



المركز الجامعي عبد الحفيظ بوالصوف لميلة

المرجع:

معهد الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

البنى الأسلوبية في قصيدة

أحمد في سبيل النحر

للأستاذ الدكتور (المعري)

مذكرة معدة استكمالاً لمتطلبات نيل شهادة الماستر

التخصص: أدب قديم

إشراف الأستاذ /

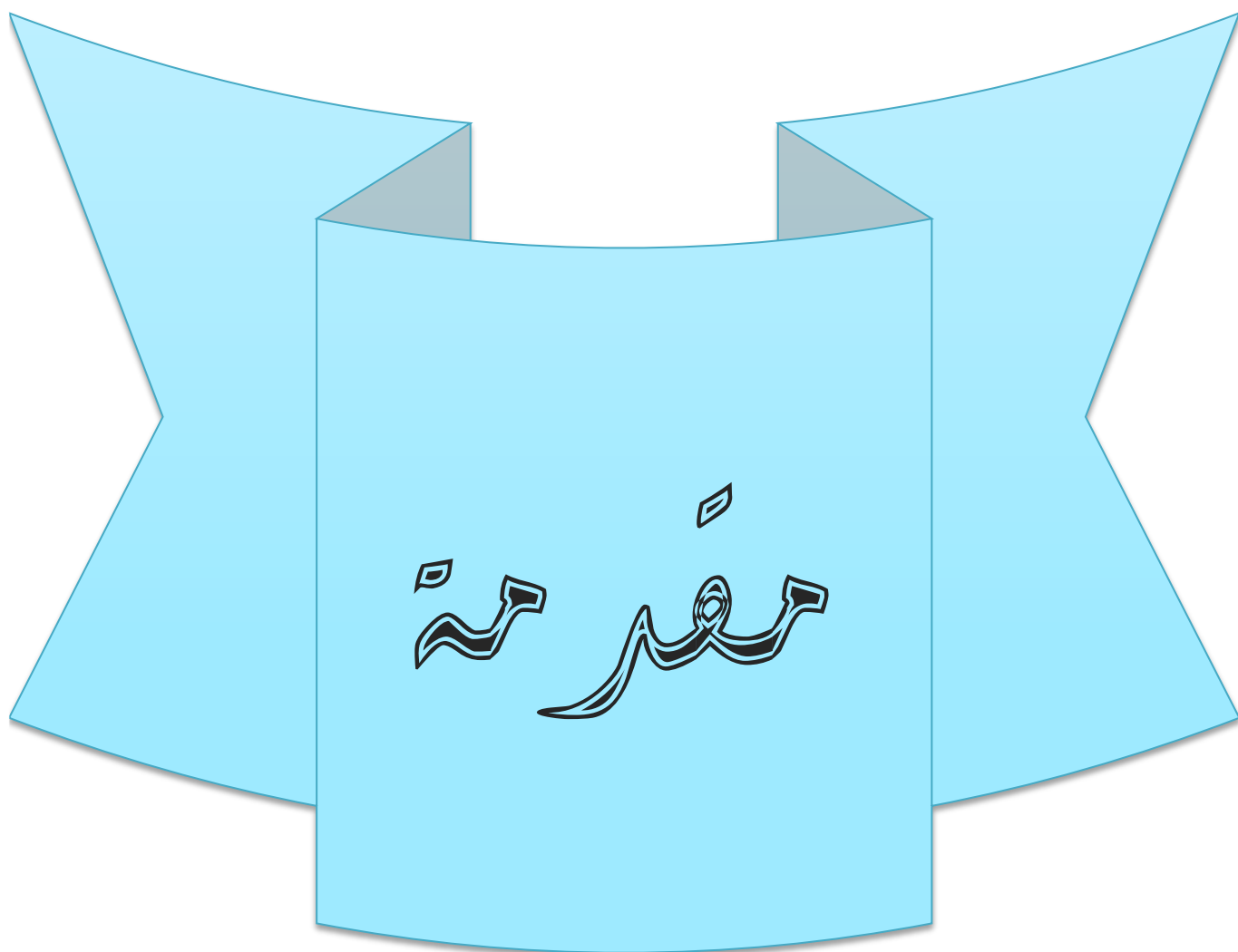
د/ سليمان مودع

الشعبة: لغة و أدب عربي

إعداد الطالب /

لمين حد مسعود

السنة الجامعية 2017/2018



مقدمة:

الحمد لله معلم البيان، ومنزل القرآن، ورب الإنس والجآن، وأفضل الصلاة وأزكى السلام على أفضل مخلوق وأعظم إنسان، وبعد:

تعد الأسلوبية أحد صور تطور المناهج الأدبية في العصر الحديث، حيث استطاعت أن تشق طريقها، حتى استقرت كمنهج نقدي معاصر لا غنى عنه في مقاربة الخطاب الأدبي، متوخية العلمية والموضوعية، وفاتحة المجال لقراءة معمقة للغة الأدب والشعر وأساليبه المختلفة، من خلال استكشاف جسد الخطاب اللغوي، بفضل طرقها وأدواتها في استخراج ما يكتنزه هذا الجسد من قيم فنية وجمالية.

وعليه فالأسلوبية تسعى إلى دراسة البنى الأسلوبية للخطاب الأدبي، متمثلة في البنية الإيقاعية الصوتية، البنية التركيبية، والبنية الدلالية. والبحث عن العلاقات التي تربط هذه البنيات، بغية كشف فرادة الخطاب من حيث بنائه اللغوي، وإدراك قيمته الفنية والأدبية المختلفة وراء هذه البنى؛ بمعنى تعرية النص، وإظهار خصائصه وسماته، وأبرز ملامحه الأسلوبية، ذلك أن المسلمات التي ينطلق منها البحث الأسلوبي هي أن العمل الأسلوبي وحدة تتأزر عناصرها لأداء غرض واحد، فمن أيها ابتدأت وصلت إلى هذا الغرض الذي هو روح الإبداع.

ولطالما وجد قراء ومحبو الشعر القديم متعة ولذة كبيرة في قراءته ومدارسته . ولما كاد المعجم الشعري أن يكون واحداً، كان ينبغي على دارس الشعر العباسي أن يقرأه وفق ثقافة الشاعر الجديدة، وبيئته التي اختلفت، وحالته الاجتماعية والسياسية التي تغيرت. و كثيراً ما عبّر قراء شعر أبي العلاء المعري عن تأثرهم عند سماعهم أو ترديدهم لإحدى قصائده، لما وجدوا في شعره من صورة صادقة معبرة على حالة المجتمع آنذاك، أو آراء

حكيمة في قالب شعري منمّق، أو جمالا في المعاني، فشعره شعر حكمة وفلسفة وترفع عن الملمات. مستوحى من تجربته المريرة مع الحياة و مع العمى.

ومما لا شك فيه أن شعرا حاز قدرا كبيرا من الإعجاب، لابد من البحث في جسده اللغوي عن السمات الأسلوبية التي منحته طاقة إيحائية وتعبيرية، وشكلت سببا دفعنا لدراسته وتحليله لمعرفة سر جماله.

وقد ارتكزت هذه الدراسة الموسومة بـ : " البنى الأسلوبية في قصيدة: «ألا في سبيل المجد»" — باعتبارها من أجود قصائد أبي العلاء المعري، وإحدى عيون الشعر العربي — على السعي للإجابة على عدة تساؤلات أهمها:

✓ ما مدى نجاعة الأسلوبية كمنهج نقدي لسانی حديث في مقارنة النصوص القديمة؟
✓ كيف يتمظهر الأسلوب في الخطاب الشعري؟.

✓ ما هي أهم الظواهر والسمات الأسلوبية التي تميزت بها قصيدة أبي العلاء؟.
ولم يكن اختيار الموضوع بمحض الصدفة أو الاعتباطية، بل تم بعد بحث وتروّ. فأنا إذ أختار دراسة قصيدة لأبي العلاء دراسة أسلوبية، فما ذاك إلا لدواعي ذاتية و موضوعية أذكر منها:

✓ أن الأسلوبية علم ومنهج حديث يرصد جماليات الخطاب الأدبي.
✓ القيمة الفنية والجمالية لشعر المعري، وخصائصه الأسلوبية الراقية التي تميزه عن غيره، والتي جعلت منه أيقونة وعلامة فارقة في الشعر العربي والعباسي خاصة.
✓ قلة الدراسات التي تناولت دراسة الخصائص الأسلوبية لشعر المعري.

ومن الأسباب الذاتية أذكر:

✓ داعي المزاجية بين الأدب والدراسة اللغوية.
✓ إعجابي بشعر أبي العلاء المعري؛ لتميزه بإيقاع موسيقي فريد، وصور شعرية

متناهية الدقة في الوصف، وبراعة لغوية قل نظيرها.

✓ السعي لاكتشاف فلسفة المعري في نظم الشعر.

ولا يخفى أن هناك دراسات سابقة تناولت شعر المعري باستفاضة من حيث خصائصه المختلفة، نذكر منها: "التشكيل الاستعاري في شعر أبي العلاء: دراسة أسلوبية إحصائية"، ودراسة أسلوبية أخرى وسمت ب: "الثنائيات الضدية في شعر أبي العلاء".

ولعل التعريف بالشاعر، والولوج إلى عالمه الشعري، وكشف أهم جوانب نفسيته وإمطة اللثام عن أهم الظواهر الأسلوبية في شعره يبقى هدف هذه الدراسة.

وقد اعتمد البحث على المنهج الأسلوبي الإحصائي، مستعينا أحيانا بنظرة بعض رواد الأسلوبية النفسية في مقارنة النصوص. متخذا من القصيدة ميدانا للبحث، فقامت بتحليلها، محاولا إبراز أهم الظواهر الموجودة فيها. وقد استعنت بخطة شكلت هيكل البحث. فجاء مبتدئا بمقدمة، تلاها فصلان نظري وتطبيقي، و خاتمة اشتملت على نتائج الدراسة.

أما المقدمة فقد افتتحتها بالتعريف بالموضوع بشكل عام، ثم تحديد إشكالية البحث، وأسباب الاختيار، و ذكر أهم الدراسات السابقة، ومن ثم تحديد أهداف البحث، والمنهج المتبع فيه، يليها نثر الخطة، مع ذكر أهم المصادر والمراجع، وصعوبات البحث.

وفي الفصل النظري تناول البحث مفاهيم الأسلوب والأسلوبية عند العرب والغرب، قديما وحديثا، ثم أهم اتجاهات الأسلوبية وعلاقتها بالعلوم الأخرى.

وأما الفصل التطبيقي فقد انقسم بدوره إلى ثلاثة مستويات. المستوى الصوتي الذي عنى بدراسة الأصوات كظاهرة القافية والروي، وتكرار الأصوات والألفاظ. ثم المستوى التركيبي الذي عنى بتحليل وتقسيم الجمل إلى اسمية وفعلية، كما تناول أيضا الأساليب الخبرية والإنشائية، والانزياح التركيبي. وأخيرا المستوى الدلالي الذي اهتم بنظرية

الحقول الدلالية، واستخراج الصور البيانية التي شكلت أهم الظواهر الأسلوبية الموجودة في القصيدة، لينتهي البحث بخاتمة احتوت على أهم النتائج المتوصل إليها .

وقد حدثت بي هذه الخطة إلى التماس مادة البحث من مراجع كثيرة، شملت حقولا معرفية متنوعة، منها كتب الأسلوبية، وكتب العروض، والبلاغة، والصوتيات. ومن أهم هذه الكتب نذكر: معجم لسان العرب لابن منظور، الأسلوبية والأسلوب لعبد السلام المسدي، البلاغة و الأسلوبية لمحمد عبد المطلب، الكافي في العروض والقوافي للخطيب التبريزي، علم الأصوات لكامل بشر، جواهر البلاغة للسيد أحمد الهاشمي... إلخ.

أما عن الصعوبات التي واجهتي أثناء إنجاز هذا البحث فهي وفرة المراجع وكثرتها، من كتب ورسائل ومقالات، تطلبت وقتا كبيرا وجهدا أكبر في الاطلاع عليها واستخلاص المادة العلمية اللازمة منها، فالأسلوبية عرفت دراسات شتى، تجعل أي باحث يواجه صعوبات في الإلمام بها، هذا إضافة إلى ظروف الحياة الصعبة ومشاقها.

أخيرا أغتنم فرصة تقديم هذا الجهد المتواضع الذ أرجو أن يحظى بالقبول والرضا لأتوجه بخالص الشكر والامتنان لكل من ساهم في إنجاز هذا البحث، وأخص بالذكر أستاذي الفاضل الدكتور "سليمان مودع"، الذي كان أشرف على إنجاز البحث، فقد كانت نصائحه وتوجيهاته وراء بلوغ البحث صورته النهائية، وخروج هذا العمل المتواضع إلى النور.

هذا طبعاً دون أن أنسى شكر أساتذة معهد الآداب واللغات، خاصة منهم تشرفت بطلب العلم بين أيديهم، وكذلك فريق الإداريين، وكل من مد لي يد العون والمساعدة ، كما أشكر أيضا أعضاء اللجنة المناقشة على تفضلهم بقراءة البحث ، و سألهم بتوجيهاتهم و نصائحهم في تصويب الهنات و النقائص التي اعترت العمل ، فلا كمال للمخلوق. و الله من وراء القصد.

الفصل الشمس

الأسلوب والاسلوبية مفاهيم وأصول

أولاً / مفهوم الأسلوب.

ثانياً / مفهوم الاسلوبية.

ثالثاً / اتجاهات الاسلوبية.

رابعاً / آليات التحليل الاسلوبي.

خامساً / علاقة الاسلوبية ببعض العلوم.

أولا مفهوم الأسلوب:

I: عند العرب:

1 / الأسلوب لغة:

إن المتتبع لكلمة أسلوب في التراث اللغوي والأدبي والنقدي يجدها متجذرة في معاجم اللغة العربية، وكتب الأدب والنقد والبلاغة، وقد استخدم اللغويون مفاهيم كثيرة متقاربة، تعاقبت عبر الأزمنة على هذه الكلمة، والمقتفي لآثارها سيجد أن أصل المادة هو الفعل (سلب).

وقد جاء في أساس البلاغة أن هذا الجذر حمل عدة معاني، إذ اقترن بداية بالاختلاس والأخذ بالقوة . يقول الزمخشري: « سلب: سلبه ثوبه، وهو سليب، وأخذ سَلَبَ القَتِيل وأسلاب القتلى،...، وسلكت أسلوب فلان: طريقته وكلامه على أساليب حسنة، ومن المجاز سلبه فؤاده وعقله واستلبه، وهو مستَلَب العقل. وشجرة سليب: أخذ ورقها وثمرها، وناقاة سلوب: أخذ ولدها، ونوق سلائب، ويقال للمتكبر: أنفه في أسلوب إذا لم يلتفت يمينه ولا يسرة»⁽¹⁾ .

ويذهب ابن منظور إلى نفس المعاني تقريبا مع بعض الزيادات القليلة، يقول في لسان العرب: «.. والاستلاب: الاختلاس، السلب ما يسلب»⁽²⁾، كما اقترن أيضا من جهة أخرى بالتعرية وأخذ اللباس و المتاع وغيرهما، يقول: « وكل شيء على الإنسان من

⁽¹⁾ الزمخشري(جار الله محمد بن عمر بن أحمد) : أساس البلاغة ، الجزء الأول، تح محمد باسل عيون السود،

دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1998، مادة (س ل ب) ، ص468.

⁽²⁾ ابن منظور(جمال الدين محمد بن مكرم): لسان العرب، المجلد1، دار صادر، بيروت ، لبنان ، ط2، 1992 ،

مادة (س ل ب) ، ص471 .

اللباس فهو سلب. والفعل: سلبته، أسلبه سلباً، إذا أخذت سلبه، وسلب الرجل ثيابه،...، شجرة سليب: سلبت ورقها وأغصانها، شجرة سلب: إذا تناثر ورقها»⁽¹⁾.

ويسترسل في اشتقاق الجذر (سلب) إلى غاية وصوله إلى كلمة (أسلوب) فيقول: "ويقال للسطر من النخيل: أسلوب، وكل طريق ممتد فهو أسلوب. قال والأسلوب الطريق، والوجه، والمذهب، يقال: أنتم في أسلوب سوء، ويجمع أساليب. والأسلوب: الطريق تأخذ فيه. والأسلوب بالضم: الفن، يقال: أخذ فلان في أساليب من القول أي أفانين منه، وإن أنفه لفي أسلوب إذا كان متكبراً»⁽²⁾.

ويفصل الجاحظ ارتباط كلمة أسلوب بالتكبر بقوله: «لأن الأسد يلتفت معاً، لأن عنقه من عظم واحد»⁽³⁾.

وجاء في القاموس المحيط للفيروزبادي ما يلي: «والأسلوب الطريق، وعنق الأسد، والشموخ في الأنف. وقال: سلكت أسلوب فلان في كذا: طريقته ومذهبه، وطريقة الكاتب في كتاباته، والفن، يقال: أخذنا في أساليب من القول: فنون، والصف من النخيل و نحوه والجمع أساليب»⁽⁴⁾.

ولم يبتعد تاج العروس عن سابقه في تناوله لمعاني الجذر (سلب)، يقول الزبيدي: «السَّلب (بالتحريك: ما يُسلب)؛ أي الشيء الذي يسلبه الإنسان من الغنائم، و يتولَّى عليه. وفي التهذيب: وما يسلب به، (ج أسلاب). وكل شيء على الإنسان من اللباس فهو سلب. وفي الحديث: (من قتل قتيلاً فله سلبه)... والأسلوب بالضم: الفن. يقال: أخذ فلان في

(1) ابن منظور: لسان العرب، المجلد 1، مادة (سلب)، ص 472.

(2) المصدر نفسه: ص 473.

(3) الجاحظ (أبو عثمان عمرو بن بحر): الحيوان، المجلد 1، تح يحيى الشامي، دار و مكتبة الهلال، القاهرة، مصر، ط 1، 2003، ص 125.

(4) الفيروزبادي (مجد الدين بن محمد يعقوب): القاموس المحيط، تح محمد نعيم العرقسوسي، مؤسسة الرسالة،

بيروت، لبنان، ط 8، 2005، مادة (س ل ب)، ص 98.

أساليب من القول، أي أفانين منه. والأسلوب (عق الأسد)؛ لأنها لا تنثى. ومن المجاز: الأسلوب: (الشموخ في الأنف)⁽¹⁾.

إن المتأمل لمختلف هذه التعريفات يخلص إلى أن لفظة (أسلوب) لها دلالتان، أو مفهومان، الأول بعده مادي حقيقي صريح يتمثل في: السطر من النخيل، اللباس، عدم الالتفات، أما الثاني فبعده فني مجازي مجرد، يتمثل في الفن وأساليب الكلام وطرق القول، والتأنق في الحديث، والسعي في جعل اللغة مؤثرة في المتلقي. كما نستخلص أن (الأسلوب) كلمة أصيلة في لغة العرب و التراث القديم، وتعني إضافة إلى كل ما سبق من تحديدات لغوية منهج كل إنسان في الحياة، ونمطه الخاص في التعبير عن أفكاره.

2 / الأسلوب اصطلاحاً:

2 - أ / عند العرب القدامى:

❖ ابن قتيبة: (213هـ-276هـ/828م-889م):

يعد ابن قتيبة من السابقين إلى تحديد مفهوم الأسلوب، وذلك في سياق مباحث الإعجاز القرآني، الذي اقتضى فهم مدلول الكلمة للمقارنة بين أسلوب القرآن الكريم وغيره من أساليب العرب.

وقد ربط في كتابه "تأويل مشكل القرآن" بين التفنن في الأساليب وتعددتها وطرق أداء المعنى عند العرب. يقول: «وإنما يعرف فضل القرآن من كثر نظره، واتسع علمه، وفهم مذاهب العرب وافتتانها في الأساليب، وما خص الله به لغتها دون جميع اللغات...، فالخطيب من العرب إذا ارتجل كلاماً في نكاح أو حمالة أو تحضيض أو صلح أو ما أشبه ذلك لم يأت به من واد واحد، بل يفتن فيختصر تارة إرادة التخفيف، ويطيل تارة إرادة

(1) الزبيدي (محمد مرتضى الحسيني): تاج العروس من جواهر القاموس ، تح عبد الستار أحمد فراج ، مطبعة حكومة الكويت، الكويت ، ط2 ، 1965 ، الجزء 3 ، مادة (س ل ب) ، ص 70-71 .

الإفهام، ويكرر تارة إرادة التوكيد، ويخفي بعض معانيه حتى يغمض على بعض السامعين، ويكشف بعضها حتى يفهم بعض الأعجميين. ويشير إلى الشيء ويكني عن الشيء، وتكون عنايته بالكلام على حساب الحال، وقدر الحفل، وكثرة الحشد، و جلالة المقام»⁽¹⁾.

و يبدو من خلال النص أن ابن قتيبة يرجع تعدد الأساليب إلى اختلاف الموقف، ثم طبيعة الموضوع، ومقدرة المتكلم و فنيته، وهو بهذا يربط بين الأسلوب وطرق أداء المعنى بحيث يكون لكل مقام مقال. ويبدو أيضا أنه لا يقصر الأسلوب على الجملة الواحدة، بل يمدد من اختصاصه ليشمل العمل الأدبي وما يحويه من خصائص بلاغية⁽²⁾.

❖ الخطابي: (319هـ-388هـ/931م-988م):

يرى أن اختلاف المواضيع هو سبب تباين الأساليب، وأن لكل موضوع أساليب لائقة به، ولا ينفرد الموضوع بأسلوب واحد فقط، وإذا ما أردنا الموازنة بين شاعرين فلا بد من النظر إلى الغرض الواحد، وطريقة أدائه من قبلهما، كي نستطيع الحكم على جودة أحدهما على الآخر؛ لأن اختلاف الموضوعات هو ما يستوجب - بالضرورة- اختلاف الأساليب. وفي هذا الصدد يقول في كتاب "بيان إعجاز القرآن": «قلت: وهاهنا وجه آخر يدخل في هذا الباب، وليس بمحض المعارضة، ولكنه نوع من الموازنة بين المعارضة و المقابلة، وهو أن يجري أحد الشاعرين في أسلوب من أساليب الكلام، و واد من أوديته، فيكون أحدهما أبلغ في وصف ما كان من باله من الآخر، في نعت ما هو بإزائه، وذلك مثل أن يُتأمل في شعر أبي دؤاد الإيادي والنابعة الجعدي في صفة الخيل، وشعر الأعشى والأخطل في وصف الخمر... فإن كل واحد منهم وصّاف لما يضاف إليه

(1) ابن قتيبة (أبو محمد عبد الله بن مسلم): تأويل مشكل القرآن، تح أحمد صقر، دار التراث، القاهرة، مصر، ط2، 1973ص12.

(2) ينظر: محمد عبد المطلب، البلاغة و الأسلوبية، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 1994، ص12.

من أنواع الأمور، فيقال: فلان أشعر في بابه ومذهبه من فلان في طريقته التي يذهبها في شعره»⁽¹⁾.

ويروم الخطابي من وراء مقالته طريقة الشاعر الفنية في تأدية الغرض، أو كيفية بناء الموضوع، سواء كان غزلاً أو مدحاً أو وصفاً أو غيره.

وتشتمل هذه الكيفية على جميع مقومات العمل الإبداعي ومكوناته، بدءاً من طبع الشاعر ومقدرته على النظم، وانتقالاً إلى كلمات وبحور وقوافي القصيدة، وصولاً إلى المعاني والدلالات، دون إغفال الجوانب البلاغية. وهكذا تشكل تفاصيل و جزئيات العمل — التي تعد الإرهاصات الأولى للنقد — الفيصل في المفاضلة بين الشعراء وتمييز بعضهم عن بعض، تبعاً لكيفية كل واحد منهم في الوصول إلى غرضه.

❖ الجرجاني (400هـ-471هـ/1009م-1078م):

ربط عبد القاهر مفهوم الأسلوب بمفهوم النظم، فهما عنده بمعنى التأليف والنسج والطريقة، بل إنه يطابق بينهما ما داماً يمثلان تنوعاً لغوياً فردياً صادراً عن وعي. يقول: «واعلم أن الاحتذاء عند الشعراء وأهل العلم بالشعر وتقديره و تمييزه، أن يبتدأ الشاعر في معنى له وغرض أسلوباً = و الأسلوب - الضرب من النظم والطريقة فيه - فيعمد شاعر آخر إلى ذلك الأسلوب فيجئ به في شعره، فيشبه بمن يقطع من أديمه نعلاً على مثال نعل قد قطعها صاحبه فيقال قد احتذى على مثاله»⁽²⁾.

ويقصد الجرجاني من قوله أن الشاعر يعمد بدءاً إلى تصوّر المعنى، ثم يختار الألفاظ التي تخدمه، فيصيغ التراكيب وفق قواعد وأصول النحو فتكون ملتحمة متناسقة منسجمة حيث يؤكد الجرجاني أن النحو هو الأساس الذي يتكئ عليه نظم المعاني، يقول «

(1) الخطابي (محمد بن محمد بن إبراهيم): ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، تح محمد خلف الله أحمد، محمد زغلول سلام، دار المعارف، مصر، ط3، 1976، ص65-66.

(2) الجرجاني (عبد القاهر): دلائل الإعجاز، قرأه وعلق عليه محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، ط3، ص468 - 469.

فقد أراك ذلك إن لم تكابر عقلك أن النظم يكون في معاني الكلم دون ألفاظها، وأن نظمها هو توخي معاني النحو فيها»⁽¹⁾ . ويضيف قائلاً عن وظيفة النحو: «إعلم أن ليس النظم إلا أن تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه " علم النحو"، وتعمل على قوانينه وأصوله، وتعرف مناهجه التي نهجت فلا تزيع عنها، وتحفظ الرسوم التي رسمت لك، فلا تخل بشيء منها. وذلك أنا لا نعلم شيئاً يبتغيه الناظم بنظمه غير أن ينظر في وجوه كل باب وفروقه»⁽²⁾

لقد أصل الجرجاني للأسلوب في البلاغة العربية فجعله يقوم على قواعد وأصول كلام العرب، وجعل النحو قاعدة لكل أسلوب ونظم، فرأى أن الإعراب هو مفتاح الألفاظ المغلقة على معانيها. ومن جهة أخرى نجده يرغب في تميّز الشاعر، ويعدو إلى تجنب الاحتذاء، لأن فيه حط وانتقاص من قيمة الشاعر المحتذي، وطمس لشخصيته. أما التميز الذي رغب فيه فهو النسج على طريقة مخصوصة تميّز صاحبها بأسلوب خاص يتفرد به في نظمه عن غيره من أهل النظم والنثر.

❖ القرطاجني(608هـ-684هـ/1211م-1285م):

يعد حازم القرطاجني من القلائل الذين جمعوا بين الشعر و النقد، ومن الأوائل الذين تعرّضوا وأصلّوا للأسلوب، فقد أفرد له فصلاً كاملاً في " منهاج البلغاء وسراج الأدباء"، حيث وظف مصطلح الأسلوب وأطلق عليه اسم المنزع. ويعرف منازع الشعر فيقول: «إن المنازع هي الهيئات الحاصلة عن كيفيات مآخذ الشعراء في أغراضهم ، وأنحاء اعتماداتهم فيها، وما يميلون بالكلام نحوه أبدأ، ويذهبون به إليه، متى حصل بذلك للكلام صورة تقبلها النفس،...، والمعين بذلك أن ينزع بالكلام إلى جهة الملاءمة بهوى النفس من حيث تسرها أو تعجبها أو تشجوها، حيث يكون الغرض مبنياً على ذلك، نحو منزع

(1) الجرجاني: دلائل الإعجاز ، ص415.

(2) المصدر نفسه ، ص81.

عبد الله بن المعتز في خمرياته، والبحثري في طيفياته، فإن منزعهما فيما ذهباً إليه من الأغراض منزع عجيب»⁽¹⁾.

ويتضح من كلام القرطاجني أنه يريد بالمنزع المنحى أو الاتجاه الذي يألفه الشاعر في صياغة نظمه، فيصير صفة ملازمة يختص بها ويتفرد عن سائر الشعراء، أو ملكة يقتدر بها على صياغة الشعر دون إدراك كنهها، ويرى أن من الشعراء من يمشي على نهج غيره في المنزع، ويقتفي أثر سواه حتى لا يكون بين شعره وشعر من احتذى به كبير ميزة، كما أن هناك من اختص بمنزع يميز شعره عن سواه، وأشار أيضاً إلى إمكانية أن يسلك الشاعر طريقاً آخر باقتفاء آثار الشعراء في منازعهم، فيأخذ من هذا في غرضه الذي اشتهر به، ومن ذاك في غرضه، فيتشكل لديه منزع مركب خليط يتميز به، يقول: « وإما بأن لا يسلك أبداً في جميع الجهات التي يميل بكلامه إليها مذهب شاعر واحد، ولكن يقتفي أثر واحد في الميل إلى جهة، وأثر آخر في الميل إلى جهة أخرى، وكذلك في جهة جهة يأخذ بمذهب شاعر شاعر، فتكون طريقته طريقة مركبة، فيتميز كلامه بذلك وتصير له صورة مخصوصة»⁽²⁾.

لقد عنى القرطاجني بقوله أن اختلاف الأساليب يكون بتعدد الموضوعات و الأغراض أيضاً، فمعلوم أن لكل شاعر غرضاً يختص به وبرز فيه، حتى أن من الشعراء من اقترن اسمه بغرض معين، كما أن الغرض الواحد يمكنه أن يتشكل من مواضيع عدة. وهذا ما دفع بالقرطاجني إلى تصور المنزع المركب عند بعض الشعراء الذين يقلدون ويحتذون بالشاعر في غرضه أو موضوعه الذي عُرف و اشتهر به.

لقد فرّق القرطاجني بين الأسلوب والنظم فقال: « ولما كان الأسلوب في المعاني بإزاء النظم في الألفاظ، وجب أن يلاحظ فيه من حسن الاطراد والتناسب و التلطف في

(1) القرطاجني(أبو الحسن حازم) : منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح محمد الحبيب بن الخوجة، الدار العربية للكتاب، تونس، ط3، 2008، ص 329 .

(2) المصدر نفسه، ص330.

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

إن المتمعن في القول يدرك لا محالة أن القرطاجني جعل الأسلوب مختصا بتأليف المعاني وترتيبها وتعاقبها، وكيفية الانتقال فيما بينها بطريقة تشاكل مفهوم النظم الذي يعد بدوره صورة لالتحام الألفاظ وتماسك العبارات، وكأنه يريد من خلال مقابله بين الأسلوب و النظم أن يضيف نوعا من الشمولية على دراسة النصوص الشعرية ، وإقامة جسور تواصل مع فكر الجرجاني.

ابن خلدون(عبد الرحمان بن محمد):(732هـ-808هـ/1332م-406م):

يؤصل ابن خلدون للأسلوب في كتابه (مقدمة ابن خلدون)، فجعله الهيئة العامة التي تكوّن العمل الإبداعي، ولم يقصره على علم واحد، فهو أكبر من الإعراب ووظائفه، وأوسع من البلاغة والبيان ولواحقهما، ومن العروض وتعريفاته ، فهذه العلوم حسبته إنما هي علوم وآلات تسهم في تشكيل الأسلوب و هيمنتته على العمل الإبداعي. يقول في هذا الشأن: «ولنذكر هنا مدلول لفظة الأسلوب عند أهل هذه الصناعة وما يريدون بها في إطلاقهم. فاعلم أنها عبارة عندهم عن المنوال الذي تنسج فيه التراكيب، أو القالب الذي يفرغ فيه، ولا يرجع إلى الكلام باعتبار إفادته كمال المعنى، الذي هو وظيفة الإعراب، ولا باعتبار إفادته أصل المعنى من خواص التراكيب، الذي هو وظيفة البلاغة والبيان، ولا باعتبار الوزن كما استعمله العرب فيه ، الذي هو وظيفة العروض . فهذه العلوم الثلاثة خارجة عن هذه الصناعة الشعرية ، وإنما ترجع إلى صورة ذهنية للتراكيب المنتظمة كلية باعتبار انطباقها على تركيب خاص . وتلك الصورة ينتزعها الذهن من

(1) القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، ص328 .

أعيان التراكيب وأشخاصها ويصيّرُها في الخيال كالقالب أو المنوال، فيرصها فيه رصاً، كما البناء في القالب أو النسّاج في المنوال...»⁽¹⁾.

والذي نستخلصه من قول ابن خلدون أن الأسلوب يتجلى من خلال الكل وليس الجزء؛ إذ أنه القالب العام الذي تفرغ فيه التراكيب المشكلة للنص، وتمتزج المكونات اللفظية والمعنوية والإيقاعية، وهو من هذا المنطلق يميز بين أساليب النظم وأساليب النثر، ويرى أن لكل فن أساليبه الخاصة به، والتي تركز على فنون الكلام والقول، من إيجاز وإطناب واستعارات وتشبيهات وكنائيات، وتعتمد على علوم متكاملة من بلاغة ونحو وصرف وعروض .

2 - ب / عند العرب المحدثين:

❖ حسين المرصفي (1815م-1889م):

تتفق نظرة المرصفي للأسلوب مع آراء ابن خلدون كثيراً، إذ يرى كل منهما أن لكل لغة أحكامها الخاصة بها. لذا فالأسلوب عنده يرتبط بالمدع بالدرجة الأولى، ولا بد على المبدع امتلاك استعداد طبيعي يساعد على إنشاد الكلام، وأن يتوفر على شروط عدة، منها الحافظة القوية والفهم الثاقب، والذاكرة المطيعة.

كما أن الأسلوب عنده يقوم أيضاً على تشكل ملكة تنشأ من كثرة الحفظ ومطالعة التراث الأدبي شعراً ونثراً، فالإنسان إذا كان ذو حافظة قوية واستخدم ذاكرته في استحضار ما يشاء من محفوظ ، فإنه يكون مهياً لصناعة الشعر بأسلوبه اعتماداً على الحفظ، ومزجاً بالذوق الخاص الذي ينمو ويتربى في الإنسان على قدر تحصيله وفهمه.

⁽¹⁾ ابن خلدون (عبد الرحمان بن محمد): المقدمة، الجزء 2، تحقيق عبد الله محمد الدرويش، دار يعرب، دمشق، سوريا،

والمرصفي يخالف ابن خلدون في قوله بوجود أسلوب محدد يُعد طريقة العرب في النظم والنثر، حيث يرى أنه لا توجد طريقة معينة يلتزمها السالك⁽¹⁾.

ويربط المرصفي من جهة أخرى بين الأسلوب و الغرض الذي يحتويه العمل الأدبي، إذ يرى أنه ليس من المحتمّ اتباع العرب في نسقهم ، بل يجب اجتناب بعض كلامهم، ولا يُتَابَعون إلا فيما كان أوفق للغرض من الكلام، وفي هذا يقول: " ففي الحماس مثلا يكون الكلام مُهَيَّجًا للقوى، مثيرا للغضب، باعثا على الحمية، وفي الغزل يكون سارا للنفوس، مريحا للخواطر، وفي العتاب هاديا للموافقة ومؤلدا للرضا..."⁽²⁾

وكما ربط بين الأسلوب والغرض، فإنه يكون قد وصل أيضا بينه وبين المتلقي، من حيث أنه يمتلك مشاعر وأحاسيس، فعلى المبدع أن يصل بأسلوبه إلى حد تحريكها و تأجيحها. ويمثل المرصفي لكلامه بنموذج عملي لرجل اكتسب أسلوبا خاصا في الشعر على طريقته التي حددها، ومنهجها الذي ارتضاه في تكوّن الأساليب، وهو محمود سامي البارودي.

❖ مصطفى صادق الرافعي (1298هـ-1356هـ/1880م-1937م):

تطرق الرافعي إلى معنى الأسلوب أثناء بحثه في قضية الإعجاز القرآني، وذلك في كتابه الموسوم: (إعجاز القرآن والبلاغة النبوية). وقد كان تأثره بالسابقين واضحا في هذه القضية، وبخاصة عبد القاهر الجرجاني من خلال كتابيه (دلائل الإعجاز) و(أسرار البلاغة). والجدير بتسمية الأسلوب عنده هو أفصح الكلام، وأبلغه، وأجمعه لحر اللفظ ونادر المعنى، كما يجب أن يشتمل على الأحاسيس المثارة، إذ قد يكون حديثا بين المتكلم والمتلقي، وقد يكون حديثا نفسيا داخليا.

(1) ينظر: محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، ص82-85.

(2) حسين المرصفي: الوسيلة الأدبية إلى العلوم العربية ، تحقيق عبدالعزيز الدسوقي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دط، 1982، ص 473 .

كذلك يجب أن تتوفر القصدية والوعي عند المبدع في إنشائه للأسلوب ، فيتوخى تصريف الألفاظ، وتوكيد المعاني، والاستعانة بالمعطوفات وألوان البيان، فتتجلى الصنعة، ويدرك التنقيح والتعذيب ويستشهد على ذلك بالكاتب الفرنسي "أناتول فرانس" (Anatole France) الذي كان آية في حسن الأسلوب الكتابي . ووصل به الحد في تنقيح كتاباته إلى إعادة العبارة ثمانى مرات أحيانا⁽¹⁾.

ويربط الراجعي الأسلوب بالمبدع، حيث تتجلى حالاته النفسية المختلفة في الكتابة. كما أنه لا يدعو إلى تكلف أو تصنع الأسلوب ، " فالفطرة الخالصة هي الكفيلة بجعل أسلوب الكلام جنسا واحدا، بحيث تكون كل لفظة كأنها خلقت لمعناها خلقا ، فلا يناسبه غيرها، ولا يكون في موضعها أليق منها في مذهبه ولحن قومه، وطريقة لغته"⁽²⁾.

ويرى الراجعي أن الأسلوب له خصائص فردية أو جمعية لا تتكرر، وتنتهي بموت صاحبها، أو بانقضاء عصرها، بحيث لا يمكن تكرار هذه الخصائص الفكرية، فمتى ذهب أهل اللغة وأصحاب الفطرة اللغوية والحس البياني، بقيت أصول اللغة وطرق وضعها للخلف ينهلون مما ترك لهم السلف .

❖ أحمد حسن الزيات (1303هـ-1388هـ/م1885-1968م):

نهل أحمد الزيات من التراث البلاغي القديم، كما أكبَّ على قراءة النقد الفرنسي، ووقف موقفا وسطا، فتمسك بالقديم وتقبل الجديد. وقد اعتمد في دراساته على المقارنة بين البلاغة العربية القديمة ومفهوم الأسلوب عند العرب ، وخلص في كتابه (دفاع عن البلاغة) إلى تعريف الأسلوب على أنه: " طريقة الكاتب أو الشاعر في اختيار الألفاظ

(1) ينظر: محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، ص88.

(2) مصطفى صادق الرافعي: إعجاز القرآن والبلاغة النبوية، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، 9، 1973، ص247.

وتأليف الكلام⁽¹⁾.

وهو بهذا التعريف يتقاطع مع نظرية النظم للجرجاني القائمة على تركيب الكلام على حسب مقتضى النحو، كما يجعل الأسلوب متعلقا بالفن الذي يعالجه المبدع، والموضوع الذي يتناوله.

ولم يكتف الزيات بتقديم حد واحد للأسلوب، فعاد إلى قضية اللفظ و المعنى النقدية التي يرى فيها أساس منشأ الأسلوب، إذ يعرفه بقوله: "طريقة خلق الفكرة وتوليدها وإبرازها في الصورة اللفظية المناسبة"⁽²⁾.

بمعنى أن الأسلوب هو عملية خلق متبادلة بين الألفاظ والمعاني، فلا هو المعنى وحده ولا اللفظ وحده، وإنما هو مركب فني يستمد من الذهن والنفس والذوق.

ويرى الزيات أن هناك علاقة وثيقة بين اللغة والأسلوب، فبعض اللغات تتميز برقة ألفاظها وأناقتها فتريح الكاتب في ابتكار المعاني، في حين أن بعضها الآخر لم ينل حظا موفورا من سحر اللفظ، فيضطر الكاتب إلى رزانة التفكير وإيجاز التعبير كي يعوض القارئ ما فاتته من جمال الأسلوب.

وقد انتصر الزيات للصياغة والصناعة اللفظية، ويظهر تأثره بالكاتب الفرنسي الواقعي " فلوبيير " (Flaubert) جليا، والذي يتوافق رأيه كثيرا مع رأي الجاحظ في أن الشأن إنما هو في إقامة الوزن وتخير اللفظ وسهولة المخرج وكثرة الماء ، وفي صحة الطبع ، وجودة السبك.

❖ أحمد أمين (1304هـ-1373هـ/1886م-1954م):

(1) أحمد حسن الزيات: دفاع عن البلاغة، عالم الكتب، القاهرة، مصر، ط2، 1967، ص70.

(2) المرجع نفسه، ص76.

يعد الأسلوب عند أحمد أمين أحد ركائز الأدب الأربعة التي يبنى عليها العمل أدبي.

يقول في كتابه "النقد الأدبي": « هذه هي العناصر الأربعة للأدب: العاطفة والمعاني والخيال والأسلوب »⁽¹⁾.

والأسلوب عنده هو نظم الكلام، وفي ذلك يقول: « والحق أيضا أن الأسلوب أو نظم الكلام ليس إلا وسيلة من وسائل نقل المعاني.. نعم إن جودة الأسلوب قد ترقى بالمعاني المعتادة فتخرجها في شكل يدعو إلى الإعجاب »⁽²⁾.

ويقصد أحمد أمين بنظم الكلام النظم الذي يعتمد على اختيار الكلمات من ناحية المعاني، ومن الناحية الفنية أيضا، أي وقعها الموسيقي حتى تكون مؤتلفة فتثير مالا تثير مرادفاتهما.

والأسلوب الجيد عند أحمد أمين له سمات تميزه، و قد أجملها في قوله : « ويرجع نقاء الأسلوب إلى انعدام ثلاثة أشياء: التظاهر بالعلم، وتقليد الكاتب لغيره، والتزويق المتكلف ».

وإذا فالأسلوب الجيد هو الذي ينشئه صاحبه دون أن يحاول التظاهر بعلمه، أو يحاول تقليد كاتب بعينه، أو أن يحاول تكلف الزخرف الزائد.

والأسلوب عند أحمد أمين لا يختص به أهل الأدب فقط، بل يرى أن لكل إنسان أسلوبه سواء كان متخصصا في الأدب أو غير متخصص، كما أن لكل أديب مشهور أسلوبه ، وهذا كاف لإثبات أن الأسلوب في أوسع معانيه صفة من صفات الشخصية،

وهذا ما جعله يلتقي مع الكونت بوفون في عبارته الشهيرة: «إن الأسلوب هو الرجل»⁽¹⁾.

(1) أحمد أمين: النقد الأدبي، الجزء 1، مطبعة لجنة التأليف والنشر، القاهرة ، مصر، د ط، 1952، ص 60 .

(2) المرجع نفسه ، ص 57 .

❖ أحمد الشايب (1314هـ-1396هـ/1896م-1976م):

يعد كتاب (الأسلوب) لأحمد الشايب من أحسن الكتب الحديثة تأصيلاً للأسلوب وضبطاً لمفاهيمه ورسم حدوده ، وتحديد مناهجه . وفي سعيه للإحاطة بهذا الموضوع لم يكتف بتقديم تعريف واحد للأسلوب بل ساق له العديد من التعريفات التي جاءت ثمرة تمرس كبير، ومعايشة طويلة للبلاغة والنقد العربيين، والثقافات الأجنبية .

ويربط أحمد الشايب الأسلوب في التعريف الأول بالنوع الذي يبدعه الأديب فيقول:

" فن من الكلام يكون قصصاً أو حواراً، أو تشبيهاً أو مجازاً، أو كناية، تقريراً أو حكماً وأمثالا"(2).

يلاحظ من خلال هذا التعريف أن الكاتب ساوى بين القصة والمجاز والكناية، مع علمنا أن هذين الأخيرين ما هما سوى وسائل تعبيرية تعتمد في الأساليب القصصية، وغيرها من فنون الأدب.

ويبدو أن الشايب أدرك بعض الوهن في تعريفه هذا فاستدرك قائلاً : " طريقة الكتابة أو طريقة الإنشاء أو طريقة اختيار الألفاظ وتأليفها للتعبير بها عن المعاني قصد الإيضاح والتأثير"(3)؛ أي أن الأسلوب يرتكز هنا على التركيب اللغوي، من حيث أنه الطريقة الخاصة بكل إنسان للتعبير، مع إمكانية اختيار الألفاظ الأكثر تأدية للمعنى وفق طريقة خاصة في تأليفها، وربطه بالهدف الذي يسعى إليه المتكلم وهو التأثير .

ثم يعود الشايب مرة أخرى إلى تقديم تعريف آخر يُطمئن به نفسه، ويكشف الغموض والحيرة اللذان سيطرا على بعض الدارسين فقال : " هو الصورة اللفظية التي

(1) ينظر: أحمد أمين، النقد الأدبي، ص 109-113 .

(2) أحمد الشايب: الأسلوب، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، مصر، ط8، 1991، ص41.

(3) المرجع نفسه ، ص 44 .

يُعبّر بها عن المعاني أو نظم الكلام وتأليفه لأداء الأفكار وعرض الخيال، أو العبارات اللفظية المنسقة لأداء المعاني⁽¹⁾.

ويتضح من خلال هذا القول عودة الشايب إلى آراء القدامى في التأصيل للأسلوب، وجعله عملية فنية في مجال القول.

ويرى الشايب أن للشعر أسلوبا يباين أسلوب النثر، على أن هناك صلة بينهما فيما يتعلق بالمواضيع التي يتناولها كل منهما مما يتصل بالطبيعة والإنسان، في حين أن الاختلاف بينهما يكمن في أن النثر تغلب عليه صفة الإفادة، أما الشعر فالغالب عليه هو صفة التأثير.

❖ منذر عياشي(1945م):

يعد منذر عياشي من الباحثين العرب في العصر الحديث في مجال علم الأسلوب والأسلوبية، ومن أجل الإحاطة بمصطلح الأسلوب ارتأى تقسيم تعريفه إلى ثلاثة أقسام: التعريف الشائع، تعريف الكتاب، التعريف اللساني.

يقول في التعريف الشائع: " فالأسلوب هو: طريقة في الكتابة لجنس من الأجناس، وطريقة في الكتابة لعصر من العصور"⁽²⁾.

بمعنى أن سمات الأسلوب تُحدّد إما بالجنس الأدبي، أو بالعصر الذي كتب فيه العمل الأدبي.

أما تعريف الكتاب فقد ساق فيه عدة تعارف لكتاب غربيين " كشوبنهاور وفلوبير وفريدريك دولوفر" (Arthur Schopenhauer و Gustave Flaubert و dellofre

(1) أحمد الشايب: الأسلوب، ص 46.

(2) منذر عياشي: الأسلوبية وتحليل الخطاب، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، ط 1، 2015، ص 31.

(Frederick) وغيرهم. ينتقل بعد ذلك إلى التعريف الساني الذي جاء ثمره لتوفيقه بين مختلف تعاريف اللسانيين الغرب للأسلوب، فقال: " الأسلوب حدث يمكن ملاحظته: إنه لساني؛ لأن اللغة أداة بيانه، وهو نفسي؛ لأن الأثر غاية حدوثه، وهو اجتماعي؛ لأن الآخر ضرورة وجوده"⁽¹⁾.

ونستشف من خلال هذا التعريف إحاطة كبيرة بهذا المصطلح الذي استعصى على الكثير من القدماء والمحدثين ضبط حدوده، إذ حدد منشأه وأداته ووسيلته وآلاته، وهدفه وحيز وجوده.

3 / الأسلوب عند الغرب:

3 – أ / لغة:

يقابل مصطلح الأسلوب عند الغرب كلمة (Stylus) اللاتينية، والتي تعني إبرة الطبع (الحفر)، أو أداة ذات قصبة جوفاء وحادة، كان يستعملها القدامى على الأرجح في الكتابة اليدوية⁽²⁾، ومنها اشتق اللفظ الإنجليزي (style) الذي يعني مرقم الشمع، وهو أداة الكتابة على ألواح الشمع. أما في اللغة الفرنسية فيطلق لفظ (style) على نوع من الإبر الخاصة تستعمل كوسيلة لتسجيل الأصوات إلكترونياً.

والمتتبع للتطور الدلالي يخلص إلى أنه شحن بعدة معاني، كل معنى اختص بمرحلة زمنية معينة، حتى انتهى إلى معنى النمط المعيشي أو الطريقة في العيش أو السلوك، ليستقر أخيراً عند معنى طريقة تفكير إنسان ما، أو طريقة تعبير فنان ما في عصر من العصور⁽³⁾.

(1) منذر عياشي: الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص33.

(2) ينظر قاموس: Le Robert Pour Tous 1994, Dictionnaire Le Robert, Paris, P 1065.

(3) ينظر بييرجيرو: الأسلوبية، ترجمة منذر عياشي، دار الحاسوب للطباعة، حلب، سوريا، ط2، 1994، ص10.

ويتضح لنا جليا من خلال التحديدات اللغوية لكلمة (style) في الثقافة الغربية أنها أكثر تلاؤما مع مجالها الذي تشكل مفهومها فيه، وهو مجال الكتابة والكلام من كلمة (أسلوب) في الثقافة العربية، والتي تبدو بعيدة شيئا ما عن مجال مادتها؛ أي الجذر (سلب). ويمكننا انطلاقا من التعريفات اللغوية السابقة أن نلج إلى معاني الأسلوب اصطلاحا في الفكر الغربي.

3 - ب / اصطلاحا:

تعود جذور مصطلح الأسلوب إلى كتب البلاغة اليونانية القديمة، وكان يعني التعبير ووسائل الصياغة حسبما ورد في كتابي " الخطابة" و " فن الشعر" لأرسطو (Aristote)؛ إذ عدّه الوسيلة الأسمى للإقناع بعد طرق المحاجة، داعيا في سبيل ذلك إلى تجاوز التعبير البسيط إلى المجازات الحسنة الصياغة، وفي ذلك يقول: " والمجاز ذو قيمة في الشعر والنثر، ولكن الكتاب أحوج إليه من الشعراء...، لأن مواردهم الأخرى في الأسلوب أنضب من موارد الشعراء"⁽¹⁾.

إن المتأمل لقول أرسطو يجد دعوة صريحة إلى توشية أساليب الكلام بالحلى اللفظية، من حيث أن غايتها الوصول إلى الحقيقة والإقناع. وفرق أرسطو بن الشعر والنثر، من حيث أنهما جنسان أدبيان يتميز كل منهما عن الآخر بخصائص يتفرد بها. غير أنه يجمع بينهما في الصفات العامة للأسلوب، التي يجب أن يتوفر عليها كل عمل أدبي، سواء كان شعرا أم نثرا، هذه الصفات هي: الصحة والوضوح والدقة.

أما أفلاطون (Platon) فإنه يرفض الخطاب البلاغي رفضا قاطعا وينتقده بشدة. وكان يرى أن البلاغة والخطابة لا تتجان المعرفة (la connaissance)، وإنما تتجان الاعتقاد (la croyance) لذلك كان يستنكر أساليب الخطباء، وتوظيفهم للمحسنات اللفظية

(1) محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، ط6، 2005، ص113.

من أجل استمالة عواطف الشعب، وفي هذا السياق صرح بأن: "الأسلوب شبيه بالسمة الشخصية"⁽¹⁾. وهو بهذا التعريف يكون قد لامس المعنى الاصطلاحي الحديث للأسلوب.

لقد استقرت بلاغة الغرب في العصور الوسطى إلى تقسيم الأسلوب إلى ثلاثة ألوان هي: الأسلوب البسيط، والمتوسط، والسامي، وقد ذهب جُلُّ الدارسين إلى أن هذا التقسيم إنما يعود إلى الشاعر الروماني " فرجيل " (virgile) في دواوينه الشعرية، فالديوان الذي أفرده لاستكشاف العالم القروي البسيط والمسمى " نشيد الرعاة، أو الرعاعيات " (bucolica أو écloques) يعد نموذجاً للأسلوب البسيط، في حين أن ديوانه الأخلاقي " زراعات أو قصائد زراعية " (georgics) والذي تحدث عن الهجرة وترك حياة الزراعة للمشاركة في الحروب فيمثل الأسلوب المتوسط، أما ملحمة " الإنيادة " (Énéide) فإنها تعد النموذج الأمثل للأسلوب السامي، وقد شاع عن البلاغيين هذا التقسيم تحت اسم عجلة فيرجل في الأسلوب⁽²⁾.

أما في الدراسات الحديثة فقد دخل الأسلوب إلى المصطلح النقدي الأوروبي من بوابة معجم "Grimm" الألماني بداية القرن التاسع عشر، لينتقل بعدها إلى قاموس أكسفورد الإنجليزي عام 1846، ثم دخوله إلى القاموس الفرنسي عام 1872. وقد أجمع الباحثون على أن الأسلوب من أهم المقولات التي توحد بين علم اللغة والأدب، غير أنهم لم يتفقوا على تحديد تعريف واحد له يمتلك القدرة على الإقناع، ويرسم حدود واضحة له، فقد وصل عدد تعريفاته إلى نيف وثلاثين تعريفاً، تكاد كلها تتطلق في سبيل تحديد مفهوم الأسلوب من المقولة الشهيرة للكونت " بوفون " (Buffon) الذي يقول: " إن المعارف والوقائع والاكتشافات تتلاشى بسهولة، وقد تنتقل من شخص لآخر، ويكتسبها من هم أعلى

(1) ينظر ببيرجيرو: الأسلوبية، ص37.

(2) ينظر نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج1، دار هومة، الجزائر، د ط، 1997، ص130.

مهارة، فهذه الأشياء تقوم خارج الإنسان، أما الأسلوب فهو الإنسان نفسه، فالأسلوب إذا لا يمكن أن يزول ولا ينتقل ولا يتغير⁽¹⁾.

ومعنى هذا أن الأعمال الأدبية المتقنة هي الوحيدة التي تخلد، بخلاف المعارف والاكتشافات الخارجة عن سلطة الإنسان، فيما أن الأسلوب هو الإنسان نفسه فإن كان رفيعا فإن صاحبه سيظل يحظى بالقبول والاستحسان على مر الأزمنة.

ويذهب " جورج مونان" (George Mounin) إلى أن الأسلوب صياغة، أو السمة اللسانية المميزة لنص أو لمجموعة من النصوص، كقولنا مثلا: أسلوب ساخر، نسبة إلى السمة الغالبة على النص وهي السخرية، أو أسلوب إداري. والأسلوب عنده يتشكل من مجموعة خيارات تمنحها اللغة للكاتب، فتكون السمة المميزة لشخصه موافقة للسمة المميزة لأسلوبه. وفي هذا الإطار يقول "رومان رولاند" (Romain Roland): " الأسلوب هو الروح"⁽²⁾، ويكاد يتطابق قوله مع تعبير آخر لشوبنهاور الذي يقول: " الأسلوب هو التعبير عن معالم الروح".

ويلتقي الكاتبان بتعريفيهما مع النظرة الأفلاطونية وتعريف الكونت بوفون للأسلوب لأنهما ربطاه بالذات المبدعة، بخلاف المفاهيم الأخرى التي تجعل من اللغة وعلومها الحيز الذي ينساب فيه الأسلوب.

وفي المجال نفسه وبمنظرة مباينة يضع اللغوي "مارسيل بروس" (Marcel Proust) الأسلوب ضمن مجال فلسفة الجمال والذوق، يقول: "الأسلوب بالنسبة إلى الكاتب تماما كاللون بالنسبة إلى الرسّام، إنه مسألة رؤية (خيال) لا مسألة تقانة"، ويلتقي في هذا بفلوبير (FLAUBERT) الذي جعل الأسلوب " فنا بذاته لرؤية الأشياء"⁽³⁾. غير

(1) صلاح فضل: علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، دار الشروق، القاهرة، مصر، ط1، 1998، ص95-96.

(2) فيلي سانديرس: نحو نظرية أسلوبية لسانية، تر خالد محمود جمعة، دار الفكر، دمشق، سوريا، ط1، 2003، ص30.

(3) فيلي سانديرس: نحو نظرية أسلوبية لسانية، ص31.

أنهما يختلفان من جهة أخرى؛ إذ يرى فلوبير استمرارية الأسلوب ولو تعددت الأعمال، في حين يرى بروسست أن أهم خصائص الأسلوب هو الإبداع والخيال وليس الاستمرار.

ويعرف الأسلوب عند "شارل بالي" (Charle Bally) مؤسس الأسلوبية بأنه: " العلم الذي يدرس وقائع التعبير اللغوي من ناحية محتواها العاطفي؛ أي التعبير عن واقع الحساسية الشعورية من خلال اللغة، و واقع اللغة عبر هذه الحساسية "(1). ويبدو من خلال هذا القول التأثير الواضح لشارل بالي بأفكار أستاذه "فرديناند دوسوسير" (Ferdinand de Saussure). خاصة في اعتبار اللغة نظاما من العلاقات تبرز الجانب الفكري والانفعالي للمتكلم، فقد ركز على الطابع العاطفي للغة، وقدرتها على التعبير عن الأحاسيس والمشاعر، ورؤية أثر الأفعال اللغوية في الوجدان الحسي.

ولا يبتعد كثيرا "ميشال ريفاتير" (Michel Riffaterre) عن "شارل بالي" في رؤيته للأسلوب إذ يقول: "الأسلوب قوة ضاغطة تتسلط على حساسية القارئ بواسطة إبراز بعض عناصر سلسلة الكلام وحمل القارئ على الانتباه إليها، بحيث إذا غفل عليها تشوّه النص، وإذا حللها وجد لها دلالات تتميز بها، خاصة بما يسمح بتقرير أن الكلام يعبرّ والأسلوب يبرز"(2).

إن المتمعن في قول ريفاتير يدرك استناده إلى نظرية الإخبار أو العملية التواصلية، التي ترى أن الباعث أو المرسل يركب و يصوغ المفاهيم والتصورات المجردة في نسق كلامي، ثم يرسله عبر قناة حسية وهي اللغة، ليقوم المتلقي أو المستقبل بتفكيك الشيفرة المرسل وإرجاعها إلى مدلولاتها المجردة؛ أي إدراك معنى الرسالة اللغوية وفق غاية المرسل الذي أراد من خلال شحنه للرسالة بخصائص أسلوبية ضاغطة للتأثير في المستقبل، ليكون هكذا قد زواج بين نظرية الإخبار ومبادئ المدرسة السلوكية الأسلوبية،

(1) صلاح فضل: علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، ص 18.

(2) عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، تونس، ط3، د ت، ص 83.

التي ينتمي إليها، والتي تدعو إلى تكثيف طاقات التعبير في اللغة من أجل ضمان نفاذ الرسالة اللغوية إلى صميم أحاسيس المستقبل.

ويعرف الأسلوبى "بيير جيرو" (pierre Guiraud) الأسلوب قائلًا: "إن الأسلوب مفهوم عائم، فهو وجه بسيط للملفوظ تارة، وهو فن واع من فنون الكاتب تارة أخرى. وهو تعبير يصدر عن طبيعة الإنسان تارة ثالثة، ولذا فهو يتعدى دائما الحدود التي يدعي بأنه انغلق عليها"⁽¹⁾.

ويتضح لنا من خلال هذا القول أن بيير جيرو قد قام بجمع شتات المصطلح من اللسانيين والأدباء على حد سواء، وقام بصياغة مفهوم شامل- أو كما يعتقد- يحد المصطلح من مختلف الجهات، فهو يقر في بداية التعريف بأن مفهومه عائم وزئبقي؛ أي من الصعوبة حصره، ثم يذهب إلى التوفيق بن عدة اتجاهات في تحديد مفهوم جامع له. ولم يكتف الغرب بهذه التعريفات، بل نحى في اتجاه آخر مغاير لما أوردناه من مفاهيم الأسلوب المتعلقة بأحد عناصر عملية التواصل والتخاطب، فعرف الأسلوب على أنه:

أ / الأسلوب إضافة:

إن النظر إلى الأسلوب بوصفه إضافة يفترض وجود تعبير محايد يخلو من كل سمة أسلوبية، ومن أجل تحليل النص يجب المقارنة بن التعابير المتأسلية وغير المتأسلية⁽²⁾. أما الإضافة عند "ستاندال" (Stendhal) فإنها عنصر إضافي يتم تزيين النص به كحلية لشكله وصياغته، يقول: "الأسلوب هو أن تضيف إلى فكر معين جميع الملابس الكفيلة بإحداث التأثير الذي ينبغي لهذا الفكر أن يحدثه"⁽³⁾.

ب / الأسلوب انزياح:

(1) ينظر بييرجيرو: الأسلوبية، ص47.

(2) ينظر حسن ناظم: البنى الأسلوبية (دراسة في أنشودة المطر للسياب)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2002، ص42.

(3) صلاح فضل: علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، ص99.

يعتبر "ليوسبيتزر" (Leo Spitzer) الانزياح عبقرية خلاقة لدى الأديب، أما " جيل ماروزو" (Jules Marouzeau) فينظر إلى الأسلوب بأنه اختيار الكاتب لما من شأنه أن يخرج بالعبارة عن حيادها، وينقلها من درجتها الصفر إلى خطاب يتميز بنفسه. وهذا ما يعني أن الأسلوب هو مفارقات بين مستوى اللغة الصفري ومستوى الخطاب الأدبي؛ أي أنه يخترق نظام التركيب اللغوي لتحقيق الانطباعي الجمالي. ويُنظر "تريفيتان تودوروف" (Tzvetan Todorov) للأسلوب على مبدأ الانزياح فيعرفه بأنه: لحن مبرر، ما كان يوجد لو أن اللغة الأدبية كانت تطبيقا كليا للأشكال النحوية الأولى⁽¹⁾. وتتفق نظريته مع ريفاتير الذي يرى أن الأسلوب انزياح عن النمط التعبيري المتواضع عليه. ويُفهم مما سبق أن الانزياح هو طرق للقواعد حيناً، ولجوء إلى الصيغ النادرة أحياناً، كما يمكنه أن يكون انفعال نفسي عاطفي لا يتقيد بمبادئ اللغة النحوية، وإنما يتعداها إلى عالم التعبير الأدبي والشعري، الذي يمنحه إمكانية تجريد أو تنزيل تلك الانفعالات إلى أعمال فنية.

ج / الأسلوب اختيار:

اعتبر "أوهمان" الأسلوب اختياراً بين مجموعة من البدائل والإمكانات، ويبقى أشهر تعريف للأسلوب بأنه اختيار هو كونه: "محصلة مجموعة من الاختيارات المقصودة بين عناصر اللغة القابلة للتبادل"⁽²⁾، بمعنى أن الأسلوب يولد نتيجة لانتقاء المؤلف من بين إمكانات اللغة المتاحة والقابلة لإقامة علاقات تبادلية، مما ييسر ملاحظة الفرق بين الأساليب في نصوص من نفس اللغة.

إن أهم ما خلصنا إليه هو افتراق النقاد والدارسين قديماً وحديثاً حول ضبط مفهوم دقيق للأسلوب، وهذا ما دفعهم لوضع عدة نظريات له تقوم على مقولات أساسية تستند إليها الظاهرة الأدبية.

(1) عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، ص 102-103.

(2) علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، المرجع السابق، ص 116.

ولعل أول نظرية هي تلك القائمة على العلاقة بين الخطاب ومؤلفه، أما الثانية فتلك المؤسسة على العلاقة بين القارئ والخطاب، والناشئة نتيجة الضغط المسلط من الخطاب أو العمل الأدبي، من خلال سماته الأسلوبية المؤثرة في المتلقي، أما النظرية الثالثة فمستندها هو عزل النص عن المؤلف والمتلقي، باعتبار الأسلوب انزياح أو إضافة أو اختياراً.

ويمكن القول أن عدم الاتفاق حول مفهوم واحد للأسلوب كان السبب المباشر للاختلاف أيضاً حول مفهوم الأسلوبية وآلياتها كما سنرى.

ثانياً: مفهوم الأسلوبية:

1 / عند العرب :

كان لاحتكاك الفكر اللغوي العربي بنظيره الغربي وتلاقح العلوم بينهما عديد النتائج التي اتخذت صوراً شتى. ومما لا يتناطح فيه عنزان أن الأسلوبية تعد أحد أهم الإفرزات التي أنتجها التقاطع النقدي اللغوي بين الفكرين؛ إذ يتفق جل الدارسين أن الأسلوبية أحد العلوم المستحدثة في الغرب، إذ ارتبطت نشأتها الحقيقية بالدراسات اللسانية اللغوية التي بدأت بوادٍ ظهورها في بدايات القرن التاسع عشر (19)، وهكذا يكون العرب ممن استوردوها. دون نفي وجود ملامح دراسات أسلوبية كانت لها جذور في الدراسات العربية، وإن لم تُسمَّ بهذا الاسم⁽¹⁾.

ومما لا يخفى على أي دارس أن الأسلوبية وبما أنها نتاج غربي فإنها - بالضرورة - تمثل فكر الغرب وتعبر عن مناهجه وأنماطه، غير أن سعة المعجم اللغوي العربي وثرأؤه ساعد كثيراً في استيعاب مثل هذه العلوم بمصطلحاتها. وقد يسأل السائل

(1) ينظر: المصطلح الأسلوبية الغربي في ترجماته العربية، فرج حمادو، رسالة ماجستير، إشراف عبد المجيد عيساني، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، 2009/2010، ص39.

فيقول: بما أن المعجم العربي له من الثراء ما يمكنه من استيعاب أي علم، فلماذا إذا هذا البون الكبير بين الأسلوبية الغربية ونظيرتها العربية؟ ويكون الرد هو الوقت المتقدم لظهور هذا العلم عند الغرب، وبقاء العالم العربي في ملاحقة دائبة له، فما أن يستقبل علما بمصطلحاته المتجددة ويحس في نفسه القدرة على تلقيها، ويشعر في ترجمتها حتى تكون قد تطورت كثيرا، ويصبح ما ترجمه قديما، ويجد نفسه في حاجة إلى فترة زمنية جديدة لتعريب الجديد وفهمه.

ويعتقد الدارسون العرب أن عبد السلام المسدي كان أول مروج لمصطلح الأسلوبية بين الباحثين العرب من خلال بحثه الموسوم بـ "المقاييس الأسلوبية في النقد الأدبي من خلال (البيان والتبيين) للجاحظ" الذي ألفه عام 1976، وكتاب "الأسلوبية والأسلوب" المؤلف عام 1977.

وقد ترجم المسدي مصطلح "stylistique" إلى "الأسلوبية" أو "علم الأسلوب" وقال بأن: "المصطلح دال مركب جذره "أسلوب" "style"، ولاحقته "ية" "ique". وخصائص الأصل تقابل انطلاقا أبعاد اللاحقة، فالأسلوب ذو مدلول إنساني ذاتي، وبالتالي نسبي، واللاحقة تختص بالبعد العلماني العقلي، وبالتالي الموضوع... لذلك فالأسلوبية

تعرف بداهة بالبحث عن الأسس الموضوعية لإرساء علم الأسلوب".⁽¹⁾

كما عرّفها أيضا انطلاقا من نظرية التواصل المشكلة من ثلاثة محاور أساسية:

المخاطب (منهج الأدب). المتلقي (القارئ)، الخطاب (النص الأدبي)، وهذا ما يؤكد أن جل تعريفاته للأسلوبية مرتكزها غربي، ومنطلقها لساني أدبي.

أما منذر عياشي فإنه يرى أن: « الأسلوبية علم يدرس اللغة ضمن نظام الخطاب، ولكنها أيضا علم يدرس الخطاب موزّعا على مبدأ هوية الأجناس؛ ولذا كان موضوع هذا

(1) عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، ص34.

العلم متعدد المستويات، مختلف المشارب والاهتمامات، متنوع الأهداف والاتجاهات. وما دامت اللغة ليست حكرًا على ميدان إيصالي دون آخر، فإن موضوع علم الأسلوبية ليس حكرًا - هو أيضا - على ميدان تعبيرى دون آخر⁽¹⁾.

إذن فالأسلوبية عند عياشي علم يرقى بموضوعه إلى أن يصل إلى مرتبة الدرس العلمي، فالأسلوبية هي الصلة الرابطة بين اللسانيات والأدب والنقد، كما أنها جسر اللسانيات إلى تاريخ الأدب.

ويرى سعد مصلوح أن مصطلح (stylistique) تقابله في اللغة العربية كلمة (أسلوبيات) وليس (الأسلوبية) أو (علم الأسلوب) كما هو شائع، ودليله في ذلك مصطلحي (لسانيات) و(صوتيات).

أما صلاح فضل فإنه يؤثر استعمال المصطلح المركب (علم الأسلوب)، ويعرفه بقوله: « هو دراسة طريقة التعبير عن الفكر من خلال اللغة »⁽²⁾. والمتأمل لهذا التعريف يجد أنه مبسّط ومقبول، غير أنه في الحقيقة يثير إشكالات كبرى،

أهمهما مفهومي الفكر واللغة، والطريقة والتعبير، فمن أجل تحديد طبيعة علم الأسلوب يتوجب مناقشة القضايا التي تثيرها المصطلحات الأنفة الذكر، كقضية التعبير عن الفكر مثلا، هل المقصود بها التعبير عن فكرنا أم عن أي فكر آخر، كذلك ما المقصود بكلمة طريقة، وغيرها من الأسئلة التي تفرض نفسها.

ويعد الباحث شكري عياد سباقا إلى استخدام (علم الأسلوب) بدلا عن الأسلوبية، ويعرفه على أنه: « علم يدرس الإمكانيات التعبيرية للغة، أي الوسائل التي يملكها الجهاز اللغوي نفسه لأداء معان تتجاوز الأغراض الأولية للكلام. ومن ثم يمكن أن ندرس

(1) منذر عياشي: الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص25.

(2) صلاح فضل: علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، ص134.

الخصائص الأسلوبية للحدث بوصفها مذهباً في الكتابة أو النظم، كما ندرس الخصائص الأسلوبية للكتابة الرومانسية أو الواقعية إلخ»⁽¹⁾.

وملخص قول الكاتب أن علم الأسلوبية يرتكز أساساً على علم اللغة، لذلك قسمه إلى قسمين:

(أ) قسم علم الأسلوب العام: ويهتم بالسمات والخصائص الأسلوبية المشتركة أو الكلية بين اللغات.

(ب) قسم علم الأسلوب الخاص: ويختص بالخصائص التعبيرية في لغة معينة.

ولا يجد محمد عبد المطلب أدنى مشكلة في استعمال أحد المصطلحين (علم الأسلوب) أو (الأسلوبية). فتارة يستعمل هذا وتارة ذاك، يقول: «وعلم الأسلوب هو الذي يطلق عليه في الإنجليزية (stylistics)، وفي الفرنسية (la stylistique)، والباحث في الأسلوب (stylistician)، وكلمة (style) تعني طريقة الكلام...»⁽²⁾، وعليه فإنه يرى أن:

«الأسلوب مثل الأنماط المتنوعة في اللغة، في حين تنصب الأسلوبية على تحليل هذه الأنماط وخاصة في جوانبها الفردية»⁽³⁾.

ويلتقي في قوله هذا مع فكر "رومان جاكوبسون" (Roman Jakobson) الذي يرى أن الأسلوبية تمثل بعداً لغوياً لدراسة النص الأدبي، لأن هذا النص لا يمكن الوصول إلى أبعاده الحقيقية إلا عبر صياغته اللغوية.

⁽¹⁾ شكري محمد عياد: اللغة والإبداع مبادئ علم الأسلوب العربي، انترناسيونال برس، القاهرة، مصر، ط1، 1988، ص6

⁽²⁾ محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، ص185.

⁽³⁾ محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، ص186.

من خلال التعريفات السابقة نلمس أنه لوجود لاختلافات كبيرة أو جوهرية بين مختلف الدارسين حول تحديد المصطلح، فالجميع يتفق على أن علم الأسلوب هو الأسلوبية وهو الأسلوبيات أيضا، وأن مجالها جميعا إنما هو دراسة الأعمال الأدبية دراسة علمية موضوعية.

والموضوعية العلمية تستوجب إعطاء كل ذي حق حقه، فلا يمكن إنكار جهود الغرب في مجال علم الأسلوب أو الأسلوبية، كيف ذلك وقد سبق أن قلنا أن الغرب كان سباقا لهذا المجال وما العرب سوى ناقلين عنه، والتاريخ لا ينكر تضلعهم في الأبحاث الأسلوبية.

2 / عند الغرب:

استحدث مصطلح (علم الأسلوب) لأول مرة في اللغة الألمانية في أوائل سبعينيات القرن 19 على يد "فان در غابلنتز" (Vander Gablantz)، ومن ثم انتقل إلى اللغات الأوروبية الأخرى، خاصة الإنجليزية والفرنسية. وقد كان الفرنسي "جوستاف كويرتينج" (Gustave Kuirtinge) 1886م سباقا إلى استعمال مصطلح (علم الأسلوب) في قوله: «إن علم الأسلوب الفرنسي ميدان شبه مهجور تماما حتى الآن... فواضعوا الرسائل يقتصرون على تصنيف وقائع الأسلوب التي تلفت أنظارهم طبقا للمناهج التقليدية»⁽¹⁾. وهي دعوة إلى تتبع التعبيرات الأسلوبية بعيدا عن المناهج التقليدية.

أما مصطلح الأسلوبية فإن جل الباحثين يعزون ظهوره إلى بداية القرن العشرين (20) بتوجه الدراسات اللغوية الحديثة إلى جعل الأسلوب علما مستقلا يدرس لذاته، لتستوي الأسلوبية فيما بعد كمنهج نقدي لساني مؤسس على الدراسة اللغوية للنصوص الأدبية.

(1) صلاح فضل: علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، ص16.

وكان للعالم السويسري "فرديناند دوسوسير" (1875-1913) فضل كبير في التأسيس للأسلوبية بتفريقه بين اللغة والكلام في مقالته الشهيرة: «اللسان في نظرنا هو اللغة ناقص الكلام»⁽¹⁾؛ حيث كان لهذه العبارة الأثر البالغ في نشأة الأسلوبية. غير أن الفضل الأكبر كان من نصيب تلميذه "شارل بالي" (1865-1947) الذي أرسى قواعد هذا المنهج النقدي المعاصر، وذلك عندما نشر دراسة موسّعة عن أهدافه، واضعاً بذلك اللبنة الأولى في بناء هذا العلم في العصر الحديث.

والأسلوبية كما يرى "بالي" «تدرس الصيغ التعبيرية في لغة الأثر - النص - إستناداً إلى مضمونها المؤثر؛ أي أنها تدرسها بالنظر إلى الإعراب عن الإحساس بوساطة اللغة، وبالنظر إلى تأثير اللغة بالإحساس»⁽²⁾؛ أي أنها تدرس الكيفية المتبعة في اللغة للتعبير عن خلجات النفس، ويبدو شارل بالي متأثراً نوعاً ما في مقالته بالمدرسة النفسية التي ترى أن كل تركيب أو حدث لغوي ما هو إلا تعبير عن أحد الجوانب النفسية للمتكلم.

ويكاد يتفق "جون دوبوا" (Jean Dubois) وميشال أريفّي (Michel Arive) في

تعريفهما للأسلوبية، فالأول يرى أنها فرع من فروع علم اللسان، ليعرفها الثاني بقوله: «الأسلوبية وصف للنص الأدبي حسب طرائق مستقاة من اللسانيات»⁽³⁾، والوصف حسب الطرائق إنما يقصد به التحليل واستخراج الظواهر الأسلوبية.

أما "ريفاتير" فإنه يعرف الأسلوبية بأنها: «علم يهدف إلى الكشف عن العناصر المميزة التي بها يستطيع المؤلف الباحث مراقبة حرية الإدراك لدى القارئ المتقبل، والتي بها يستطيع أيضاً أن يفرض على المتقبل وجهة نظره في الفهم والإدراك فينتهي إلى

(1) أحمد حساني: مباحث في اللسانيات، منشورات كلية الدراسات الإسلامية العربية، دبي، الإمارات العربية المتحدة ط2، 2013، ص33.

(2) فيلي سانديرس: نحو نظرية أسلوبية لسانية، ص33.

(3) عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، ص48.

اعتبار الأسلوبية لسانيات تعنى بظاهرة حمل الذهن على فهم معين وإدراك مخصوص»⁽¹⁾.

ويركز ريفاتير على الآليات المؤثرة في المتلقي، ويجعل من الأسلوب العلم الذي يسعى للكشف عن هذه الآليات، بما أنها تستقي أدواتها الإجرائية من ميدان علم اللغة بشكل عام، واللسانيات بشكل خاص.

ويتجه " ليو سبيتزر" إلى مجال علم النفس في دراساته الأسلوبية، إذ ركز جهوده حول العلاقة القائمة بين العناصر الأسلوبية والعالم النفسي للكاتب، ويظهر جليا تأثيره الكبير بنظريات " سيغموند فرويد" (Sigmund Freud) حول اللاشعور، وهو ما دفعه إلى محاولة إثبات الخصائص الأسلوبية التي ينفرد بها كل كاتب، والتي لها طبيعة تكرارية في كل أعماله، والمرتبطة بمراكز العاطفة في نفسه، غير أن ما يميزه عن "فرويد" هو ابتعاده عن فرضيات الأمراض النفسية التي يعتمدها "فرويد" كمنطلق للتحليل النفسي. ومن هنا تمكن "سبيتزر" من مد جسر متين بين الأدب وعلم اللغة عبر الأسس النفسية الفرويدية⁽²⁾.

ويعتبر الإسباني " داماسو ألونسو" (Damaso Alonso) أن الأسلوبية نقطة تقدم نحو تكوين علم حقيقي مستقل للأدب، فهي محاولة في المنهج وليس علما مكتملا. والدراسة الأسلوبية عنده تمثل دراسة كل شيء يبرز خصوصية العمل الأدبي، مع الاهتمام بالناحية السطحية لخدمة المضمون الذي يتعلق بالمعنى وبالتأثير⁽³⁾.

وممن أسهم في بلورة الفكر الأسلوبي نجد أحد مؤسسي مدرسة الشكلايين الروس وهو " رومان جاكبسون" (1896م/1981م) الذي لم يغفل دور الأسلوب في الخطاب

(1) المرجع نفسه، ص 49.

(2) ينظر: محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، ص 176-177.

(3) ينظر: محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، ص 178.

الأدبي بوصفه مقوّمًا أساسيا في الوظيفة الشعرية، حيث نادى في إحدى محاضراته بمدّ جسر بين الدراسات اللغوية والنقد الأدبي، وتوثيق العلاقة بين اللسانيات والأدب بالدراسة الأسلوبية. ويظهر تأثر جاكسون بالنزعة الوصفية لأستاذه شارل بالي، فقد عرف الأسلوبية « بأنها بحث عما يتميز به الكلام الفني عن بقية مستويات الخطاب أولا وعن سائر أصناف العلوم الإنسانية ثانيا»⁽¹⁾. و معنى هذا القول أن "جاكسون" يرى أن الأسلوبية هي بحث خاص يهدف إلى إبراز خصوصية النصوص من خلال إبراز الوظيفة الشعرية فيها، حيث لم يستبعد أن تكون الوظيفة الشعرية التي دعا إليها وظيفة أسلوبية بحثة تسعى إلى تحقيق أدبية النص.

ويمكن القول أن مجمل تفكير الشكلايين انصب على الجوهر الداخلي للعمل الأدبي، بعيدا عن أي مسلمات أو مقولات مسبقة، أو تأويل أو تنظير، فقد كانت حقيقة الأدب هي أكبر شغلهم، دون النظر إلى أي عوامل بعيدة عن النص ذاته.

ثم جاء بعد ذلك "تزفيتان تودوروف" ليضع لبنة أخرى في سبيل إثراء البحوث الأسلوبية بترجمته لأعمال الشكلايين الروس إلى اللغة الفرنسية، لتجيء بعده المدرسة الألمانية وعلى رأسها "كارل فوسلر" (Karl Vossler) و "ستيفين أولمان" (Stephen Ulmann)، حيث تحولت هذه المدرسة من الميول الرومانسية إلى الدراسة اللغوية بصورة أساسية، فكارل فوسلر يطلق على النظام الذي يدرس اللغة في علاقتها بالخلق النظري الفردي والفني اسم الأسلوبية أو النقد الأسلوبي، لتتوج جهود المدرسة بمباركة أولمان لاستقرار الأسلوبية كعلم لساني نقدي سنة 1969 إذ يقول: « إن الأسلوبية اليوم هي أكثر أفنان الألسنية صرامة، على ما يعترى غائيات هذا العلم الوليد ومناهجه

(1) عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، ص37.

ومصطلحاته من تردد. ولنا أن نتنبأ بما سيكون للبحوث الأسلوبية من فضل على النقد الأدبي والألسنية معا⁽¹⁾.

من خلال ما سبق يمكن القول أن الأسلوب بمختلف مفاهيمه مهد لظهور الأسلوبية كمنهج نقدي هدفه دراسة النصوص الأدبية وتحليلها من خلال لغتها، كما ساعدت اللسانيات على استوائها كعلم يتميز بالدقة والصرامة في تحليل وتفكيك خصائص بنيات النصوص اللغوية، ودراسة أساليب المبدعين، ومدى تمايزها من خلال قدرة كل كاتب في توظيف معجمه اللغوي الفني، ومدى تأثر المتلقي، لتكون الأسلوبية بهذا منهاجا يقارب النصوص في سياقها اللغوي مزيحا السياقات الخارجية الأخرى، ما دام الأسلوب يوفر لها حقلا خصبا للدراسة والتطبيق.

إن أخذ الأسلوبية للصفة العلمية الوصفية من اللسانيات في دراسة اللغة جعلها تتأى عن المعيارية التي وقعت فيها البلاغة القديمة، كما كان لخروجها من حيز دراسة الجملة بالتنظير واستنباط القواعد إلى حيز النص دور كبير في نشأة اتجاهاتها العديدة، والتي سنتعرض إليها في المبحث القادم.

ثالثا: اتجاهات الأسلوبية:

أدى تعدد الباحثين والدارسين في مجال الأسلوبية واختلاف زوايا نظرهم لنشأة وتعدد الاتجاهات الأسلوبية، فهناك من يرى مقارنة الظاهرة الأسلوبية انطلاقا من علاقة الكاتب بالنص، وهناك من انصب اهتمامه على دراسة العلاقة بين النص والمتلقي ومدى استجابة هذا الأخير، وطرف آخر أبقى على النص وحده دون التفات إلى المبدع والمتلقي، معتقدا أن النص فقط من يستطيع أن يكشف عن دلالاته من خلال خواصه اللغوية المميزة له عن النصوص الأخرى، وفيما يلي عرض لأهم الاتجاهات.

(1) ينظر: محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، ص182.

أ / الأسلوبية التعبيرية (الوصفية):

أجمع الدارسون على أن قطب هذه الدراسة دون منازع هو العالم اللغوي "شارل بالي" مؤسس علم الأسلوب الحديث، وخليفة دوسوسير في تدريس اللسانيات العامة في جامعة جنيف، وقد أسس أسلوبية التعبير معتمدا على قواعد عقلانية، وعمل على تعريفها منذ الوهلة الأولى، يقول: « تدرس الأسلوبية وقائع التعبير اللغوي من ناحية مضامينها الوجدانية، أي إنها تدرس تعبير الوقائع للحساسية المعبر عنها لغويا، كما تدرس فعل الوقائع اللغوية على الحساسية»⁽¹⁾، فهذه الأسلوبية كما يؤكد جبرو تعبيرية بحتة، ولا تعني إلا الإيصال المألوف والعفوي، وتستبعد كل اهتمام جمالي أو أدبي.

وقد حصر بالي الدراسة الأسلوبية في لغة التواصل اليومي أو اللغة المستعملة الشائعة، دون لغة الإبداع الأدبي، تقول رجاء عيد: « ومن هنا كان الأسلوب عند بالي هو تتبع السمات والخصائص داخل اللغة اليومية، ثم استكشاف الجوانب العاطفية والتأثيرية والانفعالية التي تميز أداء عن أداء، من شخص إلى آخر، ومن بيئة إلى بيئة»⁽²⁾.

إن تميز الأسلوبية عن البلاغة هو ما دفع بالي إلى التركيز في دراسته للأسلوب على الحديث اليومي، باعتباره خطابا بسيطا بعيدا عن التعقيد، وصادر عن العفوية دون الوعي، ويشغل كثيرا على الوصف اللغوي لذلك سميت أسلوبيته بالوصفية. وفي خضم الوصف يقع التأرجح عند المتلقي بين سلطان العقل والعاطفة، وهنا ينتصر بالي لسلطان العاطفة في العملية اللغوية؛ إذ يرى أن الإنسان عاطفي في جوهره، واللغة هي وسيلة كشف هذه العاطفة.

(1) ينظر ببيرجيرو: الأسلوبية، ص54.

(2) رجاء عيد: البحث الأسلوبي - معاصرة وتراث -، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط1، 1993، ص31.

لقد استبعد بالي النص الأدبي من أسلوبيته لأنه يمثل لغة تخص شخصا بعينه، واتجه إلى لغة جميع الناس، لكنه عاد في أواخر أيامه عن بعض آرائه، لیتجه إلى إبراز أهمية اللغة الأدبية بما تحويه من قيم عاطفية هي الأخرى، وقد أشاد بذلك تلامذته وعلى رأسهم " جول ماروزو" و" مارسيل كريسو"، ليتطور معهم مفهوم الأسلوبية التعبيرية، ويصبح يعنى بالخطاب الأدبي التأثيري - بعد أن اقتصر بداية على لغة جميع الناس - وتنتقل معهم الأسلوبية من ميدان اللغويات إلى ميدان النقد الأدبي.

ب / الأسلوبية النفسية (الفردية):

وتسمى أيضا الأسلوبية التكوينية، ظهرت على يد النمساوي " ليو سبيترز" (1887-1960) من خلال كتابه " دراسة في الأسلوب"، ويظهر في دراساته لخصائص أسلوب أي أديب متأثرا بعالم النفس " سيغموند فرويد" (Sigmund Freud)؛ إذ يرى أن الحالة النفسية للأديب تقتضي استعمالا لغويا على نحو ما، ويرى سبيترز أن الفرد مستعمل اللغة غير ملزم بالتقيد بقواعد اللغة المتعارف عليها؛ إذ يمكنه التملص منها، وإبداع تركيب لغوي جديد يميزه عن غيره ليكون بمثابة أسلوب خاص به. « فالأسلوب خصوصية شخصية في التعبير والتي من خلالها تتعرف على الكاتب، وذلك من خلال عناصر متعددة تعمل على تكوين هذه الشخصية الذاتية»⁽¹⁾، وبالتالي فأسلوبية سبيترز تهدف إلى الكشف عن خفايا عملية الإبداع، ونفسية الفنان انطلاقا من النسيج اللغوي الذي يمثل إنتاج وإبداع الفرد وليس الجماعة⁽²⁾، وبذلك قد تكون أشبه بدراسة السير الذاتية للمبدعين والكتاب.

ويعتمد ليو سبيترز على جملة مبادئ، أهمها:

⁽¹⁾ رجاء عيد: البحث الأسلوبي - معاصرة وتراث -، ص126.

⁽²⁾ ينظر: عمر أوكان: اللغة والخطاب، دار إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، د ط، 2001، ص171.

1 — التعاطف مع النص ضروري للدخول إلى عالمه الحميم.

2 — دراسة النص تفضي إلى الكشف عن شخصية الكاتب.

3 — الأسلوب هو عدول فردي عن الاستعمال اللغوي العادي.

إن مبادئ سببترز تأخذنا إلى القول والإقرار بحقيقة الأسلوب الفردي ومنه إلى القول باختلاف الأساليب من كاتب لآخر، كما يقول "فريديك دولوفر" (Frédéric deloffre):

« إن الأسلوب الفردي حقيقة بما أنه يتسنى لمن كان له بعض الخبرة أن يميز عشرين بيتاً من الشعر إن كانت لراسين (racine) أم لكورناي (corneille)، وأن يميز صفحة من النثر إن كانت لبلزاك (balzac) أم لستاندال (Stendhal)»⁽¹⁾.

ج / الأسلوبية البنيوية (الوظيفية):

سمي هذا الاتجاه بالأسلوبية الوظيفية نسبة إلى نظرية الوظائف * لجاكسون، الذي يعد أحد أهم رواد هذه الأسلوبية، حيث يرى أن منشأ الظاهرة الأسلوبية الحقيقي لا يكمن في اللغة فقط، وإنما أيضاً في وظائفها، إذ تعد امتداداً مباشراً للسانيات دوسوسير الحديثة، فقد كان يرى أن اللغة: « منظومة نحوية موجودة بالقوة في كل دماغ...، إنها منظومة من

(1) عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، ص 60.

* وظائف اللغة عند جاكسون:

أ — الوظيفة التعبيرية: تتمركز حول مرسل الرسالة الكلامية.

ب — الوظيفة التأثيرية والانتباهية: تتميز حول المرسل إليه.

ج — الوظيفة الشعرية: تتمركز حول الرسالة.

د — الوظيفة المرجعية: تتمركز حول المرجع السابق.

ه — الوظيفة الاتصالية: تتمركز حول القناة الفيزيائية لوسيلة الاتصال.

و — الوظيفة الميتالسانية: تتمركز حول السنن (code).

العلامات التي لا أهمية فيها لغير الوحدة بين المعنى والصورة السمعية، اللغة منظومة من العلامات التي تعبر عن فكر»⁽¹⁾.

يؤكد دوسوسير من خلال قوله على أن اللغة بنية متماسكة من عناصر فكرية وصوتية، وهي النظرة التي جعلت جاكبسون يرى في البنيوية المنهج الأدق علميا وموضوعيا في دراسة وتحليل النصوص الأدبية، يقول: «إذا أردنا أن نصف في إيجاز الفكر الذي يقود العلم الحديث في تجلياته المختلفة فلن نجد أدق من كلمة بنيوية، إن كل مجموعة من الظواهر التي يعالجها العلم الحديث لا باعتبارها تجميعا ميكانيكيا، بل كوحدة بنيوية، كنسق»⁽²⁾.

يرى جاكبسون أن البنية هي الأساس الذي تقوم عليه كل العلوم، حتى اللغوية منها، إذ تقوم على تفاعل البنى الداخلية للعمل الإبداعي في علاقاته ووظائفه.

لقد عرفت أيضا الأسلوبية البنيوية" ميشال ريفاتير" كرائد آخر لها، حيث سعى إلى جمع الأعمال اللسانية النقدية المندرجة ضمن الاتجاه الأسلوبي البنيوي في كتابه " أبحاث حول الأسلوبية البنيوية" في سبعينيات القرن العشرين.

ويرى " ريفاتير" أن البحث الأسلوبي البنيوي يقوم على تحليل الخطاب الأدبي وينطلق من مدى تفاعل البنى المشكلة للعمل الأدبي داخليا، وتظاferها لتكوين النص، يقول: «وليس النص الأدبي نتاجا بسيطا من العناصر المكونة، بل هو بنية متكاملة تحكم العلاقات بين عناصرها قوانين خاصة بها، وتعتمد صفة كل عنصر من العناصر على بنية الكل، وعلى القوانين التي تحكمه، ولا يمكن أن يكون للعنصر وجود فيزيولوجي أو سيكولوجي قبل أن يوجد الكل، وعلى هذا الأساس فإنه لا يمكن تعريف أي عنصر

(1) فرديناند دوسوسير: محاضرات في الأسس العامة، تر يوسف غازي ومجيد النصر، المؤسسة الجزائرية للطباعة، الجزائر، د ط، 1986، ص25.

(2) نورالدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج1، ص85.

منفصل إلا من خلال علاقاته التقابلية أو التضادية مع العناصر الأخرى في إطار بنية الكل»⁽¹⁾

وزيادة عن بنية النص الداخلية أضاف " ريفاتير" عنصرا آخر في التحليل الأسلوبي يتمثل في المتلقي، إذ يعد عنصرا أساسيا كذلك في تحديد الأسلوب، بما أن العملية الإبداعية تنتهي إليه، كما تعتمد أسلوبية ريفاتير على عنصر المفاجأة، فكلما زادت حدة المفاجأة كان التأثير أكبر في نفس المتلقي، وفي هذا الصدد يقول: « هي ارتباط مفهوم الأسلوب بعنصر المفاجأة التي تصدم متقبل الرسالة وتحدث تشويشا له، فكلما كانت السمة الأسلوبية متضمنة للمفاجأة فإنها تحدث خللة وهزة في إدراك القارئ ووعيه»⁽²⁾.

د / الأسلوبية الإحصائية:

سميت بالأسلوبية الإحصائية لاعتمادها الإحصاء الرياضي لولوج عالم النص الأدبي، ومحاولة كشف الخصائص الأسلوبية لعمل أدبي ما. ويرى دعاة هذا الاتجاه أن اعتماد الإحصاء الرياضي الدقيق كوسيلة عملية موضوعية لا يرقى إليها الشك تجنّب الدارس مغبة الوقوع في الذاتية.

ويعد " كوهين" ممن سوّغ استخدام الإحصاء لقياس مدى ارتفاع شعرية نصوص حقبة معينة مقارنة بحقبة أخرى يقول: « لكون الأسلوبية هي علم الإنزياحات اللغوية، والإحصاء علم الإنزياحات عامة، فمن الجائز تطبيق نتائج الإحصاء على الأسلوبية، لتصبح الواقعة الشعرية وقتها قابلة للقياس، إذ تبرز كمتوسط تردد الإنزياحات التي تقدمها اللغة الشعرية بالنظر إلى النثر»⁽³⁾. والمهم في تطبيق الإحصاء هو تجاوزه إلى معالجة

(1) محمد عزام: الأسلوبية منهجا نقديا، منشورات وزارة الثقافة السورية، دمشق، سوريا، ط1، 1989، ص110.

(2) موسى سامح ربابعة: الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، دار الكندي للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2003، ص17.

(3) جون كوهين: بنية اللغة الشعرية، تر محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1،

أخرى أكثر جوهرية؛ أي تفحص النص المحلل من نواحي أخرى، للوصول إلى استكناه حقيقة النص.

وقد أشار " ستيفن أولمان " إلى طريقة إحصائية تدرس مادة معينة عبر الكلمات المفاتيح ونسب تكرارها، فهذه الطريقة يمكن أن تقام عبرها مقارنة أسلوبية إحصائية، ومنها يقدم تفسير نفسي يفصح عن شخصية الكاتب أو عن بنية أعماله الداخلية، وقد نبّه " بودلير " إلى هذا الجانب من الدراسة فقال: « قرأت في مقالة نقدية: لكي نستشف روح شاعر ما، أو على الأقل شاغله الأهم، ينبغي أن نبحث في أعماله عن تلك الكلمة أو الكلمات التي تتردد أكثر من غيرها، فإن الكلمة تترجم عن الهم »⁽¹⁾.

أما أنواع الكلمات التي يشملها الإحصاء فهي: الأسماء، الأفعال، الصفات، الضمائر، حروف الجر، وحروف الربط.

ويرى بعض النقاد أن الأحاسيس والعواطف لا يمكن إحصاؤها، لذلك قدموا انتقادات عديدة لهذا النوع من الدراسات الأسلوبية رغم الخدمات الجليلة التي يقدمها في مجال الأدبية، كما يرى النقاد أيضا أن الإحصاء يقتضي جهدا أكبر ووقتا أطول، وأن الكم يسيطر على الكيف، كما أن الافتتان بالأرقام الدقيقة يوهم بدقة المنهج، في حين أن بعض الظواهر تتداخل فيما بينها فيستعصي إحصاؤها كما لا تجدي الدقة الإحصائية أيضا في بعض الأمور النسبية كالنعمات العاطفية وغيرها. وللمنهج الأسلوبي الإحصائي رواد كثر سواء في الغرب أو عند العرب نذكر منهم : جون كوهين و غراهام هاف و زامب من الغرب. وسعد مصلوح ومحمد الهادي الطرابلسي وصلاح فضل من العرب. وقد كان هدفهم من اعتماد هذا المنهج هو التعرف على أسلوب مؤلف أو كاتب ما، والتمييز بين الأدباء والشعراء بمعرفة الفوارق و ميزات كل منهم.

(1) حسن ناظم: البنى الأسلوبية في أشودة المطر، ص49.

هـ/ أسلوبية الانزياح :

شاع مصطلح الانزياح بشكل واضح في الدراسات النقدية العربية الحديثة، ويبدو أن استعماله لم يكن سوى أحد أشكال التخلص من مصطلح (الانحراف) لما لهذا اللفظ من وقع سيئ على النفس الإنسانية، بما يوحيه من مختلف أشكال الفساد الأخلاقي وبما يشي به من بعد سلبي.

كما سُمّي أيضا (العدول، وهو اسم مأخوذ من الموروث النقدي البلاغي العربي القديم. أما في الدراسات النقدية الغربية الحديثة فإن المصطلح عرف في الفرنسية على أنه (Ecart)، وفي الإنجليزية (Déviation)، كما أن له أسماء، على غرار (الانتهاك) كما سماه جون كوهين .

ويرى بعض نقاد الأسلوبية أن الانزياح يعد أحد ظواهر الأسلوب الشعري التي تميزه عن غيره، ذلك أنه يمنح اللغة الشعرية خصوصية وتوهجا وألقا يميزها، ويجعلها لغة خاصة تختلف عن اللغة العادية.

فالانزياح له من التأثير الجمالي والبعد الإيحائي ما يجعله ظاهرة أسلوبية ترتقي لأن تصبح اتجاها قائما بذاته، ذلك أنه لم يأت لوصف ظاهرة واحدة ينعكس فيها كسر النظام اللغوي السائد، وإنما يتعدى ذلك ليصف منهاجا أو أسلوبا عند شاعر من الشعراء الذين خرجوا على المذاهب المألوفة⁽¹⁾ يقول الأمدي عن أبي تمام: « فهو عدل في شعره عن مذاهب العرب المألوفة إلى الاستعارات البعيدة المخرجة للكلام إلى الخطأ أو الإحالة».

ويشرح " انكفست" الانزياح بأنه الخلاف بين النص والمعيار النحوي العام للغة، و بهذا يكون الانزياح هو عدم النحوية، والانحراف عن قاعدة أو معيار ما، وخروج عن قانون النحو.

(1) ينظر: موسى سامح ربابعة، الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، ص43-49.

رابعاً : آليات التحليل الأسلوبي:

تسعى الأسلوبية إلى دراسة الأعمال الأدبية على ثلاث مستويات هي: اللفظ والتركيب والدلالة، وهدفها من ذلك هو الكشف عن البنى العميقة للخطاب، وسبيلها تتبع ورصد أساليب الكتاب واختلافاتهم من خلال ثلاث مقولات، أو إجراءات هي: الاختيار – التركيب – الانزياح.

أ / الاختيار:

يقوم الاختيار على أساس قصد الإنسان والوعي في العمل الأدبي، فيعتمد الكاتب إلى اللغة بصفاتها خزان جماعي، ينتقي منه مفردات يعبر بها عن ما يجيش في نفسه من أحاسيس وعواطف وانطباعات، وعليه يعد الانتقاء أحد خصائص البحث الأسلوبي، وآلياته المساعدة على كشف تفرد الكاتب في اللغة أو الأسلوب؛ الذي يعد هو أيضاً اختيار له صور متعددة وفق مستويات اللغة. سواء على مستوى اللفظ بتفضيل لفظ على آخر، أو على مستوى التركيب بتفضل تركيب نحوي يكافئ تركيباً آخر في أصل المعنى، وأخيراً على مستوى الدلالة بالمفاضلة بين الأفكار والصور.

ب / التركيب:

تقتضي سلامة التراكيب في جميع مستوياتها المعجمية، والنحوية، والصرفية والصوتية، والدلالية الدقة في الاختيار، ويرى جاكسون أن: « الشعرية تنتج عن طريق توافق عملي الاختيار والتأليف، لأن النص في بنيته مكون من عمليتين متتاليتين هما اختيار المادة التعبيرية من المعجم اللغوي وتأليفها، وصياغة أية رسالة تتكئ على لعبة هذين المحورين»⁽¹⁾.

(1) صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، سلسلة عالم المعرفة، ع164، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب

الكويت، 1992، ص52.

وتخضع عملية التركيب في مجملها إلى الحالة النفسية للكاتب وثقافته الخاصة، وهما عاملان أساسيان في قياسها، وسببان مباشران في اختلاف أساليب الكاتب، فالأسلوبية «تري أنه لا يتسنى له الإفصاح عن حسه ولا عن تصوره للوجود إلا انطلاقاً من تركيب الأدوات اللغوية تركيباً يفضي إلى إفراز الصورة المنشودة والانفعال المقصود، والانطباع النابع عن الذات عبر النص من خلال اللغة، ليتضمنه القارئ بحرارة»⁽¹⁾.

ويقوم التحليل الأسلوبي على وصف بنية التركيب اللغوي، مفصلاً ثم مجملاً — أي الخطاب الأدبي — متقصياً الأبعاد الدلالية له، ومركزاً على البعد الوظيفي كالحذف والذكر، والتعريف والتكثير، والتقديم والتأخير، لذلك يصف ريفاتير الخطاب بأنه: «تركيب جمالي للوحدات اللغوية، تركيباً يتوخى في سياقاته الأسلوبية معاني النحو، ومن هنا يكتسب وظيفته الأدبية التي هي سر من أسرار خصائصه التركيبية البنيوية والوظيفية»⁽²⁾، لذلك فإن أدبية النص لا تتجلى من خلال عنصر واحد فقط، وإنما تستوجب النظر إلى كلية النص.

ج / الانزياح:

سبق أن تطرقنا إلى الانزياح في الاتجاهات الأسلوبية، وعرفنا أنه عدول أو مفارقة أو خروج وانحراف عن المستوى المألوف من استعمال اللغة في مستوياتها الصوتية والتركيبية النحوية. وبما أن الانزياح في المفهوم الأسلوبي هو مقدرة الكاتب على اختراق المألوف. فإن الأسلوبيين وعلى رأسهم "جون كوهين" يرون أن كشف ملامح الاختلاف بين الأساليب يبدأ من مدى الانحراف عن النمط المألوف، يقول: «الأسلوب هو كل ما

(1) نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص 169.

(2) المرجع نفسه: ص 172.

ليس شائعا ولا عاديا ولا مطابقا للمعيار المؤلف... إنه انزياح بالنسبة لمعيار، أي أنه خط ولكنه خط مقصود»⁽¹⁾.

وقد اتفقت الاتجاهات الأسلوبية في عدّ الانزياح حدثا يجب التركيز عليه، ولكنها اختلفت في المعيار المعتمد في كشفه، فمثلا على مستوى اللغة ما هو المستوى الذي اعتبر اختراقه انزياحا، هل هو النمط الشائع في الكلام الخالي من أي سمة أسلوبية؟ أم اللغة الفصيحة القائمة على صناعة النمط؟

لقد تعددت الآراء في تحديد المعيار الذي يعد قاعة للانزياح، فهناك من يرى أنه اللغة المعيارية السائدة، ومنهم من يركز على البنية السائدة في العمل الأدبي كمعيار يقاس عليه مدى الخروج، ومنهم من يرى أن انفصال بعض الوحدات اللغوية عن النمط السائد لبقية الوحدات يعد انزياحا، ومنهم من يرى إلى الانزياح من زاوية المتلقي وما ألفه من الخطاب.

ومهما اختلفت الرؤى حول المعيار، فإنها اتفقت على عدّ الانزياح ظاهرة يجب التركيز عليها عند مقارنة النصوص الأدبية، لاسيما الشعرية منها.

خامسا: علاقة الأسلوبية ببعض العلوم الأخرى:

أ / علاقة الأسلوبية بالبلاغة:

تعد العلاقة بين البلاغة وعلم الأسلوب إحدى النقاط الهامة التي اختلفت حولها آراء النقاد، إذ يرى بعضهم أن البلاغيين يعتقدون أن منهجهم أحاط بفنون القول واستوعبه، غير أنهم لم ينتبهوا أنهم اقتصرُوا على الخطاب الفني دون العادي. وأنهم أهملوا جوانب

⁽¹⁾ جون كوهين: بنية اللغة الشعرية، تر محمد الوالي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، ط1، 1986، ص15.

أخرى في الأداء الفني كالجانب النفسي والاجتماعي، وهو ما جعل النقاد يرون أن هذا القصور هو ما أتاح للأسلوبية الحديثة أن تكون وريثة شرعية للبلاغة القديمة⁽¹⁾.

ويذهب فيلي سانديرس (Philly Sanders) إلى نفس الاتجاه، حيث يرى أن: « البلاغة كانت هي المهيمنة، وكانت تؤدي الوظيفة نفسها التي تقوم بها الأسلوبية، إلى درجة جاز فيها عد البلاغة السلف الشرعي للأسلوبية المعيارية»⁽²⁾.

ويتجلى من خلال قول "سانديرس" الأسبقية التاريخية لعلم البلاغة، وأنها تمثل القاعدة والمرتكز الأساس الذي تقوم عليه الأسلوبية الحديثة — على ما بينهما من فوارق —.

ويحاول بعض الدارسين إثبات تصور قديم للأسلوبية مرتبط بالبلاغة، ويدل على ذلك بأن دراسة الشعر تقوم على تتبع الاستعارات والكنائيات والجناس والطباق وغيرها، والتي تؤلف بين جملتها أسلوب الشاعر، ورائد وجهة النظر هذه هو لطفي عبد البديع الذي يحاول تبسيط مفهوم الأسلوبية على أنه استقرار للصورة البلاغية، وهو الأمر الذي يفضي إلى تداخل الحدود بين البلاغة والأسلوبية⁽³⁾.

أما عبد السلام المسدي فيرى أن علاقة الأسلوبية بالبلاغة هي علاقة تنافر وتباين حيث قول: « أما الأسلوبية والبلاغة كمتصورين فكريين فتمثلان شحنتين متنافرتين متصادمتين لا يستقيم لهما تواجد آني في تفكير أصولي موحد»⁽⁴⁾، ويقر المسدي أن الأسلوبية وليدة البلاغة ووريثتها، وأنها قامت بديلا عنها، غير أن مفهوم البديل عنده هو ما ينفي لموجب حضوره ما كان قد تولد عنه؛ أي أن الأسلوبية امتداد للبلاغة ونفي لها في الوقت نفسه.

(1) ينظر: محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، ص259.

(2) فيلي سانديرس: نحو نظرية أسلوبية لسانية، ص94.

(3) ينظر: حسن ناظم، البنى الأسلوبية في أنشودة المطر، ص94

(4) المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ص52.

إن مرد التنافر بين البلاغة و الأسلوبية من وجهة نظر الدارسين و النقد يعود إلى تلك الفروقات بين الاتجاهين الناتجة عن نظرتهم المختلفة إلى محور البحث - الأعمال الأدبية- و التي يمكن إجمالها فيما يلي:

1- البلاغة علم معياري، أما الأسلوبية فتتأى بنفسها عن المعيارية.

2- البلاغة هدفها تعليمي و تصدر أحكاما تقييمية، على عكس الأسلوبية تماما، إذ لا تهدف إلى غاية تعليمية و تمتنع عن إصدار الأحكام.

3- تعتمد البلاغة إلى الفصل بين الشكل و المضمون، أما الأسلوبية فتتفرض الفصل بين الدال و المدلول، فكلاهما يتقاطعان و يُكوّنان الدلالة⁽¹⁾.

من خلال ما سبق يمكن القول أن البلاغة شكلت القاعدة التي ارتكزت عليها الأسلوبية في مباحثها، و تأسست كعلم قائم بذاته بعيد عن الدراسة المعيارية، ملتزم بالمنهج الوصفي مما جعل مجالاتها أوسع في تناول الظواهر اللغوية معالجة و تحليلا.

ب/ علاقة الأسلوبية بالنقد الادبي:

أسهمت الأسلوبية في خلق التناسق و التكامل بين بعض العلوم و شكلت جسرا يربط بينها، «فبالأسلوبية جسر اللسانيات إلى تاريخ الأدب، وهي صلة اللسانيات بالأدب و نقده، وبها تنتقل من دراسة الجملة لغة إلى دراسة اللغة نصا فخطابا، فأجناسا»⁽²⁾

و يمكن تصنيف العلاقة بين الأسلوبية و النقد إلى ثلاثة اتجاهات:

(1) ينظر : عبد السلام المسدي: الأسلوبية و الأسلوب، ص 25.

(2) منذر عياشي: الأسلوبية و تحليل الخطاب، ص 25.

1 / الاتجاه الأول:

ويتمثل في أن «الأسلوبية والنقد يلتقيان في نقطة واحدة هي أن موضوعهما واحد، هو الأدب أو النص الأدبي. لكن لكل منهما منهج ونظرية في معالجة النص ودراسته وتحليله»⁽¹⁾؛ فالأسلوبية تعالج العمل الأدبي وتدرسه بمعزل عن الظروف المحيطة به، في حين أن النقد يعير اهتماما بالغاً للسياقات والأوضاع المحيطة بالنص، والتي أسهمت في تشكيله، كما أنه ينظر للغة على أنها أحد مكونات النص، ويسعى إلى إبراز رسالة الأدب.

إن انحصار اهتمام الأسلوبية بلغة النص، وانطلاقها منه وانتهائها إليه جعل منها مغايرة للنقد الذي يقوم على التفسير والتقويم، اللذان يتبعان الوصف والتحليل — ولهما مهمة أسلوبية —، وعليه فإن الأسلوبية تمثل الأساس الذي لا بد منه لتقويم العمل الأدبي تقويماً موضوعياً⁽²⁾. إذا فمفاد هذا الاتجاه أن النقد أوسع نطاقاً من الأسلوبية، التي لولاه لما قامت وتأسست كمنهج نقدي.

2 / الاتجاه الثاني:

ذهب هذا الاتجاه إلى أن النقد الحديث استحال إلى علم الأسلوب، وصار أحد فروع، يمدّه بتعريفات ومعايير جديدة؛ لأن الأسلوبية تعمل على استخراج درر وخبايا الأعمال الأدبية بدقة وموضوعية، مما يمنح العمل الأدبي تفرداً وتميزه. إذا فمن هذا المنطلق فإن الأسلوبية والنقد يتطابقان، فهذا الأخير تحول إلى نقد الأسلوب لأنه ابتعد عن مجاله الطبيعي المتمركز حول اللغة وما يتصل بها وفقد سلطانه عليها⁽³⁾.

(1) عدنان علي رضا النحوي: الأسلوب والأسلوبية بين العلمانية والأدب الملتزم بالإسلام، دار النحوي للنشر والتوزيع الرياض، المملكة العربية السعودية، ط1، 1999، ص192.

(2) ينظر: سعد مصلوح، الأسلوب دراسة لغوية إحصائية، عالم الكتب، القاهرة، مصر، ط3، 1992، ص35.

(3) ينظر: لطفي عبد البديع، التركيب اللغوي للأدب، دار المريح للنشر، الرياض، المملكة العربية السعودية، (د ط) 1989، ص123 — 124.

3 / الاتجاه الثالث:

ترتكز نظريته على مبدأ التكامل والتعاون بين الأسلوبية والنقد، وما يمكن أن يقدمه كل طرف للآخر، فكلاهما يستطيع أن يمد الآخر بخبرات متعددة استقاها من مجال دراسته⁽¹⁾.

والعلاقة بين النقد والأسلوبية وثيقة، حيث يقومان على الوصف والتحليل والتركيب والتفسير، وبالتالي يمكن عدها أحد روافده مادام أنها تكشف وتقرر، ليأتي هو بعدها فيقيم ويصدر الأحكام. وعليه فالتقارب بينهما يتجلى من خلال إعانة بعضهما على كشف مظاهر النص المتعددة من حيث اللغة والموسيقى والتركيب.

إذا فمجمع القول ينحصر في أن الأسلوبية حاولت ترشيد النقد الأدبي وتأسيس أحكامه على قواعد علمية موضوعية، من خلال جهودها في توصيف لغة الأعمال الأدبية بطريقة تسمح بتبين قيم النص الجمالية، متوسلة في سبيل ذلك بالتطبيق على نماذج متعددة كما وكيفاً⁽²⁾.

ج / علاقة الأسلوبية باللسانيات:

إذا كانت علاقة الأسلوبية بالبلاغة علاقة تواشج، وبالنقد علاقة تكامل فإن النقاد انفقوا على أن علاقتها باللسانيات هي علاقة منشأ ومنبت ووجود.

ويرى بعض الباحثين أنها نشأت في ظل علم اللسان لتصير أحد فروعها، حيث أسهمت لسانيات " دوسوسير " في تبلور الفكر الأسلوبي عند شارل بالي، ليتأكد ارتباط نشأة الأسلوب تاريخياً بنشأة علم اللغة الحديث.

(1) يوسف أبو العدوس: الأسلوبية الرؤية والتطبيق، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، عمان، الأردن، ط1،

2007، ص53-54.

(2) ينظر: محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، ص367.

ويذهب "المسدي" إلى أن اللسانيات نشأت على أنقاض فقه اللغة وتجاوزته بقفزة معرفية مثلت قطيعة معرفية مع مناهج العلم القديمة، من حيث أن مادتهما واحدة وهي الظاهرة اللغوية، مع استقلال كل علم بأسسه المعرفية ومواصفاته المنهجية، ليؤكد: "أن الأسلوبية لن تنجو من شكلية البدائل إلا إذا انتبه أعلامها إلى حقائق التصنيف المعرفي ومقوماته في المادة والمنهج، فلم تلتبس حدودها بحدود ما يتأخمها من بلاغة وبنوية وعلم اللسان"⁽¹⁾. ثم يتابع المسدي رأيه في هذه العلاقة فيقول: "إن الأسلوبية من خلال نشأتها ترتبط باللسانيات ارتباط الناشئ بعلة نشوئه، فلقد تفاعل علم اللسان مع مناهج النقد الأدبي الحديث حتى أخصبه فأرسي قواعد علم الأسلوب"⁽²⁾.

وبعد أن ولدت الأسلوبية من رحم علم اللغة الحديث، وأصبحت مدخلا لغويا لفهم النص، واكتمل نضجها وكيانها، اختلفت وجهات النظر فيما بعد بينهما حول طبيعة العلاقة، وانقسمت إلى اتجاهين:

الاتجاه 1: الأسلوبية فرع من اللسانيات:

تأسس هذا الاتجاه من منطلق أن الأسلوبية تستمد منهج التحليل وطرقه من اللسانيات إذ تعتمد كلياً على لسانيات الجملة في تحليل الأسلوب والكشف عن أسرار بيانه.

لقد تبنى هذا الاتجاه مجموعة من الأسلوبيين الذين أضفوا على ميادين الأسلوبية الطابع اللساني، ورأوا وجوب دخول البحث الأسلوبي تحت عباءة علم اللغة، وأن يكون أحد فروع اللسانيات، وفي هذا يقول "ميشال آريفاي" "Michel arrivé": "إن الأسلوبية وصف للنص الأدبي حسب طرائق مستقاة من اللسانيات"⁽³⁾، وهو نفس ما ذهب إليه

(1) المسدي: الأسلوبية والأسلوب: ص7.

(2) المرجع نفسه، ص5.

(3) المرجع نفسه، ص48.

"دولاس" "Dollas" الذي يقول: "إن الأسلوبية تعرّف بأنها منهج لساني"⁽¹⁾، ويرى "جاكبسون" أن الأسلوبية فن من أفنان شجرة اللسانيات. لينقطع حبل الشك باليقين على أن علاقة اللسانيات بالأسلوبية هي علاقة الكل بالجزء، والأصل بالفرع، وأن اللغة هي مجالهما الذي يشغلان عليه وهي نفس أداة الأشغال، والقاسم المشترك بينهما.

ب / استقلال الأسلوبية عن اللسانيات:

اتجه أصحاب هذا الرأي إلى أن الأسلوبية لها كيان خاص، حتى وإن خرجت من رحم اللسانيات، واتخذت من طرق ونتائج البحث اللساني وسيلة في تحليل الخطاب. وقد بنى أنصار هذا الاتجاه فكرهم من منطلق أن "اللسانيات موضوعها اللسان بصورة عامة في جميع تجلياته، أما الأسلوبية فموضوعها الخطاب الأدبي وأساليبه"⁽²⁾؛ إذا فهم يرون أنها علاقة الجنين بأمه حين يستقل بذاته عنها.

إن نقطة انطلاق تشكل الأسلوبية ككائن مستقل بدأت منذ أن قرّرت تمديد اختصاصها من مجرد دراسة الجملة فقط إلى دراسة وتحليل النص الأدبي كاملاً. "فالأسلوبية ليست مجرد فرع من علم اللغة، لكنها نظام مواز يفحص نفس الظاهرة من وجهة نظره الخاصة"⁽³⁾. ومعنى هذا أن بين العلمين فروقا جوهرية، كون الأسلوبية لا تحفل بالعناصر اللغوية في ذاتها، إنما بقوتها التعبيرية؛ أي أن علم الأسلوب بإمكانه الانقسام إلى نفس مستويات علم اللغة: الصوتي، المعجمي، النحوي، وعليه فإن التحليل الأسلوبي سيندرج على نفس نمط التحليل اللغوي.

(1) المسدي: الأسلوبية والأسلوب ، ص 48.

(2) نورالدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص 50.

(3) فتح الله أحمد سليمان: الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، مكتبة الآداب، القاهرة، مصر، د ط، 2004، ص 50.

لقد أشار منذر عياشي إجمالاً إلى الفروق التي يرى أنصار استقلال الأسلوبية عن علم اللسان أنها كانت سبباً في تعجيل الانفصال، واستواء الأولى كعلم له خصوصياته، وله حد ومستويات تميزه في تحليل الظواهر اللغوية، فقال: "لقد كان الظن بالأسلوبية أنها علم لن يلبث حتى يحظى بالاستقلال، وينفصل كلياً عن الدراسات اللسانية، وذلك لأن اللسانيات تعنى أساساً بالجملة، والأسلوبية بالإنتاج الكلي للكلام، وأن اللسانيات تعنى بالتنظير إلى اللغة كشكل من أشكال الحدوث المفترضة، وأن الأسلوبية تتجه إلى المحدث فعلاً، وأن اللسانيات تعنى باللغة من حيث الأثر الذي تتركه في نفس المتلقي مباشرة، هذا إلى جملة فروق أخرى"⁽¹⁾.

وتطرق نور الدين السد إلى أهم الفروق بين الأسلوبية واللسانيات، والتي نلخصها في هذا الجدول:

الأسلوبية	اللسانيات
1- تعنى بالإنتاج الكلي للكلام.	1- تعنى أساساً بالجملة.
2- تتجه إلى المحدث فعلاً.	2- تعنى بالتنظير إلى اللغة كشكل من أشكال الحدوث المفترضة.
3- تعنى باللغة من حيث الأثر الذي تتركه في نفس المتلقي كأداء مباشر.	3- تعنى باللغة من حيث هي مدرك مجرد تمثله قوانينها.

إن المتأمل في الفروق الواردة في الجدول أعلاه يخلص إلى أن العلمين يشتركان في الأصل الذي يقومان عليه وهي اللغة - مجال اشتغالها - ويختلفان في مجال وطريقة توظيفها، مما يؤدي ضرورة إلى اختلاف النتائج، "فاللسانيات تتطرق في عمليات الوصف والتحليل من الجملة وبالتالي يكون التعامل مع النص على أنه مجموعة من الجمل، في

(1) منذر عياشي: الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص 9.

حين تنطلق الأسلوبية من النص باعتباره وحدة كلية أو منتجا كلياً، وهذا يؤدي إلى نتائج متباينة⁽¹⁾.

وتعد قوة التعبير اللغوية هدفا تسعى إليه الأسلوبية، ولذلك تظهر وظيفتها في تجلية سمات العمل الأدبي البارزة، والتي بإمكانها التأثير في نفسية القارئ من خلال اللغة. في الوقت الذي يعنى علم اللسان باللغة من حيث ذاتية عناصرها ممثلة بقوانينها.

إذا فاللسانيات بالدرجة الأولى تصف اللغة وصفا دقيقا، وتتعامل معها كأحد أشكال الحدوث المفترضة، لتخرج بقواعد تفسر هذا النوع من النشاط الإنساني. ولا يتعدى اهتمامها باللغة الأدبية الشكل العام، إذ لا تعنيها التعبيرات الأدبية. أما الأسلوبية فتبدأ من حيث انتهت اللسانيات، فتتعامل مع اللغة كمحدث فعلا، فتهم بلغة الخطاب الأدبي لإبراز مكوناته وصوره من حيث هو تعبير عن النفس الإنسانية⁽²⁾.

لقد كانت الاستفادة عكسية بين اللسانيات والأسلوبية، واستقلال الأسلوبية الذي ترسخ فيها بعد القطيعة التامة من اللسانيات، بل إنه لا يعني اتصالا منهجيا واستقلالاً غائيا، حيث لا يمكن للدارس الأسلوبي أن يتجاهل المناهج اللسانية وصفية أم تاريخية، كما لا يمكنه أن يغفل عما تقدمه البحوث اللسانية في جانبها النظري والتطبيقي لأنه لا بد أن تتقاطع مع جانب من جوانب دراسته النصية⁽³⁾. وبالمقابل يمكن أن تفيد اللسانيات من الأسلوبية خاصة في الجوانب التطبيقية.

إجمالا يمكن القول حول علاقة الأسلوبية باللسانيات: " أن العادة قد جرت بين الدارسين

على اعتبار أن الأسلوبية فرع من اللسانيات، ولكن بما أنه يعتمد على وجهة نظر خاصة، فقد يكون من المنطق اعتباره علما مساوقا لعلم اللغة"⁽⁴⁾.

(1) قرفي السعيد: البنيات الأسلوبية في الخطاب الشعري عند إيليا أبو ماضي، رسالة ماجستير، جامعة قاصدي مرباح، إشراف أحمد موساوي، ورقلة، 2010/2009، ص33.

(2) ينظر: يوسف العدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، ص48-49.

(3) المرجع نفسه، ص48.

(4) شكري محمد عياد: إتجاهات البحث الأسلوبي، أصدقاء الكتاب للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط3، 1989، ص96.

الفصل التطبيقي

مستويات البحث الدرسي للتطبيقية

أولاً / البنية الصورية.

ثانياً / البنية التركيبية.

ثالثاً / البنية الدلالية.

أولاً: البنية الصوتية:

يمثل المستوى الصوتي أول مرتكز يعتمد التحليل الأسلوبي، وتتجلى قيمته في العناية الكبيرة التي يوليها له البحث الأسلوبي، حيث يكشف هذا الأخير في مقارباته الصوتية عن نتائج مبهرة ومثيرة للدهشة، وصلت إلى درجة يقول فيها "عدنان حسين قاسم": «بلغت قناعاتي بدور الأصوات في بناء الشعر حدًا اعتقدت معه بأن الشعر لعبة أصوات؛ لأنه يوحى ولا يعبر، فالكلمة فيه تتحول — كما يذهب السيميولوجيون — إلى (إشارة) لا لتدل على معنى، وإنما لتثير في الذهن إشارات أخرى، وتجلب إلى داخلها صوراً لا يمكن حصرها...»⁽¹⁾؛ وذلك لأن معاني القصيدة يثيرها بناء الكلمات المشكّلة من أصوات أكثر مما يثيرها بناء الكلمات كمعان، وذلك التكشف للمعنى الذي نشعره ونحسه في أي قصيدة إنما هو نتاج بناء الأصوات⁽²⁾. وذلك لدورها في تمثيل الانفعالات الإنسانية بطريقة إيحائية، وهو ما يدفع الشاعر إلى الاعتناء جيداً بانتقاء الأصوات المعبرة عن مشاعره التي ترقد تحت ظلال البناء الشعري، كما يسهم الخيال بدور كبير في عمليات الانتقاء والتأليف.

إن الحديث عن البنية الصوتية هو في الحقيقة حديث عن موسيقى الخطاب الشعري، وهو ما يسعى البحث إلى دراسته وتوضيحه في ثانياً هذا الفصل، الذي اخترنا أن ندرس فيه إحدى روائع شعر أبي العلاء المعري، والموسومة ب: "ألا في سبيل المجد" كنموذج للتحليل، وسيحاول البحث أن يستشف أهمية الصوت، ويستجلي دور الموسيقى في بناء النص الشعري العربي القديم، من خلال دلالة وإيحاء الموسيقى الخارجية ونظيرتها الداخلية.

(1) عدنان حسين قاسم: الإتجاه الأسلوبي النبوي في نقد الشعر العربي، الدار العربية للنشر والتوزيع، د ط، 2001،

ص 172.

(2) ينظر: المرجع نفسه، ص ن.

I / الموسيقى:

تعتمد الموسيقى على أصوات تشكل أنغامها، وتعد أحد مكونات الشعر الأساسية. فلا يمكن لعمليتي الإبداع والتلقي الاستغناء عنها. إذ كلما ضعفت إيقاعاتها قلّ تأثير الشعر، وكان أقرب إلى النثر وفقد ألقه وبريقه بافتقاده لأحد مقومات جمالياته.

و عرفت موسيقى الشعر على أنها تكاد تكون نفسها علم العروض، أو علم ميزان الشعر. وهو علم له قواعده وأصوله ونظرياته التي تحصل وتكتسب بالتعلم⁽¹⁾. وسبب هذا التواشج هو الصلة الوثيقة التي تجمع بينهما والمتمثلة في الجانب الصوتي. فالموسيقى تقوم على تقسيم الجمل إلى مقاطع صوتية تختلف طولاً وقصراً، أو إلى وحدات صوتية معينة على نسق معين... وكذلك شأن العروض، فالبيت من الشعر يقسم إلى وحدات صوتية معينة، أو إلى مقاطع صوتية تعرف بالتفاعيل⁽²⁾.

ومن المعلوم أن لموسيقى الشعر إيقاعين: "إيقاع خارجي يتمثل في الوزن والقافية، وإيقاع داخلي يتمثل في المعاودة والتكرار، والعلاقات الصوتية والنغمية داخل القصيدة، وداخل الوزن العروضي"⁽³⁾. إذا فهناك اختلاف وتباين واضح بين مصطلح الوزن والإيقاع، ولأن البعض يخلط بينهما كان لا بد من تحديد مفهوم كل منهما. فالإيقاع لغة كما عرفه ابن منظور هو: "إيقاع اللحن والغناء وهو أن يوقع الألحان وبينها، " وسمّى الخليل رحمه الله كتاباً من كتبه في ذلك المعنى كتاب الإيقاع"⁽⁴⁾. وتبين الألحان مرتبطة بالموسيقى الناتجة عن التكرار .

(1) ينظر: عبد العزيز عتيق، علم العروض والقافية، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، د ط، 1987، ص11.

(2) المرجع نفسه، ص12.

(3) شادان جميل عباس: عمر بن أبي ربيعة في الخطاب النقدي الحديث، دار دجلة، عمان ، الأردن، ط2، 2009، ص174.

(4) ابن منظور: لسان العرب، المجلد8، مادة (وقع)، ص408.

أما محمد غنيمي هلال فإنه ينظر إلى الإيقاع على أنه: "وحدة النغمة التي تتكرر على نحو ما في الكلام أو في البيت؛ أي توالي الحركات والسكنات على نحو منتظم في فقرتين أو أكثر من فقر الكلام أو في أبيات القصيدة"⁽¹⁾. كذلك يمكن أن يتواجد الإيقاع في النثر، وقد يبلغ درجة يقترب بها كل القرب من الشعر. والإيقاع في الشعر تمثله التفعيلة في البحر العربي، والمقصود بها مقابلة الحركات والسكنات بنظيرتها في الكلمات في البيت.

I-1 / الموسيقى الخارجية:

وهي المتولدة من الأوزان والقوافي، وتمنح القارئ مفاتيح فك شفرات النصوص الشعرية وتحليلها، وتشكل البنية الخارجية للنص، وتُدرس في ظل معرفتنا بعلم العروض.

1/ الوزن و البحر:

ترتبط موسيقى الإطار بالأوزان والقوافي. ويندرج الوزن ضمن الإيقاع الخارجي للقصيدة، وقد عرّفه القرطاجني بقوله: "هو أن تكون المقادير المقفاة تتساوى في أزمنة متساوية لاتفاقها في عدد الحركات والسكنات والترتيب"⁽²⁾.

ويرى الدارسون أن الوزن يخضع في الكثير من الأحيان للعاطفة، وأن هناك صلة وثيقة بين نبض القلب وما يصدره الجهاز الصوتي، حيث يزداد النبض حين يمتلك الإنسان السرور، لكنه يتباطأ إذا استولى عليه الهم والجزع، فتتغير نغمة الإنشاد تبعاً للحالة النفسية. و منه فقد عقد الباحثون الصلة بين عاطفة الشاعر وما يتخيره من أوزان لشعره. ولما كان الوزن هو: "مجموعة التفعيلات التي يتألف منها البيت"⁽³⁾ فقد أمكن تحديده بالطريقة التي حددها الخليل بمقابلة حروف التفاعيل الثمانية في الوزن لحروف

(1) محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، ص435.

(2) القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص263.

(3) محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، المرجع السابق، ص436.

الفصل التطبيقي : ————— المستوى الصوتي

الكلمات الموزونة في البيت من الشعر، فما كان متحركاً قبل بمتحرك وما كان ساكناً قبل بساكناً⁽¹⁾، إضافة إلى تطبيق القواعد الأخرى المعروفة في علم العروض. وهذا بهدف معرفة وزن القصيدة وتحديد بحرهما الذي نُظمت عليه.

وقد نظم المعري القصيدة المعنية بالدراسة في واحد وأربعين بيتاً، ولتحديد بحرهما الذي نُظمت عليه ووزنها نلجأ إلى تطبيق الطريقة سالفة الذكر على البيتين الأولين:

1: ألا في سبيل المجد ما أنا فاعل *** عفاف وإقدام وحزم ونائل⁽²⁾

أَلَا فِي سَبِيلٍ لِمَجْدٍ مَا أَنَا فَاعِلُنْ عَفَافُنْ وَإِقْدَامُنْ وَحَزْمُنْ وَنَائِلُنْ

0//0// 0/0// 0/0/0// 0/0// 0//0// 0/0// 0/0/0// 0/0//

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن

10: وأغدو و لو أن الصَّبَّاح صوارم *** وأسري و لو أن الظَّلَام جحافل

وَأَغْدُوْ وَلَوْ أَنَّ صَبَّاحَ صَوَارِمُنْ وَأَسْرِيْ وَلَوْ أَنَّ ظُظْلَامَ جَحَافِلُوْ

0//0// /0// 0/0/0// 0/0// 0//0// /0// 0/0/0// 0/0//

فعولن مفاعيلن فعول مفاعلن فعولن مفاعيلن فعول مفاعلن

كما رأينا من خلال تقطيع البيتين الأولين و أبيات أخرى متفرقة من القصيدة نستنتج أن المعري نظم القصيدة التي يبلغ عدد أبياتها واحداً وأربعين بيتاً على البحر الطويل وهو من البحور المركبة، المكونة من تفعيلتين مختلفتين تتكرر مرتين في كل شطر فيكون وزنه:

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن

ومفتاحه:

(1) ينظر: إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، مصر، ط2، 1952، ص54.

(2) أبو العلاء المعري: سقط الزند، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، د ط، 1957، ص193.

طويل له دون البحور فضائل فعولن مفاعيلن فعولن مفاعل

وليس بين بحور الشعر ما يضارع البحر الطويل في نسبة شيعوه، فقد جاء ما يقرب من ثلث الشعر العربي القديم من هذا الوزن⁽¹⁾. ويعود سبب شيوعه لإمكاناته المتسعة التي تسمح للشاعر توظيفه في شتى الأغراض والموضوعات التي تحتاج إلى طول النفس، فهو يقع في ثمانية وأربعين صوتاً، ما بين متحرك وساكن، بمعنى أنه سخي النغم، يمنح الشاعر حرية التعبير عن دخيلة نفسه في قوالب إيقاعية، تمنح إحساساً موسيقياً يكتمل في الذهن بتآلف عناصر القصيدة، فيتحد الشكل بألفاظه وتراكيبه، والمضمون بمعانيه وأفكاره، مما يسمح للشاعر بتشكيل إيقاعات القصيدة، فتأتي مظهرة صوت الفخر والمديح والحماسة حينا، والعتاب والهجاء والرتاء أحيانا أخرى.

وسمي الطويل بهذا الاسم لسببين:

- أنه أطول بحور الشعر، فليس في البحور من يبلغ عدد حروفه ثمان وأربعين غيره.
- أن الأوتاد تقع في أوائل أبياته، والأسباب بعد ذلك، والأوتاد أطول من الأسباب⁽²⁾، لذلك طال بتمام أجزائه.

لقد استعمل المعري البحر الطويل لأنه كما أسلفنا يتيح للشاعر توظيفه في أي موضوع وغرض. فبحور دائرة المختلف أطول البحور وأحفلها بالجلال والرصانة والعمق، والطويل أرحبها صدرا، وأطلقها عنانا، وألفها نغما، فيه حلاوة وترسل، يزيده طوله أُبَّهة وجلالا⁽³⁾، وهذا يمنحه إمكانات كبيرة للسرد والبسط القصصي، والعرض

(1) إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر ، ص57.

(2) الخطيب التبريزي: الكافي في العروض والقوافي، تح الحساني حسن عبد الله، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، ط3، 1994، ص22.

(3) ينظر: عبد الله الطيب، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، دار الآثار الإسلامية، الكويت، ط2، 1989 جزء1، ص443.

الدرامي، ولهذا يكثر في أشعار السير والملاحم. ولعل هذا هو السبب الذي جعل المعري يختاره دون البحور لهذه القصيدة، إذ يتوافق وغرضي القصيدة الفخر والحكمة اللذين تزخر بهما أبياتها.

تجلى من خلال تقطيع أبيات القصيدة اعتماد المعري العروض المقبوضة، والمقبوض ما سقط خامسه الساكن، كان أصله (مفاعيلن)، فأسقط ياءه فبقي مفاعلن. وسمي مقبوضا لأنك إذا حذفك ذلك الحرف منه تقبضت أجزاءه. وربما كان هذا انعكاسا لنفسية الشاعر المنقبضة عن الحياة ونعيمها، الزاهدة فيها.

2 / القافية:

تعد القافية عنصرا أساسيا مهما في بناء القصيدة العربية ولازمة من لوازمها في تشكيل الموسيقى الخارجية. وقد عرفها ابن منظور بقوله: "وقافية كل شيء آخره، ومنه قافية بيت الشعر، وقيل قافية الرأس مؤخره"⁽¹⁾.

أما اصطلاحا فقد اختلف العلماء في تعريفها، فذهب الخليل بن أحمد رحمه الله إلى أن القافية: "من آخر البيت إلى أول ساكن يليه مع المتحرك الذي قبل الساكن، وقال الأخفش: هي آخر كلمة في البيت أجمع، وإنما سميت قافية لأنها تقفو الكلام أي تجيء في آخره، ومنهم من يسمي البيت قافية، ومنهم من يسمي القصيدة قافية، ومنهم من يجعل حرف الروي هو القافية"⁽²⁾.

والقافية مركز صوتي يُكسب القصيدة موسيقى خاصة. وعليه يرى إبراهيم أنيس أنها: "عدة أصوات تتكرر في أواخر الأَشْطَر والأبيات من القصيدة وتكررها يُكوّن جزءا مهما من الموسيقى الشعرية، فهي بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقع السامع تردها،

(1) ابن منظور: لسان العرب، المجلد 05، مادة (قفا)، ص 3708.

(2) الخطيب التبريزي: الكافي في العروض والقوافي، ص 149 .

الفصل التطبيقي : ————— المستوى الصوتي

ويستمتع بمثل هذا التردد الذي يطرق الآذان في فترات زمنية منتظمة، وبعدد معين من المقاطع ذات نظام خاص يسمى الوزن⁽¹⁾. ومن المحدثين أيضا من عرفها على أنها: " آخر حرف ساكن في البيت الشعري إلى أول ساكن يليه، مع المتحرك الذي قبل الساكن"⁽²⁾.

إن ما يمكن استنتاجه من التعاريف السابقة للقافية سواء اللغوية أو الاصطلاحية نجد أن بينها علاقة مدارها التتبع والتأخر. أيضا نلاحظ أن هناك إجماعا بين القدامى والمحدثين على تعريف الخليل للقافية. ومثالها في القصيدة قول المعري:

16: فواعجا كم يدعي الفضل ناقص و وا أسفا كم يظهر النقص فاضل

فَوَاعَجَبْنُ كَمْ يَدَّعِ لِفَضْلٍ نَاقِصُنْ وَوَأَسْفَنُ كَمْ يُظْهِرُ نَقْصَ فَاضِلُونْ

0//0/ /0/0 //0/ 0/ 0///0// 0//0/ /0/0 //0/0/ 0///0//

فعول مفاعيلن فعولن مفاعلن فعول مفاعيلن فعولن مفاعلن

وقوله أيضا:

35: إذا أنت أعطيت السعادة لم تبلى وإن نظرت شذرا إليك القبائل

إِذَا أَنْتَ أُعْطِيتَ سَعَادَةً لَمْ تُبْلَى وَإِنْ نَظَرْتَ شَذْرًا إِلَيْكَ لِقَبَائِلُ

0//0// 0/0// 0/0/0// /0// 0//0// /0// 0/0/0// 0/0//

فعولن مفاعيلن فعول مفاعلن فعول مفاعيلن فعولن مفاعلن

إن اعتماد مفهوم الخليل يوضح لنا أن القافية هي كلمة(فاضلو)، وكلمة (قبائلو)، اللتان يقابلهما الوزن مـ (فَاعِلُنْ). وقد جاءت القافية مطلقة لأن حرف الروي جاء

(1) إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، ص244.

(2) ياسين عايش: علم العروض، دار المسيرة، عمان، الأردن، ط1، 2011، ص244.

الفصل التطبيقي : ————— المستوى الصوتي

متحركاً، ومجردة من الرفع لأنها لم تسبق بأحد حروف المد (آ، و، ي)، ومجردة أيضاً من التأسيس وهو حرف مدّ بينه وبين الروي حرف صحيح. وبالتالي فقد أثر المعري الحركة على السكون، والحرف المتحرك كما نعلم أقوى من الساكن.

وقد يكون سبب إثارة الحركة على السكون هو شوق الشاعر الدفين إلى الحركة والسير وحيداً دون دليل يهتدي به. ضف إلى ذلك أنه ربما أراد أن يظهر القوة والجلد، وأن العمى لم يكن ليحول بينه وبين النبوغ والتميز.

وفيما يلي جدول يمثل بعض الأبيات التي تضمنت القافية:

رقم البيت	الكلمة الأخيرة	القافية	الرمز العروضي
البيت 01	نائل	نائلو	0//0/
البيت 10	جحافل	حافلو	0//0/
البيت 20	الأنامل	ناملو	0//0/
البيت 30	مماطل	ماطلو	0//0/
البيت 40	المتطاول	طاو لو	0//0/

نلاحظ في الجدول من خلال عينات القافية في القصيدة أنها جاءت متناسقة كلها. فالتفعيلة الأخيرة من أبيات القصيدة أو ما يسمى الضرب لم يطرأ عليها أي تغيير على طول القصيدة، وربما دل هذا على الرزانة والثبات اللذين تحلّى بهما الشاعر، وعلى الاقتدار على قول الشعر على النفس الجاهلي.

لقد قيل إن القوافي يجب أن تتفق مع الغرض الذي ينظم فيه الشاعر، لأنها قد تصلح في موضع دون آخر. وقد اتخذ المعري من القافية المطلقة ملجأً ومفراً أراد من خلالها التخفيف عن حالته النفسية الأليمة، فهو بصدد الفخر والاعتداد بنفسه، وهو ما يتوافق وإشباع الضم — الحركة الأخيرة — إلى حرف مد وهو الواو، والذي يقابل حركة الضم القوية التي تشيع بدلالة قوة شخصية الشاعر.

3 / الروي :

حرف الروي من الأسس التي تُبنى وترتكز عليها القصيدة وإليه تنسب، فهو آخر حرف صحيح في البيت، فيقال "قصيدة ميمية أو نونية أو عينية، إذا كان الروي فيها ميمًا أو نونًا أو عينًا"⁽¹⁾.

وسمي الروي بهذا الاسم؛ لأن الشاعر يترَوَّى عندما يبدأ القصيدة، فيختار لها الحرف المناسب، وهو أيضا: "مشتق من الروية وهي الفكرة، أو مأخوذة من الرواء بكسر الراء، وهو الحبل الذي يضم أجزاء البيت، ويصل بعضها ببعض"⁽²⁾.

ويرى بعض النقاد أن هناك حروفا تصلح أن تكون رويا لجمال جرسها ولذاذة نغمها، وسهولة تناولها كالباء والميم واللام والراء والعين، بخلاف حروف كالثاء والذال والغين، التي لا تملك جمال جرس الحروف السابقة ولا نغمها.

بالنظر في القصيدة نجد أن حرف اللام هو رويها، إذ تكرر واحدا وأربعين مرة بعدد الأبيات. أما في المتن فقد تكرر مائة وواحدا وخمسين مرة (151)، فيكون المجموع مائة واثنان وتسعون مرة (192)؛ بمعنى أن حرف اللام ألقى بظلاله على النص الشعري بقوة.

واللام حرف مجهور من حروف الذلق وهي ثلاثة (الراء واللام والنون)، والملاحظة أن هذه الحروف هيمنت شيئا ما على النص الشعري القديم وحتى الحديث. وتناسب جهورة الحرف- اللام - المعاني القوية كالفخر، والمعاني العميقة أيضا كالحكمة. إذا فاختيار

(1) عبد العزيز عتيق: علم العروض والقافية، ص136.

(2) عدنان حقي: المفضل في العروض والقافية وفنون الشعر، مؤسسة الإيمان، دار الرشيد، بيروت، ط1، 1987، ص149.

الفصل التطبيقي : ————— المستوى الصوتي

المعري لحرف اللام لم يكن وليد الصدفة وإنما عن اختيار دقيق لحرف يناسب غرضين متباينين. ويتجلى ذلك أيضا من خلال نسبة تواتره في القصيدة و التي بلغت 21.35% وهي نسبة عالية جدا.

إن إلقاء اللام بظلاله على النص الشعري بقوة يترك الأثر في المتلقي راسخا في ذهنه مستقرا في عمقه، فحرف الروي وحركته تفسر في غالب الأحيان أحوال الشاعر النفسية، و طبيعة مزاجه في الحياة. وهو ما قام به أبو العلاء من إعطاء حرف الروي حركة الضمة التي تعدُّ أقوى الحركات، في إشارة واضحة إلى قوته وتماسكه، رغم الحالة النفسية الصعبة التي يحياها جرّاء فقدانه البصر.

4 / الزحافات و العلل:

تبيّن لنا من خلال تقطيع عيّنات من الأبيات أن الشاعر نظم القصيدة على بحر الطويل، وهو كغيره من البحور الأخرى قد تطرأ عليه بعض التغييرات التي تدخل عليه من زحافات وعلل، قد تطاله أحيانا و تجتنبه أخرى.

وعرّف العروضيون الزحاف على أنه : " تغيير يحدث في حشو البيت غالبا وهو خاص بثواني الأسباب، ومن ثمّ لا يدخل الأوتاد، ودخوله في بيت من القصيدة لا يستلزم دخوله في بقية أبياتها"⁽¹⁾.

ويربط العروضيون الزحاف بالتفعيلة لا بالبيت، وإليك هذا الجدول المبسط الذي يشرح حالات الزحاف المختلفة.

الحالات	2	4	5	7
حذف الساكن	خبـن	طي	قبض	كف
إسكان المتحرك	إضمـار		عصب	

(1) عبد العزيز عتيق: علم العروض والقافية، ص 170 .

حذف المتحرك	وقص	عقل	
-------------	-----	-----	--

إن هذه الزحافات الثمانية المذكورة في الجدول تعرف بالزحافات البسيطة أو المفردة، وليست كلها على درجة واحدة من الشيوع، فمنها ما يقل استعماله، ولا ينبغي للشاعر أن يلجأ إليه إلا في حالة الاضطرار.

وهناك نوع ثان من الزحاف يدعى المزدوج، وهو اجتماع زحافين في تفعيل واحد . وهو أربعة أنواع:

1. الخبل: الخبن + الطي، ويكون في التفعيلتين: مستعلن ومفعولات.

2. الخزل: إضمار + طي، ويكون في: متعلن.

3. الشكل: الخبن + الكف، ويكون في: فاعلتين.

4. النقص: العصب + الكف، ويكون في: مفاعلتين⁽¹⁾

وعلى العموم فإن استعمال الزحاف المزدوج أقل من المفرد لأنه يُضعف من موسيقى البيت. ويقبل البحر الطويل زحافين هما:

❖ الكف : حذف السابع الساكن، فتصبح به: مفاعيلن ← مفاعيل

❖ القبض: حذف الخامس الساكن، فتصبح به: مفاعيلن ← مفاعلن

فعولن — ففعول

أما العلة العروضية فهي: " كل تغيير يطرأ على تفعيل العروض أو الضرب، وإذا ورد هذا التغيير في أول بيت من القصيدة التزم في جميع أبياتها. ويشترك مع العلة في

(1) ينظر: عبد العزيز عتيق، علم العروض والقافية، ص174-175.

الفصل التطبيقي : ————— المستوى الصوتي

هذا الحكم بعض أنواع الزحاف. ولما كان العروضيون قد ربطوا الزحاف والعلة بالتحيلة فإنهم أوجدوا نوعاً أطلقوا عليه (الزحاف الجاري مجرى العلة).

وأنواع الزحاف الجارية مجرى العلة والداخلية على تحيلة العروض أو الضرب في بحر الطويل هي:

❖ القبض في عروض الطويل أو ضربه فيصبح الوزن:

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن

والعلة قسمان: علة زيادة وعلة نقصان، فعلة الزيادة تكون بزيادة حرف أو حرفين في بعض الأضرب وهي ثلاث: التذليل، الترفيل، والتسبيغ، وجميعها لا تكون في البحر الطويل⁽¹⁾.

أما علل النقص فتكون بنقصان حرف أو أكثر من العروض والضرب أو إحداها وهذا الجدول تفصيلي لعلل النقص.

الحالات	سبب خفيف/0	وتد مجموع/0	وتد مفروق/0
حذفه كله	حذف	حدد	صلم
حذفه كله مع إسكان ما قبله	قطف		
حذف آخره			كسف
حذف آخره مع إسكان ما قبله	قصر	قطع	
إسكان آخره			وقف

والعلل التي قد تلحق بحر الطويل هي:

✓ الحذف فتصبح: فعولن ← فعل.

(1) ينظر: عبد العزيز عتيق، علم العروض والقافية، ص 175-181.

الفصل التطبيقي : ————— المستوى الصوتي

مفاعيلن ← مفاعي ← فعولن أو مفاعل.

✓ القصر فتصبح: فعولن ← فعول.

✓ البتر: القطع + الحذف: ويكون في: فعولن ← فع.

والجدول الآتي يوضح التغيرات التي طالت القصيدة من زحافات وعلل:

الأصل	التغيير	نوعه	اسمه	شرحه	عدد التكرار	النسبة
فعولن	فعول	زحاف	قبض	حذف الساكن الخامس	77	23.47 %
مفاعيلن	مفاعلن	زحاف	قبض	حذف الساكن الخامس	82	25%
فعولن	فعلن	علة	قطع	حذف آخر الوند المجموع مع إسكان ما قبله	01	0.3%

إن إلقاء نظرة فاحصة على الجدول تبين لنا أن العلل تكاد تكون منعدمة بنسبة 0.3%، لذلك سينحصر الكلام حول الزحافات التي شكلت نسبتها العامة بالنسبة للقصيدة ككل 48.47%. والملاحظ أن الزحاف الذي اعتري القصيدة بتفعيلتيها هو زحاف القبض فقط، حيث كانت نسبة التفعيلة (فعولن) والتي تحولت إلى (فعول) 23.47%، في حين نسبة التفعيلة (مفاعيلن) والتي تحولت إلى (مفاعلن) 25% . وهما كما نلاحظ متقاربتان جدا وهذا معناه أن التفعيلات غير السليمة بلغت 48.77%؛ أي تقريبا نصف تفعيلات القصيدة.

ويجدر بنا هنا إلقاء نظرة خاطفة حول آراء النقاد في الزحافات والعلل. فمنهم من يرى أن اللجوء إلى الزحافات والعلل يقلل من جمال موسيقى الشعر، وأن جمالية الشعر وأوزانه تتنافى وتتعارض مع هذه التغيرات التي تُتعب الشعر وتنقله، وتقربه من مرتبة النثر، وتدني من قيمته. إلا أن هناك نقاد آخرون يرون أن هذه التغيرات ظواهر صوتية مبررة تعتري القول الشعري، منها ما يستحسن، ومنها ما يستقبح ويرد.

ويبقى الزحاف في الشعر كالرخصة في الفقه، وانزياح عن الثابت نحو المتغير لإكساب الوزن الشعري إفرات التجربة الشعرية.

وهو ما لجأ إليه المعري بتسريعه للإيقاع باستعمال زحاف القبض في عروض وضرب القصيدة، إذ أضفى عليها انقلاباً في طبيعة البنية المقطعية، فالطويل بطيء متثاقلاً، والزحاف يقوده نحو الجريان والتدفق وهو ما يتوافق وطبيعة شخصية أبي العلاء، خاصة في بداية شبابه حين كان يسعى للمجد والتألق، فكانت حياته تتسم بشيء من السرعة في تحصيل العلم، الذي كان منفذه الوحيد إلى بلوغ مراده، فبالعلم يكسب فضائل الأخلاق من عفاف وإقدام وحزم ووجود، وبه ينال الشرف والوجاهة. هذا إضافة إلى أن نفسه ربما كانت تتوق إلى الحركة والسير كما كان قبل أن يفقد بصره وهو ابن أربع .

I - 2 / الموسيقى الداخلية:

الموسيقى الداخلية نغم خفي تحسه النفس، وإيقاع ضامر مستتر لا يُعرف سره، ولا كيف يسري مفعوله. يجعل من خلاله الشاعر الألفاظ تعرف إيقاعاً موسيقياً تتداخل فيه قواعد النظم مع أحاسيسه وانفعالاته⁽¹⁾. والأنغام متنوعة، منها ما يثير الحماس، وأخرى تثير الحزن، وأخرى تولد الشوق والحنان. ولو تساءلت عن مصدرها لوجدته يكمن في حسن اختيار الشاعر للكلمات، فتجاوز بانسجام، وتنساب نتيجة تآلف الحروف وسهولة الكلمات، التي يهديه ذوقه الفني أو ثراء معجمه اللغوي وقدرته الأدبية إلى انتقائها.

ويندرج ضمن الموسيقى الداخلية الظواهر الصوتية كالتكرار، والظواهر البديعية كالجناس والطباق، حيث يعد البديع أحد أركان البلاغة وسمة أسلوبية في الشعر العربي، إذ وظفه القدماء عن طبع وتلقائية وسليقة، لا سيما العباسيون. غير أن من النقاد من يرى

(1) البنيات الأسلوبية في ديوان أمجادنا تتكلم لمفدي زكريا: حمو لبيك، رسالة ماجستير، إشراف عبد القادر شارف، جامعة حسينية بن بوعلي، الشلف، 2014/2015، ص80.

أن الإفراط فيه مذموم وعيب، يقول ابن خلدون: "هذه الفنون الأدبية إذا وقعت للشاعر أو للكاتب فيقبح أن يستكثر منها، لأنها من محسنات الكلام ومزيّناته، فهي بمثابة الخيلان في الوجه، يحسن بالواحد والاثنين منها، ويقبح بتعدادها"⁽¹⁾.

و البديع يصنع إيقاعا خاصا تصنعه الألفاظ والكلمات في تجاورها وترتيبها، فتكوّن إحدى ركائز البنية الموسيقية الداخلية. يقول إبراهيم أنيس: "والعناية موجهة إلى تردد الأصوات في الكلام وما يتبع ذلك من إيقاع الموسيقى تطرب له الأذان وتستمتع به الأسماع، ولا شك أن مثل هذا الأسلوب في تضمن الكلام يتطلب المهارة والبراعة، وقد لا يقدر عليه إلا الأديب الذي وهب حاسة مرهفة في تذوق الموسيقى اللفظية"⁽²⁾.

وفيما يلي أهم مظاهر الموسيقى الداخلية التي عرفتها قصيدة المعري:

أ / التصريع:

يدخل التصريع في باب السجع، وقد عرفه ابن رشيق فقال: "فأما التصريع فهو ما كانت عروض البيت فيه تابعة لضربه تنقص بنقصه وتزيد بزيادته. أما ابن سنان فيعرفه بقوله: "وأما التصريع فيجري مجرى القافية، وليس الفرق بينهما: إلا أنه في آخر النصف الأول من البيت، والقافة في آخر النصف الثاني منه. وإنما شبه مع القافية بمصراعي الباب"⁽³⁾.

إذا فالتصريع توافق في نهايتي الشطرين في البيت الشعري ويكون في مطلع القصيدة. وعليه يكون التصريع في القصيدة محل الدراسة هو لفظتي (فاعل - نائل)، حيث يقول المعري:

(1) ابن خلدون: المقدمة، ص1121.

(2) إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، ص43.

(3) أحمد مطلوب: معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، مطبعة المجمع العلمي العراقي، بغداد، العراق، د ط، 1986،

ألا في سبيل المجد ما أنا فاعل *** عفاف وإقدام وحزم ونائل⁽¹⁾

لقد استهل الشاعر القصيدة واستفتحها بالتصريح لما لهذه الظاهرة من وقع على نفسية القارئ أو السامع في استحضار الهواجس الشعرية، واستثارة العواطف والدخول إلى القصيدة بإيقاع متواتر مؤتلف، يزيد من سلاسة التعبير، وعذوبة الشعر. صف إلى ذلك أن هذه الظاهرة تعد جرسا موسيقيا رائعا يضبط الشاعر بها إيقاع الأبيات ضبطا تتفرد به عن بقية أبيات القصيدة.

إن استعمال الشاعر للتصريح لا يخرج عن إطار نظرته إلى نفسه، فهو يعتد بها أيما اعتداد، ويرى أنه ليس دون الشعراء الجاهليين الذين امتلكوا ناصية القوافي، بل ويرى من نفسه اقتدارا على قول الشعر أكثر منهم، ولعل ديوانه الموسوم بـ (لزوم ما لا يلزم) خير دليل على امتلاكه ناصية الشعر.

ب / الترصيع:

محسن لفظي ووجه من أوجه البلاغة، وهو ظاهرة صوتية ذات تأثير فعال: " وهو توازن الألفاظ مع توافق الأعجاز أو تقاربها، و مثال التوافق نحو: ﴿ إن الأبرار لفي نعم، وإن الفجار لفي جحيم ﴾ سورة الانفطار الآية 13 - 14، ومثال التقارب نحو: ﴿ وآتيناهما الكتاب المستبين، وهديناهما الصراط المستقيم ﴾⁽²⁾ سورة الصافات الآية 117-118.

" والترصيع مأخوذ من ترصيع العقد، وذلك أن يكون في أحد جانبي العقد من اللآلئ مثل ما في الجانب الآخر. والترصيع من نعوت الوزن عند قدامة، وقد عرفه بقوله: هو

(1) المعري: سقط الزند: ص193.

(2) السيد أحمد الهاشمي: جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبدیع، المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، (د ط) 1999، ص332.

الفصل التطبيقي : ————— المستوى الصوتي

أن يتوخى فيه تصيير مقاطع الأجزاء في البيت على سجع أو شبيه به، أو من جنس واحد في التصريف، ...، وقال العسكري: "هو أن يكون حشو البيت مسجوعاً، ...، وقال ابن سنان: "وهو أن يعتمد تصيير مقاطع الأجزاء في البيت المنظوم أو الفصل من الكلام المنثور مسجوعة، وكأن ذلك شبيه بترصيع الجواهر في الحلي"⁽¹⁾.

إذا فالترصيع هو جعل أجزاء البيت الداخلية جملاً متوازية متشابهة النهايات كالسجع، وأن تكون الألفاظ مستوية الأوزان متفقة الأعجاز. وقد تظهر الترصيع بنوعيه المتقارب والمتوافق في عدة أبيات من القصيدة حيث يقول المعري:

❖ المتقارب:

البيت 3: أقل صدودي أنني لك مبغض *** وأيسر هجري أنني عنك راحل
ترصيع متقارب

البيت 11: وإني جواد لم يحل لجامه *** ونضو يمان أغفلته الصياقل

البيت 18: ينافس يومي في أمسي تشرفاً *** وتحسد أسحاري عليّ الأصائل⁽²⁾
❖ المتوافق:

البيت 10: وأغدو ولو أن الصباح صوارم *** وأسري ولو أن الظلام جحافل

(1) أحمد مطلوب: معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، ج2، مطبعة المجمع العلمي العراقي، بغداد، العراق، د ط، 1986، ص 135-136.

(2) المعري: سقط الزند: ص 193-194.

ترصيع متوافق

البيت 16: فوا عجباً! كم يدعي الفضل ناقص *** وأسفاً كم يظهر النقص فاضل
 البيت 20: فلو بان عضدي ما تأسف منكبي *** ولو مات زندي ما بكته الأنامل
 ترصيع متوافق

البيت 22: وقال السهى للشمس أنت خفية *** وقال الدجى يا صبح لونك حائل
 ترصيع متوافق

البيت 23: وطاولت الأرض السماء سفاهة *** وفاخرت الشهب الحصى والجنادل
 ترصيع متوافق

إن تكرار بعض الوحدات الصوتية أكسب القصيدة نغمة خاصة، لها أثر على نفسية القارئ/السامع، حيث يتولد لديه تواتر نغمي في البيت الواحد، فتطرب له أذنه الموسيقية، ويسهل عليه حفظه. وبما أنه عنصر هام من عناصر البناء الإيقاعي، فقد لجأ إليه الشاعر لتأكيد الدلالة من ناحية، وللزيادة في الحس الإيقاعي والشعوري من ناحية أخرى.

ورغم أن وروده لم يكن كثيراً — لأن الإكثار منه قد ينقلب عكسا على القيمة الفنية للقصيدة ويجعلها غارقة في بحر الصنعة اللفظية — إلا أن المعري وظفه بطريقة تبرز مشاعره وأحاسيسه، وتظهر براعته اللغوية.

ج / الطباق:

وهو الجمع بين الشيء وضده في الكلام، وهما قد يكونان اسمين نحو: ﴿هو الأول والآخر﴾، ﴿وتحسبهم أيقاظا وهم رقود﴾، أو فعلين نحو: ﴿هو أضحك وأبكى﴾، ﴿ثم لا يموت فيها ولا يحيا﴾، أو حرفين نحو: ﴿ولهن مثل الذي عليهن بالمعروف﴾، أو مختلفين

نحو: ﴿ ومن يضلل الله فما له من هادٍ ﴾، ونحو: ﴿ من كان ميتا فأحييناه ﴾ ⁽¹⁾. إذا فالطباق هو التضاد بين معنيين مفردين والجمع بينهما في الكلام، ويسمى أيضا المطابقة والتطبيق ويكون على قسمين:

- طباق الإيجاب (الإثبات): وهو ما لم يختلف فيه الضدان إيجابا وسلبا نحو تعز وتذل
- طباق السلب: وهو ما اختلف فيه الضدان إيجابا وسلبا بحيث يجمع بين فعلين من مصدر واحد أحدهما مثبت والآخر منفي نحو: يستخفون ولا يستخفون ⁽²⁾.
- وأثر الطباق مزدوج، ففي المعنى يكشف عن خبايا الكلمة بدعما بعكسها، وفي الشكل يزيد الأسلوب جمالا، إذ يعد صورة شعرية تنتج الدلالة النصية.
- وفي ما يلي أمثلة عن طباق الإيجاب، الذي اقتصر الشاعر عليه دون طباق السلب .

❖ طباق الإيجاب:

ورد طباق الإيجاب في عدة مواضع نذكر منها:

البيت2: يصدّق — يخيّب.

البيت9: الأخير — الأوائل.

البيت16: الفضل — النقص.

البيت18: يومي — أمسي.

البيت21: الطائي — مادر ، قس — باقل.

البيت23: الأرض — السماء.

البيت28: اشتاقت — أعرضت.

(1) السيد أحمد الهاشمي: جواهر البلاغة، ص303.

(2) المرجع نفسه، ص ن.

البيت 37: سدد — نكصن.

البيت 41: النقصان — كوامل ، البدور — أهلة.

نلاحظ أن الشاعر جمع بين متنافرات عدة ليحدث ويوجد في نفسية القارئ ووجدانه إيقاعا خاصا بإيراد اللفظ وضده، ويوحي له بالدلالات الكامنة في نفسه، ويعبر عن انفعالاته وأحاسيسه، ضف إلى ذلك أن استعمال المحسن اللفظي يزيد الأسلوب جمالا وبهاء.

لقد قابل الشاعر بين مكوني الطباق ونوع فيهما ما بين فعلين ماضيين، أو فعلين مضارعين، وما بين اسمين، أو صفتين:

في أمثلة الأفعال الماضية قوله في البيت الثامن والعشرين:

28: إذا اشتاقت الخيل المناهل أعرضت *** عن الماء فاشتاقت إليها المناهل⁽¹⁾

ومن أمثلة الأفعال المضارعة قوله:

02: أعندي وقد مارست كل خفية *** يصتق واش أو يخيب سائل⁽²⁾

ومن أمثلة الأسماء:

18: ينافس يومي في أمسي تشرفا *** وتحسد أسحاري على الأصائل⁽³⁾

وقوله أيضا:

21: إذا وصف الطائي بالبخل مادر *** وعير قسًا بالفهاهة باقل⁽⁴⁾

ومن أمثلة الصفات قوله:

(1) المعري: سقط الزند، ص195.

(2) المصدر نفسه، ص193.

(3) المصدر نفسه، ص194.

(4) المصدر نفسه، ص ن.

41: توقى الدور النقص وهي أهلة *** ويدركها النقصان وهي كوامل⁽¹⁾

لقد تأسس الطباق في القصيدة على ثنائيات تارة فعلية، وتارة اسمية، وأخرى عبارة عن صفات، وهو ما يوحى بتعدد أبعاد نفسية الشاعر المؤسسة على ثنائية هي الأصل، تفرعت منها الثنائيات الأخرى، ألا وهي فكرة (الأدنى/الأسمى)، إذ يتجلى للمتأمل في القصيدة فكرة جوهرية لدى المعري مفادها السعي دوما نحو الأفضل.

د / التكرار:

التكرار ظاهرة أسلوبية في الشعر، حضوره ذو فعالية كبيرة؛ إذ يعد دعما للبنية الشكلية الإيقاعية، ووسيلة لتكثيف البنية الدلالية وتقوية وتوسيع المعنى. " فالصورة المكررة في الشعر تتعدى الدلالة الأولى إلى دلالة ثانية بمجرد خضوعها للتكرار، حيث نقرأ في الصورة المكررة شيئا آخر غير الذي سبق، وهذا التكرار يسهم في عملية الإحياء وتعميق أثر الصورة في نفس القارئ"⁽²⁾.

إذا فالتكرار يعمل على تجلية الصورة وتقريب فهمها لذهن القارئ أو المستمع، ومن ثم يستوعب إحياءاتها ودلالاتها. وعليه فالدراسة الأسلوبية تركز على الظواهر الفنية المتكررة والمؤثرة في بناء النص، سواء تعلق التكرار بالحروف أو الكلمات أو الجمل، وتمنح القارئ آلية تحليل الخطاب الشعري لمعرفة المكونات النفسية عند الشاعر، " فالإلحاح على لفظ أو عبارة أو جملة في النص يشد الانتباه إلى أهمية هذا الإلحاح، و يحيل القارئ إلى البحث عن المغزى منه في نفسية الشاعر؛ بمعنى آخر تكرار ألفاظ مخصوصة إضاءة للنص، يستطيع الدارس أن يبني تحليلاته بواسطة هذا الملمح التعبيري البارز للكشف عن الملامح الرئيسية للتجربة، ومحاولة فك رموزها"⁽³⁾.

(1) المعري: سقط الزند، ص196.

(2) عبد الحميد هيمة: البنيات الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر، مطبعة هيمة، الجزائر، ط1، 1998، ص46.

(3) حمو لبيك: البنيات الأسلوبية في ديوان أمجادنا تتكلم، ص81.

وبالإضافة إلى دور التكرار التأكيدي والإفهامي فإن له بعدا غنائيا في النص؛ إذ يشبه القافية بشكل أو بآخر.

وترى نازك الملائكة أن للتكرار قاعدتان أساسيتان حتى لا يكون عبئا على النص، فيملّ السامع، وينتقص من قيمة النص وصاحبه، وهاتان القاعدتان هما:

- أن اللفظ المكرر ينبغي أن يكون وثيق الارتباط بالمعنى العام.
- لا بد أن يخضع لما يخضع له الشعر عموما من قواعد ذوقية وجمالية وبيانية. فليس من المقبول مثلا أن يكرّر الشاعر لفظا ضعيف الارتباط بما حوله، أو لفظا ينفر منه السمع⁽¹⁾.

وتتجلى ظاهرة التكرار في القصيدة موضوع الدراسة فيما يلي:

د - 1 / تكرار الأصوات المجهورة والمهموسة:

يرى كمال بشر أن: "الأصوات المهموسة في اللغة العربية كما ينطقها مجيدو القراءات اليوم أو كما ينطقها المختصون في اللغة العربية اليوم هي: ت، ث، ح، خ، س، ش، ص، ط، ف، ق، ك، هـ"، أي اثنا عشر حرفا، "والأصوات الصامتة المجهورة في اللغة العربية كما ننطقها اليوم هي: ب، ج، د، ذ، ر، ز، ض، ظ، ع، غ، ل، م، ن، والواو في نحو (ولد، وحوض)، والياء في نحو (يترك، بيت)؛" وعددها خمسة عشر حرفا⁽¹⁵⁾. وقد أضاف علماء العربية الطاء والقاف، والهمزة، إلى الأصوات المجهورة وأخرجوها من الأصوات المهموسة⁽²⁾.

والصوت المجهور عند كمال بشر هو: "الصوت الذي تتذبذب الأوتار الصوتية حال

(1) نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، مطبعة التضامن، بغداد، العراق، ط 1، 1995، ص 231.

(2) كمال بشر: علم الأصوات، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، د ط ، 2000، ص 174.

الفصل التطبيقي : ————— المستوى الصوتي

النطق به " والصوت المهموس: «هو الذي لا تتذبذب الأوتار الصوتية حال النطق به»⁽¹⁾.

و لتتبع هذه الظاهرة الأسلوبية في القصيدة قمنا بإحصاء إيقاعات الجهر في جدول،
و إيقاعات الهمس في آخر، لتبيين تكرار كل تكرار صوتي، مع الإشارة إلى أن ترتيب
الحروف في الجدول كان بحسب نسبة ورود الحرف في القصيدة:

* جدول الأصوات المجهورة:

الحرف	عدد التكرار	النسبة المئوية (%)	الرتبة	مخرجه	عدد الصفات	الصفات ⁽²⁾
اللام	168	12.23%	1	حافتي اللسان و ما يحاذيهما من اللثة العليا	6	الجهر، البينية، الإستفال، الانفتاح، الإذلاق، الإنحراف
النون	117	8.52%	2	طرف اللسان و ما يحاذيه من غار الحنك الأعلى	5	الجهر، البينية، الإذلاق ، الإستفال، الانفتاح
الياء	109	7.93%	3	وسط اللسان و ما يحاذيه من الحنك الأعلى	5	الجهر، الرخاوة، الإستفال ، الانفتاح، الإصمات
الواو	106	7.72%	4	الشفتان بافتتاحها	6	الجهر، الرخاوة، الإستفال ، الانفتاح، الإصمات
الهمزة	101	7.35%	5	أقصى الحلق	5	الجهر، الشدة ، الإستفال، الانفتاح، الإصمات
الميم	83	6.04%	6	الشفتين مع الانطباق	5	الجهر، البينية، الإذلاق ، الاستفال، الانفتاح.
الباء	61	4.44%	7	الشفتين مع الانطباق	5	الجهر، الشدة ، الإستفال، الانفتاح، الإذلاق، القفلة.
الراء	58	4.22%	8	طرف اللسان و ما يحاذيه من غار الحنك الأعلى	7	الجهر، البينية، الإستفال، الانفتاح، الإذلاق، الانحراف، التكرير.

(1) كمال بشر: علم الأصوات، ص 174.

(2) عبد القادر عبد الجليل: الأصوات اللغوية، دار الصفاء، عمان، الأردن، ط1، 2010، ص161-162.

الفصل التطبيقي : ————— المستوى الصوتي

الدال	44	3.20%	9	طرف اللسان و أصول الثنائيا العليا	6	الجهر، الشدة ، الإستفال، الانفتاح، الإصمات، القلقله.
القاف	42	3.05%	10	أقصى اللسان و ما يحاذيه من الحنك الأعلى	6	الجهر، الشدة ، الاستعلاء، الانفتاح، الإصمات، القلقله.
الطاء	40	2.91%	11	طرف اللسان وأصول الثنائيا العليا	6	الجهر، الشدة، الاستعلاء، الإطباق الإصمات، القلقله.
الجيم	25	1.82%	12	وسط اللسان وما يحاذيه من من الحنك الأعلى	6	الجهر، الشدة ، الإستفال، الانفتاح، الإصمات، القلقله.
العين	17	1.23%	13	من وسط الحلق	5	الجهر، البينية، الإستفال، الانفتاح، الإصمات.
الزاي	13	0.94%	14	طرف اللسان و بين الثنائيا العليا و السفلى	6	الجهر، الرخاوة، الإستفال، الانفتاح، الإصمات، الصغير.
الضاد	13	0.94%	14	حافتي اللسان و ما يحاذيها من الأضراس العليا	6	الجهر، الرخاوة ، الاستعلاء، الإطباق، الإصمات، الاستطالة.
الغين	11	0.80%	15	من أدنى الحلق	5	الجهر، الرخاوة ، الاستعلاء، الانفتاح، الإصمات.
الذال	07	0.50%	16	ظهر طرف اللسان و أطراف الثنائيا العليا	5	الجهر، الرخاوة، الإستفال، الانفتاح، الإصمات.
الظاء	05	0.36%	17	ظهر طرف اللسان مع أطراف الثنائيا العليا	5	الجهر، الرخاوة ، الاستعلاء، الإطباق، الإصمات.
المجموع و النسبة العامة	1020	74.20%				

* تحليل جدول الأصوات المجهورة:

الأصوات المجهورة كما سبق ورأينا أنها التي يصاحب تكوينها في مخرجها تذبذب أو اهتزاز الوترين الصوتيين في الحنجرة، وهما يشبهان شفتين رقيقتين تعترضان مجرى التنفس في أعلى القصبة الهوائية، وتذبذب الوتران يحدث نغمة صوتية تصاحب تكوين الصوت في مخرجه، فيخرج مهجورا.

وكما نلاحظ في الجدول الأول فقد استعمل الشاعر الأصوات المجهورة ألفا وعشرين مرة (1020)، من مجموع حروف القصيدة البالغ عددها ألفا وثلاثمئة وثلاثة وسبعين حرفا (1373)، أي أن نسبة استعمال أصوات الجهر بلغت أربعاً وسبعين فاصل عشرين (74.20) بالمئة، وهي نسبة جد عالية مقارنة بأصوات الهمس.

والأصوات الأكثر تكراراً هي اللام والنون والهمزة والميم والباء، ويبدو أثرها واضحاً في إظهار حالة الشاعر النفسية وما يخالجها من مشاعر، يريد إيصالها للقارئ والمستمع، إذ تعبر هذه الأصوات الجهورية عن صراع داخلي قوي، ينم عن غيظ مكتوم، لم يستطع الشاعر إخراجه حركياً نتيجة الإعاقة البصرية، فترجمته لغة معبرة عن مكنوناته، فجاءت الكلمات منتسجة ومتشعبة بحروف مجهورة قوية، توحى برفضه لشيء ما اتهم به، فكان سبباً لانفعاله وردّه. فكلمات مثل: إقدام — يصدق — يجنب — أقل — صدودي — هجري — هبت — النكباء — العواذل — ذنوبي — الفضائل — طلت — ضوءها — مضمر — تستطعه..... وغيرها من الألفاظ وعددها كثيراً تعبر عن حالة الشاعر و الغليان النفسي والتوتر الذي يعيشه.

فبرغم حالته الصحية التي تفرض عليه نمطاً حركياً هادئاً، يفرض عليه خطاباً أهدأ، متقللاً من هذه الأصوات الانفجارية، إلا أن المركب النفسي للشاعر القائم على حق الرد والرفض، ولّد لديه غلياناً وثورة نفسية عارمة غلبته وجعلته حتى في لحظات الاستكانة والضعف يمرر تلك الشحنات النفسية على شكل أصوات جهورية انفجارية شديدة.

إن أكثر الأصوات المجهورة تكرراً هما حرفا اللام والنون، وربما أكثر الشاعر منهما لخفتها، حيث يقول إبراهيم أنيس: "... ثم إلى الأصوات الأنفية خاصة — الميم والنون — لخفتها وقلة ما تستلزمه من الجهد العضلي في النطق، ولما فيها من طاقة نغمية وغنائية غير محدودة"⁽¹⁾، ثم يلي تلك الأصوات صوت الهمزة والياء والراء والتي تتميز

(1) إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، ص15.

الفصل التطبيقي : ————— المستوى الصوتي

تواليا بالشدة والقلقلة والتكرار، وكأن الشاعر يمزج بحرفي الميم والنون بين الأصوات الأخرى ليخفف من حالته النفسية ويهون شيئاً ما على نفسه ويسليها، بعد أن أكثر من حرف اللام الذي يوحي تكرر صوته بالشجن والأنين والوحشة⁽¹⁾، والحسرة على شقاوة الجهل.

* جدول الأصوات المهموسة:

الحرف	عدد التكرار	النسبة المئوية (%)	الرتبة	مخرج الحرف	عدد الصفات	الصفات ⁽²⁾
التاء	81	5,89%	1	طرف اللسان وأصول الثنايا العليا	5	الهمس، الشدة، الإستفال، الانفتاح، الإصمات.
الهاء	52	3,78%	2	أقصى الحلق	5	الهمس، الرخاوة، الإستفال، الانفتاح، الإصمات.
الفاء	49	3,56%	3	بطن الشفة السفلى وأطراف الثنايا العليا	5	الهمس، الرخاوة، الإستفال، الانفتاح، الإذلاق.
الكاف	43	3,13%	4	أقصى اللسان مع استقاله وما يحاذيه من الحنك الأعلى	5	الهمس، الشدة، الإستفال، الانفتاح، الإصمات.
السين	41	2,98%	5	بين طرف اللسان وبين الثنايا العليا والسفلى	6	الهمس، الرخاوة، الإستفال، الانفتاح، الإصمات، الصفير.
الحاء	30	2,18%	6	وسط الحلق	5	الهمس، الرخاوة، الإستفال، الانفتاح، الإصمات.
الصاد	24	1,74%	7	بين طرف اللسان وبين الثنايا العليا والسفلى	6	الهمس، الرخاوة، الاستعلاء، الإطباق، الانفتاح، الصفير.
الخاء	15	1,09%	8	أدنى الحلق	5	الهمس، الرخاوة، الاستعلاء، الانفتاح، الإصمات.

(1) ينظر: محمد إبراهيم شادي، البلاغة الصوتية في القرآن الكريم، الشركة الإسلامية للإنتاج والتوزيع والإعلان

(الرسالة)، القاهرة، مصر، ط1، 1988، ص52.

(2) عبد القادر عبد الجليل: الأصوات اللغوية، ص163.

الفصل التطبيقي : ————— المستوى الصوتي

الشين	13	0,94%	9	وسط الحلق وما يحاذيه من الحنك الأعلى	6	الهمس، الرخاوة، الإستفال، الانفتاح، الإصمات، التفشي.
الثاء	5	0,36%	10	ظهر طرف اللسان وأطراف الثنايا العليا	5	الهمس، الرخاوة، الإستفال، الانفتاح، الإصمات.
المجموع و النسبة العامة	353	25,65%				

* تحليل جدول الأصوات المهموسة:

يبين جدول الأصوات المهموسة أن تواترها كان ثلاثمئة وثلاثا وخمسين مرة (353)؛ أي أن نسبة الأصوات المهموسة مثلت الثلث بالنسبة للأصوات المهجورة. وكما علمنا سابقا أن الصوت المهموس هو الذي لا يهتز معه الوتران الصوتيان، ولا يسمع لهما رنين حين النطق به⁽¹⁾. وعليه فقد اعتلى حرف التاء عدد التكرارات بواحد وثمانين مرة، وهو حرف مهموس يتسم بالشدة، وشيوع صوته على هذا النحو يعكس جوا من التمتمة التي تشعر بالندم والأسف الشديد. يلي حرف التاء حرف الهاء وهو حرف حلقي يكاد يخرج من أعماق الجهاز الصوتي، فهو يقوم بوظيفة أسلوبية تتمثل في التعبير عما يكمن في أعماق النفس من إحساس بالألم والحزن، وما يعانیه الشاعر من متاعب نفسية جراء تعرضه للذم والقبح، واضطراره إلى الذب عن نفسه. وبعد حرف الهاء يأتي مباشرة حرف الفاء المهموس الرخو المستقل، والهواء الخارج مع صوت الفاء له دلالة الأسف والتحسر، ولا أدل على هذا من قوله:

البيت 11: وإنّي جواد لم يحل لجامه *** ونضو يمان أغفلته الصياقل

البيت 12: وإن كان في لبس الفتى شرف له *** فما السيف إلا غمده والحمائل⁽²⁾

(1) ينظر: إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، مطبعة نهضة مصر، القاهرة، مصر، (د ط ت)، ص 22.

(2) المعري: سقط الزند، ص 194.

ففي البيت الأول نلمس تأسفا دفينا لدى الشاعر حينما صور نفسه بأنه سيف يمانى
صدأ نتيجة إهمال وإغفال صقله، وكأن لسان حاله يقتبس من قول القائل:

أضاعوني وأي فتى أضاعوا **** ليوم كريهة وسداد ثغر

فالشاعر يود القول أنه في ضياعه مع الفضائل التي يتحلى بها كالجواد الذي كان
ينبغي أن يحلى لجامه فلم يفعل، وبمنزلة سيف يمان أغفل فلم يصقل.

أما البيت الثاني فنستشف منه تحسره على تشريف الإنسان من خلال المظهر
والملبس الجميل الذي يرى عليه، في حين أن المرء بأصغريه، وفي ذلك يقول الشاعر:

قد يدرك الشرف الفتى ورداؤه **** خلق وجيب قميصه مرقوع

والشيء نفسه بالنسبة للسيف، إذ أن شرفه بمضاء حدّه، لا بحمائله وغمده المزيّن⁽¹⁾.

د- 2 / تكرار الألفاظ:

يعد التكرار ظاهرة أسلوبية بارزة في الشعر العربي، ويرد استجابة لمقتضيات اللغة
أو التركيب أو الإيقاع. وتكرار الألفاظ هو النوع الثاني بعد تكرار الأصوات المنفردة الذي
تطرقنا إليه آنفا. وكان هذا النوع — تكرار الألفاظ — متقاربا تارة؛ أي أن الألفاظ متوالية
مباشرة، ومتباعدة تارة أخرى، أي أن الألفاظ المكررة مقطوعة بألفاظ أخرى، وهذا النوع
الأخير أكثر حضورا في القصيدة من النوع الأول الذي ورد ثلاث مرات، في حين أن
تكرار الألفاظ متباعدة ورد تسع مرات، والجدول الآتي يوضح ذلك:

اللفظة	ترددتها	نوعها	نوع التكرار	رقم البيت الواردة فيه
أنني	2	أداة + ضمير	متباعد	3
بين	2	ظرف	متقارب	4
ذنب/ذنوبي	2	اسم	متباعد	5

(1) ينظر: شروح سقط الزند: تح مصطفى السقا وآخرون، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، ط3

الفصل التطبيقي : ————— المستوى الصوتي

6	متباعد	فعل + اسم	2	طلت/طوائل
13	متباعد	اسم مكان	2	منزلي/نازل
15	متباعد	اسم + فعل + اسم فاعل	3	الجهل/تجاهلت جاهل
16	متباعد	اسم + اسم فاعل	2	الفضل/فاضل
16	متباعد	اسم + اسم فاعل	2	النقص/ناقص
19	متقارب	فعل + اسم	2	تغول/ الغوائل
28	متباعد	فعل	2	اشتاقت
28	متباعد	اسم	2	المناهل
29	متباعد	صفة	2	حال/حلي
29	متباعد	اسم	2	الكواكب
31	متقارب	فعل	2	يعب/عبابه
40	متباعد	فعل	2	تبغي/ابغ
41	متباعد	اسم	2	النقص/النقصان

من خلال ما تقدم في الجدول يتضح لنا أن القصيدة حوت كثيرا من مظاهر تكرار اللفظ. فمن حيث نوع التكرار نجد أن التكرار المتباعد أكثر نسبة من التكرار المتقارب للألفاظ، أما من حيث نوع الألفاظ فقد كانت النسبة متقاربة بين الأسماء والأفعال مع غلبة طفيفة للأسماء، وقد شكل التكرار دعما للبنية الشكلية الإيقاعية، كما أسهم في تكثيف الدلالات وتأكيد المعاني، وعلى حد قول محمد عبد المطلب: "أن بنية التكرار هي أكبر البنى التي تعامل معها هؤلاء الشعراء، ووظفوها بكثافة لإنتاج الدلالة، وهم في ذلك يتساوون، بحيث يمكن القول أن بنية التكرار على اختلاف أنماطها تحل في كل نص شعري على نحو من الأنحاء، بل إنها في بعض الأحيان قد تستغرق النص الشعري كله"⁽¹⁾، وعلى الرغم من حجم هذه السمة الأسلوبية لدى الشعراء إلا أن توظيفها ليس أمرا عشوائيا، أو مجرد سد للفراغ، وإنما يوظفه الشعراء عن دراية ويقين وخدمة لشعرية النص وتعديلا للإيقاع الموسيقي. وفي هذا الصدد تؤكد نازك الملائكة على أهميته فتقول: "إنما هو كسائر الأساليب في كونه يحتاج إلى أن يجيء في مكانه من القصيدة، وأن تلمسه

(1) محمد عبد المطلب: بناء الأسلوب في شعر الحداثة، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط2، 1995، ص381.

يد الشاعر تلك اللمسة السحرية التي تبعث الحياة في الكلمات⁽¹⁾، وهو الأمر الذي قام به المعري في القصيدة، إذ يبرز التكرار كسمة أسلوبية حقق من خلالها الشاعر موسيقى إيقاعية سايرت معاني القصيدة وعبرت عنها، وتحول إلى مفتاح لفهم القصيدة؛ حيث أسهم في توضيح غرض الشاعر في جل الأبيات، فخذ مثلاً البيتين الثالث والرابع، حيث نلاحظ في البيت الثالث تكراراً متباعدة مفاده أن الشاعر في حالة خصومة مع فرد واحد، لينتقل إلى توسيع الخصومة في البيت الذي يليه فتحل الجماعة محل الفرد، ويكون التكرار مقارباً، فإن دلّ هذا على شيء فإنما يدل على أن الخصومة مع الفرد غيرها مع الجماعة، سواء في أسبابها، أو تداعياتها. ضف إلى ذلك انتقال التكرار بين الفعل والاسم في عديد الأحيان، حيث أعطى هذا التحوير والاشتقاق في الكلمات بعداً خاصاً للنص بتأزر الألفاظ وتعاضدها في تأكيد المعاني التي يرومها الشاعر، فمثلاً في البيت الخامس عشر تكرر لفظ الجهل ثلاث مرات، حيث يقول المعري:

15: ولما رأيت الجهل في الناس فاشيا *** تجاهلت حتى ظنّ أنّي جاهل⁽²⁾

إن نظرة متأملّة فاحصة للبيت لتفضي إلى نتيجة مفادها أن الشاعر يتأسّى ويتحسّر على حالة المجتمع التي يسودها الجهل، وفي الآن نفسه يمرر للقارئ/المستمع حكمة مفادها الاتصاف بصفات أي مجتمع يحل فيه المرء، وهذا من تمام الكياسة والفطنة. وفي البيت الذي يليه ورد التكرار بعد صيغة التعجب على سبيل تأكيد المعنى إذ يقول:

16: فوا عجباً كم يدعي الفضل ناقص *** ووا أسفاً كم يظهر النقص فاضل⁽³⁾

فلو تأملنا البيت جيداً للاحظنا أن الشاعر عكس اللفظين ووافق بين قافيتي الضرب والعروض، حيث جاء البيت مصرّعاً، مما يوحي بأن التكرار هنا أسهم بشكل مباشر في

(1) نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، مرجع سابق، ص280.

(2) المعري: سقط الزند، ص194.

(3) المصدر نفسه، ص ن .

الفصل التطبيقي : ————— المستوى الصوتي

تقوية نبرة الخطاب لتأكيد وترسيخ المعنى، ولو أن الشاعر عكس الأمر لأخل بالنظم، إذ هو بصدد إظهار الأسف على حال الوهن الذي يصيب أهل الفضل، في الوقت الذي يلبس فيه سفهاء الناس وأراذلهم لباس الفضل والصلاح.

ثانيا: البنية التركيبية

تتخذ الأسلوبية من دراسة التراكيب أحد مستويات التحليل اللغوي للنص الأدبي، ووسيلة ضرورية لتحديد خصائص ومميزات أسلوب شاعر أو أديب ما. " وعلم التراكيب يقابل في المصطلح العربي القديم "علم النظم"، الذي يدرس أقسام الكلم: الاسم والفعل والحرف... ونوع كل قسم، ووظيفته في الدلالة، وأجزاء الجملة، وترتيبها وأثر كل منها في الآخر⁽¹⁾؛ فمن الأسلوبيين من يبحث في مكونات النص والعلاقة القائمة بينهما؛ إذ يعد " بنية شمولية لبنى داخلية، من الحرف إلى الكلمة، إلى الجملة، إلى السياق إلى النص"⁽²⁾، فتخير الكلمات وانتقاء التعابير له جماليته الخاصة على المستوى الدلالي والتركيبي.

ويأخذ المستوى التركيبي حيزا بالغ الأهمية في الدراسات الأسلوبية، ذلك أن غاية المحلل الأسلوبي في مقارنة الخطاب الأدبي إنما هي استخراج درر النص ومكوناته عميقة الدلالة، والكشف عن أدبيته التي تتجلى فيما ينشأ بين عناصر الخطاب اللغوي من أنسجة متميزة.

وتعد البنية التركيبية ثاني مستويات التحليل الأسلوبي، وتقوم على دراسة التركيب النحوي الذي ينظر إليه على أنه ذو فاعلية كبيرة في معنى القصيدة وجمالياتها، حيث يتظافر مع التركيب البلاغي في تحقيق أدبية الخطاب الأدبي⁽³⁾.

وعليه فقد سعى البحث إلى دراسة أهم عناصر البنية التركيبية في القصيدة، والمتمثلة في التركيب الفعلي والتركيب الاسمي، ثم دراسة الإنزياحات، مع مقارنة ظاهرتي التقديم

(1) ابن حويلي الأخضر ميدني: المعجمية العربية في ضوء مناهج البحث اللساني والنظريات التربوية الحديثة، دار هومة، الجزائر، د ط، 2010، ص80.

(2) عبد الله الغدامي: الخطيئة والتكفير من النبوية إلى التشريعية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الإسكندرية، مصر، ط4، 1998، ص92.

(3) ينظر: محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، إستراتيجية التناس، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط3، 1992، ص70.

والتأخير والحذف، والعلاقة التي تربط الجمل بما قبلها وبعدها، وهذا ما يؤكد الصلة الوثيقة بين النحو والتركيب أو الجمل.

1 / دراسة الجملة:

الجملة في أبسط تعريفاتها هي: "القول المركب أفاد أم لم يفد، قصد لذاته أم لم يقصد، وسواء أكانت مركبة من فعل وفاعل، أم من مبتدأ وخبر، أم مما نزل منزلتهما كالفعل ونائب الفاعل والوصف وفاعله"⁽¹⁾.

وتتألف الجملة من ركنين أساسيين هما المسند والمسند إليه، وهما عمدتا الكلام، ولا يمكن للجملة أن تتألف من غيرهما، وهما المبتدأ والخبر. والفعل والفاعل ونائبه، ويلحق بالفعل اسم الفعل.

وقد ذكر سيبويه والنحاة المسند والمسند إليه مبكرا فقالوا: "هما ما لا يستغني أحدهما عن الآخر ولا يجد المتكلم منه بدا؛ أي أن الكلام لابد أن يتألف منهما. فالمسند إليه هو المتحدث عنه أو المحدث عنه، ولا يكون إلا اسما وهو المبتدأ الذي له خبر وما أصله ذلك، والفاعل ونائب الفاعل، والمسند هو المتحدث به أو المحدث به، ويكون فعلا أو اسما، وما عدا المسند والمسند إليه هو الفضلة كالمفاعيل والحال والتمييز والتوابع"⁽²⁾. وليس معنى الفضلة أنه يمكن الاستغناء عنها، فقد تكون واجبة الذكر، لأن المعنى قد يتوقف عليها كما في قوله تعالى ﴿وَإِذَا قَامُوا إِلَى الصَّلَاةِ قَامُوا كَسَالَى﴾ النساء 142. فإنه لا يمكن الاستغناء عن كسالى.

(1) عبد السلام هارون: الأساليب الإنشائية في النحو العربي، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، ط5، 2001، ص25.

(2) فاضل صالح السمرائي: الجملة العربية تأليفها وأقسامها، دار الفكر، عمان، الأردن، ط1، 2007، ص13.

طبيعة التراكيب:

إن ما يهمنا في هذا الباب هو الطريقة التي يختار بها الشاعر تراكيبه اللغوية، فلكل شاعر طريقته الخاصة في الاختيار، مدفوعا بتجربته الشعرية الخاصة به، إذ أن: "كل تركيب أسلوب في الخطاب يأتي استجابة لرؤية الشاعر، وذلك أن التركيب اللغوي هو الذي يمنح الخطاب كيانه وخصوصيته"⁽¹⁾. فالإكثار من استعمال التراكيب اللغوية ذو دلالة خاصة في الخطاب، وميزتها الثبات والاستقرار، فالاسم يخلو من الزمن، ويصلح للدلالة على عدم التجدد وإعطائه لونا من الثبات، لذلك يلجأ المبدع إلى الجملة الاسمية، ويكثر من تنوع الأسماء للتعبير عن الحالات التي تحتاج إلى التوصيف والتثبيت.

أما الجملة الفعلية فخصوصيتها مغايرة للجملة الإسمية كون: "الفعل يدخل فيه عنصر الزمن والحدث، بخلاف الاسم الذي يخلو من عنصر الزمن، ولأن عنصر الزمن داخل في الفعل، فهو ينبعث في ذهن عن النطق بالفعل، وليس كذلك الاسم الذي يعطي معنى جامدا ثابتا، لا تتحد خلاله الصفة المراد إثباتها"⁽²⁾.

وظف المعري الجمل بنوعيهما، الإسمية والفعلية، فكل تركيب عبر عن رؤية خاصة تكشف غايات الشاعر من توظيف التركيب الإسمي أو الفعلي، ومن أجل تبين رؤية الشاعر وإمطة اللثام عن غاياته يعمد البحث إلى دراسة طبيعة التراكيب في بضع أبيات من القصيدة نأخذها كعينة للدراسة، بعد أن نعرض إحصائيات تقريبية لتكرار الجمل.

أ / الجملة الفعلية: جرى التقليد على تعريف الجملة الفعلية أنها تلك التي تبدأ بفعل، سواء كان ماضيا أو مضارعا، أو أمرا. والجدول الآتي يوضح عدد تكرار الجمل ونسبة أزممنتها:

(1) نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، مرجع سابق، ج1، ص172.

(2) ينظر: أحمد درويش، دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة،

د(ط ت)، ص 153.

النسبة المئوية	عدد تكرارها	زمن الجملة الفعلية
27.92%	31	الماضي
33.33%	37	المضارع
02.70%	03	الأمر
63.95%	71	المجموع

نلاحظ من خلال الجدول أن الشاعر استعان بالجمال الفعلية، مع غلبة طفيفة للفعل

المضارع على الماضي، وكان هذا الاستعمال للجملة الفعلية مناسبة لجو القصيدة المصور والواصف لمعاناة الشاعر وأحاسيسه اتجاه الآخر؛ إذ عبر عن احتدام صراع نفسي داخلي قوي لدى المعري، نتج عن حالة شعورية متأسفة بسبب التهم عليه، كما عبر أيضا عن ردة فعل حادة صور الشاعر من خلالها نفسه في مقام أرفع من أن يدرك ويُنال منه. إن الحديث عن الجملة الفعلية في قصيدة "ألا في سبل المجد" يقودنا حتما إلى تناول الأفعال وأزمنتها ودلالاتها، حيث كانت الغلبة للفعل المضارع بفارق طفيف عن الفعل

الماضي، ومن أمثلة الجمل الفعلية المضارعة في النص:

8: يهم الليالي بعض ما أنا مضمر *** ويثقل رضوى دون ما أنا حامل

14: لدى موطن يشنقه كل سيد *** ويقصر عن إدراكه المتنـاول

18: ينافس يومي في أمسي تشرفاً *** وتحسد أسحاري عليّ الأصائل

32: ويؤنسنـي في قلب كل مخوفة *** حليف سري، لم تصح منه الشمائل

41: تُوقى البذور النقص وهي أهلة *** ويدركها النقصان وهي كوامل⁽¹⁾

يدل الفعل المضارع على الاستمرار في الحال و الاستقبال، و يظهر في التراكيب الفعلية أكثر حركة من الماضي حيث يملك بعدا تصويريا للأحداث، وإن لم تحدث،

(1) المعري: سقط الزند: ص 193 - 196.

ويصبح بفعل قدرته على تصوير الأحداث وتجسيد الأفكار وسيلة من وسائل الصورة الشعرية في اللغة⁽¹⁾.

ومن المعلوم أن خاصية الجملة الفعلية التعبير عن التجدد والاستمرارية والحدث المرتبط بالزمن لذلك دلت الأفعال المضارعة في القصيدة على رغبة الشاعر في الانتقال من حال إلى حال، ومحاولة تجديد حالته النفسية بإفراغ مكبوتاته، وهجاء منتقديه وترك سفساف الأمور والسعي إلى معاليها، تجلى ذلك من خلال قوله:

10: وأغدو ولو أن الصباح صوارم *** وأسري ولو أن الظلام جحافل⁽²⁾

فالفعل المضارع في هذا البيت قدّم لنا صورة متحركة عن علوّ همّة الشاعر، وأنه لا يثنيه شيء عن مطلب يرومه ويسعى إليه، والمتأمل في البيت يرى أن الشاعر استعمل الطباق بين الفعلين المضارعين (أغدو - أسري) دلالة على سعيه الدؤوب وعمله المتواصل نحو المجد، لا يثنيه عن ذلك المشي والسعي بكرة، ولا السير ليلاً.

وقد سارت أغلبية الأفعال المضارعة الأخرى على هذا النحو والنسق في تصوير استمرارية البحث عن الشرف والتسامي عالياً، ويعضد هذا الرأي بعد البيت العاشر السالف الذكر، البيت الثامن عشر الذي يقول فيه:

18: ينافس يومي فيّ أمسي تشرفا *** وتحسد أسحاري عليّ الاصائل

فالمنافسة هي شدة الرغبة في الشيء النفيس القدر، لذلك ذكرها مع الشرف لتشاكل اللفظين، فالشاعر يريد أن يقول أن كل وقت من الزمان كان يوّد أن يكون فيه دون سائر

(1) مهدي المخزومي: في النحو العربي نقد وتوجيه، دار الرائد العربي، بيروت، لبنان، ط2، 1986، ص112.

(2) المعري: سقط الزند، المرجع السابق، ص194.

الأوقات⁽¹⁾، بمعنى أن الزمان الذي تواجد فيه الشاعر يكون من أشرف الأزمنة لعلو قدره ومنزلته.

ويأتي بعد هذا الفعل المضارع الفعل الماضي الذي بلغ عدد تكراره واحدا وثلاثين مرة(31)، ومن أمثله في القصيدة الأفعال التالية: (مارست، رجعت، سار، رأيت، تجاهلت، طال، بان، تأسف، مات، وصف، عير، قال...)، فجاءت أغلبية الأفعال الماضية ساردة لحال الشاعر المتأثرة لما رُمي به، وواصفة لموقفه من هذا الأمر، يتضح ذلك من خلال قوله:

3: أقلُّ صدودي أنني لك مبغض *** وأيسر هجري أنني عنك راحل

20: فلو بان عضدي ما تأسف منكبي *** ولو مات زندي ما بكته الأنامل

37: وإن سدّد الأعداء نحوك أسهماً *** نكصن على أفواقهن المعابل⁽²⁾

فالمتمأمل للأفعال المذكورة وهي عينة للأفعال الأخرى، يلاحظ الألم الدفين الذي يعيشه الشاعر، وفي الآن ذاته يستشف قوة شخصية وصلابة مواقف، والأمل في غد مشرق.

إن الجمل الفعلية في القصيدة ككل لها ترتيبها؛ حيث تسير في نسق واحد، محورها هو الفعل، فبه ترتبط الأحداث والصور، وكأنه المركز الأساس، فالفعل يقابل الفعل والجملة تقابل الجملة، ليتشكل النص من مجموعة جمل قصيرة تشكل مجتمعة البنية التركيبية للقصيدة، فنجد الأفعال (يصدق/يخيب، طلت/رجعت، أغدو/أسري، يدعي/يظهر، بان/مات، وصف/عير، طاوالت/فاخرت، اشتاقت/أعرضت...) مرتبطة ببعضها البعض ارتباطاً عضوياً، وهو ما يجعل الجمل آلياً مرتبطة عضوياً كذلك، بحيث تصبح البنية التركيبية خاصة أسلوبية تتمثل في نظام تقابلي واضح، جملة تتسم بالقصر وثنائية

(1) ينظر: شروح سقط الزند، تح مصطفى السقا، وآخرون، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، ط3،

1986، ص530.

(2) المعري: سقط الزند: ص 196.

التركيب. ففي كثير من الأحيان تستلزم الجملة جملة أخرى تناسبها وتتكامل معها لتكون في النهاية هذا النمط من البناء، فالجملة التي يقول فيها مثلاً: (وليلان حال بالكواكب جوزه)، تستلزم الجملة الواردة في عجز البيت (وآخر من حلي الكواكب عاطل).... وهكذا. إذا فقد كان للجمال الفعلية حضور مميز داخل النسيج التركيبي للنص الشعري، حيث رسمت أهم خاصية للبنية التركيبية في القصيدة التي تميزت بالارتباط الثنائي الذي قد تكون له علاقة بنفسية وشخصية الشاعر القائمة على الثنائية (إحساس بالنقص/ السعي لتعويض النقص).

ب / الجملة الإسمية:

الجملة الإسمية هي التي صدرها اسم كمحمد حاضر، والمراد بصدر الجملة المسند والمسند إليه⁽¹⁾، ويوحى هذا التعريف أن الجملة الاسمية هي التي تبدأ باسم، وهي نوعان، البسيطة المتألفة من مبتدأ وخبر، والمنسوخة، وسنحاول في الجدول الآتي توضيح نوعي الجملة الإسمية في القصيدة وعدد تكرارها ونسبتها المئوية.

جدول رصد تكرار الجمل الإسمية:

نمط الجملة	تكرارها	النسبة
مبتدأ وخبر	23	20.72%
منسوخة	17	15.31%
المجموع	40	36.03%

كما كان للجمال الفعلية حضور فإن الجمل الإسمية أثبتت حضورها أيضاً، إذ استعملها الشاعر بنسبة 36.03%، ومن خلال الجدول يتضح لنا تفوق الجمل الإسمية البسيطة المكونة من المبتدأ والخبر على الجمل الإسمية المنسوخة ومن أمثلة الجمل البسيطة قول الشاعر:

(1) فاضل صالح السامرائي: الجملة العربية، تأليفها وأقسامها، ص 157.

1: ألا في سبيل المجد ما أنا فاعل *** عفاف وإقدام وحزم ونائل

7: وقد سار ذكرى في البلاد فمن لهم *** بإخفاء شمس ضوءها متكامل

25: وقد اغتدي والليل يبكي تأسفا *** على نفسه والنجم في الغرب مائل⁽¹⁾

يتضح لنا من خلال هذه العينة من الأبيات ارتكاز الجملة على الاسم لأنها تقوم على الوصف ونقل الصورة الواقعية، ومظاهر عيانية، فغاب الفعل وظهر الاسم لتتناسب هذه البنية مع طبيعة مواقف الشاعر ومواضيع القصيدة، ومعناه أن للاسم حضور قوي يتماشى مع طبيعة التركيب العام للنص، وتمركز كنواة أساسية دارت حوله مختلف الجمل، وتواتر في مساحات مختلفة من القصيدة، ورافقه خاصية الوصف ليتحداً ويرسماً ملامح البناء الفكري التركيبي، حتى بدت القصيدة وكأنها مجموعة من المشاهد الحسية التي قامت الجمل بتجسيدها، محاولة في ذلك خلق بعد شعري جمالي للنص.

أما الجمل المنسوخة فجاءت ثانية بنسبة بلغت 15.31% ومن أمثلتها:

6: كأي إذا طلت الزمان وأهله *** رجعت وعندي للأنام طوائل

10: وأغدو ولو أن الصباح صوارم *** وأسري ولو أن الظلام جحافل

31: قطعت به بحراً يعب عبابه *** وليس له، إلا التبليج ساحل⁽²⁾

إن ما نلاحظه على الجمل الإسمية المنسوخة، هو أن الجمل المنسوخة بحرف النصب والتوكيد (إن) أو أحد أخواتها أكثر من الجمل المنسوخة بالفعل الناقص (كان) أو أحد أخواتها، فتبدو روح التوكيد متجددة في ربوع القصيدة بين الفينة والأخرى، ملتصقة بالجمل الإسمية، واصفة في عديد الأحيان الحالة النفسية للشاعر، فتارة يقرر الهجر والرحيل، وتارة يؤكد تفوقه وعلو كعبه على أقرانه، وتارة يلجأ إلى التصوير عن طريق

(1) المعري: سقط الزند، ص 193-195.

(2) المصدر نفسه، ص ن .

التشبيه، فيتحد التقرير والتصوير في نسق أسلوبى تركيبى مكون من المبتدأ والخبر حيناً، ومن اسم الناسخ وخبره أحياناً، ويتكرر هذا البناء ويترد في القصيدة لتنتهي أغلب أبياتها باستنتاجات تقريريه أقرب إلى المنطق الفكرى منها إلى المنطق النفسى.

2 / الأساليب الخبرية و الإنشائية:

الكلام من حيث معناه ينقسم إلى قسمين، خبر وإنشاء. فالخبر هو ذلك الكلام الذى له واقع يحاكيه، ويصوره ويتحدث عنه؛ أي أن المتكلم في هذا الضرب من الكلام يخبر بشيء له وجود خارجي، وهو قول يحتمل الصدق والكذب لذاته، لأنه صيغة كلامية تحكي نسبة حاصلة في الواقع أو غير حاصلة، وكل الأخبار تحتمل الصدق والكذب لذاتها.

أما الإنشاء فهو ذلك الكلام الذى لا واقع له يحاكيه، لأن المتكلم يبتدئه ابتداءً أو ينشئ معناه بلفظ من عنده، ولا يصور فيه شيئاً له وجود خارجي؛ أي أنه لا يحتمل الصدق والكذب لذاته، لأنه صيغة كلامية لا تحكي نسبة كلامية، بل هو إنشاء معنى بلفظ يقاربه في الوجود. فقولنا: "أدرس يا أحمد" إنشاء يعنى: طلبت الدراسة منه، فإنه لا يحتمل الصدق والكذب؛ لأنه ليس له نسبة خارجية تطابقه أو لا تطابقه⁽¹⁾؛ بمعنى أن كل الكلام لا يصلح أن يقال لقائله أنه صادق أو كاذب يُسمى كلاماً إنشائياً.

والقصيدة التي نحن بصدد دراستها تنوعت أساليبها بين الخبر والإنشاء، وهذا التنوع هو انعكاس للحالة الشعورية لصاحب القصيدة التي تنتمي إلى غرض الشكوى والفخر، وهو غرض يعتمد كثيراً على تصوير الوجدان والمقابلة بين الحالة النفسية وإحدى صور الواقع والوجود. لذا فإن من خصائصه تعدد الأساليب وتزاوجها ما بين خبر وإنشاء، لتمنح للشاعر فرصة إبراز إمكاناته التعبيرية للتأثير في القارئ/المستمع.

(1) ينظر: عيسى علي العاكوب، علي سعد الشتيوي، الكافي في علوم البلاغة العربية، دار الكتب الوطنية، بنغازي، ليبيا، ط1، 1993، ص59-60.

لقد مزج المعري بين الأسلوبين الخبري والإنشائي، فاستخدم الأول للوصف وسرد الحقائق والتوكيد والتقدير، في حين استخدم الثاني بغرض النداء والاستفهام والنفي والتعجب والإنكار. وسنحاول التعرض لهذه الأساليب الواردة في القصيدة.

2 – أ / الأسلوب الخبري:

يتنوع الخبر تبعاً لمقام الكلام؛ أي ملاءمة الكلام لمقتضى الحال. ويخرج الخبر في كثير من الأحيان عن معناه الأصلي لتأدية أغراض بلاغية أخرى، تعرف عن طريق الذوق والسليقة وتأمل سياقات الكلام. ومن هذه الأغراض نجد: التأسف، الفخر، المدح، الوعظ، الإرشاد، التوبيخ، الاستعطاف....إلخ.

وقد استطاع المعري من خلال الأسلوب الخبري أن يقرر حقائق ويؤكد لها، ويسرد أخرى، لذلك نجده أكثر من توظيف هذا الأسلوب مقارنة بالأسلوب الإنشائي. ومن أمثلة الأسلوب الخبري في القصيدة قوله:

3 : أقل صدودي أنني لك مبغض *** وأيسر هجري أنني عنك راحل

10: وأغدو ولو أن الصباح صوارم *** وأسري ولو أن الظلام جحافل

18: ينافس يومي في أمسي تشرفاً *** وتحسد أسحاري عليّ الأصائل

30: كأنّ دُجاء الهجرُ والصبح مَوْعدٌ *** بوصلٍ وضوءُ الفجرِ حبٌّ مُماطل

41: تُوقَى البُدُورُ النَقْصَ وهي إِهْلَةٌ *** ويُدرِكُها النُقْصانُ وهي كَوَامِلٌ⁽¹⁾

يتجلى من خلال هذه الأبيات أن الشاعر وظف الأسلوب الخبري لأغراض شتى.

فالمغزى من البيت الثالث هو تقرير حقيقة، فالشاعر آثر الصدود الناتج عن البغض، والرحيل، لأنه قد يكون هناك صدود دون بغض، وهجر دون رحيل.

(1) المعري: سقط الزند: ص 193 – 196.

وفي البيت العاشر أيضا قرّر أنه لن ينثني أبدا عن مطلب رامه، وأن الخوف لا يسري إلى صدره. والشيء نفسه في البيت الثامن عشر، فهو بصدد تقرير حقيقة هو مقتنع بها، حيث يفخر بنفسه إلى الحد الذي يتشرف الزمان بوجوده فيه. وفي البيت الثلاثين جاء أسلوب الخبر للسرد والوصف، ليختم القصيدة أيضا بأسلوب خبري غرضه الحكمة، إذ ضمّن البيت حكمة رائعة، يدعو من خلالها إلى التقلل من الدنيا والإعراض عن ملذاتها، فالهلال لا يأبه للنقصان عكس البدر الذي ما إن يكتمل يشرع في التناقص وهو حال الدنيا جميعا، وكأنني به يتناص مع أبي البقاء الرندي في نونيته التي يقول في مطلعها:

لكل شيء إذا ما تم نقصانٌ **** فلا يُغزّ بطيب العيش إنسان⁽¹⁾

إن أهم ما يمكن ملاحظته على بنية النص الشعري من خلال أسلوب الخبر الشائع بكثرة في القصيدة هو تظافر البنى الأسلوبية؛ حيث تعضد كل بنية أسلوبية بنية أخرى عبر المماثلة والتكرار، فلو تأملنا مثلا الأبيات السالفة الذكر (3- 10- 18- 41) لرأينا أن الأبيات تتأسس على إعادة البنية نفسها من خلال الابتداء بالفعل المضارع، فنجد أن (بنية الصدر = بنية العجز)، وأن هذه الأخيرة ما هي إلا إعادة للبنية الأولى وتأكيد لها، حتى من حيث بعض الأصوات، فتجد الصوت الواحد يُبنى عليه الصدر والعجز، كحرف السين في البيت (18)، والقاف في البيت (41)، وكأننا أمام متتالية لسانية جرى اختيار كلماتها بعناية، وتركيبها بدقة من أجل إنتاج الجملة، وهو ما يذكرنا بفرضية جاكبسون في نظام صياغة المتتالية اللسانية الذي يعتمد على محوري التأليف والاختيار⁽²⁾.

2 - ب / الأسلوب الإنشائي:

على خلاف الأسلوب الخبري الذي يحتمل الصدق أو الكذب، فإن أسلوب الإنشاء لا يحتمل الصدق أو عدم الصدق، وإنما ينشئ به قائله شيئا، فإما أن يأمر أو أن ينهى، أو

(1) أبو البقاء الرندي: رثاء الأندلس، تح عيسى بن محمد الشامي، دار كنوز الأندلس للطباعة والنشر، الشارقة،

الإمارات العربية المتحدة، (د - ط - ت)، ص 35.

(2) ينظر: البنى الأسلوبية في أنشودة المطر، ص 146-147.

يستفهم، أو يتعجب، أو ينادي. ومن الإنشاء ما لا يحمل أكثر من معناه اللغوي، ومنه ما يقصد من ورائه إحياءات ودلالات أخرى؛ أي أن: "الإنشاء يقصد بدلالته التعبيرية إنشاء المعنى الذي يحرك مخيلة المتلقي، وينير فكره، أو ليشع مشاعر الذاتية دون النظر إلى عنصر المطابقة مع الواقع الخارجي أو عدمها"⁽¹⁾. والأسلوب الإنشائي نوعان:

ب - 1 / إنشاء طلبي:

" وهو الذي يستدعي مطلوباً غير حاصل في اعتقاد المتكلم وقت الطلب، ويكون بخمسة أشياء: الأمر، والنهي، والاستفهام، والتمني، والنداء"⁽²⁾. وقد وُظفت هذه الأنواع في سبعة أبيات فقط، الاستفهام في أربعة ، وبيتان فيهما النداء، وبيت واحد جاءت فيه صيغة الأمر.

❖ الاستفهام:

هو طلب العلم بشيء لم يكن معلوماً من قبل، وذلك بأداة من إحدى أدواته، وهي: الهزمة، وهل، وما، ومن، ومتى، وأن، وكيف، وأين، وأنى، وكم، وأي⁽³⁾.
وورد الاستفهام في القصيدة في الأبيات الآتية:

1: ألا في سبيل المجد ما أنا فاعل *** عفاف وإقدام وحزم ونائل

2: أعندي وقد مارست كل خفيّة *** يصدّق واش، أو يخيب سائل ؟

7: وقد سار ذكرى في البلاد فمن لهم *** بإخفاء شمس ضوءها متكامل

17: وكيف تنام الطير في وكناتها *** وقد نصبت للفرقدين الحبائل

(1) حفيظة أرسلان: الجملة الطلبية والجملة الخبرية، عالم الكتب، الأردن، ط1، 2004، ص25.

(2) السيد أحمد الهاشمي: جواهر البلاغة، ص63.

(3) المرجع نفسه، ص70.

نلاحظ أن الاستفهام في البيت الأول كان غرضه الفخر والاعتزاز، وهو ديدن المعري في كل النص، وفي البيت الثاني يستنكر الشاعر تصديقه الساعي بالوشاية، وتخيبه السائل بعد أن تمرّس على الأمور ومعاناتها، والإنكار هنا بدأ مع الهمزة التي ابتدأت بها كلمة (أعندي). ويعود الشاعر إلى الافتخار في البيت السابع، فيتساءل إن كان الأنام يستطيعون إخفاء ضوء الشمس، ثم قام بسحب المعنى على نفسه، وهي قمة الفخر. وفي البيت السابع عشر يستفهم الشاعر أيضا بغرض الاستنكار، إذ كيف تأمن الطير في أعشاشها مع قربها من المتناول.

لقد وظف المعري الاستفهام أربع مرات استخدم فيها أربع أدوات هي:

ما، الهمزة، من، وكيف، بمعنى أنه لم يعتمد التكرار الاستفهامي إطلاقاً، وربما كان ذلك بسبب التوكيد في الأسلوب الخبري أكد منه في الإنشاء.

صف إلى ذلك أن الاستفهام بـ (كيف) لم يؤد الوظيفة الاستفهامية، وإنما أسقطها لينزاح إلى معنى آخر هو التحذير.

❖ **النداء:** هو طلب المتكلم إقبال المخاطب عليه بحرف نائب مناب " أنادي" المنقول من الخبر إلى الإنشاء. وأدواته ثمانية: الهمزة، أي، يا، آ، أي، أيأ، هيا، ووا⁽¹⁾.

وورد أسلوب النداء في القصيدة مرتين، في البيت الثاني والعشرين، والبيت الرابع والعشرين، إذ يقول المعري:

22: وقال السُّهى للشمس أنت خفيةً *** وقال الدجى يا صبح لونك حائل

24: فيا موت زر! إن الحياة ذميمة *** ويا نفس جدي إن دهرك هازل

(1) السيد أحمد الهاشمي: جواهر البلاغة: ص 82-83.

ففي البيت الأول نجد أن النداء تابع للشرط المتضمن في البيت السابق، في حين أن نداء البيت الثاني هو جواب لجمل فعل الشرط العديدة وهي ستة، توزعت على أشطر الأبيات (21، 22، 23)، وأهم ما يلاحظ هنا هو تكرار البنية الشرطية في ثنائيات متتالية، حيث وظف الشاعر أداة الشرط (إذا) مرة واحدة في صدر البيت (21)، ثم عوضه بحرف العطف (الواو) في بداية الأشطر الخمسة الموالية، ليخلص أخيراً في البيت (24) إلى النتيجة وهي جواب الشرط، الذي صاغه في شكل حكمة تقرر بزمالة الحياة وتدعو النفس إلى الجد ومجانبة الهزل.

ملاحظة أخرى يمكن استخلاصها، وهي تحقق الارتباط التركيبي بين الأبيات المتضمنة جمل الشرط عن طريق حرف الربط (الواو)، حيث قام بمهمة تلحيم الأبيات الشعرية وجعلها بنية متناسقة متجانسة، شكلت استدراجاً وتمهيداً نفسياً، يشد ذهن المتلقي/السامع ويجذبه، ويهيئه إلى تقبل النتيجة المتضمنة في جواب الشرط.

❖ الأمر:

هو طلب حصول الفعل من المخاطب على وجه الاستعلاء...، وقد تخرج صيغ الأمر عن معناها الأصلي إلى معانٍ أخرى تستفاد من سياق الكلام وقرائن الأحوال⁽¹⁾، كالدعاء في قوله تعالى: ﴿رب أوزعني أن أشكر نعمتك﴾ سورة النمل: الآية 19. وهو أحد الأساليب الإنشائية الطلبية، ويتحقق الأمر في الخطاب الشعري بأربع صيغ هي: فعل الأمر الصريح والمضارع المجزوم بلام الأمر، واسم فعل الأمر، و المصدر النائب عن فعل الأمر.

وقد ورد الأمر في القصيدة ثلاث مرات (3)، مرتان في البيت الرابع والعشرين ومرة واحدة في البيت ما قبل الأخير، إذ يقول الشاعر:

24: فيا موت زر! إن الحياة ذميمة *** ويا نفس جدي! إن دهرك هازل

(1) السيد أحمد الهاشمي: جواهر البلاغة: ص 64.

40: فَإِنْ كُنْتَ تَبْغِي الْعِزَّ فَاِْبْغِ تَوْسَطًا *** فَعِنْدَ التَّأْهِ يَقْصُرُ الْمَتَطَاوُلُ⁽¹⁾.

نلاحظ أن فعل الأمر في البيت الأول كان الغرض منه هو دعاء الله تعالى، بمعنى أن صيغة الأمر قد خرجت عن معناها الأصلي، إذ لا وجه استعلاء هنا، فالطلب كان من أسفل إلى أعلى، من المخلوق الضعيف إلى الخالق تعالى، وفي عجز البيت كان الغرض من فعل الأمر (جدي) هو التمني، فالشاعر يتمنى أن لو تستقيم نفسه على الجد وترك الهزل، وفي هذا السياق يقول ابن الوردي في لاميته:

اعتزل ذكر الأغاني والغزل *** وقل الفصل وجانب من هزل⁽²⁾

أما في البيت الثاني فإن فعل الأمر (ابغ) كان غرضه الإرشاد والتوجيه، ويتعلق الأمر هنا بالحكمة، فالمعري غالبا ما تتضمن قصائده حكما بالغة، توحى بأنها صدرت من رجل عرك الحياة وعركته، وحلب الدهر أشطره، كيف لا وقد لقب بحكيم المعرة.

إن أهم ما يلاحظ هنا هو قلة شيوع بنية الأمر في القصيدة، إذ لم يعتمد عليها الشاعر إلا مرتين، المرة الأولى كجواب شرط مركب من أسلوب النداء وأسلوب الأمر، وجملة منسوخة معللة، والمرة الثانية كحكمة. ولعل اجتناب المعري لأسلوب الأمر راجع إلى شخصيته العلمية الفذة التي تنتهج الحوار والإقناع، وتجتنب فرض الرأي والتسلط فيه.

ب - 2 / الإنشاء غير الطلبي:

هو ما لا يستدعي مطلوبا غير حاصل وقت الطلب كصيغ المدح والذم، والعقود، والقسم، والتعجب، والرجاء، وكذا «رُبَّ»، ولعل، وكم الخبرية.

(1) سقط الزند: مصدر سابق، ص 194 - 196.

(2) ابن الوردي (زين الدين أبو حفص عمر بن مظفر بن عمر): ديوان ابن الوردي، تح عبد الحميد هندواوي، دار دارالآفاق العربية، القاهرة، مصر، ط1، 2006، ص277.

ولم يرد أسلوب الإنشاء غير الطلبي في القصيدة غير مرة واحدة بصيغة التعجب في البيت السادس عشر عندما قال:

16: فوا عجباً! كم يدّعي الفضل ناقص *** و وا أسفاً! كم يظهر النقص فاضل⁽¹⁾

ويعد هذا البيت من أبدع ما قال الشاعر، ويدل على حذقه في المزج بين صناعة الشعر و الحكمة؛ حيث قرن التعجب بادّعاء الناقص للفضل، والتأسف لإظهار الفاضل للنقص، فجاءت البنية اللسانية مرتبة بدقة كبيرة متناسقة مع المعنى، ولو عكس الأمر لأخل بالنظم، ولكان محل انتقاد النقاد، ضف إلى ذلك أن معنى البيت ما هو إلا انعكاس للواقع المعاش، فلطالما ادّعى العلم وتفيقه الجاهل، ولطالما انتحى جانباً أفاضل الناس.

إن قلة التعجب عند المعري مرده إلى فهمه للحياة والواقع، ونفسيته المتشائمة، فهو لا يعجب من الأمور لعلمه بأن هذه سنن الحياة، فيما أنها دار كبد وشقاء فلم التعجب لها، بل الأحرى الاتسام بالحكمة في معالجة الأمور، وهو الطريق الذي اختاره أبو العلاء.

3 / الانزياح التركيبي:

هو خروج التركيب عن الاستعمال المألوف، أو الأصل الذي تقتضيه قواعد اللغة،

فيتحول التركيب الجديد إلى سمة أسلوبية بارزة في الخطاب الشعري، والمبدع الحقيقي هو الذي يبني من العناصر اللغوية تراكيب تتجاوز إطار المألوفات فيفضي ذلك إلى إفراز الصورة الفنية المقصودة والانفعال المقصود⁽²⁾، ومعنى هذا الكلام أن الانزياح الأسلوبي هو التغيير الذي يلحق التراكيب الإسمية والفعلية من تقديم وتأخير وحذف، ما من شأنه أن يحقق لأي نص أدبيته.

ولعل الهدف الأساس للمبدع في عدوله عن التركيب الأصلي إلى تركيب لغوي جديد هو:

(1) سقط الزند: مصدر سابق، ص194.

(2) نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج1، ص169.

- ✓ بيان المعاني و توضيحها.
 - ✓ إثارة المتلقي ومفاجأته بشيء جديد.
 - ✓ دفع الملل والرتابة عن القارئ، فيصبح الانزياح حيلة مقصودة لجذب الانتباه.
- وأبرز صور الانزياح في لامية المعري:

3 - 1 / التقديم والتأخير:

وهو ظاهرة أسلوبية، تعنى بتغيير ترتيب العناصر اللغوية المؤلفة للجملة العربية، إذ أنه: "باب كثير الفوائد، جمُّ المحاسن، واسع التصرف، بعيد الغاية، لا يزال يفترُّ لك عن بديعة، ويفضي بك إلى لطيفة، ولا تزال ترى شعرا يروك مسمعه، ويلطف لديك موقعه، ثم تنظر فتجد سبب أن راقك ولطف عندك أن قدّم فيه شيء، وحول اللفظ عن مكان إلى مكان"⁽¹⁾؛ إذا يمكن القول أن ظاهرة التقديم والتأخير: "من أهم الظواهر التي يتجلى فيها انزياح التركيب على وجه التحديد، إنها بشكل عام خرق لقانون رتبة الوحدات اللغوية؛ خرق يُنتج علاقة جديدة، ويفتح آفاقاً واسعة أمام المبدع والمتلقي"⁽²⁾. فمكان الاسم في التركيب وموقعه يحدد سبب فعل الاختيار للكلمة المنتقاة وتوظيفها، ذلك أن المفردة لها أهمية كبيرة في عملية فهم مضمون الرسالة.

وكغيره من فحول شعراء العصر العباسي الثالث — الذي يبتدئ باستيلاء البويهيين على مقاليد الحكم —، لم يشذ المعري عن هذه القاعدة ووظف هذه السمة الأسلوبية في قصيدته، وإن دلّ هذا فإنما يدل على أهمية هذه الظاهرة الأسلوبية فيما تحقّقه من شاعرية وفنية للخطاب الشعري.

(1) الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص106.

(2) مسعود بودوخة: عناصر الوظيفة الجمالية في البلاغة العربية، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2011، ص83.

أ / الانزياح في التراكيب الإسمية:

التركيب الإسمي هو كل جملة تبدأ بالاسم، أو التي صدرها اسم كمحمد والمراد بصدر الجملة المسند والمسند إليه، فلا عبرة بما تقدم عليهما من الحروف.

وتعترى التركيب الإسمي عوارض كثيرة، كدخول بعض الحروف عليه، أو أحد النواسخ وغيرها، ومن هذه العوارض الإنزياحات اللغوية، التي تتمظهر في شكل تقديم وتأخير، أو حذف لأحد عناصر الجملة، ومن مظاهر التقديم والتأخير في الجملة الإسمية في القصيدة ما يلي:

أقل صدودي أنني لك مبغض *** وأيسر هجري أنني عنك راحل.

فالتركيب الإسمي (عنك راحل) هو البنية السطحية للتركيب، أما بنية العمق فتكون على النمط الآتي: (راحل عنك)، فالانزياح في التركيب وقع لمراعاة الوزن والقافية.

❖ تقدم الجار و المجرور على المبتدأ:

في قواعد النحو قد يتقدم الجار والمجرور على المبتدأ، من ذلك قول الشاعر:

كأنني إذا طلت الزمان وأهله *** رجعت وعندي للأنام طوائل

فالتركيب الإسمي (عندي للأنام طوائل) أكثر شاعرية من (طوائل عندي للأنام)، كما أن تقديم الجار والمجرور ارتباط بذاتية الشاعر، وكأنه يقدر ويمجد ذاته فتعمد تأخير المبتدأ "طوائل". وظهر الانزياح بتقديم الجار والمجرور على المبتدأ في قوله:

13: ولي منطق لم يرض لي كنه منزلي *** على أنني بين السماكين نازل⁽¹⁾

فالتركيب (لي منطق) = (جار ومجرور) + مبتدأ مؤخر، فتقدم الخبر لأن المبتدأ يكون نكرة.

(1) المعري: سقط الزند: مصدر سابق، ص194.

يعكس حرص الشاعر إثبات تملكه لمنطقه وفلسفته الخاصة، ورفضه لتلك المنزلة فيتضح ذلك في التركيب: (بين السماكين نازل) = ظرف + مبتدأ مؤخر. فالانزياح هنا لغاية إعطاء الأهمية للمرتبة أو المنزلة (بين السماكين)، وإن كان الترتيب في القاعدة النحوية بسيطاً: (نازل بين السماكين) = مبتدأ + ظرف (خبر) لانتقى ما سبق، فالانزياح هنا يجعل المعنى يتمحور حول المكانة التي يرضاها له منطقه.

ويهدف الانزياح أيضاً إلى خلق التجانس الموسيقي، وضبط نبض النص بالحفاظ على وحدة الروي والقافية، وهذا ما ظهر في قوله:

25: وقد أغتدي والليل يبكي تأسفا *** على نفسه والنجم في الغرب مائل⁽¹⁾

فالبنية التركيبية: (والنجم في الغرب مائل) = المبتدأ + جار ومجرور (خبر) نلاحظ هنا انزياح الجار والمجرور عن موقعه الأصلي: (مائل في الغرب) وذلك لمراعاة وزن القافية، ومن هذا الانزياح قوله:

29: وليلان حال بالكواكب جوزه *** وآخر من حلي الكواكب عاطل⁽²⁾

فبنية العمق: (عاطل من حلي الكواكب)، على اعتبار القاعدة النحوية البسيطة

(مبتدأ + خبر (جار ومجرور)، وبانزياح الجار والمجرور (من حلي الكواكب)، كما أسهم

هذا الانزياح في الحفاظ على موسيقى البيت ونبضه من خلال رويه.

ومن الانزياح الذي خرج بالمعنى إلى التركيز على ما تقدم قول الشاعر:

33: من الزنج كهلٌ شابٌ مفرقُ رأسه *** وأوثق، حتى نهضهُ متثاقِلُ⁽³⁾

(1) المعري: سقط الزند، ص 195.

(2) المصدر نفسه، ص ن.

(3) المصدر نفسه، ص 194.

فتقديم الجار والمجرور على المبتدأ في التركيب (من الزنج كهل) إنما تخصيص الاهتمام وتحويله إلى الوصف (من الزنج)، كما أن هذا الانزياح الأسلوبي جاء للحفاظ على التركيب اللغوي بين البيتين (32) و (33).

فالجار والمجرور (من الزنج) يرتبط بالفاعل (حليف سرى)، وكأنه بالانزياح في البنية السطحية (من الزنج كهل) يولي الاهتمام بالليل وسواده (حليف سرى من الزنج)، فهو يصور شجاعته حين يقطع الليل، ويستكمل مشهد وصف الليل ويجعله لسواده وما فيه من النجوم كزنجي شاب رأسه، إمعانا منه في تصوير مشاهد الشجاعة منعكسة على شخصه، وكان هذا الانزياح لانتساب العناصر الأسلوبية في تصوير الليل بين البيتين (32-33).

❖ تقديم خبر (كان) على اسمها:

قول أبو العلاء المعري في البيت الثاني عشر (12):

12: وإن كان في لبس الفتى شرفٌ له *** فما السيفُ إلا غمْدُهُ والحمائلُ⁽¹⁾

يظهر الانزياح الأسلوبي في البنية السطحية (كان في لبس الفتى شرف له) = فعل ناقص + جار ومجرور + اسم + جار ومجرور، أما الأصل في التركيب دون انزياح فيكون: إن كان شرف الفتى في لبسه، فانزياح الجار والمجرور وتقدم خبر كان على اسمها إنما للفت الانتباه إلى من يقيس الشرف باللباس والمظاهر، والعدول الأسلوبي في الصدر إنما جاء ليتساوى معنى الصدر مع معنى العجز أي أن اللباس إن كان معيارا للشرف، فإن قيمة السيف ليست في مضاء حدّه، بل في غمده وحمائله الموشاة.

ب / الانزياح في التراكيب الفعلية:

تقديم المفعول به على الفاعل: المفعول به كل اسم منصوب يدل على من وقع عليه

فعل الفاعل دون تغيير معه في صورة الفعل . و ورد المفعول به في القصيدة في شكل

(1) المعري: سقط الزند، ص194.

اسم أو ضمير متصل يقول الشاعر :

8: يهم الليالي بعض ما أنا مضمّر **** ويثقل رضوي دون ما أنا حامل⁽¹⁾

في التركيب (يهم الليالي بعض): فعل + مفعول به + فاعل مؤخر، تعتمد الشاعر تقديم المفعول به (الليالي) على الفاعل (بعض) لتحقيق الدلالة النفسية الناتجة عن ارتباط الهموم بالليل وتصديق ذلك قول امرئ القيس:

وليل كموج البحر أرخى سدوله **** عليّ بأنواع الهموم ليبتلى⁽²⁾.

وأما الانزياح في البيت الحادي عشر (11) وتقديم المفعول به على الفاعل في قوله:

11: وإني جواد لم يحل لجامه **** ونضو يمان أغفلته الصياقل⁽³⁾

فالعَدول في التركيب (أغفلته الصياقل) = فعل + مفعول به + فاعل، فرضه الالتزام بنظام الوزن والقافية ووحدة الروي، أما قوله في البيت السادس عشر:

16: فَوَاعَجَبَا! كم يدَّعي الفضل ناقصٌ **** ووا أسفا! كم يُظْهِرُ النقصَ فاضلٌ⁽⁴⁾

فالانزياح كان في التركيب (يدعي الفضل ناقص) = فعل + مفعول به + فاعل، والأصل في التركيب على مستوى البنية العميقة (كم ناقص يدعي الفضل)، فالفاعل في البنية السطحية بعد الانزياح (ناقص) أصله تمييز كم الخبرية: كم ناقص. وإنما التأخير في البنية السطحية لتركيز الاهتمام على المفعول به (الفضل).

ولأن العَدول الأسلوبية غايته إبراز الصفة في غير صاحبها، لم يخرج الشاعر عن هذا الانزياح الأسلوبية في البنية السطحية للشطر الثاني: ووا أسفا كم يظهر النقص فاضل.

(1) المعري: سقط الزند، ص193.

(2) الزوزني (الحسين بن أحمد): شرح المعلقات السبع، تح عبد الرحمان المصطاوي، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ط2 2004، ص44.

(3) المعري: سقط الزند، المصدر السابق، ص194.

(4) المصدر نفسه، ص 194.

لتركيز الاهتمام على المفعول به، وللدلالة معنويا على نسبة الصفة (النقص) لغير صاحبها (فاضل). كما أسهم الانزياح في تحقيق التجانس الموسيقي بين الصدر والعجز بما يلفت انتباه المتلقي إلى هذه الظاهرة اللغوية الأسلوبية وما تجمعها من تناقض في معنى عناصر التركيب (الفضل ناقص/النقص فاضل).

أما قول الشاعر في البيت (23):

23: وطاولت الأرضُ السماءَ، سفاهةً *** وفاخرتِ الشُّهْبُ الحصى والجنادلُ⁽¹⁾

فقد عمد الشاعر في الشطر الثاني إلى تقديم المفعول به (الشهب) على الفاعل (الحصى) للحفاظ على التناسق الصوتي مع القافية السابقة ولو التزم الشاعر القاعدة النحوية: فعل + فاعل + مفعول به، أي أن يقول (فاخرت الحصى الشهب) لوجب نصب الاسم المعطوف، أي (وفاخرت الحصى الشهب والجنادل)، وبذلك يقع في أحد عيوب القافية وهو الإقواء، ويكسر قاعدة الإيقاع في الروي المرفوع (باقل، أنامل، جنادل...).

ومن هذا أيضا قوله في البيت الثامن و الثلاثين:

38: تحامى الرزايا كلَّ خُفٍ ومنْسِمٍ **** وتلقى رداهنَّ الذرى والكواهلُ⁽²⁾

فالانزياح في التركيب السطحي (تلقى رداهن الذرى والكواهل) = فعل + مفعول به + فاعل مؤخر + اسم معطوف مرفوع. الغاية منه سلامة الإيقاع الموسيقي وانتظام نبض النص وتجنب الإقواء أيضا، فالمعطوف (الكواهل) في تركيب البنية العميقة يلزم النصب، لأنه يعطف حسب القاعدة النحوية على المفعول به وفق التركيب = فعل + فاعل + مفعول به + اسم معطوف ، فيصبح التركيب = تلقى الذرى رداهن والكواهل.

وعليه فإن الانزياح الأسلوبي للعناصر اللغوية هنا كان بهدف الحفاظ على الإيقاع، ومراعاة القافية حسب ما قبلها.

(1) المعري: سقط الزند، ص195

(2) المصدر نفسه، ص196.

❖ تقدم المفعول به الضمير :

أما انزياح المفعول به (الضمير) وتقدمه على الفاعل لما يحقق وحدة الوزن والقافية فيظهر في قول المعري:

20: فلو بان عَضْدِي ما تأسفَ منكبي *** ولو ماتَ زَنَدِي ما بَكَتَهُ الأَنَامِلُ⁽¹⁾

فالتركيب: (ما بكته الأنامل): تقدم المفعول به (ضمير الهاء) للإحالة على الاسم الظاهر (زندي). فالانزياح بتقدم المفعول به لأنه ضمير اتصل بالفعل فوجب تأخر الفاعل (الأنامل) مراعاة للقاعدة النحوية. أما الأصل في تركيب البنية العميقة فهو (ولو مات زندي ما بكت الأنامل زندي)، فوظيفة الانزياح هنا كانت الإسهام في الإيجاز، وتجنب التكرار والمحافظة على الوزن والروي.

ومن الانزياح الأسلوبى للمفعول به الضمير وتقدمه على الفاعل قول الشاعر:

41: تَوَقَّى البُدُورُ النَقْصَ وَهِيَ أَهْلَةٌ *** وَيُدْرِكُهَا النُّقْصَانُ وَهِيَ كَوَامِلُ⁽²⁾

التركيب في الجملة الفعلية (يدركها النقصان) = فعل + مفعول به + فاعل مؤخر والأصل في البنية العميقة: (ويدرك النقصان البدور) = فعل + فاعل + مفعول به.

فالانزياح التركيبى مرتبط بتقدم المفعول به (الضمير الهاء) على الفاعل (النقصان) وإنما ذلك مراعاة للقاعدة النحوية: إذا كان المفعول به ضميراً متصلاً وجب تقدمه على الفاعل إذا كان اسماً ظاهراً (النقصان).

أما الانزياح في دلالاته المعنوية فقد تقدم المفعول به على الفاعل لتحقيق الإحالة وورود العائد عليه في صدر البيت (البدور)، والأصل قبل الانزياح هو (ويدرك النقصان

(1) المعري: سقط الزند ، ص194.

(2) المصدر نفسه، ص196.

البدور و هي كوامل) فالانزياح خدم المعنى بتجنب التكرار، وحقق الإيجاز في الألفاظ، كما أسهم في توازن تفعيلات الصدر والعجز حفاظاً على النبض الموسيقي والإيقاع الصوتي.

❖ تقديم الجار والمجرور على الفاعل:

يقول الشاعر في البيت الرابع عشر (14):

14: لَدَى مَوْطِنٍ، يَشْتَاقُهُ كُلُّ سَيِّدٍ *** وَيَقْصُرُ عَنْ إِدْرَاكِهِ الْمُتَنَاولُ⁽¹⁾

فالتركيب: (يقصر عن إدراكه المتناول) = فعل + جار ومجرور + فاعل، فتقدم الجار والمجرور على الفاعل (المتناول) إنما وقع للحفاظ على التجانس الموسيقي بين الأبيات في القافية والروي، والابتعاد عن تناثر الصدر والعجز في الإيقاع، فأصل التركيب:

(ويقصر المتناول عن إدراكه) = فعل + فاعل + جار ومجرور.

وفي البيت السابع عشر يقول:

17: وَكَيْفَ تَتَامُ الطَيْرُ فِي وَكَنَاتِهَا *** وَقَدْ نُصِبَتْ لِلْفِرْقَدَيْنِ الْحَبَائِلُ⁽²⁾

فتأخر الفاعل (الحبائل) على الجار والمجرور (للفرقدين)، وأصل التركيب في البنية العميقة دون انزياح هو: نصبت الحبائل للفرقدين = فعل + فاعل + جار ومجرور. وهذا التركيب لا يستثير عاطفة المتلقي، كما يظهر فيه ثقل لا يسمح بالتجانس الموسيقي، ويخل بنبض النص بين الصدر والعجز، ولا يحقق وحدة الوزن والقافية. وقد تكرر الأمر نفسه في البيت الموالي (الثامن عشر)، أما في البيت الواحد والعشرين فإنه قول:

21: إِذَا وَصَفَ الطَّائِي بِالْبُخْلِ مَادِرٌ *** وَعَيْرَ قَساً بِالْفَهَاهَةِ بِأَقِلْ⁽³⁾

(1) المعري: سقط الزند، ص194.

(2) المصدر نفسه، ص ن.

(3) المصدر نفسه، ص195.

فالتركيب الفعلي (وصف الطائي بالبخل مآدر) = فعل + مفعول به + جار ومجرور + فاعل مؤخر
 انزياح

فتقدم المفعول به (الطائي) لشهرته، وإكراما لخصاله الحميدة. وهو منزع نزعه الشاعر تكريما لنفسه من خلال تقديم ذكر حاتم الطائي، فكلاهما سعى للمجد وطلب العلا وطيب الذكر، فكان تقديم الطائي صورة إسقاطية لتقديم نفسه وإكرامها.

وانزياح الجار والمجرور (البخل) ليتقدم على الفاعل، لأن الشاعر يتهكم ويسخر من انقلاب الأحوال، فكيف للبخل أن يصف الكريم بالبخل، والشيء نفسه في البيت الموالي، فأني لمن اشتهر بالعي وقلة الفصاحة أن يطاول خطيب العرب فصاحة وبلاغة وبيانا.

ولما كان الانزياح عدولا عن التركيب في البنية العميقة: فعل + فاعل + مفعول به فإن أصل الكلام يكون: (إذا وصف مادرا الطائي بالبخل) و (غير باقل قسًا بالفهاهة) وبهذا يكون التركيب خال من الشاعرية التي تتحقق بالانزياح، كما لا يعكس تركز دلالات العناصر اللفظية حول ذات الشاعر في مقام الفخر.

وفي قوله في البيت الثامن والعشرين:

28: إذا إشتاقت الخيلُ المناهلُ أعرضتُ *** عن الماء، فاشتاقت إليها المناهلُ⁽¹⁾

وقع الانزياح في الشطر الثاني لتجنب الرتابة في المعنى الوارد في الشطر الأول؛ بمعنى أن العدول في ترتيب العناصر من البنية العميقة للأصل: (فاشتاقت المناهل إلى الخيل) = فعل + فاعل + جار ومجرور، إلى البنية الجديدة: (فاشتاقت إليها المناهل) أسهم في جعل عجز البيت نتيجة لصدرة:

اشتاقت الخيل المناهل ← فاشتاقت إليها المناهل.

كما أسهم أيضا في سلامة الإيقاع الموسيقي. و يقول الشاعر أيضا:

(1) المعري: سقط الزند، ص 195.

33: ويؤنسني في قلب كل مخوفة *** حليف سري، لم تصح منه الشمائل⁽¹⁾
 ↑
 انزياح

تقدم الجار والمجرور عن الفاعل في البنية السطحية، وكانت الغاية من الانزياح نفسية، إذ يريد الشاعر من المتلقي الاهتمام بالحالة المصورة في الجار والمجرور (في قلب الخطر) أكثر من الفاعل، ليلمح إلى شجاعته وقدرته على خوض أخطار السفر ليلاً، والغاية بطبيعة الحال هي الفخر:

ومن ذلك أيضاً قوله في البيت (35):

35: إذا أنت أعطيت السعادة لم تبل *** وإن نظرت شذرا إليك القبائل⁽²⁾

التركيب في البنية السطحية: نظرت شذرا إليك القبائل = فعل + حال + جار ومجرور + فاعل
 فتأخر الفاعل لتركيز الاهتمام على الموصوف (إليك) المخصوص بـ (شذرا). وإنما ذكر الجار والمجرور قبل الفاعل لتبيين المخصوص بالوصف، ونحويا الموصوف بعد الصفة هو حالة عطف بيان — لكنه لم يرد اسماً بل تعلق بالجار والمجرور —، وقد أسهم الانزياح في إبعاد الثقل عن التركيب الذي أصله: نظرت القبائل شذرا إليك. كما أسهم أيضاً في الحفاظ على الوزن ووحدانية القافية والروي، وهذا على نحو قوله في البيت السادس والثلاثين:

36: تقتك على أكتاف أبطالها القنا *** وهابتك في أعمادهن المناصل⁽³⁾

فالعَدول هنا في صدر البيت ذو بعد نفسي، يكشف جانباً من نرجسية الشاعر فبتقديمه الجار والمجرور: (على أكتاف أبطالها) يصور خوف الرماح منه وهي أكتاف

(1) المعري: سقط الزند، ص 196.

(2) المصدر نفسه، ص ن.

(3) المصدر نفسه، ص ن.

أبطالها للدلالة على زمن المعركة، وكأنه يلح بهذا الانزياح على الافتخار برهبتة و قوته المرتبط بمقام الوصف (الحرب) أكثر من الموصوف (الأبطال)، و أسقط الخوف على الفاعل غير الحقيقي (القنا) للمبالغة في تمجيد القوة و الشجاعة في ذاته. و يكمل هذا المشهد في عجز البيت. فتصوير مشهد الخوف لا يتعلق بالفاعل (المناسل) بل يتركز على الجار و المجرور (في أغمادهن) ، فالانزياح هنا للدلالة على رهبة و شدة خوف المنصل من البطل و هو في غمده، فتمحور الانزياح حول الجار و المجرور أكثر دلالة على مشهد الخوف من البطل ، بما يكشف الاعتداد بالنفس و الافتخار بالبطولة لدى الشاعر.

إنَّ أكثر ما يلفت الانتباه في هذه الأبيات (35،36،37) أن الشاعر يخاطب المتلقي ، و لكنه في الحقيقة يقصد نفسه، و كأن أمنية تراود نفسه ، بأنه لو كان مبصرا لسعى لحيازة المجد من جميع أطرافه ، العلم ، الشجاعة ، العفاف ، الكرم،... إلخ.

أما في قوله في البيت التاسع و الثلاثين:

39: و ترجع أعقاب الرماح سليمة *** و قد حطمت في الدارين العوامل⁽¹⁾

تقدم الجار و المجرور (في الدارين) على نائب الفاعل (العوامل) لأن الشاعر يصور التصدي للرمح بالدروع ؛ أي أن تقدم الجار و المجرور كان لتخصيص الوصف من جهة، و لمراعاة النبض الموسيقي العام للبيت بالمحافظة على سلامة الإيقاع و الوزن، لأن أصل التركيب هو: حطمت العوامل في الدارين = فعل + نائب فاعل + جار ومجرور.

❖ تقديم الجار و المجرور على المفعول به:

قال المعري في البيت الثالث عشر:

(1) المعري: سقط الزند، ص 196.

13: و لي منطق لم يرض لي كنه منزلي *** على أنني بين السماكين نازل⁽¹⁾

فالانزياح له بعد نفسي لأن الشاعر بتقديمه الجار و المجرور (لي) يخص و يشهر بالمكانة التي لا يرتضيها منطق، و بتأخير المفعول به (كنه منزلي) يفتخر بنفسه و مقامه الذي يستحقه بفضل فلسفته المتفردة . و يصرح بذلك في التركيب : بين السماكين نازل)= خبر(ظرف)+ مبتدأ مؤخر. و تقديم الخبر لتعظيم المقام (بن السماكين) بعدما أخره في التركيب. وتأخير المفعول به(كنه منزلي) بغرض الترفع و التقليل من شأن المنزلة، و لكنه عاد و قدم المكان (بين السماكين) للدلالة على العلو.

و من تقدم الجارو المجرور على المفعول به قوله:

27: كأن الصبا ألقت إليّ عنانها *** تخب بسرجي مرة و تناقل⁽²⁾

فالتركيب (ألقت إليّ عنانها) = فعل + جار و مجرور + مفعول به ، فتقدم الجار و المجرور على المفعول به بغرض التخصيص ، و بيان قوته التي استمدتها من ريح الصبا. و منه أيضا قوله في البيت الواحد و الثلاثين:

31: قطعت به بحرا يعب عبابه *** و ليس له إلا التبليج ساحل⁽³⁾

فالبنية السطحية (قطعت به بحرا) = فعل + فاعل + جار و مجرور + مفعول به. فتقدم الجار و المجرور لتخصيص الكلام إلى المتقدم (به)، و هو العائد عليه في لفظة (آخر) في البيت التاسع و العشرين.

3 - 2 / الحذف:

اهتم الدارسون من لغويين و بلاغيين على السواء بالحذف ، و تناوله كل منهم على

(1) المعري: سقط الزند: ص194.

(2) المصدر نفسه، ص195.

(3) المصدر نفسه، ص 195.

حسب رؤيته و غاياته التي يريدها منه، و وجدت الدراسات الحديثة في أسلوب الحذف إمكانات إيحائية ، وظفها الشعراء في إبداعاتهم ، ما جعل هذا المبحث يتحول إلى سمة أسلوبية بإمكانها أن تسهم في أدبية الخطاب . و لقد عرف الجرجاني الحذف و وظيفته فقال : " هو باب دقيق المسلك ، لطيف المأخذ عجيب الأمر، شبيه بالسحر ، فإنك ترى به ترك الذكر أفصح من الذكر ، و الصمت عن الإفادة أزيد للإفادة، و تجدك أنطق ما تكون إذا لم تتنطق، و أتمّ ما تكون إذا لم تبين ⁽¹⁾، فحسب عبد القاهر الحذف أكثر فاعلية في الخطاب، و أتمّ بلاغة و فنية من الذكر. فهو أمر مقصود من طرف الشاعر بقصد استثارة المتلقي، و جعله يشترك في تفكيك الرسالة و إعطاء دلالتها من خلال سياق الكلام . و يذهب محمد عبد المطلب إلى أن الذكر: " يضعف من ردود فعل المتلقي إزاء الخطاب بخلاف الحذف ، فإنه يأتي مخالفا لعملية التوقع ، مما يثير ذات المتلقي ، و يجعل

حضوره أكثر فاعلية." ⁽²⁾

إن الأثر الأسلوبي للحذف يتحقق بالاعتماد على الإيحاء و التلميح دون التصريح، ذلك أن الجهل بالشئ يصيب النفس بالألم، و الاهتمام إلى قرينة تدل على الشئ يمنح النفس اللذة بالعلم. و يتخذ الحذف صورا شتى في نسيج الخطاب الأدبي، فقد يكون المحذوف فعلا، أو فاعلا أو صفة، أو موصوفا، وقد يكون مضافا...إلخ.

و قد تكررت هذه الظاهرة في القصيدة، و من ذلك قول الشاعر في البيت الرابع:

4: إذا هبَّت النكباء بيني و بينكم فأهون شيء ما تقول العواذل ⁽³⁾

(1) عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، 150.

(2) محمد عبد المطلب، البلاغة العربية قراءة أخرى، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونغمان، القاهرة، مصر، ط1،

1997، ص216.

(3) المعري: سقط الزند، ص193.

فالأصل في الكلام في الشطر الثاني هو : (فأهون شيء لي ما تقول العوائل)، و هنا الحذف إنما جاء ليتجانس الوزن الشعري بين صدر البيت و عجزه، و من ذلك قوله:

19: وطال اعترافي بالزمان و صرفه *** فلست أبالي من تغول الغوائل

فحذف حرف الجر(الباء) كان للدلالة على معنى الإلصاق أو التبيين، فأصل التركيب: (فلست أبالي بمن تغول الغوائل).و تتجلى أيضا جمالية الحذف في البيت الثاني والعشرين:

22: و قال السهى للشمس أنت خفية *** و قال الدجى يا صبح لונك حائل⁽¹⁾

حيث اختزل الشاعر تركيب الصدر و العجز بالحذف لعناصر لغوية متباينة الموقع، فأصل التركيب قبل الانزياح :

وقال السهى للشمس يا شمس أنت خفية *** وقال الدجى للصبح يا صبح لונك حائل

فبراعة انزياح الحذف أبعدت الرتابة و التكرار المتتابع عن ترتيب العناصر اللفظية، و اختلف موضع الحذف مع الحفاظ على أسلوب الخطاب من نداء و منادى و رسالة. فتم الحذف على الشكل الآتي:

وقال السهى للشمس — أنت خفية **** وقال الدجى — يا صبح لונك حائل

فظهرت مقدرة الشاعر في التلاعب بالألفاظ في البنية لتحقيق الإيجاز و دقة عرض

المعاني بشاعرية تستوقف المتلقي، وبترتيب نغمي لا تغفله الأذن و لا يمكنها تجاوزه.

ولأن الشاعر يبحث عن تنويع أسلوبه يعرض به المعاني، فقد اعتمد الحذف في البيت الثامن و العشرين أيضا حين يقول:

28: إذا اشتاقت الخيل المناهل أعرضت *** عن الماء فاشتاقت إليها المناهل⁽²⁾

(1) المعري: سقط الزند: ص195.

(2) المصدر نفسه، ص ن.

فالتركيب (إذا اشتاقت الخيل المناهل) = فعل + فاعل + مفعول به . فأصل المفعول به (المناهل) متعلق بالجار و المجرور (إلى المناهل) ؛ أي أن أصل البنية العميقة هو (إذا اشتاقت الخيل إلى المناهل)، فالحذف هنا وقع لمراعاة الوزن الكلامي، و التناغم الموسيقي ، و الحفاظ على النبض الصوتي المنتظم بين الصدر و العجز .

أما في البيت التاسع والعشرين فيقول:

29: وليلان حال بالكواكب جوزه *** وآخر من حلي الكواكب عاطل⁽¹⁾

فقد حذف الشاعر بدل الجزء من الكل؛ لأن أصل الكلام إنما هو:

وليلان: ليل حال بالكواكب جوزه *** وليل آخر من حلي الكواكب عاطل.
حذف

فالحذف كان لتجنب التكرار اللفظي، فحذف بدل الجزء من الكل وأبقى الصفة (حال) المقترنة بلفظة (جوزه)، وضمير الهاء يعود على المحذوف بدل الجزء من الكل (ليل).

أما في الشطر الثاني فقد حذف المبتدأ، وأصل التركيب ليل: (ليل آخر...) ولوضوح المعنى تجنب تكرار الكلمة محافظة على الوزن. وفي البيت الثالث والثلاثين:

33: من الزنج كهل شاب مفرق رأسه *** وأوثق حتى نهضه متناقل⁽²⁾

وأصل التركيب (هو كهل من الزنج...) فحذف المسند إليه (المبتدأ: هو) والذي يعود على لفظ (حليف سرى) في البيت السابق، فالمقصود بـ (حليف سرى) و(من الزنج) هو (الليل)، وكأن الشاعر يتعمد الحذف ليدفع المتلقي إلى التمعن في تصوير الليل في البيت (33) ليكشف العلاقة المعنوية بين البيتين.

(1) المعري: سقط الزند: ص195.

(2) المصدر نفسه، ص196.

وفي الشطر الثاني: (وأوثق حتى نهضه متناقل)، لا نكاد نشعر بالحذف لبراعة الربط بين الألفاظ؛ لأن أصل التركيب قبل انزياح الحذف إنما هو (وأوثق حتى أصبح نهضه متناقل). وللاختصار والإيجاز في المعنى ألحق حرف الغاية (حتى) بالمضاف (نهضه) والأصل في القول: (وأوثق إلى غاية أن أصبح نهضه متناقل).

والحذف هنا أسهم في تجنب الركاقة في التعبير، والحشو، والتعبير عن المعنى بأقل الألفاظ والحفاظ على وزن القافية.

د/ التركيب المنفي:

النفي ضد الإثبات، ويستعمل لسلب الكلام معناه أو الإنكار، وهو "الإخبار بالسلب أو طلب ترك الفعل"⁽¹⁾، ويرسله المتكلم وفق مقتضى القول والحاجة إليه، ودرجة تردد السامع في تصديق ما ينفعه، ويستعين المتكلم بالنفي البسيط، أو النفي المشدد (لا أفعل ذلك، لن أفعل ذلك) كما أنه ينفي حدثاً وقع في الماضي المنقطع عن زمن المتكلم أو في زمن يتصل بالحال (لم أفعل ذلك، لما أفعل ذلك) وتقوم أدوات معينة بتأدية مختلف معاني النفي وهي تنصدر غالباً الكلام، ومنها (لا، لما، لن، ليس، لات)⁽²⁾

لقد تكرر التركيب المنفي في قصيدة المعري ثماني مرات، حيث وظفه الشاعر لتحقيق أغراض شتى منها: الفخر، والوصف، والقصر، والسلب، وقد تجلّى غرض الفخر في الأبيات الآتية بطرق عدة، حيث يقول:

5: تعد ذنوبي عند قومٍ كثيرةً *** ولا ذنب لي إلا العلا والفواضل

13: ولي منطق لم يرض لي كنه منزلي *** على أنني بين السماكين نازل

(1) مصطفى سعيد الصلبي: الجملة الفعلية في مختارات ابن الشجري، ج1، دار هومة، الجزائر، د(ط ت)، ص21.

(2) رابع بن خوية: البنية التركيبية للقصيدة الحديثة، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، د ط، 2013، ص212.

20:فلوبان عضدي ما تأسف منكبي *** ولو مات زندي ما بكته الأنامل⁽¹⁾

إن المتأمل للأبيات السابقة يجد أن أسلوب النفي غرضه الفخر، ولكنه وظف صيغا تختلف عن بعضها البعض، ففي البيت الخامس نجد الافتخار بصيغة المبالغة في مدح النفس، فالعرب إذا قصدوا المبالغة في المدح قالوا: ما في فلان عيب إلا الكرم، ومعناه أنه لا عيب فيه البتة. أما في البيت الثالث عشر فإن الفخر جاء بصيغة مباشرة، حيث يرى الشاعر أن منطقه لا يرضى له تلك المنزلة مع ارتفاعها، وإنما يقتضيه منزلة أعلى منها. وفي البيت العشرين (20) يفتخر الشاعر بطريقة غير مباشرة، فيظهر الجلد والحزم ويهون عليه الخطوب بعدما خبر الزمان وصروفه.

أما الوصف فقد ورد في البيتين الحادي عشر والثاني والثلاثين حيث يقول:

11: وأي جواد لم يحل لجامه *** ونضو يمان أغفلته الصياقل

32: ويؤنسني في قلب كل مخوفة *** حليف سري لم تصح منه الشمائل⁽²⁾

في البيت الحادي عشر يصف الشاعر لجام الجواد بأنه غير محلّي، غير أن الوصف هنا كان من ورائه التأسف، فالشاعر يرى نفسه — مع ما له من فضائل — بمنزلة العتيق السابق من الخيل الذي كان ينبغي أن يحلّي لجامه فلم يفعل. وفي البيت (32) يصف الليل بأنه يتغير حاله فتارة يكون مظلما وآخر مقمرا، فالوصف هنا كان لمجرد الوصف.

كما اشتمل التركيب المنفي أيضا على أسلوب القصر في البيتين الثاني عشر و الواحد والثلاثين في قول الشاعر:

12: وإن كان في لبس الفتى شرف له *** فما السيف إلا غمدّه والحمائل

(1) المعري: سقط الزند: ص 193-194.

(2) المصدر نفسه، ص 196.

31: قَطَعْتُ بِهِ بَحْرًا يَعْبُ عِبَابُهُ *** وليسَ لَهُ، إِلَّا التَّبْلَجُ، سَاحِلٌ⁽¹⁾

والقصر هنا الهدف منه هو التهكم في البيت الثاني عشر، إذ شرف السيف بمضاء حدّه، لا بحمائله المحلاة وغمده الموشى، أما البيت الذي يليه فغرض النفي والقصر هو توضيح الاستعارة، فلفظ التبلج يوحي بأن المقطوع إنما يقصد به الليل، لأن التبلج إنما هو إضاءة الصبح وفي البيت التاسع يفخر الشاعر بنفسه:

9: وَإِنِّي وَإِنْ كُنْتُ الْآخِرُ زَمَانُهُ *** لَا تِ بِمَا لَمْ تَسْتَطِعْهُ الْأَوَائِلُ⁽²⁾

هذا البيت يحمل معنا كبيرا حيث قاله الشاعر وكان المقصود منه أنه يستطيع أن يقوم ويأتي بأشياء لم يصل لها من سبقوه ، وقاله في حالة غرور كبير وكأنه هو أذكى من كان على سطح الأرض وليس بمثله أحد، لا ممن كانوا معه ولا ممن سبقوه ، و سبب مقالته هذه إنما هي نرجسية زائدة عن الحد، ورثت لديه تكبرا وغرورا عهده قومه عليه .

ليظهر في البيت التاسع عشر زهدا في الأنام، بعد أن تعرف على صروف الزمن وتقلبه.

من خلال الأبيات السابقة نستطيع أن نلاحظ أن الشاعر وظف بنية النفي بمجاورة بنية الإثبات كنتيجة طبيعية ومنطقية معبرة عن شخصيه وفكره، ففي الوقت الذي يريد أن يفخر بأمر ما، فإنه يستوجب نفي أمر آخر عنه، فنفي الشيء يثبت نقيضه. وتكرر أدوات النفي من حين لآخر يكشف عن صراع نفسي كبير يعيشه رهين المحبسين، حيث يتقابل فيه الحراك اللغوي الأدبي مع السكون الحركي، ليرسما معا صراع السعي إلى المجد والعلا، بمقابل التشاؤم والتبرم من حياة. إذا فالبنيتان أسهمتاه في تجلية الصراع الداخلي الخفي للشاعر، حيث وظفهما على نحو يشكل مفارقة تركيبية سعى من خلالها إلى رسم الصورة التي أرادها لنفسه، وأراد للقارئ/ المستمع تلقاها.

(1) المعري: سقط الزند، ص 194—195.

(2) المصدر نفسه: ص193.

ثالثا : البنية الدلالية:

تمهيد:

يعد علم الدلالة من أحدث فروع اللسانيات الحديثة لاهتمامه بدراسة المعنى؛ أي بعبارة أخرى يدرس العلاقة التي تربط الدال بالمدلول باعتبار المعنى جزءا من اللغة⁽¹⁾. وعليه فقد أصبح من أهم عناصر الدراسة الأسلوبية، ومكملا لعناصر الدراسات الأخرى.

وقبل أن تتحول الدلالة إلى مستوى قار يشتغل عليه دارس الأسلوب، تعد في حقيقة أمرها علما قائما بذاته له خصائصه ومميزاته وفروعه ومجالاته⁽²⁾.

وهي في الخطاب الشعري ثمرة للطرق والكيفيات التي ينسج بها؛ فالأصوات التي تنسج القصيدة — وإن كانت ذات إحياءات إيقاعية — لا يمكنها بأي حال من الأحوال أن تخلو من إحياءات دلالية مرتبطة بإمكانات الصوت التعبيرية، كما أن التراكيب أيضا التي ينسج منها الخطاب تجعله مرتبطا بإحياءات دلالية خاصة.

إذا فالدلالة علم يختص بدراسة المعنى، سواء على مستوى الكلمة المفردة، أم على مستوى التراكيب، وما يتعلق بهذا المعنى من قضايا لغوية؛ أي يدرس اللغة من حيث دلالتها التي تسهم فيها العناصر الصوتية والتركيبية؛ وهذا معناه أن مباحث علم الدلالة لا تقتصر على معاني الكلمات فقط بل تتعداها لتشمل معاني الجمل، وهكذا يصبح هذا المستوى يتناول الحقول الدلالية، حيث يفضل بعض الباحثين هذا المفهوم، فقالوا: "تقوم نظرية المجال الدلالي على أساس تنظيمي للكلمات في مجالات وحقول دلالية تجمع بينهما فهناك مثلا مجالات تتصل بالأشياء المادية، الألوان، والزهور، والمساكن، وهناك أيضا

(1) عبد الواحد حسن الشيخ: العلاقات الدلالية والتراث البلاغي، دار الشعاع، الإسكندرية، مصر، ط1، 1999، ص07.

(2) حمزة حمادة: الرمز الصوفي في ديوان أبي مدين شعب التلمساني (دراسة دلالية)، مطبعة مزوار، تلمسان،

الجزائر، ط1، 2009، ص07.

مجالات أخرى تعبر عن جوانب غير مادية مثل الحب، الفن، الدين، وغيرها⁽¹⁾.

فبإمكان الحقول الدلالية إذا الإسهام في توزيع الألفاظ عليها وكشف طبيعتها، والدلالات المقترنة بها، وعلاقة الحقول ببعضها، وسنعرض في هذا المستوى إلى الحقول الدلالية للقصيدة، وأهم الصور البيانية فيها، ودلالاتها الإيحائية.

1 / الحقول الدلالية:

تعد نظرية الحقول الدلالية أحد أهم النظريات اللغوية في العصر الحديث ليس فيما يتعلق بدراسة السياقات اللغوية أو التركيب، وإنما في دراسة العلاقات بين المدلولات، " فالحقل الدلالي Semantic Field أو الحقل المعجمي lexical Field هو مجموعة من الكلمات ترتبط دلالاتها، وتوضع عادة تحت لفظ عام يجمعها. مثال ذلك كلمات الألوان في اللغة العربية، فهي تقع تحت المصطلح العام " لون"، وتظم ألفاظ مثل: أحمر، أزرق، أصفر، أخضر، أبيض... إلخ⁽²⁾.

ومن أهم المبادئ التي تقوم عليها النظرية ما يلي:

- لا بد أن تنتمي كل وحدة معجمية (كلمة) إلى حقل دلالي معين.
- لا يصح انتماء وحدة معجمية واحدة إلى أكثر من حقل دلالي واحد.
- لا يمكن إغفال السياق الذي ترد فيه الكلمة.
- لا يمكن دراسة المفردات مستقلة عن تركيبها النحوي⁽³⁾.

وفيما يلي أهم الحقول الواردة في لامية المعري:

(1) فوزي عيسى وفوزي عيسى رانيا: علم الدلالة النظرية والتطبيقية، دار المعارف الجامعية، سوتير، الإسكندرية،

مصر، ط1، 2008، ص164.

(2) أحمد مختار عمر: علم الدلالة، عالم الكتب، القاهرة، مصر، ط5، 1998، ص79.

(3) محمد أسعد محمد: علم الدلالة، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة، مصر، د ط، 2002، ص47.

أ / حقل دال على الإنسان:

من خلال دراسة إحصائية وجدنا مجموع مفردات هذا الحقل خمسا وثلاثين مفردة؛ أي ما نسبته (24.64%)، وقد اشتمل هذا الحقل على حقل فرعي آخر هو حقل أعضاء الإنسان الذي يتمثل في الألفاظ: عضدي، منكبي، زندي، الأنامل، قلب، الكواهل، الذرى.

أما ألفاظ حقل الإنسان فهي: العواذل، قوم، أهله، الأنام، الأوائل، جحافل، الصياقل، الفتى، سيد، المتناول، الناس، ناقص، فاضل، الطائي، مادر، قس، نفس، حب، الشمائل (الخلائق)، الزوج، كهل، أخو سقطه، طالع، متحامل، القبائل، أبطال، الأعداء.

إن كثرة استعمال الألفاظ الدالة على الإنسان يعود إلى أن أبا العلاء فيلسوف وطبيب اجتماعي عرف أدواء المجتمع وحللها ووصف بعض علاجها⁽¹⁾، بمعنى أن الإنسان كان أهم محور تدور عليه مقاصد القصيدة، كيف لا وهو الخليفة في الأرض، والمنوط به

إعمارها.

لقد افتخر أبو العلاء بنفسه، وجعل منها معادلا للإنسانية، وإسقاطا لها، وساق أبياتا تزخر بالحكمة، ما يوحي بأنها دعوة ضمنية منه للإنسان أن يرتقي، ويعتلي سنام الأمور، ويسعى بجد في سبيل إحراز المجد، و في هذا الصدد يقول:

10: وأغدو ولو أن الصباح صوارم *** وأسري ولو أن الظلام جحافل⁽²⁾

25: وقد اغتدي والليل يبكي تأسفا *** على نفسه والنجم في الغرب مائل

(1) عمر فروخ: أبو العلاء المعري الشاعر الحكيم، منشورات دار الشرق الجديد، بيروت، لبنان، ط1، 1960، ص44.

(2) المعري: سقط الزند: ، ص194-195.

ب / حقل دال على الأخلاق:

وعدد مفردات هذا الحقل بلغ ثلاثة وثلاثين كلمة (33)؛ أي بنسبة قدرت بـ: (23.23%). وقد اشتمل هذا الحقل أيضا على حقل فرعي يمكن أن نصطلح عليه بحقل الصفات، الذي تمثل في ألفاظ كـ: الإقدام، الحزم، راحل، البخل، الفهاهة، سائل، صدودي، هجري، راحل، مضمر، شرف، منطق، الجهل، النقص، البخل، هازل، السعادة. أما الألفاظ الدالة على الأخلاق فهي: العفاف، النائل، يصدق، واش، يخيب، مبغض، ذنوبي، العلا، الفضائل، طوائل، الفضل، تحسد، الهجر، شزرا.

إن نسبة ألفاظ هذا الحقل قريبة جدا من حقل الإنسان، والفرق بينهما ضئيل، ولا دلالة لهذا التقارب في النسبة سوى التمازج التام و اتحاد اللفظين ضمن الثنائية (إنسان/ أخلاق)؛ حيث لم يوجد لفظ خلق إلا للدلالة على صفات تتعلق بالإنسان فقط. فالمقصود بالخطاب الشعري المعري حتما ليس الجسد، وإنما العقل الذي هو مناط التكليف ، فقد عرف عنه أنه يحكمّ العقل في كل شيء تحكيما فاصلا صحيحا، حتى في الأمور التي ظن البعض أنها لا تخضع للعقل⁽¹⁾.

لقد كان الشاعر متشائما من الحياة و ما يتعلق بطباع البشر، و في الآن نفسه يسعى للإصلاح ما أمكن ذلك، فتجده يكثر من توظيف التضاد والتقابل في الألفاظ، وبالتالي يفسح المجال للعقل كي يوازن بين القضايا ويتخذ الموقف الأنسب والأصلح، من ذلك قوله:

(1) عمر فروخ: أبو العلاء المعري الشاعر الحكيم، ص43.

2: أعندي وقد مارست كل خفيّة *** يصدّق واش أو يخيب سائل⁽¹⁾ ؟

فالشاعر بعد أن كابد مشاق الحياة، و تمرس على صعابها، وعلم تقلب الأيام بالأنام، كيف يُتوهم عليه تصديق الوشاة الساعون بالنميمة والإفساد بين الناس، وتخيب السائل الراجي النوال والوصل.

لقد تجلّى رأي المعري في الأخلاق إيجابياً مثالياً واضحاً من خلال الدعوة إلى التحلي بفضائلها، من ذلك تعجبه في قوله:

16: فواعجباً ! كم يدعي الفضل ناقص *** ووأسفاً ! كم يظهر النقص فاضل⁽²⁾

وهنا تظهر البراعة اللغوية للشاعر في توظيف سمة أسلوبية وظاهرة بلاغية هي (العكس) — وهو من المحسنات المعنوية الداخلة ضمن البديع — بجعلها محفزاً للعقل بإجراء مقارنة بين الحالتين، الهدف منها هو دعوة الإنسان إلى أن ينزل نفسه مقامها اللائق بها، وأن لا يرتدي رداء غيره، كالغراب يحاكي مشية الطاووس.

تتجلى أيضاً ثنائية (إنسان/ أخلاق) في البيت (21):

21: إذا وصف الطائي بالبخل مادر *** وعيرٌ قُساٌ بالفهاهة باقل⁽³⁾

ثم يتبع البيت السالف الذكر البيتين (22 و 23) ليخلص في البيت (24) إلى دعوة صريحة للنفس بأن تتركب مركب الجد وتعصي هواها لأن الدهر هازل، والحياة الدنيا متاع الغرور.

(1) المعري: سقط الزند، ص 194-195.

(2) المعري: سقط الزند ، ص 194.

(3) المصدر نفسه، ص ن.

ج / حقل دال على الطبيعة:

وجاء في المرتبة الثالثة بعد الحقلين الأولين، بنسبة بلغت (23%)، وعدد مفردات بلغ ثلاثا وعشرين مفردة، وعلى غرار الحقلين السابقين يمكن أن نقسم الحقل العام إلى حقلين فرعيين هما: حقل السماء وحقل الأرض بمكوناتهما، فالأول تمثله ألفاظ دالة على ظواهر طبيعية أو أحد المكونات. وهذه الألفاظ هي:

ضوء، السهى، الشمس، الظلام، السماء، الشهب، النجم، الكواكب، جوزه، ضوء، التبلج، الثريا، البدور، أهلة.

أما الكلمات الرامزة إلى الأرض فهي: الأرض، الحصى، الجنادل، الريح، الصبا، المناهل، الماء، بحرا، ساحل.

إن نظرة فاحصة لمفردات الحقلين الفرعيين المنضويين ضمن الحقل الأكبر توجي بما يقطع الشك بعلو همة الشاعر، وسعيه الدؤوب إلى معالي الأمور، ونظرته إلى الذرى والكواهل، وتطلعه إلى سنام المجد فالسماء أعلى من الأرض، وما كان للأخيرة أن تطاول الأولى رفعة وقدرًا. كذلك يمثل أبو العلاء لنفسه، فسير ذكره في البلاد لا يضاهيه سوى انتشار ضوء الشمس حيث يقول:

7: وقد سار ذكري في البلاد فمن لهم *** بإخفاء شمس ضوءها متكامل⁽¹⁾

ثم يسير على هذا المنوال في قوله:

22: وقال السهى للشمس أنت خفية *** وقال الدجي يا صبح لونك حائل

23: وطاولت الارض السماء سفاهة *** وفاخرت الشهب الحصى والجنادل⁽²⁾

(1) المعري: سقط الزند، ص193.

(2) المصدر نفسه، ص195

إن دلالة ألفاظ هذا الحقل — الطبيعة — وفرعيه السماء والأرض، وطريقة الشاعر في اعتماده على الثنائيات اللفظية المتقابلة والمتضادة: (السهى/الشمس)، (الدجي/الصباح)، (الأرض/السماء)، (الشهب/الحصى) يجعلنا نلمس نرجسية مفرطة لدى الشاعر، فرهين المحبسين رغم فقدانه لبصره، ورغم مرضه وقبح شكله إلا أن ذلك كله لم يمنعه من أن يكون معتدا بنفسه، فيراها ضوء الشمس الذي لا يمكن إخفاؤه، ويراهها السماء وغيره الأرض، ويراهها الشهب وغيره الحصى والجنادل.

إن هذا الذي يراه المعري من نفسه نجد تأويله لدى نقاد الأدب، وعلى رأسهم ليوسبيتزر، الذي منح من آراء أدلر في بعض مقولات المنهج النفسي، حيث يرى أن الإنسان كائن ناقص، إما عضوياً أو اجتماعياً، وكى يتفادى عقدة النقص والدونية يلجأ إلى استحداث آليات تعويضية تضمن له التوازن النفسي. وهو ما عزى بسبيتزر إلى استخراج العلاقات والمواقف النفسية من المادة اللسانية⁽¹⁾. ويبدو أن هذا ما جرى لأبي العلاء في ربوع هذه القصيدة، حيث أسهم حقل الألفاظ الدال على الطبيعة في إبراز المبالغة في الاعتداد بالنفس، وتضخم الأنا من خلال المقابلات اللفظية — كما أسلفنا — التي وظفها خدمة لثنائية (الأدنى/الأعلى) = (الآخر/الشاعر).

5 / حقل دال علي الزمن:

ونسبته (10,56%) ومجموع كلماته خمس عشرة لفظة، وشكلت الألفاظ الموحية بالظلام الأغلبية في هذا الحقل الذي كانت كلماته كالآتي:

الزمان، الليالي الأخير، الصباح، يومي، أمسي، أسحاري، الأصائل، الدجي، الصباح، دهرك، الليل، ليان، الفجر، حليف سري. ومن الأبيات التي مثلت لهذا الحقل:

(1) أميلكا إيفيتش: اتجاهات البحث اللساني، تر سعد مصلوح، وفاء كامل فايد، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، ط9، 2000، ص75.

10: وأغدو و لو أن الصباح صوارم *** و أسري و لو أن الظلام مجافل⁽¹⁾

30: كأن دجاء الهجر والصبح موعداً *** بوصل وضوء الفجر حب مماطل⁽²⁾

ويتمثل في الألفاظ الدالة على الزمن السعي الدؤوب للشاعر لإحراز المجد ليلاً ونهاراً، لا يثنيه عن مراده شيء. كما وظف الكلمات الموحية بالظلمة والوحشة للدلالة على شجاعته ومروءته على سبيل الفخر بنفسه .

هـ / المكان :

بلغ ما أحصيناه من كلمات دالة على هذا الحقل ثمانى كلمات؛ أي بما نسبته (5.36 %)

و هي البلاد، رضوى، يمان، منزلي، السماكين، موطن، وكناتها، الغرب .

لقد شكل هذا الحقل النسبة الأقل بين الحقول، و قد وظفه ليكون مكملاً لبقية الحقول، ويسهم في بناء ونسج القصيدة . ومن أمثلة ذكر الأمكنة في القصيدة قول المعري:

8: يهيم الليالي بعض ما أنا مضمر *** ويثقل رضوى* دون ما أنا حامل

17: وكيف تنام الطير في وكناتها* *** وقد نصبت للفرقدين للحبائل⁽³⁾

إن قلة استعمال الشاعر لكلمات تدل على المكان يعود ربما إلى عاهته التي جعلته حبيس

مكانه، قليل الحركة والتنقل، على أنه يرى نفسه رهين سجون ثلاثة لا سجنين، أليس يقول: أراني في الثلاثة من سْجوني *** فلا تسأل عن الخبر النبئ

(1) المعري: سقط الزند، ص194.

(2) المصدر نفسه، ص195

(3) المعري: سقط الزند، ص 193-194. * رضوى: اسم جبل ، * وكناتها: الواحدة وكنة : عش الطائر.

لَفَقْدِي نَاطِرِي وَلُزُومَ بَيْتِي **** وَكَوْنَ النَّفْسِ فِي الْجَسَدِ الْخَبِيثِ⁽¹⁾

2 / الصور البيانية:

الصورة هي " تلك المادة التي تتركب من اللغة بدلالاتها اللغوية والموسيقية ومن الخيال الذي يجمع بين عناصر التشبيه والاستعارة والكناية والطباق وحسن التعليل"، وهي أيضا " العبارة الخارجية للحالة الداخلية، وهذا هو مقياسها الأصيل وكل ما نصفها به من جمال وروعة وقوة إنما مرجعه هذا التناسب بينها وبين ما تصور من عقل الكاتب ومزاجه تصويرا دقيقا خاليا من الجفوة والتعقيد"⁽²⁾، إذا فالصورة البيانية هي التي نعني بها الأوجه البلاغية المعروفة المرتبطة بعلم البيان" وهو علم يعرف به إيراد المعنى الواحد بطرق مختلفة في وضوح الدلالة عليه، ودلالة اللفظ: إما على ما وضع له، أو على غيره"⁽³⁾. ويشتمل علم البيان على التشبيه بأنواعه (التام، البليغ، المرسل....) والاستعارة بنوعيهما (المكنية والتصريحية)، والكناية والمجاز.

ومن النقاد والدارسين من ينعتها بالصورة الشعرية، وعدوها من أبرز المقاييس التي يُحكم بها على قوة الإبداع، وجودة النص الشعري إذ " الصورة وحدها هي التي يمكن أن تعطي للأسلوب لونا من الخلود"⁽⁴⁾، فهي ليست بالشيء الجديد، فالشعر قائم على الصورة منذ أن وجد إلى اليوم، لكن استخدامها يختلف من شاعر لآخر، وعدوها النقاد المعيار الأول للمفاضلة بين الشعراء.

وتكمن أهمية الصورة في قدرتها التعبيرية، إذ أنها ليست إضافة يلجأ إليها الشاعر لتجميل شعره، بل هي لب العمل الشعري، ووسيلة الكشف عما في أعماق الذات المبدعة

(1) طه حسين: مع أبي العلاء في سجنه، دار المعارف، القاهرة، مصر، د ط، د ت، ص19.

(2) أحمد الشايب: أصول النقد الادبي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، مصر، ط1، 1994، ص249.

(3) الخطيب القزويني: الإيضاح في علوم البلاغة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2002، ص80.

(4) صلاح فضل: علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، ص323.

وما يحمله من مشاعر هي نتاج تفاعلات متعددة مع تجارب العالم الخارجي، فالصورة بهذا الكلام "تركيبية وجدانية تنتمي في جوهرها إلى عالم الوجدان أكثر من انتمائها إلى عالم الواقع"⁽¹⁾، وليس من الضروري أن يكون عالم الوجدان مطابقا لعالم الواقع.

والمتلقي يجد في الصورة متعة عقلية ونفسية، تبعث نشاط ولذة الفكر، وتجعل ذهنه دائم الحركة والنشاط. كلما قرأ الصورة وجد فيها شيئا جديدا وروحا أخرى"⁽²⁾.

إذا فالصورة الشعرية معبر وأداة وصل بين المبدع والمتلقي، حيث تعمل على خلق جوٍّ من الألفة والارتباط بينهما، فالمبدع ينسج النص بألوان وخيوط، ويترك عملية تفكيك وفصل هذه الألوان والخيوط للمتلقي كل على حدة، لمعرفة دلالات ومعاني هذه الفسيفساء.

وقد اعتمد المعري على الخيال في صورته الشعرية، فهو من الشعراء العميان الذين لم يستمتعوا بحاسة البصر، وفقدوا لها جعلهم يندفعون إلى التعويض. فأبو العلاء يحس بالنقص، لذلك صرف اهتمامه في تركيب الصورة إلى الحواس والآليات الإدراكية الأخرى، حتى تفوق على غيره، فكان لصوره وقع خاص في النص والوجدان.

لقد اهتم المعري بالصورة اهتماما واضحا حتى يتمكن من مسايرة المبصرين — ولعله تفوق عليهم — فكان يتخيل الأشياء في ذهنه، يساعده في ذلك العامل الحسي، ثم يرسم الصورة الشعرية مستعينا بالإيحاء. لأن الصورة التي يتوفر فيها هذا العنصر تكون "أبعد تأثيرا في النفس، وأكثر علوقا في القلب من الصورة التقريرية الوصفية"⁽³⁾.

(1) عز الدين اسماعيل: الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، ط3، 1966، ص127.

(2) عبد الفتاح صالح نافع: الصورة في شعر بشار بن برد، دار الفكر للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، د ط، 1983، ص83.

(3) المرجع نفسه، ص87.

والصورة عند المعري مستمدة من الموروث القديم، فقد أخذ المبصرون منه، ونهجوا نهجه فكيف بالمكفوفين، بل إن بعض الشعراء العميان " عمد إلى الصورة القديمة فوصفها في قوالب جديدة غير ما عهدناه لدى القدماء"⁽¹⁾، والمعول في ذلك لدى الشاعر الكفيف — كما أسلفنا هو الخيال — إذ " لا يحرمه عماه ملكة الخيال، بل له ملكة الخيال كما للمبصر ملكة الخيال، وإن كانت بالطبع مختلفة، فالخيال عند المبصر مشتق معظمه من البصر، والصورة المنظورة، ولكن البصر ليس كل شيء، فهناك إحساسات أخرى، وإن يكن هو أعظمها، فالأعمى عنده حاسة السمع، وحاسة الشم والذوق، والأعمى يكون لنفسه من هذه الإحساسات صورة ذهنية تتداعى إلى مخيلته"⁽²⁾.

وإن كانت الرؤى والمفاهيم قد تعددت حول الصورة الشعرية فإن الذي يهمنا هو كيف استطاع المعري أن يوظف هذه الصور بأسلوب يحقق جمالية القصيدة، ويعكس من خلال تفاعلات نفسه مع تجارب الحياة المختلفة، التي صورها في هذه الصور الشعرية التشبيهية والاستعارية، والكنائية والمجازية، والتي نسعى إلى استخراجها وتناولها بالدراسة والتحليل.

أ / الصورة التشبيهية:

التشبيه كما عرفه القزويني: " الدلالة على مشاركة أمر لأمر في معنى، والمراد هاهنا ما لم تكمن على وجه الاستعارة التحقيقية والاستعارة بالكناية والتجريد"⁽³⁾ أما العسكري فإنه يقول " التشبيه الوصف بأن أحد الموصوفين ينوب مناب الآخر بأداة التشبيه ناب منابه أو لم ينب"⁽⁴⁾، ويعرفه أبو العدوس بقوله: " التشبيه هو إلحاق أمر بأمر آخر في صفة أو

(1) المرجع نفسه: ص 233.

(2) محمد النويهي، شخصية بشار بن برد، النهضة المصرية، القاهرة، مصر، ط1، 1951، ص 59.

(3) الخطيب القزويني: الإيضاح في علوم البلاغة، ص 164.

(4) العسكري (أبوهلال الحسن بن عبد الله بن سهل): كتاب الصنائع، مطبعة محمود بك، اسطنبول، تركيا، ط1،

أكثر بأداة من أدوات التشبيه، ملفوظة أو ملحوظة⁽¹⁾. وعليه فإن التشبيه صورة فنية تقوم على الربط والمقارنة بين شيئين تجمعهما الأوصاف الجامعة.

وللتشبيه أركان أربعة أساسية يقوم عليها هي: "المشبه والمشبّه به، ووجه الشبه، وأداة التشبيه، أما طرفاه فهما المشبه والمشبّه به⁽²⁾، وهما ركنان أيضاً، أما الأداة ووجه الشبه فركنان فقط. ومن أبرز أنماطه: المرسل، المؤكد، المجمل، المفصل، والبليغ.

❖ التشبيه البليغ:

هو الذي يحذف منه الركنان الآتيان (أداة التشبيه ، وجه التشبه)، ويبقى الركنان الآخران (المشبه ، المشبه به)، مثل: محمد أسد.⁽³⁾

وقد ورد التشبيه البليغ في الأبيات (10، 11، 26، 30، 31)، ففي البيت العاشر (10) استعمل مرتان، مرة في الصدر وأخرى في العجز حيث يقول:

10: وأغدو ولو أن الصباح صوارم *** وأسري ولو أن الظلام جحافل

فشبه الصباح بالسيف القاطع، فحذف الأداة و وجه الشبه، وكأن الصباح يقطع الليل نصفين، فتنبثق الأنوار، ويلمع البريق، أما الظلام فإنه يشبهه بالجوش فحذف وجه الشبه، وهو سواد السلاح وساطع الغبار، وهذا كله في سبيل إبراز شجاعته، وعدم امتلاء صدره بالرعب، وعدم انثنائه عن أي مطلب يرومه وحاوله.

وفي البيت الحادي عشر (11) يشبه نفسه بالجواد العتيق من الخيل، بحذف وجه الشبه وهو إحراز سبق على أقرانه، ثم أضاف تشبيهاً آخر وهو السيف اليماني القديم

(1) يوسف مسلم أبو العدوس: مدخل إلى البلاغة العربية، دار الميسرة للنشر والتوزيع والطباعة، عمان، الأردن، ط1،

2007، ص144

(2) ينظر السيد احمد الهاشمي: جواهر البلاغة، مرجع سابق، ص201.

(3) أيمن عبد الغني: الكافي في البلاغة، دار التوفيقية للتراث، القاهرة؟، مصر، ط1، د ت، ص48-49.

الذي علاه الصدا، فحذف وجه الشبه المتمثل في إهماله وإضاعته كما أهمل السيف، وفي هذا يقول:

11: وإني جواد لم يحل لجامه *** ونضو يمان أغفلته الصياقل⁽¹⁾

وفي البيت السادس والعشرين يقول:

26: بريح أُعيرت حافراً من زبرجدٍ *** لها التبرُ جسمٌ واللجينُ خلاخل⁽²⁾

يتضمن هذا البيت أيضاً تشبيهان هما: التبر جسم، حيث شبه جسم الفرس السريعة بالذهب، وهو تشبيه مقلوب، كذلك قوله: اللجين خلاخل، فإن التشبيه بليغ و مقلوب أيضاً.

وفي البيت الثلاثين (30) شبه المعري (ضوء الفجر) بـ (الحب المماطل)، فشبه الفجر لشدة تشوقه إليه وتأخر طلوعه، بحبيب وعد بالزيارة وهو يمتل بها.

وفي البيت الواحد والثلاثين (31) شبه الليل بالبحر كما فعل امرؤ القيس في قوله: وليل كموج البحر أرخى سدوله، فوجه الشبه المحذوف هو الظلمة.

❖ التشبيه التمثيلي:

هو ما كان وجه الشبه فيه منتزعا من عدة أمور⁽³⁾، أو ارتباط صورتان بأداة التشبيه، وقد ورد هذا النوع في البيت السابع والعشرين (27) في قول الشاعر:

27: كأن الصبا أَلَقَتْ إليَّ عِنانها *** تَخُبُّ بَسْرَجِي مَرَّةً وتُتَاقِلُ

(1) المعري: سقط الزند، ص194.

(2) المصدر نفسه، ص195.

(3) أيمن عبد الغني: الكافي في البلاغة، ص52.

فشبه الفرس بالريح في الخبب وهو السير السريع، والمناقلة: أن يضع رجله مكان يديه، وعنى بالمناقلة المشي الرفيق، إذ لا يمكن أن يضع على غير حجر وهوة يده ورجله إلا إذا كان المشي رفيقا⁽¹⁾.

❖ التشبيه المجمل:

هو الذي يحذف منه أحد الركنين الآتين (أداة التشبيه ، وجه الشبه)، إذا حذفنا أداة التشبيه فهو تشبيه مجمل أيضا، وكذلك إذا حذفنا وجه الشبه فقط.

إذا فهو يتكون من ثلاثة أركان: المشبه والمشبه به وركن من الركنين الباقيين مثل:

محمد كالأسد، أو محمد أسد في الشجاعة⁽²⁾. ومثاله البيت الثالث والثلاثون إذ يقول:

33: من الزنج كهل شاب مفرق رأسه *** وأوثق حتى نهضه متناقل

فشبه الليل لسواده وما فيه من نجوم بزنجي شاب رأسه ووجه الشبه في النهوض المتناقل، فالليل لطوله كأنه موثق لا يبرح.

❖ التشبيه الضمني:

هو ما لم يصرح فيه بأركان التشبيه (المشبه ، المشبه به) على الطريقة المعلومة، بل

يفهم من مضمون الكلام وسياق الحديث⁽³⁾. ومن أمثله في القصيدة البيت السابع:

7: وقد سار ذكري في البلاد فمن لهم *** بإخفاء شمس ضوءها متكامل⁽⁴⁾.

(1) شروح سقط الزند، ص 541.

(2) أيمن عبد الغني: الكافي في البلاغة، المرجع السابق، ص 47.

(3) المرجع نفسه، ص 55.

(4) المعري: سقط الزند، ص 193.

فالمشبه هنا هو الشاعر نفسه، وهو محذوف، إذ تقدير الكلام (وقد سار ذكرى أنا) فشبه علو قدره بعلو قدر الشمس ورفعتها، فاستعاض عنه بضوئها.

من خلال ما سبق نجد أن المعري استعان بهذه الصورة التشبيهية في القصيدة لأثرها البلاغي والجمالي، ولإيضاح الأفكار، وتقوية المعاني من خلال التشخيص الذي يجعل غير العاقل شخصا عاقلا، والتجسيم، الذي يجعل الأمر المعنوي محسوسا نلمسه أو نراه، فتارة يشبه نفسه بالجواد العتيق من الخيل، وتارة أخرى يصف نفسه بالسيف اليماني، وحينما يجعل من ضوء الفجر وهو غير محسوس كالرجل المحب وهذا عين التشخيص.

ب / الاستعارة:

هي طلب شيء ما للانتفاع به زمنا ما دون مقابل، على أن يردده المستعير إلى المستعارة منه، عند انتهاء المدة الممنوحة له، أو عند الطلب.

وعند البيانين هي استعمال لفظ ما في غير ما وضع له لعلاقة المشابهة بين المعنى المنقول عنه والمعنى المستعمل فيه، مع قرينة صارفة عن إرادة المعنى الأصلي، والاستعارة ليست إلا تشبيها مختصرا، لكنها أبلغ منه⁽¹⁾.

و يرى أبو العدوس أنها: "ضرب من المجاز اللغوي، وهي تشبيه حذف أحد طرفيه ، أو انتقال كلمة من بيئة لغوية معينة إلى بيئة لغوية أخرى، وعلاقتها المشابهة دائما، وهي قسمان استعارة مكنية واستعارة تصريحية"⁽²⁾.

(1) السيد أحمد الهاشمي: جواهر البلاغة، ص239.

(2) يوسف أبو العدوس: مدخل إلى علم البلاغة، ص186.

❖ الاستعارة المكنية:

وهي ما حذف فيها المشبه به، ورمز له بشيء من لوازمه⁽¹⁾. ومن أمثلتها في لامية المعري:

7: سار ذكري: فذكر المشبه وهو (ذكري) وحذف المشبه به وهو الإنسان، وترك قرينة دالة عليه وهي فعل السير.

15: رأيت الجهل: شبه الجهل بشيء مادي يُرى، فحذف المشبه به وترك فعل الرؤية كقرينة دالة عليه.

20: بكته الأنامل: فشبه الأنامل بالعين الباكية (وهي محذوفة).

22: قال السهى: شبه النجم بالإنسان، فحذف هذا الأخير وهو المشبه به، وترك فعل القول كقرينة دالة عليه.

27: الصبا أَلقت إلي عنانها: فشبه ريح الشمال بالفرس ذات العنان، فحذف المشبه به وترك القرينة (عنانها).

28: اشتاقت إليها المناهل: شبه المناهل بالخيول في الاشتياق، فحذف في عجز البيت المشبه به، وعكس التركيب كي يتفادى التكرار.

33: أوثق حتى نهضه متناقل: شبه الليل بشيء يوثق ويربط.

للاستعارة فوائد بلاغية وجمالية، ذلك أنها توضح الفكرة وتقوي المعنى من خلال التشخيص أو التجسيم أو التوضيح. فقول المعري مثلاً "قال السهى" يدخل في باب تجسيم المعنوي، فالشاعر من خلال هذه الصور يبرز قدرته على التصوير الفني، وتمكنه من أساليب البيان.

(1) المرجع نفسه، ص312.

ج / المجاز:

المجاز مشتق من جاز الشيء جوزه إذا تعدّاه — سمّوا به اللفظ الذي يعدل به عما يوجبه أصل الوضع — لأنهم جازوا به موضعه الأصلي.

والمجاز من أحسن الوسائل البيانية التي تهدي إليها الطبيعة لإيضاح المعنى، إذ به يخرج المعنى متصفا بصفة حسية تكاد تعرضه على عيان السامع⁽¹⁾.

وهو أيضا: ما أريد به غير المعنى الموضوع له في أصل اللغة، وهو مأخوذ من جاز هذا الموضع إلى هذا الموضع إذ تخطاه إليه، والمجاز قسمان المجاز العقلي، والمجاز المرسل⁽²⁾.

وقد وظف المعري المجاز العقلي، في حين استغنى عن المرسل إلا قليلا، ويرجع هذا ربما إلى عاهته البصرية التي كانت سببا في استعاضته بفطنته وذكائه الخارق وإعمال عقله وحافظته القوية، إلى جانب استخدامه للخيال والحواس الأخرى.

وقد أكثر المعري من استعمال المجاز في القصيدة، إذ تكرر في عشرة أبيات هي: (8، 18، 20، 22، 24، 25، 24، 26، 36).

ففي البيت الثامن يقول: يهم الليالي: أسند الفعل لغير فاعله، حيث أسند الفعل (يهم) لليالي، وهو يقصد بها الناس.

يثقل رضوى: رضوى جبل بالمدينة، يريد أن أقل ما أنا حامل له من الهموم لا ينهض به رضوى، فأسند الفعل (يثقل) للجبل. رغم أنه لا يثقل بحمل سوى أمانة الرسالة التي لم تطلقها السماوات و الأرض .

(1) السيد أحمد الهاشمي: جواهر البلاغة، ص 231.

(2) بدوي طبانة: البيان العربي (دراسة تاريخية فنية في أصول البلاغة)، مؤسسة الرسالة، القاهرة، مصر، ط2،

1958، ص 273.

ويقول في البيت الثامن عشر:

18: ينافس يومي في أمسي تشرفاً *** وتحسد أسحاري على الأصائل⁽¹⁾.

فقوله (ينافس يومي): مجاز عقلي، كذلك (تحسد أسحاري) أيضاً مجاز عقلي، فالיום لا ينافس، كما أن الأسحار لا تحسد، وإنما هما فعلاّن يختص بهما الكائن الحي.

حيث استعمل الشاعر لفظ (يومي) و (أمسي) لعلاقة المشابهة بينهما في الزمنية والذي يمنع من إرادة المعنى الحقيقي قرينة (تشرفاً)، لأن اليوم لا يشرف، كما لا يشرف الأمس، فصارت القرينة مانعة من إرادة المعنى الحقيقي.

وفي البيت (36) مجاز عقلي أيضاً في قوله: (وهابتك في أعمادهنّ المناصل) حيث أسند فعل الخوف إلى غير فاعله (الإنسان).

❖ المجاز المرسل:

وهو الكلمة المستعملة قصداً في غير معناها الأصلي لعلاقة غير المشابهة مع قرينة دالة على عدم إرادة المعنى الأصلي وله علاقات كثيرة: السببية، المسببية، والكلية والجزئية، والمحلية، والحالية، واللازمية، والملزومية، والآلية واعتبار ما كان واعتبار ما يكون...⁽²⁾ ولم يكثر المعري من استعمال المجاز المرسل كثيراً، ومن أمثله في القصيدة قوله في البيت العشرين:

20: فلو بانَ عَضْدي ما تأسفَ منكبي *** ولو ماتَ زَندي ما بَكَتْهُ الأنامل⁽³⁾

فقوله (ما تأسف منكبي): مجاز مرسل، حيث أسند فعل الموت إلى الزند، والموت

(1) المعري: سقط الزند، ص194.

(2) ينظر: السيد أحمد الهاشمي: جواهر البلاغة، ص234

(3) سقط الزند: المصدر السابق، ص194.

يصيب الجسد كاملاً، إذا فالعلاقة هنا أيضاً هي علاقة الجزئية ويختتم البيت بمجاز مرسل أيضاً في قوله: بكته الأنامل، وعلاقته كذلك الجزئية.

د / الكناية:

الكناية لغة ما يتكلم به الإنسان ويريد به غيره، وهي مصدر كنيت، أو كنوت بكذا إذا تركت التصريح به.

أما اصطلاحاً، فلفظ أطلق وأريد به لازم معناه مع قرينة لا تمنع من إرادة المعنى الأصلي، نحو "زيد طويل النجاد" تريد أنه شجاع عظيم، فعدلت عن التصريح بهذه الصفة إلى الإشارة إليها والكناية عنها، لأنه يلزم من طول حمالة السيف طول صاحبه، ويلزم من طول الجسم الشجاعة عادة، فالمراد طول قامته وإن لم يكن له نجاد — ومع ذلك يصح أن يراد به المعنى الحقيقي — ومن هنا يعلم أن الفرق بين الكناية والمجاز صحة إرادة المعنى الأصلي في الكناية، دون المجاز فإنه ينافي ذلك⁽¹⁾.

ونظراً لما تحقّقه هذه الصورة من جمالية تنتج عن الإيماء فإن الشاعر استخدم هذا النوع من الصور في عديد المواضع من القصيدة نذكر منها قوله:

البيت 2: كناية عن الضلوع بأمور الحياة والخبرة فيها، والتمرس على تقلبات أيام الدهر.

البيت 4: (فأهون شيء ما تقوله العواذل): كناية عن صفة اللامبالاة بما يقوله العذال.

البيت 5: (ولا ذنب لي إلا العلا والفواضل): كناية عن صفة الهمة ونشدان القمة.

البيت 9: (لآتٍ بما لم تستطعهُ الأوائل): كناية على الاقتدار على قول الشعر، وامتلاك ناصية اللغة، والإحاطة بطرق نظم الشعر وقواعد اللغة أفضل من السابقين.

(1) السيد أحمد الهاشمي: جواهر البلاغة، المرجع السابق ص 272-273.

البيت 10: البيت كله كناية عن الشجاعة والإقدام.

البيت 17: (وكيف تنام الطير في وكناتها): كناية عن حالة توجس وخوف مما يحاك من دسائس ضدها.

البيت 22: (وقال السهي للشمس أنت خفيّة): كناية عن الاحتقار والاستصغار وانتقاص الشأن.

البيت 23: (وطاوت الأرض السماء، سفاهة): كناية عن الغرور.

البيت 24: (إن الحياة ذميمة): كناية عن صفة حقارة الحياة.

البيت 29: (وليلا نال بالكوكب جوزة): كناية عن النور.

(وآخر من حلي الكواكب عاطل): كناية عن الظلمة.

البيت 31: (يعب عابه): كناية عن أخطار الليل.

(إلا التبليج ساحل): كناية عن الانفراج.

البيت 32: (حليف سري): كناية عن الخل الوفي.

البيت 38: البيت كله كناية عن أن الموت يتجنبه ضعاف الناس، في حين يستقبله الأبطال بصدورهم في ساحات الوغى.

انطلاقاً مما استخدمه الشاعر من صور كنائية، نلاحظ أنها أضفت على القصيدة

نوعاً من الغموض، وجعلت المعنى أبعد غوراً من أن يدرك، وتركت المتلقي يبحث

ويحاول كشف وفهم هذا الغموض. ما يجعله في تفاعل دائم مع البنية السطحية للوصول

إلى المستويات الأعمق للنص لإدراك معناه الحقيقي.

أما جمال الصورة الكنائية فقد تجلّى في ترك التصريح بالمعنى والتعبير عنه بما هو مراد

له إيماء، وفي ذلك تنشيط لحركة ذهن المتلقي وإعمال فكره، فنتحقق الإثارة والرغبة في كشف المستور.

إن الصورة الشعرية عند المعري شكلت لوحدها أسلوباً متميزاً له حضور خاص في القصيدة، حيث وظفه الشاعر في إخراج مكنونات نفسه والتعبير عنها، ووصف حالته، والاتصال بالمتلقي وتمرير رسائل له عبر حكم انتقاها الشاعر انطلاقاً من خبرته بالحياة.

وقد شكل التشبيه والاستعارة والكناية والمجاز أبرز الآليات التي وظفها أبو العلاء واستعان بها في تشكيل صورته الشعرية، وقد دل هذا التنوع على رغبة الشاعر في إضفاء صبغة الجدة على الصور حتى تظل تمارس فاعليتها في المتلقي عبر الأجيال والأزمنة.

الحائز

خاتمة:

بعد مسار شاق وممتع أرست سفن البحث على شواطئه، بعد أن عني بدراسة ورصد أبرز البنيات الأسلوبية والدلالية في القصيدة الموسومة بـ: "ألا في سبيل المجد" للشاعر الفيلسوف أبي العلاء المعري في مستوياتها الثلاث: الصوتي، والتركيب، والدلالي، إضافة إلى الفصل النظري، حيث خلصت الدراسة إلى النتائج الآتية:

أولا الجانب النظري:

- ✓ تتنوع مفهوم الأسلوب بين العرب والغرب، قداماء ومحدثين، كل حسب نظرته، فتشعبت تعاريفه إلى درجة صعب الإلمام بهذه التعاريف، كاعتبار الأسلوب انزياحا، إضافة، أو اختيارا، أو ربطه بعملية التوصيل الأدبي "مبدع — خطاب — متلقي".
- ✓ أسبقية ظهور مصطلح الأسلوب على الأسلوبية، وتأصله في مختلف المعاجم العربية والغربية.
- ✓ انبثقت الأسلوبية من مفهوم الأسلوب، وأرست دعائمها منه، فكان منشأها غربيا في جانيبه النظري والتطبيقي .
- ✓ أسهم الأسلوبيون العرب في إثراء الدرس الأسلوبي الحديث بالترجمة والتأليف وافتراقهم فيه إلى ثلاثة اتجاهات، اتجاه حدائي احتضن الأسلوبية الغربية، واتجاه تراثي ربط الأسلوبية بالبلاغة القديمة، واتجاه ثالث حاول التوفيق بين الرأيين.
- ✓ استواء الأسلوبية كعلم قائم بذاته، وكمهج نقدي لساني يقوم على دراسة الخطاب الأدبي مستعينة بالعلوم الأخرى في التأسيس لمجالها العلمي والتحليلي، ورسم حدود أدواتها الاجرائية في تحليل النصوص.
- ✓ خلص البحث إلى كشف العلاقة المتداخلة بين الأسلوبية والبلاغة والنقد واللسانيات. فمع النقد هي علاقة تكامل وتعاون، تحدد ما يقدمه كل طرف للآخر من خبرات

✓ استقاها من مجال دراسته. ومع اللسانيات هي علاقة أصول وفروع ومنفعة متبادلة، فكما استفادت الأسلوبية من اللسانيات في التأسيس، استفادت اللسانيات في الجانب التطبيقي، أما مع البلاغة فقد استفادت كثيرا من مباحثها، وشيّدت عليها صرح منهجها الوصفي بعيدا عن المعيارية.

ثانيا الجانب الصوتي:

✓ بما أن القصيدة عمودية وتنتمي إلى العصر العباسي، وجاءت على النفس الشعري القديم فقد التزم الشاعر بحرا واحدا، هو البحر الطويل المناسب لحالته النفسية.

✓ اعتمد الشاعر قافية موحدة في كل الأبيات. وقد جاءت مطلقة، حرف رويها متحرك، ومجردة من الردف والتأسيس، لتتفق مع الغرض الشعري والحالة النفسية للشاعر.

✓ اعتمد المعري حرف روي يتصف بالجهر، وهو حرف (اللام)، الذي يلم ويجمع المعاني القوية كالفخر، والعميقة كالحكمة، في إشارة واضحة لقوته وتماسكه، واضطلاعه بمهام إصلاحية في المجتمع، رغم معاناته.

✓ طوّع المعري التفعيلات عن طريق الزحافات والعلل، بما يتماشى وحالته النفسية. باعتماده زحاف القبض في عروض وضرب القصيدة، لتسريع إيقاع البحر في دلالة واضحة على نشدان المجد، والشوق و الحنين الدفين إلى السرعة في الحركة والمشى.

✓ تتنوعت عناصر الإيقاع الموسيقي ونبض النص بين الإيقاعين الخارجي والداخلي، حيث اعتمد الشاعر على التكرار كرادف موسيقي داخلي بنوعيه: التكرار الصوتي، و التكرار اللفظي، فالأول تجلّى في تكرار الحروف بنوعيتها، والثاني في تكرار الألفاظ.

✓ كشف الإحصاء عن تفوق نسبة الأصوات المجهورة على المهموسة بفارق كبير، مما يوحي بصدع الشاعر في الخطاب بما يجول في خاطره و وجدانه، وتصوير حالته.

✓ أسهمت بعض العناصر الصوتية كالتصريع والترصيع في تشكيل البنية الصوتية، حيث لعبت دورا هاما في خلق تجانس كبير بين أشطر الأبيات.

ثالثا الجانب التركيبي:

- ✓وظف المعري التراكيب الفعلية والإسمية، وهي ترتبط برؤية الشاعر الخاصة، وبحالات نفسية وسياقات عامة تشكل من خلالها الخطاب.
- ✓استخدم الشاعر الأسلوبين الخبري والإنشائي، مع غلبة واضحة للأول، الذي وظفه كثيرا لإقرار حقائق وتأكيداتها، كما أن الأسلوب الخبري ينسجم مع غرضي الشاعر الفخر والحكمة.
- ✓شكل الانزياح التركيبي في صورتيه التقديم والتأخير، والحذف سمة أسلوبية بارزة أسهمت في تحقيق الوظيفة الشعرية والدلالية للخطاب، من خلال التعبير عن شتى حالات الشاعر النفسية.

رابعا الجانب الدلالي:

- ✓ظهر بوضوح ثراء المعجم الشعري للمعري من خلال كثرة الحقول الدلالية.
- ✓شكل حقا الإنسان والأخلاق أكبر نسبة مقارنة بالحقول الأخرى، لأن الشاعر فيلسوف، يسعى إلى الإصلاح، حيث يرى في الإنسان محرك الفلسفة ومحور الحياة.
- ✓تنوع الحقول الدلالية يوحى بسعة ثقافة المعري ومعرفته.
- ✓كثرة الصورة البيانية وتنوعها ما بين تشبيه واستعارة ومجاز وكناية جسد صوراً شعرية مشحونة بالدلالات النفسية والوجدانية، نتيجة ميله للإيحاء المعتمد على التشخيص بالدرجة الأولى.
- ✓عناية المعري بالصور الشعرية وتشكيلها بدقة إلى حد يعجز عنه الشعراء المبصرون.
- ✓يكثُر المعري من الصور التي تحمل في طياتها إشارة إلى الظلمة والسواد، ما يعكس أبعاد نفسيته المتشائمة من الحياة.

✓ قصيدة "ألا في سبيل المجد" تنتمي إلى شعر الفخر والحكمة ، وقد أظهرت خبرة المعري بالحياة، كما أظهرت تمكنه من ليّ عنق اللغة وتطويعها كيفما شاء بحسب غرضه و حاجاته.

✓ أبانت صور الفخر الكثيرة عن مرض نفسي يعاني منه الشاعر ، يتمثل في نرجسية زائدة عن الحد.

✓ لامية المعري عرفت سبيل الوصول إلينا من خلال إيقاعها المميز، وصورها المتنوعة، وتراكيبها الرصينة، وأسلوبها الفخم الجزل، ومعجمها الشعري المتناسق، مما جعلها تحفة أدبية متقلبة عبر الزمان.

ختاما هذه أهم النتائج التي توصل إليها البحث المتواضع، ويمكن القول أنها مقاربة خاصة قد تتفق وقد تختلف مع قراءات أخرى. على أن المعري يبقى قامة شامخة في الشعر، وجبالا من جبال اللغة، تسعى الدراسات الأسلوبية تسلكه، فقد تبلغ أعطافه لكنها تعجز عن اعتلاء قمته.

إن شعر المعري لايزال في حاجة ماسة إلى كثير من الدراسات لسبر أغواره، وكشف أسرارهِ، واستخراج درره و جواهرهِ. وما هذه الدراسة إلا قطرة في بحر، وكشف يسير في عالم مترامي الأطراف.

قَائِمَةٌ

المجسّد

والمرآة

قائمة المصادر و المراجع:

القرآن الكريم.

المصادر :

1. أبو العلاء المعري: سقط الزند، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، د ط، 1957.

المراجع:

1. ابن خلدون (عبد الرحمان بن محمد): المقدمة، الجزء 2، تحقيق عبد الله محمد الدرويش، دار يعرب، دمشق، سوريا، ط¹، 2004.
2. ابن قتيبة (أبو محمد عبد الله بن مسلم): تأويل مشكل القرآن ، تح أحمد صقر، دار التراث ، القاهرة ، مصر، ط² ، 1973.
3. الجاحظ(أبو عثمان عمرو بن بحر): الحيوان، المجلد¹، تح يحيى الشامي، دار و مكتبة الهلال، القاهرة، مصر، ط¹، 2003.
4. الجرجاني(عبد القاهر): دلائل الإعجاز، قرأه وعلق عليه محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، ط³.
5. الخطابي(محمد بن محمد بن إبراهيم): ثلاث رسائل في إعجاز القرآن ، تح محمد خلف الله أحمد ، محمد زغلول سلام، دار المعارف ، مصر، ط³ ، 1976.
6. الخطيب التبريزي: الكافي في العروض والقوافي، تح الحساني حسن عبد الله، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، ط³، 1994.
7. الخطيب القزويني: الإيضاح في علوم البلاغة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط¹، 2002.
8. الزوزني (الحسين بن أحمد): شرح المعلقات السبع، تق عبد الرحمان المصطاوي، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ط²، 2004.

9. شروح سقط الزند: تح مصطفى السقا وآخرون، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، ط3، 1986.
10. العسكري (أبوهلال الحسن بن عبد الله بن سهل): كتاب الصناعتين، مطبعة محمود بك، اسطنبول، تركيا، ط1، 1901.
11. القرطاجني (أبو الحسن حازم) : منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح محمد الحبيب بن الخوجة، الدار العربية للكتاب، تونس، ط3، 2008.
12. إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، مطبعة نهضة مصر، القاهرة، مصر، د (ط ت).
13. موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، مصر، ط2، 1952.
14. ابن حويلي الأخضر ميدني: المعجمية العربية في ضوء مناهج البحث اللساني والنظريات التربوية الحديثة، دار هومة، الجزائر، د ط، 2010.
15. أحمد الشايب: أصول النقد الادبي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، مصر، ط1، 1994.
16. الأسلوب، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، مصر، ط8، 1991.
17. أحمد أمين: النقد الأدبي، الجزء 1، مطبعة لجنة التأليف والنشر، القاهرة، مصر، د ط، 1952.
18. أحمد حساني: مباحث في اللسانيات، منشورات كلية الدراسات الإسلامية العربية، الإمارات العربية المتحدة
19. أحمد حسن الزيات، دفاع عن البلاغة، عالم الكتب، القاهرة، مصر، ط2، 1967.
20. أحمد درويش، دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، دارغريب للنشر، القاهرة، د(ط ت).
21. أحمد مختار عمر: علم الدلالة، عالم الكتب، القاهرة، مصر، ط5، 1998.
22. أيمن عبد الغني: الكافي في البلاغة، دار التوفيقية للتراث، القاهرة؟، مصر، ط1، د ت.
23. بدوي طبانة: البيان العربي (دراسة تاريخية فنية في أصول البلاغة)، مؤسسة الرسالة، القاهرة، مصر، ط2، 1958.
24. بيير جيرو: الأسلوبية، ترجمة منذر عياشي، دار الحاسوب للطباعة، حلب، سوريا، ط2، 1994.
25. جون كوهين: بنية اللغة الشعرية، تر محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1،
26. حسين المرصفي: الوسيلة الأدبية إلى العلوم العربية، تحقيق عبدالعزيز الدسوقي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د ط 1982.
27. حفيظة أرسلان: الجملة الطلبية والجملة الخبرية، عالم الكتب، الأردن، ط1، 2004.

28. حمزة حمادة: الرمز الصوفي في ديوان أبي مدين شعب التلمساني (دراسة دلالية)، مطبعة مزوار، تلمسان، الجزائر، ط1، 2009.
29. رباح بن خوية: البنية التركيبية للقصيدة الحديثة، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، د ط، 2013.
30. رجاء عيد: البحث الأسلوبي - معاصرة وتراث -، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط1، 1993.
31. السيد أحمد الهاشمي: جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبدیع، المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، د ط، 1999.
32. شادان جميل عباس، عمر بن أبي ربيعة في الخطاب النقدي الحديث، دار دجلة، عمان ، الأردن، ط2، 2009.
33. شكري محمد عياد: إتجاهات البحث الأسلوبي، أصدقاء الكتاب للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط3، 1989.
- . اللغة والإبداع مبادئ علم الأسلوب العربي، انترناسيونال برس، القاهرة، مصر، ط1، 1988.
34. صلاح فضل: علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، دار الشروق، القاهرة، مصر، ط1، 1998.
35. طه حسين: مع أبي العلاء في سجنه، دار المعارف، القاهرة، مصر، د (ط، ت).
36. عبد الحميد هيمة: البنيات الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر، مطبعة هيمة، الجزائر، ط1، 1998.
37. عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، تونس، ط3، د ت.
38. عبد السلام هارون: الأساليب الإنشائية في النحو العربي، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، ط5، 2001.
39. عبد العزيز عتيق، علم العروض والقافية، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، د ط، 1987.
40. عبد الفتاح صالح نافع: الصورة في شعر بشار بن برد، دار الفكر للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، د ط، 1983.
41. عبد القادر عبد الجليل: الأصوات اللغوية، دار الصفاء، عمان، الأردن، ط1، 2010.
42. عبد الله الطيب، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعاتها، ج1، دار الآثار الإسلامية، الكويت، ط2، 1989.
43. عبد الله الغدامي: الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريرية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الإسكندرية، مصر، ط4، 1998.

44. عبد الواحد حسن الشيخ: العلاقات الدلالية والتراث البلاغي، دار الشعاع، الإسكندرية، مصر، ط1، 1999.
45. عدنان حسين قاسم: الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي، الدار العربية للنشر والتوزيع، د ط، 2001.
46. عدنان حقي: المفضل في العروض والقافية وفنون الشعر، مؤسسة الإيمان، دار الرشيد، بيروت، ط1، 1987.
47. عدنان علي رضا النحوي: الأسلوب والأسلوبية بين العلمانية والأدب الملتزم بالإسلام، دار النحوي للنشر والتوزيع، الرياض، المملكة العربية السعودية، ط1، 1999.
48. عز الدين اسماعيل: الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، ط3، 1966.
49. عمر أوكان: اللغة والخطاب، دار إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، د ط، 2001.
50. عمر فروخ: أبو العلاء المعري الشاعر الحكيم، منشورات دار الشرق الجديد، بيروت، لبنان، ط1، 1960.
51. عيسى علي العاكوب، علي سعد الشتيوي، الكافي في علوم البلاغة العربية، دار الكتب الوطنية، بنغازي، ليبيا، ط1، 1993.
52. فتح الله أحمد سليمان: الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، مكتبة الآداب، القاهرة، مصر، د ط، 2004.
53. فرديناند دوسوسير: محاضرات في الألسنية العامة، تر يوسف غازي ومجيد النصر، المؤسسة الجزائرية للطباعة،
54. فوزي عيسى وفوزي عيسى رانيا: علم الدلالة النظرية والتطبيقية، دار المعارف الجامعية، سوتير، الإسكندرية، مصر، ط1، 2008.
55. فيلي سانديرس: نحو نظرية أسلوبية لسانية، تر خالد محمود جمعة، دار الفكر، دمشق، سوريا، ط1، 2003.
56. كمال بشر: علم الأصوات، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، د ط، 2000.
57. محمد إبراهيم شادي، البلاغة الصوتية في القرآن الكريم، الشركة الإسلامية للإنتاج والتوزيع والإعلان(الرسالة)، القاهرة، مصر، ط1، 1988.
58. محمد أسعد محمد: علم الدلالة، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة، مصر، د ط، 2002.
59. محمد النويهي، شخصية بشار بن برد، النهضة المصرية، القاهرة، مصر، ط1، 1951.
60. محمد عبد المطلب: البلاغة و الأسلوبية، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 1994.

- . بناء الأسلوب في شعر الحداثة، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط²، 1995.
- . مدخل إلى البلاغة العربية، دار المسيرة للنشر والتوزيع ، عمان، الأردن، ط¹، 2007.
61. محمد عزام: الأسلوبية منهجا نقديا، منشورات وزارة الثقافة السورية، دمشق، سوريا، ط¹، 1989.
62. محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، ط⁶، 2005.
63. محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري، إستراتيجية التناس، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط³، 1992.
64. مصطفى سعيد الصلبي: الجملة الفعلية في مختارات ابن الشجري، ج¹، دار هومة، الجزائر، د(ط ت).
65. مصطفى صادق الرافعي: إعجاز القرآن والبلاغة النبوية، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ط⁹، 1973.
66. منذر عياشي : الأسلوبية وتحليل الخطاب، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع ، ط¹ ، 2015.
67. مهدي المخزومي: في النحو العربي نقد وتوجيه، دار الرائد العربي، بيروت، لبنان، ط²، 1986.
68. موسى سامح ربابعة: الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، دار الكندي للنشر والتوزيع، الأردن، ط¹، 2003.
69. نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، مطبعة التضامن، بغداد، العراق، ط²، 1995.
70. نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج¹، دار هومة، الجزائر، د ط، 1997.
71. ياسين عايش: علم العروض، دار المسيرة، عمان، الأردن، ط¹، 2011.
72. يوسف مسلم أبو العدوس: الأسلوبية الرؤية والتطبيق، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، عمان، الأردن، ط¹، 2007.

المعاجم :

1. ابن منظور(جمال الدين محمد بن مكرم): لسان العرب، المجلد¹، دار صادر، بيروت ، لبنان ، ط²، 1992.
2. أحمد مطلوب: معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، الجزء²، مطبعة المجمع العلمي العراقي، بغداد، العراق، د ط ، 1986.
3. الزبيدي(محمد مرتضى الحسيني): تاج العروس من جواهر القاموس ، الجزء³، تح عبد الستار أحمد فراج ، مطبعة حكومة الكويت ، الكويت ، ط² ، 1965.

4. الزمخشري(جار الله محمد بن عمر بن أحمد) : أساس البلاغة ، الجزء الأول، تح محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1998.
5. الفيروز بادي (مجد الدين بن محمد يعقوب): القاموس المحيط ، تح محمد نعيم العرقسوسي، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، ط8، 2005.

الرسائل الجامعية :

1. حمو لبيك: " البنيات الأسلوبية في ديوان أمجادنا نتكلم لمفدي زكريا" ، رسالة ماجستير، إشراف عبد القادر شارف ، جامعة حسبية بن بوعلي، الشلف، 2015/2014.
2. فرج حمادو : " المصطلح الأسلوبي الغربي في ترجماته العربية" ، رسالة ماجستير، إشراف عبد المجيد عيساني، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، 2010/2009.
3. قرفي السعيد : " البنيات الأسلوبية في الخطاب الشعري عند إيليا أبو ماضي" ، رسالة ماجستير، جامعة قاصدي مرباح، إشراف أحمد موساوي، ورقلة، 2010/2009.

فہرست

الموضوعات

فهرس الموضوعات

مقدمة:..... أ.

الفصل النظري : الأسلوبية مفاهيم و أصول

أولاً: مفهوم الأسلوب:..... 1.

أ. عند العرب:..... 1.

1. الأسلوب لغة:..... 1.

2. الأسلوب اصطلاحاً:..... 3.

2. أ. عند العرب القدامى:..... 3.

2. ب. عند العرب المحدثين:..... 9.

3. الأسلوب عند الغرب:..... 16.

3. أ. لغة:..... 16.

3. ب. اصطلاحاً:..... 17.

أ. الأسلوب إضافة:..... 21.

ب. الأسلوب انزياح:..... 22.

ج. الأسلوب اختيار:..... 22.

ثانياً: مفهوم الأسلوبية:..... 23.

1. عند العرب: 23.....
2. عند الغرب: 27
- ثالثا: اتجاهات الأسلوبية: 31
- أ. الأسلوبية التعبيرية (الوصفية): 32.....
- ب. الأسلوبية النفسية (الفردية): 33.....
- ج. الأسلوبية البنيوية (الوظيفية): 34.....
- د. الأسلوبية الإحصائية: 36
- هـ. أسلوبية الإنزياح: 38
- رابعا: آليات التحليل الأسلوبية: 39
- أ. الاختيار: 39.....
- ب. التركيب: 39.....
- ج. الانزياح: 40.....
- خامسا: علاقة الأسلوبية ببعض العلوم الأخرى: 41
- أ / علاقة الأسلوبية بالبلاغة: 41.....
- ب/ علاقة الأسلوبية بالنقد الأدبي: 43.....
- ج / علاقة الأسلوبية باللسانيات: 45.....

الفصل التطبيقي

- أولا: البنية الصوتية: 50.....
- أ. الموسيقى: 51.....
- 1- 1: الموسيقى الخارجية: 52.....

1.الوزن والبحر:.....52

2.القافية:.....55

3.الــــروي:.....58

4.الزحافات و العلل:.....59

1.2.الموسيقى الداخلية:.....63

أ.التصريــــع:.....64

ب.الترصــــيــــع:.....65

ج.الطــــبــــاق:.....67

د.التكــــرار:.....70

د.1.تكرار الأصوات المجهورة والمهموسة:.....71

د.2.تكرار الألفاظ:.....77

ثانيا:البنية التركيبية:.....81

1.دراسة الجملــــة:.....82

أ. الجمل الفعلية:.....83

ب.الجملــــة الإسمية:.....87

2. الأساليب الخبرية والإنشائية:.....89

2.أ.الأسلوب الخبري:.....90

2 – ب.الأسلوب الإنشائي:.....91

ب.1.إنشاء طلبــــي:.....92

أ/ الاستفهام:.....92

93.....ب/النداء: 93

94.....ج/الأمر: 94

95.....ب2. الإنشاء غير الطلبي: 95

96.....3. الانزياح التركيبي: 96

97.....1.3. التقديم والتأخير 97

98.....أ / الانزياح في التراكيب الاسمية: 98

100.....ب/ الانزياح في التراكيب الفعلية 100

108.....3.2. الحذف 108

112.....4. التركيب المنفي: 112

115.....ثالثا البنية الدلالية: 115

116.....1. الحقول الدلالية: 116

117.....أ. حقل دال على الإنسان: 117

118.....ب. حقل دال على الأخلاق: 118

119.....ج. حقل دال على الطبيعة: 119

121.....د. حقل دال على الزمن: 121

122.....هـ. حقل دال على المكان: 122

122.....2. الصور البيانية: 122

135.....الخاتمة: 135

139.....قائمة المصادر و المراجع: 139

145.....فهرس الموضوعات: 145

الحمد لله

ألا في سبيل المجد

ألا في سبيل المجد ما أنا فاعلُ: عَفَافٌ وإِقْدَامٌ وَحَزَمٌ¹ ونَائِلٌ¹
أعندي، وقد مارَسْتُ كُلَّ خَفِيَّةٍ، بُصْدَقٌ واشٍ، أَوْ يُخَيَّبُ سَائِلٌ؟
أَقْلُ صُدُودِي أَنِّي لَكَ مُبْغِضٌ؛ وَأَيْسَرُ هَجْرِي أَنِّي عَنْكَ رَاحِلٌ²
إِذَا هَبَّتِ النَّكْبَاءُ بَيْنِي وَبَيْنَكُمْ، فَأَهْوَنُ شَيْءٍ مَا تَقُولُ الْعَوَاضِلُ³
تُعَدُّ ذُنُوبِي، عِنْدَ قَوْمٍ، كَثِيرَةٌ، وَلَا ذَنْبَ لِي إِلَّا الْعُلَى وَالْفَوَاضِلُ⁴
كَأَنِّي، إِذَا طُلْتُ الزَّمَانَ وَأَهْلَهُ، رَجَعْتُ، وَعِنْدِي لِلْأَنَامِ طَوَائِلُ⁵
وَقَدْ سَارَ ذِكْرِي فِي الْبِلَادِ، فَمَنْ لَهُمْ بِإِخْفَاءِ شَمْسٍ، ضَوْؤُهَا مُتَكَامِلٌ؟
يُهِيمُ⁶ اللَّيَالِي بَعْضُ مَا أَنَا مُضْمِرٌ؛ وَيُثْقِلُ رَضْوَى دُونَ مَا أَنَا حَامِلٌ⁷
وَلَئِنْ، وَإِنْ كُنْتُ الْأَخِيرَ زَمَانُهُ، لَآتٍ بِمَا لَمْ تَسْتَطِيعَهُ الْأَوَائِلُ
وَأَغْدُو، وَلَوْ أَنَّ الصَّبَاحَ صَوَارِمٌ⁸؛ وَأَسْرِي، وَلَوْ أَنَّ الظَّلَامَ جَحَافِلُ¹
وَلَئِنْ جَوَادٌ لَمْ يُحَلَّ لِجَامِهِ، وَنِضْوُ يَمَانٍ أَعْفَلْتَهُ الصِّيَاقِلُ²
وَلِنْ كَانَ فِي لُبْسِ الْفَتَى شَرَفٌ لَهُ، فَمَا السَّيْفُ إِلَّا غِمْدُهُ وَالْحِمَائِلُ
وَلِي مَنَظِقٌ لَمْ يَرْضَ لِي كُنْهَ مَنَزِلِي، عَلَى أَنِّي، بَيْنَ السَّمَائِينَ، نَازِلٌ³
لَدَى مُوْطِنٍ، يَشْتَاقُهُ كُلُّ سَيِّدٍ، وَيَقْصُرُ عَنْ إِدْرَاكِهِ الْمُتَنَازِلُ

المسند
 لمراد بن أبي المجد

ولما رأيتُ الجهلَ ، في الناسِ ، فاشيياً ،
فوَاعَجَباً ! كم يدعي الفضلَ ناقصٌ ؛
وكيف تنامُ الطيرُ في وُكُنَاتِهَا ،
يُنَافِسُ يَوْمِي في أَمْسِي ، تَشْرِقُفًا ؛
وطالَ اعْتِرَافِي بِالزَّمَانِ وَصَرَفِهِ ،
فلو بانَ عَضْدِي مَا تَأْسَفُ مَنْكِبِي ؛
إِذَا وَصَفَ الطَّائِيَّ ، بِالْبُخْلِ ، مَادِرٌ ،
وَقَالَ السُّهْيُ لِلشَّمْسِ : أَنْتِ خَفِيَّةٌ ؛
وَطَاوَلَتِ الْأَرْضُ السَّمَاءَ ، سَفَاهَةً ؛
فِيَا مَوْتَ زُرْ ! إِنَّ الْحَيَاةَ ذَمِيمَةٌ ؛
وَقَدْ اغْتَدَيْ ، وَاللَّيْلُ يُبْكِي ، تَأْسُفًا ،
بِرِيحٍ ، أُعِيرَتْ حَافِرًا مِنْ زَبَرٍ جَدٍ ،
كَأَنَّ الصَّبَا أَلْقَتْ إِلَيَّ عَيْنَانَهَا ،
إِذَا اشْتَاقَتْ الْخَيْلُ الْمَنَاهِلَ أَعْرَضَتْ
تَجَاهَلْتُ ، حَتَّى ظُنَّ أَنِّي جَاهِلٌ
وَوَا أَسَفًا ! كَمْ يُظْهِرُ النَّقْصَ فَاضِلٌ
وَقَدْ نُصِبَتْ لِلْفَرْقَدَيْنِ الْحَبَائِلُ ؟
وَتَحَسُّدُ أُسْحَارِي عَلَيَّ الْأَصَائِلِ
فَلَسْتُ أَبَالِي مَنْ تَغُولُ الْغَوَائِلِ
وَلَوْ مَاتَ زَنْدِي مَا بَكَتْهُ الْأَنَامِلُ
وَعَبَّرَ قُسًا ، بِالْفَهَاهَةِ ، بِاقِلٌ
وَقَالَ الدُّجَى : يَا صُبْحُ لَوْنُكَ حَائِلٌ^١
وَفَاخَرَتِ الشُّهُبُ الْحَصَى وَالْحَنَادِلُ^٢
وَيَا نَفْسُ جِدِّي ! إِنَّ دَهْرَكَ هَازِلٌ^٣
عَلَى نَفْسِهِ وَالنَّجْمُ فِي الْغَرْبِ مَائِلٌ
لَهَا التَّبَرُّ جِسْمٌ ، وَاللُّجَيْنُ خَلَاخِلٌ ؛
تَخُبُّ بِسَرَجِي ، مَرَّةً ، وَتُنَاقِلُ^٤
عَنِ الْمَاءِ ، فَاشْتَاقَتْ إِلَيْهَا الْمَنَاهِلُ

وليلانٍ : حالٍ بالكواكبِ جَوَّزُهُ ،
 كأنَّ دُجَاهُ الهَجَرُ ، والصُّبْحُ مُوعَدٌ
 قَطَعْتُ بِهِ بَحْرًا ، يَعْبُ عُبَابُهُ ،
 وَيُؤْنِسُنِي ، فِي قَلْبٍ كُلِّ مَخُوفَةٍ ،
 مِنَ الزَّنجِ كَهْلٌ شَابٌ مَفْرَقُ رَأْسِهِ ،
 كأنَّ الثَّرِيَّاءَ ، والصَّبَّاحُ يَرُوعُهَا ،
 إِذَا أَنْتَ أَعْطَيْتَ السَّعَادَةَ لَمْ تُبَلِّ ،
 تَقَتَّتْكَ ، عَلَى أَكْتافِ أَبْطَالِهَا ، الْقَنَا ،
 وَإِنْ سَدَّدَ الْأَعْدَاءُ نَحْوَكَ أَسْهُمًا ،
 تَحَامَى الرِّزَايَا كُلَّ خُفٍّ وَمَنْسِمٍ ؛
 وَتَرْجِعُ أَعْقَابُ الرِّمَاحِ سَلِيمَةً ،
 فَإِنْ كُنْتَ تَبْغِي الْعِزَّ ، فابْغِ تَوَسُّطًا ،
 تَوْقَى الْبُدُورُ النَّقْصَ وَهِيَ أَهْلَةٌ ،
 وَآخِرُ ، مِنْ حَلْيِ الْكَوَاكِبِ ، عَاطِلٌ
 بَوَصِّلٍ ، وَضَوْءُ الْفَجْرِ حَبٌّ مَاطِلٌ
 وَلَيْسَ لَهُ ، إِلَّا التَّبَلُّجُ ، سَاحِلٌ
 حَلِيفٌ سُرِّي ، لَمْ تَصُحْ مِنْهُ الشَّمَائِلُ
 وَأَوْثِقَ ، حَتَّى نَهَضَهُ مُتَثَاوِلٌ
 أَخُو سَقَطَةٍ ، أَوْ ظَالَعٌ مُتَحَامِلٌ
 وَإِنْ نَظَرْتَ ، شَزَّرَا إِلَيْكَ ، الْقَبَائِلُ
 وَهَابَتْكَ ، فِي أَعْمَادِ هِنٍ ، الْمَنَاصِلُ
 نَكَصْنَ ، عَلَى أَفْوَاقِهِنَّ ، الْمَعَابِلُ
 وَتَلْقَى رَدَاهُنَّ الذُّرَى وَالْكَوَاهِلُ
 وَقَدْ حُطِّمَتْ فِي الدَّارِ عَيْنَ الْعَوَامِلُ
 فَعِنْدَ التَّنَاهِي بِقَصْرِ الْمُتَطَاوِلِ
 وَيُدْرِكُهَا النُّقْصَانُ وَهِيَ كَوَامِلُ

الملخص:

هذا البحث دراسة أسلوبية للقصيدة الموسومة بـ: " ألا في سبيل المجد " لحكيم المعرة ، الشاعر الفيلسوف أبو العلاء المعري .و قد سعت من خلاله الولوج إلى عالم الخطاب الشعري عند المعري من خلال البناء اللغوي للامية . فعمدت إلى إحصاء و وصف و تحليل هذا البناء ، الذي يعد في الحقيقة نتاج اتحاد بنيات جزئية ، متمثلة في البنية الصوتية ، و البنية التركيبية ، و البنية الدلالية .

إن جمال الخطاب الشعري المعري الذي يأسر القلوب ، و يستبد بإعجاب المتلقين ، إنما هو وليد التركيبية اللغوية للخطاب ، التي تتجلى في تفاعل طاقات البنى السابقة .

و أما ما يتجلى و يتمظهر على سطح القصيدة من بنى أسلوبية ، فإنها تسهم في تحقيق جمال القصيدة الفني الذي يؤثر في المتلقي و يقع من نفسه موقعا حسنا ، من خلال ربط هذه البنى و طرق تشكلها عن طريق الدلالة و الإيقاع بعالم الشاعر النفسي.

لقد جلى البحث و أبان عن مقدرة المعري الفانقة في تطويع اللغة وفق مراده ، و استغلال جميع إمكانياتها من أصوات و دلالات و تراكيب في التعبير عن عالمه النفسي الداخلي ، و وصف تجربته الشعرية ، و أن يشحن القصيدة بما يمكنها من التأثير في المتلقي عبر مختلف الأزمنة ، الأمر الذي يكفل لها حياة أطول ، و بالتالي تحقيق ما كان يصبو إليه الشاعر من مجد.

Summary

This research is a stylistic study of the poem, entitled: "Not for the sake of glory" by Hakim Maara, the philosopher poet Abu Ala Al Ma'ari. And I have sought through it to access the world of poetry discourse at Maari through the linguistic construction of illiteracy. It has been used to enumerate, describe and analyze this structure, which is in fact the product of a combination of partial structures, represented by phonetic structure, structural structure, and semantic structure. The beauty of the rhetorical discourse, which captures the hearts and captures the admiration of the recipients, is the result of the linguistic structure of the discourse, which is reflected in the interaction of the energies of the previous structures.

As for what appears and appears on the surface of the poem of stylistic structures, it contributes to the achievement of the beauty of the artistic poem that affects the recipient and falls from the same position well, by linking these structures and ways of forming through the significance and rhythm of the world of the poet psychological. The research has revealed the ability of Al-Maari in adapting the language according to his intention, and exploiting all its potentials from the voices, semantics and structures in the expression of his internal psychological world, And to describe the experience of poetry, and to ship the poem so that it can affect the recipient across different times, which ensures a longer life, and thus achieve what the poet was hoping of glory.