الجمهورية الجزائـرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي و البحث العلمي

جامعة عبد الحميد ابن باديس – مستغانم-

كلية الآداب والفنون

قسم اللغة العربية وآدابها

الانزياح اللغوي في مقامات الحريري

أطروحة علمية مقدمة لنيل شهادة دكتوراه العلوم

شعبة: لغة عربية تخصّص: البلاغة والأسلوبية

إعداد الطالبة:

فتيحة بن يحيى

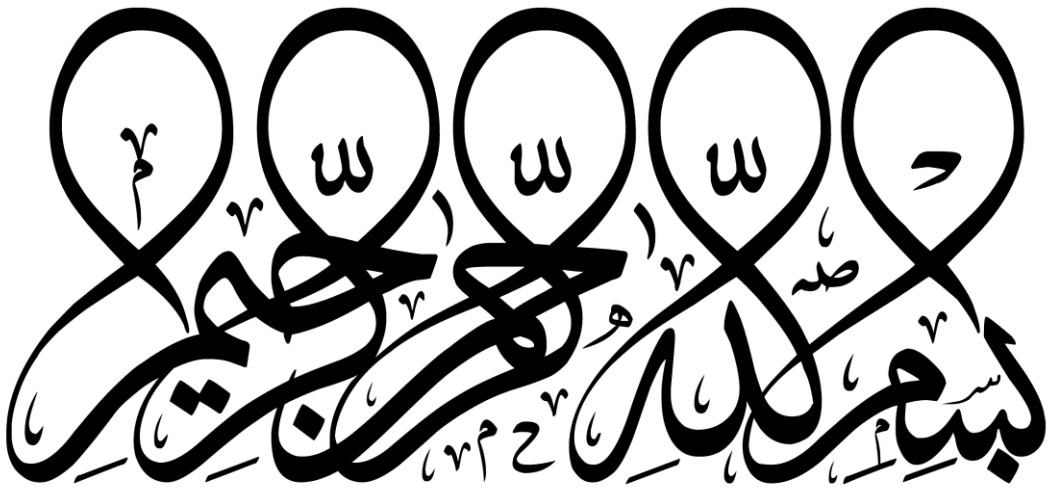
إشراف:

الأستاذالدكتور:الجيلالي بن يشو.

أعضاء لجنة المناقشة

أ.د عبد الحليم بن عيسى	جامعة وهران	رئيسـا
أ.د الجيلالي بن يشو	جامعة مستغانم	مشرفا ومقرّرا
أ.د عمار ساسي	جامعة البليدة	عضوا مناقشا
أ.د أحمد جلايلي	المركز الجامعي بالنعامة	عضوا مناقشا
د. لخضر العسّال	جامعة مستغانم	عضوا مناقشا
د. محمد سعيدي	جامعة مستغانم	عضوا مناقشا

السنة الجامعية: 2012م/2013م


بسم الله الرحمن الرحيم

مقدّمة

تجربة الكتابة في أساسها تجربة لغة، وقد اكتست الكتابة في المقامات أهمّية كبرى باعتبارها مثّلت فترة اختمار التّجربة النّثرية العربية القديمة المكتوبة منها على الخصوص، فالمقامة من النّصوص المؤهّلة على كي تحتوي تراثا شعريا ونثريا ضخمًا،وقد مثلّت - الذي ظهرت فيه-الأقلّ من ناحية السّياق الثّقافي مقامات الحريري بناء لغويا مميّزا انبنى على تفجير طاقات اللّغة، وجعلها تضيف إلى نفسها ومن داخلها عنصرا آخر هو الإيقاع، الذي أسهم بشكل فعّال في شحن الدّفقة الشّعرية لهذا النّصّ النّثري، وهو ما يُمكّننا من ربط البنية الشّعرية بنصّ –صُنّف في خانة النّصوص النّثرية — ليس من ناحية الإمكانات الإيقاعية فحسب وإنّما بإمكانات أخرى تركيبية ودلالية.

ولعلّ من بين الأسئلة التي يُثيرها القارئ:

هل يمكن لهذا النّصّ النّثري الفنّي أن يحمل ملامح إنزياحية اللّغة في متنه؟ خاصّة إذا أخذنا في عين الاعتبار أنّ هذه اللّغة تشكّل هيكله وأنّها تمثّل شخصية ذات سيادة في المقامة.

ألا يمكن أن يكون التّحديد الفنّي للانزياح قاصرا ونسبيا إذا نفيناه من النّثر الفنّي في المقامات وقصرناه على الشّعر وحده، ولماذا لا ينهض الانزياح اللّغوي بوظيفته الدّلالية والتّركيبية والإيقاعية في كلا الفنّين فيكشف عن الإيحاءات الجمالية والاجتماعية والرّمزية والتي يكون من المكابرة إنكارها أو إقصاءها من أيّ نصّ يحمل ملامح فنّية.

إنّ طُغيان الأسلوب اللّغوي في المقامة واعتمادها على اللّغة فقط، التي تقوم ببناء هيكلها بشكل متين ليس للهنات فيها نصيب ،ثم تساوق موجات هذه اللّغة في إيقاع قصير ومتواتر مع إفراز المعاني الجليّة والدّلالات الإيحائية المختلفة، قد جعلنا نربط الصّلة بين هذا النّصّ والانزياح اللّغوي الذي يُعدّ بؤرة الدّراسات الأسلوبية وجوهرها،حيث يعد من أكثر الظواهر الأسلوبية تردداً وأوسعها انتشاراً في النص المقامي.

وغايتنا كلّ ذلك توضيح مدى ارتباط النّصّ المقامي عند الحريري بعالم أدبي لغوي متفرّد فنّيّا، حيث يتميّز عن غيره من الفنون الأخرى بخصوصيات على مستوى الأدوات الجمالية، وعلى مستوى الموقف الاجتماعي والإنساني، فأردنا الوقوف على صور الانزياح وأبعاده الدلالية والجمالية في التعبير

المقامي، باعتباره ظاهرة بلاغية أسلوبية تبرز وجها من وجوه الدّلالات الإيحائية واللّغوية المتوفّرة في هذا النّصّ النّثري الذي يرتكز على الإمتاع والإقناع؛ الإمتاع المستند إلى النّحت في جسد اللّغة وما تزخر به من عناصر انزياحية جمالية،والإقناع المدعوم بإيمان عميق بقدرة المقامة على تشخيص وإبراز الوعي الثّقافي والانتقادي لصاحب المقامة اتّجاه عصره بما يسمح بتصحيح المسار الفكري وتأصيل القيم الخلقية داخل الإنسان العربي.

وقد آثرنا النّصّ المقامي للحريري بالدّراسة وأفرغنا فيه جهدنا لعلّنا نصل منه رجمًا مجفوة لما أسند إليه من صفات التّعقيد والمبالغة في الصّنعة والألاعيب اللّغوية الشّيء الكثير، فأردنا أن نفتح نصّا مغلقا على هذه الاتّهامات لنجلي الدّلالات ونوضّح الإيحاءات ونستخرج الكنوز المضمرة في عمق ذلك كلّه، فألفيناها صندوقا سحريّا يفتحه القارئ ليستنبط منه أشياء ثمينة، ووفرة من الثّروات المتلألئة –كما يقول عبد الفتّاح كليطو–.

وقع اختيارنا على نصوص الحريري المقامية لأهمّيتها في الأدب العربي القديم حيث أقبل عليها العامّ قبل الخاصّ والعجمي قبل العربي فشرحت وترجمت، وكان لها من الصّيت ما جعلها مثالا تمّ احتذاؤه من طرف كلّ من أنتج داخل جنس المقامات.

ولعلّ أهمّ دواعي اختيارنا لهذا الأنموذج النّصّي هو:

أوّلا: عناية الباحثين في مجال الأسلوبية بالشّعر وحده حيث حظي بالدّراسة والتّحليل الأسلوبي بشكل كبير جدّا، أمّا النّثر الفنّي –وهو ثمرة الأقلام– فلم تنشط له أقلام الدّارسين في الدّراسات الأسلوبية إلا قليلا ذلك أنّهم ربطوا الانزياح الذي يحدث في ضوء نظام اللّغة بالشّعر وحده مستندين في ذلك إلى بحوث غربية خاصّة ما جاء به "جان كوهن" في كتابه "بنية اللّغة الشّعرية".

فكانت جرأة منّا أن حاولنا مقاربة النّصّ النّثري المقامي من خلال لغته مقاربة أسلوبية للبحث عن خصائصه الفنّيّة والجمالية التي تميّزه عن النّصوص النّثرية الأخرى.

ثانيا: الإسهام في دحض وتفنيد ما أشيع حول النّصّ المقامي قديما وحديثا من أحكام تنصّ على فراغه الدّلالي وعلى تقليديته وتجسيده لانحطاط الأدب.

أمّا عن خطّة البحث فقد قسّمناه إلى أربعة فصول؛ حيث خصّصنا الفصل الأوّل بكامله لعرض ومناقشة مفاهيم الأسلوب قديما وحديثا عند العرب والغرب، وحاولنا أيضا بلورة مفاهيم تتّصل بموضوع الأسلوبية تاريخا ومنهجا بمنظور عربي وغربي أيضا.

أمّا الفصل الثّاني فقد تولّى التّعرّض لمفهوم التّشكيل الأسلوبي من محاوره المتعدّدة فكان:

أوّلها: محور الاختيار.

وثانيها: محاور الخطاب الثّلاثة (المخَاطِب والمخَاطَب والخطاب).

وثالثها: محور المقام.

وأمّا الفصل الثّالث فقد تولّى بيان أهمّية أسلوب الانزياح اللّغوي في الدّراسات الأسلوبية العربية والغربية، ودوره في استكناه الدّلالات الخفيّة في النّصوص.

وختمنا البحث بفصل رابع عالجنا فيه ظاهرة الانزياح اللّغوي في النّصّ المقامي للحريري من مستويات ثلاث:

1- المستوى الدّلالي.

2- المستوى التّركيبي.

3- المستوى الإيقاعي والصّوتي.

وسيلاحظ القارئ أنّنا في دراستنا لهذه المستويات لم نقف عند مقامات بعينها بل استفدنا من مختلف نصوصه المقامية والسّبب في ذلك أنّ من سمات الدّراسات الأسلوبية أنّها ذات طابع شمولي لنتاج الأديب بأكمله حتّى تتّصف الدّراسة بالدّقّة والموضوعية.

إنّ المزاوجة بين النّظري والتّطبيقي في دراستنا هذه تتوخّى تحقيق هدفين اثنين:

أوّلها: محاولة متابعة الفكر الأسلوبي النّقدي القديم والمعاصر ممثّلا في أحد أهمّ رموزه البلاغية والأسلوبية، ومعرفته معرفة مباشرة من خلال المفاهيم المتعدّدة للأسلوب والانزياح، ثمّ الرّجوع في مرحلة ثانية إلى تراثنا النّثري العربي، وقد تزوّدنا برؤى ومفاهيم وتصوّرات متباينة قصد قراءته وإغنائه والانطلاق منه بهدف تجديده وجعله في مستوى الشّعر انطلاقا من أنّ النّثر الفنّي هو ندّ للشّعر كفؤ له.

وبهذا نتمكّن من تحديد الأطر الفنّيّة والأساليب اللّغوية التي تمتاز بها لغة المقامات الحريرية، لنتبيّن مدى الثّبوت والانزياح في قواعدها، واستعمالاتها، فندرك خصائص لغتها المتفرّدة ومدى قدرتها في بلورة الرّؤى والمواقف.

أمّا المرمى الثّاني فهو تطبيق منهج وصفي تحليلي في دراسة النّصوص المقامية للحريري بالاعتماد على الأسلوبية ومعطياتها لنستوضح شعريّة النّصّ النّثري المقامي وما يمتاز به من تحوّلات سواء في البنى الدّلالية أو التّركيبية أو الإيقاعية، وذلك انطلاقا من سعي الأسلوبية للكشف عن قوانين الإبداع في بنية الخطاب الأدبي بوصفه نصّا ذا معانٍ متعدّدة.

ولتحقيق أهداف البحث استندنا إلى مجموعة من المصادر والمراجع لعلّ أهمّها « شرح مقامات الحريري» لأبي العبّاس الشّريشي؛ حيث سهّل علينا مهمّة شرح النّصوص وتذييل ألفاظها هذا بالإضافة إلى، « شعرية النّصّ النّثري » لإبلاغ محمّد عبد الجليل، وفي الجانب النّظري كان الاستناد إلى « علم الأسلوب مفاهيمه وإجراءاته » لصلاح فضل، وكتاب «حيوية اللّغة » لأحمد معلوف وغيرها من المراجع التي أنارت لنا دروب البحث وتشعّباته.

وبعد هذا كلّه فإنّي آمل أن أكون قد وُفّقت في تحقيق ولو نزر يسير ممّا كنت أصبو إلى تحقيقه في هذه الدّراسة، وأستغلّ في الأخير المقام والمقال لأنوّه بتشجيعات وتوجيهات الأستاذ المشرف وإرشاداته القيّمة والتي كانت لي حافزا لإتمام هذا البحث على هيئته الحاضرة فللّه الحمد من قبل ومن بعد ونسأله التّوفيق والسّداد في القول والعمل.

الطالبة: فتيحة بن يحيى

تلمسان يوم: 23 ماي 2013م

الموافق لـ: 13 رجب 1434هـ.

الفصل الأول

الأسلوب والأسلوبية

أولا : ماهية الأسلوب

ثانيا: مصطلح الأسلوب عند العرب القدامى

ثالثا: مصطلح الأسلوب عند العرب المحدثين

رابعا: مصطلح الأسلوب عند الغربيين

خامسا: الأسلوب بوصفه علماً

سادسا: الأسلوبية المصطلح والموضوع

سابعا: اتّجاهات الأسلوبية

أولا: ماهية الأسلوب

أ/ الأسلوب لغة:

يقول ابن منظور في اللّسان: « يُقال للسّطر من النّخيل أسلوب وكلّ طريق ممتدّ فهو أسلوب قال:والأسلوب الطريق والوجه والمذهب، ويقال أنتم في أسلوب سوء ويجمع أساليب. والأسلوب: الطريق تأخذ فيه والأسلوب، بالضّمّ: الفنّ، ويقال أخذ فلان في أساليب من القول أي أفانين منه، وإن أنفه لفي أسلوب إذا كان متكبّرا»[1].

وفي أساس البلاغة: « سلبه ثوبه، وهو سليب، وأخذ سلب القتيل وأسلاب القتلى ولبست الثكلى السّلاب، وهو الحداد، وسلكت أسلوب فلان: طريقته، وكلامه على أساليب حسنة »[2].

وفي المعجم الوسيط: «الأسلوب الطريق، ويقال: سلكت أسلوب فلان في كذا طريقته، ومذهبه، والأسلوب طريقة الكاتب في كتابته، والأسلوب الفن، يقال أخذنا في أساليب من القول: فنون متنوعة، والأسلوب الصّفّ من النّخيل والجمع أساليب»[3].

ب/ الأسلوب اصطلاحا:

يُحدّد معجم "الأسلوبية" مصطلح الأسلوب كما يأتي: « في أبسط معانيه يدلّ الأسلوب على طريقة التّعبير في الكتابة أو الكلام مثلما أن هناك طريقة في عمل أشياء معيّنة مثل اللّعب أو الرّسم وربّما نتحدّث عن كتابة شخص بأنّها ذات أسلوب منمّق onate أو عن كلام شخص ما بأنّه ذو أسلوب هزلي conic ، وبالنّسبة لبعض النّاس، فإنّ للأسلوب دلالات إيحائية تقييمية فيمكن أن يكون جيّدا أو رديئا »[4].

---

[1] لسان العرب، ابن منظور، بيروت، دار صادر، ط1، (1992م)، مادّة (سلب).

[2] أساس البلاغة ، الزّمخشري، بيروت، دار بيروت للطّباعة، ص 304.

[3] المعجم الوسيط، (إبراهيم مصطفى، أحمد حسن الزيات، حامد عبد القادر، محمد علي النّجّار)، تركيا، المكتبة الإسلامية، ج1، مادة (سلب).

[4] البنى الأسلوبية، حسن ناظم، المغرب ، المركز الثقافي العربي، ط1 (2002م)،ص 20.

والمعنى المترتّب عن هذا التّعريف أن هناك أساليب مختلفة فهناك أسلوب في ترتيب الديكور،وأسلوب في اللّباس، وأسلوب في الطّبخ ،وأسلوب في الحياة، لكن هذه الأساليب لا يمكن أن تكون موضوعا للدراسات الأسلوبية لكنها يمكن أن تكون موضوعا للسيميائيات.

أمّا "معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة" فيركّز على المعاني الآتية:

1- يحيل الأسلوب ضمنيا على مفهوم يعارض بموجبه، الاستعمال الفردي والإبداعي للكلام المألوف.

2- الأسلوب هو طريقة عمل ووسيلة تعبير عن الفكر بواسطة الكلمات والتّركيبات.

3- والأسلوب لغة استكفائية تغوص في الميتولوجيا الشّخصية والسّردية للكاتب[1]

والواضح أنّ هذه المعاني تفتقر إلى الاستقصاء الدّقيق لكلمة أسلوب ودلالاتها النّظرية.

أمّا "معجم المصطلحات الأدبية "لإبراهيم فتحي" فيعرّف الأسلوب بأنّه: « طريقة وضع الأفكار في كلمات»، وبأنّه: «نمط له خصوصيته في الصّياغة والتّعبير في لغة الكتابة أو لغة الحديث».

وبأنّه أيضا: «الخصائص المميّزة لنصّ أدبي والمتعلّقة بشكل التعبير أكثر من تعلّقها بالفكرة التي يقوم النّصّ الأدبي بتوصيلها».[2]

وربّما يكون "معجم مصطلحات الأدب" هو الذي حدّد مفهوما واضحا للأسلوب والأسلوبية على حدّ سواء حيث حرص مؤلّفه على تتبّع المصطلحين ودلالتهما منذ عصر أرسطو حتّى العصر الحديث، فهو يقول أنّ:

1/ الأساليب اختيارات مختلفة بين وسائل التعبير التي تحتّمها طبيعة النّصّ ونوايا كاتبه.

2/ أن الأساليب تتنوّع حسب نظم مختلفة أدبية واجتماعية ونفسية وآلية.[3]

أمّا "علي جميل سلّوم" و"حسن نور الدّين" فقد وقفا على معنى الأسلوب فحدّداه ببساطة بأنه:

1معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، سعيد علوش، بيروت، دار الكتاب اللبناني، ط(1985م)، ص114.

2 معجم المصطلحات الأدبية، إبراهيم فتحي، تونس، المؤسسة العربية للنّاشرين المتّحدين، ط(1988م)، ص 29.

3 معجم مصطلحات الأدب، مجدي وهبة وكامل المهندس، بيروت مكتبة لبنان، ط2 (1984م)، ص34-35.

«الطّابع الخاصّ الذي يطبع به الكاتب كتابته والشّاعر شعره والقاصّ قصّته، ومنهم من قال: هو القالب الذي يصبّ فيه كل واحد منّا فكره وعاطفته، والمنوال الذي تنسج فيه التّراكيب»[1].

وبتعبير آخر: «الأسلوب هو الطّريقة التي يعتمدها الأديب في تأليف كلامه للتّعبير عن المعاني الدّائرة في نفسه، منذ إشراقها في ذهنه إلى تقمّصها ألفاظا»[2].

إن المفاهيم التي شرحت الأسلوب اشتملت على مصطلحات متباينة من حيث اللّفظ لكنها ذات معنى واحد وترتبط كلّها بالأسلوب، فالطّريقة والنّمط والخصائص التّعبيرية تحدّد نوعه على أساس النّاحية الفنّيّة.

ثانيا: مصطلح الأسلوب في الدّراسات العربية القديمة.

أسهم العرب القدامى في تعريف الأسلوب فطرحوا تحديدات ومفاهيم عديدة له، وهي أقوال وتحديدات جاءت متناثرة هنا وهناك ضمن دراساتهم البلاغية والنّقدية والأدبية كما احتوتها الكتب التي تتعلّق بتفسير وإعجاز القرآن، وقد اتصل موضوع الأسلوب في هذه البحوث بقضايا متعدّدة كقضية اللّفظ والمعنى أو الشّكل والمضمون وقضية النّظم، والموازنة بين الشّعراء، ممّا جعل الآراء تتشعّب والأحكام تختلف من ناقد أو عالم إلى آخر.

فقد حاول "ابن قتيبة"(ت276هـ) التّوغّل عمقا في ذات الأسلوب من خلال تأويل مشكل القرآن،حيث يربط بين كيان الأسلوب والطّرائق الفنّية في صياغة المعاني، بحيث يكون لكل مقام مقال، إذ يقول: «وإنّما يعرف فضل القرآن من كثر نظره، واتسع علمه، وفهم مذاهب العرب وافتنانها في الأساليب... فالخطيب إذا ارتجل كلاما... لم يأت به من واد واحد بل يفتّنّ فيختصر تارة إرادة التخفيف، ويطيل تارة إرادة الإفهام، ويكرّر تارة إرادة التّوكيد، ويُخفي بعض معانيه حتّى يغمض على أكثر السّامعين، ويكشف بعضها حتّى يفهمه بعض الأعجميين، ويشير إلى الشيء ويكنى عنه وتكون عنايته بالكلام على حسب الحال وقدر الحفل وكثرة الحشد وجلالة المقام»[3].

---

1 الدّليل إلى البلاغة وعروض الخليل، على جميل سلّوم وحسن نور الدين، بيروت دار العلوم العربية، ط3(1997م)، ص28.

2 نفسه، ص 28.

[3]تأويل مشكل القرآن، ابن قتيبة، تحقيق أحمد صقر، القاهرة، مكتبة دار التّراث ط2(1973م)، ص13.

وبهذا يكون ابن قتيبة قد ربط الأسلوب وطرق أداء المعنى في نسق مختلفة بحيث يكون لكل مقام مقال فتعدّد الأساليب راجع إلى ثلاثية مهمّة هي:

1/ الموقف واختلافه (مقتضى الحال).

2/ طبيعة الموضوع (خطبة، رسالة، شعر...)

3/ مقدرة المتكلّم وفنّيته في الأداء الكلامي.

والملاحظ أيضا من نصّ ابن قتيبة أنّه:«ربط الأسلوب بالنّصّ الأدبي ككل ولم يقصر ربطه هذا بالجملة الواحدة، وما يتخلّله من خصائص بلاغية من حيث الإيجاز والإطناب ومن حيث الإيضاح والإبهام ومن حيث التّصريح والتّضمين».[1]

وهو يتحدّث ضمن الموضوع نفسه عن أساليب التّعبير المختلفة فيقول: «ثم لا يأتي بالكلام كلّه مهذّبا كلّ التّهذيب، ومصفّى كل التّصفية بل تجده يمزج ويشوب ليدل بالنّاقص على الوافر، وبالغثّ على السّمين، ولو جعله كلّه بحرا واحدا لبخسه بهاءه، وسلبه ماءه»[2].

فقيمة النّصّ – حسب رأيه – تتأثّر من إبلاغيته عبر تحوّلات تكسر التّوقّع وتجتاز المعاني المباشرة تحقيقا للدّلالة الإضافية والجمالية، وهو ما يؤكّده ابن الأثير أيضا في ربطه الأسلوب بأوجه التّصرّفات في المعنى والافتنان فيها، حيث يورد أبياتا لجرير هجا فيها الفرزدق يقول:

أَلْهَى أبَاكَ عَن المَكَارِمِ والعُلا لَيُّ الكَتَائِف وارْتِقَاعُ المِرْجَلِ[3]

وقوله أيضا: **وَجَدَ الكَتيف ذَخِيرَةً في قَبْرِهِ والكَلبتان جُمِعْنَ والمِيشَارَ**

يَبْكِي صَدَاهُ، إذَا تَصَدَّع مِرْجُل أو إنْ تَلْثُم بُرمَةٌ أعْشَار

قال الفَرزدق رَقِّعِي أكْيَارَنا قَالَت: وكَيف تُرَقّعُ الأَكْيَار[4]

---

[1] البلاغة والأسلوبية، محمد عبد المطّلب، القاهرة، الشّركة المصرية العالمية للنّشر، ط1(1994م)، ص12.

[2] تأويل مشكل القرآن، ابن قتيبة، ص13

3شرح ديوان جرير، محمد إسماعيل عبد الله الصّاوي، الجزء 01، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، لبنان، ص 447.

4ديوان جرير، دار صادر، بيروت،(د،ط)،(د،ت)،ص156.

يقول ابن الأثير(ت630هـ) معلّقا على هذه الأبيات:

« فانظر أيّها الواقف على كتابي هذا إلى هذه الأساليب التي تصرف فيها جرير وأدارها على هجاء الفرزدق بالقين، فقال إن أباه شغل عن المكارم بصناعة القيون، ثم قال إنّه يبكي عليه ويندبه بعد الموت المرجل والبُرمة الأعشار التي يصلحها...»[1].

وابن الأثير بهذا الكلام يؤكّد الرّبط بين الأسلوب وشخصية الشّاعر، ومقدرته الفنية على صياغة المعاني، وعرض الفكرة في أساليب متميّزة وطريقة فريدة، وقد أورد ابن الأثير أمثلة من شعر الفرزدق وشعر جرير ليوضّح أوجه التّصرّفات وطرق التّمايز الأسلوبي للشّاعرين ضمن فكرة واحدة.

وقد أفرد بعض القدماء في بحثهم عن مفهوم للأسلوب مؤلّفات في هذا المجال اتجهت إلى مباينة أسلوب القرآن الكريم لغيره من الأساليب وكان الباقلاني(- 403 هـ) من أكثر النّقّاد إدراكا لهذه الحقيقة إذ يقول: «وقد بيّنّا – في الجملة – مباينة أسلوب نظم القرآن جميع الأساليب، وأنّ له أسلوبا يختصّ به، ويتميّز في تصرّفه عن أساليب الكلام المعتاد»[2]، ثم يوضّح مكمن الإعجاز في هذه المباينة إذ يقول: «فهذا إذا تأمّله المتأمّل تبيّن- بخروجه عن أصناف كلامهم، وأساليب خطابهم- أنّه خارج عن العادة وأنّه معجز»[3]، وقد ربط بعض تبيانه لهذه الحقيقة بين أسلوب القرآن الخاص باعتباره جنسا كلاميا وتميّزه عن الأجناس الكلامية التي عرفها العرب فيقول: «ونظم القرآن جنس متميّز وأسلوب متخصّص وقبيل عن النّظير متخلّص»[4].

ويعلّق محمد عبد المطّلب على هذا الكلام قائلا:« ومن خلال هذا الحديث عن أسلوب القرآن يربط الرّجل بين الأسلوب والنّوع الأدبي لكي يكون ذلك دعامته في إثبات تفرّد القرآن بالنّظم العجيب المخالف لضروب الصّناعة التي يعرفها الشّعراء ويستخدمونها في شعرهم »[5].

---

[1] **المثل السائر ، ابن الأثير، تحقيق أحمد الحوفي وبدوى طبانة، القاهرة، مطبعة نهضة مصر، ج3، ص 280.**

[2] **إعجاز القرآن، القاضي أبي بكر الباقلاني،تحقيق أحمد صقر، القاهرة، دار المعارف، (د،ط)، ص52.**

3نفسه، ص52.

4 نفسه، ص52.

5 البلاغة والأسلوبية، محمد عبد المطّلب، ص 16.

أمّا الخطّابي ففهمه للأسلوب ينصبّ على ربطه بالغرض أو الموضوع ، فكلّما تعدّدت الموضوعات الّتي يطرقها الأديب تعدّدت الأساليب وتشكّلت بطبيعة هذا الموضوع، فيتحدّث عن المعارضات والموازنات والمقابلات بين الشّعراء في الغرض الشعري الواحد إذ يقول:« وهاهنا وجه آخر يدخل في هذا الباب، وليس بمحض المعارضة ولكنه نوع من الموازنة بين المعارضة والمقابلة، وهو أن يجري أحد الشّاعرين في أسلوب من أساليب الكلام وواد من أوديته فيكون أحدهما أبلغ في وصف ما كان بباله من الآخر في نعت ما هو بإزائه ،وذلك مثل أن تتأمل شعر أبي داود والإيادي والنّابغة الجعدي في صفة الخيل، وشعر الأعشى والأخطل في نعت الخمر، وشعر الشّمّاخ في وصف الحُمر، فإن كلّ واحد منهم وصّاف لما يضاف إليه من أنواع الأمور، فيقال: فلان أشعر في بابه و مذهبه من فلان في طريقته التي ذهبها في شعره »[1].

والمعنى من قوله هذا أن التّعدّدية في الأساليب تتضمّن في جوهر صناعتها تعدّدية في المتّجهات والأغراض والموضوعات ،وذلك لا يتحقّق في بيان المفاضلة الأسلوبية إلا إذا توحّدت المقاصد والأغراض والمجالات، فإن الحكم حينذاك يكون لمن هو أكثر دقّة في صناعته التّعبيرية وطريقته الفنّيّة أمّا إذا اختلفت المقاصد فالمنشئ ينظر إلى إبداعه متفرّدا باعتماد خصائص الصّناعة الفنّية[2].

وفي إدراك معنى الأسلوب وماهيته نتوقّف مع رأي جار الله الزّمخشري(ت538هـ) في كتابه الكشّاف حيث تحدّث عن أسلوب التّمثيل باعتباره خاصّية أسلوبية لها دورها في إبراز المعنى وأسلوب الالتفات ودوره في تقوية المعنى والتّأثير في السّامع انطلاقا من الآيات القرآنية في قوله تعالى: ﴿**الْحَمْدُ لِلَّهِ رَبِّ الْعَالَمِينَ (2) الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ (3) مَالِكِ يَوْمِ الدِّينِ (4) إِيَّاكَ نَعْبُدُ وَإِيَّاكَ نَسْتَعِينُ (5) اهْدِنَا الصِّرَاطَ الْمُسْتَقِيمَ (6) صِرَاطَ الَّذِينَ أَنْعَمْتَ عَلَيْهِمْ غَيْرِ الْمَغْضُوبِ عَلَيْهِمْ وَلَا الضَّالِّينَ (7)**﴾[3].

---

[1] بيان إعجاز القرآن، ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن ، للرماني و الخطابي وعبد القاهر الجرجاني، تحقيق محمد خلف الله ومحمد زغلول سلام القاهرة ،دار المعارف ،ط3،ص (65-66).

[2] ينظر:الأسلوبية وثلاثية الدّوائر البلاغية، عبد القادر عبد الجليل، عمان، دار صفاء للنّشر والتّوزيع، ط1 (2002م)، ص108.

3 سورة الفاتحة، الآية من(01إلى 07).

فإذا قلت: لم عدل عن لفظ الغيبة عن الغيبة إلى لفظ الخطاب، قلت:هذا يسمى الالتفات في علم البيان.وقد يكون من الخطاب إلى الغيبة، ومن الغيبة إلى التّكلّم كقوله تعالى: ﴿**هُوَ الَّذِي يُسَيِّرُكُمْ فِي الْبَرِّ وَالْبَحْرِ حَتَّى إِذَا كُنتُمْ فِي الْفُلْكِ وَجَرَيْنَ بِهِم بِرِيحٍ طَيِّبَةٍ وَفَرِحُواْ بِهَا جَاءَتْهَا رِيحٌ عَاصِفٌ وَجَاءَهُمُ الْمَوْجُ مِن كُلِّ مَكَانٍ وَظَنُّواْ أَنَّهُمْ أُحِيطَ بِهِمْ دَعَوُاْ اللَّهَ مُخْلِصِينَ لَهُ الدِّينَ لَئِنْ أَنجَيْتَنَا مِنْ هَذِهِ لَنَكُونَنِّ مِنَ الشَّاكِرِينَ**﴾[1]، وذلك على عادة افتنانهم في الكلام وتصرّفهم فيه «لأن الكلام إذا نقل من أسلوب إلى أسلوب كان ذلك أحسن، تطرية لنشاط السّامع،وإيقاظا للإصغاء إليه من إجرائه على أسلوب واحد.»[2]

فمقياس الأسلوب عنده يبدو مرتبطا بما يحمله من التّشكّلات الحيوية الّتي يقيمها تفاعل الأبنية حيث تجسّد دينامية الألوان البلاغية في تعبيرها عن المراد، «فالقدرة في مؤشّرات الطّاقة الصّياغية داخل حدود الدّائرة المعرفية لدى المنشئ هي التي تفرض التّباين في الأساليب والتّنقّل من أسلوب إلى أسلوب »[3]، وهو ما يُبرز وجه الحسن في الكلام ويؤثّر في نشاط السّامع.

ويُؤكّد الزّمخشري هذا المنحى في فهمه للأسلوب ودوره في الكشف عن وجوه الحسن في قوله تعالى:﴿**أَمْ يَقُولُونَ افْتَرَاهُ بَلْ هُوَ الْحَقُّ مِن رَّبِّكَ لِتُنذِرَ قَوْمًا مَّا أَتَاهُم مِّن نَّذِيرٍ مِّن قَبْلِكَ لَعَلَّهُمْ يَهْتَدُونَ**﴾[4]فيقول الزّمخشري:«وهذا أسلوب صحيح محكم»[5].

كما يُعالج الزّمخشري أسلوب التّمثيل باعتباره خاصّية أسلوبية لها دورها في إبراز المعنى وتجلية الحقائق حتّى يبدو المتخيّل في صورة المحقّق والمتوهّم في معرض المتيقّن، والغائب كأنّه شاهد،ويقول معلّقا على الآية القرآنية في قوله تعالى: ﴿**إِنَّا عَرَضْنَا الأَمَانَةَ عَلَى السَّمَاوَاتِ وَالأَرْضِ وَالْجِبَالِ فَأَبَيْنَ أَن يَحْمِلْنَهَا وَأَشْفَقْنَ مِنْهَا وَحَمَلَهَا الإِنسَانُ إِنَّهُ كَانَ ظَلُومًا جَهُولا**﴾[6]، «ونحو هذا الكلام

---

[1] سورة يونس، الآية 22.

[2] ينظر: الكشّاف، الزمخشري، دمشق، دار الفكر، ط1(1977م)، ج1، ص(62/63/64).

[3] الأسلوبية وثلاثية الدّوائر البلاغية، عبد القادر عبد الجليل، ص109.

[4] سورة السّجدة ، الآية 3.

[5] الكشّاف، الزّمخشري، ج3،ص 240.

[6] سورة الأحزاب، الآية 72.

كثير في لسان العرب، وما جاد القرآن إلاّ على طرقهم وأساليبهم... كذلك تصوير عظم الأمانة وصعوبة أمرها وثقل محملها والوفاء بها، فإن قلت، قد علم وجه التّمثيل في قولهم للذي لا يثبت على رأي واحد: أراك تُقدّم رِجلا وتؤخّر أخرى،لأنّك مثّلْت حاله في تميّله وترجّحه بين الرّأيين وتركه المعنى على أحدهما بحال من يتردّد في ذهابه فلا يجمع رجليه للمعنى في وجهه»[1].

ويُوضّح محمّد عبد المطّلب منهج الزّمخشري في رؤيته للأسلوب بقوله:«من الواضح أنّ الزّمخشري في تحليله للنّصّ القرآني يستند إلى مناهج البحث البلاغي من ناحية، والتّركيب النّحوي من ناحية ثانية، وأفاد من كلّ ذلك في كلّ مستوى من مستويات دراسته، محاولا الوصول على أقصى درجة من التّذوق الانطباعي أحيانا، والرّصد الموضوعي للخصائص الأسلوبية أحيانا أخرى رابطا بين التّأثير الانفعالي لدى المتلقّي والخصائص التّعبيرية في النّصّ الأدبي عامّة والقرآني خاصّة»[2].

واتّجه السّكّاكي(ت626هـ) في نظرته للأسلوب اتجاه الزّمخشري حيث ربط هو الآخر بين الأسلوب والخاصّية التّعبيريّة في النّصّ فتحدّث عن الالتفات وضمّه إلى علم المعاني، وبيّن مدى تأثيره أيضا في المتلقّي والسّامع، ووضّح معنى الأسلوب وخاصّية أخرى غير الالتفات وهي خروج الكلام على خلاف مقتضى الظّاهر بما يحويه من أفانين بلاغية، بحيث يواجه المخاطَب بغير ما يتوقّع وسمّى هذه الطّريقة "الأسلوب الحكيم" إذ يقول :«أعني إخراج الكلام لا على مقتضى الظّاهر بأساليب متفنّنة، إذ ما من مقتضى كلام ظاهر إلّا ولهذا النّوع مدخل فيه بجهة من جهات البلاغة على ما نُبّه على ذلك منذ اقتنينا بشأن هذه الصّناعة، ونرشد إليه تارة بالتّصريح وتارة بالفحوى، ولكلّ من تلك الأساليب عرق في البلاغة يتسرّب من أفانين سحرها، ولا كالأسلوب الحكيم فيها، وهو تلقّي المخاطَب بغير ما يتلقّى »[3].

---

[1] **الكشّاف، الزّمخشري، ج3،ص277.**

[2] **البلاغة والأسلوبية، محمد عبد المطّلب، ص21.**

[3] **مفتاح العلوم، السّكّاكي، بيروت، دار الكتب العلمية، ط1(2000م)، ص140.**

والمقصود بالأسلوب الحكيم هو «تلقّي المخاطب بغير ما يترقّب بحمل كلامه على خلاف مراده تنبيها على أنّه الأولى بالقصد أو السّائل بغير ما يتطلّب بتنزيل سؤاله منزلة غيره تنبيها على أنّه الأولى بحالة أو المهمّ له.»[1]

إنّ البلاغة بما تحويه من سحر الكلام و أفانين القول، ومداخل الصّناعة من تصريح وتضمين وغير ذلك، وهي أساليب كثيرة تتوازى و" الأسلوب الحكيم" الّذي ألحّ عليه السّكّاكي وهو الّذي يُوحي بمباغتة ومفاجأة المخاطب بغير ما يتوقّع، فيحرّك نشاطه ويُبرزه في معرض المسحور،«هذا الأسلوب الحكيم لربّما صادف المقام فحرّك من نشاط السّامع ما سلبه حكم الوقور، وأبرزه في معرض المسحور، وهل ألاَن شكيمة الحجّاج لذلك الخارجيّ وسلّ سخيمته حتّى آثر أن يُحسن على أن يُسيء غير أن سحره بهذا الأسلوب؟ إذ توعّده الحجّاج بالقيد في قوله:"لأحملنّك على الأدهم، فقال متغابيا: مثل الأمير يحمل على الأدهم والأشهب»[2].

مبرزا وعيده في معرض الوعد، متوصّلا أن يريه بألطف وجه أنّ امرئ مثله في مسند الامرة المطاعة خليق بأن يُصْفِدَ لا أن يُصْفَدَ وأن يَعِدَ لا أن يُوعَد[3].

أمّا نظرة عبد القاهر الجرجاني(ت471هـ) للأسلوب فلا تنفصل عن النّظم، فهو يطابق بينهما حيث يمثّلان تنوّعا لغويًّا فرديًّا يصدر عن وعي واختيار من حيث إمكانية هذه التّنوّعات في أن تصنع نسقا وترتيبا يعتمد على معايير لغوية (نحوية) ؛ إذ أنّ توالي الألفاظ في النّطق على أيّ وجه لا يصنع نسقاً ، وإنّما يصنعه قَصْد المبدع إل التّأليفات الفنّيّة بأسلوبها الّذي يميّزها؛ بحيث يكون لكلّ غرض ومعنى أسلوب يختصّ به، «واعلم أنّ الاحتذاء عند الشّعراء وأهل العلم بالشّعر وتقديره وتمييزه أن يبتدئ الشّاعر في معنى له وغرض أسلوبا –والأسلوب الضّرب من النّظم والطّريقة فيه– فيعمد

---

[1] معجم المصطلحات البلاغية وتطوّرها، أحمد مطلوب، بيروت، مكتبة لبنان، ط2(2007م)، ص120.

[2] مفتاح العلوم، السّكّاكي ، ص140.

[3] ينظر، معجم المصطلحات البلاغية وتطوّرها، أحمد مطلوب، ص120.

شاعر آخر إلى ذلك الأسلوب فيجيء به في شعره فيشبّه بمن يقطع من أديمه نعلا على مثال نعل قد قطعها صاحبها، فيقال قد احتذى على مثاله»[1].

والنّظم في حقيقته عند الجرجاني ليس تركيب الألفاظ أو نظمها،و إنّما هو تصوير ونظم المعاني قبل كلّ شيء ؛إذ الألفاظ عاكسة ومجسّدة لها:«فلا يُتصوّر أن تعرف للّفظ موضعا من غير أن تعرف معناه، ولا أن تتوخّى في الألفاظ من حيث هي ألفاظ ترتيباً ونظماً، وأنّك تتوخّى التّرتيب في المعاني وتُعمل الفكر هناك، فإذا تمّ لك ذلك أتبعتها الألفاظ وقفوْت بها آثارها، وأنّك إذا فرغت من ترتيب المعاني في نفسك ،لم تحتج إلى أن تستأنف فكراً في ترتيب الألفاظ، بل تجدها تترتّب لك بحكم أنّها خدم للمعاني، وتابعة لها، ولاحقة بها، وأنّ العلم بمواقع المعاني في النّفس، علم بمواقع الألفاظ الدّالّة عليها في النّطق »[2].

وفي هذا القول نلاحظ إصرار عبد القاهر الجرجاني على أنّ المعاني هي التي تُوجِد اللّفظة لأنّ المفردة هي« اصطلاح واتّفاق لا تدلّ في ذاتها، وإنّما تحيلك إلى مضمون معيّن هو الذي يشحنها، فالألفاظ لا قيمة لها في ذاتها وإنّما في علاقتها الأسلوبية بين سابقاتها و لاحقاتها من الكلمات، فهي مولودة على الفطرة ،فالعلاقة الأسلوبية هي التي تحدد فصاحتها أو عدم فصاحتها».[3]

ويمكن توضيح العلاقة الوثيقة بين النظم والأسلوب بالمخطّط الآتي:[4]

---

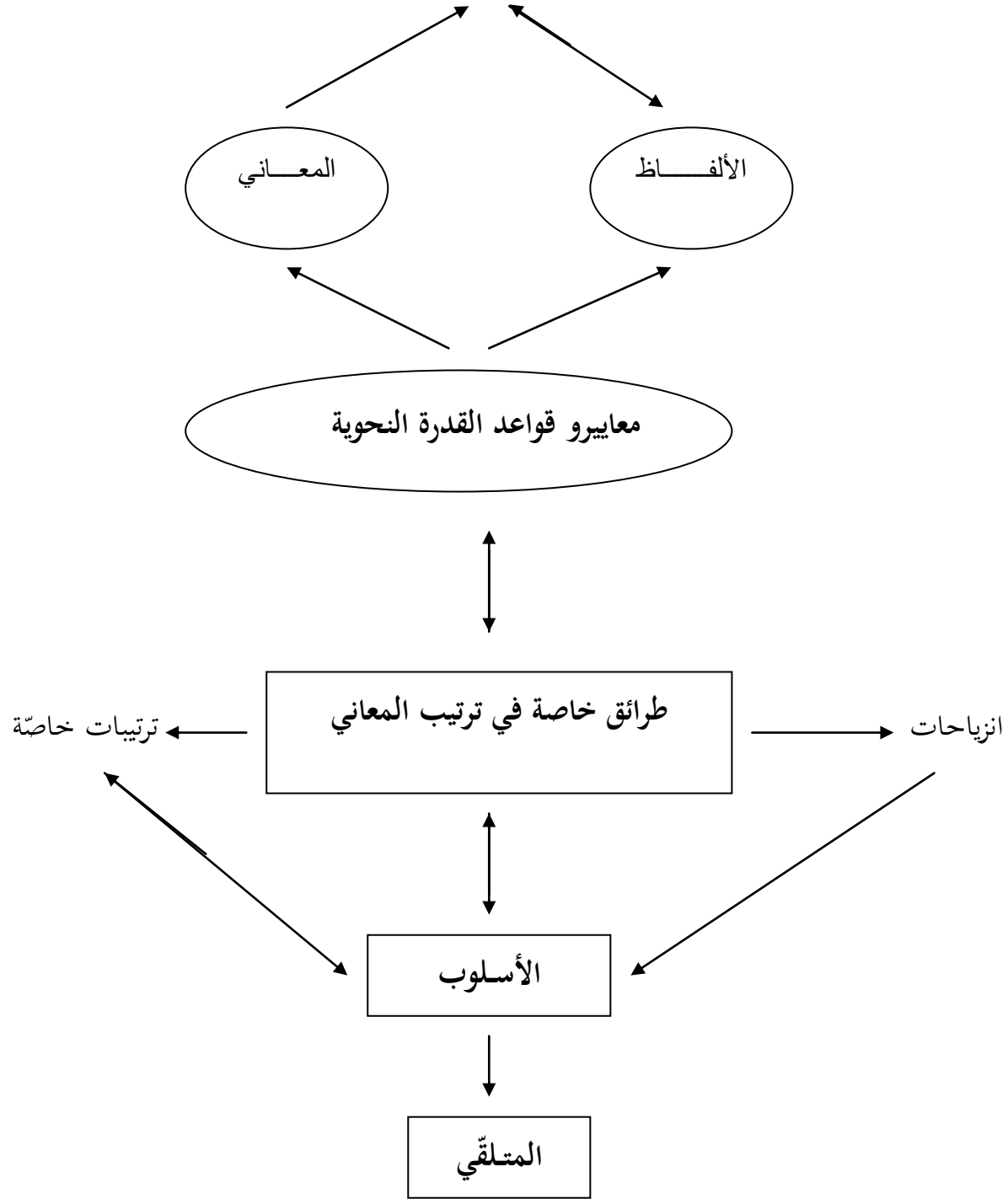
[1] **دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني، تعليق محمود محمد شاكر، القاهرة، مكتبة الخانجي، ط5 (2004م)، ص(469،468).**

[2] **دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني، ص 54.**

[3] **مجلة علامات في النّقد، "الاجتهادات النّقدية المفضية لدراسة الأسلوب لدى عبد القاهر الجرجاني من خلال كتاب [دلائل الإعجاز]"، بشرى تاكفراست ،النادي الثقافي، جدة، المجلّد 17، العدد67 (2008م)، ص 233.**

[4] **الأسلوبية وثلاثية الدوائر، عبد القادر عبد الجليل، ص110.**

المبـــدع



إنّ علاقة النّظم بالأسلوب عند الجرجاني هي علاقة الجزء بالكلّ والنّظم يتحقّق حسب رأيه بطرق منها:

1/ إدراك المعاني النّحويّة.

2/ استغلال الإدراك في حسن الاختيار والتّأليف.

3/ تنسيق هذه التّأليفات الفنّيّة بأسلوب متميّز.

ولتوضيح هذا يقول الجرجاني إنّ :«الألفاظ المفردة التي هي أوضاع اللّغة لم توضع لتعرف معانيها في أنفسها، ولكنّ لأن يضمّ بعضها إلى بعض فيعرف فيما بينها من قواعد »[1].

إنّ العملية الإبداعية عند عبد القاهر الجرجاني تقوم على اختيار واعٍ للأسلوب«فمطلب التأثير مداره الابلاغية التي تستند إلى الاختيار الذي يكسر الوجه الأولي ليعطي البنى تجلّياتها بتكثيف الخطاب بحثا عن فتنة الأسلوب، ويقع الاختيار ضمن سياق كلّي، يرصد علاقة التّحوّلات بالتّحكّم الذّاتي، وهذا ما يجعل القيم التّعبيريّة تشكّل تناسقها الدّلالي بناء على التّتابع المفضي لتمايز ملحوظ»[2].

وقد أكّد عبد القاهر الجرجاني على عملية الوعي في تركيب الأسلوب عندما تحدّث عن الاستعارة التي قال بشأنها:« أنّ لها أساليب كثيرة ومسالك دقيقة مختلفة»[3].

إذ جعلها من مقتضيات النّظم وعنه تحْدُث وبه تكون، وقد بيّن تعدّد أساليب النّظم فأشار إلى الاستعارة كوجه من وجوهه، وأكّد على دقّة أساليبها وتشعّبها هذا بالإضافة إلى حديثه عن التّمثيل والكناية، وسائر ضروب المجاز، وهو بروايته هذه ترك للمبدع حرية اختيار الأسلوب الذي يناسب موضوعه فقال:«وليس لما شأنه أن يجيء على هذا الوصف حدّا يحصره وقانون يحيط به، كأن يجيء على وجوه شتّى وأنحاء مختلفة»[4].

ويمكن إجمال رؤية عبد القاهر الجرجاني للأسلوب في النّقاط الآتية:

1- تركيب الأسلوب يكون عن وعي واختيار من قبل المنشئ.

---

1 دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني ، ص 539.

2 اللغة العربية وآدابها (مجلة)، جامعة مؤتة، الأردن، عبد الله عنبر،"النظرية الأسلوبية مقاربة بنائية لاكتناه التّماسك النّصّي وقراءة في التّشكيل " العدد3، (2007م) ،ص 254.

3 أسرار البلاغة في علم البيان، عبد القاهر الجرجاني، تحقيق محمد رشيد رضا، بيروت، دار إحياء العلوم، ط1(1992م)،ص 87.

4 دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني ، ص 93.

2- ارتباط مفهوم الأسلوب بالاستعارة التي لا ينطق بها إلا ذوو الرّوحانية والعقول الصّافية وتكون ذات شكل متفرّد يميّز الأسلوب ويزيده جمالا.

3- ربط الأسلوب بطريقة أداء المعنى على وجه التّمثيل.

4- تفنّن المبدع في أساليبه للتّأثير في المتلقّي.

5- نظر إلى الأسلوب من جهة الخصائص التّعبيرية فجعله على صلة بأنماط من الأداء في تركيب العبارة؛ حيث يقوم عادة على نظم العلاقات بين الكلمات ثمّ بين الجمل، في شكل انحراف على المستوى المألوف في التّعبير فتتشكّل بالاستعارة والمجاز والتّشبيه والتّمثيل والكناية وهو ما تجسّده المقدرة الفنّية الإبداعية للأديب.

وبهذا يكون الأسلوب عند الجرجاني معاني أو أفكار تُنظم ،أوتصوير ذهني لهذه الأفكار أو بتعبير آخر هندسة داخلية لهما بإضافة الألفاظ والتّراكيب اللّغوية وصياغتها لتجسيد هذه المعاني،فالأسلوب وفق هذه النّظرية هو«نظم أو تأليف أو تصوير المعاني في الذّهن ثمّ استغلال الإمكانات اللّغوية والنّحوية للتّعبير عنها أو تجسيدها ».[1]

وما نستخلصه من كلّ هذا أنّ الجرجاني قد ربط مفهوم الأسلوب بالنّظم تنظيرا وتطبيقا من حيث نظم المعاني وترتيبها، فالحقّ-عنده- أنّنا لا نطلب اللفّظ بحال، و إنّما نطلب المعنى، وطالما وقعنا على المعنى، فاللّفظ بإزاء النّظر، فالأسلوب -إذا- ينصبّ على الطّريقة الخاصّة في ترتيب المعاني، وما تحويه هذه الطّريقة من إمكانات نحوية تميّز ضربا عن ضرب، وأسلوبا عن أسلوب. [2]

وقد أورد حازم القرطاجني(ت608هـ) منهجا خاصًّا لدراسة الأسلوب في كتابه،"منهاج البلغاء وسراج الأدباء" معتمدا في ذلك على رؤية الجرجاني للنّظم ومفهوم الأسلوب عند أرسطو. حيث جعل اطّراد المعاني وتناسقها صورة تعكس مفهوم الأسلوب، أمّا النّظم فكان من وجهة نظره منسوبا إلى تآلف الألفاظ « الأسلوب يحصل عن كيفية الاستمرار في أوصاف جهة من جهات غرض القول وكيفية الاطّراد من أوصاف جهة إلى جهة، فكان بمنزلة النّظم في الألفاظ الذي هو

[1] علامات في النقد (مجلة)،(في سبيل إيجاد مفهوم واضح للأسلوب) بومعزة رابح ، المجلد17،العدد67 (2008م)،ص199.

[2] ينظر: البلاغة والأسلوبية، محمّد عبد المطّلب، ص26.

صورة كيفية الاستمرار في الألفاظ والعبارات والهيئة الحاصلة عن كيفية النّقلة من بعضها إلى بعض، وما يعتمد فيها من ضروب الوضع وأنحاء الترتيب، فالأسلوب هيئة تحصل عن التّأليفات المعنوية، والنّظم هيئة تحصل عن التّأليفات اللّفظيّة»[1].

وبهذا لا يكون النّظم سوى تراكم لألفاظ تشكّل انسجامها وفق النّظم الإيقاعي لأصوات موسيقى النّصّ، وتتعدّد بدلالات الفصول المركّبة منها المعاني المحاكاة، فـ«الأسلوب هيئة تحصل وفق الانسجام الحادث بين المسلك المتّبع الموافق للطّريقة الشّعريّة أو الغرض الشّعريّ والحالة «النّفسية لقاصد القول المحدّدة بميل إلى الخشونة أو الرّقّة أو التّوسّط بينهما»[2].

يتحدّد مفهوم الأسلوب لدى القرطاجني في النّقاط الآتية:

1/ إنّه يشمل جانبا من البناء اللّغوي يختصّ بالتّأليفات المعنوية أو ما يسمّى بالاطّراد في المعاني.

2/ فصل بين الأسلوب والنّظم فخصّ الأول بالتّعبير والثّاني بوسائل الصّياغة.

3/ ارتباطه في الحسن القولي بوحدة الكلام (الوحدة العضوية) .

4/ ربطه للأسلوب بالجنس الأدبي حيث تحدّث عن الطّرق الشّعرية ،و أساليبها والتّعريف بمآخذ الشّعراء في ذلك.

5/ سوّى بين النّظم والأسلوب عندما تناول إعجاز القرآن الكريم؛ حيث فسّر الإعجاز بأنّه ظاهرة في اطراد أسلوبه من الفصاحة والبلاغة وهو ما يندرج تحت دائرة النّظم.

وعليه فحازم القرطاجني لم يثبت على اتجاه واحد في تحديد معنى الأسلوب، بل تردّد بين تحديدات ثلاثة حيث ربطه في البداية بالتّأليفات المعنوية، وردّه فيما بعد إلى الجنس أو النّوع الأدبي ثم أدخله في مفهوم الفصاحة والبلاغة.[3]

وينحو ابن رشيق القيرواني(ت463هـ) بنظرته للأسلوب منحى الصّياغة اللّفظيّة، فيقول:«قال أبو عثمان الجاحظ أجود الشّعر ما رأيته متلائم الأجزاء، سهل المخارج فتعلم بذلك أنّه أفرغ إفراغا

1منهاج البلغاء وسراج الأدباء، حازم القرطاجني، تحقيق محمد الحبيب بن خوجة، بيروت، دار الغرب الإسلامي، ط2 (1966م)،ص(363/364).

[2] اللفظ والمعنى في التفكير النقدي والبلاغي عند العرب، الأخضر جمعي، دمشق، اتحاد كتّاب العرب، (2001م)، ص 251.

[3]ينظر: البلاغة والأسلوبية، محمّد عبد المطّلب، ص 30.

واحدا، وسبك سبكا واحدا، فهو يجري على اللّسان كما يجري الدّهان ، وإذا كان الكلام على هذا الأسلوب الذي ذكره الجاحظ لذّ سماعه وخفّ محتمله، وقرب فهمه، وعذب النّطق به، وحَلى في فهم السّامع، فإذا كان متنافرا متباينا عسر حفظه، وثقل على اللّسان النّطق به، ومجّته المسامع فلم يستقرّ فيها منه شيء »[1].

ويقول أيضا:«اللّفظ جسم وروحه المعنى، وارتباطه به كارتباط الرّوح بالجسم يضعف بضعفه ويقوى بقوّته، فإذا سلم المعنى واختلّ بعض اللّفظ كان نقصاً للشعر وهجنة عليه، كما يعرض لبعض الأجسام من العرج والشّلل والعور وما أشبه ذلك من غير أن تذهب الرّوح ولا تجد معنى يختلّ إلاّ من جهة اللّفظ وجريه فيه على غير الواجب، وكذلك إن اختلّ اللّفظ جملة وتلاشى، لم يصح له معنى، لأنّنا لا نجد روحا في غير الجسم البتة»[2]

وهو بهذا الكلام يحدّد شروطا للأسلوب الكلامي بتلاحم الأجزاء وتلازم الألفاظ مع معانيها وهو ما يُحدث سهولة في المخرج وعذوبة في النّطق وحلاوة في فهم السّامع لترديده وحفظه ،أمّا إذا كان متنافرا ومتباينا في ألفاظه ومعانيه، فسيثقل على اللّسان النّطق به فتمقته الأسماع فلا يؤثّر فيها،فاللّفظ والمعنى أو العبارة والفكرة كلّ لا يتجزّأ عند هذا النّاقد وبذلك لا يمكن أن يكون الأسلوب في المفهوم الحقيقي عنده هو العبارة وحدها وإنّما هو العبارة مرتبطة بالمعنى لا انفصال بين الاثنين.

أمّا ابن خلدون(ت808هـ) فيتناول الأسلوب من زاوية صناعة الشّعر ووجه تعلّمه فيقول:«ولنذكر هنا سلوك الأسلوب عند أهل الصّناعة –صناعة الشّعر– وما يريدون بها في إطلاقهم، فاعلم أنّها عبارة عندهم عن المنوال الذي ينسج فيه التّراكيب أو القالب الذي يفرغ فيه، ولا يرجع إلى الكلام باعتبار إفادته أصل المعنى الذي هو وظيفة الإعراب، ولا باعتبار إفادته كمال المعنى من خواص التّركيب الذي هو وظيفة البلاغة والبيان ولا باعتبار الوزن كما استعملته العرب فيه الذي هو وظيفة العروض، فهذه العلوم الثلاثة خارجة عن هذه الصّناعة الشّعرية، وإنّما يرجع إلى صورة

---

1 العمدة في صناعة الشّعر ونقده، ابن رشيق القيرواني، تحقيق محمّد قرقزان،ج1، بيروت، دار المعرفة، ط1 (1988م)، ص 441.

[2] نفسه، ص 441.

ذهنية للتّراكيب المنتظمة كلّية باعتبار انطباقها على تركيب خاصّ، وتلك الصّورة ينتزعها الذّهن من أعيان التّراكيب وأشخاصها، ويُصيّرها في الخيال كالقالب والمنوال، ثمّ ينتقي التّراكيب الصّحيحة عند العرب باعتبار الإعراب والبيان فيرصّها فيها رصًّا كما يفعله البنّاء في القالب والنّسّاج في المنوال، حتّى يتّسع القالب بحصول التّراكيب الوافية بمقصود الكلام، ويقع على الصّورة الصّحيحة باعتبار ملكة اللّسان العربي فيه، فإنّ لكلّ فنّ من الكلام أساليب تختصّ به وتوجد فيه على أنحاء مختلفة»[1].

ويمكن أن نستشفّ من كلام ابن خلدون عدّة ملاحظات أهمّها:

1- أعطى للأسلوب مفهوما ذهنيا خالصا كونه صورة تملأ النّفس.

2- مصدر الصّورة الذّهنيّة هو ما يستمدّه الأديب من ذخيرته اللّغوية وفق معايير نحوية وبلاغية وصرفية ، وهو ما يؤكّد تلاحم النّظام اللّغوي.

3- ربط ابن خلدون بين ماهية الأسلوب والقدرة اللّغوية لدى الفرد من خلال ممارسته الحياتية داخل المنظومة الاجتماعية وتعبيره عمّا يريد في المناسبات المختلفة وهو ما سمّاه تشومسكي بـ"المعرفة اللّغوية".

4- أخذ الأسلوب عنده شكل الظّاهرة الاجتماعية الموحّدة، حيث يمكن أن تشكّل النّماذج الكلامية لأفراد المجتمع نموذجا مثاليا يَحتذي به كلّ الأفراد ضمن ضوابط لغوية وأخرى سلوكية .

5- ربط ابن خلدون أيضا بين الأسلوب والنّوع الأدبي ففصل بين الشّعر والنّثر معتمدا على خصائص كلّ نوع من حيث التّشكيل اللّغوي والبناء العروضي.

6- تحدّث عن الصّلة الوثيقة بين ماهية الأسلوب والسّياق اللّغوي وما يرتبط به من المخاطِب والمخاطَب ومقتضى الحال والمقام من إطناب وإيجاز وحذف وإثبات.

وقد استقر المفهوم المصطلحي للأسلوب بعد حازم القرطاجني و ما أدلى به في كتابه "منهاج البلغاء وسراج الأدباء" وما أتى به ابن خلدون من تحديد لهذا المصطلح أيضا؛ حيث وصفه الكثيرون بأنّه مفهوم دقيق ومقبول قياسا إلى عصره، إذ يقول صلاح فضل:«ومن الواضح أنّ هذا المفهوم

[1] **المقدمة ، ابن خلدون، بيروت، دار الجيل للنشر، (د،ط)،(د،ت)،ص 632.**

التّركيبي الدّقيق للأسلوب إنّما هو اصطلاحي لا لغوي ويسبق بقرون دخول الأسلوب في المصطلح النّقدي الأوروبي»[1].

وبهذا نكون قد قدّمنا صورة لبعض ما قيل بشان مصطلح الأسلوب في التّراث النّقدي القديم ويمكن إجمال هذه الإشارة إلى قضايا مهمّة تخصّ هذه الطّروحات:[2]

1- استعمل مصطلح الأسلوب مرّة واحدة عند عبد القاهر الجرجاني وإن كان لم يقصد الحديث عنه، وإنّما صادفه فعرّفه ووضع له حدّا، وجاء ذلك بجملة معترضة في ثنايا حديثه عن الاحتذاء.

2-أوقف حازم القرطاجني قسما كاملا –ضمن كتابه منهاج البلغاء وسراج الأدباء- لدراسة الأسلوب، فأصبح مصطلحا قارًّا من مصطلحات النّقد القديم.

3-تحدّدت للأسلوب معالمه اللّغوية والاصطلاحية المهمّة في مقدّمة ابن خلدون في فصل" صناعة الشّعر".

4-نظر العرب إلى الأسلوب من زاوية المظهر الذي يخرج فيه، أو الّذي يتوهّم خروجه فيه كذلك، فعدُّوه الضّرب من القول، أو الطّريقة أو المنوال أو القالب.

5-ربط العرب بين تعدّد الأساليب والافتنان فيها وطرق العرب في أداء المعنى بحيث يكون لكلّ مقام مقال« لكلّ مقام أسلوب يخصّه من إطناب أو إيجاز أو حذف او إثبات...»3. فتعدّد الأساليب راجع على اختلاف الموقف، وطبيعة الموضوع ومقدرة المتكلّم وفنّيته.

6-قد تمتدّ طبيعة الأسلوب لتمثيل النّصّ وما يتميّز به من خصائص بلاغية من الإيجاز والإطناب والإيضاح والتصريح والإبهام.

7-تتمثّل في الأسلوب العلاقات النّحوية من حيث التّراكيب ومن حيث أنّ لكلّ أسلوب طريقته الخاصّة في استخدام هذا النّحو في الشّعر والنّثر، وبهذا ربطوا بين الأسلوب والنّظم.

---

[1] **علم الأسلوب (مبادئه وإجراءاته)، صلاح فضل، القاهرة، دار الشّروق، ط1 (1988م)، ص 94.**

[2] **ينظر: الأسلوبية (الرّؤية والتطبيق)، يوسف أبو العدّوس، الأردن، دار الميسرة، ط1(2007م)، ص 23.**

[3] **المقدمة، ابن خلدون، ص629.**

8-الرّبط بين الأسلوب والخاصّية التّعبيرية، فجاء في هذا السّياق حديثهم عن الالتفات وأسلوب التّمثيل، والأسلوب الحكيم.

9-اختلف النّقّاد في تحديدهم لمعنى الأسلوب فقد وصلوه بالتّأليفات المعنوية تارة وبالجنس الأدبي تارة أخرى وبالفصاحة والبلاغة في أحايين أخرى.

10-اهتمّ النّقّاد القدامى بالتّناسب بوصفه مبدأ من مبادئ تقويم الأسلوب، فتحدّثوا عن السّجع، والجناس ومراعاة النّظير، والاستطراد، والمزاوجة، والطّباق والمقابلة، كما اهتمّوا أيضاً بالانحرافات السّياقية القائمة على التّقدّيم والتّأخير والحذف، والتّكرار، والالتفات، وجعلوا من التّناسب والانحراف من المبادئ الجمالية التي يحتكم إليها الأسلوب أحياناً.

ثالثا: الأسلوب في الدّراسات العربية الحديثة والمعاصرة.

تعدّدتوجهات النّظرفي عصرنا إلى ما جاء به النّقد العربي القديم من آراء حول الأسلوب وما يتعلّق به، ففي الوقت الذي اكتفى بعض الباحثين بعرض ما قيل عن مصطلح الأسلوب في القديم، نجد من يعتبر أنّ هذه المفاهيم لا تختلف كثيرا عمّا جاءت به الدّراسات الحديثة وفيما يأتي نورد بعض التّعريفات لبعض الدّارسين:

1- يقول سعد مصلوح في تعريفه للأسلوب بعد مقارنته بين جملة من الآراء بأنّه: «استعمال خاصّ للغة يقوم على استخدام عدد من الإمكانات والاحتمالات المتاحة والتّأكيد عليها في مقابل إمكانات واحتمالات أخرى ،وأنّ الوسيلة الأساسية لتمييزه إنّما هي المقارنة سواء أكانت مقارنة صريحة أو ضمنية»[1].

ويستند في مفهومه هذا على المقارنة التي تشكل حسب رأيه الوسيلة المنهجيّة النّاجعة للتّمييز بين الأساليب التي استخدمت فيها احتمالات عديدة انطلاقا من الانحراف والإضافة والتّضمين والسّمات اللّغوية الّتي تتنوّع بتنوّع البيئة والسّياق.

[1] **الأسلوب (دراسة لغوية إحصائية)، سعد مصلوح، القاهرة، عالم الكتب (د،ط)،(د،ت)، ص 49.**

2- وقد طرح أحمد الشّايب مفهوما للأسلوب قال فيه:«الصّورة اللّفظية الّتي هي أوّل ما يُلقي من الكلام لا يمكن أن تحيى مستقلّة ، وإنّما يرجع الفضل في نظامها اللّغوي الظّاهر إلى نظام آخر معنوي انتظم وتألّف في نفس الكاتب أو المتكلّم فكان بذلك أسلوباً معنويًّا، ثمّ تكوّن التّأليف اللّفظي على مثاله وصار ثوبه الّذي لبسه أو جسمه إذا كان المعنى هو الرّوح، ومعنى هذا أنّ الأسلوب معان مرتبة قبل أن يكون ألفاظا منسّقة وهو يتكوّن في العقل قبل أن يجري به اللّسان أو يجري به القلم»[1].

وقد عرض **أحمد الشّايب** تجربته الخاصّة في دراسة الأسلوب، مفصّلا القول قي طرق صناعته وعناصره وقوّته ومجالات الإبداع فأورده بثلاثة تعريفات هي:

أ- فنّ من الكلام يكون قصصًا أو حواراً، أو تشبّهًا أو مجازًا، أو كناية أو تقريرا أوحِكماً وأمثالا.

ب- طريقة الكتابة أو طريقة الإنشاء، أو طريقة اختيار الألفاظ وتأليفها للتّعبير بها عن المعاني قصد الإيضاح والتأثير.

ج- الأسلوب هو الصّورة اللّفظية الّتي يعبّر بها عن المعاني، أو نظم الكلام وتأليفه لأداء الأفكار وعرض الخيال، أو العبارات اللّفظية المنسّقة لأداء المعاني.[2]

ويُوضّح عبد القادر عبد الجليل هذه التّعريفات الثّلاثة بقوله: «وعلى هذا الأساس، فإنّ الأسلوب باعتباره منجزاً لغوياً فإنّه رؤية الفكر ورؤية المتلقّي له، لذا حمل خاصّية التّعدّد وهو ينهض على مرتكزات بيانية ثلاثة: التّفكير والتّصوير، والتّعبير»[3].

وقد اعتبر أحمد الشّايب بالإضافة إلى هذه الإيضاحات أنّ «لكلّ أسلوب صورة خاصّة بصاحبه تبيّن طريقة تفكيره وكيفية نظره إلى الأشياء وتفسيره لها وطبيعة انفعالاته»[4]،ويعلّق عبد

---

[1] **الأسلوب (دراسة تحليلية لأصول الأساليب الأدبية)، أحمد الشّايب، القاهرة، مكتبة النّهضة المصرية، ط6 (1966م)، ص(41-44-49).**

[2] **ينظر:نفسه، ص (41-44-49).**

[3] **الأسلوبية وثلاثية الدّوائر البلاغية، عبد القادر عبد الجليل، ص 112.**

[4] **الأسلوب (دراسة تحليلية لأصول الأساليب الأدبية)، أحمد الشّايب، ص 40.**

السّلام على هذا القول:«ومعنى ذلك أنّ الأسلوب هو فلسفة الذّات في الوجود وإذ هو كذلك فلا يكون إلاّ مُغرقاً في الذّاتية تماماً».[1]

وتنحصر معالجة أحمد الشّايب للأسلوب في محورين أساسين:

المحور الأول: اختلاف الأساليب: ويرجع ذلك إلى أمرين اثنين هما:

1- الموضوع: فهو بالنّسبة إليه هو:«الفنّ الذي يختاره الكاتب ليعبّر به عمّا في نفسه،علما أو أدبا، نظما أو نثرا أو مقالا أو قصّة، أو رسالة أو خطابة، فلكلّ منها أسلوبه الخاصّ الذي يُلائم طبيعته»[2].

2- الكاتب: يختلف الكتّاب في أذواقهم وطبائعهم ومشاعرهم وانفعالاتهم وطريقة تفكيرهم وتصويرهم للأشياء، ويتّبع ذلك بالضّرورة اختلافهم في الأساليب التي يعبّرون بها عمّا في أنفسهم وفي ألوان الصّور والمجازات التي يستخدمونها وما إلى ذلك من أدوات التّعبير.

المحور الثّاني:صفات الأسلوب:

يُجمل أحمد الشّايب صفات الأسلوب في ثلاث أوردها بالعربية والانجليزية على النّحو التّالي:

1- الوضوح clearness لقصد الإفهام.

2- القوّة force لقصد التّأثير.

3- الجَمَال Beauty لقصد الإمتاع والسّرور.

وبهذا يمكن اعتبار الأسلوب فنّاً كلاميا يعبّر عن الأفكار الإنسانية في صيغ مختلفة، باعتباره الطّريقة التي ينتهجها العمل الفنّي لتوضيح مادّته وترسيخها، وأدباً باعتباره الكيفية التي تصاغ بها اللّغة المنطوقة والمكتوبة لتوظيفها توظيفاً خاصًّا يحمل دلالات جمالية مميّزة.

---

[1] **الأسلوب والأسلوبية، عبد السّلام المسدّي، لبنان، دار الكتاب العربي، ط5 (2006م)، ص53.**

[2] **نفسه، ص47.**

أمّا **أحمد درويش** في كتابه "دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتّاريخ" فقد اقتصر على تحديد مصطلح الأسلوب لغويّا فيما هو يتحدّث عن العلاقة بينه وبين مصطلح الأسلوبية من النّاحية التّاريخية فقال: «فكلمة الأسلوب من حيث معناها اللّغوي العامّ يمكن أن تطلق على: النّظام والقواعد العامة حيث نتحدّث مثلا عن أسلوب المعيشة لدى شعب ما، أو أسلوب العمل لدى جماعة معيّنة، ويمكن أن يُعنى بالأسلوب الخصائص الفردية التي تُميّز شيئًا عمّا سواه فهناك الحديث عن أسلوب كاتب معيّن، أو الميل إلى سماع أسلوب موسيقيّ خاصّ، أو التّمتّع بأسلوب كلاسيكي في أثاث المنزل»[1].

و الواضح أن هذا المفهوم يفتقر إلى التّدقيق فقد تحدّث عن الأسلوب بشكل عامّ ولم يربطه بالنّصّ أو العمل الأدبي.

وفي تعريف آخر للأسلوب يربط صاحبه بينه وبين الإيحاء قائلا:«ليس الأسلوب معنى مباشرا، إنّه موسيقى بالصّوت، ورسم بالكلمة وإيحاء بالعبارة، وصورة يبيّنها النّصّ، وهو شيء غير ذلك أيضا، ولذا تظهر فيه خافية النّفس من غير توقع، وإرادة التّعبير على غير المعهود، كما تظهر به رغبة القول بشكل مخالف[2]، وقد مثّل للحالة الأولى بقول شاعر:

أسِرْبَ القَطَا هل مَن يُعِير جَناحَه لَعَلِي إِلَى مَن قَدْ هَويْتُ أَطِيرُ

و للحالة الثانية بقول المتنبي(ت350هـ):

ورَاجَعَ الشَّمْسَ نورٌ كَانَ فَارَقَهَا كَأنّمَا فَقدُه فِي جِسْمِها سُقْمُ

ولَاحَبَّذَا رقُكَ لي مِنْ عارض ملك مَا يَسْقُطُ الغَيْثُ إلّا حَيْثُ يَبتَسِم[3]

أما الحالة الثّالثة فمثلّها بقول أبي تمّام(ت231هـ):

مَازَالَ يهْذِي بالمواهب دائبا حَتَّى ظَنَنَّا أنَّه مَحْمُومُ[4]

---

[1] دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتّراث، أحمد درويش، القاهرة، دار غريب، (د،ت)،(د،ط)،ص 20.

[2] ينظر: الأسلوبية وتحليل الخطاب منذر عياشي، دمشق، دار المحبّة، (د،ط)، (2009م)، ص86.

[3] شرح ديوان المتنبي، وضعه عبد الله البرقوقي، ج4، دار الكتاب العربي، بيروت، (د،ت)، (د،ط)، ص91.

[4] شرح ديوان أبي تمام ،الخطيب التبريزي،تقديم راجي الأسمر،دار الكتاب العربي، بيروت(د،ت)، (د،ط)،ص147

والأسلوب من منظور هذا القول، طريقة فنّيّة إيحائيّة للتّعبير عن المعاني والأفكار في بنية تدعى "النّصّ" ؛ إذ يُبرز به المؤلّف المفاجئة غير المتوقّعة والقدرة التّعبيرية المتفرّدة بشكل غير مسبوق مخالف لما هو يتردّد باستمرار، وهو ما يشكّل معطيات توحي بالجمالية في العمل الفنّي.

أمّا **عبد السّلام المسدّي** فإنّه حاول –بعد حديثه المسهب عن الأسلوبية وأصولها الغربية– أن يجعل من الأسلوب ظاهرة وجودية يعمل التّفكير الأسلوبي –الذي يعتمد على الحسّ اللّغوي والفنّي– على ثباتها، وأنّ التّمييز بين أسلوب وآخر هو شيء يجب الإقرار به« ذلك أن الحدس الفنّي لا يترك مجالا للشّكّ في إمكانية تميز "أسلوب" مّا عن "أسلوب" آخر، ولا في إمكانية تفرّد"أسلوب" شخص عن"أسلوب" شخص آخر»[1].

إلا أنّ هذه النّظرة للأسلوب لا يمكن اعتبارها بأيّ حال من الأحوال تعريفا دقيقا وشاملا لمصطلح الأسلوب؛ لأنّه قد حاول حصر هذا المصطلح ضمن ركائزه الثلاث متعاضدة ومتفاعلة.«وإذا فحص الباحث ما تراكم من تراث التّفكير الأسلوبي وشقّه بمقطع عمودي يخرق طبقاته الزّمنية اكتشف أنّه يقوم على ركح ثلاثي دعائمه هي المخاطِب والمخاطَب والخطاب وليس من نظرية في تحديد الأسلوب إلا اعتمدت إيبستيميا إحدى هذه الرّكائز الثلاث أو ثلاثتها متعاضدة متفاعلة»[2].

ولتوضيح هذه الرّؤية نورد موقفه كاملا لتتّضح لنا الفكرة باعتبار المخاطِب أو المنشئ يقول:«وهكذا تتنزّل نظرية تحديد الأسلوب منزلة لوحة الإسقاط الكاشفة لمخبآت شخصية الإنسان ما ظهر منها في الخطاب وما بطن، ما صرّح وما ضمّن، فالأسلوب جسر إلى مقاصد صاحبه من حيث أنّه قناة العبور إلى مقوّمات شخصيته لا الفنّية فحسب بل الوجودية مطلقاً»[3].

فالأسلوب من وجهة نظره هي مرآة عاكسة لشخصية المؤلّف ولصورة فكره إلى الحدّ الذي تمتزج فيه تلقائية الأسلوب، والذّات المبرزة له فهو نغم شخصية الباثّ.

---

[1] **الأسلوبية والأسلوب، عبد السّلام المسدّي، ص49.**

[2] **نفسه، ص50.**

[3] **نفسه،ص 50.**

وبعد مناقشته لدلالات تحديد الأسلوب اعتمادا على المخاطِب نجده يعرج إلى الحديث عن محور آخر هو المخاطَب أو المتلقّي«ولئن تراءت لنا بعض مراسيم الكشف الموضوعي في طَرْقِ محور المخاطِب، قطب الرّحى فإنّ هذه المعالم ستدقق في تناولنا الدّعامة الثّانية وتخصّ كما أسلفنا المخاطَب المتقبّل»[1].

ويعني هذا أنّ الأسلوب لا يستقيم إلا إذا تشكّل وفق محاوره الثلاثة مترابطة وفي دراسته للدّعامة الثّانية، يقول:« ويعمد الفكر الأسلوبي إلى منهج اختياري في إثبات حضور المتقبّل في عملية الإبلاغ، فإذا استندنا إلى التّجربة اهتدينا إلى أن المتكلّم بعامّة "يُكيّف" صيغة خطابه بحسب أصناف الذين يخاطبهم، وهذا "التّكيّف"، أو التّأقلم ليس اصطناعا، لأنّه عفوي قلّما يصاحبه الوعي المدرك، وعلى هذا المستند ترى الواحد منّا يخاطب الصّغير –تلقائيا– بما لا يخاطب به الكبير صياغة ومضمونا، وتراه يخاطب الرّجل بما لا يخاطب المرأة، وتراه أيضا يخاطب من" يسموه" في منازل المجتمع وتقديرات سلّم القيم فيه بما لا يخاطب به من يدنوه»[2].

إذا يصوغ المتكلّم التعبير والخطابات بالكيفية التي تتناسب وأصناف المستمعين، فيكون الخطاب عامل استفزاز يحرّك في المتقبّل نوازع وردود فعل ما كان لها أن تُستفزّ بمجرد مضمون الرّسالة. لولا اصطباغ الخطاب بألوان ريشة الأسلوب المناسب.

أمّا المحور الثّالث الذي يدور حوله مفهوم الأسلوب كما يرى المسدّي فهو الخطاب«إنّ النّصّ إن كان وليد لصاحبه فإنّ الأسلوب هو وليد النّصّ ذاته، لذلك يستطيع الأسلوب أن ينفصل عن المؤلّف المخاطَب لأنّ رابطة الرّحم بينهما حضورية في لحظتي الإبداع والإيقاع،وهذا المنظار في تحديد ماهية الأسلوب يستمدّ ينابيعه من مقوّمات الظّاهرة اللّغوية في خصائصها البارزة ونواميسها الخفية »[3].

---

[1] **الأسلوبية والأسلوب، عبد السّلام المسدّي ، ص63.**

[2] **نفسه، ص 64.**

[3] **نفسه، ص71.**

إنّ تحديد الأسلوب انطلاقا من الظّاهرة اللّغوية أنشأ منهجا في تعريف للأسلوب بالاعتماد على خصائص انتظام النّصّ بنيويا « ممّا يجعل العلامة المميّزة لنوعية مظهر الكلام داخل حدود الخطاب وتلك السّمة إنّما هي شبكة تقاطع الدّوال بالمدلولات، ومجموع علائق بعضها ببعض ومن ذلك كلّه، تتكوّن البيئة النّوعية للنّصّ ومن ذاتها أسلوبه »[1].

لقد وقف الكثير من الباحثين من هذا المفهوم للأسلوب موقف المؤيّد حيث ركّزوا على تحديد ماهيته انطلاقا من الرّكائز الثلاثة التي ذكرناها آنفا والتي سنفصل فيها في موضع آخر.

أمّا **فايز الدّاية** فقد وزّع الأسلوب على قطبين الأوّل مخصّص القسمات« الأسلوب الخالص وهو الذي يضمّ أقساما لها قوالبها في الرّصيد النّقدي والأصول الأدبية، فيفيد الأديب منها شاعرا وكاتبا، بقدر يتوافق وزوايا الرّؤية في تجاربه الشّعورية، وكذلك يأتلف مع قيمه الثّقافية والفنّية، ونعني بالأسلوب الخالص: الصّورة الفنّية وجماليات التّركيب اللّغوي، والإيقاع والموسيقى، وأبعاد البنية الفنّية الخاصّة للقصّة والرّواية والمسرحية»[2]

ونجد هذا الرّأي يحصر مفهوم الأسلوب في الخصائص التّعبيرية التي تتوافق مع رؤية الكاتب وقيمه الثّقافية والفنّية.

أمّا الأسلوب عامّة من وجهة نظره فينقسم إلى قسمين:

1- «تخير الأديب لزوايا الرُّؤية في أعماله، و إنّنا لنميّز هنا بين أمرين هامّين هما التّجربة الشّعورية والموقف في الأدب وزاوية الرّؤية وإن يكن كل منهما يكمّل الآخر ويتمّمه»[3].

وتتبلور التّجربة الشّعورية مع المواقف التي يعيشها الأديب مع ذاته أو مع الآخرين، أو مع الكون فيحيا ويتقلب من خلال هذه التّجارب حتّى يصبح جزءا منها متأثّرا وفاعلا وصاحب رُؤية يتأثّر ويؤثّر بشكل مميّز في قوالب شعرية أو نثرية.

---

[1] **الأسلوبية والأسلوب، عبد السّلام المسدّي، ص 72.**

[2] **جماليات الأسلوب، الصّورة الفنّية في الأدب العربي، فايز الدّاية، دمشق، دار الفكر، ط2(2003م)، ص21.**

[3] **نفسه، ص22.**

2- أمّا الجانب الثّاني من الأسلوب في النّظرة العامّة: «يكمن في الأبعاد الدّلالية التي تتجلّى في العمل الأدبي، ونقصد بها العالم الذي تصنعه الألفاظ أو تعطيه لونا يباين الألوان الأخرى عند الأدباء»[1].

وفي هذا الجزء حُصر الأسلوب في الأبعاد الدّلالية للعمل الأدبي؛ حيث نجد لكل كاتب حدساً فنّيا ومعرفيا ورغبة تشكّل كلّها لتخير الكلمات المناسبة للموقف والموضوع المراد صياغته، وتتلاقح الجوانب الدّلالية مع الخصائص الأسلوبية والنّفسية لتؤلّف مصدرا يحمل طابع شخصية الأديب الثقافية والنّفسية.

وهو ما يدل على أن ثمّة أسلوبا فنّيا خالصا يسمو فوق كل الأساليب حيث يستقي منه الأديب ما يحلو له من خصائص تعبيرية تتوافق مع رؤيته وقيمه وتجربته الشّعورية.

أمّا **سمير أحمد معلوف**:

فيتكلّم عن الأسلوب من وجهة لغوية حيث يُشير إلى أنّ«مُستعمِل اللّغة عليه أن يعي القواعد التي يجب مراعاتها في صياغتها واستعمالها، ثمّ يتّخذ لنفسه أسلوبا في استعمالها يستند إلى هذه القواعد»[2]ويوضح رؤيته تلك بقوله :«فنحن نلاحظ أنّ كلّ إنسان يتكلّم لغة معيّنة قادر، في كل آن وبصورة عفوية صياغة وتفهّم وإدراك عدد لا متناه من جمل لغته لم يسبق له في الظّاهر لفظ أكثرها أو سماعها من قبل. وهذا الإنسان يتّبع في الواقع قواعد معينة يعود إليها بصورة طبيعية عندما يتكلّم لغته. وهذه القواعد بالذّات يملكها الإنسان في ذاته، وتتيح له أن يربط المعاني القائمة في ذهنه بمجموعة الإشارات الصوتية التي ينطلق بها للتعبير عن المعاني»[3].

وهذا الرّأي يشير إلى أنّ الأسلوب لا يستقيم إلا إذا استند في صياغته إلى قواعد اللّغة أو ما يسمّى بالكفاية اللّغوية التي تتميّز –كما يقول- الباحث نفسه عن الأداء الكلامي الذي يعرّفه بأنّه «الاستعمال الآني للّغة ضمن سياق معين»[4].

---

[1] **نفسه، ص 22.**

[2] **حيوية اللغة بين الحقيقة والمجاز، سمير أحمد معلوف، دمشق ، منشورات اتحاد كتاب العرب، (1996م)، ص269.**

[3] **نفسه، ص 269.**

[4] **نفسه، ص 271.**

ويظهر هذا الفرق بين المظهرين في كون الأداء الكلامي لا يخلو من بعض الانحرافات عن قوانين اللّغة إذ يحوي أيضا الكثير من المظاهر الطّفيلية قياسا إلى تنظيم القواعد الضّمنية للّغة.

وانطلاقا من هذه الرّؤية للأسلوب وضمن الحديث عن المجاز الأسلوبي يضع حدّا فاصلا لهذا المصطلح قائلا بأنّه:«طريقة المتكلّم في صياغة معانيه ضمن قواعد اللّغة وأصولها، تلك القواعد والأصول التي أتاحت للمتكلّم مستوى فرديّاً يستند إلى مستوى لغوي جماعي، كما أتاحت للدّارس القدرة على فهم التّحوّلات التي طرأت على الكلام قياسا على معيار أصيل جماعي فكانت دراستهم للمجاز –في حقيقة الأمر– دراسة للأسلوب اللّغوي كما تبدّى لدى العرب الذين أخذت عنهم اللّغة، كما كانت دراسة التّحوّلات الدّلالية التي قد تطرأ على ألفاظ اللّغة حين توضع في سياقات لغوية مختلفة»[1]

و إذا اتّخذ المتكلم لنفسه أسلوبا وفق منطلق الالتزام بقواعد اللّغة وأصولها أفاد من ذلك مسائل منها:

1- تتاح للمتكلّم فرصة صياغة أسلوب فردي يبرز فيه طاقته وشخصيته وفنيته في التّعبير،وذلك استنادا إلى مستوى لغوي جماعي.

2- اتّخاذ القواعد اللّغوية مصدر للمتكلّم في صياغة معانيه، وهو ما يسمّى بالمستوى اللّغوي الجماعي.

3- دراسة التّحوّلات التي طرأت على الكلام وفهمها بالارتكاز على القواعد اللّغوية الجماعية، كالمجاز الذي درسه العرب دراسة أسلوبية لغوية، والأمر نفسه بالنّسبة للتّحوّلات الدّلالية للألفاظ ضمن سياقات متباينة. وهذا يُنبئ إلى حدّ بعيد إلى أنّ انحرافات اللّغة عن القواعد الأساسية لا يُعدّ ولا يحصى لكنّه في الوقت نفسه إشراقة جمالية لها، ومتنفّسا للقارئ والسّامع.

وبهذا تكون القواعد اللّغوية أساسا لدراسة التّحوّلات أو لِنَقُل الانزياحات التي تخالف هذه القواعد، وهنا يمكننا التّمييز بين النّظام اللّغوي والنّظام الأسلوبي حيث يُصنّف هذا الأخير بأنه غير

[1] **حيوية اللغة بين الحقيقة والمجاز، سمير أحمد معلوف، ص 271.**

معياري ؛ إذ يؤسّس اللّغة على خلاف القاعدة من جهة ولا يُعطي للنّسق الذي يستحدثه ثباتا قاعديا أو قوّة معيارية من جهة أخرى، وهو بهذا المعنى لا يُقاس عليه، لأنّ القاعدة فيه تقوم على مخالفة القاعدة والانزياح عنها. فلغة الأسلوب تملك طاقة تشكيلية حيث تمارس عملها إبداعا وخلقا، وتحيل النّصّ كائنا جموحا وفلوتا [1].

[1] الأسلوبية وتحليل الخطاب، منذر عياشي، ص**94**.

رابعا: الأسلوب في الدّراسات الغربية الحديثة

اختلفت اتّجاهات الغربيين في تعريفهم للأسلوب وتعدّدت المفاهيم، حيث عرّفه كلّ باحث انطلاقا من رؤيته الخاصّة أو الاتّجاه الذي ينتمي إليه.

1- مفهوم الأسلوب لدى بيفون(Georges Louis Leclerc,Comte de Buffon):

يقول الكونت بوفون:«إنّ المعارف والوقائع والاكتشافات تتلاشى بسهولة، وقد تنتقل من شخص لآخر، ويكتسبها من هم أعلى مهارة فهذه الأشياء تقوم خارج الإنسان، أمّا الأسلوب فهو الإنسان نفسه فالأسلوب إذن لا يمكن أن يزول ولا ينتقل ولا يتغيّر»[1].

وهو بهذا المفهوم يشير إلى مقولة للأسلوب تتعلّق بشخصية مؤلّف النّصّ وخواصّه النّفسية وأنّه لا يتغير ولا يتبدّل بتغيّر الزّمان والمكان.

2-مفهوم الأسلوب لدىمارسيل بروست(Marcel Proust) :

إنّ الأسلوب ليس بأيّة حال زينة ولا زخرفا، كما يعتقد بعض النّاس، كما أنّه ليس مسألة تكتيك:«إنّه مثل اللّون في الرّسم، إنّه خاصّية الرّؤية تكشف عن العالم الخاصّ الذي يراه كل منّا دون سواه»[2].

يشبّه هذا التّعريف الأسلوب بالألوان التي يعتمدها الفنّان انطلاقا من رؤيته الفردية لاختيارها وتوزيعها؛ حيث يكشف لنا عالمه الخاصّ، فكذلك هي الأساليب إنّها خلق إبداعيّ أدبي تتشكّل جمالياته انطلاقا من رؤية الأديب الخاصّة في اختيار وتوزيع أساليبه في النّصّ، وبذلك تصبح الأساليب محورا أساسيا في فهم شخصية و أثار المؤلّف.

3-مفهوم الأسلوب لدىشارل بالي(Charles Bally) :

أمّا شارل بالي الذي يُعدّ المؤسّس الأول لعلم الأسلوب في العصر الحديث فقد نقل درس الأسلوب من الدّرس البلاغي إلى ميدان مستقلٍّ عرف بالدّرس الأسلوبي أو الأسلوبية.

---

[1] علم الأسلوب (مبادئه وإجراءاته)، صلاح فضل، ص 96.

[2] نفسه، ص 96.

فهو يرى في الأسلوب حدثا لغويا يفصح عنه شكله الخاصّ، ويتجلّى موقفه هذا في معالجته لقول" بيفون" الشّائع " الأسلوب هو الرّجل نفسه" إذ يقول:«إنّنا لا نعترض على هذه الحقيقة ولكنّها تستطيع أن تجعلنا نعتقد أننا إذا درسنا أسلوب "بلزاك" –مثلا– فإنّنا ندرس الأسلوبية الفردية لبلزاك، وسيكون هذا الأمر خطأ عظيما فثمّة هوّة 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، فَرَجُل الأدب يصنع من اللّغة استعمالا إراديا ومقصودا، ويستعمل اللّغة بقصد جمالي»[1].

ويرى من هذا المنطلق أنّ:«الأسلوب هو مجموعة من عناصر اللّغة المؤثّرة عاطفيّا على المستمع أو القارئ»[2]، فأصل الأسلوب عنده هو إضافة ملمح تأثيري ذو محتوى عاطفي إلى التّعبير،فالتّأثير إذن ضروري في الأسلوب ولا يمكن أن يتحقّق إلّا لغويا.

4- مفهوم الأسلوب لدستاندال(Henri Beyle Stendhal):

يرى أنّ الأسلوب:«هو أن تضيف إلى فكر معيّن جميع الملابسات الكفيلة بإحداث التأثير الذي ينبغي لهذا الفكر أن يحدثه»[3].

والمعنى أنّ الفكرة تتجسّد في الذّهن قبل أن تتحوّل إلى كلمات يبثّها المتكلّم ليعطي تأثيرا معرفيا ،وبهذا تصبح وظيفة الأسلوب مقتصرة على الفعّالية والتأثير المعرفي قبل أن تتّصل بالنّاحية الجمالية.

5-مفهوم الأسلوب لدىجودمان (Goodman):

أمّا جودمان فيشير إلى أنّ: « أناشيد"ميلتون" ليس لها أسلوب فهي أقوال محتدمة وملتزمة بشكل شخصي، وبوسعنا أن نقول إنّه ليس هناك أسلوب على ثلاث وجهات –إحداها– وهي التي تنطبق على "ميلتون" تشير إلى أنّ قولا قديرا قد يبدو محايدا من النّاحية الفنّية لصالح ما فيه من فكر

---

[1] الأسلوبية وتحليل الخطاب، منذر عياشي، ص 32.

[2] علم الأسلوب (مبادئه وإجراءاته)، صلاح فضل، ص 98.

[3] نفسه، ص 99.

وشعور، في الوقت الذي يعدّ فيه هذا الخيار نفسه تعبيرا عن موقف، والوجهة الثّانية أن تكون الكتابة غير أدبية، إذ لا يستطيع مؤلّف أن يُقيم علاقة بينه وبين قوله مطلقا وهنا لا يكون ثمّة أسلوب، أمّا الوجهة الثّالثة فتنطبق على الشّعر السيئ حيث يصبح الحرمان من الأسلوب في واقع الأمر نتيجة اختلاط أساليب كثيرة»[1].

فالأسلوب له قيمة مستقلّة عن المضمون، إذ تقتصر أهمّيته على الشّكل اللّغوي، ويمدّ القارئ بلذّة مستقلّة مختلفة تماماً عن المادة التي يعالجها القول، ويحيل هذا المفهوم إلى الآتي:

1- فصل اللّحاء الخارجي للأسلوب عن اللّب الدّاخلي للفكر ، فالقول يكون أحيانا مفيدا فكريًّا وشعوريا لكنّه لا أسلوب له، وانتفاء الخاصيّة الأسلوبية منه يُعدّ في الوقت نفسه تعبيرٌ عن موقف.

2- يقرّ هذا القول بوجود فكر سابق للّغة، إذ أنّ القول يمكن أن يكتمل بإضافة محسّنات لغوية أو بديعية وهي المحسّنات الجمالية الّتي تكمّل العمل الفنّي الرّاقي.

3- اعتبار الأشكال المجازية محورا أساسيا في صناعة الأسلوب.

6-مفهوم الأسلوب لدموريه (Moreh):

ونجد موريه يستعرض ثلاثة مفاهيم للأسلوب:

1- «الخواصّ الشّخصية الفردية في الكتابة الأدبية.

2- طريقة عرض الأفكار لغويا.

3- امتزاج الجانب الشّخصي بالمطلق لدى الكاتب العظيم في مشاهده المكثّفة الكبرى التي تشير إليه»[2].

وهو يجعل من العاطفة القوية الأصلية مصدرا مهمّا لصياغة الأسلوب، لذلك ركّز على النّظم الشّخصي الذي بدا وكأنّه شيء جوهري إذ الأسلوب- من منطلق هذه التّعريفات الثّلاث- لابد أن

[1] **علم الأسلوب (مبادئه وإجراءاته)، صلاح فضل، ص 99.**

[2] **نفسه، ص103.**

يكون فرديا، لأنّه التّعبير عن طريقة الإحساس الفردية وهو بذلك يربط بين أسلوب الكاتب وشعوره الخاصّ اتّجاه ما يُعبّر عنه.

7- مفهوم الأسلوب لدىرولان بارث(Rolan Barthes):

يقترح هذا الباحث وضع تعريف للأسلوب يتناسب مع الكتابة الرّاقية ويعتبرهما مخالفين لمفهوم اللّغة العادية إذ يقول: « الأسلوب لغة تتميّز بالاكتفاء الذّاتي وتغرس جذورها في أسطورة المؤلّف الذّاتية السّريّة، لكي تولد من خلالها التشكّلات الأولى للكلمات فهو في حقيقة الأمر ظاهرة طبيعية تشبه طبيعة البذور،و يهدف إلى نقل الحالة والمزاج ليستزرعها في نفس القارئ»[1].

ومقابل الأسلوب الذي يعتبره فرديا يتكلّم عن الكتابة التي تحمل سمة الجماعية حيث يجعلها نتيجة القصدية والاختيار ويميّز بين ثلاثة أنواع منها:

1- الكتابة "إشارة": و تشمل جميع الأشكال الأدبية بأجناسها واتّجاهاتها، حيث يُعرّف الأدب وكأنّه يقول أنا قصّة، أنا قصيدة... أو مسرحية هذا بالإضافة إلى القول المزيّن، فالعمل المقنع بالشّكل يشير إلى نفسه ،وهنا يبرز علم الجمال الذي يحدّد نوع الكتابة.

2- الكتابة "قيمة": في لغة النّظم الخاصّة حيث تمارس الكتابة باعتبارها قيمة متميّزة، حيث تحوي كلّ كلمة معنى خاصّ يحيل إلى قيمتها في المجتمع.

3- الكتابة "التزام": وهي الكتابة التي نشأت نتيجة الظّروف السّياسية أو الاجتماعية التي ولّدت وعيا أدبيا نجم عنه ظهور لون من الكتابة المناضلة المتحرّرة من الأسلوب.

وقد يحوي نصّ ما –كما يشير بارث– هذه الدّلالات الثلاث حيث يصبح إشارة تعيّن جنسه الأدبي وقيمة بمضمونه الكامن وراء الكلمات، والتزاما بقدر ما يؤكّد بشكله الانتماء لنظام معيّن.[2]

---

[1] علم الأسلوب (مبادئه وإجراءاته)، صلاح فضل، ص 103.

[2] ينظر: علم الأسلوب (مبادئه وإجراءاته)، صلاح فضل، ص 110.

8-مفهوم الأسلوب لدريفاتير(Michael Riffaterre):

ويعرّف الأسلوب بقوله:«يفهم من الأسلوب الأدبي كلّ شكل مكتوب فردي، ذي قصد أدبي، أي أسلوب مؤلف ما، أو بالأحرى أسلوب عمل أدبي محدّد يمكن أن نطلق عليه الشّعر أو النّصّ،وحتّى أسلوب مشهد واحد»[1].

ويعلّق شارحا تعريفه إذ يقول:«إنّ هذا التّعريف محدود للغاية كان من الأفضل أن نقول بدلا من" شكل مكتوب" كل "شكل دائم" حتّى يشمل الآداب الشفاهية التي يستمر الحفاظ المادّي عليها بوجود خواصّ شكليّة تجعل من الميسور فكّ شفراتها...»[2].

أمّا قوله: ذو قصد أدبي، فليس معناه المضمون أو أنّه يميّز بين الأدب الجيّد والرديء، ولكنّه يعني أنّ بعض خصائص النّصّ تجعل منه عملا أدبيا وليس مجرّد رصف للكلمات، ومن هذه الخواصّ:

شكل الطّباعة وشكل الوزن وعلامات الأجناس الأدبية، والعناوين الفرعية مثل رواية أو قصّة.

ويعود لتعريف الأسلوب بقوله:«وهنا نفهم من الأسلوب كل إبراز وتأكيد، سواء كان تعبيريا أو عاطفيا أو جماليا، يُضاف إلى المعلومات التي تنقلها البيئة اللّغوية، دون تبديل للمعنى الذي يقول أن اللّغة تعبّر عنه وأنّ الأسلوب يؤكّده »[3].

ويعتبر ريفاتير هذا التّعريف بعيدا عن المهارة اللاّزمة لذلك يوضّح قائلا:«ربّما كان من الأوضح والأدقّ أن نقول إنّ الأسلوب هو البروز الذي تفرضه بعض لحظات تعاقب الكلمات في الجمل على انتباه القارئ بشكل لا يمكن حذفه دون تشويه للنصّ، ولا يمكن فكّ شفرته دون أن يتّضح أنّه دال ومميّز، ممّا يجعلنا نفسّر ذلك بالتعرّف فيه على شكل أدبي ،أو شخصية المؤلّف وعليه نقول إنّ اللّغة تعبّر والأسلوب يُبرز .»[4].

فمنطلق هذا الرّأي الرّبط بين اللّغة والأسلوب؛ إذ التّعبير هو مهمّة اللّغة وما الأسلوب إلّا إظهار لهذا التّعبير.

---

[1] نفسه، ص110.

[2] نفسه ، ص110.

[3] الأسلوبية وتحليل النّصّ، فنس ستيوارت، ترجمة المركز الثقافي للتعريب و التّرجمة، القاهرة، دار الكتاب الحديث،(د،ط) (2009م)،ص107.

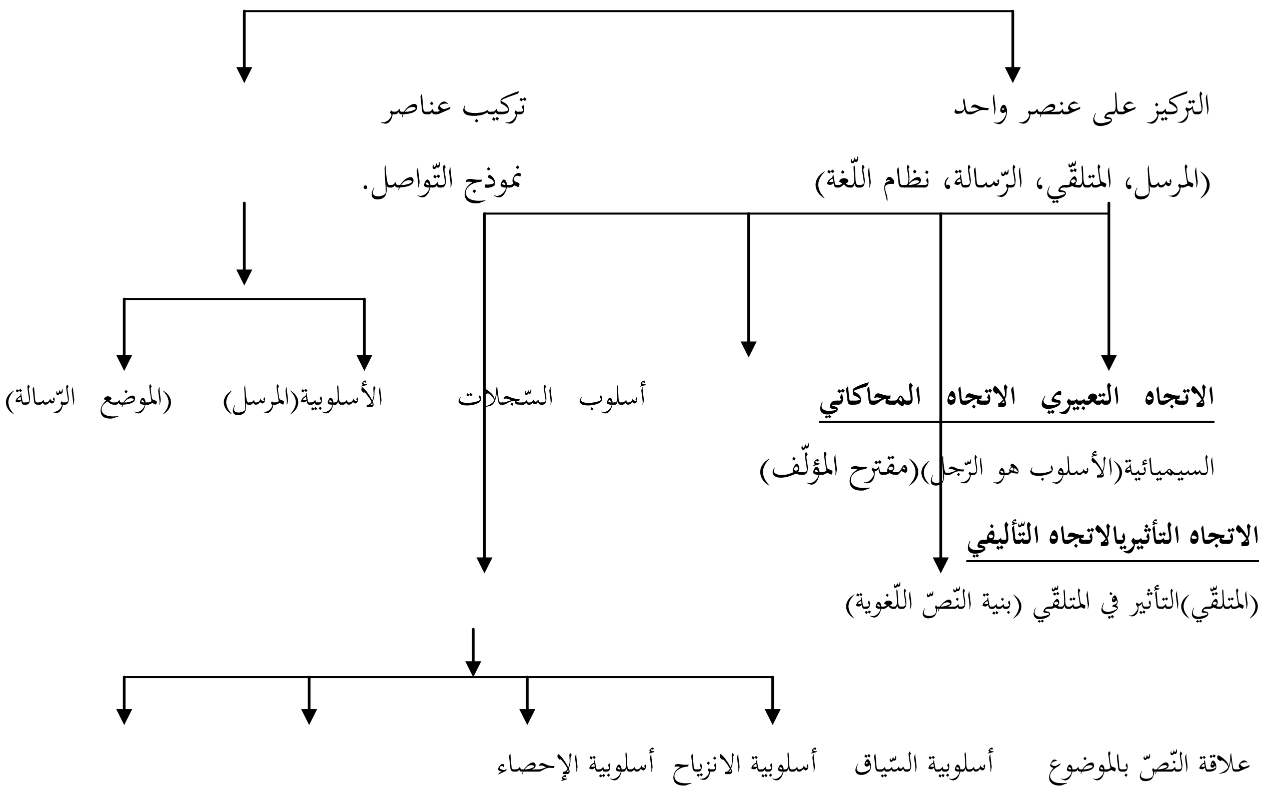
[4] علم الأسلوب (مبادئه وإجراءاته)، صلاح فضل، ص111.

9-الأسلوب لدى هنريش بليث(Heinrich Blythe):

تحدّث عن ظاهرة الأسلوب في كتابه" البلاغة والأسلوبية نحو نموذج سيميائي لتحليل النّصّ" حيث استطاع أن يصنّف المفاهيم التي أعطيت لهذا المصطلح رغم تضاربها وتعقيداتها، وقد قسّمها في أربع اتجاهات تتشعّب إلى شعب فرعية، انطلاقا من نموذج التّواصل:[1]

الاتجاهات الأسلوبية

في ضوء نموذج التّواصل



ولا ينكر هنريش بليث ارتباط كلمة الأسلوب ببعض المظاهر المشتركة بين جميع المجالات : الأسلوب الشّفوي، والكتابي، والأسلوب الأدبي، أسلوبية التّلقيّ، وأسلوبية الانزياح والأسلوبية السّياقية ولذلك يقول:

- «الأسلوب يمثّل اختيارا بين مدّخر من الإمكانيات».
- «الأسلوب خاصّية فردية».

[1] البلاغة والأسلوبية، هنريش بليث، ترجمة محمد العمري، ص52

- «الأسلوب هو نتيجة المعايير والمواصفات ومنطلقاتها».[1]

فالمخطّط المدوّن أعلاه يمثّل رؤيته للاتجاهات التي بنى عليها الباحثون مفهومهم للأسلوب حيث نظروا للأسلوب:

1- باعتباره تعبير عن شخصية الكاتب (المرسل).التّوجّه الفكري وهو ما يشمل الاتّجاه التّعبيري للأسلوب والذي رُبط بمفهوم بيفون المشهور (الأسلوب هو الرّجل نفسه).

2- باعتبار المتلقّي: أو كأثر في القارئ وهو ما يشمل الاتّجاه التّأثّري العاطفي للأسلوب حيث يربط هذا الأخير بالمقولات الاقناعية (التّعليم والإمتاع والتّأثر).

3- باعتبار النّصّ: وهو ما يشمل الاتّجاه المحاكاتي، حيث يدور حول العلاقة بين الأسلوب والموضوع الممثّل به.

4- باعتباره تأليف خاص للّغة: وهو ما يشمل الاتّجاه التّأليفي، ويتعلّق الأمر بمعالجة الأسلوب على أنّه اختيار وتنظيم وتوزيع دالّ لعناصر لسانية. وارتبط بهذا المفهوم ظهور نزعات أسلوبية من أهمّها أسلوبية الانزياح وأسلوبية السّياق، والأسلوبية الإحصائية.[2]

بعد نقده اللاّذع لهذه التّصوّرات والاتّجاهات التي مثّلها للكثير من الباحثين يُبرز لنا"هنريش بليث" تصوّره الخاصّ؛ حيث يتحدّث عن أسلوبية السّجلاّت ويرى أنّ هناك نقطة مهمّة أهملت في التّصوّرات الأربعة إذ يقول:« ونقصد من ذلك أنّ جميع العوامل التّواصلية تساهم في إظهار الأسلوب: المرسل، والمتلقّي، والسّنن، والعلاقة، مع الواقع وقناة الإرسال ...إلخ »[3]، ويرى أنّ النّظرية الوحيدة التي يمكنها أن تستوعب عدّة عوامل تواصلية هي نظرية السّجلات ثمّ يوضّح قائلا:«والسّجلّ يعني تنوّع الكلام بحسب الاستعمال»[4].

---

[1] **البلاغة والأسلوبية، هنريش بليث، ترجمة محمد العمري، ص52.**

[2] **ينظر:نفسه، ص(52-62).**

[3] **نفسه، ص 62.**

[4] **البلاغة والأسلوبية ، هنري بليث، ترجمة محمّد العمري، ص62.**

وهذا يسمح بتقسيم ثلاثي ملائم هو كالآتي:

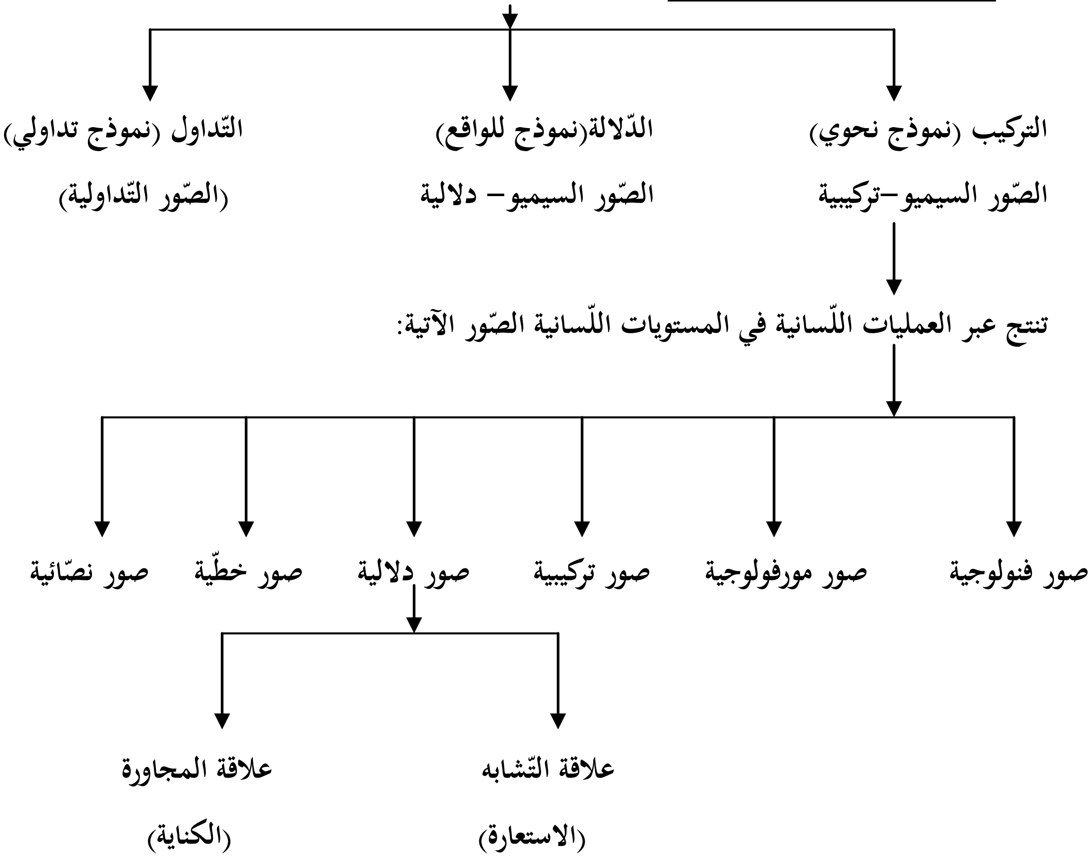
1- حقل الخطاب: العلاقة بين النّصّ والموضوع.

2- نوع الخطاب: العلاقة بين اللّغة المكتوبة واللّغة المنطوقة.

3- فحوى الخطاب: العلاقة بين المرسل والمخاطَب(المتلقّي) في بعض مقامات التّفاعل الاجتماعي.

ويمكن إبراز نظرة هذا الباحث لنموذج التّحليل السّيميائي[1] للأسلوب كما يأتي:

النّموذج السّيميو– تركيبي



[1] ينظر: نفسه، ص**14**.

10- مفهوم الأسلوب لدى عند بييرجيرو(Pierre Giraud):

يرى هذا الباحث من خلال كتابه" الأسلوبية" أنّ الأسلوب هو«طريقة للتّعبير عن الفكر بوساطة اللّغة»[1].

إلّا أنّه يرى بعد طرحه لهذا التّعريف البسيط أنّه يضع البحث أمام عدّة عقبات فيفكّك الكلمات التي يحتويها هذا المفهوم لكلمة الأسلوب ويقول:«إنّ كلمة"طريقة" هي نفسها غامضة وإنّ كلمة "تعبير" تصبح معقّدة جدّا، ما إن تحاول أن تحلّل فئات التّعبير وأنماطه، لكن هل يجب أن نقرأ: عبر عن الفكر أو عن فكرة، أسئلة كثيرة تقدونا بعيدا جدّاً».[2]

فمفهوم كلّ من الفكر واللّغة واسع جدّا يشمل جميع وجوه النّشاط الإنساني في الحياة عبر التّاريخ، ويتّجه التّعقيد بالتّحديد في كلمتي "طريقة" و"تعبير" إذ يتّسمان باللّبس والتّعقيد ويتعيّن لتوضيحهما تحليل مراتب التّعبير وكيفيات توظيفه. فكيف نفهم " التّعبير عن الفكر"؟ [3]

كما يعرّفه بأنّه:«المظهر الذي في الخطاب ينجم عن اختيار وسائل التّعبير والتي بدورها تحدّدها مقاصد المتكلّم أو الكاتب وطبيعته»[4].

ويصنّف بيير جيرو الأساليب حيث يربط كلّ أسلوب بطبيعة التّعبير ومصادره أو مظاهره فوجد:

أوّلا: حدود التّعبير:تختلف تعاريف الأسلوب –كما يراها بيير جيرو- تبعا لتناولنا التّعبير بالمعنى الواسع لهذه الكلمة أو تناولنا له ضمن اتفاق محدود.[5]

1- إنّ فنّ الكاتب بالمعنى التّقليدي هو استخدام أدوات التّعبير استخداما واعيا لغايات جمالية وأدبية .

---

[1] الأسلوبية، بير جيرو، ترجمة منذر عيّاشي، دمشق، مركز الإنماء الحضاري، (د،ط)،(1994م)، ص10.

[2] نفسه، ص139.

[3] ينظر: النّصّ والأسلوبية(بين النّظرية والتّطبيق)، عدنان بن ذريل، دمشق، منشورات اتحاد كتاب العرب، (د،ط)،(2000م)، ص48.

[4] الأسلوبية، بير جيرو، ترجمة منذر عيّاشي، ص 139.

[5] ينظر: المرجع نفسه، ص 140.

2- طبيعة الكاتب: وتكون في الاختيار العفوي وغير الشّعوري، وهو يعبّر عبر هذا الاختيار عن مزاج الإنسان وتجربته.

3- كلية العمل: وهي موقف الإنسان في كلّ أوضاعه.

أمّا حدود أدوات التّعبير- كما يُحدّدها بيير جيرو- فتتضمّن قيما يحتويها الخطاب الأدبي؛حيث أنّها تُترجم الموقف العفوي للكاتب أو الأثر الذي نريد إحداثه في المتلقي وهي:

1- قيم مفهومية: أسلوب واضح ومنطقي وسليم.

2- قيم تعبيرية: أسلوب نزق، طفولي، ريفي...

3- قيم انطباعية: أسلوب حاسم، ساخر، مضحك.[1]

ثانيا: مصادر التّعبير:بالنّسبة لمصادر التّعبير فيرجعها بيير جيرو إلى:

1- الخواصّ النّفسانية والفيسيولوجية: أسلوب المزاج، والجنس، والعمر، وأسلوب القلق، والتّشاؤم، والفرح...

2- الخواص الاجتماعية: أسلوب حسب الطّبقات، والمهن، والأرياف...

3- الخواصّ الوظائفية: أسلوب أدبي وإدراكي، وخطابي...

ثالثا: أوجه التّعبير أو مظاهره:

أ- من حيث الشّكل:الايجازي، الاستطرادي، التّصويري.

ب- من حيث الجوهر أو المضمون: الأسلوب اللّيّن، الحزين، القوي...

ج- من حيث تعبيرية المتكلّم: يكون الأسلوب شاعريا، تقليديا، قديما...

11- مفهوم الأسلوب لدليو سبتزر(Léo Spitzer):

يعدّ هذا الباحث أوّل من صمّم بتأثير مباشر من "كارل فوسلر"، نقدا مبنيا على السّمات الأسلوبية للعمل، وقد نفذ نشاطه في ميادين عدّة وخاصّة في ميدان علم الدّلالة وعُرف عنه أنّه دعا إلى تكوين نظرية أصيلة في الأسلوبية، ثمّ إنّه رفض التّقسيم التّقليدي بين دراسة اللّغة ودراسة الأدب وبحث عن المفتاح في أصالة الشّكل اللّساني أو في الأسلوب نفسه.

[1] ينظر: علم الأسلوب (مبادئه وإجراءاته)، صلاح فضل، ص 128.

ويرصد هذا الباحث علاقات التّعبير بالمؤلّف لتدخل من خلال هذه العلاقة في بحث الأسباب التي يتوجّه بموجبها الأسلوب وجهة خاصّة في ضوء العلاقة القائمة بين المؤلّف ونصّه الأدبي؛ إذ يقول:«إنّ الانحراف الأسلوبي الفردي عن نهج قياسي، لابدّ أن يكشف عن تحوّل في نفسية العصر،تحوّل شعر به الكاتب وأراد أن يترجمه إلى شكل لغوي، ولابدّ أن يكون هذا الشّكل جديدا، فلا يمكن تحديد الخطوة التّاريخية نفسيا ولغويا على السّواء، ومن المسلّم به أن تحديد بداية تجديد لغوي يكون أسهل بالنّسبة للكتّاب المعاصرين، لأنّنا نعرف أساسهم اللّغوي أكثر ممّا نعرف أساس الكتّاب المتقدّمين».[1]

فالأسلوب عنده انحراف عن النّهج القياسي المعروف، فدراسة الأسلوب الفردي صمّم ضمن منظور يتلخّص فيما يأتي:

1- دراسة اللّغة ودراسة جميع العادات اللّسانية الخاصّة بفرد من الأفراد.

2- دراسة الكلام واللّسان في سياقه أي ضمن حالته.

ويمكن أن نقول أنّ دراسة الأسلوب عند سبتزر تبدأ باللّغة لتنتهي بالنّفس مستكشفة عبر اللّغة أسلوبها الذي ينجلّى عنه وضع نفسي مُعيّن، فهو يربط بين الأسلوب ونفسية الكاتب. ثمّ يتساءل فيقول: «هل يمكن أن نميّز نفسية كاتب مُعيّن من خلال لغته الخاصّة؟»، وقد انطوت أسلوبية سبيتزر على مبادئ مهمّة لدراسة الأسلوب هي كالآتي[2]:

1- معالجة النّصّ تكشف عن شخصية مؤلّفه.

2- الأسلوب انعطاف شخصي عن الاستعمال العادي للغة.

3- فكر الكاتب لحمة في تماسك النّصّ.

4- التّعاطف مع النّصّ ضروري للدّخول في عالمه الحميم.

---

[1] **البنى الأسلوبية (دراسة في أنشودة المطر للسّيّاب)، حسن ناظم، الدار البيضاء، المركز العربي الثّقافي، ط1(2002م). ص35.**

[2] **نفسه، ص37.**

12- مفهوم الأسلوب لدرومان جاكبسون (Roman Jakobson):

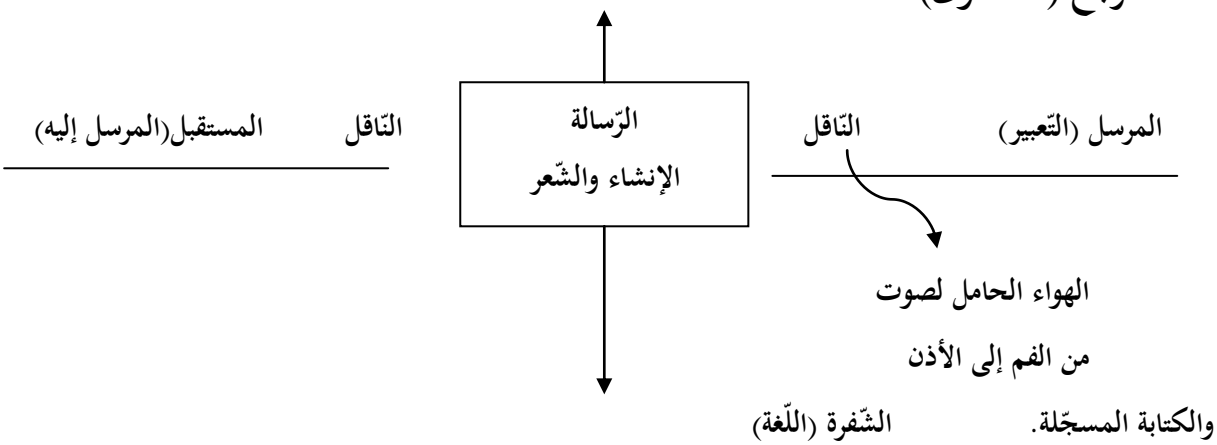
يعدّ رائد المدرسة الشّكلية وضع نظريتها اللّسانية وأسهم في بلورة الفكر الأسلوبي ، ونادى بمدّ جسر بين الدّراسات اللّغوية والنّقد الأدبي بالدّراسة الأسلوبية، كما اهتمّ بنظرية البلاغة عند عبد القاهر الجرجاني، وأعاد صياغة التّصوّرات البلاغية القديمة، في ضوء علم اللغة الحديث ونظريات السيميولوجيا.

وقد حدّد ستّ وظائف للكلام منطلقا من نظرية الاتّصال أو الإخبار ومن جهاز التّخاطب الذّي يتألّف من ستّة عناصر تؤدّي كلّ منها وظيفة:

1- المرسل _ التّعبير.
2- السّياق_ المرجع.
3- الرّمز_ تأكيد التّطابق بين طرفي التّخاطب.
4- المرسل إليه_ الفهم.
5- الوسيلة_ النّقل.
6- الرّسالة_ الإنشاء والشّعر.

وهذه خطّة تجسيدية توضّح المراحل التي تمرّ بها الرّسالة بين المرسل والمرسل إليه؛ حيث أنّ كلّ اتّصال بشري لغوي يحمل بالضّرورة هذه العناصر سواء كان اتّصالا مباشرا أو غير مباشر.[1]

المرجع (المحتوى)



[1] دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتّراث، أحمد درويش، ص34.

إذ تقتضي كلّ عملية تخاطب بحسب هذا النموذج جهاز أدنى يتكوّن من باثّ (المرسل) ومستقبل(مرسل إليه) وناقل.

فأمّا الباثّ: فهو المتكلّم ويقوم بعملية التّركيب، أي صياغة المفاهيم والمتصوّرات المجرّدة في نسق كلامي محسوس، ينقل عبر القناة الحسّية بواسطة الأداة اللّسانية.

وأمّا المستقبل: وهو المخاطَب فيقوم بعملية التّفكيك، والملاحظ أنّ عملية التّركيب تنطلق من المتصوّر المجرّد لتجسيمه في قالب كلامي محسوس بينما تنطلق عملية التّفكيك من موضوع حسّي لإرجاعه إلى مدلولاته المجرّدة.

وانطلاقا من نظريته للّغة الّتي تؤسّس فيها القاعدة على عنصري الاختيار والتّوزيع وتسجيل الاحتمالات المرجعية المتعدّدة للصّور المنتجة يأتي تعريفه للأسلوب بأنّه: « إسقاط محور الاختيار على محور التّوزيع»[1].

وفي ضوء هذا التّعريف فإنّ«الأسلوب يتحدّد بأنّه تطابق لجدول الاختيار على جدول التّوزيع، ممّا يفرز انسجاما بين العلاقات الاستبدالية التي هي علاقات غيبية يتحدّد الحاضر منها بالغائب والعلاقات الرّكنية وهي علاقات حضورية تمثّل تواصل سلسلة الخطاب حسب أنماط بعيدة عن العفوية والاعتباط».[2]

وقد بيّن تعريف جاكبسون أنّ تحليل الأساليب يكشف أنماطا من البنى المتحوّلة التي تكثف هيمنة الوظيفة الشّعرية والجمالية على الرّسالة اللّغوية، وتجعل من النّصّ اللّغوي نصّا أدبيّا إبداعيا، فاللّغة تشكّل نظاما محكما يستثمر طرق الابتكار للنّفاذ إلى المعنى بتغيير وحدة ترتيب المفردات من جميع جهاتها لتكوين جامع نصّي يثمّن فرادة التّعبير.[3]

ومن خلال ما سبق يمكن القول أن مصطلح الأسلوب أصبح أكثر تشعّبا والتباسا وتعقيدا عند الأوروبّيين المحدثين ، من أنّ يعبّر عنه في إطار لفظي محدّد، وربّما كان ذلك من الدّواعي التي

---

[1] **الأسلوبية وثلاثية الدّوائر البلاغية، عبد القادر عبد الجليل، ص121.**

[2] **الأسلوب والأسلوبية، عبد السّلام المسدّي، ص77.**

[3] **ينظر: مجلة اللغة العربية وآدابها،"النّظرية الأسلوبية"، عبد الله عنبر، حوليات الجامعة الأردنية، العدد 3، ص 256.**

أدّت إلى نشوء ما يسمّى بالأسلوبية أو علم الأسلوب وتطوّر قضاياه، فمعنى الأسلوب لا يزال يبدو غامضاً كأنّه لغز محيّر تلهث الأفكار وراءه لتعرف سرّه وتدرك حقيقته وهو ما دفع "رولان بارت" إلى القول بأنّ الأسلوب: «أشبه بنفحة الزّهر القادمة من الطّبيعة،يتمّ التّمتّع بها دون أن يلتمس لها بالضّرورة معنى».[1]

إنّ الانشغال بالبحث عن ماهية مصطلح الأسلوب وجوهره، وطريقة تكوينه قديما وحديثا قد خلص إلى أنّ الأسلوب بمعناه اللّغوي هو:« الطّريق الممتدّ أو المذهب أو الوجهة أو الفنّ»، وهو ما تفرّعت عنه معظم التّعريفات التي أتت على توضيح مفهوم الأسلوب من حيث ارتباطه بلغة التّعبير اللّفظي الإنساني، "فالطّريق أو المسلك" تساهم في تركيبه عناصر يتمّ بناؤها على مراحل حتّى الوصول إلى نهايته:

1- فكرة الرّبط بين نقطتين أو هدفين:

وهو ما يتجسّد من خلال توليد فكرة معيّنة من بين أفكار كثيرة مختزنة في الذّهن في محاولة لإيصالها إلى الغير، وقد يلجأ الكاتب أو المتكلّم إلى نقل تجربة وجدانية تفاعلت وتكوّنت في النّفس، فيتمّ الرّبط بين المخاطِب والمخاطَب وهما النّقطتين المقصودتين أو الهدفين.

2- رسم صورة ذهنية ملائمة لهيئة وشكل هذا التّوصيل أو الرّبط:

يتمّ تصوير عناصر وأجزاء هذه الفكرة أو التّجربة من قبل صاحبها وترتيبها في الذّهن أو المخيلة على الشّكل الذي يراد إبرازها فيه، وذلك بهندستها وتصميمها داخليا ووضعها في قالب تجريدي ذهني وإعدادها للخروج من الذّهن بشكل معيّن.

3- اختيار المواد الصّالحة المناسبة لتحقيق وتنفيذ فكرة الرّبط:

بعد التّصوير والتّخيّل يختار المؤلّف ما يناسب فكرته أو تجربته وما يتلاءم مع ما يريد إيصاله من أفكار أو انفعالات وأحاسيس إلى الغير، وبمعنى أصحّ انتقاء قوالب وتراكيب لفظية معيّنة من

[1] علامات في النّقد(مجلة)، "في سبيل إيجاد مفهوم واضح للأسلوب"، رابح بومعزة، ص 193.

مفردات اللّغة وإخراجها من مجالها الافتراضي إلى الاستخدام الفعلي بتصميمها وبناءها وفق ما تَصَوّره الذّهن وجسّده الخيال.

4- التّنفيذ في وضع المواد المناسبة في المكان المناسب:

وذلك بوضع الألفاظ والتّراكيب اللّغوية التي تمّ انتقاؤها في نسق معيّن، أو صياغة تتّفق مع قواعد اللّغة،وبذلك يتمّ تجسيد الفكرة أو التّجربة في العالم الحسّي المرئي أو المسموع، فتكتمل بذلك الصورة الحقيقية للأسلوب.[1]

وبهذا يصبح الأسلوب هو طريقة التّوليد والانتقاء والتّصوّر للأفكار والمعاني، ثمّ كيفية تنسيق أجزاءها والرّبط بين عناصرها في الذّهن، وتجسيد هذا التّنسيق في القالب اللّفظي.

خامسا: الأسلوب بوصفه علماً

يعتبر الأسلوب مصطلحا شائعًا بكثرة في الدراسات البلاغية وهو أسبق في الوجود كمصطلح من النّاحية التّاريخية من مصطلح الأسلوبية الذي لم يظهر إلا في بداية القرن العشرين، مع ظهور الدّراسات اللّغوية الحديثة التي قرّرت أن تتّخذ من الأسلوبية علمًا يدرس لذاته ،أو يوظّف في خدمة التّحليل الأدبي أو التّحليل النّفسي أو الاجتماعي تبعا للاتّجاهات المختلفة والمناهج المتعدّدة في البحث والدّراسة.

وقد تخطّى الأسلوب تلك الدّائرة الضّيّقة التي كانت تحاصره ضمن البلاغة في كونه بسيطا أو سهلا أو ساميا إلى دائرة العلمية من خلال علم اللّسانيات بعد أن تطوّرت ونضجت منهجا ومتّجها، فأصبح أحد الفروع المهمّة في بنائها التّكويني فبدأ يشقّ طريقه عبر تحديد ملامحه المنهجية من خلال الدّراسات والأبحاث التي قدّمت، حتّى أضحى موضوع هذا العلم متعدّد المستويات مختلف المشارب والاهتمامات متنوّع الأهداف والاتّجاهات.

أمّا طبيعة العلاقة القائمة بين الأسلوب والأسلوبية فيعود إلى لون الدّراسات الأسلوبية ذاتها، ويتحدّد ذلك من خلال «ارتباطها بالدّراسات اللّغوية حيث رسمت خطاها من هذه الزّاوية وعملت

[1] **علامات في النّقد (مجلة)، "في سبيل إيجاد مفهوم واضح للأسلوب"، رابح بومعزة، ص (205-206).**

على تحديد المادّة الكلامية التي تصلح لكي تدور حولها "دراسة أسلوبية"؛ ذلك أن هذه الدّراسة تقتضي أن يكون الكلام ذا مستوى فنّي معيّن منذ البدء وأن يكون متميّزا عن الكلام العادي، وقد وجدت الأسلوبية نفسها تعود إلى "الأسلوب" ليساعدها على التّصنيف بين مستويات الكلام المختلفة، وهو دور يتشابه مع الدّور القديم الذي كان يقوم به الأسلوب مع البلاغة وهو دور معياري على حين أنّ الدّور الحديث يقوم على أساس "وصفي" خاص.»[1]

كان هذا التّحديد للعلاقة الرّأسية بين المصطلحين أمّا بالنّسبة للعلاقة الأفقية بينهما فتتحدّد برصد العلاقات بين مجموعة من النّقاط المتجاورة، ورصد دوائر المعنى التي تدخل ضمن كلّ مصطلح.

حيث يرى "أحمد درويش" من هذه الزّاوية أنّ «الدّائرة التي تغطّيها كلمة "الأسلوب" هي أوسع وأشمل من تلك التي تغطّيها كلمة "الأسلوبية"».[2]

فكلمة أسلوب من حيث المعنى اللّغوي العام، يمكن أن تُطلق على:

1- النّظام والقواعد العامّة (أسلوب معيشة – أسلوب عمل).

2- الخصائص الفردية التي تميّز شخصا عن سواه (الميل إلى أسلوب موسيقي،أسلوب كاتب معيّن...)

فإذا كانت هذه دائرة المعنى لكلمة أسلوب فإنّ الدّائرة التي تحتلّها الأسلوبية أضيق بكثير؛ إذ تعني«الوصول إلى وصف وتقييم علمي محدّد لجماليات التّعبير في مجال الدّراسات الأدبية واللّغوية على نحو خاصّ ولا تكاد تتعدّاها إلى غيرها من المجالات ».[3]

لكن الواضح أنّ الأسلوبية قد تطوّرت واتّضحت معالمها على ضوء الأسلوب باعتبار أنّها تتحدّد بكونها تمثّل البُعد اللّساني له، فجوهر الأثر الأدبي لا يمكن فهمه والولوج إليه إلاّ عبر صياغاته الابلاغية «ذلك أنّه إذا كانت الأسلوبية تتعامل مع اللّغة على أساس أنّها تحلّ من التّعبير محلّ الرّخام

---

[1] ينظر:دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتّراث، أحمد درويش، ص19.

[2] ينظر:دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتّراث، أحمد درويش، ص20.

[3] نفسه، ص 20.

من النّحت فإنّها لا تتعامل مع كلّ تعبير، بل مع لون معيّن منه، وصل إلى درجة معيّنة من الأداء الأدبي ».[1]

ويشكّل الأسلوب هذا الأداء الأدبي المميّز، لذلك عُدّ المنطلق المبدئي في تحديد التّفكير الأسلوبي وبالتّالي توجيه «منحى الأسلوبية نحو علم تحليلي وصفي يرمي إلى إدراك الموضوعية في حقل إنساني عبر منهج عقلاني يكشف البصمات التي تجعل السّلوك اللّساني ذا مفارقات عمودية».[2]

فظهور مصطلح الأسلوبية –كما يشير إلى ذلك"أحمد درويش"– «لم يُلغ مصطلح "الأسلوب"، وإنّما تحدّدت للمصطلح القديم دائرة ووظيفة في إطار المصطلح الجديد».[3]

وقد أوضح عبد السّلام المسدّي هذه العلاقة حينما حصر مجال البحث والاستقراء وضبطه بحقل التّحديدات نحو توجّه معرفي منظوره بسيط مباشر ينبثق من ركن زاوية العلم نفسه، وهوتحديد الأسلوبية، وله منظور مركّب غير مباشر ومداره تحديد موضوع العلم الذي هو الأسلوب ذاته.[4]

وبهذا الوصف تصبح الأسلوبية سببًا في نشأة مصطلح آخر مرادف لها هو علم الأسلوب «الذي أصبح من العلوم التي تعتمد منهجية محدّدة في علاقاته التّركيبية، ويستند على نظام مخصوص، حيث تُؤدّي اللّغة في كيانه وظائف معيّنة ».[5]

أمّا منحاه فهو « علم لغوي يبحث في الوسائل اللّغوية التي تُكسب الخطاب الاعتيادي،أو الأدبي خصائصه التّعبيرية والشّعرية، فتميّزه من غيره وتتعدّى مهمّة تحديد الظّاهرة إلى دراستها بمنهجية علمية لغوية ويَعُدّ الأسلوب ظاهرة لغوية في الأساس يدرسها ضمن نصوصه»[6].

---

[1] الأسلوب والأسلوبية، عبد السّلام المسدّي، ص33.

[2] دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتّراث، أحمد درويش، ص20.

[3] دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتّراث، أحمد درويش، ص 20.

[4] ينظر:الأسلوب والأسلوبية، عبد السّلام المسدّي، ص 26.

[5] الأسلوبية وثلاثية الدّوائر البلاغية، عبد القادر عبد الجليل، ص 121.

[6] الفكر العربي المعاصر(مجلّة)، "الأسلوبية"، عدنان بن ذريل، العدد 25، (1982م)، ص249.

وفي الوقت الذي بنت فيه الأسلوبية صرحًا شامخًا وسَمَت وارْتَقت لتصل إلى مصاف العلوم فتنافسها تارة، وتغذّيها وتتلاقح معها تارة أخرى، نجد من الباحثين من يرفض علميتها لعدّة أسباب نجملها فيما يأتي:

أوّلها: نابع من طبيعة الدّراسات الأسلوبية نفسها؛ إذ لا يمكن أن تتشكّل من مجموعة الخصائص الفردية في الكيان اللّغوي ومن النّصوص قوانين ومنهجية ووسائل عمل تتحوّل إلى علم قائم بذاته له استقلاليته ومنهجيته وأدواته التحليلية وأهدافه.[1]

ثانيها: أنّ الأسلوبية مجرّد وسيلة للتّعبير عن الظّاهرة اللّغوية مع قدرتها الواضحة على التّعامل مع النّصّ الأدبي إذ: « لم تنجح الأسلوبية حتّى الآن في أن تثبت أنّها علم قائم بذاته، ولا أن تؤسّس منطلقات واضحة الهوّية، ومستقلّة الذّات، ولكنّها إلى جانب ذلك توصّلت إلى إثبات أنّها قادرة على التّعامل مع النّصّ الأدبي من وجهات مختلفة ».[2]

ثالثها:أنّ الأسلوبية مرتبطة بالدّراسات اللّغوية، ثمّ استفاد منها النّقّاد في دراسة النّصّ وتحليله، وبناء على ذلك فإنّها تجمع بين المنهج العلمي في دراسة اللّغة والمنهج النّقدي في دراسة النّصّ فهي إذن تجمع بين المنهج والعلم.[3]

سادسا: الأسلوبية المصطلح والموضوع

أفرزت البحوث الحديثة وحتّى القديمة حول ظاهرة الأسلوب تعاريف كثيرة ومختلفة، قدمت في النّهاية أساسا لبروز نظرية أسلوبية شاملة هدفها العام هو وضع مناهج محدّدة للبحث في الأساليب، وما تنطوي عليه من سمات أساسية عدّت ركيزة في الرّبط بين مختلف العلوم وذلك للتّداخل الموجود بين الأسلوبية –بعد أن استقرّت علما قائما بذاته– وعلوم أخرى مقترنة بها كاللّسانيات والبلاغة والنّقد وغيرها...

---

1 مجلة فصول، "الأسلوبية "، كمال أبو ديب، المجلد 6، العددَ1، (1984)، ص219.

[2] نفسه، ص218.

[3]تأصيل الأسلوبية في الموروث النّقدي والبلاغي، (كتاب مفتاح العلوم للسّكاكي أنموذجا)، إعداد ميس خليل محمد عودة، (ماجستير)، جامعة النّجاح الوطنية، نابلس، فلسطين، ص05.

ونقف على تحديد مصطلح الأسلوبية بداية مع المعاجم حيث عرّفها معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة بأنّها:

1- درس موضوعه دراسة الأساليب، وميزات التّعبير اللّغوية.

2- تعتبر الأسلوبية التي لم تتوصّل إلى توضيح واضح لموضوعها درسا مشلولا، حيث يتوزّع حقل الدّراسة بين اللّسانيات التّعبيرية والبلاغة والشّاعرية والسّيميائية والدّلالة والسّردية.

3- بناء عقلي يتوفّر على غاية.[1]

وتقودنا هذه التّوضيحات إلى القول بأنّ الأسلوبية دراسة للأساليب و التّعبيرات اللّغوية المختلفة واللّغة، وأنّها تتقاطع مع حقول معرفية وعلمية أخرى لعلّ أهمّها اللّسانيات والبلاغة والسّيميائية...

أمّا معجم مصطلحات الأدب فيقسّم الأسلوبية إلى مباحث عدّة هي:

1-دراسة الأساليب بوصفها اختيارات مختلفة بين وسائل التّعبير التي تحتّمها طبيعة النّصّ ونوايا كاتبه.

2- تصنيف الأساليب حسب نظم مختلفة بعضها أدبي وبعضها اجتماعي وبعضها الآخر نفسي.

3- علم وظائف الأسلوب مع دراسته منذ نشأة التّعبير وحتّى الوصول إلى الغرض منه.

4- علم بناء الأسلوب التّركيبي.

5- نقد الأسلوب في نصوص محدّدة بصرف النّظر عن قواعده العامّة.[2]

وننطلق في تعريف مصطلح الأسلوبية الذي استقرّ ترجمة له في العربية لنقف على دالّ مركّب جذره"أسلوب" style ولاحقته "ية" ique ليكوّن بذلك مصطلح "أسلوبية"، يقول عبد السّلام المسدّي بعد وقوفه على الأصل واللاّحقة:« وخصائص الأصل تقابل انطلاقا أبعاد اللاّحقة، فالأسلوب ذو مدلول إنساني ذاتي وبالتّالي نسبي، واللاّحقة تختصّ فيما يختصّ به البعد العلمي العقلي، وبالتّالي الموضوعي، ويمكن في كلتا الحالتين تفكيك الدّال الاصطلاحي إلى مدلوليه بما يطابق

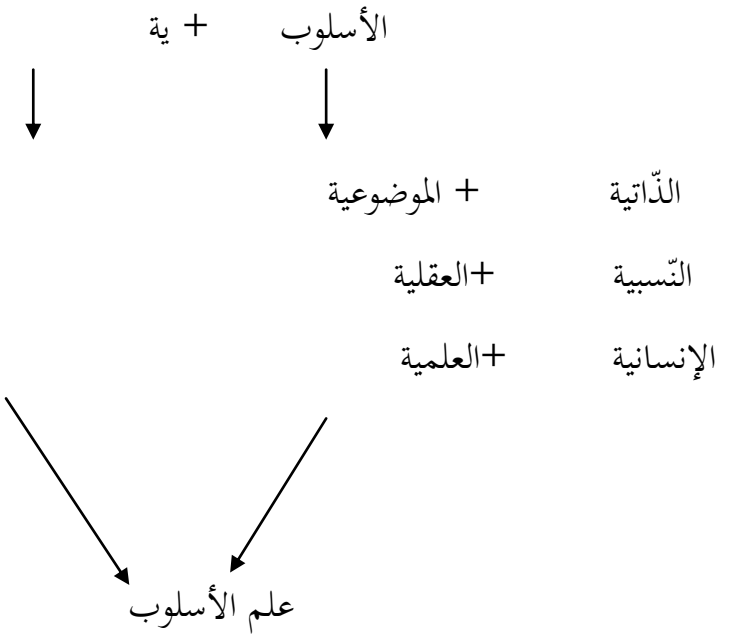
[1] **معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، سعيد علوش، ص114.**

[2] **معجم مصطلحات الأدب، وهبة وجدي، ص 544 .**

عبارة: علم الأسلوب (Science de style)لذلك تعرّف الأسلوبية بداهة بالبحث عن الأسس الموضوعية لإرساء علم الأسلوب ».[1]

ويحيل هذا التّعريف إلى أنّ:

الأسلوب هو الجوهر والمبدأ الذي قامت عليه الدّراسة الأسلوبية حيث أنّها «تعتني بدراسة أسلوب النّصّ والنّظر إلى دراسة الأسلوب في سياق الحديث الأدبي الذي ينطلق من مواصفات أبرزها الدّلالة والتّعبير والتّأثير »[2]، ويحمل هذا الأسلوب الذي اعتنت به الأسلوبية صفات الإنسانية والذّاتية والنّسبية. أمّا لاحقته"ية"(ique) فتمثّل البعد العلمي والعقلي والموضوعي وتشكّل هذه الصّفات مجتمعة بين الأسلوب ولاحقته ما يُسمّى "بالأسلوبية" التي تمثّل البحث عن الأسس الموضوعية لإرساء علم الأسلوب ويمكن توضيح هذا التّعريف بالبيان الآتي:



[1] **الأسلوبية والأسلوب، عبد السّلام المسدّي، ص(31-32).**

[2] **الأسلوبية والأسلوب، عبد السّلام المسدّي، ص78.**

وتتحدّد الإنسانية والذّاتية للأسلوب من الجانب اللّغوي الذي يخصّ الكائن البشري بصفة عامّة والمنشئ بصفة خاصّة وطريقة مزاوجته بين الفكر واللّغة وتحديده لمواقع الأنا والأنت وتحرّكاتهما.

أمّا البعد الموضوعي فيتحقّق باللّغة ذاتها باعتبارها أداة الفهم والتّوصيل. وبالتّالي فإنّ التّزاوج بين البعدين هو الّذي يُسهم في بلورة الأسلوبية والنّهوض بها كعلم قائم بذاته.

ويتدرّج عبد السّلام المسدّي في شرح مصطلح الأسلوبية فيضيف أنّ « المنطلقات المبدئية في تحديد الأسلوبية له بعد لساني محض يستند إلى ازدواجية الخطاب بين شبكة من الدّوال تكشف عند الاستنطاق عن شحنة دلالية لا يتعيّن إلا بها ولا يتعيّن بها، وهذا المعطى هو الذي يجعل الأسلوبية تتحدّد بكونها البُعد اللّساني لظاهرة الأسلوب طالما أنّ جوهر الأثر الأدبي لا يُمكن النّفاذ إليه إلا عبر صياغاته الإبلاغية ».[1]

وبهذا المعنى تصبح الأسلوبية العلم الذي يعني بدراسة الأسلوب أو التّشكّل الإبداعي للكلام،من خلال الولوج إلى النّصّ عبر صياغاته الإبلاغية.

ولعلّ المسدّي قد استخلص توضيحاته للأسلوبية من مفهوم ريفاتير الذي حدّدها بأنّها:«علم يعني بدراسة الآثار الأدبية دراسة موضوعية، وهي لذلك تعني بالبحث عن الأسس القارّة في إرساء علم الأسلوب وهي تنطلق من اعتبار الأثر الأدبي بنية ألسنية تتحاور مع السّياق المضموني تحاورا خاصًّا ».[2]

وهي بذلك تقوم على دراسة النّصّ في ذاته بتفحّص أدواته وأنواع تشكيلاته الفنّيّة، وهي تتميّز من بقية المناهج النّصّية بتناول النّصّ الأدبي بوصفه رسالة لغوية قبل كلّ شيء، فتحاول تفحّص نسيجه اللّغوي وغايتها « تمكين القارئ من إدراك انتظام خصائص الأسلوب الفني إدراكا نقديا مع الوعي بما تحقّقه تلك الخصائص من غايات وظائفية ».[3]

---

[1] **الأسلوبية والأسلوب، عبد السّلام المسدّي، ص32.**

[2] **محاولات في الأسلوبية الهيكلية، ميكائيل ريفاتير، ترجمة دولاس، تقديم عبد السّلام المسدّي، حوليات الجامعة التونسية، المطابع الرّسمية، تونس العدد 10.(1993م)، ص273.**

[3] **نفسه، ص277.**

وتتلخص هذه الخصائص الأسلوبية في «الصّور الشّعرية والنّعوت والمجازات والإيقاع وما فيه من جناس وأصوات على النّظام ولغة الشّعر وعلى الغموض وتوظيف الأساطير والحِكم والأمثال. وغير ذلك ممّا يستوعب مباحث البلاغة القديمة ويتجاوزها إلى مكتشفات الألسنية »[1].وهو ما يشير إلى أن الأسلوبية « علم ألسني حديث يدرس القول ومنه الأدبي من زاوية تعبيريته اللّغوية... أي أنّه يدرس المظهر الافصاحي لظاهرة الخطاب اللّغوي من الألفاظ والتّراكيب النّحوية وصور البيان والشّعرية، والبنية التي تصير إليها، والفعل الكلامي الذي وراءها والاقتضاء في ذلك والتي في مجموعها تساعد في الكشف عن الأسلوب »[2].

ويصل بنا هذا التّعريف للأسلوبية إلى معطيات مهمّة تشير إلى مجالاتها وتشتمل على:

1- دراسة القول بشكل عام (العادي أو النّفعي).

2- دراسة القول الأدبي (الفنّي أو الأدبي).

وتتركّز الدّراسة من هذين الجانبين في الوقوف على المظهر الافصاحي أو المظهر الشّكلي للخطاب اللّغوي من:

1- الألفاظ.

2- التّراكيب النّحوية.

3- صور البيان.

4- الشّعرية.

5- البنية: هي مفهوم أكثر اتّساقا من مفهوم الشّكل أو مفهوم الأداة؛ ذلك أنّها تشمل جميع أوجه النّصّ الأدبي بدءًا من الصّوت وانتهاء بالموضوع، كما أنّها تتضمّن العناصر المغرية وغير المغرية على حدّ سواء.[3]

---

[1] **الأسلوبية في النّقد العربي الحديث، فرحان بدري الحربي، ص12.**

[2] **المجلة الأردنية في اللغة العربية وآدابها، " مقاربة بنائية لاكتناه التّماسك النّصّي وقراءة التّشكيل"، عبد الله عنبر، المجلّد 3، العدد3، سنة (2007م)، ص 264.**

[3] **النّصّ والأسلوبية، عدنان بن ذريل، ص40.**

6- الفعل الكلامي: الذي هو الملفوظ المتحقّق من قبل متكلّم محدّد في سياق محدّد، والذي لا تكون اللّغة معه مجرّد أداة تواصلية بل فعلا اجتماعيا وسلوكا فرديا أو مؤسّساتيا.[1]

وبذلك تصبح الأسلوبية « وصفا للبنى التي يتوفّر عليها النّصّ، وصفا يكشف عن طرائق القول،ومن ثمّة فهي كشف عن الخصائص المتمخّضة عن تلك الطّرائق، إنّها وصف يندفع ليشمل المناحي الجمالية».[2]

فالأسلوبية إذن هي مجموعة الإجراءات التي ترتبط – على نحو وثيق – فيما بينها بحيث تؤلّف نظاماً استشعاريا يتحسّس البنى الأسلوبية في النّصّ.

وتستند الأسلوبية إلى مجموعة إجراءاتها «لتتوغّل في بنية النّصّ موجّهة التّحوّلات إلى عالم التّفرّد المبني على دينامية التّوهّج في تشكيل البنية، وتعصف التّحوّلات بأفق التّشكيل النّصّي فيزخر بالحيوية التي تجتاح مرايا البيان ».[3]

ويُعرّفها بيير جيرو بأنّها «علم التّعبير وهي نقد للأساليب الفردية ».[4] والمقصود بالأساليب الفردية المظاهر الأسلوبية المميّزة لكلّ مخاطِب باعتباره الصّانع الحقيقي لعمليتي الاختيار والتّركيب الشّخصي المتميّزين غير القابلين للتّكرار.

ويقول أيضًا:أنّها « دراسة اللّغة وهي دراسة الكائن المتحوّل للّغة، وهي دراسة للعمل الإبداعي، ودراسة للعمل الذّاتي المبدع للعمل الإبداعي، إنّها التقاط للحظات هاربة من خلال تركيب تبنّته الكتابة إلى الأبد ».[5]

فالأسلوبية علم يقوم على «دراسة التّعبير عن الفكر من خلال اللّغة ».[6] الّتي تتجلّى مواصفاتها في كونها لغة موحية منحرفة عن النّمط المألوف تتحوّل وتتلوّن بأشكال متعدّدة، وكأنّها

---

1 سياق الحال في الفعل الكلامي ، مقاربة تداولية، سامية بن يامنة، أطروحة دكتوراه، جامعة وهران، الجزائر، (2012م)ص124.

[2] البنى الأسلوبية، حسن ناظم، ص30.

[3] المجلة الأردنية في اللغة العربية وآدابها، مقال بعنوان" مقاربة بنائية لاكتناه التّماسك النّصّي وقراءة التّشكيل"، عبد الله عنبر، ص 257.

[4] الأسلوبية، بير جيرو، ص 09.

[5] نفسه، ص06.

[6] النّقد والأسلوبية بين النّظرية والتّطبيق، عدنان بن ذريل، منشورات اتّحاد كتّاب العرب، دمشق، (1989م)، ص296.

كائن هارب يتنكّر في شتّى الصّور والهيئات مشكّلة بذلك فضاء مغايرا للتّوقّع ومقاربا للتّشتّت ومعطى مؤسّسا على المفاجأة، ممّا يُعزّز تشكّلات جمالية للإبداع مؤسّسة لإبلاغية الخطاب، وهو ما تعمل عليه الأسلوبية حيث« تقدّم منهجيات جمالية متنوّعة لمعرفة النّصّ اللّغوي وبيان ملاحظ التّمايز التي يأتلف عليها كما تسهم في اكتناه تجلّيات الظّاهرة اللّغوية واستنطاق مراتبها بما يقتضي امتحان القوانين التي تتشكّل منها.»[1]

و هو ما يوحي إلى أنّ التّناول الأسلوبي إنّما « ينصبّ على اللّغة الأدبية لأنّها تمثّل التّنوّع الفردي المتميّز في الأداء بما فيه من وعي واختيار وبما فيه من انزياح عن المستوى العادي المألوف بخلاف اللّغة العادية التي تتميّز بالتّلقائية، والتي يتبادلها الأفراد بشكل دائم وغير متميّز»[2].

ويضيف محمد عبد المطّلب موضّحا ما قاله في أنّه ليس المعنى إقامة حواجز صلبة بين لغة الأدب ولغة التّخاطب العادي لأنّ الأولى تستمدّ وجودها –بلا شكّ– من الثّانية فتقيم منها أبنية وتراكيب جديدة في الصوت والكلمة والجملة، ثمّ القطعة بأكملها، فلغة الأدب هي التي تحدّد الإمكانات التّعبيرية الجمالية التي توجد بشكل اعتباطي في لغة الخطاب فتفيد منها في إبداعات جديدة لا تنتهي.[3]

فالأسلوبية من منظوره تأتي لتتبّع ملامح الشّحن العاطفي في الخطاب–بوجه العموم– من حيث استخدام اللّغة بشكل متجدّد يختلف إلى حدّ بعيد عن ذلك النّمط التّركيبي الذي نلمسه في الخطاب النّفعي العادي.

ويصل في الأخير إلى نتيجة مفادها أنّ «علم اللّغة يدرس ما يقال في حين أنّ الأسلوبية هي التي تدرس كيفية ما يقال مستخدمة الوصف والتّحليل في آن واحد »[4].

---

[1] **المجلة الأردنية في اللغة العربية وآدابها، " مقاربة بنائية لاكتناه التّماسك النّصّي وقراءة التّشكيل"، عبد الله عنبر، ص 259.**

[2] **البلاغة والأسلوبية، محمّد عبد المطّلب، ص 186.**

[3] **ينظر:البلاغة والأسلوبية ، محمّد عبد المطّلب، ص 186.**

[4] **نفسه، ص 186.**

ويبلور جاكبسون مفهومه للأسلوبية في كونها «بحث عمّا يتميّز به الكلام الفنّي من بقية مستويات الخطاب أوّلا ومن سائر أصناف الفنون الإنسانية ثانيا »[1]. والمعنى من ذلك أنّ الدّراسة الأسلوبية تختصر على الكلام الفنّي والنّصوص الأدبية الرّفيعة المستوى دون بقية الخطابات الأخرى.

والأسلوبية بصفة عامّة هي« الدّراسة التّكيّفية التي يكون عليها المنتج القولي، حيث تظهر صورتها على مستوى النّصّ، بعد أن حوّلت القيم اللّسانية إلى قيم جمالية ».[2]

وقد عرفت أيضا بأنّها:

1- « نظام يُعنى بالكلام من حيث هو مُنتِج لنظامه، وليس بالقواعد المنتجِة للكلام »[3]، والمعنى من ذلك أنّ الأسلوبية هي بحث لأساليب الكلام ولا علاقة لها بقواعده التي يقوم عليها.

2- الأسلوبية: هي «التّوجّه العلمي المنظم للّغة الإنسانية مكتوبة أو ملفوظة »4، لكنّها لا تقوم بإعداد قواعد مسبّقة بحيث يصبح الأسلوب في دائرتها هو المنجز بالفعل، وهو ما يُفسّر بأنّ الأسلوبية علم قائم بذاته، إذ اتّخذت مسارا علميا منظّما لدراسة اللّغة الإنسانية المكتوبة منها والمنطوقة.

3- الأسلوبية: « علم يدرس اللّغة ضمن نظام الخطاب، وهي علم يدرس الخطاب موزّعا على مبدأ هوية الأجناس الأدبية »5، لذلك كانت الأسلوبية دراسة للمنطوقات والمكتوبات المتّسمة باستراتيجيات وقواعد بحث تمثّل الممارسات، وتؤلّف بانتظام موضوعات متنوّعة تتوزّع على أجناس أدبية مختلفة.

4- الأسلوبية: علم التّعبير(علم الإنشاء) وعلم البناء وعلم التّركيب[6] إذ تعمد إلى البحث عن المنجزات الأسلوبية في دائرة النّصّ التي تتّسم بالتّعبيرية والانفعالية.

---

[1] **الأسلوب والأسلوبية، عبد السّلام المسدّي، ص34.**

[2] **الأسلوبية وثلاثية الدّوائر البلاغية، عبد القادر عبد الجليل، ص122.**

[3] **مقالات في الأسلوبية، منذر عياشي، منشورات اتّحاد كتّاب العرب، سنة(1990م)، دمشق، ص104.**

[4] **نفسه، ص171.**

[5] **الأسلوبية وتحليل الخطاب، منذر عياشي، ص27.**

[6] **الأسلوبية وثلاثية الدّوائر البلاغية، عبد القادر عبد الجليل، ص122.**

5- الأسلوبية: هي« متابعة خيوط العلاقة بين الدّال والمدلول في محتوى النّصّ، حيث تعمد إلى محاكمة ثلاثية أبعادها: المبدع والرّسالة والمتلقّي ».[1] فهي قراءة دلالية لما يزخر به النّصّ من أساليب إبداعية تشكّلت بوحي من المبدع للتّأثير في السّامع أو القارئ من خلال النّصّ ومهمّة الأسلوبية تتجلّى في البحث عن تأثيرات كلّ من النّصّ والمبدع والمتلقّي.

6- الأسلوبية: هي محاولة « الوقوف على معطيات متنوّعة في دائرتها والتي لا يتحقّق وجودها في الإنتاج الأدبي إلا من خلال محاور ثلاثة:

أ- محور القيم والوقائع التّعبيرية.

ب- محور المستويات الأدائية ودرجاتها التّأثيرية.

ج- محور المحيط (المجال الاجتماعي)».[2]

7- لأسلوبية: «العلم الذي يعني بدراسة الأسلوب أو التّشكّل الإبداعي للكلام »[3]، وفي تحديدها الأوّلي للأسلوبية قامت عشتار داوود بعرض مجموعة من التّعاريف للأسلوب باعتباره لبّ هذه الدّراسة غير أنّها خلصت في الأخير إلى أنّه أي الأسلوب « شيء متجدّد وليس قارّا لأنّه ينم عن تفاعل دائم بين بنى النّصّ، إذ القبض على حصيلة ذاك التّفاعل لا يعني إنهاء التّوقّعات بقدر تحويره المستمر لها، ويقف هذا التّحوير المستمرّ وراء تعدّد زوايا النّظر إلى الأسلوب، وتضارب الآراء المستقاة بإزاء ذلك إلى الدّرجة التي يصبح معها القبض على مفهوم محدّدٍ له أمرا في غاية الصّعوبة»[4].

ثمّ تقول: « إنّ إخضاع أسلوب النّصّ بكلّ ما تحويه هذه الكلمة من شمول للدّراسة الأسلوبية من الاستحالة بمكان تحقّقه، لأنّه ليس هناك من قراءة مفردة بإمكانها لأن تستنزف القوّة الكامنة كلّيا فيه ».[5]

---

[1] نفسه، ص**124**.

[2] الأسلوبية وثلاثية الدّوائر البلاغية، عبد القادر عبد الجليل، ص**124**.

[3] الأسلوبية الشّعرية، عشتار داود، دار مجدلاوي للنّشر والتوزيع، الأردن، ط**1**(**2007**م)، ص**14**.

[4] نفسه ، ص**46**.

[5] نفسه، ص**46**.

فالدّراسة الأسلوبية من منظور هذه الباحثة لا يمكن أن تشمل الأسلوب ككلّ وإنّما كانت توسيعا لفهم النّصّ دون الإحاطة به وهي بذلك تذهب إلى أنّ البحث الأسلوبي يتّجه إلى التّركيز على نقاط دون غيرها من السّمات التي تستحقّ الدّراسة غير أنّ هذه السّمات أيضا يحدّدها الباحثون بضوابط ومعايير وعموما « فدراسة الظّاهرة الأسلوبية نفسها وتأثيرها على من توجّه إليه جدواها ضئيلة للغاية إذ لا يمكن الوصول فيه إلى نتائج حاسمة ».[1]

ويتّجه باحثون آخرون إلى أنّ الأسلوبية «تتحرّك في حقل المنتج اللّساني وتدور معه في حيّز محيط دائرة قضاياها اللّغة والكلام، فاللّغة الإنسانية بوصفها ظاهرة وأداة تحكمها قوانين، ولكلّ لغة نظام معيّن يتميّز بالخصوصية، وركنا هذا النّظام القواعد النّحوية، والمادّة المعجمية، وميدان اتّصالها بالفكر، والكلام ظاهر تجسيد اللّغة وله وجهان: منطوق ومكتوب وكلاهما يتّصل بعمق في الوجدان البشري، والأسلوبية تتّصل بالكلام باعتباره حيّز وجودها الذي يقدّم تنوّعا في عروضه على مستوى النّصّ بين الشّعرية والنّثرية، وهذا الكلام لا يمكن أن يخضع إلى بيان تحليلي بعيدا عن اللّغة وإن شكّلت بعده الجوهر ».[2]

وبهذا تتحدّد ثلاث مستويات للحدث اللّساني هي:

1- اللّغة: وهي المادّة الخام التي يقتطع جزء منها بمشرط الكلام.

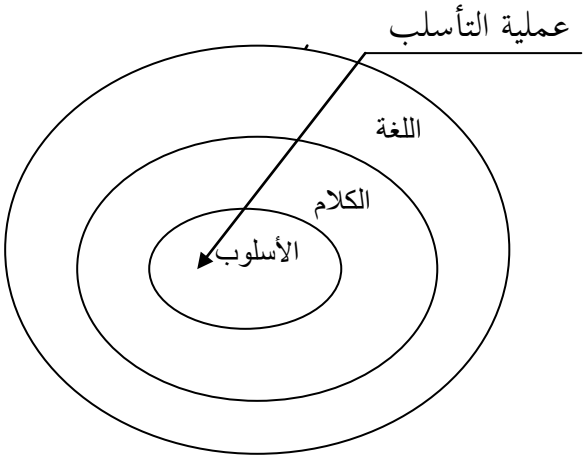
2- الكلام: الكيفية الفردية للاستخدام اللّغوي منطوقا كان أو مكتوبا.

3- الأسلوب: هو الاستخدام الفعلي للّغة ومن ثمّ للكلام عبر عملية التّأسلب.

---

[1] **علم الأسلوب، صلاح فضل، ص124.**

[2] **الأسلوبية وثلاثية الدّوائر البلاغية، عبد القادر عبد الجليل، ص(129-130).**



وتتحدّد علاقة الأسلوب باللّغة بأنّها علاقة غير مباشرة تتمّ عبر الكلام، وأنّه يتّسم بالخصوصية والفردية فوجود الأسلوب مرتهن بوجود اللّغة والمنطقي في هذه العلاقة أنّ دخول اللّغة عالم النّصّ مرتهن بوجود الأسلوب أيضا، إذن فأية سمة لغوية تدخل في النّصّ تستحيل تلقائيا إلى سمة أسلوبية من خلال الصّياغة التّركيبية والاستغناء عنها يُؤدّي إلى تغيّر دلالة النّصّ، وتشكّل الطّريقة الصّياغية خصوصية هي التي تمثّل أساس الدّراسة الأسلوبية.

إنّ هذه الخصوصية والفردية تتعلّق من جهة بالمبدع؛ حيث أنّ له طريقة خاصّة في صياغة الكلام تختلف عن صياغات مبدعين آخرين، فالأسلوب هو الإنسان نفسه كما يقول "**بوفون** " ومن ناحية أخرى تأخذ الخصوصية والفردية منحى آخر؛ إذ تتّصل بالإبداع الذي يُعتبَر مركز توجّه الأسلوبية حيث أنّه «مسار لا متناهي، إذ يُنتج المبدع على ضوء المقاييس المعيارية للّغة وضرورات العدول أساليب متعدّدة لها نكهة خاصّة، وطعم لوني وجمالي متميّز بمجاوزة المواصفات المألوفة، وبما يمتلكه من قدرة ابتكارية وطرائق تقنية، تعينه على التّعامل مع الأدوات اللّغوية في دوائر أحياز الفكر المنتظمة »[1].

فالأسلوبية تضطلع بالمنتج الأدبي ذا القيمة الإيجابية إبداعا من حيث المادّة المستخدمة، وطريقة معالجتها في دائرة النّصّ ضمن قطبين مركزيين هما (التّفرّد والتّميّز).

[1] **الأسلوبية وثلاثية الدّوائر البلاغية، عبد القادر عبد الجليل، ص 131.**

ومن ثَمّ عرفت الأسلوبية بأنّها «علم وصفي يعني ببحث الخصائص والسّمات التي تميّز النّصّ الأدبي بطريقة التّحليل الموضوعي للأثر الأدبي الذي تتمحور حوله الدّراسة الأسلوبية ».[1]

إنّ كلّ هذه التّعريفات تحيل إلى أنّ الأسلوبية أو علم الأسلوب هو دراسة الخصائص اللّغوية التي بها يتحوّل الخطاب عن سياقه الإخباري إلى الوظيفة التّأثيرية والجمالية.

وبهذا تصبح الأسلوبية منهجا وعلما قائما بذاته؛ إذ كان لاعتمادها على الظّواهر اللّغوية عظيم الأثر في فهم النّصوص وتحليلها، وهذا لا يعني أنّها ممزوجة بالدّراسات اللّغوية فهي تختلف عنها ،إذ أنّها لا تعتمد على اللّغة فحسب وإنّما تتعدّى ذلك إلى كيفية استخدام اللّغة في خدمة أفكار المبدع وآرائه فهي «تحليل لتراكيب النّصوص تحليلا لغويا».[2]وتبقى الأسلوبية « مفيدة في فهم النّصّ الأدبي واستكشاف ما فيه من جوانب جمالية، وذلك بما يتيح للدّارس من قدرة على التّعامل مع الاستخدامات اللّغوية، ودلالاتها في العمل الأدبي، وبهذا التّفاعل مع الخواص الأسلوبية المميّزة المسْتَكْشَفَة بطريقة علمية سليمة تتّضح ملامح النّصّ وخواصّه الفنّية ».[3]

سابعا: اتّجاهات الأسلوبية

تنوّعت الدّراسات الأسلوبية وتفرّعت إلى مشارب واتّجاهات متعدّدة كلّ اتّجاه له آراؤه وأفكاره التي تميّزه عن غيره، ويمكن إجمال هذه الاتّجاهات في ما يأتي:

1. الأسلوبية التّعبيرية:

ارتبط هذا الاتّجاه من الأسلوبية بقطبه شارل بالي (1865-1947)، الذي حدَّ الأسلوب انطلاقا من اللّسانيات فالأسلوب عنده «مجموعة من الوحدات اللّسانية التي تمارس تأثيرا معيّنا في مستمعها أو قارئها»[4]، وبهذا كان هدف الأسلوبية يتمحور حول اكتشاف القيم اللّسانية المؤثّرة ذات الطّابع العاطفي فهو يعرّف علم الأسلوب بأنّه «العلم الذي يدرس وقائع التّعبير اللّغوي من ناحية

---

[1] الأسلوبية (مدخل نظري ودراسة تطبيقية)، فتح الله احمد سليمان، ص35.

[2] حيوية اللّغة، سمير أحمد معلوف، ص317.

[3] مجلّة النّجاح للأبحاث "المنهج الأسلوبي في دراسة النّصّ الأدبي"، خليل عودة، المجلّد 02، العدد08، (1994م)، ص100.

[4] البنى الأسلوبية، حسن ناظم، ص31.

محتواها العاطفي، أي التّعبير عن واقع الحساسية الشّعورية من خلال اللّغة، وواقع اللّغة عبر هذه الحساسية ».[1]

وشحن اللّغة بالتّيّار العاطفي بغضّ النّظر عن مستواها يتحدّد بطبيعة نظرية اللّغة بوصفها مؤسّسة اجتماعية وليست مجرّد أبنية من القواعد فهو « لم يعمد إلى التّقسيم المألوف للظّاهرة الكلامية الذي بموجبه تكون لدينا لغة الخطاب النّفعي، ولغة الخطاب الأدبي وهو تقسيم أفقي، وإذ يرغب بالي عن هذا التّقسيم يُصنّف الواقع اللّغوي تصنيفا آخر، فيرى الخطاب نوعين: ما هو حامل لذاته غير مشحون البتّة، وما هو حامل للعواطف والخلجات وكلّ الانفعالات »[2]، ذلك أنّ المتكلّم بحسب بالي «قد يضفي على معطيات الفكر ثوبا موضوعيا عقليا مطابقا جهد المستطاع للواقع، ولكنّه في أغلب الأحيان يضيف إليها-بكثافات متنوّعة- عناصر عاطفية قد تكشف صورة الأنا في صفائها الكامل، وقد تغيّرها ظروف اجتماعية مردّها حضور أشخاص آخرين أو استحضار خيال المتكلّم لهم، فاللّغة في الواقع تكشف في كلّ مظاهرها وجها فكريا ووجها عاطفيا،ويتفاوت الوجهان كثافة بحسب ما للمتكلّم من استعداد فطري، وبحسب وسطه الاجتماعي والحالة التي يكون فيها ».[3]

وتقوم الأسلوبية بعد ذلك بدور « التّتبّع لبصمات الشّحن في الخطاب بعامّة إذ تعنى بالجانب العاطفي في الظّاهرة اللّغوية، وتقف نفسها على استقصاء الكثافة الشّعورية التي يشحن بها المتكلّم خطابه في استعماله النّوعي ».[4]

لذلك حدّد بالي حقل الأسلوبية «بظواهر تعبير الكلام، وفعل ظواهر الكلام على الحساسية، أمّا معدنها فما يقوم في اللّغة من وسائل تعبيرية تُبرِز المفارقات العاطفية والإرادية والجمالية بل حتّى

---

[1] **علم الأسلوب، صلاح فضل، ص18.**

[2] **الأسلوب و الأسلوبية، عبد السّلام المسدّي، ص36.**

[3] **Traité de stylistique française,Charles Bally – paris tincksrsk. 3eme ed (1951) p12.**

[4] **الأسلوب والأسلوبية، عبد السّلام المسدّي، ص36.**

الاجتماعية، والنّفسية، فهي إذن تنكشف أوّلا في اللّغة الشّائعة التّلقائية قبل أن تبرز في الأثر الفنّي».[1]

وعليه فقد استبعد هذا الباحث عن أسلوبيته اللّغة الأدبية وعمد إلى ما هو يومي ومتداول،أي أنّه نظر إلى اللّغة بشكل عام ومهمّة الأسلوبية عنده تتجلّى في « البحث عن علاقة التّفكير بالتّعبير، وإبراز الجهد الذي يبذله المتكلّم ليوفّق بين رغبته في القول وما يستطيع قوله فالإنسان – حسب رأيه – كائن عاطفي تنطبع عاطفته على لغته، واللّغة منغرسة في المجتمع مندّسة في ثناياه، لذلك كان حريصا –كلّما استعملها– على أن يستعمل ما يتيقّن أنّه يبلّغ فكرته، حتّى أنّ المتكلّم يفكّر في المتلقّي باعتبار أنّ الخطاب اللّغوي شيء مُدرك لا ينفصل عن مدركه، وهذا يعني أنّه واقع بين الرّغبة الفردية في التّعبير ونوع من الرّقابة تفرضها بنية الفضاء الذي يُقال فيه ويتحرّك ».[2]

فأسلوبية التّعبير هي «دراسة لقيم تعبيرية وانطباعية خاصّة بمختلف وسائل التّعبير التي في حوزة اللّغة، وترتبط هذه القيم بوجود متغيّرات أسلوبية، أي ترتبط بوجود أشكال مختلفة للتّعبير عن فكرة واحدة ».[3]

وبهذا يشكّل المضمون الوجداني للّغة موضوع أسلوبية بالي، حيث أثبت هذا الأخير شرعية انبثاق الأسلوبية كعلم يبحث في أنماط التّعبير التي تقدّمها اللّغة فهي بحسب رأيه «جملة الصّيغ اللّسانية التي تثري النّصّ وتكثفه وتكشف عن طبيعة المنشئ وطبيعة تأثيره على المتلقّي ».[4]

ويوضّح بير جيرو بمثال كيفية الدّراسة الأسلوبية للنّصوص من وجهة نظر التّعبيرية عند شارل بالي فيقول: « فأنا عندما يُنْمَى إلي وقوع حادث ما أصرّح:"يا للمسكين" ففي هذا التّعبير من وجهة نظر لسانية أمرين:

الأوّل: نداء تعجّبي مرتبط بالنّبروالثّاني: حَذْفٌ.

---

[1] نفسه، ص36.

[2] البنى الأسلوبية، حسن ناظم، ص33.

[3] الأسلوبية، بير جيرو، ص53.

[4] التّركيب اللّغوي للأدب، عبد البديع لطفي، مكتبة النّهضة المصرية، ط1(1970م)، ص54.

أمّا من وجهة نظر الأسلوبية، فالتّعجّب والحذف أداتان"للتّعبير" عن انفعال عاطفي يشير فيه السّياق إلى أنّ المقصود من ذلك هو"الشّفقة"، وأنّها تبقى على مستوى التّعبير».[1]

أمّا المثال الثّاني الذي يوضّح به بير جيرو أسلوبية التّعبير عند شارل بالي: فجاء في قوله:«أمّا بعد كيف تسيطر يا حماي العزيز على هذا اليأس الصّغير؟ هل ستصب غضبك أبدا على صهرك ذي القفّة المثقوبة؟».[2]

حيث يركّز بالي على تعبير "القفّة المثقوبة" فيشرح هويتها أو معناها بأنّها: "المسرِف المبذّر"،وهذا ما يشكّل قيمته الإيصالية:

أمّا على مستوى القيمة الأسلوبية فهو يعني ما يلي:

1- أنّ هذا التّعبير عبارة عن استعارة ذات مضمون واقعي ومحسوس يخاطب الخيال بحدّة.

2- أنّ طبيعته تنتج أثرا مضحكا.

3- أنّه ينتسب إلى اللّغة المألوفة، ويفترض ثمّة علاقات اجتماعية خاصّة بين المتكلّمين.

وبهذا يكون اهتمام بالي بالدّراسة التي سمّيت عنده بعلم الأسلوب منصبّا على« لغة جميع النّاس بما تعكسه من أفكار خالصة، بل من عواطف ومشاعر واندفاعات وانفعالات، أي أنّ موضوعها لغة كلّ النّاس كوسيلة للتّعبير والفعل وقد اختار لهذا ذلك المصطلح، لأنّه يشير إلى أساس جميع الإجراءات التي تستخدم في الأسلوب ».[3]

أمّا عن الأسباب التي أدّت ببالي إلى هذا التّشدّد في ربط الأسلوبية بمكامن القوّة التّعبيرية العاطفية والانفعالية في اللّغة على جميع مستوياتها فيردّه الباحثون إلى جملة من الأسباب:« حيث أنّها لا تبحث عن شرعية لوجودها إلا في الخطاب اللّساني أينما كان، فهي إذن مطلقة الوجود حيثما كان الكلام »[4]، وقد علّل بعض الباحثين اتّجاه بالي إلى هذا المنحى إلى سبب مردّه إلى أنّه « تتلمذ على

---

[1] الأسلوبية، بير جيرو، ص 55.

[2] نفسه، ص55.

[3] علم الأسلوب، صلاح فضل، ص26.

[4] الأسلوب والأسلوبية، عبد السّلام المسدّي، ص37.

يد سوسير الذي كانت من أبرز نظرياته في اللّسانيات العامّة تأكيده أنّ كلّ لغة مهما كان تصنيفها المعياري في المجتمع يقوم على نظام لا يفضّله معياريا أيّ نظام لغوي آخر،وكان من نتائج هذه النّظرية أن أزالت الحواجز القائمة في العرق اللّغوي بين لغات سامية وأخرى وضيعة، أوبين مستوى شريف من لغة ما ومستويات متدحرجة من نفس تلك اللّغة،وإذ كَسَر الأستاذ الحدود الحاصرة لعلم اللّغة فأصبح مجال اللّسانيات شاملا للغة الخطاب بما في ذلك من لهجات ولغات مهن ومواضعات بعض الأقوام، بل أصبحت كلّ تلك اللّغات بما لها من حيوية عميقة الحظوة تفضّل فيها لغة العُرف الأدبي، فقد عَمَد التّلميذ إلى عملية مطابقة فابتكر الأسلوبية وأشعّ بها على ما أشعّت عليه الدّراسة اللّسانية بعامّة ».[1]

وإذا كانت اللّسانيات هي البحث العلمي للّغة إلا أنّ دراستها في ذاتها لا يُعدّ من علم الأسلوب في شيء ما لم تنطلق -كما يشير صلاح فضل- من منظور خاصّ بها: « حيث يتمّ اختيار درجة القوّة التّعبيرية وارتباطها بالجانب العاطفي الشّعوري في اللّغة، على أن يكون ذلك بشكل منتظم على مستوى الصوتيات والمعجم والنّحو والدّلالة وقضايا المجاز ».[2]

وبهذا يكون بالي قد وضع أعمدة علم الأسلوب التّعبيري نظريا، حيث تتوفّر فيه دعائم التّفكير الأسلوبي الحديث، « فانصهار كلّ القيم الإخبارية في الحديث اللّغوي، يبرز أبعادا ثلاثة: بُعدا دلاليا وبُعدا تعبيريا وبُعدا تأثيريا ».[3]

ويوضّح محمد عبد المطّلب هذه الأبعاد بقوله: « ويتّضح البُعد التّعبيري من خلال قدرة المتكلّم في الإفصاح عن مشاعره لكي يُنفِّس عمّا يعتمل في صدره، بحيث يطلق بخاره الحبيس في اتّجاه من يتحدّث إليه، في حين يتّضح البُعد التّأثيري بالتّركيز على من يُوجّه إليه الكلام لدفعه إلى فعل معيّن، وهذان البُعدان يختلفان عن البُعد الوظيفي الذي يقتصر على مجرّد الإعلام أوالإبلاغ».[4]

---

[1] الأسلوب والأسلوبية، عبد السّلام المسدّي، ص38.

[2] علم الأسلوب، صلاح فضل، ص42.

[3] الأسلوب والأسلوبية، عبد السّلام المسدّي، ص 38.

[4] البلاغة والأسلوبية ، محمّد عبد المطّلب، ص 211.

ومن ثمّ إنّ هذه الأبعاد الثّلاثة هي التي أفرزت فيما بعد أسلوبية جديدة وحوّلت مفهوم التّعبيرية إلى مفهوم الحدث الفنّي أي مفهوم الجمالية وهو الذي يوضّحه **كراسو** -أحد أتباع بالي- بقوله:« لا يتسنّى لأحد أن يناقضنا إن نحن أكّدنا أنّ الكاتب لا يفصح عن حسّه ولا عن تأويله للوجود إلّا إذا مُدّ بمعاول ملائمة، وليس للأسلوبي من عمل سوى فحص تلك المعاول ».[1]

فمجال التّناقض محسومإذا عبّر الكاتب أو المبدع عن انفعالاته وحاجاته الشّعورية والعاطفية أو عن أفكاره وآرائه بوسائل تستند إلى أسلوب يحمل بصمات جمالية، وتكون مهمّة الأسلوبي حينئذ هي الوقوف على هذه البصمات التي يحملها العمل الأدبي، فالأسلوبية -وفق هذا القول- محاولة رَصْد نقاط الفرادة لتكشف عن البنى الأسلوبية المتميّزة ، التي تضفي على النّصّ قِيَمًا فنّية وجمالية وسمات خاصّة تكون باعثا على التّحليل الأسلوبي.

غير أنّ ما يميّز علم الأسلوب —من وجهة نظر شارل بالي- ويعطيه الاستقلال في المنهج دراسته للظّواهر اللّغوية منظورا إليها من زاوية خاصّة تتعلّق هذه الزّاوية بالجانب الوجداني الذي ركّز عليه عند دراسته لظواهر الكلام.

وبهذا الطّرح اكتسبت الأسلوبية مشروعيتها بوصفها علما مستقلا له أهدافه وغاياته الخاصّة، كما له مجالاته ومنهجيته في البحث ويمكن تلخيص مميّزات هذا الاتّجاه على النّحو الآتي:

1- اتّكأت الأسلوبية التّعبيرية الوصفية على معطيات لغوية متنوّعة، وقد تناولت بالدّراسة وصف ظواهر النّظام اللّغوي بالوقوف على المستويات اللّغوية كلّها.

2- بلغ المنهج الوصفي قدرات كبيرة في الوصف والتّحليل معتمدا بشكل أساس على النّاحية الفكرية والعاطفية للتّعبير اللّغوي، حيث أكّد بالي أنّ «دراسة العلاقة القائمة بين المحتوى العاطفي والصّيغة التي تساق على نحو خاصّ في اللّغة المنطوقة تكشف أنّ ثمّة علاقة أسلوبية بين هذه الصّيغة وما تثيره من عاطفة أيّا كان نوعها، وعليه فالصيّغة التّركيبية للتّعبير اللّغوي ترتبط بنزعة عاطفية كامنة فيه، وهو مجال من مجالات الدّراسات الأسلوبية»[2].

---

[1] **الأسلوب والأسلوبية، عبد السّلام المسدّي، ص 39.**

[2] **الأسلوبية (الرّؤية والتّطبيق)، يوسف أبو العدّوس، ص94.**

3- جعل بالي من اللّغة التّلقائية الطّبيعية الصّادرة عن الحياة الواقعية أساس علم الأسلوب، وبذلك تحدّد حقل الأسلوبية عنده على كلّ مستويات الاستعمال في اللّغة، لذاك استبعد بالي النّصّ الأدبي من مجال بحثه لانشغاله بوصف وتحليل الوقائع اللّغوية المعاشة، لأنّه رأى فيها أنّها أكثر تعبيرا وإفصاحا عن وقائع الشّعور والعواطف.

4- ارتبط بالي ارتباطا وثيقا بعلم اللّغة وميدانه، وهو ما ساعده على تتبّع العلاقة بين الفكر والتّعبير من خلال الوقائع اللّغوية التي تحمل بين طيّاتها شحنات دلالية ذات منحى وجداني وعاطفي اتّخذه بالي مجالا رحبا لعلم الأسلوب، غير أنّ تركيزه على النّزعة اللّغوية الصّرفية وما تنطوي عليه من جوانب انفعالية ووجدانية أبعده عن الاهتمام بالنّواحي الجمالية في أسلوبيته.

5- فسح بالي في أجزاء أعماله مكانا متواضعا للدّراسة الأسلوبية الأدبية وهو ما انفتحت على إثره دراسات للأسلوب الأدبي على يد **برونو Brounou** الذي دعا إلى "علم أسلوب تطبيقي" يهدف إلى قراءة محدّدة للغّة الأدبية اعتمادا على مبادئ "شارل بالي" (**Bally Charles**) وتتوالى الدّراسات بعد ذلك على يد "كريستو"(**Christou**) الذي زاد أنّ «العمل الأدبي هو مجال علم الأسلوب الممتاز، إذ أنّ اختياره للعناصر الأسلوبية يتمّ بدقّة وإرادة واعية».[1]

2. الأسلوبية النّفسية:

حاول مؤسّس هذه الأسلوبية **ليو سبيتزر**(**Léospitzer**)(**1887-1960**) أن يُقيم جسرا بين نفسية الكاتب وأسلوبه فاهتمّ بشكل خاصّ بالمبدع وتفرّده في طريقة الكتابة، وهو ما ينتج خصوصية وتميّزا في أسلوبه تؤدّي إلى الكشف عن شخصية صاحبها من خلال تحليل السّمات الأسلوبية.

وانطلاقا من هذا التّوجّه وصل هذا الباحث إلى نتائج جيّدة في مجال البحث الأسلوبي مستندا في ذلك إلى المرجعية الفرويدية ونظرة بنديتو كروتشه(**BenedettoCroce**)(**1888- 1952**)، إلى

[1] **علم الأسلوب، صلاح فضل، ص 41.**

اللّغة باعتبارها تعبيرا فنّيا خلاّقا عن الذّات تمّ تأثّره بنظريات –اللّساني الإيطالي همبولت (**Humboldt**)–واللّسانية،كارل فوسلال(**Carl Voslal**).

يمثّل منهج سبيتزر أهمّ اتّجاهات التّحليل الأسلوبي، إذ يعتمد على التّذوّق الشّخصي لكنّه يحرص على أن يعكس المثيرات التي تصل من النّصّ إلى القارئ لهذا يطلق عليه منهج الدّائرة الفيلولوجية، ووقود تلك الحركة هو المفهوم القرائي للنّصّ ذاته، إذ قراءة النّصّ حركة متبادلة ومستديمة بين الذّات والموضوع.

ويقوم منهجه الفيلولوجي philological كما اصطلح عليه على ثلاث مراحل أساسية:

المرحلة الأولى:قراءة النّصّ من قبل ناقد متمرّس تتوفّر فيه التّجربة والموهبة لمرّات متكرّرة للعثور على سمة أسلوبية بارزة.

المرحلة الثانية: محاولة اكتشاف الخاصّية السّيكولوجية لتفسير السّمة الأسلوبية البارزة.

المرحلة الثالثة: العودة إلى النّصّ والتّنقيب عن مظاهر أخرى لبعض الخصائص العقلية.

فعلى خطى هذه المراحل ترصد أسلوبية ليوسبيتزر«علاقات التّعبير بالمؤلّف لتدخل من خلال هذه العلاقة في بحث الأسباب التي يتوجّه بموجبها الأسلوب وجهة خاصّة في ضوء دراسة العلاقات بين المؤلّف ونصّه الأدبي، وهي بذلك تبحث عن روح المؤلّف في لغته فتمزج بين ما هو نفسي وما هو لساني ».[1]

إذن فالإجراءات التي سمّاها سبيتزر "الدّائرة الفيلولوجية"، تتمّ بخطوات عدّة ويبقى على الإنسان بوصفه مفسّرا وشارحا أن يقرأ دون تردّد « فالطّريق العملي الوحيد هو القراءة،وإعادة القراءة بصبر وبصيرة ،ويقين برغبة توشك أن تكون ميتافيزيقية في الوصول إلى الحلّ، حتّى لا يلبث أن يتجلّى لنا هذا الملمح الخاصّ المنشود ».[2]

والملمح الجزئي الخاصّ في النّصّ هو–كما يراه سبيتزر– علامة معروفة له أهمّية أسلوبية،لذا ينبغي فحصه منهجيا بالقراءة المتأنّية، ليتمّ الاقتناع به ومن ثمّة مقارنته بعلامات أسلوبية

[1] **البنى الأسلوبية، حسن ناظم، ص34.**

[2] **علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، صلاح فضل، ص60.**

مشابهة.«فالدّائرة إذن مكوّنة من ملاحظة منعزلة يهتدي إليها القارئ بفطنته تتبعها قناعة بأنّ هذه الظّاهرة المنعزلة يكمن فيها سرُّ الأسلوب، وهي تمثّل روح العمل الأدبي في شموليته على افتراض أنّ هذه الظّاهرة لا بد أن تدعّمها ملامح أسلوبية أخرى في النّصّ ذاته ».[1]

ويبدو أنّ "ليو سبيتزر" في إلحاحه على القراءة واستخراج الملمح الخاصّ قد انطلق من سطح النّصّ الخارجي للوصول إلى مركزه أي بتحليل تركيبي ينفُذ من خلاله إلى الأفكار «فالأسلوبية تقتضي تلك الحركة جيئة وذهابا من سطح النّصّ إلى لبّه من أجل الكشف عن نفسية المؤلّف من خلال بناه اللّسانية في نصّه الإبداعي، وهذا يشكّل نوعا من الإلحاح الذي يرمي إلى غاية محدّدة ».[2]

وتتحدّد غاية ليوسبيتزر في مستويين رئيسيين هما:

1- المستوى النّفسي:حيث ينطلق الباحث من مقولة "بوفون" نفسه ليحدّد من خلال الأسلوب نفسية الكاتب وميوله، والتّركيبة النّفسية التي جعلته يوظّف أدوات لغوية تتشكّل بطريقة معيّنة، فهو يبحث عن روح الكاتب من خلال الظّاهرة اللّغوية، وبذلك يسعى إلى النّفاذ إلى عمق الذّات المنتجة بوصفها ذاتا متفرّدة بتجربة نفسية خاصّة أفرزت إنتاجا لغويا مميّزا، وهو ما يوضّح أبعاد "أسلوبية الفرد" والتي توثّق الصّلة بين الأثر وصاحبه.

فمبدأ العمل إذن هو الوقوف على المظهر الخارجي للعمل وأفكاره، وجمع تفاصيله ودقائقه أو جزيئاته ليتبلور من خلال ذلك ميزة خلاّقة تكون حاضرة في نفس المبدع.

2- المستوى الاجتماعي والتّاريخي:يحتلّ الفرد موقعا أوسع من نفسه هو المجتمع والعصر لذلك حاول ليوسبيتزو الوقوف على تجليات المكان والزّمان من خلال تحليل نفسية المبدع يقول شازوبنسكي(**Hazobinski**): « تطمح أسلوبية سبيتزر إلى إدراك الواقع النّفساني وإلى تحديد الرّوح الجماعية أيضا، فاستقراء الواقع النّفسي للمبدع القائم على تحليل أسلوبه

---

[1] **نفسه، ص 59.**

[2] **علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، صلاح فضل، ص60.**

يمكن أن يتّسع ليفضي بشكل أو بآخر إلى تحديد الواقع التّاريخي والمناخ الفنّي والأخلاقي »[1].

وبذلك يمكن اعتبار الغايات التي يرمي إليها سبيتزر آنية وزمانية معا:

آنية: تتمثّل في رصد الظّاهرة الأسلوبية الجمالية كما تتجلّى على سطح الأثر.

زمانية: تفتك بزمام المبادرة في المرحلة الآنية وتلغيها وتنطلق من ثلاثة مراحل هي:

1- ربط الأثر بصاحبه من خلال الخصائص الأسلوبية.

2- وضع الأثر في مناخه الاجتماعي والثّقافي.

3- النّظر إلى الأسلوب بما هو ظاهرة أدبية في ظلّ التّحوّلات الحضارية والفلسفية والتّاريخية.[2]

ومجمل القول فإنّ مشروع أسلوبية سبيتزر قام مناهضا لأسلوبية بالي "التّعبيرية"، حيث ركّز على النّصوص الأدبية الرّاقية التي تتميّز وتتفرّد بملامح أسلوبية وقيم جمالية فكانت موضوعا للدّراسة، من الوجهة النّفسية الخاصّة بروح المبدع ومن ثمّة الولوج إلى الوجهة الاجتماعية المرتبطة بروح الجماعة.

3. الأسلوبية البنيوية:

يُعدُّ هذا الاتّجاه جسرا ممدودا باللّسانيات البنيوية التي تعتمد أساسا على دراسات "دي سوسير" اللّغوية، وتعكف البنيوية على دراسة النّصّ لذاته باعتباره بنية مغلقة ومن هنا، نجد أنّ هذه الأسلوبية قد اختزلت إجراءاتها في النّظر إلى البنى اللّسانية في النّصّ الشّعري أو الأدبي بشكل عام، إذ «تحاول كشف المنابع الحقيقية للظّاهرة الأسلوبية، ليس في اللّغة بوصفها نظاما مجرّدا فحسب، بل في علاقة عناصرها ووظائفها ».[3]

---

[1] **الأسلوبية (الرّؤية والتّطبيق)، يوسف أبو العدّوس، ص 118.**

[2] **ينظر، الأسلوبية (الرّؤية والتّطبيق)، يوسف أبو العدّوس، ص 119.**

[3] **نفسه،ص (62-63).**

وقد تَمَثَّل هذا المنظور في مقترحات مدرسة براغ حيث «عُنيت الأسلوبية التّشيكية بصياغة نظرية أسلوبية تبنى على مفهوم النّصّ بوصفه كلية بنيوية يتضمّن الصّوت والمعنى والمضمون».[1]

وقد كان الإسهام المهمّ لهذه المدرسة في نظرية الأساليب يكمن في تقديم مفهوم الأسلوب الموضوعي، أو التّحديد المنهجي للأساليب الموضوعية، حيث تبنى هذه النّظرية على افتراض أن بعض الخصائص اللّفظية العامّة للنّصّ يمكن أن تستمدّ من الظّروف التي تتجاوز مستوى الفرد لعملية الاتّصال من خلال:

1- الغرض العامّ للرّسالة (وظيفتها).
2- الموقف الاتّصالي(الخاصّ/ العامّ)،(مباشر/ غير مباشر).
3- شكل اللّغة المستخدم (شفهي/ مكتوب).

وهي ظروف تعمل على صياغة الأسلوب بطريقة تجعل التّعبير ملائما للضّرورات الاتّصالية المتميّزة. وعليه فقد نظرت مدرسة براغ إلى الأدب بوصفه بنية، بمعنى أنّه مجموعة من العلامات المترابطة، وليس كأداة أو شكل، واستنادا إلى هذه النّظرية فإنّ منهج هذه الأسلوبية يقوم على ثلاث منطلقات هي:

1- الشّكل.
2- الوظيفة.
3- السّياق.

أمّا الأسلوبية البنيوية «فتُعنى بوظائف اللّغة على حساب أيّة اعتبارات أخرى، والخطاب الأدبي في منظورها نصّ يضطلع بدور إبلاغي ويحمل دلالات محدّدة ».[2] ويحدّدها الباحثون في مجال الدّراسات الأسلوبية بأنّها «النّظر إلى الظّواهر الأسلوبية كجزء من البنية والتّركيبة الأساسية للنّصّ، فهي تعتمد – من ناحية – على التّحليل الدّقيق لجزئيات العمل الأدبي كنصّ لغوي، ومن ناحية أخرى على اكتشاف العلاقات بين هذه الجزئيات، وما يُعدّ منها مهيمنا وما يُعدّ فرعيّاً ».[3]

---

[1] **البنى الأسلوبية، حسن ناظم ، ص (62-63).**

[2] **الأسلوبية وتحليل الخطاب، نور الدّين السّدّ، ج1، ص82.**

[3] **اتّجاهات البحث الأسلوبي، عيّاد شكري، مقالات مترجمة، دار العلوم، السّعودية، ط1، (1985م)، ص15.**

وقد مثّل هذا الاتّجاه باحثان بارزان هما:

1- رومان جاكبسون.

2- مكائيل ريفاتير.

1- رومان جاكبسون: اتّكأ هذا الباحث على مبدأ الاتّصال في تأسيس أسلوبيته التّواصلية التي تعني « التّعبير عن الفكرة بالكلمة المنطوقة أو المكتوبة بالاعتماد على نشاط لغوي مرسل من المتكلّم ونشاط مماثل من المتلقّي ».[1]

وبذلك الطّرح كان من بين المؤسّسين للأسلوبية البنيوية التي تجعل من الأسلوب ميدانا رحبا للبحث والدّراسة[2]، حيث وضع نظرية التّواصل وحدّد وظائف اللّغة بستّ وظائف:

1- الوظيفة الانفعالية: التّركيز على الباثّ تعبّر عن عواطفه ومشاعره.

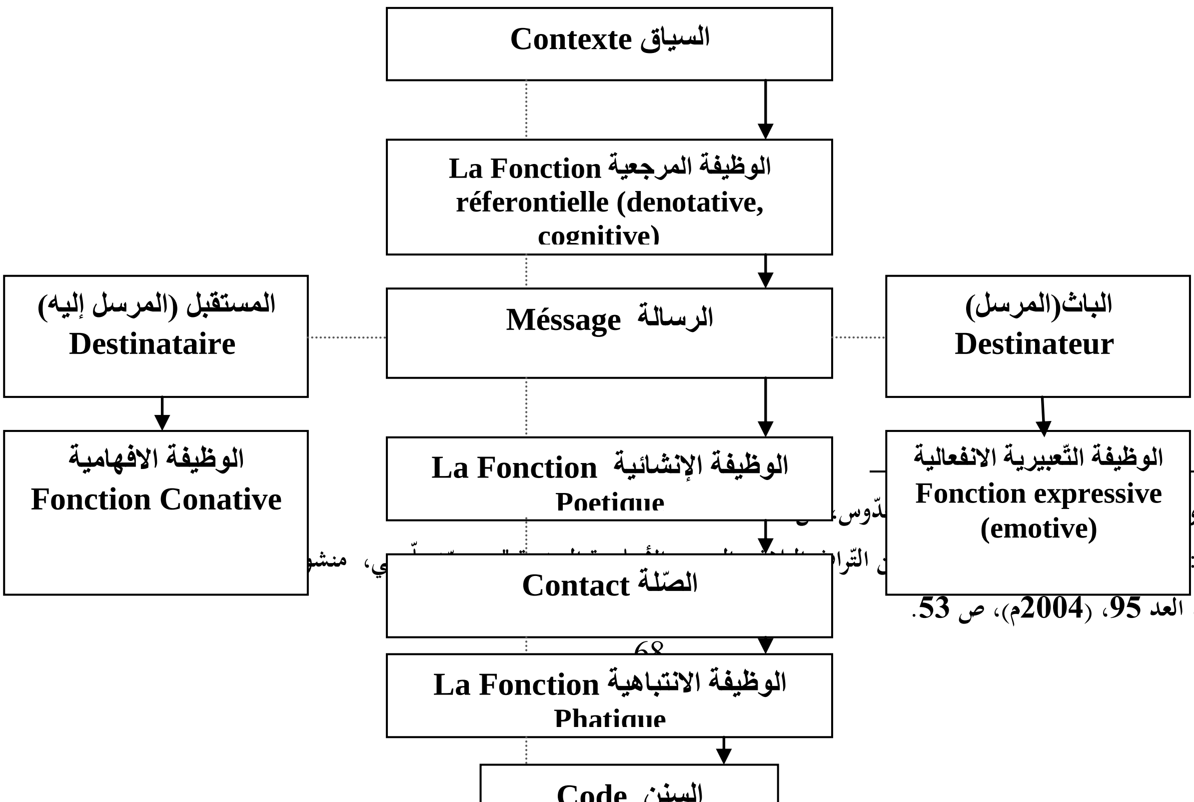
2- الوظيفة الافهامية: تركيز على المتلقّي والتّأثير فيه.

3- الوظيفة الإحالية: التّركيز على السّياق حيث تحدّد العلاقة بين الرّسالة وما تحيل عليه.

4- الوظيفة الماورائية اللّغوية: التّركيز على السّنن أو الشّيفرة.

5- الوظيفة الشّعرية: تركّز على الرّسالة.

ويمكن تمثيلها بالشّكل الآتي:



[1] الأسلو... ...دّوس...

[2] ينظر: ... التّراث ... منشو... دمشق، العد 95، (2004م)، ص 53.

وقد غلبت على دراساته التّركيز على الوظيفة الشّعرية، لكونها أبرز وظائف الفنّ اللّغوي الأدبي، وتهتمّ هذه الوظيفة تحديدا بالرّسالة من حيث هي رسالة لغوية تؤدّي وظائف جمالية أو أدبية للنّصّ إضافة إلى الوظائف الأخرى، وذلك أنّها تركّز على لغة النّصّ بوصفها غاية في ذاتها لا وسيلة، « فدراسة الرّسالة اللّفظية بوصفها عمل فنّي إنّما هي دراسة للأسلوب ».[1]

يقول جاكبسون معلّقا على هذه الوظيفة: « في الشّعر تقوم الوظيفة الشّعرية، بصورة خاطئة بالتّركيز على المرسلة كما هي على حساب الوظيفة المرجعية، فنحن في الشّعر لا نصل إلى الحقيقة من خلال اللّغة، بل إنّ اللّغة تصبح مادّة بناء كما الرّخام بالنّسبة للنّحّات، فاللّغة الشّعرية غاية في ذاتها، ولست وسيلة »[2].

ويمكن تلخيص مبادئ جاكبسون الأسلوبية فيما يأتي:

1- تهتمّ أسلوبيته بالبنية الكلّية للنّصّ باعتباره منظومة أحادية في علاقاتها ونظامها.

2- الاهتمام بالبنية السّطحية والبنية العميقة للنّصّ يقول:« يجب أن نقرأ قصيدة كما نشاهد لوحة، أي أن نفهمها ككلّ بحيث نحدّد جيّدا علاقات كلّ عنصر بالآخر.

---

[1] **البنى الأسلوبية، حسن ناظم، ص 65.**

[2] **النّظرية الألسنية عند رومان جاكبسون، المؤسّسة الجامعية للدّراسات والنّشر والتّوزيع، بيروت، لبنان، ط1(1993م)، ص252.**

كما أنّه لا يمكن أن نفصل أثناء مشاهدتنا وتحليلنا للوحة فنّية بين الأشكال والألوان، كذلك لا يمكن الاهتمام بألفاظ النّصّ دون معانيه أو بالتّركيز على صوره دون إيقاعه وهكذا »[1].

3- قدّم منهجه تحليلا شاملا للنّصّ الشّعري من حيث هندسته ومفرداته وتراكيبه؛ حيث يمكن للدّارس الوقوف على الصّيغة الغالبة في النّصّ.

4- اهتمّ بشكل واضح بناحية الدّلالية للألفاظ وعلاقاتها، وأثر العلاقات السّياقية في تشكيل البنية النّصّية ومدى التّفاعل الحاصل بين الجانب الشّكلي والدّلالي في النّصّ الشّعري.

5- ركّز جاكبسون على الوظيفة الشّعرية وبالغ في الاهتمام بها انطلاقا من كونها وظيفة جوهرية بلغت دورا مهمّا في تنظيم الكلام، وتتجلّى أهمّيتها في مطابقة تامّة بين جدولي الاختيار والتّوزيع.

6- تدرس الأسلوبية الوظيفية اختيار البدائل باعتماد تنوّع ظروف الاتّصال اللّغوي، واختلاف السّياقات خاصّة اللّفظية منها وما وراء اللّفظ.

[1] نفسه، ص09.

2- مايكل ريفاتير:

يقوم موضوع الدّراسة الأسلوبية عند ريفاتير على النّصّ باعتباره ضربا من التّواصل، وبذلك عنى هذا الباحث بالوظيفة الاتّصالية في معاينته للأسلوب انطلاقا من المبدع والقارئ والنّصّ، غير أنّ اهتمامه وتركيزه انصبّ على القارئ من خلال الرّبط بين الأسلوبية و نظرية التّلقّي، فالأسلوبية بالنّسبة له « علم يهدف إلى الكشف عن العناصر المميّزة التي بها يستطيع المؤلّف مراقبة حرّية الإدراك لدى القارئ والتي بها يفرض وجهة نظره على الفهم والإدراك».[1]

وعليه فالقارئ من وجهة نظر ريفاتير عنصر أساسي في تحديد الأسلوب، ومن ثمّة في تحديد موضوع الأسلوبية الذي يتحدّد بأنّه « تلك العناصر المستخدمة لغرض فرض طريقة تفكير المسنن على مفكّك السّنن، بمعنى أنّها لا تدرس فعل التّواصل، كإنتاج خالص لسلسلة لفظية،ولكن باعتبارها حاملا لبصمات شخصية المتكلّم وملزما لانتباه المرسل إليه، فهي إذن تدرس المردودية اللّسانية عندما يتعلّق الأمر بتبليغ شحنة قويّة من الخبر ».[2]

ولعلّ ما يميّز اتّجاه ريفاتير هو رؤيته المنفردة في أنّ الواقعة اللّسانية تكتسي سمات أسلوبية فتتحوّل إلى واقعة أسلوبية، ولا تدرك هذه الوقائع إلا عبر علاقة جدلية تتمّ بين النّصّ والقارئ، وليست في النّصّ وحده أو في القارئ وحده[3].

وقد طوّر هذا الباحث عملية التّلقّي لتصبح بمثابة معيار لتحديد الأسلوبية التي يتوفّر عليها النّصّ وذلك بإنتاج إجراءات أسلوبية تستند إلى أحكام القارئ بالاعتماد على تذوّقه الجمالي وميوله الأدبيّة وتحصيله الدّراسي، بالإضافة إلى مؤثّرات أخرى.

ويمكن إجمال مقوّمات اتّجاه ريفاتير في:

1- الفرادة: وتتعلّق بالتّجربة الأدبية ومدى إنتاجها للعمل الفنّي المتميّز بحيث لا يكون النّصّ مجرّد كلمات متتابعة وإنّما يحمل لغة غير متوقّعة؛ إذ تُخيّب بعلاقاتها ظنّ القارئ فتجعله

---

[1] محاولات في الأسلوبية الهيكلية، مايكل ريفاتير، ترجمة عبد السّلام المسدّي، ص11.

[2] معايير تحليل الأسلوب، ريفاتير مايكل، ترجمة، حميد الحميداني، منشورات دراسات سال، دار النّجاح الجديدة، المغرب، ط1(1993م)،ص66.

[3] ينظر:البنى الأسلوبية، حسن ناظم، ص 74.

مشدودا إليها مرتبطا بها يفكّ شفراتها، ودلالتها « فالنّصّ فريد دائما في جنسه، وهذه الفرادة هي التّعريف الأكثر بساطة، وهو الذي يمكن أن نعطيه للأدبية ».[1]

2- السّياق: وهو عبارة عن نسق لغوي يقطعه عنصر غير متوقّع وينشأ نتيجة لهذا الاقتحام تضادّ يُسمّى بالمثير الأسلوبي[2] وينقسم السّياق إلى نوعين:

أ- السّياق الأصغر:هو السّياق المولّد للتّضاد داخل الوحدة الأسلوبية، وهو ذو وظيفة بنيوية وتكمن أهميته في ارتباطه بالعنصر المقابل « داخل حيّز محدّد ».[3]

ويشكّل الانحراف والسّياق ما يُسمّى بالمسلك الأسلوبي مثال ذلك:

عيونك شوكة في قلبي

نسق أصغر + مخالفة = تضاد/ مسلك أسلوبي

وتتلخّص خصائص السّياق الأصغر في:

1- وظيفته بنيوية حيث يُعدّ طرفا في مجموعة ثنائية تتفاعل عناصرها فيما بينها.

2- حدوث التّأثير يتحدّد بوجود الطّرفين.

3- محصور مكانيا ومحكوم بعلاقته بالطّرف الآخر.[4]

ب- السّياق الأكبر: وهو نوعان :

1- يقع فيه قطع الكلام بعنصر غير متوقّع ثمّ يعود الكلام إلى نظامه وصورته هي:

سياق + إجراء أسلوبي + سياق.

واسأل+ القرية + التي كنّا فيها والعير التي اقبلنا فيها...

2- مشتقّ من الأوّل بمفهوم التّشبّع (Saturation) وصورته هي:

سياق + إجراء أسلوبي + انطلاق إلى سياق جديد + إجراء أسلوبي.

---

1 **محاضرات في الأسلوبية، محمّد بن يحيى، ص 45.**

2 **ينظر:نفسه، ص45.**

3 **الأسلوبية الرّؤية والتّطبيق، يوسف أبو العدّوس، ص146.**

4 **نفسه، ص146.**

والتّشبّع معناه: أنّ الطّاقة التّأثيرية لخاصّية أسلوبية تتناسب تناسبا عكسيا مع تواترها؛ إذ كلّما تكرّرت نفس الخاصّية ضعفت قدرة الأساليب على بناء التّخالف.

ومثاله في قوله تعالى﴿ **وَضَرَبَ اللَّهُ مَثَلاً قَرْيَةً كَانَتْ آمِنَةً مُّطْمَئِنَّةً يَأْتِيهَا رِزْقُهَا رَغَدًا مِّن كُلِّ مَكَانٍ فَكَفَرَتْ بِأَنْعُمِ اللَّهِ فَأَذَاقَهَا اللَّهُ لِبَاسَ الْجُوعِ وَالْخَوْفِ بِمَا كَانُواْ يَصْنَعُونَ**﴾[1].

3-المفاجأة: اهتمّ ريفاتير بعنصر المفاجأة باعتباره محدّدًا مهمّا في بلورة الظّاهرة الأسلوبية، وتنتج المفاجأة عن المثير الأسلوبي الغير متوقّع ويكون تأثيرها أعمق على المتلقّي، وبها يتحدّد مفهوم الانحراف الذي انصبّ اهتمام ريفاتير على البحث عنه في النّصوص باعتبار أنّ له تأثيرا بالغا على المتلقّي.

وإذا كان جاكبسون قد بنى موضوعيته في التّحليل من خلال التّشديد على الرّسالة نفسها، بمعنى تحليل البنى اللّسانية في النّصّ دون مراعاة لعوامل خارجية أخرى فإنّ ريفاتير قد حاول أن يرسم طريقا جديدا ومنهجا مبتكرا في الدّراسة الأسلوبية بالتّركيز على استجابات القارئ، التي وإن تكن في جوهرها ذاتية إلا أنّ منابعها لسانية في الأصل.

4. الأسلوبية الإحصائية:

تعتمد هذه الأسلوبية على المقاربة الإحصائية الرّياضية بحيث « يتمكّن الباحث من تحقيق البعد الموضوعي بتحديد الملامح الأساسية للأساليب، أو التّمييز بين السّمات والخصائص اللّغوية التي يمكن اعتبارها خواصٌّ أسلوبية والسّمات التي ترد في النّصّ ورودا عشوائيا ».[2]

ويرمي التّشخيص الأسلوبي الإحصائي إلى تحقيق أهداف حدّدها سعد مصلوح فيما يأتي:

1- الوصف الإحصائي الأسلوبي للنّصّ يكشف عن الخصائص الأسلوبية فيه.

2- التّحليل الإحصائي للنّصّ.

3- الحكم التّقويمي.[3]

---

[1] سورة النّحل/ **112**.

[2] **الأسلوب دراسة لغوية إحصائية، سعد مصلوح، ص51**.

[3] **ينظر: عالم الفكر، "الدّراسة الإحصائية للأسلوب بحث في المفهوم والإجراء والوظيفة"، سعد مصلوح، المجلّد 20، العدد 03، ص120**.

وقد قدّم بعض الباحثين مفاهيم للأسلوب تمت بصلة إلى الإحصاء إذ يعرّفه بير جيروبأنّه: «انزياح يُعرف كمّيا بالقياس إلى معيار ».[1] كما يعرّفه جان كوهن بأنّه:«متوسّط انزياح مجموعة القصائد الذي سيكون من الممكن نظريّا الاعتماد عليه لقياس معدّل شاعرية أيّة قصيدة كيفما كانت ».[2]

ولهذين التّعريفين دلالة إحصائية واضحة، وهو ما يُشير إلى أنّ الكثير من الباحثين قد مالوا إلى استخدام المنهج الإحصائي في كثير من الأحيان، وقد كان من الدّوافع الرّئيسية لاستخدام الإحصاء في الدّراسات الأسلوبية هو« إضفاء الموضوعية على الدّراسة نفسها، وكذا محاولة تخطّي عوائق تمنع من استجلاء مدى رفعة أسلوب معيّن أو حتّى تشخيصه ».[3]

ويوضّح النّصّ الآتي جوانب مهمّة من الأسلوبية الإحصائية ومدى تطابقها مع دراسة الأسلوب « ولتجنّب مشكلات متأصّلة في النّمط الذّاتي من التّحليل، ولكي نكافح من أجل نوع أكثر علمية وموضوعية من الدّراسة فإنّ عددا من الأسلوبيين قدّموا – خلال العقود القليلة الماضية – نوعا كمّيا من الدّراسة مستخدمين أدوات التّحليل الإحصائي، ومختبرين الجوانب القابلة للإحصاء من النّصوص المختلفة، ومقارنين إيّاها بالمعايير لاكتشاف أيّة اختلافات تمثّل الانحراف الفردي عن المعيار، أو عن الدّرجة الاعتيادية للانحراف العشوائي الذي يحدث – على الأرجح – في عيّنات مختلفة من مجموعة معيّنة من النّصوص ».[4]

وانطلاقا من هذا النّصّ نجد أنّ الإحصاء هو العلم الذي يدرس الانزياحات؛ إذ هو«المنهج الذي يسمح بملاحظتها وقياسها وتأويلها، لذلك فهو لا يتوانى عن فرض نفسه كأداة من الأدوات الأكثر فعالية في دراسة الأسلوب »[5]، وهو ما يؤكّد عليه جان كوهن في تقديمه حجّة للقاء الأسلوبية بالإحصاء يقول: « لكون الأسلوبية هي علم الانزياحات عامّة،فمن الجائز تطبيق نتائج الإحصاء

---

[1] بنية اللّغة الشّعرية، جان كوهن، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال، للنّشر، المغرب، ط1(1986م)، ص15.

[2] نفسه، ص16.

[3] البنى الأسلوبية، حسن ناظم، ص48.

[4] نفسه، ص48.

[5] الأسلوبية، بير جيرو، ص134.

على الأسلوبية لتصبح الواقعة الشّعريّة وقتها قابلة للقياس، إذ تبرز متوسّط تردد الانزياحات التي تقدّمها اللّغة الشّعرية بالنّظر إلى النّثر ».[1]

غير أنّ استخدام الإحصاء في دراسة الأسلوب قضية مختلف عليها –كما يشير إلى ذلك بير جيرو– والاعتراض المقدّم يتجلّى في أنّ «الأسلوب واقعة فردية ونوعية، ولتعقيدها لا يمكن إدخالها في أيّة فئة مجرّدة وكمّية للتّحليل الإحصائي ».[2]

فهناك أمور في الواقع تتعلّق بالأسلوب يصعب على الحساب ، أو ملاحظتها أو التّدقيق فيها كالظّلال الوجدانية، والأضداد الموحية والتّأثيرات الانفعالية ،أو حتّى الإيقاعية الدّقيقة، وهو ما يفقد الدّراسة الأسلوبية مصداقيتها وهدفها المنشود.

إنّ تعدّد الآراء واختلافها حول الأسلوب وطريقة دراسته وتحديده هو ما أدّى أيضا إلى بسط القول حول الأسلوبية وموضوعها، وبالتّالي تعدّدت اتّجاهاتها ومناهجها، ففضلا عن التّصنيف الذي لمحنا إليه للأسلوبية فإنّ ثمّة تصنيفات عديدة أخرى نذكر منها: الأسلوبية السّيميائية والأسلوبية اللّسانية وأسلوبية السّجلات وأسلوبية الأغراض وأسلوبية الأشكال والأسلوبية الكمّية وغيرها من المسمّيات التي ساهمت بشكل فعّال في إثراء الدّراسات والبحوث في هذا المجال.

---

[1] **بنية اللّغة الشّعرية، جان كوهن، ص16.**

[2] **الأسلوبية، بير جيرو، ص 133.**

الفصل الثّاني

التّشكيل الأسلوبي الإمكانات والنّظريات

أوّلا: ماهية التّشكيل الأسلوبي

ثانيا: التّشكيل الأسلوبي ومحاور الخطاب

ثالثا: التّشكيل الأسلوبي ونظرية الاختيار

رابعا: التّشكيل الأسلوبي ونظرية المقام

أوّلا: ماهية التّشكيل الأسلوبي:

تشكّل اللّغة نظاما محكما وفق قواعد وأسس تستثمر طرقي الابتكار والإبداع الأدبي للنّفاذ إلى المعنى بتغيير وحدة ترتيب المفردات من جميع جهاتها لتكوين جامع نصّي يتضمّن فرادة التّعبير،لذلك وجدنا اهتماما بالغا من قِبل الباحثين في اللّسانيات أو الأسلوبية لدراسة تجلّيات الظّاهرة اللّغوية من حيث طرق وصيغ الكلام وهيأت التّشكّل وصوره الوظيفية، ذلك «أنّ الكشف عن تجلّيات المعنى يتمّ عبر صيغ الانتظام اللّساني بحثا عن خفايا الظّاهرة اللّغوية وطرق الارتقاء بها إلى التّشكيل الأسلوبي المحقّق لمستويات البيان»[1].

والتّشكيل الأسلوبي في جوهره عمل إبداعي يقوم به المنشئ لإنتاج نصّ مستندا في ذلك إلى جملة من المتغيّرات الأسلوبية ، ويقوم هذا التّشكيل على جملة من المحاور الأساسية التي لها ارتباط وثيق مع بعضها البعض، وأهمّها الاختيار والتّوزيع والشّيوع، ثمّ ما يتيح ذلك من انزياحات وإضافات وتضمينات ، وقد بيّن ذلك سعد مصلوح في معرض حديثه عن الفرق بين التشكيل الأسلوبي و التّشخيص الأسلوبي حيث قال: «التّشكيل الأسلوبي عمل يقوم به المنشئ أمّا التّحليل الأسلوبي فنشاط تحليلي يقوم به الباحث، وهدف الأوّل إنتاج النّصّ، أمّا هدف الثّاني فهو الكشف عن الهوية الأسلوبية للنّصّ، ومادّة الأوّل هي المتغيّرات الأسلوبية، أمّا مادّة الثّاني فالتّصوّرات الإجرائية المنهجية، وكما يقوم التّشكيل الأسلوبي على محاور الاختيار والتّوزيع والشّيوع، فلابدّ أن يقابل ذلك من جهة الباحث عمل يكشف عن أجدر المتغيّرات الأسلوبية بأن تكون خصائص أسلوبية مائزة للنّصّ؛ أي تلك التي يمكن أن توصف بأنّها اختيارات للمنشئ وعن درجات شيوع هذه الاختيارات وأنماط توزيعها »[2].

---

[1] المجلة الأردنية في اللغة العربية وآدابها، " مقاربة بنائية لاكتناه التّماسك النّصّي وقراءة التّشكيل"، عبد الله عنبر، المجلّد 3، العدد3، سنة (2007م)، ص257.

[2] عالم الفكر، " الدّراسة الإحصائية للأسلوب، بحث في المفهوم والإجراء والوظيفة"، سعد مصلوح، المجلد 20،العدد3، وزارة الإعلام، الكويت، سنة (1989م)، ص119.

تتشكّل الابلاغية إذن بمتغيّرات أسلوبية في ضوء مستويات بيانية تختلف باختلاف مقتضى الحال بما يترتّب عنه نوع النّظم الذي يناسبه، وتهيمن الأشكال الأسلوبية على وجوه تشكيل النّسق، ممّا يكسبه أسلوبا جماليا.

يتمّ التّشكيل الأسلوبي بالاستناد إلى مادّته الأساسية التي حُدّد اسمها بالمتغيّرات الأسلوبية؛ إذ هي «مجموعة من السّمات اللّغوية التي يعمل فيها المنشئ بالاختيار أو الاستبعاد و بالتّكثيف أو الخلخلة باتّباع طرق مختلفة في التّوزيع ليشكّل بها النّصّ وحينئذ تصبح المتغيّرات الأسلوبية خصائص مميّزة "stylistié features"[1]، وهي تعرف أيضا بأنّها «أنساق لغوية سواء أكانت لفظية أومعنوية أو تركيبية، تخضع لنظام خاصّ ضمن نظام اللّغة الكلّي، وتكتسب جرّاء ذلك قيماً جمالية خاصّة ومميّزة تجعل منها مكوّنات أسلوبية».[2]

والمقصود بالأنساق «مجموعة العناصر المترابطة والمتفاعلة والمتمايزة»[3]، التي تتشاكل وتنسجم وتتلاقى داخل النظام الأسلوبي منتجة أنظمة لغوية، وبهذا يمكن اعتبار الأنساق الدّاخلة ضمن بناء الأسلوب أنساقا أسلوبية يؤدّي تشاكلها وانسجامها وتفاعلها إلى تشكيله، وهو ما يسمّى بالمكوّنات الأسلوبية.[4] أو ما اصطلح عليه سعد مصلوح بالمتغيّرات الأسلوبية.

وفيما يلي تصنيف سعد مصلوح لهذه المتغيّرات والتي اعتبر ذكرها على سبيل التّمثيل، وأنّها من أكثر المكوّنات شيوعا وسيرورة في البحث الأسلوبي.[5]

1- المتغيّرات الشّكلية: ينصرف مُعظمها إلى النّصّ المدوّن؛ إذ لا يمكن أن تُعمّم على الأداء الشّفهي أو الإلقاء، ويعالج الصّورة الطّباعية، أو التّدوينية التي يظهر بها النّصّ على الورق

---

[1] عالم الفكر، " الدّراسة الإحصائية للأسلوب، بحث في المفهوم والإجراء والوظيفة"، سعد مصلوح، ص 108.

[2] التّفكير الأسلوبي، سامي محمّد عبابنة، ص115.

[3] الأنساق الذّهنية في الخطاب الشّعري (التّشعّب والانسجام)، جمال بن دحمان، منشورات top édition الدار البيضاء، ط1(2009م)، ص154.

[4] ينظر: التّفكير الأسلوبي، سامي محمّد عبابنة، ص116.

[5] عالم الفكر، " الدّراسة الإحصائية للأسلوب، بحث في المفهوم والإجراء والوظيفة"، سعد مصلوح، ص109.

ومظاهر التّشكيل الجمالي للحروف بما هي كَمٌ فيزيقي يُدرك بالبصر، ومن المتغيّرات الشكلية مايلي:

أ- التّشكيلات التي تميّز الشّعر من النّثر (نظام البيت والشّطرين).

ب- توزيع الأبيات (الأسطر على الصّفحة،[الشّعر العمودي، الشّعر الحرّ]).

ج- نظام الفراغات على الصّفحة.

د- فنون البديع القائمة على التّصحيف والتّحريف.

هـ- طول الكلمة (باعتبار عدد الحروف).

و- طول الجملة (باعتبار عدد الكلمات).

ز- علامات التّرقيم أو الوقف.

2- المتغيّرات الصّوتية:

أ- أنواع المقاطع (المفتوحة/ المغلقة).

ب- التّشاكل المقطعي.

ج- الكلمات الموحية.

د- أنساق نبر الكلمات (أشكال الوزن العروضي).

هـ- السّجع- الجناس.

و- نظام القافية.

ز- تشاكل البدايات.

ح- حسن الوقع للأصوات.

ط- انسجام وتماثل الصّوامت والصّوائت.

3- المتغيّرات الصّرفية:

أ- أقسام الكلام(اسم، فعل، صفة، ظرف).

ب- الصّيغ الصّرفية (الأفعال، الجموع، المصادر، المشتقّات).

ج- مبتكرات الصّيغ.

4- المتغيّرات التّركيبية:

أ- المركّبات النّحوية.

ب- أنواع الجمل (اسمية، فعلية، بسيطة، معقّدة، إنشائية، خبرية).

ج- جميع مباحث علم المعاني في البلاغة العربية.

د- البعد التّركيبي للصّورة (تشبيه، استعارة، مجاز...).

هـ - الصّحّة النّحوية.

5- المتغيّرات الدّلالية:

أ- الوحدات المعجمية.

ب- تنوّع المفردات (قديمة، دخيلة، حديثة).

ج- الثّروة اللّفظية.

د- طريقة توزيع المفردات.

هـ - البعد الدّلالي للصّورة بأنواعها.

ز- البعد الدّلالي للفنون البديعية.

6- المتغيّرات ما فوق الجملة:

أ- طول الفقرات وتوزيعها.

ب- انفتاح النّصّ وانغلاقه.

ج- الرّبط بين الجمل.

د - المعلومات المقدّمة.

هـ- معدّل ورود المعلومات.

وتبقى هذه المتغيّرات غير ثابتة، إذ تتبدّل وفقا للظّروف والمقتضيات ومن كاتب إلى آخر وربّما عند الكاتب نفسه. وقد أورد سعد مصلوح مجموعة من الملاحظات لدى استنتاجه لهذه المتغيّرات يمكن تلخيصها في الآتي:[1]

الأوّل: أنّ هذه القائمة هي محصلة رصد وتأمّل لعدد غير قليل من الدّراسات.

الثّاني: أنّ هذه القائمة ليست جامعة ولا مانعة، فيمكن للمجتهد أن يضيف إليها أو ينقص منها أو يُعدّل من العلاقات بين وحداتها بما يؤدّيه إليه تأمّله في النّصوص.

الثّالث: لا يمكن للمنشئ أن يستخدم جميع المتغيّرات المذكورة في نصّ واحد أو مجموعة من النّصوص، وإنّما يتحقّق التّشكيل الأسلوبي باختيار عدد منها يتمّ بالتّمييز بين الأساليب.

الرّابع:أنّ التّشكيل الأسلوبي عملية مركّبة تتمّ في نسيج متشابك معقّد على جميع المستويات الصّوتية والصّرفية والتّركيبية والمعجميّة في آنٍ معاً.

الخامس: أنّ المستويات المذكورة تتفاوت في مدى طواعيتها للتّشكيل، وتحتلّ المتغيّرات الدّلالية قمّة القابلية للتّشكيل، تليها المتغيّرات الصّرفية والتّركيبية، أمّا الصّوتية فهي الأكثر خضوعا لنظام اللّغة، ومن هنا تبدو مهمّة الشّاعر في التّشكيل الأسلوبي صعبة بالقياس إلى غيره من المنشئين، وبها يتفاوت الشّعراء في قدراتهم الشّعرية.

السّادس: أنّ القول بقيام نصّ ما على متغيّرات أسلوبية معيّنة، لا ينفي إمكان وقوع أبدالها أو نقائضها من المتغيّرات في النّصّ نفسه، أو في غيره من نصوص المنشئ الواحد، وإنّما الفيصل في تقويم دورها في التّشكيل الأسلوبي هو لدرجة الشّيوع وطرق التّوزيع.

السّابع: أنّ الاختيار والتّوزيع والتّركيب: هي العوامل الثّلاثة التي تحدّد متضافرة التّشكيل النّهائي لأسلوب النّصّ، وبها تتحقّق مفارقة النّصّ المعتاد.

[1] **عالم الفكر، " الدّراسة الإحصائية للأسلوب، بحث في المفهوم والإجراء والوظيفة"، سعد مصلوح،ص (113-114).**

ثانيا:التّشكيل الأسلوبي ومحاور الخطاب

أحصينا في الفصل الأوّل عددا لا بأس به من التّعريفات للأسلوب من مختلف التّوجّهات العربيّة والغربيّة، وقد رصد ويلي ساندرز willy sanders في كتابه" نظرية الأسلوب اللسانية" ثمانية وعشرين تعريفا للأسلوب، ولعلّ مردّ التّعدّد في التّعريفات يعود إلى الزّاوية التي ينظر منها كلّ باحث في دراسته للأسلوب، حيث ما من نظرية إلاّ واعتمدت في أصولها إحدى الرّكائز الثلاث (المخاطَب والمخاطِب والخطاب) أو ثلاثتها متعاضدة متفاعلة.

فالنّصّ الأدبي هو رسالة لغوية موجّهة من المنشئ إلى المتلقّي تستخدم فيها شفرة لغوية موحّدة بينهما ويقتضي هذا أن يكون كلاهما على معرفة بالأنماط والعلاقات الصّوتية والصّرفية والنّحوية والدّلالية التي تكوّن نظام اللّغة.

1. نظرية الأسلوب من زاوية المخاطِب:

يقوم هذا المنظور في تعريف الأسلوب بالنّظر إلى المخاطِب/ المرسل وذلك بالتّوحيد بين المنشئ وأسلوبه بحيث يصبح هذا الأخير كاشفا عن مكنونات صاحبه ومعبّرا عن دخائله ويضع المسدّي زاوية النّظر إلى الأسلوب من منشئه في المقدّمة حيث يقول:«وتتقدّم دعامة المخاطِب الدّعامتين الأخريين في النّشأة الوجودية وفي تاريخية الأسلوب، أمّا في النّشأة المطلقة فلأنّ الرّسالة اللّغويّة من حيث حدوثها تنبثق من منشئها تصوّرا وخلقا وإبرازا للوجود، وأمّا من حيث زمنية التّاريخ فلأنّ تحديد الأسلوب باعتماد عنصر المخاطِب مغرق في القدم يتخطّى حواجز الأسلوبية المعاصرة إلى بلاغة اليونان ومن بعدهم »[1]، وتتجلّى هذه النّظرية وفق عدّة مظاهر هي:

القسم الأوّل: الأسلوب هو قوام التّفكير عند صاحبه:

تنبّه حازم القرطاجني إلى أنّ الصّناعة الشّعرية هي عملية تواصل تتمّ بأسلوب مؤثّر يتأثّر له الشّاعر كما يتأثّر لمقصده فينقل هذا الأثر إلى المتلقّي وهو أن «تتمثّل للسّامع من لفظ الشّاعر

[1] الأسلوب والأسلوبية، عبد السلام المسدّي، ص51.

المخيّل أو معانيه أو أسلوبه ونظامه، وتقوم في خياله صورة أو صور ينفعل لتخيّلها وتصوّرها، أو تصوّر شيء آخر بها، انفعالا إلى غير رؤية إلى جهة من الانبساط أو الانقباض»[1].

ومفاد هذه النّظرة أنّ حازم القرطاجني تطرّق إلى نظرية الأسلوب وعلاقتها بالمنشئ؛ حيث يرى أنّ ثمة سلسلة تبدأ من تأثّر الشّاعر لأسلوبه فيتخيّله ثمّ يعكس الأسلوب هذا الأثر فيتمثّل السّامع ذلك، وينبسط إلى قبول الأشياء أو ينقبض عنها. فيجسد الأسلوب مقاصد الشّاعر ويعكس صورة لأحاسيسه فيتمثلها السّامع ويتأثّر لمقتضاها كما يتأثّر لمعانيه[2].

فالأسلوب على هذا الاعتبار: الكاشف لنمط التفكير عند صاحبه، إذ يُعبِّر تعبيرا كاملا عن شخصيته، ويعكس أفكاره وصفاته الإنسانية، ويبيّن كيفية نظره إلى الأشياء وتفسيره لها، وطبيعة انفعالاته ممّا يؤكّد ذاتية الأسلوب.

وهذا المنحى هو وريث النّظريات الكلاسيكية في النّقد الأدبي، إذ هو خلاصة نظرية بيفون الذي يرى«أنّ المعاني وحدها هي المجسّمة لجوهر الأسلوب، فما الأسلوب سوى ما نضفي على أفكارنا من نسق وحركة»[3]، ويؤكّد هذا المنحى شوبنهاور (**1788 – 1860م**)(**Schopenhauer**) حينما يقول عنه أنّه «مظهر الفكر»[4].

إنّ تحديد ماهية الأسلوب انطلاقا من فكر صاحبه هو ما ارتكز عليه أفلاطون أيضا، على أساس أنّ كلّ فكرة لابدّ أن تكون كاملة في المضمون والشّكل، والتّعبير على الفكرة يتمّ في شكل معيّن والطّريقة التي يتمّ بها التّعبير هي ما يسمّى أسلوبا، وهكذا يكون الأسلوب صفة حتمية متميّزة للتّعبير، فلا يمكن أن يكون للفكر وجود خارجي إذا لم يتمّ التّعبير عنه بالأسلوب[5].

---

[1] **منهاج البلغاء وسراج الأدباء، حازم القرطاجني، ص 89.**

[2] **ينظر: التفكير الأسلوبي، سامي محمد عبابنة، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1 (2007م)، ص 270.**

[3] **الأسلوبية و الأسلوب، عبد السّلام المسدّي، ص 53.**

[4] **الأسلوبية وتحليل الخطاب، منذر عيّاشي، ص53.**

[5] **ينظر: البلاغة والأسلوبية، محمد عبد المطّلب، ص222.**

وهو ما عبّر عنه نيومان(**Newman**) أيضا بقوله:«إنّ الأسلوب هو التّفكير باللّغة»[1]،بمعنى أنّ الأسلوب يرتبط ارتباطا وثيقا بأفكار المبدع وأنّ الأساليب تختلف وتتعدّد بتعدّد المبدعين أيضا.

يمتلك المبدع المقدرة على نقل أفكاره في أشكال وطرق متنوعة، فالأسلوب إذن سمة شخصية لصاحبه تظهر طريقة تفكيره وموقفه ونظرته إلى الأشياء وتفسيره لها باتّباع خواص معيّنة في الأداء اللّغوي فهو ظاهرة لا يمكن أن تتكرّر.

القسم الثّاني: الأسلوب هو شخصية صاحبه

يعتمد المظهر الثّاني من مظاهر تحديد ماهية الأسلوب من زاوية منشئه على ربط الأسلوب بشخصية صاحبه إذ«لا يقتصر التناظر على تقريب صورة الأسلوب من صور فكر باثّه، وإنّما يغدو الأسلوب هو ذاته شخصية صاحبه وهو حدّ من النّماذج تختلط فيه تلقائية الأسلوب والذّات المفرزة له»[2].

فالأسلوب انطلاقا من هذه المقولة هو المرآة التي تعكس نفسية وشخصية المؤلّف؛ حيث يمكن الاطّلاع على ظروفه الخارجية وعلاقاته مع هذه الظّروف التي تسهم في تشكّل الأسلوب بصورة غير مباشرة، «فالأسلوب الأدبي كالسّعادة لا يمكن أن يخطّئها أحد إذا صادفها في إنسان سعيد فالإنسان عندما يقرأ لكاتب ذي أسلوب لا يتردّد لحظة في إدراك هذه الحقيقة فيه، وأسلوب الكاتب هو صورته موسومة في أحرف وكلمات»[3].

فملامح الأسلوب تتبدّى من الوهلة الأولى شأنها في ذلك شأن الإنسان السّعيد الذي تعكس ملامحه سعادته؛ إذ هو مظهر الكاتب الذي يرتسم من خلال الأحرف والكلمات.

ولكلّ إنسان محصوله اللّغوي الخاص الّذي يصوغه ليشكّل به أسلوبا يتفرّد به، ويكون دالاّ عليه، إذ يقول أفلاطون:«الأسلوب شبيه بالسّمة الشّخصية»، وإذا كانت هذه الظّاهرة موجودة في الحديث العام للتّخاطب فهي تتجلّى أيضا في مجال الأدب والكتابة فنجد الكاتب أو المؤلّف يصوغ

---

[1] **نفسه، ص223.**

[2] **الأسلوبية، بيرجيرو، ص37.**

[3] **البلاغة والأسلوبية، محمد عبد المطّلب، ص 226.**

أسلوبه بشكل فردي ينبئ عن سماته وملامحه، حتى أنّه يمكن أن نعرفه به كما نعرفه بملامح وجهه، فغالبا ما تكون هناك خيارات أسلوبية تمثّل علامة لأسلوب منشئها وخاصّية من خواصّه،وهذا يعني بكلّ بساطة –كما يقول بير جيرو– أنّه « يمكن لأفكار الخطاب وجوهره أن تُؤخذ من مؤلّفها، بينما الشّكل الذي أعطاه لها، فهو له خاصّية من خواصّه، ولا يمكن أن يتحوّل ولا أن يهدم، ولا أن يقلّد»[1].

فقد كان للرّافعي إيثارات مميّزة مثل قوله: «آخر أربع مرّات» عوضا عن التّعبير الشّائع «رابع مرّة»، كما كانت له ابتكارات خاصّة من مثل قوله:«أمّا قبل» نظيرا للتّعبير«أمّا بعد»، وهذا يعني أنّ«الأسلوب هو الكاتب نفسه خَلْقا وشَخْصِيَةً وجَوهَرًا وكَيَانًا».[2]

وقد لا يعسر علينا –ببعض الخبرة– معرفة أسلوب شخصية من الشّخصيات الأدبية المعروفة قديما أو حديثا من خلال فقرة نسمعها أو نقرأها إن كانت للجاحظ أو للهمذاني أو لطه حسين،أو المنفلوطي ، فإذا خفيت علينا بعض معالم شخصية العقّاد، فإنّنا ندرك من كتاباته طبيعة الجدّ والصّرامة، والعمق في التّفكير، فهو لا يكتب بغرض التّسلية والتّرفيه، وإنّما ليعلّم ويوقظ ويُقلق، وفهم أسلوبه يتطلّب الكثير من الجهد والعناء.

وفي هذا يقول دي لوفر**(DeLouvre)**:«إنّ الأسلوب الفردي حقيقة بما أنّه يتسنّى لمن كان له بعض الخبرة أن يميّز عشرين بيتا من الشّعر إن كانت لراسين أم لكورناي، وأن يميّز صفحة من النّثر إن كانت لبلزاك أم لستاندال »[3].

ويحيل "أحمد الشّايب" إلى تناظر معرفي بين السّمات الخاصّة للمؤلّف ومقوّمات أسلوبه:«كلّ إنسان أمّة واحدة فيما يصله بالحياة متأثّرا ومؤثّرا، ذلك لأنّه شخصية وحده فطرها الله ممتازة، وكوّنتها ملابسات بعينها، فاستقامت ذات طبيعة محدودة، وخطّة خاصّة وكانت هي هذا الفرد الممتاز، ونتيجة ذلك أنّ الأديب حين يعبّر عن شخصيته تعبيرا صادقا يصف تجاربها ونزعاته ومزاجها وطريقة

---

[1] **الأسلوبية، بير جيرو، ص 37.**

[2] **نفسه، ص 37.**

[3] **الأسلوبية والأسلوب، عبد السّلام المسدّي، ص49.**

اتّصالها بالحياة ينتهي به الأمر إلى أسلوب أدبي ممتاز في طريقة التّفكير والتّصوير والتّعبير وهو الأسلوب المشتقّ من نفسه هو، من عقله وعواطفه وخياله ولغته».[1]

وقدكشف النّقد القديم عن علاقة الأسلوب بصاحبه ففي معرض حديث القاضي الجرجاني عن الشّعراء يتحدّث عن الأسلوب الذي يتّصف بضيق في الألفاظ وتعقيد في الكلام، ووعورة في الخطاب فيُظهر جلافة صاحبه خُلقا وخَلقا وأنّ سلامة الأسلوب ورقّته قد تنبئ عن رقّة صاحبه وتحضّره «فيرقّ شعر أحدهم ويصلب شعر الآخر ويسهل لفظ أحدهم و يتوعّر منطق غيره، وإنّما ذلك بحسب اختلاف الطّبائع، وتركيب الخلق فإنّ سلامة اللّفظ تتّبع سلامة الطّبع، ودماثة الكلام بقدر دماثة الخِلقة وأنت تجد ذلك ظاهرا في أهل عصرك وأبناء زمانك ، وترى الجافي الجِلف منهم كَزُّ الألفاظ معقّد الكلام، وعر الخطاب،حتّى إنّك ربّما وجدت ألفاظه في صوته ونغمته، وفي جرسه ولهجته »[2].

وقد ربط الباقلاني أيضا بين الأسلوب وشخصية المنشئ، وأشار إلى التّمايز في الأساليب واختلافها باختلاف الشّخصيات وإمكانية إدراك هذا الاختلاف وتعيين شخصية المتكلّم من خلال أسلوبه. [3]

القسم الثّالث: الأسلوب هو عبقرية صاحبه.

سار التّوجّه الّذي ناد بتوطيد الصّلة بين الأسلوب وشخصية صاحبه إلى مسار آخر أكثر عمقا، إذ طابق المنظّرون بين الأسلوب وعبقرية الكاتب، وتحديد الأسلوب وفق هذا المعيار يكون كما يقول عبد السّلام المسدّي:«شرارة نوعية لا ينفذ إليها الفاحص إلا بطريق الحدس، وهو من أجل ذلك يُحسّ ولا يُعبّر عنه»[4]، وهو« اشتقاق الأديب من الأشياء ما يتلاءم وعبقريته »[5]، فالأسلوب يطلق على ما ندر ودق من خصائص الخطاب التّي تبرز عبقرية الإنسان وبراعته فيما يكتب أو

---

[1] **الأسلوب، أحمد الشّايب، ص 127.**

[2] **الوساطة بين المتنبّي وخصومه، تحقيق وشرح أو الفضل إبراهيم، وعلي محمد البجاوي، بيروت، منشورات المكتبة العصرية، ص (17-18).**

[3] **ينظر: إعجاز القرآن، الباقلاني، ص 56.**

[4] **الأسلوبية والأسلوب، عبد السّلام المسدّي، ص55.**

[5] **نفسه، ص 55.**

يلفظ، وتخضع الدّقّة والندرة لمقوّمات لعلّ أهمّها الاختيار والانتقاء الدّقيق للكلمات والعبارات والمعاني، وهو ما يفسّر قول دلامبير(**Dalamber**):«يقال في الأسلوب أنّه أوصاف الخطاب الأكثر خصوصية، والأكثر صعوبة والأكثر ندرة، والتي تسجّل عبقرية أو موهبة الكاتب أو المتكلّم، ويفهم من هذا أنّ الأسلوب يمثّل عبقرية الكاتب أو المتكلّم»[1]إذا توفّرت فيه خصائص كالتّفرّد والصّعوبة والنّدرة.

ويُضيف مؤكّدا على فكرة العبقرية والتّفرّد في الأسلوب «وبهذا صار الأسلوب تعبيرا عن عبقرية فردية، ولم يعد تأقلما مع شكل مثالي، ولكن مع شكل عفوي للفكرة يكون جوهريا في الفرد كسلوكه أو كطبعه، ومثالنا في ذلك مثل زارع التّفّاح، إنّ أسلوبه يتجلّى في إنتاج التّفّاح وليس في تصنيعه أو في اختيار شكله أو لونه ضمن تصنيفات مجرّدة من أصناف الفواكه »[2].

وفي مجال التّطابق بين الأسلوب والعبقرية نجد تحليل النّشاط الإبداعي الذي يعتمد على ثلاثة أنواع من الوظائف النّفسية، والتي تقوم بدورها في عملية الابتكار:

الوظيفة الأولى: مجموعة الوظائف الخاصّة بالإدراك والمعرفة، وعلى أساسها يقوم أي نشاط ابتكاري في الفنّ والأدب أو العلم.

الوظيفة الثّانية: مجموعة الوظائف الإنتاجية، وهي التي تدخل في لحظات الإنتاج لدى العبقري وتقوم على عناصر ثلاثة:

1-الأصالة: ومن مميّزاتها التّجديد، وهي تتوافق مع الشّعور بالرّاحة.

2 – الطّلاقة: والمقصود بها السّهولة أو السّرعة التي تتيح للفرد المبدع استدعاء أكبر عدد من الألفاظ أو الأفكار أو التّخيّلات.

3- المرونة: القدرة على التّغير أمام المشكلات.

الوظيفة الثّالثة: وهي وظيفة التّقويم، وتساعد على تقويم الأشياء .

---

[1] **الأسلوبية، بير جيرو، ص 37.**

[2] **السابق، ص 38.**

والتّسليم بمبدأ التّطابق بين الأسلوبية والعبقرية يجعلنا نجمل تعريفه باعتبار المخاطِب بأنّه: البصمة المميّزة الفردية للمبدع، والتي تعكس فكره وشخصيته ومشاعره وصفاته.

لكن إذا كان الإبداع المخالف للمألوف اللّغوي من صنع عبقرية المنشئ فلابد أنّه خارج عن إرادته واختياره، فهو مدفوع إليه دفعا ومردّ ذلك إلى العبقرية التي تمثّل نوعا من اللاّعقلانية، والتي تعبّر عن نمط غير عادي من التّفكير يبدو فيه الشّيء من تجاوز المعقولات، ونتيجة لذلك لا يكون التّعبير عن هذه العبقرية إلاّ بما هو غير معتاد أو منتظر.

ويقودنا هذا إلى التّأكيد على الصّلة الوثيقة بين الأسلوب وصاحبه من منطلقين واضحين هما:[1]

1- المعرفة الإدراكية: والتي تمثّل طبيعة الأسلوب ذاته.

2- شخصية المبدع: وتميّزها في الأداء الفنّي، والذي يتجسّد في صياغة الألفاظ والعبارات والفقرات والنّصوص.

وإذا كان الأسلوب يعكس شخصية المنشئ وفكره ويكشف عن انفعالاته وخباياه، بحيث يصبح صورة صادقة للشّخصيّة وبالتّالي ينحو إلى التّعبير عن المواقف النّفسية لدى المتكلّم، فإنّ ثمّة اعتراضات واجهت هذا المفهوم يلخصها فتح الله أحمد سليمان في النّقاط التّالية.[2]

1- أنّ التّحليل الأسلوبي قد يُسبق بتحليلات عقائدية ونفسية وفكرية وفلسفية للمخاطِب، ثمّ تأتي التّحليلات الأسلوبية عن طريق الإثبات الزّائف وليّ أعناق النّصوص والعبارات، كي تثبت ما سبق استخلاصه من نتائج.

2- أنّ الأسلوب لا يعبّر-في بعض الأحيان- تعبيرا دقيقا عن نفسية المخاطِب وعقيدته؛إذ يلجأ إلى إخفاء مشاعره وأفكاره المذهبية خوفا أو هربا أو رياء، فلا ينطبق ما يدور في خلده على ما ينطق به لذلك قيل«إنّما يتكلّم الإنسان ليخفي ما يدور في ذهنه وما

[1] **الأسلوبية، مدخل نظري ودراسة تطبيقية، فتح الله أحمد سليمان، مكتبة الآداب، القاهرة، ط(2004م)، ص (14-15).**

[2] **البلاغة والأسلوبية، محمد عبد المطّلب، ص 230.**

تختلج به خواطره»[1]، كافتراض صلة ضرورية بين صنعات أسلوبية معينة ،وحالات معيّنة للعقل قد تظهر أمرا وهميا.

3- ليس ضروريا أن يحمل كلّ أسلوب دلالات نفسية وفكرية وعقائدية خاصّة بصاحبه فقد يخلو من أي مضامين، ويستلزم الأمر التّعامل مع الأسلوب بمعيار فنّي فقط.

2. نظرية الأسلوب من زاوية المتلقّي:

تقوم هذه النّظريّة على كون الخطاب مهما كان أدبيّا أو عاديا، فلابد من أن يكون له مسار نحو شخص يتلقّفه ويفهمه، فالمخاطِب لا يكتب لذاته وإنّما يكتب لقارئ أو يخاطب سامعاً،فالمنشئ يعبّر عن ذاته ولا يكتب لها، فإنشاؤه نابع من نفسه وليس موجّها لها، إذن فحضور المتقبّل أوالمرسل إليه في عملية الإبلاغ ضرورة حتمية تستند إلى التجربة وبالتّالي فالمتكلّم يكيّف صيغة خطابه بما يلاءم المتلقّي«فيجعل لكلّ مقام مقال، ويخاطب الإنسان بما يلائمه، أي أنّ صورة المتلقّي تظلّ ماثلة أمام المرسل، سواء كان موجودا بالفعل أو في الذّهن».[2]

ووفق هذه النّظرية فإنّ تحديد مفهوم الأسلوب تتمّ مع مراعاة الإحساس اللّغوي للمتلقّي،لذلك يكون المبدع إذا ما حاول الكتابة معنيا بأمرين[3]:

الأوّل: أنّه يريد الكشف عن إحساساته وانفعالاته، والتّعبير عمّا تجود به قرائحه وإظهار مشاعره في الشّكل الأدبي الملائم، فتصبح عملية التّعبير بمثابة استبطان للذّات المنشئة.

الثّاني: أن يدرك أنّ هناك متلقّيا لما يكتب، فالمنشئ لن يحسّ بما يبدعه ولن يشعر به إلاّ بوجود متلقّ، وبغير المستقبل يصبح الكاتب كمن يُحادث نفسه.

إذن فطبيعة المتلقي حاضرة حضورا بيّنا في العملية الإبداعية، إذ أنّ تأقلم المبدع مع من يكتب لهم أو مع من يخاطبهم هو تأقلّم عفوي لا يصحبه الوعي المدرك، وعلى هذا تراه لا يتحدّث مع طفل مثلما يتحدّث مع شخص بالغ، أو مع شخص مثقّف مثل حديثه مع شخص جاهل، كما أنّ

---

[1] دلالة الألفاظ، إبراهيم أنيس، الانجلو المصرية، ط6 (1991م)،ص (10-11).

[2] الأسلوبية، مدخل نظري ودراسة تطبيقية، فتح الله احمد سليمان، ص 24.

[3] نفسه، ص24.

التّسلسل في طرق التّعبير محكوم بإطار الاتّصال نفسه؛ حيث لكلّ زمان حديث، كما أنّه لكلّ مكان حديث، فالخطبة الأكاديمية، ليست كخطبة الاجتماع العام. على اعتبار أنّه ضغط مُسلّط.

وبذلك تمّ تحديد ماهية الأسلوب من قبل المنظّرين والمحلّلين، فاعتبروه ضغطا مسلّطا على المتقبّل؛بحيث لا يُلقى الخطاب إلاّ وقد تهيّأ فيه من العناصر الضّاغطة على ما يزيل عن المتقبّل حريّة ردود الفعل، وبهذا يكون الأسلوب من منظور هذه الزّاوية هو:«حَكم القيادة في مركب الإبلاغ لأنه تجسيد لعزيمة المتكلّم في أن يَكْسو السّامع ثوب رسالته في محتواها من خلال صياغتها».[1]

فالتّأثير الذي يثيره الأسلوب من خلال أشكال التّناسب والتّقابل يخلق في نفس المتلقّي ارتياحا وشعورا بالرّضى لما يقرأه أو يسمعه إذ «الظّاهرة الأدبية ليست هي النّصّ فقط، ولكنّها القارئ أيضا بالإضافة إلى مجموع ردود فعله إزاء النّصّ»[2].

وهذه المهمّة الانفعالية للأسلوب نجدّها بصياغات مختلفة في نقدنا القديم، حيث يرى أبو هلال العسكري أنّ الفهم يأنس من الكلام الموجّه الدّقيق وأنّ المنفعة تحدث مع مراعاة الأحوال والمقامات « وينبغي أن تعرف أقدار المعاني، فتوازن بينها وبين أوزان المستمعين وبين أقدار الحالات، فتجعل لكلّ طبقة كلاما، وكلّ حال مقاما، حتى تقسّم أقدار المعاني على أقدار الحالات، وأقدار المستمعين على أقدار الحالات، واعلم أنّ المنفعة مع موافقة الحال، وما يجب لكلّ مقام من المقال، فإن كنت متكلّما، أو احتجت إلى عمل خطبة لبعض من تصلح له الخطب أوقصيدة لبعض ما يراد له القصيد، فتَخَطّ ألفاظ المتكلّمين، مثل الجسم والعَرَض والكون والتّأليف والجوهر، فإنّ ذلك هُجنة »[3].

- وقوام هذا إلحاح أبي هلال العسكري على معرفة منزلة المعاني وتقديرها بحيث تحقّق الانسجام والتّناسب الذي يتوازن مع المستمعين لها مع مراعاة الحالات والمقامات في ذلك، فعملية

---

[1] **الأسلوبية والأسلوب، عبد السّلام المسدّي، ص64.**

[2] **محاضرات في الأسلوبية، محمد بن يحيى، مطبعة مزوار، الجزائر، ط1(2010م)، ص44.**

[3] **كتاب الصناعتين(الكتابة والشّعر)، أبي هلال العسكري، تحقيق علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، بيروت، ط1 (2006م)،ص125.**

المطابقة التي يجب أن يكون عليها الكلام مع مقتضى الحال تعني مطابقة النّصّ لعقلية ونفسية القارئين أو السّامعين.

وتقوم هذه العملية وفق مقولة العسكري على الأساس الآتي:

أقدار الكلام أقدار المعاني أقدار المستمعين

1ـ . 2ـ .3 ـ

أقدار المعاني أقدار المقامات أقدار الحالات

وبتحقيقها تصل العملية التّواصلية إلى أعلى درجاتها من الإيجابية ،وفي هذا السّياق يروي أنّه لما فرغ المعتصم من بناء قصره، جلس فيه، وجمع النّاس من أهله، وأصحابه ودعا الشّعراء لحضرته فقال إسحاق بن إبراهيم الشّاعر أوّل المنشدين:

يَا دارُ غَيَّرَكِ البِلَى فمَحَاك يا لَيْت شِعري مَا الَّذِي أبْلاَك.

فهو وإن سار في هذا البيت على عادة الشّعراء في الجاهلية، إلا أنّ الخليفة قد تطيّر من هذا الإنشاد وتطيّر النّاس أيضا من قوله وانقبضت صدور السّامعين.

وفي مراعاة أقدار الحالات ما يروى عن ذي الرّمّة أيضا عندما أنشد في حضرة عبد الملك بن مروان قوله:

مَا بَال عَيْنك منْها الماء يَنْسكِب كأنّه من كُلى مَفْرية سَرِب[1]

وكانت بعين الملك ريشة،وهي تدمع أبدا، فتوهّم أنّه خاطبه فقال له بلغة زاجرة وما سؤالك عن هذا يا جاهل؟

فلابد والحال هذه أن يقدّم النّصّ الأدبي بأسلوب قادر على تحقيق هذا التّناسب والانسجام بصفته النّظام الذي تخضع له لغة النّصّ.

أمّا ابن طباطبا فيدعو إلى التّلطيف في تناول المعاني«والتّلطيف عمل أسلوبي يقوم به الشّاعر لأسلبة المعاني وتقديمها، فيحقّق من خلال ذلك استحسان السّامع وقبوله للنّصّ »[2].

1ديوان ذي الرمة ،شرح عبد الرحمن المصطاوي،دار المعرفة بيروت ،ط1(2006م)،ص11.

[2] التّفكير الأسلوبي، سامي محمد عبابنة، ص253.

ويقول عن ذلك أيضا «إذا كان الكلام الوارد على الفهم منظوما مصفّى من كَدَر العَيّ مُقَوّمًا من أَوَد الخطأ أو اللّحن، سالما من حَور التّأليف، موزونا بميزان الصّواب، لفظا ومعنى وتركيبا، اتّسعت طرقه، ولطفت موالجه فقبله الفهم وارتاح له وأنس به »[1].

وقد ربط أبو بكر الباقلاني بين الأسلوب والمتلقّي، حيث أشار إلى أهمّية البراعة الفنّية في انتقاء الألفاظ والعبارات وصياغتها واستخدامها لتصوير المعاني والأفكار بشكل يشدّ القارئ ويثير إعجابه إذ يقول في هذا المعنى :«موافقة الألفاظ البديعة بعضها بعضا في اللّطف والبراعة، وذلك أنّه قد علم أنّ تخيّر الألفاظ للمعاني المتداولة المألوفة والأسباب الدّائرة بين النّاس، أسهل وأقرب من تخيّر الألفاظ لمعان مبتكرة وأسباب مؤسسة مستحدثة، فإذا برع اللّفظ في المعنى البارع كان ألطف وأعجب من أن يوجد اللّفظ البارع في المعنى المتداول المتكرّر »[2].

ثمّ يقول:« هو أنّ الكلام يتبيّن فضله ورجحان فصاحته بأن تُذكر منه الكلمة في تضاعيف كلام، أو تُقذف ما بين شعر، فتأخذها الأسماع وتتشوّق إليها النّفوس، ويرى وجه رونقها باديا غامرا سائر ما تقرن به كالدّرّة التي ترى في سلك من خرز وكالياقوتة في واسطة العقد ».[3]

وبهذا تتحدّد ماهية الأسلوب من زاوية المتلقّي إلى جملة من العناصر المركّبة أبرزها فكرة التأثير التي أشرنا إليها من خلال الآراء السّابقة، وهي الفكرة التي تتفرّع عنها بلاغة الإقناع« باعتبارها شحنة منطقية يحاول فيها المخاطِب حمل مخاطبه على التّسليم بمدلول رسالته».[4]

ويتعلّق بهذا المفهوم أيضا بلاغة الإمتاع « باعتبارها سعيا حثيثا نحو جعل الكلام قناة تعبره المواصفات التّعاطفية، فتضيء عندئذ الجدول المنطقي العقلاني في الخطاب، وتحلّ محلّه نفحات الارتياح الوجداني وتستقطب أخيرا فكرة الإثارة »[5].

وقد تمّ التّمييز بين البلاغتين على أساس « مخاطبة الأولى للعقل عن طريق البرهنة والحجاج ومخاطبة الأخرى للعاطفة عن طريق جمال العبارة ورقّة الأسلوب».[6]وفي هذا المعنى أيضا نجد بير جيرو

---

[1] عيار الشّعر، محمد بن طباطبا العلوي تحقيق، محمد عبد العزيز بن ناصر المانع، دار العلوم، الرّياض، (1985م)، ص09.

[2] إعجاز القرآن، محمد بن الطّيب الباقلاني، ص63.

[3] نفسه، ص64.

[4] الأسلوبية والأسلوب، عبد السّلام المسدّي، ص65.

[5] نفسه، ص 65.

[6] اللّغة والخطاب، عمر أوكان، ص152.

يعتبر أنّ «الأسلوب مجموعة ألوان يُصبغ بها الخطاب ليصل بفضلها إلى إقناع الآخر وإمتاعه وشدّ انتباهه وإثارة خياله»[1].

وبهذا تتمّ المزاوجة بين الجانب الإقناعي والجانب الامتاعي بمّا يولّد عملية الإثارة، وقد بدا ريفاتير مهموما باستجابات القارئ المتصاعدة، حيث انشغل بما يستدعي اهتمام المتلقّي في أكثر صوره إثارة إذ « الدّراسة الأسلوبية في نظر ريفاتير هي دراسة الأدوات الأسلوبية، التي يمكن تعريفها على أنّها تلك الآليات داخل النّصّ التي تحول بين القارئ وبين الاستدلال أو التّنبّؤ بأي ملمح مهمّ، لأنّ إمكانية التّنبّؤ قد تسفر عن قراءة سطحية للنّصّ في حين يقتضي عدم القدرة على التّنبّؤ أن يركّز القارئ اهتمامه على النّصّ وتتوافق كثافة التّلقّي مع كثافة الرّسالة»[2].فقارئ النّصّ هو من تَفَتَّح وعيه للمُدرك المتاح ليعيد تشكيله بما أمكن وهذا موقف لا يشترط القراءة والكتابة بقدر ما يشترط الدراية واليقظة[3].

ويشرح هذا النّصّ نظرة ريفاتير للتّأثيرات في المتلقّي حيث يحدّد أثر الكلام في المتقبّل، فيحثّ بشكل خاص على دراسة الأدوات الأسلوبية المتمثّلة في الزّخارف والتّحسينات ،والتي تحول دون فهم القارئ للنّصّ فهما عميقا يجعله يوازي بين أثر الرّسالة فيه وبين ما تتضمّنه من دلالات. وبهذا يكون الحديث عن الأسلوب – من وجهة نظر ريفاتير – من زاوية المتلقّي هو «بمثابة الحديث عن لحظات في خبرة القراءة ،حيث تمّ تشويش الاهتمام لأن توقّعا قد خاب بظهور عنصر غير متنبأ به»[4]،و هذا ضرب من الحديث يتّصل بنظرية الانحراف أو الانزياح وهو ما قصد به ريفاتير«السّياق الأسلوبي» حين يقول: «السّياق الأسلوبي هو نموذج لساني يتمّ تحطيمه فجأة بعنصر لم يكن في الحسبان، أمّا التّناقض النّاتج عن هذا التّداخل فهو المحفّز الأسلوبي إن هذا التّمزّق المفاجئ يجب ألاّ يفسّر على أنّه عنصر تفكيكي».[5]

وعلى هذا الأساس نادى ريفاتير بالاعتماد على الأحكام التي يبديها القارئ ، باعتباره مُخبِرا ومصدرا للتّحليل الأسلوبي، انطلاقا من الاستجابات التي نتجت من منبّهات كامنة في صلب النّصّ،

---

[1] **الأسلوبية، بير جيرو، ص11.**

[2] **الأسلوبية وتحليل النّصّ، فنش ستيوارت، ص105.**

[3] **مجلة علامات في النّقد، "الاستلهام مفهومه وضوابطه وحدوده"، أشرف فوزي صالح، ص298.**

4 **نفسه ، ص298.**

[5] **الأسلوبية وتحليل النّصّ، فنش ستيوارت، ص105.**

إذ يقول في تعريفه للأسلوب من هذه الزّاوية:« إنّه إبراز عناصر سلسلة الكلام ،وحمل القارئ على الانتباه إليها ،بحيث إذا غفل عنها شوّه النّصّ، وإذا حلّلها وجد لها دلالات تمييزية خاصّة »[1].

ويضاف إلى صميم هذه الفكرة من الجانب التّأثيري تفاعل القارئ مع النّصّ، ومعايشة تجربته بما يحويه من أفكار وانفعالات ومواقف واتّجاهات، وبهذا ينفتح ذهنه بكلّ ما انبثق عن النّصّ فيحاول أن يبلورها وفق فهمه وإحساسه، فهو ما يجسّد فكرة التّواصل بين الأنا والأنت من خلال الوسيط اللّغوي، وفي هذا المعنى يقول فلوبير)(Gustave flaubertفي تعريفه للأسلوب من أنّه: «سهم يُرافق الفكرة ويَحُزُّ متقبّلها»[2].

وفي السّياق نفسه يقول حسن جمعة:«وإذا كان الشّاعر خالقا للنّصّ، فإنّ القارئ المتذوّق المرهف يتلقّاه مرّة بعد مرّة فينتهي منه إلى ما يُغني تلك التّجربة، ويعمّقها في نفوس الأجيال دون ان يشوّه صورتها الحقيقية».[3]

فالمخاطَب موجود في الخطاب وهو ما يجعل المخاطِب يضمّن خطابه عناصر لغوية من شأنها أن تؤثّر فيه، لذا يلحّ الكثير من الأسلوبيين على مبدأ طاقة الشّحن في الخطاب ومدى نجاعتها وفاعليتها في إصابة مكامن الحساسية لدى القارئ، وهو ما يفسّر قول أحد الباحثين وهو يتحدّث عن مبدأ الإيصال الخارجي في تعريف الأسلوب فيقول: «اللّغة بناء مفروض على الأديب من الخارج والأسلوب مجموعة من الإمكانيات تحقّقها اللّغة، ويستغّل أكبر قدر ممكن منها الكاتب النّاجح أو صانع الجمال الماهر، الذي لا يهمّه تأدية المعنى فحسب، بل يَبغي إيصال المعنى بأوضح السّبل وأحسنها وأجملها، وإذا لم يتحقّق هذا الأمر فشل الكاتب وانعدم معه الأسلوب».[4]

وبهذا يصبح أساس تعريف الأسلوب هو« مقياس المفاجأة تبعاً لردود الفعل، ومعدن المفاجأة ومولدها هو اصطدام القارئ بتتابع جملة الموافقات بجملة المفارقات في نصّ الخطاب»[5]، وهذا يكشف أثر الأسلوب الأدبي على النّفوس وقدرته على حملها على فعل وانفعال من خلال ما يحقّقه من انسجام وملاءمة في النّفس الإنسانية، وهو ما أشار إليه عبد القاهر الجرجاني في حديثه عن الصّنعة وأثرها على المتلقّي إذ يقول:«وهو أثر يتجلّى فيما يَفجؤُ به الشّاعر متلقيه، وفي ما يخيّل إليه

---

[1] السابق، ص106.

[2] البلاغة والأسلوبية، محمد عبد المطّلب،ص237.

[3] المسبار في النّقد والبلاغة، حسن جمعة، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، (2003م)، ص22.

[4] الألسنية العربية، ريمون طحان، بيروت، ط2 (1972م)،ص(116-117).

[5] نفسه، ص67.

من الصّور التي تروق للسّامعين وتروّعهم، والتّخييلات التي تهزّ الممدوحين وتحرّكهم، وتفعل فعلا شبيها بما يقع في نفس النّاظر إلى التّصاوير التي يشكّلها الحذاق بالتّخطيط والنّقش، أو بالنّحت والنّقر»[1]

والواقع أن تحديد ماهية الأسلوب انطلاقا من فرضية المخاطَب لا يتجسّد إلاّ بإصابة الخطاب مرماه في نفس المتقبّل، ولهذا أبعاد أخرى لعلّ أهمّها أن لا نصّ بلا قارئ ولا خطاب بلا سامع وهو يؤكّد أنّ «التّلقّي هو بمثابة انقداح شرارة الوجود للنّصّ، ولماهية الأسلوب الذي لا يبقى من تعريف له إلاّ كونه كائنا منشودا منذ لحظة النّشأة »[2]

فلا يكفي أن ننظر إلى أسلوب النّصّ في ذاته، وإنّما ننظر إليه ونحن في حضرة إنسان يفكّر ويشعر.

وبهذا تظلّ اللّغة الموحية الفجائية المثيرة–وإن كان لكلّ نصّ لغته الخاصّة– مرتكز الدّلالة، سواء أكانت تعبيرية أم مرجعية أم بدائية أم اتصالية، وفيها تكمن الإثارة الجمالية والرّوحية، والمتعة الذّاتية، والّتي تلّح كلّها على أهمية القيم الجمالية الأخرى كالموسيقى والوزن والإيقاع والصّور والتّراكيب والعاطفة، ولعلّ ما نقصده باللّغة هو الأسلوب، وبالتالي يشترط أن تكون هذه المادّة موحية فجائية ومميّزة كونها محور الدّلالة ومصدر الإثارة والمتعة الجمالية في النّصّ الأدبي.

وما يستخلص هو أنّ مقولة" لكلّ مقام مقال" ومقولةّ "مراعاة مقتضى الحال فيما يقال" كان لهما أثر بالغ في تحديد ماهية الأسلوب من زاوية المتلقّي، إذ تجعلانه محور العملية الإبلاغية والإبداعية، فالمنشئ يدور حول هذا المحور لتأثير على المخاطَب من النّاحية التي يرى فيها تناسبا مع نفسيته.

3. الأسلوب من زاوية(الخطاب – النّصّ):

ينطلق بارت في تعريفه للنّصّ من الدّلالةالاشتقاقية "texte"والتي تعني النّسيج، والنّصّ عنده «نسيج كلمات منسّقة في تأليف معيّن بحيث أنّه يفرض شكلا يكون على قدر المستطاع ثابتا ووحيدا»3 ثمّ يشرح ذلك موضّحا: «إنّ النّصّ من حيث أنّه نسيج، فهو مرتبط بالكتابة، ويشاطر التّأليف المنجز به هالته الروحية، وذلك لأنّه بصفته رسما بالحروف، فهو إيحاء بالكلام، وكذلك

[1] أسرار البلاغة، عبد القاهر الجرجاني، ص342.

[2] الأسلوبية والأسلوب، عبد السّلام المسدّي، ص 69.

[3] النّصّ والأسلوبية بين النّظرية والتّطبيق، عدنان بن ذريل، منشورات اتّحاد كتاب العرب، دمشق، ط(2000م) ، ص 17.

بتشابك النّسيج »1.ومصطلح النّسيج الذي أقرّه بارت قد تكرّر في الدّراسات العربية، حيث أنّ الكلام عند العرب هو نسيج على شاكلة النّسيج الموشى من البرود والديباج.

وفي لسان العرب جاء في مادة"نص" ما يوحي بمعان المصطلح ودلالته «النّصّ أصله منتهى الشيء ومبلغ أقصاه، ونصّ المتاع نصّا، جعل بعضه على بعض فنصصت الحديث رفعته، ونصصت النّاقة استخرجت أقصى سيرها...»[2].

وفي تعريف تودوروف للنّصّ يقول:«يمكن للنّصّ أن يكون جملة ،كما يمكن أن يكون كتابا تامّا،وهو يُعرف باستقلاليته وانغلاقه»[3].

أمّا جوليا كريستيفا فتقول بأنّه:«جهاز لساني يعيد توزيع نظام اللّغة، بواسطة الرّبط بين كلام تواصلي يهدف إلى الإخبار المباشر، وبين أنماط عديدة من الملفوظات السّابقة عليه أو المتزامنة معه».[4]

فالنّصّ إذن هو«كلّ بنية لغوية تتماثل في أفق الوعي، فتستثير الفهم أو الحوار أو الإضافة،أو التّكملة أو الجدل أو التّفرّع أو التّكامل أو الكلّ مجتمعاً»[5].

فالنّصّ وفق هذه التّعريفات طاقة تعبيرية للمبدع يبرز من خلالها إبداعاته، فهو بصمة المنشئ وقوّته الضّاغطة بما يشكّله من مادّة صياغية وحركة نسيجية، فما ما موقع الأسلوب من النّصّ وهل يعد الأسلوب فرعا من النّصّ؟

ما يراه الباحثون أنّ الأسلوب هو وليد النّصّ، ومن ذلك رؤية شارل بالي حيث حصر مدلول الأسلوب في تفجّر الطّاقات التّعبيرية الكامنة في صميم اللّغة بخروجها من عالمها الافتراضي إلى حيّز الموجود اللّغوي، فالأسلوب بحسبه هو«الاستعمال ذاته فكأنّ اللّغة مجموعة شحنات معزولة، والأسلوب هو إدخال بعضها في تفاعل مع البعض الآخر كما في مخبر كيماوي»[6].

---

[1] نفسه ، ص 17.

[2] لسان العرب، ابن منظور، دار صادر، بيروت، مادة (نص).

[3] الأسلوبية وتحليل الخطاب، منذر عياشي، ص122.

[4] النّصّ والأسلوبية، عدنان بن ذريل، ص18.

[5] مجلة علامات في النّقد، "الاستلهام مفهومه وضوابطه وحدوده"، أشرف فوزي صالح، ص298.

[6] الأسلوبية والأسلوب، عبد السّلام المسدّي، ص72.

وتحديد الأسلوب من هذا المنظور يظهر لنا أهمّية اللّغة في التّعبير الأسلوبي، فاللّغة إذا كانت في طيات المعاجم تختلف عن كونها مستعملة في صياغات مختلفة، وبهذا يتحدّد لنا مستويين في التّعامل مع اللّغة:

المستوى الأوّل: ساكن، ويتمثّل في وجودها قبل خروجها إلى حقل الاستعمال الخارجي أو إلى التّفاعل كما أشار إلى ذلك شارل بالي.

المستوى الثاني: متحرّك، ويقصد به اللّغة حين تخرج من كوامن المعجم إلى تأدية وظيفتها الإخبارية مستخدمة في ذلك القواعد النّحوية والصّرفية.[1]

فالنّظام اللّغوي ينقسم إلى مستويين.[2]

1- مستوى اللّغة: قواعد البنية الأساسية للّغة.

2- مستوى الخطاب: حالة استخدام اللّغة.

وينقسم هذا الخطاب إلى قسمين:

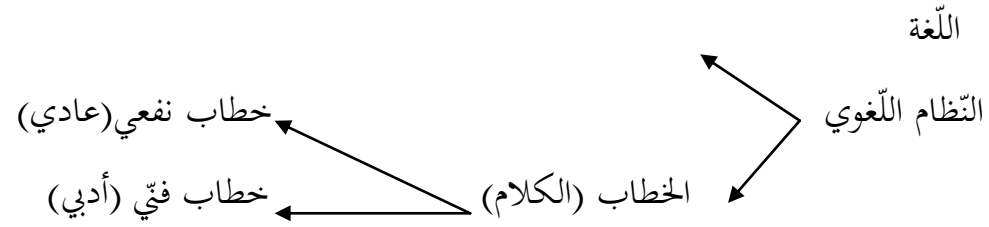
1- الخطاب العادي(النّفعي): الذي يعتمد على المباشرة، وهو يحادث العقل والهدف منه التّبادل النّفعي، إذ استخدامه للّغة محدود يقتصر على ما يلبي رغبات المخاطِب لذا لا يحتاج إلى جهد فكري ليفهم المقصود منه، فالهدف فيه هو إيصال المضمون بشكل واضح ومباشر.

2- الخطاب الأدبي(الفنّي): يصدر عن ملكة لدى منشئه، يخاطِب الوجدان ويسعى إلى أن يمسّ إحساس متلقّيه مسّا، سامعا كان أو قارئا، فاستخدام اللّغة فيه يتميّز باختيار الألفاظ المناسبة والمعاني المبتكرة، ويحتاج إلى إمعان الفكر وإعمال العقل لفهم المراد منه، والهدف من هذا الخطاب التّأثير في المخاطب.

---

[1] **الأسلوبية (مدخل نظري ودراسة تطبيقية)، فتح الله سليمان، ص15.**

[2] **الأسلوبية (مدخل نظري ودراسة تطبيقية)، فتح الله سليمان، ص(16-17).**



وقد نشأ عن هذا التّفسير لنظام اللّغة تحديد مفهوم الأسلوب بالاتكاء على خصائص نظام النّصّ بنيويا، لتبيان العلاقات بين وحداته المختلفة، النّحوية، والصّرفية، والمعجمية، وما يشكّل البنية العامّة للنّصّ الأدبي، وهو«ما يجعله العلامة المميّزة لنوعية مظهر الكلام داخل حدود الخطاب، وتلك السّمة إنّما هي شبكة تقاطع الدّوال بالمدلولات، ومجموع علائق بعضها ببعض، ومن ذلك كلّه تتكوّن البنية النّوعية للنّصّ وهي ذاتها أسلوبه»[1].

فالأسلوب وفق هذا القول هو النّصّ بترابطاته وعلاقاته ومكوّناته التي تتلاحم تلاحما بيّنا يُفضي إلى فهم محتواه والوقوف على قواعده ونُظمه المنهجية.

وبهذا لا يعتبر «الأسلوب ملكا عيْنياً لجزء من أجزاء اللّغة، وإنّما هو من خصائص انتظام هذه المركّبات للخطاب، معنى ذلك أنّه ملك مشاع بين أجزاء الكلّ، وهذه الملكية تظلّ رهينة الائتلاف».[2]والمقصود من ذلك أنّ«الأسلوب يتجسّد من خلال المعطيات اللّغوية للنّصّ الأدبي، باعتبار هذه اللّغة نظاما من العلاقات المغلق على نفسه تؤسّس عالما قائما بذاته بحيث تتّصل فيه كلّ وحدة أو تركيبة بما يجاورها، ويُوافقها أو يُخالفها مكتفية بنفسها اعتمادا على هذه العلاقات التركيبية ».[3]«

ويورد بعض الباحثين أنّ تحديد الأسلوب يمكن أن يكون من زاوية علاقة الألفاظ بعضها ببعض وكذا من خلال علاقة مجموعة الألفاظ بجملة الجهاز اللّغوي الذي تتنزّل فيه، وهو ما يوضّح

[1] **الأسلوبية والأسلوب، عبد السّلام المسدّي، ص72.**

[2] **الأسلوبية والأسلوب، عبد السّلام المسدّي، ص 73.**

[3] **البلاغة والأسلوبية، محمد عبد المطّلب، ص 247.**

التّعريف الذي يقول بأنّ «الأسلوب هو الرّسالة التي تحملها العلاقات الموجودة بين العناصر اللّغوية لا في مستوى الجملة، وإنّما في مستوى إطار أوسع منها كالنّصّ والكلام»[1].

ويذهب باحث آخر وهو "هيالمسلف" إلى توسيع دلالة الأسلوب ليشمل النّصّ كلّه، ويصبح أداة من أدوات التّخاطب متميّزة عن الأداة اللّسانية الأولى، فإذا بالأسلوب في نفسه دالّ يستند إلى نظام إبلاغي متّصل بعلم دلالات السّياق أمّا مدلول ذلك الدّال فهو ما يحدث لدى القارئ من انفعالات جمالية تصحب إدراكه للرّسالة.

ويورد مثالا عن ذلك من أنّ تعبير الإنسان عن فكرة معيّنة شعرا بدل التّعبير عنها نثرا يعدّ تنبيها للمخاطب إلى أنّ النّصّ قد تغيّرت صياغته واتّصل بنظام بلاغي آخر.[2]

- وقد أتت دراسة جاكبسون للعمل الأدبي أُكلَها حينما قصد إلى دراسة النّصّ الأدبي في ذاته يقول: «إنّ هدف علم الأدب ليس هو الأدب في عمومه، وإنّما أدبيته، أي تلك العناصر المحدّدة التي تجعل منه عملا أدبيا، ولهذا فعلى النّاقد الأدبي ألاّ يُعنى يبحث الملامح المميّزة للأدب»[3].

فدراسة الرّسالة اللّفظية-بالنّسبة لجاكبسون- بوصفها عملا فنّيًّا، إنّما هي دراسة للأسلوب الذي يمثّل الوظيفة المركزية المنظّمة للنّصّ باعتباره خطابا تَركّب في ذاته ولذاته.

وعلى هذا لا يمكن تصوّر تمازج كامل، وتطابق تام بين الأدب ومبدعه، أو بين الأدب ومتقبّله، إذ إنّ العمل الأدبي يتجاوز ما عداه، ويُعطي لنفسه وجودا مستقلاً بحيث تتراجع أمام هذا الاستقلال الخلفيات النّفسية والاجتماعية والتّاريخية للمبدع وللمتلقّي على حدّ سواء.

وعليه فإنّ دراسة النّصّ أصبحت تتركّز داخل حدوده الخاصّة به، حيث يشتمل على شبكة متكاملة من الدّوال والمدلولات، ومجموعة من العلاقات المتشابكة في النّصّ، ممّا يكوّن في النّهاية

---

[1] **الأسلوبية والأسلوب، عبد السّلام المسدّي، ص 73.**

[2] **ينظر:نفسه، ص 74.**

[3] **البلاغة والأسلوبية، محمد عبد المطّلب، ص 247.**

صورة بنائية للنّصّ، هي بعينها أسلوبه[1]، فبموجب النّظر إلى:«البنى الأسلوبية المهيمنة ومقاربتها على مستوى العلاقات اللّسانية التي تتمخّض عنها سوف يتحدّد مفهوم الأسلوب بوصفه خاصّية كلّية متموضعة في العلاقات بين الوحدات اللّسانية»[2].

وعلى هذا الأساس حُدّد الأسلوب بأنّه«النّظام الفريد للنّصّ في كلّيته».[3]وإذا وصل مفهوم الأسلوب إلى هذا المستوى فإنّه يقترب بشكل كبير من بنية النّصّ.

والمقصود من ذلك كلّه أنّ المدخل الوظيفي لدراسة الأسلوب بوصفه واقعة لسانية بحته تحمل خصائص مميّزة، ومن ثمّ فهي واقعة أسلوبية، وبذلك يكون الأسلوب «عنصر لغوي ينظر إليه من حيث استخدامه لأغراض أدبية في عمل معيّن».[4]

وفي هذا المعنى يورد محمد عبد المطّلب كلاما عن صياغة القصيدة باعتبارها نوعا أدبيا ويقول: «فالقصيدة مثلا، تصبح خَلقا له كينونته الخاصّة عندما تخرج من بين يدي صاحبها لتصبح ملك أيدينا، وتفسيرها أو فهمها لا يخضع لمبدعها، فهي مجموعة من الألفاظ المرتبطة والمنسّقة على نحو معيّن، ولكنّها حين تكوّنت على هذا النّحو تكون قد اكتسبت شخصية خاصّة، لها حيويتها، ولها فعاليتها، وهذا الارتباط الخاصّ للألفاظ هو الذي ينشئ العلاقات الجديدة التي تتمثّل لنا في صور التّعبير المختلفة».[5]

وقد أجمع بعض الباحثين على أنّ جاكبسون كان له الفضل في عقلنة منحى تحديد الأسلوب أو الوظيفة الشّعرية للكلام، حيث«استعمل معطى لسانيا قارّا يتمثّل في أنّ الحدث اللّساني هو تركيب عمليتين متواليتين في الزّمن ومتطابقتين في الوظيفة، وهما اختيار المتكلّم لأدواته التّعبيرية من الرّصيد المعجمي للّغة، ثمّ تركيبه لها تركيبا تقتضي بعضه قوانين النّحو، وتسمح ببعضه الآخر سبل التّصرّف في الاستعمال، فالأسلوب يتحدّد بأنّه توافق بين العمليتين، أي تطابق لجدول الاختيار على جدول التّوزيع ».[6]

---

[1] ينظر:السابق ص (248–249).

[2] البنى الأسلوبية، حسن ناظم، ص 70.

[3] نفسه ، ص68.

[4] نفسه، ص70.

[5] البلاغة والأسلوبية، محمد عبد المطّلب، ص251.

[6] الأسلوبية والأسلوب، عبد السّلام المسدّي، ص76.

فمحور الممارسة اللّسانية في نظر جاكبسون هما الاختيار والتّوزيع أو التّأليف؛ إذ يستند التّأليف إلى التّماثل، ويستند التّوزيع إلى ربط الوحدات اللّسانية المنتقاة وتأليفها في متوالية لسانية، وتقوم الوظيفة الشّعرية بإسقاط مبدأ التّماثل الذي هو جزء من محور الاختيار على محور التّأليف، فيتحوّل هذا المبدأ إلى أداة أو وسيلة تسهم في تأليف المتوالية اللّسانية.[1]

وإضافة لما جاء به جاكبسون ومحاولة لتطوير نظريته حول مبدأ الاختبار والتّوزيع، عرّف الأسلوب بأنّه« رسالة أنشأتها شبكة من التّوزيع قائمة على مبدأ الاحتمال والتّوقّع».[2]

ويقصد من هذا المفهوم أنّ مبدأ الاختيار في نسج الخطاب قد تفرّع عنه مستويين مختلفين من حيث الماهية والنّشأة، وهما لحظة الإبداع وزمن سبكه وبهذا«لا يُعدّ الأسلوب آني الوجود، وإنّما هو في صيرورة زمانية تتطابق مع جدلية الدّيمومة».[3]

فالمؤلّف يختار وينتقي من الألفاظ التي يتوفّر عليها معجمه اللّغوي ما يلائم موضوعه، ثمّ يبدأ في توزيعها وتأليفها في صيغ تنسجم وتتناسب مع الموضوع المراد، وهذه العملية تمثّل لحظة الإبداع بالنّسبة للمخاطِب؛ إذ ينسج ويسبك أسلوبه ضمن زمن هذه اللّحظة، وهو في الوقت نفسه يضع نصب عينيه أنّه في حضرة إنسان يفكّر ويشعر فيتجسّد عندئذ مبدأ الاحتمال والتّوقّع.

الاختيار والتّوزيع

↓

لحظة الإبداع وزمن السّبك

↓

الاحتمال والتّوقّع

[1] ينظر: البنى الأسلوبية، حسن ناظم، ص 70.

[2] الأسلوبية والأسلوب، عبد السّلام المسدّي، ص77.

[3] نفسه، ص77.

أمّا ريفاتير فبالرّغم من تحيّزه إلى القارئ أو المخاطِب إلاّ أنّ دراسته الأسلوبية ارتكزت على الرّسالة أو النّصّ في بعض الأحيان حيث يرى أنّ « النّصّ فريد دائما في جنسه، وهذه الفرادة-كما يبدو لي- هي التّعريف الأكثر بساطة، وهو الذي يمكن أن نعطيه للأدبية ».[1]

فالتّجربة الأدبية التي تنتج نصّا تكون دائما فريدة، ونتيجة لذلك تنتقل الفرادة إلى النّصّ ومن ثمّة إلى الأسلوب ويقول في هذا الصّدد «الفرادة التي نعطيها اسم الأسلوب، والّتي تمّ خلطها ردحا طويلا مع الفرد المفترض المسمّى الكاتب ».[2]

وضمن هذه النّظرية يعلن ريفاتير في الأخير قائلا أنّ «الأسلوب في الواقع هو النّصّ» ويعلّق منذر عياشي على هذه الأقوال بملاحظتين:

الأولى: أنّ الأسلوب يخرج من كونه بصمة من بصمات الشّخص ليصبح شيئا من أشياء النّصّ،أو بمعنى أدقّ ليصبح هو النّصّ نفسه، وليس الشّخص أو الرّجل -كما ذهب إلى ذلك بيفون-.

الثانية: أنّ هذا الأمر عند ريفاتير بمنزلة الشيء الذي يدور حول نفسه، إذ أنّ مفهوم النّصّ عنده يرتبط بأدبيته، والأدبية ترتبط بالفرادة والفرادة أسلوب، والأسلوب هو النّصّ، وبما أنّ الأدبية لا تقوم إلاّ ضمن هذا الأخير، فإنّ خلو النّصّ من الأدبية يرفع عنه صفته كنصٍّ.[3]

وما يستنتج من هاتين الملاحظتين هو أنّ «النّصّ الأدبي في حاجة دائمة و أكيدة إلى أسلوبه فيها يتقرّر وجوده، فلا وجود لنصّ إلاّ في أسلوبه، ولا وجود لأسلوب إلاّ في فرادته، وبهذا ترتبط الفرادة والأدبية بالنّصّ، كما يرتبط النّصّ بالأسلوب ».[4]

لقد بقي ريفاتير محافظا على مبدئه في دراسة الأسلوب مستندا على بنية النّصّ بالرّغم من إدخاله القارئ في التّحليل الأسلوبي، وما يُميّز اتّجاهه هو أنّه يرى الواقعة اللّسانية تكتسي السّمة الأسلوبية فتتحوّل إلى واقعة أسلوبية ،وهذه الأخيرة إنّما تدرك بالعلاقة الجدلية بين النّصّ والقارئ، وليست في النّصّ وحده أو في القارئ وحده، وهو يعرّف الأسلوب من هذا المنظور فيقول:«وأعني

---

[1] **الأسلوبية وتحليل الخطاب، منذر عياشي، ص150.**

[2] **نفسه، ص150.**

[3] **نفسه، ص150**

[4] **الأسلوبية وتحليل الخطاب، منذر عياشي، ص151.**

بالأسلوب الأدبي كلّ شكل مكتوب فردي ذي مقصدية أدبية، بمعنى أسلوب مؤلّف أو بالأحرى أسلوب نتاج أدبي معزول أو حتّى أسلوب مقطع قابل للعزل، وهذا التّعريف محدود جدّا فعوض شكل مكتوب، ينبغي من الأفضل وضع عبارة: شكل ثابت حتّى يمكن احتواء أساليب الآداب الشّفوية، وصفة الثّبات هذه ليست ببساطة نتيجة الحفاظ المادّي على الوحدة الفيزيائية للنّصّ، ولكن على الأصحّ نتيجة حضور خصائص شكلية في النّصّ؛ بحيث يكون حلّ رموزه، مثلما هو الشّأن بالنّسبة إلى تقسيمه، أمرا مضبوطا وثابتا وقابلا لأن يتعرّف عليه ».[1]

وهذا التّعريف لريفاتير« يُشدّد على النّصّ في ذاته وعلى مقصدية النّصّ الأدبية بمعنى خصائصه التي يتمظهر عبرها بوصفه بنية متميّزة ذات طابع فنّي».[2]

وهنا يمكن الإشارة إلى النّقاط الآتية:[3]

1- لابدّ أن يكون النّصّ عملا فنّيا متميّزا، لا مجرّد كلمات متابعة.

2- لا يكون النّصّ الأدبي مسرودا من لغة نتوقّع حضورها، بل هو مبني على علاقات تخيّب ظنّ القارئ، وتجعل له مساحة واسعة للتّوقّع.

3- الأسلوب هو البنية الشّكلية للأدب، وعلى تلك البنية يرتسم فعل الكاتب، وتظهر النتوءات التي يشوّش بها فعل القارئ.

4- يربط ريفاتير بين الأسلوبية ونظرية التّلقّي، وبذلك يصبح الأسلوب ذلك الإبراز الذي يفرض على انتباه القارئ بعض عناصر السّلسلة التّعبيرية، بحيث لا يستطيع حذفها دون أن يشوّه النّصّ، ولا يستطيع أن يترجم رموزها دون أن يجدها مهمّة ومميّزة.

5- إنّ غاية الكاتب من نصّه القارئ، فإليه يتوجّه وعليه يريد أن يسيطر، وهي أمور حاضرة في ذهن الكاتب، لذلك فالوجه الأسلوبي يكون مركّبا في النّصّ على نحو يثير انتباه القارئ.

---

[1] البنى الأسلوبية، حسن ناظم، ص 75.

[2] نفسه، ص75.

[3] الأسلوبية (الرواية والتّطبيق)، يوسف أبو العدّوس، دار الميسرة، الأردن، ط1(2007م)، ص141.

6- يعتمد التّحليل الأدبي والوقوف على الأسلوب بشكل واضح على النّصّ والقارئ، أمّا الكاتب ومرجع النّصّ فأمور هامشية.

وانطلاقا من الآراء المتناثرة حول أحقّية نسبة الأسلوب إلى النّصّ بعيدا عن مبدعه وقارئه فإنّنا نفهم أنّ « إدراكنا لعالم النّصّ لغويا من خلال نسق ألفاظه هو الذي يحدّد طبيعة فهمنا لأسلوبه، وبهذا تكون مهمّة الأسلوبي هي تجزئة العناصر المكوّنة للرّسالة الإبداعية لتتبّع ما يحدث بينها من تفاعل حتى اكتسبت هذه الشّخصية الخاصّة الحيوية الفعّالة».[1]

وبذلك يمكن القول أنّ الأسلوب أثر من آثار النّصّ، قوامه صورة تحصل في المعنى ناجمة عن النّظام اللّغوي له.

ثالثا: التّشكيل الأسلوبي ونظرية الاختيار

ترصد النّظرية الأسلوبية المظاهر الجمالية للّغة بحثا عن أوجه خاصّة في البيان عن ، وكشفا عن التّشكّلات والملامح الجمالية، التي تجعل من هذه اللّغة لعبة تعتمد إمكانات تعبيرية خاصّة تتيح للمبدع تشكيل النّصّ على نحو يوضّح القيم التّأثيرية والإبداعية، التي يحتكم إليها في الإبانة عن مقصده.

وتأخذ هذه النّظرية موقعها انطلاقا من شبكة العلاقات التي تحتكم إليها تجلّيات العناصر اللّغوية في تناسق يكفل ضبطا مع الوظيفة التي تؤدّيها«فالتّركيب اللّغوي هو ائتلاف الأجزاء في تناسق موقعي مداره انسجام الكلمة في الموقع الأشكل بها»[2].

وانطلاقا من هذا التّحديد يتبدّى لنا أنّ اللّغة تتوفّر على ذخيرة من الألفاظ والبنى النّحوية المختلفة، وأنّ الأسلوب هو كيفية توظيف وتشكيل هذه المفردات والبنى ومن هنا نظر إلى الأسلوب بوصفه اختيار" choie" يقوم به المنشئ لسمات لغوية معينة من بين قائمة الاحتمالات المتاحة في اللّغة.

---

[1] **البلاغة والأسلوبية، محمد عبد المطّلب، ص 251.**

[2] **المجلة الأردنية في اللغة العربية وآدابها، " مقاربة بنائية لاكتناه التّماسك النّصّي وقراءة التّشكيل"، عبد الله عنبر، ص 253.**

وهو ما يحيل إلى أنّ هناك قائمة أبدال متاحة، وهي ما يُعمل فيها المنشئ فكره بالاختيار والاستبعاد، كما يشير إلى ذلك سعد مصلوح[1]، حيث يستخدم المرسل في إنتاج رسالته إمكانات هائلة توفّرها له اللّغة في عملية التّواصل، وهو ما يتجلّى في الوحدات الصّرفية والنّحوية والمعجمية والتّركيبية بالإضافة إلى الشّكل، والجنس الأدبي بيد أنّ هذا الاختيار ليس مطلقا، إذ تحكمه مجموعة من الظّروف المحيطة به لعل أهّمها: قواعد النّظام اللّغوي وطبيعة المقام، إذ يتدخّل الموقف الذي يعيشه المبدع في توجيه اختيار المبدع توجيها قسريا، فالتّنوّع الأسلوبي الذي يقع نتيجة عملية الاختيار يُحدث أثرا جماليا يختلس التّمرّد على النّسق توخّيا للّغة الانفعالية التي تقودها البلاغة.

إنّ بلاغة الاختيار تحقّق التّفاوت الذي ينتج عن لعبة التّحوّلات توخّيا لاقتناص أساليب الفرادة في تشكيل النّصّ، وبالتّالي فهذه العملية «تتسلّط على عناصر الفكرة والصّورة والعبارة استنادا إلى تصرّف في الصّياغات بما تراه أليق بموضوع الكلام»[2].

فالاختيار أمر يفترض أن يقوم به المنشئ على كافّة مستويات التّواصل بدرجات متفاوتة. ومن ثمّ فهو ليس محض اختبار لغوي فحسب، بل محكوم من جهة بإمكانات المقال ومن جهة أخرى بمقتضيات المقام (contexte de situation).

إنّ تحديد ماهية الأسلوب انطلاقا من فكرة الاختيار يقود إلى اعتباره استعمالا خاصّاً للّغة يقوم على استخدام عدد من الإمكانات والاحتمالات المتاحة، وتأكيدها في مقابل إمكانات واحتمالات أخرى فهو «انتقاء" selection" يقوم به المنشئ لسمات لغوية معيّنة بغرض التّعبير عن موقف معيّن، ويدلّ هذا الاختيار أو الانتقاء على إيثار المنشئ وتفضيله لهذه السّمات على سمات أخرى بديله، ومجموعة الاختيارات الخاصّة بمنشئ معيّن هي الّتي تشكّل أسلوبه الّذي يمتاز به عن غيره من المنشئين ».[3]

---

[1] ينظر مجلة عالم الفكر، " الدّراسة الإحصائية للأسلوب، بحث في المفهوم والإجراء والوظيفة"، سعد مصلوح، ص 106.

[2] الأسلوب، أحمد الشّايب، ص52.

[3] الأسلوب، دراسة إحصائية، سعد مصلوح، ص38.

1. الاختيار عند النّقّاد القدماء:

وجد النّقّاد القدماء أنّ عملية الاختيار هي ضرورة لا بدّ منها في تشكيل الأساليب، وهو ما ظهر جليّاً من خلال تعليقاتهم النقدية، حيث ظهر اهتمّام واضح بهذه المسألة لدى العرب بالإشارة لعلاقة الأسلوب بالاختيار.

وقد وردت أمثلة منثورة في الكتب النّقدية تتناسب وإلحاح النّقّاد على اختيار العبارات والألفاظبدقّة و عناية بحيث تتوافق مع الغرض والموقف والمستمع.

ومن هذه الأمثلة قول جرير مخاطبا عبد الملك بن مروان:

أَتَصْحُو بَلْ فُؤَادُكَ غَيْرُ صَاحِ عَشِيَةَ هَمَّ صَحْبُكَ بِالرَّوَاحِ[1]

فقال له عبد الملك بن مروان: بل فؤادك يا ابن الفاعلة[2].

ووُجّه لجرير أيضا نقد لاذع حينما أنشد فقال:

هَذا ابْن عَمِّي في دِمَشْقَ خَلِيفَةً لَوْ شِئْتُ سَاقَكُمْإِلِيَّ قَطِينًا[3]

إذ قال: ما زاد ابن المراغة على أن جعلني شرطيا، أما إنّه لو قال:

«لو شاء ساقكم إليّ قطينا، لسقتهم إليه كما قال»[4]

ومصطلح الاختيار هذا ورد في أكثر من موضع من الكتب النّقدية القديمة، منها كتاب الصّناعتين لابن هلال العسكري حيث يتحدّث عن الكلام المتلائم وعن الجزل المختار من الكلام ويورد فصلا كاملا في تمييز الكلام معنا ولفظا يقول:«وتخيّر الألفاظ وإبدال بعضها من بعض يوجب التئام الكلام، وهو من أحسن نعوته وأزين صفاته، فإن أمكن مع ذلك منظوما من حروف سهلة المخارج كان أحسن له وأدعى للقلوب إليه، وإن اتفق له أن يكون موقعه في الإطناب والإيجاز أليق

---

[1] ديوان جرير،ص76

[2] شرح ديوان جرير، عبد الله الصّاوي،ج1،بيروت، منشورات دار مكتبة الحياة، ص96.

[3] نفسه، ص579.

[4] الأغاني، أبي الفرج الأصفهاني،ج8،دار الثّقافة، بيروت، ط3 (1971م)، ص59.

بموقعه، وأحقّ بالمقام والحال كان جامعا للحسن، بارعا في الفضل، وإن بلغ مع ذلك أن تكون موارده تنبيك عن مصادره، وأوّله يكشف قناع آخره، كان قد جمع نهاية الحسن، وبلغ أعلى مراتب التّمام»[1].

وهو في هذا القول يتحدّث عن وجوب اختيار الألفاظ وانتقائها بدقّة وعناية فائقة، لأنّ ذلك من شأنه أن يسهّل عملية التئام الكلام، فيصبح هذا الالتئام هو الوجه الحسن لصفات الحديث وتحقيق ذلك يتمّ بطرق:

1- نظم الألفاظ من حروف سهلة المخارج.

2- أن يتّصف الكلام بالإيجاز والإطناب.

3- أن يوافق المقام والحال.

4- أن تكون موارده تُنبيك عن مصادره.

5- أن تكشف بدايته قناع آخره.

فإذا صيغ الكلام وفق هذه الشّروط جمع -حسب رأي العسكري - نهاية الحسن، وبلغ أعلى مراتب التّمام.

وقد أورد العسكري أمثلة عن الاختيار، وما يؤول عنه من التئام الكلام في مثل قوله:

«أخبرني أبو أحمد، قال: كنت أنا وجماعة من أحداث بغداد ممّن يتعاطى الأدب نختلف إلى مُدرك نتعلّم منه علم الشّعر، فقال لنا يوما: إذا وضعتم الكلمة مع لَفْقِها كنتم شعراء، ثمّ قال:أجيزوا هذا البيت: أَلا إِنَّمَا الدُّنيا مَتَاعُ غُرُور. وأجازه كلّ واحد من الجماعة بشيء لم يرضه،فقلت: وإنْ عَظُمَت في أَنْفُسٍ وَصُدُورٍ، فقال: هذا هو الجيّد المختار».[2]

فالمختار من الكلام في عرف العسكري هو ما كان «سهلا جزلا لا يشوبه شيء من كلام العامّة وألفاظ الحشوية، وما لم يخالف فيه وجه الاستعمال».[3]

---

[1] **كتاب الصّناعتين، أبي هلال العسكري، ص 130.**

[2] **السابق ،ص 131.**

[3] **نفسه، ص136.**

وقد أكّد النّقّاد القدماء على عملية الاختيار من خلال حديثهم عن البلاغة، حيث أشاروا إلى أنّه عنصر جوهري، ومحوري في عملية الإبداع ففي عرض لمفهوم البلاغة تركيز على هذا العنصر وذكر لأهمّيته من ذلك قولهم:

1- البلاغة أن يكون الخطيب رابط الجأش، ساكن الجوارح، متخيّر اللّفظ لا يكلّم سيّد الأمّة بكلام الأمَة، ولا الملوك بكلام السّوقة.[1]

وقد ورد في كتاب العمدة أيضا أنّ البحتري قد مدح محمّد بن عبد الملك الزّيّات* حين استوزره ووصف بلاغته، فجاء مصطلح الاختيار ضمن شعره حيث قال[2]:

ومَعانٍ لَوْ فصَلَتْها القَوَافي هَجَّنَت شِعْر جَرْوَلٍ وَلَبِيدِ

حُزْنَ مُسْتعمَل الكَلامِ اختيَارًا وتجَنّبْن ظُلمة التَّعقِيدِ

وَرَكِبْنَ القَريبَ فأدْرَكْ نَ بِه غاَية المُرادِ البَعِيدِ

2- مدار البلاغة على تخيّر اللّفظ، وتخيّره أصعب من جمعه وتأليفه .[3]

وما يُفهم من هذه التّعريفات أنّ عملية الاختيار أساسية ومحورية في بناء الأسلوب، سواء أكان ذلك على صعيد الكلمة أم على صعيد العبارة، أم على صعيد البناء الكلّي للنّصّ.

وقد ورد في مؤلّفات عبد القاهر الجرجاني حديث عن الاختيار حيث يقول: «من المعلوم أنّ لا معنى للعبارات وسائر ما يجري مجراها، ممّا يفرد فيه اللّفظ بالنّعت والصّفة،وينسب فيه الفضل والمزية إليه دون المعنى غير وصف الكلام بحسن الدّلالة وتمامها فيما له كانت دلالة تمّ تبرّجها في صورة هي أبهى وأزين وأعجب وأحقّ بأن تستولي على هوى النّفس وتنال الحظّ الأوفر من ميل القلوب، ولا

---

[1] كتاب الصّناعتين، أبي هلال العسكري، ص 23.

* أبو جعفر محمّد بن عبد الملك الزّيّات، وزّر للمعتصم والواثق وكان من الكتّاب والشّعراء المعروفين في عصْره، توفي ببغداد نحو (233هـ،874م).

2 العمدة في محاسن الشّعر وآدابه، ابن رشيق القيرواني، ص148.

[3] نفسه، ص(148-149).

جهة لاستعمال هذه الخصال غير أن يأتي المعنى من الجهة التي هي أصحّ لتأديته، وتختار له اللّفظ الذي هو أخصّ به وأكشف عنه وأتمّ له، وأحرى بأن يكسبه نُبلا، ويظهر فيه مزيةً ».[1]

وما يستشفّ من هذا النّصّ أن عملية الاختيار هي لبّ وجوهر توضيح المعاني، وذلك بأن يكون اختيار اللّفظ على أسس هي:

1- التّخصيص: بحيث يتحرّى المؤلّف الدّقّة في اختيار اللّفظ المناسب للمعنى الذي يريده.

2- الكشف: وذلك بأن يوضّح هذا اللّفظ المختار المعنى ويظهره بشكل جليّ.

3- الإتمام: وهو ما يحيل إلى أنّ تمام ودقّة الاختيار هو إتمام للمعنى وتأدية له

4- أن يكسبه جمالا وذلك بأن يستولي على مكامن القلوب.

5- يظهر فيه مزية: بمعنى أن يكون هذا المعنى مميّزا وفيه فرادة عمّا سبقه من المعاني.

ويحدّد الجرجاني في عملية الاختيار هذه شروطا تسبق دخول الكلمة في التّأليف فيقول:«وينبغي أن ينظر إلى الكلمة قبل دخولها في التّأليف، وقبل أن تصير إلى الصّورة التي يكون بها الكلام إخبارا أو أمرا أو نهيا أواستخبارا أوتعجّبا، وتؤتي في الجملة معنى من المعاني التي لا سبيل إلى إفادتها إلاّ بضمّ كلمة إلى كلمة وبناء لفظة على لفظة، هل يتصوّر أن يكون بين اللّفظين تفاضل في الدّلالة حتّى تكون هذه أدلّ على معناها الّذي وضعت له من صاحبتها على ما هي موسومة به ».[2]

ونصّ عبد القاهر الجرجاني يوضّح أنّ عملية الاختيار هي سابقة لعملية التّأليف، الّتي تتمّ بضمّ الكلمات بعضها إلى بعض، ممّا يُكوّن سياقا وهذا ما يجعل التّفاضل بين الألفاظ ممكنا،حيث تتجلّى قيمة الدّلالة، فيصبح بالإمكان اختيار اللّفظة التي تكون أدلّ على المعنى الذي وضعت له حيث أن «مدار المفاضلة في استخدام الكلمة في سياقها المناسب ضمن تناسق الدّلالات على الوجه الذي يقتضيه الأسلوب »[3].

---

[1] **دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني، ص43.**

[2] **دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني ، ص44.**

[3] **المجلة الأردنية في اللغة العربية وآدابها، " مقاربة بنائية لاكتناه التّماسك النّصّي وقراءة التّشكيل"، عبد الله عنبر، ص 254.**

وقد تنبّه الجرجاني إلى تباين الأساليب في التّعبير عن المقصد وفق النّظم المستخدم «وأنّه كما يفضّل هناك النّظم والتّأليف... ثمّ يعظم الفضل وتكثر المزية حتّى يفوق الشّيء نظيره والمجانس له درجات كبيرة، وحتّى تتفاوت القيم التّفاوت الشّديد كذلك يفضّل بعض الكلام بعضاً »[1].

وبيّن أيضا تعدّد أساليب النّظم فترك للمبدع حرّية اختيار الأسلوب الذي يناسب موضوعه فقال: «وليس لما شأنه أن يجيء مع هذا الوصف حدّ يحصره و قانون يحيط به، كأن يجيء على وجوه شتّى وأنحاء مختلفة[2].

وقد جمع ابن الأثير في"باب الصّناعة اللّفظية" طريقة الكاتب في صياغته ملمّحا إلى عنصر الاختيار في قوله:« إنّ صاحب الصّناعة اللّفظية يحتاج في تأليفه إلى ثلاثة أشياء:

الأوّل: اختيار الألفاظ المفردة وحكم ذلك حكم اللآلئ المبدّدة، فإنّها تتخيّر وتنتقي قبل النّظم.

الثّاني: نظم كلّ كلمة مع أختها المشاكلة لها، لئلا يجيء الكلام قلقاً نافراً عن مواضعه، وحكم ذلك حكم العقد المنظوم في اقتران كلّ لؤلؤة منه بأختها المشاكلة لها.

الثّالث: الغرض المقصود من ذلك الكلام على اختلاف أنواعه، وحكم ذلك حكم الموضع الذي يوضع فيه العقد المنظوم فتارة يجعل إكليلا على الرّأس، وتارة يجعل قلادة في العنق وتارة يجعل شنفا في الأذن ولكلّ موضع من هذه المواضع هيئة من الحسن تخصّه. »[3]

وأشار حازم القرطاجني أيضا إلى أهمّية الاختيار من خلال حديثه عن تفاوت بين الأساليب عند الشّعراء يقول: «وهذا الامتياز يكون بأحد طريقتين: إمّا بأن يُؤثِر في شعره أبدا الميل إلى جهة لم يُؤثِر النّاس الميل إليها، ولم يأخذوا فيها مَؤخذه، فيتميّز شعره بهذا عن شعرهم،وإمّا بأن لا يسلك أبدا في جميع الجهات الّتي يميل بكلامه إليها مذهب شاعر واحد ولكن يقتفي أثر واحد في الميل إلى جهة وأثر آخر في الميل إلى جهة أخرى ».[4]

---

[1] دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني، ص 35.

[2] نفسه، ص93.

[3] ينظر: المثل السّائر، ابن الأثير، 1/ ص 210.

[4] منهاج البلغاء وسراج الأدباء، حازم القرطاجني، ص354.

فقد استطاع حازم أن يكتشف أنّ هناك تمايز بين الشّعراء في طريقة الصّياغة، وهو ما يوضّح أنّ أسلوبهم نهج سبيل الاختيار لذلك جاءت أساليبهم متفاوتة ومختلفة، بحيث يُعرف الأديب من خلال كتابته، وهو ما يُحيل إلى تنوّع الأساليب الشّعرية:«إنّ أساليب الشّعر تتنوّع بحسب مسالك الشّعراء في كلّ طريقة من طرق الشّعر وبحسب تصعيد النّفوس فيها إلى حزونة الخشونة أو تصويبها إلى سهولة الرّقّة أو سلوكها مذهبا وسطاً بين ما لانَ وما خشن من ذلك».[1]

ويضيف إلى ذلك أنّ: «النّظم في الألفاظ الذي هو صورة كيفية الاستمرار في الألفاظ والعبارات، والهيئة الحاصلة عن كيفية النّقلة من بعضها البعض، وما يعتمد فيها من ضروب الوضع وأنحاء التّرتيب».[2]

وقد أورد فخر الدّين الرّازي حديثا يدلّ على مقصد الاختيار ضمن حديثه عن البلاغة التي تتعلّق بالمفردات يقول: «أمّا البلاغة العائدة إلى النّظم والتّركيب فتحقيق القول فيه: أنّ الكلام المنظوم لا محالة مركّب من مفردات وتلك المفردات أمكن تركّبها على وجه يفيد ذلك المعنى المقصود، وأمكن تركيبها على وجه لا يفيد ذلك المقصود، ثمّ للتّركيب المفيد مراتب كثيرة:

1- أن يقع ذلك التّركيب، بحيث يمتنع أن يوجد ما هو أشدّ تناسبا واعتد الآتي إفادة ذلك المعنى منه.

2- أن يقع على وجه لو صار أقلّ تناسبا منه لخرج عن كونه مفيدا لذلك المعنى، وبين هذين الطّرفين مراتب متباينة تكاد تكون غير متناهية واختيار أحسنها يقتضي الفصاحة في النّظم »[3]

بنى فخر الدّين الرّازي اختيار التّراكيب المناسبة للمعنى على ضرورة الفصاحة في النّظم،والنّظم عنده هو المعرفة بأحوال النّحو، واختيار المعاني عنده سابق لاختيار الألفاظ، فالمعنى يحصل في الذّهن أوّلا ثمّ يُترجم على اللّسان باللّفظ المناسب له.

---

[1] نفسه، ص354.

[2] نفسه ، ص354.

[3] نهاية الإيجاز، فخر الدّين الرّازي، القاهرة، مطبعة الآداب والمؤيّد، (1317ه)،ص33.

إنّ هذه المقولات تلّح على أنّ بلاغة الاختيار هي عنصر جوهري وأساسي في بناء الأسلوب إذ بها يحصل التّفاوت الذي ينجم عن تحوّلات لغوية تسعى للاستئثار بخاصّية الفرادة في تشكيل النّصوص.

2. أسلوب الاختيار في الدّراسات الحديثة:

يُعرّف الأسلوب في كثير من الدّراسات النّقدية الحديثة على أنّه اختيار، وقد أخذ هذا المفهوم مساحات واسعة من مناقشات الدّراسة الأسلوبية الّتي ترى أنّ نظام اللّغة يقدّم إمكانات هائلة من الألفاظ والتّراكيب بمختلف أوجهها للمبدع وله أن يستخدمها للتّعبير عن حالة أو موقف معيّن، وقد فُسّر الأسلوب من وجهة نظر هذه الدّراسات بأنّه «عدول عن الكلام العادي مؤسّس على مبادئ الاختيار».[1]

بمعنى أنّه طريقة اختيار الألفاظ وتأليفها للتّعبير بها عن المعاني قصد الإيضاح والتّأثير أوالضّرب من النّظم والطّريقة فيه.[2]

وهذا ما أشار إليه **سبيتزر(Léo Spitzer)**حيث يقول: «الأسلوب هو الممارسة العملية المنهجية لأدوات اللّغة»[3]، فبالممارسة والاستخدام الفعليين لأدوات اللّغة يظهر التّشكيل الأسلوبي وتتبدّى اختيارات المبدع.

أمّا **ماروزوا(Maroswa)** فيحدّد الأسلوب على أنّه «موقف يتّخذه المستعمل للّغة كتابة أو مشافهة ممّا تعرضه عليه من وسائل».[4]

فالأسلوب حسب هذا الرّأي موقف يتّخذه المنشئ اتجاه الإمكانات التّعبيرية المتاحة الّتي توفّرها اللّغة فيستغلّها للإبانة عن مقصده كتابيا أو شفويا.

---

[1] **التفكير البلاغي عند العرب، حمادي صمود، منشورات كلّية الآداب، تونس، ط2(1994م)، ص 265.**

[2] **ينظر: الأسلوب، أحمد الشّايب، ص44.**

[3] **الأسلوبية والأسلوب عبد السلام المسدي، ص59.**

[4] **نفسه، ص60.**

ويؤكّد ذلك بقوله:«الأسلوب اختيار الكاتب لما من شأنه أن يخرج بالعبارة من حيادها وينقلها من درجتها الصّفر إلى خطاب يتميّز بنفسه».[1] فالاختيار في رأيه هو الوسيلة المهمّة التي تخرج ببعض الألفاظ والعبارات من عزلتها وحيادها، لتنتقل من كونها لا شيء إلى كونها خطاب قائم بذاته له فرادته ومميّزاته.

ويوضّح **قابيلانبز**(**Kabaanbz**) هذه النّظرة أكثر فيقرّر أنّ الأسلوب «ينضوي على تفضيل الإنسان بعض طاقات اللّغة على بعضها الآخر في لحظة محدّدة من لحظات الاستعمال».[2] ويحمل هذا المفهوم بين طيّاته معنى المفاضلة بين تركيب وآخر ولفظ وآخر، ويرتبط هذا التّفضيل بلحظة زمنية معيّنة من لحظات الاستعمال وهو ما يحيل للإشارة للمقام.

وهناك تعريف آخر ينحو بالأسلوب إلى أنّه «اختيار لقاموس لغوي أوّلا ثمّ اختيار للعلاقات بين عناصر القاموس ثانيا».[3]

والمعنى من هذا المفهوم أنّ المبدع يلجأ لمعجمه اللّغوي ليختار منه مجموعة من الألفاظ التي تحيل للغرض الذي يريد أن يعبّر عنه، ثمّ يربط بين هذه المجموعات اللّفظية بعلاقات نحوية ،أي اختيار الألفاظ ثمّ تركيبها في جمل مفيدة. بحيث تتعالى النّظم على العناصر المؤلّفة له، فترتّب الكلمات وفق القوانين الّتي تحتكم إليها خصوصية التّشكيل.[4]

ويُمكن أن يحدث الاختيار بطرائق مختلفة فصّل فيها صلاح فضل على النحو الآتي:[5]

---

[1] **البنى الأسلوبية، حسن ناظم، ص56.**

[2] **نفسه، ص 60.**

[3] **مجلّة دراسات أدبية، " أسلوب الاختيار في الدّراسات الأسلوبية"، سامية محصول، دار الخلدونية، الجزائر، العدد 10، سنة(2011م)، ص126.**

[4] **ينظر: المجلة الأردنية في اللغة العربية وآدابها، " مقاربة بنائية لاكتناه التّماسك النّصّي وقراءة التّشكيل"، عبد الله عنبر، ص 254.**

[5] **الأسلوب مبادئه وإجراءاته، صلاح فضل، ص117.**

1- اختيار قصد التّواصل: إذ يسعى المتكلّم إلى تحقيق غرضه من الكلام للإبلاغ أو الدّعوة أو الإقناع، أوالإعلام، أمّا النّصّ الأدبي فيكون هدفه جماليا محضاً.

2- اختيار موضوع الكلام: حيث يختار المتكلّم الموضوعات الّتي يريد أن يتناولها، وبهذا يحصر إمكاناته الاختيارية، فإذا كان يريد أن يتحدّث عن جواد فبوسعه أن يختار بين كلمات جواد، حصان، فرس...لكنّه سيستبعد كلمة مهر مثلا.

3- اختيار الشّفرة اللّغوية: إنّ اختيار الشّفرة أو الرّمز اللّساني مهمّ ليكون التّواصل ناجحاً فانتقاء اللّغة المناسبة للمستوى وللموضوع ضروري ومهمّ في العملية التّواصلية.

4- الاختيار النّحوي: إذ يختار المتحدّث أبنية لغوية تخضع لقواعد نحوية إجبارية في صياغتها، النّفي، الاستفهام... ويتمّ تركيبها وفق السّياق العام للنّصّ واتساقه وانسجامه، هذا بالإضافة إلى:

5- اختيار الدّلالة: بحيث تتناسب وتخدم الدّلالة الكبرى أو الكلّية للنّصّ.

6- اختيار الألفاظ والمفردات: فكلّ لفظ له دلالته الخاصّة، حتّى وإن توافق ترادفيا مع لفظ آخر، إذ تشترك المترادفات في الدّلالة الكلية لكنّها تتفرّع إلى دلالات جزئية فمسّ مثلا و"لَمَسَ" و"جَسَ" ألفاظ تشترك في معنى "التّحسّس" لكن لكلّ منها استعمال دلالي خاص ضمن سياق معيّن، وما ينطبق على الألفاظ يقال على الحروف ووضعيتها ضمن الكلام.

وتتّصل عملية الاختيار اتّصالا وثيقا بعملية التّلقّي من جانب القارئ، إذ يشير **كراسو(Krassó)**في مناظرته بين نشأة ظاهرة الأسلوب ومبدأ استعمال اللّغة في الاختيار إلى أنّ قانون الاختيار ليس وقفاً على الظّاهرة الفنّية في تعريف الحدث اللّساني، وإنّما هو عقد من الوعي المشترك بين الباثّ والمتقبّل في جهاز التّخاطب بعامّة.[1]

[1] **الأسلوبية والأسلوب، عبد السّلام المسدّي، ص 60.**

ويُعلّق عبد السّلام المسدّي على هذه النّظرية بقوله: «ففرضية الاختيار في تحديد ماهية الأسلوب تفضي بنا إلى اعتبار الأسلوب جسرا ثانويا يُقام على جسر أصلي، فإذا كان الحدث اللّساني رباط الوصل بين الباثّ والمتقبّل مطلقا، فإنّ الأسلوب كظاهرة وجودية مستقلّة بذاتها يضاف إلى الجهاز الإبلاغي ليكون حبل الأسباب بين دوافع الخطاب في أصل نشأته وغاياته الوظائفية، ومعنى ذلك أنّ الحدث اللّساني تركيب لعلامات اللّغة في معادلة من الدّرجة الأولى بينما يكون الأسلوب تركيبا لها في معالجة من الدّرجة الثّانية، ولعلّ خير ما يفصح عن هذا المدلول أن نعتبر أنّ الأسلوب نظام علامي في صلب نظام علامي آخر».[1]

فالأسلوب وفق هذه النّظرة لون من اللّغة في لغة أخرى وتحديد ماهية الأسلوب تتأتّى من كونه نتاج عن اختيارات يقوم بها الباثّ في صياغة الحدث اللّساني لتحقيق الإبلاغية للمتقبل والتّركيز على الاختيار ضروري «لتحقيق الفهم من المتلقّي والإفهام من المبدع أو الباثّ، وهي عملية تغدو محورية وأساسية، لأنّ الاختيار لا يلغي شخصية المتلقّي إذ يدخل في صراع لفهم النّصّ فإذا كان الاختيار موفقا فإنّ عنصر الفهم سيتحقّق»[2].

وعليه فقد يصبح الأسلوب« على المستوى التّركيبي تطبيقا متنوّعا لتحويلات مجدّدة توصل في النّهاية إلى أوجه تعبيرية »[3].

ويعرّف الأسلوب أيضا بالاستناد إلى مبدأ الاختيار بأنّه:

1-«إنشاء نصّ عن طريق اختيار إمكانيات نحوية ومعجمية من الثّروة اللّغوية على نحو فردي وتكرار حتمي.»[4]

وهو ما يُفسّر فردية الأسلوب الّتي تعني المظهر الأسلوبي المميّز لكلّ مرسل«ومركزية الأسلوب الفردي ناجمة عن كون الأسلوب هو الصّانع الحقيقي لعمليتي الاختيار والتّركيب الشّخصي المتميّزين

---

[1] نفسه، ص 60.

[2] الأسلوبية (الرّؤية والتّطبيق)، يوسف أبو العدّوس، ص 163.

[3] نحو نظرية أسلوبية لسانية، فيلي ساندريس، تحقيق خالد محمود جمعة، ص 44.

[4] نفسه، ص164.

غير القابلين للتّكرار، كاستعمال فرد معيّن إمكانات لغوية وأسلوبية معروضة أمامه في كلّ الظّروف النّفسية والمقامية والمقتضيات الاجتماعية »[1].

لذلك عدّ الأسلوب أيضا: «شكلا من أشكال التّحويلات الاختيارية السّائدة عند مؤلّف ما».[2]

كما عدّ أيضا شكلا من أشكال استعمال بدائل لغوية مناسبة ومحدّدة استعمالا متواترا لأغراض تعبيرية محدّدة.

ويحتكم مبدأ الاختيار إلى عاملين:

1- العوامل الذّاتية(**Subjective**): وتشتمل الإيثارات اللّغوية للمنشئ وتكوينه النّفسي وطابع تفكيره ومهاراته الأسلوبية، فالاختيارات اللّغوية للألفاظ والمعاني تتدخّل فيها عوامل خاصّة تتعلّق بالمبدع، حيث تؤثر شخصيته تأثيرا قويّا في ألوان انتقاءاته اللّفظية أو المعنوية فتضيف إليها مزايا خاصّة، فهي تصوّر ما في نفسه من انفعالات تطبع العبارات والألفاظ الّتي خلقها، وألّفها فتصبح صداه الصّادق وأسلوبه المميّز، وتأثر العوامل الذّاتية على « الكلمات والصّور والتّراكيب والعبارات مع طيف موسيقي عام هو في الأصل من عبقرية المنشئ وموسيقى نفسه».[3]

2- العوامل الموضوعية: (Objective): وتشمل محدّدات المقام (Contex) وهي عوامل مستقلّة عن المنشئ، وإن كانت تمارس تأثيرها من خلاله، وهو ما أشار إليه عبد السّلام المسدّي حينما تحدّث عن الطّاقة التّعبيرية حيث أبرز أنّ اللّسانيين قد قرّروا ضمن نظرياتهم الدّلالية الحديثة أنّ «طاقة التّعبير–وبها تحدّد اللّغة– مزدوجة في ذاتها، فمنها جدول تصريحي ومنها جدول إيحائي، فأمّا الأوّل فيستمدّ قدرته الإخبارية من الدّلالات الذّاتية لمجموع الرّصيد اللّغوي، وأمّا الثّاني فيستمدّها من الدّلالات السّياقية التي تحملها اللّغة بكثافات متنوّعة عبر اختراقها لطبقات التّاريخ ومنازل المجتمع ».[4]

---

[1] **السابق ص164.**

[2] **نفسه، ص 44.**

[3] **الأسلوب، أحمد الشّايب، ص77.**

[4] **الأسلوبية والأسلوب، عبد السّلام المسدّي، ص 75.**

ويستظهر سعد مصلوح رأيا **لـ"لوبو مواردوليجيل"**(**'LoboMoardoljugil**) يورد فيه احتمالات نظرية ثلاثة للعلاقة بين العوامل الذّاتية والموضوعية هي:

الاحتمال الأوّل: أن يخضع الاختيار عند المنشئ لايثارته الخاصّة خضوعا مطلقا فينحي بذلك أثر العوامل الموضوعية وينتج هذا الاحتمال: الأسلوب المتحرّر من سيطرة المقام **context styleFree**

الاحتمال الثّاني: أن يكبت المنشئ ابتكاراته وإيثاراته الخاصّة كبتا مُطلقا، ويخضع خضوعا تامّا لما يمليه عليه المقام، وبذلك تهيمن العوامل الموضوعية، وتنحى العوامل الذّاتية وينتج هذا الاحتمال "الأسلوب الخاضع لسيطرة المقام" (context bound style).

الاحتمال الثّالث: أن يضبط المنشئ اختياراته تبعا لمتطلّبات المقام وهي عوامل موضوعية تتجاوز سيطرة الفرد(supra individual context)، محافظا في آن معا على تفرّده وخصوصية أسلوبه الّتي تميّزه من غيره من سائر المنشئين.

وينتج هذا الاحتمالالأسلوب الحسّاس style Contexte sensitive وفي هذا الأسلوب يستجيب المنشئ في اختياراته للعوامل الموضوعية والعوامل الذّاتية على وجه التّلازم، ويكون الاختيار هنا عملا مركّبا إذا ما قيس بالاحتمالين السّابقين، وهو الاحتمال الغالب الأعمّ في أكثر الأحوال.[1]

وعموما واستنادا إلى هذه الاحتمالات فإنّ عملية الاختيار تشي « بمسألة اقتران الذّاتي بالموضوعي في صياغة تمنح البنى فرادة تستمدّها من النّسيج الكلّي »[2].

ولعلّ أشهر تعريف متداول بين الباحثين للأسلوب بوصفه اختيارا هو ما أورده صلاح فضل من أنّه «محصلة مجموعة من الاختيارات بين عناصر اللّغة القابلة للتّبادل».[3]

وقد علّق عليه بقوله:«فالأسلوب يُولد نتيجة لانتقاء المؤلّف من بين إمكانات اللّغة الاختيارية التي تقوم بينها علاقة التّبادل ممّا يجعل من الميسور ملاحظة الفوارق الأسلوبية في نصوص تنتمي لنفس اللّغة عندما تؤدّي جميعها المحتوى الإعلامي ذاته بأشكال مختلفة».[4]

---

[1] **مجلة عالم الفكر، " من الجغرافية اللّغوية إلى الجغرافية الأسلوبية"، سعد مصلوح،المجلد22، العدد3و4، (1994م)،المجلس الوطني للثّقافة والفنون، الكويت،ص21.**

[2] **المجلة الأردنية في اللغة العربية وآدابها، " مقاربة بنائية لاكتناه التّماسك النّصّي وقراءة التّشكيل"، عبد الله عنبر، ص 254.**

[3] **علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، صلاح فضل، ص116.**

[4] **نفسه، ص116.**

وقد ربط صلاح فضل مفهوم الأسلوب بوصفه اختيارا بنظرية التّوصيل«على اعتبار أنّ النّظام اللّغوي يتيح للمتكلّم فرصا عديدة، وإمكانات مختلفة للتّعبير عن واقع محدّد، مع ملاحظة مدى ما يتمتّع به الكاتب من حرّية حقيقية في اختياراته، إذ أنّ عمليات الاختيار محكومة بالظّروف المختلفة الّتي يمكن تفسيرها بدورها على أنّها اختيار يتمّ على مستوى أعلى»[1]. والاختيار عملية واعية إذ ينتقي المنشئ كلماته وعباراته وتراكيبه بعناية فائقة وعليه فقد نظر إلى الأسلوب بأنّه«اختيار واع يسلّطه المؤلّف على ما توفّره اللّغة من سعة وطاقات».[2] ويفسّر الانتقاء الواعي الألفاظ والتّراكيب قوّة الأسلوب الذي يكتسب جماله من طبيعة الشّخصية التي استخدمته، حيث تُحدث العبارات والألفاظ المختارة أثرها في النّفوس، ولم تكن لتحدث هذا الوقع لو لم تصدر عن وعي المبدع، إذ تُمثّل وتعبّر عن تجربته ورؤيته بشكل يُؤثّر أيضا في المتلقّي.

إنّ انتقاء كلمة دون غيرها من مترادفات كثيرة تبرز إيحاءاتها وظلالها الخاصّة بها، ومن أمثلة ذلك ما أورده يوسف أبو العدّوس عن قول الشّاعر سلامة ابن جندل:

أَوْدَى الشَّبابُ حمَِيدا ذُو التَّعَاجِيبِ * أَوْدى وذَلِك شأوٌ غيْرُ مَطْلُوب

وَلَى حَثِيثاً وهَذا الشَّيْبُ يَطْلبُه * لَوْ كَانَ يُدْرِكُه رَكْضَ اليَعَاقِيب

أَوْدَى الشَّبَابُ الّذِي مَجْد عَوَاقِبُه * فِيه نَلَذّ ولَا لذّاتَ للشّيب[3]

اختار الشّاعر عن وعي كلمة أودى التي تكرّرت ثلاث مرّات ليعبّر بصدق عن تجربته ورؤيته، وكان بإمكانه أن ينتقي كلمات أخرى مرادفة لهذه الكلمة لكنّه آثر "أودى" لقوّة دلالتها في تأدية المعنى وشدّة وقعها في التّأثير والإيضاح.

فقد أراد أن يصوّر انقضاء الشّباب وزواله ليحلّ محلّه الشّيب فتجلّت أمامه مجموعة من الألفاظ التي تعبّر عن هذا المعنى منها:

---

[1] **علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، صلاح فضل، ص116.**

[2] **الأسلوبية والأسلوب، عبد السّلام المسدّي، ص 59.**

[3] **ديوان ابن سلامة بن جندل، سلامة بن جندل، تحقيق فخر الدّين قباوة، دار الكتب العلمية، بيروت، (1987م)، ص88.**

ذهب

انقضى

ولّى

هلك ←——— محور الاستبدال ———→ الشّباب

أفل

غاب

زال

مضى

أودى

... ←——— محور التّراكيب

وهو ما أومأ إليه جاكبسون في تحديد الأسلوب حيث استغل معطى لسانيا قارّا يتمثّل في أنّ الحدث اللّساني هو تركيب عمليتين متواليتين في الزّمن ومتطابقتين في الوظيفة وهما اختيار المتكلّم لأدواته التّعبيرية من الرّصيد المعجمي للّغة ثمّ تركيبه لها تركيبا يتماشى مع قوانين النّحو وضرورات الاستعمال.[1]

وعليه فقد لاحظ الباحثون منهم موريس وجاكبسون أنّ أيّ اتّصال لغوي فيه تآزر بين عوامل متعدّدة هي بمثابة شروط أساسية للاختيار الأسلوبي ومنها[2]:

1- متّصل (مرسل، كاتب/متكلّم).

2- يرسل إلى المتلقّي (مستقبل، قارئ/مستمع).

مع كلّ المعطيات النّفسية والاجتماعية لشخصيتهما.

3- عبر قناة (وسيلة مادية: رموز كتابية/ أمواج صوتية).

_ إشارة بوصفها حاملة معلومة (خبر، رسالة، المكتوب/ المنطوق).

---

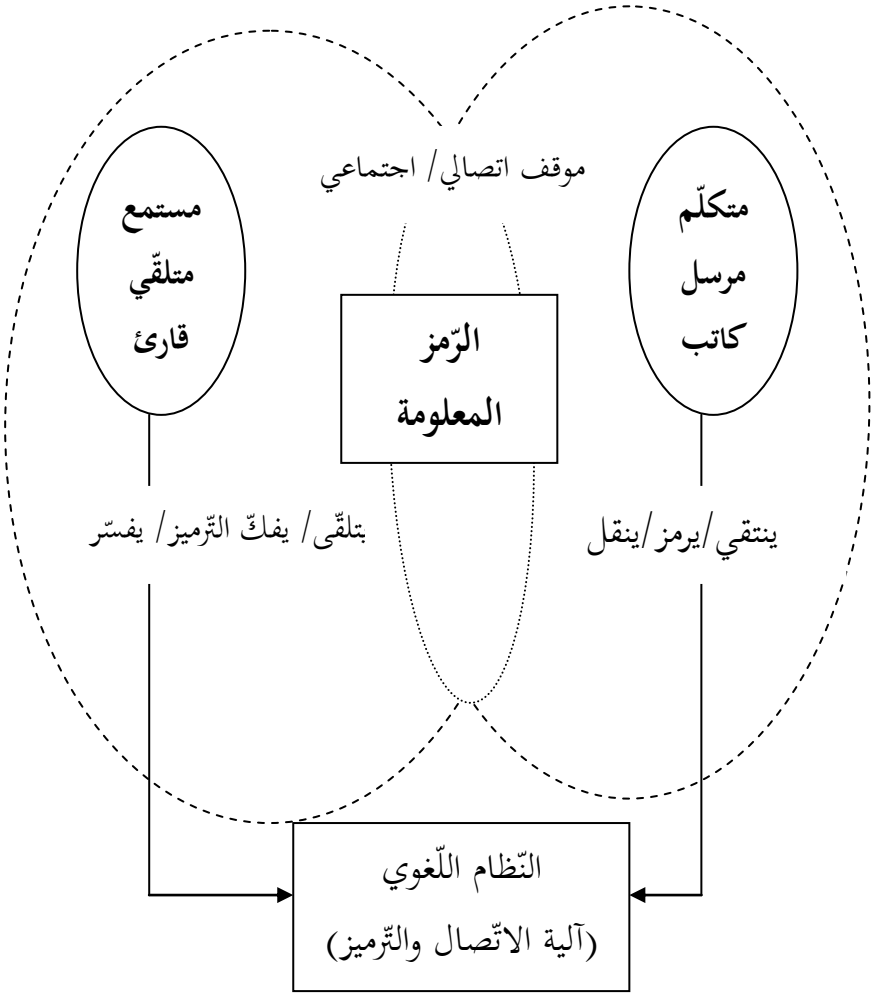
[1] **ينظر: الأسلوبية والأسلوب، عبد السّلام المسدّي، ص76.**

[2] **نحو نظرية أسلوبية لسانية، فيلي ساندريس، ترجمة خالد محمود جمعة، دار الفكر، دمشق، ط1(2003م)، ص126.**

ـ نظام رمزي (الإمكانات اللّغوية).

ـ تشير إلى إشارة محدّدة (أشياء، موضوع الحديث/ الكتابة).

ـ المقال الكلامي، مقام ثقافي واجتماعي.



يندرج الانتقاء للمكوّنات الدّلالية والنّحوية والصّوتية في المرحلة الأولى من عملية التّرميز الّتي ينفّذها المتكلّم لإرسال إشارات مسموعة يعتمد عليها المستمع في فهم المعلومات بعد تفكيكها وتحليلها.

والانتقاء هو جانب واحد من عمل محدود ومترابط في عملية الاتّصال اللّغوي، الّذي يبقى جانبه الآخر في التّنسيق، لهذا قسّم الانتقاء إلى مرحلتين:

الأولى: اختيار إجمالي للمكونّات الأسلوبية.

الثانية: اختيار من بين إمكانيتين تدخلان في علاقة استبدالية لما بينهما من علاقة تشابه تتباين درجته بين التّطابق والتّشابه والتّرادف، وينضوي «الانتقاء بين البدائل على إمكانية التّعويض عن أحدهما بالآخر، ممّا يكون مساويا للأوّل من ناحية ومختلفا عنه من ناحية أخرى، والحقيقة أنّ الانتقاء والاستبدال هما وجهان لعملية واحدة بعينها »[1].فعندما ننتقي يعني أنّنا نستبدل كلمة بأخرى أيضا.

وقد أدرك فردينان دي سوسير الدّور الجوهري الذي تؤدّيه هاتان العمليتان في اللّغة إدراكا جليّاً، لذلك ركّز في أبحاثه على قضية التّسلسل عند التّأليف، والّتي «تستبعد إمكانية الجمع بين عنصرين دفعة واحدة »[2]، حيث يأتي دور التّنسيق والتّركيب الذي تتجلّى وظيفته في الرّبط بين عناصر لغوية مفردة وجعلها في جمل مفيدة فيتضمّن الصّلات الدّلالية المقالية.

وعلى هذا الأساس ميّز الباحثون في الدّراسات الأسلوبية بين نوعين من الاختيار:

1- اختيار محكوم بالموقف والمقام.

2- اختيار تتحكّم فيه مقتضيات التّعبير الخالصة.

أمّا النّوع الأوّل فهو اختيار نفعي **pragmatique sélection**، إذ يؤثّر فيه المتكلّم كلمة أو عبارة على أخرى، لأنّه يرى أنّها مطابقة للحقيقة، أو لأنّه يريد أن يضلّل سامعه أويتفادى الاصطدام بحساسيته اتجاه عبارة أو كلمة معيّنة.[3]

فالانتقاء هنا محكوم بتقييد حرية المتكلّم، والقول باستحالة الحصر ليس سوى قيمة نظرية «ذلك أنّ الاتّصال لا يهدف إلى إنتاج التّتابعات اللّفظية، بل يهدف إلى نقل معلومة محدّدة يرمي إليها المرسل برسالته من قريب أو بعيد، ولهذا يقف أمام الثّوابت الدّلالية في المقولة اللّغوية، أو أمام ما يريد التّعبير عنه بمادّته اللّغوية وهو ما يطلق عليه اسم الانتقاء النّفعي».[4]

---

[1] أساسيات اللّغة، رومان جاكبسون وموريس هالة، ترجمة سعيد الغانمي، بيروت، المركز الثقافي العربي، ط1(2008م)، ص114.

[2] محاضرات في علم اللّغة العام، فاردينان ديسوسير، ترجمة، يوسف عزيز، العراق، ط(1988م)، ص170.

[3] ينظر: الأسلوب دراسة لغوية إحصائية، سعد مصلوح، ص38.

[4] نحو نظرية أسلوبية لسانية، فيلي ساندريس، ص131.

لذلك جاء في إحدى تعاريف الأسلوب أنّه «خلاصة المتغيّرات النّفعية»[1]. وتتأتّى النّفعية في الاختيار الأسلوبي من جهة مراعاة سلوك المتكلّم والمستمع أثناء إنتاج النّصّ، ثم الأخذ بعين الاعتبار أيضا الظّروف التي ينتج فيها هذا النّصّ.

أمّا النّوع الثّاني فهو الاختيار النّحوي **grammatical sélection**، والمقصود به القواعد اللّغوية، الصّوتية والصّرفية، والدّلالية ونظم الجملة ويحدث هذا الانتقاء «حيث يؤثّر المتكلّم كلمة على كلمة أو تركيبا على تركيب لأنّها أصحّ عربية وأدقّ في توصيل ما يريد،ويندرج تحت هذا النّوع من الاختيار كثير من الموضوعات البلاغية المعروفة كالفصل والوصل والتّقديم والتّأخير والذّكر والحذف».[2]

وفي منحى هذا التّقسيم للاختيار أشار **انكفست** (**Anqvist**) إلى عدم إمكانية اعتبار كل اختيار أسلوبًا، فميّز بين الانتقاء الأسلوبي وغير الأسلوبي عند اختيار ما هو صحيح نحويّا من بين المكوّنات المختلفة للّغة فقال «يبدو أن الاختيار الأسلوبي هو اختيار بين وحدات تكاد تتساوى دلاليا، وأمّا غير الأسلوبي فقد يكون انتقاء بين دلالات متعدّدة».[3]

ولعلّ **انكفست** يريد من رأيه هذا أنّ الاختيار يشكّل مسحة أسلوبية إذا كان دقيقا ومُبدعا؛حيث تستبدل كلمة بأخرى، وينتقي الكاتب ما يعبّر عن تجربته وفكرته فتوثق بذلك الصّلة بينه وبين الدّلالة الّتي يريد أن يُوصلها إلى المتلقّي، حيث يستدعي المعنى –الذي يدور في ذهن المتكلّم– اللّفظ الّذي يناسبه وفق اختيار لطرق الصّياغة تحقيقا لاقتران الكلام وترتيبه بما يكفل تشكيل الرّوابط الدّلالية الّتي تكسب الخطاب سماته التّعبيرية في إطار التّوظيف الجمالي المناسب لمقتضى الحال، ممّا يُؤدّي إفراز شحنات تأثيرية هدفها الإبلاغية أو التّوصيل الذي يستند إلى الاختيار الذي يوضّح البنيات بنسق الخطاب بحثا عن فتنة الأسلوب، وبذلك يُصبح الاختيار عملية جوهرية في بناء الأسلوب، أو بعبارة أصحّ يعتبر الاختيار هو الأسلوب نفسه لما له من صلة وثيقة بذاتية المبدع ووعيه وبالمتلقّي وردود فعله.

---

[1] **الأسلوب دراسة لغوية إحصائية، سعد مصلوح، ص39.**

[2] **نفسه ص39.**

[3] **نحو نظرية أسلوبية لسانية، فيلي ساندريس، ص133.**

رابعا: التّشكيل الأسلوبي ونظرية المقام:

1. ماهية المقام:

اهتمّ الباحثون في البلاغة والأسلوب قديما وحديثا بإبراز ماهية المقام ودوره في تجلية المقال وتوضيح تشابكاته ودلالته الظّاهرة والباطنة وعلاقته الوطيدة بالأسلوب، حيث ارتبطت الكثير من تعريفات هذا الأخير بالأسلوب نورد بعضا منها:

1- الأسلوب هو الطّريقة «الطّريقة الذّاتية التي تشير إلى كيفية اختيار الفرد في سياق ما ومقام ما ممّا بين يديه من وسائل لغوية »[1].

2- الأسلوب «حركة حتمية مؤكّدة تبيّن كيفية اختيار العناصر المفردة من النّظام اللّغوي وبناءها في مرحلة محدّدة من تطوير اللّغة لأغراض اختيارية محدّدة وفي مجالات محدّدة من التّعامل الاجتماعي »[2].

ارتبطت هذه التّعاريف بمبدأ الاختيار واتجهت اتجاها وظيفيا من منطلق عملي يأتي ضمن حاجة الكلام، والهدف منه اختيار عناصر لغوية خاصّة تتوافق مع المعايير الاجتماعية والمقام بصفة عامّة.

فالأسلوب بوصفه اختيارا من الإمكانيات اللّغوية لا يخضع من النّاحية الظاهرة للقيود الّتي تنشأ عن معايير النّظام اللّغوي فقط، بل إنّه يخضع للقيود الضّرورية اجتماعيا وثقافيا ونصّيا حتّى تتمّ المطابقة الأسلوبية مع هذه المقتضيات.

ويُقصد بالمقام كلّ ما يحيط بالموقف الكلامي من ظروف وملابسات وهو ما عُرف بسياق الحال لدى الغربيّين يقول تمّام حسان: «وحين قال البلاغيون لكلّ مقام مقال، ولكلّ كلمة مع صاحبتها مقام، وقعوا على عبارتين من جوامع الكلم تصدقان على دراسة المعنى في كلّ اللّغات لا في العربية الفصحى فقط، وتصلحان للتّطبيق في إطار كلّ الثّقافات على السّواء، ولم يكن

---

[1] نحو نظرية أسلوبية لسانية، فيلي ساندريس، ص41.

[2] نفسه، ص43.

"مالينوفسكي"(**Malinoveski**) وهو يصوغ مصطلحه الشّهير سياق الحال، **context of situation** يعلم أنّه مسبوق إلى مفهوم هذا المصطلح بألف سنة أو ما فوقها ».[1]

ويرى الباحث نفسه في توضيحه لمفهوم السّياق أنّه «يبدأ باللّغة من حيث مبانيها الصّرفية وعلاقاتها النّحوية ومفرداتها المعجمية، وتشمل الدّلالات بأنواعها من عرقية إلى عقلية إلى طبيعية، كما تشمل على المقام بما فيه من عناصر حسّية ونفسية واجتماعية كالعادات والتّقاليد، ومأثورات التّراث، وكذلك العناصر الجغرافية والتّاريخية ممّا يجعل قرينة السّياق كبرى القرائن بحقّ، لأنّ الفرق بين الاستدلال بها على المعنى وبين الاستدلال بالقرائن اللّفظية النّحوية كالبنية والإعراب والرّبط والرّتبة والتّضام هو فرق بين الاعتداد بحرفية النّصّ والاعتداد بروح النّصّ».[2]

وفحوى هذا النّصّ أنّ السّياق ينقسم إلى قسمين:

1- قسم يخصّ دائرة اللّغة وما يتعلّق بها من نحو وصرف ومعجم وصوت ودلالة وتركيب، وهو ما يسمّى بالسّياق اللّغوي.

2- قسم يخصّ دائرة المعرفة وما يتعلّق بها من ظروف نفسية واجتماعية وعناصر جغرافية وتاريخية، وهو ما يطلق عليه بالسّياق غير اللّغوي.

ويعتبر الاستدلال على المعنى بالقسم الثّاني –وفق ما يرى تمّام حسان– بمثابة روح النّصّ وذلك لأهميته وخصوصيته في تحليل النّصوص والوقوف على معانيها.

كما يوضّح هذا النّصّ لتمّام حسّان أنّ السّياق أعم من المقام، وهو يفسّر بأنّ هناك فرقا بينهما باعتبار أنّ «السّياق سياقان خارجي وداخلي أمّا المقام فلا يكون إلاّ خارجيا، أي أنّه يرتبط بالسّياق الخارجي، ومن هنا رأينا البلاغيين القدامى قد اهتمّوا بالسّياق الدّاخلي لملفوظ الخطاب أملا في الوقوف على طبيعة العلاقات التي تسهم في إنتاجه وتتحكّم في بنيته ودلالته، وما تحدثه التّغييرات التي تشمل التّركيب في دلالة الخطاب، كما اهتمّوا بسياق آخر، خارج الخطاب عبّروا عنه بمفهوم

[1] **اللّغة العربية ومعناها ومبناها،تمام حسان، الدار البيضاء، منشورات دار الثّقافة، سنة(2001م)، ص372.**

[2] **البيان في روائع القرآن، دراسة لغوية أسلوبية للنّصّ القرآني،تمّام حسّان،ج1، القاهرة، عالم الكتب، ط2(2000م)، ص173.**

المقام، يتوخّون من ورائه الوقوف على القرائن الخارجية التي تُسهم بشكل كبير في تحديد الدّلالة وتوضيحها ».[1]

وبهذا يصبح المقام جزءا من السّياق وأنّ هذا الأخير يحتوي على كلّ عامل يؤثّر في تفسير التّعبير[2]، أوهو «جملة العناصر المكوّنة للموقف الكلامي أو الحال الكلامية».[3] وأن ارتباط المقام بالقسم الخارجي للملفوظ يعني أنّه جزء منه وهو بهذا يتّخذ تمظهرات مختلفة تتحدّد في:

1- زمان الخطاب ومكانه.

2- وضع الملقي (المتكلّم).

3- المتلقّي وأفق انتظاره.

وقد جمع الباحثون الغربيون بين مصطلح السّياق ومصطلح الحال فيما أسموه بسياق الحال(**context of situation**) وكان مالينوفسكي (**Malinoveski**) العالم الأنثروبولوجي هو من استخدم هذا المصطلح ليدل على نظريته الّتي تدعو إلى ضرورة وضع الكلمات في سياقها الّذي استخدمت أو نطقت فيه، لأنّه كفيل ببيان معناها بلا لبس أو غموض[4].

وقد تبنّى الباحثون الغربيون هذا المصطلح وطوّروه حيث يرى فيرث (**firth**)، أنّ الوصول إلى تحليل معاني النّصوص يستلزم:

1- أن يعتمد كلّ تحليل لغوي على سياق الحال.

2- تحديد بنية الكلام المدروس.

3- أن يتبيّن نوع الوظيفة الكلامية.[5]

---

[1] **في أفاق الكلام وتكلّم النّصّ، عبد الواسع الحميري، مجد المؤسسة الجامعية للدّراسات والنّشر والتّوزيع، بيروت ط1(2010م)،ص118.**

[2] **Contextuafism in possibilities and limitation of pragmatics procceding of the conference en pragmatics urbino,july,by herman parret, amsterdam john benjamins B.V 1981 p13.**

[3] **علم اللّغة،(مقدّمة للقارئ العربي)، محمود السّعران، القاهرة، دار الفكر العربي، طبعة سنة(1999م)، ص252.**

[4] **ينظر، نظرية المقام عند العرب في ضوء البراغماتية، منال سعيد نجّار، الأردن، عالم الكتب الحديث، ط1(2011م)، ص11.**

[5] **Papers in linguistics, john firth oxford university press london (1964),pp(194) .**

ويرتبط مفهوم السّياق عند هؤلاء الباحثين بنظرية البراغماتية الّتي تعني«دراسة العلاقات بين اللّغة والسّياق تلك العلاقات القائمة على فهم اللّغة، وهي عبارة تستخدم للفت الانتباه إلى حقيقة أنّ فهم لفظة يتطلّب أكثر من مجرّد معرفة معاني الكلمات الملفوظة في تركيب، فقبل كلّ شيء فهم اللّفظة يتطلّب الاستنتاج الّذي يربط ما يقال بما يفترض أن يعني أو بما قيل من قبل».[1]

لذا ينصبّ اهتمام البراغماتية على معالجة المعنى ودراسته في إطار علاقته بالمتحدّث في مقام معيّن، وبذلك يكون تركيزها على طبيعة السّياق و هو أحد أهدافها الّتي لا يجادلها فيها واحد من علمائها، ويجعل "**أولمان**" (**Ullman**) نظرية السّياق «حجر الأساس في علم المعنى، وقد قادت بالفعل إلى الحصول على مجموعة من النّتائج الباهرة في هذا الشّأن »[2].

ويُعلّق تمّام حسّان على مصطلح سياق الحال الّذي ورد عند الغربيين بقوله: «أجد لفظ المقام أصلح ما أعبّر به عمّا أفهمه من المصطلح الحديث سياق الحال(**context of situation**) الّذي يستعمله اللّسانيون المحدثون »[3].

وفي أثناء معالجتنا لقضية السّياق والمقام والفرق بينهما نجد أنفسنا أيضا أمام مصطلح آخر، اقترن بمفاهيم الغربيين عندما ربط بالسّياق، وتكرّر بشكل مكثّف أيضا في الدّراسات البلاغية العربية من خلال عبارة مراعاة مقتضى الحال، فما هو الحال؟ هل هو نفسه السّياق والمقام؟

ما يوضّح هذا المصطلح هو ما ورد في رسالة بشر بن المعتمر؛ حيث أشار إلى الحال والمقام بصفة وجيزة لكنّها مكثّفة دلاليا فيقول:«والمعنى ليس يشرف بأن يكون من معاني الخاصّة،وكذلك ليس يتّضع بأن يكون من معاني العامّة، وإنّما مدار الشّرف على الصّواب، وإحراز المنفعة، مع موافقة الحال، وما يجب لكل مقام من المقال »[4].

---

[1] **Pragmatics, stephen .c.levinson, combridge university, press london, (1983),p21.**

[2] **دور الكلمة في اللّغة، استفن أولمان، ترجمة كمال بشر، القاهرة، دار غريب، ط1 (1962م)، ص68.**

[3] **الأصول، تمّام حسّان،القاهرة ،الهيئة المصرية العلمية للكتاب، (1982م)،ص339.**

[4] **البيان والتبيين، الجاحظ، تحقيق عبد السّلام هارون،ج1، ص136.**

فالمعاني لا تكتسب سمة الشّرف لأنّها من معاني الخاصّة ولا تتّضع كونها من معاني العامّة، فالتّصنيف لا يرفع من شأنها، وإنّما مدار الشّرف هو الالتزام بقواعد اللّغة وإصابة القصد مع موافقة المقام للحال والمقام.

لم يشر ابن المعتمر في هذا القول إلى الحال فحسب، وإنّما زاد عليه كلمة مقام، ويمكن اعتبار أنّه يريد بالحال«الموقف الحيّ الذي ينتج فيه الكلام، وما قد يطرحه من اعتبارات طارئة لابُدّ أن تُؤخذ بعين الاعتبار، أمّا المقام فيشمل ما تقتضيه طبيعة موضوع الكلام من القول»[1]،وهو ما يُفسّر بأنّ الحال ليس هو المقام، ولا المقام هو الحال وإنّما لكل منهما شأن وخصوصية، فمصطلح الحال وإن كان قريبا من السّياق والمقام إلاّ أنّه يختلف عنهما من حيث أنّهما أعمّ منه وأشمل، ذلك أنّه «خاص كونه ممّا يتعلّق بوضع الإنسان في علاقته بذاته أو بعالمه الدّاخلي بمعنى أنّه ممّا يخصّ المتكلّم الفرد»[2].فهناك«أحوال ينظر فيها إلى المتكلّم، أي أنّ المتكلّم يكيّف كلامه في بعض الأحيان استجابة لحالته هو الّتي يحسّ بها»[3].

إذ يتعلّق الأمر بالتّجربة الشّعورية له كاتبا كان أو شاعرا، وما يطرأ عليه من انفعالات وخلجات نفسية مصاحبة لعملية الإبداع، يقول خليل مردم بك واصفا حالته أثناء نظمه للشّعر:« فإذا ارتاحت نفسي إلى قول الشّعر، واتّجهت إلى موضوع خاصّ أشعر في أوّل الأمر بحال غير الحال المعتاد ويتطوّر شعوري بالأشياء ونظري إليها وفقا لهذا الحال الطارئ ».[4]

فالحال إذن جزء من المقام كما أنّ المقام جزء من السّياق والفرق بينهما هو «فرق ما بين السّكون والحركة، أو مابين المعيار والتّطبيق و بين النّمط السّلوكي والسّلوك نفسه »[5]، وعليه فالمقام ثابت أمّا الحال فطارئ ومتحوّل.

ويمكننا توضيح الارتباط القائم بين هذه المصطلحات وفق هذه الطّروحات بالبيان الآتي:

---

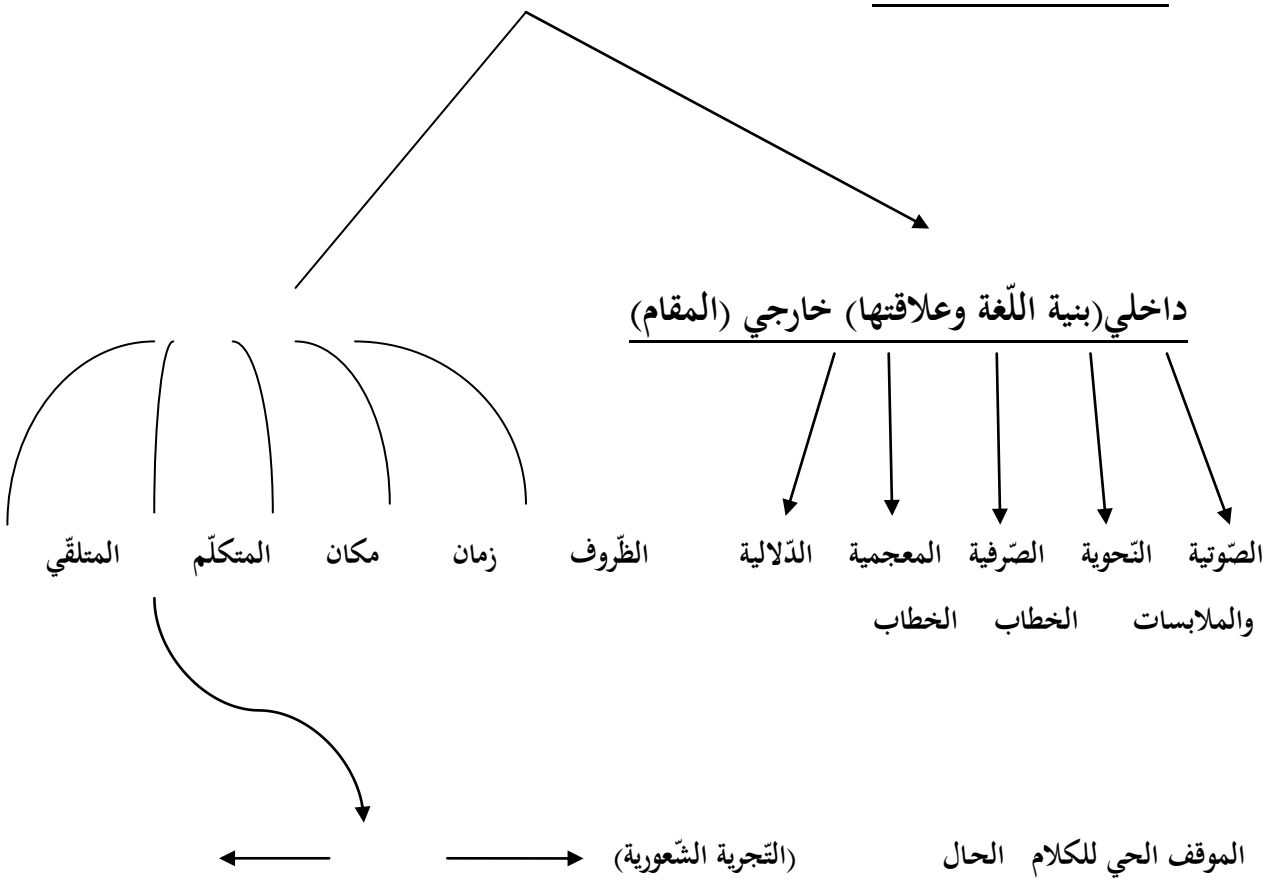
[1] سياق الحال في الفعل الكلامي(مقاربة تداولية)، سامية بن يامنة، أطروحة دكتوراه، ، جامعة وهران، (الجزائر)، (2012م)، ص67.

[2] في أفاق الكلام وتكلّم النّصّ، عبد الواسع الحميري، ص 119.

[3] من سمات التّراكيب عبد السّتّار حسين زموط، مطبعة الحسن الإسلامية، القاهرة، ط1(1992م)، ص28.

[4] الأسس النّفسية للإبداع الفنّي في الشّعر خاصة، مصطفى سويف، القاهرة، دار المعارف، ط3(1970م)، ص215.

[5] مجلة فصول ،"المصطلح البلاغي القديم في ضوء البلاغة العربية"، تمّام حسّان، المجلّد 7، العدد3،(1987م)، 29.



وبهذا نكون أمام مصطلحات متقاربة من حيث المعنى ومتباعدة من حيث الوظيفة اتّجاه الصّياغة الأسلوبية للكلام وقراءة النّصوص.

ويذهب البعض إلى أنّ المقام والحال أمر واحد وأنّه «ما يدعو المتكلّم إلى إيراد خصوصية في التّركيب»[1].وهذه الخصوصية تتعلّق بالموقف الكلامي ككلّ وما يلفّه من ملابسات وظروف طارئة أو غير طارئة.

والمقام من هذه النّظرة له دينامية لم ينسبها إليه البلاغيون، فهو ليس إطاراً ولا قالباً، وإنّما هو «جملة الموقف المتحرّك الاجتماعي الّذي يَعتبر المتكلّم جزءا منه، كما يعتبر السّامع والكلام نفسه

[1] مجلّة التّراث العربي، "السّياق عند البلاغيين ملامحه وتطبيقاته"، مسعود بودوخة، العدد111،(2008م)، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، ص246.

وغير ذلك ممّا له صلة بالمتكلّم وكلّ جوانب الاتّصال من الإنسان والمجتمع والتّاريخ والجغرافيا والغايات والمقاصد ».[1]

واستنادا إلى ما سبق تقريره تصبح فكرة المقام مركز الدّلالة الوضعية من حيث كانت مبرزة للجانب الاجتماعي، الّذي تظهر فيه العلاقات والأحداث والظّروف المفضية لإيراد الكلام على صورة مخصوصة.[2]

وبهذا تكون الظّروف المحيطة بالمتكلّم والمتلقّي اجتماعيا ونفسياً هي الّتي توجّه الصّياغة الكلامية لترد على صورة خاصّة ترتبط بأحداث خارجة عن نطاق اللّغة، وهو ما يسمّى بالسّياق غير اللّغوي وقد ورد في تعريف الأسلوب أنّه «مجموع ما في الكلام من بدائل اختيارية، تأتي على شكل احتمالات ترادفية يرتبط استعمالها بمعايير اجتماعية محدّدة لعرض واقعة أو حدث لغوي».[3]

وقد عرّف السّياق غير اللّغوي بأنّه «مجموعة الظّروف التي تحيط بالحدث الكلامي ابتداء من المرسل والوسط حتّى المرسل إليه بمواصفاتهم وتفصيلاتهم المتناهية في الصّغر»[4]، وهو ما يُحيل إلى أنّ عزل أطراف الكلام عن الأحداث المحيطة بهم – مهما صغرت قيمتها– هو ابتعاد عن المعنى الحقيقي للنّصّ وعن القيمة الفنّية له، لذلك كان المقام أحد موازين البلاغة الدّقيقة في سوق الكلام وأنّ أي انحدار سالب عن منطقته يفضي إلى التّشويه في لون الصّياغة وقيمتها الفنّية.[5]

لذلك «كلّما راعى المنتج للخطاب مقامات الخطاب كان أقرب إلى الإقناع والإمتاع ».[6]

إذ تعتبر قاعدة الإقناع والإمتاع وجها من وجوه الخطاب البلاغي العربي وغاية من غاياته، لذلك ينحو التّشكيل الأسلوبي منحا بلاغيا مستندا إلى نظرية المقام حتّى يُحقّق أهدافه ومقاصده، وتبقى صلته وثيقة بالخطاب البلاغي الّذي قام أساسا على فكرة إعجاز القرآن انطلاقا من عبارة

---

[1] الأصول، تمّام حسّان، ص338.

[2] ينظر: البلاغة والأسلوبية، محمّد عبد المطّلب، ص 308.

[3] نحو نظرية أسلوبية لسانية، فيلي ساندريس، ترجمة خالد محمود جمعة، ص 54.

[4] الأسلوبية وثلاثية الدّوائر البلاغية، عبد القادر عبد الجليل، ص 214.

[5] ينظر نفسه، ص40.

[6] مجلّة علامات في النّقد، "بعض خصائص الخطاب"، محمّد مفتاح، المجلد3، العدد،35، (2009م)، ص30.

لكلّ مقام مقال حيث أنّ «إدراك الأسرار البلاغية لا يكون إلاّ بعد تحديد المقام الذي نزلت فيه الآيات، ليتسنّى بعد ذلك الوقوف على ملاءمة الآيات لما استلزمه المقام»[1] .

وهو ما يُحيل إلى أنّ الآيات القرآنية الكريمة إنّما نزلت وصيغت وفقا لما استلزمه المقام الموجب لذلك.

تهتمّ البلاغة بكيفية بناء الكلام ودخول محراب العملية الاتّصالية وبالتّالي فصِلتها وثيقة بعملية التّشكيل الأسلوبي، وقد قال عنها العسكري ما نصّه: « البلاغة كلّ ما يبلغ به المعنى قلب السّامع،فتمكّنه في نفسه كتمكّنه في نفسك مع صورة مقبولة ومعرض حسن »[2] أو هي «إيصال المعنى إلى القلب في أحسن صورة من اللّفظ ».[3] وبذلك يتجلّى لنا ارتباط مفهوم البلاغة وفحواها بالتّشكيل الأسلوبي من حيث:

1- التّبليغ للمعنى ليستقرّ في قلب سامعه.
2- التّأثير في السّامع وإقناعه.
3- صياغته في صورة مقبولة ومعرض حسن.
4- اختيار الألفاظ الملائمة للمعنى.

وتندرج الصّياغة اللّفظية واختيار ما يُلائم المعنى ضمن التّشكيل الأسلوبي ونظرية المقام، إذ يتّفق الدّرس البلاغي العربي من الزّاوية الاتّصالية مع الدّرس البلاغي الغربي الّذي صاغ مخطّطه التّواصلي جاكبسون ويقوم على ستّة عناصر:

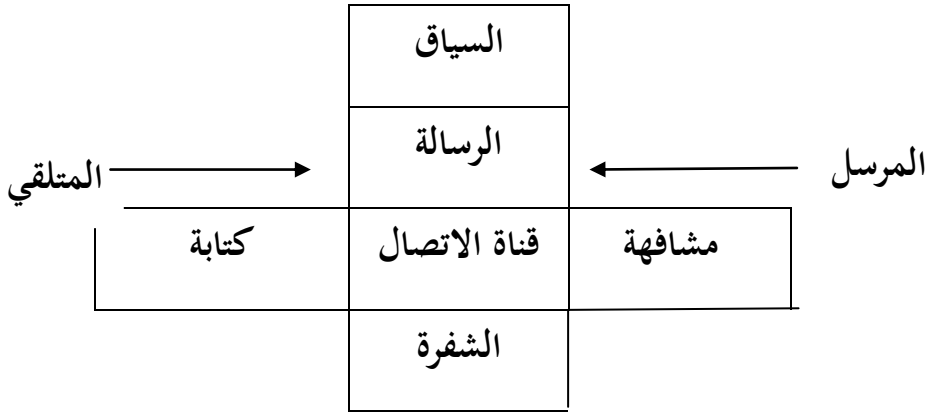
ـ المرسل والمتلقّي، والرّسالة والسّياق وقناة الاتّصال والشّفرة والذي يمكّن بيانه على الصّيغة الآتية:

---

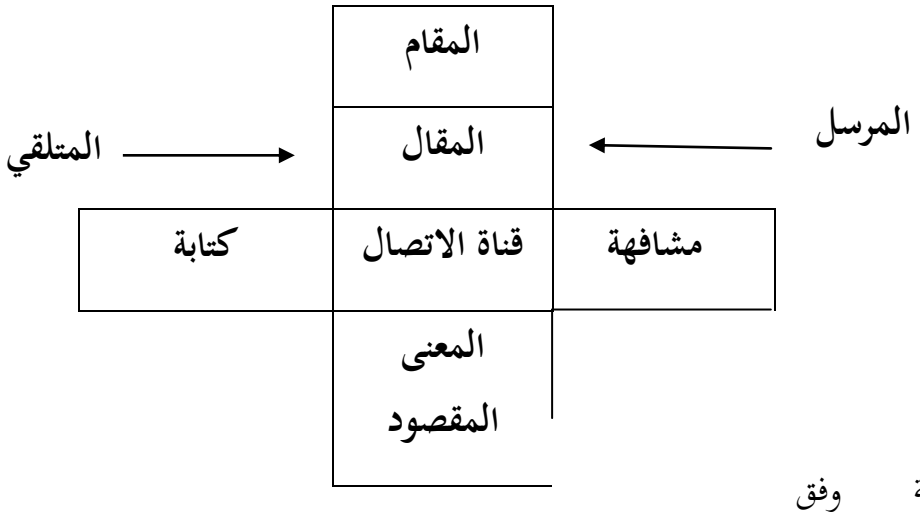
[1] **المدخل إلى دراسة البلاغة، فتحي فريد، مكتبة النّهضة المصرية، القاهرة، (1978)، ص107.**

[2] **كتاب الصّناعتين، أبو هلال العسكري، ص10.**

[3] **النّكت في إعجاز القرآن،ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، الرّمّاني، تحقيق محمد خلف الله ومحمد زغلول سلام، دار المعارف، القاهرة، ط3(1976م)، ص69.**



أما المخطّط التّواصلي لدى العربفهوموصولبالمقاموالمقالوالمعنعلىالنّحوالآتي:



فالبلاغة وفق ذلك هي:«عمل المتكلّم على إيصال الشّفرة إلى السّامع بواسطة رسالة منطوقة من خلال قناة اتّصال في مقام معيّن»[1].

وبهذا يظهر التّشكيل الأسلوبي جامعاً لثلاثية المقام والمعنى والمقال وفق وظائف اللّغة، ويمكن أن نوضّح ذلك من خلال نظرية "**هاليداي**"(**Halliday**) التي بيّن حيثياتها "سعد مصلوح" في دراساته الإحصائية للأسلوب وعلاقته بالمقام، أمّا الوظائف الّتي ألحّ عليها هذا الباحث فتتمثّل في:[2]

[1] **مجلّة فصول، "المصطلح البلاغي القديم في ضوء البلاغة الحديثة"، تمّام حسّان، المجلّد 7، العدد 3، (1987م)، ص27.**

[2] **الدّراسة الإحصائية للأسلوب، دراسة في المفهوم والوظيفة، سعد مصلوح، ص (118-119).**

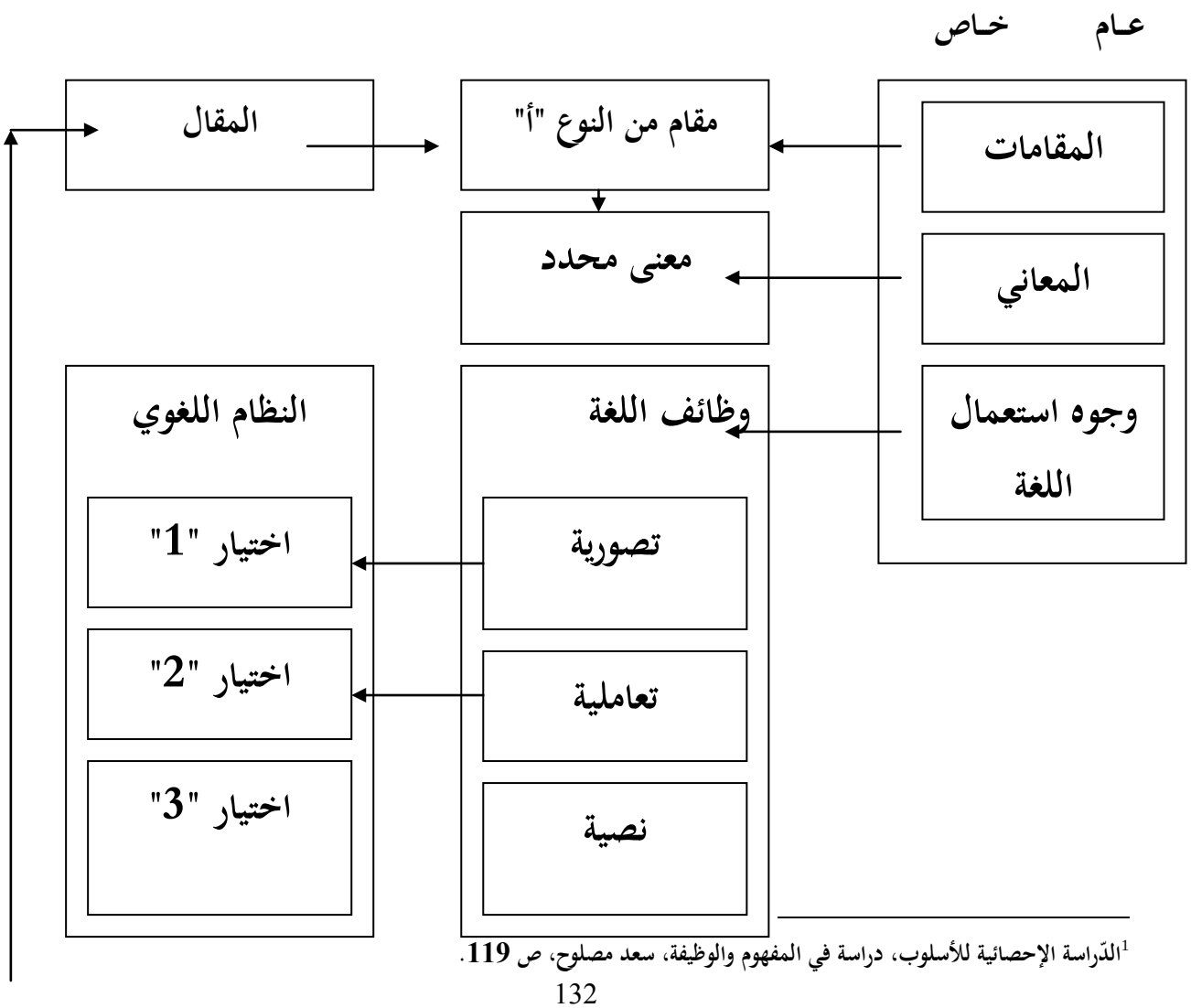
1- الوظيفة التّصوّرية: وتتلخّص في التّعبير عن التّجربة وعمّا يتضمّنه الموقف من تقويم للأحداث والأشخاص والأفكار من جوانب تأثيرية عاطفية.

2- الوظيفة التّعاملية: تتمثّل في دور المتكلّم في مقام الكلام، وما يلزم به نفسه من قيم وأعراف في تعامله مع الآخرين، وتُعين هذه الوظيفة على تأسيس العلاقات الاجتماعية وتحديد الفئات الاجتماعية، كما تقوّي شخصية الفرد لتمكّنه من الاتّصال بالآخرين والتّعامل معهم.

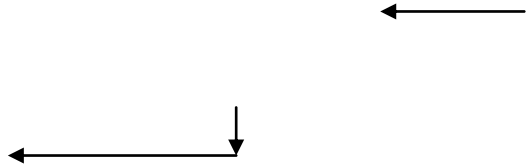
3- الوظيفة النّصّية: تختصّ ببناء الحدث اللّغوي (المقال) باختيار الجمل المناسبة للمقام ولقوانين النّحو، ولتنظيم المحتوى بطريقة منطقية تتّسق مع عملية الاتّصال.

تتكامل هذه الوظائف لتقوم من خلال نظرية نحوية للّغة معيّنة بإقامة علاقات بين المكوّن الدّلالي وكلّ من المكوّنين الاجتماعي واللّغوي.

ويبيّن الشّكل الآتي العلاقة بين ثلاثية التّشكيل الأسلوبي:[1]



[1] الدّراسة الإحصائية للأسلوب، دراسة في المفهوم والوظيفة، سعد مصلوح، ص 119.



ويفسّر هذا البيان بأنّ المتكلّم يعمد إلى ما هو عام فيقوم بعزل عدد محدود من مجموع المقامات الممكنة (والرّسم يشير إلى مقام واحد مقام"أ")..

1- اختيار مقام واحد من مجموع المقامات(العام)، فيعزل عدد محدود منها لمقام "أ".

2- اختيار ما يناسب المقام المختار من المعاني.

3- اختيار وجه واحد من وجوه الاستعمالات اللّغوية الممكنة بما يناسب ما وقع اختياره من مقام ومعنى.

بهذه الاختيارات الثلاثة تتحدّد الوظائف اللّغوية ودورها، حيث تصبح هذه الوظائف آلية تتحوّل بها المعاني إلى نظم نحوية، ثمّ إلى مبان نحويّة ليدخل جميع ما وقع عليه اختيار المنشئ في دائرة ما هو "خاصّ"، فتقوم كلّ وظيفة من الوظائف الثّلاثة بمنح إجراء اختيارات معيّنة من النّظام اللّغوي للغة معيّنة ومن ذلك كلّه يتشكّل المقال الذي تتمّ صياغته وفق مقام معيّن.

وحتّى يتسنّى لنا الوقوف على التّشكيل الأسلوبي من منطلق نظرية المقام عند العرب فإنّنا نورد نصّاً **لبشر بن المعتمر** يوضّح فيه علاقة المقام بالتّشكيل الأسلوبي يقول الحافظ على لسانه:«وينبغي أن تعرف أقدار المعاني فتُوازن بينها وبين أقدار المستمعين، وبين أقدار الحالات فتجعل لكلّ طبقة من ذلك كلاما، ولكلّ حالة من ذلك مقاماً، حتّى يقسّم أقدار الكلام على أقدار المعاني ويقسّم أقدار المعاني على أقدار المقامات وأقدار المستمعين على أقدار تلك الحالات».[1]

فالكلام وما يقتضيه من تشكّلات أسلوبية – وفق هذا الوصف- يختلف ويتفاوت بدرجات وبنسب متنوّعة ومحدّدة، وتتحدّد هذه الأقدار انطلاقا من معطيات هي:

1- أقدار المعاني: تختلف المعاني بحسب الموضوعات والأغراض لذلك يجنح المخاطب إلى إصابة المعنى الذي يتلاءم مع الغرض يقول "ابن سنان الخفّاجي": «ومن وَضْعِ الألفاظ موضعها ألاّ يعبّر عن

[1] **البيان والتّبيين، الجاحظ،ج1، ص144.**

المدح بالألفاظ المستعملة في الذّمّ، ولا في الذّمّ بالألفاظ المعروفة للمدح، بل يستعمل في جميع الأغراض الألفاظ اللائقة بذلك الغرض في موضع الجدّ ألفاظه وفي موضع الهزل ألفاظه »[1].

وقد أشار "السّكاكي" أيضا في "مفتاح العلوم" إلى ضرورة مناسبة الجمع بين بعض الألفاظ دون بعض بالنّظر إلى كونها تنتمي إلى حقل واحد يعرف من خلال الخلفيات الاجتماعية والثّقافية فقال:«ولصاحب علم المعاني فضل احتياج في هذا الفنّ إلى التّنبه لأنواع هذا الجامع وليتيقظ لها... فمن أسباب تجمع بين صومعة وقنديل وقرآن، ومن أسباب تجمع بين دسكرة وإبريق وخلان ».[2]ثمّ يضرب لذلك مثلا من القرآن الكريم في قوله تعالى﴿**أَفَلا يَنظُرُونَ إِلَى الإِبِلِ كَيْفَ خُلِقَتْ،وَإِلَى السَّمَاء كَيْفَ رُفِعَتْ، وَإِلَى الْجِبَالِ كَيْفَ نُصِبَتْ، وَإِلَى الأَرْضِ كَيْفَ سُطِحَتْ**﴾[3].

« فمن لم يكن من الأعراب أو يعرف ما يتعلّق بحياتهم وما عليه معاشهم، فإنّه يستغرب هذا الجمع بين الإبل والسّماء والجبال والأرض، وذلك لبعد البعير عن جَنَابِه في مقام النّظر، ثم لبعده في خياله عن السّماء وبعد خلقه عن رفعه وكذا البواقي».[4]

وبالتّعرّف على حياة العرب الاجتماعية وإدراك السّياق الاجتماعي يزول عجبه من الجمع بين هذه الأشياء، وذلك إذا نظر إلى أنّ «أهل الوبر إذا كان مطعمهم ومشربهم وملبسهم من المواشي كانت عنايتهم مصروفة –لا محالة– إلى أكثرها نفعاً، ثمّ إذا كان انتفاعهم بها لا يتحصل إلاّ بأن ترعى وتشرب كان جل مرمى غرضهم نزول المطر، وأهم مسارح النّظر عندهم السّماء، ثمّ إذا كانوا مضطرّين إلى مأوى يأويهم وإلى حصن يتحصّنون فيه فلا مأوى إلاّ الجبال ».[5]

---

[1] **سرّ الفصاحة، ابن سنان الخفّاجي، شرح وتصحيح عبد المتعال الصّعيدي، القاهرة، مكتبة محمّد علي صبح وأولاده، (1969م)،ص153.**

[2] **مفتاح العلوم، السّكاكي، ص157.**

[3] **سورة الغاشية/ (17،18،19،20).**

[4] **مفتاح العلوم، السّكاكي، ص 157.**

[5] **نفسه، ص 168.**

وبهذا جمعت الألفاظ والمعاني إلى بعضها في مقام دون آخر، وقد لا يسوغ لنا الجمع بينها إذا تغيّر السّياق، وهو ما عناه السّكاكي بقوله: «ثمّ إذا شَرعت في الكلام فلكلّ كلمة مع صاحبتها مقام »[1].

ومن أجل هذا قام اتّجاه هامّ في التّفسير، وهو الاتّجاه البياني الّذي يقوم على أساس الاحتكام إلى سياق النّصوص والاهتداء به في توضيح معاني القرآن، فمعرفة أقدار المعاني تقتضي:

- توجيه الكلام نحو الغرض المقصود.
- المناسبة بين الألفاظ والحقل الّذي ينتمي إليه.
- التّنبّه للملابسات الاجتماعية والثّقافية والمعرفية.

2- أقدار المستمعين: تختلف طبيعة المستمعين باختلاف مستوياتهم الاجتماعية والثّقافية لذا كان إيراد المعاني موازنا لأقدار المستمعين، خاصّة إذا كان مدار الكلام على الإفهام «فالواجب تقسيم طبقات الكلام على طبقات النّاس، فيخاطب السّوقي بكلام السّوقة،والبدوي بكلام البدوي، ولا يتجاوز به عمّا يعرفه إلى ما لا يعرفه، فتذهب فائدة الكلام وتعدم منفعة الخطاب »[2]، وهو ما أشار إليه القزويني حينما قال: «وخطاب الذّكيّ يباين خطاب الغبيّ »[3].

لذلك كان الأولى أن يكيّف المخاطِب أسلوب كلامه بما يناسب المخاطَب، وفي ذلك يشير أبو هلال العسكري في باب"فيما يحتاج الكاتب إلى ارتسامه وامتثاله في مكاتباته" إذ يقول: «وأن تعرف مقدار المكتوب إليه من الرّؤساء والنّظراء والغلمان والوكلاء، فتفرّق بين من تكتب إليه بصفة الحال وذكر السّلامة، وبين من تكتب إليه بتركها إجلالا وإعظاما وبين من تكتب إليه"أنا أفعل كذا" وبين من تكتب إليه"نحن نفعل كذا" "فأنا" من كلام الإخوان والأشباه، و"نحن" من كلام الملوك ».[4]

فأسلوب كتابة الرّسائل- حسب العسكري – له نمط خاصّ يختلف باختلاف:

---

[1] نفسه، ص170.

[2] كتاب الصّناعتين، أبو هلال العسكري، ص 31.

[3] الإيضاح، القزويني، ص12.

[4] كتاب الصّناعتين، أبو هلال العسكري، ص144.

1- المرسل إليه إذا كان:

- ملكا: ترك وصف الحال والدّخول في الموضوع مباشرة إجلالا وإعظاما.

- أخا أو نظيرا أو غلامًا...وصف الحال وذكر السّلامة.

2- طريقة الصّياغة: - أنا ~~للإخوان~~ والأشباه

- نحن ⟸ للملوك

3- الموضوع: - التّقيّد بالموضوع بالنّسبة للخاصّة.

- الحريّة في الموضوع: بالنّسبة للعامّة.

وبذلك تختلف طريقة الصّياغة من متلقّ إلى آخر من حيث استخدام الألفاظ أو التّراكيب. أمّا إذا كان الكلام مشافهة فهذا له خصوصية أيضاً عند العسكري:«فينبغي للمتكلّم أن يتكلّم بفاخر الكلام ونادره، ورصينه، ومحكمه عند من يفهمه عنه ويقبله منه ممّن يعرف المعاني والألفاظ علما شافيا لنظره في اللّغة والإعراب والمعاني على جهة الصّناعة، لا كمن استطرف شيئا منها، فنظر فيه نظرا غير كامل، أو أخذ من أطرافه، وتناول من أطراره فتجلّى باسمه وخلا من وسمه، فإذا سمع لم يفقه وإذا سُئل لم ينقه، وإذا تكلّم عند من هذه صفته ذهبت فائدة كلامه وضاعت منفعة منطِقه، لأنّ العامّي إذا كلّمته بكلام العلّية سخر منك وزرى عليك».[1]

ولهذا النّصّ أهمّية من حيث معرفة صفات المستمع الذي يوجّه له الكلام الفاخر النّادر الرّصين المحكم وتتجلّى صفاته في:

1- الفهم والقبول.

2- المعرفة التّامّة والعلم بالمعاني والألفاظ.

3- التّدبّر والدّراسة بقواعد اللّغة والإعراب والمعاني على جهة الصّناعة.

وللنّصّ أهمّية تعكس الوجه الآخر لصفات المستمع الغير مناسب للكلام الفاخر النّادر الرّصين والمحكم وتتجلّى صفاته في:

[1] **كتاب الصّناعتين، أبو هلال العسكري، ص (33-34).**

1- أخذ الكلام على وجه الطّرافة لبعده عن فهمه واستيعابه.

2- النّظر فيه نظرة نقص من حيث الفهم.

3- أخذ بعض جوانب الكلام دون كلّه.

4- السّماع دون فهم أو استيعاب.

ومن كانت هذه صفاته اعتبر الكلام على هذا النحو طرافة فينتقص النّظر فيه بعيدا عن وجوه الفهم والتّدقيق لأخذه بأطراف الكلام حتّى إذا سمعه لم يفقه وإذا سُئل عنه لم يفهمه، فالكلام مع هذه الفئة من النّاس مضيعة للفائدة ومنطق الكلام، لأنّ العامي إذا كلّمته بكلام العلّية سخر منك وهو ما أورده العسكري فقال: «كما روي عن بعضهم أنّه قال لبعض العامّة: بم كنتم تنتقلون البارحة؟ يعني على النّبيذ، فقال: بالحمّالين، ولو قال له أي شيء كان نقلكم؟ لسلم من سخريته، فينبغي أن يخاطب كلّ فريق بما يعرفون ويتجنّب ما يجهلون »[1].

3-أقدار الكلام: إنّ اختلاف الطّبائع والشّخصيات والصّفات تفضي إلى تنويع الكلام بحسب توجّهات ومشارب المستمعين لذلك تعدّدت التّشكيلات الأسلوبية والطّرائق الصّياغية في التّعبير «فالكلام يحسن بسلاسته، وسهولته، ونصاعته، وتخيّر لفظه، وإصابة معناه وجودة مطالعه، ولين مقاطعه، واستواء تقاسيمه، وتعادل أطرافه وتشابه أعجازه بهواديه، وموافقة مآخيره لمباديه، مع قلّة ضروراته بل عدمها أصلا، حتّى لا يكون لها في الألفاظ أثر، فتجد المنظوم مثل المنثور في سهولة مطلعه وجودة مقطعه، وحسن رصفه وتأليفه وكمال صوغه وتركيبه، فإذا كان الكلام كذلك كان بالقبول حقيقاً وبالتّحفّظ خليقاً »[2].

فهذه صفات الكلام الجيّد الذي يتناسب مع من يفهمه ويقبَلُه « فالوحشي من الكلام يفهمه الوحشي من النّاس، كما يفهم السّوقي رطانة السّوقي »[3]، هو ما يُحيل إلى أنّ التّنويع في الكلام ضروري حسب نوعية المخاطبين يقول ابن المدّبر(ت 270هـ) في "الرّسالة العذراء": « وإذا

---

[1] **كتاب الصّناعتين، أبو هلال العسكري ، ص (33-34).**

[2] **نفسه، ص 53.**

[3] **البيان والتّبيين، الجاحظ، 144/1.**

احتجت إلى مخاطبة الملوك والوزراء والعلماء والكتّاب والخطباء والأدباء، والشّعراء وأواسط النّاس وسوقتهم، فخاطب كلاًّ على قدر أبهته وجلالته، وعلوّه وارتفاعه، وفطنته ».[1]

فإذا كان الكلام قد جمع صفات الجمال والحسن وبعد عن أَودِ النّظم والتّأليف كان متقبّلا من الفهم « فالفهم يأنس من الكلام بالمعروف ويسكن إلى المألوف، ويصغي إلى الصّواب، ويهرب من المحال، وينقبض عن الوخم، ويتأخّر عن الجافي الغليظ، ولا يقبل الكلام المضطرب إلاّ الفهم المضطرب والرّؤية الفاسدة ».[2]

4 –أقدار الحالات: ترتبط الحالات بالمتكلّم أو السّامع لدى بعض الدّارسين فالحال عند الجاحظ متعثّرة ومبتدلة من جهة ومُصاحِبة للحدث الكلامي في عملية الاتصال من جهة أخرى، يقول الجاحظ: « وجميع أصناف الدّلالات على المعاني من لفظ أو غير لفظ، خمسة أشياء لا تنقص ولا تزيد: أوّلهما اللّفظ ثمّ الإشارة، ثمّ العَقْدُ، ثم الخطّ، ثمّ الحال التي تسمّى (نُصبة)، والنُّصبة هي الحال الدّالة، الّتي تقوم مقام تلك الأصناف، ولا تُقصّر عن تلك الدّلالات»[3].

ويوضّح الجاحظ في قوله هذا الوسائل والقنوات التي تتمّ عن طريقها العملية التّواصلية وقد حدّدها في خمسة أشياء:

1- اللّفظ: وهو البنية الصّوتية التي ترتبط بفكرة محدّدة ارتباطا وضعيًّا.

2- الإشارة: وتكون باليد أو بالرّأس أو بالعين أو بالحاجب، أو بالمنكب وتأخذ أوضاعاً مختلفة إذا تباعد الشّخصان، وبالثّوب والسّيف، والإشارة واللّفظ شريكان.

3- العقد: وهو ضرب من الحساب يكون بأصابع اليدين يقال له حساب اليد.

4- الخطُّ: الكتابة والرّسم بالحروف على الورق.

5- الحال: وهي النّصبة التي تقوم مقام الأصناف المذكورة وتبيّن جميع دلالاتها.

---

[1] **العقد الفريد، ابن عبد ربّه، تحقيق عبد المجيد الترحيني،الجزء4، بيروت، دار الكتب العلمية، (1997م)، ص262.**

[2] **كتاب الصّناعتين، أبو هلال العسكري، ص55.**

[3] **البيان والتّبيين، الجاحظ، 1/ 76.**

فالحال أو النّصبة هي ما يكون عليه الإنسان الّذي يريد أن يتكلّم بكلام معيّن فتُنبِئك حاله بما يريد قوله دون أن يتلفّظ بقولٍ أو يشير بإشارة يدٍ، وكأنّ حال هذا الإنسان هي علامة ما يريد أن يفهمه النّاس.

لذلك قيل« أمّا النّصبة فهي الحال النّاطقة بغير اللّفظ والمشيرة بغير اليد ».[1] ثمّ يوضّح وظيفة الحال ودوره في معرفة شخصيات النّاس بقوله:« ولو كان النّاس يعرفون جُملة الحال في فضل الاستبانة، وجملة الحال في صواب التّبيين لأعربوا عن كلّ ما تخلّج في صدورهم، ولَوَجَدوا من برد اليقين ما يُغنيهم عن المنازعة إلى كلّ حال سوى حالهم...، ولكنّهم من بين مغمور بالجهل ومفتون بالعُجب، ومعدول بالهوى عن باب التثبت ومصروف بسوء العادة عن فضل التّعلّم ».[2]

فالحال في رأي الجاحظ مهمّ في كشف واستظهار، وتوضيح ما هو مكبوت إذا ما عبّر الإنسان عن عواطفه، وانفعالاته بصدق دون منازعة أو تصنّع، وهو ما يحيل إلى أنّ للحال علاقة وطيدة بالجوانب النّفسية والوجدانية للمتكلّم « لذلك كان الحال خاصًّا كونه ممّا يتعلّق بوضع الإنسان في علاقته بذاته أو بعالمه الدّاخلي بمعنى أنّه ممّا يخصّ المتكلّم الفرد، فهو طارئ ومتحوّل ».[3]

وقد قيل عن الحال إنّها: « كيفية سريعة الزّوال نحو: حرارة وبرودة ويبوسة ورطوبة عارضة، والهيئة النّفسانية أوّل حدوثها قبل أن تُرسّخ تسمّى حالا وبعد أن تُرسّخ تسمّى ملكة».[4]

فالأحوال متغيّرة لأنّ لها علاقة بالزّمان الحاضر، إذ هي الأمور الّتي دعت إلى إيراد الكلام على وجه مخصوص وكيفية معيّنة في زمان محدّد.

وبذلك يُصبح المقام جامعا لكلّ تلك الأقدار، إذ هو في الوعي البلاغي « جُمّاعِ عملية التّواصل الإنساني أو بوصفه ما يستدعي عملية التّكلّم، ويفرض شروط الكلام ».[5]

---

[1] البيان والتّبيين، الجاحظ، 81/1.

[2] نفسه، 84/1.

[3] في أفاق الكلام وتكلّم النّصّ، عبد الواسع الحميري، بيروت، مجد المؤسّسة الجامعية للدّراسات والنّشر والتّوزيع، ط1(2010م)،ص119.

[4] نفسه، ص119.

[5] في أفاق الكلام وتكلّم النّصّ، عبد الواسع الحميري، ص114.

لذلك نجد البلاغيين ينظرون إليه باعتبار أنّه قد يكون مقام تكلّم أو مقام خطاب أو مقام تملّق.

أمّا من حيث الوعي التّداولي، أي حيث ينظر إلى التّداولية بوصفها « العلم الذي يدرس تأثير المقام في معاني ملفوظات الأقوال »[1]، فإنّ الأصل في المقام أنّه يتألّف من:

1- عنصر المشاركين في القول: (المتكلّم والمستمع).

2- مكان القول.

3- زمان القول.

4- هدف القول والغاية منه.

5- موضوع القول.

6- جنس الخطاب الذي يدور حوله القول.

7- قناة التّعبير واللّهجة المستخدمة فيه.

8- قواعد توزيع الكلام.

9- معارف المشاركين عن العالم ومعرفة بعضهم بعضا ومعرفة الخلفية الثّقافية للمجتمع الذي انبثق فيه الخطاب.

وبذلك يتّضح أنّ للتّداولية مهمّتان اتّجاه ارتباطها بالمقام:

1- تحديد الأعمال اللّغوية المهمّة، وذلك هو تحليل الأعمال المتضمّنة في الأقوال.

2- تعيين خصائص سياق التّلفّظ الّذي يحدّد أَيُّ القضايا يعبّر عنها بجملة معطاة.[2]

إنّ اختلاف وتفاوت وتنّوع أحوال المتكلّمين هو الّذي يحدّد المقام وبالتّالي الشّكل الأسلوبي للكلام، وهذا يتوافق مع قدراتهم على التّفاعل والانسجام والاستجابة أو الجدل خلال عملية التّواصل بالإضافة إلى تباين دوافعهم الكامنة خلف عملية التّكلّم، وهو ما يفضي إلى صياغة أساليب تتناسب مع هذا التّفاوت والاختلاف حيث تبرز لنا تشكّلات أسلوبية متنوّعة:

---

[1] **مجلّة جذور، "من آليات تحليل الخطاب" صابر الحباشة، العدد22، المجلد 10، (2005م)، ص332.**

[2] **الأسلوبية والتّداولية (مدخل لتحليل الخطاب)، صابر محمّد الحبّاشة، الأردن، عالم الكتب الحديث، ط1(2011م)، ص53.**

1- يكون مقام التّكلّم بمثابة موضع سلطوي من طرف واحد ويتجلّى من خلال أسلوب الخطاب المنبري.

2- يكون موضعا لتبادل الكلام بين أكثر من طرف (الأسلوب الحواري).

3- يكون موضعا لتلقّي الكلام وإلقائه (أسلوب الرّسائل).

4- يكون موضعا لتلقّي الأقوال وإلقائها إلى الآخرين كما هي، أو كما قيلت من قبل(دون التّدخّل بزيادة أو نقص) (أسلوب الوصايا).

5- يكون موضعا لإلقاء الكلام الواجب إلقاؤه نحو من يتكلّم معهم (الوعظ والإرشاد...)[1].

وبهذا التّنوّع في الصّيغ الكلامية يتشكّل لدينا أيضا تنوّع في الأساليب، وهو ما يُبرز صلة الكلام بالعالم الخارجي مكاناً وزماناً وأشخاصاً فالمقام يتشكّل عبر الأصناف التّالية بعضها مع بعض:

1- الأطراف المشاركة في العملية التّواصلية (المتكلّم والسّامع) تتضمّن:

أ- الفعل الكلامي: وهو« الفعل المؤسّس من قبل متكلّم يتمتّع بصلاحيات معيّنة ».[2]

ب- الفعل غير الكلامي:

2- الأشياء المتعلّقة بالموضوع.

3- وقع الفعل الكلامي: الجانب التّأثّري.

4- قناة التّواصل

[1] ينظر: آفاق الكلام وتكلّم النّصّ، عبد الواسع الحميري، ص119.

[2] الأفعال المتضمّنة في القول بين الفكر المعاصر والتراث العربي، مسعود صحراوي، أطروحة دكتوراه، جامعة باتنة، (2003م)،ص83.

2.المقولات البلاغية في ضوء نظرية المقام:

يستند المقام إلى تشكيل أسلوبي خاصّ يعبّر عن ذلك بدقّة، بحيث إذا كانت دلالات الألفاظ ضمن هذا التّشكيل وضعية على حسب عُرف اللّغة فقط، فإنّ ذلك مرتبط بعلم المعاني أمّا إذا كانت تلك الأساليب الّتي تؤدّيها تلك المطابقة ذات صلة بالصّنعة العقلية بحيث تتباين وضوحا وخفاء فهذا يخصّ علم البيان «إذ تختلف فيه الأساليب بين الارتفاع والهبوط حسب حظّها من الوضوح والخفاء من حقيقة ومجاز ومن تشبيه واستعارة أو كناية، فتتفاوت الأساليب البيانية بحسب المقام الّذي يخصّها»[1].

أمّا الوجه الثّالث فهو وجه تحسين أساليب الكلام وتزيينها مع مراعاة وضوح الدّلالة وكمال الفائدة، وهو مقام مطلوب ليحصل للحدث الكلامي رونقه ليزيد في لذّة الاستماع والاستمتاع، وهذا يقودنا إلى تتبّع فنون البلاغة مقاميًّا لتوضيح أوجه التّشكيل الأسلوبي بمقتضاها بحيث يكون:

علم المعاني ← ممثلا للجانب الإيصالي للمعنى.

علم البيان ← ممثّلا للجانب الكشفي الإيضاحي للمعنى.

علم البديع ← ممثّلا للجانب التّحسيني للمعنى.

أ- تجليات المقام في علم المعاني:

ألمحنا في حديثنا عن المقام والحال أنّ خصوصية هذا الأخير طارئة ومتحوّلة تتنزّل في الكلام حينما يستعمل المتكلّم العناصر اللّغوية الّتي يتمظهر من خلالها القول، ولعلّ هذا له علاقة بعلم المعاني الذي عرّف بأنّه «تتبّع خواص تراكيب الكلام في الإفادة، وما يتّصل بها من استحسان وغيره، ليحترز بالوقوف عليها عن الخطأ في تطبيق الكلام على ما يقتضي الحال ذكره »[2].

ولعلّ الغاية من هذا التّتبّع للتّراكيب الكلامية، هو البحث عن مطابقة الأساليب اللّغوية لمقتضيات الأحوال والمقامات.

---

[1] نظرية المقام عند العرب في ضوء البراغماتية، منال سعيد نجار، ص39.

[2] مفتاح العلوم، السكاكي، ص161.

أمّا تعريف القزويني لعلم المعاني فهو شبيه بما قاله السّكاكي، إذ يقول بأنّه: «العلم الذي يُعرف به أحوال اللّفظ العربي الّتي بها يطابق مقتضى الحال ».[1]

وتكشف لنا هذه التّعاريف مدى ارتباط هذا العلم بالنّحو، بالإضافة إلى توضيح طبيعته ووظيفته في التّعبير عن المقاصد والأفكار تعبيرا يتلاءم مع الأحوال والمقامات انطلاقا من:

1- العناية بجوانب الصّحّة النّحوية: بحيث لا يتمّ ربط المعاني بعضها ببعض:إلاّ«بوجود استراتيجيات جامدة تستند إلى المقام منها الصّحّة النّحوية».[2]

2- تقديم الصّياغة الفنّية الدّقيقة للأسلوب.

3- المراعاة التّامّة لجوانب الحال والمقام: قال شاعر:

قَالَ لِي: كَيْفَ أنْتَ؟ قُلتُ عَلِيلٌسَهرٌ دَائِمٌ وحُزنٌ طَوِيلُ

فلضيق المقام هنا أحجم الفاعل عن إطالة الكلام، حيث حذف المسند إليه بسبب الحالة المرضية الّتي يمرّ بها المخاطِب والّتي تستدعي عدم الإطالة والتّقدير"أنا عليل".

4- تبدأ مهمّة علم المعاني من حيث ينتهي علم النّحو: فقولنا "زيد منطلق"، و"المنطلق زيد"، و"زيد هو المنطلق" هي تراكيب مكوّنة نحويّاً من مبتدأ وخبر لكن مدلولاتها المعنوية تختلف وهذا التّفاوت في معاني التّراكيب الأسلوبية هي ما يكشف لنا عنه علم المعاني.

5- يدرس الأحوال النّحوية من حيث حركتها الفنّية داخل السّياقات، وما يقتضيه المقام لحدوثها وممارستها الصّياغية وأحوالها التّعبيرية.

6- الحال في نصّ القزويني هي المقام أو الموقف الذي يجب أن يضع المنشئ كلامه على صورته.

7- مقتضى الحال: هو الأسلوب الذي ينسج على منواله المنشئ ويصوغ ألفاظه ويصنع لها التّراكيب لتتناسب مع الحال إذ هو« صورة خاصّة في الكلام زائدة على أصل معناه، قد اقتضاها الحال واستدعاها المقام ».3

---

[1] **الإيضاح في علوم البلاغة، الخطيب القزويني، مكتبة ومطبعة محمد علي صبيح، القاهرة (1971م.)، ص74.**

[2] **Seven sins of pragmatics, theses obout speech act theory , dorothea franch urbino, 1979, p233 .**

[3] **علم البلاغة، أحمد مصطفى المراغي، دار إحياء التّراث الإسلامي، مكّة المكرّمة، ط1(1992م)، ص36.**

8- أمّا أحوال اللّفظ فهي التّشكيلات الأسلوبية الفنّية الّتي يتموضع فيها اللّفظ مجسّدا صورة أدبية جمالية، إذ «لا تحظى المفردة باهتمام لذاتها ولا تسلّط عليها أضواء الحكم بالجودة أوالرّداءة، لأنّ قيمتها الجمالية لا تدرك إلاّ وهي تؤدّي دورا متميّزا داخل منظومة التّراكيب إلى جانب الوحدات اللّغوية الأخرى ».[1] وتتجلّى من خلال استخدام التّقديم والتّأخير، والتّعريف والتّنكير والحذف والذكر، والإظهار والإضمار، والفصل والوصل، والإيجاز والإطناب، وتتأتّى وظيفة علم المعاني في بحث أسرار هذه التّحوّلات دلاليا وتوضيح جمالياتها؛ إذ هو« علم الوقوف على جماليات التّراكيب وحركة خلايا المفردات داخل محيطها ».[2]

وهو بهذا قائم على «مراعاة المقام إذ يعتمد بكلّ جزئياته على دراسة هذه المراعاة، وكيفية توفيرها في الأسلوب ليصل إلى درجة الجودة والإتقان، والمعاني الّتي اهتمّ بها البلاغيون هي الظّروف والملابسات التي تحيط بالسّامع حيث تستدعي هذه الظّروف طريقة خاصّة في التّعبير وتأليف الجملة »[3].

وبذلك يكون التّشكيل الأسلوبي مستندا إلى التّغيّرات الّتي يفرضها المقام بكلّ عناصره، حيث تتنوّع الأساليب بتنوّع المقامات تطبيقا لمبدأ لكلّ مقام مقال، فلمقام التّوكيد أسلوب، ولمقام الإخبارأسلوب يقول القزويني: «وأمّا بلاغة الكلام فهي مطابقته لمقتضى الحال مع فصاحته،ومقتضى الحال مختلف، فإنّ مقامات الكلام متفاوتة فمقام التّنكير يباين مقام التّعريف، ومقام الإطلاق يباين مقام التّقييد، ومقام التّقديم يباين مقام التّأخير، ومقام الذّكر يباين مقام الحذف ومقام القصر يباين مقام خِلافه ومقام الفصل يباين مقام الوصل، ومقام الإيجاز يباين مقام الإطناب والمساواة، وكذلك خطاب الذّكي يباين خطاب الغبيّ ».[4]

---

[1] **الأسلوبية وثلاثية الدّوائر البلاغية، عبد القادر عبد الجليل، ص230.**

[2] **نفسه، ص230.**

[3] **نظرية المقام عند العرب في ضوء البراغماتية، منال سعيد نجار، ص41.**

[4] **الإيضاح في علوم البلاغة، الخطيب القزويني، ص(12،11).**

وعليه فالقصد من علم المعاني ملائمة مقتضى الحال بما يناسبه من أسلوب واستنباط ما يستفاد من الكلام ضمنا بمعرفة القرائن، فصياغة الأساليب لا تستقيم إلاّ بمراعاة المقام، كما أنّ فهمها واستنباطها لا يستقيم إلا بمراعاة ذلك أيضا.

ب – تجلّيات المقام في علم البيان:

تتعلّق كلمة "البيان" بالكشف والإيضاح لتجلية المعاني المخبوءة وتأكيدها في صور، وقد اقترنت بها كلمة علم للدّلالة على فرع من فروع البلاغة القصد منه «إيراد المعنى الواحد بطرق مختلفة في وضوح الدّلالة عليه ».[1] وقد عرّفه السّكاكي بأنّه:«علم يعرف به إيراد المعنى الواحد بطرق مختلفة بالزّيادة في وضوح الدّلالة عليه وبالنّقصان، ليحترز بالوقوف على ذلك عن الخطأ في مطابقة الكلام لتمام المراد ».[2]

والمقصود من ذلك أنّ أساليب الكلام تختلف ثمّ تتّضح من طريق إلى طريق، حيث أنّ المعنى الواحد يرد بطريقة التّشبيه، وبطريقة المجاز وأخرى بالاستعارة أو الكناية، واختيار الأسلوب البياني الأنسب للوفاء بمطابقة الكلام هو مدار هذا العلم في إيضاح المقصود وتبيانه، ويتجلّى أثر السّياق في علم البيان في كون الصّور البيانية لا يمكن فيها الاعتماد على ظاهر اللّفظ وحده لاستخلاص المعنى، والدّلالة فيه أن يعرف المعاني المعجمية للألفاظ، وهو ما بيّنه عبد القاهر الجرجاني حين قال: « أنت تعرف المعنى من طريق المعقول دون طريق اللّفظ، ألا ترى أنّك لما نظرت إلى قولهم"هو كثير رماد القدر" وعرفت منه أنّهم أرادوا أنّه كثير القِرى والضّيافة، لم تعرف ذلك من اللّفظ، ولكنّك عرفته بأن رجعت إلى نفسك فقلت: إنّه كلام قد جاء عنهم في المدح، ولا معنى للمدح بكثرة الرّماد، فليس إلاّ أنّهم أرادوا أن يَدلّوا بكثرة الرّماد على أنّه تُنصب له القدور الكثيرة، ويُطبخ فيها للقرى والضّيافة، وذلك لأنّه إذا كثر الطّبخ في القدور كثر إحراق الحطب تحتها، وإذا كثر إحراق الحطب كثر الرّماد لا محالة ».[3]

---

[1] **الإيضاح في علوم البلاغة، الخطيب القزويني، ص 326.**

[2] **مفتاح العلوم، السّكاكي، ص77.**

[3] **دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني، ص274.**

فطرح هذا الأسلوب لاشكّ أنّه يتناسب مع البيئة والزّمان والمكان الّذي قيل فيه، كما أنّه يعبّر ضمنيًّا عن مقام المدح غير أنّ معناه قابل للتّعدّد والتّعبير مع مضي الزّمن ذلك أنّه « متولّد من علاقة خاصّة بين المتكلّم والمتلقّي وبين المدلولات وبين المقام الحضاري والاجتماعي والثّقافي الذي تولّدت فيه هذه العبارات، فهذه العناصر جميعها متضافرة متغيّرة مع مضي الزّمن ».[1] لذلك فقد يحسن هذا الأسلوب في وقت ما لا يحسن في آخر.« فاللّغة تحتوي على طرق كثيرة لأداء المعنى الواحد وتتحصّل هذه الطّرق نتيجة التّطوّر التّاريخي، واختلاف البيئات والثّقافات التي أثّرت في تكوينها، واختلاف الجهات الّتي ينظر منها إلى الشّيء الواحد، وهذا أدّى إلى ما يفضل كثيرا عن حاجتها من الألفاظ والتّراكيب، إذا نظرنا إلى الغرض العملي من الرّسالة، وكثرة أسماء السّيف والأسد في اللّغة العربية خير شاهد على ذلك، وكما تتعدّد المفردات لأداء المعنى الواحد تتعدّد الصّيغ والتّراكيب ».[2]

وتعكس النّصوص الفنّية في الأدب العربي إشعاعا يمثّل المقام والتّجارب الشّعورية الّتي يعيشها الشّاعر أو الأديب لذلك «كان كلّ ما يتوخّاه مستعمل اللّغة من ضروب الأساليب البيانية، إنّما سببه قلّة المعاني، الّتي في النّفس ولطائف المقاصد الّتي يريد بلوغها باللّفظ فلا معتبر إلاّ هذا وإلاّ كان تكثير الألفاظ ضوضاء صوتية لا يعتدّ بها».[3]

وقد وردت هذه النّصوص مفعمة بالحيوية والتّنويع في الأساليب والصّور فعكست الحياة الّتي يحياها المبدع بكلّ حيثياتها «فإذا اتّفق تشبيه لا تتلقّاه بالقبول، أو حكاية تستغربها فابحث عنه ونفّر عن معناه، فإنّك لا تعدم أن تجد تحته خبيئة إذا أثرتها عرفت فضل القوم بها، وعلمت أنّهم أدقّ طبعا، من أن يلفظوا بكلام لا معنى تحته ».[4]

فالهدف من صياغة الكلام على ضروب البيان ليس إقامة علاقات عقلية بين مشبّه ومشبّه به؛ وإنّما هو التّنويع في أشكال وقوالب أسلوبية بيانية تطاوع رغبة المتكلّم في التّعبير بما يتكيّف مع

---

[1] نظرية المقام عند العرب، منا سعيد نجّار، ص34.

[2] المجلّة العربية الثّقافية، مقال بعنوان" النّقد وقراءة التّراث عودة إلى مسألة النّظم"، حمّادي صمّود، العدد24 (1993م)،ص38.

[3] اللّغة والإبداع، (مبادئ علم الأسلوب العربي)، شكري عياد، مطبعة انترناشيونال، مدينة الصحفيين، ط1(1988م)، ص56.

[4] عيار الشّعر، ابن طباطبا، ص17.

الحالات والمواقف والمقامات الّتي يحياها، وبذلك تصبح هذه الأساليب البيانية «عبارة عن أفانين التّعبير عن الأحاسيس الكامنة في الصّدور ».[1]

لذلك تقوم وظيفة علم البيان على تسهيل التّشكيل الأسلوبي عبر كلمات ترسم لوحة متحرّكة متنامية ومتتالية ومُتنقّلة في المكان الّذي تدور فيه، فهذا الثّراء في عطاء الكلمات يفتح المجال واسعا للتّصوير الأدبي بما يستجيب إلى رغبةٍ في كشف تجارب الأدباء وعوالمهم.

وقد سُئل ابن الرّومي: «لما لا تأتي بصورة تضاهي ما يحفل به شعر عبد الله بن المعتزّ من ذهب وفضّة وأشكال بديعة ترفل بالزّينة والفخامة، فقال مجيباً: بأنّ كُلاً منّا يصوّر ما في بيته فهو ينعم في قصوره بما لا أملكه ولا يقع تحت يدي »، وممّا برع ابن المعتزّ في تصويره حاملا ملامح بيته وترفه ما نصّه:

وَكَأنّ البــَدْرَ لمَا * لاَحَ مِنْ تحْـتِ الثّـرَيا
مَلِكٌ أقْبَــلَ فِي تَا * جٍ يُفَـدَّى وَيحَـْـيَا
يَتلوُ الثُّريَا كَفَاغِرِ شَـرِهٍ * يَفْتَـحُ فاَهُ لِأَكْل عُنقُودِ

فما أبرزه الشّاعر من تشبيهات متعدّدة ينمّ عن التّرف والبحبوحة في العيش من خلال هذه الصّفة في البيت"شره"، فالآكل ليس بائسا إنّما اختير أكولا يبحث عن اللّذيذ والفريد لا على ما يسدّ رمقه.[2]وعلى هذا الأساس نجد أنّ ابن المعتز قد اختار تشكيل أسلوبه من الصّور والألفاظ الّتي صاغها من البيئة المعاشة والّتي تنم عن التّرف والنّعيم، فالمقام هنا قد حدّد نوع التّشكيل الأسلوبي الذي يتناسب مع القائل وواقعه.

[1] نظرية المقام عند العرب، منال سعيد نجّار، ص56.
[2] ينظر:جماليات الأسلوب، فايز الدّاية، ص97.

بينما نرى ابن الرّومي يصوّر الجانب الآخر من محيطه فيقول:

ما أَنْسَ لاَ أَنسَ خبّازا مَرَرْتُ به * يَدحُو الرِّقَاقةَ وَشْكَ اللَّمْحِ بالبَصَر

مَا بيْنَ رُؤْيتِها فِي كَفِّهِ كَرَةً * وَبيْنَ رُؤْيتِهَا قَوْرَاءَ كَالقَمَر

إلاّ بمقدَار مَا تنْداَحُ دَائِرَةٌ * فِي صَفْحَة المَاءِ يَرمِي فِيه بِالحَجَر[1]

فالشّاعر يصف لنا الخبّاز وطريقته في صنع الخبز من الواقع، وهو بذلك قد استقى هذه الألفاظ والتّراكيب والصّور من المقام الذي عايشه، والفرق واضح بين التّشكيل الأسلوبي للصّور في أبيات ابن المعتز وبين أبيات ابن الرّومي، فكلاهما عمد إلى براعة التّصوير التّمثيلي الحيّ في رسم المشهد بجزئياته وتحوّلاته إلاّ أنّهما اختلفا في الصّياغة واختيار الألفاظ التي تناسب بيئة كلّ منهما، فالمقام هو الذي حدّد التّشكيل الأسلوبي الملائم للتّعبير.

وتجمع وظيفة البيان بين التّشكيل الأسلوبي أيضا، وبين الإيضاح والكشف عن كلّ ما يدور في أروقة المنشئ من دلالات وأفكار عن طريق «تراكيب أسلوبية تقوم على وصفات للإصابة والجمال والدّقّة بلغة سليمة متوازنة لا تشكو من التّرهّل، ولا تتفتّت عند اللّمس، طيّبة المذاق، رقيقة على السّمع حَرِيّة بالإصغاء، تتجاذبها عناصر الفعل الأدبي النّاضج في درجة التّكيّف، والرّصد الواعي، والقدرة على الإيصال بأسلوب يبتعد عن الوقوع في درجة الصّفر البلاغية، يتميّز بالثّراء والحضور الواعي، عبر تقنية متقدّمة توفّر للمتلقّي العيش في حضور ثنائية الإمتاع والإقناع ».[2]

هذا الوصف الدّقيق للأساليب البيانية يوضّح خصوصيتها في إقامة علاقات بين الألفاظ تتّسم بالتّميّز والتّفرّد وتصوغ المعاني بطريقة خلابة تستلذّها الأنفس وتطرب لها الآذان لهذا يشبّهها عبد القاهر الجرجاني بالأصباغ الّتي يصنع منها الفنّان صورته والنّسّاج نسيجه[3]، لذا نجد المبدع يلجأ إلى التشبيه ثمّ إلى الاستعارة ثمّ إلى المجاز وهكذا... وكلّ هذه الأساليب لا تتضمّن فضلا إلاّ إذا

1ديوان ابن الرّومي، تحقيق، كامل كيلاني، القاهرة، المكتبة التّجارية، (د،ت)، ص341.

[2]الأسلوبية وثلاثية الدوائر البلاغية، عبد القادر عبد الجليل، ص97.

[3] ينظر: دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني، ص64.

أسندت واستنبطت من المقام الّذي وردت فيه لذلك ذهب "سعد مصلوح" إلى أنّ الأساليب البيانية باعتبارها أشكالا بلاغية تنتج عن طبيعة التّركيب وما يتضمّنه وتساعد كثيرا في فهم النّصّ، ولكنّها لا تساعد في فهم مجمل العلاقات المشكلة للنّصّ لأنّ دراسة أغفلت مقامات تلك الأساليب.[1]

فإنتاج الكلام وفق طبيعة التّركيب وما يتضمّنه أي بمقتضى المقامات والأحوال يفسّر اختلاف الأساليب الّتي تعني أيضا معان متفاوتة وأحوال متباينة، وهو« ما يربط المقام بالمقال على نحو يتحدّد فيه المقال بالمقام، ويستكشف فيه المقام من خلال المقال ».[2]

فارتباط المقام بالمقال يؤدّي إلى:

1- تحديد المقال بالمقام: حيث تتمّ التّشكيلات الأسلوبية وفق خصوصية يفرضها المقام الّذي يتحكّم ويحدّد بكلّ عناصره الكيفية الّتي يجب أن يصاغ بها أسلوب معيّن.

2- استكشاف المقام بالمقال: ويتمّ هذا عند تحليلنا للنّصوص في محاولة للوقوف على استجلاء معانيها، فالتّشكيلات الأسلوبية على نحو معيّن ووفق مقامات معيّنة هي الّتي تكشف لنا المقام الّذي قيل فيه الكلام. والحاجة ماسّة إلى هذين الأمرين خاصّة في الدّراسات الدّلالية والأسلوبية للنّصوص المدوّنة في التّراث القديم.

وقد كشفت الدّراسات النّفسية من خلال ولوجها لعوالم بعض الشّعراء والأدباء أسرار الإبداع، والكيفية الّتي تمّت بها التّشكيلات الأسلوبية لأعمالهم ونشير هنا إلى الشّاعر"**خليل مردم بك**" الّذي تحدّث عن تجاربه الشّعورية وكيف يربطها بالموقف والحال والمقام في كيان تصويري يوضّح بجلاء علاقة الأساليب البيانية بمقاماتها، حيث يقول: « أشعر بوجود صلة بين أحداث حياتي الواقعية، وبين ما يرد في قصائدي من أحداث وصور، وذلك أن ما يحدث لي أوأشاهده أو أسمعه أو أطالعه يترك بعضه في نفسي آثارا مختلفة منها ما يكمن، ومنها ما يزداد رسوخاً ومبالغة يومًا بعد يومٍ، والمشَاهد منها أكثر تأثيرا وأشدّ رسوخا، فإذا ارتاحت نفسي إلى قول الشّعر، واتّجهت إلى موضوع خاصّ أشعر في أوّل الأمر بحال غير الحال المعتاد ويتطوّر شعوري بالاستياء ونظري إليها وفقا لهذه

[1] ينظر: الدّراسة الإحصائية للأسلوب (بحث في المفهوم والإجراء والوظيفة)، سعد مصلوح، ص120.

[2] نفسه، ص119.

الحال الطّارئ، فيزداد استحساني للحسن واعتزازي للمطرب وتأثّري بالشّجي، وتتنبّه نفسي إلى تلك الصّور الكامنة، وتتجسّم الرّاسخة منها شيئا بعد شيء، وتمدّني وأنا أنظم على أشكال مختلفة، وتتراءى لي بأزياء جديدة، ويُخيّل إليّ في كثير منها أنّها بِنْتُ السّاعة على أنّني أكاد أجزم بأنّ كثيرا من المعاني والتّراكيب والألفاظ يفتح عليّ بها أثناء الكتابة بما لم أكن أتوقّعه، فالاستسلام للهواجس يفسح للخيال آفاقا واسعة، ويَفجؤ بينابيعه عجيبة من الصّور والمعاني الجديدة ».[1]

ويوضّح هذا الرّأي الكيفية التي ترد بها المعاني وكيف يصوغها الشّاعر بألفاظ وتراكيب تصوّر الحياة الواقعية بمختلف تمظهراتها الحديثة المرئية والسمعية و الثّقافية والنّفسية «ما يحدث لي أو أشاهده أو أسمعه أو أطالعه يترك بعضه في نفسي آثارا مختلفة » فهذه التّمظهرات تتفاعل في نفسية الشّاعر بين الرّسوخ والعمق والتّأثير لتمدّه في الأخير بمنظومات على أشكال مختلفة وصور متنوّعة،وهذا الوصف يلخّصه أعرابي بقوله:«هو شيء تجيش به صدورنا فنقذفه على ألسنتنا».

ونرى بجانب هذا أنّ المتكلّم أو المبدع لا يلجأ إلى الأساليب البيانية لنقل التّجربة الشّعورية بشيء من الدّقّة في وصف الأحاسيس والانفعالات، وبالتّالي توضيحها والكشف عنها، وإنّما يلجأ إلى ذلك لمفاجأة المتلقّي بما يسمّى "الإشراق الفجائي" للعلاقة بين الفكرة والأسلوب البياني حيث «يعمد إلى الخروج باللّغة عن الوجه المألوف نحو تفرد ينماز بالتّكوثر البياني الّذي يقتضي الإمتاع والمؤانسة ».[2]

والانحراف عن المألوف يشكّل بالنّسبة للمتلقّي صدمة نفسية: بحيث أنّ« قيمة كلّ خاصّية أسلوبية تتناسب مع حدّة المفاجئة الّتي تحدثها تناسبا طرديا؛ فكلّما كانت غير منتظرة كان وقعها على نفس المتلقّي أعمق ».[3]

---

[1] **الأسس النّفسية للإبداع الفنّي في الشّعر خاصّة، مصطفى سويف ،القاهرة، دار المعرف ط3 (1970م)، ص215.**

[2] **النّظرية الأسلوبية، (مقاربة بنائية لا كتناه التّماسك النّصّي وقراءة التّشكيل)، عبد الله عنبر، ص 254.**

[3] **الأسلوبية والأسلوب، عبد السّلام المسدّي، ص 86.**

وهو ما يراه الزّمخشري أيضا حيث يقول: إنّ « الكلام إذا نُقل من أسلوب إلى أسلوب كان ذلك أحسن تَطْرِيَة لنشاط السّامع، وإيقاظا للإصغاء إليه من إجرائه على أسلوب واحد وتختصّ مواقعه بفوائد ».[1]

وما ورد في هذا القول يشير أنّ الحديث وفق الوتيرة نفسها دون تغيير أو تنويع في الأساليب يشعر القارئ بالملل والكآبة؛ ما يصرف ذهنه عن الانتباه والفهم، وهو ما يتوفّر في الأسلوب البياني بوجه خاصّ والبلاغة بوجه عامّ؛ إذ تختصّ هذه الأخيرة «برتبة فوق إفهام المعنى، رُتبة شملها الامتياز في التّعبير ومطابقته للمقام، وافتنان المتكلّم في التّعبير والتّصوير ليضفي من أسلوبه على مقاله حلّة من نور وبهاء، تجتذب السّامعين إلى أن يتأمّلوا معه جمال رُؤاه، وبراعة خياله فيهدهد أو يرجّ مشاعرهم أو يُثير عقولهم ».[2]

وبذلك تصبح الأساليب البيانية أوضح في التّعبير من أساليب الحقيقة لاعتبارات أهمّها:

1- قوّة دلالتها على المقصود بالشّاهد والدّليل.

2- تعبير عن المعاني العقلية بأخرى محسوسة.

3- اعتمادها على المقام في صياغتها الأسلوبية.

4- التّأثير في القلوب قبل الأسماع.

ج – تجلّيات المقام في علم البديع:

يمتّ علم البديع بصلة وثيقة للتّراث البلاغي؛ إذ يُعدّ هذا الأخير إثراءً للألفاظ والمفردات، حيث أضحت اللّفظة معه فنّا يتعامل مع الدّلالات الأسلوبية، فينسج بقصد الإثارة والغرابة والجمال، وقد عرّفه الخطيب القزويني بقوله: «هو علم يعرف به وجوه تحسين الكلام، بعد رعاية تطبيقه على مقتضى الحال ووضوح الدّلالة ».[3]

وقد قسّمه إلى قسمين:

---

[1] **أساس البلاغة، الزّمخشري، ص119.**

[2] **نظرية المقام عند العرب، منال سعيد نجّار، ص62.**

[3] **الإيضاح في علوم البلاغة، الخطيب القزويني، ص477.**

1- قسم معنوي: ويشمل الطّباق والمقابلة ومراعاة النّظير، التّورية، المبالغة...

2- قسم لفظي: الجناس، السّجع، الاقتباس، التّضمين، لزوم ما لا يلزم.

ويأتي هذا التّعريف موضّحاً ومحدّدا لمهمّة البديع من أنّه وجه لتحسين الكلام وذلك بعد اعتبارين أساسين هما:

أوّلا: المطابقة لمقتضى الحال.

ثانيا: وضوح الدّلالة.

فالحُسن في الكلام البليغ شيء مطلوب وقد أشار أبو هلال العسكري إلى ذلك في تعريفه للبلاغة فقال: «كلّ ما تبلّغ به المعنى قلب السّامع فتمكّنه في نفسه كتمكّنه في نفسك، مع صورة مقبولة ومعرض حسن ».[1]

فقد جعل تمكّن المعنى من نفس السّامع نتيجة حتمية للصّورة المقبولة، والألفاظ الحسنة المتخيّرة ويوضّح ذلك أيضا عندما يقول: «وإنّما جُعِلَتا حسن المعرض وقبول الصّورة شرطا في البلاغة، لأنّ الكلام إذا كانت عبارته رثّة ومَعْرضُه خلقا لم يسمّ بليغا، وإن كان مفهوم المعنى مكشوف المغزى، فلابدّ من تخيّر اللّفظ في حسن الإفهام ».[2]

يوضّح عبد القاهر الجرجاني في هذا القول أسبقية المعنى على اللّفظ في محاولة منه لتأكيد أهمّية تحسين الكلام والاحتفاء به، إذا كان يتناسب مع المعنى المراد بحيث يرد التّجنيس والسّجع وغيرهما من المحسّنات عن طواعية دون تصنّع من المتكلّم، وإنّما لملاءمة تلك التّزيينات للمعنى وحسب، والملاحظ أنّ المعنى يعظّم شأنه دائما ويرقى إذا ما صاحبته المؤثّرات الصّوتية الإيقاعية الخالصة.

وبهذا المنحى تكون مباحث البديع: «ذات علاقة بتحسين الكلام وتزيينه؛ أي أنّها ترتبط عادة بالكلام ذي البلاغة العالية الذي يُعدّ إعدادا، ويُختار على بصيرة وروّية اختيارا».[3]

---

[1] **كتاب الصّناعتين، أبو هلال العسكري، ص10.**

[2] **أسرار البلاغة، عبد القاهر الجرجاني، ص10.**

[3] **فواصل الآيات القرآنية (دراسة بلاغية دلالية)، السيد خضر، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1(2000م)، ص12.**

والحديث عن الاختيار هنا يتوافق مع ضرورة اختيار الأصوات والكلمات الّتي تتناسب مع المقام ويحتاج إليها الموقع وإلاّ بَدَتْ نافرة وناشزة.«فأحيانا يأتي المتكلّم أديبا أو شاعرا بكلمة تتّفق إيقاعا مع ما قبلها وما بعدها لكّنها تفشل ولا يتأتّى سد الموقع الّذي وضعت له ».[1]

والفشل الدّلالي يُؤدّي إلى الإخلال بالمعنى وزعزعته عن الغاية المطلوبة، لذلك تستند المحسّنات البديعية إلى السّياق والمعنى، فإذا ما جيء بها لغرض التّشاكل اللّفظي دون اهتمام بالمعنى صارت مذمومة فكلّ لفظ يختلف عن الآخر من حيث تركيبه وأثره في الجملة، ذلك أنّ للتّركيب الخاصّ بكلّ لفظة وبنيتها وجرسها وما تحمله من دلالة إيحائية أثرا في جمالها وتَقبُّل النّفس لها، وتسهم بذلك في إنجاح النّصّ ومنحه فعّالية أكبر وقدرة أقوى على التّأثير والإثارة، كما أنّ لحسن تأليفها وصياغتها مع أخواتها في الجملة ما يزيد النّصّ حلاوة ويضاعف من قدرته على التّأثير والإثارة والحيوية.

وهو ما يؤكّده ابن الأثير متحدّثا عن قيمة السّجع في الكلام: «واعلم أنّ للسّجع سرّا هو خلاصته المطلوبة فإذا عُري الكلام المسجوع منه فلا يعتدّ به أصلا، وهو أن تكون كلّ واحدة من السّجعتين المزدوجتين مشتملة على معنى غير المعنى الّ قللافالاقذي اشتملت عليه أختها، فإذا كان المعنى فيهما سواء فهو التّطويل بعينه ».[2]

فالسّرّ الكامن خلف السّجع هو تجلية المعنى وتأكيده بأن لا يُعاد تكرار المعنى نفسه في السّجعتين المزدوجتين، وإنّما يتباين المعنى وذلك هو نتاج السّجع والغاية منه.

فالسّجع الذي يتطلّبه المقام هو الّذي له أثر قويّ في تصوير المعنى وتوصيله، إنّه «يُؤدّي دورا مُهمّا في السّياق اللّغوي، بل يؤثّر تأثيرا كثيرا في تشكيل الدّلالات ويشحنها بانفعالات غير عادية، تجعل لها في عرف الأسلوبيين خصوصية تجاوز الانطباع الذي تحدثه اللّغة في سياقها الموضوعي الصّارم ».[3]

وبهذا المنحى يصبح للسّجع المرغوب اعتبارات منها:

---

[1] نفسه، ص28.

[2] المثل السّائر، ابن الأثير، 214/1.

[3] مجلّة، الدّارة السّعودية، " من قضايا السّجع" محمّد يونس عبد العال، العدد2،(1411هـ)، ص139.

1- اختيار مفردات الألفاظ واختيار التّراكيب على الوجه الّذي يلاءم مقام الكلام ف ينبغي أن تكون الألفاظ المسجوعة «حلوة حارّة طنّانة رنّانة، لا غثّة ولا باردة، وأعني بقولي" غثّة باردة" أن صاحبها يصرف نظره إلى السّجع نفسه من غير نظر إلى مفردات الألفاظ المسجوعة وما يشترط لها من الحسن، ولا إلى تركيبها، وما يشترط له من الحسن ».[1]

2- أن يكون اللّفظ فيه تابعا للمعنى، لا أن يكون المعنى فيه تابعا للّفظ لأنّ ذلك سيحدث تشويها في الدّلالة.

3- أن يكون محمولا على الطّبع والسّجية دون تكلّف أو تصنّع وذلك أعلى درجات الكلام.

4- اختلاف السّجعتين المزدوجتين في المعنى.

وكان الرّسول –صلى الله عليه وسلّم– يُكثر من استعمال السّجع لضرورة خاصّة دون تكلّف، ونهى عن الإكثار منه كما كان يفعل في "سجع الكهّان". ومن أحاديثه المسجوعة ما ورد عن الرّسول صلّى الله عليه وسلم:«يا أيّها النّاس أفشوا السّلام، واطعموا الطّعام، وصِلوا الأرحام، وصلّوا باللّيل والنّاس نيام، تدخلوا الجنّة بسلام »[2].

السّجعات في هذا الحديث واقعة مواقعها وفيها الجمال والبلاغة، والمعنى يطلبها تماما، وقد قصد النّبي صلّ الله عليه وسلّم إلى إنشائها قصد إحداث:

1- الأثر الجمالي.

2- معرفته للمخاطبين الّذين تهزّهم الألوان البيانية الجميلة هزّا.

3- التّأثير في النّفوس والتّرسيخ في العقول لحفظها والعمل بها.

أمّا الجناس فشروطه متطابقة مع السّجع أيضا حيث حدّده "ابن الأثير" باتّفاق اللّفظ واختلاف المعنى[3]، فإذا اتّفق اللّفظ دون اختلاف المعنى فهذا ليس من التّجنيس في شيء وقد سمّاه علماء البلاغة "التّرديد" ومثال ذلك قول شاعر:

---

[1] **المثل السّائر، ابن الأثير، 193/1.**

[2] **سنن ابن ماجة،الحافظ أبي عبد الله ابن ماجة، تحقيق فؤاد عبد الباقي،ج2،المكتبة العلمية لبنان، بيروت، ص1083.**

[3] **ينظر: المثل السّائر، ابن الأثير، 1/ 244.**

أظُنُّ الدَمْعفِي خَدِّي سَيبْقَى رُسُوما مِن بُكَائِي فِي الرُّسُوم

أمّا في قول آخر:

فلاَ دَمْعَ مَا لمَ يَجْر في إثْرِه دَمُ وَلاَ وَجْدٌ ما لمَ تَعِي عَنْ صِفَةِ الوَجْد

فالجناس تمّ بين "دَمعٍ ودَمٍ" وهو جناس ناقص، له بعد صوتي تزييني لكنّه في الوقت نفسه قد ألمّ بالمعنى ووضّحه فاللّفظتان علامتان من علامات الحزن والألم الّتي يمرّ بها الإنسان.

وهكذا يكون البديع بلونيه اللّفظي والمعنوي قمينا بتأكيد المعنى وتوضيحه مع الملائمة للمقام يقول الرّازي: «فالبديع بالتّجنيس أو ردّ العجز على الصّدر أو السّجع، أو سوى ذلك من المسمّيات أولا وأخيرا محاولة لخلق جمال ،وإبداع حسن، وإيجاد من ألوان البهاء والرّواء »[1].

فتجميل الكلام –الّذي قصد إليه الرّازي – لا يكون عبثا، إذ المعنى من الجمال هنا هو التّعبير عن الغرض الّذي يهدف إليه، وبهذا تكون الغاية من المحسّنات المعنوية:

1- تحسين المعنى في حدّ ذاته.

2- الإفادة في تحسين اللّفظ.

أمّا المحسّنات اللّفظية فالغاية منها أيضا.

1- تحسين اللّفظ أوّلا في حدّ ذاته.

2- الإفادة في تحسين المعنى.

وبهذا الغرض المزدوج لكلا اللّونين «تتكوّن للمتلقّي لذّتان، لذّة صوتية موسيقية إيقاعية تمسّ الشّكل الخارجي للمقال يحدثها التّناغم الّذي توجده المحسّنات اللّفظية، ولذّة دلالية مقامية تمسّ التّركيب الدّاخلي للمقام، إذ تبحث عن المعنى المخفي وراء تشابك صوتي صيغي، فإمّا تستدعي الألفاظ المعاني، وإمّا تنسج المعاني الألفاظ، وأوّلهما بغرض الصّنعة وثانيهما بسبب المعنى».[2]

وفي كلمة توجز قضيّة التّعامل مع المقام نخلص إلى عدّة نتائج تتعلّق بـ:

---

[1] **نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز، فخر الدّين الرّازي، ص50.**

[2] **نظرية المقام عند العرب، منال سعيد نجّار، ص78.**

1- أنّه إذا كان مدار البلاغة على مطابقة الكلام للمقام، فإنّ ما يحدث هو الإدراك الدّقيق للفروق بين التّشكيلات الأسلوبية الّتي تفرزها الحالات والمقامات المختلفة.

2- إن الالتزام بالمقتضيات المناسبة للخطاب هو الّذي يوفّر القدرة للمتكلّم لخلق الجمال في الكلمة والأسلوب على جميع المستويات، وبالتّالي التّأثير في العواطف بما يسهّل عملية الإمتاع والإقناع.

3- يُصاغ الكلام وفق المقام مراعيا المتكلّم بذلك عدّة أمور كأقدار الكلام وأقدار المستمعين وأقدار الأحوال وكذا أقدار المعاني، فيكشف بذلك المزية الّتي يحقّقها النّصّ في مستواه الجمالي.

4- يهتمّ علم المعاني ببناء الأساليب في ضوء الاعتبارات المتعلّقة بالمتلقّي الّذي يفترض أن يكون في مقام يقتضي أسلوبا معيّنا، كما تُصاغ الأساليب البيانية المتنوّعة أيضا بما يُناسب المتكلّم وحالته الشّعورية، وما يرومه من مقاصد وحالات، لعلّ أهمّها الإقناع والإمتاع، بينما يهتمّ علم البديع بمقام تحسين الكلام – لفظا ومعنى- وتزيينه بما يتوافق مع ميول المتلقّي وجنوحه للتّأثّر بالمظاهر الجمالية المختلفة.

ونخلص إلى أنّ رصد التّشكيل الأسلوبي الحيوي في النّصوص يقوم على التّفاعل بين الأبنية، ممّا يجسّد دينامية الألوان البلاغية في تعبيرها عن المراد، ويشكّل التّنظيم الإبلاغي مستوى وظيفيا يستقي من المعنى سحر الطّرافة وفق هيئة متفرّدة تشكّل لغة التّجاوز.

الفصل الثّالث

أسلوبية الانزياح

أولا: مفهوم الانزياح

ثانيا: الانزياح عند العرب القدامى

ثالثا: الانزياح عند الغرب

رابعا: الانزياح عند العرب المحدثين

تعدّ اللّغة عنصرا هامّا في تشكيل العمل الإبداعي الأدبي انطلاقا من مبادئ نظرية الاختيار ونظرية المقام بالإضافة إلى التّسليم بوجود محاور الخطاب، وهذا ما يمنحها خصوصية وتفرّدا من النّاحية الأسلوبية ألفاظا وتراكيبا وصيغا، وتزداد أهمّية هذه اللّغة كلّما انزاح بها المبدع عن المألوف فعمد إلى التّغيير في استخدام الأساليب اللّغوية، الّتي تمنحه كثيرا من التّفرّد والتّميّز، وتمثّل النّظرية الأسلوبية منهجية ملائمة للولوج إلى خفايا اللّغة وأسرارها وذلك من منطلق أنّ الأسلوبية «بحث عن المعنى الإضافي الّذي يجعل اللّغة لعبة جمالية تعتمد الخفاء في تشكيل التّجاوز تحقيقا لتموقع خاصّ يقوده العدول المؤسّس على التّفرّد »[1].

فالتّجاوز الّذي تحقّقه اللّغة عبر مسارها التّعبيري يبيّن تجلّيات الأسلوب في قدرته على التّعبير عن المعنى والكشف عن مستويات الدّلالة في النّصّ الإبداعي، وهذا يوضّح أنّ الأسلوبيةتؤلّف توظيفا خاصّا للإمكانات التّعبيرية وفق اختيار إيحائي يمنح الألفاظ فرادة تشرق من خلالها البنى ويتحقّق هذا الإشراق بالانزياح الذي يُعدّ ظاهرة ذات أبعاد دلالية وإيحائية تثير الدّهشة والمفاجأة « فحضوره في النّصّ يجعل اللّغة متوهّجة ومثيرة تستطيع أن تمارس سلطة على القارئ من خلال عنصر المفاجأة والغرابة »[2] وهو ما يوحي بأنّ للانزياح أثرا مهمّا في الارتقاء بالنّصّ جماليا والإسهام في تقديمه رؤية وتشكيلا وتنويعا.

أوّلا-:مفهوم الانزياح

أ- **المفهوم اللّغوي**: يعود الانزياح في أصله اللّغوي إلى مادّة (زَيَحَ)، يقول ابن منظور:«زَاحَ الشّيء يَزِيحُ، زَيحاً وزُيُوحاً، وزَيَحَاناً، وانْزَاحَ ذهب وتباعد »[3].

أمّا في المعجم الوسيط فقد ورد:«زَاحَ عن المكان، زَوْحًا وزَوَاحًا زال وتنحّى وتباعد،والشّيء زَوْحًا: أبعده، وانْزَاحَ، زَاَل، وتبَاعد ».[4]

[1] المجلّة الأردنية، "النّظرية الأسلوبية"، عبد الله عنبر، ص**251**.

[2] مؤتة للبحوث والدّراسات،"الانحراف مصطلحا نقديا"، موسى ربابعة، ، المجلّد **10**، العدد**04**، سنة (**1995**م)، ص**146**.

[3] لسان العرب، ابن منظور، مادّة (زيح).

[4] المعجم الوسيط، مجموعة من المؤلّفين، المكتبة الإسلامية، تركيا، مادة(زاح).

ويُفهم من التّعريفين السّابقين أنّ معاني الانزياح تقوم على الابتعاد والذّهاب والزّوال والتّنحي،وهي كلّها مفاهيم تدلّ على الخروج والتّرك، والتّغيير والتّحوّل عن طريق أو منهج أوعن الشّيء المألوف إلى غيره.

ومن هنا فاستخدام كلمة الانزياح في اللّغة هو خروج عن المألوف فيها أو ترك للقواعد المعيارية فيها، وبذلك يكون الانزياح اللّغوي هو خروج عن طريقة التّعبير السّائدة إلى طرق أخرى أكثر إثارة وإبداعا.

ب–المفهوم الاصطلاحي:

عُرِّف في كتاب المصطلحات اللّسانية والبلاغية تعريفا بلاغيا بعدما عُرِّف لسانيا فقيل:«أمّا الاستعمال الثّاني لهذا المصطلح فإنّه يرتبط بعلم الأسلوب ويعني الخروج عن أصول اللّغة وإعطاء الكلمات أبعادا دلالية غير متوقّعة، ولهذا المصطلح في العربية عدّة مرادفات »[1]، وهذا المفهوم الاصطلاحي يشير في بدايته إلى ارتباط الانزياح بعلم الأسلوب، أمّا معناه فهو الخروج عن أصول اللّغة أو التّحوّل عن اللّغة المعيارية إلى لغة تعطي الألفاظ أبعادا دلالية أكثر إثارة ودهشة للمتلقّي.

كما يُعرّف بأنّه «استعمال المبدع للّغة مفردات وتراكيب وصور استعمالا يخرج بها عمّا هو معتاد ومألوف بحيث يُؤدّي ما ينبغي له أن يتّصف به من تفرّد وإبداع وقوّة جذب وأسر».[2]

إنّ إثارة الظّاهرة الأسلوبية للقارئ والانزياح أحد مظاهرها إنّما تنبثق عن المفاجأة الّتي يحسها من انحراف الأسلوب عن سياقه اللّغوي في بنية النّصّ، ويتّسع الانزياح اللّغوي ليشمل كلّ تحوّل أو انحراف في نسق التّعبير لا يتبدّل به جوهر المعنى، وإنّما يُحدث به نوع من الإثارة لدى المتلقّي نتيجة التّضادّ النّاجم عن الاختلاف الحادث من اختراق النّظام، وهو اختراق غير متوقّع لدى القارئ لذلك نجده يتفاجأ ويستثار.

---

[1] **المصطلحات اللّسانية والبلاغية والأسلوبية والشّعرية، بوطران محمد الهادي وآخرون، بيروت، دار الكتاب الحديث، (2008م)، ص160.**

[2] **الانزياح من منظور الدّراسات الأسلوبية، أحمد محمد ويس، ص07.**

أمّا نور الدّين السّدّ فيعرّفه بأنّه « انحراف الكلام عن نسقه المألوف وهو حدث لغوي، يظهر في تشكيل الكلام وصياغته ويمكن بواسطته التّعرّف على طبيعة الأسلوب الأدبي، بل يمكن اعتبار الانزياح هو الأسلوب الأدبي ذاته ».[1]

وذهب فيلي ساندريس إلى أنّ الانزياح « هو خروج فردي عن المعيار لصالح المواقف الّتي يتصوّرها النّصّ»[2].

فهو «خروج التّعبير عن السّائد أو المتعارف عليه قياسا في الاستعمال رؤية ولغة وصياغة وتركيبا »[3].

وبعبارة أخرى الانزياح هو « اختراق مثالية اللّغة والتّجرّؤ عليها في الأداء الإبداعي، بحيث يفضي هذا الاختراق إلى انتهاك الصّياغة التّي عليها النّسق المألوف والمثاليّ، أو إلى العدول عن مستوى اللّغة الصّوتي والدّلالي عمّا عليه هذا النّسق ».[4]

ج- **مصطلحاته:** لقد تجاذبت هذا المصطلح وتعلّقت بدائرته مصطلحات وأوصاف كثيرة،فمنها ما يمتّ بصلة إلى الدّراسات العربية ومنها ما يبدو غريب المنشأ أصلا.

فأمّا المصطلحات فقد أورد عبد السّلام المسدّي طائفة منها هي كالآتي:[5]

1- الانزياح l'écart .

2- التّجاوز l'abus

3- الانحراف la déviation.

4- الاختلال la distorsion .

5- الإطاحة la subvertion.

6- المخالفة l'infraction

---

[1] الأسلوبية وتحليل الخطاب، نور الدّين السّدّ،ج1، الجزائر، دار هومة(1997م)، ص179.

[2] نحو نظرية أسلوبية لسانية، فيلي ساندريس، ترجمة خالد جمعة، ص36.

[3] أطياف الوجه الواحد–في النّظريّة والتطبيق –نعيم اليافي،دمشق، منشورات إتحاد الكتاب العرب،ط (1997م) ،ص92

[4] الانزياح في الخطاب النّقدي و البلاغي عند العرب، رشيد الدّدة عبّاس، تدقيق ودراسة محمد فوزي حمزة،القاهرة، مكتبة الآداب ط1(2009م)، ص15.

[5] الأسلوبية والأساوب ،عبد السلام المسدي ، ص80

7- المناعة le scandale

8- الانتهاك le viol

9- خرق السّنّ la violation de normes

10- اللّحن l'incorrection.

11- العصيان la transgression

12- التّحريف l'altération

هذه بالإضافة إلى مصطلحات أخرى كالجسارة اللّغوية، والغرابة والابتكار والخلق والكسر والإخلال.

يقول أحمد محمد ويس معلّقا على هذا الزّخم من المصطلحات والّتي تنسب كلّها إلى الغرب بقوله:«وسنرى وشيكا أن هذه المصطلحات تجاوز الأربعين مصطلحا، فلئن كان لهذه الكثرة من دلالة، فإنّما تشير إلى مدى أهمّية ما يحمله هذا المفهوم، وإلى تأصّله في الدّراسات الغربية قبل العربية».[1] وهذا القول يوضّح أنّ مصطلح الانزياح وكلّ المصطلحات المتعلّقة به الّتي ذكرناها هي ذات أصول غربية وأشار في جهة أخرى من كتابه إلى مصطلحات ذات أصول عربية منها شجاعة العربية والصّرف والاتساع ...

ومع هذه الكثرة في عدد المصطلحات المترجمة فقد انفرد مصطلح الانزياح – من حيث التّنوّع- بألفاظ غير لائقة بمصطلح نقدي أو مفهوم أدبي له أهمّية كبيرة في الدّراسات الأسلوبية الحديثة، وكانت تسمية مصطلحات مثل: الشّناعة، العصيان، الانتهاك، الفضيحة، الخرق والجنون...

ويذكر أحمد مبارك الخطيب سببين اثنين لإطلاق مثل هذه التّسميات :

أوّلهما: سوء الفهم الّذي قوبل به مفهوم الانزياح، ذلك أنّه يمثّل الحالة الإبداعية الرّفيعة في الشّعر والنّثر الفنّي، وحالة كهذه من الجور والعسف لن تقابل بمثل هذه المصطلحات الّتي تفصح عن

[1] **الانزياح من منظور الدّراسات الأسلوبية، أحمد محمد ويس، مجد المؤسّسة الجامعية للدّراسات والنّشر والتّوزيع، ط1(2005)، ص33.**

ازدراء واستهانة بأخصّ ما في الأسلوبية، ولعلّ هذا وحده دليل كاف على الجهل بالمصطلح،ولذلك فقد ولدت هذه التّسميات ميّتة ولم تتجاوز أصحابها.[1]

فالمصطلح كان جديدا فاختلفت ترجماته وتسمياته وتعدّدت، و لسوء فهمه في البداية استبعدت هذه المصطلحات من التّداول ولم يكن لها حظّ من السّيرورة والذّيوع لغرابتها.

ثانيهما: هو أنّ المشكلة كانت في إيجاد المصطلح أوّلا بغضّ النّظر عن فاعليته وقابليته للصّمود،ومدى صلاحيته أمام الاختبارات المعرفية في ميدان العمل النّقدي والأسلوبي، وقد نجم عن ذلك جهود فردية غير منسقة وغير عابئة بكفاية المصطلح النّقدية فأوردت هذا العدد الهائل من التّسميات.[2]

فالتّركيز على ترجمة المصطلح قد زاد من حدّة المشكلة وتفاقمها فكان الأولى بالباحثين في هذا المجال البحث في سبل الاستعمال الفعّال لهذا المفهوم دلاليا وهو ما أشار إليه حمّادي صمود « إنّ الاكتفاء بنقل المصطلح دون الانتباه إلى مجال استعماله، والحقول الدّلالية والمفهومية الّتي يعطيها يحكم على علاقتنا به بالسّطحية ويضعها في موضع من بيده آلة يجهل مأتاها ».[3]

ويضيف صلاح فضل إلى هذين العاملين عامل آخر فيقول: « إنّها كلمات ذات إيحاءات أخلاقية موسومة ممّا يبرّر بعض ردود الفعل الرّافضة لها »[4]، ولعلّ الرّفض متأتٍّ من أنّ هذه المصطلحات ارتبطت بالبنية الثّقافية الّتي أفرزتها فهي عصارة لمادّة كثيفة، تختزل تجارب تلك البنية ولهذه الاعتبارات وغيرها كان السّعي حثيثا للكشف عن مصطلح عربي صميم يتوافق مع الثّقافة والحضارة العربية، ويكون أقدر على التّعبير عنها كما هو الحال في مصطلح العدول الّذي يترادف مع مصطلح الانزياح معنى ودلالة وكان استعماله شائعا في الدّراسات العربية اللّغوية والبلاغية والنّقدية القديمة وحتّى الحديثة.

---

[1] **ينظر،الانزياح الشّعري عند المتنبّي، أحمد مبارك الخطيب، دار الحوار، سوريا، ط1(2009م)، ص31.**

[2] **ينظر: المرجع نفسه، ص32.**

[3] **علامات في النّقد، "نموذج انحسار المجال الدّلالي"، حمّادي صمود، يونيو (1993م)، ص 157.**

[4] **عالم المعرفة(مجلّة) ،"بلاغة الخطاب وعلم النّصّ"، صلاح فضل، المجلس الوطني للثّقافة، الكويت، (1992م)، ص621.**

ويأتي اختيار مصطلح الانزياح لدى بعض الباحثين للأسباب الآتية:

1- إنّ عددا كبيرا من الاستخدامات الشّائعة في النّقد العربي الحديث تُحيل على أحكام قيمية،تتداخل أحيانا مع المعايير الأخلاقيّة، الأمر الذي يُسقط الصّفة الوصفيّة المجرّدة الّتي ينبغي أن تكون قوام المصطلح. وهذا ما يُؤكّده اليافي بقوله:« وقد آثرنا استخدام الانزياح Ecart ليس لأنّه الأكثر شيوعا ودورانا على الألسنة، وإنّما لأنّه بخلاف سواه يحمل دلالة توصيفيّة لا تمتّ إلى القيمة، ولاسيما الأخلاقية منها بصلة »[1].

2- كما أنّ عددا كبيرا من تلك الاستعمالات يُمكن تصنيفها في باب الاستخدامات اللّغويّة الشّارحة للمفهوم أو لجانب منه، من دون أن ترتقي إلى مستوى الاستخدام الاصطلاحيّ المضبوط.

3- ويُضاف إلى ذلك أنّ بعض تلك الاستخدامات يُشير إلى سياقات غير نقديّة، أو يتداخل مع حقول معرفية أخرى، كالطّبّ أو علم النّفس.[2]

4- والأهمّ من ذلك كلّه هو أنّ أغلب تلك الاستخدامات ليس ذا دلالات مفهوميّة قادرة على الإحاطة بهذا المصطلح.

5- قد أورد "أحمد محمد ويس " سببا صوتيا في سياق تفضيله لهذا المصطلح، إذ يقول:« إذا صحّ أنّ جرس اللّفظ يُمكن أن يكون له تعلّق بدلالته، فإنّ تشكيل الانزياح الصّوتي وما فيه من مدّ، من شأنه أن يمنح اللّفظ بُعدا إيحائيا يتناسب مع ما يعنيه في أصل جذره اللّغويّ من التّباعد والذّهاب، حقّاً إنّ الانحراف والعدول يتضمّن كلّ واحد مهما مدّا، بيد أنّه مدّ لا يتلاءم مع ما تعنيه الكلمة من معنى. ثمّ إنّ الفعل منهما يفتقر إلى ذلك المدّ الّذي ينطوي عليه "انزياح". وهذا فعل مطاوِع ينطوي ضِمنا على فعل آخر وراءه جعل الشّاعر أو الكاتب ينزاح، فهو إذن يستدعي بحثا عن سبب لهذا الانزياح. وإذا كان الأمر نفسه موجودا في الانحراف فليس موجودا في (عدل) من العدول»[3].

---

[1] أطياف الوجه الواحد(في النّظريّة والتّطبيق)، نعيم اليافي، دمشق، منشورات اتّحاد كتّاب العرب ط(1997م)، ص91.

[2] ينظر:الانزياح في منظور الدّراسات الأسلوبية، أحمد محمد ويس، ص (52،66).

[3] ينظر، الانزياح في منظور الدّراسات الأسلوبية، ص65.

ومن جهة أخرى لفتعبد السّلام المسدّي الانتباه إلى إمكان إحياء مصطلح العدول للمفهوم الأجنبي وذلك في كتابه "الأسلوبية والأسلوب"إذ يقول:« مصطلح (Lecart) عسير التّرجمة لأنّه غير مستقرّ في متصوّره، لذلك لم يرض به كثير من روّاد اللّسانيات والأسلوبية فوضعوا مصطلحات بديلة عنه، وعبارة انزياح ترجمة حرفية للفظة (Ecart) على أنّ المفهوم ذاته قد يمكن أن نصطلح عليه بعبارة التّجاوز أو نحيي له لفظة عربية استعملها البلاغيون في سياق محدّد وهي عبارة العدول، وعن طريقة التّوليد المعنوي قد نصطلح بها على مفهوم للعبارة الأجنبية ».[1]

وهذا الكلام يدلّ على أنّ مصطلح الانزياح الأجنبي ومصطلح العدول العربي متوافقان من النّاحية المعنوية، إذ كلاهما إجراء يلحق الصّياغة لأغراض فنّية عامّة،ومع أنّ المسدي لم يستعمل مصطلح العدول على الإطلاق واستعمل مصطلح الانزياح (Lecart)في دراساته، غير أنّه لم يمكث طويلا على هذا المصطلح ليستعمل (العدول)، وقد سُئل عن ذلك فأجاب أنّه استعمل « الانزياح ترجمة لفهومLecart أوّل مرّة وكان يقصد إلى إبراز سمة الجدّة من حيث هو متصوّر إجرائي طارئ على سنن التّأليف في اللّغة العربية، ثمّ جاء مصطلح العدول إحياء لمصطلح بلاغي تراثي لم يعد يجر محاذير الالتباس».[2]

فمصطلح الانزياح وإن كان حديث النّشأة إلاّ أنّ الظّاهرة التّي يدلّ عليها ليست بجديدة؛ إذ هو لصيق بالدّراسات الأسلوبية وبكلّ الخطابات المجازية بما فيها الخطاب القرآني، وقد اهتمّت الدّراسات العربية القديمة بخصوصيات هذه الظّاهرة، وإن عبرت عنها بمصطلحات أخرى تابعة للسّياق الثّقافي العام السّائد آنذاك كالعدول والالتفات وشجاعة العربية، وغيرها من المصطلحات والمفاهيم المرتبطة بالبيئة والحضارة العربية.

---

[1] الأسلوب و الأسلوبية، عبد السّلام المسدّي،ص **124**.

[2] الانزياح من منظور الدّراسات الأسلوبية، محمد أحمد ويس، ص**46**.

ثانيا:الانزياح عند العرب القدامى:

إنّ قراءتنا المتمعّنة للتّراث الفكري العربي القديم تجعلنا نقف عند مصطلحات مرادفة لمصطلح الانزياح الحديث النّشأة،ويشكّل العدول الأسلوبي إحدى هذه المصطلحات اللّغوية التّي تردّدت كثيرا في كتابات القدماء لتكشف عن وجوه متعدّدة من البحث الأسلوبي عندهم، غير أنّ هذا الاستعمال للمصطلح ظلّ سطحيا، إذ لم يرق لنظرية أسلوبية عربية وإنّما ظلّ في شكل اجتهادات متناثرة حفظتها لنا كتب التّراث البلاغي والنّقدي والنّحوي واللّغوي؛ حيث أشار أهل العلم –لغويّون ونحّاة ومفسّرون وبلاغيّون– إلى بعض ومضاته الكاشفة كابن جني والزّمخشري وبن الأثير والعلوي، وهو ما يوحي بأصل الفكرة في التّراث، حيث اطّرد العلماء على استخدامه في مؤلّفاتهم بمسميات مختلفة متّفقة الدّلالة وقد كان هدفهم من العدول غالبا:

1-التّوسّع في المعنى.

2-الإيجاز والاختصار.

3-المناسبة.

4-مشاكلة المقاطع.

5-مراعاة الفواصل.

6-تأكيد المعنى.

7 -التّأثير في السّامع ومفاجأته.

و«العدول في معناه اللّغوي قريب جدّا من معنى الانزياح، إذ يدلّ على الميل والانصراف حيث جاء في لسان العرب عَدَلَ عَنِ الشَّيْءِ، يَعْدِلُ عَدْلا وَعُدُولا، حَادَ عَنِ الطَّرِيقِ، جَارَ ومال»[1]،ويحيل هذا المعنى إلى أنّ العدول والانزياح من أكثر المصطلحات مماثلة لذلك كثر استخدامها في النّقد المعاصر، وفي مجال الأسلوبية حيث يلتقيان حول مفهوم واحد يسعى به أصحابه إلى ضبط الخاصّية المحدّدة للأسلوب الأدبي.

---

[1]لسان العرب، ابن منظور، مادة (عدل).

كما يقترن مفهوم العدول الاصطلاحي بمفهوم الانزياح حيث عُرِّفَ بأنّه «مجاوزة السّنن المألوفة بين النّاس في محاوراتهم وضروب معاملاتهم لتحقيق سمة جمالية في القول تمتّع القارئ وتطرب السّامع وبها يصير نصّا أدبيّا»[1].

وهو تعريف وسّع من دائرة العدول ليشمل المحاورات وضروب المعاملات وهو ما يُفهم منه الجنس الأدبي، وهناك تعريف آخر أيضا للعدول يقول بأنّه « مخالفة الكلام لصياغته اللّغوية الأصلية المفترضة لتحقيق قيمة جمالية أو دلالة بلاغية »[2]،كما أنّ معناه يدلّ على« إرادة لفظ فيعدل عن اللّفظ الذي نريد إلى آخر.»[3] وهو ما يسمّى أيضا بالصّرف سواء أكان في الحركات أو في الأصوات أو في الصّيغ أو في التّراكيب.

1. الانزياح عند اللّغويين والنّحاةّ:

استخدم سيبويه(ت180هـ) مصطلح العدول بمعنى "الاتّساع" والّذي يراد به المجاز، والمجاز لون من العدول من حيث هو خروج عن الأصل، إذ هو انحراف بالمعنى عن الحقيقة لفائدة أولنكتة بلاغية، لذلك نجده قد أفرد أبوابا كاملة للحديث عن الاتساع في الكلام للإيجاز والاختصار، كما أنّ له أبوابا في بيان العدول في لغة الشّعر دون سائر الكلام منها:

1- باب ما يحتمل الشّعر.
2- باب ما يجوز في الشّعر ولا يجوز في الكلام.
3- باب ما رخّمت الشّعراء في غير النّداء اضطرارا.
4- باب وجوه القوافي في الإنشاء.[4]

وهذه الأبواب لها صلة وثيقة بالانزياح من وجوه مختلفة تركيبا ودلالة وإيقاعا، ويقول في باب«استعمال الفعل في اللّفظ لا في المعنى لاتّساعهم في الكلام والإيجاز والاختصار»، ومثله في

---

[1] رؤية في العدول عن النّمطية في التّعبير الادبي، عبد الموجود متولّي بهنسي، (د،د)، ط1(1993م)،ص05.

[2] جامعة أمّ القرى،(مجلّة) ، "العدول في البيئة التّركيبية، قراءة في التراث البلاغي"، إبراهيم منصور التّركي، المجلد 19، العدد 40، (1428هـ)، ص550.

[3] المقتصد في شرح الإيضاح، عبد القاهر الجرجاني، تحقيق كاظم بحر المرجان، دار الرّشيد، (1986م).

[4] الكتاب، سيبويه، تحقيق عبد السّلام محمد هارون، ج1،مكتبة الخانجي، القاهرة، ط3(1988م)، ص 176.

الاتساع قوله عزّ وجلّ ﴿**وَمَثَلُ الَّذِينَ كَفَرُواْ كَمَثَلِ الَّذِي يَنْعِقُ بِمَا لاَ يَسْمَعُ إِلاَّ دُعَاء وَنِدَاء صُمٌّ بُكْمٌ عُمْيٌ فَهُمْ لاَ يَعْقِلُونَ**﴾[1]، «فلم يُشبّهوا بما ينعق –وهو الرّاعي– وإنّما شُبّهوا بالمنعوق به ،وإنّما المعنى: مثلكم ومَثَل الّذين كفروا كمثل النّاعق والمنعوق به الّذي لا يسمع، ولكنّه جاء على سعة الكلام والإيجاز لعلم المخاطَب بالمعنى».[2]

وهذا يدخل تحت التّشبيه التّمثيلي الّذي أورده سيبويه دون أن يصرّح باسمه، وهو يقوم على تشبيه شيئين بشيئين كما هو متحقّق في الآية، حيث شبّه الدّاعي والكفّار بالرّاعي مع الغنم، ولكنّه اكتفى بذكر الكفّار من المشبّه والرّاعي من المشبّه به (ينعق) فدلّ ما ذُكِرَ على مَا حُذِفَ.

ومجمل القول أنّ رؤية سيبويه للعدول قد جمعت جل التّراكيب الّتي خرجت عن نمطيّتها وعدل عن أصلها في الأداء اللّغوي تحت ما أَسماه بالاتّساع، فيشمل ذلك المجاز والاستعارة والتّشبيه ...لكن تلميحه إلى هذه الجزئيات كان مُهماّ للدّراسات الّتي تلته.

حيث تأثّر بهذه الرّؤية التي ربطت العدول بالمجاز كلّ من الفرّاء وأبي عبيدة وابن قتيبة.

فتناول الفرّاء(ت207هـ) مصطلح المجاز بمعنى العدول عندما يُعدل من التّثنية إلى الجمع يقول في قوله تعالى:﴿**هَذَانِ خَصْمَانِ اخْتَصَمُوا فِي رَبِّهِمْ فَالَّذِينَ كَفَرُوا قُطِّعَتْ لَهُمْ ثِيَابٌ مِّن نَّارٍ يُصَبُّ مِن فَوْقِ رُؤُوسِهِمُ الْحَمِيمُ**﴾[3]، لم« يقل اختصما لأنّهما جمعان ليسا برجلين»[4]،وفي مواضع أخرى يسوق الفرّاء أمثلة من القرآن يوازن بينها وبين سنن العرب وطرقهم في الكلام، ويجعلها وسيلة لترجيح بعض القراءات القرآنية وطريقا من طرق العدول.

---

[1]**سورة البقرة/ الآية 171.**

[2]**الكتاب، سيبويه، ج1/ ص 212.**

[3]**سورة الحج/ الآية 05..**

[4]**معاني القرآن، الفرّاء، تحقيق محمد علي النّجاّرو أحمد يوسف نجاتي، الجزء2، عالم الكتب بيروت، ط3(1983م)، ص200.**

من ذلك تعليقه على قوله تعالى: ﴿ **وَلِمَنْ خَافَ مَقَامَ رَبِّهِ جَنَّتَانِ**﴾[1] و« إنّما ثناهما لأجل الفاصلة، رعاية للّتي قبلها والّتي بعدها على هذا الوزن... والعرب تفعل ذلك في الشّعر، والشّعر له قواف يقيمها الوزن والزّيادة والنّقصان فيحتمل ما لا يحتمله الكلام ».[2]

أمّا أبو عبيدة (ت210هـ): فيجعل كلّ عدول أو انحراف عن مقتضى الظّاهر من المجاز ويمثّل لذلك بقوله: «ومن مجاز ما جاء لفظه لفظ الواحد الّذي له جمع منه، ووقع معنى هذا الواحد على الجميع»[3] قال تعالى:﴿**هُوَ الَّذِي خَلَقَكُم مِّن تُرَابٍ ثُمَّ مِن نُّطْفَةٍ ثُمَّ مِنْ عَلَقَةٍ ثُمَّ يُخْرِجُكُمْ طِفْلاً ثُمَّ لِتَبْلُغُوا أَشُدَّكُمْ ثُمَّ لِتَكُونُوا شُيُوخًا وَمِنكُم مَّن يُتَوَفَّى مِن قَبْلُ وَلِتَبْلُغُوا أَجَلاً مُّسَمًّى وَلَعَلَّكُمْ تَعْقِلُونَ**﴾[4]، في موضع أطفالا.

ومن «مجاز ما جاء في لفظ خبر الجميع على لفظ الواحد قوله تعالى:﴿**إِن تَتُوبَا إِلَى اللَّهِ فَقَدْ صَغَتْ قُلُوبُكُمَا وَإِن تَظَاهَرَا عَلَيْهِ فَإِنَّ اللَّهَ هُوَ مَوْلاهُ وَجِبْرِيلُ وَصَالِحُ الْمُؤْمِنِينَ وَالْمَلائِكَةُ بَعْدَ ذَلِكَ ظَهِيرٌ**﴾[5]، في موضع ظهراء »[6].

كما تناول العدول من الجمع إلى الإفراد ومثّل لذلك بقوله تعالى: ﴿**وَجَعَلْنَا فِيهَا جَنَّاتٍ مِن نَّخِيلٍ وَأَعْنَابٍ وَفَجَّرْنَا فِيهَا مِنْ الْعُيُونِ، لِيَأْكُلُوا مِن ثَمَرِهِ وَمَا عَمِلَتْهُ أَيْدِيهِمْ أَفَلا يَشْكُرُونَ**﴾[7] ، هذا مجاز قول العرب يذكرون الاثنين ثم يقتصرون على خبر أحدهما وقد أشركوا ذلك فيه، وفي القرآن في قوله تعالى:﴿**يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُواْ إِنَّ كَثِيرًا مِّنَ الأَحْبَارِ وَالرُّهْبَانِ لَيَأْكُلُونَ أَمْوَالَ النَّاسِ بِالْبَاطِلِ**

---

[1] سورة الرّحمن، الآية 46.

[2] معاني القرآن، الفرّاء، الجزء 03 ، ص118.

[3] مجاز القرآن، أبو عبيدة، تحقيق محمّد فؤاد سركين، الجز1، مكتبة الخانجي، القاهرة، ص279

[4] سورة غافر، الآية 67.

[5] سورة التّحريم، الآية 04.

[6] مجاز القرآن، أبو عبيدة، ص 279.

[7] سورة يس، الآيتان (34-35).

وَيَصُدُّونَ عَن سَبِيلِ اللَّهِ وَالَّذِينَ يَكْنِزُونَ الذَّهَبَ وَالْفِضَّةَ وَلاَ يُنفِقُونَهَا فِي سَبِيلِ اللَّهِ فَبَشِّرْهُم بِعَذَابٍ أَلِيمٍ﴾[1].

وسار ابن قتيبة (ت276هـ) على الطّريق نفسه في معالجته لظاهرة العدول في الخطاب القرآني مقاربا بينه وبين طرق العرب في الكلام:« وللعرب مجازات في الكلام، ومعناها طرق القول ومآخذه ففيها الاستعارة، والتّمثيل، والقلب، والتّقديم، والتّأخير، والحذف والتّكرار،والإخفاء والإظهار، والتّعريض والإفصاح، والكناية والإيضاح، ومخاطبة الواحد مخاطبة الجميع، والجميع خطاب الواحد، والواحد والجميع خطاب الاثنين وبكلّ هذه المذاهب نزل القرآن ».[2]

وقد ساق لذلك أمثلة وأدرجها في باب بعنوان "مخالفة ظاهر اللّفظ معناه"، يقول: « ومنه واحد يُراد به جميع كقوله تعالى: ﴿**قَالَ إِنَّ هَؤُلاء ضَيْفِي فَلاَ تَفْضَحُونِ**﴾[3] [فالمعنى هؤلاء ضيوفي] وقوله: تعالى﴿**فَأْتِيَا فِرْعَوْنَ فَقُولا إِنَّا رَسُولُ رَبِّ الْعَالَمِينَ**﴾[4]والمعنى: فقولا أنّا رسولا ربّ العالمينوقوله تعالى:﴿**ثُمَّ نُخْرِجُكُمْ طِفْلا**﴾[5]،والعرب تقول: فلان كثير الدّرهم والدّينار يريدون الدّراهم والدّنانير».[6]

وقد زاد على ذلك ابن قتيبة بالإشارة إلى العدول في الجانب الصّوتي يقول:«وإنّما يجوز في رؤوس الآي أن نزيد هاء للسّكت كقوله تعالى:﴿**وَمَا أَدْرَاكَ مَا هِيَهْ**﴾[7]وألفا كقوله تعالى﴿**إِذْ جَاؤُوكُم مِّن فَوْقِكُمْ وَمِنْ أَسْفَلَ مِنكُمْ وَإِذْ زَاغَتْ الأَبْصَارُ وَبَلَغَتِ الْقُلُوبُ الْحَنَاجِرَ وَتَظُنُّونَ بِاللَّهِ الظُّنُونَا**﴾[8] أو حذف ياء كقوله تعالى﴿**وَاللَّيْلِ إِذَا يَسْرِ**﴾[9]وذلك لتستوي رؤوس الآي على مذاهب

---

[1]سورة التّوبة، الآية **34**.

[2]تأويل مشكل القرآن، ابن قتيبة، تحقيق السيد أحمد صقر، مكتبة دار التّراث، القاهرة، ط**2**(**1973**)، ص(**20**–**21**).

[3]سورة الحجر، الآية **68**.

[4]سورة الشّعراء، الآية **16**.

[5]سورة الحجّ، الآية **05**.

[6]تأويل مشكل القرآن، ابن قتيبة، ص (**284**–**285**).

[7]سورة القارعة، الآية **10**.

[8]سورة الأحزاب، الآية **10**.

[9]سورة الفجر، الآية **04**.

العرب في الكلام إذا تمّ فآذنت بانقطاعه وابتداء غيره، لأنّ هذا لا يزيل معنى عن جهته ولا يزيد ولا ينقص ».[1]

وما يلاحظ من أقوال هؤلاء اللّغويين أنّها تتّفق في نظرتها لظاهرة الانزياح ذلك أنّهم ينطلقون من قاعدة ساروا على نهجها في بحوثهم، وهي أنّ القرآن جاء على سنن العربية، وأنّ لغة العرب عرفت أبوابا وطرقا متنوّعة للعدول، ذلك أنّها من الاتّساع ما ليس لسائر اللّغات وقد دعّموا حُججهم بأدلّة من نّصوص قرآنية وأخرى شعرية.

والبحث في أصل العدول هذه الظّاهرة الفنّيّة الّتي تُعدّ مؤشّرا للجمالية والتّأثير في المتلقّي، بما يُتيحه من إجراءات فنّية في التّشكيل الأسلوبي في النّصّ يقودنا للوقوف عند صاحب الخصائص ابن جنّي(ت392هـ)، حيث ورد هذا المصطلح بشكل صريح في كلامه وبما يتّفق مع المصطلحات الفنّية والإجرائية له حيث يقول: « من تكثير اللّفظ لتكثير المعنى للعدول عن معتاد حاله، وذلك فُعال في معنى فَعيل، نحو طُوال، فهو أبلغ معنى من طويل، وسُراع أبلغ من سريع،فلمّا كانت فعيل هي الباب المطّرد وأريدت المبالغة عُدِلت إلى فُعال فضارعت فُعال بذلك فعّالا، والمعنى الجامع بينهما خروج كل واحد منهما على أصله، أمّا فعّال فبالزّيادة، وأمّا فُعال فبالانحراف به عن فعيل»[2].

وقد تنبّه ابن جني أيضا إلى «أنّ الاستعارة تسبح في فضاء يتيح لها الاتّساع وتجاوز المألوف في تعديل سمات البنية وفق علاقات لم تُعهد، قوامها العدول المتحرّر والنّزوع نحو نظم مخصوص»[3]،ومن ذلك قوله:«ألا ترى أنّه يجوز على هذا أن يقول:

شَكَوْتُ إلَيْهَا حُبِّي المُتغَلغِلا ∃ فَمَا زادَها شَكْوَايَا إلاّ تَدَلُّلاَ

فيصف بالمتغلغل ما ليس في أصل اللّغة أن يوصف بالتّغلغل، إنّما ذلك وصف يخصّ الجواهر الأحداث ألا ترى أن المتغلغل في الشّيء لا بدّ أن يتجاوز مكانا إلى آخر، وذلك تفريغ مكان وشغل مكان، وهذه أوصاف تخصّ في الحقيقة الأعيان لا الأحداث، فهذا وجه اتّساع »[4].

---

[1] **تفسير غريب القرآن، ابن قيبة، ص440.**

[2] **الخصائص، أبو الفتح عثمان ابن جني، تحقيق محمد علي النّجّار، ج3، دار الكتب المصرية، القاهرة، ط2 (1957م)، ص (270–271).**

[3] **المجلّة الأردنية، "التّماسك النّصّي وفرادة التّشكيل"، عبد الله عنبر، ص284.**

[4] **الخصائص، ابن جنّي، ج2، ص446.**

وقد أشار ابن جنّي أيضا أنّ كثير من أنواع المجاز من باب شجاعة العربية من المحذوف والزّيادات والتّقديم والتّأخير وغيرها ويمثّل بقوله تعالى:﴿ **وَاسْأَلِ الْقَرْيَةَ الَّتِي كُنَّا فِيهَا وَالْعِيرَ الَّتِي أَقْبَلْنَا فِيهَا وَإِنَّا لَصَادِقُونَ**﴾[1]فيه المعاني الثلاثة(الاتّساع والتّشبيه والتّوكيد)أمّا الاتّساع فلأنّه استعمل لفظ السّؤال مع ما لا يصحّ في الحقيقة سؤاله [2].

ولمح أيضا إلى وقوع المفرد موقع الجمع وقال أنّه شائع عند العرب فَاشٍ في اللّغة واستدلّ على ذلك بقوله تعالى:﴿ **هُوَ الَّذِي خَلَقَكُم مِّن تُرَابٍ ثُمَّ مِن نُّطْفَةٍ ثُمَّ مِنْ عَلَقَةٍ ثُمَّ يُخْرِجُكُمْ طِفْلاً ثُمَّ لِتَبْلُغُوا أَشُدَّكُمْ ثُمَّ لِتَكُونُوا شُيُوخًا وَمِنكُم مَّن يُتَوَفَّى مِن قَبْلُ وَلِتَبْلُغُوا أَجَلاً مُّسَمًّى وَلَعَلَّكُمْ تَعْقِلُونَ**﴾[3]أي أطفالا، وعلّق عليه بقوله،« وحسن لفظ الواحد هنا شيء آخر أيضا، وذلك أنّه موضع إضعاف للعباد وإقلال لهم، فكان لفظ الواحد لقلّته أشبه بالموضع من لفظ الجماعة، لأنّ الجماعة على كلّ حال أقوى من الواحد فاعرف ذلك».[4]

وهذا التّعليل يوضّح أنّ الانتقال من المفرد إلى الجمع له معان خفيّة حيث يشحن الأسلوب ويقوّيه ويوضّحه، بالإضافة إلى أنّه يُسهم في إضفاء لمسات جمالية عليه وغاية ذلك الاختصار والتّخفيف.

وفي موضع آخر يقف ابن جنّي عند استعمال الحروف بعضها مكان بعض، وهو لون من العدول: « ولسنا ندفع أن يكون ذلك كما قالوا، ولكنّا نقول: إنّه يكون لمعناه في موضع دون موضع على حسب الأحوال الدّاعية إليه والموسوغة له، فأمّا في كلّ موضع وعلى كلّ حال فلا».[5]

ومثال ذلك قوله تعالى: ﴿ **فَادْخُلِي فِي عِبَادِي، وَادْخُلِي جَنَّتِي**﴾[6] معناه مع عبادي فعدل من "مع" إلى حرف "في" والعدول من استعمال "لم" إلى " لمّا " . كقوله تعالى: ﴿ **قَالَتِ الأَعْرَابُ**

---

[1]سورة يوسف، الآية **82**.

[2]ينظر: الخصائص، ابن جنّي ،ج**2**، ص(**446-447**).

[3]سورة غافر، الآية **67**.

[4]الخصائص، ابن جنّي، ج**1**، ص **202**.

[5] نفسه، ص**306**.

[6]سورة الفجر، الآيتين(**29-30**).

آمَنَّا قُل لَّمْ تُؤْمِنُوا وَلَكِن قُولُوا أَسْلَمْنَا وَلَمَّا يَدْخُلِ الإِيمَانُ فِي قُلُوبِكُمْ وَإِن تُطِيعُوا اللَّهَ وَرَسُولَهُ لا يَلِتْكُم مِّنْ أَعْمَالِكُمْ شَيْئًا إِنَّ اللَّهَ غَفُورٌ رَّحِيمٌ ﴾[1]، أي معناه "لم يدخل الإيمان في قلوبكم".

وابن جنّي في هذا النّصّ يلحّ في استعمال الحروف بعضها مكان بعض على مراعاة السّياق وقرائن الأحوال أهمّية كبرى في توجيه المعنى والوقوف على بلاغة استعمال الحرف.

فحرف الجرّ " في " معناه الوعاء أو الظّرفية حقيقة أو مجازا وهي الأصل فيه فحقيقته نحو قوله تعالى:﴿ **وَاذْكُرُواْ اللَّهَ فِي أَيَّامٍ مَّعْدُودَاتٍ فَمَن تَعَجَّلَ فِي يَوْمَيْنِ فَلاَ إِثْمَ عَلَيْهِ وَمَن تَأَخَّرَ فَلا إِثْمَ عَلَيْهِ لِمَنِ اتَّقَى وَاتَّقُواْ اللَّهَ وَاعْلَمُوا أَنَّكُمْ إِلَيْهِ تُحْشَرُونَ**﴾[2]، ومجازُه نحو قوله تعالى: ﴿ **وَلَكُمْ فِي الْقِصَاصِ حَيَاةٌ يَاْ أُولِيْ الأَلْبَابِ لَعَلَّكُمْ تَتَّقُونَ**﴾[3]، أمّا إن خرجت عن هذا الأصل، فقد انزاحت إلى معان أخرى متعدّدة ترد حسب السّياق والأحوال الدّاعية إلى ذلك، كما أشار إلى ذلك ابن جنّي في نصّه المذكور حيث يرى أنّ تناوب الحروف بعضها مكان بعض أمر لا يخضع لقياس بل يخضع لأحوال مسوّغة له، وهي أفكار استفيد منها لاحقا من النّحّاة والمفسّرين والبلاغيين وحتّى الغربيّين ضمن نظرية المقام، أو البراغماتية.

وعموما فقد عالج ابن جنّي أنواعا عديدة من الانزياحات حيث يرى أنّ من شجاعة العربية أن يقع المفرد مكان الجمع، والحرف مكان حرف آخر كلّ ذلك على سبيل المجاز والاتّساع «وإنّما يقع المجاز ويعدّل إليه عن الحقيقة لمعان ثلاثة وهي الاتّساع والتّوكيد والتّشبيه فإنّ عُدم هذه الأوصاف كانت الحقيقة البتّه ».[4]

فالحقيقة في رأيه المتصوّر المثالي، أمّا المجاز فهو الاستعمال العدولي ومهما قيل عن هذين المستويين فإنّ العدول عن الأصل « تولّد ذاتي في اللّغة يرتبط بتولّد الأفكار وتشعّبها وتحاورها وتجادلها وأنّه لا يحكم بشرعية العدول إلاّ إذا أضاف فضلا ومزية »[5].

---

[1] **سورة الحجرات، الآية 14.**

[2] **سورة البقرة، الآية 203.**

[3] **سورة البقرة، الآية 179.**

[4] **الخصائص، ابن جنّي ،ج2، ص444.**

[5] **العدول أسلوب تراثي في نقد الشّعر، مصطفى السّعدني، منشأة المعارف، الإسكندرية، ص 49.**

وهكذا انطوى بحث ابن جنّي على ظواهر انزياحية من الدّلالة الحقيقة إلى دلالات أخرى مجازية، فقدم لمن جاء بعده إنتاجا وفيرا للبحث الأسلوبي في باب ما سمّاه شجاعة العربية الّتي جوّز فيها للشّاعر ارتكاب الضّرورات للتّعبير عمّا يجيش في قلبه من انفعالات وأحاسيس «بل مَثَلُهُ عندي مَثَل مُجرى الجُمُوح بلا لجام، ووارد الحرب الضّروس حاسرا من غير احتشام، فهو وإن كان ملوما في عنفه وتهالكه، فإنّه مشهود له بشجاعته وفيض منّته ».[1]

ولعلّ هذا ما قاد بعض البحوث الحديثة والمعاصرة في مجال الدّراسات الأسلوبية إلى تصنيف مستويات الضّرورة الشّعرية ضمن الانزياح الإيقاعي في الشّعر اعتبارا من أنّ «الضّرورة بمعنى التّجوّز هي أساس الشّعرية أو سرّها، بل ظهر أنّها السّبيل للكشف عن أسرار العمل الأدبي نفسه والوصول إلى تفهّمه تفهّما كاملا ».[2]

أمّا ابن فارس (ت395هـ) فقد أطال الحديث عن سنن العرب في أشعارهم ومخاطباتهم،وقاده هذا إلى ذكر توسّع العرب في استعمال المجاز، وهو ما لم يوجد عند العجم في لغاتهم يقول :« أين لسائر اللّغات من السّعة ما للّغة العرب»[3]، وهو في كتابه يورد بعض ما جاء من سنن العرب، كالحذف والاختصار، وذكر الجمع والمراد واحد ومخاطبة الواحد بلفظ الجميع، وخطاب الواحد بلفظ الاثنين، والتّقديم والتّأخير، وتحويل الخطاب من الشّاهد إلى الغائب وغيرها من القضايا المهمّة الّتي تدلّ على رُؤية ثاقبة لقواعد الخطاب ممّا يحاول المعاصرون رصده وتنظيمه في تبيان دور المتكلّم والمتلقّي والظّروف المحيطة بهما.

وقد تابع الثّعالبي(ت429 هـ) في "فقه اللّغة" ابن فارس متابعة تامّة في كلّ القضايا الّتي ذكرها من سنن العرب، يقول في إجراء الاثنين مجرى الجمع:« قال الشّعبي في كلام له في مجلس عبد الملك بن مروان رجلان جاؤوني فقال عبد الملك: لحنت يا شعبي قال ياأمير المؤمنين، لم ألحن مع قول الله عزّ وجلّ

---

[1] **الخصائص، ابن جنّي ،ج2، ص 394.**

[2] **الضّرورة الشّعرية، (دراسة أسلوبية)، السّيّد إبراهيم محمّد، دار الأندلس، بيروت، ص135.**

[3] **الصّاحبي في فقه اللّغة، أحمد بن فارس، تحقيق، عمر فاروق الطّبّاع، مكتبة المعارف، بيروت، ط1 (1993م)، ص44.**

﴿ **هَذَانِ خَصْمَانِ اخْتَصَمُوا فِي رَبِّهِمْ فَالَّذِينَ كَفَرُوا قُطِّعَتْ لَهُمْ ثِيَابٌ مِّن نَّارٍ يُصَبُّ مِن فَوْقِ رُؤُوسِهِمُ الْحَمِيمُ**﴾[1] فقال عبد الملك: للّه درّك يافقيه العراقيين قد شفيت وكفيت ».[2]

وعليه يُصبح الانزياح أو ما يُسمّى عدولا عند اللّغويين والنّحّاة: كلّ تحوّل أسلوبي أو انحراف عن النّمط الأصلي للكلام، بحيث لا يتغيّر جوهر المعنى ؛وقد أوضحه هؤلاء بصفات مختلفة لكنّها تصبّ في معنى واحد فذكروا سنن العرب والعدول والاتّساع والمجاز وهي تتمحور حول:

1- العدول بالكلام من نمط إلى نمط آخر من أنماط التّوسّع في المعنى.

2- العدول من سياق الكلام إلى سياق آخر.

وعلى ضوء هذه الدّراسات يظهر الانزياح بالمفهوم القديم كخاصية تعبيرية تتميّز بطاقتها الإيحائية والجمالية، من حيث كان بناؤه يعتمد على التّحوّل من أسلوب إلى آخر في حالات ذكرها هؤلاء الباحثون من ضمنها:

1. العلامات الإعرابية.
2. الضّمائر من حيث التّكلّم والخطاب والغيبة.
3. العدد من حيث الإفراد والتّثنية والجمع.
4. النّوع من حيث التّذكير والتّأنيث
5. التّعيين من حيث التّعريف والتّنكير.

2. الانزياح لدى البلاغيين والمفسّرين:

شاع مصطلح العدول عند البلاغيين والمفسّرين بمسمّيات مختلفة اللّفظ لكنّها مترادفة المعنى ومتّفقة الدّلالة، فاستُخدِم"الصّرف"، أو "الانصراف" والالتفات، والخروج على مقتضى الظّاهر، والخروج عن الأصل، والتّلوّن، ويعكس هذا التّنوّع في المصطلحات اجتهادات العلماء المستمرّة في الدّرس البلاغي، وفي التّفسير كما يوحي أيضا بأنّ الزّخم في المادّة اللّغوية والمعجمية للعدول يدور

---

[1] **سورة الحج، الآية 19.**

[2] **فقه اللغة وسرّ العربية، أبو منصور الثّعالبي، تحقيق محمد السّقا،مطبعة مصطفى الحلبي وأولاده، ليبيا، تونس،ط3(1981)، ص366.**

حول محور دلالي واحد هو الميل والانحراف والتّحوّل عن المألوف أو الخروج عن نمط من أنماط اللّغة الأصلية في نسقها المثالي.

وإذا كانت بعض جهود اللّغويين والنّحّاة قد تركّزت على رصد التّحوّلات اللّغوية والانحرافات، الّتي شملت اللّغة مع الإشارة دائما والإلحاح على المثال في الاستعمال اللّغوي حرصا على مبدأ المعيارية في اللّغة فإنّ البلاغيين قد اهتمّوا برعاية: « صفة المخالفة في الاستخدام الفنّي للّغة، هذه الصّفة هي المغايرة أو الانحراف على نحو معيّن من القواعد والمعايير المثالية التّي تحكم اللّغة العاديّة ».[1]

فنجد عبد القاهر الجرجاني(ت471هـ) قد استخدم لفظ العدول كثيرا وربط بينه وبين مصطلح المجاز يقول:« وإذا عُدل باللّفظ عمّا يوجبه أصل اللّغة، وصف بأنّه مجاز على معنى أنّهم جازوا به موضعه الأصلي أو جاز هو مكانه الّذي وُضع فيه أوّلا »[2].

ويضيف في باب "التّقديم والتّأخير" في سياق العدول إلى التّقديم وبلاغته « اعلم أنّه إذا كان بيّنا في الشّيء أنّه لا يُحتمل إلاّ الوجه الّذي هو عليه حتّى لا يُشكل، وحتّى لا يحتاج في العلم بأنّ ذلك حقّه وأنّه الصّواب إلى فكر ورويّة فلا مزية، وإنّما تكون المزية ويجب الفضل إذا احتمل في ظاهر الحال غير الوجه الّذي جاء عليه وجها آخر، ثمّ رأيت النّفس تنبو عن ذلك الوجه الآخر، ورأيت الّذي جاء عليه حسنا وقبولا تعدَمها إذا أنت تركته إلى الثّاني، ومثاله قوله تعالى: ﴿**وَجَعَلُواْ لِلَّهِ شُرَكَاء الْجِنَّ وَخَلَقَهُمْ وَخَرَقُواْ لَهُ بَنِينَ وَبَنَاتٍ بِغَيْرِ عِلْمٍ سُبْحَانَهُ وَتَعَالَى عَمَّا يَصِفُونَ**﴾[3]ليس بخَاف أنّ لتقديم الشّركاء حسنا وروعة ومأخذا في القلوب، أنت لا تجد شيئا منه إنْ أنت أخّرت، فقلت"وجعلوا الجنّ شركاء لله " وأنّك ترى حالك حال من نقل عن الصّورة المبهجة، والمنظر الرائق والحسن الباهر إلى الشّيء الغفل الّذي لا تحلى منه بكثير طائل ، والسّبب في ذلك أنّ للتّقديم فائدة شريفة ومعنى جليلا لا سبيل إليه مع التّأخير».[4]

[1]نظرية اللّغة في النّقد العربي، راضي عبد الحكيم، مطبوعات المجلس الأعلى للثّقافة، مصر، ط1(2003م)، ص209.
[2]أسرار البلاغة، بد القاهر الجرجاني، ص485.
[3]سورة الأنعام، الآية 100.
[4]دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني، ص286.

ثمّ يوضّح هذا العدول التّركيبي فيقول: « إنّا وإن كنّا نرى جملة المعنى ومحصوله أنّهم جعلوا الجنّ شركاء وعبدوهم مع الله تعالى وكان هذا المعنى يحصل مع التّأخير حصوله مع التّقديم فإنّ تقديم "الشّركاء" يفيد هذا المعنى ويفيد معه معنى آخر، وهو أنّه ما كان ينبغي أن يكون لله شريك،لا من الجنّ ولا غير الجنّ، وإذا أخّر فقيل "جُعلوا الجنّ شركاء لله" لم يُفد ذلك ولم يكن فيه شيء أكثر من الإخبار عنهم بأنّهم عبدوا الجنّ مع الله تعالى »[1].

وعلى ضوء هذا المثال وغيره من الأمثلة الّتي أوردها الجرجاني في كتابيه الأسرار والدّلائل يتبيّن أنّه كان حريصا كلّ الحرص على الاهتمام بالانزياح التّركيبي وغيره من الانزياحات، حيث عدّه ميزة كبيرة في النّصوص، إذ يُصبح أصل الفائدة ومبعث الرّقّة ومسبّب الاستمتاع، فقد فهم الجرجاني أنّ مبدأ التّحوّل في اللّغة يمثّل نظاما خاصّا يمكن الوصول من خلاله إلى سمات أسلوبية يحرّض المبدع عليها، وذلك بالتّمييز بين نوعين من التّراكيب أحدهما نمطي والآخر فنّي أو انحرافي.

أمّا فنّية وجمالية النّوع الأخير فتتأتّى بالمقارنة بين الوجهين العادي والمنحرف، وغاية هذه المقارنة هي الوقوف على التّماثل في الدّلالة على ذات المعنى، فأصل المعنى في المثال الّذي ذكره الجرجاني واحد" وجعلوا لله شركاء الجنّ "،و"وجعلوا الجنّ شركاء لله" غير أنّ العبارة الأولى بتقديم "الشّركاء" على الجنّ ارتقت بالمعنى إلى أعلى المستويات فوضحت« قدرة اللّغة على التّأثير والعدول وامتلاك الحيوية المؤلّفة للانفعال الوجداني في سياق لذّة النّصّ، فهي تعيد إنتاج الرّصيد المعجمي، وتتعدّى الصّورة النّمطية معبّرة عن البيان المؤسّس على خصوصية التّشكيل ومزايا التّميّز الأسلوبي».[2]

فتغيير التّرتيب وإحداث الخلل في قاعدة الاستبدال سمح «بالتّصرّف في هيكل الدّلالة للخروج عن المألوف ونقل الكلام من الدّائرة النّفعية إلى الدّائرة الجمالية ».[3]

كما أشار الجرجاني إلى فائدة ومعنى آخر وهو إبراز كلمة أو نكتة لتوجيه التفات المتلقّي إليها ومن ثمّ فهذا الإجراء الأسلوبي يتطلّب حسّا لغويا ولطفا عاليا.

---

3 نفسه، ص287.

[2]**اللغة العربية الأردنيّة(مجلّة) ، "مقاربة بنائية لاكتناه التّماسك النّصّي وفرادة التّشكيل"، عبد الله عنبر، ص274.**

[3]**نفسه، ص254.**

هذا وقد استخدم الجرجاني لفظ العدول بمعنى التّحوّل من دلالة اللّفظ ومعناه إلى معنى المعنى في قوله: « الكلام على ضربين، ضرب أنت تصل منه إلى الغرض بدلالة اللّفظ وحده (خرج زيد) وضرب آخر أنت لا تصل منه إلى الغرض بدلالة اللّفظ وحده، ولكن يدلّك اللّفظ على معناه الّذي يقتضيه موضوعه في اللّغة ثمّ تجد لذلك المعنى دلالة ثانية تصل بها إلى الغرض، أوَ لا ترى أنّك إذا قلت في المرأة:" نؤوم الضّحى" فإنّك لا تفيد غرضك الّذي تعني من مجرّد اللّفظ ولكنّ يدلّ اللّفظ على معناه الّذي يوجبه ظاهره، ثمّ يعقل السّامع من ذلك المعنى على سبيل الاستدلال معنى ثانيا، هو غرضك، وإذ قد عرفت هذه الجملة فها هنا عبارة مختصرة، وهي أن تقول المعنى ومعنى المعنى تعني بالمعنى: المفهوم من ظاهر اللّفظ والّذي تصل إليه بغير واسطة، وبـ"معنى المعنى" أن تعقل من اللّفظ معنى، ثمّ يُفضي بك ذلك المعنى إلى معنى آخر ».[1]

إنّ العدول عن الأصل هو ما يجعل اللّفظ قاصرا عن أداء المعنى ما يصل إلى فهم دلالة المعنى بمعنى آخر، والحديث عن "معنى المعنى" له علاقة بمفهوم الاتّساع والتّخييل باعتبارهما عنصران فاعلان في صناعة الأسلوب المجازي، الّذي يُعدّ سمة بارزة من سمات الإبداع الأدبي، وتتجلّى أهمّية التّخييل في « تحطيم علاقات الواقع وبناء علاقات جديدة لم تكن من قبل حيث يتعالى على حدود المنطق فيسبح في فضاء يفوق المألوف ويتخطّى كلّ المعايير»[2]، لذلك عرّفه عبد القاهر الجرجاني بأنّه « الّذي لا يمكن أن يُقال أنّه صدق، وأنّ ما أثبته ثابت وما نفاه منفيٌّ ».[3]

فدوره هو اختراع الصّور واستثمار اللّغة بما يخدم الغرض ويُعبّر عن الآراء والأفكار في هيئة خارجة عن المألوف فقولنا مثلا: "اختلست النّظر" فيه من التّوسّع والتّخييل ما جعل التّأليف فيه بين جدولي اختيار متنافرين، حيث نسبنا الاختلاس إلى النّظر وهو تباين أحدث عدولا عن النّمط الأصلي للّغة.

---

[1] **دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني، ص(262–263).**

[2] **اللغة العربية الأردنيّة(مجلّة)، "مقاربة بنائية لاكتناه التّماسك النّصّي وفرادة التّشكيل"، عبد الله عنبر، ص 279.**

[3] **أسرار البلاغة، عبد القاهر الجرجاني، ص231.**

وكذلك الأمر بالنّسبة لقوله تعالى:﴿**قَالَ رَبِّ إِنِّي وَهَنَ الْعَظْمُ مِنِّي وَاشْتَعَلَ الرَّأْسُ شَيْبًا وَلَمْ أَكُن بِدُعَائِكَ رَبِّ شَقِيًّا**﴾[1] حيت أسند الاشتعال إلى الرّأس وهو أمر يدعو إلى الدّهشة والغرابة، فما سبب استعارة الاشتعال للشّيب وهما أمران متنافران.

فإنّ السّبب «أن يفيد مع لمعان الشّيب في الرّأس الّذي هو أصل المعنى الشّمول، وأنّه قد شاع فيه وأخذه من نواحيه، وأنّه قد استقربه وعمّ جملته وهذا ما لا يكون إذا قيل "اشتعل شيب الرّأس" أو"الشّيب في الرّأس"».[2]

فالتّباين الموجود بين "الاشتعال" و"الشّيب"و" الرّأس" هو ما يولّد اللّذّة الجمالية الّتي انبثقت من جدلية الاختلاف المفضي إلى التّجانس والائتلاف، وهذا النّصّ للجرجاني يدلّ على أنّ" معنى المعنى" لا يكون في اللّغة المعيارية، وإنّما يكون في استخدامات اللّغة الخارجة عن النّمط المألوف وقد تخطّت نظرته تلك إلى « كسر البنى المألوفة ونسج بنى تمايز تختلس تفرّدها بخفاء يجتاح التّجلّي،وبهذه الفكرة ترتهن الدّلالة بعلاقات خفيّة، وتتضمّن عدول التّعبير عن المكاشفة إلى وجود الاتّساع غير المحدود في أداء المعنى »[3].

ويرتبط هذا الاتّساع عند بعض الباحثين كالقاضي الجرجاني(ت392هـ) بالاستعارة حيث يقول:« فأمّا الاستعارة فهي أحد أعمدة الكلام وعليها المعول في التّوسّع والتّصرّف، وبها يتوصّل إلى تزيين اللّفظ وتحسين النّظم والنّثر ».[4]ذلك أنّ دور التّشكيل الاستعاري هو نقل دلالة الألفاظ من الوجه الظّاهري إلى وجه آخر يعيد البنى عن أصلها نحو انفتاح وتوسّع في دائرة التّأمّل بُغية الكشف عن علاقات جديدة، والتّوغّل في فضاء متنوّع من الدّلالات اعتمدت التّحوّل المؤدّي إلى الانزياح الأسلوبي.

---

[1]**سورة مريم، الآية 04.**

[2]**أسرار البلاغة، عبد القاهر الجرجاني، ص 100.**

[3] **اللغة العربية الأردنيّة(مجلّة) ، مقاربة بنائية لاكتناه التّماسك النّصّي وفرادة التّشكيل، عبد الله عنبر، ص 284.**

[4] **الوساطة، الجرجاني، ص428.**

أمّا الزّمخشري (ت538هـ) فقد استخدم مصطلح الانزياح بمسمّى آخر هو "الالتفات" وقد توسّع في بيان فائدته في الكشف عن بلاغة القرآن بشكل خاصّ معتمدا في ذلك على المنهج التّحليلي ضمن كتابه الكشّاف، إذ يقول:« في قوله تعالى:﴿**وَاللَّهُ الَّذِي أَرْسَلَ الرِّيَاحَ فَتُثِيرُ سَحَابًا فَسُقْنَاهُ إِلَى بَلَدٍ مَّيِّتٍ فَأَحْيَيْنَا بِهِ الأَرْضَ بَعْدَ مَوْتِهَا كَذَلِكَ النُّشُورُ**﴾[1] فإن قلت: لم جاء(فتثير) على المضارع دون ما قبله وما بعده؟ قلت: ليحكي الحال على القدرة الرّبّانية وهكذا يفعلون بفعل فيه تنوّع وتميّز وخصوصية بحال تستغرب أو تَهُمُ المخاطب أو غير ذلك »[2].

فالنّصّ يوضّح عدول الخطاب من الماضي"أَرْسَلَ" إلى المضارع "تُثير" وهو ما يُمثّل الفعل كأنّه واقع وماثل ومشاهد لدى المتلقّي. ثمّ العدول من المضارع (تثير) إلى الماضي(فسقناه) فيجعل المتوقّع في النّسق الطّبيعي للزّمن في حكم الواقع لدفع المخاطَب إلى التّيقّن منه، وهو ما دفع الزّمخشري في تحليله وتفسيره للقرآن إلى تعليل بلاغة العدول أو الالتفات –كما اصطلح على تسميته– بأن فيه إيقاظا للسّامع وتطرية له إذ ينقله من أسلوب إلى أسلوب للتّأثير فيه ودفع الملل عنه.

وهكذا يمضي الزّمخشري في كلامه عن المطابقات الّتي تمثّل النّسق اللّغوي المثالي في الأداء ليقارب بينها وبين الكلام المعدول إليه، حيث يُصبح الالتفات بالنّسبة إليه « ظاهرة أسلوبية تعتمد على انتهاك هذا النّسق بانتقال الكلام من صيغة إلى صيغة ومن خطاب إلى غيبة، ومن غيبة إلى خطاب، إلى غير ذلك من أنواع الالتفاتات ».[3]

ويبدو أنّ السّكّاكي (ت 626هـ) كان من أكثر البلاغيين إشارة إلى التّنوّع الأسلوبي في النّصّ الأدبي، فقد وقف عند قضايا مهمّة كالتّقديم والتّأخير والإيجاز والإطناب والمجاز، والتّشبيه وجعلها من الالتفاتات الّتي تحدث في الكلام يقول: «ويُسمّى هذا النّقل التفاتا عند علماء المعاني

---

[1] سورة فاطر، الآية **09**.

[2] الكشّاف، الزّمخشري، الجزء**03**، ص**301**.

[3] البلاغة والأسلوبية، محمد عبد المطّلب، ص**277**.

والعرب يستكثرون منه ويرون أنّ الكلام إذا انتقل من أسلوب إلى أسلوب أدخل في القبول عند السّامع، وأحسن تطرية لنشاطه».[1]

وتبدو براعة السّكّاكي في نقله لمبحث الالتفات من البديع إلى علم المعاني لاشتماله على خاصّية في التّركيب —وهي الانتقال من أسلوب إلى آخر– يُراعي فيها مقتضى الحال، كما توضّحت رؤيته لعمليّة العدول حيث وسّع من دائرتها فيما مثّل به من قوله امرئ القيس:

تَطاوَلَ لَيْلُكَ بالإِثْمِدِ ∃ ونَامَ الخَلِيُّ ولَـمْ تَرْقُدِ

وبَاتَ وباتَتْ لَهُ لَيْلَةٌ ∃ كَلَيْلَةِ ذِي العَائِرِ، الأَرْمَدِ

وذلِكَ مِنْنَبَإٍ جَاءَني ∃ وَخُبِّرْتُهُ عَنْ أَبي الأَسْوَدِ[2]

فظاهر الحديث كان يقتضي البدء بلسان المتكلّم، فالعدول هنا ليس بالنّسبة لكلام سابق، وإنّما بالنّسبة للأصل الّذي يجب أن يكون عليه الكلام وبهذا يدخل التّجريد في مجال الالتفات.[3]

فقد استعمل الشّاعر ثلاثة أنواع من الضّمائر في أبياته (مخاطب، غائب، متكلّم)، وهي تشير كلّها إلى شخص واحد هو الشّاعر نفسه والضّميران في البيت الأوّل للمخاطب، وهذا ما يُسمّى بالتّجريد ومعناه أن يُجرّد الشّاعر من نفسه شخصا آخر يُخاطبه، وهي طريقة مستخدمة في الشّعر، لذلك عدّها الباحثون جزءا من اللّغة الشّعريّة ويتغيّر الضّمير في البيتين التّاليين ويُعدّ سمة أسلوبية وتمثيلها يكون كالآتي:

نسق– مخالفة تبتدئ نسقا جديدا — مخالفة

وهذا التّغيير في تشكيل الأسلوب له دلالة خاصّة كما له تأثير على القارئ ،حيث أنّ الانتقال من ضمير إلى ضمير آخر مغاير يحدث اهتزازا في مرجعيّة الضّمير على المستوى السّطحي للصّياغة.

وبهذا يتّضح أنّ السّكاّكي يميل إلى توسيع نطاق النّسق المثالي الّذي يمثّل الالتفات عدولا عنها،فليست القاعدة عنده « ما يمثّله ظاهر العبارة وإنّما يوسّع دائرة النّمط ليشمل هذا البُعد

---

[1] **مفتاح العلوم، السّكّاكي، ص137.**

[2] **ديوان امرئ القيس، اعتنى به وشرحه، عبد الرّحمن المصطاوي، دار المعرفة ، بيروت،ط2(2004م)، ص87.**

[3] **ينظر: مفتاح العلوم، السّكّاكي، ص(86–87).**

الميتافيزيقي للّغة البعد المعتمد على التّقدير أيضا إمعانا في تسجيل الخلاف، وتعميق فجوة الانحراف بين المقولة النّحوية والأسلوب البليغ »[1].

أمّا ابن الأثير(ت637هـ) فقد حصر قضّية العدول في مبحث الالتفات الّذي يرى فيه ضابطا محدّدا في الكلام، و يكون بحسب مواقعه في البلاغة وموارده في الخطاب «فالنّاظر إنّما يعرف حسن مواقع الالتفات إذا نظر في كلّ موضع يكون فيه، فيعرف قدر بلاغته بالإضافة إلى ذلك الموضع بعينه».[2]

فإبداعية الالتفات تتجلّى في كونها أسلوبا دلاليا وانتقاليا، يتمّ فيه تحويل الخطاب من صيغ معيّنة إلى صيغ أخرى مختلفة عنها، وهذا الانتقال هو ما يولّد الشّحنة الجمالية والابلاغية بالنّظر إلى الموضع الّذي يكون فيه ذلك أنّ معناه« التّعبير عن معنى بطريقة من الطّرق الثلاثة (التّكلّم،الغيبة،الخطاب) بعد التّعبير عنه بطريق آخر ».[3]

وهذا التّعريف يشير إلى « أنّ الكلام بدأ بأحد الطّرق الثّلاثة، ثمّ عدل عنها إلى طريق آخر ،وقد تحقّق هذا العدول من خلال انحراف الكلام عن البنى التّركيبية الّتي تخصّ الطّريق الأوّل واختياره في تركيبته تخصّ الطّريق الجديد الّذي عُدل إليه ».[4]

والغرض الموجب لاستعمال هذا الأسلوب لا يجري على وتيرة واحدة، وإنّما هو مقصور على العناية بالمعنى المقصود لذلك قال ابن الأثير:« إنّ العدول عن صيغة من الألفاظ إلى صيغة أخرى لا يكون إلاّ لنوع خصوصية اقتضت ذلك ».[5]

---

1 اللّغة في النّقد العربي، عبد الحكيم راضي، ص**250**.

2 المثل السّائر، ابن الأثير، ج**2**، ص**173**.

3 الإيضاح في علوم البلاغة، القزويني، ص**72**.

4 جامعة أمّ القرى لعلوم الشّريعة واللّغة العربية وآدابها(مجلّة) ، " العدول في البنية التّركيبية قراءة في التّراث البلاغي"، إبراهيم بن منصور التركي، المجلّد **19**، العدد**40** (**1428**هـ)، ص**571**.

5 المثل السّائر، ابن الأثير، الجزء**02**، ص**172**.

وتتجلّى فنّية الالتفات في المهارة الاختلاسية الّتي يُمارسها الأسلوب وتلتبس بالضّمائر والأزمنة فيصبح الالتفات أسلوبا مرتبطا بالدّلالة والمعنى والصّياغة من جهة، وبدلالة القراءة والتّقبّل من جهة أخرى « فالنّاظر إنّما يعرف حسن مواقع الالتفات إذا نظر في كلّ موضع يكون فيه ».[1]

فكما تخلق الكتابة إبداعيتها، فإنّ القراءة أيضا تتحوّل إلى فاعلية إنتاجية في تصوّرها للحالة الّتي يكون عليها الخطاب عبر انتقاله من صيغة إلى صيغة غير متشابهة، ومن سياق تعبير يعكسه الشّكل التّركيبي إلى سياق مغاير، وقد قسّم ابن الأثير الالتفات إلى ثلاثة أقسام هي:

1- القسم الأوّل: الانتقال من الغيبة إلى الخطاب ومن شواهده قوله تعالى:﴿**الْحَمْدُ لِلَّهِ رَبِّ الْعَالَمِينَ، الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ، مَالِكِ يَوْمِ الدِّينِ، إِيَّاكَ نَعْبُدُ وَإِيَّاكَ نَسْتَعِينُ**﴾[2]، عدل فيها عن الغيبة (الحمد لله ربّ العالمين) إلى الخطاب« (إيّاك نعبد وإيّاك نستعين)، لأنّ الحمد دون العبادة، ألا تراك تحمد نَظِيرَكَ ولا تعبده، فلمّا كانت الحال كذلك، استعمل لفظ الحمد لتوسّطه مع الغيبة في الخبر فقال: الحمد لله، ولم يقل الحمد لك ولما صار إلى العبادة التّي هي أقصى الطّاعات قال: إيّاك نعبد، فخاطب بالعبادة إصراحا بها، وتقرّبا منه — عزّ اسمه- بالانتهاء إلى محدود منها».[3]

- الانتقال من الخطاب إلى الغيبة في قوله تعالى:﴿**اهدِنَا الصِّرَاطَ الْمُسْتَقِيمَ، صِرَاطَ الَّذِينَ أَنْعَمْتَ عَلَيْهِمْ غَيْرِ الْمَغْضُوبِ عَلَيْهِمْ وَلاَ الضَّالِّينَ**﴾[4]، «فصرّح بالخطاب لمّا ذكر النّعمة، ثمّ قال: (غير المغضوب عليهم) عطفا على الأوّل، لأنّ الأوّل موضع التّقرّب من الله بذكر نعمه، فلمّا صار إلى ذكر الغضب جاء باللّفظ منحرفا عن ذكر الغاضب، فأسند النّعمة إليه لفظا وزَوَى عنه لفظ الغضب تحنّنا ولطفا»[5].والهدف المعنوي من هذا العدول في هذا التّركيب الأسلوبي هو تعظيم شأن المخاطِب.

---

[1] **نفسه، الجزء 02، ص173.**

[2] **سورة الفاتحة، الآيات(2-3-4-5).**

[3] **المثل السّائر، ابن الأثير، الجزء02، ص170.**

[4] **سورة الفاتحة، الآيتان (06-07).**

[5] **المثل السّائر، ابن الأثير، الجزء02، ص171.**

2- القسم الثّاني: العدول عن الفعل المستقبل إلى فعل الأمر وعن الفعل الماضي إلى فعل الأمر:يقول ابن الأثير: « وليس الانتقال فيه من صيغة إلى صيغة طلبا للتوسّع في أساليب الكلام فقط... وإنّما يقصد إليه تعظيما لحال من أجري عليه الفعل المستقبل، وتفخيما لأمره والضدّ من ذلك فيمن أجري عليه فعل الأمر ».[1]

ومن شواهد العدول عن المضارع إلى الأمر قوله تعالى: ﴿ **قَالُواْ يَا هُودُ مَا جِئْتَنَا بِبَيِّنَةٍ وَمَا نَحْنُ بِتَارِكِي آلِهَتِنَا عَن قَوْلِكَ وَمَا نَحْنُ لَكَ بِمُؤْمِنِينَ، إِن نَّقُولُ إِلاَّ اعْتَرَاكَ بَعْضُ آلِهَتِنَا بِسُوءٍ قَالَ إِنِّي أُشْهِدُ اللّهَ وَاشْهَدُواْ أَنِّي بَرِيءٌ مِّمَّا تُشْرِكُونَ**﴾[2].

ترد الآية في سياق سرد قصّة سيّدنا هود – عليه السّلام- فكانت صيغتها الزّمن الحاضر،حيث بدأت باستخدام صيغة المضارع (أشهد) حين ذُكر لفظ الجلالة (الله) لإفادة أنّ إشهاد الله على البراءة من الشّرك صحيح ثابت، ثمّ تتباعد المواقف بين الطّرفين (هود وقومه)، وتتّسع الهوّة بينهما فيتمّ الانتقال إلى صيغة الأمر (واشهدوا) الّتي تستلزم طرفين: آمر مطاع (النّبي هود) ومأمور ضعيف(قوم هود)، والانتقال إلى صيغة الأمر أفاد حدوث الجفاء التّامّ والتّهاون لدينهم وآلهتهم المزعومة[3]، وقد جسّد الأسلوب العدولي بصياغته المخالفة لمقتضى الظّاهر مواقف الطّرفين المتباعدين.

أمّا العدول عن الفعل الماضي إلى الأمر فيقول فيه ابن الأثير: «وإنّما يفعل ذلك توكيدا لما أجري عليه فعل الأمر بمكان العناية بتحقيقه كقوله تعالى: ﴿**قُلْ أَمَرَ رَبِّي بِالْقِسْطِ وَأَقِيمُواْ وُجُوهَكُمْ عِندَ كُلِّ مَسْجِدٍ وَادْعُوهُ مُخْلِصِينَ لَهُ الدِّينَ كَمَا بَدَأَكُمْ تَعُودُونَ**﴾[4]»[5].

وكان تقدير الكلام "أمر ربي بالقسط وبإقامة وجوهكم عند كلّ مسجد" فعدل عن ذلك إلى فعل الأمر، لغاية توكيده في نفوسهم ذلك أنّ الصّلاة من أوّكد فرائض الله على عباده.

---

[1] السابق، الجزء **02**، **179**.

[2] سورة هود، الآيتان (**53-54**).

[3] ينظر: المثل السّائر، ابن الأثير، الجزء**02**، ص **179**.

[4] سورة الأعراف، الآية **29**.

[5] المثل السّائر، ابن الأثير، الجزء **02**، ص**179**.

3- القسم الثّالث: الإخبار عن الماضي بالمستقبل وعن المستقبل بالماضي ومن شواهد الأوّل قوله تعالى: ﴿**أَلَمْ تَرَ أَنَّ اللَّهَ أَنزَلَ مِنَ السَّمَاء مَاء فَتُصْبِحُ الْأَرْضُ مُخْضَرَّةً إِنَّ اللَّهَ لَطِيفٌ خَبِيرٌ**﴾[1].

فقد عدل عن الفعل الماضي "أنزل" إلى المستقبل "فتصبح الأرض مخضرّة" ولم يقل "فأصبحت" عطفا على "أنزل"، والفائدة من ذلك أنّ أثر المطر يبقى زمانا بعيدا أمّا إنزال الماء فيمضي وجوده، واستمرار الأرض خضراء يشعّ في النّفوس الطّمأنينة على دوام أرزاقهم، وهكذا يُصبح الإخبار عن الحدث الماضي بفعل المستقبل ذا مغزى جمالي وبلاغي محض، إذ يمكّن المتلقّي من استحضار صورة الحدث وكأنّها ماثلة أمام مخيلته ليعايشها بنفسه فيكون كأنّه حاضريتفاعل معها.[2]

أمّا شاهد الجزء الثّاني أي عن صيغة المضارع إلى صيغة الماضي فقوله تعالى:﴿**وَيَوْمَ يُنفَخُ فِي الصُّورِ فَفَزِعَ مَن فِي السَّمَاوَاتِ وَمَن فِي الْأَرْضِ إِلاَّ مَن شَاء اللَّهُ وَكُلٌّ أَتَوْهُ دَاخِرِينَ**﴾[3].

يقول ابن الأثير معلّقا على هذا العدول :« إنّما قال (ففزع) بلفظ الماضي بعد قوله [ينفخ] وهو المستقبل للإشعار بتحقيق الفزع، وأنّه كائن لا محالة لأنّ الفعل الماضي يدلّ على وجود الفعل وكونه مقطوعا به ».[4]

وهكذا نجد ابن الأثير قد أكثر الحديث عن الالتفات فطوّره ونقله إلى مجال أوسع من سابقيه فأحدث تآلفا تامّا بين ثنائية الاختيار والتّركيب، كما كشف عن أسراره ولطائفه وتشعّب دلالاته ودقائقه، فتوضّحت الرّؤية بذلك على أنّ الالتفات ينظر إليه بوصفه عدول من تركيب إلى تركيب، وغاية هذا العدول هو تحقيق المعاني الإبلاغية والجمالية.

وما يمكن قوله: أنّ ثمّة نوعان من العدول عند النّحويين والبلاغيين.

1- عدول في المبنى: وهو عدول عن ظاهر اللّفظ والتّركيب.

---

[1] سورة الحجّ، الآية 63.

[2] ينظر: جماليات الالتفات، عز الدّين إسماعيل، منشورات النادي الأدبي الثّقافي، جدّة ، (1988م)، ص892.

[3] سورة النّمل، الآية 87.

[4] المثل السّائر، ابن الأثير، الجزء02، ص185.

2- عدول في المعنى: وهو عدول عن ظاهر المعنى.

وقد صرف البلاغيّون واللّغويون جلّ اهتماماتهم إلى هذين النّوعين من العدول ونفذوا منها إلى ملامح جمالية وأسلوبية من خلال النّصّ القرآني، ذلك أنّ نظام عربية القرآن يمتاز بالحيوية والمرونة؛ إذ يضيق ويتّسع بحسب الحاجة والمستوى اللّغوي والمخاطِب والخطاب وكلّما زاد حمل الكلام بعضه على بعض بُعدا بلغ دقّة دلالية وأدّى أسرار بيانية لا يفهمها كلّ إنسان إلاّ المختصّون بأسلوب القرآن وأصحاب الذّائقة الفنّية كالزّمخشري في تفسيره.

وممّا يتّضح لنا أنّ البلاغيّين لا يعتدون من حيث القيمة الجمالية إلاّ بما يمثّل عدولا عن أصل معنى الكلام، بمعنى أنّ البحث البلاغي عند العرب يرتكز على مقولتين هما: الأصل المألوف، ثمّ العدول عنه« مع بيان مراتب العدول وآثاره الجمالية الّتي تتّصل بالمعنى وتلوّنه،وتصله بحالة المخاطَب في غالب الأحيان وبحالة المتكلّم في القليل منها ».[1]

وقد لاحظ ابن قيم الجوزية أثناء انشغاله بالدّراسات القرآنية مباينة الخطاب القرآني للخطاب البشري في كتابه "بدائع الفوائد" الّذي يضمّ مباحث لغوية ونحويّة وبلاغية وفقهيّة وتفسيرية، ففسّر النّصّ القرآني في ضوء مفهوم العدول، وذلك من خلال عبارات اندسّت وتردّدت كثيرا في هذا الكتاب منها "قال كذا ولم يقل كذا"، "عدل عن هذه العبارة إلى ألطف عبارة"، " وتأمّل –رحمك الله- السّرّ في عدوله سبحانه وتعالى عن كذا إلى كذا".

يقول :« في ذكر المفرد والجمع وأسباب اختلاف العلامات الدّالّة على الجمع واختصاص كلّ محلّ بعلامته ووقوع المفرد موقع الجملة وعكسه، وأين يُحسن مراعاة الأصل وأين يُحسن العدول عنه هذا فصل نافع جدّا يطّلعك على سرّ هذه اللّغة العظيمة القدر المفضّلة على سائر الأمم ».[2]

فالقول يُشير إلى وجود مستويين لغويين متمايزين:

الأوّل- أين يُحسن مراعاة الأصل

---

[1] **البلاغة والأسلوبية، عبد المطّلب محمد، ص270.**

[2] **بدائع الفوائد، شمس الدّين بن قيم الجوزية، مراجعة محمد عبد القادر الفاضلي، وأحمد عوض أبو الشباب، المكتبة العصرية، بيروت، ط1(2001م)، ج1، ص132.**

وثانيهما- أين يُحسن العدول عنه (فرع عن هذا الأصل) و« بهذا يكون الحديث عن العدول يفترض وجود نمط معياري ثابت للّغة يمكن أن تُقاس إليه كمّية العدول ومداه في الأسلوب ».[1]

فيُصبح العدول عند ابن قيّم الجوزية: « خروج عن أصل لغوي مفترض، ونمط معياري ثابت، تحقيقا لأهداف فنّية وجمالية ودلالات لطيفة بديعة، كما أنّه منبّه أسلوبي يُثير الاهتمام ويدعو إلى التّأمّل ».[2]

ويتوقّف ابن قيّم عند آيات كثيرة تتضمّن العدول عن الأصل كما في تفسيره لقوله تعالى: ﴿**الَّذِي خَلَقَنِي فَهُوَ يَهْدِينِ، وَالَّذِي هُوَ يُطْعِمُنِي وَيَسْقِينِ، وَإِذَا مَرِضْتُ فَهُوَ يَشْفِينِ**﴾[3]، وقوله تعالى أيضا ﴿ **وَأَنَّا لا نَدْرِي أَشَرٌّ أُرِيدَ بِمَن فِي الأَرْضِ أَمْ أَرَادَ بِهِمْ رَبُّهُمْ رَشَدًا**﴾[4].

وتركيزه جاء على الفعلين "إذا مرضت" و"أُريد" حيث وجد أنّهما ينحوان نحوا مُغايرا لما هو متوقّع،وصيغتهما مخالفة لأصل مفترض فالفعل "إذا مرضت" يأتي مستندا إلى ضمير المتكلّم (إبراهيم عليه السّلام) وسط أفعال جاءت مُسندة إلى الله عزّ وجلّ (خلقني، يهدين، يسقين، يشفين،يُطعمني) وكذلك الفعل"أُريد" بني للمجهول وحُذف فاعله، والأصل أن يُبنى للمعلوم والحكمة الّتي اقتضت ذلك العدول هي التّأدّب في الخطاب مع الله عزّ وجلّ.[5]

وهذا ما يدلّ على أنّ للقرآن أسلوب خاصّ وطريقة معهودة لا يحيد عنها وهي «أنّ أفعال الإحسان والرّحمة والجود تُضاف إلى الله سبحانه وتعالى فيذكر فاعلها منسوبة إليه، ولا ينبني الفعل معها للمفعول، فإذا جيء بأفعال العدل والجزاء والعقوبة حُذف الفاعل وبني الفعل معها للمفعول أدبا في الخطاب وإضافته إلى الله أشرف فسمى أفعاله ».[6]

وأبرز أنواع العدول الّتي ذكرها المؤلّف في بدائعه ثلاثة هي:

---

[1] ندوة الدّراسة المصطلحية والعلوم الإسلامية، جامعة سيدي محمد بن عبد الله " العدول في بدائع الفوائد لابن القيّم الجوزية" محمد بوحمدي الجزء01، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط، (1993م)، ص168.

[2] نفسه، ص170.

[3] سورة الشّعراء، الآيات (78-79-80)

[4] سورة الجنّ، الآية 10.

[5] ينظر: بدائع الفوائد، ابن قيم الجوزية،ج2، ص25.

[6] بدائع الفوائد، ابن قيم الجوزية،ج2، ص25.

1- العدول المعجمي.

2- العدول التّركيبي.

3- العدول الصّرفي.

أ-العدول المعجمي:

ويقصد به إيثار كلمة على أخرى، تنتميان إل مجال دلالي واحد، وتشتركان في المعنى العام منها قوله تعالى:﴿ **يَوْمَ تَرَوْنَهَا تَذْهَلُ كُلُّ مُرْضِعَةٍ عَمَّا أَرْضَعَتْ وَتَضَعُ كُلُّ ذَاتِ حَمْلٍ حَمْلَهَا وَتَرَى النَّاسَ سُكَارَى وَمَا هُم بِسُكَارَى وَلَكِنَّ عَذَابَ اللَّهِ شَدِيدٌ**﴾[1].

يقول:«وتأمل رحمك الله تعالى السرّ البديع في عدوله سبحانه، عن "كلّ مرضعة" إلى قوله "ذات حمل"، فإنّ الحامل قد تُطلق على المهيّئة للحمل، وعلى من هي في أوّل حملها ومباديه، فإذا قيل: ذات حمل لم يكن إلاّ لمن ظهر حملها وصلح للوضع كاملا أو سقط كما يُقال: ذات ولد، فأتى في المرُضعة بالتّاء الّتي تحقّق فعل الرّضاعة دون التّهيّؤ لها».[2]

فذات الحمل «أبلغ في الدّلالة وأوفى بالمراد وأنسب للمقام لأنّ فيها إشارة إلى تحقّق وجود الحمل وقبوله للوضع »[3].

ب-العدول التّركيبي:

كشف ابن قيّم الجوزية عن علل بديعة في اختيار بعض الأساليب النّحويّة دون البعض الآخر وبيّن أنّ لكلّ تركيب من المعاني ما ليس لغيره، وأنّ كلّ تغيير مهما قلّ أو صغر ينتج عنه تحوّل في الدّلالة وينقلها من واد إلى واد، ومنها تحليله وتفسيره لتقديم السّلام في الابتداء بالتّحيّة وتأخيره في الرّدّ.

يقول: «وهنا نكتة بديعة ينبغي التّفطّن لها، وهي أنّ السّلام شرّع على الأحياء والأموات بتقديم اسمه على المسلّم عليهم لأنّه دعاء بخير، والأحسن في دعاء الخير أن يتقدّم الدّعاء به على

---

[1] سورة الحج، الآية **01**.

[2] بدائع الفوائد، ابن قيم الجوزية، ج**4**، ص**26**.

[3] ندوة الدّراسات المصطلحيّة، " العدول في بدائع الفوائد لابن قيم الجوزية" محمد بوحمدي، ص**171**.

المدعو له كقوله تعالى:﴿ **قَالُواْ أَتَعْجَبِينَ مِنْ أَمْرِ اللَّهِ رَحْمَتُ اللَّهِ وَبَرَكَاتُهُ عَلَيْكُمْ أَهْلَ الْبَيْتِ إِنَّهُ حَمِيدٌ مَّجِيدٌ**﴾[1] وقوله تعالى أيضا:﴿ **سَلامٌ عَلَى إِبْرَاهِيمَ**﴾[2]وقوله تعالى أيضا ﴿**سَلامٌ عَلَى نُوحٍ فِي الْعَالَمِينَ**﴾[3]، وقال أيضا:﴿**سَلامٌ عَلَيْكُم بِمَا صَبَرْتُمْ فَنِعْمَ عُقْبَى الدَّارِ**﴾[4].

أمّا الدّعاء بالشّرّ فيقدّم فيه المدعو عليه على المدعو به غالبا كقوله تعالى: ﴿**وَإِنَّ عَلَيْكَ لَعْنَتِي إِلَى يَوْمِ الدِّينِ** ﴾[5]، وقوله تعالى أيضا: ﴿**وَإِنَّ عَلَيْكَ اللَّعْنَةَ إِلَى يَوْمِ الدِّينِ** ﴾[6].وقوله تعالى أيضا: ﴿**وَمِنَ الأَعْرَابِ مَن يَتَّخِذُ مَا يُنفِقُ مَغْرَمًا وَيَتَرَبَّصُ بِكُمُ الدَّوَائِرَ عَلَيْهِمْ دَائِرَةُ السَّوْءِ وَاللَّهُ سَمِيعٌ عَلِيمٌ**﴾[7]».

ثمّ يشرح فائدة العدول إلى الابتداء بالسّلام فيقول:« وسرّ ذلك والله أعلم أنّ في الدّعاء بالخير قدّموا اسم الدّعاء المحبوب الّذي تشتهيه الأنفس وتطلبه، ويلذّ للسّمع لفظه فيبدأ السّمع بذكر الاسم المحبوب المطلوب، ويبدأ القلب بتصوّره فيفتح له القلب والسّمع، فيحصل له من السّرور والفرح ما يبعث على التّحابّ والتّواد والتّراحم الّذي هو المقصود بالسّلام، وأما في الدّعاء عليه ففي تقديم المدعو عليه إيذانا باختصاصه بذلك الدّعاء، وأنّه عليه وحده كأنّه قيل له: هذا عليك وحدك لا يشترك فيه السّامعون، بخلاف الدّعاء بالخير فإنّ المطلوب عمومه، وكلّ ما عمّ به الدّاعي كان أفضل»[8].

ج–العدول الصّرفي:

---

[1] سورة هود، الآية **73**.

[2] سورة الصّافّات، الآية **109**.

[3] سورة الصّافّات، الآية **79**.

[4] سورة الرّعد، الآية **24**.

[5] سورة ص، الآية **78**.

[6] سورة الحجر، الآية **35**.

[7] سورة التوبة، الآية **98**.

[8] بدائع الفوائد، ابن قيم الجوزية، ج**2**، ص**200**.

ناقش ابن قيّم الجوزية عدولا يمت بصلة إلى الصّرف وقضاياه،فوضّح أنّ للّفظة القرآنية الواحدة عوارض شتّى كالإفراد والتّثنية والجمع والتّعريف والتّنكير، ومثالها الأرض والسّماء،والظّلمات والنّور والمشرق والمغرب، وسبيل الحقّ وسبل الباطل، وولي المؤمنين وأولياء الكافرين، وقد لاحظ في كلّ ما أتى به من القرائن أنّه لا يعدل عن جهة إلى جهة إلاّ التماسا لمعنى ما، ومن ذلك إفراده للفظة النّور وجمعه للظّلمات « لما كانت الظّلمة بمنزلة طرق الباطل والنّور بمنزلة طريق الحقّ فقد أفردت النّور وجُمعت الظّلمات وعلى هذا جاء قوله:﴿**اللَّهُ وَلِيُّ الَّذِينَ آمَنُوا يُخْرِجُهُمْ مِنَ الظُّلُمَاتِ إِلَى النُّورِ ۖ وَالَّذِينَ كَفَرُوا أَوْلِيَاؤُهُمُ الطَّاغُوتُ يُخْرِجُونَهُمْ مِنَ النُّورِ إِلَى الظُّلُمَاتِ ۗ أُولَٰئِكَ أَصْحَابُ النَّارِ ۖ هُمْ فِيهَا خَالِدُونَ**﴾[1] فوحّد وليّ الّذين آمنوا وهو الله الواحد الأحد، وجمع الّذين كفروا لتعدّدهم وكثرتهم، وجمع الظّلمات وطرق الظّلال والغى لكثرتها واختلافها، ووحّد النّور وهو دينه الحقّ وطريقه المستقيم الّذي لا طريق إليه سواه».[2]

وهكذا يمضي ابن قيم الجوزية في توضيح أهمّية العدول من خلال النّصّ القرآني مبيّنا جمالياته وتفرّده من حيث الأسلوب والبلاغة واختلاف المعاني ودلالاتها الّتي تتجدّد وتتغيّر من لفظة إلى أخرى في إطار فاعلية السّياق يقول:« وانظر إلى أسرار الكتاب وعجائبه وموارد ألفاظه جمعا وإفرادا وتقديما وتأخيرا إلى غير ذلك من أسراره، فللّه الحمد والمنّة لا يحصي أحد من خلقه تثاء عليه ».[3]

وبهذا يُصبح العدول أو الانزياح في عُرف اللّغويّين والبلاغيّين خروج عن المعايير الأصلية للّغة بانتهاك نظام قواعدها والانحراف عن أنماطها وأعرافها وتقاليدها بما يسمح بتفجير طاقات الإيحاء والتّعبير، ذلك أنّ سعة المعنى وتأثّره بالمؤثّرات النّفسيّة والمقاميّة، ووضوح حقائقه وتعقيداته يتطلّب نظاما لغويا مرنا يستوعب الرّسالة الّتي يرسلها المبدع ويُعبّر عنها تعبيرا تعجز عنه اللّغة في مستواها النّمطي السّائد.

---

[1] سورة البقرة، الآية **257**.

[2] بدائع الفوائد، ابن قيم الجوزية، ج**1**، ص**146**.

[3] بدائع الفوائد، ابن قيم الجوزية، ج**1**، ص**142**.

فالعدول على هذا حركية فاعلة تفيد انتقال وتحوّل الكلام ممّا كان عليه في مألوف تصوّر السّامع إلى انتظام جديد غايته السّحر، وهذا التعبير رحلة نحو الكشف عن بنيات غائبة لا تُدْرك من ظاهر الخطاب، ولكنّها تستنبط بالمقاربة، حين تجد اللّغة نفسها في المفترق الّذي يكفل للصّياغة إيحاءات تشكيلية لا يمكن تقديرها.

ويتمّ هذا التّشكيل اللّغوي عبر الأسلوب الّذي يُوصف بأنّه انزياح عن المعيار، ولعلّ هذا ما يَطرح مبلغ ومدى الحرّية الّتي يستطيع المبدع أن يتحرّك في حدودها، وهي حرية شديدة التّنوّع ترتبط أساسا بالبنية والقصد، إذ العدول اختيار متعمد مدروس بعناية وتروّ لذلك كانت سماته جمالية بامتياز.

ثالثا: مفهوم الانزياح في الدّراسات الغربية الحديثة:

تضطلع النّظرية الأسلوبية بمهمّة رصد المظاهر الجمالية والإبداعية في اللّغة الأدبيّة، بحثا عن السّمات الخاصّة الّتي تُكسب العناصر اللّغوية تفرّدها وتميّزها، وتبيان العلاقات الخفيّة القائمة على مبدأ المشاكلة والاختلاف، وكشف ملامحها في تشكيل النّصّ بالنّزوع عن الهيكل اللّغوي المألوف، ويتحقّق هذا التّشكيل اللامألوف بالانزياح الأسلوبي الّذي يشكّل قاعدة أساسية وجوهرية في الدّراسات الأسلوبية ذلك أنّ الأسلوب انحراف عن لغة المواضعة باعتباره نمطا متميّزا عنها « فإذا كانت لغة المواضعة هي المعيار الأوّلي ، فإنّ الدّراسة اللّغوية للأسلوب تبحث عن كيفيات هذا الانحراف، وتؤسّس درسا خاصّا به يكون هو لبّ الدّراسات الأسلوبية الّتي تكشف عن طبيعة هذا التّباين والانحراف »[1].

وقد شكّلت هذه النّظرة للأسلوب محور الدّراسات الغربية الّتي وثّقت الصّلة في أبحاثها بين الأسلوب والانزياح انطلاقا من مقولة فاليري Valeryعن الانزياح إذ يقول:« إنّ كلّ عمل مكتوب، وكلّ إنتاج من منتجات اللّغة يحوي آثارا أو عناصر مميّزة، لها خصائص سوف ندرسها، وسأطلق عليها مؤقّتا وصف الخصائص الشّعريّة، فعندما ينحرف الكلام انحرافا معيّنا عن التّعبير المباشر؛ أي عن أقلّ طرق التّعبير حساسيّة، وعندما يُؤدّي بنا هذا الانحراف إلى الانتباه بشكل ما إلى دينا إلى دنيا

[1] الجامعة الإسلامية(مجلّة)،"مقاربة أسلوبية لشعر عز الدّين مناصرة ديوان جفرا نموذجا"، يوسف رزقة، المجلد **10**، العدد**02**، سنة (**2002**م)، غزّة، فلسطين، ص**334**.

من العلاقات المتميّزة عن الواقع العملي الخالص، فإنّنا نرى إمكانية توسيع هذه الرّقعة الفذّة، ونشعر بأنّنا وضعنا يدنا على معدن كريم نابض بالحياة قد يكون قادرا على التّطوّر والنّموّ ».[1]

وعلى هذا الأساس اعتبر الانزياح منهجا قادرا على خلق مستويات دلالية وجمالية وإبلاغية تتجاوز المستوى الوضعي الأوّلي بحثا عن التّأثير والتّشويق، فهو –كما يُشير– "معدن كريم نابض بالحياة" من حيث أنّه نهج موصل لإنتاج قيم دلالية تكشف عن تنوّع لا حدود له فهو «منهجية لتشكيل اللّغة جماليا وفق اختراق المألوف».[2]

وقد خلق فاليري من خلال نظرته تلك أجواء واسعة للبحث والاستقصاء، حيث نقل جون كوهن"Jean cohen" عبارة عميقة وهي « أنّ الشّعر لغة داخل لغة، ونظام لغوي جديد ينبني على أنقاض من القديم، وبه يتشكّل نمط من الدّلالة جديد وسبيل ذلك هو اللاّمعقولية، إذ أنّها هي الطّريق الحتميّة الّتي ينبغي للشّاعر أن يعبرها إذا ما كان يرغب في أن يحمل اللّغة على أن تقول ما لا يمكن أن تقوله بالطّرق العادية أبدا »[3].

فالمفتاح التّفسيري للّغة هو اللّغة نفسها، حيث تتحوّل من شكلها النّمطي المعقول إلى شكل مغاير لا معقول لتكسِر التّوقّع وتُكسب الكلام جاذبية وجمالا لا يُكتسب بالطّرق العادية المألوفة.

وتخطّت مقولة فاليري (Valery) في الانزياح صاحبها لتصبح عاملا مشتركا في كثير من التّوجّهات المنهجيّة المختلفة والمدارس النّقديّة.

ولعلّ أوّ ل من ابتدأ هذا التّوجّه وعمّق فكرة الانزياح الباحث ليوسبيتزر حيث عمد –كما يقول عن نفسه– في أوقات مطالعته للرّويات الفرنسية الحديثة إلى وضع خطّ تحت العبارات الّتي لفتت انتباهه، وبدت منزاحة انزياحا بيّنا عن الاستعمال الشّائع، ثمّ وجد بعد المقارنة بين معظم هذه العبارات نوعا من التّلاقي، ومن ثمّ فقد راح يبحث عن أصل روحي ونفسي مشترك لهذه الانزياحات في نفس الكاتب.

---

[1] الرّؤيا الإبداعية، هاسكل بلوك، هيرمان سالنجر، ترجمة أسعد حليم، مكتبة النّهضة، مصر، (**1966**م)، ص**20**.

[2] اللّغة العربية الأردنيّة(مجلّة) ، مقال بعنوان "التّماسك النّصّي وفرادة التشكيل" عبد الله عنبر، ص**253**.

[3] بنية اللّغة الشّعرية، جان كوهن، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنّشر، الدار البيضاء، المغرب، ط**1**(**1986**م)، ص**129**.

ويقوم عمل ليوسبيتزر حول الانزياح على مراحل هي:

1- العثور على الانزياح في الأسلوب قياسا على الاستعمال الشّائع.

2- تقديره واعتباره سمة مميّزة

3- الملاءمة بينه وبين روح الأثر الأدبي.

4- استنباط الخصائص الفردية للعبقرية المبدعة.

5- تحديد نزعة عامّة من نزعات العصر.[1]

فاستقراء السّمات الخاصّة للكاتب تتأتّى من حركة انتقال النّاقد من الوقائع اللّسانية إلى الحالات النّفسية؛ بمعنى الانتقال من السّطح إلى العمق، « فالانحراف الأسلوبي الفردي عن نهج قياسي لابدّ وأن يكشف عن تحوّل في نفسية العصر »[2]، كما أنّ « التّجربة الدّاخلية للكاتب تصوّر العصر أو تنبئ عمّا يحدث فيه»[3].

ومن هنا سعى هذا الباحث إلى اتّخاذ مفهوم الانزياح سبيلا في معالجة وتحديد الخاصّية الأسلوبية، ليكشف عن كثافة عمقها ودرجة نجاعتها في استثمار الطّاقات الكامنة في الوجه المرصود أو الخفيّ من اللّغة.

أمّا تودوروف فقد نظر للأسلوب اعتمادا على مبدأ الانزياح فعرّفه بأنّه «لحن مبرّر ما كان يوجد لو أنّ اللّغة الأدبية كانت تطبيقا كلّيّا للأشكال النّحويّة الأولى ».[4]

فالانزياح في نظره لحن مبرّر، إذ يتجاوز النّحو نحو اللاّنحو فيضيء طاقة اللّغة في التّشكيل النّصّي ليزخر بالحيوية وصولا إلى البنى التّأثيرية، لذلك قرّر أنّ الاستعمال اللّغوي محصور في ثلاثة أضرُب من الممارسات وهي:

1-المستوى النّحوي.

2-المستوى اللاّنحوي.

1الانزياح من منظور الدّراسات الأسلوبية، أحمد محمّد ويس، ص88.

2البنى الأسلوبية، حسن ناظم، ص35.

3الانزياح من منظور الدّراسات الأسلوبية، أحمد محمّد ويس، ص89.

4الأسلوبية والأسلوب، عبد السّلام المسدّي، ص82.

3- المستوى المرفوض.

ويُمثّل المستوى الثّاني بالنّسبة لتودوروف أريحية اللّغة في ما يَسَعُ الإنسان أن يتصرّف فيه.[1]

وتولي الشّكلانية الرّوسيّة اهتماما بالغا بالانزياح في اللّغة الأدبية، فالأدب بالنّسبة إليها «استخدام خاص للّغة، وهو انحراف عن اللّغة العاديّة وتحوّل عن استخدام اللّغة استخداما منطقيّا وتقليديا إلى استخدام قائم على المحاكاة والأيقونية »[2].

هذه القاعدة هي الّتي بنى عليها الشّكلانيون الرّوس نظرتهم إذ استبعدوا كلّ ما هو مألوف وتقليدي من اللّغة الأدبية، وركّزوا اهتمامهم على ما يُسمّى بمبدأ التّغريب، وهو مفهوم ظهر عند ناقد من نقّاد هذه المدرسة وهو "شكلوفسكي"(1893-1984) حيث يرى أنّ :

« الفنّ إذ ينزع الألفة عن الأشياء وقد غدت مألوفة تنعش فينا حاسّة الحياة والتّجربة ويحملنا على تلقّي الأشياء تلقيا جديدا ».[3]

لذلك اعتبر الباحثون في هذا الاتّجاه الصّورة الشّعرية تحويل للشّيء المعتاد إلى أمر غريب يُقَدّم تحت ضوء جديد، ويوضع في سياق غير متوقّع بحيث يخلق المفاجأة والغرابة في ذهن المتلقّي.

ومن هنا أصبحت وظيفة الشّعر المتوفّرة على هذه الصّورة هي جعل الصّورة منزاحة وصعبة ومتشعّبة في تصاريف الأداء اللّغوي فاللّغة اليومية – حسب رأيهم – تتحوّل في الشّعر إلى لغة غريبة إمّا صوتيا أو معجميا أو دلاليا وهذا هو الأساس الشّكلي للشّعر.[4]

ويغوص "موكاروفسكي"(Mukarovesky) –وهو من الشّكلانيين- في البحث عن اللّغة المعيارية واللّغة الشّعرية، لينتهي إلى أنّ السّمة الّتي تميّزاللّغة الشّعرية عن اللّغة المعيارية هي انحرافها عن قانوناللّغة المعيارية وخرقها له فضلا عمّا تمتاز به من معجم خاصّ وصيغ نحوية سمّاها الضّرائر الشّعرية Poetisms.[5]

---

[1] يُنظر: الأسلوبية والأسلوب، عبد السّلام المسدّي، ص 82.

[2] الانزياح من منظور الدّراسات الأسلوبية، أحمد محمّد ويس، ص 92.

[3] الانزياح من منظور الدّراسات الأسلوبية، أحمد محمّد ويس، ص93.

[4] ينظر: المرجع السابق، ص94.

[5] ينظر: فصول (مجلة)، " اللّغة المعيارية واللّغة الشّعرية" ترجمة ألفت كمال الروبي ، المجلد 05، العدد01، (1988م)، ص41.

ويقول: « إنّ انتهاك قانون اللّغة المعيارية – الانتهاك المنظّم- هو الّذي يجعل الاستخدام الشّعري للّغة ممكنا ومن دون هذا الامكان لن يوجد الشّعر، وكلّما كان قانون اللّغة المعيارية أكثر ثباتا في لغة ما كان انتهاكه أكثر تنوّعا، ومن ثمّ كثرت إمكانيات الشّعر في تلك اللّغة،ومن ناحية أخرى كلّما قلّ الوعي بهذا القانون قلّت إمكانيات الانتهاك ومن ثمّ تقلّ إمكانات الشّعر». [1]

يربط الباحث بين الانزياح والشّعر ويجعله ضرورة لوجوده فثبات قانون اللّغة المعيارية هو ما يُحدّد درجة الانزياح وتنوّعه؛ حيث يسمح هذا الثّبات بمعرفة أصول اللّغة وقوانينها، بنحتها وتركيبها وفق تجاوزات صياغية فريدة تظهر إمكانياتها الخفيّة وأسرارها العجيبة.

ونُرصد مفهوما للانزياح لشكلاني آخر وهو "رومان جاكبسون" من خلال تحديده للأسلوب إذ يقول: «الأسلوب عنف منظّم مقترف بحقّ الكلام العادي »[2]، فالأسلوب وفق هذا الرّأي لغة خاصّة تتّصف بتشويه مقصود اللّغة العاديّة عن طريق العنف المنظّم، وقد أكّد هذا الكلام في تعريفه للأسلوبية أيضا حيث قال أنّها: « بحث عمّا يتميّز به الكلام الفنّي من بقية مستويات الخطاب أوّلا ومن سائر أصناف الفنون الإنسانية ثانيا». [3]

إذ تحاول ارتياد أشدّ المناطق إخفاءً في العمل الفنّي بشكل خاصّ بُغية تقصّي العلاقات البنائية وتجلية أسرارها الإبلاغية والجمالية، ولا تنبني هذه الأسرار والخفايا إلاّ بالانزياح المتمظهر عبر خصوصية التّشكيل، وقد حاول التّدقيق أكثر في بلورة مفهوم الانزياح ونعته" بخيبة الانتظار" من باب تسمية الشّيء بما يتولّد عنه، ويحيل هذا التّعريف على عنصر المفاجأة الّتي تتّضح بخروج الكلام عن المألوف.

ولقد استغلّ "جاكبسون" معطى لسانيا قارّا يتمثّل في أنّ الحدث اللّساني هو تركيب عمليتين متواليتين في الزّمن ومتطابقتين في الوظيفة وهما اختيار المتكلّم لأدواته التّعبيرية من الرّصيد المعجمي

---

[1] نفسه، ص**42**.

[2]**الانزياح من منظور الدّراسات الأسلوبية، أحمد محمّد ويس، ص 97.**

[3]**الأسلوبية والأسلوب، عبد السّلام المسدّي، ص 37.**

للّغة ثمّ تركيبه لها تركيبا تقتضي بعضه قوانين النّحو وتسمح ببعضه الآخر سبل التّصرّف في الاستعمال وهنا يحدث الانزياح.

ويبدو واضحا أنّ مفاهيم الانزياح لدى بعض الشّكلانيّين تصبّ في سياق دلالي واحد هو القول بأنّ الخطاب الشّعري يعيش تجاذبا مستمرّا بين الثّبات والتّحوّل، وبين المحافظة على المعيار وخرقه، حيث تتحقّق اللّغة الشّعريّة كنوع لغوي يزداد ابتعادا عن اللّغة المعيارية، وإن كانت هذه الأخيرة – بحسب هؤلاء– الخلفية الأساسية للّغة الّتي ينعكس عليها التّعريف الجمالي المتعمّد للمكوّنات اللّغوية للإبداع.

أمّا نقّاد البنيوية فقد أجمعوا على أنّ أهمّ العناصر الخاصّة بالقول الجمالي، هو أنّه يكسر نظام الإمكانات اللّغوية الّذي يهدف إلى نقل المعاني العادية.[1]وقد احتضن هذا الاتّجاه اللّغة الأدبية باعتبارها انحرافا.

وقد حاول "تشومسكي" بدوره ربط النّحو التّوليدي التحويلي بأسلوبية الانزياح من مبدأ مفاده أنّه ينبغي للجملة أن توافق القواعد النّحوية وأن تقبلها أذن السّامع والمتكلّم، بَيْدَ أنّه لاحظ أنّه يُمكن أن تُوافق الجملة قواعد النّحو، لكنّها تبدو غير مفهومة معنويّا بسبب من اختلال العلاقات وقد أوضح ذلك بمثاله الشّهير: « إن أفكارا خضراء عديمة اللّون تنام بعنف »[2].

فالجملة صحيحة نحويّا ونظما لكنّها معقّدة من حيث دلالتها الإبلاغية، فكيف يُسند النّوم واللّون والعنف للأفكار؟

واتّضح بعد مناقشات واسعة حول هذه الجملة إلى أنّها خُرّجت عن القواعد الدّلالية، وهي قد تُؤَوَّل وتُفهم ولكنّها من منظور دراسات النّحو التّوليدي التّحويلي خارجة على قواعد النّحو والدّلالة، وهو ما دفع "تشومسكي" إلى القبول بوجود درجات مختلفة من الشّذوذ وميّز بين ثلاثة أنواع من الانحراف:

1- عندما تنتهك مرتبة معجمية.

---

[1] ينظر: نظرية البنائية في النّقد الأدبي، صلاح فضل، مكتبة الانجلو مصرية ، القاهرة، ط2(1980م)، ص375.

[2] الانزياح من منظور الدّراسات الأسلوبية، أحمد محمّد ويس، ص 99.

2- عندما توجد مُشكلة مع ملمح متفرّع عن مرتبة صارمة.

3- عندما تؤثّر اللّغة المنحرفة على قواعد التّحديد الاختيارية.[1]

وقد استفادت أسلوبية الانزياح من هذه النّظرة للنّحو التّوليدي من « باب المفارقة بين البنية السّطحيّة والبنية العميقة خاصّة في الحالات الّتي توصف فيها البنية السّطحيّة بأنّها غير نحويّة».[2]

وقد تطوّر مفهوم الانزياح الأسلوبي تطوّرا جذريا على يد "ريفاتير" إذ استخلص منه مقولة التّضاد البنيوي[3] والمقصود بهذا المصطلح أنّ: « البنية الأسلوبية للنّصّ تتحدّد بتوالي العناصر المرسومة في مقابل غير المرسومة في مجموعات ثنائية تمثّل السّياق والإجراء المضادّ له الّذي لا ينفصل عنه».[4]

ويشير هذا التّحديد لمفهوم التّضاد البنيوي عند ريفاتير إلى الانزياح الذي يمثّل بالنّسبة له خروجا عن القواعد حينا ولجوءا إلى ما ندر من الصّيغ حينا آخر.[5] فقيمة هذا التّضاد الّذي يشكّله الانزياح يكمن في نظام العلاقات الذي يُقيمه بين عنصرين متقابلين، ويذكر المسدّي أنّ ريفاتير « حاول تدارك ما وجّه إلى مفهوم الانزياح من مطاعن تمثّلت في تحديد معيار التّعبير الذي ينزاح عنه الأسلوب، فكان أن اقترح مفهوم السّياق الأسلوبي، فيكون مفهوم النّمط العادي مرتبطا بهيكل النّصّ المدروس، ومعنى ذلك أنّ بنية النّصّ من حيث العبارات والصّيغ تبرز في مستويين اثنين: أحدهما يمثّل النّسيج الطّبيعي وثانيهما يزدوج معه، ويمثّل مقدار الخروج عن حدّه ».[6]

ويُفهم من هذا التّحديد أنّ الانزياح يحصل ضمن الحدث الأسلوبي الّذي يقوم على عنصرين مُهمّين هما:

1- بنية لغوية يمثّلها السّياق.

2- التّضاد القاطع لنسقه العادي بعنصر غير متوقّع.

---

[1] عالم الفكر(مجلة) ، "نحو تصوّر كلّي لأساليب الشّعر العربي المعاصر"، محمد صلاح فضل، المجلد 22 العدد03، (1994م)، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت، ص79.

[2] نظرية اللّغة في النّقد العربي، راضي عبد الحكيم، ص489.

[3] ينظر: علم الأسلوب، صلاح فضل، ص218.

4 نفسه ص215

[5] ينظر: الأسلوبية الرّؤية والتّطبيق، يوسف أبو العدّوس ، ص145.

6 الأسلوبية و الأسلوب عبد السلام المسدي، ص82

ويعتبر " ريفاتير" الانحراف حيلة مقصودة لجلب انتباه القارئ، وكان الاعتقاد السّائد أنّ النّمط العادي يُحدّده الاستعمال غير أنّ مفهوم الاستعمال نفسه نسبيّ، ولا يمكّن الدّارس من مقياس موضوعي صحيح، فيقترح ريفاتير تقويض مفهوم الاستعمال بما يُسمّيه" السّياق الأسلوبي" وقد استقرّت عنده فكرة الانحراف الدّاخلي بعد أن تبيّن له أنّ طريقة **القارئ العمدة**تكفي لاكتشاف الانحراف.

وقد اكتسب مفهوم الانزياح تطوّرا مُهمّا على يد جان كوهن (Jean Cohen)؛ حيث اعتبره مسألة جوهرية في لغة الشّعر، وقد انبنت نظرية الانزياح عند هذا الباحث من خلال كتابه "بنية اللّغة الشّعرية " على ثنائية (المعيار/ الانزياح) وهما مصطلحان مرتبطان بشكل واضح بالأسلوبية، و في دراسته تلك يعتقد أنّ الانزياح هو « خرق لقانون اللّغة، وهو وحده الّذي يزوّد الشّعرية بموضوعها الحقيقي ».[1] وقد ربط في تعريفه هذا بين الانزياح والصّورة البلاغية الّتي عرفتها البلاغة منذ القديم.

حيث اعتبرها انزياحات لغوية فالصّور البلاغية في رأيه ليست مجرّد زخرف زائد، بل إنّها «تكوّن جوهر الفنّ الشّعري نفسه، فهي الّتي تفكّ إسار الحمولة الشّعرية الّتي يُخفيها العالم، تلك الحمولة الّتي يحتفظ بها النّثر »[2]. الّذي يُعدّ بالنّسبة إليه الدّرجة الصّفر في الأسلوب.

ولعلّ هذه محاولة منه لإحياء الصّور البلاغية ودراستها في ضوء المعرفة اللّسانية الحديثة، وهو في بحثه ذلك يُلحّ على فصل لغة الشّعر عن لغة النّثر بتشخيصه للّغة الشّعرية باعتبارها انحرافا عن الكلام، فالشّعر عنده انزياح عن معيار هو قانون اللّغة، فكلّ صورة تخرق قاعدة من قواعد اللّغة أو مبدأ من مبادئها، إلاّ أنّ هذا الانزياح لا يكون شعريا إلاّ إذا كان محكوما بقانون يجعله مختلفا عن غير المعقول، فالباحث هنا يُحدّد ملامح الانزياح ودرجاته فيجعله محكوما بالفهم من خلال التّأويل، ولا يربطه بالشّعر إلاّ إذا خضع لعملية تصحيح تعيد له انسجامه ووظيفته التّواصلية، فالعملية التّفسيرية في الشّعر ذاتية من خلال البحث عن الملاءمة الكامنة وراء التّباينات، بينما في النّثر تكون الملاءمة عقلية منطقية.

1بنية اللّغة الشّعرية، جان كوهن، ص42.

[2]**نفسه، ص 46.**

ومن أهمّ مظاهر الانزياح الّتي تناولها كوهن في كتابه:

1- أنّ اللّغة تعمل على ضمان سلامة الرّسالة بترتيب الكلمات حسب مقتضيات قواعدها،ويعمل الشّعر على تشويشها بالتّقديم والتّأخير.

2- تسند اللّغة العادية إلى الأشياء صفات معهودة فيها بالفعل أو بالقوّة ويخرق الشّعر هذا المبدأ حين يُسند إلى الأشياء صفات غير معهودة فيها.

3- تحدّد اللّغة الأشياء وتعرّفها اعتمادا على صفات تفرّق بين الأنواع وتميّزها عن أجناسها، ويتّجه الشّعراء اتّجاها يخرق هذه القاعدة، فيعرف النّوع ويُميّزه بالصّفات الّتي تختصّ بالجنس.

4- تعمل اللّغة على تقوية الجمل بالتّرابط الدّلالي والنّحوي، وتُدعّم هذا التّرابط بعنصر صوتي هو الوقفة، ويعمل النّظام أو الوزن والتّرصيع على خرق هذا التّرابط بواسطة التّضمين بمعناه الواسع واختلاف الوقفة الدّلالية والنّظمية.[1]

وقد وضّح جان كوهن بأفكاره التّنظير الفعلي لمفهوم الانزياح ودوره في بناء جماليات النّصّ، فجعله لبّ اللّغة الشّعرية ومصدرا لخرق القانون، فالشّاعر بالنّسبة إليه يُمارس الخرق بجميع أشكاله، وتلك ليس حماقة يُعاقب عليها، وإنّما هي ضرورة في مملكة اللّغة هدفها إشاعة الجمال في النّصّ الأدبي الشّعري.

اهتمّت جماعة "مو" بمسألة انزياح الشّعر أيضا وبحثت عن النّسق الّذي تنتظم فيه مختلف الصّور وكلّ ما يكفل تفسير الانزياح، وذلك من خلال كتابها "البلاغة العامّة"؛ حيث حاولت الغوص في أعماق مفهوم الانزياح من الوجهة اللّسانية فعرّفته على أنّه « التّحريف الملموس لدرجة الصّفر».[2] ولاحظوا أنّ هذا المفهوم يطرح مشكلين:

أوّلا: هناك تحريفات إرادية تستهدف إخفاء عجز ألفاظ اللّغة.

ثانيا: يُجبرنا مفهوم درجة الصّفر على تقسيم الانزياح إلى قسمين:

القسم الأوّل: يغطّي المسافة الّتي تفصل الذّرات الدّلالية الأساس عن المجموعات المعجمية المهيّئة.

---

[1] ينظر: بنية اللّغة الشّعرية، جان كوهن، ص**07**.

2علامات في النّقد،(مجلة)"الانزياح المنطقي من منظور جماعة مو"، الحسن بوجلاين، المجلّد **17**، العدد **67**، سنة (**2008**م)، ص**167**.

القسم الثّاني: يُغطّي المسافة الإضافية الّتي تمّ قطعها في مجال لساني بين تلك المهيّئات والوحدات المعجمية المتبناة نهائيا.[1]

والواقع أنّ جماعة "مو" انطلقت من المنجز في البلاغة القديمة، وهو تصنيف مختلف صور الانزياح وترتيبها، حيث لاحظت أنّ تحايلات البلاغيين والأسلوبيين لم تقدّم تفسيرا يوضّح فعالية النّصوص الشّعرية، وطرائق اللّغة الّتي تميّز الأدب لذا حدّدت هذه الجماعة الأدب كتحويل للّغة ووظّفت نظرية للانزياح لتضمّ مجازات اللّغة، لتأسيس بلاغة عامّة تحلّل تقنيات تحويل اللّغة وتحريفها.[2]

وتعكس هذه الآراء وجهات نظر متنوّعة حول مفهوم الانزياح ومدى ارتباطه بالتّفكير اللّغوي أو بالأسلوبية الّتي تعتبر وصفا للنّصّ الأدبي حسب مناهج مأخوذة من علم اللّغة، وهذا يمهّد الطّريق أمام فرضية تقول: « إنّ النّصّ الأدبي نصّ لغوي لا يُمكن سبر أغواره دون تحليل العلاقات اللّغوية الّتي ينطوي عليها ».[3]

وتتجلّى هذه العلاقات في الإمكانات التّركيبية للمفردات اللّغوية الّتي يُجسّدها الانزياح عن النّمط المألوف في الأداء بما فيه من وعي واختيار.

رابعا:الانزياح عند العرب المحدثين:

اهتمّت الدّراسات الأسلوبية الحديثة- وكذا الدّراسات الأسلوبية العربية- بالانزياح باعتباره عنصرا هاما يميّز اللّغة الأدبية ويمنحها خصوصية وتفردا في تشكيل جماليات النّصوص، والانزياح هو خروج الكلام عن النسق أو النمط المثالي في اللّغة، ومفهوم النّمط يفتح المجال واسعا أمام تعدّد ظواهر التّشكيل اللّغوي الّذي تفرزه حرية عملية الاختيار في الممارسة اللّغويّة.[4]

وسنحاول رصد ظاهرة الانزياح عند بعض الدّارسين العرب المحدثين الّذين كانت رؤيتهم لمفهوم الانزياح طبقا لما جاء في الدّراسات الأسلوبية واللّسانيات الغربية إذ حاولت تحديد الواقع اللّغوي الّذي يُعدّ بمثابة الأصل ثمّ عملية الخروج عنه.

1علامات في النّقد،(مجلة)"الانزياح المنطقي من منظور جماعة مو"، الحسن بوجلاين ، ص167.

2ينظر: نفسه ، ص165.

3فصول (مجلة) ، "الأسلوبية الحديثة محاولة تعريف"، محمود عيّاد، المجلّد 01، العدد02، الهيئة المصرية العامّة للكتاب، سنة (1981م)، ص24.

4لسانيات الاختلاف، (الخصائص الجمالية لمستويات بناء النّصّ في شعر الحداثة)، محمد فكري الجزّار، أتراك للطّباعة والنّشر والتّوزيع، مصر، ط(2001م)، ص104.

1. الانزياح عند عبد السّلام المسدّي:

أمّا عبد السّلام المسدّي فينطلق في دراسته للانزياح من خطابات الغربيين مبيّنا نظرتهم لهذه الخاصّية اللّغوية ليصل في الأخير إلى أنّ الانزياح يرتبط بحقول التّفكير اللّساني « وصورة ذلك أنّنا قد نبسط فرضية عمل نعتبر بها أنّ الظّاهرة اللّغوية في ذاتها مصبّ جدولين ونقطة تقاطع محورين: أوّلهما الجدول النّفعي وهو الجدول الخادم إذ مداره وضع اللّغة الأوّل وهو الأصل بالذّات والزّمن، وثانيهما الجدول العارض وهو الجدول المخدوم إذ محوره وضع اللّغة الطّارئ، هذان المظهران كلاهما واقع لغوي وأوّلهما مُتنَازِلٌ ويمثّل "قضيّة" الموجود اللّغوي كتجسيد لخصوصية الحيوان النّاطق والثّاني "مُتعال" وهو "نقيضة" ذلك الموجود ».[1]

ولعلّ ما يقصده المسدّي من"وضع اللّغة الطّارئ " هو الانزياح الّذي يقوم على التّجاوز أوالتّعالي على وضع اللّغة الأصلي ليشكّل تأليفا خاصّا، ينبني على الامتزاج بين النّقائض والقضايا في الظّاهرة اللّغوية، ويُؤسّس على صراع بين الضّغط والتّنازل والدّفع المتعالي.

فمفهوم الانزياح من وجهة نظره تقوم على « صراع قارّ بين اللّغة والإنسان؛ إذ يبدو أنّه عاجز عن أن يلمّ بكلّ طرائقها ومجموع نواميسها وكلّية إشكالها كمعطى"موضوعي ما ورائي"، وفي الوقت نفسه، وهو عاجز أيضا عن أن يحفظ اللّغة شموليا، وهي كذلك عاجزة عن أن تستجيب لكلّ حاجته في نقل ما يُريد نقله وإبراز كلّ كوامنه من القوّة إلى الفعل ».[2]ليصل في الأخير إلى أنّ الانزياح هو احتيال الإنسان على اللّغة وعلى نفسه لسدّ قصوره وقصورها معا.

وبذلك يكون المسدّي قد حوّل "الانزياح" إلى صراع بين اللّغة ومستعملها حيث بيّن عجزها عن الاستجابة لانفعالاته وتعبيراته وهواجسه من جهة، وعن عجزه عن الصّمود والبقاء تحت قيودها وقواعدها الّتي تحدّ من حرّية إبداعه وتعبيراته من جهة ثانية، فكان أن سَلَكَ طرق احتيالية ملتوية متجاوزا معاييرها وقواعدها وأصولها لينطلق في الإبداع والإيحائية، ولا يتحقّق هذا إلاّ بالانزياح الّذي هو من منظور المسدّي تَصَرف في هياكل اللّغة ودلالتها وأشكالها وتراكيبها بما يسمح بانحراف الكلام عن النّسق المألوف.

1الأسلوبية والأسلوب، عبد السّلام المسدّي، ص83.

2الأسلوبية والأسلوب، عبد السّلام المسدّي، ص84.

ويورد أمثلة يوضّح بها هذه الخاصّية الأسلوبية فيقول:« فأن تقول: كذّبتُ القَوْمَ وقتلتُ الجماعة، فإنّك لا تعمد إلى أيّ خاصّية أسلوبية أمّا قول الله تعالى﴿ **وَلَقَدْ آتَيْنَا مُوسَى الْكِتَابَ وَقَفَّيْنَا مِن بَعْدِهِ بِالرُّسُلِ وَآتَيْنَا عِيسَى ابْنَ مَرْيَمَ الْبَيِّنَاتِ وَأَيَّدْنَاهُ بِرُوحِ الْقُدُسِ أَفَكُلَّمَا جَاءَكُمْ رَسُولٌ بِمَا لاَ تَهْوَى أَنفُسُكُمُ اسْتَكْبَرْتُمْ فَفَرِيقاً كَذَّبْتُمْ وَفَرِيقًا تَقْتُلُونَ**﴾[1]فيحوي انزياحا أو عدولا عن النّمط التّركيبي الأصلي بتقديم المفعول به أوّلا واختزال الضّمير العائد عليه ثانيا(فريقا كذّبتموه)».[2]

2. الانزياح عند محمد الهادي الطّرابلسي:

تكلّم "محمد الهادي الطرابلسي" عن الانزياح في دراسته "خصائص الأسلوب في الشّوقيات"،وهو وإن لم يذكر مصطلح الانزياح بشكل مباشر إلاّ أنّه أومأ إليه من خلال حديثه عن تحوّلات اللّغة « ومضان الأسلوب هي في الجانب المتحوّل عن اللّغة، والمتحوّل عن اللّغة في الكلام عديد الأشكال، فقد يكون تحوّلا عن قاعدة نحويّة أو بنية صرفية أو وجهة معنوية أو في تركيب جملة كما قد يكون التّحوّل عن نسبة عامّة في استعمال الظّاهرة اللّغويّة في عصر من العصور، أو يكون بشحنة دلالية خاصّة أو بفقر خاصّ يلحق الظّاهرة اللّغويّة في نوع من النّصوص دون آخر...»[3].

يُحدّد الطّرابلسي في قوله رؤيته للأسلوب من جانبه المتحوّل عن اللّغة والّذي يتّخذ أشكالا عديدة تطال النّصّ والعبارة والكلمة صوتا ونحوا ودلالة وتركيبا، ولعلّ هذا ما يُؤدّي إلى الانزياح عن المستوى المألوف للّغة.

ويواصل " الطرابلسي" حديثه عن الانزياح فيقول:« ويستقطب المتحوّل عن اللّغة نوعان على الأقل، **المتحوّل والمشترك** ويضمّ الاستعمالات الّتي شاعت في كلام منشئ من المنشئين، أو في كلام عدد من المنشئين، في عصر من العصور أو في نوع خاص من أنواع الإنشاء، و**المتحوّل الخاص**يشمل الاستعمالات الّتي تظهر هنا وهناك فيما يكتب الكتاب وينظم الشّعراء، ولا يكون لها

1سورة البقرة، **87**.

2الأسلوبية والأسلوب، عبد السّلام المسدّي، ص**125**.

[3]خصائص الأسلوب في الشّوقيات، محمد الهادي الطرابلسي، منشورات الجامعة التّونسية، تونس، (**1981**م)، ص**11**.

حظّ من الشّيوع والتّواتر عند غير أصحابها، بل لا يكون لها حظّ من التّواتر معتبر حتّى عند أصحابها، فالمتحوّل الخاصّ لا يبرح باب الخطأ واللّحن حتّى يُعمّمه أو يندثر »[1]

3. الانزياح عند" تمّام حسّان":

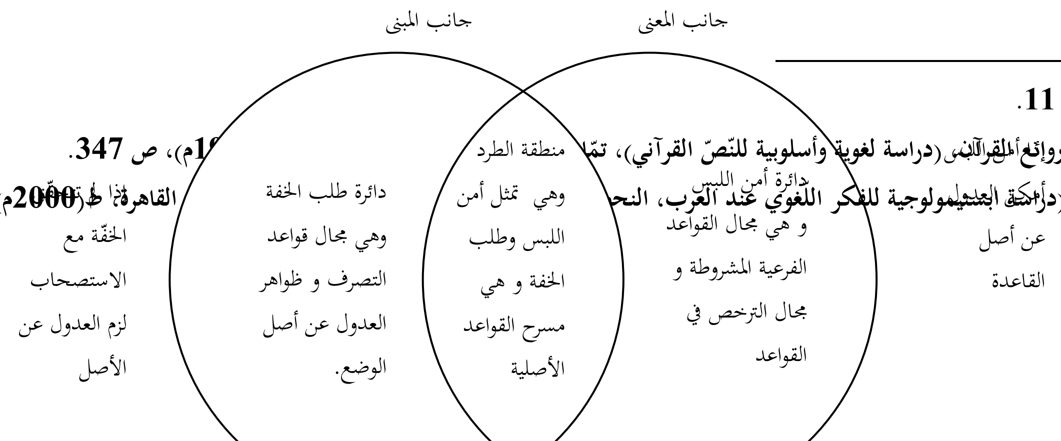
تكلّم "تمّام حسّان" عن الانزياح بمصطلح تراثي هو"العدول" وخصّص له فصلا كاملا أسماه"الأسلوب العدولي والمؤشّرات الأسلوبية " حيث تحدّث عن الأصول الذّهنية الّتي وضعها الباحثون القدامى لقواعد اللّغة ومبانيها، وأنّ الخروج عن استعمالات اللّغة وقواعدها الأصلية قد يُؤدّي إلى العدول.

وتقوم دراسته على مبدأ "استصحاب الأصل" و"الرخصة" حيث يذهب إلى أنّ البحث في الهيكل البنيوي للّغة العربية قاد الدّارسين إلى ضبط صناعة القواعد انطلاقا من استقراء كلام العرب الفصيح، ثمّ ملاحظته ليتمّ استخراج المعقول من المحسوس وقد أخذ ذلك ثلاث توجّهات هي استصحاب الأصل والقياس وجملة من المبادئ العامّة.

وما يُمكن فهمه أنّ تمّام حسّان قد جعل العدول إجراء لغوي يتّكئ على استصحاب الأصل، وإمكانية الخروج عنه بالنّسبة للحروف والكلمات والجمل بشرط أن يكون في أثناء الاستعمال الأدبي وأمن اللّبس أي "الإفادة" وسمّاه " العدول الأسلوبي" وقد عرّفه بأنّه «خروج عن أصل أو مخالفة لقاعدة ولكن هذا الخروج وتلك المخالفة اكتسبا في الاستعمال الأسلوبي قدرا من الاطّراد رُقي بهما إلى مرتبة الأصول الّتي يُقاس عليها»[2] .

إنّ قضية الأصل والفرع واستصحاب الأصل والحال هي أصل نحوي افتراضي وقد عرّفت في الاصطلاح بأنّها:« إبقاء اللّفظ على ما يستحقّه في الأصل عند عدم دليل النّقل عن الأصل»[3].

وقد مثّل"تمّام حسّان" للانزياح من خلال الثّوابت والمتغيّرات الموجودة في اللّغة برسم بياني بيّن من خلاله المناطق التي يحدث فيها العدول:



[1] نفسه، ص 11.

[2] البيان في روائع القرآن (دراسة لغوية وأسلوبية للنّصّ القرآني)، تمّا[illegible]م)، ص 347.

[3] الأصول، (دراسة ابستيمولوجية للفكر اللغوي عند العرب، النح[illegible] القاهرة، ط(2000م)، ص126.

وحسب هذا الشّكل هناك إمكانيتين للعدول:

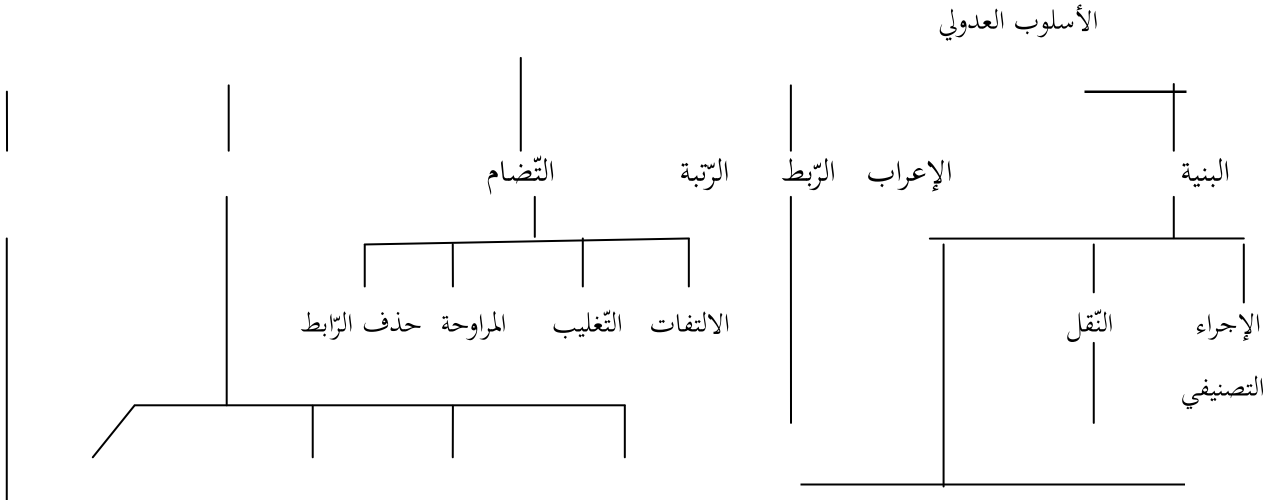
أوّلهما: أمن اللّبس.

ثانيهما: عدم تحقّق الخفّة مع الاستصحاب.

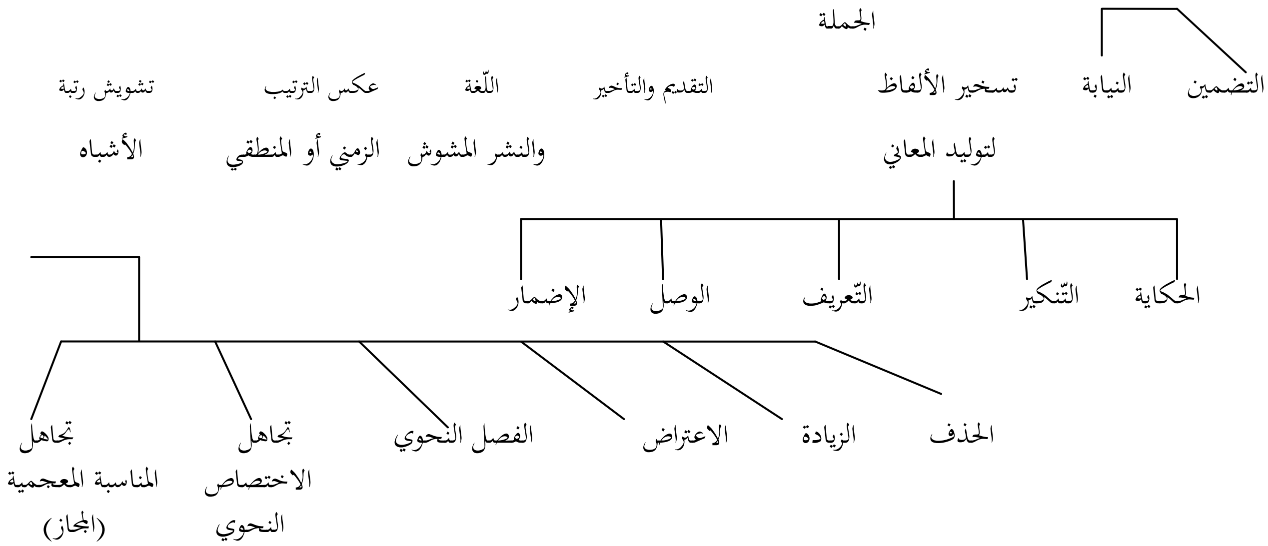
والحديث هاهنا هو اعتبار"تمّام حسّان" أنّ أصل الوضع تجريد قام به النّحّاة ليصلوا بواسطته إلى الاقتصاد العلمي، بتجنب الخوض في أوابد المفردات وتلك هي الغاية نفسها التي يرمي إلى أصل القاعدة... ويواصل "تمّام حسّان" حديثه عن الاقتصاد فيقول:« إنّ الاقتصاد في جهد المتكلّم أدّى إلى العدول ولكنّ الاقتصاد في جهد الكاتب أدّى إلى الاستصحاب، فإذا كان عمل المتكلّم عدولا عن الأصل فإنّ عمل الكاتب ردما عدل به المتكلّم إلى الأصل ليؤول به إلى الاستصحاب »[1].

كما أورد "تمّام حسّان" القرائن وأمام كلّ قرينة طرق العدول الأسلوبي المطّرد عن الاعتداد بها، موضّحا في ذلك مظاهر الانزياح وطرق ورودها.

وعليه فإنّنا نحاول رسم هذه الأفكار في رسم بياني بغية الاختصار.



[1]الأصول (دراسة ابستيموولوجية للفكر اللّغوي عند العرب، النحو، فقه اللّغة، البلاغة،)، تمام حسان، ص 127.



" رسم بياني للأسلوب العدولي كما هو عند (تمام حسان)"

من خلال هذا الرّسم يمكن رصد الحالات التي يحدث فيها العدول –الانزياح– من عدول في البنية، الإعراب، الرّبط، الرّتبة، والتّضامّ والّذي يكون فيها ذو سمة جمالية فنّيّة، تعدى فيها حدود المعاني الوظيفية، والتّي كانت مصبّ اهتمام علم النّحو إلى الدّراسات الجمالية الذّوقيّة والنّفسية والّتي اهتمّ بها علم المعاني.

4. الانزياح عند محمد العمري:

يرى "محمد العمري" أنّ نظرية الانزياح باعتبارها إجراء لغوي قد وجدت بُعدا مهمّا في التّراث البلاغي العربي بالحديث عن المجاز والعدول والتّوسّع؛ حيث ربط هذا الباحث بلاغة الانزياح بالتّراث البلاغي العربي، وبيّن اهتمام الاتّجاهات بهذه الظّاهرة من الجانب النّحوي،إذ قامت على التّوسّع (عند سيبويه) والمجاز عند (أبي عبيدة) وشجاعة العربية (عند ابن جني) بينما قام عمل السّكاكي على رصد الأصول وصور الخروج عنها تحت تأثير المقام.[1]

وهو بتتبّعه للتّراث البلاغي العربي ورؤيته للانزياح يرى أيضا أنّ هذه النّظرية في صياغتها اللّسانية المتقدّمة ليست سوى محاولة لتفسير ما عبّر عنه العلماء قديما عن الغرابة والعجب كما هو مبيّن في كلام الجاحظ؛ إذ يقول: « إنّ الشّيء في غير معدنه أغرب، وكلّما كان أغرب كان أبعد في

1البلاغة العربية أصولها وامتداداتها، محمّد العمري، ص**478**.

الوهم، وكلّما كان أبعد في الوهم كان أطرف وكلّما كان أطرف كان أعجب وكلّما كان أعجب كان أبعد ».[1]

ربط محمّد العمري بين مفهوم الانزياح عند المتقدّمين العرب والنّقد الأسلوبي الحديث، فمدّ جسور التّواصل بالتّراث بطريقة جمع فيها بين النّظرية والتّطبيق؛ حيث زاوج بين الأنا (التّراث) والآخر (الغرب) مع إضافات في مجال التّطبيق والممارسة على النّصوص العربية.

5. الانزياح عند "عبد الله صولة ":

تكلّم "عبد الله صولة"عن ظاهرة الانزياح في بحثه المعنون ب:" فكرة العدول في البحوث الأسلوبية المعاصرة".

فالانزياح عنده خروج الكلام عن النّمط المألوف وهذا الخروج يكون في الشّعر بشكل أكبر، ويبدو جليّا أنّه قد تأثّر بمذهب "جون كوهن" الّذي يرى أنّ الشّعر هو انزياح. كما تأثّر الباحث بالأسلوبيّين الغربيّين في تحديدهم لمفهوم الانزياح وخصائصه وعلى رأسهم "ميشال ريفاتير" ويتّضح ذلك جليّا في حديثه عنّ النّصّ باعتباره جهازا مُغلقا لا يُفضي إلى العالم الخارجي إلاّ من خلال خصائصه الأسلوبية مستندا إلى ظاهرة الانزياح والّذي ينقسم هو نفسه إلى نوعين:

أ–الانزياح عن اللّغة العادية العامّة:وذلك بأن يمثّل الأسلوب تقابلا مع المستوى العادي للكلام ويُعتبر خرقا له، ويكون البحث في خصائص هذا الخرق للواقع الأصل بحثا عمّا يشكّل أركان الحدث الفنّي في الأثر، فما الانزياح سوى خروج عن النّمط التّعبيري المتواضع عليه.

ب–الانزياح عن لغة النّصّ:ويتمثّل في السّياق الّذي يمكن حصر خصائص الأسلوب في نطاقه، فالانزياح في هذه الحالة يتحدّد بالسّياق الّذي يرد فيه النّمط العادي، وهو نسيج الخطاب أو النّصّ، والخروج عنه هو مدار الأسلوب في ذلك الموطن.[2]

1البيان والتّبيين، الجاحظ، تحقيق عبد السلام هارون، ج1، دار الجيل، بيروت، ص89.

[2] **ينظر: الأسلوبية وتحليل الخطاب، نور الدّين السّدّ، ص 192.**

6. الانزياح عند صلاح فضل:

حرص هذا الباحث على الحديث بشكل مُسهب عن هذه الظّاهرة التي سمّاها بـ"الانحراف" وأفرد لها فصلا في كتابه "علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته"، تحت عنوان الانحراف والتّضاد البنيوي، وقد حاول رصد هذه الخاصّية الأسلوبية انطلاقا من النّظرية الأسلوبية المتعلّقة بالنّصّ؛ حيث جرى الاتّفاق كما يرى على أنّ « تصوّر الأسلوب كانحراف عن قاعدة خارجة عن النّصّ يمكن العثور عليها في نصّ آخر، على تعدّد الآراء والمبادئ حول المستوى اللّغوي والسّياق العام، الّذي تجري فيه هذه الانحرافات، وكيفية العثور عليها وتحديدها وتحليلها، وإمكانية الرّصد الدّقيق لمستوى القاعدة ».[1]

فهو من خلال نصّه هذا يلحّ على ضرورة تحديد المعايير الّتي ينزاح عنها الكلام وتصنيفها، وهذا التّصوّر يمكن أن يُساهم في شرح الكثير من الظّواهر اللافتة في النّصوص الأدبية، وبالتّالي الإشارة إلى قيمتها الجمالية والإيحائية.

خامسا: الانزيـاح والمعيـار

تعلّق الانزياح في منظور التّراث اللّغوي والبلاغي العربي بالخروج عن النّمط المثالي للّغة، ثمّ إنّه ارتبط في الدّراسات الأسلوبية الحديثة بمصطلح الأسلوب والأسلوبية مّا حذا ببعض الأسلوبيين إلى القول بأنّ الأسلوبية « هي علم الانزياحات اللّغوية »[2].

وهو ما يحيل إلى أنّ مجال علم الأسلوب قد حُصر في دراسة الانزياحات الّتي يتوافر عليها النّصّ الأدبي وتأكيدها، ذلك أنّ الانزياح بوصفه أسلوبا جاء ليخدم فكرة القراءة والخصوصية في النّصوص؛ بحيث تغدو خطابا مغايرا عمّا اعتاده النّاس من خطابات مُتعدّدة.

وإذا كان « الأسلوب انزياح عن مجموعة من الأنماط تعرف بالمعيار »[3]، وأنّه في جوهره انحراف عن قاعدة ما فهذا يقود حتما إلى المقارنة قصد اكتشاف الانزياحات اللّغوية المتفرّعة عن هذه القاعدة، فثمّة « مقترب للأسلوب يقوم على مقارنة مجموعة معيّنة من السّمات بمجموعة أخرى

1 علم الأسلوب، صلاح فضل، ص **210**.

2بنية اللّغة الشّعرية، جان كوهن، ص**16**.

3الأسلوبية اللّسانية، نيلسإريك أنكفيست، ترجمة أحمد مومن، منشورات جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر، (**2001**م)، ص**127**.

بموجب الانزياح، الّذي يُعدّ المقترب الشّائع وبالأحرى فإنّنا نضع أيّ نصّ أو فقرة من اللّغة بمواجهة المعايير اللّسانية لجنسه أو لحقبته، وبواجهة الجوهر المشترك للّغة ككل ».[1]

وعلاقة الانزياح بالأسلوب جعلته عنصرا ثابتا في التّفكير الأسلوبي ،وهو ما تمثّله عبد السّلام المسدّي حيث قال:« ولئن استقام له أن يكون عنصرا قارّا في التّفكير الأسلوبي فلأنّه يستمدّ دلالته لا من الخطاب الأصغر كالنّصّ والرّسالة وإنّما يستمدّ تصوّره من علاقة هذا الخطاب الأصغر بالخطاب الأكبر وهو اللّغة التي فيها يسبك، ولذلك تعذّر تصوّره في ذاته إذ هو من المدلولات البنائية المقتضية لنقائضها بالضّرورة، وكما لا نتصوّر الكبير إلا في طباق مع الصّغير فكذلك لا نتصوّر انزياحا إلاّ عن شيء ما، وهذا المسبار الأصلي الّذي يقع عنه الخروج وإليه ينتسب الانزياح هو في ذاته متصوّر نسبي تذبذب الفكر اللّساني في تحديده وبلورة مصطلحاته، فكلّ يسمه من منظور خاصّ، وقد اصطلحنا عليه في بحثنا بالاستعمال النّفعي للظّاهرة اللّسانية مختارين في ذلك تسمية الشّيء بوظيفته العملية وغائيته الواعية ».[2]

وتحيلنا هذه النّظرة المتشّعبة للانزياح إلى معطيات مهمّة:

1- أنّ الانزياح يرتبط ارتباطا وثيقا بالخطاب الأصغر(النّصّ).
2- لا يمكن فصله عن الخطاب الأكبر الّذي هو اللّغة لأنّها مادّته.
3- علاقته باللّغة أوّلا ثمّ النّصّ ثانيا تجعله يوصف بأنّه أسلوب.
4- للانزياح مدلولا ثنائيا يخرج عنه وإليه ينتسب هو المسبار الأصلي أو المعيار.
5- أهمّية الاستعمال النّفعي أو المعيار في تحديد مفهوم الانزياح وفهمه.
6- أهمّية الانزياح في صياغة العملية الإبداعية إبلاغيا وجماليا.

وهنا نجد أنفسنا إزاء قضية صعبة إذ الانزياح قائم على معيار أو قاعدة، فإذا صحّ ما قيل من أنّه هو أخصّ ما في الأسلوب من خصائص، فإنّ المشكلة تكمن في أنّ الأسلوبيّين لم يتّفقوا على معيار لهذا الانزياح، وأنّ الّذي يصعّب تحديد قاعدته أو معياره أنّه « مفهوم فرّار، وكائن ذو عقل لا

---

1 **البنى الأسلوبية، حسن ناظم، ص43.**

2الأسلوب والأسلوبية، عبد السّلام المسدّي، ص (77-78).

نستطيع أن نجد له في الواقع أيّ تصوّر دقيق ».[1] وكونه أيضا مفهوم معقّد ومتغيّر لا يثبت على حال فمن الصّعوبة بمكان ضبط معياره وتحديده.

وهكذا تثير أهمّية معرفة المعيار في تحديد الانزياح الأسلوبي مشكلات معقّدة؛ إذ لا يمكن الوصول إلى قاعدة ثابتة ومعيّنة تُحدّد على ضوئها الانزياحات المتوفّرة في اللّغة الأدبية، ومن ثمّة الحكم على هذه اللّغة بأنّها ذات أسلوب، فإذا حدّدنا الانزياح بأنّه أسلوب أو أنّ الأسلوب هو انزياح فهذا يضعنا أمام معضلة أخرى،وهي أنّ هناك لغة تحوي أسلوبا وأخرى تخلو منه، و« لا يمكن بأيّة حال من الأحوال الجزم بأنّ اللّغة غير الأدبية تخلو من الأسلوب ».[2]

إنّ تصوّر الأسلوب بوصفه انزياحا عن المعيار الأصلي للنّصّ والابتعاد المتعمّد من قبل المؤلّف لتحقيق أغراض تعبيرية جمالية وإبلاغية أمر أقرّ به جملة من الباحثين ما دعا بير جيرو (PierreGiraux) إلى القول بأنّ الأسلوبية « دراسة للمتغيّرات اللّسانية إزاء المعيار القاعدي ».[3]

وقد ساعد هذا التّصوّر في شرح العديد من الظّواهر اللاّفتة في النّصوص الأدبية، كما قاد إلى محاولة إقامة مستوى جلي للعلاقة بين طرفي الانزياح بالتّحديد الدّقيق للقاعدة الّتي يتمّ الانحراف عنها، وقد أقيمت هذه العلاقة على أشكال متباينة هي:

أولا: المعيار اللّغوي: بمعنى « الاستعمال الفعلي للّغة ».[4] حيث يُعتمد على النّظام اللّغوي وقواعده الّتي تتمّ به الكتابة، وهو ما يطلق عليه أيضا النّموذج المثالي الّذي صاغه النّحّاة والّذي يمكن للّغة الأدبية أن تنحرف عنه.

فالواقع أنّ اللّغة الأدبية أوصف بطواعيتها للتّعبير عن الانفعالات والأحاسيس تستعص على التّقعيد وتأبى أن تخضع لقيود تكبّل إبداعها، لذلك اعتبر الأسلوبيون ظاهر الانزياح مادّة ثرّية في دراسة اللّغة الأدبية دراسة وصفية تبتعد عن لغة المعيار الّتي تعتبر بالنسبة للكثيرين غير ثابتة إذ الاستخدام اللّغوي في حال دائمة من التّغيير والتّحوير.

1الانزياح من منظور الدّراسات الأسلوبية، محمد ويس، ص129.

2البنى الأسلوبية، حسن ناظم، ص 44.

3 الأسلوبية ، بير جيرو، ص08.

4الانحراف مصطلحا نقديا، موسى ربايعة، ص09.

وقد حاول النّحاة وضع قواعد صارمة لا يجوز تجاوزها أمام لغة الشّعر والنّثر غير أنّ الاستخدام اللّغوي الصّارم لا يمكن أن يثبت على حال، إذ يطرأ عليه تغييرات وتحويرات تتحكّم فيها انفعالات ومشاعر المبدع في أحايين كثيرة، لذلك كان المعيار اللّغوي سبيلا لتأكيد ظاهرة الانزياح الّتي شرع في دراستها وتحليلها انطلاقا من معيار اللّغة النموذجية.

فقد وجد النّقّاد مثلا « أنّ الوصف بالمصدر مخالف لقواعد النّظام اللّغوي، إذ الوصف يكون بالصّفة وليس بالمصدر، فدلّوا على هذا الانزياح واعتبروه خروجا على الأصل، الّذي هو الوصف بالصّفة وليس الوصف بالمصدر، وقدّموا تعليلات لتفسير هذه الحالة ».[1]

وقد أورده ابن جني تحت عنوان « تجاذب المعاني والإعراب»:« فوجد من ذلك ما جرى من المصادر وصفا نحو قوله: هذا رجل دنف وقوم رضا، ورجل عدل، فإن وصفته بالصّفة الصَّريحة قلب رجل دنِف وقوم مرضيون، ورجل عادل وهذا هو الأصل ».[2]

ويُعلّل ابن جنّي هذا الانحراف بأمرين أحدهما صناعي والآخر معنوي :«أمّا الأوّل فليزيدك أنسا بشَبه المصدر للصّفة... وأمّا المعنوي فلأنّه إذا وصف بالمصدر صار الموصوف كأنّه في الحقيقة مخلوق من ذلك الفعل.»[3]

وهذا مثال واحد من جملة أمثلة كثيرة وردت في الكتب النّقدية القديمة، وهو ما ينبئ أنّ من خصائص اللّغة الأدبية هو انزياحها عن الأصل، أو عن النّموذج المثالي لذلك اعتبر المعيار اللّغوي جزء من معايير كثيرة حدّدها الأسلوبيون للوقوف على الانزياحات الّتي تتوفّر عليها النّصوص.

غير أنّه لا يُمكن الالتزام بقواعد اللّغة، فالحريّة في الكلام محكومة بالقدرة على التّوصيل إدراكا أو إيحاءا يقول "كوهن ": « لو أنّه كان يجب علينا أن نخترع الكلّمات في كلّ مرّة نتكلّم فيها لكانت اللّغة المتميّزة مستحيلة، ولو كان الكلام معناه أن نحدّد أنفسنا في ترديد جمل قيلت من قبل لكانت

1الانزياح الشّعري عند المتنبّي، أحمد مبارك الخطيب، دار الحوار، سورية، ط1(2003م)، ص65.
2 الخصائص، ابن جنّي، ج03، ص259.
3 نفسه، ج03،ص260.

اللّغة المميّزة لا فائدة لها فكلّ فرد يستخدم هذه اللّغة ليُعبّر عن فكره الخاصّ في لحظة ما وهذا يتضمّن حرّية التّأليف »[1].

فحرّية التّأليف تتوسّع وتتنوّع لتشمل مختلف التّعبيرات سواء تلك الّتي التزمت بقواعد اللّغة أوتلك الّتي احتوت انحرافات أسلوبية والتّنويع في الكلام، هو ما يُحدّد درجة الانزياح من سواها، إذ الإكثار من الأساليب الّتي تخرج عن المألوف مناف لطبيعة اللّغة والتقيّد بأسلوب واحد مكرر يجعل اللّغة مملة وغير مستساغة.

وحول ضرورة تنويع أساليب الكلام يقول الزركشي: «وقال البلاغيون إنّ الكلام إذا جاء على أسلوب واحد وطال ...حسن تغيير الطريقة»[2]، فالتنويع في نمط الكلام كفيل بإبعاده عن الملل، إذ الطّرق الّتي تؤدي بها اللّغة المعاني كثيرة وغير محصورة، وتبعاً لذلك تكون الأساليب المبتكرة غير محدودة أيضا.

وهو ما يُشير إلى أنّ هناك حرية خاصّة يقف عندها المتكلّم أحيانا ،وتأتي بإعمال الفكر في اللّغة بحيث ينزاح عن الأصل بأساليب متولّدة فتكون الأبنية اللّغوية صدى للأبنية العقلية.

إذن فحريّة التّأليف تتضمّن تنويعا في الأساليب، وهو ما يخلق في بعض الأحيان انزياحات في مختلف المستويات الصّوتية والتّركيبية والدّلالية وهو ما أشار إليه رومان جاكبسون « فحريّة تأليف الكلمة بدءا من الأصوات محصورة، وهي محدودة في المواقف الهامشية الّتي تخلق فيها الكلمات وحرّية تأليف العبارة بدءا من الكلمات تخضع لقيود أقل، وفي النّهاية فعند حرية تأليف المقال بدءا من العبارات ينتهي دور قيود قواعد التّركيب، وتبدأ حرّية المتكلّم في النّمو الجوهري، بدرجة لا يمكن معها تقدير عدد الأنماط الممكن تواجدها ».

ويأتي هذا النّصّ ليوضّح لنا تفاوت مستويات الخضوع للقيود بدءا من الصّوت إلى العبارة إلى النّصّ، حيث تبدأ حرّية المتكلّم في عدم التزامه بقيود قواعد اللّغة بحيث تنمو تدريجيا عند تأليفه للمقال.

ويمكن تلخيص معيار الانزياح وفق رؤية الباحثين في الدّراسات الأسلوبية في الأمور الآتية:

---

1 بناء لغة الشّعر، جون كوهن، ترجمة أحمد درويش، مكتبة الزّهراء، القاهرة، ص127.

2 البرهان في علوم القرآن،الزركشي، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم،ج3، دار إحياء الكتب العربية، بيروت، ط1،(د،ت) ص325.

1- التّفريق بين اللّغة الشّعرية واللّغة النّثرية: و يتجلّى هذا الأمر بصورة واضحة عند جان كوهن الّذي يقول: « وبما أنّ النّثر هو المستوى اللّغوي السّائد، فإنّنا يمكن أن نتّخذ منه المستوى العادي ونجعل الشّعر مجاوزة تُقاس درجته إلى هذا المعيار »[1]

1 بنية اللّغة الشّعرية، جون كوهن، ص **23**.

وسنحاول التّمثيل لهذا التّصوّر برسم بياني لمزيد من التّوضيح:

ويبدو أنّ هذا الرّأي غير دقيق لأنّ هناك انزياحات يمكن أن تظهر في لغة الأجناس الأدبية الأخرى، فالانزياح لم يعد خاصّا بلغة الشّعر؛ إذ إنّ مظاهر الانزياح من استعارة ومجاز وكناية وحذف وتقديم وتأخير وغيرها قد تتجلّى في الأعمال النّثرية، بشكل يوحي بأنّ الحدّ الفاصل بين ما هو شعوري وغير شعوري عنصر غير مستقرّ.

2- اعتماد الحسّ اللّغوي عند المتلقين: ومعيار الانزياح وفق هذا فضفاض غير مُحدّد، إذ يتفاوت المتلقّون في تحديد درجات الانزياح وفهمها، يقول شكري عيّاد:« ونحن ندرك من أوّل وهلة أنّ القارئ يمكن أن يستوقفه تعبير ما يُخيّل إليه أنّه خارج على المألوف بدرجة كافية ليَعدَه انحرافا، ومن ثمّ يرى فيه سمة أسلوبية قوّية يستدلّ بها على شعور الكاتب، أو على المعنى الّذي يريد أن يُثبته في ذهن المتلقّي، مع أنّ قارئا آخر أو قرّاء آخرين يمكن أن لا يتّفقوا معه في ذلك، فبديهي أنّ كلّ قارئ يتأثّر بطبيعته ومزاجه، ولاسيما إذا كان ثمة اختلاف بين عصر الكاتب وعصر القارئ لهذا شدّد سبيتزر على صفات الأمانة والإخلاص والصّبر في الدّارس الأسلوبي »[1].

3- الاعتماد على القارئ العمدة: وهو معيار له ارتباط بالحسّ اللّغوي عند المتلقّين، ومؤدّاه أنّ الباحث الأسلوبي يمكن أن يعتمد في تعيين الانزياحات على نفر من القرّاء ممّن لهم دربة في قراءة هذا الجنس الأدبي أو ذاك، وما يُلاحظ على هذا المعيار أنّ أحكام هؤلاء القرّاء لن تكون في درجة واحدة، وعلى الباحث أن يأخذ أحكامهم مؤشّرا يمكن أن ينطلق بها ومنها إلى دراسة موضوعية.

4- تحديد الانزياح من داخل النّصّ: وذلك بأن نعدّ النّصّ الأدبي نفسه هو المعيار الّذي يُقاس إليه الانزياح، فقد لجأ (ريفاتير) إلى معيار آخر يكمّل به معيار القارئ العمدة سمّاه (السّياق) يلتمس

[1] اللّغة والإبداع،(مبادئ علم الأسلوب العربي)، محمد شكري عياد، ص83.

من داخل النّصّ، ويقوم على العلاقة المتبادلة بين السّياق والمسلك الأسلوبي؛ إذ إنّ هذا الأخير يكتسب هذه الصّفة قياسا إلى سياق مُعيّن.

5- تعيين الانزياح انطلاقا من البنية العميقة والبنية السّطحية: وذلك استنادا إلى مقولات (تشومسكي) اللّغوية؛ حيث ذهب إلى أنّ معظم الجمل لها بنيتان: بنية سطحية ظاهرية وأخرى تحتية عميقة،[1] ومن خلا التّمييز بين هاتين البنيتين يمكن تحديد الانزياح انطلاقا من المعنى.

وعموما فقد اقترح الباحثون تصنيف الانزياحات في خمسة نماذج أساسية أوردها صلاح فضل كالآتي[2]:

1 –تبعا لدرجة انتشارها في النّصّ باعتبارها ظواهر محلية موضعية أو شاملة فالانحراف الموضعي، هو ما يُؤثّر على نسبة محدودة من السّياق (الاستعارة مثلا) أمّا الانحراف الشّامل فيؤثّر على النّصّ ككلّ (التّكرار مثلا).

2–يتمّ تصنيف الانزياحات طبقا لعلاقتها بنظام القواعد اللّغوية، وذلك من جانبين أوّلها: تصوّر الأسلوب كإضافة جمالية في بنية شعرية وثانيهما: تصوّره كخرق للقواعد اللّغوية.

3– تصنيف الانزياحات وفقا للعلاقة بين القاعدة والنّصّ، فيتمّ التّمييز بين إنحرافات داخلية وأخرى خارجية، وتتعلّق الأولى بانفصال وحدة لغوية ذات انتشار محدود عن القاعدة المسيطرة على النّصّ في جملته، أمّا الثّانية فتتّصل باختلاف أسلوب النّصّ عن القاعدة الموجودة في اللّغة المدروسة.

4– تصنيف الانزياحات طبقا للمستوى اللّغوي الذي تعتمد عليه، وبهذا يتمّ التّمييز بين الانزياحات الخطّية والصّوتية والصّرفية والمعجمية والنّحوية والدّلالية.

5–تصنيف الانزياحات طبقا لتأثيرها على مبدأي الاختيار والتّركيب في الوحدات اللّغوية.

---

[1] **اللّغة والإبداع،(مبادئ علم الأسلوب العربي)، محمد شكري عياد، ص53.**

2 علم الأسلوب، صلاح فضل، ص(210–211).

الفصل الرّابع

أسلوبية الانزياح في النّصّ المقاميللحريري

أوّلا:فن المقامة أصوله و مقوّماته

ثانيا: الانزياح الدّلالي

ثالثا: الانزياح التّركيبي

رابعا: الانزياح الإيقاعي

أولا: فنّ المقامة أصوله ومقوّماته

1- دلالة مصطلح المقامة:

دلّت كلمة «مقامة» في الجاهلية على معنى المجلس أو من يكون فيه، واستشهد ببيت زهير:

وَفِيهِمْ مَقَامَاتٍ حِسَانٌ وُجُوهُهُمْ ∃ وَأَنْدِيَةٍ يَنْتَابُهَا القَوْلُ وَالِفعْلُ[1]

ثمّ تطوّر معناها في العصر الإسلامي ليدلّ على الموقف الذي كان يقفه الشّخص بين يدي الخليفة أو غيره واعظا.

يشير الشّريشي –شارح مقامات الحريري– إلى أنّ المعنى العامّ للمقامة هو المجلس ما نصّه « والمقامات المجالس، واحدتها مقامة، والحديث يجتمع له ويجلس لاستماعه يُسمّى مقامة ومجلسا؛ لأنّ المستمعين للمحدّث ما بين قائم وجالس ».[2]

وهو المعنى الذي أشار إليه أيضا "يوسف نور عوض"، عندما تكلّم عن علاقة المقامة بالمجلس؛ إذ لا يزال في رأيه كثير من العرب في منطقة الخليج العربي يطلقون على مجتمع المسامرة اسم «المجلس»، وهو ما يُسمُّون به حديث مسامرتهم أيضا[3].

وبهذا يُمكننا القول إنّ المقامة –بمعنى المجلس– تضرب بجذورها في عمق التّاريخ، حيث كانت الصّحراء في وقت من الأوقات مسرحا لمجالس السّمر ليلا، يُتحدّث فيها عن قصص الجانّ والحيوان، ويتكلّمون بالمواعظ والأمثال.

لقد انطلقت كلمة «مقامة» من منبتها اللّغوي الذي هو «المجلس»، كما أشار إلى ذلك صاحب لسان العرب، وغيره كثيرون[4]، ثمّ تبلور هذا المدلول اللّغوي ليستقرّ مفهومه فنّيّا واصطلاحيا عند بديع الزّمان الهمذاني، فاستعمل«معناها تعبيرا جامعا لصياغات أدبية أنيقة الأسلوب، سياقها سرد قصصي ومدارها على الكدية ».[5]

فالمقامة كما وصلتنا عن بديع الزّمان الهمذاني، ومن تلاه ممّن تأثّر به وقلّده، هي «تلك الّتي اتّخذت شكلا دراميا لم يسبق إليه، فهي قصّة قصيرة بطلها نموذج إنساني مكد ومتسوّل، لها رَاوٍ وبطل،

1ديوان زهير بن أبي سلمى، دار بيروت للطباعة والنّشر، (1979م)، ص62.

2شرح مقامات الحريري البصري، أبو العبّاس الشّريشي، تحقيق عبد المنعم خفّاجي، ج1، ملتزم الطّبع عبد الحميد أحمد حنفي، ط1(1952م)، ص14.

3ينظر: فنّ المقامات بين المشرق والمغرب، يوسف نور عوّض، دار القلم، بيروت، ط1(1979م)، ص06.

4لسان العرب، ابن منظور، مادة (قَوَمَ).

5الفن القصصي العربي القديم من القرن الرّابع إلى القرن السّابع، عزة الغنام، الدّار الفنّية للنّشر والتّوزيع، (د،ط)،(د،ت)، ص55.

وتقوم على حدث طريف، مغزاه مفارقة أدبية، أو مسألة دينية، أو مغامرة مضحكة، تحمل في داخلها لونا من ألوان النّقد أو الثّورة أو السّخرية، وضعت في إطار من الصّنعة اللّفظية والبلاغية ».[1]

إنّها إذا تلك القصص الشّعبية القصيرة الّتي كان الدّافع من ورائها تأليفها تفسير الحياة الّتي كان يعيشها النّاس أنذاك، وما يكتنفها من مظاهر اجتماعية مختلفة، تتخلّلها في بعض الأحيان علاقات تنوّه بمظاهر السّلوك البشري، وصلة الأفراد بعضهم ببعض.

2-أصول المقامة ونشأتها:

المقامة-كما أسلفنا الذّكر- شكل من أشكال القصّ، شاع وانتشر بوضوح في العصر العبّاسي، ونحن عندما نذكرها تتبادر إلى أذهاننا تلك الكتابة الحسنة التّأليف، الأنيقة التّصنيف، والّتي تتضمّن نكتا أدبية مفيدة، ومواعظ دينية مُبكية، وأضاحيك فكاهية مُلهية.

والفن المقامي موضوع من المواضيع الكثيرة الّتي شغلت الباحثين قديما وحديثا، وقد احتلّ بذلك منزلة مرموقة في الدّراسات الأدبية والبلاغية واللّغوية، باعتباره يحتوي وجوها جمّة من الحسن في أساليبه، وألفاظه وطريقة سرده.

ولعلّ أولى أصول المقامة تلك الأحاديث الّتي أنشأها ابن دريد في القرن الثالث الهجري، وهو العصر الذي عمّ فيه وانتشر القصص على نطاق واسع جدّا، خاصّة بين العامّة الذين اتّخذوا منه وسيلة لليالي السّمر.

غير أنّ الهدف الأسمى من وراء تأليف هذه الأحاديث هو التّعليم، وتلقين النّاشئين أصول اللّغة وغريبها، بعدما فسدت وشاع فيها اللّحن، فعمد ابن دريد إلى حمل لواء تنقيتها من الشّوائب، وبالتّالي تهذيبها في شكل بناء قصصي يُثير الاهتمام لسماعه، وترديده لِحِفْظِه، وبهذا يُحقّق الهدف المرجو من القصص أو الأحاديث[2].

ويبدو أنّ هذه الأحاديث الّتي أخرجها ابن دريد في أسلوب شبه قصصي، والّتي كانت غايتها الأولى تلقين اللّغة، كانت فاتحة وملهمة عقل بديع الزّمان الهمذاني إلى إنشاء قصص أكثر بناء، فإلى

---

[1] فنّ المقامات بين المشرق والمغرب، يوسف نور عوّض، ص08.

2 ينظر:الفن القصصي العربي القديم من القرن الرّابع إلى القرن السّابع، عزة الغنام، ص51.

جانب عرضها الإنشائي المتكامل الصّورة، تضمّنت أغراضا عديدة تنوّعت بين مدح واكتداء ووعظ، وذلك في صيغة فكاهية مشوّقة، هي في كثير من الأحيان مسبوكة النّسج والهيكل.

وقد نبّه أبو إسحاق الحصري إلى تأثّر البديع بابن دريد فقال:« ولما رأى أبا بكر محمد بن الحسين بن دريد الأزدي أغرب بأربعين حديثا، وذكر أنّه استنبطها من ينابيع صدره واستنتجها من معادن فكره، وأبداها للأبصار والبصائر وأهداها للأفكار والضّمائر، عارضها بأربعمائة مقامة في الكدية تذوب طرفا، وتقطر حسنا...»[1].

ونخلص من هذا النّصّ إلى أنّ بديع الزّمان الهمذاني قد أُعجب بأحاديث ابن دريد فاستلهم منها مقاماته، إلاّ أنّ من الباحثين[2]من نفى هذا التّأثير مبيّنا الاختلاف الواضح بين الأحاديث والمقامات، وفي هذا المقام أشار شوقي ضيف[3] إلى أنّ الهمذاني قد أخذ عن ابن دريد الشّكل، وعن الجاحظ الموضوع.

وبهذا يتجلّى لنا أنّ بديع الزّمان الهمذاني لم ينشئ مقاماته من العدم، وإنّما كانت نتيجة لتأثيرات عديدة، لعلّ أهمّها ابن دريد والجاحظ، وذلك من خلال كتابه «البخلاء»، والذي أبدى فيه براعة فائقة في تصوير حياة النّاس بأدقّ تفاصيلها. وقد انتهج الهمذاني المذهب الواقعي وصوّر السُّلوك الاجتماعي من خلال نموذج المكدي، كما فعل الجاحظ قبله مع نموذج "البخيل"[4]. هذا بالإضافة إلى معالجة ظاهرة الكدية بطريقة قصصية غنية بعناصر السّخرية والفكاهة، وهو ما نلمسه أيضا في أخبار وطرائف البخلاء.

ولم يقتصر تأثّر البديع بكتاب البخلاء فحسب، وإنّما تعدّاه إلى أثر آخر من آثار الجاحظ وهو "رسالة التّربيع والتّدوير"، الّتي استقى منها النّزعة التّعليمية، والغرض من ذلك كلّه إظهار الفصاحة والعلم، هذا بالإضافة إلى تأثّره برسائل إخوان الصّفا، و«وجه الشّبه بين المقامات والرّسائل

1زهر الآداب وثمر الألباب، أبو إسحاق الحصري،ج**1**، دار الفكر العربي، القاهرة، ط**2**(د،ت)، ص**261**.

2ينظر: أثر المقامة في نشأة القصّة المصرية الحديثة، محمد رشدي حسين، الهيئة المصرية العامّة للكتاب، القاهرة، (**1974**م)، ص**10**.

3ينظر: المقامة، شوقي ضيف، دار المعارف، مصر، ط(**1979**م)، ص**20**.

4 ينظر:فنّ المقامات بين المشرق والمغرب، يوسف نور عوّض، ص**75**.

يتجلّى في أنّ كليهما عمد إلى تعرية المجتمع العبّاسي وفضحه تمهيدا لقيام الثّورة الّتي تحتثّ أصول الفساد فيه ».[1]

ورغم تأثّر بديع الزّمان الهمذاني بمن سبقوه من الأدباء، إلاّ أنّ الفضل يرجع إليه في إنشاء الفنّ المقامي بالوجه الذي وصلنا، وهو إبداع لم يسبق إليه أحد من قبل؛ وهو ما صرّح به الحريري في مقدّمة مقاماته، حيث ذكر أنّ الهمذاني هو مخترع هذا الفنّ الأدبي، وله فضل السّبق، ممّا جعل تأثيره فيمن جاءوا بعده يبدو جليّا للعيان، و« بعد فإنّه قد جرى ببعض أندية الأدب الذي ركدت في هذا العصر ريحه، وخبت مصابيحه؛ ذكر المقامات الّتي ابتدعها بديع الزّمان وعلاّمة همذان-رحمه الله تعالى- وعزا إلى أبي الفتح الإسكندري نشأتها، وهي في غاية البلاغة، وعلوّ الرّتبة في الصّنعة ».[2]

لكن رأي الحريري والقلقشندي هذا، لا يُدحض الفكرة القائلة بأنّ الهمذاني قد استقى فكرة إنشاء المقامات من مصادر تراثية قصصية، لعلّ أهمّها: أحاديث ابن دريد-كما أشرنا- إلى ذلك سابقا والّتي لا ينكر بعض الباحثين اختلافها عن المقامات، بالرّغم من أنّها تعدّ أصلا لها، وذلك من حيث الخصائص الفنّيّة. وقد رصد أحد الباحثين هذه الاختلافات بقوله: « فالأحاديث فيها روح الحكاية كما تجدها في المقامات، وتجد فيها هذا الميل إلى التّسجيع في أثناء الوصف، وإلى التّسيّط في المصطلحات، أو المترادفات اللّغوية، إلاّ أنّ الفنّ في المقامات أظهر فيها بطل واحد تدور الحكاية جميعها عليه، وفيها صناعة لفظية وبيانية، أرقى منها في تلك الأحاديث، ونعني بالصّناعة هنا سبك الحكاية في المقامة، وما يقترن به من تفنّن في السّجع وفي أساليب البديع، يُضاف إلى ذلك تفوّق المقامات في ذكر النّوادر والأخبار والإشارة إلى وقائع الزّمان وأعلام التّاريخ، وما يَعرض فيها من حكم وأمثال، ونكات ولغة وأدب ».[3]

إذن فوجه الشّبه بين المقامات والأحاديث يقتصر على الشّكل دون الموضوع خاصّة من جانب التّسجيع في أثناء الوصف، والجنوح إلى المترادفات والألفاظ العربية كما في هذا الحديث:« لا

---

1 نفسه، ص80.

2صبح الأعشى، القلقشندي، تحقيق محمد عبد الرّسول، ج14، دار الكتب الأخدوية، القاهرة، (1913م)، ص110.

3تطوّر الأساليب النّثرية في الأدب العربي، أنيس المقدسي، دار العلم للملايين، بيروت، ط6(1979م)، ص366.

تُنشّطوا عقل الشّوارد؛ ولا تُلحقوا العَوَن القَواَعِدَ، ولا تورِّثوا نيران الأحقاد، فيها المتلفة المستأصلة، والجائحة والأليلة...»[1].

ومن هذا المنظور يتبيّن لنا أنّ المقامات الّتي اكتملت وظهرت على يد الهمذاني في القرن الرابع الهجري، لم تكن لتنشأ إلاّ في ظلّ الأخبار والنوادر والقصص الشعبية الّتي عرفها العرب قديما، فقد صاغ البديع نموذجا فنّيا، انتقد به الحياة السّياسية والاجتماعية، وصوّر فيه الظّواهر العامّة السّائدة في ذلك القرن، وهذا النّموذج هو أشبه ما يكون بنموذج عنترة وشهرزاد وكليلة ودمنة.[2]

3-المقوّمات الفنّية للمقامة:

خرجت القصص العربية من سياقها التّاريخية والخبرية، والمتمثّلة في الأحاديث والأخبار والنّوادر، والّتي شكّلت وجه الحياة العربية أنذاك، إلى شكل آخر أكثر جمالا وأكثر بناء، ويتعلّق الأمر بالمقامة الّتي كانت إحدى مظاهر التّغيّرات الحادثة، ونقطة التّحوّل التي حوّلت القصّة العربية من مجرّد خبر يروى إلى رؤية تصوّر تَطلّعات الفرد والجماعة في عصر شاع فيه الانشطار الطّبقي ما بين أغنياء مترفون، وفقراء معدمون.

فقد امتزجت الأصول من الأحاديث والأخبار المروية مع الصّورة الشّاملة للواقع الاجتماعي والسّياسي السّائد في العصر العبّاسي، فنتج عنه ما يُسمّى "بالمقامة" الّتي تداخلت فيها جوانب مُتعدّدة، ميّزتها عن سائر الفنون الأدبية الأخرى، الأمر الذي دفعنا إلى دراسة هذه الخصائص التي خُصّت بها المقامة والتي قرّبتها من الفنون الدّرامية الحديثة.

---

1 كتاب الأمالي، أبو علي القالي،ج1، دار الكتب العلمية، بيروت،(د،ط)،(د،ت)، ص93.

[2] **ينظر:فنّ المقامات بين المشرق والمغرب، يوسف نور عوّض، ص74.**

3-1 الجانب القصصي:

ترسّخ في الأذهان أنّ ما عرفه العرب من العمل القصصي، ليس سوى أخبار وطرائف ينعدم فيها الجانب الفنّي، ولا صلة لها بالقصّة بالمفهوم الحديث لها، وأنّ المقامة على وجه التّحديد ما هي إلاّ ألاعيب لغوية، وبلاغية، يُحاول صاحبها إبراز مقدرته اللّغوية والبيانية.

غير أنّه يمكن القول إنّ المرحلة التي ارتبطت بوجود الأخبار والنّوادر والأسمار، تمثّل مرحلة التّهيّؤ البياني لظهور فنّ جديد اسمه"المقامة"، والذي اعتبر فيما بعد أحد فنون القصّ العربية؛ إذ يُشير أحد الباحثين إلى أنّ المقامة من أوّل نشأتها عند بديع الزّمان الهمذاني في القرن الرابع الهجري، أصبحت لونا من ألوان القصّة الإنسانية، وظلّت كذلك حتّى انتهت في تطوّراتها الأخيرة إلى أقاصيص مكتملة البناء كما نراها عند المويلحي، ومحمد لطفي جمعة وغيرهما.[1]

ومن جهة ثانية، أنكر آخرون قصصية المقامة، وتحرّجوا من إقحامها ضمن الفنون القصصية، حيث اعتبروا ذلك جورا على حقيقة بناء القصّة بمفهومها الحديث، فجعلوا منها مجرّد ألفاظ وتراكيب مرتصّة بعضها أمام بعض، والغرض منها إظهار البراعة اللّغوية والبلاغية، وتعليم النّاشئين اللّغة، فهي بذلك بعيدة كلّ البعد عن مضمون القصّة الصّحيحة.

وفي هذا المقام عرض مصطفى الشّعكة أراء ثلاثة لمستشرقين أبدوا رأيهم في علاقة المقامة بالقصّة، فأمّا الأوّل فيقول:« ويبغي بديع الزّمان من المحاورة بين الرّاوي والبطل أن يكسب المقامة نوعا من الحركة والحياة، وفي نفس الوقت يتّخذها ميدانا لإظهار بلاغته وثقافته وقدرته على نظم الشّعر غير أنّ صدر المقامة لا غناء فيه، وعنصر المخاطرة تافه، والأسلوب هو كلّ شيء ».[2]

فبديع الزّمان الهمذاني عند هذا المستشرق يجعل من المقامة مجرّد حوار أو عرض بين الملقي والمتلقّي، ولهذا قد ينشأ بينهما نوعا من الحركة المتمثّلة في الحوار، والذي يكسبها أسلوبا بلاغيا.

أمّا الرّأي الثّاني: « وفي نيسابور أنشأ بديع الزّمان الهمذاني مقاماته الّتي وضع فيها شخصا خياليا ابتكره وسمّاه أبا الفتح الإسكندري، والمقامات تحتوي على ملامح تسوّلية، وموضوعات أخرى، ومقاماته

---

[1] ينظر: أثر المقامة في نشأة القصّة المصرية الحديثة، محمد رشدي حسين، ص**05**.

2 بديع الزّمان الهمذاني رائد القصّة العربية والمقالة الصّحفية، مصطفى الشّعكة، مكتبة القاهرة الحديثة، مصر، (د،ط)، ص(**280-281**).

في الحقيقة أقاصيص نعرف فيها الأصل الآري، وهي قصيرة بعض الشّيء، ولكنّها مكتوبة بأسلوب بارع وصعب، حيث يستخدم الكلمات اللّغوية النّادرة الاستعمال والبطل الحديدي الذي يظهره مرّة في صورة نبطية وأحيانا في صورة عربية، وأحيانا مسيحيا، وأحيانا مسلما».[1]

في هذا الرّأي، يُعطي المستشرق للشّخصية المحورية الّتي ابتكرها بديع الزّمان- والتي تدور حولها وقائع وأحداث المقامة – شأنا كبيرا، بالإضافة إلى تركيزه على أسلوب المقامة وألفاظها الغريبة.

الرّأي الثّالث يُقرّ بإمكانية إقحام المقامة ضمن الفنون القصصية فيقول: « ونجد في مقامات الهمذاني قربا من الأسلوب التّمثيلي المسرحي الذي لم يستعمله السّاميون قطّ، وقد تصوّر الهمذاني بطله محتالا ماهرا متشرّدا أفّاقا ينتقل من مكان إلى مكان مزوّدا نفسه بحضور ذاكرته الّتي تسعفه بالبلاغة والشّعر واللّذين يكتسبان السّامعين... وكلّ مقامة تُكوّن وحدة مُستقّلة، ولذا فالمجموعة الكاملة ربّما ينظر إليها كقصّة تحتوي على النّثر والشّعر، حيث تكون القصّة لا شيء والأسلوب كلّ شيء ».[2]

أمّا هذا الرّأي فيُجسّد حقيقة التّناقض الذي وقع فيه المستشرق، حيث يُقرّ بمسرحة المقامة وينكر في الوقت نفسه قصصيتها والمتعارف عليه أنّ المسرحية لها ملامح القصّة.

هي إذن أراء مختلفة لمستشرقين ثلاثة حيث نرى الأوّل؛ يُنكر تماما قصصية المقامة، ويعتبرها مجرّد عرض للبراعة اللّغوية والبلاغية مع غياب كامل لعناصر القصّة. أمّا الثّاني فيعترف بأهمّية المقامة كفنّ قصصي بالرّغم من استخدام مؤلّفيها للكلمات الحوشية الغريبة، أمّا الرّأي الثّالث فيناقض نفسه بنفسه، ففي الوقت الذي يعدّها نوعا من القصص التّمثيلي، يعود فينكرها تماما فيقول إنّ القصّة فيها لا شيء والأسلوب هو كلّ شيء.

ويقول مصطفى الشّعكة مُعلّقا على هذه الآراء ما نصّه: « ولو اتّفق المستشرقون الثّلاثة على إنكار القصّة في المقامات لكُنّا قد تردّدنا عدّة مرّات قبل أن نقول بوجود القصّة فيها. أمّا وقد اختلفوا

1نفسه، ص(**280-281**).

2نفسه، ص(**280-281**).

فيما بينهم حتّى إنّ أحدهم يعترف بالقصّة الرّاقية وهي التّمثيلية ثمّ يعود فينكرها فهذا أمر يقطع بوجود الفنّ القصصي، بل القصّة الكاملة في بعض المقامات ».[1]

وقد أُثير في البحوث العربية جدلٌ حول علاقة المقامة بالقصّة ومدى ائتلاف عناصرها، فهذا محمد رشدي حسن يُقرّ بائتلاف القصّة والمقامة أحيانا واختلافهما أحيانا أخرى، فهما يأتلفان–كما يرى– إذا كانت القصّة مجرّد سرد أخبار وحكايات، ويختلفان حين نعود إلى التّعريف الحديث للقصّة بأنّها: «تصوير للحياة تمليه العاطفة ويُحلّله العلم ».[2]

والواقع أنّها حتّى بالمفهوم الحديث للقصّة فإنّ الفنّ المقامي لا يختلف كثيرا عن القصّة؛ لأنّ المقامة هي تصوير للحياة الاجتماعية والسّياسية بمختلف مظاهرها في ذلك العهد، وهي إلى جانب ذلك كلّه نتيجة حتمية للأوضاع السّائدة أنذاك، وقد خلص الباحث في الأخير إلى أنّ ليس"كلّ قصّة مقامة" ولكن"كلّ مقامة قصّة" فالمقامة في رأيه هي أصل، والقصّة فرع.[3]

أمّا مصطفى الشّعكة فلا يعتبر كلّ المقامات قصصا؛ لأنّ بعضها –كما يقول– لا يمتّ إلى القصّة بصلة خاصّة تلك المتعلّقة بالوعظ والمدح.[4]

وقد اشتملت بعض المقامات على عناصر القصّة من حوار وأبطال وحوادث وعقد وحركة وهو ما أقرّه عبد المالك مرتاض:« إنّ المقامة إن هي إلاّ نوع من القصص في الأدب العربي فقد اشتملت على الحوار وهو من عناصر القصّة، وقد اشتملت على أبطال، وَوُجود أبطال في حديث معناه أنّ هذا الحديث قصّة ولو بمفهوم ما، والأبطال عنصر من عناصر القصّة على كلّ حال، وقد اشتملت على حوادث، والحوادث من عناصر القصّة، وقفد اشتملت على حركة وعلى عقدة في كثير من المواطن، وعلى حُبكة أحيانا، وكلّ ذلك من عناصر القصّة »[5].

---

[1] بديع الزّمان الهمذاني رائد القصّة العربية والمقالة الصّحفية، مصطفى الشّعكة، ص**281**.

[2] ينظر: أثر المقامة في نشأة القصّة المصرية الحديثة، محمد رشدي حسين، ص**22**.

[3] أثر المقامة في نشأة القصّة المصرية الحديثة، محمد رشدي حسين، ص**23**.

4 ينظر: بديع الزّمان الهمذاني، مصطفى الشّعكة، ص**281**.

5 القصّة في الأدب العربي القديم، عبد المالك مرتاض، دار مكتبة الشّركة الجزائرية ، الجزائر، ط**1**(**1968**م، ص**180**).

وفي الوقت الذي يتحفّظ فيه الباحثين من اعتبار المقامة من الفنّ القصصي نجد محمد غنيمي هلال يجعلها في مصاف القصص الشّعبي العربي إلى جانب ألف ليلة وليلة، وغيرها من القصص: « ونوجز القول في عيون الأدب العربي قديما ما يمتّ بصلة للقصّة، نعرّف بها، ونتحدّث عنها من وجهة نظر مقارنة وهي ألف ليلة وليلة،والمقامات،ورسالة التوابع والزوابع ،ورسالة الغفران، ثم قصّة حيّ بن يقظان ».[1]

هذا بالإضافة إلى اعتباره إيّاها أصيلة النّشأة غير مترجمة كما هو الحال بالنّسبة لألف ليلة وليلة، ويقول في تعريفه لها: « حكاية قصيرة يسودها شبه حوار درامي، وتحتوي على مغامرات يرويها رَاوٍ، وهو عيسى بن هشام في مقامات بديع الزّمان، والحارث بن همّام في مقامات الحريري عن بطل يقوم بها وهو أبو الفتح الاسكندري في أكثر مقامات بديع الزّمان وأبو زيد السّروجي في مقامات الحريري ».[2]

وقد اتّفق أغلب الباحثين المعاصرين على أنّ المقامة نوع من أنواع القصّ العربي، فخرجوا بتعريفات لها تكاد تتّحد كلّها فهم يقولون، إنّها:« حكايات قصيرة موضوعة على لسان رجل خيالي تنتهي بعبرة أو موعظة أو نكتة، والمراد بها في الأكثر التّفنّن بالإنشاء وتضمينه الأمثال والحكم »[3]. وبأنّها «حكاية قصيرة أنيقة الأسلوب تشتمل على عظة أو ملحة »[4].

و بأنّها:« حكايات قصيرة تدور كلّ منها حول حيلة رجل لكسب شيء من المال عن طريق التّكدّي، صيغت في أسلوب أدبي ».[5]

وبأنّها: « القصص الّتي يودعها الكاتب ما يشاء من فكرة أدبية، أو فلسفية، أو خاطرة وجدانية، أو لمحة من لمحات الدّعابة والمجون ».[6]

---

1 الأدب المقارن، محمد غنيمي هلال، دار العودة، بيروت، ط (**1983**م)، ص**220**.

2الأدب المقارن، محمد غنيمي هلال، ص**223**.

3تاريخ الأدب العربي، جرجي زيدان، دار الهلال، القاهرة، ج**2**، ط(**1957**م)، ص**312**.

4تاريخ الأدب العربي، أحمد حسن الزّيات، دار الثّقافة، بيروت، ط**28**(د،ت)، ص**458**.

5ظهر الإسلام، أحمد أمين، دار الكتاب العربي، بيروت، ط**3**(**1945**م)، ص**142**.

6النّثر الفنّي في القرن الرّابع الهجري، زكي مبارك،ج**1**، دار الكتب المصرية، القاهرة، ط**1**(**1934**م)، ص**197**.

ويُعرّفها المستشرق "آدم متز" بأنّها:« تمهيد للكتابة الرّوائية على صورة أكبر »[1]، وهذا معناه أنّ المقامة كانت تشكّل إرهاصا لأعمال قصصية وروائية أكثر عمقا ونضجا فيما بعد.

هذه التّعريفات للمقامة العربية تكاد تتّفق كلّها، على أنّ بها من خصائص القصّة الشّيء الكثير، ومن جهة ثانية نعتقد أنّ هذه الأقوال على دقّة تعريفاتها فيها من التّعميم ما يجعلنا نقول بأنّ ليست كل المقامات قصص؛ لأنّ منها ما هو بعيد عن مقوّمات القصّة الحديثة كما أشار إلى ذلك مصطفى الشّعكة:« ونحن لا نُقرّر أنّ جميع المقامات قصص وإلاّ كان ذلك تحيّزا منّا وعنادا، فهناك مقامات لا تمتّ إلى القصة بسبب، كمقامات الوعظ والمدح، ولكن هناك مقامات ليست مجرّد قصّة عادية، بل هي في مراتب القصص الرّفيعة، مثل البغدادية والحلوانية، والمضرية ».[2]

وانطلاقا من تلك الآراء نحاول أن نقف على أهمّ مقوّمات القصّة الحديثة ومدى ارتباطها بالمقامات. حيث تقوم القصّة الحديثة على أركان ثلاثة هي الموضوع وفكرته والشّخصيات وحوارها والعقدة وحلّها.

3-1-1.الموضوع:

يتقيّد موضوع القصّة بضرورة مناسبته للعصر والبيئة التي تعالج قضيتها ،بحيث يكتسب طابعا إنسانيا بعيدا عن المحلية التي تحدّ نطاقه، ومن هذا الموضوع تنبثق الفكرة التي تتفرّع عنها أحداث القصّة، وقد تناولت المقامات موضوعات عديدة كانت في أغلبها عبارة عن مغامرات لطيفة، فيها من التّفصيل والتّصوير البارع للحياة الاجتماعية ما عكس بوضوح الواقع بكلّ مظاهره خاصّة منها تلك المتعلّقة بالطّبقية وطغيان الفئة الغنيّة في المجتمع البصري، فصوّرت لنا المقامات أسواق العبيد وصور التّقاضي والمنازعات.[3]

وقد صوّر لنا الحريري في المقامة الزّبيدية ظاهرة بيع العبيد، حيث يحكي الحارث بن همّام أنّه قصد إلى السّوق ليبتاع عبدا له، وإذا برجل قد قبض على زَند غلام وهو ينشد شعرا يشيد فيه بالفتى،

1الحضارة الإسلامية في القرن الرّابع الهجري، آدم ميتز، الدّار التونسية للنّشر، تونس، ط1(1986م)، ص408.

2بديع الزّمان الهمذاني، مصطفى الشّعكة، ص281.

3ينظر: الحريري صاحب المقامات، أحمد أمين مصطفى، الدار المصرية اللبنانية، ط1(1998م)، ص26.

اشترى الحارث الغلام، ثم أنشد الفتى أبياتا أعلن فيها أنّه يوسف، وانصرف البائع، لينشد الفتى شعرا آخر يُعلن فيه أنّه حُرٌّ وليس بعبد، وأخيرا يتنازع الفتى والشّاري أمام القاضي، فيحكم هذا الأخير بحرية الغلام كون الحُرِّ لا يُسترقُّ.[1]

أمّا بالنّسبة لفكرة المقامات، فهي في أغلب الأحيان مستوحاة أساسا من الحياة الاجتماعية للعصر، وتدور أساسا على الكدية التي لازمت البطل طوال عرض المقامات، وقد أراد المؤلف من خلالها أن يُصوّر ظاهرة عمّت في المجتمع العبّاسي ودفعت كثيرا من الأدباء وأولوا النّبوغ إلى التّسوّل والتّكدّي من أجل العيش[2]، هذا فضلا عن مواضيع وأفكار أخرى كان الهدف منها عرض مشكلات ذلك العصر.

3-1-2.الشّخصيات والحوار:

ترتبط الشّخصيات ارتباطا وثيقا بالقصّة، إذ لا تخلو أيّ قصّة مهما قصرت من هذا العنصر المهمّ الذي يُعدّ مادّة بنائها، وقد حفلت المقامات بشخصيات مُتعدّدة لعلّ أهمّها على الإطلاق شخصية البطل والرّاوي.

أ-البطل:صاغ مؤلّفو المقامات أنموذجا إنسانيا أرادوا من خلاله تجلية الحقائق بالغوص في أعماق المجتمع العبّاسي وقد كان هدفهم الرّئيسي من وراء ذلك كلّه نقد الحياة السّياسية والاجتماعية والاقتصادية، وتصوير الظّواهر العامّة السّائدة في ذلك العصر.

وقد اختار بديع الزّمان الهمذاني أبا الفتح الاسكندري بطلا لمقاماته وأضفى عليه من العبقرية ما جعلته مكد بارع الحيلة والمراوغة من أجل كسب العيش، فاستطاع من خلاله أن يستوعب الظّواهر الحيّة في المجتمع العبّاسي. وكذلك فعل الحريري في مقاماته عندما اختار هو الآخر أبا زيد السّروجي بطلا لحكاياته. والملاحظ أنّ البطل الرّئيسي سواء عند الهمذاني أم الحريري له فلسفة واحدة حيث

1ينظر: مقامات الحريري، ص293.

2ينظر: فن المقامات بين المشرق والمغرب، يوسف نور عوض، ص90.

نعت بأنّه شخصية لها واقع حيٌّ[1] اجتماعيا وثقافيا حيث أخذت بواقع عصرها الدّيني والأدبي، فتشبّعت بالقرآن والحديث والأدب واللّغة وهو ما يُشير إليه الحريري عندما قال:

وشُغليَ الدّرسُ والتبحُّرُ في ال عِلمِ طُلاّبي وحبّذا الطّلَبُ[2]

ولذلك وُهِب ملكة بيانية كبيرة يُقر له بها جميع النّاس:

ورأسُ مالي سِحْرُ الكَلامِ الذي منهُ يُصاغُ القَريضُ والخُطَبُ[3]

ثمّ وهو إلى هذا شخصية ذات صلاحية اجتماعية تتواءم مع كلّ مجتمع تغشاه:

وعاشرْتُ كلَّ جَليسٍ بما يُلائِمُهُ لأروقَ الجَليسا

وبذلك تتعدّد وتتنوّع المواقف لهذه الشّخصية فتارة فكاهية وتارة أخرى جادّة وحازمة وطورا تقيًّا وآخر عربيدا.

وقد بُنيت شخصية البطل بالرّغم من ثقافتها وعلمها على الحيل –كما أشرنا إلى ذلك– فَبَيَّنتْ أنّ أصل المشاكل الاجتماعية اقتصادي محض، فالمال رأس المشكلات خاصّة الأسرية منها، فأبو السّروجي يتشاجر مع زوجته أما القاضي لفقرهما، وتتعدّد الصّور في المقامات لإظهار الصّورة المرّة للواقع الاجتماعي في ذلك العصر، وبذلك يُصبح المال عند هذه الشّخصية إلها معبودا، تكسبه بشتّى الطّرق حتّى وإن اتّخذت وسيلتها في ذلك علمها وثقافتها بعد أن تأكّدت من أنّ سوق العلم كاسدة، وأنّ التّعليم صناعة بائرة[4]، فليس غير الشّحاذة سبيلا ميسورا ففيها الرّاحة بلا تعب، ومن هذا المنظور يُصبح من صفات هذه الشّخصية الخداع والكذب، الذي تجد له في كلّ مرّة تبريرا من واقعها الاجتماعي الذي يَخدم الأثرياء ويقسوا على الفقراء. ومن كلّ ما تقدّم، يبدو أنّ شخصية البطل تمثّل نموذجا يكشف من خلال سلبياته وإيجابياته، ومن خلال سخريته وتهكّمه، ومن خلال خداعه وتلوّنه اهتراء البنيان الاجتماعي في المجتمع العبّاسي خلال ذلك العهد. وبذلك نجد أنّ شخصية البطل سواء

1ينظر: ألوان من التّذوّق الأدبي، مصطفى الصّاوي الجويني، منشأة المعارف، الاسكندرية، ط(1972م)، ص147.

2المقامة الإسكندرية، ص 91.

[3]المقامة الإسكندرية، ص 91.

[4]ينظر: ألوان من التّذوّق الأدبي، مصطفى الصّاوي الجويني، ص149.

في مقامات الهمذاني أم الحريري قد كشفت عن ذاتها في مجالين كما أشار إلى ذلك يوسف نور عوض:

أولا– مجال يُحقّق فيه البطل عبقريته وضياعه في المجتمع.

ثانيا– مجال يُحقّق فيه أنّ الحيلة وحدها هي الّتي تُغني صاحبها عن الإخفاق.[1]

وقد طبع أصحاب المقامات بطليهما بأوصاف وأخلاق تكرّرت في بعض المقامات تحدّث عنها غنيمي هلال:« وقد يكون هذا البطل شجاعا يقتحم أخطارا وينتصر فيها، وقد يكون ناقدا اجتماعيا أو سياسيا، وقد يكون فقيها متضلّعا في مسائل الدّين أو مسائل اللّغة ».[2]

وهو بالرّغم من شجاعته وأخلاقه الكريمة أحيانا لا يخلو من الاستهتار والمكر والاحتيال للحصول على المال، وطريقته في ذلك التّنكّر في زيّ البلغاء والفصحاء؛ فهو«أديب يجيد في أسلوبه عن بديهة وارتجال ».[3]

ب– الرّواية: تختصّ الرّواية عن غيرها من أشكال التّعبير بقدرتها على جعل طريقة السّرد والحكي جزءا مهمّا من الخلق والتّوصيل فطريقة السّرد والحكي تُحمِّلُ تفاصيل المناخ وتنفذ به إلى أعماق النّفس[4]. لذلك ولأهمّية الرّواية في القصّة استقى الهمذاني هذا الأسلوب الممتع وجمّل به مقاماته، فاستخدم شخصية الرّواية الّتي استمدّها من الأساليب الخبرية الّتي ملئت بها كتب التّراجم والأخبار فهو:« يُعلن عن نفسه على طريقة النّمط الأوّل من القصّ عندما يُفاجئ القارئ في كلّ مقامة بعبارة "حدّثني عيسى بن هشام"»[5]، ولعلّ المقصود بطريقة النّمط الأوّل من القصّ تلك الأخبار والنّوادر الّتي تسامر بها العرب قديما، والتي وردت إلينا في كتب التّراث العربي القديم.

---

[1] ينظر: فن المقامات بين المشرق والمغرب، يوسف نور عوض، ص**111**.

[2] الأدب المقارن، محمد غنيمي هلال، ص**223**.

3 نفسه، ص**224**.

4 يُنظر: الأدب العربي تعبيره عن الوحدة والتّنوّع، بحوث تمهيدية لمجموعة من الباحثين، إشراف عبد المنعم تليمة،مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت ط**1**(**1987**م)، ص**208**.

5فن القصّ في النّظرية والتّطبيق، نبيلة إبراهيم، دار قباء للطّباعة، (د،ط)، (د،ت)، ص**90**.

وبهذا تكون « شخصية" الرّواية" مهمّة في القصص الشّعبي لأنّها تشيع جوّا واقعيّا يمتزج بمسحة رومانسية، فتمنح هذا اللّون من الأدب حلاوته وجماله ».[1]

والمقامات باعتبارها نصّا مدوّنا، استحضر مؤلّفوها شخصية الرّواية فيها على الدّوام، فما من مقامة واحدة تخلو من عبارة"حدّثني عيسى بن هشام" عند الهمذاني، و"روى الحارث بن همّام "، أو"حكى"، أو"أخبر"، أو"حدّث"عند الحريري. ولعلّ استحضار الرّاوي بهذه الطّريقة في هذا اللّون من القصّ يُبعد عن ذهن القارئ حقيقة قراءة النّصّ، فيعتقد أنّه يسمع نصّاً مكتوبا « أي أنّه يعمد ألا يُعطّل تماما حاسّة السّمع الّتي تُعدّ الحاسّة الأولى الأساسية في عملية استقبال التّراث الشّعبي ».[2]

وبذلك تحظى شخصية الرّاوي في المقامات بأهمّية كبيرة، فالمتحدّث صوت واحد هو الهمذاني أو الحريري، صوت الأنا القاصّ، حيث يُعلن عن نفسه بعبارة"حدّثني" أو"روى"، أو"أخبر" أو "حكى"، « ولكنّهإذ يرفض الانسحاب من القصّة لا يُبقي على صوته إلاّ همسا»[3]، فهو يندمج مع الرّاوي في وحدة واحدة؛ « لأنّه لا يتحدّث إلى من وراء حجاب، لقد أناب عنه الرّاوي (عيسى بن هشام أو الحارث بن همّام) في عملية السّرد القصصي».[4]

وكأنّ الرّاوي يقوم بعملية سرد أو أداء شفاهي يتركّز على استحضار الجوّ الكامل لحياة البطل اليومية مع جماعته.[5]

فالرّاوي هو بمثابة الممهّد لظهور شخصية البطل الذي ينوب بدوره عن كاتب المقامة في بثّ المغزى المراد إيصاله والكشف عن أخلاق وطباع الإنسان في ذلك العصر، وبهذا يكون أصحاب المقامات قد « حقّقوا تشكيلا جماليا آخر داخل التّشكيل المتواضع عليه في القصّ وهو السّرد من خلال الرّاوي »[6]. وما يمكن الإشارة إليه هو أنّ شخصية الرّاوي لا يقتصر دورها على رواية الأحداث

---

[1] **فن المقامات بين المشرق والمغرب، يوسف نور عوض، ص117.**

[2] **الأدب العربي تعبيره عن الوحدة والتّنوّع، بحوث تمهيدية لمجموعة من الباحثين، إشراف عبد المنعم تليمة، ص351.**

[3] **فن القصّ في النّظرية والتّطبيق، نبيلة إبراهيم، ص90.**

4نفسه، ص90.

[5] **يُنظر: الأدب العربي تعبيره عن الوحدة والتّنوّع، بحوث تمهيدية لمجموعة من الباحثين، إشراف عبد المنعم تليمة، ص350.**

[6] **فن القصّ في النّظرية والتّطبيق، نبيلة إبراهيم، ص91.**

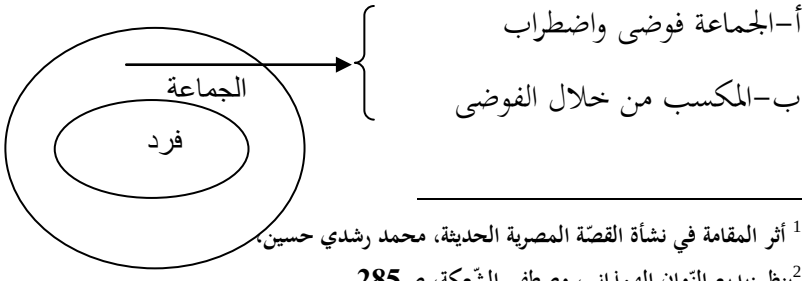
والسّرد القصصي فحسب؛ بل تتعدّاه إلى أداء أدوار مهمّة داخل القصّة، إلى جانب شخصيات أخرى ثانوية يأتي الحديث عنها حديثا عامّا حيث لا يشتركون إلاّ في بعض الأحداث أو في الحوار.

إنّ الحديث عن الشّخصيات بهذا الإسهاب يقودنا مباشرة إلى الحديث عن الحوار باعتباره الضّوء الأخضر الذي يوضّح الشّخصية ويجليها، فالحوار هو الذي يُقرُّ بوجود أكثر من وعي داخل القصّة، ونلمس الحوار في المقامات من خلال تلك المنازعات الّتي كانت تجري في دار القضاء بين القاضي والخصوم، وأحيانا أخرى بين البطل والرّاوي.

ج- العقدة وحلّها:

لا تخلو أيّ قصّة من العقدة الّتي تُثير في نفس القارئ أو المستمع حبّ التّطلّع ومعرفة النّهاية «فهي مفتاح جمال القصّة وروعتها، ولولاها ما سُمّيت القصّة قصّة؛ إذ كانت تُسمّى خبرا أو حكاية أو سردا »[1]. والعقدة في النّصوص المقامية متوفّرة إلى حَدٍّ ما، حيث تُضفي على المقامة نوعا من الحركة السّريعة والانتقال والتّشويق الذي يُجسّده بالمفاجأة والوقائع المثيرة[2]، والمشكلات العارضة الّتي لا تخطر على البال، فيعمد بطل المقامات عندئذ إلى حلّ هذه المصاعب المستعصية « فالمقامات تتلاعب تلاعبا كبيرا بمبدأ التّحويل من التّوازن إلى اللاتوازن أو العكس »[3]. فقد يهتدي البطل إلى حلّ له، وللجماعة الّتي يجد نفسه وسطها وقد لا يجد حلا.

يجد البطل نفسه أحيانا وسط جماعة تعيش جوّا من الفوضى والاضطراب، فينتهز الفرصة في هذا الجوّ ليحقّق مآربه التّكسبية، وبما أنّه يعيش هو الآخر حالة من الضّياع، فإنّ مكسبه الوحيد هو هذه الفوضى الّتي تعيشها الجماعة، وطريقته في ذلك هي استخدام ذكائه وحيله الّتي يصبو من ورائها إلى تحقيق الهدف، وهو كسب المال وقد عبّرت عن هذا البناء نبيلة إبراهيم بهذا الرّسم التّصويري:[4]



[1] **أثر المقامة في نشأة القصّة المصرية الحديثة، محمد رشدي حسين.**

[2] **ينظر:بديع الزّمان الهمذاني، مصطفى الشّعكة، ص285.**

[3] **فن القصّ في النّظرية والتّطبيق، نبيلة إبراهيم، ص91.**

4السابق: ص91.

أ- ضياع الفرد

ب- المكسب من خلال الحيلة

ونمثّل لذلك بالمقامة الموصلية للهمذاني حيث يحلّ الإسكندري ومرافقه عيسى بن هشام بقوم قد كوى الجزع قلوبهم لموت صاحب الدّار، فيحاول الإسكندري استغلال الموقف مع ما يشوبه من فوضى لصالحه فيقول:« لنا في هذا السّواد نِحْلة» -أي منفعة- فيدخل دار الميت، لينظر إليه وقد هُيّئ ليدفن فيصيح بالقوم أنّ الرّجل حيّ فلا تدفنوه، وأنّه كفيل بتسليمه لهم مفتوح العينين بعد يومين، فيصدّقه القوم وينهالوا عليه بالهدايا والأموال، إلاّ أنّه يقع في مصيبة أكبر عندما يعلم الجميع بأنّه محتال أفّاك، وأنّه لا سبيل إلى ردّ الميت للحياة.

ومن خلال هذه الأحداث استطاع الهمذاني أن يشدّ القرّاء إلى الرّاوي، ويُثير تطلّعهم لمعرفة ما سيحدث للبطل بعد أن وضع نفسه في هذه الورطة.

إنّ وجود العقدة داخل المقامات يعني بالضّرورة توافر الأحداث وتطويرها، ففنّ القصّة-كما نعلم- يحتاج إلى تطوير الأحداث والشّخصيات أيضا، وهو ما لا يمكن تحقيقه في المقامة؛ لأنّ الكاتب استعاض عن ذلك بتنويع الأحداث والمواقع بدل تطويرها. وبذلك تصبح الشّخصيات غير نامية في هذا اللّون من القصص الشّعبي، لأنّ القارئ على علم بأبعاد هذه الشّخصية وصفاتها، الّتي ترتبط ارتباطا وثيقا بالمأساة الّتي يُمثّلها البطل ويكشف عنها في كلّ مقامة.

وبالرّغم من هذا كلّه نجد أنّ المقامة تشتمل على عقدة ولكن بشكل غير واضح، فالأزمات الّتي اعترضت طريق البطل لم تُحبك بشكل جيّد، وبالتّالي فحلولها بسيطة يُحيط القارئ في كثير من الأحيان بنهايتها.

وخلاصة ما تقدّم أنّ المقامات تدخل في إطار الفنّ القصصي أو هي بداية لنزعة قصصية-إن صحّ التّعبير- مزجت بين الخيال والواقع، فقدّمها أصحابها إلينا بناءً دراميا متكاملا اشتمل على كلّ عناصر القصّة بمفهومها الحديث، من حدث وشخصيات ومضمون وحُبكة. وبذلك تُصبح المقامة أوّل عمل قصصي جمع بين التّكامل الفنّي الدّرامي، والتّعبير عن ظاهرة محليّة غير مستوردة أو مترجمة.

2.3 الجانب المسرحي:

نلمس في هذا الفنّ الأدبي جوّا من الحركة والابتهاج، بالإضافة إلى الجمهور الملتفّ حول حلقة يُشاهد أو يسمع وهي عناصر نظنّ أنّها من العناصر المسرحية.

إن استلهام التّراث لخدمة الثّقافة المعاصرة لا يُعدّ في حقيقة الأمر شيئا غريبا، بل هو ثراء للفنون الحديثة، وحفظا- في الوقت نفسه- للتّراث من الاندثار والنّسيان، لذلك تركّز انتباه بعض المسرحيّين على تلك الكنوز المتوارية والمدفونة في الكتب، مثل كليلة ودمنة وألف ليلة وليلة والمقامات، والبخلاء، والأغاني، وحاولوا استغلالها كقوالب وإطارات، لأنشطة درامية مسرحية.[1]

وفي هذا المقام نجد «قاسم محمد» قد استقى من التّراث المكتوب في العصر العبّاسي العديد من المسرحيات، الّتي مزجها بالهموم الآنية للشّعوب العربية، ونذكر منها "كان يا مكان"،و"بغداد الأزل بين الجدّ و الهزل"... وهي مسرحيات استلهمها من بطون الكتب التّراثية مثل الأغاني والمقامات وبخلاء الجاحظ.[2]

ويبدو أنّ هذا الرّبط القائم بين الحاضر والماضي يجعلنا ندّعي بإمكانية تشكيل المقامات في مسرحيات قصيرة تعالج بعض مشكلات المجتمع ماضيا وحاضرا.

ويذهب "فاروق أوهان" في دراسته حول هوية المسرح العربي إلى أنّ الكثير من المسرحيّين العرب تأثّروا بأسلوب المقامة لا من حيث كونها جنسا أدبيا يضمّ قصصا وحكايات فحسب، وإنّما لأنّها عَرْضٌ فعلي قبل أن يحصل لها التّدوين يقول: « فقبل أن تُخلق القصّة القصيرة، كأحد أنماط الأدب المكتوبة والمحكية بمئات السّنين، عرف العرب شكلا أدبيا نُقل مكتوبا، عن فنون أداء ومَسْرَحة حرفة الكدية الحركية، وذلك ممّا يدور في حياة العامّة، أو يتحدّث عن شؤون المجتمع في ملابستها اليومية من خلال لغة جزلة ».[3]

لقد كانت المقامة بالفعل سجّلا زاخرا بمختلف مظاهر الحياة السّائدة آنذاك، جسّدتها تلك الصّور الأسطورية لفصاحة الأعراب، وأساليب تقلُّبهم في الأرض واستغلالهم لسذاجة بعض العامّة

1ينظر: آفاق تطوير التّراث العربي للمسرح، فاروق أوهان، وزارة الإعلام والثّقافة، الإمارات العربية المتحدة، ط1(1999م)، ص16.

السابق، ص25.

[3]نفسه، ص74.

من أجل كسب المال، وقد وجد الهمذاني مفتاح نقل هذه الصّور في شخصية "أبي دلف الخزرجي" الذي عرض فنون الكدية في قصيدة مطوّلة، استغلّها البديع لينتقد الحياة الاجتماعية في المقامات من خلال بطله أبي الفتح الاسكندري، وبالرّغم من قصر طولها وجزالة لغتها إلاّ أنّها تزخر بالحركة التّمثيلية والحوار.

فوجود العناصر الدّرامية والمسرحية في المقامة شيء لا يمكن إنكاره أو تجاهله، وهو ما يُؤكّده" عبد الرّحمن ياغي" بقوله:« ومن أجل هذا فإنّني أرى مدى ما في هذا الفنّ من عنصر درامي، ومسرحي بحيث يفوق الكثير من العناصر القصصية فهو إلى المسرحيّة أقرب منه إلى القصّة...»[1].

وضمن العلاقة الجدلية بين المقامة كسرد قصصي والتّصوّرات النّظرية المرافقة لذلك السّرد، والخاضعة لبعض الأحداث الّتي وُضعت في إطار أشبه بالإطار المسرحي، تبيّن لنا أنّ المقامة تتناسب وشكل الأداء، « حيث يكون البطل فيها متنكّرا في الغالب لكي يُتيح لنفسه حسن الأداء وحرّية التّقلّب بين الشّخصيات، يعفيه هذا التّنكّر من حيلة التّنقّل بين الأحداث والشّخصيات بتغيير الملابس، وما يدلّ على المكان بتغيير الأدوات والأستار»[2].

هذا عن دور البطل، أمّا الرّاوي فبالإضافة إلى دوره في الرّواية والسّرد، نجده في مقامات عديدة يتحرّك داخل المقامة ليتقلّب بذلك بين الرّواية والأداء، وهو ما كانت تفرضه الأنماط الاجتماعية الّتي عالجتها المقامة، حيث تتطلّب ذلك الأداء الفعلي والتّشخيصي للرّاوي، وبهذا يُصبح أبطال المقامات روّاة وممثّلين ومُستمعين معا، « وتحوُّلُ الرّاوي من مُحدّث إلى مُمَثّل في الحدث هو أحد الدّلائل المهمّة على وجود المقامات كعرض مسرحي ».[3]

وفضلا عن تقلّب الأبطال بين الرّواية والتّمثيل يتجلّى لنا حرص أصحاب المقامات على وحدة الحدث في كلّ مقامة، ووحدة المكان الذي يجري فيه الحدث، ووحدة الزّمان، ووحدة

1رأي في المقامات، عبد الرّحمن ياغي، دار الفكر للنّشر والتّوزيع، الأردن، (د،ط)،(1985م)، ص24.

[2]ينظر: آفاق تطوير التّراث العربي للمسرح، فاروق أوهان،ص75.

3رأي في المقامات، عبد الرّحمن ياغي، ص82.

البطل[1] فالحركة القويّة، والمناظر المتتابعة في حيوية وتناسق، عناصر تجعل صلاحيات المقامات؛ لأن تكون مسرحيات هزلية قصيرة تظهر بصفة واضحة.

بهذا تكون المقامة قد ارتادت مجالات المسرح بأسلوبها وعنصر السّردية فيها، فأصبحت مادّة بناءها تتعلّق باستنساخ مشاهد الحياة، بنوع من التّجسيد الفعلي، من خلال أنماط حيّة لشخصيات تتعامل مع الواقع فتقدّم العبرة والحكمة والمثل، وتصوغ بعض الأحداث الاجتماعية والسّياسية والأخلاقية بأسلوب مسجوع في قالب قصصي ومسرحي، والحقيقة أنّها تسجيل لأفعال وعروض حيّة مُقتبسة أصلا من فنون المكدين.

تعتمد المقامات أيضا على ذلك التّموضع الفرجوي[2]، والتّوسّط بين النّاس فبمجرّد قراءتنا للمقامات تتبادر إلى أذهاننا تلك الصّور القائمة على وجود جمهور مُتحلّق حول البطل يستمع أو يتفرّج، وهي الصّور التي جُسّدت فيما بعد بخيال واسع؛ بيد الرّسّام"يحي الواسطي" معاصر المقامات ومُؤسّس مدرسة بغداد للرّسم[3]. وتوضّح تلك الرّسومات مدى انجذاب الجمهور وانسجامه مع بطل المقامات في طريقة سرده أو في أداءاته الحركية، وهو يقوم بمهنة الاستجداء في الشّوارع، أو عند القاضي أو في المساجد.

استفاد المسرحيون المعاصرون من كلّ هذه العناصر المميّزة لفنّ المقامة، ولعلّ التزامهم بالعناصر الّتي ذكرناها سابقا-وهي وحدة الزّمان والمكان والبطل- يبسّط العمل المسرحي، ويصرف المشاهدين نحو مضمون المسرحية دون تعقيد، «فحرص الحريري على وجود جمهور غير قليل من النّاس يلتفّون حول بطله، وتتعلّق أنظارهم بما يقول أو يفعل، ميزة لها أهمّيتها في العمل المسرحي، وهذا الحرص على رسم صورة دقيقة للمكان، وما يُحيط به، وما يشتمل عليه، بحيث يَسْهل تصويره أو إقامة مثله على مسرح من المسارح، كلّ ذلك من العناصر الّتي لا بدّ منها في العمل المسرحي، ومن اليسير أن تُنقل كلمات المقامة في حركة تجري على يد ممثّل بارع منفعل يُتقن دوره أمام النّظارة...»[4].

1ينظر:نفسه، ص**50**.

[2]ينظر: آفاق تطوير التّراث العربي للمسرح، فاروق أوهان،ص**85**.

3نفسه، ص**85**.

[4]رأي في المقامات، عبد الرّحمن ياغي، ص**51**.

شخّصت مسرحية« طال حزني وسروري» للمخرج"قاسم محمد" حياة الحريري، حيث قُدّم على أنّه البطل والرّاوية، وقد وُظّفت هذه الشّخصية بالشّكل الآتي: « بعد دخول الممثّلين في وصف بغداد حاضرتها وأدبائها، منتقلين بين فنونها ومسرحها وتعداد أنواع مقاماتها يَصل المؤدّون إلى وصف مقامات الحريري المكتوبة بقلمه، وإظهار شخصية الحريري نفسها فيقوم ممثّل دور الحريري بتمثيل مُستقلّ لا يتعلّق بتقليد أنماط المكدين ».[1]

أمّا عن العروض فقد استنسخها المخرج من لوحات الفنّان يحي الواسطي، وتدور الأحداث في المسرحية بعد تنكّر الحريري في شخصية أبي زيد السّروجي الذي يدخل في حوار مع الحارث بن همّام، ليصلا إلى حكاية أبي دلامة وزوجته، وهما يتشاكيان أمام القاضي، فالحريري الذي تقمّص دور أبي زيد السّروجي، هو نفسه من شخّص دور أبي دلامة أمام القاضي، وهو يبثُّ شكواه ضدّ غلام ادّعى أنّه قتل ابنه، أو في نزاع مع زوجته أو مع ابنه.

هي إذن مشاهد عبّرت عنها المقامات، وبدت واضحة جليّة للعيان من خلال رسومات الواسطي، ممّا سهّل الأمر على المخرجين المسرحيّين فاتّخذوا منها مرجعا للعروض المناسبة لكلّ مقامة، وهو ما يُبيّن قدرة الفنّان على نقل مختلف التّفاصيل الموجودة في هذا الفنّ الأدبي «وقد كانت للواسطي قدرة عجيبة على رصد الحياة الاجتماعية بدقائق أمورها، حتّى لتشعر معها بأنّ الكلمة وما لها من قدرة على التّعبير في مقامات الحريري كانت دون رسومه في نقل الجوّ العامّ وتثبيت معالم الحياة يومذاك من حيث تباين مقام كلّ شخص جاء الحديث على سيرته من جلسته وإيماءاته وملابسه وحركة يده ».[2]

لقد أكّدت بعض النّماذج المقامية إمكانية قيام مسرح يعتمد على التّراث، وهو ما جسّده بعض المسرحيّين على الواقع معتمدين في ذلك على العناصر البنائية لفنّ المقامة، والمتمثّلة في الرّاوي الذي يمهّد الكاتب لحضوره بعبارة «حدّثنا...» ليستحضر هو بدوره الرّاوي الثّاني الذي يقوم برواية

---

[1] آفاق تطوير التّراث العربي للمسرح، فاروق أوهان،ص**84**.

[2] **مجلة نزوى، الواسطي رسم مقامات الحريري فاختصر الفنون الإسلامية، بلند الحيدري، العدد03،(1995م)، مؤسسّة عمان للصّحافة والنّشر والإعلان، عمان، ص08**.

أحداث وسط حلقة من النّاس، وقد يتدخّل الرّاوي الأوّل معه في هذه الأحداث لينطلقا مع شخوصهما في أدوارٍ بما يتلاءم وطبيعتهم من خلال أعمال وحوارات عبر مسافات وأزمنة، في رحلات ومغامرات مليئة بالحركة القويّة والمناظر المتتابعة في حيوية وتناسق فيختلف حينئذ الفضاء المكاني ويتنوّع بين المساجد والمقابر والدّيار والشّوارع.

وبهذا يُصبح تراث المحكيات العربية إنجازا وإمكانات في آن واحد لا يُمكن للمسرحي، أو الأديب أو الرّاوي المعاصر تجاهلها، أو الإنقاص من قيمتها، ولكن من ناحية أخرى نجد أنّ أخذها في الاعتبار أو التّعامل معها لا يعني استنساخها.

3-3الجانب الفكاهي:

إنّ معالجتنا للجانب المسرحي في قصص المقامات، وإن كان يسيرا يقودنا إلى جانب آخر أكثر لصوقا بهذا الفنّ، وهو مرتبط أشدُّ الارتباط بالجانب المسرحي، إنّها الفكاهة الّتي لا تخلو منها أيّة مسرحية ولو بالشّيء القليل، وقد التزمت الفكاهة في فنّ المقامات بمسارين اثنين هما:

المسار الاجتماعي والمسار السّياسي، فقد طبع العالم الإسلامي بعد الفتوحات تباين في العادات والبيئات والأذواق إضافة إلى الموروثات الثّقافية والحضارية، ممّا ألّف مزيجا اجتماعيا متنوّعا وأوضاعا سياسية واقتصادية متدهورة، لذلك كانت الفكاهة في ذلك العهد من أمضى أسلحة الإصلاح الاجتماعي، حيث جمعت بين الجدّ والهزل، وبين الحِكَم البليغة والرّؤى النّافذة، وبين السّخرية والنّقد.

وقد امتاز أصحاب المقامات بقدرة فائقة على بعث روح الفكاهة في القارئ أو السّامع لهذا الفنّ الأدبي، لما تمتّعوا به من خفّة الرّوح وتفتّح أذهانهم بالفكاهة الّتي تجعل قصصهم أكثر قبولا لدى النّفوس « فأصبحت هذه المقامة حريّة بأن تُروى في المجالس، ويتلقّاها الطّلاب في الأقاليم الإسلامية المختلفة؛ إذ يقرؤون فيها ما يُسري عن نفوسهم، ويرسم الضّحك على شفاههم ».[1]

1المقامة، شوقي ضيف، دار المعارف، مصر، (د،ط)، (1979م)،ص71.

ومن أكثر المقامات فكاهة ومرحا ما نجده عند البديع في المقامة "المقامة الحلوانية"، ففي هذه المقامة نلمح ضربا من المشاحنة المضحكة الّتي تسرّ النّفوس، وتُبعد الملل عن القارئ، والأمر نفسه نجده عند الحريري، حيث تتدفّق الألفاظ الّتي يختار منها أجودها وأحكمها وأدقّها فقد طبع أسلوب مقاماته بروح فكاهية وهي روح تسود في جوانب مختلفة من مقاماته، وخاصّة تلك الّتي يظهر فيها أبو زيد مع زوجته أو مع ابنه.

وتبرز الفكاهة في المقامة البغدادية حينما يُصوّر لنا الحريري أبو زيد السّروجي في هيئة امرأة عجوز يتبعها أطفالها أنحف من المغازل، تستجدي اليتامى وهي تشكو حالها ومآلها.

والحقيقة أنّ الأسلوب الفكاهي قد طبع معظم مقامات البديع أو الحريري، ما دفع ببعض الباحثين إلى القول بأنّه «كان من أسباب ذيوع فنّ المقامات، وإقبال النّاس عليها في عصرهما أو بعد عصرهما، لأنّهم وجدوا فيه ما يُسلّيهم وُرفّه عنهم، ويُعينُهم على احتمال أعباء الحياة ويحطّ عنهم بعض أثقالها ».[1]

لقد أضفى الأدب الفكاهي على مصادر الأدب، كالأغاني والبخلاء والمقامات وغيرها، طابعا إنسانيا ساعد القارئ على تذوّق وتقبّل هذا النّوع من الأدب المدوّن، حيث يطّلع من خلاله على معالم الحضارة الأدبية والاجتماعية والثّقافية الّتي تصوّر طبقة جديدة من أبناء المجتمع العبّاسي، والّتي حاولت التّكيّف مع واقع اقتصادي متردّي وغير متوازن يأكل فيه القويّ الضّعيف، ويستهين فيه الغنيّ بالفقير. فعمدت هذه الفئة من المجتمع إلى فنون الكدية، وأساليب الاستجداء، واصطياد الطّعام في قوالب هزلية، وأحداث تتعقّد لتنجلي عن حلّ فكاهي.[2]

والحديث عن القصّة الفكاهية يجعلنا نربطها بالمقامة الّتي اتّخذت مسارات عدّة يُكمّل أحدها الآخر، فأمّا الأوّل فيتعلّق بمعالجة القضايا الاجتماعية كالكدية والاستجداء اللّذين تفشّيا في ذلك العصر نتيجة الأوضاع المتدهورة. وأمّا الثّاني فكان توظيف الوعظ والإرشاد الذي كان سببه نشأة

1السابق،ص78.

2ينظر: الفكاهة والضّحك في التّراث العربي والمشرقي من العصر الجاهلي إلى نهاية العصر العبّاسي، رياض قريحة، المكتبة العصرية، بيروت، ط1(1998م)، ص12.

وانتشار موجة التّصوّف أنذاك. ويكمن المسار الثّالث في الجانب السّاخر الذي صوّر لنا نماذج لشخصية هزلية اتّخذها أصحاب المقامات أنموذجا «لتصوير موقفهم الثّائر اتّجاه المجتمع وذلك بإبراز الجوانب الّتي تُثير سخريتهم أو نقدهم أو ضحكهم منها »[1].

لقد وظّف أصحاب المقامات شخصيات لإثارة السّخرية والضّحك والتّرفيه عن النّفس، مع عدم خلوّها من المغزى الهادف الذي كان من أولويات الأهداف عند نشأة هذا الفنّ الأدبي. فالهدف الأسمى للفكاهة في المقامات لم يكن إضحاك الجمهور فحسب، وإنّما كانت « صمَّام الأمان للفئات المحرومة الّتي أثقلها واقع الحياة في عصور التّحوّل والشّعور بالخوف والقلق، واختلاف المفاهيم ».[2]

فلم يكن من بُدّ لنسيان الواقع والهروب منه سوى اللّجوء إلى الفكاهة والاعتصام ببابها. وبذلك تحافظ هذه الفئات المحرومة على وجودها، وتتعالى على الأحداث المؤلمة الّتي تعايشها بمرارة، ولا تجد هذه الفئات نفسها إلاّ في أساليب الكدية وطرق التّماجن والهزل، وبهذا تكون الفكاهة قد « قامت بدور كبير في المحافظة على الكيان الإنساني والكيان الاجتماعي حتّى لا يقعا في دائرة الإحباط والسّقوط ».[3]

وللفكاهة في المقامة مجالات رحبة؛ إذ لم يكتف أصحابها باستثارة الضّحك على حوادث القصّة، وإنّما أضافوا إلى ذلك صورا لأبطالها، تجلّى في الوصف الدّقيق للنّموذج الإنساني، أو للمحيط الذي يكدح ويعيش فيه هذا النّموذج، وهو ما نجده بكثرة في مقامات الحريري، الأمر الذي أوحى إلى يحيى الواسطي برسم لوحاته حول مقاماته، وهو رسم دقيق جاء وفقا للوصف الذي ظهر في كلّ مقامة.

ويدخل في مضمون الفكاهة تلك الحذلقة واللّعب بالألفاظ والمعاني، وهو ما يُشير إليه رياض قريحة «إنّ تغيير الحروف في الكلمة، وتغيير الكلمات، أو إبدالها في الجملة لتنحرف بها عن معناها الأوّل، ولتؤدّي بها معنى آخر، كلّ ذلك من بواعث التّفكّه ».[4] ونرى هذا النّوع واضحا في المقامة

1السابق، ص93.

2 نفسه، ص 17.

[3]الفكاهة والضّحك في التّراث العربي والمشرقي من العصر الجاهلي إلى نهاية العصر العبّاسي، رياض قريحة، ص17.

[4]السابق: ص41.

الشّعرية للحريري، وذلك عندما يُخاطب الحاكم الحارث بن همّام بعد أن خدعه أبو زيد وهرب فيقول:« ألست الذي أعاره الدّست؟». فيجيب الحارث بن همّام:« لا والذي أحلّك في هذه الدّست، ما أنا بصاحب ذلك الدّست، بل أنت الذي تمّ عليه الدُّست ». فالدّست الأولى كلمة فارسية مُعرّبة قصد بها اللّباس، والثّانية صدر المجلس والثّالثة بمعنى القِمار.

وهناك لون آخر من ألوان الفكاهة في المقامات حيث يرمي به المتفكّه إلى ضدّ ما يقول «فيقتنع بالجدّ وهو يبغي الهزل، ويُبدي الوقار ويخفي العبث، ويتظاهر بالمدح والقدح يريد، ويُغالي في التّفخيم قاصدا التّهوين ».[1] ويُدعى هذا اللّون من الفكاهة في الانجليزية بـ"Irony"، وربّما أمكن تسميته بالتّندّر.

ونظنّ أنّ صاحب هذا اللّون من الفكاهة يقصد من ورائه إلى نقد المجتمع وكشف الأحوال الاجتماعية والسّياسية والثّقافية للرّأي العام، وبذلك تُصبح الفكاهة سلاحا ذا حدّين: التّرويح عن النّفس من جهة، والإصلاح من جهة أخرى.

وهكذا تُصبح الفكاهة عنصرا أساسيا داخل المقامة؛ إذ تُميّزها عن باقي الفنون الأخرى، وتجعلها ذات شعبية كبيرة بلفت انتباه الجمهور إليها لقراءتها أو الاستماع إليها، كما أنّها تُساعد على أن يكون الجانب المسرحي أو التّمثيلي أوفر حظّا لتطبيقه على الواقع.

تتعدّد صور الانزياح وأنماطه باعتباره شكلا من أشكال التّوسّع في اللّغة من حيث النّوع والبناء والمعنى لذلك جاء تعريفه عند يمنى العيد بأنّه:« البُعد عن مطابقة القول للموجودات، مثل هذا البُعد له أنماطه الأسلوبية الّتي تتحدّد كأنماط غير مباشرة، هذه الأنماط تستعين بأدوات لغوية عديدة أو بتقنيات لغوية جديدة مثل الاستعارة والتّشبيه والإيماء والتّخييل، دون أن يعني ذلك أنّ مفهوم الانزياح هو بمنزلة توحيد للمعاني، وليس الانزياح مجرّد تنويع على المعنى؛ بل هو يَطال رؤية الشّاعر المختلفة لعالمنا الواحد ».[2]

---

1 مجلة الرّسالة، الفكاهة في الأدبين العربي والانجليزي، فخري أبو السّعود، تونس، العدد 170، ص16.

[2] في القول الشّعري، يمنى العيد، دار توبقال للنّشر، الدّار البيضاء، ط1(1987م)، ص20.

وهذا المفهوم يُعيننا على القول بأنّ النّصّ المقامي قد ابتعد عن مطابقة القول لكلّ ما وجد من الأجناس الأدبية المعروفة في ذلك الوقت، فكان أن اتّسم بطابعه المميّز الّذي جعله يتحوّل إلى فنّ معروف بأصحابه وبأسلوبه فتفرّد بالصّنعة اللّغوية والصّور التّعبيرية والتّشكيلات الإيقاعية الموحية.

والنّزوع نحو التّصنّع في هذا الفنّ وفي هذه الفترة من فترات الحياة العربية مردّه إلى عدّة أسباب لعلّ من أهمّها كما يرى عبد الرّحمن ياغي، روح العصر والتّعقيدات الّتي طبعته « ولقد كان من روح العصر ومن نشوء هذه الطّبقة الوسطى ومطامحها، أن يمعن الكتاب في اقتناص الظّريف والغريب المستملح، ليصبح الفنّ معروفا بصاحبه، ويُصبح الكاتب معروفا بفنّه، فهو عصر التّفرّد الفردي، وطلب التّميّز على الأقران، وحكّ الكتف بالكتف مزاحمة ومنافسة...».[1]

فروح التّفرّد والتّميّز والإبداع تجلّت بداية من الجنس الأدبي؛ حيث خرج أصحاب المقامات عن المألوف والاتّجاهات السّالفة إلى فنّ نثري مُستحدث يتّسم بالتّنويع الّذي يُعتبر سمة مميّزة ومثرية يتجاوز بها الكاتب لحظة العقم ونفاذ القريحة في الاتّجاه المستقيم، إنّها حريّة التّنقّل والاغتراف وتبديل الأدوار ليواصل النّصّ حياته الممتدّة، وكأنّه سيل لا يتوقّف إلاّ بإرادة صاحبه، وهو يأخذ صورا وأشكالا مختلفة فقد تأخذ الشّخصية بهذه التّقنيّة صورا مُقنّعة تتبدّل أوصافها ومظاهرها.

وحرّية التّنقّل والاغتراف في هذا الفنّ تنحو نحو تغيير النّمطيّة وإحداث الخلل في هيكل الكتابة،الأمر الّذي خلق انزياحا موضوعيا أحدث تحويرا كلّيا في نصّه، فتتشكّلت صور جديدة وأوضاع مختلفة ومتنوّعة؛ فنتج عن ذلك مظاهر متعدّدة من حيث السّهولة والقوّة والغموض والعمق.

وفي تنويع الوضعيات وتقلّب الأحوال والشّخصيات ما يدلّ على إدراج عناصر جديدة يأخذ بها المتغيّر شكلا مؤسلبا جديدا، وهو ما يُؤدّي إلى انزياحات في الأساليب المستخدمة في المتن، لذلك كان التّنويع في العمل الفنّي عموما عنصرا أساسيًّا في إبراز أهمّية الأثر وزيادة الشّعور بالتّذوّق والاستمتاع والتّجاوب.

[1] رأي في المقامات، عبد الرحمن ياغي، دار الفكر للنّشر والتوزيع، عمان الأردن، (1985م)، ص49.

ففي كلّ مقامة من مقامات الحريري تتقلّب الشّخصية الرّئيسية من حال إلى حال، تنتقل في البلاد تلبس في كلّ مكان لبوسا جديدا وقناعا مختلفا، لتحقيق الغايات والأهداف وفي كلّ مرّة تضيع هوّية المقنّع ليس على القارئ فحسب، وإنّما على مُطارِده الحارث بن همّام، ولا يكتشفه إلاّ بعد أن يلاحقه خُفية، ليتجلّى القناع كما يظهر في المقامة التفليسية: «**فلمّا قضيْنا الصّلاةَ. وأزْمَعْنا الانفِلاتَ. برزَ شيخٌ بادِي اللَّقوَةِ. بالي الكُسوَةِ والقُوّةِ.**»[1] وبعد أن يُلقي الشّيخ خطابه ليستعطف النّاس فينال مراده يشكّك الحارث بن همّام في صحّة ادّعائه «**فصُوّرَ لي أنّهُ مُحيلٌ لحِلْيَتِهِ. متصَنّعٌ في مِشيَتِهِ. فنهَضْتُ أنْهَجُ مِنْهاجَهُ. وأقْفو أدراجَهُ. وهوَ يلْحَظُني شَزْراً. ويوسِعُني هجْراً. حتى إذا خَلا الطّريقُ. وأمْكَنَ التّحْقيقُ. نظرَ إليّ نظرَ منْ هشّ وبشّ. وماحَضَ بعْدَما غشّ. وقال: إني لإخالُكَ أخا غُربَةٍ. ورائِدَ صُحبَةٍ. فهلْ لكَ في رَفيقٍ يَرفُقُ بكَ ويُرفِقُ. ويَنفُقُ عليْك ويُنفِقُ؟ فقلتُ لهُ: لو أتاني هذا الرّفيقُ. لوأتاني التّوْفيقُ. فقال لي: قدْ وجَدْتَ فاغْتَبِطْ. واستَكْرَمْتَ فارتَبِطْ. ثمّ ضحِكَ مليّاً. وتمثّلَ لي بَشَراً سَوِيّاً. فإذا هوَ شيخُنا السَّروجيّ لا قَلَبَةَ بجسمِهِ. ولا شُبهَةَ في وسْمِهِ.**»[2].

هذه الدّيمومة في التّحوّل تصبح مركزيّة وقارّة وبنية ثابتة في المقامات الحريرية، حيث تعمل كلّ الوحدات الموضوعية الجزئية على بلورتها، وبذلك «يتحوّل السّفر إلى فعل إجرائي لكشف القناع وإزالته عن وجه أبي زيد السّروجي المتقلّب في الزّمان والمكان واللّغة ».[3]

وإذا كانت مادّة النّصّ المقامي هي اللّغة فإنّها بالأسلبة تتنوّع صورها ولهجاتها، وتتنوّع بالمصادر الّتي تمتصّ منها مادّتها، فنختفي دلالاتها لتخلق أوجها كثيرة وأقنعة عديدة، فيتحقّق بذلك الانزياح في أشكال فنّية وبمقاصد جمالية وإيحائية تُبرز أهمّية ارتباطه بعنصر التّنويع في النّصّ المقامي، حيث تتحقّق للمبدع بهما حرية الخيال والاغتراف وتبديل الصّور والتّراكيب والأصوات والإيقاع، فيكتسي الخطاب صورا مقنّعة ومؤثّرة تتنوّع بها مستويات اللّغة وتتعدّد دلالاتها وإيحاءاتها.

1المقامة التّفليسية، ص352.

2المقامة التّفليسية، ص 358.

[3] المقامات، مقاربة في التّحوّلات والتّبنّي والتّجاوز، يوسف إسماعيل، اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، (2007م)، ص46.

وقد كان لهذا التّنويع والتّغيير في صياغة أسلوب المقامات ردود فعل متباينة، أشار الحريري إلى إحداها في مقدّمته حيث قال أنّ عمله لم يَكَد يخلص « من غُمْر جَاهِل، أو ذي غُمْر مَتجاهل يَضع منّي لهذا الوضع ويندّد بأنّه من مناهي الشّرع »[1].

وفي واجهة مخالفة لما قيل تصل أصداء تتحدّث عن الصّيت الذّائع للمقامات الحريرية من أنّها « جاءت نهاية في الحسن وأتت على الوافر من الحظّ، وأقبل عليها الخاصّ والعامّ حيث أنست مقامات البديع وصيّرتها كالمرفوضة ».[2]

وفي مقابل هذه الأصداء أيضا هناك شكوى من سوء فهم قصدية النّصّ حيث « يشتكي الحريري من قراءة متلقّيه لنوع غير مألوف، حاول أن يُغيّر فيه من استراتيجية الأدب الّذي أثقل كاهله سابقا بأنواع جديدة »[3]

وقد أحسّ الحريري بضرورة التّغيير، وفتح أفقا جديدا أمام إبداعية القارئ قصد تنشيطه وتحريك مخيلته بوضعه أمام نصوص تجمع بين ثناياها زخما وفيرا من الدّلالات والمتناقضات من حيث الموضوع والرّؤية والتّفكير وحتّى الجنس، ونقصد بالجنس هنا أنّ النّصّ المقامي لم يقتصر على كونه نصّا نثريا فحسب وإنّما امتزج أيضا بالشّعر، وهو ما يُنبئ أنّ هذه المقامات الّتي أنشأها الحريري ليست كباقي النّصوص الّتي ينتجها أي شخص، وأنّ ما تتضمّنه لا يمكن أن يبدعه إلاّ من كان في قمّة الذّكاء، فقد ذكر في مقدّمته أنّ من خصائص مقاماته، أنّها تحتوي على الجدّ والهزل وعلى الألفاظ الرّقيقة والمتينة وعلى البيان الجيّد الّذي يُشبّهه بالجواهر، وغرائب الأدب وملحه، وهذا التّنويع في الأساليب والأغراض الّتي احتوتها المقامات أطلق عليه الحريري اسم "الإحماض" حيث قال: «**وما قصَدْتُ بالإحْماضِ فيهِ. إلا تنْشيطَ قارِئِيهِ. وتكْثيرَ سَوادِ طالِبيهِ...**»[4].

---

[1] **مقامات الحريري، أبي القاسم الحريري، دار الكتب العلمية، بيروت، ط4(2002م)، ص14.**

[2] **صبح الأعشى، القلقشندي، القاهرة، دار الكتب المصرية، (د،ت)، (1922م). الجزء 14، ص110.**

[3] **شعرية النّصّ النّثري (مقاربة نقدية تحليلية لمقامات الحريري)، إبلاغ محمد عبد الجليل، شركة النّشر والتّوزيع المدارس، الدار البيضاء، ط1(2005م)، ص64.**

[4] **مقامات الحريري،ص13.**

وقد فسّر الشّريشي الإحماض بأنّه الانتقال من الشّيء إلى الشّيء، وأراد به تنقّله في المقامات من حكاية فائقة إلى قضّية رائقة، ومن موعظة تبكي إلى ملهية تسلّي.[1]

والواضح من هذا القول أنّ الحريري لم يرد أن يسير خطابه في مسار مشابه لمن سبقه، فكان لابدّ من إحماض يقلب موازين الأدب، وقد تجلّى ذلك من خلال المقامات الّتي دمجت أنواعا أدبية كثيرة في نسق واحد، تحت غطاء تنشيط القارئ وتحريك مخيلته لتأويل دلالات النّصّ المقامي وفق رؤيته الخاصّة.

فتوظيف الأبيات الشّعرية داخل المتن المقامي، قد خلق نوعا من التّعالق بين ما هو سردي وما هو شعري، و قد آل هذا التّعالق إلى توليد انزياح في الجنس الأدبي من خلال المزج بين شقّي الأدب في نصّ واحد.

فالمقامات على هذا نصّ سردي يعتبر الكتابة فعلا تحرّريًّا باعتبارها خرق لكلّ نمطية مفروضة،وليست ممارسة مهنية محضة إنّها فضاء من التّفاعلات الّتي يخترق من خلالها الكاتب حدود الأنواع لخلق فضاء جديد وإبداع جديد، لذلك وجدناها قد جمعت بين معطيات الثّقافة الشّفهية والثّقافة الكتابية في شكل فرضيات جديدة طرحها هذا النّصّ بجرأة وشجاعة وتتمثّل في:

1- خلق توازن بين السّردي والشّعري عبر دمج الصّورة في الحدث.

2- إعطاء سلطة الإيقاع دورا موازيا لسلطة الوزن في الشّعر حيث يُشكّل السّجع والتّجنيس محَورَا النّصّ المقامي من بدايته إلى نهايته تنويعا وتكثيفا.

3- التّعامل مع الأغراض الشّعرية القديمة من منظور مخالف لما عهد لدى الشّعراء.[2]

فتغيير الأساليب أو تنويعها له قصدية التّأثير الفنيّ لممارسة نوع من الإقناع و تحويل الانتباه والإدراك، فالتّنويع في أحوال الشّخصية وتقلّبات أساليبها ولغتها يجعل اللّقاء المتكرّر في المقامة الأنموذج بين الرّاوي الحارث بن همّام والبطل أبو زيد السّروجي، يفترض «وجود أمر مغاير للمألوف

---

[1] ينظر: شرح مقامات الحريري، أبو العبّاس الشّريشي، تحقيق إبراهيم شمس الدّين، ج1، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1(1985م)، ص26.

[2] شعرية النّصّ النّثري (مقاربة نقدية تحليلية لمقامات الحريري)، إبلاغ محمد عبد الجليل، ص64.

حتّى يبرر تكرار اللّقاء فنّيّا، والأمر المغاير هو وجود صورة متبدّلة تتمّ مشاهدتها من قِبل الرّاوي بُغية انزياح الصّورة السّابقة من الحضور الذّهني، ممّا يفسح المجال لقبول تكرار اللّقاء، ووفق ذلك يقدّم اللّقاء على أنّه لقاء جديد لحالة مختلفة لا يعرف الرّاوي ماهيتها ولكن المفاجأة تتكرّر أيضا مع كلّ لقاء »[1].

وبذلك تكون كلّ مقامة هي فضاء لتحوّل ما، وكلّ مقامة هي تجسيد لصورة مناقضة لما سبقتها، منقلبة عليها كتقلّب أبي زيد وتلوّنه، لذلك يسأله الحارث فيقول:«**عهْدي بكَ سَفيهاً. فمتى صِرْتَ فَقيهاً؟**»[2]فيردّ مرتجلا:

لبِستُ لكُلّ زمانٍ لَبوسا	**ولابَستُ صَرْفَيهِ نُعمى وبوسَى**
وعاشرْتُ كلَّ جَليسٍ بما	**يُلائِمُهُ لأروقَ الجَليسا**
فعندَ الرُّواةِ أُديرُ الكلامَ	**وبينَ السُقاةِ أديرُ الكؤوسا**
وطوْراً بوعْظي أسيلُ الدّموعَ	**وطوْراً بلَهْوي أسُرّ النّفوسا**
وأقْري المَسامِعَ إمّا نطَقْتُ	**بَياناً يقودُ الحَرونَ الشَّموسا**[3]

وهذا الشّعر يوضّح التّقلّبات والتّحوّلات في الصّورة والمهنة، وفي الموقف والرّؤية وبالتّالي في اللّغة والأسلوب الّذي ينتهجه في كلّ مقامة.

ثانيا: الانزياح الدّلالي:

يتعلّق الانزياح الدّلالي بجوهر المادّة اللّغوية؛ إذ تعتبر الصّورة البيانية تَبَنّ راق لإجرائية الانزياح حيث يتوسّل بها المنشئ ليعبّر عن حالات لا يمكن له أن يفهمها أو يجسّدها بدون الصّورة، ولهذا تصبح « وسيلة حتمية لإدراك نوع متميّز من الحقائق تعجز اللّغة العاديّة عن إدراكها أو

---

[1] **المقامات، مقاربة في التّحوّلات والتّبنّي والتّجاوز، يوسف إسماعيل ، ص 157.**

[2] **المقامة الطّيبية، ص348.**

[3] **المقامة نفسها، ص 348.**

توصيلها،وتصبح المتعة الّتي تمنحها الصّورة للمبدع قرينة الكشف والتّعرّف على جوانب خفيّة من التّجربة الإنسانية ».[1]

ويستقي الحديث عن الانزياح الدّلالي داخل النّصّ المقامي للحريري مشروعيتَهُ من جمالية الخلخلة؛ حيث عمد صاحبه إلى الابتعاد عن القالب المألوف في استعمالات اللّغة، فكوّن طاقة إبداعية تولّدت من الاضطراب النّاتج عن خرق نظام اللّغة، وهو ما يوحي بأنّ جزءا كبيرا من نصوص المقامات قد أسّست لبنية دلالية خاصّة عندما استخدم الحريري ألفاظا وعبارات تنزاح عمّا وضعت له أصلا، فاكتسبت بذلك مدلولات جديدة تحيل إلى آلية الخيال الذي يغفل حواجز المألوف ليهب للمبدع القدرة على الإبداع، وبالتّالي «الانتقال إلى تصوير فنّي يعتمد على التّأمّل والتّفكير والوصول إلى معان جديدة فيها من القوّة وإثارة الانتباه ما يميّزها عن غيرها من المعاني الّتي لا دور للخيال فيها ».[2]«

يحلّق الانزياح الدّلالي في اللّغة المقاميّة فيصوغ الحريري صوره ويشكلها من خلال تجسيد أحاسيسه وتشخيص خواطره وأفكاره، فتتكشّف إثر ذلك رؤيته الخاصّة عن العلاقات الخفيّة والحقيقية في عالمه، فتصبح الصّورة أداة أو لنقل وسيلة جوهرية في معرفة النّفس وأغوارها وارتباطها بالعالم الخارجي؛ إذ هي تشكيل لغوي يكوّنها خيال الفنّان من معطيات متعدّدة يقف العالم المحسوس في مقدمتها.

وقد وظّف الحريري هذه التّشكيلات اللّغوية، فقدّمت مقاماته بجرأة خطابها بعضا من تلك الإنزياحات، حينما وصف لنا« عالما مقلوبا صوّر فيه القاعدة هامشا و الهامش قاعدة وحطّ من قيمة المراتب المألوفة ،ونقل الدّلالة المرتبطة تقليدا بالمركز إلى الهامش ،فأصبحت رؤيته وأفكاره متحوّلة من المألوف إلى الغرائبي ومن الثّابت إلى المتحرّك و من الواضح إلى المتخفّي ».[3]

---

[1] الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، جابر عصفور، المركز العربي للدراسات،بيروت ،ط3 (1992م)، ص383.

[2] الصورة الفنية في شعر ذي الرّمة ،خليل عودة ،رسالة دكتوراه، القاهرة ،1978ص10

[3] المقامات، مقاربة في التّحوّلات والتّبنّي والتّجاوز، يوسف إسماعيل، ، ص58.

وبهذا تكتسي البنى طاقتها الإبداعية بتحوّلاتها عن مستوى الأصل وتكوينها علاقات جديدة ضمن فاعلية السّياق بحيث تتجاوز بُعدها المعجمي لصالح دلالات جديدة تتّصف بالإيحاء بحيث « تأتلف اللّغة في عالم يأخذ العلامات في رحلة دلالية تحقّق استثمار مجموعة الانزياحات الّتي تفرض حضورها بغيابها ويتضمّن هذا الغياب بعدا يجعل الألفاظ تروي قصّتها في فضاء يتّسق ضاربا في تعدّد المدلولات، وبهذا يوظّف النّصّ العلاقات اللّغوية توظيفا خاصّا تتخطّى فيه الكلمات سياقها المعجمي »[1].

وقد تخطّت الألفاظ في مقامات الحريري في أحايين كثيرة سياقها المعجمي؛ ذلك أنّ التّجارب الشّعورية والثّقافية والاجتماعية للمؤلّف قد مارست عليها سلطة المفارقة للمألوف، ما أحدث تشويشا للأنساق والمعايير، الأمر الذي نتج عنه تكثيف العالم اللّغوي إلى أقصى تجلّياته بطريقة جعلت من الحريري قادرا على لَمّ أطراف هذه التّجارب وتكثيفها والجمع بين الانغماس في طيّاتها والقدرة على بلورتها وتجسيدها في عمل أدبي قوامه الألفاظ والتّراكيب والصّور التي تكسر حاجز الرّتابة والألفة [2].

فاللّغة مهما كانت لا يمكن أن تغطي بصورة مباشرة عالم الإنسان وآفاقه، لذا يفزع إلى المجاز والتّشبيه والاستعارة والكناية وسائر الأساليب الفنّيّة وهو ما عمد إليه صاحب المقامات الأدبية.

1-المجاز:

أقرّ الباحثون أنّ الألفاظ المجرّدة عن التّركيب لا تؤدّي مهمّة التّواصل والتّفاهم، إذ لابدّ لها من تركيب يولّد صوّرا متتالية ويخلق انزياحات عديدة في بنية اللّغة ،وهذا يعني أنّنا حين نريد التّعبير عن معنى ما فإنّنا قد نعبّر عنه بأساليب متباينة لكنّها تؤول إلى الأصل المعنوي المراد وهو الحقيقة الّتي يراد الوصول إليها بالكلام، فالمجاز على هذا النّحو « طريقة في التّعبير عن المعنى تجوز جواز الصّيغة

[1] **اللّغة العربية وآدابها، النّظرية الأسلوبية، عبد الله عنبر، ص 277.**

2**ينظر: جماليات الأسلوب فايز الدّاية، ص37.**

الكلامية الحقيقية لقربها منها »[1]، أو هو بعبارة أخرى « استخدام اللّغة في معنى يختلف عن المعنى الذي وُضعت له أساسا بالاعتماد على نقل المعنى أو توسيعه أو تضييقه ».[2]

ولعلّ هذا ما أراده الجرجاني حينما قال إنّه:« كلّ كلمة أريد بها غير ما وقعت له في وضع واضعها لملاحظة بين الثّاني والأوّل فهو مجاز وإذا شئت قلت: كلّ كلمة جزت بها ما وقعت له في وضع واضعها إلى ما لم توضع له ».[3]

فالألفاظ –وفق هذا التّعريف– تدلّ في حقيقتها على معنى معيّن وتنزاح في المجاز لتدلّ دلالة أخرى جديدة غير الدّلالة الأصلية، فتتفرّع بذلك إلى مدلولين: الأوّل ثابت تعبّر عنه الحقيقة، والثّاني متحوّل يُعبّر عنه بالمجاز، وهذا النّوع من التّركيب هو الذي يرجّح كاتبًا عن آخر، وتعدّ الصّورة المجازية من أبرز الأدوات التي يستخدمها الحريري، لهذا كانت دراستنا للأسلوب اللّغوي المجازي في نصوصه، مرتكزا على العلاقات السّياقية التي تربط عناصر الجملة؛ إذ أنّ الرُّؤية الدّاخلية لها هي الأساس الذي يستقرّ به وصفها وتبرز منه جمالياتها وهذا بالنّظر إلى التّحوّلات الدّلالية الذي قد تطرأ على ألفاظ اللّغة حين توضع في سياقات لغوية مختلفة.

يتوفّر كلّ نصّ من نصوص الحريري على مجموعة من الانزياحات وهذا ما يعكسه قوله:«**ولَبِثْنا على ذلِكَ بُرْهَةً. يُنْشئ لي كلَّ يومٍ نُزهَةً. ويدْرَأُ عن قلبي شُبهَةً. الى أنْ جدَحَتْ لهُ يَدُ الإمْلاقِ. كأس الفِراقِ. وأغْراهُ عدَمُ العُراقِ. بتَطْليقِ العِراقِ. ولفَظَتْهُ مَعاوِزُ الإرْفاقِ**».[4]

وتتبدّى ذروة الانزياح– على المستوى التعبيري –في هذا التشكيل اللّغوي «**جدَحَتْ لهُ يَدُ الإمْلاقِ**»؛ إذ حقّق الحريري في هذا التّركيب توتّرا خاصّا تجلّى في إسناد اليد إلى الإملاق (الفقر) وإسناد الكأس إلى الفراق، وما يلفت الانتباه هو هذه الصّورة الّتي يتجلّى فيها الفقر عن كونه مفهوما معنويّا اجتماعيا ليتحوّل إلى كائن حيّ يمارس السّلوك الإنساني من خلال لفظة "جدحت"، ذلك أنّ الجَدْح هو المزج أو الخلط باليد وهو سلوك محسوس نلحظه بحاسة البصر، فإذا ما نظرنا إلى الشّيء

---

[1] **اللّفظ والمعنى في التّفكير النّقدي والبلاغي عند العرب، الأخضر جمعي، اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، ص 29.**

[2] **مدخل إلى معرفة اللسانيات، محمد إسماعيل بصل، دار المتنبّي، دمشق، ص70.**

[3] **أسرار البلاغة، الجرجاني، ص304.**

[4] **مقامات الحريري، المقامة الحلوانية، ص26.**

الذي أضيفت له، ألفينا درجة التّوتّر تتصاعد ما يشي بانزياح كبير بين الطّرفين، والفراق مفهوم مجرّد غير محسوس، لا يمكن أن يفرغ في كأس ليمزج بيد الإملاق، وقد أتاحت هذه العناصر في سياق تركيبها للعين أن ترى مشهدا لن يتحقّق إلاّ بسحر الخيال، ودلالة هذه الصّورة هو تبيان ما للفقر من انعكاسات على الفرد والمجتمع فهو يخلط كلّ الأوراق، ويُغيّر من سلوك الإنسان، وأهدافه في الحياة، ويجعله ينأى بجنبه عن أحبابه وأصحابه، وقد تفنّن الحريري في الكلام للتّعبير عن هذه الحالة فأكسب نصّه قيمة جمالية، وأضفى عليه أسرارا أسلوبية، فأدّى بذلك وظيفة توصيلية إلى القارئ من خلال إبراز الطّاقة التّعبيرية الكامنة في اللّغة، فانزاح الأسلوب عن النّمط المألوف المعتاد وحقّق التّأثير والجمالية في آن واحد.

وفي موضع آخر من المقامة نفسها دلالة أخرى لانزياح لغوي آخر في قوله: «**إنّ خُلاصَةَ الجوهَرِ تظهَرُ بالسّبْكِ. ويدَ الحقّ تصْدَعُ رِداءَ الشّكّ**»[1] في هذه العبارة إنزياحان؛ إذ الحقّ والشّكّ مفهومان معنويان أصبحا قادران على التّحوّل إلى مفهوم حسّي بما أضفاه عليه الحريري من صفات (يد، يصدع)، ليضعنا أمام صورة أخرى يبدو فيها الحقّ رجلا قويّا يشقّ رداء الشّكّ، وقد أسند الشّقّ إلى يد الحقّ، والرّداء إلى الشّكّ فبدى التّفاعل بين الصّورتين ظاهرا جليّا، وقد تجاوز الحريري التّعبير الأصلي، ذلك أنّه قد أكسب الصّيغ نوعا من التّبدّل الذي طرأ على معنى الألفاظ، فأصبحت هذه الأخيرة في صيغة جديدة غيّرت من دلالتها الأصلية لتتّسع وتستوعب الدّلالة الجديدة الّتي اكتسبتها في سياقها، فلمّا رأى السّروجي الجماعة قد ارتابت من قوله، وأنّها قد أبت تصديق دعواه في قول الشّعر بادرهم بهذا القول لينزع من قلوبهم كلّ شكّ في قدرته على نظم الشّعر وسبكه، فأسند اليد إلى الحقّ وجعله يشقّ بها رداء الشّكّ لديهم اتّجاه ما يقوله وما يفعله وذلك ليكسب ثقتهم فتتحقّق الغاية والمراد.

وفي سياق آخر تتحوّل اللّيلة التي أرق فيها الحارث بن همّام إلى ليلة حالكة الجِلباب في قوله: «**أرِقْتُ ذاتَ ليلَةٍ حالِكَةِ الجلْبابِ. هامِيَةِ الرَّبابِ** »[2]وقد عَوَّضَت لفظة (الجلباب) اللّفظة الأصلية

---

[1] **المقامة الحلوانية، ص29.**

[2] **المقامة الفرضية، ص144.**

(شديدة الظّلام)، فكثافة الحسّي هنا تدلّ على عنصر بصري مرئي وهو ذلك الرّداء الظّلامي الدّامس الذي غطّى الكون ليصبح حالكا لا يُرى منه شيء، وهو ما جعل الحريري يوظّف لفظة الجلباب الّتي تدلّ في ظاهرها على شدّة السّواد وشمولية الغطاء وفي عمقها على ذلك الإحساس و الشّعور النّفسي المتوتّر الذي جعل الحارث بن همّام ساهرا مهموما «**فلمْ تزَلِ الأفكارُ يهجْنَ همّي. ويُجِلنَ في الوَساوِسِ وهْمي. حتى تمنّيْتُ. لمَضَضِ ما عانَيْتُ. أنْ أُرْزَقَ سَميراً منَ الفُضَلاء. ليُقصّرَ طولَ ليلَتي اللّيْلاء.**»[1].

والحريري بتوظيفه للفظة "الجلباب" قد انزاح مجازيا ليعبّر عن الاتّساع الدّلالي لهذه الكلمة وما تحمله من اشتقاقات مُبرزا من خلال ذلك مظاهر حيوية اللّغة ودورها في التّعبير الفنّي عن الأفكار السّوداوية والهواجس والانفعالات النّفسية التّي كان يُعاني منها الحارث بن همّام والتي جسّدتها لفظة "الجلباب"، فبالمجاز وحده «تسمو الدّلالات بتغيّر السّياق الذي يصطنعه المتكلّم »[2].

ويستمرّ الحريري في صياغة انزياحاته المجازية انطلاقا من خبرته باللّغة ومعرفته بدلالات ألفاظها، حيث جعلها في طوعه يتصرّف فيها كما يشاء، فيمزج بين الدّلالات ليخرج ألوانا جديدة شأنه في ذلك شأن الرّسّام الخبير بالألوان، يمزج حارّها بباردها لتأتي له بصيغ لونية تعبيرية مستحدثة ففي قوله على لسان الحارث بن همّام راوي المقامات:

« **نَبا بي مألَفُ الوطَنِ. في شرْخِ الزّمنِ. لخَطْبٍ خُشِيَ. وخوفٍ غشِيَ. فأرَقْتُ كأسَ الكَرى. ونصَصْتُ رِكابَ السُّرَى. وجُبْتُ في سَيْري وُعوراً لم تُدَمّثْها الخُطى. ولا اهتَدَتْ إليْها القَطا. حتى ورَدْتُ حِمَى الخِلافَةِ. والحرَمَ العاصمَ من المَخافةِ.**»[3].

ومكمن المجاز في هذا النّصّ ضمن قوله: «**فأرَقْتُ كأسَ الكَرى.**» حيث أنجزت اللّغة تحوّلات دلالية بين أجزائها فتحرّك الكرى لينزاح عن مدلوله فيلامس مدلولا قائما مستحدثا ويقترن به وهو الكأس وما جعل هذه الصّورة تتجلّى أكثر هو الفعل (أرقت) حيث أظهر النّوم وكأنّه سائل يملأ

---

[1] **المقامة الفرضية، ص144.**

[2] **حيوية اللّغة، سمير معلوف، ص471.**

[3] **المقامة الشّعرية، ص222.**

الكأس فيصبّ ويُراق حتّى نهايته، وبذلك يكون الحريري قد عبّر عن إزالة النّوم من عيني الرّاوي بعبارة أكثر دلالة وإيحاءا ليُبيّن امتعاضه من الموطن الذي كان يقطن فيه وانتفاء الاستقرار النّفسي فيه، وفي ذلك تصوير للمعاناة الحياتية في ذلك الموطن حتّى أفرغ كأس الكرى فَرَكبه النّشاط للّرحيل عنه وقد استخدم الحريري هذا التّركيب الموحي الذي يشي بهذه الدّلالات.

وقد يستخدم الحريري ألفاظا لتجسيد أو تشخيص معنوي ومنه على سبيل المثال استخدامه للفظة "النّاب" مع "النّوب" في قوله:

ما لاذَ مُرْتاعٌ بكُمْ فخافَ نابَ النُوَبِ

ولا استَدَرّ آمِلٌ حِباءكُمْ فما حُبي[1]

تشكّل هذه العبارة انزياحا صوتيا إيقاعيا مشحونا بانزياح دلالي قوامه التّأثير في نفس السّامعين ليُأَمّنوا القائل ليحسّ بالرّاحة والسّكينة بينهم، وقد أدّت بنية الإضافة على نحو تكاملي إلى تكثيف الدّلالة وتعميق الإيحاء من خلال التّركيب الإضافي **[ناب النوب]** الذي يضفي على الكلام نوعا من الحسّية حيث تُجسّد المصائب (النوب) على أنّها وحش متربّص له أنياب، وقد أحكمت هذه الدّفقة الصّوتية الدّلالية تأثيرها على الحاضرين فقالوا: «**أمّا أنتَ فقدْ صرّحَتْ أبياتُكَ بفاقَتِك. وعطَبِ ناقَتِكَ. وسنُمْطيكَ ما يوصّلُكَ إلى بلدِكَ. فما مأرَبَةُ ولَدِكَ** »[2].

يقوم المجاز إذا على« الكلمة المفردة في السّياق اللّغوي، فيجعل دلالتها طوع المتكلّم، ويلمح إلى ما فيها من المعاني المختزنة فيقارب بين بعض هذه المعاني وبين الموقف اللّغوي، ويطرح المعاني الأخرى، فتتحوّل اللّفظة إلى نوع خاصّ من الدّلالة، وكأنّها في غير مكانها الطّبيعي، ذلك أنّ دلالتها الحقيقية الّتي تدلّ على المسمّيات الخارجية معروفة، وقد جيء بها لتدلّ على حالة خاصّة جديدة »[3].

---

[1] **المقامة المكّية، ص139.**

[2] **المقامة المكّية، ص140.**

[3] **حيوية اللّغة، سمير معلوف، ص471.**

وبهذا يمكن القول أنّ المجاز يمثّل أكبر استثمار ممتدّ على مستوى ساحة الانزياح فمعه تخرج السّياقات من مركزيّة النّظام اللّغوي العامّ ومعاييره وسننه الإجرائية إلى دائرة فصيحة تتوافر فيها أواصر التّحرّك الموجب الحرّ غير المقيّد على مستوى الإخبار والإبداع.

2-الانزياح الاستعاري:

تفرض بعض النّتاجات الأدبية سلطة إيحائية تنبني على واقع خاصّ يتجلّى في أشكال الانجاز اللّغوي؛ بحيث تتحوّل العلاقات التّركيبية فيها إلى وجه فيه تحوير للواقع الحقيقي بطريقة تعبيرية جديدة وفق المغايرة الدّلالية المتوهّجة، وبذلك يصبح « استخدام الكلمات بأوضاعها القاموسية المتجمّدة غير مجد في إنتاج الشّعرية، بل ينتجها الخروج بالكلمات عن طبيعتها الرّاسخة إلى طبيعة جديدة، وهذا الخروج هو ما يُطلق عليه الفجوة أو مسافة التّوتّر، أو هو خلق للمسافة بين اللّغة المترسّبة وبين اللّغة المبتكرة في مكوّناتها الأوّلية وفي بناها التّركيبية وفي صورها الشّعرية ».[1]

يحيل هذا الكلام إلى استبدال الوجه المألوف في التّركيب بوجه آخر يعلن الانزياح عن خفايا بيانه للغوص في منابع الرّؤية بما يُؤدّي إلى كسر التّوقّع في ظلّ صور التّناسب والائتلاف من جهة والتّمايز من جهة أخرى.

ولعلّ هذا ما ينتج عن التّشكيل الاستعاري الّذي يعتبر « عملية خلق جديدة في اللّغة فيما يُقيمه من علاقات جديدة بين الكلمات، وبه تحدث إذابة لعناصر الواقع لإعادة تركيبها من جديد، وبذلك تثبت حياة داخل الحياة الّتي تعرف أنماطها الرتيبة ».[2]

وقد عرفت الاستعارة بأنّها: « استعمال اللّفظ في غير ما وضع له في أصل اللّغة لعلاقة المشابهة »[3]، أمّا عبد القاهر الجرجاني فقد قال إنّ «الاستعارة أن تريد تشبيه الشّيء بالشّيء فتدع أن تفصح بالتّشبيه وتظهره، وتجيء إلى اسم المشبّه به فتغيّره وتجريه عليه ».[4]

---

[1] في الشّعرية، كمال أبو ديب، مؤسّسة الأبحاث العربية، بيروت، ط1(1987م)، ص38.

[2] الآداب (مجلّة)، "جماليات الاستعارة في ضوء النّقد الحديث"، سيدي محمد طرشي،جامعة تلمسان (الجزائر) العدد14، نوفمبر (2008م)، ص 193.

[3] عروس الأفراح في شرح تلخيص المفتاح، بهاء الدّين السّبكي، المطبعة الأميرية، بولاق، 1417هـ، ج4، ص454.

[4] دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني، ص53

يقوم البناء الاستعاري إذن وفق هذين التّعريفين على مراحل هي:

1- مرحلة إخراج الوحدة اللّغوية من منطقة الدّلالة المجرّدة إلى الصّورة المحسوسة المتخيّلة.

2- مرحلة التّحويل، أي إكساب الصّورة الصّامتة والجامدة، قوّة الحركة والحيوية.

3- مرحلة التّركيز على التّكثيف عن طريق الانزياح، ومبادرة الكلمات، وتفخيم الصّور.[1]

تنبثق الرّؤية الجمالية للحريري من خلال التّشكيل الاستعاري الذي وظّفه في مقاماته، وقد كشفت لنا القراءة المتأنّية لهذه النّصوص عن خصائص أسلوبية انبنت على ما لا يتوقّع وعلى المفاجأة وذلك في مثل قول الحريري:«**فلبِثْنا نرقُبُهُ رِقبَةَ الأعْيادِ. ونستَطلِعُهُ بالطّلائعِ والرّوّادِ. الى أنْ هَرِمَ النّهارُ. وكادَ جُرُفُ اليومِ ينْهارُ. فلمّا طالَ أمَدُ الانتِظارِ. ولاحَتِ الشمسُ في الأطْمارِ. قُلتُ لأصْحابي: قد تَناهَيْنا في المُهْلَةِ. وتمادَيْنا في الرّحلَةِ. الى أنْ أضَعْنا الزّمانَ.**»2.

تكشف بعض الكلمات في هذا المقطع عن غرابة معيّنة تكمن في اقتران كلمة هَرِمَ بالنّهار، وجرف باليوم، والشّمس بالأطمار.

إنّ دلالة النّهار توحي بذلك الضّياء الذي يسود ما بين طلوع الفجر إلى غروب الشّمس، وهذا يُحيل إلى امتداد زمني طبيعي، لكنّ الحريري أسند الفعل"هرم" إلى "النّهار" ليبسط مساحة من الانزياح بين "المعنى"و"معنى المعنى"، فاستبدل المظهر المألوف في الطّبيعة بآخر جديد ومستغرب، ويتجلّى في إكسابها صفة بشرية حيث تصبح ظاهرة انتهاء النّهار في هذا المقطع صورة للإنسان عندما يكبر أو يشيخ، وهذا وجه آخر في علاقة الطّبيعة بالإنسان، فاستعارة الهرم للنّهار بنيت على أساس توهّمي تخيلي، والأمر نفسه يسري على عبارة "كاد جُرف اليوم ينهار" فإسناد الجُرف باعتباره صخورا تجرفها سيول الوادي إلى اليوم قد خلق نوعا من الانزياح حيث نقلت الألفاظ من وجهها الظّاهري إلى وجه آخر أقصى البنى عن أصل وضعها لتفتح دائرة التّأمّل قصد الكشف عن علاقات جديدة، وهو ما يسمح بكشف طبقات هذه البنى على فضاء متنوّع الوجود متحوّل الدّلالات.

---

[1] **ينظر: الأسلوبية وثلاثية الدّوائر البلاغية، عبد القادر عبد الجليل، ص456.**

[2] **المقامة الدّمياطية، ص46.**

وقد نتج عن هذا التّحوّل في استخدام الألفاظ في هاتين العبارتين انزياح آخر مثّل غاية الانحراف والتّباعد أو ما عبّر عنه بالتّخييل الذي عرّفه عبد القاهر الجرجاني بـ « ما يثبت فيه الشّاعر أمرا هو غير ثابت أصلا ويدّعي دعوى لا طريق إلى تحصيلها، ويقول قولا يخدع فيه نفسه ويريها ما لا ترى ».[1] حيث تتحوّل الشّمس إلى كائن إنساني يظهر بأطمار بالية خَلِقَة، ومعالجة البعد الانزياحي في هذا التّشكيل الاستعاري ينبني على أنّ الحريري قد انزاح في تعبيره عن تغيّر ضوء الشّمس عند الغروب، فخلق لغة جديدة على أساس علاقات قائمة بين الكلمات"الأطمار، الشّمس، الجرف، اليوم، هرم، النّهار" فالحركة اللّغوية والدّلالية للصّورة الاستعارية في هذه العبارات قد تمّت بتفاعل السّياق مع الاستعارة نفسها مع غرابتها عنه، وما يكشف هذا التّفاعل هو تلك الكلمات المستعارة "ينهار، النهار، جرف، هرم، الأطمار"، والّتي لا تنتمي إلى المحيط الذي حلّت به، وهذا ما يُحقّق عنصر المفاجأة حين يتضاءل التّنامي النّمطي للدّلالات المألوفة، وتتوهّج الأحاسيس البديلة الّتي تحيل على طاقات إبداعية ضمن تحوّلاتها عن مستوى الأصل لتكوّن علاقات جديدة تتّسم بالإيحاء الجمالي، وينبغي الالتفات إلى أنّ توظيف الحريري لهذه الألفاظ وخروجه بها عن المألوف لم يكن عشوائيا وإنّما يؤشّر إلى دلالات الملل واللاجدوى من الانتظار والبحث، وهو الشّعور الذي أحسّ به الحارث بن همّام ورفقائه وهم ينتظرون أبا زيد السّروجي وبذلك يصبح لهذه الاستعارة « هدفا جماليا وتشخيصيا وتجسيديا وتخييليا وعاطفيا »[2]

فالفضاء الاستعاري في هذه العبارات يتّضح من خلال استخدام الحريري لصلات التّنافر والتّشابه في الوقت نفسه ما يُفضي إلى تناسق في الدّلالات، وهو ما يعود بنا إلى البحث عن النّظرة التّراثية لجمال الاستعارة ومحاولة تطبيقها على إنتاج الحريري وذلك من خلال منهجين:

---

[1] **أسرار البلاغة، عبد القاهر الجرجاني، ص239.**

[2] **الاستعارة في النّقد الأدبي الحديث (الأبعاد المعرفية والجمالية)، يوسف أبو العدّوسالأهلية للنّشر، عمان، 1997م، ص(07-08).**

الأوّل: يرجع بجمالها إلى وضوحها ومقاربتها المعنى الذي استعيرت له، إذ يقول الآمدي: « إنّما استعارت العرب المعنى لما ليس له إذا كان يُقاربه أو يدانيه، أو يشبهه في بعض أحواله، أو كان سببا من أسبابه، فتكون اللّفظة المستعارة حينئذ لائقة بالشّيء الذي استعيرت له وملائمة لمعناه ».[1]

وقد ناسب الحريري بين اللّفظة المستعارة وما استعيرت له من حيث المعنى حيث دلّ"هرم النّهار" على قرب زواله وانقضائه كما يشيخ المسنّ ويكبر وهو ما يدلّ على قرب أجله، كما دلّت العبارة الثّانية عن قرب انتهاء اليوم، كما تنهار صخور الوادي بفعل السّيول.

أمّا العبارة الثّالثة فكانت للتّمثيل للغروب فعبّر عن ظهور الشّمس وبروزها بأطمار بالية لتوضيح اللّون الذي تتحوّل له الشّمس وهي في ذلك الوضع.

أمّا المنهج الثّاني فقد تخطّى الموقف الأوّل بالدّعوة إلى كسر البنى المألوفة وفسح بنى متميّزة تملك قدرة التّأثير، وبيان ذلك عند الجرجاني إذ يقول: « وهكذا إذا استقربت التّشبيهات، وجدت التّباعد بين شيئين، وكلّما كان ذلك أشدّ كانت إلى النّفوس أعجب وكانت النّفوس لها أطرب »[2].

إنّ التّنظيم الدّلالي السّابق ينبئنا أنّ اللّغة تشغل حيّزا هامّا في مقامات الحريري وتؤسّس نصيا لتنوّع مجالات التّصوير الفنّي، حيث تختلف وتتعدّد عناصر الوصف ومكوّناته نوعا ووضعا، وتصوّر الحركة والفعل والحالة والتّفاعل والمظهر... فعلى الحال نفسه يمكننا أن نتصوّر السّهوة وهي تأسر أبا زيد السّروجي بجمالها: «**غدَوْتُ وقْتَ الإشْراقِ. الى بعضِ الأسْواقِ. متصدّياً لصَيْدٍ يسْنَحُ. أو حُرٍّ يسمَحُ. فلحَظْتُ بها تمْراً قد حَسُنَ تصْفيفُهُ. وأحسَنَ إليْهِ مَصيفُهُ. فجمعَ على التّحقيقِ. صَفاءَ الرّحيقِ. وقُنوءَ العَقيقِ. وقُبالتَهُ لِبَأٌ قد برزَ كالإبْريزِ الأصفَرِ. وانجلى في اللونِ المزَعْفَرِ. فهوَ يُثْني على طاهِيهِ. بلِسانِ تناهِيهِ. ويصوِّبُ رأيَ مُشتَريهِ. ولوْ نقَدَ حبّةَ القلْبِ فيهِ. فأسرَتْني الشّهوةُ بأشْطانِها. وأسلَمَتْني العَيْمَةُ الى سُلْطانِها.**».[3]

---

[1] **الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، الآمدي، تحقيق محمد عبد الحميد، المكتبة العلمية، بيروت، ص346.**

[2] **أسرار البلاغة، عبد القاهر الجرجاني، ص 60.**

[3] **المقامة الفرضية، ص147.**

ويُشير المقطع الأخير في قوله:«**فهوَ يُثْني على طاهِيهِ... مُشتَريهِ**» إلى الصّوت المنبعث من اللّبأ، وهو يتكلّم مثنيا على طاهيه، وملحّا على مشتريه ليأخذوا منه فقد صوّر الحريري حركة الفعل والحالة للبأ فأبرز التّفاعل الحاصل بين عناصر إنسانية وأخرى جامدة عبر التّعبير بمفردات الإنسان (يثني، لسان، يصوّب، رأي)، وقد اجتمعت هذه الاستعارات على خرق نظام اللّغة من خلال العمل على تغيير المعنى والحدّ من مباشريته قصد تعميق الانفعال لرسم المشهد الذي رآه السّروجي عن قرب وكأنّه ماثل أمام القارئ.

وقد بدا التفاعل النّفسي والشّعوري متأجّجا في الصّورة الموالية لتلك الصّور في قوله: «**فأسرَتْني الشّهوةُ بأشْطانِها**» حيث يتّضح الارتباط والتّقييد، ذلك أنّ الشّهوة حينما يُسند إليها فعل "**فأسرَتْني**"والاسم"**أشْطانِها**" تغادر معناها المجرّد لتنضاف إلى لائحة الإنسانية، فتكتسب بذلك سلطة التّقييد وتملّك الحرّية، فالشّهوة بما أنّها معطى معنوي من الشّعور والإحساس،تتحوّل إلى جسد حيّ يملك الإرادة والقوّة على إتيان سلوكات بشرية (الأسر بالحبال) وبذلك تنزاح الكلمة عن مدلولها الحقيقي لتدلّ على انفعاله بالمنظر الذي رآه وتوضح قوّة الإيحاء والإدهاش والجمال في الصّورة الّتي رسمها الحريري في هذه المقامة من خلال ما يُسمّى باستعارة النّقل الجمالي التّي « تعكس التّداخل البيّن بين شيئين من حقلين دلاليين مختلفين اختلافا شديدا، بل مختلفين اختلافا تامّا، وتتمتّع هذه الاستعارة بقيمة انفعالية وتأثيرية عالية جدّا، فهي لا تتجاوز التّبليغ إلى الإيحاء فحسب، وإنّما يغلب عليها التّشكيل اللّغوي الجمالي ولذلك تتّصف بالإيحاء الشّديد والإدهاش ».[1]

وقد تجلّت الوظيفة الجمالية للنّقل في هذه الصّور الاستعارية للحريري ضمن ثلاثة وظائف أساسية:

1- جودة الإفهام: وتظهر من خلال وضوح الاستعارات.

2- تغريب القول: ويأتي من مخالفتها للمألوف من القول حيث عمد الحريري إلى تجسيد ما هو جامد وتشخيصه في هيئة بشرية تقوم بأفعال وحركات (أسرتني الشّهوة بأشطانها)، (فهو

[1] **إبداع الدّلالة في الشّعر الجاهلي (مدخل لغوي أسلوبي)، محمد العيد، دار المعارف، القاهرة، (1988م)، ص154.**

يثني على طاهيه) ما تولّد عنه جمالية الاستغراب والدّهشة من اللّغة الوصفية، الّتي قربت القول من وضعية غير مألوفة سواء على مستوى الكينونة والتّشكّل أم على مستوى الفعل والحركة.

3- الإمتاع والالذاذ: الذي يحصل بعد التّخييل حيث تبدّد الرّتابة والملل بناء على مبدأ التّحوّل القائم على الانتقال بين وضعيات مختلفة.

ويحيل مفهوم النّقل الاستعاري إلى كونها انزياحا عن القاعدة، لذلك قيل في تعريفها إنّها « قول مخرج غير مخرج العادة وهو ما يجعل جماليتها كامنة في هذا الانزياح عن القول المألوف ».[1]

وهذه الصّور وغيرها توضّح مكامن الظّلم الاجتماعي والفقر الذي كان يعاني منه أفراد المجتمع في عهد الحريري، وتدهور القدرة الاجتماعية للحصول على ما يريدون.

وقد أرضخ الحريري عناصر اللّغة إلى تفاعل عضوي انزاحت بموجبه الألفاظ عن معانيها الأصلية تبعا لسياقاتها في الاستعمال داخل النّصّ المقامي، ففي مقام النّصح والإرشاد يوظّف الحريري الانزياح الاستعاري في قوله:

فجُدْ في مَراضي اللهِ بالمالِ راضِياً بما تقْتَني منْ أجرِهِ وثوابِهِ[2]

وبادِرْ بهِ صرْفَ الزّمانِ فإنّهُ بمِخلَبِهِ الأشْغى يغولُ ونابِهِ

تعبّر هذه الصّورة عن إحساس بالمفارقة فنعثر على عدد من الصّفات الحيوانية الّتي اختيرت للزّمان، ربّما لأنّ علاقة الإنسان بحيثيات الزّمان بكلّ ما يحمله من مفاجآت غير المتوقّعة تتجسّد في ذلك الموقف التّحذيري من تقلّباته، وتقوم هذه الصّورة على إضافة محسوس إلى مجرّد، الشّيء الذي ينتج عنه تركيبات غاية في الانحراف والتّباعد، فقد تمّ تجسيد الزّمان من أجل مواجهته، لأنّه يستحيل مواجهة المعنوي، فالتّجسيد يتمثّل في تحويل الزّمان إلى حيوان مفترس (بأنياب ومخالب) وإعارته مجموعة من الأعضاء والأفعال والسّلوكات الحيوانية (يغول)، أمّا المواجهة فتتمثّل بالحدّ الأدنى الذي يستطيعه الإنسان العاجز أمام معوّقات وعراقيل وهموم الزّمان وتقلّباته السّريعة، وهو البذل والعطاء في مراضي الله بالمال قصد كسب الثّواب والأجر، مخافة نهاية مفاجئة.

---

[1] **اللّغة والخطاب، عمر أوكان، ص126.**

2 المقامة الرّازية، ص208.

وقد أوضحت هذه الصّورة اللّذّة الجمالية وإيحائيتها المتوهّجة والّتي انبنت على جدلية الاختلاف المفضي إلى التّجانس والائتلاف، وهذا ما يحدث تغييرا يعصف بأبنية المألوف ممّا يشكّل تكوثرا بلاغيا مائزا للإيحاء ومنجزا لحيوية البنى فالمغايرة تُعين سيرورة التّوتّر الذي يحتكم إليه النّصّ في تكوين الفراغ المعرفي الذي يشكّل البلاغة العليا ويمنح النّصّ إبلاغيته.[1]

ويبدو الحريري متمسّكا بخلخلة أنماط اللّغة المعيارية وتحويرها لتفي بغاياتها التّعبيرية والوصفية، ونصوص بعض المقامات تجعل القارئ يتمهّل في فهم بعض الانزياحات كما هو في قوله على لسان الحرث بن همّام وهو يرحل عن العراق إلى **نصيبين**[2]، «**فلمّا أنخْتُ بمغْناها الخصيبِ. وضربْتُ في مرْعاها بنَصيبٍ. نوَيْتُ أن أُلْقيَ بها جِراني. وأتّخذَ أهلَها جيراني. الى أنْ تحْيا السّنَةُ الجَمادُ. وتتعهّدُ أرضَ قوْمي العِهادُ. فواللهِ ما تمَضْمَضَتْ مُقلَتي بنوْمِها. ولا تمخّضَتْ ليْلَتي عن يومِها. دونَ أن ألفَيْتُ أبا زيدٍ السَّروجيَّ يجولُ في أرجاء نَصيبينَ**».[3]

يشتمل هذا المقطع على صورتين تدلّ الأولى على عبارة «**ما تمَضْمَضَتْ مُقلَتي بنوْمِها**» والثّانية تدلّ عليها عبارة «**ولا تمخّضَتْ ليْلَتي عن يومِها** »، وكلاهما تستند إلى مرجع معنوي تعمل الأوجه البيانية على تسييجه بالغموض بعد أن انزاحت العبارات عن معانيها الحقيقية، فالمضمضة لا صلة لها بالعين، وإنّما هو من اختصاصات الفم، وقد استعيرت لتمثّل حركة النّوم في العين كما يحرّك الماء في الفم، وذلك للدّلالة على الأرق والقلق الذي شعر به الحارث بن همّام نتيجة اشتياقه لأبي زيد السّروجي وإحساسه بالغربة وهو في غير موطنه الأصلي، أمّا الصّورة الثّانية «**ولا تمخّضَتْ ليْلَتي عن يومِها**» فلها الدّلالة نفسها لكن الحريري عمق بها تعبيره، حيث أسندت لفظة "تمخّضت" للّيلة دلالة عن اليوم السّابق لها، وكأنّ اليوم ألقى في اللّيلة ما كان فيه من الحياة فتحرّكت به، وهي لفظة مستعارة من مخاض المرأة بولدها؛ إذا ما تحرّكت به ودنت ولادتها، وتجسّد هاتين العبارتين موقفا انفعاليا

---

[1] ينظر: اللّغة العربية وآدابها(مجلّة)،"النظرية الأسلوبية"، عبد الله عنبر، ص **284**.

[2] نصيبين: مدينة عظيمة كثرة الأنهار والبساتين مطلّة على الجودي الذي استوت عليه سفينة نوح عليه السّلام، افتتحها غانم بن عياض، في خلافة عمر بن الخطاب – رضي الله تعالى عنه–

[3] المقامة النّصيبية، ص**191**.

وشعوريا صارخا بالغربة في البلد الذي قصده الحارث بن همّام إذا لم يلتق برفيق دربه أبي زيد السّروجي، وقد حملت كلمة "المضمضة" و"لا تمخّضت" رؤية انفعالية تبرز تميّزها في هذا السّياق حيث بدّلت معالم التّركيب وطبيعة الحركة، ووصف الحريري لحالة الحارث بن همّام انبنى على علاقات ذهنيّة ضمن تحوّلات متناقضة ظهرت تجلّياتها الدّلالية في الانزياح عن المألوف بين المعنى ومعنى المعنى.

وقد يُحيل هذا الانزياح في العبارتين وفي عبارات أخرى كثيرة في المقامات إلى أنّ عامل "الاستجابات السّيكولوجية" بين السّارد والبطل وارد تقريبا في كلّ المقامات حيث يُبدي الحارث بن همّام رغبة جامعة في التقاء أبي زيد؛ ذلك أنّ الألفة تجمع بينهما أكثر من أيّ شيء آخر، وهو ما يشير إلى أنّ الحريري يضعنا أمام صورة مجتمع متماسك إنسانيا ولكنّه متفكّك اجتماعيا واقتصاديّا.

تتشكّل في النّصّ المقامي بالإضافة إلى ما سبق ذكره من الاستعارات، استعارات أخرى تتكرّر داخل النّصّ بشكل لافت للنّظر، وتتركّز حول أربعة مواضيع هي كالآتي:

1- استعارات الدّهر.
2- استعارات البطل.
3- استعارات الحية.
4- استعارات النّار.

استعارات الدّهر	استعارات البطل	استعارات الحيّة	استعارات
-اهتصرت عودي و يا ويل من تهتصر الأحداث أغصانه - وبادر به صرف الزّمان فإنّه بمخلبه الأشغى يغول ونابه - أشكوا إلى الرّحمن سبحانه تقلّب الدّهر وعدوانه - فهل فتى يُحزنه ما يرى من ضرّ شيخ دهره خانه - ولما تعامى الدّهر وهو أبو الورى عن الرّشد في أنحائه ومقاصده - يا قوم إني من أناس غنوا دهرا وجَفْنُ الدّهر عنهم غضيض - وقادني الدّهر المليم	- يعجن الجدّ بماء الهزل - فلمّا أعجز العوم في بحره - وفصل عن جهته والختر يلمع من جبهته. - فلّما ألقح عقم الأفهام بسحر الكلام. - فلمّا رأيت تلهّب جذوته	- فجّر ينبوع نفثاته - فأطرق إطراق الأفعوان - ثمّ إنّه انساب انسياب الآيم - بتّ من لسعه الذي أعجز الرّاقي سليما وبات منّي سليما. - واستمع منّي نفثة. - تلدغ بلسان نضناض. - فما أعذب نفثات فيك - فلمّا رأيت انسياب الحيّة والحيية وانتهاء الدّاء إلى الكيّة.	- مازلت آخذ نفسي وأخمد جمرة الغضب. - فلم يزل التّلاحي ب - فلمّا رأيت تلهّب - لما خبت ناره، وتوا - قال له نحرير زمرته - واها لك، فما أضر - لعلّي أظهر على شجرة ناره. - فقلنا أقبسنا نارك أ - فَزَفَر أبو زيد زفير ا - والخصام بينهما متـ - اشتعل كربي. - وأصلي قلب الوالي

يتّضح من هذه الاستعارات أنّ النّصّ المقامي لا يحوي بطلا واحدا فقط، وإنّما هناك مجموعة من الأبطال الذين تحرّكوا داخل النّصّ نحو السّلب أكثر من أيّ اتّجاه آخر.

فالدّهر مقولة من المقولات الّتي تتكرّر باستمرار داخل المتن المقامي، حيث يوصف بالجبروت والطّغيان والتّعتيم والاعتداءوالظّلم وهي كلّها صفات إنسانية انزاحت عن مدلولها لتنسب إلى ماله علاقة بالزّمن، فذكر الدّهر داخل المقامة ضمن صور فنّية شعريّة متتالية اقترن بفعل الخيانة والتّقلّب.

وقْعُ الشّوائِبِ شيّبْ ∃ والدّهرُ بالناسِ قُلَّبْ[1]

وحاذِروا انقِلابَ سِلْمِ الدهْرِ ∃ فإنني كُنتُ نَبيهَ القدْرِ[2]

وهو إلى جانب ذلك صورة منفتحة على صورة أخرى مرتبطة بصورة الحيّة:

ولا تركَنْ الى الدهرْ ∃ وإنْ لانَ وإن سـرّ

فتُلْفى كمنْ اغتَرّ ∃ بأفعى تنفُثُ السمّ[3]

فللدّهر مظهران مظهر خارجي/ اللّيونة/ ومظهر داخلي/ ظلم (السّمّ).

وإذا كان الدّهر متقلّبا في كلّ المقامات فإنّ حمّى التّقلّب قد امتدّت إلى البطل أيضا، حيث يعجن الجدّ بماء الهزل، ويُعجز القوم عن العوم في بحره، ويُلقّح الأفهام العقيمة، ويلمع الختر من جبهته، وهي كلّها استعارات تدلّ دلالة واضحة على تقلّباته في فنون القول والفعل لإدراك غايته وبلوغ مقاصده، وفي ذلك صلة وثيقة بتقلّب الدّهر وطغيانه، فالسّروجي يقلّد أفعال الدّهر على أرض الواقع بالاحتيال والمكر والخداع لذلك نجده يقول:

ولمّا تَعامى الدّهرُ وهْوَ أبو الوَرى ∃ عنِ الرُشْدِ في أنحائِهِ ومقاصِدِهْ

---

[1] المقامة الحلوانية، ص31.

[2] المقامة الكرجية، ص

[3] المقامة السّاوية، ص 112.

تعامَيتُ حتّى قيلَ إني أخو عَمًى ∃ ولا غَرْوَ أن يحذو الفتى حَذوَ والِدهْ[1]

فقد جعل من الدّهر والده، والولد يقتدي بأفعال وسلوكات وأقوال والده.

وقد انجرّ عن هذا الاحتذاء أن شبّه الحريري أبا زيد السّروجي بالحيّة فبثّ صورا استعارية عديدة لذلك -كما هو مبيّن في الجدول- حيث جمعت صفات "اللّسع والنّفث والالتواء والانسياب" لتنسب كلّها إلى أبي زيد، وهو ما يُؤكّد حالة التّطابق بين السّروجي والحيّة من حيث الأفعال والحركات، لهدف مشترك هو إلحاق الأذى.

أمّا استعارات النّار فجاءت بعضها لتوضيح انزياح هذه اللّفظة عن مدلولها الأصلي من كونها حالة طبيعية إلى استعاراتها للّعب بالكلام، الذي عبّر عنه في كثير من الأحيان بأنّه محرِق ومحفوف بالمخاطر «**فلمّا رأيتُ تلهُّبَ جذْوَتِهِ** »[2]، « **لمّا خَبتْ نارُه**»، «**أضرَمَ شُعلَةَ ذكائِهِ**»[3].

وفي أحايين أخرى تكون للاستئناس والتّزوّد بالمعرفة، كما في قول الحريري: «**لعلّي أَظهَرُ عَلَى أسْرَارِهوأَعْرِفَ شَجَرَةَ نارِه**ِ» فاستعارة النّار إذن لم تكن اعتباطية وإنّما تمّ تحويلها من « كائن طبيعي إلى كائن اجتماعي مقدّس وروحي».[4] فالكلمة في المقامات تدفئ قبل أن تحرق.

وأمّا استعارات اللّيل الّتي احتواها النّصّ المقامي، فتبرز اللّحظة الزّمنية باعتبارها صورة انزياحية ممتدّة للتّعبير عن الحركة والتّعاقب فحين يقول الحريري «**فلمّا قضى اللّيلُ نحْبَهُ**»[5]، «**فعنّ لَنا إعْمالُ الرِّكابِ. في ليلةٍ فَتيّةِ الشّبابِ. غُدافيّةِ الإهابِ. فأسرَيْنا الى أن نَضا اللّيلُ شَبابَهُ**»[6]، «**فلمّا روّقَ اللّيْلُ البَهيمُ**»[7]«**اتّخَذْتُ اللّيْلَ قَميصاً**»[8]، نلاحظ أنّه عوض أن تسير الجمل في اتّجاه إفراغ حمولتها الدّلالية مباشرة تنزاح نحو معاني أعمق ضمن وظيفة مجازية تحيل اقتران التّحوّل المكاني في رحلات

1المقامة البرقعيدية، ص84.

2المقامة الحلوانية، ص31.

3المقامة القطيعية، ص 242.

4شعرية النّصّ النّثري (مقاربة نقدية تحليلية لمقامات الحريري)، إبلاغ محمد عبد الجليل، ص112.

5المقامة الفرضية، ص 146.

6المقامة الدّمياطية، ص40.

7المقامة الكوفية، ص47.

8المقامة الواسطية، ص 296.

الحارث وأبي زيد بالتّحوّل الزّماني ليشكّلا كلاهما إيحائية التّغيير من الوضع السّائد كما يرى كاتب المقامات.

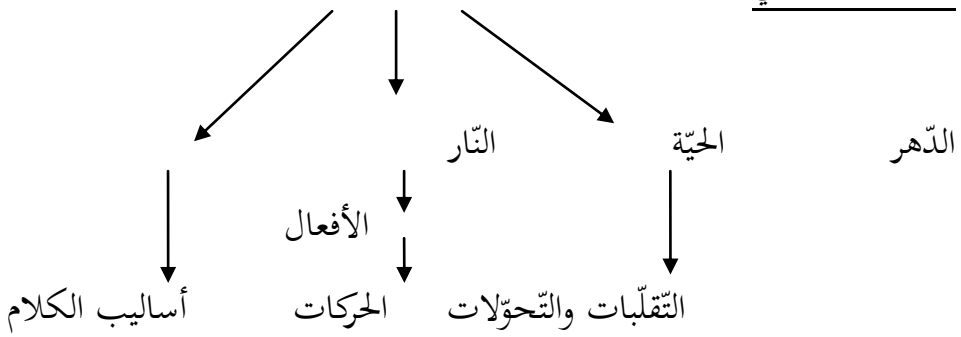
وتكرار الاستعارات الخاصّة باللّيل لها دلالة التّخفّي ممّا كان يحدث، وكأنّ اللّيل يعتبر حجابا لا ترى من خلاله الأوضاع الاجتماعية والثّقافية المزرية.

وما لحق الدّهر والنّار والبطل من استعارات انزاحت عن مدلولها الأصلي من خلال معجم إنساني من شانه أن يضعنا أمام صورة متطابقة لما كان يسود عصر الحريري من ظلم وإجحاف واعتداء وتنكّر... إذ

« ما هو غير عادي في الحياة نظير لما هو ثقافي، والثّقافي لا يفسّر في مرحلة أولى إلاّ بمقابلته بالطّبيعي، كي يفسّر في مرحلة لاحقة بنظيره، أي الثّقافي نفسه ».[1]

وقد استغلّ الحريري معاني هذه الألفاظ (الدّهر، الحيّة، النّار) فوظّفها لخدمة موقفه من الحياة الّتي عاصرها، فربطها بشخصية البطل وجعل تحرّكاته وتقلّباته وأساليبه الكلامية متطابقة مع معاني هذه الكلمات:

أبو زيد السّروجي



فقد جسّد لنا الحريري بصورة الدّهر أقصى حالات الجبروت والطّغيان البشري من منطلق سلطوي ، وبذلك يفصح النص المقامي عن كون الدهر إنسان ظالم ، ومن خلال هذه الصورة

[1] **شعرية النّصّ النّثري (مقاربة نقدية تحليلية لمقامات الحريري)، إبلاغ محمد عبد الجليل، ص 111.**

نستنتج صورة أخرى خفية تنطق بها المقامات في صمت :"الانسان دهر ظالم "،فلا وجود للدهر خارج هذا التجسيد وخارج الأنسنة.

وبهذا تكون الاستعارات الّتي لحقت هذه الألفاظ قائمة على « اختراق الحدود وتخطّي الحواجز من أجل صياغة بنائية متمدّدة الدّلالة ».[1]

ويتأتّى تمدّد الدّلالة من كون هذه الاستعارات لا تمسّ عصر الحريري وما كان يشوبه من احتيال وظلم واعتداء، وإنّما تعبّر عن كلّ عصر شبيه بذلك العصر.

وبذلك تكون استعارات الحريري قد انطوت على تفاعل بين أطراف عديدة ومتباينة (الدّهر، الحيّة، والنّار)، ولعلّ ما جسّد هذا التّفاعل هو القوّة التّخييلية للمبدع من خلال تمثّله للتّجربة الشّعورية، حيث يرى بين الأشياء صلات لا يراها غيره من النّاس، فصوّر لنا موقفه وتجاربه وانفعالاته بألوان تلوّنت بأشكال متنوّعة، أدركنا من خلالها التّشابه في تباينها، وهذا هو سرّ التّشكيل الاستعاري الذي ترافقه دوما الدّهشة والمفاجأة.

فكان وصل الدّهر بالإنسان وأبو زيد بالحيّة وكلامه بالنّار، قد خلق فجوة، أو مسافة توتّر حادّ بين كونين لغويين متباعدين:

الدّهر ←——— زمن طبيعي.

الإنسان ←——— حسّي.

أبو زيد ←——— إنسان/ الحيّة/ حيوان.

الكلام ←——— سلوك / النّار: كائن طبيعي.

[1] **الأسلوبية وثلاثية الدّوائر البلاغية، عبد القادر عبد الجليل، ص 461.**

وقد أدّى هذا الوصل ضمن القرائن التّخيلية إلى تعميق المعنى، وتملّك أسراره ودقائقه، الأمر الذي نتج عنه إظهار ما كان يجول به عقل وفكر الحريري من أفكار ومواقف، وبما كان يحسّ به من عواطف وإحساسات وهو ما رسم لنا شخصيته عن قرب من خلال تصويره للحياة الاجتماعية في عصره.

ونخلص إلى نتيجة مفادها أنّ الظّاهرة الانزياحية تتجلّى بشكل ظاهر ومبيّن في التّعبير الاستعاري في النّصّ المقامي حيث أصبحت وظيفتها هي « وظيفة انزياحية تختلط فيها المعالم وتتلاشى الحدود، وتميل إلى الإغراب والإدهاش والانحراف فتخرق قواعد العقل والمنطق »[1].

وهو ما أكّده الجرجاني حين أشار إلى جماليتها فقال أنّنا « نرى بها الجماد حيّا ناطقا، والأعجم فصيحا والأجسام الخرس مبيّنة، والمعاني الخفيّة بادية جليّة، وإذا نظرت في أمر المقاييس وجدتها ولا ناصر لها أعزّ منها، ولا رونق لها مَا لَمْ تزنها، وتجد التّشبيهات على الجملة غير معجبة ما لَمَ تُكنّها، إن شئت أَرَتْك المعاني اللّطيفة الّتي هي من خبايا العقل كأنّها قد جسّمت حتّى رأتها العيون، وإن شئت لطفت الأوصاف الجسمانية حتّى تعود روحانية لا تنالها إلاّ الظّنون »[2].

لقد أوضح الجرجاني من خلال قوله هذا أهمّية المشهد الاستعاري في تعميق المعنى وتجليته، من خلال الخروج عن المألوف في القول، فكلّما كان المشهد غرائبيا كلّما تعمّق المعنى واتّضح وتشكّل الانزياح اللّغوي؛ حيث يتحقّق التّفاعل بين بؤرة المجاز والإطار المحيط بالصّورة في جوّ من الإشعاع الجمالي والعاطفي والوصفي والمعرفي.

وقد شكّلت هذه الوقفة مع المشهد الاستعاري في مقامات الحريري إمكانية أسلوبية يتيحها الانزياح،لتصير إحدى ميادين بحثه حيث التّأسيس للقيم الجمالية الفنّية في مستويات ثريّة من المعاني عرضها الحريري بأشكال متباينة لدفع الملل عن المتلقّي لتستحثّ لديه القدرة على التّعمّق والاكتشاف فيما وراء هذا التّكثيف للصّور والمحسّنات.

---

[1] **الانزياح الشّعري عند المتنبّي، أحمد مبارك الخطيب، ص182.**

[2] **أسرار البلاغة، عبد القاهر الجرجاني، ص60.**

3-الانزياح الكنائي:

تعتمد البنية اللّغوية في سيرورتها التّواصلية على فضاء متنوّع الوجوه، وتستند في دلالتها على التّحوّل المؤدّي إلى الانزياح اللّغوي، وتنمو البنية الكنائية في إطار هذا التّنوّع والتّحوّل محايدة بين الحقيقة والمجاز،مطروحة في سياق التّركيب على مستوى السّطح والعمق.

ويقوم بناؤها الأسلوبي على « ترك التّصريح بذكر الشّيء إلى ذكر ما يلزمه لينتقل من المذكور إلى المتروك ».[1] وتعني دلالتها اللّغوية أنْ «يذكر الشّيء ليدلّ به على غيره، أو أن يعبّر عن شيء معيّن بلفظ غير صريح في الدّلالة عليه لغرض من الأغراض ».[2]

وتحمل هذه التّعاريف دلالة التّحوّل والانتقال من ذكر الشّيء بصريح عبارته إلى ذكره بأحد لوازمه، وبالتّالي فهي تشير إلى:« الوظيفة الدّلالية الانزياحية الّتي تنجم عن الخفاء والتّستّر بدلا من التّصريح والكشف عن المعنى المراد إثباته ».[3]فالعزوف عن التّصريح بالمعنى المراد إلى الإيحاء إليه هو ما جعل الكناية تدرج ضمن إجراءات الانزياح.

وقد أشار إلى ذلك أحمد محمد ويس حين ذكر أنّ التّدليل على دخول الكناية تحت باب الانزياح لا يحتاج إلى كبير عناء، ذلك أنّ الدّلالة الانزياحية ماثلة في كثير من تعريفاتها.[4] فحين نعود إلى آراء عبد القاهر الجرجاني في الكناية نلمس بعضا من ملامح انزياحية التّعبير الكنائي في مثل قوله: « إنّ المراد بالكناية أن يريد المتكلّم إثبات معنى من المعاني فلا يذكره باللّفظ الموضوع له في اللّغة، ولكن يجيء إلى معنى هو تاليه وردفه في الوجوه فيومئ به إليه ويجعله دليلا عليه ».[5]

وما يُفهم من سياق هذا التّعريف أنّ المتكلّم ينزاح عن التّصريح بالمعنى الذي يريد إثباته إلى ذكر ما يومئ إلى هذا المعنى بالإخفاء والتّستّر، وبذلك تصبح الصّياغة الكنائية صعبة المنال عند تأمّل جزئياتها، فهي تتخفّى في الكلام والتّركيب اللّغوي، ويصبح السّياق هو الكفيل بإضاءتها، ويتحدّد

---

[1] مفتاح العلوم، السّكاكي، ص170.

[2] لسان العرب، ابن منظور، مادّة (كنى).

[3] الانزياح في شعر المتنبّي، مبارك الخطيب، ص211.

[4] ينظر الانزياح في التّراث النّقدي والبلاغي، محمد ويس، ص154.

[5] دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني، ص66.

هذا البعد الإخفائي التّستّري بأنماط وتقنيات أخرى تندرج ضمن المشهد الكنائي، كالإيماء والإشارة والدّوران والألغاز والتّلويح...

وقد حاولنا بعد قراءتنا للنّصّ المقامي للحريري أن نقف عند بعض الكنايات الّتي وظّفها لتوضيح انزياحها انطلاقا من السّياق الذي أدرجت فيه، فلاحظنا أنّ هذه الصّيغة قد اخترقت المقامات من البداية إلى النّهاية فلا نكاد نمرّ من فقرة حتّى نعثر فيها على عبارة تتضمّن كناية وقد فسّر البعض ذلك، بالتّصنّع والتّكلّف في استخدام الصّور الفنّية بما فيها الكناية، بينما فضّل آخرون القول بأنّ « أدبيات التّواصل عند العرب قديما تؤثر الكناية عن الإيضاح، وأنّ طبيعة اللّغة العربية نفسها تسمح باختراقات غير مقصودة من قبل مستخدميها، فاللّغة تنزاح دون قصدية واعية من قبل المؤلّف ».[1]

ولعلّ هذا الرّأي هو ما يفسّر الكمّ الهائل من الكنايات المستعملة داخل النّصّ المقامي.

تُظهر بعض الصّيغ الكنائية في مقامات الحريري قيمتها في علاقة مفرداتها بالشّيء المكنى عته، ما يشي بأنّ طرق الكناية موجزة ومختصرة عكس التّعبير الاستعاري الذي يفتح الطّرق أمام الحدس والتّخييل،لذلك قيل:« الكناية لا تفتح الطّريق كالحدس الاستعاري، ولكنّها تحرق مراحل طرق جدّ معروفة، إنّها تختصر المسافات لتيسير سرعة الحدس بأشياء معروفة مسبقا ».[2]

يقول الحريري **في إحدى** مقاماته «**فما زالَ بهِ قُطوبُ الخُطوبِ. وحُروبِ الكُروبِ. وشَرَرُ شرِّ الحَسودِ. وانْتِيابُ النّوَبِ السّودِ. حتى صفِرَتِ الرّاحَةُ. وقرِعَتِ الساحَةُ. وغارَ المَنْبَعُ. ونَبا المَرْبَعُ. وأقْوى المجْمَعُ. وأقَضّ المضْجَعُ...**»[3].تتوفّر هذه العبارة على كنايات مختلفة وهي:

انتياب النّوب السّود: كناية عن تغيّر الأحوال إلى الأسوء.

غار المنبع: كناية عن انقطاع الرّزق.

أقضّ المضجع: كناية عن عدم القرار.

---

[1] **شعرية النّصّ النّثري (مقاربة نقدية تحليلية لمقامات الحريري)، إبلاغ محمد عبد الجليل، ص 104.**

[2] **البنيات الدّالة في شعر أمل دنقل، عبد السّلام المساوي، ص114.**

[3] **المقامة الدّينارية، ص33.**

تعبّر هذه العبارات عن قدرة إيحائية تشكّلت ضمن وسائل رمزية، فلم يصف الحريري الموقف بألفاظ حقيقية، وإنّما لجأ إلى تناول الأمور تناولا غير مباشر، فقرن النّوائب باللّون الأسود للدّلالة على النّفي والحزن، وقد وظّف هذا اللّون كمثير أسلوبي في هذه الكناية، لتلوين المشاعر وتجسيد التّجربة والمقاساة، وكان نتيجة هذا أنّ "غار المنبع وأقضّ المضجع" وآل بهم الدّهر إلى الفقر المدقع، وقد تجلّت إيحائية هذه الكنايات من انزياحها عن المألوف من ألفاظ إلى ألفاظ أخرى ملازمة لها ما أوجد فنية وجمالية في التّعبير عن هذا الموقف.

ترد الكناية في المقامات حسب السّياق الذي تكوّن فيها، ولها ارتباط أيضا بالموضوع المطروق في كلّ مقامة ، وفي تعبير عن الثّراء والغنى يورد عبارات عدّة مكنيا عن ذلك «**وأطالَ ذيْلي ذهَبُهُ** »[1]، «**أسْحَبُ مَطارِفَ الثّراء** »[2]. و«**يزْدَهيني حُفولُ الضّرْعِ** »[3]. «**وبيّضَ وجْهَ المُنى**»[4]

لقد غطّت هذه الكنايات مساحة من الدّلالة عن طريق منحى الانزياح اللّغوي الدّلالي؛ حيث توسّع الحريري وتفنّن في التّعبير عن"سعة الحال" بطرق ملتوية أعمت المراد، وأبعدت عن المتلقّي فهم المقصود من العبارات الّتي ذكرت، خاصّة إذا اكتفى القارئ بالتّأمّل في ظاهر اللّفظ فقط. فالاكتفاء « بالمعنى الأوّل الظّاهر لا يقدّم منه إلاّ جزؤه السّطحي، لهذا نخطئ المعنى حين لا نقف إلاّ عند سطحه الخارجي، ولكي نصيبه لابدّ من أن نؤوّل دلالته ومعناه وأن نفهمه من ثمّ وفقا لهذا التّأويل »[5].

تفتح هذه الصّياغة التّعبيرية أمام القارئ أبوابا فسيحة من التّفاعل والانفعال المحيط بالعبارة الكنائية ليمارس في ظلّها أبوابا من التّواصل الفنّي حتّى يصل إلى تأويلها وتفكيك ، ذلك أنّها تحمل ثنائية دلالية:

1- الدّلالة المباشرة.

---

[1] **المقامة الرّقطاء، ص 268.**

[2] **المقامة الدّمياطية، ص39.**

[3] **المقامة الدّمشقية، ص116.**

4 المقامة العمانية، ص

[5] **علامات(مجلّة) ، "الانزياح الدّلالي الشّعري"، تامر سلّوم، النّادي الثّقافي، جدّة، الجزء 16، المجلّد 05، مارس (1996م)، ص116.**

2- الدّلالة غير المباشرة (المتخفّية)

وهذه الدّلالة الثنائية هي ما يؤكّد أنّ العبارات تحمل انزياحا عن أصلها اللّغوي، وهو ما يفتح ذهن القارئ أمام صور ذهنية مُتعدّدة لعلّه يلتقط منها ما يُلائم المعنى المراد « هنالك الحركة المركّبة عندما لا نواجه الدّلالة المباشرة، فالتّصوّر يستعدّ لتلقّي ما هو مستكن بعد خطوة أو اثنين، وبعد ذلك يتداخل في نسيج الكناية ما تشتمل عليه الألفاظ الصّريحة وما هو وراءها في الإيحاء (معنى المعنى)».[1]

فتركيب «**يَزدَهِينِي حُفُولُ الضَّرَّعِ**»، له دلالة مباشرة عن امتلاء ضرع النّاقة باللّبن، لكن الإشارة الكنائية تتّجه إلى معنى آخر، هو الغنى والمال الوفير، والأمر نفسه بالنّسبة لتركيب« أطال ذيلي ذهبه ».

ويستعمل الحريري الانزياح الدّلالي للكناية من منطلق ثقافي واجتماعي وفكّري نابع من عصره، حيث تبرز علاقة اللّغة بالثّقافة الّتي تتضمّن قيما اجتماعية وفكرية كما في قول الحريري:«**كلِفْتُ مُذْ ميطَتْ عني التّمائِمُ. ونِيطَتْ بيَ العَمائِمُ. بأنْ أغْشى مَعانَ الأدَبِ**».2

وهي كناية من عمق الحياة البدوية وأعراف العرب، حيث كانت عادة العرب إذا بلغ الصّبي أزالوا التّمائم عنه، وألبسوه العمامة وقلّدوه السّيف، وهي كناية عن الكبر والبلوغ وفي مقامة أخرى يصوّر الحريري البؤس والحرمان الذي دفع الكثيرين إلى الاستجداء والاحتيال بالطّرق المشروعة وغير المشروعة، للحصول على المال من أجل سدّ الحاجة في قول الحريري: «**فأمّا الآنَ فالوقْتُ عَبوسٌ. وحشْوُ العيْشِ بوسٌ. حتىّ إنّ بِزّتي هذه عارَةٌ. وبيْتي لا تَطورُ بهِ فارَةٌ**».[3]

فهذه الصّورة الكنائية «**وبيْتي لا تَطورُ بهِ فارَةٌ**» تنتقل دلالتها الحسّية المرئيّة إلى دلالة معنوية تعكس الحاجة والفاقة،وبالتّالي خلو البيت من المؤونة، وتعبّر هذه الصّورة الانزياحية عن فطنة كبيرة لدى الحريري بلسان السّروجي، فقد ورّى عن حاجته وفقره وربطها بخلو بيته من الفئران، ليبيّن للوالي

---

[1] **جماليات الأسلوب، فايز الدّاية، ص142.**

[2] **المقامة الحلوانية، ص24.**

[3] **المقامة الشّعرية، ص233.**

أنّه لا يملك حتّى ما تبحث عنه هذه الحيوانات الصّغيرة من فضلات الموائد، والغاية هي التّأثير في القاضي ليحصل على المال ، وما نلاحظه هو أنّ هذه الصّورة بالرّغم من أنّها مستمدّة من الحياة العربية الاجتماعية في ذلك العصر، إلا أنّها تظلّ قريبة من القارئ في أيّ عصر أو أي ثقافة بعد أن يُدرك المعنى اللّغوي للكلمات ذلك أنّها توحي بالحرمان والبؤس والفقر في ذلك الزّمان.

وعليه فالمطلوب في الكناية هو حضور « كمّية من الصّور الذّهنية الّتي يستحضرها المتلقّي تباعا كأنّها ومضات تتكثّف وتتراكم لتشكّل معنى ثابتا يطمئن إليه العقل ويتأثّر به القلب ».[1]

ولعلّ منبع هذه الصّور الذّهنية هي مجموع التّجارب التي يعيشها الإنسان ضمن الحياة الاجتماعية والثّقافية والفكرية.

ونحاول أن نرصد في جدول بعض الكنايات الّتي توفّرت في مقامات الحريري وتوضيح دلالاتها:

المقامة	الصّورة الانزياحية (الكنائية)	دلالتها
-الحلوانية - الدّينارية - الدّمياطية - الكوفية - المراغية - البرقعيدية	- **يُنْشئ لي كلَّ يومٍ نُزهَةً** - **احْتَذيْنا الوَجى** - **أصْفَرَ ذي وجْهَيْنِ** - **حتى لاحُوا كأسْنانِ المُشْطِ** - **ولاأُخْلِصُدُعائي.لمَنْ لا يُفعِمُ وِعائي.** - **وخلّدوها بُطونَ الأوْراقِ** - **ولمّا ذَرّ قرْنُ الغَزالَةِ** - **فلمّا نُثِلَتِ الكَنائِنُ(جعاب السّهام)** - **وركَدَتِ الزّعازِعُ(الرّيح الشّديدة)** - **وعظّمتُمُ العِظامَ الرُّفاتَ.** - **وتستَوكِفُ الأكُفَّ كفّاًكفاً**	-كناية عمّا يستفيد من العلم - كناية عن سوء الحال - كناية عن أنّه منقوش من الجانبين - كناية عن الالتئام - كناية عن عدم الموالاة - كناية عن الحفظ والكتابة في الأوراق - كناية عن طلوع الشّمس - كناية عن فراغ كلامهم وجدالهم وتوقّفه - كناية عن علوّ أصواتهم. - كناية عن الموتى البالية - كناية عن قلّة العطاء

[1] **علوم البلاغة، محمد أحمد قاسم، محي الدّين ديب، المؤسّسة الحديثة للكتاب، طرابلس، (2003م)، ص251.**

– الاسكندرية – الرّحبية – الفرضية – البغدادية – المكّيّة – الملطية – العمانية – البكرية – الشّتوية	– **وتبيّنَ أنّه مَعروقُ العظْمِ.** – **فلمّا ألقيتُ به المَراشي.** **-رأيتُ غُلاماً أُفرِغَ في قالَبِ الجَمالِ** – **والذي زيّن الجِباهَ بالطُّرَرِ** – **وطَلْعي بالبَلَحِ.** – **وفِضّتي بالاحْتِراقِ.** – **فما شغَلني ما أنا فيهِ منْ داء الذّيبِ.** – **وانقلَبَ ظهْرالَبَطْنٍ** – **فمُذُ اغْبرّ العيشُ الأخضَرُ.** – **فكيفَ إلحامُكِ؟ فقالتْ: أفجّرُ الصّخْرَ** – **واستخْرَجَتْ خَبايا الجُيوبِ** – **وبشّرَني تضوُّعُ رندِكُمْ. بحُسْنِ المُنقَلَبِ منْ عِندِكُم!** – **فلمّا خيّمتُ بالرّملَةِ. وألقَيتُ بها عَصا الرّحلَةِ.** – **فلمْ يكُنْ إلا كَلا ولا** – **فلمّا أسْفرَ الفاضِحُ. ولمْ يبْقَ إلا واضِحٌ.** – **وذهبْنا تحْتَ كُلّ كوكَبٍ.**	– كناية عن الهزال – كناية عن الإقامة – كناية عن حُسنه – كناية عن الحمرة في الوجه – كناية عن اخضرار الأسنان – كناية عن السّواد – كناية عن الجوع – كناية عن الخلاف – كناية عن المعيشة الطّيبة – كناية عن الإتيان البديع من الشّعر – كناية عن الدّراهم – كناية عن جميل شيمهم وجليل همّهم. – كناية عن الإقامة. –كناية عن قلّة اللّبث وسرعة تنفيذ الأمور – كناية عن الصّبح – كناية عن التّفرق في اتّجاهات مختلفة

إنّ هذا التّنوّع الدّلالي للانزياح الكنائي، في المقامات الحريرية، يدلّ دلالة بيّنة على القدرة الإيحائية الّتي تمتلكها الكناية باعتبارها صيغة تعبيرية فنّية وجمالية، ولعلّ اعتماد الكناية على الطّاقة الإيحائية في لغة النّصّ المقامي أكثر من اعتمادها على الطّاقة التّصريحية جاء بغرض تنشيط ذهن

القارئ لإعمال فكره في محاصرة المعنى، ذلك أنّ هذا النّوع من الانزياح يتبدّى فضله في الازدواجية القائمة على المشاكلة والمطابقة بين طرفي الدّلالة لتحقيق الوضوح والإقرار بطاقة الإيحاء في اللّغة، ففي قوله:«**فلمْ يكُنْ إلا كَلا ولا حتى برزَ مَنْ هلْمَمَ بِنا إلَيْهِ. فلما دخلْنا عليْهِ. ومثَلْنا بينَ يدَيْهِ**».[1]

فعبارة "**فلمْ يكُنْ إلاّ كَلا ولا**" فيها من الطّاقة الإيحائية ما يشي بازدواجية الدّلالة، فالتّلفّظ بـ"كلا" أو"لا"، يتمّ بشكل سريع جدّا حتّى قيل « أخفّ من "لا" على اللّسان وأقلّ من لا في اللّفظ » لذلك ربط الحريري هذه الدّلالة بقلّة لبث الغلمة عند مولاهم واستئذانهم بدخول أبو زيد ورفيقه الحارث إليه، وهو ما يدلّ على المطابقة والمشاكلة بين العبارة والوصف الذي تضمّن فعلا، ووصف الحريري، وفي قول آخر: «**فلمّا ألقيتُ به المَراسي** »[2]، و «**فجعَلْتُ هِجّيرايَ. مُذْ ألقَيْتُ بها عصايَ. أن أتورّدَ موارِدَ المرَحِ. وأتصيّدَ شوارِدَ المُلَحِ**»[3]، و«**فلمّا خيّمتُ بالرّملَةِ. وألقَيتُ بها عَصا الرّحلَةِ**».[4]

يدلّ إلقاء العصا على ترك السّفر والاستقرار، لأنّ دوام السّفر يقتضي حمل العصا لمآرب عدّة، وقد زاوج الحريري في انزياحه الكنائي في الحديث عن الإقامة وبين إلقاء العصا الّتي يحملها المسافر،وبين الاستقرار في مكان معيّن بهذه العبارات الموحية.

وفي قوله أيضا: «**فمُذُ اغْبرّ العيشُ الأخضَرُ. وازْوَرّ المحْبوبُ الأصفَرُ. اسوَدّ يوْمي الأبيضُ. وابيَضّ فَوْدي الأسوَدُ. حتى رثَى ليَ العدوّ الأزرَقُ. فحبّذا الموتُ الأحمَرُ!**».[5]

استعان الحريري في هذا التّعبير الكنائي بالألوان الّتي تتجاوز حدود اللّون ذاته إلى مستويات عاطفية وإيحائية « فكلمة اللّون لا تحيل على اللّون، أو بتعبير أصحّ لا تحيل عليه إلاّ في اللّحظة الأولى،وفي اللّحظة الثّانية يصبح اللّون دالا لمدلول ثان له طبيعة انفعالية ».[6]

---

[1] **المقامة العمانية، ص415.**

[2] **المقامة الرّحبية، ص99.**

[3] **المقامة الملطية، ص378.**

[4] **المقامة الرّملية، ص486.**

[5] **المقامة البغدادية، ص129.**

[6] **الجامعة الإسلامية(مجلّة)،"مقاربة أسلوبية لشعر عزّ الدّين المناصرة، ديوان جفرا أنموذجا"، يوسف رزقه، ، المجلّد 10، العدد 02، (2002م)،ص367.**

فتلوين الحريري للعيش باللّون الأخضر يحمل دلالة "الحياة الطّيبة" الّتي كانت تعيشها هذه المرأة المشتكية، الّتي اسودّت أيّامها البيضاء وابيضّ شعرها الأسود، حتّى رثاها العدوّ الأزرق، فتمنّت الموت الأحمر بعد أن غاب عنها المال الذي تسدّ به حاجتها، وهي حالة تصوّر البؤس والضّياع لعامّة الطّبقات الاجتماعية الفقيرة آنذاك، وجاء توظيف الألوان من قبل الحريري ليغني التّجربة الّتي عايشها في ظلّ الظّلم والاستبداد وتفشّي الفقر والحاجة، فكانت استخداماته للألوان في هذه العبارة لتأخذ من الواقع وتضيف إليه وتنميه من خلال قدراتها التّعبيرية الرّمزية التي ساهمت في تجلّية الوضع بغية الثّورة على تلك الظّروف.

وما يلوح في الأفق وانطلاقا من هذا الكمّ الهائل من الكنايات الّتي وظّفت في النّصّ المقامي، نلاحظ أنّ التّعمّق في البناء الكنائي يجعلنا نقف على استناده على الإشارة والتّلويح والإيماء والرّمز واللّغز، وهي إمكانات اقترنت بالكناية في كتب القدماء، حيث أشار إلى ذلك الثّعالبي في كتابه "الكنايةوالتّعريض"، بقوله: « هذا الكتاب كبير الغنم في الكنايات عمّا يُستهجن ذكره أو يستحيا من تسميته أو يتطيّر منه، أو يترفّع ويتصوّن عنه بألفاظ مقبولة تؤدّي المعنى، وتفصح عن المغزى وتحسّن القبيح وتُلطِف الكثيف، وتكسوه المعرض الأنيق في مخاطبة الملوك، ومكاتبة المتحمّسين، ومذاكرة أهل الفضل ومحاورة ذوي المروءة والظّرف، فيحصل المراد ويلوح النّجاح مع العدول عمّا ينبو عنه السّمع ولا يأنس به الطّبع إلى ما يقوم مقامه وينوب منابه من الكلام تأذن له الأذن ولا يحجبه القلب ».[1]

ذكر الثّعالبي بشيء من التّفصيل أهمّ الموضوعات الّتي تنبني عليها الكناية موضّحا قيمتها التّعبيرية من حيث أنّها وسيلة تخاطبيّة تستهدف بالدّرجة الأولى فهم المتلقّي ومقامه باعتباره عنصرا مهمّا في العملية التّواصلية، وألحّ على أنّ نجاح هذا التّشكيل البياني منوط بانزياحه عن كلّ مالا يألفه السّمع ولا يأنس به الطّبع ليحصل التّأثير والقبول لدى المتلقّي.

وينبني هذا التّأثير على الطّاقة الإيحائية في الخطاب الكنائي فالإقرار بهذه الخاصّية له دور في تحقيق امتدادات للدّلالة إلى مدى أوسع حيث يتطلّب ذلك « تعميق النّظر لتحقيق الفهم الذي

[1] **الكناية والتّعريض، أبو منصور الثّعالبي، تح أسامة البحيري، مكتبة الخانجي، القاهرة، (1997م)، ص21.**

يكون محصلة تفاعل المتلقّي مع الطّاقات الكامنة في النّصّ حيث يُتيح هذا الكمون الانفتاح على مبدأ التّأويل لاستجلاء خفاياه ».[1]

ومن هذا المنظور يصبح الخطاب الكنائي ذا وظيفة انزياحية من مستويين:

1- المستوى الدّلالي حيث إجرائية الانزياح عن الاستعمال المعجمي للّغة.

2- المستوى الجمالي الفنّي، حيث يقدم المعنى وفق منطق الاستلزام الذي يعمّق الشّعور بضرورة ملاحقة الدّلالة وعدم الاكتفاء بما طغى على سطح الخطاب ذلك أنّ « مبدأ الغموض في النّصّ يتماشى مع لذّة الذّهن في استكناه المجهول والطّرق على باب الغامض مرارا لينفتح».[2]وذلك هو سرّ الجمال في الانزياح الكنائي حيث الاعتماد على التّلميح لا التّصريح، وهو ما يرفع من شأنها كما يشير إلى ذلك الجرجاني: « وكما أنّ الصّفة إذا لم تأتك مصرّحا بذكرها، مكشوفا عن وجهها ولكن مدلولا عليها بغيرها، كان ذلك أفخم لشأنها وألطف لمكانتها، كذلك إثباتك الصّفة للشّيء تثبتها له إذا لم تلقه إلى السّامع صريحا، وجئت إليه من جانب التّعريض والكناية والرّمز والإشارة وكان له من الفضل والمزية، ومن الحسن والرّونق ما لا يقل قليله ولا يجهل موضع الفضيلة فيه ».[3]

يحيل هذا القول إلى أنّ مزية الكناية في الإفصاح عن المراد من غير اضطرار للتّصريح، حيث يزداد رونقاها وتأثيرها في سعة معناها وتنوّعه وانزياحه عن المألوف من الكلام.

إنّ حديثنا عن القوّة الإيحائية الّتي تمتلكها الكناية من منطلق تعميق النّظر لتأويل الدّلالة وسبر أغوار النّصّ للوصول إلى انفتاح نحو الغموض الذي يشوبه يقودنا نحو إدراج اللّغز ضمن ما يُسمّى بالانزياح الإيحائي، حيث يتعلّق الأمر بقيمة الصّيغ التّعبيرية القائمة على الإيحاء والّتي لها صلة بالأساليب الّتي تشكّل في عمومها تجلّيات انزياحية حيث الغرابة والدّهشة والمفاجأة الّتي يتميّز بها هذا الشّكل التّعبيري.

---

[1] **اللّفظ والمعنى في التّفكير النّقدي والبلاغي عند العرب، الأخضر جمعي، ص44.**

[2] **، نفسه، ص45.**

[3] **دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني، ص212.**

واللّغز هو كما يشير الزّركشي « الطّريق المنحرف سمّي به لانحرافه عن نمط ظاهر الكلام، ويسمّى أيضا أحجية لأنّ الحجي هو العقل، وهذا النّوع يقوّي العقل عند التّمرّن والارتياض بِحَلِّه والتّفكير فيه »[1].

ويُسمّى أيضا الحمل على المعنى إذ يأتي لفظه على معنى والمراد معنى آخر، حيث يخرج من الصّياغة الكلامية إلى حدّ الإلغاز، ذلك أنّ معرفة مقصد المتكلّم يحتاج فهمه إلى فضل تأمّل وإعمال فكر.

وهو ما يوحي بوجه من الوجوه الانزياح باللّغة عن نسقها المألوف إلى وجوه أخرى مضمرة لفوائد عديدة منها اختبار شخص أو أشخاص في درجة معرفتهم، ويتجلّى الانزياح في اللّغز في توظيف خاصّ للّغة، إذ تشحن بدلالة مضغوطة لتصنع وضعية أسلوبية مميّزة نسعى إلى تمثّلها من خلال الألغاز الّتي طرحها الحريري في إحدى مقاماته وهي المقامة النّجرانية، وتُرسّخ هذه النّصوص جدوى الحديث عن البنيات الانزياحية وهي تؤكّد قيما أسلوبية تبنّت إجراءات لغوية خاصّة حيث عمد صاحبها إلى تعمية المراد من الكلام عن السّامع في شكل ألغاز شعرية لأوصاف خفية يقول:

وجارِيَةٍ في سيرِها مُشمَعِلّةٍ ولكِنْ على إثْرِ المَسيرِ قُفولُها
لها سائِقٌ من جِنسِها يستَحثّها على أنهُ في الإحتِثاثِ رَسيلُها
تُرى في أوانِ القَيظِ تنظُفُ بالنّدى ويَبدو إذا ولّى المَصيفُقُحولُها[2]

يتحدّث الحريري في هذا اللّغز عن مروحة العيش، ومبدأ الغموض في هذا النّصّ واضح حيث يحاول القارئ استكناه خفاياه للوصول إلى الدّلالة الحقيقية ذلك أنّ الحريري قد انزاح عن استخدام الألفاظ الّتي تتلاءم مع وصفه لهذه الأداة إلى ألفاظ أخرى بعيدة عن هذا المعنى لتعمية المراد ويقول في وصفه لحابول النّخل:

---

[1] **البرهان في علوم القرآن، بدر الدّين الزّركشي، ص399.**

[2] **المقامة النّجرانية، ص443.**

ومُنتَسِبٍ إلى أمٍّ تَنَشّا أصْلُهُ منْها
يعانِقُها وقد كانتْ نفَتْهُ بُرهَةً عنْها
بهِ يتوصّلُ الجاني ولا يُلْحى ولا يُنْهى[1]

تدلّ ألفاظ النّصّ على أنّ الحديث عن طفل صغير ينتسب إلى أمّه يعانقها أحيانا، وتنفيه في أحايين أخرى لأغراض معيّنة لكن الدّلالة هذه تبتعد مع البيت الثّالث لتقريب المعنى المراد، فالطّفل ما هو إلاّ الحبل الذي يصنع من ألياف النّخلة نفسها لذلك يُنسب إليها، وهو يشكّل حلقة دائرية حولها، إذا ما أراد جاني الثّمار أن يصعد إلى أعلى النّخلة ليقطفها لذلك جاء الحريري بلفظة "يُعانقها ".

فالعناق، والأمّ، والنّفي والانتساب، كلّها ألفاظ لا ارتباط لها بحابول النّخل، لذلك نقول أنّها انزاحت عن أصلها لتوظّف في هذا اللّغز عمدا لغرض إخفاء المعنى الحقيقي، وتتبدّى لغة اللّغز في مقامات الحريري بين التّخفّي والظّهور، بين الواضح والمستور، وبين صورة المعنى والمعنى، وتكمن انزياحية هذه اللّغة بين الدّلالة والتّأويل، حيث المعنى هو ملك للمتفوّق والمتبصّر، فقد قلبت معايير العلاقة بين الدّوال اللّغوية ونسبت المعاني إلى مستندات لا تستند إليها في النّسق العادي كما هو الأمر في قول الحريري ملغّزا عن الظّفر:

ومرهوبِ الشَّبا نامٍ وما يرْعى ولا يشرَبْ
يُرى في العَشْرِ دونَ النّحْ رِ فاسمَعْ وصفَهُ واعْجَبْ[2]

بنى الحريري لغزه على بيّنة التّضاد حيث تعمل لغة الأضداد في نصّ اللّغز على تشكيل علاقات تتحرّك في تواتر متجاذب، وتعكس هذه العملية دورا حيويا فاعلا في تأسيس الوجه الأهمّ في البنية الحركية للنّصّ « وتكمن قيمة التّضاد الأسلوبية في نظام العلاقات الذي يقيمه بين العنصرين

1المقامة نفسها، ص443.

[2]المقامة النّجرانية، ص 447.

المتقابلين وعلى هذا فلن يكون له أي تأثير ما لم يتداع في توال لغوي، وبعبارة أخرى فإنّ عمليات التّضاد الأسلوبية تخلق بنية مثلها في ذلك مثل بقية التّقابلات المثمرة في اللّغة »[1].

وهو ما تجلّى في البنية التّقابلية بين النّمو وعدم الشّرب والرعي حيث أسّست هذه البنية للتّأويل الذي يقود إلى خلق تشابك دلالي وإيحائي ممّا يُسهم في تفاعلها وتوالدها وذلك أنّه أقام هذه المفارقة على تصوير الشّيء الموصوف على أنّه كائن حيّ مرهوب دائم النّمو لكنّه بالمقابل لا يرعى ولا يشرب.

وبالإضافة إلى الألغاز وانزياحية لغتها وتحوّلها نجد الحريري يوظّف بعض الرّموز كنوع من الكناية في التّعبير وهي عبارة عن مصطلحات تدور في فلك التّطفّل والمتطفّلين فلا يفهمهما إلاّ المنتسبون لهذه الطّائفة، وهو ما يُعزّز الوظيفة التّواصلية بينهم، يقول الحريري:«**ولوِ استحْضَرْتَ أبا جميلٍ. لجَمّلَ أيّ تجْميلٍ. وحَيَّ هلَ بأمّ القِرَى. المذَكِّرةِ بكِسْرى. ولا تتناسَ أمّ جابِرٍ. فكمْ لها منْ ذاكِرٍ. ونادِ أمّ الفرَجِ. ثمّ افتِكْ بها ولا حرَجَ. واختِمْ بأبي رَزينٍ. فهُو مسْلاةُ كلّ حزينٍ. وإنْ تقْرُنْ بهِ أبا العَلاء. تمْحُ اسمَكَ من البُخَلاء. وإيّاكَ واستِدْناءَ المُرْجفَينِ. قبلَ استِقلالِ حُمولِ البَينِ. وإذا نزَعَ القوْمُ عنِ المِراسِ. وصافَحوا أبا إياسٍ. فأطِفْ علَيْهِمْ أبا السَّرْوِ. فإنّهُ عُنْوانُ السّرْوِ. قال: ففَقِهَ ابنُهُ لَطائِفَ رُموزِهِ. بلَطافَةِ تمْييزِهِ. فطافَ علَيْنا بالطّيّباتِ والطِّيبِ.**»[2]

ومن هذه الرّموز: أبو يحيى ⟸ الموت

أبو عمرة ⟸ الجوع

أبو ثقيف ⟸ الخلّ

أبو عون ⟸ الملح

أبو جامع ⟸ الخوان أو المائدة

1علم الأسلوب، صلاح فضل، ص256.

2 المقامة النّصيبية، ص196

أمّا في المقامة السّاسانية فأتى الحريري على ذكر بعض كنيات ورموز الحيوانات في سياق حديث أبي زيد وهو يوصي ابنه ويرغّبه في صناعة الكدية ومنها:

أبو زاجر ⟸ الغراب (وسُمّي بذلك لأنّ العرب تزجر به وتتشاءم).

أبو الحارث ⟸ (وجرادة أبي الحارث) ⟸ الأسد (وسُمّي بذلك لاكتسابه قوته بنفسه والحرث ⟸ هو الكسب).

أبو قرّة (وحزامة أبي قرّة) كنية الحرباء وسمّي بذلك لأنّ البرد لا يُفارقه فهو يدور مع الشّمس حيث دارت.

أبو عقبة ⟸ كنية الخنزير وسمّي بذلك لأنّه يتعقّب اللّيل والأسحار طلبا للأكل.

ثالثا: الانزياح التّركيبي

يشكّل الانزياح على مستوى البنية التّركيبية شكلا من أشكال الجمالية في الجملة العربية، حيث يتمّ انغراسه في تربة تركيبها المفترض الذي قد حَدّد سلفا مواقع أجزاء الكلام لتظهر ثماره بعد حين في التّعبير فيكسبه الدّلالات الأدبية والمعاني الإبلاغية، وذلك عبر كسر نظام الإمكانات اللّغوية العادية، وقد عدّ الانزياح التّركيبي أهمّ العناصر الخاصّة بالقول الجمالي حيث يجنح التّعبير الأدبي إلى: « استثمار خصائص التّركيب اللّغوي لينشئ بناء لغويا له نسقه الجمالي وتركيبه اللّغوي الخاصّ ».[1]

وبذلك يتأتّى للتّعبير الأدبي الذي مسّه الانزياح أن يتضمّن معان ودلالات جديدة لا يكتسبها وهو في حالته الأصلية.

وغايتنا من هذا المبحث هي محاولة رصد الانزياحات التّركيبية الّتي ارتكبها النّصّ المقامي الحريري سواء في نصوصه النّثرية أو الشّعرية.

1- الالتفات: يُعدّ الالتفات سمة أسلوبية تعين على تحوّلات مختلفة في الخطاب، حيث يعمد المتكلّم إلى إخراج الكلام على خلاف مقتضى الظّاهر بالانزياح عن البنى التّركيبية الّتي يتطلّبها السّياق إلى بنى تركيبية أخرى، فمادّته اللّغوية تحيل إليها المعاجم بأنّها من « لَفَتَ الشّيء – بفتح

[1] **جامعة أمّ القرى لعلوم الشّريعة واللّغة العربية وآدابها(مجلّة) ، "العدول في البنية التّركيبية قراءة في التّراث البلاغي"، إبراهيم بن منصور التّركي، الجزء 19، العدد 40، (1428هـ)، ص548.**

الفاء – لواه على وجهه، وفلان عن الشّيء: صرفه، ورداءه عن عنقه: عطفه ».[1] وتدور المادّة اللّغوية للالتفات حول محور دلالي واحد هو « التّحوّل أو الانحراف عن المألوف من القيم والأوضاع أو أنماط السّلوك، وهو ما يُبرّر إيثاره في تسمية تلك الظّاهرة بالالتفات والّتي تتمثّل في كلّ تحوّل أسلوبي أو انحراف غير متوقّع على نمط من أنماط اللّغة ».[2]

وقد وقف البلاغيون عند هذا الأسلوب كثيرا وأفاضوا في الحديث عن الأسرار الّتي يحقّقها الانزياح بأسلوب الالتفات فرأى "ابن الأثير" أنّ الغرض الموجب لاستعمال هذا الأسلوب لا يجري على وتيرة واحدة، وإنّما هو مقصور على العناية بالمعنى المقصود، ومثل ذلك المعنى يتشعّب شعبا كثيرة لا تنحصر[3].

وإلى المعنى نفسه يذهب السّكاكي حيث يرى أنّ أسرار هذا الأسلوب أكثر من أن يضبطها القلم، وإنّ هذا النّوع يختصّ بلطائف معان قلّما تتّضح إلاّ للبلغاء الحُذّاق.[4]

وبهذا لا يكون الالتفات لمجرّد تطرية نشاط السّامع وإيقاظا لإصغائه، وترويحا عن نفسه، وإنّما له أغراض أخرى تتعلّق بالمتكلّم نفسه، فهو قد لا يجد وسيلة للتّعبير عمّا يتحرّك في نفسه من معنى إلاّ من خلال الانزياح بالنّسق عن ظاهره، وهو ما أشار إليه عز الدّين إسماعيل حين نظر إلى الالتفات نظرة ثاقبة إذ لم يعد بالنّسبة إليه « حيلة من حيل جذب اهتمام المتلقّي وتشويقه، لأنّ ما يحدث من انحراف للنّسق أو انتقال في إيراد الكلام من صيغة إلى صيغة ليس انتقالا استطراديا، وليس تعليقا طريفا على ما قيل أوما حدث وليس استشهادا بطرفة أو ملحة أو ما شابه ذلك من وسائل تطرية نفس المتلقّي، والتّرويح عنه، وإنّما ينحصر الأمر في بيان معنى على قدر كبير من الرّهافة والخفاء، لا يلفت المتلقّي إليه

---

[1] **لسان العرب، ابن منظور، مادّة (لفت).**

[2] **الالتفات في البلاغة القرآنية، حسن طبل، ذار الفكر العربي، القاهرة، (1998م)، ص14.**

[3] **ينظر: المثل السّائر، ابن الأثير، 02/ ص182.**

[4] **ينظر: مفتاح العلوم، السّكاكي، ص200.**

أو إلى البحث عنه إلاّ بإدراكه للتّغيّر الحادث في النّسق اللّغوي للخطاب، وقلّما ينتبه القارئ إلى هذا التّغيّر ودون ذلك الإدراك يظلّ ذلك المعنى متخفّيا وغائبا ».[1]

يقوم الالتفات إذن على إظهار المعاني المتخفّية خلف ستار أسلوبي تركيبي، بحيث لا ينتبه إليه القارئ إلاّ إذا نظر إلى التّغيّرات الواقعة في النّسق اللّغوي للخطاب، وأدرك أسرارها لذلك خصّ السّكاكي الانتباه إلى لطائف المعاني الّتي يحملها هذا الأسلوب بالبلغاء الحذاق فقط.

وبمثل هذا الفهم يصبح أسلوب الالتفات انزياحا للصّيغ مهمّته توضيح معان متخفّية في نسق الخطاب اللّغوي، وهو إذ ذاك وسيلة لإغناء النّصّ دلاليا وجماليا في آن واحد، حيث تمّ استبعاد وظيفة الإمتاع والتّشويق والتّأثير في نفس المتلقّي، ودفع الملل عنه إلى غايات أخرى أكثر أهمّية تكمن في منح النّصّ حيوية دلالية تساعد على إبراز رؤى المتكلّم وأسراره.

وفي ربط مصطلح الالتفات بالظّاهرة الانزياحية وجد الباحثون اختلافا كبيرا في الطّرائق، حيث تباينت نظرتهم على مرّ العصور على نحو يُؤكّد أنّ مصطلحا من مصطلحات البلاغة لم يتعرّض في التّراث لمثل ما واجه مصطلح الالتفات من اضطراب سواء في التّسمية أو في الوظيفة أو في المجال.

وفي ضوء هذا التّوسّع المفهومي للالتفات حاولنا تحديد أبرز المجالات الّتي تحقّق فيها في مقامات الحريري وتوقّفنا في تناولنا لكلّ مجال إزاء بعض الصّور أو العبارات في النّصّ المقامي، لنظهر ما يومض به هذا اللّون فيه من قيم وأسرار، محلّلين في كلّ صورة نعرض لها بقرائنها السّياقية.

1: الصّيغ

يتحقّق الالتفات في هذا المجال كلّما تخالفت صيغتان في نسق واحد من مادّة معجمية واحدة من ذلك:

1- المخالفة بين صيغ الأفعال (الماضي، المضارع، الأمر).

2- بين صيغتي نوع واحد منهما.

3- بين صيغ الأسماء.

1جماليات الالتفات، إسماعيل عزّ الدّين، بحث ضمن كتاب قراءة جديدة لتراثنا النّقدي، النّادي الأدبي الثّقافي، جدّة، السّعودية، (1990م)، ص 905.

4- بين صيغة من صيغ الاسم وأخرى من صيغ الفعل.

أ- بين صيغتي الاسم:

ورد في قول الحريري:«**ثمّ إنّهُ نشَرَ منْ وشْيِ السّمَرِ. ما أزْرَى** بالحِبَرِ. **إلى أنْ أظَلّ التّنْويرُ. وجَشَرَ الصبْحُ المُنيرُ**».[1]

فقد تحوّل الحريري من صيغة الاسم "التّنوير" إلى صيغة اسم أخرى هي "المنير" مع أنّ الصيّغتان بمعنى واحد إلاّ أنّ التّنوير توحي بدنو وقرب الاسفار وهو نور الصّباح أمّا المنير الثّانية فقد وضحت استنارة كاملة للصّبح من خلال لفظة "جشر" الّتي تعني "طلع وانفلق" بشكل واضح، فهناك التفات من التّنوير إلى المنيّر للدّلالة على الفترة الزّمنية بين إسفار الصّبح وطلوعه.

[1] **المقامة الكوفية، ص54.**

ب- بين صيغتي الفعل:

في قول الحريري: «**فلمّا أثبَتّ الجوابَ. واستَثبتَ منهُ الصّوابَ** ».[1] فالأولى دلالتها التّحقيق والتّرسيخ في ذهن المتلقّي (الرّجل المضيف) أمّا الثّانية فهي تدلّ على طلب تثبيت الصّواب، وبين الإثبات والاستثبات فرّق بين ما يُدرك بالفعل وما يُدرك بالحسّ فالأولى كانت لأبي زيد السّروجي حين أثبت جوابه بينه وبين عقله أمّا الثّانية فكانت لمضيفه بأن يكتبه ويستثبته عنده.

وفي قوله أيضا:

لبِستُ لكُلّ زمانٍ لَبوسا ولابَستُ صَرْفَيهِ نُعمى وبوسَى[2]

استخدم الحريري صيغة (فَعَلَ) لَبستُ في الشّطر الأوّل لينزاح إلى استخدام صيغة ماضوية أخرى هي (فاعل) (لابس) في الشّطر الثّاني، ودلالة الأولى (لبست) هي "التّستّر" و"التّحوّل" لكلّ زمان بلباس يُلائمه. أمّا دلالة الثّانية فهو" المخالطة والاتّصال والتّمازج" بأحداث هذا الزّمان الضّارّة منها والسّارّة (نعمى وبوسى).

ج- بين الاسم والفعل:

لكلّ صيغة خصوصيتها في التّعبير وأداء المعنى وقد حدّد البلاغيون هذه الخصوصية في كلّ منهما فقالوا: « إنّ موضوع الاسم أن يُثبت به المعنى للشيء من غير أن يقتضي تجدّده شيئا بعد شيء، وأمّا الفعل فموضوعه يقتضي تجدّد المعنى المثبّت به شيئا بعد شيء ».[3]

وقد ورد الالتفات بهذه الصّيغة في مقامات الحريري في قوله:

لا أتّقي نُوَبَ الزّما نِ ولا حَوادِثَهُ المُليمَهْ

فلوَ انّ كرْباً مُتْلِفٌ لَتَلِفْتُ منْ كُرَبي المُقيمَهْ[4]

---

[1] المقامة الكوفية،ص54.

2 المقامة الطّيبية، ص348.

[3] دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني، ص133.

4 المقامة المراغية، ص65.

جاء التّحوّل عن الاسم (مُتلف) إلى صيغة الفعل (تَلفت) مؤدّيا دوره في تحديد معنى "الإتلاف" الذي يتّضح أنّه باق ومستمرّ فالحريري يشير هنا بلسان السّروجي الذي يشتكي حالته المزرية أنّ الكروب لا تتلفه ولا تؤثّر فيه (فلو أنّ كربا مُتلف) لكنه يستعمل الفعل ليوضّح أنّ الكروب مازالت تحاصره (لتلفت من كربي المقيمة) والهدف من هذا التّحوّل وهذه الإشارة هو طلب العون دون أن يدلي بذلك مباشرة فيذلّ نفسه.

وفي مثال آخر يقول:

وحافِظْ على تقْوى الإلهِ وخوفِهِ لتنْجوَ مما يُتّقى منْ عِقابِهِ[1]

يظهر الالتفات في هذا البيت عن صيغة الاسم (تقوى) إلى صيغة الفعل المبني للمجهول (يُتّقى)،فلفظة التّقوى في الاسم تدلّ على الثّبات وتثبيت معنى التّقوى بكلّ ما يحمله هذا اللّفظ من دلالات الاستقامة للّه واستحضار خشيته في كلّ وقت، ليتحوّل إلى فعل مبني للمجهول يُحيل إلى أنّ العقاب ليس ضربا واحدا وإنّما يكون مختلفا في ضروب شتّى في الدّنيا والآخرة.

د- بين صيغ الأفعال:

- (ماضي ←المضارع)

نجد ذلك في مثل قول الحريري:

أشْكو إلى الرّحْمنِ سُبْحانَهُ تقلُّبَ الدّهْرِ وعُدْوانَهُ

وحادِثاتٍ قرعَتْ مَرْوَتي وقوّضَتْ مَجدي وبُنْيانَهُ

واهْتصَرَتْ عودي ويا ويلَ منْ تهتَصِرُ الأحداثُ أغصانَهُ[2]

ففي البيت الأخير انزياح التفاتي عن صيغة الماضي في الأفعال: (قرعت، قوّضت، اهتصرت) إلى صيغة المضارع "تهتصر" وهو انزياح يفسّره ما بين الصّيغتين من فارق في أداء المعنى أو الدّلالة على الحدث، إذ الأمر في الأولى لما مضى من الزّمن فهو مقطوع بحدوثه، أمّا مع المضارع فهو أمر آني

1 المقامة الرّازية، ص 209.

2 المقامة التّفليسية، ص 354.

يتجدّد حدوثه بتجدّد الزّمن، فتقلّبات الدّهر والحوادث الّتي تلازمه لا تقتصر على الزّمن الذي عاش فيه الحريري وإنّما هي متجدّدة مع الزّمن، وقد صاحب تلميح المقامات إلى هذا التّعبير وفجائية الأكدار في العبارة، وأنّها لا تستثني أحدا وذلك للتأثير في السّامعين حتّى كأنّها قد تطرأهم.

في قول آخر للحريري:

وعاشرْتُ كلَّ جَليسٍ بما يُلائِمُهُ لأروقَ الجَليسا

فعندَ الرُّواةِ أُديرُ الكلامَ وبينَ السُقاةِ أديرُ الكؤوسا[1]

فالتّحوّل هنا كان من صيغة الماضي (عاشرت) إلى صيغة المضارع (يُلائمه) وقد أوثرت هذه الصّيغة على "لاءمه" للدّلالة على التّجدّد والاستمرارية ،ولعلّ الجملة الّتي جاءت بعد هذا الفعل جاءت لتؤكّد ذلك (لأروق الجليسا).

– (مضارع←ماضي).

ومن ذلك ما يتمثّل في قول الحريري في المقامة الزّبيدية الّتي تدور أحداثها حول بيع السّروجي لغلامه في السّوق ووقوف الحارث بن همّام يستعرض الغلمان، ويستعرف الأثمان، وقد أنشد أبو زيد مادحا غلامه قائلا:

وإن تُصاحِبهُ ولوْ يوماً وعى وإنْ تُقَنّعْهُ بظِلْفٍ قَنِعا[2]

فقد تحوّل من صيغة المضارع (تصاحبه) و(تُقنّعه) إلى صيغة الماضي (وعى، قنعا) فكان واردا أن يكون قوله:

وإن تُصاحِبهُ ولو يومًا وعى وإنْ تُقَنّعْهُ بظِلْفٍ يَقْنَع

لكنّه اختار صيغة الماضي ليتبيّن أنّها مؤكّدة ومحقّقة الوقوع بخلاف صيغة المضارع، وذلك لإقناع المشتري بخصال الغلام وأخلاقه والدّفع به لشرائه.

ثمّ في قول آخر:

---

1 المقامة الطّيبية، ص348.

2 المقامة الزّبدية، ص362.

فهلْ فتًى يحْزُنُهُ ما يَرى منْ ضُرّ شيخٍ دهْرُهُ خانَهُ

فيُفْرِجُ الهَمَّ الذي همَّهُ ويُصلِحَ الشّانَ الذيشانَهُ[1]

ورد التّحوّل في هذه العبارة من صيغة المضارع (يفرج) (يُصلح) إلى صيغة الماضي (همّه، شانَه) ليوضّح أنّ الأمر واقع بالفعل ويستلزم المعالجة بطريقة فورية وطارئة، ودلالة ذلك هي التّأثير في المستمعين وطلب مساعدتهم.

2- الضّمائر: يظهر الالتفات في مجال الضّمائر في الصّورالمخالفة التّعبيرية الآتية:

- بين الغيبة والخطاب.
- بين الغيبة والتّكلّم.
- بين التّكلّم والخطاب.
- بين الإضمار والإظهار.
- بين تذكير الضّمير وتأنيثه.

***بين الغيبة والتّكلّم:**

ومن المواطن المقامية الّتي تتمثّل فيها هذه الصّورة قوله:

ولمّا تَعامى الدّهرُ وهْوَ أبو الوَرى عنِ الرُشْدِ في أنحائِهِ ومقاصِدِهْ

تعامَيتُ حتىّ قيلَ إني أخو عَمًى ولا غَرْوَ أن يحذو الفتى حَذوَ والِدهْ[2]

حيث جرى الأسلوب على طريقة التّكلّم (تعاميت حتّى قيل أنّي أخو عمى) ثمّ تحوّل إلى طريقة الغيبة « أن يحذو الفتى حذو والده »، وهو يريد نفسه، ولكنّه نقل الحديث إلى الغيبة ليحيل بذلك أنّه يحدّثنا عن أخبار اقتداء الفتى بوالده، فهو يجعل من الدّهر والدا له يقلّده في كل الأمور، فلمّا تعامى الدّهر، تعامى هو أيضا اقتداء به، فلوأنّه أجرى الأسلوب على نسق واحد لقيل:

تعامَيتُ حتىّ قيلَ إنّي أخو عَمًى ولا غَرْوَ أنْ أحذو حَذوَ والِدي

1المقامة التّفليسية، ص355.

2المقامة البرقعيدية، ص75.

ولهذا التّحوّل دلالة تتمثّل في أنّ الحريري أراد أن يُبيّن أنّ اقتداء الفتى بوالده شرط لازم في كلّ الأمور.

وفي موضع آخر تقع صورة أخرى هي التّحوّل من طريق التّكلّم إلى الغيبة في قوله:

قُلْ لوالٍ غادَرْتُه بعْدَ بيْني سادِماً نادِماً يعَضّ اليَدَيْنِ

سلَبَ الشيخُ مالهُ وفناهُ لُبَّهُ فاصْطَلى لَظى حسْرَتَيْنِ[1]

فقد وردت العبارة (غادرته بعد بيني) بصيغة التّكلّم لتتحوّل إلى طريق الغيبة (سلب الشّيخ ماله وفناه لبّه)، ولو جرى الأسلوب على نسق واحد لقيل: غادرته بعد بيني...سلبت ماله وفنيت لبّه. وجاء التّحوّل هنا للتّعريف بنفسه وتوضيح مكره ودهائه اتّجاه الوالي، وأنّه قد خدعه بسلب ماله.

وفي قول آخر: «**فقال الشيخُ: أقْبَلُ منْكَ على أنْ ألازمَهُ ليْلَتي. ويرْعاهُ إنْسانُ مُقلَتي**»[2].

يكمن التّحوّل هنا من صيغة التّكلّم (ألازمه ليلتي) إلى طريق الغيبة "**يرْعاهُ إنْسانُ مُقلَتي**" حيث الحديث هنا عن الغلام الذي شغف به الوالي فمنح أبا زيد مالا مقابل التّنازل عنه، فدلالة هذا التّحوّل هي أن يلازمه السّروجي ليلته تلك، فقال (ألازمه ليلتي) ثمّ انزاح عن هذا إلى الغيبة بالفعل (يرعاه) وأسند ذلك إلى إنسان مقلته (يرعاه إنسان مقلتي)، ليؤكّد ملازمته له وحرصه عليه ليكون حارسا أمينا عليه حيث جعل عينه إنسانا كاملا ترعى هذا الغلام وتحوطه بالعناية ليبيّن للوالي صدق نيّته وبالتّالي يكسب ثقته.

---

1 المقامة الرّحبية، ص105.

2 المقامة نفسها، ص103

3- الالتفات المعجمي.

يتمثّل الالتفات في هذا المجال « بين الألفاظ الّتي تتداخل دوائرها الدّلالية بحيث تتلاقى في مساحة أو قدر مشترك من المعنى، ثمّ ينفرد كلّ منهما ببعض الخصوصيات التّعبيرية، أو الطّاقات الإيحائية الّتي لا يُشاركه فيها سواه ».[1]

ومواضيع هذا الالتفات في النّصّ المقامي كثيرة باعتبار أنّ الحريري يملك ذخيرة لغوية فريدة وكثيفة، وهو ما دفعه إلى التّنويع في استخدام ألفاظ ذات دلالة متداخلة في كثير من الأحيان ومن ذلك قوله:

لا أتّقي نُوَبَ الزّما ∃ نِ ولا حَوادِثَهُ المُليمَهْ[2]

فاللّفظان (النوب، والحوادث) تتّفقان في الدّلالة على معنى واحد هو: المصائب والنّوازلّ الّتي تحدث للإنسان في الحياة، لكنّهما يفترقان إذ تختصّ الأولى بالأمور الّتي تتكرّر المرّة بعد المرّة بفارق زمني معيّن وتختصّ الثّانية بالأمور المستجدّة والمستحدثة، أي الّتي لم يكن الإنسان قد مرّ بها من قبل ولعلّ هذا ما قصده الحريري.

وأيضا قوله: « **ولمْ أهِمْ إلى أنّهُ قصَدَ أنْ يَخْدَعَ. بإدْخاليَ المُخدَعَ. ولا تظنّيْتُ أنّهُ سخِرَ منَ الرّسولِ. في استِدْعاء الخِلالَةِ والغَسولِ.**»[3].

فـ"أهم" معجميا هي "الظّنّ" ولكنّ العبارة في النّصّ المقامي قد أوثرت فيها لفظة "التّظنّي" الّتي تشير إلى إعمال فكره في الظّنّ؛ بمعنى أنّه قد تأكّد ظنّه ورجّح أنّه قد خُدع وسُخر منه عندما أرسله السّروجي ليحضر له ما طلب أمّا في العبارة الأولى « ولم أهم إلى أنّه قصد أن يخدع فكان الظّنّ في بدايته لذلك استعمل الفعل المضارع "أن يخدع" ».

وفي عبارة أخرى «**فتهادَيْنا تحيّةَ المُحبّينِ. إذا التَقَينا بعْدَ البيْنِ. ثمّ تباثَثْنا الأسْرارَ. وتناثَثْنا الأخْبارَ** ».[4]

---

[1] أسلوب الالتفات في البلاغة القرآنية، حسن طبل، ص173.

2 المقامة المراغية، ص65.

3 المقامة البرقعيدية، ص76.

[4] المقامة البكرية، ص454.

فقد عدل الحريري من لفظة "التّباث" "تباثنا الأسرار" وهي الإفشاء والإظهار إلى لفظة "تناثنا الأخبار " والّتي يقصد بها أنّه زاد على الإفشاء والإظهار نشرها بينهما، وكان بإمكانه أن يجمع العبارة فيقول: "ثمّ تباثنا الأسرار والأخبار". لكن لفظة تباثنا توحي بدلالة زيادة "النّشر"

- وقوله أيضا:

كلَّ نَدي الرّاحةِ عذْبِ المَوْرِدِ ∃ وكلَّ جعْدِ الكفّ مغْلولَ اليَدِ[1]

فالكفّ واليد معجميا لهما نفس الدّلالة لكنّ الحريري قصد بذكرهما معا مغزى آخر له إيحاءاته ودلالاته فالكفّ هي الرّاحة مع الأصابع لذلك خصّها بالجعودة وهي تلائمها، وتعني الانقباض والالتواء، أمّا اليد فهي من المنكب إلى أطراف الأصابع لذلك أسندها إلى "مغلول" حيث لا يمكن لمن فيه هذه الصّفة أن يعمل بها في شيء.

وفي عبارة أخرى:

واهْتصَرَتْ عودي ويا ويلَ منْ ∃ تهتَصِرُ الأحداثُ أغصانَهُ[2]

تمّ الانتقال في هذا البيت من لفظة "عُودي" بصيغة المفرد إلى ما يُماثلها معجميا "أغصانه"، وتدلّ كلاهما على ما تشعّب من ساق الشّجرة دقيقه وغليظه، لكن الحريري انزاح عن اللّفظة الأولى (عودي) إلى لفظة (الأغصان) لما لها من دلالات وإيحاءات سياقية خاصّة تفترق بها عن اللّفظة الأولى ما جعلها ملائمة للدّلالة على قوّة الأحداث في زعزعة كيان الإنسان لذلك أورد لفظة (الأغصان) بصيغة الجمع ليدلّ على أنّ الأحداث يمكن أن تقلب كيان الرّجل رأسا على عقب.

4- الأدوات:

من المواطن الّتي يتحقّق فيها الانزياح في مجال الأدوات تلك الّتي يتحوّل فيها السّياق عن تنكير اللّفظة إلى تعريفها (باللام) أو العكس، ومن ذلك على سبيل المثال قول الحريري:

فهَذهِ إنْ حوَتْها حَجّةٌ كمُلَتْ ∃ وإنْ خَلا الحجُّ منها كان إخداجا[3]

---

1 المقامة المعرية، ص 85.

2 المقامة التّفليسية، ص 354.

3المقامة الرملية، ص323.

فقد جاءت لفظة (حجة) في السّطر الأوّل نكرة، ثمّ عدل عن ذلك إلى تعريفها في السّطر الثّاني (الحجّ) وغرض الانتقال من التّنكير إلى التّعريف أنّ لفظ الحج معروف بصفاته للسّامع ولكن(ال) دخلت عليه لتثبت دلالة المعنى المعهود في الذّهن عند السّامعين، فالتّنكير كان بغرض التّعليل ثمّ انزاح عن ذلك للتّعظيم.

5- العدد:

من مواطن الالتفات في هذا المجال:«**ففتَحْتُ البابَ بابتِسامٍ. وقلتُ: ادخُلوها بسَلام. فدخَلَ شخصٌ قد حنى الدّهرُ صَعْدَتَهُ. وبلّلَ القَطْرُ بُردَتَهُ** ».[1]

وقد ورد الالتفات في هذا المقطع بين الجمع والإفراد بين عبارة (قلت أدخلوها بسلام) وعبارة (فدخل شخص) للدّلالة على الاحتفاء بالضّيف الوافد، ليعلم أنّه مرحّب به، كما له دلالة الفرح والابتهاج اللّذان أحسّ بهما الحارث بن همّام الذي كان كما يشير نصّ المقامة يعاني من الأرق والملل، وقد تمنّى أن يحظى بسمير ليقصّر طول ليلته.

وفي مقطع آخر يقول الحريري: «**فدانَيْتُهُ بالمِصْباحِ المتّقِدِ. وتأمّلْتُهُ تأمّلَ المُنتَقِدِ. فألفَيْتُهُ شيخَنا أبا زيْدٍبِلارَيبٍ. ولا رَجْمِ غيْبٍ** ».[2]

والتّحوّل ظهر هنا من الإفراد (ألفيته) إلى الجمع ودلالته هي التّعظيم والاحترام بلفظة (شيخنا) ولو جرى الأسلوب على نسق عادي لقيل: (فألفيته شيخي أبا زيد) وفي قول آخر ضمن الإفراد والجمع أيضا يقول في مقامة:

واهْتصَرَتْ عودي ويا ويلَ منْ ∃ تهتَصِرُ الأحداثُ أغصانَهُ[3]

جاء الالتفات هنا من الإفراد إلى الجمع بين (عودي) و(أغصانه) حيث انزاح للدّلالة على تشعّب الأغصان وكثرتها وانفراد العود وذلك لتأكيد قوّة الأحداث وتأثيرها في كيان الإنسان.

---

[1] المقامة الفرضية، ص145.

[2] المقامة الفرضية، ص145.

3 المقامة التفليسية، ص 354.

ونخلص إلى أنّ تتبّع أسرار هذه الظّاهرة وخصوصيتها تبيّن أنّها سمة أسلوبية تتأسّس أصلا على الانزياح، لأنّ طبيعة المطابقة بعلاقاتها السّياقية تتمثّل لغويا في المجالات الّتي ذكرت وغيرها من مجالات أخرى، وهذه المطابقات تنتمي إلى النّسق الأصلي أو المثالي في الأداء والذي من خلاله كان الالتفات ظاهرة أسلوبية تعتمد على انتهاك النّسق بانتقال الكلام من صيغة إلى صيغة لتبرز الإيحاءات واللّطائف والأسرار الكامنة وراء التّعبيرات.

2- التّقديم والتّأخير:

تتّخذ الكلمات في العربية مواقع لأداة المعنى انطلاقا من قواعد صاغها النّحاّة واللّغويون، حيث نادوا بالحفاظ على المرتبة الّتي يحتلّها كلّ لفظ داخل التّركيب اللّغوي للجملة العربية، لكن هذه الصّرامة في تطبيق قواعد اللّغة لم تلتزم بها اللّغة الأدبية الإبداعية، أين وجد الأدباء والشّعراء أنفسهم غير مُلزمين بقيود هذه التّراكيب، فانطلقوا في تعبيراتهم بما تجيش به صدورهم من انفعالات وأراء و أفكار، فسنّ القوانين شيء والالتزام بها شيء آخر، ولاسيما في مجال اللّغة الّتي لا تعرف التّقعيد أو التّحديد كما هو الأمر بالنّسبة للّغة الإبداعية « ولما كانت هذه اللّغة لا تقبل الأسر أو الخضوع لسمت معيّن، وكان ذلك واضحا في المأثور الشّعري، كما في القرآن الكريم، فإنّ الشّعراء المحدثين اقتدوا بأسلافهم في هذا الأمر،وراحوا يخرقون ليس التّركيب الذي منحهم اللّغويون حرّية التّصرّف فيه وحسب، وإنّما ذلك الذي منعوهم منه كتقديم الصّلة على الموصول والمضمر على الظّاهر في اللّفظ والمعنى، وأمعن الكثيرون في هذا الخرق؛ إذ وجدوا أنّ من شأن ذلك أنْ يوصلهم إلى الغاية الفنّيّة والجمالية الّتي يرمونها في قصائدهم غير عابثين بهذا التّحديد المذكور ».[1]

فالتّقديم على هذا الأساس مظهر من مظاهر الانزياح التّركيبي، حيث تغيير مواقع أجزاء الكلام، لتتمثّل فيه قدرات إبانة وطاقات تعبيرية يديرها المتكلّم إدارة حيّة وواعية ويسخّرها تسخيرا منضبطا للبوح بأفكاره وألوان أحاسيسه ومختلف خواطره.

[1] **الانزياح الشّعري عند المتنبّي، أحمد مبارك، ص234.**

وهو ما أشار إليه الجرجاني حين قال: « إنّه جمّ المحاسن واسع التّصرّف، بعيد الغاية لا يزال يفتر لك عن بديعة ويُفضي بك إلى لطيفة، ولا تزال ترى شعرا يروقك مسمعه، ويلطف لديك موقعه ، ثمّ ننظر فنجد سبب إن راقك ولطف عندك إن قدّم فيه شيء وحوّل اللّفظ عن مكان إلى مكان »[1].

لذلك كان ترتيب الكلمات في الجملة أمرا شديد الحساسية، وأيّ تغيير يطرأ عليها إلاّ ويحدث تغييرات جوهرية في تشكيل المعاني ما يوجب تلوينات في الحسّ وتأثيرات على النّفس، فالقدرة على القفز على مقتضيات التّرتيب المعيارية يؤدّي إلى « حرّية الحركة وتعدّد الأماكن الّتي يمكن أن يحتلّها كلّ جزء من أجزاء الجملة فالمسألة في كلّ حالة مسألة حسٍّ أكثر منها مسألة مذهب نحوي، والغرض هو إبراز كلمة من الكلمات لتوجيه التفات السّامع إليها، وتلك مسألة أسلوبية يمكن تتبّعها إلى أقصى وقائعها».[2]

فالتّقديم والتّأخير عامل مهمّ في إثراء اللّغة الأدبية وإغناء التّحوّلات الإسنادية التّركيبية في النّصوص ممّا يجعله أكثر حيوية، ويبعث في نفس القارئ الحرص على مداومة النّظر في التّركيب، بُغية الوصول إلى الدّلالات الكامنة وراء هذا الاختلاف أو الانتهاك بلغة كوهين.[3]

وقد ورد في النّصّ المقامي للحريري خروج عن قاعدة التّرتيب في أجزاء الجملة، ومن هذا الباب قوله: «**فاستَشَطْتُ منْ مَكْرِهِ غضَباً. وأوْغَلتُ في إثْرِهِ طلَباً** ».[4]

تنطوي هذه العبارة على تقديم والأصل فيه أن يقول:« واستشطت غضبا من مكره، وأوغلت طلبا في إثره »، ودلالة هذا الانزياح هي التّخصيص ليوضّح لنا الحريري تأثير مكر السّروجي في نفسية الحارث بن همّام ما جعله يستشيط منه غضبا ويوغل في إثره طلبا.

كما نجد هذا التّقديم أيضا في قوله:

---

[1] **دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني، ص73.**

[2] **نظرية اللّغة في النّقد العربي، عبد الحكيم راضي، ص212.**

[3] **ينظر: بنية اللّغة الشّعرية، جان كوهن، ص15.**

[4] **المقامة البرقعيدية، ص77.**

لا هُوَ يسْتطيعُ فكّ مِروَدِهِ ∃ لمّا غدا في يَدَيّ مُرتَهَنا

ولا مَجالي لِضيقِ ذاتِ يَدي ∃ فيهِ اتّساعٌ للعَفْوِ حينَ جَنى[1]

ويبرز التّقديم في (ولا مجالي لضيق ذات يدي)، فالأصل فيه: "ولا مجالي فيه اتّساع للعفو حين جنى لضيق ذات يدي"، وهو يقدّم حالته (ضيق ذات يده) ليعبّر عن مقدار معاناته وبؤسه ،وهي الحالة الّتي لا يسع صدره في ظلّها للعفو عن الغلام الذي جنى في حقّه.

وقوله أيضا:«**ولستُ عنِ الحقِّ أمِيل**»[2]، فقد أخّر للضّرورة اسم ليس (أميل) وقدّم الجار والمجرور للتّخصيص والتّأكيد.

وفي قول آخر:«**فعَرا الحدَثَ لما حدثَاكتِئابٌ** ».[3] تقديم (لما حدث) جاء للتّشويق لما سيعروه أو ما سيحدث له.

وفي مقامة أخرى يتكلّم فيها عن مسألة فقهية تتعلّق بالميراث والّتي عسر الإفتاء فيها حتّى حلّ لغزها أبو زيد: «**فلمّاقرأتُ شِعْرَها. ولمحْتُ سرّها. قلتُ له: على الخَبيرِ بها سقَطْتَ. وعندَ ابنِ بجْدَتِها حططْتَ** »[4]. وقد ورد التّقديم هنا في هيئة الجار والمجرور « على الخبير بها سقطت » ودلالته هي تعجيل المسرة إلى قلب الرّجل الذي يبحث عن حلّ لقضيته وتأكيد السّروجي لعلمه وقدرته على الإفتاء فيها، وكذلك الأمر بالنّسبة للجملة الثّالثة لها ،وكان الأصل فيها أن يُقال: « سقطت على الخبير بها، وحططت عند ابن بَجْدتها ».

وفي قول آخر: «**فقلتُ: أريدُ أزْهى راكبٍ على أشْهى مرْكوبٍ. وأنْفَعَ صاحِبٍ مع أضرّ مصْحوبٍ. فأفْكَرَ ساعةً طويلةً. ثمّ قال: لعلّك تعْني بنْتَ نُخَيلةٍ. معَ لِباء سُخَيلةٍ. فقلتُ: إياهُما عنَيْتُ. ولأجْلِهِما تعنّيْتُ.**».[5]ويظهر التقديم في قوله: "**إياهُما عنَيْتُ. ولأجْلِهِما تعنّيْتُ**" وغرضه التّخصيص.

---

[1] **المقامة المعرية، ص 82.**

[2] **المقامة نفسها، ص83.**

[3] **المقامة المعرية، ص83.**

[4] **المقامة الفرضية، ص150.**

[5] **المقامة الفرضية، ص151.**

ويقول أيضا:

فهلْ فتًى يحْزُنُهُما يَرى منْ ضُرّ شيخٍ دهْرُهُ خانَهُ

فيَفْرِجَ الهَمَّ الذي همَّهُ ويُصلِحَ الشّانَ الذيشانَهُ[1]

فتقديم الفاعل على الفعل"**دهْرُهُ خانَهُ**" فيه تخصيص بضرّ الدّهر للشّيخ وقوله أيضا:

عِنديَ يا قومُ حديثٌ عَجيبْ فيهِ اعْتِبارٌ للّبيبِ الأريبْ

رأيتُ في رَيْعانِ عُمْري أخا بأسٍ لهُ حدُّ الحُسامِ القَضيبْ

يُقْدِمُ في المَعْرَكِ إقْدامَ منْ يوقِنُ بالفَتْكِ ولا يسْتَريبْ[2]

وقد أُخّر المنادى لتشويق وتنبيه السّامعين لما سيقوله أبو زيد من أعاجيب، وكذا تقديم الجار والمجرور (في ريعان عمري) على المفعول به "أخا" للتّخصيص بالزّمن الذي رأى فيه الحادثة.

يقول الحريري في مقامة أخرى واصفا سروج بلد بطله المفترض:

هيَ أرضي البِكرُ والج وُّ الذي فيهِ المَهَبّ

والى روضَتِها الغنّا ء دونَ الرّوضِ أصْبو[3]

تقديم الجارّ والمجرور على الفعل (أصبو) حيث نجد المكان وموجوداته قد سيطرت على أبي زيد فبرز بروزا واضحا في هذا النّصّ، فهذا التّقديم يبرز الأثر النّفسي المتمثّل في الشّوق والحنين إلى أرضه ومسقط رأسه.

ويبدو أنّ الحريري قد أتاح لنفسه حرّية زعزعة التّراكيب عن مألوف ما وضعت له فنراه يقدّم الجار والمجرور على المفعول المطلق في مثل قوله: «**فنظَرَ القاضي في قَصَصِهِما نظَرَ الألمَعيّ. وأفْكَرَ فِكرَةَ اللّوذَعيّ.ثمّ أقبلَعليْهِما بوجْهٍ قد قطّبَهُ. ومِجَنٍّ قد قلَبَهُ** ».[4]

1المقامة التّفليسية، ص355.

[2]المقامة الفارقية، ص 200.

[3]المقامة الملطية، ص 388.

[4]المقامة التّبريزية، ص426.

تقدّم الجار والمجرور (في قصصهما) على المفعول المطلق (نظر) لإظهار شدّة فطنته للمعركة الّتي احتدمت بين أبي زيد وزوجته في حضرته، وأنّها اصطنعت اصطناعا لنيل المراد من المال. وقد اتّصل الضّمير بلفظة (القصص) لزيادة التّخصيص والتّوكيد.

وفي قوله أيضا في المقامة البصرية: «**أُشعِرْتُ في بعضِ الأيامِ همّاً برَحَ بي استِعارُهُ. ولاحَعليّ شِعارُهُ.**»[1] حيث قدّم شبه الجملة على المفعول به "هَمًّا" لتوضيح زمن حدوث الهمّ.

وقد لاحظنا من خلال تتبّعنا لمسارات التّقديم في جمل النّصّ المقامي أنّ أغلبها قائم على معنى التّخصيص، وحصول هذا المعنى إنّما هو بتقديم الجار والمجرور خاصّة، حيث احتلّ الصّدارة في الجانب المنثور أو الشّعري من المقامات.

ويُعدّ الاختصاص أو التّخصيص أحد المقاصد المبتغاة من التّقديم والتّأخير لذلك ظهرت عناية اللّغويّين والبلاغيّين به بشكل كبير، ولعلّ هذا الاهتمام يدلّ على مركزيّة هذا الفنّ في كونه يمثّل عبقرية الأسلوب وحيويته، كما يشير إلى ذلك محمد ويس من أنّه: « طاقة أسلوبية ذات معين لا ينضب وفيه تتجلّى إمكانات المبدع في الصّياغة والتّعبير ».[2]

ومن الأبعاد الجمالية للانزياح في التّقديم والتّأخير مراعاة نظم الكلام حيث يعوّل على هذا السّبب في تكريس عامل الإيقاع الموسيقي لتحقيق الانسجام في بناء الفواصل ومراعاة السّجع في الجمل، وقد ورد ذلك كثيرا في النّصّ المقامي باعتباره نصّا يُعنى أصحابه بالايقاع أكثر من أيّ شيء آخر ومن ذلك قوله: «**فما كان بأسرَعَ منْ أنْ أقبَلَ بهِما يدْلَحُ. ووجْهُهُ منَ التّعبِ يكلَحُ**»[3].

وقوله أيضا:«**فطاوَعْتُ في قصْدِهِ الحِرصَ. لأخبُرَ بهِ أُدَباءَ حِمصَ**».[4]

وفي قوله: «**نزعَ بي الى حلَبَ. شوْقٌ غلَبَ. وطلَبٌ يا لهُ من طلَبٍ** ».[5]

---

[1] **المقامة البصرية، ص548.**

[2] **الانزياح في التّراث النّقدي والبلاغي، محمد ويس، ص174.**

[3] **المقامة الفرضية، ص152.**

[4] **المقامة الحلبية، ص394.**

[5] **المقامة الحلبية، ص394.**

ولعلّ أغلب ما جاء في المقامات من تقديم وتأخير كان غرضه مراعاة الغاية الصّوتية الموسيقية للمحافظة على جرس الكلام وإيقاعه.

وبهذا يصبح التّقديم والتّأخير تقنية أسلوبية بالغة الأهمّية في الكلام؛ إذ تتشكّل على إثره أنماط مختلفة من القول تفصح عن مدى مرونة الاستعمال اللّغوي، وعن طواعية التّراكيب للحركة ؛بحيث تفسح مجالا رحبا من الخيارات البدائل بما يشكّل انزياحا للخطاب الأدبي وبالتّالي تكثيفا للدّلالات والمعاني للنّصّ.

3- الحذف:

يُعتبر الحذف من أبرز عوارض التّركيب اللّغوي إذ يُعدّ تحوّلا يثير القارئ ويحفّزه إلى البحث عن النّصّ الغائب أو سدّ الفراغ هذا بالإضافة إلى القيمة الجمالية والتّأثيرية الّتي تصاحبه، والحذف لغة: «الإسقاط وطرح الشّيء وقطعه، وحذف الشّيء يحذفه، حذفا، قطعه، من طرفه، وخفّف منه ».[1]

أمّا في الاصطلاح فيدلّ على « إسقاط كلمة للاجتزاء عنها بدلالة غيرها، من الحال أو فحوى الكلام».[2] وقد تكلّم عن هذا الأسلوب عبد القاهر الجرجاني وبيّن مزاياه الجمالية، فقال: « هو باب دقيق المسلك، لطيف المأخذ، عجيب الأمر، شبيه بالسّحر، فإنّك ترى به ترك الذّكر أفصح من الذّكر،والصّمت عن الإفادة أَزْيَدَ للإفادة، وتجد أنطق ما تكون إذا لم تنطق، وأتمّ ما تكون بيانا إذا لمُ تبنْ».[3]

وبهذا يُصبح أسلوب الحذف طريقا للإخفاء والاستبعاد بُغية تعدّد الدّلالات، وانفتاح النّصّ على أسرار وكوامن غير معدودة تجسّدها الإشارات الخفيّة، الّتي تبشّر بقراءة متأنّية تسمح للقارئ بإنتاج معرفة بالنّصّ ودلالاته، فالحذف وفق هذا المنظور يُساهم في « الرّقيّ بالخطاب إلى مستوى تعبيري قادر على شدّ انتباه المتلقّي والتّأثير فيه إلى الإقناع، فضلا عن استغلال سمات جمالية تضفي على الخطاب سمات الجمال أي الإمتاع ».[4]

---

[1] لسان العرب، ابن منظور، مادة (حَذَفَ).

[2] ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، للرّمّاني والخطّابي، وعبد القاهر الجرجاني، تحقيق، محمد حلف الله أحمد ومحمد زغلول سلام، ص76.

[3] دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني، ص146.

[4] لسانيات النّصّ، محمد خطّابي، المركز الثّقافي العربي، ط2(2006م)، ص95.

ولم يغفل الحريري الإمكانات الأسلوبية لظاهرة الحذف لذا عمد إليها في نصوصه المقامية ومن ذلك قوله: «**فلمّا وعَيتُ ما دارَ بينهُما. تُقْتُ إلى أن أعرِفَ عينَهُما. فلمّا لاحَ ابنُ ذُكاء. وألحَفَ الجوَّ الضّياءُ. غدَوْتُ قبلَ استِقلالِ الرّكابِ. ولا اغتِداءَ الغُرابِ.**».[1]

فقد حذف مثل المنصوبة "بلا" وأقام كلمة "اغتداء" مقامها لأنّ "لا" لا تنصب المعارف وأصلها: "إنّ اغتدائي كان قبل أن يغتدي الغراب".

وفي قول آخر يحذف الحريري الفعل حيث يقول: «**فلمّا طالَ أمَدُ الانتِظارِ. ولاحَتِ الشمسُ في الأطْمارِ. قُلتُ لأصْحابي: قد تَناهَيْنا في المُهْلَةِ. وتمادَيْنا في الرّحلَةِ. إلى أنْ أضَعْنا الزّمانَ. وبانَ أنّ الرجُلَقد مان.**»[2]، ويظهر الحذف في عبارة "تمادينا في الرّحلة"، إذ التّقدير: "تمادينا في ترك الرّحلة" وحدث هذا الحذف نتيجة الأثر النّفسي الذي تركه طول الانتظار الذي عانى منه الحارث ورفقائه حتّى غربت الشّمس ولم يظهر للسّروجي أيّ أثر، ما جعله ينسى ذكر التّرك إلى ذكر الرّحلة مباشرة.

وفي قول آخر للحريري في المقامة السّابعة ما نصّه « فقالت:**إنّ الشيخَمن أهلِسَروجَ. وهوَ الذي وشّى الشّعرَ المَنسوجَ. ثمّ خَطِفَتِ الدّرْهمَ خَطفَةَ الباشِقِ. ومرَقَتْ مُروقَ السّهْمِ الرّاشِقِ. فخالَجَ قلْبي أنّ أبا زيْدٍ هوَ المُشارُ إليْهِ**».[3]

وقد ورد الحذف في العبارة الأخيرة حين قال: "فخالج قلبي" والتّقدير: "فخالج خاطر قلبي" حيث يدرك هذا الحذف بما يُثير في القارئ من دلالات تتصاعد في صميم السّياق، ليفهم المحذوف من القرائن الموحية به والمكثّفة لأبعاده، فالأصل أنّ الخاطر أو الإحساس هو الذي يخالج القلب، فإذا ما قرأنا الجملة ووجدناها خالية من ذلك لاحظنا أنّ هناك محذوف يجب الإشارة إليه.

إنّ تشكّل الخطاب على هذا النّحو مجرّدا من لفظة "خاطر" أو"إحساس" يوحي بعدّة دلالات لعلّ أهمّها، أنّ الإحساس أو الخاطر هو الشّيء الذي يُخالج القلب لا شيء سواه، ولا يحتاج

1المقامة الدّمياطية، ص44.

[2] المقامة نفسها، ص46.

[3]المقامة البرقعيدية، ص72.

ذلك إلى ذكره للإيضاح، وإنّما اكتفى "بِخالج قلبي" لأنّ الإحساس هو وحده ما يُشير إليه وأنّه موجود بالفعل، وفي نصّ آخر يقول الحريري:

«: **فلمّا أثبَتّ الجوابَ. واستَثبتُّ منهُ الصّوابَ. قال لي: أهلَكَ والليلَ** ».[1]

وتقدير الجملة:«أدرك أهلك قبل حلول اللّيل » أو« أدرك أهلك قبل اللّيل » وقد حذف الفعل (أَدْرِكْ) وأبقى على المفعول به (أَهْلَكَ) وعطف عليه "اللّيل" ليجعلهما كأنّهما مُتسابقين ،وبذلك يكون الرّجل قد أمر أبا زيد أن يُسابق اللّيل إلى أهله ليكون بينهم قبل حلول الظّلام، وإيجاز الجملة يوحي بالجمالية الّتي تفاجئ القارئ وتدهشه فالرّجل بهذه الجملة أراد تنبيه المخاطب (أبا زيد) على أمر ما ويخشى إن أطال الجملة أن يفوته الغرض منه، ودلالاته هي التّخلّص فورا من الضّيف الثّقيل الذي التهم كلّ ما كان بين يديه من الطّعام. وقد ورد الحذف في موضع آخر ما نصّه:

لمْ أبْكِ واللهِ على إلْفٍ نزَحْ ولا على فوْتِ نَعيمٍ وفرَحْ[2]

والتّقدير "أنا لم أبك والله على ألف نزح"، والحذف في هذا المقام من « أساليب التّأليف في الكلام دون التّحليل، به يخرج الشّاعر من مجرّد التّقرير والإخبار إلى التّحريك والإيحاء، فيكون المسند إليه أظهر إذا لم يظهر والمتكلّم أنطق إذا لم ينطق »[3].

وتتجلّى إيحائيته في تحريك مشاعر المستمع دون الإفصاح أو التّعريف بنفسه، والدّخول مباشرة في توضيح الموضوع (سبب بكائه وعويله).

ويظهر الحذف أيضا في المقامة الصّعدية إذ يقول الحريري:«**أتَميميّاً مرّةً وقَيسِيّاً أخرى؟ أُفٍّ لمَنْ ينقُضُ ما يَقولُ. ويتلوّنُ كما تتلوّنُ الغولُ! فقال الغُلامُ: والذي جعلَكَ مِفْتاحاً للحَقّ. وفتّاحاً بينَ الخَلْقِ. لقدْ أُنسيتُ مُذْ أسِيتُ** ».[4]

---

[1] **المقامة الفرضية، ص154.**

[2] **المقامة الزّبيدية، ص 367.**

[3] **خصائص الأسلوب في الشّوقيات، محمّد الهادي الطّرابلسي، ص305.**

[4] **المقامة الصّعدية، ص396.**

والتّقدير: أتنسب مرّة لتميم، وتنسب مرّة لقيس، وأراد الحريري بذلك إظهار تلوّن وتناقض الفتى في كلامه، وبما أنّ الحديث كان عن قبيلتان عظيمتان كانت بينهما صراعات وخلافات، لم تكن هناك حاجة لذكر الفعل لأنّ اسما القبيلتان توحيان بالنّسب مباشرة.

وفي نصّ آخر يرد الحذف في قوله: «**وجمعَ في ظِلّ الحَلْواء شمْلَكُمْ** »[1]، والتّقدير: جمع الله في ظلّ الحلواء شملكم.

وأيضا في قوله:

عافانيَ اللهُ وشُكْراً لهُ منْ عِلّة كادتْ تُعَفّيني

ومنّ بالبُرْء على أنّهُ لا بُدّ منْ حتْفٍ سيَبْريني[2]

والتّقدير و"مَنّ عليّ البرء"، فحذف المفعول به لإبراز حَدَث البرء وتجنّبا للتّعيين، حيث يتعلّق غرضه بالإعلام بمجرّد وقوع الفعل من غير تعيين على من أوقعه.

وفي قول آخر:

سَروجَ يا ناقَ فَسيري وخِدِي وأدْلِجي وأوّبي وأسْئِدي

حتى تَطا خُفّاكِ مرْعاها النّدي فتَنعَمي حينَئذٍ وتَسعَدي[3]

والتّقدير هنا: "إلى سروج يا ناق فسيري"... حيث حذف حرف الجرّ "إلى" لاحترام الوزن وتجنّب الثّقل.

وضمن هذه التّحليلات لاصطياد الدلالة الفانية في بعض نصوص المقامات يتمّ إرجاع السّرّ الجمالي إلى انفتاح المعنى على أفاق ودلالات عميقة بحيث يرتاد القارئ المتأمّل « لذرى لا تفصح عنها البنية الظّاهرية للمنطوق أي أنّ المعنى يشرّع بوّاباته على فضاء الأفق المفتوح، فلا تأسره الدّلالة

---

[1] المقامة السّنجارية، ص188.

2 المقامة النّصيبية، ص193.

[3] المقامة الشّتوية، ص481.

اللّفظية المقيّدة، وبهذا يستطيع الانزياح بالحذف أن ليستثير فكر المتلقّي حول المحذوف، فيتضاعف إدراكه وإحساسه بالفكرة الّتي تدلّ عليها العبارة ».[1]

وبذلك يكون إسقاط بعض الوحدات الهامشية والتّركيز على الوحدات الأهمّ هو دعوة للولوج إلى أفق مفتوح على كلّ الدّلالات الّتي تتخلّل نصّا من النّصوص.

4- الاعتراض:

يُعتبر الاعتراض من أنواع الإطناب وهو « زيادة مفيدة، إذ تؤتى في أثناء الكلام، أو بين كلامين متّصلين بِمعنى بجملة أو أكثر لا محلّ لها من الإعراب وذلك لنكته خاصّة، فالاعتراض فضلة يمكن الاستغناء عنها، وإسقاطها من الكلام فيتّصل ما بعدها بما قبلها في المعنى ».[2] وفي أحايين كثيرة كان قطع الكلام بكلام معترض لغرض جمالي.

ويَعُدّه الطّرابلسي من مظاهر تغيير التّرتيب في عناصر الجملة، حيث « يُحَوّل أحد عناصر التّركيب عن منزلته وإقحامه بين عناصر من طبيعتها التّسلسل كما يكون بزيادة عنصر أو أكثر من عنصر أجنبي تماما عن التّركيب يقطع هذا التّسلسل ».[3]

وقد ورد الاعتراض في مقامات الحريري بوصفه أسلوبا انزياحيا إن اكتسبت العبارات به معاني دلالية وإيحائية جمالية مفيدة لعلّ أهمّها:

1- التّعظيم والتّنزيه:

[1] في البنية والدّلالة، سعد أبو الرّضا، منشأة المعارف، الاسكندرية، ص131.

[2] علم المعاني، وليد إبراهيم قصاب، دار الفكر، دمشق، ط1(2013م)، ص253.

[3] خصائص الأسلوب في الشّوقيات، محمّد الهادي الطّرابلسي، ص290.

وذلك في مثل قوله: «**وعاهدْتُ اللهَ سُبحانَهُ وتعالى أن لا أحضُر بعدَها حانَةَ نَبّاذٍ. ولو أُعطيتُ مُلكَ بغدادٍ. وأنْ لا أشهدَ معصَرَةَ الشّرابِ. ولو رُدّ عليّ عصْرُ الشّبابِ. ثمّ إنّنا رحّلْنا العِيسَ. وقتَ التّغليسِ. وخلّيْنا بينَ الشيّخَينِ أبي زيدٍ وإبليسَ**».[1]

وأيضا في قوله:

أشْكو الى الرّحْمنِ سُبْحانَهُ تقلُّبَ الدّهْرِ وعُدْوانَهُ[2]

«**فعاهدتُ اللهَ تَعالى مُذْ ذلِك العهْدِ...**»[3]

«**ثمّ منّ اللهُ تَعالى بتقويةِ ذمائِهِ. فأفاقَ منْ إغمائِهِ**»[4]

ولم تعثُرُ بحمدِ اللهِ مني على عيْبٍ يكتَّمُ أو يُذاعُ[5]

"فبحمد الله" في البيت وقعت اعتراضا بين العامل والمعمول.

وقوله أيضا:

عافانيَ اللهُ وشُكْراً لهُ منْ عِلّة كادتْ تُعَفّيني[6]

وجملة شكرا له تتضمّن التّنزيه والتّبرّك بنعمة الله وحمده عليها.

2- الدّعاء:

كما في قوله:«**الكرَمُ ثبّتَ اللهُ جيْشَ سُعودِكَ يَزينُ. واللّؤمُ غَضّالدّهرُ جَفْنَ حَسودِكَ يَشينُ. والأرْوَعُ يُثيبُ** »[7].

[1] **المقامة الدّمشقيّة، ص 127.**

[2] **المقامة التّفليسية، ص 354.**

[3] **المقامة السّنجارية، ص184.**

[4] **المقامة النّصيبية، ص 193.**

[5] **المقامة الزّبيدية، ص 365.**

[6] **المقامة النّصيبية، ص 193.**

[7] **المقامة المراغية، ص62.**

وفي قول آخر: «**تعْساً لكِ يا لَكاعِ! أنُحْرَمُ ويْحَكِ القنَصَ والحِبالَةَ. والقَبَسَ والذُبالةَ؟ إنّها لضِغْثٌ على إبّالَةٍ! فانْصاعَتْ تقْتَصّ مَدْرَجَها. وتَنْشُدُ مُدْرَجَها** »[1]، و« قال: **اعْلَمْ أصلحَكَ اللهُ أنّ الصّدْقَ نَباهةٌ. والكذِبَ عاهَةٌ. فلا يحمِلنّكَ الجوعُ الذي هوَ شِعارُ الأنبياء. وحِليَةُ الأولِياء.** »[2]، وقال أيضا :«**اغْرُبْ عافاكَ اللهُ إلى حيثُ شِيتَ. ولا تطمَعْ في أنْ تبيتَ**»[3].

وكذا: **خفِّضْ فدَتْكَ النّفسُ ما تُلاقي منْ بُرَحاء الوجْدِ والإشْفاقِ**[4]

وقال أيضا: «**فأعْفِني عافاكَ الله منْ لغوِكَ** »[5].

وقوله أيضا:

لا تحقِرَنّ أبيْتَ اللّعنَ ذا أدبٍ لأنْ بَدا خلَقَ السّرْبالِ سُروتا[6]

3- التّنبيه:

وذلك مثل قوله: « وقلت لها: إن رغبت في المشوف المعلم وأشرت إلى الدّرهم، فبوحي بالسّرّ المبهم »[7]. وجملة "أشرت إلى الدّرهم" اعتراضية غرضها التّنبيه بالإشارة إلى الدّرهم ولفت انتباه العجوز ونظرها إليه لإغرائها لتبوح بما تعرف.

4- التّخصيص:يتمثّل في قوله

ولمّا تَعامى الدّهرُ وهْوَ أبو الوَرى عنِ الرُشْدِ في أنحائِهِ ومقاصِدِهْ[8]

فجملة [هو أبو الورى] اعتراضية تتضمّن التّخصيص والتّنبيه أيضا.

---

[1] المقامة البرقعيدية، ص72.

[2] المقامة الفرضية، ص151.

[3] المقامة نفسها، ص184.

[4] المقامة الزبيدية، ص366.

[5] المقامة الكرجية، ص255.

[6] المقامة المروية، ص404.

[7] المقامة البرقعيدية، ص72.

[8] المقامة البرقعيدية، ص75.

وقد تبيّن لنا من خلال هذه الأمثلة أنّ الاعتراضات الّتي وظّفها الحريري في مقاماته كانت مفيدة؛ إذ أضافت سمات جمالية على العبارات وتضمّنت معاني وضحت المقصود من فصله بين جملة وأخرى.

5 – الأساليب الإنشائية:

يتّخذ الأسلوب الإنشائي منحى مغايرا لما يكون عليه الأسلوب الخبري من حيث الدّلالة، حيث يبرز حيوية اللّغة، خاصّة منه الإنشاء الطّلبي الذي حظي باهتمام كبير في الدّرس الأسلوبي « لدلالاته الثّرية بالمعاني، واختزاله الفجوات التّعبيرية بين الصّياغة ومتلقّيها، وكذا قدراته على التّعامل مع تضاريس النّصوص امتدادا واستيعابا للتّنويعات الحساسة الّتي تولّد الطّاقة داخل الأبنية التّركيبية »[1].

هذه الميزات الّتي يتمتّع بها هذا الأسلوب جعلته يتجاوز الدّلالة التّقريرية إلى فضاءات دلالية تتعدّد فيها الألوان والأشكال، وهو ما يمنح المتلقّي فرصة الإبحار خارج الحدود النّمطية ليتجاوزها إلى دلالات الصّياغة الفنّيّة المتميّزة بعناصر الإثارة والإقناع والإمتاع.

ويأخذ السّياق دورا فاعلا في توجيه البنى التّعبيرية في الأسلوب الإنشائي الطّلبي من استفهام وأمر ونهي وتمنّي ونداء، « فقيمة الوحدات اللّغوية في هذا الأسلوب ليست بصياغتها التّقريرية، لأنّ المتلقّي يستطيع بمعرفته وجهده أن يقف عليها، وإنّما بقدرتها الإبداعية داخل منظومة السّياق »[2].

وإذا كانت الأساليب الإنشائية تبرز حيوية اللّغة وطرائقها التّعبيرية المتنوّعة فذلك بالارتكاز على أربعة عوامل أساسية أشار إليها محمد الهادي الطّرابلسي وهي:[3]

1- العامل الصّوتي: فمن مقوّمات التّراكيب الإنشائية النّغمة الصّوتية، لهذا لا تنخفض في آخرها لبقاء الكلام في حاجة إلى جواب بالقول أو استجابة بالفعل أو تعليق أو ما من شأنه أن يجعل الكلام منفتحا غير منغلق.

---

[1] **الأسلوبية وثلاثية الدّوائر البلاغية، عبد القادر عبد الجليل، ص267.**

[2] **نفسه،ص268.**

[3] **خصائص الأسلوب في الشّوقيات، محمد الهادي الطّرابلسي، ص349.**

2- العامل النّحوي: حيث أنّ الأساليب الإنشائية ترتكز على أدوات خاصّة، أو صيغ معيّنة تبنى عليها بعض عناصرها وتساهم فيها هذه العناصر بأكبر قسط في تحديد المدلول.

3- العامل المعنوي البلاغي: فمن مقوّمات هذه الأساليب، التّرجمة عن الانطباعات العاطفية دون المقرّرات العقلية، فهي تعكس أزمة الشّعور وحيرة العقل أكثر من حقيقة العلم وصدق الرّأي.

4- العامل النّفسي المنطقي: حيث تنبأ هذه التّراكيب بقيام حوار، وقد تفضي إليه وقد لا تفضي، وبحسب ذلك تتلوّن معانيها ودلالتها.

وينبع الانزياح التّركيبي للأساليب الإنشائية من كونه « ينشط مراحل النّصّ إذا داخلته، وتعرب أكثر من غيرها من الأساليب عن حاجة الباثّ إلى مساهمة المتقبّل الذي يتحوّل فيها من متقبّل مجرّد إلى طرف مشارك ».[1]

ولعلّ المقصود من تنشيط مراحل النّصّ هو الإثراء الوظيفي لهذه الأساليب داخل النّصّ بما يسمح بقدرات الأدوات الإنشائية على تجاوز الدّلالة السّطحية إلى الدّلالة العميقة، فالبنى الخمس الّتي تؤلّف مستوى الإنشاء الطّلبي الاستفهام والأمر والنّهي والنّداء والتّمنّي تسجّل أثناء نموّها بعدين:[2]

1- البعد الباطن- المتعلّق بأحوال المنشئ.

2-البعد الظّاهر – المتعلّق بأحوال المنتَج الصّياغي.

ولتحقيق البُعد الباطن لابدّ أن يعتمد المنشئ على عناصر التّركيب الصّياغي من وحدات لغوية، وأدوات مخصوصة لمرافقة المنتج الصّياغي، فحركة الوحدات والأدوات المصاحبة تتحرّك وفق حركة المدرك الدّاخلي (الباطن)؛ حيث أنّ كلّ تغيّر لابدّ وأن يُصاحبه تحوّل في عناصر البُعد الظّاهر.

فالواضح أنّ الصّيغ الإنشائية الّتي تتلبّسها استعمالات أصلية بصياغتها التّقريرية، قد تخلع عن نفسها هذه الاستعمالات حسب مقتضيات الأحوال لتتحوّل بقدرتها الإبداعية داخل منظومة

---

[1] **السابق، ص350.**

[2] **الأسلوبية وثلاثية الدّوائر البلاغية، عبد القادر عبد الجليل، ص273.**

السّياق (البُعد الظّاهر) إلى تكثيف دلالاتها الإيحائية ما يُحقّق انزياحها إلى استعمالات جديدة تُكسب التّعبير أبعادا جمالية متميّزة.

وقد كانت المقامات الحريرية إطارا حسنا لاحتضان مختلف الأساليب الإنشائية، الّتي ابتعدت عن الصّياغة التّقريرية وخرجت عن أوضاعها اللّغوية إلى دلالات جديدة تتلاءم مع الموضوع المطروق في كلّ مقامة.

وفيما يأتي نتوسّع في دلالات هذه الأساليب.

1- الاستفهام: وهو نوع تركيبي يندرج ضمن الصّيغ الإنشائيّة الطّلبيّة، وهو استعلام عمّا لم يكن معلوما سلفا، ويرى السّكاكي أنّ الاستفهام يكون « لطلب حصول في الذّهن والمطلوب حصوله في الذّهن، إمّا أن يكون حكما على شيء أو لا يكون، والأوّل هو التّصديق ويتمتّع انفكاكه من تصوّر الطّرفين، والثّاني هو التّصوّر، ولا يتمتّع انفكاكه من التّصديق ثمّ المحكوم به، إمّا أن يكون نفس الثّبوت أو الانتفاء »[1].

ويكون الاستفهام بإحدى الأدوات وهي"الهمزة" "هل"،"أم"،"كيف"،"أي"،"كم"، "أين"،"متى"،"أيّان" وكلّ أداة تخلق دلالة يقتضيها السّياق، وينزاح عن معناه الأصلي إلى معان أخرى فيضفي أبعادا جمالية تكسر النّمطية وتحقّق دلالات إيحائية، وتلك المعاني الّتي يخرج إليها لا يمكن حصرها لأنّها تتعيّن في ضوء القرائن وسياق الكلام، لذلك يتكفّل الذّوق والفهم بتجليتها وتسميتها.

وتتميّز المجموعات الاستفهامية في النّصّ المقامي للحريري بأنّها ذات إمكانات تعبيرية متنوّعة ساعدت على تقوية وتغذية السّياق الذي وردت فيه بدلالات إيحائية جديدة.

أ- التّعجّب:

تكون هذه الصّيغة في مقام ما يتعجّب فيه المتكلّم من مضمون الكلام، وقد ورد ذلك في النّصّ المقامي في مثل قوله:«**ما أصْنَعُ بمنزِلٍ قَفرٍ. ومُنزِلٍ حِلفِ فَقْرٍ**»[2].

---

[1] **مفتاح العلوم، السّكاكي، ص303.**

[2] **المقامة الكوفية، ص52.**

وفي قوله أيضا: «**إنْ كان يكْفيكَ نِصابٌ منَ المالِ. ألّفناهُ لكَ في الحالِ. فقالَ: وكيْفَ لا يُقْنِعُني نِصابٌ،وهَل يَحْتقرُ قَدرَه إلاَّ مصَابْ**»[1]. فما ورد بأداة "كيف" دلالته التّعجّب نتيجة الحبور لما سيحصل عليه من المال، حيث يظهر أنّ السّروجي لم يتوقّع هذا الغنم لذلك استفهم متعجّبا. أمّا الاستفهام الثّاني بأداة "هل" فدلالته هي النّفي مضافا إلى التّعجّب وذلك بمعنى "لا يحتقر قدره إلا مُصاب".

وفي مقام آخر يقول الحريري:

«**واللهِ ما أدْري أأعْجَبُ من تسَلّيكَ عنْ أُناسِكَ. ومسقَطِ راسِكَ. أم منْ خِطابَتِكَ مع أدناسِكَ. ومَدارِ كاسِكَ**».[2] إذ يتعجّب الحارث بن همّام من خلال سؤاله هذا من أفعال أبو زيد السّروجي المتحوّلة، التّي لا تثبت على حال فهو يدور مع الدّهر كيفما دار.

وفي قوله:

إنّ الغَريبَ الطّويلَ الذّيلِ ممتَهَنٌ فكيفَ حالُ غَريبٍ ما لهُ قوتُ[3]

وقد استعملت أداة "كيف" هنا للاستفهام على حال الغريب الضّائع بين النّاس، لكن معناها انزاح إلى التّعجّب واللّوم من فعل السّروجي الذي سفّه بالفتى وأذلّه.

ب- اللّوم والتّقريع:

في قوله: «**إلامَ تسْتَمرُّ على غَيّكَ. وتَستَمْرئُ مرْعَى بغْيِكَ؟ وحَتّامَ تتَناهَى في زهوِكَ. ولا تَنْتَهي عن لَهوِكَ**».[4] ويحمل هذا الأسلوب معنى اللّوم والتّقريع لما آلت إليه أفعال النّاس من المعاصي والذّنوب، وقد نصّب السّروجي نفسه، خطيبا عليهم في مجلس من المجالس للتّذكير والتّوبيخ.

---

[1] المقامة الكوفية، ص53.

[2] المقامة السّمرقندية، ص291.

[3] المقامة الحجرية، ص 514.

[4] المقامة الصّنعانية، ص19.

وفي مقامة أخرى يقول:

لَحاكَ اللهُ هلْ مِثلي يُباعُ لكَيْما تشبَعَ الكَرِشُ الجِياعُ

وهلْ في شِرْعَةِ الإنْصافِ أني أكلَّفُ خُطّةً لا تُستَطاعُ

وأنْ أُبْلى برَوْعٍ بعدَ روعٍ ومثلي حينَ يُبْلى لا يُراعُ[1]

فالاستفهام جاء هنا للّوم والتّوبيخ ممّا فعله السّروجي حين أراد أن يبيع غلامه في السّوق كما يُباع العبيد.

ج- الإنكار: هو من ضمن المعاني الّتي يخرج فيها الاستفهام عن معناه الحقيقي ويكون للدّلالة على أنّ المستفهم عنه أمر منكر عرفا وشرعا.

يقول الحريري:«**ويْحَكَ إنّ مثَلَ الوُعودِ. كغرْسِ العودِ! هوَ بينَ أن يُدرِكَهُ العطَبُ. أو يُدرَكُ منهُ الرُّطَبُ. فما يُدْرِيني أيَحْصُلُ منْ عودِكَ جَنًى. أم أحصُلُ منهُ على ضنًى، ثمّ ما الثّقَةُ بأنّكَ حينَ تبتَعِدُ. ستَفي بما تعِدُ؟ وقد صارَ الغدْرُ كالتّحْجيلِ. في حِليَةِ هذا الجيلِ.** ».[2]

والغرض من هذا الأسلوب الاستفهامي هو الإنكار الابطالي.

وقوله أيضا:

«وقلت له:**يا هذا أيَكونُ ذاكَ خبرَكَ. وهذا مَخْبَرَكَ؟**».[3]

وغرضه الإنكار توبيخي؛ إذ ما وقع بعد الهمزة واقع لكنّه قبيح وما كان ينبغي أن يكون فالسّروجي ملزم على فعله ذاك لأنّه ادّعى التّقوى والثّبات لأجل العطاء من خلال خطبته الوعظية ثمّ انفرد بالنّبيذ منعزلا تاركا مقاله وماوعظ به طيّ النّسيان.

وفي مضمون الإنكار التّوبيخي قوله أيضا:

فأنّى ساغَ عندَك نبْذُ عهدي كما نَبَذَتْ بُرايَتَها الصَّناعُ[4]

---

[1] **المقامة الزّبيدية، ص364.**

[2] **المقامة الحجرية، ص514.**

[3] **المقامة الصّنعانية، ص370.**

[4] **المقامة الزّبيدية، ص 365.**

إذ ينكر الغلام الذي همّ الشّيخ أن يبيعه فعله هذا فيتساءل موبّخا نبذ عهده واستغناءه عنه لغيره.

وقوله أيضا: «**أنَسيتَأنّكَ احتلْتَ وختَلْتَ. وفعَلْتَفَعْلَتَكَ الّتي فعَلْتَ؟**».[1] ويبدو فيه إنكار توبيخي على فعل خداع أبي زيد السّروجي للحارث بن همّام.

وقوله أيضا في ذَمِ التّلوّن من حال إلى حال.«**أتَميميّاً مرّةً وقَيسِيّاً أخرى؟** »[2]، وقوله على لسان القاضي في توبيخ الفتى ابن السّروجي على عقوقه لوالده «**أرأيْتَ بُطْلَ زعْمِكَ. وخطَأَ وهْمِكَفلا تَعجَلْ بعدَها بذَمّ. ولا تنْحَتْ عوداً قبلَ عجْمٍ...** »[3]

د- التّشويق:

قد يُستفاد من الاستفهام استثارة الانتباه والتّشويق إلى ما سيُقال أو ما سيُفعل، وقد عمد الحريري إلى توظيف هذا الاستفهام في تشويق السّامعين واستثارة عقولهم وأفهامهم وعواطفهم إلى ما يُريده أبو زيد السّروجي كما في قوله: «**أتعرِفونَ رِسالةً أرْضُها سماؤها. وصُبحُها مساؤهانُسِجَتْ على مِنوالَينِ. وتجلّتْ في لوْنَينِ. وصلّتْ الى جِهَتَينِ. وبدتْ ذات وجهَينِ. إنْ بزغَتْ منْ مشرِقِها. فناهيكَ برَونَقِها. وإنْ طلعَتْ منْ مغرِبِها. فَيا لعَجَبِها! قال: فكأنّ القومَ رُموا بالصُّماتِ. أو حقّتْ عليهِمْ كلمةُ الإنْصاتِ. فما نبَسَ منهُمْ إنسانٌ. ولا فاهَ لأحدِهِمْ لِسانٌ. فحينَ رآهُم بُكْماً كالأنْعامِ. وصُموتاً كالأصْنامِ. قال لهُمْ: قدْ أجّلتُكُمْ أجَلَ العِدّةِ. وأرخَيت لكُمْ طِوَلَ المُدّةِ. ثم هاهُنا مجمَعُ الشّمْلِ. وموقِفُ الفصْلِ. فإنْ سمحَتْ خواطرُكُمْ مدَحْنا. وإنْ صلدَتْ زِنادُكُمْ قدَحْنا**».[4]

فها هنا استفهام استعملت فيه أداة الهمزة الّتي تبدو سلطتها على الفعل قد زرعت الشّكّ في محيط دائرته (أتعرفون) فأفادت إثارة الانتباه ثمّ التّشويق فانزاح الاستفهام بذلك عن الاستعلام، إلى التّشويق الذي ترك القوم في موقف عجيب منتظرين ومتشوّقين لهذه الرّسالة الّتي وصفت بأوصاف لم يطّلعوا عليها من قبل.

---

[1] **المقامة الزّبيدية، ص370.**

[2] **المقامة الصّعدية، ص396.**

[3] **المقامة نفسها، ص397.**

[4] **المقامة القهقرية، ص169.**

وفي قول آخر «**يا أَهْلَ ذا الفُلْكِ القَويمِ. المُزجّى في البحرِ العَظيمِ. بتقْديرِ العَزيزِ العليمِ. هل أدُلّكُمْ على تِجارَةٍ تُنجيكُمْ منْ عذابٍ أليمٍ**».[1]

فالسّؤال أريد منه التّشويق، وفي قوله أيضا:

من يشتَري مني غُلاماً صنَعا في خَلْقِهِ وخُلْقِهِ قد برَعا[2]

هـ- العرض:

كما في قوله: «**هل لك في أن تُقِيل، وتتَحَامى القِيل والقَال فإنّ الأبدَان أنضَاء تعَبٍ، والهَاجرَة ذاتُ لهبٍ، ولَن يصْقل الخاَطِر ويَنشُط الفَاتِر، كَقائِلةِ الهوَاجِر، وخصُوصًا في شَهْري ناجِر...**»[3].

فالاستفهام هنا جاء بمعنى العرض، حيث نرى أنّ السّروجي يعرض، أو يقترح على الحارث بن همّام القيلولة ويوضّح له فوائدها.

وقوله أيضا: «**ألا تجلِسُ إلى مَنْ تَروقُ فاكِهَتُهُ. وتَشوقُ مُفاكَهتُهُ**».[4]

وقوله أيضا: «**فهلْ لكَ في استِثارَةِ السّعودِ بالصّعودِ**».[5]

---

[1] **المقامة العمانية، ص410.**

[2] **المقامة الزّبيدية، ص362.**

[3] **المقامة الوبرية، ص275.**

[4] **المقامة الرّقطاء، ص259.**

[5] **المقامة العمانية، ص413.**

و- التّقرير:

ومعناه حمل المخاطب على الإقرار والاعتراف بأمر قد استقرّ عنده ثبوته أو نفيه [1]كما في قول الحريري « فقلت له:**بالذي سخّرَ البحرَ اللُّجّيّ. ألسْتَ السَّروجيّ، فقال لي: بَلى. وهلْ يَخْفى ابنُ جَلا**»[2].

فهذا تقرير إيجاب لأنّ المخاطب قد أقرّ بذلك إثباتا بـ"بلى".

وفي قول آخر:«**ألسْتَ الذي عارَضَ أباهُ. في ما قالَ وما حاباهُ**».[3]

ز- التّهكّم والسّخرية:

عبّرت بعض المجموعات الاستفهامية في النّصّ المقامي عن السّخرية والتّهكّم كما هو ظاهر في مثل قول الحريري: «**يا ويلَةَ أبيكَ. وعوْلَةَ أهليكَ! أأنْتَ في موقِفِ فخْرٍ يُظهَرُ. وحسَبٍ يُشهَرُ. أم موقِفِ جِلْدٍ يُكشَطُ. وَقَفاً يُشْرَطُ... »**.[4]

فقد استعملت الهمزة هنا للسّخرية والتّهكّم من الفتى الذي ساجل أبا زيد وتباهى بقدره أمامه.

ح-الاستبعاد:

وهو إشعار المخاطب بأنّ المطلوب بعيد الوقوع لا أمل في حصوله ،كما في قول الحريري على لسان السّروجي عندما طلب منه القاضي أن يحضر شاهدان ليشهدا بأنّ الفتى قد قتل ابنه. فردّ قائلا: «**إنّهُ جدّلَهُ خاسياً. وأفاحَ دمَهُ خالِياً. فأنّى لي شاهِدٌ. ولم يكُنْ ثَمّ مُشاهِدٌ؟**».[5]

فقد استبعد السّروجي بقوله هذا أي محاولة للحصول على الشّاهد المطلوب، حيث أشعر القاضي بهذا الاستفهام أنّ ذلك بعيد المنال لا أمل في تحصيله.

ط- الاستبطاء: وهو الإشعار ببطء العمل والحثّ على التّعجيل به ويظهر ذلك من خلال قول الحريري: « قال: **يا قومِ إلامَ تنظُرونَ. وحتّامَ تُنظَرونَ؟ ألَمْ يأنِ لكُمُ استِخْراجُ الخَبيّ. أو استِسلامُ**

---

[1] ينظر: علم المعاني، وليد إبراهيم القصّاب، دار الفكر، دمشق، ط1(2012م)، ص69.

[2] المقامة العمانية، ص412.

[3] المقامة الصّعدية، ص395.

[4] المقامة الحجرية، ص514.

[5] المقامة الرّحبية، ص100.

الغَبيّ؟»[1]، فقد استبطأ السّروجي حصول القوم على حلول للألغاز الّتي طرحها عليهم فأشعرهم ببطء تفكيرهم وحثّهم على التّعجيل بالإجابة أو الاستسلام.

ك- التّكثير:

في قوله:

وكمْ أرْصَدْتَني شرَكاً لصَيْدٍ فعُدْتُ وفي حَبائِليَ السّباعُ[2]

فقد خرج الاستفهام بـ "كم" عن معنى الاستخبار إلى التّعبير عن الكثرة، كثرة استغلال الفتى من قبل السّروجي للحيل والمكر للحصول على المال.

ك- التّأسّف والتّحسّر:

كما في قول الحريري على لسان القاضي الذي خدع من السّروجي وامرأة ادّعى أنّها زوجته:«وقال:**إنّ هذا لَشَيْءٌ عجيبٌ. أأُرْشَقُ في موقِفٍ بسَهْمَيْنِ. أأُلزَمُ في قَضيّةٍ بمَغْرَمَينِ. أأُطيقُ أنْ أُرضيَ الخصْمَينِ. ومنْ أينَ ومِنْ أينَ؟ ثمّ عطَفَ الى حاجِبِه. المُنفِذِ لمآرِبِهِ. وقال: ما هذا يومُ حُكْمٍ وقَضاءٍ. وفصْلٍ وإمْضاءٍ! هذا يومُ الاعتِمامِ. هذا يومُ الاغْتِرامِ. هذا يومُ البُحْرانِ. هذا يومُ الخُسْرانِ!...**»[3].

فقد دفعه الجنون من أقوال السّروجي وزوجه وأفعالهما وطمعهما في المال إلى التّساؤل الممزوج بانفعال قوي يعبّر فيه عن تحسّره وتأسّفه من هذا الموقف الذي وُضِع فيه.

---

[1] **المقامة النّجرانية، ص448.**

[2] **المقامة الزّبيدية، ص365.**

[3] **المقامة التّبريزية، ص429.**

2_ الأمر:

يُدرس الأمر في هذا المقام على أنّه أسلوب إنشائي يدلّ على طلب القيام بحدث، وهي « بنية أسلوبية توليدية لا تعرف الالتزام بأصل المعنى، وإنّما تتجاوز كلّ الإمكانات من أجل حاصل إنتاجي »[1].

وقد تتبّعنا مواضع أسلوب الأمر في النّصّ المقامي للحريري فوجدنا تنوّعا في انزياحاته عن الأصل الذي هو "طلب القيام بحدث معيّن على سبيل الاستعلاء" وأنّه قد خلع عن نفسه هذا الاستعمال حسب مقتضيات الأحوال، ومن بين الدّلالات الّتي انزاح إليها.

أ- الالتماس: كما في قوله:

فاسبُرْ بذا الشّرْحِ غوْرَ مسكَنتي وارْثِ لمنْ لم يكُنْتعوّدَها[2]

فالواضح أنّ القائل هنا يطلب التماس العذر له بذلّ واستكانة.

وقوله أيضا:

أخمِدْ بحِلمكَ ما يُذكيهِ ذو سفَهٍ من نارِ غيظكَ واصْفَحْ إن جنى جانِ[3]

ورد أسلوب الأمر في هذا البيت في "أخمد" و"اصفح" وقد عزّزا طلب التماس عفو الصّبي بعد أن أهانه السّروجي أمام الملأ.

وقوله أيضا:

فهَذِهِ قصّتي وقصّتُه فانْظُرْ إلَيْنا وبينَنا ولَنا[4]

فأسلوب الأمر جاء هنا لغرض الالتماس لثلاثة أوجه « إلينا وبيننا ولنا ».

من القاضي أن ينظر إليهما (السّروجي والفتى) بعين الرّحمة والشّفقة لضيق ذات اليد وحاجتهما إلى المال، وهي الخَصَاصَة الّتي دفعتهما أمام القاضي.

---

[1] الأسلوبية وثلاثية الدّوائر، عبد القادر عبد الجليل، ص275.

[2] المقامة المعرية، ص81.

[3] المقامة الحجرية، ص519.

[4] المقامة المعرية، ص82.

فكأنّما طلب منه النّظر إليهما بعين الرّحمة ثمّ أن يصلحا بينهما بما يصرفهما شاكرين له وأن يهب لهما ما يثنيا به عليه، وقد وظّف الأمر هنا بمرموزات "إلينا وبيننا ولنا" للحصول على المبتغى المراد، وجعل الحريري"النّظر" جامعا لكلّ هذا فمن وجوه النّظر الإصلاح والتّكريم.

وفي قول أخر:

فأذَنْ لشَرْحي كما أذِنتَ لها ولا تُراقِبْ واحكُمْ بمايجِبُ[1]

وَرَدَ أسلوب الأمر بـ" أْذَنْ " و"أحكم" وأريد منه الالتماس لأنّه صدر من السّروجي إلى القاضي.

وقوله أيضا: « فقلنا: **أقْبِسْنا نارَك أيها الدّليلُ. وأرشِدْنا كما يُرشِدُ الخَليلُ الخَليلَ** ».[2]

فغرض الالتماس في كلام الحريري الإرشاد للطّريق.

وقوله:

فهذِهِ حالي وهَذا دَرْسي فانظُرْ إلى يوْمي وسَلْ عن أمسي[3]

فالسّروجي يلتمس من القاضي أن ينظر إلى حالته البائسة.

ب- التّخيير:

قد يُراد من أسلوب الأمر التّخيير بين شيئين كما ورد في نصوص المقامات الحريرية قوله:

فمُرْهُ إمّا أُلفَةً حُلوَةً تُرْضي وإمّا فُرقَةً مُرّهْ[4]

فقد خيّرت المرأة القاضي بأن يأمر زوجها إمّا بالألفة الحلوة أو بالفراق المرّ فجاء الأمر هنا للتّخيير.

وقوله أيضا:

بَلْ قَالَ هات إبْرَةً تُماثِلُهَا أَوْ قِيمَةً بَعْدَ أَنْ تُجَوِّدْهَا[5]

ووقع الأمر بالتّخيير بين الإبرة المماثلة أو القيمة بعد التّجويد

1المقامة الإسكندرية، ص94.

2المقامة العمانية، ص410.

3المقامة التّبريزية، ص427.

4المقامة الرّملية، ص487.

5المقامة المعرية، ص81.

وقوله أيضا:

فصِلْ إن شِئتَ فيها مَنْ يُصَلّي وإمّا شِئْتَ فادنُ منَ الدِّنانِ[1]

فتبصّرْ ولا تشِمْ كلّ برْقٍ رُبّ برْقٍ فيهِ صواعِقُ حَينِ[2]

ج- التّعجيز والتّحدّي:

كما في قوله: «... **وأرافِقَكُمْ في السّماوَةِ. فإنْ صدقَكُمْ وعْدي. فأجِدّوا سعْدي. وأسْعِدوا جِدّي. وإنْ كذبَكمْ فَمي. فمزّقوا أدَمي. وأرِيقوا دَمي**».[3]

وَرَدَ الأمر هنا من خلال "أجدوا"، و"اسعدوا"، "فمزقوا"، "أريقوا" أريد به التّحدّي وتعجيز السّامعين.

د- النّصح والتّعليم:

فجُدْ في مَراضي اللهِ بالمالِ راضِياً بما تقْتَني منْ أجرِهِ وثوابِهِ

وبادِرْ بهِ صرْفَ الزّمانِ فإنّهُ بمِخلَبِهِ الأشْغى يغولُ ونابِهِ[4]

هـ- الاتّعاظ والاعتبار:

كما في قوله :

فاعصِ من بعدها المَطامعَ واعلَمْ أنّ صيْدَ الظّباء ليس بهَينِ[5]

و- السّخرية والتّهكّم:

خفِّضِ الحُزنَ يا مُعَنّى فما يُجْ دي طِلابُ الآثارِ من بعدِ عَينِ[6]

فالسّروجي يطلب من الوالي الذي هام إعجابا وحُبًّا بالفتى أن يُخفّض من حزنه وأن لا يطلب آثارا بعد عين لأنّه بُلي بخدعة من السّروجي وفتاه.

---

[1] **المقامةالحرامية، ص526.**

[2] **المقامة الرّحبية، ص106.**

[3] **المقامة الدّمشقية، ص(118-119).**

[4] **المقامة الرّازية، ص208.**

[5] **المقامة الرّحبية، ص105.**

[6] **المقامة نفسها، ص105.**

ز- التّهديد والوعيد:

في قوله:«**ولستُ ممّنْ يبيعُ نقْداً بدَينٍ. ولا يطلُبُ أثَراً بعدَ عينٍ. فإنْ أنتَ رضَخْتَ بالعَينِ. حُجِمْتَ في الأخدَعَينِ. وإنْ كُنتَ ترى الشُحّ أوْلى. وخزْنَ الفَلْسِ في النّفْسِ أحْلى. فاقْرأ عبَسَ وتولّى. واغْرُبْ عنّي وإلاّ**»[1]

فما يُفهم من هذا السّياق هو تهديد الشّيخ للفتى الذي أراد أن يحجم دون مال.

ح- الدّعاء:

قوله:«**عِموا صَباحاً. وأنْعِموا اصطِباحاً**»[2].

تضمّن هذا الأمر دعاء وفحواه:"جعلكم الله تنعمون في صباحكم".

ط- التّمنّي:في قوله بلسان الحارث بن همّام: « فقلت له:**كُنْ أبا زيدٍ على شُحوبِ سَحنتِكَ. ونُضوبِ ماء وجْنتِكَ. فقال: أنا هوَ على نُحولي وقُحولي. وقشَفِ مُحولي....** »[3]

فإعجاب أبي همّام بفصاحة السّروجي في رسالته جعله يتمنّى أن يكون الذي سمع منه هو نفسه أبا زيد لما عهد من بلاغته وقدرته في الكلام فقال "كن أبا زيد" فكأنّه تمنّى أن يكون أبا زيد لا غيره.

3_ التّمنّي:

هو أسلوب إنشائي طلبي القصد منه طلب أمر محبوب: « أو إنشاء إرادة حدوث أمر ما»[4].وإذا كانت "ليت" مُفْرَغَة كلّيا لبنية التّمنّي فإنّ بعض السّياقات تتطلّب الانزياح عنها إلى أدوات أخربوفي هذه الحالة « يتمّ شحن تلك الأدوات بالدّلالة اللاّزمة كما هو الحال بالنّسبة لـ"هل" الّتي تُعدّ من أدوات الاستفهام اللاّزمة للتّصديق، وفي حالة المثول أمام دائرة التّمنّي تبدأ عمليات التّحوّل البنائي المصاحبة للبنية الخارجية من أجل اقتناص الدّلالة ».[5]

---

[1] **المقامة الحجرية، ص513.**

[2] **المقامة الدّينارية، ص32.**

[3] **المقامة القهقرية، ص174.**

[4] **جامعة أمّ القرى لعلوم الشّريعة واللّغة العربية وآدابها(مجلّة) ،العدول في البنية التّركيبية (قراءة في التّراث البلاغي)، إبراهيم بن منصور التّركي، العدد 40، (1428هـ)، ص578.**

[5] **الأسلوبية وثلاثية الدّوائر البلاغية، عبد القادر عبد الجليل، ص274.**

وعمليّة التّحوّل البنائي هذه هي ما ينتج الانزياح التّركيبي عن المعاني الحقيقية للتّمنّي من خلال أدوات أخرى غير الحرف النّاسخ "ليت" الذي وُضِع أصلا للتّمنّي وتبدأ عملية التّحوّل في (هل) و(لو) و(لعلّ) على وفق التصوّر الآتي: [1]

1- التّحرّر من الوظيفة الأصليّة لها.

2- الدّخول إلى دائرة التّمنّي وتقمّص وظيفته التّعبيرية.

3- إنتاج دلالة جديدة بعد تعديلات في البنية السّطحيّة.

وهذه النّقاط محكومة بإمكانية التّعامل مع الحالة المحدثة لإنتاج بنية التّمنّي الذي يتطلّبه السّياق.

وقد ورد التّمنّي منزاحا عن دلالته الأصلية في النّصّ المقامي موظّفا بعضا من الأدوات الّتي أشرنا إليها كما في قوله:

فهلْ فتًى تُدرِكُـهُ رِقّةٌ عليّ أو تعطِفُهُمَرْحَمَهْ[2]

وقوله أيضا:

فهلْ حُرٌ يَرى تخْفي فَ أثْقالي بمِثْقالِ

ويُطْفي حَرَّ بَلْبالي بسِرْبالٍ وسِرْوالِ[3]

وقوله أيضا:

فهلْ فتًى يكشِفُ ما نابَهُمْ ويغنَمُ الشّكْرَ الطّويلَ العريضْ[4]

ويقول أيضا:

فهلْ فتًى يحْزُنُهُ ما يَرى منْ ضُرّ شيخٍ دهْرُهُ خانَهُ

فيَفْرِجَ الهَمَّ الذي همَّهُ ويُصلِحَ الشّانَ الذيشانَهُ[5]

---

[1] الأسلوبية وثلاثية الدّوائر البلاغية، عبد القادر عبد الجليل، ص274.

[2] المقامة الحجرية، ص520.

[3] المقامة البرقعيدية ، ص 70.

[4] المقامة البغدادية، ص 132.

[5] المقامة التّفليسية، ص355.

فأداة "هل" الّتي وضعت أصلا للاستفهام والاستخبار الاستفساري قد تحوّلت من الوظيفة الأصلية لتدخل إلى دائرة التّمنّي وتتقمّص وظيفته التّعبيرية فأنتجت دلالة جديدة فرضها عليه السّياق.

حيث أنّ لـ"هل" دلالة خاصّة تفيدها هي، ولا يستطيع غيرها الوفاء بها و يأتي التّمنّي بـ (هل) «لإبراز المتمَنَّى لكمال العناية به في صورة الممكن ».[1] فحاجة السّروجي إلى من يُخفّف عنه أثقال الهمّ ويُزيح عنه الشّقاء والفقر قد غلبت على نفسه حتّى صارت (أي الحاجة) من فرط تعلّقها بذلك تفترض الاستكانة والحيل والخداع ليستجدي بهذه الطّريقة بتوظيف الاستفهام في التّمنّي.

وعلى هذا النّحو من هذه الصّورة وَرَدَ التّمنّي بـ"لو" كما في قوله: «**إلاّأنيّ قلْت:بعدَ ما فصَل ووَصلَ إلى ما وصَلَ: لوْ أنّ لَنا مَنْ ينطَلِقُ في أثَرِه. لأتانا بفَصّ خبَرِهِ. وبِما يُنْشَرُ من حِبَرِهِ. فأتبَعَه القاضي أحدَ أُمنائِهِ. وأمرَهُ بالتّجسّسِ عنْ أنبائِهِ. فما لبِثَ أنْ رجَعَ مُتَدَهْدِهاً. وقهْقَرَ مُقهْقِهاً**»[2] فإنّ الأصل في استعمال "لو" أن تفيد الامتناع ولذلك حينما يَعزّ الأمر على التّمنّي ويستعصي عليه يأتي استخدام (لو) ليفيد استبعاد المتحدّث وقوع ما يتمنّاه، وهو ما يصوّر في هذا المقطع شعور اللّهفة إلى التّعريف بكيد السّروجي وخداعه للقاضي قبل أن ينأى عن المدينة لذلك تمنّى لو يرسل الحاكم أحدا ليستطلِع خبره.

4- النّداء:

تستعمل للنّداء الصّيغتان (أي)، و(الهمزة) لنداء القريب في حين أنّ (الصّيغ يا- وأيا – وهيا-) ينادى بها للبعيد ويُفيد النّداء الحقيقي لطلب إقبال المنادى، ولكنّه قد يتجاوز ذلك إلى دلالات تفهم من سياق الكلام.

ويستخدم الحريري إلى جانب الأساليب المذكورة آنفا أسلوب النّداء، وهو يَرد غالبا في نصوصه مطلقا لا يقتضي تلبية ومن دلالاته الانزياحية:

أ- الاختصاص:

كما في قوله بلسان السّروجي:

---

[1] **الإيضاح، القزويني، ص130.**

[2] **المقامة الإسكندرية، ص96.**

باللهِ يا مُهجةَ قلْبي قلْ لي هلْ أبصرَتْ عيناكَ قطُّ مثلي[1]

فعبارة « يا مهجة قلبي » الّتي نادى بها السّروجي اختصّ بها الحارث بن همّام دون غيره ،وقد وصفه بمهجة للقلب تقرّبا إليه ليعرّفه بنفسه لتذكيره، وليبيّن له أنّه لبس حجاما وإنّما هي حيلة صنعها لكسب المال.

وفي قول آخر:

يا أيّها القاضي الذي عِلمُهُ وحِلمُهُ أرسَخُ منْ رَضْوَى[2]

فقد اختصّ هنا القاضي بالنّداء من أجل كسب ثقته فمدحه لينال رضاه.

ب- التّعجّب: وقد ورد ذلك في قوله:

فقال له: «**يا لَلعجَبِ. ولَضَيْعَةِ الأدبِ! لقدِ استَسْمَنْتَ يا هَذا ذا ورَمٍ. ونَفَخْتَ في غيرِ ضرَمٍ**».[3]

وفي قوله أيضا:«**نزعَ بي الى حلَبَ. شوْقٌ غلَبَ. وطلَبٌ يا لهُ من طلَبٍ!**».[4] فالنّداء هنا جاء للتّعجّب.

ج- التّحسّر والتّوجع:

في قوله:

وحادِثاتٍ قرعَتْ مَرْوَتي وقوّضَتْ مَجدي وبُنْيانَهُ

واهْتصَرَتْ عودي ويا ويلَ منْ تهتَصِرُ الأحداثُ أغصانَهُ[5]

فسياق الكلام يدلّ على أنّ السّروجي يتحسّر ويتوجّع من خلال هذا التّوظيف للنّداء.

د-الإغراء والعتاب:

في قوله:

---

1 المقامة الحجرية، ص521.

2 المقامة الصّعدية، ص397.

3**المقامة الحلوانية، ص28.**

4**المقامة الحلبية، ص493.**

5 القمامة التّفليسية، ص 354.

يا من تلهّب غيظه إذ لم أبح باسمي له، ما هكذا من يُتّصف.[1]

وقوله أيضا:

يا مَنْ بَدا منهُ صُدو دٌ موحِشٌ وتجهُّمُ

وغَدا يَريشُ مَلاوِماً منْ دونِهِنّ الأسْهُمُ[2]

فسياق الكلام في هذا النّداء له دلالة العتاب، ففي قوله: « يا من تلهّب غيظه، »نجد الغلام يعاتب الحارث بن همّام على تغيّظه إِنْ لَمْ يَبُحْ له باسمه، أمّا العبارة الأخرى ففيها عتاب السّروجي للحارث أيضا من صدوده عنه لِمَا صدر منه من خداع ونفاق.

هـ- التّأسّف: في قوله:

يا مَنْ تظَنّى السّرابَ ماءً لمّا رَوَيْتُ الذي رَوَيْتُ

ما خِلْتُ أنْ يستَسِرّ مَكري وأنْ يُخيّلَ الذي عنَيْتُ[3]

فالسّروجي يتأسّف بندائه هذا على حال ابن همّام الذي ظهر في صورة المخدوع.

5- النّهي:

يستعمل هذا الأسلوب في طلب الكفّ أو التّرك أمّا إذا خرج عن هذا المعنى فيكون قد انزاح عن معناه الأصلي إلى معاني أخرى، وقد ورد النّهي في مقامات الحريري بصورة متكرّرة غايتها "النّصح" والتّوجيه في الحياة انطلاقا من تجارب السّروجي فيها، وقد خرج إلى التّيئيس من خلال قوله:« فقال: أغرب عافاك الله إلى حيث شئت، ولا تطمع في أن تبيت » فالنّهي أريد به هنا التيئيس من المكوث عند المضيف بعد ما ضاق بالسّروجي ذرعا.

كشفت لنا النّاحية الفنّية أنّ الأساليب الإنشائية في النّصّ المقامي للحريري، اعتمادا على أبرز مظاهرها المحلّلة هي عوامل تنشيط للمنشئ والمتقبّل معا؛ وأنّها قد ساهمت بشكل فعّال في توليد المعاني ذات الدّلالات المبتكرة استنادا إلى السّياق الذي وردت فيه، فقد تحوّلت التّراكيب الإنشائية

---

[1] المقامة الزّبيدية، ص362.

[2] المقامة الزّبيدية، ص370.

[3] المقامة الكوفية، ص55.

فنّيا متجاوزة المعنى الأصلي التّقريري إلى ما هو أكثر كثافة وتوازنا وثراء، وقد شحنها الحريري بطاقة تعبيرية "تحويلية خاصّة" تتراكم فيها الإشارات المفعمة بالإحساس الانفعالي العميق.

رابعا:الانزياح الصّوتي الإيقاعي:

الإيقاع أوسع من العروض وهو كما يُعرّفه لوسون:« كلّ مظهر يتكرّر في الزّمن من عناصر مختلفة العلامات كالأزمنة القويّة والأزمنة الضّعيفة في الرّقص... وكما الوزن فالإيقاع يحتمل بنية تكرارية والتّجاور في الزّمن لهذه البنيات المتناسبة إنّه تعاقبي ».[1]

ويُعرّف أيضا بأنّه:« كلّ مجموعة من ظواهر الإعادة الصّوتية والتّركيبية والمعجمية والدّلالية »[2]،فهو تنظيم زمني للحركة؛ إذ الجمالية الإيقاعية تقوم على التّرابط بين عناصر الجملة المختلفة صوتيا وتركيبيا ومعجميا ودلاليا، وهذا ما يمنح النّصّ ثراء وغنى خاصّة إذا كان على صلة وثيقة بالمعنى.

ويربط الإيقاع غالبا بالشّعر الذي يُعدّ بؤرة الأدب، لذلك نجد من الباحثين من قصر الانزياح اللّغوي على فنّ الشّعر دون النّثر، حيث يعتبرون التّجربة الشّعريّة والوجود الشّعري يتحقّق زمنا خلال اللّغة انفعالا وصوتا وموسيقى وفكرا، كما أنّه يمثّل الاستخدام الفنّي للطّاقات الحسّيّة والعقلية والنّفسية والصّوتية للّغة، كما أنّ الشّعر « بناء لغوي مميّز ينبني على تفجير طاقات اللّغة ويجعلها تضيف إلى نفسها ومن داخلها عنصرا آخر هو الإيقاع ».[3]

وبهذا يُصبح الإيقاع ميزة ينفرد بها الشّعر عن سائر الأنماط التّعبيرية الأخرى، وهي خاصّية تضفي على النّصوص تأثيرا وجمالا، لذلك كان الإقرار بخصوصية لغته وتميّزها وانفعاليتها؛ إذ « لكلّ انفعال نبضه الخاصّ وأنماطه التّعبيرية المميّزة له ».[4]

---

[1] **Introduction l'analyse de la poésie les storo strophes molino jean et joelle gasdes ,P .U.F presses universitaire de France ed 1952 ,p 33 .**

[2] **Introduction l'analyse de la poésie les storo strophes molino jean et joelle gasdes, p33**

[3] **ظواهر أسلوبية في شعر بدوي الجبل، عصّام شرتح، ص105.**

[4] **النّظريّة الرّومنتكيّة في الشّعر، كولردج، ترجمة عبد الحكيم حسان، طبعة دار المعارف، مصر، (1971م)، ص302.**

ولعلّ هذه السّمة هي ما جعلت الشّعر يتجاوز قوانينه العروضية والصّوتية في كثير من الأحيان ليحلّق في فضاء رحيب من الخيال مستثمرا في ذلك خصائص اللّغة بوصفها مادّة بنائية وقد ورد عن أبي العتاهية الشّاعر أنّه قال « أنا أكبر من العروض »[1]. ملوّحا إلى أنّ القيود العروضية لا يمكن أن تقف حجر عثرة أمام تعبيراته وانفعالاته.

وقد عمد الحريري انطلاقا من إدراكه للعلاقة بين الشّعر والإيقاع إلى التّنويع والمزج في نصوصه المقاميّة بين النّثر والشّعر ذلك أنّه على وعي بأنّ النّثر وحده لا يمكن أن يفي بغرض التّأثير وأنّ الشّعر هو كلام إيقاعي تنفعل لموسيقاه النّفوس وتتأثّر بها القلوب.

ولما كان عنصر التّحوّل حاضرا في كلّ مقامة من مقامته في الشّخصيّة وفي المكان وفي الزّمان وفي اللّغة الّتي تشكّلت في كلّ نصّ بألفاظ وعبارات ودلالات جديدة، نراه أيضا يتحوّل من صياغة نصوص مقاماته نثرا إلى الشّعر حيث وردت في كلّ مقامة نصوص شعرية تبلور حقيقة هذا التّحوّل.

وعموما تقوم اللّغة المقاميّة عند الحريري على تشكيلات لغويّة خاصّة تعتمد على الهندسة الصّوتية أوالتّوازي الصّوتي الهندسي، وهذا ما يَخلق إيقاعا خاصّا بهذه النّصوص سواء ما جاء منها نثرا أوشعرا، فالإيقاع ليس مقصورا على الشّعر وحده في المقامات، فهو موجود في نثرها أيضا وبين نثر إيقاعي ونظم إيقاعي لا تكاد ترى أيّة فوارق.

ويُعزّز هذا الكلام إلحاح البعض من أنّ مفهوم الإيقاع مفهوم واسع يشمل: « كلّ نسق صوتي منظّم وفق أهداف شعرية، وقابل للإدراك من قبل السّامع المعني بالأمر، وعليه فإنّ كلّ إنتاج للكلام الإنساني يُعتبر مادّة للإيقاعية ضمن الحدود الّتي تُسهم في مؤثّر جمالي وتنتظم في بيت على شاكلة خاصّة ».[2]

فالإيقاع إذن هو الحركية والانسياب والتّدفّق، وهذا كلّه يعتمد على المعنى أكثر ممّا يعتمد على الوزن وعلى الإحساس أكثر من التّفعيلات، فالإيقاع إذن خاصّية نثرية وشعريّة في الوقت نفسه في النّصّ المقامي عند الحريري لأنّه ينطلق من كونه نصّا مميّزا ليس كغيره من المتون النّصّية الأخرى، لذلك

---

[1] **الأغاني، الأصفهاني، الجزء الرّابع، ص13.**

[2] **السّياق والأنساق في الثّقافة الموريتانية (الشّعر نموذجا) محمد ولد عبدي، دار نينوى، سوريا،(2009م)، ص192.**

نراه مهتمّا بالإيقاع في كلا الجانبين ولعلّ هدفه أو غايته في ذلك هي تحقيق هذه الانفراديّة لفنّ المقامات، وقد نبّه ريتشاردز إلى أنّ الإيقاع هو « النّسيج الذي يتألّف من التّوقّعات والإشباعات أو خيبة الظّنّ أوالمفاجآت الّتي يولّدها سباق المقاطع، فتتابع المقاطع على نحو خاصّ يهيّئ الظّنّ لتقبّل تتابع جديد من هذا النّمط دون غيره، إذ يتكيّف جهازنا في هذه اللّحظة بحيث لا يتقبّل إلاّ مجموعة محدودة من المنبّهات الممكنة، فبعد قراءة بيت أو بيتين من الشّعر أو نصف جملة نثريّة يُصبح الذّهن مهيّأ لعدد معيّن من التّتابع الممكن، وفي الوقت نفسه يضعف قدرته على تقبّل صنوف أخرى من التّتابع ».[1]

ونستوضح من هذا الكلام معطيات منها:

1- أنّ الإيقاع هو ذلك التّأليف أو النّظم الصّوتي الذي ينتج عنه توقّعات وإشباعات ومفاجآت وخيبة ظنّ.

2- أورد صاحب النّصّ مصطلحات "توقّعات ومفاجآت وخيبة ظنّ" وهي تعكس معنى الانزياح في الإيقاع.

3- يتوفّر الإيقاع في شقّي الأدب شعره ونثره.

4- يرتبط إيقاع الشّعر والنّثر بالتّوقّع الذي يكون لا شعوريا.

5- يتوفّر إيقاع الشّعر على ما هو متوقّع ومنتظر بفضل التّهيّؤ الذّهني الذي يوفّره الوزن وانتظامه في نسق معيّن.

6- يضعف مجال التّوقّع في النّثر لكونه منقطع وغير متكرّر إذ يظهر في أجزاء ويختفي في أجزاء أخرى.

وعموما يُظهر النّصّ أنّ الإيقاع يشمل الفنون الشّعريّة والنّثرية، وتعكس المادّة الصّوتيّة الموظّفة في النّصّ النّثري المقامي أساس هذا الإيقاع؛ إذ تتنوّع من موضع إلى آخر في النّصّ الواحد، ويندرج ضمن ذلك ما يُوفّره الجانب الصّوتي من وزن وتكرار في الأصوات وفي المفردات وتوازن الجمل

[1] **مبادئ النّقد الأدبي، ريتشاردز، ترجمة مصطفى بدوي، المؤسّسة لمصريّة العامّة، القاهرة، (1963م)، ص192.**

وتوازيها، والجناس والطّباق...[1] فإيقاعها يعتمد على ترميم الوحدات الصّوتية، والوحدات البنيوية اللّغوية في السّياق على مسافات متقاربة بالتساوي لإحداث الانسجام، وقد يأتي التّردّد على مسافات غير متقاربة لتجنّب الرّتابة ونفي الملل، ونرمي في هذه المعالجة إلى استجلاء البنية الإيقاعية عبر استكناه تمظهراتها والّتي تتشكّل من عدّة أوجه:

1- التّرديد:

ونقصد به « إعادة الكلمة نفسها في موقعين أو مواقع متقاربة ولكن بفارق دلالي جزئي في استعماله، وهذا الفارق الدّلالي بين استعماله في الحالتين ناتج عن الاستعمال الشّخصي الخاص بالسّياق الذي زرعه فيه الشّاعر وليس وليد الاستعمال اللّغوي المشترك »[2]

أ- في الشّعر: ويعرّفه عز الدّين إسماعيل بأنّه نوع من الأنواع البديعية الّتي عِمادها التّكرير وهو أن يأتي المتكلّم بلفظة ثمّ يردّدها بعينها ويعلقها بمعنى آخر.[3]

وقد وردت هذه الخاصّية الإيقاعية في مقامات الحريري كما في قوله:

ما عندكُمْ لابنِ سَبيلٍ مُرمِلِ نِضْوِ سُرًى خابِطِ ليْلٍ ألْيَلِ[4]

حيث وردت لفظة "ليل" ليوضّح ظلمته وأتبعها بلفظة "أليل" وفيه تأكيد على شدّة الظّلمة،الّتي يسير فيها المرء على غير هدى .

---

[1] ينظر: إيقاع الشعر الحر بين النظرية والإبداع،عبد القادر داود البصري،أربد، الأردن،(د،ت)،ص4.

[2] خصائص الأسلوب في الشّوقيات، محمد الهادي الطّرابلسي ، ص60.

[3] ينظر، التّكرير بين المثير والتّأثير، عز الدّين السّيد علي ، دار الطّباعة المحمّديّة، ط2(1978م)،ص(8-9).

[4] المقامة الكوفية، ص51

وكذا في قوله:

جزَيْتُ مَنْ أعلَقَ بي وُدَّهُ جَزاءَ مَنْ يبْني على أُسّهِ[1]

وأراد من ترديد لفظ "جزاء" التّأكيد على فعل المجازاة أيضا.

وقوله أيضا:

ولسْتُ بالموجِبِ حقاً لمَنْ لا يوجِبُ الحقَّ على نفسِهِ[2]

جاء التّرديد هنا للتّقابل بين العامّ والخاصّ.

وقوله أيضا:

وبادِرِ الموْتَ بالحُسْنى تُقدّمُها فما يُنَهْنَهُ داعي الموتِ إن فاجا[3]

وغاية هذا التّرديد للفظة "الموت" هي الرّغبة في الإلحاح على التّذكير بالموت.

وفي معنى التّأكيد أيضا قوله:

قد باعَتِ الأسْباطُ قبْ لي يوسُفاً وهُمُ هُمُ[4]

أي أنّهم ظلّوا أنبياء لم يَشُبْهُم شيء.

وفي قوله أيضا:

فهلْ فتًى يحْزُنُهُ ما يَرى منْ ضُرّ شيخٍ دهْرُهُ خانَهُ

فيَفْرِجَ الهَمَّ الذي همَّهُ ويُصلِحَ الشّانَ الذيشانَهُ[5]

والمعنى من ترديد لفظتي "الهمّ والشّأن" ما بين اسم وفعل هو المبالغة في الوصف لكسب العطف. وقد ورد التّرديد للتّقارب بين الحقيقة والمجاز في مثل قوله:

فبَلاءُ الفتى اتّباعُ هوَى النّف سِ وبذْرُ الهَوى طُموحُالعينِ[6]

---

[1] **المقامة الدّمياطية، ص43.**

[2] **المقامة نفسها، ص43.**

[3] **المقامة الرّملية، ص324.**

[4] **المقامة الزّبيدية، ص370.**

[5] **القمامة التّفليسية، ص 355.**

[6] **المقامة الرّحبية، ص 106.**

فلفظة الهوى الأولى حقيقية والثّانية ربطت بالبذر على سبيل الاستعارة فكانت من قبل المجاز.

وفي قوله:

نفْسي الفِداءُ لثَغْرٍ راقَ مبسِمُهُ وزانَهُ شنَبٌ ناهيكَ من شنَبِ[1]

فالتّرديد للفظة "شنب" جاء للدّلالة على انبهار الواصف من رقّة الأسنان وجمال صنيعها.

ولعلّ ما تتميّز به أغلب التّرديدات الّتي ذكرناها أنّها خلقت نوعا من القوّة الدّلالية بين الطّرفين المردّدين، وهو ما يوضّح الانزياح الإيقاعي لهذه الخاصّية.

ت- التّرديد في النّثر

ومنه ما ورد في قول الحارث لأصحابه مادحا أبا زيد السّروجي «**ليُهْنَأكُمُ الضّيفُ الوارِدُ. بلِ المَغْنَمُ البارِدُ. فإنْ يكُنْ أفَلَ قمَرُ الشِّعْرَى فقدْ طلَعَ قمَرُ الشِّعْرِ. أوِ استَسَرّ بدْرُ النّثْرَةِ فقدْ تبلّجُ بدْرُ النّثْرِ...**».[2]

فقد خلق ترديد لفظتي (قمر، بدر) إيقاعا منتظما وقام هذا الإيقاع على تشابه اللّفظتين في الصّوت والبناء، مع فارق دلالي جزئي في إحدى اللّفظتين ناتج عن تحكّم السّياق، فالقمر الثّاني ليس بمعنى الكوكب ولكنّه أبو زيد والبدر الثّاني ليس إحدى منازل القمر ولكنّه أبو زيد، فالاستعمال السّياقي للّفظتين(قمر، بدر) يجعلهما تختلفان دلاليا عن القمر والبدر الحقيقيين، فقمر الشّعر وهو أبو زيد يقترب في دلالته من القمر المعروف في السّماء الذي يُبدّد الظّلام في الأرض وأبو زيد المعروف بأشعاره البديعة الّتي تفوّق بها على أهل زمانه تضيء وتبدّد ظلمة الجهل وفساد الألسنة والقرائح.

2- التّرصيع:

عرّفه قدامة بن جعفر بقوله:« هو أن يتوخّى فيه تصيير مقاطع الأجزاء في البيت على سجع أوشبيه به أو من جنس واحد في التّصريف».[3]

---

[1] **المقامة الحلوانية، ص28.**

[2] **المقامة الكوفية، ص50.**

[3] **نقد الشّعر، قدامة بن جعفر، تحقيق كمال مصطفى، مكتبة الخانجي، ط3 (1978م)، القاهرة، ص38.**

ويُعرّفه في موضع آخر قائلا:«فالترّصيع أن تكون الألفاظ متساوية البناء، متّفقة الانتهاء سليمة من عيب الاشتباه وشين التّعسّف والاستكراه، يتوخّى في كلّ جزأين منها متواليين أن يكون لهما جزءان متقابلان يوافقا بهما في الوزن ويتّفقان في مقاطع السّجع من غير استكراه ولا تعسّف».[1]

ويحيل هذا الكلام أنّ الترّصيع يرد ضمن النّظام الصّوتي الإيقاعي ذلك أنّه من نعوت الوزن وتتجلّى مردوديته الصّوتية الإيقاعية من بُعده عن الاستكراه والتّعسّف.

وقد استثمر الحريري هذا النّوع الإيقاعي، انسجاما مع إستراتيجية الكتابة لفنّ المقامة، حيث وظّف الترّصيع السّجعي في المقاطع النثّرية والشّعرية، ولعلّ ذلك تعزيزا لرؤية ابن الأثير الذي أقرّ بأنّ هذا الفنّ يعمّ الشّعر والنّثر، وهو مقبول أكثر في النّثر إذ يعرّفه قائلا: « مأخوذ من ترصيع العقد،وذلك أن يكون في أحد جانبي العقد من اللآلئ مثل ما في الجانب الآخر، وكذلك نجعل هذا في الألفاظ المنثورة من الأسجاع، وهو أن تكون كلّ لفظة من ألفاظ الفصل الأوّل مساوية لكلّ لفظة من ألفاظ الفصل الثّاني في الوزن والقافية ».[2]

أ- الترّصيع في الشّعر

الترّصيع الصّرفي:وهو الذي تتوازن فيه الألفاظ بالنّوع.[3]

في مثل قوله:

لمْ يبْقَ صافٍ ولا مُصافٍ ∃ ولا مَعينٌ ولا مُعينُ

وفي المَساوي بَدا التّساوي ∃ فلا أمينٌ ولا ثَمينُ[4]

إنّ هذا الترّصيع الصّرفي (صاف/ مصاف)، (مَعين/ مُعين)، (المساوي/ التّساوي)،(أمين/ ثمين) وقد ولّد أبعادا إيقاعية تنسجم مع موسيقى النّصّ لتخلق فضاء قائما على موازنات صوتيّة ودلاليّة تجعل النّصّ ينتمي إلى الشّعر،و تنبئ القارئ بأنّ الحريري قد انتقل من النّثر إلى الشّعر.

الترّصيع المقطعي: وهو ما تتوازن فيه الكلمات مقطعيّا بغضّ النّظر عن نوع الصّوائت.[1]

---

[1] **نفسه، ص51**.

[2] **المثل السّائر، ابن الأثير، الجزء 01، ص361**.

[3] **الموازنات الصّوتية وافي الرّؤية البلاغية والممارسة الشّعرية، محمّد العمري، مطبعة إفريقيا الشّرق، (2001م)، ص138**.

[4] **المقامة البرقعيدية**، ص72.

ونمثّل لذلك بقول الحريري في المقامة الدّمشقيّة ما نصّه:

لزِمتُ السِّفارَ وجُبتُ القِفارَ وعِفْتُ النِّفارَ لأجْني الفرَحْ

وخُضتُ السّيولَ ورُضتُ الخيولَ لجَرّ ذُيولِ الصّبى والمَرَحْ

ومِطتُ الوَقارَ وبعْتُ العَقارَ لحَسْوِ العُقارِ ورشْفِ القدَحْ

ولولا الطِّماحُ الى شُربِ راحٍ لما كانَ باحَ فَمي بالمُلَحْ

ولا كان ساقَ دَهائي الرّفاقَ لأرضِ العِراقِ بحمْلِ السُّبَحْ

فلا تغضَبَنّ ولا تصخَبَنّ ولا تعتُبَنّ فعُذْري وضَحْ[2]

فقد التزم الحريري في هذه الأبيات ترصيعا مقطعيّا في تواتر منتظم، حيث طغت القافية الدّاخلية على القافية العامّة،ما كان له أثر إيقاعي لافت للنّظر، اكتسب بموجبه النّصّ شحنة دلالية خاصّة ساعدت على توضيح مدلوله العامّ وأظهرت الحالة الهستيرية النّفسية الّتي أظهر فيها الحريري بطله "أبو زيد" وهو يتلو هذه الأبيات على الرّاوي الحارث بن همّام حيث تنتابه نشوة الفرح والحبور بين دنان ومعصرة.

وضمن التّرصيع المقطعي أيضا قوله:

أسالوا الغُروبَ وعطّوا الجُيوبَ وصكّوا الخدودَ وشجّوا الرّؤوسا[3]

إنّ هذا التّقطيع الرّباعي قد أحال البيت إلى خطاّطة صوتية تفرض وجودها الإيقاعي وتهيمن على السّلطة الدّلالية، وتسيطر على المعنى فيصير كلّ جرس مقطعي له دلالة خاصّة حيث يُساهم في وصف الحال الّتي آل إليها رفاق أبي زيد بعد مرضه ثمّ تنسجم هذه المقاطع كلّها في ترابط واتّساق لتوضّح الدّلالة العامّة لهذا النّصّ.

ب- التّرصيع في النّثر:

---

[1] **الموازنات الصّوتية في الرّؤية البلاغية والممارسة الشّعرية، محمّد العمري، ص138.**

[2] **المقامة الدّمشقية**، ص124.

[3] **المقامة النّصيبية، ص.** 192

يُطلق التّرصيع في النّثر على توافق الفاصلتين منه على صوت واحد في الآخر، حيث تنفرد بنيته على توليد الجانب الإيقاعي فتظهر آثارها الوظيفية على المتلقّي ويشير أبو هلال العسكري إلى أنّه لا يحسن منثور الكلام ولا يحلو حتّى يكون مزدوجا، ولا تكاد تجد لبليغ كلاما يخلو من الازدواج.[1]

ومن الصّور الإيقاعية في المقامات الحريرية تلك الّتي تنبع من التزام السّجع، حيث يخلق هذا الأخير إيقاعا متعدّدا في أنماطه ودلالاته،فتتساوى الألفاظ مع ما يُقابلها في الوزن والتّقفية لتخلق تموّجات صوتية تطرب الأذن وتذهب الملل عن القارئ، ويُؤدّي هذا الازدواج الصّوتي إلى تلوين الإيقاع عبر تتابع كلمات القافية بين حرفين متناوبين ،ممّا يولّد نغمة إيقاعية أو انزياحا إيقاعيا بين قوافي الألفاظ.

ولعلّ ذلك ماثل في قول الحريري:«**حتى أدّتْني خاتِمَةُ المَطافِ. وهدَتْني فاتِحةُ الألْطافِ. إلى نادٍ رَحيبٍ. مُحتوٍ على زِحامٍ ونَحيبٍ. فوَلَجْتُ غابةَ الجمْعِ. لأسْبُرَ مَجْلَبَةَ الدّمْعِ. فرأيتُ في بُهْرَةِ الحَلْقَةِ. شخْصاً شخْتَ الخِلْقَةِ. عليْهِ أُهْبَةُ السّياحَةِ. وله رنّةُ النِّياحَةِ. وهوَ يطْبَعُ الأسْجاعَ بجواهِرِ لفظِهِ....**»[2].

وقوله أيضا:« **إنّ مَراميَ الغُربَةِ. لفَظَتْني إلى هذِهِ التُرْبَةِ. وأنا ذو مَجاعَةٍ وبوسَى. وجِرابٍ كفؤادِ أمّ موسَى. فنهَضْتُ حينَ سَجا الدُجى. على ما بي منَ الوَجَى. لأرْتادَ مُضيفاً. أو أقْتادَ رَغيفاً. فساقَني حادِي السّغَبِ. والقضاءُ المُكنّى أبا العجَبِ**».[3]

وقد اعتمد إيقاع السّجع في هذه المقاطع على بنية الفواصل، حيث اكتسب جماليته من قوّة الأداء التّعبيري الوصفي، الذي يتحقّق من خلاله الحسّ الإدراكي للمتلقّي في إطار هذه المعمارية الهندسية الّتي قامت على أساس التّآلف الصّياغي للعناصر التّركيبية مابين (الغربة/التّربة) و (بوسى/ موسى) و(الدّجى/ الوجى) و (مُضيفا/ رغيفا).

---

[1] ينظر، كتاب الصّناعتين، أبي هلال العسكري، ص233.

[2] المقامة الصّنعانية، ص18.

[3] المقامة الكوفية، ص51.

وهذا الانسجام الإيقاعي الذي تولّد عن الفواصل قد خلق أيضا انسجاما دلاليا بحيث نجد البناء الصّوتي في حروف الفواصل عند الحريري ليس شكلا متواليا ثابتا، وإنّما شكلا مزدوجا يولّد نغمات إيقاعية مزدوجة، تضافرت فيما بينها لتشكّل تموّجات تموج بالتّفاعل والانفصام تارة والتّنسيق والانسجام تارة أخرى.

وقد يقوم الإيقاع السّجعي أيضا على الالتزام بصوتين أو أكثر ليوفر قدرا كافيا من التّناغم كما في قوله:«**وهوَ يطْبَعُ الأسْجاعَ بجواهِرِ لفظِهِ. ويقْرَعُ الأسْماعَ بزَواجِرِ وعْظِهِ**».[1]

أو في قوله:«**أثْبِتوها في عَجائِبِ الاتّفاقِ. وخلِّدوها بُطونَ الأوْراقِ. فما سُيّرَ مثلُها في الآفاقِ. فأحْضَرْنا الدّواةَ وأساوِدَها. ورَقَشْنا الحِكايَةَ على ما سرَدَها**».[2]

وهذا النّوع من الإيقاع يحدث تناسبا صوتيا بين الجمل المسجوعة، حيث يندمج الجانب الصّوتي بجميع مستوياته في إيقاع النّصّ المقامي، وحسن ألفاظه، فالإيقاع هو« نتيجة حسن التّركيب، واعتدال الأجزاء »[3].

ويتأتّى ارتباط الإيقاع بحسن اللّفظ إذا كان هذا الأخير أميل إلى أن يكون ناتجا عن خِفّته وانسجامه الصّوتي، وبذلك يتقابل حسن الألفاظ وانسجامها الصّوتي مع عنصر آخر هو "صحة المعنى" ليكوّنا دعامة التّركيب، الصّوت والدّلالة أو المسموع والمفهوم، وبهذا الفهم نرى الحريري بنى ترصيعاته النّثرية في نصوصه المقامية على تفاعل الصّوت والتّركيب والدّلالة كما في قوله: « **إنهُ كانَ لي جارٌ لسانُهُ يتقرّبُ. وقلبُهُ عقْرَبٌ. ولفظُهُ شهدٌ ينقَعُ. وخَبْؤهُ سمٌ منقَعٌ. فمِلْتُ لمُجاورتِهِ. الى مُحاورتِهِ. واغتَرَرْتُ بمُكاشَرَتِهِ. في مُعاشرَتِهِ. واستهْوَتْني خُضرَةُ دمْنَتِهِ. لمُنادَمَتِهِ. وأغرَتْني خُدْعَةُ سمَتِهِ...**»[4].

نلاحظ في هذا المقطع تكرار بنيات صوتية ترصيعية على امتداد كلّ الفواصل ويمكن تقسيمها إلى الوحدات المشتركة الآتية:

يتقرّب ← عقرب

---

[1] **المقامة الصّنعانية، ص18.**

[2] **المقامة الكوفية، ص53.**

[3] **عيار الشّعر، ابن طباطبا، ص20.**

[4] **المقامة السّنجارية، ص178.**

ينقع ← مُنقع

مجاورته ← محاورته

مكاسرته ← معاشرته

فكلّ لفظ يتجاوب مع لفظ آخر من خلال المكوّنات الصّوتية، حيث تشكّل هذه التّوازنات التّرصيعية نتاجا إيقاعيا للكلمة المولّدة للدّلالة والإيقاع فيه.

وما تجدر الإشارة إليه أنّ التّرصيع في الشّعر أو في النّثر يعتبر ملتزما في كلّ نصوص الحريري المقامية ممّا يجعل إيقاعه متوقّعا؛ إذ هو ميزة تنفرد بها هذه النّصوص، ويمكن أن نقول أنّ التّرصيع يدخل في بنية النّثر وهو الغالب عليها بل هو الأرضية الّتي يُمارس عليها الانزياح بالنّسبة للنّثر الفنّي.

3- التّصريع:

التّصريع مأخوذ من المصراعين اللّذان هما بابا البيت وقد جاء في العيون الغامزة « التّصريع تبعيّة العروض للضّرب قافية ووزنا وإعلالا، وسُمّي البيت الذي له قافيتان مصرّعا تشبيها له بمصراعي باب البيت المسكون، واشتقاقه من الصّرعين وهما نصف النّهار »[1].

وقد أدخل التّصريع من الواجب في نظم الشّعر، وارتبط في الشّعريّة العربيّة بالصّنعة والتّجويد، ومن هنا رأى النّقّاد العرب أنّه من المستحسن أن يصرّع الشّاعر في قصيدته فإن لم يفعل كان كما يقول ابن رشيق القيرواني:« كالمتسوّر الدّاخل من غير باب ».[2]

ويعود ابن رشيق بالسّبب في التّصريع إلى « مبادرة الشّاعر القافية ليعلم في أوّل وهلة أنّه آخذ في كلام موزون غير منثور، لذلك وقع في أوّل الشّعر، وربّما صرّع الشّاعر في غير الابتداء ،ذلك إذا خرج من قصّة إلى قصّة أو من وصف شيء إلى وصف شيء آخر، فيأتي حينئذ بالتّصريع إخبارا بذلك وتنبيها عليه »[3].

---

[1] **العيون الغامزة على خبايا الرّامزة، الدّماميني، تحقيق الحساني حسن عبد الله، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط2(1994م)، ص140.**

[2] **العمدة في محاسن الشّعر وآدابه، تحقيق محمد قرقان، الجزء 01، مطبعة الكاتب العربي، دمشق، ط(1994م)، ص331.**

[3] **نفسه، ص326.**

وقد وظّف الحريري هذه التّقنيّة الفنّية في مقاماته حيث استخدمها في نقل حركة المعنى النّثري إلى المعنى الشّعري الذي يعتمد على وزن وقافية، ويترتّب عن هذا التّحوّل نقل الإحساس أو تغيير درجة كثافته وحضوره إلى ما يُحقّقه التّصريع في طوالع الأبيات الشّعريّة المقاميّة من إيقاعات صوتية ودلالات حيوية تنبئ عن انتهاء جنس النّثر ليبدأ جنس الشّعر، كما وضّح ذلك ابن رشيق في قوله السّابق الذّكر من أنّ التّصريع يأتي إخبارا وتنبيها، وقد بدا هذا الأسلوب الإيقاعي في بداية بعض نصوص الشّعر المقامية. كما في قول الحريري:

وقْعُ الشّوائِبِ شيّبْ والدّهرُ بالناسِ قُلَّبْ

إنْ دانَ يوماً لشَخْصٍ ففي غدٍ يتغلّبْ[1]

وتوافق العروض والضّرب وزنا وقافية قد ساهم في الرّدّ على تساءل الحارث بن همّام الذي استفسر عن الحالة المزرية لأبي زيد السّروجي، فأجاب هذا الأخير بما يلاءم الموقف والحالة الشّعورية الّتي بدا من خلالها ناقما على أحوال الزّمان وعواقبه.

ويقول أيضا:

أكْرِمْ بهِ أصفَرَ راقَتْ صُفرَتُهْ جوّابَ آفاقٍ ترامَتْ سَفرَتُهْ

مأثورَةٌ سُمعَتُهُ وشُهرَتُهْ قد أُودِعَتْ سِرَّ الغِنى أسرّتُهْ

وقارَنَتْ نُجحَ المَساعي خطرَتُه وحُبِّبَتْ إلى الأنامِ غُرّتُهْ

كأنّما منَ القُلوبِ نَقْرَتُهْ بهِ يصولُ مَنْ حوَتْهُ صُرّتُهْ[2]

ويستمرّ الحريري في هذه الأبيات مصرّعا إلى آخر بيت حيث ساوى بين الضّرب والعروض في الوزن والقافية وهو ما يدلّ على قُدرته وبراعته وغزارة مادّته، وتمكّنه من المعجم اللّغوي.

هذا في مدحهللدّينار أما في ذمّهله فيقول:

تبّاً لهُ من خادِعٍ مُماذِقِ أصْفَرَ ذي وجْهَيْنِ كالمُنافِقِ

يَبدو بوَصْفَينِ لعَينِ الرّامِقِ زينَةِ معْشوقٍ ولوْنِ عاشِقِ[1]

---

[1] **المقامة الحلوانية، ص31.**

[2] **المقامة الدّينارية، ص34.**

وقد وظّف التّصريع في كلّ الأبيات المدحية والذّمية، فكان استخدامه لهذه التّقنيّة الإيقاعية دافعا حيويا في التّلوين الصّوتي الموسيقي الذي يحفّز القارئ على تتبّع مفرداتها ونغامتها، الّتي تنمّ عن الاتّزان والرّصانة في التّعبير.

وفي مقامة أخرى ينشد الحريري بلسان السّروجي عابر السّبيل ليلا أمام باب بيت الحارث بن همّام فيقول:

يا أهلَ ذا المَغْنى وُقيتُمْ شَرّا ولا لَقيتُمْ ما بَقيتُمْ ضُرّا

قدْ دفَعُ الليلُ الذي اكْفَهَرّا الى ذَراكُمُ شَعِثاً مُغْبَرّا

أخا سِفارٍ طالَ واسْبَطَرّا حتى انْثَنى مُحْقَوْقِفاً مُصْفَرّا[2]

ويستمرّ على هذه الحال إلى نهاية القصيدة النّدائية التّوسّلية لفتح الباب واستقباله، وقد تلاءم هذا الإيقاع التّصريعي مع مقام الكلام، حيث يعبّر انسجام العروض والضّرب مع الضّيق والتّعب اللّذين ألَمّا بالسّروجي، ولاسيما مع استخدامه لحرف "الرّاء" الذي يبعث على الحزن والأنين لاستعطاف السّامعين.

سعى الحريري إلى ممارسةمظاهر التّصريع في كلّ قصائده وضمن كلّ القصيدة الواحدة أيضا، ولعلّ ذلك إدراكا منه لدور الإيقاع المتولّد منه في تصعيد شاعرية النّصّ، حيث التّآلف بين القوانين والوظائف « فالقوانين هي ضرورة إتبّاع العروض للضّرب في الزّيادة والنّقصان، واتّصاله بالاستهلال، وتكرير استعماله في الخروج من قصّة إلى قصّة ومن وصف إلى وصف، أمّا وظائفه فهي تعيين جنس النّصّ، بالخروج من النّثر إلى الشّعر وتعيين غرضه بِحَصْرِهِ في مهمّات القصائد وإقامة اتّصال مع القارئ ».[3]

ومن أمثلة تعدّد التّصريع لدى الحريري قوله أيضا:

يا قومِ لا يُنبِئكُمُ عن فَقري أصْدَقُ من عُرْيي أوانَ القُرِّ

---

[1] **المقامة نفسها، ص36.**

2 المقامة الكوفية، ص48.

[3] **الشّعر العربي الحديث بنياته وإبدالاته، محمّد بنيس، الجزء01،دار توبقال، الدّار البيضاء، ط1(1989م)، ص132.**

فاعتَبِروا بِما بَدا منْ ضُرّي باطِنَ حالي وخَفِيَّ أمْري
وحاذِروا انقِلابَ سِلْمِ الدهْرِ فإنني كُنتُ نَبيهَ القدْرِ
آوي الى وَفْرٍ وحدٍّ يَفْري تُفيدُ صُفري وتُبيدُ سُمْري[1]

يُظهر التّصريع في هذه الأبياتالبُعد الدّلالي والنّفسي لألفاظ العروض والضّرب (فقري، القرّ، ضرّي، أمري، الدّهر، القدر)، واختياره لهذه الألفاظ هو انعكاس وَاعٍ لنفسية مؤلّف المقامات ومدى قدرته على انتقاء الكلمات وحساسيته في التّعامل معها بما يتناسب مع إبداعه مع الجانب الإيقاعي للأبيات الشّعريّة، وتكرارحرف الرّاء بشكل لافت للانتباه في الألفاظ المصرّعة يوحي بحركية هذا الحرف في وصف حالة السّروجي للتّعبير به إيماء وتمثيلا عن معاني الحاجة والفقر والضّياع.

وبهذا تكون تقنية التّصريع قد شكّلت كما يتبيّن من النّماذج أعلاه تقنية فنّية جوهرية رَكنت إليها أغلب النّصوص الشّعرية في مقامات الحريري، وعوّلت عليها كثيرا في إبراز جماليات هذا الفنّ الإيقاعيّة وتسهيل القدرة على توصيل الدّلالات الإيحائية المتوخّاة منها من خلال تكرار الصّوت نفسه سواء في مستهلّ القصيدة أو في كلّ أبياتها.

4- التّكرار:

التّكرار ظاهرة موجودة في الأدب الإنساني في شعره ونثره وينشأ عن « ثبات لحظة شعورية في الزّمن، قبل أن تستأنف الذّات المبدعة تموّجاتها في الخطّ الأفقي للزّمن المتنامي، وتنشأ هذه الظّاهرة عن عوامل متداخلة بيّنة التّعقيد، حيث يمكن إرجاعها إلى:

أوّلا: إلى الرّغبة في تحقيق "شبع" شعوري في لحظة زمنية ثابتة.

ثانيا: إلى الرّغبة في محاولة تحقيق قدر من التّناغم والتّآلف الموسيقي اللّذين يثريان الجوانب الإيقاعية والدّلالية للنّصّ ».[1]

[1] المقامة الكرجية، ص240.

ويُعرّف التّكرار على أنّه :« إلحاح على جهة هامّة من العبارة يُعنى بها الشّاعر أكثر من عنايته بسواها، وهو بذلك ذو دلالة نفسية قيّمة، تفيد النّاقد الأدبي الذي يدرس النّصّ ويُحلّل نفسية كاتبه »[2].

ويذهب محمّد مفتاح إلى أنّ: « تكرار الأصوات والكلمات والتّراكيب ليس ضروريا لتؤدّي الجمل وظيفتها المعنويّة والتّداوليّة ولكنّه شرط كمال أو محسّن أو لعب لغوي ».[3]

ويحيل هذا إلى أنّ التّكرار من أبرز عناصر البنية الإيقاعية وأحد أهمّ مظاهر تشكّلها وهو بالإضافة إلى ذلك يُؤدّي دورا هامّا في الكثافة الصّوتية والدّلالية والبنائية لما تتّسم به من شدّة الوضوح السّمعي وما لهذا السّمة من علاقة ببلاغة الإقناع،لذلك نرى أنّ محمّد مفتاح نفسه يستدرك مقولته السّابقة الذّكر عن التّكرار وأهمّيته قائلا:« ومع ذلك فإنّ التّكرار يقوم بدور كبير في الخطاب الشّعري أو ما يُشبهه من أنواع الخطاب الأخرى الإقناعية ».[4]

وقد تفطّن النّقّاد قديما وحديثا لمكانته الإيقاعية وحدّدوه في أبسط مستوياته فقالوا هو أن « يأتي المتكلّم بلفظ ثمّ يعيده بعينه، سواء أكان اللّفظ متّفق المعنى أو مختلفا ».

وللتّكرار عند الحريري دورا كبيرا في عكس تجربته الانفعالية، وهو أيضا من مظاهر الإيقاع في، حيث يَطال الأجزاء الصّغرى (الحروف) والأجزاء الكبرى (الكلمات، التّركيب).

ففي المقامة التّبريزية مثلا يُكرّر اسم الإشارة "هذا" سبع مرّات في كلام القاضي الذي انتابه شعور بالإهانة، فانفعل واضطربت نفسيته وانهارت أعصابه بعد أن رأى قوّة قلب السّروجي وزوجه وانصلات لسانهما، فعلم أنّه قد وقع في مكرهما فانتحب، حتّى كاد يفضحه النّحيب وقال:«**إنّ هذا لَشَيْءٌ عجيبٌ. أأُرْشَقُ في موقِفٍ بسَهْمَيْنِ. أأُلزَمُ في قَضيّةٍ بمَغْرَمَينِ. أأُطيقُ أنْ أُرضيَ الخصْمَينِ. ومنْ أينَ ومِنْ أينَ؟ ثمّ عطَفَ الى حاجِبِه. المُنفِذِ لمآرِبِهِ. وقال: ما هذا يومُ حُكْمٍ وقَضاءٍ. وفصْلٍ وإمْضاءٍ! هذا يومُ الاعتِمامِ. هذا يومُ الاغْتِرامِ. هذا يومُ البُحْرانِ. هذا يومُ**

---

[1] البنيات الدّالة في شعر أمل دنقل، عبد السّلام المساري، ص75.

[2] ظواهر أسلوبية في شعر بدوي الجبل، عصّام شرتح، ص07.

[3] الخطاب الشّعري (إستراتيجية التّناص) محمد مفتاح، المركز الثّقافي العربي، ط3(1992م)، ص33.

[4] نفسه، ص39.

الخُسْرانِ! هذا يومٌ عصيبٌ. هذا يومٌ نُصابُ فيهِ ولا نُصيبُ! فأرِحْني منْ هذَينِ المِهذارَيْنِ. واقطَعْ لسانَهُما بدينارَينِ ».[1]

فتكراره لاسم الإشارة "هذا" وكلمة "يوم" تدلّ على شدّة انفعاله وغضبه، حتّى أنّه يُهيّئ للقارئ أنّ الحريري قد صوّر القاضي وكأنّه ماثل أمامنا يتكلّم وهو منفعل ولا يعرف ما الذي يتفوّه به وهو ما يحدث لأيّ إنسان عندما يستشيط غضبا.

إن التكرار المبالغ فيه لصيغة الاشارة "هذا" في هذا النص قد خلق نسقا إيقاعيا صاخبا يستجيب وسياق الانفعال عل المستوى النفسي،حيث يظهر الحريري القاضي في موقف من يتمثّل الإحساس بالخداع معايشة و تجربة ، وكلّ ذلك قد يكون تسرب إلى لاوعي القاضي ففرض عليه الجهر بالكلام وتكرار الأصوات ليحطم الحريري بذلك القيود القائمة ،ويقرّب المسافة بين المتكلّم والمخاطَب.

وقد ولّد هذا التّكرار انسجاماً دلاليا وإيقاعيا، وحمل في طيّاته أبعادا إيحائية، تنسجم والموقف الذي صوّر الحريري القاضي من خلاله « فالموقف هو الذي يفرض على المرء أن يختار الأسلوب والأسلوب بحدّ ذاته قادر على أن يبلور الموقف »[2].

ومن الأمثلة التّكرارية الّتي أبرزت الموقف والإيقاع في المقامات قول الحريري أيضا:

وطالَما أُصْليَ الياقوتُ جمرَ غضًى ثمّ انطَفى الجمرُ والياقوتُ ياقوتُ[3]

فلتِكرار لفظة "الياقوت" وظيفة دلالية إلى جانب وظيفتها الإيقاعية، فهي« تُؤسّس لدوام حالة في الزّمن مع التّأكيد على نوعية هذه الحالة »[4]، وقد أضفى تكرارها جديدا إلى المعنى وقدّم إضافة فنّيّة للسّياق من حيث الإلحاح على ثبات ودوام حال "جوهرة الياقوت" وبقاء أصلها ومعدنها

---

[1] المقامة التّبريزية، ص29.

[2] البنيات الدّالّة في شعر أمل دنقل، عبد السّلام المساري، ص78.

[3] المقامة الحجرية، ص514.

[4] البنيات الدّالّة في شعر أمل دنقل، عبد السّلام المساري، ص78

رغم تعرّضها للنّار، وفي هذا إشارة إلى موقف الفخر والعزّة الذي أظهر به الفتى نفسه أمام السّروجي رغم حاجته وفاقته، وفي قول آخر:

يا مَنْ تلَهّبَ غيظُهُ إذْ لـمْ أبُـحْ باسْمي لهُ ما هَكذا مَنْ يُنصِفُ

إنْ كان لا يُرضيكَ إلا كشْفُهُ فأصِخْ لهُ أنا يُوسُفٌ أنا يوسُفُ

ولقد كشَفْتُ لكَ الغِطاء فإن تكنْ فطِناً عرَفتَ وما إخالُكتَعرِفُ[1]

وقد أراد من خلال هذا التّكرار الإيقاعي للاسم العلم "يوسف" صورة دلالية حيث ربط الحريري صورة الفتى وهو يُباع في السّوق بصورة سيّدنا يوسف- عليه السّلام- عندما باعه إخوته إلى السيّارة بثمن بخس وهو حرّ، وهذا التّكرار التّناصي قد ولّد بُعدا إيحائيا في تصوير موقف تاريخي أريد منه التّنبيه والتّوضيح من قبل الفتى للحارث بن همّام بأنّه حرّ لا يُباع ولا يُشترى وأنّ الأمر خدعة من فعل السّروجي.

ويبدو أنّ شكل الخطاب الإيقاعي كان حاسما في حجب إحالات الرّبط بين القصّة القرآنيّة والحكاية المقاميّة؛ حيث أدّى التّكرار فيها وظيفة إيقاعية محضة ما نتج عنه غموض بالنّسبة للحارث بن همّام.

ومن أسلوب التّكرار اللّفظي، تكرير الفعل في مثل قوله: «**أنَسيتَ أنّكَ احتلْتَ وختَلْتَ. وفعَلْتَ فَعْلَتَكَ الّتي فعَلْتَ؟**»[2]، فما هذا التّكرار المتتابع لصيغة الفعل "فعلت" إلاّ تجسيد لحالة انفعال غضب وتهويل من قبح خديعة أبي زيد السّروجي لرفيقه الحارث بن همّام.

إنّ هذا التّكرار لم يُشكّل هندسة إيقاعية فحسب، وإنّما نقل أيضا تجربة شعورية بجعل الكلمة المكرّرة والمتتابعة مفتاحا للولوج إلى تفسير الموقف دلاليا برسم إحساس مكثّف من اللّوم والتّعجّب، والغضب والتّهويل من فعل السّروجي اتّجاه رفيقه.

وفي مقامة أخرى عكس التّكرار تصوير الحريري لهفة الحارث بن همّام لعودة أبي زيد السّروجي، فاستخدم الألفاظ المتتابعة في قوله: « قال لي: **إنّ بدَني قدِ اتّسَخَ. ودرَني قد رسَخَ. أفتأذَنُ لي في**

[1] **المقامة الزّبيدية، ص363.**
[2] **المقامة الزّبيدية، ص370.**

قصْدِ قريَةٍ لأستَحمّ. وأقضيَ هذا المُهِمَّ؟ فقلتُ: إذا شِئْتَ فالسّرعَةَ السّرْعَهْ. والرّجعَةَ الرّجْعَهْ!».[1] لكنّ أبا زيد يُسرع في الرّحيل فيَحُثُّ ابنه على ذلك بقوله:«**بِدَار بِدَار**»[2]. إنّه الفرار والتّعجيل في الرّحيل دون عودة للخلاص من شرّ يحذر منه.

ويظهر هذا النّوع من الإيقاع التّكراري المتتابع في مقامة أخرى للدّلالة على التّشويق لمجالسة أبي زيد في قول الجماعةالّتي استقبلها الغلام الذي يعُد الطّعام «**وقُلْنا للغُلامِ: هيّا هَيّا. وهلُمّ ما تَهيّا!**»[3].

وقد وظّف الحريري التّكرار أسلوبا جديدا للتّحذير، حيث مَثل هذا في تحذير وتهديد الرّجل الذي استفتى أبا زيد في قضيّة، فنبّهه ألاّ يسوق إليه الكذب لأجل الوصول إلى الطّعام فقال له:

«**فلا يحمِلنّكَ الجوعُ الذي هوَ شِعارُ الأنبياء. وحِليَةُ الأولِياء. على أنْ تلْحَقَ بمَنْ مانَ. وتتخلّقَ بالخُلُقِ الذي يُجانِبُ الإيمانَ. فقدْ تجوعُ الحُرّةُ ولا تأكُلُ بثَدْيَيها. وتأبى الدنيّةَ ولوِ اضطُرّتْ إلَيْها. ثمّ إنّي لستُ لك بزَبونٍ. ولا أُغضي على صَفقَةِ مغْبونٍ. وها أنا قد أنذَرْتُكَ قبلَ أنْ ينهَتِكَ السِّتْرُ. وينعَقِدَ فيما بينَنا الوِتْرُ. فلا تُلْغِ تدبُّرَ الإنْذارِ. وحَذارِ منَ المُكاذبَةِ حَذارِ**».[4]

فتكرار هذه اللّفظة يدلّ على نباهة الرّجل وصرامته وحزمه اتّجاه أبي زيد، ولعلّ هذه الصّيغة التّكرارية تنمّ أيضا على إحساس الرّجل بخداع ضيفه قبل أن يفعل ذلك فآثر التّحذير والتّشديد في تنبيهه.

ومن أسلوب التّكرار اللّفظي في مقامات الحريري تلك الألفاظ الدّالّة على التّتابع والتّرتيب كما في قوله: «**فرَصَدْتُها وهيَ تستَقْري الصّفوفَ صَفّاً صَفاً. وتستَوكِفُ الأكُفَّ كفّاً كفاً**».[5]

وقوله أيضا بلسان الزّوجة الّتي شكت للقاضي كذب زوجها المخادع:«**فأقسَمَ بينَ رهْطِهِ. أنّهُ وَفْقُ شرْطِهِ. وادّعى أنهُ طالَما نظَمَ دُرّةً الى دُرّةٍ. فباعَهُما ببَدْرَةٍ**»[1].

---

[1] المقامة الدّمياطية، ص45.

[2] المقامة نفسها، ص45.

[3] المقامة الكوفية، ص49.

[4] المقامة الفرضية، ص152.

[5] القامة البرقعيدية، ص71.

وكذا قوله بلسان الحارث بن همّام «**وسِرْتُ تلفِظُني أرضٌ إلى أرضٍ. ويجذِبُني رفْعٌ منْ خفْضٍ. حتى بلغْتُها نِقْضاً على نِقضٍ**».[2]

إنّ هذا التّكرار يكشف عن « فاعلية قادرة على منح النّصّ بنية متّسقة؛ إذ كلّ تكرار من هذا النّوع قادر على تجسيد الإحساس بالتّسلسل والتّتابع، وهذا التّتابع الشّكلي يعين في إثارة التّوقع لدى السّامع،وهذا التّوقّع من شأنه أن يجعل السّامع أكثر تحفزّا لسماع النّصّ والانتباه إليه».[3]

يعزّز هذا التّكرار التّتابعي كثافة ملحوظة عبر تكرار لفظة واحدة في حيّز مُعيّن من النّصّ، وهو ما يكسب ذلك الحيّز دفقا غنائيا وكثافة إيقاعية تتولّد عنها كثافة دلالية.

فالتّكرار المستثمر « يتوقّف نجاحه على مدى الوعي الذي يتحكّم في استخدامه واستثماره بنصيب وافر من التّشكيل، فهو يمكن أن يحيي الكلمة وأن يميتها في الوقت عينه، لأنّ التّكرار يُمثّل في حقيقته نقطة توقّف تهدّد طغيان الإيقاع؛ إذ تنتفخ الكلمة وتسمّر الانتباه ممّا يبعث على الخشية من التّكرار الآلي الذي يعطّل الوعي، إذ يُعطي الكلمة وزنا في البداية ويجعل الوعي يتوقّف عندها، ثمّ ما يلبث أن يُفقدها وزنها كأنّها لم تكن لتعود هيمنة الإيقاع وجمود الحركة على الفضاء الموسيقي ».[4]

فالتّكرار في النّماذج السّابقة يتوخّى علاوة على بُعده الإيقاعي التّأكيد على حقيقة مُعيّنة، إذ في الأنموذج الأوّل يَسْعى الحريري إلى إثبات جدارة العجوز وتركيزها في تتبّع الصّفوف الواحد تلو الآخر دون تجاوز وفي طلب العطاء من الأكفّ أيضا.

أمّا الأنموذج الثّاني فبإلحاحه على تكرار دُرّة واتّباعها بدرّة تأكيد على التّنسيق والتّنظيم الذي ادعاه أبو زيد أمام والد الزّوجة لاغرائه وكسب موافقته.

وفي الأنموذج الثّالث كان تكراره للفظة "الأرض" إيحاء ببعد المسافة وطول السّفر.

ومن دلالات التّكرار أيضا في المقامات الحريرية:

---

[1] **المقامة الاسكندرية ص89.**

[2] **المقامة النّصيبية، ص190.**

[3] **التّكرار في الشّعر الجاهلي، موسى ربايعة، منشورات جامعة اليرموك، (1988م)، ص15.**

[4] **السّياق والأنساق في الثّقافة الموريتانية، محمّد ولد عبدي، ص261.**

1- توضيح معنى الكلمة وتقريبها كقوله بلسان الحارث:«**فإذا ألمَعيّتي ألمَعيّةُ ابنِ عبّاسٍ. وفِراسَتي فِراسَةُ إياسٍ. فعرّفتُهُ حينَئِذٍ شخْصي**».[1] وذلك للدّلالة على فطنته وذكائه.

النّيابة عن كلام محذوف: لاستقباح ذكره ومثاله: «**ثمّ عُدْتُ إلى أصحابي عوْدَ الرّائِدِ الذي لا يكذِبُ أهلَهُ. ولا يُبَرقِشُ قولَهُ. فأخبَرْتُهُمْ بالذي رأيتُ. وما وريْتُ ولا رأيتُ. فقَهْقهوا منْ كَيْتَ وكَيْتَ. ولعَنوا ذلِكَ المَيْتَ.**».[2]

2- تكرار يدلّ على بيان هيئة شخص مُعيّن ومثاله: «**وكان حِذَتَهُمْ شخْصٌ مِيسَمُهُ ميسَمُ الشبّانِ. ولَبوسُهُ لَبوسُ الرّهبانِ**»[3] والألفاظ المكرّرة في هذا النّصّ جاءت مُضافة؛ إذ تتضمّن صورة هذه الكلمة مكرّرة بلفظها مع تقارب معناها.

3- التّكرار لغاية تعليمية:حيث كرّرت كلمة "أبي" و"أمّ" في الكنى اللّفظية في قوله: «**فاسْتَدْعِ أبا جامِعٍ. فإنّهُ بُشرى كُلّ جائِعٍ. وأردِفْهُ بأبي نُعَيمٍ. الصّابِرِ على كلّ ضيْمٍ. ثمّ عزّزْ بأبي حَبيبٍ. المُحبَّبِ الى كلّ لَبيبٍ. المقَلَّبِ بينَ إحْراقٍ وتعْذيبٍ. وأهِّبْ بأبي ثَقيفٍ. فحبّذا هوَ منْ أليفٍ. وهلْمُمْ بأبي عوْنٍ. فما مثلُهُ منْ عوْنٍ. ولوِ استحْضَرْتَ أبا جميلٍ. لجَمّلَ أيّ تجْميلٍ. وحَيَّ هلَ بأمّ القِرَى. المذَكِّرةِ بكِسْرى. ولا تتناسَ أمّ جابِرٍ. فكمْ لها منْ ذاكِرٍ. ونادِ أمّ الفرَجِ**».[4]

ومن صور الإيقاع أيضا في نصوص المقامات تكرار أداة من الأدوات منها:

1- تكرار أداة الاستفهام في الهمزة في قول الحريري بلسان القاضي: «**إنّ هذا لَشَيْءٌ عجيبٌ. أأُرْشَقُ في موقِفٍ بسَهْمَيْنِ. أأُلزَمُ في قَضيّةٍ بمَغْرَمَينِ. أأُطيقُ أنْ أُرضيَ الخصْمَينِ. ومنْ أينَ ومِنْ أينَ؟**».[5] ودلالة هذا التّكرار هي الانفعال والغضب الشّديد.

---

[1] المقامة البرقعيدية، ص74.

[2] المقامة الفارقية، ص204.

[3] المقامة الدّمشقية، ص117.

[4] المقامة النّصيبية، ص196.

[5] المقامة التّبريزية، ص429.

2- تكرار لا النّافية في كلام الزّوجة الغاضبة على زوجها لتأكيد رفضها البقاء في ذمّته فتقول: «**أتظُنّني أرْضاكَ إماماً لمِحْرابي،وحُساماً لقِرابي ؟لا واللهِ ولا بَوّاباً لِبابي، ولا عَصاً لجِرابي**».[1]

3- تكرار أداة النّداء: "يا" في معرض تبادل الشّتائم بين أبي زيد وزوجته في قوله:«**ويْلَكِ يا دَفارِ يا فَجارِ. يا غُصّةَ البعْلِ والجارِ!...**»[2] وتكرارها فيه تنبيه الخصم لإثارة غضبه وانفعاله.

4- تكرار أداة الاستفهام "كم" في قوله:

أستغْفِرُ اللهَ منْ ذُنوبٍ أفرَطْتُ فيهِنّ واعْتَدَيْتُ
كمْ خُضْتُ بحْرَ الضّلالِ جهْلاً ورُحتُ في الغَيّ واغْتَدَيْتُ
وكمْ أطَعْتُ الهَوى اغْتِراراً واختَلْتُ واغْتَلْتُ وافْتَرَيْتُ
وكمْ خلَعْتُ العِذارَ رَكْضاً الى المَعاصي وما ونَيْتُ
وكمْ تَناهَيْتُ في التّخطّي الى الخَطايا وما انتهيْتُ[3]

فتكراره لأداة الاستفهام "كم" في هذه الأبيات من المقامة الأخيرة من مقامات الحريري، قد ساعد على تنمية دلالة فداحة الأفعال الّتي كان يقوم بها أبو زيد السّروجي ممثّلا في الضّمير "أنا" (خضت، أضعت، خلعت، تناهيت)، وهو ما يُوحي بالنّدم على ما فات.

التّكرار الحرفي:

يتمّ حدوث التّكرار الحرفي على مستوى: « مسافات زمنيّة قريبة ومتباعدة، فالقريبة تتحدّد في تكرار حروف متماثلة في سطر شعري واحد، ممّا ينتج عنه تكثيف صوتي يغني إيقاع "السّطر" وقد يحيل إلى معنى مُعيّن، أمّا البعيدة فهي تكرار حروف على مستوى مقطع أو على مستوى النّصّ ككل».[4]

---

[1] **المقامة نفسها، ص425.**
[2] **المقامة التّبريزية، ص422.**
[3] **المقامة البصرية، ص 555.**
[4] **البنيات الدّالة في شعر أمل دنقل، عبد السّلام المساوي، ص75.**

وقد نشأ هذا الإيقاع النّاتج عن تكرار الصّوت وتكثيفه في النّصّ المقامي إلى تجانس موسيقي أكسب هذا الفنّ ميزة فريدة تصبح ذات فاعليّة إذا ما حاولنا ربطها بالمعنى.

وتتّكئ المقامة في إيقاعها على الصّوت،فتُصبح هي المنتجة والمتلقّية لتلك النّصوص جهارة وهمسا وشدّة ورخاوة، ويُساهم تنوّع موضوعات المقامة وأحداثها في تنويع وتكثيف تكرار الأصوات، الأمر الذي يُولّد تفرّعا للإيقاعات وإيحاءاتها ويمكن أن نستدلّ على ذلك بقول الحريري: «**وقد علِمْتِ أني حينَ بنَيتُ عليْكِ، ورنَوْتُ إليْكِ، ألفَيتُكِ أقْبَحَ من قِرْدَةٍ،وأيْبَسَ منْ قِدّةٍ ،وأخشَنَ من لِيفَةٍ، وأنْتَنَ منْ جيفَةٍ، وأثقَلَ منْ هَيضَةٍ، وأبرَزَ من قِشرَةٍ، وأبْرَدَ من قِرّةٍ، وأحمَقَ من رِجلَةٍ، وأوسَعَ منْ دِجلَةَ!**»[1].

فالواضح أنّ شيوع صوت "الهمزة" في هذا المقطع قد عكس شعورا بالغضب والانفعال وتبادل الشّتائم بين السّروجي وزوجه الّتي تردّ عليه مستخدمة الصّوت نفسه:«**يا ألأمَ منْ مادِرٍ، وأشْأمَ منْ قاشِرٍ، وأجْبَنَ منْ صافِرٍ ،وأطْيَشَ منْ طامِرٍ أتَرْميني بشَنارِكَ، وتَفْري عِرْضي بشِفارِكَ ؟ وأنتَ تعْلَمُ أنكَ أحقَرُ منْ قُلامَةٍ، وأعْيَبُ منْ بَغْلةِ أبي دُلامَةَ، وأفضَحُ منْ حَبْقَةٍفي حلْقَةٍ،وأحْيَرُ منْ بَقّةٍ في حُقّةٍ!**».[2]

ويبرز هذا الإيقاع لصوت الهمزة للدّلالة على الانفعال والغضب أيضا في موقف القاضي الذي ثارت أعصابه من السّروجي وزوجه في قوله: «**أأُرْشَقُ في موقِفٍ بسَهْمَيْنِ. أأُلزَمُ في قَضيّةٍ بمَغْرَمَينِ. أأُطيقُ أنْ أُرضيَ الخصْمَينِ...**»[3].

والملاحظ لهذه المقاطع يرى أنّ ورود الهمزة في بداية اللّفظ قد خلق للمستمع شعورا بقوّة هذا الحرف وشدّته وفعاليته في التّأثير ذلك أنّ « الحرف القوّي يأخذ صوته أقصى إيحاءاته في القوّة والشّدّة

[1] المقامة التّبريزية، ص423.

[2] المقامة النبريزية، ص424.

[3] المقامة التّبريزية، ص429.

والفعالية والغلظة عندما يقع في أوّل اللّفظة، إذ لابدّ للصّوت أن يشدّ على أيّ حرف يقع في أوّلها أكثر ممّا يشدّ عليه في وسطها ليشدّ عليه أوّل ما يكون الشّدّ في نهايتها».[1]

وخلق تكرار صوت "السّين" في بعض النّماذج المقامية إيقاعا يواكب معاني الموقف في النّصّ، حيث جعله الحريري وسيلة شعريّة للفت الانتباه في المساجد أو الأماكن العامّة ليصل السّروجي إلى غايته الاستجدائية، فمن مواطن تكثيف هذا الصّوت ما نجده في المقامة الحلوانية إذ يدخل أبو زيد إلى المسجد ويتسلّل بين النّاس بهدوء ويصف ذلك الحريري بقوله:

«**فسلّمَ على الجُلاّسِ. وجلَسَ في أُخرَياتِ الناسِ**»[2]. فتكرار صوت السّين في هذه العبارة خلق جوّا من الرّقّة واللّيونة والهدوء في وصف طريقة دخول السّروجي إلى دار الكتب.

ويُكثّف الحارث بن همّام من وصف البطل في موقف آخر مستخدما صوت السّين الذي أحدث تكراره نغمة موسيقية ساحرة في قوله: «... **وكان حِذَتَهُمْ شخْصٌ مِيسَمُهُ ميسَمُ الشبّانِ. ولَبوسُهُ لَبوسُ الرّهبانِ. وبيَدِه سُبْحَةُ النّسْوانِ. وفي عينِهِ ترجمَةُ النّشوانِ. وقد قيّدَ لحظَهُ بالجَمْعِ. وأرهَفَ أذُنَهُ لاستِراقِ السّمْعِ**».[3]

وفي موقف آخر يعبّر الحريري عن الحزن والهمّ الذي أصاب الجماعة لمرض أبي زيد فيُصوّر مصابهم موظّفا حرف السّين في القافية قائلا:

حَيارى يميدُ بهمْ شَجْوُهُمْ كأنّهمُ ارتَضعوا الخندَريسا
أسالوا الغُروبَ وعطّوا الجُيوبَ وصكّوا الخدودَ وشجّوا الرّؤوسا
يودونَ لوْ سالمَتْهُ المَنونُ وغالَتْ نفائِسَهُمْ والنّفوسا[4]

وقد خلق هذا الصّوت في الأخير إيقاعا حزينا يصف الموقف ويُدعّمه.

ويستخدم الحريري حرف"الجيم" مكرّرا في مواقف التّرهيب وإثارة الهيبة والخوف في نفوس المستمعين لمواعظ السّروجي قائلا:«...**ثمّ أطرَقَ لا يُديرُ لحْظاً، ولا يُحيرُ لفْظاً،حتى قُلْنا: قد**

---

[1] **خصائص الحروف ومعانيها، حسن عبّاس ، منشورات اتّحاد كتاب العرب، سوريا، (1998م)، ص45.**
[2] **المقامة الحلوانية: ص27.**
[3] **المقامة الدّمشقية، ص118.**
[4] المقامة النّصيبية، ص 192.

أبلَسَتْهُ خشيةٌ، أو أخرَسَتْهُ غشيَةٌ، ثمّ أقنعَ رأسَهُ، وصعّدَ أنفاسَهُ، وقال: أُقسِمُ بالسّماء ذاتِ الأبراجِ، والأرضِ ذاتِ الفِجاجِ، والماءِ الثَّجّاجِ، والسّراجِ الوهّاجِ، والبحْرِ العجّاجِ، والهواءِ والعَجاجِ»[1]، وحضور صوت الجيم في هذا النّصّ تلاءم مع القسم بمظاهر قوّة الله سبحانه وتعالى للتأثير في السّامعين.

ويُفيد تكرار صوت الجيم في موقع آخر من نصوص الحريري إيقاعا نغميا يوحي بمشاعر الحيرة والقلق في كلام الحارث حين استفاق من نومه فوجد أبا زيد قد سرق ناقته:«**فلمْ أُفِقْ إلاّ والليلُ قد تولّجَ، والنّجْمُ قد تبلّجَ، ولا السّروجيّ ولا المُسرَجَ، فبِتُّ بلَيلَةٍ نابِغيّةٍ، وأحْزانٍ يَعقوبيّةٍ، أُساوِرُ الوُجومَ، وأُساهِرُ النّجومَ، أفكّرُ تارَةً في رُجْلَتي، وأخْرى في رَجْعَتي... »**.[2]

أمّا حرف "الرّاء" فقد ورد التّكثيف به في موقف اضطراب وانفعال نفسي وجسدي حيث حاكى هذا الصّوت تردّد وتوتّر الحارث بن همّام حين أقدم السّروجي على سرقة أموال النّاس بعد تخديرهم في مأدبة خطبة؛ إذ يقول:« فقلت:ُ**قسِمُ بمَنْ أطْلَعَه زُهْراً، وهَدَى بها السّارينَ طُرّاً، لقدْ جِئْتَ شيئاً نُكْراً، وأبقَيْتَ لكَ في المُخزِياتِ ذِكْراً، ثمّ حِرْتُ فِكرةً في صَيّورِ أمِهِ، وخيفَةً منْ عدْوى عرّهِ، حتىّ طارَتْ نفسي شَعاعاً، وأُرعِدَتْ فَرائِصي ارْتِياعاً، فلمّا رأى استِطارَةَ فرَقي، واسْتِشاطَةَ قلَقي، قال: ما هَذا الفِكْرُ المُرْمِضُ، والرّوْعُ المومِضُ؟ فإنْ يكُنْ فِكرُك في أجْلي، منْ أجْلي، فأنا الآنَ أرتَعُ وأطْفِرُ...»**[3].

ويستثمر صوت "الرّاء" في خاصّية التّكرار للتّعبير عمّا يُماثله من صور مرئية تنطوي على التّحرك والإيماء، ويمكن أن نستدلّ على هذه الفكرة بقول الحريري واصفا أبا زيد عاري الجلدة، بادي الجردة يرتعد من شدّة البرد يقول:

يا قومِ لا يُنبِئكُمُ عن فَقري ... أصْدَقُ من عُرْيي أوانَ القُرِّ

فاعتَبِروا بِما بَدا منْ ضُرّي ... باطِنَ حالي وخَفِيَّ أمْري

---

[1] **المقامة الدّمشقية، ص 122.**

[2] **المقامة الوبرية، ص276.**

[3] **المقامة الواسطية، ص303.**

وحاذِروا انقِلابَ سِلْمِ الدهْرِ فإنني كُنتُ نَبيهَ القدْرِ

آوي إلى وَفْرٍ وحدٍّ يَفْري تُفيدُ صُفري وتُبيدُ سُمْري[1]

حيث تصوّر هذه الأبيات الحركية الإيقاعية والجسدية الّتي خلقها صوت الرّاء المكرّر للتّعبير عن حالة السّروجي، وكذا للتّأثير في النّاس لاستثارة شفقتهم ودفعهم إلى منحه المال، لذلك أَتْبَعَ هذه الأبيات بقوله: «**يا أرْبابَ الثّراء. الرّافِلينَ في الفِراء، مَنْ أوتيَ خيراً فليُنْفِقْ، ومنِ استَطاعَ أن يُرفِقْ فليُرْفِقْ، فإنّ الدُنْيا غَدورٌ، والدهرَ عَثورٌ**».[2]

ويتكثّف هذا الصّوت أيضا في صورة انفعالية أخرى رسمها الحريري لغضب السّروجي بقوله:«...**فتضَجّرَ وزمْجَرَ، وتنكّرَ وفكّرَ...**»[3] ومثال ذلك ما نجده في مقامة أخرى حيث يصف الحريري غضب الوالي من أبي زيد قائلا: «**وكلّما رأى منّي ازدِيادَ الاعْتِياصِ، وارتِيادَ المَناصِ، تجرّمَ وتضرّمَ، وحرّقَ عليّ الأُرَمَ**».[4]

فتكثيف صوت الرّاء يظهر بشكل جلّيّ في هذا المقطع ومع تشديده احتدّ تكراره، وهذا يلاءم هذا المشهد الذي صوّر فيه الحريري انفعالات وارتعاشات الغضب.

أمّا صوت "القاف" وهو ذلك « الصّوت الانفجاري المهموس ».[5] فقد تكثّف في سياقات مُعيّنة خالقا إيقاعا نغميا يوحي بالقسوة والشّدّة، ومن ذلك ما ورد في القسم الصّارم الذي قطعه الحارث بن همّام على نفسه:« فقلت:**والذي خلقَها طِباقاً، وطبّقها إشْراقاً، لا ذُقتُ لَماقاً، ولا لُسْتُ رُقاقاً، أو تُخبِرَني أين مدَبُّ صِباكَ، ومِنْ أينَ مهَبُّ صَباكَ...**».[6]

ويُكثّف الحريري إيقاعيا ودلاليا بصوت القاف في سياق شكوى السّروجي من سوء الحال وصعوبة الحياة وقسوتها، من ذلك قوله: «**اعْلَمْ أنّ الدهْرَ العَبوسَ، ألْقاني الى طوسَ، وأنا يومَئِذٍ**

---

[1] **المقامة الكرجية، ص250.**

[2] **المقامة نفسها، ص251.**

[3] **المقامة الدّمشقيّة، ص127.**

[4] **المقامة السّنجارية، ص183.**

[5] **ينظر: خصائص الحروف العربية ومعانيها، حسن عبّاس، ص144.**

[6] **المقامة الصّورية، ص315.**

فَقيرٌ وَقيرٌ، لا فَتيلَ لي ولا نَقيرٌ، فألجأني صفَرُ اليَدَينِ،إلى التطوُّقِ بالدَّينِ، فادّنْتُ لسوء الاتّفاقِ، ممّنْ هوَ عَسِرُ الأخْلاقِ، وتوهّمْتُ تسَنّيَ النَّفاقِ، فتوسّعْتُ في الإنْفاقِ...»[1].فالنّصّ يوحي بشدّة وقساوة العيش وجفائه.

ويُعبّر في موضوع صعوبة العشرة بين السّروجي وزوجه بتكثيف صوت القاف أيضا في مثل قوله: «...**فلَقيتُ منها عرَقَ القِرْبَةِ، تمْطُلُني بحقّي، وتكلّفُني فوْقَ طوْقي، فأنا منها نِضْوُ وَجَى، وحِلْفُ شجْوٍ وشجَى، وها نحْنُ قد تساعَيْنا إلى الحاكِمِ، ليَضْرِبَ على يدِ الظّالِمِ، فإنِ انتظَمَ بيْنَنا الوِفاقُ، وإلاّ فالطّلاقُ والانطِلاقُ**».[2]

تجسّد إذن مقامات الحريري مظهرا كتابيا مارست فيه الكثافة الصّوتية حضورها ووعيها بقصدية ملحوظة، حيث لكلّ موقف صوت يُترجمه ولكلّ صوت دلالة توحي به، ولكلّ دلالة وعي إيقاعي يُجانسها وقد عبّر محمّد العمري عن موقفه من الكثافة الصّوتية وامتدادها قائلا:«الكثافة يمكن أن تتضاعف في المكان وتمتدّ في الزّمن إلى أقصى حدّ من التّعقيد والامتداد... وقد يتبادر إلى الذّهن أنّ الشّاعرية تنمو طرّدا مع تزايد الكثافة وليس الأمر كذلك، الشّاعرية نتاج تفاعل بين المؤالفة المنتجة والمخالفة المعارضة لها ».[3]

إنّ ارتكاز النّصّ المقامي على مبدأ التّكرار يُعزّز الكثافة الصّوتية، وبالتّالي ترفع من المستوى الإيقاعي للنّصّ، والنظر إلى هذا المستوى « من شأنه أن يوقفنا على خصوصية الجملة داخل المتن المقامي، الّتي تمارس وعيها الإيقاعي بنفس الدّرجة الّتي تخضع فيه لسياقها الدّلالي، هذا الحضور الإيقاعي المتميّز يخلق من الكلمة بُؤرة لالتقاء عدّة مكوّنات صوتية تمنحها كثافة في الأداء »[4].

فالتّكرار في مقامات الحريري يحمل دلالات متنوّعة وحضوره ليس عابرا بل مقصودا في كثير من الأحيان؛ إذ يُراد من ورائه تحقيق أهداف نصّيّة وإيقاعية في الوقت نفسه، وهو ما يُكسب

---

[1] **المقامة الرّقطاء، ص262.**

[2] **المقامة التّبريزية، ص421.**

[3] **تحليل الخطاب الشّعري، البنية الصّوتية في الشّعر(الكثافة، الفضاء، التّفاعل)، محمد العمري، الدار العالمية للكتاب، ط1(1990م)، ص123.**

[4] **شعرية النّصّ النّثري، إبلاغ محمد عبد الجليل، ص116.**

الأصوات ائتلافا وانسجاما، ويزيد المضمون وضوحا وجلاء، وبهذه الأهداف في النّصّ المقامي طاقة دلالية وجمالية تساهم في انزياحيته من الجانب الإيقاعي.

5- التّجنيس:

يُعتبر التّجنيس خاصّية فنّية مشتركة بين النّثر والشّعر وقد درسه ابن المعتزّ تعبيريّا، وربطه عبد القاهر الجرجاني وظيفيا بطاقته التّأثيرية على الجانب النّفسي للمتلقّي فهو يرى أنّ الدّارس لا يستحسن « تجانس اللّفظتين إلاّ إذا كان موقع معنييها في العقل موقعا حميدا، ولم يكن مرمى الجامع بينهما مرمى بعيدا...»[1].

أمّا أبو هلال العسكري فيقول أنّ التّجنيس هو أن «يورد المتكلّمكلمتين تجانس كلّ واحدة منهما صاحبتها في تأليف حُروفها »[2].

وعموما فقد توسّع العرب كثيرا في دراسة هذا النّوع إيقاعيا أو دلاليا، ونسعى نحن من خلال النّصّ المقامي إلى معالجة الوظيفتين معا ضمن الانزياح الصّوتي الإيقاعي، وقد نبّه الجرجاني إلى تفاعل الصّوت والدّلالة حين قارب التّجنيس فقال:« إنّ ما يُعطي التّجنيس من الفضيلة أمر لم يتمّ إلاّ بنصرة المعنى »[3]، ويقول أيضا:« وعلى الجملة فإنّك لا تجد تجنيسا مقبولا، ولا سجعا حسّيّا، حتّى يكون المعنى هو الذي طلبه واستدعاه وساق نحوه ».[4]

ونتطلّع في هذه الدّراسة للتّجنيس في المقامات الحريرية إلى التّشديد على البنيتين، فمعالجة الصّوت تحقّق مقاربة ناجحة إذا ما استثمرت في ضوء علاقة الصّوت بالدّلالة وذلك بالابتعاد إلى ما قيل وعرف عن النّصّ المقامي من تصنّع وتكلّف وتعقيد خاصّة في البنية الصّوتية الإيقاعية.

---

[1] أسرار البلاغة، عبد القاهر الجرجاني، ص15.

[2] الصّناعتين، أبو هلال العسكري، ص289.

[3] أسرار البلاغة، عبد القاهر الجرجاني، ص 16.

[4] نفسه، ص20.

وعليه يمكن النّظر إلى هذه الخاصّية الإيقاعية على أنّها « صياغة تعبيرية تكسب الدّلالة قيما جمالية بحركتها الثّلاثية (الانسجام، والتّناسب والتّآلف) في عناصر الدّوال الصّوتية في بنية الأنساق اللّغوية من خلال تحقيقها درجات واعية في السّلّم المعياري للصّوت والصّورة والصّيغة البنائية ».[1]

بنيت المقامات الحريرية على خاصّية التّجنيس بشكل كبير، وتكريسه خلق حركية إيقاعية لافتة للانتباه خاصّة تلك الّتي ترد في نهاية التّراكيب، وقد جاءت مثل هذه الصّور على الأغلب لإتمام المعنى وإكماله ومن ذلك قوله في المقامة الشّعرية: «**ما أحْدَثَ سوى أن بتَرَ شمْلَ شرْحِهِ، وأغارَ على ثُلُثَيْ سَرْحِهِ**».[2] فقد جانس الحريري بين (شرحه وسرحه) وهنا تبرز المماثلة الصّوتية بين اللّفظتين، والمقاربة الدّلالية بينهما حيث تستدعي كلمة الشّرح، السّرح فلا يتمّ فهم وشرح القصيدة الّتي نظمها أبو زيد إلاّ إذا كانت أجزاؤها تامّة مجتمعة.

وفي قول آخر: «**ولا أُصافي، مَنْ يأبى إنْصافي، ولا أُواخي، مَنْ يُلْغي الأواخي، ولا أُمالي مَنْ يُخيّبُ آمالي، ولا أُبالي بمَنْ صرَمَ حِبالي، ولا أُداري مَنْ جهِلَ مِقداري، ولا أُعطي زِمامي مَنْ يُخْفِرُ ذِمامي...**»[3]. فتتابع التّجنيسات جاء لإتمام معنى الكلام ما خلق تواترا صوتيا وإيقاعيا بين الألفاظ (أصافي وإنصافي) و(أبالي و حبالي) و(زمامي وذمامي).

وقد يُراد من التّجنيس التّحديد والتّخصيص وذلك بالفصل بين المتجانسين بالجارّ والمجرور أو بأداة حصر كما في قوله:«**ولا أغرِسُ الأيادي في أرضِ الأعادي**»[4] أو «**ولا أخُصّ بحِبائي إلاّ أحبّائي**»[5]، أو «**ولا أستَطِبّ لدائي غيرَ أوِدّائي**»[6].

وقد تدلّ المجانسة على الحال والنّوع كما في قوله: «**فوقَفَ وِقْفَة مُتهافِتٍ، وحيّا تحيّةَ خافِتٍ**»[7] فالمجانسة هنا تصف هيئة أبي زيد عند وقوفه وكلامه، وترتبط أيضا بالتّفصيل ومن ذلك

---

[1] الأسلوبية وثلاثية الدّوائر، عبد القادر عبد الجليل، ص572.

[2] المقامة الشّعرية، ص225.

[3] المقامة الدّمياطية، ص42.

[4] المقامة نفسها، ص42.

[5] المقامة نفسها، ص42.

[6] المقامة نفسها، ص42.

[7] المقامة البرقعيدية، ص69.

قوله:«**ففصَلْتُ عنْهُ بكَبِدٍ مرْضوضَةٍ، ودُموعٍ مفْضوضةٍ**»[1] وكذا في قوله: «**لا واللهِ بلْ نتَوازَنُ في المَقالِ وزْنَ المِثْقالِ، ونَتحاذَى في الفِعالِ حذْوَ النّعالِ حتىّ نأَنَ التّغابُنَ ونُكْفى التّضاغُنَ**»[2].

ويتجلّى الإيقاع دالاّ على التّقابل بين طرفي الجناس في النّصّ المقامي كما يظهر في قوله: «**ونائِلُ يدَيْهِ فاضَ. وشُحُّ قلبِهِ غاضَ**».[3]

حيث تدلّ المجانسة بين اللّفظين، (فاض وغاض) على العطاء وتدفّقه، وزوال الكراهية والحقد من قلب هذا الوالي، فقد قام التّضاد بين العطاء وهو من مقتضيات المادّة وبين الكراهية وهي من مقتضيات الشّعور.

وفي قوله أيضا: «**وغَلَ علَيْنا شيخٌ قد ذهَبَ حِبرُهُ وسِبْرُهُ، وبقِيَ خُبْرُهُ وسَبْرُهُ**»[4] فالتّجنيس تمّ بين (سِبْره وسَبْره) وتدلّ على التّضاد بين أمر مادّي هو الجمال وأمر معنوي روحي هو العلم، فيشير إلى أنّ الشّيخ قد فنيت هيئته وحسنه ولم يبق له سوى علمه وتجربته في الحياة.

ويعمد الحريري باستخدام المجانسة إلى الوصف التّفصيلي بالمقابلة بين المتضادّين كما في قوله: «**وكانتْ عندي جاريةٌ، لا يوجَدُ لها في الجَمالِ مُجاريَةٌ، إنْ سفرَتْ خجِلَ النّيِّرانِ، وصَلِيَتِ القُلوبُ بالنّيرانِ، وإنْ بسَمَتْ أزْرَتْ بالجُمانِ، وبيعَ المرْجانُ بالمجّانِ، وإنْ رنَتْ هيّجَتِ البلابِلَ، وحقّقَتْ سحْرَ بابِلَ، وإنْ نطقَتْ عقَلَتْ لُبّ العاقِلِ، واستنْزَلَتِ العُصْمَ من المعاقِلِ، وإنْ قرأتْ شفَتِ المفْؤودَ، وأحيَتِ الموؤودَ**»[5].

وبهذا يكون الحريري قد رسم صورة تفصيلية للجارية وجمالها السّاحر ونلحظ هذا الوصف أيضا في قوله: «**واقْتادَني إلى بيتٍ عِشارُهُ تخورُ، وأعْشارُهُ تفورُ، وولائِدُهُ تمورُ، وموائِدُهُ تدورُ**»[6]، فتتابع الجناس في هذا المقطع عكس رسما جليّا وحيّا لذلك البيت الذي يعجّ بالحركة ويفيض بالخير العميم.

---

[1] المقامة الكوفية، ص53.
[2] المقامة الدمياطية، ص 42.
[3] المقامة الرّقطاء، ص264.
[4] المقامة الملطية، ص380.
[5] المقامة السّنجارية، ص(179-180).
[6] المقامة الشّتوية، ص 471.

ويصف السّروجي ابنه العاقّ كما يدّعي أمام القاضي فيقول «**إنّ ابْني هذا كالقَلَمِ الرّديّ، والسيفِ الصّدِيّ، يجهَلُ أوْصافَ الإنصافِ، ويرْضَعُ أخلافَ الخِلافِ، إنْ أقدَمتُ أحجَمَ، وإذا أعرَبْتُ أعجَمَ**»[1].

خلق التّجنيس في هذه العبارات إيقاعا تفصيليا من خلال سرد صفات الفتى.

وقد يكون اللّفظ المجانس الأوّل منه في أوّل العجز كما في قوله:

فأصبحَ اليومَ كأنْ لمْ يكُنْ أعانَهُ الدّهرُ الذي عانَهُ[2]

أمّا في الشّعر فقد اعتمد الحريري في بعض الأبيات الّتي أوردها في مقاماته الجناس بمراعاة التّصدير؛ حيث يرد اللّفظ المجانس الثّاني منها مقطعا أي آخر لفظ في البيت وهذا يُوضّح أنّ الجناس مستقلّ بنسبة غير قليلة في التّركيب الموسيقي في شعر النّصّ المقامي.

ومن ذلك قوله:

أكْرِمْ بهِ أصفَرَ راقَتْ صُفرَتُهْ جوّابَ آفاقٍ ترامَتْ سَفرَتُهْ[3]

حيث نلاحظ أنّ اللّفظ المجانس الأوّل منه يختم الصّدر (صفرته، سفرته).

وقوله أيضا:

لا تبْكِ إلْفاً نأى ولا دارا ودُرْ مع الدّهرِ كيفَما دارا[4]

وحُرمَةِ الشّيخِ الذي سنّ القِرَى وأسّسَ المحْجوجَ في أُمّ القُرَى[5]

فالقرى دلالة على المنزلة المعنوية وهي الكرم وأم القرى دلالة على المنزلة المادّية وهي مكّة.

وقد يأتي اللّفظ المجانس من التّصدير في غير منزلة معيّنة كما في قوله:

قُلْ لوالٍ غادَرْتُه بعْدَ بيْني سادِماً نادِماً يعَضّ اليَدَيْنِ[6]

قوله أيضا:

---

[1] المقامة الصّعدية، ص392.

[2] المقامة التّفليسية، ص 355.

[3] المقامة الدّينارية، ص34.

[4] المقامة السّمرقندية، ص 291.

[5] المقامة الكوفية، ص52.

[6] المقامة الرّحبية، ص105.

لزِمتُ السِّفارَ وجُبتُ القِفارَ وعِفْتُ النِّفارَ لأجْني الفرَحْ[1]

في البيت الأوّل جرى الجناس ما بين اللّفظين (سادما، نادما) فالأولى تدلّ على الحزن والحيرة ،وتبعتها الثّانية لتدلّ على النّدم، فنراه قد وظّف الجناس بهذا التّتابع ليوحي بأنّ الوالي قد أورثه الحزن والحيرة، ثمّ أتبعهما ندم شديد دلّت عليه جملة (يعضّ اليدين)، وبهذا نلاحظ أنّ الجناس في هذا البيت قد كان له دور مزدوج؛ أي دور إيقاعي ودور دلالي.

أمّا البيت الثّاني الذي يليه فكان تتابع التّجنيس فيه لهدف تفصيلي وصفي من حيث الدّلالة وإيقاعي بالدّرجة الأولى.

وقد يأتي الجناس في شعر المقامات أيضا للدّلالة على التّقابل للمقارنة بين أمرين وتفضيل أحدهما على الآخر كما في قوله:

وقلتُ للائِمي أقصِرْ فإنّي سأخْتارُ المَقامَ على المُقامِ

وأُنفِقُ ما جمَعتُ بأرضِ جمْعٍ وأسْلو بالحَطيمِ عنِالحُطامِ[2]

فلفظ" المِقام" بدلالته على مقام سيّدنا إبراهيم – عليه السّلام- يدلّ على الجانب الرّوحي والإيماني، بينما يدلّ لفظ" المِقام "على الإقامة، وبالتّالي له صلة بالجانب الدّنيوي، والأمر نفسه بالنّسبة للفظة "الحطيم" الّتي تدلّ على الحجر الأسود للكعبة المشرّفة و"الحطام" الّتي تعني متاع الدّنيا الزّائل فبين المتجانسين (المِقام والمِقام) و(الحَطيم والحطام) تقابل من حيث دلالة فكلّ منهما يشير إلى نقيض ما يشير إليه الآخر.

وما يُمكن استنتاجه من هذه الشّواهد النّثرية والشّعرية للغة المقامات أنّ الحريري يمتلك قدرة فائقة على تصريف الألفاظ وتنسيقها، وأنّ قدرته تلك أظهرت اللّغة الّتي يتعامل بها على أنّها لغة إيقاعية بالدّرجة الأولى، فتكثيفه للسّجع والتّجنيس في الحقيقة حتّى وإن كان متكلّفا إلاّ أنّه جاء ليخدم نبرة الموقف، وهذا ما جعله يكسر رتابة الإيقاع المتكرّر من جهة ويربط بين الدّلالة والإيقاع من جهة ثانية.

[1] **المقامة الدّمشقية، ص124.**
[2] **المقامة الرّملية، ص319.**

«إنّ الأداء الإيقاعي يختلف حسب اختلاف الموقف، من سُخرية إلى جدّية، ومن وعظ إلى لهو، ومن مكر إلى كدية، فضلا عن الانتقال من النّثر إلى الشّعر، فحينما يُلقي البطل اللّوم على الدّهر ، ويُعبّر عن ذلك شعرا، فلا يُمكن لنا أن نتصوّر إلاّ تغييرا ملحوظا في الأداء، إنّ مراعاة نبرة الموقف جانب أساسي من استراتيجية الإيقاع في المقامات ».[1]

وعلى الرّغم من التّكلّف الذي تجنح إليه المقامات إلاّ أنّنا نلمس الابتكار في لغتها بما يمنحها تحوّلا وحيوية وحركية وإيقاعا، وهو ما جعلها تتميّز بالكثافة الإيحائية؛ إذ كلّ لفظة في نصّ الحريري توحي بالمعنى الدّقيق للموقف الذي خلقت له، ويتجلّى ذلك من خلال اتّساقها مع الانفعالات والأفكار والمواقف المختلفة الّتي احتواها النّصّ المقامي.

وعليه فالانزياح الإيقاعي في لغة الحريري المقامية لم يقف عند حدود الإيقاع فحسب، وإنّما تعدّاه إلى بؤرة المعنى وأفق الصّورة على اختلاف أنواعها.

[1] **شعرية النّصّ النّثري، إبلاغ محمّد عبد الجليل، ص122.**

الخاتمة

نحسب بعد هذا الحديث عن الأسلوب بصفة عامّة والتّشكيل الأسلوبي بما يتضمّن من من محاور تتحكم في صياغته، وما ينتج عن ذلك من انزياح لغوي أنّنا نستطيع الاطمئنان إلى وضوح الرّؤية، بالنّسبة للنّصوص التّراثية في تراثها الخصب بالأساليب الّتي تنزاح عن مألوف ما وُضعت له لأغراض فنّية، وجمالية وأخرى إيحائية توضّح صراع الإنسان العربي ضدّ معوّقات حياته تلك المعوّقات الّتي كانت وليدة البيئة الجغرافية والاجتماعية الّتي عاش في ظلّها.

ويمكن تلخيص النّتائج الّتي توصّلنا إليها في النّقاط الآتية:

1- هدفت الدّراسة إلى إعادة اكتشاف المعايير الأسلوبية والجمالية للتّراث النّقدي القديم باعتماد القراءة المقاربتية الّتي تعمل على بلورة نظرية أسلوبية عربية بالاعتماد على النّصوص الّتي اهتمّت بالأسلوب والنّظم وطريقة تأليف الكلام.

2- يقوم التشكيل الأسلوبي في النّصوص على التفاعل بين محاور الخطاب، بالاضافة إلى الإلتزام بالمقتضيات المناسبة للمقام بما يسمح بتحقيق الأهداف والمقاصد.

3- أبرزت الدّراسة أنّ النّقد البلاغي العربي القديم قد تناول بشكل مكثّف ظاهرة الانزياح انطلاقا من مصطلح العدول والاتّساع والشّجاعة العربية... وغيرها من المصطلحات، الّتي تعكس أسبقية العرب في كشف هذه الظّاهرة ودراستها من مختلف جوانبها.

4- إنّ أهمّية الأسلوب خلقت فضاءات طوّرت معها علما قائما بذاته سمّي بعلم الأسلوب أوما يُصطلح عليه بالأسلوبية، فارتبطت بذلك طريقة سبك الكلام ونظمه بعلم صار فيما بعد منهجا يكشف خبايا النّصوص وإيحاءاتها الجمالية والدّلالية.

5- جسّد النّصّ المقامي خطابا مؤسّسا على المتعة والتّذوّق والتّأويل، حيث يوضّح التّجربة الإنسانية في عهد فقد فيه الإنسان الكرامة والعدل والإنصاف، وقد حاول الحريري بناء قناة اتّصال بينه وبين القارئ ، فإذا كان النّصّ المقامي حقلا خصبا للثّقافة والمعرفة فإنّه قد أصبح من الضّروري أن يمتلك القارئ في المقابل إمكانات تعينه على فهم الملفوظ وإعادة بناءه من جديد، حيث تعدّدت المعارف وتجاوزت ذلك إلى الأمثال العربية والشّخصيات التّاريخية، وإدراكها يقتضي موسوعة قرائية كبيرة.

6- قدّم الانزياح اللّغوي معطا قرائيا تأويليا مُتعدّدا، حيث أعاننا على كشف الدّلالات العميقة في النّصّ المقامي للحريري ، بما يُوضّح ظاهرة التّنكر والتّحوّل والاغتراب والاحتيال والنّفاق والغشّ والخداع فاتّسم بخصائص المفاجأة والإغراب.

7- الانزياح اللّغوي في النّصّ النّثري المقامي هو انعكاس تحصيلي لقدرة التّحوّلات في اللّغة، وبه قد توسّعت التّنويعات الأسلوبية تبعا للتّغيّرات والتّقلّبات الّتي كان يظهر بها البطل في كلّ مقامة، فتتلاقى على سطح النّصّ تيّارات دون إقصاء؛ حيث منحت المقامة شرعية للآراء وتشكّلت بذلك بنية سسيونصّية، فتلاقت مختلف الفئات في النص المقامي بكل مستوياتها من القاضي والوالي والفقير والغنيّ والعالم والجاهل، والمرأة والفتى... ويمثّل التّنويع في الشّخصيات تنويعا في الأساليب، والتّعدّد الأسلوبي هو تعدّد للطّرائق والكيفيات والأصوات والانفعالات والتّعبيرات.

8- حاول البحث أن يبرز جمالية التّنويع الأسلوبي واللّغوي داخل الخطاب المقامي، وانسجام البناء المعماري والهندسي من حيث مكوّناته ومستوياته، وإبراز الجدلية الّتي يعيشها المجتمع في عصر الحريري، فانبنى المعمار على الجدل بين الأمكنة والأزمنة والحضور والغياب والغرابة والتّحوّل، وصراع الشّخصيات وتناقضها واضطرابها في شكل دائري متكرّر حول البعد الدّلالي.

9- تمكّنت الأصوات من الظّهور من خلال البنية الإيقاعية لتأكيد المصداقية والحوارية والمشاعر الانفعالية في إطار التّعدّد والتّنوّع.

10- اشتغل المتن على تفعيل الذّاكرة الجماعية والإنسانية بإعادة إحياء الموروث لقراءة معاصرة وإقامة حوار بينها وبين القديم ودفع القارئ نحو المشاركة الوجدانية وتحريك رصيده المعرفي لإنتاج المعنى، حيث نبضت لغة الحريري بثقافة عصره وعصر من سبقوه، ممّا يجعلها تغدوحية في نفس المتلقّي توحي له كلّما قرأها بالجديد الممتع وتشكّل مفاتيح إيحائية تكشف عن ثقافة واسعة في توظيف النّصوص التّاريخية والدّينية والشّعرية.

11- يعكس الانزياح اللّغوي التّوتّر والتّذبذب اللّذان كان يعيشهما البطل في صراعه ضدّ معوّقات حياته كلّها، لذلك نجد الحريري يوظّف الانزياحات الدّلالية مسندا أبشع الأوصاف بالدّهر والزّمان موضّحا تشاؤمه واضطرابه في الحياة الّتي طغت عليها سلطة القوي.

12- اتّسمت لغة المقامات الحريرية بطابع خاصّ حيث ركّزت على الإمكانات الإيقاعية المختلفة للنّثر لتقارب بينه وبين الشّعر، حيث زاوجت بين الفنّين في إطار واحد وقد تجلّت إحدى أهمّ نتائج ذلك التّزاوج الفهم المغلوط فيما بعد ،حيث انطلق أغلب الذين ألّفوا في هذا الفنّ من فكرة مؤدّاها أنّ المقامة هي تجسيد إيقاعي صرف وأنّ أهمّ خصائصها النّوعيّة تنحصر في السّجع والتّجنيس.

13- إن كثيرا من عناصر التشكيل الأسلوبي الّتي تضمنتها المقامات توحي بأهمية اللّغة ودورها الفعاّل في التعبير عن الموضوع ، رغم ما قيل عن قصور السّجع عن أداء وظيفة توصيل المعنى ،فوظيفة اللّغة لا تقف عند أداء المعنى فحسب بل تتجاوزها إلى أن تمتلك ملامحها وشخصيتها وهويتها وحركتها ورشاقتها ومرحها و فكاهتها وتوثبها في تاريخيتها ،حتّى إنّها تتوحد مع الفكرة وتشهد على حضورها الفاعل داخل المقامة وبذلك أصبحت اللّغة شخصية متوهّجة تقف جنبا إلى جنب بجوار البطل تحاوره ويحاورها.

14- إنّ القارئ قد لا يُلامس جمالية التّكثيف الإيقاعي إذا لم يتمكّن من استقراء خلفيات هذا التّوظيف، واكتشاف جوهر البناء الإيقاعي المكثّف، ولهذا تطلّبت القراءة الإلمام بمعاني الحروف ودلالات أصواتها، وطرق انسجامها بما يُوضّح بنية التّكثيف داخل النّصّ وإضافاته الجديدة.

15- يُحدث الأسلوب المتنوّع منهجيا ومعرفيّا في المقامة تأثيرا خاصّا من ناحية الإمتاع والإقناع بإثارة المتلقّي لخلق الاستجابة والمشاركة إبداعا وموقفا، فالمقامة ليست مجرّد ألفاظ فارغة من معانيها، ولا تلاعبا بكلمات ولا عرضا لصيغ بلاغية، وإنّما هي إحساس وجداني عميق، ورؤية قلبية صادقة لنواحي الحياة المختلفة، فذلك الخلق الفنّي هو الذي جمّل المقامات كان استجابة لمنبّهات نفسية تمخّضت عنها حاجات كثيرة، لعلّ أهمّها كان ذلك التّصوير الدّقيق للواقع الاجتماعي المتدهور لفئة معيّنة من المجتمع، وبذلك تصبح المقامات متنفّسا يُفرّج فيه أصحابها عن غرائز

ومكبوتات نفسية، وقد طغت هذه المقاصد والنّوايا الّتي كبتوها على سطح الخطاب في شكل إشارات لسانية انصهرت في اللّغة المقامية.

16- يعتبر أسلوب المقامات أحد أهمّ الأسباب المهمّة في ذيوع هذا الفنّ وانتشاره في بقاع الأرض، فقد بثّ صاحبها من خلال لغته –الّتي اعتبرت في وقتنا صعبة ومعقّدة- العديد من الحكم والنّصائح والعبر الّتي تهدي في دياجير الحياة ،و قد عصرنا بعضا من نصوص الحريري المقامية، فأعطت الكثير ممّا نفعنا ليس أقلّه المتعة الّتي حصلنا عليها ثم الاكتشاف لبعض الكنوز الّتي تشدّ الانتباه وتثير الانفعال والتّفاعل مع النّصّ فلا يجد القارئ نفسه إلاّ وهو يبحث عنها ضمن شروح المقامات أو في كتب تراثية ذات صلة بذلك.

17- ينبني الحديث عن الانزياح اللّغوي على رؤية تجعله عنصرا هامّا في النّصّ المقامي يُؤسّس لمبدأ تفاعلي تواصلي بين المبدع والمتلقّي، حيث الأوّل يُؤسّس الفرق ويبنيه والثّاني يفكّكه ويُعيد بناءه من جديد عبر التّأويل، وتبقى المقامات الحريرية صندوقا مفتوحا على كلّ القراءات الّلتي لا تنظر إليها نظرة نقص واستهجان.

وأخيرا وبعد، لا أزعم أنّي قد أحطت بالموضوع إحاطة شاملة دقيقة، فذلك ما لا يدّعيه عاقل، ولكنّي آمل أن يكون هذا العمل في ثوبه الحاضر صالحا لأن يقدّم بداية متواضعة لدراسة التّراث العربي القديم من جوانب مُتعدّدة.

أمّا أساتذتي فأقدّم لهم أوّلا كبير وعظيم امتناني وثانيا أكبر اعتذاري عن كلّ نقص أو خطأ أوخلل شاعرة بعجزي معترفة بضعفي وتقصيري.

والله من وراء القصد والمبتغى والحمد لله والصّلاة والسّلام على المصطفى سيّدنا محمّد وعلى آله وصحبه أجمعين.

قائمة

المصادر والمراجع

* القرآن الكريم (رواية ورش):

1. إبداع الدّلالة في الشّعر الجاهلي (مدخل لغوي أسلوبي)، محمد العيد، دار المعارف، القاهرة، (1988م).
2. اتّجاهات البحث الأسلوبي، عيّاد شكري، السّعودية، دار العلوم، ط1، (1985م).
3. أثر المقامة في نشأة القصّة المصرية الحديثة، محمد رشدي حسين، الهيئة المصرية العامّة للكتاب، القاهرة، (1974م).
4. الأدب العربي تعبيره عن الوحدة والتّنوّع، بحوث تمهيدية لمجموعة من الباحثين، إشراف عبد المنعم تليمة،مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت ط1(1987م).
5. الأدب المقارن، محمد غنيمي هلال، دار العودة، بيروت، ط (1983م).
6. أساس البلاغة ، الزّمخشري، بيروت، دار بيروت للطّباعة،(د،ط)،(د،ت).
7. أساسيات اللّغة، رومان جاكبسون وموريس هالة، ترجمة سعيد الغانمي، بيروت، المركز الثّقافي العربي، ط1(2008م).
8. الإستعارة في النّقد الأدبي الحديث (الأبعاد المعرفية والجمالية)، يوسف أبو العدّوسالأهلية للنّشر، عمان، 1997م.
9. الأسس النّفسية للإبداع الفنّي في الشّعر خاصّة.مصطفى سويف، القاهرة، دار المعارف ط3 (1970م).
10. -أسرار البلاغة في علم البيان، عبد القاهر الجرجاني، تحقيق محمد رشيد رضا، بيروت، دار إحياء العلوم، ط1(1992م).
11. الأسلوب والأسلوبية، عبد السّلام المسدّي، لبنان، دار الكتاب العربي، ط5 (2006م).
12. الأسلوب (دراسة تحليلية لأصول الأساليب الأدبية)، أحمد الشّايب، القاهرة، مكتبة النّهضة المصرية، القاهرة، ط6 (1966م).
13. الأسلوب (دراسة لغوية إحصائية)، سعد مصلوح، القاهرة، عالم الكتب (د،ط)،(د،ت).
14. الأسلوبية (الرواية والتّطبيق)، يوسف أبو العدّوس، الأردن، دار الميسرة، ط1(2007م).

15. الأسلوبية وتحليل الخطاب، نور الدّين السّدّ، الجزائر، دار هومة، (1997).
16. الأسلوبية الشّعرية، عشتار داود، الأردن، دار مجدلاوي للنّشر والتوزيع، ط1(2007م).
17. الأسلوبية اللّسانية، نيلس إريك أنكفيست، ترجمة أحمد مومن، منشورات جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر، (2001م).
18. الأسلوبية منهجا ونقدا، محمد عزام، منشورات وزارة الثّقافة، دمشق، ط1(1989م).
19. الأسلوبية والتّداولية (مداخل لتحليل الخطاب)، صابر محمّد الحبّاشة، الأردن، عالم الكتب الحديث، ط1(2011م).
20. الأسلوبية وتحليل الخطاب منذر عياشي، دمشق، دار المحبّة، (د،ط)، (2009م).
21. الأسلوبية وتحليل النّصّ، فنس ستيوارت، ترجمة المركز الثقافي للتعريب و التّرجمة، القاهرة، دار الكتاب الحديث،(د،ط)(2009م).
22. الأسلوبية وثلاثية الدّوائر البلاغية، عبد القادر عبد الجليل، عمان، دار صفاء للنّشر والتّوزيع، ط1 (2002م).
23. الأسلوبية، بير جيرو، ترجمة منذر عيّاشي، دمشق، مركز الإنماء الحضاري، (د،ط)،
24. الأسلوبية، مدخل نظري ودراسة تطبيقية، فتح الله أحمد سليمان، القاهرة، مكتبة الآداب، (د،ط)،(2004م).
25. الأصول، (دراسة ابستيمولوجية للفكر اللّغوي عند العرب، النحو، فقه اللّغة، البلاغة،) تمام حسان، عالم الكتب، القاهرة، ط(2000م).
26. أطياف الوجه الواحد–في النّظريّة والتّطبيق– نعيم اليافي، دمشق، منشورات اتّحاد كتّاب العرب ط(1997م).
27. الإعجاز القرآن، القاضي أبي بكر الباقلاني،تحقيق أحمد صقر، القاهرة، دار المعارف، (د،ط)،(د،ت).
28. الأغاني، أبي الفرج الأصفهاني، بيروت، دار الثّقافة، ، ط3 (1971م).

29. آفاق تطوير التّراث العربي للمسرح، فاروق أوهان، وزارة الإعلام والثّقافة، الإمارات العربية المتحدة، ط1(1999م).

30. الإلتفات في البلاغة القرآنية، حسن طبل، دار الفكر العربي، القاهرة، (1998م).

31. الألسنية العربية، ريمون طحان، بيروت، ط2 (1972م).

32. ألوان من التّذوّق الأدبي، مصطفى الصّاوي الجويني، منشأة المعارف، الإسكندرية، ط(1972م).

33. الانزياح الشّعري عند المتنبّي، أحمد مبارك الخطيب، دار الحوار، سوريا، ط1(2009).

34. الانزياح في الخطاب النّقدي و البلاغي عند العرب، رشيد الدّدة عبّاس، تدقيق ودراسة محمد فوزي حمزة،القاهرة، مكتبة الآداب ط1(2009م).

35. الانزياح من منظور الدّراسات الأسلوبية، أحمد محمّد ويس، بيروت، المؤسّسة الجامعيّة للدّراسات والنّشر والتّوزيع، ط1(2005).

36. الأنساق الذّهنية في الخطاب الشّعري (التّشعّب والانسجام)، جمال بن دحمان،الدّار البيضاء، منشورات top édition، ط1(2009م).

37. الإيضاح في علوم البلاغة، الخطيب القزويني، مكتبة ومطبعة محمد علي صبيح، القاهرة (1971م.)

38. إيقاع الشعر الحر بين النظرية والإبداع،عبد القادر داود البصري،أربد، الأردن، دار الكتاب الحديث،(د،ط)،(د،ت).

39. البدائع الفوائد، شمس الدّين بن قيم الجوزية، مراجعة محمد عبد القادر الفاضلي، وأحمد عوض أبو الشباب، بيروت، المكتبة العصرية، ط1(2001م).

40. بديع الزّمان الهمذاني رائد القصّة العربية والمقالة الصّحفية، مصطفى الشّعكة، مكتبة القاهرة الحديثة، مصر، (د،ط).

41. برهان في علوم القرآن، بدر الدّين الزّركشي، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر للطّباعة والنّشر، بيروت، ط3(1972م).

42. البلاغة العربية أصولها وامتداداتها، محمد العمري، الدّار البيضاء، (د،ط)، (2011م).

43. البلاغة والأسلوبية، محمد عبد المطّلب، القاهرة، الشّركة المصرية العالمية للنّشر، ط1(1994م).

44. البلاغة والأسلوبية ، هنري بليث، ترجمة محمّد العمري، الدّار البيضاء، إفريقيا الشّرق،(1999م).

45. بناء لغة الشّعر، جون كوهين، ترجمة أحمد درويش، الهيئة العامّة لقصور الثّقافة، القاهرة، (1990م).

46. البنى الأسلوبية (دراسة في أنشودة المطر للسّيّاب)، حسن ناظم، الدار البيضاء، المركز العربي الثّقافي، ط1(2002م).

47. البنيات الدّالة في شعر أمل دنقل، عبد السّلام المساري، منشورات اتّحاد كتّاب العرب، دمشق،(د،ط) (1994م).

48. بنية اللّغة الشّعرية، جان كوهن، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال، للنّشر، المغرب، ط1(1986م).

49. -بيان إعجاز القرآن، ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن ، للرماني و الخطابي وعبد القاهر الجرجاني، تحقيق محمد خلف الله ومحمد زغلول سلام، القاهرة ،دار المعارف ،ط3(د،ت).

50. البيان في روائع القرآن، دراسة لغوية أسلوبية للنّصّ القرآني،تمّام حسّان، القاهرة، عالم الكتب، ط2(2000م).

51. البيان والتبيين، الجاحظ، تحقيق عبد السّلام هارون.(د،ط)،(د،ت).

52. تأويل مشكل القرآن، ابن قتيبة، تحقيق السيد أحمد صقر، مكتبة دار التّراث، القاهرة، ط2(1973م).

53. تاريخ الأدب العربي، أحمد حسن الزّيات، دار الثّقافة، بيروت، ط28(د،ت) .

54. تاريخ الأدب العربي، جرجي زيدان، دار الهلال، القاهرة، ج2، ط(1957م).

55. تحليل الخطاب الشّعري، البنية الصّوتية في الشّعر(الكثافة، الفضاء، التّفاعل)، محمد العمري، الدار العالمية للكتاب، ط1(1990م).

56. التّركيب اللّغوي للأدب، عبد البديع لطفي،القاهرة، مكتبة النّهضة المصرية، ط1(1970م).

57. تطوّر الأساليب النّثرية في الأدب العربي، أنيس المقدسي، دار العلم للملايين، بيروت، ط6(1979م).

58. التفكير الأسلوبي، سامي محمد عبابنة، الأردن، عالم الكتب الحديث، ط1 (2007م).

59. التّفكير البلاغي عند العرب، حمادي صمود، منشورات كلّية الآداب، تونس، ط2(1994م).

60. التّكرار في الشّعر الجاهلي، موسى ربايعة، منشورات جامعة اليرموك، (1988م).

61. التّكرير بين المثير والتّأثير،عز الدّين السّيد علي، دار الطّباعة المحمّديّة، ط2(1978م).

62. ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، للرّمّاني والخطّابي، وعبد القاهر الجرجاني، تحقيق، محمد حلف الله أحمد ومحمد زغلول سلام، دار المعارف.(د،ط)،(د،ت).

63. جماليات الأسلوب الصّورة الفنّية في الأدب العربي، فايز الدّاية، دمشق، دار الفكر، ط2(2003م).

64. جماليات الالتفات، إسماعيل عزّ الدّين، بحث ضمن كتاب قراءة جديدة لتراثنا النّقدي، النّادي الأدبي الثّقافي، جدّة، السّعودية، (1990م).

65. جماليات الالتفات، عز الدّين إسماعيل، منشورات النادي الأدبي الثّقافي، جدّة ، (د،ط)(1988م).

66. الحريري صاحب المقامات، أحمد أمين مصطفى، الدار المصرية اللبنانية، ط1(1998م).

67. الحضارة الإسلامية في القرن الرّابع الهجري، آدم ميتز، الدّار التونسية للنّشر، تونس، ط1(1986م).

68. حيوية اللغة بين الحقيقة والمجاز، سمير أحمد معلوف، دمشق ، منشورات اتحاد كتاب العرب، (د،ط)(1996م).

69. الخصائص، أبو الفتح عثمان ابن جني، تحقيق محمد علي النّجّار، دار الكتب المصرية، ط2، (1957م).

70. خصائص الأسلوب في الشّوقيات، محمد الهادي الطرابلسي، منشورات الجامعة التّونسية، تونس،(1981م).

71. خصائص الحروف ومعانيها، حسن عبّاس ، منشورات اتّحاد كتاب العرب، سوريا، (1998م).

72. الخطاب الشّعري (إستراتيجية التّناص) محمد مفتاح، المركز الثّقافي العربي، ط3(1992م).

73. دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتّراث، أحمد درويش، القاهرة، دار غريب، (د،ت)،(د،ط).

74. دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني، تعليق محمود محمد شاكر، القاهرة، مكتبة الخانجي، ط5 (2004م).

75. دلالة الألفاظ، إبراهيم أنيس،القاهرة، الانجلو المصرية، ط6 (1991م).

76. الدّليل إلى البلاغة وعروض الخليل، على جميل سلّوم وحسن نور الدين، بيروت دار العلوم العربية، ط3(1997م).

77. دور الكلمة في اللّغة، استفن ألمان، ترجمة كمال بشر، القاهرة، دار غريب، ط1 (1962م).

78. ديوان جرير، دار صادر بيروت، (د،ط)،(د،ت).

79. ديوان ابن سلامة بن جندل، سلامة بن جندل، تحقيق فخر الدّين قباوة، بيروت، دار الكتب العلمية،(د،ط)(د،ت).

80. ديوان زهير بن أبي سلمى، دار بيروت للطباعة والنّشر، (1979م).

81. ديوان امرئ القيس، اعتنى به وشرحه، عبد الرّحمن المصطاوي، بيروت، دار المعرفة ، ط2(2004م).

82. الرّؤيا الإبداعية، هاسكل بلوك، هيرمان سالنجر، ترجمة أسعد حليم، مكتبة النّهضة، مصر، 1966.

83. رؤية في العدول عن النّمطية في التّعبير الأدبي، عبد الموجود متولّي بهنسي، (د،د)، ط1(1993م).

84. رأي في المقامات، عبد الرحمن ياغي، عمان، الأردن، دار الفكر للنّشر والتوزيع، (1985م).

85. زهر الآداب وثمر الألباب، أبو إسحاق الحصري،ج1، دار الفكر العربي، القاهرة، ط2(د،ت).

86. سرّ الفصاحة، ابن سنان الخفّاجي، شرح وتصحيح عبد المتعال الصّعيدي، القاهرة، مكتبة محمّد علي صبح وأولاده، (1969م).

87. سنن ابن ماجة،الحافظ أبي عبد الله ابن ماجة، تحقيق فؤاد عبد الباقي،المكتبة العلمية لبنان، بيروت.

88. السّياق والأنساق في الثّقافة الموريتانية (الشّعر نموذجا) محمد ولد عبدي، دار نينوى، سوريا،(2009م).

89. شرح ديوان أبي تمام ،الخطيب التبريزي،تقديم راجي الأسمر،دار الكتاب العربي، بيروت(د،ت)، (د،ط).

90. شرح ديوان جرير، محمد إسماعيل عبد الله الصّاوي، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، لبنان،(د،ط)،(د،ت).

91. شرح ديوان المتنبي، وضعه عبد الله البرقوقي، دار الكتاب العربي، بيروت، (د،ت)، (د،ط).

92. شرح مقامات الحريري، أبو العبّاس الشّريشي، تحقيق إبراهيم شمس الدّين، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1(1985م).

93. الشّعر العربي الحديث بنياته وإبدالاته، محمّد بنيس، دار توبقال، الدّار البيضاء، ط1(1989م).

94. شعرية النّصّ النّثري (مقاربة نقدية تحليلية لمقامات الحريري)، إبلاغ محمد عبد الجليل، شركة النّشر والتّوزيع، المدارس، الدار البيضاء، ط1(2005م).

95. صبح الأعشى، القلقشندي،تحقيق محمد عبد الرّسول، القاهرة ، دار الكتب المصرية،(د،ط)، (1922م).

96. الصّاحبي في فقه اللّغة، أحمد بن فارس، تحقيق، عمر فاروق الطّبّاع، بيروت، مكتبة المعارف، ط1(1993م).

97. -الصّورة الفنّية في التّراث النّقدي والبلاغي،جابر عصفور، المركز العربي للدراسات، بيروت ط3(1992م).

98. -الضّرورة الشّعرية، دراسة أسلوبية، السّيّد إبراهيم محمّد، بيروت، دار الأندلس، ،(د،ط)،(د،ت).

99. ظهر الإسلام، أحمد أمين، دار الكتاب العربي، بيروت، ط3(1945م).

100. ظواهر أسلوبية في شعر بدوي الجبل، عصّام شرتح، منشورات اتّحاد كتّاب العرب، دمشق، (د،ط) (2005م).

101. العدول أسلوب تراثي في نقد الشّعر، مصطفى السّعدني، منشأة المعارف، الإسكندرية،(د،ط)،(د،ت).

102. عروس الأفراح في شرح تلخيص المفتاح، بهاء الدّين السّبكي، المطبعة الأميرية، بولاق، (1417هـ).

103. العقد الفريد، ابن عبد ربّه، تحقيق عبد المجيد الترحيني، بيروت، دار الكتب العلمية،(د،ط) (1997م).

104. علم الأسلوب (مبادئه وإجراءاته)، صلاح فضل، القاهرة، دار الشّروق، ط1(1988م).

105. علم البلاغة، أحمد مصطفى المراغي، مكّة المكرّمة، دار إحياء التّراث الإسلامي، ط1(1992م).

106. علم المعاني، وليد إبراهيم قصاب، دار الفكر، دمشق، ط1(2012م).

107. علم اللّغة،(مقدّمة للقارئ العربي)، محمود السّعران، القاهرة، دار الفكر العربي، (د،ط)(1999م).

108. علوم البلاغة، محمد أحمد قاسم، محي الدّين ديب، المؤسّسة الحديثة للكتاب، طرابلس، (2003م).

109. عمدة في صناعة الشّعر ونقده، ابن رشيق القيرواني، تحقيق محمّد قرقزان، بيروت، دار المعرفة، ط1 (1988م).

110. عمدة في محاسن الشّعر وآدابه، تحقيق محمد قزقان، مطبعة الكاتب العربي، دمشق، ط(1994م).

111. عيار الشّعر، محمد بن طباطبا العلوي تحقيق، محمد عبد العزيز بن ناصر المانع، دار العلوم، الرّياض، (د،ط)، (1985م).

112. عيون الغامزة على خبايا الرّامزة، الدّماميني، نحقيق الحساني حسن عبد الله، مكتبة الخانجي، القاهرة،ط2(1994م).

113. فقه اللغة وسرّ العربية، أبو منصور الثّعالبي، تحقيق محمد السّقا،مطبعة مصطفى الحلبي وأولاده، ليبيا، تونس،ط3(1981م).

114. الفكاهة والضّحك في التّراث العربي والمشرقي من العصر الجاهلي إلى نهاية العصر العبّاسي، رياض قريحة، المكتبة العصرية، بيروت، ط1(1998م).

115. فنّ الشّعر، ضمن فنّ الشّعر لأرسطو، ابن سينا، تحقيق، عبد الرّحمن بدوي، دار الثّقافة، بيروت (د،ت).

116. الفن القصصي العربي القديم من القرن الرّابع إلى القرن السّابع، عزة الغنام، الدّار الفنّية للنّشر والتّوزيع، (د،ط)،(د،ت).

117. فن القصّ في النّظرية والتّطبيق، نبيلة إبراهيم، دار قباء للطّباعة، (د،ط)، (د،ت) .

118. فنّ المقامات بين المشرق والمغرب، يوسف نور عوَض، دار القلم، بيروت، ط1(1979م).

119. فواصل الآيات القرآنية (دراسة بلاغية دلالية)، السيد خضر، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1(2000).

120. في أفاق الكلام وتكلّم النّصّ، عبد الواسع الحميري، بيروت، مجد المؤسسة الجامعية للدّراسات والنّشر والتّوزيع، ط1(2010م).

121. في البنية والدّلالة، سعد أبو الرّضا، منشأة المعارف، الإسكندرية.

122. في الشّعرية، كمال أبو ديب، مؤسّسة الأبحاث العربية، بيروت، ط1(1987م).

123. في القول الشّعري، يمنى العيد، دار توبقال للنّشر، الدّار البيضاء، ط1(1987م).

124. القصّة في الأدب العربي القديم، عبد المالك مرتاض، دار مكتبة الشّركة الجزائرية ، الجزائر، ط1(1968م).

125. قضايا أساسية في علم اللّسانيات الحديثة، دار طلاس للدّراسات والتّرجمة والنّشر، ط1(1980م).

126. الكتاب، سيبويه، تحقيق عبد السّلام محمد هارون، ط3(1988)، مكتبة الخانجي، القاهرة.

127. كتاب الأمالي، أبو علي القالي، دار الكتب العلمية، بيروت،(د،ط)،(د،ت) .

128. كتاب الصناعتين(الكتابة والشّعر)، أبي هلال العسكري، تحقيق علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، بيروت، المكتبة العصرية، ط1 (2006م).

129. -الكشّاف، الزمخشري، دمشق، دار الفكر، ط1(1977م).

130. الكلام الشّعري من الضّرورة إلى البلاغة العامّة، أحمد بلبداوي، دار الأمان، الرّباط، ط1(1997م)،.

131. كناية والتّعريض، أبو منصور الثّعالبي، تحقيق أسامة البحيري، مكتبة الخانجي، القاهرة، (1997م).

132. لسان العرب، ابن منظور، بيروت، دار صادر، ط1 (1992م).

133. لسانيات الاختلاف، (الخصائص الجمالية لمستويات بناء النّصّ في شعر الحداثة)، محمد فكري الجزّار، أتراك للطّباعة والنّشر والتّوزيع، مصر، (2001م).

134. لسانيات النّصّ، محمد خطّابي، المركز الثّقافي العربي، ط2(2006م).

135. اللّغة والإبداع،(مبادئ علم الأسلوب العربي)، محمد شكري عياد، منشورات انترناشيونال بر، ط1(1998م).

136. اللّغة والخطاب، عمر أوكان،الدار البيضاء، مطبعة إفريقيا الشّرق، (د،ط)(2001م).

137. اللّفظ والمعنى في التفكير النقدي والبلاغي عند العرب، الأخضر جمعي، دمشق، اتحاد كتّاب العرب، (د،ط)(2001م).

138. اللّغة العربية ومعناها ومبناها،تمام حسان، الدار البيضاء، منشورات دار الثّقافة، (د،ط)(2001م).

139. اللّغة والإبداع، (مبادئ علم الأسلوب العربي)، شكري عياد، مطبعة انترناشيونال، مدينة الصحفيين، ط1(1988م).

140. مبادئ النّقد الأدبي، ريتشاردز، ترجمة مصطفى بدوي، المؤسّسة لمصريّة العامّة القاهرة، (1963م).

141. المثل السائر ، ابن الأثير، تحقيق أحمد الحوفي وبدوى طبانة، القاهرة، مطبعة نهضة مصر،(د،ط)،(د،ت)..

142. ¯مجاز القرآن، أبو عبيدة، تحقيق محمّد فؤاد سركين، مكتبة الخانجي، القاهرة.(د،ط)،(د،ت).

143. محاضرات في الأسلوبية، محمد بن يحي،الجزائر، مطبعة مزوار، ط1(2010م).

144. محاضرات في علم اللّغة العام، فاردينان ديسوسير، ترجمة يوسف عزيز، العراق، (د،ط)(1988م).

145. محاولات في الأسلوبية الهيكلية، مايكل ريفاتير، ترجمة عبد السّلام المسدّي.(د،ط)،(د،ت).

146. مدخل إلى دراسة البلاغة، فتحي فريد، مكتبة النّهضة المصرية، القاهرة،(د،ط) (1978م).

147. مدخل إلى معرفة اللسانيات محمد إسماعيل بصل، دار المتنبّي، دمشق.

148. مسبار في النّقد والبلاغة، حسن جمعة، دمشق، منشورات اتحاد كتاب العرب، (د،ط)، (2003م).

149. مصطلحات اللّسانية والبلاغية والأسلوبية والشّعرية، بوطران محمد الهادي وآخرون، بيروت، دار الكتاب الحديث، (2008).

150. معاني القرآن، الفرّاء، تحقيق محمد علي النّجارّ وأحمد يوسف نجاتي، بيروت، عالم الكتب ط3(1983م).

151. معايير تحليل الأسلوب، ريفاتير مايكل، ترجمة حميد الحميداني، المغرب، منشورات دراسات سال، دار النّجاح الجديدة، ط1(1993م).

152. معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، سعيد علوش، بيروت، دار الكتاب اللبناني، (د،ط)، (1985م).

153. معجم المصطلحات الأدبية، إبراهيم فتحي، تونس، المؤسسة العربية للنّاشرين المتّحدين، (د،ط) (1988م).

154. -معجم المصطلحات البلاغية وتطوّرها، أحمد مطلوب، بيروت، مكتبة لبنان، ط2(2007م).

155. معجم الوسيط، (إبراهيم مصطفى، أحمد حسن الزيات، حامد عبد القادر، محمد علي النّجّار)، تركيا، المكتبة الإسلامية، (د،ط)،(د،ت).

156. معجم مصطلحات الأدب، مجدي وهبة وكامل المهندس، بيروت مكتبة لبنان، ط2 (1984م).

157. مفتاح العلوم، السّكّاكي، بيروت، دار الكتب العلمية، ط1(2000م).

158. المقامة، شوقي ضيف، دار المعارف، مصر، ط(1979م).

159. مقامات الحريري، أبي القاسم الحريري، دار الكتب العلمية، بيروت، ط4(2002م).

160. مقامات، مقاربة في التّحوّلات والتّبنّي والتّجاوز، يوسف إسماعيل، اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، (د،ط)(2007م).

161. مقامات، مقاربة في التّحوّلات والتّبنّي والتّجاوز، يوسف إسماعيل، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب، (2007م).

162. مقالات في الأسلوبية، منذر عياشي، دمشق، منشورات اتّحاد كتّاب العرب، (د،ط)(1990م).

163. ¯المقتصد في شرح الإيضاح، عبد القاهر الجرجاني، تحقيق كاظم بحر المرجان، دار الرّشيد، (د،ط)(1986م).

164. المقدمة ، ابن خلدون، بيروت، دار الجيل للنشر، (د،ط)،(د،ت).

165. من سمات التّراكيب، عبد السّتّار حسين زموط، القاهرة، مطبعة الحسن الإسلامية، ط1(1992م).

166. منهاج البلغاء وسراج الأدباء، حازم القرطاجني، تحقيق محمد الحبيب بن خوجة، بيروت، دار الغرب الإسلامي، ط2 (1966م).

167. موازنات الصّوتية في الرّؤية البلاغية والممارسة الشّعرية، محمّد العمري، مطبعة إفريقيا الشّرق، (2001م).

168. موازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، الآمدي، تحقيق محمد عبد الحميد، المكتبة العلمية، بيروت.

169. نحو نظرية أسلوبية لسانية، فيلي ساندريس، ترجمة خالد محمود جمعة، دمشق، دار الفكر، ط1(2003م).

170. النّثر الفنّي في القرن الرّابع الهجري، زكي مبارك،ج1، دار الكتنب المصرية، القاهرة، ط1(1934م).

171. ندوة الدّراسة المصطلحية والعلوم الإسلامية، جامعة سيدي محمد بن عبد الله، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط، (1993م).

172. النّصّ البلاغي في التّراث العربي والأوروبّي، أحمد درويش، دار غريب للطّباعة والنّشر والتّوزيع، القاهرة، ط1(دت).

173. النّصّ والأسلوبية بين النّظرية والتّطبيق، عدنان بن ذريل، دمشق، منشورات اتّحاد كتاب العرب، (د،ط)،(2000م).

174. النّظرية الألسنية عند رومان جاكبسون، المؤسّسة الجامعية للدّراسات والنّشر والتّوزيع، بيروت، لبنان، ط1(1993).

175. النّظريّة الرّومنتكيّة في الشّعر، كولردج، ترجمة عبد الحكيم حسان، طبعة دار المعارف، مصر، (1971م).

176. النظرية البنائية في النّقد الأدبي، صلاح فضل، مكتبة الانجلو مصرية ، القاهرة، ط2(1980).

177. نظرية اللّغة في النّقد العربي، راضي عبد الحكيم، مصر، مطبوعات المجلس الأعلى للثّقافة، ط1(2003م).

178. نظرية المقام عند العرب في ضوء البراغماتية، منال سعيد نجّار، الأردن، عالم الكتب الحديث، ط1(2011م).

179. نقد الشّعر، قدامة بن جعفر، تحقيق كمال مصطفى، مكتبة الخانجي، ط3 (1978م)، القاهرة.

180. النّقد والأسلوبية بين النّظرية والتّطبيق، عدنان بن ذريل، دمشق، منشورات اتّحاد كتّاب العرب، (د،ط)،(1989م).

181. النّكت في إعجاز القرآن،ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، الرّمّاني،تحقيق محمد خلف الله ومحمد زغلول سلام،دار المعارف، القاهرة، ط3(1976م).

182. الوجه والقفا في تلازم التّراث والحداثة، حمادي صمود، دار شوقي، للنّشر، ط2 (1997م).

183. الوساطة بين المتنبّي وخصومه، تحقيق وشرح أو الفضل إبراهيم، وعلي محمد البجاوي، بيروت، منشورات المكتبة العصرية،(د،ط)،(د،ت).

المراجع الأجنبية:

1. Contextuafism in possibilities and limitation of pragmatics procceding of the conference en pragmatics urbino,july,by herman parret, amsterdam john benjamins B.V (1981).
2. Introduction l’analyse de la poésie les storo strophes molino jean et joelle gasdes ,P .U.F presses universitaire de France ed (1952).

3. Parmis les equivalents proposes souvent innocement, ont relève encore abus (valezy) viol j.cohen, scandale(r.barther) anomalive (t.todoro),jolie(aragon) deviation (l.spitzer), subversion (j.peytard), infraction (m.thiry) etc .Grope u-rhétorique générale- points- edition du seuil (1982).
4. Papers in linguistics, john firth oxford university press london (1964).
5. Pragmatics, stephen .c.levinson, cmbridge university, press london, (1983).
6. Seven sins of pragmatics, theses obout speech act theory , dorothea franch urbino, (1979).
7. Traité de stylistique française,Charles Bally , paris tincksrsk. 3emeedition (1951).

المجلات والدّوريات:

1. الآداب (مجلّة)، تصدرها كلية الآداب واللّغات، جامعة تلمسان (الجزائر)، العدد 14، سنة (2008م).
2. الأردنية في اللّغة العربية وآدبها (مجلّة)، تصدرها جامعة مؤتة، الأردن، المجلّد 03، العدد03، سنة (2007م).
3. التّراث العربي (مجلّة)، يصدرها اتحّاد كتّاب العرب، دمشق، العدد 111، سنة (2008م).
4. جامعة أم القرى لعلوم الشّريعة واللّغة العربية وآدبها (مجلّة)، السّعودية، المجلّد 19، العدد 40، سنة (1428هـ).
5. جامعة دمشق (مجلة)، دمشق، المجلّد 23، العدد 01، سنة (2007م).
6. جامعة دمشق (مجلّة)، دمشق، المجلّد 21، العدد(03+04)، سنة (2005م).
7. الجامعة الإسلامية (مجلّة)، غزّة، فلسطين، المجلّد 10، العدد 02، سنة (2002م).
8. جذور (مجلّة)، المجلّد 10، العدد 22، سنة (2005م).
9. حوليات الجامعة التونسية (مجلّة)، المطابع الرّسمية، تونس، العدد10، سنة (1993م).
10. الدّارة السّعودية (مجلّة)، السّعودية، العدد02، سنة (1411هـ).
11. دراسات أدبية (مجلّة)، يصدرها المركز الوطني للدّراسات، بالقبّة، الجزائر، العدد10، سنة (2011م).

12.الرّسالة(مجلة)، الجمهوريةالتونسية، العدد 170.

13.مؤتة للبحوث والدّراسات (مجلّة)، الأردن، المجلّد 10، العدد04، سنة (1995م).

14.عالم المعرفة (مجلّة)، يصدرها المجلس الوطني للثّقافة والفنون، الكويت، سنة (1992م).

15.عالم الفكر، (مجلّة)، يصدرها المجلس الوطني للثّقافة والفنون، الكويت، المجلّد 20، العدد 03، سنة (1989م).

16.عالم الفكر، (مجلّة)، يصدرها المجلس الوطني للثّقافة والفنون، الكويت، المجلّد22، العدد 03،سنة (1994م).

17.علامات في النّقد (مجلّة)، يصدرها النّادي الأدبي، جدّة، السّعودية، المجلّد 17، العدد 67، سنة(2008م).

18.علامات في النّقد (مجلّة)، يصدرها النّادي الأدبي، جدّة، السّعودية، المجلّد 03، العدد 35، سنة (2009م).

19.فصول (مجلّة)، المجلّد 06، العدد 01، سنة (1984م).

20.فصول (مجلّة)، المجلّد 07، العدد 03، سنة (1987م).

21.الفكر العربي المعاصر، (مجلّة)، العدد 25، سنة (1982م).

22.اللّغة العربية وآدابها (مجلّة)، الأردن، المجلّد 03، العدد 03، سنة (2007م).

23.مؤتة للبحوث والدّراسات (مجلّة)، الأردن، المجلّد 10، العدد04، سنة (1995م).

24.نزوى (مجلة)، الواسطي رسم مقامات الحريري فاختصر الفنون الإسلامية، بلند الحيدري، العدد03،(1995م)، مؤسسّة عمان للصّحافة والنّشر والإعلان، عمان.

الرّسائل الجامعية:

1- الأفعال المتضمّنة في القول بين الفكر والتّراث العربي، (أطروحة دكتوراه)، مسعود صحراوي، جامعة باتنة (الجزائر)، سنة (2003م).

2- تأصيل الأسلوبية في الموروث النّقدي والبلاغي، (كتاب مفتاح العلوم للسّكاكي – أنموذجا–)، (رسالة ماجستير)، ميس خليل محمد عودة، جامعة النّجاح الوطنية، نابلس، فلسطين.

3- سياق الحال في الفعل الكلامي (مقاربة تداولية)، (أطروحة دكتوراه)، سامية بن يامنة، جامعة وهران (الجزائر)، سنة (2012م).

فهرس الموضوعات

المقدمة.....أ

الفصلالأول: الأسلوبوالأسلوبية **1**

أولا: ماهيةالأسلوب.....2

ثانيا: مصطلحالأسلوبفيالدّراساتالعربيةالقديمة.....4

ثالثا: الأسلوبفيالدّراساتالعربيةالحديثةوالمعاصرة..... 19

رابعا: الأسلوبفيالدّراساتالغربيةالحديثة 29

خامسا: الأسلوببوصفهعلماً..... 43

سادسا: الأسلوبيةالمصطلحوالموضوع..... 46

سابعا: اتّجاهاتالأسلوبية..... 57

الفصلالثّاني:التّشكيلالأسلوبيالإمكاناتوالنّظريات..... **76**

أوّلا: ماهيةالتّشكيلالأسلوبي:..... 77

ثانيا:التّشكيلالأسلوبيومحورالخطاب 82

ثالثا: التّشكيلالأسلوبيونظريةالاختيار 104

رابعا: التّشكيلالأسلوبيونظريةالمقام:.....123

الفصلالثّالث: أسلوبيةالانزياح.....**157**

أوّلا- :مفهومالانزياح.....158

ثانيا:الانزياحعندالعربالقدامى: 165

ثالثا: مفهومالانزياحفيالدّراساتالغربيةالحديثة: 190

رابعا:الانزياحعندالعربالمحدثين:.....199

خامسا: الانزياحوالمعيار 206

الفصلالرّابع:أسلوبيةالانزياحفيالنّصّالمقاميللحريري.....**214**

أولا: فنّالمقامةأصولهومقوّماته.....214

ثانيا: الانزياحالدّلالي:.....243

ثالثا: الانزياحالتّركيبي.....276

رابعا:الانزياحالصّوتيالإيقاعي:.....317

الخاتمة.....**349**

قائمةالمصادروالمراجع.....**354**

فهرس الموضوعات.....**372**

ملخّص:

تحاول الأسلوبية جاهدة التّركيز على النّصّ في قراءة عميقة تستهدف النّظر إلى البلاغة وقراءتها قراءة أسلوبية تنزع فيها إلى استنباط خفاياه وأسراره، وقد حاولنا في بحثنا هذا محاكمة نصّ تراثي من منطلق الانزياح اللّغوي الذي يعتبر الجوهر الأساسي الذي انبنت عليه النّظرية الأسلوبية، فكانت محاورتنا للنّصوص المقامية للحريري لكشف القيم التّعبيرية في مستوياتها الثلاث.

الكلمات المفتاحية:

الأسلوب، الأسلوبية، الاختيار، نظرية المقام، محاور الخطاب، الانزياح اللّغوي، العدول، الالتفات، مقامات الحريري.

Résumé

La stylistique cherche à mettre l'accent sur le texte au seind'une lecture profonde et réfléchie qui vise à prendreet lire la rhétorique de façon stylistique s'y inclinant à concevoir les énigmes et les secrets du texte.

Dans la présente recherche, nous avons essayé de traiter un texte patrimonial sur la base de l'écart linguistique qui est l'essence sur laquelle la théorie linguistique s'est fondée. Notre approche des textes de maqamâts d'Al Hariri (les assemblées) cherche à révéler les valeurs expressives sur leurs trois plans.

Mots clés :

Style, stylistique, principe de choix, théorie, axes de discours, écart linguistique, écart, transition rhétorique, maqamâts d'Al Hariri (les assemblées)

Abstract

Stylistics seek to focus on the text within a deepreflective reading that aims to see and read stylistically the rhetoric,tending to elicit the mysteries and secrets of the text.

We have tried, in this research, to treat a heritage text based on the linguistic incongruity, which is the essence of which linguistic theory is based. Our approach with the texts of Al Hariri maqamâts(assemblies)are seeking to reveal the expressive values of their three levels.

Keywords :

Style, stylistic, choice principle, theory, axes of discourse, linguistic incongruity, incongruity,modal-swich, Al Hariri maqamâts(assemblies).