

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة عبد الحميد بن باديس - مستغانم-



كلية الأدب العربي والفنون
قسم اللغة العربية

المقاييس البلاغية من منظور الأسلوبية
المعاصرة
-المفاهيم والآليات-

أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه العلوم في الأسلوبية والنقد الأدبي

إشراف الأستاذ:

د / غالم صديقي

إعداد الطالب:

الحاج تكوك

أعضاء لجنة المناقشة

أ.د / محمد سعدي رئيسا

د / غالم صديقي مشرفا ومقررا

أ.د / علي حميداتو مناقشا

أ.د / عز الدين حفار مناقشا

د / محمد خطاب مناقشا

د / صالح تقابجي مناقشا

السنة الجامعية: 2020/2019

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة عبد الحميد بن باديس - مستغانم



كلية الأدب العربي والفنون
قسم اللغة العربية

المقاييس البلاغية من منظور الأسلوبية
المعاصرة
- المفاهيم والآليات -

أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه العلوم في الأسلوبية والنقد الأدبي

إشراف الأستاذ:

د / غالم صديقي

إعداد الطالب:

الحاج تكوك

أعضاء لجنة المناقشة

أ.د / محمد سعدي رئيسا

د / غالم صديقي مشرفا ومقررا

أ.د / علي حميداتو مناقشا

أ.د / عز الدين حفار مناقشا

د / محمد خطاب مناقشا

د / صالح تقابجي مناقشا

السنة الجامعية: 2020/2019

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

إهداء

إلى والدي العزيز رحمة الله
عليه

إلى زوجتي الكريمة
وأولادي

أهدي هذا العمل
المتواضع

شكر وتقدير

أتوجه بخالص تقديري وعظيم
امتناني إلى الأستاذ المشرف
" الدكتور: "غالم صديقي

"

الذي أحاط هذه
الرسالة بكامل اهتمامه
وعنايته.

كما أتوجه بالشكر
الجزيل إلى كل من ساعدني من
قريب أو من بعيد
في
إنجاز هذا العمل.

توضيح بعض التقنيات

المنهجية وبعض الرموز المستخدمة في الأطروحة

- 1- المصدر: يشير إلى الكتب التي من الأمهات
- 2- المرجع: يشير إلى الكتب التي ليست من الأمهات
- 3- المصدر نفسه: اختصار للمصدر المذكور في حالة تكراره في الهامش
- 4- المرجع نفسه: اختصار للمرجع المذكور في حالة تكراره في الهامش
- 5- م، ن : اختصار للفظتي: المصدر أو المرجع. ونفسه.
- 6- المصدر السابق والمرجع السابق: يستخدمان في حالة وجود حائل واحد فقط.
- 7- الصفحة نفسها: اختصار لرقم الصفحة المذكورة في الهامش.
- 8- ص، ن : اختصار للفظتي : صفحة ، ونفسها.
- 9- ترو و تح و تع و تق و تصح : اختصار للألفاظ : ترجمة، تحقيق، تعليق، تقديم، تصحيح.

10- العلامة : ج اختصار للفظه جزء / ط اختصار للفظه طبعه / مج اختصار للفظه
مجموعة أو مجلد / ع اختصار لكلمة عدد/ (ت) اختصار لكلمة توفي / (م.م) تعني مصدر أو
مرجع مذكور.

11- العلامة: (...): تعني كلام محذوف.

12- (د. ط) و(د. ت) و(د. ن): اختصار لـ: دون طبعة، دون تاريخ، دون ناشر.

13- العلامة:(P.U.F) تعني : حوليات الجامعة الفرنسية.

المقّدمة

بسم الله الرحمن الرحيم

الحمد لله ربّ العالمين، والصّلاة والسلام على المبعوث رحمة للبشرية سيّدنا ونبيّنا محمّد الهادي الأمين، وعلى آله، وصحبه أجمعين، وبعد...

أنتجت المنظومة الفكرية لمدارات معرفية تراثية، تتباين في الأهداف، والخلفيات وتتقاسم موضوعة اللغة -بما هي فدرالية من المباحث- تصورات وآراء، غدّت بها الجهاز النظري الإجرائي للدّرس البلاغي النقدي، الذي تناول تجليات الوظيفة البلاغية الجمالية في الخطاب الإقناعي التّداولي والخطاب التخيلي، لرصد عناصرها التكوينية، وتوصيف أبعادها الدّلالية المعرفية؛ باعتبارها الحقل التّطبيقي الوحيد لمقدّماته و أدواته.

وبناءً على ذلك، اجتهد أعلامنا في صياغة مفاهيم بلاغية، انطلاقاً من آليات الوصف والتّحليل والمعاينة، عبّرت عنها: قضايا الأسلوب بأبعاده التّقريرية والإيحائية وصنوف ظاهرة العدول بأسسها المعرفية، ومكوناتها التّركيبية، علاوة على الإمكانيات البلاغية وأدواتها التّصويرية التي كوّنّت علم البيان العربي، التي أطّرتها مناويل نظرية احتواها خطاب نقدي وصفي، الذي تناولها بكونها مقاييس يستعان بها لتشخيص مواطن الجودة والمزية والفائدة ضمن النماذج اللسانية الأصلية. وعلى ضوء هذه الاعتبارات، أنتج الجهاز النظري الإجرائي - قديماً- للدّرس البلاغي النقدي نظريات مهمة ومفاهيم إجرائية فعّالة، تكونت بعدما تمّ التنبيه إلى ذلك التمايز والتغاير القائم بين أصناف القول اللغوي على شاکلة مفاهيم (العدول والتّصوير والتّخيل والنظم ومعنى المعنى) وغيرها من المبادئ والأصول التي راهن عليها التنضيد التّراثي، التي تفيد أهدافه التشخيصية والتّقويمية، التي يرمي إليها.

تناول جهاز النظريّة النقدية القديمة بآلياته البلاغية تلك الدّوال الواصفة والموصوفة من زاوية أنّها مفاهيم إجرائية كفيلة ومفيدة- في الآن معا - على تحليل الاستخدامات الفنّية للغة التي تتوافر بنياتها على وظيفة مزدوجة، قياساً إلى الاستعمال العادي لها الذي يتقصد الوظيفة الإعلامية فحسب.

واستناداً على هذه الأسس المعرفية الوصفية، التي أسفرت عنها البحوث القديمة في اللغة الأدبية، أعاد الدّرس الأسلوبي المعاصر-بما هو منوال نظري إجرائي لم يعد يُلتبس بحدود البلاغة وقضاياها- فتح أضيائير تلك المسائل من منظور أنّها إجراءات لغوية ومفاهيم نقدية، ومقاييس أسلوبية معا تشكّل دعائم، تعين على رصد وتشخيص الوظيفة الأدبية التي تعالجها الأسلوبيات، لغرض الكشف عن مكوناتها التّعبيرية، وأبعادها الدّلالية الفنّية، في سياق علاقة تفاعلية حوارية يقيمها المتلقي مع ميكانزمات النّص الداخلية التي تؤطرّ الأبعاد السّطحية والعميقة للخطاب اللّغوي الأدبي.

إنّ التحوّل الذي طرأ على نظرية الأدب المعاصرة -التي تجاوزت عبر مسارها التّاريخي الطّويل الإطار الفلسفي ومنظومة المناهج السّياقية متّجهة صوب اللّغة بمكوناتها الحقلية ومستوياتها اللّسانية قصد تجلية الأدبية التي استحالّت قضية جميع حقول الدّراسات النقدية باعتبارها موضوع البحث الفعلي للدّرس الأدبي- هو الذي أهّل الأسلوبية (بمنظومتها المتجانسة وأدواتها المنهجية) أن تغدو المقاربة الكفيلة بوصف البنية الأدبية وتأويلها، انطلاقاً من ممارسة نصّية لسانية- في المقام الأول- قصد تقييدها وحصرها، ثمّ العمل على تقييمها

تأثيلاً على أنّ الأدبية هي الوظيفة الأسلوبية من منظور السّواد الأعظم من أعلام الخطاب النقدي الجديد؛ إذ هي تشكيل لغوي نصّي، تعتري بنيتها جملة من العناصر اللّسانية المتألّفة التي تتراكب وتتحقّق داخل العلاقات المتشابهة للخطاب الأدبي. والأسلوبية -بما هي اختصاص لساني أدبي هجين ومنهج وصفي تفسيري- تروغ من وراء اتخاذها للغة الخطاب الأدبي مدوّنة، والأدبية موضوعاً، تحليل وتشخيص عناصرها المكوّنة لها، انطلاقاً من وصف مظهرها اللّغوي السّطحي، وتفسير دلالتها العميقة التي يبرزها الخطاب الأدبي عبر مستوياته الأسلوبية، واللّسانية، وخصائصه اللّغوية المتلازمة مع الوجوه البلاغيّة في سياق قراءة استكشافية، تمهّد السبيل لقراءة تأويلية، يضطلع بها القارئ الذي منحتة الأسلوبية دوراً حاسماً في بناء الدّلالة الأسلوبية المركزية التي تتولّد من الوقع الجمالي الذي تنشئه إواليات الخطاب الدّاخلية على نفسيته، والفعل القرّائي الذي يمارسه على النصّ الأدبي- في الآن معاً-

لقد غدت بنية الأسلوب، ومكوناته الإخبارية والمجازية، التي عالجهما الدّرس اللّغوي بعامة، والدّرس البلاغي بخاصة، في البحث العربي القديم لمجال اللّغة، مسائل جوهرية وقضايا ركيزة في البحث الأسلوبي الجديد، الذي رفع الحصانة عن جميع المفاهيم النظريّة والإجرائيّة، والتصورات الطارئة على بحوث الظاهرة الأدبية التي تفيد أهدافه وغاياته؛ إذ راح يمتح من جميعها، معدلاً لمفاهيمها في ضوء ما استجدّ من نظريات تتعلّق بقضايا الاحتمال والتخييل في الاستخدام اللّغوي. وفي هذا السّياق استحالت تلك القضايا القديمة مقاييس أسلوبية يتوسل بها التحليل الأسلوبي لغاية التمييز بين الثنائيات الآتية:

- ما هو أدبي ممّا هو ليس بأدبي.

- ما هو أدبي ممّا هو نثري.

- ما هو بشعري ممّا هو نثري.

- ما هو نثري ممّا هو علمي.

- ما هو مشترك عام ممّا هو خاص متفرّد.

- ما هو أسلوب ممّا هو لساني.

من منظور أنّ أشكال التعبير اللّسانية تتباين في نوعية الاستخدام لإمكانات اللّغة من جهة، وفي وظيفة اللّغة داخل تلك الأشكال، من جهة ثانية. وقع الاختيار على هذه الدّوال المعرفية، وبعض المفاهيم النظرية - التي أطّرت الإجراءات اللّغوية الشكلية بوصفها مقاييس بلاغية مفيدة للتحليل الأسلوبي المعاصر- للاعتبارات الآتية:

- الانطلاقة اللّغوية اللّسانية للمنوال البلاغي والمنوال الأسلوبي.

- تمسك المنهج الأسلوبي بآلياته البلاغية على معالجة النقائص النظرية التي تولّدت من طروحات بعض الحقول المعرفية القديمة منها والحديثة، على غرار النحو والنموذج البلاغي المدرسي، واللّسانيات الوصفية بمدارسها، والتداولية وغيرها ضمن الحدود والغايات والمقاصد التي رسمها لميدان اشتغاله.

- توجّه الفعل البلاغي الوصفي والأسلوبية نحو التواصل، على خلاف بقية الحقول التي عالجت الظاهرة اللغوية. التي اهتم أصحابها بالقواعد والتصنيف والاستبدال والتقطيع وغيرها. من الممارسات التي ابتعدت عن غاية الدرس الأدبي الأسلوبي.

وترتيباً على هذا، استرعت تلك القضايا والمسائل النظرية المبنوثة في البحث قيد الدراسة "المقاييس البلاغية من منظور الأسلوبية المعاصرة-المفاهيم والآليات-". اهتمام الخطاب النقدي المعاصر، التي تعدّ الأسلوبية أهم فروعها، على اعتبار أنّ مفاهيمها البنيوية والإجرائية هي وسائل تحليلية فعّالة ووجيهة للتحليلات اللسانية الأدبية. إنّ اختيار موضوع البحث الموسوم بـ"المقاييس البلاغية من منظور الأسلوبية المعاصرة"، الذي انسحب على وحدات فرعية، انتظمتها مفاهيم إجرائية ونظرية سيّجت حدود اشتغالها داخل الخطابات الأدبية، لغاية كبرى تتمثل في دراسة شروط الوظيفة الأدبية، اعتداداً على أنّ هذه الشروط هي مكونات تعبيرية أو إجراءات بلاغية تطوّرت مدلولاتها لتستحيل إلى أدوات تحليلية ودعامات تطبيقية ضمن النسيج الاصطلاحي للنظرية الأسلوبية المعاصرة التي اقتاتتها من الجهاز النظري للبلاغة بكونها حقلاً معرفياً مجاوراً لتخومها وحدودها وأهدافها ومقاصدها. ولعلّ هذه المجاورة المعرفية والتعاون العلمي بين الحقلين هو من أهمّ الدوافع التي قادتنا إلى ذلك الاختيار، فضلاً على اعتبارات أخرى مهمّة، نجلها كالاتي:

- أردنا من خلال هذا الاختيار أن نتجاوز مفهوم العدول /الانزياح، الذي قيّدنا بحثه ضمن مذكرة الماجستير الموسومة بـ"العدول في ضوء الأسلوبية المعاصرة" -من الرؤية إلى الإجراء- إلى مفاهيم وحدات تراثية أخرى أفرزتها ثقافة المفاهيم العربية على صعيد الرؤية والإجراء والتطبيق، وهو الأمر الذي تمّ في هذا البحث قيد الدراسة.

-وقد تأسّس لي وأنا أخوض في مفهوم ظاهرة العدول بأبعادها الاصطلاحية والشكلية أنّ التراث لا يمكنه أن يختزل في هذه الظاهرة فحسب، وإنّما أفقه رحب واسع وعميق ويمكن له أن يشكّل مدوّنة معطاءة، قائمة بذاتها ومستقلة برأسها، علاوة على أنّ المفهوم نفسه قد تجاوزته الأسلوبية المعاصرة إلى مفاهيم نظرية وإجرائية تساوفاً وتجانس منطقاتها النظرية وأدواتها التطبيقية؛ على غرار مدلول الصّورة الأسلوبية، الذي تخطّى المفهوم الذي استقرّ على أنّها "انزياح دلالي" إلى مفاهيم أخرى تعتمد على مصادر المعرفة كالحسّ والتّخييل والمشاهدة والتعبير المحسوس وغيرها من مصادر معرفة معاني ومقاصد العبارات والنصوص.

- دحض التوتر المستمر الذي يعيشه العقل العربي بين جذوره الثقافية العريقة والمنجز الغربي الوافد، على اعتداد أن المنظور الأسلوبي هو أحد طروحاته؛ وبالتالي فإنّ أدواته وإجراءاته أنتجها سياق ثقافي حضاري يختلف ويبين السياق الثقافي العربي الذي حمل تلك المصطلحات و مفاهيم الأشكال البلاغية.

- يجب أن يفهم التراث في أبعاده التكوينية بأدواته وأدوات المعرفة الإنسانية التي وفّرتها لنا مختلف العلوم والمناهج المعاصرة؛ إذ أنّ مغالاة الإفراط في التعصّب للتراث أو مبالغة التّفريط فيه، شكّل جوهر الاختيار، الذي وقع منه البحث وسطاً لتحقيق غايتين:

أ-. تأكيد أهمية التاريخي في الراهن، والإقرار على أنه والحاضر جزء لا يتجزأ من السيرة العلمية المعرفية، التي لا تنفصل حلقاتها في ضوء الطابع التراكمي الذي يتحكم في النظرية المعرفية.

ب - تبيئة مسائل بلاغية وقضايا نقدية قديمة ناجزة، وقراءتها بأدواتها أولاً - للتأكيد على حيويتها- ضمن السياق الثقافي الذي أنتجها والسياسات العلمي الحضاري الذي استثمرها وقام بترهينها وتحيينها من حيث (المفهوم والتسمية والتركيب والبنية والدلالة والوظيفة) ثانياً باعتبارها مظاهر لغوية وأدوات إجرائية-في الوقت نفسه- و التي شكّلت البحوث اللسانية المعرفية أهم روافد ذلك التيار العلمي بأبعاده الأسلوبية والأدبية والنقدية.

ولعلّ هذه الدوافع الذاتية والموضوعية التي جعلت اختياري يقع على جملة من المفاهيم النظرية والإجرائية -بكونها مقاييس ذات طابع بلاغي أسلوبى- تنطلي على أهمية بمكان من زاوية أنها اندرجت داخل كليّات عامّة وفرعية، تضمّنها موضوع البحث داخل متن واحد عبّرت عنها عناوين الفصول وأسماء المباحث الأساسية منها والفرعية.

وقد استأنسنا ببعض الدراسات الجامعية، التي تقترب بدرجات بارزة من موضوع بحثي من حيث المنهج والمفاهيم الإجرائية. من بينها ما يلي:

1-نظرية النظم في ضوء الاتجاهات الأسلوبية المعاصرة- دلائل الإعجاز نموذجاً-

(مخطوط أطروحة دكتوراه) للطالبة: طاطة بن قرماز، إشراف الأستاذ الدكتور :"

جيلالي بن يشو"، جامعة مستغانم، الموسم الجامعي: 2010/2011م

2-الانزياح اللغوي في مقامات الحريري (مخطوط أطروحة دكتوراه) للطالبة: فتيحة بن

يحيى، إشراف الأستاذ الدكتور "جيلالي بن يشو"، جامعة مستغانم، الموسم

الجامعي: 2012/2013.

3-الصورة البلاغية بناؤها وأبعادها التواصلية في ضوء المنهج التوليدي التحويلي

- دراسة تطبيقية- (مخطوط أطروحة دكتوراه) للطالب: عبد القادر بن عسلة،

إشراف: الأستاذ الدكتور: أحمد عزوز، جامعة مستغانم، الموسم الجامعي:

2012/2013.

حيث أحالتني هذه الدراسات على مراجع مفيدة، بيد أن ثمة مأخذ تؤخذ عليها، من بينها :

- الاقتصار على وحدة تراثية.

- عدم الالتفات إلى الخلفيات الفكرية المنتجة للمفاهيم، والبعد عن التّحديد الحاسم لبعض الاتجاهات الأسلوبية، على شاكلة تلك المزاجية بين مفهوم المعنى النفسي ومنهج الأسلوبية النفسية، ونحن نعتقد أن الفرق بينهما شاسع جداً، على اعتداد أنّ المعنى النفسي عند الجرجاني هو مقولة تيولوجية أشعرية اقترن بمفهوم الكلام الإلهي (من حيث الصّفة والفعل)، الذي شكّل مسألة خلافية بين المعتزلة والأشاعرة، وهو يختلف كلية عن إستراتيجية الأسلوبية النفسية التي تتأسس على البحث عن جوهر الأسلوب في نفسية صاحبه. وفقاً لمقولة أنّ الأسلوب يعكس الشخصية الفتيّة النفسية لصاحبه. فضلاً على أنّ ليو سبيتزر راهن على نتائج علم النفس ضمن منهجه الفيلولوجي.

-الاقتصار على اتجاهات معيّنة من الأسلوبية؛ علاوة على أنّ الأسلوبية لم تهتمّ إطلاقاً بالمقام، إنّما المقام هو قانون بلاغي ومسلمة من مسلمات التحليل التداولي.

-الاقتصار في درس الصورة على المستوى التعليمي المعياري، وإغفال المستوى التأويلي، الأدبي، والمستوى النحوي للصورة.

و اعتكازاً على جملة هذه المسوّغات، تشكلت الإشكالية في سياق أسئلة عديدة لعلّ أهمّها ما يلي:

- ماهي مدلولات الأسلوب كإجراء، ومفهوم، ووظيفة، وبنية في الدرس التّراثي؟ وماهي أهمّ تلك التشكلات والتجليات لذلك المحمول ضمن الهيكل الأسلوبي المعاصر؟

-ما موقع حقل ظاهرة العدول الدلالي؛ وتشكيلاتها البلاغية في ضوء خريطة البحوث اللسانية المعاصرة، ومقومات الدرس الأسلوبي الجديد بجميع تجلياته وتسمياته التاريخية؟

-ما منزلة نموذج النقد البلاغي التّنظيري - في مكوناته المعرفية- من منظور الاتجاهات التأويلية المعاصرة التي أسست لقضايا الاحتمال والتّخيل والقصدية النصّية؟

- ما هي الأنساق الثقافيّة واللّغوية البانية لمصطلحات الأشكال البلاغية المنضوية في مباحث علم البيان العربي؟ وما هو ميدانها المعرفي داخل خطاب الأسلوبية المعاصرة من حيث المفهوم، والبنية، والوظيفة، والإجراء؟

- هل تمتلك المواصفات البلاغية التي توزّعها مباحث علمي المعاني والبيان الشروط العلمية التي تمكّنها من منافسة المفاهيم الأسلوبية الدّقيقة التجريد؟

زيادة على مساءلات أخرى، سنتناولها في مطاوي البحث وتضاعيفه. أمّا عن المنهج الأكبر، الذي سيؤطر ديباجة البحث، فهو المنهج الأسلوبي الذي تنتظمه شروط الوصف والتحليل، والمقارنة والاستنباط وغيرها؛ لأنّه يترسم مستويات التحليل اللّساني في معالجة المفاهيم النظريّة والخطابات الأدبية المتعلقة بها، بوصفها أدوات إجرائية تعين على تشخيص شروط الوظيفة الأدبية، ورصد العناصر المكوّنة لها داخل كلّية الخطاب الأدبي بكونه حقلاً تطبيقياً للأسلوبيات اللّسانية والأسلوبيات الأدبية معاً. وستشكل حدود الإشكالية خطّة؛ لعلّها تكون كفيلة بمعالجة مضامينها، حيث تأطّرت وفق متنيّ وديباجة، انصرفت إلى مدخل وأربعة فصول، تترتب على الآتي:

مدخل: قراءات الأسلوب في الدرس التّراثي

الفصل الأول: مجال الأسلوبية واتّجاهاتها

الفصل الثاني: المكوّنات المعرفية لظاهرة العدول وأشكالها البلاغية

الفصل الثالث: أنساق الصّورة البيانية

الفصل الرابع : المكوّنات النظرية الإجرائية للتحليل اللساني الشعري

المدخل: تناولنا في تضاعيف المدخل مختلف القراءات التي تناولت تيمة الأسلوب كبنية ومفهوم في الدرس القديم، وذلك سعياً لتحديد إطاره المعرفي الذي عبّرت عنه المطالب الآتية:

1- الأسلوب في المدونة المعجمية: تمّ رصد داخل هذا المطلب تطور كلمة "الأسلوب" انطلاقاً من مادتها اللغوية "سلب" ..

2- الأسلوب في النقد البلاغي: خضنا في مفاهيم مصطلح (الأسلوب) وبنيته لدى كل من (أبي عبيدة معمر بن المثنى، الجاحظ، ابن قتيبة، الخطابي، الباقلاني الجرجاني، السكاكي، حازم القرطاجني وابن خلدون).

واهتدينا إلى أنّ هؤلاء الأعلام، أسسوا جهازاً اصطلاحياً خاصاً تساق ورقة النشاط اللغوي والبلاغي والنقدي والأدبي إنتاجاً وتلقياً؛ وقد تغافلنا جملة من الأعلام، لأننا نعتقد أنّ مفاهيمهم للأسلوب تقاطعت مع غيرهم، أو لا طائل منها، باعتبارها بعيدة عن غرض مطلبنا هذا. توسّلنا بمعيار السلم الزمني والتسلسل التاريخي؛ لأنّه مفيد في رصد طبيعة التطور الذي انتهت إليه كلمة "أسلوب"، ممّا يجعلنا ندرك المدى الذي وصلت إليه ثقافة المفاهيم في الدرس القديم للأسلوب، على اعتبار أنّه مفهوم نظري موضوعي، وتوليفة من الأشكال اللغوية التي ينتظمها الفعل البلاغي التواصلي؛ إذ مارسه جميع الأسلوبيات. فلم نتقصّد السلم الزمني غاية، بل رغناه وسيلة لا يقترن بأيّ صلة للبحث التاريخي. وإنّما غايّتنا- من وراء ذلك- تنبّجس في توصيف وتحليل ملامح حدود الأسلوب وتشكلاته.

الفصل الأول: توزعته ثلاثة مباحث هي:

المبحث 1: الأسلوب في الخطاب النقدي الجديد

توطئة / 1- الأطر اللغوية والاصطلاحية للأسلوب: أ-الإطار الخاص

ب- الإطار النصي / ج- الإطار التصويري / د- إطار التلقي.

2- مفاهيم الأسلوب في الدرس الغربي المعاصر: أ-شارل بالي (CHARLES)

BALLY / ب-ميشال ريفاتير (MICHAEL RIFFATERRE) / ج-بييرجير

(PIERRE GUIRAUD) / د-فرنسوا راستي (FRANÇOIS RASSTIER)

المبحث 2: الأسلوبية ومجالاتها

1- الأسلوبية واللسانيات

2- الأسلوبية والتوصيف البلاغي

3- الأسلوبية والنقد الأدبي

المبحث 3: تيارات الأسلوبية وأقطابها

توطئة/ 1- الأسلوبية التعبيرية: أ-بين الأسلوب والأسلوبية/ ب-الأسلوبية الوصفية

2- الأسلوبية النفسية ومعالمها

3- الأسلوبية البنيوية وأسسها: تمهيد / أ-الأسلوبية والشكلانية

ب-الأسلوبية والبنيوية اللسانية

ج-الأسلوبية والتلقي

د-الأسلوبية والسياق الأسلوبي

4- الأسلوبية الإحصائية وأطرها: توطئة / أ- الإحصاء وأهميته

ب-الأسلوبية والمنهجية الإحصائية
ج-المنهج الأسلوبي الإحصائي العربي
د-معادلة بوزيمان / التواتر المعجمي

- 5-أسلوبية العدول
- 6-الأسلوبية المقارنة
- 7-أسلوبية السجلات
- 8-الأسلوبية السيميائية
- 9-الأسلوبية التأويلية

10-أقطاب الأسلوبية : أ-أسلوبيات اللغة / ب-الأسلوبيات الأدبية

تناولنا هذه الاتجاهات، تأثيلاً على أنّ الخصيصة الأدبية - بما هي موضوعها الوحيد- هي مظهر لغوي شكلي نصي، تنضوي في توليفة من الوجوه الأسلوبية، وتروغ جميع تلك الاتجاهات - التي ينتظمها خيط منهجي سميّك بكونها تنتمي إلى منظومة متماسكة موحدة متجانسة يكاد ينعلم الخلاف حول أسسها و منطلقاتها ومبادئها - رصد تلك الخصيصة بقراءة تشخيصية، تعتمد وسائل منهجية ومداخل تحليلية تنطلي على وسائل اللغة ونتائج العلوم و النظريات التي تتأخم حقل الأسلوبية. وقد أعيد في خضم هذا التنوع تعديل موضوعها بكونها -أي الأسلوبية- حاصل قسمة تقاطع التداولية - بما هي نظرية عامة في الاستعمال اللغوي - مع الشعرية التي تحد بأنها دراسة خصائص الخطاب الأدبي الكائنة والممكنة. وعلى ضوء ذلك، أعيد طرح قضايا الاحتمال والتخييل في اللغة لتأسيس تصور بلاغي هيرمينوطيقي.

الفصل الثاني: المكونات المعرفية لظاهرة العدول وأشكالها البلاغية

انصرفت مفاصل هذا الفصل إلى :

المبحث الأول: العدول التراثي.

أولاً: النسق البلاغي للعدول: أ-العدول لغة/ب-العدول اصطلاحاً/ج-بلاغية العدول

ثانياً: معالم الحقل الدلالي لظاهرة العدول التراثي.

1-التغيير /2-شجاعة العربية / 3-العدول الصرفي: أ-الانحراف / ب-مبدأ النقل والزيادة /

ج-صيغة (عالم) وصيغة (عليم) / 4-التضمين / 5-الضرورة الشعرية /6-البديع

المبحث الثاني: مظاهر العدول التركيبية :

1-الحقل الدلالي للمفارقة الأسلوبية: توطئة /أ- العدول / ب-الانزياح والانحراف

ج-المعيار وخاصة التوكيد الأسلوبية.

- المعيار " البلاغي " لدى السكاكي. / - أليات التوكيد البلاغية.

2- الأشكال التركيبية للعدول البلاغي: توطئة

أولاً: الحذف

- 1- مفهوم الحذف في اللغة والاصطلاح
- 2- البنية البلاغية للحذف
- 3- التشكيلات الأسلوبية للحذف

ثانياً: التقديم والتأخير

- 1- مفهوم التقديم والتأخير وبنيته
- 2- المنوال البلاغي للتقديم والتأخير
- 3- التشكيلات البلاغية للتقديم والتأخير

ثالثاً: الالتفات والأسلوبية

- 1- مدلول الالتفات
- 2- السياق البلاغي للالتفات
- 3- البنية الأسلوبية للالتفات

رابعاً: التجريد وتركيبه.

- 1- مفهوم التجريد وتركيبه
- 2- التجريد والالتفات

الفصل الثالث: أنساق الصورة البيانية

المبحث الأول: النسق الأفهمي للصورة

- 1- مدلول الصورة في المدونة المعجمية والاصطلاحية
- 2- طبيعة الصورة البيانية: أ- علم البيان والدلالة / ب- الصورة البيانية والأسلوبية ج- ضروب الصورة البيانية

المبحث الثاني: التشكيلات الأسلوبية للصورة البيانية

أولاً: التشبيه

- 1- التشبيه ومفهومه البلاغي
- 2- بنية التشبيه
- 3- جماليات التشبيه وتشكيلاته البلاغية: أ- جماليات التشبيه / ب- التشكيل البلاغي للصورة التشبيهية (- التشبيه المركب - التشبيه البليغ - التشبيه المقلوب)

ثانيا: الصورة التمثيلية

- 1- بنية التمثيل البلاغية.
- 2- التشكيلات الأسلوبية للتمثيل:
أ- بلاغة التصوير (التشبيه – التمثيل) لدى حازم القرطاجني.
- ب- الوظيفة التركيبية الدلالية للتمثيل
- 3- التمثيل ونظرية التناسب

المبحث الثالث: النسق التركيبي للكناية

أولاً: الكناية

- 1- الكناية ومصطلحا الإرداف والتعريض
- 2- المكون التركيبي للكناية.

ثانيا: الكناية والاستعارة

- 1- عند فرانسوا مورو (FRONçOIS MOUREAU)
- 2- عند رومان جاكبسون (ROMAN JACKOBSON)

المبحث الرابع: نظرية "معنى المعنى" وتجلياتها

أولاً: مفهوم "معنى المعنى"

ثانيا: عناصر نظرية "معنى المعنى"

- 1- القصدية
- 2- التلقي والتأويل
- 3- الوظيفية : تمهيد / أ- الوظيفة التعبيرية / ب- الوظيفة الأسلوبية / ج- الوظيفة البلاغية

الفصل الرابع: المكونات النظرية الإجرائية لتحليل اللساني الشعري

المبحث الأول: نظرية الاستعارة

المطلب الأول: الاستعارة في الدرس البلاغي

تمهيد

- 1- مفهوم الاستعارة وبنيتها

- 2- أقسام الاستعارة ووظيفتها لدى عبد القاهر الجرجاني: توطئة أ-
الاستعارة ومفهومها / ب-ضروب الاستعارة
- 3- التشكيلات البلاغية للاستعارة: أ-الترشيح والتجريد في الاستعارة
ب-الاستعارة بالكناية

المطلب الثاني: الاستعارة في الدرس الأسلوبي الجديد

- 1- مفهوم الاستعارة وبنيتها
 - 2- أصناف الاستعارة الأسلوبية
 - 3- أدبية الاستعارة
- المبحث الثاني: الشعرية والفعل الكلامي التأثري

أولاً: الشعرية

- 1- الشعرية العربية
- 2- الشعرية المعاصرة ومضامينها
- 3- المحاكاة

ثانياً: التخيل وبنية الأثر الشعري

- 1- مضمون التخيل لدى حازم القرطاجني
- 2- البلاغية ومقوماتها

ثالثاً: نظرية أفعال الكلام

تمهيد

- 1- مضمون نظرية أفعال الكلام
- 2- أنواع الملفوظات
- 3- مجال الأفعال الكلامية

المبحث الثالث: موضوع الأسلوبية وميدانها

أولاً: المنهج الأسلوبي والنص الأدبي

- 1- المنهج الأسلوبي
- 2- النص الأدبي

ثانياً: التحليل اللساني الأسلوبي للخطاب الشعري

- 1- المدونة الشعرية (قصيدة "صلوات في هيكل الحب" للشابي)
- 2- التحليل اللساني للمدونة : توطئة / أ-العنوان / ب-البنية الإيقاعية الصوتية (الوزن والروي) / ج-البنية التركيبية / د-البنية الأسلوبية

وقد كان سندي في مسار البحث المعالج، جملة غير يسيرة من أمات الكتب العربية ومجموعة كبيرة من المصادر والمراجع الحديثة؛ كَوْنَتْ لي خلفية معرفية ومعايير احتكم إليها البحث في تسيير مسار الخطة التي تقيد بها. ولعل أهمها: مصنفات الجرجاني وابن جني و السكاكي، والقرطاجني، وابن البناء وغيرهم، علاوة على مؤلفات حديثة، (عربية وغربية ومعربة)، مثلها: عبد الله صولة، و سعد عبد العزيز مصلوح إبراهيم أنيس، عبد السلام المسدي، صلاح فضل، محمد مفتاح، محمد حماسة عبد اللطيف، وميشال ريفاتير رومان جاكسون، و برلمان، وغيرهم.

وقد حاولت قدر الإمكان- في ثنايا الفصول وتضاعيف المباحث والمطالب الأساسية منها والفرعية، التفرقة بين ما هو شكلي لغوي تركيبى نصي؛ و ما هو مدخل منهجي تحليلي.

إنّ اختلاف التسميات، وتباين المفاهيم، وتشعب حقول القراءة والمعرفة - لتشمل المكتبة القديمة والحديثة والمعاصرة في مجالات متعددة تراثية وحداثية- وتداخل العلوم اللغوية مع المناهج النقدية- التي تختلف في المنطلقات الفكرية، والمبادئ النظرية الإجرائية-وتعدد الحقول النصية التطبيقية وتباينها. كل ذلك شكل أهم الصعوبات التي جابهتني في هذا البحث المتواضع. وختاماً، أتوجه بالشكر الجزيل إلى الأستاذ المشرف غالم صديقي، على ما أولاني به من رعاية علمية، وعلى ذلك التشجيع، الذي شكّل لي محفزات قوية في إنجاز هذا البحث فله مني كل التقدير والاحترام.

المدخل:

قراءات الأسلوب في الدّرس التراثي

الأسلوب في الدرس العربي القديم

1- في المعجمية العربية: تنتمي كلمة (أسلوب) إلى المادة اللغوية (سلب)، التي ذكرت في أليات التدوين المعجمي دون مصطلح (الأسلوب) (1)، الذي نحن صده. ومن الملاحظات التي يجب الإشارة إليها في هذا السبيل، أن الزمخشري (ت538هـ) في أساسه هو الذي مهّد النظر إلى كلمة (الأسلوب) بوصفها طريقة من الطرائق في الكلام، وفنا قوليا في الآن معا (2).

وإلى ذلك المسلك الاصطلاحي، عالج ابن منظور (ت711هـ) كلمة (الأسلوب)، ضمن الجذر اللغوي المناسب لها (سلب)، ونلفيه يتحدث عن مفهوم الأسلوب قائلا: "ويقال للسطر من النخيل أسلوب، وكل طريق ممتد فهو أسلوب، والأسلوب (هو) الطريق والوجه، والمذهب. يقال: أنتم في أسلوب سوء، ويجمع أساليب، والإسلوب (هو) الطريق (الذي) تأخذ فيه. والأسلوب (هو) الفن. ويقال: أخذ فلان في أساليب من القول، أي أفانين منه" (3).

وليس بخاف، أن المفهوم اللغوي الذي أورده صاحب اللسان للكلمة (أسلوب) يتوزع على معاني الطريق، والوجه، والمذهب، من جهة أولى، وعلى معاني (الفن) أو (طرق القول) من جهة ثانية. وعطفا على ما تقدم ذكره، فإن ابن منظور في نصه سالف الذكر، فرّق في كلمة (أسلوب) بين قراءتين:

1- الأسلوب (بكسر الهمزة وفتحها)

2- الأسلوب (بضم الهمزة)

وعلى ضوء تلك القراءة، رجّح الباحث الأردني المعاصر قراءة كلمة (الأسلوب) بالكسر، إذ وفق رأيه "تدل على معاني التآلف المفضي إلى الانسجام، والنسق المفضي إلى حسن الانتظام" (4)، بيد أنه يبدو لنا أن في قراءة كلمة (الأسلوب) بالضم، هو الأرجح، لأن هذا المعنى يتضمن معنى الفن (والأسلوب الفن)، ومعنى السمو معا؛ إذ أن في معنى (الفن) المتولد من تلك القراءة هو الذي ينتج مفاهيم التآلف والانسجام والانتظام بين العناصر اللسانية المشكلة لأغراض المتكلم تركيباً ودلالة.

أسلفنا الذكر أن كلمة (أسلوب) لم تتضايّف مع جذرها اللغوي (سلب) التي تفيد النزاع والقشر في بدايات التصنيف المعجمي قبل القرن السادس للهجرة، لكن هذا الأمر لم يمنع من انغراس مفهومه في الذهنية العربية القديمة للدلالة على الطريقة المنتهجة في الكلام لتأدية الأغراض والمعاني، وذلك استناداً إلى أن كلمة "سلب (هي) في الحقيقة من مقلوب سبل" (5)، مما يؤدي بمفهوم الكلمة إلى أن يكون مساوياً لمفهوم الأسلوب، بوصفه الطريق والوجه والمذهب، وفي هذا الصدد يقول

¹ ينظر: حميد آدم ثويني: فن الأسلوب (دراسة وتطبيق عبر العصور الأدبية)، دار الصفاء للنشر والتوزيع، عمّان، الأردن، ط1، 2006م، ص13.

² ينظر: الزمخشري: أساس البلاغة تح: محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1998، مادة (سلب).

³ ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط1، 1992م، مادة (س ل ب).

⁴ يوسف أبو العدوس: الأسلوبية (الرؤية والتطبيق)، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، عمان، ط1، 2007، ص20.

⁵ محمد رشاد الحمزاوي: من مفاتيح تطوير العربية ودعم تطورها (المجاز - التضمين - الأسلوبية)، مركز النشر الجامعي، منوبة، تونس، (د.ط)، 2017م، ص105.

العلامة المعجمي المعاصر محمد رشاد الحمزاوي أن الأسلوب في هذا المفهوم المعجمي هو "قشر المعهود من الكلام، ونزع المجاز من الحقيقة، مع الالتزام بمنهج أو طريقة في هذا القشر، يعتمد على وسائل ورؤى عدة"⁽¹⁾، بوصف الأسلوب لونا من التصرف في الكلام وفنون القول.

2- في النقد البلاغي: كان لكلمة (أسلوب) باعتباره مصطلحا حضور قوي في مصنفات أعلام الثقافة العربية الإسلامية، وبالأخص في كتب الدراسات اللغوية البلاغية التي عرضت

لمباحث الإعجاز القرآني، من خلال تدارسهم لأسلوبه المتعالي على جميع الأساليب المكتوبة منها والمقولة، وذلك للوقوف على مواطن إعجازه، ودفاعا عن تراكيبه اللغوية، من حيث اللفظ والمعنى والاستعمال في الآن معا.

2-1/ أبو عبيدة معمر بن المثنى (ت210هـ): عرض أبو عبيدة لمفهوم المجاز قبل أن يتمكن (اللفظ)(المجاز) تسمية ومفهوما في المدونة اللغوية والبلاغية – على حد سواء- وكان انشغاله ومراده من ذلك الدفاع عن إعجاز القرآن الكريم من ناحية، ومعالجة أساليبه المتنوعة⁽²⁾ من ناحية أخرى، المخالفة للنماذج اللغوية التي مثلتها ظاهرة الأدب الجاهلي، التي عدت أرسية للتنزيد الأدبي واللغوي معا.

لقد بلور أبو عبيدة لفظ المجاز وهو يعني به مفهوم الأسلوب اللازم باللغة القرآنية، بكونه نمطا متميزا ومتفردا عن جميع أصناف القول الأدبي وغير الأدبي، محاولا-قدر الإمكان- استيقاء المعاني القرآنية، والتفتيش عن مواطن إعجاز كلام الله سبحانه وتعالى.

ولعل ما يجعلنا نستأنس بما أوردناه قبل حين، والذي مؤداه أن مفهوم المجاز عند أبي عبيدة ينطبق على مفهوم الأسلوب المعاصر بوصفه عدولا (سيكون مدار الفصل الثاني)، هو ما انتهى إلى تحصيله محمد رشاد الحمزاوي، الذي يقول: "المهم أن المجاز الذي عرضه علينا عموما أبو عبيدة ينتسب إلى ما سماه حازم القرطاجني في (منهاج البلغاء وسراج الأدباء) بالعدول، والذي وظفناه توظيفا معاصرا للتعبير عما يعرف في الأسلوبية المعاصرة بـ (l'écart)(déviation)، ولا سيما بمفهوم (connotation) (التضمين) كذلك. وقد أغفل المترجمون العرب المعاصرون ذلك المصطلح العربي الأندلسي التراثي (العدول)، وغيره وتاهوا في إطلاق مصطلحات متنافرة، رافضة لهذه الظاهرة من الأسلوبية الحديثة، ويستحسن تكرارها هنا. فلقد قالوا بالانزياح والتجاوز والاختلال، والمخالفة، والانتهاك، وخرق السنن، والعصيان والانحراف، والتحريف (وغيرها). وهي على قدر قلق أصحابها وحيرتهم من الظاهرة التي عبر عنها أبو عبيدة منذ قرون بمصطلح (المجاز) الجميل"⁽³⁾.

لقد أوردنا هذا النص-على الرغم من طوله- لأنه يخدم ما نحن خائضون فيه؛ لأن التراكيب اللغوية المنعدلة عن التراكيب النمطية المثالية-صوتا ، لفظا، وسياقا، عبرت عن مفهوم المجاز عند أبي عبيدة، باعتباره أسلوبا متفردا انتحاء الكلام الإلهي، للتعبير عن المقاصد والمعاني

نفسه، ص 105.

(1) ينظر: مجاز القرآن، تحقيق محمد فؤاد سزكين، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1381هـ، ص 188، 193، 253، 233، 247، 256، وغيرها من المواضع.

محمد رشاد الحمزاوي: (م.س). ص 28-29.

القرآنية، المنظوية على أساليب الالتفات، والتقديم والتأخير، وغيرها من الأدوات والوسائل التعبيرية، التي تتوسل لتشكيل المعاني والدلالات.

2-2/ الجاحظ (ت255هـ): استرعى انتباه الجاحظ تلك الأساليب الشعرية والنثرية، المغايرة في بنيتها التركيبية لنمط الأساليب اللغوية العادية والمألوفة؛ وبناء على ذلك راح يحد -البيان- والذي نرى أن مفهومه عنده ينطبق عندنا على مفهوم الأسلوب في ضوء البنية الذهنية المعاصرة له.

لقد أطلق الجاحظ مصطلح (البيان) بوصفه مدلولاً عاماً، على اعتبار أنه "اسم جامع لكل ما كشف لك قناع المعنى، وهتك الحجاب عن الضمير، حتى يفضي السامع إلى حقيقة اللفظ، ويهجم على محصولة كائنا ما كان ذلك البيان (الأسلوب)، ومن أي جنس كان ذلك الدليل، لأن مدار الأمر والغاية التي إليها يجري القائل والسامع، إنما هو الفهم والإفهام، فبأي شيء بلغت الإفهام وأوضحت عن المعنى، فذلك هو البيان في ذلك الموضع" (1).

وبإمعان النظر في كلام الجاحظ المتقدم ذكره، نستنتج أن لفظة (البيان) عنده هي الطريقة التي ينتحيتها المتكلم الأديب، لغاية الإفهام والتفهم، من خلال الأغراض والمعاني التي تعتري كلامه، أو أن مفهوم البيان عند الجاحظ ينطوي على المعاني المنحصرة في "البلاغة وروعة التعبير" (2)، على اعتداد أن البيان هو الوسيلة أو الطريقة في التعبير المنتقاة لغرض الكشف عن المعنى وإيصاله إلى (المتلقي)، من غير تعقيد ولا معازلة ولا عي.

وقد مثَّل للأساليب البيانية من روائع الشعر والنثر، معلقاً ومعتباً عليها، مشيراً في أحد المواضع إلى الاستعارة، بكونها أسلوباً بيانياً في قول الشاعر:

يا دارُ قدْ غيَّرها بلاها كأنما بقلم محاهها

أخربها عمران من بناها وكرُّ ممساها على مغناها

**

وطفقت سحابة تغشاها تبكي على عراصها عيناها
وعيناها

**

حيث أشار الجاحظ بعد عرضه لتلك الأبيات الشعرية إلى أسلوب الاستعارة، مفسراً بعض ألفاظها بما هو مكون بيان تصويري: "مُساها، يعني مسائها ومغناها: موضعها الذي أقيم فيه، والمغاني: المنازل التي كان بها أهلوها، وطَفَقَتْ، يعني ظلت تبكي على عراصها عيناها، عيناها هاهنا للسحاب، وجعل المطر بكاء من السحاب على طريق الاستعارة، وتسمية الشيء باسم غيره إذا قام مقامه" (3). فحديث الجاحظ عن الاستعارة ههنا، بوصفها وسيلة تعبيرية تشكل أسلوباً بيانياً انتحي

(1) أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ: البيان والتبيين، ج1، تح: عبد السلام محمد هارون، دار الفكر، بيروت، ط4، (د.ت)، ص56.

(2) إحسان عباس: تاريخ النقد الأدبي عند العرب (نقد الشعر من القرن الثاني حتى القرن الثامن الهجري)، دار الثقافة، بيروت، ط5، 1986م، ص337-339.

الجاحظ: (م-س)، ج1، ص152. 3

من قبل الشاعر، لغرض تقديم معناه الأسلوبي إلى المتلقي بطريقة تجافي الطرق المعهودة والمألوفة للكلام العادي.

وقد أصر الجاحظ في ظل مفهومه للأسلوب أو البيان، على أن يكون الكلام واضح المعنى، ذاهبا في هذا السبيل إلى أنه "كلما كانت الدلالة أوضح وأفصح، وكانت الإشارة أبين وأنور، كان أنفع وأنجع، والدلالة الظاهرة على المعنى الخفي هو (الأسلوب)، وبذلك نطق القرآن" (1)، في ضوء أن وظيفة اللغة بصفة عامة هي الإنباء والإبلاغ.

وعلى الجملة، فمفهوم البيان لدى الجاحظ يبدو أنه يقترب من مفهوم الأسلوب، من منظور النظرية النقدية العربية القديمة.

2-3/ ابن قتيبة (ت276هـ): تُنول درس الأسلوب كثيرا في الدرس البلاغي القرآني، من جوانبه اللغوية والبيانية، ولعل خير من مثل هذه الدراسات تاريخيا هو ابن قتيبة، الذي عرض لمفهومه في هذا النص يقول: "وإنما يعرف فضل القرآن من كثر نظره، واتسع علمه، وفهم مذاهب العرب وافتنانها في الأساليب، وما خص الله به لغتها دون جميع اللغات ... فالخطيب من العرب إذا ارتجل كلاما في نكاح، أو حمالة أو تحضيض أو صلح، أو ما شابه ذلك، لم يأت به من واد واحد، بل يفتن، فيختصر تارة إرادة التخفيف، ويطيل تارة إرادة الإفهام، ويكرر تارة إرادة التوكيد، ويخفي بعض معانيه حتى يغمض على أكثر السامعين، ويكشف بعضها حتى يفهمه بعض الأعجميين، ويشير إلى الشيء، ويكني عن الشيء، وتكون عنايته بالكلام على حسب الحال وقدر الحفل، وكثرة الحشد، وجلالة المقام." (2)

إن المتأمل في نص ابن قتيبة الوارد قبل حين، يستطيع أن يستنتج ما يلي:

1/ اقترن مفهوم الأسلوب لديه بطرائق أداء المعنى القولية، في أنساق لسانية مختلفة، وفي المقام الواحد.

2 / إن العارف لمواطن إعجاز القرآن الكريم بحسبه- هو العارف-أيضا- لمذاهب العرب، وافتنانها في الأساليب، استنادا ومراعاة لأحوال الموجه إليهم الكلام. 3/ حري بالخطيب -حسب ابن قتيبة- أن ينوع في الأساليب القولية، على غرار الاختصار، والتطويل، والتكرار، وغيرها من الأغراض التي تعكس قدرة الخطيب التواصلية وكفاءته الإقناعية، من خلال التزام خطبته بمراعاة (قدر الحفل وكثرة الحشد)، وسمو المقام، وجلالته، بكونها اعتبارات خارجية (ستدرج في مرحلة متأخرة زمنيا عنه ضمن ما يعرف بمقتضيات الأحوال)، وذلك مصداقا لمفهوم البلاغة المختصر في (مطابقة الكلام لمقتضى الحال).

4 / إن بلاغة الخطابة -حسبه- تقتضي الالتزام بتلك الشروط الخارجية المتقدم ذكرها، ولن يتم وصف الكلام بالبلاغة إلا إذا افتتن الخطيب في الأساليب وألا يأتي بالكلام "كله مهذبا كل

نفسه، ص85. 1

2. ابن قتيبة: تأويل مشكل القرآن، تح وشرح ونشر: أحمد صقر، المكتبة العلمية، بيروت، ط3، 1981م، ص12-13.

التهديب، ومصفى كل التصفية، بل تجده (الخطيب) يمزج ويشوب ليدل بالناقص على الوافر، وبالغث على السمين، ولو جعله كله بحرا واحدا لبخسه بهاءه، وسلبه ماءه.⁽¹⁾"

ومن هذا السياق، أمكننا القول أن الأسلوب عنده هو الطريقة في التعبير، وتلك الطريقة يجب أن تكون متناغمة مع أحوال الملقى إليهم الكلام. وهذه العناية المنطوية على الافتنان في الأساليب، مردودة -حسبه- إلى تقاليد العرب في الخطابة.

واعتبارا لما سلف، يفضي بنا القول أن مفهوم الأسلوب عند ابن قتيبة، يكاد ينطبق مع مفهوم الخطابة لديه، والتي تتطلب من الخطيب أن يناسب كلامه تلك الاعتبارات الخارجية، أو بين المقام والمقال، وذلك التناسب والتلاؤم يؤدي إلى تغاير طرائق التعبير؛ لأن الكلام -حسبه- إذا كان من لون واحد يقل تأثيره، وتخفت فائدته، شأنه في ذلك شأن القلادة (السخاب)⁽²⁾. فجمالها يعزى إلى أن حباتها لا تنتظم من صنف، فهي خليط من الياقوت والمرجان والعقيق والعقيان، إذ جمالها يحصر في تغاير حباتها، من حيث القيمة، والحجم، واللون (الافتنان في الأساليب).

إن الخطاب -حسبه- يشبه القلادة؛ يزداد بلاغة وتأثيرا إذا كان نظمه وأسلوبه متفاوتا (لا من لون واحد) من حيث الألفاظ، ولا من واد واحد من حيث التراكيب والمعاني والأغراض، وإنما الكلام -حسبه- بوصفه أسلوبا، هو الذي يخضع للمزاوجة بين عدة ألوان، وعدة تراكيب نوعية، حتى تؤدي المراد المطلوب من المتكلم نحو المستمع (المتلقي)، قصد التأثير فيه، وذلك على خلاف إذا أجرى الخطيب كلامه على أسلوب واحد ووتيرة واحدة.

وجملة الأمر، فالأسلوب -عنده- هو مظهر لغوي بلاغي، يقتزن باعتبارات خارجية، توائم مستويات الأداء التعبيري، وقد ذهب محمد عبد المطلب إلى القول -فيما نحن فيه خاضون- أن العلامة ابن قتيبة تقرى مصطلح الأسلوب في إطار رؤية كلية وشاملة، انطوت على ربطه بالنص الأدبي ككل، ولم يقتصره على الجملة الواحدة⁽³⁾

من خلال عرضه للخصائص البلاغية التي تعتري الأسلوب، بوصفه منتوجا لغويا، يمتلك شكلا من حيث الإيجاز والإطناب -ومضمونا- من حيث الإيضاح والإبهام، ومن حيث التصريح وعدمه.

2-4/ الخطابي (ت388هـ): ارتبط مفهوم الأسلوب لديه بالغرض (أو المعنى)، وقد اعتمد الخطابي منهج المقارنة؛ إذ حين يتنازع شاعران معنى واحدا فإن أسلوب كل منهما سيتغاير قياسا إلى الآخر، وهذا الاختلاف في الأسلوب مردود إلى القدرة الشعرية، والكفاءة الأسلوبية للشاعر المتفوق الذي يستطيع أن يشكل معانيه، وأن يصور موضوعه اللغوي بطريقة أحسن وأنفع للمتلقي وله، مقارنة بخصمه ومنافسه. ونلفيه يقول في هذا الصدد: "وها هنا وجه آخر يدخل في هذا الباب، وليس بمحض المعارضة، ولكنه نوع من الموازنة بين المعارضة والمقابلة، وهو أن يجري أحد الشعارين في أسلوب من أساليب الكلام، وواد من أوديته، فيكون أحدهما أبلغ في وصف ما كان

نفسه، ص13.

ينظر: ابن قتيبة: (م-س)، ص14.

2 ينظر: محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، مكتبة لبنان ناشرون، الشركة المصرية العالمية للنشر -لونجمان، بيروت، القاهرة، ط1، 1994م، ص12.

بباله من الآخر في نعت ما هو بإزائه. وذلك مثل أن تتأمل شعر أبي داود الإيادي، والنابعة الجعدي في صفة الخيل، وشعر الأعشى والأخطل في نعت الخمر، وشعر الشماخ في وصف الخمر، وشعر ذي الرمة في صفة الأطلال، والدمن، ونعوت البراري والقفار، فإن كل واحد منهم وصّاف لما يضاف إليه من أنواع الأمور، فيقال: فلان أشعر في بابيه ومذهبه من فلان في طريقته التي ذهبها في شعره، وذلك بأن تتأمل نمط كلامه في نوع ما يعني به وصفه، وتنظر فيما يقع تحته من النعوت والأوصاف، فإذا وجدت أحدهما أشدّ تقصّياً لها، واحسن تخلصاً إلى دقائق معانيها، وأكثر إصابة فيها، حكمت لقوله بالسبق، وقضيت له بالتبريز على صاحبه، ولم تبال باختلاف مقاصدهم وتباين الطرق فيها.⁽¹⁾

المستفاد من نص الخطابي - سالف الذكر- أن مفهوم الأسلوب لديه أعم من الطريقة أو المذهب الذي يسم شاعراً عن آخر، في التعبير عن جملة من الأغراض، وهذه الرؤية للأسلوب كانت سائدة قبله، فإذا كان الأعشى أو الأخطل قد وصفا موضوعاً واحداً (الخمرة)، فإن أسلوب كل منهما في ذلك الوصف متغاير قياساً إلى صاحبه، والمعيّار في ذلك التحديد، هو تأمل وصف كل منهما من وجهة التركيز على جانب معين دون جانب آخر، واستقصاء الأوصاف والنعوت، فإذا ثبت أن أحدهما أشدّ توصيفاً وتقصّياً لها، وتميز بحسن الخلوص إلى دقائق معانيها، حكمت لقوله في ذلك الوصف، بالسبق والتبريز، وفوقته على مقابله، وبالتالي سيظل كل منهما متميزاً عن الآخر بطريقته ومذهبه في التعبير والوصف.

وخالص الكلام، أن الأسلوب لديه يقترن ويرتبط ارتباطاً وشيخاً بخصائص ومميزات تناول الموضوع (المعنى)، وتصويره. وبناء على ذلك، سيغدو مفهوم الأسلوب تقنية في تركيب الكلام، أو وسيلة وطريقة في التعبير عن الموضوع وتصويره.

أما ما يتميز به شاعر عن آخر، فقد عبر عنه الخطابي بالأسلوب الواسم⁽²⁾، بوصفه وسيلة فنية تتعدد بتعدد الموضوعات، التي يترتب عنها تعدد الأساليب، وذلك لا يتحقق في بيان الموازنة والمفاضلة بين الشعراء، إلا إذا توحدت الأغراض والموضوعات، والحكم على الشعراء حين يتوحد الموضوع المطروق، يكون بمن هو أكثر استقصاء ودقة في التعبير عن المعاني، التي يريد إيصالها بوصفها أدوات تعبيرية تؤهل صاحبها إلى التفرد بأسلوبه، والتميز عن غيره.

2-5/ الباقلاني (ت 403هـ): لعل كلمة أسلوب تطورت في كنف النظرية الإعجازية⁽³⁾

ضمن الدراسات البلاغية لأساليب القرآن الكريم، التي يعد الباقلاني أحد رجالاتها، حيث انبرى للدفاع عن القرآن الكريم، وتبين أسلوبه المتميز - بعامة - بكونه نظاماً يباين بينونة قاطعة ما قال به ملحة قریش وغيرهم، بأن كلامه يعادل السحر ويضارع الشعر، ويقارب أساطير الأولين، ويتوازن مع غيره من وجوه البلاغات.

1 الخطابي: بيان إعجاز القرآن، ضمن ثلاثة رسائل في إعجاز القرآن للرماني والخطابي وعبد القاهر الجرجاني، تح: محمد زغول سلام، ومحمد خلف الله أحمد، دار المعارف، القاهرة، ط3، 1968، ص65-66.

1- ينظر: محمد شكري عياد: مفهوم الأسلوب بين التراث النقدي ومحاولات التجديد، مجلة فصول، القاهرة، مج5، ع1 ص50.

(3) - ينظر: عبد الحكيم راضي: الحوار حول شخصية الناقد، مجلة الثقافة، القاهرة، العدد 96، سبتمبر 1981م، ص55.

وفي ضوء ذلك المبدأ أنفق الباقلائي علمه وجهده لتأصيل وجوه إعجاز القرآن الكريم على أساس أن كلامه تعالى معجزة بأسلوبه ونظمه، يرتفع عن جميع مواقع الأساليب الكلامية الإنسانية، ويغايير مجمل وجوه البلاغة البشرية بتعدد أنواعها وأشكالها على اعتداد أنه القرآن الكريم هو خطاب بلاغي بديع، لا نظير له من أنواع البلاغات وصنوف الفصاحات الأخرى (الذي يشتمل عليه بديع نظم المتضمن للإعجاز وجوه منها لا يرجع إلى الجملة وذلك أن نظم القرآن على تصرف وجوهه واختلاف مذاهبه خارج عن المعتاد من نظام جميع كلامهم ومباين للمألوف من ترتيب خطابهم)⁽¹⁾، من منظور أن نظم القرآن ممتنع ومضبوط وعام، إذ وجوه أنماطه التعبيرية متميزة عن بقية أصناف الكلام في تعريفاته البلاغية! تأصيلاً على أن نظم متعدد الوجوه والأساليب البلاغية، ولا بيانیه أي نظم لغوي آخر، فالقرآن الكريم من حيث النظم والأسلوب، فهو "بديع عجيب التأليف متناه في البلاغية إلى الحد الذي يعلم عجز الخلوة"⁽²⁾.

يؤثر للبيئة الإعجازية، التي اهتمت بأساليب البلاغة القرآنية، أنها أنتجت مفهوماً للأسلوب، يغايير مفاهيمه التي استقرت له قبلها، من زاوية أن أعلام نظرية الإعجاز القرآني يكاد أن ينعقد الاتفاق بينهم، حول أن بنية الأسلوب البلاغي تقترب بمفهوم بنية المجاز دلالة بنية ووظيفة. وهذا ما أقصى هم إلى تحسس المظاهر البلاغية النسقية لأساليب الجمل القرآنية وآيات الذكر الحكيم على غير مقتضى ظاهرها الملموس.

وعلى ضوء هذه الفكرة، أخرج الباقلائي الأسلوب القرآني من دائرة المقارنة بينه وبين الأساليب النظامية البلاغية الأخرى كالشعر والخطابة وفصول الرسائل.

أ- النظم و الأسلوب

تغايير طرائف الفصاحة وسبل البلاغة في جميع تراكيب القرآن الكريم حسب الباقلائي مغايرة مطلقة بقية مجازي الخطاب الأخرى، بما هي أصول يبين فيها التفاسح، وتتغايير فيها وجوه البديع⁽³⁾، وفي ضوء هذا الأساس، دافع الباقلائي عن النظم القرآني بكونه ليس نظاماً شعرياً، مما جعله - أي الباقلائي - يقارن بين نظمهم المتفرد، وأساليبه التي ترتفع عن مواقع البلاغة وصفوف البديع الماثلة في أساليب الكلام عند العرب، التي ميز منها خمسة أقسام (أساليب) وهي⁽⁴⁾:

- 1- الأسلوب الشعري بما هو نظم مقفى له وزن وروي موصل
- 2- أسلوب الكلام الموزون غير المقفى
- 3- أسلوب الكلام المعدل المسجع غير الموزون
- 4- أسلوب الكلام المعدل الموزون غير المسجع
- 5- الكلام المرسل بما هو غير موزون وغير مقفى.

وعلى هذا، فالترتيب اللغوي القرآني يباين جميع هذه الطرق البلاغية والاستخدامات النظامية، إذ أنه - أي النظم القرآني - ليس (من باب السجع ولا فيه شيء منه، وكذلك ليس من قبيل

(1) - الإمام القاضي أبي بكر الباقلائي: كتاب إعجاز القرآن، ضمن كتاب الإنفاذ في علوم القرآن لجلال الدين السيوطي، ج2 دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، (طبعة جديدة منقحة ومصححة)، 1999م، ص611.

(2) - الإمام القاضي أبي بكر الباقلائي، (م.س)، ص611.

(3) - ينظر: نفسه، ص ص 628- 644.

(4) - ينظر: نفسه، ص611.

الشعر، ولا من جميع تلك الابواب والأقسام⁽¹⁾، تأصيلاً -منه- أن البنية البلاغية في الخطاب القرآني هي وحدة دلالية عامة، تتميز عن سائر الكلام. وجميع هذه الأساليب واقعة منزلة دونه، ولن يؤتى لمعرفة دلالة الإعجاز القرآني إلا من جهة النظم والأسلوب. تعالق المفهومين عنده (النظم والأسلوب) على اعتبار أن النظم أعم من الأسلوب، والعلاقة التي تجمع بينهما هي علاقة احتواء، من منظور أن النظم البلاغي في الأسلوب القرآني يخرج عن العادة والعرف، من حيث أنه (متناسب في البلاغة ومتشابه في البراعة على هذا الطول وعلى هذا القدر)⁽²⁾ من الامتداد، انطلاقاً من أقصر آية فيه إلى النص برمته.

شكلت ألوان البديع كالاستعارة والكناية والتشبيه والتمثيل .. الخ⁽³⁾، مرتكزا أساسا لبلاغة الشعر، الذي مثل المظاهر الأولى للنظرية الأدبية عند العرب من زوايا المعايير الجمالية الشكلية التي تعثرية، إلا أنه يختلف اختلافا كبيرا عن النظم القرآني- وفق تصور الباقلائي- الذي تتجاوز أساليبه ومذاهبه تلك الأنواع البلاغية - بما هي جوهر البنية الشعرية - يقول لباقلاني في هذا الصدد أنه (لا سبيل إلى معرفة إعجاز القرآن من البديع الذي ادعوه في الشعر ووصفوه فيه وذلك أن هذا الفن ليس فيه ما يخرق العادة ويخرج عن العرف، بل يمكن استدراكه بالتعلم)⁽⁴⁾ وأنه ذلك أنه لأقسام مشترك يجمع بين النظم الشعرية والنظم القرآني الذي لا يعد البديع وأبوابه الكثيرة دليلاً على إعجازه.

ب - فكرة التفاوت:

استند الباقلائي على فكرة التفاوت⁽⁵⁾ بين نظم ونظم أو أسلوب و أسلوب آخر القائمة في جميع مجاري الخطاب الإنساني البلاغي كالرجز والقصيد والكلام المرسل والخطابة وغيرها من أصناف القول. والتي إذا امتدت (وقع فيها التفاوت وبأن عليها الاختلال)⁽⁶⁾ والاختلاف بين مواقع البلاغة فيها، على خلاف النظم القرآني الذي ينعدم فيه التفاوت انعداماً مطلقاً بين درجات تأليفاته اللغوية. ولا تتباين --البتة- على ما يتصرف إليه من الوجوه التي تتصرف فيها. وانطلاقاً من هذه الفكرة قسم الباقلائي الأجناس النصية البلاغية إلى أربعة أقسام اعتماداً على معايير النظم والتفاوت والتي تترتب كالآتي:

1. القرآن الكريم بما هو نظم خارج عن المألوف والعادة.
2. الكلام الشعري بما هو نظم جوهره البديع، ومقوماته الوزن والتقفية والروي.
3. الخطابة بما هي نظم قائم على ترتيب وحدات خطابية غايتها الإقناع.
4. الكلام المرسل بما هو نظم، يخلو من الوزن والتقفية، ويحوي قدراً من البديع.

وجميع هذه الأساليب يقول - الباقلائي - يكتنفها التفاوت في النظم، باستثناء النظم القرآني الذي يختلف عن بلاغة النظم الشعري. من خلال أننا (نجد في الشعراء من يجود في الرجز ولا يمكنه نظم القصيد أصلاً، ومنهم من ينظم القصيد ولكن يقصر فيه مهما تكلفه أو عمله)⁽⁷⁾ الشاعر من خلال

(1)- ينظر: (م.س)، ص ص 619-627.

(2) - نفسه، ص 612.

(3) - ينظر: نفسه، من ص 627-643.

(4) - ينظر: نفسه، ص 645.

(5)- ينظر: أحمد يوسف علي، قراءة النص (دراسة في الموروث النقدي) مكتبة الآداب، القاهرة، ط2، 2008م، ص 134 وما بعده.

(6) - الباقلائي: (م.س)، ص 612، 613.

(7)- ينظر: نفسه، ص ص: 595، 611.

توسله بأنواع البلاغة وأجناس البلاغة، التي تتفاوت بها أقدار الشعراء في الإبانة عن الأغراض والمقاصد القائمة في النفوس.

ولئن كان الإقرار، أن مفاهيم النظم والأسلوب عند الباقلاني كانت غامضة -نوعاً ما- من خلال اعتماده على الاعتبار الكلامي في تبين وجوه الإعجاز القرآني، التي تفوق -برأيه- طاقة البشر؛ بيد أنه التفت إلى قضايا أدبية بلاغية- هي من الأهمية بمكان- أمكننا إجمالها كالآتي:

1- أكد على المقومات التي ينهض لها العلوم بكونه شعراً، والتي قيدها في وحدة الوزن والقافية والروي فضلاً على جميع أبواب البديع؛ من زاوية أنه اهتم في مفهومه للشعر على مبدأ الوحدة العروضية فيه (وهذا المبدأ بات معروفاً اليوم بمصطلح التوازي على أساس أن وحدة الوزن - بحسب جاكسون- هو الذي يفرض بنية التوازي)⁽¹⁾ عنه أساس أن التوازي هو استراتيجية عروضية تؤسس للأدبية الشكلية للأسلوب الشعري الذي يتمظهر من خلال ذلك التساوي والتعادل في الأحذاء بين أطراف القصيدة الشعرية بطريقة عمودية وطريقة أفقية. وهذا التعادل هو الذي يدخل الأسلوب للبلاغية في دائرة الأشكال الشعرية التي تختلف عن الأشكال النثرية من زاوية أن التعادل بين وحداتها العلامة لا تبوح على بنية دلالاته.

2- شبه الخط والنطق بالتصوير⁽²⁾، أي أن المعاني القائمة في النفوس هي صورة يشكلها الأسلوب بما هو بنية بلاغية تعبيرية يحمل المعاني والمقاصد ويبلغها إلى المتلقي.

3- ميّز بين مصطلحين هما: -البداعة: وتعني الحذف بطريقة الكلام وتجويده. أما الفصاحة: فتعني: الاقتدار على الإبانة عن المعاني الكامنة في النفوس، بعبارات جليلة ومعان نفية بهية⁽³⁾. وهذا يعني - في ضوء ما تقدم- أن النظم - عنده - يقترن بالفصاحة والبراعة معاً. أما الأسلوب فإنه يقترن بمفهوم البراعة فحسب.

4- فصل الباقلاني في أن النظم القرآني على امتداده وقدر طوله له تأثير عميق على نفسية المتلقي⁽⁴⁾ على خلاف بقية الأنماط التعبيرية الأخرى، في ضوء أن الخطاب القرآني تعري أساليبه قوة تعبيرية حاجية جمالية، لا نظير لها في جميع البلاغات الكلامية الأخرى.

5- أبان الباقلاني على أن النظم القرآني هو وحدة دلالية عامة، أو هو "وحدة فنية"⁽⁵⁾ تتوافر في جميع أساليبه بكونها كلية لغوية صوتية دلالية متكاملة، يشارك كل جزء فيها مع بقية الأجزاء الأخرى المشكلة لعالم نص الخطاب القرآني بنية، دلالة وتداولاً.

2-6/ عبد القاهر الجرجاني(ت471هـ): أشرنا سلفاً أن البحث في الإعجاز القرآني، نحواً وبلاغة وتأويلاً، أنتج قضية الأسلوب التي ستغدو القضية الجوهرية في صلب الدرس الأسلوبي المعاصر، وبهذا المنظور استخدم عبد القاهر الجرجاني مفهوم (الأسلوب) في

(1) طراد الكبيسي: في الشعرية العربية -قراءة جديدة في نظرية قديمة-، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2004م، ص41-

42.

(2) - ينظر: نفسه، ص39.

(3) - ينظر: نفسه، ص 41.

(4) - منير سلطان: إعجاز القرآن بين المعتزلة والأشاعرة منشأة المعارف، الاسكندرية، مصر، ط3، 1986م، ص115.

(5) - نفسه، الصفحة نفسها.

إطار نظريته المشهورة المسماة بنظرية النظم، التي تضمنها كتابه (دلائل الإعجاز)، وتناوله لذلك المصطلح كان تناولاً متفرداً عن سابقه، الذين مخضوا مفاهيم الأسلوب للدلالة على فكرة (الكيفية التي بها يشكل المتكلم كلامه ومعانيه).

لقد نص عبد القاهر على مفهوم الأسلوب أثناء عرضه لمعنى الاحتذاء بين الشعراء؛ حيث قال: "واعلم أن الاحتذاء عند الشعراء وأهل العلم بالشعر وتقديره وتمييزه، أن يبتدئ الشاعر في معنى له وغرض، أسلوباً - والأسلوب الضرب من النظم والطريقة فيه، فيعمد شاعر آخر إلى ذلك الأسلوب فيجاء به في شعره، فيشبه بمن يقطع من أديمه نعلاً على مثال نعل قد قطعها صاحبها، فيقال قد احتذى على مثاله، وذلك مثل أن الفرزدق قال:

أترجو ربيع أن يجيء صغارها *** بخير وقد أعيأ ربيعاً كبارها؟

واحتذاء البعيث فقال:

أترجو كليب أن يجيء حديثها *** بخير، وقد أعيأ كليباً قديمها¹

يتضح من كلام عبد القاهر الجرجاني أنه ثمة تباين بين المعنى (الغرض) والأسلوب الذي يستخدم ويستعمل في تقديم ذلك المعنى من قبل المتكلم؛ واستناداً إلى هذا الأسس فإن الأسلوب عنده هو طريقة في النظم، على اعتداد أن النظم هو توخي معاني النحو فيما بين الكلم من علاقات.

وغني عن البيان، أن الاستشهاد الشعري الذي ساقه عبد القاهر الجرجاني للتفريق بين المعنى والأسلوب، الذي ينطوي مفهومه - فيما يبدو - على الطريقة المميزة والخاصة التي ينتحها الشاعر في التعبير عن المعنى، إذ أن الفارق بين قولي (الفرزدق) (البعيث) ماثل في أن الأخير استبدل كلمات بكلمات؛ استبدل في الشطر الأول (كليباً) بـ (ربيع)، و (حديثها) بـ (صغارها)، أما في الشطر الثاني فإنه عوض كلمة (قديمها) بكلمة (كبارها)، وبناء على ذلك فإن هذا التعويض والاستبدال وإن كان ينتقل بالمعنى ويغيره من هجاء (ربيع) إلى هجاء (كليب) فلا يؤثر كثيراً في الأسلوب، فسيظل أسلوب الشاعرين أسلوباً واحداً من حيث الشكل.

ودرجاً على هذا الاعتبار، أمكننا القول أن تناول عبد القاهر الجرجاني لكلمة (الأسلوب) كان تناولاً اصطلاحياً، اختلف مفهومه عنده عن مفاهيمه في بيئة المهتمين بالبلاغة القرآنية، وتبيين إعجاز كتابه الحكيم، فمفهومه عنده يكاد يقترب من مفاهيمه المعاصرة في بعض الاتجاهات المعاصرة التي تناولت نقد لغة الظاهرة الأدبية.

أ- **النظم والأسلوب:** إن مفهوم الأسلوب لديه يقترب بمفهوم النظم، أو أن العلاقة بينهما هي علاقة عام (نظم) بخاص (أسلوب)، وفي هذا الصدد يذهب شفيع السيد أبعد مما ذكرنا قبل حين، حيث يرى أن مجمل الظواهر اللغوية التي تنولت في صلب علم المعاني هي "الوجه التطبيقي لفكرة

1- عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تح وتو: محمد رضوان الداية، وفايز الداية، دار الفكر، دمشق، ط1، 2007م/1428هـ، ص 430.

النظم التي نادى بها عبد القاهر الجرجاني⁽¹⁾، على أساس أن كلمة (نظم) استخدمت قبله، لكن مفهوم النظم لديه بوصفه أسلوباً يعد "مصطلحاً بلاغياً أسلوبياً ذي دلالة"⁽²⁾، خاصة ينهض على ترتيب مفردات اللغة ترتيباً مخصوصاً، يستند على العلاقات النحوية القائمة بين معاني الكلم، المشكلة لأغراض ومقاصد الكلام.

ومفهوم الأسلوب عند عبد القاهر الجرجاني، بحسب الباحث شفيع السيد هو "بمعنى النظم، وما يصدق على أحدهما يصدق على الآخر، وكلاهما يحل محل صاحبه، ويتبع ذلك بالضرورة أن ما قاله عبد القاهر في شأن (النظم) يجري على الأسلوب أيضاً، وأنه من الممكن وضع كلمة (الأسلوب) موضع كلمة (النظم)"⁽³⁾، التي استخدمها للتعبير عن مفهوم نظريته النقدية في ضوء الظاهرة الأدبية، المنسحبة على المدونة القرآنية في الدرجة الأولى، وعلى المدونة الشعرية في الدرجة الثانية.

ولئن كان الإقرار، أن مجال البحث البلاغي قبله انحصر في مجال الألفاظ من حيث الفصاحة والبلاغة، وغيرهما من الأحكام التي أطلقت على بلاغة اللفظ مفرداً، غير أن عبد القاهر الجرجاني أحدث نقلة نوعية من حيث أنه وزع مفهوم الأسلوب على التراكيب من جهة، وأخرج مفهوم النظم ومفهوم الأسلوب من الدائرة الكلامية وأدخلها إلى الدائرة الأدبية من جهة ثانية، ونلفيه يقول في هذا السبيل: "ليس لنا إذا نحن تكلمنا في البلاغة والفصاحة مع معاني الكلم المفردة شغل، ولا هي منا بسبيل، وإنما نعلم إلى الأحكام التي تحدث بالتأليف والتركيب"⁽⁴⁾. والآية من ذلك، أن وظيفة الأسلوب اللغوي الذي يتضمن غرضاً من أغراض المتكلم هي التواصل أو الإنشاء، وهذه الوظيفة لا تحققها الألفاظ حين تكون مستقلة، وإنما يحققها التركيب (الأسلوب) بوصفه "معنى لا يتصور إلا بين شيئين يكون أحدهما مثبتاً والآخر مثبتاً له، أو يكون أحدهما منفياً والآخر منفياً عنه، وأنه لا يتصور مثبت من غير مثبت له، ومنفي من دون منفي عنه، ولما كان الأمر كذلك أوجب ذلك ألا يعقل إلا من مجموع جملة فعل أو اسم كقولنا: خرج زيد، أو اسم واسم؛ كقولنا: زيد منطلق، فليس في الدنيا خبر يعرف من غير هذا السبيل، وبغير هذا الدليل، وهو شيء يعرفه العقلاء في كل جيل وأمة، وحكم يجري عليه الأمر في كل لسان ولغة."⁽⁵⁾

المستفاد من كلام عبد القاهر أن بنية الأسلوب تنهض على مبدأ الإسناد بكونه علاقة دلالية بين معاني الألفاظ، التي تنهض على عملية ضم المعاني النحوية المتولدة من الألفاظ، حين تتكاتف في نسيج لغوي جنباً إلى جنب، مشكلة للمعنى المراد الذي يحقق مقتضى الحال، إذ "ليس الغرض بنظم الكلم أن توالى ألفاظها في النطق، بل أن تناسقت دلالتها وتلاقت معانيها على الوجه الذي اقتضاه العقل"⁽⁶⁾، نحو قوله تعالى: **وَقِيلَ**

1- شفيع السيد: النظم وبناء الأسلوب في البلاغة العربية، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2006م، ص8.

2- نفسه، ص9.

3- نفسه، ص10.

4- عبد القاهر الجرجاني (م.س)، ص114.

عبد القاهر الجرجاني، (م.س)، ص481.

6- نفسه، ص98.

يَا أَرْضُ ابْلَعِي مَاءَكَ وَيَا سَمَاءُ أَقْلَعِي وَغِيضَ الْمَاءِ وَقُضِيَ الْأَمْرُ وَاسْتَوَى
تَ عَلَى الْجُودِيِّ وَقِيلَ بُعْدًا لِلْقَوْمِ

(الظَّالِمِينَ) (هود: الآية 44).

ب-الوحدات التراتبية:

يقول عبد القاهر الجرجاني معلقاً ومعقبا على هذه الآية الكريمة: "أَنَّ مَبْدَأَ الْعِظَمَةِ فِي أَنْ نُودِيَتْ الْأَرْضُ، ثُمَّ أُمِرَتْ، ثُمَّ فِي أَنْ كَانَ النِّدَاءُ بِ(يَا) دُونَ (أَي) نَحْوِ (يَا أَيُّهَا الْأَرْضُ)، ثُمَّ إِضَافَةُ الْمَاءِ إِلَى الْكَافِ دُونَ أَنْ يُقَالَ: (ابْلَعِي الْمَاءَ)، ثُمَّ أَنْ أَتْبَعَ نِدَاءَ الْأَرْضِ وَأَمْرَهَا بِمَا هُوَ مِنْ شَأْنِهَا، وَنِدَاءَ السَّمَاءِ وَأَمْرَهَا كَذَلِكَ بِمَا يَخْصُهَا، ثُمَّ أَنْ قِيلَ (وَوُضِعَ الْمَاءُ)، فَجَاءَ الْفِعْلُ عَلَى صِيغَةِ (فُعِلَ) الدَّالَّةُ عَلَى أَنَّهُ لَمْ يَغْضُ إِلَّا بِأَمْرِ أَمْرٍ، وَقُدْرَةِ قَادِرٍ، ثُمَّ تَأْكِيدُ ذَلِكَ وَتَقْرِيرُهُ بِقَوْلِهِ تَعَالَى (وَقُضِيَ الْأَمْرُ)، ثُمَّ ذِكْرُ مَا هُوَ فَائِدَةٌ هَذِهِ الْأُمُورِ وَهُوَ (اسْتَوَى عَلَى الْجُودِيِّ)، ثُمَّ إِضْمَارُ السَّفِينَةِ قَبْلَ الذِّكْرِ كَمَا هُوَ شَرْطُ الْفَخَامَةِ وَالِدَّلَالَةِ عَلَى عَظَمِ الشَّأْنِ، ثُمَّ مُقَابَلَةُ (قِيلَ) فِي الْخَاتَمَةِ بِ(قِيلَ) فِي الْفَاتِحَةِ. (1)"

ومن هذا السياق، يقودنا القول إلى أن تشكيل المعنى الأسلوبي أو البلاغي يكون بمجموعة من العلاقات الدلالية القائمة بين الألفاظ حين ترص وتفرغ في أسلوب معين مخصوص؛ لأن التركيب بوصفه أسلوباً لا يتألف من جملة من الألفاظ، وإنما من جملة من العلاقات.

وترتيباً على هذا، فالأسلوب عند عبد القاهر الجرجاني باعتباره مفهوماً نظرياً وتطبيقياً يندرج ضمن مفهوم النظم لديه، الذي يعني "تعليق الكلم بعضها ببعض، وجعل بعضها بسبب من بعض" (2). فالأسلوب حسب وجهة الدرس البلاغي النقدي لدى العرب إلى زمن عبد القاهر الجرجاني، هو تنوع لغوي فردي، يصدر عن اختيار ووعي، يتشكل على أديم أنساق لغوية، وتراكيب مخصوصة؛ من حيث أن المتكلم يتوسل في كلامه أدوات صرفية نحوية، ودلالية يركبها حسب الأغراض والمقاصد التي يريد أن يقدمها؛ لأن توالي الألفاظ في النطق-حسب عبد القاهر- على أي وجهة لا تصنع نسقاً أسلوبياً، وإنما الأسلوب حسب مرهون بمقاصد يسعى المتكلم إلى تحقيقها بتركيبات لغوية فنية، تنوحي داخلها وجوهاً أسلوبية متميزة ومتفردة، تعكس أدبية ناظمها، بحيث يكون لكل غرض ومعنى مقصود أسلوب خاص به، والغاية الكبرى للمتكلم من كل ذلك التأثير على المتلقي، يقول عبد القاهر الجرجاني في هذا السبيل: "لا يتصور أن تعرف للفظ موضعاً من غير أن تعرف معناه. ولا أن تتوخى في الألفاظ من حيث هي ألفاظ ترتيبية ونظامية، وأنك تتوخى الترتيب في المعاني وتعمل الفكر هناك، فإن تم لك ذلك اتبعتها الألفاظ فقوت بها آثارها. وأنك إذا فرغت من ترتيب المعاني في نفسك لم تحتج إلى أن تستأنف فكراً في ترتيب الألفاظ، بل تجدها تترتب لك بحكم أنها خدماً للمعاني، وتابعة لها، ولا حقة بها، وأن العلم بمواقع المعاني في النفس، علم بمواقع الألفاظ الدالة عليها في النطق. (3)"

يصر عبد القاهر الجرجاني من خلال كلامه على أن المعاني هي المجسدة للألفاظ وتركيبتها على شكل مخصوص نطقاً أو كتابةً، على اعتبار أنه لم يفصل في دراسته للتراكيب الأدبية بين الشكل

عبد القاهر الجرجاني، (م. س). ص 194.

نفسه، ص 52.

عبد القاهر الجرجاني، (م. س)، ص 100.

والمضمون، خلافاً لأعلام البلاغة العربية، الذين فصلوا بينهما⁽¹⁾، واحتدام الجدل العقيم الذي انصرف إلى أنصار للفظ من زاوية، وأنصار للمعنى من زاوية أخرى.

إن المفردات-بحسب عبد القاهر الجرجاني- لا تدل بذاتها؛ لأنها قائمة على التواضع والاصطلاح، وإنما تكون مفيدة حينما تحيل إلى معاني بعد تركيبها؛ بمعنى أن الألفاظ لا قيمة لها في ذاتها واستقلاليتها، وإنما تبرز قيمتها الدلالية والجمالية حين تضم بعضها إلى بعض، وفق علاقات نحو بلاغية(وظيفية)، بكونها -أي العلاقات- هي المبرزة لأدبية الأسلوب، شكلاً ومضموناً. وسيغدو الأسلوب -بهذه الرؤية- طريقة في تركيب المعاني، ضمن قوالب وصور لغوية، لأن "الألفاظ المفردة التي هي أوضاع اللغة لم توضع لتعرف معانيها في أنفسها، ولكن لأن يضم بعضها إلى بعض، فيعرف فيما بينها فوائد"⁽²⁾، وعلاقات بين الكلم المكونة للتركيب بما هو الأسلوب.

وخالص القول، يقودنا إلى الإطلاق أن عبد القاهر الجرجاني نظر للأسلوب في إطار نظرية النظم، من زاوية الخصائص التعبيرية، فمفهوم الأسلوب-عنده- يقترن بتلك الخصائص البلاغية التي تعتور العبارات اللسانية والتركيب اللغوية، والتي تكون متضامة ومتعاقبة مع بعضها في تشكيل النص، الأدبي، بوصفه وحدة دلالية موحدة، ومنسجمة، يوطرها في ذلك العلاقات الوظيفية التي تحكم الوحدات اللسانية حين ترتب. ويذهب شفيع السيد في ما نحن إليه بسبيل قائلاً: "الوجه التطبيقي لفكرة النظم التي نادى بها عبد القاهر الجرجاني، هي لب علم المعاني عند السكاكي وتلاميذه من البلاغيين المتأخرين"⁽³⁾ بكونه (علم المعاني) قمة الدراسة النحوي البلاغية.

ودرجاً على ذلك، أمكننا القول أن مفهوم الأسلوب ينطوي على أنه تركيب لغوي يتغيا المتكلم من خلاله تصوير المعاني الماثلة في ذهنه، وتشكيلها في صور لفظية، عبر استثمار الإمكانيات اللغوية والنحوية، التي تمنحها اللغة للمتكلم، بغية التعبير بها، والتأثير في المتلقي.

2-7/ السكاكي: تناول السكاكي مفهوم الأسلوب في إطار ما يعرف -عنده- بـ(الأسلوب الحكيم)، ولعله أول من استخدم هذا المصطلح، وقد عرض له بطريقة أن "يُنزَّل سؤال السائل منزلة سؤال غير سؤاله"⁽⁴⁾. ومعنى ذلك أن المجيب يخرج عن الإجابة التي يتطلبها السؤال إلى معاني أخرى غير متضمنة في سؤال السائل.

واستناداً إلى أن مفهوم الأسلوب من زاوية بنية اللغة في الدرس الأسلوبي المعاصر، يعرف بأنه "عدول عن معيار"⁽⁵⁾، أو هو "طريقة في اختيار الألفاظ وتعريفها للتعبير بها عن المعاني قصد الإيضاح(أولاً) والتأثير(ثانياً)"⁽⁶⁾، أمكننا القول: أن معالم الأسلوب الحكيم عند السكاكي تصطدم بفكرة الأسلوب في الدرس النقدي الأدبي الحديث، إذ يقترن لديه بخروج التعبيرات المكونة

ينظر : ابن قتيبة: الشعر والشعراء، تح : مفيد قميحة، دار الكتب العلمية بيروت، ط2، 1985، ص64-69.¹
نفسه، ص491²

³ شفيع السيد: (م-س)، ص8-9.

2- ينظر: السكاكي : كتاب مفتاح العلوم مع كتاب إتمام الدراية لقراء النقاية للسيوطي، دار الكتب العلمية، بيروت (د.ط)،(د.ت)، ص140.

رجاء عيد: البحث الأسلوبي معاصرة وتراث، منشأة المعارف، الإسكندرية، (د.ط)، 1993م، ص197.⁵

4- أحمد الشايب: الأسلوب (دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية) مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط12، 2003م، ص44.

للحوالية اللسانية عن مقتضى ما يتطلبه الظاهر، على اعتبار أن النسق التعبيري له، هو خروج عن الأصل في الجواب، لكون الأصل في الجواب -حسب الزركشي- أن يكون:

1- مطابقاً للسؤال: وأن يعاد فيه نفس سؤال السائل، حتى يكون الجواب مماثلاً للسؤال من الوجهة النحوية. ويضيف بدر الدين الزركشي -موضحاً ما نحن بصدده- أنه إن كان السؤال جملة اسمية، أو جملة فعلية، فينبغي أن يكون الجواب عن السؤال بحسب نوع جملة السؤال⁽¹⁾

أسلفنا الذكر أن السكاكي هو أول من استعمل مصطلح (الأسلوب الحكيم)، تسمية ومفهوماً، ونلفيه في عدة مواضع من كتابه ينوه بفوائده، التي تستوحى من بنيته؛ يقول السكاكي مبرزاً ذلك: "إن إخراج الكلام لا على مقتضى الظاهر بأساليب متقنة، إذ ما من مقتضى كلام ظاهري إلا ولهذا النوع مدخل فيه، بجهة من جهات البلاغة على ما تنبه على ذلك منذ اعتنينا بشأن هذه الصناعة (البلاغة)، وترشد إليه تارة بالتصريح وتارة بالفحوى، ولكل من تلك الأساليب عرق في البلاغة يتسرب من أفانين سحرها، ولا كالأسلوب الحكيم فيها، وهو تلقي المخاطب بغير ما يترقب."⁽²⁾

إن الفائدة المستوحاة من كلام السكاكي هو أن الأسلوب الحكيم لديه يؤثر من جميع جوانبه وأشكاله على أنه عدول، بوصفه خروجاً عن مقتضى ظاهر الجواب المنتظر من السائل. فالأسلوب الحكيم هو عدول من حيث البنية والدلالة، أو هو خروج كلام الجواب عن ما يتوقعه السائل. وإلى هذه الفكرة عده عبد الله صولة (عدولاً نسقياً)⁽³⁾ بكونه خروجاً عن المعيار الذي يتطلبه الجواب، مثلما توضح ذلك لدى بدر الدين الزركشي.

وما هو جدير بالإشارة إليه في هذه المسألة هو أن السكاكي ألحَّ على مضمون الأسلوب الحكيم، لا على شكله؛ إذ أن مضمون الجواب هو الذي يفاجئ به المجيب سائله، وهذا العدول سيغدو محفزاً للسائل قصد فهم المراد من الجواب الذي ورد مخالفاً لأفق توقع السائل، على اعتداد أن محتوى الجواب (الأسلوب الحكيم) "لربما صادف المقام، فحرك من نشاط السامع ما سلبه حكم الوقور، وأبرزه في معرض المسحور."⁽⁴⁾

إن الأسلوب الحكيم بتلك الدلالات التي تقدم ذكرها، يعد تقنية يلجأ إليه المتكلم أو المجيب على سبيل الاختيار المفضي إلى عدول البنية اللغوية للجواب، وذلك الأسلوب يعكس قدرة المتكلم لتحقيق غرضه وقصده من مواجهة السائل، على أساس أن الأسلوب الأدبي ينم عن (اختيار) في تصور الدرس اللساني الحديث، إذ هو "القصد الواعي في استخدام وحدات اللغة وخصائصها"⁽⁵⁾، بما يتوافق وأغراض ومقاصد المتكلم الأديب؛ لأن العدول يتحقق -باعتباره أسلوباً- على جميع مستويات البنية اللغوية، على أساس أن مفهوم الأسلوب في ضوء الدرس العربي الجديد هو

1- ينظر: بدر الدين الزركشي: البرهان في علوم القرآن، ج4، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار الجيل، بيروت، 1972م، صص: 42، 46، 47.

2- السكاكي: (م.س)، ص140.

3- ينظر: عبد الله صولة: الحجاج في القرآن من خلال أهم خصائصه الأسلوبية، دار الفارابي، بيروت، ط2، 2007م، ص465.

السكاكي: (م.س)، ص140. ⁴

2- مصطفى درواش: خطاب الطبع والصناعة (رؤية نقدية في المنهج والأصول)، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، (د.ط)، 2005م، صص 283-284.

عدول (انزياح) عن معيار ما. وذلك المعيار إما أن يكون خارجياً أو داخلياً⁽¹⁾، ولعل في استخدام الأسلوبى الألماني ليو سبيتزر (Léo Spitzer) في كتابه (دراسة الأسلوب) لمفهوم "العدول الأسلوبى"، بوصفه مقياساً لتحديد الخاصية الأسلوبية عموماً، ومسباراً لتقدير كثافة عمقها⁽²⁾، هو ما حدا بنا إلى اعتبار مفهوم الأسلوب الحكيم عند السكاكي عدولاً قياساً إلى النمط المألوف، على اعتداد أن مضمون الجواب يكون غير مشاكل لما يقتضيه محتوى سؤال السائل، من خلال انضواء البنية اللغوية على جواب يفهم منه أن محتواه هو عدول عن محتوى السؤال، نحو قوله **تعالى: ﴿يَسْأَلُونَكَ عَنِ الْأَهْلِ قُلْ هِيَ مَوَاقِيتُ لِلنَّاسِ وَالْحَجِّ وَلَيْسَ الْبِرُّ بِأَنْ تَأْتُوا الْبُيُوتَ مِنْ ظُهُورِهَا وَلَكِنَّ الْبِرَّ مَنِ اتَّقَى وَأَتُوا الْبُيُوتَ مِنْ أَبْوَابِهَا وَاتَّقُوا اللَّهَ لَعَلَّكُمْ تُفْلِحُونَ﴾ (البقرة: الآية 189).**

تحدث الآية الكريمة عن سؤال حال الهلال وكيفية ظهوره، " قالوا في السؤال مبال الهلال يبدو دقيقاً مثل الخيط، ثم يتزايد قليلاً قليلاً حتى يمتلىء ويستوي ثم لا يزال ينقص حتى يعود كما بدا"⁽³⁾، إذ لا يكون على حال واحدة.

بالرغم من دقة السؤال، واتضح معالمه فإن الجواب وقع في غير ما يتوقع، وورد على غير الوجه الذي يقتضيه السؤال. فقد أجاب القرآن الكريم عن ذلك السؤال "بذكر البعد العملي أو التأثيري الذي للمسؤول عنه (الهلال)⁽⁴⁾

إن المنتظر من الإجابة في سؤال الآية هو ذكر حال الهلال ووصفه. إلا أن الجواب أضاف جديداً من المعاني. ورد محتوى الأسلوب الحكيم في الآية ليثبت "صحة نبوة محمد(ص)، وفق تقدير اليهود لحقيقة النبوة"⁽⁵⁾؛ على اعتداد أن الآية الكريمة جاءت بنيتها اللغوية موافقة لأحوال السائلين، وذلك تحقيقاً لإنتاجية الحوار بين القرآن الكريم وخصوم الدعوة المحمدية. فجواب الآية الكريمة لم يهتم بسؤال الهلال في حد ذاته، وإنما وجه اهتمامه للغاية التي وضع لها الهلال؛ إذ هو (مواقيت للناس)، لأن الجواب بما يقتضيه السؤال على الحقيقة غير مجد. لذا ورد الجواب من حيث المضمون غير مطابق تمام المطابقة لمحتوى السؤال؛ فهو تضمن إجابة السؤال، وأفاض عنها بإفادته من المعاني غير المعاني التي قصدت من السائل.

وبناء على ذلك، عرضت الآية الكريم لما هو أهم، وهو بيان مواقيت الهلال وغايته تبييناً لسبب تقلب أحوال الهلال بكونه موضوعاً للسؤال؛ استناداً إلى أن فحوى الجواب جاء معدولاً عن فحوى السؤال لغاية تأثيرية إقناعية، من حيث أن الله سبحانه وتعالى أورد سؤال الخصوم، ثم عقب عليه بطريقة الأسلوب الحكيم.

2-8/ حازم بن محمد بن الحسن القرطاجني (ت684هـ): اشتغل صاحب المنهاج على خصائص الخطاب الشعري بكونه كلاماً نوعياً، يفوق بقية أنواع الخطابات اللغوية الأخرى من

3- ينظر: الحاج تكوك: العدول في ضوء الأسلوبية المعاصرة (من الرؤية إلى الإجراء)، رسالة ماجستير (مخطوط)، جامعة مستغانم، الموسم الجامعي 2013م-2014م، ص98.

ينظر: نفسه، ص98.

السكاكي: (م-س)، ص140.

4. عبد الله صولة: (م-س)، ص468.

5. نفسه، ص470.

حيث القيمة الفنية والتأثيرية، وعلى اعتداد أن الأسلوب هو المذهب أو الطريقة التي ينتحيتها الشاعر في توجيه خطابه؛ درج العلامة من تلك الزاوية إلى تقسيم الأسلوب الشعري إلى قسمين، نلغيه يقول في هذا الشأن: "ينقسم الأسلوب إلى طريق جدّ، وطريق هزل" (1). وهذا الكلام يدفعنا إلى القول أن مفهوم الأسلوب لدى حازم القرطاجني اقترن اقترانا مكينا بدينك الضربين:

1/ **أسلوب الهزل:** يحد حازم القرطاجني أسلوب الهزل بأنه "مذهب في الكلام تصدر الأقاويل فيه عن مجون وسخف" (2). ويفهم من هذا الكلام، أن الأسلوب الهزلي هو مسلك يتوخى في عملية البناء اللغوي للمقاصد الشعرية، يرتبط ارتباطا إلزاميا بخاصيتين أخلاقيتين، تتبلوران - عنده - في (المجون) و(السخف) بكونهما من "أفدع وأحط درجات الهزل" (3)، حسب رؤية الباحث المغربي المعاصر محمد أديوان. وهذا إذا جاز أن يكون الهزل درجات، فقد يكون الهزل واردا في صورة لوم، أو عتاب للمتلق، أو "دعابة بريئة من المجون والسخف" (4).

المتأمل في كلام القرطاجني -سالف الذكر- الذي حد به أسلوب الهزل، بحكم أنه ضرب من ضربي الأسلوب الشعري برمته، يستطيع أن يستنتج أن المعيار الأخلاقي هو المعتمد -عنده- في تصنيف الأساليب الشعرية؛ إذ الشاعر هو الذي يوجه خطابه حسب الوجهة التي يرومها، فيكون ساخرا سخيفا مستهزئا. وإلى هذه الفكرة يذهب محمد أديوان إلى أن المواصفة التي قدمها حازم القرطاجني لطريقة الهزل في الكلام الشعري كانت عنيفة جدا (5)، على اعتبار أن المجون والسخف هو شعور انتاب حازم القرطاجني بوصفه فقيها ومصلحا.

وبناء على هذا، وقف حازم القرطاجني حيال الأسلوب الهزلي وقفة صارمة، لكن هذا لم يمنعه من تدارس طرق تجليها في الخطاب الشعري، لأن هذه الطريقة بوصفها أسلوبا تتوافر على أغراض ومعان، وفكر يحاول الشاعر -قدر الإمكان- تمريرها إلى المتلقي، فهم "يشاركون أهل طريقة الجد في كثير من المعاني والعبارات، ويستعملون ذلك في كلامهم وطريقتهم، بساطا إلى ما يريدونه من معاني الهزل التي هي غاية طريقتهم" (6)، على أساس أن مضمون الهزل هو غاية يبتغيها الشاعر في مسلكه الأدبي على غرار أبيات (نزفال) الآتي بيانها:

"أماه

إذا استطعت فاتركيني دائما في الأسفل

في الغرفة الفارغة حيث لا يُستقبل أحد

أنا مرتاح بسكنائي معك

1- حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تق وتحت: محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الكتب الشرقية، تونس، 1966م، ص327.

2. (نفسه، ص.ن).

3- محمد أديوان: قضايا النقد الأدبي عند حازم القرطاجني، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2004م، ص301.

نفسه، ص301.

نفسه، ص301.

حازم القرطاجني، (م.س)، ص329.

وسيكون من المفزع أن أطرده منها

كم رحيلاً ينتظرني. (1)"

إن مضمون هذه الأبيات الشعرية هو مضمون ساخر هزلي، ينضوي في دائرة الشعر المتمرّد على الحياة الاجتماعية الأسرية التي يحياها الشاعر، "بكونه من الدعاة المتحمسين للشعر المتمرّد" (2)، على اعتداد أن الشاعر أراد أن يمرر إلى المتلقي أغراضاً ومعاني تحمل في مطاويها مضامين هزلية في حليات لغوية ذات طابع اجتماعي.

واستناداً على ما تقدم ذكره، أمكننا القول أن المفهوم الأدبي للأسلوب الشعري بطريقة الهزل لدى حازم القرطاجني، ينسحب وينطوي على صور لفظية تغلفها معاني قد تنصرف إلى دلالات تعترّياها أخلاقاً سلبية أو متمرّدة، تقدم إلى المتلقي خدمة لمقاصد منشئها؛ فضلاً على أن نسبة تلك المعاني إلى الأسلوب كنسبة النظم إلى الألفاظ التي تتركب جنباً إلى جنب، وفق علاقات معنوية. وعطفاً على مبدأ التقسيم الذي اعتد به حازم القرطاجني في معالجته لنظرية الأسلوب الشعري، الذي نعتقد أنه كان ينظر إليه بكونه طريقة تنتهج في أداء الأغراض والمعاني، والمقاصد. وفي هذا الصدد يقول حازم القرطاجني، "وكانت لتلك المعاني جهات فيها توجد، ومسائل منها تقتنى، كجهة وصف المحبوب، وجهة وصف الخيال، وجهة وصف الطلول، وجهة وصف يوم النوى، وما جرى مجرى ذلك في غرض النسيب، وكانت تحصل للنفس بالاستمرار على تلك الجهات، والنقلة من بعضها إلى بعض، وبكيفية الاطراد في المعاني صورة وهيأة تسمى الأسلوب، وجب أن تكون نسبة الأسلوب إلى المعاني نسبة النظم إلى الألفاظ؛ لأن الأسلوب يحصل عن كيفية الاستمرار في أوصاف جهة من جهات غرض القول، وكيفية الاطراد من أوصاف جهة إلى جهة، فكان بمنزلة النظم في الألفاظ الذي هو صورة كيفية الاستمرار في الألفاظ والعبارات، والهيئة الحاصلة عن كيفية النقلة من بعضها إلى بعض فيها من ضروب الوضع وأنحاء الترتيب، فالأسلوب هيئة تحصل عن التأليفات المعنوية، والنظم هيئة تحصل من التأليفات اللفظية. (3)"

المستفاد من النص الحازمي أن المفهوم الفني للأسلوب-عنده- يتوزع على اقتران مفهومه بمفهوم الوظيفة البلاغية، وبالنوع الأدبي المتضمن فيه الأسلوب في الآن معاً.

حاول حازم أن يؤصل لمفهوم الأسلوب في ضوء مفهوم النظم (كما تبلور في البيئة الكلامية)، بوصفه طريقة مخصوصة في الضم، أو ضرب من النظم والطريقة فيه. وجملة الأمر، تقرى حازم مصطلح الأسلوب في ضوء مقابلته لمصطلح النظم، على أساس أن الأسلوب يتعلق ويقترن بالمعاني المركبة. أما النظم فإنه يقترن بالألفاظ المرتبة، بحكم أن النظم هو الهيئة التركيبية العاكسة للأسلوب، وذلك حين جعل اطراد المعاني وترتيبها صوراً تعكس الأسلوب. أما النظم فيعزى مفهومه إلى عملية تآلف الألفاظ، أو إلى مفهوم النحوية بكونها سلسلة ترابطية للوحدات

2- رومان جاكبسون: قضايا الشعرية، تر: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1988، ص34.

نفسه، (ص.ن). 2

حازم القرطاجني: (م.س)، ص363-364. 3

المعجمية تخضع لقواعد معينة. فالأسلوب هو هيئة علوقة بالأغراض والمعاني. والنظم هو تأليف الألفاظ وانسجامها وفقا لإيقاع صوتي تركيبى دلالي.

2/ **أسلوب الجد:** بما أن الأسلوب هو الطريقة التي يتوصلها المتكلم شكلا ومضمونا لغاية تأسيس مقاصده ومنازعه، التي تتوزع على طريقة الجد بوصفها "مذهبا في الكلام، تصدر الأقاويل فيه عن مروءة وعقل" (1). والمعنى من منطوق عبارة حازم القرطاجني أن طريقة الجد في الأسلوب ترتبط بعنصري المروءة والعقل الذين هما "أساس في الكلام الجدي، وبهما يتحقق مضمون الجد ومدلوله فيه" (2)، لأن أمور الجد وموضوعاته تنبع من ذي عقل ومروءة. وهذا النوع من الأسلوب يغاير القسم الأول (الهزل)، من ناحية اتصافه بالموضوعية، والمجال فيه يكاد ينعدم لتيمات الهزل السخف، بالرغم من أن الطريقة في تركيب المعاني ونظم الألفاظ موحدة بينهما. ويتحتم على الشاعر في أسلوب الهزل أن "يتلطف في التدرج من الجد إلى الهزل" (3)، لأن مواضع القول الشعري على طريقة الجد تستند إلى أحوال الموجه إليهم الكلام، من جهة، وإلى مواقف ومناسبات القول من جهة ثانية، إذ طريقة الجد لا مجال فيها للهزل والمجون، لأن الجد بوصفه مضمونا يتطلب موقفا وقارا وعقلا وسكينة، اعتمادا على أن المروءة هي "التسامي عن الصغائر، وتطلعا إلى الكمال في حدوده البشرية الممكنة" (4). ومن هذا السياق أمكننا القول أن حازما عرض لمفهوم الأسلوب بطريقتيه الجدية والهزلية من الناحية المضمونية، وطريقة تجليهما في الخطاب الشعري، من زاوية أن طريقة

الجد في القول الشعري تختلف عن طريقة الهزل من حيث الأغراض، وقدّر الحفل وأحوالهم المادية والاجتماعية والحضارية والثقافية وغيرها. وفي هذا المنزع الذي نحن صده، يقول حازم القرطاجني: "فأما ما يجب في طريقة الجد، فألا ينحرف في ما كان من الكلام على الجد إلى طريقة الهزل كبير انحراف، أو لا ينحرف إلى ذلك بالجملة" (5)، تأسيسا على أن طريقة الجد هي القانون الأصل في الكلام الأدبي، فلا ينبغي-بحسب حازم- أن يميل الشاعر في معرض الجد إلى الهزل إلا لمأما. ومن محاسن أسلوب الجد أن يستغني الشاعر عن الهزل حين يأخذ في طريق الجد استغناء تاما؛ "لأن الكلام المبني على الجد إنما قصد به إلقاؤه بمحل القبول من أهل الجد، وكثيرا من أهل الجد من يكره طرق الهزل" (6)، وبخاصة من المتلقي الذي تتوافر فيه خصلتا المروءة والوقار، إذ لكل طريقة في الأسلوب أهلها ومقامها، وما كان للجد أن يقتضي توظيفه في مقامه، لذا ينبغي على الشاعر حين يكون في مجالس الجد ببعديه السياقي منه والتلقي، أن يبتعد في دواله ومدلولاته عن "الساقط من الألفاظ والمؤد، ويقتصر فيها على العربي المحض، وعلى التصارييف الصريحة في الفصاحة المطردة في كلامهم" (7)، لأن الخطاب الشعري ممارسة فنية أدبية، يقتضي أن يتناغم أسلوبه ونظمه، مع الوضع الخطابي بكل عناصره التداولية.

حازم القرطاجني: (م.س)، ص327. 1

2. محمد أديوان، (م.س)، ص301

حازم القرطاجني: (م.س)، ص330. 3

محمد أديوان، (م.س)، ص301. 4

حازم القرطاجني: (م.س)، ص328. 5

نفسه، ص328. 6

حازم القرطاجني: (م.س)، ص328. 7

وعلى الجملة، يحرص حازم على الموقف الشعري الذي يحتم الجد ويقتضيه، لأن "لكل مقام مقال" (1). ومن الأهمية بمكان، الإشارة إلى أن حازما تساهل مع تزواج أسلوب الجد وأسلوب الهزل في نظم واحد، منبها على الشاعر أن يراعي مقتضيات الموقف الشعري تناغما مع القانون البلاغي العام السالف (لكل مقام مقال)، الذي ظل "ساري المفعول في دراسة الخطاب اللغوي الأدبي إلى عصرنا هذا. فما تزال الدراسات التداولية بمختلف اتجاهاتها تركز على القانون، وتحلل الخطاب في ضوءه" (2). وهذا يعني أن الدرس البلاغي القديم الذي اتخذ من المدونة الشعرية، حقلا تطبيقيا له، اصطدم في ممارسته النصية على لغة الأدب بالأدوات المنهجية التي وفرتها النظرية الألسنية الحديثة، في مختلف تشكيلاتها الإجرائية، ولا سيما التداولية الأدبية التي اتخذت من السياق الإجراء الأكبر المسعف على تحليل الشكل اللساني للرسالة الأدبية، للوصول إلى الدلالة المؤسسة لمنازع ومقاصد المتكلم الأديب. وبناء على ما تقدم إيراده فستغدو تلك المقولة ذات أثر كبير، وجليل، في دراسة بلاغة الخطاب اللغوي من الوجهة الوظيفية.

ومهما يكن الأمر فإنه بإمكاننا أن نستخلص العناصر الآتية من دراسة حازم القرطاجني للأسلوب:

1- الأسلوب هيئة من البنية اللغوية تختص بالتأليفات الدلالية (الاطراد في المعاني)

2- ميز بين الأسلوب والنظم، فخص الأسلوب بالوظيفة التعبيرية (جملة من الأغراض والمقاصد والمعاني)، ومخض النظم للدلالة على أدوات الصياغة اللغوية، التي تقدم بها تلك المنازع.

3- قرر مبدأ عاما يسير الشاعر الهازل في ضوءه يتجلى في أن "أهل طريقة الهزل يشاركون أهل طريقة الجد في كثير من المعاني والعبارات" (3)، لأن الجمل الجدية ليست عبثا في مأخذ الهزل، على أساس أن الهزل فرع والجد أصل. ولذلك فإن أهل الهزل يستعملون عناصر الكلام الجدي بكونه "بساطا إلى ما يريدونه من معاني الهزل التي هي غاية طريقته" (4)

4- إن الأسلوب الشعري-لديه- هو الطريقة المنتحة من حيث المضمون في تقديم المعاني في هيئة صور لفظية متألفة مع بعضها البعض. وهو ينقسم إلى طريقة نظم جدي، وأخرى نظم هزلي، "فهذه قوانين مقنعة فيما يتعلق بالطريقة الجدية وما يتعلق بالطريقة الهزلية، وما يتعلق بهما معا. ومعرفتها أكيدة في صناعة النقد، والبصيرة بطرق الكلام وما يجب فيها. فكثير من وجوه النقد والنظر في هذه الصناعة يتعلق بها. وأيضا فإنه إذا أريد الحكم بين شاعرين متماجنين أيهما أشعر، أو بين جادٍّ وماجنٍ أيهما أمضى في طريقته وأبرع فيها، لم يكن بد من معرفة هذه القوانين في الطريقتين، إذ بها يتبين نمط كلامه وإغراقه في الطريقة التي هو مبني عليها وسلامته بحسب ما يجب فيها" (5). لقد سن قانونا أوحى به إلى الشاعر أن يتوخى في كلامه مراعاة الموقف الشعري من جهة، وعواطف المخاطب واستجابته لنوازع الجد أو الهزل من جهة أخرى، ومن دون تلك

¹ نفسه، ص 328

محمد أديوان، (م.س)، ص 304. ²

حازم القرطاجني: (م.س)، ص 329. ³

نفسه، ص 329. ⁴

حازم القرطاجني: (م.س)، ص 335. ⁵

المراعاة "لن يفلح الشاعر في التأثير في المتلقي تأثيراً فعالاً" (1)، وهذه هي الغاية الكبرى لوظيفة اللغة الأدبية.

5- على متلقي الخطاب الشعري-حسب حازم- أن يدرك وأن يعي منازع تلك الصورة اللفظية المتكاثفة المؤسسة للمقاصد الشعرية. وعليه أن يحدد موقفه منها، لأن إطلاق أي كلمة في التراكيب اللسانية الشعرية-مثلما ذهب إلى ذلك باختين-(BAKHTIN)تشهد إليها بدرجة قوية أو ضعيفة مستمعها أو قارئها... وتعكس في متنها اعتراضاته أو أحكامه أو وجهات نظره المسبقة (2)).

6- استناداً على أن الأسلوبية انبثقت من حياض اللسانيات التي أرسى قواعدها اللغوي السويسري فرديناند دو سوسير(FERDINAND DE SAUSSURE)ت(1913) من خلال الثنائيات التي أطرت فيما بعد- معظم المناهج اللسانية والنقدية، التي تطولت على اللغة بالوصف والتحليل والتفسير، إلا أن مفاهيمها ظلت مضطربة، ولم تستقر، وذلك مما جعل بعض أعلامها ينعتون الأسلوبية بأنها تنهض على "التمييز بين ما يقال في النص الأدبي، وكيف يقال؟ أو (التمييز) بين المحتوى والشكل.(3)"

وإلى هذا المفهوم، أمكننا القول أن حازماً في تأطيره لنظرية الأسلوب الشعري قد تقاطع بدرجة بارزة مع المفهوم الغربي الذي تقدم ذكره، وذلك من خلال تجزيته لمفهوم النظم عن مفهوم الأسلوب.

7- بناء على ما سلف إيراده، ننتهي إلى القول أن نظرية حازم في الأسلوب الشعري تبتعد عن المفاهيم الحديثة له، في ضوء الدراسات النقدية المعاصرة، ونحن في هذا السبيل نوكل أمر التعليق للباحث محمد عبد المطلب، الذي يقول: "إن حازم القرطاجني لم يثبت على اتجاه واحد في تحديد (الأسلوب)، إذ تردد بين ثلاث تحديدات تنصرف إلى التأليفات المعنوية في البداية، والجنس أو النوع الأدبي-فيما بعد- ثم أدخله في مفهوم الفصاحة والبلاغة"(4)، في المرحلة الأخيرة.

8- إذا كان الدرس النقدي أو البلاغي لدى العرب في بعض محطاته الزمنية قد فصل بين الشكل والمضمون، أو بين علوم البلاغة في المراحل المتأخرة، فإن حازم قد وضع حداً فاصلاً بين مفهوم الأسلوب، ومفهوم النظم، ولعل في نصه الوارد سابقاً خير دليل إلى ما ذهبنا إليه في ذلك الصدد، وسنجد خاتمة القول في هذه المحطة البحثية-ولا تثريب في تكريره- يقول حازم القرطاجني: "ولما كان الأسلوب في المعاني بإزاء النظم في الألفاظ، وجب أن يلاحظ فيه من حسن الاطراد والتناسب والتلطف في الانتقال عن جهة إلى جهة، والصيرورة من مقصد إلى

محمد أديوان، (م.س)، ص313. 1

3- ينظر: عبد الفتاح كليطو: الأدب والغرابية(دراسات بنبوية في الأدب العربي)، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط10، 2013م، ص50.

4- م. هـ. أبرامز: المدارس النقدية الحديثة، تر: عبد الله معتصم الدباغ، دار مجلة الثقافة الأجنبية، العراق، ط3، 1987م، ص67.

1- محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، مكتبة لبنان ناشرون، الشركة المصرية العالمية للنشر (لونجمان)، القاهرة، ط1، 1997، ص30.

مقصد ما يلاحظ في النظم من حسن الاطراد من بعض العبارات إلى بعض، ومراعاة المناسبة ولطف النقلة.⁽¹⁾

9- يشير محمد أديوان إلى أن مفهوم الأسلوب لدى حازم القرطاجني بطريقتيه (الجدية) و(الهزلية)، يعد جزئية من جزئيات موضوع (المقصدية)⁽²⁾، بوصفها المقولة الكبرى التي تسعف على تجلية مضمون الخطاب اللغوي وفعالية تأثيره على المتلقي، وقد احتل ذلك المفهوم مكانة مركزية في الوعي النقدي لحازم القرطاجني⁽³⁾، في ضوء تحليله لقواعد الخطاب الشعري.

10- نوّه حازم القرطاجني بطابع النظم في طريقة الجد، من حيث المتانة والرصانة المسندة إلى الألفاظ، من خلال العلاقات الدلالية التي تقيمها فيما بينها، ونلفيه في أكثر من موضع يفضل طريقة الجد على طريقة الهزل⁽⁴⁾، على اعتداد أن المنحى الأسلوبى للجد يفاضل المنحى الأسلوبى للهزل، ولعل هذه الإشارة الحازمية تعزز وتتطابق مع التصور الأرسطي لمسألة الجد والهزل في الشعر، وفي هذا الصدد الذي نحن سائرون فيه، يذهب محمد أديوان إلى القول ما يلي: "يقترّب أرسطو (ARESTOTE) من هذا التصور (عملياً) عندما يركز في كتابه (فن الشعر) على فن المأساة، مهملاً شعر الملهاة... وتفسيرنا-يقول- لهذا الإهمال هو أن أرسطو اهتم بالمواقف الجدية في الشعر"⁽⁵⁾، المتوزعة على جنس (الملاحم) و(المآسي) الأدبيين، حيث يبلغ التأثير مداه في (المأساة)، ويضطر المتلقي في الملاحم إلى التأمل في ذلك الصراع الأبدي القائم بين الإنسان وقوى الطبيعة المنسحبة على الآلهة وأنصاف الآلهة، مما يجعله يترصد ويلمح مصائرهم. ولعل هذه القضايا تدرج كإطار أدبي يرسم ملامح الموضوعات الجدية في نظرية الأجناس الشعرية للمعلم الأول أرسطو.

2- حازم القرطاجني: (م.س)، ص364.

ينظر: محمد أديوان، قضايا النقد الأدبي عند حازم القرطاجني، ص299-300.²

ينظر: محمد أديوان، (م.س)، ص299-300.³

2- ينظر: حازم القرطاجني: (م.س)، ص329-330.

3- محمد أديوان، (م.س)، ص308.

2-9/ ابن خلدون (ت 808 هـ):

أوسع ابن خلدون القول في مصطلحات كثيرة تتعلق بشكل أو بآخر بمفهوم الأسلوب لديه، على غرار (الكتابة، الصناعة، الملكة وعلوم اللسان بما فيها البيان، والنحو، والإعراب، وغير ذلك من المواصفات)⁽¹⁾، من منظور أن مفاهيم هذه المواصفات الاصطلاحية متعلقة فيما بينها؛ إذ أن الأسلوب الشعري هو ملكة وصناعة في الآن معاً، حيث أنه (كلام بليغ مبني على الإستعارة والأوصاف، المفصل بأجزاء متفقة في الوزن الروي مستقل كل جزء منها في غرضه ومقصده عما قبله وبعده الجاري على أساليب العرب المخصوصة به)⁽²⁾. فالشعر هو جنس الكلام في محله، ينطلي على خطاب بليغ يتأسس وينبني على فصول الإستعارة وأوصافها. مما يجعله بما هو فن منظوم يختلف من الكلام المنثور. وبهذا الاعتبار فالأسلوب في الصناعة الشعرية -وفق تصور ابن خلدون- هو (عبارة عن المنوال الذي ينسج فيه التراكيب أو القالب الذي يفرغ به). (والأسلوب) لا يرجع إلى الكلام باعتبار إفادته أصل المعنى الذي هو وظيفة الإعراب ولا باعتبار إفادته كمال المعنى من خواص التراكيب الذي هو وظيفة البلاغة والبيان ولا باعتبار الوزن كما استعمله العرب الذي هو وظيفة (العروض)⁽³⁾.

ولعل هذا الكلام يفيد: أن الأسلوب هو صناعة و وظيفة و لا ينبني على مفاهيم النحو والبلاغة، والعروض فحسب، وإنما هو المنوال الذي تنسج فيه التراكيب، أو هو القالب الذي تفرغ فيه الكلمات إفراغا واحداً، من خلال تلك العلاقات المتوافرة التي تشد نسيجه، والمركونة بين العناصر اللسانية (كلمات، حروف، حركات) المكونة للعبارة الأدبية، حيث يرتبط السابق منها باللاحق، واللاحق منها بالمتقدم. وعلى هذا، فأسلوب الصناعة الشعرية هو مفهوم قائم برأسه، مستقل بذاته، تحققه التراكيب التي تتحد فيها الأشكال بالمضامين؛ إذ هو (صورة ذهنية للتراكيب المنتظمة كلية باعتبار انطباقها على تركيب خاص)⁽⁴⁾. وسيصير الأسلوب -وفق هذا المنظور- تصويراً للمعاني القائمة في النفس وتشكيلها باللغة، اعتماداً على ملكة أدبية مترسخة، وانطلاقاً من هذا الرأي، ميز ابن خلدون بين العلوم المعيارية القياسية (البلاغة والنحو والعروض) وبين ما سماه بالأسلوب، قائلاً: أن هذه العلوم (خارجة عن هذه الصناعة الشعرية)⁽⁵⁾، تأصيلاً على أنها مقاييس مستنبطة من كلام العرب المستعمل قيدت في قواعد مستقرة تسعى إلى تعليم ما ينبغي أن يقال وهي لا تفيد في تحصيل أدبية الأسلوب، الذي يختلف عن هذه القوانين العلمية، إذ أنه حصيلة ممارسة للظاهرة الشعرية تترسخ وتستحكم لتغدو ملكة في ذلك

(1) - عبد الرحمن ابن خلدون: مقدمة ابن خلدون، دار ابن الهيثم، القاهرة، ط1، 2005، صص: 349، 355، 358، 369، 483، 484، 485.

(2) - نفسه، ص506.

(3) - نفسه، ص504.

(4) - عبد الرحمن ابن خلدون: (م، س)، ص504.

(5) - نفسه، ص504.

الفن الكلامي، تحفظ (بكثرة الحفظ وجودة المحفوظ)⁽¹⁾ أي أن الأسلوب هو ملكة عامة ينتحى للتعبير عن الأغراض وشتى المقاصد ضمن قوالب لغوية تصويرية. وتلك الملكة (ينتزعها الذهن من أعيان التراكيب وأشخاصها ويصيرها في الخيال كالقالب أو المنوال ثم ينتقي التراكيب الصحيحة عند العرب باعتبار الإعراب والبيان فيرصها فيه رصا كما يفعلها البناء في القالب أو النساج في المنوال حتى يتسع القالب بحصول التراكيب الوافية بمقصود الكلام ويقع على الصورة الصحيحة باعتبار ملكة اللسان العربي فيه)⁽²⁾. فالأسلوب - بهذا الاعتبار - ينطلق تشكيله من الخيال، اعتمادا على ألفاظ اللغة - بما هو اختيار - والتي ترص فيه رصا - بما هو تركيب وتأليف - مشروطا بالبلاغة والنحو، والإعراب - بما هو صناعة - لأن الكلام الأدبي بعامه، هو فن بالعبارة يصار إليه لإبلاغ الأغراض والمنافع. وبالتالي سيغدو الأسلوب في ضوء هذه الرؤية كفاءة (ملكة) وأداء (صناعة) في الآن معا، تتوزعه المواصفات الآتية:

أ. الأسلوب هو صناعة

ب. الأسلوب هو صورة ذهنية للتراكيب المنتظمة كلية.

ت. الأسلوب ينطبق على تركيب خاص، لأن "كل فن -يقول ابن خلدون- من الكلام أساليب تختص به وتوجد فيه على أنحاء مختلفة"⁽³⁾، كسؤال الطلول في الكلام الشعري، الذي يكون بندائها، أو باستدعاء الصحب واستبكائهم عليها. ولن يغدو ذلك السؤال مكونا أسلوبيا إلا بالتعويل على مهارة في التركيب النظمي للكلمات ووحدات اللغة الإعرابية. روما للإفادة والتأثير، يقول ابن خلدون في هذا الشأن: (فإذا حصلت الملكة التامة في تركيب الألفاظ المفردة للتعبير بها عن المعاني المقصودة ومراعاة التأليف الذي يطبق الكلام (فيه) على مقتضى الحال، بلغ المتكلم حينئذ - الغاية من إفادته مقصودة)⁽⁴⁾. نحو قول الحجاج بن يوسف الثقفي لأعدائه: (إني أرى رؤوسا قد أينعت وحان قطافها)⁽⁵⁾ وهو يتغيا من وراء هذا المبنى الاستعاري ترهيبهم وتخويفهم. من خلال توظيفه لبنية لغوية إيحائية لها كامل القدرة التعبيرية في توصيل غرض الحجاج إلى أعداءه.

وترتيباً على ذلك، فالأسلوب هو استخدام مجازي بلاغي لأدوات التعبير، يتكون انطلاقاً من المعاني المجردة، التي يريد المتكلم تصويرها وتمكينها في نفسية السامع المتلقي، الذي يتحصل عليها بكونها دلالة تستفاد من الأداء الكلامي الذي يحملها. ولعل الأسلوب - بهذه الفكرة - هو صناعة تتحقق على المستوى اللغوي الملموس. وإتقان هذه

(1) - نفسه، ص 501.

(2) - نفسه، ص 504.

(3) - عبد الرحمن ابن خلدون: (م،س)، 504.

(4) - نفسه، ص 491.

(5) - ينظر: يوسف أبو العدوس: البلاغة والأسلوبية (مقدمات عامة)، الأهلية للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 1999، ص 116

الصناعة لن يتأتى إلا بطريق حصول صورة ذهنية ترسخ في النفس، وتغدو كالملكة في اللغة، تعبر عنها التراكيب المنتظمة كلية في قالب الأسلوب، الذي يتأسس **(بالجمل وغير الجمل إنشائية وخبرية اسمية أو فعلية، متفقة وغير متفقة، مفصلة وموصولة على ما هو شأن التراكيب في الكلام العربي في مكان كل كلمة من الأخرى)**⁽¹⁾، على أساس أن الأسلوب -برأيه- هو بنية لغوية تركيبية، تحوي في مطاويها دلالة موجهة، تركب وفق استعمال غير عادي لعناصر اللغة.

إنّ الأسلوب - فيما تقدم - ليس عادات كلامية صوتية. وإنما يتأسس على بنيتين

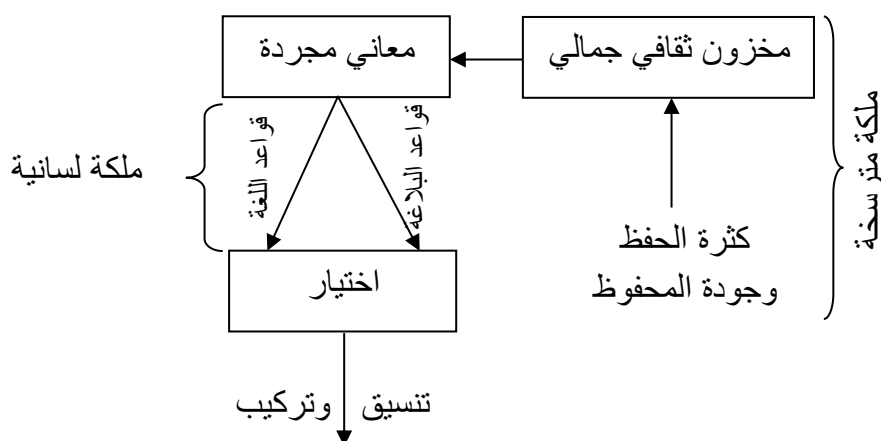
(1) بنية ذهنية و(2) بنية تركيبية، أي أنه كناية عن انصهار البنية الذهنية مع البنية التركيبية، من خلال تحويل الدلائل **(كلمات - حروف - حركات...)** على نسق قواعد الملكة اللسانية الباطنية إلى مدلولات تعكس أغراض ومنازع المتكلم. حيث تترابط على نسيج العبارة الأدبية قواعد الملكة بعناصر اللغة بوصفها تركيباً فونولوجياً دلالياً. وسيغدو الأسلوب بناءً على هذه الاعتبارات -نسق منظماً من أدوات اللغة بماهي (تعبير بصورة متناهية عن الأفكار والمشاعر والغابات المتجددة)⁽²⁾ على رأي أفرام نعوم تشومسكي "AVRAM NOAM CHOMSKY"، الذي يرى أن اللغة تتميز بمظهر إبداعي من خلال إلحاحه على مصطلح التوليد ومصطلح التحويل بكونه قواعد معيّنة تضطلع بدور تحويل الشكل التجريدي للمعنى إلى شكل تعبير لغوي ملموس. واستناداً على ما سلف عرّف ابن خلدون الأسلوب بأنه اختيار وتركيب في الآن معاً، حيث يسعى المؤسّلب أن يكيّف الأغراض التي يحملها كلامه إزاء أحوال المتلقي من جهة، ويجعل من جهة ثانية - تلك الأغراض والأحوال منسجمة مع خطابه - شكلاً ومضموناً. وعلى ضوء هذه الزاوية، فالأسلوب هو استجابة لصورة ذهنية، تعكسها الصورة الفونولوجية التعبيرية، التي يتوسل بها المتكلم للتعبير عن شتى المدلولات التي يروم إبلاغها. واعتماداً على هذا سيتحول الشكل التجريدي للمعنى إلى مكون بلاغي جمالي قصدي، تتألف ضمنه الأصوات اللغوية والمعاني داخل السياق التركيبي في تناسق وثيق مع قواعد الملكة اللسانية، حيث يظهر المؤسّلب كفاءة في إعطاء الكلمات

(1) - يوسف أبو العروس، (م.س)، ص505

(2) - ينظر ميشال زكريا: الأسنوية التوليدية والتحويلية وقواعد اللغة العربية، (مجد) المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط2، 1986م، ص27.

* ولد في السابع من ديسمبر عام 1928م بفيلاديفيا في الولايات المتحدة الأمريكية وهو لغوي أمريكي، بولوندي الأصل صاحب النظرية التوليدية التحويلية في اللغة. كان والده من كبار علماء العبرية، حصل على دبلوم الدراسات العليا عام 1951م، وأعد رسالة ماجستير حول العبرية الحديثة، حصل على منحة في السنة نفسها لمتابعة أبحاثه في الفلسفة بجامعة هارفارد، فالتقى هناك برومان جاكسون (Roman Jakobson) ت1982م) وتأثر بأفكاره وآرائه. نال درجة الدكتوراه عام 1955م، وكانت خاصة بالتحليل التوزيعي حملت عنوان "البنية المنطقية للنظرية اللغوية، واهتم فيها بالاستخدام الإبداعي للغة. ثم أسندت إليه مهمة التدريس بمعهد ماستشوس للتكنولوجيا (M.I.T) ومن أهم مؤلفاته: 1- القوة الأمريكية والمندرين الجديدة سنة 1951م، 2- اللغة والمسؤولية، 3- البنى التركيبية 1957م، 4- معالم النظرية التركيبية 1965م، 5- مبادئ في اللسانيات النظرية 1964م، 6- نظرية النحو التوليدي 1966م، ينظر: أحمد عزوز: المدارس اللسانية (أعلامها ومبادئها ومناهج تحليلها للأداء التواصلية)، دار التنوير، الجزائر، ط1، 2014م، ص192-193.

وفي ضوء ما سبق، أمكننا ترسيم معمارية الأسلوب لدى ابن خلدون وفق الصيغة الآتية:



- 49 -

لعل مفهوم الذوق -لدى ابن خلدون- بما هو إجراء تفسيري تميزي للأساليب يكاد يتطابق مع مفهوم الاستبطان (Introspection) لدى نعوم تشومسكي من منظور أنه (الوسيلة الوحيدة للوصول إلى دراسة هذا النظام اللساني (الملكة) حيث يساعد (الاستبطان) على إصدار أحكام على كل الجمل المتولدة (من النسبة العميقة) من زاوية الصحة⁽¹⁾ النحوية (La grammaticality) ومقبوليتها (l'acceptability). فالذوق (إن) هو وسيلة فعالة للتمييز بين الأساليب وأصناف الكلام الأخرى، انطلاقاً من البنية النظامية للكلام وما تشتمل عليه من أدوات معجمية وبيانبة، في ضوء أن ملكة الذوق هي أمر وجداني مترسخ وليست قوانين مفادة بالاستقراء؛ إذ أنّ الذوق هو محل إدراك شعرية الأساليب وأدبيتها. وتحصيلاً لكل ما سلف، فمفهوم الأسلوب وبنيته لدى عبد الرحمن ابن خلدون يقترب بدرجات بارزة من مفهومي الملكة (الكفاءة) والأداء لدى تشومسكي⁽²⁾ تأصيلاً على أن الأسلوب هو خطاب يتكون وينتج من خلال مظاهر عميقة ومظاهر جلية بارزة.

و عطفاً على هذا، فمعمارية الأسلوب لدى ابن خلدون، أطرت في ضوء عدة مفاهيم مما جعل حدّ الأسلوب عنده يغاير جميع التعريفات -التي مرت بنا- في الدرس التراثي للأسلوب ويتناغم بدرجات عالية مع بعض المصطلحات التي مارسها الخطاب النقدي المعاصر في تعريف الأسلوب من حيث البنية والوظيفة، وبذهب الدكتور صلاح فضل في هذا السياق قائلاً: (ومن الواضح أن هذا المفهوم التركيبي الدقيق للأسلوب (عند ابن خلدون) هو مفهوم اصطلاحي لا مفهوم لغوي)⁽³⁾، على أساس أن فكرة الأسلوب لديه- توزعتها جملة اصطلاحية ما فتئ الدرس الأسلوبي المعاصر يصر على استخدامها في تعريفاته للأسلوب على غرار المفهوم التعبيري، والمفهوم العلائقي، والمفهوم التأثيري الذي اختصته الأسلوبية الوظيفية بأهمية بالغة.

(1) - ينظر: أحمد مومن: اللسانيات النشأة والتطور، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط1، 2007، ص211.

(2) - يعرف الملكة (compétence) بأنها "قواعد يستنبطها المتكلم فتمكنه من التعبير عن شتى الأغراض، ويكون تعبيره هذا سليماً". أما مفهوم الأداء "performance" عند تشومسكي فهو عبارة عن الاستعمال نفسه للملكة اللغوية المتجسدة في الكلام الفعلي". عبد الرزاق دوراري: النحو التفرعي التحويلي من خلال كتاب تشومسكي (البنية التركيبية syntactic structure) مخطوط رسالة ماجستير، جامعة الجزائر، معهد العلوم اللسانية والصوتية، عام 1984م، ص13.

(3) - ينظر: صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1998م، ص94.

الفصل الأول:

مجال الأسلوبية واتجاهاتها

الأسلوب في الخطاب النقدي الجديد

توطئة: من الأهمية بمكان الإشارة إلى أن بطون التأليف البلاغية والنقدية واللسانية بعامة في التراث العربي، امتلأت بجهاز اصطلاحي رهيب جدا. ويكفي في هذا السبيل الالتفات إلى صنيع الباحث أحمد مطلوب في كتابه الأول (معجم المصطلحات البلاغية وتطورها) الذي جمع فيه (ألف اصطلاح ومئة، عبر استقراء ما يقارب ستة وثلاثين ومئة مصدر من مصادر التراث البلاغي والنقدي)⁽¹⁾. وكتابه الثاني المعنون بـ (معجم النقد العربي القديم) الذي ضم -أيضا- كما زاحرا من المصطلحات، فاقت ثمان مئة وخمسين مصطلحا. وذلك لدلالة قوية على أن المصطلح النقدي البلاغي شكل لديهم قضية، من زاوية أن أعلام الدرس العربي القديم حرصوا كل الحرص على إعطاء حدود أفهومية لتلك المواصفات الأدبية، مع تحديدها وتشخيصها، بوضع مسميات لها يعتقدون أنها مناسبة لما يريدون التعبير عنه في نطاق المجالات والحقول التي اشتغلوا عليها.

وعطفا على ذلك، يمكننا القول أن المصطلحية القديمة قدمت المادة الخام للخطاب النقدي الجديد في شقه العربي، والذي نراه أنه لم يستثمر تلك المساعدة، وفي هذا السبيل تذهب بعض الدراسات للقول بأن تلك المسميات بأبعادها الاصطلاحية، التي بوبها الدرس العربي القديم، من خلال معالجتهم للغة عبر جميع حقولها الفرعية، "كان لها أكبر الأثر في تقدم الحركة الأدبية الحديثة (والحركة النقدية الجديدة)، ويبدو أن الاتجاه في السنوات الأخيرة -بدأ يميل إلى الغرب وصار المؤلفون والمترجمون والنقاد يغرفون من المصطلحات الأجنبية (...)"، وهو ما أدى إلى طغيان المصطلحات الأجنبية (ومفاهيمها) فيما ينشر ويترجم، وبدأت الأصوات ترفع شعار (إشكالية المصطلح اللساني أو المصطلح النقدي في الخطاب النقدي العربي الجديد)⁽²⁾

هكذا كانت أحوال المصطلح وبالخصوص البلاغي النقدي -وتحولاته- من حيث التسمية والمفهوم في النقد الأسلوبي الحديث بمختلف اتجاهاته.

1- الأطر اللغوية والاصطلاحية للأسلوب: تدرس الأسلوبية بجميع تياراتها الأسلوب في المدونات الأدبية، ولئن كان الإقرار بأن كلمة (أسلوب) (Style) بوصفها وحدة مصطلحية هي مفهوم حديث نسبيا في الثقافة الأسلوبية، فإن ذلك المفهوم نبت من مشتقات كلمة (Stylus) اللاتينية⁽³⁾ التي كانت تطلق على وسيلة من وسائل الكتابة. وأول من استخدم هذه الكلمة (Style) بمفهومها الاصطلاحي -حسب هيلانغ- هو نوفاليس⁽⁴⁾.

(1) - عبد الحليم عباس: المصطلح النقدي والصناعة المعجمية (دراسة في المعاجم الاصطلاحية وإشكالاتها المنهجية)، دار كنوز المعرفة، عمان، الأردن، ط1، 2015م، ص25.

(2) - أحمد مطلوب: معجم النقد العربي القديم، ج1، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1989م، ص26.

(3) - ينظر: يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف بيروت، الجزائر، ط1، 2008م، ص173.

(4) - ينظر: بيير جيرو: الأسلوبية، تر: مندر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، سوريا، ط2، 1994م، ص9.

الفصل الأول:

مجال الأسلوبية واتجاهاتها

تطورت الدلالة المعجمية في المدونة الإغريقية للكلمة إلى دلالة اصطلاحية مخضت لتدل على المفاهيم الآتية:

1- (طريقة التعبير في الكتابة أو الكلام...)، فإن للأسلوب دلالات إيحائية تقييمية فيمكن أن يكون جيداً، أو رديئاً⁽¹⁾.

2- (كيفية الكتابة الخاصة بكاتب ما، أو جنس ما، أو عهد معين)⁽²⁾ في حقل الأسلوبية.

3- (طريقة الكاتب في كتابته)⁽³⁾.

4- (وسيلة تعبير عن الفكر بواسطة الكلمات والتركيبات)⁽⁴⁾.

يتضح من مدلول كلمة (style) في المعجمية الاصطلاحية العربية، والمفاهيم الأربع التي تقدم ذكرها، أنها تدل على الطريقة أو الكيفية في أداءات المعنى والمقاصد وأغراض الكلام في سياق اللغة الأدبية؛ وتلك المفاهيم جميعها، نعتقد أنها تنسحب على الشق المعجمي اللغوي لا الاصطلاحي، بوصفها تكاد تقترب بدرجات بارزة من المفهوم العام لكلمة (أسلوب) الذي استقر في المدونة العربية القديمة التي عرضت لمفهومه، من حيث أن مدلوله ينبئ على الطريقة في القول أو الكتابة، ضمن مسلك لغوي ينتحيه الأديب -المتكلم- في التعبير عن أغراضه ومقاصده وحاجاته النفسية والفكرية.

يعتبر الباحث الجزائري يوسف وغليسي أن المفهوم الذي قدّمه الفيلسوف الفرنسي الشهير بوفون (G.D. BOUFFOND) (1707-1788) في مقال له حول الأسلوب، حين وصفه بأنه (هو) الإنسان نفسه؛ فلا يزول، ولا يُنقل، ولا يُغيّر⁽⁵⁾، بمعنى أن المحتوى الفكري والمضمون الغرضي هما المعيار الأوحّد في قياس الأسلوب الفني الشخصي.

يبدو انتصار يوسف وغليسي لذلك المفهوم وعدّه أحدث مفهوم من الوجهة الاصطلاحية مردود أو يعزى إليه أنه-أي بوفون- استطاع أن يهز فكرة الطبقة التي التصقت به (الأسلوب) في الدراسات الغربية الأدبية منها وغيرها، والتي عمّرت طويلاً في أزمنة القرون الوسطى (من القرن العاشر إلى حوالي القرن السابع عشر)، ومن هنا يمكن رسم المعالم الأفهومية التي استندت لمصطلح الأسلوب ضمن أربعة أطر:

أ/ الإطار الخاصوي (مبدأ الخصوصية): حدد مفهوم الأسلوب اعتكازاً على هذا الإطار و المبدأ بأنه (طريقة التعبير المميزة لكاتب معين أو لخطيب أو متحدث أو لجماعة أدبية، أو

(1) - حسن ناظم: البنى الأسلوبية (دراسة في أنشودة المطر للسياب)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2002م، ص20.

(2) - يوسف وغليسي: (م،س)، ص173.

(3) - إبراهيم مصطفى وآخرون: المعجم الوسيط، ج1، المكتبة الإسلامية، تركيا، مادة (س ل ب).

(4) - سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط1، 1985م، ص114.

(5) - يوسف وغليسي: (م،س)، ص186.

الفصل الأول:

مجال الأسلوبية واتجاهاتها

حقبة (زمنية)(1)، أو هو بحسب رائد الدرس الأسلوبي في العصر الحديث لدى العرب (صورة خاصة بصاحب (الأسلوب)، تبين طريقة تفكيره، وكيفية نظره إلى الأشياء وتفسيره لها، وطبيعة انفعالاتها)(2). إن المستفاد من تلك الحدود التي أسلفت الإشارة إليها، أنها تتضمن ضمن دائرة مفهوم الأسلوب عند "بوفون"؛ على اعتبار أن النص الأدبي المولد هو قريب أصلي لصاحبه أو بالأحرى أن العلاقة الكائنة بينهما(بين الناص والنص) تشبه علاقة الأب بابنه، ارتكازا على أن النص الأدبي بكونه منتوجا لغويا إبداعيا هو نسخة طبق الأصل للشخصية الفنية والأدبية التي أنتجته.

وبناء على ذلك العامل الذي جُعل أسّا في تعريف الأسلوب ضمن الآثار الأدبية يقتضي من عالم الأسلوب أن يميز أسلوب كل فرد أو جماعة أو عصر أدبي من غيره من الأساليب الأخرى، وبالتالي السعي إلى اكتشاف وضبط الخصائص والمميزات اللغوية الماثلة في تلك الآثار الأدبية، التي تسم كل نوع منها، وما تلك السمات الأسلوبية في ضوء المبدأ إلا اختيارات أفرزها وعي الأديب بطريقة إرادية ومقصودة لأدوات تعبيرية تنتقى من بين بدائل تعبيرية أخرى، تمنحها وتوفرها إمكانيات اللغة الحيوية للمتكلم الأديب.

ومن ههنا يمكن الخلوص إلى طبيعة أسلوب الكاتب أو الجماعة أو العصر للتعرف على المقاصد والموضوعات والأغراض والمعاني التي ترام من قبل أصحابها؛ إذ أن الأسلوب بكونه طريقة في التعبير هو صورة خاصة بصاحبه(3)، على أساس أن لغة أسلوبه تبين وتدل على طريقة تفكيره ووعيه بالأشياء.

ب/ الإطار النصي(المبدأ النصي): يقصد بالنصي-هنا- النظر إلى الأسلوب من زاوية اللغة، ويعرف الأسلوب ارتكازا على هذا المبدأ و الاعتبار بأنه (استخدام أدوات التعبير(اللغة) استخداما واعيا لغايات جمالية)(4)، وأبعاد دلالية غرضية ترام، أو هو(حضور سمات لغوية في نص أو مجموعة من النصوص ذات خصائص جمالية)(5)، على اعتداد أن الأسلوب في ضوء هذه النظرة هو مكون جمالي، أو هو (استعمال خاص للغة يقوم على استخدام عدد من الإمكانيات والاحتمالات المتاحة والتأكيد عليها في مقابل إمكانيات واحتمالات أخرى، وإن الوسيلة لتمييزه(الأسلوب) إنما هي المقارنة)(6)، بينه وبين أساليب لغوية أخرى.

وترتيباً على المفاهيم التي تقدم إيرادها تباعاً، أمكننا القول أن مفهوم الأسلوب في ضوء المبدأ النصي الذي أطّرتة البنيوية اللسانية، هو اختيار كلمة أو تركيب، وإيثاره عن بدائل لغوية أخرى يمكن أن تحل محلها. وذلك الاختيار يكون بطريقة مقصودة وواعية على أساس أن الأسلوب يتجسد في عملية الاختيار والانتقاء من الإمكانيات الحيوية للغة وآية بمعنى أن المتكلم

(1) - محمد عناني: المصطلحات الأدبية الحديثة، الشركة المصرية العالمية للنشر (لونجمان)، القاهرة، ط3، 2003، ص106.

(2) - أحمد الشايب: (م،س)، ص134.

(3) - ينظر: أحمد الشايب، (م،س)، ص40.

(4) - أحمد الشايب، (م،س)، ص88.

(5) - George Mounin : dictionnaire de la linguistique, ed, P.U.F, 1993, p308.

(6) - ينظر: سعد مصلوح: الأسلوب (دراسة لغوية إحصائية)، عالم الكتب، القاهرة، ط4، 2010م، ص42-43.

الفصل الأول:

مجال الأسلوبية واتجاهاتها

الأديب يعتقد ويرى أن العنصر اللساني المؤثر من قبله هو القادر على تحقيق ما يرومه أولاً وهو الأليق بالتأثير على المتلقي ثانياً. فهو يتوسل أدوات تعبيرية بأساليب مميزة بغية إحداث التأثير الملائم في المتلقي، ولإيصال مقاصده بطريقة فنية- في الآن معاً- ومن هنا يقودنا القول إلى الإطلاق: أن الأسلوب هو مظهر لغوي يبرز الوظيفة التبليغية والوظيفة التأثيرية – على حد سواء- إذ أن نظرية الأسلوب تحتفي بالأثر الأسلوبي المائل في النص الأدبي، الذي يحوي في تضاعيفه وظيفة مزدوجة تنسحب على الإنباء والتأثير معاً.

يقول نزار قباني:

- "حملت أشجاري إلى صحرائكم

- فانتحرت..

- من يأسها الأشجارُ

- حملتُ أمطاري إلى جفافكم

- فشحت الأمطار

- زرعت في أرحامكم قصائدي

- فاخفت

- يا رحماً... يحبل بالشوك وبالغبار" (1).

توسل الشاعر اللغة في مخاطبة المتلقي، ويبدو من هذه الحوالية الشعرية أن جميع أجزائها هي جمل فعلية، (حملت-فانتحرت-فشحت-زرعت-فاخفت-يحبل) تعبر وتدل على الاستمرار في الحدث، فقد حمل الشاعر المتكلم الأشجار والأمطار، وزرع القصائد في الأرحام، منتهاياً إلى نداء الرحم، الذي وجده حبل بالشوك والغبار. تتم تلك الحوالية الشعرية عن عاطفة الإحباط التي أصابت (الأنثى) الشاعرة، في مرحلة من المراحل، والتي يبدو أن الكلمات الآتية (الصحراء-الجفاف-الغبار-الشوك) عبرت عن تلك الحالة، بعدما ساقه أمل في تغير الأوضاع، حيث استعار له الشاعر كلمة (الرحم) .

وعلى الجملة، نستطيع القول أن دراسة الأسلوب في الأعمال الأدبية لن يؤتى له إلا من جهة اللغة، بوصفها مادته الخام التي بها ينهض ويقوم، أو هي (مادة الإنسانية و(فضلها) فصل ما بين الإنسان في حيوانيته، وبين هذا الحيوان الناطق في إنسانيته) (2). وبناء على قولة مصطفى صادق الرافعي المتعلقة بفضل اللغة على الأدب، وعلى الإنسان بصفة عامة، في كينونته التي يعبر عنها باللغة.

وبالرغم من التباين الجلي في الرؤية إلى الأسلوب، وتغاير مفاهيمه، وانسحاب ذلك على تعدد اتجاهات الأسلوبية في دراسته من خلال آلياته اللغوية، وعناصره التعبيرية المانزة (كأبيات

(1) - نزار قباني: الأعمال السياسية الكاملة، ج3، منشورات نزار قباني، بيروت، ط6، 2000م، ص303.

(2) - مصطفى صادق الرافعي: تاريخ آداب العرب، دار الكتاب العربي، بيروت، ط2، 2005م، ص71.

الفصل الأول:

مجال الأسلوبية واتجاهاتها

نزار) في الخطابات الأدبية ضمن معطياتها اللسانية، التي يتكاتف فيها الجمالي والدلالي معا. وكل ذلك التباير لا يعدم الخيط المنهجي الذي ينتظم تلك الرؤى والمفاهيم في دراسة الأسلوب، لا بوصفه تركيباً منمقا، وإنما هو (معان مرتبة قبل أن يكون ألفاظاً منسقة)⁽¹⁾. والأسلوب بهذه الرؤية الأخيرة هو تحويل ما هو مجرد إلى ما يكون ملموساً محسوساً يستطيع أن يدرك في قالب ومثال واحد، على حد عبارة ابن خلدون التي مرت بنا.

وخالص القول فيما يتعلق بمفهوم الأسلوب وفق الإطار النصي، يقودنا إلى الإقرار أنه فن من فنون الطريقة في القول الأدبي، وقد يكون ذلك القول الأدبي نوعاً أو وجهاً بلاغياً أو إجراءً أسلوبياً، أو سمة أدبية لم تسم، وليست لها مواصفة، يتحقق من خلال تضام جملة من الإجراءات والعمليات اللسانية التي تجري على اللغة، قوامها الاختيار والتركيب، وهدف الأديب-من وراء ذلك- التأثير بطريقة فنية على المتلقي، انتحاء للقصد الجمالي الدلالي الذي يتوخاه.

ج/ الإطار التصويري: تجاوز بعض الدارسين النسق الأفهمي للأسلوب المنضوي في مقولتي الاختيار والتركيب، وذهبوا إلى تحديده بأنه (رسم بالكلمة، وإيحاء بالعبارة، وصورة يبينها النص، (...))، لذا تظهر فيه خافية النفس من غير توقع، وإرادة التعبير على غير المعهود، كما تظهر به رغبة القول بشكل مخالف⁽²⁾.

ويفيد هذا النص أن الأسلوب ما هو إلا التوظيف والاختيار لأدوات اللغة بدرجاتها اللسانية صوتاً أو أفراداً أو تركيباً، والتي تكون متناغمة مع مقاصد الناص، التي يسعى للتأثير بها على المتلقي، وتلك المقاصد تتوزع على شكلين؛ أحدهما مجرد، وثانيهما ملموس ومحسوس، تحققه الصورة اللفظية المجسدة للصورة المجردة، والتي تبرز على غير المألوف وعلى خلاف النماذج اللغوية المؤطرة من قبل النظام اللغوي العام، بكل ضروبه اللسانية وجوانبه النفسية منها والاجتماعية. وعليه، فالأسلوب هو اختيار وتركيب وعدول وتصوير نحو قول الشاعر:

1- أريد أن أهرج جسدي كالسلك

2- في إحدى المقابر النائية

3- أن أسقط في بئر عميقة

4- من الوحوش والأمهات والأساور⁽³⁾.

إن الحساسية المتعالية إزاء الموجودات (الجسد-السلك-المقابر-البئر-العمق-الوحوش...) في ذاكرة الشاعر الغنية، تولد حاضراً لغوياً ملفناً للانتباه عنده، من حيث أن الكلمتين (أهرج أسقط)

(1) - أحمد الشايب، (م، س)، ص 54.

(2) - أحمد درويش: دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، دار غريب، القاهرة، (د.ب)، ص 20.

(3) - محمد الماغوط: الأعمال الشعرية، دار المدى، دمشق، ط 2، 2006م، ص 80.

الفصل الأول:

مجال الأسلوبية واتجاهاتها

في تضامهما مع أقرانها في الجملة الشعرية (أفعال-أسماء-صفات-حروف) الواحدة تصير العمل الفني الشعري صورة تدرك بالحواس، ذات أبعاد اجتماعية ونفسية وثقافية، فالرسم بالكلمة - بحسب أحمد درويش - هو الأسلوب الحاسم في تحويل الشيء المستوعب إلى صورة شعرية بكونها وسيطا مركزيا، ووسيلة تعبيرية يجلي بها الشاعر تجربته الذاتية والوجودية مصداقا لقول أحد الباحثين أن الكلمة في الشعر هي (صورة بطبيعة تكوينها)⁽¹⁾، على غرار الجملة الفعلية (أهز جسدي) التي تشكل صورة مرئية تنطبق على تحريك الجسد وهزه، على أساس أن جوهرها ينهض على الحواس، بكونها وسائل تمكن المتلقي من الإدراك والفهم ثم التفسير؛ إذ الصورة في ضوء هذا الإطار والمبدأ تعد الأسلوب الذي ينتحيه الشاعر في رؤيته للموجودات في واقعه النفسي أو في واقعه الخارجي أو الاجتماعي.

ومفهوم الأسلوب-بناء على هذا الاعتبار - هو أداء فني متحقق في نسيج لغوي مضمونه إيحائي، يعبر عن معان، وفكر، في ضوء بنية لغوية منسجمة ومتناسقة عناصرها إذ تتبدى للمتلقي في طبيعة تكوينها وتشكلها على غير ما يتوقع وينتظر.

واستنادا على أن الأسلوب هو الموضوع الحقيقي والوحيد للأسلوبية (ستكون مدار المطالب اللاحقة في هذا الفصل قيد الدراسة)، بكونها منهجا نقديا تحليليا، فإنها تعتمد في دراسة الأساليب اللغوية في الآثار الأدبية على الحس اللغوي الفني (ذلك أن الحدس الفني لا يترك مجالا للشك في إمكانية تمييز أسلوب ما عن أسلوب آخر، ولا في إمكانية تفرد أسلوب شخص عن أسلوب شخص آخر)⁽²⁾، وآية ذلك أنها منهج نقدي تكافئ في ممارستها النصية مجال النقد الأدبي، بيد أنها تتميز منه في نظرتها إلى النص الأدبي بكونه عملا لغويا يجب أن يُطاول عليه من جهة اللغة فحسب، بآليات تتوزع على الوصف والتشخيص والضبط والتحديد، ومن ثم التفسير والتمييز.

وترتيبا على هذا، فهي ممارسة نصية مقصدها الوحيد هو اللغة، و تتأسس في مقاربتها للإبداع الإنساني في مجال اللغة، على ثلاثة عناصر، تختصر في الأديب والأدب والمتلقي. وها نحن نلقي عبد السلام المسدي يلتفت - إلى ما نحن بسبيله - قائلا ما يلي: (إذا فحص الباحث ما تراكم من تراث التفكير الأسلوبي، وشقه بمقطع عمودي يخرق طبقاته الزمنية اكتشف أنه يقوم على ركح ثلاثي، دعائمه هي المخاطب والمخاطب والخطاب، وليس من نظرية في تحديد الأسلوب إلا اعتمدت إبستيميا (معرفيا) إحدى الركائز الثلاث، أو ثلاثتها متعاضدة متفاعلة)⁽³⁾. ثم يضيف موضحا: (وهكذا تنتزل نظرية تحديد الأسلوب منزلة لوحة الإسقاط الكاشفة لمخبات شخصية الإنسان، ما ظهر منها في الخطاب وما بطن، ما صرح وما ضمن، فالأسلوب (هو) الجسر إلى مقاصد صاحبه من حيث أنه قناة العبور إلى مقومات شخصيته لا الفنية فحسب، بل الوجودية

(1) - عساف ساسين: الصورة الشعرية، دار مارون عبود، بيروت، (د.ط)، 1985م، ص60.

(2) - عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، دار الكتاب الجديدة المتحدة، بيروت، ط5، 2006م، ص49.

(3) - نفسه، ص50.

الفصل الأول:

مجال الأسلوبية واتجاهاتها

مطلقاً(1). يفيد هذا السياق المعرفي أن مفهوم الأسلوب هو مفهوم علائقي يجمع بين المبدأ الخاص، والمبدأ اللغوي النصي والمبدأ التصويري، ومبدأ التلقي (سياتي الحديث عنه بعد حين).

وعطفاً على ما أسلفت الإشارة إليه، أمكننا القول أن عملية تحديد الأسلوب الواسم وضبطه في نطاق لغة الأدب، ينهض على ثلاثة دعائم بوصفها جوهر العملية الإبداعية تتوزع على قائل الخطاب والخطاب، والموجه إليه الخطاب، والذي يعد ركناً مكيناً بعمليات وسم الأسلوب، لأن الفكر الأسلوبي يعتمد إلى منهج (اختباري في إثبات حضور المتقبل (المتلقي) في عملية الإبلاغ فإذا استندنا إلى التجربة اهتدينا إلى أن المتكلم بعامة وكيف صيغة خطابه بحسب أصناف الذين يخاطبهم، وهذا التكيف أو التأقلم ليس اصطناعاً لأنه عفوي قلما يصحبه الوعي المدرك، وعلى هذا المستند ترى الواحد منا يخاطب الصغير تلقائياً. بما لا يخاطب به الكبير، صياغة ومضمونا، وتراه يخاطب الرجل بما لا يخاطب به المرأة، وتراه أيضاً يخاطب من يسموه في منازل المجتمع - وتقديرات سلم القيم فيه-، بما لا يخاطب به من يدنوه(2).

تصطدم هذه الفكرة وتتطابق مع فكرة البلاغة العربية القديمة، التي مؤداها لكل مقام مقال لأن المتكلم-بحسب المسدي- حين يصوغ تعبيره وكلامه يراعي أصناف المتلقين والمستمعين وتغدو الرسالة اللغوية محفزا ومحركا لهممهم، فتتزوج ردود أفعالهم مع مضامينها من خلال اصطباغها مع اللون الأسلوبي الموائم لمقتضى أحوالهم.

ومهما يكن الأمر، فالنص الأدبي بوصفه خطاباً يرتبط بعناصر تداولية، مركزها المحوري هو النص الأدبي بكونه رسالة لغوية في الدرجة الأولى. وإلى هذا المفهوم عوّل عبد السلام المسدي في نظريته إلى مفهوم الأسلوب من تلك الزاوية، على أساس أن الأسلوب المائز الذي يتمظهر على أديم الخطاب الأدبي، هو (وليد النص ذاته، لذلك يستطيع الأسلوب أن ينفصل عن المؤلف المخاطب لأن رابطة الرحم بينهما حضورية في لحظتي الإبداع والإيقاع، وهذا المنظر في تحديد ماهية الأسلوب يستمد ينابيعه من مقومات الظاهرة اللغوية في خصائصها البارزة ونواميسها الخفية(3). فالأسلوب بهذا المنظر يخلق ويتواجد في النص الأدبي، ويتمظهر في الخصائص التعبيرية للغة الخطاب، من خلال إبرازها بوصفها سمات وعلامات (داخل حدود الخطاب، وتلك السمة (الأسلوب) إنما هي شبكة تقاطع الدوال بالمدلولات، ومجموع علائق بعضها ببعض، ومن ذلك كله، تتكون البنية النوعية للنص، وهي ذاتها أسلوبه(4)؛ لأن الأسلوب هو وجه بلاغي أو إجراء تعبيرية، يبرز ويظهر السمة الأسلوبية المؤثرة في المتلقي؛ أو هو المعنى الذي يقدم على شكل صورة فنية(5)، يتمظهر في أبعاد البنية الخفية للخطاب الأدبي. فالأسلوب يتوافر ويكون ماثلاً في الخصائص اللغوية-شكلاً ومضموناً- المعبر بها عن المعاني

(1) - عبد السلام المسدي: المرجع السابق، ص54.

(2) - عبد السلام المسدي: (م.س)، ص63-64.

(3) - نفسه، ص71.

(4) - عبد السلام المسدي: (م.س)، ص72.

(5) - ينظر: فايز الداية: جماليات أسلوب الصورة الفنية في الأدب العربي، دار الفكر، دمشق، ط2، 2003م، ص21.

الفصل الأول:

مجال الأسلوبية واتجاهاتها

المتوائمة والأغراض المتنوعة مع رؤية الأديب للأشياء في الوجود في سياقه الثقافي الذي يحياه من جهة، ونسقه الفني الذي يعيشه من جهة ثانية.

والأسلوبية بتلك الوجهة تقوم وتتأسس على وصف الأساليب اللغوية ورصد وضبط السمات الأسلوبية، وهي تتغيا من كل ذلك استكناه وتفسير وسبر أغوار "الأبعاد التداولية التي تتجلى في العمل الأدبي"⁽¹⁾، على أساس أن الخطاب الأدبي هو عالم لغوي تصنعه (الألفاظ وتعطي للعمل اللغوي الأدبي) لونا يباين الألوان الأخرى عند الأدباء⁽²⁾، استنادا على أن الوجوه الخلقية الإنسانية تتمايز من شخص إلى آخر. وشأن ذلك شأن الأساليب أيضا- فإنها تتغير وجوها وتتمايز خصيصاتها الفنية من أديب لآخر، حيث يتبوأ الأسلوب الفني الخالص من بين عدة أساليب في المقام الواحد على ضوء تلك الرؤية-سألفة الذكر- أو ضمن مناخ أدبي ثقافي موحد مثلما بوات الذائقة العربية القديمة امرئ القيس وجعلته أشعر الشعراء.

وترتبيا على ما سلف، أمكننا الإطلاق أن الأسلوب موجود بالقوة في ذهن صاحبه وكائن بالقوة وبالفعل-معا- في نسيج خطابه اللغوي، بحكم أنه هو (الخطاب) الذي يسمو به إلى التميز من أقرانه، والاختلاف عنهم، ويغدو -في ضوء تلك القضايا- نصه اللغوي موسوما بالأدبية؛ التي تتعدد وتتنوع شروطها، إلا أن منبعها الجوهري والركيز هو اللغة بمفهومها العام، عبر درجاتها (الكلمة-الجملة-النص)، ومستوياتها اللسانية (الصوتية-الصرفية-التركيبية-الدالية).

واعتمادا على ما تقدم، سيظل الأسلوب يغترف من إمكانات اللغة بوصفها المنبع والمصدر الوحيد للمؤسلب (الناص)، والتي تمنح له رخصة الاختيار والانتقاء من بدائلها اللسانية، وقد عرف الأسلوب بناء على ذلك المعنى في نطاق البحث الأسلوبي المعاصر بأنه (اختيار واع بين الإمكانيات التي تتيحها اللغة للمتكلم (أو الأديب) في نطاق المعجم (كما في إثارة لفظة دون مرادفها)، أو في نظام النحو (كما في إثارة صورة من صور التركيب الجملي دون أخرى) تعادلها في أداء أصل المعنى. فالأسلوب هو توافق بين هذين النوعين من الاختيار)⁽³⁾.

ومن هذا السياق، يقودنا القول أن الأسلوب هو عبارة عن اختيارات معجمية نحوية وتركيبية يؤثرها الأديب في خطابه الأدبي، المتميز بالوظيفة الأسلوبية التأثيرية، التي تتأصل عن طريق (شبكة (من الاختيارات) موزعة على (جميع) حدود الخطاب الأدبي)⁽⁴⁾، أو تنهض تلك الوظيفة -بحسب صلاح فضل- على مبدأ (الاحتمال والتوقع)⁽⁵⁾، على اعتبار أن الأسلوبية تنصوي في دائرة اللسانيات الاحتمالية التي تصوب اهتمامها إلى دراسة قواعد الكلام الفردي، على خلاف القسم الثاني من اللسانيات التي سماها سعد مصلوح باللسانيات التقريرية⁽⁶⁾، التي تعنى بدراسة قواعد اللغة، تأصيلا للمقولة التي تنعت اللغة بالتجانس والوحدة. ومن هذه الزاوية

(1) - نفسه، ص22.

(2) - نفسه، الصفحة نفسها.

(3) - ينظر: حسن طبل: أسلوب الالتفات في البلاغة القرآنية، دار الفكر العربي، القاهرة، ط2، 1998م، ص35.

(4) - عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، (م،س)، ص75.

(5) - ينظر: صلاح فضل: علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته ص136-137.

(6) - سعد مصلوح: في النص الأدبي (دراسات أسلوبية إحصائية)، عالم الكتب، القاهرة، ط4، 2010م، ص20.

الفصل الأول:

مجال الأسلوبية واتجاهاتها

يمكننا التفريق بين لسانيات اللغة التي اهتمت بها جميع المدارس اللسانية الأوروبية منها، والأمريكية المتفرعة من لسانيات دوسوسير، وبين لسانيات الكلام التي تعد الأسلوبية فرعاً منها، فهي تواجه النص الكلامي، وتحاول الاقتراب من خباياه للكشف عن أبعاده الدلالية والجمالية، بمنهج علمي موضوعي، استمد من إفرازات النظرية اللسانية الحديثة، والفلسفة الوضعية التي ظلت تنادي إلى توسل العلم في معالجة الظواهر على أساس أن اللغة هي ظاهرة شأنها في ذلك شأن بقية الظواهر الطبيعية والظواهر الاجتماعية.

د/ إطار التلقي: يعول أصحاب هذا الاتجاه في تحديد ورصد الأسلوب على مفهوم يخالف مفاهيم الأسلوبية الآتية:

- 1- (هو الكاشف عن مكونات صاحبه، ومعبراً عن دخائله)(1).
- 2- (الصورة اللفظية التي يعبر بها عن المعاني أو نظم الكلام وتأليفه لأداء الأفكار وعرض الخيال)(2).
- 3- هو المظهر والمبرر لما (يدور في ذهن(الأديب)، وما تختلج به خواطره)(3).

وبالتأمل في تلك المفاهيم، يمكننا الإطلاق أن الأسلوب ليس بالضرورة أن يحمل في ثناياه دلالات نفسية أو فكرية أو إيديولوجية أو غيرها من الدلالات العلوية بصاحبها فخلو الأسلوب الأدبي من جميع تلك الاعتبارات المؤثرة في أسلوب أدب صاحبه.

وعلى خلاف ذلك ، تقرأ أعلام هذا الاتجاه في تحديد الأسلوب اعتماداً على القارئ المتلقي، على أساس أنه يوجد خيط قصدي ينتظم السياقات اللغوية المؤسسة للخطاب الأدبي - شكلاً ودلالة- موجه من المخاطب إلى المخاطب(عاماً أو خاصاً)؛ لأن الأديب حين ينظم رسالته اللغوية في شكل من أشكال الأدب، لا يكتب لنفسه، ولا يوجه لغته النابعة منه إليها فالمتلقي هو عنصر تداولي هام، بله مركزي في بعض الاتجاهات الأسلوبية المعاصرة، يشارك في بناء حدود الخطاب الأدبي في أبعادها الدلالية والجمالية، على اعتداد أن النص الأدبي عملية لسانية تنقاسمها أطراف عدة، هو من بينها.

إن المتلقي هو المستقبل والمفسر للنص الأدبي حين ينفلت من صاحبه؛ محاولاً - قدر الإمكان- القبض على مدلولات دواله المتشظية، ولن تتسنى له تلك العملية إلا من خلال تماهيه معه والذوبان بذهنه وذاكرته ومخزونه القرائي مع دواله؛ وهو إلى هذا المعنى الفصيل الذي تتأسس عليه عملية الكشف والتفسير والتأويل للخصائص الأسلوبية الماثلة في النص الأدبي الخاضع للتلقي، عبر استكناه الأبعاد الجمالية والأبعاد الدلالية، التي قد تعكس المقاصد الفنية والنوايا الدلالية لصاحب النص، الذي يرسم في ذهنه قارئاً لخطابه.

(1) - فتح الله احمد سليمان: الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، مكتبة الآداب، القاهرة، (د.ط)، 2004م، ص12.

(2) - أحمد الشايب: (م،س)، ص ص: 128، 134.

(3) - إبراهيم أنيس: دلالة الألفاظ، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة ، ط4، 1980م، ص10-11.

الفصل الأول:

مجال الأسلوبية واتجاهاتها

وفي هذا السياق يعلق محمد أديوان على مفهوم الأسلوب عند حازم القرطاجني قائلا: (أن قانون مراعاة عواطف المخاطب (من المخاطب) واستجابته (أي المخاطب) لنوازع الجد والهزل (الأسلوب) في الخطاب الأدبي قانون أساسي في نظر حازم، ومن دون مراعاته لن يفلح الشاعر في التأثير في المتلقي تأثيرا فعالا⁽¹⁾). وآية ذلك أن المتلقي القارئ هو الحاضر الغائب في صورة المبدع لحظة الإبداع، وقدرة المخاطب النفسية والفنية والفكرية تتجلى حين يؤثر بخطابه الأدبي عليه تأثيرا قويا، فيجعله يتوقف طويلا عند السمات الأسلوبية التي تعتور الدوال اللسانية.

إن دور القارئ مهم جدا في تحديد مضامين الأسلوب الدلالية منها والجمالية انطلاقا من تحليل أشكالها اللغوية الواسمة للوظيفة البلاغية المنوطة بأدائها، وهذا مما حدا برواد الأسلوبية المعاصرة أن يقدموا القراءة على التحليل الأسلوبي. وفي هذا الصدد يقول فتح الله أحمد سليمان (أن القراءة الفاحصة التي يقوم بها متقبل النص، تسبق- عند بعض أعلام الأسلوبية- عملية التحليل الأسلوبي)⁽²⁾، بمعنى أن القراءات ممهدة وضرورية قبل مباشرة التحليل الأسلوبي.

وعلى الجملة، فتحديد الأسلوب يعزى إلى ارتباط النص في إفرازه وإنجازه بوجود قارئ يجب أن تؤخذ ردود أفعاله حيال الخصائص الأسلوبية بعين الاعتبار، قبل أن يبدأ المحلل الأسلوبي في عمله؛ لأن القراءة الأسلوبية هي (تفاعل دينامي بين معطيات النص (اللغوية) والخطاطة الذهنية للمتلقى، بما فيها رغباته وردود أفعاله)⁽³⁾، فهي ليست قراءة المتعة (المطالعة)، بل هي قراءة حوارية بين القارئ المتلقي والنص الأدبي، بوصف القارئ أداة استكشافية للوصول إلى المعطيات والخصائص الأسلوبية المهيمنة في النص وهذا هو الدور الذي حدده ميشال ريفاتير لقارئه النموذجي (Architecte)⁽⁴⁾.

فالمتلقي القارئ من تلك الزاوية التي حددها ميشال ريفاتير⁽⁵⁾، هو الذي يمنح للنص قيمته الفنية وقيمه المضمونية، ويقوم بملء فجواته وفراغاته، ويتم معناه، حين تكون الإحالة إلى الواقع الخارجي قاصرة، ويجعل تلك القيم منوطة بحسه اللغوي والفني والمعرفي والإدراكي الفهمي فهو على هذا المعنى، يسعف الأديب على تأويل عناصر الواقع الفعلية والتخييلية الماثلة في النص الأدبي.

وفي ذلك السياق الذي ينوه بدور القارئ في تحديد الخصائص الأسلوبية المثيرة لانتباهه ومن ثمة العمل على تفسيرها، ذهب الدكتور حميد لحداني إلى محاكاة ما قام به ميشال ريفاتير في إجراء اختبار قراءة على عينة موحدة، تم على الشكل التالي:

(1) - محمد أديوان: قضايا النقد الأدبي عند حازم القرطاجني، (م،س)، ص313.

(2) - فتح الله أحمد سليمان: (م،س)، ص24.

(3) - حميد لحداني: القراءة وتوليد الدلالة (تغيير عدلتنا في قراءة النص الأدبي)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ط2، 2007م، ص218.

(4) - ينظر: حميد لحداني، (م،س)، ص219.

(5) - Voir, Michael Riffaterre: Essais de stylistique structurale, présentation et traduction : Daniel Delas, éd, Flammarion, paris, 1971, p42-49.

الفصل الأول:

مجال الأسلوبية واتجاهاتها

1- قدم نصا قصصيا قصيرا إلى مجموعة من طلبته، وطلب منهم قراءته في مدة نصف ساعة، مع وضع خط تحت الكلمات أو العبارات التي تشد انتباههم أكثر من غيرها.

2- قدمت للطلبة أوراق فارغة، (بعدما سحب النص منهم) وطلب منهم كتابة ملخص في صفحة واحدة يحددون فيه مفهومهم الخاص لدلالات القصة (مدة الإنجاز 30 دقيقة).

3- قدمت للطلبة ورقة ثانية فارغة وطلب منهم الإجابة عن أسئلة مدروسة بأكبر قدر من العناية⁽¹⁾، تتعلق بالأبعاد الدلالية والأبعاد الجمالية للقصة؛ وقد انتهى الباحث إلى القول بعدما ناقش نتائج الاختبار قائلا: (إن توازن الجانب المعرفي مع الجانب الحدسي تعزز فكرة) هانز روبرت يابوس (HANS ROBERT JAUSS) القائلة بأن القراءة الحوارية لا تهتم بالبنيات الصغرى بل بالبنيات الكبرى، وهي تحاول الوصول إلى المعرفة⁽²⁾، لا إلى تأكيد معرفة محصلة سلفا. فالمتلقي الناقد هو الذي يتجاوز الوصف إلى التفسير والتحليل والتعليل انطلاقا من المعطيات اللغوية للنصوص ذاتها.

وخالص القول، ينتهي بنا إلى التوضيح أن العلاقة بين النص والقارئ في مباحث الدرس الأسلوبي المعاصر هي علاقة تأثير وتأثر، أو علاقة تماه وانجذاب وتفاعل فالقارئ هو الذي يبعث في النص الحياة، من خلال ذلك الزواج الفني المعقود بينهما. فالنص يمنح المتعة للمتلقي عبر تراكيبه اللغوية، وما تنطوي عليه من سياقات دلالية فإما الانجذاب له ولمضامينه أو النفور منه ومن مضامينه، في ضوء رؤية حازم القرطاجني لوظيفة الأسلوب الشعري.

2/ مفاهيم الأسلوب في الدرس الغربي المعاصر: تباينت النظرة إلى الأسلوب في تصانيف أعلام البحث الأسلوبي، الآتية أسماؤهم:

2-أ/ شارل بالي (CHARLES Bally) (1865-1947): هو المؤسس الحقيقي والفعلي لنظرية الأسلوب اللساني، حين نقله من الدرس البلاغي ذو الإطار التقليدي الضيق إلى إطار جديد عرف بالأسلوبيات اللسانية. وما يعزز هذه الفكرة كلام الدكتور أحمد درويش الذي يرى أن المصطلح "الأسلوب" واكب لفترة طويلة مصطلح البلاغة (La Rhétorique) بوصفه مساعدا على تصنيف قواعد لتلك الأنماط البلاغية⁽³⁾، بكونها أساليب لغوية، وذلك منذ البلاغة الإغريقية.

أشار شارل بالي في معرض حديثه عن اتجاهه الأسلوبي الذي ينعت بالأسلوبية التعبيرية إلى مفهوم الأسلوب؛ الذي يراه في (مجموعة من عناصر اللغة المؤثرة عاطفيا على المستمع أو القارئ)⁽⁴⁾. وانطلاقا من هذا الكلام، فالأسلوبية تتأسس على دراسة المضمون العاطفي للكلام العفوي بوصفه أسلوبا، على أساس أن اللغة المنطوقة هي التي تتبين فيها الظواهر الأسلوبية

(1) - ينظر: حميد لحداني: (م، س)، ص 212-219.

(2) - حميد لحداني: (م، س)، (مع تصرف يسير)، ص 218، 213.

(3) - ينظر: أحمد درويش: الأسلوبية والأسلوب (مدخل في المصطلح وحقول البحث ومناهجه)، مجلة فصول (عدد خاص بالأسلوبية) القاهرة، العدد 1، أكتوبر/نوفمبر/ديسمبر 1984م، ص 43.

(4) - صلاح فضل: علم الأسلوب (م، س)، ص 98.

الفصل الأول:

مجال الأسلوبية واتجاهاتها

بوضوح، مؤصلا للفكرة القائلة (أسبقية النطق من الكتابة)، التي استثمرها لغويو الجانب الفونولوجي قصد معرفة التغييرات التي تطرأ على الأصوات في أثناء الكلام⁽¹⁾، وبالتحديد في مدرسة براغ الوظيفية التي اهتمت بالعلاقة بين الصوت اللساني والمعنى. وبناء على الأفكار الكوبرنيكية التي هز بها أستاذه المنهج التاريخي من أساسه من خلال إقراره لقانون الثنائيات بكونها مبدأ يجب أن يسير عليه البحث اللساني في الظاهرة اللغوية.

لقد استوحى شارل بالي تلك الفكرة، وراح يقسم الكلام إلى قسمين؛ القسم الأول: كلام عفوي خالي من البصمات العاطفية، والقسم الثاني: كلام عفوي يحوي في مطاويه ملامح عاطفية مؤثرة على المستمع، وقد عدَّ القسم الثاني من الكلام أسلوبا، وقد تعزز لديه ذلك التقسيم، انطلاقا من تقسيم دوسوسير للغة، بحكم أنها جملة القواعد الصوتية والصرفية والتركيبية والدلالية الكامنة في ذهن أي متكلم ينتمي إلى جماعة لغوية متجانسة وموحدة. أما الكلام فهو الإنجاز الفردي لتلك القواعد اللغوية التي يوظفها النظام اللساني.

وترتبيا على هذا، فالأسلوب في تصور شارل بالي، هو كل مظهر لغوي عفوي يحمل في ثناياه ملامح عاطفية وجدانية مقصودة، ولن ينتقي القصد إليها إلا حين تؤثر في المتلقي، ولن تتحقق هذه العناصر المؤثرة بوصفها أسلوبا إلا بنحو اللغة و طلائعها متأثرا في ذلك بأستاذه دوسوسير، اعتدادا على أن اللغة عنده هي كائن عاطفي.

يقول شارل بالي معلقا على مقولة بوفون الشهيرة، التي خاطب بها جمعا غفيرا بالأكاديمية الفرنسية سنة 1753م، ما يلي: (إننا لا نعترض على هذه الحقيقة ولكنها تستطيع أن تجعلنا نعتقد أننا إذا درسنا أسلوب بلزاك-مثلا- فإننا ندرس الأسلوبية الفردية لبلزاك. وسيكون هذا الأمر خطرا عظيما، فثمة هوة لا يمكن تجاوزها بين استعمال الفرد للكلام في الظروف العامة التي تشترك فيها مجموعة لسانية، والاستعمال الذي يقوم به شاعر أو روائي أو كاتب من الكتّاب، فرجل الأدب يصنع من اللغة استعمالا إراديا ومقصودا، ويستعمل اللغة بقصد جمالي)⁽²⁾.

واعتمادا على تحليل النص الذي تقدم ذكره، أمكننا استنتاج القضايا الآتية، والتي تشكل مدار الفكر الأسلوبي لدى شارل بالي:

1/ يرفض الفكرة القائلة أن الأسلوب هو حدث لغوي ذاتي يرتبط بعبقورية الأديب الفنية والشخصية، بكونه يفصح عن الجسد الخارجي الذي ولده وكونه.

2/ إن الأسلوب عنده ليس مفهوما ذاتيا، يبقى صالحا لكل زمان ومكان، بحجة أن منبعه ومصدره شخصية أدبية معروفة، سيظل أسلوبه مقبولا ومستحسنا على مر الدهر.

3/ ثمة تغاير بين الكلام العفوي التلقائي، والكلام الأدبي.

(1) - ينظر: فوزية سرير عبد الله: سر صناعة الإعراب بين النحو والصوتيات الوظيفية (دراسة نقدية)، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2015، ص 339.

(2) - منذر عياشي: الأسلوبية وتحليل الخطاب، مركز الإنماء الحضاري، سوريا، ط1، 2002، ص 32.

مجال الأسلوبية واتجاهاتها

4/ الكلام الأدبي هو فعل لغوي إرادي، غايته مقاصد فنية جمالية.

5/ نظرية الأسلوب لا يمكن لها أن تضطلع بمهام مضاعفة بكونها علما للتعبير، وفي الآن
معا علما لنقد ذلك التعبير المبرز لشخصية صاحبه الفنية والفكرية.

2- ب /ميشال ريفاتير (ت 2004 م): إذا كان علم الأسلوب عند شارل بالي اتخذ من الكلام العفوي التلقائي حقلا تطبيقيا، فإن ميشال ريفاتير جعل من المدونة الأدبية الممارسة التطبيقية للأسلوبية. يتجلى مفهوم الأسلوب عنده في(كل شيء مكتوب، له قصد أدبي)⁽¹⁾. وآية ذلك أن الأسلوب يقترن بالنص، بوصفه شكلا مجردا تجسده الكتابة من جهة وهو خطاب من جهة ثانية، باعتباره رسالة لغوية موجهة بقصد إحداث تأثير ما على المستمع القارئ.

ومن المفاهيم التي تداولها الدرس الأسلوبي العربي المعاصر في نظرة هذا الرجل للأسلوب هو أن الأسلوب (قوة ضاغطة تتسلط على القارئ بواسطة إبراز بعض عناصر سلسلة الكلام وحمل القارئ على الانتباه إليها، بحيث إن غفل عنها تشوه النص، وإذا حلَّها وجد لها دلالات تمييزية خاصة، بما يسمح بتقرير أن الكلام يعبر والأسلوب يبرز)⁽²⁾ تأصيلاً على أن اللغة وظيفتها التعبير عن معاني ومقاصد الأديب.

والأسلوب من هذه الزاوية هو الذي يبرز تلك المعاني وتلك المقاصد التي ينتحها الأديب في كلامه؛ من حيث أنه هو الذي يسم الوظيفة الأسلوبية المنوط بتأديتها الكلام الذي يدعى أدبا، من خلال التأثير في المتلقي بذلك المظهر اللغوي الحامل في تضاعيفه الجسدية والروحية لخصيصة تلك الوظيفة، التي تستقطب اهتمام المتلقي وتثير انتباهه أكثر من غيرها، من الخصائص اللغوية البانية لحدود الخطاب الأدبي شكلا ومضمونا نحو

قول الشاعر⁽³⁾ (من البحر الطويل):

عَلَيَّ بِأَنْوَاعِ الْهَمُومِ لِيَبْتَلِي

وليل كموج البحر أرخى

- سید دولتہ

وَأَرْدَفَ أَعْجَازًا وَنَاءً بِكُلِّ

فقلت لما تمطى بصلبه

بصبح وما الإصباح منك بأمثل

ألا أيها الليل الطويل ألا انجل

بأمراس كتان إلى صُم جَنْدَل

فياك من ليل كأن نجومه

بمنجرد قيد الأوابد هيكل

وقد أعتدى والطير في وكناتها

(1) - ينظر: صلاح فضل: علم الأسلوب (م،س)، ص110.

(2) - يوسف أبو العدوس: الأسلوبية (م،س)، ص79.

(3) - أبو عبد الله الحسين بن أحمد بن الحسين الزوزني: شرح المعلفات السبع، دار الآفاق، الجزائر، ص 23-26.

الفصل الأول:

مجال الأسلوبية واتجاهاتها

استهل الشاعر حواليته اللسانية بالحديث عن الليل بوصفه أمواجاً من البحر المتلاطمة وذلك ينم عن هول الليل ونكارة امره، من خلال إرخاء ظلامه مع فنون الهم والأحزان التي يحيها الشاعر في ذلك الزمن الدنيوي من واقعه الاجتماعي الذي يبدو أنه واقع تعيس، وذلك كله ليختبر صبر (الأنا الشاعرة) على ضروب الشدائد وأنواع النوائب. وقد استعار لذلك الليل كائناً مخلوقاً يتمدد بـ(الصلب والأعجاز والكلكل):

فقلت لما تمطى بصلبه * وأردف أعجازاً وناء بكلكل

**

مخاطباً إياه. ولعل تلك الجملة الفعلية (فقلت) تنبئ وتؤشر على المقاساة و هولها المتولدة من ذلك الطول (المتحقق في الفعل تمطى) الزمني الذي حسمته الاستعارة، حين اقترض الشاعر كائناً مخلوقاً للتعبير عن تلك الغموم والهموم، واصفاً بدقة متناهية- اجزائه (تمطى صلبه) - أردف أعجازاً ناء بكلكل). ثم واصل مخاطباً الليل بأداة استفتاح تحوي شيئاً من الالتماس لغرض أن يتتح دجاء، بيد أن الصباح ليس بأفضل منه (ألا أيها الليل الطويل...); لأن الشاعر يقاسي الهموم نهاراً ويحيها ليلاً، وذلك ينم على فرط الوله وشدة التحير حزناً وكآبة. ثم راح مستدركاً ومتعجباً معاً بقوله: (كان نجومه شدت بحبال من الكتان إلى صخور صلاب-فيالك من ليل طويل...). ثم يواصل الشاعر سرد قصته مع الليل قائلاً في حالة تمرد على الحياة الاجتماعية، أنه لم يبق له إلا ذلك الفرس العظيم الذي يواسيه في همومه متقاسماً معه إياها متمدحاً بصفته، حيث أنهما يطويان الفياقي والأودية مع بعض مقيدتين للوحوش التي لا يمكن لها الفوت والهرب من ذلك القيد (وقد أغتدي والطير...). وبناء على ذلك، فقد شكل الليل من خلال الاستعارات المتتالية التي ارتضاها له وحدات أسلوبية فرعية، التي أسهمت مع الجملة الإسمية في بناء سياق الوحدة الدلالية المركزية، على شاكلة المركب الكنائي:

وقد أغتدي والطير في وكناتها * بمنجرد قيد الأبواب هيكـل

**

بكونها بديلاً لسانياً تكاثفت مع البدائل اللسانية الأخرى، لتؤسس للوحدة الدلالية المركزية عبر به الشاعر عن تبكيره الصيد قبل نهوض الطير من أوكارها-الجبلية- على عادة الوحوش التي تباكر البحث عن موارد الماء ومنابت العشب والفرائس.

ولعلنا نميل إلى القول أن تظافر التشبيه والاستعارة والكناية بكونها بدائل لسانية ومتفاعلات نصية ذات أبعاد دلالية مختلفة، فضلاً عن كلمة (الليل) التي كونت مفتاحاً قرائياً كل ذلك يندرج ضمن الوظيفة الدلالية العامة التي تهدف إليها تلك الأبيات الشعرية، التي شكلت مفهوم الأسلوب لدى ريفاتير المنضوي في مقولة (التضافر)، التي تتحقق بتلك (العلاقات القائمة بين كل وحدة وما يحيط بها من وحدات أخرى مماثلة أو مناقضة لها)(الصبح المناقضة لليل) داخل بنية نصية واحدة(1).

(1) - ميشال ريفاتير: معايير تحليل الأسلوب، تر وتق: حميد لحداني، منشورات دراسات سال، مكتبة النجاح الجديدة، الدار البيضاء 1993م، ص 60-61.

الفصل الأول:

مجال الأسلوبية واتجاهاتها

وبناء على ما مضى، فالكناية باعتبارها وحدة لسانية كونت -مع المتفاعلات النصية الأخرى- بديلا مساندا للوحدة الدلالية والأسلوبية (مكابدة الهموم والتمدح بالصبر لها).

وبالرغم من تغاير الدال اللساني (الصباح) عن الدال اللساني (الليل) بكونه وحدة أسلوبية صغرى، إلا أن المؤشر المخالف كان في خدمة سياق الوحدة الدلالية المركزية، حيث تكررت تيمة (الليل) بدءا من البيت الأول، إما بذكرها مطلقا، أو التعبير عنها (الأبيات 1-4) وذلك ينم أن الشاعر أعطاها طابع الاستمرارية قصد "إبرازها أمام انتباه القارئ وتحديد نوعية الدور الذي تقوم به بين مجموع الوحدات (اللسانية) الأخرى" (1)، في ضوء أن النص الأدبي تشغل لغته في غالب الأحيان على تأكيد حضور سمة أسلوبية إما في بعدها اللساني الشكلي، أو في بعدها الدلالي.

ارتضينا لمفهوم الأسلوب عند ميشال ريفاتير في ضوء تحليل تلك الأبيات الشعرية اعتدادا بأنها شكلت حوالية لسانية ذات وحدة دلالية تحققت في سياق تظافر جملة من الوحدات اللسانية بوصفها هي الأسلوب عند ميشال ريفاتير، الذي عدته مظهرا لغويا تعبيريا، يفضي إلى: "إلى البروز الذي تفرزه بعض لحظات تعاقب الكلمات في الجمل على انتباه القارئ بشكل لا يمكن حذفه دون تشويه للنص، ولا يمكن فك شفرته (الأسلوب) دون أن يتضح أنه دال ومميز" (2). وفي ضوء هذه الفكرة تقرينا بنية الأسلوب في السياق التركيبي للأبيات الشعرية السالفة التي عبرت لغة أسلوبها عن مواقف نفسية بأدوات تعبيرية منسقة، تكونت من بنى معجمية نحوية بيانية، مثلتها أدوات المبتدأ النحوي "الليل" وأشكال الصورة الشعرية، التي تفاعلت مع بعضها- بماهي وحدات نصية تركيبية- مبرزة ما سماه ريفاتير (بالأسلوب)، الذي عبر به الشاعر عن مواقف خاصة، كان يحياها في واقعه النفسي، مظهرها إياها في بنية لغوية ملموسة. وبناء على ذلك، فالأسلوب من وجهة نظر ريفاتير هو عبارة عن مثير نصي، تبرزه جملة من القرائن، تستقطب القارئ الوسطي أو النموذجي (ARCHILECTEUR) بكونه (حاصل قراءة لا وسيلة تنشيط) (3) لتلك القرائن الصوتية الدلالية، حيث أن المحلل الأسلوبي مدعو إلى تحصيل الوحدة الأسلوبية المركزية بما هي بنية كبرى، لا إلى تأكيدها، وذلك من خلال معاشته للتجربة النصية، التي تحويها أشكال الواقع اللغوي الذي تكونه هي بنفسها.

2-ج/ بيير جيرو (PIERRE GUIRAUD): ناقش بيير جيرو المفهوم الآتي للأسلوب (طريقة للتعبير عن الفكر بواسطة اللغة) (4)، حيث لم يطمئن إلى كلمتي (طريقة) و(تعبير) الواردتين في مفهوم الأسلوب-سالف الذكر- إذ أن (كلمة طريقة هي نفسها غامضة، وإن كلمة تعبير معقدة جدا

(1) - حميد لحمداني: القراءة وتوليد الدلالة، (م،س)، ص117.

(2) - ينظر: يوسف أبو العدوس، (م،س)، ص111.

(3) - سيزا قاسم: بنية الرواية وبنية القصة القصيرة، مجلة فصول، القاهرة، م2، 4ع، سبتمبر 1982، ص33.

(4) - ينظر: بيير جيرو: الأسلوبية، تر: مندر عياشي، مركز الانماء الحضاري، سوريا، (د.ط)، 1994، ص10.

الفصل الأول:

مجال الأسلوبية واتجاهاتها

من (أن) تحاول أن تحلل فئات التعبير وأنماطه، لكن هل يجب أن نقرأ عبر الفكر أو عن فكرة أسئلة كثيرة، تقودنا بعيدا جدا⁽¹⁾.

إن كلمتي (طريقة) و (تعبير) -بحسبه- تتسمان باللبس والتعقيد، ويتعين لتحليلها تعيين مراتب التعبير وكيفيات توظيفه، مستفهما عن الإشكال الآتي:

- كيف نفهم التعبير عن الفكر؟⁽²⁾، ثم خالص بعدما أسهب في مناقشة التعريف الذي مخض للأسلوب، والذي لم يرتضه، منتهيا إلى القول أن الأسلوب هو (المظهر اللغوي (المائل) في الخطاب ينجم عن اختيار وسائل التعبير، والتي بدورها- تحدد لها مقاصد المتكلم أو الكاتب وطبيعته)⁽³⁾. وانطلاقا من هذا المفهوم الذي أورده بيير جيرو للأسلوب -معترضا على مفاهيم أخرى له- أمكننا القول أن الأسلوب هو شكل لغوي تحكمه قرائن نصية تتوزع على مساحة الخطاب الأدبي، ومنبع ذلك الأسلوب هو مقولة الاختيار التي مرت بنا في غير موضع.

فالأسلوب بحسبه هو اختيار أدوات تعبيرية تحقق وتؤسس لمقاصد وأغراض المتكلم وتجسد طبيعة خصائصه اللغوية، ووسائله التعبيرية في مجال الإبداع الإنساني، بكونه (طريقة في الكتابة الفنية لكاتب من الكُتاب، أو لجنس من الأجناس، أو لعصر من العصور)⁽⁴⁾.

وارتكازا على ما تقدم من نصوص مستوحاة من الفكر الأسلوبي لدى بيير جيرو، أمكننا القول أن الأسلوب يرتبط ارتباطا مكيئا بالشكل اللساني الذي يجعله بارزا؛ على أساس أن الشكل لا يمكن له أن يثير الانتباه من تلقاء نفسه، إذا لم ينطبع بأسلوب خصوصي معين وذلك في ضوء أن الشكل هو الذي (يقيم كيان البنية النصية بوصفه مجموعة من الأصوات المشكلة للوحدات اللسانية)⁽⁵⁾، الماثلة في التنظيم الداخلي من خلال العلاقات الوظيفية والتفاعلية القائمة بين تلك العناصر اللغوية المحققة للتراكيب؛ هيئاتها من جهة، والمؤسسة من جهة أخرى، لمقاصد وأغراض المتكلم الأديب، وقد ذهب (ويليك) في ما نحن صده قائلًا: (إن كل ما يصنع الكيف (الشكل) في العمل الأدبي هو الأسلوب)⁽⁶⁾، بشقيه التعبيري والتأثيري؛ بحكم أن الأسلوب هو بنية دلالية تتأسس على وحدات أسلوبية توظف لخدمة سياق تلك الوحدة الدلالية التي ينهض عليها النص الأدبي برمته، (على شاكلة ما مر بنا من الأبيات الشعرية لامرئ القيس)، إذ اغترفت مصادرها ومنابعها من أسلوبية اللغة.

وقد خالص بيير جيرو إلى إعطاء مفهوم حاسم -كما بدا له- لنظرية الأسلوب، يتجلى كالآتي: (الأسلوب من كلمة (Stilus) أي مثقب، يستخدم في الكتابة، هو طريقة في الكتابة

(1) - نفسه، ص139.

(2) - نفسه، ص09.

(3) - بيير جيرو، (م،س)، ص139.

(4) - بيير جيرو، (م،س)، ص09.

(5) - فرحان بدري الحربي: الأسلوبية في النقد العربي الحديث (دراسة في تحليل الخطاب)، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر (مجد)، بيروت، ط1، 2003م، ص ص: 55-161.

(6) - ينيه ويليك: مفاهيم نقدية، تر: محمد عصفور، إصدار سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 1978، ص438.

الفصل الأول:

مجال الأسلوبية واتجاهاتها

وهو استخدام الكاتب لأدوات تعبيرية من أجل غايات أدبية، ويتميز في النتيجة من القواعد التي تحدد معنى الأشكال وضوابطها⁽¹⁾. المستفاد من هذا الاعتبار أن الأسلوب هو خصيصة فنية أو أدوات تعبيرية، يتغياها الأديب لأغراض جمالية دلالية. أما نظريته فتنهض على المنهج الوصفي التفسيري الذي يجافي المنهج المعياري الذي يحتكم إلى قواعد موضوعية مسبقا.

2-د/ فرانسوا راستي (FRANCOIS RASTIER): بسطنا القول -فيما مضى- ان شارل بالي هو الذي أخرج مفهوم الأسلوب من الإطار الضيق الذي عرفته البلاغة الغربية في مسار تاريخها الطويل، حين درجت على تقسيم الأساليب-بمفهومها التقليدي القديم- إلى ثلاثة أنماط رئيسية تتوزع كالآتي⁽²⁾:

- 1- الأسلوب العالي الذي مثلته الملحمة قياسا إلى وظيفتها الحربية.
 - 2- الأسلوب البسيط (المتوسط)، الذي يضطلع بوظيفة إنتاجية، ويندرج هذا الصنف من الأساليب ضمن ما يسمى بالأدب الدعوي.
 - 3- الأسلوب الوضعي، الذي يناسب الحياة الرعوية والفلاحية.
- ولعلنا -اعتمادا على ذلك التصنيف - نكون أميل إلى القول أن مقولة بوفون التي تقدم ذكرها هي التي هزت النظرية المجتمعية للطبقات الأسلوبية، وها نحن نلفي في هذا الصدد فرانسواز راستي يعزز هذه الفكرة؛ مصرحا أن ذلك أدى إلى ذوبان الأساليب (اللغوية) الثلاثة⁽³⁾ التي تقدمت الإشارة إليها.

ومن هذا السياق، تغيرت النظرة إلى الأسلوب انطلاقا من زوايا متعددة ومتباينة⁽⁴⁾ على شاكلة مفهوم الأسلوب لدى دالامبير (DALAMPIR) بوصفه-حسبه- من الأوائل الذين منحوا مفهوما حديثا للأسلوب⁽⁵⁾، اقترن عنده بمفهوم العبقرية الذاتية، وتلك العلاقة القائمة بين الأفكار واللغة.

ومما تجدر الإشارة إليه أن فرانسوا راستي يرجح المفهوم الذي ينظر إلى الأسلوب اعتمادا

على اللغة، وانطلاقا منها، على غرار المفهوم الذي أورده أدلونج (Adellung) (ت 1785)⁽⁶⁾.

وعلى الجملة، وبإمعان النظر في مفاهيم الأسلوب-التي أسلفت الإشارة إليها- في الدرس الغربي والدرس العربي، يمكننا الخلوصل إلى أن طبيعة كلمة (أسلوب) لن تحدد في مجال اللسانيات الأسلوبية، ولم يتم على سبيل التمثيل-لا الذكر- نسبة الكلمة (الأسلوب) إلى كلمة (أدبي)، تأصيلا على الترويج الذي مارسه أهل الأسلوبية بوصف موضوعها الوحيد والحقيقي هو لغة الأدب، إذا استثنينا أسلوبية شارل بالي التي انعدلت عن ذلك التوجه، محاولا إدراج نظرية الأسلوب في اللسانيات التي تعتمد اللغة العفوية موضوعا لها.

(1)- بيير جيرو : (م.س) ، ص9.

(2)- ينظر: فرانسوا راستي (FRANCOIS RASTIER): فنون النص وعلومه، تر: إدريس الخطاب، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء،

ط1، 2010م، ص206.

(3)- نفسه، ص205-206.

(4)- ينظر: نفسه، ص208.

(5)- ينظر: نفسه، ص 208-209.

(6)- ينظر: فرانسوا راستي، (م.س)، ص209.

الفصل الأول:

مجال الأسلوبية واتجاهاتها

ربط المفهوم الأسلوب بالقوالب اللغوية في الدرس الغربي الحديث، إلا أنه لم يتم تحديد معالمه (الأسلوب)، ولا معالمها (الأسلوبية)، هل هو قيمة أسلوبية؟ أم سمة أسلوبية؟ هل الأسلوبية نظرية أم موضوع علم جديد؟ وما هي مدونته؟ هل الخطاب الكتابي؟ أم الخطاب الشفهي؟ هل الأسلوبية هي التمييز بين الرداءة والجودة ضمن الكلام الأدبي؟ إلى غيرها من الأسئلة التي تشتت جريا وراء مفاهيمه، وسعيا إلى تحديد طبيعته كما مر بنا.

وعلى غالب الظن، أن هذا التشتت في المفاهيم، حفز بيير جيرو على مناقشة مقولة (الفكر واللغة)، المردودة إلى الثنائية التي تمحور عليها الكون، المنصرف إلى (المادة والروح)، وهي المقولة التي احتكم إليها الأوائل في بناء حقول المعرفة، في بعديها النقلي والعقلي، وتدارسها السلف والخلف في أشكال متعددة ومختلفة، اختلاف العلوم والمباحث وتعددتها.

وبما أن الظاهرة الأسلوبية هي أفعال لغوية- في المقام الأول- ينتظمها زوج ثنائي (COUPLE) يشكل المرجع المعرفي الأصلي لكل نظر وبحث، خرج من حياض ذلك الزوج الذي تعتريه اللغة والفكر، ثنائيات أخرى عديدة أسست لجميع المناهج، اللسانية منها والنقدية - بمفهومها العام- التي كان مقصدها اللغة، كاللفظ والمعنى، والشكل والمضمون والتعبير والمحتوى، والشكل والمادة، والصيغة والمبنى، والادل والمدلول، وغيرها من الثنائيات التي انضوت في الحقول المعرفية، والتي توزعت مبادئها على أصول ثلاثة، ينطوي كل منها على (نظرية وموضوع ومنهج).

وبناء على ذلك، فرق بيير جيرو -متأثرا فيما يبدو بدو سوسير- بين اللغة والفكر قياسا إلى معيار الموضوع، على أساس أن اللغة هي موضوع اللسانيات، أما الفكر فهو موضوع الفلسفة⁽¹⁾ إذ اللساني الأسلوب ينطلق في رصد السمات الأسلوبية بالوصف والتفسير في الآثار الأدبية من الشكل إلى المضمون، ليدرس عطاء الشكل بوصفه أثرا من آثار المعنى، بينما الفيلسوف ينطلق من الفكر ليدرس اللغة⁽²⁾، بحكم أن الأسلوب -بتلك الوجهة- هو العطاء التعبيري الخالص للغة في ضوء المقولة الأسلوبية القائلة أن (الكلام يعبر والأسلوب يبرز).

ومهما يكن الأمر، فإن جميع الاتجاهات الأسلوبية-التي سيأتي الحديث عنها وشيكا- مارست كلمة (أسلوب) بكونه موضوعا للأسلوبية، على أساس أنه (اختيار) (choix) أو انتقاء (sélection) يقوم به (الناص) لسمات لغوية معينة⁽³⁾، للتعبير عن أغراضه ومقاصده على أساس أن تلك الاختيارات هي انتقادات من بدائل أخرى تشاركها في الدلالة الموضوعية اعتقادا من الناص المؤثر أنها أليق إلى توصيل المقاصد، وأدق في التأثير على المتلقي - في الآن معا- وذلك اعتدادا بأن اللغة قائمة هائلة من الإمكانيات المتاحة للتعبير عن المواقف والمعاني التي يروم تحقيقها المتكلم الأديب، أو خاصية فردية ذاتية قياسا إلى بعض المعايير

(1) - ينظر: بيير جيرو: (م،س)، ص 11.

(2) - ينظر: نفسه، ص 11.

(3) - سعد مصلوح: الأسلوب (م،س)، ص 37-38.

الفصل الأول:

مجال الأسلوبية واتجاهاتها

والمواصفات اللغوية في النص الأدبي. إلى هذا المعنى عرّف راسني الأسلوب بكونه (كيانا علائقيا في المفهوم التأثيري (ميشال ريفاتير) كما في المفهوم التعبيري (شارل بالي))⁽¹⁾.

واستنادا على ما ورد -للتو- فالأسلوب هو نظم خاص للغة، يعيد توزيع عناصرها اللسانية داخل نسيج النص الأدبي، مما يجعل ذلك النسيج الخطي يمثل تنظيما دالا شكلته تلك العناصر اللغوية، من خلال العلاقات القائمة بينها والتفاعلات النصية، التي تنهض عليها أجزاء النص المجسدة لحدود الخطاب الأدبي وتضاعيفه من حيث التعبير والمحتوى.

تداولت معظم التصنيفات الأسلوبية في الدرس الجديد مفهوم الأسلوب عند الفيلسوف الفرنسي بوفون، بوصفه أحدث مفهوم خالف به الرجل مفاهيم الأسلوب في البلاغة الغربية إلى زمن عصر النهضة، وقد نافح عن ذلك المفهوم كل من (كروس) (Croze) و(فوسلر) (Fosler) و(سبيتزر) (Spitzer) و(هاتزفيلد) (Hatzfeld)⁽²⁾.

وجملة الأمر، فالأسلوب لن يؤتى له إلا من طريق اللغة، التي يتمظهر على أديمها بوصفه ناتجا ومتولدا من الخصائص والعلاقات التي تقيمها العناصر اللسانية فيما بينها داخل النص الأدبي، فهو يبرز كأثر في القارئ المتلقي، في شقه الجمالي والتأثيري، اعتكازا على الفكر الأسلوبي بمفهومه التعبيري والتأثيري، الذي الح عليه ميشال ريفاتير- باعتبار هذا الرجل- كان أثره بارزا على أقرانه من البنيويين؛ على غرار رولان بارت (ROLAND BARTHES) (ت1980)، الذي ينظر إلى الأسلوب- مع من لف لفه- (بكونه عنصرا لسانيا بنيويا يكتفي تنظيمه بذاته)⁽³⁾ بمعنى أن الأسلوب هو جملة من المظاهر اللغوية الفنية تؤطر بنيان النص الأدبي وصوره، من حيث أنه ينطبع على شخصية المؤلف الشعرية؛ إذ الأديب يتوسل مادة الأدب المتحققة في اللغة فيستخدم أدواتها التعبيرية بطريقة فنية، قصد نقل حالاته الوجدانية والتخيلية والفكرية (ليستزرها في نفس القارئ)⁽⁴⁾ للتأثير فيه بصورة ما، لذلك انضوى مفهوم الأسلوب لدى بارت في العناصر التالية :

1- الأسلوب هو الإشارة (SIGNE) تنصرف إلى دال ومدلول.

2- الأسلوب هو تيمة مكتوبة مميزة ، من حيث أن كل كلمة في العمل الأدبي ينطوي عليها معنى معين، وذلك المعنى يشير -بشكل من الأشكال- إلى طابعها القيمي في المجتمع اللغوي الأدبي الذي ينتمي إليه ذلك الخطاب (قصة-قصيدة-مسرحية).

(1) - فرانسوا راسني: (م.س)، ص57.

(2) - فرانسوا راسني: (م.س)، ص13.

(3) - ينظر: صلاح فضل: علم الأسلوب، (م.س) ص108.

(4) - ينظر: نفسه، الصفحة نفسها.

الفصل الأول:

مجال الأسلوبية واتجاهاتها

3- الأسلوب هو التزام –أيضا- يكون مجافيا وبعيدا عن الأساليب النمطية التي يوطرها النظام اللغوي الذي ينضوي فيه ذلك النص الأدبي، فضلا عن بعده -كرة -عن الظروف والضغوط (1) الاجتماعية وغيرها.

وخالص القول، بناء على ما سبق-من الوجهة النظرية- فالأبيات الشعرية التي سقناها في ضوء ماهية الأسلوب عند ميشال ريفاتير شكلت أسلوبا من زاوية وجهات النظر السابقة وفق المسوغات الإجرائية الآتية:

1- فإذا كان الأسلوب (مفارقة) (Départure) أو (عدول) (2) عن قاعدة معيارية، تنظر إلى الجملة الفعلية بوصفها المعيار الذي تتعدل عنه الجملة الاسمية (3)، فإن الجملة الإسمية المنضوية في البيت الشعري الأول :

وليل كموج البحر أرخى * عليّ بأنواع الهموم ليبتلي

شكلت عدولا (أسلوبيا) بحكم أنها حققت دلالة أسلوبية، (ينبغي أن تكون جزءا من المعنى الكلي للكلام) (4).

2- فإذا كان الأسلوب اختيارا، أمكننا القول أن جملة الاختيارات الخاصة التي آثرها الشاعر عن بدائل لسانية أخرى، من حيث (الألفاظ، والتراكيب، والنظم) قد كونت أسلوبا من منظور أصحاب ذلك الاتجاه.

المبحث الثاني:

الأسلوبية ومجالاتها

1- الأسلوبية واللسانيات:

يمكن أن نعطي –بداية- لكلمة أسلوبية (STYLISTIQUE) تعريفا بسيطا يختصر في أنها تهتم بوصف الأساليب اللغوية الأدبية بعامة، وإلى هذا المعنى، ذهب يوسف وجليسي إلى القول أنها (تطبيق المعرفة الالسانية في دراسة الأسلوب) (5). وعطفا على هذا يتضح ارتباطها الوثيق باللسانيات من خلال توافر قواسم كبرى مشتركة بين اللسانيات والأسلوبية، وتنصرف تلك القواسم في عنصر (اللغة) بوصفها –من جهة أولى- الموضوع الوحيد والحقيقي لللسانيات، وبحكم أن اللغة – من جهة ثانية- تعد المدونة الأساس التي تشغل عليها آليات الأسلوبية، وإن كانت تلك اللغة هي لغة خاصة، تنتمي إلى مجال الأدب؛ على أساس أن علاقة الأسلوبية بالأدب هي علاقة تكاملية متينة فهي

(1) – صلاح فضل: (م،س)، ص109.

(2) – سعد مصلوح: الأسلوب (م،س)، ص43.

(3) – ينظر: عبد الله صولة: الحجاج في القرآن، (م،س)، ص: 254، 256.

(4) – سعد مصلوح: الأسلوب (م،س)، ص39-40.

(5) – يوسف وجليسي: (م،س)، ص173.

الفصل الأول:

مجال الأسلوبية واتجاهاتها

تتعامل مع لغته، (على أساس أنها تحل من التعبير محل الرخام من النحت، فإنها لا تتعامل مع كل تعبير بل مع لون معين منه، وصل إلى درجة معينة من الأداء الأدبي)⁽¹⁾.

وبناء على ما تقدم؛ يتفق معظم الباحثين الغربيين على أن الميلاد الحقيقي مردود إلى بدايات القرن العشرين مع تلميذ وصديق دو سوسير (شارل بالي)، الذي يعزى إليه تأسيس هذا العلم في كتابه الرائد (مبحث في الأسلوبية الفرنسية) (*Traité de stylistique française*) (1911م)؛ بالرغم من كونه لم يجعل الخطاب الأدبي ميدانا لأسلوبيته التعبيرية (والتي سيأتي الحديث فيها وشيكا) إلا أن الاهتمام بالخطاب الأدبي بدأ يتزايد بعده شيئا فشيئا، من خلال النظر في الأساليب ضمن إطار الآثار الأدبية، متوسلة في ذلك-أي الأسلوبية- المعطيات العلمية الموضوعية التي أفرزتها النظرية الألسنية الحديثة (انطلاقا من دو سوسير إلى نعوم تشومسكي)، متقاطعة بذلك مع حقول معرفية فرعية، وحدود علمية أخرى تتخذ اللغة مقصدا لها.

إن علم اللغة الحديث كان له الدور الأعظم في انبثاق الأسلوبية وتمخضها، إلا أن الفرق بينهما جوهري، من زاوية أن اللسانيات هي الدراسة العلمية والموضوعية للغة في ذاتها ومن أجل ذاتها عبر جميع مستويات الجملة النصية. أما الأسلوبية فموضوعها الوحيد والحقيقي هو البنية الأدبية ضمن الآثار اللغوية. وترتبط على ذلك، يذهب يوسف أبو العدوس إلى اعتبار الأسلوبية فرعا من فروع اللسانيات، (مخصص للتحليلات التفصيلية للأساليب الأدبية أو للاختيارات اللغوية التي يقوم بها المتحدثون والكتاب في السياقات الأدبية وغير الأدبية)⁽²⁾، سواء أكانت الأسلوبية حقلا فرعيا من اللسانيات أو حقلا مكافئا له.

تمتلك الأسلوبية آليات وأدوات وإجراءات تحليلية، ستحفر على قيام مناهج أخرى تعنى بلغة الأدب؛ شأنها في ذلك شأن المناهج والنظريات في تحولاتها المستمرة، من حيث أنها ذوات طابع معرفي تراكمي، تقتات من بعضها البعض، قبل أن تؤسس لاستقلاليتها، والتي (لن تكون-طبعا- إلا استقلالية نسبية)⁽³⁾. ومن هذا السياق المعرفي، يعرف رومان جاكسون (*ROMAN Jakobson*) (1983م) الأسلوبية بأنها تتحدث (عما يتميز به الكلام الفني من بقية مستويات الخطاب أولا، ومن سائر الفنون الإنسانية ثانيا)⁽⁴⁾. وهذا المفهوم يفيد أن صاحبه أقام تناظرية وتعارضاً بين الكلام العادي النثري والكلام الفني أو بين مستويين من اللغة على شاكلة شار بالي الذي أقام تعارضا بين الكلام الذي يكون خلوا من الأثر العاطفي من ناحية، والكلام الذي تحمل عناصره اللسانية مضمونا عاطفيا، مصداقا-برأينا- لمفهوم الأسلوب بوصفه إضافة (*Addition*)⁽⁵⁾ الذي يعني في مفهومه افتراض وجود (تعبير محايد) (*Neutral*) (يخلو من أي سمة أسلوبية) ويمكن

(1) - أحمد درويش: الأسلوبية والأسلوب، (م،س)، ص20.

(2) - يوسف أبو العدوس: (م،س)، ص35.

(3) - السعيد بوطاجين: الترجمة والمصطلح (دراسة في إشكالية ترجمة المصطلح النقدي الجديد)، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، بيروت، الجزائر، ط1، 2009م، ص124.

(4) - ينظر: محمد عزام: الأسلوبية منهجا نقديا، دار الآفاق، بيروت، ط1، 1989م، ص11.

(5) - سعد مصلوح: الأسلوب (م،س)، ص44.

الفصل الأول:

مجال الأسلوبية واتجاهاتها

أن يسمى بالتعبير غير المتأسلب، أو ما قبل التأسلب (*prestylétique expression*)⁽¹⁾، لتغدو السمات اللغوية بعد التأسلب مشكلة لوجوه أسلوبية أو خصائص تعد إضافة إلى ذلك التعبير الذي ينتمي إلى الدرجة الصفر التعبيرية (التعبير المحايد).

وتتدرج مهمة المحلل الأسلوبي في ضوء ذلك المفهوم للأسلوب إلى تجريد أو (تعرية العبارة المتأسلبة بغية الوصول إلى الجوهر) (السمات الأسلوبية)⁽²⁾ المجرد قبل أن تلونه تلك الخصائص والوجوه الأسلوبية. وسيصير عمل التحليل الأسلوبي في هذا الإطار معاكسا لصنيع المؤسلب الناص إذ أن المحلل الأسلوبي ينطلق من العبارات اللغوية، التي يراها تشكل الأسلوب (العبارات المتأسلبة) على خلاف الناص الذي يشرع انطلاقا من العبارات المحايدة ليضيف عليها سمات أسلوبية. وفي ذلك التمييز تتدخل الأسلوبية- بكونها ممارسة نصية- لوصف جميع العناصر اللسانية، وتفسير معظم الأساليب القولية المنعدلة عن تلك الأقوال المحايدة. وهذا الوصف يباشر إليه انطلاقا من أصغر درجة في الجملة إلى أكبر درجة التي يمثلها الخطاب الأدبي برمته للبحث عن السمات الأسلوبية في أبعادها التواصلية والتأثيرية بوصفها المحولة لأي عمل لغوي من دائرة اللادب إلى دائرة الأدب.

2- الأسلوبية والتوصيف البلاغي:

احتقت الدراسات النقدية العربية الجديدة بمفاهيم وإجراءات ذلك المولود اللساني (الأسلوبية) بوصفه منهجا قرائيا. وقد حاول عبد السلام المسدي -في ضوء هذه الرؤية- قراءة ادوات الجهاز النظري للبلاغة العربية القديمة، بالآليات التي أفرزها النقد اللساني وجملة النظريات اللغوية الجديدة، التي اتخذت من لغة الأدب مقصدا لها، بوصفها وسيلة وغاية معا. يقول عبد السلام المسدي عارضا لمفهوم الأسلوبية وغايتها: (إن الأسلوبية إنما تطرح تساؤلا علميا عن الذي يجعل الخطاب الأدبي الفني مزدوج الوظيفة والغاية، ويؤدي ما يؤديه الكلام عادة؛ وهو إبلاغ الرسالة ويسلط مع ذلك على المستقبل تأثيرا ضاعطا به لينفعل للرسالة المبلغة انفعالا ما)⁽³⁾. على اعتداد أن الأسلوب الأدبي يتجاوز وظيفة الإعلام والإبلاغ إلى وظيفة التأثير والإقناع.

وبناء على ذلك، فالأسلوبية تتأسس على وصف الخصائص اللغوية عبر درجات التحليل اللساني، والتي يتحول بواسطتها من نسق التعبيري الإخباري-باعتباره النسق المنوط بوصف اللغة الأساس- إلى وظيفة ثانية إضافية على الوظيفة الأولى التي هي مدار الوظيفة الركيزة المنطوية على الإبلاغ والإنباء. وفي ذلك المضمار والمنحى ستغدو الأسلوبية منهجا وصفيا تفسيريا للسمات الأسلوبية والوجوه البلاغية، التي تنتظم وتشد النسيج اللغوي للخطاب الأدبي عبر جميع مستوياته اللسانية.

(1) - سعد مصلوح: الأسلوب (م،س)، الصفحة نفسها.

(2) - نفسه، ص 44.

(3) - عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، (م،س)، ص 33.

الفصل الأول:

مجال الأسلوبية واتجاهاتها

وترتيباً على ما تقدم، فالأسلوبية تنظر إلى النص الأدبي بوصفه خطاباً، حيث أن الخطاب برأي إميل بنفنيست هو كل رسالة غرضها التأثير في المتلقي⁽¹⁾ بصورة ما. فنيا توصلها؛ وعلى ضوء هذا الاعتبار، فهي علم مكافئ للسانيات يعول على الوصف، ولا ينزع إلى تقرير الوقائع اللغوية في الخطاب الأدبي، بل إن مهمته تكمن في الاضطلاع بوصفها وتفسيرها، استناداً إلى وسائل عدة تنطوي على عدة علوم تتأخم حدودها المنهجية الإجرائية.

لقد احتقي بالإجراءات الأسلوبية في معالجتها للغة الأدبية احتفاءً منقطع النظير في الساحة اللسانية العربية المعاصرة، ومرد ذلك الاحتفاء والانبهار (ليتم تدارك بعض النقائص التي وقع فيها البحث (اللساني) بعامّة، والبحث البلاغي)⁽²⁾ القديم في مقاربة اللغة الأدبية. ومن هنا يمكننا استحضار قوله سبحانه وتعالى في سورة الحج؛ يقول العزيز الحكيم: (يَا أَيُّهَا النَّاسُ إِن كُنْتُمْ فِي رَيْبٍ مِّنَ الْبَعْثِ فَإِنَّا خَلَقْنَاكُمْ مِّن ثَرَابٍ ثُمَّ مِّن نُّطْفَةٍ ثُمَّ مِّن عَلَقَةٍ ثُمَّ مِّن مُّضْغَةٍ مُّخَلَّقَةٍ وَغَيْرِ مُّخَلَّقَةٍ لِّنُبَيِّنَ لَكُمْ وَنُقَرُّ فِي الْأَرْحَامِ مَا نَشَاءُ إِلَى أَجَلٍ مُّسَمًّى ثُمَّ نُخْرِجُكُمْ طِفْلاً ثُمَّ لِنَبْلُغُنَّ أَشُدَّكُمْ ۖ وَمِنكُمْ مَّن يَتُوقَىٰ وَمِنكُمْ مَّن يَرُدُّ إِلَى أَرْدَلِ الْعُمُرِ لِكَيْلَا يَعْلَمَ مَن بَعْدَ عِلْمٍ شَيْئاً ۚ وَتَرَى الْأَرْضَ هَامِدَةً فَإِذَا أَنزَلْنَا عَلَيْهَا الْمَاءَ اهْتَزَّتْ وَرَبَتْ وَأَنْبَتَتْ مِّن كُلِّ زَوْجٍ بَهِيجٍ) (الحج: الآية 05).

إن الشاهد اللساني الذي نروم سوقه في ضوء البحث اللساني القديم ينطوي على (ثم نخرجكم طفلاً). وبإمعان النظر نلاحظ أن كلمة (طفلاً) التي تؤدي وظيفة الحال النحوية قد وردت على خلاف ما يقتضيه النسق التعبيري التركيبي الماثلة فيه، من زاوية أنها جاءت بصيغة المفرد بدلاً من صيغة الجمع (أطفالاً)، التي تقتضيها الجملة الفعلية النحوية المعطوفة المنضوية في (نخرجكم)، على أساس أن الضمير (كم) واقع مفعول به محلاً مرجعه ضمير جمع المخاطبة (أنتم).

لفتت هذه الظاهرة الأسلوبية الكثير من المفسرين حيث توقفوا عندها بالوصف والتفسير⁽³⁾. ومن بين الآراء التي وجهت هذا العدول ما يلي:

1/ فقد قيل في الرأي الأول إن لفظة (الطفل) مصدر، والمصادر لا تجمع⁽⁴⁾.

2/ أما الرأي الثاني فهو مردود إلى الزمخشري الذي يقول في تفسير الظاهرة اللغوية: "خلقناكم مدرجين هذا التدرج لغرضين؛ أحدهما أن نبين قدرتنا (قدرة الله)، والثاني أن نقر في الأرحام من نقر حتى يولدوا وينشؤوا ويبلغوا حد التكليف فأكلفهم، ويعضد هذه القراءة قوله (ثم

(1)-Emile Benveniste : problèmes de linguistique générale, éd. Gallimard, paris, 1966, p246.

(2) – نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب (دراسة في النقد العربي الحديث، تحليل الخطاب الشعري والسردية)، ج2، دار هومة للطبع والنشر والتوزيع، الجزائر، 2010، ص138.

(3)- ينظر: حسن طيل: (م،س)، ص93.

(4)- نفسه، ص92-93.

الفصل الأول:

مجال الأسلوبية واتجاهاتها

لتبذلوا أشدكم) وحده، لأن الغرض الدلالة على الجنس، ويحتمل (نخرج كل واحد منكم طفلاً) (1). يفيد كلام الزمخشري أن لفظة (طفلاً) تدل على جنس (الطفولة)، تساوقاً والغرض من الكلام الذي ينصرف بحسبه- إلى الحديث عن مراحل خلق الإنسان. أما توجيهه الآخر لتلك الظاهرة فينضوي في أن المعنى من الكلام-برأيه- أن نخرج كل واحد منكم طفلاً.

3/ ثمة رأي آخر أورده ابن جني، ومؤداه أن انعдал (طفلاً) بوصفه مفرداً عن المعيار (أطفالا)، المناسبة لما يقتضيه النظام النحوي، مسوغه هو التوسع في اللغة (2).

4/ أما ابن جني، فقد تقرى تلك الظاهرة في بعدها الدلالي لا الشكلي قائلاً: (فَحَسَنَ لَفْظَ الواحد -هنا- لأنه موضع تصغير لشأن الإنسان، وتحقيقاً لأمره، فلاق به ذكر الواحد لذلك لقلته عن الجماعة) (3).

إن معنى القلة المستوحاة من صيغة الأفراد (طفلاً) -برأيه- ناسبت وتناغمت مع الدلالة الأسلوبية المنضوية في معنى (التصغير والتحقيق) لشأن الإنسان. لأن السياق الأسلوبي للآية الكريمة ينم عن القدرة الإلهية في خلق الإنسان.

وغني عن البيان، أن ابن جني خالف في تفسير تلك الظاهرة جميع الآراء التي تقدم ذكرها من منظور أن القراءة التي قدّمها انصرفت إلى آلية الوصف والتفسير- في الآن معاً- غاضاً الالتفات إلى رد الظاهرة إلى القاعدة النحوية التي توجهها. و رأيه هذا هو (رأي سديد فيما نحس ولعل مما يعضده أن هذه اللفظة (الطفل) التي نحن بصدها قد وردت في ثلاثة مواضع أخرى في القرآن الكريم، مراداً بها- كما في آية الحج- معنى الجمع، غير أنها وردت في اثنين منها مفردة وهما قوله سبحانه في آية الحجاب) وَقُلْ لِلْمُؤْمِنَاتِ يَغْضُضْنَ مِنْ أَبْصَارِهِنَّ وَيَحْفَظْنَ فُرُوجَهُنَّ وَلَا يُبْدِينَ زِينَتَهُنَّ إِلَّا مَا ظَهَرَ مِنْهَا وَلْيَضْرِبْنَ بِخُمُرِهِنَّ عَلَى جُيُوبِهِنَّ وَلَا يُبْدِينَ زِينَتَهُنَّ إِلَّا لِبُعُولَتِهِنَّ أَوْ آبَائِهِنَّ أَوْ آبَاءِ بُعُولَتِهِنَّ أَوْ أَبْنَائِهِنَّ أَوْ أَبْنَاؤَ بُعُولَتِهِنَّ أَوْ إِخْوَانِهِنَّ أَوْ بَنِي إِخْوَانِهِنَّ أَوْ بَنِي أَخَوَاتِهِنَّ أَوْ نِسَائِهِنَّ أَوْ مَا مَلَكَتْ أَيْمَانُهُنَّ أَوْ التَّابِعِينَ غَيْرَ أُولِي الإِرْبَةِ مِنَ الرِّجَالِ أَوِ الطِّفْلِ الَّذِينَ لَمْ يَظْهَرُوا عَلَى عَوْرَاتِ النِّسَاءِ وَلَا يَضْرِبْنَ بِأَرْجُلِهِنَّ لِيُعْلَمَ مَا يُخْفِينَ مِنْ زِينَتِهِنَّ وَتُوبُوا إِلَى اللَّهِ جَمِيعًا أَيُّهُ الْمُؤْمِنُونَ لَعَلَّكُمْ تُفْلِحُونَ (النور: الآية 31)

(1)- الزمخشري: الكشف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل، ج3، دار المعرفة، بيروت، (د.ط)، (د.ت)، ص06.
(2)-ابن جني: المحتسب في تبين وجوه شواذ القراءات والإيضاح عنها، ج2، تح: علي النجدي وآخرون، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، القاهرة، (د.ط)، 1969م/ 1386هـ، ص267.
(3)-ابن جني: (م، س)، ص267.

الفصل الأول:

مجال الأسلوبية واتجاهاتها

وقوله عز وجل ﴿ هُوَ الَّذِي خَلَقَكُمْ مِنْ تُرَابٍ ثُمَّ مِنْ نُطْفَةٍ ثُمَّ مِنْ عَلَقَةٍ ثُمَّ يُخْرِجُكُمْ طِفْلاً ثُمَّ لِتَبْلُغُوا أَشُدَّكُمْ ثُمَّ لِتَكُونُوا شُيُوخًا وَمِنْكُمْ مَنْ يَتَوَفَّى مِنْ قَبْلٍ وَلِتَبْلُغُوا أَجَلاً مُسَمًّى وَلَعَلَّكُمْ تَعْقِلُونَ ﴾ (غافر: الآية 67)⁽¹⁾.

وبالتأمل في كلام الباحث حسن طبل تعليقا على قراءة ابن جني للآية من سورة الحج أمكننا القول أن ابن جني لم يبرر تلك الظاهرة الأسلوبية، ولم يسع إلى تخريجها مثلما فعل الزمخشري وغيره من المفسرين.

ونظرا لتلك العلل والدواعي، من خلال اختلاف الرؤى بين أعلام الدرس اللساني القديم في معالجتهم لبعض الظواهر اللغوية المجافية لقواعد النظام اللغوي العربي، عبر جميع حقوله ومستوياته، برزت الدعوات إلى تجديد منهج البلاغة القديمة، وآليات اشتغال أدواتها في الخطاب الأدبي-المقدس منه والإنساني- عبر مناداة رواد الدرس الأسلوبي العربي الحديث على غرار أمين الخولي وأحمد الشايب⁽²⁾، وعبد السلام المسدي، وغيرهم؛ وذلك من زاوية أن البلاغة التراثية بجهازها التصنيفي الناجز صارت لا تساير لغة الأدب من حيث الموضوع والأساليب اللغوية التي تقدم بها تلك الموضوعات، إذ (الدراسة النظرية للبلاغة العربية انتهت عند المتقدمين إلى علوم المعاني، والبيان، والبدیع، يدرسون في الأول الجملة منفصلة أو متصلة، ويدرسون في الأخير الصورة بسيطة أو مركبة من تشبيه ومجاز وكناية وحسن تعليل، مع توابع أخرى في علم البديع، وهذه الدراسات على خطرهما لا تستوعب أصول البلاغة كما يجب أن تكون)⁽³⁾.

وهذه الدعوة الصريحة تلقفها فيما يبدو- عبد السلام المسدي منظرا ومترجما ومطبقا تأصيلا على أن الأجناس الأدبية تعتري بنياتها اللغوية خصائص وسمات تغاير وتعارض الخصائص اللغوية والمظاهر اللسانية الماثلة في جميع أصناف الخطابات الأخرى، من حيث أنها تنماز منها من خلال الجوهر بوصفه المبدأ الذي ينتظم اللغة الأدبية، بحكم أن الأساليب اللغوية وما يعتورها من سمات تشكل خرقا لقانون النظام اللساني القائم في جميع مستوياته (الصوتية - الصرفية (الإفرادية) - التركيبية-الدالية). وذلك الخرق أو الخروج عن النمط المثالي للغة قياسا إلى معيار معين، هو ما تعنى به الأسلوبية المعاصرة، من خلال وصف وتفسير (الظواهر الطارئة على الخطاب (الأدبي) و(تحاول) أن تعطيها تفسيراً علمياً مقنعاً. و(الأسلوبية) لا تأخذ بقواعد القدماء من العروضيين، أو البلاغيين، أو اللغويين وتطبقها كما هي على الخطاب)⁽⁴⁾ الأدبي، لأن الوقائع الأدبية (FAITS) تتبلور في منابع تكوينها، وتتجلى وتبرز من خلال كسر الأديب لما هو مألوف من الكلام، من خلال الاشتغال -بوعي أو لا وعي- على خرق المعايير اللغوية الماثلة في اللسان البشري، وإلى تلك الفكرة تحضرني مقولة (الضرورة) التي برر بها

(1) - حسن طبل: (م. س)، ص 93.

(2) - ينظر: صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ط2، 2013م، ص 87-88.

(3) - أحمد الشايب: (م. س)، ص 03.

(4) - السيد إبراهيم محمد: الضرورة الشعرية (دراسة أسلوبية)، دار الأندلس، بيروت، 1983م، ص 125، 117.

الفصل الأول:

مجال الأسلوبية واتجاهاتها

بعض أعلام الدرس النحوي-القديم منه والحديث- ما يخالف القواعد المرسومة والمضبوطة من قبل النظام اللساني.

3- الأسلوبية والنقد الأدبي: ليس بخاف، أن الأسلوبية انطلقت انطلاقاً لسانية، حين أخذ (شارل بالي) على عاتقه إكمال مشروع أستاذه، الذي اقتصر في كتابة دروس في اللسانيات العامة على لسانيات اللغة، من زاوية أن تيمة (الكلام والاستعمال) لم تكن موضوعاً أثيراً في فكره اللغوي؛ على أساس أن الكلام عنصر فردي عرضي متغير، لا يمكن الإمساك بوحده وبنيته. وبناء على هذه الرؤية، اهتم شارل بالي بلسانيات الكلام التي يكون منبعها اللغة.

تطورت الأسلوبية بكونها علماً ومنهجاً، حين تعانقت مع حقول معرفية أخرى (تقاسمها نفس الأهداف ونفس الغاية)⁽¹⁾، ونفس الحقل التطبيقي، ولعل أعلق حقل بها هو النقد الأدبي الذي تجاوزت حدوده (النقد الأدبي) مع تخوم الأسلوبية المعاصرة، بوصفها منهجاً نقدياً ومولوداً لسانياً، استطاعت أن تأخذ منه مدونته الأساس (الأدب)، استناداً إلى أنه (النقد الأدبي) كان سابقاً إليه.

تعالج الأسلوبية لغة النص الأدبي نظراً وبحثاً، ومن ذلك جاورت مجالات اشتغال النقد الأدبي انطلاقاً من وصف وتفسير البنى اللغوية المشكلة لصور الخطاب الأدبي، عبر جميع المستويات اللغوية، والنصية التي تتوزع حدوده، فالأسلوبية ليست عنصراً معادلاً أو مكافئاً له (النقد الأدبي)، لأنه يتجاوز إطارها الأوحد (اللغة) إلى (اعتبارات خارجية، أو مؤثرات أجنبية كالظروف الاجتماعية، أو السياسية، أو الفكرية، أو غير ذلك)⁽²⁾. وآية ذلك أنها تدرس لغة النص الأدبي طارحة الاعتبارات الخارجية، والعوامل التي أدت إلى إنتاجه، معولة على أسلوب المحايثة في استكناه الأبعاد الدلالية التي يؤول إليها النص الأدبي، فضلاً على الأبعاد الجمالية المنضوية في نسيجه. إذ الأسلوبية (تتسم بموضوعية في البحث وعقلانية في منهجها)⁽³⁾. وهذا الأمر هو الذي بوأها لأن تصير علماً مساعداً له، من زاوية أنها تمدّه بأدواتها ومفاهيمها، كي لا يقع في فخ الذاتية، والانطباعية، التي وسّما بها منذ تاريخ نشأته. وقد ذهب الباحث فتح الله أحمد سليمان مؤكداً هذه الفكرة التي لن (يستطيع أصحاب المذاهب النقدية المختلفة الانفلات منها)⁽⁴⁾، ومؤدى ذلك أن منهجها ينهض على العلمية، بحكم أنها انشقت من اللسانيات، التي تعتمد الموضوعية بحثاً وتقصيماً، فضلاً على الذوق الفني والحدس اللغوي. وبناء على ذلك، فالأسلوبية يمكن لها أن تصير منهجاً نقدياً من حيث أن النقد يعول على وسائل بلاغية ولغوية ذات طابع أسلوبية، حين يتغيا التمييز بين الجودة والرداءة من الأساليب في المدونات الأدبية. وتلك الأمور تبعده عن الوقوع في فخ الذاتية التي وسمه بها أهل اختصاص الأسلوبية.

(1)- أحمد يوسف: القراءة النسيقية (سلطة البنية ووهم المحايثة)، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2007، ص377.

(2)- فتح الله أحمد سليمان: الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، (م،س) ص35-36.

(3)- نفسه، ص35-36.

(4)- نفسه، الصفحة نفسها.

الفصل الأول:

مجال الأسلوبية واتجاهاتها

يعد الباحث المصري لطفي عبد البديع أن الأسلوبية هي منهج وعلم -في الآن معا- يسعف القارئ النموذجي الموضوعي للأدب على التمييز بين ما هو أدبي وما هو لا أدبي⁽¹⁾، من خلال اشتغاله على الوصف والتفسير، وهو يحتاج في ذلك إلى أدوات ووسائل لذلك، ومن هذا الإطار فإن الأسلوبية تمدّه بتعريفات ومعايير حديثة تمكنه من تفسير أدبية الآثار الفنية.

وجملة الأمر، فإن اللقاء بينهما (الأسلوبية و النقد الأدبي) قائم من زاوية أن الحكم على أثر أدبي وجودته، يرتكز على تقويمات ذات طابع بلاغي وأسلوب لغوي. وهي (الأسلوبية) من هذا الجانب تظل خادمة وفيّة له بجميع اتجاهاته المعاصرة، على أساس أن المادة الخام للأدب هي اللغة، التي تنظر إليها الأسلوبية (باعتبارها فنا -برأي مايرلوبك- وهي تستطيع ذلك؛ لأن المحلل(الناقد) الأسلوبية يمتلك إحساس الفنان، وموهبة الغوص أو الذوبان في مشاعر الآخرين إلى أقصى حد⁽²⁾). وهذه الأمور ليست بغريبة عن الأسلوبية وشأن تلك الخصائص شأن علاقة اللغة بالأدب.

المبحث الثالث:

تيارات الأسلوبية وأقطابها:

تعددت الأسلوبيات في ساحة النقد الألسني المعاصر الذي يتخذ من لغة الخطابات الأدبية حقلا تطبيقيا له، وذلك التعدد مردود إلى كونها اختصاصا هجينا - يقول جورج مولينييه - (تقاطع مع عدة تخوم معرفية لغوية منها وغير لغوية، على شاكلة السردية والشكلانية الروسية وغيرها من الحقول)⁽³⁾، بوصفها ممارسات نصية تقاسمت المقصد الأدبي نفسه.

1- الأسلوبية التعبيرية: تعزى إلى قطبها الأوحّد شارل بالي، حين أسس لها في كتابه (مبحث في الأسلوبية الفرنسية). والأسلوبية عنده تنهض على (تعابير اللغة من زاوية

(1) - لطفي عبد البديع: التركيب اللغوي للأدب (بحث في فلسفة اللغة و الإستطيقا)، الشركة المصرية العالمية للنشر (لونجمان)، القاهرة، (د.ط)، 1997، ص 100-109.

(2) - Voir, Stephen Ullman : language and style, new york, 1962, p99.

(3) - ينظر: محمود صابر الحباشة: الأسلوبية والتداولية (مداخل لتحليل الخطاب)، عالم الكتب الحديث، إربد الاردن، ط1، 2011، ص 28،29.

الفصل الأول:

مجال الأسلوبية واتجاهاتها

محتواها العاطفي(1)، على اعتبار أنها تتأسس على وصف وتشخيص الملفوظات القولية المعبرة عن الحساسية الوجدانية-النابعة من اللغة- وتأثير تلك المضامين المنضوية في النسق التعبيري على حساسية المستمع- في الآن معاً. من زاوية أن الأسلوب قد يضيف على معطيات الفكر ثوبا موضوعيا عقليا مطابقا جهد المستطاع للواقع، ولكنه في أغلب الأحيان يضيف إليها -بكثافات متنوعة- عناصر عاطفية قد تكشف صورة الأنا في صفاتها الكاملة، وقد تغيرها ظروف اجتماعية مردّها حضور أشخاص آخرين، أو استحضر خيال المتكلم لهم. فاللغة في الواقع تكشف في كل ظواهرها وجها فكريا ووجها عاطفيا، ويتفاوت الوجهان كثافة بحسب ما للمتكلم من استعداد فطري، وبحسب وسطه الاجتماعي والحالة التي يكون فيها(2). من منظور أننا لا نستطيع أن نفصل بين اللغة والفكر أو اللغة والوجدان.

وبالتالي، فالمفهوم التعبيري التأثيري الذي منحه شارل بالي للأسلوب، استمد من معالجة الكلام العفوي التلقائي الذي جعله ميدانا لأسلوبيته ضمن اللسان الفرنسي، اعتدادا واعتقادا منه أنه المدونة الملائمة لعلم التعبير (الأسلوبية) متجها إلى عزل التعبيرات الحاملة للشحنات العاطفية عن التعبيرات التي تكون خلوا منها، باعتبارها تساوي الدرجة الصفر في التعبيرية. وتكمن أهمية أسلوبية شارل بالي من خلال محاولته رصد وتشخيص القيمة التعبيرية الماثلة في التراكمات القولية، حيث أن أسلوبيته ستلازم كل التطبيقات الأسلوبية (المعاصرة) إلى رولان بارت (ROLAND BARTHES) ورومان جاكوبسون (ROMAN JAKOBSON) وإلى الشكلانية الروسية عموما، توما تشفسكي (B.TOMAGHEVSKY) وفلاديمير بروب (V.PROPP)، وتينيانوف (I.TYNIANOV)، وفينو غرادوف (V.VINOGRADOV)(3)، على أساس أن جميعهم موضوعوا الأسلوبية في مفترق الأدب واللسانيات.

من زاوية أنها تتأسس على وصف وسائل اللغة التي تحمل دوالها مضمونا ذا طابع عاطفي تأثيري، إنتاجا وتلقيا، في ضوء أن اللغة برأيه لها جانبان:

1/ جانب عقلي وظيفي يحققها الكلام الإخباري المطابق للواقع.

2/ جانب ثاني مستمد من الأول لكنه يتجاوزه إلى جانب عاطفي وجداني تأثيري. وهذا الجانب -برأيه استنادا إلى المفهوم الذي تقدمت الإشارة إليه- هو الذي يبرز الصورة الشخصية للمتكلم إزاء موقف معين، على أساس أن اللغة في جانب منها تعد تمثيلا لعواطف صاحبها وتجسيذا لفكره، وهذا المعنى هو رد على الذين تصوروا أن التعبير يكون منعزلا عن الفكر. يقول شارل بالي: "إننا لا نعترض على هذه الحقيقة (الأسلوب هو الإنسان) ولكنها تستطيع أن تجعلنا نعتقد أننا إذا درسنا أسلوب بلزاك-مثلا- فإننا ندرس الأسلوبية الفردية لبلزاك وسيكون هذا الأمر خطرا عظيما، فثمة هوة لا يمكن تجاوزها بين استعمال الفرد للكلام في الظروف العامة التي تشترك فيها مجموعة لسانية، والاستعمال الذي يقوم به شاعر أو روائي أو كاتب من الكتاب، فرجل الأدب يصنع من اللغة استعمالا إراديا ومقصودا، ويستعمل اللغة بقصد جمالي(4). فشارل

(1)- نفسه، ص31.

(2)- Charles BALLY: traité de stylistique française, librairie Klincksieck, paris, 3^{ed}, 1951, p12.

(3)- جورج موليني: الأسلوبية، تر و تق: بسام بركة، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع (مجد)، بيروت، ط2، 2006م، ص14.

(4)- منذر عياشي: الأسلوبية وتحليل الخطاب، (م،س) ص32.

الفصل الأول:

مجال الأسلوبية واتجاهاتها

بالي لا يعترض أن الفكر العاطفي تعكسه الاعتبارات الاجتماعية والنفسية للمتكلم، الذي يجسده التعبير المنوط بتلك المواقف الاجتماعية والأحوال النفسية، هذا من جهة أولى أما الجهة الثانية- في ضوء كلامه سالف الذكر- فهو يرفض أن تكون الأسلوبية بحكم أنها- علم للتعبير- تضطلع بمهمتين معا تنصرف إلى الوصف والتشخيص، وإلى نقد ذلك التعبير.

وعطفا على ذلك، أمكننا القول أن شارل بالي سعى سعيا حثيثا إلى عزل المقاصد التعبيرية التي تكون خالية من البصمات العاطفية عن المظاهر التعبيرية التي تكون حبلَى بتلك الشحنات الوجدانية، اعتدادا -منه- أنها تشكل ما يعرف بالأسلوب وإلى هذه الفكرة ذهب جورج مولينييه (GEORGES MOLINIE) قائلا: (أن بالي حاول أن يفك الوظائف غير الإخبارية للغة، من خلال عزل الظواهر التعبيرية وتعريفها بالنظر إلى الطابع التأثيري فيها والقيام بتحليلها)⁽¹⁾ معولا على آلية وصف الوسائل التعبيرية التي يحمل مضمونها طابعا عاطفيا تأثيريا إنتاجا وتلقيا تأصيلا على أن اللغة المؤثرة هي الأليق لتأطير حدود موضوع علم الأسلوب، بوصفها كائنا عاطفيا، تتأسس على رصد وتتبع (بصمات الشحن (العاطفي) في الخطاب عامة (...)) (من خلال) استقصاء الكثافة الشعورية التي يشحن بها المتكلم خطابه)⁽²⁾، ثم تفسير التعابير المنعدلة قياسا إلى التعابير النمطية، وفعل تأثيرها على حساسية المستمع المتلقي. والمعول عليه في كل ذلك وصف وتشخيص وسائل اللغة التي استعملها المتكلم قصد إبراز وضبط الفويرقات العاطفية التي تكون ماثلة في مطاوي الكلام الوجداني في نسقه التعبيري شكلا ومضمونا.

وترتبيا على أن الأسلوبيات اللسانية انسلخت من النظرية الألسنية الحديثة التي أرساها العالم اللغوي فرديناند دوسوسير، من خلال تمييزه بين الفيلولوجيا (PHILOLOGIE) واللسانيات، التي تحولت إلى دراسة اللغات فحسب، مخالفة بذلك الفيلولوجيا، التي ليست اللغة موضوعها الوحيد فهي تريد - بقول دوسوسير- قبل كل شيء التحقيق والتأويل والتعليق على النصوص، تستعمل الفيلولوجيا منهجها الخاص ألا وهو النقد، وعندما تنطرق إلى قضايا لغوية، فإنها تقوم بمقارنة النصوص المنتمية لعصور مختلفة، وتعمل على تحديد اللغة الخاصة بكل كاتب، وعلى التنقيب على المخطوطات وشرحها، وخصوصا المخطوطات المكتوبة بلغة قديمة وصعبة)⁽³⁾. وآية ذلك أن اللسانيات اهتمت بدراسة اللغة الإنسانية بوصفها وسيلة وغاية، ونأت عن النصوص المكتوبة التي كانت مقصد الفيلولوجيا في البحوث اللغوية القديمة.

تأثر شارل بالي بذلك التفريق الذي أقامه دوسوسير بين دراسة النصوص ودراسة اللغات، ففرق من خلال تلك الزاوية بين كلامين؛ كلام يثوي حرارة عاطفية، وكلام آخر لا يثوي ذلك. هو بمثابة الدرجة الصفر من التعبيرية، على أساس أن اللغة وظيفتها التعبير. ولعل هذه الفكرة تصطدم بفكرة ابن جني حيال اللغة التي يرى أن حدها (أصوات يعبر بها كل قوم عن أغراضهم)⁽⁴⁾. استثمر شارل بالي وظيفة اللغة بوصفها أولا نسقا من العلامات اللسانية، وثانيا أداة للتواصل، ملحا على وظيفتها التعبيرية؛ إذ اللغة - عنده- التي يحققها الكلام، دورها يكمن في التعبير عن تلك الحساسية المنضوية من حيث المادة الصوتية والمحتوى، وفعلها التأثيري يكون بارزا على وجدان المستمع المتلقي.

(1)- جورج مولينييه: الأسلوبية، (م،س)، ص13.

(2)- عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، (م،س)، ص36.

(3)- فرانسوا راستيني: (م،س)، ص69.

(4)- ابن جني (ت392هـ): الخصائص، ج1، تح: عبد الحكيم بن محمد، المكتبة التوفيقية القاهرة، 2001، 1418هـ، ص44.

الفصل الأول:

مجال الأسلوبية واتجاهاتها

إن الموضوع الوحيد والحقيقي في الأسلوبية التعبيرية هو (دراسة الأثر العاطفي الذي تحتويه الوقائع اللغوية)⁽¹⁾، إنتاجا وتلقيا، والذي تحققه تلك الوسائل التعبيرية الكامنة في اللغة. ومهما يكن من الأمر، فمفهوم الأسلوب عنده يعادل الوظيفة التعبيرية للغة- حملا وتأثيرا- قياسا إلى الوظيفة المنطقية التي تكثف بالتأثير على أن لكل دال مدلول واحد فحسب.

لقد حاول شارل بالي أن يؤسس لعلم يكون موضوعه التعبير؛ سماه بالأسلوبية التعبيرية في إطار مشروع علمنة اللغة، التي انبرى- هو- في إعادة بناء محاضراتها ودروسها؛ إذ أن أسلوبيته تنتمي إلى نظرية في اللغة بوصفها جملة من الإمكانيات المتاحة للمتكلم، أو هي شحنات عاطفية معزولة يمتطيها الأسلوب لجعل منها نسقا تعبيريا إيحائيا مؤثرا على شاكلة صيغة التعجب، "التي يمكن أن تؤدي بطرق مختلفة، وتوحي بأساليب وعواطف متنوعة: ما أحسن البدر! - أحسن به من بدر!"⁽²⁾.

فصيغة التعجب تنوي قيمة أسلوبية يكون مأتاها منبع كيفية أدائها. فقد تخرج لغرض التحقير نحو: أسمى هذا أدبا!، وقد تفيد التهكم؛ كقول الشاعر (من الرمل):

قل لمن يبكي على رسم * واقفا ما ضر لو كان جالس⁽³⁾

نُرس

كما قد يفيد التعجيز؛ نحو: أستطيع شرب ماء البحر كاملا!، كما يمكن أن يعبر عن صيغة التعجب (بالتنغيم من دون استعمال أداة تعجبية!)، من ذلك قولنا: رائع! عظيم! وقد يعبر عن التعجب بصيغ صرفية منحوتة؛ فنقول: هذا هبلع يتعشى بالدينا، ويتسحر بالآخرة! (...) فهذه صيغة مشحونة (...) بطاقة عاطفية تختلف عن (أكل كثيرا)، أو عن صيغة المبالغة (أكل)، مما يضيف على الكلمة قيمة عاطفية مضغفة، تتكون من معنى الهلع والبلع، ومن صيغة التشديد والمبالغة في الشدة⁽⁴⁾، بوصفها صيغة أسلوبية منبعها اللغة اختيرت من قبل المتكلم لاحتوائها على طاقة عاطفية مؤثرة، تنعدم في بدائلها اللغوية الأخرى حيث أن الأسلوب شكل لغوي تركيبى يعبر عن المعنى بطريقة غير عادية.

وبناء على ما تقدم إيراده، فإن أسلوبيته تنتمي إلى نظرية في اللغة، وتنتمي-أيضا- إلى نظرية في الأسلوب؛ على الرغم من أنها انبثقت بعيدة عن الأدب، بيد أنها (لو طبقت على النصوص الأدبية سنحصل على الخطوط الأساسية لأسلوبية توليدية لم توجد من قبل)⁽⁵⁾ اعتكازا على أن بالي نحى المنحى الذي انتظم النظرية التوليدية التحويلية، من خلال استراتيجية المقارنة بين تعبيرين؛ أحدهما ينضوي في دائرة أسلوبية اللغة، والآخر ينضوي في دائرة التبليغ التي تسعى إلى تأسيس الوظيفة المنطقية القائمة على عملية الإسناد العادي المألوف.

أ- بين الأسلوب والأسلوبية: أسلفت الإشارة إلى أن جميع الأسلوبيات مارست كلمة (أسلوب) بهذا المفهوم الذي منحه إياه شارل بالي، بوصفه "مجموعة من الوحدات اللسانية التي تمارس تأثيرا معيناً، وضغطا على مستمع"⁽⁶⁾ متلقي، من زاوية مؤداها: أن اللغة كائن عاطفي تنطوي على عالم من الألفاظ يثوي داخل شحنات شعورية تتحقق عبر الكلام. والأسلوبية بكونها منهجا تعتمد إجراءات، تنصرف إلى الوصف والضبط والتعيين لتلك الوسائل اللغوية المشكلة

(1) - محمود صابر الحباشنة: الأسلوبية والتداولية، (م،س)، ص33.

(2) - محمد رشاد الحمزاوي: من مفاتيح تطوير العربية ودعم تطورها (م،س)، ص122.

(3) - محمد رشاد الحمزاوي: (م،س)، الصفحة نفسها.

(4) - محمد رشاد الحمزاوي: (م،س)، ص122-123.

(5) - جورج مولينيه: الأسلوبية، (م،س)، ص13.

(6) - حسن ناظم: البنى الأسلوبية، (م،س)، ص31.

الفصل الأول: مجال الأسلوبية واتجاهاتها

للكلام؛ لأن اللغة تنهض على عاملي الفطرية والإبداع ضمن دائرة التواصل الإنساني، فلا يوجد في اللغة تكلف أو صناعة، وعلى هذا أخرج شارل بالي الأسلوبية من مجال الدراسات الأدبية.

وفي هذا الصدد يذهب أحد الباحثين إلى أن ثمة فرق بين علم الأسلوب والأسلوبية للاعتبارات الآتية:

1/ أن الأسلوبية عند بالي لن تستطيع القيام بمهام مضاعفة، اعتبارا منه أن الأسلوبية ستبقى بعيدة عن النقد الأدبي، الذي يهتم بأحكام قيمية من جهة، إذ أنها وعلى أنه ذاتي انطباعي من جهة ثانية إذ هي العلم الذي يصف الظاهرة الأدبية ولا تطلق عليها أحكاما⁽¹⁾.

وترتبيا على هذه الرؤية، انبرى يوسف أبو العدوس- متأثرا بما تقدم ذكره- للتفريق بين الأسلوبية وعلم الأسلوب، الذي يراه أكثر ضبطا من الأسلوبية الموضوعية⁽²⁾، تأصيلا منه أن عالم الأسلوب يقوم بالتحليل اللغوي للنص(الأدبي) ليلحظ جمالياته؛ أما الأسلوبية فتتجاوز النص المحلل المعلومة أساليبه إلى نقد تلك الأساليب اعتمادا على منهج من مناهج النقد الأدبي. يقول في هذا السياق: (ولا تكون الأسلوبية رديفا لعلم الأسلوب في حال من الأحوال، كما يظن بعضهم أن الحاصل اختلاف من أثر الترجمة بين المشاركة والمغاربة)⁽³⁾ ويستنتج من هذا الكلام، أن الأسلوبية ليست منهجا نقديا في تصور الباحث، الذي تأثر- فيما يبدو- بنظرة بالي إلى اللغة بوصفها عالما من الألفاظ والتراكيب من زاوية أولى، وعلى أن لغة الأدب هي لغة متكلفة- من زاوية أخرى- تجافي العفوية والإبداعية الكامنة في اللغة.

ومهما يكن من الأمر، فإن الأسلوبية أو علم الأسلوب عند بالي تنهض على دراسة وتوصيف الأشكال التعبيرية التي تولدها اللغة، اعتبارا من أصغر وحدة إلى أكبرها، التي يمثلها النص اللغوي من حيث الشكل والمضمون، إذ(تعنى بتفجير الطاقات التعبيرية، ولا سيما الكامنة في النفس، حين تخرج من حيزها الافتراضي إلى عالم الوجود)⁽⁴⁾ الذي تحققه الوظيفة التعبيرية للغة.

ب- الأسلوبية الوصفية:

طور تلامذة بالي الأسلوبية التعبيرية، من خلال سحبهم لحقلها التطبيقي الذي مثلته اللغة العفوية بصفة عامة، إلى حقل لغة الأدب باعتبارها تنزع إلى قوانين تختلف عن القوانين المؤطرة من قبل النظام اللساني، وذلك بالنظر إلى الأسلوب الذي ينتظم لغة النص الأدبي، بحثا ، تحليلا وتفسيرا. انطلاقا من مستواه الصوتي ، الإفرادي ثم التركيبي، المشكل للخطاب التداولي الذي تنهض له البنية الدلالية النصية، بوصفها رسالة لغوية قائمة بين المرسل والمتلقي في إطار عملية التواصل الأدبي، نحو:

- قول الشاعر⁽⁵⁾(من الطويل):

(1)- Jules Marouzeau: précis de stylistique française, éd P.U.F, paris, 1969, p21.

(2)- ينظر: يوسف أبو العدوس: (م،س)، ص37.

(3)- نفسه، ص38.

(4)- محمد رشاد الحمزاوي: (م،س)، ص128.

(5)- ينظر: حميد آدم ثويني: (م،س)، ص431.

الفصل الأول:

مجال الأسلوبية واتجاهاتها

5- استعمل الشاعرُ في البيت الأخير " جزائي " موقع "ثوابي" جاعلاً إيّاها مفعول به أول للفعل "جعل"، فضلاً على تفضيله كلمة " غلظة" من "قسوة"، من حيث أنها مفعول به ثاني للفعل "جعل".

ودرجاً على هذا، فالشاعر مميّز كلمات من كلمات، وقام بالانتقاء لها من بين جملة من الاختيارات المركونة في حيّز اللغة، لأنه يرى في تلك الاختيارات أكثر دلالة، وأقوى تأثيراً على المتلقي، وأبلغ معنى، وأشدّ استمالة له. فقد شكّلت جميع الاختيارات التي قام بها الشاعر أسلوبه من خلال إيثاره لسمات لغوية بدل سمات لغوية أخرى. و إلى هذه الفكرة يذهب الدكتور سعد عبد العزيز مصلوح إلى حدّ الأسلوب قائلاً: (بأنّه اختيار (Choix) أو انتقاء (sélection) يقوم به (الشاعر)، الذي يؤثر لوحدات لغوية معيّنة بغرض التعبير عن موقف معيّن) (1)، ولعلّ ذلك الاختيار الذي قام به الشاعر "أميّة بن أبي الصلت" هو اختيار أسلوبي لا اختيار نفعي مقامي (Choix pragmatique) (*) تأسيساً على أنّه الاختيار تم بين (سمات مختلفة تعني دلالة واحدة) (2) تقع في مجرى دلالي عام لكلمات مماثلة تؤدي نفس الدور التعبيري الدلالي؛ إذ الشاعر لا يختار لفظاً بذاته إلا إذا رآه أوفى دلالة وأدق معنى وأكثر تأثيراً على حساسية المتلقي من بين سلسلة طويلة تصطف على محور الاستبدال، الذي يحوي مجموعة معجمية كثيرة. حيث ممكن لأيّ عنصر منها أن ينوب دلالياً عن العنصر الآخر أو يستبدل بغيره. فقد قدم الشاعر للمتلقي مضمونا اسلوبيا حملته القطعة الشعرية، وتلك توزعت على سياق الموقف-بتعبير علم الدلالة- الذي كان يحياه الشاعر، فضلاً عن خصوصية العلاقة التي تجمع بين الأب وابنه، من حيث أنّ الشاعر عبّر عن ذلك الموقف بجملة من الاختيارات المعجمية النحوية التي كونت أسلوبه. وهذا ممّا يفيد أنّ الاختيار الأسلوبى له خصيصة التفرد، من حيث الانتقاء أولاً، والموقع الذي يأخذه ذلك الانتقاء في السلسلة الكلامية، ومن هذه الفكرة يقول عبد القاهر الجرجاني: (أنك ترى الكلمة تروك وتونسك في موضع، ثم تراها بعينها تثقل عليك وتوحشك في موضع آخر) (3).

ومهما يكن الأمر، فالأسلوبية هي منهج تتوخى جملة من الإجراءات للكشف عن (المعنى الأسلوبى الذي لا ينكشف إلا من خلال تسييق الوحدة اللغوية)، مثلما صرح بذلك فيرث (4). فقد عبر الشاعر وفقاً لسياق الموقف الذي كان يحياه، حيث أنه نوع في أساليبه بين البدء بالجملة الفعلية ثم تلتها الجملة الاسمية، مقدّماً ومؤخراً بين الوحدات اللسانية. مما جعل المعنى الأسلوبى يتقطر منها.

إن مفهوم الأسلوب في ضوء الأسلوبية التعبيرية هو اختيار، لأنّ العناصر المتحققة والعناصر الغائبة (بدائلها) كائنة بينهما علاقة دلالية تسمى في اللسانيات المعاصرة بـ "العلاقات الإستبدالية" Les rapports paradigmatices «: وهي التي تقع على محور الاختيار وإذا أختير عنصر لسانی، تنعزل بقية العناصر الأخرى وتراجع إلى الخلف، ولذلك قيل في تلك العلاقات أنها روابط غيابية يتحدّد الحاضر منها بالغائب؛ إذ (العلاقة الترابطية تجمع بين عبارات غيابية في سلسلة موجودة بالقوة) (5). أمّا على صعيد ما يسمّى بمحور التوزيع L'axe de « distribution، أي المحور الذي تنتظم فيه الكلمات بترتيبها وتنظيمها وفق قوانين نحوية

(1) - سعد مصلوح: الأسلوب دراسة لغوية إحصائية، (م،س)، ص 37-38.

*عني بالفعليّة هنا كفيّة استخدام الإنسان للغة لتحقيق هدف عملي محدّد، ويتم الاختيار في ضوء ذلك المفهوم بكلمة أو عبارة لأنّ المنشئ يراها أكثر مطابقة- في رأيه- للحقيقة، وأكثر تناسباً ومواءمة لمقام الكلام.(ينظر: سعد مصلوح: الأسلوب، ص38) مع تصرف بيسر.

(2) - نفسه، ص40.

(3) - عبد القادر الجرجاني، دلائل الإعجاز، (م،س)، ص 94.

(4) - ينظر: أحمد مختار عمر، علم الدلالة، عالم الكتب، القاهرة، ط7، 2009، ص68.

(5) - فرديناند دوسوسير: محاضرات في الأسنوية العامة، تر: يوسف غازي ومجيد النصر، المؤسسة الجزائرية للطباعة، الجزائر، 1986م، ص150.

الفصل الأول:

مجال الأسلوبية واتجاهاتها

وأخرى دلالية؛ فإنّ العلاقة بين الوحدات اللسانية في هذه الحالة تسمّى علاقات ركنية « Rapports syntagmatiques » ، وتتميز بكونها حضورية؛ أي تحدد بما هو حاضرٌ وموجودٌ بالفعل، أي بما تمّ اختياره من ألفاظ اللغة والتعبير بها عن مواقف وجدانية معيّنة، يقول دوسوسير موضحاً تلك العلاقة على مستوى النظم: (إنّ العلاقة التركيبية هي حضورية، وتقوم على عبارتين أو أكثر موجودتين في سلسلة موجودة بقوة الفعل)⁽¹⁾. لأنّ آليات التعبير الأدبي في ضوء الأسلوبية التعبيرية - التي اتخذت من صفات السياق الأسلوبي ميداناً لها في الآثار الأدبية- تنصرف إلى تشخيص كيفيات التعبير باللغة عن المعاني والمقاصد قصد إحداث الأثر الجمالي التأثيري الذي تتكفل به المركبات النحوية وما يعترئها من خصائص أسلوبية مانزة تختلف كل الاختلاف عن الخصائص اللغوية العادية المألوفة.

وبناء على المقطوعة الشعرية المتقدمة ، فالشاعر انفعّل حين أدهشه تصرف ابنه متوسلاً في ذلك طاقات اللغة التعبيرية، معيداً توزيعها على نسق تركيبي تعبيرى حملته القطعة الشعرية اللغوية عبر خيط دلالي معجمي علائقي. وقد كان سبيل الشاعر في ذلك بناء أسلوب هادئ يعبر عن علاقة الأبوة بكلّ ما تحمله من مشاعر و وجدانات بوصفها وظيفة عاطفية تعبيرية استمدت أسلوبيتها من اللغة، من خلال ذلك التناوب بين الصيغ اللغوية معجماً ونحواً.

وعلى الجملة ، إن أسلوبية اللغة التي أرسى دعائمها تلميذ دي سوسير، أو الأسلوبية التعبيرية الأدبية التي انبرى لها تلامذة بالي وأتباعه على غرار (كروسو، و ماروزو، وبير جيرو وستفان أولمان وغيرهم) الذين وصفوا اجراءات اللغة في حيّز التعبير الأدبي. إذ توجّهت النظرية التعبيرية إلى دراسة التواصل الادبي من خلال وصف بنية الاسلوب ورصده، بالاعتماد على تشخيص الوظيفة العاطفية له، حيث أنه يتبين من خلال دراسة (وقائع التعبير اللغوي)⁽²⁾، من زاوية أن اللغة تركز وظيفتها في التعبير عن واقع الحساسية الشعورية وأثر هذه اللغة التي تحمل هذه الحساسية على المتلقي.

وبناء على ما سبق ، اهتمّ جميع أعلام الأسلوبية التعبيرية بالبنية اللغوية المشكّلة للكلام عبر جميع المستويات اللسانية، من خلال درجات الوصف اللغوي كلّ انطلاقا من الكلمة إلى الجملة ثمّ إلى الكلام برمّته، معتبرين-مبدئياً- أنّ اللغة كائن إحساسي عاطفي وسلوك معاً، في أنّ الأسلوب هو (المظهر اللغوي الأساس الذي (يمكن) من الوقوف ومعرفة المكنون العاطفي والتعبيري)⁽³⁾ الذي ينطوي عليه الكلام الذي يحقق اللغة في الواقع الاستعمالي لها. ومن هذه الوجهة ، لم يعدد بالي باستقلالية الفكر عن الكلام والتعبير، ولم يلتفت إلى التقسيم النمطي للكلام في صنفه الأدبي وغير الأدبي، بل انبرى إلى تقسيم الكلام العفوي إلى كلام نفعي وكلام عاطفي تأثيري (صفة الأسلوب). يقول عبد السلام المسدي في هذا السياق: (لم يعدد بالي إلى التقسيم المألوف للظاهرة الكلامية الذي بموجبه تكون لدينا لغة الخطاب النفعي ولغة الخطاب الأدبي)⁽⁴⁾. وهذا الكلام يفيد بأنّ الأسلوبية التعبيرية لا تهتم بالوظيفة الإبلاغية المنوطة باللغة العادية، وإنّما تهتم بالوظيفة التعبيرية التأثيرية في مقابل الوظيفة المنطقية المباشرة، والتي لن تستطيع أن تتبوأ محلّها في مفهوم الأسلوب "الأسلوبي" بل إنّ الأسلوب هو ذلك المظهر اللغوي النوعي الذي يحمل ذلك الأثر العاطفي.

وخالص القول، فالأسلوبية التعبيرية ورّعت حدود موضوعها على ثلاثة مبادئ:

1- الكيفية التي ينتج عنها الأسلوب بوصفه مظهراً لغوياً تعبيرياً تأثيرياً.

(1) فرديناند دوسوسير: محاضرات في الأسنسية العامة، (م،س)، الصفحة نفسها.

(2) ينظر: صلاح فضل: علم الأسلوب، (م،س)، ص ص 18،20،73،75،85.

(3) يوسف أبو العدوس: (م،س) ص 92.

(4) عبد السلام المسدي: الأسلوبية والاسلوب، (م،س)، ص 35.

الفصل الأول:

مجال الأسلوبية واتجاهاتها

- 2- وصف وتفسير خصائص الأسلوب بكونه مادة بحثها ونظرها الوحيد فهي تفرّق في ذلك بين الخاصية اللّغوية والخاصية الأسلوبية.
- 3- لم تقم الأسلوبية بإقصاء كلمة "الأسلوب" في مفهومه التاريخي، وإنما قامت بتعديل مفهومه ومنهج دراسته.

2- الأسلوبية النفسية ومعالمها:

إن مصطلح الأسلوبية النفسية هو مصطلح مركّب، يتكون من الأسلوبية التي تعنى بدراسة الخصائص اللّغوية في الآثار الأدبية، بطريقة التشخيص والتفسير للأبعاد الدلالية الجمالية لتلك الخصائص اللّغوية التي تنصرف إلى ما هو منها لسانی، وإلى ما هو منها أسلوبی؛ فضلاً على الدراسات النفسية التي تمثّلت لغة الأدب للتدليل أو اختبار النتائج التي حقّقها علم النفس، الذي ارتبط ارتباطاً مكيناً بالنقد النفسي، الذي نزع (بشكل علمي منظم مع بداية علم النفس* ذاته)(1) وبناءً على ذلك دلجت الدراسات النفسية حقل الأدب، وامتدت بظّلها إلى منطقة البنيوية اللسانية التي تعالج حقل لغة الأدب معالجة داخلية، بل واصل امتداده إلى ما بعد البنيوية- على حدّ رؤية صلاح فضل- فامتزج بها وأصبح "النقد النفسي" جزءاً مكوناً من تجلياتها المتعددة(2)، الذي شكّلت السيميائية أهم تلك التجليات، بالرغم من كونه ينتمي إلى منظومة المناهج السياقية، التي تأخذ في حسابها العوامل المحيطة بالنص الأدبي أثناء مقارنته. ولربّما هذا الامتداد الذي تحدّث عنه صلاح فضل يؤثر للمرحلة المنهجية العلمية التي أفرزت الأسلوبية التعبيرية لدى شارل بالي.

ومهما يكن الامر، فالأسلوبية النفسية انبثقت من الأعمال اللّغوية التي كان يجريها الفقيه اللّغوي ليو سبيتزر* « Léo Spitzer » (ت1960م) على حقل الآثار الأدبية متأثراً بمواطنه سيغموند فرويد، الذي اتخذ المادّة الخام (اللغة) للأدب بجعلها وسيلة لتقييم وتقدير الأساليب اللّغوية في المدونات الأدبية، وقد تغيا من خلال القراءات المتكرّرة للنص الأدبي الواحد البحث عن الخصائص الأسلوبية التي تشكّلها الكلمات المفاتيح ضمن الأشكال اللّغوية الذاتية؛ اعتداداً منه أنّ الأديب يختار من الأشكال التعبيرية المشتركة ما يناسب التعبير عن مواقفه النفسية وحالاته الشعورية؛ وقد حازت هذه النظرية النفسية الأدبية المشروعية العلمية بكونها من أقرب الاتجاهات الأسلوبية التصاقاً بالنقد الأدبي من جهة وأكثر إبرازاً للعبقريّة الذاتية في ضوء نظرية جديدة ترى أنّ الأدب بصفة عامة والشعر بخاصة هو التعبير التشخيصي الخالص عن تجربة نفسية؛ من منظور الرأي المنسوب لـ: كروتشه « Kroteché » الذي لا يفرّق كثيراً بين التعبير « Expression » والتجربة، فإذا وُجد التعبير في شكلٍ ماديٍّ فالفرق بينه وبين التجربة (النفسية) فرق ضئيل(3) لذا تعالق الأسلوبی بما هو نفسي. ومن ههنا توافرت للأسلوبية النفسية عدة معطيات معرفية انسحبت على نظريات متباينة التي قدمت مفاهيم انصوت في بنية العدول وبنية الاختيار الأسلوبی في ضوء أنّ الملمح اللساني في حقل اللغة الأدبية هو ملمح أسلوبی مفید أوله تأثير ذاتي يصدر عن انفعال هادئ أو عنيف مما يؤدي به إلى التفرّد قياساً إلى معايير جماعية مشتركة.

* بصودر مؤلفات سيغموند فرويد (ت1939م) Sigmund Freud في التحليل النفسي وتأسيسه لمعالم هذا العلم.

(1)- ينظر: صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر (م،س)، ص55.

(2)- ينظر: صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر، ص54.

* من أصل نمساوي، فرنسي المنشأ، أمريكي التكوين، أديب، ناقد أدبي، متخصص في علم اللسانيات يميّز بثقافة لسانية وأدبية عالية. (ينظر: محمد رشاد الحمزاوي: السابق، ص129). ومن أشهر كتبه: الألسنية وتاريخ الأدب سنة 1948م، دراسات في الأسلوب سنة 1928، الأسلوبية والنقد الأدبي 1955م. ينظر: يوسف أبو العدوس، (م،س)، ص111.

(3)- إحسان عباس: فنّ الشعر، نشر وتوزيع دار الثقافة، بيروت، ط2، 1959م، ص33.

الفصل الأول:

مجال الأسلوبية واتجاهاتها

وبناءً على ما توافر لهذه الأسلوبية النفسية (الفردية، الذاتية، النقدية، الأدبية، الأدبية التعبيرية النفسية...) من أدوات ابستمولوجية أفرزتها نظرية المعرفة الإنسانية، استطاعت أن تتملك لنفسها مشروعاً علمية، وفي هذا السياق يرى الدكتور صلاح فضل أن منهج سببترز هو أشد المناهج الأسلوبية اكتمالاً في هذه المرحلة المبكرة من تطور العلم، فقد حظي بعناية بالغة من النقد والتأييد معاً⁽¹⁾. وهذا يفيد أن الأسلوبية النفسية انبثقت في جو تيار علمي نهضوي عرفته أوروبا خلال القرن العشرين من جهة، ومن جهة ثانية اعتدت وعوّلت على أن قيمة الأسلوب التعبيري تنسب عامة إلى نفسية المؤلف تأثراً بالنقد النفسي، ومفهوم العدول الذي قدّمته الأسلوبية التعبيرية الأدبية مع ماروزو وكروسو وحتى مع بالي، وكارل فوسلار «Karl Vosler» الذي قدم مفهوماً للأسلوب يختلف عن المفاهيم التي كانت سائدة بكونه (استعمالاً لغوياً فردياً معارضاً للاستعمال الجماعي)⁽²⁾. من منظور أن الأسلوب هو عدول عن المعيار الاجتماعي المشترك.

تتحو هذه الأسلوبية النفسية، التي تعتمد في تحليلها على الحدس والذوق الفني في دراسة بنية الأسلوب الأدبي، بوصفه مجلّي من مجالي التجربة النفسية الذاتية التي يحياها المبدع في إبداعه الفعلي المتحقق، إذ أن أصحاب هذه النظرية من فرنسيين* وألمان يميزون بين التجربة النفسية اللغوية بوصفها مصدراً من مصادر العمل الفني، وبين التجربة النفسية بكونها عنصراً بنيوياً ينتمي إلى بنيات العمل اللغوي الأدبي، لأن غاية الأديب هي (أن يجعل في نظرهم تجربته النفسية المبهمة واضحة لنفسه أولاً، أثناء التعبير بكلمات) ويبينها ثانياً⁽³⁾ للمتلقى. وفي هذا العنصر -بالذات- تختلف عن النقد النفسي الخالص الذي يتسلّح بجهازه الاصطلاحي (الشعور، اللاشعور، ما وراء الشعور، الدوافع، الاستعدادات الإدراكية، التصوّر، الغريزة، تداعي المعاني...) في مقارنة الإبداع الأدبي انطلاقاً من المبدع أولاً، ليلحظ ثانياً علاقة النص الأدبي به، في ضوء تصور نظري تطبيقي ينسحب على أن اللغة وثيقة نفسية، بمقابل الأسلوبية النفسية التي تنطلق من النص الأدبي، أو بالحري من لغته بكونها المادة الخام له، ووسيلته الوحيدة الأساس، اعتداداً على أن الظاهرة الأدبية هي مختلف الانعادات التي تسلكها اللغة النفسية لتوضّح بالتعبير عن تجربة إبداعية ذاتية، تتوسل (التكثيف، والإزاحة، والرمز بكونها آليات تحكم طبيعة الأعمال الأدبية)⁽⁵⁾ بوصفها وقائع ومظاهر يحتكم إلى قوانينها الداخلية التي تنتظم داخل إطار الخطاب الأدبي وحدوده، من خلال تفسير تلك القضايا النفسية المعبر عنها باللغة بمنهج يعتمد على تشخيص الوسائل اللغوية عبر قراءات متتالية متكررة بحثاً عن العقد الأدبية- إن صح التعبير- التي ترتبط -منطقياً- بمنشئها.

إن أبرز من مثل هذا الاتجاه في دراسة لغة الأدب هو "ليو سببترز (ت 1960)" في الخطابات الإبداعية، من حيث أنه سعى إلى إبراز (علاقة الكلمات المفاتيح بوصفها أحداثاً أسلوبية وملاحح لسانية)⁽⁶⁾ مفيدة، تفود إلى نفسية كاتبها، وقد لخص منهجه سنة 1948م في

(1)- ينظر: صلاح فضل: علم الأسلوب، (م،س) ص 56-ص 61.

(2)- ينظر: أوزوالد دوكرو وجان ماري شافار: المعجم الموسوعي الجديد في علوم اللغة، تر: عبد القادر المهيري وحمادي صمود، مرا: عبد الفتاح إبراهيم، دار سيناترا، تونس، 2010م، ص 154.

* مثل هذا الجانب في فرنسا كلّ من مورييس غرامون وهنري موريي (الذي يدافع في كتابه علم نفس الأساليب سنة 1959 عن وجوب أن نجد رمز الأنا (الذات) في كلّ تجلّ من تجلياتها (وعن وجود قانون موافقة بين روح الكاتب وأسلوبه) ويتأثير من الفيلسوف برغسون. (ينظر: أوزوالد دوكرو: نفسه، ص 154).

(3)- ينظر: إحسان عباس، (م،س)، ص 34.

(4)- ينظر: يوسف ميخائيل أسعد: قاموس علم النفس، دار غالب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1991، ص 55.

(5)- ينظر: صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر، (م،س)، ص 56.

(6)- ينظر: أوزوالد دوكرو، (م،س)، ص 14.

الفصل الأول:

مجال الأسلوبية واتجاهاتها

العبارة الآتية: (والذي يجب أن يطالب به الدارس على ما اعتقد، هو أن يتقدم من السطح إلى مركز الحياة الباطني، للعمل الفني، بأن يبدأ بملاحظة التفاصيل عن المظهر السطحي للعمل الذي يتناوله... ثم يجمع هذه التفاصيل محاولاً أن تتكامل في مبدأ إبداعي لعله كان موجوداً في نفسية الفنان، ثم يعود إلى سائر المجموعات من الملاحظات ليرى إن كان الشكل الباطني الذي كونه بصورة أولية قادراً على أن يفسر الكل⁽¹⁾).

ومضمون هذا الكلام، يفيد أن "ليو سبيتزر" يبحث من خلال قراءات متكررة عديدة عن علل الرغبات والعواطف والأبعاد الدلالية الجمالية التي تعترى النص الأدبي، والتي من شأن تلك العلل والأسباب المعبر عنها باللغة أن تغيّر وسائل التعبير وأشكاله اللسانية، من حيث أن هذه الأساليب تغدو جديدة وغريبة عن المألوف قياساً إلى المعايير الاجتماعية اللغوية. وقد اعتمد على تناول عدة تتلخص من حيث المبادئ كالآتي:

1- الانطلاق في نقد الأسلوب من النص الأدبي ذاته، بوصفه بنية لغوية قائمة بذاتها، دون غيره من العوامل الخارجية، وذلك باستخدام أسلوب المحايثة (immanente) في المقاربة الأدبية للنص اللغوي، وذلك بدراسة الخصائص المميزة له واستنباطها باعتبارها مرآة الشخصية النفسية التي أبدعتها، وكل ذلك تأثراً بمعطيات معرفية سابقة عليه جعلت النص الأدبي ولغته مقصداً لها، على شاكلة رؤية الفيلسوف الفرنسي برغسون « Berguesson »، الذي كان يرى (أن كل عمل أدبي، هو عمل ذاتي وفريد، لا يمكن أن نقيسه بغيره⁽²⁾) وذلك ارتكازاً على أن كل فرد يمتلك تجربة وحرية يُدرك من خلالها المحيط الداخلي الذي يحياه، ومحيطه الخارجي بأشياءه وموجوداته، ويعرف بواطن الأمور وظواهرها ويرغب في التعبير عنها حتى يجعلها واضحة بيّنة، ليعيها من جديد ويستطيع أن يستوعبها. ولعلّ خير مثال يمكن لنا أن نسوقه، ونحن صدد هذه المسألة، هو قول الله تعالى على لسان نبيه زكريا (عليه الصلاة والسلام) في سورة مريم: ﴿ قَالَ رَبِّ إِنِّي وَهَنَ الْعَظْمُ مِنِّي وَاشْتَعَلَ الرَّأْسُ شَيْبًا وَلَمْ أَكُنْ بِدُعَائِكَ رَبِّ شَقِيًّا ﴾ (مريم: الآية 04).

يثوي السياق اللغوي للآية الكريمة تركيبين نحويين مهمّين يتعلّقان بما نحن في سبيله هما:

1- التركيب النحوي الأول هو: وَهَنَ الْعَظْمُ مِنِّي .

2- أمّا التركيب النحوي الثاني فهو: اشْتَعَلَ الرَّأْسُ شَيْبًا.

يتركّب الرّكن الفعليّ الأوّل من الوحدات النحوية الآتية:

أ- وَهَنَ: فعل ماضي مبنيّ على الفتح الظاهر على آخره.

ب- الْعَظْمُ: فاعل نحوي (معرفة) مرفوع وعلامة رفعه الضمة على آخره.

ج- مِنِّي: من: حرف جرّ مبنيّ - لا محل له من الإعراب -

والياء ضمير متّصل مبنيّ في محل جر اسم.

أمّا المركّب الفعليّ الثاني، فإنّه يحوي الوحدات النحوية الآتية:

أ- اشْتَعَلَ: فعل ماضي مبنيّ على الفتح الظاهر على آخره .

ب- الرَّأْسُ: فاعل (نحوي) مرفوع وعلامة رفعه الضمة الظاهرة على آخره.

(1)- ستيفن أولمان : اتجاهات جديدة في علم الأسلوب، مقال مترجم ضمن كتاب : شكري محمد عياد: اتجاهات البحث الأسلوبي، دار العلوم ، الرياض، 1985، ص110-111.

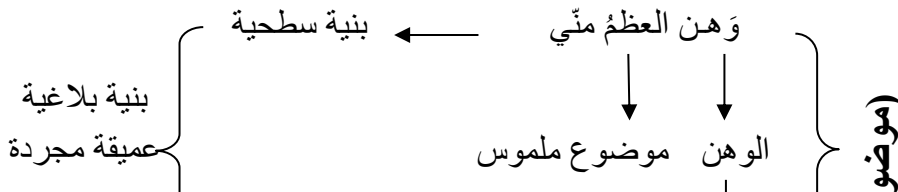
(2)- ينظر: محمد رشاد حمزاوي، (م، س)، ص131.

الفصل الأول:

مجال الأسلوبية واتجاهاتها

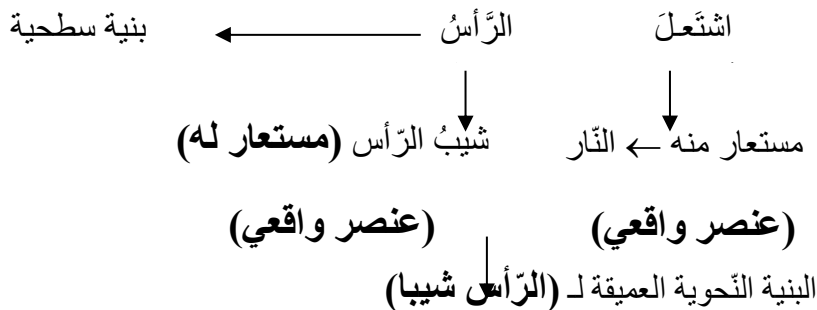
ج- شيئاً: تمييز * منصوب وعلامة نصبه الفتحة الظاهرة على آخره.

وبالعودة إلى التركيب النحوي الأول، نلاحظ أنّ الإسناد (علاقة دلالية) جاء مجازياً (وهنّ العظم مني)، من حيث أنّ منشئ الكلام (خارج التنزيل) أراد أن يعبر عن حالة شعورية كان يحياها، فلجأ إلى ذلك الإسناد للتعبير عنها وتوضيحها للمتلقي ولنفسه- في الآن معاً- وذلك من خلال تمييز حالته بإسناد فعل الوهن (الضعف) إلى العظم (شيء واقعي ملموس)، قصد تحقيق رغبة في القول والتعبير عن موضوع العمر (شيء مجرد غير ملموس) الذي صوّرتة العبارة الكنائية تجسيمياً لتلك الرغبة المعبرة عن الحالة. وبالتأمل أكثر في العبارة الكنائية المجازية أمكننا القول أنّ النسق التركيبي للكناية حقق تصوير الشيء المعنوي الذي ينطوي على الضعف والتقدم في العمر في ضوء الترسّمة التالية:



وبطريق الإسناد، استبدلت الفكرة (الحالة الشعورية) إلى صورة كنائية متحققة في التركيب اللغوي؛ التي تظهّرت في إسناد مجرد (وتقدم العمر) غير ملموس (فعل الوهن) إلى موضوع واقعي ملموس (العظم) بكونه مسنداً إليه، وذلك بحذف المكنى عنه (تقدم العمر وليس للمتكلم بدّ في تلافيه أو إيقافه أو الحدّ منه). وهذا مؤشر على قدرة الخالق سبحانه وتعالى. ولعلّ المقام يجعلنا نستحضر ونعزّز قول ابن الأثير في كتابه- المثل السائر – على أنّ كل كناية هي استعارة⁽¹⁾ (سيكون حديثنا في الفصل القادم)، من حيث أنّ المستعار منه هو (العجز والشدة والضعف)، والمستعار له (العظم)؛ على أساسا أن المكنى عنه طوي وصرّح بالمكنى به، أمّا التركيب النحوي الثاني: لقد أسند الفعل "اشتعل" إلى "الرأس" بعلاقة دلالية وظيفية تضمنت العناصر الواقعية التالية:

- 1- النّار التي أشار إليها فعل الاشتعال؛ بوصفها عنصراً واقعياً ملموساً.
- 2- شيبُ الرأس-أيضاً- عنصر واقعي. ويمكننا تمثيل ذلك بالترسّمة التالية:

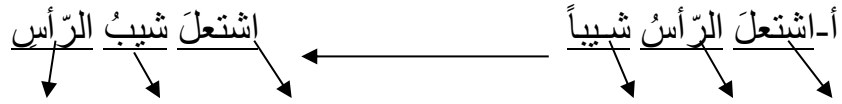


(1)- ينظر: ابن الأثير ضياء الدين (ت637هـ) المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ج2، تح و تع: كامل محمد محمد عويضة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1998، ص174.

الفصل الأول:

مجال الأسلوبية واتجاهاتها

استخدم المتكلم عناصر واقعية للتعبير عن موضوع مجرد يرتبط ارتباطاً مكيناً بالموضوع الأول (العجز وسرعة امتداد الزمان دون القدرة أو الإرادة عن مقاومته)؛ وقد حققت الوحدة البلاغية المنطوية على الاستعارة ذلك، من حين أنّ المنشئ عبّر عن الموضوع الموجود سلفاً في نفسه بفعل لغوي يؤشر مضمونه العميق على معاني الشمول والسرعة المنضويتان في بنية الفعل "اشتعل". وحتى نتلافى الإفاضة في هذا المقال، أمكننا القول أن جملة العناصر اللسانية تكافتت لبناء الدلالة المركزية للتركيب الأدبي الذي مثّله الآية الكريمة، تأسيساً على أن حرف الشين المهيمن على بنية الاستعارة في التركيب النحوي الثاني، تقطّرت منه معاني الانتشار و(التفشي) التي هيمنت على البنية العميقة للتركيب، اعتداداً على أنه توجد علاقة (مشابهة) بين سرعة انتشار النار في الهشيم وسرعة انتشار الشيب في الرأس. ولعلّ هذا المعنى الأخير، حقّقته قاعدة التحويل المنضوية في آلية التقديم والتأخير؛ لأنّ البنية العميقة النحوية للتركيب يمكن أن تتمظهر كالآتي: "اشتعل شيب الرأس". إذ تم الاشتعال على هذه البنية من خلال تحويل ما كان بابه النحوي "فاعلاً" إلى باب نحوي آخر هو "التمييز". وما كان "مضاف إليه" صار فاعلاً. ويمكن توضيح ذلك كالآتي:



وبناءً على ما مضى، يمكننا القول أنّ الاجراء اللغوي الذي منح البعد الدلالي والجمالي للتركيب النحوي الثاني، ليست بنية الاستعارة (مائلة في التركيب ب). وإنما التقديم والتأخير. وعليه، فالتركيب الكنائي (العجز والضعف) أكّده التركيب الاستعاري (معاني الشمول والسرعة في ذلك)، و الوحدة النحوية الوظيفية (أداة الربط) "الواو".

وجملة الأمر، فالأسلوبية الأدبية التعبيرية هي مقاربة تلج النص الأدبي من أبواب فعله اللغوي، لتسعى إلى دراسة شروط الوظيفة التعبيرية في بعدها الدلالي والجمالي. وفي هذا السبيل نعتقد أننا لسنا بحاجة إلى كلام الدكتور "علي جواد الطاهر"، حين كان بصدد إيجاد كلمات معادلة للمنهج الجمالي أو الجمالية (Esthétique) الذي كان يتبناه قائلاً أن (لدينا إذن ثلاث كلمات أو أربع، هي شكلي، فني، جمالي، أسلوب، صارت مصطلحات للدلالة على إضفاء الأهمية في النص الأدبي على الجانب الشكلي الخارجي، وتهوين أهمية المحتوى⁽¹⁾). فالمنهج الأسلوبي - بوصفه ممارسة نصية- يدرس الأسلوب شكلاً ومضموناً أو بتعبير أدق يدرس الطاقة التعبيرية للتراكيب الأدبية.

وهو من المناهج النسقية التي لم تهمل النشاط اللغوي في الأعمال الأدبية، وهو من هذا الجانب يختلف عن المقاربة النحوية التي تهتم بوظائف الأشكال اللغوية فحسب. كما تختلف عن المقاربة البلاغية القديمة التي تنغيا الكشف عن الجانب الوصفي (المعنى) المنضوي في البنيات التركيبية. يتحصل لنا وفق ما سبق الملاحظات الأتية:

1. تسعى الأسلوبية التعبيرية الأدبية إلى دراسة الوظيفة التعبيرية للعناصر اللغوية بكونها هي المائزة بين ما هو أدبي وما هو غير أدبي، أو بين ما هو لسانی، وما هو أسلوبی وفي ضوء هذه الفكرة ذهب كروتشه وتلامذته -قديماً- إلى القول: (أنّ التعبير (الوظيفة التعبيرية

(1)-علي جواد الطاهر: مقدمة في النقد الأدبي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1979م، ص434.

الفصل الأول:

مجال الأسلوبية واتجاهاتها

للكلام) هو الذي يفرّق بين ما هو فنّ وما هو ليس بفنّ⁽¹⁾، لأنه ثمة فرق جوهري بين الوظيفة التعبيرية التي عوّلت عليها الأسلوبية الأدبية لليو سبيتزر، والوظيفة الوصفية التي جعلتها البلاغة القديمة مدارها الأساس.

2. تبحث الأسلوبية النفسية عن جوهر العمل الأدبي (الأدبية) بالعودة إلى تفسيرها لا إلى السياق الخارجي الذي أنتج ذلك العمل، وإنما بالاعتماد على الذهنية الفنية للكاتب الخاصة فضلاً على حالاته النفسية وعقدها، لأنّ الأديب- غالباً- ما يلجأ إلى الخطاب الإيحائي بدل الخطاب التصريحي التّقريري، كما أنّ (الأدبية) (جوهر العمل الإبداعي) تقتضي الإيحاء (والرمز) بدل التصريح⁽²⁾؛ على اعتبار أنّ الأديب يؤوّل بكلامه عناصر الواقع ليرسم بها صورة بلاغية لم تكن حاضرة قبل التّعبير أو كانت غامضة؛ وأنّ تلك الصورة التعبيرية تجعل الواقع النفسي محسوساً وواضحاً؛ لأنّ التّعبير الأسلوبي بكونه الميدان الخصب للأسلوبية يهمل ذلك الفرق الكائن بين الصّورة الذهنية والصّورة الشكلية المادية الفونولوجية التي تأخذها الكلمات، فالتّعبير الأسلوبي لا يصف الواقع، وإنما يعبر عن الواقع الداخلي ليغدو ملموساً، واضحاً ومشاهداً للمؤسّلب والمتأسّلب- على السواء- اعتداد على تلك المغايرة المتوافرة بين الوصف والتّعبير؛ إذ الوصف يحوي (التعميم أمّا التّعبير ففيه تخصيص)⁽³⁾ على شاكلة صيغ التركيب الكنائي والتركيب الاستعاري في الآية التي تقدم ذكرها وذلك التّخصيص هو ما تعالجه الأسلوبية وتتناوله؛ لأنّ التّعبير هو الذي يتضمن (الوعي بما يعبر عنه)⁽⁴⁾.

3. تنظر الأسلوبية إلى العمل الأدبي بوصفه بنية موحّدة تعكس الخصائص الذاتية الفردية، وهي بعيدة كلّ البعد عن تلك الاعتبارات الخارجية؛ لأنّ اللغة من منظور أهل تلك الأسلوبية هي مرآة نفسية لصاحبها، تتفاعل العناصر اللسانية- المفيدة وغير المفيدة- المشكلة للنّص الأدبي مع الجهاز النفسي والفكري بالمبدع⁽⁵⁾. مما يفيد أنّ هذه الأسلوبية هي مقاربة داخلية للأدب.

4. تزامن تطور الأسلوبية بما هي تأسيس نظري وتطبيقي، تراهن على التمييز بين ما هو ليساني مما هو أسلوبي تساوفا وتطور أساسيات نظرية الأدب المعاصرة، التي تطور في ضوئها الدرس النقدي (انطلاقاً من مرحلتها التاريخية) (السياقية) إلى المرحلة المنهجية (النسقية)⁽⁶⁾ التي تعدّ الأسلوبية قطباً من أقطابها ومجلى من تجلياتها؛ وفي ارتباطها به ناتج عن تعديل المنهج لمساره نحو الأدب في محاولة منه (النقد النفسي) لاستثمار المعطيات الإجرائية الفعّالة (العدول والتصوير والتنويع) بوصفهما إواليات أدبية قدّمتها الجهاز النظري والاصطلاحي للأسلوبية له.

5- تنهض الأسلوبية النفسية الأدبية على تفسير تلك الانعادات والرموز والكلمات الأسطورية من خلال مفهوم قرائي مرحلي متعدد ومتكرر قصد العثور على المفاتيح التي تنقل إلينا روح ذلك (العمل الفكري والأسلوبي)، كما يفعل الطبيب النفسي في معالجة مريضه، فإنه يسعى في بحثه عن العقدة النفسية إلى تحليل وتفكيك خطاب المريض، وذلك بجعله يتكلم ويتكلم ويتكلم حتى يجمع (الطبيب- الناقد) من كلامه ما يهديه إلى العقد النفسية لمعالجتها وإبراز ما يختص به هذا المريض عن غيره من العقد. فهو يصلّ إلى روح العمل الأدبي أو إلى العقدة النفسية بالبحث عن المظاهر

(1)- إحسان عباس: فنّ الشعر، (م،س)، ص36.

(2)- حسين خالفي: البلاغة وتحليل الخطاب، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط2011، ص92.

(3)- نفسه، ص35.

(4)- حسين خالفي: البلاغة وتحليل الخطاب، (م،س)، الصفحة نفسها.

(5)- ينظر: أحمد درويش: (م،س)، ص180.

(6)- صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر، (م،س)، ص16.

الفصل الأول:

مجال الأسلوبية واتجاهاتها

والأساليب المطردة، وبخاصة الأساليب المنحرفة والأقوال الخارجة عن السلوك العام⁽¹⁾. عوّل ليو سبيتزر على توصيف شرائط ظاهرة العدول بكونها المفتاح الذي يفضي إلى رصد منبع الأسلوب المكون في الذات المبدعة. وقد سمي المنهج الذي مارسه بالمنهج الفيلولوجي أو منهج الدائرة الفيلولوجية⁽²⁾.

يقول ليو سبيتزر موضحاً منهجه: (ينبغي أن تذهب من سطح الأثر إلى مركزه الفني الداخلي، وذلك بأن نلاحظ أولاً الدقائق في مستوى السطح البارز للعيان في كلّ أثر على حدة... ثمّ نجعلها ونبحث عن كيفية دمجها في المبدأ الإبداعي الكامن في ذهن الفنّان ثمّ نرجع البصر إلى سائر مجالات الملاحظة، لتنبّين مدى مطابقة هذا الشكل الداخلي الذي حاولنا بناءه لمجموع الأثر. وبعد ثلاث مرات أو أربع مرات من هذا الذهاب والإياب، يمكن للباحث أن يدرك مدى توفيقه في الظفر بمركز الأثر (الناضب)⁽³⁾). وهذا الكلام يفيد أنّ ليو سبيتزر استنفذ مجهوداً قرائياً منقطع النظير في المجال التطبيقي، قاصداً البحث عن منبع الأسلوب الفردي الذاتي انطلاقاً من المعالم اللغوية للنص الأدبي، وبالتحديد تلك الأشكال التعبيرية المنعدلة قياساً إلى أشكال تعبيرية محايدة أو ظواهر لغوية أخرى تكون بارزة ومفيدة لهذه النظرية الأسلوبية، (كظاهرة التكرار عند طه حسين بوصفها ظاهرة غالبية وهي في الحقيقة تعبر عن عقدة نفسية أدبية)⁽⁴⁾، وتتمثل تلك العقدة بوصفها -إوالية أسلوبية- تعبر عن الروح الأدبية، في عقدة مركب التعويض التي كان يعانيتها الدكتور الأديب طه حسين.

6- إنّ الممارسة القرائية المتكررة للنص الأدبي، المرتبطة بالحدس والذوق، علاوة على التعاطف مع النصّ وجمالياته. كلّ ذلك من أجل إبراز محاسنه، ومن ههنا اقترنت الأسلوبية بالنقد الأدبي، وقد طبقت تلك النظرية على آثار أدبية كثيرة جداً، أدّت إلى نتائج يطمئن إليها إلى حدّ ما، على غرار (أعمال الكاتب الإسباني سرفانتس « Cervantès » والفرنسي بولير « Baudelaire ».. وكدراسة الاستعارة « La métaphore » عند الشاعر الفرنسي هيفو « Hugo »، وكذلك استخدام اللون الرمادي (في الشعر الفرنسي)، (...)) ومفهوم الموت عند أبي العتاهية⁽⁵⁾ من خلال دراسة كيفية التعبير عن ذلك الموضوع، شكلاً، تأدية، ومضموناً، وذلك بالتوقف عند الأبعاد الجمالية لتلك النصوص. وما ينبغي التنبيه عليه في هذا السياق هو أن ليو سبيتزر عدل منهجه، إذ سرعان ما تحول عن المنهج النفسي الخالص إلى منهج يتأسس على رصد بنية السلوب الأدبية انطلاقاً من المنابع التعبيرية للخصائص الأسلوبية بماهي تركيبات أدبية فنية، حيث ألح في ختام مسيرته العلمية الحافلة على تحليل نظام الاجراءات المحايثة للنصوص، متخلياً في الوقت نفسه عن البحث السببي النفسي واضعاً (منهجاً بنيوياً يسعى إلى تحديد وحدة الآثار (الأدبية) دون الاستعانة بشخصية المؤلف وذلك سنة 1958م)⁽⁶⁾، ولعلّ هذا المشروع هو مشروع بنيوي خالص يدعو إلى البحث عن منبع الأسلوب داخل تلك العلاقات الدلالية الوظيفية التي تنتظم العناصر اللسانية داخل الآثار الأدبية.

وخالص الكلام، إن الأسلوبية الأدبية التعبيرية ركّزت على النص الأدبي لاستخراج كنهته الأدبية اعتماداً على الحدس والذوق والقراءات المتكررة قصد الوصول إلى استبطان المظاهر العميقة للنص من خلال البحث عن علل الأسلوب في الذات المبدعة، في نطاق التمييز بين الأساليب اللغوية العامة المشتركة من جهة، وبين الأساليب اللغوية الخاصة الفردية والذاتية من

(1) - محمد رشاد الحمزاوي، (م،س)، ص 132.

(2) - يوسف أبو العدوس، المرجع السابق، ص 120.

(3) - محمد رشاد الحمزاوي، (م،س)، ص 132.

(4) - محمد رشاد الحمزاوي، (م،س)، ص 133.

(5) - أوزوالد دوكرو وجان ماري شافار: المرجع السابق، ص 155.

الفصل الأول:

مجال الأسلوبية واتجاهاتها

الجهة الأخرى. ومن الأهمية بما كان أن المفاهيم التي قدمها ليو سبيتزر في أعماله الأخيرة للأسلوبية، هو الذي أدى بالأسلوبية المعاصرة أن تعدل في منهجها وذلك بالبحث عن (المفاهيم والأفكار الداخلية (في النص الأدبي) وتكوينه بوساطة النسيج اللغوي الذي تتمثله⁽¹⁾، متأثرة في ذلك بالتيار العلمي الذي سيطر على جميع موضوعات العلوم الإنسانية، وقد صارت لها تجليات منهجية عديدة يجمعها أساس غائي واحد، وحقل تطبيقي موحد.

3- الأسلوبية البنيوية وأسسها:

- تمهيد

عرضنا فيما مضى لحقلين أسلوبيين، تعلق أحدهما بالبحث عن منبع الأسلوب - باعتباره موضوعاً بحثياً- في اللغة؛ على اعتداد أنها- أي اللغة- مجموعة من البدائل اللسانية والتراكيب، التي تُمنح للمتكلم الأديب إمكانية الاختيار والتنويع، وذلك الاختيار يكتفه الأديب بحسب وسطه اللغوي الاجتماعي والموقف الذي يوضع فيه، وقد اهتم هذا الاتجاه الأسلوبي التعبيري بالوظيفة العاطفية أو الوظيفة التعبيرية بمقابل الوظيفة المنطقية أو الوظيفة الوصفية المنوطة بالأداء اللغوي العادي، الذي يعكس الواقع؛ وقد استشهد بيير جيرو Pierre « Guiraud على الممارسة النصية للأسلوبية التعبيرية، التي تتوسل المنهج اللساني المحايث في تحليل وقائع التعبير الماثلة ضمنها المكونات العاطفية". يقول فعندما يُنمى إلي وقوع حادث ما أصرح: "يا للمسكين!"، ففي هذا التعبير من وجهة نظر لسانية أمرين: 1-الأول: نداء تعجبي مرتبط بالنبر والثاني: حذف. أما من وجهة نظر الأسلوبية فالتعجب والحذف أداتان للتعبير عن انفعال عاطفي يشير فيه السياق إلى أن المقصود من ذلك هو الشفقة⁽²⁾. فالأسلوبية التعبيرية تدرس الأدوات التعبيرية وما تحمله من طاقة أسلوبية ودلالية، على خلاف المقاربة اللسانية الخالصة التي تركز على دور العنصر اللساني الوظيفي داخل التركيب الأدبي دون الالتفات إلى بعديه الجمالي و الدلالي.

أما الحقل الأسلوبي الثاني، فقد جعل موضوعه الوحيد والحقيقي هو لغة الأدب، وراح أصحاب هذا الاتجاه- بداية- إلى البحث عن مصدر الأسلوب في الذات المبدعة المتكلمة بيد أنهم سرعان ما حوّلوا نظرهم. إذ نزعوا إلى البحث عن منبع الأسلوب-ولاسيما- عند ليو سبيتزر في نهاية مساره النقدي- كما مرّ بنا- من خلال رصده الأسلوب، والتماسه في وصف البنى الداخلية للرسالة اللغوية (Message) في مجال الأدب، وذلك بتشخيص جميع المظاهر اللغوية المشكلة لحدود الخطاب الأدبي عبر مستوياته اللسانية (الصوتية- الإفرادية- التركيبية- الدلالية) مع تفسير الخصائص الأسلوبية المائزة المكونة لسياق الدلالة المركزية التي ينهض لها النص الأدبي. ومن هذه الفكرة ظهر حقل جديد في المسار التاريخي للأسلوبية الأدبية يُدعى بالأسلوبية البنيوية (La Stylistique structurale) التي شكّلت فيما نرى-منعرجاً حاسماً ونقطة انعطاف بارزة جعلت من الأسلوبيات الجديدة اختصاصاً هجيناً يحتكم إلى متصورات نظرية تمّ استمدادها من جملة حقول معرفية، التي اتخذت الأدب مقصداً لها، وتم اختبار تلك المتصورات بوصفها أدوات إجرائية على لغة النص الأدبي، لا من أجل التأكيد على صحتها، بل من أجل رصد ووصف

(1)- منذر عياشي: مقالات في الأسلوبية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1990م، ص30.

(2)- بيير جيرو: الأسلوبية، (م،س)، ص55.

الفصل الأول:

مجال الأسلوبية واتجاهاتها

وتفسير الخصائص الأسلوبية التي يبرزها الخطاب الأدبي. ولعلّ اللغة بمفهومها العام في ضوء ذلك- ستغدو إطاراً مرجعياً لوصف تلك النتوءات التي يظهرها الأثر الأدبي من خلال تعويل ميشال ريفاتير* الذي يعدّ أبرز ممثل لهذه الأس(1)لوبية، حيث استند على جملة من المفاهيم النظرية والإجرائية لتحصيل الوظيفة الأسلوبية من النصّ الأدبي فضلاً على "ليو سبيتزر" الذي أدرك في أعماله المتأخرة أنّ منبع الأسلوب يجب أن يلتبس من جهة لغة الخطاب الأدبي، التي تشكل تلك العناصر اللسانية من خلال علاقاتها الوظيفية والدلالية الكائنة فيما بينها.

أ- الأسلوبية والشكلانية:

تضلع ميشال ريفاتير من أدبيات المدرسة الشكلانية الروسية؛ التي تكونت حتى تتكيف مع التحولات الكبرى التي شهدتها الشعر الروسي في أشكاله التعبيرية. إذ هي (حركة أدبية نقدية تزعمها (فكتور شك洛夫سكي (1893-1984 V. Chklovski) م) خرجت من رحم ذلك التزاوج الفكري اللغوي الذي قام بين حلقة موسكو اللسانية التي تزعمها رومان جاكبسون (ت1983م) من جهة، ومن جمعية دراسة اللغة الشعرية (أوبوايس Opouais)، التي كانت تتخذ من المدينة الروسية بطرسبورغ مقراً لها، وبفعل اهتمامها باللغة اتجهت إلى الاهتمام بالنصّ الأدبي نفسه(2). فالشكلانية الروسية اهتمت بالعلاقات الداخلية التي تقيمها العناصر اللسانية والأسلوبية المحددة لإطار العمل الأدبي، معتبرة - في ذلك- أنّ الأدب نظامٌ ألسنيّ خالص يحوي وسائط إشارية (سيمولوجية) للواقع. وليست هذه الوسائط انعكاساً للواقع، وفي هذا السبيل يعرف إخنباوم مبادئ الشكلانية الروسية قائلاً: (إنّ كل ما تتميز به هو محاولتها إنشاء علم مستقل للأدب مهمته دراسة المادّة(اللغوية) الأدبية، بالمعنى الدقيق للكلمة، والسؤال بالتالي فيها: ليس كيف يُدرس الأدب؟... وإنما هو ما هي (الماهية) الفعلية لموضوع بحث الدراسة الأدبية(3). ومن هنا ركزت الشكلانية على لغة الآثار الأدبية، في محاولة منها لعلمنة الأدب، والبحث له عن موضوع يرسم حدود إنتاجه وتلقيه. وهي في ذلك- أي الشكلانية- تبعد كلّ المقاربات السياقية التي كانت تسعى سعياً حثيثاً للكشف عن العلل والأسباب المنشئة للآثار الأدبية، ممّا أدى إلى تقويض مفهوم الأسلوب ووظيفته لحساب اعتبارات خارج لغوية (Extra linguistique) على شاكلة الاعتبار النفسية الاجتماعية، والتاريخية، وقد كانت دعواتها صريحة، من حيث تخلص تيمة « Théma » الأدب بالصلة القائمة بينه وبين المؤلف، أو بينه وبين البيئة التي انبثق منها أو بينه وبين العصر الزماني الذي نشأ فيه. ولعلّ تسمية "شكلاني" لمشروع هذه المدرسة هي تسمية خاطئة، على أساس أنّها لم تفصل بين الشكل والمضمون. يقول أوتول و شوكمان في هذا السبيل الذي نحن خائضون فيه ما يلي: (ولم تكن الجماعة (الشكلانية) هي التي أطلقت (التسمية) على

* باحث ألسني وناقد أدبي أمريكي، كان أستاذا بجامعة كولومبيا. من أهم كتبه: - الأسلوبية البنوية عام 1971 - وصناعة النص 1979 - وسيمياء الشعر وكتاب معايير تحليل الأسلوب.

(2) - عدنان بن ذريل: النصّ والأسلوبية بين النظرية والتطبيق (دراسة)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000م، ص25.

(3) - عدنان بن ذريل، (م. س)، ص26.

الفصل الأول:

مجال الأسلوبية واتجاهاتها

نفسها، وإنما أطلقها عليهم الخصوم (...)، وقد درس أولئك حسب إخبناوم الخصائص التي تميز الأدب عن أية مادة أخرى⁽¹⁾ لغوية وغير لغوية.

وبناءً على ذلك، فالرؤية الشكلانية للأدب لا تختلف على الإطلاق على الرؤية الأسلوبية للحقل الأدبي، وذلك من خلال التمييز بين لغة الأدب ولغة غير الأدب، في ضوء ذلك التعارض القائم بين العبارات المحايدة الماثلة في اللغة العادية، والعبارات المنعدلة المجسدة لجوهر اللغة الشعرية. إن هذا التقاطع في الرؤى والممارسة جعل أهل اختصاص الأسلوبية البنيوية يهتمون بالمنهج الشكلي (البنيوي) في (حدود أن وقائع اللغة الشعرية تستطيع كوقائع لغة أن تعتبر كما لو كانت تنتمي إلى المجالات اللسانية الصّرف، وقد نتج عن ذلك علاقة شبيهة بالعلاقة التي كانت موجودة، مثلاً بين الفيزياء والكيمياء فيما يتعلق بالاستعمال والتجريب المزدوج للمادة)⁽²⁾ وهذا مما مَهّد إلى خلق تواشج بين الأسلوبية والنقد الأدبي، انطلاقاً من أن الأسلوبية كعلم ومنهج تقدم للنقد الأدبي الأدوات التي تمكنه من إصدار أحكامه القيمة على الآثار الأدبية التي يتناولها.

وتأسيساً على هذا، فالمنهج الشكلي يرتبط ارتباطاً وثيقاً ومكينا بالمنهج الأسلوبي الذي ينهض على نظرية العدول الداخلي الماثلة في السياقات الأسلوبية، شأنه في ذلك شأن الممارسة النصية التي مارسها الشكلانيون الروس في حقل اللغة الشعرية، من حيث أنهم قاربوا الشعر بما ليس شعراً، معتمدين على مقولة العدول أو "التغريب" بوصفه مظهراً لغوياً شعرياً "هو مضادّ لما هو معتاد من الكلام..."، إذ في اللغة العادية تلفظ (الكلمة) بشكل عادي، وآلي - حسب قول شكولوفسكي- في حين هي في الشعر محرّفة⁽³⁾. ولا غرو أن مصطلح "التغريب" الذي أفرزه النقد الشكلي يقترب اقتراباً واضحاً من مقولة "السياق الأسلوبي" لدى ميشال ريفاتير.

ب- الأسلوبية و البنيوية اللسانية:

ودرجاً على تأثر الأسلوبية البنيوية بالمنهج الشكلي الذي بسطنا فيه القول، فإنّها أيضاً تأثرت بالأسنية بوصفها المنبع الثر الذي اغترفت منه جميع الاتجاهات البنيوية، وعلى الخصوص أسنية فرديناند دوسوسير (1857-1913م)، الذي يعدّ أباً للأسنية البنيوية من خلال تلك المحاضرات الثلاثة التي تضمّنها كتابه (دروس في الأسنية العامة) التي نشرها تلامذته عام 1916م بعد وفاته. وعلى الرّغم من أنه لم يستعمل كلمة "بنية" إلا نادراً واستعاض عنها بمصطلحات "النظام" «Système» و"النسق" «Ordre» وغيرها. فإن جميع الاتجاهات البنيوية اللسانية منها والأدبية انبثقت من حياض أسنيته، ممهداً بذلك لاستقلالية النص الأدبي بكونه نسقاً لغوياً قائماً بذاته.

(1) ينظر: نفسه، ص 26-27.

(2) - رومان جاكسون وآخرون: نظرية المنهج الشكلي (نصوص الشكلانيين) الروس، تق: تودوروف، تر: إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناسرين المتحدّين، مؤسسة الأبحاث العربية، الرباط، بيروت، ط 1982، ص 36.

(3) ينظر: نفسه، ص 27.

الفصل الأول:

مجال الأسلوبية واتجاهاتها

إن الجملة المفتاح التي أوردتها كتابه وهي: (أن موضوع الأسبئية الحقيقية والوحيد إنما هو اللغة في ذاتها ولذاتها)⁽¹⁾ عُولجت في ضوء مفهوم صوري شكلي للغة، وقد عدت اللغة بهذا المنظور شكلاً ومادة وليست جوهرًا. ومن ههنا نذهب إلى الإقرار مع تودوروف أن (المذهب الشكلياني يوجد في أصل اللسانيات البنيوية أو على الأقل في أصل اتجاهها الذي مثلته حلقة براغ اللسانية)⁽²⁾. واعتكازاً على ذلك، فقد استندت الأسلوبية على اللسانيات البنيوية بوصفها النموذج المثالي الذي يقود إلى رصد الوظيفة الأسلوبية وتفسيرها، انطلاقاً من عملية وصف البنى الداخلية الراسمة للبنية اللسانية الكلية التي يحققها النص الأدبي.

وعلى الرغم من تلاقح الأسلوبية مع البنيوية إلا أننا نلفي عبد السلام المسدي يفرق بينهما جاعلاً من الأسلوبية علماً يمتلك نظرية وأدوات إجرائية، على خلاف البنيوية التي وصفها بأنها لا تعدو أن تكون إلا استراتيجية قراءة. وها هو يقول في سبيل ما ألمعنا إليه: (أما البنيوية فشأنها مع الأسلوبية شأن آخر لاختلاف الطابع بين المعارف، ولم يلتبس شيء على الناقد العربي في هذه الأيام التباس أمر البنيوية في روابطها مع مناهج النقد الحديث وتياراته الفكرية، ذلك أن الأسلوبية لا تتناول على النص الأدبي فتعالجه إلا ولها منطلقات مبدئية تحتكم فيها إلى مضامين معرفية، وعلم الأسلوب يقتفي في ذلك ضوابط العلوم شأنه شأن علم النفس، وعلم الاجتماع وعلم الجمال...) فلا أحد منها يقارب النصوص بالشرح أو يكشفها بالتأويل إلا وله مصادراته النوعية. أما البنيوية فليست علماً ولا فناً معرفياً، إنما هي فرضية منهجية قُصارى ما تصدر عليه أن هوية الظواهر تتحدد بعلاقة المكونات وشبكة الروابط أكثر مما تتحدد بماهيات الأشياء. ولما كان النص الأدبي مقصداً من مقاصد البنيوية وكانت البنيوية منبعاً خصباً للرؤى الموعلة في التجريد الشكلي إلى حد التوسل بأساليب المنطق الصوري أحياناً، فقد قامت بعض المناهج في النقد العربي تمارس الخط البنيوي وتتوخى الممارسة اللغوية في بنائها الشكلية فامتزج الصوري بالأسلوبي)⁽³⁾. ولعل هذا السياق الكلامي يفيد أن الأسلوبي قد تخرج من تلك الممارسات النصية التي تدعي البنيوية منهجاً لها، وهي تكافئ في تحليلاتها ما تقوم به الأسلوبية حين تباشر النص الأدبي. الأسلوبية هي علم شأنها في ذلك شأن بقية العلوم، تمتلك مقصورات نظرية، وتحاول اختبارها على البنى اللغوية للأعمال الأدبية بوصفها موضوعاً لها. وهي تتغيا من رواء كل ذلك تحصيل الوظيفة الأسلوبية قصد تفسيرها. أما البنيوية فلا تمتلك موضوعاً محدداً، وهي -حسب المسدي- مواصفة فكرية أو فلسفية تبحث عن العلاقات التي تشكل بنية الظواهر قصد فهمها فحسب؛ من خلال تقييد روابط الأجزاء المشكلة للبنية الكلية للظاهرة المدروسة ولا تهمها الطبيعة الفعلية للبنى اللغوية في أبعادها الفنية.

ومهما يكن الأمر، فالأسلوبية البنيوية تعالج البنى اللغوية للنص الأدبي بكونه استخداماً نوعياً للكلام يغاير الكلام العادي، فهي تتغيا (كشف المنابع الحقيقية للظاهرة الأسلوبية ليس في

(1) - فرديناند دوسوسير: دروس في الأسبئية العامة، تر: صالح القرمادي وآخرون، الدار العربية للكتاب، تونس، 1985م، ص347.

(2) - ينظر: رومان جاكسون وآخرون: نظرية المنهج الشكلي. (م،س)، ص21.

(3) - عبد السلام المسدي: في آليات النقد الأدبي، دار الجنوب للنشر، تونس، 1994م، ص70.

الفصل الأول:

مجال الأسلوبية واتجاهاتها

اللغة بوصفها نظاماً مجرداً فحسب، بل في علاقة عناصرها ووظائفها⁽¹⁾؛ أي أن الأسلوبية البنيوية تقارب النص الأدبي انطلاقاً من مظاهره اللغوية المحسوسة، تأصيلاً على أن اللغة هي المادة الأولية للأدب ووسيلته التعبيرية الوحيدة التي تمنحه شكلاً معيّناً. لذا اهتم روادها بالاشتغال على العمل الداخلي للعناصر اللغوية وما تؤثر إليه من تلك العلاقات القائمة بين تلك العناصر اللسانية المكوّنة لكلية لغة الأثر الفني. ويذهب الدكتور جورج مولينييه في هذا الصدد قائلاً أن الأسلوبية تدرس (حركة إواليات العناصر اللغوية على كل المستويات اللسانية، والتي يمكن إدراكها موضوعياً ووفق تنظيمات وأبعاد متجانسة)⁽²⁾؛ إذ أن لغة النص الأدبي من منظور الأسلوبية البنيوية تمثل بنية كبرى، التي تشكلت بفعل الأدوات التعبيرية المتضامنة مع بعضها البعض في مجموعها بوصفها بنى لغوية صغرى.

والأسلوبية البنيوية تحاول رصد المظاهر اللغوية المفيدة أسلوبياً، من حيث أنها تنظر إليها باعتبارها (جزءاً من البنية والتركيبية الأساسية للنص، فهي تعتمد من ناحية على التحليل الدقيق لجزئيات العمل الأدبي كنص لغوي، ومن ناحية أخرى على اكتشاف العلاقات بين هذه الجزئيات وما يعدّ منها مهيماً وما يعدّ فرعياً)⁽³⁾. ومن هذا الاعتبار تراوحت مع البنيوية بكونها زاوية رؤية ومنهجاً- في الآن معاً-⁽⁴⁾، تدرس وتشخص مظاهر لغة النص الأدبي صوتاً، كلمة، تركيباً ودلالة، متوسلة في كلّ ذلك مفهوم العلاقة بكونها عنصراً بنيوياً مهماً، يفرز من خلال تراصف الوحدات اللسانية جنباً إلى جنب التي تقضي إلى تشكيل سياق معنى النص، لأن لغة الأثر الأدبي- في ضوء نظرية الأسلوب في إطارها البنيوي- هي نظام أو نسق من العلاقات الداخلية (بكيفية تصبح معها عناصر البنية بمثابة نقاط التقاء وظيفية (شبكة من العلاقات المتتابعة)، بحيث يفضي هذا التتابع البنائي الأسلوبي إلى تبلور فكرة الهوية العلائقية المحددة لوظيفة الوحدات داخل علاقات البناء)⁽⁵⁾.

وبناءً على ما تقدم، فكل تحليل لغوي للأعمال الأدبية، هو في حقيقته تحليل أسلوبي بنيوي في علاقة ذلك بردود أفعال القارئ، فضلاً على أن كل أسلوبية هي أسلوبية بنيوية لأنها تنطلق من المظاهر اللغوية المحسوسة للنص الأدبي قصد (الكشف عن العناصر المميزة التي بها يستطيع المؤلف مراقبة حرية الإدراك لدى القارئ والتي بها يفرض وجهة نظره على الفهم والإدراك)⁽⁶⁾.

وجملة الأمر، ركزت الأسلوبية البنيوية الوظيفية على الميكانيزمات الداخلية للنص الأدبي و ردود القارئ؛ الذي يجب عليه بحسب ريفاتير- أن يعتكز على لغة النص الأدبي، لا غير وذلك بالتماس الأسلوب أو الوظيفة الأسلوبية من تلك القرائن النصية التي يبرزها النص اللغوي بما هو رسالة (Message). قدمت في قالب جمال لغوي.

(1)- ينظر: حسن ناظم: البنى الأسلوبية، (م،س) ص 62-63.

(2)- جورج مولينييه: الأسلوبية، (م،س) ص 84.

(3)- محمد شكري عياد: اتجاهات البحث الأسلوبي: مقالات مترجمة، دار العلوم، السعودية، ط 1، 1985م، (م،م)، ص 15.

(4)- ينظر: عبد السلام المسدي: الأسلوبية، (م،س)، ص ص 8، 9، 72، 75.

(5)- نور الدين السد: (م،س)، ج 2، ص 90.

(6) michael riffaterre

الفصل الأول:

مجال الأسلوبية واتجاهاتها

ج- الأسلوبية والمتلقي: شكل المتلقي عُصراً أساسياً من عناصر العمل الإبداعي و طرفاً فاعلاً ومهماً في ضوء الأسلوبية البنيوية، التي تنهض على عملية التواصل الأدبي إذ أنها تتناول النص الأدبي بكونه خطاباً، وكونه خطاباً يقتضي أنه يحمل في مطاويه غاية إقناعية أو تأثيرية اعتداداً على أن الخطاب من وجهة نظر إميل بنفست Emile Benveniste هو (كل قول يفترض متكلماً وسامعاً مع توافر مقصد التأثير بوجه من الوجوه في هذا السامع) ، ومن هنا اهتم به ميشال ريفاتير، من حيث أن التواصل لا يتحقق إلا بوجوده ، حيث هو الذي يستقبل الكلام، و يقوم بتفكيك شفرة التواصل المنضوية في بنية الرسالة اللغوية (النص الأدبي) الصادرة من المتكلم المؤسلب الذي يقوم بـ(إبراز بعض عناصر سلسلة الكلام وحمل القارئ على الانتباه إليها: بحيث إذا غفل عنها شوّه النص، وإذا جللها وجد لها دلالات. أي أن اللغة تعبر ، والمتلقي يثمن الأسلوب الذي تنتجه وقائع اللغة التعبيرية.

إن المتلقي من وجهة نظر الأسلوبية البنيوية لا يعدّ مستهلكاً للأثر الأدبي، وإنما هو مشارك فعال في بنية المعنى الأسلوبي، الذي تتأسس في سياقه الدلالة المركزية للعمل اللغوي، وهو من هذه الناحية يوجّه المحلل الأسلوبي نحو بعض الخصائص التعبيرية التي أثارت انتباهه وخالفت أفق انتظاره في الآن معاً من خلال تلك الردود الصادرة منه بكونها خصائص أسلوبية. وانطلاقاً من هذا الدور الموكل للقارئ يتدخل المحلل الأسلوبي قصد اختبار تلك الخصائص التعبيرية في سياق النص الأدبي شكلاً ومضموناً، لغرض تشخيصها ووصفها، ومن ثم تفسيرها قياساً إلى معايير الجمالية واللغوية)، على أساس أن غاية الأثر الأدبي تتجلى في عملية التأثير على المتلقي وجذب انتباهه نحو موائز لغوية مفيدة أسلوبياً. وفي هذا النسق يقول الدكتور محمد عبد المطلب: (أن عملية الحضور والغياب لبعض مفردات الصياغة متاحة لكل مبدع، لكن إيثار جانب على آخر (في النص الأدبي) مرهون بإمكاناته التأثيرية في المتلقي)⁽¹⁾، فالنص الأدبي - بذلك الاعتبار - ينهض على قطبي الاختيار والعدول بوصفه نسقاً لغوياً يبرز الوظيفة الأسلوبية، التي تكمن فعاليتها في التأثير على المتلقي. ومن هذه الفكرة نلفي بعض رواد الأسلوبية يحددون مفهوم الأسلوب بناءً على ما يحدثه في المتلقي من تأثيرات-عملية كانت أم جمالية- باعتباره (مجموعة ألوان (لغوية بلاغية) يصطبغ بها الخطاب، ليصل بفضلها إلى إقناع القارئ وامتاعه، وشد انتباهه وإثارة خياله)⁽²⁾.

نحو قول كعب بن زهير (ت26هـ) في قصيدته "بانت سعاد" (من البسيط)⁽³⁾:

1.	يَسْعَى الْوُشَاةُ بِجَنَبَيْهَا ⁽⁴⁾
ة	أُ .
	إِنَّكَ يَا بْنَ أَبِي سُلمَى لَمَقْتُولٌ

(1). ينظر: محمد عبد المطلب: قضايا الحداثة عند القاهر الجرجاني، الشركة المصرية العالمية للنشر (لونجمان)، القاهرة، ط1، 1995، صص 238، 239، 250.

(2). بيير جيرو: الأسلوب والأسلوبية، تر: منذر عياشي، مركز الإنماء القومي، بيروت، لبنان، ط1، (د.ت)، ص83.

(3). كعب بن زهير: ديوان كعب بن زهير، تح، شر، تق: الأستاذ علي فاعور، دار الكتب العلمية، بيروت، (د.ط)، 1997م، صص 65-66.

(4). ويروى "جنايبها". أي حوالها. ينظر : (أبو زيد القرشي: جمهرة أشعار العرب، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، 1984م، صص 286-287) بجنبها.

الفصل الأول: مجال الأسلوبية واتجاهاتها

2.	وَقَالَ كُلُّ خَلِيلٍ كُنْتُ أَمْلُهُ	
	لا أَلْفِيئَكَ (1) إِنِّي عَنْكَ مَشْغُولٌ	
3.	فَقُلْتُ خَلُّوا طَرِيقِي (2) لَا	أُ
	فَكُلُّ مَا قَدَّرَ الرَّحْمَنُ مَفْعُولٌ	
4.	كُلُّ ابْنِ أَنْثَى وَإِنْ طَالَتْ	أُ
	يَوْمًا عَلَى آلَةٍ حَدَبَاءَ مَحْمُولٌ	
5.	أُنَبِّئُ أَنْ رَسُولَ اللَّهِ أَوْ عَدَنِي	
	وَالْعَفْوُ عِنْدَ رَسُولِ اللَّهِ مَأْمُولٌ	
6.	مَهْلًا! هَذَاكَ الَّذِي أَعْطَاكَ	أُ
	قُرْآنَ فِيهَا مَوَاعِيظٌ ، وَتَفْصِيلٌ	
7.	لَا تَأْخُذْنِي بِأَقْوَالِ الْوُشَاةِ ،	أُ
	أَذْنِبَ وَلَوْ كَثُرَتْ عَنِّي الْأَقَاوِيلُ	
8.	لَقَدْ أَقَوْمُ مَقَامًا لَوْ يَقَوْمُ بِهِ	
	أَرَى وَأَسْمَعُ مَا لَوْ يَسْمَعُ الْفَيْلُ	
9.	لَظَلَّ يُرْعَدُ إِلَّا أَنْ يَكُونَ لَهُ	
	مِنْ الرَّسُولِ بِإِذْنِ اللَّهِ تَنْوِيلٌ	
10.	حَتَّى وَضَعْتُ يَمِينِي لَا	أُ
	فِي كَفِّ ذِي نَقِمَاتٍ قِيْلُهُ الْقَيْلُ	
11.	أَذَاكَ (1) أَهْيَبُ عِنْدِي إِذْ أَكَلِمُهُ	

(1) - ورد في عجز البيت، في الجمهرة: ولا أَلْهَيْتَكَ.

(2) - ويروى في صدر البيت "سبيلي".

الفصل الأول:

مجال الأسلوبية واتجاهاتها

وَقِيلَ: إِنَّكَ مَسْبُورٌ وَمَسْـُٔولٌ

12. إِنَّ الرِّسُولَ لَنُورٌ يُسْتَضَاءُ بِهِ

مُهَنَّدٌ مِّنْ سُيُوفِ اللَّهِ مَسْلُولٌ

اعتمد الشاعر خطة فنية مبنية على قطبي التعبير التواصل، التي انطوت في التعبير عن موقفه في الواقع المادي التي تضمنته الأبيات الشعرية، وذلك-كله- رغبة في التأثير على الرسول(ص) بكونه مُتَلَقِّياً مباشراً. وقد كان للشاعر ما أراد، تأسيساً على أن الرسول (ص) أهدها برده وقيل توبته(2)، وقد يكون من الشائق أن نسوق نماذج من الأدوات التعبيرية التي شكّلت الظاهرة التعبيرية الكلية.

1- وظّف الشاعر كلمة "مهلاً" التي تشفّ عن معاني الرجاء والالتماس، بوصفها أداة تعبيرية أثرها ليتوجه بها نحو المتلقي قصداً إلى تحقيق الرغبة الجامحة في التوبة إلى الله سبحانه وتعالى، فضلاً على الأفعال الإخبارية الصريحة التي جسّدها البيت السابع، من خلال المركبات النحوية التالية: "لم أذنب"، "لا أنازع"، وذلك بغية نفي الكلام الكذب الذي زيّنه الوشاة للرسول(ص) في البيت الأول والثاني؛ مؤكداً -كل ذلك- بمركب اسمي "لذاك أهيب" في البيت الحادي عشر تعبيراً منه على أنه عبد ضعيف من عباد الله سبحانه وتعالى تحت ظلال موقف رهيب وهو أمام سيد الخلق محمد (صلى الله عليه وسلم).

2- استخدم الشاعر لتحقيق رغبته كلمات على غرار "الواشي" و"قدر الموت" و"الفيل"(3)، مدركاً من خلال استعمالها أن لها تأثيراً قوياً وعميقاً على الرسول(ص)، وعلى الصحابة أجمعين، على أساس-كما يرى ليو سبيتزر- أن للكلمات تأثير في السياق اللغوي الذي ترد فيه وذلك التأثير ناجم مما علق بها في ذاتها، من دلالات تستمدّها من انتماؤها إلى حضارة مستعمليها وتاريخهم(4)؛ ولعلّ تلك الدلالات التي تحويها الكلمات في ذاتها يجعلها لا مجرد عناصر في بنى لغوية يستمد منها السياق وجوده وكيونته. وإنما تغدو تلك الكلمات هي الفاعلة والمؤثرة في السياقات اللغوية التي تحتضنها، من خلال ما تقترن به من دلالات إضافية تلون السياق الأسلوبي بالوجهة التي يريدها لها المتكلم.

وبناءً على ذلك، فإنّ تلك الفكرة التي بلورها ليو سبيتزر تتعارض مع نظرة عبد القاهر الجرجاني الذي يرى أن الكلمة تأخذ دلالتها من خلال الكل الذي يحويها، وليس العكس؛ إذ (لا يتصور أن يتعلق الفكر بمعاني الكلم أفراداً و مجردة من معاني النحو، فلا يقوم في وهم ولا يصح في عقل أن يتفكر متفكر في معنى فعل من غير أن يريد أعماله في اسم ولا أن يتفكر في

(1) - ويروى "ولهو" مكان "لذاك" وفي عجزه "منسوب" مكان "مسبور". ينظر: الجمهرة(م،س).

(2) - ينظر: الديوان، المحقق، ص4-5.

* مصدر (مفعول مطلق لفعل محذوف تقديره تمهل)، وهو فعل طلب (Directive).

(3) - جسّدها الأبيات (1، 5، 8).

(4) - ينظر: عبد الله صولة: الأسلوبية الذاتية أو النشئية، مجلة فصول (عدد خاص بالأسلوبية)، المجلد5، العدد1، 1984م، ص87.

الفصل الأول:

مجال الأسلوبية واتجاهاتها

معنى اسم من غير أن يريد إعمال فعل فيه⁽¹⁾ وجعله فاعلاً أو مفعولاً له بحسب موقع الفعل من حيث اللزومية والتعدية. لقد وظف الشاعر وأثر كلمات بوصفها مؤشرات نسقية، كان لها تأثير في الوجدان العربي الإسلامي، على اعتبار أن وظيفة الفعل البلاغي الكلامي هي وظيفة تأثيرية إقناعية من زاوية أن البنية البلاغية هي بنية لغوية مع المتلقي .

يدرس التحليل الأسلوبي التقنيات التعبيرية التي من شأنها أن تؤدي تأثيراً على المتلقي بشكل ما. وارتباط أسلوبية ريفاتير بالقارئ ترتبت عليه نتائج مهمة؛ (منها أن أسلوب نص ما يختلف تبعاً للمرحلة الزمنية التي يتم تلقيه خلالها)⁽²⁾، بمعنى أن بعض الخصائص اللسانية قد تنصرف إلى موازن أسلوبية قياساً إلى زمن المتلقي أولاً وإلى القيمة التعبيرية التي تنويها تلك الخصائص اللسانية ثانياً، على اعتبار أن النصوص الأدبية تخضع دائماً لقراءات متعاقبة؛ إذ إن الأثر الأدبي (يخضع في كل مرة لمقولات وتأويلات جديدة تكييف النظرة إلى أسلوبها (أي النصوص الأدبية) وتحدد إمكانية التعرف عليه وتقويمه)⁽³⁾.

ودرجاً على ذلك تملك مقولة القارئ مساحة غير يسيرة في نظرية التلقي لدى "آيزر" « IZER »، على خلاف الشكلائية التي لم تلتفت إليه، أو أنها قللت من دوره معتبرة إياه عنصراً ثانوياً كباقي العناصر الأخرى ما عدا النص بأدواته الأدبية الذي تبوأ مكانة مركزية في تصور روادها. وعطفاً على ذلك، أمكننا القول أن أسلوبية ريفاتير مهدت السبيل لنظرية التأثير، التي ترى (أن عملية القراءة تسير في اتجاهين متبادلين من النص إلى القارئ، ومن القارئ إلى النص فبقدر ما يقدم النص للقارئ، يضيف القارئ على النص أبعاداً جديدة قد لا يكون لها وجود في النص)⁽⁴⁾. وآية ذلك أن القارئ يكتشف الخصائص الأسلوبية الوظيفية وفقاً لذوقه وخبرته ومن ثمة قد تتحصل لديه دلالات جديدة انفلتت لربما من يدي المؤسلب لحظة انتهائه من عمله اللغوي.

وجملة الأمر ، فالتأثير الإقناعي أو المفاجأة التي يحدثها الأسلوب هي المحدد الفاصل للظاهرة الأسلوبية من وجهة الدرس الأسلوبي البنيوي، على اعتداد أن الخصائص الأسلوبية المخالفة لأفق توقع القارئ هي التي يكون تأثيرها أعمق فيه. وفي ضوء هذا السياق تجدد مفهوم العدول (الانزياح) في ضوء الدرس النقدي لدى ميشال ريفاتير بوصفه مظهراً لغوياً يتحقق بـ(ما يحدثه المنشئ بكلامه من خرق لسنن اللغة)⁽⁵⁾ من خلال حدث التأثير. زاحم مصطلح العدول الأسلوبي مصطلحاً آخر هو مصطلح الاختيار (Choix). ومن تعريفاته الشائعة (ما ينشئه المتكلم بأن يختار تباعاً عناصر كلامه من المواد الجدولية المتاحة له في كل نقطة من نقاط خطابيه). كما حدّه كونراد بيرو-⁽⁶⁾.

وأصحاب هذا المفهوم للأسلوب يرون أن اللغة عبارة عن جملة من الإمكانيات المتاحة للتعبير.

(1) - عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، (م،س)، ص 388 و ص 398.

(2) - صلاح فضل: علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، (م،س)، ص 205.

(3) - صلاح فضل: علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، (م،س)، ص 206.

(4) - نبيلة إبراهيم: القارئ في النص، مجلة فصول، القاهرة، م 5، ع 1، 1984م، ص 101.

(5) - Nicole Geunier : La pertinence de la notion d'écart en Stylistique, en langue française, Septembre, 1969, P34.

(6) - ينظر: عبد الله صولة: الحجاج في القرآن من خلال أهم خصائصه الأسلوبية، (م،س)، ص 170.

الفصل الأول:

مجال الأسلوبية واتجاهاتها

ومهما يكن الأمر، فإنّ النصّ الأدبي لا يكتسب هويته وكيونته إلاّ في وجود القارئ الذي يقتضي منه أن يتفاعل ويتعاطف مع النصّ، من خلال إبداء ردود فعله عليه، ممّا يفرض به إلى التماهي معه. وكأنّ القارئ والنصّ شيء واحد؛ ولعلّ هذه الفكرة تتطابق مع النظرة الوجودية للأشياء في الواقع؛ إذ (الأشياء المنفصلة عن الإنسان لا وجود لها)⁽¹⁾.

وعلى الجملة، شكّل القارئ مركز اهتمام الدراسات الأسلوبية البنيوية، باعتباره ذاتا وموضوعا إذ يسعف المتكلم في تأويل أشياء الواقع، من خلال فعاليته في إنتاج المعنى الأدبي وفي هذا السياق جعل رولان بارث (Roland Barthes) أنطولوجية مرهونة بموت المؤلف. يقول (لم يكن القارئ أبداً موضع اهتمام النقد الكلاسيكي، الذي لم يعترف إلاّ بوجود رجل واحد وهو المؤلف (...)) ولكي نعيد لفعل الكتابة مستقبله يجب أن نعكس الأوضاع، لأنّ ولادة القارئ لن تتحقق إلاّ بموت المؤلف)⁽²⁾.

إن الأسلوبية البنيوية الوظيفية، لم تصرح بأطروحة موت المؤلف وإنما ركزت على القارئ انطلاقاً من أنّ الطاهرة الأدبية تكافئ النصّ الأدبي والقارئ معا بكونه أحد الأفضية الرّكيزة المسعفة على تحديد الوظيفة الأسلوبية ضمن فضاء النصّ الأدبي، وذلك من خلال القراءة الفاحصة المتأنيّة؛ لأنّ القارئ من منظورها هو عنصر منفعل وفاعل يتولى إنتاج الدلالة في ضوء ردود الأفعال والاستجابات التي يبديها حيال المنبّهات الأسلوبية الماثلة في النصّ الأدبي بكونها خصائص مائزة. لذا يرى أصحاب هذا الاختصاص أنّ الأسلوب (أو السياق الأسلوبي أو العدول) يمثل قوّة ضاغطة على حساسية المتلقي (القارئ والمحلّل الأسلوبي)، من زاوية أن القارئ ضمن تصور ريفاتير هو عنصر جوهري في عملية الإبداع الأدبي، فهو الذي يشارك المؤلف في تحديد الأسلوب وبنية المعنى والإمساك بالدلالة الأسلوبية التي تنطوي على " تلك العناصر المستخدمة لغرض فرض طريقة تفكير المسنن (المنشئ) على مفكك السنن (القارئ والمحلّل الأسلوبي) () . بمعنى أن الأسلوبية تدرس فعل التواصل كإنتاج خالص لسلسلة لفظية باعتبارها حاملة لبصمات شخصية المتكلم وملزما لانتباه المرسل إليه. من خلال وصف المردودية اللسانية عندما يتعلق الأمر بتبليغ شحنات قوية من التعبير والخبر.

د- الأسلوبية والسيّاق الأسلوبي: (Le Contexte stylistique)

يعرف ميشال ريفاتير السياق الأسلوبي بأنه (عنصر غير متوقع يقطع النّسق اللغوي (...)) وينشأ نتيجة لهذا الاقتحام تضاد، وهذا التضاد هو الذي يثير المتلقي أسلوبياً⁽³⁾ وهذا العنصر غير المتوقع هو تصرف أسلوبي يخرق نظام تواتر (تكرار) الوحدات اللغوية بكونه (أي الأسلوب) إمكانية بلاغية مخالفة للغة الكاتب أو المتكلم المنضوية في مفهوم التشبع⁽⁴⁾ (Saturation) على اعتبار أن الأسلوب ليس وحدات لغوية مكررة. وإنما مثاله قول الشاعر⁽⁵⁾

1- وُلِدَ الْهُدَى فَالْكَائِنَاتُ ضِيَاءُ

(1) - جون بول سارتر: ما الأدب؟ تر: محمد غنيمي هلال، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط1، 1961م، ص45-46.

(2) - Nicole Carpentiers: la lecture selon « BARTHES », éd fernand NATHAN, paris, 1999, P18.

(3) M. Riffaterre : Op.cit., P65.

(4) - ينظر: سعد عبد العزيز مصلوح، في النص الأدبي (دراسات أسلوبية إحصائية)، عالم الكتب، القاهرة، ط4، 2010، ص194.

(5) -M.Riffaterre:op. cit، p68.

الفصل الأول:

مجال الأسلوبية واتجاهاتها

وفمّ الزمان تبسّم وتَناء

يمثل المركب اللفظي (Colocation) "وُلد الهدى"، والمركب اللفظي الثاني "فمّ الزمان" سياقاً أسلوبياً، على أساس أن كلمتي "الهدى" و"الزمان" عنصران غير متوقعين، ممّا أفضى بالجملة الشعرية إلى أن يتشكل ضمنها تعارضاً بين العنصر المتوقع والعنصر غير المتوقع.

فمّ الزمان

وُلد الهدى



تعارض



تعارض

إن المفارقة الدلالية التي أنتجتها المركبات الاستعارية تنبئ لدى المتلق شعوراً بالدهشة والمفاجأة الأسلوبية. عنصر غير متوقع -عمر أحمد شوقي(932) عنصر غير متوقع، من أحد عنصري المركب -ي -ر -ر -ي) وأدرجه في العنصر المصنّف مع: حيث نل خاصية "الولادة" في المركب اللفظي الأول، باعتبارها وظيفة حيوية إلى معنى مجرد هو "الهدى"، كما أضاف العنصر اللساني "الفم" (المعروف) إلى معنى مجرد أيضاً هو "الزمان".

ولعلّ الجملة الشعرية توشّر على تلك الغبطة الكبرى والحبور الذي عمّ الكون، حين وُلد الرّسول (ص)، وكأنّ الشاعر صوّر الوجود بكونه شخصاً بدت على فمه ابتسامة عريضة تتم على الثناء والفرح بهذا المولود الذي زينّ الدنيا برمتها.

توزّع السياق الأسلوبي عند ريفاتير⁽¹⁾ إلى قسمين:

1- سياق أصغر (Micro contexte): وهو المولد للتضاد الأسلوبي والمفارقة الدلالية كالمركبات اللفظية التي تقدم ذكرها: وُلد الهدى، فمّ الزمان.

2- سياق أكبر (Macro contexte): وهو نوعان:

أ- يقع في النوع الأول قطع الكلام بعنصر غير متوقع ثم يعود الكلام إلى نظامه. وشكله هو:

سياق لغوي + إجراء أسلوبي + السياق نفسه

نحو: وُلد الهدى فالكائنات ضياء.

ب- هو سياق أكبر مشتق من النوع الأول، غير أنّه لا يردّ بمفهوم السياق الأسلوبي*،

وإنما يردّ بمفهوم التشبع**، الذي جعله الأسلوبي كونراد بيرو حدثاً أسلوبياً على

*سنعود إلى مسألة السياق الأسلوبي الذي يقابله السياق اللغوي في فصل "العدول"؛ ولا سيما في مبحث الالتفات وسنعرض للعلاقة القائمة بين السياق الأسلوبي والالتفات بمفهومه الضيق.

**ترديد الظاهرة اللغوية مراراً وتكرارها حتى ينشأ عنها تشبعاً، وهي عند البعض مقياس في تحديد الأسلوب على غرار الفيلسوف قرانجر Gilles Gaston Granger في كتابه "فلسفة الأسلوب" والأسلوبي الآخر كونراد بيرو Gonred Bureau الذي يرى أنّ الاستخدام اللغوي المهيمن هو الحدث الأسلوبي. ينظر: عبد الله صولة: الحجاج، (م،س) ص48-49.

الفصل الأول:

مجال الأسلوبية واتجاهاتها

خلاف ميشال ريفاتير الذي كان يرى أنّ الطاقة التعبيرية التأثيرية لخاصية أسلوبية تتناسب تناسباً عكسياً مع تواترها؛ إذ كلما تكرّرت الخاصية الأسلوبية نفسها ضعفت قدرة الأساليب على توليد عدم التوقع. وعلى هذا فإن النوع الثاني من السياق الأكبر تؤطره الترسّمة الآتية:

سياق ← إجراء أسلوبى ← منطلق لسياق جديد⁽¹⁾

وبناءً على ذلك، أمكننا القول أنّ مخالفة التوقع المنضوية في بنية السياق الأسلوبى، يكون لها تأثير قوي على المتلقى، بوصفه تصرفاً أسلوبياً مفاجئاً، من زاوية ان السياق الذي يحوي وحدة أسلوبية (Style me) هو تعبير جديد على غير ما يُتوقع، أو هو انتقال تعبيرى مفاجئ يلجأ إليه للفت انتباه القارئ إلى مواطن خاصة من الرسالة اللغوية. يقول ريفاتير في هذا السياق: (الطريقة الوحيدة المتاحة لصانع الرسالة (هي أنه) يروم فرض تأويله الخاص على القارئ، وتلك الطريقة تتمثل في منع ذلك القارئ من أن يستنتج أو يتوقع أي خصيصة هامة في النصّ والسبب في ذلك أن التوقع يجعل القراءة سطحية، في حين أنّ عدم التوقع يضطر القارئ إلى وجوب الاهتمام بتلك الخصائص المخالفة لأفق انتظار ما يعبر به المنشئ)⁽²⁾. ولعلّ هذا الكلام يتقاطع تقاطعاً بارزاً مع كلام العلامة ابن طباطبا العلوي (ت322هـ) في قراءته للخطاب الشعري. إذ يقول (وينبغي للشاعر أن يتأمل تأليف شعره وتنسيق أبياته ويقف على حسن تجاورها...) فيلائم بينها لتتنظم له معانيها ويتصل كلامه فيها ولا يجعل بين ما قد ابتدأ وصفه وبين تمامه فضلاً من حشو ليس من جنس ما هو فيه "فينسى السامع المعنى الذي يسوق القول إليه كما أنّه يحترز من ذلك في كلّ بيت فلا يبعد كلمة عن أختها ولا يحجز بينها وبين تمامها بحشو يشينها ويفقد كلّ مصراع هل يشاكل ما قبله)⁽³⁾. فالمتلقى مدعو أن المتلقى مدعو إلى الانتباه إلى الخصائص اللغوية الواسمة من جهة، والتواطؤ - من جهة أخرى - مع المرسل، من حيث عد كلّ عدول أو سياق أسلوبى هو عملية مقصودة، تأسيساً على أنّ الخصائص الأسلوبية هي التي تجعل من الخطاب الأدبي يُنأى الخطاب العادي. إن المتلقى في ضوء الأسلوبية العامة يستوجب منه أن يستنطق شبكة دوال النصّ الأدبي بكونه يحمل في رحمه خطّة قراءته وجذور تأويله بناءً على قرائنه نصّية أولاً، وعلى سننه اللغوية المشتركة بين المرسل والمرسل إليه -ثانياً- الذي يعالّق بين الانعادات الأسلوبية ومخزونه القرائى الثقافي (Répertoire).

وجملة الأمر فمصلح السياق الأسلوبى في قريب في مفهومه من مفهوم العدول - مفهوم الأسلوب بوصفه منبهاً يستدعي الاستجابة من لدن القارئ، ويتأتى ذلك المنبه حين يخرق ما دأب عليه الكلام وتشبّع به، بغية التأثير في المتلقى، من خلال ما ينشأ عن الأسقية الأسلوبية من خذلان للتوقع، وهذا يفرضي إلى بلوغ غاية الأسلوب في مفهومه التعبيري والتأثيري؛ بكونه (أي الأسلوب) تشكيلاً لغوياً نابعا من المنشئ والنص والقارئ معا.

4- الأسلوبية الإحصائية وأطرها (Stylo statistique):

(1) - Voir, M. Riffaterre : Op. Cit, P83.

(2) Ibid, P36.

(3) - ابن طباطبا: عيار الشعر، شر و تح: عباس عبد الساتر، مرا: نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 2005 ص 129.

إن الأسلوبية بما هي مجال معرفي متعين* تأثرت باللسانيات الحديثة في ظلّ مناخ ثقافي حافل بالحوار العلمي والجدل الموضوعي الذي دار حول محاور اللغة ووظائفها بشكل عام. وعلى هذا، فالأسلوبية بوصفها مقاربة نقدية تتأسس على الاشتغال المنهجي الذي يستثمر في المفردات الاصطلاحية والمفاهيم والآليات الإجرائية التي أفرزتها معظم المدارس اللسانية التي عنيت باللغة وجعلتها في المقام الأول، بما هي (منظومة متجانسة من المقولات والتصورات يكاد يضيق الخلاف حول أسسها المنهجية، أو ينتفى، وأن المنتمين إلى هذا العلم (اللسانيات الوصفية) إنما يصدر عن رأي واحد في المشكل الواحد)⁽¹⁾.

ومن هنا أحدثت الأسلوبية التي استعارت مقولات المدارس اللسانية البنيوية تثويراً في مدارس ومناوشة لغة النصوص الأدبية من خلال الاستتجاد بما أفرزه الجهاز النظري اللساني من أدوات إجرائية، تنوّلت بكونها مقاييس موضوعية في إطار الأسلوبية العامة لمقاربة النص الأدبي بما هو خطاب تواصل، متجاوزة بذلك مدونة اشتغال تلك المدارس التي عولت على (الجملة)*، من زاوية أنها -أي الأسلوبية- قامت بتمديداتها⁽²⁾ إلى النصّ باعتباره وحدة دلالية تحليلية لا بكونه متتالية من الجمل بحسب تصورات حقل لسانيات النصّ ونحوه.

أ- الإحصاء وأهميته:

تروغ الأسلوبية بوصفها منهجاً نقدياً أن تعلمن الدراسات الأدبية، من خلال اشتغالها على لغة المدونات الأدبية، لتبيان الوظيفة الأسلوبية، متوسلة في ذلك مداخل منهجية تضطلع بأدوار وصفية وتقويمية عبر جميع المستويات اللسانية التي يقدمها النصّ الأدبي. وفي هذا الصدد يقول الدكتور سعد عبد العزيز مصلوح، أنه (ينبغي أن تكون دراسة الأدب علماً منضبطاً)⁽³⁾ لتتجاوز آليات النقد الكلاسيكي الذي عوّل على الحدس الأدبي والذوق الجمالي لتجلية الأدبية؛ وكون الأسلوبية علماً يحوي موضوعاً ومنهجاً، حريّ لها أن تتدارس اللغة في الآثار الأدبية بطريقة علمية وموضوعية؛ لأنّه لا يجوز -أو يستحيل- ابستمولوجيا أن ندرس الإبداع الإنساني وشروط تأسيسه بكونه فناً لفن (النقد الأدبي). وإنما يستوجب على المقاربات النقدية أن تتسلّح بالعلم وأدواته لتشخيص الوظيفة الأدبية-وصفاً، تحليلًا ونعتاً- وبناءً على ذلك، عوّلت الأسلوبية (الإحصائية) على مفاهيم ومفردات علم الإحصاء الرياضي، الذي (جرى في الغالب، نقد

*يعترض كمال أبو ديب في ظلّ رهانه على حقل الشعرية، بما هي-بحسبه- نظرية في الأدب، على تسمية الأسلوبية بالعلم، لأنه كما يقول (لا أستطيع أن أؤخّد بين شينين: الشيء الأول هو القول بعلمية الأسلوبية، والثاني هو أنّ الأسلوبية محاولة لاكتشاف الخصائص الفردية في كل كيان لغوي متشكل (النص)، كالخطاب الأدبي، ومن هنا لا يبدو لي سهلاً أن نؤخّد بين اكتشاف الخصائص الفردية المكونة التي لا يمكن في النهاية أن تؤدي إلى مجموعة من القوانين التي تحكم تطور الحقل المعرفي الذي نتحدث عنه (الأسلوبية)). (ينظر: كمال أبو ديب: الأسلوبية (مقال)، مجلة فصول، مج6، ع1، أكتوبر - نوفمبر، 1984م، القاهرة، ص219). "لأن العلم بحسبه هو مجال محدّد لنشاط ما، يؤدّي إلى اكتشاف القوانين التي تحكم المجال الذي يكون موضوعاً لهذا العلم" (نفسه، الصفحة نفسها).

(1)- سعد عبد العزيز مصلوح: الأسلوب، (م،س)، ص15.

* يكاد يتطابق مفهوم الجملة لدى كلّ من ابن يعيش وابن جنيّ و سيبويه مع مفهوم الجملة عند بلومفيلد و اندري مارتينييه. ينظر: جون كوهين: بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1986، ص70. و عبد الرحمن الحاج صالح: بحوث ودراسات في اللسانيات العربية، ج1، موفم للنشر، الجزائر، 2013، ص290-291.

(2)- ينظر: سعد مصلوح، (م،س)، ص29.

(3)- نفسه، ص26.

الفصل الأول:

مجال الأسلوبية واتجاهاتها

كلمة علم، المضاف (إليه)، والأدق أن الإحصاء يكمن في منهج قابلاً للتطبيق على علوم شتى⁽¹⁾، على اعتداد أنه منهج أو طريقة آلية حسابية، اعتكزت عليه الأسلوبية، حتى تغدو مقاربتها* للمعطيات اللغوية المؤسسة للنص الأدبي مقارنة علمية منضبطة. والتحليل الأسلوبي باعتباره نشاطاً تحليلياً ينظر إلى الإحصاء بوصفه مدخلاً منهجياً، يستتم إليه بما هو أرقام وبيانات وجداول (أي الإحصاء) قاصداً تشخيص الأساليب واستجلاء الفروق والتميزات بينها في نطاق الأعمال الأدبية، وذلك المدخل الإحصائي يستعان به لجرد (الألفاظ والتراكيب اللغوية) (الصوتية والمعجمية والصرفية والتركيبية) ثم محاولة تحليل العمل الأدبي في ضوء النتائج التي توصل إليها (الإحصاء)⁽²⁾.

بما هو عبارة عن جرد أو إحصاء المعطيات اللغوية الدالة والمفيدة من حيث التحليل. وجملة الأمر، فالإحصاء هو حلّ منهجي دقيق وموضوعي يمنح التحليل الأسلوبي قيمة عددية ثابتة ونسباً مئوية مركونة؛ إذ به يتحوّل ما هو لغوي إنساني إلى ما هو رياضي علمي. أمّا الأسلوبية، فإن دورها يبدأ حين تُنتقى وظيفة الإحصاء، آخذة في ذلك تلك المعطيات الرقمية التي وفّرها الإحصاء بعين الاعتبار، من خلال هدفها الوصفي والتقويمي أثناء تشخيصها للأساليب، وذلك بتصيير تلك المداخل الإحصائية إلى معطيات دالة ومؤشرات تسهم إسهاماً كبيراً في تجلية أدبية الأسلوب في بعده الوظيفي والتأثيري.

وعطفاً على هذا فالأسلوبية الإحصائية تعتمد الإحصاء بكونه مقياساً موضوعياً محصوراً في إطار الدراسات اللغوية، وذلك لتحقيق غايتها المنطوية على تقييد المظاهر الأسلوبية بما هي مظاهر لغوية مبرزة للأسلوب الأدبي؛ ويذهب سعد مصلوح في هذا السياق ليؤكد أن المنهج الإحصائي في ضوء المعرفة الأسلوبية (لا يعدو، حتى الآن أن يكون أداة منهجية وليس منهجاً ولا يزال الطريق أمامه طويلاً لكي يغدو نظرية من نظريات الدرس الأدبي، لكننا نؤكد أنه -ببقيين- أداة كاشفة ومُعينة، ووسيلة منهجية واعدة)⁽³⁾ للبحوث الأدبية، تستعين به الأسلوبية للابتعاد عن لغة منظومة المقاربات السياقية، التي تنماز لغتها بالكثافة والمجاز، إذ (توشك أن تفسد قضية النقد بالكلية)⁽⁴⁾. أما الأسلوبية فإنها تنزع إلى لغة علمية نقدية موضوعية، لم تتحقق لها هذه النعوت لولا اتكائها على الإحصاء بما هو أداة منهجية ومقياس ينتمي إلى جملة من المقاييس التي يصار إليها بعد التحليل الإحصائي للنصوص قصد وصف وتحليل وتقويم الوظيفة الشعرية في شقيها الدلالي والفني، وذلك من خلال رصدها عبر جميع المستويات اللسانية المشكّلة

(1) - أندريه لالاند (André Lalande): موسوعة لالاند الفلسفية، ج3، تر: خليل أحمد خليل، منشورات عويدات، بيروت، ط2، 2001م، ص1336.

* المقاربة هي مصدر ثلاثي على وزن مفاعلة، وهي تدل في معناها اللغوي على المحادثة الحسنة والتؤ في الرأي، أو هي القرب من الفكرة أو المعنى. أما المعنى الاصطلاحي لها فينصرف إلى (كيفية دراسة مشكل أو معالجته...) وترتكز المقاربة على استراتيجية من الناحية النظرية والتطبيقية). ينظر: - علي بوهادية وآخرون: القاموس الجديد، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، (د.ط)، (د.ت)، ص82. - لويس معلوف: المنجد في اللغة والأدب والعلوم، المطبعة الكاثوليكية، بيروت، (د.ط)، (د.ت)، ص616. - عبد اللطيف الفارابي وآخرون: معجم علوم التربية-مصطلحات البيداغوجيا والديداكتيك، مطبعة النجاح الجديدة، المغرب، 1994م، ص21.

(2) - شايف عكاشة: اتجاهات النقد المعاصر في مصر، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1985م، ص249.

(3) - سعد مصلوح: في النص الأدبي-(م،س)، ص12.

(4) - نفسه، الصفحة نفسها.

الفصل الأول:

مجال الأسلوبية واتجاهاتها

للأنواع الأدبية. وبالتالي شكل الإحصاء نقلة نوعية في المقاربات الأدبية التي توسلت واستثمرت أدواته الإجرائية بما هو معيار موضوعي يتجلى (في القياس الكمي أو التحليل الإحصائي للنصوص)⁽¹⁾ من زاوية أنه يضطلع (الإحصاء) بجرد الثروة المعجمية المحوطة للأعمال الأدبية، لأجل تكميم الخصائص الأسلوبية المائزة، التي لا تبرز إلا بإحصائها وتقييدها كمياً. ولعل الإحصاء -بما هو عملية رياضية- له القدرة والكفاءة العالية على تجلية تلك المظاهر -عددياً، رقمياً ونسبياً- التي تكون متفاوتة من حيث الكثافة والورود في النصوص الأدبية؛ وذلك بحساب تواتر ورودها ثم مقارنتها بغيرها داخل النص الأدبي نفسه أو نص أدبي آخر على حسب العينة المختارة التي تخضع للاختبار إحصائياً وأسلوبياً.

فقد مكن الإحصاء نفسه في الساحة الأسلوبية المعاصرة، من زاوية أنه (إجراء موضوعي) من شأنه أن يمثل خطوة جبارة على مسار علمنة المنهج (...) (وهو أداة قادرة) على أن تخطوا بنا خطوات فُساحاً في سبيل عقلنة التدقيق، وعلمنة التناول والتسويق المنطقي للأحكام والتفسير المنضبط للظواهر الأدبية)⁽²⁾ ببعديها اللفظي التركيبي والدلالي. وعلى أية حال فالإحصاء في ضوء الأسلوبية بعامة والأسلوبية الإحصائية على وجه التحديد، هو عملية لا بد منها في التحليل الأسلوبي للنصوص. فهو مدخل طرائقي تجريدي، ينتهي دوره حين يتدخل المنهج الأسلوبي من حيث أنه موكول له تحليل النتائج الجبرية، وذلك بجعل الأرقام والنسب معطيات دلالية تعكس وتؤشر على الخصائص الأسلوبية الدالة والمفيدة للتحليل. والأسلوبية بتوسلها الإحصاء قادرة على حصر الظواهر الأدبية وجزدها بإبدالها بأرقام دالة. وكونها أرقاماً ستصير قابلة للتحليل العلمي عبر جميع الأنساق اللغوية المؤطرة للنصوص الأدبية بما هي مجتمعات إحصائية. ومن ههنا، ستغدو الأسلوبية الإحصائية منهجاً علمياً منضبطاً يسعى إلى تشخيص وتقويم الأساليب اللغوية، وقدرتها على ملأ الفجوات التي خلفها النقد غير الأسلوبي.

ب- الأسلوبية والمنهجية الإحصائية:

إن الإحصاء بما هو عملية رياضية، هو مجرد إجراء منهجي قبلي يشبه من منظور الأسلوبية الإحصائية مقولة القارئ في ضوء الأسلوبية البنوية التي اشتقها ميشال ريفاتير من الاتجاه الشكلائي الروسي، من زاوية أن الأسلوبية الإحصائية تستتم إلى النتائج الحسابية التي وقّرها (الإحصاء)؛ ثم تتدخل الأسلوبية باليتي الوصف والتحليل باعتبارهما أداتين تشخيصيتين متلازمتين لفحص وتفسير التشكيلات الأسلوبية التي تنشأ من العلاقات الوظيفية القائمة بين العناصر اللسانية المتوزعة عبر جميع المستويات النصية. وفي هذا السبيل يقول صلاح فضل أن: (التتبع الإحصائي إنما هو مجرد إجراء تنظيمي موقوت، لا قيمة له إذا لم تتجاوز به إلى ما وراءه من تجميع وتوزيع وتصنيف، بحثاً عن الوظيفة الجمالية في الدرجة الأولى)⁽³⁾ بكونها موضوع جميع الدراسات الأدبية. وممكن الفائدة المستوحاة من كلام صلاح فضل -أن الإحصاء بما هو أداة منهجية مسعفة- لا ينبغي أن يستنام إليه بصورة مطلقة، لأنه مدخل أو هو إجراء نسبي

(1) - سعد مصلوح: الأسلوب: (م،س)، ص33.

(2) - سعد مصلوح: في النص الأدبي، (م،س)، ص12.

(3) - صلاح فضل: شفرات النص، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1992، ص8.

الفصل الأول:

مجال الأسلوبية واتجاهاتها

فحسب، إذ طريقة تحليلية ذات كبير، يعتمد عليه لعقلنة الذوق وعلمنة المنهج التحليلي. والأسلوبية تتغيا من رواء ذلك أن نأى عن ذاتية التحليل والوصف من جهة، وطمعاً- من جهة ثانية- إلى الموضوعية لأجل استنصاف الوظيفة الأسلوبية المركونة-بالفعل- عبر جميع الأصعدة اللسانية المكونة للآثار الفنية. ومن هذا الباب، صار الإحصاء في جميع الاتجاهات الأسلوبية عقيدة أو ضرورة علمية حتمية، بكونه أداة إجرائية (لا يتوانى عن فرض نفسه...) (وهو) أكثر فعالية في دراسة (الوظيفة الأسلوبية)⁽¹⁾، بكونه خطة سليمة وصحيحة موضوعياً تفرز نتائج يستثمرها المنهج الأسلوبي، لأن تلك النتائج من ورائها كبير عناء، فلا يمكن بحسب أهل الاختصاص الأسلوبي الوصول إلى رصد وفحص وظيفة الأسلوبي الإبلاغية التأثيرية دون إجرائه. وسيغدو الإحصاء مفردة أسلوبية رياضية وممارسة علمية يسعف على جعل الوظيفة الأسلوبية تشهد بها الملاحظة والعلمية من خلال عمليتي الحصر والتقييد المنوط بهما.

ولئن كانت له الأهمية الكبرى، غدت الأسلوبية-به- منهجاً نقدياً منضبطاً يسعى إلى تحليل الخطاب الأدبي وإعطائه قراءة مضبوطة علمياً وموضوعياً، من خلال توافر المنهج على أدوات تحليلية ذات كفاءة عالية في التمييز بين الأساليب، وذلك لما له-أي الإحصاء- من (فضل بارز في عقلنة المنهج (النقدي)، (إلا أن) جملة من الاحتياطات الواعية قد تغافل عنها بعض النقاد...) وهنا يكمن الانزلاق الذي آل إليه المنهج الإحصائي: فتواتر ذكر الشيء قد يفيد تناسباً طردياً بينه وبين أهميته في توفير أدبية النص ولكن تكرار الدال الواحد قد لا يعني بالضرورة تكرار المدلول الواحد، كما أن المدلول الواحد قد يطرد ذكره من خلال دوال مختلفة وفي كل الحالات قد يصل حدًا يبلغ معه درجة من التشبع، بحيث تنقلب أهميته بعكس ما يظن الناقد من أول وهلة، بل إن الأبلغ من ذلك هو أن أهمية مضمون من المضامين قد تتناسب عكسياً مع تواتر إيراد اللفظ الدال عليه، فتكون إحدى مميزات اللغة الأدبية⁽²⁾. ولعل هذا السياق التعبيري يفيد أن الأسلوبية بعامة تهدف إلى التحليل المستوياتي للخصائص اللغوية الدالة والمفيدة في أبعادها الدلالية والجمالية. إن الإحصاء إلا مقياس عددي رياضي ينتمي إلى جملة من المقاييس التي تعتمد المقاربة الأسلوبية لدراسة شروط الوظيفة الأدبية بطريقة علمية وموضوعية مصحوبة بوظيفة الذوق الأدبي؛ إذ الأسلوبية تتناول النص الأدبي بكونه خطاباً تواصلياً يتوحد فيه الشكل والمضمون، وهي تعتمد على الإحصاء لخدمة أغراضها ومقاصدها التحليلية المنطوية على تبيان ما انغلق من الدلالات التي يريد النص اللغوي أن يبيثها إلى المتلقي، لتفيده أولاً وتؤثر فيه ثانياً. وعلى كل فالمنهجية الإحصائية الأسلوبية لا تتوقف عند العد والحساب، ولا تعدّه هدفاً بل تتجاوز ذلك إلى الوصف والتحليل ثم التقويم؛ لأن الغاية من ذلك القياس تكمن في (تشخيص الأسلوب بتحديد الخواص الأسلوبية ذات الأهمية في (تشكيل النص))⁽³⁾. وهي تنظر إلى التشخيص بكونه هدفاً توصيفياً ينشأ من فحص وتحليل التشكيلات الأسلوبية بما هي إنتاج أدبي.

(1)- بيير جيرو (Pierre Guiraud): الأسلوب والأسلوبية، (م،س)، ص82.

(2)- عبد السلام المسدي: قضية البنيوية (دراسة ونماذج)، دار أمية، تونس، 1991م، ص78.

(3)- سعد مصلوح: في النقد اللساني: دراسات و وثائق في مسائل الخلاف، عالم الكتب، القاهرة، ط2، 2010م، ص177.

الفصل الأول:

مجال الأسلوبية واتجاهاتها

إنَّ الأسلوبية الإحصائية هي نشاط تحليلي وممارسة نصّية تحاول سبر أغوار الخصائص اللسانية ذات الأهمية في بعدها الفنّي والدلالي من حيث أنّها لا تسعى إلى الوصف الشامل لكلّ وحدة لسانية تنتمي إلى معجم النّص الأدبي، وإنّما إلى الخصائص اللغوية التي تمثل مظاهر أسلوبية دالة، وهي تقتض أدوات الإحصاء من علم الإحصاء الرياضي لتقييد الظواهر الفنّية المشكلة والمبرزة لأدبية الأدب. لأنّ الغاية من ذلك التقييم والتكميم ليست (الحصول على أرقام مطلقة عارية من الدلالة، ولكنّ (الغاية تكمن) (في الوصول إلى الأرقام والبيانات النسبية القادرة على إنتاج مقارنات دالة)(1)، اعتداداً منها أنّ الإحصاء هو دعامة منهجية ملائمة للدراسات اللغوية، ولعلمنة التناول اللغوي للمقاربات النقدية؛ وهي بذلك لا تسعى إلى أن تحلّ محلّ النقد الأدبي الذي يجعل من النّص الأدبي وفضائه بضاعته الأولى، بل هي تحاول و تتغيا أن تعلمن ذلك النقد، من خلال الاعتماد على التحليل اللّغوي الداخلي للمركبات اللّفظية والنّظمية المشكلة للنص الأدبي في علاقتها مع المتلقي، على أساس أنّ الأدب هو اشتغال لغوي بالدرجة الأولى. والنّص الأدبي هو في ضوئها استخدام لغوي متميّز وكلام نوعي إنساني؛ يجب أن تصيّر دراسته ذات صبغة علمية وموضوعية(2)، بعيداً عن الذاتية و الارتسامات الانطباعية التي لا تستند إلى قواعد العلم ومبادئه.

ج- المنهج الأسلوبي الإحصائي العربي:

أولى الدكتور سعد عبد العزيز مصلوح الفعل الإحصائي إيلاءً منقطع النظير في التحليل الأسلوبي ضمن نطاق الخطاب النقدي العربي المعاصر، وذلك على المستويات النّظرية والتطبيقية والإجرائية، من زاوية أنه راهن على مفردات علم الإحصاء الرياضي في الدرس الأسلوبي، وانقاد إلى ذلك من خلال إيمانه المنهجي بأن غاية الإحصاء ومقولاته تنطوي على (تشخيص الأسلوب (وذلك) بتحديد الخواص الأسلوبية(المائزة) في تشكيل النّص وينشأ من ذلك أنّ القياس الأسلوبي أوله فرض(مقترح) وأوسطه اختيار(3) يعمد إليه لتشخيص الأساليب وتقويمها باليتي الوصف والتحليل ثمّ الحكم اعتماداً إلى النتائج البيانية التي وفرها اختبار تلك الفروض العلمية بكونها أدوات إحصائية في الدراسات الأدبية، وذلك بعد الإحصاء دعامة إجرائية لتجلية أدبية الأسلوب. وقد أبرز الفحص الإحصائي الأسلوبي لدى سعد مصلوح كفاءة عالية في قراءة النماذج الإحصائية وتوليقاتها من زوايا المفهوم والإجراء والوظيفة، مستنفرأ جهداً علمياً دائماً تجسّد في كتابه الأول: الأسلوب دراسة لغوية إحصائية، الذي أمحضه للاستدلال بجذوى الاتجاه الأسلوبي الإحصائي وقضاياها، ثمّ تجاوز في كتابه الثاني: في النّص الأدبي: دراسات لغوية إحصائية طور الاستدلال له في كتابه الأول إلى طور الاستدلال به في كتابه الثاني، بما أنه أخلصه لاستثمار المعالجة الإحصائية في تشخيص الأساليب، وفي إناطة الأحكام النقدية بما يسفر عنه التحليل اللّساني للنّص الأدبي عبر جميع المستويات التي تقدمها أشكاله التعبيرية فقد طبق جملة من الفروض الإحصائية على شاكلة نموذج العالم الإحصائي الشهير أوندي يول (Undy

(1) - سعد مصلوح: في النص الأدبي،(م،س)، ص46.

(2) - ينظر: سعد مصلوح: في النقد اللساني،(م،س)، ص198-199.

(3) - سعد مصلوح: في النقد اللساني،(م،س)، ص177.

الفصل الأول:

مجال الأسلوبية واتجاهاتها

(Yule) والذي يُدعى بخاصية يول*⁽¹⁾ «Characteristic Yule's». ولعلّ في تطبيق ذلك الفرض اتضح لنا جلياً وببيان بارز الفرق الكائن بين (العدد الحساب) والفعل الإحصائي في الدّس الأسلوبي المعاصر. كما التفت إلى نموذج آخر يدعى بنموذج دوليجيل Dolezél «⁽²⁾ في نصوص أدبية عربية تنتمي إلى مجال النثر والسرد والشعر⁽³⁾، فضلاً على دراسة معجمية أسلوبية مثّلت ملامحها دراسة تنوع المفردات في الأسلوب عند طه حسين والعقاد والرافعي⁽⁴⁾ إذ درس تلك النماذج الإجرائية في المدونات الأدبية** اعتداداً منه على أنّها من أهمّ المقاييس الإحصائية في سبر الوصفية الأسلوبية شكلاً تركيبياً ودلالة.

انصبّ اهتمام سعد مصلوح على تحليل النصوص الأدبية بطريق بالوصف الشامل لخصائصها اللغوية، قصد رصد الأسلوبي منها واللّغوي، تأصيلاً على أنّ الخصائص اللسانية تكون عادة ملازمة للخصائص الأسلوبية من جهة، ومن جهة ثانية تساوقاً والرأي القائل أنّ (كلّ ما يتضمنه الخطاب الأدبي دالّ فلا محلّ فيه لما يعرف بالفضل من الكلام)⁽⁵⁾. فالأسلوبية تحلّل النّص الأدبي لغوياً عبر جميع مستوياته اللسانية، انطلاقاً من الصّوت، إلى الكلمة، إلى الجملة، ثم إلى النّص، التي تنظر إليه على اعتداد أنّ جميع العناصر البنيوية الجزئية مرهونة بكليته.

حذر الدكتور صلاح فضل من الاعتماد المطلق على المنهج الإحصائي، لكنه لم يبعد أمر الاعتماد عليه⁽⁶⁾ بوصفه وجهاً مأمولاً في الدّرس الأسلوبي المعاصر، وقد عالج فيه قضية الإحصاء الأسلوبي من الوجهة التنظيرية فقط في موضع من مواضع كتابه، ثم عرض في موضع آخر في الكتاب نفسه لنماذج من الإجراءات العملية التي أخلصها الدكتور سعد مصلوح في كتابيه الذين سلفت الإشارة إليهما. ممّا جعل سعد مصلوح يمحّض كتاباً آخر عنوانه بـ"في النّقد اللّساني دراسات و مناقشات في مسائل الخلاف للرّد على قضايا خلافية بينه وبين صلاح فضل تدرج في الممارسة الأسلوبية الإحصائية.

وبناءً على الولوج الشّديد الذي أبداه سعد مصلوح للإحصاء- بما هو إجراء وظيفي- يمكن من تقديم (حلول موضوعية لكثير من مشكلات الظاهرة الأسلوبية وقضاياها)⁽⁷⁾، لأنّ الفعل الإحصائي الأسلوبي بتوليقاته المختلفة والمتنوعة، والتي تسلّط على لسانيات الأدب تجعله يضطلع بمهام وظيفية ترتفع بغائيات التحليل الأسلوبي أثناء مناوشته لفعل التواصل الفنّي، التي تنحصر في قياس وجرد وتكميم الخصائص الأسلوبية، ومن ثمة تفسير الوظيفة الأدبية بكونها مقصد جميع

* أعمله في دراسة الثابت والمنسوب من شعر شوقي. ينظر: سعد مصلوح: في النص الأدبي، (م،س)، ص70،
(1)- ينظر: نفسه، ص58.

(2)- نفسه، ص59.

(3)- ينظر: سعد مصلوح، الأسلوب، (م،س)، ص ص 45، 72، 79، 88، 89، 92، 93، 119، 126. وينظر في كتابه النقد اللساني، ص ص 181، 186، 197، 199، 200. في كتابه النص الأدبي، ص 7-16.

(4)- ينظر: سعد مصلوح، الأسلوب، (م،س)، ص 105-112.

** على شاكلة مدونات أحمد شوقي (أشعاره ومسرحياته) وطه حسين، والرافعي، والشابي، والبارودي، والعقاد، ونجيب محفوظ، ومحمد عبد الحليم عبد الله وغيرهم.

(5)- يوري لوتمان (Youri Lotmann) ضمن كتاب: صناعة المعنى وتأويل النّص، منشورات كلية الآداب بمنوبة، تونس، 1992م، ص323.

(6)- ينظر: صلاح فضل: علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، (م،س)، ص 232-246.

(7)- صلاح فضل: (م،س)، ص171.

الفصل الأول:

مجال الأسلوبية واتجاهاتها

الدراسات الأدبية التي تدلف النصوص انطلاقاً من لغاتها لدراسة العلاقات الدلالية والعلاقات الوظيفية المركونة بين عناصرها، ولن تتحقق تلك الغاية للأسلوبية الإحصائية - من منظورها- إلاّ باعتماد القياس التشخيصي- كما سلف بيانه- الذي ينضوي في نشاط الوصف والتحليل لاستجلاء الفروق بين الأساليب اللغوية والتشكيلات الأسلوبية في ضوء رصد الخواص الأسلوبية وعزلها عن غيرها رؤياً لتحصيل فائدتها في إبراز الأدبية المركونة عناصرها ضمن مستويات التحليل اللساني، وضمن -أيضاً- العلاقات الوظيفية بين الخصائص اللغوية والخصائص الأسلوبية من جهة، وبين الخواص الأسلوبية فيما بينها من جهة أخرى، لأنّ وظيفة النصّ الأدبي لا يمكن القبض عليها إلاّ (من خلال العلاقات التي يعرضها النصّ داخل نظامه النصّي)⁽¹⁾. وبوساطة ذلك التحليل اللساني المستوياتي وإحصاء العلاقات القائمة بين الوحدات اللسانية المشكلة للنصّ الأدبي تتحدّد الوظيفة الأدبية.

ج-1 معادلة بوزيمان la formule de Bauseman: استعانت الأسلوبية بالإحصاء بكونه إجراءً قياسياً يحوّل المعطيات اللغوية إلى قيم عددية ثابتة. وبكونها قيمة رقمية ستصير مؤشراً دالاً سيؤول إلى نتائج موضوعية دقيقة. وفي ضوء هذه الفكرة نظّرت الأسلوبية لمعامل بوزيمان (Coefficient Bausemann) من خلال تشيئه بما هو مقياس ينضوي في جهاز مقاييس التحليل الأسلوبي، التي تعدّ الأسلوبية الإحصائية فصلاً منهجياً منه؛ من منظور أنّها (تهتم بقضايا لغة الأدب، وهي تعنى بالتمييز ضمن معامل بوزيمان بين لغة الأدب من لغة العلم (أولاً)، وبين لغة الشعر من لغة النثر (ثانياً) وبين اللغة المستخدمة في الأجناس الأدبية (ثالثاً))⁽²⁾، بكونه مفردة من مفردات البحث الأسلوبي، الذي يسعى لتشخيص لغة الأدب بمنظور التوصيف والتحليل للخصائص اللغوية بعامة.

والمعادلة هي فرض علمي قدمه العالم النّفساني الأسلوبي الألماني Bausemann، وطبقها على مدوّنة أدبية ألمانية في كتابه "الأسلوب والخاصية الأدبية" "Le style et la caractère" (المنشور سنة 1925م⁽³⁾). وهي مساواة نسبية تستخدم لتشخيص لغة الأدب تشخيصاً كمياً، من خلال إيجاد حاصل نسبة مظهرين تعبرين يتوزعان على مجموعتين:

- 1- المجموعة الأولى تمثل التعبير بالحدث؛ أي الكلمات المعبرة عن حدثٍ أو فعلٍ.
- 2- المجموعة الثانية تمثل التعبير بالصفة؛ أي الكلمات المعبرة عن صفة مميزة لشيء ما، وذلك بنعت الشيء نعتاً كمياً أو كيفياً. ويتم حساب تلك النسبة بإيجاد حاصل جُداء عدد الأفعال ومقلوب عدد الصفات في العينة الأدبية أو المجتمع الإحصائي الخاضع للاختبار. والقيمة الناتجة - في ضوء تلك القاعدة الجبرية- ستؤول إلى مؤشر دال على الأدبية أو العكس إذ كلّما زادت

(1)- حسين خمري: نظرية النصّ - من بنية المعنى إلى سيميائية الدال- الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، بيروت، الجزائر، ط1، 2007م، ص67.

(2)- سعد مصلوح: الأسلوب، (م،س)، ص73.

(3)- ينظر: نفسه، ص ص73-75.

الفصل الأول:

مجال الأسلوبية واتجاهاتها

النتيجة المحصلة (كان طابع اللغة أقرب إلى الأسلوب الأدبي، وكلما نقصت كان أقرب إلى الأسلوب العلمي)⁽¹⁾.

إن ملامحه المعادلة تشكلت في إطار البحوث السيكولوجية التي تهتم بدراسة نمو شخصية الأطفال⁽²⁾، حيث استندت بها الأسلوبية الإحصائية من إطار اللسانيات النفسانية Psycholinguistique و استثمارته لصالح مشاغلها واهدافها، وقد تم تطوير المعادلة من منظور التبسيط والتدقيق على يدي كل من:

1- العالم الأسلوبى الألماني ف. نويباور V. Neubauer

2- ومواطنته أ. شيلتسمان اوف اسنبروك A. Schiltzmann of insbruck وأنتوس (Antos) وغيرهم من حيث أن صياغتها استبدلت؛ إذ قضايا الحدث عوّضت بعدد الأفعال وقضايا الوصف عوّضت بعدد الصفات. وبذلك تم استثمار المعادلة في الساحة الأسلوبية العربية، واتخذت نموذجاً عربياً عند سعد مصلوح على الشكل الآتي:

(ن.ف.ص)

عدد الأفعال

= (ن.ف.ص)

حيث رُمز إلى حاصل القسمة (ن.ف.ص) بعدد الأفعال (ف)، وعدد الصفات (ص)⁽³⁾ وتشمل قضية الأفعال* جميع الأفعال ما عدا الأفعال المساعدة.

وأما الصفات فقد شملت جميع الكلمات الواقعة صفة في التعبير (صفة + موصوف)⁽⁴⁾ بما في ذلك الأسماء الجامدة إذا استخدمت كصفات.

استثنى سعد مصلوح ضمن الأسلوبية الإحصائية التي مارسها في إطار معامل بوزيمان الأنواع الآتية من الأفعال:

(1) - نفسه، ص: 60، 74.

(2) - نفسه، ص 75-76.

(3) - ينظر: سعد مصلوح: الأسلوب، (م، س)، ص 77. وأيضاً: في النقد اللساني، (م، س)، ص 190-197.

* إن الفعل في اللغة العربية هو عنصر لساني (كلمة) يقترب بالتعبير عن حدث في زمن معين (ماضي - حاضر - مستقبل)؛ أو هو (ما دلّ على اقتران حدث بزمان) (وقد استقرّ مفهومه لدى صاحب الكتاب للدلالة على الحدث الزمني يقول سيبويه (ت 180 هـ) ما بيانه) وأما الفعل فأُمثلته أخذت من لفظ أحداث الأسماء وُئيت لما مضى، ولما يكون ولم يقع، وما هو كائن لم ينقطع، فأما بناء ما مضى، فذهب وسمع ومكث وجمد، وأما بناء ما لم يقع فإنه قولك أمراً: اذهب واقتل واضرب، ومخبراً تقتل ويذهب ويضرب ويقتل ويضرب، وكذلك بناء ما لم ينقطع وهو كائن إذا أخبرت (ويؤشر كلام صاحب قرآن اللغة، على أن الصيغة الفعلية الماضية "فعل" محصورة - عنده - في التعبير عن زمن قد مضى. أما الحاضر (زمن التحدث) والمستقبل فهما مشتركان يعبر عنهما بصيغة المضارع "يفعل"، التي تنصرف إلى التعبير عن الحاضر والإخبار في المستقبل، وقد أمحض "الأمر" للتعبير عن المستقبل المنضوية في الصيغة الوزنية "إفعل".

وجدير بالذكر ونحن صدد مسألة فعل الأمر، القول أن مفهومه لم يتبين في الدرس النحوي القديم؛ إذ هو عند البصريين عنصر مشترك بين الماضي والمضارع. أما عند الكوفيين فهو مقطوع المضارع المجزوم بلام الأمر المحذوفة لكثرة الاستعمال إذ مضمون فعل الأمر ينصرف إلى طلب إحداث فعل، أو الانصاف بحالة في الحاضر أو المستقبل، وكونه طلباً أو أسلوباً بلاغياً، فإنه لا ينائي ولا يتعارض مع كونه فعلاً (يطلب به حدوث الفعل والإزام تنفيذه) على اعتبار أن طلب تحقيق الفعل قد يكون في الحاضر أو المستقبل. ينظر: - ابن يعيش. موفق الدين (ت 643 هـ): شرح المفصل، ج 7، نص: مشيخة الأزهر، نشر المطبعة المنيرية، القاهرة، (د. ط)، (د. ت)، ص 11.

- أبو بشر عمرو بن عثمان بن قنبر (سيبويه)، الكتاب، ج 1، تح محمد عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1988، ص 12. ينظر: - أبو البركات عبد الرحمن بن محمد الأنباري (ت 577 هـ)، الإنصاف في مسائل الخلاف بين النحويين البصريين والكوفيين، ج 2، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، القاهرة، دار إحياء التراث العربي، القاهرة، (د. ط)، (د. ت)، ص 524-544. - محمد ألتنوخى: الجامع في علوم البلاغة، (المعاني والبيان والبدیع)، دار العزة والكرامة للكتاب، وهران، الجزائر، ط 1، 2012 م، ص 50.

(4) - سعد مصلوح: الأسلوب، (م، س)، ص 77.

الفصل الأول: مجال الأسلوبية واتجاهاتها

- الأفعال الناقصة (كان وأخواتها إلا إذا استعملت تامة)
- الأفعال الجامدة (كنعم وبئس)
- أفعال الشروع والمقاربة (كاد وأخواتها).

وقد أدخل في الإحصاء ما سوى ذلك من الأفعال. أما بالنسبة لعدد الصفات، فقد أخرج من الإحصاء في المدونة التي اشتغل عليها الجملة التي تقع صفة (سواء كانت جملة فعلية أو اسمية أو شبه جملة متعلق بمحذوف)⁽¹⁾. وهذا للاعتبارات الآتية:

- 1- إن إعراب الجملة (الفعلية أو الاسمية) التي تقع صفة هي مركب نحوي (مقولة نحوية)، وليست صفة (حقيقة) من صفات اللغة الطبيعية.
 - 2- الجملة بكونها مركباً إسنادياً (بسيط أو مركب) -نتركب في حد ذاتها- من عناصر قابلة هي في ذاتها للتصنيف.
- وفي ضوء ما سلف بيانه، فقد شمل الإحصاء الأسلوبية عند الباحث جميع أنواع الصفات الأخرى (كالجامد المؤول بالمشتق على غرار المصدر الواقع صفة، والاسم الموصول بعد المعرفة (الذي - التي)، واسم الإشارة الواقع -أيضاً- بعد المعرفة).
- وبناء على ذلك، فأدبية الأسلوب في ضوء معادلة بوزيمان ترتفع إلى قيمة الارتفاع والانخفاض في حاصل قسمة الحديثة والوصفية. ولعل هذه المعادلة الإحصائية الأسلوبية صورتها ليست مطلقة من حيث الاختبار والنتيجة وإنما هي (نسبية وكون المقياس نسبياً يعني أن تكون دلالاته محدودة بالنصوص التي يتم مقارنتها، ويكتسب دلالاته في حدود هذه المقارنات)⁽²⁾.
- ولعل في ارتباط هذا المعامل بقياس الانفعالية والحركية في اللغة الأدبية جعله مكيماً بنسبة الفعل إلى الصفة، على أساس أن الفعل يحقق شرطي الزمان والحدث - كما تم الإشارة إلى ذلك - وقد طبقت المعادلة فضلاً على الأدب الألماني في الأدب الإنجليزي والأدب الفرنسي، وذلك لقياس المدى الانفعالي والعقلاني في لسانيات الأدب⁽³⁾. وقد أسفر عن نتائج مطمئنة من منظور الأسلوبية الإحصائية إلى حد ما.

وفي ضوء ما سلف بيانه، أمكننا الخلوص إلى الملاحظات الآتية:

- 1- ترتفع (ن.ف.ص) في النصوص الشعرية أكثر منها في النصوص النثرية.
- 2- تتميز المدونات الأدبية (قصيدة، قصة، مقال أدبي، رواية، مسرحية) بارتفاع (ن.ف.ص) وانخفاضها في أعمال لغوية تتوجه إلى الوظيفة الوصفية العلمية.
- 3- تختلف (ن.ف.ص) من أديب إلى آخر في ضوء معادلة بوزيمان، من حيث أنه يمكن أن تكون انفعالات أديب أقوى من انفعالات أديب آخر.

(1) - ينظر: سعد مصلوح: الأسلوب، (م،س)، ص 78-79.

*تأسست ملامحها في إطار مرجعية نفسانية، ولم تكن نشأتها الأولى مقياساً أسلوبياً لسانياً (بل هي فرضية سيكولوجية تُوصَّل إليها...) بملاحظة السلوك اللغوي عند الأطفال واختلاف خصائصه بتقدم أعمارهم؛ أي باتجاههم من الانفعالية إلى العقلانية، وبنمو قدراتهم المفكرة). ينظر: - سعد مصلوح: في النقد اللساني (م،س)، ص 186-187.

(2) سعد مصلوح: في النقد اللساني (م،س)، ص 195-196.

(3) - ينظر: سعد مصلوح: الأسلوب، (م،س)، ص 79-80.

الفصل الأول:

مجال الأسلوبية واتجاهاتها

4- تختلف (ن.ف.ص) من عمل أدبي إلى آخر عند الأديب الواحد، ويمكن أن يستخرج في ضوء مقارنة (ن.ف.ص) مفهوم المدى الأسلوبي (Range)، وهو الفرق بين أعلى قيمة سجلتها (ن.ف.ص) في العمل الأدبي وبين أقل قيمة وصلت إليها. ويتم حسابه بطرح أقل قيمة من أعلى قيمة، وهذا المدى قد يختلف من منشئ إلى آخر⁽¹⁾، ومن عمل أدبي إلى آخر، وهو اختلاف له دلالة؛ إذ وصلت أعلى قيمة في كتاب "الأيام" لطفه حسين (17.0) وذلك في الفصل الثالث عشر من الجزء الثالث؛ أمّا أقل قيمة فبلغت (0.1) من الفصل الأول في الجزء الأول من الكتاب نفسه⁽²⁾. وبالطرح ينتج: مدى (ن.ف.ص) في الأيام: $17.0 - 0.1 = 16.9$. أمّا المدى الأسلوبي في كتاب "مستقبل الثقافة في مصر" فقد بلغ (4.3). وهذه النتائج الرقمية في حساب المدى الأسلوبي في كتاب "الأيام" و"مستقبل الثقافة في مصر" تؤكد (أثر الموضوع على (ن ف ص) وعلى مدى (ن ف ص) في نفس الوقت)⁽³⁾، حيث موضوعات "الأيام" - بحكم كونها ذكريات ومذكرات - هي أكثر تنوعاً من موضوع "مستقبل الثقافة" وهكذا يرتبط المدى وتنوع النسبة بتنوع الموضوعات.

ج2- التواتر المعجمي:

في ضوء المقارنة التي أجراها سعد مصلوح في موضوع "السيرة الذاتية" لطفه حسين في كتابه "الأيام" و"حياة قلم" لعباس محمود العقاد، أسفرت عن النتائج المبينة أدناه:⁽⁴⁾

الكتاب	قيمة ن ف ص	المدى
الأيام طفه حسين	3.9	16.1
حياة قلم عباس محمود العقاد	1.8	3.3

نعتقد أن الأرقام المتضمنة في الجدول - أعلاه - تظهر الدلالة على قضايا نجلها كالاتي:

1- إن أسلوب "الأيام" أقرب إلى الطابع الأدبي والانفعالي في ضوء معادلة بوزيمان على حين يبدو الطابع الذهني العقلاني أكثر ظهوراً وبروزاً في أسلوب العقاد من خلال كتابه "حياة قلة".

2- إن أسلوب "الأيام" أكثر استجابة وحساسية لتنوع الموضوع كما يتضح في نتيجة "المدى"، على حين تبدو شخصية العقاد هي المسيطرة على أسلوبه مما يضعف من أثر الموضوع* على قيمة ن ف ص في كتاباته.

(1) - ينظر: سعد مصلوح: الأسلوب، (م،س)، ص87.

(2) - نفسه، ص88.

(3) - نفسه، ص88-89.

(4) - ينظر: نفسه، ص89.

الفصل الأول:

مجال الأسلوبية واتجاهاتها

إن قاعدة البيانات التي تقدمها معادلة بوزيمان تومى من منظور دلالي أنها مؤشر أساسي للتمييز بين الأساليب من حيث درجة الموضوعية، وخاصيتي الوظيفة الانفعالية والوظيفة الذهنية فضلاً على درجة الصعوبة والسهولة في الأسلوب.

وعلى الجملة، فلإحصاء أهمية كبيرة جداً، من زاوية أنه مدخل منهجي أو آلة منهجية تفيد المنهج الأكبر المنضوية في دائرة أهدافه وغاياته، نحو ما يلاحظ من تواتر كلمات في القرآن الكريم تواتراً ملحوظاً وكبيراً بالمقارنة إلى كلمات أخرى، نحو (كلمة "الله" **) (التي تواترت 2697 مرة ونضيف إليها طائفة من صفاته وأسمائه الحسنى مثل الرحمن، الرحيم الخالق، الرب وسواها. ويتواتر مجملها مئات المرات. أما كلمة "الكافر" "الكافرون" "الذين كفروا" فقد تواترت حوالي 370 مرة ونضيف إليها كلمات من حقلها الدلالي مثل "الظالمون" و"الفاسقون". وأما كلمة "المؤمن" "المؤمنون" "الذين آمنوا" فقد تواترت حوالي 480 مرة⁽¹⁾.

إن حساب التواتر المعجمي ومنحه رقماً عددياً يفيد من الناحية الدلالية والتأثيرية بكونه سمة أسلوبية، وفي هذا الصدد، يعلل الدكتور عبد الله صولة: الفارق في التواتر. يقول (كان لكلمة "الله" بخصوصياتها الدلالية...) تأثير في معجم القرآن وأسلوب تعبيره(...) إذ كانت قليلة الورد في القرآن المكي الأول وأن التعبير عن ذاته كان أساساً بلفظ "الرب"⁽²⁾.

فالتعبير عن ذاته العلية في الفترة المكية الأولى (السور التسع والأربعين الأولى) جاء باسم "الرب" خاصة وقد وأنها اطرّدت اطرّاداً لافتاً، من حيث أنها حلت محل كلمة "الله" التي لم تظهر إلا باحتشام، غير أن تواترها يعود للارتفاع (كلما تقدمنا في قراءة القرآن مرتباً على تاريخ نزوله)⁽³⁾، إذ يطغى تواتر كلمة "الله" على تواتر كلمة "الرب" تواتراً ملحوظاً وبخاصة في سور الفترة الثالثة نحو السور الآتية: "يوسف"، "النحل"، "إبراهيم"؛ حيث تتواتر كلمة "الله" في الأولى 44 مرة وفي الثانية 82 مرة، وفي الثالثة 35 مرة في آياتها المكية. في حين تتواتر كلمة "رب" 14 مرة في الأولى و19 مرة في الثانية و16 مرة في الثالثة⁽⁴⁾. أما في سورة البقرة فتظهر كلمة "الله" أكثر من 282 مرة، بخلاف كلمة "الرب" التي يعود تواترها 48 مرة فحسب.

*ضعف أثر الموضوع على أسلوب العقاد، من حيث أن أعلى قيمة سجلتها (ن ف ص) في "حياة قلم" كانت في فصل بعنوان "ذكريات وشخصيات"، وأن أقل قيمة لها كانت في فصل بعنوان "دين وفلسفة". ونعتقد أن مجرد المقارنة بين العنوانين يوحى بأثر الموضوع على تغير نسبة الأفعال إلى الصفات.

ينظر: سعد مصلوح: الأسلوب، (م،س)، ص90

*والرأي عند الدكتور عبد الله صولة أن كلمة "الله" هي "اسم صفة". أي أنها تقع موقعاً وسطاً، من حيث أنها تجمع بين الصفة بكونها منقولة عن "إله" بمعنى مألوه أي معبود وبين الاسم المختص بتلك الصفة.

-ينظر: عبد الله صولة: الحجاج، ص95.

(1) - عبد الله صولة: (م،س)، ص91.

(2) - نفسه، ص98-99.

(3) - عبد الله صولة: (م،س)، ص100.

(4) - نفسه، ص100.

الفصل الأول:

مجال الأسلوبية واتجاهاتها

تبادلت أدوار التواتر بين كلمتي "الله" و "الرّب" في التعبير عن اسم جلالته سبحانه وتعالى من جهة اعتماد في الفترات الأولى لكلمة "رّب" اسماً له تعالى، ثم إحلالها كلمة "الله" شيئاً فشيئاً مردهً إلى تحول طراً (على موضوع القرآن الأساسي تحوُّلاً يكاد يكون حاسماً...) ومعنى ذلك أنه يُوجدُ توازن بين التحول إلى اعتماد لفظ "الله" اسماً له تعالى أساساً وبين التحول إلى معالجة موضوع الوحدانية وإبطال الإشراك به، (وسبب ثاني) -بحسب عبد الله صولة- يتمثل في كون كلمة "الله" قد كانت عالقة بها زمن نزول القرآن دلالات شرك و وشية في أذهان متلقي القرآن من العرب لهذا ظلّ القرآن يغسلها شيئاً فشيئاً من هذا الذي علق بها⁽¹⁾. وبالتالي، فقد ركّز القرآن الكريم في بدايات نزوله على الدّعوة إلى التّطهّر والصدقة والاجتهاد والمثابرة وغيرها من الموضوعات الأخروية؛ وابتداءً من الفترة الثالثة من نزول القرآن تاريخياً. عوّل الخطاب القرآني على استخدام كلمة "الله" اسماً لله سبحانه وتعالى لتتواءم وسياق الدّعوة المحمّدية ومواجهة خصومها من المشركين؛ لأنّ كلمة "رّب" المعوّضة في القرآن المدني مفعولها وتأثيرها لا تقتضيه الدّعوة إلى الوحدانية وإبطال الشرك بوصفها موضوعاً أساسياً و ركيزاً في الإسلام، لذا حلّت كلمة "الله" محل كلمة "رّب" (حتى في أشدّ استعمالاتها) (للدلالة) على شمول (ربوبيته، مثل قول "رّب العالمين و "رّب المشرقين والمغربين" و "رّب العرش العظيم")⁽²⁾، على اعتداد أن استعمال الوحدات المعجمية مرتبط بالأحوال المقامية وسياق التلقي. (لأنّ "الرّب" إذ يقتضي مربوباً لا يقتضي أنه واحدٌ من النّاحية المعجمية ومن هنا كانت هذه الكلمة ممّا يتحوّل بالحقيقة والمجاز فيقال "رّب الدّار" و "رّب الشيء" أي مالكة وسيده وأطلقوه على ألّهم فقالوا عن العزّي ربّة واللات ربّة...) ومقتضى كلمة "الله" المعجمي هو وحدانية الله⁽³⁾. إن خصيصة التّفرد المعجمي لكلمة "الله" المنضوية في مفهوم الوحدانية هو الذي جعلها من أكثر المفردات بروزاً ودوراناً في القرآن الكريم حين صار الخطاب القرآني يوجه عنايته الأولى إلى موضوع الوحدانية وإبطال الشرك. وعلى هذا استخدمت الكلمة في السّياق الذي يرضيه الخطاب القرآني مقالاً ومقاماً وذلك إمّا تصرّيحاً، أو تلميحاً. وما يجعلنا نطمئن ونستأنس بما أورده عبد الله صولة من تفسيرات أسلوبية وقرّرها له الإحصاء العددي هو أنّ العرب (لم تكن تخصّ لفظ الرّب به تعالى مطلقاً ولا مقيداً)⁽⁴⁾، فانتقل اسمه من كلمة "رّب" إلى كلمة "الله" تساوفاً وموضوع الرّسالة المحمّدية من زاوية المضمون والزّمن المقترن بالمتلقي أساساً؛ من حيث أنّ الإحصاء بكونه آلية (Machine) - تساعد على تفسير النزعات المعجمية الغالبة في النّص القرآني.

وخالص القول، فالأسلوبية وجدت في أدوات الإحصاء حيويّتها، من جهة أنّها بوساطته استطاعت أن تعقلن منهجها، وتعلمن الذوق الجمالي في ضوء تصيير القيم العددية قاعدة بيانات (Une base de donnés) دالة وذلك انطلاقاً من وصف وتحليل البنى الداخلية المشكلة للرّسالة اللّغوية المؤطرة لحدود الخطاب، وذلك لتفسير السمات اللسانية الموسومة، والمفيدة في التحليل

(1) - عبد الله صولة: (م،س)، ص101.

(2) - نفسه، الصفحة نفسها.

(3) - عبد الله صولة: (م،س)، ص101-102.

(4) - محمد الطاهر ابن عاشور: التحرير والتنوير، ج1، الدار التونسية للنشر، تونس، 1984، ص167.

الفصل الأول:

مجال الأسلوبية واتجاهاتها

بكونها خصائص مميزة تقضي إلى إبراز الوظيفة الأسلوبية، التي انبثقت من (النظرية التحليلية الدلالية التي تركز على ثلاث سمات)⁽¹⁾ تتوزع على بعد تركيب، دلالي، واسلوبي تفرز جميعها سمات تتفاوت من حيث الكثافة والتوزيع والتواتر.

5- أسلوبية العدول * La Stylistique de l'écart

يمكننا تسمية هذا الاتجاه الأسلوبي بنحو التعبير (La grammaire de l'expression) من حيث أنه يدرس لغة الآثار الأدبية في ضوء صور العدول الأسلوبي⁽²⁾ (سيكون مدار الفصل الموالي). وبالرغم من شيوع هذا الاتجاه في الثقافة الأسلوبية قياساً باتجاهات أسلوبية أخرى^{1*} إلا أن عليه مأخذ من زاوية أن مفهوم العدول لم يستطع تحديد المعيار المنعدل عنه تحديداً دقيقاً وملموساً، ولا سيما المعيار الخارجي على شاكلة صنيع جون كوهين في كتابه: بنية اللغة الشعرية وصنيع عبد الله صولة في كتابه: الحجاج وبالخصوص الفصل الذي خصّسه للعدول. وبناء على هذا، رينيه ويلك (Renné Wellek) أن أسلوبية العدول لا يمكن أن تصل إلا لضروب بين الأنحاء المضادة⁽³⁾، من خلال المقارنة بين التركيب النمط (المحايد) والتركيب المنعدل عنه.

أهملت أسلوبية العدول مقولتي المنشئ ووظيفة العدول التأثيرية المقترنة بالمتلقي، في ضوء تعويلها على استبعاد الخصائص والمظاهر اللغوية العادية، والإبقاء على الخصائص الأسلوبية المخالفة للخصائص المستبعدة من خلال آليات الجرد والوصف المقارن والتحليل. ولعل تلك المقارنة بأبعادها التشخيصية والتقويمية تتنافى والرأي القائل أن النص الأدبي هو مزيج من الوحدات اللسانية المحايدة والوحدات اللسانية الموسومة، وهذا التلازم هو ما يؤدي إلى تحقق البنية الأدبية للعمل اللغوي⁽⁴⁾، فمقولة العدول التي أفرزها الدرس الأسلوبي المعاصر شكّلت العمود الفقري النظري والإجرائي لجميع الأسلوبيات، الذي تمخّض العدول بكونه تصوراً نظرياً ووسيلة منهجية من أعمال ليوسبيتزر المتأخرة، من حيث أنه قارب بالخطاب الأدبي بتوسله (منهجاً بنويّاً) (داخلياً) يسعى إلى تحديد وحدة الآثار (الأدبية)⁽⁵⁾ وذلك سنة 1958م، دون الاستعانة بالعوامل الخارجية (التاريخية، النفسية، الاجتماعية والإيديولوجية) في التماس الأسلوب والذي ينظر إليه بكونه عدولاً من خلال تشخيص الخصائص الأسلوبية انطلاقاً من النص الأدبي في ضوء العلاقات المركونة بينها وبين الخصائص اللغوية غير الموسومة؛ تأسيساً

- محمد رشاد الحمزاوي: (م،س)، ص 147⁽¹⁾

* استنفذ هذا المصطلح جهداً كبيراً من الأسلوبيات، حتى استيأس بعضهم منه، فحمله ذلك على القول أن فكرة الأسلوب عدول لا معنى لها. ينظر:- الحاج تكوك: العدول في ضوء الأسلوبية المعاصرة-من الرؤية إلى الإجراء- مخطوط رسالة ماجستير، جامعة مستغانم، 2014/2013، ص 121. و: اوزوالد ديكرو وجان ماري شافار: المرجع السابق، ص 156-157

⁽²⁾ - هنريش بليث (f. plett heinrich): البلاغة والأسلوبية نحو (نموذج سيميائي لتحليل النص)، ترو ت: محمد العمري، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ط 1999، ص 57-58.

^{1*} أسلوبية الروايات الاجتماعية، الأسلوبية التوليدية التحليلية، أسلوبية التلقي، أسلوبية التأثيرات (Les effets)، أسلوبية العوامل (Stylistique Actanciel)، الأسلوبية السردية التسلسلية (Stylistique Séréelle). ينظر:- هنريش بليث، نفسه، ص 51. - وجورج مولنبييه: الأسلوبية، (م،س)، ص 21، 60، 65، 133، 182. - وسعد مصلوح: في النص الأدبي، (م،س)، ص 79.

⁽³⁾ - ينظر: اوزوالد ديكرو وجان ماري شافار: (م،س)، ص 158.

⁽⁴⁾ - ينظر: نفسه، ص 158.

⁽⁵⁾ - ينظر: اوزوالد ديكرو وجان ماري شافار: (م،س)، ص 155.

الفصل الأول:

مجال الأسلوبية واتجاهاتها

على أنّ تلك الخصائص الأسلوبية هي وقائع لغوية بارزة تثير انتباه المتلقي، وذلك من خلال (تواترها المفرط أو ندرتها أو الإلحاح على (بعضها))⁽¹⁾. ومما هو جدير بالملاحظة، فإنّ الأسلوب "ليو سبترز" يختلف عن بعض الأسلوبيين، من زاوية أنّه عالج ظاهرة العدول معالجة داخلية؛ أي أنّه نظر إليه بالنسبة إلى السياق المحايث للآثار الأدبية من منظور داخلي، لا من منظور خارجي الذي ينضوي في المسلمة القائلة أنّ اللغة غير الأدبية هي النمط المحايد للغة الأدبية. وعطفاً على ذلك يمكننا الاستنتاج أنّ تصوّر الذي بلوره "ليو سبترز" للعدول بكونه مفهوماً وإجراءً وظيفياً شكل دعامة من حيث النّظر والتطبيق والإجراء لجميع الأسلوبيات التي تنطلق في تحليلاتها من النصّ الأدبي وتنتهي إليه.

إنّ البحث الأسلوبي المعاصر انبثق كردّ فعلٍ على المقاربات السياقية التي -
تعالج النصوص الأدبية - من جميع الزوايا ما عدا الزاوية اللغوية- التي تعدّ جوهر النصّ الأدبي- من قبل المنهج الأسلوبي الذي ينهض على أداتي الوصف والتحليل لأجل تحقيق هدفه التشخيصي للأساليب والتمييز بينها من الناحية الجمالية والدلالية، وذلك بجرد دلالية البنى اللغوية من الدّاخل ومحاولة البحث عنه في اللغة لا في حياة الأديب أو نفسيته أو تاريخه أو عصره، وغير ذلك من الجوانب ولعلّ البحث الأسلوبي بمنظومته المعرفية (بكونه نظريةً ومنهجاً وجهازاً اصطلاحياً) استطاع أن يحدث بإجراءاته التحليلية تحولات عميقة مسّت الوعي النقدي.

6- الأسلوبية المقارنة « La Stylistique Comparative »

يتخذ هذا الاتجاه الأسلوبي المقارنة- بما هي أداة تحليلية فعّالة- لإيجاد عناصر التداخل وعناصر التخارج بين أكثر من نص داخل اللغة الواحدة وعلى وجه الخصوص الخواص الأسلوبية المائزة الكائنة في النصوص الخاضعة لاختبار المقارنة، ولعلّ هذا الاتجاه الحديث الذي أنتجه البحث الأسلوبي المعاصر يشبه بدرجة ضعيفة الموازنات الشعرية التي أنجزها الدّرس النقدي القديم في ضوء تمييزها بين الأساليب البلاغية والنحوية ونقدها للنصوص من منظور مبدأ المقارنة؛ إلّا أنّ عطاء هذه الموازنات الأدبية من منظور البحث الأسلوبي المقارن كان ضعيفاً وقد ذهب الدكتور سعد مصلوح في المنحى نفسه قائلاً: (وربّما كان من أسباب (ذلك) احتفاؤها بالمثل والشاهد والمعنى المفرد والكلمة المفردة أكثر من احتفائها بعمل أدبي كامل)⁽²⁾ لذا ابتعدت بمسافات بارزة عن الدّرس الأسلوبي المعاصر، الذي ينصب اهتمامه على (الكيفية التي يمكن أن تتألف بها الوحدات الدنيا للخطاب بحسب رؤية كونراد بيرو- ومجموع العلاقات التي يمكن لها أن تظهر داخله، في شكل توترات أو مفارقات أو تكرارات أو غيرها من طرق الارتباط)⁽³⁾، بين الوحدات اللسانية المكوّنة للخطاب الأدبي؛ التي يروغ المنشئ إبرازها ليجعل القارئ أو المتلقي متنبهاً إليها.

(1)- ينظر: نفسه، ص155.

(2)- سعد عبد العزيز مصلوح: الأسلوب، (م،س)، ص43.

(3)- ينظر: جوزيف ميشال شريم: دليل الدراسات الأسلوبية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع (مجد)، بيروت، ط2، 1987م، ص37-38.

الفصل الأول:

مجال الأسلوبية واتجاهاتها

انبثق مفهوم الإبراز* الذي اقترن بالوظيفة الأسلوبية لدى ميشال ريفاتير، من تلك المعالجة الداخلية للآثار الأدبية التي أسس لها ليو سبيتزر، من خلال تحديد الوظيفة الأسلوبية لا بقياسها إلى معيار خارجي كما سلفت الإشارة إلى ذلك، بل بقياسها في نطاق المقام المحايث للآثار. إذ الأسلوبية المقارنة – في ضوء ذلك- تنصرف إلى قسمين:

أ- **أسلوبية مقارنة داخلية**¹: تنهض-مبدئياً-على وجود عناصر مشتركة بين النصوص المقارنة سواء من ناحية الموضوع أو الغرض أو ظاهرة أدبية ما.

ب- **أسلوبية مقارنة خارجية**⁽¹⁾: تُعنى بمقارنة ملامح أسلوبية للغة الواحدة مع مثيلاتها في لغات أخرى. وهي بهذا المنظور تختلف عن مفهوم الأدب المقارن الذي يجعل من علاقات التأثير والتأثير في المقام الأول القائمة بين الآداب الإنسانية العالمية، دون الاهتمام بتوصيف خصائص اللغة المتميزة والمتغيرة، اعتداداً من أهل هذا الاختصاص (الأسلوبية المقارنة) أنّ اللغة عبارة عن طاقات لسانية هائلة وإمكانات أسلوبية يعترّيها التنوع.

7- **أسلوبية السجلات "La Stylistique des Registres"**: هي طريقة من طرائق التحليل اللغوي، تنطلق في ممارستها من النص* لتدرس مجمل السجلات اللغوية المحققة في الخطاب ضمن عملية التواصل، بكون هذه العوامل تسهم في إبراز الأسلوب بوصفه تشكيلاً لغوياً. لأنّ السجل هو (خاصية التنوع في الكلام بحسب الاستعمال)⁽²⁾. وهي بهذا المنظور تنتمي إلى الأسلوبيات اللسانية بما هي لسانيات تعنى بدراسة اللغة عبر تجلياتها المنطوقة والمكتوبة.

واستناداً إلى المقاربة التي يتوسلها هذا الاتجاه بحثاً وتشخيصاً لظاهرة التنوع في النظام اللغوي المؤطر للاستعمال الفردي له الذي يتقيّد بمقولات المقال والمقام والمعنى، يكاد يقترب من مفاهيم البلاغة أو التداولية التي تستند إلى القانون الاجتماعي "لكل مقام مقال" أو مطابقة الكلام لمقتضى أحوال المتلقي أو السامع، إذ يهتم ذلك الاتجاه بجميع العناصر التداولية (النص الموضوع، المنشئ، المتلقي، والعلاقات القائمة بين تلك العناصر) اعتكازاً على (مقام التفاعل الاجتماعي)⁽³⁾ الذي يجعل من المعنى أو الدلالة المحققة من اللغة متداولاً بين مرسل الرسالة اللغوية ومتلقيها فهي مقاربة تدرس مختلف المستويات اللسانية والسجلات الخطابية المتحققة وهي بذلك تختلف عن أسلوبية العدول التي تعنى بدراسة قطاع معين من الاستخدام اللغوي بمعنى

* تتجلى البيئة المعرفية للأسلوب ووظيفته في مفهوم الإبراز، من حيث أنّ الوظيفة الأسلوبية تتبلور في (إبراز بعض عناصر سلسلة الكلام، وحمل القارئ على الانتباه إليها: بحيث إذا غفل عنها شوّه النص من الناحية التركيبية والدلالية والجمالية).

¹ تقارن وتدرس أساليب الاستخدام الأدبي للغة في مستوى معين من مستويات اللغة الواحدة وهي تشبه دراسة سعد مصلوح لخاصية الاستعارة الأسلوبية في عدد من النصوص الأدبية والمقارنة بينها/. ينظر: فتح الله أحمد سليمان، (م،س) ص43. و- سعد مصلوح في النص الأدبي، (م،س)، ص202-217.

⁽¹⁾ ينظر: هنريش بليث، (م،س)، ص39.

* سواء أكان جملة أو فوق الجملة، لأنّه ثمة خلاف في تحديد الوحدة الحاملة للأسلوب، ومن القائلين بالأول ريتشارد أوهمان R.Ohman، على حين يرى هيل A.Hill أنّ اللسانيات تختص بمستوى الجملة، وتنفرد الأسلوبيات بمستوى فوق الجملة. ينظر: سعد مصلوح: في النص الأدبي، (م،س)، الهامش رقم 26 ص82.

⁽²⁾ ينظر: هنريش بليث: (م،س)، ص62.

⁽³⁾ هنريش بليث: (م،س)، ص62.

الفصل الأول:

مجال الأسلوبية واتجاهاتها

أنَّ أسلوبية السَّجَلات تعالج الأبعاد اللغوية وطاقاتها التعبيرية ذات المواصفات الأسلوبية لا بكونها خصائص مفارقة، وإتّما تعالجها-تشخيصاً وتقويماً- بكونها أبعاداً لغوية ملازمة لجميع الأبعاد اللسانية المكوّنة للنشاط الخطابي من جهة، ومن جهة أخرى تنظر إلى الخصائص اللغوية غير الموسومة بكونها تراكيب غير محايدة، وكلّ ذلك في ضوء أن البنية الأدبية للعمل اللغوي هي مزيج بين الوحدات الموسومة وغير الموسومة؛ تأسيساً على الرّأي القائل -من وجهة نظر مولينو Molino سنة 1994م- أنَّ (التّوزيع اللّغوي موجودٌ في صلب النظام اللّغوي ذاته)⁽¹⁾ وهي بهذه الفكرة تنتمي إلى سلسلة الأسلوبيات اللسانية التعبيرية التي أرسى بنائها شارل بالي؛ إذ أنها تدرس السَّجَل المعجمي النّوعي من خلال مقولات (المقال والمقام والمعنى)⁽²⁾ في ضوء القطب الموضوع ضمن اللسانيات الاجتماعية التي مهّد لها الطريق فرديناند دوسوسير.

8- الأسلوبية السيميائية* "La Stylistique sémiotique":

هي نموذج تحليلي قدّمه الدّكتور هنريش بليث في كتابه "البلاغة والأسلوبية نحو نموذج سيميائي لتحليل النصوص"، وهذا النموذج قائم على أسلوبية العدول وفي الوقت نفسه يشتغل على المستوى التداولي⁽³⁾. وقد استوحاه من نموذج موريس (CH.W.MORRIS) التداولي الذي يتضمن ثلاثة أبعاد (مستويات) أخلصها للقطاعات اللسانية التي تهتم بها التداولية كونها نظرية عامة في اللغة، وتتجلى هذه المستويات كالآتي:⁽⁴⁾

1- المستوى التركيبي (La Syntaxe) يهتم بدراسة علاقة العلامات اللسانية بعضها ببعض ← نموذج نحوي

2- المستوى الدلالي (Sémantique) يدرس علاقة العلامات بالواقع ← نموذج تفسيري تأويلي .

3- المستوى التداولي: يهتم بدراسة علاقة العلامات (Signes) بمستعملها (Utilisateurs) ← نموذج تواصل.

وينطلق هذا النموذج السيميائي-كباقي الاتجاهات الأسلوبية- في تحليل النصوص الأدبية من اللغة وفقاً لمبدأ العدول الذي صرّفه هنريش بليث تأثراً بموريس إلى ثلاثة أصناف:

أ- عدول في التركيب (La Syntaxe) (العلاقة بين العلامات).

ب- عدول في الدلالة (Sémantique) (العلاقة بين العلامات والواقع)⁽⁵⁾.

(1)- ينظر: أوزوالد دوكرو وجان ماري شافار، (م،س)، ص159.

(2)- ينظر: سعد مصلوح: في النّص الأدبي، (م،س)، الهامش رقم 03، ص79.

* يرى الدّكتور عبد الملك مرتاض أنّ السيميائيات ترتبط أساساً بالثقافة الأنجلو الأمريكية (لوك وبيرس خصوصاً)، في حين يرتبط مفهوم السيميائية (السيمولوجيا) بالثقافة الفرنسية (قريماس، بارث، كريستفا)، ثم يضيف أن مصطلح "السيميويتكا" هو أعرق ميلاداً (سنة 1555م) في الثقافة الأوروبية من مصطلح السيميائية أو السيمولوجيا (ينظر: عبد الملك مرتاض: نظرية النّص الأدبي، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط2، 2010م، ص165).

(3)- ينظر: هنريش بليث: (م،س)، ص65-66.

(4)- Voir : Patrick Charoudeau et Dominique Maingueneau : dictionnaire d'analyse du Discours, éd seuil, paris, 2002, P 454.

(5)- ينظر: هنريش بليث: (م،س)، ص14 (مقدمة المترجم).

الفصل الأول:

مجال الأسلوبية واتجاهاتها

ج- عدول في التداول (Pragmatique) (العلاقة بين العلامات وجميع العناصر المشاركة في عملية الإبداع الأدبي) (المتلقي للموضوع، المنشئ، الشفرة (النظام)، المقصدية...)

حاول هنريش بليث أن يبني أسلوبية عامة جديدة من خلال تقديمه لأدواتها ومستويات تحليلاتها والتي نهلها من منابع معرفية مختلفة على غرار الأسلوبية (أسلوبية العدول)، البلاغة التداولية اللسانية والدلالة المعاصرة، وهي أدوات سبر وتقويم تلائم نقد الآثار الأدبية-انطلاقاً من لغتها-في تفردها، وفي التحليل العام المستوياتي واللساني لمختلف الخصائص اللسانية- في الآن نفسه-.

وبناءً على ذلك ، فالأسلوبية السيميائية تعتكز على الاجتهادات التي قدمتها البلاغة القديمة على الصّعيد التحليلي والاستقرائي، ومعالجة جوانب النقص في التّصورات النظرية والإجرائية التي أنتجها البحث الأسلوبي المعاصر -في تصوره-، وكل ذلك للخروج بنموذج جديد ينهض على فكرة العدول عبر حقول النصّ الأدبي المنضوية في دائرة التركيب، الدلالة والتداول. وقد قدّم هنريش بليث هذا النموذج بكونه مقترحاً يسعف على التماس أدبية الأساليب من الداخل اللساني للآثار الأدبية، اعتداداً منه أنّ البنية الأدبية تتجلى مظاهرها بتشخيص البنى اللغوية في نطاق ما يفرزه التحليل المستوياتي لها في ضوء العلاقات الكائنة بين تلك المستوياتي من جهة وفي التلازم العلائقي المتحقق على مستوى نسيج النص بين الخصائص اللغوية والوجوه الأسلوبية المكونة للخطاب الأدبي.

وعلى الجملة، فهذا الاتجاه هو من أحدث الاتجاهات الأسلوبية في معالجة النصوص الأدبية بكونه يشتغل على منوال نظري معرفي من المنظور القائل أنّ (كل نظرية منهجاً ومنظومة إجرائية)⁽¹⁾؛ لأنها تفترض بصفة ضمنية نموذجاً تواصلياً في نطاق اللغة الأدبية التي تتوزعها البنى اللسانية المفيدة في مستوى الوصف والتحليل والتفسير.

9- الأسلوبية التأويلية:

بالرغم من أنّ الأسلوبية ليست فناً تأويلياً خالصاً إلا أنها تسعى إلى تفسير البنية الأدبية - بكونها مؤشرات نصية موجودة بالقوة وبالفعل- في الآثار الأدبية تحيل إلى قرائن سياقية سواء أكانت لسانية أم غير لسانية، ولعلّ ما يدعو إلى تعزيز هذه الفكرة التي نحن صدددها هو مفهوم الحدث الأسلوبي- الذي يراه جيرار جينات أنه (ينتمي في جزئه الأساس إلى انتباه المتقبل أي (أنّ) الأسلوبية الأدبية) التي تتخذ النصّ الأدبي حقلاً تطبيقياً تنتمي إلى جمالية انتباهية أكثر منها إلى جمالية قصدية⁽²⁾. ولعلّ هذا السياق المعرفي الذي سلف تنصيبه، يجرّنا إلى القول أنّ معظم الاتجاهات الأسلوبية التقت بها المقولة الشائعة المسمّاة الجمالية. إن مردّ اقتران علم الجمال أو الجمالية (Esthétique) بالأسلوبية هو أنها تدرس الخصائص الكلامية من منظور وظيفتها الجمالية ، و تعد لغة الآثار الأدبية فناً قولياً. والفن هو موضوع الجمالية، إذ هي (علم (النظرية) تستهدف تحديد ماهية الصّفة أو ماهية مجموع الصّفات والخصائص المشتركة التي يمكن أن

(1)- ينظر: صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر، (م،س)، ص11،92.

(2)- ينظر: أروالد ديكر و جان ماري شافار ، (م،س)، ص160.

الفصل الأول:

مجال الأسلوبية واتجاهاتها

تتلاقى في إدراك لجميع الموضوعات التي تثير في المتلقي الحس الجمالي⁽¹⁾. لذا تزاوج البعد الجمالي مع البعد الأسلوبي في التحليل اللساني الأدبي بكونه نظرية وممارسة نصية يسعى للإجابة عن ماهية العوامل اللسانية التي تجعل من الرسالة اللغوية بأن تدعى خطاباً أدبياً، وذلك من خلال استهداف تشخيص صفات الأساليب ونعوتها من الناحية الجمالية والدلالية والوظيفية. والأسلوبية بهذا المنظور لا تميّز بين ما هو قبيح وما هو جميل، وإنما تميّز بين ما هو أدبي وما هو لغوي خالص.

وخالص القول، أن تعدد طرائق الأسلوبية في معالجة ظاهرة بنية الأسلوب من خلال تشخيصه وتقويم نعوته؛ ترد -برأينا- إلى اختلاف زاوية النظرة إلى الظاهرة اللغوية (الأدبية) سواء من الوجهة التنظيرية أو التطبيقية أو الإجرائية كما سلف بيانه.

10- أقطاب الأسلوبية:

ومهما يكن ذلك التشعب والتعدد الذي اعترى الأسلوبيات اللسانية من حيث التسمية، أمكننا الخلوص إلى أنّ مباحث الأسلوبية توزّعها مدرستان-نعتقد أنّهما متكاملتان-، نسمي المدرسة الأولى مدرسة أسلوبيات اللغة التي أفرزت مقولة الاختيار والتنويع. أمّا المدرسة الثانية فتدعى بالأسلوبيات الأدبية التي أنتجت مقولة العدول.

أ- أسلوبيات اللغة: (Las Stylistiques de la langue)

تمخّضت الأسلوبية من رحم لسانيات "دوسوسير" من زاوية أن تلميذه النبيه "شارل بالي" هو الذي أرسى دعائم أسلوبيات اللغة؛ والتي تسعى للبحث عن الصيغ اللغوية المتغيرة وما تحمله من طاقات تعبيرية عاطفية ضمن المدونات الكلامية والمدونات الأدبية. وقد حاول أهل اختصاص هذه الأسلوبيات علمنة الأسلوبية بكونها منهجاً مكافئاً لمنهج المدرسة الوصفية اللسانية التي اهتمت باللغة بكونها نظاماً من العلامات اللسانية والقواعد.

ومفهوم الأسلوبية في ضوء هذه النظرية أنّها تهتم بدراسة وسائل التعبير في نطاق النظام اللغوي؛ اعتداداً -من أهلها- أنّ الأساليب (التركييب) هي بنى لغوية متجانسة ومتنوعة يفرزها نظام الشفرة اللغوية للسان معين. وتنهض أسلوبيات اللغة على تشخيص التنوعات داخل اللغة ذاتها. ولعلّ هذه الأسلوبيات التي نحن إزاءها قد نعتها ببير جيرو بالأسلوبيات التقليدية⁽²⁾. وكونها تقليدية فقد تفرّعت إلى أسلوبية صوتية وأسلوبية صرفية وأسلوبية نحوية وأسلوبية دلالية⁽³⁾. ونعتقد أنّ هذه الأسلوبيات هي مستويات التحليل اللساني وليست بمناويل نظرية يعتدّ بتسميتها أسلوبيات؛ التي تسعى في مقاربتها لاستيطان الوظيفة التعبيرية العاطفية الثاوية في البنى اللغوية المجسّدة للوحدات النصية.

(1) - كريب رمضان: فلسفة الجمال في النقد الأدبي-مصطفى ناصف نموذجاً-، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2009م، ص63.

(2) - ينظر: محمد رشاد الحمزاوي، (م،س)، ص125.

(3) - ينظر: نفسه، ص 125.

الفصل الأول:

مجال الأسلوبية واتجاهاتها

فأسلوبيات اللغة تسعى لتحليل وجرد السمات المتغيرة بمقابل سمات النّظام اللغوي المطّردة بكونها- خصائص أسلوبية تختلف كثافتها وحمولتها من تعبير إلى آخر، ومن شخص إلى آخر لدواع مختلفة ومسوّغات متباينة (لسانية- جغرافية - اجتماعية- ثقافية- حضارية..)، وقد كان شارل بالي يروغ من خلال محاولته علمنة دراسة الأساليب إلى تأسيس ما يعرف بلسانيات الكلام في ضوء ذلك التفريق الذي أقامه دوسوسير بين لسانيات اللّغة ولسانيات الاستعمال يقول دوسوسير مفرّقا ومتعافلاً لسانيات الاستعمال اللغوي: (حالما نروم تأسيس نظرية للكلام، يجب أن نختار بين سبيلين يستحيل أن نسلّكها معاً في وقت واحد، بل ينبغي أن نسلّك كل منهما على حده وقد يمكن مع شيء من التبسيط أن نطلق اسم اللّسانيات على كل من هاتين المادتين وأن نستعمل عبارة لسانيات اللغة (Linguistique de la langue) وأن نستعمل لسانيات الاستعمال (الكلام) (Linguistique de la parole)، ولكن يجب أن لا نخلط بين العبارة الثانية (لسانيات الكلام) وبين اللّسانيات بمعناها العام. ونعني بها تلك التي موضوعها الوحيد هو اللّغة، والتي سوف يكون عليها- أي لسانيات اللّغة- مدار الحديث وحدها⁽¹⁾.

لقد فضّل دراسة اللغة على دراسة الكلام من منطلق تفضيله الاجتماعي على الفردي والجوهرية على الثانوي، والمستقل بالكينونة الاجتماعية، على الكلام الفردي المرتبط بغيره وبناءً على ذلك، حاول شارل بالي الاستثمار في هذا التعافل من أستاذه طامحاً لإقامة علم يتخذ من الكلام حقلاً تطبيقياً له، يقوم على دراسة وسائل التعبير المنضوية في نطاق الكلام الإنساني ضمن منظور أسلوبية الكلام لا أسلوبية الآثار الأدبية⁽²⁾.

وعطفاً على ذلك، فإنّ جميع الدّراسات تصف أسلوبية شارل بالي بالتقليدية لأنه قسم الآثار الكلامية -مبتعداً عن الآثار الأدبية- إلى قسمين:

- 1- آثار طبيعية تعكسها الأحاسيس التي يعبر عنها المتكلم.
- 2- آثار بالإيحاء التي تعكس الوسط اللّغوي الذي ينتمي إليه المتكلم. ومما انتهى إليه شارل بالي أنه ثمة أشكال لغوية متماثلة في التعبير، لكنّها تختلف من حيث الحمولة العاطفية⁽³⁾. وجملة الأمر، فإن جميع أسلوبيات اللّغة- بما فيها الأسلوبية التعبيرية الأدبية- تنطلق من أساس معرفي واحد ينضوي في دائرة التشخيص الأسلوبي وذلك بالاعتماد على (الوصف المنتظم للأصوات وأقسام الكلام بحسب تودوروف- وللبنى التركيبية والمعجم بالاهتمام، في كلّ مرة بما هو خارج المضمون المفهومي)⁽⁴⁾، والتركيز على المضمون الإيحائي العاطفي المائل في وسائل التعبير، في ضوء نظرية مؤداها أنّ الكلام العفوي ينصرف إلى قسمين: قسم أول يكون عارياً من الوظيفة التعبيرية العاطفية، وقسم آخر تكون الوظيفة التعبيرية العاطفية ماثلة فيه.

ب- الأسلوبيات الأدبية: إذا كانت أسلوبيات اللغة- في فجر ميلادها- انطلقت انطلاقاً لسانية خالصة، فإنّ أسلوبيات الأدب قد انطلقت انطلاقاً نفسية أدبية؛ وهي تعزى إلى العالم الأسلوبي

(1)- Ferdinand de Saussure : Cours de linguistique générale, édition talant kit, Bejaia, L'Algérie, 2002, P25.

(2)- ينظر: أوزوالد ديكر و جان ماري شافار: (م،س)، ص154.

(3)- أوزوالد ديكر و جان ماري شافار: (م،س)، ص154..

(4)- نفسه، الصفحة نفسها.

الفصل الأول:

مجال الأسلوبية واتجاهاتها

"ليو سبيتزر" الذي اتكأ في مقارنة -تلك العلاقات الدلالية والوظيفية التي تفرزها وسائل التعبير البائية للخطاب الأدبي- على أسلوب المحايثة وكان يتغيا من وراء كل ذلك تحديد وتشخيص تم تفسير البنية الأدبية (الأسلوب)، بوصفها تمثل الأسلوب بما هو عدول يخالف المعايير الاجتماعية المشتركة.

تقترن أسلوبيات الأدب من مفهوم النقد الأسلوبي، من زاوية أنها تسعى لإنجاز (الخطاب الفردي أكثر مما تتمسك بالإمكانات المرسومة في الشفرة (النظام اللغوي)) (1). وقد حاولت من خلال تعويلها على دراسة وسائل تعبير اللغة الأدبية الكشف عن إواليات اشتغالها بأدوات منهجية فعالة، استقتتها من جميع الاختصاصات اللسانية المجاورة لها، قصد استبطان الوظيفة الأسلوبية واضحة في حساباتها: أن تلك الأدوات المنهجية -ولو بطريقة ضمنية- هي مناويل نظرية تسعف وتسهم في المقارنة والتمييز بين البنى الأسلوبية والبنى اللسانية. وهي تروغ (من وراء كل ذلك بحسب تودوروف- تحليل (الفائدة الجمالية (والدلالية) للظواهر الأسلوبية لا وظيفتها العاطفية، إقناعية كانت أو شيئاً آخر)) (2). ويستفاد من هذا الكلام ما يأتي:

1- يحاول تودوروف أن يقيم جداراً عازلاً بين بلاغة الأسلوب (الأسلوبية) وبلاغة الخطابة (البلاغة التقليدية) على شاكلة صنيع أرسطو (384-322 ق.م) في كتابيه: (فن الخطابة وفن الشعر).

2- يحاول تودوروف أن يقلص من اهتمامات الأسلوبية من زاوية أنه جعل التحليل الأسلوبي هدفه محصور في دراسة الوظيفة الجمالية (البلاغية)، اعتداداً منه أن الأسلوبية هي ممارسة شكلية للغة النصوص. ولعلّه في هذا القول ما يشي أنه كان يطمح لإقامة علم الشعرية بوصفه نظرية في الأدب تعالج لغة الآثار الإبداعية في محاولة منها لحصر خصائصها المنضوية في البنية الأدبية العامة.

وترتيباً على هذا، فجميع الأسلوبيات (تقليدية أو معاصرة) ترتكز على كيان معرفي واحد يتبلور في جملة من الأدوات المنهجية تتوسل لقراءة المعطيات اللغوية في أبعادها الجمالية والدلالية المكونة للنصوص* وقد عوّلت الأسلوبية بعامة تحقيق غايتها على جميع المقولات والمباحث المنبثقة من الحقول المعرفية المجاورة لأهدافها ومقاصدها من خلال قيامها على

(1) - نفسه، ص 156.

(2) -، أوزوالد ديكر و جان ماري شافار: (م، س)، ص 157.

* يرتب الناقد محمد مفتاح النصوص من حيث درجاتها في الوضوح أو الغموض كما يلي:

1- النص الذي لا يقبل التأويل (الصريح والواضح) نحو الأوامر والنواهي الحقيقية.

2- النص الذي لا يحتمل معنى آخر، لكنه قد يقبل التأويل.

3- النص الذي يحتمل عدة تأويلات تتناسب والسياق العام للنص.

4- النص الذي ينبغي تأويله حتى يستقيم معناه (النص المحتمل).

5- النص الممكن وهو النص الذي يكون مكتفياً متيحاً لعدة تأويلات.

6- النص العملي: وهو ما كان غير محدد المعنى ولا محدد الدلالة، ولا مقبولاً من الناحية التداولية.

- ينظر: محمد مفتاح: المفاهيم معالم: نحو تأويل واقعي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1887م، ص 38.

الفصل الأول:

مجال الأسلوبية واتجاهاتها

النظرية اللغوية. وفي هذا الصدد لا يفرق بين أسلوبيات اللغة و أسلوبيات الأدب⁽¹⁾، ويطلق عليهما معاً اسم "علم الأسلوب الوصفي" في رهبانه على المدرسة اللسانية الوصفية التي ثبت أقدامها في حقل اللسانيات دوسوسير.

تقرى الدكتور شكري محمد عياد ميادين الدرس الأسلوبي مقسماً إياه إلى علم الأسلوب المقارن وعلم الأسلوب الوصفي والدراسات الأسلوبية التكوينية أو الفردية⁽²⁾ التي تعتمد التحليل اللغوي للنصوص الأدبية عبر جميع المستويات الي يفرزها النص الخاضع للمعالجة. ولعلّ ما تجدر الإشارة إليه- في هذا السياق- أن جميع مباحث الدرس الأسلوبي نظراً تطبيقاً و إجراء يتقاسمها خيط منهجي واحد ينحصر في الانطلاق من النص والانتهاء إليه؛ اعتماداً على آليتي الوصف والتحليل في ضوء هدفي التشخيص والتقويم للوظيفة الأسلوبية والتي نعتقد أنّ مفهومها يقترب بدرجة بارزة من مفهوم الأدبية التي أنتجها الدرس الشكلائي الروسي؛ على اعتداد أنّ "الأدبية" هي (غاية جميع الدراسات الأدبية والنقدية)⁽³⁾. ومن هذه الزاوية تكاتف الدرس الأسلوبي مع الدرس الأدبي النقدي لتشخيص "الأسلوب وبنيته" باعتباره تشكيلاً لغوياً في مفاهيمه التعبيرية والعلائقية والتأثيرية شكلاً ومضموناً وتلقياً؛ لأنّ النية الأدبية أو ما يُدعى الوظيفة الأسلوبية هي اتجاه وليست عادة لغوية⁽⁴⁾.

وحاصل الكلام، فالبحت الأسلوبي هو علم من العلوم المعرفية، تهتم بنظرية اللغة أولاً وأنه وثيق الصلة بالمدرسة اللسانية الوصفية-ثانياً- التي انبثق من عباعتها، وهذا لا يعني أنه علم مكافئ أو علم مواز لنظرية اللغة الحديثة التي تبحث في اللغة (بوصفها ظاهرة إنسانية تحكمها قوانين (صوتية، صرفية، تركيبية، دلالية) مشتركة تستجيب على عدة أشكال أو مستويات للتعبير)⁽⁵⁾. فالأسلوبية بكونها علماً موضوعياً- يثوي جهازها النظري منهاجاً موضوعاً، غاية وخلفية فكرية تؤطر جميع هذه الفصول، تأسيساً على أنّها تدرس ذلك التنوع الموجود في صلب النظام اللغوي، وذلك النوع (لا يخرج عن أصول هذه اللغة في نحوها ومفرداتها)⁽⁶⁾. ومن هذه الفكرة عالج عبد القاهر الجرجاني بصفة فورية نظرية اللغة الأدبية من زاوية أنه حسم الخلاف الذي كان دائراً بين أنصار الشكل (اللفظ) وأنصار المضمون (المعنى) في ضوء نظريته المشهورة بالنظم، فضلاً على إخراجه لمفهوم اللغة ووظائفها من دائرة علم الكلام*، إذ انطلق من مبدأ عدم الفصل بين الشكل والمضمون ونعتقد أنّ النظرية الجرجانية

(1)- ينظر: شكري محمد عياد: مدخل إلى علم الأسلوب، مكتبة الجيزة العامة، القاهرة، ط2، 1992، ص: 58.

(2)- ينظر: نفسه، ص: 52، 58، 62.

(3)- ينظر: عبد الحميد بورايو: منطق السرد-دراسات في القصّة الجزائرية الحديثة-، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1994م، ص2-3.

(4)- ينظر: سعد مصلوح: في النص الأدبي، (م،س)، ص60.

(5)- ينظر: شكري محمد عياد: (م،س)، ص51.

(6)- شكري محمد عياد: (م،س)، ص51.

* هو ملكة يقتدر بها الإنسان على نصرته الآراء والأفعال المحمودة التي صرّح بها واضع الملة، وتزييف كلّ ما خالفها بالأقوال، فهو يقوم بتوضيح أصول العقيدة وشرحها وتدعيمها بالأدلة العقلية، أمّا مبحثه فهو ذات الله تعالى وصفاته وأفعاله، وبعث الرسل وأحكام الآخرة.(ينظر: علي عبد الفتاح المغربي: الفرق الكلامية الإسلامية- مدخل...دراسة، مكتبة وهبة، القاهرة، ط2، 1995م، ص11، 13).

الفصل الأول:

مجال الأسلوبية واتجاهاتها

تستوفي بعض الشروط العلمية التي شكّلت أسيسة الدّرس الأسلوبي الجديد الذي ينهض على القراءة الداخلية الكائنة بين العناصر اللّسانية في ضوء أنّ اللّغة من وجهة نظر أنطوان ميه Antoine Meillet هي (نسق مركب من أدوات التعبير)⁽¹⁾ من جهة، وأنّ الوظيفة من منظور الفكر اللساني الحديث هي تلك العلاقة النحوية الدلالية التي تجمع بين عنصرين متجاورين بحسب ثباتهما أو تغيرهما⁽²⁾. وعلى هذا الأساس، تنهض نظرية النظم على مبدأ جوهرى مركزى في التفريق بين أصناف الكلام البلاغى، إذ مصطلح معانى النحو الذي صكه الجرجاني في نطاق الجملة الاسنادية الكبرى يتصادى بدرجة بارزة مع مفهومي اللغة والوظيفة-الذين تقدم ذكرهما-.

حيث وسّع عبد القاهر الجرجاني من مدارك النسق السيميائي للغة الأدبية (القرآن الكريم والشعر) في ضوء الرّأي القائل أنّ اللغة هي نظام سيميولوجي (يقوم على اعتبارية العلامات ولا قيمة للأجزاء إلا ضمن الكل)⁽³⁾، من زاوية أنّه وازن بين لغة القرآن ولغة الشعر في ضوء نظرية الإحجاز، التي تبلورت بوصفها منهجا بلاغيا وصفيا، قائمة على توخي أبواب النحو العربى الذي تنوّعه مقولات الإسناد والإضافة وغيرها. وقد اتخذت هذه النظرية من الجملة حقلا تطبيقيا لها. ومهما يكن الأمر، فمرتكزات البلاغة الوصفية في الدرس القديم، تتسجم مع الأسلوبية التوليدية التحويلية، التي تعدّ البنى السطحية المتولدة من البنية العميقة أساليب جديدة، خلاف المدرسة الوصفية اللسانية، التي تعتبر كل الأساليب هي قواعد مخزنة⁽⁴⁾.

وبناء على ذلك، فالدرس الأسلوبي تقاسمت مباحثه مقولة الأسلوب بكونها المقولة الجوهرية التي يستند عليها التحليل اللّغوي للنصوص؛ إذ مارسه أسلوبيات اللغة و أسلوبيات الأدب بوصفه (شكلاً مميزاً للغة النص)⁽⁵⁾. وهذا ما جعل الاختلاف بينهما طفيفاً يمكننا حصره في الآتي:

- 1- أفرزت أسلوبيات اللغة مقولة الاختيار والتنويع.
- 2- أفرزت أسلوبيات الأدب مقولة العدول والمفارقة.
- 3- تنغيا أسلوبيات اللغة البحث عن الوسائل اللغوية التي تؤثر على الوظيفة التعبيرية العاطفية.
- 4- تروغ الأسلوبيات الأدبية تشخيص وتحديد الوظيفة الأسلوبية التأثيرية.
- 5- تنهض الأسلوبيات على التمييز بين الخصائص الأسلوبية والخصائص اللّغوية أو بين وسائل التعبير الأدبية ووسائل التعبير غير الأدبية.
- 6- الأسلوبية هي منهج، لأنّها تتوسل (مجموعة من السبل والإجراءات التي يتّخذها أصحاب أية نظرية لتحليل الأعمال الأدبية والبرهنة على توافق القوانين الداخلية والخارجية لها)⁽⁶⁾ باعتبارها ممارسة نصّية غير منغلقة على نفسها، إذ تمتح من جميع الحقول المعرفية التي يكون مقصدها لغة الأدب. ولعلّ في تعدد طرائق تحليلها مردود إلى ذلك التعديل لطريقة

(1) - ينظر: أحمد يوسف: القراءة النسقية-(م،س)، ص117.

(2) - ينظر، (م،س)، ص 119.

(3) - ينظر: نفسه، ص117.

(4) - ينظر: جون ليونز: نظرية تشومسكي اللغوية، تر: حلمي خليل، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية 1985، ص207-210.

(5) - ينظر: فتح الله احمد سليمان: (م،س)، ص40.

(6) - صلاح فضل: (م،س)، ص11.

الفصل الأول:

مجال الأسلوبية واتجاهاتها

تناولها لموضوعة الأسلوب نظراً وتطبيقاً وإجراءً، حتى يتلاءم جهازها النظري مع التحولات التي طرأت على نظرية الأدب المعاصرة التي انتقلت من الإطار الفلسفي (المحاكاة) ومروراً بمنظومة المناهج السياقية لتتحول إلى اللغة من زاوية أن اللغة صارت هي (النموذج المسيطر على نظرية الأدب في العصر الحديث)⁽¹⁾.

7- يقترب مفهوم الوظيفة البلاغية في التراث البلاغي النقدي لدى العرب من مفهوم الوظيفة الأسلوبية من منظور مقولة الإبراز-التي مرت بنا-، اعتداداً على أن الدرس العربي القديم انصب اهتمامه على استخلاص مقاييس الجمال البلاغي وتفسير الوظيفة البلاغية الجمالية التي ينحصر دورها في (الإمتاع والإقناع وترقيق الوجدان وتهذيب السلوك)⁽²⁾. شكّل التحليل الأسلوبي بؤرة منهجية تلقي فيها حقول معرفية متعددة، تتجاوز في إطارها المفاهيم ذات الفاعلية في التشخيص والتقويم، وقد ذهب الدكتور محمد مفتاح قائلاً في هذا الصدد: (المبادئ والمفاهيم الموظفة هي جوهر البحث العلمي المعاصر ولذلك فهي تنتقل في مجالات علمية متنوعة وتوظف بكيفيات مختلفة فيها)⁽³⁾.

8- يختلف المنهج الأسلوبي عن المنهج اللساني الخالص، من حيث أن المنهج الأسلوبي يهتم بدراسة الطاقة التعبيرية والطاقة الدلالية التي تتضمن في المدونات الأدبية التي تتجاوز الجملة على خلاف الإجراء اللساني المطلق.

9- إن الأسلوبية باتجاهاتها تسعى إلى قراءة النصوص انطلاقاً من اللغة بحثاً عما يميز داخلها بين ما هو لساني خالص وما هو أسلوبي مفيد في ضوء مبدأ مؤداه أن البنية الأسلوبية تتواجد ضمن الكل الذي يربط الخصائص اللسانية والأسلوبية بوصفهما أجزاء من البنية العامة.

(1) - ينظر: صلاح فضل: (م،س)، ص13.

(2) - مصطفى الصاوي الجويني: البلاغة العربية-تأصيل وتجديد-، منشأة المعارف، الإسكندرية، 2002م، ص6.

(3) - محمد مفتاح: التشابه والاختلاف، نحو منهجية شمولية، المركز الثقافي العربي، ط1، 1966م، ص06.

الفصل الثانی

المكونات المعرفية لظاهرة
العدول وأشكالها البلاغية

الفصل الثاني: المكونات المعرفية لظاهرة العدول وأشكالها البلاغية

المبحث الأول:

العدول التراثري

أولاً: النسق البلاغي للعدول

أ- **العدول لغة:** لا يستقيم الحديث عن أية ظاهرة لسانية في الآثار الأدبية، أو مفهوم نقدي، سوى بتجاوز ظاهره والغور في حقيقته اللغوية، وذلك بالتوقف عند دلالاته ومشتقاتها وهذا يدفعنا رأساً إلى لتناوله معجمياً. ولعل خير ما نستأنس به في هذا الصدد ابن منظور الإفريقي (ت711هـ) في لسانه. يقول معالجا للمادة (ع د ل) (عَدَلَ عن الشيء يعدل عدلا وعدولا حاد عن الطريق ... وعَدَلَ إليه عدولا رجع، وما له معدل ولا معدول أي مصرف وعَدَلَ الطريق مَال... ومنه قول أبي خَرَّاش:

على أنني إذا ذكرت فراقهم *** تضيق علي الأرض ذات المعادل

أراد ذات السعة يعدل فيها يمينا وشمالا من سعتها، والعدل: أن تعدل الشيء عن وجهه تقول: عدلت فلانا عن طريقه، وعدلت الدابة إلى موضع كذا⁽¹⁾.

التفت ابن منظور إلى الأصل المعجمي لظاهرة العدول، -في الكلام الذي تقدم ذكره له- وهي تؤشر وتدل -عنده- على الميل (حاد عن الطريق)، والخروج، والتغيير من خلال تغيير الدابة لوجهتها من وضع إلى وضع آخر. أما كلمة (العَدْل) فهي (ضد الجور، وما قام في النفوس أنه مستقيم، كالعدالة و العدولة والمَعْدَلَة. عَدَلَ يَعْدُلُ فهو عادل من عدول وعدل بلفظ الواحد، وهذا اسم للجمع رجل عَدْلٌ، وامرأة عَدْلٌ وعَدْلَةٌ، وعذب عنه يعدل عدلا وعدولا: حاد وعَدَلَ إليه عدولا: رَجَعَ، وعَدَلَ الطريق مال وأنْعَدَلَ عنه وعادِلَ إِعْوَجَ⁽²⁾.

قد يكون على ما قدّمنا من ذكر التخريج اللغوي لموضوعة (العدول) الذي أوردناه للفيروز آبادي (ت817هـ) في كتابه (القاموس المحيط)، أن مفهومه اللغوي هو أنأى مدًى من المفهوم

(1) - ابن منظور: المصدر السابق، مادة " عدل".

(2) - الفيروز آبادي: القاموس المحيط. تح: مكتب تحقيق التراث في مؤسسة الرسالة، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط2، 1987م، باب (العين)، فصل (اللام).

الفصل الثاني: المكونات المعرفية لظاهرة العدول وأشكالها البلاغية

المعاصر له، إلا أنَّ أبا الفتح عثمان بن جني (ت392هـ) يبدد هذا الاضطراب المتولد من الدلالة اللغوية للعدول، التي انصرفت إلى (ضد الجور والظلم)، حين نلفيه في كتابه الخصائص يستخدم كلمة (العَدْل) بوصفها مرادفة لكلمة العدول⁽¹⁾، الذي نحن بسبيله إذ استعملها بمفهومها البلاغي لا القضائي. وعلى الجملة، فالمادة المعجمية (عَدَل) بمشتقاتها انحصرت دلالاتها اللغوية في معاني الميل، الخروج، التغيير والاعوجاج، ويتبين لنا من هذه المؤشرات الدلالية اللغوية أنها تتصادى بشكل أو بآخر بالمفهوم الاصطلاحي للعدول الأسلوبي المعاصر من حيث المستوى المنهجي.

ب- العدول اصطلاحاً:

إن ظاهرة العدول المتضمنة في مفهوم المصطلح - بوصفه متصوراً طارئاً على الثقافة العربية اللسانية الحديثة-، ينهض ويتأسس على مبدأ الخروج، أو التغيير أو التحول من معنى إلى آخر، أو الميل عن معيار ما؛ قد يكون هذا المعيار أصلاً لغوياً أو نسقاً تعبيرياً أو تركيباً لسانياً نموذجياً آخر محايداً.

سنسير على هذي هذا المفهوم، الذي استوضحناه- للتو- والمتعلق بالظاهرة- قيد الدراسة-، ويمكننا إيراده كالآتي:

إن العدول مظهر لغوي، وإجراء لساني يتحقق في الكلام الأدبي، بكونه وسيلة تعبيرية ضمن مجموعة من الاختيارات والطاقت التي توفرها اللغة للأديب أو المتكلم بعامته؛ إلا أن (الأديب أو المتكلم) يُؤثِّر ذلك المظهر اللغوي -بالذات- لأنه يمتاز في شكله وجوهره ومضمونه الدلالي والتركيبى؛ من المألوف من الكلام، ومن النموذج المثالي الأصلي بوصفه قاعدة أو معياراً، ينعَدِّلُ عنه الكلام الأدبي، وسواء أكان ذلك الإيثار في الجانب المعجمي أم الصوتي أم الصرفي أم التركيبي. وغاية المؤثر في ذلك، تتجسد في تحقيق غايات فنية ودلالية في نصّه الأدبي، لأجل التأثير على نفسية المتلقي، أو إقناعه.

ولعل خير مثال نستجلبه للتمثيل للظاهرة. يتجلى في قوله تعالى: (نَزَّلَ عَلَيْكَ الْكِتَابَ بِالْحَقِّ مُصَدِّقًا لِمَا بَيْنَ يَدَيْهِ وَأَنْزَلَ التَّوْرَةَ وَالْإِنْجِيلَ) (آل عمران: الآية3).

وصفت الآية الكريمة نزول القرآن الكريم على سيد الخلق محمد(صلى الله عليه وسلم) مستخدمة صيغة الفعل الماضي المشدد(نَزَّلَ-فَعَّلَ)، ثم انعدل الكلام داخل التركيب اللساني نفسه عن الصيغة الصرفية (فَعَّلَ) إلى الصيغة الصرفية(أَفْعَلَ) المتحققة في الفعل(أنزل) وسياق الآية اللغوي يقتضي أن تَرَدَّ الصيغة الفعلية الثانية (أنزل). على شاكلة الصيغة الفعلية الأولى(نَزَّلَ). لأن الحدث هو حدث الإنزال-وهو واحد- إذ انعذلت الآية الكريمة عن أصل قانون مساقها اللساني، وذلك لوصف نزول التوراة والإنجيل على سيدنا موسى وعيسى عليهما السلام.

(1)- ينظر: ابن جني: الخصائص: (م،س)، ص60. (إن العدل ضرب من التصرف، وفيه إخراج للأصل عن بابه إلى الفرع.

الفصل الثاني: المكونات المعرفية لظاهرة العدول وأشكالها البلاغية

ذهب الزمخشري في تحليل سر هذا العدول - من صيغة صرفية إلى صيغة صرفية أخرى - ، تنتمي إلى جذر لغوي واحد (ن، ز، ل)، ومفتشا عن الأسرار الدلالية من وراء ذلك الإجراء، منتهيا إلى القول (أن الصيغة الفعلية (فَعَلَ) تتضمن معنى المبالغة والتكثير)⁽¹⁾ بمعنى أن القرآن الكريم تعددت نزلاته وكثرت؛ إذ نزل منجما و مجزءا في مدة طويلة (ثلاث وعشرون سنة)، على خلاف التوراة والإنجيل المنزلين دفعة واحدة.

واستناد إلى هذا المسوغ الذي قدمه الزمخشري، و المنطلي على تباين صيغتين صرفيتين تنتميان إلى جذر لغوي واحد، بحكم أن صيغة (أنزل) ينعدم فيها معنى التكثير والمبالغة قياسا إلى الصيغة الأولى (نَزَلَ) التي تومئ على تكثيره وإنزالاته المتضمنة في دلالة المبالغة. فإن الفرق بين صيغتي (نَزَلَ-أنزل) تكمن حسب جمهور المفسرين بما تنضوي عليه بنيتهما من تضعيف؛ بمعنى أن الصيغة الصرفية (فَعَلَ) تفيد معنى المبالغة لكنها مبالغة لا تدل على تنجيم النزول أو كثرة التنزيلات⁽²⁾. بل معنى المبالغة في نسق تلك الآية الكريمة يؤشر على المبالغة في إثبات وقوع القرآن الكريم⁽³⁾ من الله سبحانه وتعالى، وعلى إثبات وتأكيده معنى النزول؛ على خلاف الصيغة الصرفية الثانية (أَفْعَلَ) التي هي خلو من صفة المبالغة في وقوعه أو تأكيده في إثباته (القرآن الكريم).

وما يمكن الخلوص إليه من مضمون الآية الكريمة التي سقناها، أن الباعث الرئيس الذي ينضوي على خروج الصيغة الصرفية الثانية عن الصيغة الصرفية الأولى هو باعث دلالي وفني، ويمكننا توضيح ترسيمة هذا العدول انطلاقا من شكله المورفولوجي كالاتي:

بني العدول	عدول			بني العدول
	(نَزَلَ)	داخلي	(أَنْزَلَ)	
	الصيغة المعيار		الصيغة المعدلة	

ج- بلاغية العدول:

لقد كان لمصطلح (العدول) الحظ الأوفر في كثرة تداوله وترديده في تضاعيف المتون البلاغية والنقدية-على السواء- وقد ورد المصطلح بمسماه ومفهومه لدى ابن جني في الباب الذي خصصه للعلل النحوية، واصفا إياه بأنه "ضرب من التصرف، وفيه إخراج للأصل عن بابه إلى الفرع"⁽⁴⁾، ومن منطلق هذا الكلام فالعدول هو وسيلة تعبيرية تتجسد بمظاهر وأشكال لغوية. جوهره وقيمه البلاغية تنبع من مبدأ الخروج عن الأصل اللغوي (المعيار أو القاعدة) إلى الفرع. وهو بهذا يجري قيمة المجاز التعبيرية، الذي ينهض ويتشكل أسلوبيا على مبدأ ظاهرة العدول بعده خروجا لمعنى اللفظ من وضعه اللغوي الأصلي إلى معنى آخر لم يوضع له بدءا.

(1)- ينظر: الزمخشري، الكشف، ج1، (م،س)، ص411.

(2)- ينظر: حسن طبل: أسلوب الالتفات في البلاغة القرآنية، (م،س)، ص58.

(3)- ينظر: نفسه، الصفحة نفسها.

(4)- ابن جني، الخصائص، ج1، (م،س)، ص60.

الفصل الثاني: المكونات المعرفية لظاهرة العدول وأشكالها البلاغية

وانطلاقاً من ذلك، نلّفني صاحب كتاب الخصائص يعرض في موضع آخر من مصنفه لظاهرة الخروج عن الأصل، أو التحول من معنى صيغة لغوية إلى معنى آخر أثناء حديثه عن الفرق بين الحقيقة والمجاز، يقول في ذلك النسق ما نصه: (يقول النبي(ص) في (الفرس) هو بحر ... أما الاتساع فلأنه زاد في أسماء الفرس التي هي فرس وطرف وجواد ونحوها البحر حتى إنه إن احتيج إليه في شعر أو سجع أو اتّسع استعمال استعمال بقية تلك الأسماء، لكن لا يفضى إلى ذلك إلا بقرينة تسقط الشبهة ... وأما التشبيه فلأن جريه يجري في الكثرة مجرى مائه. وأما التوكيد فلأنه شبه العرض بالجواهر وهو أثبت في النفوس منه، والشبه في العرض منتفية عنه⁽¹⁾).

إن وظيفة إسناد معنى البحر إلى الفرس المنضوية في بنية العدول، والمتضمنة في مفهوم المجاز تتجلى لدى ابن جني في التوكيد والاتساع والتشبيه-معا-، أو تنصرف إلى تكثير المعنى وانفتاح الدلالة المتولدة من قوة بنية العدول النابع من مبدأ الخروج عن الأصل (القاعدة أو المعيار) في التركيب اللساني، (ونحو من تكثير اللفظ لتكثير المعنى العدول عن معتاد حاله(لفظه)، وذلك فعال في معنى فاعل، نحو: طوال، فهو أبلغ معنى من طويل)⁽²⁾.

وعطفاً على نصوص ابن جني التي تقدم ذكرها، قد لا نحتاج إلى جهد بيان للقول أن العدول لا يُعمدُ إليه إلا لمسوغات دلالية وبلاغية.

إذا كان ابن جني يتحدث عن الظاهرة -بإسهاب- إلا أن حديثه لم يتعدَّ الإطار النحوي والصرفي الذي رسمه أئمة اللغة والنحو قبله، على خلاف عبد القاهر الجرجاني؛ الذي ألهم فكره النقدي معظم الكتابات النقدية العربية المعاصرة، على اعتبار أن نظريته النقدية يقوم جوهرها على التفرقة بين مستويات الكلام، بدءاً من طبقة الكلام العادي إلى الكلام القرآني. فقد استخدم المصطلح لديه في عدة مواضع من كتابيه (أسرار البلاغة) و(دلائل الإعجاز)؛ إذ قسم الكلام الفصيح من حيث موقع الوظيفة البلاغية فيه- إلى قسمين:

القسم الأول: هو ما تعزى فيه المزية إلى اللفظ، ويشمل الكناية والاستعارة والتمثيل الكائن على حد الاستعارة. يقول في هذا الشأن: (الكلام الفصيح ينقسم قسمين: قسم تعزى المزية والحسن فيه إلى اللفظ، ...، فالقسم الأول: الكناية والاستعارة والتمثيل الكائن على حد الاستعارة، وكل ما كان فيه على الجملة، مجاز واتساع وعدول باللفظ عن الظاهر)⁽³⁾.

أما القسم الثاني: فهو ما تعزى المزية فيه إلى النظم الذي ينهض على توخي معاني النحو الوظيفية القائمة بين العناصر اللسانية داخل التراكييب النصية.

فالعدول - حسب تصور الجرجاني- هو بنية لسانية تنصرف إلى عدة صنوف بلاغية وهو قائم في جوهره على مخالفة النظام اللغوي المفترض والمحسوس، سواء أكان ذلك في اللفظ المفرد، أو التركيب(النص) بوصفه كلية مبنية قائمة عليه. لأن شعرية العدول-حسبه- هي منبع

(1)-ابن جني، الخصائص، ج1،(م،س)، ص304-305.

(2)-ابن جني، الخصائص، ج1،(م،س)، ص191.

(3)- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز،(م،س) ص402.

الفصل الثاني: المكونات المعرفية لظاهرة العدول وأشكالها البلاغية
البلاغة والفصاحة ولا دخل للوزن في ذلك، (لأن الوزن ليس هو من الفصاحة والبلاغة في شيء، ... (إذ) ليس (للوزن) ما كان الكلام كلاما، ولا به كان كلام خيرا من كلام)⁽¹⁾.
ومما يفاد من نظرة الدرس العربي القديم لظاهرة العدول، أنها اقترنت اقترانا مكينا ببلاغة الشعر؛ لأن الشعر هو كلام نوعي يقتضي أن (يحرف فيه الكلام عن أبيته، وتحال فيه المثل عن أوضاع صيغها لأجله)⁽²⁾، وذلك توخيا لمقاصد الشاعر الأديب الجمالية والدلالية، حيث يتوسل العدول بوصفه أداة تعبيرية، تثوي بنيتها طاقات بلاغية، مما يؤهل (ظاهرة العدول) لتشكيل المعنى الشعري الذي يبتغيه الشاعر ليؤثر أو يقنع المتلقي.

ثانيا:

معالم الحقل الدلالي لظاهرة العدول في الدرس العربي القديم.

يقصد بالمعالم-في هذا المبحث قيد الدراسة- تلك المصطلحات التي أنتجها الدرس اللساني-بمفهومه العام-، التي تقترن بظاهرة العدول التي تتأصل بنيتها التركيبية والدلالية على عنصر المخالفة-الذي أتينا على ذكره سابقا-. وبناء على ذلك، يمكننا في هذا السبيل تقرير مفهوم العدول والاستدلال على عموميته، من خلال رصد مصطلحاته ومسمياته التي تتداني من حقله الدلالي العام بما هو ظاهرة بلاغية.

1/ التغيير: أسفر الدرس النقدي البلاغي عن مصطلحات ومفاهيم تقترب بدرجات بارزة من مفهوم العدول بوصفه جهازا اصطلاحيا ينسحب على عدة مواصفات تتباين في المفاهيم وتتغاير في التسميات.

يرى الباحث السوري المعاصر أحمد محمد ويس في دراسته الجادة التي تضمنها كتابه (الانزياح في التراث النقدي والبلاغي)، أن مصطلح "التغيير تكرر ترديده كثيرا، وبخاصة في

(1) - عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، (م،س) ص434.

(2) - ابن جني: (م،س)، ج3، ص134.

الفصل الثاني: المكونات المعرفية لظاهرة العدول وأشكالها البلاغية

البيئة الفلسفية⁽¹⁾، والتي اهتم نقدتها الشعري بترجمة وشرح الخطاب النقدي الأدبي لأرسطو طالس (ت 322 ق م) الذي توزعه كتاباه ؛ (فن الخطابة) (Rhétorique) وفن الشعر (بويطيقا) (Boétique)

يندرج مفهوم المصطلح (التغيير) ضمن مفاهيم العدول، بكونه ظاهرة لغوية من جهة وإمكانية بلاغية-من جهة أخرى- تعتور القول الشعري؛ الذي يتحقق -حسب ابن رشد- بوساطة آلية (التغيير) التي ينتحياها الأديب في كلامه، قاصدا تقديم معانيه وأغراضه للمتلقى. والتغيير - بذلك المفهوم- هو وسيلة تعبيرية ومصدر من مصادر الوظيفة البلاغية للكلام. يقول ابن رشد (ت595هـ) في هذا الصدد ما بيانه: (وأنت إذا تأملت الأشعار المحركة وجدها بهذه الحال. وما عَرِيَ من هذه التغييرات فليس فيه معنى الشعرية إلا الوزن فقط)⁽²⁾، بمعنى أن التغيير هو الفيصل المحدد لمعنى القول الشعري، ومن أدواته "الموازنة والموافقة والإبدال والتشبيه، وبالجملة بإخراج القول غير مخرج العادة)⁽³⁾، لأن قيمته التعبيرية وطاقته الدلالية وتشكيله الأسلوبي ينطلي على مبدأ جمالي ينضوي في عنصر المخالفة بين النمط المألوف من الكلام وخلافه، الذي يتحقق في الخطاب الأدبي، على غرار (القلب، والحذف، والزيادة، والنقصان، والتقديم والتأخير وتغيير القول من الإيجاب إلى السلب، ومن السلب إلى الإيجاب...، وبالجملة؛ بجميع الأنواع التي تسمى عندنا مجازا)⁽⁴⁾، باعتباره قائما على مبدأ إخراج اللفظ على غير مخرج الوضع والأصل المألوف.

من التعاريف والمفاهيم المعاصرة للأسلوبية - بوصفها منهجا تحليليا -؛ البحث عن الوجوه البلاغية-الأسلوبية-، التي تجعل الكلام العادي المألوف كلاما أدبيا، وبالتالي قولا شعريا، ومن ههنا نلقي ابن سينا (ت427) يعد (التغيير) وجها أسلوبيا يستحيل به الكلام المألوف الذي (يُرشقُ) بالتغيير. والتغيير هو أن لا يستعمل (الشاعر الكلام) كما يوجب المعنى فقط)⁽⁵⁾، بل على الشاعر أن يخرج عن معنى ظاهر الكلام المحسوس وذلك بأن (يستعير ويبدل ويشبه)⁽⁶⁾؛ لأن مزية الفعل الشعري -لديه- تنبؤا بالتغيير المنوط بألوان بلاغية، على شاكلة الاستعارة، وتبديل معنى عُرف به القول بمعنى لم يعرف به، أو بصنوف التشبيه البلاغي.

ويفهم من كلام ابن سينا السابق ، ان مفهوم التغيير يرادف مفهوم الاستعارة، بوصفها إجراء أسلوبيا ينبني جوهره على مخالفة المعنى المألوف للفظ والعبارة إلى معان غير مألوفة ولا معتاد عليها.

والتغيير -بمفهومه العام- من منظور النقد الشعري الفلسفي، هو إجراء بلاغي أُلِيقَ بتحقيق مواضع الوظيفة الشعرية في الخطاب الأدبي؛ إذ أن الكلام العادي والحقيقي إذا غُيِّرَ (سُمِّيَ شعرا أو قولا شعريا، ووجد له فعل الشعر، مثال ذلك قول القائل:

(1) - أحمد محمد ويس؛ الانزياح في التراث النقدي والبلاغي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، (د.ط)، (د.ت)، ص40.

(2) - ابن رشد: تلخيص كتاب الشعر لأرسطو، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، ط5، 1985م، ص122.

(3) - ابن رشد: تلخيص كتاب الشعر ، ص122.

(4) - نفسه، ص123.

(5) - ينظر أحمد محمد ويس، المرجع السابق، ص41.

(6) - نفسه، الصفحة نفسها.

الفصل الثاني: المكونات المعرفية لظاهرة العدول وأشكالها البلاغية

ولما قضينا من منى كل حاجة *** ومسح بالأركان من هو مسح

أخذنا بأطراف الأحاديث بيننا *** وسالت بالأعناق المطي الأباطح

وإنما صار شعرا من قبل انه استعمل قوله(أخذنا بأطراف الأحاديث بيننا*** وسالت بالأعناق المطي الأباطح) بدل قوله(تمشينا وتحديثا)، وكذلك قوله(بعيدة مهوى القرط) إنما صار شعرا لأنه استعمل هذا بدل قوله(طويلة العنق)(1). وعلى هذا فالتغيير هو إمكانية بلاغية تتوافر في اللغة المجازية غير العادية.

والقصد من وراء توسل الشاعر لهذا الاجراء الأسلوبي هو قصد بلاغي جمالي من ناحية ودلالي من ناحية أخرى.

إن مفهوم التغيير الذي أُطر في ضوء الدرس الفلسفي في نظريته لبلاغة الشعر خاصة يشترك بدرجات بارزة مع مفهوم ظاهرة العدول بعامه، التي يصف بول فاليري وظيفة الياتها قائلا: (أن يستخدم الشاعر ما يعرفه أبناء اللغة من مفردات ونظم(تراكيب)، بطريقة تختلف عن الطريقة التي عرفوها، فيتولد منها ما يدهش)(2). وعلى هذا يتقرر التغيير بكونه إمكانية بلاغية تندرج ضمن مبدأ الخروج عن النظام اللغوي التجريدي معجما وتركيبا.

2/ شجاعة العربية: ألهمت ظاهرة العدول ابن جني، مما جعله يصك مصطلحا شبيها في مفهومه للظاهرة تجسد ذلك المصطلح في باب (شجاعة العربية)(3).

حيث عرض لذلك المصطلح بعدما أنهى حديثه عن باب آخر هو(حمل الأصول على الفروع). فمفهوم مصطلح الشجاعة-لديه- علق بمفاهيم الأدوات البلاغية التي تضمنها الباب. يقول: (اعلم أن معظم ذلك إنما هو الحذف، والزيادة، والتقديم، والتأخير، والحمل على المعنى والتحريف)(4).

فمفاهيم (الحذف) و(الزيادة) و(التقديم والتأخير) و(الحمل على المعنى) و(التحريف) يتحقق فيها -بالفعل- مبدأ المخالفة أو التنازع بين القاعدة(المعيار) والاستعمال بوصفه-أي الاستعمال- المدونة التطبيقية التي اشتغل عليها فكره البلاغي.

وبناء على ذلك، فمفهوم مصطلح الشجاعة-لديه- يرادف مفهوم مصطلح العدول المعبر عن ظاهرة لغوية تتجسد في النصوص الإبداعية، وقوام تلك الظاهرة يتأسس على عنصر المخالفة بين النمط اللغوي المطرد والإجراء اللساني المتوسل والمستعمل في لغة الأدب.

إن المتأمل في تلك الأجناس البلاغية التي انتظمها مفهوم الشجاعة ، سيدرك أن هذه المقومات الأدبية(الحذف والزيادة والتقديم والتأخير والحمل على المعنى والتحريف...) تمتلك الشجاعة في اللغة، وفي النظام اللساني الذي يوطرها، التي تبرز الشجاعة- في وحدة خروج تلك الأنماط البلاغية – سائلة الذكر- عن مثالية اللغة وأنماطها التركيبية المألوفة. وذلك الخروج أو التحول عن قوانينها لا يعزى ولا يرد إلى عجز أو ضعف أمام إبداعية اللغة-بتعبير نعوم تشومسكي.

(1)- ابن رشد: (م،س)، ص121-122.

(2)- ينظر: محمد حماسة عبد اللطيف: الجملة في الشعر العربي، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط1، 1990م، ص5.

(3)- ينظر: ابن جني: الخصائص، ج2، ص243.

(4)- ينظر: نفسه، الصفحة نفسها.

الفصل الثاني: المكونات المعرفية لظاهرة العدول وأشكالها البلاغية

وعلى الجملة، فالشجاعة تتمظهر في شجاعة العدول بوسائله التعبيرية وأشكاله اللسانية التي يردُّ عليها في اللغة، والتي يعكسها الشاعر بوساطة استخدامه لتلك الأجناس الأدبية المنضوية في باب (شجاعة العربية)، فيجعل اللغة ونظامها اللساني مطواعا له، وطبعة في نسيجه اللغوي الأدبي-في الآن معا- بوصف-العدول- مسلكا أسلوبيا يتحقق في لغة شعر الشاعر، الذي يردُّ في النسيج اللغوي منحرفا عن معيار معين، مهما كان ذلك المعيار (خارجيا أم داخليا)، وهذا المسلك الأسلوبى هو الأليق والأقدر-في نظر الشاعر- على حمل أغراضه ومعانيه، وتصوير دلالاته التعبيرية الشعرية.

والظاهر أن ابن جني استعاض عن مصطلح العدول بمصطلح الشجاعة، على أساس أن بنية كل الأجناس البلاغية التي انضوت تحت لوائه يقوم جوهر بنيتها على مبدأ التغاير بين المعيار المفترض والاستعمال اللغوي الشعري. وذلك المبدأ المتحقق في ظاهرة العدول، شكل لدى ابن جني (أصلا من أصول التفكير البلاغي في الشعر)⁽¹⁾ عنده، بدليل أن كل الشواهد التي ساقها تمحض دلالة مفهوم الشجاعة والياتها الفرعية الواقعة تحت مسبار، حيث كانت شواهد قرآنية وشعرية⁽²⁾ تنتمي إلى طبقات كلامية عالية.

إن طبيعة العدول-لدى ابن جني- هي طبيعة أدبية، تتشكل من خلال مظاهر لسانية في اللغة الشعرية، تحقق فيها طاقة تعبيرية دلالية، وقوة تأثيرية جمالية، في نسيج الخطاب الأدبي الماثلة فيه، وفي المتلقي-في الآن معا- وتلك المؤهلات التي تمنحها ظاهرة العدول للنص اللغوي، تعكس شجاعة تلك الوسائل التعبيرية في اللغة الشعرية.

ومهما يكن الأمر، فالعدول بمظاهره وصوره -السلفة الذكر- يغني اللغة بعامة من جهة وتغتنى به اللغة الشعرية (الأدبية) من جهة أخرى، وقد استمد ابن جني جوهر هذا المفهوم من خلال وصفه للمقومات البلاغية، وتوصيفه للمعايير المنعدل عنها، التي تجسدت في الاجراءات البلاغية التي تحدث عنها في باب (شجاعة العربية)، إذ تمتلك الاجترار على اختراق وانتهاك المعايير النمطية اللغوية عبر جميع المستويات؛ وكأن-ابن جني- يدرك أن اللغة الأدبية بعامة واللغة الشعرية بخاصة تمتلك قانونها الخاص بها، يختلف عن قانون اللغة المثالي، أو أن اللغة الشعرية تحوي (نظاما ينتهك قواعد اللغة)⁽³⁾ المعيارية.

وخلاصة القول، نود أن نتوقف عند نقطة مهمة-نراها في غاية الأهمية- تتمثل في أن ابن جني في حديثه عن مفهوم العدول (المقترن بمفهوم الشجاعة)، انه كان بسبيل وصف ظاهرة العدول في نطاق اللغة الشعرية، على خلاف ما ذهب إليه حسن طبل في كلامه، الذي مؤداه (أن مصطلح الشجاعة -لدى ابن جني- هو وصف للغة العربية لا لظاهرة العدول،...، وعلى ذلك فإن الشجاعة في هذا المصطلح تعني-عنده- شجاعة اللغة)⁽⁴⁾. ولعل المفاد من رؤية -ابن جني- لظاهرة العدول -التي نحن بسبيلها، أنه جعلها نافذة يطل منها على قانون اللغة الشعرية؛ إذ قام

(1) ينظر: محمد مشبال: البلاغة والأصول- دراسة في أسس التفكير البلاغي العربي-نموذج ابن جني- أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، (د.ط)، 2007م، ص128.

(2) ينظر: ابن جني: (م،س)، ص244، 304.

(3) محمد مشبال: (م،س)، ص129.

(4) حسن طبل: (م،س)، ص43-44.

الفصل الثاني: المكونات المعرفية لظاهرة العدول وأشكالها البلاغية

بوصفها، وتوصيف الآليات البلاغية التي يشتغل عليها الشاعر في لغته بكونه (مجرى الجموح بلا لجام، ووارد الحرب الضروس،....، فهو وإن كان ملوما في عنفه وتهالكه، فإنه مشهود له بشجاعته)⁽¹⁾. مما يؤكد ويقرر ما خلصنا إليه، وذلك بتوسله لإجراءات أسلوبية في نصوصه الإبداعية، تحقيقاً لأغراضه ومرامييه الدلالية والجمالية على اعتبار أن العدول في ضوء مفهومه الأدبي ينطلي على أنه خصيصة أسلوبية وفنية.

3/ العدول الصرفي:

أ- الانحراف:

ورد هذا المصطلح (الانحراف) لدى ابن جني من غير تصريح في الباب الذي خصصه لمصطلح الشجاعة-الذي بسطنا فيه القول سابقا- على اعتداد أن مفهومه علق بمفاهيم أخرى اندرجت تحت لوائه، حيث قال: (اعلم أن معظم ذلك إنما هو الحذف، والزيادة والتقديم والتأخير والحمل على المعنى، والتحريف)⁽²⁾.

يبدو من كلام ابن جني أنه استعاض عن مصطلح (الانحراف) بمصطلح آخر هو (الزيادة)، على اعتداد أنه أداة تعبيرية تضطلع بوظيفة بلاغية في النسيج اللغوي الماثلة فيه وتتضوي بنيتها على مبدأ التنازع بين القاعدة المطردة والاستعمال الوظيفي للكلام.

بعدما أنهى ابن جني حديثه عن باب (شجاعة العربية)، عرض لباب آخر سماه (باب في قوة اللفظ لقوة المعنى)⁽³⁾، وأدرج ضمنه فصلاً بلاغياً اصطلاحاً عليه بـ (الانحراف) من حيث التسمية والمفهوم، وقد استحسنته أيما استحسان، قال: (هذا فصل من العربية حسن)⁽⁴⁾، وقد ذهب في ذلك الصدد قائلاً: (وكذلك قولهم: أعشب المكان، فإذا أرادوا كثرة العشب فيه قالوا: اعشوشب،...، ومثله باب فعل وافتعل، نحو قدر وافتدر، فافتدر أقوى معنى من قولهم: قدر)⁽⁵⁾.

ويتحصل لنا من ذلك، أن انعدال صيغة صرفية إلى صيغة صرفية أخرى يدرج في مفهوم الانحراف، و (الزيادة)، إذ: (ونحو من تكثير اللفظ الزيادة) لتكثير المعنى العدول عن معتاد حاله...، والمعنى الجامع بينهما خروج كل واحد منهما على أصله، أما (فَعَال) فبالزيادة، وأما (فَعَال) فبالانحراف عن (فَعِيل)⁽⁶⁾.

إن الانحراف - في ضوء هذا التصور - هو مقوم بلاغي صرفي يحصر استخدامه في مسألة المخالفة بين قاعدة صرفية مطردة، والتركيب اللغوي الناتج، (نحو طَوَال، فهو أَبْلَغ من معنى طَوِيل، وعَرَّاض، فإنه أَبْلَغ من معنى عَرِيض،...، وسُرَّاع من سَرِيع، فلما كانت (فَعِيل) هي الباب المطرد وأريدت المبالغة، عدل إلى (فَعَال)⁽⁷⁾، حيث تتضوي بنيته في مبدأ العدول بوصفه خروجاً لصيغة صرفية عن أصلها المطرد داخل النسيج اللغوي الواحد، إذ يكون المعيار

(1) - ابن جني: (م،س)، ص 267.

(2) - نفسه، ص 243

(3) - ينظر: نفسه، ج 3، ص 188.

(4) - نفسه، الصفحة نفسها.

(5) - نفسه، ج 3، ص 188-189.

(6) - ابن جني: (م،س)، ج 3، ص 191.

(7) - نفسه، ص 191.

الفصل الثاني: المكونات المعرفية لظاهرة العدول وأشكالها البلاغية

أو القاعدة غير ماثلة في التركيب اللغوي، نحو قوله سبحانه وتعالى ﴿ **فَقُلْتُ اسْتَغْفِرُوا رَبَّكُمْ إِنَّهُ كَانَ غَفَّارًا** ﴾ (نوح: الآية 10).

انحرفت الصيغة الصرفية (غفاراً) على وزن (فعلاً) عن صيغة صرفية أخرى تتمثل في (غافر)، وقد توسلت الآية الكريمة وآثرت صيغة صرفية عن أخرى، لأن ((فعلاً) يدل على كثرة صدور الفعل، و(فاعلاً) لا يدل على الكثرة)⁽¹⁾، أي أن (غَفَّارًا) أبلغ في المغفرة من (غافر). وبناء على هذا، اقترن مفهوم الانحراف بمصطلحي العدول والزيادة -برؤية ابن جني- إذ هو انعطاف عن معيار صرفي أو نحوي، أو تحول عن أصل لغوي مطرد إلى صيغة أخرى مخالفة، تؤثر من قبل المتكلم عن صيغة صرفية أو نحوية أخرى، بوصفها الصيغة الملازمة لغرضه، والمتناغمة مع المعنى والدلالة التي يروم إيصالها إلى المتلقي أو المستمع. وفي هذا الأمر الذي نقيمه ذهب ستيفان أولمان (S.Ulman) إلى القول أنه (لن يكون ثمة أسلوب

بوصفه انحرافاً- إلا إذا توافرت للمتكلم إمكانية الاختيار بين عدة صيغ تعبيرية)⁽²⁾. مختلفة من حيث المناخ الصرفية والنحوية، على أساس أن أدبية الأسلوب تتقوم في مبدأ الخروج عن أصل لغوي مفترض. وهذا الخروج هو ميزة من ميزات القول الأدبي من جهة، ووسيلة تعبيرية مختارة من بين عدة إمكانيات تعبيرية أصلية الوضع والنمط من جهة أخرى، تقدمها اللغة والنظام اللساني للمتكلم. نحو قوله سبحانه وتعالى ﴿ **إِنَّ اللَّهَ يُحِبُّ التَّوَّابِينَ وَيُحِبُّ الْمُتَطَهِّرِينَ** ﴾ (البقرة: من الآية 222).

في المساق اللساني للآية، انحرفت الصيغة الصرفية (التواب) على وزن (فَعَّال) عن صيغة صرفية أخرى هي (التائب) على وزن (فاعل)، لأن (التواب هو الذي تتكرر منه التوبة، مرة على مرة، ...، وذلك أبلغ من الثابت الذي هو (فاعل))⁽³⁾، أو اسم الفاعل من الفعل (تاب) الذي تصدر منه التوبة مرة واحدة.

ويشير ابن جني في موضع آخر من مصنفه النحوي (الخصائص) أن انحراف صيغة صرفية عن أخرى بوصفه وسيلة تعبيرية لا يكون عبثاً، أو وسيلة دون غرض أو وظيفة، وإنما يعتمد إليه لفائدة المبالغة-أي تكثير معنى الفعل- وفي ذلك يقول: (ومن ذلك أيضاً قولهم: رجل جميل، ووضيء، فإذا أرادوا المبالغة في ذلك قالوا: وضاء، وجمَّال، فزادوا في اللفظ (هذا الزيادة) لزيادة معناه)⁽⁴⁾. حيث انعدلت الصيغة الصرفية (وضاء) أو (جمَّال) من (فَعَّال) عن صيغة صرفية مطردة وأصلية (وضيء) أو (جميل) من (فَعِيل) لأجل المبالغة وزيادة المعنى

(1)- ابن الأثير: (م،س)، ج2، ص 42.

(2)- ينظر: محمد مشبال: المرجع السابق، ص 127.

(3)- ابن الأثير: المصدر السابق، ص 42.

(4)- ينظر: ابن جني: المصدر السابق، ج3، ص 190.

الفصل الثاني: المكونات المعرفية لظاهرة العدول وأشكالها البلاغية

وتكثير الفعل؛ لأن الألفاظ بما هي صيغ صرفية متحققة في التركيب اللساني تعد (أدلة المعاني، فإذا) زيد فيها شيء أوجبت القسمة له زيادة المعنى به، وكذلك إن انحرف به عن سمته وهديته، كان ذلك دليلاً على حادث متجدد له، وأكثر ذلك أن يكون ما حدث له زائداً فيه، لا منتقصاً منه⁽¹⁾.

وعطفاً على هذا، امكننا القول أن ابن جني اتخذ من وظيفة المبالغة بوصفها مسباراً دلالياً تقاس به الصيغ الصرفية المنعدلة، من حيث البنية والمعنى الذي تلون به دلالة الجذر المنسبك فيها، والتركيب اللغوية الماثلة فيه. ومن ههنا، يتضح أن ابن جني نظر إلى البنية الصرفية من حيث اللفظ والمعنى، مخالفاً بذلك أئمة اللغة والنحو، الذين درسوا بنية الألفاظ دون النظر إلى المعاني التي تولدها الكلمات أثناء اشتغال الاشتقاق، - ولا تثريب عليهم في هذا الأمر - ، لأن تدارس بنية الكلمة في التركيب يندرج عندهم في علم التصريف، بوصفه (علماً بأصول) (ف ع ل) تعرف بها أحوال أبنية الكلم التي ليست بإعراب⁽²⁾.

وجملة الأمر، ميز ابن جني في بلاغة الشعر - بوصفها قائمة على ظاهرة العدول المنسحبة على عدة مستويات لسانية - المفردات من حيث البنية والدلالة - وذلك بالوقوف عند الصيغ المحتضنة لمعان مختلفة ولعل هذا المبحث هو مبحث صرفي ينقسم إلى قسمين:

القسم الأول: يهتم بتصريف الكلمة على صيغ محتضنة لمعان مختلفة، يندرج فيه تصريف الكلمة على مختلف الأوزان⁽³⁾، المزيد منها والمجرد، وعلى مختلف مقولات الزمن والشخص للأفعال، والعدد، والجنس، والتصغير، وغير ذلك للأسماء.

القسم الثاني: انشغل عنه ابن جني، حيث عالج الكلمة - أي تصريفها - بتغييرها عن أصلها دون دلالة على اختلاف في المعنى، وتندرج فيه ظواهر صوتية صرفية عديدة، على غرار القلب والإبدال والحذف وغيرها.

اصطلح ابن جني على ظاهرة العدول في مستواه الصرفي بالانحراف بوصفه مفهوماً صرفياً ووسيلة تعبيرية يؤثرها القول الأدبي لما تضطلع به من وظيفة بلاغية تتوزع على تكوين معاني الصيغ الصرفية أثناء تراكيبها مع وحدات لسانية أخرى، وتكثيف العبارة الماثلة فيها، على أساس أن التصريف والاشتقاق من زاوية الدرس اللساني القديم الغرض فيه (أنه به يتسع الكلام، ... وينصرف في دقيق المعاني)⁽⁴⁾. على اعتداد أن كل تغيير عن نمط محايد أصلي، ينجم عنه معنى إضافي.

احتك مصطلح الانحراف احتكاكاً خافئاً مع مصطلح آخر اصطلح عليه بـ (التحريف) وعلى الرغم من اشتباه الجذر اللغوي لهما، إذ (حُرِف) أخت (انحرف)، إلا أن مفهوم (التحريف) لديه

(1) - نفسه، ص 191.

(2) - ينظر: رضي الدين الاسترأبادي (ت 686هـ): شرح شافية ابن الحاجب، ج 1، تح: محمد نور الحسن، ومحمد الزفزاف، ومحمد محي الدين عبد الحميد، دار الكتب العلمية، بيروت، (د.ط)، 1982م، ص 11.

(3) - ينظر: الأزهر الزناد: الفعل في اللغة العربية - بحث في تولد الصيغ وانتظامها - مركز النشر الجامعي، منوبة، تونس، (د.ط)، 2017م، ص 11.

(4) - أبو بكر محمد ابن السراج (ت 316هـ): رسالة الاشتقاق، تح: محمد علي درويش ومصطفى الحديري، منشورات دار مجلة الثقافة، دمشق، (د.ط)، 1973م، ص 28.

الفصل الثاني: المكونات المعرفية لظاهرة العدول وأشكالها البلاغية

يختلف عن مفهوم الانحراف الذي له علاقة مكينة ووشائج بارزة مع مصطلح العدول ومبدأ الظاهرة بصورة عامة.

حيث ذكر مصطلح التحريف في باب (شجاعة العربية) واختصره في اللفظ، وهو مستقل بذاته، إذ ينصرف إلى ثلاثة أضرب؛ اسم، وفعل، وحرف⁽¹⁾. ومما تجدر الإشارة إليه في هذا المقام أن ابن جني كان يقصد به الحذف الموضعي أو تخفيف التضعيف الذي يعتور الاسم والفعل، والحرف. يقول: (قالوا: لا بل، ولا بن، وقالوا: قام زيد فم عمرو، كقولك: ثم عمرو، وهذا وإن كان بدلا، فإنه ضرب من التحريف)⁽²⁾. أورد بيتا شعريا لأبي كبير الهذلي، وردت فيه (رُبَّ) مخففة⁽³⁾. وعلى هذا فمفهوم الانحراف -لديه- هو في درجة معادية لمفهوم التحريف، الذي اختصره في وسيلتي (الحذف الموضعي) و(التخفيف) الذي يعتري أقسام الكلمة، إذ أن الانحراف هو مفهوم له علة أكيدة بمفهوم العدول الصرفي الذي ارتبط بأصول الألفاظ. وانطلاقا من هذا دأب الدرس اللساني العربي قديما وحديثا- على رد جميعها إلى أصولها ثلاثية، اتخذوها من مادة (ف ع ل)، وهذا للاعتبارات الآتية:

1/ أول اعتبار مؤداه أن "الثلاثي من الألفاظ هو الأكثر، ولا يوجد فيه ما يكره استعماله إلا الشاذ النادر"⁽⁴⁾.

2/ الاعتبار الثاني يكمن لما تتوفر عليه تلك الاوزان والقوالب اللفظية- أسماء وأفعالا- المتولدة من الجذور، على تنوع في الحركات من حيث الصيغة، من جهة، وبما يدخل في تلك القوالب من حروف هي حروف الزيادة الداخلة لمعنى، من جهة ثانية. وقد أطلق البحث الصرفي المعاصر تسمية (المورفيم) أو (المونيم) أو (الصرفم) على تلك الحروف الموصوفة بالزيادة التي أسلفنا ذكرها. والمورفيم هو (وحدة صرفية في نظام من (الوحدات اللسانية) المتكاملة الوظيفة)⁽⁵⁾، -أي هو بهذا الاعتبار-، أصغر وحدة لسانية تقبل التحليل الصرفي أو النحوي شكلا وبنية ووظيفة.

ب- مبدأ النقل والزيادة:

تناول الدرس الباغي القديم في شقه الصرفي هذه المسألة، من زاوية النظر في العلل والأسباب التي بمقتضاها تؤثر صيغة صرفية عن أخرى في القول الأدبي. ونموذجه هو نماذج المفاهيم التي مارسها ابن جني، الذي تأثر به ابن الأثير، حيث استثمر استراتيجية الزيادة التي أوردها في باب (شجاعة العربية)، وفصل القول فيها في الباب الذي خصصه لـ (في قوة اللفظ لقوة المعنى)، ليقم نظرية تعول على مبدأ (النقل) وفوائده من منظور إن المتكلم حين يورد في كلامه صيغة صرفية منقولة ومحولة عن صيغة صرفية أخرى، يكون ذلك النقل لأجل قصد دلالي يتضمن في الغرض الذي يريد إثباته أو نفيه.

(1)- ينظر: ابن جني: المصدر السابق، ج2، ص300.

(2)- نفسه، ص303.

(3)- نفسه، الصفحة نفسها.

(4)- ابن الأثير (ت637هـ): المصدر السابق، ج1، ص186.

(5)- ينظر: تمام حسان: مناهج البحث في اللغة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 1995م، ص173.

الفصل الثاني: المكونات المعرفية لظاهرة العدول وأشكالها البلاغية

يقول ابن الأثير في هذا الصدد: (اعلم أن اللفظ إذا كان على وزن من الأوزان ثم نقل إلى وزن آخر أكثر منه فلا بد من أن يتضمن من المعنى أكثر مما تضمنه أولاً، لأن الألفاظ أدلة على المعنى وأمثلة للإبانة عنها، فإذا زيد في الألفاظ أوجبت القسمة زيادة المعنى، وهذا لا نزاع فيه لبيانه)⁽¹⁾، نحو قوله تعالى ﴿كَذَّبُوا بِآيَاتِنَا كُلِّهَا فَأَخَذْنَاهُمْ أَخْذَ عَزِيزٍ مُّقْتَدِرٍ﴾ (القمر: الآية 42).

حيث أثرت الآية الكريمة في مساقها اللساني صيغة (مقتدر) على وزن (مفتعل) عن صيغة (قادر) على وزن (فاعل)، وقد توسلت ذلك النقل لإفادة المبالغة في فعل الأخذ، أو للدلالة على (التفخيم للأمر، وشدة الأخذ الذي لا يصدر إلا عن قوة الغضب، أو للدلالة على بسطة القدرة، فإن المقتدر أبلغ في البسطة من القادر، وذلك أن (مقتدر) اسم فاعل من (اقتدر) و(قادر) اسم فاعل من (قدر)، ولا شك أن (افتعل) أبلغ من (فعل)⁽²⁾، وكل انحراف بالزيادة في اللفظ، هو -حسب ابن الأثير- زيادة في المعنى، ألا ترى -على حد عبارته- أن شكل (افتعل) موسع وممدد من شكل (فعل)، ولا يعتمد إلى ذلك النقل إلا لغرض دلالي لا يكون ما ثلا في الصيغة الصرفية المنعدل عنها.

وهذه الزيادة في اللفظ هو ما عبر عنه -مثلاً مر بنا- بـ(المورفيم)، وهو كل تغيير يعتري البنية الصرفية من حيث الحركات أو الحروف من ناحية، أو في ترتيب وتبادل المواضع بين الصوامت التي يثويها القلب المقطعي، من ناحية أخرى، ومن هذه المورفيمات ما يكون تسبيهاً على البنية المجردة للكلمة (Prefixation)، ومناه ما يكون تلحيقاً لها (Suffixation) ومنها ما يشتمل على عناصر إقحام فيها، (وأشهر الصدور في اللغة العربية) (عناصر التسبيق) حروف المضارعة، وهمزة التعدية المفتوحة، والحركة التي في أول الافتعال، والحركة والنون الساكنة في الانفعال، والحركة والسين والتاء في الاستفعال، والتاء المفتوحة في تفاعل، والتاء والميم في تمفعّل كتمنطق، ... (أما عناصر الإقحام)، فأشهرها في اللغة العربية تاء الافتعال، والتضعيف في مضعف العين من الثلاثي، والفاء المكررة في نحو: هدهد، وما زيد زيادة حرة في وسط الكلمة في أفعال مثل: دحرج من درج، وبعثر من بثر، أما (عن عناصر التلحيق) فأشهرها في اللغة العربية الضمائر المتصلة، ونون الوقاية، وحركات الإعراب، وحروفه، وعلامة التأنيث...⁽³⁾

وفي ضوء هذه الوجهة، بحث ابن الأثير أبنية الأفعال والأسماء المتضمنة لمعنى الفعلية (اسم الفاعل - اسم المفعول - ...) في استقراء منه لما تضطلع به من وظيفة دلالية أثناء نقلها من صيغة إلى أخرى، أو البحث عن الفائدة من وراء إثباتها عن صيغ صرفية أخرى، من المحتمل أن ترد بدلها في التراكيب اللسانية المختلفة. وقد استأنف ابن الأثير في موضع آخر معولاً على كمية الصيغة الصرفية باعتبارها القطب الذي دارت عليه نظريته في الكلام البليغ على أساس أن (مقتدر) أبلغ من (قادر)، لأن (قادر) اسم فاعل (قدر) وهو ثلاثي، و(مقتدر) اسم فاعل (اقتدر)

(1) - ابن الأثير، (م،س)، ج2، ص41.

(2) - ابن الأثير، (م،س)، الصفحة نفسها.

(3) - تمام حسان، (م،س)، ص187-188.

الفصل الثاني: المكونات المعرفية لظاهرة العدول وأشكالها البلاغية

وهو رباعي، فلذلك كان معنى القدرة في (اقتدر) أشد من معنى القدرة في (قدر)⁽¹⁾. فكلما انحرفت صيغة صرفية عن أخرى وتم انتقاؤها من غيرها في التركيب الأدبي اللساني، يكون لذلك الانحراف فائض دلالي يغاير ما تم الانعدال عنه:

نحو قوله تعالى:

(حم (1) تَنْزِيلُ الْكِتَابِ مِنَ اللَّهِ الْعَزِيزِ الْعَلِيمِ (2) غَافِرِ الذَّنْبِ وَقَابِلِ التَّوْبِ شَدِيدِ الْعِقَابِ ذِي الطَّوْلِ لَا إِلَهَ إِلَّا هُوَ إِلَيْهِ الْمَصِيرُ (3)) (غفر: الآيت 1-2-3) فانعدال كلمة (غافر) عن البنية الصرفية الحرة (غفر) للدلالة ان الله عز اسمه هو الذي يستأثر -فقط- بالمغفرة لعباده.

حيث أن الألفاظ المقصودة بزيادة معانيها، إذا زيدت مبانيها هي الألفاظ التي تحتل معنى الفعلية. فزيادة دلالة الصيغة الصرفية لزيادة المورفيمات فيها لا يطرد إلا في الأفعال المجردة والمزيدة، فضلا على الأسماء التي تتضمن في بنيتها معنى الفعلية، يقول ابن الأثير: (والزيادة في الألفاظ لا توجب زيادة في المعاني، إلا إذا تضمنت معنى الفعلية، لأن الأسماء التي لا معنى للفعل فيها إذا زيدت استحالت معانها)⁽²⁾.

واستنادا على هذا النص، انشغل ابن الأثير عن مورفيم (التصغير) في الأسماء، لأن الزيادة الماثلة في لفظة نحو (رُجِيل) هي زيادة نقص في اللفظ وانقاص لمعنى (الرجل)، "وهذا ليس من الباب الذي نحن بصدد ذكره"⁽³⁾؛ إذ الأسماء المنصرفة إلى الأشخاص وبقية الكائنات الحية فضلا على الجماد، لا تدخل ضمن ما نظر له ابن الأثير، تأسيسا على أن كل انحراف يمس صيغة صرفية أو يؤثرها النسق اللغوي، لن يعمد إليها إلا "في مقام المبالغة"⁽⁴⁾، أو التوكيد لحدث الفعل، "وهذا وما يجري مجراه إنما يعمد إليه لضرب من التوكيد"⁽⁵⁾.

وترتibia على ذلك، فالانحراف الصرفي هو أداة تعبيرية تثري التراكيب اللسانية الماثلة فيها من خلال ما يعترى بنيتها الوظيفية من مبالغة وتوكيد بوصفهما وظيفتين بلاغيتين تغنيان الأقوال الأدبية دلالة وبعدا شعريا.

لقد حرص ابن الأثير على الدعوة إلى توظيف الصيغ الصرفية -بوصفها خصائص أسلوبية- توظيفا يخدم المعاني والدلالات التي يريد الشاعر إثباتها، وهذا في معرض تعليقه على بيت لأبي كرام التميمي، (اسمه زاهر، كان فارسا شجاعا مقداما لا يخشى الموت)⁽⁶⁾، منتهيا إلى القول أنه (ينبغي أن يعلم أنه إذا وردت لفظة من الألفاظ ويجوز حملها على التضعيف الذي هو طريق المبالغة، وحملها على غيره، أن ينظر فيها، فإن اقتضى حملها على المبالغة فهو الوجه)⁽⁷⁾. وهذا النص هو خلاصة نظريته.

ومهما يكن الأمر فإن البيت الذي عقب عليه ابن الأثير هو:

(1)- ابن الأثير، (م،س)، ص43.

(2)- نفسه، ص42.

(3)- ابن الأثير، (م،س)، الصفحة نفسها.

(4)- نفسه، ص41.

(5)- نفسه، ص42.

(6)- ينظر: المصدر السابق (المحقق)، 1، ص43.

(7)- نفسه، ج2، ص43.

الفصل الثاني: المكونات المعرفية لظاهرة العدول وأشكالها البلاغية

ومحش حرب مقدم متعرض *** للموت غير مكذب حياد⁽¹⁾

إن لفظة (حياد) -مائل- في البيت، قصد بها شاعر الحماسة-حسب ابن الأثير- المبالغة في وصف شجاعة ذلك الرجل (تيم) الذي قتله الشاعر فانعكس عليه المقصد الذي رماه؛ (لأن (حيادا) من (حيد) فهو (حياد) أي وجد منه الحيدودة مرارا، كما يقال: قتل فهو قتال، أي وجد منه القتل مرارا، وإذا كان هذا الرجل غير حياد، كان حائدا، أي وجدت منه الحيدودة مرة واحدة (اسم فاعل)، وإذا وجدت منه مرة كان ذلك جبنا، ولم يكن شجاعة، والأولى أن كان قال: غير مكذب حائد⁽²⁾.

إن المتأمل في تعقيب ابن الأثير، يفهم أن الشاعر أدخل بوصف شجاعته في قتل من عرف بالشجاعة؛ بمعنى أن الشاعر توسل صيغة (حياد) لإثبات أنه تفوق على من صدرت منه الشجاعة مرارا، وذلك التعقيب يدفعنا إلى توضيح المسائل الآتية:

1/ أن ابن الأثير عرض لوظيفة المبالغة في حالة الإثبات.

2/ استخدم الشاعر صيغة (فَعَال/حياد) في النفي.

وعطفا على هذا، أمكننا القول أن استخدام صيغ المبالغة في الإثبات تدل على ما قال به ابن الأثير على التكرير في إحداث الفعل. أما في النفي فلا تدل على انتفاء معنى المبالغة (غير) أو عدم وجود الكثرة من الفعل، أو على وقوع القلة من الحدث، وإنما تدل -فيما نعتقد- على نفي وقوع الحدث -إطلاقا- قياسا إلى قوله تعالى ﴿وَمَا رَبُّكَ بِظَلَّامٍ لِلْعَبِيدِ﴾ (فصلت: من الآية 46). تقتضي صيغة المبالغة (بِظَلَّامٍ) - حسب تفسير ابن الأثير أن الله يظلم-حاشا لله- العباد ظلما قليلا، وهذا محال، وبالتالي فإن مضمون بيت الشاعر أن ذلك المقتول يجبن نادرا، وهذا ينم على أنه شجاع على الإطلاق.

وعلى الجملة، فإن تسبيق نفي صيغ المبالغة تعني المبالغة في نفي الحدث، وليس نفي المبالغة في الحدث (الظلم في الآية الكريمة)، و(صيغة (حياد) في البيت الشعري)، فهي مبالغة في نفي الحدث، علاوة على تأكيد ذلك النفي.

لقد ألح ابن الأثير على مبدأ (النقل) الذي ينسحب على باب المبالغة (التكرير في وقوع الحدث أو استمراره) ولن يستقيم " النقل " من زاوية وظيفته البلاغية (معنى الكثرة والقوة في اللفظ والمعنى) حتى يؤثر (وزن على وزن آخر يكون أعلى منه)⁽³⁾. وإذا وردت لفظة ثبت أنها غير منقولة بالزيادة، فإنها لا تدل على معنى التكرير، المتضمن في وظيفة (المبالغة) نحو قوله سبحانه وتعالى ﴿وَكَلَّمَ اللَّهُ مُوسَى تَكْلِيمًا﴾ (النساء: من الآية 164).

فصيغة (كَلَّمَ) الواردة في الآية الكريمة لا يراد بها التكرير بحدث الكلام، بل يراد بها أن الله سبحانه وتعالى (خاطبه سواء كان خطابه إياه طويلا أو قصيرا، قليلا أو كثيرا)⁽⁴⁾. لأن لفظة (كَلَّمَ) صيغتها رباعية، وليس لها ثلاثي نقلت عنه.

(1) - نفسه ، الصفحة نفسها.

(2) - ابن الأثير ، (م،س)، الصفحة نفسها.

(3) - ابن الأثير : (م،س)، ج2، ص44.

(4) - ابن الأثير ، (م،س)، الصفحة نفسها.

الفصل الثاني: المكونات المعرفية لظاهرة العدول وأشكالها البلاغية

إن مضمون الآية الكريمة-التي سلف ذكرها- تؤشر على أن الفعل الرباعي المضعف (كلم) ورد مؤكدا المصدر (تكليما)، وهذا ينم على أن كلام الله سبحانه وتعالى لموسى عليه السلام كان على الحقيقة لا على المجاز⁽¹⁾ من وجهة نظر الامام جلال الدين السيوطي.

ج - صيغة (عالم) وصيغة (عليم):

نفى ابن الأثير في نظريته الصرفية التي أقامها على استراتيجية الزيادة، أن يكون وزن (فعل) أقوى في الدلالة على الفعل من وزن (فاعل) والمسوغ الذي قدمه: أن صيغة (فعل) لا تفوق من حيث الكمية صيغة (فاعل)، والصيغتان الصرفيتان، كل منهما يشتمل على مورفيم واحد الياء في (فعل) والألف في (فاعل). وبالتالي هما متساويتان في الزيادة، فضلا على أن كل صيغة تحوي أربعة حروف. وفي هذا يقول ابن الأثير موضحا: (ومن هاهنا شذ الصواب عن شذ عنه في (عالم) و (عليم)، فإن جمهور علماء العربية يذهبون إلى أن (علينا) أبلغ في معنى العلم من (عالم)، وقد تأملت ذلك و أنعمت نظري فيه، فحصل عندي شك في الذي ذهبوا إليه والذي أوجب ذلك الشك هو أن (عالما) و (علينا) على عدّة واحدة، إذ كل منهما أربعة أحرف وليس بينهما زيادة ينقل فيها الأدنى إلى الأعلى⁽²⁾).

يخالف ابن الأثير في هذا الموضع أئمة اللغة والصرف فيما ذهبوا إليه من أن (فعل) المنحرفة عن صيغة (فاعل) تكون للمبالغة⁽³⁾ (التكثير في الفعل). ولم يقف عند هذا الحد، بل ذهب إلى أن صيغة (عالم) أبلغ من (عليم)، و (سببه أن (عالما) اسم فاعل من (علم)، وهو متعد، وأن (علينا) اسم فاعل من (عَلِمَ)، إلا أنه أشبه وزن الفعل القاصر، نحو: شَرُفَ فهو شريف، وكَرُمَ فهو كريم، وعَظُمَ فهو عظيم. فهذا الوزن لا يكون إلا في الفعل القاصر (اللازم) فلما أشبهه (عليم) انحط عن رتبة (عالم) الذي هو متعد، ألا ترى أن (فَعَلَ)-بفتح الفاء وكسر العين- يكون متعديا نحو (علم) و (حمد)، ويكون قاصرا (لازما) غير متعد نحو: غضب وشبع، وأما (فَعَلَ)-بفتح الفاء وضم العين- فإنه لا يكون إلا قاصرا غير متعد، ولما كان (فَعَلَ) - بفتح الفاء وكسر العين- مترددا بين المتعدي والقاصر، وكان (فعل) -بفتح الفاء وضم العين- قاصرا غير متعد صار القاصر أضعف مما يدور بين المتعدي والقاصر، وحيث كان الأمر كذلك وأشبه وزن المتعدي وزن القاصر، حطّ ذلك من درجته، وجعله في الرتبة دون المتعدي، الذي ليس بقاصر⁽⁴⁾.

والظاهر من هذا الكلام أن صيغة (عالم) أبلغ من صيغة (عليم). وهذه الرؤية هي رؤية معادية للتنزيد النحوي، حيث جعل ابن الأثير معيار المفاضلة بينهما في الفعل المحدد لكليهما (عَلِمَ و عَظُمَ)، فما تعدى فعله ولزم كان مفضلا عنده على ما لزم فعله ولم يتعد.

إن الرؤية التي قدمها، والتحليل الذي ذهب غليه من خلال اهتمامه الخالص بتوزيع الحركات في الفعل المجرد للتدليل على صحة نظريته تصطدم بدرجة واضحة مع الدرس اللساني

(1) - ينظر: السيوطي (ت911هـ): المزهري في علوم اللغة وأنواعها، ج1، تح: محمد أحمد جاد المولى بك وزميله، المكتبة العصرية، صيدا، لبنان، ط1، 1987م، ص1، ص360.

(2) - ابن الأثير، (مس)، ج2، ص44-45.

(3) - على غرار: فعال، ومفعول، وفعل، ... ينظر في ذلك إلى: ألفية ابن مالك: شرح ابن عقيل، ج3، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، مكتبة التراث، القاهرة، ط20، 1980، ص111.

(4) - ابن الأثير، (م،س)، ج2، ص45.

الفصل الثاني: المكونات المعرفية لظاهرة العدول وأشكالها البلاغية

المعاصر، في ضوء (اهتمام أندريه رومان *André Roman*) بتوزع الحركات في الفعل المجرد-العربي- رابطا إياها بدلالاتها على المحدث (*Agent*) أو القائم بالحدث، وعلى المتحمل (*لمفعول*). فاعتبر الفتحة الواردة في المقطع الأول من بنية الثلاثي المجرد دالة على أن الحدث المدلول عليه بالحروف الأصول منقول من زاوية المحدث (أي وجهة الفاعلية)، وتقابلها الضمة في التعبير عن الحدث المنقول من زاوية المتحمل (أي وجهة المفعولية). فإذا كانت حركة المقطع الثاني فتحة دلت على أن الفاعل يحدث الحدث إحداثا تاما (فعل)، وإذا كانت كسرة (فعل) دلت على أن الفاعل يحدث الحدث إحداثا جزئيا، وإذا كانت ضمة (فعل) دلت على، أن الفاعل ليس محدثا لشيء⁽¹⁾.

وليس بخاف،- بناء على ما سلف - التقاطع الكائن بين الدرس البلاغي القديم والدرس اللساني المعاصر، من منظور ابن الأثير ربط بين حركة عين الفعل (موضعا ونوعا) من زاوية أولى، ودلالة الصيغة الصرفية على الوجهة في الحدث، من زاوية أخرى؛ إذ ليس من قبيل -على حد عبارة الأزهر الزناد- الصدفة أن تكون (علم) دون (علم). على الرغم من أن ابن الأثير قد جانب الصواب-فيما يبدو- على اعتداد أن (علما) هي صفة مشبهة لـ(علم)، وليست (اسما فاعلا) لها. وترتبط على هذا، فصيغة (فعل)⁽³⁾. اختصت في العربية بالدلالة على الصفات اللازمة لأصحابها، بمعنى استقرار (العلم) بعينه في صاحبه أو حامله، حتى يكون (علما)، على اعتبار أن (العلم) خاصية ذاتية فيه.

وعلى الجملة، إن الحجة التي قدمها ابن الأثير تبدو منطقية من منظور الدرس اللساني المعاصر والدرس البلاغي النقدي القديم، على اعتداد أنهما درسا تشكلات ظاهرة العدول، التي تنسحب على عدة مقولات، مثلتها - كما مر بنا- الانحراف لدى ابن جني، ومبدأ مصطلح النقل عند ابن الأثير، بحكم أنهما مفهومان أفرزهما البحث الصرفي في البلاغة الشعرية، الذي سعى إلى الكشف عن البنية الكامنة في اللغة عبر مستواها الإفرادي - على الأقل-. ومن ههنا انسجم البحث القديم مع مباحث الدرس اللساني المعاصر. يقول الدكتور الأزهر الزناد في هذا السياق: (وغير خفي الشبه بين ما استقر في الدرس اللغوي العربي القديم وما سطره هاريس سنة 1944 و 1955 معتمدا النحو العبري المتأثر بالنحو العربي ... (حيث تقاطعت) الأسس النظرية التي قامت عليها مباحث الصرف العربي في التراث، وفي اللسانيات الحديثة. فلعل الحديث شكلنة و صورنة لما ورد في القديم، ولعل القديم أرسخ من حيث اهتم أهله بالدلالة رابطتين إياها بالشكل وهو أمر لم نلمسه عند المشتغلين بالصرف العربي في اطار (علم الصرف الحديث))⁽⁴⁾. إن هذا الكلام يكفينا مؤونة إثبات أن الانحراف أو النقل أو التحول من صيغة إلى صيغة أخرى، هي مقولات تنتظمها ظاهرة العدول على المستوى الإفرادي أو الصرفي، بوصفها جنسا بلاغيا يخالف الشكل اللغوي النمطي - بما هو معيار- من حيث الدلالة التي تتلون بها

(1)- ينظر: الأزهر الزناد، (م،س)، ص47.

(2)- ينظر: الأزهر الزناد، (م،س)، ص60.

(3)- ينظر: نفسه، ص66.

(3) - الأزهر الزناد: (م،س)، ص17-18

الفصل الثاني: المكونات المعرفية لظاهرة العدول وأشكالها البلاغية

التركيب الجديدة المنعدلة عن ذلك المعيار، على أساس أنها تصرفات بلاغية تتناغم ومقاصد المتكلم. وجملة الأمر، فأشكال ظاهرة العدول هي اختيارات أسلوبية مقصودة، تضيف على التركيب دلالة جديدة، لن تستطيع التراكيب النمطية تأديتها، على اعتداد أن الصيغة أو " اللفظ لا يستعار مجردا عن المعنى، ولكن يستعار المعنى ثم اللفظ"(1) الذي يتبع المعنى. والشاعر لا يريد تلك الصيغ أنفسها، وإنما يريد " لطائف معان تفهم منها"(2) بكونها معاني جزئية تحملها الصيغ الصرفية المنعدلة عن الصيغ الصرفية الأصلية وهذا هو جوهر العدول الصرفي.

4/ التضمين: تقاسم درس التضمين حقلان؛ أحدهما نحوي، والثاني بلاغي، وهذا ما يؤكد الخيط السميك الذي يربط الحقلين معا، في ضوء النظرية النقدية العربية القديمة، الموسومة بالبلاغة على كل، ينتمي مصطلح (التضمين) إلى المادة اللغوية (ض، م، ن) إذ (ضمن الشيء ضمنا وضمانا: حواه، وضمن الشيء الوعاء، جعله فيه، واودعه فيه...، وتضمن الشيء: اشتمل عليه)(3).

وإذا قمنا بسحب (الشيء) الذي ذكره ابن منظور في لسانه على الفعل- بمنظورنا- يتحصل على أن التضمين اللغوي هو أن يتضمن الفعل معنى فعل آخر، فمفهوم التضمين هو ما أورده ابن جني في باب (استعمال الحروف بعضها مكان بعض)، إذ: (اعلم أن الفعل إذا كان بمعنى فعل آخر، وكان أحدهما يتعدى بحرف، والآخر بحرف آخر؛ فإن العرب قد تتسع فتوقع أحد الحرفين موقع صاحبه، إيدانا بأن هذا الفعل في معنى ذلك الآخر، فلذلك جيء معه بالحرف المعتاد، مع ما هو في معناه)(4). ومؤدى هذا الكلام أن التضمين هو وسيلة لغوية إذا توافر في تركيب، فإنه تؤدي معنيين، أحدهما ظاهر والآخر مضمن فيه، نحو قول الفرزدق (قد قتل الله زيادا عني). فالفعل (قتل) لا يتعدى بحرف الجر (عن) ولكنه (لما ضمن معنى (صرف) أخذ حكم هذا الفعل الأخير، وتعدى بنفس الحرف الذي يتعدى به وهو (عن)) (5). والظاهر من كلام ابن جني أن مفهوم التضمين ينسحب ضمن مقولة العدول، على اعتبار أن (قتل) يثوي معنيين، وذلك مخالف للقاعدة المعجمية التي تقول أن لكل مادة لغوية معنى معجميا تنفرد به وتتفرد به.

إن مسألة (التضمين) التي أصّل لها ابن جني، هي مسألة خلافية بين المدرسة البصرية-وهو واحد منها- والمدرسة الكوفية. فالبصريون يمنعون نيابة حروف الجر بعضها عن بعض ويقدرّون ما ورد منها بمسألة التضمين. أما الكوفيون فإنهم يجيزون ذلك(6)، نحو قوله تعالى: ﴿الَّذِينَ إِذَا أَكْتَالُوا عَلَى النَّاسِ يَسْتَوْفُونَ﴾ (المطففين: الآية 2).

أجاز الكوفيون في الآية السابقة أن تكون (على) بمعنى (من)، لكن البصريين يرون أن الفعل (اكتال) تضمن معنى فعل آخر هو (حكموا في الكيل). وقد ذهب ابن جني فيما نحن فيه قائلا: (ولسنا ندفع أن يكون ذلك كذلك كما قالوا-يعني الكوفيون-، لكن نقول-يعني البصريين-: إنه

(1) عبد القاهر الجرجاني: المصدر السابق، ص 111.

(2) المصدر السابق، ص 419.

(3) ابن منظور: المصدر السابق، مادة (ضمن).

(4) ابن جني: الخصائص، (م، س)، ج 2، ص 205.

(5) ابن جني: (م، س)، ج 2، ص 206.

(6) ينظر: عباس حسن: النحو الوافي، ج 2، دار المعارف، القاهرة، ط 7، (د، ت)، ص 537-540.

الفصل الثاني: المكونات المعرفية لظاهرة العدول وأشكالها البلاغية

يكون بمعناه في موضع دون موضع، على حسب الأحوال الداعية إليه والمسوغة له فأما في كل موضع وعلى كل حال فلا⁽¹⁾، أما السبيل الصواب-عنده- هو ما أوردناه لمفهومه-الذي أسلفنا ذكره- قبل حين.

وما يجدر الإشارة إليه في هذا المقام، أن التعريف عينه الذي منحه ابن جني لمصطلح(التضمين) قرره مجمع اللغة العربية بالقاهرة، الذي يرى أعضاؤه أن المقصود بالتضمين هو (أن يؤدي فعل أو ما في معناه في التعبير مؤدى فعل آخر أو ما في معناه، ويعطى حكمه في التعدية واللزم)⁽²⁾، تأسيسا على أن المناسبة متوافرة بين الفعلين. وعطفا على ما تقدم ذكره أمكننا القول ان مفهومه كان واضحا من منظور الدرس النحوي البصري، على الرغم من أن تدارسه تولد من مسألة خلافية بين أئمة النحو القديم.

يقول ابن منظور متحدثا عن حد التضمين بكونه مفهوما بلاغيا ، بأن (يأخذ الشاعر شطرا من شعر غيره بلفظه ومعناه)⁽³⁾. ومن هذا المنطلق عالج الروماني مفهومه، من الزاوية البلاغية وعده قسيما قائما بذاته، على شاكلة الإيجاز، والتشبيه، الاستعارة، وغيرها. وتضمين الكلام عنده هو: (حصول معنى فيه، من غير ذكر له، باسم أو بصفة هي عبارة عنه. وهو على وجهين أحدهما ما كان يدل عليه الكلام دلالة الإيجاز، والآخر ما يدل عليه دلالة القياس)⁽⁴⁾.

إن التضمين قسمان؛ قسم الغرض منه الإيجاز، أما القسم الثاني فهو التضمين بالقياس وهو مختص بكلام الله تعالى؛ (لأنه تعالى لا يذهب عليه وجه من وجوه الدلالة، وليس كذلك سبيل غيره من المتكلمين بتلك العبارة، ...، ولا يخرج ذلك عن أن يكون قد قصد بها الإبانة عما وضعت له في اللغة، من غير أن يلحق فساد في العبارة، وكل آية لا تخلو من تضمين لم يذكر باسم أو صفة)⁽⁵⁾.

وعلى الجملة؛ يستفاد من التضمين مصطلحا ومفهوما عند الرماني بأنه وسيلة بلاغية، بل هو ظاهرة أسلوبية من خصائص الأسلوب القرآني، وهو كثير في الكلام البليغ، ولا سيما في الكلام الإلهي(كل آية لا تخلو من تضمين)، ولا يصار إليه للإبانة عن المعاني التي وضعت في اللغة، وإنما يعتمد إليه لغايات دلالية وفنية وجمالية من منظور أنه أداة بلاغية لا تحتصر في إ فهم المعنى، لأن المعنى يفهمه البليغ وغير البليغ، وإنما يتوسل لإيصال المعنى إلى القلب في أحسن صورة من اللفظ⁽⁶⁾، وهو بهذه النظرة توليد من الكائن الموجود في اللغة، الذي يتجاوز قواعد اللغة المضبوطة، وهو يفيد أن المعاني المعجمية، وإن كانت معرفتها ضرورية، فهي ليست كافية لتشكيل المعنى الأسلوبي، فهو (يشمل -أي التضمين- على التبادل في الفعل من حيث المعنى في اللزوم والتعدية)⁽⁷⁾، بحكم أنه إمكانية بلاغية تنتقى من صلب نظام اللغة لغايات دلالية تحتية.

(1) - ابن جني: المصدر السابق، ص 205..

(2) - ينظر: محمد رشاد الحمزاوي: (م،س)، ص76.

(3) - ابن منظور: (م،س)، مادة (ضمن).

(4) - الرماني (ت 386): النكت في إعجاز القرآن ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن للرماني والخطابي وعبد القاهر الجرجاني، تج:

محمد زغلول سلام و محمد خلف الله أحمد، دار المعارف، القاهرة، ط 3، 1968م، ص 102.

(5) - ينظر: نفسه، ص103-104.

(6) - ينظر: نفسه، ص 75-76.

(7) - ينظر: ابن الجني، المصدر السابق، ج2، ص205-207.

الفصل الثاني: المكونات المعرفية لظاهرة العدول وأشكالها البلاغية

5/ الضرورة الشعرية: هي خاصية من خصائص اللغة الشعرية، دون غيرها من بقية أصناف القول. ولعل في مخالفتها للمألوف من قواعد النظام اللغوي في مستواه النحوي على وجه التحديد، جعلها تنبؤاً – في هذا البحث على الأقل- معلما اصطلاحيا، شأنها في ذلك شأن بقية المعالم ، -الي أسلفنا ذكرها، على اعتداد أنها تنطوي على مفهوم-نعتقد- أنه خليق بالوقوف عليه في الدرس الأسلوبى.

يعدُّ الدرس التراثي الذي تصدى للظاهرة-الضرورة الشعرية- أن الوزن والقافية قيدان اقترنت بهما الضرورة، التي لا يصار إليها إلا للاضطرار أو الإلجاء، على أساس أنها (أخطاء غير شعورية في اللغة، ...، وغاية ما هنالك أن الشاعر يكون منهماكا ومشغولا بموسيقى شعره وأنغام قوافيه، فيقع في هذه الأخطاء عن غير شعور منه)⁽¹⁾، نحو قول المتنبي:

شيمُ الليالي أن تشكك ناقتي *** صدري بها أفضى أم البیداء

حذف الشاعر همزة الاستفهام حتى يستقيم له الوزن، لأنه-أي الشاعر- أراد -بحسب ابن جني- "أصدري أوسع أم البیداء؟"⁽²⁾.
أو قول آخر:

حملت إليه من ثنائي حديقة *** سقاها الحجي سقي الرياض السحائب"⁽³⁾
فصل المتنبي بين المضاف (سقي) والمضاف إليه (السحائب) -خروجا عن النظام النحوي القائم- بالمفعول(الرياض)

لقد التمس الدرس اللغوي القديم لهذا الخروج عن النظام اللغوي القائم معاذير وحيلًا، توخيا من أعلامه لجعل القاعدة النحوية مطردة، فراحوا (يتكلفون في التأويل والتخريج ما لا يحتمل)⁽⁴⁾ حفاظا وصيانة للنظام النحوي المثالي القائم.
وجملة الأمر، انقسم أعلام الدرس اللساني القديم في نظرتهم إلى الضرورة الشعرية، انقسموا إزاءها قسمين:

- قسم يرى (أن الضرورة هي ما ليس للشاعر عنه مندوحة)⁽⁵⁾ بكونها أخطاء ضرورية لاعتبارات عروضية، أو أنها قبيحة، يجب على الشاعر أن يتجنبها، لأنها (تشين الكلام وتذهب بمانه، وإنما استعملها القدماء في أشعارهم لعدم علمهم بقبحاتها)⁽⁶⁾.
- أما الرأي الثاني، فقد نظروا إليها نظرة مخالفة للنظرة الأولى. وفي هذا الصدد ينتهي ابن رشيق إلى القول أن (لا خير في الضرورة، غير أن بعضها أسهل من بعض، ...، لأنهم أتوا (بها)

(1) - رمضان عبد التواب: فصول في فقه العربية، مكتبة الخانجي للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط5، 1999م، ص163.

(2) - ينظر: ابن جني: الفسر، ج1، تح: صفاء خلوصي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1988م، ص77.

(3) - ينظر: ابن جني: الفسر، (م.س)، ص351.

(4) - رمضان عبد التواب، المرجع السابق، ص164.

(5) - ينظر: سيبويه: الكتاب، تح: محمد عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1988م، ص85-86.

(6) - ابو هلال العسكري: الصناعتين (الكتابة والشعر)، تح: علي محمد البجاوي ومحمد أبي الفضل إبراهيم، مطبعة عيسى الباي الحلبي، القاهرة، (د.ط)، 1952م، ص150.

الفصل الثاني: المكونات المعرفية لظاهرة العدول وأشكالها البلاغية

على جبلتهم⁽¹⁾. وهذا الموقف المرن الذي أبداه إزاءها، استثمره من جمهور أئمة اللغة الذين اتخذوا من الاستعمالات الأدبية مدونة تطبيقية لهم؛ إذ يرون في الضرورة سمة صوتية دلالية تقع في الشعر ولا تقع في النثر، (سواء كان للشاعر عنه مندوحة أم لا)⁽²⁾.

فالشاعر إذا وقع في الضرورة وكانت له عنها مندوحة، هذا يفيد أنه يقصد إليها قصداً، وله من التعويل عليها غرض، لأن اللغة الشعرية (التي يتكفل الشعراء بإيجادها يمكنهم من أن يقولوا بصورة مختلفة الأشياء التي يمكن أن يقال في اللغة العادية. يمكنهم من أن يقولوا أيضاً ما لا يمكن قوله في هذه اللغة على الإطلاق)⁽³⁾، على اعتداد أن الشاعر يشعر أنه ما ينبغي له وما لا يستطيع أن يلتزم بنمط ثابت في اللغة، لا ينفك عنه، مادام أنه يتغيا من وراء توسله الضرورة الشعرية بوصفها إجراء أسلوبيا يلأئم الغرض الذي هو بصدد تشكيله وتقديمه للمتلقي إثباتاً أو نفيًا، بحسب المقصد الذي يرومه.

من الآراء التي شكلت قطبا قائما بذاته في الدرس البلاغي القديم- من حيث الاحتفاء بالضرورة رأي ابن جني الذي فسر ارتكاب الشاعر للضرورة في حال السعة، دون الاضطرار أو الإلجاء إليها بقوله: (أنسا بها واعتيادا لها، وإعدادا لذلك عند وقت الحاجة إليها)⁽⁴⁾، فلجوء الشاعر للضرورة لا يكون ضعفا ولا عجزا، ولا توخيا لاستقامة الوزن، وإنما يكون قوة منه واقتدارا على قصدها، تنفيذا لغرض معين ودلالة محددة، وهذا دليل على شجاعة-الضرائر- في اللغة⁽⁵⁾. كما أضاف في موضوع آخر كلاما بشأنها: "فإن قلت: فقد يلتزم الشاعر من ضرورة الشعر ما له عنه مندوحة، وما لو لم يلتزمه لم يخلل بالوزن، نحو قوله (علي ذنبا كُلُّهُ لم أصنع) ألا ترى أنه لو نصب فقال (كُلُّهُ) لكان الوزن واحدا"⁽⁶⁾، فالشاعر من هذا السياق تطوع بارتكابه الضرورة -حسبه- وهذا إدلالا بقوته ومؤشرا على اقتداره في ضوء أنها ليست لباسا لغويا يستدعيه النظام العروضي للقصيدة الشعرية.

تقترن الضرورة الشعرية بحركة الروي الماثلة في كلمة (القافية) -اقترانا مكيئا- بوصفه أهم حرف في القصيدة العمودية، الذي يكون مكررا في آخر كل بيت بانتظام، وقد بوأته القصيدة هذه الركيزة، على اعتبار أنه يحقق التماثل الصوتي أو التوازي في أواخر الأبيات بكونه إيقاعا داخليا وخارجيا يوائم ويتناغم مع موسيقى اللغة الشعرية، ولن يكون الشعر شعرا دونه. وقد ذهب ابن جني في ما نحن بسبيله قائلا: (ألا ترى أن العناية في الشعر إنما هي بالقوافي لأنها المقاطع وكذلك كلما تطرف الحرف في القافية ازدادوا عناية به، ومحافظه على حكمه)⁽⁷⁾. وقد يحدث توتر في حركة الروي بين النظام النحوي الذي يطلبها علامة إعرابية متوائمة ومنسجمة مع

(1) - ابن رشيق المسيلي: العمدة في محاسن الشعر وأدابه ونقده، ج3، تح: محمد قرقران، دار المعرفة، بيروت، (ط1)، 1988م، ص120.

(2) - محمد حماسة عبد اللطيف: الضرورة الشعرية في النحو العربي، مكتبة دار العلوم، القاهرة، ط1، 1979، ص142-146.

(3) - عبد الحكيم راضي: نظرية اللغة في النقد العربي، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط1، 1980، ص519.

(4) - ابن جني: (م،س): ج2، ص267-268.

(5) - ينظر: نفسه، ص170، 267.

(6) - ينظر: عبد السلام السيد حامد: تفسير الشعر عند ابن جني، عالم الكتب، القاهرة، ط1، 2012م، ص222.

(7) - ينظر ابن جني: (م،س)، ج1، ص74-75، ج2، ص171.

الفصل الثاني: المكونات المعرفية لظاهرة العدول وأشكالها البلاغية

علاقات كلمات التركيب، وبين (النظام الإيقاعي الذي يطلب هذه الحركة بوصفها قيمة صوتية⁽¹⁾) تعبيرية دلالية تحقق التماثل الصوتي في أواخر الأبيات.

إن ارتباط ما يدعى بالضرورة الشعرية أدرجه ابن جني ضمنياً في مصطلح (الشجاعة) – الذي بسطنا فيه القول سلفاً- على اعتداد أن (الإيقاع الشعري) هو مظهر من مظاهرها، وذلك توخياً للاتساع في اللغة لا عن ضرورة، بل عن اختيار. وحال الشاعر في هذا أشبه براكب فرس جموح بلا سرج ولا لجام (أي بدون كوابح). والشاعر يدرك أن وجود الكوابح سلامة له، لكنه يتوسل الضرورة بغية إحداث وقع إيقاعي ينطوي على تأثير جمالي في المتلقي. يقول ابن جني في هذا السياق: (فمتى رأيت الشاعر قد ارتكب مثل هذه الضرورات على قبحها وانحراف الأصول بها، فاعلم أن ذلك على ما جشمه (منها)، وإن دل منه وجه على جورهِ وتعسفه، فإنه من وجه آخر مؤذن بصياله و تخمطه، وليس بقاطع دليل على ضعف لغته، ولا قصوره عن اختياره الوجه الناطق بفصاحته، بل مثله في ذلك عندي مثل مجري الجموح بلا لجام، ووارد الحرب الضروس حاسراً من غير احتشام، فهو وإن كان ملوماً في عنفه وتهالكه، فإنه مشهود له بشجاعته، وفيض منته، ألا تراه لا يجهل أن لو تكفر في سلاحه، أو اعصم بلجام جواده لكان أقرب إلى النجاة، وأبعد عن الملحاة، لكنه جشم ما جشمه على علمه بما يعقب اقتحام مثله إدلالاً بقوة طبعه، ودلالة على شهامة نفسه)⁽²⁾.

وانطلاقاً من هذا السياق، يظهر أن ابن جني احتفى بالظاهرة لأنها مؤشر عن سعة واقتدار، بوصفها إجراء أسلوبياً مقبولا و ممدوحاً، لا بوصفها اضطراباً غير مرغوب لكسر النمط المألوف للنظام اللغوي المطرد، و(الخروج على الاستعمال العادي للغة، فهي ليست إلا تعبيراً عن الإرادة الشعرية الخلاقة، التي تشكل خصائص الأسلوب من حيث كونه عدولاً)⁽³⁾. وقد أول ابن جني في هذا السياق قول الشاعر:

أيا لهفي على من كنت أدعو *** فيكفيني بساعده الشديد

من زاوية أن حرف الروي ورد مرفوعاً، مخالفاً لما يطلبه النظام النحوي، لذا كان لها عند ابن جني أربعة احتمالات:

- 1/ أن تكون مقطوعة على الاستئناف للمدح خبراً لمبتدأ محذوف.
- 2/ أن تكون بدلاً من الضمير في (يكفيني)
- 3/ أن تكون مصدراً كالعذير والنكير، فيرفع بالابتداء، ويكون الخبر قوله (بساعده) والمعنى: يكفيني والشدة في ساعده.

4/ أن تكون فاعلاً لـ (يكفيني)، ومعناه: يكفيني منه أو به الشديد⁽⁴⁾. وعلى هذا المنحى، يذهب بول فاليري إلى القول -في محاضرة ألقاها في بروكسل سنة 1942م، وهو في سن الحادية والسبعين من عمره- (أن الشعر انشغال داخلي .. (هو) متعة

(1)- محمد حماسة عبد اللطيف: في بناء الجملة العربية، مكتبة الشروق، القاهرة، ط1، 1990، ص444-445.

(2)- ابن جني: (م،س)، ج2، ص267.

(3)- عبد السلام المسدي: الأسلوبية وقيم التباين، مجلة الموقف الأدبي، دمشق، عدد201، 1989م، ص30.

(4)- ينظر: عبد السلام السيد حامد: تفسير الشعر عند ابن جني، عالم الكتب، القاهرة، ط1، 2012م، ص229.

الفصل الثاني: المكونات المعرفية لظاهرة العدول وأشكالها البلاغية

مكابدة الوحدة مع النفس... هو حالة غنائية، أي الحالة التي يشعر فيها الكائن أنه في المرحلة الثانية من القوة الحرة، والفريدة والمختلفة عن صورة الكائن في حالته العادية... تجعل الشاعر قادرا على إنتاج بعض الأشياء التي لا ينتجها في حالته العادية، إذ يلعب الإيقاع دورا متميزا وفريدا ... حدث لي أن كتبت بعض القصائد انطلاقا من مجرد إيقاع، دون أن أعرف إلى أين سيؤول الأمر في هذه القصائد، كقصيدة (المقبرة الحية) حيث نظمت انطلاقا من إيقاع معين خطر ببالي وتغذى شيئا فشيئا ببعض الكلمات حتى صار نصا⁽¹⁾ شعريا.

وهذا يفيد أن اللغة الشعرية هي عدول- بإطلاق- عن اللغة العادية، حيث أن في اللغة الشعرية يتغنى الشاعر في بنيتها بالمعنى، الذي يتكون من الصوت والدلالة.

وعلى هذا ، تدارس البحث اللساني العربي- على وجه التحديد- مصطلح القافية، وأولوه عناية ليست بالهينة-. إذ أطّرت بكونها مركبا صوتيا ينطوي على أبعاد دلالية وفنية في الدرس الأسلوبى المعاصر، الذي عالجها بوصفها خاصية من خصائص اللغة الشعرية.

فالقافية- بحكم كونها تركيبا صوتيا- فإنه (يشكل عنصرا أساسيا في النص (الأدبي) وهو أحد العناصر الأساسية المكونة للإيقاع في بنية النص، وهو في تفاعله مع العناصر الأخرى يسهم في تشكيل الرؤية الشعرية، وأبعادها الفنية والجمالية⁽²⁾)، على أساس أنها بنية صوتية دلالية تنتمي إلى البنية الكلية. وفي هذا السبيل، انتصر جون كوهين (Jean Cohen) للقافية باعتبارها مصدرا من مصادر الإيقاع الموسيقي الغنائي، وأكد على وظيفتها الأدبية، على أساس أنه رفض رفضا قاطعا وصريحا الشعر الفرنسي غير المقفى إذ البيت الشعري (le vers) في رأيه (ليس (حلية) تلصق، دونما ضرورة لذلك، بلغة يقرر مصيرها في مستوى آخر، وتشهد بذلك ندرة قصيدة النثر، فبرغم النجاح الذي لا مرأى فيه فقد بقيت استثناء في أدبنا⁽³⁾).

كما اعترض على الشاعر فرلين (verlaine) حين حَقَّر من شأن القافية، بوصفها-فيما يرى كوهين- أنها (ليست مجرد تكرار لأصوات متطرفة) (Sons Terminaux)، وهذا الموقع يتضمن تعريفها بأنها: تماثل صوتي للحرف الأخير وللصواتم التي قد تتبعه، وهكذا فليست القافية هي التي تحدد نهاية البيت، بل (إن) نهاية البيت هو الذي يحدد القافية، فهي في حد ذاتها ليست عاجزة عن إنهاء البيت⁽⁴⁾. ومن هذا السياق، يتجلى أن القافية ورويتها ليست عنصرا مساعدا وتاليا، ولا هي مجرد صوت ختامي في كل بيت من أبيات القصيدة وإنما هي "قرعٌ لهذا الصوت (الروي) لإعلاء وقعه في السمع"⁽⁵⁾، ولا تظهر فعاليتها الصوتية إلا في علاقتها بالمعنى.

لقد أولى جون كوهين القافية وحرفها الختامي إيلاء عظيمًا، بكونها عنصرا قارا وثابتا في البنية الشعرية، مما جعله يميز بينها وبين أنواع المجانسة الصوتية بعدها قوافي داخلية يقول جون كوهين في شأن الظاهرتين ما يلي: (ويكون الجناس الحرفي) (l'alliteration) مقوما مماثلا للقافية، فهو مثلها، يستفيد من الإمكانيات اللغوية للحصول على أثر قوامه المماثلة الصوتية مع

(1) - بول فاليري وآخرون: في الحداثة الشعرية، تر: غيثة بلحاج، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 2013م، ص 14-16.

(2) - نور الدين السد: (م،س)، ج2، ص155.

(3) - جون كوهين: بنية اللغة الشعرية، (م،س)، ص51.

(4) - ينظر: نفسه، ص74، 73.

(5) - أحمد الجوة: بحوث في الشعرية (مفاهيم واتجاهات)، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، صفاقس، تونس، (د.ط)، 2004م، ص359.

الفصل الثاني: المكونات المعرفية لظاهرة العدول وأشكالها البلاغية

فارق كون الجنس يعمل داخل البنية، ويتحقق من كلمة إلى كلمة ما تحققه القافية من بيت لبيت⁽¹⁾. والجناس الصوتي-حسبه- ليس مستقلا عن القافية، ولا يشتغل بمفرده مستقلا عن القافية، بل هو شريك مكين للقافية في الاختصاص الشعري، ولا يعمل لحسابه الخاص، بل هو (تابع لها يقوي صوتها وجرسها، ويعمق وقعها في السمع)⁽²⁾.

و جملة الأمر، شكلت القافية في الدرس الشعري عند جون كوهين قاعدة قياسية بكونها معيارا لتمييز الشعر من النثر، لا بوصفها ضرورة لاعتبارات تتعلق بالوزن وحركة رويه. فالقافية هي أسلوب شعري اختياري -كما كان الحال عليه عند ابن جني في بعض المواضع، على أساس أن فكره كان فاعلا في الدرس البلاغي القديم من خلال وصفه للأساليب الأدبية التي تجافي قيمها التعبيرية القواعد النمطية المعيارية. وكانت هذه الرؤية متصادية ورؤية جون كوهين-بناء على ما تقدم عرضه- للقافية بعدها مسبارا لتحخيص الخصائص اللسانية التي تغدو موازن أسلوبية في اللغة الشعرية. ونلفي (كوهين) في موضع آخر يبين وظيفتها الشعرية. يقول في هذا الشأن ما يأتي: (ولا تبرز وظيفة المجانسة الصوتية (القافية) إلا إذا قابلنا المنظوم بالمنثور فالمنثور لا يؤدي وظيفته إلا عبر الاختلافات الصوتية، وهو لا يقبل التشابه إلا لأسباب تتعلق باقتصاد الجهد، ففي الخطاب النثري تصير كل قافية، وكل مجانسة صوتية مقلقة، والكاتب نفسه يجتهد في تلافيها بصورة طبيعية. أما المنظوم فهو على النقيض من ذلك، يبحث عنها، بل يجعل من القافية قاعدة بنائية)⁽³⁾.

فالقافية من جهة الوظيفة ليست بنية خالية من المعنى، وإنما يعمد إليها قصدا واختيارا بحكم أنها إجراء لساني أسلوبى تسهم في توليد الدلالة العامة للخطاب الشعري برمته. وفي هذا السياق -دائما- يذهب رومان جاكبسون (ت1982م) (*Roman Jakobson*) على أنها عنصر بنيوي، تقتضي ضرورة علاقة دلالية بين الوحدات التي تجمع بينها⁽⁴⁾. أي في تلافيف البنية الصوتية والبنية التركيبية. فهي لا تكتفي بتشكيل و بنية الكلام الشعري فحسب، -بوصفها شكلا صوتيا يتجلى في تواتر منتظم لمجموعة من الصواتم المتساوية- وإنما هي بنية جزئية تشارك في تكوين (البنية الدلالية للقصيدة الشعرية)⁽⁵⁾، وتشكيل المعنى الأدبي وهي من هذا الجانب أس من أساسيات البعد الجمالي للغة الشعرية الذي ينطوي على سمات دلالية تأثيرية.

6-البديع: تنماز اللغة الشعرية من اللغة العادية باحتوائها في الجانب الأكبر منها على صنوف العدول بضروبه ومستوياته. ولعل في مفهوم مصطلح (البديع) الذي اجترحه ابن المعتز في كتابه، يتدانى إلى حد بعيد من مفهوم العدول الذي نقيم له في هذا البحث، وذلك استنادا إلى نظرة الدكتور محمد العمري في معرض حديثه عن أوليات المصطلح عند ابن المعتز، الذي (قصر فنون البديع على الشعر برغم حرصه في أول الكتاب على إيراد ما وقع منها في النثر

(1) - جون كوهين، (م.س)، ص82.

(2) - أحمد الجوة: (م.س)، ص359.

(3) - جون كوهين: (م.س)، ص83-84.

(4) - ينظر: أحمد الجوة، (م.س)، ص361.

(5) - ينظر: جون كوهين، اللغة العليا (النظرية الشعرية)، تر و تق: أحمد درويش، منشورات المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط2، 2000، ص 143-144.

الفصل الثاني: المكونات المعرفية لظاهرة العدول وأشكالها البلاغية

أيضا ... وهكذا يؤكد- ابن المعتز- إحساسه بأن صور البديع هي صور شعرية مخالفة للكلام العادي أصلا برغم ما دفعته إليه لاجابة الصراع من البحث عنها في النثر، وجعل الفارق كميا. والواقع- يقول محمد العمري- أنه نوعي، إذ إن الشعر يحتمل درجات من الخرق والتعقيد، تفوق الوظيفة الخطابية⁽¹⁾ التي يعول عليها الكلام النثري. ومن هذا السياق أمكننا القول ، أن مفهوم مصطلح البديع عند ابن المعتز يقترب بدرجة بارزة من ظاهرة العدول، على اعتبار أن أساليبه ليست محسنات كلامية أو حليات يتلون بها المعنى. أي أن أساليب البديع وأشكاله ليست مكونات لغوية، بل هي مكونات بلاغية تتناغم مع مقاصد المتكلم وأحوال المتلقي – في ان معا- وعلى هذا فالبديع ليس علما برؤية ابن المعتز، وانما هو صناعة تتوزعها الكفاءة التواصلية وجودة الاستعمال الشعري للكلمات. فالشكل البديعي اللغوي هو أسلوب أدبي تجافي بنيته القواعد اللغوية القياسية.

المبحث الثاني:

مظاهر العدول التركيبية

1- الحقل الدلالي للمفارقة الأسلوبية:

توطئة:

المقصود بالمظاهر التركيبية للعدول، تلك الظواهر اللسانية التي تخالف بنيتها قواعد النظام اللغوي، على غرار الحذف والالتفات والتقديم والتأخير، بوصفها بنيات لسانية تنطوي على بعد تركيبى يعتوره بعد دلالي.

وقبل العرض والحديث عن هذه المظاهر في الدرس البلاغي القديم والدرس اللساني المعاصر بتجلياته المختلفة، حري بالبحث أن يتوقف عند العدول بوصفه مصطلحا بتوزع تسمية ومفهوما، وسنجعله مختبرا في الدرس الراهن.

أ- العدول: تصاغ صنوف العدول عبر جميع المستويات اللسانية بوصفها تخضع لاستراتيجية الخروج عن معيار، سواء أكان هذا المعيار داخل التركيب أو خارجه، بمعنى أن العدول هو وسيلة تعبيرية مختارة من بقية الوسائل التعبيرية، التي يمكن أن ترد محلها. وذلك الخروج عن نظام اللغة ليس ولعا بالانتهاك، وإنما يقصد إليه تطويعا للغة بهدف تشكيل أغراض فنية ودلالية. و يتغيا الأديب من خلال توسله العدول عن نظام لغوي، حتى يقيم على آثار ذلك النظام تركيبا لغويا جديدا، يغيّر التركيب المألوف الذي يسعى النظام اللساني إلى إقراره. وقد ذهب صلاح فضل في هذا الصدد إلى القول أن (أي كسر) للنظام اللغوي يفترض نوعا جديدا من التنظيم ، الذي يعتبر فوضى (عدولا وخروجا) لما سبق، ولكنه نظام أكفا عندما يقاس بمؤشرات المقال الجديد الداخلية⁽²⁾، الذي يتواءم وخصوصية النسق التعبيري تركيبيا ودلالة، على حسب مقتضيات الأغراض التي يرنو الأديب أن تشغل بفاعلية في المتلقي.

(1)- محمد العمري: المقام الخطابي والمقام الشعري في الدرس البلاغي، مجلة دراسات (سال)، المغرب، العدد5، 1991م ص14.

(2)- صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي، مؤسسة مختار للنشر والتوزيع، القاهرة ، ط2، 1992، ص375.

الفصل الثاني: المكونات المعرفية لظاهرة العدول وأشكالها البلاغية

اتخذت الأسلوبية التنظيرية والتطبيقية من الظاهرة- العدول- التي تعول بنياتها اللغوية التركيبية على مبدأ المخالفة بين القاعدة اللغوية التي يطلبها النظام اللساني، والاستعمال الفني للغة - مثلاً للدراسة والتحليل عبر جميع المستويات، على أساس أن الظاهرة تشكل مبدأ جماليا ودلاليا ينهض عليه النص الأدبي. لذا يشكل العدول في النص الأدبي (اضطراباً ويصير هو نفسه نظاماً جديداً)⁽¹⁾، يتغيا الأديب - من ورائه- إحداث وظيفة أسلوبية، أو سمة شعرية تعد (حصيلة المفارقات التي (نلاحظها) بين نظام التركيب اللغوي للخطاب الأدبي وغيره من الأنظمة اللغوية)⁽²⁾ الأخرى.

إن مفهوم الظاهرة المنطوية على المصطلح، تجاذبتها وتعلقت بدائرة حقلها النقدي مصطلحات كثيرة جداً، قد تتفاوت فيما بينها تفاوتاً يصعب حصره والإلمام بزمامه، وهذه الكثرة لفتت الكثير من النقاد المحدثين على غرار عبد السلام المسدي، وأحمد محمد ويس، ويوسف وجليسي، وغيرهم.

فهذا الزخم الاصطلاحي لظاهرة مدركة قديماً وحديثاً، لم تقتصر على النقد العربي المعاصر، (بل إنها غربية المنشأ أصلاً وقد أشار إليها خوسيه إيفانوكس)⁽³⁾. ولعل التشتت في تسمية الظاهرة أبان عنه عبد السلام المسدي، ذاكراً أمام كل مصطلح أصله الفرنسي وصاحبه⁽⁴⁾. وتقريباً صنيع المسدي نفسه نلفيه عند الدكتور صلاح فضل⁽⁵⁾.

يرى أحمد محمد ويس -فضلاً على المصطلحات التي أوردها جملة من أعلام النقد المعاصر، عرباً وغيرهم- أنه ثمة مصطلحات أخرى وأوصافاً تعبر عن مفهوم ظاهرة العدول، قد جاوزت الأربعين مصطلحاً⁽⁶⁾، إثر مؤونة إحصائية وجهدا-يحسد عليه- في الدراسات النقدية العربية المعاصرة.

حاول الكثير البحث عن مصطلحات أخرى عربية تعادل مفهومياً أجنيا واحداً (/ *écart* *dévi*ation) حتى يزيّدوا أشكلاً وضع المصطلح النقدي العربي الحديث بالتعقيد والاضطراب والفوضى⁽⁷⁾، مما أسهم في توسيع إشكالية ترجمة المصطلحات النقدية الأدبية إلى لغتنا العربية.

ومهما يكن الأمر، فالعدول يختصر في مفهوم الخروج عن مألوف النظام اللغوي في تركيب النسيج اللغوي للنص الأدبي في مختلف ضروب مكوناته اللغوية. ولن يكون ذلك إلا بكسر وخرق إحدى القواعد الصوتية، أو التركيبية أو الدلالية، وحتى الثقافية للنظام المفترض كمعيار، بالنسبة إلى الأعمال الأدبية. وتكون الغاية من وراء ذلك الاستعمال العدولي على مستوى النص الأدبي

(1) - ينظر: صلاح فضل: (م،س)، ص 377-378

(2) - عبد السلام المسدي: مدخل إلى النقد الحديث، منشور ضمن: أشغال ندوة اللسانيات واللغة العربية، سلسلة اللسانيات، العدد 4، تونس، ص211.

(3) - أحمد محمد ويس: الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، (مجذ)، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، جامعة حلب، بيروت سوريا، ط1، 2005م، ص30.

(4) - ينظر: عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، (م،س)، ص 78-80.

(5) - ينظر: صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، سلسلة عالم المعرفة، إصدار المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1992م، ص57.

(6) - ينظر: أحمد محمد ويس (م،س)، ص33.

(7) - ينظر: يوسف وجليسي (م،س)، ص209-217.

الفصل الثاني: المكونات المعرفية لظاهرة العدول وأشكالها البلاغية

تحقيقاً لأغراض فنية دلالية، تكون ماثلة في أساليب لغوية متفردة، والغاية الكبرى من وراء ذلك تحقيق الوظيفة الأسلوبية بكونها المنوال الموضوعي الوحيد للبحث الأدبي.

ومن الملاحظات التي يمكن إيرادها في سياق إشكالية ترجمة المصطلح الواحد، أنه ثمة مصطلح واحد للدلالة على أشياء عدة، وثمة أكثر من مصطلح للدلالة على شيء واحد، ومفهوم موحد عام، إن هذا الاضطراب في تسمية الظاهرة في ضوء الدراسات النقدية المعاصرة، دفعتنا -رأساً- إلى ترجمة المفهوم الغربي الوافد (*l'ecart*) إلى العدول. ولعل هذه المحاولة تتوافق مع محاولات عدة في الساحة الاصطلاحية العربية الجديدة التي اهتمت بالمفاهيم النقدية والأدبية.

إن تسمية الظاهرة بالعدول- بوصفه مفهوماً بلاغياً قديماً- تم تبيينه وتحيينه في الدراسات النقدية المعاصرة، ولا سيما في الدرس الأسلوبي على وجه التحديد، بحكم أنه معادل ومرادف لمصطلحي الانزياح والانحراف.

وعلى هذا، شكل مصطلح العدول بما هو مفهوم أسلوبي حديث قطبا (*Pole*) أساسياً وقاعدة متينة في الدرس المعاصر، على اعتبار أنه إجراء لغوي ومفهوم أدبي نقدي في مجال الدراسات التحليلية للأدب في ضوء أن الأسلوبية هي المقاربة الكفيلة بذلك، إذ يعد العدول صفة أدبية لا يخلو أي نص أدبي منه، ينطوي على خصائص أسلوبية تعتري النصوص الإبداعية، وهو إجراء نقدي في الوقت نفسه يتناول لقياس درجات الشعرية في الخطاب الأدبي.

إن العدول هو ترجمة للكلمة الاسمية (*Ecart*) (التي عرفتها اللغة الفرنسية في القرن الثاني عشر ميلادي، وهي تعني الفسخ أو التقطيع، أو المسافة الفاصلة بين الأشياء أو الأشخاص)⁽¹⁾ أما الكلمة المشتركة بين اللغة الفرنسية والإنجليزية (*deviation*) فإنها مشتقة من الكلمة (اللاتينية المتأخرة (*déviatio*) بمعنى الانحراف عن الطريق)⁽²⁾.

ومؤدى هذه المفاهيم اللغوية لظاهرة العدول اللازمة بالكلمتين السالفتين لا يبتعد عن معنى الخروج عن معيار. فكلمة (*Ecart*) تعني المسافة الفاصلة بين (الاستعمال والقاعدة) وكلمة (*déviatio*) تعني الانحراف عن (نظام لغوي مطرد).

انغرس مصطلح العدول في تربة الثقافة الأسلوبية المعاصرة، بدليل أن عبد السلام المسدي ترجم مفهوم (*Ecart*) بالعدول إحياء لمصطلح بلاغي تراثي لم يعد يجزّ محاذير الالتباس⁽³⁾ على اعتبار أنه فكرة عامة تعبر عن مبدأ الظاهرة. وقد التبس بمصطلح آخر هو (الانزياح) في الدرس الأسلوبي الجديد؛ صكه عالم الأسلوبية الألماني (ليوسبيتزر)، حيث لفت انتباهه عند قراءته للروايات الفرنسية الحديثة. تلك التعبيرات التي تميزت بابتعادها عن الاستخدام العام للغة⁽⁴⁾، غير أن هذه الظاهرة لم تستوقف سبيتزر وحده، فـ(ثورن) لاحظ أيضاً -عند تحليله لقصائد الشعر- (أن

(1)- يوسف وغليسي(م.س)، ص205.

(2)- نفسه، الصفحة نفسه.

(3)- ينظر: الحاج تكوك: العدول في ضوء الأسلوبية المعاصرة (من الرؤية إلى الإجراء)، (م.س)، ص85.

(4)- ينظر: إيفانكوس: نظرية اللغة الأدبية، تر: حامد أبو أحمد، مكتبة غريب، القاهرة، 1992م، ص30.

الفصل الثاني: المكونات المعرفية لظاهرة العدول وأشكالها البلاغية
الملح الأكثر لفتاً للانتباه فيها هو الأبنية غير النحوية⁽¹⁾. وما الأبنية غير النحوية إلا تلك الأبنية اللفظية أو التركيبية الخارجة على مقتضى ظاهرها اللغوي المحسوس.
يقول محمود درويش:

(خذ بقاياك. اتخذني ساعداً في حضرة الأطلال
خذ قاموس ناري

وانتصر

في وردة ترمى عليك من الدموع

ومن رغيغ يابس، حافٍ، وعار

وانتصر في آخر التاريخ

لا تاريخ إلا ما يؤرخه رحيلك في انهيار⁽²⁾.

يتوجه الشاعر بجملة فعلية أمرية (خذ- انتصر) إلى مخاطب غير معروف، لا يتحدث إلا عبر الوردة، وفي الرغيغ اليابس. فظاهر الكلام ينم على أن الشاعر هو الأمر لشخص ما، لكن هذا الشخص يتجلى في وردة وفي الرغيغ اليابس.

إن الجملة الشعرية التي حققها محمود درويش حافلة بانعдалات كثيرة أهمها:

1/ انقلاب الجملة الإنشائية الأمرية إلى حوار يجريه الشاعر بينه وبين العدو.

2/ حُلْم الشاعر يتحقق برحيل العدو بعد انهياره- أي الشاعر- وفي هذا عدول، إذ الأنماط التركيبية المألوفة تقرر الحلم بالحياة، لكن الجملة الشعرية قرنت الحلم بالشهادة والجهاد على خلاف ما هو مألوف.

ب- الانزياح والانحراف الأسلوبي:

لقد غدا الانزياح دعامة نظرية، بل نظرية قائمة في حد ذاتها في عدد من التيارات الأدبية والنقدية. فهو مقولة أسلوبية، ومفهوم نظري قامت عليه الأسلوبية وتأسست، حتى أن نفراً من أهل الاختصاص (عرفوا الأسلوبية بأنها علم الانزياحات)⁽³⁾.

لقد حظي المصطلح بالوفرة وقصب السبق في التداول والانتشار والذيع، بالمقارنة مع مصطلح العدول ومرادفه الانحراف⁽⁴⁾، الذي كان له حظ غير يسير من السيرورة والثبوت في الدراسات الأسلوبية، وهو -فيما يبدو- أنه ترجمة شاعت أكثر من غيرها للمصطلح (*déviaton*)⁽⁵⁾.

تندرج -إذا- مصطلحات (العدول/ الانزياح/ الانحراف) في الحقل الدلالي المعبر عن مفهوم الظاهرة الأسلوبية التي تنضوي بنيتها اللسانية في مبدأ التنازع بين معيار مفترض والأسلوب الذي تكون فيه الظاهرة ماثلة. وبالتالي، لا نحتاج إلى مزيد من جهد التوضيح للصدح

(1)- ثورن: النحو التوليدي والتحليل الأسلوبي، تر: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 1993م، ص221.

(2)- محمود درويش: ديوان محمود درويش، مج2 (مديح الظل العالي)، دار العودة، بيروت، 1994م، ص8.

(3)- ينظر: الحاج تكوك، (م،س)، ص89.

(4)- ينظر: نفسه، الصفحة نفسها.

(5)- ينظر: أحمد محمد ويس، (م.س)، ص34.

الفصل الثاني: المكونات المعرفية لظاهرة العدول وأشكالها البلاغية

بالقول: أن الانزياح والانحراف هما تسميتان مرادفتان لمصطلح العدول، بل هو الأنسب فيما نرى للتعبير عن الظاهرة للاعتبارات الآتية:

- إن كلمة "الانزياح" ذات إحياء مكاني واضح.
- إن كلمة الانحراف ذات إحياء أخلاقي سلبي.
- يمتلك العدول قوة أفهومية قياسا إلى صنويه، وله مسميات أخرى قديمة - تقدم ذكرها في هذا البحث- وخلاصة الكلام فيما نحن بصدد، تقضي بنا إلى القول أن جميع المسميات لهذا المفهوم الأسلوبي المعاصر هي في الحقيقة مسمى لمفهوم واحد للظاهرة - قيد الدراسة- وما الاختلاف في التسمية -فيما نرى- إلا نتيجة الاختلاف في النظرة إلى الأسلوبية في تطبيقاتها وتحليلاتها على الخطاب الأدبي الذي يثوي داخل بنياته اللسانية - شكلا ومضمونا- على وظيفة مزدوجة، تتموقع في الإبلاغ من ناحية، وفي تحقيق الوظيفة البلاغية أو الأسلوبية من ناحية أخرى.
- لأن العدول من فصيح العربية، ورد تسمية في التراث اللساني بلفظه أو مفهومه على غرار (شجاعة العربية) بوصفه مصطلحا تحدى به ابن جني المعيارية التي سيطرت على التفكير النحوي، وعلى النقد الشعري في مقاربتة لشعر المتنبي. ولعل في كلام حمادي صمود ما جعلنا نستأنس بهذا المصطلح القديم والحديث باعتباره (أحسن ترجمة لمفهوم (Ecart)⁽¹⁾).

ج- المعيار وخاصة التوكيد الأسلوبية:

يجيء الباحث التونسي عبد الله صولة (ت2006م) على رأس من اعتمدوا مصطلح العدول⁽²⁾ في مصنفاتهم، لا بوصفه مفهوما تراثيا، وإنما بكونه مفهوما أسلوبيا، شأنه في ذلك شأن مصطلح الانزياح.

نهضت الأسلوبية على المفهوم النظري للعدول، واتخذت منه دعامة وإجراء في الآن معا- أثناء مقاربتها للخطاب اللساني في المدونات الأدبية، حيث يتحدد العدول في تراكيبها -من منظور الدرس الأسلوبي الجديد- قياسا إلى قاعدة أو أصل أو نمط تعبير، وغيرها من المقاييس التي تم اعتمادها في قياس وسبر درجات الخروج عن النمط العادي في الخطاب الأدبي بعامة، وتلك المقاييس -في حقيقة أمرها- لا تزال غير مضبوطة ولا هي على إجماع في البحث النقدي المعاصر (على وجه العموم والإجمال).

- المعيار " البلاغي " لدى السكاكي.

يسمي السكاكي المقياس (المعيار) الذي ينعدل عنه الكلام البليغ بأصل المعنى أو أصل الكلام، أو مقتضى الظاهر. وكل كلام يتم إجراؤه لا على مقتضى الظاهر، فذلك هو العدول عنده.

(1)- حمادي صمود: التفكير البلاغي عند العرب- أسسه وتطوره إلى القرن السادس (مشروع قراءة)-، منشورات كلية الآداب، منوبة، تونس، ط2، 1994، ص51-52.

(2)- ينظر: عبد الله صولة: الأسلوبية الذاتية أو النشئية، مجلة فصول، القاهرة، م5، ع1، 1984، ص86. وينظر أيضا: الحاج في القرآن الكريم من خلال أهم خصائصه الأسلوبية، (م،س)، ص: 253، 262، 299، 315، 377، 387، وعدة مواضع أخرى.

الفصل الثاني: المكونات المعرفية لظاهرة العدول وأشكالها البلاغية

يقول السكاكي: (واعلم أن الطلب كثيرا ما يخرج لا على مقتضى الظاهر، وكذلك الخبر فيذكر أحدهما في موضع الآخر، ولا يصار إلى ذلك إلا لتوخي نكت وفوائد وأسرار)⁽¹⁾.

ويستأنف في موضع آخر ليسميه-أي المعيار- تسمية أخرى، درج عليها بـ(متعارف الأوساط) وذلك في معرض وصفه للوظيفة البلاغية المناط بها الكلام الأدبي، والقائمة عنده على مقولتي(الإطناب) و(الإيجاز). فكلهم- يقول- (على مجرى متعارفهم في التأدية للمعاني فيما بينهم، ولا بد من الاعتراف بذلك مقيسا عليه...) (لكنهما (الإيجاز و الإطناب) نسبيين لا يتيسر الكلام فيهما إلا بترك التحقيق والبناء على شيء عرفي)⁽²⁾.

وانطلاقا من هذا السياق، أمكننا الاستنتاج بأن ما يعنيه السكاكي بمتعارف الأوساط هو الكلام العادي -بوصفه شيئا عرفيا - يقاس إليه العدول، الذي يتحقق في (الإيجاز) أو (الإطناب)⁽³⁾. وقد تأثره السيوطي(ت911هـ) وحل محله مصطلح المساواة الذي سد مسد (المتعارف من كلام الأوساط من الناس، الذين ليسوا في رتبة البلاغة)⁽⁴⁾.

ولعل في قاعدة (متعارف الأوساط) أو مقياس المساواة عند السيوطي، يكاد يكون هو المعيار نفسه الذي سبر به جون كوهين العدول (النثر العلمي أو العادي) لتحديد الوظيفة الشعرية في الكلام السامي، على اعتداد أن الشعر هو عدول قياسا إلى معيار(الخطاب النثري) الذي يخلو من الوظيفة الأسلوبية⁽⁵⁾، أو هو الكلام العريان بعبارة الزمخشري.

يرى السكاكي أن كل كلام يجرى على الأصل "أي الذي يحقق المعنى النحوي، نحو: زيد قائم"⁽⁶⁾، يخلو من أي فائدة، ويصير الكلام -آنذ- قاصرا وعاجزا عن أداء وظيفته البلاغية، التي هي مدار اللغة الأدبية، إذ "نفث الكلام لا على مقتضى الظاهر، متى وقع عند النظر موقعه استهش الأنفس، وأنق الأسماع، وهز القرائح"⁽⁷⁾ ونشط الأذهان.

لقد لامس السكاكي - بناء على كلامه- تلك القاعدة التي يخرج عنها العدول بعمق غائر بوصفها خلفية لسانية(لغوية) يخالفها التركيب اللغوي الجديد الموصوف بالبليغ ، وقد مارسه بكونه إجواء مسعفا في ضبط درجات العدول، واستكناه الوظائف الدلالية والنسقية التي ينهض عليها، لأن-بحسبه- (التعرض لخواص تراكيب الكلام موقوف على التعرض لتراكيبه ضرورة لكن لا يخفى عليك حال التعرض لها منتشرة، فيجب المصير إلى إيرادها تحت الضبط بتعيين ما هو أصل لها وسابق في الاعتبار، ثم حمل ما عدا ذلك عليه شيئا فشيئا على موجب المساق)⁽⁸⁾ والسابق في الاعتبار بما هو معيار أو قاعدة. فيجب - برأيه-تحديد المعيار(الأصل)

(1)- السكاكي: (م،س)، ص 138 .

(2)-السكاكي: (م،س)، ص 120.

(3) الإطناب هو أداء الكلام بأكثر من عبارات متعارف الأوساط . أما الإيجاز فهو أداء المقصود من الكلام بأقل من عبارات متعارف الأوساط. ينظر: نفسه، ص 120-121.

(4) جلال الدين السيوطي: معترك الأقران في إعجاز القرآن، ج1، تح: علي محمد البجاوي، دار الفكر العربي، القاهرة، ص294.

(5) ينظر: جون كوهين: بنية اللغة الشعرية(م،س)، ص ص: 52، 16، 15، 13، 11. وكتابه الآخر: ص134.

(6) السكاكي: (م،س)، ص 74، 70.

(7) نفسه، ص75.

(8)السكاكي: (م،س)، ، ص71.

الفصل الثاني: المكونات المعرفية لظاهرة العدول وأشكالها البلاغية

الذي ينعدل عنه التركيب الأدبي، لغاية تشخيص التفاوت والتغاير البلاغي الدلالي بين التركيب المثالي النموذجي الذي ينتمي إلى متعارف الاوساط والتركيب اللساني البلاغي المنعدل عنه. ومن الأهمية بمكان أن نشير في هذا السياق إلى ذلك التحليل البلاغي الذي طبقه السكاكي على قوله تعالى ﴿ قَالَ رَبِّ إِنِّي وَهَنَ الْعَظْمُ مِنِّي وَاشْتَعَلَ الرَّأْسُ شَيْبًا وَلَمْ أَكُنْ بِدُعَائِكَ رَبِّ شَقِيًّا ﴾ (مريم: الآية 04) ، مبرزاً درجة الشعرية في الآية الكريمة . يقول السكاكي معقبا ومعلقا: (والكلام في تلك اللطائف مفتقر إلى أخذ أصل معنى الكلام ومرتبته الأولى، ثم النظر في التفاوت بين ذلك، وبين ما عليه نظم القرآن، وفي كم درجة يتصل احد الطرفين بالآخر)⁽¹⁾.

حدد السكاكي -بدءا- اصل المعنى (المعنى النحوي) بوصفه الخلفية اللغوية التي يجب أن يقاس إليها العدول، للوقوف على بلاغته وشعريته، وهو -بداية- (يا رب قد شخت)، ومن ثمة، انتقل إلى رصد مستويات الأداء اللغوي المتحول عن التركيب النموذجي- المتقدم ذكره-. وقد استنتج بعدما لاحظ أن الطاقة الأسلوبية التعبيرية توائم وتتناغم مع درجات انعدال المساق اللغوي للآية عن النسق المثالي، إذ كلما كانت درجة الانعدال بعيدة عن المعيار يرتفع المستوى التعبيري الأسلوبي، وترتفع معه درجة التأثير لدى المتلقي. ومن نافلة القول ترك السكاكي يوضح التحولات التي اعتورت أصل الكلام (المعيار) ومرتبته الأولى ، انتهاء إلى التحول الأخير المتحقق في نسق الآية بما هو نسق بلاغي أسلوبي. حيث يقول: "ثم تركت هذه المرتبة (يا ربي قد شخت) لتوخي مزيد التقرير إلى تفصيلها في (ضعف بدني وشاب رأسي)، ثم تركت هذه المرتبة الثانية لاشتمالها على التصريح إلى الثالثة (وهي الأشعر) أبلغ، وهي: الكناية في: وهنت عظام بدني"⁽²⁾. لأن الكناية أبلغ من التصريح، ثم يتدرج في تقرير كل مستوى أدائي، متوقفا عند درجات التفاوت البلاغي بينهما، منتهيا إلى نسق الآية (رب إني وهن العظم مني واشتعل الرأس شيبا). يقول: (ثم لطلب شمول الوهن العظام فردا فردا، قصدت مرتبة ثامنة وهي: ترك جمع العظم إلى الأفراد لصحة حصول وهن المجموع بالبعض دون كل فرد فحصل ما ترى وهو الذي في الآية)⁽³⁾. "إني وهن العظم مني".

إن تحليله لمستويات الأداء في الآية الكريمة، متدرجا من مرتبة إلى أخرى، يتطابق - بالكاد- والتحليل الوظيفي للعبارة اللفظية، من منظور (النحو التوليدي التحويلي)، بحكم أنه تنبه إلى البنية السطحية، للآية كاشفا عن الطاقة التعبيرية التي تنويها في بعدها التركيبي والفني مرتكزا على معيار (NORME) التفاوت بين أصل المعنى النحوي، والمعنى البلاغي المائل في الملفوظ اللساني الظاهر للآية الكريمة.

لقد عين السكاكي المقياس الذي ينتسب إليه العدول، بوصفه حلا عمليا تطبيقيا يسعف على تشخيص وكشف الوظيفة البلاغية التي ينهض عليها الكلام القرآني. ولعل هذه الوقفة تحسب له، ويؤثر عليها، لأن (المسبار الأصلي الذي يقع عنه الخروج، وإليه ينسب (العدول) هو في ذاته

(1) نفسه، ص 124.

(2) نفسه، السكاكي: (م،س)، ص 124.

(3) نفسه، الصفحة نفسها.

الفصل الثاني: المكونات المعرفية لظاهرة العدول وأشكالها البلاغية
متصور نسبي، تذبذب الفكر اللساني في تحديده وبلورة مصطلحه، فكل يسمه من ركن منظور خاص⁽¹⁾.

إن قضية المعيار في تحديد شعرية العدول يعترئها تفاوت في النظم الأدبي، يمكن قياسها وعرضها على معياري (متعارف الأوساط) و(أصل المعنى)، الذي استثمره عبد الله صولة وصيَّره على شاكلة السكاكي، بحيث اتخذ من المعنى النحوي المنطوي على الجملة في مظهرها الخبري البسيط، معياراً ومقياساً لدرجة العدول في التراكيب القرآنية⁽²⁾.

فالجملة الخبرية البسيطة نحو(زيد قائم)، تنهض على معنى نحوي يفيد(قيام زيد). وهذه العلاقة الإسنادية المنضوية في بنية التركيب، الخالية من أي أداة، تمثل أصل المعنى الذي عرض له السكاكي، بوصفه قاعدة تقاس إليها بلاغة مختلف التراكيب البلاغية المتفرعة أو المتحولة عن البنية الأساسية.

- آليات التوكيد البلاغية.

وسم عبد الله صولة ألفاظ التوكيد الداخلة على الجملة الخبرية البسيطة، التي يقتضيها المقام بـ(العدول الكمي)، الذي يتوزع -عنده- بين عدول بالزيادة وعدول بالنقصان، "فعدول الكلام بالزيادة شأن العدول بالنقصان ليس عدولاً بالنسبة إلى المقام، وإنما هو على العكس من ذلك، علامة على مطابقة الكلام للمقام"⁽³⁾. ومعنى هذا، أن آلية التوكيد المنطوية على ألفاظ الزيادة (إن - أن-اللام- والله، واللام ...) بوصفها عدولاً كمياً، ينشأ عنها حين تدخل على الجملة (المعيار) طاقات تعبيرية تأثيرية، على اعتداد أن أسلوب التوكيد بهذا التصور هو خلاف لأصل المعنى⁽⁴⁾. وبالتالي فالتوكيد هو عدول بالزيادة، قياساً إلى التركيب الخبري البسيط، الذي يكتفي في بنائه بالعلاقة الإسنادية. وهذه القرائن حين تعترض بناء الملفوظ البسيط تعدد شارات تنطوي على معاني بلاغية ودلالية لازمة، بما اصطلح عليه بـ(العدول الكمي)، نحو:

مثال 1: زيد قائم

مثال 2: إن زيدا قائم.

مثال 3: إن زيدا لقائم.

مثال 4: والله إن زيدا لقائم

مثال 5: الساعة آتية

مثال 6: "إِنَّ السَّاعَةَ آتِيَةٌ". (طه: من الآية 15)

مثال 7: "إِنَّ السَّاعَةَ لَآتِيَةٌ". (غافر: من الآية 59)

مثال 8: "إِنَّ مَا تُوعَدُونَ لَآتٍ" (الأنعام: من الآية 134)

إن المثال (1) يمثل جملة خبرية بسيطة، يستفاد منها معنى (قيام زيد)، وإذا أدخلنا عليها ألفاظ التوكيد كحال الأمثلة (2-3-4)، ستنضاف معاني بلاغية دلالية علاوة على المعنى النحوي،

(1) عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، (م،س)، ص78.

(2) ينظر: عبد الله صولة: الحجاج في القرآن (م،س)، ص242-262.

(3) ينظر: عبد الله صولة: الحجاج في القرآن (م،س)، ص243.

(4) ينظر: بدر الدين الزركشي: المصدر السابق، ج3، ص385.

الفصل الثاني: المكونات المعرفية لظاهرة العدول وأشكالها البلاغية

الذي عليه المدار في المثال (1). وتلك المعاني المضافة التي أنشأتها خاصية التوكيد لم يُفدها الإسناد الخبري النحوي في المثال (1). وإنما أنتجت ألفاظ الزيادة التي طرأت على الأمثلة (2-3-4-5)، المتحققة في قرائن التوكيد.

تمثل جميع الأمثلة (1-2-3-4) جملاً من الناحية الشكلية، بيد أنها تتفاوت - فيما بينها - من جهة الدلالة. فإذا كان المثال (1) يقع في الدرجة الدنيا من التعبير في سلم الدلالة، لأنه اكتفى بعملية الإخبار فحسب، فإن بقية الأمثلة الثلاث تقع في درجات عليا من السلم الدلالي. وقد ذهب السكاكي - فيما نحن فيه خائضون - إلى وضع مصطلحات للمعاني المختلفة المتجسدة في الأمثلة (1-2-3-4). فالمثال (1) عنده هو خبر ابتدائي، والمثال (2) هو خبر طلبي والمثالان (3) و(4) هما خبران إنكاريان (1).

وتأسيساً على هذا، فأسلوب التوكيد هو عدول عن أصل الكلام الخبري البسيط العاري من أي توكيد، لأن تجريد ألفاظ التوكيد والقسم من الأمثلة لا يؤدي ذلك إلى إخلال بالمعنى، فسيظل المعنى النحوي قائماً.

و بإمكاننا تمثيل العدول الكمي بالزيادة ، وفق الترسيم التالية:

زيد قائم	قيام زيد إخبار ←
إن زيدا قائم إن زيدا لقائم	قيام زيد+ دفع الشك لـ (هل زيد قائم؟)
والله إن زيدا لقائم (توكيد غليظ)	قيام زيد+ دفع الشك إطلاقاً+ رد الإنكار لـ (زيد ليس قائماً)

وبناء عليه، فأسلوب التوكيد - عند السكاكي ينطوي على نظرية المساءلة في الدرس اللساني الحديث*، من جهة و يمثل مظهراً من مظاهر العدول - من جهة ثانية - التي تنضوي بنيته التركيبية في ناموس التنازع بين الأصل والفرع، أو بين النموذج الذي يكون خلواً من أي طاقة تعبيرية، والتركيب الجديد الذي يعتوره العدول، من حيث أنه يؤسّله بمعنى هو زائد عن المعنى الأصلي - النحوي - القائم في الأبنية التركيبية العادية. وفي هذا الصدد الذي نقيم له، ذهب عبد الله صولة في الدرس التوكيدي الأسلوبي، حيث جعله يتمحض لمفهوم العدول بوصفه شارة انعكالية متأتية من معنى خاصية التوكيد التي تضيف معاني إضافية، لا تتحصل من الجملة الخبرية البسيطة، على أساس أن الدلالة الناشئة من قرائن التوكيد في الأمثلة (6-7-8) هو (هدم لنظرية خصوم الرسالة المحمدية مما تجري به أسنتهم، في مجالسهم ونواديهم، ومما يتسارون به أو يجهرونه) (2) من زاوية أن للتوكيد وظيفة دلالية حجاجية.

وبناء على هذا، جابهت الآية الكريمة في الأمثلة (6-7-8) خصوم الرسالة المحمدية وعرضت بهم بواسطة خطاب لساني مؤكد، صرح بنظرية إتيان الساعة (البعث) وعلى أنه آت

(1) ينظر: السكاكي: (م،س)، ص74.

* ينظر: عبد الله صولة: الحجاج في القرآن الكريم، (م،س)، ص21.

(2) نفسه، ص272.

الفصل الثاني: المكونات المعرفية لظاهرة العدول وأشكالها البلاغية

(كما تعتقدون أو كما يعتقدون (خصوم الرسالة))⁽¹⁾. وما يفهم من أديم هذا العدول أنه (هدم للنظرية القائلة بعدم وجود البعث)⁽²⁾ جريا على قول المشركين والكفار.

أما المثال الأخير (8) فمنطوقه يوحي أن عذاب الآخرة والحساب واليوم الآخر لهو قريب. أما مفهومه الضمني فيؤشر على "هدم نظرية الإنكار لعذاب الآخرة وللحساب، واليوم الآخر"⁽³⁾. إن أسلوب التوكيد يثوي معاني ضمنية تستفاد من منطوق عباراته اللسانية القائمة في الأمثلة (6-7-8) ومدارها إجمالاً وعلى العموم تنطوي على "هدم معتقدات الخصوم، مثل كون البعث والعذاب في الآخرة لا وجود لهما"⁽⁴⁾ على لسان خصوم الدعوة المحمدية، على اعتبار أن خاصية التوكيد الأسلوبية هي جواب ناجز يضطلع بمهمة رد وجوه النفي والإنكار الصادرة من خصوم الرسالة المحمدية بعامّة، وعلى إبطال الإيغال في الإنكار مهما تنوعت وتعددت وتباينت أشكاله. وهذا القول يدعم تلك المفاهيم التي وضعها السكاكي ليمحص بها دلالة المصطلحات التي تقدم إيرادها- في دراسته لأسلوب التوكيد بكونه عدولا عن معنى نحوي تعول عليه الجملة الخبرية البسيطة بماهي من كلام متعارف الأوساط.

2- الأشكال التركيبية للعدول البلاغي:

توطئة

من المظاهر التركيبية للعدول (التقديم التأخير، والالتفات، والحذف، والتجريد) بوصفها إمكانات بلاغية لا تخضع للنواميس النحوية.

لعل في إفراز الدرس العربي القديم لمقولة التقدير النحوي للكلام، مردود إلى اصطدام أعلامه بتلك الأشكال اللسانية التي يظهر على صعيد تركيبها المحسوس- (نشان) قياسا إلى النظام المثالي، أو القانون النحوي المفترض. وذلك التقدير لا يعدو في الحقيقة "أكثر من كونه إجراء أو وسيلة لجبر النقص الذي يشوب ظاهر (التركيب)، حرصا منهم على مثالية اللغة في النهاية"⁽⁵⁾. وهذه المظاهر هي أعلق بالتراكيب الأدبية، التي تغاير ولا تساير القواعد التي يسعى النظام النحوي للغة أن يجعلها مطردة، بكونها قرائن انعدالية لا يؤتى بها في اللغة الإبداعية ولعا بالانتهاك أو الخروج على ما قرره النظام اللغوي، وإنما يقصد إليها قصدا، لمواكبة حركية اللغة في المتون الأدبية، وخدمة لوظيفة التأثير-الجمالي منه والعمل- في الآن معا.

أولا: الحذف:

أ- مفهوم الحذف في اللغة والاصطلاح: لا يختلف مفهوم الحذف في اللغة عن مفهومه في الاصطلاح. فهو في لسان العرب "حذف الشيء يحذفه حذفاً؛ قطعه من طرفه"⁽⁶⁾. وهو -بهذا المعنى- إضمار عنصر لساني أو أكثر من عناصر البنية التركيبية للعبارة أو الجملة، والعلاقة بين العنصر المحذوف وعناصر الجملة الأدبية-التي حدث فيها الحذف- هي علاقة أساسية. وفي هذا المعنى -الذي نحن منه بسبيل- يحدُّ بدر الدين الزركشي الحذف على أنه "إسقاط جزء (من)

(1) نفسه، الصفحة نفسها.

(2) نفسه، ص271.

(3) نفسه، ص271.

(4) نفسه، ص273.

(5) عبد الحكيم راضي: نظرية اللغة في النقد العربي القديم، (م،س)، ص193.

(6) ابن منظور: المصدر السابق، مادة (ح ذ ف)

الفصل الثاني: المكونات المعرفية لظاهرة العدول وأشكالها البلاغية

الكلام أو كله لدليل⁽¹⁾، على أساس أن ذلك الدليل هو المؤشر على الحذف، بوصفه فيصلا بين مقولتي: الإيجاز والقصر، الذي ارتبط بهما ارتباطا مكينا، إذ الإيجاز هو: (تقليل للكلام من غير إخلال بالمعنى)⁽²⁾. ويكاد يطابق مفهوم الإيجاز مع مفهوم الحذف، لأن العرب ولعا بالإيجاز؛ (حذفت الجملة والمفرد والحرف والحركة، وليس لشيء من ذلك إلا عن دليل عليه)⁽³⁾، على خلاف مفهوم القصر الذي ينعدم فيه الدليل، إذ حده هو (أداء المعنى بالكلام القليل الذي يستفاد منه إيضاح ذلك المعنى)⁽⁴⁾. ويفهم من هذا السياق أن القصر بوصفه مفهوما نظريا يعول على توليد المعاني الجمّة من ألفاظ قليلة فحسب، والتنبه له صعب المنال، قياسا إلى الإيجاز الذي (يتنبه له من غير كبير كلفة في استخراج له مكان المحذوف منه)⁽⁵⁾.

واعتكازا على ما تقدم ذكره، فالحذف -بوصفه أسلوبا لغويا- ينتحيه المتكلم لتقديم غرض من الأغراض التي يروم إيصالها إلى المتلقي، وهو مظهر مخالف للأصل⁽⁶⁾، إذ يعد أسلوبا انعداليا، وإجراء بلاغي لا يعتمد إليه إلا حين يكون الذكر (الأصل) قاصرا على أداء الغرض أو المعنى الذي يتغياه المتكلم من كلامه قاصدا به التأثير في المتلقي. وقريب من هذا المعنى يتحدث أبو البركات الأنباري عن حذف جواب الجمل الشرطية. يقول: " (إن) حذف الجواب أبلغ في المعنى من إظهاره، ألا ترى أنك لو قلت لعبدك (والله لئن قمت إليك) وسكت عن الجواب ذهب فكره إلى أنواع من العقوبة والمكروه من القتل والقطع والضرب، فإذا تمثلت في فكره أنواع العقوبات وتكاثرت عظمت الحال في نفسه، ولم يعلم أيها يتقي، فكان أبلغ في ردعه وزجره عما يكره منه، ولو قلت (والله لئن قمت إليك لأضربنك) وأظهرت الجواب لم يذهب فكره إلى نوع من المكروه سوى الضرب، فكان ذلك دون حذف الجواب في نفسه، لأنه قد وطن له نفسه فيسهل ذلك عليه...) وكذلك الحال في الإحسان؛ نحو (والله لئن زرتني) إذا حذفت الجواب تصورت له أنواع الإحسان إليه من إكرامه والإنعام عليه، فكان ذلك أبلغ في استدعائه إلى الزيارة وإسراعه إليها"⁽⁷⁾. إن المستفاد من هذا الكلام أن الحذف -بكونه عدولا- هو أبلغ في التأثير من الذكر. والمتلقي بناء على ذلك الإجراء ينشئت ذهنه في كل الاتجاهات.

ب- البنية البلاغية للحذف:

ينسحب العدول على عدة أشكال لسانية في التراكييب الأدبية، بوصفه عارضا يطرأ على الكلام، متجاوزا المعنى النحوي الذي ينهض له القانون التركيبي، إلى معنى آخر إضافي، وفي هذا الصدد يذهب محمد حماسة عبد اللطيف إلى القول بأن الحذف بوصفه شكلا أساسيا من أشكال العدول يحول الكلام من معنى إلى آخر، مع المحافظة على البنية الأساسية⁽⁸⁾. فهو عدول يتحقق

(1) بدر الدين الزركشي (ت794هـ): المصدر السابق، ج3، ص102.

(2) الرماني: المصدر السابق، ص70.

(3) ابن جني: الخصائص، ج2، (م،س) ص243. وينظر: المحتسب: ج1، (م،س)، ص179-180.

(4) ابن سنان الخفاجي: سر الفصاحة، تح وتو وصنع فهارسه: عبد الواحد شعلان، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2003، ص307-308.

(5) ابن الأثير: المثل السائر، (م،س)، ج2، ص307-308.

(6) ينظر: سيبويه: الكتاب، المصدر السابق، ج1، ص24، وينظر أيضا: الزركشي: المصدر السابق، ج3، ص104.

(7) أبو البركات الأنباري: المصدر السابق، ج2، ص461-462.

(8) محمد حماسة عبد اللطيف: بناء الجملة العربية، (م،س)، ص190.

الفصل الثاني: المكونات المعرفية لظاهرة العدول وأشكالها البلاغية

فيه مبدأ التنازع بين الأصل والفرع، لا يصار إليه عبثاً واعتباطاً، وإنما لتقديم معنى من المعاني البلاغية، علاوة على المعنى الذي يحمله التركيب قبل أن يعتريه عدول. ولا يفهم ذلك المعنى إلا بال حذف الذي يجعل التركيب المائل فيه يظهر عليه نقص أو عيب، وهذا "كله استغلال لما تتيحه البنية الأساسية"⁽¹⁾. ومن ههنا، أدرك الدرس العربي القديم أهمية الحذف في الجملة الأدبية، لأنه ينطوي على طاقات بلاغية وتعبيرية، تتأبى مرتبة الكلام الأولى (الخالية من تلك الوظيفة البلاغية) أن تؤدي الغرض المروم من الكلام، لذا أولاه عبد القاهر الجرجاني عناية فائقة في تفسير الوظيفة الأدبية الإقناعية للخطاب القرآني، بعدها المحور الذي يتركز فيه الإعجاز القرآني، حيث يقول عبد القاهر الجرجاني: (هو باب دقيق المسلك، لطيف المأخذ عجيب الأمر، شبيه بالسحر، فإنك ترى به ترك الذكر أفصح من الذكر، والصمت عن الإفادة أزيد للإفادة، وتجذك أنطق ما تكون إذا لم تنطق)⁽²⁾.

وبالتالي، فالحذف ظاهرة لغوية لازمة باللغة الفنية، تتحقق ببتتر جزء من الكلام. وذلك البتر يشكل فراغا في الجملة الأدبية، موكول للمتلقى بملئه، وذلك برد المحذوف -بكونه عنصرا بنيويا مهما - في تكوين الدلالة العامة للنسق الأدبي مع بقية العناصر اللسانية المشكلة للغرض المقصود، ومن هذه الزاوية فهو وسيلة تعبيرية موائمة للطبيعة اللغوية الفنية، لأن المتروك في السياق اللساني يعد دافعا ومحفزا للمتلقى، لأجل تحقيق مقروئية النص الأدبي؛ إذ الحذف في اللغة الأدبية (يعزى في موضع واحد إلى أكثر من غرض، وجانب كبير من الأغراض أو المقاصد يتصل بالمعنى، ويؤثر فيه)⁽³⁾، على اعتبار أن المضمهر من السياق يكون مطلوبا فيه حتى يتحقق الاتساق الدلالي بين كل العناصر المشكلة للنص الأدبي، المتروك منها والمذكور حيث الاتساق اللغوي بحسب روبرت دي بوجراند (هو علاقة دلالية بين عنصر في النص وعنصر آخر...) بحيث لا يمكن تأويله إلا بواسطته، وهذا العنصر الآخر موجود هو أيضا في النص لكن معانيته فيه لا تكون بأي حال من الأحوال من خلال البنية النحوية)⁽⁴⁾. وآية ذلك أن ثمة اتساقا بين كل أجزاء الكلام المشكلة له، حتى في غياب الرابط النحوي الخطي الذي يقتدرن به المحذوف مع بقية أجزاء الكلام.

ودرجا على هذا، تعد ظاهرة الحذف قاسما مشتركا بين النحو والبلاغة، بيد أن لكل منهما منوالا يعول عليه. فإذا كان النحو يصف التركيب اللغوي انطلاقا من المبنى والشكل، فإن البلاغة تتجه عكس ذلك. لكن هذه المغايرة في التناول "لا يدل على التناقض بينهما، بل على التكامل والاتصال، فعلم المعاني يبدأ من منطلق المعنى باحثا له عن المبنى، ... فالمعنى هو الذكر أو الحذف، والإظهار أو الإضمار"⁽⁵⁾. فالنحوي يترصد المتروك، ويبحث له عن تخريج لغوي حتى يوجه القاعدة النحوية للتركيب. أما البلاغي فيسعى إلى اكتشاف مقاصد وأغراض ذلك الإجراء، من خلال توصيفه لذلك المبنى، والشكل الذي اعتراه حذف.

ج- التشكيلات الأسلوبية للحذف:

(1) نفسه، ص190.

(2) عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، (م،س)، ص170.

(3) طاهر سليمان حمودة: ظاهرة الحذف في الدرس اللغوي، الدار الجامعية للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1982، ص92.

(4) روبرت دي بوجراند: النص والخطاب والإجراء، تر: تمام حسان، عالم الكتب، القاهرة، ط1، 1998م، ص340.

(5) تمام حسان: الأصول- دراسة إبستمولوجية لأصول الفكر اللغوي، دار الثقافة، المغرب، ط1، 1981م، ص244.

الفصل الثاني: المكونات المعرفية لظاهرة العدول وأشكالها البلاغية

إن الحذف التركيبي ينهض على حذف أحد ركني الجملة الأساسية (المبتدأ أو الخبر) في الجملة الاسمية، أو (الفعل) في الجملة الفعلية، أو ما يسمى بمتعلقات الفعل أو المكملات (كالمفعول به، والمضاف، والصفة، وغيرها...). نحو:

مثال 1:

فَتَى يَتَعَالَى بِالْتَّوَّاضِعِ جَاهِدًا *** وَيُعْجَبُ مِنْ أَهْلِ الْمَخِيلَةِ وَالْعُجْبِ" (1)

مثال 2: يا ليت أيام الصبا رواجعا (2).

مثال 3: يقول تعالى (عَالِمِ الْغَيْبِ وَالشَّهَادَةِ الْكَبِيرِ الْمُتَعَالِ) (الرعد: الآية 9).

مثال 4:

عِنَاقٍ، يَهْدُ الصَّبْرَ وَشَكَ انْقِضَائِهِ *** وَيُذَكِّي الْجَوَى أَوْ يَسْكَبُ الدَّمْعَ سَاكِبُهُ" (3)

مثال 5: وسئل القرية

مثال 6:

لَا تَكْثُرُ الْأَمْوَاتُ كَثْرَةَ قِلَّةِ *** إِلَّا إِذَا شَقِيتَ بِكَ الْأَحْيَاءُ (4)

مثال 7: (وَلَمَّا وَرَدَ مَاءٌ مَدِينٍ وَجَدَ عَلَيْهِ أُمَةً مِّنَ النَّاسِ يَسْقُونَ وَوَجَدَ مِنْ دُونِهِمْ امْرَأَتَيْنِ تَذُودَانِ قَالَ مَا خَطْبُكُمَا قَالَتَا لَا نَسْقِي حَتَّى يُصْدِرَ الرِّعَاءُ وَأَبُونَا شَيْخٌ كَبِيرٌ (23) فَسَقَى لَهُمَا ثُمَّ تَوَلَّى إِلَى الظِّلِّ (24)) (القصص: الآيتان 23-24).

مثال 8:

لو شئت لم تفسد سماحة حاتم *** كرماً ولم تهدم مآثر خالد (5)

مثال 9: يقول الله سبحانه وتعالى :

(يَا أَهْلَ الْكِتَابِ لَا تَغْلُوا فِي دِينِكُمْ وَلَا تَقُولُوا عَلَى اللَّهِ إِلَّا الْحَقَّ إِنَّمَا الْمَسِيحُ عِيسَى ابْنُ مَرْيَمَ رَسُولُ اللَّهِ وَكَلِمَتُهُ أَلْقَاهَا إِلَى مَرْيَمَ وَرُوحٌ مِنْهُ فَآمِنُوا بِاللَّهِ وَرُسُلِهِ وَلَا تَقُولُوا ثَلَاثَةً انتَهُوا خَيْرًا لَّكُمْ) (النساء: من الآية 171).

مثال 10:

فإن أنت لم تقدر على أن تهينه *** فدعه إلى اليوم الذي أنت قادره (6)

(1) البحتري (أبو عبادة الوليد عبيد الله (ت284هـ): ديوان البحتري، ج1، تح: حسن كامل الصيرفي، دار المعارف، القاهرة، ط2، (د.ت)، ص 107.

(2) ينظر: شفيع السيد : النظم وبناء الأسلوب في البلاغة العربية ،(م،س)، ص80.

(3) البحتري: المصدر السابق، ج1، ص214.

(4) المتنبي: ديوانه، شرحه وكتبه هوامشه مصطفى سبتي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1991، ص151.

(5) البحتري: (م،س)، ج1، 508.

(6) ينظر: عبد السلام السيد حامد: (م،س)، ص 188.

الفصل الثاني: المكونات المعرفية لظاهرة العدول وأشكالها البلاغية

في ضوء هذه النماذج الاصلية، فإن الحذف هو إجراء بلاغي دلالي، أعلق -إطلاقاً- باللغة المتعالية، التي تنكوي وظيفتها على تجاوز وظيفة الإبلاغ والانباء أو الإعلام إلى وظيفة التأثير والإقناع، لأن اللغة الأدبية" تبتعد عن الوضوح الكامل، لأن مثل هذا الوضوح في الخطاب الأدبي يبعده عن كثافته، ويعود به إلى الشفافية"(1) والخطابية المباشرة.

حذف الشاعر في المثال(1) (فَتَى يَتَعَالَى بِالتَّوَّاضُعِ جَاهِداً) الضمير (هو) بكونه مسندا إليه. وقد لجأ إلى هذا الاختيار لأنه يعتقد أن ذكره لا يوائم ولا يتناغم مع غايته أولاً، وللتأثير في المتلقي ثانياً، من حيث أن الشاعر وصف ممدوحه في هذه الجملة الشعرية بالتواضع، مثبتاً لصفاته، حتى يؤدي بالمتلقي إلى الاقتناع أن ممدوحه يتصف بجميع الخصال المتحصلة من صفة التواضع.

وعمد الشاعر إلى هذا العدول لإثبات معاني الجود والخصال الكريمة المضروبة على الممدوح، لأن أصل الكلام هو (هو فَتَى يَتَعَالَى بِالتَّوَّاضُعِ جَاهِداً). وبإجراء الشاعر لذلك الحذف صار التركيب جديداً، وكأنه فرع من الأصل، على أساس أن المعيار هو الذكر. وفي ضوء هذا انشغل الدرس البلاغي بتوظيف البنية السطحية للكلام قياساً إلى البنية العميقة له، وهذا تسليم منهم بمبدأ "الأصلية والفرعية في اللغة، أي لا بد من وجود تركيب أصلي، أو صيغة أصلية اعترافاً بالحذف أو الزيادة (التوكيد)، أو تغيير ترتيب عناصرها. وهذا الأصل هو ما يسمونه بالبنية العميقة، ويحاولون الوقوف عليه من خلال عناصر البنية السطحية"(2). لأن العلاقة بين البنية العميقة والبنية السطحية هي علاقة أصل بفرع، فلا وجود لواحدة دون الأخرى، إذ العبارة الأدبية التي تنهض لها سمات العدول التركيبية تنسحب على ما يقوله نص ملفوظ العبارة بالفعل (البنية السطحية) من منظور أن ثمة جذراً دلالياً عاماً يجمع بين ما هو غائب في البنية العميقة وما هو متحقق في البنية السطحية، تأصيلاً على أن هناك أصلاً وفرعاً في المنطوق الدلالي.

وقريب من نمط المثال(1)، أخفى الشاعر المسند إليه (هو) في المثال(4)، حتى يترك "المعنى يظهر وحده، ويبرز للعيان بدون (أية) واسطة"(3)، من خلال أن الشاعر استظهر كلمة العناق منونة بكونها بؤرة إخبارية، غايتها التأثير في المتلقي من خلال إثارة عواطفه. وقد حلَّ هذا العناق وسيطر على الجملة الشعرية، ليثير الانفعال في المتلقي، ويشعل الصبابة فيه، ويتمنى -في الآن نفسه- أن تكون حياته كلها عناقاً، لأن في انتفائه لهيب صبابته وانسكاب دموعه(4). وهذا ما يجعل المتلقي يشارك الشاعر في هذا التأثير.

في المثال(2) أسقط الشاعر من كلامه الفعل (أقبلت)، إذ الأصل في الكلام: (يا ليت أيام الصبا أقبلت رواجع)، وقد لجأ إلى هذا الإجراء لأن السياق اللغوي يدل عليه. وبانتحاء للحذف جعل الشاعر العبارة موجزة وقوية في إثبات المعنى المقصود، وفي هذا السياق، يعلق عبد القاهر

(1) محمد عبد المطلب: البلاغة العربية، قراءة أخرى، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، ط1، 1997م، ص217.

(2) طاهر سليمان حمودة، (م،س)، ص17.

(3) محمد الصغير بناني: النظريات اللسانية والبلاغية عند العرب، دار الحداثة، بيروت، ط1، 1986، ص273.

(4) رابع بوحوش: اللغة الشعرية لدى الباحثين، مخطوط رسالة دكتوراه دولة في اللسانيات، جامعة الجزائر، معهد اللغة والأدب العربي، السنة الجامعية 1997/1998، ص150.

الفصل الثاني: المكونات المعرفية لظاهرة العدول وأشكالها البلاغية

الجرجاني قائلا: " فقدّر أراك في هذا كله ان الخبر (جملة فعلية محذوف فعلها) محذوف، وقد ترى حسن الكلام وصحته مع حذفه وترك النطق به" (1).

وبناء على ذلك، فمدار الحذف قائم في الوظيفة التأثيرية، التي هي مناط الأساليب الأدبية التي تتولد من خلال " (الانعدالات) المتعمدة عن القواعد النحوية في ثنايا الخلل التركيبي " (2)، على اعتداد أن التركيب يعكس مقاصد المتكلم.

• الحذف البلاغي لمكملات الجملة: من بين المكملات او (متعلقات الفعل)

التي هي أعلق بظاهرة الحذف باعتباره مكونا أسلوبيا بلاغيا، نحو النماذج الآتية:

مثال 5

" وَاسْأَلِ الْقَرْيَةَ الَّتِي كُنَّا فِيهَا وَالْعِيرَ الَّتِي أَقْبَلْنَا فِيهَا وَإِنَّا لَصَادِقُونَ "

(سورة يوسف: الآية 82).

مثال 6:

لَا تَكْثُرُ الْأَمْوَاتُ كَثْرَةً قَلَّةً إِلَّا إِذَا شَقِيَتْ بِكَ الْأَحْيَاءُ (3)

مثال 7: (وَلَمَّا وَرَدَ مَاءَ مَدْيَنَ وَجَدَ عَلَيْهِ أُمَّةٌ مِّنَ النَّاسِ يَسْقُونَ وَوَجَدَ مِنْ دُونِهِمْ امْرَأَتَيْنِ تَذُودَانِ قَالَ مَا خَطْبُكُمَا قَالَتَا لَا نَسْقِي حَتَّى يُصْدِرَ الرِّعَاءُ وَأَبُونَا شَيْخٌ كَبِيرٌ (23) فَسَقَى لَهُمَا ثُمَّ تَوَلَّى إِلَى الظِّلِّ) (القصص: الآيتان 23- وجزء من 24).

يـصار إلى حذف (المفعول به والمضاف) لدواع بلاغية، والشأن في ذلك شأن بقية المحذوفات، على اعتبار أن جميع المحذوفات في اللغة الأدبية هي إجراءات بلاغية دلالية، لأن الحكم في البلاغة- بقول عبد القاهر الجرجاني- "أن لا تنطق بالمحذوف ولا تظهره إلى اللفظ" (4)، على اعتداد أنه قاعدة تحويلية تجري على البنية الأساسية للكلام أو (مرتبته الأولى). ينتحيتها الكلام لغرض من الأغراض. ولعل جملة المثال (5) هي أبلغ تعبير عن ما نحن خائضون فيه.

إن ظاهر العبارة المحسوس في المثال (5) لا يؤشر على أن ثمة حذفاً. يعلق عبد القاهر الجرجاني على تلك العبارة قائلا: " ألا ترى أنك لو رأيت (سل القرية) في غير التنزيل (القرآن) لم

(1) عبد القاهر الجرجاني: (م،س)، ص 318.

(2) عبد الحكيم راضي: (م،س)، ص 497.

(3) المتنبي: (م،س)، ص 151.

(4) عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجال، (م،س)، ص 163.

الفصل الثاني: المكونات المعرفية لظاهرة العدول وأشكالها البلاغية

تقطع بأن ههنا محذوفا لجواز أن يكون كلام رجل مر بقرية قد خربت وباد أهلها، فأراد أن يقول لصاحبه واعظا ومذكرا، أو (القول) لنفسه متعظا ومعتبرا: سل القرية عن أهلها وقل لها ما صنعوا⁽¹⁾. وأمارة هذا أن الإسناد في المثال (5) هو إسنادي مجازي وليس حقيقي، إذ القرية لا تسأل، وإنما يسأل أهلها، وقد نتج عن حذف المفعول به في العبارة صورة بلاغية مركونة في الاستعارة التشخيصية، على اعتبار أن القرية شخصت وجعلت أهلا يسألون.

و الحذف المتحقق من هذا الجانب هو عنصر إيحائي يفضي إلى تكثير المعنى، وتوسيع دلالة العبارات الأدبية، وبخاصة إذا ارتبط الحذف بمنطقة المنصوبات (المفعول به والمضاف) التي تمثل "شعرية من الطراز الأول"⁽²⁾ نحو حذف الشاعر في المثال (6) كلمة (فقد)، وحلول المضاف إليه بدله، مما أدى إلى نتاج علاقة من العلاقات الوظيفية، إذ قول الشاعر (شقيت بك) يريد: شقيت بفقدك، "فإنما يشقى به الأحياء لمفارقتهم إياه"⁽³⁾. فإجراء الحذف في هذه المواضع وسيلة من وسائل نحو الدلالة، و"لا يركبه إلا من قوي طبعه"⁽⁴⁾، ويغدو في القصيدة الشعرية -حسب رومان جاكسون- التي تخلو من الصور البلاغية مهيمنًا، فيحل محل الاستعارة"⁽⁵⁾ بكونها عدولا عن مقتضى ظاهر العبارة المحسوس.

مثال 7: (وَلَمَّا وَرَدَ مَاءَ مَدْيَنَ وَجَدَ عَلَيْهِ أُمَّةٌ مِّنَ النَّاسِ يَسْقُونَ وَوَجَدَ مِنْ دُونِهِمْ أَمْرَاتَيْنِ تَذُودَانِ قَالَ مَا خَطْبُكُمَا قَالَتَا لَا نَسْقِي حَتَّى يُصْدِرَ الرِّعَاءُ وَأَبُونَا شَيْخٌ كَبِيرٌ (23) فَسَقَى لَهُمَا ثُمَّ تَوَلَّى إِلَى الظِّلِّ (24)) (القصص: الآية 23-وجزء من الآية 24)⁽⁶⁾.

إن النظام اللساني الذي يؤطر نظام القانون التركيبي، يقتضي أن تذكر مفعولات الأفعال الآتية (يسقون-تذودان-لا نسقي-فسقى) على اعتبار أنها أفعال متعدية يجب أن تتجاوز فاعلها إلى مفعولات لها. ولعل في هذا الإجراء أسرار بلاغية، تتطوي على الحدث بكونه البؤرة (Focus) التي عليها مدار الآيتين. فالحدث يتجلى في السقي والذود، حيث تم الإسناد

(1) عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، قرأه وعلق عليه: محمود محمد شاكر، دار المدني، القاهرة، ط1، 1991 ص 421-422.

(2) محمد عبد المطلب: قضايا الحادثة، (م،س)، ص118.

(3) ابن جني: المحتسب، (م،س)، ج1، ص188.

(4) ينظر: نفسه، ج2، ص ص: 89، 175، 202، 256، 280، 335.

(5) ينظر: محمد مشبال، (م،س)، ص147.

(6) تصور الأيتان موقف موسى (عليه السلام) من ابنتي شعيب (عليه السلام) حيث حضرتا إلى بئر مدين لتسقيا ما معهما من (دواب). ينظر: شفيع السيد: (م،س)، ص92.

الفصل الثاني: المكونات المعرفية لظاهرة العدول وأشكالها البلاغية
لفاعليه(أمة من الناس- امرأتان- الشيخ الكبير)، حتى ينشغل المتلقي بالحدثية (السقي-الذود)
أكثر من شيء آخر.

تجاوز النسق اللغوي للآيتين(المفعول به)، وخرج عن ذكره، مركزا على نقطة محددة تجلت في الحدث، وهذا من شأنه "أن يضيف عمقا إلى الدلالة، ويساعد على تكثيف البنية الجمالية المستترة وراءها"⁽¹⁾. ولو تم ذكر المحذوفات، أو قام المتلقي باستحضارها تأويلا أو تقديرا أو تخريجا، لأفضى ذلك إلى تشتيت الطاقة التعبيرية والدلالية المركونة في نقطة الإسناد الفعلي المنصوية في الحدث المعبر عنه، لان خلع التعدية عن الفعل وجعله لازما يجعل المتلقي يعمق ويوجه إمعانه إلى الحدث ذاته، وحذف المفعولات-مثلما يرى السكاكي- يقع (للاتضاح المراد (و) لانصباب الكلام إلى إرادة يسقون مواشيهم، وتذودان غنمهما، ولا تسقي غنمهما حتى يصدر الرعاء مواشيهم)⁽²⁾. وبهذا المنظور، فالمراد واضح وجلي بسبب ظهور القرائن الدالة على المحذوف.

وجملة الأمر، يعد عدول الحذف المتصل بمنطقة المنصوبات قمة الجدلية بين الحضور والغياب، بوصفه مجازا لنحو الدلالة، يتم في بعده التركيبي تنازع بين ما يضمّر في البنية العميقة⁽³⁾، وما يظهر على البنية السطحية، نحو المثال⁽⁸⁾، حيث يقول الشاعر:

لو شئت لم تفسد سماحة حاتم *** كرمًا ولم تهدم مأثر خالد⁽⁴⁾

إن إظهار المفعول به لا يستسيغه الذوق، وتعافه النفس، لأن "الحكم في البلاغة هي أن لا تنطق بالمحذوف، ولا تظهره إلى اللفظ"⁽⁵⁾. ومن هذا المنظور، فالحذف هو إجراء تحويلي يتولد من البنية العميقة، ويتسطح على مستوى أديم العبارة الأدبية، ولعل أبلغ فيما نحن فيه صائرون كلام عبده الراجحي، إذ يقول: "طريقة النحو التحويلي تتيح عددا من العمليات النحوية تشبه شبها غير بعيد كثيرا مما جاء في النحو العربي، وأهم هذه القواعد: قواعد الحذف (A+B—A OU B) (délections)"⁽⁶⁾.

لجأ البحتري في المثال السابق إلى طرح المفعول به من الجملة، والاستغناء عن عنه، لأن بنية البيت الشعري العميقة تتمظهر كالاتي(لو شئت أن لا تفسد سماحة حاتم لم تفسدها). والحذف للمفعول به، هو أداة تحويلية متفرعة عن المصدر المقدر في البنية العميقة(عدم إفساد سماحة حاتم)، وقد تم وقد تم الاستغناء عنه لدلالة السياق عليه، لأن في البيان عن المعنى إذا ورد بعد إبهام سيكون له لطف، والدليل على ذلك أن الشاعر لما قال(لو شئت) علم المتلقي أن هناك شيئا تعلق به تلك المشيئة، لكن الشاعر أضمر ثم أظهر فقال: لم تفسد سماحة حاتم، مما جعل غرضه، ومعناها يتضح ويبرز.

(1) محمد عبد المطلب: جدلية الأفراد والتركيب في النقد العربي القديم، مكتبة الحركة الحديثة، القاهرة، 1984م، ص158.

(2) السكاكي: (م،س)، ص99.

(3) يحد نغوم تشومسكي البنية العميقة بوصفها شكلا دلاليا محددًا لجملة ما، تنفرع إلى عدة جمل سطحية تمثل التفسير الفونولوجي لتلك البنية الأساسية، وتتشكل تلك البنية السطحية بفعل قواعد تحويلية.

(4) البحتري: (م،س)، ج1، ص508.

(5) ينظر: عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، (م،س)، ص183.

(6) ينظر: عبده الراجحي: النحو العربي والدرس الحديث، بحث في المنهج- دار النهضة العربية، بيروت، 1979م، ص140-141. وقواعد التحويل هي: قواعد الإحلال (replacement)، التوسع (expansion)، الاختصار (reduction)، الزيادة (addition)، إعادة الترتيب (permutation). ينظر: أحمد مومن: (م،س)، ص208.

الفصل الثاني: المكونات المعرفية لظاهرة العدول وأشكالها البلاغية

وعلى هذا، تكاد وظيفة العدول المنضوية في ظاهرة الحذف أن تختصر على مواضع حذف المنصوبات، لتعدد الدلالات المحتملة المصاحبة للنسق اللغوي. ولعل في تجاوز العلاقات النحوية المتضمنة في هذا الإجراء، "كان أحد الأبواب التي فتحت لعلم البلاغة إن لم يكن أوسع هذه الأبواب وأهمها"⁽¹⁾، على أساس أنه أداة محولة (فرع) عن أصل (بنية عميقة). إذ المتلقي يتسع في الظن حين يصطدم بهذا الإجراء، محاولاً القبض على المحذوف واستحضاره عبر جميع زوايا فضاء النص الأدبي، لأن كل معلوم فهو هين لكونه محصوراً⁽²⁾ لكونه محصوراً كما قال بذلك صاحب العمد:

وترتيباً على ذلك، شكل الحذف في الدرس البلاغي القديم محورا ركيزا تبلورت في ضوئه مقولة العدول. أما في الدرس الأسلوبي المعاصر فقد جعله عبد الله صولة ضرباً من ضروب العدول الكمي، على أساس أنه آلية تنتج مناخاً دلالياً جمالياً تستدعي المتلقي لأن يشارك المؤلف في تأويل أشياء الواقع.

وبهذا التصور، أمكننا استجلاب رواية عائد إلى حيفا لغسان كنفاني. ومدارها -بإقتضاب- يدور حول زوجين فلسطينيين غادرا مدينة حيفا سنة 1947م عنوة، تاركين بينهما، وطفلاً صغيراً يدعى (خلدون)، بيد أن المفاجأة الكبرى بعد عودتهما سنة 1967م، تمثلت في أن ابنتهما صار يسمى (دوف)، يخدم في الجيش الإسرائيلي، ومدار غايتنا في هذه القصة ينصب حول اسم ذلك الطفل العربي الذي تهود بعد عودة والديه. إذ كان يسمى (خلدون)، وصار (دوف)⁽³⁾.

إن المتمعن في الاسمين (خلدون-دوف) يلحظ أن ثمة حذفاً مورس على اسم العلم، إذ المهم في التحليل الأدبي السردي "أن نبحت في الحوافز التي تتحكم في المؤلف، وهو يخلع الأسماء على شخصياته"⁽⁴⁾، كما قال بذلك فيليب هامون. ولعل الجدول الآتي يوضح ما نرمي إليه:

الاصوات (خلدون)/ المحذوفة	صفاتها*
خ (حرف الخاء)	الاستعلاء من صفات القوة
ل (حرف اللام)	لثوي سائل، من صفاته الانسجام والجهر والقوة
ن (حرف النون)	مخرجه أنفي، لثوي سائل (الانسجام). ومن صفاته أيض الجهر والقوة
دوف / الاصوات غير المحذوفة	صفاتها
د (حرف الدال)	ليس من صفته الاستعلاء، على الرغم من أنه مجهور

(1) شكري محمد عياد: اللغة والإبداع، (مبادئ الأسلوب العربي)، إترناشيونال برس، القاهرة، ط1، 1988م، ص111.

(2) ينظر: ابن رشيق القيرواني: المصدر السابق، ج1، ص251.

(3) ينظر: غسان كنفاني: عائد إلى حيفا، دار العودة، بيروت، 1989م، ص: 12، 25، 54، 79، 88، 89.

(4) ينظر: حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي (الفضاء-الزمن- الشخصية)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط2، 2009م، ص247.

* ينظر في صفات الأصوات إلى كتاب أحمد حساني: مباحث في اللسانيات، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1999، ص: 76، 79، 83، 84، 87.

الفصل الثاني: المكونات المعرفية لظاهرة العدول وأشكالها البلاغية

شديد	
صائت طويل. الواو الساكنة المضموم ما قبلها مخرجها الجوف، وبالتالي هو حرف هوائي برؤية ابن الجزي	و(حرف الواو)
حرف مهموس. من صفاته الضعف والرخاوة.	ف(حرف الفاء)

إن المتأمل في الجدول، من خلال المقارنة بين خصائص الأصوات المحذوفة، وخصائص الأصوات غير المحذوفة، في ضوء تغير اسم العلم من خلدون إلى دوف، يمكنه استنتاج ما يلي:

- السمة المميزة للأصوات المحذوفة هي: القوة والاستعلاء والانسجام. وكل هذه الصفات تم اطرأها من شخصية الجندي الإسرائيلي، التي تتسم صفات أصواته بالخفة والضعف، الذي له بعد دلالي خاص، ينم عن رؤية خلفية للمؤلف، كسر بها القاعدة الاعتباطية التي تقرر الدال بالمدلول، من وجهة أن المؤلف اشتغل على الحذف في لعبة التسمية. وبناء على ذلك، أمكننا القول أن شخصية(خلدون) تؤشر على وحدة دلالية مضمونها الإخلاص للوطن والأرض، على خلاف شخصية(دوف) التي تعبر عن ذلك الشخص الخائن لوطنه وشعبه وأرضه.

وعطفاً على أن الاسم هو الذي يعين الشخصية الروائية، يفضي بنا ذلك إلى الصبح أن (دوف) هو العار. أما (خلدون) فهو الشرف الباقي والماضي الجميل. وعلى هذا شكل الحذف في مجال التسمية بؤرة دلالية هامة، اشتغل عليها غسان كنفاني، لأنه من بين أبرز مظاهر العدول في اللغة الأدبية، في شقيها الشعري والسردى، ولا يعد - من منظور الدرس الأسلوبى وسيلة تأويلية لغرض تبرير المظاهر اللغوية المنعدلة عن أصلها، وما يقتضيه السياق التركيبى النموذجى بجميع مستوياته اللغوية. إذ أنه إجراء فاعل يسهم في استخلاص مواطن الشعرية من فضاء النص الأدبى.

ثانياً: التقديم والتأخير (La permutation/ L'hyperbate):

أ- مفهومه وبنيته:

هو مبحث ركيز في علم المعاني⁽¹⁾، الذي يعنى ببناء الجملة وما يعتورها من تغيرات قد تطرأ على ترتيب عناصرها في بعديها التركيبى والدلالي داخل النص الأدبى.

فمبحث التقديم والتأخير ينهض على إعادة ترتيب مكونات التركيب اللسانى، فيتقدم ما حقه التأخير، ويتأخر ما حقه التقديم. وهذا الإجراء الأسلوبى يعمد إليه توخياً لأغراض بلاغية وقيم تعبيرية، قد يحول البناء الأصلي دون تحقيقها، لأن المخالفة بين أوضاع الألفاظ داخل الجملة الواحدة، هي تنزيل لمقصدية المتكلم، بكونه واقعا لغويا جديداً، تختلف دلالاته عن القانون النحوى للتركيب الأصلي، لذا اعتاد البلغاء على تحريك ما استوجبه التقديم أو التأخير، لفضل دلالة وتمازج معنى، "إذ يجعل اللفظ في رتبة قبل رتبته الأصلية أو بعدها، لعرض اختصاص أو أهمية أو

(1) هو ذلك العلم الذي يعرف به أحوال اللفظ العربى التى بها يطابق مقتضى الحال. أحمد مطلوب: القروينى وشروح التلخيص، مطبعة دار التضامن، بغداد، 1967، ص37.

الفصل الثاني: المكونات المعرفية لظاهرة العدول وأشكالها البلاغية

ضرورة⁽¹⁾، وغيرها من الدواعي البلاغية المصاحبة لذلك الإجراء الأسلوبى، تنزيلا للمقصدية الإبلاغية، والأحوال التي يكون عليها المتلقي.

وبناء على ذلك، تبوأَت الظاهرة مكانة عظيمة في الدرس اللساني القديم، الذي اشتغل بالبحث عن أسرارها، بوصفها أبرز المظاهر التركيبية التي يتجلى فيها العدول الذي يضطلع بمهمة خرق قانون رتبة الوحدات اللسانية، مما يؤدي إلى بروز علاقات وظيفية جديدة مغايرة للعلاقات النحوية المركونة في جسد التركيب النمطي الأصلي.

ولعل ما جعل اللغة العربية تكون مطوعة لتغيير الترتيب الأصلي لوحدها-الأساسية وغير الأساسية- هو اعتمادها على العلامة الإعرابية المقترنة بأواخر جروف الكلمة بكونها قرينة للمعنى في التركيب، مما يفضي إلى تحقيق عدول تركيبى هو ذو قيم فنية ودلالية. وفي هذا الصدد يذهب محمد عبد المطلب إلى القول أنه إذا كان التركيب "يخضع بالضرورة لطابع اللغة ونمطها المألوف في ترتيب أجزاء الكلمة، فإن العدول عن هذا النمط بمثابة منبهات فنية يعمد إليها"⁽²⁾ لتحقيق مقاصد يرتضيها المبدع في كلامه، إلا أن تلك الحرية المنطوية على مبدأ التقديم والتأخير، ليست حرية مطلقة، بل ثمة حدود تحدها، على اعتبار أن أئمة العربية قسموا رتبة الكلمة إلى قسمين:

رتبة محفوظة⁽³⁾، لا يجوز فيها التقديم والتأخير، ورتبة غير محفوظة يجوز فيها التقديم والتأخير، مثلت تربة خصبة للإبداع الأدبي، ومبحثا ثرا استرعى اهتمام الدرس البلاغى القديم لأن تحريك العناصر اللسانية يمينا أو يسارا لا يؤدي خلا في المعنى، بل يضيف إلى المعنى الأصلي معنى آخر يكون هو الغاية التي يصبو إليها المتكلم.

ومهما يكن الأمر، فالتقديم والتأخير هو شكل من أشكال العدول، تنضوي بنيته في مخالفة الصورة المثالية للأداء اللغوي بوصفه معيارا أو قاعدة ينعدل عنها إلى تركيب لغوي جديد محول عن تلك الصورة اللفظية الماثلة في تقدير الكلام أو البنية العميقة بتعبير نعوم تشومسكي.

ب- المنوال البلاغى للتقديم والتأخير:

وانطلاقا من أنه باب نحوي في المقام الأول، فقد تناوله صاحب الكتاب في باب الفاعل الذي يتعداه فعله إلى مفعوله منتها إلى القول: "كأنهم إنما يقدمون الذي بيانه أهم لهم، وهو ببيانه أعنى، وإن كان جميعا يهمنهم ويعنيانهم"⁽⁴⁾. والظاهر من هذا السياق أن الظاهرة -قيد الدراسة- الغرض منها هو الاهتمام والعناية بالمقدم فضلا على التنبيه إليه ضمن تصور سيبويه له.

(1) عبد الكريم البغدادي: الإكسير في علم التفسير: تح: عبد القادر حسين، المطبعة النموذجية، القاهرة، 1997م، ص154.

(2) محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، (م،س)، ص271-272.

(3) من الرتب المحفوظة في التركيب العربى أن يتقدم الموصول على الصلة، والموصوف على الصفة، ويتأخر البيان عن المبين، والمعطوف بالنسق عن المعطوف عليه، والتوكيد عن المؤكد، والبذل عن المبدل منه،... ومن الرتب المحفوظة أيضا تقدم حروف الجر على المجرور، وحروف العطف على المعطوف، وأداة الاستثناء على المستثنى، وحروف القسم على المقسم به، و واو المعية على المفعول معه، والمضاف على المضاف إليه، والفعل على الفاعل،... ومن الرتب غير المحفوظة في النحو رتبة المبتدأ والخبر، ورتبة الفاعل والمفعول به، ورتبة الضمير والمرجع، ورتبة الفاعل والتميز بعد نعم، ورتبة الحال والفعل المتصرف، ورتبة المفعول به والفعل. ينظر: تمام حسان: اللغة العربية معناها ومبناها، عالم الكتب، القاهرة، ط6، 2009، ص207.

(4) سيبويه: (م،س)، ج1، ص34.

الفصل الثاني: المكونات المعرفية لظاهرة العدول وأشكالها البلاغية

وترتيباً على هذه الأهمية التركيبية التي يجود بها المبحث، اختلطت دراسة أبوابه بين التحليل النحوي والتحليل البلاغي، مما أفضى بباحث عربي معاصر إلى القول أن علم المعاني قد أضرباً بالمنوال البلاغي، على أساس أن علم المعاني هو قمة الدراسة النحوية، لذا أقام الباحث تعارضاً بين مدونتي العلمين، تأصيلاً على أن البلاغة موضوعها الأدب. أما النحو فغاية دراسته الجملة من حيث الصحة والخطأ يقول الدكتور صلاح عيد في هذا المساق: "و المنطق يقول أن المنهج الذي يدرس به الأسلوب العادي ليس نفسه الذي يدرس به الأسلوب العالي"⁽¹⁾، بل ذهب أبعد من ذلك، بكونه طالب بتنحية علم المعاني من شجرة البلاغة وكيانها لتحفظ بدراسة الوظيفة الجمالية وتجلياتها في الكلام الأدبي، قاطعة النظر -إطلاقاً- على أبواب علم التراكيب (المعاني). إذ يقول: "ولعلي أكون أكثر صراحة حين أدعو إلى تنحية علم المعاني عن كيان البلاغة، لتحفظ البلاغة بتجانسها وصفائها ووظيفتها الجمالية"⁽²⁾، متغالفاً أن علم المعاني هو جملة من الأبواب تتقاسم بحث الأداء اللغوي من حيث السلامة النحوية والجودة الفنية.

إن المعيار الوظيفي الذي اعتكز عليه الباحث في التفريق بين المنهج النحوي الذي يعول على السلامة النحوية والإعرابية للجملة، والمنهج البلاغي الذي ينهض لدراسة آثار المعنى على المتلقي، من خلال ما يفرزه السياق اللغوي من دلالات وأغراض هو معيار منطقي، بيد أنه لم يلتفت إلى أن المنوال البلاغي في مبحث التقديم والتأخير تناول الرتب غير المحفوظة، التي أهملها درس النحوي. وعلى الرغم من ذلك، فهذا لا يؤدي بهما إلى التناقض. فإذا كان النحو يدرس العبارة الأدبية دراسة لسانية صرفة، فإن البلاغة تضطلع بمهمة وصف الطاقات التعبيرية والدلالية، التي تحملها العبارة الأدبية، من خلال ترصد الوسائل اللغوية المنعدلة عن أصل لغوي مفترض، وهاتان الدراستان هي بحث متكامل، حيث أن المبحث (التقديم والتأخير) تمظهر عند إمام النحاة، الذي جعل سلامة التركيب غايته الأولى، على خلاف البحث البلاغي الذي يتغيا التفتيش عن أسرار وعلل هذه الظاهرة

التي تقوم على خرق رتبة الوحدات اللسانية، ومنح حرية التصرف في التعبير للأديب. وجملة الأمر، فعلم المعاني حل محلاً بلاغياً، ليكمل الدراسة النحوية التي ليس بإمكانها أن تدرس لوصف جماليات الأسلوب وأبعاده التأثيرية.

ومن الجدير بالذكر في هذا السياق، الإشارة إلى أن جمهور اللغويين والبلاغيين كانوا على وعي بهذه الظاهرة، بوصفها إجراء أسلوبياً، تتأتى من ورائه أبعاد دلالية وجمالية، على الرغم من أن تدارسها لم يكن على وتيرة واحدة من حيث الغاية التوصيفية التي يرمي إليها كل علم -كما توضح سابقاً-.

عرض ابن جني لهذه الظاهرة في كتابيه (الخصائص) و(المحتسب)، وقد سعى سعياً كبيراً في ملامسة الأبعاد الدلالية والفنية في تقدم رتبة المفعول به في الجملة الفعلية. يقول ابن جني: "إن أصل وضع المفعول أن يكون فضلة، وبعد الفاعل كـ(ضرب زيد عمراً)، فإذا عناهم ذكر المفعول قدموه على الفاعل، فقالوا(ضرب عمراً زيد)، فإن ازدادت عنايتهم به قدموه على الفعل الناصبة،

(1) صلاح عيد: الأسلوب الأدبي بين الاتجاهين النحوي والبلاغي، مكتبة الآداب، القاهرة، (د.ط)، 1993م، ص 6.

(2) نفسه، الصفحة نفسها.

الفصل الثاني: المكونات المعرفية لظاهرة العدول وأشكالها البلاغية

فقالوا (عمرا ضرب زيد)، فإن تظاهرت العناية به عقوده على أنه رب الجملة، وتجاوزوا به حد كونه فضلا، فقالوا: (عمرو ضربه زيد) فجاءوا به مجيئا ينافي كونه فضلا، ثم زادوا على هذه التربة فقالوا: (عمرو ضرب زيد) فحذفوا ضميره، ونووه، ولم ينصبوه على ظاهر أمره رغبة به عن صورة الفضلة، وتحاميا لنصبه الدال على كون غيره صاحب الجملة. ثم إنهم لم يرضوا له بهذه المنزلة حتى صاغوا الفعل له، وبنوه على أنه مخصوص به، وألغوا ذكر الفاعل (مظهرا أو مضمرا)، فقالوا: (ضرب عمرو)، فاطرح ذكر الفاعل البتة⁽¹⁾.

ويمكننا الخلوص من كلام ابن جني إلى القضايا الآتية:

- 1/ إن المرتبة الأصلية للمفعول به هي التأخر عن الفعل والفاعل معا.
- 2/ عالج ابن جني تراتبية المفعول به الذي له علاقة مكينة بمراتب العدول الذي نحن بصدده⁽²⁾.
- 3/ تقديم المفعول به هو تحول وخروج عن أصل رتبته النحوية، إذ هو عدول من هذه الناحية.
- 4/ تقديم المفعول به لا يجري على وتيرة اعتباطية، بله لغرض دلالي يتبلور في ازدياد العناية به.

5/ الجملة الإسمية تمثل عدولا عن الجملة الفعلية.

6/ يتوزع تقديم المفعول به على نوعين؛ تقديم رتبة، وتقديم إسناد (إلى المفعولية)

7/ إن اكتساب المفعول به الرفع، هو عدول به عن أصله الذي كان عليه (فضلة منصوبة).

8/ إن صيغة البناء للمجهول (الإسناد إلى المفعولية) هي عدول عن الأصل المنطوي على

صيغة البناء إلى المعلوم (الإسناد إلى الفاعلية)، نحو قوله تعالى ﴿ثُمَّ إِنَّكُمْ

يَوْمَ الْقِيَامَةِ تُبْعَثُونَ﴾ (المؤمنون: الآية 16).

تم حذف الفاعل-الذي هو الله سبحانه وتعالى- من الآية، وناب عنه المفعول به (وهم البشر)، فانتقل ثقل الاهتمام من الإسناد بالفاعلية (من الفاعل) إلى الإسناد إلى المفعولية (البناء للمجهول) المنضوية في جملة (تبعثون)، بمعنى أن سياق الآية الكريمة ركز على حدث (البعث) في حد ذاته، ولم يركز على فاعل البعث. وبالتالي يمكننا القول فرضا "أن الآية هي جواب عن سؤال من قبيل: ماذا يحدث لنا يوم القيامة؟ والجواب: تبعثون"⁽³⁾.

انعدلت الآية الكريمة عن الأصل النحوي المنطوي على صيغة البناء للمعلوم، إلى صيغة البناء للمجهول (أو الإسناد إلى المفعولية) لداع بلاغي يتمثل في التركيز على فعل البعث بوصفه موضوع نزاع. وقد تم الإجراء ردا على الإنكار المطلق للمشركون (فكرة البعث من الأساس)⁽⁴⁾ على اعتبار أنهم لا يجادلون في كون الله أو غيره هو الذي يبعث الموتى يوم القيامة، لذا انتحت الآية الكريمة هذا العدول تحقيقا للغرض الذي كانت ترومه ما وراء منطوق السياق اللغوي لها.

(1) ابن جني: المحتسب في تبيين وجوه شواذ القراءات والإيضاح عنها، ج 1، (م.س)، ص 65.

(2) ينظر: الحاج تكوك: العدول في ضوء الأسلوبية المعاصرة، (م.س)، ص 48-49.

(3) عبد الله صولة: الحجاج في القرآن من خلال أهم خصائصه الأسلوبية، (م.س)، ص 392.

(4) نفسه، ص 393.

الفصل الثاني: المكونات المعرفية لظاهرة العدول وأشكالها البلاغية

وتعقبنا على هذه الرؤية، نود أن نشير إلى أن ابن جني عرض لهذا المبحث ضمن مصطلح (الشجاعة)، الذي جعله أكثر دورانا في بلاغة الشعر في كتابه الخصائص، ثم عمق وحل في كتابه الثاني (المحتسب) رتبة المفعول به تحليلًا عميقًا، يكاد يقترب من التحليل الأسلوبية

لظاهرة التقديم والتأخير بماهي شكل وظيفي بلاغي، لأن "دراسة مظاهر ترتيب العناصر في الكلام بالاقتصار على مواطن التغيير، له فضل الكشف عن مختلف الأساليب" (1) الأدبية المنضوية بنيتها في تحقيق أغراض دلالية مقترنة بالمتلقي، وهذا الكلام يجاري قول ابن جني من حيث أن الغرض من ترك الفاعل ونقل بؤرة الاهتمام إلى الحدث، إنما هو "الإعلام بوقوع الفعل ولا غرض في إبانة الفاعل من هو" (2). على اعتبار أن البناء للمجهول هو عدول عن البناء للمعلوم الذي يمثله التركيب الأصلي الآتي للآية السالفة في بنيتها العميقة: "إنكم يوم القيامة يبعثكم الله" (3)، عوضا عن (تبعثون) الماثلة في البنية السطحية للآية، وقد سلفت.

ومما يجعلنا نستأنس بتحليل ابن جني العلمي لرتبة المفعول به في الجملة الفعلية والإصرار الضمني الذي أبداه من زاوية أن الجملة الفعلية موضوعها الوحيد والحقيقي هو الحدث، إذ "مما انتهت إلى تأكيده قواعد النحو التوليدي التحويلي في اللغة العربية، هو أن التركيب الأساسي لعناصر الجملة العربية في البنية العميقة، هو فعل + اسم + اسم (فعل + فاعل + مفعول به). وهذه القاعدة تتولد منها عدة جمل من خلال تحريك عناصرها الأساسية" (4) بمعنى أن الحدث -دائما- في الجملة الفعلية، يشكل بؤرة الاهتمام والعناية.

وترتيبنا على ذلك، قدح ابن جني شرارة عبد القاهر الجرجاني، الذي عد هذا البحث "بابا كثير الفوائد، جم المحاسن، واسع التصرف، بعيد الغاية، لا يزال يفتر لك عن بديعة، ويفضي بك إلى لطيفة، ولا تزال ترى شعرا يروقك مسمعه، ويلطف لديك موقعه، ثم تنظر فتجد سبب أن راقك ولطف عندك أن قدم فيه شيء، وحول اللفظ عن مكان إلى مكان" (5).

فبعد القاهر الجرجاني يدرك بدءا - إدراكا تاما أن في نقل الألفاظ من موضع إلى موضع آخر داخل التركيب الأدبي له فوائد جمة، ووظائف مختلفة، تستفاد من الرتبة المحولة، التي يأخذها العنصر اللساني داخل الحوالية اللغوية، فقد عول على باب (التقديم والتأخير) في التأسيس لنظريته النقدية في النظم، وراح ينتقد من سبقه، في معالجة هذه الظاهرة. يقول: "واعلم أنا لم نجدهم اعتمدوا فيه (التقديم والتأخير) شيئا يجري مجرى الأصل غير العناية والاهتمام" (6).

ومن هذا السياق يفهم أن نظرية الاهتمام -التي مهد لها سيبويه وأسس لها ابن جني- كونت عنده دافعا ومحفزا-في الآن معا- للبحث عن فوائد هذا الإجراء ضمن الإطار النظري لنظرية النظم، حيث يقول عبد القاهر الجرجاني في هذا السياق: "واعلم أن من الخطأ أن يقسم الأمر في تقديم الشيء وتأخيره قسمين، فيجعل مفيدا في بعض الكلام. وغير مفيد في بعض (الكلام)، وأن

(1) محمد الهادي الطرابلسي: خصائص الأسلوب في الشوقيات، المطبعة الرسمية، تونس، 1981م، ص283.

(2) ابن جني: المصدر السابق، ص66.

(3) عبد الله صولة: (م.س)، ص393.

(4) محمد حماسة عبد اللطيف: من الأنماط التحويلية في النحو العربي، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط1، 1990م، ص78.

(5) عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص143.

(6) نفسه، ص144.

الفصل الثاني: المكونات المعرفية لظاهرة العدول وأشكالها البلاغية

يعلل تارة بالناية (والاهتمام)، وأخرى بأنه توسعة على الشاعر والكاتب حتى تطرد لهذا قوافيه، ولذلك سجعه. ذلك لأن من البعيد أن يكون في جملة النظم ما يدل تارة ولا يدل أخرى⁽¹⁾. يبدو - من كلامه هذا- أنه غير مقتنع بالتعليقات والمسوغات والدوافع البلاغية المصاحبة لهذا الإجراء في التنضيد النحوي والبلاغي؛ لأن القرآن الكريم لا يمكن أن يعزى في تحليل ظواهره اللغوية ومظاهره اللسانية إلى الاعتباطية والتلقائية. فكل أداة تعبيرية -في الكلام الأدبي العالي- هي ذات مغزى ووظيفة، فيجب كما يقول-ضمنيا- التفتيش عن أسرار هذه الظاهرة الأسلوبية؛ إذ جميع المواقع التي تأخذها الكلم في جملة النظم تثوي في تضاعيفها السياقية، أثرا في الدلالة والمعنى والوظيفة.

فعبد القاهر الجرجاني يدعو إلى ملامسة ما يطراً على المعنى من تحول في أدنى تغير (عدول) يمس التركيب، وفي هذا الصدد يقول: "متى ثبت في تقديم المفعول مثلاً على الفعل في كثير من الكلام انه قد اختص بفائدة لا تكون تلك الفائدة مع التأخير فقد وجب أن تكون تلك قضية في كل شيء وكل حال"⁽²⁾، لأن إجراء التقديم والتأخير في مراتب الهيئات النحوية المعلومة- في الكلام- تكون من ورائه فوائد تبتغي، ودلالات ترام، وأغراض تطلب، وكل هذه المعاني المقصودة لا تتوافر في البنى التركيبية الأصلية⁽³⁾.

وفي ضوء ما سلف، انسحب التقديم والتأخير -عنده- على ضربين :

1/ الضرب الأول هو: تقديم على نية التأخير.

2/ الضرب الثاني هو: تقديم لا على نية التأخير.

فالضرب الأول: كتقديم الخبر على المبتدأ في الجملة الاسمية، وتقديم المفعول على الفاعل في الجملة الفعلية، وهو تقديم لا يطلق في "كل شيء أقررت مع التقديم على حكمه الذي كان عليه وفي جنسه الذي كان فيه"⁽⁴⁾، مع إقرار كل عنصر منهما (الخبر والمفعول) على حكمه النحوي، الذي كان عليه قبل إجراء التحويل، "كقولك: منطلق زيد وضرب عمرا زيد"⁽⁵⁾.

فالخبر في الجملة الأولى (منطلق) والمفعول في الجملة الثانية (عمرا) لم يخرجهما التقديم عن حكمهما الإعرابي السابق. فهو في التركيب الأول "الرفع" بكونه خبراً للمبتدأ (زيد). وفي التركيب الثاني "النصب" على المفعولية-بعدما ما وقع عليه فعل الفاعل- لأن اللبس في هذه الحالة، وفي هذا الضرب من التقديم مؤتمن، فالمتكلم قدم (الخبر) و(المفعول) وفي نيته التأخير.

أما الضرب الثاني فمؤداه "أن تنتقل الشيء عن حكم إلى حكم، وتجعل له باباً (نحوياً) غير بابيه، وإعراباً غير إعرابه، وذلك أن تجئ إلى اسمين يحتمل كل واحد منهما أن يكون مبتدأ ويكون الآخر خبراً له فتقدم تارة هذا على ذاك، وأخرى ذاك على هذا. ومثاله ما تصنعه بزيد والمنطلق

(1) نفسه، ص146.

(2) الصف عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، (م.س)، صفحة نفسها.

(3) ينظر: نفسه، ص: 125-129، 140، 139.

(4) عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز ، ص143.

(5) نفسه، ص143.

الفصل الثاني: المكونات المعرفية لظاهرة العدول وأشكالها البلاغية

حيث تقول مرة: زيد المنطلق. وأخرى: المنطلق زيد⁽¹⁾. فتقديم (المنطلق) لم يكن على نية التأخير، وإنما على أن يصبح هو المبتدأ و(زيد) هو الخبر، بعدما كان مبتدأ.

وبناء على ذلك، فالتقديم الذي سار عليه الضرب الثاني هو تقديم (إسناد) أو (حكم) إذ بتقديم اللفظ (المنطلق) وتأخير اللفظ (زيد) يغير الوظيفة النحوية للكلمة من (خبر) إلى (مبتدأ) ومن (مبتدأ) إلى (خبر). أما في الضرب الأول فتغيرت رتبة الوظيفة النحوية دون الحكم وبالتالي فهو تقديم (رتبة).

يعلق عبد القاهر الجرجاني بعدما قارن بين التركيبين (المنطلق زيد)، و(زيد المنطلق) قائلاً : "فالقول في ذلك أنك وإن كنت ترى في الظاهر أنهما سواء من حيث كان الغرض في الحاليين إثبات انطلاق قد سبق العلم به لزيد ، فليس الأمر كذلك، بل بين الكلامين فصل ظاهر"⁽²⁾. تأصيلاً منه أن الظاهرة علوكة بالمعنى، إذ المعنى المثبت لزيد في التركيب الأول يغير المعنى في التركيب الثاني. ويتحصل لنا من هذا أن نظرة الجرجاني لهذا المبحث تصطم بفكرة باسكال (Pascal)، التي مفادها أن "الكلمات المختلفة الترتيب يكون لها معنى مختلف، وأن المعاني المختلفة الترتيب يكون لها تأثيرات مختلفة"⁽³⁾ على المتلقي والتركيب معاً، حيث أن المعنى يتغير بحسب تغير موقع العنصر اللساني داخل الكلام، وفي هذا الشأن يقول عبد القاهر الجرجاني: "وهو أنه يتصور أن يعتمد عامد إلى نظم كلام بعينه فيزيله عن الصورة التي أرادها الناظم له ويفسدها عليه، من غير أن يحول منه لفظاً عن موضعه، أو يبدله بغيره، أو يغير شيئاً من ظاهر أمره على حال مثال ذلك: أنك إن قدرت في بيت أبي تمام: (من الطويل)

لَعَابُ الْأَفَاعِي الْقَاتِلَاتِ لَعَابُهُ *** وَأَرِئِي الْجَنَى اشْتَارَتْهُ أَيْدٍ عَوَاسِلُ

أنّ (لَعَابُ الْأَفَاعِي) مبتدأ و (لَعَابُهُ) خبر، كما يوهمه الظاهر، أفسدت عليه كلامه، وأبطلت الصورة التي أرادها فيه"⁽⁴⁾. وهذا يفيد أن موقع العنصر اللساني داخل تركيب اللغة يأخذ دلالاته الخاصة به، التي يستمدّها من الدلالة العامة للسياق اللغوي المائل فيه ذلك العنصر. إن الخاصية الأسلوبية الماثلة في مبدأ التقديم والتأخير، ولا سيما في شقه الإسنادي، يعتمد إليها البلغاء في اللغة الأدبية بمختلف تشكلاتها اللسانية "للدلالة على تمكّنهم في الفصاحة وملكتهم في الكلام وانقياده لهم"⁽⁵⁾، لإنتاج المعاني والدلالات المعبرة عن مقاصدهم وأغراضهم. وبهذا المنظور استنتق عبد القاهر الجرجاني ظلال المعاني المتولدة من هذا الإجراء في قول الشاعر إبراهيم بن العباس، مبرزاً الوظيفة الجمالية التي أفرزتها هذه السياقات اللغوية:

فَلَوْ إِذْ نَبَا دَهْرٌ وَأَنْكَرَ صَاحِبٌ	***	وَسَلَّطَ أَعْدَاءٌ وَغَابَ نَصِيرُ
تَكُونُ عَنِ الْأَهْوَاِ دَارِي بَنْجُوَ	***	وَلَكِنْ مَقَادِيرُ جَرَتْ وَأُمُورُ
وَإِنِّي لِأَرْجُو بَعْدَ هَذَا مُحَمَّدًا	***	لِأَفْضَلِ مَا يُرْجَى أَخٌ وَوَزِيرُ ⁽⁶⁾

(1) عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، (م.س)، ص 143-144.

(2) نفسه، ص 204.

(3) عبد الحكيم راضي: نظرية اللغة في النقد العربي، (م.س)، ص 213.

(4) عبد الحكيم راضي، (م.س)، ص 361.

(5) بدر الدين الزركشي: (م.س)، ج 3، ص 233.

(6) عبد القاهر الجرجاني: (م.س)، ص 126.

الفصل الثاني: المكونات المعرفية لظاهرة العدول وأشكالها البلاغية

يقول عبد القاهر الجرجاني معقبا على هذه الأبيات: "فإنك ترى ما ترى من الرّونق والطلّوة، ومن الحسن والحلاوة، ثم تتفقد السبب في ذلك، فتجده إنما كان من أجل تقديمه الطرف الذي هو (إذ نبا) على عامله الذي هو (تكون)، وأن لم يقل: (فلو تكون عن الأهواز داري بنجوة إذ نبا دهر). ثم أن قال (تكون) ولم يقل (كان) ثم أن نكر (الدهر)، ولم يقل: (فلو إذ نبا الدهر) في جميع ما أتى به من بعد. ثم أن قال (وأنكر صاحب) ولم يقل: (وأنكرت صاحباً)"⁽¹⁾، ولعل هذا التحليل العميق الذي قدمه الجرجاني لهذه الأبيات يدفعنا رأساً - إلى استجلاب مقولة (التظافر الأسلوبية)، التي تتقوم في الخطاب الأدبي بين عدة مظاهر لغوية تمثل سمات أسلوبية تنتمي إلى عدة أبواب بلاغية. وأبلغ تعبير نمثل له فيما نحن صدده القول الآتي (خارج التنزيل الحكيم):

-اشتعل الرأس شيباً

السيق اللغوي النحوي هو جملة فعلية وردت بهذا النظم كما ترى؛ إلا أن ما جعل هذه الجملة تفضي بنا إلى لطيفة، ويلطف لدينا موقعها - على حد عبارة الجرجاني - ليست الصورة الاستعارية القائمة بين الفعل (اشتعل) والفاعل النحوي (الرأس)، بل في تظافر وتكاتف التقديم والتأخير وتلك الصورة الاستعارية، التي يكمن وجهها في علاقة المشابهة القائمة بين سرعة احتراق النار (اللهيب) وكثرة انتشارها من جانب، وسرعة انتشار الشيب وكثرته في الرأس من الجانب الآخر؛ لأن البنية العميقة لتلك العبارة تنطوي على التركيب الآتي:

اشتعل شيب الرأس

(1)

فعل	فاعل	مضاف إليه

وبإجراء التقديم والتأخير تصوير الجملة كالآتي:

اشتعل الرأس شيباً

(2)

فعل	فاعل	تميز منصوب

ففي التركيب الأول (1) ظلت الاستعارة قائمة، وفي التركيب الثاني (2)، حين زحزحت المواضع اللسانية عن مراتبها انتجت الوظيفة الجمالية الأسلوبية، التي تتوزع على تظافر الاستعارة والتقديم والتأخير، علاوة على التعريف الكائن في كلمة (الرأس).

ومن هذه الزاوية يمكننا القول أن تضاف عدة خصائص أسلوبية في تركيب واحد، يسفر عن فائدة تتمثل في كون المتكلم حقق مراده من خلال انتحائه لذلك النقل المغاير لقانون النظم النحوي الأصلي للتأثير على المتلقي"⁽²⁾ وجدانيا وعقليا، من حيث أن الدلالة العامة التي تلون التركيب هي الشمول وسرعته.

ج- التشكيلات البلاغية للتقديم والتأخير:

إنّ الصور التي حصرها الدرس النحوي البلاغي لمبحث التقديم والتأخير، هي ماثلة فيه - بشكل أو بآخر - نحو النماذج القرآنية و الأدبية الآتية:

يقول عزّ وجلّ في محكم تنزيله:

(1) نفسه، ص 126-127.

(2) - رجاء عيد: فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور، منشأة المعارف، الاسكندرية، مصر، ط2، 1995، ص 78.

الفصل الثاني: المكونات المعرفية لظاهرة العدول وأشكالها البلاغية

1/ ﴿إِيَّاكَ نَعْبُدُ وَإِيَّاكَ نَسْتَعِينُ﴾ (الفتحة: الآية 5)

ويقول سبحانه وتعالى:

2/ ﴿وَظَنُّوا أَنَّهُم مَانِعَتُهُمْ حُصُونُهُم مِّنَ اللَّهِ﴾ (الحشر: من الآية 2)

3/ ولي، دونكم، أهلون: سَيِّدٌ عَمَلَسٌ *** وأرْقَطُ زُهْلُولَ وَعَرْفَاءَ جِيَالٍ⁽¹⁾

4/ فلا سَقَيْتُ غَيْثًا دِمَشْقُ، وَلَا غَدْتُ ** عَلَيْهَا غَوَادِي مُزْنَةٍ لِعِهَادِهَا⁽²⁾

5/ نَظَرْتُ خِلْسَةً إِلَيَّ، ** بَدَنِي طَرْفَ عَيْنَيْهَا بِالسَّقَامِ⁽³⁾

فَأَعْدَى

سيقتصر بحثنا في عجالة- على أكثر ظواهر التقديم بروزا في اللغة الأدبية بوصفها ضديدا للنثر من ناحية، وتنهض على العدول النحوي، الذي يعد مبحث التقديم والتأخير من أهم أشكاله من ناحية ثانية.

قدم الضمير المنفصل (إياك) مرتين على الفعلين (نعبد) و(نستعين)، وهذا لفائدة الاختصاص أو قصر العبادة لله سبحانه وتعالى وحده، دون سواه، تساوقا وعقيدة التوحيد. ولعل أبلغ تعبير فيما نحن بسبيله كلام ابن قيم الجوزية، معلقا على الآية الكريم السالفة. يقول: "فإن المقصود بتقديم "إياك" تعظيم الله سبحانه وتعالى والاهتمام بذكره مع إفادة اختصاص العبادة والاستعانة بالله تعالى"⁽⁴⁾.

وعلى هذا، فتقديم المفعول به (إياك) على الجملة الفعلية أضاف عدة معانٍ (التعظيم-الاهتمام بالذكر-قصر العبادة عليه-مع الاستعانة به)، وقد قدمت العبادة على الاستعانة؛ لأن العبادة هي الوسيلة والأداة التي تحصل بطريقها الاستعانة.

يعلق الزمخشري على آية النموذج (2) مبرزاً شعرية التقديم والتأخير قائلا: "فإن قلت: أي فرق بين قولك: وظنوا أن حصونهم تمنعهم أو مانعتهم، وبين النظم الذي جاء عليه؟ قلت: في تقديم الخبر على المبتدأ دليل على فرط وثوقهم بحصانتها ومنعها إياهم، وفي تصوير ضميرهم اسما لأن، وإسناد الجملة إليه دليل على اعتقادهم في أنفسهم أنهم في عزة ومنعة لا يبالي معها بأحد يتعرض لهم أو يطمع في معازتهم، وليس ذلك في قولك: وظنوا أن حصونهم تمنعهم"⁽⁵⁾.
يفيد كلام الزمخشري أن الآية الكريمة يمكن لها أن تأخذ الأنساق اللغوية الآتية أو أكثر باعتبار أنها بنية سطحية متولدة من بنية لغوية عميقة.

1/ وظنوا أن حصونهم تمنعهم.

2/ وظنوا أن حصونهم مانعتهم.

3/ وظنوا أنه (الهاء للشأن) مانعتهم حصونهم.

4/ وظنوا أنه حصونهم مانعتهم (أو تمنعهم)

(1) - الشنفرى: ديوان الشنفرى، شر وتج: إميل بديع يعقوب، دار الكتاب العربي، بيروت، ط2، 1996م، ص59.

(2) - البحتري: ديوانه، ج2، ص715

(3) - نفسه، ج3، ص204

(4) - ابن قيم الجوزية: كتاب الفوائد المشوقة إلى علوم القرآن وعلم البيان، إشراف لجنة تحقيق التراث، مكتبة الهلال، بيروت، (د.ط)،

(د.ت)، ص124.

(5) - الزمخشري: الكشاف (م.س)، ج4، ص80.

الفصل الثاني: المكونات المعرفية لظاهرة العدول وأشكالها البلاغية

الملاحظ أن النظم الذي جاءت عليه الآية: (وَلَوْ أَنَّكُمْ كُنْتُمْ تَعْلَمُونَ حُصُونَهُمْ حُصُونَهُمْ مِّنَ اللَّهِ) يتميز بالموصفات التالية:

* تقدّم الخبر (مانعتهم) على المبتدأ (حصونهم)

* الضمير (هم) هو اسم (إن) عائد على القوم (بنو النضير)⁽¹⁾.

* الجملة الاسمية (مانعتهم حصونهم) هي إخبار خبر عنهم.

- وفي ضوء هذا، قدّم نسق الآية (مانعتهم) على (حصونهم) وإلحاق ضمير يعود على القوم في (أنهم)، لدليل على أن أولئك القوم بالغوا في الوثوق والاعتقاد بالحصون التي أقاموها مدة طويلة، فضلا عن بأسهم وقوة شوكتهم، وقد اعتقدوا قطعا، أن تلك الحصون المادية والمعنوية⁽²⁾ تمنعهم من إرادة الله، لذا قدم المنع على (الحصون) من شدة الوثوق والاعتقاد والمبالغة. ومن هذه الزاوية، تناغمت الدلالة، وتواءم المعنى مع التركيب الذي اعتراه التقديم؛ إذ وثوق القوم المبالغ فيه اطرّد مع إجراء التقديم والتأخير بين المبتدأ والخبر. وفي إسناد الجملة إلى الضمير (هم) الذي تكرر ثلاث مرات لينم على تقديرهم في أنفسهم أنهم في عزة وامتناع، لا مبالاة معها ولا تعرض وليس شيئا من ذلك في قولك: (وظنوا أن حصونهم مانعتهم أو تمنعهم)، لأن أي تغيير في مواقع الكلمات يؤدي إلى تغيير في الجانب الدلالي⁽³⁾ لسياق الجملة اللسانية – كما مر بنا في النموذج رقم 3 -.

- قدم الشاعر في الجملة الشعرية الاستئنافية الخبر الوارد في شبه الجملة (لي) على المبتدأ (أهلون)، لغرض إفادة التعظيم لنفسه ولشأنه؛ لأن الشنفري بصدد رد الاعتبار لشخصه أمام قبيلته المتمردة عليه، وقومه الذين طردوه شر طردة، وكان منهم براء، بعدما وجد أهلا جدد لم تسبق مصاحبتهم.

- تقدمت كلمة (غيثا) في النموذج (4) الواقعة تمييزا، في قول البحرّي، الذي لجأ لهذا الإجراء المغاير للتركيب الأصلي (فلا سقيت دمشق غيثا) لتحريك عواطف المتلقي وإثارة انفعالاته. وفي هذا دعوة للإشفاق على أهل دمشق والشام، الذين انقطع عنهم الغيث منذ مدة. وقد جسد هذا التقديم شعريّة، لن يستطيع التركيب الأصلي تحقيقها، إذ اللعب على الصيغ النحوية "يبقى وسم الشعرية الأقوى"⁽⁴⁾، وهو ميزة من مميزات الخطاب الأدبي الأشد حساسية.

- انعدل البيت الشعري في النموذج (5) عن أصل تركيبه (نظرت إلي خلصة). ويدلنا على ذلك قول الشاعر: (نظرت خلصة إلي فأعدى)، حيث تقدم الحال على صاحبها. ويبدو أن الشاعر بهذا الإجراء أراد لفت انتباه المتلقي، وجعله مشدودا إلى معرفة المنظور إليه (خلصة)، فاختر البحرّي وأجاد موقع الكلمة، مما جعلها تلفت انتباهه إلى طرف عين حبيبته، الذي يُعدي البدن بالسقام، مما أدى بالجملة الشعرية إلى تشكيل أسلوب ذو وظيفة تأثيرية على المتلقي؛ حيث انفعال الشاعر بجمال حبيبته، أدى به إلى حسن اختيار الوصف، وجعله في المكان المناسب له في ضوء أن الانفعالية في اللغة الشعرية، "تعبّر عن نفسها على وجه العموم بصورتين؛ باختيار الكلمات، وبالمكان الذي يخصص لها في الجملة"⁽⁵⁾، تأصيلا أن البنية البلاغية تحصر في الاختيار والموقع الذي تأخذه الوحدة اللسانية داخل التركيب.

ثالثا : الإلتفات والأسلوبية

(1) ينظر: الزمخشري: الكشف (م.س)، ص 80.

(2) ينظر: نفسه، ص 80.

(3) ينظر: عبد الحكيم راضي، (م.س)، ص 213.

(4) - جورج مولينيه: الأسلوبية، (م.س)، ص 205.

(5) - فندريس: اللغة، تر: عبد الحميد الدواخلي ومحمد القصاص، مطبعة لجنة البيان العربي، القاهرة، 1950، ص 236.

الفصل الثاني: المكونات المعرفية لظاهرة العدول وأشكالها البلاغية

أ/ مدلول الالتفات (L'enallage): يعد هذا المصطلح من بين أكثر المصطلحات دورانا وترديدا في تضاعيف مصنفات الدرس اللساني القديم بعمامة، بوصفه جنسا بلاغيا، تقاسمته علوم البلاغة كلها. ومن هذا السياق، التفت العلامة الشريف الجرجاني (ت816هـ) لتلك الظاهرة، قائلا: "يبحث عن الالتفات في كل واحد منها. أما في علم المعاني فباعتبار كونه على خلاف مقتضى الظاهر. وأما في (علم) البيان فباعتبار أنه إيراد لمعنى واحد في طرق مختلفة الدلالة عليه جلاء وخفاء وبهذين الاعتبارين يفيد الكلام حسنا ذاتيا للبلاغة. وأما في البديع فمن حيث إن فيه جمعا بين صور متقابلة في معنى واحد فكان من المحسنات المعنوية، ويؤيده أن صاحب المفتاح أورده تارة في (علم) المعاني وأخرى في (علم) البديع، وفي عده خلاف مقتضى الظاهر كناية إيماء إلى أنه من البيان أيضا"⁽¹⁾. وهذا الكلام يفيد أن بنية الالتفات ومفهومه المرن يجعلانه ينضوي في أي علم من علوم البلاغة.

وترتبيا على هذه الميزة، ظل مفهومه مشتتا على عدة مصطلحات في التنضيد القديم على شاكلة (الاعتراض- الاستطراد- الانصراف- الاستدراك- التجريد- المجاز- الانعطاف- التكميل- التذييل، وغيرها)⁽²⁾، مما يؤشر على أن مفهومه كان واسعا جدا، حيث لم يتبلور على نسق أفهومي واحد، أو وتيرة منهجية منضبطة.

ومهما يكن الأمر، فعلى الرغم مما شاب المصطلح من اضطراب وخط، فإن الزمخشري

تألق في بلورة مفهوم حاسم له، في معرض تفسيره لقوله تعالى ﴿إِيَّاكَ نَعْبُدُ

وَإِيَّاكَ نَسْتَعِينُ﴾ (الفاحة: الآية5)، حيث قال: "فإن قلت: لم عدل عن لفظ الغيبة إلى لفظ الخطاب؟ قلت: هذا يسمى الالتفات في علم البيان (البلاغة)، قد يكون من الغيبة إلى الخطاب ومن الخطاب إلى الغيبة، ومن الغيبة إلى التكلم، كقوله تعالى (حتى إذا كنتم في الفلك وجرين بهم)⁽³⁾. وبهذا المعنى الذي مخضه الزمخشري لمفهوم الالتفات، أمكننا القول أن الإجراء هو جنس بلاغي تنضوي بنيته في مبدأ المخالفة بين الضمائر داخل الجملة اللغوية الواحدة، أو بين الجمل.

تشير جميع الدراسات الحديثة إلى أن أول إطلاق لمصطلح الالتفات قد تحقق عند الأصمعي (ت210هـ) في فترة مبكرة- إلى حد ما- أما عن دلالاته المعجمية، فهي مستمدة "من التفات الإنسان عن يمينه وشماله، فهو يقبل بوجه تارة كذا، وتارة كذا"⁽⁴⁾. والظاهر من هذا الكلام أن الالتفات المعجمي هو الخروج أو التحول عن وضع قائم في السلوك الإنساني، وإذا نزل ذلك التحول منزلة اللغة والكلام، فسيدل الالتفات -آنئذ- بكون "أنه ينتقل فيه عن صيغة إلى صيغة (من الجنس نفسه)، كانتقال من خطاب حاضر إلى غائب، أو من خطاب غائب إلى حاضر،

(1) الشريف الجرجاني: حاشيته على الكشف للزمخشري، ج3، ص63.

(2) ينظر: الحاج تكوك: الالتفات خاصية أسلوبية، مجلة جسر المعرفة، منشورات جامعة الشلف، مج4، ع4، ديسمبر 2018، ص: 327-

341

(3) - الزمخشري: (م.س)، ج1، ص62.

(4) ابن الأثير (ت637هـ): (م.س)، ج1، ص408.

الفصل الثاني: المكونات المعرفية لظاهرة العدول وأشكالها البلاغية

أو من فعل ماض إلى مستقبل، أو من مستقبل إلى ماض، أو غير ذلك⁽¹⁾. ويتضح من هذا النص أن ابن الأثير وسع مفهوم الالتفات؛ إذ جعله عامًّا، ينسحب على عدة صيغ، على خلاف الزمخشري الذي اختصره في الصيغة الضمائية.

وبناء على ما تقدم إيراده، فالالتفات هو ظاهرة لغوية يعبر عنها بإمكانية بلاغية لا تنقيد بقانون السياق اللغوي وحدوده الصارمة. ومن هذه الزاوية فالالتفات فهو أحد الأشكال التركيبية للعدول، الذي تنطوي أهميته بما يعتري بعده التركيبي النصي من قيم تعبيرية متعالية، ذات أبعاد جمالية ودلالية. ويكفي في هذا المقام والمقال -للتدليل على أن الالتفات هو شكل لغوي وظيفي مخالف لقانون السياق اللغوي- الإشارة إلى مفهوم الأسلوب فضلا عن مفهوم السياق الأسلوبي في الدرس النقدي المعاصر.

ب/ السياق البلاغي للالتفات :

استعاض ميشال ريفاتير (*Michael Riffaterre*) عن المفهوم القرائي الذي بلوره في أسلوبيته البنيوية بمفهوم آخر هو السياق، بكونه معيارا وإجراء نقديا، يسعف القارئ والمحلل الأسلوبي-على حد السواء- من تشخيص واستكناه الموائز اللغوية، التي تقضي إلى التباين بين الأساليب والنصوص، وقد عرّف الأسلوب من تلك الزاوية-التي ذكرناها للتو- بأنه انعدال عن معيار السياق⁽²⁾.

وترتبا على هذا، سيغدو الالتفات وحدة أسلوبية، تتكون من قطبين (صيغة/ صيغة مخالفة) يكونان ماثلين في السياق التركيبي؛ إذ حين يرد الالتفات في التركيب اللغوي يصير تركيبا أسلوبيا تشع مواقع أبعادا دلالية وفنية، على أساس أن السياق الأسلوبي هو "بنية لغوية يقطع نسقها عنصر غير متوقع"⁽³⁾. مما يفيد أن الصيغة الالتفاتية المخالفة للصيغة الأولى، تكسر الإيقاع التركيبي والدلالي للكلام، بناء على أن العنصر اللساني المخالف يحل محل العنصر اللساني الأول -بوصفه القاعدة-، أو النمط الذي يتم العدول عنه داخل النسق التعبيري نفسه، الذي يكون متوقعا وروده حفاظا على ما يقتضيه القانون التركيبي من جهة، وعلى أفق انتظار وتوقع المتلقي من جهة ثانية. ومن هذه الفكرة امكنا الإطلاق أن الالتفات هو المعول الذي يصير السياق اللغوي سياقاً أسلوبياً بالمعنى الذي حدده ريفاتير له.

وجملة الأمر، فالالتفات، يمتلك مفهومه وأشكاله مرونة تجعله ينعدل عن قاعدة متحققة وملموسة داخل التركيب اللساني، وفي هذا الصدد يقول صلاح فضل: "وقد رصدت البلاغة العربية في أسعد لفتاتها الأسلوبية بعض مظاهر هذه المرونة في أشكال محددة، منها الالتفات"⁽⁴⁾ القائمة بنيته على مبدأ التنازع والمغايرة بين العنصر الأول والعنصر الثاني المضاد والمخالف له.

(1) المصدر السابق: ص 408.

(2) ينظر: ميشال ريفاتير: معايير تحليل الأسلوب، (م.س)، ص 146-147.

(3) حمادي صمود: الوجه واللقا في تلازم التراث والحداثة، الدار القومية للنشر والتوزيع، القاهرة، 1988، ص 169.

(4) صلاح فضل: شفرات النص، (م.س)، ص 14.

الفصل الثاني: المكونات المعرفية لظاهرة العدول وأشكالها البلاغية

ومما لا مرأى فيه، أن الأسلوبية اللسانية تنهض على المقارنة بين العنصر الأصلي الذي يتوافر في السياق، وعنصر آخر غير متوقع. وهذا التفاعل بين المتوقع وغير المتوقع هو الذي يبرز الأسلوب في بعده الوظيفي والجمالي؛ إذ "ليس الشأن (في الأسلوب) توالي المجازات والصور وفنون القول المختلفة والإلحاح على بعض أجزاء النص، وإنما (الذي) يولد بنية النص الأسلوبية اشتمال المقطوعة أو الفقرة على عناصر وقع إبرازها والإلحاح عليها... أي الثنائيات التي يكون قطباها السياق وما (يخالفه)، في علاقة لا تتفصل"⁽¹⁾. ولعل هذا الكلام يجاري المفهوم الالتفاتي، نحو قوله تعالى ﴿أَلَمْ تَرَ أَنَّ اللَّهَ أَنْزَلَ مِنَ السَّمَاءِ مَاءً فَتُصْبِحُ الْأَرْضُ مُخْضَرَّةً إِنَّ اللَّهَ لَطِيفٌ خَبِيرٌ﴾ (الحج: الآية 63).

يتجلى السياق الأسلوبي-في الآية الكريمة- في العدول عن صيغة الماضي إلى صيغة الحاضر (أنزل/تصبح)، حيث أنتجت هذه الوحدة الأسلوبية فارقا في المعنى، والدلالة على الحدث، لأن معنى الماضوية ينم عن أمر قد حدث فعلا، وهو مقطوع بحدوثه، أما صيغة الفعل المضارع (فتصبح) المعبر بها عن الحاضر هو أمر راهن، يتجدد حدوثه بتجدد الزمن. وعلى هذا آثرت الآية الكريم التعبير عن صورة اخضرار الأرض بعد حدث الإنزال، صيغة المضارع خلافا للنسق التعبيري، ولما يقتضيه السياق اللغوي، وأصل الكلام، حيث اضطلعت (الفاء) بدور الإمالة بين الصورتين والحدثين، بغية إبراز المعنى وتمكينه في ذهن، "حتى كأنه مشاهد حالة الإخبار به"⁽²⁾.

وعلى ضوء ذلك، نستطيع القول أن الالتفات هو إجراء أسلوبي، لا يصار إليه اعتباطا أو ارتجالا، أو يرده المتكلم في كلامه لغرض الإفهام والتزيين، بوصفه -حلية لغوية-. وإنما يعمد إليه "الفائدة اقتضتها، وتلك الفائدة أمر وراء الانتقال من أسلوب إلى أسلوب، غير أنها (أي الفائدة) لا تحد بحد، ولا تضبط بضابط، لكن يشار إلى مواضع منها، ليقاس عليها غيرها... (و) الغرض الموجب لاستعمال هذا النوع من الكلام لا يجري على وتيرة واحدة، وإنما هو مقصور على العناية بالمعنى المقصود، وذلك المعنى يتشعب شعبا كثيرة لا تنحصر"⁽³⁾.

وانطلاقا من هذا السياق يستقيم لنا القول أن وظيفة الالتفات تستوحى من السياق الأسلوبي الذي ترد فيه. ففائدته ليست محصورة في غرض معين، بل تستفاد من خلال تشخيص السياقات ووصفها اعتمادا على عوامل محصورة في مقصدية المتكلم، الذي يراعي أحوال المتلقي. وأسلوب الالتفات المائل في السياق، تتجلى قيمته التعبيرية والدلالية في "خرقه لقانون (التركيب) ومعياريته"⁽⁴⁾ من جهة، ومن جهة ثانية يفاجئ المتلقي بوصفه (أي الالتفات) مشيرا أسلوبيا يدفعه

(1) حمادي صمود: (م.س)، ص 170.

(2) ابن هشام الأنصاري: مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، ج 2، تج: محمد محي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية، بيروت، (د.ط)، 2001م، ص 797.

(3) ابن الأثير: (م.س)، ج 1، ص 409.

(4) ينظر: ميكاروفسكي، اللغة المعيارية واللغة الشعرية، تر: ألفت كمال الروبي، مجلة فصول، القاهرة، ع 1، 1984م، ص 40.

الفصل الثاني: المكونات المعرفية لظاهرة العدول وأشكالها البلاغية

إلى البحث عن المسوغات البيانية والسياقية، والظلال الإيحائية التي تحتجب خلف تلك

الظاهرة القائمة في بنيتها التركيبية على التضاد بين عنصرين لسانيين. وذلك التضاد هو مدار المفاجأة والدهشة لدى المتلقي.

وترتيباً على ما ذكرناه -ودفعاً لاختلاط موقع ظاهرة الالتفات في خريطة البحث البلاغي القديم- فالالتفات هو لون بلاغي ينتمي إلى علم المعاني، الذي يتصدى لدارسة التراكيب المنعدلة عن أصولها المتعارف عليها تعبيرياً، دلالياً، ونحوياً، للتفتيش عن أسرار تلك الانعذالات، وتقييم آثارها على المعنى النصي من جهة، وعلى خاصية التأثير في المتلقي من جهة أخرى. وقد أصل له عبد القاهر الجرجاني في كتابه دلائل الإعجاز دون أن يصطلح عليه، ثم ضبطه السكاكي⁽¹⁾ وصنفه في مباحث علمي البيان والبدیع على اعتبار أن الالتفات هو جنس بلاغي، يعترى إجراؤه وظيفة تركيبية من جهة، ووظيفة دلالية من جهة أخرى، ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالسياق الخارجي والمتلقي. وهو من هذا الجانب مبحث من مباحث علم المعاني، الذي -فيه- تلتقي البلاغة القديمة مع قضايا الدرس الأسلوبى المعاصر. وفي هذا السياق يقول الدكتور محمد عبد المطلب أن "البلاغة العربية القديمة مثلت في كثير من جوانبها العلاقة بين الأسلوب والمعنى. وصلة هذا الأسلوب بما تتعرض له الجملة، هو الذي يدخل تحت ما يسمى بعلم المعاني، الذي يختص بتتبع سمات تراكيب الكلام في الإفادة وما يتصل بها من الاستحسان وغيره"⁽²⁾.

ج/ البنية الأسلوبية للالتفات :

إن أكمل دراسة وأتم بحث لباب الالتفات في الدرس اللساني القديم، مركونة عند ابن الأثير في كتابيه؛ (المثل السائر) و(الجامع الكبير)، من حيث أنه استفاض في الحديث عنه، وأخرجه من عموميته، حيث وزعه على ثلاثة أشكال، ترسم كالاتي:

-الشكل الأول: وهو الالتفات في مستوى الضمائر (*Enallage de personne*).

-الشكل الثاني: وهو الالتفات في مستوى الزمن والأفعال (*Enallage de temps*).

-الشكل الثالث: وهو الالتفات في مستوى العدد (*Enallage de nombre*) الذي عبر عنه

ابن الأثير بأنه "الرجوع من خطاب التنبيه إلى خطاب الجمع ومن خطاب الجمع إلى خطاب الواحد"⁽³⁾، وما أشبه ذلك من صيغ العدد.

على ضوء هذه الأشكال الثلاث يمكننا أن نباشر تحليل بعض النماذج الأدبية:

-النموذج (1): ﴿ اتَّبِعُوا مَنْ لَا يَسْأَلُكُمْ أَجْرًا

وَهُمْ مُهْتَدُونَ (21) وَمَا لِي لَا أَعْبُدُ

(1) ينظر: أحمد مطلوب: أساليب بلاغية (الفصاحة- البلاغة- المعاني)، وكالة المطبوعات، الكويت، ط1، 1980م، ص67.

(2) ينظر: محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، (م.س)، ص260-261.

(3) ابن الأثير: الجامع الكبير في صناعة المنظوم من الكلام المنثور، تج: مصطفى جواد وجميل سعيد، مطبعة المجمع العلمي العراقي، بغداد، 1956، ص101. وينظر أيضاً: المثل السائر (م.م)، ج1، ص411.

الفصل الثاني: المكونات المعرفية لظاهرة العدول وأشكالها البلاغية

الَّذِي فَطَرَنِي وَإِلَيْهِ تَرْجِعُونَ (22) ﴿ (يس: الآيتان 21-22).

النموذج (2): ﴿ ثُمَّ اسْتَوَى إِلَى السَّمَاءِ وَهِيَ
دُخَانٌ فَقَالَ لَهَا وَلِلْأَرْضِ ائْتِيَا طَوْعًا أَوْ
كَرْهًا قَالَتَا أَتَيْنَا طَائِعِينَ (11)
فَقَضَاهُنَّ سَبْعَ سَمَاوَاتٍ فِي يَوْمَيْنِ وَأَوْحَى
فِي كُلِّ سَّمَاءٍ أَمْرَهَا وَزَيَّنَّا السَّمَاءَ
الدُّنْيَا بِمَصَابِيحَ وَحِفْظًا ذَلِكَ تَقْدِيرُ
الْعَزِيزِ الْعَلِيمِ (12) ﴾ (فصلت: الآيتان 11-

12).

النموذج (3): ﴿ سُبْحَانَ الَّذِي أَسْرَى بِعَبْدِهِ
لَيْلًا مِنَ الْمَسْجِدِ الْحَرَامِ إِلَى الْمَسْجِدِ
الْأَقْصَى الَّذِي بَارَكْنَا حَوْلَهُ لِنُرِيَهُ مِنَ
آيَاتِنَا إِنَّهُ هُوَ السَّمِيعُ الْبَصِيرُ ﴾
(الإسراء: الآية 1).

النموذج (4): ﴿ وَاللَّهُ الَّذِي أَرْسَلَ الرِّيَّاحَ
فَتُثِيرُ سَحَابًا فَسُقْنَاهُ إِلَى بَلَدٍ مَيِّتٍ

الفصل الثاني: المكونات المعرفية لظاهرة العدول وأشكالها البلاغية
فَأَحْيَيْنَا بِهِ الْأَرْضَ بَعْدَ مَوْتِهَا كَذَلِكَ
النُّشُورُ ﴿فاطر: الآية9﴾.

النموذج (5): ﴿وَيَوْمَ يُنْفَخُ فِي الصُّورِ فَفَزِعَ
مَنْ فِي السَّمَاوَاتِ وَمَنْ فِي الْأَرْضِ إِلَّا
مَنْ شَاءَ اللَّهُ وَكُلُّ أَتَوْهُ دَاخِرِينَ ﴾ (٨٧)
(النمل: الآية87).

النموذج (6): ﴿يَا أَيُّهَا النَّاسُ إِن كُنْتُمْ فِي
رَيْبٍ مِّنَ الْبَعْثِ فَإِنَّا خَلَقْنَاكُمْ مِّن تُّرَابٍ ثُمَّ
مِّن نُّطْفَةٍ ثُمَّ مِّن عِلْقَةٍ ثُمَّ مِّن مُّضْغَةٍ مُّخَلَّقَةٍ
وَعَرِيرٍ مُّخَلَّقَةٍ لِّنُبَيِّنَ لَكُمْ وَنُقِرُّ فِي الْأَرْحَامِ
مَا نَشَاءُ إِلَىٰ أَجَلٍ مُّسَمًّى ثُمَّ نُخْرِجُكُمْ طِفْلًا ثُمَّ
لِتَبْلُغُوا أَشُدَّكُمْ وَمِنْكُمْ مَّن يُتَوَفَّىٰ وَمِنْكُمْ
مَّن يُرَدُّ إِلَىٰ أَرْدَلِ الْعُمُرِ لِكَيْلَا يَعْلَمَ مِمَّنْ
بَعْدَ عِلْمٍ شَيْنًا وَتَرَى الْأَرْضَ هَامِدَةً فَإِذَا
أَنْزَلْنَا عَلَيْهَا الْمَاءَ اهْتَزَّتْ وَرَبَتْ وَأَنْبَتَتْ
مِمَّنْ كُلِّ زَوْجٍ بَهِيجٍ ﴾ (٥) (الحج: الآية05).

النموذج (7): (وَقَالَتِ الْيَهُودُ يَدُ اللَّهِ مَغْلُولَةٌ

وأية ذلك أن بؤرة الالتفات في الآية (زينا) هي مناط إنكار وموضع خصام بين القرآن الكريم وخصومه. وبناء على هذا، تحول الكلام القرآني من ضمير غيبة إلى ضمير تكلم، بغية دحض ذلك الإنكار والتكذيب والمعادنة وما أشبه ذلك من جهة، وللتشديد على صنيع الله سبحانه وتعالى المستوحى من الفعل (زينا) من جهة أخرى. وكل ذلك لغرض استجلاب الموجه إليهم الكلام

- 232 -

الفصل الثاني: المكونات المعرفية لظاهرة العدول وأشكالها البلاغية

ليتأملوا في ذلك الصنيع الذي يعكس القدرة الباهرة للذات العلية. ولو استمر الخطاب القرآني على ضمير الغائب وحده "لانغلق الكلام على نفسه، وتتحصر وظيفته آنذاك على الإخبار والإعلام فحسب (1).

ومما تجدر الإشارة إليه في هذا السياق، أن العلامة الطاهر بن عاشور (ت1973م) فسر الكلام القرآني الذي عبر عنه النموذج (2) قائلاً أن الفائدة من وراء ذلك الالتفات هي "تجديد لنشاط السامعين لطول استعمال طريق الغيبة... مع إظهار العناية بتخصيص هذا الصنع (زيننا السماء) (2). وهذا التعقيب ينطبق تمام الانطباق على وظيفة الالتفات العامة التي أبرزها الزمخشري المنطوية على أن الكلام يصار إليه "على عادة افتتان العرب (فيه) وتصرفهم (...)" و لأن الكلام إذا نُقِلَ من أسلوبٍ إلى أسلوبٍ كان ذلك أحسن تطرية لنشاط السامع، وإيقاظاً للإصغاء إليه من إجراءاته على أسلوب واحد (3).

والمرجح - حسب تقديرنا- فيما ذكره ابن الأثير في ضوء تفسيره الذي سلف، علاوة على أن حديث الحاضر عن نفسه (زيننا) هو تأكيد وتقرير لما ينسبه المتحدث من فكر ومعان. إذ الحديث بضمير المتكلم هو أثبت وأقوى في مقام إقامة الحجة على الخصم وجلبه للإذعان والاستسلام، إلى ما يقرره المتكلم، وبخاصة إذا كان المتلقي العام خصماً. أحواله تتراوح بين الشك والإنكار وغيرها، لموضوع الالتفات (زيننا) كما أوضح ذلك ابن الأثير في نصه الذي مضى. تولدت البنية الأسلوبية في النسق التعبيري للآية الكريمة في النموذج (3) وفق الانعдалات الآتي بيانها:

1/ عدول عن ضمير الغائب (أسرى) إلى ضمير جمع المتكلم (نا) في (باركنا).

2/ عدول عن ضمير جمع المتكلم (نا) إلى ضمير الغيبة في (نريه)

3/ عدول عن ضمير التكلم (نا) في (آياتنا) إلى ضمير الغائب في (إنه).

إن كل لون التفاتي - بناء على ما مضى- خرج وتحول عن الالتفات السابق عليه من (غيبية/ تكلم) إلى (تكلم/ غيبية) مكوناً ومولداً لسياق أسلوبى جديد يختلف عن سابقه ولاحقه وترتيباً على هذا نخلص إلى أن تلك الانعдалات المتحققة في الصور الالتفاتية التي تقدم ذكرها، تتساق وحركة المعنى في الآية الكريمة، حتى يضطلع العدول بوظيفته المنوط بها ليشكل المعنى المؤسس لمقصدية الكلام القرآني؛ حيث أن سياق الآية الكريمة تتحدث عن معجزة الإسراء من المسجد الحرام إلى المسجد الأقصى. وقد تم العدول الأول من الغيبة إلى التكلم لمباركة الكلام المقدس من جهة، ولتأكيد وتقرير معجزة الإسراء، وقدرة الله الخارقة من جهة ثانية.

كما يستفاد من هذه الانعдалات أنها تمت بين ضمير الغيبة وضمير التكلم، وذلك التبادل تضافيف داخل السياق الأسلوبى نفسه متناغماً مع تبادل الحدث (الإسراء-المباركة- الرؤية) من

(1) ينظر: عبد الله صولة: (م،س)، ص462.

(2) الطاهر بن عاشور: (م،س)، ج24، ص251.

(3) الزمخشري: (م،س)، ج1، ص64.

الفصل الثاني: المكونات المعرفية لظاهرة العدول وأشكالها البلاغية

حيث الحسية والعقلية⁽¹⁾، لأن حدث الإسراء فعل عقلي غير محسوس، أسند إلى الغيبة وأحيل إلى سابق عليه، موائماً لخفاء دلالاته وعظيم شأنه - في الآن معاً-، وقصد تحقيق حسيته، أسند الفعل (بارك) إلى ضمير المتكلم، مما تحمله جملة (باركنا) من معاني تقوية فكرة الحضور والمشاهدة. والمحصلة من ذلك كله هو تجسيم حدث الإسراء في المكان توافقا وحسية الاستدلال على قدرته الباهرة سبحانه وتعالى.

يعقب الزمخشري على الآية التي عبر عنها النموذج (4)، بأن انعдал السياق اللغوي عن الماضي إلى المضارع؛ أي عن الفعل (أرسل) إلى الفعل (تثير) سببه حكاية موقف وصورة إثارة الرياح للسحاب واستدعاء صورة إحياء الأرض بعد مواتها في الآن معاً. والفائدة العامة من تلك الصور الالتفاتية المتحققة في النسق التعبيري للآية هي التدليل والتعبير عن القدرة الإلهية الباهرة للخالق سبحانه وتعالى، "فإن قلت: لم جاء (فتثير) على المضارعة دون ما قبله وما بعده؟ قلت: ليحكي الحال التي تقع فيها إثارة الرياح السحاب، وتستحضر تلك الصور البديعة الدالة على القدرة الربانية، وهكذا يفعلون بفعل فيه نوع تمييز وخصوصية بحال تستغرب، أو تهم المخاطب أو غير ذلك (...). وكذلك سوق السحاب إلى البلد الميت، وإحياء الأرض بالمطر بعد موتها لما كانا من الدلائل على القدرة الباهرة قيل: (فسقنا) و (أحيينا) معدولا بهما عن لفظة الغيبة إلى ما هو أدخل في الاختصاص وأدل عليه"⁽²⁾.

المتأمل في كلام الزمخشري، يمكنه استنتاج مايلي:

1/ تم العدول عن الماضوية والتعبير عنها بالمضارع (أرسل-تثير)-وقد أشرنا إلى ذلك سلفاً.
2/ تم العدول داخل نسق الآية الكريمة عن صيغة المضارع (تثير) إلى صيغة الفعل الماضي (فسقناه).

3/ تم الانتقال من ضمير الغيبة (فسقناه) إلى ضمير التكلم (فأحيينا).

-إن الفائدة المتوخاة من الانعادات السابقة تكمن في التغاير المكون بين معنيي الزمن في الدلالة على الحدث (الإرسال-إثارة الرياح-سوق السحاب-إحياء الأرض)، الذي تساق مع الانعادل المتحقق في التحول عن ضمير الغيبة المسند إلى فعل الإرسال (أرسل) إلى ضمير المتكلم المتضمن في "فعلي السوق والإحياء". والسر من وراء كل ذلك التدلال على القدرة الربانية التي تتجلى في تحول ظاهرة طبيعية كونية من صنع الخالق، إلى خير وغيث بوصفهما رزقا موجهما إلى الناس كافة، وذلك رافة بهم ورحمة، في ضوء أن هذا (السوق) و(التقسيم) علامة على عظمة الخالق الأوحد الوحيد دون سواه.

وتأسيسا على ما سلف، فالالتفات على صعيد الزمن، يدعونا إلى استدعاء القاعدة التي رسمها ابن قيم الجوزية التي مؤداها أن الفعل المضارع "إذا أتى به في حالة الإخبار عن وجود كان (الفعل الماضي) ذلك أبلغ (في) الإخبار... وذلك لأن الفعل المضارع يوضح الحال التي يقع

(1) ينظر: حسن طبل: (م،س)، ص 138-147.

(2) الزمخشري: (م،س)، ج3، ص301-302.

الفصل الثاني: المكونات المعرفية لظاهرة العدول وأشكالها البلاغية

فيها وتستحضر تلك الصورة "(1)، التي تتجسد للمتلقي وكأنه يشاهدها وليس ذلك في الفعل الذي انعدل عنه بما هو معيار.

إن الالتفات هو خاصية أسلوبية ومكون بلاغي، يصار إليه "قصدا لإحضار (المعنى) في الذهن حتى كأنه مشاهد حالة الإخبار" (2) به، ولعل هذه الوظيفة المسندة إلى الالتفات تنطبق تمام الانطباق على ما قرره كل من بيرلمان وتتيكا في دراستهما لوظيفة الالتفات (على صعيد الضمائر والزمن)، بحكم أن الالتفات يضطلع بدور تعبيرى يكمن في " تقوية حضور الفكرة (المعنى) في ذهن المتلقي (3) لأجل إقناعه ببؤرة الالتفات وموضوعها.

وجملة الامر، فالالتفات تنهض بنيته على هز المتلقي هزا، وتحريك مداركه تحريكا، من خلال ذلك الانتقال المفاجئ غير المتوقع داخل الجملة الواحدة، أو بين الجمل المتتابعة، مما يجعل المتلقي مستهويا لتلك الصور اللفظية المنعدلة عن صور اللغة المثالية النموذجية، حتى ينأى المتلقي عن تلك "القراءة السطحية المقترنة بالتوقع، وينحو إلى القراءة الأسلوبية المقترنة بعدم التوقع، الذي يجعله- أي المتلقي والقارئ- متنبها ومهتما ومركزا" (4) على تلك الخصائص المكيّنة بظاهرة العدول، الذي لن يعتمد إليه إلا لاستجلاب المتلقي واستدعائه، بوصفه مشاركا لا مستهلكا في بناء المعنى الذي يروم المتكلم تأسيسه في نسيجه اللغوي، ومنعه (المتلقي) في الوقت نفسه من الاستدلال والتوقع لأي خصيصة هامة في النص، من زاوية أن الالتفات - بما هو سياق أسلوبى- هو الذي يثير المتلقي فحسب، بعيدا عن أي اعتبارات أخر.

ويتحصل مما سبق، أن رؤية هذا الرجل (ميشال ريفاتير) للأسلوب وللسياق الأسلوبى تصطدم أو تكاد بجميع أشكال العدول - التي تقدم ذكرها - عبر جميع المستويات اللسانية، ولا سيما العدول النسقي الذي يتحقق في بنية الالتفات التركيبية.

إن انتقال الإخبار من صيغة المضارع (ينفخ) إلى صيغة الماضي (ففرع) في النموذج (5) هو إيدان "بتحقيق الفرع، وأنه كائن لا محالة، لأن الفعل الماضى يدل على وجود الفعل، وكونه مقطوعا به" (5)، لأن المعنى المؤسس لمقصدية الكلام القرآنى يقتضى أن يعبر عن المضارع بالماضى بكونه أبلغ وأؤكد، في تحقيق الفعل، وإيجاده. إذ في معنى الماضوية الكينونة والوجود وبخاصة إذا كان الحدث المعبر عنه من الأمور التي يستعظم وجودها، وتثير انتباه المتلقي تأصيلا على أن الوظيفة المنوطة به هي تأكيد معنى الحدث في السياق اللغوي من جهة، وتمكينه له في ذهن المتلقي من جهة أخرى، وبخاصة إذا كان المتلقي مترددا في صدق حدوث الفعل. فيؤتى للتعبير عن الحدث من جهة الماضوية التي تتم وتدل على أن الشيء قد تحقق، وقضى فيه الأمر. وتلك الخاصية الأسلوبية يكون تأثيرها قويا على المتلقي لذا يلجأ إليها المتكلم في كلامه بهدف "الضغط على ذهن المتلقي ولفت انتباهه إلى مواطن مخصوصة" (6) من التركيب اللغوي.

(1) ابن قيم الجوزية: الفوائد المشوقة إلى علوم القرآن، ص148.

(2) ينظر: ابن هشام الأنصارى: (م،س)، ص797.

(3) عبد الله صولة، الحجاج (م،س)، ص457.

(4) m.riffaterre: op.cit.p36

(5) المثل السائر: المصدر السابق: ص419.

(6) عبد الله صولة، (م،س)، ص459.

النموذج (6): (يَا أَيُّهَا النَّاسُ إِن كُنْتُمْ فِي رَيْبٍ مِّنَ الْبَعْثِ فَإِنَّا خَلَقْنَاكُمْ مِّن تُرَابٍ ثُمَّ مِّن نُّطْفَةٍ ثُمَّ مِّن عَلَقَةٍ ثُمَّ مِّن مُّضْغَةٍ مُّخَلَّقَةٍ وَغَيْرِ مُخَلَّقَةٍ لِّنُبَيِّنَ لَكُمْ وَنُقِرُّ فِي الْأَرْحَامِ مَا نَشَاءُ إِلَىٰ أَجَلٍ مُّسَمًّى ثُمَّ نُخْرِجُكُمْ طِفْلًا ثُمَّ لِتَبْلُغُوا أَشُدَّكُمْ وَمِنْكُمْ مَّن يُتَوَفَّىٰ وَمِنْكُمْ مَّن يُرْدُّ إِلَىٰ أَرْدَلِ الْعُمُرِ لِكَيْلَا يَعْلَمَ مِن بَعْدِ عِلْمٍ شَيْئًا وَتَرَى الْأَرْضَ هَامِدَةً فَإِذَا أَنزَلْنَا عَلَيْهَا الْمَاءَ اهْتَزَّتْ وَرَبَتْ وَأُنْبَتَتْ مِن كُلِّ زَوْجٍ بَهِيجٍ ﴿٥﴾ (الحج: الآية 5).

يقع موطن الالتفات في آية الحج، التي عبر عنها النموذج (6) في الصورة اللفظية للآية (..ثُمَّ نُخْرِجُكُمْ طِفْلًا...). المتأمل في العبارة القرآنية يلحظ أن المعنى النحوي المعيارى غير مستقيم، بدليل أنه عدل عن خطاب الجمع (نخرجكم) إلى حال مفردة (طفلا) المخالفة لنمط التركيب الأصلي، الذي يقتضى ظاهر سياقه أن ترد لفظة (طفل) - نحويا وتركيبيا - على صيغة الجمع (أطفال) الموائمة لضمير جمع المخاطبين (أنتم) المكون في الفعل (نخرجكم).

التفت الزمخشري لموطن الصورة الالتفاتية في العبارة القرآنية محاولا توجيهها لغويا، إذ الغرض -حسبه- من هذا الإجراء والعدول عن صيغة الجمع إلى صيغة المفرد هو "الدلالة على الجنس، ويحتمل أن يكون المعنى (نخرج كل واحد منكم طفلا)" (1). الظاهر من هذا التعليل أن الزمخشري يحاول أن يبرر ورود العدول بتلك الصيغة؛ إذ أن (الطفل) حسب تصوره قبل أن يصير كذلك قد تدرج بمراحل، بدءا بالنطفة ثم العلقة ثم المضغة ثم العظام، وغيرها من المراحل التي يقطعها الصغير قبل ولادته.

(1) الزمخشري: الكشف: (م،س)، ج3، ص6.

الفصل الثاني: المكونات المعرفية لظاهرة العدول وأشكالها البلاغية

أما ابن جني فقد كانت رؤيته لذلك العدول مغايرة تماما لموقف الزمخشري. ويبدو أنه- أي ابن جني- أمار اللثام عن وظيفة هذا العدول ضمن النسق التعبيري للآية الكريمة في ضوء

كلامه قائلا: "فحسن لفظ الواحد(طفلا) هنا لأنه موضع تصغير لشأن الإنسان، وتحقير لأمره"(1). ومن ههنا أمكننا القول أنه كشف عن البعد الدلالي لذلك العدول وسبر الطاقة التعبيرية التي تثويها كلمة(طفلا) من خلال موقعها وتناغمها مع سياق الآية من ناحية، ومؤازرة لمعنى التحقير والتصغير لشأن الإنسان من ناحية أخرى. وذلك المعنى يوائم دلالة الصغر والقلة في الآن معا المستوحى من لفظة(الطفل) بصيغة المفرد.

- عدل في الخطاب القرآني الذي مثله النموذج(7) عن لفظ المفرد المضاف (يد) إلى المثني المضاف(يداه) لغرض (دحض افتراء اليهود – لعنهم الله- الذين نسبوا البخل إليه)(2) سبحانه وتعالى؛ وقد تتول الإجراء المنطوي على تحول من الملتفت عنه(يد) الدالة على القلة والوحدة، إلى الملتفت إليه(يداه) الدالة على الكمال في الصفة وإسنادها إلى البسط. الذي ينم على أعلى درجات السخاء الموصوف بها الخالق عز وجل. والفائدة من وراء هذا المبالغة في نفي البخل عنه(يد الله مغلولة) على قولة اليهود، علاوة على المبالغة في سخاء الذات العلية على أساس أن موطن العدول(يداه مبسوطتان) كناية عن كمال الكرم، وردا على قول اليهود وإنكاره في الآن معا، إذ حققت وظيفة مزدوجة. وفي هذا السياق، يرى الدكتور حسن طبل أن العدول في هذا الموطن هو مكون بلاغي يرتبط بمقام معين، إذ هو "أبلغ في الدلالة على إثبات غاية السخاء له"(3) سبحانه وتعالى.

وعطفا على هذا ، فقد كذب سياق الالتفات اعتقاد اليهود للجسمية الكائن في (الغل) من جهة أولى، و صفة الجود التام لذاته العلية – من جهة ثانية- المعبر عنها بـ(يداه مبسوطتان). يقول ابن المنير الإسكندري في هذا الصدد: " بين الله تعالى كذبهم في الأمرين؛ في نسبة البخل، وفي إضافته إلى الواحدة تنزيلا منهم على اعتقاد الجسمية بأن نسب إلى ذاته صفة الكرم المعبر عنها بالبسط، وبأن أضافها إلى اليمين... تنبيهها على نفي الجسمية"(4). والنكتة في توسل الآية الكريمة لهذه الصورة البلاغية القائمة بتقديم المعنى المجرد(البخل والكرم) بصورة لفظية حسية (غل اليد وبسطها) هي تأكيد المبالغة في النفي والتقرير- مثلما مر بنا- وتمكينهما في ذهن المتلقي. إن العدول في شقه الالتفاتي هو وسيلة تعبيرية إقناعية وأداة أدبية في الخطاب القرآني "أكثر من أي خطاب آخر شعريا كان أم نثريا"(5) استعان بها لتأكيد وتمكين المعاني المجردة العازبة عن الذهن ، وبخاصة تلك المعاني التي تكون مدار مخاصمة وشك بين المتكلم والمتلقي.

(1) ابن جني: المحتسب،(م،س)، ج2، ص267.

(2) ينظر: حسن طبل، (م،س)، ص97.

(3) المرجع السابق، ص97.

(4) ابن المنير الإسكندري: الإنصاف فيما تضمنه الكشاف من الاعتزال، ضمن الكشاف للزمخشري، ج1، ص628.

(5) ينظر: عبد الله صولة: (م،س)، ص456.

الفصل الثاني: المكونات المعرفية لظاهرة العدول وأشكالها البلاغية

يبدو من صور الالتفات لدى ابن الأثير، أن القسم المتعلق بالفتات الضمائر هو أعلى مراتب الشعرية في النص القرآني والنص الأدبي بعامة، وذلك مردود للاعتبارات الآتية:

1/ أن الضمير على العموم يتلبس بنوع من الغموض الفني، إذ دوره وظيفي وليس دلالي⁽¹⁾. حيث يربط أطراف الجملة ويسهم في تماسكها.

2/ أن الضمير هو صيغة فارغة (Forme vide) يضطلع المتلقي بملئها من خلال الفعل القرآني المستمر⁽²⁾، على اعتبار أن هذا الشكل الالتفاتي يشع من موقعه مناخا جماليا دلاليا، إذ "متى اختص موقعه بشيء من ذلك (الالتفات) كسا (التركيب) فضلا ورونقا"⁽³⁾، حيث أن ورود الضمير على نسق واحد يحد من الاحتمالات الدلالية التي تعول عليها بنية الالتفات القائمة على مبدأ المخالفة بين الضمائر بما هو عدول وخاصة أسلوبية.

رابعاً: التجريد وتركيبه

أ- مفهوم التجريد وبنيته: انبثق مصطلح التجريد "ملتبسا بمفهوم بلاغي آخر"⁽⁴⁾ عند أبي علي الفارسي (ت377هـ)، على خلاف المفهوم الذي عرف به في العصور المتأخرة من تاريخ البلاغة العربية، بوصفه-أي التجريد- "إخلاص الخطاب لغيرك وأنت تريد به نفسك، لا المخاطب نفسه، لأن أصله في وضع اللغة من (جردت السيف) إذا نزعته من غمده"⁽⁵⁾. والآية من هذا أنه وسيلة تعبيرية يتوخاها المتكلم، وينتحيها في نسيجه اللغوي، للتعبير عن نفسه بطريقة غير مباشرة. نحو قول الشاعر:

ودع هريرة إن الركب مرتحل *** وهل تطيق وداعا أيها الرجل⁽⁶⁾

يتحصل من كلام الشاعر أنه يريد مخاطبة نفسه، إلا أنه أجرى الكلام على خلاف مقتضى الظاهر، إذ خاطب غيره (ودع) وهو يريد نفسه، للتعبير عن تحزنه من توديع هريرة. وبناء على ذلك، فالتجريد هو فصل من فصول البلاغة، وسمة أسلوبية تتضوي بنية أدائها ضمن دائرة العدول الذي نحن صائرون فيه، وهذه الخاصية لا يؤتى إليها إلا لتحقيق أمرين ضمن تصور الدرس البلاغي:

1/ ينطوي الأمر الأول على "طلب التوسع في الكلام، فإنه إذا كان ظاهره خطابا لغيرك وباطنه خطابا لنفسك، فإن ذلك من باب التوسع"⁽⁷⁾ في المعنى.

2/ الأمر الثاني متعلق بفائدة التجريد، التي تكمن يكمن في أن "يتمكن المخاطب من إجراء الأوصاف المقصودة، و(الأغراض المرادة) على نفسه، إذ يكون مخاطبا بها غيره"⁽⁸⁾. وانطلاقاً من هذا، عد ابن الأثير هذه الفائدة أبلغ من الفائدة الأولى لأن إطلاق الخطاب على الغير، لا يكون

(1) تمام حسان: اللغة العربية معناها ومبناها، (م،س)، ص113.

(2) عبد الله صولة، (م،س)، ص463.

(3) ينظر: السكاكي (م،س)، ص87.

(4) ينظر في ذلك إلى: ابن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ج1، ص405.

(5) ابن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ص402.

(6) ينظر: نفسه، ص405.

(7) نفسه، ص402.

(8) نفسه، الصفحة نفسها.

الفصل الثاني: المكونات المعرفية لظاهرة العدول وأشكالها البلاغية

هو المقصود، وإنما المقصود بالأوصاف والأغراض هو المتكلم نفسه. وبمضمون التجريد يسهم المتلقي- القارئ- في إثبات الأوصاف وتقريرها للمتكلم حين التعبير بها، نحو قول الشاعر:

بانت سعاد فأمسى القلب معمودا *** وأخلفتك ابنة الحر المواعيد(1)

فالشاعر ربيعة بن مقروم يود مخاطبة نفسه ومعاتبتها في معرض حديث اللوم لحبيبته التي لا تزال -على عادتها- مخلة للمواعيد، بيد أنه أجرى الكلام متحدثا عن سعاد، لا على نفسه بل على غيره. وبالتالي، فقد نزع الخطاب وجرده عن نفسه، وأخلصه لغيره، لأن المتكلم "أتى بكلام ظاهره المحسوس خطاب لغيره، وهو يريد خطابا لنفسه"(2)، لأن قلبه معقود بسعاد وهذا ما يريده من المخاطب.

ب- التجريد والالتفات: أسلفنا الذكر أن مفهوم التجريد في أوليات انبثاقه، اختلط مع مفهوم التشبيه البليغ، شأنه في ذلك شأن الكثير من المصطلحات قبل أن تستقر مفاهيمها. وانطلاقا من هذا، يكاد مفهوم التجريد أن ينطبق على مفهوم الالتفات عند الزمخشري و السكاكي ويبرز في معرض تحليلهما لالتفاتات امرؤ القيس(3) في أبياته التالية:

تطاول ليلى بالأثمد *** ونام الخلي ولم ترقد
وبات وبات له ليلة *** كليلة ذي العائر الأرمد

-المستفاد من منطوق الجملة الأدبية للشاعر أنه ثمة عدول في البيت الأول من مقام تكلم يقتضيه السياق، إلى مقام خطاب في (ليلى لم ترقد) لأن الشاعر في هذا المقام جرد الخطاب عن نفسه وأخلصه لغيره. وهذا الإجراء هو جوهر مفهوم التجريد -الذي نحن بصدده-، فالشاعر لم يلتفت في البيت الشعري الأول على خلاف رؤية الزمخشري والسكاكي(4). وإنما التفت البيت الشعري الثاني، حيث انتقل كلامه من مقام خطاب في البيت الأول (ليلى لم ترقد) إلى مقام غيبة في البيت الثاني (وبات وبات له ليلة).

وبناء على ذلك، اعتبر الزمخشري والسكاكي الالتفاتا تقديريا، على اعتداد أن بنيته تنضوي في مبدأ الخروج ومخالفة مقتضى الظاهر اللغوي المحسوس، على عكس الالتفات المحض، الذي يتم فيه التحول "من أسلوب في الكلام إلى أسلوب آخر مخالف للأول"(5). بمعنى أن الصورة اللفظية للتركيب الالتفاتي -بوصفه عدولا عن معيار-، يجب أن يكون ذلك المعيار متحققا في النسيج اللغوي النصي من خلال مخالفة الملتفت إليه (العنصر اللساني الثاني) للملتفت عنه (العنصر اللساني الأول) داخل نفس النسيج اللغوي نفسه باعتباره وحدة نصية مميزة، متولدة من ذلك التقابل الذي ينتج عن هذا الخرق لقانون التركيب اللغوي. وقد سمى ميشال ريفاتير ذلك الخروج النصي بالمتنير الأسلوبية(6) من زاوية التلقي، لأنه بنيته تنسجم مع مبدأ "عدم التوقع".

(1) ينظر: نفسه، ص 405.

(2) يحيى بن حمزة العلوي، الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، ج3، مرا وضبط: جماعة من العلماء، دار الكتب العلمية، بيروت، 1980، ص 73.

(3) ينظر: الزمخشري، الكشف، ج1، ص 63-64. و السكاكي: (م،س)، ص 86-87.

(4) ينظر: الزمخشري: (م،س)، ج1، ص 64. و السكاكي: (م،س)، ص 87.

(5) يحيى بن حمزة العلوي، (م،س)، ج2، ص 32.

(6) Voir : Michael.r. op cit.p57.

الفصل الثاني: المكونات المعرفية لظاهرة العدول وأشكالها البلاغية

وتأسيسا على ما هذا، فإن المعيار أو القاعدة هي الضابط الوحيد في تحديد مفهوميهما (الالتفات والتجريد)، على اعتبار معيار صور الالتفات يكون متحققا ومتوافرا في النسيج اللغوي للنص الأدبي، على عكس صورة التجريد التي يكون معيارها خارجيا، مركونا في سياق الخطاب أو مفترضا- بحسب الزمخشري أو السكاكي-، ومن ههنا، أمكننا القول أن رؤية الدرس البلاغي القديم في ضبط المفاهيم النظرية والإجرائية للأشكال اللغوية المخالفة لقوانين اللغة القياسية – بماهي عدول -، تتداخل وتتقاطع مع رؤية أقطاب الدرس الأسلوبي المعاصر، إلى المعيار القاعدة بوصفه بارومتر قياس شعرية الخطابات من خلال توصيف وتشخيص الانعذالات الماثلة فيها، على أساس أن ضبط وتحديد الأسلوب الأدبي بوصفه اختيار وعدول، مردود إلى تسطير معيار ما يتم الخروج عنه والتحول إلى غيره. ويكون ذلك المعيار خارج النص اللغوي حيناً، وداخل النص اللغوي حيناً آخر⁽¹⁾، كما قال به ميكاروفيسكي. لأن مسألة المعيار أو القاعدة التي يتم الانعذار عنها هي مسألة نسبية، إلا أنها ضرورية بكونها إجراء عمليا مسعفا على تجلية مجالي الوظيفة الأسلوبية بماهي غاية البحث الأسلوبي والأدبي بعامة.

وخالص القول، تعد كل مفاهيم المصطلحات -المتقدم ذكرها- مقولات أسلوبية تنضوي جميعها ضمن دائرة الحقل الاصطلاحي للعدول الأسلوبي، بوصفه حقيقا بالهيمنة على تلك المفاهيم لأمرين:

1/ الأمر الأول: يتعلق بأن العدول الأسلوبي أعاد الاعتبار لمقولة العدول التراثي، بوصفه جنسا من أجناس الشجاعة التي تصير السياق اللغوي، الذي تكون ماثلة فيه إلى سياق الأسلوبية "لا يقوم على الترابط والتتابع، وليس دوره ضبط المعنى وتأدية أصله (أو) بيانه، أو الإضافة إليه"⁽²⁾. وإنما دوره التعبيري ينطوي على وظيفة التأثير العملي والجمالي في المتلقي، بجعل المعنى الأسلوبي لا الإخباري متمكنا ومستقرا في ذهنه. وذلك العدول الذي يعول عليه السياق الأسلوبي، ليس تحولا وجوبيا كما قال بذلك السكاكي في معرض حديثه عن الالتفات، فـ"إذا التفت (الشاعر) تلك الالتفاتات وكان يمكنه أن لا يلتفت البتة"⁽³⁾ أي ان الالتفات هو امكانية بلاغية مقصودة، ينبني تركيبه على خاصية الانتقال والتحول عن معيار ما، لتحقيق دلالات بعينها، تساوفا والغرض المرام من مساق الكلام الأدبي، الذي يعثر من مطاويه على لطائف اعتبارات قائمة في جوهرها على شرط المخالفة، التي تؤدي إلى التفاضل بين الأساليب اللغوية والخطابات الأدبية.

(1) ينظر: حسن طبل: (م،س)، ص52.

(2) حمادي صمود، الوجه واللقا في تلازم التراث والحداثة، (م،س)، ص168.

(3) ينظر: السكاكي، (م،س)، ص88.

الفصل الثّالث:

أنساق الصّورة البيانيّة

المبحث الأول:

النسق الأفهومي للصورة:

1-مدلول الصّورة في المدوّنة المعجمية و الاصطلاحية : لا يستوي الحديث عن المفهوم الفنّي للصورة من الزاوية الأسلوبية إلّا في ضوء الحديث عنها من الجوانب اللّغوية المنضوية في حقل المشتقات اللّسانية للمادة المعجمية(صور).

تنصرف مشتقات الجذر اللّغوي (ص، و، ر) في كثير من المصنّفات المعجمية العربية إلى معانٍ عديدة ومختلفة. ولعلّ أكثرها ترديداً ودوراناً ما يلي: (1) "التماثيل، الشكل، النّوع، الصّفة الهيئّة، حقيقة الشيء ومظهره، الجزء من الشيء، الحُسن، التميّز عن الغير، الوعاء، الوضوح الإيهام، التفصيل، الدّعوة إلى الإجابة والامتناع، التجسيم".

ويتربّط عن هذه الدّلالات اللّغوية التي أبرزتها المدوّنة المعجمية العربية، أنّ الصورة هي التشكيل المادي والمرئي للواقع وأشياءه.

اشتق الدّرس النقديّ المعاصر مفهوم للصّورة (Image) من المواصفة المعجمية « icon »، التي تردت إلى الإرث الأرسطي اليوناني. و تتمخض معاني اشتقاقاتها إلى دلالات التّشابه والمحاكاة، إذ " ترجمت من « imago » اللاتينية إلى كلمة « image » الفرنسية والإنجليزية معاً(2). وملاك الأمر من هذا، أنّ المعنى اللّغوي للصّورة الذي أنتجته المعجمية قد ترادف مع مفهومها الاصطلاحي، الذي ينصرف إلى أنّها بنية لغوية تركيبية توظّف في نسيج النّص اللّغوي، لأجل إعادة إنتاج الدّلالات، والأفكار للتعبير عنها من خلال محاكاة الواقع وأشياءه؛ على أساس أنّ الصورة التّعبيرية(محسوسة أو معقولة) هي أشكال لغويّة مدركة (بالحواس أو بالعقل) تعبّر عن معاني، يروم المتكلم الأديب التوسّل بها للإفصاح عن أغراضه ومقاصده.

وجملة الأمر، فالصّورة اللفظية من منظور الإدراك تنسحب على صورة محسوسة وأخرى معقولة(3)، بكونها مظهراً يعبّر عنه في اللغة بوسائل التجسيم والتشخيص، والتجسيد، والتّحريك لتلك المعاني الخفيّة أو البعيدة. وذلك لتقريب دلالاتها إلى المتلقي؛ اعتداداً على أنّ جميع تجليات

(1) - ينظر : - محمد بن أبي بكر بن عبد القادر الرّازي: مختلر الصحاح، تح: محمود خاطر، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت 1995، ملّة (صور).

- الفيروز أبادي: (م،س)، باب الصاد، فصل الرّاء، (مادة صور).

- محمد المرتضى الحسيني الرّبيدي: تاج العروس من جوامع القاموس، تح: مصطفى حجازي، مرا: عبد السّّار فراج ، مطبعة حكومة الكويت ، 1973، مادة صور.

- اسماعيل بن عماد الجوهري(393هـ): تاج اللغة وصحاح العربية، تح: أحمد عبد الغفور عطار، دار العلم للملايين، بيروت، ط4، 1990م، مادة (صور).

- الرّمخشري (ت537هـ): أساس البلاغة، (م،س)، مادة (صور).

(2) Voir : groupe (mu) : traité du signe visuel pour une Rhétorique de l'image, éd, seuil, paris, 1992, P 113-114.

(3) ينظر: الرّبيدي: (م،س)، مادة (صور). وأيضاً: أحمد ابن فارس(395هـ): مقاييس اللغة، تح: عبد السلام محمد هارون، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، 1979م، مادة (صور).

الصّورة في التراكيب الأدبية يصار إليها لتشكيل علاقات (إردافية وجودية أو جوهريّة) تجمع بين الأكوان المعبر عنها؛ في ضوء أنّ الأكوان هي أصداء لأشياء الواقع والعالم بمختلف مظهراته.

عالج الدرس اللساني الجديد الصورة -بكونها مفهوماً وبنيةً وعنصراً وظيفياً - ، ومن هذه الناحية، يحدّها فيتغنشتاين (Wittgenstein) قائلاً بأنها: (مشاهدة الشيء على هيئة شيء آخر)⁽¹⁾. فهي بهذا المنظور بنية تركيبية، ينهض نسيجها اللغوي على تعويض كلام بكلام آخر يجسد شكلاً محسوساً وملموساً، يخوي في قالب أسلوبه أغراض ومقاصد. فهي قالب لغوي غير حرفي، وستغدو الصّورة بهذا الاعتبار وسيلة وليست غاية في ذاتها، وفي ضوء هذه الفكرة يرى الدكتور محمد الولي أنّ الصورة هي ذلك (الشيء المشاهد الملموس المعبر عنه بالّلغة)⁽²⁾ بما هي مظهرٌ تركيبِيّ يصوّر ما يعتمل في الوجدان والأذهان من عواطف وأفكار. وذلك باستبدال المجرد بالمحسوس، أو العكس، قصد تصوير ما هو في محصول الغائب وكأنّه حاضر، هذا من جهة لأجل تقريب تلك المعاني بوساطة دوائر حسية أو معنوية من جهة أخرى ، رؤماً للتوكيد والمقارنة والمبالغة ومختلف الأغراض التي يجسدها المتكلم تعبيراً عن مقاصده؛ إذ أنها تنوب عن الموضوع المراد، وتحلّ محله في بحكم أنّ العلاقة موجودة بالقوة أو بالفعل، أو بالقوة والفعل معاً بين ما يراد التعبير عنه وما هو مجسّد ومحقق في التعبير اللغوي.

ومهما يكن الامر، فالصّورة الأدبية تتأسس على تجسيم وتشخيص وتجسيد وتحريك الأشياء في ذاتها، أو فيما بينها داخل اللّغة وضمن التركيب الحامل لها، الذي يتكون من عناصر لسانية مثبتة ومنتهية إلى تلك الحدود التي يوطرها ذلك التركيب؛ ويُعمد إليها- بما هي أداة تعبيرية- (لغاية التأثير في المتلقي وإقناعه وتسليمه بتلك الفكرة أو هذا المفهوم)⁽³⁾ الذي ينبغي على المتلقي أن يستنبطه انطلاقاً من النصّ اللغوي الظاهر. وصفوة الكلام تقودنا إلى القول أن الدرس الأسلوبيّ المعاصر خلص مفهوم الصّورة من الهيمنة البلاغية التي سيطرت على مباحثها أمداً طويلاً، وأعاد فتح أضايرها من جديد، انطلاقاً من مبادئ النحو التوليدي التحويلي الذي اهتم بدراسة البنية النحوية في النصّ. ويؤثر هذا الصنيع- على وجه التّحديد- لزليج هاريس Zellig Harris، الذي يعود له الفضل في الانتقال من دراسة المكونات اللّغوية على مستوى التركيب من مجال الدلالة البنيوية إلى مجال الدلالة التفسيرية، -متجاوزاً بذلك في دراسة التراكيب المنهج الوصفي-. يقول الدكتور سعد عبد العزيز مصلوح في هذا السياق ما يلي: (كان (زليج هاريس) من صنّاع النّقلة من المنهج الوصفيّ إلى التّوليديّة التّحويلية في اللّسانيات الأمريكيّة في مقال له سنة 1952م)⁽⁴⁾. من زاوية أنّ النحو التوليدي التحويلي تعدّى الهدف الوصفي إلى الهدف

(1) Voir Paul Ricœur : La métaphore vive, , Seuil, Paris, 1975. P269

(2) الولي محمد: الصّورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 1990م، ص19.

(3) عبد الله صولة: (م،س)، ص499.

(4) سعد عبد العزيز مصلوح: مشكل العلاقة بين البلاغة العربية والأسلوبيات اللسانية، ضمن كتاب: قراءة جديدة لتراثنا النقدي، المجلد الأول ، نشر النادي الأدبي الثقافي بجدة، السعودية، 1990م، ص840.

التّشخيصي التّفصيري للعلامات اللّسانية المتجاوزة، وذلك من خلال ملامسة المعاني العميقة لها باعتبارها علامات غير لسانية.

وعطفاً على هذا، فالدرس اللّساني المعاصر -كما تبلور عند أصحاب مدرسة جنيف- أعاد الاعتبار لمفهوم الصّورة الذي يتشتت على مقولات البنية والوظيفة؛ إذ يعثور نسيجها اللّغوي بناءً دلالي ووظيفي، بحكم أنّ للصّورة البلاغية وظيفة لسانية داخلية، بصرف النّظر عن الدّلالات المرجعية التي تشير إليها الكلمات والمعاني المكوّنة لمعمارية الشّكل التصويري، باعتباره علامة لسانية تنتمي إلى مجال اللّغة التي كان ينظر إليها قبل تأسيس الدّرس اللّساني الأسلوبية بكونها (قائمة أسماء مناسبة للأشياء الطبيعية)⁽¹⁾. وبالتالي استطاع الدّرس الأسلوبية الذي ينتمي إلى اللّسانيات أن يخرج دائرة اللّغة من تلك الدوائر الفلسفية والعقلية التي مخّضت مفهوم اللّغة بوصفها حزمة من الكلمات المتفرقة مقترنة اقتراناً مكيناً بمعاني أشيائها الطبيعية. ومُذ ذاك تغيرت النظرة إلى الصّورة وغدت في ضوء الدّرس اللّغوي الحديث علامةً وإجراءً وظيفياً يعبر عنه باللّغة. ويتم إدراكه من خلال التحليل اللّساني؛ على اعتبار أن الصّورة هي ظاهرة لغوية تنصرف إلى قسمين متداعيين ومتلازمين، شأنها في ذلك شأن الورقة الواحدة. وقد عبّر عنهما دوسوسير بمصطلحي الصّورة الذهنية والصّورة السّمعية، (لا بوصفها أصواتاً مادية تتعلّق بصورة اعتباطية تشير مباشرة إلى الفكر الذي أنتجها؛ "وإنما هي أثر سيكولوجي للصّوت (الدّال) أو التمثيل المؤدّي من طرف مدركات حسّية")⁽²⁾.

وترتيباً على ذلك صارت الصّورة التشبيهية والاستعارية علامة لسانية أو وحدة سيكولوجية ذات وجهين متحدين، أحدهما الدّال (الشكل الفونولوجي والمورفولوجي للصّورة)، وثانيهما المدلول، الذي يتحدد معناه من خلال التّحليل اللّغوي للسياق الذي يحمل مظهره، بحكم أنّ اللّغة كما يرى -هيلمسليف Hjelmslev- هي (نظام من) العلامات والعلامة اللّسانية يتحدّد معناها من خلال السّياق (الأسلوبية) الذي يلعب دوراً هاماً في تحديد معناها النهائي)⁽³⁾.

وبناء على هذا صيّرت الأسلوبية الصّورة مفهوماً أدبياً لا مفهوماً فلسفياً، لأنها تنهض على وظيفة تركيبية، دلالية، وتداولية.

2- طبيعة الصّورة البيانية:

أ- علم البيان والدلالة: أخذ مصطلح "البيان" صورته النهائية بكونه نسقاً علمياً- على يد صاحب المفتاح، الذي خلّصه، وخلّص البلاغة معه (على وجه التعميم والإجمال) من مقولة

(1) زبير درّاق: محاضرات في اللّسانيات التاريخية والعامة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1990م، ص63.

(2) ينظر: نفسه، ص65.

(3) نفسه، الصفحة نفسها.

* يعدّ مصطلح "البيان" من الناحية اللغوية الصّرفية مصدراً للفعل "بين" المرتبطة بدلالة ما يريده المتكلم. صكّ مدلوله العام الجاحظ، إلا أنّ المصطلح الذي يرتبط ارتباطاً مكيناً - فيما نحن خاضعون فيه- لم يعالج على الوتيرة المنهجية نفسها في الدّرس العربي القديم، إذ عولج في ضوء مفهوم الوضوح الذي يقابل التعقيد والمغالطة والهديان، والعَيّ بكونها ألفاظاً ومصطلحات ضديدة لمفهوم البيان. والتي تكرّرت كثيراً في التّأليف البلاغية النّقدية واللّسانية على حدّ السواء. ولعلّ عبد القاهر الجرجاني تقرأه من الرّواية البلاغية على خلاف

الصناعة التي ارتهنت إليها البلاغة زمناً غير يسير. وابتداءً من السكاكي، صار البيان علماً قائماً برأسه، تختلف مباحثه عن علمي المعاني والبديع. ولعلّ هذا الاهتمام بمقولة "العلمية" يعود إلى أن مصطلح "العلم" كما يرى ابن البناء المراكشي (ت721هـ)⁽¹⁾ ينهض على التمييز بين دقائق الأمور. بينما مصطلح "الصناعة" يتوقف عند ظواهر الأشياء فحسب.

لقد جعل السكاكي "البيان" علماً مستقلاً بذاته، يختلف عن مصطلحي البديع والمعاني يتوزع -رأساً- على مباحث، تستقل عن بقية المباحث البلاغية الأخرى. وفي هذا السياق يخبرنا الدكتور شوقي ضيف أن الزمخشري "هو أول من فرق بين مباحث علم البيان ومباحث علم المعاني"⁽²⁾، متأثراً بعبد القاهر الجرجاني الذي وزّع تنظيره للمستويات البلاغية على كتابيه الأسرار والدلائل.

ومهما يكن الأمر، فإنّ جميع المصطلحات التي التصقت بالبلاغة العامة تضيق مفاهيمها إزاء مصطلح العلمية، وعلى هذا صارت المباحث البيانية تتميز بالاستقلالية النسبية باعتبار أنّها إجراءات كلامية دلالية تنضوي تجلياتها وتمظهرات التركيبية في ذلك العلم (البيان) الذي يهتم بدراسة (الصورة والخيال المتبلورة والمحققة في مصطلحات التشبيه والمجاز بأنواعه المختلفة والكناية وغيرها)⁽³⁾، التي اهتم البحث البلاغي بدراستها، معتبراً إياها قضايا لغوية وبلاغية، هي علوة بالدرجة الأولى بالجانب الدلالي أكثر من الجانب الجمالي، من زاوية أنّها خصائص لغوية تركيبية ذات أبعاد أسلوبية من حيث البنية والوظيفة، والدلالة؛ إذ الكلام الأدبي بتوسله لتلك الإجراءات البيانية، لا يتغيا من وراء ذلك تزويق الأسلوب وتنميته، بل إن البنية الأسلوبية في الكلام الأدبي قائمة على دور وظيفي تعبيرى له علاقة مكينة بالمتلقي، من ناحية أنه يتأسس وفق تصور ابن الأثير - على "استدراج الخصم إلى الإذعان والتسليم، لأنه (لا) انتفاع بإيراد الألفاظ المليحة الرائقة ولا المعاني اللطيفة الدقيقة دون أن تكون مستجلبة لبلوغ غرض المخاطب بها"⁽⁴⁾. وملاك الأمر -في ضوء هذا الكلام- أن الإجراءات البلاغية البيانية هي وسيلة أدبية، تُقدّم في ثناياها مقاصد وأغراض، ليس البعد الجمالي هدفها بلّ البعد الوظيفي هو محصولها النهائي. وهي -بالتالي- ليست محسنات بديعية، على اعتداد أنّ البيان هو علم يُعنى بـ"إيراد المعنى الواحد بطرق مختلفة في وضوح الدلالة عليه"⁽⁵⁾. ومن ههنا، اهتم علم الصورة البلاغية في البحث البياني التراثي بتحليل طرق التعبير عن المعنى المجرد والمحسوس الذي يعبر عن مرامٍ يتغياها المتكلم خلف تصريفاته البلاغية الأدبية. وبهذا المنظور، سعى أعلام الدرس البلاغي النقدي القديم إلى تشخيص جميع الإجراءات البيانية؛ نظراً للأهمية التعبيرية الوظيفية التي تكون

أفرانه السابقيين عليه، والعلماء الذين جالوهن. فالبيان عنده يعادل مصطلحات الفصاحة والبلاغة والبراعة في التعبير، حيث أن الكشف عن المعاني والأغراض في أبعادها الجمالية انطلاقاً من شكلها اللغوي ودورها التعبيري هو مفهوم البيان. ينظر: أحمد مطلوب: معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، ج1، المجمع العلمي العراقي، مطبعة بغداد، بغداد، ط1، 1972م، ص: 404، 408.

(1) ينظر: محمد مفتاح: التلقي والتأويل - مقارنة نسقية - المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط2، 2001م، ص45.

(2) شوقي ضيف: البلاغة تطور وتاريخ، دار المعارف، مصر، ط10، (د.ت)، ص221-222.

(3) طه الراوي: تاريخ علوم اللغة العربية، مطبعة الرّشيد، بغداد، 1949م، ص159.

(4) ابن الأثير: (م،س)، ج2، ص48.

(5) القزويني (ت739): التلخيص في علوم البلاغة، شرح الشيخ عبد الرحمن البرقوقي، القاهرة، ط1، 1932، ص235-236.

ماثلة في التراكيب التصويرية من جهة أولى، و عمّا تخلّفه من معانٍ إيحائية من جهة ثانية، التي تتفرّع عن المعاني المعجمية التي نتحسسها في بداية الأمر. وعلى هذا انكبّ التنظير التراثي على البحث (عمّا هو من ورائيات المنطوق من الجملة)⁽¹⁾ انطلاقاً من الشكل الفونولوجي للصّورة بكونها وحدة بلاغية تتكون من (الدال والمدلول (الشكل والمضمون) ولن يتمّ (هذا التفاعل) إلا في نسيج لغوي⁽²⁾ ينصهر فيه الشكل مع المضمون.

لذلك فوق الشّكل على المضمون في تصور القدماء؛ ولعلّ الدليل على ذلك-كما يقول الدكتور توفيق الزبيدي (استعمال مصطلح اللفظ مقرونًا بمصطلحات أخرى كالنسيج والتصوير والتأليف والترصيف)⁽³⁾ إدراكاً منهم- أن الشكل اللغوي للصّورة البيانية- بكونه طريقة في التعبير عن غرض مقصود وموجّه- هو الذي يبرز الوظيفة البلاغية في قسميها الجمالي والدلالي التواصلي، والتي غالباً ما يكون المعنى المنضوي - في الوظيفة البلاغية- مؤجلاً. ومناطق كشفه موكول إلى المتلقي اعتماداً على السياق التركيبي والسيّاق المقامي الذي ينجز فيه الخطاب البياني.

ب- الصورة البيانية والأسلوبية: طرح الدرس الأسلوبي- بعامة - قضية الصّورة البيانية على طاولة التحليل النصي مغيباً منها بعض العوامل التداولية على غرار المرجع والمعنى المقامي، وذلك سعياً إلى الموضوعية الوصفية من منظور الوظيفة الأسلوبية، معتكزاً في ممارسته العلمية ضمن التراكيب التصويرية على أسلوب المحايثة النصية، الذي يتأسس على آليتي الوصف والتفسير لـ (البنية الداخلية للنص المعد لنفسه خارج أي أصل)⁽⁴⁾. في ضوء أن الوظيفة التعبيرية التي تضطلع بها الصّورة البيانية ليست متوافرة في بقية الخصائص الأسلوبية الأخرى.

وعلى هذا، تأصل التركيب البياني في الدرس العربي القديم على الوظيفة الإبلغية من منظور الوظيفة الجمالية بكونها أسلوباً-بمفهومه الواسع- تؤدّي بها الدلالات والمعاني، وغاية المتكلم الأديب من وراء كل ذلك هو الإخبار والإبهار، أو التأثير والإقناع بتعمد مقصود، يتحقق بإنتاج دوال صوتية تمنح للمضمون كياناً لغوياً يجعل ملامح مقصدية المتكلم محدودة الغرض بعلامات لسانية. إذ أن جميع أشكال الصّورة البيانية التي أنتجها البحث البلاغي المتأخر (منذ القرن السابع للهجرة)، قد تردّد الدرس المعاصر في معالجتها من منظور المفاهيم الفنية التي منحت لكلمة "صورة" على الأقل عند الدكتور "محمد الولي" الذي أخرج "المجاز المرسل والكناية"⁽⁵⁾ من عداد الصّورة الشعرية، معلّلاً ذلك أن التراكيب الناشئة عنهما لا تفرز صورة ملموسة باللغة، ولا تتعدى وظيفتهم الوظيفية الإخبارية الإفهامية، على اعتبار أن الصورة الأدبية ذات وظيفة مزدوجة.

(1) ينظر: مصطفى الصّاوي الجويني: (م،س)، ص114.

(2) توفيق الزبيدي: مفهوم الأدبية في التراث النقدي، سراس للنشر، سلسلة تجليات، تونس، 1985م، ص113.

(3) نفسه، ص114.

(4) بيير جيرو: الأسلوب والأسلوبية، (م،س)، ص31.

(5) ينظر: محمد الولي: (م،س)، ص ص17-19.

وترتيباً ما سلف ، أمكننا القول أنّ المفهوم اللّغوي للصّورة قد ترادف مع مفهومها البلاغي والفنيّ -في الدّرس التراثي العربي- من حيث البنية والوظيفة التي انطوت على (التقديم الحقيقي الملموس للمعاني المجردة لغاية التأثير والإقناع- كما أخبرنا بذلك الدّكتور جابر عصفور-⁽¹⁾) تأصيلاً- منه- أنّ الصّورة البيانية (تشبيه، تمثيل، كناية، استعارة) هي مكّون فنيّ يتحقق بالوظيفة اللّسانية التي تؤدّيها الصورة باعتبارها محمولا فنولوجياً تركيبياً .

يكاد أن ينعقد الإجماع على أنّ بنية الصورة قائمة في عملية "الاستبدال" (النقل والمجاز) أي استبدال كلام بكلام آخر، أو تعويض فكرة أو مفهوم بكلام مجرد أو محسوس. وفي هذا الصّدّد نلفي الدّكتور عبد الله صولة⁽²⁾ يختزل ذلك التّعويض في الكلام اللّغوي المحسوس من زاوية أنّ الصورة الأدبية هي تعويض أو تقديم معاني مجردة ضمن أشكال لغوية محسوسة وملموسة، متأثراً بذلك المفهوم التداولي الذي قدمه فيتغنشتاين للصّورة والذي مرّ بنا- في غير هذا الموضع-

إنّ بناء الصّورة الأسلوبية (الأدبية) على المجاز يجعل تركيبها ينشطر إلى شطرين: الشطر الأول موكول إلى المتكلم النّاص. أما الشطر الثاني فسيبله المتلقي، في ضوء أنّ الكلام الموصوف بالأدبي والفنيّ هو كلام غير صريح وغير مباشر. ولعلّ هذه الصفة الملازمة له تجعل القارئ طرفاً أساسياً في إنتاج دلالة الكلام، حيث يتجاوز البنية السّطحية له باحثاً عن الدلالات المركزة وراء خصائصه الجمالية، على اعتداد أنّ النسيج اللّغوي الأدبي- كما يرى باسكال - ((هو) حمال حضور (Présence) وغياب (Absence))⁽³⁾. إذ أن فالبنية التركيبية البيانية ليست خطأً ممدوداً من العلامات اللّسانية له بداية ونهاية. وإنّما هي امتداد لذلك المعنى الظاهر إلى معنى آخر قد يتفرع منه، هو الغرض عينه المقصود من قبل المتكلم. وذلك المعنى يسهم المتلقي في استنباطه واضعاً تصوراً مؤداه أنّ العمل الأدبي قائم على المجاز، الذي يعدّ وسيلة تعبيرية مقصودة ومتعمّدة. وستغدو الصّورة من منظور هذه الفكرة علامة فنيّة تتجلى وتتمظهر في مكّونات تركيبية فنولوجية دلالية. يقول صلاح فضل في هذا السبيل- الذي نحن صده- ما بيانه: (إنّ الصورة هي علامة دالة تعتمد على منظومة ثلاثية من العلاقات بين الأطراف التّالية: مادة التّعبير (...)) وأشكال التّعبير (التكوينات التصويرية للأشياء والأشخاص) ومضمون التّعبير وهو يشمل المحتوى الثقافي للصّورة من ناحية وأبنيتها الدلالية المشكلة لهذا المضمون من ناحية أخرى⁽⁴⁾) وآية ذلك، أنّ الصّورة الفنيّة البيانية مادّتها الصّوت والكلمة ومضمونها تلك العلاقات التي يشكّلها الأديب المصوّر بين العناصر اللّسانية، حين تتأزّر جنباً إلى جنب مبرزة فنية التّركيب وشعريته في علاقة ذلك بالمتلقي و سياقه.

(1) جابر عصفور : الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط3، 1992م، ص 257-258.

(2) ينظر: عبد الله صولة: الحجاج، المرجع السابق، ص482-483.

(3) ينظر: رشاد الحمزاوي: (م،س)، ص186.

(4) صلاح فضل: قراءة الصورة وصور القراءة، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1997م، ص6-7.

وجملة القول، فالمفهوم البياني للصّورة الأسلوبية في الدّرس القديم العربي لا زال فعّالاً في الدراسات اللّغوية المعاصرة، التي تتخذ اللغة مدوّنة لها، من حيث أنّ الفعل الأسلوبي الكلامي يحفّز المتلقي على المشاركة في بنية المعنى، شأنه في ذلك شأن منتج الكلام اعتماداً على تحليل الإستراتيجية الدّاخلية التي تعمّدها المنتج.

فالمفهوم البلاغي للصّورة قد بيء في الدرس المعاصر، وأعيد تناوله من جميع الأبعاد -اللّسانية منها والسيمائية-، في ضوء أنّ هذا المفهوم له تاريخ طويل يترد إلى قرون عديدة ماضية. يقول ميشال فوكو (Michel Foucault) (ت1986) في هذا السياق: (إنّ تاريخ (أي) مفهوم من المفاهيم لا ينحصر في ميله التّدرجي نحو الدّقة وسعيه المتزايد نحو العقلانية وارتقائه نحو التّجريد، وإنّما هو تاريخ تنوع مجالات تكوينه وصلاحيته) هي تاريخ قواعد استعمالاته المتعاقبة ومبادئه النّظرية المتعددة التي تمّ فيها إرساؤه واكتماله⁽¹⁾. وعلى هذا كان حال الصّورة المجازية انطلاقاً من أبي عبيدة معمر بن المثنى (ت210هـ) صاحب كتاب مجاز القرآن إلى غاية مدرسة السّكاكي البلاغية (القرن التاسع للهجرة)، من منظور أنّ الصّورة البيانية ارتبطت تاريخياً بمقولة المجاز، الذي تبلور على يد الجاحظ⁽²⁾ -بكونه قسماً للحقيقة اللّغوية ومقابلاً لها-، وستغدو الصّورة البيانية- في ضوء ما تقدم- مكوّناً أسلوبياً يؤسس للتركيب الفنّي انطلاقاً من ذلك التعارض الدّلالي المكون بين السّياق اللّغوي والدّلالات المرجعية المركزة في الدّلالات المتعارف عليها، على اعتبار أنّ جميع الوجوه البيانية والخصائص البلاغية الأخرى قد ارتقت في ضوء المقاربة الأسلوبية بطبيعتها ومفهومها إلى (رتبة أداة لغوية ذات قيمة عرفانية بعد أن لم تكن تعتبر لوقت طويل إلّا بمثابة زينة مضافة، مجردة من القيمة الإخبارية)⁽³⁾، أي هي لباس يتزين به السّياق اللّغوي.

ج- ضروب الصّورة البيانية: أعادت الدّراسات التحليلية اللّغوية المعاصرة الأهمية والاعتبار لمسميات أصناف الصّورة البيانية، من حيث أنها عامل دلالي شأن العوامل الدّلالية الأخرى، التي تشغل إوالياتها الإجرائية داخل لغة الخطاب الأدبي متآزرة ومتعاوضة مع باقي الإجراءات اللّسانية الأخرى في تحقيق نصية الخطاب. ولعل هذه النظرة إلى الصّورة البيانية لم تتوافر لها في الدّرس البلاغي التقليدي الذي عدّ ضروبها وأدواتها الشكلية (عوامل مستقلة تعمل لحسابها الخاص)⁽⁴⁾. وعلى هذا، فالصورة ليست محسناً بديعياً يؤتى بها لتجميل الموضوع المعبر عنه. وإنّما يعتمد إليها من أجل وظيفة دلالية تتعالق بمقاصد النّص الأدبي في كليته. وستصير بكونها علامة لسانية مثيراً أسلوبياً يحفّز المتلقي على إدراك أبعادها التّركيبية والمعنوية - في الآن معاً-. ومن ثمة يستثار عملياً أو وجدانياً ببنيته، بكونها عنصراً من عناصر الوظيفة

(1) ميشال فوكو (ت 1986): نظام الخطاب وإرادة المعرفة، تر: أحمد السلطاني وعبد السلام بن عبد العالي، الدار المغربية للطباعة والنّشر، المغرب، ط1، 1987م، ص51.

(2) نصر حامد أبو زيد: الاتجاه العقلي في التفسير، (دراسة في قضية المجاز في القرآن عند المعتزلة)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط5، 2003م، ص93.

(3) أوزوالد دوكرو وجان ماري شافار: (م،س)، ص150.

(4) حسن ناظم: مفاهيم الشعرية (دراسة مقارنة في الأصول والمنهج)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2003م، ص163.

الأسلوبية، التي تشغل عليها اللغة الأدبية. والمنضوية في تلك المدلولات الثواني التي ترتفع بعلاقة أو بأخرى بالمعاني اللغوية المحسوسة من القلب اللساني للعبارة الشعرية. وهي من هذا الجانب، تضطلع بأدوار عدّة، على غرار التعبير، والتمثيل، والإقناع، والابهار، والتأثير بجميع أشكاله وأنواعه الذي يتشكل من ثنائية النص الأدبي والمتلقي؛ الذي يقتضي منه أن يستهدف تعرية العلاقات الداخلية التي يكونها النص الأدبي المتشكل في عمومها من حزمة صور، التي تعدّ -ضمن المقاربة الأسلوبية- عناصر نشيطة من العناصر الجمالية للأدب عبر مستوياته اللغوية والأسلوبية. إذ أنّ دوال الخطاب الأدبي الذي يحققه النص اللغوي، تراوغ المدلولات المستوحاة، بطريقة إستراتيجية التفاعل القائمة بين الميكانزمات الداخلية للنص والقارئ، مما يصير المعنى المنبثق ذا بال وأثر فني نفسي على المتلقي.

وترتباً على ذلك، عُولجت الصّورة البيانية في نطاق الممارسة النصيّة الأسلوبية بجميع مظهراتها وتداعياتها في إطار البنية الكلية باعتبارها جزءاً لا يجزأ من ذلك الكلّ. ولن يتم فهم الكلّ وتفسيره إلا في ضوء فهم الأجزاء المكونة لذلك الكل. ومادامت الوظيفة الأسلوبية النصيّة تتوزع على جميع المستويات الخطابية فستغدو الصّورة البيانية أداة تعبيرية، وليست غاية في ذاتها، لأنها تنهض للتعبير عمّا يتعذر التعبير عنه، وإلى الكشف عما يتعذر معرفته. فهي ظاهرة أسلوبية لصيقة بمقاصد المؤسّس ومقاصد النص الأدبي معاً، لأنّ (ما يميز واقعة أسلوبية ما حضور القصد، وهذا القصد ليس بالضرورة جمالياً. إن صورة ما يمكن أن تكون جميلة دون أن يكون الجمال هو الغرض المطلوب من جانب مبدعها، إذ يمكن أن تكون لها وظيفة ساخرة أو هزلية، أو تعبيرية)⁽¹⁾، إذ القارئ الأسلوبي منوط أن يبتّ في مضمون الصورة (قصداً كيفما كان ذلك) القصد(....) ما دام الكاتب يستخدمها بشكل مقصود كي يحدث أثراً معيناً⁽²⁾، تأصيلاً على أنّها خاصية أسلوبية مانزة، وظيفة بنيتها التأثير في المتلقي من خلال كسر أفق توقعاته وانتظاره، لأنها تقوم (دائماً وأبداً) على مبدأ ذلك التعارض- الذي أشرنا إليه سابقاً- الذي يؤشر على طاقة تأثيرية وإيحائية لا تتوافر في باقي الإجراءات البلاغية، بكونها من أفضل الأشكال التعبيرية التي تحقق وتجسّد الأسقية الأسلوبية الملازمة دوماً للأسقية اللغوية.

واستناداً على ما تقدم ذكره، انصرفت الصورة البيانية في الدرس البلاغي النقدي القديم والدرس الأسلوبي الجديد إلى تشبيه، وتمثيل، واستعارة، وكناية وغيرها من أنواع المجازات الأخرى، على اعتداد أن بنياتها تنشأ عنها صورة ملموسة أو معقولة.

(1) جوزيف ميشال شريم: دليل الدّراسات الأسلوبية، (مجد) المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1987، ص55.

(2) فرانسوا مورو: البلاغة (المدخل لدراسة الصور البيانية)، تر: محمد الولي وعائشة جرير، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ط2003، ص61-62.

المبحث الثاني: التشكيلات الأسلوبية للصورة البيانية:

أولاً: التشبيه * La Ressemblance, La comparaison

1- التشبيه ومفهومه البلاغي:

عظمَ الدرس اللساني والبلاغي النقدي العربي قديماً -على وجه التعميم والإجمال- مبحث التشبيه؛ إذ جعله ابن طباطبا (ت322هـ) مقياساً يتفاضل فيه الشعراء⁽¹⁾. وتناوله عبد القاهر الجرجاني بكونه أصلاً كبيراً ترد إليه جلّ محاسن الكلام⁽²⁾، بما هو وسيلة تعبيرية لها القدرة على الجمع بين الأكوان، والعوالم، والأمور والمقارنة. بين صورها المتناظرة المعبر عنها باللغة في النص الأدبي، حتى يزداد ذلك المعنى بروزاً، من حيث القوة والدلالة التي تنضوي في عبائتها الأغراض والمقاصد.

خلص الرماني مبحث التشبيه من دائرة تلك المصطلحات⁽³⁾ التي تنازعت بنيته ووظيفته، إذ أنّ التشبيه عنده هو (العقد على أن أحد الشئيين يسدّ مسدّ الآخر في حسّ أو عقلٍ، ولا يخلو

* استأثر اهتمام اللغويين على شاكلة ابن قتيبة الذي خصّص له فصلاً في كتابه "عيون الأخبار" وأخلص له ابن نايقا البغدادي كتاباً كاملاً، وعده سمة أسيسة وعلامة مائزة لأساليب لغة الخطاب القرآني. ينظر: - يوسف أبو العدوس: التشبيه والاستعارة- منظور مستأنف- دار المسيرة للنشر والطبع والتوزيع، عمان، الأردن، ط3، 2015م، ص17. - وابن نايقا البغدادي (ت485م): الجمان في تشبيهات القرآن، تح: مصطفى الصاوي الجويني، منشأة المعارف، الإسكندرية، ص63 وما بعدها.

(1) ينظر ابن طباطبا العلوي: المصدر السابق، ص23-36.

(2) عبد القاهر الجرجاني: الأسرار، (م،س)، ص27.

(3) اختلط مبحث التشبيه باعتباره مصطلحاً بلاغياً- في أليات انبثاقه مع مصطلحات عدة على غرار الاستعارة والمجاز والبدل والاشتقاق والتمثيل وغيرها من الموصفات. ينظر:-الفراء (أبو زكريا يحيى بن زياد ت207هـ): معاني القرآن، ج1، عالم الكتب، بيروت، 1983م، ص99.

-أبو عبيدة معمر بن المثنى (ت210هـ): (م،س)، ج2، ص185-186.

- الجاحظ: كتاب الحيوان، ج2، تح: عبد السلام محمد هارون، دار الجيل، بيروت، (د.ت)، ص15-17.

التشبيه من أن يكون في القول أو في النفس⁽¹⁾. بحث الرّماني التشبيه بكونه فناً بلاغياً ينهض مفهومه على الوصف، إذ هو ضربٌ من الاشتراك بين أمرين تربطهما- من بعيد أو من قريب- علاقة مشابهة. وقد قسمه إلى أربعة أصنافٍ هي على التّوالي⁽²⁾:

1- إخراج ما لا تقع عليه الحاسة إلى ما تقع عليه الحاسة.

2- إخراج ما لم تجر به العادة إلى ما جرت به عادة.

3- إخراج ما لا قوة له في الصّفة إلى ماله قوة في الصّفة.

4- إخراج ما لم يُعلم بالبديهة إلى ما يُعلم بالبديهة.

إنّ أدنى تأمل في هذه التقسيمات، التي مخّضها الرّماني للتشبيه، تدعو إلى الاستنتاج أنّه ركّز على الصّنف الأوّل منها، بكونه أصلاً لجميع التشبيهات؛ اعتكازاً على أنّ الحاسة تنضوي في ظلالها العادة، والقوة في الصّفة، والبديهة.

وبناءً على ذلك، فمفهوم التشبيه البلاغي لدى الرّماني يتناغم- بشكل أو بآخر- مع مفهوم التشبيه الأسلوبي الذي ألمعنا إلى حدوده آنفاً في موضع مفهوم الصورة الأدبية.

أمّا أبو هلال العسكري^(ت395هـ) فإنّه لم يبتعد كثيراً- عن المفهوم السابق للتشبيه الذي قدّمه الرّماني، من منظور أنّ حدّ مفهومه لديه- ينطوي على (الوصف بأنّ أحد الموصوفين ينوبُ مناب الآخر بأداة التشبيه ناب منابه أو لم ينب، وقد تحذف أداة التشبيه (...)) و(التشبيه) يزيد المعنى وضوحاً ويكسبه تأكيداً⁽³⁾.

ممّا يقتضي استيحائه من هذا التعريف، أنّ العسكري أفاض مفهوم الصّورة التشبيهية ودقّق حدّها بحكم أنّها إجراء بلاغيّ تنتظم تركيبة النحويّ أداة تشبيه، تنقل المعنى الوصفي من المشبه به إلى المشبه. والغرض من هذا الإجراء تقرير المعنى في ذهن السّامع (المتلقي) توضيحاً وتأكيداً.

وممّا يستيقظ النظر، ونحن -صدد مسألة التشبيه- أن أبا هلال يؤثر له أنه فرق بين الطّرف والركن في العملية التشبيهية، من حيث أنّ الأداة- بما هي ركن- يمكن أن تحذف في إطار النّص التشبيهي. وقد تأثر العسكري الرّماني في تلك التقسيمات⁽⁴⁾، حيث استحسناها واستجاد ضروب الوصف التشبيهي فيها.

2- الرّماني^(ت386هـ) : (م،س)، ص80.

3- نفسه، ص81.

(3) أبو هلال العسكري (الحسن بن عبد الله بن سهل): الصناعتين (الكتابة والشعر)، (م،س)، ص239.

(4) أبو هلال العسكري، (م،س)، ص240.

واستناداً إلى ماسلف بيانه، أمكننا القول أنّ الدرس التشبيهي، عُولج في البلاغة التراثية من زاويتين: زاوية وظيفية بما هو لون وإجراء بلاغيّ، وزاوية أخرى مادية فحواها: أنّ التشبيه يُصارُ إليه لغرض (إلحاق أدنى الشئين بأعلاهما في صفة اشتركا في أصلها واختلفا في كيفيتها قوة وضعفاً) (1) نحو قول البحترى: (2) (من الطويل)

1- أَنْظُرْ إِلَى تِلْكَ الْجِبَالِ فَإِنَّهَا

مَعْدُودَةٌ فِي هَضْبِهِ وَإِكَامِهِ

2- كَالسَّيْفِ فِي إِخْذَامِهِ، وَالْغَيْثِ فِي

إِرْهَامِهِ، وَاللَّيْثِ فِي إِقْدَامِهِ

شبه الشاعرُ ممدوحه بالسيف، والغيث، والليث في إخدامه وفي إرهامه وفي إقدامه، ونعتقد أنّ غرض الشاعر في استخدام هذا الوجه الأسلوبى هو إرادته إلحاق الممدوح بصفات الجبال والسيف والغيث والليث؛ لأنّ جميعها قويّة من حيث الصّفة.

2- بنية التشبيه: المقصودُ بالبنية-ههنا- زاوية المجاز (النقل- التعويض- الاستبدال) وزاوية الحقيقة (الإدعاء والإثبات). يذهبُ عبد القاهر الجرجاني صراحةً إلى أنّ التشبيه هو حقيقة لغوية وليست مجازاً، بكونه – أي التشبيه- (أن تثبت لهذا معنى من معاني ذاك، أو حكماً من أحكامه، كإثباتك للرجل شجاعة الأسد) (3). وملاك الأمر من هذا الكلام أنّ غرض منتج الخطاب التشبيهي يتبلور في إثبات الشّبه بين الشئين، وليس نقل اللفظ (المجاز) من شأنه، ولا من مقتضى غرضه. نحو قول النّابغة الذبياني: (4)

1- فَإِنَّكَ شَمْسٌ وَالْمَلُوكُ كَوَاكِبٌ إِذَا طَلَعَتْ لَمْ يَبْدُ مِنْهُنَّ كَوَكِبٌ

شبه الشاعرُ ممدوحه بالشّمس في الطلوع والضياء، ثمّ رشح التشبيه بجملة "إذا طلعت لم يبدُ منهنّ كوكبٌ". ولعلّ قول الشاعر ينمّ على المبالغة في وصف الممدوح بكونه -في اعتقاد الشاعر- أثبت حكماً أو صفةً من صفات الشّمس، التي جعلها بارزةً في المشبه، ومُراد الشاعر من التشبيه، ليس نقلُ الألفاظ عن مواضعها اللّغوية الأولى، وإنّما يقصد إلى تقرير الشّبه بين الممدوح والصّفة الغالبة بينه وبين صفات الشّمس، إذ (لو كان الأمرُ على خلاف ذلك، لوجب أن لا يكون في الدّنيا تشبيه إلاّ وهو مجاز، وهذا محال، لأنّ التشبيه معنى من المعاني، وله حروف وأسماء تدل عليه، فإذا صرح بذكر ما هو موضوع للدلالة عليه، كان الكلام حقيقة كالحكم في سائر

(1) ابن النّاظم (ت686هـ) (عبد الله بدر الدين بن مالك الدمشقي): المصباح في المعاني والبيان والبدیع، تح: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، 2001م، ص160.

(2) البحترى: ديوانه، ج1، ص32.

الإكام: جمع أكمه، وهو النّال/ الإخدام: القطع / والإرهام: المطر الخفيف الدائم.

(3) عبد القاهر الجرجاني: (م،س)، ص87.

(4) ديوان النّابغة الذبياني، قدّم له ويوبه وشرحه: علي بوملحم، منشورات دار ومكتبات الهلال، بيروت، ط1، 1991م، ص42.

المعاني فاعرفه⁽¹⁾. وعلى هذا استقرّ مبدأ الحقيقة اللّغوية في الإجراء التّشبيهي عند شيخ البلاغة العربية.

إنّ المفهوم النظري التّراثي للتّشبيه- بما هو لون بلاغي- لم يستقر على رأي واحدٍ موحّدٍ من زاوية بنيته، إذ تراوح بين الحقيقة والمجاز، فمنهم من يراه أنه تفاعل بين ركني الجملة الاسمية التّشبيهية (إثبات حكم من أحكام المشبه به للمشبه) ومنهم من يراه استبدالاً ومجازاً.

تقومُ بنية التّشبيه على قاعدة تعويض كلام بكلام آخر أضيق منه (تعويض معاني المشبه به بمعاني المشبه). نحو قولنا: "زيدٌ أسدٌ". فهذه الجملة النّحوية الاسمية هي تعويض واستبدال لنصٍّ مؤداه: أن زيداً يتّصف بشهامة النّفس وقوة البطش والشجاعة وما أشبه ذلك، مما يجعل صفات "زيد" مساوية لصفات الأسد المعروفة على أساس أن وجه الشبه الجامع بين الطرفين هو منتج ثقافي يندرج في أعراف المجتمع اللّغوي.

وقد ألفينا في هذا الصّد ابن قيم الجوزية يقترح حلاً توافقياً يتعلّق بمفهوم التّشبيه وبنيته. يقول ابن قيم الجوزية عن التّشبيه بأنّه (الدّالة على اشتراك شينين في معنى من المعاني وأنّ أحدهما يسدّ مسدّ الآخر وينوب منابه سواء كان ذلك حقيقة أو مجازاً)⁽²⁾، على اعتبار أن مسألة الحقيقة والمجاز لها صلة أكيدة بمقاصد المتكلم.

وجملة الأمر، فالتّشبيه البلاغي بما هو وجهٌ أسلوبى قد تأسست بنيته في الدّرس العربي القديم على مبدأي الاستبدال والتفاعل- في الآن معاً- اللذان يعكسان قاعدتي المجاز والحقيقة. ففي قولنا: "أنت بحرٌ في السّخاء" هو تشبيه حقيقي من زاوية أننا إدعينا وأثبتنا مقوماً جوهرياً معروفاً للبحر، وأسندناه إلى المشبه، ولوّ أجرينا أداة تحويلية (الحذف) على البنية السّابقة سنحصل على التّركيب الآتي: "أنت بحرٌ". فهذه الجملة التّشبيهية مجاز بناءً على مفهوم "التّشبيه البليغ"، حيث حذفت الأداة ووجه الشّبه، وتحصلنا على كلام أضيق من الكلام الكامل الأركان السابق. وهذا يقودنا للقول أن "التّشبيه البليغ" هو أقرب الأشكال التّعبيرية من بنية الصّورة، على أساس أنه يتقوم في الاختزال والاختصار والاقتصاد اللّغوي.

وعلى منحنى هذه الفكرة قسّم عبد القاهر الجرجاني التّشبيه إلى قسمين: القسم الأوّل هو التّشبيه الصّريح الذي لا يحتاج إلى تأوّل ولا إلى تحريك الفكر في طلبه؛ فهو (كلّ تشبيه رجّع إلى وصفٍ أو صورة أو هيئة من شأنها أن ترى وتبصر أبدأ)⁽³⁾ نحو قولنا: "كأنّ زيداً أسدٌ".

يعلّق عبد القاهر الجرجاني على هذا التّشبيه -كامل الأركان- أنّه (بيّن لا يجري فيه التأوّل، ولا يفترق إليه في تحصيله)⁽⁴⁾. إنّ هذا اللون التّشبيهي لا يتعلّق مع مفهوم الصّورة الأسلوبية، لأنّه كلام عريان من الوظيفة البلاغية التي ينهض لها الكلام البليغ؛ إذ هو بيّن وصريح. وجميع

(1) عبد القاهر الجرجاني، نفسه، ص240.

(2) ابن قيم الجوزية: (م،س)، ص88.

(3) عبد القاهر الجرجاني، المصدر السابق، ص165.

(4) عبد القاهر الجرجاني، (م،س)، ص92.

محلات العملية التشبيهية مملوءة (توافر الطرفين والركنين)، ولن يكون إجراؤه مستجلباً للمتلقى، الذي سيصير مستهلكاً لا منفعلاً وفاعلاً في ضوء ذلك التشبيه.

أمّا القسم الثاني من التشبيه فهو كلّ تشبيه يحصل بضرب من التأول، أو هو (ما كان بالضدّ (من الصريح) أو في الغاية القصوى من مخالفته⁽¹⁾؛ لأنّنا لا نعلم وجه الشبه القائم بين المشبه والمشبه به.

وعلى الجملة، فالتشبيه هو ضربٌ من الاشتراك بين موضوعين تجمعهما علاقة معيّنة، قد تكون مشتركة بين حقليهما، من زاوية الحقيقة أو المجاز؛ ويُعتمد إليه "لأجل المبالغة والإيهام حيث لا فضل بين (الرجل) وبين الأسد، وأنّه قد استحال (الرجل) إلى الأُسدية"⁽²⁾ على اعتبار أن صفة الشجاعة الجامعة بينهما هي الحاصل المشترك بين جنس الإنسان وجنس الحيوان المفترس ومثاله ما مضى كأن (زيداً أسداً).

3-جماليات التشبيه وتشكيلاته البلاغية :

أ- **جماليات التشبيه:** بحث الدرس البياني العربي القديم درّس التشبيه من زاوية وظيفته الجمالية المرتبطة بقضية تأجيل المعنى المراد من المتكلم. فكلما كان المعنى مؤجلاً ازدادت بلاغة التشبيه وأدبيته، حيث أن الفعل البلاغي التشبيهي قائمٌ على فاعلية المتلقي في ملامسته المعنى العميق الذي يبرزه الشّكل التصويري؛ في ضوء أنّ الأصل في حسن التشبيه هو (أن يمثل الغائب الخفي الذي لا يعتاد بالظّاهر المحسوس المعتاد، فيكون حسن هذا لأجل إيضاح المعنى وبيان المراد، أو يمثل الشيء بما هو أعظم وأحسن وأبلغ منه، فيكون حسن ذلك لأجل الغلو والمبالغة)⁽³⁾. لقد قارب ابن سنان الخفاجي التشبيه في كلامه السابق-بمعيار الوسم الفني، حيث تتفاضل التشبيهات اعتكازاً على ذلك المعيار؛ على اعتبار أنّ الوظيفة البلاغية للتشبيه تتوافر قياساً بين التشبيه الصّريح الذي تكون أركانه وأطرافه ماثلة في التّركيب -الذي يتموضع في الدرجة الصّفر من البلاغية- والتشبيه البليغ الذي يتموضع في الدرجة القصوى من البلاغية، بقول عبد القاهر الجرجاني في هذا السّياق ما يلي: (تتفاضل التشبيهات التي تجيء واسطة لهذين الطرفين (الصّريح والبليغ) بحسب حالهما منهما)⁽⁴⁾.

وعلى الجملة، فقد غُولج مبحث التشبيه في ضوء وظيفته الجمالية من منظور الوظيفة الإبلاغية للغة وفق الأسس الآتية⁽⁵⁾:

- 1- ما هو واضحٌ أجملُ مما هو خفيٌّ.
- 2- ما هو مألوفٌ أقربُ إلى النّفس ممّا هو غريبٌ.

(1) نفسه، ص165.

(2) نفسه، ص99.

(3) ابن سنان الخفاجي (ت466هـ) (أبو محمد عبد الله بن محمد بن سعيد): (م،س)، ص 367.

(4) عبد القاهر الجرجاني، المصدر السابق، ص165.

(5) ينظر: مصطفى الصّاوي الجويني: (م،س)، ص129-130.

3- ما يدرك بالحاسة هو أقوى ممّا يدرك بالعقل أو غيره.

4- ما هو حاضرٌ أوضح من الغائب.

5- ما تعينه بنفسك أقرب ممّا يعلمك به غيرك.

وعلى هذا المنوال، تقرّ أعلامنا البنية البلاغية للصّورة التشبيهية. ولعلّها مسألة أسلوبية بالدرجة الأولى لما يحمله التشبيه بما هو مكوّن تركيبي- من طاقة تعبيرية وتأثيرية، من شأنها أن تجعل المتلقي يستثار من خلال تلك الرّدود التي يبدّيها إزاء النّص التشبيهي.

ب- **التشكيلات البلاغية للصّورة التشبيهية:** اتّضح -في ضوء ما سلف بيانه- أنّ التشبيه بجميع أبعاده يكاد يقترب بدرجات بارزة من نظرة الدرس المعاصر للصّورة الأدبية- بمفهومها الضيق- تأسيساً على أنّه أداة تعبيرية ووسيلة لغوية يتفاعل فيها الشكل والمضمون لغاية وظيفة التأثير في المتلقي. ومن هذه النّاحية يسعى التحليل الأسلوبي لتشخيص الصّورة التشبيهية وتفسير بلاغيتها، انطلاقاً من الأشكال اللغوية البانية للبلاغية في ضوء الرّأي القائل (أنّ) الشّكل هو الذي يعطي للمضمون كيانه، ويجعل له ملامح تحدده (...)(ف) يجهد المنشئ نفسه في إقامة (الشّكل) وإعلائه⁽¹⁾ قاصداً التأثير في المتلقي، سواء أكان التأثير عملياً سلوكياً أو عاطفياً وجدانياً. وفي ضوء هذه الفكرة تلتّف الدرس الأسلوبي الحداثي تلك التشكيلات البلاغية للصّورة التشبيهية -التي سنأتي على ذكرها وشيكاً- التي اضطلع الدرس البياني التراثي بتقسيمها، بحكم أنّها خصائص أسلوبية مفيدة للتحليل البلاغي الدلالي.

1- **التشبيه المركّب:** هو ما كان مركّباً من شيئين أو أكثر على أن يكون بين تلك الأشياء اتّصالاً وثيقاً، أي هو الذي يتحصّل فيه (الشّبه بين شيئين تقدر اجتماعهما على وجه مخصوص (...)) وبشرط معلوم (وأنتك) تعتبر في التشبيه هيئة تحصل من اقتران شيئين وذلك الاقتران مما يوجد ويكون⁽²⁾ نحو قول الشاعر (من الطويل)

1- **كأنّ مُثار النّقع فوق رؤوسنا**

مشبه (1) مشبه (2) **وأسيافنا ليل تهوى كواكبها⁽³⁾**

مشبه به (1) مشبه به (2)

فسر الجرجاني هذا البيت الشعري تفسيراً مستفيضاً وفي أكثر من موضع. مبيّناً صورته المركبة، ومنتبها لتلك الوظيفة الجمالية التي تعترى مطاويه وتتخلل تضاعيفه اللسانية، من خلال دقّة الوصف الذي جعله الشاعر سبيلاً، حيث بيّن الجرجاني المدلولات المتعددة⁽⁴⁾ من منظور الوظيفة البلاغية التي تتوارى خلف دواله الفونولوجية النّحوية.

(1) إبراهيم صحراوي: السرد العربي القديم (الأنواع والبنىات والوظائف)، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر، بيروت، ط1، 2008م، ص159.

(2) ينظر: عبد القاهر الجرجاني: الأسرار، (م،س)، ص169-170.

(3) بشار بن برد: ديوانه، ج1، شرح حسين حموي، دار الجيل، بيروت، 1996م، ص273.

(4) ينظر: الجرجاني: (م،س)، ص: 201، 200، 199، 198، 195، 194، 177، 176، 174.

شكّل هذا البيت صورة تشبيهية محملة تتكون من العناصر الآتية:

1- المشبه (1): مثار النقع 3- المشبه به (1): الليل

2- المشبه (2): الأسياف 4- المشبه به (2): تهاوى كواكبه

وصف الشّاعر صورة الغبار الذي يغطي ويغشى ساحة الوغى فيظلمها. وقد لمعت فيها السيّوف مقارناً إياها بصورة الكواكب التي تلمع أثناء المعركة، فقد قدّم لنا الشاعر صورتين:

1- صورة كلية تتمثل في وصف المعركة من خلال هيئة السيّوف حين تسلّ من أعمادها مستعلية مستقلة.

2- صور جزئية متفرّعة من الصورة الكلية، تظهّرت في شكل السيّوف المستطيلة الشبيهة باستطالة هيئات النّجوم حين تتهالوى، فضلاً على صورة الأقدام والتداخل بين الفريقين المتحاربين، حيث توحدت هذه الصّور لتؤشر على غرض الفخر والتّباهي بالقوّة. إذ انطوت هذه الصور على مرجعين أساسيين:

الأوّل هو التشكيل التركيبي الذي حققته الجملة الاسمية المنسوخة المتكوّنة من (اسم كأن المضاف + جملة ظرفية + اسم معطوف + خبر كأن + جملة وصفية). و المرجع الثاني هو الدلالة المستنبطة على صعيد المدلولات، التي عبر عنهما الدّرس النقدي المعاصر بجذلية الحضور والغياب، حيث بقدر (ما تكون) (هذه الجدلية) قوية بقدر ما يكون النّص الشعري قوياً ومعبراً⁽¹⁾ ومؤثراً الثنائية المركوزة بين المعنى وقطب العلاقات البنيوية المؤسسة للصورة التشبيهية.

2- التّشبيه البليغ: لعلّه من أكثر الأشكال التّعبيرية اقتراباً من مفهوم الصّورة الاستعارية ممّا جعل بعض أعلام الدّرس القديم يزاوجون بينهما؛ حيث (أخلط الشريف الرّضي(ت406هـ) والرّماني بينه وبين الاستعارة)⁽²⁾، لأنّ بنيته قائمة على حذف أداة التّشبيه ووجه الشّبه معاً، ممّا بوّأه إلى أن يصير -من منظور الدّرس البلاغي- من (أقوى مراتب التّشبيه (...))، لأنّ ذكرّ الأداة يدلّ على ثبوت مزية للمشبه به على المشبه (...). وحذفهما (...). يوهّم عدم تلك المزية، وذكر وجه الشبه يدلّ على انتفاء وجه آخر له، فحذفه (وجه الشبه) يوهّم عموم التّشبيه في جميع صفات المشبه به)⁽³⁾.

إن نسيج تركيب التّشبيه البليغ يعدّ خروجاً على التّشبيه النّمطي، الذي تكون أركانه مثبتة جميعها. فهو عدول إلى أقصى درجات الانعزال قياساً إلى ذلك التّشبيه، فبحذف تلك العناصر (الأداة والوجه) يصير من أفضل الأشكال التّشبيهية النّصية اختصاراً وكثافة. وهو من هذه الناحية يشارك التّشبيه المجل من حيث حذف وجه الشبه، -بكونه ادّعاء مشاركة المشبه به في

(1) حسين خُمري: الظاهرة الشعرية العربية (الحضور والغياب- دراسة -)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001م، ص14.

(2) عبد الله صولة: الحجاج، المرجع السابق، ص545.

(3) محمد بن علي الجرجلي: الإشارات والتشبيهات في علم البلاغة، تخ: عبد القادر حسين، دار نهضة مصر، القاهرة، (د.ط)، 1982م، ص200.

وجه الشبه المحذوف- ولعلّ هذا الأمر، يجعل قيام فضاء دلالي بين قطبي الصّورة التشبيهية. كما يقاسم-أيضاً- ما يسمّى بالتشبيه المؤكّد، الذي يكون تركيبه خلواً من الأداة. فالإجراء التشبيهي - بناء على ذلك- يقع وسطاً بين المجل والمؤكّد. حيث ينطوي على جملة اسمية، يتمّ فيها الإسناد بطريقة مباشرة، ممّا يجعله يجسّم الوظيفة النصّية، إذ (متى كانت المبالغة بين المتشابهين أتمّ كان التشبيه أحسن)⁽¹⁾ إذا وظيفة جمالية، من زاوية أن بنيته تنشأ منها صورة واحدة جامعة بين موضوعين، قد تكون العلاقة بينهما غير مألوفة، فيحدث تفاعل بين مقومات الحقلين حتى ترى به (الشئين مثلين متباينين، ومؤتلفين مختلفين)⁽²⁾، حيث أنّ التسوية بين كونين متباعدين من ناحية الصّفات الجامعة بينهما ينجم عنه وظيفة بلاغية جمالية. نحو قول البحري (من):

1- ودنا العيد، وهو للناس حتى

يتقضى، وأنت للعيد عيد⁽³⁾

ذكر الشاعر- في جملته الفعلية- لفظة العيد الأولى المسندة إلى فعل الدنو على الحقيق أمّا لفظة العيد الثانية المتموضعة نحوياً- خبراً للضمير المنفصل أنت- فهي مسندة على المجاز حيث أبرزها الضمير باعتبارها قرينة مانعة، فاخترت-بذلك- المناسبة المعجمية التي تجمع بين المشبه والمشبه به، بكون المشبه (الممدوح) والمشبه به (معنوي)، وذلك قصد إحداث التأثير في نفسية المتلقي. وقد زاد الشاعر المبالغة في التشبيه، حين وصف أنّ العيد هو أمرٌ منقّض زائل مدّعياً على سبيل المبالغة أنّ ممدوحه للعيد عيد.

إذ حذف وجه الشبه وحذف الأداة* من هذا التركيب التشبيهي لغرض تثبيت وتقرير المعنى في نفس المتلقي؛ من زاوية أنّ الشاعر جعل صفات الممدوح مطابقة لصفات تلك الدلالة الزمنية المتحققة في العيد.

وجملة الأمر، ينهض التشبيه البليغ على مبدأ الإدعاء وقاعدة المبالغة في الوصف، من خلال حذف أداة التشبيه بكونها (مرتكزاً نفسياً أساسياً والذي يُوحى للمتلقى أن المشبه غير

(1) فخر الدين الرّازي (ت606هـ): نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز، دراسة وتح: سعد سليمان حمودة، دار المعرفة الجامعية، القاهرة، 2003، ص110.

(2) عبد لقاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، (م،س)، ص130.

(3) البحري: ديوانه، ج2، ص723.

* قسم التشبيه باعتبار وجه الشبه والأداة في الدرس البلاغي الحديث إلى:

- تشبيه مرسل: ما ذكرت فيه الأداة بين الطرفين، وما أرسل بلا تكلف.

- تشبيه مؤكّد: ما حذف منه الأداة، ويقصد بالمؤكّد أن التشابه بين الطرفين أكيد.

- التشبيه المفصل: ما ذكر فيه وجه الشبه.

- التشبيه المجل: ما حذف منه وجه الشبه. أي أنّ التشبيه مختصر مجموع. 5- التشبيه الضمني: يعرف هذا التشبيه من قرينة الكلام و مضمونه، ولذلك سمي تشبيهاً ضمناً نحو قول أبي فراس الحمداني من قصيدة نظمها في بلاد الرّوم أيام أسره:

-سيدُكُرني قومي إذا جدّ جدّهم

وفي اللّيلة الظّلماء يُفتقدُ البدرُ

ينظر: يوسف مسلم أبو العدوس: التشبيه والاستعارة، المرجع السابق، ص47، 51.

المشبه به، مهما بلغت جهات الاشتراك بينهما وتعدّدت⁽¹⁾. وعلى هذا، تسقط الحواجز المادية بين المشبه والمشبّه به، ويتكشف أنّ المشبه ليس بأضعف من المشبه به، ولا يقلّ مرتبة عنه. كما يُطوى ويُضمّر وجه الشبه لتتنقي المشاركة والجمع والمقارنة بينهما في الصّفات. فالتشبيه اليلبغ هو أعلى مرتبة في درجات البلاغة بكونه خاصية من الخصائص الأسلوبية و(أسمى درجة في التشبيه الصّريح من حيث أنّه يسوّي بين المشبّه به والمشبّه تسوية تامّة)⁽²⁾. وهذا يجعل بنيته تنعكس في عين المتلقي، الذي ينبغي عليه أن يشارك المتكلم في إنتاج الدّلالة التّشبيهية المركّزة بين الطّرفين بعدما شعر (فجأة أنّ ثمة أشياء متباعدة بلا علاقة ظاهرة تربط بينهما، قد تجمعت وتآلفت على نحو لافتٍ غريب)⁽³⁾، على اعتداد أن له وظيفة لسانية داخلية تتعارض مع علاقة الأكوّان فيما بينها خارج التصويري النّص الذي يردّ فيه التشبيه البليغ.

3-التّشبيه المقلوب: عرض له ابن جنّي ضمن باب سمّاه (باب من غلبة الفروع على الأصول)⁽⁴⁾، وجعل غرضه قائماً في قاعدة المبالغة. ووسمه ضياء الدين ابن الأثير بمصطلحي "الطّرد والعكس"، أمّا حقيقته الاصطلاحية فتكمن في (أن يجعل المشبه به مشبّهاً والمشبّه مشبّهاً به)⁽⁵⁾. ويسمّي هذا الإجراء -عند عبد القاهر الجرجاني- (ب-عكس التشبيه)⁽⁶⁾؛ من ناحية أنّ المتكلم يجعل كلامه التّشبيهي مخالفاً لما يقتضيه القانون النّحوي والبلاغي للكلام، نحو قول الشاعر (من) : محمد بن وهيب (من الكامل)

1-وبدا الصّباح كأنّ غرّة

وجه الخليفة حين يمتدّح⁽⁷⁾

فالشاعر -في الجملة الاسمية المنسوخة بحرف التشبيه "كأنّ غرّة الصّباح هو وجه الخليفة"- قد عكس طرفي الصّورة التّشبيهية، بحكم أنه (جعل وجه الخليفة كأنه أعرف وأشهر وأتمّ وأكمل في النّور والضياء من الصّباح)⁽⁸⁾. فالشاعر بهذا الكلام خالف القضية، من جهة أنّه جعل الكون الزّمني "الصّباح" فرعاً من وجه الخليفة بكونه أصلاً. ولعلّ في هذا الإجراء مؤشّر بلاغي على مبدأ التخيل الشعري من جهة المبالغة، الذي ينتج الغرابة في العلاقة الواصفة للشئيين.

إن وظيفة هذا الإجراء تنتج غرابة في العلاقة بين الطّرفين من خلال ذلك الاتّحاد الذي تمّ بين الممدوح(العاقل) والزّمن الكوني(الصّباح بجميع عوامله)، خلافاً لناموس الطبيعة وسنة الحياة، وكلّ ما هو مألوف لدى المتلقي. وسيغدو التشبيه المقلوب في ضوء تلك العناصر البنيوية التي تشكّله تشبيهاً (يُقال فيه إنه مخترع وهو) أشدّ تحريكاً للنّفوس (...) لأنها أنست بالمعتاد فربّما

(1) مجيد عبد الحميد ناجي: الأسس النفسية لأساليب البلاغة العربية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع(مجد) بيروت، 1984م، (د.ط)، ص193.

(2) محمد الهادي الطّرابلسي: خصائص الاسلوب في الشّوقيات، (م،س)، ص150.

(3) جابر عصفور: (م،س)، ص190.

(4) ابن جنّي: الخصائص، ج1، (م،س)، ص258.

(5) ابن الأثير: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ج1، (م،س)، ص400-401.

(6) ينظر: عبد القاهر الجرجاني: (م،س)، ص205-219.

(7) ينظر: نفسه، ص223.

(8) ينظر: عبد القاهر الجرجاني: (م،س)، الصفحة نفسها.

قلّ تأثرها له، وغير المعتاد يفجئها بما لم يكن به لها استئناس قطّ (فينزعها) إلى الانفعال والانقياد إليه (...). لأنّ النفس إذا خيل لها في الشيء ما لم يكن معهوداً من أمر معجب وجدت من استغراب ما خيل لها ممّا لم تعهده في الشيء ما يجده المستطرف لرؤية ما لم يكن أبصره قبل (وهو) أشدّ استيلاء على النفوس وتمكّنا من القلوب⁽¹⁾، وسم صاحب المنهاج هذا التشبيه بالمخترع الذي يتأسس على التعجب والإغراب. ولعلّ كلامه هذا، لا يحتاج إلى كبير عناء للتدليل على أنّه يتناغم ويقترب اقتراباً شديداً من مفهوم المفاجأة الأسلوبية لدى ميشال ريفاتير -الذي بسطنا فيه القول في مواضع سابقة حين حديثنا عن السّياق الأسلوبي ومفهوم الأسلوب عنده- من الوجهة التعبيرية والعلائقية والتأثيرية التي ترتفع إلى ردود المتلقي واستجابته لإستراتيجية النصّ الأدبي المؤسسة على التغريب والعدول.

وترتيباً على ما سلف، نخلص إلى القول أنّ التشبيه المخترع هو أرقى درجة في سلم البلاغية، حيث يتنافس فيه "البليغ" و"المقلوب" الذي يعدّ من أبرز مظاهر التّفنن في اللغة، من زاوية أنّه يجمع بين عوالم مختلفة ومتباينة ويوحّد بينها- بصرف النظر- عن الأصل والفرع، إذ أنّه (لا يتقيد بعناصر معيّنة، ولا بترتيب خاص، ولا بروابط محدّدة، ومن ثمة هو لا يحدّد الصّلة فيه بين المشبّه والمشبّه به)⁽²⁾. أي هو ضربٌ من التّصوير التخيلي، يعتمد على ترميز المعنى، من خلال ذلك التفاعل المطلق، وشدة الالتحام بين المشبّه والمشبّه به القائمة على انصهارهما في صورة واحدة. ولا يصار إليه من أجل المبالغة، وإنّما يعتمد إليه حتّى تنتقي تلك التّراتبية في القيم. يقول عبد القاهر الجرجاني في هذا السياق: (وجملة القول أنّه متى لم يقصد ضربٌ من المبالغة في إثبات الصّفة للشيء، والقصد إلى إيهام في الناقص أنّه كالزائد، واقتصر على الجمع بين الشّيين في مطلق الصّورة والشّكل واللّون، أو جمع وصفين على وجه يوجد في الفرع على حدّة أو قريب منه في الأصل، فإنّ العكس يستقيم في التشبيه، ومتى أريد شيء (من المبالغة) لم يستقيم⁽³⁾ التشبيه. وملاك الأمر من ذلك، أنّه أداة تعبيرية متعمدة ومقصودة تخرق تلك المناسبة الدّلالية المنضوية في دائرة الأصل والفرع.

وبناء على ذلك، يترأى لنا مفهوم التشبيه المقلوب يتطابق تطابقاً تاماً مع مفهوم الصّورة الاستدارية في الدّرس الشعري التطبيقي المعاصر بكونها (مصطلحاً جديداً يركز أساساً على المشابهة والمقارنة بين شئين وإن كانت على سبيل المناقضة أو المخالفة، أو قلّ "القلب" بهدف تكوين فكرة التفوق والتّمايز في المشبه على المشبّه به خلافاً للمألوف في أسلوب التشبيه)⁽⁴⁾. وبهذه الرّؤية التي استقرت لمفهوم الصّورة الاستدارية، جعلت أصحابها (يلتقون مع أصحاب التشبيه المقلوب)⁽⁵⁾ في تأكيد تفوق الطرف الأوّل من التشبيه على الطّرف الثاني منه في الصّفات والمقومات والأعراف الثقافية الحضارية الجامعة بين حقلَيْهما المعجمي والدّلالي. وعلى

(1) نفسه، ص96 (مع تصرف يسير).

(2) محمد الهادي الطرابلسي: (م،س)، ص153.

(3) عبد القاهر الجرجاني: (م،س)، ص222.

(4) خليل إبراهيم أوزياب: الصّورة الاستدارية في الشعر العربي، دار عمّان للنشر والتّوزيع، عمّان، الأردن، 1999م، ص34.

(5) نفسه، ص37، 36.

هذا تقتزن الصّورة الاستدارية - بكونها إجراءً شعرياً- مع هذا الإجراء التشبيهي الذي يرمي بتوسله إلى أهداف فكرية وقصدية وجمالية على السّواء. نحو قول الشاعر⁽¹⁾:

1. أعرف أن مُستقبلي ظلامٌ

2. وأنّيabi شموعٌ

3. أعرف أن حدّ الرّغيف سيغدو بصلابة الخنجر

4. وأنّ نهر الجائع سوف يهدّر ذات يومٍ بأشْرعه الدّاميه

يسعى الشاعر من خلال مزجه بين عوالم مختلفة-غير مألوفة لدى المتلقي- أن يتلمس باللغة مشاعر جديدة صارت واقعاً لا مفرّ منه، حيث صيرّ أشياء من الواقع أحداثاً فنيّة(المستقبل والظلام- الأنياب والشموع- الرّغيف وصلابة الخنجر- نهر الجائع- الأشرعة الدّاميه) تأسست على الألفاظ والعبارات. وأنشأت علاقات وظيفية عبّرت عنها تلك العلاقات الإسنادية القائمة بين العلامات اللّسانية المتجاورة والمتآزرة فيما بينها، إذ ولّدت طاقات تعبيرية إيحائية تؤشر على أنّ الشاعر يودّ أن يكون إنساناً جديداً غير مألوف يتشكل من تلك الملامح التي جسّدتها الكلمات المنضوية في جملة "أعرف" التي توحى بمدلولات القلق والاضطراب والموت.

وعلى ذلك، انطلق الشاعر من مركزية الوجود الإنساني "أعرف" ليولّد مفارقات دلالية مبتعداً بذلك عن التصريح ومتوجّهاً إلى الترميز الذي ألبسه تشبيهات متتالية بين أكوان لا تتقيّد لا بحدود عرفية ولا بحدود ماديّة، رُوماً إلى خلق (علاقات جديدة (بين الأشياء) تفرضها الحاجة إلى التّعبير عن رؤية جديدة)⁽²⁾ تتبلور في تشكيل واقع جديد يعارض الواقع الحقيقي المعروف ليوّجد بين (الأجزاء المتناقضة" ويوجد مفاجأة ودهشاً)⁽³⁾ تكوّن رؤيا، بكونها تغييراً في نظام التّعبير عن هذه الأشياء.

وفي ضوء هذه الحالة، سيغدو التشبيه صورة شعرية، يعيد بناء الواقع من جديد كما يحياه الشاعر، من منظور أن الصياغة العادية لا تكفي للتعبير عن رؤاه الفنيّة.

وجملة الامر، فقد شكّل الدّرس التشبيهي القديم -في ضوء ما سلف بيانه- مبحثاً أسلوبياً يعادل مفهوم الصّورة الأسلوبية التي يحدها شارل بالي بكونها (واقعة لسانية لها أثر عاطفي تحدّثه في المتلقي)⁽⁴⁾، على اعتبار أنّها أداة فنية يستخدمها الشاعر في التصريفات الأسلوبية الأدبية ليعبّر عن أبعاد تجربته الشعرية في القصيدة متوسلاً بإمكانيات اللغة وطاقاتها الصّوتية، الإفرادية، التّركيبية والدلالية. مما جعل الصّورة التشبيهيّة بكل ألوانها أسياسة مميزة للشعر الحديث والمعاصر.

ثانياً: الصورة التمثيلية (L'Analogie):

(1) محمد الماغوط: المصدر السابق، ص 163-164.

(2) عبد الحميد جيدة: الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، مؤسسة نوفل، بيروت، ط1، 1980م، ص363.

(3) نفسه، ص364.

(4) ينظر: صابر محمود الحباشة: (م،س)، ص33.

1- بنية التمثيل البلاغية:

تقتزن الحقيقة اللغوية للتمثيل بالحقيقة المعجمية للتشبيه اقتراناً صلباً ومكيناً. ويتجلى هذا التواشج في كلام صاحب اللسان؛ حيث أنّ المشابهة -عنده- هي المماثلة. يقول ابن منظور في هذا الشأن: (شُبّهت هذا بهذا تشبيهاً، أي مثله به، والشبّه والشبّه والشبّه: المثل، والجمع: أشباه، وأشبه الشيء الشيء مثله) (1).

أمّا عن المفهوم البلاغي للتمثيل قياساً إلى التشبيه، فقد اتخذ عبد القاهر الجرجاني وجه الشبه (المماثلة) معياراً احتكم عليه للتفريق بينهما، تأصيلاً على (أنّ الشيين إذا شبّه أحدهما بالآخر كان ذلك على ضربين: أحدهما: أن يكون من جهة أمر بين لا يحتاج إلى تأول. والآخر: أن يكون الشبه محصلاً بضرب من التأول) (2). وتفيد هذه التفرقة التي قدّمها عبد القاهر الجرجاني أن وجه الشبه (وجه المماثلة) في التشبيه يكون صريحاً، ملموساً، ومحسوساً؛ إذ لا يحتاج المتلقي في استنباطه إلى كبير اجتهاد أو إعمال فكر وما أشبه ذلك، نحو: زيدٌ كالأسد. فنحن نعلم الشجاعة في الأسد، كما نعلمها في زيد، فهذا التشبيه يدرك بالحواس ويعقل بالأعراف. أمّا وجه الشبه في بنية التمثيل، فإنّه يحتاج إلى تأول* بكونه إجراءً يقوم به المتلقي لتعريف العلاقة القائمة بين الممثل والممثل به نحو النماذج القرآنية الآتية:

1- النموذج الأول: (إِنَّمَا مَثَلُ الْحَيَاةِ الدُّنْيَا كَمَاءٍ أُنْزِلْنَاهُ مِنَ السَّمَاءِ فَاخْتَلَطَ بِهِ نَبَاتُ الْأَرْضِ مِمَّا يَأْكُلُ النَّاسُ وَالْأَنْعَامُ حَتَّى إِذَا أَخَذَتِ الْأَرْضُ زُخْرُفَهَا وَازَيَّنَّتْ وَظَنَّ أَهْلُهَا أَنَّهُمْ قَادِرُونَ عَلَيْهَا أَتَاهَا أَمْرُنَا لَيْلًا أَوْ نَهَارًا فَجَعَلْنَاهَا حَصِيدًا كَأَن لَّمْ تَغْنِ بِالْأَمْسِ كَذَلِكَ نُفَصِّلُ الْآيَاتِ لِقَوْمٍ يَتَفَكَّرُونَ) (يونس: الآية: 24).

2- النموذج الثاني: (مَثَلُ الَّذِينَ حُمِلُوا التَّوْرَةَ ثُمَّ لَمْ يَحْمِلُوهَا كَمَثَلِ الْحِمَارِ يَحْمِلُ أَسْفَارًا بِئْسَ مَثَلُ الْقَوْمِ الَّذِينَ كَذَّبُوا بِآيَاتِ اللَّهِ وَاللَّهُ لَا يَهْدِي الْقَوْمَ الظَّالِمِينَ) (٥) (الجمعة: الآية 05).

(1) ابن منظور: (م،س)، مادة (شبه).

(2) عبد القاهر الجرجاني: (م،س)، ص 90.

* يقول عبد القاهر الجرجاني في مفهومه للتأويل ما يلي: (تأولت الشيء: أنك تطلبت ما يؤول إليه من الحقيقة، أو الموضع الذي يؤول إليه من العقل، لأنّ "أولت وتأولت"، "فعلت" و"تفعلت" من "أل" الأمر إلى كذا يؤول، إذا انتهى إليه، و"المأل" المرجع. ينظر: المصدر السابق، ص 98.

3-النموذج الثالث: ﴿ أَنْتُمْ لَتَأْتُونَ الرِّجَالَ وَتَقْطَعُونَ السَّبِيلَ وَتَأْتُونَ فِي نَادِيَكُمُ الْمُنْكَرَ فَمَا كَانَ جَوَابَ قَوْمِهِ إِلَّا أَنْ قَالُوا ائْتِنَا بِعَذَابِ اللَّهِ إِنْ كُنْتَ مِنَ الصَّادِقِينَ ﴾ (٢٩) (العنكبوت: الآية 29).

4-النموذج الرابع: ﴿ وَاضْرِبْ لَهُمْ مَثَلِ الْحَيَاةِ الدُّنْيَا كَمَاءٍ أَنْزَلْنَاهُ مِنَ السَّمَاءِ فَاخْتَلَطَ بِهِ نَبَاتُ الْأَرْضِ فَأَصْبَحَ هَشِيمًا تَذْرُوهُ الرِّيَّاحُ وَكَانَ اللَّهُ عَلَى كُلِّ شَيْءٍ مُقْتَدِرًا ﴾ (٤٥) (الكهف: من الآية 45).

5-النموذج الخامس: ﴿ أَلَمْ تَرَ أَنَّ اللَّهَ أَنْزَلَ مِنَ السَّمَاءِ مَاءً فَسَلَكَهُ يَنَابِيعَ فِي الْأَرْضِ ثُمَّ يُخْرِجُ بِهِ زَرْعًا مُخْتَلِفًا أَلْوَانُهُ ثُمَّ يَهِيَجُ فِتْرَاهُ مُصْفَرًّا ثُمَّ يَجْعَلُهُ حُطَامًا إِنَّ فِي ذَلِكَ لَذِكْرًا لِأُولِي الْأَلْبَابِ ﴾ (٢١) (الزمر: الآية 21).

2- التشكيلات الأسلوبية للتمثيل:

شبّهت الآية الكريمة -التي جسدها النموذج الأول- الحياة الدنيا بذلك الماء المنزل من السماء الذي انطوى على جملة من الأمور التشبيهية، انصوت-على العموم- في بهجة الدنيا بذلك النعيم. وبناءً على ذلك، فالتمثيل يختلف -من منظور هذه الزاوية- عن التشبيه الظاهر الصريح اعتداداً على أن التمثيل: (لا يحصل لك إلا من جملة من الكلام أو جملتين، أو أكثر حتى إن التشبيه (التمثيل) كلما كان أوغل في كونه عقلياً محضاً، كانت الحاجة إلى الجملة أكثر)⁽¹⁾. وعلى هذا المنوال، عالج عبد القاهر الجرجاني التمثيل في ضوء بنية التشبيه، تأسيساً على أن التمثيل هو إجراء بلاغي متفرّع عنه، ينتزع وجهه من عدة أمور تجمع بينها علاقة قائمة بين الممثل والممثل به. والمعول عليه في تعرية تلك العلاقة هو الاستدلال العقلي -بوصفه أداة تأويلية- يضطلع بها المتلقي انطلاقاً من قراءته للصورة الناشئة من الملفوظ اللغوي، والتي يحدّد قطبيها عنصران ينضويان في مقولتي المشبه والمشبه به. يقول عبد القاهر الجرجاني في هذا الصدد: (أن التمثيل ينتزع من عدة أمور يجمع بعضها إلى بعض، ثم يستخرج من مجموعها الشبه، فيكون سبيله سبيل الشينين يمزج احدهما بالآخر، حتى تحدث صورة غير ما كان لهما في حال الأفراد، لا

(1) عبد القاهر الجرجاني: (م،س)، ص108.

سبيل الشّيين يجمع بينهما وتحفظ صورتها⁽¹⁾. وترتيباً على ذلك، فالتمثيل هو تشبيه جُملي، ينهض على قيمة تعبيرية، ويتأسس على وظيفة بلاغية، من زاوية أنه يختلف عن البنية النموذجية للتشبيه، إذ لا ينقاد للمتلقّي في يسر، في ضوء أنّ بنيته التّعبيرية الوظيفية مركّزة على مبدأ المشابهة التي تتوزّع على حزمة (جملة) من الأشياء (الموجودات) تجمع بينها علاقة، قد تكون صريحة (مُصرّح لها) أو ضمنية تستفاد من القرائن المقالية والحالية. حيث أنّ كلّ (تمثيل هو تشبيه، وليس كل تشبيه تمثيلاً)⁽²⁾ وفق نظرة الجرجاني التي تعدّ المشابهة أصلاً لجميع الإجراءات البلاغية التي تنضوي في المفاهيم التي تقدّم ذكرها.

وعطفاً على هذا، فالتمثيل- بكونه أداة تعبيرية- ينهض على بنية لغوية وظيفية، لا يصار إليه لتحقيق وظيفة تزيينية للكلام، بل يعتمد إليه لغرض يسعى المتكلم إلى التعبير عنه من خلال اختياره واعتماده على وسائل لغوية وبيانية، يؤسّس نسيجها بعداً تركيبياً وظيفياً قوامه صورة لسانية تكون لها القدرة على تمكين المعنى في القلب، وبخاصة على- حدّ تعبير الجرجاني- حينما تكون "مستفاداً من العيان ومتصرفاً حيث تتصرف العينان"⁽³⁾، لأنّ المشاهدة تؤثر في النفوس مع العلم بصدق الخبر الذي تحمله الصورة، إذ أنّ المتكلم يختار التمثيل باعتباره شكلاً من الأشكال الأدبية التعبيرية لـ (تقريب المراد للعقل وتصويره بصورة المحسوس؛ فإنّ (الصّورة التّمثيلية) تصوّر المعاني بصورة الأشخاص (والأشياء)، لأنّها أثبتت في الأذهان لاستعانة الذّهن فيها بالحواس⁽⁴⁾. على اعتداد أنّ التمثيل هو صورة تشبيهية تتأسس على المماثلة بين الأشياء المعبر عنها باللغة من جهة، ومن جهة أخرى، هو- أي التمثيل- بنية مرآوية تكون محسوسة كرهة ومعقولة كرهة أخرى، على حسب الأغراض التي يصاغ لها الكلام. وفي ضوء هذه الفكرة، أناط الدّرس العربي القديم وظيفة التمثيل بما هو أحد أشكال الصّورة البيانية- على وظيفة التأثير في أبعاده المتبانية، والتي تسعى جميع الأساليب الأدبية إلى تحقيقها من خلال اعتكازها على أدوات الصّورة الشعرية تأصيلاً على أنّها: (الجزء الأكثر فنيّة في بنية النّص (الأدبي)، وهي الملمح الرّئيس المميّز للحدثات الشّعريّة)⁽⁵⁾، من ناحية أنها عنصرٌ بنيوي من عناصر الأثر الأدبي، يتوسلها الأدب بجميع أشكاله الفنية، ويجعل منها عاملاً اختيارياً مقصوداً لغاية تحقيق الوظيفة النصّية والوظيفة التّأثيرية المرتبطة بتلك التفاعلية (Interactivity) التي يقيّمها المتلقّي مع استراتيجيات التشكيل التصويري.

أ- بلاغة التصوير (التشبيه والتمثيل) لدى حازم القرطاجني:

أفاض حازم القرطاجني في الحديث عن بلاغة التصوير -بناءً على أنّ كل تمثيل هو تشبيه- حيث جعل المماثلة والمشابهة ثلاثة أقسام -وفقاً لغرضها- وقد أعطى الأولوية للضرب الثالث؛ إذ يقول

(1) نفسه، ص101.

(2) عبد القاهر الجرجاني: (م،س)، ص95.

(3) نفسه، ص127.

جلال الدين السيوطي: معترك الأقران في إعجاز القرآن، ج2، ص465.

(5) رائد وليد جرادات: بنية الصّورة الفنية في النّص الشعري الحديث (الحرّ) خازن الملائكة أنموذجاً- مجلة جامعة دمشق، المجلد 29، العددان (1 و2)، 2013م، ص551.

حازم القرطاجني مفصلاً ذلك: (وتنقسم التّخايل والمحاكيات بحسب ما يقصدُ بها إلى: محاكاة تحسين، ومحاكاة تقبيح، ومحاكاة مطابقة لا يقصدُ بها إلاّ ضربٌ من رياضة الخواطر والملح في بعض المواضع التي يعتمد فيها وصف الشيء ومحاكاته بما يطابقه ويُخيلُه على ما هو عليه. وربما كان القصدُ بذلك ضرباً من التعجيب أو الاعتبار⁽¹⁾. ويفهم من هذا الكلام أنّ الإجراء التشبيهي أو التمثيلي ينهض على وصف العلاقة القائمة بين الأشياء، ولن تكون تلك العلاقة المتحققة باللغة بليغة إلاّ حين يكون القصد منها التعجيب أو الإقناع، لأنّ الإجراءات البلاغية -على وجه التعميم- تنقسم إلى قسمين: قسم أول متداول شائع لا ينتمي إلى مجال الأدب. وقسم آخر مخترع ينضوي في دائرة الحقل اللغوي الأدبي. يقول حازم في توضيح ذلك: (وتنقسم المحاكاة من جهة ما تكون مترددة على أسنة الشعراء قديماً بها العهد، ومن جهة ما تكون طارئة مبتدعة لم يتقدم بها عهدٌ قسمين: فالقسم الأول هو التشبيه المتداول بين الناس، والقسم الثاني هو التشبيه الذي يقال فيه أنه مخترع. وهذا أشدّ تحريكاً للنّفوس إذا قدرنا تساوي قوة التّخيل في المعنيين؛ لأنّها أنست بالمعتاد فربما قلّ تأثرها له؛ وغير المعتاد يفجّوها بما لم يكن به لها استئناس قطّ فيزعجها إلى الانفعال ... (و)الميل إلى الشيء والانقياد إليه أو النّفرة عنه والاستعصاء عليه⁽²⁾.

إنّ إجرائي المشابهة (التّشبيه والتمثيل) هما من الوسائل البلاغية المجسّدة للوظيفة التأثيرية التي يتغياها المتكلم من خلال توجيه المتلقي إليها؛ حيث تعدّ الصّورة التّشبيهية-بصورة محمّلة- سواء أكانت محسوسة أو متخيّلة من أفضل الأشكال التّصويرية المحققة للوظيفة الانفعالية عند المتلقي؛ وفي ضوء هذا المنحى يرى حازم القرطاجني أنّ الشيء الذي يحاكي إمّا أن يكون مدركاً بالحس (صورة محسوسة)، وإمّا أن يدرك بغير حسّ. وللمحاكاة (الوصف) في كلّ منها طريق خاص. فإنّ ما يدرك بالحسّ يخيل بخواصه وأغراضه. أمّا ما يدرك بغير الحسّ فيتخيّل بالأحوال الحسيّة المطيفة به واللازمة له. يقول حازم في هذا السبيل: (إنّ الأشياء منها ما يدرك بالحسّ. ومنها ما ليس إدراكه بالحسّ والذي يدركه الإنسان بالحسّ فهو الذي تتخيله نفسه؛ لأنّ التّخيل تابع للحسّ، وكلّ ما أدركته بغير الحسّ فإنّما يُرام تخيله بما يكون دليلاً على حاله من هيئات الأحوال المطيفة به واللازمة له، حيث تكون تلك الأحوال مما يحسّ ويشاهد... فأما الأشياء المدركة بالحسّ فإنّها تخيل بخواصها وأغراضها⁽³⁾.

وجملة الأمر، قارب حازم الصّورة في الخطاب الشعري قياساً إلى التلازم القائم بين العلامات اللّسانية والخصائص البلاغية الأسلوبية المشكلة معاً لكلية الخطاب، اعتداداً منه أن البنية الأيقونية التي تحقّقها الخصائص اللغوية المؤطرة للصورة هي قيم تعبيرية تسهم في خلق الوظيفة الأدبية، انطلاقاً من كون كلّ ما يحيل إلى التّطابق - من مواضع مشتركة وقواعد مقرّرة وأعراف وتقاليد ومسلمات وأحكام مسبقة متعارفة لدى كلّ من المتكلم الشّاعر والمخاطب المتلقي- هي

(1) حازم القرطاجني: (م،س)، ص92.

(2) حازم القرطاجني: (م،س)، ص96.

(3) عبد القاهر الجرجاني: (م،س)، ص98-99.

علامات موظّفة لخدمة الوظيفة الأسلوبية (الشعر والأقوال الشعرية) بكونها تصريفات أدبية تنشئ تلك الغرابة التي تحدث عنها حازم في غير هذا الموضع.

وعطفاً على هذا، أمكننا القول أنّ حازماً نظر إلى الخطاب الأدبي بكونه ميداناً (للتوتّر بين قيم الاختلاف وقيم التطابق أو بين الانزياح والمعيّار)⁽¹⁾. تساؤلاً ونظرة الدرس الأسلوبي المعاصر إلى الخطاب الأدبي بكونه كلّية مبنية من خصائص لغوية وخصائص أسلوبية. ولن يكون للتحليل الأسلوبي أهمية وفائدة إلاّ في ضوء التحليل اللغوي لجميع العناصر البنيوية المحققة لأدبية ذلك العمل اللغوي.

ب- الوظيفة التركيبية الدلالية للتمثيل:

أقرّ الدرس الأسلوبي العربي أنّ التمثيل تنشأ من بنيته صورة⁽²⁾ في ضوء المفهوم الفنّي المعاصر للصّورة - الذي بسطنا القول فيه في مواضع سالفه-.

إن الغاية التي يبتغيها المستخدم للتشكيلات التصويرية في الآثار الأدبية تنسحب على البعد الجمالي الدلالي الذي يعتري البعد التركيبي التصويري، فضلاً على (تقريب الحقيقة الغيبية في ثوب من الشّخص المادي والمعنوي)⁽³⁾. على اعتبار أنّ تلك الحقيقة الغيبية تشكل المقصدية الأولى للمتكلم، الذي يسعى إلى تمكين المعنى الذي يعكسها في قلب ونفسية المتلقي والتأثير به عليه، وفقاً للمواقف التي يبديها إزاء النّص التصويري بوصفه رسالة لغوية موجّهة إليه.

ونظراً لفعالية الأشكال التّصويرية -بكونها إمكانات بلاغية تتأهل لرسم المشاهد لسانياً وتصويرها وكأنها حاضرة- اعتمدها الخطاب القرآني، وجعلها الوسيلة الخيار لديه. وفي هذا الصدد يرى الدكتور سيد قطب أنّ الصورة القرآنية أخذت أشكالاً عدّة، حيث تشكّلت (بالصّورة المحسّنة المتخيّلة عن المعنى الذهني، والحال النفسية، وعن الحادث المحسوس، والمشاهد المنظور، وعن النموذج الإنساني والطبيعة البشرية، ثم يرتقي بالصّورة التي يرسمها فيمنحها الحياة الشّخصية أو الحركة المتجددة، فإذا المعنى الذهني هيئة أو حركة، وإذا الحالة النفسية لوحة أو مشهد، وإذا النموذج شاخص حيّ، وإذا الطبيعة البشرية مجسّمة مرئية)⁽⁴⁾. وجميع هذه الأبعاد الدلالية التي لوّنت على البنية التصويرية في الخطاب القرآني تعبّر عن أهمية وفاعلية الصّورة البيانية في المتلقي من زاوية أنّها تجعله يتأثر وجدانياً أو ذهنياً وفقاً للمقصدية التي يرتضيها المصوّر، التي يشكّلها من خلال استثمار جميع طاقات اللّغة وإمكاناتها، وذلك بشحن تلك المقصدية بأبعاد دلالية مضمونية، يراها كفيلة بإحداث وظيفة التأثير التي يتغياها.

(1) ينظر: محمد مشبال: البلاغة والأدب- من صور اللغة إلى صور الخطاب-، دار العين للنشر، القاهرة، ط1، 2010م، ص17.

(2) ينظر: محمد الولي: الصورة الشعرية، (م،س)، ص19- وعبد الله صولة: الحجاج، مرجع سابق، من ص481-483.

(3) حبيب مونسي: شعرية المشهد في الإبداع الأدبي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2009م، ص103.

(4) سيد قطب: التصوير الفنّي في القرآن، دار الشروق، بيروت، ط14، 1993، ص32.

فصورة المماثلة التخيلية* -في ضوء ما سلف بيانه- هي بنية تعبيرية، يضطلع ضمنها الشيء الذي تشهد به الحواس أو الأعراف بتعويض المعنى المجرد أو الغرض المبتغى. وعلى هذا المنحى، عالج البحث القديم الصورة الأدبية بعامة من منظور الدور التأثيري الناتج عن بنيتها في علاقتها بالمتلقي وعلاقة المتلقي بها، بما هي تأثير في الوجدان وإقناع للذهن. لذا كانت هذه الأبعاد التي تعترى الصّورة مدار اهتمام الفكر اللغوي القديم -على نحو ما فهم من الدكتور عبد الله صولة في كتابه "الحجاج في القرآن من خلال أهم خصائصه الأسلوبية".

وبناء على ذلك، عرض معظم أعلام الدرس العربي القديم للصّورة البيانية (التشبيه، التمثيل، الكناية، الاستعارة، المجاز بأنواعه) من زاوية البنية بكونها استبدالاً، ومن زاوية الوظيفة من حيث هي للتأثير بعديه الانفعالي والإقناعي. يقول الزمخشري في تفسير قوله تعالى: (وَلَوْ شِئْنَا لَرَفَعْنَاهُ بِهَا وَلَكِنَّهُ أَخْلَدَ إِلَى الْأَرْضِ وَاتَّبَعَ هَوَاهُ فَمَثَلُهُ كَمَثَلِ الْكَلْبِ إِنْ تَحْمِلْ عَلَيْهِ يَلْهَثْ أَوْ تَتْرُكْهُ يَلْهَثْ ذَلِكَ مَثَلُ الْقَوْمِ الَّذِينَ كَذَّبُوا بِآيَاتِنَا فَاقْصُصِ الْقَصَصَ لَعَلَّهُمْ يَتَفَكَّرُونَ

(١٧٦) (الأعراف: الآية 176) (كان حقّ الكلام أن يقال: لو شئنا لرفعناه بها ولكنّه أخذ إلى الأرض فحططناه ووضعنا منزلته فوضع قوله: فمثله كمثل الكلب موضع حططناه أبلغ حظاً لأنّ تمثيله بالكلب في أخص أحواله وأدّلّها في معنى ذلك⁽¹⁾. وهذا يفيد، أنّ بنية التمثيل التركيبية تتأسس على مقولة الاستبدال المنضوية في مبدأ تعويض معنى مجرد ذهني بكلام لغوي تشهد به الحواس "فمثله كمثل الكلب إن تحمل عليه يلهث"، على اعتداد أن معمارية التمثيل - بما هو إجراء بلاغي - يكون ماثلاً في التركيب النحوي له، يؤتى به للتعبير عن معنى كامن من وراءه يكون شائعاً استخداماً به لدى المتلقي. ودلالته غير متعلقة بالمعنى الظاهري للعبارة التركيبية، إذ أن وظيفة التمثيل بما هو تعبير استبدالي هي (توضيح) مقاصد المتكلم وإخراجها إلى منطقتي الحسّ والمشاهدة⁽²⁾. لأن فيه زيادة البيان بما أن الممثل أظهر من الممثل به على حدّ تعبير ابن سنان الخفاجي، -كمثال صفة "لهث الكلب"- التي تعكس المعنى المراد من النص التمثيلي الوارد في الآية.

* أطلق السجلماسي على مصطلح التمثيل مصطلح المماثلة الذي أورده ضمن النوع الثالث من جنس التخيل، وهي عنده "أن يقصد الدلالة على معنى، فيضع ألفاظاً تدلّ على معنى آخر، وذلك المعنى بألفاظه مثال للمعنى الذي قصد الدلالة عليه".

- السجلماسي (أبو محمد القاسم. ت 730هـ): المنزوع البديع في تجنيس أساليب البديع، تح: علال الغازي، مكتبة المعارف، الرباط، ط1، 1980، ص244.

(1) الزمخشري: (م،س)، ج2، ص131.

(2) ابن سنان الخفاجي، (م،س)، ص346.

إن الإجراء اللّغوي التمثيلي الذي يمثّل غرض القائل هو (شكلٌ من أشكال الكلام البلاغي يتضمن مقارنة أو علاقة بين مركبين أو عنصرين) (1) قائمٌ على عملية استبدال كلام بكلام آخر وهذا هو مفهوم الصّورة الشعرية في الدّرس النقدي الجديد بكونها تقوم دائماً على المجاز والاستبدال أو التعويض أو هي كلّ (تعبير غير حرفي) (2)، يسهم تركيبه في تنشيط القارئ.

وعلى الجملة، فقد عدّ القدماء الصّورة التمثيلية بما فيها التشبيه أنّها- دائماً- تقوم على المجاز (3) (الاستبدال)، الذي يعوّض الحقيقة اللّغوية والعرفية، بكونه أي المجاز غرضاً يعبّر عنه المعنى غير الحرفي الذي يعكس مراد ومقاصد المستخدم لإمكانية التمثيل البلاغية؛ من منظور أنّ التركيب البياني -بمختلف أشكاله التعبيرية -لا يتغيّر فيه الغرض ، الذي يصبو المتكلم إلى إثباته وتمكينه وتحقيقه في ذهن المتلقي، بالرغم من عدول الكلام من مستوى الحقيقة إلى مستوى المجاز. وقد أكد عبد القاهر الجرجاني هذه الحقيقة المعرفية قائلاً أنّه: (محال أن يتغيّر حال المعنى في نفسه بأن يكنى عنه بمعنى آخر، وأنّه لا يتصوّر أن يتغيّر معنى طول القامة بأن يكنى عنه بطول النجاد ، ومعنى كثرة القرى بأن يكنى عنه بكثرة الرّماذ، وكما أنّ ذلك لا يتصور فكذلك لا يتصوّر أن يتغيّر معنى مساواة الرّجل الأسد في الشّجاعة بأن يكنى عن ذلك ويدل عليه بأن تجعله أسداً) (4) . على أساس أنّ الأشكال البيانية هي التي تتغيّر. وما على المستخدم إلّا أن يختار الشكل التصويري الذي يتناغم وغرضه المقصود.

تكشف البنية التمثيلية - في النموذج رقم (1) - على أنّ الممثل هو الحياة الدّنيا والممثل به هو الماء والأشياء المترتبة عنه؛ من زاوية أنّ الكلام القرآني عقد مقارنة بين الحياة الدّنيا وأشياء الماء التي صيرها حصيداً.

ولعلّ وجه الفائدة من هذا التّمثيل تركز في تشبيه زوال الحياة الدّنيا وسرعة تقصّيها مع نعيمها بذلك النبات الذي يزيّن الأرض - الناتج من الماء المنزل - على نحو ما يفهم من تفسير الطّاهر بن عاشور لهذه الآية (5)، تأصيلاً على أنّ التمثيل* هو صورة بلاغية، تضطلع بوظيفة

(1) ينظر: بشرى موسى صالح : الصورة الشعرية في النقد الحديث، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1994م، ص29.

(2) ينظر: نفسه، الصفحة نفسها.

(3) ينظر: عبد الله صولة: (م،س)، ص483.

(4) عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، (م،س)، ص415.

(5) ينظر: محمد الطاهر بن عاشور: (م،س)، ج1، ص141.

* اقترّب مفهومه عند بعض أعلام الدّرس البلاغي النقدي القديم من مفهوم الإرداف (الكناية) والإشارة والمثل والاستعارة. فهو عند قدماء (أن يريد الشاعرُ إشارة إلى معنى فيضع كلاماً يدل على معنى آخر، وذلك المعنى الآخر والكلام ينبئان عما أراد أن يشير إليه). وقد فرّق ابن سنان الخفاجي بين مصطلح الإرداف ومصطلح التمثيل قائلاً أن التمثيل هو الدّلالة على معنى لا بلفظه الموضوع له، والمتعارف عليه، ولا بلفظ قريب منه (الإرداف) وإنّما يؤتى بلفظ هو بعيد من لفظ الإرداف. يصلح أن يكون مثلاً للفظ المعنى المراد. يقول في هذا السّياق متحدّثاً عن التمثيل- بما هو تعبير مجازي -مايلي: (أن يراد معنى فتوضع ألفاظ تدل على معنى آخر، (و) ذلك المعنى مثلاً للمعنى المقصود. وسبب حسن هذا مع ما يكون فيه من الإيجاز) وتحدّث عنه ابن رشيّق القيرواني (أبو علي الحسن) (ت463هـ) معادلاً بينه وبين المثل في علاقته بالاستعارة في معرض تعريفه له. ينظر: - قدماء بن جعفر (أبو الفرج) (ت337هـ): نقد الشعر، (م،س)، ص159-160.

- ابن سنان الخفاجي: (م،س)، ص345-346.

- ابن رشيّق القيرواني (أبو علي الحسن) (ت463هـ): (م،س)، ج1، ص277.

تعبيرية بيانية، لتوضيح المعنى المراد في بنية جمالية تداولية يؤسها الفعل اللّغوي الحامل للدلالة التي تنصرف – في الآية السابقة- إلى تنفير- المتلقي الموجّه إليه الكلام -من الدّنيا التي يشبه حالها حال مصير النّبات.

إن البنية اللّغوية التمثيلية للنموذج رقم(2) حققت صورة كليّة موحّدة، مترابطة الأجزاء الدّلالية والأنساق النحوية، التي دعمت كلية البنية على غرار (إنّما- مثل – الكاف- الفاء- ممّا- حتى- إذا- الواو- أو- كأنّها- لم- الباء- كذلك)، حيث اضطلعت بدور التّسيق بين الجمل، إذ (لا ينبغي أن تعدّ الجمل في هذا النّحو بعدّ التشبيهات التي يضمّ بعضها إلى بعض والأغراض الكثيرة التي كلّ واحد منها، منفرد بنفسه، بل بعدّ جمل تنسق ثانياً منها على أولة وثالثة على ثانياً. وهكذا. فإنّ ما كان من هذا الجنس لم تترتب فيه الجمل ترتيباً مخصوصاً حتى يجب أن تكون هذه سابقة وتلك تالية لها والثالثة بعدهما)⁽¹⁾.

يستفاد من التعليق الذي قدّمه عبد القاهر الجرجاني الأمور الآتية:

1- إنّ دلالة التمثيل تتحصل من المجموع الكلي للأشكال اللّسانية وعناصرها اللّغوية التي تحققت في نوعية الجمل التي تآلفت وتناسقت بفضل تلك الأدوات النحوية التي صيّرت الجملة الكليّة للتمثيل صورة واحدة على صعيد التّعبير والمحتوى، ممّا جعل النص التمثيلي – بما هو جمل تشبيهية متعددة ملتنصق بعضها ببعض- يبرز في صورة وحدة نصيّة. ونحن نلفيه في هذا السّياق. ينبّه إلى أنّه (قد يجيء الشيء من هذا القبول يتوهم فيه أنّ إحدى الجملتين أو الجمل تنفرد وتستعمل بنفسها تشبيهاً وتمثيلاً، ثمّ لا يكون كذلك عند حسن التأمل)⁽²⁾، والذي يعبر على أنّ المغزى الذي أراده المتكلم من الآية ينحصر في ذلك الاقتران والترابط الذي يربط كلّ جملة مع أختها. إذ كلّ شطر يحتاج إلى الشطر الذي يليه وكلّ شطر ينتج بعده العلائقي من الشطر السابق عليه، من منظور أن صورة المماثلة التي تجسدت في النموذج جاءت مرتبة ومنسقة (كالنّسق في الأشياء إن رتبت ترتيباً مخصوصاً كان لمجموعها صورة خاصة)⁽³⁾ تعكس مغزى المتكلم ومقصده من الكلام الذي صاغه بالتمثيل، من خلال مجموع العناصر اللّسانية التي شكّلت العلاقات القائمة بينها وحدة دلالية نصيّة تبتدئ من أوّل عنصر وتنتهي إلى آخر عنصر من النموذج، حيث (لو حذف منها جملة واحدة من أيّ موضع كان، أخلّ ذلك بالمغزى من التّشبيه)⁽⁴⁾ والتمثيل التّركيبي بين الحياة الدّنيا ونواتج الماء الذي أراده المتكلم.

(1) عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، (م،س)، ص109.

(2) نفسه، ص 110..

(3) عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، (م،س)، الصفحة نفسها.

(4) عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، (م،س)، ص109.

ولعلّ الجمل المفتحة بتلك الأدوات النحوية "تقتضي ما يتم المعنى" (1)، الذي صيغ من أجله التركيب الذي دعمته وأزرتة الجملة الأخيرة (كذلك **نفصل الآيات لقوم يتفكرون**) المنضوي في نطاق وظيفة الإقناع بزوال الحياة الدّنيا وبقاء الآخرة، على اعتداد أنّ هذه الوظيفة هي وجه الفائدة من الكلام التمثيلي الذي حققته الآية.

إنّ الطرح النظري الذي قدمه الجرجاني في ضوء تعليقه على الآية 24 من سورة ونس يتساق مع مقولة الاتساق التي أنتجها الدّرس اللساني الحديث، حيث يعدّ ظاهرة من ظواهر التماسك النصّي، ويقصد به ذلك (السّبك الشديد بين الأجزاء المشكلة للنّص من خلال عناصر لسانية معجمية في النظام اللّساني. وكشف هذا الترابط البنيوي يتتبع المتلقي سلسلة من الإجراءات الوصفية والتّطبيقية والإحصائية لإبراز الأنساق النصّية المؤدية لوظيفة الرّبط بدءاً من الجملة الثانية في المنجز الكلامي، إذ يكون هدفه توصيف كيفية تشكيلها، ووسائل هذا التشكيل، وهي المعروفة في نحو النّص بأدوات الاتساق، التي تجعل من السلسلة التّالية نصّاً مترابطاً لا مجرد تتابع جملي) (2).

وبناء على ذلك، أمكننا القول أنّ الجرجاني تحدّث عن نظام التشبيهات المتتالية والمتراكبة بكونها أنساقاً لسانية نصّية متتابعة ومتسلسلة، حيث لا يجوز أن تنفرد جملة تشبيهية عن السّياق اللّغوي والتركيب للتمثيل الذي يوطّرها. والذي جسده عبارات وكلمات معجمية، وأدوات نحوية قارنت بين الموضوع (الحياة الدّنيا) والشبه بأدوات التمثيل الواصلة بينهما. وتحمل تلك الكلمات المعجمية والعبارات اللّغوية المنسّقة في مطاويها بنية تعبيرية براغماتية، تتعلق بمقصدية الكلام التي صيغت في سياق تمثيلي. واستنباط دلالتها موكول للمتلقى الذي لا ينبغي له التّوقف عند جملة أو جملتين وعدّهما مستقلتين عن بعضهما البعض وإنّما ينبغي عليه أن يتقرى الوظيفة التمثيلية للبنية التركيبية البيانية في إطار كلية تتكون من أجزاء متتالية مترابطة، ومتناسقة أنهتها الجملة الفعلية (**نفصل الآيات لقوم يتفكرون**) التي اضطلعت بدور تأكيد المعنى المستفاد من الجمل السّابقة عليها، حيث صدرت بالأداة (كذلك) لتأكيد ذلك الترابط الدّلالي النّحوي الذي يوحد البنية الكلية، على اعتبار أنّها جملة تأكيدية أعانت على عملية ربط المتواليات السطحية بعضها إلى بعض.

شبّهت الآية الكريمة -للمنموذج القرآني رقم (2) - عدم انتفاع اليهود بالتوراة (مثل الذين حملوا التوراة ثم لم يحملوها) بعدم انتفاع الحمار بما يحمل من الأسفار -بما هي أوعية للعلوم وثمرة العقول- وقد ذهب عبد القاهر الجرجاني- في هذا السياق- واصفاً البنية التركيبية الماثلة في السّياق اللّغوي التمثيلي، مبيناً أساس العلاقة البنيوية الكامنة في هذه الصّورة البيانية التمثيلية. يقول : شارحاً وموضحاً العلاقة بين الممثل والممثل به في الآية أنّ (الشبه منتزع من أحوال الحمار لا يحسن ولا يشعر بمضمون ما يحمل ولا يفرّق بين الأحمال). فهو كما ترى مقتضى أمور مجموعة، ونتيجة لأشياء ألفت وقرن بعضها إلى بعض (و) بيان ذلك: أنّه احتيج إلى أن يُراعى من الحمار فعل مخصوص وهو الحمل، وأن يكون المحمول شيئاً مخصوصاً، وهو الأسفار التي

(1) ينظر: محمد خطابي: لسانيات النص – مدخل إلى انسجام الخطاب- المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط2006م ص128.

(2) نعمان بوقرة: لسانيات الخطاب- مباحث في التأسيس والإجراء- دار الكتاب العربي، بيروت، ط1، 2012م، ص37.

فيها أمارات تدل على العلوم، وأن يثالث ذلك بجهل الحمار ما فيها، حتى يحصل الشبه المقصود. ثم إنّه لا يحصل من كلّ واحدٍ من هذه الأمور على الانفراد، ولا يتصوّر أن يقال إنّه تشبيه بعد تشبيه، من غير أن يقف الأوّل على الثاني، ويدخل الثاني في الأوّل، لأنّ الشّبه لا يتعلق بالحمل حتى يكون من الحمار، ثم لا يتعلق أيضاً بحمل الحمار حتى يكون المحمول الأسفار، ثم لا يتعلق بهذا كلّهُ حتى يفترن به جهل الحمار بالأسفار المحمولة على ظهره: فما لم تجعله كالخييط الممدود، ولم يمزج حتى يكون القياس قياس أشياء يبالغ في مزاجها حتى تتحدّ وتخرج عن أن تعرف صورة كلّ واحد منها على الانفراد، بل تُبطل صورها المفردة التي كانت قبل المزاج، وتحدث صورة خاصة غير اللواتي عهدت(...) فما لم تجعله كالخييط الممدود لم يتم المقصود، ولم تحصل النتيجة المطلوبة، وهي الدّم بالشّقاء في شيء يتعلق به غرضٌ جليلٌ وفائدة شريفة⁽¹⁾. يتحدث عبد القاهر الجرجاني -في هذا النّص الطويل الذي أوردناه- في معرض تعقيبه على الآية التي تقدّم ذكرها عن بنية التّمثيل البلاغي القائم بين مقتضيات صفة أحوال اليهود في علاقتهم بالتّوراة من جهة أولى، وبين صفة أحوال الحمار الحامل للأسفار وعدم شعوره وإحساسه فضلاً على عدم تفريقه بينها وبين سائر الأحمال من جهة ثانية. على اعتبار أنّ وجه الشبه ينتزع من أحوال الممثل (اليهود والتّوراة) وأحوال الممثل به (الحمار وعدم اكتراثه بما يحمل بكونه حيواناً) والمعروف عنه أنّه لا ينتفع بما يحمل. وشأنه في هذا هو الشأن عينه مع الممثل. وبالتالي، أمكننا القول أنّ بنية التّمثيل في هذه الآية - وفقاً لكلام الجرجاني- تنصرف إلى تلك المشابهة القائمة في العلاقة، أي أنّ علاقة عدم انتفاع اليهود بالتّوراة تتشابه مع عدم انتفاع الحمار بالأسفار. أمّا عن الدّلالة المركزية التي سيق هذا التّمثيل من أجلها تنضوي في "الدّم بالشّقاء في شيء يتعلق به غرضٌ جليلٌ وفائدة شريفة". واستناداً على ذلك، تختلف بنية التّمثيل عن بنية التشبيه - بحسب الجرجاني- حيث أن التشبيه الخالص أو الصّريح عنده يكون معقوداً بين أمرين من غير امتزاج. أمّا التّمثيل فبنية تكون معقودة بين عدّة أمور تجمع بينها علاقة مشابهة. وفي هذا السّياق يذهب الدّكتور عبد الله صولة⁽²⁾ إلى الرّأي القائل أن بنية التشبيه تختلف عن بنية التّمثيل/ من زاوية أن المشابهة في التّمثيل لا تنهض بين عنصرين مفردين أو مركبين. وإنّما المشابهة قائمة بين أربعة عناصر، حيث تكون بين علاقة العنصر (1) بالعنصر (2) من جهة و علاقة العنصر (3) بالعنصر (4) .

وترتيباً على هذا، فالتمثيل هو تشابه في العلاقة. إن هذه الآلية (الفكرة) التي فرّق في ضوئها الباحث عبد الله صولة بين بنية التشبيه وبنية التّمثيل استثمرها من مفهوم التّناسب الاستعاري لدى بيرلمان وتيتكاه، حيث أن التّناسب عندهما هو بناء علاقة بين المستعار له (المشبه) والمستعار منه⁽³⁾ (المشبه به)، أو بين الموضوع (Thème) والشّبيه (Phore)، الذي يفترض فيه أن يكون في (الصّفة أشهر وأرسخ من المستعار له. وذلك حتى يتسنى له

(1) عبد القاهر الجرجاني: (م.س)، ص101-102.

(2) ينظر : عبد الله صولة: (م.س)، ص ص 549، 552، 556.

(3) Perlman Jch(et)Olbrechts Tyteca(Olga : Traite de l'argumentation, la nouvelle Rhétorique, éditions de l'université de Bruxelles, 1976, P512.

توضيح الموضوع وإنارته أو نقل قيمته إليه⁽¹⁾. واستغلالاً لهذا المفهوم الذي ينطبق على بنية التمثيل البلاغي لدى الجرجاني ، أمكننا استخدام آليات التقسيم الرياضي في معالجة النموذج التمثيلي بالصيغة الآتية:

(أ) ← اليهود / (ب) ← التّوراة
العلاقة: ← عدم انتفاع اليهود بالتّوراة العلاقة 1

(ج) ← الحمار يحمل أسفاراً / (د) ← عدم انتفاع الحمار بما يحمل

العلاقة: ج ← عدم الانتفاع وعدم الشعور بمضمون الأسفار العلاقة 2
د

إنّ العلاقة أ تنتمي إلى مجال الموضوع . والعلاقة ج تنتمي إلى مجال الشبيه، وبالتالي فإنّ بنية التمثيل تنضوي في مفهوم التناسب الاستعاري الذي يبيّن التناسب الرياضي، من زاوية أن التمثيل قائم على تشابه في العلاقة، أي أنّ التشابه فيه بين علاقيتين: علاقة (أ) بـ (ب) من ناحية وعلاقة (ج) بـ (د) من ناحية أخرى.

إن الممثل في العلاقة (1) جاء تاماً (اليهود- التّوراة) . وهذا التّمام هو الذي وجّه الدلالة في العلاقة (2) من حيث أنّ العنصر (د) هو مكّون لسانی محذوف. وبقياس هذا العنصر مع العنصر الثاني من العلاقة (1) (ثم لم يحملوها) أمكننا استدعاء المحذوف الذي يكمن في الصيغة التّالية: الحمار يحمل أسفاراً ثم لا ينتفع بها.

إن مفهوم التناسب -المستثمر ههنا- هو المفهوم عينه الذي منح للاستعارة لدى بيرلمان إذ الاستعارة عنده نوعان: الاستعارة التناسبية (الاستعارة التمثيلية) وهي الأصل، والاستعارة غير التناسبية (التشبيه البليغ)، التي يقع التوحد بين طرفيها (الموضوع والشبيه) ⁽²⁾.

وعلى هذا، فالاستعارة عنده تقوم على علاقة مشابهة، والتي بدورها تنقسم إلى قسمين: مشابهة قائمة بين كونهين (طرفين)، تكون الصفة أقوى في المشبه به، أمّا القسم الثاني من المشابهة، فهي تلك المشابهة القائمة بين علاقيتين⁽³⁾، التي سمّاها بالاستعارة التناسبية لأنها أقوى من الناحية الحجاجية. وتقوم ببناء الواقع انطلاقاً من اكتشاف علاقات جديدة بين مجالات متباينة. ويكون التمثيل بلاغياً أو شعرياً لدى بيرلمان حينما يؤخذ الشبه ويعبر عنه انطلاقاً من مجالين متباينين ومختلفين. وبهذا المنظور تشابهت تعريفات الدرس البلاغي القديم عند بعض الأعلام مع مفاهيم الاستعارة التمثيلية والاستعارة التشبيهية لديه على الأقل بصورة ضمنية.

(1) عبد العزيز لحويدي: نظريات الاستعارة في البلاغة الغربية من أرسطو إلى لاكوف ومارك جونسون، كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، عمّان، الأردن، ط1، 2015م، ص239.

(2) Perlman (ch) : l'empire Rhétorique-rhétorique et Argumentation, éd. Vrin, paris, 1977, P133-134.

وينظر، أيضاً: عبد العزيز لحويدي، (م.س)، ص: 240-242.

(3) Perlman et TYTECA :op.Cit, P501-502.

2- التمثيل ونظرية التناسب: لم يلتفت عبد الله صولة -الذي استثمر مفهوم الاستعارة التناسبية عند بيرلمان في سياق حديثه عن بنية التشبيه التي تختلف عن بنية التمثيل- إلى مصنف ابن البناء المراكشي* المغربي (ت721هـ) الذي أورد مصطلح التناسب (Proportion)⁽¹⁾ في إطار موسّع، اندرجت داخله جملة من المصطلحات وعدد من الصور والأشكال البلاغية –

3- على اعتداد منه أنّ مفهوم التناسب القائم على مبدأ -القياس والتشابه- يستطيع أن يثوي داخله مجموعة من المصطلحات، تجمع بين مفاهيمها ملامح مشتركة تنضوي في نظرية الملاءمة العقلية بين العناصر اللغوية الماثلة في التراكيب البلاغية والتي صاغ في ضوئها فكرة التناسب بما هو (اشتباه النسب. والنسبة تكون بين شيئين...) والأشياء المتناسبة إذا بدلت تبقى متناسبة. فتكون نسبة الأول للثالث كنسبة الثاني للرابع، وكذلك إذا ركبّت أو فصلت أو عكست تبقى متناسبة⁽²⁾. وهذا يفيد أن التناسب لدى ابن البناء قائم على مبدأ المساواة بين النسبتين. فإذا تساوت النسبتان (العلاقتان) أمكننا قياس الأول من النسبة (1) بالثالث من النسبة (2)، وقياس الثاني من النسبة (1) بالأول من النسبة (2)، من زاوية التسوية بينهما.

وانطلاقاً من هذا المنظور يمكننا معالجة بنية التمثيل القرآني رقم 3، حيث أن تركيبه اللغوي السطحي ينصرف إلى العناصر الآتية:

أ- الذين اتّخذوا من دون الله أولياء (المشركون)

ب- الأصنام / ج- العنكبوت / د- بيتها الواهن (الضعيف)

* هو أحد أقطاب المدرسة البلاغية المغربية الممهضة، اشتهر بالحساب والفلك أكثر من البلاغة. واستند في هيكله البلاغي العام (البيدع) على علوم الفلسفة والمنطق والرياضيات في إنتاجه لمصطلح التناسب، متأثراً في ذلك بالعبدري (ت626هـ) ومحمد بن الحسن الكرجي (ت419هـ) وابن سينا (ت427هـ) والفارابي (ت339هـ) وابن رشد (ت595هـ) وغيرهم. حيث جمع المصطلحات البلاغية في إطار من القوانين الكلية والمقولات الفرعية (الخروج، التشبيه، التبديل، التفصيل...) واندرجت جميعها داخل مصطلح البيدع (البلاغة) الذي انصرف عنده إلى كليتين في ضوء تقسيمه للألفاظ من حيث الحقيقة والمجاز. الكلية (1): أقسام اللفظ من جهة الدلالة على المعنى. الكلية (2): أقسام اللفظ من جهة مواجهة المعنى نحو الغرض المقصود. ينظر - محمد مفتاح ضمن كتاب: عبد الجليل ناظم: البلاغة والسلطة في المغرب - أحمد بن محمد بن يعقوب الولايلي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 2002م، ص10.

- ابن البناء المراكشي (أبو العباس أحمد بن محمد): الرّوض المربع في صناعة البيدع، تحقيق: رضوان بن شقرون، دار النشر المغربية، الدار البيضاء، ط1، 1985م، مواضيع كثيرة.

- محمد مفتاح: التلقي والتأويل- مقارنة نسقية- المركز الثقافي العربي الدار البيضاء، ط2، 2001م، ص50-51.

- سارة مجدي عبد المنعم سلطان: المصطلح البلاغي في كتاب الرّوض المربع في صناعة البيدع لابن البناء المراكشي-قراءة في ضوء البلاغة العامة-، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، (د.ط)، 2018م، ص16، 17، 20، 21، 24، 25، 39، 49.

- محمد بن الحسن الكرجي: الكافي في الحساب، دراسة وتحقيق: سامي شلهوب، منشورات جامعة حلب، سوريا، 1986م، ص58.

(1) هو في الأصل مصطلح رياضي يتأسس على أربعة عناصر (4) عناصر (أعداد) متباينة، وينصرف إلى نسبتين (علاقتين) وفق

الصيغة التالية: $\frac{a}{b} = \frac{c}{d}$. يسمّى (أود) الطرفان. (Extermes) ويسمّى (ب وج) الوسطان (means) وهو قائم على مبدأ المساواة بين النسبتين. ينظر: مجمع اللغة العربية، معجم الرياضيات، ج3، دار الشعب، القاهرة، 2001م، ص312.

(2) ابن البناء (م.س)، ص105-106، وينظر أيضاً: ابن البناء المراكشي: وجوه تلخيص أعمال الحساب، تقديم ودراسة: محمد أبلّاغ، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط، 1994م، ص290-293.

أورد ابن البناء مفهوم التمثيل بكونه مفهوما جزئيا، تحويه فكرة التناسب من جهة، وينتمي إلى ما سماه بكلية التبديل الفرعية "تبديل شيء بشيء"⁽¹⁾، حيث عدّه شكلاً من أشكال الإبدال في توابع الشيء ولواحقه في الوجود.

إن وجه الفائدة من بنية التمثيل (في النموذج القرآني رقم 3) الذي توزعته أربعة عناصر يترسم كالآتي:

1-التسوية بين المشركين والعنكبوت من جهة ← علاقة 1 (أ و ج).

2-المساواة بين الأصنام وبيت العنكبوت من جهة ← علاقة 1 (أ و د).

واستناداً على محصول العلاقة رقم 1 والعلاقة رقم 2 ، ينتج ما يسمى بالتمثيل التناسبي لدى ابن البناء. حيث تتشابه علاقة المشركين بالأصنام مع علاقة العنكبوت ببيتها بطريق الإبدال. وهذا التشابه في العلاقة بين العناصر وفق ابن البناء هو ما يصطلح عليه بالتمثيل داخل الفرعية الإبدالية التي تركز على المجاز في مفهومه الضيق. وعطفاً على هذا، فإن بنية التشبيه عنده تختلف عن بنية التمثيل⁽²⁾، من زاوية أنه خص التشبيه ضمن مقولة أخرى تباين المقولة التي تتضمن التمثيل والإرداف والاستعارة والكناية.

إن التنظير الذي قدمه ابن البناء للتمثيل -بكونه مصطلحاً- يندرج داخل فكرة التناسب ينسجم انسجاماً واضحاً مع مفاهيم الاستعارة التناسبية لدى بيرلمان، التي تنهض أيضاً على مقولة الإبدال نفسها، التي مارسها ابن البناء في ضوء إطار التناسب الموسع، الذي أطر هيكله البلاغي، حيث وظف هذه الآلية بعيداً عن مقولتي الحقيقة والمجاز، إذ مارس التناسب بكونه قانوناً⁽³⁾ وظفه لا بوصفه مصطلحاً يشير إلى مفهوم محدد دقيق.

وإنما التناسب -عنده- هو فكرة موسعة صاغ من خلالها عدداً من المصطلحات والصور والأشكال البلاغية التي تفرعت على مقولات فرعية يسيرة توزعتها كليتتان عامتان. ومن هاهنا أمكننا القول أن ابن البناء أدرك كنه العلاقة البنوية القائمة في التمثيل، على اعتداد أن التمثيل يتكون من أربعة عناصر لغوية تجمع بينها علاقة مشابهة في إطار ثنائي.

إن مفهوم الاستعارة القائمة على التناسب لدى بيرلمان ومفهوم التناسب بشكل عام عند ابن البناء له جذور أرسطية. حيث ارتبط التناسب عند أرسطو (بالمجاز وبخاصة لدى حديثه عن

(1) ينظر: سارة مجدي عبد المنعم سلطان: (م.س)، ص 138، 128.

(2) تنهض بنية التمثيل لدى القزويني على المجاز (الخروج بالكلام على خلاف ما تعهده العرف اللغوي). وهو يختلف عن التشبيه من زاوية الشبه أو وجه المماثلة، إذ أنه منتزع من متعدد (سواء أكان حسياً أم عقلياً). وقد فرق بين مصطلح المثل والتمثيل، وقد اقترن التمثيل لديه بالاستعارة (الاستعارة التمثيلية: إني أراك تقدم رجلاً وتؤخر...) ينظر: القزويني: التلخيص في علوم البلاغة، (م.س)، ص ص: 138 274، 322، 323، 324.

(3) سارة مجدي عبد المنعم سلطان: (م.س)، ص ص: 26، 28، 39.

الاستعارة التي تأسست لديه على التناسب بين الطرفين⁽¹⁾، إلا أن ابن البناء يمتاز عنهما من حيث أنه شكل لديه كلفة فرعية ومصطلحا موسّعا*، إذ عالج في ضوئه مقولات (التشبيه الإبدال، التفصيل، الاختصار) مستقلة عن بعضها، معتمدا في ذلك على فكر رياضيّاتي بلاغي.

وخلاصة القول، إن آلية التناسب العلائقي – ضمن تصور ابن البناء - تتأسس على مبدأ قياس ثنائي للعناصر اللغوية من خلال معادلة بنيوية لسانية تكون مركوزة-بخاصة- في طبيعة الصّورة التمثيلية أو ما يسمى بالتشبيه التمثيلي أو الاستعارة التمثيلية.

شبه الخطاب التمثيلي (الذي عبر عنه النموذج القرآني رقم(4) زوال الحياة الدّنيا وبهجتها بزوال ذلك النبات الأخضر الناتج عن الماء، الذي تزيله الرّيح فتحوّلت بذلك صورة الإخضرار والبهجة -التي أنتجها الماء- إلى حطام وهشيم. ويتكشف لنا من دلالة هذا السياق البياني الذي حققه النسيج اللغوي المترابط والمؤلف من وحدات معجمية وأدوات نحوية أنّ التمثيل ينهض - دائما- على عملية تجسيد وتشخيص المعاني المجردة، إذ أنّ الصورة التمثيلية السطحية منها والعميقة صورت مشهد الطبيعة بما هي إخضرار وماء وريح وهشيم. وجميع هذه المواد من أعظم مشاهد الطبيعة تأثيراً في النفوس ومن أشدها تكرّراً في حياة المتلقي.

وما يستيقظ النظر في السياق نفسه أن جمل الختام في النماذج القرآنية رقم(1) ورقم(3) ورقم(5):

1- فصلّ الآيات لقومٍ يعقلون.

2- وإنّ أوهن البيوت لبیت العنكبوت.

3- إنّ في ذلك لذكرى لأولي الألباب.

بماهي جمل فعلية واسمية، قد ذلّت الدّلالة المستفادة من كلّ نموذج قرآني، إذ الفائدة من وراء ذلك تأكيد المعاني العميقة التي طويت ضمن الأشكال التصويرية، وقد عبّر الجرجاني عن ذلك في سياق حديثه عن التوكيد المعطوف الذي ينزل منزلة الصّفة للجملة التي قبلها⁽²⁾ من منظور أنه يصار إلى تلك الجمل التأكيدية في ختام الإسناد للتأكيد على معانٍ فهمت من ألفاظ أخرى سبقتها في التّركيب.

(1) يوسف مسلم أبو العدوس: النظرية الاستبدالية للاستعارة، حوليات كلية الآداب، مجلس النشر العلمي، الكويت، الحولية رقم11، الرّسالة رقم66، 1990م، ص30.

* عالج مصطلحي الاكتفاء والحذف ضمن مقولة "الإيجاز والاختصار" في ضوء مفهومه للتناسب. وقد ذكر في هذا السياق أشكال الاكتفاء المرتبطة بالحذف اعتماداً على مبدأ القياس. وقد فرّق بينهما في ضوء فكرة التناسب-دائماً- على ما بينهما من تقارب. فالإكتفاء يتصل بطرفين متلازمين ويكتفي بأحدهما(الاستعارة لدى بيرلمان): العنصر(1) من العلاقة(1) والعنصر (4) من العلاقة(2). أمّا الحذف فيتصل بإبقاء عمدة الكلام(كالنموذج رقم2) الذي تمّ فيه حذف عبارة (ثمّ لا ينتفع بها) بحكم أن السياق هو الذي يدل عليها، لأن لا شيء يحطّ من قيمة الحمار وهو يحمل الأسفار من جهة. ومن جهة ثانية: أنّ المحذوف يُرجع بالقياس إلى العنصر(2)(ثمّ لم يحملوها). ينظر: ابن البناء: الرّوض المربع، (م.س)، ص143-146.

(2) عبد القاهر الجرجاني: (م.س)، ص239.

إنّ البنية المعجمية اللغوية والتركيبية، التي يتأسس عليها قوله تعالى في النموذج القرآني رقم(5): (أَلَمْ تَرَ أَنَّ اللَّهَ أَنْزَلَ مِنَ السَّمَاءِ مَاءً فَسَلَكَهُ يَنَابِيعَ فِي الْأَرْضِ ثُمَّ يُخْرِجُ بِهِ زَرْعًا مُخْتَلِفًا أَلْوَانُهُ ثُمَّ يَهِيَجُ فِتْرَاهُ مُصَفَّرًا ثُمَّ يَجْعَلُهُ حُطَامًا إِنَّ فِي ذَلِكَ لَذِكْرًا لِأُولِي الْأَلْبَابِ (٢١) (الزمر:21) هي مشابهة ومساوية للخصائص اللغوية التركيبية الماثلة

في النموذج القرآني رقم(1) وبالأخصّ في تركيب النموذج القرآني رقم(4): (وَاضْرِبْ لَهُم مَّثَلًا الْحَيَاةِ الدُّنْيَا كَمَا أَنْزَلْنَاهُ مِنَ السَّمَاءِ فَاخْتَلَطَ بِهِ نَبَاتُ الْأَرْضِ فَأَصْبَحَ هَشِيمًا تَذْرُوهُ الرِّيَّاحُ وَكَانَ اللَّهُ عَلَى كُلِّ شَيْءٍ مُّقْتَدِرًا (٤٥) (الكهف:45)، من حيث تماثل الوحدات المعجمية في التراكيب (السَّمَاءِ، الماء، الأرض، الزرع، النبات، الإخضرار، الحطام، الهشيم، الحصيد...).

وفي هذا السياق، يذهب الزّمخشري -من منظور هذا التماثل (التشابه) التركيبي بين الآيات المنتمية إلى سور متباعدة تاريخياً في النزول- إلى تفسيرها اعتماداً على البعد الدلالي التركيبي الذي أنتجته البنية السطحية والعميقة لآيتي الكهف و يونس (عليه الصلاة والسلام)(1) حيث تطابقت الخصائص المعجمية، والتركيبية النحوية في الآيات القرآنية الثلاثة، أي أنّ آية الزمر تتناص* معهما داخل الخطاب القرآني برّمته. وانطلاقاً من الفكرة نفسها يعلّق عبد الله صولة على

(1) ينظر: الزّمخشري: (م.س)، ج1، ص212. وأيضاً: عبد الله صولة: (م.س)، ص550.

*التناص(Intertextuality): ترجمه الدكتور محمد مفتاح إلى كلمة "التناص" وقد كان لهذه الترجمة الشيعية والقبول في الأوساط النقدية المعاصرة، علماً أنّ مرجعيته المعرفية غربية المنشأ مردودة إلى كريستيفا(KristEva) وميشال أريفي (Michel Arrivea) وريفاتير وغيرهم.

ومصطلح التناص لدى محمد مفتاح هو "تعلق نصوص مع نص حدث بكيفيات مختلفة" وهذا الإجراء هو نفسه الذي استخدمه الزّمخشري في تفسير آية الزمر رقم 21)، أما مواطنه محمد بنيس فقد ترجم (Intertextuality) بـ "التداخل النصي". ويرى الدكتور عبد العزيز حمودة أنّ مصطلح "بين نصية" هو مصطلح تفكيكي، على اعتداده إجراء نقدي أنتج رداً على النصية البنوية(التي تنتظر إلى النص الأدبي بكونه نسقاً نهائياً يمكن تحليله وتفسيره في ضوء علاقات وحداته داخل نسقه الأصغر فحسب. أي أنّ دلالاته لا ترتبط بدلالات نصوص أخرى). فكل نصّ هو تناص في ضوء التصورات السابقة- يحمل آثار (Traces) نصوص أخرى بانية له وظفت فيه بكيفيات مختلفة. وقد تمّ ترديد مفهومه- يضيف الباحث- في ضوء مفهوم الحوارية (dialogisme) الذي قدّمه الروسي التفكيكي المتقدم (ميخائيل باختين)، بحكم أنّ حالة النص الأدبي شبيهة بحالة الكرنفال التي يختلط فيها كل شيء: ثقافة عليا، ثقافة دنيا، ثقافة رسمية، ثقافة شعبية... والتناص بكونه -بنية لغوية وإجراء نقديا- في الآن معاً، ينقسم إلى قسمين: 1- تناص داخلي (مثاله آية الكهف، وآية الزمر -بتفسير الزّمخشري-) على اعتبار أنّ آية الكهف أو آية يونس هي النصّ الأصلي لنص آية الزمر. 2- وتناص خارجي وقد تمّ إعادة تعريف النصّ في ضوء مفهوم التناص بمعيار مضموني، يخالف المعايير الحجمية والنحوية. إذ يقول فان دايك في هذا السياق (فيمكن أن يتركب النصّ من جملة واحدة، أو حتى من كلمة واحدة) تأصيلاً على أنّ المعيار الدلالي المضموني هو مقوم نوعي وعامل جوهري في تحديد القيمة النوعية للأصوات والكلمات والعبارات والجمل وغيرها.

آلية التناص الكائنة بين سورتي الكهف والزّمر. يقول ما بيانه ((إن) الوحدات المعجمية والتركيبية والبيانية تومئ إلى الشكل التعبيري (للآية: 45 من سورة الكهف)، والعلة في ذلك أنّ ارتباطهما مقرون بقرينة تناصية لأن سورة الكهف نزلت تاريخياً قبل سورة الزّمر (و) بالتالي فالآية 45 من سورة الكهف هي التي توجّه الدّلالة في الآية 21 من سورة الزمر⁽¹⁾. لعلّ التعليل الدلالي الذي قدمه الزمخشري -وتأثره صولة في توصيف الوظيفة التداولية الأسلوبية لآية الزمر قياساً إلى آية الكهف- عائدٌ إلى غياب أداة التمثيل (بما هي جسر واصل بين المسند إليه (الممثل) والمسند (الممثل به- الماء) التي أدت إلى تعطلّ الدّلالة في البنية التركيبية التي سيق في مطاويها التمثيل، إلا أنّ الوحدات المعجمية والأدوات النّحوية -وفق تصور الزمخشري- شكّلت القاسم المشترك بينهما مما أفضى إلى توحيد الاتساق الدلالي بين سورة الكهف وسورة الزّمر. حيث استحالت سورة الكهف مؤهّلة لملاء الفراغ* وتوجيه الدّلالة في الآية المتناصّة، مما جعل مسار القراءة يستوي من خلال تعالق الآيتين مع بعضهما من النّواحي المعجمية اللغوية، والتركيبية، والدّلالية، علاوة على الوظيفة الإقناعية بزوال الحياة الدّنيا باعتبارها المغزى المقصدي من البنية التمثيلية الواردة في الخطاب.

وعطفاً على هذا، أمكننا عد آية سورة الكهف قرينة إحالية نصّية موسّعة لآية سورة الزمر لعلّة غياب الإحالة إلى الممثل من -جهة أولى- داخل سورة الزّمر، وكون الخطاب القرآني هو خطابي لسانی واحد من جهة ثانية، بحكم أنّ مفهوم الإحالة هي الدرس اللساني المعاصر هي (علاقة دلالية تخضع لقيد دلالي، وهو وجوب تطابق الخصائص الدلالية (التي تنتجها البنية السطحية والعميقة للنّص) بين العنصر المحيل (آية الكهف) والعنصر المحال إليه (آية الزمر)⁽²⁾ . وتُدعى هذه الإحالة في حقل لسانيات النّص بالإحالة النصّية، من زاوية أن آية سورة الكهف مقرونة بآية سورة الزمر من جهة الوظيفة النصّية، إذ أن صورة المماثلة والصورة البيانية بعامة تتأسس على ترك فراغات بين عناصرها اللّسانية. وهذه الفراغات موكول أمرها للقارئ الذي يضطلع بملاء محلاتها الشاغرة من خلال التفسير والتأويل، اعتماد على قرائن نصّية داخلية أو خارجية متاحة.

وجملة الأمر، فالأطر النظريّة والإجرائية التي قدّمها بعض أعلام الدّرس البلاغي القديم (الجرجاني والزمخشري) تتصادى مع أحدث الفكر الرّائجة في حقل مبادئ نحو النّص الذي

ينظر: -محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري- إستراتيجية التناص- المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط3، 1992م، ص119-121.

-محمد بنيس: الشعر العربي الحديث: بنياته وإبدالاتها، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط2، 1990، ص181. وكتابه الآخر: ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب- مقارنة بنيوية تكوينية- دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، ط2، 1995م، ص278.

-عبد العزيز حمودة: المرايا المحدبة: من البنيوية إلى التفكيك، سلسلة عالم المعرفة، إصدار المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد232، أبريل 1998م، صص362، 261، 32.

-فان دايك (Van Dijk) النّص: بنياته ووظائفه: مدخل أولي إلى علم النّص، ضمن كتاب: نظرية الأدب في القرن العشرين: تأليف جماعي، تر و تق: محمد العمري، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 1996م، ص49.

(1) ينظر: عبد الله صولة: (م.س)، صص: 550، 555، 561.

* الفراغ: مصطلح أنتجه إيزرر (Wolfgang Iser) (يعكس تعطلّ وعدم إفادة الكلام) (في نموذج سورة الزمر). وتلك الفراغات لدى إيزر: هي فجوات موضوعة في النّص الأدبي اللغوي، تترك حركية القراءة بعدها محفزاً للقارئ، وجعله يؤول المعنى اعتماداً على سياقات متاحة.

ينظر: مليكة دحمانية: هرمينوطيقا النص الأدبي في الفكر الغربي المعاصر، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2008م، ص118.

(2) ينظر: محمد خطابي: (م.س)، صص16-17.

يتغيا) بحث الترابط النّحوي وفهم أوجهه المتجاوزة للجملة الواحدة إلى سلسلة طويلة أو قصيرة من الجمل (1) في إطار علاقاتها بوحدة أكبر، تخضع لمعايير الخطاب الكلي الذي يتأسس على عناصر تداولية قائمة في الأساس بين منتج الخطاب ومتلقيه عبر الخطاب ذاته ومكوناته البنيوية المهيكلّة في مقاصد المنتج والسّياق الثقافي اللغوي الذي يحيط بالمتلقي. واستنما على ما توضح تخلص إلى الأمور الآتية:

1- مثّلت جميع النماذج القرآنية- التي استشهدنا بها في المواضع السابقة- وحدات دلالية ونصّية جسّدت جملة العناصر اللّسانية وعلاقاتها ضمن التّركيب الواحد والتي أعانت على تحقيق نصّيتها من خلال الإحالات القبلية والبعدية داخل النص الواحد أو خارجه. وقد كان هذا هو المسعى التوصيفي الذي مارسه بعض أعلام الدّرس التراثي من خلال رصد العلائق المختلفة التي تضم الجمل بعضها إلى بعض من روابط زمنية، ومكانية، وتركيبية، وتناسية على مستوى الشكل والمضمون.

2- أدرك الرّمخشري أنّ العامل الدّلالي هو الذي يتحكم في التّركيب النحوي على صعيد السلسلة الكلامية المؤطرة للنص القرآني. فالرّمخشري - في ضوء ذلك التفسير- لم يعترف -ضمنياً- باستقلالية آية الزمر داخل السّورة نفسها.

3- تجاسرت بعض مفاهيم المصطلحات التّراثية بين الدرس القديم والدرس المعاصر في سياق مفهوم الصّورة الأدبية (البيانية)، التي تعدّ عنصراً بنيوياً من عناصر العمل الأدبي في إطار كليته، من زاوية: أنها بنية لسانية تتألف من (مجموع علاقات الترابط العميقة التي تؤسس الهيكل الستاتيكي له) (2) بكون- أي النص- خطاباً كلياً تعتريه آثار نصوص أخرى.

4- تشابهت تعريفات البلاغيين للتمثيل من خلال ربطه بعدّة مصطلحات (كالتشبيه والاستعارة والكناية والإرداف وغيرها)؛ إلّا أن الإجماع يكاد ينعقد بينهم على أن التمثيل من أرقى الأشكال البلاغية التي تنشأ منه صورة لما فيه من تخيل وإخراج للمعنى المجرد إلى حيّز الحسّ والمشاهدة ولاسيما في الخطاب القرآني.

(1) إبراهيم خليل: في نظرية الأدب وعلم النّص-بحوث وقراءات- منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010م، ص216.
(2) بول ريكور (Paul Ricoeur): النّص والتأويل (مقال)، تر: منصف عبد الحق، مجلة العرب والفكر العالمي، بيروت، ع3، 1988م، ص37.

المبحث الثالث:

النسق التركيبي للكناية

أولاً : الكناية

1- الكناية ومصطلحا الإرداف والتعريض: إنّ ألصق المصطلحات بمفهوم مصطلح الكناية قياساً إلى تلك المواصفات الأفهومية وعناوين الإجراءات اللّغوية البيانية التي اختلطت بتركيبها في الدّرس الثّراني اللّساني العربي* هو مصطلح التّعريض (أولاً) الذي اجتهد الزّمخشري في التّفريق بينه وبين مفهومها بوصفها إجراءً بلاغيّاً يؤتى به لأنّه أوقع وأبلغ من التّصريح؛ ومصطلح الإرداف⁽¹⁾ (ثانياً)، الذي ميّزه ابن حجة الحموي من تعريفها. يقول الزّمخشري مفرّقاً بينها وبين التّعريض في سياق حديثه عن الآية رقم 22 من سورة البقرة ما يلي: (فإن قلت أي فرق بين الكناية والتّعريض، قلت: الكناية أن تذكر الشيء بغير لفظه الموضوع له كقولك طويل النجاد والحمائل لطول القامة، وكثير الرّماذ للضياف. والتّعريض أن تذكر شيئاً تدلّ به على شيء لم تذكره. كما يقول المحتاج للمحتاج إليه: جئتكَ لأسلم عليك ولأنظر إلى وجهك الكريم، وكأنّه إمالة الكلام إلى عرض يدلّ على الغرض. ويسمى التلويح، لأنّه يلوح منه ما يريد⁽²⁾)). المتكلم، الذي يضمن غرضه في منطوق العبارة (Lexie). أمّا ابن حجة الحموي فقد غاير بين بنيتهما من منظور أنّ الإرداف هو (أن يريد المتكلم معنى فلا يعبر عنه بلفظه الموضوع له) (في الحقيقة اللّغوية)، بل يعبر عنه بلفظ هو رديفه (في المعنى) (...) والفرق بين الإرداف وبين الكناية أنّ الإرداف قد تقرر أنّه عبارة عن تبديل الكلمة برديفها. والكناية هي العدول عن التّصريح بذكر الشيء إلى ما يلزم، لأنّ الإرداف ليس فيه انتقال من لازم إلى ملزوم⁽³⁾.

* التّبست الكناية مع عدد غير يسير من المصطلحات لدى جملة من أعلام الدّرس البلاغي الثّراني كمصطلحات (التّتبّع، التّمثيل، المثل، الإيماء، التّلويح، التّورية، التّجاوز، الإشارة، التّداخل، التّفخيم، المحاجة والغور).

ينظر : -ابن البناء المراكشي: الرّوض المربع في صناعة البديع، (م.س)، صص 115، 116، 121.

-السجلماسي(أبو محمد القاسم)(ت730هـ): (م.س)، صص 263.

-ابن سنان الخفاجي: (م.س)، صص: 245، 342، 346، 345.

-سارة مجدي عبد المنعم سلطان: (م.س)، صص: 128، 103، 49.

(1) تضاف مصطلح الإرداف الشعري لدى قدامة بن جعفر (ت337هـ) مع مصطلح الكناية البلاغي لدى عبد القاهر الجرجاني، على اعتداد أنّ الإرداف هو (أن يريد الشاعر دلالة على معنى من المعاني فلا يأتي باللفظ الدال على ذلك المعنى، بل بلفظ يدل على معنى هو ردفه وتابع له، فإذا دلّ على التّابع أبان عن المتبوع). والكناية هي (أن يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني، فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللّغة، ولكن يجيء إلى معنى (هو) تاليه ودفه في الوجود فيؤمى إليه ويجعله دليلاً عليه). ينظر: -قدامة بن جعفر : (م.س)، صص 157. وعبد القاهر الجرجاني: (م.س)، صص 110.

(2) الزّمخشري: (م.س)، ج 1، صص 153.

(3) ابن حجة الحموي(تقي الدين أبو بكر بن علي)(ت837هـ): خزنة الأدب وغاية الأرب، ج4، تح: كوكب دياب، دار صادر بيروت،

2001م، صص 104-103.

وعلى هدي هذه المفاهيم التي منحت لتلك المصطلحات يمكننا الانتهاء بالقول إلى الأمور الآتية:

- 1- الكناية هي تركيب بلاغيّ يحدث فيه تجاوز للمعنى الحرفي المنطوق إلى معنى آخر مقصود، ومثالها: (طويل النجاد / نؤوم الضحى).
 - 2- التّعريض هو تركيب يستفاد مدلوله من المعنى السطحي المنطوق الذي يكون مشتركاً بين المتكلم والمخاطب.
 - 3- الإرداف هو تركيب، يتعلق بتبديل كلمة بكلمة أخرى تلون مدلول ذلك التركيب الماثلة فيه.
 - 4- الكناية لا تتعلق بلفظ مفرد. وإنّما ترتّهن إلى تركيب ومقام قيل فيه هذا التركيب.
 - 5- إن الانتقال من دلالة أولى إلى دلالة ثانية مركوزة في التّعبير الكنائي وليست متوافرة في التّعبير الإردافي.
- واعتماداً على هذه العناصر أمكننا القول: أنّ الكناية هي مكوّن بلاغيّ تنصوي بنيته في العدول من المكنى به إلى المكنى عنه الذي يعكس الدّلالة المقصودة من المتكلم انطلاقاً من ذلك التّرابط العلائقي السببي، الذي يكون بين المعنى السطحي والمعنى المحصل عليه بكونه (ترابطاً تسلسلياً بين الموضوع المطروح (المعنى المصرّح به) والبدل المجاور له (المعنى المتروك))⁽¹⁾.
- أي أن أمر الدلالة الكنائية يتولى استنباطها المتلقي انطلاقاً من الدلالة السطحية الأولى التي يبرزها التّركيب والمقام الذي قيل فيه المعنى الكنائي. ومن ههنا، فالمعنى الكنائي ليس قابلاً في كيان الملفوظ -كما هو الحال في التّركيب التّعريض- ولا هو متعلق بكلمة واحدة كما هو شأن العبارة الإردافية. وإنّما هو شكل لغوي الكنائي يرتبط بالمتلقي من جهة، ويرتّهن إلى مقام بلاغي خارجي غير لغوي - من جهة أخرى - يعتمد المتلقي لملء ذلك الفراغ الذي يفصل بين المكنى به والمكنى عنه نحو قول الشاعر⁽²⁾:

1- إنّ في ثوبك الذي المجد فيه

لضياء يزري بكلّ ضياء

إنّ مضمون التركيب الكنائي الشّعري في هذا البيت ينسحب على دالتين هما:

(1) سعد الغانمي: التحليل السيميولوجي للاستعارة، مجلة الفكر العربي المعاصر، بيروت، ع: (16 و17)، 1984، ص39.

(2) أبو الطيب المتنبي (ت345هـ): (م.س)، ج2، ص268.

أ-الدّلالة الأولى: تنضوي في أنّ أبا الطيب المتنبي أراد إثبات المجد لكافور الإخشيدي لكنه لم يفعل ذلك ولم يصرّح به. بل نسب المجد إلى ثوبه، وبالتالي فالثوب لازم لمعنى المجد.

ب-إنّ مضمون الدلالة الثانية العميقة التي يمكن لنا أن يستنبطها من هذا الدال الكنائي هي: أنّ الشاعر أراد ذمّ كافور الإخشيدي، من زاوية أنّ المجد لازب بثوبه، وليس متعلقاً بشخصه؛ أي أنّ المجد يظهر في اللباس ولا يبرز في كافور.

6- إنّ التّركيب الكنائي يتأسس على عملية الإخفاء من خلال استبدال بنية عميقة ببنية سطحية بارزة تمثل نقطة انطلاق المتلقّي في تتبع مسار الدّلالة اعتماداً على أسيقة ثقافية اجتماعية و إنجازية. وهذا الانتقال والتحوّل بين المعنى السطحي والعميق مركّز في بنيتها الإنتاجية، إذ يتعلّق بالتّركيب والمتلقّي والسياق، ولا يتعلّق بكلمة واحدة، أو مضمون منغرس في الكلام يشترك فيه كلّ من المتكلّم والمتلقّي كما هو الحائل في التعريض أو الإرداف.

ومهما يكن الأمر، فمفاهيم الكناية، والإرداف، والتّعريض تتجاوب تجاوباً تاماً مع الجهاز النظري الإجرائي للدرس التداولي الدلالي المعاصر* لدى ديكرود في تعريفاته للمقتضى (Présumé) والمقتضى المعجمي (Présumé lexicale) ومصطلح معنى المعنى أو المفهوم (Sones entendu). يقول ديكرود متحدّثاً عن الاقتضاء الدلالي بأنّه (عمل لغوي). فالمقتضى هو ذلك الذي يسميه فلاسفة اللغة مثل سيرل (Searle) قضية أو مضموناً، أمّا المفهوم فإنّه عمل⁽¹⁾ دلالي يقوم به المتلقّي فهماً وإنتاجاً.

* هو حقل معرفي لسانی أُستق من التقسيم الثلاثي الشهير لموريس سنة 1938م في أبحاثه اللسانية الدلالية. وميّز في هذه الأبحاث بين ثلاثة مستويات تدرس في نطاقها اللغة، وهي: المستوى التركيبي: يهتم بعلاقة العلامات اللسانية وهي مقترنة ببعضها. 2- المستوى الدلالي: تدرس علاقة العلامات اللسانية في ارتباطها بالواقع. 3- المستوى التداولي: يهتم بدراسة علاقة العلامة بمستعملها (المتكلم والسامع). ثم امتدّ هذا المكون التداولي ليصير علماً قائماً بذاته، يهتم بالقضايا التي أهملتها اللسانيات البنوية الوصفية. وقد تُرجم مصطلح La pragmatique المعبر عن هذا الحقل المعرفي بمعادل التداولية من قبل الدكتور طه عبد الرحمن. وتعرّف التداولية من قبل جملة من أهلها بأنها "علم يهتم بدراسة الاستعمالات اللغوية أو الأعمال اللغوية" على غرار أوستين وسيرل وديكرود. فالتداولية تدرس اللغة في حالة الاستعمال أخذاً في الحسبان نوايا ومقاصد المتكلم وأحوال سياق المتلقّي، مولية إيلاءً كبيراً للدلالة المتداولة بينهما (المتكلم والسامع) من خلال الكلام الذي يحملها بطريقة تصريحية أو ضمنية؛ لأنّ الدلالة الكلامية هي الموضوع الأساس لها. وهي تنظر إليها أنها ليست متأصلة في الكلمة فحسب، ولا متعلقة بالمتكلم وحده، ولا بالسامع فقط؛ وإنّما الدلالة ضمن أدبيات هذا الحقل تتمثل في استعمال (négociation) اللغة في سياق محدّد (مادي، اجتماعي، ثقافي، حضاري...) للوصول إلى المعنى القابع في كلام ما. إذ أنّ الدلالة - برأي أصحاب التداولية - تستنبط من الاستعمال والتداول والتفاعل بين جميع العناصر الداخلة في تداول المعنى. ينظر:

-Patrik(Charoudeau) et Dominique(Maingueneau) : Dictionnaire d'analyse du discours, éditions du Seuil, Paris, 2002, P454.

-عبد الله صولة: (م.س)، ص35.

-مسعود صحراوي: التداولية عند العلماء العرب- دراسة تداولية لظاهرة الأفعال الكلامية في التراث اللساني العربي-، دار الطليعة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 2005م، ص16.

-أحمد محمود نحلة: آفاق جديدة في البحث اللغوي المعاصر، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، مصر، (د.ط)، 2000م، ص14.

-طه عبد الرحمن: في أصول الحوار وتجديد علم الكلام، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط2، 2000م، ص27 وكتابه الآخر: تجديد المنهج في تقويم التراث، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط2، 2005، ص245.

⁽¹⁾Oswald Ducrot, le dire et le dit, éd Minuit, paris, 1984, P44.

إن الكناية -بناء على ماتقدم- هي عدول تركيبى دلالي تتعلق بمقام بلاغي. وأمر فهم معناها موكول للمتلقى، وهي من هذا الجانب ليست مكوناً لغوياً أو بديعياً. وإنما هي مكون بلاغي، على خلاف "التّعريض" الذي تستنبط دلالاته في ضوء علاقة لغوية اجتماعية ثقافية تجمع بين المتكلم والمتلقى فحسب. وبناء على هذه الزاوية، فمصطلح التّعريض لدى الزمخشري يتناغم مفهومه مع مفهوم المقتضى لدى ديكر، من منظور أنّ المقتضى - برأيه - (ليس حدثاً بلاغياً مرتبطاً بالملفوظ، وإنما هو قابع في اللغة ذاتها...) ويتحصل عليه من التركيب ومن الكلمة⁽¹⁾. فالتّعريض ليس مرتبطاً بمقام معيّن، إذ يحمل معنى الكلام في مطاويه، إذ هو مكوّن لغوي مسؤول عنه المتكلم والمتلقى معاً. وعلى هذا، فالإرداف و التّعريض يحملان المفهوم نفسه الذي قدّمه ديكر للمقتضى المعجمي والمقتضى التركيبى بكونهما مكوّنين لغويين وليسا بلاغيين من منظور العلة السابقة.

ودرجا على السياق نفسه، فالإرداف-لدى ابن حجة الحموي- يتعلق بالكلمة بماهي (وحدة معجمية-صرفية وإعرابية معاً- والقابلة لأن تكتسب بالإضافة إلى معناها المعجمي سمات دلالية إضافية من خلال علاقتها بالمقال الذي ترد فيه والمقام الذي تستعمل فيه وهي -أي الكلمة- قادرة في الوقت نفسه على التأثير في ذلك المقال والمقام بفضل مالها من قيم دلالية مختلفة بعضها مستمد من اللغة نفسها، وبعضها متأتى من الاستعمال والتداول)⁽²⁾. وبناء على هذا النص، فالإرداف يتعالق مع مفهوم المقتضى المعجمي، من منظور لما بين الإرداف والكناية والتّعريض من تقارب في الملامح الدلالية من جهة، ودقة التمييز الذي قدّمه ابن حجة الحموي للتّعريض و الإرداف في تقابلها من مصطلح الكناية من الجهة الأخرى.

إن مبنى الكناية قائم من حيث المضمون على مبدأ الإخفاء والبعد عن التصريح. ولعلّ هذا المبدأ يرتدّ إلى المعنى اللغوي لها المنبجس في معاني (الكنّ وهو الستر. و اسم الكناية إنّما أجري على هذا النوع من الكلام لأنه يستر معنى ويظهر غيره)⁽³⁾، لذا عولجت (الكناية) باعتبارها تركيباً بلاغياً قائماً مبناه على مبدأ استبدال كلام بكلام آخر. إن أوضح مفهوم للكناية والذي يحقق هذه الفكرة ماثوث في كلام السكاكي، الذي يحدّثها بأنّها ((هي) ترك التصريح بذكر الشيء إلى ذكر ما يلزمه، لينتقل من المذكور إلى المتروك (...)) وسمي هذا النوع كناية لما فيه من إخفاء وجه التصريح⁽⁴⁾.

وبناء على هذا، فمفهوم الكناية الأدبي - بماهي صورة - مشتق من معناها اللغوي ومدلولها البلاغي، من زاوية أنّها تركيب نحوي مجازي، يستمدّ قوّته التعبيرية ووظيفته التأثيرية من خلال توريثه للمتلقى في إنتاج الدلالة في الكلام اعتماداً على المقام الذي ينجز فيه ذلك الكلام. والكناية

(1) Ibid, PP :30 ,149.

(2) عبد الله صولة: (م.س)، ص68.

(3) أبو منصور الثعالبي: الكناية والتّعريض، تح ودراسة: أسامة البحيري، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1997، ص21.

(4) السكاكي: (م.س)، ص170.

بهذه الرؤية تختلف عن باقي المصطلحات -التي تقدّم ذكرها- بكونها وسيلة تعبيرية تؤدي إلى نشوء ما سماه ديكرز بالمفهوم (المضمر)

(Sous entendu)، الذي يكون أمره موكولاً (لأنّك وهو المسؤول عن صنعه وإنتاجه في حين أنّ المتكلم هو المسؤول عن المنطوق Le posé)⁽¹⁾ أو العبارة (Lexie) حيث أنّ المعنى الذي تنشئه الكناية مرتبط بالمقام من ناحية، ومتروك للمتلقّي من ناحية أخرى. وقد عدّه ديكرز - كما مرّ بنا- حدثاً بلاغياً أو مكوّناً أسلوبياً. أمّا التراكيب التي ينشأ عنها المقتضى المعجمي أو المقتضى- كما هو الحال في الإرداف والتّعريض - فهي مكوّنات لغوية لا يحدث فيها الانتقال؛ إذ أنّ الدلالة فيهما تكون منبجسة في كيان الملفوظ ذاته، سواء (أكان الملفوظ على الحقيقة أو على المجاز)⁽²⁾ -بوصفه قائماً على الإخفاء أو الاستبدال أو الإغفال- لأن الكناية بماهي بنية تركيبية تتأسس على مدلولين أو بنيتين:

مدلول أول يظهر على سطح الصياغة التعبيرية. ومدلول ثانٍ لا يبرز ويظلّ قابلاً في فضاء الأسلوب الكنائي، يتحصل بفهم المتلقّي أو المقام نحو قولنا: "فلان طويل النجاد".

إنّ الدلالة السطحية المستفادة من هذا المركب الإضافي (غير الإسنادي) تؤذن بأن فلاناً طويل حمالة السيف. غير أنّ هذا المدلول لا يفي بما يتطلبه السياق والغرض الذي سيق من أجله الكلام، أو أنّه غير مناسب لمقام المتلقّي، إذ طول حمالة السيف لا قيمة له في سياق مدح أو إطراء. وحتى يؤدي هذا التصريف اللساني الوظيفة البلاغية التي أنشئ في سبيلها، لابدّ للمتلقّي أن يبحث عن فائض المعنى الذي يمكن أن يشتق انطلاقاً من ذلك المعنى السطحي الملموس. وبهذه الآلية، تتحقق الفائدة التي مؤداها: أنّ المتحدث عنه هو طويل القامة وليس طويل حمالة السيف.

ودرجا على هذا، فسواء وقعت الكناية في الكلمة أو في التركيب، فإن مبناها-دائماً- يحقق مبدأ الانتقال المرتبط بالمتلقّي، على اعتبار أنّ المفردة (اسماً أو صفةً أو فعلاً) تتعالق داخل السياق مع كلمات أخرى تستعير منها قيم دلالية أو غيرها تتم بها قيمتها، أو تزود المقال الذي يحملها بالقيمة الدلالية التي تكتسبها داخل السياق ومن الاستعمال ومن التداول⁽³⁾. وهي بهذا الجانب تتأثر وتؤثر، من ناحية أنها ترتبط بالسياق فتلونه بقيمتها الدلالية من جهة، وهي مرتبطة -من الوجهة نفسها- بالوضع الذي يمكن أن توجد فيه. نحو قولنا: "فتاة نؤوم الضحى".

إنّ المدلول الأول المباشر يبرز أن الفتاة تنائم إلى وقت الضحى، غير أنّ هذا المدلول لا يصاقب سياق المدح الذي وردت في ثناياه هذه الجملة الاسمية، إذ حمل المعنى على الظاهر يخلّ بالمغزى من الكلام. لذلك لابدّ للمتلقّي أن ينتقل إلى مدلول آخر مقصود مناسب للمقام والسياق؛ حيث أنّ المدلول المقصود مغيب عن البنية السطحية، لكنه يشتق من المعنى الأول من وجهة أنّ الفتاة مترفة مخدومة وليس،ت بكسولة. وعليه، فبمنى الكناية- إذن- قائم على مبدأ التجاوز الذي

(1) عبد الله صولة: (م.س)، ص557.

(2) نفسه، ص557.

(3) ينظر: المرجع السابق، ص68-69.

يقوم به المتلقي حيث أنّه المتلقي في تضاعيف التّركيب يجب أن يستعين بالقرائن الحالية ولا يكتفي بالقراءة الحرفية للعبارة (لأنّ وقت الضّحى، وقت لسعي نساء العرب في أمر المعاش وكفاية أسبابه، وتحصيل ما تحتاج إليه في تهئية المتناولات، وتدبير إصلاحها، فلا تنام فيه من نساءهم إلا من تكون لها خدم ينوبون عنها في السّعي لذلك)⁽¹⁾.

2- المكون التركيبي للكناية:

إن البنية الكنائية- في ضوء ما تقدم- تنهض-دائماً- على بنيتين: الأولى سطحية والأخرى عميقة، على اعتبار أنها استخدام أدبي للغة في تقديم المعنى التواصل الذي يتحصل عليه.

ونظراً لهذه المكانة المرتبطة بالبنية الكنائية والمتلقي، أولاها عبد القاهر الجرجاني إيلاء كبيراً، وأخذت منه حيزاً هاماً من تفكيره - بما هي خاصية أسلوبية -تجعل المتلقي مشاركاً لمقصدية الكلام التي تتوارى خلف المعاني السّطحية.

يقول عبد القاهر الجرجاني في هذا السّياق: (فإذا جعلوا للكناية مرتبة على التصريح لم يجعلوا تلك المزية في المعنى المكنى عنه، ولكن في إثباته للذي ثبت له (...) (و) أنك إذا كُنيت عن كثرة القرى بكثرة رمادِ القدر كنت قد أثبتت كثرة القرى بإثبات شاهدها ودليلها)⁽²⁾. وستغدو الكناية من هذا الجانب أوضح من الحقيقة وأوقع من التّصريح كقول الخنساء في رثاء أخيها صخرأ الذي خصّته بقسم كبير من شعرها. تقول⁽³⁾:

1- رفيع العماد، طويل النجا

د سادَ عشيرته أُمردَ

اختارت الشاعرة ألفاظاً كـ(رفيع العماد، طويل النجاد، وساد) لتعبر بها عن المكانة الهامة التي كان يحتلها أخوها بين عشيرته. منطلقة من تعداد أوصاف له، معبرة عن ذلك بطريقة غير مباشرة؛ حيث أن المعنى المقصود في مقام مدح الميت هذا: هو أنّ صخرأ فتى شجاع، طويل القامة والبنية كان يقود قومه وعشيرته وهو لا يزال شاباً صغيراً.

عبّرت الخنساء عن تسيد أخيها لقومها بكلمة "ساد" التي حققت مدلولات عديدة كالشجاعة والمروءة والحلم وغيرها. حيث أثّرت الكلمة في المقال الماثلة فيه. وبالتالي فهي تحمل في ذاتها مقتضى (مضمونا)، زوّدت به السياق الشعري اللغوي الذي يحملها بعدة دلالات، إذ أنّ (معنى الملفوظ الجملي لا يمكن أن يكون بحالٍ من الأحوال جماع دلالات الكلمات التي تكونه حتّى وإن كانت هذه الدلالات سياقية. فما نسميه وقع المعنى السّياقي (Effet de Sens) الذي للكلمة إنّما هو ذلك التّغيير الطارئ على ذلك السّياق من جرّاء إقحامنا تلك الكلمة فيه، أي التّغيير

(1) السّكاكي: (م.س)، ص 170.

(2) عبد القاهر الجرجاني: الدلائل، (م.س)، ص 414.

(3) أبو العباس ثعلب: شرح ديوان الخنساء، قدّم له وشرحه: فايز الدايدة، دار الكتاب العربي، بيروت، ط3، 1998م، ص71.

الذي تحدّثه الكلمة في معنى الملفوظ الجُملي⁽¹⁾. وعلى الجملة، فالطّرح النظري الذي قدّمه ديكرو لمصطلح المقتضى (المعجمي والتركيبى) ومصطلح المضمون يتطابق مع التعريف البلاغي القديم لمصطلحات الإرداف والتّعريض والكناية من جهة أولى، ويتجاوب مع المفهوم اللّساني للأسلوب- بكونه اختياراً معجمياً- من جهة ثانية، على اعتبار أنّ المتكلم يختار كلمة دون أخرى من مفردات اللغة، مما يرادفها أو يظنّ أنّه يرادفها، رُوماً إلى التأثير العملي أو الوجداني في المتلقي. نحو قول الشاعر:

1- إن السّماحة والمروءة والنّدى

في قبة ضُربت على ابن الحشر

يعلّق القزويني على هذا البيت الشعري قائلاً: أن الشاعر أراد أن يثبت اختصاص (ابن الحشر) بهذه الصّفات فترك التصريح بأنّه مختص بها إلى الكناية التي جعلت في قبة مضروبة عليه⁽²⁾.

لعلّ الجملة الاسمية المنسوخة في البيت الشعري تنمّ أن الشاعر بالغ في وصف كرم الممدوح، من خلال جعله لهذا الكرم يفيض على القبة بما هي جماد، حيث تأثرت هذه القبة بذلك الكريم. فمابالك بالكرم المتصف به الموصوف به. لقد انتقى الشاعر كلمة "قبة" -بكونها وسيلة لغوية- حيث اضطلعت بوظيفة مزدوجة: وظيفة مرجعية مؤدّاهها انها مكان جمعت فيه أوصاف الممدوح، ووظيفة بلاغية من خلال ذلك التشخيص المستعمل الذي أزرت دلالاته الجملة الفعلية (ضُربت على ابن حشر)، من زاوية وصف القبة بالكرم. وإذا كان هذا حال القبة فكيف سيكون حال من ضربت عليه القبة؟.

فعلّت كلمة "القبة" الماثلة في البيت الشعري المبالغة في التأكيد على كرم الممدوح، لما لها من قيم دلالية زودت به السياق الشعري الذي يحملها (كالعلوّ، والمجد، والتسامي، والرؤية من بعيد وغيرها من المعاني)؛ ممّا أهل كلّية التركيب أن تنشئ معنى عميقاً.

وعلى العموم، فللصورة الكنائية غيرها من صور المشابهة إستراتيجية نصّية دلالية تكمن سمتها الأدبية وراء العناصر اللّسانية المشكّلة لإطارها، وهذا ما يمكّنها من إحداث التأثير في المتلقي، من خلال ذلك الفراغ الذي يفصل بين المعاني السطحية الملموسة من التركيب النحوي لها والمعاني المقصودة المطوية في ذلك الفراغ المتروك للمتلقي، الذي عبّر عنه (بيير جيرو) بمصطلح الغموض" الذي ينشأ من التراكيب التي تنوي علامات تصويرية. وهذا الغموض الذي يلفّها يشنت مسار الدلالة والقراءة معاً، ولن يزول -كما يقول- (إلا حين توضع في سياقها)⁽³⁾.

(1) Oswald Ducrot : op.cit PP50,149/.

(2) قسم الكناية إلى أقسام ثلاث هي: كناية عن صفة وكناية عن موصوف وكناية عن نسبة. ينظر: القزويني، (م،س)، ص ص: 339-346.

(3) بيير جيرو: علم الدلالة، تر: انطوان أبو زيد، سلسلة زدني علماً، منشورات عويدات، بيروت، ط1، 1986، ص39.

وترتيباً على ذلك، فالتركيب الكنائي هو علامة متعددة الدلالات تحفّز المتلقي -باعتماده على السياق الخارجي والمقام الذي أنجز فيه الخطاب الكنائي- ليمسك بناصية دلالة المكنى عنه انطلاقاً من المكنى به الذي ترد دلالاته وهي غير مصابقة للمقال الذي يحملها ممّا يؤدّي بالمتلقي إلى الانتقال من الظاهر بحثاً عن الغائب، بما أنّ الانتقال هو مبدأ جوهريّ في الكناية.

ثانياً: الكناية والاستعارة

أ- لدى فرانسوا مورو (François Moureau): إنّ السّمة الأدبية لأشكال الصّورة البيانية (تشبيه، تمثيل، كناية) تتمثّل في ذلك المحلّ الشاغر، الذي تنشئه تراكيبها النّحوية الدّلالية والذي يترك أبدأ ودائماً - للمتلقي الذي يجتهد اجتهاداً للبحث عن وجه فائدة الكلام من التركيب التّصويري.

وبناءً على هذا الدّور التّعبيري الدّلالي الذي تضطلع به الكناية من خلال توريثها للمتلقي بأن يشارك في إنتاج الدّلالة المقصودة جعلها ترتبط بما هي إجراء لغوي بالإجراء الاستعاري عند بعض أعلام الدّرس الأسلوبّي التقليدي* والدّرس البلاغي القديم، حيث عدّ ابن الأثير (ت367هـ) - في ضوء هذه الفكرة- كلّ كناية استعارة من منظور أنّ مبناها قائم على عملية الطّي والتّرك حيث أنّه في الكناية يحدث طّي المكنّى عنه والتّصريح بالمكنى به، وكذلك الأمر نفسه يحدث في الاستعارة، إذ يطوى المستعار له ويصرّح بالمستعار منه. يقول ابن الأثير موضحاً ذلك (وأما الكناية فهي جزء من الاستعارة...) فإنّها لا تكون إلّا بحيث يُطوى المكنى عنه، ونسبتها إلى الاستعارة نسبة خاص إلى عام، فيقال كلّ كناية استعارة، وليس كلّ استعارة كناية (...). وقد تقدّم القول في باب الاستعارة أنّها جزء من المجاز، وعلى ذلك تكون نسبة الكناية إلى المجاز نسبة جزء الجزء وخاص الخاص⁽¹⁾. جعل ابن الأثير الكناية تفرعاً من الاستعارة؛ حيث أنّ كلّ كناية هي استعارة، وليس العكس صحيحاً. وعلى المنحى عينه، يذهب ابن البناء المراكشي معالماً الاستعارة بمقابلتها بالكناية، حيث ضمّنها تحت مقولة "تبدّل شيء بشيء". وقد عرّف الكناية بقوله: (ومتى كان الإبدال في توابع الشيء ولواحقه في الوجود فهو الكناية)⁽²⁾. ويفيد مصطلح الإبدال الذي عرف به الكناية أنه مقولة موسعة تشمل جميع أنواع الأشكال اللغوية المجازية

وتعقيباً على هذا، فالعلاقة الكائنة بين الاستعارة والكناية تنضوي في نظرية الإبدال التي تحكمت في الفكر البلاغي القديم في درس الصّورة البيانية، على اعتبار أنّ مبنى هذه الثنائية (الاستعارة/الكناية) ينهض -على وجه التعميم والإجمال- على استبدال كلام بكلام آخر. و انطلق

* عدّ شارل بالي في كتابه "اللسانيات العامة واللسانيات الفرنسية" الكناية (Métonymie) جزءاً لا يتجزأ من الاستعارة (Métaphore)، تأصيلاً على أنّ الاستعارة هي: ذكر كل وإرادة كل آخر، أما الكناية فهي ذكر الجزء وإرادة جزء آخر أو ذكر الجزء وإرادة الكلّ، أما المجاز المرسل (Synecdoque) فهو ذكر الكلّ وإرادة الجزء. ينظر: فرانسوا مورو: (م،س)، ص60.

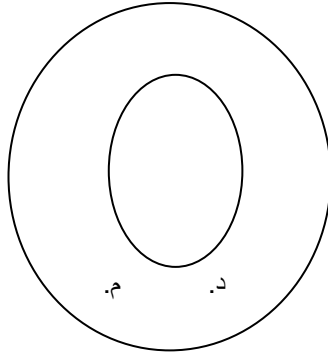
⁽¹⁾ ابن الأثير (ت367هـ): (م،س)، ج2، ص174.

⁽²⁾ ابن البناء المراكشي (ت721هـ): الرّوض المريع، (م،س)، ص116. وينظر أيضاً: سارة مجدي عبد المنعم سلطان: (م،س)، ص128.

فرانسوا مورو في حده للمجاز المرسل والكناية في الدرس الغربي المعاصر، من إطار يتقابلان فيه مع الاستعارة وفق الصيغة الآتية: (1)

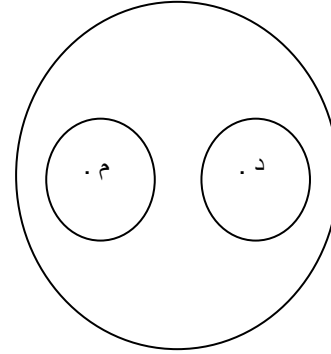
(د=دال. م=مدلول)

الاستعارة



التقاطع بين الشيء المدلول (م)
والشيء الدال (د) بفضل صفة
مشتركة

الكناية والمجاز المرسل



التجاور داخل المجموعة ذاتها

مثل فرانسوا مورو – بناء على الترسيم أعلاه - العلاقات بين الشيء الدال في الكناية والمجاز المرسل (2)* من جهة. والاستعارة من جهة أخرى، ولعلّ الشكل النموذجي الذي قدّمه

(1) فرانسوا مورو: (م،س)، ص 59-60 مع تصرف يسير .

* تُرس المجاز في الدرس البلاغي المدرسي مقابلاً للحقيقة؛ على اعتداد أن ألفاظ اللغة تستعمل في الدلالة على معانيها بطريقتين: بطريق الحقيقة الكلامية التي تعرف بأنها: "الكلمة المستعملة فيما وُضعت له في اصطلاح التخاطب". أي أنها المعاني الأولى التي وُضعت للكلمة قبل أن يعتريها تغير دلالي. وهي على أربعة أضرب: - ما يطابق الواقع والاعتقاد، - ما يطابق الواقع دون الاعتقاد، - ما يطابق الاعتقاد دون الواقع، - ما لا يطابق شيئاً منهما (الأقوال الكاذبة). أما المجاز لغة، فهو من: "جاز الموضوع وبه: سار فيه وقطعه... وتعدّاه وخلفه وراءه". أما اصطلاحاً فهو: "اسم لما أريد به، غير ما وُضع له، لمناسبة بينهما، كنسمة الشجاع أسداً".

والمجاز نوعان:

- أولاً: مجاز مرسل (مجاز في المفرد): وهو الذي يخلو من علاقة الشبه بين طرفيه. وسمي مرسلًا، لأنه لم يقف بعلاقة مخصوصة، بل ينتشر على علاقات كثيرة متنوعة، تسوّغ الانتقال عن المعنى الحقيقي. وتندرج هذه العلاقات تحت محاور، يجمع كلّ محور منها عدداً من العلاقات:

1- المحور الغائي: وتندرج تحته العلاقات الآتية: أ- السببية/ب- السببية: تتجه إلى المُسبّب وتذكره، لتدل به على السبب/ت- الآلية: وهي إطلاق الآلة والمراد أثرها/ث- اللزمية: وهي وجوب كون الشيء عند وجود غيره/ج- الملزومية: وهي كون الشيء يجب عند وجوده وجود شيء آخر.

2- المحور الكمي: ويندرج تحت العلاقات الآتية: أ- الكلية/ب- الجزئية/ت- العمومية/ث- الخصوصية

3- المحور المكاني: وتندرج تحته العلاقات الآتية: أ- الحالية: إطلاق الحال وإرادة المحل/ب- المحلية/ت- المجاورة: وهي ترحلح اللفظ من موضع إلى آخر، له به علاقة اقتران وجوار.

4- المحور الزماني: وتندرج تحته العلاقات الآتية: أ- الماضية أو اعتبار ما كان: وهو أن يذكر الشيء بوصفه الذي كان. ب- المستقبلية أو اعتبار ما سيكون: وهو أن يذكر الشيء بوصفه الذي سيكون.

5- المحور الدلالي: ويندرج تحته العلاقات الآتية:

أ- الإطلاق: وهو إطلاق المطلق على المقيد/ب- التقييد: وهو إطلاق المقيد وإرادة المطلق،/ت- الدالية: وهي أن يدل الشيء على غيره/ث- المدلولية: وهي كون الشيء مدلولاً لغيره.

6- المحور التعويضي: ويندرج تحته العلاقات الآتية: أ- البدلية: وهي كون الشيء عوضاً عن آخر/ب- المبدلية: وهي كون الشيء مبدلاً من آخر.

فرانسوا مورو في تفريقه بين الاستعارة والكناية يتطابق تطابقاً تاماً مع قضيتي الاستعارة والكناية في الدرس البلاغي التراثي (ابن الأثير و ابن البناء) تأسيساً أن العلاقة بين ركني التركيب الاستعاري هي علاقة جوهريّة تنهض على المشابهة أو المقارنة. أمّا العلاقة في المنوال الكنائي والمجازي بصفة عامة، فهي تتأسس على علاقة جوارية وجودية بين المعنى المكنى به والمعنى المكنى عنه، نحو قوله تعالى: (يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا لَا تَقْرَبُوا الصَّلَاةَ وَأَنْتُمْ سُكَارَى حَتَّى تَعْلَمُوا مَا تَقُولُونَ وَلَا جُنُبًا إِلَّا عَابِرِي سَبِيلٍ حَتَّى تَغْتَسِلُوا وَإِنْ كُنْتُمْ مَرْضَى أَوْ عَلَى سَفَرٍ أَوْ جَاءَ أَحَدٌ مِنْكُمْ مِنَ الْغَائِطِ أَوْ لَامَسْتُمُ النِّسَاءَ فَلَمْ تَجِدُوا مَاءً فَتَيَمَّمُوا صَعِيدًا طَيِّبًا فَامْسَحُوا بِوُجُوْهِكُمْ وَأَيْدِيكُمْ إِنَّ اللَّهَ كَانَ عَفُوًّا غَفُورًا (٤٣) (النساء: الآية: 43)). فالمتلقي في هذا التركيب ينتقل من المعنى اللغوي

7- المحور التقديري: ويندرج تحته العلاقات الآتية: أ- الزائدة: وهي إطلاق الزائد وإرادة الناقص/ب- الناقصة: وهي إطلاق الناقص وإرادة الزائد.

8- المحور الاشتقاقي: وهو إقامة صيغة مقام أخرى بقرينة تمنع إرادة المعنى الأصلي. ويندرج تحته ما يلي: أ- إطلاق المصدر على اسم المفعول/ب- إطلاق اسم الفاعل على المصدر/ت- إطلاق اسم الفاعل على اسم المفعول/ث- إطلاق اسم المفعول على اسم الفاعل.
- ثانياً: مجاز عقلي (مجاز في التركيب): ويسمى مجاز الإسناد، لأن إطلاق الكلمة بطريقه لا تكون إلا بضرب من التأويل، حيث يستند الفعل أو شبهه إلى غير ما هوله أصالة، لملاسته له. والمقصود بشبه الفعل "المصدر واسم الفاعل واسم المفعول والصفة المشبهة واسم التفضيل والظرف".

و المعول عليه في فهم هذا النوع من المجازات هو العقل دون اللغة. ولهذا النوع علاقات، وكلها تقع تحت دائرة الملاسة، وهي: العلاقة بين الفعل وفاعله المجازي، أي التعلق والارتباط بين المسند والمسند إليه، حيث أن المسند إليه ليس حقيقياً لمسنده، وتكمن هذه العلاقات فيما يأتي 1:

1- علاقة السببية: وهي أن يكون المسند إليه سبباً في إحداث المسند. 2- علاقة المفعولية: وفيها يُسند الفعل المبني إلى الفاعل إلى المفعول به. 3- علاقة الفاعلية: وفيها يُسند الفعل المبني للمفعول إلى الفاعل. 4- علاقة المصدرية: وفيها يُسند الفعل أو ما شابهه إلى المصدر. 5- علاقة الزمانية: وفيها يُسند الفعل إلى زمانه. 6- علاقة المكانية: وفيها يُسند الفعل إلى مكانه.

ينظر: - حاشية الدسوقي على مختصر السعد التفازاني لشرح التلخيص للقرويني، ج3، تح: خليل إبراهيم خليل، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2002م، ص13.

- عبد المتعال الصعيدي: بغية الإيضاح لتلخيص المفتاح في علوم البلاغة، ج1، مكتبة الآداب، القاهرة، ط17، 2005م، ص52.

- مجمع اللغة العربية: المعجم الوسيط، ج1، دار الفكر، القاهرة، ط2، (د.ت)، ص146.

- علي بن محمد الشريف الجرجاني (ت816هـ): التعريفات، تح: عبد المنعم الحنفي، دار الرّشاد، القاهرة، (د.ط)، 1991م، ص229.

- محمد أحمد قاسم ومحي الدين ديب: علوم البلاغة (البدع والبيان والمعاني)، المؤسسة الحديثة للكتاب، طرابلس، لبنان، ط1، 2003م، صص: 217، 216، 218، 233.

- بدر الدين محمد بن عبد الله الزركشي (ت794هـ): (م،س)، ص256.

- جلال الدين السيوطي: الإتيان في علوم القرآن (بهامشه إعجاز القرآن للباقلاني)، ج2، دار الفكر، بيروت، ط1، 1999م، ص36.

- علي البدري: بحوث المطابقة لمقتضى الحال، المكتبة الحسينية، القاهرة، ط2، 1984م، صص: 121، 122، 123.

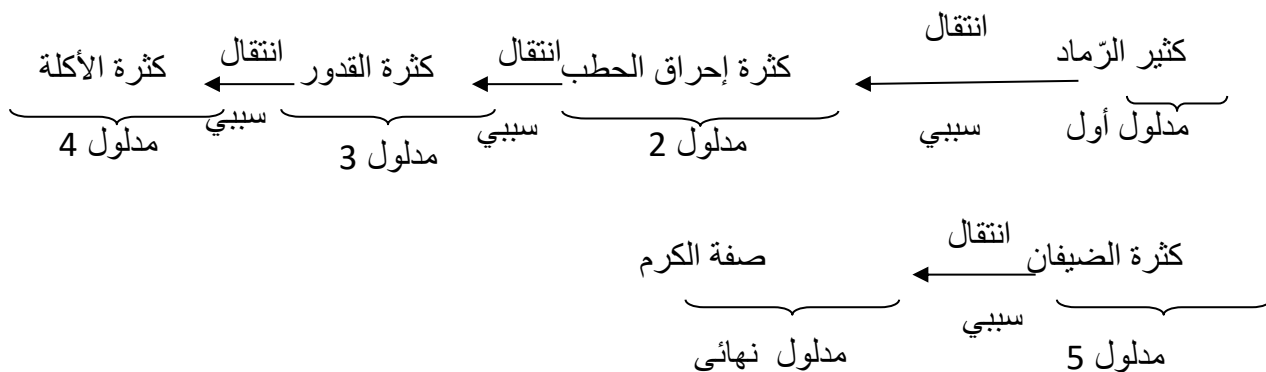
للملامسة إلى معنى آخر مجازي يجاوره في الوجود والواقع وهو "الجماع"⁽¹⁾ بما هو الدّلالة المقصودة من العبارة، التي جاءت على سبيل الكناية، والتي عدّها القزويني لوناً من ألوان الخيال⁽²⁾، وليست مكوّناً لغوياً أو محسناً تزيينياً. بل هي إجراء تعبيرى قادر على خلق صورة للمعنى.

إنّ الفرق البنيوي الدّلالى الكائن بين تركيب الاستعارة وتركيب الكناية هو العلة التي قادت السّواد الأعظم من الأسلوبيين- كما سيمرّ بنا- على تفضيل الاستعارة على الكناية، من زاوية أن تركيبها ينشأ منه صورة على خلاف التّركيب الكنائى. وعلى هذا اعتبروا الاستعارة من أفضل الأشكال التّعبيرية التي من شأنها أن تؤدّي بالمتلقي للتأثر تحقيقاً لوظيفة الخاصية البلاغية الأسلوبية والصورة الأدبية. وفي هذا السياق، يذهب الدّكتور ميشال شريم منوها بأهمية الكناية إذ (لا يعني أنها تفتقر إلى القدرة التّعبيرية)⁽³⁾ وإلى خلق المشاهد الفنّية باللغة. ومثالها -هنا- قولنا: كثير الرّماد.

إنّ المركب الإضافي "كثير الرّماد" هو خبر لمبتدأ محذوف تقديره "هو". والدّلالة المقصودة التي يتحصل عليها المتلقي غير ماثلة في "كثرة الرّماد" بكونها الدّلالة السّطحية الأولى.

ينبغي على المتلقي أن يتجاوز الدّلالة السّطحية متنقلاً من كثرة الرّماد إلى كثرة إحراق الحطب تحت القدور. ومن كثرة إحراق الحطب تحت القدور إلى كثرة الأكلة ومنها إلى كثرة الضيفان. ومنها إلى المقصود من التّركيب، الذي يتمثل في أنّه كناية عن المضياف أو عن الكرم.

لقد تأهل المركب اللفظي "كثير الرّماد" - بما هو تعبير لغوي محسوس- لأن ينتج صورة معقولة بمشاركة المتلقي الذي شقّ المدلولات وفق عملية عقلية سببية عبر المسار الآتي:



(1) ينظر: ابن الأثير: (م.س)، ج2، ص171.

(2) أحمد مطلوب: القزويني وشروح التلخيص، (م.س)، ص420.

(3) ميشال شريم: (م.س)، ص76.

وقد عدّ القزويني هذا التركيب اللغوي كناية عن صفة بعيدة⁽¹⁾ (Périphrase)، تحتاج إلى كبير اجتهاد في تأويلها، إذ أنّ المعنى السطحي المحسوس الذي أنتجته الكناية في -النموذج السابق- أدّت إلى خلق صورة معنى الكرم الذي اشتقه المتلقي اعتباراً من الدلالة السطحية.

اتّسع مدلول الصّورة الأسلوبية ليشمل كلّ الألوان البيانية (تشبيه، تمثيل، استعارة، كناية مجاز)، لدى فرانسوا مورو الذي يقول: (ينبغي أن نعدد المحسنات (Les figures) التي يمكن تسميتها صوراً (...)) يمكن التمييز بين تلك التي تقوم على المشابهة بين طرفين، التشبيه والاستعارة والتمثيل والرّمز، وتلك التي يكون معها الطرفان قائمين على علاقة المجاورة أي المجاز المرسل بأنواعه و(الكناية)⁽²⁾. تأصيلاً منه أنّ مدلول الصّورة هو علاقة لسانية بين شيئين (التشبيه والاستعارة والتمثيل) أو بين معنيين (الرّمز والكناية)؛ أو هي بصيغة عامة (الاستعمال الاستعاري للكلمات)⁽³⁾. بناءً على أن جميع عداد الصّورة البيانية تنهض على مبدأ الانتقال المتروك للمتلقّي، من ناحية أنّها أفعال قولية غير حرفية، تجرّد (دلالات الصّور من القيود التي يفرضها المعجم، ولكن دون أن تمحوها؛ إذ أنّ توقّ العبارات المتباعدة في الصّورة نحو الوحدة والانسجام يؤدّي إلى تعددية على صعيد المعنى والدلالة، فتجمع الصّورة كلّ القيم المعنوية التي تتمتع بها الكلمات القديمة منها، وتلك التي خلفتها الولادة الجديدة)⁽⁴⁾ من علاقات بين الأشياء أو بين المعاني، لقصدية تقريرية، أوتوكيدية أو إيحائية.

ومهما يكن الأمر، فميدان الصّورة الأسلوبية (الشعرية، الأدبية، الفنية...) ينضوي في بنية الأشكال التعبيرية التي ضمّنها الإمام (السكاكي) في قسم علم البيان بكونه شعبة من شعبه العلم الذي تعرف به أحوال المدلولات والدّوال.

ب- رومان جاكبسون :

إنّ الانطلاقة اللغوية للبلاغة والانطلاقة اللسانية للأسلوبيات، مهّدت السبيل لرومان جاكبسون (Roman Jakobson) (ت1982م) ليقم ثنائية تقابلية بين الاستعارة والكناية اعتباراً من ثنائية (اللغة والكلام) لدى دوسوسير المتحقيقين على المحور الاستبدالي والمحور النّظمي بكونهما أسين تفسيريين لسانيين للحقيقة والمجاز اللذين تتأسس عليهما الصّورة الأسلوبية الشعرية. والمقصود بالمحور النّظمي أو التّألفي (Rapports syntagmatiques) : أنّ مبنى

(1) ينظر: القزويني (ت739هـ): (م،س)، ص340-342.

(2) فرانسوا مورو: (م،س)، ص19-20.

(3) مصطفى ناصف: الصّورة الأدبية، دار الأندلس للطباعة والنشر، بيروت، ط3، 1983م، ص4.

(4) صُبّحي البستاني: الصّورة الشعرية في الكتابة الفنية، دار الفكر اللبناني، بيروت، ط1، 1986م، ص14.

الكلام (ينهض على مجموعة من العلاقات النظامية ذات منحى زمني واحد)⁽¹⁾ على صعيد
الجملة (الصغرى أو الموسعة) أو الكلمة. قول الشاعر:

وَلَيْلٍ كَمَوْجِ الْبَحْرِ أَرْخَى سُدُولَهُ

عَلَيَّ بِأَنْوَاعِ الْهُمُومِ لِيَبْتَلِي

إنّ دلالة الجملة الشعرية الاسمية هي مجموع المعاني الوظيفية التي تتمخض من ترابط العناصر اللسانية البانية لكلية التركيب، على شاكلة اقتران (واو ربّ بالمبتدأ والخبر - شبه الجملة- والجملة الفعلية وغيرها من العلاقات والقواعد المتوافرة في الشطر الثاني). أما على مستوى الكلمة، فيظهر الترابط - مثلاً- باقتران (اللام والياء واللام. والفتحة والسكون والتنوين) في المورفيم * " ليل"، الذي شكّل نواةً دلالية وموضوعاً أخبر عنه بأنّه شبيه لمواج البحر المتلاطمة. أمّا المحور الاستبدالي (Les Rapports paradigmaticques)، فالمقصود به: أنّ الكلام لا يتوقف على مجموع معاني العناصر اللغوية التي تتضمنها الدلالة السياقية أو العلاقات الأفقية. وإنّما (تستدعي -أيضاً- علاقات استبدالية تنتمي إلى مجموعات فرعية تتكون من وحدات لغوية قادرة على أن تضطلع بالوظيفة النحوية نفسها في ملفوظ ما)⁽²⁾. أي أنّ كل وحدة لغوية ماثلة في التركيب يمكن أن تحلّ محلّها وحدة لغوية أخرى تنتمي إلى مجموعة لغوية أخرى. أو بتعبير أدق يمكن لجملة من الكلمات أن تتبادل المواقع النحوية دون أن يكون هناك خرق أو تعارض دلالي (تنافر معنوي) بين الكلمات المتناسقة داخل الملفوظ نفسه.

ولعلّ هذا القانون الذي صاغه رومان جاكبسون للكلام -بصفة عامة- يذكّرنا بقانون السبّك في الدرس التراثي، الذي يشير مدلوله إلى: (إحكام علاقات الأجزاء وقوة الربط بينها حتّى أنّه يصعب الفصل بينهما وإلاّ لتغيّر المعنى تماماً. ووسيلة ذلك إحسان استعمال المناسبة المعجمية* من

(1) جورج مونا (George Mounin): اللغة والتعبير، تر: محمد سايبلا، منشورات مجلة اللسان العربي، الرباط، ع26، 1986م، ص79.

* هو موضوع فيما يعرف في الدرس اللساني الحديث بالمورفولوجيا (Morphologie)، التي صارت لها مفهوماً جديداً يختلف عن المفهوم القديم الذي كان يُعنى بـ: "دراسة أبنية الكلمات انطلاقاً ممّا يطرأ على أشكالها من تغييرات سببها الإعراب، أو الاشتقاق، أو ما أشبه ذلك". أمّا المفهوم اللساني المعاصر لها، فهي تجمع بين "الدراسة الوظيفية، وعلم التركيب (Syntaxe) ولها هدفان: 1- الهدف الأول: يتجلى في تحديد البنية الداخلية للكلمات، أي قواعد ترتيب الوحدات (الفونولوجية والصوتية) التي تكوّن الكلمات، وكذا وصف مختلف أشكال هذه الألفاظ بحسب العدد، والجنس، والزمن والإعراب والأشخاص (متكلم، مخاطب، غائب). أمّا الهدف الثاني: فهو وصف قواعد البنية الداخلية للكلمات، وقواعد ترتيب التركيب للجملة، ويعرفها نفر آخر أنها أي المورفولوجيا "علم يبحث في كيفية حدوث الوحدات المعنوية الدالة (Monèmes) صوتياً بحسب السياق الذي تظهر فيه، أي أنّ هي العلم الذي يهتم بدراسة بنية الكلمات، وأشكالها لا لذاتها، وإنّما لغرض دلالي، أو لغرض صرفي يفيد خدمة مقاصد الجملة والعبارات، من خلال اهتمامه بالاشتقاق وأزمنة الأفعال والتعريف والتنكير، والتعددية واللزوم، والمغايرة في الصيغ، والأوزان ودلالاتها والجموع وأنواعها. أخذنا هذه التعريفات- بتصرف- من:

- راجع بوحوش: اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري، دار العلوم للنشر والتوزيع، عناية، الجزائر، (د.ط)، 2006م، ص103. و- محمود أحمد نحلة: لغة القرآن في جزء عمّ، دار النهضة العربية، بيروت، 1981م، ص338.

(2) - R. Jakobson : Essais de linguistique générale II, ed de Minuit, paris, 1970, P45-49.

وينظر أيضاً: عبد العزيز لحويدي: (م،س)، ص80.

* المقصود بالمناسبة المعجمية تلاحق حقلين من حقول المعجم في معانها بحيث يجوز للفظ من أحد الحقلين أن يرد في تركيب واحد مع لفظ من الحقل الآخر وهو الذي يقصده البلاغيون عند قولهم: "إسناد الفعل إلى من هو له، أمّا إذا لم يُلحق الحقلان، فإنّ الإسناد يكون إلى غير من هو له. وهذا شرط من شروط الإفادة التي يتوقف عليها الاعتبار بأن سلسلة منطوقة بعينها كلاماً أو لغواً، فإذا قال قائل: فهم

جهة، وقرينة الرّبط النحوي من جهة أخرى، واستصحاب الرّتب النّحوية إلّا حين تدعوك دواعي الاختيار الأسلوبي والاستخدام الفنّي للكلام. فقوة السّبك تتوقف على رعاية صورة التضام بين الكلمات والحروف، إذ قد تفتقر الكلمة إلى أختها بحسب الأصل النّحوي، كافتقار الجار للمجرور، أو المضاف للمضاف إليه. وقد تختص الكلمة بمدخول معين كاختصاص لا النّافية للجنس بالنّكرة، أو اختصاص كاد بالمضارع في خبرها، واختصاص "إذ" الظرفية بالدخول على الفعل، ومن ذلك ضرورة الذّكر إذا لم يقدّم دليل على المحذوف، وعدم دخول الحرف على الحرف، وعدم وصف الضمير أو جعله مضافاً، وعدم الفصل بالأجنبي بين المتلازمين، وغير ذلك من أصول التّركيب العربي. فلو أنّ متكلماً ترخّص في أصل من هذه الأصول لصادف إنكاراً أو أصاب لبساً أو أهدر معنى ولكن من حقنا أن ننتهم قوله بضعف السّبك⁽¹⁾.

وبناءً على هذا القانون الذي صاغه الفكر التراثي للتفريق بين ما هو لغوي وما هو غير لغوي، أمكننا القول أنّ الاستعارة -بما هي مركّب لفظي نحوي وشكل تعبير- هي الصّورة اللّسانية الوحيدة التي يمكن لها أن تحقق خرقاً لقانون السّبك وقانون المناسبة المعجمية -معاً-؛ من حيث أنّ الاستعارة تتأسّس وتتولّد من خلال عملية إسناد الفعل إلى غير من هو له، أو اقتران كلمة بغير ما هي لها. وينتج عن هذا الإسناد والاقتران تعارض دلالي وخرق للمناسبة المعجمية القائمة بين الصّيغ النحوية التّالية:

- 1- بين الفعل والفاعل
- 2- بين الفعل والمفعول به.
- 3- بين الموصوف والصفة.
- 4- بين المضاف والمضاف إليه.

ومثال هذا الخرق الدّلالي بين الصّيغ السابقة النّماذج الشعرية الآتية:⁽²⁾

- 1- النموذج الأوّل: يقول الشّابي في قصيدته "يا شعراً":
فلعلّ قلب الليل أرحّم بالقلوب الباكية ← مركب وصفي
ولعلّ جفن الزّهر أحفظ للدموع الجارية ← مركب إضافي

الهواء قميصه. فليس بين كلمات هذا القول مناسبة، لأنّ الفعل "فهم" يتطلب فاعلاً عاقلاً، وليس الهواء كذلك، أي أنّ الفعل قد أسند إلى غير من هو له، وهذا الفعل نفسه يتطلب مفعولاً معقولاً ولكنّ القميص محسوس، أضف إلى ذلك أنّ الهواء ليس له قميص حتّى يمكن أن يتعدّى إليه الفعل. ينظر: تمام حسان: موقف النقد العربي التراثي من دلالات ما وراء الصياغة اللّغوية (مقال) ضمن كتاب: قراءة جديدة لثرائنا النقدي، النادي الأدبي الثقافي بجدة، المجلد الآخر، 1990م، ص789-790.

وينظر أيضاً: فيصل الأحمر ونبيل داودة: الموسوعة الأدبية، الجزء الأوّل، دار المعرفة، الجزائر، 2008م، ص335-336.

(1) تمام حسان: (م.س)، ص791-792.

(2) ينظر: بو القاسم الشّابي: شرح ديوان أبي القاسم الشّابي، شر وت: يحي الثّامي، دار العزّة والكرامة للكتاب، وهران، الجزائر، ط1، 2017م، ص117، 166، 167. وسعد عبد العزيز مصلوح: في النص الأدبي، (م.س)، ص194-195.

- 2- النموذج الثاني: يقول الشابي في قصيدته " الغاب"
- وذروت أفكار الحزنية للذجي ← استعارة مسترسلة
مركب مفعولي / مركب وصفي

ونثرتها لعواصف الأيام

- 3- النموذج الثالث: يقول الشابي في قصيدته "يا شعر"
- ما للمنية لا ترقُ على الحياة النائحة؟
مركب وصفي

- سيان أفندة تننُّ، أو القلوب الصادحة؟
مركب وصفي

- 4- النموذج الرابع: يقول شوقي في "الهمزية"
- وُلِدَ الهدى فالكائنات ضياء

مركب فاعلي

وفم الزمان تبسمُ وثناء
مركب إضافي

- 5- النموذج الخامس: يقول شوقي في قصيدته " كبار الحوادث "
- هَيْكَلٌ تُنْثَرُ الدِّانَاتُ فيه
مركب فاعلي

فهي والناس والقرون هباءً

ويحصلُ لنا- في ضوء هذه النماذج- أن الاستعارة تتمثل قيمتها الاسلوبية في خرق العلاقة الدلالية الماثلة في الإسناد والاقتران. وذلك من خلال نقل خصائص وسمات من أحد عنصري المركب اللفظي إلى العنصر الآخر. حيث تمّ في النموذج رقم(1) : اقتران كلمة تشير دلالتها إلى خاصية بشرية بأخرى تشير إلى مجرد. وتمّ في النموذج رقم(2) تعديّة الفعل "ذروت" الذي يدل على محسوس إلى شيء مجرد غير محسوس "أفكاري". أمّا في النموذج رقم(4) فقد نقلت خاصية "الولادة" وهي خاصية حيوية إلى معنى مجرد وهو "الهدى". كما تمّ- أيضاً- إضافة شيء حسّي معروف وهو "الفم" إلى معنى مجرد وهو "الزمان". وفي النموذج الأخير: تمّ اقتران كلمة تشير دلالتها إلى جماد (Concrète) بأخرى تشير دلالتها إلى مجرد (Abstract).

وسيرا على هذا المنظور عرّف رومان جاكسون الاستعارة بأنّها (نتاج عملية استبدال وحدة دلالية بأخرى تشترك معها في سمات دلالية، وتختلف معها في سمات أخرى)⁽¹⁾. وبهذا المفهوم، فالاستعارة تشغل على محوري الاستبدال والنظم من زاوية أنّها إسقاط علاقة استبدالية على المحور النظمي اللفظي انطلاقاً من مبدأ المشابهة والمماثلة. أمّا الكناية فهي نتاج عملية نظميّة تقوم على علاقة المجاورة. وفي هذا السياق تذهب الدكتورّة فاطمة الطبال بركة إلى أنّ

(1) ينظر: عبد العزيز لحويديق، (م.س)، ص 81-82.

الاستعارة بمفهوم جاكبسون هي (انتقاء وإبدال من خلال علاقة التماثل. أما الكناية فهي تنسيق (Combinaison) وربط للمحافظة على نظام الوحدات اللغوية)⁽¹⁾.

وعلى الجملة، يمكننا تلخيص نظرية الاستعارة والكناية لدى رومان جاكبسون وفق الجدول الآتي:⁽²⁾

القضية	العملية	العلاقة	المحور	المجال	العامل اللساني
استعارة	انتقاء	تماثل	إبدال	دلالي	الدلالة (في النظام)
كتابة ومجاز مرسل	تناسق	تجاور	نظم	نحوي	الدلالة (في السياق)

واستثماراً لهذا الجدول، يمكن الخلوص إلى أنّ الاستعارة: هي ذلك الشكل التعبيري الذي يجسّد عدولاً على مستوى التركيب وعلى مستوى الدلالة وعلى مستوى التداول، خلافاً للكناية والمجاز المرسل، الذي لن يخرج تركيبهما عن نظام قانون التنسيق الذي صاغه رومان جاكبسون. وقد صارت هذه النظرية بالنسبة إليه (أساساً للصّورة البلاغية الأكثر تداولاً في اللغة الأدبية (الاستعارة والكناية)، فجعل قطبي هذه الثنائية أساساً لمعظم دراساته الأدبية (الشعرية منها والنثرية) لدرجة أنه استعمل المحور النظمي كمرادفٍ للكناية والمجاز المرسل، والمحور الاستبدالي كمرادفٍ للاستعارة"⁽³⁾. و تأصيلاً - منه - أنّ الاستعارة بما هي انتقاء (Section) تتناسب مع الفن القولي الشعري. أمّا الكناية - بما هي تنسيق - فإنها تتجاوب مع (المدرسة الواقعية التي تهتم بتتبع التفاصيل، وعلاقات المجاورة)⁽⁴⁾ بين الأشياء والمعاني.

وخالص القول، فرومان جاكبسون اتخذ من هذه الثنائية (الاستعارة والكناية) ليفرّق بين ما هوي شعري وما هو غير ذلك من جهة، ول يميز في ضوءها بين المدارس الأدبية من خلال هيمنة الاستعارة أو الكناية من جهة ثانية، مجارة للراي القائل أن الكناية لا تلحق الاستعارة من زاوية الوظيفة الأسلوبية المنضوية في عناصر (المفاجأة والتأثير والإقناع والإثارة والإمتاع)⁽⁵⁾

(1) فاطمة الطبال بركة: النظرية الألسنية عند رومان جاكبسون- دراسة ونصوص-،(مجد)، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، 1993م، ص170.

(2) Paul Ricoeur : La métaphore vive , (op.cit),P227.

(3) فاطمة الطبال بركة: (م.س)، ص37-38.

(4) عبد العزيز لحويّدق، (م.س)، ص84.

(5) هي جملة من الخصائص ذات قيم إبلاغية وإبداعية. وترتكز فكرة التأثير على ثنائية(المفاجأة والتشبع)، حيث المفاجأة عند جاكبسون هي: "تولد غير المنتظر من المنتظر" أي توافر عناصر متضادة داخل التركيب نفسه.

أما التشبع: فهو عملية لسانية تكرارية تتناسب بشكل عكسي مع الوظيفة الجمالية للخطاب الأدبي والتي تؤدي إلى ضعف حدة التأثير على المتلقي. والإقناع: هو شحنة إخبارية منطقية يتوسل بها المتكلم بجعل المتلقي مستسلماً لمداول الرسالة اللغوية وتزداد حدة التأثير في الرسائل اللغوية المركزة على موضوع النصّ الثاوي على وسائل، لا تكتسي صيغة الإكراه، ولا تدرج على منهج القمع، وإنما تنبع في تحصيل غرضها سبلاً استدلالية تجرّ الغير جرّاً إلى الإقناع بمقاصد المنتج للنص الخطابي. أما مضمون الإمتاع: يختلف هدف الرسالة الإمتاعية عن الرسالة الإقناعية، حيث تهدف إلى إدخال النشوة والزاحة الوجدانية في نفسية المتلقي، حيث يتحول الكلام إلى قناة تعبره

والتي تنطوي جميعها على مبدأ الوظيفة الشعرية بكونها: (إسقاط محور الإبدال على محور النظم) (1) التي مارسها رومان جاكبسون مما يجعل الرسالة اللغوية الأدبية تؤدي وظيفة لسانية في ذاتها، تتعد فيها سلسلة وحداتها الخطابية والتركيبية عن مدلولات الواقع الخالص، حيث تتعالى اللغة على الحقيقة في وجودها الطبيعي، فتتخطى من خلال ذلك بعض القيود المعجمية والمرجعية والسياقية، وتظهر في ثنايا الخطاب الأدبي، جميع التملصات والانفلاتات من عالم الواقع والإطار المرجعي للنظام اللغوي المستخدم والسائد.

إن الكناية – بكونها لا تحقق انزياحاً على مستوى التركيب- يجعلها أقرب إلى مفهوم الرّمز لدى دي سوسير الذي عدّه علامة سيميائية تتولد من العلامات اللسانية، بكونه (أي الرمز) (علاقة مخصوصة تضطلع بالجمع أو التقريب بين شيئين إن بحكم علاقة المشابهة الطبيعية وإن بحكم قرار المواضعة الاجتماعية...) وسيكون (للمّز) خطوة كبرى في أدبيات التحليل المنطقي للغة لدى المناطق الوضعيين وفلاسفة التحليل(2)، الذين انصب اهتمامهم على تفسير المدلولات المتولدة من الدّوال الفونولوجية المورفولوجية، والتركيبية؛ لأنّ للدال الكنائي -بما هو رمز- يحوي تعبيراً مشابهاً بحكم المواضعات الاجتماعية والثقافية والحضارية- لمضمون يبدو في الوهلة الأولى أنّه غريب عن التعبير. وفي هذه الأنطولوجية تحفيز لمكاث المتلقي الذي يجتهد في ملء تلك النقاط الفارغة التي تفصل بين الدّال والمدلول (النهائي) المقصود.

وعلى العموم، فالصورة البلاغية (تشبيه- تمثيل- استعارة- كناية) تقع بين حقل النّحو الذي يهتم بمحور النظم وحقل الدلالة الذي يهتم بمحور الاستبدال- في الآن معاً.

المبحث الرابع: نظرية "معنى المعنى" وتجلياتها البنائية:

أولاً: مفهوم "معنى المعنى"

مهد عبد القاهر الجرجاني لهذه النظرية (معنى المعنى) بتفريقه بين ضربين من الكلام: الضرب الأول: وظيفته تُحصر في التّواصل المباشر أو الإعلام. أما الضرب الثاني من الكلام فهو ذو وظيفة بلاغية جمالية تأثيرية، حيث يتم فيها الانتقال من مدلول أولي إلى مدلولات عدة قد تعكس مقاصد المتكلم. يقول الجرجاني في هذا الشأن: (الكلام (أو الخبر بشكل عام) ينصرف إلى ضربين: (ضربٌ أوّل) أنت تصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده، وذلك إذا قصدت أن تخبر عن "زيد" مثلاً بالخروج على الحقيقة، فقلت: خرج زيدٌ وبالأطلاق عن "عمر"، فقلت: "

المواصفات التعاطفية، فينطفئ عندئذ الجدول المنطقي العقلاني في الخطاب، وتحل محله نفثات الارتياح الوجداني، وذلك لاسترضاء الوجدان والعاطفة. الإثارة: تتولد من خطاب ما عندما يتحول إلى "عامل استفزاز يحرك في المستقبل(المتلقي) نوازع ردود فعل".

ينظر: الطاهر بومزير: التواصل اللساني والشعرية- مقارنة تحليلية لنظرية جاكبسون- منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم، ناشرون، الجزائر، ط1، 2007م، ص40.

(1) فاطمة البطال بركة: (م،س)، ص 74-75.

(2) أحمد يوسف: الدلالات المفتوحة(مقاربة سيميائية في فلسفة العلامة)، منشورات الاختلاف، المركز الثقافي العربي، الدار العربية للعلوم، ناشرون، الجزائر، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 2005م، ص97.

عمرو منطلق" وعلى هذا القياس⁽¹⁾. فهذا الضرب من الكلام يحوي وظيفة إعلامية منطقية إخبارية، تحيل دوالها الصّوتية مباشرة إلى مدلولاتها المرجعية وتنطبقان معاً، ولا تزيد عن ذلك. إذ هو قسمٌ كلامي يخلو من أية وظيفة بلاغية. أمّا القسم الثاني من الكلام فهو مقترن بالوظيفة الجمالية التي تخالف وظيفة النظام التواصلّي المباشر المنضوي في الضرب الأول، حيث أنّ هذا القسم يقدّم للمخاطب معنىً أدبياً بلاغياً؛ إذ هو (ضربٌ آخر أنت لا تصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده، ولكن يدلك اللفظ على معناه الذي يقتضيه موضوعه في اللّغة، ثمّ تجد لذلك المعنى دلالة ثانية تصل بها إلى الغرض)⁽²⁾. فهذا القسم يغيّر القسم الأول، من حيث الوظيفة وطريقة استخدام المعنى الذي ينسحب فيه على وظيفة مزدوجة ومضاعفة في علاقته بالمتلقي، و(إذا قد عرفت هذه الجملة، فهناها عبارة مختصرة وهي أن تقول: "المعنى و"معنى المعنى" تعني بالمعنى المفهوم من ظاهر اللفظ و الذي تصل إليه بغير واسطة، وبمعنى المعنى أن تعقل من اللفظ معنى، ثم يفضي بك ذلك المعنى إلى معنى آخر)⁽³⁾.

وآية ذلك، أنّ القسم الأوّل من الكلام يقدم فيه المعنى(أو القصد والغرض) بطريق مباشر يخلو من أيّ التواء. أمّا القسم الثاني من الكلام، فيقدّم فيه المعنى بطريقة غير مباشرة بما هو علوق بالصّورة اللغوية المجازية، حيث تتجاوز في نطاقها العلامات اللغوية وظيفة الإنباء والإعلام- الذي يؤدّي بالألفاظ فحسب وفقاً للدلالات المرجعية المعجمية التي تحيل إليها إلى وظيفة التأثير والإقناع - وبناءً على هذا، فعبّد القاهر الجرجاني يفصل بين التواصل العادي الذي يؤدّي بالضرب الأوّل والتواصل الأدبي الذي يؤدّي بالضرب الثاني. الذي تنضاف فيه إلى اللغة وظيفة أخرى تشكّل سياقاً بلاغياً ونسقاً أسلوبياً، يتعارض مع الدلالات المرجعية التي تحيل إليها الألفاظ المشكلة للمعنى الأوّل. ولعلّ سبيل هذا التّواصل الأدبي هو السبيل نفسه الذي تسلكه إواليات الصورة البيانية القائمة على التّعبير غير الحرفي. كالتشبيه والتّمثيل والكناية والاستعارة والمجاز بأنواعه، إذ (أنك إذا قلت: "هو كثير الرّماذ القدر، أو قلت: "طويل النّجاد"، أو قلت في المرأة: "نؤوم الضّحى"، فإنك في جميع ذلك لا تُفيد غرضك الذي تعني من مجرد اللفظ، ولكن يدلّ اللفظ على معناه الذي يوجبه ظاهراً، ثمّ يعقل السّامع من ذلك المعنى، على سبيل الاستدلال (الفهم)، معنى ثانياً هو غرضك كمعرفتك من كثير رّماذ "القدر" أنّه مضياف، ومن طويل النّجاد أنّه طويل القامة)⁽⁴⁾.

ويستفاد من هذا الكلام: أنّه في التّواصل الأدبي لا توجد علاقة واضحة بين معنى البنية السّطحية "كثير الرّماذ" (معنى محسوس) ومعنى البنية العميقة (الرّجل المضياف) (معنى مجرد) ولهذه العلّة والسبب، يتوسل المتلقي بالمعنى السّطحي والسياق -غير اللفظي- بوصفها منابع لمقاصد الكلام للوصول إلى ملامسة المعنى العميق. وفي هذا الصّدّد يقول إمبرتو إيكو Umberto Ecco (ت2016/02/19م): (يجب التعامل مع الاستعارة (وجميع أدوات الصورة

(1) - عبد القاهر الجرجاني: (م، س)، ص 268.

(2) - نفسه، الصفحة نفسها.

(3) - نفسه، ص 269.

(4) - عبد القاهر الجرجاني: (م، س)، ص 268.

المجازية) أو الملفوظ الاستعاري انطلاقاً من المبدأ القائل بوجود درجة صفر للغة يستند إليها كلّ تعبير⁽¹⁾. وبهذا المنظور، رسم الجرجاني حدوداً فاصلة بين الكلام الذي ينتمي إلى الدرجة صفر بلاغياً والكلام الذي ينضوي في السياق الأسلوبي البلاغي الذي يتعلّق بمبدأ الانتقال- بما هو جوهر الصّورة البيانية المجازية- وقد عبّر عنه عبد القاهر بمصطلح الاستدلال الذي يقتضي التحول عبر مستويات الدلالة: من الدلالة الأولى إلى الدلالة الثانية وذلك بتفكيك المدلولات المجاورة (Contigüité) للدلالة الأولى بكون الدلالة الثانية هي لواحق وتوابع للدلالة الأولى في الوجود (كما عبّر عن ذلك ابن البناء في حدّه للكناية)، وقد أطلق الجرجاني على المدلول النهائي كلمة الغرض التي تحيل إلى قصدية المتكلم في مقام معيّن.

فمدلول كثير الرّماد ← كثير الطّبخ ← كثير رماده تحت القدور
 يحيل وُجودياً ↑ يحيل إلى ↓

ومن ثمة، فإنّ هذا المعنى يؤدّي إلى معنى أخير، قد يجسّد غرض المتكلم وهو أنه مضياف.

ولعلّ هذا الانتقال من المدلول الظاهر إلى المدلول العميق يتوافر في (الكناية والتعريض والاستعارة والمجاز أبداً (بما هي) أجناسٌ بلاغية تتأسس على الكلام المتروك على ظاهره⁽²⁾. وتنقيد دلالتها بعملية الفهم المحصور في إطار أسيقة ثقافية واجتماعية وحضارية، حيث أن إجراء التأويل لتحصيل غرض النموذج الكنائي مشروط بملكة الفهم الذي يكتنف عملية التلقّي- وفق تصور الجرجاني- على اعتبار أنّ مقام الإنجاز الكلامي هو الذي يقود المتلقي للإمساك بناصية قصدية الكناية، إذ أنّ المقام هو قرينة مسعفة ومساهمة في تبیین المعنى الكنائي، على الرّغم من أن الإسناد ورد تاماً وكاملاً في الجملة الكنائية "هو كثير الرّماد".

وفي سياق هذا الطرح النظري الذي أسس عليه الجرجاني كيفية تحليل الجملة الأدبية المجازية من منظور الوظيفة البلاغية، يذهب الدكتور عز الدين إسماعيل إلى اعتبار هذه النظرية (معنى المعنى) نظرية مستقلة عن بقية نصوص الجرجاني في كتابه الدلائل من زاوية أنها معالجة إجرائية تصوّرية لطبيعة التراكيب الأدبية. يقول: (نظرية معنى المعنى ليست في الإنشاء الكلامي (غير مرتبطة بمقولة الأسبقية) بقدر ما هي تشخيص الظاهرة (الأسلوبية) في الاستخدام اللغوي، معينة لمستوى متقدم من هذا الاستخدام⁽³⁾ اللغوي. فالكلام الأدبي أو الجملة البلاغية انطلاقاً من هذا الوصف- هو مستوى متقدم في استخدام اللّغة بكونها نظاماً سيميولوجياً تشير إلى مدلولات غير لسانية تنعكس في جملة وسائل التعبير التي يتوسلها المتكلم ليبث في نسيجها قصدية معيّنة بطريقة غير مباشرة، تورّط المتلقي في استنباطها بمساعدة عدّة آليات

(1)- أمبرتو إيكو: التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، تر وتق: سعيد بركراد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط3، 2016، ص144.

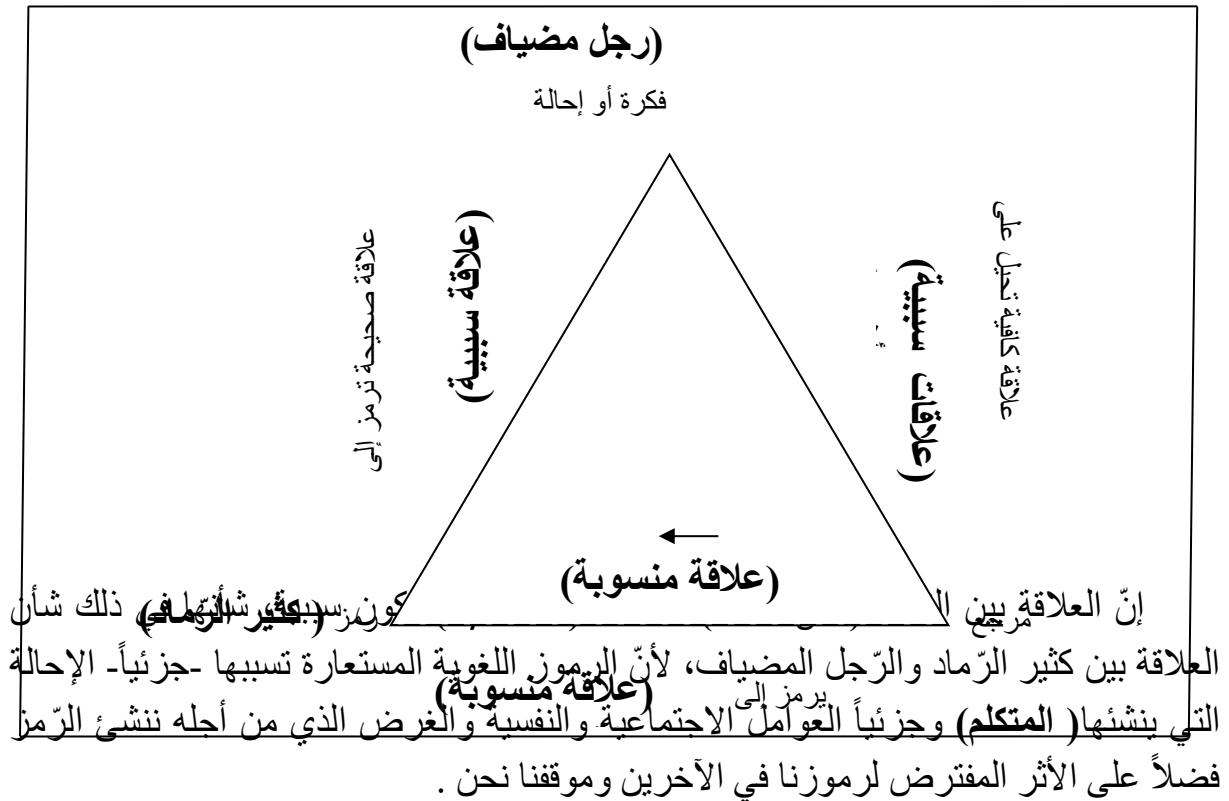
(2)ينظر: عبد القاهر الجرجاني: (م،س)، ص269.

(3)عز الدين إسماعيل: قراءة في "معنى المعنى" عند عبد القاهر الجرجاني، مجلة فصول، القاهرة، م7، ع3-4، أبريل، سبتمبر 1987م، ص39، 40.

كالإطار (الاجتماعي الذي يتّصل به الغرض، وسياق الكلام وسياق موثّق يتّصل بنصّ الكلام)(1) ، فضلاً على ملكة الفهم التي يكتسبها المتلقي بماهي كفاءة وقدرة، عبّر عنها الجرجاني بآلية الاستدلال بكونه انتقالاً من المعاني السّطحية لإدراك المعاني العميقة، تأصيلاً أن التأويل العقلي هو فن من فنون الفهم، ينطلق من ميكانيزمات النصّ الداخلية اللغوية والخارجية؛ وهو بهذا -أي الجرجاني- تعامل مع المعنى الأول بوصفه علامة، ثم قدّم وصفا تطبيقياً "العملية التأويل" على اعتداد - كما يكول إيكو- (أن التأويل هو فن من فنون الفهم)(2) وآلية من آليات التفسير الدلالي، من منظور أن نظرية التأويل هي نظرية في السياقات (اللغوية)، -إذ واجه الجرجاني -مشكلة متعلقة بالعلاقة بين المعنى اللغوي والمعنى الإدراكي البلاغي.

لعلّ التفسير الذي قدّمه الجرجاني لكناية "كثير الرماد" والتي جعل منها جوهر نظريته تقترب إلى حدّ ما من نظرية "معنى المعنى" السيميائية عند أوغدن ورتشساردز، من منظور أنها تأسيس نظري يتقوم على (عوامل ثلاث، موضوعة في زوايا مثلث، والعلاقات التي تصل بينهما ممثلة بأضلاعه وقاعدة المثلث تكون في هذه الحالة مختلفة جداً في تركيبها عن كلّ من الضلعين الآخرين)(3).

ويمكن تمثيل هذه النظرية وفق المخطط الآتي(4):



(1) المرجع السابق، ص 41.

(2) ينظر: تشارل كي أوغدن (Charles Key ogden) (1889-1957) وأيفر أمسترونغ رتشاردز Ivor Armstron Richards (1893-1979): معنى المعنى-دراسة لأثر اللغة في الفكر ولعلم الرمزية مع مقاليتين ملحقتين لمالينوفسكي وكروكشانك. تق: لأمبرتو إيكو: قدّم للكتاب وترجمة: كيان أحمد حازم يحي، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، ط1، 2015م، ص ص 27، 21.

(3) نفسه، ص 29.

(4) ينظر: (م،س)، ص ص 69، 70، 71.

وبناءً على ذلك، فالعلاقة بين فكرة (الكرم) والرمز (كثير الرماد) اللغوي - بما هي علاقة سببية- تُتضمّن في العناصر: (قصدية المتكلم ← الإحالة + عوامل السياق + الغرض + أثر الرّمز في المتلقّي + موقف المتكلم) التي تؤذن بحدوث أمرين:

1- أداء فعل إحالي

2- اتخاذ موقف يكون -استناداً إلى جميع الظروف السابقة- متشابهاً تقريباً لفعل المتكلم وموقفه.

ويترأى لنا- أيضاً- أنه ثمة علاقة بين الفكرة والمرجع (Réfèrent) . وهذه العلاقة تكون علاقة مباشرة تقريباً (التفكير في شيء أو علاقة غير مباشرة (كالإحالة إلى شخص أو شيء) على اعتداد أنّ المرجع يكون ظاهراً كائناً بالفعل أو يكون غائباً أو مغيباً.

وفي حالة غياب المرجع (كالنموذج الكنائي) تبقى العلاقة بين الفكرة والرّمز الدّال قائمة، من حيث أنّ المتلقي يبحث عن الإحالة عبر سلسلة طويلة من الأحوال العلامية التي تتخلل بين الفعل اللّغوي الملفوظ ومرجعه.

أمّا بين الرّمز والمرجع، فلا توجد علاقة ذات صلة⁽¹⁾ سوى العلاقة غير الحقيقية (الواقعية)، التي تكمن في أنّ المتكلم يستعمل الرمز لتمثيل مرجع ما. أي أنّ الرّمز والمرجع غير مرتبطين ارتباطاً مباشراً، وحين (نستعمل ضمناً هذه العلاقة (رمز، مرجع) لأسباب تختلف لن تكون إلاّ علاقة منسوبة)⁽²⁾ بمقابل العلاقة الحقيقية والصّحيحة بين الرّمز والفكرة؛ وإنّما ارتباطهما هو غير مباشر حول ضلعي المثلث. وعلى منحنى هذا الفكرة ، فرّق دوسوسير بين العلامة - التي تكون فيها العلاقة بين الدّال (Signifiant) والمدلول (Signifiant) علاقة اعتبارية (Arbitraire) غير مصوغة وليست معللة - وبين الرّمز الذي تكون فيه العلاقة تفسيرية⁽³⁾ إحالية. وعليه، فالمركب اللفظي (كثير الرماد) بكونه رمزاً لغوياً سيغدو الارتباط الوحيد الذي يصح بين المعنى الأول والمعنى الثاني، إذ لا علاقة إحالية مباشرة بين الكلمات والأشياء.

وبناءً على ذلك- فيما نعتقد- عالج الجرجاني قضية الشّكل والمضمون (الألفاظ والمعاني) إذ يقول: (واعلم أن ما ترى أنه لا بد منه من ترتيب الألفاظ، وتواليها على النظم الخاص، ليس هو طلبته بالفكر، ولكنه شيء يقع بسبب الأول ضرورة، من حيث إن الألفاظ إذ كانت أوعية للمعاني، فإنها تتبع المعاني في مواقعها⁽⁴⁾).

(1) ينظر: (م.س)، ص70.

(2) نفسه، الصفحة نفسها.

(3) ينظر: أحمد يوسف: (م.س)، ص97.

(4) عبد القاهر الجرجاني: (م.س)، ص99.

إن علاقة الإقتران بين الرمز اللغوي وفكرة الكرم ههنا، هي سببية ضرورية، وعلى هذا السبيل يتأسس الفعل التواصلي الأدبي بنظم خاص مقصود، أي بين الرمز - بما هو شكل تعبيرى - والفكرة (الإحالة) - بما هي قصدية غرضية - دون أن يكون هناك اختلاف، كما عبر عن ذلك ريتشاردز في المثلث الذي يربط بين المزم والفكرة. لأن الانتقال من طبقة أو حالة علاقية أخرى بطريقة سببية عقلية، مردود إلى أنه ثمة مرجعيات مشتركة إحالية بين المتكلم والمتلقي، إذ أنه " لا يتصور أن تعرف للفظ موضعاً من غير أن تعرف معناه. ولا أن تتوخى في الألفاظ من حيث هي ألفاظ ترتيباً ونظماً، وأنك تتوخى الترتيب في المعاني، وتعمل الفكر هناك فإذا تم لك ذلك أتبعته الألفاظ وقفوت بها أثارها وأنك إذا فرغت من ترتيب المعاني في نفسك لم تحتج إلى أن تستأنف فكراً في ترتيب الألفاظ بل تجدها تترتب لك بحكم أنها خدماً للمعاني، وتابعة لها ولا حقة بها، وأن العلم بمواقع المعاني في النفس، علم بمواقع الألفاظ الدالة عليها في النطق(1).

وبالرغم من الاختلاف الموجود بين مدونة بحث الجرجاني مدونة بحث صاحبي كتاب "معنى المعنى"، إلا أن هذا لا يعدم الاتفاق الحاصل بين الدرسين حول دراسة إشكالية الدلالة اللسانية السيميائية والعلاقة بين الدال والمدلول أو بين التعبير والمحتوى، حيث شكّلت هذه النظرية خلفية معرفية، مهّدت السبيل (لجميع التطورات التي حدثت في دراسة المعنى في حقول: الوضعية المنطقية، والفلسفة التحليلية، واللسانيات البنوية والسيميائيات والتأويلية المعاصرة والتداوليات واللسانيات الاجتماعية واللسانيات النفسية)(2). واستناداً على هذا، أمكن القول أن الجرجاني استشرّف موضوعاً وطرق إشكالية الدلالة الأدبية (ولو في نطاق الجملة) حيث مدار معنى المعنى - عنده - الوظيفة البلاغية ضمن التصريفات الأدبية والتأليفات الأسلوبية ذات الطابع المجازي. إذ قدم الجرجاني نظرية تنهض على تشخيص ووصف الخصائص البلاغية التي تتوافر في الاستخدامات الجمالية للغة من زاوية التلقي؛ حيث تقتضي من المتلقي أن (ينظر) إلى هذه المعاني واحداً واحداً، ويعرف محصولها وحقائقها، وأن ينظر أولاً إلى "الكناية" وإذا نظر(ت) إليها وجد(ت) حقيقتها ومحول أمرها أنها إثبات لمعنى (قصد وغرض)، أنت تعرف ذلك المعنى (لا من طريق اللغة) (بل) من طريق المعقول دون طريق اللفظ. ألا ترى أنك لما نظرت إلى قولهم: "هو كثير رماد القدر"، وعرفت منه أنهم أرادوا أنه كثير القري والضيافة، لم تعرف ذلك من اللفظ، ولكنك عرفت به أن رجعت إلى نفسك، فقلت: إنه كلام قد جاء عنهم في المدح، ولا معنى للمدح بكثرة الرماد على أنه تنصب له القدور الكثيرة، ويطبخ فيها للقري والضيافة، وذلك لأنه إذا كثر الطبخ في القدور كثر إحراق الحطب تحتها، وإذا كثر إحراق الحطب كثر الرماد لا محالة وهكذا السبيل في كلّ ما كان كناية(3). وأية ذلك: أن تحديد الغرض الذي يريده المتكلم - في النموذج الكنائي السابق - موكول للمتلقي الذي يتوسل بالاستدلال القائم على العناصر الآتية:

(1) المصدر السابق، ص 100.

(2) ينظر: أوغدن وريتشاردز: (م، س)، ص 21.

(3) عبد القاهر الجرجاني: (م، س)، ص 403.

- 1- تحديد المقام الذي أنجز فيه الخطاب. وهو مقام المدح.
- 2- المقام هو قرينة تؤذن أنّ المعنى السطحي غير مراد.
- 3- المعنى العميق يكمن خلف المعنى السطحي. إذ الانتقال من مستوى دلالي إلى مستوى دلالي آخر يؤشر على مبدأ الاستدلال والفهم الذي أصرّ عليه الجرجاني في نصوصه السابقة.
- 4- يتمّ التوصل إلى ناصية القصد أو الموضوع أو الخبر بتوسل العلاقات السببية الكائنة بين المدلول الأوّل وغرض المتكلم بكونه مدلولاً أو مدلولات متلاحقة ومشتقة من المدلول السطحي الأولي.

ثانياً: عناصر نظرية "معنى المعنى":

أ- القصديّة: هي مقولة تيولوجية شكّلت بؤرة خلاف بين المعتزلة والأشاعرة ضمن مفهومهم للكلام الإلهي الذي يعادل عند الأشاعرة المعنى النفسي الذي يترتب قبل النطق به. أمّا المعتزلة لا ينكرون المعنى ولكنهم يتفادون اعتبار المعنى النفسي كلاماً، ولو فعلوا لكان من صفات الذات وكان قديماً، ولذلك يؤكدون أن المتكلم يرتّب في نفسه المعنى وليس الكلام وإلاّ لكان تناقضاً تسمية النطق كلاماً⁽¹⁾.

وآية ذلك، أنّ المعتزلة يفرّقون بين الكلام النفسي والعبارة الدالة عليه، ذلك أنّهم لو اعتبروا المعاني النفسية كلاماً (لكانت من صفات الذات. والكلام عندهم من صفات الفعل وهم لا يثبتون لله صفة مغايرة لذاته)⁽²⁾، ولذلك استبدل المعتزلة مفهوم المعنى النفسي بمفهوم القصد أو الغرض أو الخبر الذي يريد المتكلم إيصاله إلى المتلقي.

و بهذا المنظور عالج الجرجاني قضية القصديّة الأدبية في ضوء نظرية -"المعنى ومعنى المعنى" - داخل الصيغة الاستفهامية الآتية: كيف يمكن الوصول إلى قصديّة المتكلم؟

إن القصديّة-بصفة عامة- عند الجرجاني على نحو ما قال به أحد الباحثين هي (المعنى الموجود في النّفس لكن جعل عليه أمارات تدل عليه. فتارة تكون قولاً بلسان على حكم أهل ذلك اللّسان وما اصطلحوا عليه وجرى به وجعل لغة لهم)⁽³⁾. والكلام بهذا المنظور الأشعري ليس أصواتاً لأنها عوارض زمنية زائلة. وإنّما هو معاني موجودة مسبقاً في نفسية المتكلم، ويصير الكلام بهذا المعيار ليس فعلاً، بل صفة تتجلّى في تلك الإشارات والرموز اللغوية. فهي عندهم لا تعرف إلاّ بدلالة الكلام، ولذلك وحّد الأشاعرة بين مفهوم الكلام والمعاني النفسية التي ترتب في الذهن والنّفس، ثم تحملها الألفاظ والأصوات- بما هي أمارات عليه وأدلة- ومن ههنا، يدعو

(1) جمال حضري: المقاييس الأسلوبية في الدراسات القرآنية(مجد)، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، 2010، ص12.

(2) أنصر حامد أبو زيد: الاتجاه العقلي في التفسير، (م،س)، ص80.

(3) ينظر: نفسه، ص79-80.

عبد القاهر الجرجاني المتلقي للبحث (عن المعنى(القصدية) الذي يكون في (الملفوظ) لأن الملفوظ ليس منفصلاً عن قصدية المتكلم بينما هو(أي القصد والمعنى) منفصل عند المعتزلة ويفهم قبل مباشرة الكلام(1).

وباعتبار الكلام قصدية عميقة في الاستخدام الفنّي له، أمكن لعبد القاهر الجرجاني ربط الإعجاز الأسلوبي بنظرية النظم من جهة، وبنظرية "المعنى ومعنى المعنى" من جهة أخرى والتي تنهض على الفكر والفهم والاستدلال السببي المصاحب للعقل والرؤية في كشف روائع النّظم.

تتوافر القصدية -عند عبد القاهر الجرجاني - ماثلة في الكلام الذي ينفثه المتكلم بطريقة مباشرة، وتتحقق خارج الكلام إذا كانت قصدية (معنى المعنى) غير مباشرة. وهذه القصدية الثانية ترتبط بدور المتلقي في كشفها اعتماداً على عوامل ظروف السّياق، ووسائل المعرفة التي تنسحب على العقل(الفهم) واللغة.

وفي هذا السياق يرى الدكتور حميد لحداني أنّ مفهوم القصد - عند الجرجاني- أو الغرض (هو مفتاح فهم نظرية القراءة عنده(2)، والتي عبّرت عنها نظرية النظم ونظرية معنى المعنى. اعتداداً من منظور هذه النظرية في تصور عبد القاهر الجرجاني أنّ المتكلم يملك زمام التحديد القبلي للمعاني والأغراض التي يروم تبليغها للقارئ. ودور القارئ يختزل في فهم وإدراك تلك المقصدية الموجودة سلفاً عند المتكلم والمتحققة في النصوص بالفعل. يقول الجرجاني في هذا الصدد (فإذا وجب لمعنى أن يكون أولاً في النفس وجب للفظ الدال عليه أن يكون مثله في النطق، فأما أن تتصور في الألفاظ أن تكون المقصودة قبل المعاني بالنّظم والترتيب، وأن يكون الفكر في النظم الذي يتوآصفه البلغاء فكراً في نظم الألفاظ، أو أن تحتاج بعد ترتيب المعاني إلى فكر تستأنفه لأن تجيء بالألفاظ على نسقها، فباطل من الظن ووهّم يتخيل إلى من لا يوفّي النظر حقّه(3).

وبالرّغم من أنّ هذا النص يفيد أنّ الجرجاني أعطى الأهمية والسلطة للمتكلم، إلّا أنه جعل مقصديته البلاغية ماثلة خارج النص وموكولة للمتلقي الذي يتوسل بالعقل والاستدلال لتصيداها حيث جعل الجرجاني التأويل إجراء فاعلاً لدلالة الصورة المجازية، حيث تظلّ الوظيفة البيانية للغة قائمة .

وبناءً على ذلك، فنظرية القراءة البلاغية عند الجرجاني تختلف اختلافاً جوهرياً عن نظرية القراءة الأسلوبية المعاصرة التي حاولت- بإصرار- أن (تتجاوز مقصدية المتكلم وتعول على مقصدية النص(4) فحسب. ومن ههنا، راحت تهتم بـ(دور القارئ الحاسم في تحديد دلالات

(1) نفسه، ص87.

(2) - حميد لحداني: (م،س)، ص105.

(3) - عبد القاهر الجرجاني: (م،س)، ص99-100.

(4) ينظر: جورج مولينييه (Georges Molinie): (م،س)، ص34.

النصوص⁽¹⁾، على اعتبار أنّ النّص صار مستقلاً عن صاحبه. وهذه الاستقلالية تمكن المتلقي من إحداث تغيير جذري فيما يمكن أن ينظر إليه على أنّه المعنى الأصلي للنّص.

ب- التلقّي و التأويل: أعادت الأسلوبية -بما هي اختصاص منهجي هجين – الفاعلية للمفاهيم البلاغية وذلك لتعويض النقص النظري في اللّسانيات، التي أبعدت المكونات الجمالية التواصلية- في نطاق الجملة- التي اتخذتها مدوّنتها الوحيدة بكونها الوحدة الدلالية الكبرى التي يمكن أن تخضع للتحليل. ومن ههنا صارت الأسلوبيات بتعاضدها مع الحقل لبياني البلاغي (**الحقل اللّساني والمعرفي الكفيل بوصف عمل المجازات**)⁽²⁾ في النصوص الأدبية. لذلك تمّ طرح إشكالية العلاقة بين النّص والقارئ ضمن مفهوم التلقّي في الدراسات الفلسفية والأدبية. وقريباً من هذا المنظور، عالج عبد القاهر الجرجاني التواصل الأدبي ضمن ثلاثية: (**متكلم نص، قارئ**)، داخل نظرية معنى المعنى- التي تقدم ذكرها- ونظرية النظم التي صاغها بمنظور جديد انطلاقاً من قضية اللفظ والمعنى متبنيّاً رأي **الجاحظ** الذي يرى أنّ النظم الشعري اللّغوي هو قول لغوي نوعي مخصوص⁽³⁾ ينهض على الصياغة والتصوير.

وبناء على ذلك، فالنّظم في اللغة الأدبية صار في- تصور **الجرجاني**- (**معنى مشكلاً تشكيلاً فنياً يقوم في جوهره على الغرابة**)⁽⁴⁾، حيث العلاقة بين المدلول السطحي والمدلول العميق في الصّورة المجازية هي علاقة فنيّة تنشئ مسافة معيّنة. على القارئ أن يملأ فجواتها لأنّ غرض الشاعر -ضمن الاستخدامات الأدبية للغة- يكون مفارقاً للهيئة النّحوية اللّغوية والمجازية، على خلاف المدلول السطحي الذي يحصل عليه القارئ انطلاقاً من الهيئة اللّغوية التركيبية فحسب.

وانطلاقاً من أنّ الصورة المجازية التي ضمّتها نظرية "المعنى ومعنى المعنى " تتأسس على عوامل: القصد، لغة التصوير، المتلقي، فإنّ مدلولها في تصوّره- (**الجرجاني**) كما يرى **الدكتور محمد مشبال**- هي (**بناء لغوي مع المتلقي**)⁽⁵⁾؛ إذ أنّ مبنى الصّورة الشعرية عنده قائم على مبدأ المجاز (**اللغوي، العقلي**) الذي يكتنف البنية اللّغوية للصّورة، وعلى مبدأ الانتقال الموكل للمتلقي.

وجملة الأمر، **فعبد القاهر الجرجاني** لم يطلب من المتلقي أن يؤوّل المجاز لاستواء القاعدة النحوية أو لاستواء العبارة كما فعل **الفراء** وأبو **عبيدة** قبله، أو أن يطالب المخاطب للقيام (**بتخريجات من منظور عقائدي كما فعلت المعتزلة**)⁽⁶⁾ في دراستهم للتصوير اللغوي في القرآن الكريم، حيث جعلوا التأويل سلاحهم الوحيد، وذلك بعدّ ما يخالف معتقداتهم مجازاً.

(1) حميد لحداني: (م.س)، ص106.

(2) فرانسوا راستي (François Rastier): (م.س)، ص174.

(3) ينظر: **الجاحظ**: كتاب الحيوان، ج3، ص131.

(4) محمد مشبال: الأثر الجمالي في النظرية البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني (مقال)، مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية (دراسات

سال)، العدد6، (عدد خاص حول جمالية التلقّي)، خريف، شتاء 1992م، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ص127.

(5) (م.س)، ص128.

(6) ينظر: جمال حضري: (م.س)، ص ص20-22.

ودرجاً على هذا، أمكننا القول أنّ الجرجاني أخرج مفهوم المجاز من الدائرة التيولوجية التي هيمنت على الفكر الاعتزالي و أدخله إلى دائرة الأدب، وصار المجاز -بتصوره- متعلقاً بالتصوير اللغوي حيث يتأسس على الغرابة والوقع الجمالي الذي يحدثه في المتلقي. إذ أعاد صياغة المجاز صياغة اصطلاحية دقيقة في نظرية "معنى المعنى"، تقوّد المتلقي من الدلالة المباشرة إلى الدلالة الأدبية. ولعلّ هذا التظير الذي أطره الجرجاني لمفاهيم (الصّورة الشعرية و"معنى المعنى" و"النظم") (لدفع تهمة الاضطراب والكذب عن المجاز)⁽¹⁾، حيث جعله قسيماً لحقيقة اللغة والواقع، إذ هو إدعاء للدلالة أو إثبات لها.

وبناءً على أنّ الصورة من منظور الجرجاني هي -بناء لغوي مع المتلقي- يترتب على ذلك أنّ إوليائتها هي أشكال نحوية مجازية، يتضافر فيها المحور النظمي (النحوي) والمحور الاستبدالي (الدلالي البلاغي) بإحداث الأثر الجمالي في المتلقي. و أطلق الجرجاني على هذا الأثر جملة من الألفاظ على غرار (التأثير، اللذة، الأريحية، الارتياح، الهزة، الروح، الخفة الإيناس، الأنس، البهجة، الرّوعة، الهيبة، الاهتزاز، النشوة، الصّباية، الكلف، المحبة، الشغف، كرم الموقع، لطف التأثير، الحسن، التعجيب، الغرابة، الفتنة، السّحر)⁽²⁾. وتكشف -جميعها- على الأثر الإجمالي للغة المجازية -ضمن الآثار الشعرية- في نفسية المتلقي من خلال جعله منفعلاً. ومن ههنا فقد جعل الجرجاني في ضوء التصور الإجمالي للشعر لديه المتلقي طرفاً مهماً وفاعلاً في العملية الإبداعية، ومعيّاراً تقاس به درجات جمالية الصّورة الشعرية من خلال الألفاظ التي استخدمها (التأمّل، بذل الجهد، تجشم الغناء، التفكير، التأمل، المضي النظر، إعمال الفكر، وكل ما طريق العلم به المعقول دون اللفظ)⁽³⁾

إن هذه الألفاظ تؤدّن أن للمتلقي دوراً أساسياً في إنتاج وتصيّد القصيدة العميقة التي تختفي وراء الأشكال اللغوية التصويرية؛ تأسيساً على أنّ الكلام الشعري المجازي (نصفه- وهو المصرّح به -من صنع النّص أو المتكلّم، ونصفه -وهو الضمّني- من صنع المتلقي، وهذا الوضع هو الذي يكفل للصّورة قدرتها التأثيرية معتمداً على قرائن تسدّد ذلك الفراغ الذي يجب أن يملأ حتّى يستوي كيان الكلام ولن يرجع الكلام إلى حظيرة اللغة إلّا بسدّه)⁽⁴⁾ في ضوء الوظيفة السيميائية للغة.

وجملة الأمر، فقد ركز الجرجاني في نظرية "المعنى ومعنى المعنى" على القارئ، حيث حثّه على البحث عن قصيدة المتكلم المتوارية، إذ استعمال ألفاظاً مثل (أراد، عمد، المراد المقصود، الفائدة، الغرض، التدقيق...) ⁽⁵⁾، من زاوية أن المتكلم له السلطة الكاملة في العملية الإبداعية. وهذا يفيد أنّ المتلقي ليس له الحرية المطلقة في التأويل سواء على مستوى الصياغة

(1) ينظر: نصر حامد أبو زيد: إشكاليات القراءة وآليات التأويل، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط7، 2005، ص 124، 135، 139.

(2) ينظر: محمد مشبال: (م.س)، ص 128-130.

(3) المرجع السابق، ص 132-134.

(4) عبد الله صولة: (م.س)، ص 562.

(5) ينظر: حميد لحداني: (م.س)، ص 109.

اللغوية أو على مستوى الصياغة الجمالية، لأنّ (الخبر وجميع الكلام معان ينشئها الإنسان في نفسه ويصرفها في فكره، ويناجي بها قلبه ويراجع فيها عقله، وتوصف بأنها مقاصد وأغراض وأعظمها شأنًا الخبر فهو الذي يتصور بالصّور الكثيرة، وتقع فيه الصناعات العجيبة، وفيه يكون في الأمر الأعم المزايا التي بها يقع التفاضل في الفصاحة)⁽¹⁾. من منظور أنّ جميع الأخبار والتراكيب عبارة عن مقاصد وأغراض ومعانٍ تنشأ وتصرف وتراجع، إذ الأغراض مقصودة بفعل لغوي واع، وكلّ فعل لغوي هو قصدٌ وغرضٌ ودلالة مفيدة، حتّى الأخبار التخيلية التي تصوّر بالصّور الكثيرة والصناعات العجيبة، لا يلغي القول بتوافرها على مقاصد وأغراض. وفي هذا السياق يربط الدكتور عبد العزيز حمودة بين مجازية الصورة البيانية التي أطرتها نظرية "معنى المعنى" عند عبد القاهر الجرجاني بمصطلح المراوغة التفكيكي. والمراوغة المقصودة هنا بقول عبد العزيز حمودة (هي مراوغة المدلول للدال التي تحوّل العلامة اللغوية إلى علامة سابعة أو عائمة بحيث يحاول القارئ أو المتلقي تثبيتها مؤقتًا إلى أن يجيء قارئ آخر، أو القارئ نفسه في قراءة أخرى، ليفكّك الدلالة السابقة ويثبت دلالة جديدة للمدلول السّابح أبدأ. * وهكذا)⁽²⁾. وتحتل مقولة المراوغة مكانة مركزية في إستراتيجية التفكيك التي تهتم بالقارئ -فحسب- في تفكيك المدلولات التي ستبقى تراوغي الدّوال إلى لا نهاية التّدليل. حيث جعلت له دوراً حاسماً في تحديد الدلالة النصية بغضّ النظر عن السياق الثقافي للنص الأدبي وتاريخه. إذ عوّلت على التأويل اللامحدود للمدلولات و لم تقيد حرية القارئ الذي تدعوه للمشاركة المطلقة في صنع الدلالة وإنتاجها، بعيداً عن مقصدية النصّ الأصلية، وفي هذا السياق يعلق الدكتور عبد العزيز حمودة على نظرية الصّورة المجازية ونظرية معنى المعنى عند الجرجاني قائلاً: (إنّ المفهوم الحديث أو الحدائي لمراوغة المدلول للدال لا يدعو أن يكون صياغة بَرّاقة لمفهوم وظيفية اللغة في استخدامها على المجاز. والجرجاني لا يكلّ، سواء في الأسرار أو الدلائل، في تأكيد أهمية المتلقي في بحر اللغة، ليخرج منه بلال المعاني. فالمعنى البليغ هو ذلك المعنى الذي يمثل عملية تحدّد مستمر للمتلقى بسبب (امتناعه وتحجبه))⁽³⁾.

ومهما يكن الأمر، فالجرجاني قيّد من دور المتلقي والتدليل معاً، ولم يفتح الباب على الإطلاق أمام لا نهائية تحوّل المدلول إلى دال، كما يقول أصحاب التفكيك، على اعتداد أن المتلقي

(1) الجرجاني، (م،س)، ص44.

* خضعت نونية المثقب العبدى الجاهلي (التي تتكون من خمسة مقاطع. يتناول كل مقطع منها موضوعاً يختلف عن الموضوع الآخر). لنصيب وافر من القراءات، ولاسيماً المقطع الثالث (40-20)، التي شكّلت النّاقة محوراً له، حيث عمد الشاعر إلى الحديث على لسانها. وهو أمر لم يكن مألوفاً في الشعر القديم. وقد كانت الغاية من قراءتها في النقد المعاصر السّعي إلى تأكيد وحدة القصيدة الجاهلية. وقفت كلّ قراءة عند دلالة تختلف عن دلالة قراءة أخرى؛ فمن قصيدة عتاب في قراءة وهب رومية الأولى إلى قصيدة غموض المواقف والمصير للشاعر في القراءة الثانية. إلى قصيدة "الكبرياء المطلق الذي يلف رؤية الشاعر للأشياء والأشخاص في قراءة أخرى لغيره. وهكذا. ظلت الدلالة المركزية سابعة متعددة.

ينظر:-المفضل بن محمد الضبي: المفضليات، تح وشرح: أحمد محمود محمد شاكر وعبد السلام محمد هارون، دار المعارف، القاهرة، ط6، 1979م، ص287.

-عبد الله محمد العضيبي: النصّ وإشكالية المعنى، منشورات الاختلاف، الدار العربية، ناشرون، الجزائر، بيروت، ط1، 2009، ص50، 48، 53.

(2) عبد العزيز حمودة: المرايا المقعرة، نحو نظرية نقدية عربية، سلسلة عالم المعرفة، رقم272، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، أوت، 2001م، ص182.

(3) نفسه، ص300.

-من منظور الجرجاني- دوره ينحصر في تصيّد القصيدة الأدبية العميقة التي يريد المتكلم إيصالها، مستعيناً بآليتي الفهم والسيّاق الثقافي الذي تنتمي إليه اللغة المجازية الأدبية.

وبناءً على التصورات السابقة، أمكننا القول أنّ تاريخ نظرية التأويل خلّفت لنا تصورين مختلفين. فتأويل نصّ ما، يعني حسب تصوّر الأوّل، الكشف عن الدلالة والمقاصد والأغراض التي أرادها المؤلف، أو على الأقل الكشف عن طابعها الموضوعي.

أمّا تصوّر الثّاني: فهو على العكس من ذلك، أي أنّ النصوص تحتل كل تأويل، على اعتداد أن العمل الفني اللّغوي يخضع إلى تعدد الدلالة أو مراوغة المدلول للدال اللغوي. يقول أحد الباحثين في هذا الصدد: (إنّ العمل الفنّي لا ينضبُ معينه، ولا تنتهي قراءته، فالمتلقي حين يعاود قراءة العمل يزداد سعة في معرفته، وتتكشف له أسرار لم تنكشف في القراءة السابقة وحين يوجّه رموزه وعلاماته...) (1). يميل إلى توجيه ما، وحين يمسك ذلك العمل شخصاً آخر، قد يوجّه تلك العناصر توجيهها ينسجم وأدواته المعرفية، فيخرج بتأويل مختلف نسبياً. أو كثيراً. عمّا سبقه من تأويل، وفقاً لاقترب أدواتهم المعرفية أو اختلافها، ووفقاً للسائد من النظريات النّقدية ووفقاً لقدرات كلّ واحد في توجيه النصّ ولغته وعناصره، ووفقاً لألفة كلّ متلقٍ للأعراف السياقية التي ينتمي إليها النصّ المدروس، وبما يتمثله من أعراف وسنن متأتية من التراكم المستمر بسبب احتكاكه بالنصوص الأخرى، أو الجنس الأدبي(2). وهذا يفيد أنّ الفكر التأويلي المعاصر حوّل مسرح عالم النصّ اللغوي وأشياءه إلى ظاهرة لسانية، ويحرم في الآن ذاته المتكلم من أية سلطة إبلاغية.

وعلى الجملة يمكن أن نعثر على سلسلة من الأفكار المتشابهة بين السيميائيات وإستراتيجية التفكير، تتلخص كالآتي: (2)

- 1- النصّ كون مفتوح، بإمكان المؤول أن يكتشف داخله سلسلة من الرّوابط اللانهائية.
- 2- إنّ اللغة عاجزة عن الإمساك بدلالة وحيدة ومعطاة بشكلٍ سابق. إنّ مهمة اللغة -على العكس من ذلك-، لا تتجاوز حدود إمكانية الحديث عن تطابق للمتناقضات.
- 3- إنّ اللغة تعكس لا تلازم الفكر.
- 4- يمكن أن تحل قصيدة القارئ محلّ قصيدة الكاتب التي تستعصي على الضبط، لأنّ اللغة هي التي تتحدث نيابة عنه.
- 5- على القارئ أن يتخيل أنّ كلّ سطر يخفي دلالة خفية. تعوض أن تقول الكلمات، فإنها تخفي ما لا تقول.

(1)سامح الرواشدة: النص الشعري والتأويل، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2000م، ص171-173.

(2)ينظر: أمبرتو إيكو: (م،س)، ص38-39.

6- إنَّ مجد القارئ يكمن في اكتشافه أن بإمكان النصوص أن تقول كل شيء، باستثناء ما يؤدّ الكاتب التدليل عليه.

7- ففي اللحظة التي يتم فيها الكشف عن دلالة ما، ندرك أنها ليست الدلالة الجيدة؛ إنَّ الدلالة الجيدة هي التي ستأتي بعد ذلك، وهكذا دواليك.

ومهما يكن الأمر، فنظريات التأويل المعاصرة استنمت إلى القارئ ومنحت له دوراً أساسياً وحاسماً في صنع الدلالة أو التدليل (Significance)، الذي يميز به النص الذي يقال أنه نص إبداعي حداثي.

وظف الجرجاني قائمة من الألفاظ-سبقت الإشارة إليها- في سبيل استجلاء حال "المعنى الشعري" ووقعه على المتلقي معاً، وهي تكشف-جميعها- على الأثر الانفعالي والجمالي للغة المجاز في نفسية القارئ، حيث ارتقت بعض تلك الألفاظ إلى درجة الاصطلاح والتصور النظري كـ(التأثير، اللذة، الحسن، كرم الموقع والوقع، الأريحية ولطف التأثير) وصارت هذه الألفاظ تحتل مكانة أساسية في الخطاب النقدي لنظرية التلقي التي اتخذت من مفهوم الوقع والأثر (L'effet) نظرية (تعتبر الشقّ المكمل والمعقّق لنظرية جمالية التلقي ككل)⁽¹⁾.

ينهض هذا المنوال التأويلي الذي صاغه وولف غانغ (Wolf Gang.Iser) على أسس ثلاثة أطر: النص- القارئ- وتفاعلهما. إذ انطلق من تصور إشكالي يمكن أن يصاغ على الصيغة الآتية: كيف يُمارسُ النصُّ تأثيره على المتلقي؟

يرى صاحب هذه النظرية أن منبع الوقع -بكونه معنى- هو النص ذاته و تمثلات القارئ⁽²⁾ أي أنّ (المعنى أو الوقع أو الأثر) هو تفاعل النص والقارئ معاً، من زاوية أنّ المعنى لا ينتمي لا إلى النص، ولا إلى المتلقي، بل هو يقع في نقطة التفاعل بينهما. وسيصير المعنى الشعري وفق هذا التصور الذي ينتج من تفاعل الذات القارئة مع موضوعها الفني صورة أدبية (توقف معنى(هو) نتاج تفاعل بين النص وبين فعل فهم القارئ)⁽³⁾.

وبناءً على هذا الفهم والتفاعل، سيغدو النص الأدبي في كليته تجربة يخوضها المتلقي اعتماداً على السياق الثقافي المحايث للنص المقروء ولعملية التلقي فحسب؛ إذ الوقع الإجمالي الذي ينفعل له المتلقي ليس هو الدلالة التي يتعقبها بل الأمر (يتعلق بالإحساس بوقع المعنى)⁽⁴⁾. فالوقع-إذن- والاحساس به بناء على تصور إيزر يته بحرية التفاعل و الالتذاذ بذلك الذي سماه إيزر (الوقع الجمالي). و بالتالي لن تكون الذات القارئة مهمشة إزاء قصيدة وحيدة جاهزة للنص

(1) - عبد العزيز طليمات: الوقع الجمالي وآليات إنتاج الوقع عند وولف غانغ إيزر (مقال)، مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية (دراسات سال)، مطبعة النجّاح الجديدة، الدار البيضاء، ع6 (عدد خاص حول جمالية التلقي)، خريف، 1992م، ص49.

(2) Voir : Iser (Wolf. Gang) : Acte de lecture, théorie de l'effet esthétique, présentation et traduction de Daniel Delas, éd, pierre Mardaga, paris, 1985, P14.

(3) Ibid, P31

(4) - عبد العزيز طليمات: (م،س)ص51.

الأدبي، إذ " المعنى حين يعاش بوصفه وقعا، يخلق تشوشا لا يستطيع أي شرح محوه" (1). وهذا من زاوية ذلك التذات الذي يمارسه كل من النص والقارئ معا. ولعل خير مثال تطبيقي، يمكن لنا أن نسوقه - بناء على ما مضى- هو قال به معاوية بن أبي سفيان -رضي الله تعالى عنهما-: (اجعلوا الشعر أكبر همكم وأكثر دأبكم؛ فلقد رأيته ليلة الهرير -بصفين- وقد أتيت بفرس أغر مُحجل بعيد البطن من الأرض، وأنا أريد الهرب لشدة البلوى فما حملني على الإقامة إلا أبيات عمرو بن الإطنابة:

- 1- أَبْتُ لِي هِمَّتِي وَأَبَى بِلَائِي
وَأَخْذِي الْحَمْدَ بِالثَّمَنِ الرَّبِيحِ
- 2- واقحامي على المكروه نفسي
وضربي هامة البطل المشيح
- 3- وَقَوْلِي كُلَّمَا جَشَأَتْ وَجَأَتْ
مَكَانَكَ تُحْمَدِي أَوْ تَسْتَرِيحِي
- 4- لَأُدْفَعُ عَنْ مَآثِرِ صَالِحَاتِ
وَأُحْمِي بَعْدُ عَنْ عَرَضِ صَحِيحِ (2)

تمثلت لمعاوية - من أبيات ابن الإطنابة هذه - صورة ذلك البطل العنيد الذي كلما ألم به الجزع وتاقت نفسه إلى الهرب قدعها وردّها عن هذا الأمر الذي تدعوه إليه، فثبت وقاتل. إن الوقع -بما هو حدث- شكّل صورة تأسست في مخيلة معاوية بتأثير المعنى الشعري الذي أنتجته البنية اللغوية، فافعل لتخيّلها انفعالا نفسانياً نتج من صورة المعنى، فزّين له هذا الانفعال الثبات والإقدام، وانبسطت نفسه لهما، وكان منه -بعد ذلك كلّ- هذا الثبات. وعلى هذي هذه الفكرة عالج ومايز حازم القرطاجني المعاني الشعرية التي تتولى الأقويل تخيلها وتقديمها للإدراك وهي - عنده- أربعة أنواع من جهة معرفتها والتأثر لها:

- 1- معانٍ يعرفها جمهور من يفهم لغة هذا الشعر ويتأثر لها.
- 2- معانٍ يعرفها ولا يتأثر لها.
- 3- معانٍ يتأثر لها عندما يعرفها.
- 4- معانٍ لا يعرفها، ولا يتأثر لها عندما يعرفها. وأحقّ هذه الأنواع بأن يستخدم في الشعر اثنان:

1- ما عرفه الجمهور وتأثر له.

(1).op.cit.p31.

(2) ينظر: ابن رشيق القيرواني: (م،س)، ج1، ص29.

2- ما كان مستعدّاً لأن يتأثر له إذا عرفه .يقول حازم في هذا الصّدّد: (وأحسنُ الأشياء التي تعرفُ ويتأثرُ لها، أو يتأثرُ لها إذا عُرِفَتْ، هي الأشياءُ التي فُطِرَتْ النفوسُ على استلذاذها أو التآلم منها، أو ما وُجِدَ فيه الحالان من اللذة والألم؛...) التي توجد النفوسُ تلتذّ بتخيّلها وذكرها وتتآلم من تقضيّتها وانصرامها⁽¹⁾. وقد سمّى حازم هذه المعاني الشعرية بالمتصوّرات الأصيلية يقول القرطاجني: (فالمتصوّرات التي في فطرة النفوس ومعتقداتها العادية أن تجد لها فرحاً أو ترحاً أو شجواً هي التي ينبغي أن نسمّيها المتصوّرات الأصيلية)⁽²⁾. أكد القرطاجني أن ما ينبغي اعتماده في أغراض الشّعْر إنّما هو صنف المعاني الذي فطرت نفوسُ الجمهور المتلقي على التآثر به تأثر فرحٍ أو حزنٍ أو شجْوٍ أو اعتادت ذلك إزاءه؛ أذ من شروط بلاغة الشعر- ضمن تصويره للشعرية- هو حسن الموقع من نفسية المتلقي⁽³⁾ -بكونه ذاتاً تتفاعل لما يقال شعرا من خلال تفاعلها مع المقول.

وعلى الجملة، نوه حازم بوظيفة الوقع الجمالي للقول الشعري المخيل على نفسية المتلقي الذي يتخذ موقف التذاذ بالقصيدة. ولعلّ مقولة "تحريك النفوس" وما ينجم من هذا التحريك من إثارة لمشاعر شتى، تؤكّد تلك الوظيفة التي تؤديها الأقوال الشعرية. يقول حازم في هذا السياق: (يجبُ على من أراد جودة التصرف في المعاني وحسن المذهب في اجتلابها والحقق بتأليف بعضها إلى بعض أن يعرف أن للشعراء أغراضاً أول هي الباعثة على قول الشعر وهي أمورٌ تحدث عنها تأثرات وانفعالات للنفوس، لكون تلك الأمور ممّا يناسبها ويبسطها أو ينافرها ويقبضها أو للاجتماع البسط والقبض والمناسبة والمنافرة)⁽⁴⁾.

ومهما يكن الأمر، شكّلت قضية المعنى الشعري والتلقي قطب الرّحى وقلب القضية اللّغوية في مشروعه النظري، على اعتداد أنّ الوظيفة الجمالية للشعر -عنده- هي أخصّ الخصائص فيه التي تجعل من المتلقي، يتفاعل مع عناصرها الصّوتية والتّركيبية والبلاغية، لذلك وظف القرطاجني كثيراً من ألفاظ حقل المشاعر والأحاسيس (الدّلالي) كـ (المسرة والرّجاء، والكآبة والخوف، والاستغراب والوحشة، والارتياح والاكتراث، الإمتاع، الإلذاذ، الإبلاغ، الوقع، الموقع التأثير، اللّطف...) ⁽⁵⁾، واستناداً على هذه الكلمات التي استعملها حازم تبين على أن وظيفة الوقع الإجمالي للغة الشعرية وتأثيرها على نفسية المتلقي عنده تنبني على مستويين:

1- المستوى الأول هو المستوى الفنّي الذي يحققه النّص الشعري.

(1) حازم القرطاجني: (م،س)، ص 21.

(2) نفسه، ص 22.

(3) ينظر: نفسه، ص 24-25. وينظر أيضاً المحقق: ص 98.

(4) نفسه، ص 11.

(5) ينظر: أحمد الجوّ: (م،س)، ص ص 208-210.

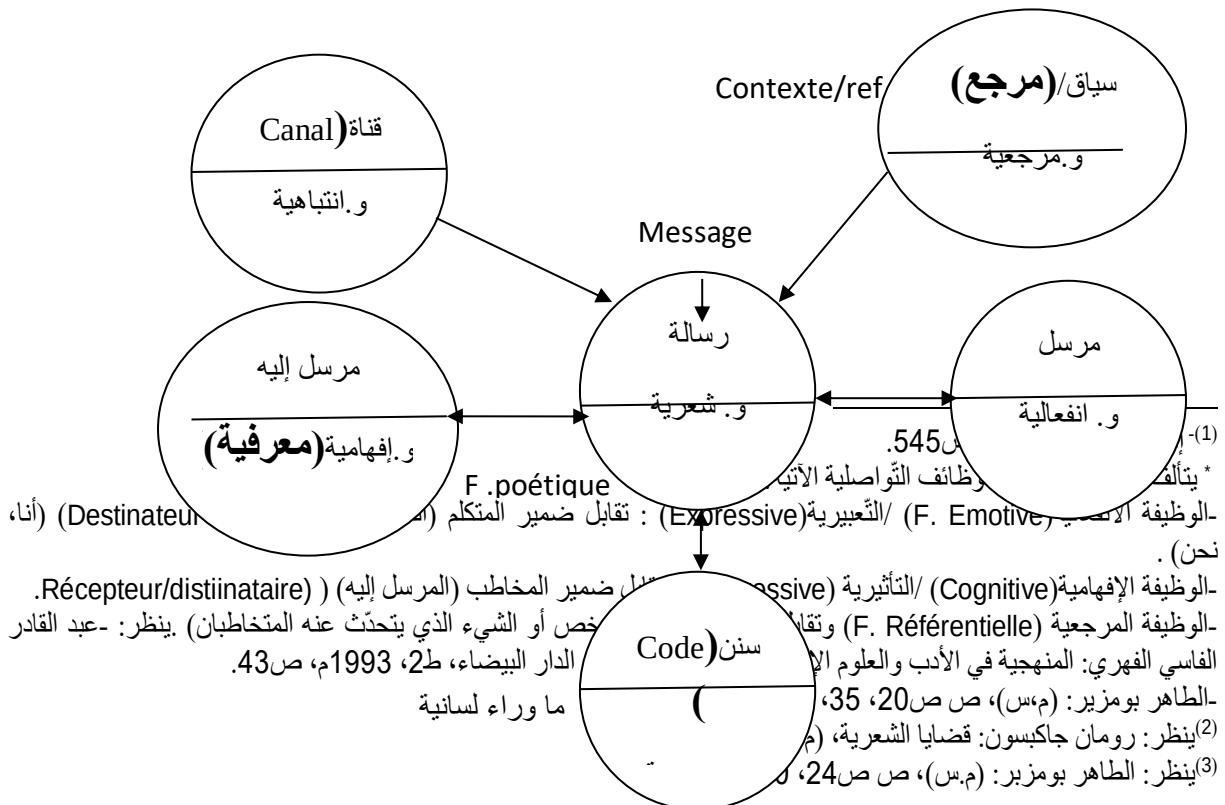
2- والمستوى الثاني هو المستوى التأثيري الذي يحققه المتلقي حين يتفاعل مع موضوعه، وفي هذا السياق، قرّر **حازم القرطاجني** التفرقة بين الشعر والخطابة⁽¹⁾ من زاوية أنّ الخطابة تنهض وظيفة بنياتها اللغوية على الإقناع. أمّا الشعر فهو قائم على الوظيفة الجمالية التأثيرية، من خلال تفاعل المتلقي بالتخييل مع خصائص الكلام الشعري (اللسانية منها والأسلوبية) المتلازمة على نسيجه التعبيري صوتاً، تركيباً ودلالة، تخالف ما هو موجود في الواقع في صورته الطبيعية.

وخالص الخلاصة، فالطرح النظري الذي قدّمه **حازم القرطاجني** كان طرحاً عميقاً من خلال إجلائه لطبيعة اللغة الشعرية وفعلها الجمالي على المتلقي الذي يتأثر لها وبها.

ج- الوظيفية:

تمهيد: شكّل نموذج التّواصل اللّساني التقليدي الذي صاغه **مارتي بوهلر** (Marty Bohler) سنة 1938م خلفيّة معرفية ولسانية* ، مهّدت السّبيل لرومان جاكبسون ليؤسس مخطّطه السّداسي، الذي يتأسّس على عوامل ستّ. ينجم التّركيز على أحدها وظائف متباينة تتباين حسب مآلات الفعل اللّغوي.

ينهض تصور **رومان جاكبسون** على مبدأ مؤداه أنّه من الصّعب- كما يقول- إيجاد رسائل لغوية تقوم على وظيفة وحيدة لا غير⁽²⁾، حيث أنّ كلّ رسالة لغوية -مهما كان جنسها- تتلوّن بوظيفة مهيمنة في تلازمها مع بقية الوظائف اللّغوية الأخرى، التي ترتبط كلّ منها بعوامل التواصل الآتية(المرسل، الرسالة، المرسل إليه، السنن(اللغة)، المرجع(السياق)، القناة) ويمكن تلخيص الوظائف التواصلية في ارتباطها بالعوامل السّالفة كالآتي:⁽³⁾





1- الوظيفة التعبيرية:

ودرجاً على ما سلف، فالمتكلم يعبر في أفياء الوظيفة التعبيرية أو الانفعالية بصفة مباشرة (أو غير مباشرة) عما يلي: (1)

1- مواقفه تجاه ما يتحدث عنه.

2- تقديم انطباع عن انفعال معين، يكون صادقاً أو كاذباً؛ أي أن المتكلم يعبر عما يختلج في ذاته، أو ينقل أحداث الواقع وأشياءه نقلاً بيدي من خلالها مواقف مميزة.

إنّ الوظيفة التعبيرية -بما هي مرسلّة لغوية- تنصرف إلى قسمين:

1- قسم أول: يقوم فيه المتكلم بوصف الواقع والانفعالات، ومواقفه بطريقة صريحة تعكس مركزية المتكلم -بما هو مصدر الرّسالة اللّغوية- فتتطبق الدّوال في معظمها مع المدلولات اللّتان تتحركان على سطح الوحدات المعجمية والتركيبية معاً.

2- أمّا القسم الثاني من هذه الوظيفة: يشحن فيه المتكلم مرسلته اللّغوية بدوال معجمية تركيبية دلالية، تتجاوز فيها المدلولات الواقع الخالص وتتعالى أغلب وحدات الخطاب اللّساني في كليتها عن المعاني الحقيقية والمرجعية والإبلاغية، التي تقاس جملها بمعايير الصدق والكذب.

تنوّل الوظيفة التعبيرية في أصناف فنون القول بأدوات تفيّد الانفعال كـ(التأوّه، التعجّب صيحات الاستنفار، الاستغاثة والنّدة، الضمانر الشخصية والجمعية للمتكلم) (2) التي تكون بارزة في الخطاب الأدبي، فتتجم عن تلك الطبقات الانفعالية التي يصدرها المتكلم تلوينات تعبيرية تجعل منه يتملّك موضوع الخطاب كما هو الشأن في (أدب السيرة الذاتية) (Autobiographie) (...). أو الشّعْر الغزلي (3) بحكم أنّ موضوعه يعبر عن الانفعالات الخالصة للمتكلم، فضلاً على مواقفه

(1) ينظر: رومان جاكسون: (م.س)، ص 28-29.

(2) الظاهر بومزير: (م.س)، ص 35-36. وأيضاً: Daniel Delas et jaque Filliolet : linguistique et poétique, éd , Larousse, paris, 1973, P40.

(3) سمير المرزوقي وجميل شاكر: مدخل إلى نظرية القصّة تحليلاً وتطبيقاً، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر ط1، (د.ت)، ص110.

الذاتية من التيمات المعبر عنها. وفي هذا المنحى كان لشارل بالي الفضل في إزالة مقولة الأسلوب هو الرّجل، وراح يلح إلحاحاً على أنّ الأسلوب هو مفهوم لغوي نوعي يحمل مكنونات عاطفية.

احتفت أسلوبية جاكيسون بالصّورة (الاستعارة والكناية) ومدلولها؛ من حيث أنّها صارت (نمطاً هيرمينوطيقية)⁽¹⁾، لا تسعى أدواتها لتمثيل الواقع وتسمية أحداثه وأشياءه. وإنّما هي من الأشكال اللّغوية النّصية التي (تكشف الواقع المتعالي وتنتجه أو تخدمه)⁽²⁾. وبهذا المعنى، ستغدو الصّورة عاملاً دلاليّاً يوظّف لخدمة العمل الأدبي في كلّيته -في ضوء الأسلوبية التّعبيرية- التي تسعى لدراسة ظواهر التّعبير اللّغوي المنظم في مستوى المضمون المحسوس، أي تعبير ظواهر الإحساس بواسطة اللغة ودراسة حركة ظواهر اللّغة وأثرها على الإحساس⁽³⁾. اعتداداً من بالي وأتباعه، أنّ البنية الأسلوبية تكون ماثلة في الوظيفة التّعبيرية من خلال ذلك المحتوى العاطفي للغة، والذي تكون قوّته التّعبيرية أكثر أثراً وتأثيراً على المتلقي. حيث أن شارل بالي لم يعتمد إقصاء البعد الجمالي من الإمكانيات الكامنة في اللّغة. وإنّما الاهتمام بربط لسانيات اللغة بلسانيات الكلام هو الذي قاده إلى جعل موضوع الأسلوبية يقبع تحت المحتويات الوجدانية العفوية. وفي هذا الصدد يقول كراهام هاف: (إنّ اهتمام بالي بالمحتوى العاطفي جعله لا يهتم بالجوانب الجماليّة وتركيزه على اللغة المنطوقة صرفه عن الاهتمام باللّغة الأدبية، وتصنيفه للإمكانيات الكامنة، أو المثارة في اللّغة شدّه إلى دراسة القوة التّعبيرية في لغة الجماعة دون اهتمام بالتطبيقات الفردية لها، وكلّ هذا جعل دراسة الأسلوبية دراسة لغوية لا دراسة أدبية)⁽⁴⁾ إذ لم يهتم بالي بوضع معايير جمالية بين اللغة والاستعمال اللّغوي العفوي. إلّا أنّ مآثره على الدّرس الأسلوبي جليّة، على أساس أنّه أدخل المنهج الوصفي المحايث ضمن مستويات أسلوبية اللّغة، ووضع مرتكزات صلبة في التّحليل الأسلوبي، متجاوزاً بذلك حقل الدّراسات البلاغية التي كانت تنظر إلى الصّورة بكونها زخرفاً لغوياً خطابياً. علاوة على أنّه لم ينظر إلى اللغة من جانب أنّها قواعد ثابتة قارّة، ولا هي (وسيلة أو أداة لتمثيل الواقع ووصفه)⁽⁵⁾ كما كانت في طرح الفلسفة الوضعية المنطقية. وإنّما اللغة عنده هي أداة وظيفية من جانب، ومملكة تعبّر عن مجمل التّعبيرات الوجدانية والمعاني الانفعالية العاطفية من جانب آخر. حيث أنّ (تحديد المضمون المنطقي لتعبير ما هو الذي يمكن من إظهار القيمة العاطفية لهذا التعبير)⁽⁶⁾ بما هو نظام جزئي من نظام اللغة.

وبناءً على هذا التطوّر الوظيفي الذي قدّمه شارل بالي، ميز التحليل الأسلوبي أن يميّز بين أثرين لوظيفتين مختلفتين هما:

1- اللغة تعبّر عن مضمون الفكر.

(1) فرانسوا راستي: (م.س)، ص184.

(2) نفسه، ص186.

(3) Ch.Bally : op.cit, P16.

(4) كراهام هاف: الأسلوب والأسلوبية، تر: كاظم سعد الدّين، دار آفاق عربية للنشر، بغداد، العراق، 1985م، ص37.

(5) فرانسوا راستي: (م.س)، ص214.

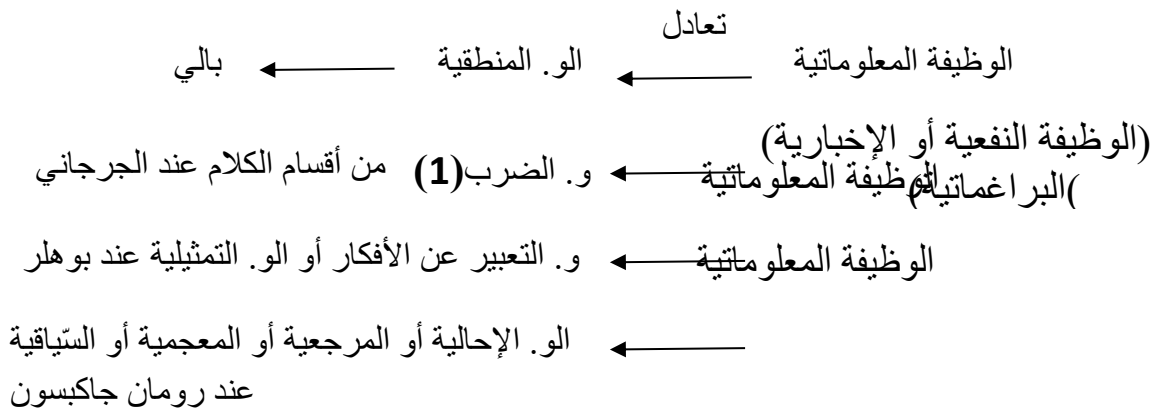
(6) Ch. Bally :Op.cit, P16.

2- اللغة تعبّر عن مضمون الأحاسيس.

إنّ وظيفة الضرب الأوّل من اللغة هي وظيفة منطقية. أمّا وظيفة الضرب الثاني فهي وظيفة وجدانية عاطفية. فالوظيفة المنطقية أو التمثيلية للغة تكوّن خالية من الصّور البلاغية. أمّا الوظيفة العاطفية للغة فتكون مطّعمة بالصّور البلاغية. وعلى هذا، فو طبقة اللغة المنطقية تخاطب العقل، أمّا وظيفة اللغة العاطفية فتخاطب الوجدان والإحساس. وليس من العسير – وفق تصور بالي- العثور على هذا النموذج الوظيفي التواصلي عند **عبد القاهر الجرجاني**، على أساس أنّ الوظيفة المنطقية تعادل الضرب الأوّل من الكلام، والوظيفة العاطفية تعادل الضرب الثاني من الكلام، الذي جعله **الجرجاني** منه بؤرة نظرية معنى المعنى كما مر بنا.

إنّ المعيار اللغوي النصّي الذي أقامه **بالي** وأتباعه في دراسة الأسلوب الأدبي انطلاقاً من التمييز بين وظيفتين متنافستين ومتفاعلتين – في الآن معاً- يتجاوب وأدبيات نظرية معنى المعنى عند **الجرجاني** بكونها إطاراً نظرياً وإجرائياً لوصف لغة الصّورة المجازية في القول الأدبي، على اعتبار أنّه بنية لغوية تعبيرية مع المتلقي، الذي طلب منه **الجرجاني** أن يقيم معياراً جمالياً بين قسمين من الكلام، اعتماداً على أفعال اللغة، الفهم، السياق الثقافي الحضاري الذي تنتمي إليه الصّورة البيانية، حيث أنّ المضمون الإخباري الإعلامي المنطقي يتكفل به القسم الأوّل من الكلام، أمّا المضمون الأدبي العميق يتكفل بتقديمه القسم الثاني من الكلام كما سلف تبين ذلك.

2- الوظيفة الأسلوبية: أعاد ميشال ريفاتير البعد الجمالي للأسلوب بما هو (كل مكتوب فردي له قصد أدبي) (1) من خلال تعويله على دراسة الخاصية الأدبية و تشخيص عناصرها. وقد نسخ هذا مفهوم الأسلوب بعدما -عدّه في أول الأمر- عدولاً، يقول **ريفاتير** في هذا السياق: **(يفهم الأسلوب على أنّه تأكيد (emphasis) تعبيرى وعاطفى أو جمالى) يضاف إلى المعلومة المرسلّة عبر البنية اللّغوية، دون المساس بالمعنى، وبعبارة أخرى، فاللغة تعبّر عن ما يبرزه الأسلوب (2).** وبإمعان النّظر في هذا المفهوم الجديد للأسلوب عنده، أمكننا القول أنّه تمسّك بالتمييز-مثلاً فعل بالي- بين الوظيفة التّعبيرية والوظيفة المعلوماتية وفّق التّرسّيمة الآتية:



(1) ينظر: فرانسوا راستي: (م.س)، ص215.

(2) نفسه، ص214.

واستناداً على هذه التّرسّمة، فالوظيفة التّعبيرية الجمالية عند ميشال ريفاتير تكون أكثر قرباً من الوظيفة الشعرية عند جاكبسون، تأصيلاً على أنّها (وظيفة غانية تتجلى في إدراك الكلمة ككلمة لا كمجرد بديل عن شيء أو كتفجير عاطفة...) وهي التي تهيمن على فنون الشعر وليست الوظيفة الوحيدة فيه⁽¹⁾، من زاوية أن جاكبسون عالج الوظيفة الشعرية في تناظرها بالوظيفة المرجعية وجعلها موضوع الشعرية التطبيقية.

وعلى هذا، ستغدو تلك الوظيفة الشعرية – بماهي بنية أسلوبية أدبية – من المظاهر اللّغوية الموصوفة من طرف الأسلوبية التي (تدرسُ الحصلة اللّغوية عندما تقومُ بإرسال شحنة قويّة من المعلومات)⁽²⁾ مجارة لتعريف الأسلوبية الوظيفي عند ميشال ريفاتير، وهذا ما يجعل الاختلاف يكاد ينعلم بين مصطلحي الوظيفة التعبيرية والوظيفة الشعرية.

ومهما يكن الأمر، فإذا كان رومان جاكبسون قد ناظر بين الوظيفة الشعرية والوظيفة المرجعية، فإنّ ميشال ريفاتير ناظر بين الوظيفة المعلوماتية النفعية والوظيفة التّعبيرية، التي تنوي في مطاويها عناصر الخاصية الأدبية بكونها (الإبراز الذي يفرض بعض العناصر من المتواليات الفعلية في اتجاه القارئ على النّحو الذي يمكن هذا الأخير من حذفها دون تشويه للنّص ولا يمكنه أن يكشفها دون أن يجدها ذات معنى وخصوصية)⁽³⁾. فالوظيفة الجمالية البلاغية هي الإبراز المرتبط بالقارئ، أي بالقطب الوظيفي الشاغل للوظيفة التّأثيرية لدى رومان وعبد القاهر الجرجاني وحازم القرطاجني كما مضى بيانه.

والوظيفة الأسلوبية-وفق هذا التّصور- يتمّ تحقيقها بواسطة القارئ -الذي يساق من خلال ميكانزمات الهيئة النحوية المجازية للنّص الأدبي- إلى التّعرف على ما يسميه الجرجاني بالقصد أو المعنى النفسي أو القصد الجمالي للكاتب كما عبّر عن ذلك شارل بالي واتباعه الايطاليين والاسبانيين.

ووفقاً لهذا السياق، تصوّر الجرجاني وظيفة المجاز في اللغة الشعرية الذي نضطلع بدورين: دورٌ موكل إلى الهيئة التّركيبية اللّغوية. والدور الآخر موكل لفهم المتلقي بما هو تركيب لساني تعبيرية.

لعلّ مقولة الأثر الأسلوبي التي تحدّث عنها ميشال ريفاتير تبدو أكثر وضوحاً عند حازم القرطاجني، الذي كان يرى أن تحقق الشعرية في الخطاب مرهون بشرطين أحدهما يتعلق بالقول حيناً وبالمقول له حيناً آخر، إذ الوظيفة أثر المعنى الأسلوبي لا تتمّ إلا ببنية معيّنة للقصيد يحرص المؤلف على إبراز أركانها. حيث استخدم القرطاجني ألفاظاً تتعلّق بوقع وأثر المعنى على المتلقي. التّوزيع والإغراب والمفاجأة بكونها من (أخصّ خصائص الشعر المحقق للنّفس إمتاعاً و إنذاً)⁽⁴⁾. و أهمّ الأشكال التّعبيرية المحقّقة للتأثير – في تصور القرطاجني- هي تلك التي

(1) فاطمة الطبال بركة: (م.س)، ص74-75.

(2) أفرانسوا راستيني: (م.س)، ص215.

(3) نفسه، الصفحة نفسها.

(4) أحمد الجوّ: (م.س)، ص208.

تنهض مبانيها اللغوية على مخالفة ما هو متوقع من المتلقي، لأنّ (النفس تسأم التماذي على الشيء البسيط الذي لا تنوع فيه..) وتحبّ النقلة من الشيء المتنوع إلى غيره من المتنوعات⁽¹⁾. على اعتبار أنّ التنوع في الأساليب يحقق المتعة الجمالية للمتلقي، الذي يسعى للتفاعل مع ما يخالف المعتاد والمستغرب الذي يتّجه إلى إثارة النفوس وتحريكها تحريكاً شديداً. علاوة على نموذج التأثير والتحريك كالتشبيه الذي يقال فيه إنه مخترع (إذ) يفجأ النفوس وينزعها إلى الانفعال بديهاً بالميل إلى الشيء والانقياد إليه أو النفرة عنه والاستعصاء عليه⁽²⁾. إنّ الحاصل من كلّ ما سلف بيانه، أنّ الوظيفة الأسلوبية في الأقوال الشعرية، تتوزّع على مستوى فني نصّي مسؤول عنه النّاص. ومستوى المتلقي الذي يضطلع بدور مهم وركيز في تشكيل المعنى الأسلوبي. حيث العمل الأدبي ككلّ والذي (لا تكمن قيمته-كما يرى ياوس Hans Robert Yaus- إلاّ في الأثر الذي يحدثه (المعنى) في المتلقي)⁽³⁾ الذي يعدّ طرفاً أسيئاً وركيزاً في تشكيل وبناء الدلالة الأدبية.

وبناءً على مفهوم الإبراز الذي أسفرت عنه أسلوبية ريفاتير، فإنّ الوظيفة التعبيرية الجمالية تختلف عن الوظيفة الأسلوبية، اعتداداً أنّ هذه الوظيفة ترتبط بعلاقة القارئ بالنّص من خلال ثنائية المعنى والأثر، لأنّ الوظيفة بمفهومها الأسلوبي (لا تمثل أية دلالة، إنها تشتغل)⁽⁴⁾ على مستوى الميكانزمات الداخلية للنّص أثناء القراءة. لذلك يجب أن ينصرف الانتباه- كما يقول آيزر- (لا إلى المعنى الذي يوصله التأويل إلى القراء، ولكن إلى شروط بناء وتكوّن المعنى)⁽⁵⁾ الأسلوبي، حيث يتمّ وصف ذلك الأثر الذي يشعر به القارئ أثناء التلقي. وهي اللحظة عينها التي يبدأ فيها النّص في إنتاج آثاره الجمالية. وإلى هذه الفكرة ذهب حازم القرطاجني منبهاً المتلقي إلى أن يبدي استعداداً حيال جملة الانزياحات المستوياتية التي تكتنف الخطاب الشعري وذلك بالتفاعل معها. حيث أنّ هذا التفاعل بين النص والقارئ (يشكل ما يشبه العقد الضمني بين القائل والمقول له. عقد يتضمن وجود سامع بمستقبل القول الشعري حسب استعدادات متماثلة أو متشابهة، من حيث الالتذاذ بالتخييل ومناسبته للطبيعة وتجاوبه مع حاجات النفس الجمالية)⁽⁶⁾. إذ أنّ المتلقي يقيم توطأً مع المؤلف، ويعدّ كلّ خروج وانزياح وتصوير يخالف ما هو معتاد ومألوف إجراء مقصوداً من المؤلّف.

3- الوظيفة البلاغية: شكّلت نظرية النّظم عند الجرجاني أحد مدامي النظرية النقدية عنده، التي تنبني على أسس واضحة المعالم، نلخصها على الولاء كالاتي:⁽⁷⁾

(1) ينظر: حازم القرطاجني: (م.س)، ص245.

(2) ينظر: نفسه، ص 96.

(3) علي آيت أوشان: السباق والنّص الشعري- من البنية إلى القراءة-، دار الثقافة للنشر والتوزيع، (مطبعة النّجاح الجديدة)، الدار البيضاء، ط1، 2000م، ص103.

(4) Voir: W.Iser : Op.cit,P40.

(5) Ibid,P43.

(6) فاطمة عبد الله الوهبي: نظرية المعنى عند حازم القرطاجني، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2002م، ص236.

(7) ينظر: البدرائي زهران: عالم اللغة عبد القاهر الجرجاني- المفتن في العربية ونحوها- دار العالم العربي، القاهرة، ط2، 2013م، ص160-161.

1- النّحو

2- إمكانيات التّأليف بطرق التعليق ومكونات الجملة والعبارة وطرق ربطها.

3- معاني النّحو.

4- اعتبار حال المنظوم بعضه مع بعض؛ أي ملاحظة ما يجب أن يكون عليه التّرتيب بين الكلمات، الذي يتمّ بمراعاة جوانب ثلاث، وهي وفقاً للمفهوم الحديث (الاختيار الموقعية، المطابقة، الإعراب). وهو العنصر الذي تنهض عليه النّظرية، إذ تتفاوت منه التّراكيب فيما بينها، ويفوق بعضها بعضاً، وتتباين درجاتها الأسلوبية، حتى تصل إلى حدّ الانبهار والاعجاز، على أساس أن مصطلح معاني الذي مارسه الجرجاني بكونه جوهر نظريته النقدية، كان بعدما أدرك أنّ النّحو لن يستطيع أن يدرس البعد الجمالي للعبارات والتّراكيب، وليس بإمكانه – أيضاً- أن يصف ما هو خاص بالمؤلف والنّص، لذا استنفذ منه جهداً كبيراً بما هو منوال تنظيري نقدي. فمعاني النّحو ليس بالمعنى الذي هو قسيم اللفظ، ولا هو بالمعاني المعجمية أو الدّلالية للمفردات اللّغوية. يقول الجرجاني قريباً من هذا المساق: ((إنّ) الفصاحة والبلاغة وسائر ما يجري في طريقهما أوصاف راجعة إلى المعاني وإلى ما يدل عليه بالألفاظ دون الألفاظ أنفسها (...)) (و) الفصاحة والبلاغة وتخير اللفظ عبارة عن خصائص ووجوه تكون معاني الكلام عليها وعن زيادات تحدث في أصول المعاني (...) وبأن لا نصيب للألفاظ من حيث هي ألفاظ فيها بوجه من الوجوه⁽¹⁾.

فالمعنى البلاغي في -تصور الجرجاني- يعرف فيما بين الألفاظ من علاقات داخل النسيج اللّغوي الواحد، كما بيّن أنّ الفكر يتعلّق بما بين معاني الكلم من العلاقات التي هي معاني النّحو إذ لا نظم في الكلم ولا ترتيب حتى يعلّق بعضها ببعض ويبني بعضها على بعض. وتجعل هذه بسبب من تلك⁽²⁾.

لقد أقام الشيخ نظريته على هذا المبدأ، وذلك بمراعاة أحكام النّحو الجمالية، وحسن التصرف في التّرتيب الخاص الذي هو الموقعية وقانون المطابقة. وخلاصة رأيه من خلال انتاجه لذلك المصطلح، تكمن في أنّ العبرة ليست (في معرفة مصطلحات النّحويين ودراساتهم...) وإنّما العبرة في حسن الاستعمال اللّغوي بحيث يجيء التّركيب من حيث صحته الداخلية والخارجية متفقاً مع العرف اللّغوي⁽³⁾. وبناء على هذا، فالجرجاني اهتم بدراسة التّراكيب- ضمن نظريته النقدية- من المنظور الوظيفي التّداولي، على أساس أنّ التداول هو الاستعمال اللّغوي

(1) عبد القاهر الجرجاني: (م،س)، ص265-266. وينظر أيضاً: نفسه ص 418.

(2) نفسه، ص101.

(3) الببراوي زهران، (م،س)، ص167.

والتفاعل معاً⁽¹⁾. من زاوية أن القارئ يعتمد على توظيف أدوات الممارسة اللغوية في التركيب اللساني من خلال التفاعل القائم على الفهم، على اعتداد أن الفهم واللغة مصدران مهمان للمعرفة.

وخالص الخلاصة، فمفهوم معاني النحو -لدى الجرجاني- يقترب من أحدث المفاهيم اللسانية المعاصرة، التي اهتمت بدراسة الوظيفة التعبيرية الانفعالية والوظيفة التأثيرية المرتبطة بالمتلقي معاً، حيث يُداني (معاني النحو) مفهوم (معاني البنية الشكلية في مقابل المعاني القاموسية)⁽²⁾ التي تنطلي على الوظيفة المعجمية أو المرجعية عند جاكبسون والوظيفة الإعلامية أو المعلوماتية عند ميشال ريفاتير- كما بسطنا القول في ذلك- على أساس أن معاني النحو بوصفه اجراء تفسيري يعتمد أبواب النحو كمناول نظرية، وقد عده الجرجاني آلية توصيفية تشخيصية للتركيب من الوجهة المعيارية والفنية معاً. على اعتبار أن الغرض من توظيف الصورة هو تحقيق الوظيفة البلاغية الجمالية، والتفاعل مع النص والتعلق به.

(1) طه عبد الرحمن: "الدلالات والتداوليات"، أشكال الحدود والبحث اللساني والسميائي، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط، سلسلة ندوات ومناظرات رقم 06، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط1، 1984م، ص299.

(2) ينظر: البدراوي زهران، (م.س)، ص162.

الفصل الرابع

المكونات النظرية الإجرائية

للتحليل اللساني الشعري

المبحث الأول:

نظرية الاستعارة

المطلب الأول: الاستعارة في الدرس البلاغي:

تمهيد:

يكاد درس الاستعارة أن يحتل محل البلاغة في مشروع النقد البلاغي العربي القديم على النحو الذي فهمه الدكتور محمد كريم الكواز من مدلول البلاغة في الفكر التراثي، الذي تقوم وتأسس - برأيه - في ضوء الدعائم الآتية: (أولاًها: اختيار اللفظة وثانيها: حسن التركيب وصحته، وثالثها: اختيار الأسلوب الذي يصلح للمخاطبين مع حسن ابتداء أو حسن انتهاء ورابعها: أن يكون الكلام مؤثراً في النفوس)⁽¹⁾. وعلى هدي هذا المدلول العام الذي تحكم في أدبيات مصطلح البلاغة، أشبع البحث البلاغي العربي المتأخر قضية الاستعارة درسا، تحليلاً وتقسيماً؛ تأثيلاً على أنها جنس بلاغي، يثوي تركيبه ثراء دلالي واقتصاداً لغوياً ملموساً. وقد شكّل هذا التركيب ظاهرة لغوية تعبيرية أخذت المحل الأول من حيث الإنتاج والتلقي، ضمن الحقل الإبداعي اللغوي، والمدارات المعرفية التي نظّرت للاستعارة، على اعتداد أنها (تعطيك الكثير من المعاني باليسير من اللفظ، حتى تخرج من الصدفة الواحدة عدة من الدرر، وتجني من الغصن الواحد أنواعاً من الثمر...) و ترى بها الجماد حياً ناطقاً، والأعجم فصيحاً، (...)، والمعاني الخفية بادية جلية، (...)، (وتريك) المعاني اللطيفة التي هي من خبايا العقل، كأنها قد جسمت حتى رأتها العيون وإن شئت لطفت الأوصاف الجسمانية حتى تعود روحانية لا تنالها إلا الظنون)⁽²⁾، تأصيلاً على أنّ الاستعارة وسيلة وأداة تعبيرية، تتأسس على تكثيف لغوي. فوظيفتها تنبني على إحياء الجماد وجعله ناطقاً متحركاً، وتبرز تلك المعاني الخفية المجردة -التي تتجاوز المنطق والعقل- وتجعلها مشاهدة مرئية حاضرة، وتجعل الأوصاف صفة روحانية، لا نظير لها قياساً إلى جميع الأشكال التعبيرية البيانية الأخرى، التي تنبأها علم الجمال البلاغي ضمن مباحثه؛

(1) - محمد كريم كواز: البلاغة والنقد -المصطلح والنشأة والتجديد -مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، ط1، 2006م ص17.
* أولع القزويني في كتابه "الإيضاح والتلخيص" خصوصاً، بتفسيرات الصورة الاستعارية وفق المقومات الآتية: أ- باعتبار الطرفين (الاجتماع ممكن أو غير ممكن). وتنقسم وفق هذا الاعتبار إلى: (1) وفاقية (الاجتماع ممكن)، (2) عنادية (الاجتماع ممتنع) وتنصرف هذه الاستعارة -عنده- إلى تهكيمية وتلميحية، ب- باعتبار الجامع: وهي قسمان: (1) ما يكون الجامع داخلاً في مفهوم الطرفين. (2) ما يكون الجامع فيه غير داخل في مفهوم الطرفين. نحو: رأيت شمساً، أي إنساناً يتهلل وجهه، وقسمة أخرى، من حيث المضمون، باعتبار الجامع -أيضاً، إلى: -عامية متبذلة (ظهور الجامع فيها). وخاصة غريبة نحو: وسالت بأعناق المطي الأباطح. ج) باعتبار الطرفين والجامع: وهي خمسة أقسام: (1) استعارة محسوس لمحسوس بوجه عقلي، (2) استعارة محسوس لمحسوس بوجه حسي، (3) استعارة محسوس لمحسوس بما بعضه حسي وبعضه عقلي. (4) استعارة معقول لمعقول، (5) استعارة معقول لمحسوس. د- باعتبار اللفظ: وهي قسمان: (1) أصلية: تختص باسم الجنس، (2) تبعية: تختص بالأفعال والصفات المشتقة منها والحروف. هـ- باعتبار الخارج: وهي ثلاثة أقسام: (1) مطلقة: وهي ما لم تقترن بصفة ولا تقرب كلام. المراد المعنوية لا النعت. (2) مجردة: وهي ما قرن بما يلائم المستعار له. (3) مرشحة وهي ما قرن بما يلائم المستعار منه، وعظم القزويني من وظيفة الترسخ لكونه أبلغ لاشتماله على تحقيق المبالغة. ومبناه قائم -أي الترسخ- على تناسي التشبيه. ينظر: الشيخ جلال الدين محمد بن عبد الرحمن الخطيب القزويني (ت 739هـ): التلخيص في علوم البلاغة، (م.س) ص308-320. و كتابه الآخر: الإيضاح في علوم البلاغة، تح: محمد عبد القادر الفاضلي، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت (لبنان)، (د.ط)، 2009، ص.ص 274، من 283-295.
(2) - عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، (م.س)، ص43.

إذ أنها -أي الاستعارة- ترسم الاحساس وتحرك الجماد باللغة -كما قال الجرجاني- وتفصح عن الخواطر، وتوضح الخفي وتجسم الأفكار، وتماثل بين الحس والحسي والذهني والمرئي، وتستحيل بها الأوصاف الجسمانية روحانياته مشخصة.

وبناء على تلك الاعتبارات، شكلت الخيار الأمثل للآثار الأدبية بما أنها الوسيلة التعبيرية الأقرب إلى تجسيد الوظيفة الأبية، قياساً إلى بقية الصور الأخرى.

1- مفهوم الاستعارة وبنيتها: يرتد معناها اللغوي إلى المادة المعجمية "عير"⁽¹⁾ بما هي مكون لغوي، أسس للمكون الاصطلاحي لها، ترتباً على أن الاستعارة البلاغية أو (المجازية مأخوذة من الاستعارة الحقيقية (اللغوية))، وإنما لقب هذا النوع من المجاز بالاستعارة (...) لأن الواحد منا يستعير من غيره رداء ليلبسه، ومثل هذا لا يقع إلا من شخصين بينهما معرفة ومعاملة، وتقضي تلك المعرفة استعارة أحدهما من الآخر فإذا لم تكن معرفة بوجه من الوجوه فلا يستعير أحدهما من الآخر. من أجل الانقطاع وهذا الحكم جار في الاستعارة المجازية (البلاغية). فإنك لا تستعير أحد اللفظين للآخر إلا بواسطة التعارف المعنوي، كما أن أحد الشخصين لا يستعير من الآخر إلا بواسطة المعرفة بينهما⁽²⁾.

وضح العلوي في طرازه، مسوغ ترادف المعنى اللغوي للاستعارة مع مفهومها لبلاغي اعتداداً -منه- أن بنية مواصفاتها تنسج على أنها سلوك اجتماعي يعبر عنه باللغة تنطلي على أن المتكلم لا يستعير لفظاً ويحل محله آخر، إلا إذا كان بين اللفظين اشتراك وتعارف. وستغدو الاستعارة -وفق هذا الاعتبار- أداة تعبيرية غير حرفية، -يصار إليها بما هي إجراء بلاغي- لتكسير المبدأ الدلالي العام، الذي يقتضي أن يختص كل دال أو كل مدلول بصاحبه، ولا يتعداه إلا غيره. وعلى خلاف هذا المنحى، عالجها الجاحظ في كتابه "البيان والتبيين" باعتبارها أداة تركيبية. محصول مدلولها يخالف المدلول المستفاد من حقيقتها اللغوية، إذ هي (الاستعارة تسمية الشيء باسم غيره إذا قام مقامه)⁽³⁾ ويستشعر من هذا التعريف لذي قدمه الجاحظ للاستعارة، أن مبناها قائم على المجاز بما هي إجراء لغوي يناظر التعبير الحقيقي المباشر. بيد أن مضمون الاستعارة -ههنا- يصدق أيضاً على مصطلح التشبيه البليغ* وبقية أنواع المجازات اللغوية الأخرى -التي مرت بنا- ولعل هذا الاضطراب، المتعلق بتسمية هذا الإجراء البلاغي، صححه القاضي عبد العزيز الجرجاني حيث وضّح مدلولها ومحتواها، ودقق مواصفاتها الإجرائية وحسم أمرها، من زاوية أنها مصطلح بلاغي قائم بذاته، مستقل عن بقية المصطلحات الأخرى التي تتشابه معها في ملامح المجاز بعامة. يقول القاضي الجرجاني: (وإنما الاستعارة ما اكتفي فيها

(1) - ينظر: ابن منظور: لسان العرب، (م-س)، مادة "عير"

(2) - العلوي: المصدر السابق، ج1، ص198.

(3) - أبو عثمان عمرو بن بحر الحافظ: البيان والتبيين، (م-س)، ص152.

* لم يفرق عبد الله بن المعتز بين مفهومه ومفهوم الاستعارة، التي وضعها رأس أقسام البديع. ينظر: عبد الله بن المعتز: كتاب البديع، تح و شر: محمد عبد المنعم الخفاجي، مكتبة عيسى البابي الحلبي، القاهرة، 1975، ص24. وأيضاً: أحمد عبد السيد الصاوي: مفهوم الاستعارة في بحوث اللغويين والنقاد والبلاغيين (دراسة تاريخية فنية) منشأة المعارف الاسكندرية، مصر، ط1، 1988م، ص40-41.

بالاسم المستعار عن الأصل، ونقلت العبارة فجعلت في مكان غيرها وملاكها (مناسبتها) تقريب الشبه ومناسبة المستعار له (المشبه) للمستعار منه (المشبه به) وامتزاج اللفظ بالمعنى حتى لا يوجد بينهما منافرة، ولا يبين في أحدهما إعراض عن الآخر⁽¹⁾ فالاستعارة بهذا المنظور تتأسس بنيتها على استبدال لفظ بآخر من حيث المعنى، مما يجعل السياق اللغوي الماثلة فيه، ينعدل عن معناه الظاهر المحسوس. وترتبط على ذلك، فقد حسم القاضي بنية مفهومها من حيث إنها تختلف عن مضمون التشبيه البليغ، الذي التبتت به في أوليات انبثاقها، تأصيلا على أن التشبيه البليغ، من الزاوية التركيبية النحوية هو تشبيه اسم باسم.

إن منبع الاستعارة -بما هي ممارسة عملية للغة- ينهض على مبدأ التشابه الدلالي بين المستعار اللغوي، الذي استعير منه اللفظ، وذلك المعنى المجازي الذي يريده المتكلم. والذي يتوسل بها لإبراز وظيفة بلاغية قصدية، تعبر عما يريد التعبير عنه، إقناعا أو تأثيرا أو تحقيقا لمقصد معين يطلبه ويرمي إلى تحقيقه المتكلم.

وعطفا على ما تقدّم، فالبنية الاصطلاحية للاستعارة تقوم في نص القاضي الجرجاني من زوايا المفهوم، والبنية والوظيفة، ولم يخرج السكاكي - في مفتاحه- عن هذا الإطار المعرفي الذي رسم لها، في ضوء أن الاستعارة تأسس- بما هي تركيب لغوي - على علاقة مشابهة بين المستعار له والمستعار منه وهذه المشابهة القائمة بين قطبي الاستعارة هي علاقة فنية تحول التركيب اللغوي الماثلة فيه إلى تركيب أسلوبى مجازي، يقول السكاكي في هذا السياق: (والاستعارة هي أن تذكر أحد طرفي التشبيه وتريد به الطرف الآخر مدعيا دخول المشبه في جنس المشبه به دالا على ذلك بإثباتك للمشبه ما يخص المشبه به (...)) وسمّي هذا النوع من المجاز استعارة لكان التناسب بينه وبين معنى الاستعارة وذلك أنا متى ادعينا في المشبه كونه داخلا في حقيقة المشبه به فردا من أفرادها برز فيما صادف من جانب المشبه به سواء كان اسم جنسه وحقيقته أو لازما من لوازمها في معرض نفس المشبه به نظرا إلى ظاهر الحال من الدعوى⁽²⁾، على اعتداد - برأيه- أن الاستعارة تركيب تشبيهي، ينهض على طي المستعار منه أو المستعار له. وتسمى الاستعارة بالتصريحية، إذا تم إضمار المستعار له، والتصريح بالمستعار منه أو أحد لوازمه أما إذا تم إضمار المستعار منه، فتسمى الاستعارة -آنذ- بالمكنية، ووصفت بالمكنية لأنه كني عن المستعار منه (المشبه به). نحو:

قول الشاعر

وإذا المنية أنشبت أظفارها⁽³⁾ ألفت كل تميمة لا تنفع

(1)- القاضي بن عبد العزيز الجرجاني: الوساطة بين المتنبي وخصومه، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، وعلي محمد البجاوي مطبعة عيسى البابي الحلبي، القاهرة، ط4، 1966م، ص41.

(2)- أبو يعقوب يوسف السكاكي: كتاب مفتاح العلوم (م،س)، ص141، 156.

(3)- أبو يعقوب يوسف السكاكي: كتاب مفتاح العلوم (م،س)، ص163.

يبرز مضمون الاستعارة – لدى الإمام – في ضوء الجملة الشعرية أعلاه، أنها تتأسس على الجمع بين كونين، فيحذف أحد الكونين، ويدعى أنه داخل في جنسه، مع الادعاء على تناسي التشبيه، وجعله نسيا منسيا. فالمستعار - وفق رأيه- هو لفظ السبع غير المصرح به، والمستعار منه هو "الحيوان المفترس"، والمستعار له هو "المنيه"؛ على شاكلة أركان الاستعارة النمطية المشهورة، حيث الرجل الشجاع هو المستعار له. والأسد بذاته وهيكله وجسمه المعلوم هو المستعار منه. ولفظ "أسد" هو الاسم المستعار للرجل الشجاع الذي استعير من صاحبه.

وبناء على ذلك، يكاد الإجماع أن ينعقد على أن مبنى الاستعارة قائم - أبداً - على المجاز اللغوي بكونه مبدأ جوهرياً ينطبق على مقولة "النقل أو "الإبدال" أو "التعويض" التي سيرت وتحكمت في الفكر البلاغي القديم،- اعتداداً من أعلامه - أن المجاز اللغوي هو قسيم الحقيقة اللغوية ومقابل لها نحو قوله تعالى: "ولما سكت عن موسى

الغضب" (الأعراف: من الآية 154). إن الاستعارة قائمة –ههنا- في المركب الفاعلي "سكت الغضب" وهي –حسب السكاكي- استعارة شيء معقول لشيء معقول في أمر معقول، من منظور أن المستعار له (المشبه) هو: تفاوت الغضب عن اشتداده إلى السكون (أمر وحداني عقلي) والمستعار منه (المشبه به) هو إمساك اللسان عن الكلام واللفظ المستعار هو "السكوت". والجامع بين القطبين في التركيب الاستعاري هو: "الإمساك عن الإغراء"، من زاوية أن (الإنسان مع الغضب إذا اشتد وجد حالة للغضب كأنها تغريه، وإذا سكت) وجده كأنه قد أمسك عن الإغراء (1)، على ضوء أن المتكلم أضفى على الغضب صفة بشرية تتمثل في السكون والهدوء.

يعرّف ابن أبي الإصبع زكي الدين المصري الاستعارة التي جعلها في ضرب واحد موسع قائلاً ما يلي: (هي تسمية المرجوح الخفي باسم الراجح الجلي للمبالغة في التشبيه (...)) وهذا المعنى وإن كان غير قول (فخر الدين) رحمه الله هي جعل الشيء للشيء للمبالغة في التشبيه لأنك إذا سميت المرجوح الخفي، من الرجحان، والظهور فتكون قد بالغت في تشبيه المستعار له بالمستعار منه، فالعبارة الثانية أرسق(2). إن الاستعارة -بهذا المنظور بما هي أداة تعبيرية وسلوك لغوي- قوامها تقديم المعاني الذهنية الخفية بتعابير لغوية محسوسة وذلك للمبالغة في التسوية بين المستعار له والمستعار منه. ولعل هذا المفهوم الذي قدمه لها ابن أبي الإصبع المصري، يتلون بجميع المفاهيم المعاصرة التي قدمت للصورة، - التي بسطنا فيها القول في مواضع سابقة - وهذا يعني -في ضوء كل ما سبق- أن الاستعارة هي الشكل لتعبيري البياني الوحيد الذي يحقق مفهوم الانزياح على مستوى مباحث اللغة التي يتوزعها التركيب، الدلالة والتداول، علاوة على أنها الصورة اللسانية الوحيدة التي يمكن لها أن تجسد مفهوم السياق

(1) - السكاكي: (م-س)، ص165.

(2) - ابن أبي الإصبع المصري: تحرير التعبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، تح وتق: حنفي، محمد شرف، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، القاهرة، (د،ط)، 2012م، ص97. وكتابه الآخر: بديع القرآن. مكتبة نهضة مصر، القاهرة، ط2، 1967م، ص19.

الأسلوبي، ومفهوم الوظيفة الجمالية لدى ميشال ريفاتير وجاكسون تأصيلا على أنها مكون بياني تصويري بحكم أنها تعبير لغوي ملموس يناظر سياقها التركيبي سياق المعنى المجرد الذهني. ولعل من المسوّغات التي جعلت الاستعارة تقترن بالتشبيه والتمثيل والكناية والمجاز بصفة عامة، هي عدم ورودها -بما هي مواصفة إصطلاحية بلاغية- في القرآن الكريم⁽¹⁾. على خلاف بقية عداد الصورة البيانية، حيث أنها صورة مقتضبة من التشبيه، ونمط من التمثيل، وتشارك الكناية في نظرية (معنى المعنى) بكونها ضربا من المجاز، الذي تتجاوز - في ضوء مبدئه- العبارة التركيبية المعنى الحقيقي إلى معنى آخر، يكون هو المقصود، والذي يتحصل بواسطة قرائن مقالية أو مقامية تكون ماثلة داخل السياق اللغوي أو خارجه.

ودرجا على ما سلف فالاستعارة نشأت بكونها مصطلحا بلاغيا نقديا من تأثير الحياة الدينية والاجتماعية، التي كان لهما دور كبير في تكوين المصطلح البياني والمصطلح الشعري النقدي على السواء، من زاوية أن مصطلحات الصورة البيانية (تمثيل، تشبيه كناية مجاز) والمواصفات، الإجرائية النقدية، تداولها الخطاب القرآني والخطاب الاجتماعي العربي، (وقد تنبّه عدد غير قليل من الباحثين لهذه المسألة)⁽²⁾. وبناء على هذه الاعتبارات توجت الاستعارة على رأس جميع الصور البلاغية الأخرى، لما لها من قوة تعبيرية تأثيرية على نفسية المتلقي، تفوق جميع الإمكانيات البلاغية التي تتضافر معها من حيث المبدأ والوظيفة، وفي هذا المساق، احتفى بها الجرجاني كثيرا، وجعلها (قمة الإبداع الأدبي)⁽³⁾ قياسا إلى التصريفات المجازية الأخرى ومن ههنا نخلص إلى أنّ الاستعارة ليست مكونا أسلوبيا تداوليا فحسب، بل هي مكون ثقافي يصار إليها لتعويض مدلول عقلي ذهني بمدلول لغوي محسوس يكون مقصود لذاته، لا بكونه غاية، وإنما بوصفه وسيلة تعبيرية تسعى إلى التأكيد أو الاقناع أو التأثير من خلال بنيتها التصويرية، التي تتأسس على(أنّ يستعار الشيء من المحسوس للشيء المعقول (...)) إذ تصور المعاني بصورة الأشخاص (لتنشيتها) في الأذهان لاستعانة الذهن فيها بالحواس⁽⁴⁾.

وملاك الأمر من هذا، أن الاستعارة من أقوى التشكيلات البيانية اللغوية المحسوسة تعبيراً عن الأغراض والمقاصد، والتي يصار إليها (الاستعارة) بكونها نسقا لغويا ثقافيا وإجراء عمليا لغويا، يثوي طاقة دلالية وقوة تعبيرية، لا تتوافر في تراكيب بقية الصور الأخرى؛ إذ أنّها تجسد وتشخص المعاني الخفية العازبة عن ذهن المتلقي، وتصيّر لها مرئية تشهد بها الحواس، قصد تمكين حضور معانيها البديلة في ذهنه، من زاوية شدّة وقعها عليه، وأثر عمقها فيه. وعلى هذا الاعتبار، شكلت ميزة واسمة للأسلوب القرآني والوسيلة المفضّلة للخطاب الشعري، على اعتداد

(1) - ينظر: نصر حامد أبو زيد: الاتجاه العقلي في التفسير (م،س)، ص94.

(2) - ينظر: محمد زغول سلام، أثر القرآن الكريم في تطور النقد العربي إلى آخر القرن الرابع الهجري، قدم له: محمد خلف الله أحمد، دار المعارف، القاهرة، ط2، 1961م، ص360-361، ورجاء عيد: المصطلح في التراث النقدي منشأة المعارف الاسكندرية، مصر، (دط)، 2000م، ص5-6. ونصر حامد أبو زيد: (م-س)، ص93-94.

(3) - حسين خمرى: الظاهرة الشعرية العربية، (م-س)، ص199.

(4) - أسامة بن منقذ: البديع في البديع في نقد الشعر، تح: عبدو أعلي مهنا، دار الكتب العلمية، بيروت، 1987م، ص71. وجلال الدين السيوطي (ت 911هـ): معترك الأقران في إعجاز القرآن، (م،س)، ص465.

أنها من أخصب وسائل التعبير البلاغية ومن أشعر الأشكال اللغوية المحسوسة، ومن أفضل الأداءات المجازية تحقيقاً لمسار التدليل والثراء في المعنى، في ضوء أن العلاقة الماثلة في تركيبها بين ثنائية المستعار له والمستعار منه هي علاقة فينة - بالدرجة الأولى - جوهرها العدول عما يصرح به ومخالفة العلاقة المرجعية والاجتماعية للأكوان المؤسسة لمبناها بين سياقها الأسلوبى الفني وسياقها الخارجى - في الآن معاً - وعطفاً على هذه الاعتبارات الجمالية الدلالية، التي تكتنف تراكيبها خاض أعلام الدرس البلاغى القديم في بنياتها اللسانية، للكشف عن أنساقها البانية للأسيقة الأدبية الأسلوبية، وهي من هذا الجانب عامل من العوامل الدلالية، التي تشتغل لحساب المعنى الكلى للخطاب، أو هي كما يقول كمال أبو ديب (تحقيق أدبي أو شعري للمعنى)⁽¹⁾ من منظور أن الاستعارة فعل بلاغى ينصه وإلى بنية تركيبية تثوي طاقة دلالية تعبيرية متضمنة في البنية اللغوية نفسها وهي بهذا تحيز وحدة أسلوبية، تتأسس على تحويل كلمة من سياقها الاجتماعى اللغوي إلى سياق أدبي جديد مغاير لجميع المعايير الماثلة خارج بؤرة محيطها اللغوي المجازي.

2- أقسام الاستعارة ووظيفتها لدى عبد القاهر الجرجاني:

توطئة: نصّبت الاستعارة في الدرس القديم على رأس جميع الصور البلاغية الأخرى من زاوية، أن بنيتها التركيبية تمتلك قوة تعبيرية مؤثرة على نفسية المتلقي، قياساً إلى ضروب الصورة البيانية، ويذهب الدكتور مصطفى الصاوي الجويني في هذا السياق قائلاً: (أن النموذج الاستعاري البلاغى، عولج - لدى أعلامنا في التراث النقدي- من منظور المعيار النفسى الجمالى، حيث "حضر هذا التأثير على الاستعارة فحسب، بمقابل التشبيه (والتمثيل) والكناية اللذان لهما تأثير عقلى منطقي- كما ترى - من حيث أن الوظيفة الجمالية للكتاب تكمن في أنها تجيء بالحجة ومعها دليلها)⁽²⁾، على اعتبار أن الكناية وسيلة تعبيرية، يسار إليها لتأكيد المعنى والمبالغة في إثباته، على خلاف الاستعارة، والتي تنهض - بما هي أداة تعبيرية - على وظيفة التأثير النفسى الوجداني؛ إذ ينقضى تركيبها، تصوير المعاني البيانية وتشكيلها بالكلمات، مما يجعل مبنى الصورة اللسانية، والمعنى الذي يرمى إليه المتكلم، محسوباً مدركاً عند المتلقي؛ لأن بنيتها تأسس على تجاوز مباشر بين وحدتين كونيتين تجمع بينهما داخل الملفوظ اللسانى علاقة فنية، تومئ وتبوح هذه العلاقة الداخلية أكثر مما تغير عن العلاقة التي تجمع بينهما خارج الملفوظ اللسانى. إن وجدت طبعاً واستناداً إلى هذه الاعتبارات التي تعترى بنيتها وتكتنف وظيفتها، شكّلت أول الأساليب الفنية في القرآن الكريم، و أسندت للمجاز - بما هي إجراء نقدي - في مشروع الخطاب البلاغى. وتنبني على بنيتين: بنية سطحية هي السياق اللغوي الماثلة فيه الصورة، وبنية عميقة موكولة للمتلقى، الذي ينبغى عليه أن يكشف دلالتها ووظيفتها التداولية.

(1)- ينظر حسين خمري: (م،س)، ص200.

(2)- مصطفى الصاوي الجويني: (م،س)، ص130.

أ- الاستعارة ومفهومها: تنهض الاستعارة لدى عبد القاهر الجرجاني بما هي ضرب من التشبيه ونمط من التمثيل ونوع من المجاز على مبدأ النقل، أي أنّ الاستعارة هي استعارة معنى للفظ عرف به، وإلباسه في لفظ آخر لم يعرف به. يقول الجرجاني في هذا الشأن: (اعلم أن الاستعارة في الجملة، أن يكون للفظ أصل في الوضع اللغوي معروف تدل الشواهد على أنه اختص به حين وضع، ثم يستعمله الشاعر أو غير الشاعر في غير ذلك الأصل، وينقله إليه نقلاً غير لازم⁽¹⁾). فالاستعارة بهذا المدلول عند الجرجاني في كتابه الأسرار، هي سياق تركيبى تنشأ بطريق تحويل لفظ من سياق لغوي قديم له، وإحلاله في سياق لغوي جديد. وعلى ضوء هذا المدلول لم يختلف الجرجاني في تعريفها عن أقرانه بكونها بنية مجازية، أصلها التشبيه بما هو صفة، تجمع المستعار له والمستعار منه. وتنهض في معرفة معناها (الاستعارة) اللغة باعتبارها مصدراً من مصادر معرفة المعاني والدلالات.

ب- ضروب الاستعارة: لَوُنت الاستعارة -بما هي تركيب لغوي- البنية الخطابية القرآنية حيث شكلت الخيار الوحيد لنظمه وأساليبه.

وانطلاقاً من هذا الاعتبار، أَلَمَّ الجرجاني بأقسامها النحوية و وظائف هياكلها الدلالية حيث مهد الجرجاني في حديثه عنها بإخراج تلك الاستعارة اللفظية غير المفيدة، التي يتم فيها نقل الألفاظ دون المعاني. والغاية من وراء ذلك التوسع في أوضاع اللغة و(التتوق في مراعاة دقائق في الفروق في المعاني المدلول عليها، كوضعهم للعضو الواحد أسامي كثيرة بحسب اختلاف أجناس الحيوان، نحو وضع "الشفه" للإنسان، و" المشفر" للبعير و"الجحفلة" للفرس، وما شاكل ذلك من فروق (...). فإذا استعمل الشاعر شيئاً منها في غير الجنس الذي (وضع) له، فقد استعار منه ونقله عن أصله وجاز به موضعه (الذي وضع له في أصل اللغة)، (...) فهذا ونحوه لا يفيدك شيئاً⁽²⁾، فهذه الاستعارة وإن تحقق فيها مبدأ (النقل إلا أنها عارية من الوظيفة البلاغية، التي تجسدها الاستعارة البلاغية المجازية (المفيدة) التي تتأسس على نقل الألفاظ والمعاني معاً، وذلك بإسنادها إلى فعل أو اسم في ملفوظ نحوي، تحقيقاً للأعراض التي يصاغ لها الكلام، يقول عبد القاهر الجرجاني في هذا السبيل ما يلي: (وأما (الاستعارة المفيدة) فقد بان لك باستعارته فائدة، ومعنى من المعاني وغرض من الأغراض، لولا مكان تلك الاستعارة لم يحصل لك (فائدة وغرض التشبيه)، إلا أنّ طرقه تختلف حتى تفوت النهاية، ومذاهبه تتشعب حتى لا غاية⁽³⁾، باعتباره - التشبيه - علاقة جوهرية، تتقوم بين المشبه والمشبه به. ولعل هذه الاستعارة المفيدة، هي من أهم أنواع البنى اللغوية التركيبية التي يشكل المجاز جوهرها، بكونها تصريحاً بلاغياً، يخالف الضرب الأول من الاستعارة التي لا تفيد - البتة - ومثال الاستعارة المجازية البلاغية عند الجرجاني:

(1) - عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، (م،س): ص30.

(2) - عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، (م،س)، الصفحة نفسها.

(3) - نفسه، ص 32-33.

الفصل الرابع المكونات النظرية الإجرائية للتحليل اللساني الشعري

1- النموذج الأول: رأيت أسدا (مركب مفعولي). إستعار المتكلم اسم الأسد للرجل الشجاع ليفيد بهذه الجملة الاستعارية (المبالغة في وصف المقصود بالشجاعة، وإيقاعك منه في نفس السامع صورة الأسد)⁽¹⁾ في مختلف معاني البطش والبأس، والجرأة المتحققة في طبيعته بما هو (الأسد) حيوان مفترس، يشارك الإنسان في مقومات وصفية.

إن هذا النموذج الاستعاري، هو فرع من فروع الاستعارة الأسلوبية المفيدة، التي تغاير الاستعارة غير المفيدة، على اعتداد -في تصور الجرجاني- أن المفيد من الاستعارة هو (أمد ميدانا، وأشد افتنانا، وأكثر جريانا، وأعجب حسنا وإحسانا، و أوسع سعة وأبعد غورا وأذهب نجدا في الصناعة (البلاغية) (...). ومن الفضيلة الجامعة فيها أنها تبرز هذا البيان أبدا في صورة مستجدة تزيد قدره نبلا (...)، وإنك لتجد اللفظة الواحدة قد اكتسبت بها فوائد حتى تراها مكررة في مواضع، ولها في كل واحد من تلك المواضع شأن مفرد، وشرف منفرد، وفضيلة مرموقة)⁽²⁾. وترتبطا على هذه الأهمية التي تكتسيها البنية البلاغية للاستعارة المفيدة، ألفينا الجرجاني يوزعها على ضربين - من منظور نحوي خالص- حيث أنها تنصرف إلى استعارة في الاسم واستعارة في الفعل (اعلم أن كل لفظة دخلتها الاستعارة المفيدة، فإنها لا تخلو من أن تكون اسما أو فعلا)⁽³⁾. وبناء على ذلك، فالاستعارة المجازية عند الجرجاني تنقسم إلى استعارة في الفعل واستعارة في الاسم.

-استعارة الاسم: يقسم الاسم المستعار في التركيب الاستعاري -على اعتداد أن الاسم المستعار (الاسم) هو قرينة اسنادية -إلى قسمين: أ) أحدهما: (أن تنقله عن مسماه الأصلي إلى شيء آخر ثابت معلوم فتجريه عليه، وتجعله متناولا له تناول الصفة مثلا للموصوف)⁽⁴⁾ ومثاله النموذج رقم 1 الذي عني فيه باستعارة اسم الأسد وكُنِيَ به عن الرجل الشجاع، الذي صيّر أسدا في التركيب الجديد على سبيل المبالغة في التشبيه، أما الفرع الثاني من استعارة الاسم، فإنه يختلف عن النموذج رقم 1.

ب) إذ (يؤخذ الاسم على حقيقته، ويوضع موضعا لا يبين فيه شيء يشار إليه فيقال: هذا هو المراد بالاسم والذي استعير له، وجعل خليفة لاسمه الأصلي ونائبا منابه)⁽⁵⁾ ومثاله: (2) النموذج رقم 2 يقول " لبيد " (6) (من الكامل):

وغداة ريح قد كشفت وقرة

إذ أصبحت بيد الشمال زمامها

مركب إضافي

مركب إضافي

(1) - عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، (م،س) ص33.

(2) - نفسه، ص42.

(3) - نفسه، ص44.

(4) - نفسه، الصفحة نفسها.

(5) - عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، (م،س)، ص44-45.

(6) - نفسه: ص45.

إن بنية الاستعارة في البيت الشعري، تختلف عن بنية الاستعارة في النموذج رقم 1 حيث أن المقوم المشترك بين "الإنسان والحيوان المفترس" معلوم وثابت بينهما أما في النموذج رقم 2، فالأمر يختلف بقول الجرجاني مفرقا بين النموذجين: (وليس لك شيء من ذلك في بيت لبید (النموذج رقم 2)، بل ليس أكثر من أن تخيل إلى نفسك أن "الشمال" في تصريح "الغداة" على حكم طبيعتها، كالمدير المصرف لما زمامه بيده، وما قادته في كفه ذلك كله لا يتعدى التخيل والوهم والتقدير في النفس، من غير أن يكون هناك لشيء يحس ذات تتحصل. ولا سبيل لك أن تقول: كُنْ "باليد عن كذا، وأراد باليد هذا الشيء، أو جعل الشيء الفلاني "يدا" (1) على شاكلة النموذج رقم 1، وإنما الشاعر توسل بالشكل الاستعاري -هنا- ليثبت -في تصور الجرجاني- (لشمال في الغداة تصرفا كتصرف الإنسان في الشيء يقلبه، فاستعار لها "اليد" حتى يبالغ في تحقيق الشبه. وحكم الزمام في استعارته للغداة حكم "اليد" في استعارتها للشمال. إذ ليس هناك مشار إليه يكون الزمام كناية عنه) (2) وهذا الكلام ينبئ على أن الشاعر في جملته الاستعارية (المركبة من اقتران مضاف بمضاف إليه (غداة ریح) (يد الشمال))، أراد أن يحقق دلالة تركيبية داخلية بين الكلمات في انتظامها، ليجسد صفة المبالغة التشبيهية بين ثنائيات المركب الاستعاري، على خلاف البنية الاستعارية المفعولية الماثلة في النموذج رقم 1. حيث أن الشبه جلي وواضح بين الأسد والرجل المقدم، تأصيلا أن الشبه هو وصف واقع في الشيء. -أما الشبه بما هو مغزى من كل استعارة مفيدة - فالواقع في النموذج رقم 2- ليس بوصف في اليد، ولكنه صفة تكسبها الكلمة المضافة صاحبها، إذ يحصل الشبه (لما يضاف إليه) - كما يقول الجرجاني- (3) أي في كلمتي "الريح" و"الشمال". وبناء على، هذا فالجرجاني احتفى بهذا النمط الاستعاري قياسا إلى بقية الأنماط الأخرى، وجعله قمة الشعرية في أبعادها التركيبية النظمية والدلالية. وقد سمي السكاكي (4) ومدرسته المتأخرة هذين الفرعين من استعارة الاسم بالتصريحية والمكنية.

وجملة الأمر، عالج الجرجاني الأنساق اللغوية للاستعارة، من الزاوية التركيبية النحوية وفق معيار وظيفي دلالي، حيث انصرفت عنده - كما مضى- إلى قسمين: القسم الأول هو استعارة الاسم، الذي توزع إلى فرعين: تحققا في النموذجين رقم 1 و رقم 2 أما القسم الثاني من الاستعارة المجازية عنده هو:

(1) - نفسه، ص 46.

(2) - نفسه، الصفحة نفسها

(3) - ينظر: عبد القاهر الجرجاني: (م-س)، ص 51.

(4) - التفت السكاكي إلى مضمون الاستعارة التصريحية والتخييلية (المكنية) فقال: "هي أن تذكر احد طرفي التشبيه وتريد به الطرف الآخر مدعيا دخول المشبه في جنس المشبه به دالا على ذلك بإثباتك للمشبه ما يخص المشبه به كما تقول في الحمام أسد وأنت تريد به الشجاع مدعيا أنه من جنس الأسود. فتثبت للشجاع ما يخص المشبه به وهو اسم جنسه مع سد طريق التشبيه بإفراده في الذكر، أو كما تقول أن المنبه أنشبت أظفارها وأنت تريد بالمنية السبع بإدعاء السبعية لها أو إنكار أن تكون شيئا غير سبع فتثبت لها ما يخص المشبه به وهو الأظفار". وقد قسم السكاكي الاستعارة إلى ثمانية أنواع: (1) الاستعارة المصرح بها التحقيقية مع القطع. (2) الاستعارة المصرح بها التخيلية مع القطع. (3) الاستعارة المصرح بها المحتملة للتحقق أو التخيل. (4) الاستعارة بالكناية. (5) الاستعارة الأصلية. (6) الاستعارة التبعية. (7) الاستعارة المجردة. (8) الاستعارة المرشحة. والاستعارة عنده هي: مجاز لغوي علاقته المشابهة بين المستعار له (المشبه) والمستعار منه (المشبه به) سواء أكان مذكورا أم متروكا واسمه مستعار أبو يعقوب يوسف السكاكي، المصدر السابق، ص 156-164.

الفصل الرابع المكونات النظرية الإجرائية للتحليل اللساني الشعري

- "استعارة الفعل": على اعتبار أن "الفعل" هو وحدة معجمية زمنية تسنى إلى فاعل أو مفعول، وهذا الإسناد ينتج عنه خرق المناسبة المعجمية القائمة بين الكلمتين؛ أي إسناد الفعل إلى غير من هو له. يقول الجرجاني موضحاً ذلك (فإذا استعير الفعل بما ليس له في الأصل فإنه يثبت باستعارته له وصفاً هو شبيهه بالمعنى الذي ذلك الفعل مشتق منه (...))، ومما تجب مراعاته أن الفعل يكون استعارة مرة من جهة فاعله الذي رفع به (...) ويكون أخرى استعارة من جهة مفعوله (1). نحو النماذج الآتية(2):

3- النموذج رقم 3: أ) نطق الحال بكذا (ب) أخبرتني أسارى وجهه بما في ضميره

ج) كلمتني عيناه بما يحوي قلبه علي مركب فاعلي

4- النموذج رقم 4: يقول ابن المعتز (من المديد)

جمع الحق لنا في إمام

قتل البخل وأحيى السماح

مركب مفعولي مركب مفعولي

تم في النموذج رقم 3 إسناد الأفعال (نطق - أخبر - كلم) إلى الفواعل (الحال - أسارى - العين) التي كونت من خلال تعاوضها مركبات استعارية فاعلية، حيث أن الفاعل في جملة "نطق الحال"، هو تشبيه بالفعل على غرار الكلام والنطق من الإنسان.

يلحق الجرجاني على المركب المفعولي الاستعاري المائل في البيت الشعري قائلاً أن: "قتل" و "أحيى" إنما صارا مستعاريين بأن عديا إلى البخل والسماح، ولو قال "قتل الأعداء وأحيى"، لم يكن "قتل" استعارة بوجه، ولم يكن (أحيى استعارة على هذا الوجه) (3) لقد جعل الجرجاني الاستعارة في البيت الشعري مركونة في الأفعال باعتبارها ألفاظاً مستعارة مسندة إلى مفعولين تخالف ما هو موضوع لها في الأصل.

ومهما يكن الأمر فقد رسم ابن المعتز - في النموذج رقم 4- صورة أسلوبية بليغة جسدها المركب الاستعاري المفعولي، الذي يحوم مضمونه حول كرم الممدوح، إذ أسندت الأفعال المتعدية (قتل وأحيى) إلى غير من هي لها (البخل والسماح). وسميت هذه الاستعارة التي لَوْنُ بها الشعر مرفوضة اللساني في الدراسات البلاغية المعاصرة بالاستعارة التجسيمية* وتمثل ذروة

(1) - عبد القاهر الجرجاني، (م-س)، ص 51-53.

(2) - نفسه، ص 51-53.

(3) - نفسه، ص 53.

* صنفت الاستعارة في الدرس البلاغي المعاصر من الرواية الدلالية إلى الأصناف الآتية: 1) الاستعارة التماثلية: لا يتوافر فيها مدلول الصورة على أساس أنها تحول من مقوم إلى المقوم نفسه، أو هي "التي تظهر تحولاً بين طرفيها من عالم حسي إلى آخر حسي".
2) الاستعارة التجسيدية: يتوفر مضمونها على مدلول الصورة حيث "تظهر تحولاً من العالم المجرد إلى العالم الحسي الذي لا يؤول إلى عالم الأحياء".

البناء البلاغي التصويري من زاوية أن الشاعر صير البخل والسماح جسمين يمتلكان صفات بشرية تنطوي على أن البخل هو شخص حي يناظر السماح (الكرم) -بما هو شخص ميت- ثم جعل من ممدوحه يقتل البخل إلى لا رجعة ويحيي السماح بعد أن كان ميتاً، وقد عبّرت هذه البنية الاستعارية عن وظيفة اجتماعية إنسانية وگّلتها الشاعر لممدوحه.

وعلى الجملة، يتحصل لنا مما سبق المركبات الاستعارية النحوية الآتية:

- أ - مركب مفعولي، عبر عنه النموذج رقم 1
- ب - مركب إضافي، عبر عنه النموذج رقم 2
- ج - مركب فاعلي، عبرت عنه التراكيب اللغوية المنصوبة في النموذج رقم 3
- د - مركب مفعولي عبر عنه النموذج الشعري رقم 4
- هـ - مركب وصفي، نحو قوله تعالى:

"وفي عاد إذ أرسلنا عليهم الريح

العقيم" (الذاريات: الآية 41)، إن الشاهد الاستعاري في الآية الكريمة مركوز في البنية الوصفية "الريح العقيم".

وجه الزمخشري هذا البناء الاستعاري توجيهها لغويا قائلاً: أن الريح العقيم. هي الريح "التي لا خير فيها من إنشاء مطر أو لقاح شجر، وهي ريح الهلاك" (1).

إن هذا الأمر اقتفاء السكاكي معالجا البنية الاستعارية عينها -في ضوء أعراف الصورة البلاغية بعامة- يقول السكاكي: (إن المستعار له الريح، والمستعار منه المرء والجامع المنع من ظهور النتيجة والاثّر فالطرفان حسيان ووجه الشبه العقلي) (2).

إن الظاهر من منطوق بنية الاستعارة ينبئ على أن الريح شبهت بالمرأة العاقر. فتم حذف المستعار منه (المرأة)، ورمز إليه بشيء من لوازمه فتكون الآية من قبيل الاستعارة المكنية (جعل الشيء للشيء)، تأصيلاً على أن المستعار منه هو المرأة، واللفظ المستعار من المرأة هو العقم الذي وصف بالمستعار له بما هو الريح، ولعل وظيفة هذا المركب الاستعاري تستمد من السياق القرآني للآية "وفي عاد" المائل في الجار والمجرور المتقدم الذي مؤداه أن (الذين ظلموا

(3) الاستعارة التشخيصية: يتم فيها الارتقاء بالصفات والمعاني المادية والذهنية إلى رتبة صفات عالم الأحياء في الحركة والسلوك. أو هي: "التي تظهر تحولاً من طرف حسي ينتمي إلى عالم الأشياء (والأحداث) إلى طرف يتمثل في العالم الحسي الحي".

(4) الاستعارة التجسيمية: هي الأعلى مرتبة من حيث البلاغية إذ هي بناء لغوي يتحول ضمن مطلوبه "طرف مجرد معقول يتضمن المعنى إلى طرف يتمثل فيه العالم الحسي الحي من حيث الحركة والسكون والحيوية"، ينظر: فايز القرعان: التحليل البلاغي للصورة الشعرية في شعر عبيد بن الأبرص مجلة أبحاث اليرموك، العراق، م 15، ع 1، 1997م، ص 85-87.

(1) - الزمخشري، المصدر السابق، ج 4، ص 19.

(2) - السكاكي، (م،س)، ص 164-165.

رسول الله (صلى الله عليه وسلم) بالتكذيب من أهل مكة لهم نصيب من عذاب الله مثل نصيب أصحابهم ونظرانهم من القرون⁽¹⁾، على غرار أقوام ثمود وعاد وغيرهم من المكذبين.

وعلى هذا حققت البنية الاستعارية الوصفية الغرض الذي ترمي الآية إبلاغه، والذي توافر في بؤرة مجازية تفاعل فيها ما هو شري بما هو طبيعي.

3- التشكيلات البلاغية للاستعارة: أنتج أعلام البحث البلاغي القديم مفاهيم إجرائية عالجوا ضمنها البنية التركيبية للاستعارة، من بينها المواصفات الاستعارية الآتية:

(أ) - الترشيح والتجريد في الاستعارة: يقول السكاكي في محتوى الاستعارة المرشحة والاستعارة المجردة، ما بيانه: (اعلم أن الاستعارة في نحو "عندي أسد" إذا لم تعقب بصفات أو تفرع كلام لا تكون مجردة ولا مرشحة وإنما يلحقها التجريد أو الترشيح إذا عقت بذلك)⁽²⁾.

أبان السكاكي -في النص السالف له- مضمون الترشيح ومضمون التجريد بكونهما مفهومين إجرائيين للمبنى، الاستعاري، وذلك باتخاذ طرفي الاستعارة (المستعار له والمستعار منه) معايير للتسمية، إذ أن (الضابط هناك -يقول السكاكي- أصل واحد وهو أنك قد عرفت أن الاستعارة لا بد لها من مستعار له ومستعار منه فمتى عقت بصفات ملائمة للمستعار له أو تفرع كلام ملائم للمستعار منه سميت مجردة ومتى عقت أو تفرع كلام ملائم للمستعار منه سميت مرشحة)⁽³⁾ ومثالها في التجريد أن تقول:

(حاورت الحرا ما أكثر علومه وما أجمعه للحقائق وما أوقفه على الدقائق). ومثالها في الترشيح، أن تقول:

(حاورت بحرا زاخرا لا يزال يتلاطم أمواجه ولا يغيض فيضه ولا يدرك قعره). كما نبه السكاكي إلى أن المراد بالصفات الملائمة للمستعار له والمستعار منه هي الصفات المعنوية لا النحوية (ولا أعني بالصفات الصفات النحوية بل الوصف المعنوي كيف كان)⁽⁴⁾.

ونخلص من كلام السكاكي حول الترشيح والتجريد في الاستعارة إلى الأمور التالية:

1. إن الاستعارة المرشحة أو المجردة لا تتعلق بكلمة واحدة، وإنما هي استعارة مسترسلة مركبة، يقترب مفهومها من مفهوم الاستعارة العنقودية في الخطاب الأسلوبي المعاصر بكونها بناء استعاريا مركبا، تتعاضد فيه الاستعارات لتحل مساحة أوسع من مساحة السياق العام للملفوظ اللساني.

(1) - الزمخشري: (م،س)، ص22.

(2) - السكاكي: (م-س)، ص163.

(3) - نفسه الصفحة نفسها.

(4) - نفسه الصفحة نفسها.

ونعتت هذه الاستعارة بتلك التسمية (فكأن تعدد الاستعارات في نص واحد شبيهه بمكونات العنقود التي تعود إلى أصل واحد، وليس من اليسير ان نفصل بين الاستعارات المتوالية في السياق الواحد)⁽¹⁾، من منظور أن كل استعارة تقود إلى استعارة أخرى مجاورة للاستعارة الأولى وتتداخل معها وهذا ما يؤدي إلى نشوء (معنى المعنى) على حد تعبير الجرجاني، الموكول زمامه للمتلقى، الذي يقتضي منه أن يتوسل بالأذهان والأفهام للتوصل إلى ما تخفيه تلك الهياكل الاستعارية من معان ودلالات تعكس الأبعاد الجمالية الخطابية التي تريد المتكلم إبلاغها.

وقد احتفى الجرجاني بهذا النمط الإستعاري، وجعله من الصميم الخالص للاستعارة "ومما هو أصل" في شرف الاستعارة أن ترى الشاعر قد جمع بين عدة استعارات قصدا إلى أن يلحق الشكل بالشكل، وأن يتم المعنى والشبه فيما يريد"⁽²⁾، مستشهدا له بقول امرئ القيس:

فقلت له لما تمطى بصلبه

وأردف أعجازا وناء بكل كل

2. إن موضع الترشيح والتجريد، يكون عقب اللفظ المستعار، وعلى أن الوظيفة العامة للاستعارة على وجه التعميم هي المبالغة وتوكيد المعنى المروم منها، المنوط بها، حيث أن الاستعارة مبنية على تناسي التشبيه وقائمة على الادعاء⁽³⁾.

3. تعد الاستعارة المطلقة مقياسا وسطا بين التجريد والترشيح؛ إذ هي مطلقة عنهما.

4. يتحصل - من كلام السكاكي السابق في حديثه عن الترشيح والتجريد- أنّ الصفات التي ساقها في التجريد توافق المستعار له (المشبه). والصفات التي ساقها في الترشيح تناسب المستعار منه (المشبه به -البحر).

اهتم ابن أبي الإصبع المصري بالبنية التركيبية للاستعارة، ولم يتقرّر الاستعارة في اللفظة الواحدة كما فعل أقرانه، بل نظر إليها من زاوية المحمول الصوتي المورفولوجي والتركيبية لها حيث قسم الاستعارة إلى مرشحة ومجردة فحسب، واستشهد لكل منهما بشاهد قرآني واحد⁽⁴⁾ يقول عن حد الصورة الاستعارية ما يلي: (وإذا عرفت الاستعارة فاعلم أنها على ضربين مرشحة مجردة، لأن المتكلم، إما أن يراعي جانب المستعار منه، أو المستعار له فقط، والأول هو الترشيح والثاني هو التجريد)⁽⁵⁾ نحو قوله تعالى: "أولئك الذين

(1) - عمر عبد الهادي عتيق: علم البلاغة بين الأصالة والمعاصرة، دار أسامة للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2012م، ص129.

(2) - عبد القادر الجرجاني، دلائل الإعجاز: (م-س)، ص121.

(3) - السكاكي (م-س)، ص157، 158، 164.

(4) - ينظر: ابن أبي الإصبع المصري، التحرير والتحبير (م-س)، ص99.

(5) - نفسه: بديع القرآن (م-س)، ص19.

اشتروا الضلالة بالهدى فما ربحت تجارتهم وما كانوا مهتدين" (البقرة: الآية 16).

يبين من كلامه (ابن أبي الإصبع)، أنه جعل لفظة "الشراء" استعارة مرشحة للاستعارة الثانية المذكورة في التركيب "فما ربحت تجارتهم"؛ أي لفظتي "الربح" و"التجارة" بمعنى أن المركب المفعولي الاستعاري اشتروا الضلالة بالهدى" هي استعارة مرشحة والمركب الفاعلي "فما ربحت تجارتهم" استعارة تالية للاستعارة المرشحة، على اعتداد أن "الربح" و"التجارة" هي صفات ملائمة للمستعار منه المنضوي في بنية لفظ "الاشتراء"؛ على ضوء أنه هو المراعى - ههنا- وهذا اللفظ هو الذي رشح لفظتي "الربح" و"التجارة" باعتبارهما مكونا استعاريا يلائم الشراء.

لقد أصرّ ابن أبي الإصبع المصري في كتابيه⁽¹⁾ على أن استعارة "الاشتراء" في الآية الكريمة -وهي المتقدمة- رشتت التجارة والربح -وهي المتأخرة-.

ولعل هذا الرأي الذي أبداه يخالف رأي السكاكي، من زاوية رتبة الترشيح عنده حيث أن السكاكي يجعل "الترشيح" تاليا للاستعارة ومذكورا عقبها، أما ابن أبي الإصبع المصري فإنه يجعل "الترشيح" متقدما على الاستعارة، لا متأخرا عنها، ولا لاحقا بها.

ومهما يكن الأمر من هذا الاختلاف في الرؤية، فإنّ كليهما نظرا للاستعارة من زاوية التركيب النحوي لها؛ وقد احتقيا بالاستعارة المرشحة⁽²⁾، بكونها أجل الاستعارات وأشرفها، على اعتداد أن الترشيح هو أبلغ من التجريد ومبناه (قائم على تناسي مغزى التشبيه منها، وعدم ذكره البتة؛ على خلاف الاستعارة المجردة، التي تعقبها صفات ملائمة للمستعار له مما يجعل الوجه الجامع بين طرفيها يبين ويبرز. وقد ساق ابن أبي الإصبع المصري للاستعارة المجردة قوله تعالى: "وضرب الله مثلا قرية كانت آمنة مطمئنة يأتيها رزقها رغدا من كل مكان فكفرت بأنعم الله فأذاقها الله لباس الجوع والخوف بما كانوا يصنعون" (النحل: الآية 112).

يبين (ابن أبي الإصبع) أنّ الاستعارة الواردة في الآية: "فأذاقها الله لباس الجوع والخوف" هي استعارة مجردة؛ على اعتداد -منه- أنها لو كانت مرشحة لقليل فكساها، لأن الكسوة تلائم اللباس - بما هو اللفظ المستعار واسم المستعار منه (المشبه به) - أما المستعار له فهو أثر الجوع والخوف، وضررهما المحيط بالجسم - بما هو الوجه الجامع بينهما - سواء أكان عقليا (الهموم والأحزان) أم كان حسيا (شحوب اللون وانتقاعه، وتغيره)⁽³⁾.

وجملة الأمر، فالاستعارة المسترسلة -ههنا- تنوزعها المركبات الاستعارية النحوية التالية:

(1) - ينظر: ابن أبي الإصبع: بديع القرآن (م،س) ص19 وتحرير والتحبير (م،س)، ص99-100.

(2) - (م،س)، الصفحات نفسها. وينظر أيضا السكاكي: المفتاح (م،س)، ص ص 163، 160.

(3) - فينظر: ابن أبي الإصبع المصري، بديع القرآن (م،س)، ص100-101.

1. فأذاق القرية ← مركب مفعولي.
2. فأذاق لباس ← مركب مفعولي.
3. لباس الجوع ← مركب إضافي.
4. لباس الخوف ← مركب إضافي.
5. فأذاق القرية لباس الجوع والخوف ← تضافر استعاري.

وبناء على أن المعنى السياقي للإذاقة الماثلة في المركب الاستعاري، تنصرف إلى معنى الإصابة⁽¹⁾ - وفقاً للزمخشري - فستؤول الدلالة المركزية المكونة في الاستعارة المجردة، إلى أن الله أصاب أهل هذه القرية الكافرين بجميع ألوان عذاب الجوع والخوف، وقد جسدت الاستعارة المجردة ضمن السياق النصي للآية وظيفة تركيبية ووظيفة دلالية تداولية - في الآن معاً - انطلاقاً من أن الاستعارة تمت فيما (يلبسه الإنسان عند جوعه من انتفاع اللون ورثاة الهيئة)⁽²⁾، أي أن الإدراك بالذوق يستلزم الإدراك باللمس من غير عكس. وجملة الأمر حققت الاستعارة الواردة على سبيل التجريد غرضين هما:

1. أول عرض هو شدة إصابة أهل القرية وأثرها العميق على نفوسهم.

2. والغرض الثاني هو ذلك الشمول من العذاب الذي عم القرية جميعها، على خلاف لو جعلت مرشحة (فكساها لباس الجوع والخوف أو فأذاقها طعم الجوع والخوف)؛ إذ أن هذه الاستعارة المرشحة تفيد الشمول فحسب (فكساها لباس الجوع والخوف) دون شدة الإصابة على اعتبار أن الكساء يلامس الجسد. والإحساس به من طريق اللمس، هو أضعف من الإحساس به بطريق الذوق. ولو قيل (في الترشيح أيضاً) (فأذاقها طعم الجوع والخوف) لأفاد الشدة فحسب دون الشمول، الذي يدل عليه اللباس.

وبناء على تلك الاعتبارات، سيقَّت الآية على سبيل التجريد لتحقيق طرفي المبالغة في الشدة والشمول معاً وتجسيد شروط المبالغة في الشبه المتعلق بين جميع أقطاب هذه الاستعارة المسترسلة.

(ب) الاستعارة بالكناية: كدَّ السكاكي ذهنه في مضمونها على اعتداد أنها لا تنفك عن التخيلية، من حيث أنَّ تركيبها يشبه الاستعارة التخيلية، وهي عنده (السكاكي) ما كان المستعار له (المشبه) في تركيبها شيئاً وهمياً محضاً، لا يتحقق لا بالحس ولا بالعقل. وهو (أي المستعار له) شبيه بالمستعار منه الموجود على سبيل القطع، مع وجود قرينة تمنع من إرادة المستعار منه، وذلك بإضافة المستعار منه للمستعار له المتخيل ومثل لها بما جاء في:

قول أبي ذؤيب الهذلي:

وإذا المنية أنشبت أظفارها

(1) - ينظر: الخطيب القزويني: الإيضاح في علوم البلاغة، (م،س)، ص294.

(2) - السكاكي: (م،س)، ص160.

ألفيت كل تميمة لا تنفع

إنّ ذكر المنية -ههنا- وفق تصور السكاكي يراد بها السبع بإدعاء السبعية لها وإنكار أن تكون شيئاً غيره بقرينة إضافة الأظفار إليها. وإضافة ما هو من خواص المشبه به للمشبه استعارة تخيلية. يقول السكاكي في بيان ذلك ما يلي: (الاستعارة بالكناية هي كما عرفت ان تذكر المشبه، وتريد به المشبه به دالا على ذلك بنصب قرينة تنصبها، وهي أن تنسب إليه، وتضيف شيئاً من لوازم المشبه به المساوية، مثل أن تشبه المنية بالسبع، ثم تفرد بها بالذكر، مضيفاً إليها على سبيل الاستعارة التخيلية من لوازم المشبه به ما لا يكون إلا له، ليكون قرينة دالة على المراد، فنقول مخالب المنية نشبت بفلان طاوياً لذكر المشبه به وهو قولك: الشبيهة بالسبع)⁽¹⁾ لقد استعمل السكاكي في هذا الرأي الذي أبداه في الاستعارة بالكتابة مصطلح (الادعاء)⁽²⁾، وذلك حين وجد أن ادعاء السبعية للمنية وإنكار أن تكون شيئاً غير السبع، مع نصب قرينته تمنع من إخراج المنية عن جنسها) لجأ إلى "الادعاء" بحيث جعل للسبع فردين: فرد متعارف وهو الحيوان المفترس، وفرد غير متعارف وهو الموت الذي أديت له السبعية، فاستعار الشاعر -برأيه- اسم المشبه (وهو المنية) لذلك الفرد غير المتعارف، بحكم أنه هو الموت الذي أديت له السبعية. وبذلك اقترنت عنده الاستعارة بالكناية بالاستعارة التخيلية، على اعتداد أن مضمونها (هو) أن تسمي باسم صورة متحققة صورة عندك وهمية محضة، تقدرها مشابهة لها مفرداً في الذكر، في ضمن قرينة مانعة، عن حمل الاسم على ما يسبق منه إلى الفهم من كون مسماه شيئاً متحققاً وذلك مثل أن تشبه المنية بالسبع في اغتيال النفوس وانتزاع أرواحها بالقهر والغلبة من غير تفرقة بين نفاع ولا ضرار ولا رقة لمرحوم (...). تشبيهاً بليغاً حتى كأنها سبع من السباع فيأخذ الوهم في تصورهما في صورة السبع واختراع ما يلزم صورته ويتم بها شكله من ضروب هينات وفنون جوارح وأعضاء وعلى الخصوص ما يكون قوام اغتيال السبع للنفوس بها وتمازج وافتراسه للفرائس بها من الأنياب والمخالب ثم تطلق على مخترعات الوهم عندك أسامي المتحققة على سبيل الافراد بالذكر وأن تضيفها إلى المنية قائلًا مخالب المنية أو أنياب المنية الشبيهة بالسبع ليكون إضافتها إليها قرينة مانعة من إجرائها على ما يسبق إلى الفهم منها من تحقق مسمياتها"⁽³⁾، تأصيلاً منه-أن إضافة الأظفار إلى المنية أو الأنياب لها قرينة على أنها الصورة المتخيلة للمنية الشبيهة بالأظفار أو أنياب السبع.

إن التأويل الذي مارسه السكاكي في الاستعارة بالكناية وتعالقها بالتخيلية-بما هي قرينتها.

- في قول- أبي ذؤيب الهذلي مردود عليه للأمور الآتية:

1. إن الشاهد الاستعاري المائل في الجملة الشعرية، والذي أسس عليه السكاكي مذهبه، ينطلي على الصيغة الآتية:

(1) - السكاكي (م-س)، ص، ص: 160-161-163.

(2) - نفسه، ص 157-158.

(3) - السكاكي: (م-س)، ص 159-160.

(وإذا المنية أنشبت أظفارها).

وانطلاقاً من أن لفظ (المنية)، يقع في الجملة -أعلاه- فاعلاً لفعل محذوف*، قد ضمن مركب استعاري فاعلي فإنّه يمكن إعادة كتابة الجملة الشعرية -وفقاً لمفهوم الجملة النواة- على الشكل الآتي: وإذا أنشبت المنية أظفارها.

يستشعر من البنية السطحية النحوية أن لفظ "المنية" -بما هو مسند إليه (فاعل)- مستعمل على التحقيق لا على المجاز (كما قال به السكاكي) ولعل في إعرابه فاعلاً يعزز ويثمن هذا الرأي.

2- إن دور الفاعل النحوي "المنية" في البنية الشعرية الاستعارية، يقترب من الزاوية التركيبية التداولية من مفهوم المبتدأ الوظيفي لدى سيمون ديك (Simon Djck) على أساس أن دور المبتدأ الوظيفي يكمن في (تخصيص مجال الخطاب الذي يعتبر الحمل الموالي له (أنشبت أظفارها... الخ) وارداً بالنسبة إليه إلى وظيفته مرتبطة بمقام)⁽¹⁾ الخطاب الخارجي الذي يتعلق بالمتكلم والمخاطب. وبالتالي لفظ "المنية" هو مؤشر معجمي يسعف المتكلم والمتلقي معاً على تحديد مجال الخطاب قبل إنتاج الخطاب نفسه؛ من ناحية أن الجملة الظرفية الإضافية "وإذا المنية أنشبت.." تتشكل مجال الخطاب المحمول على المنية "أنشبت أظفارها"، وعليه يحصل لنا مما سبق أن المراد بالمنية في البيت الشعري هو "الموت" الذي يحيل على أمر هو في متناول الخطاب من الناحية الوظيفية، ولا يحيل إلى الحيوان المفترس بادعاء السكاكي؛ أي أن الموت "المنية" فيما هو موضوع له على التحقيق وليس على المجاز.

3- إن المستعار مثلما تبرزه الجملة النواة هو السبع المتحقق من قبل فعل "الإنشابة" (أنشبت المنية أظفارها)، والمستعار منه هو المنية المذكورة في البيت الشعري. وجعل اسم المنية كما يرى

* تأتي "إذا الإسمية" ظرفاً لما يستقبل من الزمان، متضمنة معنى الشرط غير جازمة. وتتعلق بجوابها ويختص مجيئها بالفعل. وإذا جاء بعدها اسم أو ضمير أعرب فاعلاً لفعل محذوف يفسر ما بعده. وهو الوجه الأحسن. وقد أجاز سيبويه فيما نقله السهلي وقوع المبتدأ بعدها إذا كان الخبر فعلاً، وأجاز الأخفش وقوع المبتدأ بعدها بلا شرط، وقال بذلك ابن مالك أيضاً مسند زياد: المستقصى في معاني الأدوات النحوية، الصحوة للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2009م، ص35، 33. وبناء على ذلك يمكن إعراب الجملة الشعرية كالآتي:

1- إذا: ظرف للزمان المستقبل، شرطية غير جازمة مبنية على السكون في محل نصب وهي مضاف.
2- المنية: فاعل مرفوع وعلامة رفعه الضمة الظاهرة على آخره لفعل محذوف يفسره ما بعده (فعل الإنشابة) وجملة الفاعل (المنية) والفعل المحذوف (الإنشابة) في محل جر مضاف إليه (جملة مضافة إلى إذا).
3- أنشبت: فعل ماضٍ مبني على الفتح الظاهر في آخره والتاء: حرف للتأنيث مبني على السكون لا محل له من الإعراب، والفاعل: ضمير مستتر فيه (في الفعل) جوازاً تقديره هي (أي المنية).

4- أظفارها: أظفار: مفعول به منصوب وعلامة نصبه الفتحة الظاهرة على آخره، وهو مضاف والهاء: ضمير متصل مبني على السكون في محل جر مضاف إليه، وجملة أنشبت أظفارها لا محل لها من الإعراب، لأنها جملة مفسرة لشرط غير الجارم المتعلق بجواب "إذا"،
5- ألقيت: فعل ماضٍ مبني على السكون لاتصاله بضمير رفع متحرك والتاء المتحركة ضمير متصل مبني على الفتح في محل رفع "فاعل" للفعل "ألقى" والجملة القياسية النحوية: "ألقيت" المتكونة من الفعل والفاعل هي جواب الشرط لا محل له من الإعراب، لأن أداة الشرط "إذا" غير جازمة، 6- كل تميمة: كل مفعول به منصوب وعلامة نصبه الفتحة الظاهرة على آخره وهو مضاف، تميمة: مضاف إليه مجرور وعلامة جره الكسرة الظاهرة على آخره، 7- لا تنفع: لا: حرف نفي مبني على السكون (غير عامل) لا محل له من الإعراب. تنفع: فهل مضارع رفوع وعلامة رفعه الضمة الظاهر على آخره والفاعل ضمير مستتر فيه جوازاً تقديره هي يعود إلى كلمة (لمراقبه

(1)- ينظر: يوسف تغزوي: الوظائف التداولية و استراتيجيات التواصل اللغوي في نظرية النحو الوظيفي عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2014م، ص118.

الفصل الرابع المكونات النظرية الإجرائية للتحليل اللساني الشعري

السكاكي- مرادفا لاسم السبع بالتأويل "الادعاء" لن يجعل كلمة "المنية" استعارة بذاتها تأصيلا على أن الاستعارة هي إسناد كلمة إلى أخرى، أو اقتران كلمة بأخرى كما أوضح ذلك الجرجاني.

4- إن تصريح السكاكي بأن يكون اللفظ المستعار في المكنية هو لفظ المشبه به (أي المستعار منه) سواء كان هو المذكور أو المتروك⁽¹⁾، يتناقض مع الرأي الذي أبداه، حيث أن اللفظ المستعار الظاهر من الملفوظ الشعري هو فعل "الإنشأ" الموضوع للمشبه لا للمشبه به. وهذا الأمر يدحض القول بأن "المنية" هي اللفظ المستعمل في المستعار منه، وهذا يقتضي أن تسمى الاستعارة -ههنا- استعارة تصريحية مجردة؛ لأن المشبه به مصرح به "وكلمة" "الأظفار" تلائم المستعار له لا المستعار منه، جريا على مفاهيم الاستعارة التصريحية والمجردة. وتأويل السكاكي لا يخرج كلمة "المنية" إلى المجاز بما هو (الكلمة المستعملة في غير ما هي موضوعه له بالتحقيق استعمالا في الغير بالنسبة إلى نوع حقيقتها مع قرينة مانعة عن إرادة معناها في ذلك النوع)⁽²⁾.

وبناء على هذا فقد أضاع السكاكي خيط التفكير البلاغي فيما يخص الاستعارة بالكناية والاستعارة التخيلية في ضوء تحليله للجملة الشعرية. كما يحسن التنصيص في هذا المساق أن الرأي الذي أبداه السكاكي فيما يتعلق بمفهوم الاستعارة بالكنانة على اعتداد أن الشاعر استعار لفظ المنية من موت مطلق وجعلها متحدة مع السبعية في البيت الشعري، عالجه الدكتور محمد الولي معالجة تنسجم مع ما ذهبنا إليه، حيث راح يبدي جملة من الملاحظات تبرزها كالاتي⁽³⁾:

- إن الحكم بأن "المنية" مشبه، يتنافى والحكم على الكلمة نفسها بأنها استعارة مكنية، إذ لو كانت هذه استعارة لوجب أن تشير إلى معنى غير المنية، وهذا غير معقول وغير مقبول.

- وما دما نؤكد أن "المنية" لا تشير إلى غير المنية، وجب أن تكون هي القرينة فمعناها واحد، لا يقبل ولا يستوجب تأويلا.

- ويمكن أن نعثر في كلمة "مخالب" (استعارة تخيلية) على المفارقة نفسها فكيف يمكن أن تكون هذه الكلمة استعارة وقرينة في الآن نفسه. فالمعروف أن القرينة لا يمكن إلا أن تكون مجاورة للاستعارة مستقلة عنها داخل السلسلة الكلامية؛ أو أن تكون عنصرا خارج النص، أما أن تتعايش داخل الكلمة نفسها فهذا منطقيا غير معقول، وأننا لا نحتاج في هذا المثال إلى التعسف بالقول: إننا أمام استعارتين بل إننا أمام استعارة واحدة وهي التي تجري في كلمة مخالب.

وخالص القول، فقد تنبّه أعلامنا في مكان الدرس القديم إلى علاقة عدم الانسجام المنطقي القائمة في التشبيه والاستعارة ضمن مفهومي الاسناد والاقتران بين الثنائيات الماثلة في التراكيب البلاغية الإستعارية. وبناء على هذا الاعتبار، أحث في الدرس الأسلوب المعاصر ببلاغة

(1) - ينظر السكاكي: (م، س)، ص157.

(2) - نفسه، ص153.

(3) - محمد الولي: الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، (م، س)، ص118-119.

التشبيه ومجمل هياكل المبنى الاستعاري، وحصرا مدلولهما فحسب في مدلول الصورة الشعرية قياسا إلى الصور البلاغية الأخرى يقول جون مولينو (John molino) في هذا السبيل ما يلي:

(إن الاستعارة والتشبيه غالبا ما اجتماعا تحت تسمية عامة هي الصورة الشعرية وبالنسبة للفهم العام اليوم، فإن الصورة الشعرية تعتبر قلب القصيدة وهذه تتكون من صور شعرية كما أن الشعر ليس شيئا آخر. إلا الاستعمال المسترسل للصورة الشعرية)⁽¹⁾، ولعل هذا الاحتفاء في البحث البلاغي القديم يوازي الاهتمام نفسه بالصورة الاستعارية والتشبيه البليغ - على وجه التعيين - في البحث البلاغي القديم.

المطلب الثاني: الاستعارة في الدرس الأسلوبي الجديد

توطئة: سلطت الأسلوبية الضوء على مبنى الاستعارة بكونها جزءا أساسيا، وعنصرا مركزيا من عناصر الظاهرة الأدبية بعامة، حيث خلصتها من تلك الرؤى التي التصقت بها في النموذج البلاغي التقليدي، على أساس أنها زينة لفظية وعامل دلالي يشتغل لحسابه الخاص.

فالاستعارة - من منظور الدرس الأسلوبي المعاصر- تطور مدلولها وصارت معيارا تحليليا، يستعان به للكشف عن الأدبية، نظرا لتعدد أشكالها الأسلوبية. وعلى هذا المعنى، لم تعد مبحثا بلاغيا فحسب بل صارت "موضع اهتمام اللسانيات وفلسفة اللغة والمناطق وعلماء النفس والأنثروبولوجيين (وغيرها من حقول المعرفة الإنسانية)⁽²⁾، إلا أن معالجتها -لما هي- ظاهرة لغوية إنسانية- اختلفت وفقا لتباين تلك التوجهات المعرفية في دراستها وتأويلها.

مفهوم الاستعارة وبنيتها: لعل أدق مفهوم يلائم تركيبها الشعري، هو ذلك التعريف الذي قدمه الدكتور سعد مصلوح متضلعا بمعالم بنية الأسلوب في مفاهيمه التعبيرية والتأثيرية والجمالية لدى ميشال ريفاتير يقول في تعريفها: (هي اختيار معجمي تقترن بمقتضاه كلمتان في مركب لفظي (collocation) اقترانا دلاليا ينطوي على تعارض -أو عدم انسجام منطقي- ويتولد عنه بالضرورة مفارقة دلالية "semantic deviance" تنثير لدى المتلقي شعورا بالدهشة والطرافة وتكمن علة الدهشة والطرافة فيما تحدثه المفارقة الدلالية من مفاجأة للمتلقي بمخالفتها للاختيار المتوقع)⁽³⁾.

عدت الاستعارة -في ضوء هذا المدلول- عاملا دلاليا يشارك بقية العوامل التركيبية الدلالية الأخرى في بنية المعنى الأسلوبي وتحقيق الدلالة الأدبية، ليس داخل الجمل الموسعة فحسب بل داخل الخطاب الأدبي برمته - بما هو شبكة علائقية معقدة- وانطلاقا من أن مدلول الصورة الشعرية الأسلوبية حصر في الاستعارة بذاتها - قياسا إلى بقية الأشكال التعبيرية الأخرى- نظرا لما يعنونه سياقها التركيبي من معارضة ومخالفة الأسبقية المرجعية، واللغوية

(1) - ينظر: نفسه، ص55.

(2) - محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري، (استراتيجية التناص)، (م،س)، ص81.

(3) - سعد عبد العزيز مصلوح: في النص الأدبي، (م،س)، ص194.

والاجتماعية، على اعتداد أنها حمالة حضور وغياب. وبناء على هذه الفكرة أسندت في الدرس البلاغي القديم للمجاز القائم على بنيتين بنية سطحية وأخرى عميقة. فالاستعارة هي وسيلة تعبيرية يصار إليها، وليست غاية في حد ذاتها؛ إذ تنهض وظيفتها على مبدأ المبالغة الوصفية الداخلية، علاوة على عنصر التسوية والتفاعل بين المستعار منه والمستعار له، لتوضيح المعاني المتوارية وراء الألفاظ المركبة. وقد عدت - في ضوء هذا الاعتبار - من أفضل الأشكال التعبيرية المجسدة والمشخصة والمجسمة لأشياء الواقع وأحداثه، من زاوية أنها طرف جوهري من الأطراف الإبداعية النصية المشكلة لأدبية الخطاب الأدبي، و (نكاد أن نقول إنها (من) خيوط نسجه وهي منه كالنحو من اللغة(1)، تأصيلا على أن العلاقة القائمة بين طرفيها هي علاقة شعرية، لا علاقة معجمية، أو علاقة وظيفية لسانية. ومن شأن هذه العلاقة أن تحقق المعنى الأسلوبي باعتباره جوهر المفارقة الدلالية التي تعترى بنيتها والمنضوية في مناقلة الخصائص الدلالية وتفاعلها بين عنصري المركب النحوي الذي يكون هيكلها العام.

2. أصناف الاستعارة الأسلوبية: أعاد الدرس المعاصر للأسلوبية العامة فتح أضاير البنية البلاغية للصورة الإستعارية البيانية، انطلاقا من اعتبارات دلالية واعتبارات نحوية، مراهنًا بذلك على أدبيات النحو التوليدي التحويلي، ضمن تصور عام مؤداه: أن الصورة الاستعارية هي وحدة أسلوبية، تتوزعها ثنائية النظم (التركيب) والدلالة، التي تنصرف إلى وظائف لسانية بلاغية ووظائف نصية أسلوبية وفي هذا السياق -الذي نحن صده- ألفينا الأسلوبى الانجليزى الشهير جورج لاندون (Georges m. london) يكتفى بتصنيف ثلاثي للاستعارة وفقا لنوعية الخصائص الدلالية المنقولة بين طرفي الاستعارة، وهي(2):

1) الاستعارة التجسيمية "réification": وتحصل باقتران كلمة تشير دلالتها إلى جماد "concrète" بأخرى تشير دلالتها إلى مجرد "abstract". حيث يتحول ويتفاعل داخل هذا المركب الاستعارى ما هو مجرد ذهني إلى ما هو جامد محسوس لكنه مجسم ومشكل.

2. الاستعارة الاستحيائية (animation): (وتحصل باقتران كلمة يرتبط مجال استخدامها بالكائن الحي (بشرط أن لا تكون من خصائص البشر) بأخرى ترتبط دلالتها بمعنى مجرد أو جماد(3) أي: هي تلك الاستعارة، التي يتحول داخل تركيبها عالم لغوي مجرد إلى عالم لغوي حسي لا يمتلك الصفات البشرية، حيث يتحرر الشاعر في هذا التركيب من قيود التجريد، وينحو بالأشياء الذهنية ليجعلها مادية حسية مشاهدة تشهد بها الحواس والأعراف (personification).

(1) - محمد مندور: النقد المنهجي عند العرب وكتاب منهج البحث في الأدب واللغة، إشراف عام، داليا محمد ابراهيم، شركة نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، طبعة جديدة، مارس 2005، ص51.

(2) - ينظر: سعد مصلوح: في النص الأدبي، (م،س)، ص 195.

(3) - نفسه، ص195.

3. الاستعارة التشخيصية: وتحصل باقتران كلمتين إحداها تشير إلى خاصية بشرية والأخرى إلى جماد أو حي أو مجرد⁽¹⁾؛ أي: أن الشاعر في هذا المبنى الاستعاري يؤنس الأحداث والأشياء غير البشرية، مهما كانت طبيعتها ومادتها.

إن هذا التصنيف الاستعاري الذي صاغه لاندون كان باعتبار دلالي، أما التصنيف النحوي للاستعارة عنده فإنه ينصرف إلى المركبات الآتية⁽²⁾، على اعتداد أن الاستعارة هي:

1. **المركب الفاعلي**: ويمثله "اسم + فعل". وقد توسع الدكتور سعد مصلوح في مفهوم الإستعارة بكونها مركبا فعليا لا مركبا إسميا، حيث جعلها في الأصناف التالية:

(أ) فعل مبني للمعلوم + فاعل.

(ب) فعل مبني للمفعول + نائب فاعل.

(ج) اسم + فعل مبني للمعلوم.

(د) اسم + فعل مبني للمفعول.

2. **المركب المفعولي**: ويتركب من "فعل + مفعول".

3. **المركب الوصفي**: ويحصل بالتركيب "موصوف + صفة". ويخرج من هذا المركب الاستعاري ما كان خارج الصفة المفردة. فلا يدخل ما كان منها جملة. أو ما كان مدلولا عليه يشبه جملة في عرف النحو العربي. وقد أضاف سعد مصلوح إلى أنواع المركبات النحوية الاستعارية، التي اقترحها لاندون نوعا نحويا رابعا هو:

4. **المركب الإضافي**: ويتركب من (مضاف+مضاف إليه)⁽³⁾ ولهذا النوع في تشكيل الاستعارة أهمية خاصة - لدى عبد القاهر الجرجاني - حيث يمثل عنده جوهر وقمة الإبداع الشعري وقد عبر عنها في الفرع الثاني من الاستعارة الإسمية.

ويحصل - مما تقدم- أن الإستعارة في الدرس الأسلوبى المعاصر صُنِّفت باعتبارين:

أولهما: الاعتبار الدلالي: وتنقسم الإستعارة في ضوءه إلى تجسيمية، وإستحيائية وتشخيصية ولعل هذه المفاهيم الدلالية للاستعارة التي صاغها البحث الأسلوبى المعاصر تنسجم مع المفاهيم الإجرائية التي مارسها عبد القاهر الجرجاني في درس الاستعارة ضمن نص طويل له -أسلفت الإشارة إليه في موضع سابق- يقول عبد القاهر الجرجاني في هذا السياق: (ومن خصائصها (الدلالية) التي نذكر بها، وهي عنوان مناقبها أنها تعطيك الكثير من المعاني باليسير من اللفظ، حتى تخرج من الصدفة الواحدة عدة من الدرر، وتجنّي من الغضن الواحد أنواعا من الثمر. وإذا تأملت أقسام الصنعة التي بها يكون الكلام في حد البلاغة، ومعها يستحق وصف البراعة، وجدتها تفتقر إلى أن تعيرها حلاها، وتقتصر عن أن تنازعها مداها وصادفتها نجوما

(1) - ينظر: نفسه، ص195

(2) - ينظر: نفسه، صفحة 196-197

(3) - ينظر: سعد مصلوح: في النص الأدبي، (م، س)، ص197.

هي بدرها و روضا هي زهرها، وعرائس ما لم تعرها حليها فهي عواطل وكواعب ما لم تحسنها فليس لها في الحسن حظ كامل فإنك (بالاستعارة) لترى بها الجمال حبا ناطقا والأعجم فصيحاً والأجسام والخرس مبينة والمعاني الخفية بادية جلية، (...) وتجد التشبيهات (بين طرفيها) على الجملة غير معجبة ما لم تكنها إن شئت أرتك المعاني اللطيفة التي هي من خبايا العقل كأنها قد جسمت حتى رأتها العيون وإن شئت لطفت الأوصاف الجسمانية حتى تعود (روحانية)⁽¹⁾.

لقد قدّم الجرجاني - في هذا النص- تعريفاً دقيقاً للاستعارة من حيث الأهمية والوظيفة الدلالية التي تكتنف تراكيبيها، على اعتداد أنها تشبيه مكثف مختصر، وينتج عن بنيتها اللسانية ثراءً دلالياً من خلال الإجراء الجمالي العملي للتأليف بين أكوانها، الذي ينتج عنه المتكلم حين يلجأ إليها، إذ تحيي الجامد، وتبين الذهني من المعاني وتلطف الدلالات العقلية بتجسيمها لتجعلها مرئية تشهد بها المدركات الحسية. وترتيباً على هذا أمكننا الإطلاق أن الجرجاني عالج الاستعارة بمنظور دلالي من حيث أنها وسيلة تعبيرية ذات قيمة جمالية لسانية ويفهم معناها بطريق اللغة أو العقل تداولية.

وثانيهما: الاعتبار النحوي: به تنقسم الاستعارة إلى استعارة فاعلية، استعارة إضافية استعارة مفعوليه، واستعارة وصفية. ولعل جميع هذه المركبات النحوية عبّرت عنها النماذج البلاغية الأصيلة (5-1)، التي ساقها الجرجاني في مبحث الاستعارة من الزاوية النحوية النظامية.

وفي ضوء هذا التقاطع المعرفي في درس الاستعارة بين الفكر الجرجاني والفكر الأسلوبى المعاصر، أمكننا الخلوص إلى أن الاستعارة - لدى الجرجاني- هي إجراء جمالي واستخدام مجازي للغة، تتحول في نطاقها المعاني من طبقة إلى أخرى، وتلك المعاني هي بمثابة أغراض ومقاصد، يرمي الأديب إلى تبليغها.

وخالص القول: أن الجرجاني خاض في الكشف عن البنية الاستعارية باعتبار دلالي وباعتبار نحوي، بحيث تلمس أنماطها التصويرية وأشكالها البانية للمعاني الأدبية والأسبقية الأسلوبية، وفي هذا السياق يرى الدكتور كمال أبو ديب أن (دراسة الجرجاني للصورة (الاستعارية) بعامّة تمثل جزءاً من دراسته لطبيعة المعنى والنظم)⁽²⁾، على أساس أن النظم النحوي للاستعارة هو القاسم المشترك بين السلامة النحوية والأداء الفني لها، فضلاً على أنها أي الاستعارة - توزعها المحور الرأسي الذي يخص الدلالة، والمحور الأفقي الذي يخص الأداء النحوي المجازي للصورة البيانية البلاغية بصفة عامة.

والاستعارة في ضوء هذه المقومات الدلالية والنحوية، تعد مكوناً أسلوبياً يصار إليها لتحقيق الوظيفة الجمالية التأثيرية؛ أو هي تقنية من تقنيات الخطاب الأدبي يلجأ إليها لتجسيد وظيفة إقناعيه حاجية يرمي إليها المتكلم في نص الخطاب، تأصيلاً على أن نظرية الحجاج المعاصرة، التي

(1) - عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة (م،س)، ص43.

(2) - ينظر حسين خمري: (م،س)، ص199.

تتخذ الوظيفة الحجاجية الإقناعية موضوعاً أساسياً لها، هي عبارة -بحسب برلمان- (دراسة مجموع تقنيات الخطاب التي من شأنها أن تبعث على إذا كان المتلقين بالقضايا التي تعرض عليهم أو تزيد في درجات هذا الإذعان)⁽¹⁾.

والاستعارة - بهذا المنظور - ستغدو وسيلة تعبيرية بلاغية ودليلاً لغوياً -في الآن معاً- يُعوّل عليها للتأثير العملي في المتلقي والذي يجد نفسه متورطاً في صنع المعنى الاستعاري، وهذا الأمر يجعله مستعداً (لإنجاز عمل محتمل)⁽²⁾، على اعتداد أن هذا العمل هو حدث في اللغة وحدث في الواقع.

وبناء على هذا السياق، نظر الجرجاني للخطاب التصويري البياني بصورة عامة على أساس أنه فعل تركيبى دلالي يسعى إلى مقصدية معينة من خلال اشتغاله مع بقية الإواليات اللسانية والأسلوبية في تحقيق المعاني الجمالية المتوارية خلف الألفاظ المترابكة في النسيج النصي. فالصورة البلاغية لدى الجرجاني هي بنية ذهنية تنتج باللغة، وتنطوي على بنية نظامية دلالية، قوامها المجاز الموكول أمر بنيته العميقة للمتلقى بوصفه طرفاً أساسياً في لغة كشف قصيدتها الجمالية والبراغماتية تصديها ووسيطاً مركزياً من وسائط العملية التصويرية اللغوية، التي تهيمن على الأدب.

3. أدبية الاستعارة: أعاد الجرجاني تعريف الاستعارة في أواخر كتاب الأسرار⁽³⁾ ومجمل دلائل الكتاب من زاوية أنها مجاز عقلي لا مجازاً لغوياً، مخالفاً بذلك جميع البلاغيين، الذين تحدثوا عن مفهوم النقل في مضمونها يقول عبد القاهر الجرجاني في هذا الشأن: (الاستعارة إنما هي ادعاء معنى الاسم للشيء لا نقل الاسم عن الشيء، وإذا ثبت أنها ادعاء معنى الاسم للشيء علمت أن الذي قالوه (بأنها مجاز لغوي)، كلام قد تسامحوا فيه لأنه إذا كانت الاستعارة ادعاء معنى الاسم لم يكن الاسم مزالاً عما وضع له)⁽⁴⁾، إن تصور مبدأ النقل في الاستعارة -برأيه- لم يكن سليماً، حيث عارض فهم المعنى في تركيب الاستعارة على هذه الوجهة؛ إذ الاستعارة (ليست نقل اسم عن شيء إلى شيء، ولكنها ادعاء معنى الاسم لشيء إذ لو كانت نقل اسم وكان قولنا: "رأيت أسداً"، بمعنى رأيت شبيهه بالأسد ولم يكن ادعاء أنه أسد بالحقيقة لكان محالاً أن يقال: ليس هو بإنسان، ولكنه شبيهه بأسد أو يقال: هو شبيهه بأسد في صورة إنسان. واعلم أنه قد كثر في كلام الناس (العسكري والآمدي والقاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني) استعمال لفظ النقل في الاستعارة (...)، وذلك أنك إذا كنت لا تطلق اسم الأسد على الرجل إلا من بعد أن تدخله في جنس الأسود من الجهة التي بيّنا لم تكن نقلت الاسم عما وضع له بالحقيقة لأنك إنما تكون ناقلًا إذا أنت أخرجت معناه الأصلي من أن يكون مقصودك ونفصت به يدك، فأما أن تكون

(1) - ينظر: عبد الله صولة، كتاب الأيام لطف حسين - خطاباً حجاجياً- (مقال) منشور ضمن كتاب صناعة المعنى وتأويل النص، (م،س)، ص301.

(2) - ينظر: عبد الله صولة: (م،س)، الصفحة نفسها

(3) - ينظر: عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، (م-س)، ص411.

(4) - عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تح: محمد رضوان الدابة، وفاضل الدابة، دار الفكر، دمشق، ط1، وتنف: 2007م، ص407-408.

ناقلاً له عن معناه مع إرادة معناه فمحال متناقض. واعلم أن في الاستعارة ما لا يتصور تقدير النقل فيه ألبته⁽¹⁾. وملاك الأمر في هذا النص أن المتكلم في الاستعارة العقلية لا يتصرف في اللفظ، وإنما يتصرف في معنى اللفظ. ولذلك كان موضوع الاستعارة -عنده- قائم في مبدأ الإثبات والإيجاب بحكم، أي أنك -يقول الجرجاني- تثبت بها معنى لا يعرف السامع ذلك المعنى من اللفظ ولكنه يعرفه من معنى اللفظ. بيان هذا أننا نعلم أنك لا تقول: رأيت أسداً إلا و غرضك أن تثبت للرجل أنه مساو للأسد في شجاعته وجراته وشدة بطشه وإقدامه وفي أن الذعر لا يخامره والخوف لا يعرض. له ثم تعلم أن السامع إذا عقل هذا المعنى لم يعقله من لفظ أسد ولكنه يعقله من معناه، (...) (وإن) كان ليس ههنا إلا نقل اسم من شيء إلى شيء (كما يقولون). فمن أين يجب -ليت شعري- أن تكون الاستعارة أبلغ من الحقيقة؛ ويكون لقولنا: رأيت أسداً مزية على قولنا: رأيت شبيهاً بالأسد⁽²⁾، على أساس أن المتكلم ب: "رأيت أسداً" لا يجري اسم الأسد على الرجل المشبه بالأسد، حتى يدعي له الأسدية. وعلى هذا، فالصورة البلاغية البيانية لدى الجرجاني (من تشبيهه بليغ وتمثيل وكناية واستعارة بما هي الأصول الكبيرة التي يدور عليها البيان) لا تُعقل ولا تُفهم المعاني في تراكيبها من الألفاظ المكونة لها، ولكن من المعاني السياقية المشكلة لها أي أنك (تعرف المعنى فيها من طريق المعقول دون طريق اللفظ)⁽³⁾

وبناء على ذلك، فالصورة الاستعارية تتعلق بدلالة التركيب الماثلة فيه المعقولة، على أساس أن العقل هو أداة إنتاج وأداة فهم معاً؛ إذ المنبع الرئيسي الأول لتأويلها على اعتداد أن سبيلها سبيل الكلام المحذوف، إذا رجعت إلى أصله، وجدت قائله يثبت أمراً يعادل قصديته والتي لا يمكن كشفها اعتماداً على اللغة، بل تعويلاً على وسيلة العقل. يقول عبد القاهر الجرجاني مفرقاً بين المجاز الذي يفهم بطريق اللغة، والمجاز الذي يفهم معناه بطريق العقل ما يلي: (وإذ قد تبين لك المنهاج في الفرق بين دخول المجاز في الإثبات (الإدعاء أنه موجود)، وبين دخوله في المثبت (المفرد). وبين أن ينتظمهما وعرفت الصورة في الجميع، فاعلم أنه إذا وقع في الإثبات فهو متلقى من العقل، وإذا عرض في المثبت فهو متلقى من اللغة)⁽⁴⁾. من منظور أن الكلمة هي وحدة تتعاون مع بقية الوحدات داخل التركيب النصي، ولا يمكن تفسير دلالة السياق اعتماداً على الشرح المعجمي.

نحو قول يزيد ابن الطثرية:

1. ولما قضينا من منى كل حاجة

ومسح بالأركان من هو ماسح

2. وشدت على حذب المهاري رحالنا

ولا ينظر العادي الذي هو رابح

(1) - عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز (م،س) ص 405-406.

(2) - عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز (م،س)، ص 403-404.

(3) - نفسه، ص 409.

(4) - عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، (م،س)، ص 373.

وسالت بأعناق المطي الأباطح⁽¹⁾

لا تتأسس الوظيفة البلاغية الجمالية للمركب الفاعلي الاستعاري "وسالت بأعناق الأباطح" على وجه الشبه القائم بين سرعة سلالة سير البعير من جهة وجريان الماء في السهول من جهة ثانية. وإنما تنتج من ذلك - التقديم والتأخير - الذي شكله الشاعر بين الفاعل النحوي "الأباطح" وشبه الجملة - بأعناق المطي - وقد ذهب عبد القاهر الجرجاني في هذا السياق رائياً، أن الدقة واللفظ وعلو الطبقة في هذه الاستعارة العقلية، ليس ناتجا من الشبه الظاهر المعروف ولكن في (خصوصية أفادها بأن جعل "سال" فعلا للأباطح ثم عداه بالباء ثم بأن أدخل الأعناق في البيت فقال: "بأعناق المطي" ولم يقل بالمطي. ولو قال: "سالت المطي في الأباطح" لم يكن شيناً)⁽²⁾ في وجه الغرابة المجازية التي يأملها الشاعر. فالشاعر - في تصور الجرجاني - أغرب في هذا البناء الاستعاري، من زاوية أنه توخى معاني النحو في الإسناد المجازي. من خلال إسناد فعل السيلان إلى فاعل ليس له، أورده متأخراً عن الجار والمجرور والمضاف إليه. من منظور أن الوظيفة الأدبية في هذا التركيب لا تركز في المجاز فحسب، بل في التقديم والتأخير الذي تعانق مع مكونات الجملة المجازية العقلية. وبناء على ما تقدم، فالجرجاني في التحليل الاستعاري الذي مارسه لم يتصيد الوجه الجامع بين المستعار له (métaphorisé) والمستعار منه (métaphorisant) بكونهما سياقاً مجازياً لمعنيين، وإنما عوّل على تحليل وحدات النظم الاستعاري بكونه مرجعية كل تأليف وإسناد، بعيداً عن تحكيم القواعد القياسية النحوية أو البلاغية التي تبحث عن وجه المشابهة. وفي هذا المساق يقول الدكتور شفيع السيد: أن (الجرجاني خلا تحليله لبعض الاستعارات التي تناولها من رصد لوجه الشبه الذي يجمع بين طرفي الاستعارة فكان (الجرجاني) أصدق تعبيراً عن العلاقات الجديدة بين الأشياء، وأرهف تذوقاً لأساليب اللغة)⁽³⁾ وأبعد عن معالجة الوصفية الجمالية الدلالية للأساليب اللغوية من الزاوية المعيارية حيث أنه اعتمد على منهج تحليلي علني يقرأ في ضوئه العلاقات الوظيفية التي تنهض بين العناصر اللسانية المشكلة للبنية التصويرية بصفة عامة، وللصورة الاستعارية العقلية بصفة خاصة؛ التي امتزجت فيها صورة الأعناق وصورة السيل في ذهن المتلقي. وستغدو الاستعارة العقلية - بهذا المعنى - إتحاد معنيين يجمع بينهما التخالف المجازي أو التعارض الدلالي الكائن في الاقتران (إسناد غير أساسي) أو في الإسناد وهذا هو المفهوم عينه الذي قدمه ريتشاردز للاستعارة يقول: (فإننا عند ما نستعمل استعارة تكون عندنا فكرتان لشينين مختلفين تعملان معاً، ومسندتان بكلمة واحدة أو عبارة واحدة يكون معناها تفاعل هاتين الفكرتين)⁽⁴⁾، وستصير الاستعارة العقلية الشعرية السابقة - وفق هذا المنظور - اتحاد طرفي الإسناد المجازي أو الاقتران داخل علاقات السياق اللغوي الذي يحمل ذلك المجاز العقلي

(1) - ينظر: عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز (م، س)، 2، (المحقق)، ص 116.

(2) - نفسه، ص 118.

(3) - شفيع السيد: التعبير البياني (رؤية بلاغية نقدية)، دار الفكر العربي، القاهرة، ط 4، 1995، ص 135.

(4) - ريتشاردز: فلسفة البلاغة، تر: بن ناصر حلاوي وسعيد الغانمي، ضمن مجلة العرب والفكر العالمي، إصدار مركز الإنماء القومي، بيروت، ع 13، 14، ربيع 1991م، ص 39.

بين فكرة السيلان، وفكرة الأباطح في ضوء أن مفهوم الاستعارة لدى الجرجاني- ليست عدولا عن معنى حقيقي لأن الكلمة ليس له دور خارج السياق والتركيب. وبالتالي فالاستعارة ليست نقلا ولا تقتصر على كلمة واحدة، بل هي علاقة فنية مجازية بين كوينين في الجملة والخطاب أو في النظم بما هو (القطب الذي عليه المدار، والعمود الذي به الاستقلال)(1).

وجملة الأمر، فالمفاهيم التي أنتجها عبد القاهر الجرجاني على المستوى النظري وعلى المستوى الإجرائي التحليلي في دراسته للصورة الاستعارية الشعرية -معتدا- على مقولة الجاحظ(2) -بما أن الشعر صياغة وجنس من التصوير- تنسجم مع مرتكزات النظرية التفاعلية التركيبية في درس الاستعارة. والتي تنتظمها المسلمات الآتية(3):

1. الاستعارة تتجاوز الاقتصار على كلمة واحدة
 2. إن الكلمة أو الجملة ليس لها معنى حقيقي محدد بكيفية نهائية وإنما السياق هو الذي ينتجه.
 3. إن الاستعارة لا تنعكس في الاستبدال* ومقولة النقل.
 4. تحصل الاستعارة من التفاعل أو التوتر بين بؤرة المجاز وبين الإطار المحيط بها.
 5. أن المشابهة ليست العلاقة الوحيدة في الاستعارة قد تكون هناك علاقات أخرى غيرها.
 6. الاستعارة ليست مقتصرة على الهدف الجمالي والقصد التشخيصي، ولكنها أيضا ذات قيمة عاطفية، وصفية، معرفية، و تخيلية.
- وترتبطا على هذا أمكننا القول: أن التحوّل الذي طرأ على مفهوم الاستعارة لدى الجرجاني يكمن في أنه - أي الجرجاني- أدرك أنّ اللغة ليست كلمات متفرقة وإنما هي قواعد نظامية وعلامات لسانية تتجاوز جنب إلى جنب، فضلا على تأكيده وإصراره على مجازية الاستعارة، التي تنطلي على جملة من أدوات التعبير تتركب بطريقة مخصوصة. وشأن فهم دلالتها هو الشأن عينه في فهم دلالات الصورة الكنائية والصورة التمثيلية؛ حيث أن بُناها تتأسس على (معنى المعنى) الموكول جزء منه إلى المتلقي، على اعتبار أن الكلام الأدبي نصفه صريح والنصف الآخر منه ضمني ومضمّر.

المبحث الثاني:

الشعرية والفعل الكلامي التأثيري

أولا: الشعرية

1. الشعرية العربية

(1) - عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، (م،س) ص122.

(2) - ينظر: الجاحظ: الحيوان، ج3 (م،س)، ص130-131.

(3) - ينظر: محمد مفتاح: (م،س)، ص82-84.

* من أدبيات نظرية الاستبدال في درس الاستعارة: - أن الاستعارة تتعلق بكلمة واحدة معجمية بقطع النظر عن السياق الواردة فيه. - كل كلمة يمكن أن يكون لها معنيان: معنى حقيقي ومعنى مجازي. - تحصل الاستعارة باستبدال كلمة حقيقية بكلمة مجازية. وهذا الاستبدال مبني على علاقة المشابهة. - ينظر: نفسه، الصفحات نفسها.

2. الشعريات المعاصرة ومضامينها

3. المحاكاة

1-الشعرية العربية: تترد دلالة الشعر، من منظور مواصفاتها اللغوية إلى معاني الشعور والمعرفة والإدراك لما خفي من الأشياء والأمور. يقول ابن منظور في هذا السياق: (شعر يشعر شعرا وشعرا... علم، وليت شعري أي ليت علمي أو ليتني علمت ... والشعر منظور القول غلب عليه لشرفه بالوزن والقافية، وإن كان كل علم شعرا (...)) والجمع أشعار وقائله شاعر؛ إذ أنه يشعر ما لا يشعر غيره ... وسمي شاعرا لفطنته⁽¹⁾.

فالشعر بهذا التصور هو كلام موزون مقفي مفيد أما، الشاعرية فهي الملكة والاقتدار على قول الشعر. ومن ههنا، اتخذت الشعرية العربية القديمة من الخطاب الشعري وحقلا تطبيقيا لها بكونه كلاما تواصليا نوعيا، ونمطا تعبيريا يختلف عن بقية الأنماط التعبيرية الأخرى، استنادا على تصور يتأسس على أن بنية اللغة الشعرية هي لغة الإيحاء والتلميح تباين بينونة قاطعة الاستعمال العادي لها، إذ (تحمل كل الخصائص الشعرية باستثناء الوزن والقافية، وهو ما دعوه بالقول الشعري)⁽²⁾ على اعتداد، أن الشعرية أو الكلام الشعري، لا يتقيد بالوزن والقافية. وإنما تحصر الشعرية في الترميز والتلويح، بعيدا عن المباشرة والخطابية. وانطلاقا من هذا عولت الشعرية العربية القديمة على الشكل الذي يمنح للمتلقي مضمونا شعريا، وركزت عليه تركيزا كبيرا، ساعية في ذلك إلى البحث عن الوظيفة الجمالية له، التي تنطوي على ذلك التجانس القائم بين العناصر الصوتية الدلالية المكونة للكلام الشعري، من لفظ ومعنى ووزن وقافية. ومن هذا المساق يرى الدكتور طراد الكبيسي أن فحص (قدامة بن جعفر-الموصوف بالمنطقي-للمكونات الشعرية لم يكن إلا عملية إجرائية)⁽³⁾، في سياق تقسيمه للبنية الشعرية إلى لفظ، و وزن، وقافية ومعنى، وليس (رؤية نظرية أو مفهومية)⁽⁴⁾ حاسمة لمعمارية القصيدة الشعرية، التي تغاير النماذج التعبيرية اللفظية الأخرى.

وبناء على ذلك، فالقسمة المنطقية التي صاغها قدامة بن جعفر لهيكل الشعرية العربية، لم تكن إلا ما كان منسجما مع أنطولوجية كينونة الشعر العربي -بما هو موضوع الشعرية- من زاوية أنه تنبه إلى خصيصة اللغة الشعرية، بعيدا عن شروط الوزن والقافية، حيث لم يتحير بأمرهما، وعدهما (عاملين دلاليين)⁽⁵⁾ ، لا يشتغلان لحسابهما الخاص. بل إن جميع العناصر الشكلية المكونة لحدود الخطاب الشعري، هي بنيات جزئية متصلة مع بعضها البعض وليست

(1) - ابن منظور: (م،س)، مادة (شعر).

(2) - طراد الكبيسي: (م،س)، ص 09.

(3) - طراد الكبيسي: (م،س)، ص 11.

(4) - المرجع السابق، ص 11.

(5) - نفسه، ص 13.

منفصلة؛ إذ هي (عناصر بنيوية، لا تتجزأ من مسلسل الدلالة)⁽¹⁾ كما قال بذلك جون كوهين في محاولة تأسيسه لنظرية الشعرية.

واعتكازا على ما مضى، فقد قدر أعلام الخطاب النقدي الشعري القيمة التعبيرية للعناصر الشكلية، التي تكتنف القصيدة برمتها. والتي لا يمكن أن تفهم بنيتها الكلية في انفصال عناصرها. وبهذا التصور، استهدف قدامة بن جعفر (تأسيس علم متميز لنقد الشعر)⁽²⁾، يميز في ضوءه بين الجودة والرداءة، ويقيم معيارا صحيحا، يستعان به للتمييز بين ما هو شعري مما ليس بشعري، حيث يسعى -وفق الرؤية السابقة- تحديد طبيعة العلاقة الجامعة بين الطبقات الصغرى له، ليفاضل بين أصناف القول داخل الجنس الشعري ذاته وشأن صنيعه هذا يتناغم مع صنيع أقرانه في النقد البلاغي، الذين حاولوا تأسيس مقاييس نظرية تقودهم إلى التمييز بين ما هو بلاغي مما ليس بذلك في أصناف التفاسح الكلامي من خلال البحث عن وجوه المزية والحسن في الكلام، على اعتداد أن البنية البلاغية هي بنية صوتية دلالية ذات بعد جمالي.

ونستتبع القول بأن المقاييس البلاغية الشعرية، التي أنتجها الجهاز النظري للدرس العربي القديم - بكونها ميزان الوظيفة الجمالية- هي القضايا عينها التي تم طرحها في الشعرية المعاصرة، التي تسعى للإجابة عن السؤال الآتي: -ما الذي يجعل نصا لغويا نصا شعريا، أو أثرا أدبيا؟ أو ما هي الطبقات الصغرى التي تجعل من رسالة لغوية أثرا فنيا شعريا؟⁽³⁾.

2. الشعرية المعاصرة ومضامينها: يأتي مصطلح الشعرية في مقدمة المصطلحات المعرفية النقدية، التي تبوأ مكانة أساسية في الخطاب النقدي المعاصر، وصارت من أشكال المصطلحات التصاقا بالمنهج الأسلوبي⁽⁴⁾، على أساس أن القاسم المشترك بينهما هو التحليل اللساني للشعر، واتخاذ البنية اللغوية للخطاب الأدبي بكونها صرحا مكتملا من الجهتين معا.

ومهما يكن الأمر، فالشعرية من الانجازات المهمة التي تحققت في ظل النهضة اللسانية الحديثة، و ارتكزت في مبادئها وأسسها العلمية الموضوعية على لغة الخطاب الأدبي بالدرجة الأولى؛ حيث تشتغل على بنيته - باعتباره نظاما ألسنيا دالا- إذ تسعى بما هي أساس نظري إلى الغور (على الأبعاد المكونة (لوظيفة الشعرية) بوصفها المؤسسة والجايلة لنص ما نصا شعريا أي في وجود (الوظيفة الشعرية) المتجسد ضمن نظام من العلاقات بين مكونات النص الشعري)⁽⁵⁾، حيث تتخذ منه مدونة، وتعالج شروط الشعرية أو عناصر الوظيفة الشعرية بما هي موضوعها الوحيد، وهي تروع -من ذلك الجانب- بما هي تأسيس تطبيقي (كذلك)، إلى تتبع

(1) - ينظر: الحاج تكوك: العدول في ضوء الأسلوبية المعاصرة، (م،س)، من ص 98-105.

(2) - طراد الكبيسي: (م،س)، ص 19.

(3) - ينظر: جون كوهين: اللغة العليا -النظرية الشعرية- تر وتو: نع: أحمد درويش، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط2 2000م، ص 09، 10. (م، م)

(4) - ينظر: الحاج تكوك (م،س)، ص ص: 31، 33، 115.

(5) - كمال أبو ديب: في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط1، 1987م، ص 14.

الفصل الرابع المكونات النظرية الإجرائية للتحليل اللساني الشعري

العلاقات الداخلية المتشابهة الكائنة بين العناصر المورفولوجية المكونة لبنية الخطاب الشعري - قاصدة من وراء ذلك- تجلية البنية التركيبية الدلالية، التي تنتظم النسيج اللغوي النصي.

وجملة الأمر، فالإطار العام للشعرية، ينحصر في (البحث عن القوانين العلمية، التي تحكم الإبداع)⁽¹⁾، اللغوي الإنساني، من زاوية أنها منهج تحليلي نصي يستهدف تحديد طبيعة العلاقات البنيوية التي تربط أجزاء العمل الأدبي، من خلال محاولة وضع قوانين كلية مستمدة من أنطولوجية النسيج اللغوي للخطاب الأدبي، التي تحكم كل جنس أدبي على حدة. وفي هذا الصدد يعرفها الدكتور عبد الله إبراهيم، بأنها تنقصد (وضع قواعد شاملة للتشكيلات الداخلية للأدب من خلال استكناه خصائص الجنس الأدبي، التي تنتمي إليه)⁽²⁾ على اعتداد أنها تتناول موضوع العلاقات الناشئة بين ميكانيزمات النص الداخلية -السطحية منها والعميقة- المحددة للهيكل الستاتيكي للخطاب الأدبي بنوعيه السردى والشعري.

استفاد أعلام الشعرية المعاصرة من التنظير الشكلي لموضوع البحث الفعلي للدرس الأدبي، الذي ينطوي في بنية ما سمي بالأدبية، التي تغير اسمها إلى الوظيفة الشعرية التي بواتها جميع الشعرية المعاصرة المحل الأول، من زاوية أن استراتيجيتها تعد (فاعلية لكيمياء اللغة)⁽³⁾. لذا تروغ الشعرية - بما هي منوال نظري نقدي- الكشف عن الخصائص المميزة لها في إطار طابع تأويلي، حيث تتحقق الوظيفة الشعرية (على مستويات محسوسة تتجسد في اللغة، أي في بنية النص)⁽⁴⁾ بوصفها توليفة علائقية من المظاهر اللغوية المحسوسة، التي يستطيع التحليل اللساني المستوياتي رصدها وضبطها، من خلال توصيف المادة الصوتية الدلالية، التي تؤطر جسد النص الأدبي وكيونته.

تنهض الشعرية - بما هي نظرية في الأدب - على تعميم الظواهر والقوانين بجملة من النصوص، حيث تنطلق في ممارستها النصية من النص، الذي تعده بنية لغوية كبرى يتكون من بنيات صغرى تنتظم في المستوى الصوتي الدلالي، حيث تتعالق تلك البنيات الصغرى مع البنية الكلية للأثر الأدبي، مكونة شروط تحقيق أدبية الأدب، على اعتداد أنها الإمكانية الوحيدة التي تصير العمل اللغوي عملاً أدبياً.

وبناء على ذلك، فهي - أي الشعرية- (تدرس مجمل الإجراءات (اللغوية والبلاغية) التي تنتظم الوظيفة الشعرية، للوصول إلى الطبقات الصغرى، وتسمى تلك الطبقات الصغرى بالشعرية)⁽⁵⁾.

(1) - حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، (م،س)، ص21.

(2) - عبد الله إبراهيم: المتخيل السردى، (مقاربات نقدية في التناسل والرؤى والدلالة)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ط1، 1990م، ص140.

(3) - كمال أبو ديب: (م،س)، ص14.

(4) - نفسه، الصفحة نفسها.

(5) - ينظر: جون كوهين: (م،س)، صص9-12.

الفصل الرابع المكونات النظرية الإجرائية لتحليل اللساني الشعري

وعطفا على مضمون الشعرية المعاصرة - الذي سلف بيانه - أمكننا القول: أن المنهج اللساني لتحليل الشعر، من منظور الشعرية، يكاد يتشابه مع المنهج اللساني لتحليل الخطاب الشعري، من منظور الأسلوبية، على أساس أن الوظيفة الشعرية الجمالية - بما هي الموضوع الفعلي للمنهجين- هي بنية فونولوجية دلالية، يتم إبرازها من خلال آلية التوصيف التفسيري بكونها منهجية مشتركة بين الأسلوبية والشعرية.

وبالتالي، فالتشابه القائم بينهما لا يعني التطابق التام بين المنوالين، إذ يختلفان من النواحي الآتية:

- 1- تبتعد الشعرية عن وصف أثر المعنى الجمالي في المتلقي.
 - 2- تعول الشعرية على الوظيفة الأدبية النصية، على أساس أن الظاهرة الأدبية هي النص فحسب. أما الأسلوبية فتعتمد كيان النص اللغوي، والقارئ وردود فعله إزاء النص.
 - 3- تركز الأسلوبية اهتمامها على النص وسلطته على القارئ، الذي يفسر البنية الأدبية اعتمادا على طواعية الطبقات اللسانية (الصوتية، الدلالية) الداخلية للنص في علاقتها بالقارئ، الذي ليست له الحرية المطلقة في التأويل.
 - 4- تنظر الأسلوبية إلى الوحدات الأسلوبية الصغرى بكونها علاقات دلالية مترابطة مع بعضها البعض. أما الشعرية فإنها تفترض بنية كبرى للنص، ثم بنيات صغرى تقوم بينها علاقات مماثلة أو تضاد.
- وجملة الأمر، فالشعريات التي تتخذ من الشعر مدونتها، تعده انزياحا عن النثر أو هو - بحسب كروتشه (ت 1952م) - (اللغة الأصلية للجنس البشري، فهو (الشعر) تعبير عن العاطفة، في حين أن النثر (هو) لغة العقل)⁽¹⁾.

وبهذه الرؤية، أعطيت الأهمية الكبرى للشعر، على أساس أن الوظيفة الشعرية تكون هي المهيمنة فيه قياسا إلى النثر الذي ينهض على الوظيفة المنطقية أو الإعلامية المركوزة في اللغة. التي (يضيف إليها كل شاعر مسافة جديدة وهو -أي الشعر- مصدر لقواعد جديدة)⁽²⁾. تخالف المعايير والمقاييس المركونة في النثر فالشعر هو بناء لغوي غير نحوي يختلف عن نحو اللغة العادية، حيث ينبني على أقصى درجات الانزياح، و تنتظمه قوانين خاصة به.

ومما ينبغي الإشارة إليه في هذا السياق، أن المصدر المعرفي الأول للشعرية المعاصرة يعود إلى شعرية أرسطو في كتابه "فن الشعر"، حيث خاض -ضمنه- في قوانين الملحمة والتراجيديا بشقيها، إذ انتصر للملحمة بمقابل التاريخ، الذي يتأسس على مضمون واقعي فعلي أما الملحمة فتروي ما يمكن أن

(1) - ينظر: زكريا إبراهيم: فلسفة الفن في الفكر المعاصر، دار مصر للطباعة والنشر، القاهرة، ط1، ص47.

(2) - أدونيس: مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، 1979م، ص: 108، 107.

يقع. ومن ههنا (اقترب الشعر من الفلسفة وصار أسمى مرتبة من التاريخ)⁽¹⁾ كما أعاد أرسطو وأهل الشعر المعاصرة طرح قضية التخيل والاحتمال في الخطاب الأدبي.

3- المحاكاة: (mémitisme) هي نظرية قديمة في الأدب، ضمّها أرسطو في كتابه "فن الشعر"، وعدّها جوهر الفنون الإنسانية برمتها، على غرار الرسم والتمثيل والشعر وغيرها من الفنون التي تشكل أنواعا من المحاكاة. وتختلف الفنون فيما بينها في ضوء هذا المبدأ (من زوايا الوسيلة (ما يحاكى به)، والموضوع (ما يحاكى)، والطريقة التي يحاكى بها الموضوع)⁽²⁾.

وبناء على ذلك، فجميع الفنون -في تصور أرسطو- تخضع للمحاكاة، التي شكلت -لديه- تأسيسا نظريا في (الحكاية الخرافية (بناء الأحداث) فهي أي المحاكاة -نشاط إنساني مرادف للشعر. ذلك بأن تقليد الأفعال وإنشاء الأحداث أو بناءها شيء واحد)⁽³⁾، وعلى هذا ترادفت المحاكاة في تصور أعلام الفلسفة الإسلامية مع مصطلحات الشعر، والتخيل والمثابة والتمثيل؛ حيث صارت جملة هذه المواصفات أمرا شائعا بينهم، (وكل مصطلح منهما متعاقد بعضه إلى بعض)⁽⁴⁾؛ إذ عقد ابن رشد وابن سينا، والفارابي، وغيرهم صلة واضحة بين عناصر المحاكاة، والتخيل، والكلام الشعري، على اعتداد أن المحاكاة الشعرية -وفق ذلك الاعتبار- ليست نقلا آليا للواقع، الذي تنطلق منه. وإنما هي إلهام خلاق به يستطيع الشاعر أن يوجد شيئا جديدا، مستخدما ظواهر وأعمال الحياة البشرية. ويذهب أدونيس في هذا السياق ذاته أن الشعر هو (خلق ورؤيا، والرؤيا بطبيعتها قفزة خارج المفهومات السائدة (...)) لأن الشعر يخضع لقواعد مخصوصة، وهو خرق مستمر لتلك القواعد الاجتماعية⁽⁵⁾ والمقاييس الثقافية، واللسانية.

وجملة الأمر، ارتبطت نظرية المحاكاة لدى أرسطو، بالعديد من الفنون الحركية واللغوية منها حيث تغيّرت من خلال الأداة التي يستعملها كل فن.

والمحاكاة الشعرية -بما هي مفهوم إجرائي- لها علاقة أكيدة بمضمون الصورة البيانية ضمن الفكر البلاغي النقدي لبلاغة الشعر -بما هو صياغة لغوية- وجنس من النسيج والتصوير. وانطلاقا من هذه الفكرة، حاول أعلام النقد الفلسفي للشعر، استيعاب مصطلح المحاكاة (من خلال طبيعة الشعر العربي التي تفارق طبيعة الشعر اليوناني، وبذلك أصبح مفهوم المحاكاة باللغة هو التشبيه والاستفسار والاستعارة والتركيب، وأصبح مقطوع الصلة بمحاكاة الأفعال التي قال بها أرسطو (المأساة والملهاة) وهذا وإن كانوا قد أفادوا من نظرية أرسطو عن المحاكاة في الفنون فوسعوا من مفهوم المحاكاة الشعرية لتشمل اللحن والوزن وأضافوا لهذين التقفية في التعريفات التي أوردوها)⁽⁶⁾، في تعريفهم للشعر بكونه كلاما مخيلا يفارق مضمونه معياري الصدق

(1) - ينظر: أرسطو طاليس: فن الشعر، تح وتر: شكري محمد عياد، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة 1967م، ص64.

(2) - ألفت كمال الروبي، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين (من الكندي حتى ابن رشد)، دار التنوير، بيروت، ط1 1983، ص71.

(3) - خوسيه ماري إيفانكوس: نظرية اللغة العربية، تر: حامد أبو أحمد، مكتبة غريب، القاهرة، (د، ت) ص110.

(4) - ألفت كمال الروبي: (م-س)، ص ص: 78، 79، 83.

(5) - أدونيس: زمن الشعر، دار العودة، بيروت، ط2، 1978م، ص312..

(6) - سعد مصلوح: حازم القرطاجني ونظرية المحاكاة والتخيل في الشعر، عالم الكتب، القاهرة، ط1، 1980م، ص84.

والكذب. يجري هذا التصور علة تشابه وتقارب مفاهيم التخيل والتصوير والمحاكاة والتغيير في البحث الفلسفي العربي لطبيعة الشعر، وأدواته التعبيرية، إذ تمكن من عرض تصور عام للمصطلح، تساوقا والسياق الثقافي العام والذي يؤطرها تحكم في الذهنية العربية ضمن تنظيرها للماهية الشعرية من حيث البنية والوظيفة.

ثانياً: التخيل وبنية الأثر الشعري

1- مضمون التخيل الشعري لدى حازم القرطاجني:

شغل مصطلح التخيل الذي حازم القرطاجي مساحة واسعة من نموذج البلاغ الشعري حيث ارتبط بالمحاكاة اليونانية بما هي معطى فلسفي.

ومن هذه الزاوية، بدأ القرطاجي بسؤال الماهية، ليستطيع تحديد الشعر، وذلك بتعيين الوظيفة التي يؤديها، وفي الوقت نفسه يلمح إلى قيمته التعبيرية، من خلال البحث عن خصائصه المميزة وكيف يختلف عن سائر أنواع القول، يعرف حازم لقرطاجي الشعر بأنه (كلام موزون مقفى من شأنه أن يحجب إلى النفس ما قصد تحبيبه إليها، ويكره إليها ما قصد تكريهه، لتحمل (ليحمل المتلقي) بذلك على طلبه أو الهرب منه، بما يتضمن من حسن تخيل له ومحاكاة مستقلة بنفسها أو متصورة بحسن هيئة تأليف الكلام، أو قوة صدقه أو قوة شهرته، أو بمجموع ذلك، وكل ذلك يتأكد بما يقترن به من إغراب. فإن الاستغراب والتعجب حركة للنفس إذ اقترنت بحركتها الخيالية قوى انفعالها وتأثرها⁽¹⁾. ويحيل مفهوم الشعر لدى القرطاجني، الذي ارتبط بمصطلحي المحاكاة والتخيل إلى عدة عناصر نجملها كالآتي:

- أول ما يميز الشعر - من حيث الطبيعة - هو الوزن والقافية.

- الوظيفة الإنشائية للشعر (غاية الشاعر من قول الشعر) هي إحداث انفعال في نفس المتلقي، يحجب إليه شيئاً، أو يكره إليها (النفس) شيئاً. ويترتب على كل من التحبيب أو التكريه تصرف خاص من جانب المتلقي؛ وذلك إما بطلب الشيء أو الهرب منه، تأصيلاً على أن الشاعر عند التهيؤ للإبداع يكون لديه قصد ينصرف إلى أن يجعل نفس المتلقي تحب الشيء (المتحدث عنه) فيحملها بلاغة فيحملها بذلك على طلبه، أو أن يجعلها تكره الشيء فيحملها -بذلك- على الهرب منه. والسلطان الذي يستبد بنفسية المتلقي، فيجعلها تحب أو تكره يسمى بالتخيل عند القرطاجني.

- إنَّ البنية المضمونية الشكلية لكيونة الشعر لديه هي التخيل، على أساس أن الشعر هو (كلام مخيل موزون مختص في لسان العرب بزيادة التقفية إلى ذلك والتنامة من مقدمات مخيلة صادقة أو كاذبة، لا يشترط فيها بما هي شعر، غير التخيل)⁽²⁾، وبناء على ما سلف فجوهر الشعر بهيئاته الإيقاعية (الوزن والقافية) هو حسن التخيل والمحاكاة، التي قد تكون مستقلة قائمة بنفسها، وقد تصورها جودة تأليف الكلام، أو قوة صدقه، أو قوة شهرته، أو مجموع ذلك؛ لأن

(1) - حازم القرطاجني: (م،س)، ص71.

(2) - حازم القرطاجني: (م،س)، ص89.

الفصل الرابع المكونات النظرية الإجرائية للتحليل اللساني الشعري

الكلام الشعري -برأي القرطاجني- لا يشترط فيه إلا التخيل سواء طابقت بنيته أشياء الواقع، أو خالفت تصوير أحداثه. وترتبط على هذا، ارتبطت المحاكاة بالتخيل لأنه أراد أن يدرس (علاقة العمل الأدبي بالواقع من جهة وأن يدل على عملية الصياغة الشعرية كلها، التي تتركز في الاستخدام الخاص والمؤثر للغة الشعرية من جهة أخرى)⁽¹⁾ تأسيساً منه أن البنية اللغوية للخطاب الشعري ليست أخباراً، تحتكم إلى معيار الصدق أو الكذب.

وإنما تنهض -بما هي ملفوظ تركيبية- على مبدأ التصوير والتخيل باللغة؛ إذ التخيل ليس إلا أن (تتمثل للسامع من لفظ الشاعر المخليل أو معانيه أو أسلوبه ونظامه، وتقوم في خياله صورة أو صور ينفعل لتخيلها وتصورها، أو تصور شيء آخر بها انفعالا من غير روية إلى جهة من الانبساط أو الانقباض)⁽²⁾. فالكلام الشعري بهذا المنظور بنية لغوية كبرى أو استراتيجية يرسمها الشاعر في خياله، لأجل التأثير في المتلقي، الذي يتأثر بالاستغراب والتعجب، الذي تنتج الأقوال المخيلة باللغة (لأن الشيء قد يخيل على ما هو عليه وقد يخيل على غير ما هو عليه)⁽³⁾ مما يجعل نفسية المتلقي تنبسط لأمر أو تنقبض عنها، من غير روية أو فكر بل تنفعل له انفعالا نفسانيا غير عقلي سواء كان المقول مصدقا به أو غير مصدق به، فإن كونه مصدقا به، غير كونه مخيلا؛ إذ (القصد في التخيل والافتقار حمل النفوس على فعل شيء أو اعتقاده أو التخلي عن فعله واعتقاده وكانت النفس إنما تتحرك لفعل شيء أو طلبه أو اعتقاده أو التخلي عن واحد واحد من الفعل والطلب والاعتقاد بأن يخيل لها أو يوقع في غالب ضائها أنه خير أو شر بطريق من الطرق التي يقال بها في الأشياء)⁽⁴⁾. فالأثر البلاغي - في تصور القرطاجني- ينضوي في وظيفتي التأثير والافتقار بالأقوال المخيلة، حيث أن الشاعر يبني كلامه على محاكاة الأفعال والأحداث، وإيقاع التخيل فيها، للتأثير بصورة ما على نفسية المتلقي. وهذا الانفعال النفسي لمقتضى بنية الكلام يكون (طاعة للتخيل لا للتصديق)⁽⁵⁾، على نحو تلك الصورة التي تمثلت في خيال معاوية بتأثير متعلقات بنية أسلوب الشاعر، بالفعل المتلقي بتخيلها انفعالا نفسانيا، لا دخل فيه للعقل البتة. وصورة المعنى الشعري الذي أسسه عمرو بن الإطنابة يتكون من أربعة أطر: المعنى، الأسلوب، الألفاظ، النظم والتقنية. وقد قسم القرطاجي تخايل بما هو جوهر الشعر -وفقاً لهذه العناصر- إلى قسمين:

1- قسم ضروري: وهي تخايل المعاني من جهة الألفاظ، يعود إليها التأثير الكبير في تحقيق أغراض البنية الشعرية من إنهاض النفس إلى طلب الشيء أو الهرب منه.

2- وقسم غير ضروري، تشكل تخيلات أكيدة أو مستحبة، من جهة كونها خادمة للوظيفة البلاغية، وعونا للضرورة على أداء دورها التخيلي يقول حازم القرطاجي: (ينقسم التخيل بالنسبة إلى الشعر قسمين: تخيل ضروري، وتخيل ليس ضروري ولكنه أكيد أو مستحب

(1) - ألففت كمال الروبي: (م،س)، ص85.

(2) - حازم القرطاجني: (م،س)، ص89.

(3) - نفسه، ص: 62، 11، 18، 72.

(4) - نفسه، ص20.

(5) - ينظر: نفسه، ص: 83، 84، 192، 194.

لكونه تكميلاً للضروري وعونا له على ما يراد (...)، والتخايل الضرورية هي تخايل المعاني من جهة الألفاظ. والأكيدة والمستحبة تخايل اللفظ في نفسه وتخايل الأسلوب وتخايل الأوزان والنظم، وأكد ذلك تخيل الأسلوب⁽¹⁾، بكونه بنية ينسحب على تصوير وترميز المعنى الذي يراد منه الشعر.

وجملة الأمر، فقد تأثر القرطاجني بشعرية أرسطو في مفهومه للتخييل الذي جعله مكوناً أسلوبياً دلالياً، يمارس وظيفته على صعيد المستوى اللغوي الجمالي في علاقته بالبنية الذهنية العامة للمتلقى، على أساس أن (أرسطو ينص في حديثه على أنه لا يمكن للقوة العقلية أن تمارس وظيفتها بدون عون من الخيال)⁽²⁾ من منظور أن أدبية الخطاب اللساني تتحقق (بالتخييل والمحاكاة في أي معنى اتفق ذلك). إذ أن الشاعر يشتغل على مادة المعنى وشكله حيث يستمد من أشياء الواقع وأحداثه ألفاظاً، يعيد تشكيلها أو التأليف فيما بينها، متأثراً بانفعالاته التي يرهاها العقل، الذي يوجه مسار البلاغة في الخطاب، التي تقوم بالتخييل والمحاكاة بكونهما الإمكانية الموضوعية، التي (تكسب القول صفة الشاعر، فتضع الحد الفاصل بين الشعر والنثر بصفته عامة، وبينه وبين الخطابة بصفة خاصة، حتى أن القرطاجني لا يعد القول شعراً متى كان موزوناً فقط دون المحاكاة والتخييل)⁽³⁾ على أساس أنهما وزان الشعرية، من حيث القيمة التعبيرية، والبنية، والوظيفة التأثيرية.

2- البلاغة ومقوماتها: تتأسس البلاغة -من منظور القرطاجني- في أثر الدلالة الناشئة من البنية الكلية للخطاب النثري أو الشعري، على نفسية المتلقي، حيث تنتج المعاني، التي تلتئم داخل الهياكل النحوية المجازية للعبارة، التي يبنى بعضها على بعض إذ يكون لها مفعول قوي التأثير بصورة ما يقول القرطاجني في هذا السبيل، (لما كان علم البلاغة مشتملاً على صناعتي الشعر والخطابة وكان الشعر والخطابة يشتركان في مادة المعاني ويفترقان بصورتي التخييل والإقناع)⁽⁴⁾، لأن المعاني المتولدة من سلسلة البنية الفونولوجية الدلالية هي قاسم مشترك بين الخطاب النثري البلاغي والخطاب الشعري الأدبي، الذي تهيم عليه الوظيفة التخيلية قياساً إلى الوظيفة الإقناعية - بما هي مدار فن الخطابة - لكن هاتين الوظيفتين تتفاعلان وتتنافسان داخل البنية الكلية المحددة لهيكل الخطاب الشعري ويذهب حازم القرطاجي في هذا السياق قائلاً: بأنه (يحسن أيضاً أن يقصد تنويع الكلام من جهة الترتيبات الواقعة في عباراته وفي ما دلت عليه بالوضع في جميع ذلك والبعد به عن التواطؤ والتشابه، وأن يؤخذ الكلام من كل مأخذ حتى يكون كل مستجداً بعيداً من التكرار، فيكون أخف على النفس وأوقع منها لمحل القبول. ويقتدر على هذا بمعرفة كيفيات تصاريح العبارات وهيئات ترتيبها وترتيب ما دلت عليه)⁽⁵⁾ الألفاظ والعلم بصنوف إلتنامها وتراكبها، على اعتداد أن التنويع بين ما هو لغوي وما هو بلاغي هو الذي يبرز مواطن البلاغة

(1) - حازم القرطاجني: (م،س)، ص 89.

(2) - سعد مصلوح، (م،س)، ص 105.

(3) - ألفت الروبي: (م،س)، ص 84، و: سعد مصلوح: (م،س)، ص 86-87.

(4) - حازم القرطاجي، (م،س)، ص 19.

(5) - نفسه، ص 16.

الفصل الرابع المكونات النظرية الإجرائية للتحليل اللساني الشعري

في الشعر، التي تتأسس على الاستغراب، الذي تحدث عنه الانفعالات المؤثرة على النفوس" من حيث الاستمالة أو التنفير"⁽¹⁾.

وبناء على ذلك، فالأثر الجمالي التخيلي هو تشكيل لغوي بلاغي مع المتلقي، الذي يتفاعل مع علاقات النص الداخلية - بكونها معاني- تتحصل بالتخييل الذي يمارسه المتلقي بعيدا عن الأشياء الموجودة في الأعيان، إذ البلاغية تقع في بنية تعارض السياق الشعري مع سياق الدلالات المرجعية حيث أنها (الصور الحاصلة في الأذهان عن الأشياء الموجودة في الأعيان)⁽²⁾.

عول القرطاجني في شعره على الوظيفة الجمالية التي تؤيدها الأقوال المخيلة في الشعر والنثر، حيث (لا تكون الأقوال الكاذبة في الخطابة مقصودة من حيث هي كذب بل من حيث هي أقاويل مخيلة)⁽³⁾ تنتج عنها تأثيرات وانفعالات على اعتداد أن الكلام يبنى فيها على تصوير الأحوال المحتملة والممكنة لا الأحوال الواقعة من حيث هي صدق أو من حيث هي كذب وقد وسم القرطاجني الأنماط التعبيرية التي تتوسل بالتخييل بالأقوال الشعرية. فما (كان من الأقاويل القياسية مبنيا على التخيل وموجودة فيه المحاكاة فهو يعدّ قولاً شعرياً مهما كانت مقدماته)⁽⁴⁾؛ إلا أن الغاية الأساسية الكبرى لنسق أدوات التعبير النثري تتمثل في الإقناع، قياساً إلى وظيفة التأثير الانفعالي المتوافر بقوة في الخطاب الشعري، الذي يتأسس بالإطلاق- على التصوير الجمالي للأشياء وبناء الأحوال والأحداث إذ يقول حازم في هذا السياق (كل كلام مبني على الإقناع كان أصيلاً في الخطابة دخيلاً في الشعر شائعاً فيه (...)) فالأقوال التي بهذه الصفة خطابية بما يكون فيها من إقناع، أو شعرية بكونها متلبسة بالمحاكاة والتخيلات)⁽⁵⁾.

وعطفاً على هذا ابتعد القرطاجني في تعريفه للشعر عن معيار الصدق أو الكذب، على اعتبار أن البلاغة لا تنهض على الإخبار والاقتصاص، وإنما تنهض على التأثير البلاغي الذي تنشئه العبارات والتراكيب الشعرية المبنية على التخيل، الذي اعتمده القرطاجني معياراً ومسباراً لقياس درجة البلاغية (الشعرية) في العمل اللغوي، إذ (هذه المقدمات كلها إذ وقع فيها التخيل والمحاكاة كان الكلام قولاً شعرياً، لأن الشعر لا تعتبر فيه المادة، بل ما يقع في المادة من التخيل)⁽⁶⁾.

إن التخيل -بتصور القرطاجني- علامة فارقة، تسعف في التمييز بين ما هو نثري أو خطابي إقناعي من ما هو شعري أدبي، بكونه بنية تتأسس على الاستخدام الفني لأدوات التعبير اللغوي، وعلى استعارة (الحال المخيلة الممكنة دون الواقعة)⁽⁷⁾.

(1) - ينظر: نفسه، ص 18.

(2) - نفسه، الصفحة نفسها.

(3) - حازم القرطاجني: (م،س)، ص 63.

(4) - نفسه، ص 67.

(5) - نفسه، ص 67.

(6) - نفسه، ص 89.

(7) - حازم القرطاجني: (م،س)، ص 82.

ومهما يكن الأمر، فقد حدد القرطاجني المقومات المميزة للبلاغية، التي تجعل من العمل اللغوي عملاً شعرياً، وأبان عن مسار تأثيرها على المتلقي، انطلاقاً من بنى تركيبية، دلالية ووظيفية، ينتظمها التخييل بما هو فعل لغوي فني تأثيري، على اعتداد أن الرأي الصحيح في بلاغية الأقوال أو شعريتها هو (التخييل (...)) (و) جودة التأليف وحسن المحاكاة وموضوعها الألفاظ وما تدل عليه⁽¹⁾ من دلالات سياقية، تستفاد بطريق التخييل، لأن الغرض من بنائها وتشكيلها (تحريك النفوس إلى ما يراد (من متعلقات البنية الأسلوبية) تحريكاً شديداً)⁽²⁾، لأن غرض الخطيب أو الشاعر من الاستخدام الفني للألفاظ والتأليف بينها، أن ينهض السامع نحو فعل الشيء الذي خيل فيه أمر ما! إذ وقوع التخييل في الأقوال هو شرط أساسي من شروط البلاغية، التي تثير انفعالا في نفسية المتلقي.

تأطرت بلاغية القرطاجي ببناء على ما مضى- في إطار تركيبى تصويري، شكلته الأقوال المخيلة، وإطار جمالي تخييلي يمارسه المتلقي في الخطاب. وفي هذا السياق، يقول القرطاجني: (وطرق وقوع التخييل في النفس، إما أن تكون بأن يتصور في الذهن شيء من طريق الفكر وخطرات البال، أو بأن تشاهد شيئاً فتذكر به شيئاً، أو بأن يحاكى لها الشيء بتصوير (يعتمد اللغة)، (...))، أو بأن يحاكى لها معنى بقول يخيّلها لها - وهذا هو الذي نتكلم فيه نحن في هذا المنهج- أو بأن يوضع لها علامة تدل على القول المخيل، أو بأن تفهم ذلك بالإشارة⁽³⁾.

وبناء على هذا فالبلاغية لدى القرطاجني هي شكل لغوي تركيبى يحمل مضمونه معنى تخييلياً جمالياً له علاقة بالمتلقي.

إن المفهوم التعبيري، والمفهوم العلائقي، والمفهوم التأثيري، الذي قدمه حازم القرطاجني للمحاكاة التخيلية باللغة، ينسجم مع كلام يوري لوتمان « youri lotman » حول بنية الأثر الفني في العمل الأدبي. يقول يوري لوتمان ما يلي⁽⁴⁾: (إننا إذ ننفي مماثلة الخطاب الأدبي لفعل الكلام كما يدركه المختصون في اللغة السنيين، وفلاسفة، لا يمنع أن نعقد صلة، بينهما إن جارينا بعض الدارسين في القول بالصفة الأيقونة للأدب (الأقوال الصادقة والمشهورة) حيث ينتصب الأيقون قائماً محل الموضوع "المحاكى" منزلاً قابلاً لأن يتصرف فيه بالزيادة أو الحذف أو التبسيط أو التعقيد خلافاً للواقع أو مرجعاً له. إنما هو مكون قبلي وصنيع ومشابهة لما ليس له وجود موضوعي وإذا صح وسم الأدب بالصفة المذكورة أمكننا عده لا قائماً على قصد معين. وإنما قادراً على صنع بنية مؤسسة على القصد. ثم لأن لم يكن الأدب يستهدف تغيير سلوك المتقبل قولاً أو فعلاً أو كليهما فهو لا يخلو من بعض وجوه التأثير والتي يمكن حصرها في ثلاث مستويات:

(1) - نفسه، ص 81.

(2) - ينظر: نفسه: ص ص 72، 81، 82، 90.

(3) - نفسه، ص 89، 90.

(4) - ينظر: محمد الناصر العجيمي: الظاهر والخفي في النص، (القصة نموذجاً) (مقال) ضمن كتاب: صناعة المعنى وتأويل النص (م.س). هامش رقم 2 ص 336.

1. مستوى جمالي: ويتمثل في أن الأدب يخلق عالما موازيا للعالم الواقع، يتمتع المستقبل ويشير فيه الشعور بالجمال.
2. مستوى لغوي: وذلك بتجديد الأساليب المألوفة واستحداث صيغ وطرق غير مألوفة.
3. مستوى اجتماعي وسياسي: والشاهد على ذلك ما أحدثه الأدب الفرنسي والروسي قبل الثورة من تأثير في الاتجاهات الفكرية والإيديولوجية، مما آل إلى تغيير في السلوك السياسي، ولعل جوهر هذا النص يتناغم مع أدبيات النظرية الشعرية عند القرطاجني.

واعتكازا على ذلك، أمكننا الخلوص إلى أن البلاغية أو الشعرية لدى القرطاجني تتموضع في المنطقة التي تتقاطع فيها أدوات تعبير الوظيفة الإقناعية مع أدوات تعبير الوظيفة التخيلية الجمالية، على أساس أن التخيل يقع في البنية الكلامية، من خلال تخيل أشياء في المقول فيه وفي القول من جهة مكوناته السطحية والعميقة. وكونه كذلك فالبلاغية ستصير في ضوئه، فعلا كلاميا إنشائيا، يتوزع على مستوى جمالي، ومستوى لغوي ومستوى قصدي تأثيري.

ثالثا: نظرية أفعال الكلام

تمهيد: تعد نظرية أفعال الكلام من أهم النظريات في تحليل الخطاب اللغوي، التي صارت لها فعالية علمية في مجال البحث الأسلوب الأدبي، الذي استثمر في المفاهيم النظرية والإجرائية التي "صاغها صاحب هذه النظرية في كتابه (how to do things with Words)". ولم تختزل مبادئ هذه النظرية عند أوستين فحسب، بل (استأنفها سيرل (Searle) قبل أن يكتب لها المشروعات العلمية والقبول من طرف كل اللسانيين الذين يعتدون بالنظرية الملفوظية⁽¹⁾ التي راهنت على لسانيات الكلام وهو في حالة تداول واستعمال، متجاوزة بذلك وصف القواعد الثابتة في النظام اللغوي.

إن نظرية أفعال الكلام، هي امتداد للبحث الدلالي-الذي اتخذ من تحليل مكونات الجملة النحوية أو البلاغية موضوعا له- أفادت جملة من العلوم في البحث اللساني من خلال توجيهها مباشرة نحو التواصل اللغوي، الذي أهملته المدارس اللسانية، التي عولت على وصف البنى

* هو جون لانغشو أوستين (John Lang Shaw Austin) فيلسوف من فلاسفة جامعة أكسفورد، وأحد أهم الفلاسفة التي شكلت آراؤه مع تلميذه سيرل (Searle) منبعاً ثرا لفلاسفة اللغة وعلماء النفس، وعلماء اللغة وعلماء الاجتماع وأصحاب لسانيات التلفظ، وغيرها من العلوم المباشرة باللغة، وكتابه "كيف يصنع الأشياء بالكلمات، عبارة عن مجموعة من المحاضرات ألقاها بجامعة هارفارد (HARVARD) سنة 1955م، ونشرت سنة 1962م، ينظر: محمود أحمد نحلة: آفاق جديدة في البحث اللغوي المعاصر، دار المعرفة، الإسكندرية، 2000م. ص 60 وعبد القادر عبد الجليل: المعجم الوظيفي لمقاييس الأدوات النحوية المصرية، دار الصفاء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2006م، ص 133. وجون لانغشو أوستين: نظرية أفعال الكلام العامة، (كيف ننجز الأشياء بالكلام) ترجمة: عبد القادر قينيني، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ط2، 2008م، ص 201.

(1) - خليفة بوجادي: في اللسانيات التداولية مع محاولة تأصيلية في الدرس العربي القديم، بيت الحكمة، الجزائر، ط1 2009م، ص 86-

الفصل الرابع المكونات النظرية الإجرائية للتحليل اللساني الشعري

النحوية اللسانية في اللغة. وهي محاولة جادة، ضبطت معايير التمييز بين وظيفة الجمل الخبرية الوصفية ووظيفة الجمل الإنشائية الإنجازية، التي لا تحتكم إلى معيار الصدق أو الكذب. وكونها كذلك، فقد تجاوزت نظرية أفعال الكلام الطروحات المنطقية التقليدية التي عالجت اللغة قياساً إلى الواقع أو المنطق أو التصديق أو التكذيب.

بحثت هذه النظرية الجانب اللساني للجمل والعبارات من منظور الوظيفة الدلالية للجملة اللغوية الصوتية. وانطلاقاً من هذا الاعتبار، حدد أوستين اللغة -بوجه عام- في كتاب آخر له (الإحساس والمحسوسات) بأنها "معطى حسي (sens datum) يخص الكيفية التي بها يمثل الإحساس⁽¹⁾، على اعتداد أنها كائن عاطفي فكري يحوي جملة من الإمكانيات تسعف المتكلم على التفهيم والتنجز وإنشاء أفعال تطلب.

وقد انتفع أوستين في هذا الكتاب من جملة من الأعلام على رأسهم "جوتلوب فريجه" بواس (Boas) سباير وورف وغيرهم (حيث أفاد من نتائج بحوثهم اللغوية)⁽²⁾ على غرار أثر اللغة على الثقافة، أو تساوي بنية اللغة وبنية الفكر؛ مما مكنه من إعادة النظر في توجهات النزعة الوضعية المنطقية، التي تدّعي أن الفلسفة يجب أن يقتصر موضوعها على تحليل اللغة العلمية على اعتبار أن الواقع تتحكم فيه قوانين علمية موضوعية.

وجملة الأمر، فقد استطاعت هذه النظرية أن تجدد مفاهيم جملة من المصطلحات في نطاق البحث اللغوي اللساني، الذي بدأه دوسوسير في كتابه "دروس في اللسانيات العامة".

1. مضمون نظرية أفعال الكلام: أنتج الفكر الأسلوبي لدى بالي مفهوماً جديداً للغة من المنظور الوظيفي، على أساس أن اللغة كائن عاطفي تعبيرى، ينشأ عن وحداتها الكلامية حدث عاطفي، يؤثر في المتلقي بصورة ما. وقريباً من هذه الفكرة، أسس أوستين لنظريته ضمن تصور أساسي، مفاده أن اللغة (ليست أداة أو وسيلة للتخاطب والتفاهم والتواصل فحسب، وإنما اللغة وسيلة للتأثير في العالم وتغيير السلوك الإنساني من مواقف كلية)⁽³⁾ فاللغة -وفقاً لتصور أوستين- لا تختزل وظيفتها في التواصل أو الإبلاغ أو وصف حالات الواقع العينية وتسميتها فحسب، بل هي أداة تعبير وتأثير في الواقع وفي تغيير سلوكنا ومواقفنا الاجتماعية العامة.

ولعل هذه الرؤية، التي قدمها أوستين لوظيفة اللغة، تعد نقلة نوعية في مجال البحث اللغوي بعامة والبحث اللساني الأدبي بخاصة، على اعتبار أن موضوع البحث الفعلي له هو وظيفة البنية الأدبية -بما هي فعل لغوي تأثيري على المتلقي- من زاوية أن البنية الشاملة للخطاب الأدبي تبرز وتشخص في ضوء ذلك التفاعل القائم بين العناصر البنيوية الداخلية للعمل الأدبي وعناصره الخارجية.

(1) - جون لانغشو أوستين: (م،س)، ص7.

(2) - ينظر: نفسه ص5-7.

(3) - جون لانغشو أوستين: (م،س)، ص7.

تنبهت الفلسفة التحليلية للغة إلى ذلك التباين الموجود بين الجمل الخبرية الواصفة والجمل الإنجازية الأدائية بكونها إنشاء لحدث أو إنجازا لفعل وعلى هذا جعلت منها موضوعا أساسيا للبحث، على خلاف النزعة الوضعية المنطقية، التي قيدت روح اللغة ووظيفتها بحكم أنها تنهض على رسم ووصف وقائع العالم الخارجية، قياسا إلى الإحالة المرجعية الخارجية، في ضوء أن الخلفية المرجعية لجميع الجمل والعبارات هي الصدق أو الكذب. وخلافا لهذه المرتكزات رسخ أوستين لمبادئ نظريته التي تتقوم في أن **(الاستعمال اللغوي ليس إبراز لغوي فقط، بل إنجاز حدث اجتماعي معين أيضا في الوقت نفسه)**⁽¹⁾ إذ المتكلم حين ينشئ فعلا صوتيا دلاليا يخضع لنظام تركيبى معين، تستهدف التأثير في المخاطب بصورة ما. وهذه الفكرة ذاتها، عرف بها إميل بنفنيست الخطاب وميز منه الخبر.

ودرجا على ذلك، فدرس أفعال الكلام، لا يتوقف على مقياس وحيد لتأويل دلالة جملة ما من حيث الصدق أو الكذب، إذ الجمل الإنجازية الإنشائية لا تخبر، ولا تصف وإنما الغاية من إنشاء حدثها اللغوي، هو إنجاز حدث اجتماعي، يكون خارج العبارة. ويستفاد من سياق الخطاب وقرائن الأحوال والمقامات. ومهما يكن الأمر، فقد استنم أوستين على منظور وظيفي دلالي في مفهومه للدور التأثيري لمكونات عناصر لتكلم اللغوي، حيث **(التكلم بشيء ما هو فعله إنجازا)**⁽²⁾، على اعتبار أن اللغة معطى حسي اجتماعي تمارس عناصرها المعجمية التركيبية تأثيرا ما على المتلقي؛ أي أن الملفوظ هو بنية لغوية ينهض على وظيفة تركيبية ودلالية. يقول أوستين في هذا السبيل: **(في الكلام تنجز الأشياء، أي نخرجها من حيز العدم (والتفكير والإحساس) إلى الوجود (بالقوة وبالفعل) حسب أوضاع ومواقف)**⁽³⁾ تكون على حالة تواضع واتفاق بين المتكلم والسامع من حيث حسن الكلام وقبوله؛ إذ المتكلم يروغ من وراء إنشائه للفعل داخل الحدث اللغوي **(تأديته أحسن أداء)**⁽⁴⁾ وعلى هذا، تخطى أوستين البحث النحوي للجمل، إلى البحث الدلالي التداولي لها، من حيث أنه بحث في علاقة العبارات بالمتكلم والسامع معا، ومن ههنا فالفعل الكلامي التأثيري، يثوي في تضاعيف بنيته التداولية حدثان، أولهما حدث لغوي، يكون ماثلا في العبارة وحدث اجتماعي يتعلق بالمتلقي و يترتب عن دلالة الحدث اللغوي ويتحقق خارج العبارة. ووفقا لهذا التصور، **(ميز أوستين الفعل الكلامي من أجل ذاته)**⁽⁵⁾ عن بقية الأفعال الأخرى.

2- أنواع الملفوظات: انتقد أوستين مفهوم التلفظ بالعبارة في البحث الفلسفي والنحوي التقليدي، حيث اعتمدت مقولات الحكم، الإثبات، التقرير، والإسناد في الجمل والعبارات اللغوية حيث التكلم بشيء ما هو إثبات ذلك الشيء وتقريره، أو إسناده إلى الفاعل له وفقا للتصور التقليدي⁽⁶⁾. تأصيلا أن هذه البحوث، اعتكزت على معيار الصدق أو الكذب، بوصفهما علامتي

(1) - فان دايك: علم النص- مدخل متداخل الاختصاصات-، تر وت: محمد سعيد حسن البحيري، دار القاهرة للكتاب، القاهرة، ط1، 2001م، ص18.

(2) - أوستين: (م،س)، ص23.

(3) - نفسه، ص9.

(4) - أوستين: (م،س)، ص25.

(5) - ينظر: نفسه، ص123.

(6) - ينظر: نفسه، ص23-24.

حكم في العبارات اللسانية. وبناء على هذا، مايز بين الملفوظات التقريرية (E. Constatives) والملفوظات الإنجازية (E. Performatives) من زاويتي الوظيفة والمرجع.

أ. الملفوظات التقريرية: تنحصر وظيفة هذه العبارات الخبرية أو الواصفة (في وصف الحوادث و حالات الأشياء)⁽¹⁾ على أساس أن عناصرها المعجمية والنحوية، تحيل إلى مرجع معين، حيث تضطلع بوصفه أو إثبات أشياءه العينية، ولذلك تخضع في الحكم إلى قضية الصدق أو الكذب.

ب. الملفوظات الإنجازية: تنقسم العبارات الإنجازية - بما هي البحث الموضوعي للأفعال الكلامية لدى أوستين - إلى قسمين: -إنجازيات أولية (performatif primaire) صريحة مباشرة¹، حيث تكون أفعالها ظاهرة منسوبة إلى المتكلم بصيغة الزمن الحاضر والقسم الثاني: من الملفوظات الإنجازية هي إنجازيات ضمنية -غير مباشرة- تفتقر ببلاغة الحدث اللغوي، حيث أفعالها غير ظاهرة (أخبار تتضمن أوامر) وهي (قابلة للتوضيح والتفسير)⁽²⁾ على اعتداد أن كل ملفوظ تركيبى يمتلك بعدا إنجازيا وبعدا تفسيريا.

إن الملفوظات الإنجازية الأدائية هي التي (تحض على فعل أو تنهى عنه أو تصف أحداثا، وميزتها هو أن تلفظها إنما ينجز الحدث (الظاهر أو المضمّر الذي تصفه)⁽³⁾ من زاوية أن هذه العبارات، لا تخبر، ولا تقدم بلاغا، ولا تدل على صدق أو كذب وإنما التلفظ بها هو إنجاز لشيء ما، قد يكون أمرا، أو وعدا أو تهديدا أو تحذيرا، بكونها أغراضا لأفعال كلامية تنجز في الملفوظ ذاته محكوم بالتلفظ بها، حيث أن النطق بهذه العبارات هو فعل إنجازي حيث (حين نقول بأن التلفظ إنجازي هو إنجاز للفعل المذكور في الملفوظ)⁽⁴⁾.

وترتبيا على هذا، فالفعل الكلامي الإنجازي هو حدث لغوي، تنتظمه وحدات معجمية تركيبية، متضمن في الملفوظ، الذي ينتج من التلفظ الصوتي المادي وذلك الحدث اللغوي يترتب عليه أيضا حدث اجتماعي يمارسه المتلقي تأثرا بقوة دلالة الحدث اللغوي.

والفرق بين الملفوظات التقريرية النحوية والملفوظات الإنجازية الأدائية البلاغية، هو أن التقريرية تحتكم وتخضع إلى واقع خارجي معين، حيث تسعى وتحاول أن تتمثل ذلك الواقع -بما هو خلفية إحالية- بالصدق أو الكذب. بينما الإحالة المرجعية والمعنى في الملفوظات الإنجازية تخضع لمرجعية الملفوظ اللغوية الظاهرة، ومفعول الحدث اللغوي في المتلقي أو النتائج المترتبة عن أداء الفعل في العبارة، الذي ينشأ عنه (تغيير في سلوك المتلقي بحسب تباين مقتضيات الأحوال) وتنوع الأخبار وأغراضها⁽⁵⁾

(1) - علي آيت أوشان: السياق والنص الشعري، (م،س)، ص64.

(2) - ينظر: خليفة بوجادي: (م،س)، ص96.

(3) - سيرل: من سوسيرا إلى فلسفة اللغة (مقال)، مجلة العرب والفكر العالمي، بيروت، ع13 و14، 1989، ص95.

(4) - علي آيت أوشان: (م،س)، ص64.

(5) - خليفة بوجادي: (م،س)، ص90.

على اعتبار أن المتكلم بالعبارات الانجازية يستهدف تحقيق غرضه، المتمثل في إحداث أثر وجداني أو ذهني في المخاطب، من خلال إنتاج دلالة جديدة، لا إعادة تسمية حقيقة عينية تتوافر في الواقع الفعلي الخارجي، حيث يمكن معاينتها بمعيار الصدق أو الكذب.

وجملة الأمر، فقد رسخ أوستين منهجا تحليليا يختلف عن المنهج المعياري في تحليل العبارات والجمل، وهي في حالة الاستعمال الفعلي للغة، إذ عول على تحليل مكونات عناصر الفعل التكلمي قياسا إلى الإخفاق أو التوفيق في أداء الحدث اللغوي الاجتماعي، الذي يرتكز إلى مقاصد المتكلم من (إسعاد السامع أو الإساءة إليه أو طبيعة إزعاجه أو تهديده، أو وعده)⁽¹⁾ وما أشبه ذلك من أفعال تأثيرية. وكل ذلك مرتبط بجملة من الظروف التي تحيط بالتداول، حيث يكون فيها الفعل الإنجازي موفقا أو خائبا، ولا يكون -إطلاقا- صادقا أو كاذبا.

فوظيفة الفعل الإنجازي المضمن لدى أوستين بناء على ما تقدم تكاد تتوافق مع وظيفة الأقوال المخيلة بالكلام لدى حازم القرطاجي، من منظور أن الجملة اللغوية -في ضوء هذا التصور الذي نحن صده- ليست بالضرورة إخبارية ولا خطابية مباشرة، تحيل على واقع فعلي (يحتمل الصدق أو الكذب) وإنما المتكلم بالعبارات الإنجازية ينجز أفعالا داخل نسيج الوحدات اللغوية للعبارة المضبوطة بقواعد معجمية نحوية وصوتية، تنشئ دلالتها صورة تأثيرية، تتمثل في تغيير سلوك المتلقي أو مواقفه أو معتقداته ومشاعره، انطلاقا من علاقة كل من المتكلم والمتلقي بعناصر الفعل الكلامي -بكونه واقعا لغويا- يوازي الواقع الفعلي بوصفه دلالة مرجعية معجمية تتلبس أشياءه وأحداثه الحقيقية. وفي هذا السياق، يرى اميل بنفنيست أن الملفوظات الإنجازية (تحيل إلى واقع لغوي تكونه هي بنفسها)⁽²⁾ على خلاف الملفوظات التقريرية بما هي عبارات نحوية لسانية، تحيل الدلالة (المرجع والمعنى) فيها إلى الواقع الخارجي مباشرة، بناء على أن اللغة ترتد وظيفتها الوحيدة إلى (وصف حالات العالم (الواقع) وإثباتها)⁽³⁾، في ضوء أن مهمة الكلمات ضمن أدبيات الفلسفة الوضعية والدرس النحوي البلاغي التقليدي، هي تسمية أشياء الواقع وحالاته وتوصيلها إلى المتلقي.

3. مجال الأفعال الكلامية: بعد ما أفاض أوستين في التمييز بين العبارات التقريرية والعبارات الإنجازية⁽⁴⁾، التفت إلى مجال الأفعال الكلامية -بكونها عناصر تداولية- تشارك معا في تجسيد الوظيفة الإنشائية الانجازية تجسيدا فعالا، انطلاقا من تداولية هذه الحقول (المتكلم -الخطاب وأدواته الدلالية البيانية- المتلقي)، في ضوء تصور عام، مؤداه أن هناك farkا بين الاستعمال اللغوي، والاستعمال الشعري للغة. وبهذه الوجهة، سيميز أوستين بين ثلاثة أنواع من الأفعال، تكون مرتبطة بالملفوظات وإنجازها، على اعتبار أن كل فعل كلامي هو عملية لفظية

(1) - علي آيت أوشان: (م،س)، ص65.

(2) - ينظر: علي آيت أوشان: (م،س)، الصفحة نفسها.

(3) - ينظر: محمود أحمد نحلة: (م،س)، ص42.

(4) - ينظر: أوستين (م،س)، ص11-39.

الفصل الرابع المكونات النظرية الإجرائية للتحليل اللساني الشعري

صوتية دلالية تتحقق بالعبارات والجمل، ويترتب عنها -حتمًا- الأفعال الآتية التي تكون متناسقة ومتداخلة فيما بينها⁽¹⁾.

1. **فعل البناء (Acte locutoire)** أو ما يصطلح عليه **(بفعل التلفظ)** الذي يخص طريقة التأليف بين الأصوات والكلمات وفق نموذج نحوي دلالي معين.

وقد قسم أوستين هذا الفعل إلى ثلاثة أفعال بكونها وحدات لغوية كلامية متكاملة وهي:

(أ) **فعل صوتي (Acte phonique)**: إنتاج أصوات مقروعة من مخارج معلومة.

(ب) **فعل انتباهي (Acte phatique)**: أي إنتاج كلمات معجمية تخضع لقواعد النحو والتركييب في مجتمع لغوي معين.

(ج) **فعل إحالي (Acte rhétique)**: استعمال عناصر الفعل الكلامي - بما هي كلمات - في معنى معين مع تحديد مراجعها، بحكم (أن الدلالة عند الفلاسفة هي المعنى أو المرجع)⁽²⁾ أو المعنى والمربع معاً؛ أي تحقيق سياق لغوي تركيبى دلالي، ينتج عن تعاضد الفعل الفونوطيقي مع الفعل الانتباهي.

2. **فعل القصد (الخطاب) (Acte illocutoire)**: هو قول كلامي يترتب مباشرة عن فعل البناء -بما هو نسق من العناصر المتكاملة- ومضمونه: هو أن المتكلم حين ينشئ كلاماً (فعلاً بنائياً) تكون له مقاصد يعبر عنها ذلك الكلام، كالوجوب، والطلب والتقرير والتهديد وغيرها من الأفعال على اعتداد أن الخطاب التداولي بالعبارة له وظائف متعددة، تتباين وفق تباين الاستعمالات اللغوية، والفعل الذي يتغياها المتكلم إحداثه في المتلقي.

3. **الفعل الحاصل (فعل التأثير بالخطاب) (A. perlocutoire)** اصطلاح عليه أوستين (يلزم فعل الكلام)⁽³⁾ الناتج من قوة دلالة الفعل الكلامي "يقول أوستين في هذا السياق: (القول بشيء ما يترتب عليه أحياناً أو في الصادرة حدوث بعض الآثار على إحساسات المخاطب وأفكاره أو تصرفاته)⁽⁴⁾، أي أن المتكلم في إنجاز له للفعل وإنشائه للحدث بالقول، يعتمد إحداث هذه الآثار في المخاطب. وعلى هذا، فالفعل التأثيري هو فعل لغوي كلامي إنشائي يترتب عن الفعل الكلامي.

إن موضوع فعل التأثير بالخطاب هو النتائج المترتبة عن فعلى البناء والقصد معاً، ومدى تأثير الفعل الإنجازي وقوته في المتلقي، وكيفية تغيير مواقف الاجتماعية، أو استشارة وجدانياته. ويشترط

(1) - ينظر: أوستين (م، س)، ص 123-152.

(2) - علي آيت أوشان: (م، س)، ص 68.

(3) - أوستين: (م، س)، ص 123.

(4) - نفسه، ص 131.

الفصل الرابع المكونات النظرية الإجرائية لتحليل اللساني الشعري

لإنجاح مجال الفعل الكلامي أن يجري في ظروف زمانيته ومكانية معينة، وبين متخاطبين يشتركون في السنن الماثلة في أذهانهم (ويبدون استعدادا للحوار)⁽¹⁾ والتخاطب والتداول.

وجملة الأمر، فالفعل التأثيري في الخطاب، ينتج عن قوة دلالة فعل الخطاب، مهما كان نوع الوحدات اللغوية المستعملة فيه، على اعتبار أنها (قائمة على التواطؤ والاتفاق بين المتكلم والمتقبل)⁽²⁾، كما هو الشأن في فعلي البناء والقصد.

وتحصيلًا لما سبق، فالخطاب لدى أوستين هو ملفوظ لغوي يتحقق من قبل المتكلم. ويتحدد الكلام بكونه فعلاً إنجازياً إنشائياً بتلك الأطراف الثلاث المتقدمة.

إن مضمون البحث الفعلي لفلسفة الأفعال الكلامية هو الوظيفة الإنشائية للأفعال اللغوية - مهما كان نوع الدلالة فيها- إذ (النطق بالجملة أو العبارة يقول أوستين، هو إنجاز لفعل أو إنشاء لجزء منه)⁽³⁾، على اعتبار أن وظيفة الفعل اللغوي الإنشائي لا تنطبق على الإخبار أو الوصف، أو لإثبات أمر ما -على الإطلاق- وإنما وظيفته تتمثل في التأثير على المتلقي بصورة ما، وتبرز القوة الدلالية الإنجازية للفعل الكلامي في (إيقاع الفعل على وجه له حظ في التوفيق والقبول مما يحصل به الإذعان من كل وجه)⁽⁴⁾، من وجوه الأداء اللغوي الذي يستعنى ضمنه المتكلم أن يجعله منسجماً مع أغراضه ومقاصده، التي يرومها من الكلام، مراعيًا مقتضيات أحوال المتلقي.

وبناء على هذا، فالتأسيس النظري والإجرائي الذي مارسه أوستين في كتابه حول بنية الفعل الكلامي ووظيفته، تنضوي في (دراسة تسقييه لعلاقة العلامات (اللغوية) عموماً لمستعملها ومؤولّيها)⁽⁵⁾ على اعتبار أن أوستين بحث في عناصر التشكيل اللغوي التي من شأنها أن يؤدي بالمتلقي إلى الإذعان والتسليم بما يطرحه المتكلم من دلالات ماثلة في العبارات والجمل بكونها -تشكل واقعا لغوياً يوازي الواقع الخارجي الفعلي- حيث اعتمد الاستعمال اللغوي الفعلي مدونة والوظيفة التأثيرية الإنشائية للعبارات والجمل -بما هي خطاب موجه- موضوعاً فعلياً لتداولية الأفعال اللغوية، مميزاً بين الفعل الإنجازي، عن بقية الأفعال الأخرى من جهة، ومحدداً الفعل الإنجازي الإنشائي في ذاته.

إن الأطر الثلاث التي حددها أوستين لمجال الأفعال الكلامية يمكن تنزيلها ضمن المعالم التي حدد بها حازم القرطاجني الوظيفة الإنشائية أو البلاغية للتخييل في الخطاب الشعري حيث شخص بنيته، وحدد وظيفته، التي تتأسس على منازع ومقاصد الشاعر، تحملها رسالة لغوية (تسعى بالدرجة الأولى إلى الإقناع بفعل ما (convaincre)⁽⁶⁾ على المتلقي، الذي يستجيب -

(1) - ينظر: علي آيت أوشان: (م،س)، ص68.

(2) - ينظر: أوستين: (م،س)، ص135.

(3) - نفسه، ص16.

(4) - أوستين: (م،س)، ص59.

(5) - فرانسواز أرمينكو: المقاربة التداولية: تق وتر: سعيد علوش، مركز الإنماء القومي، بيروت، 1986م، ص60.

(6) - ينظر: علي آيت أوشان: (م،س)، ص71-72.

بشكل أو بآخر- للآزم الفعل الخطابي -برمته- الذي يثوي في مطاويه قيم تعبيرية إخبارية وخصائص أسلوبية، تحدث تأثيرات معينة في مواقف ومواقع المتلقي ونفسيته الهرمونية والذهنية. عد القرطاجي المتلقي طرفا أساسيا في الظاهرة الشعرية -التي جعلها موضوعا لشعريته- على اعتداد أن الشعر لا يتحدد فقط بالسؤال: -ما هو الشعر أو من يتكلم في النص الشعري؟ أو ما هو موضوع النص الشعري؟ بل يتحدد الشعر -بما هو كلام نوعي يغير الكلام النثري- (بالعلاقات التفاعلية بين النص والقارئ)⁽¹⁾، وعلى ضوء هذه العلاقة يتقاطع القرطاجي بناء على نصوصه السابقة مع أنصار جمالة المتلقي (ياوس)، الذي راهن على ثنائية: المسافة الجمالية* وأفق انتظار القارئ في تحديد بنية الخطاب الأدبي التخيلي -بما هو فعل كلامي لغوي مع التلقي- حيث ميز بين ثلاثة أفعال ضمن نظرية التأثير هي على الآتي⁽²⁾:

1- الإستجابة: يترتب عنها الرضى والارتياح، لأن العمل الأدبي يستجيب لأفق انتظار القارئ، وينسجم مع المعايير الجمالية، واللغوية، والاجتماعية للظاهرة الأدبية.

2- التخييب: يترتب عنه الاصطدام أو المفاجأة الأسلوبية، لأن البنية اللغوية الأدبية تتأسس على التغير، وهذا ما يجعل العمل الأدبي يخيب أفق انتظار القارئ.

3- التغير: هذا الفعل هو وظيفة مبنى الفعل الإنجازي الإنشائي (لدى أوستين) الذي يغير أفق انتظار القارئ، لأن القيم التعبيرية الفنية للأثر الأدبي -بما هو خطاب تواصل- تكمن في الآثار المترتبة عن تلازم ما هو لغوي إخباري بما هو أسلوب تخيلي -في إطار بنية كلية عامة- في تقنية المتلقي على المتلقي وسياقه العام.

وخالص القول: فالقرطاجي عالج الخطاب الشعري من زوايا أنه فعل كلامي تركيبى أولا وفعل دلالي قصدي متعمد ثانيا، وفعل خطابي تأثيري إزاء المتلقي ثالثا، الذي إما أن يستجيب لأفق انتظاره، أو يخيبه أو يغير من سلوكاته ومواقفه الاجتماعية ومواقفه النفسية.

المبحث الثالث: موضوع الأسلوبية وميدانها

أولا: المنهج الأسلوبى والنص الأدبى

1- المنهج الأسلوبى:

يرتدّ مصطلح " المنهج " إلى أصل اشتقاقه الثلاثي "نهج"، والمقصود بها- أي الكلمة- من الناحية اللغوية المحضة "بَيِّنْ؛ إذ (نهج الطريقُ، إذا وضح، و طريق نهجٌ وطريق نهجةً بيّنة واضحة)⁽³⁾، وتوسل النهج والمنهج والمنهاج (إذا سلك الطريق البيّنة الواضحة في سيره)⁽⁴⁾.

(1) - علي آيت أوشان: (م.س)، ص101.

* المسافة الجمالية عند "ياوس" هي الفرق بين كتابة المؤلف وأفق انتظار القارئ ينظر: نفسه، الصفحة نفسها.

(2) - ينظر: نفسه، ص104.

(3) - ابن منظور الإفريقي: (م.س)، مادة " نهج ".

(4) - محمد بن أبي بكر بن عبد القادر الرازي: مختار الصحاح، (م.س)، مادة "نهج".

الفصل الرابع المكونات النظرية الإجرائية للتحليل اللساني الشعري

ولعل المادة المعجمية لكلمة "المنهج" -بناء على ما سلف- تدنو من مدلولها الاصطلاحي الذي ينم على جملة من المبادئ والمقاييس، التي تُتوسل في التحليل للوصول إلى الغاية، التي تتبناها النظرية.

وفي هذا الصدد، يعرف "المنهج" أو "المنهاج" اصطلاحاً، بكونه (الخطّة التي يصفها المفكر، أو الكاتب، أو الباحث لكي يتخذ منها طريقاً للوصول إلى غاية ما).⁽¹⁾ وعلى ضوء ذلك، فالأسلوبية هي منظومة متجانسة ومتماسكة، تحوي جملة من المقاييس، تعتمد في الممارسة النصية، والتي يُشكّل مجموعها منهاجاً قائماً بذاته؛ يسعى لتجلية مجالي الأدبية التي تعدّ الموضوع الحقيقي والوحيد للبحث الفعلي للدرس الأدبي. وفي هذا السياق، يذهب "جورج مولينييه" قائلاً أن هدف المنهج الأسلوبي النصي هو (دراسة الأدبية في مكوناتها الكلامية والشكلية)⁽²⁾ للآثار الأدبية. فالمنهج الأسلوبي -وفق هذا المنظور- ينطلق من لغة النص الأدبي لوصف شروط أدبيته، بطريق التحليل والتشخيص ساعياً إلى رصد الخواص الفنية -بطريقة منظمة ومنضبطة- الماثلة في الجماليات الكلامية، وذلك بدراسة الخصائص والوجوه الأسلوبية الملازمة للخصائص اللغوية، والتي تؤسس -معاً- البنية الكلية للأثر الأدبي.

إنّ مفهوم الأدبية، الذي اشتقه "جورج مولينييه" من مفهوم الوظيفة الشعرية، الذي اقترحه "رومان جاكبسون" للدراسات الشعرية اللسانية، بكونها الوظيفة المهيمنة في الشعر قياساً إلى الوظائف اللغوية الأخرى، استبدله الأسلوبي "ميشال ريفاتير" بالوظيفة الأسلوبية على اعتداده أنها بنية لغوية شكلية مع المتلقي، وقد أعاد - في ضوء ذلك- تعريف الأسلوب قائلاً ما يلي "يفهم الأسلوب على أنه تأكيد emphasis" تعبيراً عاطفياً أو جمالياً (يضاف إلى المعلومة المرسلّة عبر البنية اللغوية، دون المساس بالمعنى. وبعبارة أخرى فاللغة تعبر عن ما يبرزه الأسلوب).⁽³⁾ وفي ضوء هذا التعريف الجديد للأسلوب، أمكننا القول: إنّ الأسلوبية لا تدرس الوظيفة الشعرية بالمفهوم الجاكبسوني لها، على اعتداده إنها وظيفة لسانية داخلية، قياساً إلى وظائف اللغة الأخرى. وإنما الأسلوبية - بما هي نظرية ومنهج - تميز أثناء الممارسات التحليلية للنصوص الأدبية بين وظيفة اللغة التعبيرية والوظيفة المعلوماتية التواصلية، التي تعادل الوظيفة الإحالية "المعرفية أو المرجعية" عند رومان جاكبسون. وبناء على هذا، فقد اختزل ميشال ريفاتير الوظيفة التعبيرية الشعرية، في مفهوم وظيفة "الإبراز"، التي تجعل من الأسلوب بنية أو أداة لتبيان الوظيفة الإحالية عند أهل الشعرية، على أساس إنها توليفة من الخصائص الأسلوبية (تقابل بالطبع المظهر اللغوي الموصوف بواسطة الأسلوبية).⁽⁴⁾ وترتيباً على ذلك، انتقل ميشال ريفاتير من مفهوم الوظيفة الشعرية إلى مفهوم الوظيفة الشكلية اللغوية أو

(1) - رشيد عبد الرحمان العبيدي: التطبيق العملي لمنهج البحث الأدبي وتحقيق النص، مطبعة وزارة التعليم العالي، بغداد، ط2، 1987، ص 21.

(2) - جورج مولينييه: الأسلوبية، (م. س) ص 33. وينظر أيضاً: جورج مولينييه: دراسة الأسلوب والبحث، وأدوات الفن الأدبي " مقال "، تر: بسام بركة، مجلة الفكر العربي، معهد الإنماء القومي، بيروت، العدد 94، شتاء 1998 السنة 19، ص 231.

(3) - ينظر: فرونسوا راستي: (م.س) ص 214.

(4) - نفسه، ص 215.

الفصل الرابع المكونات النظرية الإجرائية للتحليل اللساني الشعري

الأسلوبية. وعلى هذا المنوال، قرر السواد الأعظم من الأسلوبيين: أنّ الأسلوبية تعالج الأدبية وشروطها بطريقة لسانية عبر مستوياتها النصية واللغوية في علاقتها بالمتلقي. بينما الأسلوب ينتمي إلى الوظيفة التعبيرية الشعرية. والتحليل الأسلوبي للخطاب الأدبي- في ضوء الكلام السابق- يستهدف سبر غور طبيعة الأدبية بكونها (الخاصية الفنية) الوحيدة الموجودة في الجماليات الكلامية⁽¹⁾، على اعتداد أنها الفصيل الحاسم الذي يميز ويسم الاستخدمات الفنية للغة، والتي يمكن إدراكها -أي الأدبية- بوساطة المفردات البراغمية التداولية، على أساس أن اللغة هي أفعال كلامية، كما تجلت عند إميل بنفنيست و أوستين. وقد انعكس هذا التداخل في التسميات وطرق المقاربة على التحليلات الأدبية في الثقافة النقدية العربية المعاصرة؛ حيث اختلط التحليل البنوي التشرحي السيميائي للخطاب الشعري مع أدبيات ومنطلقات المنهج الأسلوبي على شاكلة ممارستي الدكتور عبد الله الغدامي و الباحث عبد الملك مرتاض⁽²⁾.

ينظر المنهج الأسلوبي إلى الخصائص اللغوية بوصفها وسائل تعبيرية توظف في الخطاب الأدبي، لخدمة الخصائص الأسلوبية بما هي عناصر من الأدبية. وقد استجد المنهج الأسلوبي بمفهوم وظيفة الخطاب اللغوي كما ورد عند أوستين، الذي قابل -كما مر بنا- بين الفعل التحقيقي "illocutoire" و الفعل التأثيري "perlocutoire"، تقريبا على طريقة إميل بنفنيست في مفهومه للخطاب.

تمسك ريفاتير بالمبدأ الجمالي، الذي أخرج بالي من الدرس التعبيري للأسلوبية، كما جعل الوظيفة التعبيرية - بما هي أسلوب - تقابل الوظيفة المعلوماتية*؛ إذ أنه لم يؤكد على الوظيفة الأسلوبية "الأدبية" المرتبطة بالوظيفة التعبيرية العاطفية أو الجمالية. وإنما الوظيفة الأسلوبية -عنده- هي مظاهر لغوية شكلية جمالية مع عالم المتلقي. و على هذا فالأسلوبية ليست منهجا لدراسة لغة الأسلوب أو أساليب اللغة، كما تفعل اللسانيات بحقولها بل الأسلوبية تستهدف وتتقصد مقاربة الوظيفة الأسلوبية مقاربة لسانية في ضوء أنّ الأسلوب هو (الإبراز الذي يفرض بعض العناصر من المتواليات الفعلية في اتجاه القارئ، على النحو -كما يقول ريفاتير- الذي يمكن هذا الأخير "القارئ" من حذفها دون تشويه للنص و لا يمكنه أن يكشفها دون أن يجدها ذات معنى وخصوصية)⁽³⁾. والأسلوب- بهذا الاعتبار- ليس انزياحا فحسب، بل هو متواليات لسانية فعلية، تؤدي بنيتها إلى إنتاج الوظيفة الأسلوبية، التي يتم تحقيقها بواسطة القارئ، الذي يساق إلى التعرف على سر التعارض القائم بين الدلالات السياقية التركيبية والدلالات المرجعية، لأجل تفسير القصد الجمالي للنص الأدبي، تأثيلا على أن النص الأدبي هو بنية لغوية وظيفية، يتوخى من وجهة تداولية معينة، استخدامات لغوية مغايرة للاستخدامات العادية، والقارئ (مدعو لأن

(1) -جورج مولينييه، الأسلوبية، (م.س) ص 152.

(2) ينظر: عبد الله الغدامي: (م.س) من ص 293 إلى ص 308. و وعبد الملك مرتاض: التحليل السيميائي للخطاب الشعري - تحليل مستوياتي لقصيدة شناسيل ابنة الجلي، دار الكتاب العربي الجزائر، دط أفريل 2001، من ص 150 إلى ص 190.

*- تقابل وظيفة التعبير عن الأفكار " التمثيلية " عند بوهلر و الوظيفة المنطقية عند بالي والوظيفة المرجعية أو الإيحائية أو المعرفية عند جاكبسون.

(3) -m. riffaterre :op.cit , p 31.

يتواطأ مع المرسل " الناص " و عدّ كل " وجه أسلوبى " عملية مقصودة من قبل " الناص " يسوغ " القارئ ردها إلى نوايا ومقاصد خفية⁽¹⁾، تتجسد في الاستخدامات الأسلوبية الأدبية للغة التي تبعث في عين القارئ الذي يسعى للبحث عمّا يتوارى وراءها. وعلى الجملة، فإن الأسلوبية هي مقارنة متجانسة، يكاد يضيق الخلاف حول أسسها ومبادئها، على الرغم من ذلك التعدد في التسميات الذي يرتد إلى ارتباطها بحقول معرفية عديدة إلا أنّ ما هو مؤكد ومقرر من أهلها: أنّ كل تحليل لغوي هو تحليل أسلوبى بالأساس، يتقصد دراسة (الأدبية) بطريقة علمية موضوعية من منظور أنّ الأسلوبية الأدبية هي (نتاج تقاطع الشعرية التي تهتم بنوع واحد من الخطاب وهو الأدبي- كما يرى تودوروف- بما هي قسم فرعى عمودي، مع قسم فرعى أفقي هو الأسلوبية العامة التي تتناول نمطا من القضايا يتعلق بكلّ الخطابات).⁽²⁾ وترتبط على هذا فالأسلوبية الأدبية - بما هي ممارسة علمية نصّية- تعول على علوم اللسانيات في تحليلاتها وهي تدرس داخل الخطابات الأدبية التواصلية جميع الوحدات اللسانية المكوّنة للعمل الفني اللغوي وذلك من خلال تفكيكها إلى مستويات نصية، يفرزها النسيج اللغوي للخطاب، ثمّ إعادة بناء تلك المستويات من جديد على أساس أنّ (الوحدة المعزولة لا ترتقي بأي حال من الأحوال لأن تكون خصيصة، إلا أن تكون الوحدات على شاكلة حزمة من السمات اللغوية التي يأخذ الرباط بينها الوارد قيمة المهيمن).⁽³⁾ ولعل هذا المفهوم الذي أطال الخطاب النقدي المعاصر الخوض فيه يصطدم بشكل أو بآخر بمفهوم البلاغية والمتلقي لدى حازم القرطاجني، الذي يتوافر نموذجه البلاغي على مفاهيم نظرية ومفاهيم إجرائية تقترب بدرجات بارزة من هدف المشروع النقدي المعاصر- بما هو تفسيري- القائم على التمييز بين ما هو لساني وظيفي إقناعي و بين ما هو أسلوبى وظيفي تأثيري ويبرز ذلك من خلال تفريقه أي القرطاجني- بين وظيفة الخطابة ووظيفة الخطاب الشعري التخيلي.

2- النص الأدبي:

يرى جورج مولينييه أنّ أعلام الشعرية البنيوية ينظرون إلى النص الأدبي بكونه (مجموعة من العلاقات المشتركة ذات طبيعة لغوية على وجه التحديد)⁽⁴⁾، إذ كل عنصر لا ينتظم إلا في صلاته بسائر العناصر؛ لأن الكل والأجزاء لا يكون لها معنى، ولا يكون لها - إذن وجود- إلا داخل هذا التشابك " intrication "، وتلك هي (الطبيعة التأويلية للبنية)⁽⁵⁾ الأدبية القائمة في الوظائف اللسانية الداخلية للخصائص الأسلوبية داخل الهيكل الستاتيكي المغلق للنص الأدبي.

ولعل هذا الطابع التأويلي للبنية ينعكس في نظرية التركيب الإسنادي عند الجرجاني الذي يتقوم من خلال توخي معاني النحو و وجوهه للأغراض التي يصاغ لها الكلام. أما منظور

(1)- والكلام لأمبيرتو أيكو: ينظر إلى كتاب : صناعة المعنى والتأويل ، (م.س)، ص 336.

(2)- أوزوالد دوكروا و جان ماري شافار: (م.س)، ص 156.

(3)- جورج مولينييه: الأسلوبية: مقال منشور في الموسوعة الكونية الفرنسية، تر: محمود صابر الحباشة، ضمن كتابه: الأسلوبية والتداولية مداخل لتحليل الخطاب، (م.س) ص 20.

(4) - صابر محمود الحباشة : (م.س)، ص 14.

(5) - نفسه، ص. ن .

الأسلوبية التأويلية للنص الأدبي يتبلور بأنه (موضوع ثقافي في المرجع الإيديولوجي الجمالي حيث تعان محاور البراغماتية والجمالية العامة متحدة، "والأسلوبية" تتناول النص بكونه خطاباً "تواصلها"، لأن الخطاب يظهر على شكل نص في حيز ضيق أو شاسع. ولعل التمييز الذي أقامه - بحسب مولينييه- إميل بنفنيست بين الخبر " récit " والخطاب " discours " لا يفيد المقاربة الأسلوبية، " على أساس " أن كل نص ينشئ مسار تقبل متعلق به⁽¹⁾. وهذا الكلام يجعل الأسلوبية، تبتعد كثيراً عن لسانيات الجملة، وتقرب في نطاق الجملة من اللسانيات التحويلية و التوزيعية -بدرجات ضعيفة-؛ على اعتداد أن التحليل الأسلوبي بمنظور-جورج مولينييه- يجعله (فن للتأويل وتمشياً للعودة -كما يرى الدكتور محمد صابر الحباشة- إلى المنهج الهيرمينوطيقي)⁽²⁾، الذي ينهض على شرطي التفسير والفهم في حقل النماذج الألسنية الأدبية، مجارة للرأي القائل، الذي أصرّ عليه بول ريكور (نفسر لكي نفهم ونفهم لكي نفسر ونفسر أكثر لنفهم أفضل)⁽³⁾ المقاصد العميقة التي تحتجب وراء الأبعاد البراغماتية والجمالية للخصائص اللغوية. وعلى هذا، تعمق الأسلوبية من تحليلاتها النصية، لملاحقة المعاني العميقة، التي يتضمنها النص الأدبي في علاقته بالقارئ الأسلوبي و في هذا الإطار المعرفي تحدث ميشال ريفاتير عن ميزة اللغة الشعرية على المستوى الأسلوبي، وأصرّ أن يؤخذ -بعين الاعتبار- القارئ والنص الشعري في الآن معاً؛ إذ إنّ الأدبية التأثيرية بما هي مظهر لغوي جمالي تعالقي تعبيرية (ليست موجودة لا عند الكاتب ولا في النص -في أبعاده الدلالية-)، ولكن في علاقة النص بالقارئ)⁽⁴⁾، وبالتالي فإنّ كل أسلوبية هي أسلوبية بنيوية، تعتمد أسلوب المحايثة ومفهوم القارئ، ولا تعتدّ بمقاصد المؤلف ولا بسياقه الثقافي.

لم يُنَبَّه - في حدود علمنا - في الثقافة الأسلوبية المعاصرة إلى أن أسلوبيات التلقي قياساً إلى أسلوبيات الإنتاج، ترتدّ إلى جذور إغريقية، تتوافر في كتاب لونجينوس *Longinos الموسوم بـ " في الأسلوب الرفيع "، والذي نحا فيه منحى شديد الاختلاف عن كل من أفلاطون وأرسطو طاليس، إذ أثار مسائل في الأدب، تختلف كل الاختلاف عن تلك التي أثارها المعلمان وقد أقرّ أن الشعر (يحقق نوعاً من المتعة الفدّة، يتفرد بها عن باقي الأصناف الأخرى، وعني بتبيان أثره الإمتاعي في القارئ، وقد يحدث عن الأثر الفوري الذي تحدثه الكلمات ومواقعها ولكن هذه الإثارة ليست مقتصرة على وسيلة من الوسائل اللغوية، التي تسعى إلى الإقناع المرجو في النظرية القديمة في الخطابة - البلاغة -)⁽⁵⁾، حيث أن قيمة العمل الأدبي بما هو

(1) - جورج مولينييه: الأسلوبية، (م. س)، ص 17-18.

(2) - صابر محمود الحباشة: (م. س)، ص 33.

(3) - ينظر: محمد شوقي الزين: تأويلات وتفكيكات- فصول في الفكر العربي المعاصر-، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2002، ص 69-70.

(4) - ينظر: حميد لحداني: القراءة وتوليد الدلالة، (م. س)، ص 71.

* لونجينوس *Longinos: هو ناقد بلاغي إغريقي، متأخر عن عصر أرسطو طاليس، وقد اتجه نقاد القرن 18 إلى تفسير (لونجينوس) تفسيراً بلاغياً، ورأوا فيه أعظم باحث في الأثر العاطفي، الذي تخلفه بعض الاستعمالات اللغوية - ينظر : أيفيست : ديفيد ديشيس David .daiches : مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق، تر : محمد يوسف نجم، مرا : إحسان عباس ، دار صادر بيروت، طبعة جديدة، 2007، من 82-84.

(5) - ديفد ديشيس (م، ن)، ص 82-83.

وظيفة تواصلية- يمكن (أن تقدر بالتمعن في حالة القارئ أو السامع)⁽¹⁾، فإذا تحرّك القارئ أو اهتز أو أثّر إلى حد النشوة والأريحية، نتيجة جلال العمل الأدبي ورحمه العاطفي، كان ذلك العمل جيدا.

أشار لونغينوس إلى الخصائص اللغوية الماثلة في النص الأدبي، والتي من شأنها أن تبعث في القارئ -توا- شعورا جماليا عاطفيا؛ متخذا من استجابة القارئ الجمالية الوظيفة النهائية للأدب. ومن شأن هذا الناقد - بناء على ما سبق - أن يكون المصدر الأول لاقتباس ميشال ريفاتير في مفاهيمه التي سبق التذكير بها؛ على اعتداد أنه عرض للماهية الفعلية للخطاب الشعري ووظيفته وقيمه، من منظور أن الأسلوبية التأثيرية بعامة تنطلق من المبدأ القائل أنّ (جوهر الشيء تحدده أعظم مظاهره)⁽²⁾، تأصيلا أن اللغة الشعرية، يتوزع بنيتها استجابة القارئ مع المستوى الفني لنسيجها. والمتلقي - في ضوء ذلك - يدرك الخطاب الأدبي بوصفه نصا لغوي مكتوبا مسموعا أو مقروءا، أو أنّ القارئ يتجه به إدراكه إلى أن النص (بناء من العلاقات اللغوية التي يتحكم بظروف وجودها تحديد الأجزاء والكل ووجودهما)⁽³⁾. وذلك الكل يتأسس على نسيج هذه العلاقات والمتلقي القارئ. والأسلوبية - بكونها منهجا يثوي أدوات معرفية- بإمكانها توضيح إواليات هذا النسيج في شكله المقولي و السيميائي. وبذلك فالأسلوبية هي نظرية في القراءة التأويلية، في ضوء أن التأويل-عند بول ريكور-هو (عبارة عن كشف العلاقات الضمنية بين التفسير والفهم)⁽⁴⁾. وستغدو الأسلوبية-وفق هذا الاعتبار- سيميائية أدبية، تعطي الأولوية والصدارة للتفسير وتلك العناصر البنيوية الماثلة في نسيج العلاقات المتشابكة لسانيا في الآن معا. وينصب الفهم في سياقها على ذلك التصوير الأيقوني منه والفني للعلامات، باعتبارها وسائل وبدائل معارضة لأشياء الواقع. على أساس أن الفهم هو إدراك الموضوع أو الأثر المحدث بكونه معنى وعلامة أو وحدة أسلوبية شاملة أو بنية لغوية مفتوحة.

تنهض الأسلوبية، وتتقوم بمفاهيم نظرية ومفاهيم إجرائية ذات توجه لساني في تحليل النصوص الأدبية، وهي بهذا المنطلق امتداد معرفي للمدرسة الشكلانية الروسية formalistes russes "تسعى للبحث عن الخصائص والمواصفات التي تحول النص اللغوي إلى أثر أدبي تواصل، ويحصل هذا نتيجة تفاعل الصوت، الكلمة، الجملة، الفقرة الخبر والخطاب، فضلا على الخصائص النصية والإيقاعية المشكلة لهيكل الخطاب الأدبي و يعتمد منهجا-بما هو جملة من المفاهيم اللسانية والبلاغية النقدية - على المحايثة الداخلية، التي يمارسها القارئ المحلل متخذا مسافة جمالية بين ثنائية الواقع اللغوي الأدبي المتحقق، والواقع الخارجي بجميع ملابسات " السياق الثقافي المصاحب للنص و النّاص علاوة على بينته و إيديولوجيته " لأن معنى النص الأدبي - بما هو أثر- يتوافر في ذلك التحوار العلمي الذي تقيمه الأسلوبية مع الخطاب الأدبي. وإلى هذه الفكرة- تقريبا - يرى الدكتور راج بوحوش أنّ (مصطلح الأسلوبية يوحي استخدامه

(1) - نفسه ، ص 83.

(2) - نفسه، ص 85.

(3) - جورج مولينييه: (م. س)، من ص 153 - 155.

(4) - محمد شوقي الزين: (م، س)، ص 70.

باصطناع منهجية صارمة في دراسة الظاهرة الأدبية، وعدم خضوع النص الأدبي عموماً، والخطاب خصوصاً للأحكام المعيارية والذوقية، ويهدف - منهجها - إلى دراسة الظاهرة الأسلوبية - الأدبية التأثيرية- دراسة علمية، واقتحام عالم الذوق و-عقلنته- وكشف سر ضروب الانفعال التي يخلقها الأثر الأدبي في متلقيه، غير أنّ القصد لا يعدو أن يكون سوى بلاغة، أو دراسة للأسلوب الفردي⁽¹⁾. وملاك الأمر من هذا، أنّ الأسلوبية لا تعنى بالبحث عن ما هو جمالي فحسب بل تجمع بين ما هو أدبي وظيفي و ما هو قصدي براغماتي، تأثيلاً على أنّ الوظيفة الإعلامية والوظيفة الجمالية لهما طابع تفاعلي تشاركي، يسعيان معاً إلى إنتاج علامة دلالية تواصلية، في ضوء أنّ (كل خطاب يتم إنجازه كحدث ويتم فهمه أو إدراكه كمعنى)⁽²⁾، من خلال أنّ البنية الأسلوبية هي فعل واع وليس عادة. وفي هذا السياق، يقول بول ريكور متحدّثاً عن القارئ والمعنى، ما بيانه: (إنّ الذي يمكننا من التواصل عن بعد هو مادة النص التي لا تنتمي إلى مؤلفها ولا إلى قارئها)⁽³⁾، من منظور أنّ كل نص أدبي، يصنع قارئاً له يرتفع إلى سياق القراءة التفاعلية فحسب، وذلك بالتّحاور مع الميكانيزمات الداخلية للنص الأدبي. والقارئ بهذا الدور المنوط به، يستطيع أن يحل محل المؤلف، من خلال بناء المعنى وذلك بتقديم أشياء، تأخير أخرى، وإبراز أمور، وإهمال أمور أخرى. وهو بهذا الصنيع، يشارك النّاص و النصّ معاً، باستعادة تلك اللحظات القصصية، التي بموجبها أخرج المؤلف النّاص نصه أو أثره إلى الوجود، تأصيلاً أنّ المعنى أو الدلالة المركزية التي تبقى دوماً نسبية و مؤقتة. هي حدث اللغة يحملها خطاب يرتفع إلى عوامل زمانية ومكانية ويتشكل ذلك الخطاب من نسق لغوي، الذي يبقى افتراضياً أو تقديرياً - في عين القارئ- ولا يخرط في الزمن الفعلي للنّص وسياقه، وهو يحيل دوماً إلى قائله. وعلى ضوء هذا المنحى الذي يصير فيه الفعل اللّغوي نفسه حدثاً في العالم، يتلقّى القارئ المعنى بكونه دلالة أدبية تأثيرية. وفي هذا الصدد يقول جورج مولينييه أنّ (الفعل الكلامي الذي يتسم بكونه أدبياً هو تأثيرياً (...)). فالأدبية (الوظيفة الأسلوبية) هي إنجازية (performativité) مطلقة للغة، إذ تتحول إلى وظيفة شعرية، أي أنّ الفعل الخلاق لشيء لغوي يكون هو نفسه مرجع هذا الشيء)⁽⁴⁾، من زاوية أنّ الصورة التي تتمثل للمتلقى بكونها معنى، تصير حدثاً براغماتياً، من حيث ذلك التلازم بين القيم التعبيرية النفعية والقيم الجمالية داخل النص الأدبي، الذي ينهض على ركيزتين أساسيتين تكونانه من الداخل وهما⁽⁵⁾:

أ- المعنى الاصطلاحي (dénotation): تنضوي بنية هذا المعنى في تلك العناصر اللّغوية والأشكال الصّغرى، التي لم يطرأ عليها تغيير دلالي، فهي مازالت تحتفظ بمعناها المعجمي، ولا تعترف بالتغيّرات اللّسانية سلماً أو إيجاباً.

(1) - راجع بوحوش: الخطاب والخطاب الأدبي وثورته اللغوية على ضوء اللسانيات وعلم النص، مجلة معهد اللغة العربية و آدابها، جامعة الجزائر، العدد 12، السنة 1997، ص 107.

(2) - محمد شوقي الزين : (م ، س)، ص 75.

(3) - بول ريكور: مهمة الهيرمينوطيقا، تر: خالدة حامد، مجلة المعرفة، دمشق، السنة 40 ، العدد 452، ماي 2001، ص 82.

(4) - جورج مولينييه: (م ، س)، ص 160.

(5) - voir : Orecchionni (kerbrat) : la connotation et la Dénotation, P.U.F, Lyon (France) , 1977, p 11.

و عبد القادر شرشار: تحليل الخطاب الأدبي وقضايا النّص، منشورات الدار الجزائرية، (د.ط.)، عام 2016، ص 52.

الفصل الرابع المكونات النظرية الإجرائية للتحليل اللساني الشعري

ب- **المعنى الإيحائي (connotation):** وهي تلك العناصر اللغوية الشكلية، التي تحمل في مطاويها دلالات تعار ض الدلالات المرجعية المعجمية، ولعل هذا المعنى الموصوف بالإيحائية يصطدم بزواية دلالية مع نظرية (**معنى المعنى**) لدى الجرجاني، على اعتداد أن المعنى اللغوي المحسوس، له امتداد أو مسافة بين معناه المتعارف عليه، والمعنى الذي يدرك في سياق التلقي.

وفي ضوء هذا المنحى، اتجه ميشال ريفاتير في أسلوبيته للتمييز بين الدلالة (signification) والتدليل (signifiante) الذي يهيمن على الكلام الشعري – برأيه – والذي تحققه الوظيفة الأسلوبية النصية- بما هي وظيفة لسانية شكلية جمالية داخلية- تتعارض مع الدلالات المرجعية والدلالات السياقية، وهذا التعارض في حد ذاته، هو الذي يولد التدليل (**يصعب إنهاء مفعوله مهما تعددت القراءات للنص الواحد**)⁽¹⁾ ، تأثيلا أن النص الأدبي هو كون لغوي مفتوح يشكّل علامة أو نظاما سيميولوجيا قائما بذاته.

وبناء على ما تقدم، فالأسلوبية هي سيميائية المستوى الثاني، تنتمي إلى نظرية القراءة الهيرمينيوطيقية*، التي تعنى بالمعاني الإيحائية التي تبرزها المعاني الاصطلاحية- على حدّ التعابير السابقة-.

لعل التقسيمات الرباعية التي مَحَضها لوي هيلمسليف (Louis Hjelmslev) هي مفيدة للتحليل الأسلوبي لتحقيق غايته. والتي تنصرف إلى⁽²⁾:

أ – شكل التعبير (**المعجم، التوزيع، المجازات**).

ب- شكل المحتوى (**المجازات ذات البنية الكبرى – الاستعارات المركبة**).

ج- مادة التعبير (**المادة الصوتية**): وهو خاص بالخطاب الإيقاعي المنظوم ، وهو أقل من الشكل أهمية.

د- مادة المحتوى/(**إيديولوجية الأفكار**) وهي أقل قيمة جميعا. وبناء على هذا، فالأسلوبية التأويلية في تناولها للخطاب الأدبي، تركّز على ميكانزمات واستراتيجيات جميع الوحدات اللغوية منها والأسلوبية، والتي هي بمعزل عن الأسيقة الخارجية، مهما كانت طبيعتها. و يصير الخطاب

(1) - حميد لحميداني، القراءة وتوليد الدلالة، (م، س)، ص 71.

* - هي نظرية من بين نظريات القراءة غايتها الكشف عن المعنى وقد أرسى دعائم هذا الفن الألماني الشهير إدموند هوسرل (Edmund)

(Husserl) وقد أكّد الدرس الفينومينولوجي (علم الظواهر) الدراسة الوصفية لمجموع الظواهر كما هي في الزمان والمكان " و الهيرمينيوطيقي أن الفهم في العلوم الانسانية هو فهم داخلي يرتبط ارتباطا مباشرا بالتعاطف الوجداني و بالمعاني.. ينظر: مليكة دحمانية، هيرمينوطيقا النص الادبي في الفكر الغربي المعاصر، اتحاد الكتاب العرب، دمشق ، سلسلة الدراسات رقم 10، عام 2008، ص 35، ص 36. و ينظر أيضا: جميل صليبا: المعجم الفلسفي، دار الكتاب اللبناني ودار الكتاب المصري، 1978، مادة (علم الظواهر).

(2) - الأسلوبية لدى جورج مولينييه (مقال مترجم): (م، س)، ص 20.

الأدبي الموجه إلى القارئ بهذا المفهوم (اختراق لعنصري الزمان والمكان فهو يحمل زمانه في ذاته، و يتجلى مكانه فيه، وهو ما يعبر عنه إنجازه الأسلوبي وتشكيله البنيوي الوظيفي)⁽¹⁾. إنَّ التغيير الذي حدث لمصطلح موضوع الأسلوبية، و انبثاقها من حياض البنيوية الألسنية والبنيوية الشكلية، مهّد لاستقلالية النص الأدبي -بوصفه نظاما لغويا خاصا و جعلها (الأسلوبية) تتعلّق - بما هي علم لازالت تتراد آفاقه علوم أخرى- بالدرس الهيرمينوطيقي الفينومينولوجي؛ إذ المتلقي يبحث عن المعنى الذي يساق إليه، من خلال ذلك التعارض القائم بين مرجعية النصّ اللغوية و مرجعيته الثقافية الاجتماعية، من خلال الدخول في علاقة حميمية مع أدوات ومكونات الظاهرة الأدبية. وتذهب الدكتوراة (مليكّة دحامنية) في هذا السبيل قائلة أنه (انطلاقا من ذلك (المعنى الأسلوبي) تلج الذات (العارفة -القارئة) إلى معان أخرى متخفية في خبايا الظاهرة، عندئذ نقول (أنّ) تلك الظاهرة، إنّها تفصح عن نفسها بقدر ما تزيج عنها الغطاء)⁽²⁾ على أساس أنّ الإدراك - بما هو سياق التأويل- يربط قطبي النص و المؤول، حيث لن يتم ذلك إلا بتفاعل المتلقي مع المعاني الأسلوبية بعدها معاني أدبية فنية. والتي تفرزها العلاقات المتشابكة داخل نسيج البنية الأدبية بعامة تأثيلا على أنّ النصّ الأدبي ليس معطى جاهز وناجز، ولا هو بنية مرآوية، أو أفعال كلامية مباشرة. و إنما هو كون لغوي مفتوح (يحتمل دلالات مختلفة ومتعددة ، كلّما نظر إليه المفسّر من زاوية معينة ظهر له على نحو جديد)⁽³⁾ وملاك الأمر من ذلك أنّ الظاهرة اللغوية -بما هي أدبية- تحتل عدة تأويلات للمعاني التي تشتملها الأنماط الأسلوبية المهيمنة على حدود الخطاب الأدبي، وهذه الأطروحة تأكدت عند أساتذة الفينومينولوجيا و التأويلية *، والتي كانت ترى أبرز من مثلها⁽⁴⁾ (هانز جورج غادامير)، أنّ النصّ الأدبي هو عبارة عن لعبة وتلك اللعبة تتأسس وتنبني على استراتيجيات ومحاور تحدد الكيفية التي نفسر بها النص بعيدا عن مقاصد صاحب النصّ والملابسات المحيطة به و بمنتوجه تأصيلا أنّ معاني النصّ والنص معا -كما أشرت من قبل- ، قد تحولت لدى القارئ الذي يجتهد اجتهادا لبلورة إمكانية ما لتفسير النصّ، ضمن إمكانيات أخرى ممكنة من زاوية أنّ للنص هوية لغوية و أدبية مميزة له و خاصة به.

ثانيا: التحليل اللساني الأسلوبي للخطاب الشعري:

1-المدونة الشعرية: (صلوات في هيكल الحب)

(1) - عبد القادر شرشار: (م، س)، ص 53.

(2) - مليكة دحامنية: (م، س)، ص 39

(3) - (م.س)، ص 40.

*- تنقسم الفينومينولوجيا التأويلية إلى قسمين : 1- الهيرمينوطيقا الكلاسيكية: مثل هذا الاتجاه شلاير ماخر، وهي تضع في المقام الأول المعنى المقصود (intention) من قبل المؤلف؛ نظرا لكثرة المعاني و الدلالات التي تحويها النصوص الأدبية، وذلك من خلال العودة بالنص إلى عالمه الأصلي للقضاء على ظاهرة سوء الفهم، وذلك بوصفه في سياقه التاريخي الذي ورد فيه، قصد فهم دلالة العمل الفني في السياق الذي أنتجه، وذلك من خلال البحث عن المعاني العميقة المساوية للمعاني المقصودة والتي تتجاوزها، وقد انطلقت من الجانب اللغوي الموضوعي، ثمّ الرجوع إلى الجانب النفسي الذاتي، على أساس ان الخطاب يتعلق بفكر المؤلف؛ لذا يجب أن يفهم النص كما يفهمه مؤلفه. 2- الهيرمينوطيقا المعاصرة: خير ممثل له هو هانس جورج غادامير Hans-Georg Gadamer، والذي كان يرى أنّ مقاصد المؤلف هي مسألة ثانوية، ويجب تأويل النصّ ومنحه معنى في حد ذاته، ولا تعني هذا التأويلية بتجارب المؤلف، حيث تدعو هذه التأويلية للتسلل إلى كينونة الأشياء ذاتها، من خلال خلق نوع من الألف بين القارئ والنص الأدبي. - ينظر : مليكة دحامنية (م، س) من ص 50- إلى ص 55.

(4) - Hans George GADAMER: vérité et méthode, traduction : Etienne sacre, éd, seuil, paris, 1976,p28.

يقول أبو القاسم الشابي في قصيدة (صلوات في هيكَل الحب) (1).

- 1- عذبة أنتِ كالطفولة، كالأحلام كاللحن، كالصباح الجديد
- 2- كالسماء الضحوك كالليلة القمراء كالورد، كابتسام الوليد
- 3- يالها من وداعة وجمال وشباب مُنعَّم أُمُود
- 4- يالها من طهارة، تبعث التقديس في مهجة الشقيِّ العنيد
- 5- يالها رقة تكاد يرفُّ الورْدُ منها في الصخرة الجلود
- 6- أيُّ شيء تُراك؟ (هل أنتِ "فيني" من تهادت بين الوري من جديد).
- 7- لتعيد الشباب والفرح المعسول للعالم التعيس العميد
- 8- أم ملائكة الفردوس جاء إلى الأرض ليُخَيِّ روح السلام العهيد
- 9- أنتِ ما أنتِ؟.. أنتِ رسمٌ جميلٌ عبقريٌّ من فنِّ هذا الوجود
- 10- فيكِ ما فيه من غموضٍ وعمقٍ وجمالٍ مُقدَّسٍ معبود
- 11- أنتِ. ما أنتِ؟ أنتِ فجرٌ من السحر تجلَّى لقلبي المعمود
- 12- فأراه الحياة في موقن الحسَن وجلى له خفايا الخلود
- 13- أنتِ روح الربيع، تختال في الدنيا فتَهتِزُّ رائعاتُ الورود
- 14- وتهبُّ الحياةُ سكرى من العطس، ويدوي الوجودُ بالتغريد
- 15- كلما أبصرتك عيناى تمشي من بخطوٍ موقَّع كالنَّشيد

(1)- شرح ديوان أبي القاسم الشابي، شرح وتح: يحي شامي، دار العزة والكرامة للكتاب، وهران، الجزائر، ط1، 2015. من ص 54-58. نظم هذه القصيدة 1931.

المكونات النظرية الإجرائية للتحليل اللساني الشعري

الفصل الرابع

- 16- خَفَقَ القلبُ للحياة, ورفَّ الـ زهْرُ في حقلِ عمريّ المجرودِ
- 17- وانتشَتْ رُوحِي الكنيئةُ بالـ سبِّ وغنّتْ كالبلبلِ الغريدِ
- 18- أنتِ تُحيينَ في فؤاديّ ما قد مات في أمسيّ السعيدِ الفقيدِ
- 19- وتشيدينَ في خرائبِ رُوحِي ما تلاشى في عهديّ المجدودِ
- 20- من طموحٍ إلى الجمالِ إلى الفـ نِّ، إلى ذلك الفضاء البعيدِ
- 21- وتبئنينَ رقةَ الشوقِ, والأحـ سلامٍ والشدو, والهوى, في نشيدي
- 22- بعد أن عانقتْ كآبةً أيّـا مي فؤاديّ, وأجمتْ تغريدي
- 23- أنت أنشودة الأناشيد غنّاكِ إله الغناء, ربّ القصيدِ
- 24- فيكِ شبّ الشَّبابِ, وشَّحهُ السَّخـ رُ وشدوُ الهوى, وعطرُ الورودِ
- 25- وتراءى الجمالُ, يرقص رقصًا قُدسيًا, على أغاني الوجودِ
- 26- وتهادتْ في أفقِ روعكِ أوزا من الأغاني, ورقّة التغريدِ
- 27- فتمايلتْ في الوجودِ, كلحنٍ عبقريّ الخيالِ حلو النشيدِ
- 28- خطواتٍ, سكرانةً بالأناشيدِ دِ وصوتٍ, كرجع ناي بعيدِ
- 29- وقوامٍ, يكاد ينطق بالألـ حان في كلِّ وقفةٍ وقعودِ
- 30- كلُّ شيءٍ موقعٌ فيكِ, حتى لَفَتَهُ الجيدِ, واهتزّازُ النّهودِ
- 31- أنتِ.. أنتِ الحياةُ في قدسها السا مي, وفي سحرها الشجيّ الفريدِ
- 32- أنتِ.. أنتِ الحياةُ, في رقةِ الفجـ ر وفي رونق الربيع الوليدِ

- 33- أنتِ..، أنتِ الحياةُ، كلَّ أوانٍ في رُواءٍ من الشباب، جديد
- 34- أنتِ..، أنتِ الحياةُ فيك وفي عيـ نَيْكِ آياتُ سحرها الممدود
- 35- أنتِ دنيا من الأناشيد والأخـ سلام والسحر والخيال المديد
- 36- أنتِ فوق الخيال، والشعر، نّ وفوق النّهـ وفوق الحدود
- والفـ
- 37- أنتِ قُدسي، ومعبدي، وصباحي وربيعي، ونشؤتي، وخلودي
- 38- يا بنة النور، إنني أنا وُحدي مَن رأى فيك روعة المعبود
- 39- فدعيني أعيشُ في ظلك العذـ بـ وفي قرب حُسنك المشهود
- 40- عيشة للجمال، والفن، والإلـ هـام والطهر، والسنا، والسجود
- 41- عيشة الناسك البتول يُناجي الـ ربّ في نشوة الدهول الشديد
- 42- وامنحيني السلام والفرح الروـ حيّ يا ضوء فجرٍ المنشود
- 43- وارحميني، فقد تهدمتُ في كوـ نـ من اليأس والظلام مشيد
- 44- أنقذيني من الأسى، فلقد أمـ سيئتُ لا أستطيع حملَ وجودي
- 45- في شعاب الزمان والموت أمشي تحت عبء الحياة جَم القيود
- 46- و أماشي الوري ونفسي كالقـ رر، وقلبي كالعالم المهودود
- 47- ظلّمة، ما لها ختامٌ، وهولٌ شائعٌ في سكونها الممدود
- 48- وإذا ما استخفّني عبثُ الناـ س تبسّمتُ في أسى وجُمود

المكونات النظرية الإجرائية للتحليل اللساني الشعري

الفصل الرابع

- 49- بسمة مُرَّة، كَأَنِّي أَسْتـ
لُ من الشَّوْكِ ذَابِلَاتِ الْوَرُودِ
- 50- وَأَنْفَخِي فِي مِشَاعِرِي مَرَحَ الدُّنـ
يَا وَشُدِّي مِنْ عِزْمِي الْمَجْهُودِ
- 51- وَابْعَثِي فِي دَمِي الْحَرَارَةَ، عَـلَيـ
أَتَغْنَى مَعَ الْمُنَى مِنْ جَدِيدِ
- 52- وَأُبَيِّتُ الْوَجُودَ أَنْغَامَ قَلْبِـ
بُؤْبُلِي، مَكْبَلُ بِالْحَدِيدِ
- 53- فَالْصَبَاحُ الْجَمِيلُ يُنْعَشُ بِالْدِفءِـ
حَيَاةَ الْمُحْطَمِ الْمَكْدُودِ
- 54- أَنْقِذْنِي، فَقَدْ سَأَمْتُ ظَلَامِيـ
أَنْقِذْنِي، فَقَدْ مَلَلْتُ رَكُودِي؟
- 55- أَهْ يَا زَهْرَتِي الْجَمِيلَةَ لَوْ تَدِـ
رَيْنَ مَا جَدَّ فِي فُؤَادِي الْوَحِيدِ
- 56- فِي فُؤَادِي الْغَرِيبِ تُخْلَقُ أَكْوَـ
نُ مِنْ السَّحَرِ ذَاتُ حَسَنِ فَرِيدِ
- 57- وَشَمْسٌ وَضَاءَةٌ وَنَجْمٌـ
تَنْشُرُ النُّورَ فِي فُضَاءٍ مَدِيدِ
- 58- وَرَبِيعٌ كَأَنَّهُ حُلْمُ الشَّـ
عَرٍ فِي سَكْرَةِ الشَّبَابِ السَّعِيدِ
- 59- وَرِياضٌ لَا تَعْرِفُ الْخَلَاكَ الدَاـ
جِي وَلَا ثَوْرَةَ الْخَرِيفِ الْعَتِيدِ
- 60- وَطَيُورٌ سَحَرِيَّةٌ تَتَنَـ
بَأَنَاشِيدٍ حُلُوةٍ التَّغْرِيدِ
- 61- وَقُصُورٌ كَأَنهَا الشَّقَقُ الْمَخْضُـ
بُ أَوْ طَلْعَةُ الصَّبَاحِ الْوَالِيدِ
- 62- وَغَيُومٌ رَقِيقَةٌ تَنْتَهـ
كَأَبَادِيدَ مِنْ نُثَارِ الْوَرُودِ
- 63- وَحَيَاةٌ شَعْرِيَّةٌ هِيَ عِنْدِيـ
صُورَةٌ مِنْ حَيَاةِ أَهْلِ الْخُلُودِ
- 64- كُلُّ هَذَا يَشِيدُهُ سَحَرُ عَيْنِيـ
لَكَ وَإِلَهَامُ حُسْنِكَ الْمَعْبُودِ
- 65- وَحَرَامٌ عَلَيْكَ أَنْ تَهْدِمِي مَاـ
شَادَهُ الْحُسْنُ فِي الْفُؤَادِ الْعَمِيدِ

- 66- وحرام عليك أن تسحقي أ مال نفس تصبو لعيش رغيد
67- منك ترجو سعادة لم تجدها في حياة الورى وسحر الوجود
68- فالإله العظيم لا يزجُم العَبْ -دَ إذا كان في جلال السجود

2- التحليل اللساني الأسلوبي لنص قصيدة " صلوات في هيكَل الحب "

توطئة

تنهض الأسلوبية بما هي مقدمات نظرية ومقاربة تطبيقية يثوي جهازها أدوات منضبطة، لرصد شروط الوظيفة الأسلوبية والتأويل ودلالاتها المركزية، انطلاقاً من أصغر درجة في الوصف التحليلي، و هو الصوت الذي يؤطره المستوى الإيقاعي للنص الشعري، ثم الكلمة بما هي وحدة أساسية، وانتهاء إلى المستوى الأسلوبي الذي تتشكل في ضوئه القصيدة الشعرية. ويذهب الدكتور " جورج مولينييه " في هذا السبيل قائلاً (أن الأسلوبية تدرس الشكل الصوتي والصرفي من حيث الحجم وتنويعاته وتجلياته أولاً، و شكل المدلول المركب بما هو نواة دلالية تصريحية ودلالة حافة ثانياً، وتحليل تلك الدلالات النصية إلى معانم (semés) وهي منظمة في السياق حسب تقابلات ثنائية)⁽¹⁾ للبحث عن مكامن الأدبية وقيمتها في سياق وظيفة المعجم الشعري.

واستناداً على هذه العناصر، سنباشر تحليل القصيدة الشعرية التي توزعها: عتبات العنوان، والبنية الإيقاعية الصوتية، والبنية النظمية التركيبية، علاوة على المستوى الأسلوبي الذي يتوافر في جميع تلك الاستراتيجيات الخطابية، على اعتداد أن البنية الأسلوبية هي عبارة عن ذلك التلازم والتلاحم القائم بين جميع المستويات النصية منها و اللسانية و سياق التلقي بما هو مخزون ثقافي؛ في ضوء أن القراءة الأسلوبية، تنقسم إلى قسمين⁽²⁾:

1) قراءة استكشافية، نصل فيها إلى الدلالة .

2) قراءة هيرمينوطيقية نجد أنفسنا -ضمنها- أمام التدليل (Signification)؛ أي أمام تعدد الأبعاد الدلالية التي يولدها الكون اللغوي الشعري بما هو " أثر فني " و الذي يمثل نوعاً من التحدي الذي يواجهه القارئ لفهم القصيدة من خلال التفسير اللساني لها. ولعل الفهم -ههنا-

(1) - جورج مولينييه، الأسلوبية (مقال): (م، س)، ص 21.

(2) - ينظر : حميد لحداني: (م، س)، ص 71.

يبقى شيئاً نسبياً دائماً معلقاً، أو هو (لحظة هاربة بين مستويي القراءة، للبحث عن نواة دلالية رحمية (matrice)⁽¹⁾ . تأصيلاً أن النص اللغوي الشعري هو بمثابة تورية موسعة.

أ-العنوان : منح الدرس النقدي المعاصر العنوان مكانة ركيزة ، وموقعا استراتيجيا ضمن مباحثه الإجرائية بما هو عتبة أساسية من العتبات النصية التي تحيل إلى معاني التكثيف والإثارة والمفارقة. فهو (آخر ما يكتب منها و القصيدة لا تولد من عنوانها، وإنما العنوان هو الذي يتولد منها)⁽²⁾، من منظور أنه هو الذي يحدد هوية القصيدة الشعرية بما هو مؤشر صوتي دلالي، يحمل تعبيراً هو من صميم المعجم اللغوي الذي يوطر النص الأدبي، وهو بهذه الفكرة يعدّ (مجالاً لاختيارات و عمليات فكرية متعددة، تفرض (عتبة نصية عليا) من بين إمكانيات كثيرة، ولعل وصفه في الموقع اللائق به هو ما يكسبه بعداً جمالياً)⁽³⁾. وبناء على الأبعاد الجمالية والدلالية التي تنشأ من بنية العنوان، فإنه يشغل منطقة استراتيجية في قراءة النص الشعري؛ إذ هو بؤرة الصورة الشعرية، التي يقع فيها التصادم بين القارئ و متن النص الشعري. ولعل البحث في هذا الموقع هو من اهتمامات التحليل الأسلوبي، بكونه سيعف في الكشف عن مناطق التشكيل النصي ذاته: صوتاً، بنية، دلالة و تداولاً.

عبر عنوان القصيدة (صلوات في هيكل الحب) عن جو روحاني خالص، حققته الصورة الاستعارية الإضافية، التي جسدت ذلك التفاعل بين مدلولات الحب والقداسة والطهر. ولعل ورود "الصلوات" بصيغتي التكثير والجمع، أسهم في زيادة هذا التآزر، و التعلق وشدة التفاعل بين تلك الوحدات المعجمية، مما أدى إلى تأسيس خطاب تعبدى مقومه الصلاة في هيكل حب المعشوق الذي يناجيه الشاعر بميكانيزمات نصية أسلوبية تضمنتها عبارات التوق إلى الوصال، الذي ترجمته صورة المعبود المركبة من صورة دلالية زمنية، مثلها التاريخ الطفولي حيث الوداعة والبراءة والصفاء، في محاولة منه -أي الشاعر - للظفر من جديد بنعيمه الماضي، الذي يحاول أن يحياه في واقع نفسي يتصارع فيه الماضي مع الحاضر والمستقبل.

إنّ تنكير وجمع كلمة "صلاة"، وانضوائها في جملة إسمية (مبتدأها محذوف) كونت عتبة نصية أساسية، تجاوز مدلولها مدلول الكلمة الاجتماعي بما هي عبادة -وشعيرة معروفة- إلى معاني المبالغة والكثرة والاستمرارية. فهي ليست صلاة متعينة؛ بل هي صلاة تسبح في فضاء دلالي واسع. وقد توسلتها الذات الشاعرة - بما هي أداة تعبيرية تركيبية- ليتوجه بها إلى الذات المعشوقة، ليعبر من خلالها عما يصطرم في نفسه من مواجد، و ذكريات الماضي الجميل. وهذا الأمر ينم عن صدق التجربة التي تخوضها منازعة الوجدانية اتجاه الأكوان التي يخاطبها و يتحدث عنها، من زاوية أنه شخص الحب وجعله محراباً ومعبداً و مكاناً يتعبد فيه طمعا في رضا المعبود، وتطلعا إلى عالم مثالي، يفنقه في الواقع الفعلي الطبيعي.

(1) - حميد لحداني: (م،س)، الصفحة نفسها.

(2) - عبد الله محمد الغدامي : (م.س) ص 234.

(3) - هادية السالمي، التناص في القرآن - دراسة سيميائية للنص القرآني-، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد، الأردن، ط 1، 2014، ص 152-153.

ب- البنية الإيقاعية الصوتية : تهتم الأسلوبية بالبنية الإيقاعية للغة الشعرية الموزونة -
بكونها مقومات أولية و أساسية - بشكلي التعبير والمحتوى، وقد سمى بعض المحدثين الأسلوبية
التي تدرس هذا الجانب بالأسلوبية الصوتية. (Phonostylistique) بحكم أنها (علم يهتم
بالجانب الصوتي و الفونولوجي في الآثار الأدبية، حيث يساعد على كشف التوظيف الصوتي
- الذي يؤطر الصورة الشعرية بما هي قصيدة - من خلال تشخيص أبعاد التكرار و التقابل و
التوازي في مستوى الأصوات المفردة ومستوى السياق الصوتي)⁽¹⁾ للجمال الشعرية التي تترابط
فيما بينها لتأسيس البنية الكلية للقصيدة الشعرية.

1-الوزن* : تتوفر الأسلوبية على زاد معرفي يمكنها من دراسة نسيج العلاقات الدلالية
الكائنة بين النظام الصوتي الإيقاعي و النظام الصوتي التركيبي و التشكيل الأسلوبي الذي يؤطر
ويسير جميع الوحدات في ضوء رؤية شاملة تنسحب على المبدأ القائل : أن فهم الكل لن يتم إلا في
ضوء فهم الجزء. و فهم الجزء لن يتحقق إلا من منظور فهم رحم البنية الدلالية برمّتها.

يقول الشاعر في أول أبيات القصيدة :

1- عذبة أنت كالطفولة، كالأحـ لام كاللحن، كالصباح الجديد

1- عذبة أنت كالطفولة، كالأحـ لام كاللحن، كالصباح الجديد

0/0// 0/ 0// 0// 0/ 0//0/ 0/0// 0// 0// 0/ 0// 0/

فاعلاتن متفعّلن فاعلاتن
فاعلاتن متفعّلن فاعلاتن
فاعلاتن مستفعّلن فاعلاتن (x2)

(1) - محمد صالح الضّالع: الأسلوبية الصّوتية، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2002، (د،ط)، ص 15.
* جعل القدماء الوزن والقافية حدا للشعر بكونه قولا موزونا ومقفى يدل على معنى، على أساس أنه السمة التي يعرف بها. فهو الإطار
الموسيقي العام، الذي يسيح القصيدة، و يقع على جميع اللفظ الدّال على معنى، من زاوية أنه ليس غاية في ذاته. و إنما الوزن بعناصره (
القافية- الروي - التفعيلة)، بنية صوتية دلالية مقصودة بالخيار، حيث تتألف عناصره الموسيقية مع بقية العناصر الشعرية الأخرى.
ويحدث من هذا الائتلاف مقاصد ومعاني يتكلم فيها. ينظر:- قدامة بن جعفر(ت 337 هـ) نقد الشعر، تح: محمد عبد المنعم خفاجي،
دار الكتب العلمية، بيروت، ص 64. و :- نور الدين السد: المكونات الشعرية في يائنة مالك بن الربيعي، مجلة اللغة والأدب، معهد اللغة
العربية و آدابها، جامعة الجزائر، ع: 14، ديسمبر 1999، ص 30.

جُلِّي من الكتابة العروضية، أن القصيدة تنتمي إلى البحر الخفيف⁽¹⁾ (فاعلاتن/مستفعلن/لن/فاعلاتن) 2x، حيث تمّ تضافيف تفعيلتين سباعيتين. وقد انسحب هذا الأمر على جميع أبيات القصيدة. أما القافية⁽²⁾ فهي مطلقة، لقبها المتواتر. وقد مثّلتها في البيت الأول كلمة (الجديد).

أطر حرف الدال (القصيدة تأطيرا موسيقيا بوصفه رويًا)⁽³⁾، حيث تناغم مع الوحدة الموضوعية التي تشد نسيج هذا الخطاب الشعري، باعتباره صوتا جهوريا قويا في ذاته لَوْن به الشاعر تجربته الشعرية، من خلال التعبير به عن أحواله الاجتماعية والوجدانية.

أصاب التفعيلة الأصلية لبحر الخفيف في نصّ قصيدة " صلوات في هيكل الحب " زحاف الخبن⁽⁴⁾ (حذف الثاني الساكن من التفعيلة: مستفعلن — متفعلن / فاعلاتن — فاعلاتن) الذي انتاب التفعيلة السباعية مرتين، حيث زيّن دخوله على (مستفعلن) الإطار الصوتي الدلالي للخطاب الشعري في كليته، من زاوية أنّه أبرز تنويعا على سياج القصيدة الصوتي ونسقها الموسيقي.

وجملة الأمر، فقد اعتور اللغة التصويرية للقصيدة بحر يتركب من تفعيلتين سباعيتين وازن بهما الشاعر بين انفعالاته وخطابه الموجه إلى ذلك المحبوب المطلق. حيث استثمر الشاعر الطاقة الصوتية، التي يجود بها بحر الخفيف؛ إذ صبّ في سياقه الفولولوجي السلسل من أشجانه ما ينفّس عن حزنه وجزعه. وقد شكّل امتداد المقاطع الصوتية وتألفها مع بقية العناصر الشعرية شدة بؤرة الحزن التي ألّمت به، وحرقة شوقه إلى الحبيب المعبود. مما جعل القصيدة تُسمع وكأنها صورة مركبة من الحركات والسكون والتنوين والتكرار، و غيرها من العناصر الصوتية، بدءا من مطلعها إلى آخرها. كما استطاع حرف (الدال) أن يصل ويجمع ويضم السلسلة الصوتية التركيبية بالدلالة العضوية والدلالة الموضوعية لما له من شحنة إيقاعية، كثّفت الدلالة العميقة في النص الشعري.

وعلى هذا، تكاثفت العناصر الموسيقية (الروي-القافية-التكرار-حركة الكسر) للوزن الشعري مع العناصر البلاغية والمعجمية والأسلوبية في تكوين أدبية وشعرية هذا الفضاء اللغوي التدليلي الموزون، على اعتداد أنّ الوزن هيكل عام للتسييق. وفي هذا السياق، يقول أحمد الشايب

(1) - الخفيف : سمي كذلك، لأنّ الود المرفوق (/0/) اتصلت حركته الأخيرة بحركات الأسباب (0/ و //) فخفت. وقيل سمي خفيفا لخفته على اللسان الناتجة من تعاقب أسبابه في أوائل أجزاءه وأواخرها. والأسباب أخفّ في النطق من الأوتاد. ينظر: - عبد اللطيف شريقي وزبير دراقي: محاضرات في موسيقى الشعر العربي، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر، 1998، ص 80.

(2) - القافية : هي من آخر حرف في البيت الشعري إلى أول ساكن يليه من قبله، مع حركة الحرف الذي قبل الساكن (وهذا على مذهب الخليل وابن جني)؛ أي من كسرة الحاء إلى آخر البيت أو من الحاء نفسها إلى آخر البيت. أو هي الكلمة الأخيرة من البيت (عند الأخفش). ينظر: - محمد بن يحيى: السمات الأسلوبية في الخطاب الشعري ، عالم الكتب الحديث، إربد ، الأردن ، ط 1 ، 2011، ص 77.

(3) - الروي: هو حرف صحيح مخصوص من حروف القافية، يأتي في آخر البيت، ويسمى مطلقا إن كان متحركا، ومقيدا إن كان ساكنا. أما حروف المد والهاء وتنوين الترنم والهاء المبدلة من ألف التأنيث، هي أصوات لا تصلح أن تكون رويًا - وفق تصور أعلامنا - . ينظر : عبد اللطيف شريقي وزبير دراقي: (م.س)، ص 100، ص 102.

(4) - الخبن : زحافات تلحق ثواني الأسباب، تطرأ على الوزن النموذج للبيت . وهذه التغيرات (الزحافات والعلل) اختيارية في الزحافات وتخص الأسباب دون الأوتاد، أو لازمة في العلل وتخصصها معا. والزحاف يقتصر على الحرف الثاني من السبب إما بتسكينه أو حذفه ولا يخص موضعا من البيت. ينظر: - عبد اللطيف شريقي وزبير دراقي: (المرجع نفسه)، ص 20، ص 21. و : محمد بن يحيى (م.س) ص 57.

" (الوزن في الشعر ظاهرة طبيعية (...))، فقد ثبت في علم النفس أنّ الإنسان حين يمتلكه انفعال تبدو عليه ظواهر جسمانية عملية، كاضطراب النبض وضعف الحركة أو قوتها وسرعة التنفس أو بطئه... فاللغة التي تصور الانفعال لا بد أن تكون موزونة⁽¹⁾.

وعلى هذا النحو، تناغم ناسب الوزن المركب للخفيف التعبير اللساني للموضوع بما هو وحدة أسلوبية شاملة تنصرف إلى بنية صوتية دلالية، تضمنت معاني ألبسها الشاعر من البنية الموسيقية التي انعكست ولونت رؤيته وآلامه، فتلبس الإيقاع الخارجي بما كان يشعر به الشاعر إزاء موقف محبوبته. وقد أزرت التفعيلة السباعية للخفيف الخيط الدلالي الذي يربط البنية الصوتية مع البنية الأسلوبية، مما أدى إلى نشوء إيقاع موسيقي دلالي تأثيلاً على أن عناصر البنية الإيقاعية (البحر والزحافات والعلل والقافية) هي عناصر بنيوية تشتغل لحساب الكل بما تحويه من طاقات تعبيرية صوتية. فقد عبّر الشاعر عن مواقف المحبوب منه، فأفرغ في تلك العناصر اللسانية جزعه وبؤسه وحرقة شوقه مصارعاً غريبة الموقف. وقد أتاح له الخبن الإفصاح عن تلك الدلالة العميقة في النص والتي قد تنضوي في بؤر المناجاة والابتهاال وطلب الوصال من ذلك المحبوب المقدس.

افتتح الشاعر قصيدته بتلك الأبيات الأولى، من منظور أنّ الاستهلال هو أول ما يقع في السمع وله موقع مؤثر في النفس؛ كيفته الشحنة الإيقاعية العميقة، وذلك تعبيراً عن طغيان موقف المحبوب ومكانته التي تعلو الذات الشاعرة.

يقول الشاعر في هذا السبيل:

67- منكِ ترجو سعادةً لم تجدها في حياةِ الورى وسحرِ الوجودِ

68- فالإله العظيم لا يزجُم العَبَّ — إذا كان في جلالِ السجودِ⁽²⁾

وهذا الطغيان انعكس في شوق الشاعر وتوقه إلى محبوبه، متمنياً راجياً وصاله (ها) ولو للحظة واحدة، قبل الرّحيل الأبدي.

اختار الشاعر (الدّال) رويّاً ليلون به تجربته الروحية، وقد ركّبه في بعض المواضع بياء المدّ التي تضمنتها الكلمات الآتية (نشيدي، تغريدي، خلودي، وجودي، ركودي)، ليتحول الروي من مجرد حرف يعلن عن نهاية البيت إلى سمة أسلوبية، وسمت الصورة الشعرية بأكملها.

يقول الشاعر:⁽³⁾

(1) - أحمد الشايب : (م، س)، ص 66.

(2) - شرح ديوان أبي القاسم الشابي: (م.س) ص 58.

(3) - (م.س)، ص 55، 56، 57.

المكونات النظرية الإجرائية للتحليل اللساني الشعري

الفصل الرابع

- 21- وَتَبَيَّنَ رَقَّةُ الشُّوقِ، وَالْأَحَدُ - لَامٌ وَالشُّدُو، وَالْهَوَى، فِي نَشِيدِي
- 22- بَعْدَ أَنْ عَانَقْتُ كَأَبَةً أَيًّا - مِي فَوَادِي، وَأَلْجَمْتُ تَغْرِيدِي
- 37- أَنْتِ قُدْسِي، وَمَعْبُدِي، وَصَبَاحِي - وَرَبِيعِي، وَنَشْوَتِي، وَخُلُودِي
- 44- أَنْقَذِينِي مِنَ الْأَسَى، فَلَقْدَ أُمِّ - سَيْتٌ لَا أَسْتَطِيعُ حَمْلَ وَجُودِي
- 45- فِي شَعَابِ الزَّمَانِ وَالْمَوْتِ أَمْشِي - تَحْتَ عِبَاءِ الْحَيَاةِ جَمَّ الْقِيُودِ

حقق الشاعر صورة أدبية من خلال تكاتف حرف المد "الياء" (1) - في هذه الأبيات - مع وظيفة حرف (الدال) الذي هيمن على المقطوعات الشعرية التي احتوتها القصيدة. وقد تموضع الروي (الدال) بين حروف المد "الواو" و"الياء" ولا سيما حرف "الياء"، الذي جعل الشاعر يستدعي قرائن النداء والتوجع بعدها مباشرة.

يقول الشاعر: (2)

- 23- أَنْتِ أَنْشَوْدَةُ الْأَنْشَادِ غَنَّا - كِ إِلَهَ الْغَنَاءِ، رَبُّ الْقَصِيدِ
- 38- يَا بِنَةَ النُّورِ، إِنِّي أَنَا وَحْدِي - مَنْ رَأَى فِيكَ رَوْعَةَ الْمَعْبُودِ
- 45- فِي شَعَابِ الزَّمَانِ وَالْمَوْتِ أَمْشِي - تَحْتَ عِبَاءِ الْحَيَاةِ جَمَّ الْقِيُودِ
- 55- أَهْ يَا زَهْرَتِي الْجَمِيلَةَ لَوْ تَدِ - رَيْنَ مَا جَدَّ فِي فَوَادِي الْوَحِيدِ

ترتب الخروج عن الروي الأصلي " الدال " جملاً شعرياً ندائية، تحققت في ضمير النداء "أنتِ"، الذي تضمنته الجملة الإسمية (البيت رقم 23) أو حرف النداء مع قرائن التوكيد (البيت رقم 38)، علاوة عن الجملة الفعلية التي تأخر فيها حدث المشي المعبر عن الوجود ليدلّل به الشاعر على طول النفس الذي يملكه، والذي عبّر عنه بلفظ التوجع، الذي اقترن بحرف النداء والمنادى الموصوف (أه يا زهرتي الجميلة) ومهدّد الشاعر لهذا التنويع الصوتي الذي استخدمه الحديث عن صفاتها وخصالها؛ فهي روح الربيع وعطره ووروده وأنغامه وأنشيدته، فحين تمشي بذلك الخطو الموقّع، يخفق قلب الشاعر مسترجعاً ذكريات الطفولة و إشراقات الصباح حيث

(1) - الأصل في الياء - في عرف العروضيين - أنها لا تصلح رويًا إلا إذا تحركت وسكن ما قبلها. وهو صوت متوسط، مجهور، شبه لين، يخرج من أوسط الجهاز الصوتي. أما (الدال) فنخرجه أسناني لثوي. صفته: شديد، مجهور، ويخرج من أدنى الجهاز الصوتي. محمد بن يحيى: (م.س)، ص 90.

(2) - شرح ديوان أبي القاسم الشابي: (م، س)، ص ص 55، 56، 57.

الفصل الرابع المكونات النظرية الإجرائية للتحليل اللساني الشعري

الزهر يونق في حقل عمره، فتنتشي روحه الكئيبة بالحب، وترسل في الشدو و الغناء، كشدو البلبل الغريد. يقول الشاعر في هذا الشأن:

13- أنت روح الربيع، تختال في الـ دنيافتهتز راعات الورود

14- وتهب الحياة سكرى من ر، ويـ دوي
العط الوجـ ود بالتغريد

15- كلما أبصرتك عيناى تمشيـ من بخطو موقع كالنشد

16- خفق القلب للحياة، ورف الـ زهر في حقل عمري المجرود

17- وانتشت روعي الكئيبة بالـ بـ وغنت كالبلبل الغريد

18- أنت تحيين في فؤادي ما قد مات في أمسي السعيد الفقيد

19- وتشيدن في خرائب روحـ ما تلاشى في عهدي
المجدود(1)

لقد حقق حرف الياء * انكسارا في الايقاع الصوتي لهذه القصيدة، وأثر على دلالة عميقة انطلاقا من (البيت رقم 21)، عبّر بها عن موقف مزدوج أو حيرة مركبة يحياها. فقد عبر في سياقها الصوتي عن آلامه و تعاسته من جهة، و من جهة مقابلة، تلمس به نداء المحبوبة لتخلصه من ذلك الواقع الذي كان يعيش في مكنونه.

رسم الجهر سمات سياق القصيدة كلها، ليتناغم مع رغبة الشاعر في إيصال صوته إلى ذلك المحبوب الأثيري البعيد عنه زمانيا ومكانيا. ويستشعر من طغيان الأصوات المجهورة قياسا إلى الأصوات المهموسة(2) تلك الرغبة الشديدة في ربط جهره بجليعته، حيث لم يتقبل واقعه الفعلي، فراح يتجاوز هذا الواقع ويجعل المعشوقة " أنت " تتدرج في الرتبة إلى درجة الملاك والفرديوس؛ وكأنه واقع بين نزعتين: نزعة الجهر بما يعيشه متوجها إلى المحبوبة، وصعوبة ذلك الإجهاد في الإسماع، من خلال التعبير عن مصارعة الموت الذي كان يحياه، التي لونتها بعض

(1) - شرح ديوان أبي القاسم الشابي: (م.س)، ص 55.

*- يعدّ المحدثون حرف " الياء " شبه صوت لّين " الذي يمثّل المرحلة الانتقالية التي ينتقل فيها الصوت الساكن إلى صوت لّين " ينظر : إبراهيم أنيس : الأصوات اللغوية، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، (د.ط)، 1999م، ص 40. - وينظر أيضا: محمد بن يحيى : (م.س)، ص 90.

(2) - الأصوات المهموسة عند القدماء مجموعة في " فحّثه شخص سكت. " وأضاف المحدثون الطاء والقاف والهمزة . ينظر : سيبويه ، الكتاب (م.س)، ج 4، ص 434. و إبراهيم أنيس: (م.س)، ص 98. و تمام حسان: اللغة العربية معناها ومبناها، عالم الكتب، القاهرة، ط4، 2004، ص 78.

الفصل الرابع المكونات النظرية الإجرائية للتحليل اللساني الشعري

الأصوات المهموسة التي ظهرت-باحترام شديد -مما جعله يتوسل بالمجهور (لأنه لا يتطلب كمية أكبر من الهواء)⁽¹⁾. والذي شكّل أي الصوت المجهور-قمة الارتفاع الصوتي في القصيدة وقد انصرفت إلى حروف الميم، الياء، اللام والdal و غيرها. حيث تناغمت مع موضوع القصيدة التي تؤشر على حالة نفسية صوفية يحياها. وبشكل عام، فقد تآزرت جميع ضروب البنية الإيقاعية (من قافية وروي وهمس وجهر) مع بعضها البعض، رغبة من الشاعر في الوصل والظفر بذلك الوصال الروحي، الذي يفنقه في واقعه.

ج-البنية التركيبية:

شكّلت الجملة الاسمية التشبيهية التي حققتها البيت الأول والثاني:⁽²⁾

1- عذبة أنت كالطفولة، كالأحلام ————— لام كاللحن، كالصباح الجديد

2- كالسماض الضحوك كالليلة القم ————— راء كالورد، كابتسام الوليد

حركة انسيابية لمجموعة من التشبيهات (الطفولة-الأحلام-اللحن-الصباح الجديد-السماض الضحوك - الليلة القمر - الورد - ابتسام الوليد)، والتي وردت مستقلة من حرف الواو، قصد تكثيف النص الذي عمقه التقديم والتأخير بين المبتدأ (أنت) والخبر (عذبة) ليؤدي دورا تعبيريا دلاليا، أسهم فيه تكرار حرف " الكاف " ثمان مرّات " . كما متنت أو عززت صيغة المبالغة " الضحوك " و الصفة " القمر " المعنى الصوتي الدلالي العميق. ولعل استخدام الشاعر لتكرار الكاف، الذي ترتب عنه حذف " الواو " (ليولد صورا متوالية يجمعها الإشراق والبهاء و (كي) تسهم في تصعيد الطاقة الانفعالية لتستوعب القدر الكبير من التشبيهات المتراحمة)⁽³⁾ في مخيلة الشاعر.

جاءت الجملة الشعرية الطويلة (1-8)⁽⁴⁾:

3- يالها من وداعةٍ وجمال ————— وشباب مُنَعَّم أُمْلُوْد

4- يالها من طهارةٍ، تبعثُ التقديس ————— س في مهجة الشقيّ العنيد

5 - يالها رقةً تكادُ يرفُ الور ————— دُ منها في الصخرة الجلود

6 - أيُّ شيء تُراك؟ (هل أنتِ "فيني" ————— س تهادتُ بين الوري من جديد).

7- لِنُعِيدَ الشبابَ والفرح المع ————— سول للعالم التعيس العميد

(1) - محمد بن يحيى: (م.س)، ص 50.

(2) - شرح ديوان أبي القاسم الشابي: (م.س)، 54.

(3) - كمال عبد الرزاق العجيلي: البنى الأسلوبية: دراسة في الشعر العربي الحديث، دار الكتب العالمية، بيروت، ط1، 2012، ص 149.

(4) - شرح ديوان أبي القاسم الشابي: (م.س)، 54.

8- أم ملاك الفردوس جاء إلى الأر ض ليُحيي روحَ السلام العهيد

لتؤكد شوق الشاعر إلى دال " المحبوبة ". ومن ههنا راح يتغنّى بخصالها وصفاتها مستخدماً الضمير " أنت " وهو مجرد من الاستفهام، ومقرّونا به في البيت السادس " هل أنت " .

فهى الوداعة والجمال، والشابة الناعمة الطرية، كما أسهم (الالتفاف) في تحقيق سمة شعرية حين تحول الشاعر من الخطاب بالضمير " أنت " إلى الخطاب بالغائب، موظفاً صيغة " يا لها " المقرّونة بالاستفهام " أي شيء تراك؟ " . وقد وردت هذه القطعة الشعرية اسمية لتتنحو نحو غرض الإثبات والتوكيد على أنّ الموصوف بالعدوبة هي الطفولة والوداعة و الطاهرة. فهي - بصفة عامة - مخلوق غير بشري، هبط الأرض ليحيي زمن الشاعر التليد، الذي غشيه واقع الذات الشاعرة الراهن.

إنّ صيغة الضمير " أنت " هي المخلوق الذي تجتمع فيه جميع العناصر المادية وغير المادية، الطبيعية و الخيالية، والذي أفاد التشبيه في تشكيل صورتها الموسيقية بدءاً من مطلع الجملة الشعرية التي تضمّن سياقها الصوتي؛ حروف المد (الطفولة- الاحلام- الصباح- السماء الضحوك- القمر- الورد- ابتسام الوليد- الوداعة والطهارة.. إلخ). والتي اضطلعت بدور وظيفي تأثيري، يشبه ذلك التأثير الذي يحدثه اللحن الموسيقي الفعلي على المتلقي⁽¹⁾ ولعل هذه الحروف اللينة الطويلة تتناغم مع مقام الحزن والألم، الذي يعايشه الشاعر حيث كانت كفيلة باحتواء الطاقة النفسية والصوتية والتعبيرية، التي تضمّن الوصف و التصوير التشبيهي. كما غيّب حضور الضمير (أنت) تلك التعاسة التي اعترت الوظيفة التعبيرية لصورتى الالتفات والتشبيه والعطف (لتعيد الشباب والفرح المعسول للعالم التعيس العميد).

وبناء على هذا، عوّضت حروف المدّ الطويلة-التي لونت تلك الخصائص الأسلوبية- الأصوات المهموسة، التي كادت أن تختفي في الجمل الاستهلالية للقصيدة .

-التكرار*(2) وصعود الضمير "أنت":

جاء ضمير المفردة للمخاطب في الجملة الأولى من القصيدة الشعرية متأخراً. وهذا ينم عن توق الشاعر لعدوبة المحبوبة أكثر من شكلها الخارجي. الذي ينادي روحها بكونها سرا من أسرار العدوبة. التي لها خصيصة عميقة في الفؤاد. و لعل هذا التأخير يشي أنّ اغتراب الشاعر وصحوته يرتبط بهذه العدوبة، بحكم أنها بؤرة معجمية ومحور دلالي، أو علامة سيميائية، أطرت

(1)- يرى صاحب كتاب موسيقى الشعر العربي بأن تأثير حروف اللين الطويلة (العلة، المد، المصوطة) شبيهة في تأثيرها بتأثير اللحن الموسيقي. - ينظر : إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط5، 1981 ص 123.

(2)- ميّز الخطاب النقدي الشعري بين ثلاثة أنواع من التكرار، على اعتبار أن التكرار هو ظاهرة أسلوبية وسمة شعرية . وهذه الأنواع هي: - التكرار البياني : وهو أبسط الأصناف جميعاً، وهو الأصل، و غرضه التأكيد على الكلمة أو العبارة المكررة.

- تكرار التقسيم : وهو تكرار كلمة أو عبارة في ختام كلّ مقطوعة من القصيدة.

- التكرار اللاشعوري: ويأتي في سياق شعري كثيف يبلغ أحياناً درجة المأساة. ينظر : نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، ط4، 2007، من ص 275- إلى ص 291.

الفصل الرابع المكونات النظرية الإجرائية للتحليل اللساني الشعري

القصيدة من البداية إلى النهاية. كما يعني تدرج القصيدة الشعرية نحو عذوبة الضمير-بكونه صيغة-شكلت نسقا متناميا، حتى وصل إلى الذروة في ختام هذه التجربة التي انعكست في مضمون هذه الأبيات: (1)

64- كلُّ هذا يشيده سحرُ عيني — ك وإلهامُ حُسنِكَ المعبودِ

65- وحرام عليك أن تهدمي ما شاده الحُسنُ في الفؤاد العميدِ

66- وحرام عليك أن تسحقي أ مال نفسٍ تصبو لعيشٍ رغيدِ

67- منك ترجو سعادةً لم تجدها في حياةِ الورى وسحر الوجودِ

68- فالإله العظيم لا يزجُم العَب — د إذا كان في جلال السجود

إن توظيف الشاعر للضمير، يستيقظ النظر-في هذه القصيدة الشعرية-من كونه جاء متأخرا في (البيت رقم 1) عن الخبر (عذبة)، ثم اقترن بحرف الاستفهام (هل) في (البيت رقم 6) ثم مكررا ثلاث مرات في البيت رقم 9 ("أنت" .. "ما أنت؟" .. "أنت رسم جميل")، ومرتين - بعد اختفائه- في (البيت رقم 11)-("أنت ما أنت؟"- "أنت فجر من السحر تجلى لقلبي المعمود") وهو علوق بـ(ما) الاستفهامية، ثم مقترنا بجملة إسمية تشبيهية صريحة في (البيت رقم 13):

(أنت روح الربيع, تختال في الدن — يا فتهترُ رائعاتُ الورودِ)

وقد ولّد سياق الاستعمال الشعري السابق حزمة من الأفعال (تهب، يدوي، أبصر تمشي، خفق، رن، انتشى، غنى، تحيي، مات، تشيد، تلاشى، تبث، عانقت، ألجمت...) التي توزعتها دلالة إيحائية، اقترنت بالحسية، أو كانت هي السبب في انتشاء الشاعر بها ك: (تختال تهتز، يدوي، خفق، رف، انتشت، غنت، تحيين، مات، تشيدين، تلاشت تبثين عانقت، ألجمت تغريدي). وجميع هذه الأفعال لها دلالات إيجابية. أما الأفعال التي لها دلالات سلبية فقد أسندها الشاعر إلى نفسه ويبرز هذا الإسناد الذاتي انطلاقا من البيت 13 إلى البيت رقم 22. و لم يتوقف ضمير "أنت" في الصعود ليظهر من جديد في البيت رقم 18 و في البيت رقم 23، ثم مكررا بطريقة عمودية وأفقية بدءًا من البيت 31 إلى 37.

يقول الشاعر: (2)

31- أنت..أنت الحياة في قدسها السا مي, وفي سحرها الشجيّ الفريدِ

(1) - شرح ديوان أبي القاسم الشابي: (م.س)، 58.

(2) - شرح ديوان أبي القاسم الشابي: (م.س)، ص 56.

- 32- أنتِ.. أنتِ الحياةُ، في رقّةِ الفجـ
ـر وفي رونق الربيع الوليدِ
- 33- أنتِ.. أنتِ الحياةُ، كلّ أوانٍ
في رُواءٍ من الشباب، جديدِ
- 34- أنتِ.. أنتِ الحياةُ فيك وفي عيـ
نَيِّـك آياتُ سحرها الممدودِ
- 35- أنتِ دنيا من الأناشيد والأحـ
لام والسحر والخيال المديدِ
- 36- أنتِ فوق الخيال، والشعرِ،
ـنّ وفوقَ النَّهي وفوق الحدودِ
والـ
- 37- أنتِ قُدسي، ومعبدي، وصباحي
وربيعي، ونشْـوتي، وخلودي

لعل هذا التكرار للضمير " أنت "، الذي وظفه الشاعر في السياق التركيبي اللفظي لقصيدته الشعرية، هو تكرار ورد في سياق أسلوبه كثيف. أقل ما يقال عنه، أنه عبّر عن درجة المأساة المركبة التي يحياها. وهو من هذا الجانب، شكّل ظاهرة شعرية، فهو ليس تكراراً تقسيمياً ينطوي على تكرار كلمة أو عبارة في بداية كل مقطوعة من القصيدة، وإنما كَوّن التكرار في النص الشعري لقاء حياً بين الذات الشاعرة وضمير (الأنتِ)، و راغ الشاعر من خلال هذا اللقاء أن يقنع المحبوب الذي حققه الضمير " أنتِ"، متوسلاً كلّ السبل لأجل إقناعه. وقد اتخذ هذا التفاعل الخطابي صوراً متعددة، توزعتها الرغبة العميقة في الحفاظ على تلك العلاقة الأصلية. و درجا على هذا، فتقنية توظيف الضمير " أنتِ " من خلال صعوده وتناميّه عبر مراحل التجربة الشعرية التي خاضها أبو القاسم الشابي، -شبيه إلى حد ما- بتقنية سردية بالغة الضراوة، و اشتهر بها تيار سردي يسمى بـ "تيار الوعي" حيث يشير مضمون استخدام ضمير المخاطب في أدبياتهم على (الراوي المتكلم وهو منقسم على ذاته يكلمها ويذكرها، كما يشير في اللحظة نفسها إلى القارئ الذي لا يستطيع أن يتفادى الاصطدام بهذا الضمير؛ إذ يتوجه إليه بالخطاب فيواجهه ويربكه⁽¹⁾ من خلال التوجه إليه مباشرة، متأوها ومتحسراً لعدم إدراكه على الحقيقة. مما انعكس على معاناة نفسية في هذا الوجود.

يقول الشاعر معبرا عن مضمون ذلك: (2)

- 64- كلّ هذا يشيده سحرُ عينيـ
ـك وإلهامُ حُسنِـك المعبودِ

(1) - خيرى دومة: صعود ضمير المخاطب في السرد المصري المعاصر (مقال)، مجلة بلاغات، المغرب، محور العدد (بلاغة الرواية) العدد الأول، شتاء 2009، ص 67.

(2) - شرح ديوان أبي القاسم الشابي: (م.س)، ص 58.

- 65- وحرام عليك أن تهدمي ما شاده الحُسنُ في الفؤاد العميد
66- وحرام عليك أن تسحقني أ مال نفس تصبو لعيش رغيد
67- منك ترجو سعادة لم تجدها في حياة الورى وسحر الوجود
68- فالإله العظيم لا يرجم العبد إذا كان في جلال السجود

إنّ في فؤاد الشاعر عالما من الشاعرية؛ حيث صوّر خطابه حياة خالدة، ما كانت لولا سحر عيني الحبيبة، وإلهام حسنهما المعبود. فهو في تلك الأبيات السابقة، يتوجه إليها متضرعا من جديد؛ طالبا إليها ألا تهدم ما شاده حسنهما في فؤاده العميد (الحزين)، و ألا تقضي على آماله، التي تصبوا وتتطلع إلى عيش رغيد؛ إذ أنّ الحبيبة وحدها هي القادرة على تكوين سعادة الشاعر، واسترجاعها، كما يثيب الإله عبده وهو في حالة السجود له والضراعة والخشوع لأن الشاعر هو العابد و الحبيب هو المعبود. ومما يلاحظ على هذه الدفقات الشعرية، أنها جمل إسمية تتقصد الإثبات والتوكيد، على أنّ المحبوبة هي الربيع الرياض، الطيور، القصور، الغيوم الحياة والوجود؛ بكونها عناصر الواقع والطبيعة التي تجسد كينونة الكائن. فقد شكّل الشاعر من خلال توظيفه لتلك الأدوات المعجمية والبيانية والبلاغية والتركيبية صورة موسيقية شعرية من مطلع القصيدة إلى نهايتها، مستغلا أقصى الطاقات التعبيرية التي تجود بها البنية الإيقاعية الصوتية للتعبير عن هذا الحب الإلهي الطوباوي، الذي شخّصه واختزله الشاعر في الضمير "أنت"، لا بكونه صيغة فارغة. وإنما هو صيغة حبلَى بكل ما تحمله طاقة التصوير الشعري من أدوات تعبيرية ووحدات لسانية أسلوبية؛ استرسل الشاعر بها في وصف محاسن الحبيب، فإذا هي رمز للشباب والجمال القدسي، والنشيد و الغناء. بل هي الوجود برمته.

اشتق الشاعر صيغا طلبية من مرجعية ضمير المخاطب بعدما عبر من روي "الدال" إلى روي "الياء"، الذي استدعى مباشرة ياء النداء و التوجع -معا-
بقول الشاعر(1):

- 38- يا بنة النور، إنني أنا وَحدي مَنْ رأى فيك روعة المعبود
39- فدعيني أعيش في ظلك العذبي وفي قرب حُسنك المشهود

(1) - شرح ديوان أبي القاسم الشابي: (م.س)، ص 56-57.

المكونات النظرية الإجرائية للتحليل اللساني الشعري

الفصل الرابع

- 40- عِيشَةُ للجمال، والفن، والإلـ هـام والطُّهر، والسُّنَّاء، والسجود
- 41- عِيشَةُ الناسك البتُّول يُنَاجي الـ ربَّ في نشوَةِ الذَّهول الشديد
- 42- وامنحيني السلامَ والفرح الرو حيَّ يا ضَوْءَ فجرِي المنشود
- 43- وارحميني، فقدْ تهدَّمتُ في كو نِ من اليأس والظلام مَشيد
- 44- أنقذيني من الأسى، فلقد أمـ سيث لا أستطيع حملَ وجودي
- 45- في شعاب الزمان والموت أمشي تحت عِباء الحياة جَمَّ القيود
- 46- و أماشي الورى ونفسي كالقـ رر، وقلبي كالعالم المهـود
- 47- ظَلَمَةٌ، مالها ختامٌ، وهولٌ شائعٌ في سكونها المـود
- 48- وإذا ما استخفني عَبتُ النا س تبسَّمتُ في أسَى وجُمود
- 49- بسمةٌ مُرَّةٌ، كَأَنِّي أستـ لُ من الشوكِ ذابلات الورود
- 50- وانفخي في مشاعري مَرَحَ الدنـ يا وشُدِّي من عزمي المجهود
- 51- وابعثي في دمي الحرارة، عَلَيَّ أنغنى مع المُنَى من جديد
- 52- وأبُتَّ الوجودَ أنغامَ قلب بُلبُلِي، مكبَّلٍ بالحديد
- 53- فالصباحُ الجميلُ يُنعشُ بالِدِفءِ حياةَ المُحطَّم المـدود
- 54- أنقذيني، فقد سئمتُ ظلامي أنقذيني، فقد مللتُ ركودي؟

خاطب الشاعر في هذا المقطع الطويل منادى مضاف، كونته الإستعارة التشخيصية، التي أنسن فيها الشاعر النور. ولعل خطاب الأنسنة هذا، الذي امتد في الأبيات السالفة، يؤشر على نزعتين حققتهما الأبيات -التي أعقبت جملة النداء- يصارعهما الشاعر: نزعة الوصال من جهة، ونزعة مقاومة الموت النفسي، الذي يحياه الشاعر في صمت بابتعاد المحبوبة عنه من جهة ثانية.

الفصل الرابع المكونات النظرية الإجرائية للتحليل اللساني الشعري

إذ هي صاحبة المحاسن والمفاتن والطهر، وذلك من خلال أفعال مضمونها: ينسحب على المناجاة والالتماس، والشكوى إليها، متضرعا لها تضرع العابد للمعبود؛ ملتصقا منها أن تدعه يعيش في ظلها وبقربها؛ متوسلا إليها أن تمنحه الفرح، السلام، الرحمة، الرأفة به والرفقة له. فهو المعذب البائس الرّازح في ربقة العبودية، يعاني الألم والمشقة والحزن ويشيد به اليأس، و تغشاه الكآبة في هذا الوجود بدونها. وهذا العدم يصير صباحه ظلاما وأحلامه أهوالا؛ لذا يطلب منها أن تعيد إليه البسمة، وتبعث الحرارة في دمه لعله يستأنف السير من جديد في هذا العالم الغريب. وبوصالها يشيب الوجود أنغام قلبه المكبل، ليعود إلى زمن الطفولة الطوباوي، ليستشعر الدفء من جديد، و الحرارة والوداعة وابتسام الوليد، في ذلك الصباح المشرق الجديد. فقد وظف الشاعر قرائن المخاطب للمناجاة، وجعلها وسيلة للالتفات إلى ذلك الصباح، و إلى واقعه المرير، وإلى مخاطبة الأشياء و المجردات، التي لوّنتها الصورة التشبيهية والصورة الإستعارية. و تحول الضمير (أنت) بملاساته في هذه القصيدة، - والذي تضمنته الجمل الفعلية والجمل الإسمية التي أسست لعالم لغة الشاعر- إلى ذات بديلة، توجه الشاعر إليها بخطاب متعال؛ جوهره علاقة قائمة بين (الأنا) و (الأنت) انصرفت أحداثها ووقائعها إلى أفعال طلبية شكلت استراتيجية إغرائية.

وترتبيا على هذا، استخدم الشاعر الجملة " أنقذيني " -بكونها بؤرة حديثة- على اعتداد أن حدث الانقاذ (فعل أمر مبني على الكسر. و النون حرف للوقاية مبني. لا محل له من الإعراب. والياء (ضمير المتكلم) مبني على السكون في محل نصب مفعول به، و الفاعل ضمير مستتر فيه جوازا تقديره أنت) هو نداء المتوجع عليه أو المتوجع منه (أه-وا). وقد برزت تلك البؤرة من خلال آلية التكرار، التي تشي أن الشاعر يعيش آخر لحظات عمره، التي تتجاوب مع (ياء النداء و التوجع) المستعملة في بداية المقطع الشعري و الذي شكّل انعطافا في التجربة الشعرية، على أساس أن (الياء) هي آخر حرف من حروف الهجاء. و قد قامت تقنية (التكرار) بتجسيد ذلك، من خلال عرض مشاهد تصويرية حركية مركوزة-في الأبيات المدونة أعلاه- وبالتالي فقد توحد النغم اللساني مع النغم الوجداني الذي يكابده الشاعر مما جعله يتغنى بقيم الجمال المثالية. ومن خلال هذا الجمال المثالي تجاوزت المرأة دورها الأنثوي إلى شيء تجتمع فيه جميع صفات الكمال؛ حيث يتماهى ويتفاعل فيه ما هو حسّي غير مادي مع ما هو محسوس مرئي.

يقول الشاعر (1):

6 - أي شيء تُراك؟ (هل أنت فينيب) س تهادت بين الوري من جديد.

7- لثعيد الشباب والفرح المع سول للعالم التعيس العميد!

8- أم ملاك الفردوس جاء إلى الأر ض ليخي روح السلام العهيد!

عمّقت أدوات الاستفهام، ولام التعليل، وحركة الجرّ، وعلامة التعجب، من مكنون هذه الحبيبة، ومن السر الغامض الذي يكتنفها. أهي إلهة الجمال عند اليونان؟ أم ملاك من ملائكة الفردوس، هبط حاملا معه الوداعة والمحبة والسلام إلى الأرض؟ بل هي رسم جميل عبقرى من فنّ هذا الوجود، يجتمع فيه الغموض والجمال المقدس، وجميع عناصر الحقيقة والواقع المرئي

(1) - شرح ديوان أبي القاسم الشابي: (م.س)، ص 54.

والخيالي. وقد زاد من تعميق هذه الصورة الشعرية بنية الاستفهام، التي تستدعي المتلقي ليوّجه السؤال عن كنه هذه المحبوبة. وقد تباين الاستفهام في صيغته، محققاً الانبهار في عمق الذات الشاعرة من جهة، وفي عمق الذات التي يوجه إليها الشاعر الخطاب -بعدها نموذجاً يتأبى عن المألوف- من جهة أخرى، ويتعالى هذا النموذج عن جميع النماذج البشرية. وهذا ما حققته صيغ الاستفهام ذاتها، فهي لا تشير أي كائن بعينه؛ بل رسم لها الشاعر صورة علوية، تشبه صورة السماء الضحوك.

د- البنية الأسلوبية :

إن القارئ الأسلوبية هو شريك الشاعر في تشكيل المعاني. والرابط الذي يجمعهما هو تلك العلاقة العاطفية التي يقيمها القارئ مع النص، والنص مع القارئ، تأسيساً على أنّ الدلالة الأسلوبية تتوافر في تلك المنطقة المشتركة. وعليه، فادبية اللغة الشعرية -في ضوء ما سبق- مركوزة في مستوى قائم بذاته، ضمن قصيدة (صلوات في هيكل الحب). و الذي ينجم عن جميع المستويات النصية اللغوية وعلاقتها بالمتلقي و يتجلى هذا المستوى الأسلوبية -على العموم - في تغني الشاعر بمرئيات محسوسة وأخرى غير محسوسة، مبتعداً في خطاب الضمير (أنت) عن نمط التقريرية والمباشرة، من خلال انبدال الجملة الاستهلالية، حيث كسر بذلك الإيقاع النمطي للنموذج الأصلي، وقد كسر الشاعر بذلك الإيقاع النمطي ليتناغم ذلك مع العنوان الذي اختاره الشاعر لهذه التجربة؛ إذ قُدمت الصفة " عذبة " على الذات " أنت " :

يقول الشاعر: (1)

1- عذبة أنت كالطفولة، كالأحلام كاللحن، كالصباح الجديد

2- كالسمااء الضحوك كالليلة القمراء كالورد، كابتنسـام الوليد

قدّم الشاعر الصفة على الضمير، لأنّ الذات تُعرّف بأوصافها وخصالها، و التي تجتمع حولها جميع المواصفات الحقيقية وغير الحقيقية، حيث أنّ العذوبة - بكونها دلالة عامة- ينضوي في حقلها الظمأ والحرمان الذي يعانيه الشاعر، لذا راح يوظّف الوحدة المعجمية (عذوبة) وذلك باستخدام تلك الأفعال الطلبية. جسّد الشاعر المحبوبة بـ(جملة اسمية استعارية تقاطرت منها حزمة من التشبيهات المقترنة بعضها ببعض، دون رابط نحوي. وكأن جميع تلك المعاني الطبيعية منها والخيالية مركونة في ذلك المعبود غير البشري.

يقول الشاعر: (2)

(1) - شرح ديوان أبي القاسم الشابي: (م.س)، ص 54.

(2) - شرح ديوان أبي القاسم الشابي: (م.س)، ص 54.

الفصل الرابع المكونات النظرية الإجرائية لتحليل اللساني الشعري

- 3- يا لها من وداعةٍ وجمال وشباب مُنَعَّم أُمْلود
- 4- يا لها من طهارةٍ، تبعثُ التقديسَ في مهجة الشقيِّ العنيد
- 5 - يا لها رقةً تكادُ يَرفُ الوَرُ دُ منها في الصخرة الجلود

وقد زاد التنوين الذي صاحب (وداعة-جمال- شباب) و تلك الصفات (منعم أُمْلود، العنيد الجلود) من تعميق محاسن المحبوبة (المعنوية والمحسوسة)، التي استحضرت بلامحها صورة الوجود والحياة والطبيعة، التي انعكست في انصهار (اللام والهاء) المكررة في الأبيات (3-4-5)، وذلك روعا في ابتعاد الشاعر عن هموم الواقع الطبيعي.

لقد انتقل الشاعر - بتلك الصورة - من إطار حقيقي مجسد إلى إطار معنوي مجازي وانتقلت معه المحبوبة من كائن حي " أنتِ " يحمل جميع تلك المواصفات، إلى زمن أثري يحنّ إليه الشاعر، ويهفو إليه بكل ما أوتي من شاعرية، ليتخلص من ذلك الواقع المرير، ويحتضن الطبيعة، لتستبدله الكآبة سعادة والتعاسة حلما. وقد اتخذت المعشوقة رموز (الأحلام والصباح والّلحن والسماء الضحوك)، ينسجها الشاعر، من عالم الواقع والإدراك الحقيقي إلى عالم آخر هو عالم مطلق لا يقاس بمعايير الواقع؛ إذ أنّ السماء هي رمز العلو والبعد. و الصباح رمز للتفاؤل والصفاء والطموح. وابتسام الوليد هو رمز للبراءة. كما منحت صيغ المبالغة والنعت تلك المواصفات سمة الديمومة والامتداد؛ و حاول الشاعر من خلال توسل هذا النسق من أدوات التعبير، بتمكين الأثر النفسي الذي يلف المدلولات، من خلال التركيز على الصفات المعنوية. وهذا الأمر ينم عن عدم توافق الذات المتكلمة مع واقعها المعيش، الذي حققته كلمة (أنقذيني المكررة). فالضمير " أنتِ " ليس جسدا أنثويا شهوانيا، بل هو روح جميلة مؤثرة تُطَلِّبُ سطحها الشاعر في سياق صوتي، كوّنته عناصر الوزن بآلياته (القافية والروي، وازدواجية التفعيلة) و إواليات التشكيل النصي، التي انصرفت إلى جملة من الأدوات الصرفية النحوية التركيبية على غرار قرائن النداء والتوجع والتنوين بالكسر والضم (عذبة)، علاوة على استراتيجية التكرار والعطف، التي مثّلت مظاهر أسلوبية. وشكّلت جميعها الهيكل الكلي للخطاب الشعري في قصيدة " صلوات في هيكل الحب " باعتبارها توليفة مناسبة لمقام الشاعر النفسي منه والاجتماعي، الذي جسده إيقاع صوتي تركيبه أسلوبيا خاص.

إنّ الخاصية الأسلوبية التي أطّرت تلك التوليفة البلاغية التي توسلها الشاعر تنضوي في بنية الجرّ، التي أخضع الشاعر معجمه لها، سواء باستخدام كاف التشبيه أو أدوات الجرّ أو الإضافة (..النور، فجري ، وجودي ، الزّمان ، الحياة ، القبر ، العالم المهدود ، مرح الدنيا دمي ، قلب ، الدفء ، المحطم ، ظلامي ، ركودي ..)، مما أدّى بربط البنيات الصغرى بالبنية الكبرى للنص الشعري، صوتا، تركيبا، دلالة، وتفاعلا تداوليا، - فقد توافقت حركة الكسر المنضوية في الروي- وعدد غير يسير من الوحدات المعجمية والصيغ الصرفية في تجسيد طابع الحزن والألم بوصفها انكسارا، انطلقت منه التجربة الشعرية ككل.

و لعلّ أسلوب التعبير بالصيغة ذاتها ثلاث مرات (يا لها) الذي وظّفه الشاعر؛ وارتباط الصورة الشعرية (التشبيه ، الاستعارة المسترسلة ، الكناية بما هي رمز) بالشك والحيرة ،

الفصل الرابع المكونات النظرية الإجرائية للتحليل اللساني الشعري

يجعل التجربة الشعرية التي يخوضها الشاعر، تقترب في ملامحها من طقوس المناجاة الحقيقية. يقول الشاعر: (1)

6 - أي شيء تُراك؟ (هل أنت "فيني" - س تهادت بين الوري من جديد.)

8- أم ملائكة الفردوس جاء إلى الأر ض ليُحيي روح السلام العهيد

9- أنت ما أنت؟.. أنت رسم جميل عبقري من فنّ هذا الوجود

11- أنت. ما أنت؟ أنت فجر من السح - ر تجلّى لقلبي المعمود

13- أنت روح الربيع، تختال في ال - دنيا فتَهتَزُّ رائعات الورد

ارتكز سؤال الشاعر على بنية واحدة متكررة (أنت - ما أنت)، ثم أردف ذلك السؤال بجواب يقيني (أنت رسم جميل .. فجر من السجود .. روح الربيع) ليؤكد حضور المعنى بشكل مستمر في وجدانه. وشكّلت المكونات الاسمية (رسم جميل - فجر من السجود- روح الربيع ..) بؤراً، اضطلعت بوظيفة نصية تداولية، تأصيلاً على أنّ وظيفة البؤرة - بما هي مصطلح - يمارس في أدبيات نفر من أهل النحو الوظيفي، على أنّها (وظيفة تداولية تسند إلى المكون الذي يحمل المعلومة الأهم أو الأبرز في موقف تواصل معين)(2).

عبر الشاعر عن الحب في سياق تلك المكونات، التي أسندت إلى الذات - بما هي مجال و محور الخطاب- و اقترن حبها بالفن والجمال والتصوف، الذي يدنو من المثالية والكمال. فمحبوبة الشاعر ليست نفحة شهوانية غريزية، إنما هي عالم صوفي يمتزج بالكون و الوجود معا فهي ليست صورة نمطية من الوجود، بل هي صورة مثالية في سحرها وغموضها وعمقها؛ إذ هي رمز الجمال المقدس، اتحدت فيه صورة الأنوثة الناعمة الطرية بالطبيعة وعناصرها، التي امتزجت بأجواء من القداسة (فجر، أحلام، السماء، جمال،...). فهي التي تبعث الحياة والحركة في الوجود والطبيعة معا، و تمتلك صفات خارقة، حيث تنسخ الظلام ضياء، و الجذب حطبا و تنفخ في الجمار ليستحيل حركة، فينتشي الشاعر من هوة اليأس، ويخفق قلبه من جديد للحبيبة وتهفو روحه الكئيبة للحب، وتستعيد طموحها إلى الجمال والفن والزمن التليد، ليتخلص الشاعر بذلك من حصار الكآبة و اليأس (أنقذني). فقد قدمت له المحبوبة إلى قلبه معبدا يناجيها ويلهج بصفاتها، ويتغنى بمحاسنها ويبوح بمواجهه العفيفة.

وبناء على هذا، أمكننا القول: أنّ خطاب أبي القاسم الشابي في هذه القصيدة ولّد ثنائية ضدية: طرفها الأوّل هو المحبوبة الطوباوية، وطرفها الثاني هو واقع الشاعر، وقد توزعت هذه الثنائية الموضوعات التالية :

(1) - شرح ديوان أبي القاسم الشابي: (م.س)، ص 54.

(2) - يوسف تغزاوي : الوظائف التداولية واستراتيجيات التواصل اللغوي في نظرية النحو الوظيفي، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2014، ص 110.

- (1) - (الحياة / الموت) 2- (التشديد / التلاشي) 3- (الحقيقي / المجرد) 4- (الأمّل / اليأس)
 (5- (الكآبة / البؤس) . و استأثرت الذات وحدها بالمعاني الإيحائية، ممّا جعلها تشكل (بؤرة
 جديد) و (المحور) - في الآن معا - على حد تعبير أهل النحو الوظيفي⁽¹⁾
 يقول الشاعر: (2)

- 18- أنتِ تُحيينَ في فؤادي ما قد مات في أمسي السعيدِ الفقيـدِ
 19- وتُشـيدينَ في خرائبِ رُوحِي ما تلاشى في عهدي المجدودِ
 20- من طموحٍ إلى الجمالِ إلى الفـنِّ، إلى ذلك الفضاء البعيدِ
 21- وتَبَيَّنَ رقة الشوق، والأحـلام والشـدو، والهوى، في نشيدي
 22- بعد أن عانقتْ كآبةً أيّـاماً مي فؤادي، وأجـمـتْ تغريدي

تم الفصل بين الفعل ومفعوله بالجارّ والمجرور (في فؤادي) وتعلّق الجارّ والمجرور (في أمسي) بالفعل الماضي (قد مات)، الذي أردف بنعتين متتاليتين (السعيد الفقيـد)، وقد تكررت الآليات نفسها في (البيت رقم 19). وهذه المبادلات السياقية للغة جعلت الكون المتأثر بالحدث (المفعول به) يتأخر في الظهور (ما) (في البيتين رقم 18 و 19)، ولعل هذه التصريفات الشعرية تنمّ على أن الشاعر يتقصّد من وراء ذلك التأكيد على المحبوب-بما هو الفاعل لأحداث الإحياء والتشديد والبت (الذي اقترن بالجارّ والمجرور المتأخر) في نفسيته- لتخليصه من أقطاب الموت والتلاشي واليأس بوصفها أكوانا وموضوعات يحياها الشاعر في واقعه، لذا توجه الشاعر إلى " أنتِ " بجملة إسمية نحوية، اكتنفتها أفعالا استهلاكية (تشيدين و تبين و تحيين) باعتبارها حزمة حديثة؛ كلّ فعل يترتب عن الآخر، كما استخدم حرف الواو الذي اضطلع بدور تعبيرى، انسحب على الجمع بين تلك الأفعال الطرفية، التي سيّجت العلاقة بين الأنا الشاعر و واقعه من جهة، و بين الأنا الشاعر والذات المخاطبة بتلك الأفعال من جهة أخرى، حيث تأثرت تلك العلاقة المركبة ضمن بنية الجملة (أنفذي) التي تكررت ثلاث مرات إذ تعززت تلك البنية بتأخر المفعول به عن الفعل الذي لَوّن به الشاعر خطابه أولا، وذلك انطلاقا من الأبيات (من 48 إلى 53). و ذلك الارتباط الدلالي الذي يجمع بين المقطوعات الشعرية ككل-ثانيا-في سياق البناء الظرفي الاستهلاكي للأفعال، التي تمتد بالمعنى إلى المفاعيل و المجرورات.

و مهما يكن الأمر، فقد ترسّمت الصورة الشعرية للذات المتكلمة، والذات المتكلم إليها في امتزاج الواقع بالخيال، على اعتداد أنّها رمز لجميع الفنون الجميلة، وهي تختلف - من هذا الجانب - عن تلك الصورة الأدمية حيث يستحيل الكون في وجودها إلى كائن بشري، الذي جسّدته جميع الصور البلاغية (استعارة - تشبيه - كناية) بأشكالها النحوية وضروبها الدلالية، التي صيرت

(1) - تعرّف بؤرة جديد بأنها " وظيفة تداولية تسند إلى المكون الحامل للمعلومة التي يجهلها المخاطب (المعلومة التي لا تدخل في القاسم الاخباري المشترك بين المتكلم والمخاطب). أما المحور فهو : الذات ب(المعنى الواسع)، التي تشكّل محض خطاب ما في خطاب ما، والذات التي تشكّل موضوع حمولة المعلومات الواردة في خطاب ما .أو الذات التي يحمل عليها شيء ما في مقام معين، أو كما يقول " فان دايك " الذات التي تدل على ما يشكل محط الحديث داخل الحمل (الخبري) " ينظر: يوسف تغزاوي : (م، س)، ص ص 111، 115.

(2) - شرح ديوان أبي القاسم الشابي: (م.س)، ص 55.

الفصل الرابع المكونات النظرية الإجرائية لتحليل اللساني الشعري

ذلك الكائن الأثيري يحمل الهوى والوجود وذلك الجمال المطلق. وقد تأكد هذا التسييق الإيقاعي الشعري في نحو هذه الجملة الممتدة⁽¹⁾.

23- أنت أنشودة الأناشيد غنا لك إله الغناء، رب القصيد

24- فيك شب الشباب، وشحة السخ -ر وشدة الهوى، وعطر الورود

انصرفت الجملة الشعرية التي حققها (البيت رقم 23) إلى مبتدأ (أنت) + خبر في صفة مركب (أنشودة الأناشيد) + جملة وصفية طويلة نمطها فعلي (غناك إله الغناء) + بدل في صورة مركب إضافي (رب القصيد). حيث تكافقت هذه القوالب النحوية المسندة إلى الضمير "أنت" مع تقدم الجار والمجرور "فيك" على الجملة الفعلية الطويلة-التي تقدمت فيها الفواعل (التي تعكس صورة الذات والمحبة) معبر عنها جمل وصفية متتابعة (25-30)- (وعفت هذه القوالب) التماسك الدلالي والتلاحم المعنوي بين مضامين وأشكال الأبيات الشعرية التي تضمنتها القصيدة، حيث استهلّت أربعة أبيات متعاقبة بـ (الواو العاطفة) لتصل المعنى بما قبله، كما جاء البيت الأخير في هذا المشهد الشعري، ليضطلع بدور التكتيف الدلالي من خلال صيغة العموم والشمول، التي اعترت البنية الدلالية للقصيدة (و قوام يكاد ينطق بالألحان في كل وقفة وقعود).

يتقوم النص الشعري في سياق أسلوب لساني ينهض على بنية محورية "أنت"، حيث حدّد الشاعر موقفه منها. فهي الحياة ذاتها، لها محراب يؤدي فيه الشاعر صلوات الحب وابتهالات العشق الذي يتعالى على الشهوات، ويتوحد بالجمال والسحر والأحلام والتصوف والطموح، وغيرها من الدلالات غير المحسوسة. فقد استعمل الشاعر في هذا المقام "الكلمة" بكونها وسيلة الدعاء الوحيدة التي احتشدت في دلالات الرجاء والاسترحام والاستعطاف وذلك بتأثير مفعول جمال "الأنت"، كما تراوح مضمون الخطاب من التّغني بالصفات والبوح بالهموم، إلى صيغ طلبية غير مباشرة، وظّفها الشاعر توسلا تضرعا إلى المنادى. فالمرأة في نظر الشاعر ليست مثيرا ماديا؛ بل هي قوة روحية خلّاقة تمنح الأمن والسلام والحب والجمال والوصال والفناء في المقدس؛ فهي على بديل العالم المادّة، الذي تنهار فيه الذات، وتستسلم لأجسامها المختلفة والمتغيرة وفقاً لقانوني الزمان والمكان، التي تتحكم فيهما النظرية المادية.

وبناء على ذلك، فقد شكلت المرأة التي حققها (الضمير أنت) بأدواته رمزا شعريا فنيا، عمد فيه الشاعر للإيحاء والتلميح بدلا من المباشرة والتصريح، على اعتداد أن الرمز هو (الدلالة على ما وراء المعنى الظاهر، مع اعتبار المعنى (السطحي) مقصودا)² يعني هذا أن القصيدة شكلت صورة أدبية رمزية ذاتية وموضوعية معا، اقتطعها الشابي من الواقع المشترك بينه وبين المتلقي حيث أحسن الشاعر استخدام أدوات التعبير في سياق أسلوب ترميزي، مما جعل النصّ كونا لغويا مفتوحا على التأويل المتعدد؛ بحكم أنّ توظيف الرمز المرموز إليه في الأقوال الشعرية يشكل وفق تصور -محمد غنيمي هلال- صورة رمزية شعرية (تبدأ من الأشياء المادية، على أن يتجاوزها الشاعر ليعبر عن أثرها العميق في النفس، في البعيد من المناطق اللاشعورية وهي المناطق الغائرة في النفس، ولا ترقى اللغة في التعبير عنها إلا عن طريق الإلحاح بالرمز

(1) - شرح ديوان أبي القاسم الشابي، ص 55.

(2) - ناصر علي: بنية القصيدة في شعر محمود درويش، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2001م، ص 146.

المنوط بالحدث¹ اللذين انتظمهما في النص الشعري خيط صوتي دلالي تركيبى، التحمت فيه جميع المستويات: اللسانية منها والتصويرية في سياق إيقاعي خالص، شخّص فيه الشاعر المجرد وجعله كائناً مشيئاً يمنح، ويطلب، من خلال رهانه على التصريفات الإستعارية* بكونها خطاباً تخيلياً مقصوداً، وجهه الشاعر إلى ذات بطريقة واعية، على اعتداد أن الاستعارة - بحسب سيرل - **(هي نوع من الخطاب التواصلى)**، يسعى فيه المخاطب إلى التعبير عن نواياه بطريقة غير مباشرة⁽²⁾.

وقد شكّل النص الشعري - بناء على ما سبق - صورة شعرية متكاملة تتراكم من بنيات صغرى وبنيات كبرى، توصلها الشاعر للتعبير عن تجربة، عبّر عنها الشاعر بلغة تصويرية قوامها التشخيص والتجسيد والاستحياء والتجسيم وغيرها من الأدوات الشعرية حيث اضطلعت جميعاً بما فيها الخصائص اللغوية والبلاغية والأسلوبية ببناء الهيكل التسيقي للمعنى الشعري بكونه فعلاً تأثيرياً. ولعل التجربة التي عبّر عنها الشّابي في هذا النص، تبّنها الشعر الرومانسي الذي يتخذ من المرأة والطبيعة ميداناً للقول والتغني بالمعاني والدلالات التي تلون موضوعهما بصفة عامة.

إنّ المقاربة النقدية الأسلوبية الحديثة تتأسس على الاشتغال المنهجي، الذي يستثمر في المقولات والمفاهيم والآليات الإجرائية. وتعدّ الممارسة النصية الداخلية (**المحاكاة**) أسّ ركيز في التحليل الأسلوبى للخطاب الأدبي، الذي يهدف باعتياده مبدأ المحاكاة وسياق التلقي في قراءة النصوص إلى بنية المعنى والامساك بالدلالات، و ذلك بتوظيف جميع آليات تحليل الخطاب التي ترد أصولها إلى البحث الألسني.

ويسعى الاتجاه الأسلوبى في النقد المعاصر - الذي انبثق من محاولة تجاوز القراء المغلقة للنص - إلى التأسيس لتصور هيرمينوطيقى بلاغى، يستحضر السياقات التخاطبية المتحركة في تشكيل النص؛ وهو ما برز في حضور مقولات القارئ، والتأكيد على دوره الفاعل، لينفتح معه النص على التأويل المتعدد، بتأثير جهود أصحاب نظريات القراءة والتأويل، علاوة على جهود أعلام ما بعد البنيوية. و الأسلوبية تتغيا الإجابة عما يحاول النص أن يخفيه، لفضح الأنساق المضمرّة اللغوية منها وغيرها. والمتخفية وراء الأبعاد الجمالية للخصائص البلاغية الأسلوبية التي تؤطر حدود الخطاب الأدبي التخيلي بصفة عامة، بكونه نصاً لغوياً تواصلياً تأثيراً.

(- محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، دار العودة، بيروت، ط1، 1982، ص 418¹).

*- ينظر إلى الجمل المسطر تحتها في هذا المبحث، ص ...

(2) - جواد ختام: التداولية أصولها واتجاهاتها، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2016م، ص 95.

خاتمة

بناءً على الدراسة المتقدمة، وما طافت به الفصول بمباحثها ومطالبها ضمن موضوعي الموسوم بـ "المقاييس البلاغية من منظور الأسلوبية المعاصرة" المفاهيم والآليات؛ تراءى لي -أنه من الموضوعية بمكان- الإقرار بأن في طبيعة كل دراسة أكاديمية التي تخضع لصرامة منهجية أن تتبعها جملة من المساءلات تنطوي على تلك القضايا الفكرية التي تنهض على محيط البحث. بيد أن الالتزام المنهجي قد يتجاوز الكثير منها؛ ومردّ هذا التجاوز عائد إلى التقيد بتنفيذ خطة البحث المرسومة في مسار معالجة الموضوع الرئيس قيد الدراسة.

وعلى الجملة، فقد أنتج ظهر البحث جملة من الملاحظات والنتائج، أوردتها على النحو الآتي بيانه:

- لم تدرج كلمة "الأسلوب" في بدايات التدوين المعجمي ضمن مادتها اللغوية "سلب"، إلا أن حضورها كان قوياً -بماهي مصطلح وقضية- في الدراسات الإعجازية، التي خاضت في علاقة الأسلوب القرآني وتميزه. ويعدّ ابن قتيبة خير من مثّل تلك الدراسات تاريخياً، منطلقاً من ذلك المفهوم التقليدي الذي استقرّ للكلمة بكونها الطريقة التي تصاغ بها المقاصد والأغراض ضمن قوالب لغوية؛ وموسّعاً للمفهوم- في الآن معاً- حيث تناول الأسلوب في إطار رؤية كلية وشاملة انطوت على ربطه بالخطابة ككل. ولم تقتصر كلمة "الأسلوب" عنده على الجملة الواحدة فحسب؛ إذ أن مدلوله ينضوي في أنه الطريقة التي ينتجها الخطيب من خلال المواءمة بين المقال والمقام في ضوء مفهوم البلاغة الذي لَوّن بنية الخطابة القائمة على تناسب الشروط اللغوية الداخلية مع الاعتبارات الخارجية للحدث الخطابي البلاغي من منظور وظيفة الإقناع التي تؤديها الوحدات المعجمية والبيانية الماثلة في الملفوظ الكلي.

- تناول الخطابي مدلول "الأسلوب" من زاوية أنه الطريقة في التعبير عن الموضوع وتصويره تأثيلاً منه أن الأسلوب هو شكل لغوي تعبيرى. أمّا المضمون فهو الموضوع؛ وهكذا تتعدد الأساليب بتعدد الموضوعات. أمّا الباقلاني فقد جعل مفهوم الأسلوب أضيق من مفهوم النظم بما هو صياغة وتركيب. وقد ارتكز على فكرة "التفاوت" الأسلوبى، التي رتب في ضوئها فنون القول (القرآن، الشعر، الخطابة) درجات ومنازل، وقد فهم الأسلوب على أنه الطريقة (شكل لغوي) في الدلالة على المعاني القائمة في النفس وفقاً لعقله الأشعري. وبناءً على هذا المنظور، عالج عبد القاهر الجرجاني الأسلوب، بحكم أنه طريقة في النظم القائمة عنده على توخي معاني النحو وأحكامه ووجوهه، وفقاً للأغراض التي يصاغ لها الكلام. فالأسلوب -عنده- هو الطريقة المتوخاة في تصوير المعاني القائمة في النفس باعتباره بنية جمالية لسانية، يتفاعل فيها النحوي المعيارى مع البلاغى الجمالى في سياق لغوي واحد.

- عرض السكاكي لمفهوم الأسلوب في سياق ما يعرف عنده "بالأسلوب الحكيم". ولعلّه أوّل من أطلق هذا المصطلح الذي يجارى مضمونه مصطلحات أخرى استقرّت في نموذج البلاغى؛ إذ موضع مدلوله في نطاق إشكالية مبحث الدلالة، الذي تأسست عليه فلسفة البلاغة التي ولدت ثنائية اللفظ والمعنى، أو الشكل والمضمون. لقد أنتج السكاكى ذلك المصطلح لدراسة المعنى في الكلام البليغ. ومفهوم الأسلوب الحكيم -بما هو مواصفة بلاغية- ينطلي على أن ينزل سؤال السائل

منزلة سؤال غير سؤاله؛ أي الخروج عن الإجابة التي يتطلبها السؤال إلى معاني أخرى غير متضمنة وغير مطلوبة في سؤال السائل. أو هو الخروج عن مقتضى ظاهر أصل المعنى المائل في الجواب المنتظر من صيغة السؤال.

- اشتغل حازم القرطاجني على الخصائص البلاغية للخطاب الشعري -بما هو أسلوب من منظور الوظيفة الإقناعية والوظيفة التخيلية- إلا أنه لم يبتعد في تعريفه له عن أقرانه بما هو طريقة تنتهج في أداء الأغراض والمقاصد والمعاني، انطلاقاً من مبدأ أخلاقي مضموني وزّعه على أسلوب الجدّ والهزل؛ على أساس أن الأسلوب بمفهومه العام هو صياغة لغوية وضرب من النظم، ينصرف إلى شكل يحمل مضموناً أخلاقياً. أما ابن خلدون، فقد ضبط مفهومه من زاوية مركبة؛ حيث هو المنوال الذي تنسج فيه التراكيب، أو القالب الذي تفرغ فيه. -ويتسم الهيكل المفهومي للأسلوب عنده- بثلاث مواصفات تتجلى كالآتي: 1- الأسلوب هو صناعة وممارسة لعملية لغوية واعية/ 2- الأسلوب هو صورة ذهنية للتراكيب المنتظمة كلية/ 3- الأسلوب ينطبق على تركيب خاص.

- وانتصر ابن خلدون للأسلوب الشعري بكونه أسلوباً واسماً متميزاً ونوعياً، على اعتبار أن الاستخدام اللغوي فيه يباين الاستخدامات اللغوية الأخرى، ولن تستطيع- برأيه- العلوم المعيارية أن تطلع بوصفه وتفسيره، نظراً لميزات مواصفاته. لقد خاض ابن خلدون في مفهومه (الأسلوب) باعتباره كيانه لغوياً علائقياً تقبع في مضمونه طاقة تعبيرية وتأثيرية ذات قيم شعرية أدبية. ومفهومه بهذه الرؤية يكاد ينزل منزلة الاصطلاح، على اعتداد أنه كل مكتوب يكون له قصد أدبي جمالي؛ إذ لم يتناوله من زاوية الشكل أو المضمون، بل هو عنده تشكيل لغوي نصّي يتفاعل ضمنه اللفظ والمعنى، أو الدالّ التعبيري ومدلوله في علاقته بالمتلقي.

-ترتدّ كلمة « Style » إلى الإرث اللاتيني، وقد اقترنت بمفهوم الكتابة ثم تطوّرت دلالة الكلمة لتدل على طريقة الكتابة في تقديم المعاني والأغراض والمقاصد. ولعلّ هذا المفهوم الغربي في أليات انبثاق المصطلح " الأسلوب " يستجيب لفكرة الأسلوب في الدرس العربي القديم الذي اقترن بجوهر المسألة اللغوية؛ على اعتداد أنه شكل من الأشكال التعبيرية يحمل في مطاويه مضموناً يعكس المقاصد والأغراض والمعاني؛ أو هو أداء لغوي ينتظم في أسبقية بلاغية مناسبة لمقتضيات الأحوال. وقد ترسّمت معالم حقله الدلالي الاصطلاحي في الدرس الأسلوبي التقليدي منه والمعاصر ضمن الأطر الآتية:

أ- الإطار الخاصي باعتباره- أي الأسلوب- صورة خاصّة للكاتب تبين طريقة تفكيره، وطبيعة انفعالاته، وكيفية نظره إلى الأشياء وتفسيرها، وقد مكّن هذا الإطار نفسه ضمن الهيكل الأسلوبي في سياق أعمال "ليو سبيتزر" الأولى وقولة الفرنسي الشهير "بوفون".

ب- الإطار النصي لعلّه من أكثر المبادئ التي استتم إليها السواد الأعظم من أعلام الدرس الأسلوبي، انطلاقاً من تلك المرجعية المعرفية التي أسستها نظرية الأدب المعاصرة التي توجّهت إلى استبطان الخاصيّة الأدبية والعناصر المشكّلة لها من اللغة، على أساس أن الأدب التخيلي هو نظام لساني بالدرجة الأولى. وقد شكّل هذا المبدأ الانطلاقة الحقيقية لجميع الاتجاهات الأسلوبية، ولا سيما المعاصرة، فضلاً على بعض المناهج النقدية على غرار النقد الثقافي الذي يرنو إلى

تأويل الأنساق الثقافية المتوارية خلف الأبعاد الجمالية للأساليب اللغوية، تأصيلاً على أن اللغة هي عامل جوهري من عوامل الثقافة من جهة، وعلى أن الخطاب الذي يتوسل بها هو شبكة معقدة من العلاقات الإنسانية والاجتماعية، من جهة أخرى. وقد عرّف الأسلوب في ضوء هذا الإطار بأنه جملة من الاختيارات المعجمية والصرفية والنحوية المترابطة فيما بينها، التي تكون مقصودة لغايات جمالية دلالية تتناغم مع مقاصد النص العميقة، التي قد تعكس أغراض الناص.

وقد شكّل مفهوم الأسلوب من منظور هذا المبدأ نقطة انعطاف حاسمة في مسيرة الأسلوبية العلمية؛ حيث استولت على مدونة حقل الدراسات الأدبية، وراحت تتخذ من الأدبية موضوعاً بحثياً لممارستها النصّية، اعتكازاً على مبدأ المحايدة، وهي تروغ من وراء كلّ ذلك تشخيص عناصر الأدبية مع رصدها وتفسيرها، استئناً إلى الصيغة الاستفهامية الآتية: ما العناصر اللسانية التي تجعل من أيّ عمل لغوي عملاً أدبياً؟ التي وجّهت الأسلوبية نحو سؤال الماهية الفعلية للبحث الأدبي، الذي أهّلها لأن تغدو منهجاً هجيناً واختصاصاً لسانياً أدبياً متعدد المصادر، يمتح أدوات متاعه المعرفي من جميع الحقول المعرفية المتاخمة لحدوده وأهدافه.

- إنّ ذلك التحوّل الذي طرأ على الممارسات النصّية للخطاب الأدبي، أنتج مصطلحات عديدة كالاختيار والعدول والتنويع والتوزيع والتّصوير، من منظور أنّ البنية الأسلوبية هي أشكال لغوية نصية مفارقة لمرجعية النظام اللغوي (بأبعاده النحوية والمعجمية والاجتماعية) في ضوء أنّ الخاصية الأدبية هي توليفة أسلوبية من المقومات اللغوية والتعبيرية.

- تنظر الأسلوبية إلى النصّ الأدبي وفقاً لثنائية: "الخطاب والمتلقي"، من زاوية أنّ الأديب يسعى برسائله اللغوية إلى التأثير في المتلقي، انطلاقاً من ميكانزمات داخلية ماثلة في النصّ الأدبي، تثير المتلقي الذي يبدي إزاءها ردود أفعال، تستثمر في التحليل الأسلوبي الذي يتغيّ تشخيص واستبطان البنية الأدبية، اعتماداً على معالجة العمل اللغوي عبر مستوياته اللسانية البارزة، ومكوّناته الأسلوبية، التي تحقّقها القراءة الاستكشافية والقراءة التأويلية، التي يضطلع بأدائها المتلقي، الذي منحت الأسلوبية دوراً حاسماً ومركزياً في بناء المعنى والدلالة من خلال تلك العلاقة التفاعلية والحوارية التي يقيمها مع ميكانزمات النص السطحية والعميقة لسبر أغوار المقصدية الأدبية المتخفية خلف الخصائص اللغوية والخصائص الأسلوبية المتلازمة.

- عرف مفهوم الأسلوب تطوراً، تزامن مع الأسلوبية التعبيرية لدى شارل بالي، الذي كان ينظر إليه، بأنّه مجموعة من العناصر اللغوية المتفاعلة والمؤثّرة عاطفياً على القارئ أو السّامع، على اعتداد أنّه بنية كلامية عفوية تحوي في مطاويها ملامح عاطفية وجدانية مقصودة. أعاد ميشال ريفاتير البعد الجمالي لمدلول الأسلوب بوصفه كلّ مكتوب له قصد أدبي، معتمداً على معادلة السياق النصّي والقارئ، في ضوء أنّ الوظيفة الأسلوبية هي قوة تسلّط على القارئ بواسطة إبراز بعض عناصر سلسلة الكلام وحمل القارئ على الانتباه إليها، بحيث إذا غفل عنها شوّه النصّ، وإذا حلّلها وجد لها دلالات تتميز بها، مما يسمح بتقرير أنّ الكلام يعبر والأسلوب يبرز، بما هو جملة (أي الأسلوب) من الأدوات التعبيرية المترابطة، التي تؤدي إلى تبيان الوظيفة الأسلوبية، التي تقتزن بتفاعل القارئ و تواطئه مع الأسيقة الأسلوبية المتعارضة مع الوظيفة المرجعية للغة، والوظيفة النحوية التركيبية للنظام الذي يؤطر قواعدها ومكوناتها.

-مارست جميع الأسلوبيات كلمة" أسلوب" باعتباره كياناً لغوياً علائقياً بمفهومه التعبيري ومفهومه التأثيري؛ إذ هو وقع عاطفي أو جمالي أو تأثيري بصورة ما على المتلقي، وقد توزعت كليته مواصفات عديدة على غرار الإبراز والتوزيع والتصوير وغيرها من الدّوال الاصطلاحية؛ وقد نشأ مفهومه الأسلوبي الأدبي بدءاً من خلفية فكرية قوامها التّمايز بين فنون القول وأصنافه، مما مكّن الأسلوبية -التي تتخذ من بنيته وسياقه ووظيفته وعلاقة المتلقي بكل ذلك، موضوعاً لها- أن تكتسب مشروعية علمية تحققت لها باعتمادها على أدوات مستويات اللغة في التحليل والتشخيص والتوصيف والتفسير، واستطاعت بذلك أن توحد علوم اللّغة بكونها وسائل لمقاربة المعنى الأدبي انطلاقاً من تلك الخصائص اللغوية والمظاهر الأسلوبية المفيدة لأهدافها. فهي منوال نظري وممارسة نصّية تتأسس على قواعد منهجية صارمة وتصورات تنطلي على الماهية الفعلية للخاصية الأدبية، تأصيلاً على أنّ الاستخدام الفنّي والنوعي لإمكانات اللغة داخل الآثار الأدبية هو مزدوج الوظيفة والغاية، ومن هنا توجّهت نحو التّواصل الأدبي المنضوي في قطبي النّص والقارئ، وقد استجابت المعالجة البلاغية التي مارسها ابن جنّي على بعض النماذج القرآنية مع شروط وأدبيات المقاربة الأسلوبية.

-توجّهت الأسلوبيات المعاصرة نحو تيمة الخاصية الأدبية التي بلورتها الشكلائية الروسية، بكونها الخاصية الفعلية لبحث الدراسات الأدبية، والتي نظرت لها الأسلوبية من زاوية الأبعاد المشكلة لها من حيث البنية والوظيفة، وانتهى إلى أنّ عناصر الوظيفة الجمالية الدلالية تتسم بمواصفتين: تنضوي الأولى في أنّها إجراءات لغوية متحققة في نسيج النّص اللغوي للخطاب الأدبي، والتي ستغدو نفسها أدوات منهجية مفيدة للتحليل الأسلوبي ثانياً، الذي يروغ تفسيرها بكونها ظواهر أسلوبية طارئة -على الخطاب الأدبي- تفسيراً علمياً موضوعياً مقنعاً، وتأهّلت بذلك لتخليص حقل الدّراسات الأدبية، من تلك الارتسامات والتأثيرات، والأحكام غير المعللة، التي طبعت ممارسته (النص الأدبي)؛ إذ أنّ الأسلوبية تنطلق من مفاهيم منسجمة ومتضامنة، ولها هدف محدّد، يتّسق مع المقدّمات، والمناويل المؤسسة لميدانها، التي تعبّر عنها كليات إجرائية -بماهي مصطلحات موسّعة- يتوسل بها لتقييد عناصر الأدبية، ومقوماتها الأسلوبية منها واللغوية، بنية، تكويناً، ووظيفة، في ضوء مبدأ عام مؤداه أنّ الخصائص اللّغوية والبلاغية المتوافرة في الأسبقة الأسلوبية بإمكانها أن تشكل مقاييس حاسمة للفصل والتّمييز بين ما هو عام مشترك مما هو خاص متفرّد، وبين ما هو مكوّن لغوي مما هو مكوّن أسلوب، وبين ما هو شعري أدبي ممّا هو نثريّ علمي، في إطار رؤية شاملة تترسم مستويات التحليل اللّساني النصي. والأسلوبية تنطلق -بماهي منهج تحليلي نصّي- من لغة الخطاب وتنتهي إليها، تأصيلاً على أنّ مقاييسها تشهد النّور من رحم النّص، ولا يمكن تفسير إوليائتها إلا في ضوء مفاهيمها؛ حيث أنّها أسست للمقياس بكونه مظهراً لغوياً متحقّقاً ومفهوماً نظرياً يستعان به كآلية مفيدة لتجلية مجالي الأدبية عبر المستويات النصّية التي يظهريها الخطاب الأدبي.

-اتّجه أتباع بالي نحو دراسة الخاصية الأدبية ذات المحتوى العاطفي، وقد أعيد طرح قضايا الأسلوب الذي تلوّن بمفاهيم الاختيار والتنويع، تأثيلاً على أنّ اللغة هي عبارة عن طاقات هائلة من البدائل اللّسانية والإمكانات التعبيرية، والمتكلم يقوم بالاختيار من جملة بدائل ممكنة، لأن

ذلك الاختيار الذي يؤثر يرى فيه المتكلم أنه أكثر دلالة وأقوى تأثيراً وأبلغ معنى وأشدّ إثارة، واستمالة للمتلقى. وجملة الاختيارات التي ينتحيتها المبدع هي التي تشكّل بنيته الأسلوبية. والاختيار بما هو "الأسلوب" في سياق الأسلوبية التعبيرية، ينقسم إلى قسمين: اختيار نفعي يهدف المتكلم من ورائه إلى تحقيق غاية عملية براغماتية واختيار أسلوب يوضع في انتقاء سمات أسلوبية ذات دلالة واحدة ملتبسة لتحقيق هدف تأثيري، لأنّ اللغة من منظور أهل الأسلوبية التعبيرية تعبر عن واقع الحساسية وأثر هذه الحساسية على المتلقى، ولعلّ أعلامنا في هذا السياق ضمن مدار الدرس البلاغي كانت لهم اجتهادات عميقة من حيث التحليل والوصف.

- تعددت الاتجاهات الأسلوبية وفقاً لتعدد الحقول المعرفية التي استندت الأسلوبية بأدواتها تحقيقاً لأهدافها، على غرار الأسلوبية التعبيرية اللسانية، والأسلوبية النفسية أو النقدية التي انبثقت معالمها من أعمال ليوسبيتزر، الذي توافرت له عدّة معرفية نفسية، استقاها من مواطنه سيغموند فرويد، مما جعل أسلوبيته تمتلك مشروعية علمية زوّدت الجهاز النظري والإجرائي للدرس الأسلوبي المعاصر بمفاهيم أساسية على غرار الانزياح ومبادئ المعالجة الوصفية اللسانية لمستويات الخطاب المتباينة. والأسلوبية -بهذه الوجهة- تهدف إلى دراسة العناصر اللسانية لعطاء الطاقة التعبيرية في الأشكال اللغوية المؤطرة لحدود الخطاب الأدبي، اعتمد ليوسبيتزر في أسلوبيته النفسية على الأسس الآتية: المنهج الفيلولوجي، القراءة المتكررة الاستكشافية (الحدس والذوق) ونتائج علم النفس وأدواته -بكونها مقاييس معينة ومسعفة على اكتناه شخصية الكاتب الإبداعية النفسية- لكن سرعان ما تحوّل عن هذا المسار إلى المنهج المحايت باحثاً عن مركز الأثر داخل النص الأدبي.

- تلتمس الأسلوبية البنيوية التي مثلها ميشال ريفاتير ورومان جاكبسون منبع الأسلوب من خلال وصف وتشخيص العلاقات الدلالية والوظيفية القائمة بين العناصر اللسانية داخل حدود الخطاب الأدبي، على اعتداد أنّ تلك العلاقات هي حجارة البنية الأدبية، ثمّ يسعى المتلقى إلى تاويل كليتها المكوّنة لسياق الدلالة البنيوية الأدبية، وقد استفادت هذه الأسلوبية من المنهج الوصفي اللساني وأدبيات المدرسة الشكلانية الروسية، فضلاً على الشروط التوصيفية التي أرست دعائمها مدرسة براغ اللغوية، وستعدو أدوات هذه المصادر آليات مفيدة لتوصيف تلك النتوءات وقيم الاختلاف التي يظهرها الأثر الأدبي، معتبرة إيّاها خاصيات شكلية نصّية تميز الأدب من بقية أصناف القول الأخرى. وبهذا المنظور، فإنّ الأسلوبية -بماهي علم يحوي منظومة متماسكة من المقدمات النظرية والمفاهيم الإجرائية- تختلف عن البنيوية التي ليست علماً، بل هي فرضية منهجية قصارى ما تصادر عليه أنّ هوية الظواهر تتحدد بعلاقة المكوّنات وشبكة الروابط أكثر ممّا تتحدد بماهية الأشياء. وإلى هذه الفكرة عالج القرطاجني الخطاب الشعري من خلال انطلاقة منهجية تمثلت في البحث عن الماهية الفعلية للشعر من حيث الطبيعة والمكوّنات والوظيفة والقيمة، ويكاد منهجه التشريعي التوصيفي أن يتطابق مع مفهوم البنية الأسلوبية وأبعادها الإجرائية لدى ميشال ريفاتير.

- إذا كان الدرس البلاغيّ القديم جعل من المقام ومقتضيات أحوال المتلقى أساً معرفياً يعوّل عليه في تصنيف بلاغية الأقوال، فإنّ الدرس الأسلوبي المعاصر جعل من المتلقى أساً مركزياً

ومغولاً يعتمد عليه في بنية المعنى الأدبي، وذلك بمشاركة ميكانزمات النص الداخلية المتعارضة مع المعايير الاجتماعية واللغوية والثقافية، باعتبارها أسيقة أسلوبية وظواهر أدبية مميزة تثير المتلقي، وتؤدي به إلى التورط في صنع المعنى، الذي قد يعبر-مؤقتاً- عن المقاصد العميقة للخطاب الأدبي المتناول. وعلى هذه الشاكلة خالف الدرس الأسلوبي المعاصر بعض المناهج التي لم تلتفت إلى القارئ، أو أنها قللت من دوره، واعتبرته عنصراً ثانوياً، وجعلت اهتمامها الأول يتوجّه إلى المبدع فحسب أو إلى المبدع والنص، أو إلى بنية النص فقط، ولعلّ الأسلوبية في هذا السياق فتحت شرارة نظرية التأثير الجمالي أو نظرية جمالية التلقي، التي ترى أنّ عملية القراءة تسير في اتجاهين متبادلين؛ من النص إلى القارئ ومن القارئ إلى النص، الذي -أي القارئ- بإمكانه أن يضيف على النص أبعاداً لا يكون لها وجود في النص؛ في ضوء أن النص الأدبي هو كون لغوي مفتوح، يمكن أن يخضع لأيّ تأويل نسبي مؤقت. وبناءً على ذلك فإن الأسلوبية المعاصرة تمنح دوراً أساسياً وحاسماً للقارئ بكونه مشاركاً ومنتجاً للدلالة لا مستهلكاً ومنبهرأ أو منفعلاً على غرار بعض النماذج النقدية التقليدية التي آمنت برجل واحد في العملية الإبداعية للغة هو المتكلم. ومن الأهمية بمكان الإشارة ههنا أن نظرية القراءة الأسلوبية تختلف عن نظرية القراءة البلاغية الإعجازية، من زاوية أنّ الأولى مارست واختبرت أدواتها على نصوص أدبية إنسانية، أمّا الثانية فقد اهتمت ببلاغة الكلام القرآني ووظيفته من منظور أبعاده الجمالية والتأثيرية والإقناعية.

- اعتمدت المنظومة الأسلوبية منذ نشأتها مع شارل بالي على مقاييس عدة ومعايير متعددة استمدتها من حقول معرفية غير يسيرة تقصدت اللغة ميداناً لاشتغالها كالمناهج الوصفية التفسيرية الذي استقته من أدبيات "اللسانيات الجملة"، وقواعد النحو التوليدي التحويلي، علاوة على أدوات علم النفس، ومقولات النموذج البلاغي النحوي، والمعايير الموضوعية لعلم الإحصاء ومعادلاته، وقد طوّعت هذه الأدوات لتجاري أهدافها وغاياتها. إنّ الأسلوبية التي توسّلت بمقياس المقارنة هي شبيهة لصنيع مبحث الموازنات الشعرية والسّرقات الأدبية التي أنجزها الدرس القديم في ضوء تمييزهم بين الأساليب البلاغية من الأساليب النحوية من جهة، وبين أصالة الأساليب البلاغية، من جهة أخرى، إلا أنّ عطاء هذه المباحث لم يكن قوياً ولا عميقاً، حيث عولج من الجوانب الجزئية والجوانب الأخلاقية.

إنّ التعدد الذي طبع الأسلوبية (تعبيرية-نفسية-بنوية-إحصائية- أسلوبية الانزياح-الأسلوبية المقارنة-أسلوبية السجلات-السيمائية-والتأويلية) عائد إلى ذلك التداخل بينها وبين الحقول المجاورة لها، فضلاً على استنجاها بنظريات أخرى أفرزت تصورات تفيد التحليل الأسلوبي العام الذي ينتظمه خيط منهجي موحد ينطلق من اللسانيات الوصفية وينتهي إلى التأويل داخل ميدان لغة الآثار الأدبية ولعلّ جميع الاتجاهات الأسلوبية تندرج ضمن مجموعتين كبيرتين هما: 1/أسلوبيات اللغة التي أنتجت مفهوم الاختيار والتنويع، 2/أسلوبيات أدبية أفرزت مفاهيم الانزياح والصورة بكونهما كليات اصطلاحية وظواهر أسلوبية تندرج داخلهما مصطلحات وأشكال لغوية بلاغية وصور لسانية متبانية.

- إن مصطلح العدول الذي دقق ابن جني مفهومه النحوي يتجاوب مع المفهوم الأسلوبي للظاهرة، التي عبّرت عنها مواصفة الانزياح والمفارقة والانحراف في حقل الدراسات الشعرية والسرديّة معاً. تمّ تداول هذا المصطلح كثيراً في المتون اللغوية والبلاغية، بكونه ضرباً من التصرف اللغوي يعدل تركيبه النحوي عن أصل النظام اللغوي. وقد تطوّر مدلول الكلمة بوصفه رديفاً للمفاهيم الأدبية- لتغدو دعامة نظرية إجرائية، وكلّية اصطلاحية تتوزعها كثيراً من التقسيمات والأشكال اللغوية، والإمكانات التصويرية البلاغية، على اعتداد أنها مظاهر تعبيرية تتحقق عبر تجليات أسلوبية قوامها مخالفة أصل النظام اللغوي بمستوياته الصوتية والصرفية والمعجمية والنحوية والدلالية الاجتماعية. ولعلّ مصطلح المجاز البلاغي من حيث القيمة التعبيرية هو من أقرب المفاهيم إلى مفهوم الظاهرة، القائم لدى ابن جني على وظيفة التوكيد والاتّساع والتشبيه. ومن هنا مارس أعلام الدرس البلاغي النّقد القديم الكلمة في ضوء تمييزهم بين مستويات الكلام، وجعلوا بلاغة الكلام تتأسس على هذا المبدأ، من حيث العدول باللفظ عن الظاهر، الذي تجسّد الصورة المجازية.

- توقف ابن جني- كثيراً- عند أشكال هذه الظاهرة الأسلوبية، وتوجّه إلى معالجة أنماطها الشعرية من منظور الوظيفة البلاغية القائمة عنده على عنصري التوكيد والمبالغة (**تكثير الفعل واستمراره**) التي شكّلت أصلاً من أصول تفكيره البلاغي في الجماليات الكلامية، تأصيلاً منه أن الشعر بما هو لغة يخرق فيه الكلام عن أبنيته الصرفية واللغوية. ولعلّ هذا الخرق ومدلوله هو الذي نلمسه في خطاب الدرس الأسلوبي، وما سطرته أسلوبية الانزياح على وجه التحديد بكونه أساً نظرياً في مفهوم ظاهرة العدول/الانزياح. لم يلتزم ابن جني في مفهوم الضرورة الشعرية - بكونها خروجاً عن قواعد النظام اللغوي النحوي (**قيود الوزن والقافية والرّوي**)- حيل ومعاذير توحياً لإطراد القاعدة النحوية أو لاعتبارات عروضية (**كاستقامة الوزن**)، وإثماً عدّها خصيصة شعرية تتمّ على اقتدار فنّي يتقيد بغرض معيّن، يريد أن يبيّنه الشاعر في نفسية المتلقي؛ وقد أدرجها-ضمنياً- في مصطلح شجاعة العربية، الذي انتظم مفهومه مفاهيم جملة من الأجناس البلاغية (**الحذف، الزيادة، التقديم والتأخير، العمل على المعنى، التحريف...**) التي تنضوي بنيتها في عنصر الخروج عن أصل لغوي ما (**صوتي، معجمي، صرفي، نحوي، دلالي اجتماعي**).

- أنتج أعلام الدرس القديم الذين اتّخذوا النماذج البلاغية حقلاً تطبيقياً، مصطلحات عديدة شكّلت حقلاً دلالياً للظاهرة التي تتأسس بنيتها البلاغية على عناصر متراكبة نحويّاً تفارق قواعد النظام اللساني، التي أبرزها البحث في مواصفات: البديع، التضمين، التغيير، والانحراف-بما هو مفهوم صرفي- تركن وظيفته في مبدأ المبالغة باعتبارها قاعدة قياسية ومسبار دلالي تقاس به الصيغ الصرفية المنعدلة عن أصلها. وفي ضوء هذه الفكرة، استثمر ابن الأثير إستراتيجية الزيادة التي أوردها ابن جني في باب شجاعة العربية، وفصل القول فيها، ليقم نظرية صرفية في الكلام البليغ. وقد راهن في هذه النظرية على مبدأ النقل من منظور وظيفي، يتوزّع النفي والإثبات والمبالغة والتوكيد وغيرها من فوائد أشكال ظاهرة العدول. وقد عبّر الدرس اللساني المعاصر عن هذا العدول بالزيادة بمفهوم المورفيم، الذي يعرف بأنه "كلّ تغيير يعترى البنية الصرفية من حيث الحركات أو الحروف، أو في ترتيب وتبادل المواضع بين الصّوامت التي يثويها القلب

المقطعي". ولعلّ التحليل الذي ذهب إليه ابن الأثير من خلال اهتمامه الخالص بتوزيع الحركات في الفعل المجرد للتدليل على صحّة نظريّته في المورفيم يصطدم مع أحد أقطاب الدّرس اللّساني الحديث (أندري رومان). بل إنّ البحث الصّرفي البلاغي التراثي كان أرسخاً من البحث اللّساني المعاصر، من زاوية أنّ أعلامه اهتموا بدلالة الشكل الذي تبرزه البنية الصّرفية، وهو أمرٌ لم يلتبس عند المشتغلين بالدّرس الصّرفي العربي المعاصر.

- لامس أعلام الدّرس التراثي أهمّ خصائص العدول الأسلوبي القائمة على مبدأ المخالفة والتنازع بين قاعدة معيارية قياسية -تُتخذ بوصفها حلاً منهجياً عملياً- لتشخيص وتوصيف الاستخدام البلاغي للغة بكونه عدولاً عن تلك القاعدة المعيار. وتتجلى هذه الملامسة العميقة في المعايير الآتية: (أصل الكلام أو المعنى النّحوي، متعارف الأوساط، المساواة، الجملة الخبرية البسيطة، الجملة الخبرية العارية من قرائن التّوكيد، الذّكر، القانون الأصلي للرتبة النّحوية، قانون السياق اللّغوي النّحوي، وغيرها)، بحكم أنّها معالم أصلية تتجاوب مع قواعد النظام اللّغوي المثالي؛ وذلك لقياس درجات بلاغية الفنون القولية، التي جعلت حقلاً تطبيقياً لتلك الممارسة، من زاوية أنّها حلولاً عملية معينة للتحليل البلاغي. وهذا الصنيع عينه ترسخ لدى أعلام الدّرس الأسلوبي المعاصر، الذين اتخذوا من المعيار القاعدة بكونه المسار الأصلي المعين على تشخيص وتوصيف وتعيين مكّونات أدبية الأدب في أبعادها النّصيّة والأسلوبية؛ ولئن تذبذب الفكر الأسلوبي اللّساني في وسمه، لأنّه أنتج أنحاءً متباينة على غرار النثر العلمي، والشعر غير المقفّى عند جون كوهين، والجملة الخبرية البسيطة التي توسّلها عبد الله صولة لقياس الطاقة الحجاجية التعبيرية الماثلة في التراكيب القرآنية المنعدلة عن ذلك المسار بكونها وجوهاً أسلوبية.

- استوفت مباحث الحذف، والتّقديم والتأخير في الدّرس البلاغي القديم عند بعض أعلامه الشروط العلمية التي سطرّها البحث اللساني المعاصر، ورسخها الهيكل الأسلوبي الجديد، من زاوية أنّها أبنية غير نحوية، تنضوي مفاهيمها البلاغية في بنية مفهوم ظاهرة العدول؛ على اعتداد أنّ الحذف هو بنية تركيبية بلاغية تخالف الذّكر بما هو أصل لغوي؛ والتقديم والتأخير هو مبنى بلاغي قوامه خرق قانون الرّتبة النّحوية التي يمثّلها النظام اللّغوي النموذجي. يتسم الحذف والتقديم والتأخير بكونهما مناط الأساليب الأدبية ومدار الوظيفة التأثيرية، تأثيلاً على أنّ إجراءهما البلاغي هو خاصية أسلوبية، وضربٌ من التصرف الوظيفي المقصود بما هو أداة تعبيرية، لخرق قوانين النظام اللّغوي في ثنايا النقص والخلل التّركيبي. لقد احتفى الجهاز النظري الإجرائي للبحث البلاغي القديم بظاهرة الحذف في النماذج الأسلوبية، من زاوية أنّها مظهرٌ تركيبّي يتجلى دوره في وظائف الإيجاز والتكثيف، وتشتيت ذهن المتلقي وغيرها من الوظائف الأدبية. ولعلّ إضمار وبتّر عنصر أساسي من عناصر البنية الأساسية للكلام، هو دافع قويّ وحافزٌ مهم لتوريط المتلقي في البحث عن المتروك، لأنّه عنصرٌ بنيوي للغرض والمقصد؛ إذ لا يُصار إليه ولعاً، ولا اعتباراً، وإنّما يعتمد إليه، حين يكون الذّكر قاصراً على تحقيق المغزى من صياغة الكلام والتقديم والتأخير، والحذف من الأبواب البينية، التي تقاسمها النموذج النّحوي والنموذج البلاغي، الذي يهدف - على خلاف الأوّل - إلى دراسة أثر المعنى انطلاقاً من الدلالات التي تولّدها الأشكال البلاغية. وفي ضوء هذا المنوال، انصبّ الاهتمام نحو حذف جملة جواب الشرط، فضلاً على

الحذف الذي يتم في منطقة المنصوبات على غرار المفعول به والمضاف، حين تحل الاستعارة وتملاً الفراغ الذي يتركه إجراء الحذف.

- إنَّ القراءة البلاغية العميقة التي عالج بها بعض أعلام الدّرس النّحوي البلاغي (ابن جنّي، عبد القاهر الجرجاني) لمبحث التقديم والتأخير - كمفهوم نظريّ- انصرف لدى الجرجاني إلى نوعين: 1/ تقديم على نية التأخير (دون أن يقع تغير حكم المقدم النّحوي)، كما في تقديم الخبر على المبتدأ، وتقديم المفعول به على الفاعل. 2/ تقديم ليس على نية التأخير، يسهم في تغيير الحكم النّحوي للمقدم، اعتداداً على أنّ المقدم-في هذا الضرب- يكتسب دلالة العناية وبؤرة الاهتمام من تقديمه -بماهي وظيفة تركيبية ووظيفة تداولية- وكمفهوم إجرائي مثلما يتبدّى في معالجة ابن جنّي لتقديم المفعول به و ترانتيته داخل الجملة الفعلية؛ الذي يعدّ فضلة في النّحو العربي. وقد أطلق عليه مصطلح "ربّ الجملة". عرض ابن جنّي لتيمة "المفعول به" من منظور وظيفي، وسعى سعياً إلى ملاسمة الأبعاد الدلالية التي تعترى تقديمه -بكونه عدولاً عن أصل مرتبته التي هي التأخير- وقد توزع تقديمه نوعين: تقديم رتبة وتقديم إسناد إذ عدّ ابن جنّي في هذا السياق أنّ نصب المفعول به على الاشتغال ليس هو الأصل، لأنّ الأصل الرّفْع على الابتداء، على اعتبار أنّ النّصب لا يؤمّي إلى العناية به؛ حيث أنّ دلالة العناية تبرز من خلال تقديمه، وحذف الفعل النّاصب له، مبيّناً أنّ الجملة الفعلية موضوعها الوحيد هو الحدث. ولعلّ هذه القراءة تقترب بدرجات بارزة من أدبيات اللّسانيات الوظيفية واللّسانيات التحويلية التوليدية-التي تعدّ مبادئها من أهمّ القضايا الأسلوبية-، التي انتهت إلى أنّ عناصر الجملة العربيّة في البنية العميقة هي: فعل+ فاعل (اسم)+ مفعول به (اسم)، وهذه البنية تتولد منها جمل عديدة من خلال أدوات تحليلية كالحذف أو تحريك عناصر البنية الأصولية عن مواضعها الأساسية. وهذا التقاطع بين أدوات النّحو البلاغي وقواعد النّحو التوليدي التحويلي يؤذن أنّ أعلامنا سلّموا بمبدأ الأصلية والفرعية في اللغة؛ من خلال توصيف ما يطرأ على المعنى من تحوّل في أدنى تغيير يصيب ويمسّ التركيب الأصلي.

- يُعدّ الالتفات من بين أكثر المصطلحات البلاغية اضطراباً في الدّرس العربي القديم تسميته، مفهوماً، وموقعاً، ومن زاوية مخالفة، يعتبر من أقوى المفاهيم تركيباً، ودلالة ووظيفة- قريباً واقترباً وتعلّقاً بمقولة السّياق الأسلوبية بأبعاده الصّغرى والكبرى. فالالتفات هو وجه أسلوبية يعمد إليه في الكلام الأدبي لغرض التأثير على المتلقي جمالياً وعملياً، من ناحية أنّه مثير أسلوبية يحمل طاقة تعبيرية مؤثّرة تبرز من ذلك التحول القائم في بنيته من صيغة (ضمائرية، عددية، زمنية) إلى صيغة أخرى -داخل النسيج اللّغوي الأدبي الواحد - مخالفة لها. فهو عدول عن معيار السّياق اللّغوي وقانونه التركيبي، وسيشكّل بهذا المفهوم وحدة أسلوبية (Stylme)، تتكون من قطبين، طرفه الأول تمثله الصيغة المتلفت عنها، والطرف الثاني تمثله الصيغة المتلفت إليها، والشّروط الجوهرية لتصنيف المظاهر اللغوية في باب الالتفات، أن يكون العنصر اللّساني المنعدل عنه و المنعدل إليه متحقّقاً في النسيج اللّغوي للتركيب الأدبي، ويصار إليه لتحقيق أبعاد دلالية جمالية. أمّا مصطلح التجريد فمفهومه البلاغي استقرّ لدى ابن الأثير بما هو "إخلاص الخطاب لغيرك وأنت تريد به نفسك، لا المخاطب نفسه، لأنّ أصله في وضع اللغة من "جرّدت

السيف" إذا نزعت من غمده؛ إذ هو مكوّن أسلوبِي يجري مبدأ مخالفة مقتضى الظاهر اللّغوي المحسوس. والفرق بين مصطلح الالتفات ومصطلح التجريد يحدده معيار الانعزال؛ إذ أنّ معيار صور الالتفات يكون متحققاً ولموساً داخل العبارة اللسانية. أمّا معيار صورة التجريد فيكون مفترضاً مكوّناً خارج النسيج اللغوي للعبارة الأدبية، إلا أنّ ما يوحد جميع الإجراءات بما فيها التي انصوت في الحقل الدلالي لظاهرة العدول. هو أنّ بنيتها تؤثر على مبدأ المغايرة والتنازع بين المعيار والاستعمال، وذلك المبدأ هو جوهر مفهوم ظاهرة العدول، الذي تناولته الأسلوبية بكونه شكلاً لغوياً يحوي مفهوماً تركيبياً نحوياً، ومفهوماً نظرياً تعتريه تسمية وخطاباً معرفياً، ومفهوماً إجرائياً كأداة تحليلية تعين على تشخيص وتفسير شروط الوظيفة الأسلوبية، وتيمه تنوزعه جملة من المصطلحات والأشكال البلاغية ومجموعة من الوسائل التصويرية...

- لا يزال الخطاب البلاغي العربي للأشكال التعبيرية، التي توزعت على مباحث علم البيان، الذي شيده السكاكي فعلاً وممتداً في الدرس الأسلوبى المعاصر، الذي غير من تسمية بعض مقوماته الإجرائية ومقدماته التنظيرية، على شاكلة الانتقال من تيمه الأسلوب إلى تيمه الخاصية الأدبية والمتلقى؛ ومن مفهوم الانزياح إلى مفهوم الصورة الأدبية. ولعلّ هذا التحول يرتدّ إلى التأثير بما استجدّ في نظريات الاستمولوجيا المعاصرة بأبعادها العقلية والوضعية. إنّ مفهوم الصورة البيانية البلاغية مشتق من إرث بلاغة الجاحظ، التي عبر عنها قولته الشهيرة (المعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجميّ والعربيّ والبدويّ والقرويّ، وإنّما الشأن في إقامة الوزن وتخير اللفظ وسهولة المخرج وكثرة الماء وفي صحّة الطبع وجودة السبك، وإنّما الشعر صياغة وضرب من التصوير)⁽¹⁾ والذي يعدّ جهاز النموذج النقدي البلاغي بجميع مكوّناته تحشية موسّعة له، في ضوء أنّ مصطلح التصوير في ذلك النص، يستشعر منه أنّه بنية شكلية شعرية؛ يتفاعل على سطح نسيجها اللّغوي ما هو نحوي بالانحوي. وبناءً على ذلك، ترادف المعنى اللّغوي مع المفهوم البلاغي والمفهوم الفنّي للصورة، في الخطاب النقدي الجديد، في ضوء أنّ مفهومها-أيّ الصورة- لا يتعدّى أنها تشكيل مادي ومرئي للواقع وأشياءه المعبر عنه بالغة، وهذا المفهوم يكاد يتطابق مع المفهوم الأسلوبى والمفهوم التداولي لها؛ على اعتداد أنّ الصورة الأدبية هي جملة من الأشكال التعبيرية لتأسس بين موضوعين يتعالقان بصفات وجودية أو جوهرية كائنة أو ممكنة.

- إنّ مفهوم ألوان الصورة البيانية، على وجه التعميم والإجمال، لا على وجه التفصيل والتحصيل، يركب في التعبير عن المعاني المجردة الذهنية تتغاير بين لغوية محسوسة معاينة، ومدار وظيفتها للإقناع والتأثير بكونها خطاباً. أمّا بنيتها فهي قائمة على مبدأ العدول عن مقتضى الظاهر، من زاوية أنها تعبير غير حرفي، وهذا ما تجسده جميع أشكالها، كالتشبيه والتمثيل والكناية والاستعارة. فهي (الصورة) علامة دالة، تتأسس على منظومة رباعية الأبعاد: على مادة وشكل، ينهض على التكوينات التصويرية للأشياء والأشخاص. وتعبير يحمل مضموناً يمثل

(1) - الحيوان، ج3، ص131.

المحتوى الثقافي للصورة من ناحية وأبنيتها الدلالية المشكّلة لهذا المضمون من ناحية أخرى؛ وقد انصرفت بهذا المفهوم إلى تشبيه وتمثيل وكناية واستعارة وجميع أنواع المجاز.

- قبول التشبيه في الدرس القديم- بما هو إمكانية بلاغية يتوافر في الكلام البليغ- بكونه مقياساً للموازنة الشعرية من جهة وأصل جميع محاسن الكلام من جهة أخرى؛ من منظور أنّه استخدام فني في اللغة، يتأسس على الوصف بين كونين تربطهما علاقة مشابهة حسية أو وهمية، وينتظم تركيبه البلاغي النموذجي طرفان هما المشبه والمشبه به، وركنان هما وجه الشبه وأداة التشبيه التي تنقل المعنى الوصفي من المشبه به إلى المشبه. أمّا بنية التشبيه، فقد عولجت وفق زاويتي الحقيقة والمجاز؛ على اعتبار أنّه ضربٌ من الاشتراك في صفة أو صفات بين موضعين تجمعهما علاقة ما من زاوية الإثبات و الادعاء (الحقيقة) او من زاوية المجاز (النقل، الاستبدال، التعويض).

- اهتم أعلام الدرس البلاغي بجماليات التشبيه، من حيث أنه فعل لغوي تواصل، يترك تركيبه محلاً يملأه المتلقي اعتماداً على السياق الثقافي الذي يلفّ العلاقة الخاصة بين الطرفين؛ وفي ضوء هذه النظرة، عُولج وفق الأسس الآتية:

- 1- ما هو واضح أجمل ممّا هو خفي.
- 2- ما هو مألوف أقرب إلى النفس ممّا هو غريب.
- 3- ما يدرك بالحاسة أقوى ممّا يدرك بالعقل أو غيره.
- 4- ما هو حاضرٌ أوضح من الغائب.
- 5- ما تعينه بنفسك أقرب ممّا يعلمك به غيرك.

وقد عدّ التشبيه البليغ من أقوى مراتب التشبيه شعرية، لأنه عدول عن النموذج النمطي له، من حيث حذف الأداة، التي تنتقي معها المزية التي أعطيت للمشبه به، وحذف وجه الشبه يؤذن بالتعدد الدلالي؛ فيفرز من تركيبه خصائص الاختصار والكثافة الدلالية؛ وهي من أهم مواصفات الصورة الشعرية. أمّا ما يسمى بالصورة الاستدارية في الخطاب الصورة الشعرية فتكاد تنطبق على مصطلح التشبيه المقلوب أو عكس التشبيه.

- ميّز الجرجاني بين التشبيه والتمثيل من زاوية وجه الشبه، حيث أنّ التشبيه بما هو أصلٌ له لا يحتاج إلى تأويل. أمّا التمثيل من منظور أنّ وجه الشبه بين المثل والممثل به، ينتزع من عدّة أمور يجمع بعضها إلى بعض، يحتاج إلى التأويل، على أساس أنّه إجراء فاعل لتعرية علاقة التأويل والممثل به فضلاً على وظيفة النص التمثيلي الداخلية التركيبية القائمة بين وحدات التمثيل والوظيفة التداولية الخارجية التي تجمع الغرض من التمثيل والمتلقي.

- عرض حازم القرطاجني للصورة الشعرية في أبعادها التخيلية في الخطاب الشعري باعتبارها خصيصة نصية مع المتلقي الذي يتوسل بالتخييل لتحصيلها وتمثلها، فضلاً على استخدامه لمصطلحات تكاد تتطابق مع أدبيات الأسلوبية التأثيرية لدى ميشال ريفاتير.

- إنّ الطرح النظري الإجرائي الذي قدمه الجرجاني في ضوء تعليقه على النص التمثيلي في الآية 24 من سورة يونس: (إِنَّمَا مَثَلُ الْحَيَاةِ الدُّنْيَا كَمَاءٍ أَنْزَلْنَاهُ مِنَ السَّمَاءِ فَاخْتَلَطَ بِهِ نَبَاتُ الْأَرْضِ مِمَّا يَأْكُلُ النَّاسُ وَالْأَنْعَامُ حَتَّى إِذَا أَخَذَتِ الْأَرْضُ زُخْرُفَهَا وَازَيَّنَّتْ وَظَنَّ

أَهْلُهَا أَنَّهُمْ قَادِرُونَ عَلَيْهَا أَتَاهَا أَمْرُنَا لَيْلًا أَوْ نَهَارًا فَجَعَلْنَاهَا حَصِيدًا كَأَن لَّمْ تَغْن بِالْأَمْسِ
كَذَلِكَ نُفَصِّلُ الْآيَاتِ لِقَوْمٍ يَتَفَكَّرُونَ (٢٤) يتساق مع مقولة الاتساق التي أنتجها الدرس
اللساني الحديث، والتي تعدّ ظاهرة من ظواهر التماسك النصّي؛ بكونها ذلك السبك
الشديد الذي تشكّله الأجزاء المكوّنة للنص من خلال عناصر لسانية معجمية بما هي
أنساق نصّية تنهض لوظيفة الرّبط بين الجمل التشبيهية، بدءاً من الجملة الثانية من الكلام
التمثيلي؛ حيث قام الجرجاني بتوظيف كيفية التشكيل النصّي للتمثيل ووسائله النحوية
والمعجمية التي تعرف في لسانيات النص أو نحو النصّ بأدوات الاتساق، والتي تجعل
من السلسلة التالية للمثل نصّاً مترابطاً لا مجرد تتابع جُملي.

- أدرك كلّ من الجرجان والزمخشري كنه العلاقة البنيوية القائمة في بنية التمثيل التي
تختلف عن بنية التشبيه، من زاوية أن المشابهة في التمثيل لا تنهض بين مفردين أو مركبين،
وإنّما المشابهة قائمة بين أربعة عناصر، كلّ عنصرين من الممثل ومن الممثل به تجمعهما علاقة
مشابهة؛ أي أن بنية التمثيل تنهض على تشابه في العلاقة. ويمكن تنزيل هذا المنجز التراثي في
ضوء مفهوم التّناسب الاستعاري لدى بيرلمان وتتيكاه، باعتباره (بناء علاقة بين المستعار
له (المشبه) والمستعار منه (المشبه به))، أو بين الموضوع (Theme) والشبيه (Share))، وقد
انقسمت الاستعارة التناسبية (الاستعارة التمثيلية) إلى استعارة أصلية وإلى استعارة غير تناسبية،
يشبه مفهومها مفهوم التشبيه البليغ في الدرس البلاغي العربي (يقع التوحد بين طرفيها؛ ولعلّ هذا
تسليم بمبدأ الأصلية والفرعية في اللغة منهما).

- أورد ابن البناء المراكشي مصطلح التّمثيل داخل فكرة "التناسب" التي صاغها في إطار
موسّع، اندرجت داخلها جملة من المصطلحات وعدد من الصور والأشكال البلاغية. والتناسب
عنده ينهض على مبدأ القياس والمساواة بين النسبتين، أو بين العلاقتين، وهذه العلاقة هي التي
عالج في ضوئها عبد الله صولة الصورة التمثيلية في الخطاب القرآني، والتفت إليها الزمخشري
والجرجاني. وقد عدّ ابن البناء التمثيل بوصفه شكلاً من أشكال الإبدال في توابع الشيء ولواحقه
في الوجود مع الابتعاد عن التصريح، ولعلّ التداخل في مفهوم التناسب بين ابن البناء وبيرلمان
راجع إلى أنّ جذور المصطلح ذات إرث أرسطي؛ إلا أنّ مفهوم التناسب لدى ابن البناء كان أكثر
عمقا وترديداً قياساً إلى مفاهيم أخرى، حيث أورد الحديث عنه في أكثر من موضع ضمن جميع
المقولات التي أطّرت هيكله البلاغي، بشكل جعل دورانه بتلك الصفة، يشكّل فكرة وقانوناً وظفه
في خدمة فكره البلاغي، لا بوصفه مصطلحاً يشير به إلى مفهوم محدّد دقيق، وإنّما هوز فكرة
صاغ داخلها مجموعة غير يسيرة من المواصفات تجتمع وتتقاسم ملامح مشتركة عنون بها
مقولات فرعية، توزعتها كليتان.

- التبست الكناية بما هي صورة بلاغية لمطلحي التعريض الذي اجتهد الزمخشري في
التفريق بينه وبينها؛ ومصطلح الإرداف الذي ميّزه ابن حجة الحموي من تعريفها، من منظور أنّها
مكوّن بلاغي يُحمّل في مقال، وينجز في مقام. ولعلّ بلاغيتها ترتد إلى أنها عدول عن التصريح
بذكر الشيء إلى ما يلزمه. اشترط أعلامنا في بنيتها بأنّها تتأسس على مبدأ الانتقال الذي يضطلع
به المتلقي من شيء لازم إلى شيء ملزوم، وهي بها المعنى تتأسس على بنية أساسية سطحية

تتضمن المكنى به، وبنية عميقة أصلية تعبّر عن المكنى عنه (صفة، موصوف، بنية) فهي تختلف عن الإرداف لأنها لا تتعلق بلفظ مفرد، وإنّما ترتفع إلى تركيب ومقام ثقافي قيل فيه هذا التركيب. - إنَّ مبدأ الانتقال المركّز في بنيتها، مكنّها من حمل طاقة تعبيرية تركيبية تسدّ وتؤدي بالمتلقي أن ينتقل من المعنى السطحي إلى المعنى العميق الذي يمثّل الغرض اعتماداً على السياق الذي تنتمي إليه الصّورة الكنائية وهي من هذا الجانب تختلف عن مصطلح التعريض بما هو تعبير غير حرفي، من جانب أنّ مضمونه يقبع في الكلام الذي يحمله؛ أي أنّ المعنى هو دلالة مشتركة بين المتكلم والمتلقي تتحصل من خلال افتراضات سابقة.

- تجاوزت مفاهيم الكناية بما هي ترابط بين المعنى المصرّح به، والبدل المجاور له والتعريض، والإرداف مع الجهاز النظري الإجرائي للدّرس التداولي الدّلالي لدى ديكرود في تعريفاته للمقتضى المعجمي والتركيبي، اللّذان يعادلان الإرداف والتعريض من حيث المفهوم؛ وقد عدّ ديكرود المقتضى المعجمي (الإرداف) أنه مكوّن لغوياً لا بلاغياً، على أساس أنه لا يرتبط بمقام يحمله. أمّا مفهوم الوحدة الكنائية، فهي تقترب بدرجة بارزة من تلك التراكيبي التي ينشأ منها مضمونها لا قولياً أو ما دُعي بالمفهوم الذي يقترب من مفهوم معنى المعنى نجد الجرجاني الذي شكل النموذج الكنائي شعاره، على اعتداد أنّ الكناية تسرّ معنى وتظهر غيره؛ وتستمد قوتها التعبيرية والتأثيرية من خلال إسهام المتلقي في اكتشاف الدّلالة، وقد اعتبر ديكرود مثل هذه النماذج البلاغية حدثاً بلاغياً، لأنّ المعنى السّطحي لا قيمة له في السّياق؛ وهذا الأمر يجعل المتلقي منفعلاً ومشاركاً في الآن معاً.

- إنَّ الغموض الذي يكتنف الكناية، جعل منها علّوقه بالاستعارة لدى ابن الأثير، حيث اعتبر كلّ كناية استعارة، وليس العكس، قائم على عملية الطّي والتّرك والبعد عن التصريح، شأنها هذا شأن الاستعارة التي تتأسس على طّي المستعار له، والتصريح بالمستعار منه. إنّ هذه المعالجة تعكس تحكم نظرية الإبدال ضمن مباحث الصّورة البيانية في الفكر البلاغي القديم.

اختزل رومان جاكبسون ميدان الصورة الشعرية في الاستعارة والكناية بكونهما ثنائية تقابلية، انطلاقاً من ثنائية اللغة والكلام لدى دوسوسير التي توزعها محورا النظم والاستبدال. ولم يختلف تعريفه للاستعارة والكناية بمفهوميهما الضيق عن تعريفات الدّرس البلاغي النقدي القديم لهما. فقد جعل رومان جاكبسون قطبي تلك الثنائية أساساً لمعظم دراساته الأدبية، حيث أنّ المحور النظمي جعله مرادفاً للكناية والمجاز المرسل، المحور الرأسي الدّلالي جعله معادلاً للاستعارة. وبناء على ذلك، فالاستعارة هي الصورة البلاغية الوحيدة بكونها خلقاً للمناسبة المعجمية وقانون السبك التي تحقق مفهوم الانزياح الأسلوبي على صعيد مباحث اللغة التي يتوزعها المستوى التركيبي، والمستوى الدّلالي، والمستوى التداولي؛ حيث تشغل الاستعارة على محور النظم وعلى محور الاستبدال، الذي يهتم بهما حقل النحو وحقل الدلالة، فضلاً على المكوّن التداولي المركّز في علاقة المتلقي بها وعلاقة الصورة الاستعارية به.

مهّد الجرجاني لنظرية "معنى المعنى" بتقسيم الكلام إلى ضربين، منطلقاً من المبدأ القائل بوجود درجة صفر في اللغة، يستند إليها كلّ تعبير بلاغي؛ إذ نظرية "معنى المعنى" هي

معالجة إجرائية تصورية لطبيعة التراكيب الأدبية القائمة على المجازية، وقد حصل اتفاق علمي عفوي في ضوء تلك النظرية بينه وبين " أوغدن و ريتشاردز"، حول دراسة إشكالية الدلالة، والعلاقة بين الدال والمدلول، أو التعبير والمحتوى، والتي كوّنت خلفية معرفية ومهّدت السبيل لجميع التطورات التي حدثت في دراسة المعنى في حقول الوضعية المنطقية، والفلسفة التحليلية، وجميع الاتجاهات التأويلية المعاصرة التي تقصّدت اللغة الأدبية. وعلى هذا، فقد استشرّف الجرجاني موضوعاً أثيراً، وطرق إشكالية الدلالة الأدبية، من زاوية أنّ هذه النظرية "معنى المعنى" ترتّهن إلى تشخيص ورصد الخصائص البلاغية التي تتوافر في الاستخدامات المجازية للغة من ناحية التلقي؛ على اعتبار أن المعنى يتحصل من طريق المعقول لا من طريق اللغة. فهي نظرية مستقلة عن بقية نصوصه و تتكفل بوصف عمل المجاز داخل اللغة، وقد عالج - في ضوئها - القصيدة الأدبية التي تنبني داخل الصيغة الاستفهامية: -كيف يمكن الوصول إلى قصيدة المتكلم؟ اعتداداً منه أنّ المعنى ليس منفصلاً عن قصيدة المتكلم، ومصادر تحصيلها هي اللغة بنحوها وبلاغتها فضلاً على السياق، و الاستدلال والفهم - بما هي مواصفات المنبع الأساسي للمعرفة المتمثل في العقل - وقد جعل الجرجاني التأويل إجراء فاعلاً للصورة المجازية، حتى تظل الوظيفة البيانية للغة قائمة. فهو - أي الجرجاني - يرى أن الصورة المجازية ليست عائداً بشفافية اللغة، كما تنظر إليها التداولية، وإنما هي خاصية من خصائص اللغة البلاغية تخفي من ورائها قصيدة معينة، و التي حاولت الأسلوبية بإصرار أن تتجاوز هذا المفهوم، وتراهن على مقصدية النص فحسب؛ ومن هنا حولت اهتمامها إلى القارئ، الذي ينبغي عليه بما هو متلقي أن يحسم دلالات النصوص اعتماداً على مخزونه وسياقه.

أعادت الأسلوبية طرح المفاهيم البلاغية القديمة من منظور دوالها التعبيرية ومداخلها النظرية الوصفية في ضوء ما يسمى باللسانيات الاحتمالية، وذلك لمعالجة النقص النظري الذي أبرزته اللسانيات الاجتماعية " النحو والبلاغة في النموذج القديم ولسانيات الجملة في النموذج الجديد " العاجزة عن تأويل وتقنين المكونات الجمالية للغة بما هي أفعال تواصلية. وعطفاً على ذلك، عالج الجرجاني التواصل الأدبي ضمن منظومة ثلاثية الأبعاد " المتكلم - النص - المتلقي"، والتي عبّرت عنها نظريته النقدية، التي انصرفت إلى نظرية النظم أولاً: التي تهتم بوصف الوظيفة البلاغية الجمالية لأدوات النحو ومعانيه ضمن التراكيب الكلامية؛ ونظرية "معنى المعنى" ثانياً: التي تتكفل - بماهي إجراء تصوري- بتأويل الأبعاد الدلالية الناتجة من تفاعل المعياري الحقيقي مع المجازي الجمالي في اللغة الشعرية -على وجه التحديد - متبنياً رأي الجاحظ الذي كان يرى أنّ اللغة الشعرية المجازية هي صياغة "نظم" وجنس من التصوير "مجاز". ومن هنا، عدّل الجرجاني من مفهوم مجازية اللغة الشعرية بوصفها بنية لغوية تتأسس من تفاعل معاني النحو التي يولدها تجاور العناصر اللسانية مع بعضها البعض وعلاقة كل ذلك بالمتلقي الذي لم يطلب منه أن يؤول لاستواء قاعدة نحوية أو عقائدية أو تصحيحها؛ إذ أنّ المعنى الشعري البلاغي -برأيه- هو بنية لغوية تحدث وقعا جمالياً ينفعل له المتلقي، وتلك البنية اللغوية جوهرها المجاز، الذي أعاد صياغته صياغة دقيقة، مبعداً عنه تهمة الكذب و الاضطراب التي التصقت به،

كما أخرج نظرية الضم بما هي معادلة للنظم عنده من دائرة علم الكلام، تأثيلا منه أنّ المجاز هو قسيم الحقيقة اللغوية بأبعادها المرجعية الواقعية، وعلى أنّ معاني النحو هي ضديدة للمعاني القاموسية -في الآن معا-، في ضوء أنّ هيمنة المجاز على اللغة الأدبية لا يلغي القول بتوافرها على قصدية ما، على أساس أنّ الظاهرة الأدبية هي ظاهرة لغوية في المقام الأول. وفي هذا السياق اصطدمت فكرته بجملة من الأفكار الرائجة في الخطاب النقدي المعاصر، على غرار مصطلح المراوغة في استراتيجية التفكير والتأويل، التي وإن عدّت عالم النص الأدبي كونا لغويا إلا أنها تحرم التكلم من أي سلطة إبلاغية، من منظور أنّ قصدية القارئ هي التي تحل محل قصدية المتكلم. فالجرجاني قيّد حركة الفهم وحرية التأويل ولم يعول على اللامحدود من التدليل كما يفعل أصحاب التفكير ونظريات التلقي في أبعادها الوضعية المنطقية والعقلية في ضوء الاتجاهات الابستيمولوجية المعاصرة.

-اشتقت الإستعارة في الدرس العربي القديم - بكونها مفهوما نظريا إجرائيا قائما بذاته- من المكون اللغوي والثقافي للكلمة، حيث وضّح القاضي الجرجاني مضمونها ومحتواها، من زاوية أنّها بنية تركيبية تتأسس على عملية نقل المعنى دون اللفظ، وهي بهذا تتقوم في آلية الطي، مما يجعلها تختلف عن بنية التشبيه البليغ. وقد ظلّت المشابهة هدفا في إجراءاتها، على أساس أنّها علاقة فنية تجمع بين المستعار له والمستعار منه. وبكونها كذلك، فإنّ الاستعارة تحوّل التركيب اللغوي الماثلة فيه إلى تركيب بلاغي جديد، يحوي سياقه التركيبي تعارضا دلاليا، يجافي العلاقة المرجعية بين الأشياء خارج الواقع اللغوي الذي تكوّنه الإستعارة بذاتها. لعلّ المفهوم الذي قدّمه ابن أبي الإصبع المصري للإستعارة يضاهي المفهوم التداولي أو الأسلوبي لمدلول الصورة؛ إذ جعل وظيفتها تنهض على التسوية بين المشبه (المستعار له) والمشبّه به (المستعار منه) داخل التركيب اللغوي الذي يحملهما معا. وهذه الفكرة تتناغم مع أحدث الفكر الرائجة في الدرس الجديد للإستعارة، التي صارت نظرية قائمة برأسها، اهتمت بها جملة من الحقول المعرفية الإنسانية، على اعتداد أنّها نسق لغوي ثقافي يعبر عن سلوك اجتماعي في رؤية الأشياء والأحداث والتعبير عنها، من زاوية أنّها استعمال أداتي للغة أو استعمال شعري لها، قد تعبّر أو تعكس شخصية ثقافية لمجتمع لغوي معيّن.

-تعدّ الاستعارة بما هي صورة شعرية الشكل التركيبي الوحيد - قياسا إلى عداد الصور الأخرى- الذي يتناغم مدلول بنيتها مع مدلول الوظيفة الشعرية، والسياق الأسلوبي، والأدبية في الدرس الأسلوبي المعاصر، لذا شكّلت الخيار الأمثل للنصوص الأدبية بكونها أكوانا لغوية مفتوحة. وقد عدّت في الدرس البلاغي والدرس الأسلوبي عاملا دلاليا يشتغل لحساب الكلّ، سواء في الجملة أو في الخطاب الأدبي، الذي اتخذته الدرس الأسلوبي الجديد مدوّنة له؛ إذ ينظر إليه باعتباره نصّا تواصليا يعتمد الاستعمال الشعري للمعنى، والاستخدام الإستعاري للكلمات. وستغدو الاستعارة - في ضوء الأسلوبيات الأدبية - مكوّنا أسلوبيا مقصودا، يستخدم بطريقة واعية للتعبير عن غاية جماليّة دلاليّة. وانطلاقا من هذا الاعتبار، عالجهما الجرجاني من الزاوية النحوية و الزاوية الدلالية. وقد توافق خطابه لها مع خطاط جورج لاندون، على اعتداد أنّها مركب نحوي

فعلي، يتعالق بنيويا مع المتلقي، على أساس أنّ سياقها يورطه في استبطان وتأويل الدلالة العميقة لها، التي تتمخض من عملية الإسناد الفعلي أو عملية اقتران كلمة بكلمة أخرى مباشرة.

- أنتج البحث البلاغي القديم مفاهيم إجرائية: كالتجريد والترشيح في الاستعارة، مما يشي أنّ أعلامه نظّروا لها من الزاوية التركيبية، انطلاقا من أنّ المبنى القائم عليه تنوّعه القوة التعبيرية، وتناسي التشبيه، والادعاء أنّ جنس المشبه داخل في جنس المشبه به، وذلك للمبالغة في التشبيه وتوكيد المعنى المراد منها، المنوط بها، ضمن تصوّر عام، ينضوي في أنّ الاستعارة هي تعبير لغوي محسوس، يستبدل فيه المعنى المجرد العازب عن الذهن، بالمعنى الملموس الذي يتمكن في القلب والوجدان معا. وبناء على ذلك، أعاد الدرس الأسلوبي الجديد فتح أضاير البنية التعبيرية والدلالية للاستعارة، بوصفها اختيارا معجميا يقترن بمقتضاه كلمتان في مركب لفظي اقترانا دلاليا، ينطوي على تعارض أو عدم انسجام منطقي. ويتولّد عن ذلك بالضرورة، مفارقة دلالية تثير لدى المتلقي شعورا بالدهشة والارباك والطرافة، لمخالفتها الاختيار الذي يتوقعه المتلقي.

- خاض عبد القاهر الجرجاني في الكشف عن البنية الاستعارية باعتبار دلالي (مجاز لغوي - مجاز عقلي) واعتبار نحوي، حيث عرض لأنماطها التعبيرية وأشكالها البانية للمعاني الأدبية والأسيقة الأسلوبية. وقد شكلت الاستعارة - عنده - جزءا من دراسته الوظيفية لطبيعة المعنى (الشعري والنظمي)، على أساس أنّ النحو و توخي وجوهه في صياغة الأغراض الكلامية، هو قاسم مشترك بين الأداء السليم والأداء الفني في العبارات والجمال. ويعتمد في فهم دلالتها (الاستعارة) على مرجعتين: هما اللغة والعقل، باعتبارهما أدوات إنتاج و تفسير وتقييم. - والاستعارة بما هي مركب فعلي - تختلف عن الكناية، التي لا ينتج عن بنيتها عدم الانسجام المنطقي الدلالي. كما تختلف الاستعارة عن التشبيه البليغ، من زاوية أنّ التشبيه البليغ هو - من الوجهة النحوية - مركب إسمي خبره جملة إسمية أو كلمة إسمية مفردة. ويخلو التشبيه البليغ من آلية الحذف - البتة -.

- تقترب معالم الاستعارة في مجمل كتاب الدلائل - عند عبد القاهر الجرجاني - من مرتكزات النظرية التفاعلية التركيبية في الدرس الأسلوبي الجديد للاستعارة، التي قامت على أنقاض النظرية الإبدالية، التي هيمنت على الفكر البلاغي القديم. وتتلخص النظرية التفاعلية في العناصر الآتية :

1- الاستعارة تتجاوز الاقتصار على كلمة واحدة.

2- إنّ الكلمة أو الجملة ليس لها معنى حقيقي محدد بكيفية نهائية. وإنّما السياق هو الذي ينتجه.

3- الكلمة ليس لها معنيان، أحدهما حقيقي والآخر مجازي. بل إنّ دلالة السياق الاستعاري التركيبي هي مجموع المعاني التي تنتج من تناسق أدوات التعبير المكونة له (المعنى).

4- الاستعارة لا تنتج من استبدال كلمة حقيقية بأخرى مجازية.

5- الاستعارة ليست دائما قائمة على علاقة التشابه.

6- تحصل الاستعارة من التفاعل أو التوتر بين بؤرة المجاز وبين الإطار المحيط بها.

7- المشابهة ليست العلاقة الوحيدة في الاستعارة، قد تكون هناك علاقات أخرى غيرها.

8- الاستعارة لا تقتصر على الهدف الجمالي التشخيصي فحسب، ولكنها أيضا ذات قيم تعبيرية، عاطفية، براغماتية، وصفية، معرفية، تخيلية.

وبناء على ذلك، أدرك الجرجاني- في مضمون الاستعارة العقلية- أنّ اللغة ليست مجموعة من الكلمات المتفرقة؛ بل هي نسق مخصوص من أدوات التعبير، يعبر بها المتكلم عن مقاصد أو دلالات أو أغراض معينة يريدها.

-إنّ مفهوم الشعر في الشعرية العربية القديمة- بكونه كلاما موزونا مقفى له معنى-، هو مفهوم إجرائي، وليس مفهوما نظريا حاسما. و استمد تعريفه من وصف العناصر الكبرى المشكلة له، على أساس أنّ اللغة الشعرية - في تصور أعلامنا - هي تصوير المعنى باللغة والتغني به، على اعتداد أنّه - أي الشعر - يحوي مظهره عناصر موسيقية تتآلف مع النسيج اللغوي للصياغة الشعرية برمتها. ومن ههنا، قدّر البحث الشعري القديم القيمة التعبيرية للعناصر الشكلية، وأقاموا معايير صحيحة للتمييز بين النثر والشعر من جهة، وبين الشعر و اللامع من جهة أخرى. ولعل القضايا التي تم طرحا في إطار الجهاز النظري الإجرائي لبلاغة الشعر هي القضايا عينها التي تناولتها الشعرية المعاصرة، التي اتخذت من اللغة الشعرية ميدانا لدرسها، والوظيفة الجمالية موضوعا بحثيا فعليا، من زاوية البحث عن العناصر التي تجعل الشعر شعرا.

- حصر معظم أعلام الشعرية المعاصرة الشعرية في إطار نظرية الشعر، حيث ركزوا على مفهوم العلاقة البنيوية، التي تبرز من خلال دراسة العلاقات الداخلية المتشابهة بين العناصر اللسانية، ليجعلوا منها قوانين علمية عامة، تحكم الاستعمال الشعري للكلمات ومعانيها داخل البنية الكلية للخطاب الأدبي. وتهدف الشعرية - بما هي علم أو نظرية - إلى فهم العناصر البنيوية المكوّنة للأدبية بكونها الإمكانية الوحيدة التي تصير العمل اللغوي عملا أدبيا. والشعرية تنظر إلى النص الأدبي بوصفه صرحا لغويا مكتملا، وهي تفترض - من هذا الجانب - بنية كبرى للنص الأدبي، ثم بنيات صغرى تقوم بينها علاقات تضاد أو تماثل.

- يعدّ أرسطو - عنده - مصدر الاقتباس الأول لأعلام الشعرية المعاصرة، والقرطاجني الذي ارتبطت عنده مفاهيم المحاكاة والتخييل و أدوات الصورة البيانية بالشعر، تأصيلا على أنّ المحاكاة ليست نقلا آليا للواقع. و إنّما المحاكاة باللغة هي إلهام خلاق، حيث يسعى الشاعر إلى إنشاء علاقات جديدة بين أشياء الواقع و أحداثه . وبناء على ذلك، حاول القرطاجني استيعاب مصطلح المحاكاة والتخييل من خلال طبيعة الشعر العربي. وبالتالي، صار مفهوم المحاكاة باللغة

هو التشبيه والاستعارة والتركيب، وكما وسّع (مع الفارابي وابن سينا) من مفهومها (المحاكاة) لتشمل العناصر الإيقاعية التي أوردها في تعريفه للشعر - بكونه كلاما مخيلا موزونا يفارق مضمونه معيار الصدق أو الكذب - وعلى هدي هذا الإطار، بدأ القرطاجني بسؤال الماهية الشعرية لتبيين مفهوم الكلام المتخيل باعتباره قولا شعريا، سواء أكان موزونا أو غير ذلك، منتهيا إلى تحديد جوهر الشعر من خلال تشخيص وتوصيف ما هو متحقق منه. كما حدّد وظيفة الشعرية التأثيرية، التي تنجم عن المكونات البلاغية اللغوية، التي تألق في تسميتها، ثم ألمح إلى القيم التعبيرية البراغمية، التي توظف لخدمة الوظيفة التخيلية الجمالية في الخطاب الشعري. وترتبطا على هذا، بحث القرطاجني عن الخصائص المميزة وتفرعاتها في الخطاب الشعري الأصيل، منطلقا من مسلمة مؤداها أنّ الشعر يباين بينونة قاطعة النثر والخطابة. وقد أدرك - من خلال ذلك - أنّ وظيفة اللغة الشعرية تتجاوز وظيفة الإنشاء والإبلاغ والوصف - التي تقيدت بها وظيفة اللغة في التصور البلاغي القديم - إلى وظيفة التأثير والتعبير، من منظور أنّ الخصائص البلاغية التي تجسم الصورة الشعرية مزدوجة الوظيفة أو متعددة الأدوار؛ إذ تتوزعها وظائف متباينة (الإغراب - الإمتاع - الارتداد - الإقناع...) . وعطفا على هذا، درس القرطاجني علاقة العمل الأدبي الشعري بالواقع، مبينا عملية الصياغة الشعرية كلها بما هي استخدام نوعي للكلمات، واستعمال خاص ومؤثر للغة، بكونها معطى وجداني انفعالي تخيلي، الذي عدّه الإمكانية الوحيدة التي تكسب القول شاعريته، وتضع حدا مانزا بين الأقوال الخطابية والأقوال الشعرية. لذا راح ينتج مفاهيم إجرائية: كالتنوع، وعدم التكرار، والمفاجأة ... متأثرا بنظرية الشعر لدى الفارابي وابن سينا وابن رشد وغيرهم .

وجملة الأمر، تتموضع شعرية القرطاجني في المنطقة التي تختلط فيها قيم التعبير التداولية وقيم التعبير التخيلية، ولا يمكن - برأيه - توصيف الخطاب الشعري بمعيار الصدق أو الكذب، لأنه مسألة لغوية أدبية قائمة على الاحتمال والممكن؛ إذ أنّ الخطاب الشعري ليس فعلا كلاميا إنجازيا أيقونيا، وإنّما هو فعل لساني قصدي تأثيري. وفي هذا السياق تجاوزت نظريته مع مفهوم الفعل التأثيري لدة أوستين الذي فرّق - في ضوء ذلك - بين الملفوظات التقريرية و الملفوظات الإنجازية الدلالية، حيث راهن على تحليل اللغة العادية، بعيدا عن موضوع النزعة الوصفية المنطقية، التي تهتم بلغة بالقوانين العلمية للظواهر الإنسانية والطبيعية.

- استفاد الدرس الأسلوبي المعاصر من مجال أفعال الكلام لدى فلاسفة اللغة، الذين اعتبروا اللغة كائنا عاطفيا فكريا، من زاوية أنّ اللغة ليست وسيلة للإبلاغ فحسب؛ بل هي وسيلة للتأثير في العالم وفي مواقف و سلوكات المتلقي. و على هدي هذه الفكرة، انتصر أوستين للملفوظات الإنجازية، التي لا تنهض على وصف الحوادث وحالات الأشياء، وإنّما هي قابلة للتوضيح و التفسير والتأويل، على اعتبار أنّها لا تقدم بلاغا ولا توصف المعيار الصدق أو الكذب ، ولا تحيل إلى مرجع بعينه؛ و إنّما تحيل إلى واقع لغوي تكوّنه هي بنفسها، بعيدا عن توصيف حالات العالم وإثباتها. ولعلّ هذه الفكر الإجرائية تتناسب مع أسس الخطاب الشعري لدى حازم القرطاجني، من زاوية أنّ الوظيفة التخيلية للأقوال، تتمن وتنعزز في النتائج المترتبة عن فعل التخيل الشعري

للغة في ضوء أنّ الوظيفة الإنشائية لدى أوستين تقاس بمعيار الإخفاق أو النجاح، إذ هي إنجاز لفعل أو إنشاء لجزء منه، من حيث إيقاع الفعل الكلامي على وجه له حظ في القبول و التّوفيق ممّا يحصل به الإذعان والتأثير من كلّ وجه.

-عدّ القرطاجني المتلقي طرفاً أساسياً في الظاهرة الشعرية، التي جعلها موضوعاً لدراسته، على اعتداد أنّ الشعر يتحدد - بكونه كلاماً نوعياً - بالعلاقة التفاعلية بين النصّ و القارئ. وقد تقاطع - في هذا العنصر - مع أنصار جمالية التلقي، ولا سيما مع ياكوس - على وجه الضبط - الذي راهن على ثنائية (المسافة الجمالية و أفق انتظار القارئ) في تحديد وتوصيف بنية الخطاب التخيلي، حيث ميّز (ياكوس) بين ثلاثة أفعال ضمن فعل التلقي، هي على الآتي :

(1) الاستجابة: يترتب عنها الرّضى والارتياح لأنّ العمل الأدبي يستجيب لأفق انتظار القارئ، من خلال انسجام ميكانيزماته الداخلية مع المعايير الجمالية للظاهرة الأدبية عند المتلقي.
(2) التخييب: يترتب عنه الاصطدام أو المفاجأة الأسلوبية، من خلال تعارض السياق الدلالي للخصائص الأسلوبية مع السياق المرجعي الثقافي. وهذا ما يجعل الأثر الأدبي يخيب أفق انتظار القارئ.

3- التّغيير: هذا الفعل هو الأسّ الركيز الذي تتبني عليه مجالات الفعل الكلامي لدى أوستين؛ إذ أنّ وظيفة الخصائص اللغوية والأسلوبية المتلازمة معها داخل العمل الأدبي تغير أفق انتظار القارئ، من منظور أنّ قيمة الخطاب التخيلي تكمن في الآثار المترتبة عن قوة دلالة الفعل الكلامي القصدي في علاقته بالمتلقي .

-يعدّ التأويل مرحلة تالية للقراءة الأسلوبية، التي تنصرف إلى قراءتين: أ) قراءة استكشافية: نصل فيها إلى الدلالة. ب) قراءة هيرمينوطيقية: نصل فيها إلى التّدليل، الذي اعتور البنية الكلية لخطاب التّعبّد في قصيدة " صلوات في هيكل الحب " للشّابي، الذي عوّل على مناويل التصوير والتشخيص من خلال الاستعمال الشعري للكلمات، والذي كوّن به صورة شعرية متكاملة بدءاً من العنوان الذي حدّد هوية القصيدة وبؤرة محيطها التّدليلي؛ و الذي انطلى على ذلك الجوّ الروحاني الخالص، الذي مثّل موضوع الوحدة المركزية للنص الشعري. والذي كوّنته توليفة من العناصر اللغوية والبلاغية والأسلوبية (الجمع-صيغ التكرار-الجر-التنوين-حرفا الدال والياء- أدوات الصورة البيانية - الحذف - التقديم - التأخير - الضمير " أنت " - الأصوات المجهورة- حرف النداء - الالتفات - التجريد - أدوات الرّبط - صيغة المبالغة - الصّفات - بنية الاستفهام - جملة (أنقذني)-لام التعليل). والتي تآلفت جميعها من الناحية التركيبية مع عناصر البنية الإيقاعية (الوزن-القافية-الرّوي) داخل سياق صوتي دلالي أطر الهيكل الستاتيكي للأثر الأدبي، الذي تنازعت ثنائيات ضدية (الحياة، الموت، التّشديد، التّلاشي، الأمل ، البؤس الماضي، المستقبل و الحاضر ..) طرفاها : المنادى المعبود، والواقع الذي يحياه الشاعر، حيث استأثر المنادى بجميع الصّفات المعنوية الإيجابية .

الفهار

س

ببليوغرافيا

ببليوغرافيا :

القرآن الكريم برواية حفص عن عاصم.

(لم يقع اعتماد الألف واللام وهمزة (ابن) في الأسماء عند ترتيب المصادر والمراجع عموماً)

أولاً: المصادر:

أ- الكتب والمعاجم العربية القديمة:

1- أبو البركات عبد الرحمن بن محمد الأنباري (ت 577هـ):

- الإنصاف في مسائل الخلاف بين النحويين البصريين والكوفيين، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، دار إحياء التراث العربي، القاهرة (د، ت)

2- أبو زيد القرشي (من علماء القرن الرابع الهجري):

- جمهرة أشعار العرب، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، 1984م.

3- أبو عبيدة معمر بن المثنى (ت 210 هـ):

- مجاز القرآن، تح: محمد فؤاد سزكين، مكتبة الخانجي، القاهرة ، 1381هـ/1964م

4- أبو منصور الثعالبي (عبد الملك بن محمد بن اسماعيل النيسابوري) (ت 429هـ):

الكناية والتعريض، تح ودراسة: أسامة البحيري، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1997م.

5- أبو هلال العسكري (الحسن بن عبد الله بن سهل) (ت 395هـ):

- الصناعتين (الكتابة والشعر) تح: علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، مطبعة عيسى البابي الحلبي، القاهرة، 1952م.

6- أحمد بن فارس (أبو الحسن بن زكريا الرازي) (ت 395هـ):

- مقاييس اللغة تح: عبد السلام محمد هارون، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، 1979م.

7- أسامة بن منقذ (أبو المظفر) (ت 584 هـ):

- البديع في البديع في نقد الشعر، تح: عبد آلي مهنا، دار الكتب العلمية، بيروت، 1987م.

8- بدر الدين الزركشي (محمد بن عبد الله) (ت 794 هـ):

البرهان في علوم القرآن، تح: محمد أبو الفضل ابراهيم، دار الجيل، بيروت، ط1، 1988م.

9- الباقلائي (أبو بكر محمد بن الطيب بن محمد بن جعفر) (ت 403 هـ):

- كتاب إعجاز القرآن، ضمن كتاب: الإتيان في علوم القرآن، لجلال الدين السيوطي (ت 911 هـ)، ج2، دار الفكر، بيروت، ط1 (طبعة جديدة ومصححة)، 1999م.

10- ابن أبي الإصبع (عبد العظيم بن الواحد) (ت 654 هـ):

- تحرير التحرير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، تح: حنفي محمد شرف، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، القاهرة، 2012م.

- بديع القرآن، تح وتو: حنفي محمد شرف، مكتبة نهضة مصر، القاهرة، ط2، 1967م.

11- ابن الأثير ضياء الدين (أبو الفتح نصر الله بن محمد الشيباني) (ت 637 هـ):

- المثل السائر في أدب الكتب والشاعر، تح وتو: كامل محمد عويضة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1998م.

- الجامع الكبير في صناعة المنظوم من الكلام المنثور، تح: مصطفى جواد وجميل سعيد، مطبعة المجمع العلمي العراقي، بغداد، 1956م.

12- ابن البناء المراكشي (أبو العباس أحمد بن محمد) (ت 721 هـ):

- الروض المريع في صناعة البديع، تح: رضوان بن شقرون، دار النشر المغربية، الدار البيضاء، ط1، 1985م.

- وجوه تلخيص أعمال الحساب، تق ودراسة: محمد أبلاغ، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط، 1997م.

13- ابن جني (أبو الفتح عثمان) الموصلي (ت 392 هـ):

- المحتسب في تبين وجوه شواذ القراءات والإيضاح عنها، تح: علي النجدي وآخرون، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، القاهرة، 1386 هـ/1969م.

- الخصائص، تح: عبد الحكيم بن محمد، المكتبة التوفيقية، القاهرة، 1418 هـ/2001م.

- الفسر، تح: صفاء خلوصي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1988م.

14- ابن حجة الحموي (تقي الدين أبو بكر بن علي) (ت 837 هـ):

- خزانة الأدب وغاية الأرب، تح: كوكب دياب، دار صادر، بيروت، 2001م.

15- ابن خلدون (عبد الرحمن بن محمد) (ت 808 هـ):

- مقدمة ابن خلدون، دار ابن الهيثم، القاهرة، ط1، 2005م.

16- ابن رشد (أبو الوليد محمد) (ت 595 هـ):

تلخيص كتاب الشعر لأرسطو طاليس، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، ط5، 1985م.

17- ابن رشيق المسيلي (أبو علي الحسن) (ت 463 هـ):

العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تح: محمد قززان، دار المعرفة، بيروت، ط1، 1988م.

18- ابن السراج (أبو بكر محمد) (ت 316 هـ):

- رسالة الاشتقاق، تح: محمد علي درويش ومصطفى الحدري، منشورات دار مجلة الثقافة، دمشق، 1973م.

19- ابن سنان الخفاجي (أبو محمد عبد الله بن محمد) (ت 466 هـ):

سر الفصاحة، تح وتو: صنع الفهارس، عبد الواحد شعلان، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2003م.

20- ابن طباطبا العلوي (أبو الحسن محمد بن أحمد) (ت 322 هـ):

- عيار الشعر، شرح وتو: عباس عبد الساتر، مرا: نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 2005م.

21- ابن قتيبة (أبو محمد عبد الله بن مسلم الدينوري) (ت 276 هـ):

- تأويل مشكل القرآن، تح وشرح ونشر: أحمد صقر، المكتبة العلمية، بيروت، ط3، 1981م.

- الشعر والشعراء، تح: مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 1985م.

22- ابن قيم الجوزية (أبو عبد الله محمد بن أبي بكر بن أيوب) (ت 751 هـ):

- كتاب فوائد المشوق إلى علوم القرآن وعلم البيان، إشراف لجنة تحقيق التراث، مكتبة الهلال، بيروت.

23- ابن مالك (أبو عبد الله جمال الدين محمد) (ت 672 هـ):

- شرح ابن عقيل لألفية ابن مالك، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، مكتبة التراث، القاهرة، ط20، 1980م.

24- ابن منظور الإفريقي (أبو الفضل جمال الدين بن محمد بن مكرم) (ت 711 هـ):

- لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط1، 1992م.
- 25- ابن المنير الاسكندري:
- الإنصاف فيما تضمنه الكشاف من الاعتزال، ضمن الكشاف للزمخشري.
- 26- ابن الناظم (عبد الله بدر الدين بن مالك الدمشقي) (ت 686 هـ):
- المصباح في المعاني والبيان والبدیع، تح: عبد الحميد هنداي، دار الكتب العلمية، بيروت، 2001م.
- 27- عبد الله ابن نايقا البغدادي (ت 485 هـ):
- الجمان في تشبيهات القرآن، تح: مصطفى الصاوي الجويني، منشأة المعارف، الاسكندرية، مصر، (د، ت).
- 28- ابن هشام الأنصاري (أبو محمد عبد الله جمال الدين بن يوسف) (ت 761 هـ):
- مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية، بيروت، 2001م.
- 29- ابن يعيش موفق الدين بن علي النحوي (ت 643 هـ):
- شرح المفصل، تصح: مشيخة الأزهر، نشر: المطبعة المنيرية، القاهرة، (د، ت).
- 30- الجاحظ (أبو عثمان عمرو بن بحر) (ت 255 هـ):
- كتاب الحيوان، تح: عبد السلام محمد هارون، ج2 و ج3، دار الجيل، بيروت، (د، ت).
- البيان والتبيين، تح: عبد السلام محمد هارون، دار الفكر، بيروت، ط4، (د، ت).
- 31- الجرجاني (عبد القاهر أبو بكر عبد الرحمن) (ت 471 هـ):
- دلائل الإعجاز، تح وتو: محمد رضوان الداية وفايز الداية، دار الفكر، دمشق، ط1، 2007م.
- أسرار البلاغة، قراءة وتعليق: محمود محمد شاكر، دار المدني، القاهرة، ط1، 1991م.
- 32- الجرجاني (علي بن محمد الشريف) (ت 816 هـ):
- التعريفات، تح: عبد المنعم الحنفي، دار الرشاد، القاهرة، 1991م.
- حاشيته على الكشاف للزمخشري.
- 33- الجرجاني (محمد بن علي بن محمد) (ت 729 هـ):
- الإشارات والتنبيهات في علم البلاغة، تح: عبد القادر حسين، دار نهضة مصر، القاهرة، 1982م.
- 34- الجرجاني (القاضي بن عبد العزيز) (ت 366 هـ):

- الوساطة بين المتنبي وخصومه، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، مطبعة عيسى البابي الحلبي، القاهرة، ط4، 1966م.

35- الجوهري (اسماعيل بن عماد) (ت 393هـ):

- تاج اللغة وصحاح العربية، تح: أحمد عبد الغفور عطار، دار العلم للملايين، بيروت، ط4، 1990م.

36- حازم القرطاجني (أبو الحسن) (ت 684هـ):

- منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تق وتح: محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الكتب الشرقية، تونس، 1966م

37- الخطابي (حمد بن محمد بن إبراهيم) (ت 388هـ):

- بيان إعجاز القرآن، ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن للرماني والخطابي وعبد القاهر الجرجاني،

تح: محمد زغلول سلام ومحمد خلف الله أحمد، دار المعارف، القاهرة، ط3 (د، ت).

38- الدسوقي محمد بن أحمد المالكي (ت 1230 هـ):

- حاشية الدسوقي على مختصر السعد التفتازاني لشرح التلخيص للقرويني، ج3، تح: خليل إبراهيم

خليل، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2002م.

39- الرازي (فخر الدين محمد بن عمر التميمي البكري) (ت 606هـ):

- نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز، دراسة وتح: سعد سليمان حمودة، دار المعرفة الجامعية، القاهرة،

2003م.

40- الرازي (محمد بن أبي بكر بن عبد القادر) (ت 660 هـ):

- مختار الصحاح، تح: محمود خاطر، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، 1995م.

41- رضي الدين الإستراباذي (محمد بن الحسن النحوي) (ت 686هـ):

- شرح شافية ابن الحاجب، تح: محمد نور الحسن ومحمد الزفزاف ومحمد محي الدين عبد الحميد، دار

الكتب العلمية، بيروت، 1982م.

42- الرماني (أبو الحسن علي بن عيسى النحوي) (ت 384هـ):

- النكت في إعجاز القرآن، ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن للرماني والخطابي وعبد القاهر

الجرجاني، تح: محمد زغلول سلام ومحمد خلف الله أحمد، دار المعارف، القاهرة، ط3، 1968.

43- الزبيدي (محمد المرتضى أبو الفيض) (ت 1205هـ):

- تاج العروس من جوامع القاموس، تح: مصطفى حجازي، مرا: عبد الستار فراج، مطبعة حكومة

الكويت، الكويت، 1973م.

44- الزمخشري (جار الله محمود بن عمر الخوارزمي) (ت 538هـ):

- أساس البلاغة، تح: محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1998م.

- الكشف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل، دار المعرفة، بيروت، (د، ط)، (د، ت).

45- الزوزني (أبو عبد الله الحسين بن أحمد بن الحسين) (ت 486هـ):

- شرح المعلقات السبع، دار الآفاق، الجزائر، (د، ط)، (د، ت).

46- السجلماسي (أبو محمد القاسم) (ت 730هـ):

- المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، تح: علال الغازي، مكتبة المعارف، الرباط، ط1، 1980م.

47- السكاكي (أبو يعقوب بن يوسف بن أبي محمد بن علي) (ت 626 هـ):

- كتاب مفتاح العلوم مع كتاب إتمام الدراية لقراء النقاية للسيوطي (على الهامش)، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، (د، ت).

48- سيبويه (أبو بشر عمرو بن عثمان بن قنبر) (ت 180هـ):

- الكتاب، تح: محمد عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1988م.

49- السيوطي (جلال الدين عبد الرحمن بن كمال الدين) (ت 911هـ):

- المزهري في علوم اللغة وأنواعها، تح: محمد أحمد جاد المولى بك وزميله، المكتبة العصرية، صيدا، لبنان، ط1، 1987م.

- معترك الأقران في إعجاز القرآن، تح: علي محمد البجاوي دار الفكر العربي، القاهرة، (د، ت)

- الإتيان في علوم القرآن (بهامشه إعجاز القرآن للباقلاني)، دار الفكر، بيروت، ط1، 1999م.

50- عبد الكريم البغدادي (سليمان بن عبد القوي) المعروف بـ "الطوفي" (ت 716 هـ):

- الإكسير في علم التفسير، تح: عبد القادر حسين، المطبعة النموذجية، القاهرة، 1997م.

51- عبد المتعال الصعيدي عبد الوهاب أحمد عبد الهادي (ت 1386 هـ):

- بغية الإيضاح لتلخيص المفتاح في علوم البلاغة، مكتبة الآداب، القاهرة، ط17، 2005م.

52- عبد الله بن المعتز (بن محمد بن المتوكل) (ت 296هـ):

- كتاب البديع، شرح وتحقيق محمد عبد المنعم خفاجي، نشر مكتبة عيسى البابي الحلبي، القاهرة،

1975م.

53- الفراء (أبو زكريا يحيى بن زياد) (ت 207 هـ):

-معاني القرآن، عالم الكتب، بيروت، 1983م.

54- الفيروز آبادي (مجد الدين محمد بن يعقوب) (ت 817 هـ):

- القاموس المحيط، تح: مكتب تحقيق التراث في مؤسسة الرسالة، بيروت، ط2، 1987م.

55- القزويني (جلال الدين محمد بن القاضي) (ت 739 هـ):

- الإيضاح في علوم البلاغة، تح: محمد عبد القادر، الفاضلي، المكتبة العصرية، بيروت، 2009م.

- التلخيص في علوم البلاغة، شرح عبد الرحمن البرقوقي، بيروت، ط2، 1932م.

56- قدامة بن جعفر (أبو الفرغ) (ت 377 هـ):

- نقد الشعر، تح: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، (د، ت).

57- الكرجي (محمد بن الحسن أبو بكر) (ت 429 هـ):

- الكافي في الحساب، دراسة وتح: سامي شلهوب، منشورات جامعة حلب، سوريا 1986م.

58- المفضل محمد بن يعلى بن عامر الضبي (ت 168 هـ):

- المفضليات، تح وشرح: محمود محمد شاكر وعبد السلام محمد هارون، دار المعارف، القاهرة، ط6، 1979م.

59- يحيى بن حمزة العلوي (بن علي بن ابراهيم) (ت 749 هـ):

- الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، مراو ضبط: جماعة من العلماء، دار الكتب العلمية، بيروت، 1980م.

ب- الدواوين:

60- أبو الطيب المتنبي (ت 345 هـ):

- ديوان أبي الطيب المتنبي، شرحه وكتب هوامشه، مصطفى سبتي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1991م.

61- أبو العباس ثعلب (ت 291 هـ):

- شرح ديوان الخنساء، قدم له و شرحه: فايز الداية، دار الكتاب العربي، بيروت، ط3، 1998م.

62- أبو القاسم الشابي (ت 1934 م):

- شرح ديوان أبي القاسم الشابي، شرح وتح: يحي الشامي، دار العزة والكرامة للكتاب، وهران، الجزائر، ط1، 2017م.

63- البحتري (أبو عبادة الوليد عبد الله) (ت 284هـ):

- ديوان البحتري، تح: حسن كامل الصيرفي، دار المعارف، القاهرة، ط2، (د، ت).

64- بشار بن برد (ت 168هـ):

- ديوان بشار بن برد، شرح: حسين حموي، دار الجيل، بيروت، 1996م.

65- الشنفرى (ت 70 ق هـ):

- ديوان الشنفرى، شرح وتح: إميل بديع يعقوب، دار الكتاب العربي، بيروت، ط2، 1996م.

66- غسان كنفاني (ت 1972م):

- عائد إلى حيفا (رواية)، دار العودة، بيروت، 1989م.

67- كعب بن زهير (ت 42هـ):

- ديوان كعب بن زهير، تح وشرح وتق: علي فاعور، دار الكتب العلمية، بيروت، (د، ط)، 1997م.

68- محمود درويش (1941-2008م):

- ديوان محود درويش (مج2 - مديح الظل العالي)، دار العودة، بيروت، 1994م.

69- محمد الماغوط (1934 م - 2006 م):

- الأعمال الشعرية الكاملة (حزن في ضوء القمر، غرفة بملايين الجدران، الفرع ليس

مهنتي)، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق، ط2، 2006م.

70- النابغة الذبياني (604م):

- ديوان النابغة الذبياني، تق وتبويب وشرح: علي بوملحم، منشورات دار ومكتبة الهلال، بيروت، ط1،

1991م.

71- نزار قباني (1923-1998):

- الأعمال السياسية الكاملة، منشورات نزار قباني، بيروت، ط6، 2000م.

ثانيا: المراجع العربية والمترجمة

1. الكتب والمعاجم العربية الحديثة:

72- ابراهيم أنيس:

- دلالة الألفاظ، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط4، 1980م.

- الأصوات اللغوية، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، (د، ط)، 1999م.

- موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط5، 1981م.

73- ابراهيم خليل:

- في نظرية الأدب وعلم النص -بحوث وقراءات- منشورات الإختلاف، الجزائر، ط1، 2010م.

74- ابراهيم صحراوي:

- السرد العربي القديم (الأنواع والبنىات والوظائف)، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008م.

75- ابراهيم مصطفى وآخرون:

- المعجم الوسيط، المكتبة الإسلامية، إسطنبول، تركيا، (د، ت)

76- إحسان عباس:

- تاريخ النقد الأدبي عند العرب (نقد الشعر من القرن الثاني حتى القرن الثامن الهجري)، دار الثقافة، بيروت، ط5، 1986م.

- فن الشعر، نشر وتوزيع دار الثقافة، بيروت، ط2، 1959م.

77- أحمد الجوة:

- بحوث في الشعرية (مفاهيم واتجاهات)، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، صفاقس، تونس، ط1، 2004م.

78- أحمد حساني:

- مباحث في اللسانيات، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1999م.

79- أحمد درويش:

- دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، دار غريب، القاهرة، (د، ط)، (د، ت)

- الأسلوبية والأسلوب (مدخل في المصطلح وحقول البحث ومناهجه)، مجلة فصول، القاهرة، ع1، أكتوبر/نوفمبر/ديسمبر، عام 1984م.

80- أحمد الشايب:

- الأسلوب (دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية)، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط12، 2003م.

81- أحمد عبد السيد الصاوي:

- مفهوم الإستعارة في بحوث اللغويين والنقاد والبلاغيين (دراسة تاريخية فنية)، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، ط1، 1988م.

82- أحمد عزوز:

- المدارس اللسانية (أعلامها، ومبادئها ومناهج تحليلها للأداء التواصلية)، دار التنوير، الجزائر، ط1، 2014م.

83- أحمد محمود نحلة:

- آفاق جديدة في البحث اللغوي المعاصر، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية، مصر، ط1، 2000م.

- لغة القرآن في جزء عمّ، دار النهضة العربية، بيروت، 1981م.

84- أحمد محمد ويس:

- الانزياح في التراث النقدي والبلاغي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، (د، ط)، (د، ت).

- الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، جامعة حلب، سوريا، ط1، 2005.

85- أحمد مختار عمر:

- علم الدلالة، عالم الكتب، القاهرة، ط7، 2009م.

86- أحمد مطلوب:

- معجم النقد العربي القديم، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1989م.

- القزويني وشروح التلخيص، مطبعة دار التضامن، بغداد، ط1، 1967م.

- أساليب بلاغية (الفصاحة، البلاغة، المعاني)، وكالة المطبوعات العامة، الكويت، ط1، 1980م.

- معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، المجمع العلمي العراقي، مطبعة بغداد، ط1، 1972م.

87- أحمد مومن:

- اللسانيات النشأة والتطور، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2007م.

88- أحمد يوسف:

- القراءة النسقية (سلطة البنية ووهم المحايثة)، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2007م.

- الدلالات المفتوحة (مقاربة سيميائية في فلسفة العلامة)، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2005م.

89- أحمد يوسف علي:

- قراءة النص (دراسة في الموروث النقدي)، مكتبة الآداب، القاهرة، ط2، 2008م.

90- أدونيس (علي أحمد سعيد):

- زمن الشعر، دار العودة، بيروت، ط2، 1978م.

- مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، 1979م.

91- الأزهر الزناد:

- الفعل في اللغة العربية (بحث في تولد الصيغ وانتظامها)، مركز النشر الجامعي، منوبة، تونس، ط1، 2017م.

92- ألفت كمال الروبي:

- نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين (من الكندي حتى ابن رشد)، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1983م.

93- البدر اوي زهران:

- عالم اللغة عبد القاهر الجرجاني (المفتن في العربية ونحوها)، دار العالم العربي، القاهرة، ط2، 2013م.

94- بشرى موسى صالح:

- الصورة الشعرية في النقد الحديث، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1994م.

95- تمام حسان:

- مناهج البحث في اللغة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط1، 1995م.

- الأصول (دراسة إبستمولوجية لأصول الفكر اللغوي)، دار الثقافة، المغرب، ط1، 1981م.

- اللغة العربية معناها ومبناها، عالم الكتب، القاهرة، ط6، 2009م.

- موقف النقد العربي التراثي من دلالات ما وراء الصياغة اللغوية (مقال) // ضمن: كتاب قراءة جديدة لتراثنا النقدي، المجلد الآخر، النادي الأدبي الثقافي بجدة، السعودية، 1990م.

96- توفيق الزبيدي:

- مفهوم الأدبية في التراث النقدي، سلسلة تجليات سراس للنشر، تونس، 1985م.

97- جابر عصفور:

- الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط3، 1992م.

98- جمال حضري:

- المقاييس الأسلوبية في الدراسات القرآنية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع (مجد)، بيروت، ط1، 2010م.

99- جميل صليبا:

- المعجم الفلسفي، دار الكتاب اللبناني ودار الكتاب المصري، بيروت، القاهرة، 1978م.

100- جواد ختام:

التداولية أصولها واتجاهاتها، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، عمان، الاردن، ط1، 2016م.

101- جوزيف ميشال شريم:

- دليل الدراسات الأسلوبية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع (مجد)، بيروت، ط2، 1987م.

102- حبيب مونسي:

- شعرية المشهد في الإبداع الأدبي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2009م.

103- الحاج تكوك:

- الالتفات خاصية أسلوبية (مقال)، مجلة جسور المعرفة، جامعة الشلف، الجزائر، مج4، ع4، ديسمبر 2018م.

- حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي (الفضاء-الزمن-الشخصية)، المركز الثقافي العربي، ط2، 2009م.

104- حسن طبل:

أسلوب الالتفات في البلاغة القرآنية، دار الفكر العربي، القاهرة، ط2، 1998م.

105- حسن ناظم:

- البنى الأسلوبية (دراسة في أنشودة المطر للسياب)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2002م.

- مفاهيم الشعرية (دراسة مقارنة في الأصول والمنهج)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2003م.

106- حسين خالفي:

- البلاغة وتحليل الخطاب، منشورات الإختلاف، الجزائر، ط1، 2011م.

107- حسين خمري:

- نظرية النص (من بنية المعنى إلى سيميائية الدال) منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2007م.

- الظاهرة الشعرية العربية (الحضور الغياب -دراسة) منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001م.

108- حمادي صمود:

- الوجه والقفافي تلازم التراث والحداثة، الدار القومية للنشر والتوزيع، القاهرة، (د، ط)، 1988م.

- التفكير البلاغي عند العرب، أسسه وتطوره إلى القرن السادس (مشروع قراءة)، منشورات كلية الآداب، منوبة، تونس، ط2، 1994م.

109- حميد آدم ثويني:

فن الأسلوب (دراسة وتطبيق عبر العصور الأدبية)، دار الصفاء للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2006م.

110- حميد لحمداني:

- القراءة وتوليد الدلالة (تغيير عاداتنا في قراءة النص الأدبي)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط2، 2007م.

111- خليفة بوجادي:

- في اللسانيات التداولية مع محاولة تأصيلية في الدرس اللساني العربي القديم، بيت الحكمة، العلمة (سطيف)، الجزائر، ط1، 2009م.

112- خليل ابراهيم أوزياب:

- الصورة الإستدراكية في الشعر العربي، دار عمان للنشر والتوزيع، عمان، 1999م.

113- خيرى دومة:

- صعود ضمير المخاطب في السرد المصري المعاصر (مقال)، مجلة بلاغات، المغرب، ع1، شتاء 2009م.

114- رجاء عيد:

- البحث الأسلوبي (معاصرة وتراث) منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، ط1، 1993م.

- فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، ط2، 1995م.
- المصطلح في التراث النقدي، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، (د، ط)، 2000م.
- 115- رمضان عبدالنواب:
- فصول في فقه العربية، مكتبة الخانجي للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط5، 1999م.
- 116- رائد وليد جرادات:
- بنية الصورة الفنية في النص الشعري الحديث الحر - نازك الملائكة أنموذجاً- مجلة جامعة دمشق، المجلد 29، العددان (1 و2)، 2013م.
- 117- رابح بوحوش:
- اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري، دار العلوم للنشر والتوزيع، عنابة، الجزائر، ط1، 2006م.
- الخطاب والخطاب الأدبي وثورته اللغوية على ضوء اللسانيات وعلم النص، مجلة معهد اللغة العربية وآدابها، جامعة الجزائر، العدد 12، السنة 1997م.
- 118- رشيد عبد الرحمن العبيدي:
- التطبيق العملي لمنهج البحث الأدبي وتحقيق النص، مطبعة وزارة التعليم العالي، بغداد، ط2، 1987م.
- 119- زبير دراقى:
- محاضرات في اللسانيات التاريخية والعامة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1990م.
- (بالاشتراك مع عبد اللطيف شريفى): محاضرات في موسيقى الشعر العربي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1998م.
- 120- زكريا ابراهيم:
- فلسفة الفن في الفكر المعاصر، دار مصر للطباعة والنشر، القاهرة، (د، ت).
- 121- سارة مجدي عبد المنعم سلطان:
- المصطلح البلاغي في كتاب الروض المريع في صناعة البديع لابن البناء المراكشي (قراءة في ضوء البلاغة العامة) إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ط1، 2018م.
- 122- سعد الغانمي:
- التحليل السيميولوجي للإستعارة، مجلة الفكر العربي المعاصر، بيروت، ع: 16 و17، 1984م.
- 123- سعد مصلوح:

- الأسلوب (دراسة لغوية إحصائية) عالم الكتب، القاهرة، ط4، 2010م.
- في النص الأدبي (دراسات أسلوبية إحصائية)، عالم الكتب، القاهرة، ط4، 2010م.
- في النقد اللساني (دراسات و مثاقفات في مسائل الخلاف)، عالم الكتب، القاهرة، ط2، 2010م.
- مشكل العلاقة بين البلاغة العربية و الأسلوبيات اللسانية (مقال)، ضمن كتاب: قراءة جديدة لتراثنا النقدي، المجلد الآخر بعد "النقدي"، نشر النادي الأدبي الثقافي بجدة، السعودية، 1990م.
- حازم القرطاجي ونظرية المحاكاة والتخييل في الشعر، عالم الكتب، القاهرة، ط1، 1980م.
- 124- السعيد بوطاجين:
- الترجمة والمصطلح (دراسة في إشكالية ترجمة المصطلح النقدي الجديد)، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2009م.
- 125- سعيد علوش:
- معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط1، 1985م.
- 126- سامح الرواشدة:
- النص الشعري والتأويل، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2000م.
- 127- سمير المرزوقي وجميل شاكر:
- مدخل إلى نظرية القصة تحليلاً وتطبيقاً، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط1، (د، ت).
- 128- السيد ابراهيم محمد:
- الضرورة الشعرية (دراسة أسلوبية)، دار الأندلس: بيروت، 1983م.
- 129- سيد قطب:
- التصوير الفني في القرآن، دار الشروق، بيروت، ط14، 1993م.
- 130- سيزا قاسم:
- بنية الراوية وبنية القصة القصيرة، مجلة فصول، القاهرة، م2، ع4، سبتمبر 1982م.
- 131- شفيع السيد:
- النظم وبناء الأسلوب في البلاغة العربية، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2006م.
- التعبير البياني (رؤية بلاغية نقدية) دار الفكر العربي، القاهرة، ط4، 1995م.
- 132- شوقي ضيف:
- البلاغة تطور وتاريخ، دار المعارف، القاهرة، ط10، (د، ت).

- 133- شايف عكاشة:
- اتجاهات النقد المعاصر في مصر، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1985م.
- 134- صبحي البستاني:
- الصور الشعرية في الكتابة الفنية، دار الفكر اللبناني، بيروت، ط1، 1986م.
- 135- صلاح عيد:
- الأسلوب الأدبي بين الاتجاهين النحوي والبلاغي، مكتبة الآداب، القاهرة، (د، ط)، 1993م.
- 136- صلاح فضل:
- علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1998م.
- مناهج النقد المعاصر، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ط2، 2013م.
- شفرات النص، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1992م.
- نظرية البنائية في النقد الأدبي، مؤسسة مختار للنشر والتوزيع، القاهرة، ط2، 1992م.
- بلاغة الخطاب وعلم النص، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1992م.
- قراءة الصورة وصور القراءة، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1997م.
- 137- طراد الكبيسي:
- في الشعرية العربية (قراءة جديدة في نظرية قديمة) منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2004م.
- 138- الطاهر بومزير:
- التواصل اللساني والشعرية (مقاربة تحليلية لنظرية جاكيسون) منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2007م.
- 139- طاهر سليمان حمودة:
- ظاهرة الحذف في الدرس اللغوي، الدار الجامعية للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1982م.
- 140- طه الراوي:
- تاريخ علوم اللغة العربية، مطبعة الرشيد، بغداد، 1949م.
- 141- طه عبد الرحمن:
- في أصول الحوار وتجديد علم الكلام، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط2، 2000م.
- الدلائل والتداوليات (أشكال الحدود والبحث اللساني والسيميائي) منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط2، 2000م.

- تجديد المنهج في تقويم التراث، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط2، 2005م.
- 142- عبد الجليل ناظم:
- البلاغة والسلطة في المغرب (أحمد بن محمد بن يعقوب الولايلي) دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 2002م.
- 143- عبد الحكيم راضي:
- الحوار حول شخصية الناقد، مجلة الثقافة، القاهرة، العدد 96، سبتمبر 1981م.
- نظرية اللغة في النقد العربي، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط1، 1980م.
- 144- عبد الحليم عباس:
- المصطلح النقدي والصناعة المعجمية (دراسة في المعاجم الاصطلاحية وإشكالاتها المنهجية)، دار كنوز المعرفة، عمان، ط1، 2015م.
- 145- عبد الحميد بورايو:
- منطق السرد (دراسات في القصة الجزائرية الحديثة) ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1994م.
- 146- عبد الحميد جيدة:
- الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، مؤسسة نوفل، بيروت، ط1، 1980م.
- 147- عبد الرحمن الحاج صالح:
- بحوث ودراسات في اللسانيات العربية، موفم للنشر، الجزائر، (د، ط)، (د، ت)
- 148- عبد السلام السيد حامد:
- تفسير الشعر عند ابن حني، عالم الكتب، القاهرة، ط1، 2012م.
- 149- عبد السلام المسدي:
- الأسلوبية والأسلوب، دار الكتاب الجديدة المتحدة، بيروت، ط5، 2006م.
- في آليات النقد الأدبي، دار الجنوب للنشر، تونس، 1994م.
- قضية البنيوية (دراسة ونماذج)، دار أمية، تونس، ط1، 1991م.
- الأسلوبية وقيم التباين، مجلة الموقف الأدبي، دمشق، عدد 201، 1989م.
- مدخل إلى النقد الحديث، منشور ضمن: أشغال اللسانيات واللغة العربية، سلسلة اللسانيات، العدد4، تونس، 1994م.
- 150- عبد العزيز حمودة:

- المرايا المحدثة (من البنيوية إلى التفكيك)، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، أبريل 1998م.

- المرايا المقعرة (نحو نظرية نقدية عربية)، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، أوت 2001م.

151- عبد العزيز طليعات:

- الوقع الجمالي وآليات إنتاج الوقع عند وولف غانغ آيزرا، مجلة دار سيمائية أدبية لسانية (سال)، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ع6، خريف/ شتاء، 1992م.

152- عبد العزيز لحويدي:

- نظريات الاستعارة في البلاغة الغربية (من أرسطو إلى لاكوف ومارك جونسون) كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2015م.

153- عبد الفتاح كليطو:

- الأدب والغربة (دراسات بنيوية في الأدب العربي)، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط10، 2013م.

154- عبد القادر شرشار:

- تحليل الخطاب الأدبي وقضايا النص، منشورات الدار الجزائرية، الجزائر، (د، ط)، 2016م.

155- عبد القادر عبد الجليل:

- المعجم الوظيفي لمقاييس الأدوات النحوية الصرفية، دار الصفاء للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2006م.

156- عبد القادر الفاسي الفهري:

- المنهجية في الأدب والعلوم الإنسانية، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط2، 1993م.

157- عبد اللطيف شريفي وزبير درافي:

- محاضرات في موسيقى الشعر العربي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1998م.

158- عبد اللطيف الفارابي وآخرون:

- معجم علوم التربية (مصطلحات البيداغوجيا والديداكتيك).

159- عبدالله ابراهيم:

- المتخيل السردي (مقاربات نقدية في التناص والروى والدلالة)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1990م.

160- عبدالله صولة:

- الحجاج في القرآن من خلال أهم خصائصه الأسلوبية، دار الفارابي، بيروت، ط2، 2007م.

- الأسلوبية الذاتية أو النشئية، مجلة فصول، القاهرة، مج5، ع1، 1984م.

- كتاب الأيام لطفه حسين (**خطابا حجاجيا**) مقال منشور ضمن كتاب: صناعة المعنى وتأويل النص، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، منوبة، تونس، 1992.

161- عبد الله الغدامي:

- الخطيئة والتكفير (**من البنيوية إلى التشرحية، نظرية وتطبيق**)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط6، 2006م.

162- عبد الله محمد العضيبي:

- النص وإشكالية المعنى، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2009م.

163- عبد الملك مرتاض:

- نظرية النص الأدبي، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط2، 2010م.

- التحليل السيميائي للخطاب الشعري (**تحليل مستوياتي لقصيدة شناسيل ابنة الحلبي**) دار الكتاب العربي، الجزائر، (د، ط)، أفريل 2001م.

164- عبده الراجحي:

- النحو العربي والدرس الحديث (**بحث في المنهج**)، دار النهضة العربية، بيروت، 1979م.

165- عباس حسن:

- النحو الوافي، دار المعارف، القاهرة، ط7، (د، ت).

166- عدنان بن ذريل:

- النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق (**دراسة**)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000م.

167- عز الدين إسماعيل:

- قراءة في "معنى المعنى" عند عبد القاهر الجرجاني، مجلة فصول، القاهرة، م7، ع: 3 و 4، أبريل/سبتمبر 1987م.

168- عساف ساسين:

- الصورة الشعرية، دار مارون عبود، بيروت، (د، ط)، 1985م.

169- علي البدري:

- بحوث المطابقة لمقتضى الحال، المكتبة الحسينية، القاهرة، ط2، 1984م.
- 170- علي بوهادية وآخرون:
- القاموس الجديد، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، (د، ط)، (د، ت).
- 171- علي جواد الطاهر:
- مقدمة في النقد الأدبي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1979م.
- 172- علي عبد الفتاح المغربي:
- الفرق الكلامية الإسلامية (مدخل... ودراسة)، مكتبة وهبة، القاهرة، ط2، 1995م.
- 173- علي آيت أوشان:
- السياق والنص الشعري (من البنية إلى القراءة، دار الثقافة للنشر والتوزيع ومطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط1، 2000م.
- 174- عمر عبد الهادي عتيق:
- علم البلاغة بين الأصالة والمعاصرة، دار أسامة للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2012م.
- 175- فتح الله أحمد سليمان:
- الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، مكتبة الآداب، القاهرة، (د، ط)، 2004م.
- 176- فرحان بدري الحربي:
- الأسلوبية في النقد العربي الحديث (دراسة في تحليل الخطاب)، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع (مجد)، بيروت، ط1، 2003م.
- 177- فاطمة الطبال بركة:
- النظرية الألسنية عند رومان جاكسون، دراسة ونصوص، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع (مجد)، بيروت، ط1، 1993م.
- 178- فاطمة عبد الله الوهيبي:
- نظرية المعنى عند حازم القرطاجني، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2002م.
- 179- فوزية سرير عبد الله:
- سر صناعة الإعراب بين النحو والصوتيات الوظيفية (دراسة نقدية)، دار مجلاوي للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2015م.

180- فايزة الداية:

- جماليات أسلوب الصورة الفنية في الأدب العربي، دار الفكر، دمشق، ط2، 2003م.

181- فايز القرعان:

- التحليل البلاغي للصورة الشعرية في الشعر عبيد بن الأبرص، مجلة أبحاث اليرموك، العراق، م15، ع1، 1997م

182- فيصل الأحمر ونبيل دودة:

- الموسوعة الأدبية، دار المعرفة، الجزائر، 2008م.

183- كريم رمضان:

- فلسفة الجمال في النقد الأدبي، مصطفى ناصف نموذجاً، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2009مك.

184- كمال أبو ديب:

- الأسلوبية (مقال)، مجلة فصول، القاهرة، مج6، ع1، 1985م.

- في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط1، 1987م.

185- كمال عبد الرزاق العجيلي:

- البنى الأسلوبية (دراسة في الشعر العربي الحديث)، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2012م.

186- لطفي عبد البديع:

- التركيب اللغوي للأدب (بحث في فلسفة اللغة والإستطبيقا)، الشركة المصرية العالمية للنشر (لونحمان) ومكتبة لبنان ناشرون، القاهرة، بيروت، (د، ط)، 1997م.

187- لويس معلوف:

- المنجد في اللغة والآداب والعلوم، المطبعة الكاثوليكية، بيروت، (د، ت).

188- مجمع اللغة العربية:

- معجم الرياضيات، دار الشعب، القاهرة، 2001م.

- المعجم الوسيط، دار الفكر، القاهرة، ط2، (د، ت).

189- مجيد عبد الحميد ناجي:

- الأسس النفسية لأساليب البلاغة العربية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع (مجد)، بيروت، 1984م.

190- محمد أحمد قاسم ومحي الدين ديب:

- علوم البلاغة (البدیع والبيان والمعاني)، المؤسسة الحديثة للكتاب، طرابلس، لبنان، ط1، 2003م.

191- محمد أديوان:

- قضايا النقد الأدبي عند حازم القرطاجني، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط1، 2004م.

192- محمد بن يحي:

- السمات الأسلوبية في الخطاب الشعري، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2011م.

193- محمد بنيس:

- الشعر العربي الحديث (بنياته وإبدالاتها)، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط2، 1990م.

- ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب (مقاربة بنيوية تكوينية)، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، ط2، 1995م.

194- محمد التتوجي:

- الجامع في علوم البلاغة (المعاني والبيان والبدیع)، دار العزة والكرامة للكتاب، وهران، الجزائر، ط1، 2012م.

195- محمد حماسة عبد اللطيف:

- الجملة في الشعر العربي، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط1، 1990م.

- الضرورة الشعرية في النحو العربي، مكتبة دار العلوم، القاهرة، ط1، 1979م.

- في بناء الجملة العربية، مكتبة الشروق، القاهرة، ط1، 1990م.

- من الانماط التحويلية في النحو العربي، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط1، 1990م.

196- محمد خطابي:

- لسانيات النص (مدخل إلى انسجام الخطاب)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1994م.

197- محمد رشاد الحمزاوي:

- من مفاتيح تطوير العربية ودعم تطورها **(المجاز، التضمن، الأسلوبية)**، مركز النشر الجامعي، منوبة، تونس، ط1، 2017..

- محمد زغلول سلام: أثر القرآن الكريم في تطور النقد العربي إلى آخر القرن الرابع الهجري، قدم له: محمد خلف الله أحمد، دار المعارف القاهرة، ط2، 1961.

198- محمد شكري عياد:

- مفهوم الأسلوب بين التراث النقدي ومحاولات التجديد **(مقال)**، مجلة فصول، القاهرة، مج5، ع1، 1984م.

- اتجاهات البحث الأسلوبي **(مقالات مترجمة)**، دار العلوم، الرياض، السعودية، ط1، 1985م.

- مدخل إلى علم الأسلوب، مكتبة الجيزة العامة، القاهرة، ط2، 1992م.

- اللغة والإبداع **(مبادئ الأسلوب العربي)**، إنترناشونال برس، القاهرة، ط2، 1988م.

199- محمد شوقي الزين:

- تأويلات وتفكيكات **(فصول في الفكر العربي المعاصر)**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2002م.

200- محمد الصغير بناني:

- النظريات اللسانية والبلاغية عند العرب، دار الحداثة، بيروت، ط1، 1986م.

201- محمد صالح الضالع:

- الأسلوبية الصوتية، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2002م.

202- محمد الطاهر ابن عاشور **(ت 1973م)**:

- تفسير التحرير والتنوير **(ج1 وج24)**، الدار التونسية للنشر والدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلام، تونس، **(د، ط)**، (1984م).

203- محمد عبد المطلب:

- البلاغة والأسلوبية، مكتبة لبنان ناشرون، الشركة المصرية العالمية للنشر **(لونجمان)**، بيروت، القاهرة، ط1، 1994م.

- قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني، الشركة المصرية العالمية للنشر **(لونجمان)**، القاهرة، ط1، 1995م.

- البلاغة العربية (**قراءة أخرى**)، الشركة المصرية العالمية للنشر (**لونجمان**)، القاهرة، ط1، 1997م.

- جدلية الأفراد والتركيب في النقد العربي القديم، مكتبة الحركة الحديثة، القاهرة، ط1، 1984م.
204- محمد عزام:

- الأسلوبية منهجا نقديا، دار الأفاق، بيروت، ط1، 1989م.
205- محمد العمري:

- المقام الخطابي والمقام الشعري في الدرس البلاغي، مجلة دراسات (**سال**)، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ع5، 2003م.
206- محمد عناني:

- المصطلحات الأدبية الحديثة، الشركة المصرية العالمية للنشر (**لونجان**)، القاهرة، ط3، 1991م.
207- محمد غنيمي هلال:

- النقد الأدبي الحديث، دار العودة، بيروت، ط1، 1982م.
208- محمد كريم الكواز:

- البلاغة والنقد (**المصطلح والنشأة والتجديد**)، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، ط1، 2006م.
209- محمد مشبال:

- البلاغة والأصول -دراسة في أسس التفكير البلاغي العربي- (**نموذج ابن جني**)، افريقيا الشرق للنشر، الدار البيضاء، ط1، 2007م.

- البلاغة والأدب (**من صور اللغة إلى صور الخطاب**)، دار العين للنشر، القاهرة، ط1، 2010م.

- الأثر الجمالي في النظرية البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني (**مقال**)، مجلة دراسات (**سال**)، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ع6، خريف/شتاء 1992م.
210- محمد مفتاح:

- المفاهيم معالم (**نحو تأويل واقعي**)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1987م.

- التشابه والاختلاف (**نحو منهجية شمولية**)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1996م.

- التلقي والتأويل (**مقارنة نسقية**)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط2، 2001م.

- تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط3، 1992م.

211- محمد مندور:

- النقد المنهجي عند العرب ومنهج البحث في الأدب واللغة، إشراق عام، داليا محمد ابراهيم، شركة نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، طبعة جديدة، مارس 2005م.

212- محمد الناصر العجيمي:

- الظاهر والخفي في النص (القصة نموذجاً) (مقال) منشور ضمن كتاب: صناعة المعنى وتأويل النص، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، منوبة، تونس، 1992م.

213- محمد الهادي الطرابلسي:

- حدود صناعة الشعر (مقال)، منشور ضمن كتاب: صناعة المعنى وتأويل النص، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، منوبة، تونس، 1992م.

- خصائص الأسلوب في الشوقيات، المطبعة الرسمية، تونس، 1981م.

214- محمد الولي:

- الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1990م.

215- محمود صابر الحباشة:

- الأسلوبية والتداولية (مداخل لتحليل الخطاب)، عالم الكتب الحديث، اربد، الأردن، ط1، 2011م.

216- مسعد زياد:

- المستقصى في معاني الأدوات النحوية، الصحو للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2009م.

217- مسعود صحراوي:

- التداولية عند العلماء العرب (دراسة تداولية لظاهرة الأفعال الكلامية في التراث اللساني العربي)، دار الطليعة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 2005م.

218- مصطفى درواش:

- خطاب الطبع والصناعة (رؤية نقدية في المنهج والأصول)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، (د، ط)، 2005م.

219- مصطفى صادق الرافعي (ت1937م):

- تاريخ آداب العرب، دار الكتاب العربي، بيروت، ط2، 2005م.

220- مصطفى الصاوي الجويني:

- البلاغة العربية (تأصيل وتجديد)، منشأة المعارف، الاسكندرية، مصر، 2002م

221- مصطفى ناصف:

- الصورة الادبية، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط3، 1983م.

222- مليكة دحامية:

- هيرمينوطيقا النص الأدبي في الفكر الغربي المعاصر، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2008م.

223- منذر عياشي:

- الأسلوبية وتحليل الخطاب، مركز الإنماء الحضاري، سوريا، ط1، 2002م.

- مقالات في الأسلوبية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1990م.

224- منير سلطان:

- إعجاز القرآن بين المعتزلة والأشاعرة، منشأة المعارف، الاسكندرية، مصر، ط3، 1986م.

225- ميشال زكريا:

- الألسنية التوليدية وقواعد اللغة العربية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع (مجد)، بيروت، ط2، 1986م.

226- نبيلة ابراهيم:

- القارئ في النص، مجلة فصول، القاهرة، م5، ع1، 1984م/1985م.

227- نازك الملائكة:

- قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، ط4، 2007م.

228- نصر حامد أبوزيد:

- الاتجاه العقلي في التفسير (دراسة في قضية المجاز في القرآن عند المعتزلة)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط5، 2003م.

- إشكاليات القراءة وآليات التأويل، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط7، 2005م.

229- نعمان بوقرة:

- لسانيات الخطاب (مباحث في التأسيس والإجراء)، دار الكتاب العربي، بيروت، ط1، 2012م.

- ناصر علي: بنية القصيدة في شعر محمود درويش، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2001.

230- نورالدين السد:

- الأسلوبية وتحليل الخطاب (دراسة في النقد العربي الحديث تحليل الخطاب الشعري والسردي)، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2010م.

- المكونات الشعرية في يائنة مالك بن الربيع، مجلة اللغة والأدب العربي، معهد اللغة العربية وآدابها، جامعة الجزائر، الجزائر، العدد 14، ديسمبر/ 1999م.

231- هادية السالمي:

- التناص في القرآن، دراسة سيميائية للنص القرآني، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، اربد، الأردن، ط1، 2014م.

232- يوسف أبو العدوس:

- الأسلوبية (الرؤية والتطبيق)، در المسيرة، عمان، ط1، 2007م.

- التشبيه والاستعارة (منظور مستأنف)، دار المسيرة، عمان، ط3، 2015م.

- النظرية الإستبدالية للاستعارة، حليات كلية الآداب، الكويت، الحولية رقم 11، الرسالة رقم 66، 1990م.

- البلاغة والأسلوبية (مقدمات عامة)، الاهلية للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 1999م.

233- يوسف تغزاوي:

- الوظائف التداولية واستراتيجيات التواصل اللغوي في نظرية النحو الوظيفي، عالم الكتب الحديث، اربد، الأردن، ط1، 2014م.

234- يوسف ميخائيل أسعد:

- قاموس علم النفس، دار غريب، القاهرة، ط1، 1992م.

235- يوسف وغيلسي:

- إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008م.

2. المراجع المترجمة:

236- أبرامز:

- المدارس النقدية الحديثة، تر: عبد الله معتصم الدباغ، دار مجلة الثقافة الأجنبية، العراق، ط3، 1987م.

237- أرسطو طاليس:

- فن الشعر، تح وتر: محمد شكري عياد، دار الكتاب العربي، القاهرة، 1967م.

238- أمبرتو إيكو:

- التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، تر وتق: سعيد بن كراد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط3، 2016م.

239- أندريه لالاند:

- موسوعة لالاند الفلسفية، تر: خليل أحمد خليل، منشورات عويدات، بيروت، ط2، 2001م.

240- أوزوالد ديكر و جان ماري شافار:

- المعجم الموسوعي الجديد في علوم اللغة، تر: عبد القادر المهيري وحمادي صمود، مرا: عبد الفتاح ابراهيم، دار سيناترا، تونس 2010م.

241- إيفانكوس (خوسيه ماريا):

- نظرية اللغة الأدبية، تر: حامد أبو أحمد، مكتبة غريب، القاهرة، 1992م.

242- بول ريكور:

- مهمة الهيرمينوطيقا، تر: خالدة حامد، دار مجلة المعرفة، دمشق، السنة 40، العدد 452، ماي/2001م.

- النص والتأويل، تر: منصف عبد الحق، مجلة العرب والفكر العالمي، بيروت، ع3، 1988م.

243- بول فاليري وآخرون:

- في الحداثة الشعرية، تر: غيثة بلحاج، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 2013م.

244- بيير جيرو:

- الأسلوب والأسلوبية، تر: منذر عياشي، مركز الإنماء القومي، بيروت، ط1، (د، ت)

- الأسلوبية، تر: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، سوريا، ط2، 1994م.

- علم الدلالة، تر: أنطوان أبوزيد، سلسلة زدني علما، منشورات عويدات، بيروت، ط1، 1986م.

245- تشارل عي أوغدن (Charles Key Ogden): آيفر أرمسترونغ رتشاردز:

- معنى المعنى (دراسة لأثر اللغة في الفكر ولعلم الرمزية، تق: أمبرتو إيكو، تر وتع: كيان أحمد حازم يحي، دار الكتاب الجديدة المتحدة، بيروت، ط1، 2015م.

246- ثورن:

- النحو التوليدي والتحليل الأسلوبي، تر: سعد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1993م.

247- جورج مولينييه:

- الأسلوبية: تر وتق: بسام بركة، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع (مجد)، بيروت، ط2، 2006م.

- دراسة الأسلوب والبحث وأدوات الفن الأدبي، تر: بسام بركة مجلة الفكر العربي، معهد الإنماء القومي، بيروت، ع: 94، السنة 19، شتاء 1998م.

248- جورج مونان:

- اللغة والتعبير، تر: محمد سابيلا، مجلة اللسان العربي، الرباط، ع: 26، 1986م.

249- جون بول سارتر:

- ما الأدب؟ تر: محمد غنيمي هلال، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط1، 1961م.

250- جون كوهين:

- بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال، الدار البيضاء، ط1، 1986م.

- اللغة العليا (النظرية الشعرية)، تر وتق: أحمد درويش منشورات المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط2، 2000م.

251- جون لانغشو أوستين:

- نظرية أفعال الكلام العامة - كيف تنجز الأشياء بالكلام - تر: عبد القادر قينيني، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ط2، 2008م.

252- جون ليونز:

- نظرية تشو مسكي اللغوية، تر: حلمي خليل، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، مصر، 1985م.

253- ديفيد ديتشيس (David Daiches):

- مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق، تر: محمد يوسف نجم، مرا: إحسان عباس، دار صادر، بيروت، طبعة جديدة، 2007م.

254- ريتشاردز:

- فلسفة البلاغة، تر: ناصر حلاوي وسعد الغانمي، مجلة العرب والفكر العالمي، إصدار مركز الإنماء القومي، بيروت، ع13 و14، ربيع 1991م.

255- روبرت دي بوجراند:

- النص والخطاب والإجراء، تر: تمام حسان، عالم الكتب، القاهرة، ط1، 1998م.

256- رومان جاكسون:

- قضايا الشعرية، تر: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال، الدار البيضاء، ط1، 1988م.

- رومان جاكسون وآخرون: نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلايين الروس، تقديم: تودروف، تر: ابراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحددين، مؤسسة الأبحاث العربية، الرباط، بيروت، ط1، 1982م.

257- رينيه ويليك:

- مفاهيم نقدية، تر: محمد عصفور، سلسلة عالم المعرفة، إصدار المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1987م.

258- سيرل (Searle):

- من سوسير إلى فلسفة اللغة، ضمن مجلة العرب والفكر العالمي، إصدار مركز الإنماء القومي، بيروت، ع13 و14، 1989م.

259- فرديناند دوسوسير (Ferdinand de Saussure)

- دروس في الألسنية العامة، تر: صالح القرماضي وآخرون، الدار العربية للكتاب، تونس، 1985م.

بيبليوغرافيا

- محاضرات في الألسنية العامة، تر: يوسف غازي ومجيد النصر، المؤسسة الجزائرية للطباعة، الجزائر، 1986م.
- 260- فرانسوا راستيني:
- فنون النص وعلومه، تر: ادريس الخطاب، دار توبقال، الدار البيضاء، ط1، 2010م.
- 261- فراسيوا مورو:
- البلاغة (المدخل لدراسة الصور البيانية)، تر: محمد الولي وعائشة جريز، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ط1، 2003م.
- 262- فرانسواز أرمينكو:
- المقاربة التداولية، تر: سعيد علوش، مركز الإنماء القومي، بيروت، ط1، (د، ت).
- 263- فان دايك (VAN DIJK) تروتو:
- علم النص (مدخل متداخل الاختصاصات)، تر وتق: سعيد حسن البحيري، دار القاهرة للكتاب، القاهرة، ط1، 2001م.
- النص: بنيانه ووظائفه (مدخل أولي إلى علم النص)، ضمن كتاب: نظرية الأدب في القرن العشرين (تأليف جماعي)، محمد العمري، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 1996م.
- 264- فندريس:
- اللغة: تر: عبد الحميد الدواخلي ومحمد القصاص، مطبعة لجنة البيان العربي، القاهرة، 1950م.
- 265- كراهام هاف:
- الأسلوب والأسلوبية، تر: كاظم سعد الدين، دار آفاق عربية للنشر، بغداد، 1985م.
- 266- ميشال ريفاتير:
- معايير تحليل الأسلوب، تر وتق: حميد لحمداني، منشورات دراسات (سال)، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط1، 1993م.
- 267- ميشال فوكو:
- نظام الخطاب وإرادة المعرفة، تر: أحمد السلطاني وعبد السلام بن عبد العالي، الدار المغربية للطباعة والنشر، المغرب، ط1، 1987م.
- 268- ميكارو فسكي:
- اللغة المعيارية واللغة الشعرية، تر: ألفت كمال الروبي، مجلة فصول، إصدار الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ع1، 1984م.
- 269- هنريش بليث (Heinrich plett)

- البلاغة والأسلوبية نحو نموذج سيميائي لتحليل النص، تر وتق: محمد العمري، أفريقيا الشروق، الدار البيضاء، ط2، 1999م.

ثالثا: الكتب الغربية

- 270- Charles BALLY: traité de stylistique française, librairie Klincksieck, paris, 3ed, 1951.
- 271- Daniel Delas et Jacques Filliolet : linguistique et poétique, éd , Larousse, paris, 1973.
- 272- Emile Benveniste : problèmes de linguistique générale, éd. Gallimard, paris, 1966.
- 273- Ferdinand de Saussure : cours de linguistique générale, éd, Éditions Klincksieck, Bejaia, l'Algérie, 2002.
- 274- George Mounin : dictionnaire de la linguistique, éd, P.U.F, paris, 1993.
- 275- groupe (mu) : traité du signe visuel pour une Rhétorique de l'image, éd, seuil, paris, 1992.
- 276- Hans George GADAMER: vérité et méthode, traduction : Etienne Sacre, éd, seuil, paris, 1976.
- 277- Iser (Wolf. Gang) : Acte de lecture, théorie de l'effet esthétique, présentation et traduction de Daniel Delas, éd, Pierre Mardaga, paris, 1985.
- 278- Jules Marouzeau: précis de stylistique française, éd P.U.F, paris, 1969.
- 279- Michael Riffaterre: Essais de stylistique structurale, présentation et traduction : Daniel Delas, éd, Flammarion, paris, 1971.
- 280- Nicole Carpentiers: la lecture selon « BARTHES », éd ferdinand NATHAN, paris, 1999.
- 281- Nicole Guennier: le pertinence de la notion « l'écart en stylistique », P.U.F, paris, 1969.
- 282- Oswald Ducrot, le dire et le dit, éd Minuit, paris, 1984.
- 283- Orecchioni (kerbrat) : la connotation et la Dénotation, P.U.F, Lyon (France) , 1977.
- 284- Patrick Charoudeau et Dominique Maingueneau : dictionnaire d'analyse du Discours, éd seuil, paris, 2002.

285- Paul Ricœur: la métaphore vive, éd seuil, paris, 1975.

286- Perlman (ch) : l'empire Rhétorique-rhétorique et Argumentation, éd Vrin, paris, 1977.

- Perlman et tyteca: traité de l'Argumentation (la nouvelle rhétorique), éd l'université de Bruxelles, Belgique, 1976.

287- Roman (Jack Obson): Essais de linguistique générale II, éd, Minuit, paris, 1970.

288- Stephen Ullman : language and style, new york, 1962.

رابعاً: الرسائل الجامعية

289- الحاج تكوك:

- العدول في ضوء الأسلوبية المعاصرة (من الرؤية إلى الإجراء) (مخطوط) رسالة ماجستير، جامعة مستغانم، الموسم الجامعي: 2013/2014.

290- رابح بوحوش:

- اللغة الشعرية لدى البحتري، (مخطوط) رسالة دكتوراه دولة في اللسانيات، جامعة الجزائر، الموسم الجامعي، 1997/1998..

291- طاطة بن قرماز:

- نظرية النظم في ضوء الاتجاهات الأسلوبية المعاصرة، دلائل الإعجاز "نموذجاً" (مخطوط) رسالة دكتوراه، جامعة مستغانم، الموسم الجامعي 2010/2011.

292- عبد الرزاق دوراري:

- النحو التفرعي التحويلي من خلال كتاب نشو مسكي "البنى التركيبية"، (مخطوط) رسالة ماجستير، جامعة الجزائر، معهد العلوم اللسانية والصوتية، الموسم الجامعي، 1984/1985م.

293- عبد القادر بن عسلة:

- الصورة البلاغية بناؤها وأبعادها التواصلية في ضوء المنهج التوليدي التحويلي (دراسة تطبيقية) (مخطوط) رسالة دكتوراه، جامعة مستغانم، الموسم الجامعي 2012/2013.

294- فتيحة بن يحي:

- الإنزياح اللغوي في مقامات الحريري، (مخطوط) رسالة دكتوراه، جامعة مستغانم، الموسم الجامعي، 2012/2013.

فهرس الآيات القرآنية

الرقم	الآية	السورة
246/245	﴿إِيَّاكَ نَعْبُدُ وَإِيَّاكَ نَسْتَعِينُ﴾ الآية 05	1- الفاتحة
46/45	﴿يَسْأَلُونَكَ عَنِ الْأَهْلِ قُلْ هِيَ مَوْقِيَةٌ لِلنَّاسِ وَالْحَجَّ وَلَيْسَ الْبِرُّ بِأَنْ تَأْتُوا الْبُيُوتَ مِنْ ظُهُورِهَا وَلَكِنَّ الْبِرَّ مَنْ اتَّقَى وَآتَى الْبُيُوتَ مِنْ أَبْوَابِهَا وَاتَّقُوا اللَّهَ لَعَلَّكُمْ تُفْلِحُونَ﴾ الآية 189	2- البقرة
187	" وَيَسْأَلُونَكَ عَنِ الْمَحِيضِ قُلْ هُوَ أَذَى فَأَعْتَزِلُوا النِّسَاءَ فِي الْمَحِيضِ وَلَا تَقْرُبُوهُنَّ حَتَّى يَطْهَرْنَ فَإِذَا طَهَّرْنَ فَأْتُوهُنَّ مِنْ حَيْثُ أَمَرَكُمُ اللَّهُ إِنَّ اللَّهَ يُحِبُّ الْمُتَّوْبِينَ وَيُحِبُّ الْمُتَطَهِّرِينَ ﴾ الآية 222	
394/393	" أُولَئِكَ الَّذِينَ اسْتَرَوْا الصَّلَاةَ بِالْهَدْيِ فَمَا رِبِحَتْ تَجَرَّتُهُمْ وَمَا كَانُوا مُهْتَدِينَ ۖ ۱۶ " الآية 16	
176/175	﴿نَزَلَ عَلَيْكَ الْكِتَابُ بِالْحَقِّ مُصَدِّقًا لِمَا بَيْنَ يَدَيْهِ وَأَنزَلَ التَّوْرَةَ وَالْإِنْجِيلَ﴾ الآية 3.	3- آل عمران
195/194	"وَرُسُلًا قَدْ قَصَصْنَاهُمْ عَلَيْكَ مِنْ قَبْلُ وَرُسُلًا لَمْ نَقْصُصْهُمْ عَلَيْكَ وَكَلَّمَ اللَّهُ مُوسَى تَكْلِيمًا" الآية 164 ﴿يَا أَهْلَ الْكِتَابِ لَا تَغْلُوا فِي دِينِكُمْ وَلَا تَقُولُوا عَلَى اللَّهِ إِلَّا الْحَقَّ إِنَّمَا الْمَسِيحُ عِيسَى ابْنُ مَرْيَمَ رَسُولُ اللَّهِ وَكَلَّمْنَاهُ آَلَفَاهَا إِلَىٰ مَرْيَمَ وَرُوحٌ مِنْهُ فَآمَنُوا بِاللَّهِ وَرُسُلِهِ وَلَا تَقُولُوا ثَلَاثَةٌ انْتَهُوا خَيْرًا لَّكُمْ إِنَّمَا اللَّهُ إِلَهُ وَاحِدٌ سُبْحَانَهُ أَنْ يَكُونَ لَهُ وَلَدٌ لَهُ مَا فِي السَّمَاوَاتِ وَمَا فِي الْأَرْضِ وَكَفَىٰ بِاللَّهِ وَكِيلًا﴾ (١٧١) (من الآية 171). "يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا لَا تَقْرُبُوا الصَّلَاةَ وَأَنْتُمْ سُكَارَىٰ حَتَّى تَعْلَمُوا مَا تَقُولُونَ وَلَا جُنُبًا إِلَّا عَابِرِي سَبِيلٍ حَتَّى تَغْتَسِلُوا وَإِنْ كُنْتُمْ مَرْضَىٰ أَوْ عَلَىٰ سَفَرٍ أَوْ جَاءَ أَحَدٌ مِنْكُم مِنَ الْغَائِطِ أَوْ لَامَسْتُمُ النِّسَاءَ فَلَمْ تَجِدُوا مَاءً فَتَيَمَّمُوا صَعِيدًا طَيِّبًا فَامْسَحُوا بِرُءُوسِكُمْ وَأَيْدِيكُمْ إِنَّ اللَّهَ كَانَ عَفُوًّا غَفُورًا " الآية 43	4- النساء
262/255	﴿وَقَالَتِ الْيَهُودُ يَدُ اللَّهِ مَغْلُولَةٌ غُلَّتْ أَيْدِيهِمْ وَلَعِنُوا بِمَا قَالُوا بَلْ	5- المائدة

	يَدَاهُ مَبْسُوطَتَانِ يُنفِقُ كَيْفَ يَشَاءُ وَلَيَزِيدَنَّ كَثِيرًا مِنْهُمْ مَا أُنْزِلَ إِلَيْكَ مِنْ رَبِّكَ طُغْيَانًا وَكُفْرًا وَأَلْقَيْنَا بَيْنَهُمُ الْعَدَاوَةَ وَالْبَغْضَاءَ إِلَى يَوْمِ الْقِيَامَةِ كُلَّمَا أَوْقَدُوا نَارًا لِلْحَرْبِ أَطْفَأَهَا اللَّهُ وَيَسْعَوْنَ فِي الْأَرْضِ فَسَادًا وَاللَّهُ لَا يُحِبُّ الْمُفْسِدِينَ ﴿٦٤﴾ (من الآية 64).	
220/219	"إِنَّ مَا تُوعَدُونَ لَآتٍ وَمَا أَنْتُمْ بِمُعْجِزِينَ" الآية 134	6- الأنعام
303	"وَلَوْ شِئْنَا لَرَفَعْنَاهُ بِهَا وَلَكِنَّهُ أَخْلَدَ إِلَى الْأَرْضِ وَاتَّبَعَ هَوَاهُ فَمَثَلُهُ كَمَثَلِ الْكَلْبِ إِنْ تَحْمِلَ عَلَيْهِ يَلْهَثُ أَوْ تَتْرُكْهُ يَلْهَثُ ذَلِكَ مَثَلُ الْقَوْمِ الَّذِينَ كَذَبُوا بِآيَاتِنَا فَافْصُصِ الْقَصَصَ لَعَلَّهُمْ يَتَفَكَّرُونَ" رقم 176	الأعراف
380/379	"وَلَمَّا سَكَتَ عَنْ مُوسَى الْغَضَبُ أَخَذَ الْأَلْوَحَ وَفِي نُحُسْخَتْهَا هُدًى وَرَحْمَةً لِلَّذِينَ هُمْ لِرَبِّهِمْ يَزْهَبُونَ" رقم 154	
/305/298/297 /314/307/306 315	"إِنَّمَا مَثَلُ الْحَيَاةِ الدُّنْيَا كَمَاءٍ أَنْزَلْنَاهُ مِنَ السَّمَاءِ فَاخْتَلَطَ بِهِ نَبَاتُ الْأَرْضِ مِمَّا يَأْكُلُ النَّاسُ وَالْأَنْعَامُ حَتَّى إِذَا أَخَذَتِ الْأَرْضُ زُخْرُفَهَا وَازَّيَّنَتْ وَظَنَّ أَهْلُهَا أَنَّهُمْ قَادِرُونَ عَلَيْهَا أَتَاهَا أَمْرُنَا لَيْلًا أَوْ نَهَارًا فَجَعَلْنَاهَا حَصِيدًا كَأَن لَّمْ تَغْنَبِ بِالْأَمْسِ كَذَلِكَ نُفَصِّلُ الْآيَاتِ لِقَوْمٍ يَتَفَكَّرُونَ" رقم 24	8- يونس
40	"وَقِيلَ يَا أَرْضُ ابْلَعِي مَاءَكِ وَيَا سَمَاءُ أَقْلِعِي وَغِيضَ الْمَاءُ وَفُضِيَ الْأَمْرُ وَاسْتَوَتْ عَلَى الْجُودِيِّ وَقِيلَ بُعْدًا لِلْقَوْمِ الظَّالِمِينَ ﴿٤٤﴾ (الآية 44).	9- هود
226	"وَاسْأَلِ الْقَرْيَةَ الَّتِي كُنَّا فِيهَا وَالْعِيرَ الَّتِي أَقْبَلْنَا فِيهَا وَإِنَّا لَصَادِقُونَ" الآية 82	10- يوسف
226	"عَالِمِ الْغَيْبِ وَالشَّهَادَةِ الْكَبِيرِ الْمُتَعَالِ ﴿٩﴾ (الآية 9).	10- الرعد
395/394	"وَضَرَبَ اللَّهُ مَثَلًا قَرْيَةً كَانَتْ آمِنَةً مُطْمَئِنَّةً يَأْتِيهَا رِزْقُهَا رَغَدًا مِنْ كُلِّ مَكَانٍ فَكَفَرَتْ بِأَنْعُمِ اللَّهِ فَأَذَاقَهَا اللَّهُ لِبَاسَ الْجُوعِ وَالْخَوْفِ بِمَا كَانُوا يَصْنَعُونَ" الآية 112	11- النحل
257/254	"سُبْحَانَ الَّذِي أَسْرَى بِعَبْدِهِ لَيْلًا مِنَ الْمَسْجِدِ الْحَرَامِ إِلَى الْمَسْجِدِ الْأَقْصَى الَّذِي بَارَكْنَا حَوْلَهُ لِنُرِيَهُ مِنْ آيَاتِنَا إِنَّهُ هُوَ السَّمِيعُ الْبَصِيرُ ﴿١﴾ (الآية 1).	12- الإسراء
/314/313/297 316/315	"وَاضْرِبْ لَهُمْ مَثَلِ الْحَيَاةِ الدُّنْيَا كَمَاءٍ أَنْزَلْنَاهُ مِنَ السَّمَاءِ فَاخْتَلَطَ بِهِ نَبَاتُ الْأَرْضِ فَأَصْبَحَ هَشِيمًا تَذْرُوهُ الرِّيَّاحُ وَكَانَ اللَّهُ عَلَى كُلِّ شَيْءٍ مُقْتَدِرًا"	13- الكهف

	الآية 45	
118/115 218/216 298/297	"قَالَ رَبِّ إِنِّي وَهَنَ الْعَظْمُ مِنِّي وَاشْتَعَلَ الرَّأْسُ شَيْبًا وَلَمْ أَكُنْ بِدُعَائِكَ رَبِّ شَقِيًّا" الآية 04	14- مريم
281/219	"إِنَّ السَّاعَةَ آتِيَةٌ أَكَادُ أُخْفِيهَا لِتُجْزَىٰ كُلُّ نَفْسٍ بِمَا تَسْعَىٰ" رقم 15	15- طه
262/261/94/93 252/251	﴿يَا أَيُّهَا النَّاسُ إِن كُنْتُمْ فِي رَيْبٍ مِّنَ الْبَعْثِ فَإِنَّا خَلَقْنَاكُمْ مِّن ثَرَابٍ ثُمَّ مِنْ نُّطْفَةٍ ثُمَّ مِنْ عَلَقَةٍ ثُمَّ مِنْ مُّضْغَةٍ مُّخَلَّقَةٍ وَغَيْرِ مُّخَلَّقَةٍ لِّنُبَيِّنَ لَكُمْ وَنُقَرُّ فِي الْأَرْحَامِ مَا نَشَاءُ إِلَىٰ أَجَلٍ مُّسَمًّى ثُمَّ نُخْرِجُكُمْ طِفْلًا ثُمَّ لِتَبْلُغُوا أَشُدَّكُمْ وَمِنْكُمْ مَّنْ يُتَوَفَّىٰ وَمِنْكُمْ مَّنْ يُرَدُّ إِلَىٰ أَرْذَلِ الْعُمُرِ لِكَيْلَا يَعْلَمَ مِنْ بَعْدِ عِلْمٍ شَيْئًا وَتَرَى الْأَرْضَ هَامِدَةً فَإِذَا أَنزَلْنَا عَلَيْهَا الْمَاءَ اهْتَزَّتْ وَرَبَتْ وَأَنْبَتَتْ مِنْ كُلِّ زَوْجٍ بَهِيجٍ ﴿٥﴾ الآية 05 "﴿أَلَمْ تَرَ أَنَّ اللَّهَ أَنزَلَ مِنَ السَّمَاءِ مَاءً فَتُصْبِحُ الْأَرْضُ مُخْضَرَّةً ۚ إِنَّ اللَّهَ لَطِيفٌ خَبِيرٌ ﴿٦٣﴾﴾ الآية 63.	16- الحج
240/239	﴿ثُمَّ إِنَّكُمْ يَوْمَ الْقِيَامَةِ تُبْعَثُونَ ﴿١٦﴾﴾ الآية 16.	17- المؤمنون
96/95	﴿وَقُلْ لِلْمُؤْمِنَاتِ يَعْضَضْنَ مِنْ أَبْصَارِهِنَّ وَيَحْفَظْنَ فُرُوجَهُنَّ وَلَا يُبْدِينَ زِينَتَهُنَّ إِلَّا مَا ظَهَرَ مِنْهَا وَلْيَضْرِبْنَ بِخُمُرِهِنَّ عَلَىٰ جُيُوبِهِنَّ وَلَا يُبْدِينَ زِينَتَهُنَّ إِلَّا لِبُعُولَتِهِنَّ أَوْ آبَائِهِنَّ أَوْ أَبْنَائِهِنَّ أَوْ بُعُولَتِهِنَّ أَوْ إِخْوَانِهِنَّ أَوْ بَنِي إِخْوَانِهِنَّ أَوْ بَنِي أَخَوَاتِهِنَّ أَوْ نِسَائِهِنَّ أَوْ مَا مَلَكَتْ أَيْمَانُهُنَّ أَوِ التَّابِعِينَ غَيْرِ أُولِي الْإِرْبَةِ مِنَ الرِّجَالِ أَوِ الطِّفْلِ الَّذِينَ لَمْ يَظْهَرُوا عَلَىٰ عَوْرَاتِ النِّسَاءِ وَلَا يَضْرِبْنَ بِأَرْجُلِهِنَّ لِيُعْلَمَ مَا يُخْفِينَ مِنْ زِينَتِهِنَّ وَتُوبُوا إِلَى اللَّهِ جَمِيعًا أَيُّهُ الْمُؤْمِنُونَ لَعَلَّكُمْ تُفْلِحُونَ ﴿٣١﴾﴾ من الآية 31.	18- النور
255	﴿ وَيَوْمَ يُنْفَخُ فِي الصُّورِ فَفَزِعَ مَنْ فِي السَّمَاوَاتِ وَمَنْ فِي الْأَرْضِ إِلَّا مَنْ شَاءَ اللَّهُ وَكُلُّ أَتَوْهُ دَاخِرِينَ ﴿٨٧﴾﴾ من الآية 87.	19- النمل
228/226	﴿وَلَمَّا وَرَدَ مَاءَ مَدْيَنَ وَجَدَ عَلَيْهِ أُمَّةٌ مِّنَ النَّاسِ يَسْقُونَ وَوَجَدَ مِنْ دُونِهِمْ امْرَأَتَيْنِ تَذُودَانِ قَالَ مَا خَطْبُكُمَا قَالَتَا لَا نَسْقِي حَتَّىٰ يُصْدِرَ الرِّعَاءَ وَأَبُونَا شَيْخٌ كَبِيرٌ ﴿٢٣﴾﴾ فسقى لهما ثم تولى إلى الظلِّ فَقَالَ رَبِّ إِنِّي لِمَا أَنزَلْتَ إِلَيَّ مِنْ خَيْرٍ فَقِيرٌ ﴿٢٤﴾﴾ الآيتان 23-24.	20- القصص

21- العنكبوت	"إِنَّكُمْ لَتَأْتُونَ الرِّجَالَ وَتَقْطَعُونَ السَّبِيلَ وَتَأْتُونَ فِي نَادِيَكُمُ الْمُنْكَرَ فَمَا كَانَ جَوَابَ قَوْمِهِ إِلَّا أَنْ قَالُوا ائْتِنَا بِعَذَابِ اللَّهِ إِنْ كُنْتَ مِنَ الصَّادِقِينَ" الآية: 29.	314 /313/311/297
22- فاطر	﴿وَاللَّهُ الَّذِي أَرْسَلَ الرِّيَّاحَ فَتُثِيرُ سَحَابًا فَسُقْنَاهُ إِلَى بَلَدٍ مَيِّتٍ فَأُحْيَيْنَا بِهِ الْأَرْضَ بَعْدَ مَوْتِهَا ۚ كَذَلِكَ النُّشُورُ﴾ (٩) الآية 9.	254/258
23- يس	اتَّبِعُوا مَنْ لَا يَسْأَلُكُمْ أَجْرًا وَهُمْ مُهْتَدُونَ (21) وَمَا لِي لَا أَعْبُدُ الَّذِي فَطَرَنِي وَإِلَيْهِ تُرْجَعُونَ (22) ﴿الآيتان 21-22	254/255
24- الزمر	"هُذَا يَوْمُ الْفَصْلِ الَّذِي كُنْتُمْ بِهِ تُكَذِّبُونَ" الآية 21	316 /315/314/298
25- غافر	﴿هُوَ الَّذِي خَلَقَكُمْ مِنْ تُرَابٍ ثُمَّ مِنْ نُطْفَةٍ ثُمَّ مِنْ عَلَقَةٍ ثُمَّ يُخْرِجُكُمْ طِفْلًا ثُمَّ لِتَبْلُغُوا أَشُدَّكُمْ ثُمَّ لِتَكُونُوا شُيُوخًا وَمِنْكُمْ مَنْ يَتَوَفَّى مِنْ قَبْلٍ وَلِنَبْلُغُوا أَجَلًا مُسَمًّى وَلَعَلَّكُمْ تَعْقِلُونَ﴾ (٦٧) ﴿من الآية 67. "حم- تنزيل الكتاب من الله العزيز العليم- غافر الذنب وقابل التوب شديد العقاب ذي الطول لا إله إلا هو إليه المصير" الآيات 1 و2 و3 "إِنَّ السَّاعَةَ لَآتِيَةٌ لَا رَيْبَ فِيهَا وَلَكِنْ أَكْثَرُ النَّاسِ لَا يُؤْمِنُونَ" الآية 59.	192/193 219
26- فصلت	مَنْ عَمِلَ صَالِحًا فَلِنَفْسِهِ وَمَنْ أَسَاءَ فَعَلَيْهَا وَمَا رَبُّكَ بِظَلَّامٍ لِلْعَبِيدِ ﴿٤٦﴾ من الآية 46 ﴿ثُمَّ أَسْتَوَىٰ إِلَى السَّمَاءِ وَهِيَ دُخَانٌ فَقَالَ لَهَا وَلِلْأَرْضِ اأْتِينَا طَوْعًا أَوْ كَرْهٍ قَالَتَا أَتَيْنَا طَائِعِينَ ١١ فَفَضَّلَهُنَّ سَبْعَ سَمَوَاتٍ فِي يَوْمَيْنِ وَأَوْحَىٰ فِي كُلِّ سَمَاءٍ أَمْرَهَا وَزَيَّنَّا السَّمَاءَ الدُّنْيَا بِمَصَابِيحٍ وَحَفِظَ ذَلِكَ تَقْدِيرُ الْعَزِيزِ الْعَلِيمِ ١٢﴾ الآيتان 11-12.	194/195 254/257
27- الذاريات	"وَفِي غَادٍ إِذْ أَرْسَلْنَا عَلَيْهِمُ الرِّيحَ الْعَقِيمَ" الآية 41	390/391
28- القمر	"إِنَّ الْمُتَّقِينَ فِي جَنَّاتٍ وَنَهَرٍ" الآية 42	190/191
29- الحشر	﴿هُوَ الَّذِي أَخْرَجَ الَّذِينَ كَفَرُوا مِنْ أَهْلِ الْكِتَابِ مِنْ دِيَارِهِمْ لِأَوَّلِ الْحَشْرِ ۚ مَا ظَنَنْتُمْ أَنْ يَخْرُجُوا ۖ وَظَنُّوا أَنَّهُمْ مَانِعَتُهُمْ حُصُونُهُمْ مِنَ اللَّهِ فَأَتَاهُمُ اللَّهُ مِنْ حَيْثُ لَمْ يَحْتَسِبُوا ۖ وَقَذَفَ فِي قُلُوبِهِمُ الرُّعْبَ يُخْرِبُونَ بُيُوتَهُمْ بِأَيْدِيهِمْ وَأَيْدِي الْمُؤْمِنِينَ فَاعْتَبِرُوا يَا أُولِيَ الْأَبْصَارِ﴾ الآية 2	245/247
30- الجمعة	"مَثَلُ الَّذِينَ حُمِلُوا الثَّوْرَةَ ثُمَّ لَمْ يَحْمِلُوهَا كَمَثَلِ الْحِمَارِ يَحْمِلُ أَسْفَارًا بِئْسَ مَثَلُ الْقَوْمِ الَّذِينَ كَذَبُوا بِآيَاتِ اللَّهِ ۚ وَاللَّهُ لَا يَهْدِي الْقَوْمَ الظَّالِمِينَ" الآية 05	308/310 /307/305/297

فهرس الآيات القرآنية

187/186	"فَقُلْتُ اسْتَغْفِرُوا رَبَّكُمْ إِنَّهُ كَانَ غَفَّارًا" الآية 10	31- نوح
199	"الَّذِينَ إِذَا أَكْتَالُوا عَلَى النَّاسِ يَسْتَوْفُونَ" رقم 02	32- المطففين

1- إدموند هوسرل (Edmund Husserl) (1859-1938)

فيلسوف مثالي ألماني، من أصل يهودي، يعد مؤسس المدرسة الفينومينولوجيا (الظاهراتية) درس الرياضيات، الفيزياء، والفلك في جامعة "ليبزغ" الألمانية. تنصر على المذهب البروتستانتية، وهو شاب مثل الكثير من أقرانه، درس بجامعة "هال" بين سنوات (1887 و 1901) وجامعة "هامبورغ" بين سنوات (1906-1916). كان يسعى إلى تأسيس أنطولوجية جديدة، على خلاف الأنطولوجية الغربية التقليدية المبنية على الذات والموضوع.

2- أرسطو طاليس (T. Aristote) (348 ق م) - (322 ق م)

فيلسوف يوناني، أحد تلامذة أفلاطون النجباء، معلم الإسكندر الأكبر، يعد أحد عظماء الفكر البشري والمؤسس الأول لميدان النقد الأدبي. تناول عدة مجالات، وقطاعات معرفية، تتباين من حيث الموضوع والمادة؛ كالفيزياء، وعلم الأخلاق، والسياسة والميتافيزيقيا، وعلم اللغة، وخصائص الخطاب الفني (اللغوي منه وغير اللغوي)، كما يعد مصدر الاقتباس الأول للبلاغة الغربية المعاصرة، وأدبيات الشعرية المعاصرة من خلال كتابه فن "الشعر".

3- أفلاطون (Platon) (427 ق م) - (347 ق م)

فيلسوف يوناني كلاسيكي يعد مؤسس أكاديمية أثينا التي تعد أول معهد للتعليم العالي في العالم الغربي معلمه سقراط، وتلميذه أرسطو طاليس، الذي تأثر به في دراسة قضايا الاحتمال والممكن في الخطابات الإنسانية الإبداعية.

4- أمبرتو إيكو (Umberto Ecco) (1932-2017)

منظر وناقد أدبي إيطالي، بحث في مجالات: الفلسفة، علم الجمال، الشعرية، وسائل الإعلام، الترجمة وغيرها. فهو روائي، ومؤرخ، وفيلسوف، وصحفي، مارس التعليم الجامعي منذ 1975م، نشر كتباً عديدة للأطفال، وأسّس عدة مجلات، كما يعد من أهم أبرز رموز السيميائية، علاوة على تخصصه في الأبحاث المتعلقة بنظرية الأدب.

5- إميل بنفنيست (Emile Benveniste) (1902-1976)

درس النحو المقارن في «college de France» «مؤسسة فرنسا» منذ 1937م، أسهم في بناء التيار الوظيفي في اللسانيات البنوية الفرنسية، وأرسى دعائم ما يسمى بلسانيات التلفظ، له عدة كتب أهمها: سيمولوجيا اللغة، وقضايا اللسانيات العامة، الذي اعتمدناه في هذا البحث.

6- إميل دوركايم (E.Durkeeim) (1858-1917)

فيلسوف وعالم "علم الاجتماع" يعتبر أحد مؤسسي علم الاجتماع الحديث، كما أنه أثر بشكل بارز في الفكر اللغوي لدى "دوسويسر" الذي عوّل على اللسانيات الاجتماعية من حيث أنه اهتم في المقام الأول بدراسة لسانيات اللغة، على اعتداد أن اللغة ظاهرة اجتماعية.

7- أندري مارتينييه (André Martinet) (1908 - 1999)

رائد ومؤسس اللسانيات البنيوية الفرنسية، التي تعتمد المقاربة الداخلية للمعنى ضمن لسانيات الجملة، إذ تعدّ النص بأنه مجموعة من الجمل المتتالية والمتتابعة. يعرف أندري مارتينييه الجملة بأنها " ملفوظ ترتبط عناصره بمسند واحد أو عدة مساند مترابطة". أي أن الجملة بما هي وحدة دلالية كبرى، تتميز بالاستقلالية والافادة معا. ولعل هذه الفكرة تتصادى مع مفاهيم الكلام المستغني ومصطلح الجملة لدى كل من: سبوييه وابن جني وابن يعيش - على سبيل الذكر -

8- باختين (ميخائيل) (Bakhtine) (1895-1975)

لساني ومنظر أدبي روسي، من أهم أعضاء المدرسة الشكلانية الروسية، أسس حلقة "باختين" النقدية سنة 1921م، كما يعد من الأوائل الذين أعادوا صياغة مفهوم النص والتناص مع البلغارية جوليا كرسنيفا في الدرس النقدي المعاصر.

9- برتراند آرثر وليم رسل (Russel) (1872-1970)

فيلسوف بريطاني وعالم منطق ورياضيات، ومؤرخ وناقد اجتماعي، حاز سنة 1950م على جائزة "نوبل" للأدب، أسس لأدبيات الفلسفة التحليلية مع سلفه "غوثلوب فريجة" وتلميذه "لودفيغ فيتغنشتاين" في منتصف القرن الماضي. وهو أحد علماء المنطق الذي أثر به على جملة من الدارسين له كتاب "مبادئ الرياضيات، وهو عبارة عن محاولة لشرح الرياضيات بالمنطق وتعد مقالاته الفلسفية في الدلالة، من أهم النماذج الفكرية التي شكلت معينا لجملة من الدراسات الدلالية التداولية السيميائية.

10- بوهلر كارل مارتني (K.M Buhler) (1879-1963)

طبيب نفساني ألماني، بحث في عملية التفكير وعلاقتها باللغة، علاوة على إلتفاته إلى وظيفة اللغة الإنسانية وأسسها.

11- بينيديتو كروتشه (B.Croce) (1866-1952)

فيلسوف إيطالي من أتباع المدرسة الهيغيلية الجديدة كان أستاذا جامعيا في مدينة نابولي الإيطالية بين (1902-1920) يرى "كروتشه" أن الفن رؤية وحس كموضوع خارجي (التحدث عن شيء أو شخص) أو كموضوع داخلي (عاطفة أو مزاج)، يعبر عنه الفنان باللغة أو اللون أو النغم أو اللحن أو... والعمل الفني -عنده- صورة ذهنية يؤلفها الفنان ويعيد تشكيلها وتأليفها متذوقو الفن. والفن ليس سوى عرض الشعور مجتمعا في صورة ذهنية. من أهم مؤلفاته: -الإستطيقا علما للتعبير -/علم اللغة العام -/المنطق -/ما هو "حي" وما هو "ميت" في فلسفة "هيغل" -/المجمل في علم الجمال.

12- تشارلز ساندرس بيرس (Ch.s.pierce) (1839-1914)

سيميائي وفيلسوف أمريكي يعد مؤسس التداولية مع "وليم جيمس" وأحد مؤسسي السيميائية المعاصرة مع "دوسوسير".

13- تشارلز وليم موريس (Ch.w.morris) (1902-1979)

فيلسوف أمريكي وسيميولوجي، له كتاب مهم "أسس نظرية العلامات سنة 1938"، علاوة على كتب أخرى: -العلامات واللغة والسلوك، (وهو الكتاب الذي عرف فيه بأمريكا) -/ النظرية العامة للعلامات.

14- تينيانوف يوري (1894-1943)

ينتمي للمدرسة الشكلانية الروسية، كما يعد من الأسلوبين الذين خلصوا الدرس الأدبي من المقاربات الإيديولوجية والاجتماعية والسياسية.

15- جاك لاكان (1901-1981م)

طبيب فرنسي، مؤسس لمدرسة تحليلية نفسانية هامة، أفاد منها التحليل الأسلوبي السردى كثيرا، وتتمثل إضافته في اعتبار "اللاوعي بنية لغوية. كما أسهم في تطوير النقد الاجتماعي والبنوية التكوينية في الدرس الأدبي مع لوسيان غولدمان

16- جوزيف فندريس (1875-1960م)

لساني فرنسي، وعميد كلية الآداب بجامعة "باريس، اهتم بمبادئ اللغة والمنهج اللساني في دراسة التواصل الإنساني، كما أصدر عدة مؤلفات، أشهرها كتاب "اللغة (le langage) بين سنوات (1922-1924) والذي أفاد كثيرا- الدرس اللساني المعاصر.

17- رولان بارت (R.Barthes) (1915-1980):

ناقد فرنسي معاصر، يعتبر "أب" النقد البنوي، قبل أن ينعطف إلى الدرس السيميائي الأدبي، يرى أن اللغة جزء من السيميائيات (السيميولوجيا) على خلاف رؤية "دوسوسير. تنوعت أعماله بين عدة مجالات، حيث أصدر أكثر من ثلاثين مؤلفا.

18- رومان جاكبسون (R.Jackobson) (1896-1982)

ولد بموسكو لعائلة يهودية غنية جدا، انعكست ثقافة والده المتنوعة على شخصيته العلمية، يتقن عدة لغات (الفرنسية، الألمانية، اللاتينية)، اهتم باللغة واللسانيات واللهجات، والفن الشعبي، وجميع الأشكال الأدبية حيث حلل أشعار "مالارمية" و"بودلير".

أسس مع ستة طلبة (06) النادي اللساني بموسكو سنة 1915م، الذي أشتقت منه المدرسة الشكلانية الروسية، واطلع على أعمال "دوسوسير" و"هوسيرل"، أعد أطروحة الدكتوراه سنة 1930م.

انتقل سنة 1920م إلى "تشيكوسلوفاكيا"، أين شارك "تروبتسكوي (ت 1939)" و"كارسيفسكي" في تأسيس النظرية الألسنية لمدرسة "براغ اللغوية" بين سنوات 1921م و1938م التي احتضنت مخاص الدرس الأسلوبي النصي، وجميع الدراسات البنوية اللسانية، فضلا على بحوث "الفونولوجيا والمورفولوجيا". رحل إلى الولايات المتحدة الأمريكية سنة 1942م، حيث التقى بـكلود ليفي ستروس و"ميشال ريفاتير" و"ادوارد سعيد" و"نجوم تشومسكي". درس بعدة جامعات أمريكية (نيويورك كولومبيا -هافارد -معهد

الدراسات التكنولوجية)، يعد من الأوائل الذين رسخوا للدرس الأسلوبي البنيوي في الخطاب النقدي المعاصر، كما تعتبر كل أعماله معينا لجملة من الدراسات اللسانية والأدبية والسميائية الثقافية.

19- شكوفسكي فكتور بوريسو فيتش (1893-1984)

كاتب وأديب روسي، عضو بارز في المدرسة الشكلانية الروسية، اشتهر بمقالته "الفن من أجل الفن".

20- غريماس جوليان (J.A.Greimas) (1917-1992)

ناقد سيميائي فرنسي، تحصل على درجة الدكتوراه من جامعة "السوربون" سنة 1949م، درس بمصر وتركيا، يعد زعيم مدرسة باريس السيميائية، ومؤسس التحليل السردى المعاصر. له مؤلفات عديدة:

-السيمولوجيا البنيوية (1966م)

- دراسات في السيميولوجيا الشعرية (1982م)

- في المعنى: تجارب سيميائية (1970).

21- فتغنشتاين لودفيغ (1889-1951):

ولد بفيينا لعائلة يهودية ثرية، درس هندسة الطيران وفلسفة الرياضيات في بدايات تعليمه الجامعي، يعد أكبر فلاسفة اللغة في القرن العشرين، حيث انشغل بقضايا اللغة والمنطق متأثرا "برسل" « Russel » حظي بالشهرة والتقدير من قبل المشتغلين بقضايا اللغة وأسسها، وألف في مجالات: المنطق، الفلسفة التحليلية، فلسفة اللغة، فلسفة الذهن نتيجة تبحره في الفلسفة.

22- فريجة (فريدش لودفيغ غوتلوب) (1848-1925)

عالم ألماني، اهتم بالرياضيات والمنطق والفلسفة، وأسس التفكير اللغوي، يعد فريجة أبا للفلسفة التحليلية الحديثة، من خلال كتاباته في فلسفة اللغة والرياضيات، إذ درس دور اللغة في الفكر الإنساني، والعلاقة بين المعنى والحقيقة. من أهم مؤلفاته: "أسس علم الحساب"

23- فرويد سيغموند (1856-1939)

طبيب نمساوي من أصل يهودي، مؤسس علم التحليل النفساني الذي استفاد منه الدرس الأسلوبي كثيرا اختص بدراسة الطب العصبي، واشتهر بنظرية "العقل اللاواعي" وآلية "الدفاع عن القمع"، لازالت أفكاره مؤثرة في عديد من المجالات.

24- فلاديمير بروب (1895-1972)

عالم روسي شكلاني، عني بتشخيص وتحديد بنية الحكايات الشعبية على نحو أسهم في تطوير المنهج البنيوي السيميائي ضمن الدرس السردى. من أشهر مؤلفاته: 1- مورفولوجيا الحكاية الشعبية سنة 1928م، حيث حلل ما يفوق عن مائة حكاية تحليلا بنيويا، مستخدما مصطلحات ومفاهيم غير مألوفة في الدراسات الأدبية.

2- الأصول التاريخية للحكاية العجيبة.

25- كلود ليفي ستروس (1908-2009م)

أنثروبولوجي فرنسي وأحد أعمدة الفكر البنيوي. سافر إلى البرازيل وأمريكا بعدما خيبتته النظريات المجردة التي ابتعدت برأيه- عن الواقع الاجتماعي. عاد إلى فرنسا سنة 1948م، ودرّس بجامعة هايف، حيث تخصص في تدريس الأنثروبولوجيا الاجتماعية. قدم أعمالا مهمة لدرس الأنثروبولوجيا (أولا) وللدرس الأدبي الذي اهتم بالفكر البنيوي. (ثانيا)

26- هاريس زليج (Harris Zellig) (1909-)

لساني أمريكي من أصل روسي، تحصل على الدكتوراه من الجامعة الأمريكية عن بحث نحوي حول اللغة الفينيقية. وإليه ينسب مفهوم التحويل في التيار التوزيعي الذي أرسى دعائمه بلومفيلد. من مؤلفاته:

- مناهج اللسانيات البنيوية

- تحليل الخطاب

- الهياكل الرياضية في اللغة

27- هانز روبرت ياكوس:

أحد أساتذة جامعة كونستانس الألمانية، ومن الرواد الأوائل الذين أسسوا لنظرية التلقي مع زميله آيزر (وولف غانغ) تأثر في مساره البحثي بـ "رومان انغاردن" ويوصف بأنه امتداد له. له كتاب مهم "سلوكيات القراءة".

28- يلمسليف لويس (1899-1965)

ولد بكوبنهاغن "عاصمة السويد" لأسرة لها باع في العلم، فقد كان والده مدير جامعة، انصرف في بداية مشواره العلمي إلى اكتشاف عالم اللسانيات المقارنة "رامسموس راسك" الذي اهتم بدراسة "نحو اللغات البلطيقية يعد أبرز لغوي لساني أفاد من مناهج الرياضيات والدراسات المنطقية في دراسة مكونات اللغة دراسة شكلية مجردة. من أهم مؤلفاته:

- قضايا اللسانيات سنة 1965م.

29- يوري لوتمان (Youri lotman) (1922-)

أبرز ناقد معاصر في روسيا، ولد "بلنيغراد" سنة 1922م، عمل في المركز الرئيسي للدراسات السيميولوجية بروسيا، ألف عدة كتب. من بينها: -محاضرات في الدراسات البنيوية للشعر سنة 1964م.

- بنية النص الفني سنة 1970م.

- تحليل النص الشعري سنة 1972م، علاوة على مقالات حول علاقة الثقافة بالمجتمع والأدب

واللغة "نموذجية الثقافة".

الفهرس التفصيلي لمحتويات البحث

الموضوع	الصفحة
مقدمة	ب- ف
المدخل: قراءات الأسلوب في الدرس التراثي	62-25
الأسلوب في الدرس العربي القديم	62-25
1. في المعجمية العربية	26-25
2. في النقد البلاغي	34-26
1/2- أبو عبيدة معمر بن المثنى (ت 210هـ)	28-27
2/2- الجاحظ (ت 255هـ)	29-28
3/2- ابن قتيبة (ت 276هـ)	32-29
4/2- الخطابي (ت 388هـ)	33-32
5/2- الباقلاني (ت 403هـ)	34-33
أ- النظم والأسلوب	36-34
ب- فكرة التفاوت	38-36
6/2- عبد القاهر الجرجاني (ت 471هـ)	39-38
أ- النظم والأسلوب	41-39
ب- الوحدات التراتبية	44-41
7/2- السكاكي (ت 626هـ)	47-44
8/2- حازم بن محمد بن الحسن القرطاجني (ت 684هـ)	55-47
9/2- ابن خلدون (ت 808هـ)	62-56
الفصل الأول: مجال الأسلوبية واتجاهاتها	90-63
المبحث الأول: الأسلوب في الخطاب النقدي الجديد	90-64
توطئة	65-64
1. الأطر اللغوية والاصطلاحية للأسلوب	66-65
1/أ- الإطار الخاص (مبدأ الخصوصية)	67-66
2/ب- الإطار النصي (المبدأ النصي)	69-67
2/ج- الإطار التصويري	75-70
2/د- إطار التلقي	78-75
2. مفاهيم الأسلوب في الدرس العربي المعاصر	90-78
1/2- شارل بالي (Charles Bally)	80-78
2/2- ميشال ريفاتير (michelle reffaterre) (ت 2004م)	84-80
3/2- بيير جيرو (Pierre Guiraud)	86-84
4/2- فرانسوا راستي (François Rastier)	90-86
المبحث الثاني: الأسلوبية ومجالاتها	-91
1. الأسلوبية واللسانيات	93-91

98-93	2. الأسلوبية والتوصيف البلاغي
100-98	3. الأسلوبية والنقد الأدبي
172-100	المبحث الثالث: تيارات الأسلوبية وأقطابها
104-100	1. الأسلوبية التعبيرية (S. Expressive)
106-104	أ- بين الأسلوب والأسلوبية
111-106	ب- الأسلوبية الوصفية
122-11	2. الأسلوبية النفسية ومعالمها
123	3. الأسلوبية البنوية وأسسها
124-123	تمهيد
126-124	3/أ- الأسلوبية والشكلانية
129-126	3/ب- الأسلوبية والبنوية اللسانية
136-129	3/ج- الأسلوبية والمتلقي
139-136	3/د- الأسلوبية والسياق الأسلوبي
156-139	4. الأسلوبية الإحصائية وأطرها
140-139	توطئة
143-140	أ- الإحصاء وأهميته
145-143	ب- الأسلوبية والمنهجية الإحصائية
148-146	ج- المنهج الإحصائي الأسلوبي العربي
153-148	ج/1- معادلة بوزيمان
156-153	ج/2- التواتر المعجمي
158-157	5. أسلوبية العدول
160-159	6. الأسلوبية المقارنة
161-160	7. أسلوبية السجلات
163-161	8. الأسلوبية السيميائية
164-163	9. الأسلوبية التأويلية
172-164	10. أقطاب الأسلوبية
166-164	أ- أسلوبيات اللغة
172-166	ب- الأسلوبيات الأدبية
267-173	الفصل الثاني: المكونات المعرفية لظاهرة العدول وأشكالها البلاغية
179-174	المبحث الأول: العدول التراثي
179-174	أولاً: النسق البلاغي للعدول
175-174	أ- العدول لغة
177-175	ب- العدول اصطلاحاً
179-177	ج- بلاغية العدول
208-180	ثانياً: معالم الحقل الدلالي لظاهرة العدول في الدرس العربي القديم
182-180	1 التغير
185-182	2 شجاعة العربية
198-185	3 العدول الصرفي

190-185	3/أ- الإنحراف
195-190	3/ب- مبدأ النقل والزيادة
198-195	3/ج- صيغة (عالم) وصيغة (عليم)
200-198	4-التضمين
207-201	5-الضرورة الشعرية
208	6-البديع
267-209	المبحث الثاني: مظاهر العدول التركيبية
209	- الحقل الدلالي للمفارقة الأسلوبية
213-209	1. 1/أ- العدول
214-213	1/ب- الانزياح و الإنحراف الأسلوبي
221-215	1/ج- المعيار وخاصة التوكيد الأسلوبية
218-215	1. "المعيار البلاغي" لدى السكاكي
221-219	2. آلية التوكيد البلاغية
267-222	3. الأشكال التركيبية للعدول البلاغي
222	توطئة
234-222	أولاً: الحذف (L'ellipse)
224-222	1-مفهوم الحذف في اللغة والاصطلاح
225-224	2-البنية البلاغية للحذف
234-225	3-التشكيلات الأسلوبية للحذف
248-235	ثانياً: التقديم والتأخير
236-235	أ-مفهوم التقديم والتأخير
245-236	ب- المنوال البلاغي للتقديم والتأخير
248-245	ج- التشكيلات البلاغية للتقديم والتأخير
263-248	ثالثاً: الإلتفات والأسلوبية
250-248	أ - مدلول الإلتفات
253-250	ب - السياق البلاغي للإلتفات
263-253	ج - البنية الأسلوبية للإلتفات
267-263	رابعاً: التجريد وتركيبه
265-263	أ-مفهوم التجريد وبنيته
267-265	ب-التجريد والالتفات
373-268	الفصل الثالث: أنساق الصورة البيانية
280-269	المبحث الأول: النسق الأفهومي للصورة
273-269	1-مدلول الصورة في المدونة المعجمية والاصطلاحية
280-273	2-طبيعة الصورة البيانية
275-273	أ-علم البيان والدلالة
278-275	ب-الصورة البيانية والأسلوبية
280-278	ج- ضروب الصورة البيانية

319-281	المبحث الثاني: التشكيلات الأسلوبية للصورة البيانية
296-281	أولاً: التشبيه
283-281	1- التشبيه ومفهومه البلاغي
286-283	2- بنية التشبيه
296-286	3- جماليات التشبيه وتشكيلاته البلاغية
287-286	أ- جماليات التشبيه
296-287	ب- التشكيل البلاغي للصورة التشبيهية
289-288	ب/1- التشبيه المركب
292-289	ب/2- التشبيه البليغ
296-292	ب/3- التشبيه المقلوب
319-296	ثانياً: الصورة التمثيلية
297-296	1- بنية التمثيل البلاغية
311-297	2- التشكيلات الأسلوبية للتمثيل
301-299	2/أ- بلاغة التصوير (التشبيه-التمثيل) لدى حازم القرطاجني
311-301	2/ب- الوظيفة التركيبية الدلالية للتمثيل
319-311	3- التمثيل ونظرية التناسب
342-320	المبحث الثالث: النسق التركيبي للكناية
329-320	أولاً: الكناية
327-320	1- الكناية ومصطلحا الإرداف والتعريض
329-327	2- المكون التركيبي للكناية
342-330	ثانياً: الكناية والاستعارة
335-330	أ- عند فرونسا مورو
342-336	ب- عند رومان جاكبسون
373-342	المبحث الرابع: نظرية "معنى المعنى" وتجلياتها
350-343	أولاً: مفهوم "معنى المعنى"
373-350	ثانياً: عناصر نظرية "معنى المعنى"
353-350	1- القصديّة
363-353	2- التلقي والتأويل
373-363	3- الوظيفة
364-363	-تمهيد
368-365	3/أ- الوظيفة التعبيرية
371-368	3/ب- الوظيفة الأسلوبية
373-371	3/ج- الوظيفة البلاغية
482-374	الفصل الرابع: المكونات النظرية الإجرائية لتحليل اللساني الشعري
412-375	المبحث الأول: نظرية الإستعارة
401-375	المطلب الأول: الإستعارة في الدرس البلاغي

376-375	-تمهيد
382-376	1- مفهوم الإستعارة وبنيتها
401-382	2- أقسام الإستعارة ووظيفتها لدى الجرجاني
383-382	-توطئة
383	2/أ- الاستعارة ومفهومها
390-384	2/ب- ضروب الاستعارة
401-391	3- التشكيلات البلاغية للاستعارة
395-391	3/أ- الترشيح والتجريد في الاستعارة
401-395	3/ب- الاستعارة بالكناية
412-401	المطلب الثاني: الاستعارة في الدرس الأسلوبي الجديد
401	-توطئة
402-401	1- مفهوم الاستعارة وبنيتها
407-402	2- أصناف الاستعارة الأسلوبية
412-407	3- أدبية الاستعارة
437-412	المبحث الثاني: الشعرية والفعل الكلامي التأثري
419-412	أولاً: الشعرية
414-412	1- الشعرية العربية
418-414	2- الشعرية المعاصرة ومضامينها
419-418	3- المحاكاة
427-419	ثانياً: التخيل وبنية الأثر الشعري
423-419	2- مضمون التخيل لدى حازم القرطاجيني
427-423	3- البلاغية ومقوماتها
437-427	ثالثاً: نظرية أفعال الكلام
427	-تمهيد
430-429	1- مضمون نظرية أفعال الكلام
433-431	2- أنواع الملفوظات
437-433	3- مجال الأفعال الكلامية
482-438	المبحث الثالث: موضوع الأسلوبية وميدانها
449-438	أولاً: المنهج الأسلوبي والنص الأدبي
442-438	1- المنهج الأسلوبي
449-442	2- النص الأدبي
482-450	ثانياً: التحليل الأسلوبي للخطاب شعري
454-450	1- المدونة الشعرية " صلوات في هيكل الحب "
482-455	2- التحليل الأسلوبي للسان للمدونة
456-455	-توطئة
457-456	أ- العنوان
464-457	ب- البنية الإيقاعية الصوتية في نص قصيدة " صلوات في هيكل الحب "
473-464	ج- البنية التركيبية

473-466	-التكرار وصعود الضمير "أنت"
482-474	د- البنية الأسلوبية
511-483	خاتمة
556-512	- الببليوغرافيا
561-557	-فهرس الآيات القرآنية
568-562	فهرس الأعلام
576-569	الفهرس التفصيلي لمحتويات البحث

عنوان الأطروحة: المقاييس البلاغية من منظور الأسلوبية المعاصرة

- المفاهيم والآليات -

عدّل الدرس الأسلوبي المعاصر بما هو منوال نظريّ إجرائيّ تحليليّ واختصاص هجين يمتح من جميع الحقول المعرفيّة المتاخمة لحدوده خدمةً لأغراضه وأهدافه مفاهيم الأسلوب والعدول بأبعاده التركيبية والبيانية، على اعتداد أنّها مقاييس كفيلة بضبط شروط الوظيفة البلاغيّة التي عولجت تاريخياً داخل الجهاز النظري البلاغي القديم على أنّها خصيصة شكلية نصيّة تتوافر في الخطاب التداولي الإقناعي والخطاب التخيلي الجمالي معاً. و بناءً على هذه الأسس البلاغية التي لم تعد تُلتبس بالمنظومة الأسلوبية وقضاياها، أعاد الخطاب النقدي الجديد فتح أضاير تلك الدوال الواصفة والموصوفة وتحيينها، بكونها إوالات شكلية، و أدوات تحليلية فعّالة تستجيب لبعض الشروط العلمية ومرتكزات النظرية الأدبية المعاصرة التي تجاوزت الإطار الفلسفي والإطار السياقي الخارجي متجهة نحو اللغة لاستبطان الوظيفة الأسلوبية بأبعادها التأثيرية والتعبيرية مركزة على دور القارئ الحاسم في بَيِّنَةِ المقاصد السطحية والعميقة للنصّ الأدبي وإنجاز أدبية المعنى الأسلوبي الذي تتقاسمه تلك العلاقة التفاعلية التي تقيمها القراءة الأسلوبية مع تلازم الخصائص اللغوية و الخصائص الأسلوبية المؤطرة لكلية العمل اللغوي الأدبي. وتأسيساً على ما تقدم ذكره، سيتجه مسار هذه الدراسة لرصد طبيعة جملة من المصطلحات والمفاهيم وبعض الأنساق النظرية من زوايا البحث اللغوي البلاغي القديم وأنحاء المنظور الأسلوبي المعاصر معتمداً على القضايا الآتية بيّنها على الترتيب :

1-قراءات الأسلوب في الدرس التراثي.

2-مجال الأسلوبية واتجاهاتها.

3-المكونات المعرفية لظاهرة العدول وأشكالها البلاغية.

4-أنساق الصورة البيانية.

5-المكونات النظرية الإجرائية للتحليل اللساني الأسلوبي.

الكلمات المفتاحية: الأسلوب، الأسلوبية، العدول، المنوال البلاغي، الوظيفة التداولية، التشبيه، القيمة الجمالية، التخيل، معنى المعنى، القصديّة، البلاغية.

Thesis title: Rhetorical Standards from a Contemporary Stylistic -Perspective Concepts and Mechanisms-

The contemporary stylistic lesson modified with what is theoretical procedural and hybrid specialization that is available from all the cognitive fields adjacent to its limits in order to serve its purposes and objectives methods and methods concepts with its structural and graphic dimensions, on the basis that they are measures that control the conditions of the rhetorical function that have been treated historically within the old rhetorical system as a textual formality feature that is available in persuasive deliberative and aesthetic fictional discourse together. And on the basis of these rhetorical foundations that are no longer confused by the stylistic system and its issues, the new critical monetary discourse has the effects of those descriptive and descriptive functions and updating it, as formality firsts, effective analytical tools that respond to some scientific conditions and the foundations of contemporary literary theory that went beyond the philosophical framework and the external contextual framework directed towards the language to extrapolate the stylistic function with its influential and expressive dimensions focused on the role of the decisive reader in the structure of the surface and deep intentions of the literary text and the literary achievement of the stylistic meaning which the interactive relationship established by stylistic reading shares with the linguistic and stylistic characteristics that frame the college of literary linguistic work, and based on the foregoing, the course of this study will go monitor the nature of a number of terms and concepts and some formats of theoretical linguistic research angles and around the old rhetorical stylistic perspective based on contemporary issues the following statement, respectively:

- 1 Profound reading of the style in the traditional lesson.
- 2 The field of stylistics and its tendencies.
- 3The cognitive components of the ecart phenomenon and its rhetorical forms.
- 4 Systems of eloquent image.
- 5 Theoretical procedural components of the stylistic linguistic analysis.

Key words:

Style, stylistic, ecart, the rhetorical model, pragmatic function, metaphor, aesthetic value, imagination, meaning of the meaning, intentionality, rhetorical.

Titre de la thèse: Normes rhétoriques du point de vue de La leçon stylistique contemporaine

- Concepts et mécanismes-

au moyen d'une approche théorique procédurale analytique et d'une spécialisation hybride qui est disponible dans tous les domaines cognitifs adjacents à ses frontières afin de servir ses buts et objectifs - a modifié les concepts de style et de justice avec ses dimensions structurelles et graphiques, car ce sont des normes qui contrôlent les termes de la fonction rhétorique historiquement traités dans l'ancien appareil rhétorique comme Formalité textuelle caractéristique disponible dans le discours délibératif persuasif et le discours de fiction esthétique ensemble, et sur la base de ces fondements rhétoriques qui ne sont plus confondus par le système stylistique et ses problèmes, le nouveau discours critique de la critique a réprimandé ceux des auteurs décrits et Décrit et mis à jour comme des formules formelles, des outils analytiques efficaces qui répondent à certaines conditions scientifiques et aux fondements de la théorie littéraire contemporaine qui vont au-delà du cadre contextuel philosophique et externe orienté vers le langage pour extrapoler la fonction stylistique avec ses dimensions influentes et expressives axées sur le rôle du lecteur décisif dans la structure de la surface et les intentions profondes du texte littéraire et la réalisation littéraire du sens littéral du sens littéral Que la relation interactive que la lecture stylistique établit avec les caractéristiques linguistiques et stylistiques qui encadrent la faculté de travail linguistique littéraire, et sur la base de ce qui précède, le cours de ce cours ira Il vise à surveiller la nature d'un ensemble de termes, de concepts et de certains formats théoriques sous les angles de la recherche rhétorique ancienne et à travers la perspective stylistique contemporaine, en s'appuyant respectivement sur les questions suivantes:

- 1- Lectures de style dans la leçon de patrimoine.
- 2- Le champ stylistique et les directions.
- 3- Les composantes cognitives du phénomène de l'écarte et ses formes rhétoriques.
- 4- les contextes de sens eloquent.
- 5- Les composantes théoriques et procédurales de l'analyse stylistique linguistique.

Mots clés: style, stylistique, l'écarte, mode rhétorique, fonction pragmatique , comparaison, valeur esthétique, L'imagination , sens du sens, intentionnalité, rhétorique