس على (بوقات) وبذلك خالف القياس.

ومن المقاييس البلاغية كذلك أن يكون الكلام خالياً من تنافر الكلمات، ومن التعقيد اللفظي والمعنوي ومن ضعف التأليف .

---

[1] اشعار الشعراء الستة الجاهليين العلامة يوسف بن سليمان بن عيسي الشنتمري شرح وتعليق د.محمد عبد المنعم خفاجي دار الجيل بيروت، الجزء الاول ،ص34.

[2] ثلاث رسائل في إعجاز القرآن للرماني، والخطابي وعبد القاهر، ص37.

[3] ديوان المتنبي ، دار الجيل بيروت، 359.

أمـــا تنافر الكلمات فيراد به ألا تتكرر كلمات ذات جرس صوتي واحد، أو متقارب فإن ذلـــك يـــسبب ثقلاً على اللسان وصعوبة في النطق، ومن الأبيات التي بها جرس صوتي واحد قول الأعشي:

وقد غدوت إلى الحانوت يتبعني *** شاوٍ مشلٍ شلولٌ شلشلٌ شَوِلٌ[1]

فقـــد وصف النقاد هذا البيت بالبعد عن الفصاحة، وذلك لتوالي الجرس الصوتي المتمثل في حرف الشين.

ويرى الرماني أن التلاؤم سواء كان في الحروف أو في الكلمات له مزية كبرى، وذلك لسهولته على اللسان، وحسنه في الإسماع، وتقبله في الطباع فيقول:" الفائدة في الـــتلاؤم حسن الكلام في السمع، وسهولته في اللفظ، وتقبل المعنى له في النفس، لما يراد عليها من حسن الصورة وطريق الدلالة"[2].

والتعقـــيد اللفظـــي يراد به أن تأتي الكلمات على صورة من التأليف يغمض معها المعنـــى؛ بمعنى أن يأتي المتكلم بالألفاظ فيقدم ما حقه التأخير، ويؤخر ما حقه التقديم بطـــريقة يختل معها نظم الكلام، وبالتالي يجهد القارئ والسامع، ولا يتم الوصول إلى المعنـــى إلا بعد كد الذهن، والعرب ترى أن خير الكلام ما كان معناه إلى قلبك أسبق من لفظه إلي سمعك.

ومن الأبيات التي بها تعقيد لفظي قول الفرزدق:

وما مثله في الناس إلا مملكاً **** أبو أمّه حيّ أبوه يقاربه[3].

فـــالكلام الخالـــي من التعقيد اللفظي ما سلم نظمه وجاء مطابقاً للقياس من حيث التقديم والتأخير، ودلالة الضمير في العودة على متقدم أو متأخر[4].

أما التعقيد المعنوي وهو يرجع إلى المعنى، ويراد به ألا يكون انتقال الذهن من المعنـــى الأول إلـــى المعنى الثاني الذي هو لازمه والمراد به ظاهراً، فالمعنى الأول

---

(1) ديوان الأعشي، دار صادر بيروت، ص 147.

(2) ثلاث رسائل في إعجاز القرآن للرماني والخطابي وعبد القاهر ، ص96.

(3) قد نسب هذا البيت إلى الفرزدق إلا أنه لم يرد في الديوان.

(4) ينظر: الإيضاح في علوم البلاغة مختصر تلخيص المفتاح للخطيب القزويني، ص5.

ظاهـــر للتـــركيب، والمعنى الثاني هو المعنى المراد[1]. وقد استشهد البلاغيون على التعقيد المعنوي بقول عباس بن الأحنف:

سأطلب بعد الدار عنكم لتقربوا **** وتسكب عيناي الدموع لتجمدا.

"فجعـــل قـــوله لتجمدا كناية عن قرار النفس باللقاء والسرور وهذا ما لم تألفه طرائق التعبير ومعناه البخل عند الحاجة"[2].

وفـــي هذا الإطار يحذر ابن طباطبا العلوي بألا يقع المتكلم في التعقيد المعنوي فـــيقول " ينبغـــي للـــشاعر أن يجتنب الإشارات البعيدة، والحكايات الغلقة، والإيماء المـــشكل، ويعـــتمد ما خالف ذلك، ويستعمل من المجاز ما يقارب الحقيقة، ولا يبعد عنها، ومن الاستعارات ما يليق بالمعاني التي يأتي بها"[3].

أمـــا أن يكون الكلام خالياً من ضعف التأليف فيراد به أن يكون موافقاً لقواعد النحو العربي، فإذا أخل الكلام بقواعد النحو خرج عن دائرة الفصاحة.

هذه هي مقاييس البلاغية فيما يخص الفصاحة، وهذه هي وصاياها التي ينبغي على المتكلم اتباعها لكي لا يخرج عن دائرة الفصاحة، فينبغي على المتكلم أن يختار اللفظ الحسن، السهل النطق، الخفيف على اللسان، الذي لا تمجه الأسماع، كما يختار اللفظ المأنوس المفهوم قريب المعنى الذي لا يحتاج في فهمه إلى عناء ومشقة.

هـــذه هـــي الأسس التي تعتمد عليها القراءة البلاغية فيما يخص الفصاحة، وهذه هي المقاييس التي تركز عليها فيما يخص هذا الجانب، وذلك بهدف الوصول بالتعبير الفنـــي إلـــى درجـــة الكمـــال فـــي أداء المعنى، بحيث يكتسب الخطاب الأدبي كل الخصائص والمميزات التي تجعل منه خطاباً فنياً.

---

(1) ينظر : المرجع السابق، ص5،6.

(2) دلالات التراكيب محمد حسنين أبو موسى ، ص39.

(3) عيار الشعر ، ابن طباطبا ، تحقيق د. محمد زغلول سلام ، منشأة المعارف لإسكندرية ، ط3 ، ص 158

مراعاة مقتضى الحال:

إن التعـــريف الـــذي انتهي إليه علماء البلاغة هو أن البلاغة هي " مطابقة الكلام لمقتضى الحال مع فصاحته"[1].

ومقتـــضى الحـــال أن تخاطـــب الناس على قدر عقولهم، ومقاماتهم، وأحوالهم، فمخاطـــبة العامة تختلف عن مخاطبة المثقفين، ومخاطبة الملوك تختلف عن مخاطبة الـــسوقة، ومخاطبة الناس في حال الفرح يختلف عن مخاطبتهم في حال الحزن، وفي ذلـــك يقول بشر بن المعتمر: " ينبغي للمتكلم أن يعرف أقدار المعاني، ويوازن بينها وبـــين أقـــدار المستمعين وبين أقدار الحالات، فيجعل لكل طبقة من ذلك كلاماً، ولكل حالـــة مـــن ذلـــك مقامـــاً، حتى يقسم أقدار الكلام على أقدار المستمعين على أقدار الحالات"[2].

والحـــال أمـــر يقتـــضي أن يؤتـــى بالكلام على صفة معينة تناسب ذلك الحال والموقـــف، كالإنكار فإنه يقتضي أن يأتي المتكلم بكلام على صفة التأكيد تناسب ذلك الإنكار، فكون المخاطب منكراً للحكم حال يقتضي تأكيد ذلك الحكم.

وينظـــر ابـــن قتيـــبة في أحوال المكتوب إليه، فيرى أن الكتابة تتنزل على أقدار الحالات فيقول" فإني رأيت الكتّاب قد تركوا تفقد هذا من أنفسهم، وخلطوا فيه، فليسوا يفـــرقون بـــين مـــن يكتب إليه" فرأيك في ذلك" وبين من يكتب إليه "فإن رأيت كذا " ورأيـــك" إنما يكتب بها إلى الأكفاء والمساوين، ولا يجوز أن يكتب بها إلى الرؤساء والأستاذين، لأن فيها معنى الأمر... ولا يفرقون بين من يكتب إليه " وأنا فعلت ذلك"، وبـــين من يكتب إليه " ونحن فعلنا ذلك، ونحن لا يكتب بها عن نفسه إلا آمر أو ناهٍ ، لأنها من كلام الملوك والعظماء"[3].

---

(1) الإيضاح في علوم البلاغة مختصر تلخيص المفتاح ، الخطيب القزويني، ص7.

(2) البيان والتبيين ، الجاحظ ، تحقيق وشرح عبد السلام هارون ، دار الجيل بيروت – دار الفكر للطباعة والنشر، ج1، ص138.

(3) أدب الكاتب ، ابن قتيبة ، شرحة وكتب هوامشه الاستاذ علي فاعور، دار الكتب العلمية بيروت، ط1، 1988، ص20.

وقد كان العرب يعلون من شأن الإيجاز حتى عدّ البعض أن البلاغة في الإيجاز، ويفـــرض مقتضى الحال على المتكلم الإيجاز فلا يطيل، والإطناب فلا يوجز، وذلك حـــسب الأحوال والمقامات، وقد كان العرب يراعون ذلك دون التقيد بأي مقاييس أو قواعد.

والمتكلم يجب أن يرعى مقتضى الحال حتى يكون الكلام مناسباً للغرض الذي سيق من أجله، وحتى لا يخرج عن حد البلاغة، فينبغي ألا يخلط بين أقدار الألفاظ، وأقدار المعاني، ولا يتصنع الجد حيث يجب الهزل[1].

وتنظـــر الـــبلاغة إلى الملتقي على أنه قطب مهم من أقطاب العملية الإبداعية، فمـــراعاة المتكلم للملتقي ومقامه وجلب انتباهه يؤثر في تركيب الكلام، لأن أسلوب المنـــشئ يـــتحدد من خلال مراعاته للملتقي، وقد نقل عن ابن سعود:" حدّث الناس ما حدّثوك بأبصارهم، وأذنوا لك بأسماعهم، ولحظوك بأبصارهم، وإذا رأيت منهم فترة فأمسك".[2]

ويـــتحدث ابـــن قتيبة عن الإيجاز فيقول:" هذا ليس بمحمود في كل موضع، ولا بمخـــتار في كل كتاب، بل لكل مقام مقال، ولو كان الإيجاز محموداً في كل الأحوال لجـــرده الله تعالي في القرآن الكريم، ولكنه أطال تارة للتوكيد، وحذف تارة للإيجاز، وكرر تارة للإفهام".[3]

ويـــشير ابن قتيبة إلى أن لكل مقام مقالاً يناسبه، وليس الإيجاز محموداً في كل الأحـــوال وكـــذلك الإطناب، وإنما ينظر إلى حال المتلقي، والموقف، فإذا استوجب المقـــام الإيجاز أوجز وإذا استوجب الموقف الإطالة أطال، وإذا تطلب الأمر الإفهام كرر وهكذا.

وقد حاول علماء البلاغة أن يبينوا المواضع التي يستحب فيها الإيجاز، ويستكره فيها الإطناب فيرى أبو هلال العسكري أنه يستحسن الإيجار في رسائل الاستعطاف،

---

(1) ينظر: التفكير البلاغي عند العرب ، حمادي صمود ،منشورات الجامعة التونسية ، 1981، ص211.

(2) البيان والتبيّن الجاحظ ج1 ص 104

(3) أدب الكاتب ابن قتيبة ص 20

وينبغـــي للمـــتكلم ألا يكثـــر من الشكاية، فإن ذلك يؤدي إلى الإضجار، أما إذا كان موضـــوع الرســـالة فـــي الاعتذار فإن مقتضى الحال ينبغي ألا يبالغ في التنصل من التقـــصير، بل الاعتراف به، وفي هذه الحالة ينبغي له تجنب الإطالة والإسهاب. كما يستحسن الإيجاز في مواضع التعزية والتوبيخ والعتاب والوعد والوعيد [1].

وقد أخذ علماء البلاغة يفتنون، ويفصلون أحوال مقامات الكلام، وما يناسبها في كل حالة وذلك مراعاة لحالة المخاطب، وتجنباً للسأم والضجر وعدم الاهتمام من قبل المتلقـــي، ويعدّد حازم القرطاجني كل حال وما يناسبها من الكلام فيقول: "فإن أردت النسيب فاجعل اللفظ رقيقاً، والمعنى رشيقاً، وأكثر فيه من بيان الصبابة وتوجع الكآبة وقلق الأشواق ولوعة الفراق. وإذا أخذت في مدح سيد ذي أياد فأشهر مناقبه، وأظهر مناسبه، وابن معالمه، وشرف مقاومه، وتقاض المعاني، واحذر المجهول منها، وإياك أن تشين شعرك بالألفاظ الزرية، وكن كأنك خياط يقطع الثياب على مقادير الأجسام"[2] أمّـــا السكاكي في أحوال المقامات فيقول:" لا يخفى عليك أن مقامات الكلام متفاوتة، فمقـــام التشكر يباين مقام الشكاية، ومقام التهنئة يباين مقام التعزية، ومقام المدح يباين مقـــام الذم، ومقام الترغيب يباين مقام الترهيب، ومقام الجد في جميع ذلك يباين مقام الهزل".[3]

ويـــرى الدكـــتور عبد القادر حسين أن مطابقة الكلام لمقتضى الحال هو أساس البلاغة ، ولأهميته ينبغي أن نوليه الكثير من العناية والاهتمام ؛ وذلك لنبدد الغموض واللـــبس الـــذي يقع فيه البعض حين يروا أن مطابقة الكلام لمقتضى الحال يقصد بها إفهام المعنى.[4]

---

[1] ينظر كتاب الصناعتين ، لأبي هلال العسكري ، ص163-164

[2] منهاج البلغاء وسراج الأدباء حازم القرطاجني ص 203

[3] مفتاح العلوم ، لأبي يوسف السكاكي ، مطبعة مصطفى البابي الحلبي ط1 ، 1937 ، ص 80

[4] ينظر أثر النحاة في البحث البلاغي ، د. عبدالقادر حسين ، دار نهضة مصر للطبع والنشر القاهرة ، 1970 ص193

وهكذا فإن مراعاة مقتضى الحال تعد من الأسس الهامة في القراءة البلاغية، وقد تناولها البلاغيون بشيء من التفصيل، وذلك بحكم أهميتها. وقد فطن البلاغيون إلى أن عملية التلقي تحتاج إلى مرسل ومتلق، وقد رأت أنه لكي تنجح عملية التلقي ينبغي الاهتمام بحالة المخاطب، وذلك لأن كل حالة تناسبها حالة من الكلام، فمقام الفرح يختلف عن مقام التعزية، ومقام الجد يختلف عن مقام الهزل، ومقام المدح يختلف عن مقام الذم. كما ترى ينبغي مراعاة الموقف والمقام، فأحياناً يتطلب الموقف الإطالة، وأحياناً أخرى يتطلب الإيجاز، وفي بعض الأحيان يتطلب الأمر أن يأتي الكلام بين الإيجاز والإطناب، وهو ما سماه البلاغيون "المساواة" وكل هذا مراعاة لحالة المخاطب، الأمر الذي يجعلنا نتيقن ونقول: إن البلاغة منذ زمن بعيد اهتمت بحالة المتلقي، ورأت أنه يمثل عنصراً مهماً من عناصر عملية الإبداع، وهذا الأمر فطنت إليه الدراسات الحديثة فيما بعد فيما يعرف بنظرية التلقي، لذلك نستطيع القول : إن بذور نظرية التلقي موجودة منذ زمن بعيد في تراثنا البلاغي إلا أنها لم تجد من يطوّرها، ويجعل منها نظرية صالحة لتلقي النصوص الإبداعية الحديثة.

اللفظ والمعنى:

لقد نالت قضية اللفظ والمعنى عناية بالغة من قبل النقاد قديماً وحديثاً، والتي أطلق عليها في العصر الحديث" الشكل والمضمون"، وبما أن هذه القضية تتعلق بسر الإبداع في البيان العربي وسر الإعجاز في القرآن الكريم؛ لذلك تناولها الباحثون وقتلوها بحثاً ودراسة، وتباينت وجهات النظر حولها، كل حسب اتجاهه الفكري، ورؤيته التي ينطلق منها.

لقد تطور البحث في هذه القضية وتعددت آراء النقاد حولها، وانقسم النقاد العرب فيها إلى طوائف، فمنهم من نظر إلى مقومات العمل الأدبي فأرجعه إلى اللفظ مغفلاً شأن المعنى، ومنهم من نظر إلى مقومات العمل الأدبي فأرجعه إلى المعنى مغفلاً

شأن اللفظ، ومنهم من ساوى بين الألفاظ والمعاني، ومنهم من لم يكن من أنصار اللفظ وحده أو المعنى وحده، ولكنه من أنصار النظم.

ومـــن البلاغيين القدامى الذين حفلوا بالألفاظ وقدموها على المعاني، ورأوا أن ســـحر البـــيان وســـر الخلود في الأعمال الأدبية راجع لجمال الصياغة، والتفنن في اختـــيار الألفـــاظ المؤثرة، وأن المعاني لا تفاضل فيها، وإنما الشأن في جزالة اللفظ وجودة السبك، وحسن التركيب الجاحظ الذي يقول:" والمعاني مطروحة في الطريق، يعـــرفها العجمـــي والعربي والبدوي والقروي والمدني وإنما الشأن في إقامة الوزن، وتخيـــر اللفظ، وسهولة المخرج، وكثرة الماء، وفي صحة الطبع وجودة السبك، فإنما الشعر صياغة، وضرب من النسج، وجنس من التصوير"[1].

ويرى بعض النقاد أن الجاحظ لم يكن يهمل جانب المعنى، وإنما أراد أن يبرز مـــا للقيم التعبيرية من أهمية في إبراز المعنى، لذلك أكد على أهمية الصياغة في بناء الـــصورة الأدبـــية واستـــشهدوا بقوله: " فإن كان المعنى شريفاً، واللفظ بليغاً، وكان صحيح الطبع بعيداً عن الاستكراه، منزهاً عن الاختلال مصوناً عن التكلف، صنع في القلـــوب صـــنيع الغيث في التربة الكريمة، ومتى فصلت الكلمة على هذه الشريطة، ونفـــذت من قائلها على هذه الصفة، أصحبها الله من التوفيق، ومنحها من التأييد ما لا يمتنع معه في تعظيمها صدور الجبابرة، ولا يذهل عن فهمها معه عقول الجهلة"[2].

وحذا حذو الجاحظ قدامة بن جعفر، فرأى أن المعاني مادة الشعر، والشعر فيها كالـــصورة، فلا ينبغي الحكم على الشعر بمادته، وإنما يحكم عليه بصورته" إذ كانت المعانـــي للشعر بمنزلة المادة الموضوعة والشعر فيها كالصورة، كما يوجد في كل صـــناعة، مـــن أنه لابد فيها من شيء موضوع يقبل تأثير الصور منها، مثل الخشب للـــنجارة والفـــضة للـــصياغة، وعلى الشاعر إذا شرع في أي معنى كان من الرفعة

---

(1) الحيوان ، الجاحظ ، تحقيق عبد السلام محمد هارون، دار الجيل بيروت، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، ج3/131/132.

(2) البيان والتبيّن الجاحظ، ج1 ص83.

والضعة، والرفث والنزاهة، والبذخ والقناعة، والمدح وغير ذلك من المعاني الحميدة أو الذميمة، أن يتوخى البلوغ من التجويد في ذلك إلى الغاية المطلوبة"[1].

بمعنى أن المعول عليه هو اللفظ لا المعنى، وأن جمال الشعر ينبغي أن يحكم عليه من خلال صورته أو شكله لا معناه، وأن الجمال في الشعر بما ينطوي عليه من اختيار ألفاظ مناسبة، وبما يحويه من تجانس بين العناصر والأجزاء، بمعنى أن تكون الألفاظ متراصة متعلق بعضها ببعض حسنة الصياغة، جيدة السبك.

ومن أنصار اللفظ أبو هلال العسكري حيث يقول :" الكلام – أيدك الله- يحسن بسلاسته، وسهولته ونصاعته ، وتخير ألفاظه، وإصابة معناه، وجودة مطالعه، ولين مقاطعه ، واستواء تقاسيمه ، وتعادل أطرافه، وحسن رصفه وتأليفه ، وكمال صوغه وتركيبه، فإذا كان الكلام كذلك، كان بالقبول حقيقاً، وبالتحفظ خليقاً"[2]. وهكذا جعل العسكري معيار سلامة الكلام منحصرة في سلامة اللفظ، وسهولته ونصاعته وجودة مطالعه، فما وافق هذا كان مصيباً، وما خالفه كان مخطئاً.

أما المعاني فتمثل عنده عنصراً ثانوياً، وإن سر الإبداع إنما يكمن في الألفاظ وليس في المعاني يقول:" وليس الشأن في إيراد المعاني، لأن المعاني يعرفها العربي والعجمي والقروي والبدوي وإنما في جودة اللفظ وصفائه وحسنه وبهائه ونزاهته ونقائه وكثرة طلاوته ومائه مع صحة السبك والتركيب"[3].

وهكذا نجد العسكري مفتن بالألفاظ باعتبارها المادة التي يتفاضل فيها الشعراء فيما بينهم، وهو في ذلك متأثر بالجاحظ، حتى كاد يورد نصاً من كلامه، ومرد ذلك كما يرى أن حسن الألفاظ وطلاوتها، وجمال التراكيب وصحة سبكها، تجعلها تؤثر في النفوس تأثير الغيث في التربة الكريمة.

---

(1) نقد الشعر، قدامة بن جعفر ، تحقيق وتعليق د. محمد عبد المنعم خفاجي ، دار الكتب العلمية بيروت، ص65-66.

(2) كتاب الصناعتين لأبي هلال العسكري، ص61.

(3) المرجع السابق ص63.

ويـــذهب ابن خلدون إلى ما هو أبعد مما ذهب إليه الجاحظ وقدامة والعسكري في قـــوله: " اعلم أن صناعة الكلام نظماً ونثراً إنما هي في الألفاظ لا في المعاني وإنما المعاني تبع لها وهي أصل "[1].

وينـــتقد ابـــن الأثير الذين حفلوا بالصياغة وجعلوها في المقام الأول ورأوا أن الأدب يكمن في الصياغة والتفنن في الألفاظ دون الاهتمام بالمعنى، فأولئك غالباً ما يأتـــي كلامهـــم، خالـــياً مـــن التأثير حيث يقول:" وقد رأيت جماعة من متخلفي هذه الـــصناعة، يجعلـــون همهم مقصوراً على الألفاظ التي لا حاصل وراءها، ولا كبير معنى تحتها، وإذا أتي أحدهم بلفظ مسجوع على أي وجه كان من الغثاثة يعتقد أنه قد أتي بأمر عظيم"[2].

ويـــرى ابن الأثير أن عناية الشعراء غالباً ما تكون منصبة على الألفاظ، ولكنها وســـيلة لإبراز المعنى في أحسن صورة، وأن الألفاظ هي خدم للمعاني ولا يعني هذا أن ابن الأثير يهمل الألفاظ ، ولكنه يرى أن الألفاظ والمعاني كلاهما له من الأهمية ما لصاحبه.

وهـــناك من نظر إلى اللفظ والمعنى على أنهما على حد سواء، ويتصدر أولئك بـــشر بـــن المعتمـــر بقوله:" من أراغ معنى كريماً فليلتمس له لفظاً كريماً، فإن حق المعنى الشريف اللفظ الشريف، ومن حقهما أن نصونهما عما يفسدهما ويهجنهما"[3].

ويدل هذا النص على أن بشر بن المعتمر كان يساوي بين اللفظ والمعنى، ويرى وجوب العناية بهما معاً، ولا يمكن الحكم للشاعر بالإتقان إلا إذا أجادهما معاً يقول : " يجـــب أن يكون لفظك رشيقاً عذباً، فخماً سهلاً، ويكون معناك ظاهراً مكشوفاً وقريباً معروفا "[4].

---

(1) المقدمة ،ابن خلدون ، تحقيق حجر عاصي ، دار مكتبة الهلال بيروت1991 ، ص358.

(2) المثل السائر، ضياء الدين ابن الاثير، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد ، المكتبة العصرية صيدا- بيروت1995ج1 ص339

(3) البيان والتبيُن ، الجاحظ،ج1، ص136.

(4) المرجع السابق، ج1 ص134.

ويـــؤكد ابن رشيق القيرواني في كتابه العمدة على أهمية اللفظ والمعنى معاً، فلا حـــياة لأحـــدهما بدون الآخر، وهما يمثلان وجهان لعملة واحدة، حيث يقول:" اللفظ جسم، وروحه المعنى، وارتباطه به كارتباط الروح بالجسم، يضعف بضعفه، ويقوى بقوته، فإذا سلم المعنى واختل اللفظ كان ذلك نقصاً للشعر"[1].

يـــرى ابن رشيق أن اللفظ والمعنى مرتبطان ببعضهما كارتباط الروح بالجسد، وأن الصورة لا تكتمل إلا بهما معاً، فاللفظ والمعنى هما عنصرا الأدب، وسر الإبداع عند ابـــن رشـــيق، ومـــن أبرز الذين ساووا بين الألفاظ والمعاني الرماني حيث يرى أن الـــبلاغة ليـــست في إفهام المعنى، ولا بتحقيق اللفظ على المعنى، لأنه قد يحقق اللفظ على المعنى وهو غث مستكره، وإنما البلاغة تتمثل في إيصال المعنى إلى القلب في أحـــسن صـــورة من اللفظ[2]. فالرماني لا يغفل شأن اللفظ، ولا أهمية المعنى، وإنما يجعلهما في نفس المرتبة مكونين للدلالة.

ومن أبرز النقاد الذين ساووا بين الألفاظ والمعاني ابن طباطبا العلوي، وعلي أبن عبد العزيز الجرجاني وابن قتيبة الذي يرى أن خير الشعر ما حسن لفظه وجاد معناه ولا تفاضل بينهما ولا مزية لأحدهما على الآخر، فإذا جاد اللفظ جاد معناه، وإذا قبح اللفظ قبح معناه.

أما عبد القاهر الجرجاني فلم يكن من أنصار اللفظ أو المعنى، وإنما من أنصار النظم، وعنده أن جمال الصورة الفنية لا يتحقق إلا بالتواؤم الفني بين الألفاظ والمعاني، كما أن القيمة التعبيرية لا تتحقق إلا بحسن الألفاظ وفصاحتها وقوة إيحائها، بالإضافة إلى جمال المعاني، وعندما تتحقق هذه الأمور يشترط أمراً آخر ألا وهو جمال النظم.

وقـــد عـــيب علـــى الـــذين قدموا المعاني على الألفاظ وحكموا بها على جمال الموضـــوع أو قبحه، وكذلك الذين رأوا أن المزية في الألفاظ وحفلوا بها، وإنما رأى

---

(1) العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده ، ابن رشيق ،ج1، ص124.

(2) ينظر ثلاث رسائل في اعجاز القرآن الرماني و الخطابي وعبد القاهر ص75.

أنـــه لا مزية للفظ وحده، أو المعنى وحده، وإنما المزية في ربط الألفاظ بدلالتها في السياق، من حيث تكوين الصورة الأدبية.

فـــلا تظهـــر أهمية الألفاظ إلا في أدائها للمعاني ووقوعها في موقع يناسبها في الجملـــة، وأنه لا مزية للألفاظ حتى يعلق بعضها ببعض، ويبنى بعضها على بعض، يقـــول عـــبد القاهر :" واعلم ألا نظم في الكلم، ولا ترتيب حتى يعلق بعضها ببعض، ويبني بعضها على بعض وتجعل هذه بسبب تلك ".[1]

هـــذه هـــي وجهات نظر النقاد العرب القدامى فيما يخص قضية اللفظ والمعنى، وهي رؤى تكاد تكون متقاربة، تجمع على أهمية اللفظ والمعنى على حد سواء، وعلى دورهمـــا فـــي أداء الصورة الفنية، وإن كانت هذه القضية أخذت اتجاها آخر على يد عـــبد القاهـــر الذي يرى أن لا فصاحة ولا بلاغة إلا بالنظم فيما بين الكلم، وأن هذا النظم هو سر الإعجاز في القرآن الكريم .

الصورة البيانية:

الـــصورة هي الشكل في النص الأدبي، وتقابل المضمون أو المعنى، وغالباً ما يطلق علـــيها الصورة التعبيرية أو الصورة الأدبية، والصورة تمثل أهم عنصر من عناصر الأدب، وهي تعتمد اعتماداً كلياً على سعة الخيال، وتقوى إذا كان الرابط بين أطرافها متيناً، وكلما كانت الصلة متينة كانت الصورة حية شاخصة أمام الأبصار.

وتعد الصور البيانية مقياس براعة الشاعر أو الكاتب، ومدى قدرته على التخيل والابتكار، ومدى قدرته على انتقاء الألفاظ المعبرة الدالة على الصور الذهنية.

والـــصور البيانـــية المتمثلة في التشبيه والاستعارة والكناية لا غنى للكلام الأدبي عـــنها، وكـــل عمل فني متميز تجد للصور الفنية دوراً بارزاً فيه، لذلك جاءت صور القـــرآن الكـــريم صـــوراً حية تحمل ألواناً من التعبير مشحونة بالمعاني والانفعالات

---

[1] دلائل الاعجاز ، عبد القاهر الجرجاني ، تحقيق السيد محمد رشيد رضا ، مكتبة ومطبعة محمد علي صبيح ، ط6 ، 1960، ص51

والخلجـــات النفـــسية وبذلك كانت صوراً مؤثرة في النفس لها وقع خاص على نفس المتلقي.

أولاً: الصورة التشبيهية:

لقـــد أتقن العرب فن التشبيه، وأوردوه في أشعارهم وخطبهم وكلامهم، وصار أحد السمات الغالبة في لغتهم ورأوا أن مقياس البراعة لدى الشاعر تتوقف على مدى إجادته لاستخدام الصور التشبيهية.

يقـــول المبرد:" التشبيه جارٍ كثيراً في كلام العرب، حتى لو قال قائل هو أكثر كلامهـــم لم يبعد"[1]. ويعرفه ابن رشيق:" التشبيه صفة الشيء بما قاربه وشاكله من جهة واحدة أو جهات كثيرة لا من جميع جهاته، لأنه لو ناسبه مناسبة كلية لكان إياه"[2].

ولـــم يكن الشاعر يعمد إلى إيراد التشبيه في شعره لغرض الزخرفة أو التزين وإنما كان التشبيه يأتي بكل تلقائية دونما تكلف، يستمده الشاعر من طبيعة البيئة التي يعيش فيها أو من التراث.

ويؤكد النقاد القدامى على أهمية التشبيه وأثره في الشعر والنثر يقول أبو هلال العـــسكري" والتـــشبيه يـــزيد المعنى وضوحاً، ويكسبه تأكيداً، ولهذا ما أطبق جميع المتكلمـــين من العرب والعجم عليه، ولم يستغن أحد منهم عنه؛ وقد جاء عن القدماء وأهل الجاهلية من كل جيل ما يستدل به على شرفه وفضله وموقعه من البلاغة"[3].

والتـــشبيه يمكِّـــن الأديـــب من الربط بين المتشابهات ، والتقريب بين الظواهر المتباعدة ، ولا تنتهي قدرة التشبيه عند حدود تقريب المسافة بين المشبه والمشبه به، بـــل تحمـــل إيحـــاء، وتصوّر موقفاً، وتنقل حالة شعورية عاشها الكاتب وعبّر عنها وصوّرها لنا في مشهد مؤثر.

---

[1] الكامل في اللغة والأدب المبرد تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم دار الفكر العربي للطبعة الثالثة 1997 الجزء الثالث، ص70.

[2] العمدة ابن رشيق ، ج1، 286.

[3] كتاب الصناعتين ، لأبي هلال العسكري ، ص-ص 248-249.

ويـــرى عبد القاهر الجرجاني أن التشبيه يمثل عنصراً من عناصر الإبداع لما فـــيه مـــن قدرة على التأليف بين الأشياء ولما فيه من إيحاء حيث يقول" هل تشك أنه يعمل عمل السحر في تأليف المتباينين .. وهو يريك للمعاني الممثلة بالأوهام شبهاً في الأشـــخاص الماثلـــة، والأشباح القائمة، وينطق الأخرس، ويعطيك البيان من الأعجم، ويـــريك الحياة في الجماد، ويريك التئام الأضداد، ويأتيك بالحياة والموت مجموعين، والماء والنار مجتمعين" [1].

ومـــن بلاغة التشبيه أن يتم تشبيه الشيء بما هو أكبر منه، وأقوى منه، وأشد مـــنه، وأعظم منه، لأن التشبيه لا يؤتى به إلا لضرب من المبالغة، وينبغي ألا يؤدي الإغراق في المبالغة إلى حد البعد بين طرفي التشبيه فيصير التشبيه قبيحاً.

ويعبـــر عـــبد القاهر الجرجاني عن أثر التشبيه في النفوس، ومدى قدرته على تـــصوير المـــشهد، وإمكانيته في أن يعطي الكلام موقعه الحقيقي في النفوس فيقول: " فـــإن كان التشبيه مدحاً كان أبهى وأفخم وأنبل في النفوس، وأعظم وأهز للعطف، وأســـرع للإلـــف وأجدر للفرح وأغلب على الممتدح.. وأسير على الألسن وأذكر بأن تعلقه القلوب، وإن كان ذماً كان مسه أوجع، وميسمه ألذع ووقعه أشد، وحده أحد"[2].

كما رأى البلاغيون في التشبيه أن الصفات وإن تعددت بين المشبه والمشبه به لا تـــتداخل معالمهـــا، بل يظل كل منهما محتفظاً بصفاته وخصائصه عن الآخر، وبذلك فهو لا يلغي الحدود بين الأشياء، بل يحافظ على تمايزها، وذلك لأن الشبه بينهما ليس مـــن جميع الوجوه، ولو كان كذلك لاتحدا وصار الاثنان واحداً، فهو يوقع الائتلاف، ولا يوقع الاتحاد، وهذا ما يميزه عن الاستعارة التي تلغي الحدود بين الأشياء[3].

والـــصور التـــشبيهية تعتمد على الحدقة الذهنية لدى الشاعر، ومدى قدرته على التألـــيف بـــين الأشـــياء، ومدى استطاعته على التخيل، ومدى مراعاته للتناسب بين

---

(1) أسرار البلاغة عبد القاهر الجرجاني ، تحقيق، د. محمد عبد المنعم خفاجي مكتبة الإيمان ، ص183.

(2) المرجع السابق ص167.

(3) ينظر الصورة الفنية في التراث النقدي، البلاغي عند العرب، د.جابر عصفور، المركز الثقافي العربي، ط3 ، 1992بيروت- الدار البيضاء، ص185-186.

الأشياء المتشابهة وفي ذلك يقول ابن وهب:" والقياس في اللغة التمثيل والتشبيه، وهما يقعـــان بـــين الأشياء في بعض معانيها لا في سائرها، لأنه ليس يجوز أن يُشْبه شيء شيئاً في جميع صفاته ويكون غيره"[1].

ويخـــيل لـــدى بعض البلاغيين أن القدرة الفنية والبراعة لدى الشاعر تكمن في اصـــطياد وجه الشبه، واقتناص بعض المفارقات بين المشبه والمشبه به، وبالغوا في ذلك حتى وصل بهم الأمر إلى أن رأوا فيه فناً جمالياً قائماً بذاته، وهو في الحقيقة أحد مكونات الإبداع الفني[2].والفتنة بالتشبيه فتنة قديمة فرأى البلاغيون القدماء أنها تمثل مقياس براعة الأديب، كما نظر التيار العربي المحافظ إلي الشعر العربي القديم الذي يمتاز بالصور التشبيهية بأنه يمثل قمة الإبداع الأدبي وجمال الصورة الفنية[3].

ويـــرى بعـــض علماء البلاغة أن مقياس جودة التشبيه تتمثل في المقاربة بين طرفي التشبيه وفي الإيضاح بالإضافة إلى عنصر التفصيل والتحليل، فالتشبيهات التي تبنى على هذا النحو سواء أكانت أوصافاً لأشياء حسية، أم كانت تحليلاً لأحاسيس ومشاعر لا غرو أنها تكون من أجود التشبيهات[4].

وقـــد اهـــتم البلاغيون بدراسة الصور البيانية، وذلك لأثرها الجمالي في النص الأدبـــي، وقـــد أولوا هذا الجانب عناية خاصة لولوع الشعراء به، وإيراده بكثرة في أشـــعارهم، وقـــد حاول علماء البلاغة أن يضعوا مقاييس يعرف من خلالها مواطن الحـــسن والقـــبح في التشبيه، ومن هذه المقاييس أن يجمع الشاعر بين طرفي التشبيه المتباعدين جمعا صحيحا، وفي ذلك يرى عبد القاهر أنه كلما كان التباعد بين طرفي التـــشبيه كان إلى النفوس أعجب، وكانت النفوس له أطرب، كما رأى أن التشبيه يزيد دقـــة وســـحرا حين يأتي في الهيئات التي تقع عليها الحركات، والهيئة المقصودة في التـــشبيه كما يرى تقع في وجهين، أحدهما: أن تقترن بغيرها من الأوصاف كالشكل

---

(1) البرهان في وجوه البيان ، ابن وهب ، تحقيق أحمد مطلوب ، وخديجة الحديثي ، مطبعة العاني بغداد ، ط1، 1967، ص 76

(2) ينظر فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور، د. رجاء عيد ، منشأة المعارف الاسكندرية ، ط2 ص280.

(3) ينظر الصورة الادبية، د. مصطفي ناصف ، دار الاندلس للطباعة والنشر والتوزيع بيروت، ص46.

(4) ينظر التصوير البياني دراسة تحليلية لمسائل البيان، د. محمد أبو موسي ، منشورات جامعة قاريونس ، ط1، 1978 ص156.

واللـــون، وثانـــيهما..أن تجرد هيئة الحركة بحيث لا يراد غيرها، ومثل لذلك بحركة الرحى والدولاب وحركة السهم فهي لا تركيب فيها لأن الجهة واحدة[1]. كما نظروا إلى التشبيهات المستمدة من الأشياء القريبة الواضحة والمعتادة بأنها تشبيهات مبتذلة.

وأخيـــراً يمكـــن القـــول أن التـــشبيه في جوهره ينقل لنا حقيقة الموقف الشعوري والنفـــسي الذي يعانيه الشاعر، والذي يرسم لنا من خلاله صورة واضحة المعالم عن طـــريق الـــربط بـــين عناصـــر التشبيه، كما يبرز رؤية الشاعر لذلك الموقف الذي يـــصوره، ونظراً لأهمية التشبيه فقد عدّه البلاغيون باباً يتفاضل فيه الشعراء، وتظهر فـــيه بلاغة البلغاء، وهو في نظرهم أحد عناصر الإبداع، لما يضفيه على الكلام من البيان العجيب[2].

فهذه هي صور التشبيه، وهذا هو أثرها في الأداء الفني والجمالي،إلا أن البلاغيين اقتـــصروا فـــي ذلـــك على تقديم الشاهد، وتفننوا في وضع مقاييس الجودة والرداءة، والحسن والقبح، بالإضافة إلى وضع التقسيمات والتفريعات وإحصاء أنواع التشبيهات التـــي لا طائـــل وراءهـــا، والتي جعلت البحث البلاغي يدور حولها، وأصبح هدف الـــبلاغة هو هدف تعليمي وليس منهجاً يبحث عن القيم الجمالية للتشبيه داخل العمل الأدبي.

ثانياً: الصورة الاستعارية:

تعـــد الاســـتعارة من أبرز أدوات الصورة الفنية، فهي لا تكتفي بتقريب المعنى وتقريـــره وتأكيده وحسب، وإنما تنقل رؤية الشاعر أو الأديب لذلك الموقف المعيش، فالاستعارة تجسد لنا حالة الأديب، وما يجيش في صدره في أجمل لوحة فنية، كما أنها تؤثر تأثيرا بالغاً في المتلقي، لأنها تنقل له الصورة واضحة جلية، لذلك كان لها دور بالغ الأهمية، ونالت عناية الدارسين القدامى والمحدثين.

---

(1) أسرار البلاغة عبد القاهر الجرجاني، ص-ص182-224.

(2) ينظر: ثلاث رسائل في اعجاز القرآن للرماني والخطابي وعبد القاهر ص81.

ويعـــرفها أبو هلال العسكري بأنها " نقل العبارة عن موضع استعمالها في أصل اللغة إلى غيره لغرض، وذلك إما أن يكون شرح المعنى وفضل الإبانة عنه، أو تأكيده والمبالغة فيه، أو الإشارة إليه بالقليل من اللفظ، وتحسين العرض الذي يبرز فيه"[1].

وإن أهـــم ما تهدف إليه الاستعارة هو نقل الفكرة التي يحملها الشاعر وتقريبها إلـــى الأذهان، بالإضافة إلى القيمة الجمالية التي تضفيها على النص الأدبي، فالشاعر يجـــد فـــيها وســـيلة تعبيـــرية هامـــة يجسم من خلالها أفكاره، وأحاسيسه ومشاعره "فالاســـتعارة تـــؤدي مـــا يجـــول في خواطرنا بشكل مرضٍ ومعمق للمعنى، وليس المقصود بالاستعارة التهويل والإيغال، ولكن المبالغة التي تكشف عن الخفايا النفسية، وتفسير العلاقات القائمة بين العمل الفني والإنسان، فالتراكيب الجديدة لا تتواجد عبثاً في النص الأدبي، لكنها إضفاء النشاط على النظام اللغوي"[2].

وقـــد نظر النقاد القدامى إلى التشبيه على أنه أعلى مرتبة من الاستعارة، لذلك لم تلق الاستعارة من الاحتفال ما لقيه التشبيه، فالاستعارة تقوم بكسر الحواجز، وإلغاء الحدود بين الأشياء، وقد نظر إليها على أنها تشبيه حذف أحد طرفيه، فإذا أوغل فيها الشاعر واعـــتمد العلاقـــة بين المشبه والمشبه به، عيب عليه ذلك. أما النقاد المعاصرون فقد نظـــروا إلـــى الاستعارة على أنها أعلى مرتبة، وأكثر أهمية من التشبيه، فهي تلغي الحدود العملية بين الأشياء وعلى نحو لا يستطيعه التشبيه[3].

وقـــد رأى علمـــاء البلاغة أن الاستعارة تقوم على الاستبدال والنقل، وفي ذلك يقـــول الجاحظ الاستعارة هي تسمية الشيء باسم غيره إذا قام مقامه[4]. لذلك يتم بناء الـــصورة الاســـتعارية من خلال نقل الشيء من حالة أو من صفة له أصلاً إلى حالة أخرى أو شيء آخر على سبيل الاستعارة، وذلك لتصوير موقف أو نقل حالة شعورية رأى فيها الأديب أنها تتطلب هذا اللون من التصوير.

---

(1) كتاب الصناعتين أبو هلال العسكري،ص274.

(2) الكتابة والإبداع عبد الفتاح أحمد ابو زايدة الدار الأندلسية للطباعة والنشر والتوزيع 1992، ص71.

(3) الصورة الفنية في التراث النقدي البلاغي عند العرب جابر عصفور ص176.

(4) ينظر: البيان والتبيّن الجاحظ، ج1، ص153.

ويؤكد ابن قتيبة ذلك في قوله:" العرب تستعير الكلمة فتضعها مكان الكلمة إذا كان المسمى بها بسبب من الأخرى أو مجاور لها أو مشاكل"[1].

وقد أولى عبد القاهر الجرجاني الاستعارة عناية بالغة، ورأى أنها من أهم الفنون البلاغية، حيث يرى أنها " أمد ميداناً، وأشد افتناناً، وأكثر جرياناً، وأعجب حسناً وإحساناً، وأوسع سعة، وأبعد غوراً، وأذهب نجداً في الصناعة وغوراً من أن تجمع شعبها وشعوبها، وتحصر فنونها وضروبها"[2].

فالصورة البلاغية هي من أهم عناصر الشعر لأن الشاعر يعتمد عليها في التعبير عما يختلج في صدره، وفي نقل أحاسيسه إلى المتلقي، بالإضافة إلى التعبير عن تجربته الشعورية.

ومن أسباب نجاح الصورة أن يوازن فيها الشاعر بين الشكل والمضمون، ولا يطغى أحدهما على الآخر، فإذا طغى المضمون على الشكل أخرج الأسلوب من باب الأدب، وإذا طغى الشكل على المضمون كانت الألفاظ ميتة لا حياة فيها، ولا معنى لها ، كما أن من أسباب نجاح الصورة أن تنقل لنا الانفعال، وجو التجربة، حتى يخيّل للقارئ أنه لا يقرأ نصاً وإنما يشاهد المنظر أو الحالة التي يصفها الشاعر.

ومن خصائص الاستعارة وسماتها أنها تعطيك الكثير من المعاني في قليل من الألفاظ، ومن خصائصها التجسيد والتشخيص، وبث الحركة والحياة في الجماد، فهي كما يري البعض " رائدة الفن البياني، وآصرة الإعجاز، وفضاء الشعراء والكتاب في الإبداع، معها تنطق الجمادات، وتتنفس الصخور، وتتحرك الطبيعة الصامتة"[3]

وتعتمد بنية الاستعارة أساساً على التشبيه، وقد رأى البعض أنها تشبيه حذف أحد طرفيه، والاستعارة الجيدة عند البلاغيين لا تكون إلا إذا أجيد التشبيه، وكانت العلاقة

---

(1) كتابي مشكل القرآن وغريبة، أبن قتيبة ، تحقيق الإمام أبن محمد مكي بن أبي طالب ، مطبعة الخانجي ومكتبتها ،ط1، 1355ه ص 121.

(2) أسرار البلاغة عبد القاهر الجرجاني ، ص103.

(3) الاسلوبية وثلاثية الدوائر البلاغية، د. عبد القادر عبد الجليل، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان الطبعة الاولى002 2-ص 455.

بـــين المـــشبه والمشبه به قريبة، والصلة بين المستعار والمستعار له متلاحمة؛ لذلك اعـــتمد جمال الصورة الاستعارية على قوة الربط والصلة الشعورية بين أطرافها، لا مجـــرد التـــشابه الحسي الظاهري الذي يجعلها ميتة لا حياة فيها. وبلاغة الاستعارة ومـــزيتها تكـــون بما تضفيه علي العبارة من إيحاءات، وما تثيره الألفاظ وما ينطوي تحـــتها من انفعالات، فالصورة الإيحائية تدل على براعة الشاعر ومقدرته الفنية، لأن الألفاظ الموحية، والتعبيرات المؤثرة، أكثر قدرة على رسم الصور الحية وأكثر تأثيراً على المتلقي.

وقد حاول البلاغيون أن يضعوا أصولاً تقاس من خلالها الاستعارة، والتي يروا أن الأديـــب إذا اتبعها كانت استعارته حسنه، وإذا أهملها كانت استعارته قبيحة، وأهم ما ذكـــروه فـــي هذا الشأن أن جمال الاستعارة وحسنها لا يكون إلا إذا كان الشبه قريباً واضـــحاً بـــين الطـــرفين حتى يكون المستعار صالحاً للمستعار له، وفي ذلك يقول الآمدي:"وإنما استعارت العرب المعنى لما ليس له إذا كان يقاربه أو يناسبه أو يشبهه فـــي بعـــض أحـــواله، أو كان سبباً من أسبابه، فتكون اللفظة المستعارة حينئذ لائقة بالشيء الذي استعيرت له وملائمة لمعناه"[1].

ونخلص من ذلك إلى أن علماء البلاغة وقفوا على أهمية الاستعارة، وحفلوا بها، ورأوا أنهـــا آصـــرة الإعجـــاز، وإحدى أدوات الإبداع الفني، وإحدى وسائل الإبانة والإيـــضاح والتأكـــيد، وقـــد درسوا باب الاستعارة وقتلوه بحثاً ودراسة، إلا أنهم لم يـــسخّروا جهدهم في البحث عن أثر الاستعارة الفني في العمل الأدبي، وإنما اقتصر دورهم في حدود وضع الأصول التي إذا اتبعها الشاعر حسنت استعارته، وإذا أهملها قبحت، كما تفننوا في وضع التقسيمات للصور الاستعارية التي لا طائل وراءها، فقد قـــسموها إلـــى "التصريحية والمكنية والتمثيلية والمرشحة والمجردة..الخ وجعلوا جل اهتمامهم تلك التقسيمات، والإتيان بما يناسبها من الشواهد.

---

(1) الموازنة بين أبي تمام والبحتري، الآمدي ، ص234.

ثالثاً: الصورة الكنائية:

ويعـــرف قدامـــة بـــن جعفر الكناية" وهو أن يريد الشاعر دلالة على معنى من المعانـــي فـــلا يأتي باللفظ الدال على ذلك المعنى، بل بلفظ يدل على معنى هو ردفه وتابـــع لـــه، فإذا دل التابع أبان عن المتبوع"[1]. ولم يسم قدامه هذه الصورة البلاغية بالكـــناية، وإنما سماها الإرداف، ومن ناحية القيمة الفنية للكناية يرى عبد القاهر أنها تـــؤكد ما يريد صاحبها إثباته وذلك بقوله:" إنه متى أريد الدلالة على معنى فترك أن يـــصرح به، ويذكر باللفظ الذي هو له في اللغة، وعمد إلى معنى آخر فأشير به إليه، وجعل دليلاً عليه كان للكلام بذلك حسن ومزية لا يكونان إذا لم يصنع ذلك"[2]. ويرى أن للكناية مزية في الكلام لا تكون إذا صرح به، وأن إثبات الصفة بإثبات دليلها أكثر تأكيدا وأبلغ من أن تثبتها هكذا ساذجاً غفلاً[3].

وقـــد بحث ابن رشيق الكناية تحت باب الإشارة[4] وجعل باب الإشارة يشمل الوحي والتفخـــيم والتعـــريض والـــتلويح، والتمثيل والرمز واللغز واللحن والتورية والتتبع والكناية يقول:" الإشارة من غرائب الشعر، ومِلَحِه وهي بلاغة عجيبة، تدل على بعد المرمى، وفرط المقدرة، وليس يأتي بها إلا الشاعر المبرز، والحاذق الماهر، وهي في كل نوع من الكلام لمحة دالة، واختصار وتلويح يعرف مجملاً ومعناه بعيد من ظاهر لفظه"[5].

ومزية الكناية أنها تعطيك إشارات وإيحاءات ورموز للدلالة على المراد ودون أن تـــصرح بـــه، وبذلك رآها البلاغيون أبلغ من الإفصاح، وأشد وقعاً من التصريح، فهـــي تعطـــيك المعاني في صور حسية، والأسلوب الكنائي يقوم أساساً على تداعي

---

(1) نقد الشعر قدامة بن جعفر ، ص157.

(2) دلائل الإعجاز عبد القاهر الجرجاني ، ص281.

(3) ينظر: المرجع السابق، ص61.

(4) ينظر: العمدة ابن رشيق ج1، ص- من 303- 313.

(5) المرجع السابق، ج1، 302.

المعاني، فإذا قلنا فلان كثير الرماد تداعى المعنى الدال عليه والملازم له وهو الكرم، وإذا قلنا فلان طويل النجاد تداعى المعنى الدال عليه والملازم له وهو طول القامة.

فالكـــناية تعـــد نمطاً من أنماط التعبير تؤدي المعنى بطريقة غير مباشرة من خلال العلاقة والصلة التي بين المعنى الأول والمعنى الثاني الملازم له، وهذا التلازم بـــين المعنيين عدّوه من قبيل العرف والعادة في معظم الأحيان، لذلك فإن العلاقة بين المعنيين تنحصر في علاقة الردف والتبعية، بمعنى أنها علاقة تلازم بين المعنى الذي يدل عليه اللفظ، والمعنى الذي يستدعيه.

وقـــد أعلـــى البلاغـــيون من شأن هذا اللون الأدائي، ورأوا أنه يعطي الحقيقة مصحوبة بدليلها، أما من الناحية الفنية فيلجأ إليه الأديب للتفنن في الأداء اللغوي وبدلاً من تكرار كلمة في الأسلوب أكثر من مرة دون غرض، يلجأ إلى انتقاء كلمات تؤدي المعنى ذاته دون تكرار الألفاظ[1].

كمـــا تعد الكناية إحدى طرائق التعبير يلجأ إليها المتكلم لستر بعض المعاني، وتلطيفها والتعبير عنها بطريقة غير مباشرة، وذلك مراعاة للذوق والأخلاق وتحاشي التجـــريح، ويرى علماء البلاغة أن جمال الكناية يتمثل في الدلالة غير المباشرة على المـــراد، والاكتفاء بالإشارة والتلويح والإيماء، وذلك لغرض إعطاء الفرصة للمتلقي لتحديد المراد وهذا يضفي على الأسلوب رونقاً وجمالاً.

ويرى الدكتور محمد أبو موسي أن الكناية تعد أحد عناصر الإبداع الأدبي حيث يظهر جمالها وحسنها من خلال " هذا الغموض المشف الذي ترى فيه المعنى لا يدنو مـــنك فيبـــتذل، ولا يبعد عنك كثيراً فيختفي، وإنما تراه يلوح من بعيد محاطاً بظلال ساحرة، وسابحاً في غلالة كغلالة الفجر، لا تبتلعه دكنة الليل، ولا ينصب عليه شعاع الشمس"[2].

---

(1) التصوير الشعري، د.عدنان حسين قاسم المنشأة الشعبية للنشر والتوزيع والاعلان الطبعة الاولى، 1980 ص146.

(2) التصوير البياني، د. محمد ابو موسي ، ص556.

هذا هو أسلوب الكناية وهذه هي مزيتها، إنها تعطيك المعاني في قليل من الألفاظ وتـــنقل لك الصورة الموحية المؤثرة، كل ذلك عن طريق الرمز الذي يدل دلالة غير مباشرة على المقصود.

المبحث الثاني :

الظواهر الأسلوبية في البلاغة

- التقديم والتأخير
- الحذف
- التكرار
- المجاز
- الالتفات

تتلاقى البلاغة والأسلوبية في نقطة ألا وهي رصد انحراف الكلام عن نسقه المثالي المألوف فكلاهما موضوعه " فن الكتابة،وفن التركيب،فن الكلام، وفن الأدب"[1]

وبذلك يكون هدفهما البحث عن التميز أو ما يخلق التميز وما يحقق القيمة الفنية في الخطاب الأدبي ،كما يدرسان الأدوات التي يحقق بها الأديب أغراضه الجمالية ،غير أن الأسلوبية تدرس الظاهرة اللغوية،والأشكال التعبيرية،وترصد الآثار التي تنتجها تلك التعبيرات في نفوس المتلقين،وذلك بعد اكتمال عملية إنتاج النص ،أما البلاغة فتقوم بدراسة التراكيب اللغوية، وأثرها في أداء المعنى، ومطابقتها لمقتضيات الأحوال والمقامات، واضعة قواعد ومعايير مسبقة ينبغي على المنتج أو المتكلم اتباعها قبل عملية الإنتاج .

وتنظر البلاغة والأسلوبية إلى اللغة في مستويين: المستوى المثالي المألوف والمستوى الإبداعي الذي يعتمد على الانزياحات واختراق الأداء العادي، وتلك المثالية المعهودة. وقد أقام البلاغيون مباحثهم وخاصة فيما يخص (علم المعاني) على أساس انتهاك هذه المثالية والعدول عنها في الأداء الفني .[2]

وقد كان مقياس العدول عند البلاغيين هو التقدير سواءً كان في سياقات الحذف والذكر أو في التقديم والتأخير، وفكرة العدول هي أن يعدل المتكلم إلى سياق دون آخر بغية الإتيان بميزة فنية أو دلالة معينة لا تتوفر في السياق الأصلي، وقد درست مباحث علم المعاني مواضع العدول بشيء من التفصيل ،لأنها تمثل الطاقات الإيحائية في الخطاب الأدبي ومن مواضع العدول التي قامت البلاغة بدراستها:

1- التقديم والتأخير :

ويكشف استخدام التقديم والتأخير الكثير من مواطن الحسن والجمال في الخطاب الأدبي، حيث يلجأ الأديب إلى استخدام العديد من تقنيات التقديم

---

(1) p. Guiraud:La stylistque. P 20:

نقلاً عن: الأسلوبية والأسلوب د. عبدالسلام المسدي ص 45.

(2) أنظر البلاغة والأسلوبية د.محمد عبد المطلب مكتبة لبنان ناشرون الشركة المصرية العالمية للنشر – لونجمان الطبعة الأولى 1994 ص269 .

والتأخير ،والتـــي يكشف استخدامها عن وجود دلالات تضفي على التراكيب قيما فنية. والـــبلاغة عـــندما تتعـــرض لدراسة المسند أو المسند إليه في باب التقديم والتأخير تفتـــرض أو تنظر إلى القاعدة أو الأصل، فإذا جاء المسند أو المسند إليه مقدما وكان حقـــه التأخيـــر فـــإن مخالفته للأصل وللقاعدة قد تضفي عليه ميزة فنية لا تتوفر مع تأخيـــره، وكـــذلك الحال إذا جاء المسند أو المسند إليه متأخرا وكان حقه التقديم فإن مجيئه متأخرا يضفي قيمة جمالية لا تتحقق مع تقديمه.

والأصل في المسند إليه أن تكون له الصدارة في بنية التركيب إذا كان المسند إليه مبـــتدأ، أمـــا إذا كان المسند إليه فاعلا فإن حقه التأخير ،وقد تخرج الجملة عن النمط الطبيعـــي المألوف فيتقدم الفاعل على فعله والخبر على المبتدأ، ولا يكون هذا التقديم والتأخير اعتباطاً وإنما يكون عملاً مقصوداً تقتضيه أغراض بلاغية ؛ بمعنى أن يعدل المتكلم عن التأخير إلى التقديم لميزة فنية يقتضيها الحال والمقام والسياق.وقد عرض البلاغـــيون الأســـرار البلاغـــية في طرق التقديم والتأخير ورأوا أن يبينوا ما يتصل بالناحـــية الفنية وما تمنحه أوجه التقديم والتأخير على التركيب وعلى الخطاب الأدبي من قيم جمالية.

ويـــرى البلاغيون أن باب التقديم و التأخير له من الأهمية ما للظواهر الأسلوبية الأخـــرى حـــيث يقـــول عـــبد القاهـــر: "هـــو باب كثير الفوائد ،جم المحاسن،واسع التـــصرف،بعيد الغايـــة،لا يزال يفتر لك عن بديعه، ويفضي بك إلى لطيفه،ولا تزال تـــرى شعراً يروقك مسمعه،ويلطف لديك موقعه، ثم تنظر فتجد سببا إن أراقك ولطف عندك أن قدم فيه شيء وحول اللفظ من مكان إلى مكان"[1]

ويرى ابن رشيق أن من الشعراء من يضع ألفاظه كل منها في موضعه فيأتي الكلام ظاهراً غير مشكل أو به تعقيد لفظي أو معنوي، وسهلاً غير متكلف ومنهم من

---

[1] دلائل الإعجاز عبد القاهر الجرجاني ص82.

يقـدم ألفاظـه ويؤخرها إما لضرورة وزن فيكون حينئذ معذوراً، وإما ليدل على أنه قادر على تصريف الكلام ويقدر على تعقيده، وهذا هو العي بعينه.[1]

نفهـم من كلام ابن رشيق أنه ينبغي أن يضع المتكلم ألفاظه كل منها في موضع يناسبه، وذلك لكي يأتي الكلام مسترسلا دونما تكلف، لا يشكو من أي تعقيد لفظي أو معنوي. وإذا ابتغى المتكلم التقديم والتأخير فإن ذلك ينبغي أن يكون هادفاً لغرض فني أو غرض دلالي، أما التقديم والتأخير الذي يراد به التعقيد فلا حاجة له.

ويـرى عـبد القاهر أنه يخيّل لدى البعض في التقديم أنه يقال قدم للعناية، ولأن ذكـره أهـم، من غير أن يذكروا من أين أتت تلك العناية، ولم كان أهم؟ ويحذر بألا يظـن السبعض أن فـي التقديم والتأخير أمرين فيجعل أحدهما مفيداً في بعض الكلام والآخـر غيـر مفيد، وأن يعلل في بعض الأحيان بأنه للعناية وفي أحيانٍ أخرى بأنه توسـعه علـى الـشاعر، وذلك لأن من البعيد في جملة النظم أن يدل تارة ولا يدل أخرى، فمتى دل الكلام في التقديم على فائدة لا تكون تلك الفائدة مع التأخير.[2]

ويـتحدث أبو هلال العسكري في باب حسن النظم،وجودة الرصف فيتطرق إلى الـتقديم والتأخير فيقول"وحسن الرصف أن توضع الألفاظ في مواضعها، وتمكن في أماكـنها، ولا يستعمل فيها التقديم والتأخير والحذف والزيادة إلا حذفا لا يفسد الكلام ولا يعمـي المعنـى؛...وسـوء الرصف تقديم ما ينبغي تأخيره منها، وصرفها عن وجوهها وتغيير صيغتها، ومخالفة الاستعمال في نظمها"[3]

ويـشير أبـو الهـلال العسكري إلى كلام العتابي مستشهدا به في أن الألفاظ أجساد أرواحها المعاني؛ فإذا قدمت منها ما يستحق التأخير وأخرت ما يستحق التقديم أفسدت الصورة وغيّرت المعنى.[4]

---

(1) ينظر العمدة ابن رشيق ص260 .

(2) ينظر دلائل الإعجاز عبد القاهر الجرجاني من 83- 84 .

(3) كتاب الصناعتين أبو هلال العسكري ص167 .

(4) ينظر المرجع السابق ص167 .

ويــرى الخطابـــي أن عمود البلاغة هو " وضع كل نوع من الألفاظ التي تشتمل علــيها فــصول الكلام موضعه الأشكل به ، الذي إذا أبدل مكان غيره جاء منه : إما تــبدل المعنى الذي يكون منه فساد الكلام ، وإما ذهاب الرونق الذي يكون معه سقوط البلاغة " [1]

وهكــذا أجمــع أغلب البلاغيين أن التقديم في موضعه والتأخير في موضعه كلاهمــا يكــون حــسناً، أما إذا كان التقديم والتأخير بغية التعقيد اللفظي و التلاعب بالألفاظ فإنه غالبا ما يكون قبيحاً.

وبهذا تظهر الحركة الأسلوبية في سياق التقديم والتأخير من خلال عملية التوظيف داخــل النــصوص، فالانــتقال من التقديم إلى التأخير ومن التأخير إلى التقديم يزيد الأســلوب حسناً ويضفي عليه جمالاً إذا أتى في مواضعه المناسبة،ومن خلال عملية الرصد لحركة الأسلوب يستطيع المحلل أن يقف على الأسرار البلاغية لهذه الظاهرة.

وتظهــر بــراعة المنــشئ مــن خلال توظيفه الجيد لحركة المسند والمسند إليه، فالتوظــيف الجــيّد يضفي على التراكيب ظلالاً تحددها سياقات الكلام،وهذه الظاهرة الأســلوبية حــين يجريها بصير بأسرار الكلم نجدها تبعث في تلك التراكيب الحياة، وتصور المعاني حتى تكون كأنها مرئية، وتفيد الأغراض التي جاءت من أجلها.

وقد قسم الجرجاني التقديم إلى قسمين: تقديم على نية التأخير،وتقديم ليس على نية التأخيــر، فالــتقديم الذي على نية التأخير وذلك في كل شيءٍ أقررته مع التقديم على حكمــه الذي كان عليه، وذلك كتقديم الخبر على المبتدأ، والمفعول على الفاعل، وهذا القــسم يحتفظ بعلامته الإعرابية، أما القسم الأخر الذي يكون فيه التقديم ليس على نية التأخيــر فهو أن تنقل اللفظ من حكم إلى حكم آخر حيث تضعه في باب غير بابه أو إعراب غير إعرابه كأن تأتي إلى لفظين كلاهما يحتمل أن يكون مبتدأ ويكون الآخر

[1] ثلاث رسائل في إعجاز القرآن ، الرماني والخطابي وعبدالقاهر الجرجاني ص29

خبرا له فتقدم حينئذ هذا تارة على ذاك والعكس، وذلك نحو : زيدٌ المنطلق، والمنطلق زيدٌ .[1]

ويرى عبد القاهر لكي يتحقق جمال الصياغة في باب التقديم والتأخير ينبغي للمتكلم أن يضع ألفاظه كل منها في مواضعها المناسبة لها، وذلك بحيث تتناسب والوضع الذي يقتضيه علم النحو، أما إذا أراد المتكلم أن يقدم تارة ويؤخر أخرى،فينبغي أن يكون من وراء ذلك غاية وهدفاً سواء أكانت تلك الغاية تتمثل في غرض دلالي أم لقيمة فنية. ويرى سيبويه أن البلاغة لا تكون في التقديم دائماً،بل في بعض الأحيان يكون التقديم سبباً في القبح إن كان الكلام ليس فيه نقص من جانب النحو. ويقول:"ويحتملون قبح الكلام حتى يضعوه في غير موضعه لأنه مستقيم ليس فيه نقص"[2] .

وقد درس البلاغيون باب التقديم والتأخير بشيء من التفصيل ،ورأوا أنه يمثل إحدى السمات الأسلوبية التي تزيد الأسلوب حسناً ،وتمنحه حلاوة، وتضفي عليه قيمة فنية بالإضافة إلى الهدف الدلالي الذي جاء التقديم والتأخير من أجله، وقد رأى البلاغيون أن التقديم والتأخير غالباً ما يأتي لأغراض بلاغية منها ما يكون للتشويق، ومنها ما يكون للاختصاص،ومنها ما يكون لتقوية الحكم وتقريره، وغير ذلك وكتب التراث البلاغي مليئة بهذه التفاصيل.

ومن خلال ما سقناه من آراء البلاغيين عن ظاهرة التقديم والتأخير وأثرهما في أداء المعاني، وأهميتهما في سياقات الكلام نجد أنهما يبلغان من الأهمية مبلغاً لا يمكن تجاهله، مع العلم بأنه لا يمكن حصرهما في غرض معين دون آخر،بل الذي يحكم أسرار التقديم والتأخير هو السياق،فالمتتبع لحركتها واستخداماتها في سياقات الكلام،وكيف يتغير معها المعنى من سياق إلى آخر،يجد أن هذا الباب يمثل أحد الظواهر الأسلوبية،ولا يخفى على أحد ما قدمه علماء البلاغة في باب التقديم

---

[1] ينظر دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني ص82 .

[2] الكتاب ، سيبويه ، تحقيق عبد السلام هارون ، دار الجيل بيروت ، ط1 ، ج 1 ، ص31 .

والتأخيـــر،إلا أن جهدهم اقتصر على تقديم الشاهد، دون تسخير هذا الجهد في دراسة النصوص الأدبية،ومعرفة مدى تأثير التقديم والتأخير في البناء الفني لتلك النصوص.

2- الحذف:

ويعـــد بـــاب الحذف أحد الأبواب الهامة التي تناولها البلاغيون، ورأوا فيه من الأهمـــية ما للظواهر الأخرى التي لا يمكن الاستغناء عنها في أي تركيب ، فقد رأى فـــيه عبدالقاهـــر الجرجانـــي أنه"باب دقيق المسلك لطيف المأخذ عجيب الأمر شبيه بالـــسحر،فإنك تـــرى بـــه تـــرك الذكـــر أفصح من الذكر،والصمت عن الإفادة أزيد للإفادة،وتجدك أنطق ما تكون إذا لم تنطق،وأتم ما تكون بياناً إذا لم تبن "[1].

والأصـــل في سياق الكلام، وما تجري به العادة هو الذكر، وإنما يعدل المتكلم إلى الحذف وذلك لمقتضيات ودواع بلاغية ترجح حذف المسند إليه أو المسند على ذكره. وغالـــباً مـــا يأتي الحذف في مواضع يكون فيها الكلام مفهوماً، والأسلوب يدل على المحـــذوف ،فلـــو ذكر لكان تكراراً وعبثاً يمجه الذوق وتمله الأسماع، وحينئذ تكون دلالة التركيب بالحذف أبلغ من الذكر. ويأتي الحذف لضيق المقام أو لضيق الصدر أو القلق، فيكون المقام لا يسمح بالإطالة، وبذلك يعدل المتكلم عن إتمام اللفظة أو الجملة، وقد يأتي العدول لغرض فني وقيمة جمالية كما في السياقات الإيقاعية. ويتخذ الحذف أشـــكالاً متنوعة فقد يكون حرفاً واحداً من الكلمة، وقد يكون جملة، ويترك المتكلم أو الأديب فراغاً للقارئ والسامع لكي يقوم بتكملته وتأويله.

ويـــدرس الرماني الحذف تحت باب الإيجاز، فيرى أن الإيجاز ينقسم قسمين : حذف وقـــصر، ويرى أن الحذف هو" إسقاط كلمة للاجتزاء عنها بدلالة غيرها من الحال أو فحـــوى الكـــلام "[2]. بمعنى أن الحذف دائماً ما يأتي عندما تدل عليه قرينة واستشهد بقوله تعالى﴿ وَاسْأَلِ الْقَرْيَةَ ﴾ [3]. كما رأى أن الحذف يكون أبلغ إذا كان في الأجوبة

---

[1] دلائل الإعجاز عبد القاهر الجرجاني ص104 .

[2] ثلاث رسائل في إعجاز القرآن الكريم الرماني والخطابي وعبد القاهر 76 .

[3] سورة يوسف الآية 82 .

كقـــوله تعالـــى ﴿ وَسِـــيقَ الَّذِينَ اتَّقَوْا رَبَّهُمْ إِلَى الْجَنَّةِ زُمَرًا حَتَّى إِذَا جَاؤُوهَا وَفُتِحَتْ أَبْوَابُهَا ﴾[1].

ويعلـــق الرماني على ذلك فيقول :كأنه قيل حصلوا على النعيم المقيم ،ويرى الرماني أن الحـــذف فـــي مثل هذه المواضع أبلغ من الذكر وذلك " لأن النفس تذهب فيه كل مذهب ،ولو ذكر الجواب لقصر على الوجه الذي تضمنه البيان "[2].

وقد حدد البلاغيون الأغراض التي تقتضي الحذف على هيئة قواعد ومعايير لا ينبغي للمتكم تجاوزها، ورأوا أن الحذف يتوقف على أمرين أحدهما وجود قرينة تدل عليه عند حذفه والأخر وجود السياق الذي يترجح فيه الحذف على الذكر .

كمـــا نوّه علماء البلاغة إلى أهمية هذه الظاهرة وتأثيرها في القارئ والسامع، من حيث إنها تمثل ظاهرة أسلوبية، فقاموا برصدها في أسلوب القرآن الكريم، وفي الشعر العربي فحصروها وحددوها. فعبد القاهر الجرجاني يوضح فضل الحذف ومزيته على الذكـــر فـــي بعض المواضع ويرى أنه يعد من التكلف أن تنظر إلى المحذوف وكأنه موجود في الكلام، فإن ذلك يذهب بمزية الحذف ورونقه يقول : " ثم تكلف أن ترد ما حذف الشاعر وأن تخرجه إلى لفظك وتوقعه في سمعك، فإنك تعلم أن الذي قلت كما قلت، وأن ربّ حذف هو قلادة الجيد وقاعدة التجويد "[3].

وفي مقام حديثه عن حذف المبتدأ يرى أنه في بعض الأحيان أن نصبة الكلام وهيئته أن ترى منك أن تنسى هذا المبتدأ وأن تبعده من ذهنك، وتحاول الاجتهاد بألا يدور في خلدك أو خاطـــرك، وتـــراك كأنـــك تتوقاه توقي الشيء الذي يكره مكانه والثقيل الذي يخشى هجومه .[4]

وخلاصة كلام عبدالقاهر في هذا الباب أن الحذف في موضعه له من المزية ما لا تكـــون بالذكـــر ،حـــيث إن الذكر في بعض المواضع يكون قبيحاً يزيد التركيب ثقلا

---

[1] سورة الزمر الأية 73 .

[2] ثلاث رسائل في إعجاز القرآن الكريم الرماني والخطابي وعبدالقاهر الجرجاني ص76-77 .

[3] دلائل الإعجاز عبد القاهر الجرجاني ص108 .

[4] ينظر المرجع السابق ص108- 109 .

وترهلاً، كما أن الحذف من مزيته أن يعول فيه على القارئ في معرفة المعنى وتحديد المحذوف، وأن خير الكلام ما يحفز على التفكير و إثارة الانتباه.

ويرى الدكتور محمد أبوموسى أن دواعي الحذف تكون لتصفية العبارة ، وترويق الأسلوب من ألفاظ يفاد معناها بدونها لدلالة القرائن عليها، وتفادياً للثقل والترهل، كما يهدف الحذف إلى بعث الفكر وتنشيط الخيال وإثارة الانتباه والتعويل على السامع بإدراك المعنى والوقوف على المراد .[1]

ويتحدث سيبويه عن حذف الفعل فيقول:" هذا باب يحذف منه الفعل لكثرته في كلامهم حتى صار بمنزلة المثل "[2] واستشهد بقول ذي الرمة في ذكر الديار :

ديار ميّة إذ ميّ مساعفة *** ولا يرى مثلها عجم ولا عرب

وقد رأى أن المحذوف هو فعل والتقدير(أذكر ديار ميّة).

أما عبد القاهر الجرجاني فقد تحدث عن حذف المبتدأ وتطرق للمواضع التي يحذف فيها، فيرى أنها غالباً ما تكون في ذكر الديار والمنازل وأن الشعراء" كما يضمرون المبتدأ فيرفعون فقد يضمرون الفعل فينصبون " [3]. واستشهد بالبيت نفسه الذي أورده سيبويه في كتابه.

ويتضح أن الحذف ظاهرة لغوية متأصلة في لغة العرب وقد وردت في كتب التراث البلاغي، وفي المأثور من كلام العرب، وقد رأى فيها البلاغيون أنها غالباً ما تأتي حين تقتضيها دواعي الاستعمال اللغوي ومقتضيات الأحوال والمقامات.وللحذف أغراض ومعان بلاغية متعددة إلا أن هذه الأغراض من الصعب الإحاطة بها وحصرها وتحديدها لأنها دقائق تكمن وراء العبارات والصيغ ولا يقف عليها إلا البصير بأسرار الكلم .

---

(1) ينظر دلالات التراكيب محمد أبو موسى ص130 .

(2) الكتاب ، سيبويه ص 280 .

(3) دلائل الإعجاز عبدالقاهر الجرجاني ص105 .

ويـــرى البلاغيون أن وراء كل حذف أسراراً بلاغية تكمن في الإيجاز والاحتراز عن العبث، بناء على الظاهر وإثارة الانتباه لدى السامع حتى يقف على المعنى المراد وغير ذلك من الأغراض التي تناولتها كتب البلاغة وأفردت لها أبواباً خاصة.

والـــسؤال الـــذي يطـــرح نفسه في هذا المقام، هل القيمة الفنية والفائدة تكمن في الحـــذف مهما كان نوعه ؟ ومهما كان موقعه ؟ أم المعوّل عليه هو المنشئ ومراعاته لمقتضيات الأحوال والمقامات وسياقات الكلام ؟

ممـــا لاشك فيه أن الحذف له أسراره ومزاياه وله دور كبير في أداء المعاني، إلا أن الدور الأكبر والمعوّل عليه هو دور المنشئ ،فإذا كان المنشئ يعرف كيف يوظف أدواتـــه، ويعـــرف أي الألفـــاظ تناســـب الـــسياق والمقام، ويعرف أسرار التراكيب والمواضـــع التي يستحسن فيها الحذف والتي يستكره فيها مراعياً في ذلك مقتضيات الأحوال وسياقات الكلام، فإن هذا المنشئ بلا شك سيضع كل لفظة في موضعها وكل أداة في مكان يناسبها.

فكل هذه الاعتبارات نجدها تتحكم بشكل أساسي في دور المنشئ ،والمتتبع لحركة الأسلوب ومواقع الحذف ومقاماته وكيف يتغير معنى الأداء من سياق إلى سياق آخر، يجد أن ظاهرة الحذف إذا وجدت من يوظفها التوظيف الأمثل، ومن يعرف أسرارها أنهـــا تمـــثل إحـــدى الظواهـــر الأسلوبية والفنية في النصوص الإبداعية. فالانسجام والـــتوافق بين العناصر اللغوية والأساليب المكونة للنص الأدبي تخلق قدراً من القيمة الفنية، كما أ ن التضافر بين عناصر النص يفرض على المنشئ نوعاً من الأولوية في ســـياقات الكـــلام، فقـــد يقتـــضي في موضع من المواضع الذكر ، وفي موضع آخر الحذف، وفي سياق يتطلب التقديم وفي سياق آخر يقتضي التأخير وهكذا .

3 - التكرار:

التكـــرار ويقصد به تكرار ألفاظ بعينها سواء أكان المكرر اسماً أم فعلاً أم حرفاً، وغالـــباً مـــا يكـــون التكرار لإبراز أغراض بلاغية منها إظهار المعنى وتقريره في

النفس، أو أغراض فنية تتمثل في إبراز قيم جمالية في الخطاب الأدبي. ويعد أسلوب التكرار أحد الظواهر الأسلوبية التي وقفت عندها البلاغة، ووضعت لها حدوداً ورأت أن أغـراض التكرار في الغالب تدور حول التأكيد، وبلاغته تتجسد بما يضفيه على التراكيب من فائدة.

وقد اهتم علماء البلاغة بدراسة هذه الظاهرة ولعلّ ابن قتيبة من أوائل من تناول هـذا الموضوع حين تعرض لدراسة أسلوب التكرار في بعض سور القرآن ورأى أن هذا التكرار جارٍ على أسلوب العرب في كلامهم وأن الغرض منه التوكيد والإفهام.[1]

وقد تناول الخطابي هذه الظاهرة وعرضها بشيءٍ من التفصيل ورأى أن التكرار يقع في ضربين: أحدهما : وهو التكرار الذي يرد في التركيب وليس من ورائه فائدة دلالية أو فنية وهو عبارة عن فضل من القول ولغو، وهذا الضرب لديه مذموم. أما الضرب الآخر: وهو بخلاف الأول وهذا النوع غالباً ما يرد لدواعي الحاجة إليه ولأن الموقف يقتضي إيراده، فهو يحتاج إليه في الأمور المهمة التي قد تعظم العناية بها، وبتركه قد يقع المخاطب في الغلط والنسيان ، وأحياناً يستهين بالأمر.

وقد استشهد ببعض الآيات القرآنية كقوله تعالى من سورة الرحمن ﴿ فبأي آلاء ربكما تكذبان ﴾ [2]

يقـول: قـد عدد عليهم أنواع النعم التي منحهم إياها فكلما ذكر صنفاً من صنوف هذه الـنعم اسـتوجب ذلـك إقـرارهم بالشكر له، كما رأى أن التكرار الذي ورد في سورة المرسلات عن أحوال يوم القيامة وذلك لتكون أبلغ في القرآن و أو كد لإقامة الحجة.[3]

أمـا ابـن رشـيق فقد كان من البلاغيين الذين وقفوا على هذه الظاهرة ، حيث خـصص لها باباً في كتابه العمدة، ويرى أن ظاهرة التكرار ليس لها أثر سلبي على

---

[1] ينظر كتابي مشكل القرآن وغريبه ، ابن قتيبة ، ص159.

[2] سورة الرحمن الآية 13 .

[3] ينظر ثلاث رسائل في إعجاز القرآن الكريم الرماني والخطابي وعبدالقاهر الجرجاني ص52-53 .

الدلالـــة التـــي تفيدها، فلا ينحصر المكرر إذا كان اسما في دلالة واحدة، وإنما تتنوّع تـــبعاً لتـــنوّع المواقـــف وتعددها، فالشاعر يكرر اسما معيناً في شعره إما على سبيل التشوّق والتعلق بالمحبوب إذا كان المقام مقام نسيب، وإما لتكرار صفات الممدوح إذا كـــان المقـــام مقـــام مـــدح، وقد يكون التكرار لغرض التوبيخ ،ويكون أيضا لغرض التعظـــيم، وقـــد يكون لغرض التشهير إذا كان المقام مقام هجاء، وقد يكون للتوجع والحزن إذا كان المقام مقام رثاء .[1]

ويعلق الزركشي على من أنكر التكرار ورأى أن لا فائدة منه فيقول "وقد غلط من أنكر كونه من أساليب الفصاحة ظناً أنه لا فائدة له؛ وليس كذلك بل هو من محاسنها، لا ســـيما إذا تعلق بعضه ببعض؛ وذلك أن عادة العرب في خطاباتها إذ أبهمت بشيء إرادة لتحقيقه وقرب وقوعه أو قصدت الدعاء عليه، كررته توكيداً وكأنها تقيم تكراره مقام المقسم عليه، أو الاجتهاد في الدعاء عليه "[2].

كمـــا يرى السيوطي أن التكرار يعد سنة من سنن العرب في لغتهم وغالباً ما يأتي لغـــرض مهـــم. وقد استشهد بقول الحارث بن عباد :(قربا مربط النعامة مني) الذي تكـــرر فـــي رؤوس أبيات كثيرة ، ورأى أن هذا التكرار لم يأت اعتباطاً وإنما كان غرضه إرادة الإبلاغ والتحذير بالأمر الجلل الذي سيحدث .[3]

ويعـــد التكـــرار أحـــد الظواهر الأسلوبية التي تسبغ على الأسلوب رونقاً وتمنحه حـــلاوة؛ وذلك بما يضفيه عنصر الإيقاع من قيمة فنية على النص الأدبي سواء أكان هذا النص شعراً أم نثراً.

وقـــد حاول البلاغيون رصد عناصر التكرار سواء أكان في أحد حروف الكلمة أو بتكرار لفظ معين في بيت من القصيدة أوفي القصيدة بكاملها.

---

[1] ينظر العمدة لابن رشيق ج2 ص73-78 .

[2] البـــرهان في علوم القرآن ، الزركشي ، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم ، مطبعة دار المعرفة للطباعة والنشر بيروت ط2 ،ج3 ص9 .

[3] ينظر المزهر في علوم اللغة و أنواعها السيوطي تحقيق محمد احمد جاد المولى – محمد ابوالفضل إبراهيم –علي محمد البجاوي ج1 دار الجيل بيروت ص 332 .

ومن تكرار الحروف الدالة والتي لها أثر في نفس المتلقي قول حسان بن ثابت في رثاء الرسول ﷺ :

يا عين جودي بدمع منك أسبال ولا تملن من سح وإعوال

لاتعداني بعد اليوم دمعكما إني مصاب وإني لست بالسال

فإن منعكما من بعد بذلكما إياي مثل الذي قد غرّ بالآل[1]

فقد استمرت هذه الممدودات إلى نهاية القصيدة دالة على إيقاع رثائي حزين، وكان الشاعر بارعاً جداً في اختيار هذه القافية، وكانت مناسبة لهذا الغرض ،فكأن الشاعر يبكي و يدعو من يبكي معه ،وقد تمثلت الممدودات الموحية بإيقاع الحزن في(إعوال ،السال ،الآل ،أسبال) وحاول الشاعر إطالة الأنّة في البكاء ليؤثر في نفس المتلقي.

ويمثل عنصر التكرار خاصية متميزة ؛وذلك لأن التكرار يتعلق بالجانب الصوتي فيكون جمال الإيقاع من خلال التوازن بين أصوات الحروف، أو التوازن الواقع بين الألفاظ ،أو التوازن الواقع بين المقاطع.

ومن أمثلة التوازن اللفظي السجع، وهو توافق الفاصلتين على حرف واحد،وهو فن كانت العرب أحوج ما تكون إليه عندما كان الاعتماد على اللغة المنطوقة أكثر من المكتوبة. والأصل في السجع هو الاعتدال في مقاطع الكلام ،بحيث يكون المقطعان متعادلين لا يزيد أحدهما عن الآخر مع اتفاق الفواصل على حرف بعينه، كقوله تعالى ﴿ إِذَا الشَّمْسُ كُوِّرَتْ ۞ وَإِذَا النُّجُومُ انكَدَرَتْ ۞ وَإِذَا الْجِبَالُ سُيِّرَتْ ﴾[2].

ويؤدي السجع دوراً هاماً في عملية التماسك التي يحدثها في أجزاء التراكيب من خلال عملية التكرار الصوتي التي تحدث إيقاعاً يتجلى للسامع والقارئ ، ومع استمرار عملية التكرار الصوتي يتزايد إنصات السامع إليه،ويكتسب النص من خلاله قيمة فنية.

---

[1] ديوان حسان بن ثابت ، تحقيق وليد عرفات ، دار صادر ، ج 1 ص436 .

[2] سورة التكوير الآيات: 1-3 .

ويأخـذ التكـرار صورة أكثر إيقاعاً عندما يشترط البلاغيون أن تكون الأسجاع ساكنة الأعجـاز موقوفاً عليها .[1] وذلك كقوله تعالى﴿ فَأَمَّا الْيَتِيمَ فَلَا تَقْهَرْ ۞ وَأَمَّا السَّائِلَ فَلَا تَنْهَرْ ﴾ [2].

وثمـة فن آخر ألا وهو الجناس وينقسم إلى جناس تام وجناس غير تام ، فالجناس التام هـو مـا اتفقت فيه اللفظتان في أنواع الحروف وأعدادها وهيئاتها بحيث ينتج عـنهما صـورة لفظية لها إيقاع متماثل مع اختلاف في المعنى. وخير ما يمثل اتفاق الحـروف وعـددها وهيئاتها وإيقاعها الجناس المماثل، وهو أحد أقسام الجناس التام ،وخير ما تمثله الآية الكريمة ﴿ وَيَوْمَ تَقُومُ السَّاعَةُ يُقْسِمُ الْمُجْرِمُونَ مَا لَبِثُوا غَيْرَ سَاعَةٍ ﴾ [3]. فالـساعة الأولى يقصد بها يوم القيامة أما الساعة الثانية فيقصد بها الزمن المحدد والمعروف.

أمـا إذا حدث تغير في اللفظتين من حيث أنواع الحروف أوفي عددها أو هيئتها كـان ذلك جناساً غير تام ومن أمثلته قوله تعالى:﴿ وُجُوهٌ يَوْمَئِذٍ نَّاضِرَةٌ ۞إِلَى رَبِّهَا نَاظِرَةٌ ﴾ [4].

ويمثل الجناس بالإضافة إلى الإيقاع المتمثل في التكرار سمة أسلوبية أخرى تتمثل فـي فكرة التوقع، وهذا التوقع يكون متوهماً وذلك لأن المتلقي يتوقع مع تكرار اللفظ تكرار المعنى ثم يفاجأ بأن المعنى مختلف.

وقـد يشكل التكرار إيقاعاً غاية في الجمال وخاصة عندما يتكرر شطر البيت ويمتد إلى عدة أبيات من القصيدة وذلك كقول المهلهل بن ربيعة :

على أن ليس عدلاً من كليب * * * إذا طرد اللئيم عن الجزور

على أن ليس عدلاً من كليب * * * إذا ما ضيم جيران المجير

---

[1] انظر البلاغة والأسلوبية محمد عبدالمطلب ص292 .

[2] سورة الضحى الآيتان 9-10 .

[3] سوورة الروم الآية 54 .

[4] سورة القيامة الآيتان 22-23 .

على أن ليس عدلاً من كليب * * * إذا رجف العضاة من الدبور
على أن ليس عدلاً من كليب * * * إذا خرجت مخبأة الخـدور
على أن ليس عدلاً من كليب ** * إذا ما أعلنت نجوى الأمور[1]

وقـد يـشكل التكـرار سمة أو ظاهرة أسلوبية عند بعض الشعراء، ويأتي به الـشاعر لغـرض تقوية النغم والتأكيد على المعنى وشدة الاهتمام ،وقد يكون لغرض التو جع والحزن كما هو عند الخنساء :[2]

وإن صخراً لوالينا وسيدنا وإن صخراً إذا نشتو لنحار
وإن صخراً لمقدام إذا ركبوا وإن صخراً إذا جاعوا لعقار
وإن صخراً لتأتم الهداة به كأنه علـم فـي رأسه نار

وأيضاً :

أبك أخاك ولا تنسى شمائله وأبك أخاك شجاعاً غير خـوّار
وأبك أخـاك لأيتام وأرملة وأبك أخاك لحق الضيف والجار

وهـناك نمـط من التكرار أطلق عليه قدامة بن جعفر " التوشيح " وهو أن يكون أول البيت شاهداً بقافيته ومعناها متعلقاً به حتى إن الذي يعرف قافية القصيدة التي البيت منها إذا سمع أول البيت عرف آخره وبانت له قافيته.[3].

واستشهد قدامة بقول الراعي :[4]

وأن وزن الحصى فوزنت قومي وجدت حصى ضرائبهم رزينا

وهكذا يمثل التكرار ظاهرة أسلوبية في القرآن الكريم والشعر العربي؛ وذلك بما تضفيه على التراكيب من إيقاعات تجعل الأساليب أكثر جمالاً لأن الشعر لا يعتمد في موسـيقاه علـى الوزن وحده، وإنما يتجاوز ذلك لما يسمى بالموسيقى الداخلية، وهذه

---

(1) ينظر امالي السيد المرتضى في تفسير الحديث والأدب ، الشريف المرتضى ، تحقيق محمد بدر الدين النساني الحلبي ، ط1، ج1، ص86 .

(2) ديوان الخنساء الخنساء المكتبة الثقافية بيروت ص44 وص 60 .

(3) نقد الشعر قدامة بن جعفر ص 167

(4) شعر الراعي النميري ، تحقيق نوري حمودي – هلال ناجي ، مطبعة المجمع العلمي العراقي ، 1980 ص153 .

الموسيقى تنبع من اختيار الشاعر للألفاظ التي يكون لها وقع خاص على الأذن، وتنبع كذلك من ائتلاف بعض الألفاظ مع بعضها مكونة صورة صوتية متميزة تجعل السامع ينشدّ إليها؛ لذلك يخلق التكرار جواً خاصاً بما يشيعه في النص الأدبي من إيقاع يناسب الحالة التي يعبر عنها الشاعر، وتكون مزية التكرار من خلال ما يؤثر به في السامع، وهذا لا يتأتى إلا من الاختيار البارع للألفاظ، والمقدرة على التأليف بين تلك الألفاظ في نسق صوتي متميز.

وقد فطن علماء البلاغة إلى هذه الظاهرة ووعوا أهميتها في النص الأدبي من حيث أغراضها البلاغية وقيمتها الفنية، وحاولوا رصد الإمكانات التعبيرية في اللغة وقدموا بعض الإنجازات في هذا المجال، إلا أن دورهم انحصر في معرفة هذه الظاهرة وتحديدها ووضع تقسيمات لها، دون الاستفادة من هذا الجهد في دراسة الأعمال الإبداعية ومعرفة مدى تأثير التكرار في العمل الفني.

4- ظاهرة المجاز:

يعد المجاز أحد ظواهر الاتساع ،وهو ظاهرة لغوية وخاصية متميزة من خصائص لغتنا العربية ، فبه تثرى العبارة وتكتمل الصورة الفنية،وتزداد اللغة بفضله رحابة واتساعا، فيجد المتكلم من خلاله الحرية في التعبير والسعة في القول، وقد حاول المتربصون باللغة العربية ومرضى النفوس أن يرموا لغة العرب بالفساد؛ وذلك لجهلهم بما تتمتع به اللغة العربية من ظواهر فنية.

فالمجاز ظاهرة فنية متأصلة في اللغة العربية، وتعد أوسع بابٍ للخلق والإبداع؛ لأنها تجسد الخيال في أجمل صورة. وقد كثر الحديث حول هذه الظاهرة في القرآن الكريم بين المعتزلة وأهل الظاهر وأصحاب الحديث والأشاعرة، والقرآن الكريم نزل بلغة العرب وفيه ما في لغة العرب من وجوه بلاغية، والمجاز صورة من صور التعبير الشائعة في أسلوب القرآن؛ لذلك كانت مثار اهتمام علماء النحو والبلاغة ومحط أنظارهم فعكفوا على دراسته، ورأوا أنه يمثل أحد الظواهر اللغوية ومن بين

من أشاروا إليه سيبويه حيث رأى فيه السعة في الكلام ويريد به التعبير غير الحقيقي [1] أي الخروج عن حدود العلاقات المنطقية العادية التي هي قوام النحو.

وكـــان الجاحظ أول من رأى أن المجاز مقابل للحقيقة، واختلف مع الذين أنكروا المجاز ورأوا أنه أخ الكذب والقرآن منزه عنه، وقد اتهم هؤلاء بالنقص في الإدراك، وعـــدم الـــتعمق والفهم، وعدم الإلمام بدقائق التعبير القرآني، ورأى أن هذا الباب هو مفخرة العرب في لغتهم، وبه وبأشباهه اتسعت.[2]

ومـــن الـــذين رأوا أن المجاز ليس عجزاً في التعبير ،وإنما هو مظهر من مظاهر ثـــراء العبارة ابن قتيبة يقول :"لو كان المجاز كذباً لكان أكثر كلامنا فاسداً؛ لأنا نقول نبت البقل وطالت الشجرة وأينعت الثمرة وأقام الجبل ورخص السعر"[3].

وتكمـــن بلاغة المجاز بما يفيده من مبالغة في التعبير وإيجاز في القول وإثارة للخـــيال؛ وذلك عندما يسند الفعل لغير ما هو له، ويفتح أمام المتكلم الميدان للتفنن في القول، وإثراء العبارة، وتشكيل التركيب حسبما يريد .

ويرى ابن قتيبة أن المجاز ظاهرة متأصلة في لغة العرب وفي أساليبهم فهم حين يـــريدون تعظـــيم مَهلَك رجل يقولون :"أظلمت الشمس له، وكسف القمر لفقده، وبكته الريح والسماء والأرض، يريدون المبالغة في وصف المصيبة "[4]

أمـــا ابـــن جني فعنده الحقيقة ما أقر في الاستعمال على أصل وضعه في اللغة، والمجاز هو استعمال اللفظ في غير ما وضع له في اللغة، وأن المجاز يعدل إليه عن الحقيقة لمعان ثلاثة: الاتساع والتوكيد والتشبيه. ويوسع ابن جني قاعدة المجاز لتشمل الحـــذف والزيادة والتقديم والتأخير فيقول : " المجاز كثير من باب الشجاعة في اللغة من الحذوف والزيادات والتقديم والتأخير والحمل على المعنى والتحريف "[5].

---

(1) انظر الكتاب سيبويه ج1 ص53 .

(2) انظر الحيوان الجاحظ ج3 ص 426 .

(3) كتابي مشكل القرآن وغريبه ، ابن قتيبة ، ج1 ص269 .

(4) المرجع السابق ،ج2 ص126 .

(5) الخصائص ، ابن جني ، تحقيق عبدالحميد الهنداوي ، منشورات دار الكتب العلمية بيروت ، ط1،ج2 2001 ص210 .

غير أن علماء البلاغة المتأخرين لم يأخذوا بقوله في أن الحذف والذكر والتقديم والتأخير من باب المجاز، ويعرض ابن جني بعض أمثلة الحذف دليلاً على الاتساع والإيجاز والتوكيد يقول " ألا ترى أنك إذا قلت بنو فلان يطؤهم الطريق ففيه من السعة إخبارك عما لا يصح وطؤه بما يصح وطؤه ... وجه التشبيه إخبارك عن الطريق بما تخبر به عن سالكيه، فشبهته بهم إذ كان هو المؤدي لهم فكأنه هم، وأما التوكيد فلأنك إذا أخبرت عنه بوطئه إياهم كان أبلغ من وطء سالكيه لهم، وذلك أن الطريق مقيم ملازم فأفعاله مقيمة معه وثابتة بثباته، وليس كذلك أهل الطريق؛ لأنهم قد لا يحضرون فيه ويغيبون عنه، فأفعالهم أيضاً كذلك حاضرة وقتاً وغائبة آخر "[1].

فابن جني يبين كيف أن التعبير المجازي أجدى من التعبير الحقيقي، ويقارن بين التعبيرين ويخرج بحصيلة مفادها أن التعبير المجازي أبلغ من التعبير الحقيقي، فعن طريقه ينقل مدلول اللفظة الأصلي إلى مدلول جديد هو أكثر اتساعا، وأكثر دلالة على المراد، وأجود في بيان القيمة الفنية.

وابن فارس يرى أن الحقيقة هي الكلام الموضوع موضعه الذي ليس باستعارة ولا تمثيل ولا تقديم ولا تأخير، والمجاز ما ليس بحقيقة، وهو كل ما خرج عن التعبير الحقيقي سواء أكان تشبيهاً أم استعارة أم تمثيلاً، فهذه كلها تدخل في باب المجاز حيث يقول :"إن الكلام الحقيقي يمضي لسننه لا يعترض عليه، وقد يكون غيره يجوز جوازه لقربه منه إلا أن فيه من تشبيه واستعارة وكف ما ليس في الأول "[2].

أما عبدالقاهر فيرى أن المجاز هو "كل كلمة أريد بها غير ما وقعت له في وضع واضعها لملاحظة بين الثاني والأول "[3]. ويرى عبدالقاهر أنه يتم التمييز بين حمل العبارة على الظاهر وحملها على المجاز عن طريق العقل، فهو الحكم في هذا الباب؛ بمعنى أنه يمكن أن تدل اللفظة على معناها فيتوصل بها إلى معناها، كما يمكن أن تدل على غير معناها اللفظي فيتحدد معناها عن طريق التأويل، فيقول : "ومما يجب

---

(1) المرجع السابق ج2 ص 211 .

(2) الصاحبي ، ابن فارس ، تحقيق مصطفى الشويمي ، مؤسسة بدران للطباعة والنشر بيروت ، 1963 ص 197 .

(3) أسرار البلاغة عبدالقاهر الجرجاني ص363 .

ضـــبطه فـــي هـــذا الـــباب أن كل حكم يجب في العقل وجوباً حتى لا يجوز خلافه، فإضـــافته إلـــى دلالـــة اللغـــة وجعله مشروطاً فيها فمحال؛ لأن اللغة تجري مجرى العلامـــات والسمات، ولا معنى للعلامة والسمة حتى يحتمل الشيء ما جعلت العلامة دليلاً عليه وخلافه "[1].

ونـــستخلص من كلام عبدالقاهر أن العبارة اللغوية ليست دائماً تؤخذ على وجه الحقـــيقة؛ بمعنى أن المعنى الظاهر ليس دائماً المراد، فهناك معنى خفي وراء المعنى الظاهـــر، لا يمكـــن الوصول إليه إلا بإعمال الفكر، ومن خلال تمييزه بين المعنيين يجعـــل المجـــاز أســـاس بلاغة العبارة، ويتحدث عن المجاز الحكمي فيقول: "وهذا الـــضرب من المجاز على حدته كنز من كنوز البلاغة، ومادة الشاعر المفلق والكاتب البلـــيغ في الإبداع والإحسان و الاتساع في طرق البيان، وأن يجيء بالكلام مطبوعاً مصنوعاً، وأن يضعه بعيد المرام قريباً من الأفهام "[2].

ويعرف ابن الأثير المجاز بقوله :"المجاز فهو ما أريد به غير المعنى الموضوع له في أصل اللغة ... فالاسم الموضوع بإزاء المسمى هو حقيقة له فإذا نقل إلى غيره صار مجازاً"[3].

إلا أن ابـــن الأثير يرى أنه يجب أن يعدل المتكلم عن المجاز إلى الحقيقة إذا لم يكـــن وراءه مـــزية تذكر حيث يقول :" اعلم أنه إذا ورد عليك كلام يجوز أن يحمل معـــناه علـــى طريق الحقيقة وعلى طريق المجاز باختلاف لفظه، فانظر فإن كان لا مـــزية لمعـــناه فـــي حمله على طريق المجاز، فلا ينبغي أن يحمل إلا على طريق الحقيقة؛ لأنها هي الأصل والمجاز هو الفرع "[4].

---

[1] المرجع السابق ص 383 .

[2] دلائل الإعجاز عبدالقاهر الجرجاني ص194 .

[3] المثل السائر ضياء الدين ابن الأثير ص 74-75 .

[4] المرجع السابق ص 79 .

ويمـــثل المجاز في القرآن ظاهرة أسلوبية في العرض والتصوير، هذه الظاهرة الفنية تتجـــسد مـــن خـــلال إسناد الحدث إلى غير فاعله الحقيقي، ومن أمثلته قوله تعالى ﴿ اقْتَرَبَتِ السَّاعَةُ وَانشَقَّ الْقَمَرُ﴾ [1].

ومـــن روائـــع التعبير المجازي في القرآن قوله تعالى ﴿ وَآيَةٌ لَّهُمُ اللَّيْلُ نَسْلَخُ مِنْهُ الـــنَّهَارَ فَإِذَا هُم مُّظْلِمُونَ﴾ [2].فقد شبه سبحانه وتعالى انفصال النهار من الليل بسلخ جلد الشاة ، ووجه الشبه هو الالتحام والانفصال، ونظراً لعلاقة المشابهة بين المعنيين استعير لفظ السلخ لليل والنهار ونقل اللفظ من معناه الحقيقي إلى معنى آخر ملازم له؛ و ذلك لغرض التعبير المجازي . وهذا كثير في أسلوب القرآن الكريم

وهكـــذا يتبين بوضوح أن التعبير المجازي لا تدرك صوره وما يدل عليها وما ينبني عنها إلا بالعقل، ومعنى ذلك أن لتلك الصور ظلالاً، هذه الظلال تسمى المعاني الثانية أو المعاني الملازمة، وهذه لا تفهم وحدها، ولكنها تفهم من خلال القرائن التي تقرب المعنى إلى الذهن.

ومن خلال ما سقناه عن ظاهرة المجاز في اللغة العربية يتبين أن علماء البلاغة قد وقفوا عليها منذ زمن بعيد، وأشبعوها بحثاً ودراسة وتجادلوا فيما بينهم في فحواها وفلسفتها، ودار الجدل حولها كثيراً، فمنهم من رأى أنها تمثل روائع التعبير ولطائف التـــصوير، وهـــي من باب مفخرة العرب في كلامهم، ومنهم من رأى أن المجاز أخ الكذب والقرآن منزه عنه، وأن المتكلم لا يعدل عن الحقيقة إلى المجاز إلا إذا ضاقت بـــه الحقيقة، وهذا محال على الله تعالى. غير أن معظم البلاغيين و مؤسسي البلاغة العربية كانت نظرتهم متقاربة في النظر إلى هذه الظاهرة، ورأوا أنها متأصلة في لغة العـــرب، ودلـــيل علـــى الإعجـــاز في القرآن الكريم، إلا أنهم أجهدوا أنفسهم بكثرة التقـــسيمات ووضع المعايير وتحديد العلاقات التي يتكئ عليها المبدع عندما ينتقل من

---

[1] سورة القمر الآية 1 .

[2] سورة يس الآية 37 .

المعنى الحقيقي إلى المعنى المجازي، وقيدوا ذلك بالشواهد، دون أن يستثمروا جهدهم لتطوير منهج أسلوبي يساعد على فهم الأداء الفني.

الالتفات:

الالـــتفات أحـــد الظواهر اللغوية المتأصلة في اللغة العربية، وهي ظاهرة تتيح للمتكلم التوسع في اللغة، وتمنحه القدرة على التعبير والإيحاء؛ وذلك بحكم ما فيها من إتاحة للمتكلم من نقل الكلام من أسلوب إلى أسلوب، ومن صيغة إلى صيغة، كأن ننقل الكـــلام مـــن ضمير المتكلم إلى ضمير المخاطب، أومن المخاطب إلى الغائب وغير ذلـــك، وهـــذه الانتقالات غالباً ما يكون لها ما يبررها، ومن أغراضها إثارة الانتباه، وتنشيط خيال السامع، وتجديد نشاطه، وتحفيزه على التفكير، ودفعاً للسأم والملل الذي قد يشعر به المتلقي نتيجة لطول الحديث.

ورأى ابـــن المعتز أن الالتفات هو من محاسن الكلام ومن فنون البديع وعرفه بقوله : " الالتفات هو انصراف المتكلم عن المخاطبة إلى الإخبار، وعن الإخبار إلى المخاطـــبة، ومـــا يشبه ذلك، ومن الالتفات الانصراف إلى معنى يكون فيه إلى معنى آخر."[1].

وفلـــسفة ظاهرة الالتفات تقوم على الانتقال من صيغة إلى صيغة ومن معنى إلى معنـــى آخـــر؛ وذلك لغرض إفادة دلالة معينة وغرض بلاغي وقيمة فنية. وأبوهلال العـــسكري يتناول ظاهرة الالتفات، ويرى أن الالتفات يقع في ضربين، أحدهما : أن يفرغ المتكلم من المعنى، فإذا رأيت أنه تركه وتجاوزه التفت إليه وذكره بغير ما تقدم ذكـــره به. ويشير أبو هلال أن أول من اصطلح على تسميته الأصمعي، فقد روي أنه سأل بعض من كان يتحدث إليهم فقال له أتعرف التفاتات جرير؟ فقال لا وما هي؟ قال مستشهداً ببيت جرير:

أتنسى إذ تودعنا سليمى بعود بشامة سقي البشام

---

(1) البديع عبدالله بن المعتز اغناطيوس كراتشفوسكي دار المسيرة الطبعة الثانية 1982ص58.

أما تراه مقبلاً على شعره إذا التفت إلى البشام فدعا له.

الثانـــي: أن يكون المتكلم آخذاً في معنى، وشك أن أحداً يرد عليه قوله أو يسأله عن سببه، فيعود إلى ما قدمه فيقوم بتأكيده أو يزيل الشك عنه .[1] وينوه السيوطي بذكر الالتفات وروده في كلام العرب حيث يقول :" من سنن العرب أن تخاطب الشاهد ثم تحول الخطاب إلى الغائب أو تخاطب الغائب ثم تحوله إلى الشاهد "[2]

ويـــشير الـــسيوطي إلى أنه من سنن العرب أيضا أن تأتي بالفعل الماضي وهو حاضـــر، أو الفعل المضارع وهو ماض، ويستشهد بقوله تعالى﴿ كُنتُمْ خَيْرَ أُمَّةٍ ﴾[3] أي أنتم، كما استشهد بقوله تعالى ﴿وَاتَّبَعُواْ مَا تَتْلُواْ الشَّيَاطِينُ ﴾[4] أي تلت ،كما أشار إلـــى أنه من سنن العرب أن تأتي بالمفعول بلفظ الفاعل أو العكس، وقدم شواهد على ذلك: سر كاتم أي مكتوم، وعيش مغبون أي غابن.[5]

وقـــد رأى البلاغـــيون أن الالتفات تعبير عن معنى بإحدى طرق ثلاثة :المتكلم والخطـــاب والغيبة بعد التعبير عنه بطرق أخرى منها. ويبين الزركشي سر الالتفات فـــي مواضع عدة في القرآن، ومن بين هذه المواضع سورة الفاتحة والتي انتقل فيها الخطاب من ضمير الغيبة إلى ضمير الخطاب، إذ يقول " إنما اختير للحمد لفظ الغيبة وللعـــبادة الخطاب، للإشارة إلى أن الحمد دون العبادة في الرتبة؛ فإنك تحمد نظيرك ولا تعـــبده ... فلمـــا كان كذلك استعمل لفظ الحمد لتوسطه مع الغيبة في الخبر فقال (الحمـــد لله) ولم يقل الحمد لك، ولفظ العبادة مع الخطاب فقال:(إياك نعبد).لينسب إلى العظـــيم حال المخاطبة والمواجهة على ما هو أعلى رتبة؛ وذلك عن طريق التأدب، وعلـــى نحـــو مـــن ذلك جاء آخر السورة فقال :(الذين أنعمت عليهم) مصرحاً بذكر المـــنعم، وإسناد الإنعام إليه لفظاً ولم يقل (صراط المنعم عليهم)؛ فلما صار إلى ذكر

---

[1] ينظر كتاب الصناعتين أبو هلال العسكري ص407-804.

[2] المزهر في علوم اللغة وأنواعها السيوطي ص334 .

[3] سورة آل عمران الآية 110 .

[4] سورة البقرة الآية 102 .

[5] انظر المزهر في علوم اللغة السيوطي ص 335 .

الغـــضب روى عنه لفظ الغضب في النسبة إليه لفظاً، وجاء باللفظ متحرفاً عن ذكر الغاضب؛ فلم يقل (غير الذين غضبت عليهم)، تفادياً عن نسبة الغضب في اللفظ حال المواجهة "[1].

ومـــن المواضـــع التي انتقل فيها الخطاب من ضمير الغيبة إلى الخطاب قوله تعالى﴿كَلَّا إِنَّ الْإِنسَانَ لَيَطْغَى ۞ أَن رَّآهُ اسْتَغْنَى ۞ إِنَّ إِلَى رَبِّكَ الرُّجْعَى ﴾[2]. وقد أفاد الالتفات في هذا الموضع دلالة التنبيه والتحذير من عاقبة الطغيان.

ويقـــع الالـــتفات في رأي البلاغيين في ستة صور وراء كل صورة منها غرض بلاغـــي وقـــيمة جمالية، ومن بين هذه الصور الانتقال من ضمير الغيبة إلى ضمير الخطـــاب، وقد عرضنا فيها القول فيما سبق، أما بقية الصور فهي الانتقال من التكلم إلـــى الخطـــاب، ومن التكلم إلى الغيبة، ومن الخطاب إلى التكلم، ومن الخطاب إلى الغيـــبة، ومـــن الغيبة إلى التكلم، ويمكن التمثيل لكل صورة من صور الالتفات على الـــنحو التالي : العدول من ضمير الغيبة إلى التكلم يتمثل في قوله تعالى "﴿ سُبْحَانَ الَّـــذِي أَسْـــرَى بِعَبْدِهِ لَيْلاً مِّنَ الْمَسْجِدِ الْحَرَامِ إِلَى الْمَسْجِدِ الأَقْصَى الَّذِي بَارَكْنَا حَوْلَهُ لِنُـــرِيَهُ مِنْ آيَاتِنَا إِنَّهُ هُوَ السَّمِيعُ الْبَصِيرُ ﴾[3] فالانتقال من الغيبة إلى التكلم يتمثل في "الذي أسرى بعبده ليلاً" ثم الانتقال إلى التكلم في قوله :" الذي باركنا حوله لنريه من آياتـــنا" وقـــد يكون هدف الالتفات في الآية أن يرى الرسول الآيات الكبرى وذلك في "لنريه من آياتنا ".

وقد أشار الزمخشري إلى هذا الموضع من الالتفات حيث قال "لقد تصرف الكلام على لفظ الغائب والمتكلم فقيل أسرى، ثم باركنا، ثم ليريه، على قراءة الحسن ثم من آياتنا، ثم إنه هو، وهي طريقة الالتفات التي هي من طرق البلاغة "[4].

---

(1) البرهان في علوم القرآن الزركشي ج3 ص327 .

(2) سورة العلق الآيات 6-7-8 .

(3) سورة الإسراء الآية: 1 .

(4) الكشاف الزمخشري دار المعرفة بيروت ج2 351 .

ومـــن طرق الالتفات أيضاً الانتقال من ضمير المتكلم إلى الخطاب، ويتضح ذلك في قوله تعالى﴿ وَجَاء مِنْ أَقْصَى الْمَدِينَةِ رَجُلٌ يَسْعَى قَالَ يَا قَوْمِ اتَّبِعُوا الْمُرْسَلِينَ ۞ اتَّـبِعُوا مَـن لاَّ يَسْأَلُكُمْ أَجْراً وَهُم مُّهْتَدُونَ ۞ وَمَا لِي لاَ أَعْبُدُ الَّذِي فَطَرَنِي وَإِلَيْهِ تُرْجَعُونَ ﴾ [1].

فقد انتقل الخطاب من ضمير التكلم في قوله "ما لي لا أعبد الذي فطرني " إلى ضمير الخطاب في قوله"وإليه ترجعون" فكل التفات له دلالته، ودلالته في هذا السياق هي استمالة القوم وهدايتهم واتباعهم المرسلين.

ويشير الزمخشري بشكل غير مباشر إلى وجود التفات في هذا الموضع حيث يقـــول "ولقد وضع قوله(وما لي لا أعبد الذي فطرني) مكان قوله وما لكم لا تعبدون الذي فطركم ألا ترى إلى قوله (واليه ترجعون) ولولا أنه قصد ذلك لقال الذي فطرني وإليه أرجع "[2].

كـــذلك مـــن أساليب الالتفات العدول من ضمير التكلم إلى ضمير الغيبة ومنه قوله تعالـــى﴿ إِنَّـــا أَعْطَيْـــنَاكَ الْكَوْثَرَ ۞ فَصَلِّ لِرَبِّكَ وَانْحَرْ ﴾ [3] فقد انتقل الخطاب من ضـــمير الـــتكلم فـــي قوله " إنّا أعطيناك الكوثر " إلى الغيبة في قوله "فصل لربك " والتقدير (فصل لنا) ودلالة الالتفات في هذا السياق هو الحث والتحريض " على فعل الصلاة لحق الربوبية "[4].

ومـــن الالـــتفات أيـــضاً الانتقال من ضمير الخطاب إلى التكلم. ومن أمثلته قوله تعالى: ﴿ وَاسْتَغْفِرُواْ رَبَّكُمْ ثُمَّ تُوبُواْ إِلَيْهِ إِنَّ رَبِّي رَحِيمٌ وَدُودٌ ﴾ [5] ودلالة الالتفات في هذا السياق أن الله تعالى رحمته وسعت كل شيء، وهو من يختص بها دون غيره.

---

[1] سورة يس الآيات: 20-22 .

[2] الكشاف للزمخشري ج3 ص283 .

[3] سورة الكوثر الآيتان: 1-2 .

[4] البرهان في علوم القرآن الزركشي ج3 ص316-317 .

[5] سورة هود الآية: 90 .

ومـــن صـــور الالتفات الانتقال من ضمير الخطاب إلى الغيبة ،ومن أمثلته قوله تعالـــى: ﴿ ومـــا آتَيْتُم مِّن رِّبًا لِّيَرْبُوَ فِي أَمْوَالِ النَّاسِ فَلَا يَرْبُو عِندَ اللَّهِ وَمَا آتَيْتُم مِّن زَكَـــاةٍ تُـــرِيدُونَ وَجْهَ اللَّهِ فَأُولَئِكَ هم المضعفون ﴾ [1] ويتمثل الالتفات في قوله تعالى "وما آتيتم من زكاة تريدون وجه"وهو انتقال من ضمير الخطاب إلى ضمير الغيبة في قوله "هم المضعفون " وفي هذا الموضع يقول الزمخشري "هذا التفات حسن كأنه قال لملائكـــته وخواص خلقه فأولئك الذين يريدون وجه الله بصدقاتهم هم المضعفون فهو أمدح لهم من أن يقول فأنتم مضعفون "[2].

وللالتفات صور أخرى متعددة لا حصر لها، وهي على سبيل المثال لا الحصر الانتقال من خطاب المفرد إلى خطاب الاثنين، ومن خطاب الواحد إلى خطاب الجمع، ومـــن خطاب الاثنين إلى خطاب الواحد ...الخ. ومنها الانتقال من صيغة إلى أخرى كأن يعدل المتكلم عن صيغة الفعل إلى الفاعل أو المفعول، أو العدول من صيغة الأمر إلى صيغة الماضي ومن صيغة الماضي إلى المستقبل ...الخ

والالـــتفات ظاهـــرة أسلوبية لها حضورها في لغة العرب، ويتجذر حضورها بشكل لافت للنظر في أسلوب القرآن الكريم الذي يتميز بعظمة نظمه وجمال تصويره ودقة أســـلوبه، وقـــد تنبه علماء البلاغة مبكراً لهذه الظاهرة، فرأوا فيها التوسع في اللغة، ومراعاة الأدب في الخطاب بما يمنحه هذا الأسلوب من حرية في الانتقال من صورة إلى صورة أو من صيغة إلى صيغة، وكل ذلك يأتي لأغراض دلالية وبلاغية، فرأوا فـــيه تحـــريك وإثارة المشاعر لدى السامع وإيقاظه وتنبيهه؛ وذلك بفضل التنوع في الأسلوب، وعدم المضي على وتيرة واحدة إزاحة للسآمة والملل لدى المتلقي.

ومن خلال ما سقناه عن الظواهر الأسلوبية في البلاغة القديمة يتضح أن علماء الـــبلاغة قد قدموا جهداً كبيراً وثميناً في مجال البحث البلاغي، وفي رصد الإمكانات التعبيـــرية الكامـــنة فـــي اللغة وقد كان أسلوب القرآن الكريم يمثل لهم الحقل الغني

---

(1) سورة الروم الآية :39 .

(2) الكشاف الزمخشري ج3 ص 205 .

فركــزوا اهتمامهم عليه؛ لذلك نشط البحث البلاغي في تلك الفترة، إلا أن المآخذ التي أخــذت علــيهم فــي ظاهرة التكرار والمجاز تؤخذ عليهم أيضاً في ظاهرة الالتفات، فــنجدهم يتفنــنون في تقسيم صور الالتفات، ويقدمون لها الشواهد دون استغلال هذا الجهد لوضع منهج أسلوبي يدرس مدى تأثير هذه الظاهرة في الخطاب الأدبي.

المبحث الثالث:

الإبداع والتقعيد البلاغي

- الأدوار الأولى للبلاغة
- القيد البلاغي
- علاقة البلاغة بالنقد
- علاقة البلاغة بالأسلوبية

الأدوار الأولى للبلاغة :

كانت عناية العرب بالألفاظ بالغة، فعبروا بها عما يختلج في صدورهم، وكانوا يختارون اللفظ المناسب ويضعونه في المكان المناسب ليكون في كل موضع أكثر دلالة على المراد، وقد ارتبطت نشأة البلاغة بنشأة النقد الأدبي، وكان النقد في نشأته بسيطاً يعتمد على الذوق ولا يتعدى في مجمله عن أحكام يطلقها النقاد عند سماعهم لأقوال الشعراء، وأخذ النقد يتطوّر شيئاً فشيئاً متلازماً مع البلاغة ممتزجاً بها، إلى أن اكتمل علم البلاغة وأصبح له قواعده وأصوله التي يقاس من خلالها الأدب، حينها اختلف اختصاص كل منهما، فأصبحت البلاغة تضع المعايير المسبقة للإبداع بينما ظلت مهمة النقد تالية للإبداع.

وكان الشعر فن العرب وصناعتهم المفضلة، وأشهر فنون القول لديهم حتى عدّوه ديوان العرب فتراووه وتذوقوه وتغنوا به، فحكموا على الجيد منه بالاستحسان وحكموا على القبيح منه بالاستهجان، في عبارات موجزة وأحكام سريعة تنطلق مما تمليه عليهم أذواقهم وحسهم المرهف ونظرتهم السليمة، مبتعدين عن التعمق في النصوص وعن التحليل والتعليل[1]

وكان الشعراء يتبارون في سوق عكاظ ،ويريد كل منهم أن يكون له قصب السبق لدى سامعيه دون غيره من الشعراء، ويذكر أن النابغة الذبياني كان من النقاد الذين تعرض عليهم أشعار الشعراء، فيبدي ملاحظاته على أساليب الشعراء وكيفية اختيارهم لألفاظهم، وكانت هذه الملاحظات بذور النقد الأولى، وكان النقد حينها يعتمد على الذوق السليم والحس المرهف دون التقيد بأي مناهج أو معايير يقاس الأدب من خلالها. والمتتبع لتلك الأحكام يلاحظ أنه رغم بساطتها إلا أنها تحمل عمقاً وتعكس مدى قدرة أصحابها على النقد السليم، والمتتبع للشعر الجاهلي يرى أن الشعراء " كانوا يقفون عند اختيار الألفاظ والمعاني والصور، وكانوا يسوقون أحياناً ملاحظات

---

[1] انظر دراسات في نقد الأدب العربي ،بدوي طبانة ،ط7 ،مكتبة الإنجلو المصرية ،1975 ص53 .

لا ريـــب في أنها أصل الملاحظات البيانية في بلاغتنا العربية، ومن يتصفح أشعارهم يجـــدها تزخـــر بالتـــشبيهات والاستعارات وتتناثر فيها من حين إلى حين ألوان من المقـــابلات والجناســـات، مما يدل دلالة واضحة على أنهم كانوا يُعنَون عناية واسعة بإحسان الكلام والتفنن في معارضه البليغة "[1].

ومن يمعن النظر في كتب التراث النقدي والبلاغي يرى أن الشعراء في العصر الجاهلـــي لـــم يكونـــوا يتقـــيدون بمناهج محددة أو معايير وقواعد ثابتة، وإنما كانوا يعتمدون على الفطرة ويقومون بصقلها عن طريق الممارسة.

ويـــشير ابـــن رشيق في كتابه العمدة إلى قول الرماني أن أصل البلاغة الطبع، ولهـــا آلات تعـــين عليها وعلى صقلها وتكون ميزاناً لها، وهذه الآلات ينبغي للمتكلم معـــرفتها وإتقانهـــا، وذلـــك عـــن طريق الممارسة وهي ثمانية :الإيجاز والاستعارة والتشبيه والبيان والنظم والتصرف والمشاكلة .[2].

وفي عصر صدر الإسلام لم نجد اختلافاً يذكر في بلاغة هذا العصر عن العصر الـــذي ســـبقه، فقـــد كانـــت أســـاليبهم تسير وفق الطبع والسليقة فيأتون بالألفاظ في مواضعها، ويعطون المعاني حقها مراعين ما تقتضيه الأحوال والمقامات، ولا يأتون بالألـــوان البلاغية إلا ما كانت له ميزة في الكلام ودور في بناء الصورة الأدبية. كما تأثـــروا بأســـلوب القـــرآن الكريم وألفاظه، وأعجبوا به بفضل قوّة بلاغته وفصاحته واقتبـــسوا مـــن ألفاظه في خطبهم وأشعارهم، أما الرسول ﷺ فيقول فيه الجاحظ "لم يـــنطق إلا عـــن ميراث حكمة، ولم يتكلم إلا بكلام قد حف بالعصمة ... وهو الكلام الـــذي ألقى الله عليه المحبة، ونشأه بالقبول، وجمع له بين المهابة وبين حسن الإفهام، وقلـــة عـــدد الكلام، مع استيفائه عن إعادته وقلة حاجة السامع إلى معاودته ... ثم لم يـــسمع الناس بكلام قط أعم نفعاً، ولا أقصد لفظاً، ولا أعدل وزناً، ولا أجمل مذهباً،

---

[1] البلاغة تطور وتاريخ شوقي ضيف دار المعارف مصر ،1965ص 13 .

[2] انظر العمدة ابن رشيق ج1 ص243 .

ولا أكرم مطلباً، ولا أحسن موقعاً، ولا أسهل مخرجاً، ولا أفصح معنى، وأبين فحوى من كلامه ﷺ »[1].

وممـــا تجـــدر الإشارة إليه أن العرب في العصر الجاهلي وعصر صدر الإسلام ليـــسوا في حاجة إلى معرفة علم البلاغة وتحديد مصطلحاتها ومعرفة معاييرها، فقد كانـــت معـــروفة عندهم بالفطرة، وقد وردت فنون البلاغة في أشعارهم من تشبيهات واســـتعارات وكنايات وألوان أخرى من البديع والبيان، دون أن يكونوا يعرفون تلك المصطلحات،وقد كانت هذه الألوان تأتي في أشعارهم بالسليقة دون تكلف في إيرادها.

أما في عصر بني أمية فقد ازدانت مجالس الخلفاء بالأدب والنقد، وكان لها الدور الأكبـــر في إصدار الأحكام على الشعراء؛ وذلك بفضل حبهم للشعر وولوعهم بسحر البـــيان، وكـــان لتلك المجالس السبب في تنبه ملكات النقد، وفي تنافس الشعراء فيما بيـــنهم. وفي هذا العصر لم يتعد النقد الرأي الذاتي والميل إلى التعميم في الأحكام مع قليل من الموضوعية عند العلماء، وبانتهاء عصر بني أمية تنتهي الأدوار الأولى للنقد والتي تعتمد على الذوق والفطرة السليمة والأحكام السريعة .[2]

وفـــي العـــصر العباسي بدأ تدوين التراث وظهرت العديد من المؤلفات وكثرت الكتب التي عالجت فنون الكلام، ونمت بعض الملاحظات البلاغية، واتجه النقد وجهة أخـــرى فلم يعد يحكمه الذوق كما في العصور السابقة، وإنما وضعت القواعد وتحول النقد من أحكام عامة سريعة خاطفة غير معللة إلى قواعد ثابتة، وبدأت العناية بالنظر فـــي الألفـــاظ والمعاني وبراعة التراكيب، ومدى اختيار المتكلم للألفاظ ووضعها في موضع يناسبها، ودارت على ألسنتهم مصطلحات البلاغة من تشبيه واستعارة وكناية ومحـــسنات بديعـــية، ونقدوا الألفاظ وصنفوها وذكروا منها ما ينقاس وما لا ينقاس، وتكلمـــوا في لغة الشعر وما يستحسن فيها وما يستنكر، وتنبه العلماء إلى ما وقع فيه

---

[1] البيان والتبيُّن الجاحظ ج2 ص17،18 .

[2] انظر دراسات في نقد الأدب العربي بدوي طبانة ص 103 .

الـشعراء مـن إخلال في الأوزان والقوافي وأحصوا ضرورات الشعر،ورأوا فضل الابتكار والإبداع على التقليد ففضلوا الشاعر المجدد على الشاعر المقلد .[1]

والنقد في ذلك العصر" كان في جملته نقداً يتصل بالجزئيات ولا ينفك عنها إلا قليلاً فقـد كان محوره غالباً البيت أو العبارة، بحيث يمكن أن نقول إن نشاطهم النقدي كان أقرب إلى البلاغة منه إلى النقد الخالص... ومع ذلك تركوا ملاحظات لا تكاد تحصى مـن خصائص الكلمات والعبارة الأدبية، بل لقد تركوا ركاماً هائلاً يفيدنا فائدة جليلة في تدريب الذوق على الأسلوب الفني ولكنه ينتظم في أبحاث البلاغة"[2].

وعـندما دخلـت الأمم الأخرى الإسلام، دب اللحن وضعف الذوق الفطري، واخـتلطت أسـاليب العرب بغيرهم، وتسلل أعداء الإسلام للنيل من الدين الإسلامي والطعن فيه، حينها اتجهت أنظار العلماء العرب إلى وضع قواعد النحو واللغة؛ وذلك للحـد مـن ظاهـرة اللحن، وعكف علماء البلاغة على دراسة أسلوب القرآن الكريم وأفـردوا دراسات كثيرة في هذا المجال، وعلا شأن البلاغة وفي ذلك يقول أبو هلال العـسكري" اعلـم علمك الله الخير ودلك عليه وقيضه لك وجعلك من أهله، أن أحق العلـوم بالـتعلم وأولاهـا بالتحفظ بعد المعرفة بالله جلّ ثناؤه علم البلاغة، ومعرفة الفـصاحة، الذي به يعرف إعجاز كتاب الله تعالى، الناطق بالحق، الهادي إلى سبيل الرشـد، المدلـول به على صدق الرسالة وصحة النبوّة .. وقد علمنا أن الإنسان إذا أغفـل علـم البلاغة وأخلّ بمعرفة الفصاحة لم يقع علمه بإعجاز القرآن من جهة ما خـصه الله بـه من حسن التأليف، وبراعة التركيب، وما شحنه به من الإيجاز البديع والاختصار اللطيف "[3].

وقد أدرك العرب ما للدرس البلاغي من أهمية من حيث كشفه عن أسرار بنية الخطاب وأثره في المتلقي، ومدى قدرة المخاطب على التعبير والتأثير باعتبار البلاغة تهدف إلى إيصال المعنى إلى المتلقي في أحسن صورة.

---

[1] انظر المرجع السابق ص 126-133 .

[2] في النقد الأدبي ، د. شوقي ضيف ، دار المعارف مصر ، ط3 ، ص31 .

[3] كتاب الصناعتين أبو هلال العسكري ص7 .

والـــنقد البلاغي في جوهره نقد لغوي يستعين بمباحث علم النحو عندما يكون الأمر يختص بالمعنى، ويستعين بالمعجم عندما يكون الأمر خاصاً بالبيان والبديع .[1] وبذلك عاشـــت البلاغة مقترنة بالنقد راسمة المنهج الذي تراه مناسباً ويتخذه الأديب للتعبير عـــن أفكاره وما يجول في دواخله، محددة الطريق أمام الناقد لمعرفة مواطن الحسن والقبح في الخطاب الأدبي، وبذلك تحددت بأنها فن القول الذي يبحث في الخصائص والمميزات التي تتوفر في النص الأدبي.

وهكـــذا تطـــور النقد وأخذ يعتمد على العلوم اللغوية والبلاغية مستنداً إليها في إصـــدار أحكامه وقد كان للغويين أثر واضح في تطور البلاغة، فقد بحثوا في الألفاظ ومـــا يعتريها من ثقل وخفة، وما يطرأ عليها من تنافر وتلاؤم، وعللوا أسباب الخفة والثقل وعوامل التنافر والتلاؤم التي تفضي إلى فصاحة الألفاظ أو غثاثتها.[2]

ويـــرى بعض النقاد أن المعتزلة كان لهم دور هام في وضع الأسس البلاغية ، ومـــن المعلـــوم أن المعتزلة كانوا أشهر الذين يُعنَون بالرد على الشعوبية والزنادقة، وكـــان لابد لهم من أن يتسلحوا بأدوات تساعدهم في مجادلتهم ، فاتجهوا إلى معرفة علـــوم الـــبلاغة . ويشير الدكتور طه حسين إلى أن الجاحظ أول من حاول أن يضع نظـــريات فـــي البـــيان.[3] ويذكـــر أحمـــد أمـــين أن المعتزلة "كانوا هم المحتاجين إليها(البلاغة) في الدعوة وإقامة الحجج فوضع منهم بشر بن المعتمر صحيفته الخالدة في البلاغة ثم جاء بعده الجاحظ وهو من وفي البلاغة و فنونها"[4].

ويـــؤكد هـــذا الجانب الدكتور عبد القادر حسين حين يقول :" إن المعتزلة يرجع إلـــيهم الفـــضل في وضع كثير من مصطلحات البلاغة التي دارت في كتب البلاغة

---

[1] ينظر النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك إبراهيم خليل ص 75 .

[2] انظر اثر النحاة في البحث البلاغي عبدالقادر حسين ص23 .

[3] من حديث الشعر والنثر، د. طه حسين، مطبعة المصاوي، القاهرة، ط1 ، 1936، ص124 .

[4] النقد الأدبي ، احمد أمين ج2 ص 473 .

والـــنقد من بعدهم ولم تكن معروفة قبلهم، سواء في تقسيم الكلام إلى حقيقة ومجاز أو فيما يتعلق بعلوم البلاغة معان وبيان وبديع»[1].

وهكـــذا اختلفت الآراء حول من كان له قصب السبق في وضع الأسس والمعايير التـــي تـــستند إليها البلاغة، ولكن مما لاشك فيه أن مباحث علم البلاغة أخذت تكتمل شيئاً فشيئاً مع مرور الأيام وتتالي العصور،وكان لكل علماء البلاغة نصيب ودور في هذا الاكتمال، إلا أننا نقول : إن علم البلاغة استوى كعلم معياري له قواعده وأصوله فـــي عـــصر عبدالقاهر الجرجاني، وفي ذلك يقول صاحب الطراز في علوم حقائق الإعجـــاز فـــي فاتحة كتابه : "وأول من أسس من هذا الفن قواعده وأوضح براهينه وأظهر فوائده ورتب أفانينه، الشيخ العالم النحرير علم المحققين عبدالقاهر الجرجاني. فلقـــد فـــك قـــيد الغرائب بالتقيد،وهدّ من سور المشكلات بالتسوير المشيد... وله من المصنفات فيه كتابان : أحدهما لقبه بدلائل الإعجاز، والآخر لقبه بأسرار البلاغة »[2].

ويـــشير ابـــن خلدون إلى أنه توالت مسائل هذا الفن ويقصد علم البلاغة فكتب فيها جعفـــر بـــن يحيى والجاحظ وقدامة وأمثالهم، إشارات غير وافية ولم تزل مسائل هذا العلـــم تكتمل شيئاً فشيأ حتى جاء السكاكي و مخض زبدته، وهذب مسائله، وصنف أبوابه.[3]

ونـــشير هنا إلى بعض المؤلفات التي ظهرت في تلك العصور والتي من بينها مؤلفات الجاحظ البيان والتبيين والحيوان، وابن قتيبة وكتابه الشعر والشعراء، وعيار الـــشعر لابن طباطبا العلوي، وطبقات الشعراء لمحمد بن سلام الجمحي، ونقد الشعر لقدامـــة بن جعفر، وكتاب الموازنة بين أبي تمام والبحتري للآمدي، وكتاب الوساطة بـــين المتنبي وخصومة لعلي بن عبدالعزيز الجرجاني، وكتاب الصناعتين لأبي هلال العـــسكري، وكـــتاب العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده لابن رشيق، وعبدالقاهر

---

[1] أثر النحاة في البحث البلاغي عبدالقادر حسين ص33 .

[2] الطراز المتضمن للبلاغة علوم حقائق الإعجاز، يحيى بن علي بن إبراهيم العلوي بتحقيق سيد بن علي المرصفي ، طبع بمطبعة المقتطف مصر ، 1914 ، ج1 ص 4 .

[3] انظر مقدمة ابن خلدون ، ابن خلدون ص 342 .

الجرجانـــي وكتاباه أسرار البلاغة ودلائل الإعجاز،وحازم القرطاجني وكتابه منهاج البلغاء وسراج الأدباء ،وغيرها من الكتب البلاغية والنقدية.

وهكـــذا بحث علماء البلاغة في جمال الأسلوب، ووضعوا معايير لذلك من حيث فـــصاحة الألفـــاظ، ومدى أدائها للمعاني، ومطابقتها لمقتضيات الأحوال، وحاول كل مـــنهم أن يـــضع مقاييس للقول الجيد، وهذه المقاييس ينبغي أن يتبعها المتكلم؛ وذلك للاحتراز من الوقوع في الخطأ، فابن طباطبا العلوي على سبيل المثال يحدد المعايير التي يقتدي بها الشاعر بقوله :" ينبغي للشاعر أن يتأمل تأليف شعره، وتنسيق أبياته، ويقـــف علـــى حسن تجاورها أو قبحه، فيلائم بينها لتنتظم له معانيها، ويتصل كلامه فـــيها، ولا يجعل ما قد ابتدأ وصفه أو بين تمامه فضلاً من الحشو ليس من جنس ما هو فيه، فينسى السامع المعنى الذي يسوق القول إليه، كما أنه يحترز من ذلك في كل بيت، فلا يباعد كلمة عن أختها، ولا يحجز بينها وبين تمامها بحشو يشينها، ويتفقد كل مصـراع هل يشاكله ما قبله؟ فربما اتفق للشاعر بيتان يضـع مصراع كل واحد منهما في موضع الآخر فلا يتنبه على ذلك إلا من دق نظره ولطف فهمه "[1].

وينظـــر قدامـــة بن جعفر في الشعر العربي فيجده ينقسم إلى أربعة أقسام وهي الوزن والقوافي والألفاظ والمعاني، وبحث في أحوال ائتلاف اللفظ بالمعنى، وائتلاف اللفظ بالوزن، وائتلاف المعنى بالوزن، وائتلاف المعنى بالقافية، فيقول محدداً معايير الجـــودة والـــرداءة في الشعر "ولما كان لكل واحد من هذه الثمانية صفات يمدح بها وأحـــوال يعـــاب من أجلها، وجب أن يكون جيد ذلك و رديئه لاحقين للشعر، إذ كان لـــيس يخرج شيء منه عنها. فلنبدأ بذكر أوصاف الجودة في كل واحدة منها، ليكون مجموع ذلك إذا اجتمع كان في نهاية الجودة، وإذا لم يكن فيه شي منها كان في نهاية الـــرداءة لا محالة، إذ كان هذان الطرفان مشتملين على جميع النعوت أو العيوب التي نذكـــرها، ولمـــا لـــم يكن كل شعر جامعاً جميع النعوت أو العيوب، وجب أن تكون

[1] عيار الشعر ابن طباطبا العلوي ص 165 .

الوسائط التي بين المدح والذم تشتمل على صفات محمودة وصفات مذمومة، فما كان فيه من النعوت والعيوب كان وسطاً بين المدح والذم "[1].

وهكذا استمر الاهتمام منصباً على لغة النص وبلاغته، مما يؤكد أن النظرة إلى النص كانت تعتمد على الرؤية اللغوية والبلاغية إلى جانب الذوق، وقد سارت الأمور على هذا النحو إلى أن جاء السكاكي وحوّل البلاغة إلى قواعد وقوانين جافة، وقسّمها إلى المعاني والبديع والبيان؛ وبذلك دخلت البلاغة طور التقنين والقياس وصار الأدب يقاس بمعايير بلاغية.

القيد البلاغي والإبداع:

وكما مر بنا في المباحث السابقة والذي يتجلى بوضوح أن البلاغة قطعت شوطاً كبيراً في مجال دراسة التراكيب، ورصد الإمكانات التعبيرية الكامنة في اللغة إلا أنها وقفت عند حدود وضع المسميات وتحديد الأطر والتقسيمات متخذة المنهج المعياري أساساً للقراءة البلاغية، وفلسفة المنهج المعياري تقوم على أساس إصدار الأحكام بخلاف المنهج الوصفي، فالمنهج المعياري يقوم على فرض القاعدة، ويعتمدها أساساً، ويبتعد قدر الإمكان عن الوصف، ويتأول لما يخرج عن القاعدة بحجج شتى ، وقد يحكم عليها بالشذوذ والقلة إن لم يجد فيها تأويلاً مناسباً .

وفي الموسوعة الفلسفية العربية نجد أن" المعيار ما يتخذ مبدأ أوّلاً وقاعدة أنموذجية تقاس الموضوعات بالنسبة إليها لتصبح مبررة ومعقولة، لأنه يمنحها دلالتها ونظامها وقيمتها، وهي نقطة انطلاق ما هوية أولى لا سابق للأفعال والأحكام خاصة أحكام القيمة" [2]

أما المنهج الوصفي فيبدأ بدراسة الظاهرة أولاً، ثم يستخرج منها المعيار أو القاعدة؛ بمعنى أن الظاهرة سابقة على المعيار، والذي لاشك فيه أن معظم مباحث علم

---

[1] نقد الشعر قدامة بن جعفر ص 70 .

[2] الموسوعة الفلسفية العربية، الاصطلاحات والمفاهيم، معهد الإنماء العربي ، ط1 ، 1986 ، المجلد الأول، ص 766-767 .

البلاغة وعلم النحو نشأت في ظل المنهج الوصفي، فقد بدأت دراسة البلاغة للظواهر الأسلوبية معتمدة على الذوق وأثره في الإحساس بمواطن الحسن والقبح في الخطاب الأدبي . وفلسفة المنهج الوصفي تقوم على أن الوصف لأي لغة يبدأ من الصورة المنطوقة إلى الصورة المكتوبة .[1]

ويتخذ المنهج الوصفي في تحليل الظاهرة عدة طرق وهي:[2]

أ ــ استقراء المادة اللغوية مشافهة.

ب ــ تقسيم وتصنيف المادة اللغوية.

ج ــ وضع المصطلحات والمسميات الدالة على هذه التصنيفات .

ثم الوصول إلى وضع القواعد الكلية والجزئية التي تم التوصل إليها من عملية الاستقراء؛ وبذلك يكون المنهج الوصفي يبدأ بالاستقراء ثم تسجيل الظواهر،ومن ثم وضع القواعد والمقاييس.

واختلفت الآراء حول فكرة المعيار، فهناك من رأى أن المعيار قبلي وسابق كل ظاهرة وكل تجربة، وهناك من رأى أن المعيار بعدي ولاحق يولد بعد وجود الظاهرة، إلا أنني أرجح فكرة وجود الظاهرة، ومن ثم وجود المعيار. وأدلل لذلك بما قام به الخليل بن أحمد الفراهيدي الذي أرسى دعائم علم العروض وقام بدراسة الشعر العربي ثم وضع بحوره الشعرية المعروفة، التي تمثل عمود الشعر العربي القديم ، والذي نريد أن نصل إليه أن الخليل بن أحمد وجد الشعر العربي سابقاً عليه بكل سماته وأوزانه وإيقاعاته، إلا أنه من خلال دراسته للشعر العربي استطاع أن يخلص بقاعدة أو معيار يقاس من خلالها أوزان الشعر، وبذلك أصبحت قاعدة لا يمكن الخروج عنها، ومن خلالها تقاس القيمة الفنية للقصيدة، وكل خروج عنها يعد خرقاً لعمود الشعر العربي.

---

[1] ينظر أسس علم اللغة باي ماريو ترجمة احمد مختار عالم الكتب الطبعة الثانية 1983 ص130 .

[2] ينظر اللغة ما بين المعيارية والوصفية د. تمام حسان مكتبة الأنجلو المصرية 1958 ص 152-163 .

وكـذلك الحـال في البلاغة العربية أن الظاهرة سابقة على المعيار ففي الشعر العربـي نجد على سبيل المثال بعض الظواهر البلاغية كالاستعارة والتشبيه والكناية والمجاز والتقديم والتأخير والفصل والوصل وغير ذلك فهذه الظواهر كانت موجودة فـي الـشعر العربـي إلا أن الـشعراء لـم يكونـوا يعرفونها تحت هذه المسميات والمصطلحات التي وضعها علماء البلاغة فيما بعد .

فالـبلاغة في نشأتها اعتمدت على المنهج الوصفي وباستقراء المادة اللغوية ولكن بعـد حـين جـنح بها البلاغيون صوب المعيارية بعد أن وضعوا القواعد والأصول وتوقفـوا عن استقراء المادة اللغوية، وأصبحت القاعدة سابقة على الإبداع مقيدة له، وطـبعت البلاغة بطابع علم المنطق وكثرت المصطلحات المنطقية، ودخلت البلاغة طـور التقنـين والقاعدة، وأصبحت البلاغة بتعاليها المعياري تدخل كهوف التأطير والتـبويب وتخـضع مدخلاتها إلى حالة من التعسف القائم على مطابقة القاعدة وعدم الخروج عنها مقدمة الشواهد التي تعزز حضورها .[1]

وفـي تقديم البلاغيين للشواهد التي تؤيد ما استنبطوه من قواعد، لم يكونوا على جانـب كبيـر من الدقة فأحياناً يقومون بافتراض وجود نموذج لقاعدتهم في نص من النصوص، ليؤيدوا به ما استنبطوه من قواعد ، وهذا جعلهم يحملون فنون القول ما لا تحتمل .[2]

وقـد اعـتمد البلاغيون المتأخرون على شواهد المتقدمين دون الاستمرار في اسـتقراء النصوص الأدبية، وإن قدموا شواهد فهي تضاف إلى ما سبق من شواهد، وتعزز القاعدة التي ينطلقون منها.

ويخلص الدكتور صلاح فضل " إلى أن المعيار البلاغي الذي يقاس عليه الشعر والأدب ويعـرض علـى محكـه الإنتاج الإبداعي لم يكن في مجمله محدد المعالم أو مـرتبطاً بالـشعر ذاتـه، بـل كان معياراً عقلياً منطقياً مفارقاً لطبيعة الشعر ومُغفلاً

---

[1] انظر الأسلوبية وثلاثية الدوائر البلاغية ، د عبد القادر عبد الجليل ص13 .

[2] انظر البلاغة والأسلوبية ، د محمد عبد المطلب ص260 .

لشروطه التاريخية، وكان يعتمد على الشاهد الذي يتم اختياره بشكل عشوائي متعسف يتولد ويتردد من مؤلف لآخر دون محاولة لإقامة التوازي بين النظرية والتعبير "[1].

ومما لا شك فيه أن الاكتفاء بتوارث الشواهد عن الأقدمين يقتل روح الإبداع، ويخلق نوعاً من الجمود، وهذا ما قامت به البلاغة بعد وضعها للقواعد والمعايير، وبدلاً من أن تطلق يد الإبداع أصبحت مقيدة له، وصار الأدب يقاس بمقياس بلاغي وهكذا من عصر السكاكي تحولت البلاغة إلى قواعد وقوانين جافة أشبه بقواعد النحو، غير أن القياس في علم النحو يكون في الكلام الفصيح، ويؤخذ من كلام المتقدمين أما القياس البلاغي فيكون على أدب المتقدمين و المتأخرين.

ويبدو أن البلاغيين اعتمدوا إلى حد كبير على جهود النحويين، وخاصة أن بعض البلاغيين كانوا نحويين في الوقت نفسه، وخاصة فيما يختص بعلم المعاني، فمباحث علم المعاني يطغى عليها النحو، وخاصة عندما تدرس التقديم والتأخير والتعريف والتنكير والذكر والحذف والفصل والوصل وغير ذلك.

أما في علم البيان فنجد للبلاغيين قواعدهم الخاصة، وثوابتهم التي لا تختلط إلى حد ما بعلم النحو كالتشبيه والاستعارة والكناية والمجاز ...إلخ

وفي مهمة علم المعاني الدليل الواضح بأن للبلاغة قواعد ومقاييس يقاس من خلالها الأدب فهو يقوم "بتتبع خواص تراكيب الكلام في الإفادة وما يتصل بها من الاستحسان وغيره ليحترز بالوقوف عليها عن الخطأ في تطبيق الكلام على مقتضى الحال ذكره"[2] بمعنى أن لعلم المعاني قواعد يعرف بها كيفية مطابقة الكلام لمقتضى الحال، فما وافقها فهو حسن وما لم يوافقها فهو رديء.

وهكذا صار الأدب يقاس بمقياس بلاغي وصارت قواعد البلاغة مقيدة لحرية المبدع وأصبحت القاعدة سابقة على الإبداع تضع أمام المتكلم المقاييس التي ترى أنها

---

[1] بلاغة الخطاب وعلم النص ، د. صلاح فضل، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 1992 ،ع 164 ،ص110 .

[2] مفتاح العلوم ، السكاكي ص77 .

تعـــصم المتكلم من الوقوع في الخطأ، كما تضع أمامه مقاييس القول الجيد التي ينبغي أن يأتي كلامه موافقاً لها.

علاقة البلاغة بالنقد:

بـــدأ الـــنقد الأدبي بسيطاً وأخذ يتطوّر بتطوّر العصور ممتزجاً مع البلاغة، وأخذت حـــركة النقد تنشط شيئاً فشيئاً، فألفت العديد من الكتب النقدية والبلاغية، ودرس النقاد العديـــد مـــن القضايا النقدية والبلاغية كالموازنات الشعرية والسرقات الأدبية وعمود الشعر وقضية اللفظ والمعنى وغيرها.

وكـــان لنقادنا القدامى وقفات صائبة جديرة بالاهتمام وبأن نقف عندها كثيراً في معـــرفة النصوص الأدبية وتحليلها ومعرفة جيدها من رديئها، ومعرفة المطبوع منها والمـــتكلف، والغث والسمين، بالإضافة إلى موازناتهم بين الشعراء لمعرفة الجيد من الرديء، ومعرفة وجوه القوّة والضعف في الأساليب الأدبية، واستمر النقد ممتزجاً مع الـــبلاغة مـــتخذاً الـــذوق أساســـاً للحكم على الأعمال الأدبية إلى أن اكتملت البلاغة وأصبحت علماً معيارياً له قواعده وأصوله، عندها استقلت البلاغة عن النقد وأصبحت وظيفتها تنظيرية أكثر منها تطبيقية، ويمكن أن نلخص الفروق بين البلاغة والنقد فيما يلي :

* الـــبلاغة تقـــوم بدراســـة التراكيب لمعرفة مواطن القُوّة والوضوح، ومدى مطابقة الكلام لمقتضى الحال، ومدى أداء الألفاظ للمعاني. بينما يقوم النقد بدراسة النصوص دراسة فنية تقوم على التمييز بين الأساليب والحكم عليها .
* البلاغة ترسم المنهج الذي ترى أنه مناسب، وعن طريقه يُتعرف على الخصائص والمميزات التي تتوفر في القول الجيد. في حين يسعى النقد لمعاينة الأسلوب لمعرفة الأسباب التي سمت بالعمل الأدبي أو الأسباب التي جعلت منه عملاً هابطاً.

- الـــبلاغة وضـــعت القواعد والمعايير التي ينبغي على الأديب والناقد تتبعها وكل خروج عنها يعد خروجاً عن فنون القول الجيد.

- ارتبطت البلاغة منذ نشأتها بالإعجاز القرآني ودراسة أسلوب القرآن الكريم، في حين كان النقد شديد الصلة بالشعر.

* النقد الأدبي بطبيعته متجدد يستعين بكل ما هو جديد في الساحة النقدية أما البلاغة فمن سماتها الثبات؛ لأنها عبارة عن مقاييس ومعايير.

* وضعت البلاغة المقاييس لإنتاج النص الجيد ،بينما مهمة النقد تالية لمهمة الإبداع .

* اقتصرت البلاغة على دراسة الكلمة والجملة بحيث لم تتجاوزهما، بينما يدرس النقد النص بكامله .

* مهمة النقد هي معرفة مواطن الحسن والقبح في الخطاب الأدبي،أما مهمة البلاغة وهدفها فقد أصبح تعليمياً يعلم القواعد والمقاييس.

* اقتصرت البلاغة في مقارنتها على اختيار النص الجيد ،بينما يدرس النقد النص الجيد والرديء في آن معاً.

* اعتنت البلاغة بالشكل وصورة الكلام، بينما يهتم النقد بما وراء الشكل وهو البحث عما في النص من عواطف وخيال.[1]

علاقة البلاغة بالأسلوبية:

يعد رصد أوجه الحسن أو القبح في الخطاب الأدبي مجال الدراسة الأسلوبية والبلاغية في آن معاً؛ لذلك تعد الأسلوبية وريثة للبلاغة فكلاهما موضوعه " فن الكتابة وفن التركيب ، فن الكلام وفن الأدب "[2]

فالأسلوبية تركز على البعدين التعبيري والتأثيري، وهو يجعلها تشترك مع البلاغة في هذه الصفة بل تتطابق مع التفكير البلاغي في هذا المنحى .

والبلاغة والأسلوبية يركزان على لغة النص بمعزل عن كل ما يحيط به من عوامل خارجية، ويرى الدكتور شكري عياد أنه من أوجه التشابه والتقارب بين علم

---

[1] ينظر النقد الأدبي احمد أمين ص 27 .

[2] ص20 p.guiraud:lastylistiqu نقلاً عن: الأسلوبية والأسلوب، د. عبدالسلام المسدي ص45

الأسلوب والبلاغة أن كلاهما ينظر إلى الموقف أو مراعاة الحال والمقام بنفس النظرة حيث "إن القائل يراعي هذا الموقف بأبعاده المختلفة حتى يستطيع أن يوصل المعنى إلى سامعه أو قارئه بطريقة مقنعة ومؤثرة، فكل من علم الأسلوب وعلم البلاغة يفترض أن هناك طرقاً متعددة للتعبير عن المعنى، وأن القائل يختار أحد هذه الطرق؛ لأنه أكثر مناسبة للموقف "[1].

كما يرى الدكتور شكري عياد أن هدف علم الأسلوب هو "أن يقدم صورة شاملة لأنواع المفردات والتراكيب، وما يختص به كل منهما من دلالات."[2] وكذلك علم البلاغة يقوم برصد الإمكانات التعبيرية والظواهر الأسلوبية في الخطاب الأدبي، فعلم البيان يتناول طرقاً معينة في استعمال بعض الظواهر اللغوية كالتشبيه والاستعارة والكناية وغيرها، وعلم المعاني يدرس تقنيات التعريف والتنكير والتقديم والتأخير والحذف والذكر وغير ذلك.

ويدنوه الدكتور شكري عياد إلى أن دارس علم الأسلوب يعد سعيد الحظ، إذ يجد بين يديه هذا الكم الهائل من الملاحظات حول الألفاظ والتراكيب ودلالاتها التي تتجاوز الدلالات المعجمية والنحوية.[3]

ومن أوجه التشابه بين علم الأسلوب والبلاغة نظرتهما إلى العلاقات بين عنصري الاختيار والتأليف، ففي الوقت الذي نرى فيه المنهج الأسلوبي يتكئ على هذه العناصر نجد علماء البلاغة السابقين من أمثال عبد القاهر الجرجاني يرى أن النظم هو أن تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه علم النحو وتعمل على قوانينه وأصوله وتعرف مناهجه فلا تزيغ عنها.[4]

---

(1) مدخل إلى علم الأسلوب د شكري عياد أصدقاء الكتاب للنشر والتوزيع الطبعة الرابعة القاهرة 1998ص35 .

(2) المرجع السابق ص35 .

(3) ينظر المرجع السابق ص35 .

(4) ينظر دلائل الأعجاز عبد القاهر الجرجاني ص66 ،67 .

كمـــا أن من صميم عمل الأسلوبية أنها تقوم برصد الظواهر الأسلوبية والحيل التعبيـــرية فـــي الخطاب الأدبي، وتعنى عناية تامة باختيارات المتكلم لألفاظه، وهذا الأمر تتفق فيه البلاغة مع الأسلوبية.

كمـــا تـــشترك الأســـلوبية مـــع الـــبلاغة إلى حد ما في نظرتهما إلى المتلقي، فالأســـلوبية تعول على المتلقي ودوره في العملية الإبداعية ،وترى أن أسلوب المنشئ يـــتحدد من خلال صلته بهذا المتلقي، بل إن الأسلوبية اعتبرت حضور المتلقي أمراً أساسياً في اكتمال عملية التلقي، كما ترى الأسلوبية أن المتلقي هو من يبعث الحياة في النص.

وكـــذلك البلاغة تربط بين النص والمتلقي من خلال مراعاة المتكلم أو المنشئ لمقتـــضى الحـــال والمقـــام. غير أن البلاغة اعتمدت على أسس منهجية محددة في قـــراءتها للـــنص الأدبي والتي تتمثل في فصاحة الكلمة، ومدى مطابقتها لمقتضيات الأحوال والمقامات بالإضافة إلى الأمور المتمثلة في المحسنات البديعية؛ وبذلك يكون البلاغيون قد " أدركوا أن الوسائل التعبيرية البارزة هي مناط الاهتمام ومجال البحث، ومركـــز الـــثقل وتغاضوا عن جوانب أخرى كثيرة وهامة في الأداء الفني كالجوانب النفسية والاجتماعية "[1]

وفي الوقت الذي تقوم فيه البلاغة بدراسة الخطاب الأدبي دراسة جزئية تقوم على دراسة الكلمة والجملة معتمدة على المعيارية وإصدار الأحكام التقييمية تقوم الأسلوبية علـــى المنهج الوصفي، والدراسة الشمولية لكل أبنية النص نافية عن نفسها المعيارية والأحكـــام التقييمـــية بالقـــبول أو الرفض، فهي تركز في قراءتها للنص على مفهوم الأســـلوب باعتـــباره مجموعة من الخيارات ينتقي منها المنشئ ما يناسبه في نصه، وتمـــثل هـــذه الخيارات كل مستويات اللغة اللفظية والصوتية والنحوية مبينة أثر هذه الخيارات الأسلوبية على لغة النص وما تمثله من دلالات ومعان.

---

[1] البلاغة والأسلوبية د. محمد عبدالمطلب ص259 .

وهكـذا اقتـصرت البلاغة نتيجة لسيطرة علم المنطق عليها على دلالة الألفاظ مجردة، فدرس علم البيان الاستعارة والكناية والمجاز والتشبيه، واقتصر علم المعاني علـى دراسـة الجملة وتراكيبها من حيث التقديم والتأخير والحذف والذكر وأساليب القصر وغير ذلك، أما الأسلوبية فدراستها وتحليلها للنص يعتمد على الشمولية بحيث تتـناول كل الظواهر الأسلوبية بدءاً من الكلمة والجملة والصوت والأوزان والدلالات بحيث تكون دراستها مركزة على كل أبنية النص.

وفـي الوقت الذي تدرس الأسلوبية الجانب الصوتي وأثره الجمالي في النص بحيث تتناول أوزان الكلمات وأنواع حروفها، نجد البلاغة لم تهتم كثيراً لهذا الجانب، فقـد اقتصرت توجيهاتها المسبقة على أن تكون الكلمة فصيحة خالية من التعقيد ومن تنافـر الحروف، وكذلك من توجيهاتها أن يكون التركيب خالياً من تنافر الألفاظ التي تقترب في مخارج حروفها.

تـناولت الأسـلوبية الإيقاع في النص بكامله في حين لم تلتفت البلاغة إلى هذا الجانـب كمـا "اعتمدت فصل الشكل عن المضمون في الخطاب اللساني، فميزت في وسـائلها العملـية بين الأغراض والصور، بينما ترغب الأسلوبية عن كل مقياس ما قبلـي، وتـرفض مبدأ الفصل بين الدال والمدلول، إذ لا وجود لكليهما إلا متقاطعين مكونين للدلالة، فهما لها بمثابة وجهي ورقة واحدة"[1].

الـبلاغة تنظر إلى اللغة على أنها شيء ثابت معتمدة في ذلك على منهج العلوم اللغوية القديمة الذي ينظر إلى اللغة على أنها ثابتة لا تتطوّر في حين تدرس الأسلوبية الظواهر اللغوية في العصر الواحد وفي تطورها عبر الزمن.[2]

تـدرس الأسلوبية العوامل والأسباب التي يتميز أو يتفرد بها أسلوب كاتب عن غيره من الكتاب، وذلك من خلال دراسة أسلوبه من حيث اختياراته لألفاظه ومهارته فـي بـناء تراكيبه " فكل كاتب له مزاجه النفسي وثقافته المتميزة كما أن لكل عصر

---

(1) الأسلوبية والأسلوب د . عبد السلام المسدي ص53 .

(2) انظر مدخل إلى علم الأسلوب شكري عياد ص 36 .

سماته الثقافية ومزاجه الفكري ومن ثم يختلف أسلوب كاتب عن كاتب، كما يختلف أسلوب عصر عن عصر. إن الموقف وطبيعة القول وموضوعه كل ذلك سوف يفرض بالضرورة أداء، بل إن ذلك قد يكون لدى كاتب واحد"[1]. في حين لم تلتفت البلاغة إلى هذا الجانب، وإنما اقتصرت على مسائل الصواب والخطأ في الأساليب والتعابير.

درست الأسلوبية الظواهر اللغوية وأثرها في الخطاب الأدبي ومزاياها في لغة النص، مبتعدة عن الأحكام بالجودة أو الرداءة على الأسلوب، مكتفية بتحليل النص ووصف بنيته اللغوية. يسعى علم البلاغة إلى تعليم مادته من حيث معرفة القواعد والمعايير التي يجب على المبدع أن يكون على علم ودراية بها لكي لا يحدث خرقاً أو خروجاً عن تلك القواعد، أما الأسلوبية فلا تسعى إلى تحقيق غاية تعليمية بل تقوم بتعليل الظواهر اللغوية بعد أن يتقرر وجودها.[2]

تتحدد البلاغة بأنها علم معياري يعتمد على قواعد وقوانين مطلقة لا تعرف التغيير أو التبديل، وتبقى ثابتة على مر العصور والدهور معتمدة على مقولة أن اللغة ثابتة لا تتغير في حين تعتمد الأسلوبية على المنهج الوصفي؛ وبذلك تتحدد بأنها منهج يعمد إلى الكشف عن الأسرار اللغوية للنصوص الأدبية من خلال فك الوحدات المكونة للنص بهدف كشف أغواره و استنطاقه ومعرفة ما يتولد عنه من دلالات. ويمكن أن نلخص أهم أوجه القصور في القراءة البلاغية فيما يلي :

* البلاغة علم معياري يعتمد المعيار والمقياس الذي بموجبه تسبق هذه المعايير الإبداع بحيث يكون أي إبداع مطابقاً لها.
* حرصت البلاغة على تقديم الشواهد التي تعزز حضورها، بل ربما يصل الأمر إلى وضع شواهد تعزز تلك القواعد.[3]

---

(1) البحث الأسلوبي معاصرة وتراث ، د. رجاء عيد ، دار المعارف مصر، 1993 ص49 .

(2) انظر الأسلوبية والأسلوب ، د. عبدالسلام المسدي ص53 .

(3) انظر البلاغة والأسلوبية، د. محمد عبدالمطلب ص 191 .

*البلاغة تنظر إلى اللغة باعتبارها شيء ثابت ؛لذلك وضعت القواعد والمقاييس التي تخـــضع لهـــا اللغة في كل زمان ومكان، ونظرت إلى الظواهر اللغوية بأنها لا تتغير ولا تتجدد .[1]

*أصبحت البلاغة تسعى إلى تحقيق غاية تعليمية .

*الحكـــم بالقيمة على الأعمال الإبداعية بالحسن أو القبح، فما وافق القاعدة فهو حسن وما لم يوافقها فهو رديء.

*اقتصرت البلاغة في دراستها على الكلمة والجملة بحيث لم تتجاوزهما .

*اقتـــصرت الـــبلاغة فـــي مقاربتها على اختيار النصوص الجيدة وإهمال النصوص الرديئة.

*اعتمدت البلاغة على فصل الشكل عن المضمون .[2]

(1) انظر مدخل إلى علم الأسلوب ، د. شكري عياد ص 36 .

(2) انظر الأسلوبية والأسلوب عبدالسلام المسدي ص53 .

الفصل الثالث :

الأسلوب والقراءة الأسلوبية

المبحث الأول: مفهـــــــــوم الأســــــلوب.

المبحث الثاني: الأسلـــــــــوبية وتنويعاتها.

المبحث الثالث: منهجـــيّة القراءة الأسلوبيّة.

المبحث الأول :

مفهوم الأسلوب

- الأسلوب في التراث البلاغي العربي
- مفهوم الأسلوب عند النقاد المعاصرين
- الأسلوب اختيار
- الأسلوب انحراف
- الأسلوب إضافة

الأسلوب في التراث البلاغي العربي :

انصب البحث البلاغي على دراسة الأسلوب، من حيث الكشف عن البنية اللغوية التي يتميز بها الخطاب الأدبي، ومدى تأثير هذه البنية في المتلقي، ومدى اختيار المتكلم لألفاظه والتأليف بينها، بحيث تضفي على الأسلوب صبغة جمالية.

كما سُخِّر البحث البلاغي لدراسة أسلوب القرآن الكريم، وذلك لمعرفة أسرار الإعجاز، والرد على المشككين بالحجة الدامغة من خلال الموازنة بين أسلوب القرآن المعجز وأساليب العرب في كلامهم.

وإذا رجعنا إلى المعاجم اللغوية في تعريف الأسلوب وجدنا في لسان العرب" يقال للسطر من النخيل : أسلوب، وكل طريق ممتد فهو أسلوب، والأسلوب الطريق والوجه والمذهب،ويقال أنتم في أسلوب سوء. ويجمع أساليب،والأسلوب الطريق تأخذ فيه،ويقال أخذ فلان في أساليب من القول أي أفانين منه"[1].

وفي أساس البلاغة " سلبه ثوبه وهو سليب. وأخذ سلب القتيل وأسلاب القتلى، ولبست الثكلى السِّلاب وهو الحداد، وتسلبت وسلبت على ميتها فهي مسلِّب... وسلكت أسلوب فلان أي طريقته وكلامه على أساليب حسنه "[2].

فإذا نظرنا إلى معنى كلمة أسلوب من حيث علاقتها بالجذر اللغوي (سلب) كما ورد في لسان العرب وأساس البلاغة، نجده يدور حول الطريق والوجه والفن والأخذ.

أما إذا بحثنا في مفهوم الأسلوب عند البلاغيين العرب، فإننا لا نكاد نجد استعمالاً لكلمة(أسلوب) بالمعنى المحدد والمعروف في العصر الحديث، وإنما دارت على ألسنتهم مصطلحات وعبارات هي أقرب في المعنى لكلمة الأسلوب المعاصرة، مثل جزالة العبارة، وبراعة التأليف، وحسن السبك وغيرها، فالجاحظ عندما يتحدث عن جمال الصياغة يقول:"إنما الشأن في إقامة الوزن،وتخير اللفظ ،وسهولة المخرج ،وكثرة الماء،وفي صحة الطبع، وجودة السبك، فإنما الشعر صياغة، وضرب من

---

(1) لسان العرب ، ابن منظور، مادة (سلب) ، ج1 ، ص 473 .

(2) أساس البلاغة ، الزمخشري ، دار إحياء التراث العربي بيروت لبنان ط1 2001 ص361 .

النسج وجنس من التصوير"[1]. ويقترب ابن قتيبة في تحديد كلمة أسلوب حيث يقول " إنمـــا يعرف فضل القرآن من كثر نظره، واتسع علمه، وفهم مذاهب العرب وافتنانها في الأساليب، وما خص الله به لغتها دون جميع اللغات، فإنه ليس في الأمم أمة أُتيت مـــن العارضة والبيان واتساع المجال ما أُتيته العرب"[2] . أما ابن طباطبا فيحاول أن يجـــد مفهوماً للأسلوب من خلال حديثه عن جمال الصياغة فيقول :"إذا أراد الشاعر بـــناء قـــصيدة مخض المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه في فكره نثراً، وأعد له ما يلبسه إياه من الألفاظ التي تطابقه، والقوافي التي توافقه،والوزن الذي يسلس له القول علـيه، فـــإذا اتفـــق له بيت يشاكل المعنى الذي يرومه أثبته، وأعمل فكره في شغل القوافي بما تقتضيه من المعاني على غير تنسيق للشعر، وترتيب لفنون القول فيه، بل يعلـــق كل بيت يتفق له نظمه على تفاوت ما بينه وبين ما قبله، فإذا كملت له المعاني وكثرت الأبيات وفّق بينها بأبيات تكون نظاماً لها وسلكاً جامعاً لما تشتت منها "[3].

ويقـــول أيضاً :" ينبغي على الشاعر أن يتأمل تأليف شعره، وتنسيق أبياته ، ويقف على حسن تجاورها أو قبحه، فيلائم بينها حتى تكتمل له معانيها ويتصل كلامه فيها، ولا يجعل بين ما قد ابتدأ وصفه وبين تمامه فصلاً من حشو ليس من جنس ما هو فيه "[4]. ويـــرى أنـــه ينبغي على صانع الشعر أن يتقن صنعته، بحيث تكون مؤثرة في الـــسامع ،وأن تمـــتاز بصدق التجربة الشعرية ،كما أنه يؤكد على مراجعة الأسلوب، وتغيير كلمة وحشية بكلمة مألوفة ،ويغير بكل لفظة مستهجنة لفظة حسنة، ساعياً إلى حـــسن التألـــيف، وجمـــال الصورة ،والصدق الفني ،هادفاً من كل ذلك إلى الوضوح والدقة في الأسلوب.[5]

---

(1) الحيوان الجاحظ ج3 ، ص 131- 132.

(2) كتابي مشكل القرآن وغريبه ،ابن قتيبة ص157 .

(3) عيار الشعر ،ابن طباطبا ص 43.

(4) المرجع السابق ص165.

(5) ينظر المرجع السابق ص 43 .

أمـــا الباقلانـــي فهو أكثر تحديداً لمفهوم الأسلوب من ابن قتيبة وابن طباطبا حين يتحدث عن وجوه إعجاز القرآن الكريم فيقول:" إن نظم القرآن على تصرف وجوهه واخـــتلاف مذاهـــبه خارج عن المعهود من نظام كلامهم، ومباين للمألوف من ترتيب خطابهم، وله أسلوب يختص به ويتميز في تصرفه عن أساليب الكلام المعتاد"[1].

أمـــا عبدالقاهر الجرجاني فيساوي بين الأسلوب والنظم؛ بمعنى أن الأسلوب عنده مـــرادف للـــنظم حـــيث يقول:"واعلم أن ليس النظم إلا أن تضع كلامك الوضع الذي يقتـــضيه علم النحو، وتعمل على قوانينه وأصوله، وتعرف مناهجه التي نهجت فلا تزيغ عنها، وتحفظ الرسوم التي رسمت لك فلا تخل بشيء منها "[2].

ويـــشير عبدالقاهـــر إلى أن مزية الكلام إنما تقع في نظمه ،وملاءمة كل لفظة للفظـــة التـــي تلـــيها، وتعلق كل لفظة بجارتها، فإذا توفر في الأسلوب حسن النظم، وحسنت دلالات الألفاظ في مواقعها من الجمل، وحسنت الجمل أيضاً في تعلق بعضها ببعض، وجعل بعضها بسبب من بعض، واكتملت فيها جودة التأليف أدى كل ذلك إلى وضوح الصورة وإتقانها .[3]

والأســـلوب عـــند حـــازم القرطاجني يكاد يتساوى بمفهوم الأسلوب في العصر الحديث، إلا أنه رأى أن الأسلوب يختص بالمعاني، وأن النظم يختص بالألفاظ، وبهذا يكون قد فصل الشكل عن المضمون حيث يقول :"وبكيفية الاطراد في المعاني صورة وهيـــئة تسمى الأسلوب، وجب أن تكون نسبة الأسلوب إلى المعاني، ونسبة النظم إلى الألفاظ؛ لأن الأسلوب يحصل عن كيفية الاطراد من أوصاف ... جهة إلى جهة، فكان بمنـــزلة الـــنظم في الألفاظ الذي هو صورة كيفية الاستمرار في الألفاظ والعبارات،

---

[1] إعجاز القرآن للباقلاني تحقيق السيد احمد صقر، دار المعارف القاهرة ص51-52 .

[2] دلائل الإعجاز عبدالقاهر ص 66-67 .

[3] ينظر دلائل الإعجاز عبدالقاهر الجرجاني ص 51 .

والهيـــئة الحاصـــلة عن كيفية النقلة من بعضها إلى بعض ... فالأسلوب هيئة تحصل عن التأليفات المعنوية والنظم هيئة تحصل عن التأليفات اللفظية"[1].

ومـــن خـــلال هـــذه الـــوجهة يتحدد أن الظواهر التعبيرية المتمثلة في الإيجاز والإطناب والتكرار والتقديم والتأخير والحذف تدخل تحت مفهوم النظم، أما التأليفات المعـــنوية التي يرى كثير من البلاغيين أنها تمثل محاسن الأسلوب من خلال ترتيب المعانـــي في النفس بطريقة خاصة وحسب مقتضى الحال، فإنه يختص بها الأسلوب، وبهـــذا يكـــون حـــازم قد ابتعد كثيراً عندما فصل الشكل عن المضمون، حيث إنهما يمـــثلان وحـــدة واحدة، أو بالأحرى إنهما وجهان لعملة واحدة، فإذا صلحت الألفاظ صـــلحت المعانـــي، وإن فسدت الألفاظ فسدت المعاني، وكذلك ليس جمال اللفظة أو حـــسنها في كونها مفردة، وإنما الجمال تكتسبه من دخولها في السياق أو النظم، وهذا ما يؤكده عبدالقاهر الجرجاني الذي يرى أن الأسلوب يقوم على توخي معاني النحو.

أمـــا ابـــن خلـــدون فلـــم يذهب إلى ما ذهب إليه حازم القرطاجني من حيث اختـــصاص الأسلوب بالمعاني والنظم بالألفاظ، وإنما كان تعريفه أكثر دقة ممن سبقه حـــيث يقول:"ولنذكر هنا سلوك الأسلوب عند أهل هذه الصناعة، وما يريدون بها في إطلاقهـــم، فـــاعلم أنها عبارة عندهم عن المنوال الذي ينسج فيه التراكيب، أو القالب الـــذي يفـــرغ فيه، ولا يرجع إلى الكلام باعتبار إفادته أصل المعنى الذي هو وظيفة الإعـــراب، ولا باعتـــبار إفادتـــه كمال المعنى الذي هو وظيفة البلاغة والبيان، ولا باعتبار الوزن كما استعمله العرب فيه الذي هو وظيفة العروض، فهذه العلوم الثلاثة خارجة عن هذه الصناعة الشعرية، وإنما يرجع إلى صورة ذهنية للتراكيب المنتظمة كلـــية باعتـــبار انطباقها على تركيب خاص، وتلك الصورة ينتزعها الذهن من أعيان التـــراكيب وأشخاصـــها ويصيرها في الخيال كالقالب أو المنوال، ثم ينتقي التراكيب

[1] منهاج البلغاء وسراج الأدباء حازم القرطاجني ص 363 .

الصحيحة عند العرب باعتبار الإعراب والبيان فيرصها فيه رصاً، كما يفعل البناء في القالب أو النساج في المنوال "[1].

والأسلوب حسب تصور ابن خلدون لا يرجع الفضل فيه إلى وظيفة الإعراب أو البلاغة والبيان أو إلى وظيفة العروض، وإنما يرجع إلى صورة ذهنية تملأ النفس، وتطبع الذوق، والأساس فيها الممارسة الناتجة عن قراءة النصوص، وأن الصورة والخيال يتم تكوينها من خلال خبرة الأديب وممارسته وذخيرته اللغوية، وعندما يتم له انتقاء تراكيبه الصحيحة والمناسبة يقوم برصها في تراكيب كما يفعل البناء في القالب والنساج في المنوال مراعياً في ذلك قواعد النحو والبلاغة والعروض باعتبارها أدوات الإبداع.

ونخلص من ذلك إلى أن مفهوم الأسلوب عند البلاغيين والنقاد القدماء لم يخرج عما هو معروف لدينا وإن لم يكن بنفس المصطلح (أسلوب)، فمنهم من رأى أنه مذهب العرب في كلامهم، ومنهم من رأى فيه التأليف والتنسيق وحسن التجاور في الألفاظ، ومنهم من كان عنده بمعنى النظم، ومنهم من رأى أن النظم يختص بالألفاظ والأسلوب يختص بالمعاني، وبعضهم رأى أنه عبارة عن القالب الذي يفرغ فيه والمنوال الذي ينسج عليه، وكل هذه الوجهات من النظر لا تخرج عن مفهوم الأسلوب الذي هو "طريقة الكتابة أو طريقة الإنشاء أو طريقة اختيار الألفاظ وتأليفها للتعبير بها عن المعاني قصد الإيضاح والتأثير"[2].

مفهوم الأسلوب عند النقاد المعاصرين:

أما مفهوم الأسلوب في العصر الحديث، فقد تعددت تعريفاته وتعدد دارسوه، ومن بين المحاولات التي تعرضت له محاولة الأستاذ أحمد الشايب، الذي كان يرى أن مفهوم الأسلوب منذ القدم كان يلحظ في معناه أنه طريقة الأداء أو طريقة التعبير التي يستخدمها الشاعر أو الكاتب للتعبير عما يختلج في نفسه، وما يجيش في صدره

---

(1) مقدمة ابن خلدون ، ابن خلدون ص 353 .

(2) الأسلوب احمد الشايب ص 44 .

وإخـــراجه للآخـــرين فـــي صورة حية مفعمة بالحياة .[1] ومن خلال طرحه لمفهوم الأسلوب، حاول أن يبسط الحديث فيه، مستنداً في ذلك إلى مفهوم الأسلوب في التراث البلاغي، مستفيداً أيضاً من النقد الأدبي الحديث من حيث تحديده لمفهوم الأسلوب، وقد طـــرح الـــشايب تعـــريفات ثلاثة لمفهوم الأسلوب، وكل منهم مكمل للآخر، رأى في الأول أنه " فن من الكلام يكون قصصاً أو حواراً، تشبيهاً أو مجازاً أو كناية، تقريراً أو حكماً وأمثالاً" .[2] وقد شعر أن هذا التعريف ليس كافياً ولا يفي بالغرض فأردفه بتعريف ثان وهو " طريقة الكتابة أو طريقة الإنشاء أو طريقة اختيار الألفاظ وتأليفها للتعبير بها عن المعاني قصد الإيضاح والتأثير "[3]

ثم يعود الشايب مرة أخرى لمفهوم الأسلوب شكاً منه في أن التعريفات التي سبقت غير جامعة أو كافية لمفهوم الأسلوب، فيقول في تعريفه الثالث : " فقد غم الأمر على بعض الدارسين بصدد ذلك أعود لأقول : إن تعريف الأسلوب ينصب بداهة على هذا العنصر اللفظي فهو الصورة اللفظية التي يعبر بها عن المعاني أو نظم الكلام و تأليفه لأداء الأفكار وعرض الخيال أو هو العبارات اللفظية المنسقة لأداء المعاني".[4]

ويـــتحدث الشايب عن الاختلاف والتمايز بين الأساليب فيرى أنه غالباً ما يكون فـــي صوغ العبارات من حيث الإيجاز والإطناب، وفي الألفاظ من حيث إنها مألوفة مأنوســـة أو غريبة وحشية، وفي العبارات من حيث إنها بسيطة أو معقدة، ومن حيث حـــروف الكلمة أن تكون متباعدة المخارج بحيث لا يحدث تنافر، وفي اختيار الألفاظ وكيفـــية تـــرتيبها تـــرتيباً منطقـــياً أو مضطرباً، ومن حيث وضوحها أو غموضها، وصـــحتها أو خطأها، وإخضاعها لطريقة الاستقراء أو الاستنباط، ثم يحاول أن ينوّه بـــأن لكل كاتب أسلوبه الذي يتميز به عن الكتّاب الآخرين من حيث استعماله لأدوات

---

(1) ينظر الأسلوب احمد الشايب ص44 .

(2) المرجع السابق ص 41 .

(3) المرجع السابق ص 44 .

(4) المرجع السابق 46 .

التصوير سواء أكانت تشبيهاً أم استعارة أم كناية، وما مدى مقدرته في الخلق والابتكار والإبداع .[1]

وقد تعرض الأستاذ أحمد الشايب لدراسة الأسلوب، فوضح تعريفه، وبين تكوينه وعناصره، كما تعرض لدراسة الأسلوب العلمي والأسلوب الأدبي وفرق بينهما، وتعرض أيضاً لأسلوب الشعر وأسلوب النثر، ورأى أنهما يتحدان في الموضوع ويختلفان في الشكل؛ فاتحادهما في الموضوع يظهر من أن كلاً منهما يتناول نفس الموضوع الذي يتناوله الآخر. فعلى سبيل المثال الحماسة والمدح والهجاء والرثاء والعتاب والوصف والاعتذار، فهذه موضوعات يتناولها الشعر والنثر في آن معاً، وأن أسلوب الشاعر أو الكاتب سواء في الشعر أو في النثر تظهر فيهما شخصية الأديب وتكون معرضاً لانفعالاته وأخيلته وعباراته الخاصة.

أما من ناحية الاختلاف فيرى أن النثر تغلب عليه صفة الإفادة والشعر تغلب عليه صفة التأثير " فمهما يكن النثر أدبياً فنياً فإنه ينزع دائماً إلى طبيعته التقريرية وأصله العقلي ... في حين أن الشعر مهما يكن عقلياً فإنه يتشبث دائماً بطبيعته الرمزية وأصله الموسيقي الجميل الذي نسمعه حماسة قوية ونسيباً رقيقاً ووصفاً جميلاً ورثاء حزيناً"[2].

ويذكر أحمد الشايب الخواص والميزات التي تكون أشد ظهوراً بالشعر وأكثر لصوقاً واتصالاً به والتي تتمثل في الوزن ،فهو أخص ميزات الشعر وأوضحها، وإن كان لا ينفي وجود الوزن في النثر، إلا أن الوزن أقل ظهوراً وانتظاما من الشعر، ويقوم الوزن في الشعر على ترديد التفاعيل المؤلفة من الأسباب والأوتاد، وعن ترديد التفاعيل تنشأ الوحدة الموسيقية للقصيدة كلها.[3]

ويشير أحمد الشايب إلى أن أساليب الشعر تختلف باختلاف الموضوعات التي يتناولها؛ فأسلوب الحماسة أو الفخر يتصفان بالقوّة ،وأسلوب العتاب أو النسيب

---

[1] ينظر المرجع السابق 45 .

[2] المرجع السابق ص 64- 65 .

[3] ينظر المرجع السابق نفسه .

يتسمان بالرقة، وأسلوب الوصف الطبيعي يتطلب من المنشئ البراعة في اختيار الألفاظ المعبرة الموحية ، وأن الشعر ينشأ عن الناحية الوجدانية للنفس الإنسانية فيعبر بلغته الكلامية الموسيقية عن أنواع الانفعال والعواطف .[1]

ويعلق الدكتور محمد عبدالمطلب على رأي الأستاذ أحمد الشايب فيما ذهب إليه من أن أسلوب الحماسة أو الفخر أقوى من أسلوب النسيب والاعتذار، فيرى أن هذا الرأي يعوزه كثير من الدقة والموضوعية لأن مفهوم قوّة الأسلوب عند الأستاذ أحمد الشايب غير محدد فيقول :" فالقوّة والضعف في مفهومي لا ترتبط بطبيعة الغرض الذي يؤديه الأسلوب، بل بما يحويه ذلك الأسلوب من خواص تعبيرية لها طبيعتها المميزة، وقد تكون هذه الخواص كثيفة في لون أو أقل كثافة في لون آخر، ولكن ذلك لا يؤدي إلى الحكم بالقوّة أو الضعف بالنسبة إلى الغرض الذي سيق من أجله الكلام"[2].

فالحقيقة أنه يعوّل كثيراً على دور المنشئ في اختيار الألفاظ المعبرة الموحية، وقدرته على رصف هذه الألفاظ في تراكيب متآلفة متناسقة وذلك لأن للصياغة دورا بارزا في التأثير على المتلقي بما تحويه من خواص تعبيرية وسمات أسلوبية وصور شعرية لا يمكن إغفالها، ولكن لا يمنع هذا أن يكون للغرض الشعري دور في قوّة الأسلوب أو ضعفه، فبعض أشعار الحماسة والفخر نجد لها قوّة تأثير بالغة تهز النفوس هزاً لا يمكن أن تقارن بقوّة تأثير أشعار المدح أو الوصف أو النسيب.

ومفهوم الأسلوب في العصر الحديث تعددت مفاهيمه وكثرت تعريفاته واختلفت تصوراته لدى النقاد، فمنهم من رأى أن الأسلوب اختيار، ومنهم من رأى أنه انحراف عن نمط معياري، ومنهم من رأى أنه إضافة. وهناك تصور يرى أنه تضمن، وتصور آخر يرى أنه صورة لشخصية المبدع وغير ذلك. وسنعرض بعض التصورات والمفاهيم التي نرى أن لها أولويتها وأهميتها وهي على النحو التالي:

---

(1) ينظر المرجع السابق ص 73 .

(2) البلاغة والأسلوبية محمد عبدالمطلب ص 112 – 113 .

أولاً: الأسلوب اختيار :

حظي مفهوم الأسلوب من قبل الدارسين المحدثين باهتمام بالغ الأهمية، وخاصة عندما التفتت الدراسات النقدية الحديثة إلى أركان العملية الإبداعية المتمثلة في المبدع والمتلقي والخطاب، وبتركيز الدراسات الحديثة على هذه الجوانب زاد الاهتمام بالأسلوب وبدراسته، وارتبط ذلك باللغة، وأصبح الأسلوب يتحدد من خلال اختيارات المبدع لما يراه مناسباً من إمكانات اللغة المختلفة وطاقاتها المتعددة .

وبهذا المفهوم أصبح الأسلوب يعني الكيفية التي يستخدم أو يختار أو ينتقي من خلالها المنشئ أداة أو طريقة تعبيرية معينة من بين إمكانات اللغة الهائلة والمختلفة، وبذلك يتحدد بأنه " طريقة في الكتابة أو هو استخدام الكاتب لأدوات تعبيرية من أجل غايات أدبية ويتميز في النتيجة من القواعد التي تحدد معنى الأشكال وصوابها "[1].

فالمنشئ أو المبدع يستطيع أن يختار ما يناسبه ويفي بغرضه والأقدر على التعبير والتأثير من بين إمكانات اللغة المختلفة، وعملية الاختيار تتم بطرق مختلفة وأساليب متنوعة تتحكم فيها الثروة اللغوية للمنشئ، ومدى قدرته على الانتقاء ومعرفته لأساليب الكلام، فأي الكلمات تكون معبرة، وأي الكلمات تكون أبلغ من غيرها، وأي الكلمات تكون أصلح للمقام أو مناسبة دون غيرها، فهذا كله يكون بيد المنشئ يختار كيف يشاء ويتحكم في تعبيراته كما يريد.

ويرى الدكتور سعد مصلوح أن الأسلوب "يمكن تعريفه بأنه اختيار أو انتقاء يقوم به المنشئ لسمات معينة بغرض التعبير عن موقف معين، ويدل هذا الاختيار أو الانتقاء على إيثار المنشئ وتفضيله لهذه السمات على سمات أخرى بديلة، ومجموعة الاختيارات الخاصة بمنشئ معين هي تشكل أسلوبه الذي يمتاز به عن غيره من المنشئين"[2].

---

(1) الأسلوبية، بيير جيرو، ترجمة منذر عياشي، ط1، مركز الإنماء الحضاري، حلب، 1994 ص17 .

(2) الأسلوب دراسة لغوية إحصائية د. سعد مصلوح كلية الآداب جامعة القاهرة ، ط3، 1992 ص 38 .

ويحـــاول الدكـــتور سعد مصلوح أن يبين الفرق بين نوعين من الاختيار :اختيار محكـــوم بـــسياق المقام، واختيار تتحكم فيه مقتضيات التعبير الخالصة. فأما الاختيار المحكـــوم بـــسياق المقام فهو كما يرى انتقاء نفعي مقامي، فقد يُؤثِر فيه المنشئ لفظا علـــى لفظ، أو عبارة على أخرى؛ لأنها أكثر مطابقة في رأيه للحقيقة، أو لأنه يهدف من هذا الاختيار إلى تضليل السامع وتفادياً من الاصطدام به تجاه كلمات أو عبارات معيـــنة. ويتـــضح أن الاختـــيار النفعي المقامي يكون بين سمات لغوية مختلفة تعني دلالات مختلفة بل متناقضة في أغلب الأحيان.[1]

ويـــضرب الدكـــتور سعد مصلوح أمثلة للاختيار النفعي المقامي، فيرى أنه حين يـــصف رجال المنظمات الفلسطينية عملياتهم ضد الاحتلال الإسرائيلي بأنها عمليات استـــشهادية، تـــصف أو تـــسمي قوات الاحتلال تلك العمليات بأنها عمليات إرهابية. بمعنى أن الاختيار النفعي المقامي يقوم على عملية واعية ومقصودة من المنشئ الذي يختار من بين إمكانات اللغة المتعددة ما يناسب مقامه، واضعاً في ذهنه المتلقي الذي يريد أن يوصل إليه ما يريده.

أمـــا النوع الثاني فهو الاختيار الذي تتحكم فيه مقتضيات التعبير الخالصة؛ وهو انـــتقاء نحـــوي، ويقـــصد بـــذلك قواعد اللغة بمفهومها الشامل : الصرفية والصوتية والـــنحوية والدلالية، ويكون هذا الاختيار بتفضيل صيغة على صيغة أو لفظ على لفظ آخـــر، أو تركيب على تركيب آخر؛ وذلك لأن هذا لفظ فصيح والآخر غريب مبتذل، أو لأن اللفظ المختار أكثر دلالة وأكثر تعبيراً عن المراد، ويدخل تحت هذا النوع من الاختيار الذكر والحذف والتقديم والتأخير والفصل والوصل .[2]

ويميـــز الدكتور سعد مصلوح بين النوعين فيقول:" إن الاختيار يكون مقامياً حين يكـــون بـــين سمات مختلفة تعني دلالات مختلفة، ويكون أسلوبياً إذا كان بين سمات مختلفة تعني دلالة واحدة"[3].

---

[1] ينظر المرجع السابق نفسه.

[2] ينظر المرجع السابق ص 40 .

[3] المرجع السابق نفسه .

ويعلـــق الدكـــتور شفيع السيد على هذا التقسيم بل يشكك في صحته أصلاً حيث يقول:" إن كلا الاختيارين متداخل مع الآخر إلى الحد الذي يسوغ معه الشك في صحة هذا التقسيم أساساً. وفي كلام الدكتور سعد ما يدل على تشابه الاختيارين بل تطابقهما فقـــد جعل من بين الأسباب التي تدفع المنشئ إلى الاختيار النفعي وإلى إيثار كلمة أو عـــبارة على أخرى، أن يكون ما اختاره أكثر مطابقة للحقيقة، وفي الوقت نفسه جعل مـــا بـــين دوافـــع الاختيار النحوي لكلمة أو تركيب كون كل منهما أدق في توصيل المنشئ، وليس ثمة فارق فيما نرى بين الدافعين "[1]

وفـــي الحقيقة تتداخل الأمور بين الاختيار النفعي المقامي والاختيار النحوي إلى حـــد المطابقـــة، فلا يختلف أحدهما عن الآخر؛ لأن كلاهما يقع على الألفاظ والجمل، كمـــا أنـــنا نهدف من اختيارهما إلى توصيل المعنى إلى المتلقي باستخدام الألفاظ أو الكلمات التي لها أكثر قدرة على التعبير والتأثير.

ويـــرى الدكـــتور شفيع السيد أنه من الصعوبة التمييز بين الاختيارين، فكما أن الاختـــيار النفعي محكوم بالمقام والموقف، فكذلك الاختيار النحوي قد يكون محكوماً بالمقام والموقف والذي يعد سمة الاختيار النفعي، مما يجعله يشكك في صحة التقسيم.[2]

ولا تقتـــصر عملية الاختيار على الألفاظ أو الصيغ، وإنما تمتد لتشمل التركيب. وقـــد رأى عبدالقاهر الجرجاني من خلال معالجته لنظرية النظم أن المعجم والتركيب داخلـــين فـــي عملـــية الاختيار عندما " تتحد أجزاء الكلام ويدخل بعضها في بعض ،ويشتد ارتباط ثان منها بأول، وأن يحتاج في الجملة إلى أن تضعها في النفس وضعاً واحـــداً، وأن يكون حالك فيها حال الباني يضع بيمينه ههنا في حال ما يضع بيساره هناك، وفي حال ما يبصر مكاناً ثالثاً ورابعاً يضعهما بعد الأولين، وليس لما شأنه أن يجيء على هذا الوصف حد يحصره وقانون يحيط به."[3]

---

(1) الإتجاه الأسلوبي في نقد الشعر العربي ، د. شفيع السيد ، دار الفكر العربي ، ط1 ، 1986 ص 134 .

(2) ينظر المرجع السابق ص 135 .

(3) دلائل الإعجاز عبدالقاهر الجرجاني ص 74- 75 .

وفي قوله ليس لما شأنه أن يجيء على هذا الوصف حد يحصره وقانون يحيط به من أن عملية الاختيار هي عملية غير محددة ولا محصورة، وإنما هي مفتوحة على إمكانات اللغة الهائلة التي لا حصر لها، ويمكن أن نستشهد بقصائد الشعراء التي تسمى بالحوليات والتي يبقى الشاعر عاماً كاملاً ينظمها وينقحها، يضع لفظا ويحذف آخر ويختار تركيبا ويحذف آخر، حتى يستقيم له التعبير ثم يخرجها في صورتها النهائية بعد أن يكون قد فرغ من عملية اختياراته.

وقد نبه البلاغيون القدماء على أنه ينبغي للشاعر أن يتحرز في اختيار ألفاظه وتراكيبه بحيث تكون مناسبة للغرض وللموقف والسياق وفي ذلك يقول ابن طباطبا "فينبغي للشاعر في عصرنا أن لا يظهر شعره إلا بعد ثقته بجودته وحسنه، وسلامته من العيوب التي نبه عليها، وأمر بالتحرز منها، ونهي عن استعمال نظائرها"[1].

والأسلوب كاختيار لا يعني حرية خرقاء كما يرى الدكتور صلاح فضل، وإنما هو اختيار واع من بين إمكانات اللغة الهائلة يتحكم فيه المقام والموقف والسياق، كما تتحدد بوضوح في إطار قرارات مسبقة، وتتم تدريجياً وتحصر خطوة خطوة إمكانات هذا الاختيار.[2]

كما أن الاختيار يجب أن يكون هادفاً إلى الوضوح، ولا يتأتى هذا إلا باختيار الكلمات غير متعددة المعاني، وأن يختار من الألفاظ ما يؤدي الفكرة كاملة، كما يجب الاستعانة بكل العناصر، وكل ما من شأنه أن يؤدي إلى وضوح الفكرة والدلالة. كما ينبغي البعد عن الألفاظ الغريبة الوحشية والمبتذلة، والعمد إلى لغة الناس وما يمكن إدراكه.

ويبقى الاختيار من المرتكزات التي تتكئ عليها الدراسة الأسلوبية، بل إنه من العمليات التي تساعد المحلل الأسلوبي على الكشف عن السمات الأسلوبية التي يتميز بها كاتب عن كاتب آخر من خلال استخدامه لمعجمه اللغوي.

---

[1] عيار الشعر ابن طباطبا العلوي ص47 .

[2] ينظر علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته ، د . صلاح فضل ،الهيئة المصرية العامة للكتاب ،ط2 1985 ،ص90 .

كما ينقسم الاختيار إلى اختيار واع واختيار غير واع؛ فالاختيار الواعي هذا الذي يكـــون مدبـــراً مقـــصوداً نتردد في القيام به، ونصحح ما انتهينا إليه منه؛ بمعنى أن الاختيار الواعي قابل للتغيير والتبديل والتعديل والتنقيح حتى يصل المبدع إلى الشكل المناســـب أو التعبيـــر المناســـب الذي يرى أنه يفي بالغرض .[1] أما الاختيار غير الواعـــي فهو الذي يأتي عفوياً لاشعورياً بطريقة غريزية وبشكل تلقائي.[2] وغالباً ما يكون هذا النوع في اللغة العادية؛ لأن المتكلم في بعض الأحيان يكون اختياره عفوياً غير مقصود،أما الاختيار الأسلوبي فغالباً ما يكون عملية واعية ومقصودة، وقد تحدثنا منذ قليل عن عمل الشعراء أصحاب القصائد الحوليات وكيف يكون اختيارهم بطريقة واعية عن طريق التغيير والتعديل والتنقيح فيكون أسلوبهم في الغالب عن اختيار واع وبطريقة مقصودة.

ويرى الدكتور صلاح فضل أن التمييز بين الاختيارات الواعية وغير الواعية قد يكـــون صالحاً نظرياً إلا أنه في الغالب يصعب تطبيقه. ويورد بعض الأدلة على ذلك فيرى أنه رغم توافر بعض الأدلة والقرائن على أن الاختيار تم بشكل واع ومقصود، فقـــد يعلق المؤلف نفسه على ما كتب، وقد تمثل المخطوطات والتنويعات والتجارب المطبعـــية قرائن على الاختيار الواعي. وقد يلجأ المبدع إلى استخدام بعض الأدوات الأســـلوبية وخاصة إذا وظفت هذه الأدوات لنفس الغرض التعبيري، فإنها تعد مؤشرا من داخل العمل الأدبي على الاختيار الواعي،رغم ذلك نظل بعيدين في معظم الأحيان عن معرفة الاختيارات الواعية أو التي تمت بطريقة لا شعورية .[3]

كمـــا يـــرى الدكتور صلاح فضل أنه لا يمكن حصر القيمة الفنية للأسلوب في الاختـــيار الواعـــي. فقد تأتي اختيارات المؤلف عفوية لا شعورية إلا أنها ذات قيمة فنـــية. ويـــرى أن التعرف على المقاصد الواعية للمؤلف يقتضي تحليل الرسالة مما

---

(1) ينظر المرجع السابق ص93 .

(2) ينظر المرجع السابق نفسه .

(3) ينظر المرجع السابق ص 94 .

يمكـــن أن يـــؤدي إلـــى حلقة مفرغة لولا أن هذه المقاصد يمكن أن تتضح من خلال التحليل الفيلولوجي أو تصريح المؤلف بها أو غير ذلك.[1]

ويخلص من ذلك إلى أن " التمييز بين الاختيارات الواعية واللاشعورية لا يفيد إلا في حالة دراسة كيفية توليد الأسلوب. أما في دراسة ظاهرة الأسلوب نفسها وتأثيرها على من توجه إليهم فإن جدواه ضئيلة".[2]

وأخيـــراً يمكـــن أن نعرض بعض العوامل التي تقيد المبدع وتحدّ من حريته في عملـــية الاختـــيار. فاللغة بإمكاناتها الهائلة تتيح وتضع أمام المتكلم أو المبدع فرصاً للاختـــيار، فيختار من بين هذه الإمكانات ما يشاء، وما يناسب المقام والموقف، وما يفي بغرضه واحتياجاته، وما هو قادر على التعبير والتأثير في المتلقي، إلا أن عملية الاختيار هذه تتحكم فيها عدة عوامل أهمها:

إ-السياق :إن الأديـــب عندما يقوم بكتابة نصه الأدبي يقوم بعملية اختيار للمفردات التـــي يرى أنها أكثر ملاءمة من غيرها للموقف والمقام والتركيب، وعندما تتم عملية الاختيار يقوم بتركيب هذه الاختيارات وتأليفها بحيث تؤدي الغرض الذي صيغت من أجلـــه، إلا إنـــه خلال عملية التأليف يتحكم السياق في بعض الاختيارات فقد يتطلب السياق مفردة دون غيرها؛ وذلك لأن المفردة لا تكتسب معناها إلا من خلال السياق، فالألفـــاظ تتخلى عن دلالتها المستقلة بمجرد دخولها في السياق " ولا يشك أحد في أن الحـــروف كأصـــوات لغـــوية مجردة لها نوع من الدلالة، ولكن هذه الدلالة المستقلة تـــضعف حـــين تدخل الحروف في تركيب أكبر منها وهو الكلمة، وكذلك شأن الكلمة بالنسبة إلى الجملة، والجملة بالنسبة إلى سياقها الخاص وهو القطعة".[3]

---

(1) ينظر المرجع السابق نفسه .

(2) المرجع السابق نفسه .

(3) دائرة الإبداع ، د. شكري عياد ، دار الياس العصرية القاهرة 1987 .

2- النظام اللغوي: فالمبدع يختار من معجمه ومن مخزونه اللغوي مفردات وأبنية تخضع للقواعد النحوية عند صياغتها، وهذا النظام يفرض أن يتقدم الفعل على الفاعل،والمبتدأ على الخبر، أو أن بعض الأدوات يكون لها وجوب الصدارة في الكلام كأدوات الاستفهام والنفي على سبيل المثال، أو أن بعض السياقات يتطلب فيها الحذف وأخرى يتطلب فيها الذكر، وقد يكون في بعض السياقات التقديم أبلغ من التأخير، وقد يكون التعريف أولى من التنكير وغير ذلك.

ثانياً : الأسلوب انحراف :

يرتبط الانحراف بالاختيار ارتباطاً وثيقا لأن الاختيار سابق له والانحراف مبني عليه، فالاختيار يقوم على إمكانات متعددة تفتح المجال لحدوث الانحراف، ويعد الأسلوب كانحراف بأنه انزياح عن النمط المألوف والطقوس المتداولة في الكتابة، وبهذا المفهوم يكون " الأسلوب : هو كل ما ليس شائعاً ولا عادياً ولا مطابقاً للمعيار المألوف ... إنه انزياح بالنسبة لمعيار، أي أنه خطأ ولكنه خطأ مقصود".[1]

ويمثل الاختيار والانزياح المرتكزات التي تتكئ عليها نظرية علم الأسلوب، كما أن الانزياح يمثل السمة المميزة للغة الأدبية. كما يمثل قدرة المبدع على انتهاك ما هو متداول ومألوف سواء أكان هذا الاختراق من الجانب الصوتي أم التركيبي أم الصرفي أم الدلالي.

ويرى الدكتور سعد مصلوح " أن الأسلوب مفارقة أو انحراف عن نموذج آخر من القول ينظر إليه على أنه نمط معياري مسوغ المقارنة بين النص المفارق، والنص النمط هو تماثل السياق في كل منهما ".[2] وبما أن الانحراف نمط أسلوبي مقصود من المؤلف، يهدف منه إلى إضفاء صبغة جمالية، وقيمة فنية على النص الأدبي، وجذباً لانتباه القارئ بفضل ما فيه من عناصر المفاجأة أو الخروج عن السياق المألوف في

---

(1) بنيةاللغة للشعرية جون كوهين ، ترجمة محمد الوالي ومحمد العمري دار توبقال ط1 ، 1986 ص15 .

(2) الأسلوب دراسة لغوية إحصائية ، د. سعد مصلوح ص 43 .

الكـــلام العـــادي، إلا إنه لا يعد كل انحراف سمة أسلوبية إلا بقدر ما هو مفيد للنص الإبداعي، كما أن ما يخيل إلى قارئ ما أنه انحراف عن النمط المألوف، ومن ثم يرى فـــيه أنـــه سمة أسلوبية يستدل بها على شعور الكاتب، قد لا يرى فيه قارئ آخر أنه انحراف أو أنه يمثل سمة أسلوبية .[1]

وأداة التحليل عندما ينظر إلى الأسلوب أنه انحراف تكون من خلال المقارنة بين الخصائص والسمات الأسلوبية في النص النمط مرتبطة بسياقاتها، وبين ما يقابلها من خـــصائص وسمات في النص المفارق.[2] كما أن " التركيز على الأدب المكتوب دون الأدب الـــشفوي لا يعني أن ظاهرة الانحراف مقصورة على الأول دون الثاني، ولكن يعنـــي أن الانحراف في الأدب المكتوب أظهر منه في الأدب الشفوي بوجه عام؛ لأن الانحراف في الأدب المكتوب هو الوسيلة الوحيدة لجذب انتباه القارئ. وأما في الأدب الـــشفوي فهـــو وسيلة واحدة من بين وسائل عدة".[3] واللغة الإبداعية هي التي تسمح بدرجـــة انحراف أو انزياح أكثر من اللغة العادية، فحين نجد اللغة تقتصر على مهمة التوصيل أو الإخبار نجد لغة الإبداع تفيد بجانب التوصيل بعداً تعبيرياً وتأثيرياً.

وللانحراف أشكال متعددة وقد رأى الباحثون تصنيفها إلى خمسة أنواع:

الأول : يمكـــن تـــصنيفها بالنظـــر إلى درجة انتشارها في النص، فهناك انحرافات موضـــعية وانحرافات شاملة، فالانحراف الموضعي يؤثر على جزء محدد من السياق ومـــثالها الاســـتعارة، حـــيث توصـــف بأنها انحراف موضعي عن اللغة العادية. أما الانحـــراف الشامل فيتمثل في تكرار وحدة لغوية بكثرة قد يصل انتشارها في النص بكامله، ويمكن رصده عن طريق الإجراءات الإحصائية.

الثاني : ويمكن تصنيفها بالنظر إلى صلتها بنظام القواعد اللغوية إلى انحرافات سلبية وانحرافات إيجابية، وتتمثل الانحرافات السلبية في تخصيص القاعدة العامة وقصرها

---

(1) ينظر اللغة والإبداع د. شكري عياد ط1 ، 1988 ، ص 82.

(2) ينظر الأسلوب دراسة لغوية إحصائية د . سعد مصلوح ص43 .

(3) اللغة والإبداع ، د . شكري عياد ، ص82 .

علـــى بعـــض الحـــالات، ولا ينظـــر إلـــيها على أنها تقييد أو تضييق للمعيار، أما الانحرافات الإيجابية فتتمثل في إضافة قيود إلى ما هو قائم بالفعل، وينتج عن الحالة الأولـــى الخـــروج عن القواعد النحوية، وفي الحالة الثانية إضافة شروط وقيود على النص كما هو في القافية مثلاً.

الثالث : ويمكـــن تـــصنيف الانحـــرافات في ضوء علاقة المعيار أو القاعدة بالنص المفارق على حد تعبير الدكتور سعد مصلوح، فيتم التمييز بين نوعين من الانحرافات الداخلية والخارجية؛ فالداخلية تكون عندما تنفصل وحدة لغوية ذات انتشار محدود عن القاعـــدة المـــسيطرة على النص. أما الخارجي فيحدث إذا انحرف أسلوب النص عن القاعدة الموجودة في اللغة المدروسة.

الرابع: ويمكـــن تـــصنيف الانحـــرافات طـــبقاً للمستوى اللغوي. وبهذا يمكن تمييز الانحرافات التالية: الخطية والصوتية والنحوية والدلالية والصرفية.

الخامس: يمكن تصنيفها من خلال تأثيرها على مبدأي الاختيار والتأليف. فالانحرافات التـــركيبية تتـــصل بسياق الإشارات اللغوية عندما تخرج على قواعد النحو كانحراف موقـــع الكلمـــة عن المعيار، كتقديم الخبر على المبتدأ أو المفعول على الفاعل وغير ذلك. أما الانحرافات الاستبدالية فإنها تخل بنظم الاختيار عند انتقاء المفردات اللغوية مثل وضـع المفرد مكان الجمع والصفة مكان الموصوف وغير ذلك.[1]

وقـــد اختلفت آراء النقاد حول تحديد المعيار الذي يقاس به الانحراف. وسنعرض بعض الآراء التي نرى أنه لابد من إيرادها وهي على النحو التالي:

1- اختـــيار مجمـــوعة مـــن النـــصوص تمثل معياراً تقاس عليها انحرافات النص المدروس .[2]

2- وقد تشكل خبرة الناقد وتمرسه بالنصوص ملامح النمط المعياري للنص المقابل وإن لم تتخذ شكل نص متعين.[3]

---

[1] علم الأسلوب د . صلاح فضل ص 156 – 157 .

[2] الأسلوب دراسة لغوية إحصائية د . سعد مصلوح ص43 .

[3] ينظر المرجع السابق نفسه .

3- وقـد يكـون النظام اللغوي هو المعيار الذي يتحدد به الانحراف حيث تصطدم الظواهر الأسلوبية بمستوى اللغة الثابت، وينتج عن ذلك خروج على نظام اللغة.[1]

4- وهناك وجهة نظر ترى أنه بوسع المحلل الأسلوبي " أن يتخلى عن تبني وجهة نظر تقعيدية ثابتة، وأن يلاحظ القاعدة على أساس الاستعمال الشائع باستخدام وسائل إحصائية، فتصبح القاعدة حينئذ هي المتوسط الإحصائي لجميع الوسائل اللغوية لعدد من النصوص الموجودة، ويكون الأسلوب حينئذ انحرافاً دالاً لهذه الوسائل اللغوية في النص المدروس بالقياس للمتوسط المشار إليه".[2]

ثالثاً : الأسلوب إضافة :

هناك وجهة نظر ترى أن الأسلوب إضافة؛ وهذا يعني أن الأسلوب شيء يضاف أو يزاد على اللغة، وترجع هذه الفكرة إلى شارل بالي مؤسس الأسلوبية الذي ميز بين العناصـر الذهنية والعناصر العاطفية، وجعل طريقة التعبير الذهنية هي المعيار الذي تقاس إليه الخصائص العاطفية باعتبار أن العناصر العاطفية في اللغة هي إضافة إلى طريقة التعبير الذهنية. بمعنى أن هذه الرؤية تفترض وجود تعبير محايد لا يتسم بأي سـمة أسـلوبية أي أنه يؤدي المعنى فقط، ويسمي الدكتور سعد مصلوح هذا بالتعبير غيـر المتأسلب أو تعبير ما قبل التأسلب، ثم تكون إضافة السمات الأسلوبية على ذلك التعبير المحايد أو غير المتأسلب بغية التأثير أو إضفاء صبغة جمالية.[3]

وإذا كـان الأسـلوب إضـافة يعني أن يزين به النص كحلية لشكله وصياغته ، فيـصبح الأسـلوب هـو القشرة التي تلف لباً من الفكر أو التعبير المحايد .[4] " إن الإضافة في الأسلوب الأدبي تقابل الإضافة في الفنون الأخرى مثل الرسم وغيره من الفنون التشكيلية، فالألوان والخطوط التي تضاف إلى اللوحة الفنية لا بد أنها تتضمنه

---

(1) ينظر علم الأسلوب د. صلاح فضل ص 157 .

(2) المرجع السابق ص 158 .

(3) ينظر الأسلوب دراسة لغوية إحصائية د. سعد مصلوح ص44 .

(4) ينظر علم الأسلوب صلاح فضل ص76 .

لفاعلية ولتأثيرات فنية ووجدانية تسهم في خلق التفاعل بين الإضافة في التعبير وبين القارئ"[1]

وبناء على هذا المفهوم تكون مهمة الباحث الأسلوبي هو تجريد أو تعرية العبارات المتأسلبة وذلك بغية الوصول إلى التعبير المحايد قبل أن تكسوه السمات الأسلوبية، كما أن عمل الباحث يسير في اتجاه معاكس لاتجاه المبدع الذي يبدأ بالتعبير المحايد ثم يكسوه بالسمات الأسلوبية.

أما الباحث الأسلوبي فأول ما يواجهه التعبير المتأسلب ويكون دوره تجريد وتعرية هذا التعبير ليعود إلى التعبير غير المتأسلب أو المجرد .[2]

ومن الانتقادات التي توجه إلى هذا المفهوم : إن تجريد التعبير أو تعريته من الإضافة أمر في غاية الصعوبة؛ لأن القارئ يتعامل مع الإضافة على أنها حقيقة أسلوبية منتهية ومتحققة ولا يجوز تجريدها أو تعريتها، وإنما يقتضي عمل المحلل الأسلوبي السعي لتأويلها وتعليلها.[3]

كما أن من الملاحظات التي وجّهَت إلى هذا المفهوم صعوبة الفصل بين مصطلحي: "انحراف " و" إضافة " حيث إن الإضافة إلى التعبير المحايد يمكن اعتبارها انحرافاً، وما يعد انحرافاً يمكن اعتباره إضافة إلى التعبير المحايد.[4] أيضا حين ننظر إلى الأسلوب على أنه إضافة يتوجب علينا إخراج التعبيرات المحايدة من تحت مسميات الأسلوب ويرتبط حينئذ بالأعمال البليغة فحسب.[5]

وهناك تصور آخر ينظر إلى الأسلوب على أنه(تَضَمُّن)، وهذا يعني أن أي سمة لغوية تتضمن قيمة أسلوبية، وأنها تستمد قيمتها الأسلوبية من بيئة النص والموقف الذي تعبر عنه، وهذه القيمة الأسلوبية يمكن أن تتغير بتغير البيئة والموقف،

---

(1) الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها ، د. موسى سامح ربابعة ،دار الكندي ط1 ،2003 ص22 .

(2) ينظر الأسلوب دراسة لغوية إحصائية د . سعد مصلوح ص44 .

(3) ينظر الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها د. موسى ربابعة ص 23 .

(4) ينظر الأسلوب دراسة لغوية إحصائية د . سعد مصلوح ص 28.

(5) علم الأسلوب د . صلاح فضل ص 76 .

وينتج عن هذه الرؤية عدم الاعتراف بوجود تعبير محايد وتعبير متأسلب، وهذا التصور ينفي الرؤية التي ترى أن الأسلوب إضافة .[1]

أما وجهة النظر التي ترى أن (الأسلوب هو صورة لشخصية المبدع) فهذه الرؤية مفادها أن الأسلوب هو انعكاس وصورة لنفسية الشاعر، وهذه الوجهة من النظر تنطلق من " مقولة نظرية فحواها أن النصوص اللغوية ليست سوى صور للعمليات العقلية التي تتبع منها"[2] وهذا الاتجاه يركز في دراسته للأسلوب على الخواص الشخصية للأسلوب باعتبارها تمثل الملامح المميزة لأسلوب الكاتب من خلال فكرة ترى أن هناك علاقة متبادلة بين الخواص الأسلوبية للنص والجو النفسي لمؤلفه. " ويدعو بعض الباحثين إلى إقامة تصور أسلوبي لا يعتمد على نظرية الانعكاس فحسب بل يأخذ في اعتباره أيضاً الواقع الاجتماعي و الاقتصادي إلى جانب الواقع النفسي في المرحلة التاريخية لكتابة النص"[3] ويرجع أصل هذا المفهوم، الذي يرى أن الأسلوب هو صورة لشخصية المبدع إلى جورج بوفون ومقولته الشهيرة: "إن المعارف والوقائع والاكتشافات تتلاشى بسهولة، وقد تنتقل من شخص لآخر، ويكتسبها من هم أدنى منه مهارة، فهذه الأشياء تقوم خارج الإنسان، أما الأسلوب فهو الإنسان نفسه، فالأسلوب إذن لا يمكن أن يزول ولا ينتقل ولا يتغير"[4].

وبذلك لا تنحصر وظيفة الناقد في تحليل الخواص الفردية التي يتميز بها أسلوب كاتب معين عن غيره من الكتاب من خلال اختياراته التي ينفرد بها عن غيره والمتمثلة في اللغة المعجمية التي ينتقيها، بل يضع في حسبانه كل العوامل الاجتماعية والاقتصادية والنفسية التي تحيط بالمبدع ،والتي تمثل انعكاس الخارج على ذات المبدع بحيث يربط الأسلوب برؤية المبدع للواقع والحياة بجوانبها المختلفة. وبهذا

---

(1) ينظر الأسلوب ، د. سعد مصلوح ص 44- 45 .

(2) ينظر علم الأسلوب د . صلاح فضل 78 .

(3) ينظر المرجع السابق نفسه .

(4) معجم المصطلحات العربيةص141 نقلاً عن علم الأسلوب مفاهيم وتطبيقات د . محمد كريم الكواز، منشورات جامعة السابع من أبريل ط1 ،1426 ص 67 .

الأسلوب تتنزل نظرية تحديد الأسلوب منزلة لوحة إسقاط الخارج على الداخل، والتي تهـدف إلى الكشف عن مخبآت شخصية المبدع ما ظهر منها في الخطاب الأدبي وما خفـي، فـيكون الأسـلوب حينئذ جسراً إلى مقاصد المبدع نعبر منه لمعرفة مقومات شخصية المبدع لا الفنية فحسب بل الوجودية مطلقاً.[1]

ومـن أوجه القصور التي وجهت إلى هذا المفهوم أن التحليل الأسلوبي غالباً ما يأتـي تأكـيداً لنتائج مسبقة عن شخصية المبدع وفلسفته ونفسيته وأيديولوجيته. ومن أوجـه القـصور أيضاً أن التحليل في هذه الحالة يمضي في الكشف عن سيرة حياة المؤلـف دون الاهـتمام بدلالة النص الأدبي، وهذا يؤدي إلى إهمال الناحية الدلالية وتضاؤل القيمة العملية للتحليل.[2]

كمـا أن من أوجه القصور وأشدها أن المحلل يأتي بأحكام مسبقة عن شخصية المـبدع بكل أبعادها، فيقوم بتطويع النصوص الإبداعية وقسرها على تفسيرات معينة تكون مطابقة لشخصية المبدع، مما يؤدي إلى زيف التحليل وبعده عن الموضوعية.[3]

---

(1) ينظر الأسلوبية والأسلوب د. عبدالسلام المسدي ص 67- 68 .

(2) ينظر علم الأسلوب د . صلاح فضل ص 79 .

(3) ينظر الأسلوبية ، د . فتح الله أحمد سليمان ، الدار الفنية للنشر مصر 1990 ص16- 17 .

المبحث الثاني :

الأسلوبية وتنويعاتها

- مفهوم الأسلوبية
- دور السياق في الأسلوبية
- الأسلوبية والمتلقي
- تنويعات الأسلوبية

مفهوم الأسلوبية :

الأسلوبية مصطلح ظهر في العصر الحديث، وانبثق عن الثورة التي أحدثتها لسانيات دي سوسير مطلع القرن العشرين في مجال الدرس اللغوي، حيث نشأت الأسلوبية في حضن الدراسات اللغوية، وتزامن ذلك مع التوجه الذي أقصى الملابسات التاريخية والظروف الاجتماعية، والمزاج النفسي، وكل ما يحيط بالمبدع، وتوجه إلى دراسة النصوص من خلال التركيز على لغتها ومقاربتها من خلال ذلك.

ويحدد والاك وفاران علاقة الأسلوبية باللسانيات حيث يقول :" إن اللغة هي القاطع المشترك لدائرتين متداخلتين، فهي للسانيات موضوع العلم ذاته، وهي للأدب المادة الخام شأنها شأن الحجارة للنحات والألوان للرسام والأصوات لواضع الألحان"[1]

وقد رأى بعض المنظرين أن الأسلوبية هي فن من أفنان شجرة اللسانيات، وتعددت الآراء حول ذلك، فمنهم من رأى أنها من المعارف المختصة بذاتها، ومنهم من رأى أنها عبارة عن مجرد مواصفة لسانية. فيرى أريفاي " أن الأسلوبية هي وصف للنص حسب طرائق مستقاة من اللسانيات".[2] وحسب هذا التصور فإن اللسانيات زودت الأسلوبية بالأدوات وبطابع العلمية الوصفية في دراسة النصوص الأدبية باعتمادها على اللغة؛ وبذلك أصبحت منهجاً يبتعد عن المقياس والمعيار وإصدار الأحكام التقييمية. ويقول دولاس: " إن الأسلوبية تعرف بأنها منهج لساني".[3]

كما يشير الدكتور عبدالسلام المسدي إلى أن ريفاتير يرى أن الأسلوبية علم يهدف إلى الكشف عن السمات والظواهر الأسلوبية التي بها يستطيع الأديب التأثير على المتلقي،

---

(1) Latheorie Litteraire p.p.31-343

نقلاً عن :الأسلوبية والأسلوب د. عبدالسلام المسدي ص 46 .

(2) Langue Francaise- n3-sept 1969

نقلاً عن: الأسلوبية والأسلوب د. عبدالسلام المسدي ص48 .

(3) Essais de styListigue struetuale p.12 نقلاً عن : الأسلوبية والأسلوب د. عبدالسلام المسدي ص48 .

وينتهـــي إلى أن الأسلوبية هي لسانيات تعنى بكيفية حمل المتلقي على فهم معين وإدراك مخصوص .[1]

ويـــرى الدكـــتور منذر عياشي أن الأسلوبية ما لبثت حتى حظيت بالاستقلالية وانفـــصلت كلـــياً عـــن اللـــسانيات، ومن أهم الفروق بين الأسلوبية واللسانيات " أن الدراســـات اللسانية تعنى أساساً بالجملة، والأسلوبية تعنى بالإنتاج الكلي للكلام، وأن الأسلوبية تعنى بالنظر إلى اللغة كشكل من أشكال الحدوث المفترضة، وأن الأسلوبية تـــتجه إلى المحدث فعلاً، وأن اللسانيات تعنى باللغة من حيث هي مدرك مجرد تمثله قوانينها، وأن الأسلوبية تعنى باللغة من حيث الأثر الذي تتركه في نفس المتلقي كأداء مباشر "[2]

وبـــذلك تكون مهمة الأسلوبية هي التركيز على عملية الإخبار والإفهام بالإضافة إلـــى الـــدور الـــرئيس الذي تضطلع به وهو التأثير في المتلقي. وقد اقتصر التفكير الأســـلوبي علـــى لغـــة النص في حدّ ذاته، بمعزل عن كل ما يحيط به من ملابسات تاريخـــية أو نفـــسية؛ وذلـــك للوصول إلى فهم أعمق لحقيقة النص من خلال دراسة اختـــيارات المبدع لمفرداته وتراكيبه، ودراسة الانزياحات اللغوية في النص الأدبي؛ وبهـــذا تكـــون الأســـلوبية منهجاً يدرس النص ويقرؤه من خلال اللغة التي تتيح أمام المتكلم إمكانات هائلة وخيارات شتى لفظياً وصوتياً ونحوياً ودلالياً، تجعله يختار من بين هذه الإمكانات ما يناسب الموقف والمقام.

وقد تعددت المصطلحات الدالة على هذا المنهج فقد شاع مصطلح الأسلوبية، وعلم الأسلوب، والنظرية الأسلوبية، ويرى شارل بالي أن الأسلوبية هي العلم الذي يدرس العناصر اللغوية المنظمة من وجهة نظر محتواها التعبيري والتأثيري.

وبـــذلك نجـــد الأسلوبية ركزت اهتمامها الأكبر على الخطاب الفني، واقتصرت على تمحـــيص الـــبُعْدَين : التعبيري والتأثيري من خلال تتبع بصمات الشحن في الخطاب

---

[1] ينظر الأسلوبية والأسلوب د . عبدالسلام المسدي ص49 .

[2] مقالات في الأسلوبية ، د. منذر عياشي ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ط1 ،1990 ص 11 .

عامة، والاعتناء بالجانب العاطفي أو الوجداني في الظاهرة اللغوية؛ لذلك صنف بالي الظاهـــرة اللغـــوية إلى نوعين : إلى خطاب غير مشحون بأي كثافة شعورية، وإلى خطاب حامل للعواطف والانفعالات. واقتصرت الأسلوبية على النوع الأخير؛ وبذلك تكـــون مهمـــتها هـــي استقصاء الكثافة الشعورية التي يشحن بها المتكلم خطابه في استعماله النوعي.[1]

ويشير الدكتور عبدالسلام المسدي إلى أن جاكبسون يرى أن الأسلوبية هي بحث يتميز به الكـــلام الفني عن مستويات الخطاب الأخرى وعن أصناف الفنون الإنسانية.[2]حيث يرى جاكبـــسون أن مهمـــة الأســـلوبية هي تفحص الخطاب اللغوي، وتمييز الكلام الفني الذي يحمـــل شحنة عاطفية بكثافات متفاوتة عن الكلام العادي الذي يسعى إلى مطابقة الواقع؛ وبهـــذا يُخـــرج اللغـــة العامـــية واللغة غير الفنية من دائرة الخطاب الفني. كما يعرف بييرجيرو الأسلوبية بأنها " دراسة للمتغيرات اللسانية إزاء المعيار القاعدي"[3]

وبهـــذا تكـــون الأســـلوبية هي دراسة الانحرافات في الخطاب اللغوي باعتبارها اختراقا للقاعدة والمعيار؛ وبذلك فهي تعنى بجمال تصرف الأديب في الظاهرة اللغوية ،وتبحث عن السمات الأسلوبية في الخطاب الأدبي.

هـــذه بعـــض التعـــريفات عن النقاد الغربيين وسنعرض بعض التعريفات للنقاد العـــرب والتي نبدأها بتعريف الدكتور عبدالسلام المسدي الذي يرى أن الأسلوبية هي مـــنهج يـــبحث عـــن الأسس الموضوعية ويتفحص الأبعاد الألسنية والأدبية لظاهرة الأســـلوب، طالمـــا أن جوهـــر الأثـــر الأدبـــي لا يمكن النفاذ إليه إلا عبر صياغته الإبلاغـــية.[4] وحـــسب هذا التعريف فالأسلوبية تعنى بدراسة الخصائص اللغوية في الخطـــاب الفني ،ويكون الخطاب الفني حينئذ مزدوج الوظيفة والغاية؛ فيؤدي وظيفة

---

[1] ينظر الأسلوبية والأسلوب د . عبدالسلام المسدي ص41 .

[2] ينظر المرجع السابق ص 37 .

[3] الأسلوبية بيير جيرو ص 13 .

[4] ينظر الأسلوبية والأسلوب د. عبدالسلام المسدي ص 34-35 .

الإخـــبار المـــناطة به، وهذا جانب دلالي، بالإضافة إلى تسليطه على المتلقي تأثيراً ضاغطاً يجعله ينفعل مع ذلك الخطاب، وهذا الجانب هو ما يعد مهمة الأسلوبية.[1]

أما الدكتور صلاح فضل فيرى أن أهم مجال تنصب عليه الدراسة الأسلوبية عند تحليل خواص اللغة الأدبية هو شبكة المتخيل الأدبي، وهذا الإجراء يتم بتحليل الصور الفنية وأشكال المجاز، وكل ما له دور في تكوين الصورة في النص، فهذا التحليل كما يـــرى هـــو الكفـــيل بتجاوز الخواص الجزئية في النص الأدبي، ويساعد أيضاً على الوقوف على السمات المميزة للنص.[2]

أمـــا الدكتور عبد الله الغذامي فيرى أن الأسلوبية " تركز على لغة النص لا لما تحمله من دلالات. لأن هذه من الممكن إبلاغها بطرق كثيرة غير اللغة الأدبية".[3]

فالأســـلوبية تعـــد منهجاً من المناهج النقدية المعاصرة مهمتها مقاربة النصوص الأدبـــية معـــتمدة على السياق اللغوي للنص الأدبي، ومدى تأثيره على المتلقي، كما تسعى إلى دراسة أساليب الكتّاب ومحاولة معرفة الخصائص والسمات التي يتميز بها كاتب عن غيره من الكتاب.

ويـــرى الدكـــتور أحمد درويش أن الأسلوبية " تعنى بوصف وتقييم علمي محدد لجمالـــيات التعبيـــر في مجال الدراسات الأدبية واللغوية على نحو خاص، ولا تكاد تتعداها إلى غيرها من المجالات"[4] بمعنى أن الأسلوبية تركز على بنية النص اللغوية وتجعلها محور اهتمامها، وتستبعد كل ما هو خارج النص سواءً الظروف التاريخية أو المعطيات النفسية والاجتماعية، بحيث ركز التحليل الأسلوبي على الأثر الأدبي لا على المؤثرات الخارجية.

وبمـــا أن الأديب يعتمد على اللغة بإمكاناتها الهائلة واللامحدودة في تشكيل عمله الإبداعـــي، فـــإن الأسلوبية تقوم برصد اختيارات المتكلم وطرق استخدامه للغة عن

---

[1] ينظر المرجع السابق ص36 .

[2] ينظر مناهج النقد المعاصر ، د. صلاح فضل ص114 .

[3] الخطيئة والتكفير د . عبدالله الغذامي ص 20 .

[4] دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث ، د. أحمد درويش ، مكتبة الزهراء القاهرة ص 156 .

طـــريق التحلـــيل الأسلوبي، لكل أبنية النص الصوتية والصرفية والنحوية والدلالية، هادفـــة إلـــى اســـتخراج الملامح والسمات الأسلوبية المتميزة التي يتكون منها النص الأدبي والتي بواسطتها يكتسب قيمته الفنية.

ولقد كان لنظرية جاكبسون في معالجته لقضية اللغة والإيصال دور هام في تطور الدراســـات اللغوية، وكان لهذا التطور أثره الواضح في الربط بين اللسانيات ودراسة علـــم الأســـلوب الـــذي يدرس النص الأدبي حسب طرائق مستقاة من اللسانيات، وقد انطلـــق جاكبـــسون مـــن شـــكل جهاز التخاطب في نظرية الإخبار، فرأى أن جهاز الـــتخاطب يتكون من ستة عناصر هي المرسل والمستقبل والرسالة، وهي تستند إلى ســـياق، وتقـــوم علـــى ســـنن يـــشترك فيها المرسل والمستقبل، وتربط بين المرسل والمستقبل قناة هي أداة الاتصال أو الصلة.

وقـــد رأى جاكبـــسون أن كل عنصر من هذه العناصر يولد وظيفة في الخطاب تخـــتلف عن الوظائف التي تولدها العناصر الأخرى، وتكون عملية التخاطب من هذه العناصـــر الـــستة، ويتركـــز الاختلاف حينئذ لا في احتكار كل وظيفة للرسالة وإنما يتوقف على الوظيفة السائدة فيها؛ بمعنى أن تكون بنية الكلام مصطبغة بسمة الوظيفة الغالبة .[1] وتمثل هذه الوظائف الست عملية التواصل في جهاز التخاطب، وذلك من خلال وظيفة كل واحدة منها. فالمرسل يولد الوظيفة التعبيرية أو العاطفية، وهي تركز علـــى المـــتكلم وتـــنحو إلى التعبير عن عواطف المرسل، و تصطبغ بلون الانفعال العاطفي سواء أكان صادقاً أم مفتعلاً، أما إذا كانت الصفة الغالبة على فحوى الرسالة هـــي التركيـــز على السامع فيتولد عن ذلك الوظيفة الإفهامية أو الطلبية، وتتمثل في صيغة الأمر والدعاء، أما السياق فيتولد عنه الوظيفة المرجعية، وهي الوظيفة المؤدية للأخـــبار؛ وذلك لأن اللغة تحيلنا إلى أشياء وموجودات نتحدث عنها، وفيها تقوم اللغة بوظـــيفة الرمـــز لتلك الأشياء والموجودات. أما القناة فتتولد عنها الوظيفة الإنتباهية، وتتجـــسد من خلال الاتصال، وتحرص على الإبقاء على عملية التواصل بين طرفي

---

(1) ينظر الأسلوبية والأسلوب د. عبدالسلام المسدي ص 158 .

الجهـــاز أثـــناء عملية التخاطب والتأكد من الاتصال من خلال العبارات (ألو : هل تـــسمعني) . أمـــا عنـــصر السنن الذي تتولد عنه الوظيفة المعجمية، وتسمى أيضاً (الميـــتالغة)، فالمتكلم والسامع غالباً ما يحتاجان إلى التأكد من أنهما يستخدمان اللغة والـــشفرة نفـــسها. أمـــا عنصر الرسالة فيرى جاكبسون أنها غالباً ما تصوغ أبعاداً شعرية ولا يمكن دراستها بطريقة فعالة بعزلها عن العوامل اللغوية الأخرى.[1]

غيـــر أن جاكبـــسون ركـــز على الوظيفة الشعرية باعتبارها أبرز وظائف الفن اللغـــوي الأدبي. ويرى أن خواص الأجناس الأدبية تتطلب مشاركة للوظائف اللغوية الأخرى إضافة إلى الوظيفة الشعرية التي تمثل الجانب الأبرز والغالب، فهذه العناصر المختلفة وما يتولد عنها هي مكونات عملية التخاطب.

إلا أنـــه يـــرى أن جماليات اللغة تنشأ من خلال عملية الاختيار والتأليف و" أن الحـــدث اللـــساني هو تركيب عمليتين متواليتين في الزمن و متطابقتين في الوظيفة، وهما اختيار المتكلم لأدواته التعبيرية من الرصيد المعجمي للغة، ثم تركيبه لها تركيباً تقتضي بعضه قوانين النحو، وتسمح ببعضه الآخر سبل التصرف في الاستعمال، فإذا بالأســـلوب يـــتحدد بأنه توافق بين العمليتين؛ أي تطابق لجدول الاختيار على جدول الـــتوزيع ممـــا يفرز انسجاماً بين العلاقات الاستبدالية التي هي علاقات غيابية يتحدد الحاضر منها بالغائب، والعلاقات الركنية هي علاقات حضورية تمثل تواصل سلسلة الخطاب حسب أنماط بعيدة عن العفوية والإعتباط ".[2]

وقد وضح جاكبسون أن محور الاختيار الذي يمثل المحور العمودي يتطابق مع جـــدول مـــن التعبيـــرات التي يمكن أن تتبادل المواقع؛ بمعنى أن الاختيار يكون في مجمـــوعة مـــن المفردات والتراكيب يختار منها المتكلم أفضل وسيلة للتعبير بحيث تتناسب مع الموقف والمقام وتكون أكثر دلالة وإيحاء من غيرها، ويقوم الاختيار على أســـاس التـــشابه أو التعادل بين المفردات التي يريد المتكلم الاختيار منها، وقد يكون

---

(1) ينظر الأسلوبية والأسلوب د. عبدالسلام المسدي ص159-160 . وعلم الأسلوب مبادئه واجراءاته صلاح فضل ص118-119 .

(2) ج1 ص 220. R.jAKOBSON :Essais de linguistique generale

نقلاً عن : الأسلوبية والأسلوب د. عبدالسلام المسدي ص 96 .

الاختيار على أساس الاختلاف، وحينئذ يبحث المنشئ عن الترادف والتخالف بين تلك المفردات.[1] وفكرة الاختيار كثيراً ما تمتزج بكل مقتضيات عملية الإبلاغ اللساني فلا تتميز بالسمة الإبداعية.[2]

فالإخبار في الكتابة الفنية أو الإبداعية يتحكم فيه عامل الرغبة في إيصال انطباع وجداني إلى المتلقي أو القارئ، وتعد المترادفات هي المحك الأكبر للاختيار[3] بمعنى أنه كلما كان المبدع له الخبرة بأساليب الكلام ويمتلك ثروة لغوية كلما كان اختياره صائباً، فالثروة اللغوية تمنح المتكلم عدداً كبيراً من المفردات المتشابهة والمتقاربة يختار منها المتكلم أو المنشئ ما يناسبه. ويعد الأسلوب بهذا اختياراً أو توظيفاً للطاقات الكامنة في اللغة ، ويمكن الوقوف على الطاقات التعبيرية وكشف أبعادها عن طريق دراسة اختيارات المتكلم ،ومدى توظيفه لأمكانات اللغة المختلفة

كما أن المجموعة من المفردات المتشابهة والمتعادلة والتي تقوم بينها علاقات استبدالية والتي تقع على محور واحد من محاور الاختيار حين تختار منها مفردة تنعزل بقية المفردات؛ لذلك قيل عنها أنها علاقات غيابية يتحدد الحاضر منها بالغائب.

ويرى الدكتور شكري عياد أن التعبيرات المجازية هي أوسع أبواب الاختيار أمام المبدع، وتشمل الاستعارة والكناية والتشبيه والمجاز المرسل، كما أن مجال الاختيار لا ينفسح أمام المبدع في الصورة التي تؤدى عن طريق المجاز المرسل أو الكناية بقدر ما ينفسح في التشبيه والاستعارة، حيث إنه في مجال المجاز المرسل يكون مقيداً بعلاقات خارجية محدودة، أما في الاستعارة والتشبيه فلا يكون مقيداً بمثل هذه العلاقات. ويخلص من ذلك إلى أن التعبيرات المجازية هي أكثر الأشكال اللغوية

---

(1) ينظر علم الأسلوب د. صلاح فضل ص120 .

(2) ينظر المرجع السابق ص 75 .

(3) ينظر اللغة والإبداع شكري عياد ص 68 .

التـــي يبـــرز فيها أكثر من غيرها تفاوت في درجات الاختيار بين الاستعمال العادي والاستعمال الفني إلى حد الاختلاف في مفهوم الاختيار نفسه.[1]

وينبغـــي علـــى المحلل الأسلوبي تتبع مظاهر الاختيار في النص الأدبي محاولاً الوصول إلى تعليل كل اختيار أي كل مفردة وكل تركيب تم اختياره من قبل المبدع، فما سبب اختيار هذه اللفظة دون غيرها ؟ وما مدى تأثيرها الجمالي والفني في النص الإبداعـــي؟ وما الذي دعا إلى اختيار هذا التركيب دون سواه ؟ وما الوظيفة التأثيرية الجمالية التي يحققها ؟ وما الأسباب التي جعلت من النص الأدبي عملاً خلّاقاً متميزاً؟ كل هذه الأشياء يقوم بها المحلل الأسلوبي.

ويبقى الاختيار أحد مرتكزات الأسلوبية حيث يساعد في الكشف عن التميز أو ما يخلـــق التميز في النص الإبداعي، وما يبعث على المتعة والقيمة الجمالية، كما يعين المحلل الأسلوبي على تتبع الكاتب في اختياراته وتصرفه في الظاهرة اللغوية، وكيفية انـــتقائه لمفرداته المعجمية، كما يساعد على الكشف عن التفرد الذي يحققه الكاتب في نصه أو يتميز به دون غيره من الكتاب.

كمـــا يعـــد وسيلة لفهم الإبداع والوقوف على درجة الأدبية في النص الإبداعي، ومعرفة الغايات الكامنة وراء اختيار بعض التراكيب، ومدى تراصها وعلاقة بعضها ببعض ضمن تركيب صوتي ونحوي ودلالي؛ لذلك كانت الأسلوبية منهجاً يعين على الكشف والوقوف على أسرار اللغة الأدبية في النص الإبداعي.

أما محور التأليف أو التركيب فهو عكس محور الاختيار، ويمثل المحور الأفقي ويكـــون مـــتطابقاً مـــع جـــدول من التراكيب، وقد سماه جاكبسون بالتعادل الأفقي . ووظـــيفة التأليف هي مكملة لعملية الاختيار، وهو عبارة عن ضم الكلمات بعضها مع بعـــض، وتجـــانس بعـــضها مع بعض بشكل أفقي بحيث يكون ترتيبها حسب تنظيم تقتـــضيه قواعد النحو، وتسمح به سبل التصرف في الاستعمال. و" يتم التركيب على أســـاس التـــشابك في المتواليات والتقارب بين العناصر المجاورة، فالوظيفة الشعرية

(1) اللغة والإبداع د. شكري عياد ، ص 69-70 .

تعـــرض مبدأ التعادل في محور الاختيار على محور التركيب أي أن التعادل يتحول إلـــى أداة أو وسيلة مكوّنة للمتتالية المركبة، فالمقطع في الشعر يعادل أي مقطع آخر مـــن نفس المتتالية ، ويفترض أن نبر كلمة ما يعادل نبر أخرى مثلما تتعادل الكلمات غير المنبورة في الشعر الذي يعتمد على النبر ومثل هذا يحدث بالنسبة لحدود الكلمات وللمقاطع النحوية".[1]

وبهذا يكون التأليف هو التنسيق بين المواد الخام لكي يكتمل الشكل الفني للبناء؛ وذلـــك لأن الجمال في النص الأدبي يعود إلى التضافر بين العناصر اللغوية مكتملة، كمـــا يهـــدف إلـــى " التوافق بين المعاني النفسية المراد التعبير عنها وطريقة الأداء اللغوي لها عن طريق القيم النحوية التي تراعى خلال تأليف العبارة ".[2]

وينبغي أن يراعى في تأليف العبارة قوانين النحو، بحيث يتقدم الفعل على الفاعل والمبـــتدأ علـــى الخبر والمضاف على المضاف إليه والموصوف على الصفة وغير ذلك، والعلاقات بين عناصر هذا المحور هي علاقات ركنية تخضع لقانون التجاور، فهـــي مبنـــية علـــى بعض ودلالتها رهينة بما يجاورها من العناصر الأخرى، ودور المحلـــل الأســـلوبي لا يتوقف عند حدود توصيف بنية التركيب فحسب بل يبحث عن الأبعـــاد الدلالـــية لكـــل عنصر من عناصر التركيب بحيث يدرس الأشكال التعبيرية كالتقديم والتأخير والحذف والذكر والتعريف والتنكير وغيرها من الظواهر الأسلوبية .

فعلـــى ســـبيل المثال يبحث عن الألفاظ التي جاءت مقدمة وكان حقها التأخير أو التـــي ذكـــرت وكان حقها الحذف، أو التي جاءت نكرة وكان الواجب تعريفها، فكل تغيير أو انحراف له دلالته، وكل عنصر تغير عن موضعه فإن وراءه غاية أو قصداً من ذلك.

---

[1] علم الأسلوب د. صلاح فضل ص120 .

[2] دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث د. أحمد درويش ص120 .

ويـــرى بعـــض الدارسين أن عملية التركيب تتحكم فيها عدة عوامل منها ثقافة الكاتـــب وثروته اللغوية وتجربته الذاتية ومزاجه النفسي وثقافة العصر بالإضافة إلى الموضـــوع الـــذي يتناوله" فكل كاتب له مزاجه النفسي وثقافته المتميزة كما أن لكل عـــصر ســـماته الثقافية ومزاجه الفكري ومن ثم يختلف أسلوب كاتب عن كاتب كما يخـــتلف أســـلوب عصر عن عصر. إن الموقف وطبيعة القول وموضوعه كل ذلك سوف يفرض بالضرورة أداء يختلف عن أداء" [1]

دور السياق في الأسلوبية:

يعـــد مفهـــوم الـــسياق أحد المفاهيم الأساسية في الأسلوبية، ويؤكد الأسلوبيون على أهميـــته ودوره فـــي فهـــم المعنـــى المراد،فهو يمثل خلفية للرسالة تمكن المتلقي من تفسيرها وفهمها. [2]

ومفهـــوم السياق لا يتمثل في اللفظة وموقعها في النظم فحسب بل يشمل القطعة كلها والكتاب كله، ويرى البعض أن السياق ينبغي أن يشمل كل ما يتعلق باللفظة من ملابسات وظروف كما يشمل العناصر غير اللغوية المتعلقة بالمقام والموقف الذي تم فيه القول، فهذه العوامل جميعها لها تأثيرها المباشر على المعنى الدقيق للكلمات.[3]

فالكلمـــة تكتـــسب دلالتها من خلال السياق الذي تقع فيه، وتتغير دلالتها بتغيره، فتغيـــر السياق قد ينقل العبارة من دلالة إلى دلالة أخرى وخاصة أن بعض المفردات نجـــد لها أكثر من دلالة، فالسياق هو الذي يحدد المراد من الكلمة بدقة متناهية؛ لذلك رأى بعـــض الـــنقاد الأسلوبيين من أمثال الدكتور صلاح فضل أنه ينبغي عند تحليل الـــنص الأدبـــي أن ينظـــر إليه في سياقه سواءً أكان هذا السياق داخلياً في النص أم

---

(1) البحث الأسلوبي معاصرة وتراث د . رجاء عيد، ص49 .

(2) ينظر الخطيئة والتكفير د. عبدالله الغذامي ص10 .

(3) ينظر دور الكلمة في اللغة، ستيفن أولمان ، ترجمة د . كمال بشر ، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع ، القاهرة ، ط12 1997 ص 68 .

خارجـــياً عنه، بحيث يقرأ النص وفق منظور شمولي؛ وذلك لأن فهم السياق المحيط بالعملية الإبداعية يفيد كثيراً في فهم النص الأدبي، كما يفيد في فهم العلاقات التركيبية بـــين أجزاء الكلام " إن تحليل الإطار التاريخي واللهجي ضروري لتحديد مؤشرات المقام في الدراسة الأسلوبية وضمان لغة النص فمروحة الإمكانات اللغوية لعصر من العـــصور تعد عاملاً يحد من حرية اختيار الكاتب لعناصره الأسلوبية في نفس الوقت الـــذي تقدم له فيه كثيراً من الفرص الخلاقة، وكل لغة تخضع ببطء لحالة من التغير المستمر يؤثر عليها في كل لحظة وعلى جميع المستويات".[1]

وقـــد فطـــن البلاغـــيون القدامى لهذه الظاهرة حين رأوا أن من أسس البلاغة مـــراعاة مقتـــضى الحـــال، وأن لكل مقام مقال، ولكل كلمة مع صاحبتها مقام؛ فكان مقتضى الحال مقياس الكلام في باب الحسن والقبول، ووضعوا معايير ومقاييس لذلك يقـــول الـــسكاكي: "فـــإن كان مقتضى الحال إطلاق الحكم فحسن الكلام تجريده من مـــؤكدات الحكم، وإن كان مقتضى الحال بخلاف ذلك فحسن الكلام تحليه بشيء من ذلـــك بحـــسب المقتضى ضعفاً وقوة، وإن كان مقتضى الحال طي المسند إليه فحسن الكـــلام تركه، وإن كان المقتضى إثباته على وجه من الوجوه المذكورة فحسن الكلام وروده علـــى الاعتـــبار المناســـب، وكذا إذا كان المقتضى ترك المسند فحسن الكلام وروده عاريـــاً عن ذكره، وإن كان المقتضى إثباته مخصصاً بشيء من التخصيصات فحسن الكلام نظمه على الوجوه المناسبة من الاعتبارات المقدم ذكرها ".[2]

ولمفهوم السياق في الدراسة الأسلوبية عدة مفاهيم أهمها :

الأول : مـــا يطلـــق علـــيه سياق الموقف، ويعني كل الظروف المحيطة بالمؤلـــف سواء أكانت الثقافية أم الاجتماعية أم الاقتصادية واللغوية والأدبية، بمعنى كـــل مـــا يتعلق بثقافة العصر الذي يعيش فيه المؤلف من حيث معرفته بعلوم وآداب

---

[1] علم الأسلوب د. صلاح فضل ص184 .

[2] مفتاح العلوم . السكاكي ص80-81 .

عـــصره ومعـــرفته بالأجناس الأدبية، ومدى تأثير ذلك على ثقافته، وكذلك الظروف الاجتماعـــية والاقتصادية ومدى تأثره بها، كل هذا يؤثر تأثيراً مباشراً على اختيارات المـــبدع " فالـــنص في نهاية الأمر ليس سوى تعبير يشكل جزءاً من عملية اجتماعية معقدة مما يجعل من الضروري استحضار الملابسات الشخصية والاجتماعية واللغوية والأدبية والأيديولوجية التي كتب فيها النص."[1]

ويـــناقش الدكتور شكري عياد رأي جماعة من علماء اللغة الإنجليز حين نظروا إلى طرفي اللغة (السمات اللغوية) و (متغيرات الموقف) ورأوا أن السمة اللغوية هي فلـــذة مـــن كلام، سواء أكانت كلمة معينة أم جزءاً من كلمة أم نسقاً من كلمات يمكن تمييزها من المجرى العام للغة.

أمـــا الموقف فهو ذلك القسم من الوقائع غير اللغوية الذي له تأثير مباشر بتعيين الـــسمة اللغوية، وتظهر قيمة هذه التفرقة في نظرتهم إلى العلاقة بين السمات اللغوية ومتغيرات الموقف، ويذكر أن علم الأسلوب عندهم لا يهدف إلى دراسة وقائع التعبير اللغـــوي مـــن جهـــة محتواها الانفعالي بل يهدف إلى دراسة أشكال التعبير في اللغة الإنجليزية ومدى تطابق السمات اللغوية مع متغيرات الموقف. كما يرمي الأسلوبيون الإنجليـــز حين يقومون باستقراء الاستعمال اللغوي المرتبط بالمواقف الاجتماعية إلى اســـتخلاص الـــسمات اللغـــوية التي تميز كلاً منها عن السمات العامة لدى المتكلمين بالإنجليزية، ويقومون برصد الخصائص الفردية في الاستعمال اللغوي.[2]

والثاني : ويحـــدده ريفاتير وهو يقتصر على السياق الأسلوبي، وهو عبارة عن نسق لغـــوي يقطعـــه عنصر غير متوقع مما يثير ويلفت انتباه القارئ، وهذا العنصر غير المتوقع أو المفاجئ هو ما يسمى بالمثير الأسلوبي. والسياق عند ريفاتير " هو ما يمثل خلفـــية محـــددة دائمـــاً وهـــو الذي يقوم بدور القاعدة وافتراض أن الأسلوب يتخلق بالانحراف الداخلي عن هذا السياق الدائم افتراض خصب"[3].

---

(1) علم الأسلوب د. صلاح فضل ص183 .

(2) ينظر اللغة و الإبداع د. شكري عياد ص 46 –47 .

(3) علم الأسلوب د. صلاح فضل ص 165 .

فكل واقعة أسلوبية تنشأ من سياق وتعارض، ومهمة المحلل الأسلوبي هي دراسة هـذا الـتعارض أو الانحـراف وإعطاؤه عناية بالغة لأنه يشكل السمة الأسلوبية في الـنص المدروس. وقيمة التضاد أو التعارض الناجم عن الاقتحام أو الاختراق الذي أحدثـه عنصر المفاجأة يكمن في نظام العلاقات الذي يقيمه بين العنصرين المتقابلين، فلن يكون له تأثير ما لم يحدث تواصل وتتابع لغوي. ويحاول ريفاتير أن يضع تفرقة بين الأسلوب الشخصي واللغة الأدبية" فاللغة الأدبية في القصيدة لا تقتضي أي تضاد بل هي نموذج متوقع لا تكتسب عناصره اللغوية أية قيمة أسلوبية لمجرد انتمائها للغة الأدبـية، أمـا لـو ظهـرت نفس هذه العناصر في سياق لا تتوقع فيه حينئذ تصبح إجراءات أسلوبية".[1]

وبهـذا المفهـوم للـسياق نجد أن تكوين النموذج الذي يخلق الدهشة أو عنصر المفاجأة لدى القارئ يتطلب بالضرورة تتبع الجمل المكوّنة للقول، وباستمرار القارئ في التقدم في القراءة يكون قد ألم ببعض الدلالات في السياق، إلا أنه ينبغي له تعديل بعض التصوّرات، وذلك بإضافة مفهوم الأثر الرجعي، بمعنى أن هناك سمات أسلوبية اكتـشفها القارئ في المراحل الأولى من القراءة فقيمتها ومعانيها تتعدل مع استمرار القراءة بناء على ما يكتسبه القارئ وهو ماض في قراءته.[2]

إلا أنه يلاحظ على هذا الوصف الأسلوبي أنه تترتب عليه نتيجتان:

أولاهما :أن السياق الأسلوبي يتوقف على ما قرأناه في السابق وما نقوم بقراءته.

ثانيهما : أن عنصر المفاجأة وهو ما يمثل الإجراء الأسلوبي حين يقطع النسق اللغوي قـد يخلق نسقاً جديداً، بمعنى أن هذا الإجراء الأسلوبي يمكن بدوره أن يصبح سياقاً لإجراء آخر يتضاد معه.[3]

---

(1) المرجع السابق ص166 .

(2) ينظر المرجع السابق نفسه .

(3) ينظر المرجع السابق ص 167 .

ويمكن تمثيله على النحو التالي: سياق ←إجراء أسلوبي← يخلق سياقاً لإجراء يتضاد معه.

وينتقد الدكتور شكري عياد مفهوم السياق عند ريفاتير حيث يرى أن ريفاتير قصر مفهوم السياق على السياق اللغوي؛ لذلك رأى أنه لابد أن يستبدل السياق اللغوي بمفهوم النسق ليظل مفهوم السياق عاماً يشمل السياق اللغوي والسياق الخارجي. كما يرى الدكتور شكري عياد أن ريفاتير قصر السياق الأصغر على(نسق أصغر + مخالفة = مسلك أسلوبي). حيث يرى الدكتور شكري " أن هذا السياق الأصغر يمكن أن يدخل في سياق أكبر بمعنى أن التأثير الأسلوبي يتجاوز حدود القطبين سياق + مخالفة ليشغل سلسلة لغوية ممتدة يكون السياق الأصغر جزءاً منها".[1]

الثالث: وهذا المفهوم يعني أن يقارن النص بغيره من النصوص المشابهة له في الجنس الأدبي وفي الموضوع. وقبل هذه المقارنة يرى علماء الأسلوب أنه من الضروري عند إجراء مقارنة للنص أن يربط هذا النص بعصره ومجاله وطابعه، وعند التأكد من كل ذلك عن طريق المؤشرات اللغوية يمكن عندها مقارنة هذا النص بغيره من النصوص المشابهة له. ويرتبط هذا المفهوم بمفهوم الانحراف حيث يقارن معدلات الانحراف المتمثلة في تكرار العناصر الصوتية والنحوية والمعجمية في النص المدروس، ومعدل الانحراف في هذه العناصر المذكورة في النصوص الأخرى لقياس مدى الانحراف، وعند المقارنة فإن العناصر ذات الدلالة والتي تظهر في مجموعة سياقية محددة بنسب تتفاوت معدلاتها كثرة وقلة من حالة إلى أخرى يطلق عليها اسم المؤشرات الأسلوبية، وعادة ما يستخدم التحليل الأسلوبي للحصول على مثل هذه النتائج الطريقة الإحصائية.[2]

---

(1) اللغة والإبداع د. شكري عياد ص 92 .

(2) ينظر علم الأسلوب د. صلاح فضل ص 188 .

الأسلوبية والمتلقي :

اهـتمت مـناهج النقد الحديث – رغم تباينها – بدور المتلقي وأثره في العملية الإبداعـية، ومن بين هذه المناهج الأسلوبية التي أولت القارئ دوراً كبيراً، ورأت أنه يمـثل أحـد ركائز العملية الإبداعية، كما رأت أن القارئ لم يعد يقتصر دوره على تحديـد الظواهـر الأسـلوبية وتعيينـها أو الرصد الشامل لكل أبنية النص النحوية والصرفية والصوتية والمعجمية وإنما انصب الاهتمام على ما يمارسه الأسلوب عليه مـن سـلطة أو تأثيـر؛ ولذلك رأوا أن الأسلوب قوة ضاغطة تتسلط على حساسية القارئ، وعلى هذا الوجه من التحديد عرفه ريفاتير " بأنه إبراز بعض عناصر سلسلة الكلام وحمل القارئ على الانتباه إليها بحيث إذا غفل شوّه النص، وإذا حللها وجد لها دلالات تمييزية خاصة مما يسمح بتقرير أن الكلام يعبر والأسلوب يبرز"[1].

وترجع أهمية القارئ في عملية الإبداع إلى أنه من يتوجه إليه المبدع بالخطاب، وأن المـتكلم يكيّف خطابه حسب أصناف الناس الذين يخاطبهم، كما أن المبدع يدرك أن المتلقـي هـو الذي يقوم بقراءة النص الإبداعي والوقوف على الظواهر والسمات الأسلوبية فيه، ومن ثم يكيف خطابه وفق المقام والموقف، كما يراعي في ذلك الحس اللغوي السائد في عصره بالإضافة إلى مراعاة حال المخاطبين؛ فلا يخاطب الصغير بمـا يخاطـب بـه الكبير ولا يخاطب الناس في حال الفرح بما يخاطبهم به في حال الحـزن وغير ذلك من الأشياء التي يراعيها المخاطب قبل البدء في عملية الخطاب. لـذلك ركـزت الأسلوبية على التأثير الذي يحققه النص في المتلقي ورأت أن الكلام ينقـسم إلـى مـستويين : الكلام العادي الذي وظيفته الإخبار والإبلاغ ويسمى بلغة الخطـاب النفعي الإخباري، وهذا ليس موضوع الأسلوبية. أما المستوى الثاني وهو الكـلام الفنـي ويسمى بلغة الخطاب الأدبي. وقد ركزت الأسلوبية على هذا الخطاب وقامت بتمحيص البعدين التعبيري والتأثيري.

---

(1) Essais de styListique structurale:p.31

نقلاً عن : الأسلوبية والأسلوب د. عبدالسلام المسدي ص83 .

ويرى بالي أن مهمة علم الأسلوب " هي البحث عن القيمة التأثيرية لعناصر اللغة المنظمة والفاعلية المتبادلة بين العناصر التعبيرية التي تتلاقى لتشكيل نظام الوسائل اللغوية المعبرة ".[1]

وبهذا المفهوم منحت الأسلوبية القارئ دوراً هاماً وحضوراً متميزاً في فهم النص الأدبي، فلم يعد دوره سلبياً وإنما أصبح هو من يعيد إنتاج النص. ويذهب ريفاتير إلى أن البحث الموضوعي ينبغي ألا ينطلق من النص مباشرة وإنما من الأحكام التي يبديها القارئ حوله؛ لذلك نادى باعتماد قارئ تكون له القدرة على تمييز النص وسبر أغواره ومعرفة محتواه، ويسمي ريفاتير هذا القارئ باسم القارئ العمدة. وهو عبارة عن محصلة ردود أفعال عدد من الخبراء اللغويين تجاه النص، فالقارئ العمدة ليس قارئاً بعينه وإنما هو مجموعة الاستجابات التي يحصل عليها المحلل من القراء الخبراء تجاه النص وإن كانت هذه الاستجابات ذاتية ومتغيرة فإنها تكفي لأن تعين مكان الباعث ومواقع الإثارة في النص، وعلى الرغم من أن هذه الاستجابات تمثل أحكاماً تقييمية إلا أن ربطها بمسبباتها باعتبارها ليست عفوية ولا اعتباطية في نشأتها هو عمل موضوعي.[2]

وقد عرف بعض الدارسين الأسلوب على أنه اختيار من بين بدائل متعددة، وعلى هذا الأساس يكون الاختيار أكثر تعلقاً بالمبدع منه بالقارئ، إلا أن دور القارئ يتجسد في البحث عن عوامل هذا الاختيار. فعندما يقف المحلل على سمة أسلوبية فإنه يتساءل: لماذا اختار المبدع هذه المفردة دون غيرها ؟ وما تأثيرها في السياق ؟ ولماذا اختار هذا التركيب دون غيره ؟وما أثره في تكوين القيمة الفنية للنص ؟ لذلك يحتل القارئ مكانة متميزة في نظرية علم الأسلوب.

وقد رأى البعض أن الأسلوب انحراف. بمعنى أنه خروج عن السائد والمألوف، وهو يراد به جذب انتباه القارئ بفضل ما فيه من عنصر المفاجأة، فالمبدع يفاجئ

---

(1) علم الأسلوب د. صلاح فضل ص75 .

(2) محاولات في الأسلوبية الهيكلية ، ريفاتير ، حوليات الجامعة التونسية ،ع10 1973 ص273-287 . نقلاً عن الأسلوبية والأسلوب د. عبدالسلام المسدي ص 84 .

قارئه من حين إلى آخر بعبارة تثير انتباهه. ودور القارئ تعيين مواقع الانحراف في النص الأدبي إلا أن هناك تساؤل يقول إنه في بعض الأحيان قد يستوقف قارئاً ما تعبير معين ويرى فيه انحرافا وخروجاً عن المألوف، قد لا يرى فيه قارئ آخر أنه انحراف أو سمة أسلوبية؛ لذلك يرى ريفاتير أن دور القارئ العمدة ينتهي عندما يجمع المحلل الأسلوبي وقائع التعبير من النص كله ثم لا يستبقي منها إلا السمات الأسلوبية التي أجمع القراء عليها. ومن ثم يكون ريفاتير قد أوقف إلى حد ما فوضى التفسير.[1] وبهذا لم يعد دور القارئ مستهلكاً وإنما أصبح يمثل دوراً مهماً وأساسياً في العملية الإبداعية، فهو يشارك في عملية إنتاج النص؛ فلم يعد النص هو الذي يمارس السلطة على القارئ وإنما يقوم القارئ أيضاً بممارسة سلطته على النص.

تنويعات الأسلوبية:

أولاً : الأسلوبية التعبيرية:

ظهرت اتجاهات في البحث الأسلوبي تهتم بدراسة التعبير اللغوي وعلاقته بالمتلقي، فدرست وقائع التعبير اللغوي من ناحية مضامينها الوجدانية. ويعد رائد هذا الاتجاه شارل بالي الذي رأى أن التعبير اللغوي هو الوسيلة التي يلجأ إليها المتكلم لاجتذاب المتلقي " فاللغة في الواقع تكشف في كل مظاهرها وجهاً فكرياً ووجهاً عاطفياً ويتفاوت الوجهان كثافة حسب ما للمتكلم من استعداد فطري وحسب وسطه الاجتماعي والحالة التي يكون فيها".[2]

---

(1) إتجاهات البحث الأسلوبي ، د. شكري عياد ، لمستقاء الكتاب للنشر والتوزيع القاهرة ، ط3 ، 1999 ، ص 128-130 .

(2) ج1 ص12 Charles Bally : Traite de stylistigue Francaise paris klincksieck 3eme ed 1951
نقلاً عن :الأسلوبية والأسلوب : د. عبدالسلام المسدي ص40 .

وهكـــذا ركـــز شارل بالي على البحث عن العناصر الوجدانية للغة حيث رأى أن ظاهـــرة الشحن العاطفي والوجداني في اللغة تمثل مرتكز الدراسة الأسلوبية، ويمكن تبين ذلك من خلال تتبع التراكيب اللغوية الحاملة لمضمون عاطفي مشحون دلالياً وله تأثيـــر علـــى المتلقـــي؛ بمعنـــى أنه جعل اهتمامه الطابع الوجداني محدداً في عملية التواصـــل بين المرسل والمتلقي، وينظر شارل بالي إلى علم الأسلوب على أنه فرع من فروع علم اللغة و" أن العالم اللغوي يبحث عن قوانين لغوية تحكم عملية الاختيار التـــي يقوم بها أي شخص يستعمل اللغة، ولا يبحث عن القوانين الجمالية التي تخص الأدب دون غيره من الأغراض التي تستخدم فيها اللغة"[1] وهكذا حصر بالي أسلوبيته في اللغة الشائعة دون اللغة الأدبية، مما جعله لا يهتم بالجوانب الجمالية،وبذلك كانت أســـلوبيته " تعنـــى بالجانب العاطفي في الظاهرة اللغوية، وتقف نفسها على استقصاء الكـــثافة الشعورية التي يشحن بها المتكلم خطابه في استعماله النوعي؛ لذلك حدد بالي حقل الأسلوبية بظواهر تعبير الكلام وفعل ظواهر الكلام على الحساسية "[2].

وقـــد طـــوّر تلاميذ بالي هذا الاتجاه عن طريق التوسع في دراسة التعبير الأدبي، حيث رأوا أن الأديب يلجأ إلى التعبير عما يختلج في صدره، وما تجيش به نفسه عن طـــريق اللغة الأدبية مستعملاً عناصر إثارة ومواقع جذب في النص الأدبي لاجتذاب اهتمام القارئ.

ويـــشير الدكـــتور شكري عياد إلى أن كراسو- وهو أحد تلاميذ بالي – يرفض التفرقة بين " التعبيرية والتلقائية من ناحية، والجمالية والقصد من ناحية أخرى منبهاً إلى أن التأثير الجمالي كثيراً ما يراعى في الاستعمالات العادية للغة مادام الغرض من هذه الاستعمالات دائماً هو استمالة السامع إلى ما يقوله المتكلم "[3]

وبهـــذا تطـــوّرت الأسلوبية التعبيرية وأصبحت منهجاً يستخدم لتحليل النصوص الإبداعـــية، ولـــم تعد لغة النص غاية في حد ذاتها وإنما وسيلة لدراسة الأدب، وتغير

---

[1] مدخل إلى علم الأسلوب ، د. شكري عياد ، أصدقاء الكتاب للنشر والتوزيع ، ط1998،4 ص26 .

[2] ج1 ص16 Traite de stylistigue Francaise نقلاً عن : الأسلوبية والأسلوب د. عبدالسلام المسدي ص41 .

[3] مدخل إلى علم الأسلوب د.شكري عياد ص26 .

مفهـوم الأسلوبية التعبيرية الذي كان مقتصراً على دراسة ظاهرة الشحن العاطفي في اللغة الشائعة، وأصبح منهجاً يبحث عن القيم الجمالية في النصوص الإبداعية.

وهكذا تطوّرت النظرة إلى علم الأسلوب وإمكانية الإفادة منه في دراسة النصوص الأدبـية، ويظهـر هذا واضحاً في إشارة (كراهم هاف) إلى قول كراسو أن "العمل الأدبـي بالنـسبة إلينا هو وسيلة اتصال بكل بساطة، وأن كل الجماليات التي يضيفها الكاتب على العمل الأدبي ليست أكثر من وسيلة لضمان اهتمام القارئ بصورة أتم ... ويمكـن القـول إن العمل الأدبي هو ميدان علم الأسلوب بلا منازع لأن الاختيار فيه أكثر طواعية وأكثر وعياً ".[1]

وعلـى هـذا النحو تتحدد الأسلوبية بأنها منهج يتناول الظاهرة الأدبية من خلال البحث في مكوناتها اللغوية وخصائصها النوعية وسماتها الأسلوبية، من خلال التركيز علـى لغـة الـنص ومكوناته الأسلوبية من حيث تحديد علاقة هذه المكونات بعضها ببعض وتحديد وظائفها الأسلوبية والجمالية.

ثانياً : الأسلوبية البنيوية :

الأسلوبية البنيوية هي تطوّر للشكلانية الروسية التي ترى أن النص بنية لغوية مستقلة لها عالمها الخاص وتكوينها المميز، وأن النص بنية مفتوحة على كل الأعمال التـي سـبقته أو عاصـرته ورأوا أنه يمثل ثمرة تقاطعات لتلك النصوص. وقد مهد لظهـور الأسـلوبية البنيوية مؤلفات علم اللسانيات، فكانت الأسلوبية البنيوية امتدادا لآراء دي سو سير التي قامت على التفرقة بين اللغة والكلام.

وتنطلق الأسلوبية في بحثها من النص كبنية أو نسق لغوي، والبنية هي تنظيم خـاص لعلاقـات متـبادلة بين عناصر النص الأدبي، وأن أي تغير في عنصر من عناصـر الـنص يجر معه تغيراً في بقية العناصر الأخرى. لذلك ركزت الأسلوبية البنـيوية علـى التناسق بين أجزاء النص اللغوية، وحاولت رصد مدى هذا الانسجام

---

(1) الأسلوب والأسلوبية ،كراهم هاف ، ترجمة كاظم سعد الدين ،دار آفاق عربية بغداد ،1985 ، ص39 .

مستفيدة في ذلك من العلوم الأخرى محاولة توظيفها لرصد ما يحمله النص من مفردات وإيحاءات، وتتمثل هذه العلوم في علم الصرف والنحو وعلم المعاني.

فمع ظهور الأسلوبية البنيوية تحول مركز الاهتمام من شخصية الكاتب إلى التركيز على عناصر النص ومدى انسجامها، حيث تتضح الخصائص والسمات الأسلوبية من خلال التوازن الذي يقيمه النص بين العناصر المكونة له.

إن بنية النص تتكون من عدة مستويات: المستوى الصوتي والصرفي والنحوي والدلالي. فالعلاقات القائمة بين عناصر كل مستوى على حدة وعناصر كل المستويات فيما بينها هي التي تشكل بنية النص الأدبي. لذلك تقارب الأسلوبية البنيوية النص الأدبي من خلال النسيج اللغوي محاولة تحديد العلاقات بين هذه المستويات معتبرة النص وحدة مستقلة ونسقاً لغوياً معزولاً عن كل ما يحيط به؛ لذلك لا يفترض التحليل الأسلوبي البنيوي " خروجاً إلى الظرف التاريخي الذي أنجز فيه النص، ولا مقارنة له بغيره من الظواهر الفنية، ولا خروجاً إلى سيرة المؤلف الذاتية،... إذ ينحصر التحليل البنيوي ضمن معطيات النص مكتفياً بالتحليل الداخلي فقط ليكشف عن عناصر النص الأدبي، ولينظر في العلاقات التي تربط بينها، ويرى هذا المنهج أن النص الأدبي في ذاته يتشكل من علاقات جدلية بين مستويات النص المختلفة، وكلما ازداد الجدل داخل النص أدّى ذلك إلى إزدياد القيمة الجمالية" [1]

وفيما يتصل بالمتلقي فقد اهتمت الأسلوبية البنيوية بالمتلقي كعنصر هام له دوره في تفعيل العملية الإبداعية، ولعل من أشهر البنيويين رومان جاكبسون الذي حدد أطراف عملية الاتصال الأدبي، ورأى أن المتلقي يمثل عنصراً هاماً ورئيساً في العملية الإبداعية، فهو من يتلقى الرسالة وهو من يقوم بفك شفرتها، وأن له دوراً فعالاً في تمييز العناصر المكونة للنص الأدبي، كما استطاعت الأسلوبية البنيوية أن تتلافى "نقصاً وقعت فيه مدرسة بالي حين قصرت اهتماماتها على اللغة المنطوقة من

[1] البنيوية ، د. رضوان القضماني ،صحيفة الأسبوع الأدبي ،ع 781 –2001 .

ناحـــية وحين أحجمت عن وضع تصوّراتها اللغوية موضع التطبيق من ناحية ثانية، وكان نتيجة ذلك أن ظلت هذه المدرسة بمعزل عن الحركة الأدبية ".[1]

إلا أن الأســـلوبية البنيوية لم تسلم من الانتقاد حيث عابوا عليها أنها انغمست في الوصـــف اللغوي الجاف وأهملت جانب المضمون في النص الأدبي وتأرجحت " بين الـــنجاح والإخفـــاق بين الموضوعية والذاتية بين صرامة الوصف اللغوي ومطاطية الـــذوق الفنـــي"[2] ، وهذا ما هيأ لبروز اتجاه آخر يركز على النواحي الانطباعية ألا وهو الأسلوبية النفسية.

ثالثاً : الأسلوبية النفسية

يعتبـــر ليوســـبيتزر من رواد هذا الاتجاه في البحث الأسلوبي، وهو اتجاه وظف إمكانات علم النفس. حيث يرى أن الدراسة الأسلوبية ينبغي أن تبدأ من العمل الأدبي، وتتركز على اللغة في دراسة النص الأدبي باعتبار أن الأثر الأدبي هو وسيلة للدخول إلـــى نفسية المبدع وعالمه الخاص؛ وذلك لأنه يرى أن الظاهرة الأسلوبية هي انتقائية تقوم على اختيار قصدي واعٍ من قبل الكاتب، لذلك اهتم بشخصية المبدع وخصوصية أســـلوبه، ورأى أن دراســـة الأســـلوب الفردي للمبدع تعين على الكشف على بعض الملامـــح اللغـــوية التـــي تم التركيز عليها، والتي تمثل ظواهر أسلوبية وتمثل أيضاً خـــصوصية وتفرداً لدى هذه الذات المبدعة. ويرى أن كل عمل أدبي هو وحدة كلية شاملة يمثل الكاتب مركزها، وهو من يضمن لها تماسكها الداخلي.

فعقل المبدع أثناء عملية الإبداع أشبه ما يكون بنوع " من النظام الشمسي تسبح فـــي محـــيطه وتـــنجذب إليه العناصر من لغة وحكاية وغيرها، ويعتبر مبدأ التماسك الداخلي هو المحور الأساس لما يسميه سبيتزر المركز الروحي أو الطابع الغالب على جميع تفاصيل العمل الذي يعتبر سبباً وتفسيراً لها ".[3]

---

(1) علم الأسلوب مفاهيم وتطبيقات ، د .محمد كريم الكوّاز ص 101 .

(2) الإتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي ، د. عدنان حسين قاسم ،الدار العربية للنشر والتوزيع ، 2001 ص67 .

(3) علم الأسلوب د . صلاح فضل ص52 .

وطـريقة سبيتزر في تحليل النص ترتكز على مفهوم الانحراف، فالانحراف يمثل مقياسـاً تحدد من خلاله الظاهرة الأسلوبية ومدى كثافتها وعمقها ودرجة نجاعتها. ثم يـتدرج فـي اسـتقراء الـنص ليصل إلى المطابقة بين جملة هذه المعايير وعبقرية الكاتب.[1]

والأثـر الأدبـي باعتباره نتاجاً ذهنياً للكاتب لا يمكن النفاذ إليه واختراقه إلا عن طـريق الحدس، وهذا الحدس إما أن يكون نتيجة الموهبة وإما أن يكون مكتسباً عن تجـربة من قراءة النصوص الأدبية، ومع هذا فهو خاضع للتحقيق والاستنتاجات من خـلال حـركة القراءة ذهاباً وإياباً من محور العمل إلى محيطه. والحدس هو مفتاح التشغيل الذي يضعنا على المسار الصحيح .[2]

ومـن الأسـس التـي ترتكز عليها الأسلوبية النفسية تفاعلها مع العمل الأدبي وأطـرافه الأخرى، فالعمل الأدبي كل متكامل، ويجب التقاطه في كليته وفي جزئياته الداخلية بما يقضي تعاطفاً معه ومع مبدعه.[3]

وهكـذا رأت الأسلوبية النفسية أنها قادرة على إدراك ما يتضمنه أسلوب النص الأدبي من سمات أسلوبية، وذلك من خلال اعتمادها على مفهوم الانحراف، كما أنها رأت أن الـبحث الأسـلوبي النفسي قادر على تتبع التحولات اللغوية، وعلى الوقوف على عناصر التميز والتفرد التي يتميز بها مبدع معين عن غيره من المبدعين وبهذا يتميـز هذا النوع من الدراسات الأسلوبية بأنه يدرس ظاهرة أسلوبية عند كاتب معين أو سمة أسلوبية غالبة على عصر معين، باعتبار أن روح الكاتب هي انعكاس لأفكار العصر. ويرى رينية ويليك أنه رغم عبقرية بعض الاقتراحات الأسلوبية النفسية، إلا

---

(1) ص50-51 j. staroBinski :LareLation critique

نقلاً عن :الأسلوبية والأسلوب د . عبدالسلام المسدي ص102 .

(2) ينظر علم الأسلوب د. صلاح فضل ص52 .

(3) ينظر المرجع السابق ص53 .

إنهـــا عرضـــة لـــبعض الانـــتقادات، ومنها أن تحليلاتها لم تبدأ من اللغة وإنما بدأت بالتحليل الأيديولوجي والسيكولوجي ثم سعت إلى تأكيد ذلك عن طريق اللغة.[1]

ورغم جنوح الأسلوبية النفسية إلى الانطباعية وإغراقها في ذوات المبدعين،ورغم نـــزعتها إلى الرؤية الشاملة للأعمال الأدبية، ورغم ضعف الطابع العلمي لها إلا أنها تعـــد أهـــم محاولـــة مبكرة جادة لربط علم اللغة بتاريخ الأدب وهو جوهري في علم الأسلوب الحديث .[2]

رابعاً : الأسلوبية الإحصائية

تعتمد الأسلوبية الإحصائية الإحصاء وسيلة للوصول إلى السمات الأسلوبية في النص، ويعد البعد الإحصائي من المعايير التي يستند إليها في تشخيص الأساليب حيث يستخدم الإحصاء لقياس معدلات التكرار الصوتية والمعجمية والتركيبية؛ وبهذا تهـــتم الأســـلوبية الإحـــصائية برصد الظواهر الأسلوبية ومعدل تكرارها في النص الأدبي، و" البعد الإحصائي في دراسة الأسلوب هو من المعايير الموضوعية الأساسية التي يمكن استخدامها في تشخيص الأساليب وتمييز الفروق بينها، ويكاد ينفرد من بين المعايير الموضوعية بقابليته لأن يستخدم في قياس الخصائص كائناً ما كان التعريف الذي يتبناه البحث للأسلوب أو الطراز النحوي الذي يستخدمه".[3]

فالأســـلوبية الإحـــصائية تعمل على الكشف عن العناصر اللغوية التي يركز علـــيها المبدع دون غيرها؛ وذلك للوقوف على المعجم الإفرادي والتركيبي والإيقاعي للمـــبدع، كما تستخدم معياراً لرصد الظواهر الغريبة أو لرصد طغيان بعض السمات الأســـلوبية علـــى غيـــرها. وينبغـــي على مستخدم هذا النوع من الدراسات أن يحدد الخـــصائص والسمات الأسلوبية الجديرة بالقياس ؛ وذلك ليحصل على نتائج أكثر دقة وموضوعية.

---

(1) نظرية الأدب رينيه ويليك ،وأوستن وارين ص 189-190 .

(2) ينظر علم الأسلوب د . صلاح فضل ص53 .

(3) الأسلوب دراسة لغوية إحصائية د . سعد مصلوح ص51 .

وتتبع الأسلوبية الإحصائية في منهجها دراسة معدلات التكرار، فعلى سبيل المثال في الجانب الصوتي يدرس تكرار بعض الأوزان دون غيرها وما دلالته، وكذلك نوع الصوت وسرعته، والجانب الصرفي يدرس طغيان نوع من الصيغ الصرفية على غيرها. أما الجانب النحوي فيدرس تكرار نوع من الأفعال أو نوع من المفردات أو الحروف، كما يدرس نوع الجمل وحجمها من حيث الطول والقصر،كما ترصد إيثار بعض التركيبات اللغوية والصور الشعرية. فهذه السمات حين تحظى بنسبة عالية من التكرار من قبل المبدع فإنها تمثل سمات أسلوبية.[1]

ولقد مر استخدام الإحصاء كوسيلة لدراسة اللغة بمرحلتين : الأولى قياس الخصائص العامة في الاستعمال اللغوي، و الثانية : التوصل إلى الخصائص المميزة بين الأساليب. وإن هذين الاتجاهين يتكاملان في دراسة الأسلوب ولا يمكن الاستغناء بأحدهما عن الآخر.[2]

وتستعين الدراسة الأسلوبية بالإحصاء لتشخيص الاستعمال اللغوي وقياس كثافة الخصائص الأسلوبية عند مبدع معين أو في عمل معين، كما تعين على إظهار الفروق اللغوية بين مبدع ومبدع آخر، كما يمكن الاستعانة بالإحصاء لمعرفة نسبة تكرار خاصية أسلوبية معينة وتكرار خاصية أسلوبية أخرى للمقارنة بينهما، كما يفيدنا هذا المنهج في معرفة طريقة المبدع في الاختيار والتوزيع ؛ وذلك تبعاً لتكرار بعض الخصائص الأسلوبية من حيث كثافتها وتوزيعها على امتداد واسع من النص.[3] وتعد هذه الطريقة آلية من آليات تحليل النص تحليلاً علمياً، إلا أنها لم تسلم من الانتقاد حيث إن الإحصاءات الأسلوبية ترصد الخواص الموضوعية وظواهرها اللغوية وتقف عند هذا الحد دون أن توظف مجهودها للوصول إلى تقويم النص الأدبي، وهذا يؤدي إلى إفراغ الجهد المبذول من نتائجه الإيجابية.[4]

---

(1) ينظر المرجع السابق ص58 .

(2) ينظر المرجع السابق ص 52 .

(3) ينظر المرجع السابق ص 57 .

(4) ينظر الإتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي ، د . عدنان حسين قاسم ص268 .

ويلخـــص الدكـــتور صلاح فضل أوجه قصور هذا المنهج بأنه غير قادر على الـــتقاط بعـــض الظلال المرهفة للأسلوب كالإيقاعات العاطفية والتأثيرات الموسيقية والإيحاءات كما أنه لا يقيم أو لا يضع في حسبانه تأثير السياق مع أن له دوراً حاسماً فـــي التحلـــيل الأسلوبي. كما أن الإحصاءات الأسلوبية لا تمكن المحلل الأسلوبي من الوقـــوف على الخواص الأسلوبية التي تستحق القياس لأهميتها في تكوين الأسلوب، كما أنها لا تستطيع أن تزود الباحث بأسس للتفسير الأسلوبي لهذه المؤشرات الشكلية.[1] كمـــا يـــرى بعض الدارسين أن هذه الإحصاءات لا قيمة لها، فهي تؤكد نتيجة كان الدارس قد توصل إليها بالنظر التقليدي غير الإحصائي، فإذا كانت الدراسة الأسلوبية الإحـــصائية تذكـــر لنا أن كاتباً معيناً تكثر في كتاباته سمة أسلوبية معينة، فإن هذا لا يفيدنا ما دمنا عرفنا من قراءتنا التقليدية هذه النتيجة.

فهذه الوجهة من النظر أتفق معها في أن الأسلوبية الإحصائية لا يمكن لها وحدها أن تمثل منهجاً موضوعيا في مقاربة النصوص الإبداعية، إلا أنها تمثل مع غيرها من الأســـلوبيات مـــنهجاً شـــاملاً يساعد في مقاربة النصوص الأدبية؛ وبذلك تكون أحد المرتكزات التي يتكئ عليها علم الأسلوب . فهي تزوّد المحلل الأسلوبي بقاعدة بيانات تمكنه من الوقوف على بعض السمات والظواهر الأسلوبية ، ومعرفة مدى كثافتها أو قلتها ، ومدى انتشارها على مساحة النص . كما أن من ميزة هذه الطريقة أنها قادرة على الدخول إلى أي منهج يتخذ اللغة أداة للمقاربة الأسلوبية .

---

[1] ينظر المرجع السابق ص197 .

المبحث الثالث:

منهجية القراءة الأسلوبية

- الأسلوبية وقراءة النص
- طرائق التحليل الأسلوبي:
- الطريقة الإحصائية
- معادلة بوزيمان
- الدائرة الفيلولوجية
- الكلمات المفاتيح
- تصنيف الأساليب

الأسلوبية وقراءة النص :

الأسلوبية منهج نقدي يقوم على دراسة النصوص الأدبية دراسة لغوية، ويسعى إلى استخلاص العناصر المكونة لأدبية الأدب، ويهدف إلى تحليل الخطاب الأدبي للوصول إلى الأبعاد الجمالية والفنية المكونة له. وهكذا تعد الأسلوبية محاولة لدراسة النصوص الأدبية من خلال التركيز على لغة النص الأدبي مستمدة أدوات التحليل وطابع العلمية الوصفية من علم اللسانيات، محاولة تعليل الظواهر اللغوية في النص الإبداعي، مبتعدة عن المعيارية وإصدار الأحكام المسبقة، ساعية إلى تلافي القصور الذي وقعت فيه البلاغة التقليدية.

فالأسلوبية على اختلاف طرائقها في التحليل تسعى إلى البحث عن العلاقات داخل نسيج النص الأدبي، وتتبع بصمات الشحن في الخطاب وتترصد مواقع الإثارة وأماكن الانزياحات محاولة تعليل هذه الظواهر.

والأسلوبية بتركيزها على تحديد العلاقة الرابطة بين الدال والمدلول تقودنا بالضرورة إلى عمليات التوصيل بعناصرها المرسل والرسالة والمستَقْبِل، كما أنها تقودنا إلى الكشف عن حقيقة الرسالة في النص الأدبي دون الاقتراب من أي ملابسات خارج النص أو أحكام مسبقة تتصل بأمور غير أدبية، فالأسلوبية بهذا الشكل ليست على استعداد لتقبل هذه الأمور.[1] إنها منهج نقدي غايته مقاربة النصوص في سياقها اللغوي المتمثل في النص ومدى تأثير ذلك على المتلقي."فالنص الشعري لا يعدو أن يكون لوحة فسيفسائية أشد بقعها اللونية قدرة على بهر أنظار القارئين "[2].

فالأسلوبية تعد منهجاً نقدياً مهمته الكشف عن أسرار اللغة الأدبية من خلال التركيز على النسيج اللغوي للنص الأدبي والوحدات المكونة له هادفة إلى استنطاق النص وكشف أغواره ومعرفة محتواه سعياً للوقوف على درجة الأدبية في النص الأدبي.

---

(1) ينظر البلاغة والأسلوبية د. محمد عبد المطلب ص188.

(2) الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي ، د. عدنان حسين قاسم ص 210 .

وتتخذ الأسلوبية في نهجها في مقاربة النصوص الإبداعية التركيز على الشفرة وكيف انبثقت إلى الوجود، كما تدرس اختيارات المتكلم أو المبدع وكيفية انتقائه لمفرداته، وما هي الأسباب الكامنة وراء هذه الاختيارات ، فكل جملة جاءت إلى الوجود إنما جاءت " نتيجة اختيار لتركيبها واختيار لكلماتها واختيار لتوجهها، والأسلوبي يسعى لاستكشاف كافة أسباب الاختيار في الجملة المدروسة، لماذا هذه البنية التركيبية ؟ لماذا هذه الكلمة أو تلك ؟ لماذا هذا التركيب ؟ ولن يكون رأس اهتمامه على الأجوبة الدلالية. وبكل تأكيد فإن أسئلته ستفترض أن الأغراض الدلالية من الممكن تحقيقها بطرق أخرى، إن هدفه الذي يسعى إليه هو تفسير كل اختيار لغوي في النص من نواحي الحيل الأسلوبية ومن نواحي الرموز الضمنية"[1]

وفي دراسة اختيار المبدع لمفرداته وتراكيبه يقوم المحلل الأسلوبي بدراسة اختيارات المبدع ، فإذا استطاع أن يعوض التعبير الذي اختاره المبدع بتعبير آخر دون حدوث أي تأثير أو تغيير في الدلالة جاز له اعتبار التعبير الأول اعتباطيا ، أما حين يكون ذلك غير ممكن فإن على المحلل الأسلوبي الإقرار بتبريره لهذا الاختيار . بمعنى أن هناك علاقة بين الاختيار الأول وظواهر أخرى في النص ويتحدد بذلك ضرورة استعمال ذلك التعبير.[2]

والمحلل الأسلوبي يقوم برصد إحصائي شامل لكل أبنية النص الصوتية والنحوية والمعجمية، ويقوم أيضاً برصد كل الظواهر الأسلوبية كالتكرار والإيقاع والانحراف وكل التراكيب اللغوية. وينبغي ألا يتوقف دوره عند حدود تقديم البيانات والإحصاءات التي يتضمنها النص الأدبي، بل ينبغي أن يوظف هذه النتائج للوصول إلى فهم أعمق لحقيقة النص وما يحويه من خصائص ومميزات اكتسب بواسطتها تميزه الفردي وقيمته الجمالية.

---

(1) pettit :The Concept of structuralism 40

نقلاً عن : الخطيئة والتكفير د . عبدالله الغذامي ص20 .

(2) ينظر بنية اللغة الشعرية جون كوهين ص126 .

ويعـــد الانحـــراف أحد المرتكزات التي يتكئ عليها المحلل الأسلوبي باعتباره انـــتهاك أو خرق لما هو سائد ومألوف، وقد اتخذ الانحراف عدة مفاهيم ، فمنهم من وضـــع معـــيار الانحراف بما هو خارج عن الاستعمال المشترك والعام، وهناك من يقتـــصرون على تحديد ما هو أدبي بأنه انحراف عن القاعدة اللغوية. ويتصور جون كوهـــين وجود درجة الصفر للشعرية وهي لغة النثر العلمي، التي تتحدد وظيفتها في عملية الإخبار. وهذه اللغة لها قوانين، ولا ينبغي الطعن فيها، وهي توفق بين الوقف الصوتي والوقف الدلالي، وتعتمد اعتباطية الربط بين الدال والمدلول.

إن اللغـــة الـــشعرية هي خرق لهذه القوانين التي تحكم لغة النثر العلمي وما يسميها درجـــة الـــصفر، كما يرى أن اللغة الشعرية تزداد يوماً بعد يوم في تجاهلها المضاد للنثر، لأن الشعر المعاصر قد ضاعف عمليات الخرق هذه.[1]

وهـــناك مـــن الدارسين من ينظر إلى الانحرافات في اللغة بأنها تمثل خروجاً علـــى قـــواعد النحو والصرف، وقد تعددت الآراء حول ذلك في كيفية تحديد معيار للانحـــراف، فريفاتيـــر يـــرى أن الانحراف هو عنصر غير متوقع أو مفاجئ يكسر السياق الأسلوبي، وهناك رأي آخر يرى أن مقياس الانحراف يتحدد من خلال اختيار مجمـــوعة من النصوص تمثل معياراً يقاس إليه انحرافات النص المدروس، وقد رأى فـــريق آخـــر أن خبـــرة المحلـــل الأسلوبي أو الناقد تمثل معياراً تقاس إليه ظواهر الانحـــراف الأســـلوبي فـــي النص المدروس، وقد تمت الإشارة إلى هذه الآراء في المباحث السابقة[2] إلا أنه كان لزاماً علينا التطرق إليها قبل الدخول إلى آليات التحليل الأسلوبي.

ويحدد جون كوهين مستويين للتحليل عند التعامل مع النص الأدبي: المستوى الصوتي والمستوى الدلالي، ويقوم المستوى الصوتي على ظاهرة النغم التي يرى أنها تمثل علاقة بين الصوت والمعنى، ويرى أنها سمة من سمات الشعر دون النثر، وأن

---

(1) ينظر المرجع السابق ص83 – 84.

(2) ينظر المبحث الأول الفصل الثالث وقد تم فيه تناول مقياس الإنحراف .

هذه الظاهرة لها عدة عناصر تتمثل في الجانب العروضي والقافية والجناس، وأن هذه العناصر هي من خصائص الشعر دون النثر حسب رأيه.[1]

وقد فرق الأسلوبيون بين مجالين في الدراسات الأسلوبية الصوتية، وهما " الصوتية الانطباعية التي تهدف إلى إحداث أثر على السامع، والأسلوبية في صوتية التعبير وتعنى بالربط بين الرمز ومدلوله "[2]

وقد نوّه الباحثون بأنه لا ضير إذا ما ربط التحليل الصوتي بمستويات المعنى والإيقاع والتركيب في كل من الأسلوبيتين.

أما المستوى الدلالي، فتنطوي تحته ثلاث مستويات: مستوى التحديد ومستوى الإسناد ومستوى الوصل، فمستوى التحديد ويقصد به كوهين " أن نعين بوضوح الشيء المقصود عندما نواجه عدة أشياء"[3] ويميز كوهين بين صنفين من هذه المحددات؛ الصفة والنعت. فالنعت لا يحدد المنعوت بدقة، أما الصفة فهي تحدد المنعوت بدقة متناهية وبحذفها تصبح الجملة ناقصة.

أما الإسناد فيعنى به الجانب التركيبي للمفردات، ويرى أن هناك جملاً يمكن أن تكون صحيحة حسب قواعد النحو إلا أنها غير قابلة للفهم وفي ذلك يشير إلى الاستعارة، حيث يرى أنها تمثل عائقاً للفهم المباشر نظراً لإقامتها علاقات بين ألفاظ متنافرة، ويؤكد كوهين بضرورة توفر مثل هذه المنافرة حيث يقول :" إن العالم الشعري لا وجود له، ما هو موجود هو الطريقة الشعرية في التعبير عن العالم، الشعر لا يتحدث بلغة وضعية الدلالة، القمر ليس ورادياً والشمس ليست سوداء والليل ليس أخضراً ولو وجدت هذه الأشياء بهذا الشكل لعبر عنها الشاعر بطريقة مختلفة" [4]

---

[1] ينظر بنية اللغة الشعرية جون كوهين ص52 .

[2] الأسلوبية الصوتية في النظرية والتطبيق ، ماهر مهدي هلال ، مجلة آفاق عربية ،ع 12 بغداد 1992 ص 70 .

[3] بنية اللغة الشعرية جون كوهين ص131 .

[4] المرجع السابق ص 128 .

أما المستوى الأخير فهو مستوى الوصل، ويقصد به تأليف الكلمات بعضها مع بعض وتعالق بعضها بسبب من بعض وكذلك تعالق الجمل فيما بينها "إن كل وصل يحقق وحدة معنوية ما بين الألفاظ التي يصل بعضها ببعض، ونجد أنفسنا بهذا الطرح أمام الوجه الدلالي للقاعدة النحوية ".[1]

ويناقش الدكتور صلاح فضل رأي أستيفن أولمان في أنه ينبغي على علم الأسلوب أن يتخذ منظوراً متميزاً ومبادئ مختلفة عن علم اللغة، فهو لا يشغل بالعناصر اللغوية للنص الأدبي وإنما بقوتها التعبيرية. ويرى الدكتور صلاح فضل أنه يمكن أن ينقسم علم الأسلوب إلى نفس مستويات علم اللغة الصوتي والنحوي والمعجمي، وبوسع التحليل الأسلوبي أن يسير على نفس النمط الذي سار عليه علم اللغة،إلا أنه يربط دراسته بالجوانب التعبيرية حيث يدرس علم الأسلوب الصوتي الظواهر الصوتية في النص الأدبي ودلالاتها التعبيرية ، ويبحث علم الأسلوب المعجمي في الوسائل التعبيرية للكلمات في لغة معينة كما يدرس حالات الترادف والإبهام والتضاد والتجريد والتحديد والغرابة والألفة، ثم يتدرج هذا البحث لتحليل الصور على نفس المستوى، ثم يأتي بعد ذلك علم الأسلوب النحوي ليدرس التراكيب النحوية للنص الأدبي وقيمتها التعبيرية. ويقسم ذلك إلى ثلاثة مستويات: مكوّنات الجمل من صيغ نحوية فردية والانتقال من صيغة إلى أخرى، ثم بنية الجملة ودراسة حالات النفي والإثبات، ثم دراسة الوحدات العليا التي تتألف من جمل بسيطة مثل ما يكون اللغة المباشرة وغير المباشرة.[2]

وهذا المنهج في التحليل كثيراً ما تسير عليه القراءات الأسلوبية للنصوص الأدبية فتقسيم النص الأدبي إلى مستوياته المختلفة وربط دراسة هذه المستويات بالجوانب التعبيرية يمثل إلى حد ما دراسة شمولية لبنية النص الأدبي.

---

(1) المرجع السابق ص 159 .

(2) ينظر علم الأسلوب ، د . صلاح فضل ص121 .

وقد لجأ بعض الدارسين إلى فكرة الكلمات المفاتيح للبحث عن المركز الدلالي للنص الأدبي، وكثيراً ما رأوا في عنوان النص أن له صلة وثيقة بجوانب النص الدلالية،لذلك نظروا إلى عنوان النص بأنه يمثل الكلمات المفاتيح. وفي ذلك يقول الدكتور شكري عياد : العنوان هو الإشارة الأولى التي يرسلها المبدع إلى القارئ والعنوان يظل مع المبدع طالما هو مشغول بعمله الأدبي. وشبه ذلك بتفكير الوالدين في تسمية طفلهما وهو جنين لم يظهر إلى الحياة، فالعنوان بالنسبة للمبدع اسم علم يعرف به هذا العمل الجديد، ومعنى هذا أن المبدع يولي العنوان عناية بالغة من تفكيره لذلك كان في الغالب له علاقة بدلالة النص " إن العنوان ذو صلة عضوية بالقصيدة أو العمل الأدبي عموماً... إنه الإشارة التي يرسلها المبدع إلى قارئه إنه النداء الذي يبعثه العمل الأدبي إلى مبدعه ... إنه الرابطة الأولى وقد تكون الأخيرة لأنه آخر ما ينسى من العمل الأدبي في معظم الأحيان بين الكاتب والعمل الأدبي والقارئ". (1)

وقد تنوّعت مجالات البحث الأسلوبي فيمكن للمحلل الأسلوبي أن يتناول ظاهرة أسلوبية لدى شاعر معين، كما يمكنه أن يقارن ظاهرة أسلوبية عند أكثر من مبدع، أو يدرس عدة ظواهر أسلوبية لدى شاعر معين، أو يدرس ظاهرة أسلوبية في قصيدة معينة، كما يمكنه أن يدرس جنساً أدبياً بأكمله وغير ذلك.

ومن الظواهر الأسلوبية الجديرة بالدراسة على سبيل المثال لا الحصر ظاهرة التكرار والمقابلة والإيقاع أو الصورة الفنية وظواهر الانحراف الأسلوبي وغير ذلك وتعد المقابلة من أعظم السمات التي حظيت باهتمام بالغ من قبل الدارسين" وتتنوّع .. مظاهر المقابلة في معناها المحدود عند العرب وتختلف مناهج درسها من منظر إلى آخر انطلاقا من التضاد بين المعنيين إلى الائتلاف بينهما ومن توفر الموازنة بين شقي التركيب فيها إلى انعدامها على أن جل صورها عندهم على الإطلاق تلك التي

(1) مدخل إلى علم الأسلوب ، د . شكري عياد ص58 .

تكـــون فـــيها المقابلـــة قائمـــة على موازنة وحسن تقسيم ومفضية إلى تضاد تام بين المعنيين".[1]

وباعتبار أن هذه الظاهرة تمثل سمة أسلوبية فإنه ينبغي على المحلل الأسلوبي ألا يقتـــصر دوره على رصد وإحصاء هذه المقابلات بل ينبغي له أن يوظف تحليله ويعـــرف المـــدى الـــذي تحققه هذه المقابلات في الجانب الدلالي، ومدى القيمة الفنية والجمالية التي أضفتها على النص.

ومـــن يـــدرس هـــذه الظاهرة في عمل المبدع بأكمله يستطيع أن يميز أن هذه الظاهـــرة مـــن التقابلات تعد من خصائص هذا المبدع أو أنها خاصية انفرد بها نص معين من نصوصه دون النصوص الأخرى.

كمـــا تعد ظاهرة التكرار من السمات البارزة في النصوص الإبداعية سواء تمـــثل هذا التكرار في المفردات أو في بعض حروف الكلمة أو في تكرار شطر من بـــيت شعر أو تكرار بيت بأكمله، وتمثل هذه الأنواع من التكرار إيقاع النص. ودور المحلـــل الأســـلوبي هـــو الـــبحث عن هذه الإيقاعات سواء أكانت داخلية أم خارجية ورصدها وربط علاقتها بالجوانب الدلالية والفنية كأن يرصد تكرار بعض الأصوات الـــصامتة أو المجهـــورة وقياس نسبتها إلى الأصوات المهموسة، وما دلالة ذلك على القـــيمة الجمالـــية للنص الأدبي ، ويوظف الشاعر التكرار لهدف إبراز قيم شعورية وفنـــية ، أما الدوافع الشعورية فهي ذات وظيفة مزدوجة تجمع الشاعر والمتلقي على الـــسواء، فقد يلح الأديب على تكرار لفظ معين أو عبارة معينة ؛ وذلك بهدف إبراز قـــيمة شعورية ، كما أنه يحقق توازناً موسيقياً يكون أكثر قدرة على استثارة المتلقي والتأثير فيه.[2]

إن الـــتوجه إلى دراسة النص الأدبي بالتركيز على لغته أتاح للمحلل الأسلوبي دراسة كـــل عنصر من عناصر النص وكل مستوى من مستوياته المختلفة، فكل عنصر في

---

[1] خصائص الأسلوب في الشوقيات ، د. محمد الهادي الطرابلسي ،المجلس الأعلى للثقافة ، 1996 ، ص97 .

[2] ينظر البنيات الأسلوبية في الشعر العربي الحديث ، د. مصطفى السعدني ، منشأة المعارف الإسكندرية ، د.ت ص172 .

الـــنص جديـــر بالدراسة. ويستطيع المحلل الوقوف على السمات الأسلوبية من خلال طغيان بعض السمات على غيرها وانتشارها على مساحة واسعة من النص.

ويـــرى الدكتور صلاح فضل أن مفهوم الظاهرة أو السمة يشير إلى الملمح الأسلوبي البارز الذي يؤدي وظيفة دلالية تفوق مجرد دوره اللغوي، وينبغي أن يكون لهـــذا الملمح نسبة انتشار عالية على رقعة النص تجعله يتميز عن غيره في المستوى والموقـــف، كما ينبغي أن يساعدنا رصده على فك شفرة النص وإدراك القيمة الدلالية التي يحققها النص من خلاله.[1]

ويرى أن الكيفية التي يتم بها التقاط السمة الأسلوبية تكون عن طريق الحدس، وهذه الفكرة يرجعها إلى ليوسبيتزر، وهي تمثل ردة الفعل الشخصي تجاه النص، إلا أنه يرى في هذه الفكرة أنها لا تخضع للمراجعة الدقيقة والتحليل اللغوي المستفيض، وأن الإجـــراء القائم عليها يظل معرضاً لخطر فقدان التوازن النسبي نتيجة للإسراف فـــي الاستبطان . ويخرج من ذلك بمقترح مفاده أنه بوسع المحلل الأسلوبي أن يقنن ملاحظاته الحدسية عن طريق التباينات والتشاكلات، وأن يحاول المزج بين التوصيف النصي الدقيق وردود الأفعال التي تثيرها الخصائص الأسلوبية.[2]

كمـــا يـــرى الدكتور صلاح فضل أنه " على كل دارس للأسلوب أن يتمثل دائمـــاً (إجـــراء نموذجياً) مهما كانت التعديلات أو التكييفات التي يدخلها عليه خلال الـــبحث، وعندما يصل الحدس النقدي إلى درجة كافية من النضج فإنه يمكن أن يتيح لـــصاحبه مفاتـــيح مؤشـــرة لبعض الملامح اللغوية ذات الأهمية الجوهرية في تحديد أسلوب النص".[3]

وكلمـــا كـــان المحلل الأسلوبي على فطنة ودراية بأساليب الكلام وذا خبرة في قراءة النـــصوص وتحلـــيلها، كلمـــا كان حدسه صادقاً إلى حد كبير، وينبغي على المحلل الأسلوبي ألا يأتي بأحكام مسبقة يعمل على تعزيزها من خلال الإحصاءات والوقوف

---

(1) ينظر إنتاج الدلالة الأدبية د . صلاح فضل ، مؤسسة مختار للنشر والتوزيع القاهرة الطبعة الأولى 1987 ص258 .

(2) ينظر المرجع السابق ص 258 .

(3) المرجع السابق ص 259 .

علـــى بعـــض الظواهـــر الأسلوبية ولـيّ أعناق النصوص ليتناسب تحليله مع الأحكام المسبقة التي جاء بها.

آليات التحليل الأسلوبي :

تـــنوّعت طـــرق التحليل التي مارسها النقاد الأسلوبيون، وهي طرق مختلفة لا حـــصر لهـــا، وهـــي في مجملها تعتمد على ثقافة المحلل الأسلوبي وخبرته وفطنته وقدرتـــه على التذوّق. ويرى كثير من النقاد ومن بينهم الدكتور صلاح فضل أن على الـــدارس أن تتوافر لديه القدرة على التذوّق الشخصي قبل أن يتذرع بالتكنيك العلمي فـــي التحليل، ويورد نصاً من كلام كايسر في هذا الشأن " على من يتصد للبحث في أسلوب عمل أدبي معين أن يترك هذا العمل يمارس تأثيره الشامل العميق عليه بدون أن يـــوجه أي اهتمام ثان للملامح والخواص الأسلوبية. فالبحث الأسلوبي ليس عملية بـــرهنة رياضـــية على مقومات مسبقة، ولكي تبدأه فأنت محتاج لشحذ كل حساسيتك وقوتك على الحدس دون أن تتخلى عنهما في المراحل التالية."[1]

وهـــنا لا ينبغـــي الاعتماد الكلي على الحدس لكي لا يتحول التحليل من درجة الموضـــوعية إلـــى الإغراق في الانطباعية الكاملة. وسنتعرض لأهم طرائق التحليل الأســـلوبي التي اتخذها النقاد الأسلوبيون منهجاً لمقارباتهم الأسلوبية وهي على النحو التالي

أولاً / الطريقة الإحصائية

وتعتمد هذه الطريقة الإحصاء وسيلة لمقاربة النصوص الأدبية وتهدف إلى الوصول إلـــى الخـــصائص والسمات التي يمتاز بها النص. ويعد البعد الإحصائي من المعايير الموضوعية التي يمكن باستخدامها تشخيص الأساليب وتمييز الفروق بينها. [2]

---

[1] علم الأسلوب ، د . صلاح فضل ص145 .

[2] الأسلوب دراسة لغوية إحصائية ، د . سعد مصلوح ص 51 .

فهـذا الـنمط مـن المقاربـة له القدرة على تشخيص الأساليب اللغوية عند المبدعين ومعرفة الفروق اللغوية التي يمتاز بها مبدع دون غيره كما تسهم في معرفة توجه المبدع من خلال استخداماته اللغوية كأن تطغى سمة أسلوبية على رقعة واسعة من النص كاستعمال صيغ معينة أو أفعال معينة وغير ذلك . وقد تم تناول هذا المنهج في المبحث السابق تحت عنوان الأسلوبية وتنويعاتها [1] .

ثانياً / معادلة بوزيمان :

وهـي معادلة تعتمد على الأسلوب الإحصائي، ولقد سميت بهذا الاسم نسبة إلى العـالم الألمانـي بوزيمان، وتهدف هذه المنهجية إلى تمييز النصوص الأدبية وإبراز خواصـها عن طريق تحديد النسبة إحصائياً كتمييز لغة الأدب من لغة العلم، وتمييز لغة الشعر عن لغة النثر، وتمييز اللغات المستخدمة في الأجناس الأدبية.[2] وتتخذ هذه النظـرية الإحـصاء وسيلة لتحقيق أهدافها فتقوم بتحديد النسبة إحصائياً بين التعبير بالحدث والتعبير بالوصف أي إحصاء الكلمات المعبرة عن الحدث والكلمات المعبرة عن الوصف وقياس النسبة بينها. والقياس بين نسبة الأفعال ونسبة الصفات يكون من خـلال إحصاء عدد الأفعال وعدد الصفات في النص المدروس ثم قسمة عدد الأفعال على عدد الصفات وحاصل القسمة يعطينا مؤشراً على زيادة أو نقص أحد الطرفين، فـإذا زادت نـسبة الصفات على نسبة الأفعال كان الأسلوب أقرب إلى الأدبية أما إذا كان العكس فيكون أسلوب النص أقرب إلى الأسلوب العلمي.[3]

كما لاحظ بوزيمان أن نسبة الأفعال إلى الصفات تختلف من اللغة المنطوقة إلى اللغـة المكتوبة، فاللغة المنطوقة تمتاز بزيادة نسبة الأفعال إلى الصفات فيما تنخفض هذه النسبة في اللغة المكتوبة.

---

(1) المبحث الثاني للفصل الثاني ص 183

(2) ينظر الأسلوب د . سعد مصلوح ص73 .

(3) ينظر المرجع السابق ص74 .

ويرى أن مرد هذا يرتبط بسرعة الأداء، وبما أن معدل السرعة في الكتابة أكثر بطـئاً مـنه في النطق لذا فإن الفواصل الزمنية بين تدوين الكلمات تؤدي بالطبع إلى إتقان عملية تجسيم الأفكار وتحديدها ، وهذا في رأيه ما جعل نسبة الصفات تزيد في اللغة المكتوبة عنها في اللغة المنطوقة، كما يرى أن لموضوع الكلام تأثيراً على هذه النسبة زيادة وانخفاضاً وأن هذه النسبة ليست ثابتة دوماً في أسلوب الفرد .[1]

وقد تشكلت ملامح هذه النظرية في إطار البحوث السيكولوجية التي تهتم بدراسة الشخـصية، وقد وقفت هذه البحوث على نتائج كبيرة لقياس درجة الاستقرار العاطفي عـند الأفراد وخاصة في ميدان علم نفس الطفل، كما أسفرت عن وجود ارتباط بين ارتفـاع هـذه النـسبة والصفات الشخصية مثل الحركية والعاطفية وانخفاض درجة الموضوعية والعقلانية.[2]

ومـن المحاولات الجديرة بالذكر في هذا الشأن محاولة الدكتور سعد مصلوح الـذي طبق هذا المنهج بجدارة ومهارة بالغة، وقد أوضح أن الغاية من هذه المحاولة هـي تقديم بديل موضوعي يمكن على أساسه تمييز الأساليب وحل القضايا التي تقف عائقاً أمام النقاد ودارسي الأدب .

وفي محاولته هذه درس نسبة الأفعال إلى الصفات في الأساليب النثرية في المسرحية وفـي الـرواية، فقد قام برصد شامل لقيمة نسبة الأفعال إلى الصفات في مسرحيات أحمد شوقي: مصرع كليوباترا، ومجنون ليلى، والست هدى، وأميرة الأندلس، ورأى أن نـسبة (ن – ف – ص) تكـون فـي: مصرع كليوباترا 7,6 وفي: مجنون ليلى 7,8 وفي: الست هدى 10,9 وفي: أميرة الأندلس 5,0 .

وقـد بـدأ الدكـتور سعد مصلوح بتتبع توزيع قيم (ن- ف – ص) في كل مـسرحية مـن المسرحيات الأربع، ورصد مدى ارتباط هذا التوزيع بطبيعة العوامل المؤثـرة على لغة النص سواء أكانت هذه المؤثرات تتعلق بالصياغة أم بالمضمون،

---

(1) ينظر المرجع السابق ص75 .

(2) ينظر المرجع السابق ص 76 .

وبعد أن فرغ من ذلك قام باستخدام الفروض الثلاثة التي وضعها الأسلوبيون لاختبار صحة البيانات وهذه الفروض هي:

1-أن لغة الأحاديث الطويلة يصاحبها نسبياً انخفاض قيمة(ن- ف – ص) وترتفع هذه النسبة في الأحاديث القصيرة.

2-ينشأ عن الفرض السابق أن قيمة(ن- ف- ص) تصلح مؤشراً لقياس درامية المسرحية، وحيوية الموقف والحوار، حيث يكون ارتفاعها دليلاً على قوّة الجانب الدرامي، وانخفاضها عكس ذلك.

3-أن قيمة(ن- ف- ص) تعد مؤشراً لقياس علاقة المنشئ بشخصيات المسرحية فإن براعة المنشئ يجعلها تتحرر من سيطرة أسلوبه، وهذا ما يخلق التميز والتنوّع في أسلوب الشخصيات وبذلك تظهر حيويتها الدرامية على المسرح.[1]

وهكذا تختلف نسبة الأفعال إلى الصفات ارتفاعا وانخفاضا باختلاف الأنواع الأدبية، ففي حين ترتفع نسبة(ن ف ص) في الشعر نجدها تنخفض في النثر كما نجدها ترتفع في الأسلوب الأدبي عنها في الأسلوب العلمي، وترتفع في النثر الأدبي عنها في النثر الصحفي، كما ترتفع هذه النسبة في الشعر الغنائي وتنخفض في الشعر المسرحي.

ولم تلق هذه المحاولة قبولاً من قبل الدارسين، فقد تعرضت للانتقاد فرأى الدكتور صلاح فضل " أن الوقوف على هذه النسب وعدم الإفاضة التحليلية في تقديم التفسير الجمالي لها وبحث الأبعاد التصورية والمكونات الشعرية في النص واستخلاص دلالتها الأدبية اكتفاء بالمقولة الرئيسية دون الشك الخصب في مدى مطابقتها لطبيعة الخواص الأدبية الأخرى، والمحاولة المستمرة لتعديل الفرض الأول ونقده كل هذا قد يؤدي إلى إفقار الدراسات النقدية للأسلوب بإحالتها إلى جملة من الهياكل العددية مما يعد ثمناً فادحاً لغلبة الروح الرياضي اللغوي على الدراسة "[2]

---

(1) ينظر المرجع السابق ص102 .

(2) علم الأسلوب ، د . صلاح فضل ص211 .

كمـــا يـــرى الدكـستور شفيع السيد أن هذه الدراسة تتسم بطابع رياضي هندسي جامـــد، وأن النتائج التي تم التوصل إليها لا تكاد تضيف بعداً جديداً يتكافأ مع الجهد المـــبذول في إحصاء هذه النسب والمقارنة بينها، وأن هذه النتائج قد فطن إليها بعض الـــنقاد مـــن أمثال الدكتور علي الراعي، والدكتور محمد مصطفى هداره، حيث أكدا ضعف الجانب الدرامي في مسرحيات شوقي.[1]

وأخيـــراً رغـــم هذه الانتقادات التي وجهت لهذه المحاولة إلا أنها تبقى محاولة جادة جديرة بالتقدير، فقد بذل صاحبها جهداً كبيراً واستطاع الوقوف على نتائج وافقت الفروض التي بنيت عليها فلسفة هذه النظرية، كما استطاع أن يقف على نسبة الأفعال إلـــى الـــصفات في الدراسات التي قام بها معززاً نتائجه بلغة الأرقام وهي لغة الدقة العلمـــية، كمـــا أفـــادت هـــذه المحاولة في تقديم معلومات جاهزة تمثل قاعدة بيانات يستخدمها الناقد عند الحاجة.

ويمكـــن القول إن مناهج التحليل الأسلوبي كل منهج منها على حدة لا يمكن أن يفـــي بالغـــرض، أو يمكّـــن الـــناقد من دراسة النص دراسة تجعله يقف على حقيقته ويكـــشف أغواره ويعرف أسراره ويقف على القيم الجمالية به، فكل منهج منها يمكن أن يبين جانباً من الحقيقة فينبغي للمحلل الأسلوبي الإفادة منها معاً وذلك للوقوف على الأسرار الجمالية للنصوص الأدبية.

ثالثاً / الدائرة الفيلولوجية :

ويـــضع هـــذا الاتجـــاه الأثر الأدبي أو النسيج اللغوي للنص الإبداعي وسيلة للدخول إلى نفسية المبدع، ومن أبرز روّاد هذا الاتجاه ليوسبيتزر، ويعتمد هذا الاتجاه علـــى الـــتذوّق، وعلى رصد التأثيرات المنبثقة من النص إلى القارئ، فالقارئ يقوم بقـــراءة النص الأدبي ويحاول رصد أي سمة أسلوبية رأى أنها تتكرر بصفة مستمرة

---

[1] ينظر الإتجاه الأسلوبي في نقد الشعر العربي ، د . شفيع السيد ص 148- 185 .

مستخذاً الحدس وسيلة لذلك ثم يتم اختبار ما توصل إليه عن طريق القراءة الأولى، بقراءة جديدة للبحث عن شواهد أسلوبية أخرى تؤكد صلاحية هذا التفسير، ثم تفسير هذه السمات تفسيراً نفسياً يربطها ببنية العمل الأدبي، فهذه السمات التي تم التقاطها هي التي تساعد الناقد للدخول إلى نفسية المبدع.[1]

وهكذا بنى ليو سبيتزر منهجه على فكرة الحدس ورأى أنها من الوسائل التي تمكنه من الدخول إلى عوالم النص واستكشافه واستنطاقه ومعرفة ما يتولد عنه من دلالات.

إن الحدس يمثل أساساً جوهرياً عند ليوسبيتزر لكن هذا الحدس يرى أنه ينبغي له أن يبقى في حدود الموضوعية، فالسمات الأسلوبية التي يتم الوقوف عليها عن طريق الحدس يتم البرهنة عليها وتأكيد صحتها عن طريق الاختبار والتجريب.

ويرى الدكتور صلاح فضل أن السمات الأسلوبية التي يتم الوقوف عليها ينبغي أن تساعدنا على فك شفرة النص وإدراك القيمة التي يحققها من أدائه لدلالته. ويحذر بأنّا يقتصر الوصف اللغوي على توضيح الملامح الأسلوبية أو على وضع قوائم إحصائية تدعم الحكم الحدسي، فهذا الإجراء يحمل في طياته خطر الأحكام المسبقة على التحليل الدقيق للسمات الأسلوبية، وهذا يوصد الباب أمام إمكانات التعديل أو تنمية الفرض الأصلي، كما يحمل في طياته خطر الثقة المفرطة في المبادئ الأسلوبية التي تم تصورها بشكل انطباعي، وهذا يحول دون إمكانية الوقوف على الفروق الجوهرية بين الملامح الفريدة والملامح المشتركة في لغة النص.[2]

ويرى أنه " ينبغي إبراز أهمية التحقيق من صحة الفرض على أساس الوصف المستوعب لكل شبكة الملامح المعقدة للنص؛ تلك الملامح التي نحسب حدساً إنها ذات دلالة أسلوبية وسيصبح من المحتمل حينئذ أن يتم اكتشاف ملامح أخرى لم يتوقعها الباحث بالرغم من دلالتها كما سيتم اكتشاف خواص العلاقات المتبادلة بين مجموعة

---

[1] علم الأسلوب ، د. صلاح فضل 45- 46 .

[2] ينظر إنتاج الدلالة الأدبية ، د . صلاح فضل ص 260 .

مـــن الملامح التي لم تلاحظ من قبل، مما يثير ردود فعل جديدة أو يعدل من نظرتنا إلى النصوص، ومن هنا يصبح اختبارنا لها مفتوحاً أمام إمكانية التطور المتقدم بشكل مضطرد»[1]

ويقدم لنا رائد هذا الاتجاه محاولة أخرى لربط السمات الأسلوبية بفلسفة الكاتب والعصر، ويحاول من خلال هذه الفكرة تتبع التحولات اللغوية التي أحدثها المبدع في أعمالـــه الإبداعية، والتي ربما تمثل تفرده وخصوصيته أو تمثل سمة أسلوبية لعصر معـــين. فليوسبيتزر يحاول استنتاج الخصائص السيكولوجية للمبدع من خلال سمات أسلوبية، وقد أخذ على هذه المحاولة في الدراسة أنها تؤدي إلى الانطباعية والإغراق فـــي ذوات المبدعـــين، وأصبحت أشبه ما يكون بدراسة السيرة الذاتية للمبدع. " وقد اعترف ليوسبيتزر ذاته فيما بعد بأن الأسلوبيات السيكولوجية لا تنطبق إلا على كتاب يفكرون بحدود العبقرية الفردية بحدود طرائق فردية في الكتابة أي تنطبق على كتاب القرن الثامن عشر والقرون التالية.»[2]

ومـــن الانتقادات الجديرة بالذكر والتي وجهت لهذا المنهج طبيعته الحدسية التي يقوم عليها، وعدم كفاية الدليل اللغوي الذي نبني عليه نتائج المنهج الحدسي، فليس كل خاصية أسلوبية تبنى عليها خلفية سيكولوجية.

رابعاً / الكلمات المفاتيح :

ويقصد بالكلمات المفاتيح تلك التي يصل معدل تكرارها في عمل معين أو لدى كاتـــب معين إلى درجة أعلى عن نسبة ورودها في اللغة العادية. بمعنى أن الكلمات التـــي يكون لها ثقل تكراري توزيعي يطغى على مساحة واسعة من النص أنها تمثل الكلمات المفاتيح. وهذه يعتمد عليها في فتح مغاليق النص وتبديد غموضه.

---

(1) المرجع السابق نفسه .

(2) نظرية الأدب رينيه ويليك ، اوستن وارين ص189 .

ويرى سانت بيف أحد روّاد النقد الأدبي الحديث في فرنسا أن " كل كاتب لديه كلمة مفضلة تتكرر كثيراً في أسلوبه وتفشي عن غير قصد بعض رغباته أو بعض نقاط الضعف فيه".[1]

ويؤكد شارل بودلير على أهمية الكلمات المفاتيح في الكشف عن شواغل المبدع بقوله: " لقد قرأت عن ناقد أنه لكي نكتشف عقلية شاعر ما أو على الأقل نكتشف ما يشغل فكره أساساً دعنا نفتش عن الكلمة أو الكلمات التي تتردد عنده كثيراً فسوف تعبر هذه الكلمة عما يستحوذ على تفكيره".[2]

ويحذر الدكتور شكري عياد من الاعتماد على إحصاء الكلمات التي تتكرر بشكل مستمر واعتبارها هي الكلمات المفاتيح، فيرى أن الكلمة المفتاح قد لا تكون حاضرة في النص وقد لا تكون هناك كلمة مفتاح بل أكثر من كلمة مما يجعلنا مضطرين إلى أن نضع كلمة من عندنا .[3]

وقد رأى بعض النقاد أن العنوان في بعض الأحيان قد يمثل الكلمة المفتاح في النص، فهو يمثل الإشارة التي يرسلها المبدع إلى المتلقي. والعنوان هو أول ما يشغل المبدع ويأخذ حيزاً من تفكيره ويظل مشغولاً به مادام يفكر في العمل الأدبي. ويمكن للمبدع أن يغير العنوان أكثر من مرة قبل أن يكتمل العمل الأدبي ويخرج إلى الناس، وذلك لكي يتناسب هذا العنوان وفحوى النص ودلالته.[4]

ويفرق النقاد والأسلوبيون بين الكلمات المفاتيح والكلمات الرئيسة؛ فالكلمات الرئيسة هي العبارات التي يستخدمها الكاتب بكثرة، أما الكلمات المفاتيح فهي المفردات التي يزيد تكرارها من دلالتها فوق ما يكون لها في الوضع المعتاد، كما

---

(1) الإتجاه الأسلوبي في نقد الشعر العربي ، د . شفيع السيد ص169 .

(2) المرجع السابق نفسه .

(3) ينظر اللغة والإبداع ، د . شكري عياد ص131 .

(4) ينظر مدخل إلى علم الأسلوب د. شكري عياد ص58 .

ينبغـــي للمحلل الأسلوبي أن يتنبه للكلمات السياقية التي يرجع تكرارها إلى الموضوع نفسه ولا يرجع إلى أي اتجاه سيكولوجي.[1]

والكلمة المفتاح ليس لها نظام تفرضه على النص فهي تخلق النص أو بالأحرى إن الـنص يتخلق في رحمها.[2] وقد رأى النقاد الأسلوبيون أن فكرة الكلمات المفاتيح لها من الأهمية ما يجعلها تنير الطريق أمام الباحثين ليهتدوا من خلالها إلى دلالة النص، فهم يرونها بمثابة مصباح ينير عتمة النفق المظلم بحيث يقود الباحث إلى عالم المبدع الداخلي ويكشف عن البنيات النفسية التي تقف وراء البني اللغوية للنصوص الأدبية.

خامساً / تصنيف الأساليب :

وهـــي فكرة ترجع إلى الناقد الإسباني داماسو الونسو الذي رأى أن هناك ثلاث مقـــومات أساســـية للأســـلوب. وهـــي العقل والشعور والخيال، وأنه يمكن تصنيف الأساليب في ضوء هذه المقومات، وقد تـــأثر الدكتور صلاح فضل بهذه الفكرة فتقدم بمقتـــرح نظـــرية[3] رأى مـــن خلالها أنه يمكن توزيع الأساليب التعبيرية في الشعر العربـــي المعاصـــر وفقـــاً لدرجات القيم الشعرية، ورأى جدولتها في أربع تنويعات أسلوبية:

1-الأســـلوب الحـــسي. 2- الأسلوب الحيوي. 3- الأسلوب الدرامي. 4- الأسلوب الرؤيوي.

وفحوى هذه النظرية التي افترضها الدكتور صلاح فضل ترى أن الأسلوب الحسي هو ذلك الأسلوب الذي تتحقق فيه درجة عالية من الإيقاع المتصل بالإطار والتكوين، كمـــا تـــتحقق فـــيه أعلى درجات النحوية يقابلها انخفاض في درجتي الكثافة النوعية

---

(1) ينظر الإتجاه الأسلوبي في النقد الأدبي ، د. شفيع السيد ص170 .

(2) ينظر اللغة والإبداع ، د. شكري عياد ص131 .

(3) أساليب الشعرية ، د. صلاح فضل ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، 1996 ص63-67 .

والتشتت. وقد مثل لذلك بشعر نزار قباني الذي يتمتع بمعدلات مقروئية عالية ونتاج إلياس أبو شبكة.

أما الأسلوب الحيوي فهو ذلك الأسلوب الذي تتمثل فيه حرارة التجربة المعاشة ويمتاز ببعد المسافة بين الدال والمدلول، وتتضح فيه درجة الإيقاع الداخلي، ويعمد إلى كسر يسير لدرجة النحوية، ويطمح للوصول إلى درجة الكثافة والتنويع دون أن يقع في التشتت. ويصفه بأنه يستخدم شخصيات تراثية وأسطورية تحتفظ بطاقتها التعبيرية، كما يمتاز هذا الأسلوب بمعدلات مقروئية عالية. ومثل لذلك بشعر بدر شاكر السياب وأمل دنقل وأحمد عبد المعطي حجازي وغيرهم من الشعراء المعاصرين على اختلافهم في درجة الحيوية. أما الأسلوب الدرامي فيرى أنه يتصف بتعدد الأصوات والمستويات اللغوية ويمتاز بارتفاع درجة الكثافة وذلك بسبب الحوارية فيه، وتتضح فيه درجة التشتت دون الخروج عن الإطار التعبيري. ويمثل هذا النوع من الأساليب كما يرى شعر صلاح عبد الصبور في جملته ومحمود درويش في بعض مراحله.

وأخيراً الأسلوب الرؤيوي ويرى فيه أن جانب الحسية به يتوارى خلف طابع الأمثولة الكلية، وهذا يؤدي إلى امتداد الرموز في تجليات عدة كما يؤدي إلى فتور الإيقاع الخارجي، ويمتاز بدرجة من الكثافة والتشتت وتتحقق فيه كثافة الصور بدرجة من الوضوح ورؤى كلية بارزة. ويمثل هذا النوع في رأيه شعر عبد الوهاب البياتي وخليل حاوي وغيرهم.

ويشير الدكتور صلاح فضل إلى أن تجربة كل شاعر تحتمل الانتقال من أسلوب إلى آخر، كما تحتمل البقاء في نفس المنطقة التعبيرية، ويمثل لذلك بشعر محمود درويش الذي انتقل في الأعوام الأخيرة إلى الشعر الرؤيوي وكانت بداياته قريبة من منطقة الحسية.

فالأديب في رأيه غير ملزم بالانتقال من مرحلة إلى أخرى وغير ملزم أيضاً بالبقاء في نفس المنطقة التعبيرية. ويلاحظ أن توزيع الأساليب على هذه التنويعات لا

يتحقق بطريقة مباشرة، فكثيراً ما تتضارب المؤشرات الأمر الذي يدعو إلى الاستعانة بالتحليل التجريبي للنماذج التي يتم تناولها.

أما الأساليب التجريدية فيرى الدكتور صلاح فضل أنها تنقسم إلى نوعين:[1]

1- التجريد الكوني

وهـذا الأسلوب تقل فيه درجة الإيقاع والنحوية، وتزيد فيه درجة الكثافة والتشتت وتتضح فيه محاولة استيعاب التجربة الوجودية، ولا يمتاز بوحدة الموضوع وترتفع فـيه درجـة الصورية اللامعقولة، ويشير إلى أن هذا النوع من الأساليب يمثل شعر أدونيس في جملته مع مجموعة أخرى من الشعراء المعاصرين.

2- التجريد الإشراقي

ويتميز هذا النوع في رأيه بالنزوع الصوفي الميتافيزيقي بدرجة أوضح من السابق ويمتـزج " بمعالم وجودية تختلط فيها الأصوات المشتبكة والرؤى المبهمة مع نزوع روحـي مـشرقي بارز يعمد إلى التغريب في التراث المشرقي بدلاً من التغريب في التراث العالمي ".[2] ويشير إلى أن هذا النوع من الأساليب يمثله عفيفي مطر وسعدي يوسف في مرحلته الأخيرة وغيرهما من الشعراء المعاصرين.

ويـرى الدكـتور صلاح فضل " أن افتراض تصور كلي لأساليب الشعر العربي المعاصر لا يتوقف على تجميع عدد ضخم من الدراسات الألسنية والأسلوبية التطبيقية علـى مجمـوعة كبيرة من الشعراء كخطوة ضرورية سابقة، بل يمكن أن يمضي هذا التـصور في اتجاه مواز مشتبك ومنظم لبعض هذه البحوث يمدها بالفروض النظرية الملائمة ويعدل مقولاتها في ضوء مسارها التجريبي في حركة جدلية متواشجة ".[3]

ويـضيف صلاح فضل إلى ذلك أن المنطلق المبدئي لبحث الشعرية اليوم لا يكتفي بشرعية وأهمية جميع الأساليب الشعرية فحسب، بل يجعل هدفه الرئيسي مقاربتها في

---

(1) ينظر أساليب الشعرية المعاصرة ، د . صلاح فضل ص 66 .

(2) المرجع السابق نفسه .

(3) المرجع السابق ص17 .

قــراءة حمــيمة مــنظمة يتم من خلالها الوقوف على المكونات والملامح الفارقة بين الأساليب، ويقيس مدى فعاليتها الوظيفية في تحقيق إنجازها الجمالي.ويؤكد على أهمية جميع الأساليب الشعرية، ويرى أنه ينبغي للمحلل الأسلوبي أن يتمثل تعددها الخصب وتخالفها المشروع وألا يجعل المقروئية ودرجة الانتشار مقياساً للقيمة الجمالية.[1]

والــسؤال الذي يطرح نفسه هل هذه النظرية تضع بين يدي المحلل الأسلوبي الأدوات والآلــيات اللازمــة التي تمكنه من اختراق النص واستنطاقه وسبر أغواره ومعــرفة محــتواه والوقــوف على القيمة الجمالية به، أم أن دورها الرئيسي هو أن تصنف الأساليب وفقاً للتنويعات التي طرحتها ؟ فإذا كان دورها يقتصر على تصنيف الأســاليب دون تــزويد المحلــل الأســلوبي بأدوات تمكنه من الوقوف على السمات الأســلوبية، ومعــرفة الأســباب التــي جعلــت مــن هذه الأعمال ذات قيمة جمالية وخــصوصية متفــردة، فــإن هــذه النظرية تكاد لم تضف شيئاً إلى منهجية التحليل الأسلوبي .

وإذا كانت هذه النظرية تعتمد آليات التحليل السابقة في الوصول إلى التنويعات فإن هذا يمثل نتيجة طبيعية يمكن أن يقف عليها أي محلل أسلوبي، وقد يتوصل إليها الدارس بالنظر التقليدي دون التحليل.

---

[1] المرجع السابق ص19 .

الفصل الرابع :

ممارســـة القراءة(الجانب التطبيقي)

(باتا تنتهك الحرم وتهرع إلى خباء العريس) إبراهيم الكوني

المبحث الأول : القراءة الأسلـــوبية

المبحث الثاني : القراءة البلاغـــيّة

المبحث الأول :

القراءة الأسلوبية

- المستوى الصوتي
- المستوى التركيبي
- المستوى الدلالي

التحلـــيل الأســـلوبي يهدف إلى دراسة النصوص الأدبية وتحليلها؛وذلك لكشف المكـــوّنات والعناصـــر والظواهر والسمات الأسلوبية لهذه النصوص، وهذا الكشف يهـــدف إلـــى فهـــم أعمـــق لحقيقة النص؛ وذلك بالتركيز على الأصوات والتراكيب والـــدلالات العميقة لهذه النصوص، فأمام المتكلم كم هائل من المادة اللغوية يسخرها حسبما يشاء وكيف ما يريد؛ لذلك يختار التراكيب والألفاظ التي يرى أنها الأكثر قدرة على التعبير وعلى التأثير في المتلقي .

ودور المحلـــل الأســـلوبي هو فحص كل عنصر وتحري كل ظاهرة ودراسة كل تـــركيب ســـاهم فـــي بناء النص،وهذا التحليل لا يتطلب قواعد أو معايير ثابتة يمكن للمحلل الأسلوبي أن ينطلق منها، فقد يعتمد المحلل الأسلوبي على الدراسة الإحصائية التـــي تعـــتمد المقايـــسة والاستقراء، وقد يركز على الجانب الدلالي الذي يعتمد على المعاني والموضوعات، وقد يمزج بين هذه المستويات لتكون الدراسة أوسع وأشمل؛ وبهـــذا تنتقل المقاربة الأسلوبية من مستوى التوصيف إلى مستوى الكشف عن أدبية الـــنص ودلالاته الكامنة في أسلوبه ، وفي هذا الجانب سنقوم بتطبيق هذا المنهج على أحـــد النصوص الأدبية وذلك بغية الكشف عن كل عنصر من العناصر التي ساهمت فـــي بـــناء النص، والتي كان لها أثر في دلالته، وقد وقع اختيارنا على نص روائي للكاتـــب إبراهيم الكوني بعنوان (باتا تنتهك الحرم وتهرع إلى خباء العريس)[1]. وقد شدني هذا النص إليه لما يتمتع به من خيال واسع، وصور فنية، وما يحمله في ثناياه مـــن ســـمات الـــشعر؛ لـــذلك سأخضع هذا النص للتحليل، وستتم الدراسة وفق عدة مستويات تتمثل في: المستوى الصوتي، والمستوى التركيبي، والمستوى الدلالي .

(1) ينظر ديوان التبر العري ، إبراهيم الكوني ، الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان الطبعة الثانية ص37 .

النص

-1-

ركعـت الـشمس وانكسرت في طقوس الاحتضار . مدت أشعة نحاسية حزينة كأنها غول الخرافات يمد ألف لسان وهو يختنق ويلفظ أنفاسه الأخيرة .

توعدت الصحراء بالعتمة .

انـثاب المهـاري القلق . فالعتمة خطر على الانسجام . العتمة قناع يحجب الكبرياء، يخـل بالميـزان ، يطعن اللعبة في الصميم ، ويحوّل الفرسان المهيبين ، المكابرين ، إلى خيال إلى أشباح تتراكض في ظلمة الخلاء .

" حان وقت الخروج "

هكـذا تهمـس عتمة المساء في آذان الفرسان . يقرأون الخبر في عيون المهاري . يتلقون الإشارة في رعشة الغضون المطبوعة على الرقاب الهيفاء حيث تستقر الأقدام . يتـبادل الفرسان النظرات . تتبادل المهاري النظرات أيضاً يتناقلون الخبر : " حان وقـت الخـروج " . يـنطلق القرينان من هذا الجانب ، بعد أن يكونا قد عقدا عزما بالعينـين ، فينطلق بالمقابل ، في الأفق الآخر ، البعيد ، المعاكس ، قرينان مماثلان . يتعاكـسان بجلال ، وكبرياء ، عند المركز ، حيث تتحلّق الصبايا ، ويرتفع الغناء . الصبايا . الصبايا دائماً مركز اللقاء . نقطة التقاطع ، ينبوع الحزن والغناء . الصبايا . يقطع الصحراوي القارة من أقصاها إلى أقصاها ، ويعود إلى نقطة الانطلاق ، إلى الـصبايا . يخرج إلى الغزوات في سبيل الصبايا ، يصد الغزاة دفاعاً عن الصبايا في سـبيل الصبايا . يسقط في الوجد تدلهاً وعشقاً للصبايا . يولد ليحب الصبايا ، ويموت خـوفاً من فعل ربما بدا عاراً في نظر الصبايا . الصبايا في الصحراء ، قدر الرجل ،إلهات الصحراء .

وعـــندما يرفعن الحناجر بالغناء الفاجع فإن كل شيء لابد أن يرقص في الصحراء : الـــرجل يرقص ، المهري يرقص ، الجن يرقص ، السراب يرقص ، وحجارة الجبال أيضاً تلين وترق ، وتسقط في الوجد ، و... ترقص ! .

تقاطـــع الغناء الشجني الحزين مع عتمة المساء . وإذا حان الوقت ، وحدث التقاطع ، فـــلا بـــد من تنفيذ المشيئة الصحراوية القديمة التي تجبر أحد الطرفين على التنازل والانـــسحاب من ساحة المهرجان . ولما كان المساء لا يستطيع أن يتوقف أو يتراجع عن المجيء فلا بد أن يأتي الدور على الغناء كي يتنازل ويتوقف . وإذا توقف الغناء انتهت الشعائر وجاء وقت الخروج . بدأت العتمة في تنفيذ المشيئة الخالدة .

لم يبق للفرسان إلا الانسحاب ، والخروج من الحلبة .

-2-

انتقل الفرح من السهل الفسيح إلى الخباء المخنوق .

في خباء العروس جلست باتا . حولها تحلّقت الصبايا . قامت اثنتان بغسلها بالماء النفيس . وتطوّعت فتاتان بتدليكها بمرهم زهرة الرتم . هرعت ثلاث أخريات لتمشيط شعرها وتزيينه بزيت الزيتون المستجلب من جبل نفوسه .

تلامـــع الشعر الفاحم تحت أشعة الشمس الصارمة فضفرته العجوز الخبيرة في جدائل دقيقة إلى الخلف فتدلّت الضفائر على جانبي أجمل وجه أنجبته الصحراء ، كأنها قلائد الخـــرز المعقـــودة حـــول جيد باتا الذي بدا ، بعد شعائر الغسل والتدليك والدهون ، مـــصقولاً كقطعة حجر شذبها ريح القبلي . في عيني العروس لمع ذلك البريق الذي صـــرع كل رجال القبيلة وسمّته العجائز الحكيمات : " بريق الجنّ " . بريق الأسلاف الـــذين اســـتبدلوها بابنـــتهم في غفلة من أهلها عند الميلاد . ونفخوا فيها من روحهم الشيطانية فأزاحتها من الصحراء وهي ما تزال في المهد . ثم وضعوا في يدها بندقية ، بمجرد أن خرجت من القماط ، لتطلق على أبيها النار وهو يتمتع بإغفاءة القيلولة . الأســـلاف أنفـــسهم ملاك الصحراء الأصليين ، الذين نزعوا من قلبيها نعمة الحياء ،

وشجعوها أن تهجم على رفيقها الفتى في المرعى ، في نية لأن تكتشف الرجل تحت ثوبه الفضفاض . فكيف لا يصرع هذا البريق فرسان الخلاء ؟ وكيف لا تصل سيرة هذا الكائن الخفي ، الذي تخبئه في الوعاء الجميل ، إلى أمراء آهجار وآير وآضاغ ؟ كيف لا يتسابق النبلاء للفوز بامرأة مستعارة من دنيا الأساطير، لها سحر الماضي ، وفتنة الصحراء ، وروح صبايا الجن وقدراتهن ؟

بـــريق الجن . سلطة الاستدراج والغواية . وهج النار الذي يجذب الفراشات للانتحار فـــي اللهـــب . الألق الفضي المستمد من ألسنة السراب وهي تقود الظمأن لتسلمه إلى الأفـــق الخفـــي . بريق المجهول هو سر باتا وتميمتها السحرية التي ساعدتها في أن تتربع على عرش أجمل امرأة في الصحراء . أجمل عروس في الصحراء . الطقوس الآن زادت هـــذا البريق ألقاً وسحراً وطغياناً وجنوناً . فهنيئاً لعريس آير الذي سيضم إليه على متراس الرمل حفيدة الحسن والجن والأساطير .

-3-

أخيراً نهضت العجوز وخاطبت باتا بلسان الأسلاف :

- الآن حان أوان الانسحاب كي نعطيك فرصة الهرب . عليك أن تنزعي من رأسك كل حماقات الجن وتعلمي أنك تدخلين على عريس من الإنس . لا يفوتني أن أعترف أن هـــناك أصـــواتاً كثيـــرة تـــرتفع في نقاط متفرقة من الصحراء ترجع أصل أهل الـــصحراء أيضاً إلى الجن ، ولكن حتى لو ضممنا أصواتنا لتلك الأصوات فإن وحدة هذا الأصل تعود إلى ماضٍ أبعد من أن يصدّق أو يؤخذ على محمل الجدّ .لا تبتسمي وأحستي الاستماع عندما تتكلم العجائز ! وحتى لو سلمنا بالاشتراك في الأصل القديم فـــنحن الـــيوم أبـــناء الصحراء . ضيوف الصحراء . ومن رضي أن يقبل استضافة الصحراء عليه أن يلتزم بشريعتها . وهروب العروس ليلة أولى الشرائع . وقد تمتعت كل امرأة سلمت مصيرها لرجل بهروب الليلة ...

ولكن باتا قاطعتها فجأة بجسارة تليق بفتاة من الجن :

- ولكـــن إلى أين ستفر العروس في هذه العراء ؟ أين ستختفي امرأة في خلاء فسيح لا يستطيع أن يخفي بعرة بعير ؟

تضاحكت مجموعة من الصبايا في زاوية الخباء ، ورأت العجوز أن عليها أن تقمع وقاحة باتا بحجة صارمة حماية للشرائع الصحراوية المقدسة من الاستهتار.

لفت وجهها المكبل بالتجاعيد وقالت :

- تخطئـــين كثيراً يا ابنتي إن استهنت بقدرة الصحراء على حجب الكائنات وإخفاء الخلـــق . وما كان جديراً بابنة الجن أن تطعن في كفاءة الصحراء على الإخفاء . ألا تخفي الجن أنفسهم ؟ألا تخفي الشعوب والقبائل ؟ ألا تستر أكبر الأسرار ؟ ألا تحجب الماء ؟ ألا تخبئ الكنوز ؟ ألا تخبئ المدن والعجائب ؟ ألا تخفي سلطان الضياء وإله الكائنات نفسه ؟ بل إنها تخفي كل شيء ولا تبدي في عرائها إلا السراب اللعوب لأنها تريد أن تسخر من الخلق البلهاء أمثالك ! أم أنك تمزحين ؟ لاشك أنك تمزحين..

احتجت باتا :

- لا أعرف حقاً أين تخفي كل هذا العجب ، ولكني أتحدث عن مخبأ حقيقي ؟

- وهل المخابئ التي تحدثت عنها وهمية ؟ اختبئي وراء سدرة أو شجرة رتم ،أو صخرة ، أو رابية ، أو حفرة ، أو ادخلي حتى في الحجر ...

ضحكت إحدى الفتيات المكدسات في زاوية الخباء فاعترضت صبية بلهجة جادة :

- إذا ســـمحت لهـــا ، يا عمتي ، بأن تتوغل في الصحراء وتدخل حتى الجحور فإن هذا من شأنه أن يصعّب مهمتنا في البحث عنها ويجعل العثور عليها في الليلة الأولى بعيد الاحتمال .

وبدل أن تجيب العجوز على اعتراض الفتاة قرعت رأسها بسبابتها كأنها تذكرت شيئاً . ازدادت الغضون على وجهها خشونة وشبهاً بجذور الأشجار عندما يقتلعها السيل ، وصرخت في وجه العروس :

- ولكـــن .. يا ربي ، كادت الجنية تجعلني أنسى ! ولكن .. لماذا لا تبكين ؟ لماذا لا أرى دمعاً يسيل ؟ لماذا تصرين على مخالفة شرائع الأولين ؟ هيا .. إبك الآن ! يجب أن أسمعك الآن وأنت تبدأين في البكاء ! بللي العين بالدمع أولاً !

انحنت على عمود من الحطب وتقدمت نحو باتا . تقهقرت العروس واندست بين الفتيات .

تعالت الأصوات . أصوات الغنج والفزع والبكارة وتمنع العذراوات .

أما باتا فكانت تحتمي بالصبايا وتبتسم بخبث وهي تتراجع أمام العجوز .

-4-

أضاء البدر العراء فسعت باتا في الأرض .

عبـــرت الـــرابية الممـــدودة غرب جنوب النجع . اجتازت وادي الرتم . تسكعت في الخلاء المفروش بسجاد من الحجارة المحروقة .

هامـــت باســـترخاء ، ولم تبحث عن الصخور ، أو الجحور ، أو الحفر ، كما علّمتها العجـــوز أن تفعـــل ، لأنها فكّرت في الخجل الكذوب ، وتلهّث بعشق أهل الصحراء للـــتورية وخبـــرتهم في المضي عبر المسالك المؤدية إلى النقائض . إذا أرادوا أمراً مضوا بعيداً ، ولمّحوا له بالإشارة . وإذا جاعوا ضحكوا ، وإذا شبعوا بكوا كما تفعل الذئاب . ويبدوا أنهم استعاروا هذه الأخلاق من أجدادهم الذئاب . أما المسلك المقلوب ، فعقـــيدة استعاروها من الوصايا المحفورة في الصخور التي تركها لهم الأسلاف في الـــرموز والـــصور وحروف " تيفيناغ " . وقد استفاد طلاب الكنوز من هذا السر . فكانوا يتجهون جنوباً إذا قادت الإشارة إلى الشمال . ويتجهون غرباً إذا دلت العلامة على الحجر إلى الشرق . السحرة أيضاً استثمروا هذا التراث الحجري . فكان الساحر الموهـــوب لا يبدأ رحلته في الغيب ، ولا يخاطب الآلهة في السماء إلا إذا تخرج من مدرسة الأرض ، وتفقد الوصايا السرية في جبال " آكوكاس " و

" تـــادرارت " و" متخـــندوش " و" تاســـيلي " والسلـــسلة الزرقاء التي تطوّق الحمادة وتحميها مـــن حمـــلات القبلي وغزوات بحر الرمال العظيم . السحرة أول من فك الطلسم واستفاد من الرموز المعكوسة . السحرة أول من توارى في الظل وترك جسده هيكلاً بليداً خاوياً لا يقتله الرصاص ، ولا تنفذ إليه طعنات السكاكين . وعقلاء القبيلة أيضاً أرادوا أن يتشبهوا بالسحرة فاخترعوا للعروس أن تتمنع وهي راغبة ، وتفر إلى الخلاء بدل أن تهرع إلى خباء المحبوب . فرضوا عليها أن تذرف الدمع المدرار بدل أن تملأ الصحراء بالفرح والضحك .

ولأنهم لا يتقنون إلا احتساء الشاي الأخضر و الإصغاء للسكون الصراوي المخيف ، فإنهم يريدون أن يملأوا الكون بالكآبة . يستعيرون الحزن من السكون الميّت ويقومون بفرضـــه علـــى قلوب العرائس ليلة الفرح مدّعين أن ذلك وحي من الأسلاف وتنفيذ لإرادة الأجـــداد . يقولون دائماً أن الحكمة في النقيض . السر في النقيض . الحياة في النقيض . ولكن هذه فلسفة أهل العراء .

أمـــا هـــي ، باتا ، سليلة أهل الخفاء ، فعليها أن تلتزم بالنقيض . أهل العراء يتوقون لمحاكـــاة أهـــل الخفاء فيلجأون للتواري والتخفي وعبادة السر ، وأهل الخفاء يتوقون للتـــبدي والتعري والظهور . أهل الخفاء يعتنقون ديناً آخر . عقيدة النقيض التي تقود التي تقود إلى الغاية من الصراط المستقيم . الجني عكس الصحراوي ، إذا جاع بكى ، وإذا شـــبع ضحك ، وإذا أشار إلى الشمال سلك طريق الشمال ، وإذا فرح رقص ، وإذا انتفض قلبه بالعشق ذهب من أقصر طريق إلى المعشوقة وكشف لها عن نيته في الفوز . قلوب الجن على أكفها ، والخداع من طبيعة أخرى ، الخداع من طبيعة البشر وحـــدهم . الجـــن لا يعترفون بالنقائض ، ولا تستطيع الجنية أن تتمنّع وهي راغبة . وهي الآن ستتقيّد بسلوك الأسلاف أيضاً . ستذهب إلى عريسها

النبيل من أقصر طريق . سترفض نقائض الخداع وتنزع من رأسها الخجل الكاذب . ولماذا عليها أن تخجل إذا كانت عاشقة وسعيدة بالفوز بالعريس ؟

ستتخلى عن حكمة العراء لأهل العراء . ستترك عن الحنين للإخفاء والتحايل لسلالة الإنـــس ، وستلتزم بعقيدة الأسلاف ، بفلسفة الباطن الساعية لاجتياز النقائض وإبراز النوايا ، والذهاب إلى الغاية من الصراط المستقيم .

انحـــرفت يميـــناً . عبرت الوادي . صعدت الرابية . توجهت إلى خباء يقف بعيداً ، وحيداً ، معزولاً . في عزلته غموض ، وغواية ، ووعد بالوصول والفوز والفردوس.

-5-

فـــي العـــراء تراكض الصبيان . قطعوا السهول الجنوبية حتى بلغوا مراعي الإبل . فتشوا الخلاء ، وبحثوا عن باتا بين الصخور والجحور وشجيرات البر . داروا غرباً وتسلوا بالحوار في الطريق . قال أطولهم قامة :

- لا أعرف أين يمكن أن تختفي الشَّقيّة . كأنها عادت إلى أهلها في الخفاء .

ثم أكمل بسؤال :

- ألا يجوز أن تكون قد اختفت في حجاب الجن نكاية بنا ؟ تضاحك الصبيان . علّق آخر :

- هل تصدّق أنها تنتمي إلى الجن حقاً ؟

دافع الطويل عن فكرته :

ولماذا لا أصدق ؟ وهل فيكم من لا يصدق ؟ هل في القبيلة من لا يصدق ؟ بل هل في الصحراء كلها من يخامره شكّ ؟ لقد قتلت أمها في اللحظة التي وهبتها فيها الحياة . وخرقت رأس أبيها برصاص البندقية في غفلة القيلولة . واغتصبت ابن جارتها في المراعي .

قاطعه أحد الصبيان :

- ولكن هذا ليس برهاناً على انتمائها إلى الجن .

فعاد الأول يقول :

- هناك برهان آخر . سمعت العجائز تتهامس به . هل تدرون ما هو ؟

هتفوا في صوت جماعي :

- ما هو ؟

سكت الأول . صدم حجراً بنعله قبل أن يرفع رأسه ويقول :

- أنتم تعرفون أن أهلنا لا يجاهرون بالحقائق . يجاهرون بالدعابات وحدها ، أما الحقائق فيهمسون بها لأنفسهم . يهمسون بها بينهم وبين أنفسهم . إذا أردتم أن تعرفوا الحق من الباطل في كلامهم راقبوا طريقتهم . فإن انحنى أحدهم وتكلم في أذن الآخر فإنه نطق بالحق ...

قاطعه صبي آخر :

- دعنا من طرق الأهل في الكلام وخبرنا على البرهان .

تنهد الصبي الطويل ومرر يده على شعره الذي يقطع رأسه من الأمام إلى الوراء كعرف الديك ، وقال :

- حدث ذلك قبل ميلاد باتا بتسعة شهور ، عندما كان زوج أمها مهاجراً في رحلة إلى كانوا . نزل ضيف على الخباء آخر الليل ، فأوقدت أمها النار لتعد الشاي . تحت ضوء النار عرفت في الزائر زوجها الذي لم يمض على خروجه من المضارب ثلاثة أيام . سألته في دهشة عن سبب عودته المفاجئ فادّعى أنه نسي رصاص البندقية ، وقال : إن عبور الصحراء بسلاح فارغ مجازفة هذه الأيام .

قضى معها الليل مقرراً أن يعود للالتحاق بالقافلة في الصباح ، ولكنها اكتشفت اختفاءه في الفجر. أو ربما في الليل .ولم تستطع أن تعرف ميقات الاختفاء لأنها أغفت ، وعندما استيقظت لم تجده . أثارها أن ينصرف دون أن يودعها وأدهشها الأمر طويلاً .كشفت الأمر لجارتها فطمأنتها الجارة قائلة أن غرابة الأطوار في طبيعة الرجال خاصة إذا كانوا ينوون السفر . والمرأة الحكيمة هي تلك التي تجد لهم المبرر . بعد أسابيع أحست الأم أن رجلها عاد لها في تلك الليلة ليمنحها الجنين . بدأ الدوار والغثيان وهاجمها جوع للطين الأبيض . كانت تجلس في المراعي . تنتظر المعشوق المهاجر ، تتسلى بأغاني الشجن والحزن وتأكل الطين الأبيض في قعر الوادي . عاد الزوج بعد

شهور ، وما أن ضمها الفراش بعد الفراق الطويل حتى استفهمت عن تصرفه الغريب . ضـــحك ببراءة وهنأها باكتساب موهبة في الدعابة أثناء غيابه . وعندما اقتنع أنها جادة فيما تقول نفى قطعياً أن يكون قد عاد إلى البيت في تلك المرة.كان الجنين قد تحرك في بطـــنها ، فـــزحفت خارج الخباء وبدأت تتقيا بصوت عالٍ. ولكن ما الفائدة ؟ لقد تقيأت طعامـــاً ، ولكن الجنين ظل متشبثاً ببطنها .هيمن الصمت . لم يسمعوا إلا أقدامهم وهي تدوس الأرض أو ترتطم بالحجارة . سأل صوت:

– هل تريد أن تقول أن زائر الليل كان جنياً ؟

جاء الجواب على الفور :

– ومن يستطيع أن يتلبّس شخصية إنسان آخر غير الجن؟

تدخل صبي يتكلم لأول مرة :

– ماذا يحدث لو راقت لها حياة أهلها في الخفاء وقررت أن تبقى معهم إلى الأبد ؟

ردّ عليه عرف الديك :

– ولماذا تختفي إلى الأبد إذا كان العريس قد راق لها ؟ ثم لا تنس أنها تنتسب إلى الإنس من ناحية الأم . ولذلك فهي تتمتع بميزة تجعلها قادرة أن تتنقّل بين العراء والخفاء .

احتج الصبي الأخير :

لم نسمع أنها فعلت ذلك من قبل .

فعاد عرف الديك يقول :

– ومن أدراك أنها لم تفعل ؟ على كل حال فإن فرار العرائس ليلة الدخلة دعابة اخترعتها القبيلة لتسلية الصبيان أمثالنا .

احتج آخر :

– كيف تتجرأ وتشكك في عرف الأسلاف ؟

قال عرف الديك :

- لا أحـد يعلـم عمـا إذا كان ذلك من وصايا الأسلاف حقاً ، ولكن الجميع يعلم أن العـروس تتلهف للقاء العريس في ليلة الزفاف ، وتتمنّى أن تهرع إلى خبائه وترمي بنفسها بين يديه بدل الفرار إلى الوادي .

ارتفع صوت آخر :

إذا كـان مـا تقـوله صحيحاً فما الذي يمنع الجنية باتا من تنفيذ هذا الحلم وهي التي عرفتها القبيلة بغرابة الأطوار ؟

سكت عرف الديك . قال بعد صمت :

- إذا اقتنعت بسخف الدعابة فلن يمنعها الحياء الكاذب من أن تقتحم بيت العريس .

هيمن الصمت مرة أخرى . قال أحد الصبيان :

- إذا كان ما تقولونه صحيحاً فعلينا أن نخبر القبيلة بهذه النوايا .

قال عرف الديك :

لن يصدقنا أحد !

سـكت الجمـيع . واصل الصبيان المسير . فوق رؤوسهم سطع القمر . قال عرف الديك كمن يخاطب نفسه :

- لن يصدقنا أحد !

-6-

في الصباح انتشر الخبر في النجع . عرف الجميع أن باتا لم تفرّ إلى الوادي ، ولكنها هـرعت إلـى الجهة المعاكسة ، لجأت إلى خباء العريس . أخبرت العجوز بالخبر . عفّـرت رأسها الأشيب بالتراب .مشت بين المضارب حاسرة الرأس . ناحت بصوت فاجع :

- العـار ! العـار ! لـم تبك . لم تفرّ من وجه العريس . ذهبت تعرض نفسها على العريس . كنت أعرف أنها ستفعل شيئاً كهذا . كنت أعرف يوم قتلت أمها التي وهبتها

.

الحـــياة . يوم أطلقت النار على أبيها ، يوم تعرّت في المرعى وعرّت ابن الجيران . أعرف أنها ستفعل شيئاً كهذا ، وإلا كيف يمكن أن تكون باتا ابنة الجن ؟
وإلا كـــيف ستقدم البرهان على انتمائها إلى عشيرة أهل الخفاء الشياطين ! ولكن باتا عـــادت إلـــى خـــبائها دون أن تخفي سعادتها بالعريس . ظلت تبتسم طوال الوقت ، وترمق رفيقاتها بعينين يومض فيهما بريق الجن .[1]

التحليل

المستوى الأول(الصوتي) :

فالمستوى الصوتي يدرس المادة الصوتية باعتبارها إحدى المكونات الرئيسية للنص مـــن حيث توظيفها من قبل الكاتب في النص المدروس ومدى مساهمة هذه المادة في الأداء الجمالي والدلالي. فالجانب الصوتي يوظفه الكاتب لعدة أغراض منها ما يتعلق بالجانب الجمالي وهو المتمثل في الإيقاع الداخلي والخارجي ومنها ما يتعلق بالجانب الدلالي من حيث دلالات الأصوات وإيحاءاتها .فالمستوى الصوتي جزء لا يتجزأ من مكـــونات النص بل يعد متصلاً بالبناء الصرفي و الفني والدلالي، وهذا التضافر بين مستويات النص يفيد في خلق نوع من التناغم، وهذا التناغم يكون له الدور الأكبر في شـــد انتـــباه المتلقـــي والتأثيـــر فيه " إن الإيقاع يقوم على تناغم محكم بين الحركة والـــسكون، فـــي توازن مطلق. وهذا يعني أن ذهن المتلقي قد أخضع لتنغيم إيقاعي تطريبـــي مكـــثف، مما ينتج عنه تخدير للعقل الواعي، وعنده يدخل الإنسان من غير وعي إلى حالة اللاشعور حيث يسيطر الحلم ويصبح القارئ غاوٍ يهيم مع الشاعر في أوديته السحيقة ".[2]

---

[1] ديوان النثر البري إبراهيم الكوني ص37-51

[2] الخطيئة والتكفير ، د. عبد الله الغذامي ص 307 .

وتسير دراسة المستوى الصوتي للنص على النحو التالي :

1- دراسة الأصوات وإيحاءاتها وربطها بالجانب الدلالي

وفي هذا النص سنقوم بدراسة الأصوات التي نرى لها حضوراً وأثراً وإيحاءً في النص مع ربط ذلك بالجانب الدلالي موضحاً قبل ذلك نوع الحرف أو الصوت من حيث هو مهموس أو مجهور، ومن حيث إيحاؤه، ومن حيث الشدة والرخاوة مع " أن العربي لم يعط أصوات حروفه قيماً رمزية محددة ولا معاني مطلقة أيضا، وإنما ترك ذلك لإيحاءاتها الصوتية ولطريقة النطق بها أنى كانت مواقعها من الكلمة ".[1]مع العلم أن الصوت يأخذ إيحاءه من الشدة والقوة والغلظة التي يمتاز بها ، وكذلك الحروف ذات الأصوات الرقيقة تكون أكثر إيحاء بالرقة والأناقة.

أولاً : صوت الحاء

فصوت الحاء من حيث مخارج الحروف يعد من الأحرف الحلقية، ومن حيث الجهر والهمس يعد من الأحرف المهموسة، ومن حيث الشدة والرخاوة يعد من الأحرف الرخوة. وهكذا فإن حرف الحاء يحدث عند النطق به " اندفاع النفس بشيء من الشدة مع تضييق قليل مرافق في مخرجه الحلقي فيحتك النفس بأنسجة الحلق الرقيقة ويحدث صوت أشبه ما يكون بالحفيف ".[2]

أما دلالات صوت الحاء وإيحاءاته فإنه يوحي بالحرارة وبأصوات فيها شيء من الحدة وبمشاعر إنسانية لا تخلو من الحدة والانفعال، هذا إذا كان الصوت مشدداً، أما إذا كان صوت الحاء مرققاً فإنه يوحي بملمس حريري وبطعم الحلاوة والحموضة وبرائحة ذكية ناعمة كما يوحي بمشاعر الحب والحنين.[3]

ومن خلال دراسة صوت الحاء في النص وجدنا أن له عدة معانٍ، منها ما ارتبط بالمشاعر الإنسانية كالفرح : الفرح ، تضاحكت، ضحكوا، تمزحين، يحب الصبايا، تتحلق الصبايا. ومنها ما ارتبط بمشاعر الحزن: الاحتضار، الانتحار، حزينة، الحزن،

---

[1] خصائص الحروف العربية ومعانيها ، حسن عباس ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، 1998 ص 7 .

[2] المرجع السابق ، الباب الثاني ، الفصل السادس ص9 .

[3] ينظر المرجع السابق ص7 .

ناحـــت، حاسرة. وارتبط أيضا هذا الصوت بصفات الحسن: الحسن، الحياء، المحبوب، الفـــاحم، الحنين، الحلم. وارتبط كذلك بصفات القبح: وقاحة، التحايل، حماقات، السحر، السحرة.

ثانياً : صوت الفاء

يعـــد صـــوت الفـــاء من حيث مخرجه من الأحرف الشفوية، أما من حيث الجهر والهمـــس فإنـــه من الأصوات المهموسة، ومن حيث الشدة والرخاوة يعد من الأصوات الرخوة. وهذا الصوت عند النطق به يحدث بعثرة للنفس لدى خروجه من بين الأسنان العلـــيا وطـــرف الـــشفة السفلي، مما يوحي بملمس مخملي دافئ، كما يوحي بالبعثرة والتـــشتت، لـــذلك تنحصر خصائص هذا الصوت في حاسة اللمس والبصر.[1] ويرى حـــسن عـــباس أن صوت الفاء جاء مناقضاً لما يوحي به من الرقة والوهن والضعف باعتباره من الأصوات الرخوة.[2]

وعند دراسة صوت الفاء في النص وجدنا أن هذا الصوت ارتبط بعدة معانٍ كادت تأتـــي بما يوحي به هذا الصوت، فقد ارتبط هذا الصوت بصفة الحسن والجمال مما لا يخـــرج عـــن حاسة اللمس والبصر فكان على هذا النحو: الفاحم، الفضفاض، الفضي، النفـــيس، الفتـــنة، الفردوس. وارتبط أيضا بمعنى الاختفاء والهروب والتشتت كما في الألفـــاظ التالـــية: خفـــي، الخفي، ستختفي، إخفاء، فتشوا، الخفاء. وتكرر هذا الصوت وارتـــبط بمعنـــى الحركة: انتفض، انحرفت، مفاجئ، يرتفع. وجاء موافقاً لموحياته من حيث كونه صوتاً مهموساً رخواً في: الفرح، الفوز، الزفاف.

ثالثاً : صوت السين

يعـــد حـــرف السين من الأحرف الأسلية من حيث المخرج حيث يحدث الصوت بانـــدفاع الهـــواء ما بين رأس اللسان وصفحتي الثنيتين العلويتين، أما من حيث الجهر

---

(1) ينظر المرجع السابق ، الباب الثاني ، الفصل الثالث ص 29 .

(2) ينظر المرجع السابق نفسه .

والهمـــس فيعد من الأحرف المهموسة. وإذا نظرنا إلى الشدة والرخاوة وجدنا أنه يمثل أحد الأصوات الرخوة، أما من حيث دلالته وإيحائه فيرى حسن عباس أن صوت السين " يوحـــي بإحـــساس لمسي مابين النعومة والملاسة، وبإحساس بصري ما بين الانزلاق والامـــتداد، وبإحساس سمعي هو أقرب للصفير وليس في صوته ما يوحي بأي إحساس ذوقي أو شمي أو مشاعر إنسانية ".[1] ويخلص حسن عباس إلى أن صوت السين يوحي بالحركة والطلب والبسط إذا وقع في بداية الألفاظ، أما إذا وقع في آخرها فإنه يدل على الخفاء والاستقرار والضعف واللين.[2] وعندما ننظر إلى صوت السين حسبما ورد في الـــنص نجـــده يدل على المداعبة والتسلية وهذا يلائم خصائصه من حيث الرقة واللين وذلك كما في: الانسجام، تهمس، تبتسم، تستمع، تتسلى، تتهامس، يهمسون، تسخر.

ويتكرر صوت السين ويرتبط بمعالم الطبيعة،وهذه المعالم في غالبها تدل على الاتساع، وهذا ما يناسب الامتداد الذي يعد من خصائص صوت السين: السهل، الفسيح، السيل، السماء، السهول، السطوع، المسالك، السراب. كما ارتبط هذا الصوت بمعنى التستر والخفاء، وقد جاء مخالفاً لخصائص هذا الصوت وذلك كما في هذه الألفاظ: اندست، تستر، السرية، سر، الانسحاب.

رابعاً : صوت الهاء

ويعـــد صوت الهاء من حيث المخرج من الأصوات الحلقية، أما من حيث الجهر والهمـــس فهـــو من الأصوات المهموسة، ومن حيث الشدة والرخاوة فيعد من الأحرف الـــرخوة، أما إيحاءات صوت الهاء فتختلف باختلاف النطق بها، فإذا لفظ الهاء مشبعاً مـــشدداً أوحت الاهتزازات بالاضطرابات النفسية والسحق والقطع والكسر والتخريب،

---

(1) المرجع السابق ص 13 .

(2) ينظر المرجع السابق ص16 .

أمـــا إذا لفـــظ هذا الصوت مخففاً مرققاً أوحى بأرق العواطف الإنسانية، وإذا ما نطق باهتزازات رخوة فإنه يوحي بمشاعر الحزن واليأس وغير ذلك.[1]

وهكـــذا عـــندما نتتـــبع صـــوت الهاء في النص لنرى مدى ملاءمته لخصائصه وإيحاءاته، نجده يدل على معاني الكر والفر مما يوافق خصائصه من حيث الاضطراب النفسي وذلك كما في: هرعت، الهرب، تقهقرت، تهجم، هاجمها، نهضت.

كمـــا ارتبط هذا الصوت في النص بالصفات الإنسانية مما يوافق خصائصه عندما يكـــون مخففـــاً مـــن حـــيث الرقة والليونة، وذلك كما في: المهيبين، الهيفاء، البلهاء، الموهـــوب. وارتـــبط أيضا بمعنى السير والحركة كما في: يتجهون، توجهت، مهاجر، هامت.

خامساً : صوت الصاد

يـــصنف صوت الصاد من حيث المخرج إلى الأصوات أو الأحرف الأسلية مثله في ذلك مثل السين، أما من حيث الجهر والهمس فيصنف في الأحرف المهموسة، ومن حـــيث الشدة والرخاوة يندرج في الأصوات الرخوة، أما إيحاءاته وخصائصه الصوتية فمـــنها مـــا يـــدل علـــى الصلابة والخشونة والقوّة، ومنها ما يدل على الصفاء والنقاء والرقة.[2]

وإذا نظرنا إلى صوت الصاد حسبما ورد في النص نجده موافقاً تماماً لخصائصه وإيحاءاته، فكان بمعنى القوّة والشدة والخشونة والإصرار، وذلك كما في الألفاظ التالية: الـــصارم، يـــصعب، تـــصرين، صـــرع، الرصاص، الصخور، اغتصبت، صرخت، الصحراء.

وارتـــبط أيضا بمعنى الإصغاء، وجاء موافقاً لخصائصه من حيث الرقة كما في: الصمت، الإصغاء، الوصايا.

---

(1) ينظر المرجع السابق ص17 .

(2) ينظر المرجع السابق ، الباب الثاني ، الفصل الخامس ص 2 وينظر أيضا نفس المرجع الباب الأول الفصل الثاني ص10 .

سادساً : صوت الخاء

يعد صوت الخاء من حيث المخرج صوتاً حلقياً، أما من حيث الجهر والهمس فإنه من الأصوات المهموسة، ومن حيث الشدة والرخاوة فإنه يصنف من ضمن الأصوات الرخوة .أما من حيث الإيحاء والدلالة فإن صوت الخاء إذا لفظ مرققاً فإنه يوحي بمزيج من الأحاسيس اللمسية رخاوة ورقة وملمساً، وإذا بشيء من الخنخنة أوحى بطعم يمجه الذوق ورائحة شمية نتنة وبمشاعر إنسانية من الاشمئزاز والتقزز.[1]

وعندما نتتبع صوت الخاء في النص نجده يرتبط بمعنى التستر والاختفاء، وبهذا نجده مخالفاً لخصائص هذا الحرف وذلك كما في: الخلاء، الخباء، الخفي، تخبئه، ستختفي، إخفاء، تختبئي، مخبأ، المخابئ، الخفاء، خبائه.

كما تكرر هذا الصوت في النص وارتبط بمعنى الخوف وهذا يتطابق مع خصائص هذا الصوت من حيث إيحائه بالتخريب والخدش والشق، وهذا يمكن ملاحظته في هذه الألفاظ التي وردت في النص وهي: المخيف، الخطر، الخشونة. كما تناسب مع خصائصه بارتباطه بمعنى الخروج عن السائد والمألوف، وكذلك العيوب الأخلاقية، وذلك كما في: خرقت، مخالفة، يخل، تتخلى، الخروج، الخبث، الخداع.

سابعاً : صوت القاف

أما صوت القاف فإذا نظرنا إلى مخرجه نجده بين الحلق والفم، أي من اللهاة لذلك يعد هو والكاف من الأحرف اللهوية، أما إذا أردنا تصنيفه بين الأحرف المجهورة أو المهموسة نجده ضمن الأحرف المهموسة، أما إذا نظرنا إلى الشدة والرخاوة فنصنفه ضمن الأحرف الشديدة أو الدالة على الشدة. ومن حيث دلالة هذا الصوت وإيحائه فإنه يوحي بالقطع والكسر والقشر والشدة والقوّة والقساوة.[2]

---

[1] ينظر المرجع السابق ، الباب الثاني ، الفصل السادس ، ص 4 .

[2] ينظر المرجع السابق ، الباب الثاني الفصل الرابع ص5- 7 .

وحين نتتبع هذا الحرف في النص المدروس نجده يرتبط بعدة دلالات منها ما ارتبط بمعنى الضيق والكبت والقلق وبذلك جاء مناسباً لخصائصه في هذه الألفاظ: يختنق، القلق، المخنوق، القماط، تقمع، تطوّق، تتقيد. وكذلك ارتبط بمعنى القطع والشدة وجاء مناسباً أيضا لخصائصه، كما في: يقتله، يقطع، يسقط، يقتلع، تقاطع. وجاء هذا الصوت منافياً لخصائصه وإيحاءاته حين ارتبط بمعنى الحركة: ينطلق، تتحلق، يرقص، ترق، يتوقف، انتقل، تقود، تقدمت، تقهقرت.

ثامناً : صوت الجيم

ويصنف صوت الجيم من ضمن الأحرف الشجرية، وهي التي يكون النطق بها بين وسط اللسان وما يقابله من الحنك الأعلى، كما يصنف من ضمن الأحرف المجهورة. وإذا نظرنا إلى الشدة والرخاوة التي يمتاز بها الصوت فنصنفه إلى الأحرف التي تمتاز بشدتها. أما إيحاءاته فإنه يوحي بالشدة والقوّة والمتانة كأحاسيس لمسية، وإيحاءاته البصرية فهي تتردد بين الفخامة والعظم والامتلاء كما تمتاز بالقساوة والصلابة والحرارة والخشونة.[1]

وفي النص المدروس وجدنا أن صوت الجيم له عدة دلالات منها ما ارتبط بالكر والفر. وهذه الدلالة تعد من خصائص هذا الصوت، وذلك لأن من خصائصه القوة والشدة والقساوة لذلك جاءت هذه الألفاظ مطابقة لخصائص هذا الصوت وهذه الألفاظ هي: تهجم، تجبر، تتجرأ، يتراجع، الاستدراج، مفاجئ، مجازفة.

وكذلك جاء صوت الجيم مطابقاً لخصائصه في الألفاظ الآتية: أجمل، يجذب، جيد، جميل، جدير، جدائل، الجلال، الشجن. وهذه الألفاظ تدل على العظم والفخامة والحسن. تكرر أيضا صوت الجيم وجاء موافقاً لخصائصه، وذلك لدلالته على الخشونة والصلابة وهذا ما نلاحظه في الألفاظ التالية: الحجارة الجبال، الجحور، الجبل، الحجر.

---

(1) ينظر المرجع السابق ، الباب الثاني ، الفصل الثالث ص9 .

تاسعاً : صوت الراء

صـــوت الراء من حيث المخرج من الأصوات الزلقية، أما إذا نظرنا إلى الجهر والهمـــس فهو من الأصوات المجهورة. وإذا نظرنا إلى الشدة والرخاوة وجدنا أنه يقف في منطقة وسط بين الشدة والرخاوة. أما حين ننظر إلى دلالاته وإيحائه نجد أن أغلب مـــا يوحي به هو الحركة والتكرار كما يدل على الرقة والنظارة ، كما يدخل في معظم الألفاظ التي تدل معانيها على مصادر الحلاوة، ومنابع الحرارة.[1]

وحين نتتبع صوت الراء في النص نجده يشغل مساحة واسعة ويرتبط بعدة معان، مـــنها مـــا ارتبط بالصحراء ومعالمها: الصحراء، السراب، الحجارة، الرمال، التراب، الـــرتم، الحجـــر، المراعـــي، الـــسدرة، الشجرة، الصخرة، الرابية، الحفرة، الجحور، المضارب، المحفورة، الريح.

وهـــذه الألفـــاظ فـــي غالبها جاءت منافية لما يوحي به صوت الراء من التكرار والترجيع أو الرقة والنضارة أو مصادر الحلاوة أو منابع الحرارة.

كما يأتي مخالفاً لخصائصه في هذه الألفاظ التي ارتبطت بمعنى الأنفة و القوّة: الكبرياء، الفرسان، المكابرين، الصارمة، جسارة، الاستهتار، القدرة، الإرادة.

أمـــا في الألفاظ التالية فيأتي موافقاً لخصائصه وإيحاءاته ويرتبط بمعنى العرس، وهذا يتناســـب مـــع الـــرقة والنضارة والرخاوة التي تعد من خصائصه، وهذه الألفاظ هي: الفرح، العرس،البكارة، العروس، العرائس، الضفائر، راغبة، ترقص.

وفـــي الألفاظ الآتية أيضا نجد صوت الراء مناسباً لخصائصه، وهذه الألفاظ هي: تذرف، المدرار، الحناجر، العار، الدوار، حاسرة، عفرت. وهذه الألفاظ التي تدل على مـــشاعر الحـــزن والتي تمثل مظاهر الاضطراب تتناسب تماماً مع ظاهرة الاضطراب والتكرار في صوت الراء.

---

[1] ينظر المرجع السابق ، الباب الثاني ،الفصل الثاني ص 7- 9 .

وجـــاء هـــذا الصوت مخالفاً لخصائصه حين ارتبط بمعنى الخفاء والتستر، ومن الألفـــاظ التـــي وردت فـــي الـــنص علـــى هـــذا المعنـــى: الفـــرار، الهرب، التستر، التورية،التواري.

عاشراً : صوت العين

وهـــو من حيث المخرج يعد أحد الأحرف الحلقية، ومن حيث الجهر والهمس فإنه يمـــثل أحد الأصوات المجهورة، ومن حيث الشدة والرخاوة فإنه يمثل منطقة وسط بين الـــشدة والرخاوة، ومن حيث الإيحاء والدلالة فإنه يوحي بالشدة والصلابة والقطع، كما يوحي بالرقة واللطافة والضعف والمشاعر الإنسانية إذا كانت مرققة منغمة.[1]

وحـــين ننظر إلى صوت العين حسبما ورد في النص نجده يرتبط بعدة معان منها صفات الأنثى، وهذه الصفة جاءت منسجمة مع ما يوحي به هذا الصوت، وهذا نلاحظه فـــي الألفـــاظ التالية: العروس، الشعر، تلامع الشعر، العرس، تمنع، العذروات، تتمنع، العـــرانس، العـــشق ، المعـــشوقة، عاشقة. وجاء أيضا مناسباً لخصائصه حين ارتبط بمـــشاعر العبادة والاعتقاد وذلك كما في: يعتنقون، عقيدة، شرائع، عبادة، شعائر. كما ورد في النص منسجماً مع إيحائه حين دلّ على الطعن والقطع: يقطع، يطعن، يصرع، تطعن، طعنات.

وحين نحاول ربط إيحاءات الأصوات التي وردت في النص والتي مثلت حضوراً مكـــثفاً ونقـــوم بـــربطها بالجانـــب الدلالي يتضح أن أغلب هذه الأصوات جاء مطابقاً لخصائصه وإيحاءاته ، ويمكن تقسيم الأصوات وإيحاءاتها على عدة حقول دلالية لنرى مـــدى مـــساهمة كل صوت في هذه الحقول من حيث القلة والكثرة وربط ذلك بالجانب الدلالي :

مشاعر الحزن (الحاء، الراء، العين)

---

(1) ينظر المرجع السابق ، الباب الثاني ، الفصل السادس ص 31- 34 .

مشاعر الفرح (الحاء، الفاء)

صفات الحسن (الحاء، الفاء، الجيم)

صفات القبح (الحاء، الخاء)

معالم الصحراء (السين ،الراء، الجيم) وهي في كل صوت وردت بكثرة.

الخفاء والتستر (الفاء ، السين ، الخاء ، الراء)

القوّة والخشونة (الصاد، الجيم، الراء، العين، الخاء، القاف).

الحركة (الفاء، الهاء، القاف، الجيم، العين، الراء.

صفات الأنثى (الجيم، الراء، العين).

فمن حيث مساهمة الأصوات في هذه الحقول الدلالية نجد أن حقل الخفاء والتستر والقوّة والخشونة والحركة كانت أكبر الحقول الدلالية ويمكن إضافة حقل معالم الصحراء إلى هذه الحقول باعتبار أن الألفاظ الدالة على معالم الصحراء الأكثر انتشاراً على رقعة النص. أما إذا أردنا أن نربط ذلك بالجانب الدلالي نجد أن الكاتب أكثر من ذكر معالم الصحراء، وذلك للتعريف بها وبخصائصها بحيث لم يترك شيئاً من معالم الصحراء إلا وذكره ولم يترك صغيرة ولا كبيرة إلا وظفها في نصه، وبذلك وردت الألفاظ الدالة على معالم الصحراء بكثرة، وغطت مساحة واسعة من النص. ويمكن الاستشهاد بالألفاظ الدالة على معالم الصحراء وهي على النحو التالي:(السهل، السيل، السهول، المسالك، السراب، الفسيح، الجبال، الحجارة، الجحور، الجبل، الحجر، الخلاء، الصحراء، الرمال، التراب، الرتم، الحجر، المراعي، السدرة،الشجرة ،الصخرة، الرابية، الحفرة، المضارب، المحفور).

أما حين نحاول ربط حقل الخفاء والتستر بالجانب الدلالي نجد أن هذا الحقل يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالصحراء، فمن خصائص الصحراء أنها قادرة على الإخفاء وستر الأسرار وذلك لما تمتاز به من اتساع، فهي كما يقول الكاتب على لسان أحد شخوصه تستر أكبر الأسرار وتخبئ الكنوز والعجائب، وتخفي الشعوب والقبائل فهي تخفي كل شيء ولا تبدي في عرائها إلا السراب اللعوب.

ومن الألفاظ الدالة على التستر والخفاء(خفي، الخفي، الفرار، ستختفي، إخفاء، فتشوا، الخفاء، اندست، تستر، السرية، سر، الانسحاب،الخباء، تخبئه، تختبئي،مخبأ، المخابئ، خبائه، الهرب، التستر، التورية، التواري).

وعندما نقوم بربط حقل القوّة والشدة والخشونة بالجانب الدلالي نجد أن هذه الصفات ترتبط ارتباطاً وثيقاً بأهل الصحراء، فأهل الصحراء من سماتهم القوّة والشجاعة والفروسية والقدرة على التحمل والخشونة، وهذه الصفات تمكن الصحراوي من القدرة على العيش في الصحراء، فليس لأي شخص القدرة على العيش في الصحراء إلا أهلها، لذلك وردت هذه الألفاظ الدالة على هذه الصفات رغبة من الكاتب في التعريف بأهل الصحراء وقدراتهم، ومن الألفاظ الدالة على القوّة والخشونة والشدة(الصارم، صرع، الصخور، الرصاص، يصعب، تصرين، صرخت، اغتصب، المهيبين، المخيف، الخطر، الخشونة، تقمع، تطوّق، يقتله، تتقيد، يقطع، يسقط، يقتلع، تهجم، تجبر، تتجرأ، الكبرياء، الفرسان، المكابرين، الصارمة، جسارة، الاستهتار، القدرة، الإرادة، يقطع، يطعن، يصرع، طعنات).

أما حقل الحركة والسير عندما نربطه بالجانب الدلالي نجد أن الحركة والسير خاصية وسمة من سمات أهل الصحراء، فبالإضافة إلى قدرتهم على التحمل نجدهم أكثر قدرة من غيرهم على الحركة والسير على الأقدام؛ لذلك وردت هذه الألفاظ في النص رغبة من الكاتب في التعريف بسمات أهل الصحراء وقدرتهم على الحركة والسير، ومن الألفاظ الدالة على هذا الحقل(عبرت، اجتازت، صعدت، انحرفت، تسكعت، توجهت، يتجهون، هامت، مهاجر، ينطلق، تتحلق، يرقص، يتوقف، انتقل، تقود، تقدمت، تقهقرت، يرتفع، مفاجئ، تراكض، قطعوا السهول، داروا غرباً).

2- تكرار الألفاظ

يعد التكرار من السمات البارزة في النصوص الإبداعية، حيث يمثل التكرار أحد الإيقاعات الفنية في هذه النصوص؛ وبذلك يساهم في إضفاء قيمة جمالية على هذه

النصوص بالإضافة إلى القيمة الدلالية، حيث يوظف الأديب التكرار لغرض إبراز حالة شـــعورية عاشها الكاتب وترجمها لنا في نصه على شكل ألفاظ تتكرر في النص. سواء أكـــان تكرارها بوعي أم بغير وعي من الكاتب، ومن خلال التركيز على هذه العناصر وتكـــرارها يخلـــق لها تميزاً يحددها عن بقية عناصر النص الأخرى، وغالباً ما يكون لتكرارها أهداف دلالية.

ومـــن الناحية الفنية فالتكرار يمثل إحدى السمات التي تحقق توازناً موسيقياً يخلق إيقاعـــاً يقـــوم على حركات الألفاظ وتوازنها، وعلى الألوان البديعية التي تسهم إسهاماً فـــاعلاً في إبراز الحركة النغمية في النص. وحين نتتبع الألفاظ التي تكررت في النص والتي أكسبت النص إيقاعاً نجدها تتمثل في الألفاظ الآتية:

(الـــصبايا) وقـــد تكـــرر هذا اللفظ سبع عشرة مرة، ويمكن الاستشهاد ببعض الوحدات التركيبية التي ساهمت هذه اللفظة في خلق نوع من الإيقاع بها وهي:

- يخرج إلى الغزوات في سبيل الصبايا.
- يصد الغزاة دفاعاً عن الصبايا.
- يسقط في الوجد تدلهاً وعشقاً للصبايا.
- يغني في الخلاء حنيناً للصبايا.
- يولد ليحب الصبايا.
- ويموت خوفاً من فعل ربما بدا عاراً في نظر الصبايا.

وحـــين نحاول ربط تكرار هذه اللفظة بالجانب الدلالي نجد أن الكاتب ينظر إلى المرأة بأنهـــا تمـــثل للـــرجل كل شيء، فهي مركز اللقاء، وينبوع الحزن والفرح، وهي نقطة الانطـــلاق ومركز العودة، وأن الرجل في هذه الحياة يفعل كل شيء في سبيلها، بل إنه يرى أنها تمثل قدر الرجل.

نجـــد أيضا تكرار الفعل يرقص أعطى النص نوعاً من الإيقاع والحركة وهذا يمكن أن نلاحظه في الوحدات التركيبية التالية:

الــرجل يرقص، الجن يرقص، السراب يرقص، الميري يرقص، وحجارة الجبال أيضا تلين وترق وتسقط في الوجد وترقص.

وحــين نقوم بربط تكرار هذه اللفظة بالجانب الدلالي نجد أن الرقص يمثل سمة أساسية من سمات أهل الصحراء الذين يتحدث عنهم الكاتب.

ومــن الألفاظ التي تكررت أيضا لفظة الصحراء، وهي تعد من أكثر الألفاظ تكراراً و وروداً فــي النص، وقد كان لتكرارها أثرٌ واضحٌ في القيمة الفنية للنص وقد كانت في أغلب الأحيان تأتي مضافاً إليه وذلك مثل:

فتــنة الــصحراء، أبــناء لــصحراء، ضــيوف الصحراء، استضافة الصحراء، قدرة الــصحراء، كفــاءة الــصحراء، عــبور الــصحراء، أهــل الــصحراء، عشق أهل الصحراء،شرائع الصحراء، ملاك الصحراء. وعندما نحاول تفسير هذا التكرار ونربطه بالجانــب الدلالي نجد أن الهاجس الوحيد المسيطر على عقل الكاتب في هذا النص هو ذكــر الــصحراء بكل معالمها، فيتحدث عن أهلها وعاداتهم وتقاليدهم في الأفراح وفي الأحــزان وغير ذلك. فالمحلل الأسلوبي حين يتجاوز البنية السطحية إلى البنية العميقة فــي الــنص يجــد الكاتب أخذ في الحديث عن الصحراء من المقطع الثاني إلى نهاية النص.

كمــا نجــد تكــراراً ورد في بعض الوحدات التركيبية كان له دوره في خلق نوع من الإيقاع في النص ومن هذه الوحدات التركيبية:

العتمة خطر على الانسجام.

العتمة قناع يحجب الكبرياء.

يتبادل الفرسان النظرات.

تتبادل المهاري النظرات.

أهل الخفاء يتوقون للتبدي والتعري .

أهل الخفاء يعتنقون ديناً آخر .

فهـذا النص وإن كان نثراً إلا أنه يحمل في ثناياه سمة الشعر. وذلك لما يمتاز به مـن خـيال، ومـا يتمـتع به من موسيقى، فكان للتكرار دور هام سواء على مستوى الأصـوات أو على مستوى الألفاظ، كما أن التوازن بين الوحدات التركيبية في النص خلق نوعاً من الإيقاع له دور كبير في إثارة المتلقي وتحفيزه على الإصغاء.

3- المقابلة:

وردت المقابلـة بين الألفاظ في النص المدروس وجاءت تحوي على إيقاع أكسب الـنص قيمة فنية، والجدير بالذكر أن الكثير من المقابلات في النص جاءت على وزن واحد مما ساهم في خلق نوع من التوازن الموسيقي بين الألفاظ، وهذا بدوره ساهم في خلق نوع من الإيقاع داخل النص كان له دوره في شد انتباه القارئ والتأثير فيه، ويمكن ملاحظة ذلك من خلال هذه المقابلات:

الحـزن : الغناء ، تقدمت : تقهقرت ، الخلاء : الخباء ، أهل الخفاء : أهل العراء، إذا جـاع بكى : إذا شبع ضحك ، السهل الفسيح : الخباء المخنوق، يجاهرون : يهمسون ، التواري : التبدي ، التخفي : التعري ، العراء : الخفاء .

يجاهـرون : لا يجاهرون ، الأمام : الوراء ، يولد : يموت ، إذا جاعوا ضحكوا : إذا شبعوا بكوا.

4- توازي الإشارات

يزخـر النص على المستوى الصوتي بتوازي الإشارات، وهذا التوافق والتناسق الـشكلي بـين الإشـارات تـرك أثراً جمالياً في الإيقاع الداخلي للنص، وكان توازي الإشارات في النص على النحو التالي:

ركعت ، هرعت ، عبرت ،جلست ، قتلت ، خرقت ، وهبت ، كشفت ، لجأت ،زحفت

تحلقت ، تطوعت ، تقدمت ، تقهقرت ، تسكعت

مدت ، هامت ، أغفت ، راقت ، ناحت ، عرّت

أطلقت ، أخبرت ، عفرت ، قررت ، فكرت

اندست ، اجتازت

اغتصبت ، انكسرت ، أستيقضت

تعالت ، تعرت ، أحست

قطعوا ، بلغوا ، بحثوا ، ضحكوا ، شبعوا ، داروا ، جاعوا

الخلاء ، الوعاء ، الخباء ، الخفاء ، العراء ، الإخفاء

ألقاً ، سحراً ، جنوناً ، طغياناً

شجرة ، صخرة ، حفرة ، رابية

التواري ، التخفي ، التبدي ، التعري

تتلهف ، تتمنى

شعائر ، جدائل ، ضفائر ، قلائد ، عجائز ، شرائع ، قبائل ، عجائب ، عرائس ،

نقائض ، حقائق .

المستوى الثاني : (التركيبي)

وهـــو يعني أن يبحث المحلل الأسلوبي في لغة النص ، ويتحرى حركة الدوال ، وينظر إلى الظواهر الملفتة للانتباه والتي تمثل سمات أسلوبية فيقوم بتفحصها وتحليلها وينظـــر إلى الأفعال وحركتها ونسبة بعضها إلى بعض، كما ينظر إلى أدوات الاستفهام والنداء والمصادر والصفات ومحاولة دراسة كل ظاهرة وتقصي كل تركيب.

المقطع الأول

أولاً : حركة الأفعال

ففي المقطع الأول من النص نجد أن الأفعال الماضية انحصرت في أثني عشر فعلاً ولم تشغل حيزاً كبيراً من مساحة المقطع، وخاصة إذا ما قورنت بنسبة الأفعال المضارعة، كما يلاحظ أنها جاءت مبنية للمعلوم.

1- ركعت الشمس وانكسرت في طقوس الاحتضار.

2- مدت أشعة نحاسية حزينة.

3- توعدت الصحراء بالعتمة.

4- أنتاب المهاري القلق .

5- تقاطع الغناء الشجني الحزين .

نلاحـــظ فـــي هذه الوحدات التركيبية التي جاءت في مستهل المقطع والتي بدأت بأفعال ماضـــية أن الإســـناد فـــيها كان مجازياً وليس حقيقياً كما يلاحظ اتصالها بتاء التأنيث الساكنة.

ويلاحـــظ فـــي الوحدة التركيبية الأولى أن إسناد صفة الركوع والانكسار للشمس يـــتعلق بحالة نفسية عاشها الكاتب وعبر عنها فخيل إليه أن الشمس عندما قاربت على المغيب وكأنها انهزمت وتولت وتراجعت فهي صفراء حزينة فصورها في هذا المشهد وكأنها تمارس طقوس الاحتضار.

أما الوحدة التركيبية الثانية التي رأى فيها الكاتب أن الشمس مدت أشعة نحاسية حزينة ، فالشمس لم تقم بعملية المد الحقيقي ، وإنما اتصفت بذلك ؛ لذلك تم إسناد الفعل لها ، ورأى الكاتب أن أشعة الشمس عند المغيب بأنها نحاسية حزينة وهذه حالة شعورية أحس بها الكاتب ونقلها لنا في أجمل صورة، فالكاتب أسقط ما في نفسه من حزن وكآبة على كل ما حوله من عناصر الطبيعة، لذلك صوّرها بهذه الصورة الحزينة المؤلمة، وربما لو نظرنا إلى حالة شعورية أخرى لوجدنا أن الشمس عند المغيب تمثل أجمل لحظات جمال الكون ولا تمثل الحزن والانكسار.

أيضا في الوحدة التركيبية الثالثة نجد أن الإسناد فيها غير حقيقي ، فإسناد التوعد للصحراء فهو من قبيل المجاز وليس من قبيل الحقيقة، فالصحراء لا تعد ولا تخلف بالوعد ، وإنما رأى فيها الكاتب عند غياب الشمس بأنها توعدت بالعتمة، وهي أيضا حالة شعورية عاشها الكاتب وأحسها، وبما لا يتسنى لأحد أن يحس بها كإحساس الكاتب ، فلما رأى أن العتمة تحل بالصحراء أسند فعل التوعد لها.

ففي هاتين الوحدتين التركيبيتين أيضا جاء الفعل الماضي في كل منهما مبنيا للمعلوم، و اتسمتا بأن الإسناد فيها كان مجازياً وليس حقيقياً ففي الوحدة التركيبية الرابعة قدم المفعول على الفاعل ليؤكد أن كل شيء عندما تحل العتمة يحس بالقلق، فالعتمة خطر على الانسجام، وهي قناع يحجب الكبرياء، ويخل بالميزان ، ويحول الفرسان المهيبين إلى أشباح ، فلما أحس الكاتب أن العتمة تدرك كل شيء، وأنها مصدر القلق قدم المفعول على الفاعل لندرك أن المهاري أيضا وقع عليها فعل القلق.

أما في الوحدة التركيبية الخامسة أسند الفعل لغير فاعله الحقيقي، فالغناء لم يقم بعملية التقاطع الحقيقي وإنما أتصف بذلك، فلما أحس الكاتب ارتفاع الغناء وتصاعده وارتفاع الأهازيج والألحان خيل إليه أنها تتقاطع فأسند فعل التقاطع للغناء. وهذه العبارة تحمل في ثناياها حالة شعورية أحسها الكاتب ولربما كان الكاتب متأثراً بهذه التقاليد الشعبية لأهل الصحراء فكان وصفه على هذا الوجه.

في هذا المقطع نجد الأفعال المضارعة تشغل حيزاً كبيراً، وتكاد تشكل نسبة ثلاثة أضعاف نسبة ورود الفعل الماضي وقد حددت في سبعة وأربعين فعلاً ، ونلاحظ في هذه الأفعال أن نسبة اللازمة منها تكاد تساوي ثلاثة أضعاف نسبة المتعدية ، كما أن هذه الأفعال في مجملها دالة على الحركة مثل :(يتبادل ، تتبادل ، يتناقلون ، ينطلق ، تتحلق ، يرتفع ، يقطع ، يعود ، يخرج ، يصد ، يسقط ، يغني ، ترقص ، يرقص) كما يلاحظ فيها أنها جاءت دالة على الحدوث في الحاضر ولم يأتِ شيء منها دالاً على الحدوث في المستقبل ، و ورود هذه الأفعال المضارعة بهذا الزخم يدل على أن مقام الكاتب هو التعريف بأشياء ممكنة الحدوث وتتكرر باستمرار، وليس للتعريف بأشياء حدثت وانتهت . ومن الوحدات التركيبية التي بدأت بأفعال مضارعة :

- يتبادل الفرسان النظرات .
- تتبادل المهاري النظرات .
- يقرأون الخبر في عيون المهاري .

فالسمة الغالبة على هذه الوحدات التركيبية هي سمة الترقب ، فلما رأى الجميع أن العتمة هي مصدر القلق ، وهي أدركت كل شيء ، وأن الجميع يقع تحت وطئتها ، وهي بالنسبة لهم السكون الرهيب والوقوع في الأسر والتوقف عن الحركة ، لذلك انتظروا انقشاعها بفارغ الصبر ، فلما أحسوا ببداية انقشاعها رأوا ذلك أيضا في عيون المهاري وفي رعشة الغضون المطبوعة على الرقاب الهيفاء .

كما وردت ثلاث وحدات تركيبية متتابعة وهي:

- يصد الغزاة دفاعاً عن الصبايا .
- يسقط في الوجد تدلهاً وعشقاً للصبايا .
- يغني في الخلاء حنيناً للصبايا .

ورد فيها المفعول لأجله (دفاعاً ، تدلهاً ، عشقاً ، حنيناً) فلما كانت الصبايا هي مركز اللقاء ، ونقطة التقاطع ، وينبوع الحزن والفرح ، رأى الكاتب أن يورد هذه لوحدات على هذه الصيغة بحيث تتناسب مع الجمل التي جاءت قبلها.

كمـــا تكـــرر الفعل المضارع (يرقص) وقد تقدم عليه المبتدأ في كل وحدة تركيبية : الـــرجل يرقص ، المهري يرقص ، الجن يرقص ، السراب يرقص ، وحجارة الجبال تلـــين وتـــرق وتـــسقط فـــي الوجد و ترقص . فالكاتب يخيل إليه عندما يرتفع الغناء ويتـــصاعد يهيم الجميع في هذا اللحن وينسجم الجميع بهذه الأغاني الشجية والأهازيج حتـــى أنـــه يرى أن كل شيء يرقص من إنسان وحيوان وجن وسراب وحجارة حتى الحجارة التي هي جماد يرى أنها تلين وترقص، ولما رأى أن السمة الغالبة هي الرقص كررها في خمس وحدات تركيبية وقدم المبتدأ عليها لتكون الجملة الفعلية تأكيداً بأن كل شيء يرقص.

المقطع الثاني

فـــي هـــذا المقطع نجد الأفعال الماضية لم تشغل حيزاً كبيراً وإنما انحصرت في تـــسعة عشر فعلاً، وسنقوم بعرض بعض الوحدات التركيبية التي نرى أنها أكثر دلالة وإيحاء من غيرها.

1- انتقل الفرح من السهل الفسيح إلى الخباء المخنوق .
2- تلامع الشعر الفاحم تحت أشعة الشمس الصارمة .
3- نزعوا من قلبها نعمة الحياء .
4- تدلت الضفائر على جانبي أجمل وجه أنجبته الصحراء.
5- في خباء العروس جلست باتا .
6- حولها تحلقت الصبايا .

جـــاءت أفعال هذه الوحدات التركيبية أفعال ماضية، واتسمت الوحدات التركيبية الأولى والثانية والرابعة بأن الإسناد فيها كان إسناداً مجازياً وليس حقيقياً .

ففي الوحدة التركيبية الأولى أسند فعل الانتقال إلى الفرح وفي الحقيقة أن الفرح لا ينتقل وإنما الذين ينتقلون هم أصحاب الفرح ، فلما انتقلت أصوات الغناء والأهازيج من السهل الفسيح إلى الخباء المخنوق أسند فعل الانتقال إلى الفرح .

كمـــا اتسمت هذه الوحدات بتعدد الصفات بها والمتمثلة في السهل الفسيح والخباء المخـــنوق ، وقـــد جاءت هذه الصفات متضادة أو متقابلة ، فالسهل الفسيح وهو المكان المتـــسع قابل الخباء وهو المكان الضيق ، وقابلت لفظة الفسيح وهي تدل على الاتساع لفظة المخنوق وهي تدل على المكان الضيق .

أما الوحدة التركيبية الثانية فكان الإسناد فيها غير حقيقي . فإسناد التلامع للشعر لا يأتي على سبيل الحقيقة ، فالشعر لا يقوم بعملية التلامع وإنما اتصف بذلك فلما انعكست أشـــعة الـــشمس علـــى هذا الشعر ونتج التلامع أسند الفعل إليه. واتسمت هذه الوحدة كـــسابقتها بـــتعدد الـــصفات وهذه الصفات هي الشعر الفاحم والشمس الصارمة، وهي صـــفات تدل على قوّة الشيء، فصفة الفاحم تدل على شدة سواد الشعر والصارمة تدل علـــى شـــدة تسلط شعاع الشمس.أما الوحدة التركيبية الثالثة فأسند الفعل فيها إلى واو الجماعـــة وهو فاعل حقيقي ، ولكن الكاتب صوّر الحياء بأنه شيء مادي ملموس فخيل إلـــيه أن الحياء يمكن أن ينتزع أو أنه يمكن أن يقع عليه فعل الانتزاع ؛ لذلك نقل إلينا تعبيـــره بهذه الصفة ، ولكن وقوع هذا الانتزاع جاء هنا على سبيل المجاز وليس على ســـبيل الحقـــيقة .أمـــا الوحدة التركيبية الرابعة فالإسناد فيها كان على طريق المجاز، فالـــضفائر لا تقـــوم بفعـــل التدلي وإنما اتصفت بذلك ، فلما رأى الضفائر نازلة جانب الـــوجه وصـــفها بأنها تتدلى وأسند الفعل لها ، وخاصة أن فعل التدلي يحمل في ثناياه إيحـــاءاً مؤثراً وعندما أسند هذا الفعل إلى الضفائر زادت قوّة إيحاء هذا الفعل أما قوله أنجبته الصحراء فالصحراء لا تولد الفتيات فلما رأى أن هذه الفتاة ولدت على ظهر هذه الـــصحراء أســـند فعل الإنجاب إلى الصحراء . وهذه التراكيب التي يكون فيها الإسناد غيـــر حقيقي أو بمعنى آخر مجازي لا يضعف الدلالة وإنما يزيد العبارة دلالة وإيحاء وهذه سمة من سمات اللغة العربية . وفي الوحدة التركيبية الخامسة نجد الفعل الماضي جلس متصل بتاء التأنيث الساكنة مسند إلى الفاعل (باتا) ليؤكد أن فعل الجلوس قد حدث مـــن قبل باتا ، ولكن أين حدث ذلك الجلوس ؟ فالكاتب لم يأتِ بمتعلقات الفعل مؤخرة

وإنما قدمها عليه ليحدد أن فعل الجلوس قد حدث في خباء العروس وليس في أي مكان آخر .

كذلك الحال في الوحدة التركيبية السادسة فالكاتب اختار الفعل تحلّقت من بين عدة أفعال، فلم يقل اجتمعت أو اصطفت أو التفت وإنما أختار الفعل تحلّقت لما فيه من إيحاء ودلالـــة ، ففعـــل تحلُّـــق الصبايا ينقل لنا صورة حية ومؤثرة عن تحلق الفتيات حول العروس وما لهذا المشهد من تأثير في النفوس . كما قدم متعلقات الفعل عليه ليثبت أن فعـــل التحلق حدث حول العروس وليس حول أي شيء آخر . أما الفعل المضارع في هذا المقطع فنجده شبه متلاش ، وذلك لأن مقام الكاتب هو مقام سرد قصة وسرد القصة غالـــباً مـــا يكـــون بأفعال ماضية ، كما أن هذا المقطع يخلو من الحوار الذي يتطلب استخدام صيغة المضارع . والأفعال التي وردت في هذا المقطع هي تسعة أفعال نكتفي بعرض بعضا منها :

1-فكيف لا يصرع هذا البريق فرسان الخلاء .

2- وهج النار الذي يجذب الفراشات للانتحار في اللهب .

2- الألق الفضي المستمد من ألسنة السراب وهي تقود الظمآن لتسلمه إلى الأفق الخفي .

فالفعل المضارع في الوحدة التركيبية الأولى أسند إلى فاعل غير حقيقي ، فالصرع لا يمكـــن إســـناده إلى البريق على سبيل الحقيقة لكن الكاتب صوّر البريق وكأنه فارس مغوار يستطيع بسهولة أن يصرع كل من يقابله من فرسان الصحراء بدليل أنه أستفهم (بكيف) ليدلل أنه بالقطع سوف يصرع فرسان الخلاء .

أمـــا في الوحدة التركيبية الثانية أسند الفعل المضارع إلى وهج النار ، حيث شبه الكاتـــب بـــريق الفتاة الجنية وكأنه وهج نار يقع في طائلته كل من يراه ، فهذا البريق يـــصرع كـــل فرسان الخلاء ويجعلهم يتساقطون جرّاءه كما تتساقط الفراشات في النار ووجه الشبه بينهما هو التوهج واللمعان .

أيـــضا في الوحدة التركيبية الثالثة أسند الفعل المضارع إلى ألسنة السراب فألسنة الـــسراب لا تقوم بفعل قيادة الظمآن وإنما الظمآن هو الذي تتراءى له وكأنها ماء فينقاد

إلـــيها ، ودلالـــة هذا التركيب عكس دلالة التركيب الذي سبقه . فهنا شبه بريق الجنية وكأنه ألق فضي مستمد من ألسنة السراب ولكن هذا البريق في الوحدة التركيبية السابقة يـــصرع أو يوقـــع كل من يصل إليه بينما في هذه الوحدة يقود إلى الوهم إلى المجهول وكأنه أفق خفي كلما ذهبت في اتجاهه لم تجده .

المقطع الثالث

مـــن خـــلال تتبع حركة الفعل الماضي في هذا المقطع وجدنا أن عدد الأفعال الماضية وصل إلى سبعة وعشرين فعلاً وهو عدد ليس بالقليل وذلك لأن الكاتب مازال ماض في ســـرد قصته ، فالتحدث عن حركة شخوص الرواية غالباً ما يكون بأفعال ماضية، أما حـــين يـــبدأ الحـــوار بـــين شخوص الرواية فإن هذا غالباً ما يتطلب الفعل المضارع. وسنكتفي بعرض بعض التراكيب التي ورد فيها الفعل الماضي للتدليل على ذلك .

1- تضاحكت مجموعة من الصبايا في زاوية الخباء .

2- لفت وجهها المكبل بالتجاعيد .

3- قرعت رأسها بسبابتها كأنها تذكرت شيئاً .

4- انحنت على عمود من الحطب ، تقدمت نحو باتا ، تقهقرت العروس واندست بين الفتيات .

ففـــي الوحدة التركيبية الأولى نجد الكاتب استطاع أن يختار الفعل المناسب الدال على الحـــركة والـــتفاعل فقد أختار الفعل تضاحكت ولم يختر (ضحكن ، أو ابتسمن) فهذا الاختـــيار كان صائباً ولو أختار أي فعل آخر لما حمل هذه الدلالة وهذا الإيحاء ، ففي اختياره لهذا الفعل دلالة على تفاعل الفتيات مع الحدث . وفي قوله (في زاوية الخباء) لينقل لنا صورة هذا المشهد بوضوح تام .

أما في الوحدة التركيبية الثانية اختار الفعل لفت من بين عدة أفعال مثل (غطت ، حجبت ، سترت) فاختياره لهذا الفعل له دلالة أكثر من دلالة الأفعال الأخرى فقوله: (

لفــت) دلالة على التفاف الغطاء على الوجه بالكامل .أيضا في قوله:(لفت وجهها) يقع فعل الالتفاف على الوجه وكأنه قال حركت وجهها وأصل التركيب (لفت الغطاء على وجهها) ولكن قوله :(لفت وجهها) جاء على سبيل المجاز وليس عل سبيل الحقيقة ، وقــوله:(المكبل بالتجاعيد) صوّر الكاتب التجاعيد المحيطة بالوجه وكأنها أغلال تكبله ووجه الشبه بينهما هو الإحاطة.

وفي الوحدة التركيبية الثالثة نجد الكاتب اختار الفعل (قرعت) من بين عدة أفعال مثل (ضربت ، طرقت ، صدمت) وذلك لما فيه من دلالة وقدرة على الإيحاء . وفي قــوله:(بــسبابتها) ولــم يقل (بإصبعها أو بيدها) دلالة على الدقة في نقل الصورة والدلالة على التخصيص أما قوله : (كأنها تذكرت شيئاً) تأكيد بأن عملية القرع على الرأس كان على رأس العجوز وليس على رأس الفتاة ، ويتأكد ذلك حين ننقل التركيب الــسابق للفعــل (قرع) . يقول : وبدل أن تجيب العجوز على اعتراض الفتاة قرعت رأســها بسبابتها كأنها تذكرت شيئاً . فلو وقفنا إلى قوله بسبابتها لخلط الأمر علينا فلم نعرف فعل القرع كان على العجوز أم الفتاة.

وفــي الــوحدة التــركيبية الرابعة اختار الكاتب الفعل (انحنت) ولم يقل اتكأت أو استندت أو توكأت ، فاختياره للفعل انحنت فيه نقل لصورة المشهد بدقة متناهية ، ففعل الانحناء يدل على الإرهاق والتعب وعدم القدرة على الوقوف إلا بأداة تستند عليها ، ثم يــبدأ الكاتــب في نقل صورة المشهد بالتدرج ، فعندما انحنت على عمود من الحطب قامت بفعل التقدم نحو (باتا) ثم ينقل لنا ردة فعل باتا بصورة دقيقة فيقول : تقهقرت ولم يقــل تراجعت فاختياره للفعل تقهقرت يحمل أيضا إيحاء وصورة عن الحالة الشعورية التي انتابت الفتاة عند تقدم العجوز نحوها ، ثم يتدرج بنا نحو ردة فعل الفتاة فيقول : (اندســت بــين الفتيات) ولم يقل توارت أو اختفت أو اختبأت ليدلل التصاقها بالفتيات وكأنها اندست .

هــذه بعــض الوحدات التركيبية التي نقلناها وقمنا بتحليلها لندلل أن ورود الفعل الماضــي علــى هــذه الهيــئة وعلى هذا الكم يدل على أن مقام الكاتب هو سرد قصة

ووصـــف لحـــركة شـــخوص الرواية وهي حركة حدثت في الماضي لذلك كان لزاماً الوصـــف لها بالفعل الماضي ، وكذلك لندرس اختيارات الكاتب وتراكيبه ومدى توفيقه في هذه الاختيارات .

أمـــا حين ننظر إلى حركة الفعل المضارع في هذا المقطع نلاحظ أنه يشكل نسبة كبيـــرة ، ومـــن خـــلال الإحصاء وجدنا عدد الأفعال المضارعة قد وصل إلى خمسة وخمسين فعلاً، وهذا بالتأكيد له دلالته ففي هذا المقطع نجد نسبة الحوار بين شخوص الرواية قد شغل نسبة خمسة وسبعين بالمائة من مساحة المقطع وفي الغالب أن الحوار بـــين شخـــصيات الـــرواية يقع في الزمن الحاضر وهذا يتطلب التعبير عن أفعال هذه الشخـــصيات بـــصيغة المضارع ، وهذا ما جعل نسبة الفعل المضارع في هذا المقطع تـــشكل النـــسبة الكبرى . ويمكن الاستشهاد ببعض الوحدات التركيبية للتدليل على ذلك ولدراستها والوقوف على اختيارات الكاتب ومدى توفيقه في ذلك :

1- تخطئين يابنتي إن استهنت بقدرة الصحراء على حجب الكائنات.

2- مـــا كان جديراً بابنة الجن أن تطعن في كفاءة الصحراء على الإخفاء. ألا تخفي الجن أنفسهم ؟ ألا تخفي الشعوب والقبائل ؟ ألا تستر أكبر الأسرار ؟ ألا تحجب الماء؟ ألا تخبئ الكنوز ؟ ألا تخبئ المدن والعجائب ؟ ألا تخفي سلطان الضياء وإله الكائنات؟ بل إنها تخفي كل شيء ولا تبدي في عرائها إلا السراب اللعوب.

3- أما باتا فكانت تحتمي بالصبايا وتبتسم بخبث وهي تتراجع أمام العجوز .

ففـــي الوحدة التركيبية الأولى نلاحظ مخاطبة العجوز للفتاة باتا بأنها تخطيء إذا اســـتهانت بقـــدرة الصحراء ، وهذه المخاطبة تتطلب استخدام الفعل المضارع . وفي الحقيقة أن الصحراء لا تقوم بعملية الحجب وإنما نظراً لاتساعها وسعة رقعتها حتى أن بعض الأشياء لا ترى فيها أسند فعل الحجب إليها باعتبار أن (الحجب) مصدر وهذا المصدر يعمل عمل الفعل المبني للمعلوم لذلك تم الإسناد بهذا الشكل .

أمـــا في الوحدة التركيبية الثانية تخاطب أحد شخصيات الرواية وهي (العجوز) شخصية أخرى وهي الفتاة الجنية ، وقد دار هذا الخطاب في أغلبه بصيغة المضارع

(أن تطعـــن ، ألا تخفـــي ، ألا تـــستر ، ألا تحجب . ألا تخبئ ، ولا تبدي) وقد تكـــرر الاســـتفهام فـــي ثماني وحدات تركيبية وذلك محاولة من هذه الشخصية لإقناع الشخـــصية المقابلة ، وقد بدأت تسوق لها الأدلة على ذلك في شكل حوار اتخذ أغلبه صـــيغة المـــضارع . وفي الحقيقة أن الإسناد إلى الصحراء لم يكن على سبيل الحقيقة فالـــصحراء لا تـــستر ولا تخبـــئ ولا تحجب فلما احتوت الماء في جوفها والكنوز في باطنها والأسرار في متاهاتها ولم تبدها أسندت هذه الأفعال لها .

أمـــا في الوحدة التركيبية الثالثة اختار الكاتب الفعل (تحتمي) من بين عدة أفعال مـــثل (تستر ، تختفي ، تتوارى) ولو اختار الكاتب الفعل (تستر) لكان أنسب وأكثر ملاءمـــة للمقام والموقف، فالتستر يدل على الخجل والحشمة أما الاحتماء فيوحي بشيء مـــن الخوف أو بأن خطراً ما يطاردها ، كما يناسب الفعل تستتر الفعل المعطوف عليه فـــي نقل دلالة الموقف ، وينجح الكاتب في نقل صور حية عن الفتاة وهي تبتسم بخبث وتتراجع أمام العجوز .

أمـــا فعل الأمر فقد تلاشت حركته في المقطع الأول والثاني لأن المقام كان مقام ســـرد أمـــا المقطـــع الثالث والذي نحن بصدده، فقد ورد فعل الأمر في خمس وحدات تـــركيبية أي بمعـــدل خمسة أفعال وهي : (أحسني ، اختبئي ، أدخلي ، أبك ، بللي) وورود فعـــل الأمـــر فـــي هذا المقطع لم يكن بالكثير إذا ما قورن باستخدامات الفعل الماضـــي والمـــضارع ، وقـــد اقتصرت استخداماته على مشاهد الحوار بين شخوص الرواية ، بل إن هذه المشاهد لم تقتصر على فعل الأمر وحده وإنما طغى عليها استخدام الفعل المضارع وذلك كما لاحظنا في هذا المقطع.

المقطع الرابع

حـــين نتتبع الفعل الماضي في هذا المقطع نجده يشكل نسبة كبرى وذلك لأن هذا المقطـــع يخلو من الحوار ويعتمد في أغلبه على الحكاية ، ومن خلال الرصد الذي قمنا

بـــه فـــي هـــذا المقطع وجدنا أن عدد الأفعال الماضية سبعة و أربعين فعلاً . ويمكن الاستـــشهاد بـــبعض الوحدات التركيبية لمعرفة كيفية استخدام هذا الفعل ومدى توفيق الكاتب في هذه الاختيارات .

1- أضاء البدر العراء فسعت باتا في الأرض . عبرت الرابية الممدودة غرب جنوب الـــنجع . اجـــتازت وادي الـــرتم . تـــسكعت في الخلاء المفروش بسجاد من الحجارة المحروقة وهامت باسترخاء ولم تبحث عن الصخور أو الجحور أو الحفر .

2- انحـــرفت يميناً . عبرت الوادي . صعدت الرابية .توجهت إلى خباء يقف بعيداً وحيداً معزولاً في عزلته غموض وغواية ووعد بالوصول والفوز والفردوس .

ففـــي المقطـــوعة الأولـــى يبدأ الكاتب في نقل صورة البدر وهو يضيء العراء ويتـــزامن هذا الفعل مع بدء سعي باتا في الأرض ثم يبدأ في وصف حركات هذه الفتاة في قوله : (عبرت الرابية) ويحرص على تحديد مكان الرابية التي عبرتها الفتاة بدقة ثـــم يـــنقل حركة الفتاة بالتدرج فيقول : (اجتازت وادي الرتم) وفي هذه الوحدة أيضا يحرص على تحديد المكان وهو (وادي الرتم) ثم يصف مشيتها وهي تتبختر في ذلك الخـــلاء الفسيح ويصف المكان الذي مرت به ويحدده بأنه مفروش بسجاد من الحجارة المحروقة ، وأخيراً ينقل لنا حركتها وهي تهيم في الخلاء .

لقـــد استطاع الكاتب أن يوظف هذه الأفعال ببراعة كما استطاع أن ينقل لنا صورة حـــية وذلك من وصف حركات الفتاة وسكناتها وتحديد ووصف كل مكان تمر به ومن خلال تحديد الأماكن استطاع الكاتب أن يقرب لنا المشهد الذي يصوره وكأننا نعيشه.

وفـــي المقطوعة الثانية يستأنف الكاتب في وصف حركة الفتاة ولم يقل (اتجهت يميـــناً أو ذهبت في اتجاه اليمين) وإنما قال انحرفت وذلك حرصاً منه على الدقة في نقـــل الحـــدث فلو قال (اتجهت أو ذهبت) لربما دل ذلك على تغيير المسار بالكامل ولكن في اختياره لهذا الفعل دلالة على أنها انحرفت قليلاً في اتجاه اليمين .

وفـــي هـــذه المقطوعة لم يحرص الكاتب على تحديد المكان وذلك لأنه حدده في مـــستهل المقطـــع ثـــم يتدرج في نقل حركتها (عبرت الوادي ، صعدت الرابية) ثم

يوضـــح لـــنا أنها اتجهت إلى ناحية الخباء ناقلاً لنا وبطريقة غير مباشرة ما تنويه هذه الشخصية من اتخاذها لهذه الوجهة ، إنها تنوي لأن تهرع إلى هذا الخباء المعزول الذي في عزلته غموض ووعد بالوصول والفوز، وهذا الفوز يتمثل في لقاء العريس.

أمـــا الفعـــل المـــضارع في هذا المقطع فيكاد يساوي الفعل الماضي فعدد الأفعال المـــضارعة في هذا المقطع وصل إلى أربعين فعلاً ، وعلى الرغم من خلو هذا المقطع مـــن الحـــوار بـــين شخوص الرواية إلا أن الكاتب وظف هذه الأفعال في التحدث عن شـــخوص الرواية عن صفاتهم ومعتقداتهم والأعمال التي يقومون بها ، والأعمال التي تختـــص بشخـــصية الـــبطلة وما تود أن تفعله وهذا يتطلب استخدام الفعل المضارع .

ويمكن الاستشهاد ببعض الوحدات التي ورد بها الفعل المضارع في هذا المقطع :

1- فرضوا عليها أن تذرف الدمع المدرار بدل أن تملأ الصحراء بالفرح والضحك .

2- إنهم يريدون أن يملأوا الكون بالكآبة .

3- يـــستعيرون الحزن من السكون الميت ويقومون بفرضه على قلوب العرائس ليلة الفرح .

4- السلـــسلة الزرقاء التي تطوّق الحمادة وتحميها من حملات القبلي وغزوات بحر الرمال العظيم .

ففـــي الـــوحدة التركيبية الأولى تكرر المصدر المؤول وهو (أن تذرف) و (أن تملأ) وفي الفعل تذرف الدمع مجاز مرسل علاقته الكلية حيث ذكر الكل وأراد الجزء، فقد أسند الفعل تذرف للفتاة بكل أعضائها وأراد الجزء وهو العين . وفي قوله : أن تملأ الـــصحراء بالفـــرح والـــضحك تـــصوير للفرح وكأنه شيء مادي ملموس يملأ فراغ الـــصحراء وفـــي هذه الوحدة التركيبية أيضا مجاز مرسل علاقته الكلية حيث ذكر أن الفـــرح سيملأ الصحراء وفي الحقيقة هو لا يملأ الصحراء كاملة وإنما يكون في جزء معين من هذه الصحراء .

أمـــا فـــي اختيار الكاتب لهذه الأفعال فقد اختار الكاتب الفعل تذرف من بين عدة أفعال مثل : (تقطر ، تسكب ، تسح) فلو اختار تقطر لدل على القلة ، ولو قال تسكب

لـــدل علـــى الكثرة ، ولو اختار تسح لدل على المبالغة في سح الدموع ، ولكن الكاتب اخـــتار الفعـــل تذرف وهو يدل على الوسط ويلائم الحالة والموقف لذلك كان اختياره مناسباً . أما اختياره للفعل (تملأ) فقد كان اختياره مناسباً لعدم وجود صيغ بديلة تدل على نفس دلالة هذا الفعل .

وكـــذلك الوحدة التركيبية الثانية صيغتها ليست ببعيدة عن صيغة التركيب السابق، فالكاتـــب خـــيل إليه من حزن الفتاة ومن ذرفها للدمع المدرار أن هذا الحزن سينعكس على الكون بكامله ويملأ الكون كآبة ، وفي الحقيقة لا يمكن للفرح أو الحزن أن يملأن الكـــون لأنهما أشياء معنوية ، ولكن الكاتب صوّر الكآبة بهذه الصورة لينقل لنا صورة المشهد الذي تعيشه الفتاة ولغرض التأثير وجذب انتباه القارئ .

أمـــا في الوحدة التركيبية الثالثة فقد وقع اختيار الكاتب على الفعل يستعيرون ولم يقل يأخذون ، فلو قال يأخذون لدل على دوام الأخذ ولكن في قوله يستعيرون دلالة أخذ شـــيء مؤقتاً ومحدد بزمن ، وهذا الزمن المحدد حدده بقوله (ليلة الفرح) وفي قوله : يستعيرون الحزن تعبير مجازي فالحزن شيء معنوي وليس شيء مادي يمكن أخذه أو اســـتعارته ، ولكـــن الكاتب صوّر الحزن وكأنه شيء مادي تمت استعارته من السكون الميت ، وصوّر السكون الميت وكأنه مستودع يحوي الخوف والحزن والضياع والرهبة والفزع ولذلك تمت الاستعارة منه .

وفـــي الـــوحدة التركيبية الرابعة صوّر الكاتب الحمادة وكأنها فتاة تضع في عنقها طـــوق من الجواهر واستعار لفظ السلسة الزرقاء للجبال المتلاصقة والممتدة والمظلمة وكأنها سلسلة زرقاء ، واختار الكاتب الفعل (تطوّق) بدل تحيط أو تلتف وذلك لما فيه من إيحاء وتشبيه لتلك السلسلة التي تحيط بالحمادة بالفتاة التي تضع في عنقها جواهر .
وفي قوله : تحميها من حملات القبلي وغزوات بحر الرمال العظيم .
تصوير للحمادة وكأنها قلعة مطوقة بالمدافعين حيث يحمونها من كل الطامعين والغزاة، وقد صوّر رياح القبلي ورمال البحر العظيم وكأنهما غزاة يشنون الحملات عليها فتقوم هذه الجبال بصدها وحماية هذه القلعة .

المقطع الخامس

ورد الفعـــل الماضي في هذا المقطع بنسبة كبيرة وخاصة إذا قارنا ذلك بالمقاطع السابقة، فقد وصل عدد الأفعال الماضية إلى واحد وتسعين فعلاً وهذا يرجع إلى سببين:

الأول : طول المقطع مقارنة بالمقاطع السابقة.

الثانـــي : إن المقام كان مقام قص حكايات سواء أكان على لسان الكاتب أم على لسان شخوص الرواية.

وقـــد تخلل المقطع بعض الحوار الذي دار على ألسنة شخوص الرواية وكان في أغلـــبه وصـــف لـــسلوك السبطلة وعن أحداث حصلت لها في الماضي وقد تطلب هذا استخدام الفعل الماضي. ويمكن التدليل على ذلك ببعض الوحدات التركيبية:

1- في العراء تراكض الصبيان وقطعوا السهول الجنوبية حتى بلغوا مراعي الإبل . فتـــشوا الخـــلاء وبحثوا عن باتا بين الصخور والجحور وشجيرات البر . داروا غرباً وتسلوا بالحوار في الطريق.

2- سكت الأول صدم حجراً بنعله قبل أن يرفع رأسه.

3- تنهد الصبي الطويل ومرر يده على شعره الذي يقطع رأسه من الأمام إلى الوراء كعرف الديك .

4- هيمن الصمت ولم يسمعوا إلا أقدامهم وهي تدوس الأرض أو ترتطم بالحجارة .

فـــي الـــوحدة التركيبية الأولى اختار الكاتب الفعل (تراكض) وفيه وصف وتصوير لحـــركة الـــشباب وهم حيوية ونشاط ولو اختار الفعل تسابق أو جرى لما دل على هذه الـــصورة . أمـــا اختـــياره للفعل (بلغوا) ولم يختر الفعل (وصلوا) وذلك لأن دلالة الوصـــول تعني بلوغ الغاية والمنتهى ، أما في اختياره للفعل (بلغوا) ففيه دلالة على بلوغ ذلك المكان وعدم بلوغ الغاية والمنتهى بدليل الإتيان بعده بالفعلين (فتشوا وبحثوا) ، وأما قوله : بين الصخور والجحور وشجيرات البر . ففيه نقل لصورة المشهد وقد اســـتطاع الكاتب وصف كل صغيرة وكبيرة وكل معلم من معالم الصحراء وكل حدث

سـواء أكـان كبيـراً أم صغيراً وهذا أفاد في نقل دقة الحدث ، فمثلاً في قوله : داروا غـرباً وتـلوا بالحوار في الطريق . نجده لم يغفل حتى تبادل الأحاديث وتغيير الاتجاه فـي الطريق . وحرص الكاتب على الدقة في نقل الأحداث وتصوير كل مشهد أفاد في نقل صور حية واضحة منبعثة بالحياة يتفاعل معها المتلقي فتؤثر فيه وتشد انتباهه وهذا نـراه في عدة وحدات تركيبية منها ما ورد في الوحدة التركيبية الثانية، فالكاتب هدف مـن نقل الأحداث الصغيرة والتي ربما يخيل لدى البعض أن ورودها في النص قد لا يفـيد كثيراً كقوله : سكت الأول ، أو صدم حجراً بنعله ، أو رفع رأسه ، أو تنهد ، أو مرر يده على شعره ، أو نقل صوت أقدامهم وهي تدوس الأرض ، إلا أن الكاتب هدف من إيرادها نقل صورة متكاملة عن أحداث شخوص الرواية .

أما اختيار الكاتب لتراكيبه فقد كان في أغلبه اختياراً مناسباً ففي قوله سكت الأول صدم حجراً بنعله فلا توجد بدائل لها أبلغ من دلالة هذه الأفعال وأقدر على نقل الصورة والحالـة الـشعورية لشخوص الرواية . فقوله : تنهد ولم يقل تنفس بصوت عال وذلك لأن التنهد غير التنفس لما فيه من دلالة الإرهاق والتعب والتفكير .

أما لماذا اختياره للفعل (مرر يده) ولم يختر الفعل (حرك أو عبث) فذلك لأن دلالة الفعل حرك أو عبث تدل على الإطالة في تحريك الشعر أو العبث به، أما قوله: (مرر) فيدل على سرعة الحركة وهذا يتناسب مع حالة الموقف فهم في حالة بحث وحركة سير متواصلة .

واختيار الفعل (هيمن) ولم يختر (سيطر) فدلالة الفعل هيمن أقوى وأقدر على نقل صورة حية لذلك السكون الرهيب وخاصة سكون الصحراء في الليل بدليل إنه جاء بعده بـوحدة تـركيبية تؤكد نفس الدلالة وهي لم يسمعوا إلا أقدامهم وهي تدوس الأرض أو ترتطم بالحجارة .

أمـا الفعل المضارع فقد وصل عدد الأفعال في هذا المقطع إلى تسعة وستين فعلاً وهو عدد ليس بالقليل وإن كان لا يقارن بعدد الأفعال الماضية في هذا المقطع إلا أنني أرجح ذلك في نظري إلى سببين:

1- طول المقطع .

2- حـــركة الحـــوار التي تخللت المقطع والتي كانت في أغلبها على شكل تساؤلات وصل الاستفهام فيها إلى خمسة عشر استفهاماً.

ويمكن دراسة بعض صيغ المضارع التي اختارها الكاتب في هذا المقطع .

1- مرر يده على شعره الذي يقطع رأسه من الأمام إلى الوراء كعرف الديك .

2- أحس أن رجْلَها عاد إليها تلك الليلة ليمنحها الجنين .

3- هيمن الصمت . لم يسمعوا إلا أقدامهم وهي تدوس الأرض أو ترتطم بالحجارة.

4- لكـــن الجمـــيع يعلـــم أن العروس تتلهف للقاء العريس . تتمنى أن تهرع وترمي بنفسها بين يديه .

ففـــي الـــوحدة التـــركيبية الأولى اختار الكاتب الفعل (يقطع) ولم يختر الأفعال التالية: (يتدلى ، يسترسل ، يشق) وذلك لأن دلالة الفعل يتدلى قد توحي بطول شعره، أما الفعل يسترسل فدلالته قريبة من دلالة الفعل يتدلى ، والفعل يشق فدلالته ليست بعيدة مـــن دلالـــة يقطـــع وكلا الدلالتين في رأيي غير موفقتين وذلك لما توحيه دلالة القطع والشق .

أمـــا فـــي الوحدة التركيبية الثانية اختار الكاتب (تدوس) ولم يختر الفعل تطيء وذلك لأن دلالة الوطء تدل على البطء ، أما دلالة الدوس فتدل على سرعة الحركة أما اختـــياره للفعل ترتطم بدل الفعل تصطدم وذلك لأن دلالة الاصطدام قد توحي باصطدام أشـــياء كبيـــرة أمـــا الارتطـــام فدلالته أقل لذلك تناسب الفعل ترتطم مع دلالة الموقف والتركيب وكان اختياره مناسباً .

وفـــي الـــوحدة التركيبية الثالثة اختار الكاتب الفعل (تتلهف) من بين عدة صيغ مـــنها: (تريد ، تحلم ، تنتظر ، تتمنى) وقد كان هذا الاختيار مناسباً لما توحيه دلالة اللهفـــة من شوق وحرقة وطول انتظار للقاء المحبوب ، ونظراً لطول انتظارها أصبح اللقـــاء يمـــثل إليها أمنية ، ثم اختار الكاتب الفعل (تهرع) وكان مناسباً لدلالة الأفعال

التي سبقته ، ثم اختار الفعل (ترمي) ولم يقل (تسلم ، تضع ، تذهب) وذلك لمناسبة هذا الفعل لدلالة اللهفة والتمني للقاء المحبوب .

المقطع السادس

الفعـــل الماضـــي في هذا المقطع شكل نسبة ليست بالقليلة وخاصة إذا نظرنا إلى طول المقطع ، فقد تم حصره في أربعة عشر فعلاً ، وسنعرض بعض اختيارات الكاتب فيما يخص الفعل الماضي .

1- في الصباح انتشر الخبر في النجع .
2- عرف الجميع أن باتا لم تفر إلى الوادي .
3- لكنها هرعت إلى الجهة المعاكسة .
4- لجأت إلى خباء العريس .
5- أُخبرت العجوز بالخبر .
6- عفرت رأسها الأشيب بالتراب .
7- مشت بين المضارب حاسرة .
8- ناحت بصوت فاجع .

ففـــي الوحدة التركيبية الأولى اختار الفعل (انتشر) ولم يقل ذاع وذلك لأن إذاعة الخبـــر قد تصل إلى بعض الناس دون البعض الآخر ، أما دلالة الفعل انتشر تؤكد أن الخبر قد انتشر لذلك كان اختياره مناسباً بدليل مجيء الوحدة التركيبية الثانية تؤكد دلالة الانتشار في قوله : عرف الجميع أن باتا لم تفر إلى الوادي .

أمـــا فـــي الوحدة التركيبية الثالثة فقد اختار الكاتب الفعل (هرعت) ولم يقل أو يختر الفعل (اتجهت أو ذهبت) وفي رأيي أن هذا الاختيار لم يكن موفقاً كثيراً ، وذلك

لمـــا توحيه دلالة الهرع من الفزع والخوف والاضطراب لذلك لم يكن مناسباً هذا الفعل للمقام والحدث .

أمـــا اختيار الكاتب للفعل (لجأت) فقد كان اختياراً مناسباً وذلك لما توحيه دلالة اللجوء . فهي في مقام البحث عنها فكأنها مطاردة فجاء الفعل (لجأت) مناسباً لحركة البحث والمطاردة التي كانت من أبناء القبيلة .

ثـــم يبدأ الكاتب في نقل أحداث القصة بالتدرج حرصاً منه على شد انتباه المتلقي فيـــبدأ بتصوير حالة العجوز حين سماعها الخبر ، وقد أختار الكاتب الفعل (أُخبِرت) ولـــم يقـــل سمعت وذلك لينقل لنا ردة الفعل عند العجوز بالتدرج وبدقة متناهية . فأول ردة فعل تحدث من العجوز هي : عفرت رأسها الأشيب بالتراب .

واخـــتار الكاتب الفعل (عفرت) ولم يختر (ملأت أو صبت) وذلك لما يوحيه هـــذا الفعـــل مـــن نقل صورة ذلك المشهد ، ويحرص الكاتب على نقل الصورة كاملة فيصف رأسها بأنه أشيب فكيف تكون صورة ذلك الرأس الأشيب وقد عفر بالتراب . ثم يـــصوِّر حـــركتها بعد أن عفرت رأسها الأشيب بالتراب فيقول : مشت بين المضارب حاســـرة . فكـــيف تكـــون صورة تلك العجوز وكيف تكون هيئتها وهي معفرة الرأس بالتراب وتتنقل بين المضارب ذهاباً وإياباً ، ويكمل المشهد بقوله : ناحت بصوت فاجع . فقد اختار الكاتب الفعل (ناحت) ولم يقل (صاحت أو صرخت) وذلك لأن العجوز ليـــست لديها القدرة على الصياح بصوت عالٍ أو الصراخ وإنما قال ناحت لمناسبة هذا الفعل لسن تلك العجوز فهو لا يتطلب صوتاً مرتفعاً .

أمـــا الفعل المضارع في هذا المقطع فقدتم حصره في أربعة عشر فعلاً ، وكادت تتساوى مع الأفعال الماضية في هذا المقطع ، وقد ورد في أغلبه وصف لحالة البطلة ، وأســـندت غالبية الأفعال المضارعة في هذا المقطع إلى الضمير العائد على باتا سليلة أهـــل الخفاء ، ويمكن ملاحظة ذلك : (لم تقر ، لم تبك ، ستفعل شيئاً كهذا. كيف يمكن أن تكون ؟ كيف ستقدم البرهان ، دون أن تخفي سعادتها بالعريس، ظلت تبتسم ، ترمق رفيقاتها بعينين يومض منهما بريق الجن .

ثانياً / الظواهر الأسلوبية :

1- الصفات

مـــن اللافـــت للنظر حين تتبع مقاطع النص نلاحظ نسبة الصفات تغطي مساحة واسعة من رقعة النص بحيث شكلت ظاهرة أسلوبية عند هذا الكاتب وفي هذا النص ولا أعلـم ما إذا كانت هذه الظاهرة عامة في كل نصوصه أم أن هذا النص أنفرد بها دون غيره من النصوص . ويمكن ملاحظتها على هذا النحو :

أشعة نحاسية ، الفرسان المهيبين ، الغضون المطبوعة ، الرقاب الهيفاء ، القارة الخالية ، الغـــناء الشجني ، المشيئة الخالدة ، السهل الفسيح ، الخباء المخنوق ، الماء النفيس ، الـــشعر الفاحم ، الشمس الصارمة ، العجوز الخبيرة ، الوعاء الجميل، الألق الفضي ، الأفـــق الخفي ، خلاء فسيح ، حجة صارمة ، السراب اللعوب، الخلق البلهاء ، الخلاء المفروش ، الحجارة المحروقة ، الخجل الكذوب ، المسلك المقلوب ، الساحر الموهوب ، الوصـــايا الـــسرية ، السلـــسلة الزرقاء ، الدمع المدرار ، الشاي الأخضر ، السكون الـــصحراوي ، السكون الميت ، الصراط المستقيم، الخجل الكاذب ، الـــهول الجنوبية ، الصبي الطويل ، الطين الأبيض ، المعشوق المهاجر ، الحياء الكاذب ، الرأس الأشيب ، المرأة الحكيمة ، العجائز الحكيمات ، صوت فاجع ، صوت عالٍ ، سلاح فارغ .

2- المصدر المؤول

حـــين نتتـــبع مقاطع النص نلحظ ورود المصدر المؤول بشكل كبير ولافت للنظر حتـــى يمكن أن نعده من بين الظواهر الأسلوبية في النص ، ويمكن ملاحظة ذلك على هذا النحو : أن يرقص ، أن يتوقف ، أن يأتي ، أن تهجم ، ان تكشف ، أن تتربع ، أن تنزعـــي ، أن أعتـــرف ، أن يصدق ، أن يقبل ، أن يلتزم ، أن يخفي ، أن تقمع ، أن تطعـــن ، أن تسخر ، أن تتوغل ، أن يصعب ، أن تجيب ، أن أسمعك ، أن تفعل ، أن يتـــشبهوا ، أن تتمـــتع ، أن تهرع ، أن تذرف ، أن تملأ ، أن يملأوا ، أن تلتزم ، أن

تخجـل ، أن تختفي ، أن يرفع ، أن تعرفوا ، أن يعود ، أن يتصرف ، أن يودعها، أن تقول ، أن يتلبس ، أن تبقى ، أن تنتقل ، أن تهرع ، أن تقتحم ، أن نخبر ، أن نخفي.

3- المضاف إليه

وحين نتتبع حركة المضاف إليه في النص نجده ينتشر على مساحة النص بأكمله ويمثل ظاهرة أسلوبية تضاف إلى الصفات والمصدر المؤول ويمكن ملاحظة ذلك:

طقوس الاحتضار ، غول الخرافات ، عتمة المساء ، ظلمة الخلاء ، عيون المهاري، رعشة الغضون المطبوعة ، بطون الأقدام ، مركز اللقاء ، نقطة التقاطع ، ينبوع الحزن ، نقطـــة الانطـلاق ، قدر الرجل ، عتمة المساء ، ساحة المهرجان ، خباء العروس ، زهـــرة الـــرتم ، أشعة الشمس ، شعائر الغسل ، ريح القبلي ، عيني العروس ، رجال القبيلة ، بريق الجن ، بريق الأسلاف ، نعمة الحياء ، ثوبه الفضفاض ، دنيا الأساطير ، ســحر الماضي ، فتنة الصحراء ، صبايا الجن ، سلطة الاستدراج ، وهج النار ، ألسنة الـــراب ، بريق المجهول ، متراس الرمل ، حفيدة الحسن ، لسان الأسلاف ، فرصة الهرب ، حماقات الجن ، محمل الجد ، أبناء الصحراء ، ضيوف الصحراء ، استضافة الصحراء ، هروب العروس ، ليلة العرس،أولى الشرائع ، بعرة بعير ، زاوية الخباء ، قدرة الصحراء ، حجب الكائنات، ابنة الجن ، كفاءة الصحراء ، أكبر الأسرار ، سلطان الـضياء ، إحدى الفتيات ، جذور الأشجار ، أصوات الغنج ، تمنع العذراوات ، وادي الـــرتم ، أهـــل الصحراء ، طلاب الكنوز ،مدرسة الأرض ، طعنات السكاكين ، عقلاء القبـــيلة ، خباء المحبوب ، قلوب العرائس ، ليلة الفرح ، إرادة الأجداد ، أهل العراء ، أهل الخفاء، عبادة السر عقيدة النقيض ، طريق الشمال ، حكمة العراء ، سلالة الإنس ، عقـيدة الأسلاف ، فلسفة الباطن ، مراعي الإبل ، حجاب الجن ، غفلة القيلولة ، عرف الديك ، آخر الليل ، ضوء النار ، رصاص البندقية ، عبور الصحراء ، ميقات الاختفاء ، غرابة الأطوار ، طبيعة الرجال ، أغاني الشجن ، قعر الوادي ، خارج الخباء ، زائر

اللـــيل ، فرار العرائس ، ليلة الدخلة ، وصايا الأسلاف ، ليلة الزفاف ، عرف الديك ، سخف الدعابة ، خباء العريس ، حاسرة الرأس ، وجه العريس .

4- صيغة فعائل

شـــعائر ، جـــدائل ، ضفائر ، قلائد ، عجائز ، شرائع ، عجائب ، عرائس ، نقائض ، حقائق .

5- الاستفهام

قـــد استعمل الكاتب أدوات الاستفهام بشكل يثير الانتباه مما يمكن أن نعده ظاهرة أسلوبية أمتاز بها هذا النص ، وربما هدف الكاتب من ذلك شد انتباه المتلقي بحيث يظل متابعاً لأحداث النص وأحداث شخصيات الرواية ، ويمكن ملاحظة ذلك :

- كيف لا يصرع هذا البريق فرسان الخلاء ؟
- وكـــيف لا تصل سيرة هذا الكائن الخفي الذي تخبئه في الوعاء الجميل إلى أمراء آهجار وآير وآضاغ ؟
- كيف لا يتسابق النبلاء للفوز بامرأة مستعارة من دنيا الأساطير ؟
- ولكن إلى أين ستفر العروس في هذا العراء ؟
- أين ستختفي امرأة في خلاء فسيح لا يستطيع أن يخفي بعرة بعير ؟
- ألا تخفي الجن أنفسهم ؟
- ألا تخفي الشعوب والقبائل ؟
- ألا تستر أكبر الأسرار ؟
- ألا تحجب الماء ؟
- ألا تخبئ الكنوز ؟ ألا تخبئ المدن والعجائب ؟ ألا تخبئ سلطان الضياء ؟
- ألا أعرف حقاً أين تخفي كل هذا العجب ؟
- لماذا لا تبكين ؟ لماذا لا أرى دمعاً يسيل ؟ لماذا تصرين على مخالفة شرائع الأولين ؟

- لماذا عليها أن تخجل إذا كانت عاشقة سعيدة بالفوز بالعريس ؟
- ألا يجوز أن تكون قد اختفت في حجاب الجن حقاً نكاية بنا ؟
- ولماذا لا اصدق ؟ وهل فيكم من لا يصدق ؟ هل في القبيلة من لا يصدق بل هل في الصحراء
- كلها من يخامره شك ؟
- هناك برهان آخر سمعت العجائز تتهامس به هل تدرون ما هو ؟
- هتفوا بصوت جماعي ما هو ؟
- زحفت خارج الخباء وبدأت تتقيأ بصوت عال ولكن ما الفائدة ؟
- هل تريد أن تقول إن زائر الليل كان جنياً ؟
- ومن يستطيع أن يتلبس شخصية إنسان آخر غير الجن ؟
- ماذا يحدث لو راقت لها حياة أهلها في الخفاء وقررت أن تبقى معهم إلى الأبد ؟
- ولماذا تختفي إلى الأبد إذا كان العريس قد راق لها ؟
- ومن أدراك أنها لم تفعل ؟
- كيف تجرأ وتشك في عرف الأسلاف ؟
- ما الذي يمنع الجنية باتا من تنفيذ هذا الحلم ؟
- ألا كيف يمكن أن تكون باتا أبنة الجن ؟ وإلا كيف ستقدم البرهان على انتمائها إلى عشيرة الخفاء ؟

المستوى الثالث (الدلالي) :

1- الكلمات المفاتيح

ويقصد بالكلمات المفاتيح تلك الكلمات التي تتميز بزيادة تكرارها في نص معين أو لدى مؤلف معين إلى درجة أعلى عن نسبة وردها في اللغة العادية .[1]

فهـذه الكلمات التي تنتشر على رقعة واسعة من النص في الغالب تمثل الكلمة المفتاح فهي تساهم في فتح مغاليق النص وتبديد غموضه .

والكلمات المفاتيح هي التي يزيد تكرارها من دلالتها فوق ما يكون لها في الوضع المعتاد . [2]

وتعـد الكلمـات المفاتيح طريقة من طرق التحليل الإحصائي ويمكن أن تستثمر الكلمـات المفاتـيح وتفسر تفسيراً سيكولوجياً أو وظيفياً بحيث تعطي دلائل على نفسية المؤلف وعلى البنية الداخلية لأعماله .[3]

وفـي هـذا النص سأقوم بتقسيم الكلمات المفاتيح إلى حقولها الدلالية مما يوضح المحـتوى الدلالـي الـذي سيطر على النص وعلى عقل وفكر الكاتب. ويمكن تقسيم الحقول الدلالية على هذا النحو :

1- الصحراء ومعالمها.

تكررت معالم الصحراء " الصحراء _ الخلاء _ السراب _ الحجارة _ الجبال _ المـسهل _ المرعـى _ الـرمل _ العـراء _ السدرة _ الرتم _ الصخور _ الرابية _ الجحور _ السيل _ الوادي _ الحمادة _ بحر الرمال العظيم _ شجيرات البر _ الطين " 85 مـرة وهي أكثر الكلمات شيوعاً وانتشارا على مساحة النص وكلمة الصحراء هي السائدة في هذه الكلمات فقد تكررت هي وحدها 26 مرة لذلك نرى أن الصحراء مثلت لدى الكاتب هاجساً سيطر على فكره وعقله ونفسه فكانت شفرة الصحراء هي المسيطرة

---

[1] اتجاهات البحث الأسلوبي . د . شكري عياد ص 119 .

[2] الاتجاه الأسلوبي في النقد الأدبي . د . شفيع السيد ص 170 .

[3] اتجاهات البحث الأسلوبي . د. شكري عياد ص119 .

علـــى النص بأكمله فالكاتب استطاع أن ينقل لنا كل معالم الصحراء في صورة موحية ومعبرة وشاخصة أمام الأبصار فلم يترك شيئاً من معالم الصحراء إلا وذكره ولم يترك كبيراً أو صغيراً إلا وظفه في نصه حتى زهرة الرتم وريح القبلي .

2 – الفرح وأسباب السرور

تكررت الكلمات الدالة على الفرح أو العرس وشكلت نسبة كبيرة وهي على النحو التالي : (العروس ، العريس ، العرس ، الغناء ، يغني ، يرقص ، الفرح ، الحسن ليلة العـــرس ، تـــضاحكت ، ضـــحكت ، الـــضحك ، عريسها ، عاشقة ، سعيدة ، الفوز ، الدعابات ، المعشوق ، أغاني ، الدخلة ، تسلية ، الزفاف ، ليلة الزفاف ، الحلم ، سعادة ، تبتسم ، أجمل وجه ، أجمل عروس ، أجمل امرأة) فقد تكررت المفردات الدالة على الفـــرح أربعـــة وستين مرة وكانت الكلمة السائدة على هذه الكلمات هي كلمة العريس والعروس وهذا له دلالته في النص ، فقد هدف الكاتب من ذلك نقل عادات وتقاليد أهل الصحراء في الأفراح بطريقة غير مباشرة .

ويتضح تأثر الكاتب وتفاعله مع هذه التقاليد فنراه ينقل لنا كل تقليد ويبدأها بوصف عاداتهم في الأفراح حيث تتحلق الصبايا ويرتفع الغناء وعندما يرتفع الغناء والأهازيج والأنحـــان فإن كل شيء يتأثر بذلك ويهيم ويسقط في الوجد ويرقص ويخيل للكاتب أن كل شيء من حولهم يتأثر بذلك من إنسان وحيوان وجماد فيرى أنه عندما يرتفع الغناء فالـــرجل يـــرقص ، والمهـــري يرقص ،والجن يرقص ، والسراب يرقص ، وحجارة الجبال تلين وترق وتسقط في الوجد وترقص .

ثـــم يـــتحدث عن تجهيز العروس ويصوّر لنا كيف تتحلق الصبايا ويقمن بغسلها بالمـــاء النفيس ، وتدليكها بالمرهم ، وتمشيط شعرها وتزييته بزيت الزيتون المستجلب مـــن جـــبل نفوسة ، ثم تقوم العجوز الخبيرة بضفر شعرها في جدائل دقيقة ثم ينقل لنا تقليد توارثته العرائس وهو البكاء ليلة العرس.

3- مشاعر الحزن

قـد وردت المفردات الدالة على الحزن في النص وهي كما يلي : (الاحتضار ، الانتحار ، الحزين ، صرخت ، تبكين ، دمعاً ، أبك ، الدمع المدرار ، تذرف ، الكآبة، الحزن ، السكون الميت ، قتلت ، الدوار ، الغثيان ، عفرت ، حاسرة ، ناحت ، صوت فاجـع) تكررت هذه المفردات الدالة على الحزن على مساحة النص وكان الاستخدام الغالـب لها هو الاستخدام الحقيقي وليس المجازي ، ودلالات الحزن التي وردت تمثل إسقاط ما في نفس الكاتب من حزن على هذه الأشياء وعلى أفعال شخوص الرواية ومن ذلك :

- يملأوا الكون بالكآبة .
- يستعيرون الحزن من السكون الميت .
- تقاطع الغناء الشجني الحزين .
- الغناء الفاجع .
- ينبوع الحزن .
- ناحت بصوت فاجع .

4- عالم الخيال

(غـول الخـرافات ، أشباح ، الجن ، باتا ، الأساطير ، الكائن الخفي ، بريق الجن ، الطقـوس ، تميمـتها الـسحرية ، الـسحرة ، الساحر ، أهل الخفاء ، الجني ، الجنية ، الشياطين) تكررت هذه المفردات الدالة على عالم الخيال أربعة وخمسين مرة وجاءت كلهـا مستخدمة بالمعنى الحقيقي ، وأراد الكاتب من ذلك نقل كل ما يدور في خلد أهل الصحراء من طقوس ومعتقدات وأساطير ، وقد استطاع الكاتب أن يوظف هذه الأشياء بطـريقة ترقـى بها إلى مستوى الإبداع ، فقد وزع أدواره على شخوصه وكان الدور الأكبـر فـي هـذا الحقل أطلعت به باتا سليلة أهل الخفاء ، ومن خلال هذه الشخصية استطاع أن ينقل كل ما يدور في خيال الصحراوي .

5- الأنثى وصفاتها

(الصبايا ، فتاتان ، شعرها ، الشعر الفاحم ، جدائل ، ضفائر ، أجمل وجه ، جيد ، عيني العروس ، امرأة ، أجمل امرأة ، أجمل عروس ، حفيدة الحسن ، العروس ، الفتيات ، العذراوات ، البكارة ، العرائس ، المعشوقة ، عاشقة ، سعيدة) تكررت مفردات الأنثى وصفاتها ستة وأربعين مرة على مساحة النص وكانت الكلمة السائدة في هذا الحقل هي كلمة الصبايا فقد تكررت وحدها ثمانية عشر مرة وذلك لما تعنيه الأنثى فهي كما يرى مركز اللقاء وينبوع الحزن والفرح وهي قدر الرجل ؛ لذلك كان طبيعياً ورود المفردات الدالة على الأنثى أو على صفاتها بهذا الزخم في النص .

6- حقل التواري والخفاء

(الخفاء ، الخباء ، تخبئه ، الخفي ، سر ، ستفر ، ستختفي ، يخفي ، الإخفاء ، تحجب ، لا تبدي ، مخبأ ، المخابئ ، أختبئ ، السرية ، التخفي ، التواري) تكررت المفردات الدالة على التخفي واحد وخمسين مرة وكانت الكلمة السائدة هي الخفاء والتخفي وتكررتا سبعة وعشرين مرة . وقد انتشرت هذه المفردات في النص وذلك لأن الخباء والتواري والتخفي سمة من سمات الصحراء ومقام الكاتب هو التعريف بهذه الصحراء.

البنية السطحية والبنية العميقة :

حين نبحث في البنية السطحية للنص نجد الكاتب يسرد قصة بطلتها باتا سليلة أهل الخفاء حيث بدأ سرد القصة من المقطع الثاني حتى نهاية النص . فيصف الكاتب في هذا النص جمال هذه الفتاة وشعرها الفاحم وجمال وجهها الذي لم تنجب مثله الصحراء ، أما ضفائرها فكأنها قلائد من الخرز وعيونها يلمع منها بريق يصرع كل فرسان الخلاء ، ويتدرج الكاتب في نقل أدوار البطلة في دقة متناهية إلى نهاية النص.

أما حين نبحث في البنية العميقة للنص نجد الكاتب يحرص حرصاً تاماً على نقل كل معلم من معالم الصحراء إلى المتلقي ، فيصوّر الصحراء بكل معالمها من سهول

وجبال وسراب وصخور وجحور وحجارة وشجر وخلاء ووديان وروابي وحفر وسدر فلم يترك شيئاً إلا وذكره حتى زهرة الرتم وريح القبلي كل هذه المعالم استطاع أن ينقلها لنا في مشاهد جميلة موحية رائعة ومعبرة و شاخصة أمام الأبصار. ونتيجة لتأثره وتفاعله مع الصحراء نجد الشفرة المسيطرة على النص هي شفرة الصحراء فالكاتب يعشق الصحراء بكل صفاتها وبكل معالمها لذلك نجده يكثر من ذكر الأشياء مضافة إلى الصحراء ملاك الصحراء ، أهل الصحراء ، أبناء الصحراء ، ضيوف الصحراء ، استضافة الصحراء ، شرائع الصحراء ، قدرة الصحراء ، كفاءة الصحراء ، عشق أهل الصحراء ، عبور الصحراء

كما يحرص على ذكر كل شيء مشيراً إلى الصحراء :

أجمل امرأة في الصحراء أجمل عروس في الصحراء

الصبايا في الصحراء توعدت الصحراء

الوصايا المحفورة في الصحراء السكون الصحراوي

6- معادلة بوزيمان

وهي تعمل بالأسلوب الإحصائي وتهدف هذه النظرية إلى تمييز لغة العلم من لغة الأدب وتمييز لغة الشعر من لغة النثر وكذلك تمييز اللغات المستخدمة في الأجناس الأدبية واتخذت هذه النظرية وسيلة لتحقيق الأهداف السابقة عن طريق معرفة وتحديد نسبة التعبير بالحدث و نسبة التعبير بالوصف وتحديد هذه النسبة يكون بإحصاء الأفعال في النص وكذلك الصفات وحاصل القسمة يعطي مؤشراً على زيادة أو نقص أحد الطرفين وهذا يمثل مؤشراً دلالياً على أدبية الأسلوب أوعلميته فزيادة النسبة يدل على أن لغة النص أقرب إلى الأسلوب الأدبي ونقصها يدل على أن لغة النص أقرب إلى الأسلوب العلمي .

وفي النص المدروس تم حصر الأفعال وتحديدها في 455 فعلاً أما الصفات فانحصرت في 45 صفة وحاصل القسمة بين الطرفين يعطينا نسبة الأفعال إلى الصفات

، ويرمـز إلـيه (ن – ف – ص) حيث تساوي ن – ف – ص في هذا النص 455 علـى 45 = 10,1 وهـذا يـدل دلالة واضحة على أن لغة النص أقرب إلى الأسلوب الأدبي .

المبحث الثاني :

القراءة البلاغية للنص

معايير القراءة :

- الفصاحة
- الموسيقا
- الصور البيانية
- المجاز
- التقديم والتأخير
- الالتفات

القــراءة البلاغية والأسلوبية مجالهما واحد إلا أن لكل منهما نهجه في القراءة ، ففي حــين تدرس الأسلوبية لغة النص وتتحرى حركة الدوال وتسجل الظواهر الأسلوبية وما يعتريها من تغيير وتحرص على إظهار الجانب الدلالي ولا يعنيها التحدث عن الصحة أو الخطأ أو إصدار الأحكام التقييمية وبذلك نحددها بأنها تقع في دائرة المناهج الوصفية .

نجــد القــراءة البلاغية تضع عدة معايير للمتكلم حتى تقي أو تحترز وقوعه في الخطــأ ســواء فــي أداء المعنى المراد أو في ترتيب الألفاظ ؛ بمعنى أنها تحترز من الوقوع في التعقيد اللفظي والمعنوي . وبما أن القراءة البلاغية تضع الشروط والمعايير المــسبقة للإنــتاج الأدبي وتحرص على إصدار الأحكام التقييمية لذلك تتحدد بأنها علم معياري .

ومــن المعايير التي تعتمدها القراءة البلاغية ، والتي سنقوم بتطبيقها على النص الذي تم اختياره للقراءة الأسلوبية فيما سبق ؛ وذلك لنرى مدى ملاءمته لتلك المعايير :

أولاً / الفصاحة :

وتعــد الفصاحة أحد المعايير الهامة في القراءة البلاغية ، وبما أنها أحد المعايير الهامة فقد حظيت باهتمام البلاغيين ، وقد فصّلوا الحديث فيها ، وصنفوها ثلاثة أقسام : مــنها ما يقع وصفاً للكلمة ، ومنها ما يقع وصفاً للكلام ، ومنها ما يقع وصفاً للمتكلم . وقد تحدثنا عن هذا المعيار بشيء من التفصيل في الفصل الثاني المبحث الأول .

وحــين نقوم بتطبيق هذا المعيار على النص المدروس نجد أن ألفاظ النص سلسة سهلة على اللسان ، باستثناء الألفاظ التالية : آهجار ، آير ، آضاغ ، تيفيناغ ، آكوكاس ، متخندوش ، تاسيلي ، تادرارت . فهذه الألفاظ التي وردت في النص ، والتي بعضها أسماء لجبال ، وبعضها ربما استعارها الكاتب من الخيال ، يجد القارئ فيها صعوبة في النطق ، وثقلاً على اللسان ، وقد تكون هذه الألفاظ ليست عربية .

أما باقي ألفاظ النص فهي سهلة يسيرة ، واضحة المعاني ، محكمة البناء ، دقيقة النــسج ، بعيدة عن الاغتراب والابتذال ، استطاع الكاتب أن يرسم بها صورة حية عن الــصحراء ومعالمها ، وعن أهل الصحراء وعاداتهم وتقاليدهم ، وذلك من خلال سرد

قصة أتخذ بطلتها باتا سليلة أهل الخفاء . فألفاظ النص في متناول الجميع، وهي تجري من السمع مجرى الأشخاص من البصر على حد تعبير النقاد ، ولا تشكو من أي تعقيد لفظـــي أو معـــنوي ؛ وبـــذلك نستطيع أن نقول : إن هذا النص يكاد يكون مطابقاً لهذا المعيار.

ثانياً / الموسيقا

الموســـيقا تمـــثل أحد العناصر الهامة للنصوص الأدبية وخاصة في الفن الشعري وهـــي أقوى العناصر وأكثرها قدرة على الإيحاء والتأثير ، فهي بتضافرها مع عناصر النص الأخرى تساهم في اكتمال البناء الفني .

ويتألف البناء الموسيقي من إطار خارجي ، يتمثل في انتظام الوزن الواحد والقافية الـــواحدة ، وهذا الإطار يختص به الشعر دون النثر. أما الإطار الداخلي ، أو الموسيقا الداخلية ، فقد تحدث نتيجة لوجود بعض المحسنات البديعية التي لها جرس صوتي مثل : الجناس ، والتصريع ، وحسن التقسيم ، وقد تحدث نتيجة لاختيار الأصوات الموحية والألفـــاظ المعبرة . ومن تآلف الألفاظ وتناغمها ، وترابط الأفكار ووضوحها ، وروعة التـــصوير وجمالـــه ، يظهر جمال الموسيقا . وهذا النوع من الموسيقا يشترك فيه الفن الشعري والنثري معاً .

ومـــن خـــلال دراسة النص وجدنا أن النص يخلو تماماً من الموسيقا الخارجية ، وهـــي التـــي تعـــد من خصائص الشعر دون النثر ، وقد استطاع الكاتب أن يعوضها بموســـيقا داخلـــية ، وهذه الموسيقا الداخلية جاء بعضـها على شكل تكرار، ويشمل هذا التكـــرار تكرار الألفاظ ، وتكرار الحروف ، فمن تكرار الألفاظ في النص تكرار لفظ (الـــصبايا) وذلك في قوله : يخرج إلى الغزوات في سبيل ، الصبايا يصد الغزاة دفاعاً عـــن الصبايا، يسقط في الوجد تدلهاً وعشقاً للصبايا ، يغني في الخلاء حنيناً للصبايا ، يولد ليحب الصبايا ، ويموت من فعل ربما بدأ عاراً في نظر الصبايا .

ومن أمثلته أيضاً تكرار لفظة " يرقص "

الرجل يرقص ، الجن يرقص، السراب يرقص ، وحجارة الجبال أيضاً تلين وتسقط في الوجد وترقص . كما تكررت لفظة (النقيض) ثلاث مرات :

الحكمة في النقيض ، السر في النقيض ، الحياة في النقيض .

ومن أمثلته أيضاً تكرار لفظة (الصحراء) أجمل امرأة في الصحراء ، أجمل عروس في الصحراء . فنحن اليوم أبناء الصحراء، ضيوف الصحراء ، ومن رضي أن يقبل استضافة الصحراء عليه أن يلتزم بشريعتها .

ومن تكرار الحروف على سبيل المثال تكرار الألف منوناً وذلك كما في :

دفاعاً ، تدللاً ، عشقاً ، حنيناً ، ألقاً ، سحراً ، طغياناً ، جنوناً ، بعيداً ، وحيداً ، معزولاً ، هيكلاً ، بليداً ، خاوياً .

ومنه أيضاً تكرار حرف الجيم في هذه العبارة :

- تدلت الضفائر على جانبي أجمل وجه أنجبته الصحراء .

ومن الموسيقا الداخلية ما جاء على شكل محسنات بديعية كالمقابلة و" وهي أن يؤتى بمعنيين متوافقين أو معان متوافقة ثم بما يقابلها أو يقابلها على الترتيب " [1]

ومن أمثلتها في النص :

- انتقل الفرح من السهل الفسيح إلى الخباء المخنوق .
- أهل العراء يلجأون للتواري والتخفي وأهل الخفاء يتوقون للتبدي والتعري .
- إذا جاعوا ضحكوا وإذا شبعوا بكوا .

ومن الموسيقا الداخلية ما جاء على شكل ألفاظ متناسقة استطاع الكاتب أن يختارها بدقة ، وقد ساهم هذا التناسق في خلق نوع من التناغم بين الألفاظ ، ومن خلال تآلف الألفاظ وتآلف النغم استطاع الكاتب أن يعطي النص قدرة على التأثير في نفس المتلقي . وهذا التآلف جاء بعضه على شكل طباق . ومن سمات الطباق أنه يضفي على الكلام

---

[1] المرجع السابق ص195 .

رونقـــاً وجمـــالاً كما يساهم في تقوية الصلة بين الألفاظ والمعاني وفي وضوح الأفكار شريطة أن تجري مجرى الطبع دون تكلف في إيرادها . [1]

وقد ورد الطباق في النص دون تكلف وقد جاء بعضه على وزن واحد مما ساهم في خلق نوع من الإيقاع ومن أمثلته :

الخـــلاء : الخباء ، أهل الخفاء : أهل العراء ، تقدمت : تقهقرت ، يجاهرون : يهمسون ، يجاهرون : لا يجاهرون ، الأمام : الوراء ، العراء : الخفاء ، تتمنع : راغبة ، يولد : يموت ، الدمع المدرار : الفرح والضحك

كمـــا أن التوازي بين الألفاظ ساهم مساهمة كبيرة في إثراء الموسيقا الداخلية ومن أمثلتها في النص توازي الأفعال : ركعت ، هرعت ، عبرت ، جلست ، قتلت ، خرقت، وهبت ، كشفت ، لجأت ، زحفت .

وكـــذلك توازي الأسماء : الخلاء ، الوعاء ، الخباء ، الخفاء ، العراء ، الإخفاء ، ألقاً، سحراً ، جنوناً ، طغياناً ، دفاعاً ، تدلهاً ، عشقاً ، حنيناً ، بعيداً ، وحيداً ، معزولاً ، هيكلاً ، بليداً ، خاوياً .

ومن الموسيقا الداخلية التي تمثلت في تآلف الألفاظ ورود الصفات في النص والتي جاء بعضها دالاً على قوّة الوصف . فالتآلف الذي يحدث بين الصفة والموصوف غالباً ما يعطي نوعاً من الموسيقا الخفية ، ومن الصفات التي وردت في النص :

الـــشعر الفـــاحم ، الشمس الصارمة ، جدائل دقيقة ، العجوز الخبيرة ، الوعاء الجميل، السكون الميت ، الخجل الكاذب ، السلسلة الزرقاء ، الساحر الموهوب .

كمـــا أن الـــتآلف أو التعالق بين المضاف والمضاف إليه أضفى على الموسيقا الداخلية رونقـــاً وجمـــالاً ، وهذه الظاهرة وردت في النص بشكل ملفت للانتباه ومن أمثلتها في النص : بريق الجن ، سلطة الاستدراج ، وهج النار ، ألسنة السراب ، بريق المجهول ، أبناء الصحراء ، أهل الصحراء ، استضافة الصحراء ، زاوية الخباء ، قدرة الصحراء ، كفاءة الصحراء ...الخ

---

[1] ينظر علم البديع ، د . عبد العزيز عتيق ، دار النهضة العربية للطباعة والنشر بيروت ، 1985 ص 90 .

وبهـذا يمكـن القـول بأن النص امتاز بتناسق الألفاظ وتوازنها وترتيب الأفكار ووضوحها ، كما امتاز بروعة التصوير . ومن خلال التآلف بين الألفاظ والتوازن في النغم استطاع الكاتب أن يمنح نصه موسيقا خفية كانت قادرة على إحداث تأثير في نفس المتلقي .

ثالثاً / الصور البيانية

1- التشبيه

يعـد التشبيه أحد الأسس التي تعتمد عليها القراءة البلاغية ، فهو أحد الفنون التي أتقنها العرب ، وأوردوها في أشعارهم ، كما يعد أحد السمات البارزة في كلامهم. وقد تحـدث عنه البلاغيون كثيراً ، وتناولوه بشيء من التفصيل ، وقسموه إلى عدة أقسام ، ورأوا أنـه يمـثل مقياس البراعة والابتكار لدى الأديب ؛ فالأديب تتوقف براعته على مدى إجادته لاستخدام الصور التشبيهية .

ومن خلال تتبع النص المدروس نجد أنه قد وردت فيه التشبيهات التالية :

أ- ركعت الشمس وانكسرت في طقوس الاحتضار ، مدت أشعة نحاسية حزينة كأنها غول الخرافات .

شـبه الكاتب أشعة الشمس عند المغيب بغول الخرافات ، وهذا النوع من التشبيه أطلق عليه البلاغيون اسم التشبيه الوهمي ، وهو ما ليس مدركاً بإحدى الحواس الخمس ، ولكـنه لـو وجد لإدراك بحاسة البصر ، وقد ورد هذا النوع من التشبيه في القرآن الكريم ، والشعر الجاهلي ، ومنه قول أمرىء القيس :

أيقتلني والمشرفي مضاجعي * * * ومسنونة زرق كأنياب أغوال [1]

ب- العتمة قناع يحجب الكبرياء .

في هذه العبارة نجد المشبه هو العتمة ، والمشبه به هو القناع ، وأداة التشبيه محذوفة ، ووجه الشبه بينهما هو حجب الرؤية .

---

[1] أشعار شعراء الستة الجاهليين ، العلامة يوسف بن سليمان بن عيسى الشنتمري ص 49

ج- الصبايا في الصحراء قدر الرجل .

يرى الكاتب أن الصبايا في حياة الرجل مثل القدر لا مفر منه ؛ لذلك شبه الصبايا بالقدر ووجه الشبه بينهما هو التلازم .

د- تدلت الضفائر على جانبي أجمل وجه أنجبته الصحراء كأنها قلائد الخرز .

شبه الكاتب الضفائر بعد شعائر الغسل والتدليك والدهون بأنها تتدلى كقلائد الخرز؛ أي أنها تبرق وكأنها قلائد مصنوعة من أحجار كريمة ، ووجه الشبه بينها هو البريق واللمعان .

هـ- جيد باتا الذي بدأ بعد شعائر الغسل والتدليك والدهون مصقولاً كقطعة حجر شذ بها ريح القبلي .

شبه الكاتب في هذه العبارة جيد باتا بقطعة حجر كريم شذ بها ريح القبلي ، ووجه الشبه بينهما هو التلألؤ والبريق واللمعان . فالكاتب يخيل إليه بأن جيد الفتاة بعد شعائر الغسل والتدليك أصبح كالحجر الكريم في لمعانه .

و- بريق الجن ، سلطة الاستدراج ، وهج النار الذي يجذب الفراشات للانتحار في اللهب ، الألق الفضي المستمد من ألسنة السراب وهي تقود الظمآن لتسلمه إلى الأفق الخفي .

شبه الكاتب البريق واللمعان الذي يتمتع به الجن وكأنه وهج نار يجذب كل فرسان الخلاء ، وهذا البريق يتساقطون فيه كما تتساقط الفراشات في النار ، ووجه الشبه بينهما قوّة الاستدراج .

ويشبه أيضا بريق الجن بالألق الفضي المستمد من ألسنة السراب ، ووجه الشبه بينهما هو قوّة الاستدراج ، إلا أن هذه العبارة تختلف عن سابقتها ، ففي الوقت الذي يستدرج فيه بريق الجن كل فرسان الخلاء ، ويتساقطون جرّاءه كما تتساقط الفراشات في النار . نجد في هذه العبارة أن الألق الفضي يستدرج الظمآن كما يستدرج بريق الجن الإنسان ، إلا أنه في العبارة الأولى نجده يسقط أو يوقع كل من يصل إليه أو يقع

فـــي طائلـــته ، أمـــا في هذه العبارة فنجده يقود الظمآن ليسلمه إلى الأفق الخفي ، إلى المجهول .

ي- تـــنهد الصبي الطويل ومرر يده على شعره الذي يقطع رأسه من الأمام إلى الراء كعـــرف الـــديك. في هذا التركيب نجد المشبه هو الفتى ، والمشبه به هو عرف الديك، ووجه الشبه بينهما هو الانتصاب في منتصف الرأس .

2- الاستعارة

تعد الاستعارة أحد أعمدة الفن البلاغي ، وأحد أواصر الإعجاز القرآني ، كما تعد أحد المعايير البلاغية التي يقاس من خلالها جودة النص ورداءته ؛ فإذا جاءت الصور الاســـتعارية مكثفة في النص جارية دون تكلف في إيرادها فإنها بلا شك ستثري النص وتـــبعث فيه الحياة وتجعله لوحة معبرة شاخصة أمام الأبصار ، أما إذا وردت بتكلف فإنهـــا تسبب اضطراب الأسلوب وتعقيده. وإذا خلا النص منها كان ميتاً لا حياة فيه . ونحـــن فـــي هذا المقام لسنا بصدد عرض الاستعارة ومزاياها ، ولكننا بصدد عرض المعـــيار أو المقـــياس الـــذي يمثل جودة النص ورداءته ، ومن خلال النظر في النص المدروس استطعنا أن نقف على ما فيه من استعارات . وهي على النحو التالي :

أ- ركعت الشمس وانكسرت في طقوس الاحتضار .

شـــبه الكاتـــب الشمس عند المغيب وكأنها إنسان يصلي وقد حذف الإنسان ، وكنى عنه بشيء من لوازمه وهو الركوع ؛ وذلك على سبيل الاستعارة المكنية .

أمـــا قـــوله : انكسرت في طقوس الاحتضار . فقد خيل للكاتب أن الشمس عند المغيب كأنها انهزمت ، وانكسرت ، فهي تمارس طقوس الاحتضار. والانكسار والاحتضار من سمات الكائن الحي ؛ لذلك شبه الشمس عند المغيب بإنسان ، وحذف الإنسان وجاء بشيء من لوازمه وهو الاحتضار والانكسار ؛ وذلك على سبيل الاستعارة المكنية .

ب- هكذا تهمس عتمة المساء في آذان الفرسان .

شـــبه الكاتـــب فـــي هذه العبارة العتمة وكأنها إنسان إلا أنه حذف المشبه به وهو الإنســـان ، وكنـــى عـــنه بشيء من لوازمه وهو الهمس ؛ وذلك على سبيل الاستعارة المكنية.

ج- هاجمها جوع للطين الأبيض .

شبه الكاتب الجوع وكأنه حيوان مفترس ، وحذف المشبه به وهو الحيوان ، وجاء بشيء من لوازمه على سبيل الاستعارة المكنية .

د- هيمن الصمت .

شبه الكاتب الصمت وكأنه إنسان له القدرة والسيطرة والهيمنة ، وحذف المشبه به ، وكنى عنه بشيء من لوازمه وهو الهيمنة ؛ وذلك على سبيل الاستعارة المكنية.

ه - انتقل الفرح من السهل الفسيح إلى الخباء المخنوق .

أمـــا قـــوله:(الخـــباء المخنوق) فصفة المخنوق هي للكائن الحي ، ولايمكن أن يوصـــف بها الجماد على وجه الحقيقة ، وفي هذا التركيب شبه الخباء وكأنه كائن حي وقـــد حـــذف المشبه به ، وكنى عنه بشيء من لوازمه وهو الخنق ؛ وذلك على سبيل الاستعارة المكنية.

و- لفت وجهها المكبل بالتجاعيد .

في هذا التركيب شبه الكاتب التجاعيد المحيطة بوجه العجوز بالأغلال ، وكأن هذا الوجه أسير لتلك التجاعيد ، ووجه الشبه بينهما الإحاطة ، إلا أنه حذف المشبه به وجاء بشيء من لوازمه (المكبل) وذلك على سبيل الاستعارة المكنية .

3- الكناية

الكناية هي أحد الصور البيانية التي نالت عناية البلاغيين لما فيها من رمز وإيحاء وقـــدرة علـــى التعبير عن المراد بقليل من الألفاظ ، فهي تجعل المعنى المراد يحتجب وراء أستار المعنى الظاهر ، ومن سماتها تشير إلى المعنى دون أن تفصح عنه ، فهي

أحـــد الأساليب غير المباشرة التي تضفي على الكلام رونقاً وجمالاً ، وسر جمالها أنها تأتي بالمعنى مصحوباً بالدليل في إيجاز .

ومن خلال استقصائنا للصور الكنائية في النص المدروس وجدنا أنها تتمثل في الآتي:

أ- مركز اللقاء . نقطة التقاطع . ينبوع الحزن والغناء .

فهذه كلها كنايات عن الصبايا ، وتتضح هذه الكنايات أكثر عند الرجوع إليها في النص. وهي تعد كناية عن موصوف .

ب- وكيف لاتصل سيرة هذا الكائن الخفي .

فالكائن الخفي كناية عن الفتاة الجنية باتا ، وهي تعد كناية عن موصوف .

ج- المسلك المقلوب .

وهي كناية عن عقيدة أهل العراء ، وذلك كما ورد في النص .

د- السلسلة الزرقاء .

كناية عن مجموعة جبال متصلة ببعضها وممتدة تطوق الحمادة ، وهذه الجبال المتصلة مظلمـــة وكأنهـــا سلـــسلة زرقـــاء ؛ لذلك كنى عنها بهذا الوصف وهي تعد كناية عن موصوف .

ه- أهل العراء ، أهل الخفاء .

أهل العراء كناية عن الإنس وأهل الخفاء كناية عن الجن .

و- كانت تجلس في المراعي تنتظر المعشوق المهاجر .

المعشوق المهاجر كناية عن زوج تلك المرأة .

ي- رد عليه عرف الديك .

عرف الديك كناية عن الفتى الطويل أحد شخوص الرواية .

رابعاً / المجاز

يمـــثل المجـــاز أحد السمات الفنية في اللغة العربية إذ به تثرى العبارة ، وبفضله تزداد اللغة رحابة واتساعاً ، وهو أحد الوسائل البلاغية المؤثرة والفعالة في التأثير على

المتلقي ، ويمثل مقياس البراعة والقدرة وسعة الخيال عند الكاتب ، وهو ليس مفروضاً علـــى الأديب أن يورده في نصه وإلا صار تكلفاً ، ولكن إذا جرى مجرى الطبع وسلك مسلك الاسترسال دون تكلف كان مظهراً من مظاهر الثراء اللغوي .

وحين نتتبع النص المدروس نجد المجاز يمثل أحد العناصر التي ساهمت في إثراء النص ومن أمثلته في النص :

أولاً / المجاز العقلي :

1- مدت أشعة نحاسية حزينة .

فـــإذا نظرنا إلى هذه العبارة وجدنا أن الشمس لم تقم بعملية المد الحقيقي لأشعتها، ولكن لما كانت الشمس هي مصدر التوهج والضوء والأشعة القوية أسند فعل المد لها ؛ وذلك لأنها سبب انبثاق الأشعة ، ففي هذا التركيب مجاز عقلي .

2- ولما كان المساء لا يستطيع أن يتوقف أو يتراجع عن المجيء .

فإســناد فعل التوقف أو التراجع إلى المساء لا يأتي على سبيل الحقيقة ، فقد ذكر المساء وأراد الزمن ، فهذا التركيب يحوي على مجاز عقلي .

3- انتقل الفرح من السهل الفسيح إلى الخباء المخنوق .

فالفـــرح لا ينـــتقل من مكان إلى آخر على وجه الحقيقة ، ولكن الذين ينتقلون هم أصحاب الفرح ، فإسناد الانتقال إلى الفرح لا يأتي حقيقة ؛ بمعنى أن الفعل انتقل أسند إلى غير فاعله الحقيقي .

4- ومـــا كان جديراً بابنة الجن أن تطعن في كفاءة الصحراء على الإخفاء ، ألا تخفي الجن أنفسهم ؟ ألا تخفي الشعوب والقبائل ؟ ألا تستر أكبر الأسرار ؟ ألا تحجب الماء ؟ ألا تخبـــئ الكـــنوز ؟ ألا تخبـــيء المـــدن والعجائب ؟ ألا تخفي سلطان الضياء وإله الكائنات؟.

5- توعدت الصحراء بالعتمة .

فإســناد فعل التوعد إلى الصحراء لا يأتي على وجه الحقيقة ، ولكن عندما حلت العــتمة بالــصحراء وأصبحت تدرك الظلمة الصحراء شيئاً فشيئاً أسند فعل التوعد لها وذلك على سبيل المجاز العقلي .

ثانياً / المجاز المرسل

ومن أمثلته في النص :

1- وعندما يرفعن الحناجر بالغناء .

فالمجــاز فــي هــذا التركيب في لفظة (الحناجر) حيث ذكر الحناجر ، وأراد صوت الغناء ، وذكر آلة الصوت ، وأراد الأثر الناتج عنها ، وهي الأصوات ، فالمجاز مرسل علاقته الآلية.

2- يأتي الدور على الغناء كي يتنازل ويتوقف .

فالمجــاز في هذا التركيب في إسناد فعل (يتنازل) و (يتوقف) للغناء ، فالغناء لا يتنازل أو يتوقف بالمعنى الحقيقي ، ولكن الذي يتنازل أو يتوقف هو المغني أو المغنون ، فقــد ذكر الغناء وهو المسبب أو الأثر الناتج ، وأراد السبب ، فالمجاز مرسل علاقته المسببية .

3- نزعوا من قلبها نعمة الحياء .

ففــي هذا التركيب ذكر القلب وهو الجزء ، وأراد الفتاة بكل جوارحها ، فالمجاز في هذا التركيب مرسل علاقته الجزئية .

4- عليك أن تنزعي من رأسك كل حماقات الجن .

فالمجاز في هذا التركيب في لفظة (رأسك) حيث ذكر الرأس وهو الكل ، وأراد العقل وهو الجزء ، فالمجاز في هذه العبارة مرسل علاقته الكلية .

5- تملأ الصحراء بالفرح والضحك .

فالمجــاز في هذا التركيب في لفظة (الصحراء) حيث ذكر الصحراء كاملة وأراد جزءاً منها فالمجاز مرسل علاقته الكلية .

خامساً / التقديم والتأخير

ويعـد الـتقديم والتأخير من المباحث الهامة في الدرس البلاغي ، ومن الظواهر الأسـلوبية التـي أولـتها البلاغة العربية عناية واهتماماً ، وخصصت له باباً في علم المعانـي ؛ وذلك لأهميته في زيادة الدلالة وتوضيح الحكم ، وقد أشرنا إلى أهميته فيما سبق ضمن الظواهر الأسلوبية في البلاغة .[1]

وبعد تتبع النص المدروس تم التوصل أو الوقوف على بعض الوحدات التركيبية التي تقدم فيها المسند إليه على المسند . ويمكن ملاحظتها في الآتي :

1- مـدت أشعة نحاسية حزينة كأنها غول الخرافات يمد ألف لسان وهو يختنق ويلفظ أنفاسه الأخيرة .

فالشاهد في هذا التركيب في قوله : (وهو يختنق) حيث تقدم المسند إليه على المسند ؛ ليفيد غرض التأكيد وتقوية الحكم .

2- عـندما يرفعن الحناجر بالغناء الفاجع فإن كل شيء لا بد أن يرقص في الصحراء: الـرجل يرقص ، المهري يرقص ، الجن يرقص ، السراب يرقص ، وحجارة الجبال أيضاً تلين وتسقط في الوجد وترقص .

ففي هذا التركيب نلاحظ تقديم المسند إليه في كل وحدة تركيبية من هذه الوحدات ؛ وذلك لتأكيد فعل الرقص وأن كل شيء في هذه الصحراء يرقص من إنسان وحيوان وجمـاد ، ولـو قـال : يرقص الرجل ويرقص المهري ... لما أفاد هذه الدلالة ، وقد جاءت هذه الدلالة لتأكيد الخبر الفعلي وتقويته .

3- الطقوس زادت هذا البريق ألقاً وسحراً وطغياناً .

وفـي هـذه العـبارة تقدم المسند إليه على المسند ليفيد دلالة التأكيد وتقوية الحكم المسند للطقوس ؛ بمعنى أن بريق الفتاة بفضل طقوس الغسل والتدليك زاد ألقاً وسحراً . وفي هذا التركيب دلالة على تأكيد الخبر .

4- لكن باتا قاطعتها بجسارة تليق بفتاة من الجن .

---

[1] المبحث الثاني الفصل الثاني ص 93

وفي هذا التركيب تقدم المسند إليه على المسند ليفيد دلالة الاختصاص ، وأن فعل المقاطعة حصل من قبل الفتاة باتا وليس من أي شخص آخر .

5- أهل العراء يتوقون لمحاكاة أهل الخفاء .. وأهل الخفاء يتوقون للتبدي والتعري والظهور ، أهل الخفاء يعتنقون ديناً آخر .

ففي الوحدات التركيبية تقدم المسند إليه على المسند ليفيد في كل وحدة تركيبية دلالة التأكيد على الفعل ، ففي الوحدة التركيبية الأولى اتصل واو الجماعة بالفعل المضارع وعادت على أهل العراء وأكدت اختصاصهم بهذا الفعل . وكذلك في الوحدة التركيبية الثانية نجد واو الجماعة يعود على أهل الخفاء ويؤكد دلالة ذلك الفعل . وكذلك الأمر للوحدة التركيبية الثالثة .

6- الجن لا يعترفون بالنقائض .

ففي هذه العبارة دل التقديم على الاختصاص بأن الجن وحدهم لا يعترفون بالنقائض ، أو أن عدم الاعتراف بالنقائض يختص به الجن دون غيرهم ، وقد دل تقديم المسند إليه على تأكيد الخبر .

7- أنتم تعترفون أن أهلنا لا يجاهرون بالحقائق .

فالشاهد في هذا التركيب في قوله : أنتم تعترفون ، و أهلنا لا يجاهرون .

ففي قوله : أنتم تعترفون دلالة على التأكيد وفي قوله :-أهلنا لا يجاهرون بالحقائق.دلالة على التخصيص . بمعنى أن عدم المجاهرة يختص به الأهل دون غيرهم .

8- لكن الجميع يعلم أن العروس تتلهف للقاء العريس .

ففي قوله الجميع يعلم دلالة على التأكيد وتقوية الحكم ، أما في قوله : أن العروس تتلهف ففيه دلالة على التأكيد ، وأيضا الاختصاص ؛ أي أن العروس تختص بفعل التلهف دون غيرها .

9- عرف الجميع أن باتا لم تفر إلى الوادي .

وفي هذا التركيب دلالة على تأكيد النفي بأن باتا لم تفر إلى الوادي ولو قال : عرف الجميع لم تفر باتا إلى الوادي لما دل على قوّة النفي وتأكيده .

كما يمكن ملاحظة تقديم المسند في التراكيب التالية :

1- كـــيف لا يتسابق النبلاء للفوز بامرأة مستعارة من دنيا الأساطير لها سحر الماضي وفتنة الصحراء .

فالـــشاهد فـــي هذا التركيب في قوله : لها سحر الماضي . فقدم المسند على هيئة شـــبه جملة من الجار والمجرور، وتأخر المسند إليه المتمثل في قوله : سحر الماضي وقد أفاد هذا التقديم تخصيص المسند بالمسند إليه .

2 – تـــوجهت إلى خباء يقف بعيداً وحيداً معزولاً في عزلته غموض ووعد بالوصول والفوز والفردوس .

فالـــشاهد في قوله : في عزلته غموض . فقد تقدم المسند المتمثل في شبه الجملة مـــن الجار والمجرور على المسند إليه المتمثل في كلمة غموض ، وقد أفاد تخصيص المسند بالمسند إليه .

كما يمكن ملاحظة تقديم متعلقات الفعل في النص في الأمثلة التالية:

1- في خباء العروس جلست باتا .

في هذه الوحدة التركيبية تقدمت متعلقات الفعل المتمثلة في شبه الجملة من الجار و المجرور على الفعل جلست ، وقد أفاد التقديم التخصيص ؛ وذلك بأن الجلوس حدث في خباء العروس وليس في أي مكان آخر .

2- حولها تحلقت الصبايا.

قد جاء شبه الجملة من الظرف متعلقاً بالفعل تحلقت ومقدماً عليه ، وقد أفاد تقديم متعلقات الفعل عليه أن فعل التحلق حدث حول العروس ، وليس حول أي شخص آخر كما أفاد دلالة التخصيص .

3- في عيني العروس لمع ذلك البريق .

أيضاً في هذه الوحدة التركيبية تقدم الجار و المجرور وهو من متعلقات الفعل لمع ، وقـد أفاد هذا التقديم دلالة التخصيص ؛ أي أن لمعان البريق كان في عيني العروس وليس في أي شخص آخر .

4- في العراء تراكض الصبيان .

وهذا التركيب كغيره من التركيبات السابقة ، وقد أفاد دلالة التخصيص ، وأكد أن فعل التراكض حصل في العراء .

5- في الصباح انتشر الخبر .

وفـي هذه العبارة خصص أن انتشار الخبر قد حدث في وقت الصباح وليس في وقت آخر .

سادساً / ظاهرة الالتفات

تنبه علماء البلاغة لهذه الظاهرة ، ورأوا أنها تمثل أحد السمات الفنية في الأساليب العـربية ، فهي تمثل التوسع في اللغة ، ومراعاة الأدب في الخطاب ، كما تمثل براعة المتكلم في الانتقال من صورة إلى صورة ، ومن صيغة إلى صيغة أخرى ؛ وذلك شداً لانتـباه السامع ، وتحريك مشاعره ، وتطرية نشاطه ، وهي بما تمتاز به من تنوع في الأسـلوب تساهم مساهمة كبيرة في إزاحة الملل عند المتلقي ، وهي لا تعد من معايير الـصحة والخطأ أو الجمال والقبح ، وإنما تمثل مهارة المتكلم في انتقاء مفرداته وكيفية توجيهها إلى المخاطب .

وللالـتفات عـدة صور تم التحدث عنها في الفصل الثاني المبحث الثاني من هذا البحث بشيء من التفصيل وفي هدا المقام سنقوم بعرض ما تم الوقوف عليه من صور الالتفات في النص المدروس وهي على النحو التالي :

[- تخطئـين كثيـراً يا ابنتي إن استهنت بقدرة الصحراء على حجب الكائنات وإخفاء الخلق ، وما كان جديراً بابنة الجن أن تطعن في كفاءة الصحراء على الإخفاء .

يتجلـــى بوضوح انتقال الكاتب على لسان أحد شخوصه من ضمير المخاطبة إلى الغيبة وذلـــك بقوله : تخطئين كثيراً يا ابنتي إن استهنت ، ثم ينتقل إلى ضمير الغيبة بقوله : وما كان جديراً بابنة الجن أن تطعن .

2- لأنها تريد أن تسخر من الخلق البلهاء أمثالك ! أم أنك تمزحين .

نلاحـــظ انـــتقال الكاتـــب علـــى لسان أحد شخوصه من ضمير الغيبة إلى ضمير الخطاب وذلك بقوله : تريد أن تسخر من الخلق البلهاء ، ثم ينتقل أم أنك تمزحين .

3- يـــا ربـــي كـــادت الجنية تجعلني أنسى ، ولكن لماذا لا تبكين ؟ لماذا لا أرى دمعاً يسيل؟

وفـــي هـــذه العبارة يتضح الانتقال من ضمير التكلم إلى ضمير الخطاب وذلك بقوله : كادت الجنية تجعلني أنسى ثم ينتقل لماذا لا تبكين .

الخاتمة

لقد جعلت هذه الدراسة جلّ اهتمامها عرض إشكالية قراءة النص الأدبي، فتناولت موقف المناهج التاريخية من النص الأدبي، وكذلك رؤية المناهج التي اعتمدت لغة النص في مقاربتها للنصوص الأدبية، ثم وضحت بعض المفاهيم المتعلقة بالنص الأدبي (النص الأدبي، العمل الأدبي، الخطاب الأدبي، التناص)، ثم تبنت الدراسة عرض منهجين اتخذا لغة النص ركيزة لتحليل النصوص الأدبية وهما ـ منهج البحث البلاغي والمنهج الأسلوبي ـ وقد حاولت الدراسة عقد مقارنة بين المنهجين وذلك للوصول إلى فهم أعمق لحقيقة كل منهج، وكذلك الوقوف على السمات والعيوب التي تتصل بكل منهج منهما، وخلال هذه الدراسة تم التوصل إلى النتائج التالية :

1 – وقفت الدراسة على أوجه القصور التي أُخِذَتْ على منظومة المناهج التاريخية، وكذلك المنهج البنيوي ونظرية التلقي.

2– استطاعت الدراسة إثبات أن النص والخطاب كلاهما وجهان لعملة واحدة.

3– أوضحت الدراسة الفروق بين العمل بمفهومه التقليدي والنص بمفهومه الحديث

4– وقفت الدراسة على مفهوم التناص قديماً وحديثاً.

5– وقفت الدراسة على أهم الأسس التي اعتمدتها القراءة البلاغية والتي ترى عن طريقها يمكن الوصول بالتعبير الفني إلى درجة الكمال.

6– بينت الدراسة مقياس البراعة عند الشعراء كما رأتها القراءة البلاغية والمتمثل في الصور البيانية.

7– أفادت الدراسة أن البلاغة استطاعت تَقَصّي كل الظواهر الأسلوبية والطاقات التعبيرية الكامنة في اللغة ، إلا أنها وقفت عند هذا الحد ، ولم تسخر جهدها لتطوير منهج أسلوبي يمكن القارئ من الوقوف على السمات الأسلوبية ، وأثرها في الأداء الفني .

8- كشفت الدراسة أهمية الظواهر الأسلوبية في البلاغة، ووقفت على ما قدمه علماء البلاغة في هذا الشأن كما رأت أن علماء البلاغة أقتصر دورهم على وضع القواعد وتقديم الشاهد دون تسخير هذا الجهد في دراسة النصوص الأدبية ومعرفة مدى تأثير هذه الظواهر في البناء الفني .

9- أوضحت الدراسة أن البلاغة اقتصرت في دراستها على الكلمة والجملة بحيث لم تتجاوزهما.

10- بينت الدراسة أن البلاغة تقوم بدراسة التراكيب ورصد أوجه الحسن والقبح في الخطاب فما وافق القاعدة فهو حسن وما خالفها فهو رديء.

11- كشفت الدراسة أن البلاغة والأسلوبية يشتركان إلى حد ما في نظرتهما إلى المتلقي، كما يشتركان في نظرتهما إلى العلاقات بين عنصري الاختيار والتأليف .

12- أفـادت الدراسـة أن البحث البلاغي توقف بعد تحوله إلى قواعد جافة ومعايير ثابـتة ، وجعل جل اهتمامه وضع مقاييس الجودة والرداءة والحسن والقبح بالإضافة إلى وضع التقسيمات التي لا طائل وراءها والتي جعلت البحث البلاغي يدور حولها بدل البحث عن الظواهر الفنية وأثرها في الأداء الفني والجمالي.

13- بينت الدراسة أن المنهج البلاغي يحد من حرية المبدع وذلك بوضعه مقاييس ومعايير ينبغي للأديب أن يأتي إبداعه على أساسها وأي خروج عنها يعد خروجاً عـن فنون القول الجيد ، وهذا يحد من حرية المبدع ومن ثم يحد من حرية الإبداع.

14- وقفـت الدراسـة على أن الأسلوبية تستخدم المنهج الوصفي وتقوم على دراسة شاملة لكل أبنية النص نافية عن نفسها المعيارية والأحكام التقييمية.

15- أوضحت الدراسة أن الأسلوبية تدرس الإيقاع في النص بكامله باعتباره أحد الظواهر الفنية وله دور كبير في الأداء الجمالي .

16- بينت الدراسة أن الأسلوبية تدرس مظاهر الاختيار في النص الأدبي وتحاول تعليل كل اختيار ومدى تأثيره الجمالي والفني في النص الأدبي .

17- أفـادت الدراسـة أن الأسلوبية منحت القارئ دوراً هاماً وحضوراً متميزاً في قراءة النص وفي إعادة تشكيله .

18- كـشفت الدراسـة أن طرائق التحليل الأسلوبي كل منها على حدة لا يمكنها أن تـسفر عـن نـتائج هامة رغم الإيجابيات التي تحتوي عليها كل طريقة إلا أن هذه الطرائق بتضافرها معاً يمكنها الوصول إلى نتائج إيجابية.

وفـي نهايـة هـذه الرحلة العلمية أتمنى أن تكون هذه الدراسة قد كشفت بعض الجوانب المتعلقة بالقراءة البلاغية والأسلوبية سواء أكانت الإيجابية أم السلبية، وألا نكون قـد بالغنا في حكمنا على أحدهما، وأن نكون قد ألزمنا جانب الصواب و أنصفنا كلا القراءتين.

(وما توفيقي إلا بالله عليه توكلت وإليه أنيب)

المصادر والمراجع

القرآن الكريم : رواية حفص عن عاصم ، مجمع الملك فهد لطباعة المصحف الشريف .

أولاً / الكتب العربية :

1- 🕮الاتجـــاه الأسـلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي ، د. عدنان حسين قاسم ، الدار العربية للنشر والتوزيع 2001 .

2- 🕮الاتجاه الأسلوبي في نقد الشعر العربي ، د. شفيع السيد ، دار الفكر العربي، ط1 ، 1986 .

3- 🕮 اتجاهات البحث الأسلوبي ، د. شكري محمد عياد ، أصدقاء الكتاب ، للنشر والتوزيع القاهرة ، ط3 ، 1999 .

4- 🕮 أثـــر النحاة في البحث البلاغي ، د. عبد القادر حسين ، دار نهضة مصر للطباعة والنشر القاهرة ، 1970 .

5- 🕮 أدب الكاتـــب ، ابن قتيبة ، شرحه وكتب هوامشه الأستاذ علي فاعور ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ط1 ، 1990 .

6- أساليب الشعرية ، د. صلاح فضل ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، 1996

7- 🕮 أســـرار الـــبلاغة ، عـــبد القاهر الجر جاني ، تحقيق د. محمد عبدالمنعم خفاجي ، مكتبة الإيمان ، د.ت.

8- 🕮الأسس الجمالية في النقد العربي ، د. عز الدين إسماعيل ، دار الفكر العربي ، ط3 ، 1974 .

9-🕮 أسس الفلسفة ، توفيق الطويل ، مكتبة النهضة المصرية القاهرة، 1958

10-🕮 الأسلوب دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية ، أحمد الشايب ، مكتبة النهضة المصرية ، ط11 ، 1997 .

11- 🕮 الأسلوب دراسة لغوية إحصائية ، د.سعد مصلوح ، عالم الكتب القاهرة ، ط3 ، 1992 .
12- 🕮 الأسلوبية ، د. فتح الله أحمد سليمان ،الدار الفنية للنشر مصر 1990 .
13- 🕮 الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها ، د. موسى سامح ربابعة ، دار الكندي، ط1 2003 .
14- 🕮 الأسلوبية والأسلوب ، د. عبد السلام المسدي ، الدار العربية للكتاب ، ط2 1982.
15 - 🕮 الأسلوبية وثلاثية الدوائر البلاغية ، د. عبد القادر عبد الجليل دار صفاء للنشر والتوزيع ،عمان ، ط1 ، 2002 .
16 - 🕮 أشعار الشعراء الستة الجاهليين ، العلامة يوسف بن سليمان الشنتمري ، شرح وتعليق ، محمد عبد المنعم خفاجي ، دار الجيل بيروت د.ت .
17- 🕮 الأصول المعرفية لنظرية التلقي ، ناظم عودة خضر ، دار الشرق عمان الأردن، 1997 .
18 - 🕮إعجاز القرآن ، الباقلاني ، تحقيق السيد أحمد صقر ، دار المعارف القاهرة ، د.ت .
19 - 🕮 أمالي المرتضى في تفسير الحديث والأدب ،الشريف المرتضى ، تحقيق محمد بدر الدين النساني الحلبي ، ط1، د.ت .
20- 🕮 إنتاج الدلالة الأدبية ، د. صلاح فضل ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، 1996
21- 🕮 الإيضاح في علوم البلاغة مختصر تلخيص المفتاح ، الخطيب القزويني ، دار الجيل بيروت ، د.ت .
22- 🕮 البحث الأسلوبي معاصرة وتراث ، د. رجاء عيد ، دار المعارف مصر ، 1993 .

23- 🕮 البديع عبد الله بن المعتز ، تحقيق أغناطيوس كراتشفوفسكي ، دار المسيرة، ط2 ، 1982 .
24- 🕮 البرهان في علوم القرآن ، الزركشي ، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم ، مطبعة دار المعرفة للطباعة والنشر بيروت ، ط2 ، د.ت .
25- 🕮 البرهان في وجوه البيان ، ابن وهب ، تحقيق أحمد مطلوب وخديجة الحديثي، مطبعة العاني بغداد ، 1967 .
26-🕮 البلاغة تطوّر وتاريخ ، د. شوقي ضيف ، دار المعارف مصر ، 1965.
27- 🕮 البلاغة والأسلوبية ، د. محمد عبدالمطلب ، مكتبة لبنان ناشرون الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان ، ط1 ، 1994 .
28- 🕮 بلاغة الخطاب وعلم النص ، د. صلاح فضل ، سلسلة عالم المعرفة الكويت 1992 .
29- 🕮 البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث ، د. مصطفى السعدني ، منشأة المعارف الإسكندرية ، د.ت .
30- 🕮 البيان والتبيُّن ، الجاحظ ، تحقيق عبدالسلام هارون ، دار الجيل بيروت ، دار الفكر للطباعة والنشر ، د.ت .
31- 🕮 تحليل الخطاب الروائي ، د. سعيد يقطين ، المركز الثقافي بيروت ، ط3 ، 1997.
32- 🕮 تحليل الخطاب الشعري استراتيجية التناص ، د. محمد مفتاح ، المركز الثقافي العربي ، دار البيضاء ، ط2 ، 1992 .
33- 🕮 ترويض النص ، حاتم الصكر ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1998 . -
34-🕮 التشابه والاختلاف نحو منهجية شمولية ، د. محمد مفتاح ،المركز الثقافي العربي المغرب ، ط1 ، 1996 .
35- 🕮 التصوير البياني دراسة تحليلية لمسائل البيان ، د. محمد حسنين أبو موسى، منشورات جامعة قاريونس ، ط1 1978 .

36- 🕮 التصوير الشعري ، د. عدنان حسين قاسم ، المنشأة الشعبية للنشر والتوزيع الإعلان ، ط1 ، 1980 .
37- 🕮 التفكير البلاغي عند العرب ، حمادى صمود ، منشورات الجامعة التونسية 1981 .
38- 🕮 التناص نظرياً وتطبيقياً ، أحمد الزعبي ، مؤسسة عمان للنشر والتوزيع الأردن ، ط2 ، 1992 .
39- 🕮 ثقافة الأسئلة مقالات في النقد والنظرية ، د. عبد الله الغدامي ، ط2 ، جدة 1992 .
40- 🕮 ثلاث رسائل في إعجاز القرآن الكريم ، الرماني والخطابي وعبد القاهر الجرجاني ، تحقيق محمد خلف الله ، د. محمد زغلول سلّام ، دار المعارف مصر ، ط2 ، د.ت .
41- 🕮 ثورة الأدب ، د. محمد حسين هيكل ، دار المعارف ، ط2 ، د.ت .
42- 🕮 حافظ وشوقي ، د. طه حسين ، الناشر مكتبة الخانجي بمصر ، ومكتبة المثنى ببغداد ، ط4 ، 1958.
43- 🕮 حلية المحاضرة في صناعة الشعر ، الحاتمي ، تحقيق د. جعفر الكتابي ، بغداد ، 1979.
44- 🕮 حياة قلم ، العقاد ، دار الكتاب العربي بيروت ، ط2 ، 1969 .
45-🕮 الحيوان ، الجاحظ ، تحقيق عبدالسلام هارون ، دار الجيل بيروت – دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع ،د.ت .
46- 🕮 الخروج من التيه ، د. عبد العزيز حموده ، سلسلة عالم المعرفة الكويت ، 2003.
47- 🕮 الخصائص ، ابن جني ، تحقيق عبد الحميد الهنداوي ، منشورات دار الكتب العلمية بيروت ، ط1 ، 2001 .

48- 🕮 خصائص الأسلوب في الشوقيات ، د. محمد الهادي الطرابلسي ، المجلس الأعلى للثقافة ،1996.
49- 🕮. خصائص الحروف العربية ومعانيها ، حسن عباس ، منشورات اتحاد الكتاب العرب 1998 .

50- 🕮الخطاب العربي المعاصر ، د. محمد عابد الجابري ، دار الطليعة بيروت، ط3 الرباط ، 1998 .
51- 🕮 الخطيئة والتكفير ، د. عبدالله الغدامي ،الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ط4 1998 .
52-🕮دائرة الإبداع ، د. شكري محمد عياد ، دار الياس العصرية القاهرة ، 1987.
53- 🕮دراسات في نقد الأدب العربي ، د. بدوي طبانة ، مكتبة الانجلو المصرية ، 1975 .
54- 🕮 دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث ، د. أحمد درويش ، مكتبة الزهراء القاهرة ، د.ت.
55-🕮 دلائل الإعجاز ، عبد القاهر الجرجاني ، تحقيق السيد محمد رشيد رضا مكتبة ومطبعة محمد علي صبيح ، ط6 ، 1960.
56- 🕮 دلالات التراكيب ، د. محمد حسنين أبو موسى ، منشورات جامعة قاريونس ط1 1979 .
57- 🕮 دليل الناقد الأدبي ، الرويلي والبازعي ، المركز الثقافي العربي ، ط2 ، 2000.
58- 🕮 ديوان الأعشى ، دار صادر ، بيروت ، د.ت .
59-🕮ديوان حسان بن ثابت ، تحقيق وليد عرفات ، دار صادر ، د.ت .
60-🕮 ديوان الخنساء ، تماضر بنت عمرو ، المكتبة الثقافية بيروت ، د.ت .
61- 🕮 ديوان المتنبي ، دار الجيل ، بيروت ، د.ت .

62- 🕮 ديوان النثر البري ، إبراهيم الكوني ، الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان، ط2 ، د.ت .
63- 🕮 شعراء مصر وبيئاتهم ، العقاد ، مكتبة النهضة المصرية القاهرة ، 1950 .
64- 🕮 شعر الراعي النميري ، تحقيق نوري حمودي ، هلال ناجي ، مطبعة المجمع العلمي العراقي ، 1980.
65- 🕮 الشفاء ، الرياضيات ، جوامع علم الموسيقى ، ابن سينا ، تحقيق زكريا يوسف الإدارة العامة للثقافة ، المطبعة الأميرية ، 1956 .
66- 🕮 الصاحبي ، أحمد بن فارس ، تحقيق مصطفى الشويمي ، مؤسسة بدران للطباعة والنشر بيروت 1963 .
67- 🕮الصورة الأدبية ، د. مصطفى ناصف ، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع بيروت ، د.ت .
68- 🕮 الصورة الفنية في التراث النقدي البلاغي عند العرب ، د . جابر عصفور ، المركز الثقافي العربي ، ط3 ، 1992.
69- 🕮الطراز المتضمن البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز ، يحيى بن حمزة بن علي بن إبراهيم العلوي، تحقيق سيد بن علي المرصفي ، مطبعة المقتطف مصر ، 1914 .
70- 🕮 علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته ، د. صلاح فضل ، الهيئة المصرية للكتاب ، ط2،1985.
71- 🕮علم الأسلوب مفاهيم وتطبيقات ، د. محمد كريم الكواز ، منشورات جامعة السابع من أبريل ، ط1 ، 1426.
72- 🕮علم البديع ، د. عبد العزيز عتيق ، دار النهضة العربية للطباعة والنشر بيروت ،1985.
73- 🕮 العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده ، ابن رشيق ، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد ، دار الجيل بيروت ، د.ت .

74-🕮 عيار الشعر ، أبن طباطبا ، تحقيق د. محمد زغلول سلام ، منشأة المعارف الإسكندرية ، ط3 ، د.ت .
75- 🕮 فلسفة البلاغة بين التقنية والتطوّر ، د. رجاء عيد ، منشأة المعارف الإسكندرية، ط2 ، د.ت .
76- 🕮 فلسفة وفن ، زكي نجيب محمود ، مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة ،1963
77 -🕮فن الأدب المحاكاة ، د. سهير القلماوي ، مكتبة الحلبي ، القاهرة ، 1953 .
78- 🕮 في النقد الأدبي ، د. شوقي ضيف ، دار المعارف مصر ، ط3 د.ت .
79- 🕮 قراءة القراءة ، عمار بلحسن ، منشورات جامعة وهران ، 1992 .
80- 🕮 القراءة والكتابة ، حسين الواد ، منشورات جامعة تونس ، 1988.
81- 🕮 قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، دار العلم للملايين بيروت ، ط5 ، 1979.
82-🕮 الكامل في اللغة والأدب ، المبرد ، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم ، دار الفكر العربي ، ط3 ، د.ت .
83-🕮 الكتابة والإبداع ، عبد الفتاح أحمد أبوزايدة ، الدار الأندلسية للطباعة والنشر والتوزيع ، 1992 .
84-🕮 الكتاب ، سيبويه ، تحقيق عبدالسلام هارون ، دار الجيل بيروت ، ط1 ، د. ت.

85- 🕮 كتاب الصناعتين ، أبو هلال العسكري ، تحقيق علي محمد البجاوي و محمد أبو الفضل إبراهيم ،دار الفكر العربي ، ط2 ، د.ت .
86-.🕮 كتابي : مشكل القرآن ، وغريبه ، ابن قتيبة ، تحقيق الإمام محمد بن مكي بن أبي طالب ، مطبعة الخانجي ومكتبتها ، ط1 ، 1355ه.
87 -🕮الكشاف ، الزمخشري ، دار المعرفة ، بيروت ، د. ت .

88-📖 اللغة ما بين المعيارية والوصفية ، د. تمام حسان ، مكتبة الأنجلو المصرية ، 1958 .
89-📖 اللغة والإبداع ، د. شكري محمد عياد ، ط1 ، 1988.
90-📖المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر ، ضياء الدين بن الأثير ، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد ، المكتبة العصرية ، صيدا – بيروت ، 1995 .
91-📖 مدخل إلى علم الأسلوب ، شكري محمد عياد ، أصدقاء الكتاب للنشر والتوزيع ط4 ، القاهرة ، 1998 .
92- 📖المرايا المحدبة ، د. عبد العزيز حمودة ، سلسلة عالم المعرفة ، الكويت ، 1998 .
93-📖 المرايا المقعرة ، د. عبد العزيز حمودة ، سلسلة عالم المعرفة الكويت ، 2001 .
94-📖 المزهر في علوم اللغة وأنواعها ،عبد الرحمن جلال الدين السيوطي ، تحق محمد أحمد جاد المولى ، محمد أبو الفضل إبراهيم ، علي محمد البجاوي ، دار الجيل بيروت ، د. ت .
95-📖 مفتاح العلوم ، لأبي يوسف السكاكي ، مطبعة مصطفى البابي الحلبي ، ط1 1937 .
96- 📖مفهوم الشعر دراسة في التراث النقدي ، د. جابر عصفور ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ط5 ، 1995 .
97-📖 مقالات في الأسلوبية ، د. منذر عياشي ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ط1 ، 1990 .
98- 📖المقدمة ، ابن خلدون ، تحقيق حجر عاصي ، دار مكتبة الهلال بيروت ، 1991.
99- 📖 مناهج النقد المعاصر ، د. صلاح فضل ، دار الآفاق العربية ، ط1 1997 .

100- 📖من تاريخ الأدب العربي ، د. طه حسين ، المجلد الأول ، دار العلم للملايين بيروت ، ط3 ، 1978 .
101- 📖من حديث الشعر والنثر ، طه حسين ، مطبعة الصاوي ، القاهرة ، ط1 ، 1936 .
102-📖منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، حازم القرطاجني ، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة ، دار الغرب الإسلامي بيروت ، ط3 ، د.ت .
103- 📖الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري ، الآمدي ، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، المكتبة العلمية ، بيروت ، 1944.
104- 📖 النص والأسلوبية ، د. عدنان بن ذريل ، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 2000 .
105 -📖 نظريات معاصرة ، د. جابر عصفور ، الهيئة المصرية للكتاب ، 1988 .
106- نظرية الأدب ، د. شكري عزيز الماضي ، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع بيروت ، ط1 ، 1986 .
107 - 📖نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي ، عبد الناصر حسن محمد ، المكتب المصري لتوزيع المطبوعات ، القاهرة ، 1999 .
108- 📖النقد الأدبي ، أحمد أمين ، دار الكتاب العربي ، لبنان ، ط4 ، 1967 .
109- 📖 النقد الأدبي أصوله واتجاهاته ، د. أحمد كمال زكي ، دار النهضة العربية بيروت ط3 ، 1981 .
110-📖 النقد الأدبي أصوله ومناهجه ، سيد قطب ، دار الشرق بيروت ، ط4 ، 1980 .
111-📖 الـنقد الأدبي الحديث ، د. محمد غنيمي هلال ، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع القاهرة ، د.ت .
112- 📖 النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك ، د. إبراهيم خليل ، دار المسيرة ، ط1 ، 2003 .

113- 🕮 نقد الشعر ، قدامة بن جعفر ، تحقيق د. محمد عبد المنعم خفاجي ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، د. ت .
114- 🕮الوساطة بين المتنبي وخصومه ، علي عبدالعزيز الجرجاني ، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم ، علي محمد البجاوي ، منشورات المكتبة العصرية ، صيدا – بيروت ، 1966 .

ثانياً / الكتب المترجمة :

1- 🕮أسس علم اللغة ، باي ماريو ، ت : أحمد مختار ، عالم الكتب ، ط2 ، 1983 .
2- 🕮الأسلوبية ، بيير جيرو ، ت : منذر عياشي ، مركز الإنماء الحضاري ، حلب ، 1994 .
3- 🕮الأسـلوب والأسلوبية ، كراهم هاف ، ت : كاظم سعد الدين ، دار آفاق عربية ، بغداد 1985 .
4- 🕮بنية اللغة الشعرية جون كوهين ، ت : محمد الوالي ومحمد العمري ، دار توبقال ، ط1 ، 1986 .
5- 🕮التأويل بين السيميائيات والتفكيكية ، أمبرتو إيكو ، سعيد بن كراد المركز الثقافي المغربي ، 2000 .
6- 🕮حركات التجديد في موسيقى الشعر العربي ، موريه ، ت : د. سعد مصلوح ، عالم الكتب القاهرة ، 1969 .
7- 🕮 دور الكلمة في اللغة ، استيفن أولمان ، ت : د. كمال بشر ، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع القاهرة ، د.ت .
8- 🕮 علم النص ، كريستفيا ، ت : فريد الزاهي ، دار توبقال للنشر المغرب ، ط2 ، 1997 .
9- 🕮 القارئ في الحكاية أمبرتو إيكو ، ت : انطوان أبو زيد ، المركز الثقافي العربي بيروت ، 1996 .

10- 🕮 لذة النص ، رولان بارت ، ت : منذر عياشي ، مركز الإنماء الحضاري ، ط2 ،2002 .
11- 🕮 النص والإجراء ، بو جراند ، ت : تمام حسان ، عالم الكتب القاهرة ، ط1 ، 1998 .
12- 🕮 النص والتأويل ، بول ريكور ، ت : منصف عبد الحق ، العرب والفكر العالمي، 1988 .
13- 🕮 نظرية الأدب ، رينيه ويليك و أوستن وارين ، ت : محيي الدين صبحي المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ط3 ، 1987 .
14- 🕮 النظرية الأدبية المعاصرة ، رامان سلدن ، ت : جابر عصفور ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، د.ت .
15 - 🕮 نظرية التلقي مقدمة نقدية ، روبرت هولب ، ت : د. عز الدين إسماعيل ، المكتبة الأكاديمية ، ط1 ، 2000 .
16- 🕮 نظرية النص ، رولان بارت ، ت : محمد خير البقاعي ، الهيئة المصرية للكتاب ،1998 .

ثالثاً / المعاجم والموسوعات :

1- 🕮أساس البلاغة ، الزمخشري ، دار إحياء التراث العربي بيروت لبنان ، ط1 ، 2001 .
2- 🕮 لسان العرب ، أبن منظور ، دار صادر ، ط1 ، د.ت .
3- 🕮 الموسوعة الفلسفية العربية ، الأصطلاحات والمفاهيم ،معهد الإنماءالعربي،ط1، 1986.

رابعاً / الدوريات :

1- 🗐 استراتيجية التناص في الخطاب العربي الحديث ، محمود جابر عباس ، مجلة علامات في النقد ، ع 46 ، نادي جدة الأدبي ، 1423 ه

2- الأســـلوبية الصوتية في النظرية والتطبيق ، ماهر مهدي هلال ، مجلة آفاق عربية ، ع 12 ، بغداد ، 1992 .
3- البنيوية ، د. رضوان القضماني ، جريدة الأسبوع الأدبي ، ع781 ، 2000 شبكة المعلومات الأنترنت الموقع : . www.awu-Dam.org
4- التناص بين الاقتباس والتضمين والوعي واللاشعور ، مفيد نجم ، جريدة الخليج ملحق بيان الثقافة ، ع55 ، 2001 .
5- التناص سبيلاً إلى دراسة النص الشعري ، شربل داغر ، مجلة فصول ، الهيئة المصرية للكتاب ،المجلد 16 ، ع الأول القاهرة 1997 .
6- الخطاب والقارىء نظرية التلقي وتحليل الخطاب ، حامد أبو أحمد ، كتاب الرياض ، ع 30 الرياض 1996 .
7- من لسانيات الجملة إلى علم النص ، د. بشير أبرير ، مجلة الموقف الأدبي اتحـــاد الكتاب العرب ، ع 401 ، 2004 . شبكة المعلومات الإنترنت الموقع : www.awu-dam.org

المحتويات

الإهداء .....

المقدمة .....أ- ح

الفصل الأول: النص الأدبي وإشكاليات القراءة 1

المبحث الأول : مفهوم الأدب 2- 23

المبحث الثاني : مفهوم النص 24- 45

المبحث الثالث :قراءة النص الأدبي 46- 66

الفصل الثاني : منهجية القراءة البلاغية 67

المبحث الأول : أسس القراءة البلاغية 68- 91

المبحث الثاني : الظواهر الأسلوبية في البلاغة 92- 117

المبحث الثالث : الإبداع والتقعيد البلاغي 118- 136

الفصل الثالث : الأسلوب والقراءة الأسلوبية 137

المبحث الأول : مفهوم الأسلوب 138- 159

المبحث الثاني : الأسلوبية وتنويعاتها 160- 185

المبحث الثالث : منهجية القراءة الأسلوبية 186- 206

الفصل الرابع : ممارسات القراءة (الجانب التطبيقي) 207

أولاً : القراءة الأسلوبية 208- 262

ثانياً : القراءة البلاغية 263- 279

الخاتمة 280- 282

المصادر والمراجع ..... 283 - 294

المحتويات 295