الأسلوبيـــة العـــربيـــة
مـــــدخل إجـــــرائي

الطبعة الأولى

١٤٣٥هـ -- ٢٠١٤ م

المملكة الأردنية الهاشمية
رقم الإيداع لدى دائرة المكتبة الوطنية
(٢٠١٤/١/٥٠٤)

٨١١,٩
خليل، إبراهيم محمود
الأسلوبية العربية مدخل إجرائي/ إبراهيم محمود خليل.- عمان:
دار جهينة للنشر والتوزيع، ٢٠١٤

( ) ص.
ر.إ. ٢٠١٤/١/٥٠٤
الواصفات: / الشعر العربي/ / النقد الأدبي/
يتحمل المؤلف كامل المسؤولية القانونية عن محتوى مصنفه ولا يعبّر هذا المصنف عن رأي دائرة المكتبة الوطنية أو أي جهة حكومية أخرى.

جميع الحقوق محفوظة

لا يسمح بإعادة إصدار هذا الكتاب أو أي جزء منه أو تخزينه في نطاق استعادة المعلومات أو نقله بأي شكل من الأشكال، دون إذن خطي مسبق من المؤلف.

جهينة
للنشر والتوزيع

العبدلي- عمارة جوهرة القدس - ص.ب 8670 عمان 11121 الأردن
تلفاكس: 4620078 - خلوي: 0797761544
Jawhart El-Quds Building - Al-Abdali - P.O.Box Amman 11121 Jordan
Telefax: 4620078 - Mob.: 0797761544
www.juhaina.net - info@juhaina.net

الأسلوبية العربية
مدخل إجرائي

أ. د. إبراهيم خليل

المحتوى

مقدمة	7
١ . الأسلوب ، ما هو؟	9
٢ . الأسلوب في الأدب	19
٣ . رومان ياكوبسون	22
٤ . الاختيار الأسلوبي	24
٥ . الاختيار الفردي	27
٦ . الانحراف	33
٧ . المستوى الصوتي	36
٨ . ضروبٌ نثرية أخرى	42
٩ . الاختيار الصوتي شعرا	46
١٠ . تكرار الأصوات المفردة	49
١١ . تكرار الكلمة	51
١٢ . تكرار العبارة والجملة	54
١٣ . المستوى الصرفي	60
١٤ . المستوى التركيبي	69
١٥ . الاختيار والمعنى	78
١٦ . التحري الأسلوبي	83
١٧ . الأسلوب الشخصي	92
١٨ . أسلوب الفترة	98
١٩ . الأسلوب الأجناسي	105
٢٠ . السرد والأسلوب	113
٢١ . من أسلوب لآخر	120

٢٢ . الإجراء الأسلوبي 124
أ . الأسلوبية التعبيرية 124
ب . الأسلوبيّة الصوتية 132
ج . الأسلوبية الإحصائية 147
٢٣ . خاتمة 152

ببليوغرافيا مختارة 155

كتب صدرت للمؤلف 163

مقدمة

انتشرت في العقود القليلة الأخيرة المنطلقات اللسانية في دراسة النصوص الشعرية والنثرية ، وباتت كلمة الأسلوبية stylistics إحدى الكلمات المتداولة في الدراست الأدبية المنشورة . وكثر التصنيف والتأليف حول علاقة هذا العلم الوليد بعلوم البلاغة من بديع وبيان ، مثلما جاءت إلينا في المصادر البلاغية على مدى العصور والأزمان . ومع ذلك فإن هذه الأسلوبية أقرب ما تكون إلى الدرس اللغوي ، والصحيح أنها تسعى للكشف عن جماليات الأسلوب الأدبي شعرا ونثرا ، إلا أن نتائج النظر الأسلوبي في نهاية المطاف لا تغني الدرس الأدبي ، وإنما تغني الدرس اللغوي بما تكشفه من أسرار تميز الوظيفة الشعرية للغة ، علاوة على وظيفتها المعرفية أو المرجعية .

ففي فنون التواصل الإنساني لا بد من أسلوب ، وفي الأدب الذي هو ضرب من التواصل تتعدد الأساليب ، وتتنوع ، وتختلف ، وتتباين ، من كاتب لكاتبٍ ، ومن عصر لعصر ، ومن جنس أدبي لجنس أدبي آخر . وتختلف مناحي التحري الأسلوبي بسبب ذلك ، فمن نهج يهتم بالانزياح الدلالي ، إلى نهْج يهتم بجماليات التقديم والتأخير ، وآخر يهتم بالتكرار ، وآخر يهتم بالتنوّع الصرفي ، والاختيار الفردي على المستوى البياني ، وكلٌّ في الحقيقة يُعزى للاختيار ، سواء أكان عامًا توجبه ظروف الزمان والمكان ، أو فرديًا خاصًا مُبتكرًا تتطلبه مزية التفوّق على الآخرين ، والتفرّد عنْهُم في الأسْلوب . .

وهذا الكتاب «الأسلوبية العربية مدخل إجرائي» لا يعدو – في حقيقته – أن يكون مقالا أقرب للتكثيف والاختصار منه إلى التفصيل والاستطراد ، من غير أن تعوزه الشواهد ، أو يفتقر إلى الأمثلة والشوارد ، التي تضيء بالتحليل المَوْضِعيّ زوايا الموضوع الظليلة ، فتبدو للقارئ الكريم جليّة ،واضحةً ، مُشْرقة . والغاية أن نقول : ما من لغة إلا لها أسلوبية تختلف فيها عن سائر الأسلوبيات ، وما من أدب يكتب بهذه اللغة إلا ويختلف عن الأدب الذي يكتب بهاتيك اللغات . ومن هنا جاء تركيزنا في هذا الكتاب– المقال– على الأسلوبية العربية ، وهو تركيز في ظننا يعيد الحق إلى نصابه ، والسيف إلى جرابه ، ولذلك نأمل أن تتحقق هذه الغاية لدى من يقرؤون هذا السفر ، ويتصفحون هذا المُصنَّف ، فيلتفتون إلى الأسلوبية العربية التفاتهم لغيرها من الأسلوبيات ، والله من وراء القصد .

أ .د . إبراهيم خليل

١. الأسلوب، ما هو؟

لا يخطر بالبال أن كلمة «أسلوب» التي على وزن أفعول مشتقة من الفعل سلب ، وهي من الصيغ المهجورة في العربية ، فالكلمات التي على وزن أفعول ، مثل : أنبوب ، أقنوم ، أخدود ، وفي المؤنث أرجوحة ، أصبوحة ، أمثولة ، قليلة جدا . وقد ذكر ابن منظور (٧٧١هـ) وغيره في مادة (سلب) أن الأسلوب هو الطريق ، والسطر من النخيل ، وقولهم : سلكت أسلوب فلان ، أي : طريقته في كلامه على أساليب حسنة[١] . وذكر الزمخشري في أساس البلاغة قولهم للمتكبر أنفه في أسلوب أي أنه معتد بنفسه لا يلتفت يمنة ولا يسرة[٢] واستخدم ابن قتيبة الدينوري (٢٧١هـ) كلمة (أساليب) التي يعني بها طرائق العرب في كلامها ، وسننها في لغاتها ، دون جميع اللغات[٣] . ويعلق صاحب المثل السائر على أبيات لجرير ، قائلا : انظر أيها الواقف على كتابي هذا إلى هذه الأساليب ، التي تصرف فيها جرير وأدارها على

---

(١) ابن منظور ، جمال الدين (٧٧١هـ) : لسان العرب ، مادة سلب .

(٢) الزمخشري ، محمود جار الله (٥٣٨هـ) أسس البلاغة ، مادة سلب .

(٣) ابن قتيبة الدينوري ، (٢٧١هـ) تأويل مشكل القرآن ، تحقيق : السيد أحمد صقر ، ط١ : القاهرة ، دار إحياء التراث العربي ، ١٩٥٤ ، ص ١٠ .

هجاء الفرزدق[1] . واستعمل الخطابي (٣٨٨هـ) كلمة أسلوب مفردة ، ومجموعة ، في رسالته الموسومة بعنوان : بيان إعجاز القرآن ، شارحًا مُراده بالأسلوب شرحًا تقدم فيه زمنا على أبي بكر الباقلاني (٤٠٢هـ) مؤلف «إعجاز القرآن» . يقول الخطابي : «يجري أحد الشاعرين في أسلوب من أساليب الكلام ، ووادٍ من أوديته ، فيكون أحدهما أبلغ . . . وذلك مثل أن تتأمل شعر أبي دؤاد الإيادي والنابغة الجعدي في وصف الخيل ، فيقال : فلان أشعر في بابه ، ومذهبه ، من فلان في طريقته التي يذهبها في شعره . وذلك بأن تتأمل في نمط كلامه ، وفي نوع ما يُعنى به ، ويصفه ، وتنظر فيما يقع تحته من النعوت ، والأوصاف ، فتجد أحدهم أشد تقصيا لها ، وأحسن تخلصًا إلى دقائق المعاني ، وأكثر إصابة فيها ، لذا تحْكُمُ لقوله بالسبق ، وتقضي له بالتبريز»[2] .

واستعمل الباقلاني كلمة أسلوب في ثلاثة مواضع من كتابه «إعجاز القرآن»[3] وفي هذه المواضع جميعًا قصد بالأسلوب طريقة الشاعر ، أو الناثر ، التي يتبعها في نسجه العمل الأدبي ، بحيث

---

(١) ابن الأثير ، ضياء الدين (٦٣٧هـ) : المثل السائر ، تحقيق أحمد الحوفي وبدوي طبانة(٣ أجزاء) ط١ ، القاهرة ، دار نهضة مصر ، بلا تاريخ ، ٢٨٠/١ .

(٢) الخطابي ، بيان إعجاز القرآن- ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن ، تحقيق محمد أحمد خلف الله و محمد زغلول سلام ، ط٢ ، القاهرة ، دار المعارف بمصر ، ١٩٦٨ص٦٥ .

(٣) الباقلاني ، ابو بكر (٤٠٢هـ) : إعجاز ا لقرآن ، تحقيق السيد أحمد صقر ، ط٢ ، القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٧١ ص٢٠٩ ، ص٢١٦ ، ٢٨٦ وانظر : خليل ، إبراهيم (١٩٩٧) الأسلوبية ونظرية النص ، ط١ ، بيروت ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ص ص ٢٦- ٢٩ .

يُعرف ، ويُميز نسيجه من نسج غيره «فإنه لا يخفى على أحد أن يميز سبك أبي نواس من سبك ابن الرومي ، ولا يخفى على أحد أن يميز شعر الأعشى من شعر امرئ القيس ، أو شعر النابغة من شعر زهير ، أو شعر جرير من شعر الأخطل ، فلكل منهج معروف ، وطريق مألوف .»[1] وفي موضع آخر من الكتاب ينبه على أنّ الفروق في الأساليب نابعةٌ من الفروق في الطباع ، فكلام الناظم ، أو الناثر «منبئ عن مكانته ، وعظم شأنه ، وعلوّ محله ، فالمُحبُّ يكون غزله أكثر رقةً ، وحسنا ، من غزل الشاعر غير المُحب . ولو صدر الغزل من متكلف له فضحته ألفاظه ، وكشف عن تصنعه ، وهذا يصدق على الشجاع يصفُ الحرب ، فلو قارنت وصف المتنبي بوصف البحتري لها لعرفت من ألفاظ الأول ، وطريقتهِ ، أنه من أهل الشجاعة ، وهذا ما لا تجدُه عند البحتري»[2] وفي هذا المقام لا بد من التنبيه على ما اختلف فيه عبد القاهر الجرجاني عمن سبقوه في ما يختص بالأسلوب . فالنظم عنده عامّ يوحي بالاتساع ، والأسلوب خاص لا يوحي بالاتساع الذي يوحي به النظم ؛ فالنظم هو وضع الكلم الموضع الذي توجبه العلاقات النحوية بين الألفاظ ، لتغدو تلك الألفاظ دالة على المعنى الذي في النفس ، ولكن الأسلوب ضربٌ من هذا النظم ، وفي ذلك يقول «والأسلوب هو الضربُ من النظم ، والطريقة فيه[3]» ولهذا يردُّ على من تكلم بشأن الاحتذاء ، وقولهم : أدى المعنى بعينه ، نافيًا أن يكون المحتذي يؤدي

---

(١) الباقلاني ، السابق ، ص ١٢١ .

(٢) الباقلاني ، السابق ، ص ٢٧٨ .

(٣) الجرجاني ، عبد القاهر : دلائل الإعجاز في علم المعاني ، ط١ ، بيروت ، دار المعرفة ، ١٩٨١ ، ص٣٦١ .

المعنى بحذافيره ، فهو تسامحٌ منهم ، إذ لا يتعدى الاحتذاء أن يعمد الشاعر إلى أسلوب شاعر آخر فيجيء به في شعره . «وقد يأخذ الأسلوبَ ولا يأخذ المعنى[1]» ونستطيع أن نوضح رأي عبد القاهر بالمثال الآتي ، فقد قال بشار بن برد :

من راقب الناس لم يظفر بحاجته

وفازَ بالطيبات الفاتك اللهجُ

أخذ هذا المعنى سَلَمُ الخاسر ، وأداه بضرب من النظم ، وطريقة ، يفتقر إليهما بيت بشار ، قال :

من راقب الناس مات همًّا

وفاز باللذة الجسور

فالمعنى يكاد يكون واحدًا ، لكنه في الثاني استعاضَ عنْ عبارة لم يظفر بحاجته بعبارة أكثر تأثيرا في النفس ، وأكثر بساطة وقرب مأخذ ، وهي عبارة : مات هما ، واستعاض عن كلمة الطيبات بكلمة اللذة ، وهي أقرب مأخذا أيضًا ، وأكثر تأثيرًا . واستعاض عن تكرير النعت : الفاتك ، واللَّهج ، بكلمة واحدة تتضمن معنييهما ، وهي كلمة الجَسور ، مستبعدا ما في الفاتك من إيحاء سلبي ، وكذا ما في اللَّهج ، وعدل عن الوزن ذي التفعيلات الثماني إلى الوزن ذي التفعيلات الست من البحر ذاته ، وهو البسيط ، وفي هذا توفَّر له من النغم ما لا يوفره البسيط التام قياسًا بالمخلّع ، لأجل العلة التي في عروضه وضربه (فعولن) عوضًا عن مستفعلن . لذا كان التغيير الذي أحدثه سلَمُ في النظم من جهة اللفظ لا من جهة المعنى ، وهذا قد يكون ما عناه

---

(١) الجرجاني ، نفسه ، ص ٣٦١- ٣٦٢ .

الجرجاني بالأسْلوب ، مؤكداً- في الوقت نفسه- أن المعنى بات مختلفا عن المعنى في بيت بشار السابق ، فاختيار ضرب من النظم ، وطريقة فيه ، دون ضرب آخر ، أو طريقة أخرى ، يؤدي لاختلاف المعنيَيْن ، وتباين النظمَيْن .

وقد وقف يحيى بن حمزة العلوي (٦٦٩هـ) في «الطراز» إزاء كلمة الأسلوب ، مساويًا بين الأسلوب والنظم ، الذي سبق الحديث عنه لدى كل من الباقلاني ، والجرجاني ، والفخر الرازي . يقول مؤكدا هذه المساواة : «يجب على الناظم ، والناثر ، فيما يقصده من أساليب الكلام ، مراعاة ما يقتضيه النحو» ويعلق الزمخشري (٥٣٨هـ) في كتاب «الكشاف» على بعض الآيات من القرآن الكريم ، بقوله : «وهذا أسلوب صحيحٌ ، ومُحكم ، أثبت أولا أن تنزيله من رب العالمين ، وأن ذلك ما لا ريب فيه ، ثم أضرب عن ذلك ، إلى قوله : أم يقولون افتراهُ»[(١)] . ونستنتج من هذا أنَّ الأسلوب عنده لا يتعدى التفنُّنَ في طُرُق الكلام تفننا يثير التشويق ، ويبعث على الإعجاب . وقد أطلق السكاكي (٦٢٦هـ) كغيره من البلاغيين ، على الالتفات - وهو الانتقال من المُخاطب للغائب ، أو العكس- أسلوبًا ، فهذا «انتقال من أسلوب إلى أسلوب ، وهو أدخل في قبول السامع[(٢)]» . ولا ريْبَ في أن الغموض يكتنف فكرة الأسلوب لدى حازم القطاجني (٦٨٤هـ) فقد فرق بين الأسلوب والنظم تفريقا يظهر البون بينه وبين عبد القاهر

---

(١) الزمخشري ، محمود جار الله (٥٣٨هـ) الكشاف ، ط١ ، بيروت ، دار المعرفة ، ٢١٨/٣ والآيات من ١٦- ٢٠ من سورة السجدة .

(٢) مطلوب ، أحمد (١٩٨٣) معجم المصطلحات البلاغية وتطورها ، ط١ ، بغداد ، مطبعة المجمع العلملمي العراقي ، ٢٩٨/١ .

الجـــرجـــاني (٤٧١هـ) الذي جـــعل الأسلوب ضـــرْبًا من النظم ، فالقرطاجنى يؤكد في كتابه (منهاج البلغاء) أن ما يتجلى عن طريق اطراد المعاني ، والتنقل بها من بعض إلى بعض ، هو الهيئة ، أو الصورة التي تسمى الأسلوب «ووَجبَ أن تكون نسْبَة الأسلوب إلى المَعاني ، و «نسبة» النظم إلى الألفاظ ، لأنّ الأسلوب يتحصل من كيفية الاستمرار في أوصاف جهة من جهات غرض القول ، وكيفية الاطراد ، فكانت بمنزلة النظم في الألفاظ الذي هو صورة كيفية الاستمرار في الألفاظ والعبارات»[١] وهذا الرأي يقوم على المزج بين موقف أرسطو في الأسلوب ورأي عبد القاهر الجرجاني في النظم ، والحقّ أنه في هذا يخالف عبد القاهر الجرجاني من حيث أن هذا الأخير يرى في النظم هيئة ، أو صورة ، متحصلة من جهة المعاني أولا ، والألفاظ ثانيًا ، وليس من جهة الألفاظ حسب[٢] .

واستخدم القرطاجني كلمة الأسلوب مراراً في التمييز بين الأقاويل الشعرية وغيرها . فالطُرُق الشعرية لها أساليب ، وللقرآن أسلوبه المطرد في الفصاحة والبلاغة ، وجلّ هذا يعني أن مفهوم الأسلوب عند حازم- كغيره- لم يكن محددا التحديد الذي يتيح للمتلقي أن يفهم منه شيئا واحدا لا غير . فلو عُرض هذا الكلام على أكثر من قارئ لوجدنا كلا منهم يتفهم منه شيئا مختلفا عن الآخرين . فابن جُزيّ (٧٤١هـ) – مثلا – لا يختلف رأيه عن رأي عبد القاهر الجرجاني ، فهو

---

(١) القرطاجني ، حازم (٦٨٤هـ) منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، تحقيق الحبيب بلخوجة ، دار الكتب الشرقية ، تونس ، ١٩٨٦ ، ص ٣٦٣ .

(٢) عبد المطلب ، محمد(١٩٩٤) البلاغة والأسلوبية ، ط١ : بيروت ، مكتبة لبنان (ناشرون) ؛ القاهرة ، الشركة المصرية- لونجمان ، ص٢٩ .

يعزو إعجاز القرآن الكريم لنظمه العجيب ، وأسلوبه الغريب ، من قواطع آياته ، وفواصل كلماته[١] فكأنه لا يفرق بين النظم الذي تحدث عليه الجرجاني ، والأسلوب ، واقترب ابن خلدون (٨٠٨هـ) من المعنى الذي وجدناه لدى عبد القاهر ، فهو عنده لا يتعدى الطريقة التي يتبعها أهل الصناعة . فالأسلوب هو «المنوال الذي تنسج فيه التراكيب ، أو القالب الذي تفرغ فيه ، ولا يرجع – أي الأسلوب– إلى الكلام باعتبار إفادته أصل المعنى ، الذي هو وظيفة الإعراب ، ولا باعتبار إفادته كمال المعنى ، الذي هو وظيفة البلاغة ، والبيان ، ولا باعتبار الوزن ، الذي هو وظيفة العروض[٢] » . . ويتكرَّرُ لدى ابن خلدون الربط بين الأسلوب وأنواع الأدب ، يقول في نصٍّ مهم «وقد استعمل المتأخرون أساليب الشعر وموازينه في المنثور من كثرة الأسجاع ، والتزام التقفية ، وتقديم النسيب بين يدي الأغراض ، وصار هذا المنثورُ – إذا تأملته– من باب الشعر ، وفنه ، لم يفترقا إلا في الوزن . .[٣] » وأعرب عن تصور آخر لا يقلُّ أهمية عن السابق ، وهو تأثير السياق في الأسلوب ، ولا سيما الموضوع الذي يدور حوله النصّ «فلكلّ مقام أسلوبٌ يَخصّهُ من إطنابٍ ، أو إيجاز ، أو حذفٍ ، أو إثباتٍ ، أو تصريح ، أو إشارة ، أو كنايةٍ ، أو استعارة»[٤] .

---

(١) ابن جزي (٧٤١هـ) ، التسهيل لعلوم التنزيل ، ط٢ ، بيروت ، دار الكتاب العربي ، ١٩٧٣ ، ١٤/١ .

(٢) ابن خلدون ، عبد الرحمن(٨٠٨هـ) مقدمة ابن خلدون ، ط١ ، بيروت ، دار العودة ، بلا تاريخ ص ٤٧٤ .

(٣) ابن خلدون ، المقدمة ، ص ٤٧٠ .

(٤) المقدمة ، ص ٤٧٠ .

والأسلوب عند الغربيّين style مشتق من كلمة لاتينية بمعنى قلم . وهذا يوحي باقتصار الفكرة على الكلام المكتوب اقتصارا استعملت فيه الكلمة في وصف الخطوط . وتكرر الحديث عن الأسلوب في كتاب الخطابة لأرسطو ، الذي قصد بالأسلوب : الطرائق التي يتوسل بها الخطيب للتأثير في جمهوره ، وإقناعه بوجهة نظره . ولا يشذ عن هذا الحديث المستفيض لكونتليان Quintilianus الروماني في الكتاب الموسوم بنُظُم الخطابة . وقد عدّ الغربيون الأسلوب درجاتٍ ؛ منها الخفيض المبتذل ، ومنها الوسيط العادي ، ومنها الرفيع السامي sublime . واهتموا بهذا الأخير الذي مثلوا له بأسلوب الشاعر فرجيل Vergilius (٧٠-١٩ ق . م) مؤلف الإنيادة . وفرقوا أيضا بين المحتوى والصياغة ، فاللغة وعاءُ المعنى ، فهي تحيط به إحاطة الثوب بالجسم ، والأسلوب هو التصميم ، أو الطراز ، الذي يتبع في تفصيل الثوب وخياطته وحياكته وتطريزه ، وفي هذا يقول درايدن Dryden : (١٦٣١-١٧٠٠) «السعادة الأولى لخيال الشاعر هي - حقا - الابتكار ، أي : إيجاد الفكرة ، والسعادة الثانية هي التصور ، أو التنوع في اشتقاق تلك الفكرة وصياغتها ، والثالثة هي الإفصاح ، أي : تزيين الفكرة المبتكرة ، والمتنوّعة ، بالكلمات الصائتة ذات المعنى[1]» أي أنّ اللغة ثوب الفكرة ، والأسلوب هو فصالُ الثوبِ ، وطرازُه . . على أن الفكرة التي يوحي بها مصطلح الأسلوب سرعان ما تغيرت تغيرا جذريًا في القرن الثامن عشر وما تلاه ، لا سيما مع ظهور الأدب الرومانسي . فقد اقترب الغربيون من الفكرة التي ذهب إليها الباقلاني ، وهي وجود

---

(١) هو ، غراهام (١٩٨٥) الأسلوب والأسلوبية ، ترجمة كاظم سعد الدين ، ط١ ، بغداد ، دار الشئون الثقافية ، ص٢٠ .

علاقة قوية ، ومتينة ، بين الأسلوب الأدبي وشخصية الشاعر ، أو الكاتب ، وأن الأدباء يتفاوتون في الأساليب على وفق اختلاف الأمزجة ، والطباع النفسية ، والسجايا الخُلُقية . وتردّد على ألسنة الكتاب ، وأقلام المبدعين ، ونقدة الأدب ، القولُ المأثور للفرنسي بيفون Buffon (١٧٠٧-١٧٨٨) وهو : الأسلوب هو الإنسان[١] . ويرفض النقد في القرن التاسع عشر والعشرين التمييز بين الطريقة والموضوع . وهو رفض يقوم على مبدأ ثابت في اللغة عبر عنه بلومفيلد Bloomfield (١٨٨٧-١٩٤٩) بوضوح «إذا اختلفت التعبيرات شكلا فلا بد أن تختلف من حيث المعنى[٢]» وعلى الرغم من أن هذه الفرضية الصحيحة توشك أن تلغي فكرة الأسلوب ، وتجعل منها فكرة قديمة عفا عليها الزمن ، إلا أن بعض اللغويين من أمثال تشارلز بالي Bally (١٨٦٥-١٩٤٧) ما فتئوا يعيدون لهذه الفكرة شبابها الآيل للسقوط ، فدراسة العناصر المؤثرة في لغة الأدب تعيد للأسلوب موقعه المهم في النادي النقدي . ويوازن ستيفن أولمان Ulmann مؤلف الأسلوبية وعلم الدلالة بين عبارتين لمارسيل بروست Proust (١٨٧١-١٩٢٢) هما في الأصل عبارة واحدة ، جرى تقديم أحد أركانها وتأخير آخر ، واستكشف من تلك الموازنة الأثر الذي تركه التقديم والتأخير فيهما ، وذلك الأثر يعزى - في رأيه - للأسلوب .[٣] بمعنى أن الفروق في الجمل المترادفة دلاليا فروق في الأسلوب سواء من

---

(١) مجدي وهبي وأحمد كامل المهنس(١٩٨٤) : معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب ، ط٢ ، بيروت ، مكتبة لبنان ، ص٣٤ .

(٢) هو ، غراهام ، السابق ، ص ٢١ .

(٣) هو ، السابق ص ٢٢ .

حيث الصياغة أو من حيث المعنى . وهذا يشبه تفريق عبد القاهر الجرجاني بين الآية الكريمة (واشتعل الرأس شيبًا) ومرادفتها واشتعل الرأس في الشيب ، أو التفريق بين : اشتعلت النار في البيت ، واشتعل البيت ناراً ، يقول : «وذلك أنك لو قلت أشتعل شيب الرأس ، أو اشتعل الشيب في الرأس ، ثم تنظر : هل تجد ذلك الحسن ، وتلك الفخامة ، وهل ترى الروعة التي كنت تراها ، فإن قلت : لا ، فما السبب؟ قلت : إنه في اشتعل الرأس شيبًا أصل المعنى ، وهو الشمول ، وأنه قد شاع فيه ، وأخذه من من نواحيه ، وأنه قد استقر به وعمّ جملته ، حتى لم يبق من السواد شيء ، أو لم يبق منه إلا ما لا يعتدّ به ، وهذا ما لا يكون إذا قيل اشتعل شيب الرأس ، أو اشتعل الشيبُ في الرأس ، وَوِزانُ هذا أن تقول : اشتعل البيت نارًا ، تريد أن النار وقعت فيه وقوع الشمول ، وأنها قد استولت عليه ، وأخذت في أطرافه ، ووسطه ، وهذا ما لا تجده في اشتعلت النار في البيت»[1] . وتبعا لما سبق لا يرى الجرجاني في الاستعارة ذلك الملمح الذي تكلم عليه البلاغيون فأكثروا ، فالنظم القائم على إسناد الفعل اشتعل للرأس ، لا للشيب ، واختيار موقع التمييز للشيب عوضًا عن موقع الفاعل ، هو الذي أضفى على الآية ما فيها من بيان متألق ، ومن سحر رائق ، والشيء نفسه يُقال عن اشتعل البيت نارًا ، إذ أسند فعل اشتعل للبيت بدلا من النار ، واختير للنار موقع التمييز ، وبذلك استحقت العبارة ما هي جديرة به من الاستحسان النابع من قوة المعنى النابعة من النظم .

وهذا كله ، أو بعضُه ، يؤكد أننا كيفما نظرنا لعلاقة الصياغة

---

(١) الجرجاني ، عبد القاهر ، دلائل الإعجاز ص ٧٩- ٨٠ .

بالمعنى ، وأن اختلاف الصياغة يؤدي لاختلاف المعنى ، وفقا لرأي بلومفيلد ، فإن الأسلوب شيء لا يمكن إنكاره ، وإنما يغدو – فرضيًا– جزءا من المعنى ، ولكنه جزء تمكن مناقشته بصورة مستقلة بدرجة ما عن مناقشتنا للمعنى ، أي أن الأسلوبَ ، أيا كان الأمر ، وجه من وجوه المعنى ذو طبيعة مغايرة[١] . والأسلوبُ ، من وجهة نظر المتلقي ، قد لا يستحوذ على الانتباه إذا كان الاهتمام منصبًا على الموضوع ، ولكنه جدير بذلك لدى نوع من القراء يُعنى بفنية المبدع الذي أنجز نصَّه الإبداعي ، ففي هذه الحال ينشأ لديه ما يمكن أن يسمى التحرّي الأسلوبي ، وهو يؤدي لنوع من الاستجابة تتمخَّض عن رؤية جديدة ، وخاصة ، للشكل الأدبي ، وهذه الرؤية لا بد أن تفصح عن نتائج نقدية حقيقية[٢] .

٢. الأسلوب في الأدب

فمن النقاط البارزة في لسانيات سوسير Saussure (١٩١٦) تفريقه بين اللغةLangue التي هي عنصر محدد مستخلص من حقائق متغايرة الخواص ، جرى الاتفاق عليها من أعضاء المجتمع الذي يتكلم بها ، وهو وحده الذي يستطيع عن طريق الممارسة أن يحدث تغييرا في لغته ، وهذا التغيير ، أو الوصف ، نجده في المعاجم وكتب النحو . فاللغة ، إذًا ، ذات طبيعة عامة ، ومستقلة عن الفرد ، وأما الكلام parol فهو نطقٌ فرْديٌّ نابع من إرادة ذلك الفرد ، ومزاجه ، وذكائه ، وسليقته ،

---

(١) هو ، غراهام ، الأسلوب والأسلوبية ، ص ٢٣ .

(٢) هو ، السابق ، ص ٢٥ .

يخدم به أغراضه الذاتية مستخدمًا اللغة التي هي شيء غير ذاتي[1] .

وإذا كان سوسير قد عني باللغة في المقام الأول ، فإن تلميذه تشارلز بالي Bally (١٨٦٥-١٩٤٧) عني بعلم لغة الكلام ، واهتم بالفروق الفردية التي نجدها فيه ، فهي التي اهتدى ، من الحديث عنها ، للحديث عن الأسلوب . وابتدع لذلك مصطلحا جديدا هو علم الأسلوب Stylistics الذي لا يقتصر على دراسة الأدب ، وإنما يتسع في ذلك لدراسة الكلام غير الأدبي . شفويا كان أو غير شفوي . فعلم الأسلوب هو العلم الذي يتحرى البحث عن المؤثرات ، والتقنيات المعبرة في اللغة ، وهذا يعني - فيما يعنيه- تسليط الضوء على الجانب الشخصي ، والذاتي ، والفردي في اللغة ، فأي شيء يمكن أن يضفي على الكلام صفة التشويق ، والإحساس بالسرور ، أو بالحزن ، أو بالاستحسان ، مظهرٌ من مظاهر الأسلوب . فبهذه الأشياء يتمايز المتكلمون في استعمالاتهم المطردة للغة مشتركة ذات طبيعة مستقلة عن المتكلم نفسه . وقد أوضح بالي هذا في مقال له بعنوان «الأسلوب الفرنسي» أكد فيه أن «ثمة هوَّة واسعة لا يمكن عبورها بين استعمال اللغة عند الفرد في ظروف عامة مشتركة مفروضة على جماعة لغوية كاملة واستعمالهاعند شاعر أو روائي أو خطيب . فإذا وُضع المتكلم في الظروف نفسها مثل جميع أعضاء المجموعة اللغوية ، فإنه يتقيد بما هو متفق عليه ، ومتواضع فيه ، تمشيا مع هذه الحقيقة بالذات ، أما الأديب فإن الظروف التي يكتب فيها مختلفة تمام الاختلاف ، لذا يقوم باستعمال اللغة استعمالا واعيا طوعيا باذلا قصارى جهده لتمثيل الشيء الجميل ، والسار ، والممتع ، بوساطة الكلمات مثلما يفعل الرسام

---

(١) هو ، السابق ص ٣٥ .

بالألوان ، والموسيقي بالنغمات .[1]» ، وإذا كان بالي Bally لا ينكر شيوع الأساليب في الأدب ، وفي غيره ، فإن مارسيل كروسو Crusoe ، وهو من تلاميذه ، تجنب النظر في غير الأدب ، فالأدبُ هو «ميدان علم الأسلوب بلا منازع . لأنّ الاختيارات الأسلوبية المؤثرة ، والمعبرة ، فيه أكثر وعيا وأكثر طواعية»[2] .

يتضح من هذا كله أنّ فكرة الأسلوب ، سواء لدى المتقدمين ، أو المحدثين ، لا تخلو من غموض ، فهي تلتبس تارة بالنظم ، وتارة تلتبس بالمعنى وباللفظ . وهي ذات وجوه شتى ؛ ففي النثر لها وجه مختلف عن وجوهها في الشعر . وهي لدى بعض الناس- من ذوي الطباع الرقيقة - تختلف عنها لدى الأشخاص ذوي الطباع الخشنة الفظة . وهي جزء من المعنى ، ولكن يمكن أن تُتأمل بعيدًا عن المعنى ، لأنها ذات طبيعة شكلية مستقلة عنه . وهي تعزى للغة من حيث هي معطى أجتماعيّ ، مثلما تعزى للكلام الذي هو منتجٌ فردي ، غير اجتماعيّ ، وهي تتجلى في العناصر المؤثرة ، والتقنيات التعبيريّة ، سواء وجدت في الأدب ، أو في غيره ، فيما يحدّد ميدان الأسلوبيّة- علم الأسلوب- في الأدب وحده ، لكون العناصر المؤثرة في العمل الأدبي أكثرُ وعيًا ، وتكثيفا ، منها في غير الأدبي . وحول هذه المسألة ، أيْ ميْدان الدرس الأسلوبي ، ثمة ما هو أكثر صلة باللسانيات ، ولسانيات النص ، وهو ما نجده بإسهاب لدى بعض الشكليّين الروس ، وفي مقدمتهم رومان ياكوبسون Jacobson (١٨٩٦-١٩٨٢) .

---

(١) هو ، السابق ، ص ٣٨- ٣٩ .

(٢) هو ، غراهام ، السابق ص ٤٠ .

٣. رومان ياكوبسون

اختلط حديث ياكوبسون عن الأسلوب بحديثه المسهب عن نظريته في الاتصال والتواصل ، لا سيما بعد هجرته للولايات المتحدة عام ١٩٤١ فقد أستاثرت بأبحاثه الأخيرة ، واهتماماته ، مسألة العلاقة بين اللغة وأنظمة التواصل الأخرى[١] . فالتواصل ، بصفة عامة ، يعتمد على أطراف عدة ، أولها المرسِل ، أو المتكلم أو الكاتب ، ثم المستقبِل المُتلقي ، أما الشفرة Code فتتألف من نظام خاص عناصره في اللغة : الفونيمات والصيغ الصرفية المقيدة والحرة ، والدوال ، والقواعد النحوية التي تبعًا لها تنتظم هاتيك العناصر في عبارات مقتضبة ، أو جمل طويلة مركبة ، وفقرات معقدة ، مما يؤدي إلى تسلم رسالة عن طريق معين Chanel يربط المتحدث ، أو الكاتب ، بالمتلقي . فالشرط الأول لتمام التواصل بنجاح هو التشفير coding ، ثم القناة التي تصل الأطراف بعضهم ببعض[٢] . ومما كشفت عنه بحوث ياكبسون الموصولة في هذا الشأن وجود وظائف عدة للغة لا وظيفة واحدة ، مثلما كان يُظن ، أولى هذه الوظائف ، وأكثرها شيوعًا ، هي الوظيفة المعرفية ، أو المرجعية ، ويسميها بعضهم الإبلاغية . وهي وظيفة تتجلى في لغة الحياة اليومية والعلمية ، لأن التشفير coding في هذه الحال لا يخرج عما هو متواضعٌ عليه ، وخير نموذج لهذه الوظيفة النشرة الجوية ، إذ يقوم المرسل عن طريق الكلمات الملفوظة بجعل السامع أو المشاهد يتخيل وفقا لخبرته في الحياة الأجواء غائمة أو غائمة جزئيا مثلا ، ماطرة أو

---

(١) خليل ، إبراهيم ، الأسلوبية ونظرية النص ، ص ١٠٩ .

(٢) الغزالي ، عبد القادر(٢٠٠٣) اللسانيات ونظرية التواصل ،ط١ ، اللاذقية ، دار الحوار ، ص٢٣-٢٨ .

غير ماطرة ، عالية الحرارة ، أو شديدة البرودة . . خلافا للوظيفة التعبيرية Expressionist التي تتضمن فيها شفرة المادة الملفوظة أو المكتوبة مضامين وجدانية وعاطفية وجمالية غايتها التأثير في المستقبل تأثيرا يوجّه الانتباه إلى الشفرة ذاتها أكثر مما توجهُه إلى الموضوع . وكلما ازدادت الحمولات الوجدانية ، وتكثفت في الملفوظ العناصر المؤثرة من أنغام ، وإيقاعات ، ومن صور وتشبيهات ، ومن عناصر تشويق ، تحولت هذه الوظيفة إلى وظيفة أخرى هي الوظيفة الشعرية poetic function . وتعتمد الوظيفة الشعرية علاوة على ما سبق مبدأ الاختيار selection أي استبدال ملفوظ لغوي بآخر ، ومن ذلك على سبيل المثال الآية الكريمة التي سبق لنا أن أشرنا لموقف الجرجاني منها(واشتعل الرأس شيبًا) فقد اختيرت كلمة اشتعل عوضًا عن انتشر ، وهذا الاختيار استدعى اختيارا آخر كي يتطابق محور الاستبدال paradigmatic مع محور التأليف ، أو المجاورة syntagmatic لذا جرى إسناد الفعل للرأس ، وليس للشيب ، وجيء بكلمة شيبًا للإجابة عن سؤال متوقع من المتلقي ، وهو اشتعل الرأسُ ماذا؟ وهذا النوع من الاختيار ، الذي يتطابق فيه المحوران الركْني والخطي ، سماه ياكوبسون استعارة metaphor . أما استعمال اشتعل– ها هنا – فمظهر شعري سمّاه الانزياح deviation كون الملفوظ فارق معناه المتواضع عليه ، واستعمل للدلالة على معنى آخر ، وهو الانتشار . والوظيفة الشعرية في الكلام المنظوم نهجُها استعاري خلافا للمنثور فنهْجُه كنائي . ففي النثر يُعنى المرسل بترتيب الأشياء بعضها إلى جانب بعضها الآخر ، فالكلام على الصياد يحتاج لذكر أداة الصيد ؛ الشرك أو الشبكة مثلا ، والكوخ الذي يقيم فيه الصياد ، وهكذا . . وهذه هي الكناية metonymy في رأيه ، غير أن هذا لا يعنى انعدام الاستعارة في النثر ، أو انعدام الكناية في

الشعر ، وإنما تهيمن الاستعارة على هذا ، وتهيمن الكناية على ذلك[١] .

٤. الاختيار الأسلوبي

على أن الغموض الذي اكتنف مصطلح الأسلوب style وشيوع استعماله في مناحي الحياة المختلفة شيوعا كبيرا حدا ببعض الباحثين لتسليط الضوء على ماهيته ، فمنهم هنريش بليت الذي حدد الأسلوب بمظاهر ثلاثة هي :

١ . الأسلوب يمثل اختيارا .

٢ . الأسلوب خاصّية فردية .

٣ . الأسلوب نتيجة معايير موجودة في اللغة ، يسعى المنشئ لانتهاكها ، ولهذا تأثيره في المتلقي ، وفي مدى استجابته لما يتلقاه[٢] .

فما الذي يرمي إليه تعبير الاختيار؟ وهل الاختيار مناف لمبدأ الخاصية الفردية ، أم هو خاصية فردية؟ وهل الاختيار انحراف بالكلم عن المعيار الذي يفرق بين الخطأ والصواب في اللغة؟ وهل هو صورة من صور التفريق بين اللغة المعيارية التي تقرأ في كتب العلم واللغة الشعرية التي تقرأ في كتب الأدب منظومه ومنثوره؟

يعزى إلى سوسير الكشف عن أننا عندما نتكلم نرتب الملفوظ

---

(١) خليل ، إبراهيم : الأسلوبية ونظرية النص ، ١١٨- ١٢٠ وانظر الغزالي ، عبد القادر ، السابق ص ٤٣- ٦٥ .

(٢) بليث ، هنريش (١٩٩٩) البلاغة والأسلوبية ، ترجمة محمد العمري ، ط١ : الدار البيضاء ، ص٥١- ٥٢ .

اللغوي تبعا لمبدأين ، أولهما هو وضع العناصر اللغوية من فونيمات ومورفيمات وألفاظ وتراكيب جنبا إلى جنب في نسق خطي ، والثاني هو المبدأ الذي يسمح لنا باختيار أحد هذه الملفوظات دون آخر ، فنحن في الوقت الذي نختار فيه لفظا نضربُ عن اختيار لفظ آخر ، وأوضح مثال لهذا قول معد النشرة الجوية- مثلا- يكون الجو دافئا ، فباختياره كلمة «دافئ» أضرب عن اختيار كلمة حارّ أو ساخن أو معتدل أو بارد ، وهذا المبدأ يفسر لنا بصفة مبسطة نظرية الاختيار الأسلوبي في حدودها الدنيا . مع التذكير بأن الاختيار يشمل الأصوات والأدوات والكلمات والقواعد النحوية الناظمة للتراكيب . وتتفاوت حرية المتكلم أو الكاتب في الاختيار تفاوتا يتوقف على نوع ذلك الاختيار ، فهو في النوع الأخير أكثر سعة وأقوى ذرعا من اختياره للأصوات أو الأدوات[1] . ذلك لأن الاختيار ، بصرف النظر عن نوعه ، ومداهُ ، يستند أساسًا على قاعدة التشفير coding ، وهي قاعدة متواضعٌ عليها . . إلى جانب ضرورة أن يتطابق الاستبدال مع نسق التأليف والمجاورة ، ولتوضيح ذلك بمثال دعنا نقف عند البيت الشعري الآتي :

وألقتْ عصاها ، واستقرتْ بها النوى

كما قرّ عينا بالإياب المسافرُ[2]

فقد اختار الناظم في هذا البيت كلمة عصاها التي تحيلنا إلى مثل معروف ، وتعبير متداول مألوف ، ومعناه استقر بعد السفر والتجوال ، وطول التنقل والترحال ، يقولون : وألقى فلان عصا الترحال ، أي أنه

---

(١) الغزالي ، اللسانيات ونظرية التواصل ، ص ٥٢- ٥٥ .

(٢) الجبوري ، يحيى (١٩٨٨) قصائد جاهلية نادرة ، ط٢ : بيروت ، دار الرسالة ، ص١٠٩ .

أقام متوقفا عن أسفاره . فالعصا هنا تشير إلى معنى غير الذي تدل عليه في المعجم ، وإن كانت ثمة علاقة بين المعنيين . وإذا نظرنا في الشطر الثاني ، وجدناه يتجنب الترتيب الذي تقتضيه القاعدة النحوية للجملة الفعلية في العادة ، إذ كان عليه أن يقول- لو لم يلجأ للاختيار- : كما قرّ المسافر بالإياب عينا . فقدم التمييز ، وهو فضلة ، على أركان الجملة الأخرى كالفاعل وهو عمدة . وفي جل هذه الاختيارات يراعي الناظمُ أحكام المطابقة بين الانتقاء والمجاورة . واختيار العين – ها هنا- من باب المجاز ، فهو يعبر بالجزء عن الكل ، فالعينُ ، وهي عضو البصر ، تدل على الإنسان ، قال الشاعر عمر بن أبي ربيعة :

فبت قريرَ العين ، أعطيتُ حاجتي
أقبل فاها في الخلاء وأكثرُ

وتبعًا لهذا ، فإنّ الاختيار مبدأ غير عشوائي ، بل هو خاضع لأحكام متواضع عليها ومتفق ، وهي قائمة في اللغة لا يخلو منها النظام الصوتي والمورفيمي والدلالي والنحوي والصرفي . ها هو الشاعر يتصرف بالفعل ، فيستخدم استقرّ في موضع ، وقرّ في موضع ، الأول منهما بمعنىً ، والثاني بمعنى آخر ، الأول وهو يعني التوقف والانقطاع عن الترحل ، والثاني بمعنى الطمأنينة وراحة النفس ، وهذا من المعاني التي يصطبغ بها هذا التصريف ، ولا تشذ عن هذا التوظيف .

وهذا المثالُ المبسط صورة مصغرة لشيوع ظاهرة الاختيار في الأدب شعرا ونثرا . وكلما ازدادت رقعة الاختيار سعة ومساحةً ، وكلما تواترت عناصر هذا الاختيار ، وتكثفت ، ازداد حظ الملفوظ الكلامي من «الأدبيّة» وتزايدت فيه مظاهر الأسلوب الرفيع . والسؤال الآن هو : هل الاختيار مظهر أسلوبي ضرورة ، أم أن من الاختيار ما لا علاقة له

بالأسلوب؟ في الجواب عن هذا نتذكر مثالا سبق ذكره ، وهو النشرة الجوية ، فقول معد النشرة عن الجو : يكون الجو دافئا ، اختيار من احتمالات عدة : حار ، معتدل ، مشمس إلخ . . وقول أحد الأشخاص عن حاتم : حاتم رجل كريم ، رجل جواد ، رجل سخي ، رجل معطاء ، رجل غير بخيل ، اختار المتكلم ما يشاء من احتمالات عدة . . في هذه الاختيارات جميعًا لا موضع للأسلوب الرفيع . فهذا النوع من الاختيار يعد اختيارا نفعيًا منسجمًا مع معيار الخطأ والصحيح ، لا أكثر . ولكن لو قال معد النشرة الجوية عن الجو : يكون الجو منعشا متألقا ، أو لو قال أحدهم عن حاتم : كالبحر كرما ، أو كالسحاب جودًا ، فإنّ مثل هذا الاختيار اختيار أسلوبيّ ، فيما يكون السابق اختيارا نفعيا لا علاقة له بالأسلوب . وذلك لأن النوع الثاني من الاختيار أضاف إلى المحتوى ، وهو الحقيقة التي يتصف بها الجو أو حاتم ، عنصرا مؤثرا يلفت الانتباه إلى اللفظ نفسه فضلا عن مؤداه ، وهو كلمتا : منعش ، ومتألق ، وما توحيان به ، أو كلمة البحر ، والسحاب ، وما توحيان به من ظلالٍ لا نجدها في الاختيارات النفعية الأخرى .

٥. الاختيار الفردي

على الرغم من تسليمنا بأن الكاتب البليغ المنشئ ، والشاعر المُفلق ، لا يمكن إلا أن يكون فردا في مجتمع ، إلا أنه يتمتع بخواص تميزه عن أي فرد آخر ، ولهذا إذا كان لا بد من مراعاة متطلبات المجتمع ، وأعرافه ، في التواصل اللغوي ، في ما يصدر عنه من كلام ، فإنه لا يستطيعُ ، ولا يطلب منه ، أن يتفلت من ذوقه ، ومزاجه الفردي الذاتي ، أي أن انسجام الكاتب مع قرائه وزمانه لا يتنافى أو يتعارض مع ما في أسلوبه من فردية تتجلى في ابتعاده عما هو عام ليكون تعبيره

عما يحس به ويشعر تعبيرا جديدا بالضرورة[١] . وهذه الجدّة في رأي ليو سبتزر Spitzer (١٨٨٧-١٩٦٠) لا تتضاربُ مع المزاج العام غير الذاتي ، فقراءة النصوص الأدبية مرارا تلفت النظر لبدائل أسلوبية نادرة الشيوع نقع عليها في هذه النص أو ذاك ، وهذه البدائل النادرة تشجعنا على استقصاء مثيلاتها في آثار الكاتب ، أو الشاعر نفسه ، كونها تلقي الضوء على إيثاره هذا النمط الأسلوبي على غيره من أنماط قد نجدها متكررة في آثار هذا الكاتب ، أو غيره . وإذا تجمّع لنا قدر كاف من هذه البدائل والاختيارات التي تتوافر في كتابات هذا الأديب ، فينبغي البحث في دلالاتها على تكوينه الشخصي والنفسي . ومما لاحظه سبتزر على كتابات شارل لويس فيليب (١٨٧٤- ١٩٠٩) شيوع التراكيب الدالة على التعليل ، وربط النتائج بالأسباب ، وهذه صفة فردية أسلوبية ، واختيار ذاتي يلقي الضوء على ما تميز به هذا الكاتب ، واتصف ، من اعتقاد بأن العالم الذي نعيش فيه ، ونحيا ، عالم مشبوه ، وإن بدت عليه الاستقامة ، والمنطق السويّ [٢] .

وتكرر هذا في تناوله لكتابات الروائي الكلاسيكي فرانسوا رابليه Rabelais (١٤٩٤-١٥٥٣) الذي تتجلى في آثاره بدائل أسلوبية نادرة ، ومنها الشغف باختراع كلمات غريبة عن لغته الفرنسية ، يشتقها ، ويولدها من الكلمات المتداولة . وفي ذلك ما يلقي الضوء على إنكاره الواقع ، وإقحام قرائه في عالم مجهول هو عالم اللاواقع[٣] . وقد أخذت

---

(١) حولة ، عبدالله (١٩٨٤) الأسلوبية الذاتية والنشوئية ، فصول ، القاهرة ، مج ٥ ، ع١ ، أكتوبر- ديسمبر ، ص٨٣- ٨٦ .

(٢) حولة ، السابق ، ص ٨٨ .

(٣) حولة ، السابق ، ص ٨٨ .

على سبتزر مآخذ في هذا الذي يراه ، في مقدمة ذلك وقوعه تحت تأثير الانطباع ، الذي يتركه فيه أحد البدائل الأسلوبية ، مما يجعل آراءه تلك أقرب إلى الحدس ، والتخمين ، منها إلى البحث الموضوعي[١] .

ويرى رولان بارط Barthes (١٩١٥-١٩٨٠) في الأسلوب - بصفة عامة- اختيارا فرديا ، فالكاتب الذي يكتب نصًا ، وإن حرص حرصا شديدا على الجري وراء العرف العام ، إلا أنه حين يخلو مع نفسه للكتابة ، يتصور نفسه «منطويًا على الذات ، في عزلة عن الآخرين . . » ومن يقرأ الشعر الحديث - على سبيل المثال- يجده خطابا مليئا بالثغرات مليئا بالفجوات . . ذلك لأنّ الشاعر الحديث أدار ظهره للمعجم التقليدي ، وللنحو بقواعده الصارمة التي تتغيا الصواب ، والدقة ، لا غير . فالشاعر- في هذه القصائد - يطلق نفسه من عقالها ، ويتحرر من عتب الآخرين . . ويختار من البدائل الأسلوبية ما يحفظ لقصيدته السحر والألق[٢] . ويسترعي الانتباه- ها هنا- تأكيد غير باحث على الطبيعة الفردية للأسلوب ، فتعريف الأسلوب عند لوفيفر Lefebvre هو أن يشتقَّ الكاتب المبدع من اللغة ما يتلاءم مع عبقريته[٣] وهذا يعني أن الاختيار الأسلوبي اختيارٌ فردي . فيما يرى آخرون أن البدائل الأسلوبية ، بما فيها الصورة ، يغترفها الشاعر ، والكاتب ، من أعماق الذات التي هي بدورها صياغة جبلها الواقع[٤] .

---

(١) حولة ، السابق ، ص ٨٩ .

(٢) حولة ، السابق ، ص ٩٠ .

(٣) المسدي ، عبد السلام (١٩٧٧) الأسلوبية والأسلوب ، ط١ : تونس ، الدار العربية للكتاب ، ص٦٥ .

(٤) المسدي ، الأسلوبية والأسلوب ، ص ٦٧ .

ولا ينكر ستاروبنسكي ما للتجربة الذاتية من تأثير في أسلوب الكاتب ، أو الشاعر ، فالاختيار الأسلوبي ثنائي الطابع : ذاتيّ واجتماعي في آن[1] .

وقد يبدو هذا الراي للقارئ في حاجة لبعض التوضيح ، فكيف يمكن للاختيار الأسلوبي ، وهو انحراف عن المعيار ، أن يكون فرديًا ، وغير فرديٍّ ، في آن؟

سنوضح ذلك بمثالين ، أحدهما يغلب عليه الطابع الجَمْعي للاختيار ، والثاني يغلب عليه الطابع الفردي .

يقول عبد الله بن المعتز (٢٩٦هـ) في مجلس غناء وأنس ما يأتي :

اسقني الراح في شباب النهار
وانفِ همي بالخندريس العقار
ما ترى نعمة السماء على الأرض
وشكر الرياض للأمطار
قد تولت زُهْرالنجوم وقد بشّ
ـشر بالصبح طائر الأسحار
وغناء الطيور كل صباح
وانفتاق الأشجار بالأنوار
وكأنّ الربيع يجلو عروسًا
وكأنا من قطره في نثار

إذا أنعمنا النظر في الاختيارات الأسلوبية التي تتوافر في هذه الأبيات ، وجدنا منها ما يأتي : شباب النهار ، نعمة السماء ، وشكر

---

(١) المسدي ، الأسلوبية ، ص٧٠- ٧١ .

الرياض ، بشرى الديك بالصباح ، وغناء الطيور ، انفتاق الشجر عن النوار ، الربيع يجلو الطبيعة مثلما تجلو الماشطة العروس . فقد نوع بين المجاز اللغوي ، والاستعارة «شباب النهار» ، وتشبيه المطر بالنعمة ، والرياض بالإنسان ، وتغريد الطيور بغناء المغنّي ، والطبيعة بما فيها من أزهار وألوان بعروس تزينت في ليلة زفاف . وهذا كله مما جرى فيه العرف ، واطردت عليه عادة الشعراء في تشبيه التغريد بالغناء ، والطبيعة بالعروس ، والنجوم اللامعة بالزهر المتألق ، وصياح الديك بالبشرى إلخ . . فامتزج في هذه الأمثلة اختياره الفردي بما جرى عليه الشعراء وقراؤهم من اعتياد مثل هذه الاختيارات وشيوعها في لغة الشعر ، ومثل هذا الاختيار لا ينمّ على أسلوب رفيع ، وإنما هو أسلوب أدبي حسب ، ولا يبلغ في علوه مرتبة الأسلوب الرفيع . . وهذا مثال آخر لشاعر قديم هو أبو تمام يقول فيه :

مطرٌ يذوبُ الصَحْوُ منه وبعدهُ
صحْوٌ يكادُ منَ النضارَة يُمْطرُ

في هذا البيت اختيار أسلوبيّ لم يسبق أن اعتاده الشعراء ، أو سبق للقراء أن وقفوا على مثله في بيت ، أو قصيدة . فقد خالف الشاعر العرف في استخدامه لكلمة الصحو ، وهو شيء معنوي غير حسي ، فجعله يذوب بفعل المطر مثلما يذوب السكّر في الماء ، وقابل هذا بنقيض أشد جدة ، وهو اختياره للصحو النضر الغضّ ، الرطب ، من بقايا رذاذ ، فكأنه يُمْطر . وهذان اختياران أسلوبيان يصدق عليها القول بأنهما اختياران فرديان ، ولا يتأتى لشاعر غير أبي تمام أن يأتي بهما في مصراعي بيت واحد من قصيدة . ولو تتبعنا شعره لوجدنا فيه الكثير من هذا الاختيار الذي تتمثل فيه نزعة الرجل التأملية التي لا تخلو من تفلسف . وهذه

أبيات من قصيدة «الأغنية والسلطان» لمحمود درويش :

لم تكن أكثر من وصف لميلاد المطر
ومناديل من البرق الذي أشعل أسرار الشجر
فلماذا قاوموها
حين قالت إن شيئا غير هذا الماء يجري في النهر
وحصى الوادي تماثيلُ ، وأشياءٌ أخر؟
ولماذا حبسوها
حين قالت : وطني حبلُ عرق
وعلى قنطره الميدان إنسان يموت
وظلام يحترق؟(١)

لا ريبَ في أن القارئ يلتفت نحو البدائل الأسلوبية التي تتناسل في هذه الأبيات بعضها من بعض ، فالأغنية ميلاد مطر ، وهي مناديل برق ، وهذه المناديل تشعل أسرار الشجر . ولا بد أن القارئ يقف متسائلا ما هي أسراره؟ يضيف الشاعر ببدائل أسلوبية أخرى أن ما يجري في النهر شيء غير ما يظنه الكثيرون «إن شيئا غير هذا الماء يجري» ولذا تعتقل الأغنية كونها تكذب ما هو سائد عن الوادي ، وعن الماء ، وعن الحصى . ولذا تحبَس ، وتسجن لقولها وطني حبل عرَق . وتأكيدها أن الظلام في هذا الوطن يحْترق ، وأن الموت فيه يتجلى وسط الميدان «وعلى قنطره الميدان» . لا يهمنا بالطبع- ها هنا- القول : ما الذي عناه بالمطر ، وبالبرق؟ مع أن المعنى بلا ريب معروف ، وهو يومئ للمقاومة ، والثورة . ولا يهمنا ما الذي يريده بالنهر ، أو بالحصى ،

(١) درويش ، محمود(١٩٨٠) آخر الليل ، ط١٠ ، بيروت ، دار العودة ، ص١١٩ .

والتماثيل ، أو بالميدان ، أو بالأغنية التي حبست ، وسجنت . مع أن هذه الأسئلة لا تحتاج لطويل تفكير ليجاب عنها ولكن الذي يهمنا هو أن الشاعر باختياراته الأسلوبية اغترف من ذاته ، ومن إحساسه هو بالوجود ، وبوَقْع المسألة الوطنية على وجدانه ، وعلى نفسِه الشاعرة ، ولم يبال ما إذا كانت هذه البدائل مما هو شائع ، أو متسقِ ، مع التيار العام للأسلوب الشعري . فحتى لو أنكر عليه كثيرون استعارة المنديل للبرق ، أو استعارة الميلاد للمطر ، أو استعارة الاحتراق للظلام ، أو استعارة الحبل للوطن ، فإن الذي يعنيه هو التعبير عما يريده بأسلوب رفيع يؤثر في المتلقي ، ولا يكون فيه مكررا لبدائل أسلوبية صاغها الآخرون .

٦. الانحراف

إحدى النقاط الثلاث التي حدد بها هنريش بليث ظاهرة الأسلوب ، والاختيار الأسلوبي ، هي انتهاك المعيار اللغوي سعيا من المنشئ للتأثير في المتلقي وإبراز المعنى ، ولإضفاء صفة غائية على اختياره الأسلوبي ، بحيث يكون الملفوظ اللغوي في نهاية المطاف تمثيلا جميلا لشيءٍ ما ، أو لشعورٍ معيَّن ، عن طريق اللغة . وهذه المسألة تحتاج منا إلى شيء من التوضيح . صحيح أن اللغة في أثناء أدائها لوظيفتها المرجعية ، المعرفية – كالوظيفة التي نجدها في النشرة الجوية ، أو في إعلان تجاري منشور في واحدةٍ من الصحف– ذات طبيعة مستقلة عن الفحوى ، ولا قيمة فيها للكلمات ، والأصوات ، من حيث هي كلمات وأصوات ، وإنما القيمة كلها تابعة للمحتوى . فبأي لغة أبلغنا هذا المحتوى ، تمّ المطلوبُ ، وتحقّقَ ، ولو قمنا بترجمة النشرة الجوية للغة أخرى ، فإنها لن تتأثر من حيث المحتوى ، ولن يفقد النص الجديد

باللغة المختارة للترجمة شيئا مما في النص السابق الذي جرت ترجمته من لغة لأخرى ، لا من حيث المعنى ، ولا من حيث المبنى . لكن الشعراء ، والناثرون الأدباء ، لا يكتفون بالغاية المعرفية وظيفة للغة ، إنما يتصدون لكتابة ما يكتبون ، وهاجسهم أن يحيلوا هذه الوظيفة إلى وظيفة شعرية ، أو إبداعية إنشائية يسميها بعضهم بلاغيّة . وهذه الوظيفة ، مثلما ذكرنا في السابق ، مزيَّتها على الوظيفة المعرفية توافر الانحراف عن المعيار توافرا لافتا للنظر ، جاذبا للانتباه . وفي هذا يقول تيري إيجلتون Eagleton : «مفهوم الانحراف عن المعيار الذي أطلقه الشكليون الروس ، وفي مقدمتهم رومان ياكبسون ، ميز بين الأدبي وغير الأدبي ، فالأدبيّ «لا يعدو أن يكون رُزمة من الوظائف المترابطة ضمن نظام نصي كلي تهيمن عليه صنعة خاصّة في الصوت ، والإيقاع ، والعَروض ، والنحو ، والقافية ، والتقنيات السردية ، والتخييل ، أي مخزون العناصر الأدبية الشكلية ، وهذه الصنعة بواسطة هذه العناصر تجعل المألوف يبدو غريبًا جديدًا ، أو – على الأقل– مخالفا لما هو طبيعي ، أي أن وظيفة الأدبي هي التغريب defamiliarization»[(١)] ففي الأدبي تدخل اللغة في نوع من العلاقة الواعية بذاتها ، فأداء اللغة لوظيفتها الشعرية تعزيز للموسيقى الدوال ، وجذب الانتباه إلى خصائصها من حيث هي غاية تمامًا كغاية الرسام في استخدام لون معين ، والإضراب عن لوْنٍ آخر . ولا يقتصر استخدام الشاعر للكلمات مثلما تستخدم(الفيشات) في عملية التواصل ، ففي الشعري يكون الدال مستقلا عن موضوعه استقلالا يضفي الغموض على العلاقة

(١) إيجلتون ، تيري (٢٠٠٦) نظرية الأدب ، ترجمة ثائر ديب ، ط١ ، دمشق ، دار المدى ، ص١٢– ١٦ .

بينه وبين المرجع[1] . معنى هذا أنّ الدالّ يتحرر من مدلوله المتواضع عليه ، ويومئ لشيء آخر ، لمرجع آخر ، ومن هنا ينشأ الغموض ، والاضطراب ، في علاقة الدال بالمدلول . لننظر في المثال الآتي ، ونقف عند كلمة الظل :

وجدتها يا عاصفات اعصفي
وقنعي بالسحب وجه السما
ما شئت يا أيام دوري كما
قدر لي مشمسة ضاحكة
أو جهمة حالكة
فكل ما قد كان من ظلٍّ
يمتد مسوداً على عمري
مضى ، ثوى ، في هوة الأمس
يوم اهتدت نفسي إلى نفسي[2]

من النظرة العَجْلى في المعجم يتضح لنا أن كلمة (ظلّ) تعني معنى محدداً جرى عليه الاتفاق ، والتواضع ،هو فئ الشجر ، والجدران ، وما شابه ذلك وشاكله ، قال ابن قتيبة : يذهب الناس إلى أن الظلّ والفئ بمعنى واحد . وليس كذلك ، بل الظل يكون من غدوة ، وعشية ، والفئ لا يكون إلاّ بعد الزوال ، لأن ظلّ الشجرة يفيء من جانب

(١) إيجلتون ، نظرية الأدب ، ص ١٦٠ .

(٢) طوقان ، فدوى (١٩٦٢) وجدتها ، ط٣ ، بيروت ، دار الآداب ، ص٣٩ .

المغرب لجانب المشرق[1] . ونفهم من الشاهد أنّ الظل يمتد مسودا على عمر المتكلم في القصيدة ، ولهذا سرعان ما يتبادر للذهن أن الظل هنا ليس بظل شجرة ، ولا حائط ، وإنما ابتعدت هذه اللفظة من الدلالة على المعنى المتواضع عليه لمعنىً آخر ، هو التعاسة ، والشقاء ، وقد زايلا المتكلم منذ اهتدى لنفسه بعد ضياع مستمر ، وأصبحا من إرث الماضي ، لذا قال : مضى ، ثوى ، في هوّة الأمس . والانحراف عن المعيار يقع في وجوه شتى من النظام اللغوي . وقد سبق أنْ ذكرنا الطبيعية الاجتماعية المستقلة للغة عن الكلام ، وأشرنا للطبيعة الفردية الذاتية للكلام ، ولما كان الانحراف عن المعيار لا يقع إلا عن طريق الكلام ، والمعيار قائم في اللغة بالقوة ، فإن مستويات النظام اللغوي يسوغ أن تقع فيها الانحرافات عن المعيار صوتا ولفظا وتركيبا وصرفا ونحوًا . لهذا دأب منظرو الأسلوبية ، بوصفها علم الأسلوب على التنقير عن الظواهر والاختيارات الأسلوبية ، والانحرافات عن المعيار ، ونسبتها لهذا المستوى اللساني ، أو ذاك ، وفقا لهذا البناء المتدرّج من الأدنى إلى الأعلى ، أي : من الصوت ، وما يلحق به من اختيارات ، إلى النحو وما يلحق به من اختيارات ، فإلى علم الدلالة semantics وما يلحق به من نظريات عن تقلُّب المعنى .

٧. المستوى الصوتي

ما إن يذكر الاختيار الأسلوبي على المستوى الصوتي حتى يتبادر إلى الأذهان الشعر المنظوم بوصفه أكثر أنواع الكلم احتفاء بالأصوات ،

---

(١) الفيومي ، أحمد بن محمد (٢٠٠٣) المصباح المنير ، ط٢ ، القاهرة ، دار الحديث ، ص٢٣٠ .

والإيقاعات ، فنرى الأسلوبيّين يقتصرون في تحليلاتهم لهذا النوع الأدبي دون غيره ، فيتحدثون عن الوزن ، وعن القافية ، وعن حسن التقسيم ، والترصيع ، والتصريع ، وعن التسهيم ، ورد العجز على الصدر ، وعن القافية المقيدة والقافية المطلقة ، وعن الموسيقى الداخلية ، والأوزان الطويلة منها والقصيرة ، والتامة منها والمجزوءة إلخ . . وهذا ما كان يرمي إليه قدامة بن جعفر (٣٣٧هـ) صاحب جواهر الألفاظ (١٩٨٥) في كلامه على انتقاء الألفاظ ، ضمانًا لحُسن البلاغةِ ، وسلاسة التعبير :

«وأحسن البلاغة الترصيع ، والسجع ، واتساق البناء مع اعتدال الوزن ، واشتقاق لفظ من لفظ آخر ، وعكس ما نظم من بناء ، وتلخيص العبارة بألفاظ مستعارة ، وإيراد الأقسام موفورة بالتمام ، وتصحيح المقابلة بالمعاني المتعادلة ، وصحة التقسيم باتفاق النظوم ، وتلخيص الأوصاف بنفي الخلاف ، والمبالغة في الرصف بتكرير الوصْف ، وتكافؤ المعاني في المقابلة ، والتوازي ، وإرداف اللواحق ، وتمثيل المعاني .»[1]

ولكن لا هذا ولا غيره يعني أن النثر يخلو من الاختيارات الأسلوبية القائمة على توخي التاثير في المتلقي ، والاستحواذ على اهتمامه بوساطة الصوت الذي يرجحُ في إطار التلقي على المعنى . فالإنسان يقرأ ويسمع ثم بعد ذلك يستخلص المقصود ، ويبلغ المراد . وفي هذا السياق لا بد من التنويه لما في القرآن الكريم من تكثيف للاختيارات الأسلوبية الصوتية التي ترجّحُ في كثير من الآيات تناغيم

(١) جواهر الألفاظ ، تحقيق محيي الدين عبد الحميد ، ط١ ، بيروت : دار الكتب العلمية ، ص٣ .

الكلمات والعبارات على تجليات المَعاني ، وإن كانت المعاني- بطبيعة الحال - لا تقل شأنا عن التركيب الصوتي . فالقرآن معجز بدلالاته مثلما هو معجز بأسلوبه ، وأسلوبه يتجلى على مستوى الأصوات ، مثلما يتجلى على مستوى الكلمات ، والعبارات . فهذه بعض الآيات من سورة الطور ، فلنقف منها موقفا يقوم على ملاحظة ما فيها من اختيارات أسلوبية صوتية :

﴿والطور * وكتاب مَسْطور * في رقٍّ منشور * والبيت المعمور * والسقف المرفوع * والبحر المسجور * إن عذاب ربك لواقع * ما له من دافع * يوم تمور السماء مورا * وتسير الجبال سيرا * فويل يومئذٍ للمكذبين * الذين هم في خوض يلعبون * يوم يدعّونَ إلى نار جهنم دعّا * هذه النار التي كنتم بها تكذبون * أفسحرٌ هذا أم أنتم لا تبصرون* ﴾[1] .

يقرع أسماعنا في هذه الآيات الإيقاع بملامحه النابعة من الفواصل المتكررة التي تقوم على تكرير الراء الموطأ لها بصوت المد وهو الواو . فهذا التكرار أشاع فيها جرْسا داخليا يقترب بها من النظم ، الذي يخضع في الوزن للتفعيلات والقوافي ، وهنا نجد نثرا كأنه شعر ، فالفواصل طور ، مسجور ، منشور ، معمور ، مسجور ، ودافع ، وواقع ، ومورا ، وسيرا ، تقوم مقام القوافي في النظم . علاوة على أن البعد الكمي المتمثل في طول الجمل ، شبه الموحد ، يجعل من الآيات شبيهة بأنصاف الأبيات ، وقصرها يتيح للنغم فيها نبرة أكثر وضوحا في السمع مما لو كانت طوالا . وأما المدة المقطعية في : (ور) المتكررة ،

---

(١) سورة الطور :١- ١٥ .

وواقع ، ودافع ، ومورا وسيرا ، فتلفت السامع إلى ما في نهايات الآيات من تركيز على النبر وإلحاح عليه ، وهذا يساند ، من الناحية الصوتية ، الفاصلة الوزنية ، وما فيها من امتداد صوتي . إلى ذلك ثمة توازٍ بين الآيات ، وهو تواز يعتمد على المفردات ، وجرْسها الصوتي على النسق الثنائي الآتي :

كتاب ≠ مسطور

رقّ ≠ منشور

بيت ≠ معمور

سقف ≠ مرفوع

بحر ≠ مسجور

وهذا مثال آخر ثلاثي :

تمورُ ≠ السماء ≠ مورا

تسير ≠ الجبال ≠ سيرا

فالكلماتُ التي على يمين المربع متشابهة نطقا وجرسًا والكلمات التي على يساره كلها على وزن مفعول ، ووقعها الوزني على الأذن وقعٌ متجانس . ونحو هذا التوازي ما نجده في قوله تعالي من سورة التكوير : ﴿والليل إذا عسعس* والصبح إذا تنفس﴾ . وقد يقع الاختيار الأسلوبي الصوتي في ألفاظ تتشابه من حيث النطق ، فيؤدي توزيعها في الآيات إلى شيوع نسق صوتي يعمم الانسجام تارة ، ويعمم المقابلة والتضاد تارة ، كالذي نجده في بعض سورة عَبَس :

﴿وجوه يومئذ مسفرة* ضاحكة مستبشرة * ووجوه يومئذ عليها غبرة* ترْهقُها قترة* أولئك همُ الكفرةُ الفجرة*﴾[1] فعلاوةً على

(١) سورة عبسَ : ٣٨- ٤٣ .

التـوازي الذي يظهـر وحـدة القـيـاس في الطول بين الآيات ، وتكرار كلمـتي وجـوه ، ويومـئذ ، تكرارا يوحي بالتـوازي ، فإن بعض الكلمـات مثل : مسفرة ، مستبشرة ، غبرة ، قترة ، كفرة ، فجرة ، كلمات تتمتع بأوزان صرفية متساوية ومتشابهة . يتضافر مع هذا تكرير الأصوات فيها ، والحركات على نسق موحد ، وهذا يضفي على الآيات لونا من التنغيم الذي لا يمكن إنكاره ، وجحود أثره في المعنى .

ومن الخيارات الأسلوبية التي نجدها في القرآن الكريم ، وتتكرّر فيه هنا أو هناك ، في هذه السورة أو تلك ، توظيف الأصوات من حيث هي أصوات لها ملامح نطقية تميزها عن غيرها ، فالصوت الهامس- على سبيل المثال - يجري توظيفه لإضفاء إيقاع خاص في بعض السور ذي عـلاقـة بالمحـتـوى ، كـقـوله تعـالى في سـورة الناس : ﴿قل أعـوذ برب الناس* ملك الناس* إله الناس* من شـر الوسـواس الخناس* الذي يوسوس في صدور الناس* من الجنة والناس﴾ فالوسوسة هي ما يساور النفس من الشـرور دون الإعـلان عنه ، ومـثل هذا يهـمس به الإنسـان لنفـسـه ، ولا يجـهـر به على الملأ ، وتكرار السين بما فيـهـا من الهـمْس يناسبُ من حـيـث الجـرس مـضـمـون السـورة . كـذلك تكراره لكلمـة الناس ، والوسـوسـة ، تأكـيـد من خـلال النغم لما في السورة من تحـذير وتنبيه وتنفير من هذا الذي يساور بعضنا من إقدام على الإثم ، وإحجام عنه .

ومن اللافت للنظر وجود الكثير من الآيات التي تقوم على توظيف التوازن الصرفي ، وما يولده من جرس موسيقي ، فتبدأ الآية على سبيل المثال بصيغة المفرد ، أو الجمع ، أو بهما ، فيواصل تكرار الصيغة مع اختـلاف الاسم ، على نحو مـا يتـجلى في سـورة الأحـزاب في الآية الآتية :

﴿إنّ المسلمين والمسلمات* والمؤمنين والمؤمنات*
والقانتين والقانتات* والصادقين والصادقات*
والصابرين والصابرات* والخاشعين والخاشعات*
والمتصدّقين والمتصدقات* والصائمين والصائمات*
والحافظين فروجَهم والحافظات* والذاكرين الله كثيرا
والذاكرات* أعدّ الله لهم مغفرة وأجرا عظيما﴾[1]

ففيها إحدى عشرة جملة متساوية إلا من الثلاثِ الأخيرة . ولكنها جميعا باستثناء الأخيرة تنتهي بفواصل وزنية تشبه السجع في النثر ، والقوافي في الشعر . وعلاوة على ما في هذا من إيقاع ملحوظ على مستوى القراءة ، وعلى مستوى الاستماع ، إلا أنّ ما يلفت النظر أنها جميعا يتكرر فيها اسم الفاعل للمذكر السالم ، واسم الفاعل للمؤنث السالم ، وهذا جعل العبارات نغماتٍ تصدر على مقاس واحد في النغم ، لا عن أكثر ؛ فأنت تلحظ التجانس الموسيقي في : مسلمين . . مؤمنين . . قانتين . . صادقين . . صابرين . . خاشعين . . متصدقين . . صائمين . . حافظين . . مثلما تلحظ التجانس الصوتي في مسلمات . . مؤمنات . . قانتات . . صادقات . . صابرات . . خاشعات . . متصدقات . . صائمات . . حافظات . . ذاكرات . . وقد تكرر النبر الصرفي المزدوج فيها جميعًا(خا/ شعين . صا/ ئمين . . صا/ برين . . حا/ فظين) عدا المتصدقين والمتصدقات . . وحتى لا يظنّ أن مثل هذا الاختيار إنما جاء نتيجة الصدفة التي تحتملها البيانات اللغوية في العادة ، فإننا نشير لجملتين فصل فيهما الله – سبحانه – بين المذكر السالم والمؤنث بما هو مختلف ، فقال : والحافظين فروجهم والحافظات .

---

(١) الأحزاب : ٣٥ .

وكان من الجائز أن يقول والحافظين والحافظات فروجهم ولكنه قدم وأخر مراعاة للفاصلة ، وحرصًا على استمرار الإيقاع الناشيء عن تكرارها ، والشيء نفسه في قوله – تعالى – والذاكرين الله كثيرا والذاكرات ، فقد كان بالإمكان أن يقول : والذاكرين والذاكرات الله كثيرا ، لكنه قدم لفظ الجلالة ، وكلمة كثيرا النائبة عن المصدر ، مراعاة للفاصلة في الذاكرات . من هذه الأمثلة وغيرها نرى في النثر القرآني نثرًا يرتقي بالأسلوب لمستويات لا يرتقي إليها غيره ، ومن وجوه إعجازه الأسلوبي هذا الذي يحتسب في المستوى الصوتي من الاختيار الأسلوبي .

٨. ضروبٌ نثرية أخرى

لا نريد في هذا الموضع التفريق بين الأسلوب في النثر وما ينماز به على الأسلوب الشعري ، بيد أن الإشارة ينبغي لها أن تقتصر على الخيارات الأسلوبية الصوتية في النثر غير القرآني أسوة بالقرآني . ويحضرنا في هذا السياق النثر المقامي ، وهو نثر تهيمن فيه الموسيقى على أي مظهر أسلوبي . والموسيقى فيه تتدفق عبر اختيارات بديعية من تجنيس ومن طباق ومن مقابلة ومن أسجاع تشبه الفواصل الوزنية في السور ، والقوافي في النظم . وهذا مثال اخترناه عشوائيًا من المقامة السجستانية للبديع(٣٩٨هـ) :

> (حدا بي إلى سجستانَ أرب ، فاقتعدت طيته ، وامتطيت مطيته ، واستخرت الله في العزم جعلته أمامي ، وفي الحزم جعلته إمامي . حتى هداني إليها ، فوافيت دروبها ، وقد وافت الشمس غروبها ، واتفق المبيت ، حيث انتهيت . فلما انتضى نصل الصباح ، وبرز جيش المصباح ، مضيت إلى السوق اختار منزلا ، فحين انتهيت

من دائرة البلد إلى نقطتها ، ومن قلادة السوق إلى واسطتها ، خرق سمعي صوت له من كل عرق معنى ، فانتحيت وفده ، حتى وقفت عنده . فإذا رجلٌ على فرسه ، مختنق بنفسه ، قد ولاني قذاله ، وهو يقول :

من عرفني فقد عرفني ، ومن لم يعرفني فسأعرفه بنفسي ، أنا باكورة اليمن ، وأحدوثة الزمن . أنا أدعية الرجال ، وأحجية ربات الحجال . سلوا عني البلاد وحصونها ، والجبال وحزونها ، والأودية وبطونها ، والبحار وعيونها ، والخيل ومتونها ، من الذي ملك اسوارها ، وعرف اسرارها ، ونهج سمتها ، وولج حرتها . . إلخ)[1]

أول ما يتبادر إلى الذهن الانطباع الناشئ عن توافر السجع في هذا النثر توافرا يسهم في تمييز أسلوب الكاتب عن أي نثر آخر لا يتوخى فيه الإتقان الصوتي ، والتدفق الإيقاعي ، فمما يشد انتباه القارئ هذا السجع في أمامي وإمامي ودروبها وغروبها والصباح والمصباح ونقطتها وواسطتها ووفده وعنده وبنفسه وفرسه ؛ فكل وقفة يقفها المتكلم تنتهي بسجع ، وهذا السجع يقرب النثر من الموسيقى التي تحدثنا عنها في آيات سورة الطور ، وغيرها من قصار السور . ومن الخيارات المساندة لهذا الاختيار :

١ . قصر الجملة ، فلولا هذا القصر لما لاحظنا حضور الأسجاع حضورًا لافتا للنظر ، جاذبا للأسماع .

٢ . التوازي والازدواج . فالكاتب يلح على المعنى الواحد بعبارتين

---

(١) الهمذاني ، بديع الزمان (٣٩٨هـ) مقامات بديع الزمان ، تحقيق محيي الدين عبد الحميد ، ط٢ ، بيروت : دار الكتب العلمية ، بلا تاريخ ، ص ٢٥- ٢٧ .

متشابهتين في الألفاظ ، ومترادفتين في الدلالات ، ومن ذلك على سبيل التمثيل : انتضى نصل الصباح ، وبرز جيش المصباح ، ومثل : انتحيت وفده ، حتى وقفت عنده . وأنا باكورة اليمن وأحدوثة الزمن . وأنا أدعية الرجال ، وأحجية ربات الحجال .

٣ . التجنيس : وهو شيء لافت في هذا الجزء من المقامة ، فقد أفرط فيه إفراطا جعل النثر لديه لا يخلو من تكرار للأصوات الهجائية بما لها من صفات نطقية متماثلة النغم : لاحظنا مثلا أمامي ، وإمامي ، دروبها وغروبها ، والعزم والحزم ، صباح ومصباح ، اليمن والزمن ، رجال وحجال ، وانتحيت وانتهيت ، أسوارها وأسرارها . بطونها وعيونها ومتونها . فالتجنيس من المحسنات البديعية ومنه أنواع : التام ، والناقص ، والتجنيس الاشتقاقي ، مثل : امتطيت مطيته ، ومثل وافيت ووافت .

٤ . الطباق : وهو أن يورد الكاتب في الجملة أو الجملتين كلمتين إحداهما عكس الأخرى من حيث المعنى ، وهو أيضا أنواعٌ : منه طباق السلب ، كقوله في نهاية الفقرة من عرفني ، ومن لم يعرفني . ومنها طباق الإيجاب كالجمع بين الجبال والأودية ، والرجال وربات الحجال ، والبطون والمتون . والإفراط في التجنيس والطباق- بلا ريب - يكون في أكثر الأحيان على حساب عفوية المعنى ، وسلامة السياق .

٥ . التوازن الصرفي : وهو شائع في هذا النصّ ، وللتوازن الصرفي أثرٌ كبير على إشاعة الجرس الصوتي المتكرر ممّا يضفي على الإيقاع وضوحا لافتا : فعزم وحزم ، وأمامي ، وإمامي ، وأدعية وأحجية ، ورجال وحجال ، واقتعدت وامتطيت ، ومضيت وانتهيت وانتحيت . . وهذا كله أو بعضه مما يؤدي لانتشار معالم صوتية

تجعل المتلقي يحس بالنغم أولا ، ثم يليه الإحساس بالمعنى .

هذه الاختيارات الأسلوبية الصوتية ليست قاصرة على النثر القرآني أو المقامي ولكننا نجد أكثرها أيضا في الرسائل الديوانية والإخوانية وفي غير قليل من كتابات القدماء والمعاصرين وذلك ما سنتكلم عنه فيما بعد عند تصنيفنا للأساليب . غير أن من المسائل التي ينبغي التنبيه عليها أن الفنون النثرية الحديثة كالرواية والقصة والسيناريو والمسرحية وغيرها من فنون تعتمد بنيتها الأساسية على الحوار تكثر فيها الخيارات والبدائل الأسلوبية التي يروم المنشئ منها محاكاة الحوار المَحْكي ، لأن المنشئ في جل هذه الأنواع تشغله فكرة المطابقة بين النص والواقع ، لذا يمكن أن يقحم أصواتا معينة لزيادة المحاكاة . يقول أحد الكتاب في قصته على لسان إحدى الشخصيات :

– هيه . أنت . يا من هناك . .
– تعال إلى هنا . . . بسرعة .
– لن تستطيع الإفلات . . هيا . . بسرعة .
– ما الذي تفعله هنا؟ ها . . .
– لا شيء مجرد النظر .
– نظر؟ هذه ليست المرة الأولى . فما الذي يوقفك دائما هنا؟
– من أنت؟ أخبرني[1] . . .

من يتأمل هذا الاقتباس من حوار جرت ترجمته للعربية عن قصة قصيرة يسترعي انتباهه استعمال أصوات قد تكون أصواتا بلا معنى

(١) خليل ، إبراهيم (٢٠١٢) الرواية التاريخ السيرة ، ط١ ، عمان : دار أمواج للنشر والتوزيع ، ص ١٧٥– ١٧٦ .

مثل هيه . ها . . وقد تسترعي الانتباه محاكاة الكاتب لطريقة الشخصية السردية في التعبير عن تهديدها ، واستخفافها بالمخاطب مع خشيتها الشديدة منه . وذلك واضحٌ في الاستفهام الذي ينم عن نبرة لا تخلو من تعنيف : مالذي تفعله؟ من أنت؟ نظر؟ ما الذي يوقفك هنا؟ أخبرني!!! كذلك لجأ الكاتب لتكرير بعض الكلمات ، وفي ذلك صورة من صور الإلحاح عبر عنها صوتيا : بسرعة . بسرعة لن تستطيع الإفلات .

٩. الاختيار الصوتي شعرا

وتبعًا لهذا المثال نرى الخيارات الصوتية الأسلوبية لا تفارق النثر ، وليست حكرا على الكلام المنظوم ، والشعر الموزون ، وإن كان التنوع في هذه الاختيارات في الشعر أكثر سَعة ، وهامشُ ذلك فيه أكبر مساحة وامتدادًا . وحريّ بنا إذًا أن ننظر في واقع الاختيارات الأسلوبية في لغة المنظوم . ولعل أول ما يجبهنا حين نسمع شعرا أو نقرؤه أن للأبيات طريقة في القول ، وفي الكتابة ، مختلفة عن النثر ، ففي النثر نجد الكلام مطردًا ، ومتسلسلا باستمرار من بداية الفقرة إلى النهاية ، إلا أن الأبيات في الشعر تنتهي بوقفات صوتية تشبه الفواصل في القرآن الكريم ، معلنة انتهاء وحدة من القصيدة ، والانتقال لوحدة أخرى . وفي طباعة الشعر ، وكتابته في المخطوطات ، يتنبه القارئ لوضعية مختلفة للأسْطر ، وهذه قائمة على أساس صوتي . فحيث ينتهي البحر تنتهي الكتابة في السطر ، وحيث تكون التفعيلة الأخيرة تتوقف الكتابة على السطر لتبدأ من جديد في السطر التالي .

وهذا كله يُعزى للوزن ، فأبرز الفروق التي ينماز بها الشعر المنظوم عن النثر هو الوزن . والوزن ضربٌ من الاختيار الصوتي الذي يعتمده

الناظم كي يكون الكلام الذي يتلفظ به شعرًا . والأوزان تقوم على فكرة صوتية مؤداها تكرارُ مقاطع صوتية قصيرة ، أو طويلة ، بالتناوب الخاضع لترتيب معين ولمعيار كمي معين . فعلى سبيل المثال إذا بني الوزن على تفعيلة مؤلفة من مقطع قصير يليه اثنان طويلان جاء الإيقاع سريعًا ، ورتيبا ، والوزن فيه واضحٌ جدًا ، في حين أن اختيار الشاعر لتفعيلة تتألف من مقطع طويل وآخر قصير يليه مقطع طويل يجعل الإيقاع بطيئا كقول الشاعر :

جاءنا عامر سالما غانما
بعد ما كان ما كان من عامر

والوزن في هذه التناوب أقل وضوحا من البحر نفسه إذا اعترى تفعيلاته زحاف الخبن على النحو الآتي :

فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن

وهذان المثالان يؤكدان أنّ الوزن ، وإن كان ذا طبيعية غير فردية ، وحقيقة قائمة في النظام العروضي الذي يتكئ عليه الشاعر الناظم ، أيا كان ، إلا أن لهذا الشاعر أن يختار منه ما ينسجم مع الألفاظ التي يستعملُ ، والتراكيب التي يؤلف ، والمعاني التي عنها يعبر ويُفصح . ففي كل بحر ، ووزن ، من أوزان الشعر ، وفي كل قالب عروضي هامش يضيق أو يتسع مانحا المبدع شيئا من حرية الاختيار ، فتكون هذه الاختيارات مظهرا من المظاهر الأسلوبية على مستوى الوزن والإيقاع . وقد عبر القدماء والمحدثون عن هذا بكلمات من مثل : الميل للبحور القصيرة ، أو المجزوءة ، أو التامة ، والتسامح في الزحافات ، والعلل ، واللجوء للتدوير ، والزيادة كالتذييل ، والترفيل . . ثم أضافوا إلى هذا التوشيح ، والتشطير . وبخصوص القافية التي نُظر إليها في العصر

الحديث ، بوصفها قيدا ، تعد مظهرا لا غنى عنه في القريض . وقد يكون لها في بعض الأحيان أثر يفوق أثر السحر لنتأمل البيتين الآتيين :

ولقد أبيت معانقي قمر
للحسن فيه مخايل تضحُ
ما زال يلثمني مراشفه
ويعلني الإبريق والقدحُ
يختال في حلل الشباب به
مَرحٌ وداؤك أنهُ مرحُ

فمّما يسترعي النظر اجتماع الكلمات : معانقي ، قمر ، إبريق ، وقدح ، وفي كل منها صوت القاف الذي يشيع فيها معا جرسا متماثلا ولعله في ذكره كلمة قدح قد أعاد الانتباه لكلمات قمر وعانق وإبريق, فالقافية مثلما نلاحظ تضفي على الأبيات مظهرا صوتيا لافتا . وهذا مثال آخر يتضح فيه أثر القافية في عموم الجرس :

سريع إلى ابن العم يلطم خده
وليس إلى داعي الندى بسريع

فتكرار كلمة سريع التي افتتح بها البيت في موقع القافية جدد الإحساس بالنغم الذي يقرع الأسماع في البدء فكأنه عطف الأخير على الأول ، جاعلا من الكلمتين نغمتين لافتتين . وقد تشحن القافية المتلقي بسلسلة من التوقعات بسبب توافق الأصوات ، يقول أبو فراس الحمداني :

ولكن إذا حمّ القضاء على امرئ
فليس له بر يقيه ولا بحرُ

فقد استدعت كلمة (برٌّ) كلمة تناظرها في الروي وتعارضها في المعنى ، ولهذا يتوقع القارئ والسامع مجيء هذه الكلمة فيما يعرف بالقافية المتوقعة . والقافية وحدة ترنّم في القصيدة ، وقد تكون مع المدّ الذي قبلها مقطعا ممتدا يطوح المنشد به الصوت ويمدهُ ، مما يضفي على الإلقاء حلاوة مصدرها القوافي . وأيا ما كان الأمر ، فإن الناظم الذي يضيق ذرعًا بقوالب الأوزان العروضية يستطيع بما أوتي من بدائل أسلوبيّة أن يضفي على ذلك القالب المرونة ، والطواعية ، محققا ما يعرف بالموسيقى الداخلية التي هي نتاج الاختيارات الفردية ، ومن هذه الاختيارات :

١٠. تكرار الأصوات المفردة

فمنه ما يقوم على تكرار الأصوات أو الفونيمات مستفيدًا من ملامحها النطقية والفيزيائية محدثا بها سلسلة من النغمات التي تنتشر في الأبيات إما انتشارا أفقيا أو رأسيا ، هذا مثال معروف من شعر أحمد شوقي يكرر فيه تكرارا لافتا الفاء ، وهي صوت احتكاكي ، مهموس ،يلازمه عند النطق به حفيف ، له جرْس أقرب إلى الخفوت منه إلى العلوّ مما يتيح له محاكاة اللهجة الخافتة ، والنأمة الخفيضة في الكلام ، فتبدو كالوشوشة :

علموه كيف يجفو فجفا
ظالمٌ لاقيت منه ما كفى
مسرفٌ في هجره ما ينثني
أتراهُم علموه السرفا
غصن بانٍ كلما عاتبته
عطفته رقّةٌ فانْعطفا

جـــعلوا ذنبي لديْه ســـهـــري
ليت بدري إذ درى الذنب عـــفـــا
أنا ســـهـــرانٌ على عـــهـــد الوفـــا
لم أنـمْ وهو بعَـْـهـــدي مـــا وفـى

فتكرار هذا الصوت ، بلا ريْب ، أشاع في الأبيات جميعًا خاصيّة الهمس ، على الرغم من وجود أصوات أخرى ، إلا أن تكرار الفاء كثيرا في كلمات : كيف ، يجفو ، جفا ، كفى ، مسرف ، السرفا ، عطفته ، انعطف ، عفا ، الوفا ، وفى . . أكد غلبة هذا الشعور بأن الإيقاع في هذه الأبيات إيقاع هامسٌ ، وليس إيقاعا مجلجلا كالذي نجده في أبيات المتنبي :

فـإنك رعت الدهر فـيـهـا وصـرفـه
وإنْ شك فليحدث بساحتها خطبـا
فـيـومـا بخـيـل تطرد الروم عنهـمـو
ويومـا بجـود تطرد الفـقـر والجـــدبا
ســـراياك تتـرى والدمـســتق هاربٌ
وأصـحـابه قـتلى ، وأمـــوالـهُ نهْـبى

وتكرار الحروف أو (الأصوات) قد يكون متصلا ، أي متقارب المواقع ، وقد يكون منفصلا ، مثلما هي الحال في أبيات شوقي المذكورة . وقد توقف عديدون عند قصيدة البحتري في إيوان كسرى ، ووجدوا فيها تكرارا متصلا لصَوْت السين ، الصفيري ، المهموس ، الاحتكاكي ، المناسب لحال الشاعر الكليم ، وقد فارق العراق متوجهًا للمدائن ، باحثا عمّا يُعزيه ، ويسليه ، بعد مقتل ممدوحه الخليفة المتوكل على يديْ وليّ عهْده :

صنت نفسي عما يدنّس نفسي
وترفعتُ عن جدا كل جبْس
وتماسكتُ حين زعزعني الدهـ
ـرُ التماسا منه لتعسي ونكسي

وجد أكثر الذين وقفوا إزاء هذين البيتين في توافر صوت السين ، وتكراره ، في مواقع متقاربة ، وغير متباعدة ، نغمة وجرسًا موسيقيًا يناظر الأحوال الشعورية التي مر بها الشاعر فيما هو ينظم القصيدة ، ولذلك غلبتْ عليه هذه الأصوات التي تحاكي الهمسَ ، والمناجاة .

١١. تكرار الكلمة

من الشائع في لغة الشعر تكرار الكلمة ، فضلا عن الصوت ، وهو شيء لا نجده في النثر إلا نادرا ، وقد وقف القدماء إزاء هذه الظاهرة التي أطلقوا عليها اسم التكرير . وعزوا لجوء الشاعر لهذا لأسباب نفسية ذاتية ، فعندما عرض بعضهم لقول الشاعر «ألا يا صبا نجدٍ متى هجت من نجد» زعم أن تكريره لكلمة (نجد) غرضه التلذّذ بذكرِ ديار الحبيب . وهذا قد يكون صحيحا ، إلا أنّ تكرار بعض الكلمات قد يكون من أجل التناغم الموسيقي ، هذا بدر شاكر السياب في قصيدة له بعنوان «غريب على الخليج» يكرر اسم العراق مرارا ، وتكرارا ، جاعلا منها نغمة ينتج عنها الإيقاع مثل الضرب على الطبل :

صوت تفجر في قرارة نفسي الثكلى : عراق
كالرعد يصعد كالسحابة كالدموع إلى العيون
الريح تصرُخ بي : عراق
والموج يعول بي : عراق

عراقُ ليس سوى عراق[1] .

وهذا التكرير قد تكون له آثاره في المَعنى ، لكنه أيضا يمثل تكرارا لوحدة موسيقة لها دورها في إشاعَة الانسجام والتناغم الصوتي . ويكون تكرير الكلمات منفصلا ، ومتصلا ، ومن هذا النوع تكرير محمود درويش للفعل «أسمّي» مرارا في أبيات متتابعة ، فتشكل الكلمة المتكررة بداية لكلّ بيت منها ، فكأنه يفتتح جملا موسيقية بالنغمة ذاتها ، ثم بعد أبيات عدة يغادرها لنغمة أخرى :

أسمي التراب امتدادا لروحي
أسمي يدي رصيف الجروح
أسمي الحصى أجنحة
أسمي العصافير لوزاً وتين
أسمي ضلوعي شجر
وأستل من تينة الصدر غصنًا
وأقذفه كالحجر
وأنسفُ دبّابَة الفاتحين[2]

فمثل هذا التكرار ، فضلا عن أنه يعِدُ المتلقي بشيءٍ بعد أن يعدل عن هذه التكرارات ، فإنه أضاف بما كرره بداية موسيقية موحَّدة

---

(١) السياب ، بدر شاكر (١٩٩٨) : النهر والموت (مختارات) ط١ ، بيروت : دار الفارابي ، ص ٥٥- ٥٦ .

(٢) من قصيدة الأرض لمحمود درويش ، انظر ما كتبناه عن القصيدة في الصوت المنفرد (٢٠١١) ط١ ، عمان : دار أمواج للنشر والتوزيع ، ص٩٠ .

للأبيات ، وهذا هو ما يعرف بجناس الاستهلال . والتكرارُ المنفصل – أي ذلك النوع الذي تفصل فيه بين التكرارات مسافة قصيرة ، أو غير قصيرة ، ويؤدي دور الرابط الصوتي بين عدد من المقاطع ، فتبدو على نمطٍ واحدٍ متجانسٍ ، وعلى نسق يكرر اللاحق منه السابق . فعلى سبيل المثال ، لا الحصر ، في قصيدة «وجدتها» لفدوى طوقان تكرر الشاعرة كلمة وجدتها مرارا في مواضع متباعدة ، ففي المقطع الأول تكرر كلمة وجدتها مرتين ، ثم بعد أبيات تستهل المقطع الشعري الثاني بالكلمة «وجدتها» مكررة ، ثم تغيب لتذكرها في بدء المقطع الثالث ، والرابع ، على النحو الآتي :

وجدتها في يوم صحو جميل
وجدتها بعد ضياع طويل
جديدة التربة مخضوضرة
نديانة مزهرة
وجدتها والشمس عبر النخيل
تنشر في الحدائق المعشبة
باقاتها المذهبة
وكان نيسان السخي المريع
والحب والدفء وشمس الربيع

******

وجدتها بعد ضياع طويل
غصنا طريا دائم الاخضرار[1]

---

(١) طوقان ، فدوى (١٩٦٢) وجدتها ، ط٣ ، بيروت : دار الآداب ، ص ٣٥ وانظرما كتبناه عنها في المرجع السابق ص ١٧٣– ١٨١ .

فالملاحظ أنّ تكرار كلمة «وجدتها» – ها هنا– مختلف عن تكرار درويش للفعل أسمي . فكلما قرعت كلمة وجدتها أسماعنا ، ووقعت عليها أبصارنا ، تذكرنا من خلال هذا الصوت موقع النغمة من هذا اللحن المركب من جمل وسلاسل صوتية تتآلف وتتآزر في التعبير عن موقف وجداني هو الإحساس بالفرح ، لعثور الشاعرة ، أو المُتكلّمة في القصيدة ، على ذلك الذي بحثت عنه طويلا بعد أن فقدته وضاع حتى كادت تيأس من وجوده . فبتكرار الصوت «وجدتها» يتكرر الشعور بذلك الفرح . وبتكرار الصوت في «وجدتها» يتكرر الإحساس بوقوع القارئ تحت تأثير الشعور بذلك الفرح .

١٢. تكرار العبارة والجملة

وقد يبلغ التكرار مداه عند بعض الشعراء في مواقف وجدانية محددة تتطلب أسلوبا لا يخلو من إلحاح ، فتجد الشاعر يكرر عبارة تامة مرارا وهذا نموذج لأبي القاسم الشابي يكرر فيه عبارة ليتني كنت ، ففي هذه العبارة تنبيه قوي على عجز الشاعر عن القيام بواجبه تجاه الشعب ، ولهذا فإن في تكراره لها تشخيصاً لهذا[١] :

أيها الشعب ليتني كنت حطابا
لأهوي على الجذوع بفأسي
ليتني كنت كالسيول إذا سا
لتْ تهد القبور رمسا برمسِ

(١) الشابي ، أبو القاسم(١٩٩٧) ديوان أبي القاسم الشابي أغاني الحياة ، ط٢ ، بيروت : دار الأرقم ، ص٩٣- ٩٤ .

ليتني كنت كالرياح ، فأطوي
كل ما يخنق الزهور بنحْسِ
ليتني كنت كالشتاء أغشي
كل ما أذبل الخريف بقَرسِ
ليت لي قوة العواصف يا شعـ
ـبي ، فألقي إليك ثورة نفسي
ليت لي قوة الأعاصير إذا ضجْ
جَتْ ، فأدعوك للحياة بنبس

وإذا قرأنا الأبيات الآتية لاحظنا فيها تكرير الشاعر شطرا هو الأول في الأبيات كلها ، إلحاحًا منه على المعنى ، لكن هذا الإلحاح توضَّحَ وتجلى من خلال التكرار الصوْتي :

لو كان شعري يواتيني صنعت به
تيجان فخر لمن كانوا لنا سندا
أو كان شعري يواتيني فتلت به
حبلا أشد به الداني ومن بعدا
أو كان شعري يواتيني نسجت به
من العفاف حجابا كي يكون ردا
أو كان شعري يواتيني نظمت به
عقدا من الدرّ لا يسري إليه صدا
أو كان شعري يواتيني سكبتُ لكم
كأسا من الفضل يسقي البنت والولدا[1]

---

(١) السالم ، أحمد عبدالله ، (٢٠٠٦) صدى الوجدان ، ط١ ، القاهرة ، دار غريب للنشر والتوزيع ، ص٢٢- ٢٣ .

وهكذا يلفتُ الصوتُ المتكرّرُ في عبارة «لو كان شعري يواتيني» لما يتبعه من قول ، وبذلك يشوق الشاعر المتلقي السامع ، أو القارئ ، لما سيأتي من صنوف الوعد السخي الذي سيفي به لو كان شعره يواتيه على النحو الذي يريده ، ويتمنّاه . لقد التأم في هذه الأبيات التكرار بصفته مثيرا صوتيًا ودلاليا بالتوازي الذي أشاعته الأفعال : صنعت ، فتلت ، نسجت ، نظمت ، سكبت ، جلبت ، ختمت ، إلخ . . مع ما يوازيها في المصراع الثاني ، فالتاج يوازيه حبل المودة تارة ، والعفاف تارة ، وعِقْد الدرّ تارة ، وتارة كأس الفضل . فعلى مستوى التأليف ، والمجاورة ، ثمة تكرار ، وعلى مستوى البدائل ثمة توازٍ ، وفي كلٍّ إفادة في مستوى الإيقاع الصوتي ، فضلا عن الإيقاع النفسي . وقد تداخل تكرار الجملة والتوازي في أبيات للشاعر من قصيدة بعنوان النفس للنفيس ، يقول[1] :

يستحث الخطى إلى هذه الدا
ر ليسمو بالساكنينَ المقامُ
يستحث الخطى إلى هذه الدا
ر لِيَخْلو للخائفين المنامُ
يستحث الخطى إلى هذه الدا
ر ليزكو للجائعينَ الطعامُ
يستحث الخطى إلى هذه الدا
ر ليسري إلى الجراح التئامُ

(١) السالم ، أحمد عبدالله ، (٢٠٠٥) قبلات على الرمل والحجر ، ط١ ، القاهرة : هبة النيل للنشر والتوزيع ، ص ٨٦ .

وهذه الأبيات ، التي جرى اقتباسها من قصيدة طويلة ، تؤكد مرة أخرى مزية في الشعر يصعب أن نجدها في النثر ، وهو هذا التكرار الذي قد يتعدى الصوت ، والكلمة ، اسما وفعلا ، إلى تكرير الشطر بأكمله ، وفي ذلك ما فيه من ترديد أصوات معينة على مسامع المتلقي ، كترديد اللازمة في أغنية ما تجذب اهتمام المستمع . وقد يكون لهذا الترديد دورٌ غير هيّن ، ولا بسيط ، في تحقيق الطرب المطلوب في لغة الشعر باعتباره غناءً . إلى هذا نجد في الأبيات التوازي الرأسي بين الألفاظ : يسمو ، يخلو ، يزكو ، يسري ، والتوازي بين الأسماء : الساكنين ، الخائفين ، الجائعين ، وشذت عن ذلك كلمة الجراح . والتوازي مع التجنيس الناقص والتقارب في اللفظ بين : مقام ، ومنام ، وطعام ، والتئام . وتداخل التكرار مع التوازي أضاف إلى الأبيات زخرفة صوتية وموسيقية تشبه الزخارف والتعريقات المتكررة في النقش على الخشب ، أو المعدن ، أو الثياب ، أو حتى الزرابيّ والسجاد العجميّ ، والبسط .

فإذا تجاوزنا التكرار ، وهو مظهر أسلوبي يتوافر في لغة الشعر أكثر مما يتوافر في النثر ، تذكرنا أن التكرار ليس هو الاختيار الأسلوبي الوحيد الذي يلجأ له الشعراء ليزيدوا من وفرة الجرس الموسيقي في شعرهم ، ولكنهم قد يلجأون لاختيار آخر فيه شيء قليل من التكرار ، وهو التقسيم الذي يرصع البيت الشعري الواحد بقوافيَ داخليةٍ منتظمة على نسق معين ، يلفت الأسماع بما فيه من التناسق العجيب ، والرونق الرائع :

أنا ابن اللقـــاء أنا ابن الســخـــاء
أنا ابن الضـــراب أنا ابن الطعـــانْ
أنا ابن الفـيـــافي أنا ابن القـــوافي
أنا ابن الســـروج ، أنا ابن الرعـــان

طويل النجـــاد طويل العـمـــاد
طـويـل الـقـنـاة ، طـــويـل الـسـنـان
أنا ابن الحـفـاظ ، حـديد اللحـاظ
حـديـد الحـســام ، حـديـد الجنان

فالانطباع السريع عن الجانب الصوتي في هذه الأبيات أنها أبياتٌ فيها حظ من الموسيقى لا نجده إلا في القليل النادر من الشعر ، فقد جعل المتنبي كل بيت منها في أربعة أقسمة في كل شطر اثنان ، والاثنان في الشطر الأول من كل بيت مقفيان ، اللقاء- السخاء ، وفي الثاني الفيافي- القوافي وفي الثالث النجاد- والعماد وفي الرابع الحفاظ - واللحاظ . وفي الأعجاز نجد التقسيم نفسه ، وفيها لجأ لتكرار بعض الكلمات في الثالث كرر طويل ، طويل ، وفي الرابع كرر حديد وحديد . يضاف إلى هذا كله أن كل قسم في الشطر الأول يبدأ بكلمتي انا ابنُ ، وينسحب هذا على الشطر الثاني من البيتين الأول والثاني . وهذا كله جعل من الوسائط المتكررة المتداخلة أشبه ما تكون بجروس موسيقية متشابكة تشابك التوريق ، والتعريق ، في الرسوم النباتية على البسط . وإذا نحن تأملنا التقفية في هذه الأبيات وجدنا فيها نموذجا ينتهي بمقطع منبور مع التوقف على صوت النون ، وهو صوت رنيني . وزاد هذا الرنين الذي في النون من حلاوة الجرس ، وجماليات الموسيقى النابعة من القوافي[1] . ولا بد من ملاحظة أن بعض الأصوات اللغوية تناسب القوافي ذات الرنين المشبع بالشعور الحماسي مثلما هي الحال

(١) خليل ، إبراهيم (٢٠٠٢) في النقد والنقد الألسني ، ط١ ، إربد- الأردن ، دار الكندي ، ص ١٤٢ .

في هذه الأبيات أكثر من غيرها . واختيار الشاعر قوافيه ليس بالضرورة اختيارا عشوائيًا ، فهو قد يكون نابعا من أُلفةِ الشاعر للتقفية بهذا الصوت أو ذاك ، والأصوات المستثقلة تتجنب في القوافي إلا في القليل الذي لا يقاس عليه . وسوف نصغي لهذه الأبيات من قصيدة لمحمود درويش مع التّنبُّه لأثر القافية الصوتي :

جيتارتان
أغنيَّةٌ بيْضاءُ للسمراءِ
ينكسِرُ الزمانْ
ليمرَّ هوْدجُها على جيْشيْن
مصْريّ ، وحثيّ
ويرتفع الدُّخانْ
دخّان زينتها ، الملون ،
فوق أنقاض المَكانْ
جيتارتان[1]

فمما لا ينكر أن القافية في هذه الأبيات ، وهي تشبه تماما ما سمعناه في أبيات المتنبي ، قافية لا تخلو من رنين ، وقد تضافرت مع اختيارات الشاعر الأخرى ، وأضفت على هذه الأبيات ، بل على القصيدة كاملة ، قالبا موسيقيا جعل منها أغنية لا تختلف عما تتلفظ به أفواه المطربات ، والمطربين ، وتلذ قراءتها ، والاستماع إليها ، بصرف النظر عما إذا كان المتلقي يتسلم منها ما أراده الشاعر فيها من معنى ،

(١) درويش ، محمود (٢٠٠٧) الأعمال الشعرية الكاملة ، ط١ ، كفر قرع- فلسطين ، دار الهدى ، (٣ أجزاء) ٦٤٧/٣ .

أم لا ، فالتأثير الصوتي في مثل هذه الحال يغلب على التلقّي المعرفي ويتقدم على التفهم الدلالي ، على أساس أن الشعر فن ، وأن فن الشعر غناء ، قبل أي شيء آخر ، قال الشاعر القديم :

تغنَّ بالشـــعـــر ، إمـــا أنت قـــائله
إن الغناء لهـذا الشـعـر مـضـمـارُ

١٣. المستوى الصرفي

من النقاط الشائكة التي يتجنب الأسلوبيون التطرق إليها البدائل التي يلجأ لها الكاتب والشاعر في الصيغ الصرفية . ويبدو أن أكثر الدارسين لا يرون في ذلك مزية تستحق البحث ، فهل لاعتماد الشاعر صيغا صرفية غير متداولة ، وشاذة ، غير شائعة ، دورٌ يسهم في تمييز أسلوبه من أسلوب غيره؟ ربما نجدُ ، بالنظر لما بين أيدينا من الأمثلة ، ما يؤكد أن التلاعب بالصيغ ، واختيار بعضها ، والإضراب عن بعضها الآخر ، سمة لافتة في أسلوب هذا الشاعر ، أو ذاك ، وقد نجد في ذلك بديلا اضطر إليه الشاعر الناظم للاتساق مع بديل آخر كالرويّ ، أو الوزن . ففي البيت الآتي للمرار بن المنقذ – جاهلي– نجده يخترع صيغة صرفية على وزن فَعِل مثل : فرِح ، وعجِل ، من الحسرة والتحسُّر ، قال :

مـــا أنا اليـــوم على شيء مـــضى
يا ابنة القـــوم ، تولى ، بحَـــسِـــرْ

أي لست نادما ، ولا متحسرا على شيء فاتني ، والشيء ذاته نجده في بيت آخر للشاعر يقولُ فيه :

قـــد لبـــست الدهر من أفنانه
كلّ فـــنّ حَـــسَنٍ منه حَـــبِـــرْ

فقد صاغ من التحبير وزنا لاسم المفعول (الصفة المشبهة) على فَعِل مثل فرح ، فقال «حَبِر» والأصل أن يقول مُحّبر ، من التحبير ، وهو التزيين ، والتنميق . ولذلك قالوا تحرير التحبير ، وحبّر الكتاب أيْ أضاف له ما يرتقي به من بديع . وجمع «فنّ» على أفنان ، وهذا أيضا جمع غريبٌ ، ولا يطرد في العربية ، لأن جمع فنّ : فنون . وقد حذا هذا الحذو ، وسلك هذا المسلك في بيت آخر :

وتبطنت مجودا عازبا
واكف الكوكب ذا نَوْرٍ ثَمِرْ(١)

فاشتقّ من الثمر والثمار صيغة فعل ، على زنة فرح ، للدلالة على الكثرة من الثمر ، وهذه صيغةٌ لم تذكر في مُعْجمات اللغة . وعلى الرغم من أن العربية تصوغ المصدر من : بَدِنَ يبدَن ، مثل سمن : يسمن ، والمصدر على بدنة ،مثل سِمْنة ، وبَدانة على قياس سدانة ، وأمانة ، وأناقة ، وما شاكل ذلك وشابهه ، فإن المرار بن المنقذ صاغ المصدر منها صياغة غريبة ، فقال في وصف جواده :

وإذا نحن مَحَصْنا بُدْنَهُ
وعصرناه ، فعَقْبٌ ، وحُضُرْ(٢)

فجاء بالمصدر على وزن فُعْل ، مثل نطْق ، وفسْق ، وحسْن . واشتق من جَسَر ، يجسر ، جسورا ، وجسارة ، على وزن ثبت يثبت ثبوتا صيغة

---

(١) الضبي ، المفضل (١٧٨هـ) المفضليات ، تحقيق أحمد محمد شاكر وعبد السلام هرون ، ط٦ ، بيروت ، د . ن ، بلا تاريخ ، ص٨٢- ٨٣ .

(٢) المفضليات ، ص ٨٤ .

للوصف ، وهي (جُسُـر) قـال في وصف الناقـة التي تتـصفُ بالمرح ، وبالخفة ، والسرعة ، والاسترسال في السير ، فعلاوة على ما تتصف به من القوة وضخامة البنية (سبنتاة) فهي جُسُر :

ولقـــــد تمرح بي عـــــيـــــديّة
رسْلة الســوم ، سـبنتــاة ، جـسُــرْ(١)

وعلى الرغم من أنَّ الشـاعـر يستطيعٍ أن يجـمع كلمـة غـدير على غدران ، إلا أنه في هذه القصيـدة ، ووفاءً بمتطلبات القـافيـة من رويٍّ ، وحركات ، اضطرّ لجـمعها جمعًا فيه شيء من الندرة ، إنْ لم يكن من الشذوذ ، قال :

مـــثلَ عـــدّاءٍ بروضـــات القطـــا
قلصـت عنـه ثمـــــادٌ ، وَغُـــدُرْ(٢)

ونجد شاعرًا آخر لا يجمع غدير على غُدُر ، ولا على غدران ، فها هو المخبل السعدي ، وهو شاعر جاهلي ، يقول :

وأرى لـهـــــا دارا بـأغْـــــدرَةِ ال
ـســـيـــدان لـمْ يدْرُسْ لـهـــا رسمُ

وهذه الاختيـاراتُ ، التي يلجأ إليهـا الشـاعر ، صـرفيًا ، تنم على حس لغـوي تجاه الأبنيـة لا يخلو من ميل للفـرادة ، والاسـتقـلال عن الآخـرين ، والانصـراف عمـا هو سـائد ، وانتـهاك العـرف اللغـوي لأجل

---

(١) المفضليات ، ص ٨٥ .

(٢) المفضليات ، ص ٨٦ .

الوفاء بمتطلبات القافية ، سواءٌ من حيث الحركات ، أو من حيث الرَّوي . فهو يحرك الساكن فيقول غمُر بدلا من غُمْر ، ونهَر بدلا من نهر ، وغير ذلك . وقد توسع الشعراء منذ القديم باشتقاق الصيغ النادرة ، فها هو المزرد أخو الشماخ ينحتُ من جملة «عنّ له» و«عن لي» كلمة منحوتة من كلمتين على هيئة مِجَنّ :

فقد علموا في سالف الدهر أنني
مِعَنٌ ، إذا جدَّ الجراءُ ، ونابلُ(١)

وغير بعيد عن هذا لجوء بعض الشعراء لصيغ شاذة في الجموع ، فعبدالله بن سلمة يجمع صاحبًا ، وصحبًا على صحوب ، وهو جمع بلا ريب اضطر له تمشيا مع القافية ، وما فيها من حركات ، ومن ردف ، ومن روي :

وذي رحم حبوت وذي دلال
من الأصحاب إنْ خُدعَ الصُحوبُ

فصحوب – ها هنا – جمع صحب ، وأصحاب ، وهو جمع لم يذكر في مُعْجماتِ اللغة . وإذا كان يقال للطبيب الجراح نطاس ، ونطاسي ، إلا أن عبدالله بن سلمة اشتق له صيغة صرفية لا تستقيم مع الصيغتين المذكورتين ، وهي على وزن فعيل ، فقال :

ولقد أداوي داء كل معبّد
بعنية ، غلبت على النطَّيسي(٢)

---

(١) المفضليات ، ص١٠٠ .

(٢) المفضليات ، ص ١٠٧ .

وقد يخترع الناظم جمعًا لا مفردَ له ، فلا يعترضُ عليْه مُعْترضٌ من صرفيين ، ومن نحويين ، فقد استعمل سلامة بن جندل كلمة تعاجيب ، قاصدًا الأشياء التي تثير العُجْب ، ولم يبال فيما إذا كان لهذه الكلمة مفرد في المعاجم ، أم ليس لها مفرد :

أودى الشباب حميدا ذو التعاجيب

أودى ، وذلك شأوٌ غيرُ مطلوبِ(١)

على أن بعض هذه الصيغ ربما كان اللجوء إليها بهدف التحبب ، فالفصيح تجمع مثلما هو معروف على فصحاء ، وفِصاح ، بكسر الفاء ، نحو ظريف : ظراف ، وصحيح : صحاح ، ومن النادر أن تجمع على فصُح ، على وزن فعل ، مثل : سُرُر ، ونذُر ، وحمُر ، وسمُر جمع أسمر قال محمد بن وهيب الحميري :

فضحت ضميرك عن ودائعه

إن العيون نواطقٌ فُصُحُ

ومن اللافت أيضا لجوء الشاعر للتلاعب بالصيغ في سعي منه لإشاعة ضرب من التجانس الاشتقاقي ، فتكون إحدى الصيغتين مشتقة من الأخرى ، كقول المتنبي مثلا : «وينجلي خبري عن صمّة الصمَم» وقوله «لقد تصبرت حتى لات مُصْطبَر» وقوله «فالآن اقحم حتى لات مُقتحم» وقد يكون الجذر مشتركا والمعنى مختلفا متباينا كقول الشريف الرضي «وصافحوا أغراضَهم بالصفاح» وقوله : «يا نفسُ من همٍّ إلى هِمَّةٍ» وقوله «وقّاحَة تحتَ غلام وِقاح» وقوله «الراح والراحة

(١) المفضليات ، ص ١١٩ .

ذلّ الفتى» و«طوحه الهمّ بعيدا فطاح» وقال أيضا :

وخطةٍ يضـــحكُ منهـــا الردى
عـسـراءً تبـري القـوْمَ برْيَ القـداحْ

وقد يغلبُ على الشاعر تكرار صيغة صرفية معينة في موضع من شعره ، وذلك لا يمكن إلا أن يكون منبئا عن مظهر أسْلوبي يحبذه ، واختيار صرفي لا بد من الوقوف عنده ، فأبو فراس في واحدة من دُرره يكرّر صيغة المبالغة (فعول) يقول :

صـــبـــورٌ ولو لم تبق مني بقـــيـــةٌ
قـــؤولٌ ولو أن الســـيـــوف جـــوابُ
وقـــور وأحـــداث الزمـــان تنوشني
وللمـــوت حـــولي جـيـئـة وذهابُ

فمما يلفت النظر في البيتين تكراره فعولا في : صبور ، وقؤول ، ووقور . ولا ريب في أن هذه الصيغ مما يطرد في الشعر والنثر لغرض المبالغة ، والتكثير ، وتأكيد المعنى ، ولأن أبا فراس في هذه القصيدة يفخر ، ويزهو بالنفس ، فإن مثل هذه الصيغ تؤكد مسعاه ، وتحقق له مراده في الفخر ، ومبتغاه . وتطبع أسلوبه على المستوى الصرفي بمزية قلما ينتبه لها الدارسون . وها هو الشاعر أبو نواس يقول :

رمـــاكم أمـــيـــر المؤمنين بحـــيـــةٍ
أكـول ٍ لحـيـات الشـعـوب شـروبِ

فبالغَ عن طريق الصيغة الصرفية فعول في كلمتي أكول وشروب . ومما يخطر بالبال لجوء الشاعر لأسلوب التصغير في العربية إما للدلالة

على التحبّب للشيء ، أو للتحقير ، فقد عبر لسان الدين بن الخطيب في موشحه المشهورة بكلمة (أهيل) عن منتهى التحبّب ، قال :

يا أهيل الحيّ مـــن وادي الغـــضـــا
وبـــقـــلـــبـــي مـــنـــــزل أنـــتـــم بـــهِ
ضـاق عن وجدي بكم رحب الفضـا
لا أبـالي شـــرقـــــه مـــن غـــــرْبـــهِ

فـفي أهيل التي هي تصـغـيـر أهل شيء من التـحـبب الذي لا يخفى . وإن كـانت الصيغة نفسها يمكن أن تستـعمل للتحـقير وذلك على وفق السياق ، قال المتنبي :

أفي كل يوم تحت ضـبني شـويعـرٌ
ضـعـيف يقـاويني ، قـصـيـر يطـاولُ

وفي الآيات التي سبق ذكـرها من سـورة الطور (١- ١٥) يلاحظ اطراد اسم المفعـول في مواقع والعـدول عنه لصـيـغـة اسم الفـاعل في مواقع ، والعـدول عن هذه الصـيـغـة لصـيـغـة المصـدر في مـواقع . وهذا التنقل من صيغة صرفية لأخرى لا بد يتضمن في ثناياه ملمحًا من ملامح الأسلوب القرآني المُعْجز ، فهو عند الحديث عن الكتاب العزيز اطرد في تكرير اسم المفعـول لبـيـان أنه من وحي الخـالق ، فـهـو منشـور تارة ، وتارة مسطور ، وهو معمور أي البيت ، ومسجور أي البحر ، ففي كل تعبيرٌ عن قدرة الخالق ، ولما تحول الحديث إلى يوم الحساب ، وما فيه من العذاب ، عدل لاسم الفاعل الذي يتضمن في بنيته الإشارة للقادر تارة ، والعاجز تارة ، فهو لا محالة واقع ، ولا قبل لأحد بردّه ، أو صدّه : ما له دافع . وأما العدول للمصدر في مورا ، وسيرا ، فيحمل ما يحمله المفعول المطلق من التأكيد ، وهذا التأكيد يضفي على المعنى ، وهو مور

السماء ، وسير الجبال ، الكثير من التهويل المناسب للسياق . فأنت ترى من هذا أن العدول عن صيغة صرفية لأخرى لا يجري عبثا ، أو عشوائيا ، وإنما له دلالاته التي تغني المعنى ، وترفع من رتبة الأسلوب ، لأنّ أي عدول في المبنى لا بد أن ينم على عدول في المعنى .

ونحن نعرف أن لجمع التكسير ، والجمع بصفة عامة ، صورًا صرفية عدة ، فكلمة كافر مثلا تجمع على : كافرين ، وكفار ، ولكنْ وجد لها جمع آخر أيضًا وهو كَفَرَة . وهذا التنوع في الصيغ يمنح الكاتب ، والناظم ، اختيارات عدة تناسب السياق ، ففي الآيات الآتية من سورة عبَسَ : ﴿وجوه يومئذ مسفرة* ضاحكة مستبشرة * ووجوه يومئذ عليها غبرة* ترْهقُها قترة* أولئك همُ الكفرةُ الفَجَرَة* ﴾ نجد الاختيار يقع على الصيغة كفرة ، وفجرة ، وغبرة ، بدلا من غبار ومسفرة بدلا من سافرة ، وقترة بدلا من قتْر ، أو قتار ، وكلٌّ عربي فصيح . لكن هذا الاختيار قصد إليه ، واحتيج له في هذه الآيات ، لغرض أسلوبي ، وهو جعل الفواصل على نسق متجانس ، وجرْس متناسق ، متوافق : مسفرة ، مستبشرة ، غبرة ، قترة ، كفرة ، فجَرة .

وتنبغي الإشارة إلى اطّراد الصيغ الفعلية في النثر إذا كان يروي حدثا ، ويسرد حكاية ، وهذا جليٌّ في القرآن الكريم مثلما هو جلي في غيره . فيبدأ الحدث بالفعل الماضي المبني للمجهول مثلا ، ويتساوق مع الذي يتبعه من أفعال ، فيغلب عليها هذا النمط مما يفرغ الحكاية في أسلوب سرديٍّ متجانس ، قال تعالى : ﴿وقيل يا أرض ابلعي ماءك ، ويا سماءُ أقلعي ، وغيض الماءُ ، وقضي الأمرُ ، واستوتْ على الجوديّ ، وقيل بعدًا للقوم الظالمين﴾[1] فما أن نلقى على هذه الآية النظر حتى

---

(١) سورة هود : الآية ٤٤ .

نلاحظ تواتر الفعل الماضي المبني للمجهول ، وهي صيغة صرفية تؤدي إلى إضمار الفاعل ، وإحلال المفعول به مكانه : فقيل ، وغيض ، وقضيَ ، وقيل الأخرى ، كلها جعلت الحدث يروى على أنه من الماضي ، مما أضفى وحدة أسلوبية نسقية على الحكاية ، وما ذلك إلاّ بفضل الصيغة الصرفية فُعِلَ .

وقد يطرد في الحكاية الفعل الماضي المبني للمعلوم المسند لضمير المتكلم فيضفي على المحكي الخيالي ما يفيد أنه وقع في الماضي ، وأن سرده يجري بعد وقوعه بزمن ، ومن هذا الاطراد ينشأ نسق أسلوبي مباين لذلك الذي يستخدم فيه الفعل المبني للمجهول في الآيات المذكورة ، ولتوضيح ذلك نستعيد النموذج الذي اقتبسناه من المقامة السجستانية للبديع :

(حدا بي إلى سجستانَ أرب ، فاقتعدت طيته ، وامتطيت مطيته ، واستخرت الله في العزم جعلته أمامي ، وفي الحزم جعلته إمامي . حتى هداني إليها ، فوافيت دروبها ، وقد وافت الشمس غروبها ، واتفق المبيت ، حيث انتهيت . فلما انتضى نصل الصباح ، وبرز جيش المصباح ، مضيت إلى السوق اختار منزلا ، فحين انتهيت من دائرة البلد إلى نقطتها ، ومن قلادة السوق إلى واسطتها ، خرق سمعي صوت له من كل عرق معنى ، فانتحيت وفده ، حتى وقفت عنده . فإذا رجلٌ على فرسه ، مختنق بنفسه ، قد ولاني قذاله) .

فإذا تأملنا الأفعال : اقتعدت ، امتطيت ، استخرت ، جعلت ، وافيت ، انتهيت ، مضيت ، أنتهيت ، انتحيت ، وقفت ، لا حظنا أنها تتواترُ ، وتتراكمُ ، على نمط صرفي واحد ، وفي ذلك ما فيه من دلالة

على ترتيب متواليات الحدث أولا ، وأشاع بعض الاتساق في السرد ثانيًا ، ووضع الضمير الدال على المتكلم في بؤرة اهتمام المتلقي ثالثا . وقد شذّت عن ذلك صيغ قليلة منها : هداني ، وخرق سمعي ، وهما لا يختلفان من حيث البنية الصرفية ، وإن اختلفا من حيث الإسناد ، الأول أسند لمضمر ينم عليه السياق ، والثاني أسند لاسم ظاهر ، هو صوتٌ له من كل عرق معنى . وواقع الأمر أنَّ اختيار البديع لهذه الصيغة الصرفية قد يكون اختيارا غير واع ، ولا مقاصد له فيه ، ولكنّ النتيجة هي مناسبة هذه الأفعال لنموّ الوقائع ، وسيرورتها على وفق الزمن ، وهذا شيء كبير الأهمية في المقامات ، والروايات ، والقصص . وتحصيل الحاصل أن البنية الصرفية ، واختيار الكاتب ، أو الشاعر ، لنوع منها وإضرابه عن آخر ، لا يخلو من أن يكون له أثره في جماليات الأسلوب الشعري ، أو النثري ، والغفلة عن هذا النوع من الاختيارات لا يعني أن أثره في الأسلوب بسيط ، أو هامشي .

١٤. المستوى التركيبي

والانحراف عن المعيار يتعدى الصوت والموسيقى والإيقاع والبنى الصرفية إلى السياق اللغوي ، وهو ترتيب الكلم في العبارات ، وأجزاء العبارات ، والجمل التامة ، والناقصة ، والجمل المركبة من جمل عدة ، والفقرة ، إلى ما ينتهي إليه القول من قِصَرٍ بيّن أو طول واضح ، وإلى ما يتعدى الشطر من البيت إلى الشطر بتمامه ، والبيت بتمامه ، ومجموعة الأبيات التي تؤلف جزءا من قصيدة ، أو قصيدة قصيرة ، أو قصيدة . وهذا لا يعني أن الأسلوب الرفيع يقتصر على ما يقع فيه الانزياح ، والانحراف حسب ، فقد يكون السياق خاليا من أي انحراف ، بريئا من كل انزياح ، ومع ذلك نجده نموذجًا جيدًا للأسلوب

الرفيع ، فهذا بيت من قصيدة للمتنبي إذا تأملناه وجدناه خاليًا من أي انحراف على مستوى التركيب :

ازورهم ، وســواد الليل يشــفعُ لي ،
وأنثني ، وبيـاضُ الفـجـر يُغْـري بي

فعلوّ الأسلوب هنا ، وسموّه ، نابعان من المقابلات بين العلامات اللغوية المؤطرة في هذين الشطرين ، فقد استهل المصراع الأول بكلمة أزور ، واستهل الثاني بكلمة أنثني ، وهي عكس الزيارة ، وعقّب على الزيارة بذكر السواد وفي المقابل ذكر البياض ، ثم اضاف السواد لليل ، وفي المقابل أضاف البياض للفجر ، وكلاهما عكسُ الآخر . ثم أسند الفعل يشفع للضمير العائد على سواد الليل ، وأسند الفعل يغري للضمير العائد على بياض الفجر ، وكلٌّ منهما عكس الآخر . وعدى الفعل يشفع ، فوقع تأثيره على الجار والمجرور لي ، وعدى الفعل يغري فوقع تاثيره على الجار والمجرور بي ، وكلٌّ منهما عكس الآخر ، مثلما كان الفعل يشفع عكس الفعل يُغري من حيث المعنى .

ففي هذا البيت لا نجد تقديمًا ، ولا تأخيرا ، ولا نجده يحذف مسندا إليه ، ولا مسندًا . ولا نجده يكرر لفظا ، أو يؤكد آخر ، أو يزيد زيادة من باب الاحتراس ، أو الاعتراض ، أو التتميم ، أو الحشو ، ولا يتلفت متنقلا من متكلم لغائب ، أو من غائب لمخاطب . . ومع ذلك ، فإنّ أحدًا لا يستطيع أن ينكر ما في هذا البيت من تساوقٍ للألفاظ والدلالات يسمو به عن المستوى الخالي من الأسلوب الرفيع . والصنعة الأسلوبية فيه تتأتى من تلك المقابلات التي تتكرر أمثالها في الرسوم ، وفي اللوحات الزخرفية (أرابسك) Arabisc . بيد أن الشعر ، بصفة عامة ، والنثر ، لا بد فيهما من عدول عن النمط المعتاد في النسق

الخطي للكتابة ، لأنماط يفقد فيها هذا النسق شكله المعتاد ليحل بدلا منه ، وعنه ، نمطٌ آخر له مزية من حيث النسق يؤثر تأثيرا كبيرا ، أو غير كبير في المعنى ، ويؤثر تأثيرا كبيرا في الأسلوب ، فيجعل منه أسلوبا جيدًا يُستحسن ، أو أسلوبا غير جيد يستهجن . ومن هذا الأخير نذكّرُ بهذا الشاهد الذي كثر اللغط عليه وعما تورط فيه الفرزدق من معاظلة :

ومـــا مـــثله في الناس إلا مملّكا
أبو أمـــه حيٌّ أبـــوه يقـــاربُـهْ

فالترتيب يقتضي أن يكون ما مثله- أي الممدوح- حي في الناس إلا ملك - يقصد هشاما بن عبد الملك- كون هشام ابن أخت الممدوح الذي هو خاله . فالتقديم والتأخير ها هنا اشاعا التعقيد في البيت والتوعر وأفسدا التلقي فبدلا من أن ينسب البيت للأسلوب الرفيع حري به وجدير أن ينسب للأسلوب الوضيع . ومثله قول المتنبي مادحا :

الطيب أنت إذا أصابك طيبه
والماء أنت إذا اغتسلتَ الغاسلُ .

فالضمير في «طيبُهُ» يعود على الطيب ، والمعنى أي أنك أنت أيها الممدوح إذا تطيبت من يجعل الطيب طيبا ولولاك لما كانت له رائحة الطيب ، وإذا اغتسلت فكأنك أنت الذي تطهّرُ الماءَ ، ولهذا يقتضي الترتيبُ وفقا للمعاني أن يكون : إذا أصابك الطيب فأنتَ الذي تطيبه ، وإذا اغتسلت ، فإنك أنت الذي تطهّرُ الماء لا هو . أي : أنت أطيب من الطيب ، وأطهرُ من الماء[1] . وهذان نموذجان أدى فيهما الانزياح

(١) الجرجاني ، عبد القاهر ، دلائل الإعجاز ، ص ٦٥- ٦٦ .

التركيبي إلى التعْمية وتحول البيتان إلى لُغزين ، أو أحْجيتين ، يحتاج القارئ معَهُما لشيء من التنجيم ليعيَ المعنى . وقد يكون الانزياح على قدْر منَ الإفراط ، لكنه لا يؤدي إلى هذه الصورة من التصنع ، وتداخل الكلم بعضه في بعض ، قال الفرزدق :

أبت ناقـــتي إلا زيادا ورغـــبـــتي
ومـــا الجـــود من أخـــلاقـــه ببـــديع

فقد حذفَ ، وقدمَ ، وأخّر ، واستطرد في بيتٍ واحد ، فأما الحذف فقد حذف المستثنى منه ، فقد كان ينبغي أن يقولَ أبت ناقتي أحدًا أو منتجعا أو ممدوحًا إلا زيادًا ، وفصل بين المعطوف وهو رغبتي ، والمعطوف عليه وهو ناقتي . وقدم الفضلة «من أخلاقه» على «ببديع» وهي الخبر لما المشبَّهة بليس . وأخر الخبر الذي من حقه التقديم : وما الجود بالبديع من أخلاقه . وأما الاستطرادُ ، فيتبدى في الشطر الثاني ، إذ خرج الشاعر من سياق الكلام على رحْلة الناقة ، وانتجاعه ديار الممدوح زياد ، إلى ذكر أخلاقه ، وأنه كريم جواد ، ثم أثنى عليه في بيْتٍ آخر ، وأنه غير مفراح في ما ينالُ من الدنيا ، ولا جزع مما يُنكب ، ثم يعود مرة أخرى إلى ناقته :

ولم أك ، أو تلقى زيادا مطيـــتي ،
لأعْجلَ عينيْ صاحبي بهجوع

وفي هذا أيضا قدّم وأخر وحذف ، إذ الترتيب يقتضي أن يكون : لم أك لأعجل عيني صاحبي بهجوع حتى تلقى ناقتي (مطيتي) زيادًا ، أي : الممدوح . فمثل هذا الإفراط في الانزياحات التركيبية ينم على تصنع ، وتكلف ، ويجعل المعنى غثا باردًا ، ويهوي بالأسلوب إلى ما هو

أدنى رتبة من الأسلوب الرفيع . وقد عرف عن الفرزدق مثل هذا ، وأكثر . ومن الممكن تبين الفرق بين تركيب يستحسن فيه الانزياح وآخر يستهجن بالنظر إلى هذا الشاهد الذي أورده عبد القاهر الجرجاني في موْضع مختلف :

سالت عليه شعاب الحي حين دعا
أنصاره بوجوهٍ كالدنانير

فقد أخر الفاعل عن الفعل موقعا ، وقدم الجار والمجرور عليه ، وأخر المفعول به للفعل سالت ، وقدم عليه الظرف وملحقاته : حين دعا أنصاره ، ثم جاء بعد ذلك بالمفعول به ، وهو بوجوه . إذ الترتيب يقتضي وفقا للمعنى الذي في النفس أن يقول : سالت شعاب الحي بوجوه كالدنانير عليه حين دعا أنصاره . ومثلما لا حظ الجرجاني ، فالاستعارة والإسناد وهما ضرب من الانزياح على مستوى الألفاظ والدلالات تطلبا انزياحًا على مستوى التركيب ، فتقديم عليه تعبيرٌ عن تدفق الأنصار ، وتأخير المفعول «بوجوه» ابتعث في البيت ضربًا من التشويق الذي يدع المتلقي متلهفًا لمعرفة ما الذي تدفقتْ به وسالت شعابُ الحيّ . فجاءت كلمة بوجوهٍ – وهي المفعول للفعل سالتْ– ملبية هذا التلهف ، مشفية غليل المتلقي المتشوف لمعرفة ما يلي عبارة «سالت عليه شعاب الحي حين دعا أنصاره . . » ومثل هذا الانزياح في المستوى التركيبي يؤدي إلى رفعةٍ ، وعلو في الأسلوب ، بخلاف النموذجين المتقدمين . ولا بأس أن نستعيد في هذا المقام الشاهد الذي ذكرناه في السابق وهو قول الشاعر :

وألقت عصاها واستقر بها النوى
كما قرّ عينا بالإياب المسافر

فلا ريب في أن هذا الشاعر قدم التمييز (عينا) وهو فضلة ، على بعض الأركان الرئيسة للجملة ومنها الفاعل (المسافر) وهو عمدة . وهذا التقديم استند لغرض نفسي يريده الشاعر وهو التعبير عن تلك النتيجة بذكر «العين» وهي تنم على المسافر من باب المجاز ، وتقديم ذكر العين أظهر الاهتمام بها ، والعناية التي تفوق عنايته بذكر المسافر ، أو الإياب .

ونظيره الكثير في القرآن الكريم ، نجد ذلك في الآية الكريمة ﴿إن في ذلك لآية وما كان أكثرهم مؤمنين﴾[1] فقد أخر اسم إن وقدم عليه خبرها «في ذلك» وتعليل هذا أن الآية جاءت بعد سرده لحكاية نبي من أنبياء الله كانت له معجزته مع قومه فعقب على هذه القصة مشيرا إليها بالتركيب الإشاري «في ذلك» وهذا يتناسب مع الإحالة ، في حين آخر الاسم (آية) وأكده باللام ولو قدم الاسم لما صلح للتأكيد باللام التي تعرف باللام المزحلقة ، وهذا العدول عن الترتيب التقليدي للعبارة أضفى عليها مزية لا نجدها في قوله «إن آية في ذلك ، أو إن الآية في ذلك ، أو أية في ذلك إلخ . وقد ينحو الكاتب والمتكلم للعدول عن طريق الحذف أي إسقاط جزء من العبارة ، كقوله تعالى : ﴿وأوحينا إلى موسى أن اضرب بعصاك البحرَ ، فانفلق ، فكان كل فرق كالطود العظيم﴾ ،[2] فقد أسقط عبارة تامة وهي فضرب البحر فانفلق . . وفي هذا فضلا عن الاختصار ، وتجنب التطويل ، ازداد التلاحم بين النتيجة المترتبة على ذلك الوحي والوحي . وفي هذا بلاغ رفيع . وقال أيضا : ﴿وإذ استسقى موسى لقومه فقلنا : اضرب بعصاك

---

(١) الشعراء : ٦٧ .

(٢) الشعراء : ٦٣ .

الحجر فانفجرت منه اثنتا عشرة عينا[1] ﴾ . ومن الحذف ما ذكره البلاغيون من حذف المسند تارة ، والمسند إليه تارة ، وأيا كان المحذوف ، فإن الغرض والغاية هو لفت الانتباه للذي ذكر ، قال الشاعر :

قال لي : كيف أنت؟ قلت : عليلُ
سهَرٌ دائمٌ وهمٌّ ثقيلُ

ففي صدر البيت حذف المسند إليه أنا ، مكتفيًا بالمسند الذي هو خبره . وفي عجز البيت حذف أيضًا المسند إليه ، وهو حالي ، وهو أيضًا مبتدأ . وفي الحالين كان الغرض من الحذف إبراز الجواب ، وهو : عليلٌ ، وتقديمه على أيّ شيء آخر ، لا سيما وأن المحذوف يدل عليه السياق . والشيء نفسه يقال عن المصراع الثاني ، فكأنَّ السائلَ قال : عليل؟ ما بك؟ فجاءه الجواب : سهرٌ دائم ، وهمّ ثقيل . فالحذف – ها هنا– يعدّ عدولا وانحرافا عن الاتجاه التقليدي للترتيب ، وقد أضفي على الكلم جمالا باختصاره ، وتكثيفه للمعنى ، وإبرازه للألفاظ التي تتطلبُ التقديم على غيرها ، والذكر على الحذْف . وقد دأب بعض البلغاء والمتفوقين في الشعر والنثر على حذف المفعول به حذفا يغني عن الذكر ويتوافر بسبب ذلك الحذف للبيت أو الفقرة المزيد من الاتساق الأسلوبي وقد شاع هذا النوع من الحذف في القرآن الكريم وهذا مثال مشهور جرى فيه حذف المفعول به : ﴿ولما ورد ماء مدين وجد عليه أمة من الناس يسقون ووجد من دونهم امرأتين تذودان قال ما خطبكما ، قالتا : لا نسقي حتى يُصدر الرعاء ، وابونا شيخ كبير﴾

(١) البقرة : ٦٠ .

فسقى لهما ، ثم تولى إلى الظل﴾[1] فقد حذف المفعول به في أربعة مواضع ولو ذكره لتعثر التسلسل وغاب النسق[2] . فقد كان يتحتم أن يذكر يسقون أغنامهم ، تذودان أغنامهما . . . لا نسقي غنمنا . . يصدر الرعاء أغنامهم . . فسقى لهما غنمهما . . ولو تكرر ذكر المفعول به على هذا النحو لاختفى الأسلوب الرفيع واستهجن فيه التكرار . وقد قال البحتري في المديح :

شجو حساده ، وغيظ عداهُ

أن يرى مبصرٌ ، ويسمع واعِ

فالنسق الذي يخلو من حذف المفعول به يتطلب ذكر : أفعاله ، وأخباره . بعد مبصر ويسمع . ولكنه بحذف المفعول عمم الشجو بحيث يتوقع أن تكون له اسباب أخرى غير الأفعال وغير الأخبار وبهذا يزداد المعنى قوة وتزداد العبارة اختصارا وتكثيفا مما يضفي عليها جمالا غير جمال المعنى . وقد يقع الحذف في أسلوب الشرط كأن يكتفى بالجواب عن فعل الشرط فتبدو العبارة مع الحذف أكثر سلاسة وتماسكا وقوة كقوله تعالى ﴿فلو شاء لهداكم أجمعين[3]﴾ وفي موضع آخ ﴿ولو شاء الله لجمعهم على الهدى﴾[4] وفي الآيتين حذف المفعول به وهو جزء من فعل الشرط إذ التقدير ولوشاء هدايتكم لهداكم ، وفي الثانية :

---

(١) القصص : ٢٣- ٢٤ .

(٢) الجرجاني ، دلائل الإعجاز ص ١٢١ وانظر خليل ، إبراهيم (٢٠٠٧) في اللسانيات ونحو النص ، ط٢ ، عمان ، دار المسيرة ، ص٢٣٥ .

(٣) الأنعام : ١٤٩ .

(٤) الأنعام :٣٥ .

ولوشاء الله أن يجمعهم ، لجمعهم . وقال البحتري في بيت يمتدح فيه قائدًا بالشجاعة ، والكرم :

لو شئت لم تفسد سماحة حاتم
كرمًا ، ولم تهدم مآثر خالدِ

ففي الشطر الثاني استغنى بالجواب عن فعل الشرط وتقديره لو شئت لم تهدم مآثر خالد . وفي العربية يحذف في التركيب النعتي المنعوت ويحل النعت مكانه وهذا أسلوب شائع يقول امرؤ القيس :

* بمنجردٍ ، قيد الأوابد ، هيكلِ*

فالشاعر ذكر صفة الفرس ، إذ التقدير بفرس منجرد ، أي قصير الشعر . والشيء ذاته في قيد الأوايد ، وهيكلِ . وقال آخر :

وجردا مددنا بين آذانها القنا
فبتن خفافا يتبعن العواليا

فالخيل هي الموصوف بكلمة جرد لم تذكر ، واكتفى الشاعر بالصفة ، وتكرر ذلك في يتبعن العواليا فالعوالي هي وصف للرماح . وقد يكون العكس فتحذف الصفة ويذكر الموصوف . وفي التركيب الإضافي يحذف المضاف ويذكر المضاف إليه وذلك كقوله تعالى : واسأل القرية ، فالتقدير واسأل أهل القرية ، وهذا أيضا كثير . واللجوء إلى الحذف في مثل هذه الأنواع من التراكيب يساعد على الاختصار ، والتكثيف ، والمبالغة في الوصف ، والتلقائية في التعبير مما يعود على الأسلوب بمزية السلاسة ، والتشويق .

١٥. الاختيار والمعنى

بما أن العلاقة بين الدال ، الذي هو الكلمة في المنظور اللغوي ، والمدلول الذي هو المعنى ، أو المرجع الذي تحيلنا إليه الكلمة ، في العالم الخارجي ، علاقة لا تقوم على الترابط السببي بين الصوت ، من حيث هو ملفوظ فيزيولوجي ، وذلك المدلول ، فإن اللغات – عمومًا– تقوم على مبدأ السماح باستخدام الدال في غير الإحالة للمدلول ذاته . وقد سمى اللغويون القدماء هذه الظاهرة مجازا ، وعدولا ، عن أصل الوضع ، وسمّاها بعض المحدثين انزياحًا deviation أو انحرافا عن المعيار الدلالي المُتبَع ، لآخر لا يأباه النظام اللغوي في الحدود التي يسمح بها العرفُ ، وتتناسبُ مع السياق[١] .

واختيار الأديب ، شاعرا كانَ أم ناثرا ، في المنظور الدلالي اختيار فردي بلا ريب ، وإن لم يكن فرديًا جاز أن يكون من باب المحاكاة أوالتقليد ، فقول محمد بن وهيب الحميري في الشاهد الذي سبق ذكره :

---

(١) للمزيد انظر : المسدي ، عبد السلام ، الأسلوبية والأسلوب ، ص ١٦٨ ، وبليث ، هنريش : البلاغة والأسلوبية ، ص ٥٧– ٥٨ وأحمد محمد ويس : الانزياح وتعدد المصطلح ، عالم الفكر ، الكويت ، مج ٢٥ ، ع ٣ ، يناير– مارس ١٩٩٧ ص٥٧– ٧٢ وفضل ، صلاح : علم الأسلوب وصلته بعلم اللغة ، فصول ، القاهرة ، مج٥ ، ع١ ، أكتوبر ، ١٩٨٤ ص ٥١ ، وويس ، أحمد محمد : وظيفة الانزياح في منظور الدراسات الأسلوبية ، بحوث جامعة حلب ، ع ٢٨ ، س ١٩٩٥ ، ص٤٨ وانظر : الرواشدة ، سامح : قصيدة إسماعيل لأدونيس ، صورٌ من الانزياح التركيبي ، دراسات ، مج ٣٠ ، ع٣ ، ٢٠٠٣ .

ولقــد أبيتُ مُــعــانقي قــمــرٌ
للحــسـن فــيــه مــخــايلٌ تُضَحُ

اختار كلمة (قمر) للدلالة على المرأة ، وهذا اختيار لا فردية فيه ، بل هو اختيار جرى به العرف ، واعتاده الاستعمال في الشعر ، وفي النثر ، فهو من باب التقليد والمحاكاة . وقول المتنبي «أعز مكان في الدنى سرج سابح» اختار (سابح) للدلالة على الجواد السريع ، وهذا الاختيار لا فردية فيه ، لأن الشعراء سبق أن كرروه ، وتعاوروه في وصف الخيل ، وسرعتها ، وعلى المبدع أنْ يحاول ما استطاع أن تكون اختياراته التي تمثل طابعه الشخصي الأسلوبي في الخروج على قواعد المعجم اللغوي ، فريدة ، مبتكرة ، لم يُسبق إليها قط ، وبهذا يفترق الأديب الأصيل المبتكر عن غيره ، والمطبوع عن المصنوع . وعلينا أن نمثل لهذا النوع من الاختيار بمثال من القرآن الكريم ، فقد قال تعالى : ﴿يوم تقوم الساعة يقسم المجرمون ما لبثوا غير ساعة﴾ ففي الآية استعمل الدليل اللغوي (ساعة) استعمالا محيلا لمدلولين مختلفين ، الأول هو القيامة ، وهو الذي عناه بقوله ﴿يسألونك عن الساعة﴾ والثاني يحيلنا لمدة من الزمن مقدارها ستون دقيقة . وهذا المثال المبسط شائع في العربية المعيارية غير الأدبية ، مثلما يشيع في اللغة الأدبية بصفة عامة ، والشعرية منها على وجه التخصيص . فكاتبُ النشرة الجوية ، أو معدها ، بكلمة أدق ، يستطيع أن يقول في وصفه لحال البحر : يكون البحر هائجا عاليَ الموج ، فكلمة الهياج – ها هنا– تدل على معنى الصخب ، ولكنها في الأصل ترتبط بالكائن الحي الذي يغضب غضبا شديدا ، فيهتاج . وهذا يعني أن كاتب النشرة استخدم الكلمة(هائجا) في غير المدلول الذي وضعت له ، والسياق هو الذي يفصح عن هذا المعنى ، مشيرا لذاك المرمى .

وفي بيت الشريف الرضي :

وتلفَّـتتْ عـيْني فـمُـذْ خـفـيتْ
عـنّـي الـطـلـولُ تـلـفَّـتَ الـقـلْـبُ

نجد الكلمة الأولى (تلفتت) تخضع لما هو جار عليه الاستعمال في المعجم ، لأن الشاعر أسند هذا الفعل للعين ، فالعين هي التي تلتفتُ ، وتتجه بنظرها من مكان لآخر ، في حين أن الكلمة إياها في الشطر الثاني استعملت لتنم على شيء آخر غير الالتفات ، وإنما جاءها هذا المدلول من إسناد الفعل فيها للقلب ، لأن القلب لا يلتفت مثلما تلتفتُ العين ، فالكلمة انحرفت عن موقعها المُعجمي لتحتل موقع كلمة أخرى ، من مثل : خفق القلب ، اضطرب القلب ، توجَّع القلب ، أو أسرعتْ دقات القلب ، أو أيّ معنى يشبه هذا ، ويشاكله من وجهٍ ، أوْ من بعض الوجوه . وهذا شاعر لبناني معاصرٌ هو محمد علي شمس الدين ، يقول :

هذه الساحة للقتل وهذا جسدي
ساحة أخرى لأحلام القتيل
حينما تنكسر الشمس على أعتابها
يسقط الظلّ وبرج المستحيل
وأنا أدلف من قاع السماء
مرهفا
أقرع في الأمطار دمعي
وأغني
يتها الريح إليك المشتكى[1]

---

(١) شمس الدين ، محمد علي(١٩٩٣) : الأعكمال الشعرية الكاملة ، ط١ ، القاهرة ، دار سعاد الصباح للنشر ، ص١٠١ .

فالتعبيرات : تنكسر الشمس ، أعتابها ، برج المستحيل ، أدلف من قاع السماء ، أقرع دمعي ، خرج بها الشاعر مما هو متواضع عليه ، ومتفق ، مضفيا عليها جميعا دلالاتٍ جديدة ، مستعينا على هذا بالتركيب الذي يمزج دلالات الألفاظ بعضها ببعض مزج الرسام الحاذق للألوان ، فالجمع بين الشمس والانكسار ، والأعتاب ، بين البرج والمستحيل ، وبين القاع والسماء ، وبين القرع والدمع إلخ . . . هو الذي يكسب هاتيك الدوال إيحاءاتٍ وظلالا لا ترتبط بها معجميًا ، وإنما السياق هو الذي يضفي عليها تلك الظلال . ويقول الشاعر محمود درويش ما يأتي :

ماكنت أحسب أن تحت جلودنا
ميلاد عاصفة وعرس جداولِ

فلا ريب في أن المتلقي ، قارئا كان أم سامعا ، يتوقف عند تعبيريه : ميلاد عاصفة ، وعرس جداول ، ففي كل عبارة من العبارتين ، اختيار أسلوبي مبتكر عدل فيه بهذه الدوال لتصبح إشارات على مدلولات أخر يكتنهها المتلقي من السياق الواضح في البيتين السابقين :

وطني يعلمني حديد سلاسلي
عنف النسور ورقة المتفائل
فالفاتحون على سطوح منازلي
لم يفتحوا إلا وعود زلازلي

فالعاصفة التي ولدت تحت الجلود ، أعقبت في الشطر الثاني عرس جداول ، فهذه إيحاءات بانبثاق ثورة أعقبتها أعراس في الأنهر

الصغيرة ، والأودية الجارية ، وأيا ما كان الأمرُ ، فإن الدوال في تعبيرها عن المدلولات الجديدة لا تبتعد كثيرا عن جذورها الضاربة في معجمات اللغة ، ففي العاصفة شيء من ثورة الكون ، وفي أعراس الجداول شيء من فرح الشعب بتلك الثورة ، ولهذا فإن الدوال في انحرافها عن مواضعها في المعجم ، وانزلاقها من مواقعها تلك ، لا تنسلخ عن مدلولاتها الوضعية انسلاخا تاما ، ولا تتحرر من ماضيها الدلالي التحرر المطلق . فها هو أبو ذؤيب الهذلي يستعير كلمة الأظفار للموت ، وما يحدثه من أثر جارح في الكيان الحيّ :

وإذا المنيـــة أنشـــبت أظفـــارها
ألفـــيت كل تميـــمـــة لا تنفعُ

فهذا الانزياح عن الوضع الدلالي لكلمة أنشبت ، التي تقال عادة للطائر الجارح ، والوحش المفترس ، ذي المخالب ، لا للمنية ، يتطابق مع لون من ألوان المجاز اللغوي ، وهو الاستعارة . ومن هنا يتضح أن للغة في الشعر- مثلما يذهب رومان ياكوبسون فيما ذكرنا في السابق- لا بد فيها من الاستعارة . وهذا مثالٌ من شعر أبي تمام تتشابك فيه الاستعارات والمجازات تشابكا يؤكد جنوحه المبالغ فيه للانزياح الأسلوبي الدلالي :

عداك حرّ الثغور المستضامة عن
برد الثغور وعن سلسالها الحصبِ
بصرت بالراحة الكبرى فلم تـرَها
تُنال إلا على جسْـر من التـعَب

فالثغور الأولى يعني بها القرى ، والحصون الحدودية ، التي تتعرض

لهجمات الغزاة الطامعين ، ولهذا وصفها السياق بالمستضامة ، أي : تلك التي لحق بها الضيم ، وهذا وصف يجعل من كلمة الثغور إشارة لذاك المعنى ، في حين أنه في الثانية (برد الثغور) يقصد النساء ، فالثغر هو الأسنان البيض ، وما عليها من الريق البارد العذب . فاستعمال الشاعر لهذا الوصف للثغور أضفى عليها ذلك المعنى . وباستعماله كلمة «جسر» في هذا السياق يكسب الدال الذي هو «التعب» شكلا حسيا ، فهو كالقنطرة التي يعبرها الناس من جهة لأخرى متخطين بها ضفة الوادي أو النهر . وهذه الأمثلة كلها تمثل أشكالا من الاختيار الأسلوبي للكلمات ، فعلى أي أساس يستطيع الشاعرُ ، أو الناثر ، أنْ يختار هذه الكلمة ، ويستبعد أخرى؟

جوابا عن هذا التساؤل نذكّر بما قيل في السابق من أن النظام اللغوي - بصفة عامة- تسوده فكرة التعالق بين محوري الحضور والغياب ، فنحن عندما نختار وحدة لغوية ما نستبعد أخرى . وهذا يصدق على اللغة المعيارية غير الأدبية التي لا يشغلها شيء قدر الدقة ، والسلامة من الأخطاء ، مثلما يصدق على اللغة الشعرية التي تتوافر فيها ، وتكثر ، الاختيارات ، فتميزها عن اللغة المعيارية ، وتجعل من تلقي الأثر الأدبي شعرًا أو نثرًا واستقبالا ملازمًا لما يُعرف بالتحري الأسلوبي ، والتذوق الجمالي ، وهما : التحري ، والتذوق أداتان من أدوات التحليل النقدي الناجح .

١٦. التحري الأسلوبي

نقرأ من حين لآخر عناوين لافتة للنظر ، مثل : سورة الرحمن دراسة أسلوبية ، أو سورة لقمان دراسة أسلوبية ، أو قراءات أسلوبية في الشعر القديم ، أو الحديث ، أو جماليات الأسلوب في شعر محمد علي

شمس الدين . أو المفضليات قراءة أسلوبية ، أو الأسلوبية في حماسة أبي تمام الكبرى . ومثل هذه العنوانات تقوم على مغالطة غير مقصودة ، وهي الفصل بين الأسلوب وسائر مكونات النص الأدبي شعرا أو نثرا . وقد سبق لنا التأكيد على حقيقة لا ريب فيها وهي أن الأسلوب جزء من المعنى ، وأن الأسلوب الذي يختلف في (واشتعل الرأس شيبا) هو السبب الذي يجعل المعنى مختلفا عن (اشتعل الشيب في الرأس) فعلى الرغم من أننا نستطيع مناقشة الأسلوب في معزل عن المعنى ، إلا أنه لا يسوغ النظر للنص الأدبي مثل هذه النظره التي تجيز الفصل بين الشكل والمحتوى .

فالدراسة الأسلوبيّة -في رأينا- تقوم على مواجهة متدرّجة للنص الأدبي تشمل الحديث عن الأسلوب ، وتحري البحث في الظواهر ، والاختيارات ، على مستويات التحليل اللساني ، في الوقت الذي لا تفتأ فيه تسلط الضوء على المكونات الأخرى . فما إن تقع أبصارنا على نص شعري ، أونثري ، حتى تتبادر للأذهان انطباعات أولى تسلمنا بدورها عن طريق الدراسة لانطباعات أخرى . وتوضيحا لهذا نقف عند هذا المقاطع من قصيدة للشاعر إبراهيم نصرالله من ديوانه «مرايا الملائكة» :

وقالوا
هناك طيور تهاجر
وأخرى تعود
وأخرى كما القلب يسكننا
وأخرى تغني
وأخرى تصيح
وأخرى تنوح

وأخرى تشق الطريق لنا نحو أعراسنا
وأخرى تسرُّ بما سوف يأتي
وأخرى تضمّد أحزاننا[1]

الانطباع الأول عن هذه القصيدة أن المتكلم فيها منتم لجماعة تعاني مرة من الأحزان ، وتحاول مرة ثانية أن تفرح في الأعراس ، وهي تتعرض للهجرة مثلما تتعرض للعودة ، وتغني تارة ، وتارة تنوح . . وهي في القلب تارة وفي المنفى والمهجر تاراتٍ أخَر . وهذه الحمولات الوجدانية المتناقضة تعبر عن غير قليل من الشجن الذي يحياه المتكلم في القصيدة ، وقد ساند هذا الشعور بالشجن الإيقاع الصوتي القائم على تكرار تراكمي يضاعف من أثر هذا الإحساس ، فكلما ذكر طيورا أخرى تزايد الشعور ، وتوافر الإحساس المفعم بالحزن . فإيقاع القصيدة يقوم على تكرار وحدة لفظية دلالية هي كلمة «أخرى» التي تحيل المتلقي لمدلول سابق هو الطيور المهاجرة ، والعائدة ، والتي تغني تارة وتارة تنوح ، والتي تشق الطريق للفرح ، وتضمّد الأحزان . علاوة على أن الواو – وهي هنا واو العطف – تجعل العبارات ليست متكررة فحسب ، ولكنها تشترك في السياق اشتراكا يحيلها من حيث الوضع اللغوي إلى جملة واحدة متصلة وإن فصلت الفراغات بين أجزائها ، وجعلت اللاحق منها متعلقا بالسابق . وسلكت تراتيب القصيدة في نسق متناغم زانته القوافي : يسكننا ، أعراسنا ، أحزاننا ، وتنوح ، وتصيح ، فضلا عما في الوزن من اتساق قائم على تكرير المقاطع ؛

---

(١) نصرالله ، إبراهيم (٢٠٠١) مرايا الملائكة ، ط١ ، بيروت : المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ص٥٥ .

قصيرة وطويلة ، بحيث تقع القصار منها على مسافات متشابهة والطوال كذلك إلا في مواقع شذت فيها فعولن لتصبح فعولُ وهو شيء يسمح به القانون العروضي لهذا الوزن ، ولا يعد مختلا . في الوقت نفسه ، ونحن نتأمل هذه الجملة المتشظية ، تسترعي الانتباه صيغ صرفية متكررة منها على سبيل المثال : الفعل الدال على الزمن الحاضر ، أي على الديمومة : تهاجر ، تعود ، يسكن ، تغني ، تنوح ، تصيح ، تشق ، تسر ، تضمّد . ولا ريب في أن هذا الإلحاح على الزمن الحاضر الذي يحيل إليه تصريف الفعل المتراسل مع الفعل الماضي في بداية المقطع : قالوا ، وهو فعلٌ ماض ، يضعنا ويضع المتلقي في جو مشحون ، لأن الهجرة ، والعودة ، والغناء ، والنوح ، والصياح ، إذا جرى في الماضي ، فقد يكون المتكلم انتقل من تلك الحال لأخرى لا يعاني فيها ، لا هو ، ولا الجماعة التي يندغم فيها من الشجن . . وإذًا ، فإن الحاضر التخييلي – ها هنا– يضع القارئ المتلقي في ذلك الجوّ المشحون ، ولا يكتفي بتذكيره بالذي كان .

ففي هذا المثال نرى كيف تتعانق مستويات الاختيار الأسلوبي ، وإلى أي مدىً تؤثر ، لا في المتلقي حسب ، بل في البناء الفني للنصّ . وعلاوة على هذا التداخل بين الصوت والتصريف الزمني للأفعال ، ثمة اختيارات على مستوى الدلالة تسترعي الانتباه . فهو يقول «القلب يسكننا» ويقول عن الطيور «تغني» و«تنوح» ويقول عن الطيور «تضمّد» وهي تضمّد الأحزانَ ، لا الجراح ، والطيور تسر بما سوف يأتي ، وهي التي تشق لنا الطريق نحو الفرح . فمن هذه الاختيارات نتوقع أن يتساءل القارئ : أيتكلم الشاعر – ها هنا – عن طيور فعلا أم أنه يقيم هذه اللفظة مقام دال آخر على سبيل الكناية؟ قد يجيب بعض الناس قائلا : إن الطيور – ها هنا– ليست طيورا ، وإنما أقام الشاعر

هذه اللفظة مقام لفظة أخرى هي الأطفال الذين وصفهم في موقع آخر من ديوانه بالملائكة . ومن عادة الناس أن يصفوا الشهداء بوصف له ما يسوغه في المعتقدات الدينية وهي أنهم من طيور الجنة ، بل من عادة الناس أن يقولوا عن الأطفال «طيور الجنة» وتأتي الانزياحات الدلالية الأخرى لتؤكد هذا ، إذ تساند الكلمات : تضمد ، تشق ، تسر ، تصيح ، تنوح . . هذا المعنى ، أو هذا التصور لهذا المعنى . وفي هذا كله وازن الشاعر بين تلك الخيارات والتركيب النحوي ، فهو باستثناء «وأخرى تسرّ بما سوف يأتي» و«أخرى كما القلب تسكننا» فإن ما تبقى لا يختلف عن التركيب في لغة النثر ، واللغة غير الأدبية . أما المثالان ، فقد نزع فيهما للتقديم والتأخير ، ففي الأول أخّر الصلة ، وأقحم أداة التسويف بين الصلة والاسم الموصول (بما) وهذا الفصل في الحقيقة ذو دلالة كوْن المتكلم لا يتوقع أن يأتي مصدرُ السرور عاجلا بل هو آجل مثلما توحي سائر القصيدة . وفي الثانية قدم ذكر القلب ، وهو – ها هنا – في موقع المشبه به ، ذكره قبل أن يذكر المشبه ، وهو السكن ، وكان الأولى أن يقول «وأخرى تسكننا كالقلب» وهذا التقديم بلا شك يتضمن شحنة انفعالية هي التي يضطرب بها القلبُ ، ويخفق .

وإذا نحن نظرنا في المقطع الآتي من قصيدة لدرويش :

وليكنْ
لا بدّ لي
أن أرفض الورد الذي
يأتي من القاموس أو ديوان شعر
ينبت الورد على ساعد فلاح وفي قبضة عامل
وعلى زند مقاتل .

ففي الأبيات تستوقف المتلقي عبارة «أرفض الورد» وهذه العبارة تستثير لديه التوق لمعرفة : لم يرفض المتكلم الورد وهو شيء أثير لدى كل إنسان ، يطلبه ويريده؟ ولذا ينصرف انتباه المتلقى لهذا الاختيار الأسلوبي دون غيره ، فعلى الرغم مما في الأبيات من تناغم موسيقي مصدره تفعيلة الرمل ، والقافية : عامل ، ومقاتل ، وشبه التجانس الصوتي في ورد ، وزند ، وعلى الرغم مما فيها من تواز في التراكيب : ساعد فلاح ، قبضة عامل ، زند مقاتل ، فهي تراكيب متوازية بلا ريب ، إضافة لما فيها من توازن تصريفي : ساعد ، عامل ، مقاتل ، إلا أن قطب الرحى في الأبيات هو هذا الورد الذي يأباه المتكلم ويأتي من القاموس ، ومن دواوين الشعر ، ونظرا لذلك ينصب التحري الأسلوبي على الكشف عن علاقة الورد بالعناصر الأخرى ، فيجد المتأمل أن كلمة الورد- ها هنا - لا علاقة لها بالورد ولا بغيره من الزهور أو النباتات وإنما اقتلعت الكلمة (ورد) من مقرها في المعجم اللغوي ، ومنحت القدرة على الإيحاء بشيء آخر ، هو : المواقف والأفكار التي تتراءى للمتكلم أنها من صنع الفلاح والعامل والمقاتل . ولهذا يعد الأفكار الآتية من الكتب ، سواء أكانت قواميس ، أو دواوين ، قبض ريح ، وإنما مدار الأمر ومناط اليقين لديه وقف على هاتيك المواقف والآراء والأفكار والمعاني التي تستوحى من قبضة العامل وساعد الفلاح وزند المقاتل المكافح . فالاختيار الأسلوبي المهيمن-ها هنا - هو الانزياح الدلالي ، الذي يكسب اللفظ ظلالا وإيحاءات عن طريق المزج بينه وبين الدوال الأخرى .

وقد يتوقف القارئ عند قصيدة تتوافر فيها الكثير من الاختيارات الأسلوبية إن كان على مستوى الإيقاع ، والجرس الصوتي ، وتناغيم النص ، أو على مستوى التصريف ، أو على مستوى التركيب النحوي

باعتماد التقديم والتأخير ، أو الحذف أو الاعتراض ، أو التتميم والاحتراس ، أو القطع مع الاستئناف ، أو على مستوى الدلالة بالاتكاء على فنون من الانزياح اللفظي . . ولكنْ بين هذا وذاك يلمح عنصرا أسلوبيا متكررا فتتشكل بسبب هذا مسيرة القارئ الأسلوبي في قراءته للنص ، متتبعا ذلك العنصر الأسلوبي ، ونوعه من أنواع الاختيارات ، ففي قصيدة قديمة لموفق الدين الإربلي(٥٨٥هـ) يقول فيها :

رب دار بالغضا طال بلاها
عكفَ الركبُ عليْها فبكاها
درست إلا بقايا أسطرٍ
سمحَ الدهر بها ثم مَحاها
كان لي فيها زمان وانقضى
فسقى الله زماني وسقاها
قل لجيرانٍ مواثيقهمو
كلمَا أحكمتها رثت قواها
كنت مشغوفا بكم إذ كنتمو
شجرا لا تبلُغُ الطير ذراها
لا تبيتُ الليل إلا حولها
حرسٌ ترشَحُ بالموْت ظباها
وإذا مُدّت إلى أغصانها
كفّ جان ، قطّعتْ دون جناها
فتراخى الأمر حتىً أصبحت
هملا يطمَعُ فيها من يراها
لا يراني الله أرعى روضة
سهلة الأكناف من شاء رعاها

تخـصبُ الدنـيـا فـلا أطرُقـهـا
رائدا إلا إذا عـــزّ حـــمـــاها
وإذا مـــا طمعٌ أغـــرى بكم
عـرض اليـأس لنفـسي فـثنـاها
فـصـبـابات الهـوى أوَّلُـهـا
طمع النفس وهذا منتـــهـــاها
لا تظنوا لـــي إليكُـــمْ رجـعـــةً
كشف التجريب عن عيني عماها(١)

من يقرأ القصيدة ، متجاوزا المقدمة الطللية التي تكرر الاختيارات الأسلوبيـة في مـثل هذا كـالحـديث عن البلى ، وعن الركب الذي يبكي ، وعن البـقـايا الدارسـة إلا من أثر يشبـه أسطرًا قليلة في كـتـاب امـحت بعض حـروفـه ، والدعـوة للزمن الماضي بالسـقـيـا (سـقى الله زماني ، وسقاها) فجل هذه الاختيارات مما هو متكرر ومألوف لا أثر له في الأسلوب الخاص بالشاعر الأربلي ، من يقرأ القصيدة ، ويقع بصره على قول الشاعر : كنتم شجرا ، يتبادر لذهنه أن الشاعر شرع في جمع العناصر الأسلوبية الخاصة بقصيدته ، ورؤيته للموضوع . فإذا بجيرانه الذين كـانوا كالشـجر عُلُوًا ، لا تبلغ ذراه الطير ، قد تبـدل حالهم حالا أخرى ، عبـر عن هذا باختيـار أسلوبي هو تراخي الأمـر ، وتعرُّض ذلك الشجر المحاط بحراس ترشح سيوفهم مَوْت الفجاءة (ترشح الموتُ ظباها) لاستباحة المستبيح(هملا يطمع فيها من يراها) بل أصْبَحت تلك الدار

(١) ابن خلكان ، شـمس الدين أبو بكر (٦٨١هـ) وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان ، تحقيق إحسان عباس ، ط١ ، بيروت : دار صادر ، بلا تاريخ ، ٩/٥- ١١ .

موطأة الأكناف لمن شاء أن يعتدي عليها ويرعاها بلا رادع ، أو وازع . من خلال هذه الاختيارات التي تطال الكلمات ، ودلالاتها ، عن طريق التشبيه تارة ، والاستعارة تارة (ترشح بالموت ، وعرض اليأس لنفسي) والتلاعب بالتجنيس : جان ، وجناها ، والتكرير : سقى زماني وسقاها ، والتوازن الصرْفي مدّت ، وقطّعت . هذا كله يضفي على القصيدة أسلوبًا مصدره ذلك التشبيه الذي يمضي فيه الشاعر خطوة تلو الأخرى ، جاعلا الشجر العالي ، والروضة الموطأة الأكناف التي تفتقر للحراس افتقارا يجعل منها فريسة سهلة مستساغة للطامعين تعبيرًا غير مباشر عن المعنى . فالأسلوب ، الذي لا ينفصلُ عنْ المُحتوى قطعًا ، ولا يقتصر على جزء من النص دون أجزائه الأخرى ، يعتمد ، بصفة عامة ، على قمَم تتوهج فيها اختياراتُ الشاعر ، أو الكاتب ، وإليها يُعْزى ما في النص من جمال الأسلوب ، أو متانته ، أو جدَّته ، وأصالته ، وابتكاره ، بعبارة موجزة لا يتطلب حضور الأسلوب الأدبي أن تكون مفردات النص كلها خياراتٍ فرديّة جديدة ، فمن بين تلك المفردات ، والتراكيب ، والأصوات ، والصيغ ، والطرائق نسبة محدودة من الخيارات يتألق فيها الأسلوب ويتجلى .

وتعليقًا على ما سبق يجوز لنا أن نطرح السؤال الآتي : إذا كان النص الأدبي نفسه هو ما يوحي للقارئ ، والمتلقي ، على السواء ، بمسارات الاختيار الأسلوبي ، وتتبع البدائل التي تعزى إليها محاسن الأسلوب في هذا النص ، أو ذاك ، فما الذي يتيح لنا أن نقرر – في نهاية الأمر– ما يختلف به أسلوب هذا الكاتب عن ذاك ، وأسلوب شاعر عن شاعر ، أو أسلوب المقامة مثلا عن الخطبة ، أو أسلوب القصيدة ذات الوزن عن أخرى بلا وزن ، أو أسلوب المسرحية عن أسلوب الحكاية ، والقصة ، والرواية؟ إجابة عن هذه الأسئلة لا بد من

الحديث بالتفصيل عن الإجراء الأسلوبي للكشف عن واحد مما يأتي :

١ . الأسلوب الفردي أو الشخصي .

٢ . الأسلوب العصري ، أي أسلوب الفترة .

٣ . اسلوب النوع (الجنس) الأدبي .

وسنتتبع الإجراء العملي المتبع – عادة – للوقوف على أيٍّ من هذه الأساليب . ونبدأ بالكلام على الأسلوب الشخصي .

١٧. الأسلوب الشخصي

على الرغم من أنَّ الاختلاف الذي تثيرة فكرة دو سوسير Saussure حول الفرق بين اللغة langue والكلام parol أختلاف كبير يثير جدلا يبدأ ولا ينتهي ، إلا أن الناس يميلون إلى الاعتقاد الجازم بأن لكل متكلم وكاتب أسلوبًا في كلامه ، وكتابته ، يختلف به عن أساليب غيره . وما إن نتذكر هذه الحقيقة حتى يتبادر للذهن القول المأثور عن بيفون Buffon الفرنسي (١٧٠٧– ١٧٨٨) وهو باختصار شديد «الأسلوب هو الإنسان»[١] وتدعيما لهذا نحيل لما سبق من أقوال أبي بكر الباقلاني (٤٠٣هـ) الذي يؤكد بعبارات لا تحتمل اللبس في كتابه «إعجاز القرآن» أن الطريقة أو السبك أو الأسلوب لا يخلو من علامات تفصح عن طباع الشاعر والناثر ؛ فليس يخفى على أحد تمييز سبك أبي نواس من سبك ابن الرومي ، أو سبك أبي تمام من سبك البحتري[٢] أي أن الأسلوب عنده ذو طابع فردي ، شخصّي . وهذا الرأي يتكرر لدى عالم لغوي فرنسي آخر هو هنري لوفيفر الذي يؤكد أن

---

(١) المسدي ، السابق ، ص ٢٤٠ ، ٦١ ، ٦٣ .

(٢) الباقلاني ، إعجاز القرآن ، ص١٢١ وخليل ، الأسلوبية ونظرية النص ، ص ٢٤ .

الأسلوب في جوهره مظهر شخصي «فبما أنه يتسنى لمن كان لديه حظ من خبرة أن يميز عشرين بيتا من الشعر إن كانت لراسينRacine أو لكورنيه Cornelle وأن يميز صفحة من النثر لبلزاك Balzac أو لاستاندال Stendhal فإن الأسلوب تبعًا لذلك شيء فردي وشخصي في جوهره[1]» .

وقد يُعزى التفريق بين أبيات راسين ، وكورنيه ، للانطباع الأولى ، فإذا أريد تجاوز هذا الانطباع لتوضيح الأسباب الموضوعية التي يقوم عليها ذلك الانطباع ، فإن هذا الكشف هو بعينه البحث الموضوعي التقني والمرجعي لظواهر الأسلوب الشخصي والفردي الذي يميز كاتبا من كاتب ، وشاعرا من شاعر . وبما أن النص الأدبي شعرا ونثرا رسالة لغوية قبل كل شيء ، يبعث بها مرسل هو الشاعر ، أو الناثر الأديب ، لمخاطَبٍ هو القارئ ، أو المتلقي ، بكلمة أعم وأكثر شمولا ، وَجَبَ أن يعنى هذا المتلقي بأسلوب الأديب بوصفه عنصرا مساندا لأداء الرسالة الأدبية على الوجه الممكن . وقد اعتاد البلاغيون ، منذ القديم ، على وصف أسلوب الكاتب ، أو الشاعر ، بتتبع ما يتواتر في آثاره من بدائل أسلوبية تلفت النظر سواء أكانت هذه البدائل من النوع الذي يندرج في فلك المعنى ، أو من ذلك النوع الذي يندرج في ترتيب المَعاني ، وصياغة النسق ، أو في مستوى اختياره للألفاظ ، وذلك لأنّ الأسلوب ، في رأي الكثيرين ، قطعة من عقل صاحبه ، وطبعه ، وجزءٌ لا يتجزأ من تفكيره ، وطريقة رؤيته للأشياء ، وتفسيره لها ، وانفعاله بها ، وتعبيره عن ذلك الانفعال تعبيرًا مغرقاً في الذاتية . وقد يلقي هذا الضوء على تشبيه الكثيرين للأسلوب بالبَصْمة الصوتية ، فلكلّ صوت

---

(١) المسدي ، السابق ، ص ٥٦ .

نبرة لا تشبه أصوات الآخرين . وبما أن عقولنا ليست متشابهة تشابه القوالب ، فإنّ كلامنا مُختلف ، وأساليبنا تبعًا لذلك تختلف[١] . وإذا سلمنا من باب الاختصار ، والاقتصار على ما هو ضروري ، واستبعاد غير الضروري ، من أن للأسلوب طابعا فرديا ذاتيا شخصيا ، فما الطريقة المثلى التي ينبغي لها أن تتبع للتعرف على أسلوب المبدع؟

ثمة ما يؤخذ على تشارلز بالي Bally في دراساته للأسلوب ، ومن ذلك الخلط بين الأسلوبية من حيث هي بحث في لسانيات الكلام ، والأسلوبية من حيث هي نظر في لسانيات اللغة ، فهو بدلا من أن يسلط الضوء على البدائل الأسلوبية التي تتيحها اللغة الفرنسية لمستعملي هذه اللغة ، كان ينبغي له أن يعنى بكلام الفرد ، وبالأسلوب الشخصي للأديب ، وهذا ما عني به ، واهتم بدراسته ليو سبتزر Spitzer منطلقا من قول بيفون «الأسلوب هو الإنسان» .

وقد دعا لاعتماد التبويب الذي ينبغي أن يُستقصى فيه ما يتجلى ويظهر في آثار ذلك الأديب من انزياحات L' ecart يحيدُ بها عن القاعدة العامة في هذه العبارة ، أو تلك . وهذا الانزياح هو الذي يوصف بالانحراف تارة ، والعدول تارة ، ولكنه انزياح يمكن أن يتحول في المستقبل القريب لاستعمال عادي جدًا . أي أن حرية المبدع المصونة لا تشذ عن التوجه اللغوي العام . ولهذا فإنّ سبتزر لا يدير ظهره لمراحل نشوء الأسلوب ، ولا يعترض على المنهج الوصفي الذي يقوم على جمع البدائل الأسلوبية المتكررة ، ورصدها لدى كاتب معين ، وتصنيفها ، وتبويبها ، على أساس ، أو مقاس لساني .

---

(١) الشايب ، أحمد الشايب(١٩٦٦) الأسلوب دراسة تحليلية بلاغية ، ط٦ : القاهرة ، د .ن ، ص١٢٧ .

ففي الأبيات الآتية – على سبيل المثال– تتجلى خصائص أسلوبية شخصية ينبغي لها أن ترصد وتجمع وتبوب للخروج من ذلك بنتيجة ما عن أسلوب الشاعر :

يا سـائلي عن هواهم قل همـو ذهبـوا
وظل وقـع الخطا في الروح تنسكبُ
أشعلت وجـدي على أعتـاب قافيتي
ورفـرف القلـب يبكي ثم ينتـحبُ
يذري الدمـوع ومـا في الأفق من أحـدٍ
مـا للرحـيل على فـرط الجـوى سـبب
تموت في الدار أوجـاعي فـأوقظهـا
وينشط الشـوق في روحـي ويلتـهبُ
هنا التـقـينا على أهداب أغنيـة
وفي المـرايا بدت أهدابهـا تثبُ
وغـالب الوجـد أيامي فـأيقظهـا
وأسلم الروح في الأحـلام تضطربُ
مـا عاد إلا رفـيف الشـوق يوجـعهـا
وآهـة الناي تدْعـوها فـتنتـسبُ[1]

فمن الانطباع الأول تقوم هذه الأبيات على الالتزام بالبحر بوصفه وحدة إيقاعية دأب على الالتزام بها الشعراء منذ زمن بعيد ، وهذا البحر هو البحر البسيط ، غير أن الشاعر أضاف إلى هذا الوزن قافية

(١) السعافين ، إبراهيم (٢٠١٣) حوار الحكايات ، ط١ : بيروت ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ص ٤٣– ٤٤ .

مطلقة يمتد بها الصوت مترنمًا مشبعًا الضمة التي تنتهي بها لتصبح واوا ، وهذا أيضا لا جدة فيه ولا مزية . غير أنه سعى لتوفير الإيقاع الداخلي بالإفادة من توزيع مواقع النبر على مسافات منتظمة حينا وغير منتظمة حينا ، ففي صدر البيت الأول أربعة مقاطع منبورة : سا/ هوا/ مو/ بو/ وفي العجز جاء بثلاثة مقاطع حسب هي : خطا/ رو/ بو/ مع النبر الذي يتجلى في التضعيف . وفي صدر البيت الثاني تكرّر مثل ذلك ، علاوة على اطراد هذه الصياغة الصوتية في نسق متفاوت ، استخدم الشاعر وانتقى كلمات فيها نمط متكرر من الأصوات التي أشاعت الانسجام النطقي ، مثل : الروح ، رفرف ، يذري ، الرحيل ، الدار ، روحي ، المرايا ، الروح ، تضطرب ، رفيف ، فرط ، وانتقى أيضا كلمات لها وقع موسيقي : أهداب ، الناي ، أوجاع ، الجوى ، وعلى هذا الأساس فإن ثمة صنعة في اختيار الأصوات تكسبُ هذه الأبيات نغما مطردا يحاكي الإيقاع النفسي ، ويربط الصوت بالمعنى . وتخلل الأبيات نمط من التوازي ففي الصدور نلاحظ تكرار أوقظها ، ايقظها ، يوجعها؟ وفي الأعجاز نلاحظ التوازي في العطف مثل : يبكي وينتحب ، ينشط ويلتهب ، تدعو فتنتسب . وفي البيت الرابع سار التوازي في خط أفقي فجاءت في الصدر على أهداب أغنية يقابلها في الشطر الثاني بدت أهدابها تثبُ . وهذا كله تنحسر أهميته قياسا لأهمية الاختيارت الأسلوبية على مستوى الدلالة .

فتأمل معنا التراكيب الآتية وما فيها من انزياح : الخطا تنسكب في الروح ، أشعلت وجدي ، أعتاب قافيتي ، رفرف القلب ، القلب يبكي . . تموت أوجاعي ، ينشط الشوق ، ويلتهب ، أهداب أغنية ، وللمرايا أهداب ، والأهداب تثب . أيقظ الوجد أيامي ، وأسلم الوجد الروح ، والأحلام تضطرب ، ورفيف الشوق ، وللناي آهات ، وهذه

الآهات تنتسبُ لرفيع من الأنساب . من هذا يتضح أن معظم التراكيب في الأبيات لا تخلو من انزياح ونسبة هذا الانزياح للتراكيب التي تخلو منه تزيد على ٥٠٪ من مجموع الكلمات ، والتراكيب ، فأسلوب الشاعر في الأبيات بلا ريب ينماز بصفة شخصية هي أنه يميل ميلا شديدا للانزياح . وهذا بعد واحد من أبعاد الأسلوب الشخصي ، يضاف له الاختيارات التي تندرج في المستوى الإيقاعي ، وأخرى تندرج على مستوى التركيب النحوي من عطف ومن تقديم وتأخير ، ومن حذف وذكر . وقد يتراءى للدارس أن الأسلوب الشخصي يستخلص من تكرار الكاتب أو الشاعر نوعا محددا من الانزياح ، أو نوعا محددا من النغم ، أو ضربا من ضروب العطف أو التوكيد ، أو بابتكاره لونا من ألوان التركيب الفعلي ، أو الاسمي ، فقد توصل بعض الباحثين في أسلوب طه حسين النثري لحقيقة مفادها ميله الشديد لاستخدام الجملة الفعلية أكثر من الاسمية التي يميل لها العقاد[١] . وأن العقاد يميل لاستخدام الجملة الطويلة المركبة أكثر من طه حسين الذي يفضل تكرار الجملة القصيرة التي هي أسرع لدى الفهم من الجمل المركبة . وإلى هذا تعزى بساطة طه حسين مقابل الخشونة والفظاظة التي ينماز بها أسلوب العقاد . وللباحث أن يقوم بتتبع الاختيارات عند هذا الكاتب أو ذاك فينظم فيها جداول إحصائية تثبت بالأرقام غلبة لون من الانزياح في كتاباته تعزى له مزية أسلوبية معينة . فأبو تمام يكثر من اختراع الاستعارات الغريبة وابن المعتز يكثر من التشبيه التمثيلي وذكر الألوان في الوصف والمتنبي يكثر من ذكر

---

(١) مصلوح ، سعد (١٩٨٤) الأسلوب دراسة إحصائية ، ط١ ، : القاهرة ، دار الفكر ، ص٥٩ .

الألفاظ الغريبة ويكثر أيضا من المبالغة .

صفوة القول أن الأسلوب أيا كان المبدع وأيا كان النوع الأدبي الذي ينتمي له النص وينتسب منبئ عن شخصية صاحبه ، فهو أسلوب شخصي ، يمثل الجانب الخاص المغاير للآخرين من الكتاب والمغاير لما يتبعونه من أعراف في الكتابة والتعبير علاوة على أنه نص لغوي يحمل في ثناياه ذاتا مكتملة مبدعة على ما يرى سبتزر . لذا لا بد أن ينم عن روح تلك الذات ، وعن طريق الدراسة اللسانية المتأنية ببعديها الدلالي والصوتي تجري إعادة سبك النص بعد تفكيكيه[١] أما التحديق في الدقائق اللغوية الجزئية فيؤدي لاكتشاف روح النص ، أي للانتقال من المحيط للمركز ، من السطح للأغوار العميقة ، بعيدا عن الأحكام المسبقة ، القبلية ، التي شاع اعتمادها لدى سانت بيف Beuve وبعده جوزيف لانسون Lanson مع تجنب الأحكام المعيارية والذوقية ما أمكن[٢] .

١٨ . أسلوب الفترة

إذا كان من اليسير على الباحث أو الدارس الأسلوبي أن يتتبع بصبر الاختيارات والبدائل الأسلوبية في آثار شاعر معين أو كاتب معين ، فليس يسيرا عليه تتبع مثل هاتيك الاختيارات في الآثار الأدبية النثرية أو الشعرية لحقبة تاريخية معينة بغية أن يقدم لنا وصفا أسلوبيا دقيقا لأدب تلك الفترة . ومع ذلك ما فتئ النقاد والدارسون يستعملون تعبيرات ومصطلحات يصفون بها أساليب حقب وعصور

---

(١) حولة ، عبدالله (١٩٨٤) المقال السابق ، ص ٨٧ .

(٢) حولة ، السابق ، ص ٨٨ .

أدبية تارخية دون أن يخالطهم شك ، أو يساورهم ريب ، في أن تلك المصطلحات تصف بدقة أساليب هاتيك الحقب . فقد وضعت الإنجليزية جوزفين مايلز كتابا عن أساليب الفترات في الشعر الإنجليزي[1] وفي الفن – الرسم والنحت– جرى الحديث دائما عن الأسلوب القوطي ، وأسلوب الركوكو ، وأسلوب الباروك ، وهذان الأسلوبان الأخيران يمثلان حقبتين من تاريخ الفن سواء في الرسم أو النحت أو العمارة ، تتجلى فيهما المبالغة في الزخرف ، والإفراط فيه . وقد انسحب هذان الاسمان على فنون من النثر ، والشعر . وفي كتاب مبادئ تاريخ الفن عمد وولفلن لتعميم هذا النهج على الأدب ، متحدثا عن حقبة ساد فيها الشكل المغلق ، وأخرى ساد فيها الشكل المفتوح . وقد تكرر هذا المسعى عند آخرين من مثل جيفري تيولستين ، الذي صب جل اهتمامه على الأسلوب في الشعر الكلاسيكي ، فجاء بوصف دقيق ، وأمين ، للغة الشعرية عند ألكسندر بوب Bopp وعنيت هيلين غاردنر بالأسلوب في الشعر الميتافيزيقي مبرزة ما فيه من فرديّة[2] .

وربَّ مُعْترض يقول : إن الأسلوبية في مثل هذه الدراسات لا تختلف عن تاريخ الأدب ، لا سيما وأن بعض مؤرخي الأدب متمكنون تمكنا جيدا من الاطلاع على المادة التي تقع تحت الضوء في هذا العصر الأدبي ، أو ذاك ، وهم – مع ذلك – يفتقرون – في الغالب– لمثل هذا الإجراء الأسلوبي ، فكيف نوفق بين التاريخ الأدبي والدرس الأسْلوبي . . والصحيح أنه لا مناص من الاعتراف بأنَّ التاريخ الأدبي

---

(١) هو ، غراهام ، الأسلوب والأسلوبية ، ص٥٧ .

(٢) نفسه .

لا يخلو من إشارات لوقوع التغيير الجذري في الأسلوب ، وقد ألمح بيتيسون Beteson إلى هذا في كتابه عن الشعر الإنجليزي ، مؤكدًا أن طابع كل عصر يتجلى في قصائده ، وهو التاريخ الحقيقي للشعر ، تاريخ لا ينفصل قطعًا عن ذلك التغيير الذي يمسّ اللغة[١] . ففي شعر العصر الإليزابيثي أسلوب تتجاوب فيه أصداء الانتشار الغامض للغة الإنجليزية ، في حين أنَّ المذهب العقلي الذي تبناه هوبز له صداه في أسلوب الشعر ، أي أنَّ الضغوط والاتجاهات الاجتماعية تجد صداها في اللغة ، وفي الأسلوب[٢] ولا يستبعد مؤلفا كتاب نظرية الأدب – رينيه ويلك وأوستن ورن– أن يتوسَّع الدارس الأسلوبي ، فبدلا من أن يكتفي بوصف الأسلوب الفردي الشخصي لكاتبٍ ، أو شاعر معين ، يتجاوز ذلك لوصف الأسلوب في مرحلة تاريخية أو مدرسة أدبية . وهذا الأمر في رأيْيهما أكثر صعوبة من أيّ طراز آخر تكفي فيه المَلاحِظ التجريبية . فكتابٌ مثل : الأسلوب الشعري في الثورة الرومنتيكية لبارات Barat أو كتاب لويس ثون Luis Thon لغة المذهب التعبيري الألماني ، كتابان تقصّيا فيهما الطرائق الأسلوبية المتعددة ، وسمات المفردات ، والتراكيب في مدرسة ، أو حركة بكامل نتاجها الشعري ، وقد بُذل الكثير من الجهد في وصف الأسلوب الشعري التيوتوني القديم . بيد أنَّ هذه الإنجازات تظلّ – في معظمها– تضمُّ أساليب جماعية متماثلة في طبيعتها بكثير من الوضوح[٣] .

---

(١) ويلك ، رينيه وورن ، أوستن (١٩٧٢) نظرية الأدب ، ترجمة محيي الدين صبحي ، مراجعة حسام الخطيب ، ط١ ، دمشق ، المجلس الأعلى ، ص٢٢٣ .

(٢) ويلك وورن ، السابق ، ص ٢٢٣ .

(٣) ويلك ، وورن ، السابق ، ص ٢٣٨ .

وهذا مثال يفصح عن شيوع الأساليب الجماعية المتماثلة في الشعر العربي القديم ، والمثال أبيات مقتبسة من قصيدة لشاعر جاهلي خامل الذكر اسمه امرؤ القيس بن عمرو السكوني :

طربتَ وعناك الهوى والتطرّبُ
وعادتك أحزانٌ تشوقُ وتنصبُ
وأصبحتَ من ليلى هلوعا كأنما
أصابك مُوْمٌ من تهامة مُوربُ
ألا ،لا بل الأشواق هاجتْ همومه
وأشجانه ، فالوجد للدمع يسكبُ
وليلى أناةٌ كالمهاة غريرةٌ
منعّمةٌ ، تصْبي الحكيمَ ، وتخْلبُ
كأنَّ ثناياها تعللْن مَوْهنا
غبيقامن الصهباء بل هي أعذبُ
وما أمُّ خشف شادنٍ بخميلة
من الدَّهْس منهُ هايلٌ ، ومُكثّبُ
يعنّ لها طورًا ، وطورا يروقها
على الأنس فيه جُرأةٌ ، وَتوثّبُ
بأحسن منها مقلةً ، ومُقلَّدأ
وإن هي لم تسْعفْ وطال التجنّبُ
فدع ذكرَ ليلى إذ نأتْكَ بودّها
وإذ هي لا تدنو إليك فتسْقبُ
أتتنا تميمٌ قضُّها بقضيضها
ومن سارَ منْ ألفافِهمْ وَتأشّبوا

لا ريب في أن المتلقي ما إن يقع بصره على هذه الأبيات وعلى الأول منها تحديدا حتى يتذكر الشاعر الجاهلي وما اعتاده من مخاطبة شخص في مطلع القصيدة يبدو عليه العشق والتفجع ، وذلك أسلوب شعري قديم يعبر فيه الشاعر عن آلامه ، ومعاناته ، بإسقاط هذا الشعور أو الإحساس على غيره ، هو المخاطب ، وهذا المخاطب في حقيقة الأمر شخص وهمي . ثم يسرف في حشد الكلمات التي تنم على أن هذا العاشق مدنف أضناه الشوق ، وبراه الشجى ، فهو يعاني الحزن بسبب ذلك ، والهوان . . ويكابد الأشواق مكابدة العشاق ، فيسهر الليل الطويل ، ويأرق فلا يغمض له جفن كأن جفون عينيه قصار عن الغمض . . ويضحي بسبب ذلك الأرق كمن أصابه اسوأ أنواع الجُدُري (موم) ، حتى كأن جسمه يتفتت وتتساقط اعضاؤه عضوا فعضوا . وتبدو لنا الكلمات الغريبة ومنها (موم) و(مورب) و(أناة) وهي التي في قيامها فتور وتأنٍّ . . وذكر المهاة ، والثنايا ، والغبيق ، والصهباء ، والخشف ، والشادن ، وهو ولد الظبي ، والدهس ، ومكثب ، والاستطراد من وصف الظبية الأم إلى خبر ما النافية : بأحسن منها مقلة ومقلدًا . . علاوة على هذا كله نجده بعد الانتهاء من هذا الغزل الرقيق ، والنسيب الأنيق ، يقول متخلصا لشيء آخر : فدع ذكر ليلى . . وهذه عبارة لطالما تكررت في الشعر القديم الجاهلي ، والإسلامي ، تنبيهًا على انتهاء الشاعر من أمر النسيب وتوطئة لأمر آخر قد يكون الناقة أو الرحلة أو المديح . . أو الحرب . . ومما يلفت النظر في هذه الأبيات ما اعتاده الشاعر القديم من التنقل في استعمال الضمائر تنقلا سريعا من المخاطب(طربتَ ، وعناكَ) إلى الغائب(هاجتْ همومُه) ثم إلى المتكلم (أتتنا تميم) . ففي المواقع الثلاثة المذكورة أسلوبٌ دأب البلاغيون على تسميته التفاتا ، فالالتفات اختيار أسلوبيّ يستند على عرف لغوي

أصبح في حكم القاعدة المطردة في الشعر العربي . وهذا مثال آخر من مطلع قصيدة جاهلية أخرى[١] .

عــفت دمَنُ الكنود وبطن خــبتٍ
فــجــوّ بشــائم طــلــلا مَــحــيــلا
عـــــــداني أن أزورك أنَ قَــومــي
وقــومكِ ألقــحــوا حــربًا شــمــولا

وهذا مطلع قصيدة أخرى لشاعر آخر نجد فيه الشيء ذاته[٢]

أجــدَّ الركبَ بعــد غــد خــفــوفُ
وأضــــــحت لا تـواصلكَ الألـوفُ
وكـــان القلــب جنّ بهـــا جنـونا
ولم أرَ مــثلهــا فــيــمنْ يــطــوفُ

وهذا مطلع قصيدة أخرى[٣] :

أرســم ديار بالســتــارينِ تعْــرفُ
عـفـتـهـا شـمـال ذات نيـرين حـرجَـفُ
وقــفت بهــا والدمــع يجــري حُــبــابُهُ
على النحر حتى كادت الشمسُ تكسِفُ

---

(١) الجبوري ، قصائد جاهلية نادرة ، ص ١٠٢ .

(٢) الجبوري ، ص ١١٢ .

(٣) الجبوري ، ص ١٢٥ .

وهذا مطلع قصيدة أخرى[1] :

أرسم ديارٍ لابنة القـــيْن تعْـــرفُ
عـفـا شـدخ اللعْـبـاء منهـا فلفلفُ
وقـد حـضـرتْ عـامًـا بوادرَ كلـهـا
فـذروة منهـا ، فـالمـراضـان مـأْلَفُ
وقـد أنبـأتني الطيـر لو كنت عـايفـا
ولكنّني بالطيْـر لا أتعـفـيّـفُ

ولو استقرى الدارس كثيرا من الشعر الجاهلي الذي انطوت عليه الدواوين ، وكـتب الخـيـارات ، وكُـتب التـراجم ، لألفى الكثـيـر من القصائد التي عـمـد فيـهـا أصحابها لتجريد شخص آخر يخاطبونه باستعمال ضمير المخاطب ، ثم يذكر شيئا مما يعانيه هذا المخاطب بسبب العشق ، أو الأطلال ، أو فراق الأحباب ، ليتحول النسق من مخاطبة هذا الشخص الوهمي للتكلم عن الذات . وليس هذا فحسب ، بل إن الطلل حين يقف الشاعر إزاءه تتجلى في شعره الرؤى ذاتها التي تتجلى في سائر الشعر الجاهلي ، فلا يفوته ذكر ما بقي منها من نؤي ، وأثافي ، وخضرة الطُحْلب وبقايا رماد المواقد ، وقطعان الظباء والآرام وهي بقايا تشبه كتابة منمنمة في رق أو كمراجيع وشم في ظاهر اليد . ولو تأمَّلْنا هذه الألفاظ التي جرى تداولها في وصف الطلول لوجدنا أنها- وإن اختلفت في الظاهر وتباينت- تشفّ عن نسق تعبيري واحد يقرب الشأو بين أسلوب وأسلوب . وتبعا لهذا فإن الحديث عن أسلوب فترة أو حقبة من الحقب ليس بالأمر الصعب أو الذي يرقى إلى درجة المحال ،

(١) الجبوري ، ص ١٥٥ .

ولكنه يتطلب مثلما ذكرنا تتبع القدر الأقصى من هذا الشعر على اختلاف الشعراء ، واختلاف الأجواء ، والمناسبات ، والدواوين والمختارات . .

١٩. الأسلوب الأجناسي

من التعبيرات المتداولة في الأدب تعبير أسلوب شعري ، الذي يوصف به الشعر ، ويوصف به النثر . فعندما نسمع كلمة فيها شيءٌ من الخيال ، أو التصوير ، أو الاستعارة ، ولو كانت نثرا ، نعلق واصفين ما فيها من أسلوب بقولنا : إنها شاعرية ، أو كالشعر . وهذا لا يعني أن الشعر وحده هو النوع الأدبي الذي يتمتع فيه النسيج اللغوي بالأسلوب الخاصّ الذي يميزه عن غيره من سائر فنون القول . وهنا يحضرنا عنوان كتاب ميخائيل باختين Bakhtin الذي يحمل عنوان شعرية دستويفسكي . فنحن نعلم- علم اليقين - بأنّ فيدور دستويفسكي روائي ، وليس شاعرا . فهو - إذا- يريد الحديث عن الأسلوب في روايات دستويفسكي ، مؤكدا ما فيها من جماليات تجعلها على قدم المساوة مع الشعر والأسلوب الشعري[١] .

وفي كتاب فن الشعر لأرسطو دعا الفيلسوف الإغريقي لكتابة التراجيديا بلغة راقية ، ورفيعة ، ولا مندوحة لها عن أن تكون شعرا ، وأن تكون محلاة بالاستعارة تارة ، وبالمجاز تارة ، في حين أن الكوميديا ، وهي التي يحاكي فيها الشاعر الشخوص أسوأ مما هم ، ويتحدثون فيها

---

(١) باختين ، ميخائيل (١٩٨٦) شعرية دستويفسكي ، ترجمة جميل نصيف التكريتي ، ط١ ، الدار البيضاء ، طويقال للنشر ، بغداد ، دار الشئون الثقافية ، ص ٢٦٦ .

حـديث الأراذل من الناس ، فـقـد اشـتـرط أن تكتب بلغـة عـادية هي المحكية التي يتخاطب بها عـامة الناس . وهذه أمثلة تدل دلالة مؤكدة على أن الدارسين يقـرّون - بلا مـواربة- أن لكل نوع أدبي ، وجنس كتـابي ، ظواهر أسلوبية خاصـة لا يتطلبـها ، ولا يحـتفي بهـا نوع أدبي آخر . ونسوق في الفقرات التالية لهذه الفقرة نماذج لا تحيط بها الظنون .

فالمقامة لون أدبيٌّ ، وجنس كتابي ، ظهر في القرن الرابع الهجري ، إذا تجـاوزنا بالطبع مـا ينسب لابن دريد الأزدي(٣٢٦هـ) من مـواعظ وأخبـار تشـبـه المقـامـات ، ومـا نسب للتنوخي في نشـوار المحـاضـرة من مواعظ تشبه هي الأخرى المقامات ، فالبديع (٣٩٨هـ) هو الذي اخترع هذا الفن ، ومضى به من طوره الجنيني إلى طور التخلق التام ، واخترع له أسلوبًا ، سواء في اختياره الفكرة ، وإلباسها ثوب الخيال ، أو اختراعه الشـخـصـيـة (أبا الفـتـح الإسكندري) أو الـراوي الذي نحله المقـامـات (عيسى بن هشام) وغيرهما من شخوصٍ تظهرُ في هذه المقامة أو تلك ، أو اختراعه طريقة الجمع بين السند والمتن ، والتسلسل الزمني في سرد الحـوادث ، وروايتـهـا ، وهذا كله قـد نتـغـاضى عنه عند الحـديث عن الأسلوب المقامي ، لأن الأسلوب - وفـقـا للمـفـهـوم اللسـاني - يتطلب النظر في النسيج الملفوظ ، لا في المتخيل السردي . ولذلك لا بد لنا من التذكير بنماذج من المقامات لنقف بدقة على ما فيها من سمات أدعى لأن تنسب لفن المقامة وأدبها لا لغيره .

من مقامات للبديع:

«لما قـفلت من الحج فـيـمن قـفل ، ونزلت مع من نزل ، قلت لغـلامي أجـد شـعـري طويلا ، واتسخ بدني قليـلا ، فاختـر لنا حمّـامًا ندخله ، وحجّـامـا نستـعـمله ، وليكن

الحمام واسع الرقعة ، نظيف البقعة ، طيب الهواء ، معتدل الماء ، وليكن الحجام خفيف اليد ، حديد الموسى ، نظيف الثياب ، قليل الفضول ، فخرج مليا ، وعاد بطيا . وقال : قد اخترته كما رسمت ، فأخذنا إلى الحمّام السمت . . »[1]

وله من مقامة أخرى :

«لما قفلت من اليمن ، وهممت بالوطن ، ضم إلينا رفيق رحله ، فترافقنا ثلاثة أيام حتى جذبني نجد ، والتقمه وهد ، فصعدت وصوب ، وشرقت وغرب ، وندمت على مفارقته بعد أن ملكني الجبل وحَزْنُه ، وأخذه الغور وبطنه ، فوالله لقد تركني فراقه ، وأنا اشتاقه ، وغادرني بعْدَهُ ، أقاسي بُعْدَه . . وكنت قد فارقته ذا شارة وجمال ، وهيئة وكمال .[2]»

فلو سأل القارئ نفسه : ما الذي يميز هذه المقامات أسلوبيا عن النثر الذي تكتب به الأخبار والنوادر والرسائل من إخوانية وديوانية وغيرها ، لوجد الجواب في هذا النسق المسجوع ، والعبارات المتوازية التي تؤدي كل عبارتين منها المعنى نفسه تقريبًا مع شيء يسير من الاختلاف . قفلت فيمن قفل ، ونزلت مع من نزل ، و أجد شعري طويلا وبدني اتسخ قليلا . وخرج مليا وعاد بطيّا . و قفلت من اليمن ، وهممت

(١) الهمذاني ، بديع الزمان (٣٩٨هـ) المقامات ، تحقيق محيي الدين عبد الحميد ، مصدر سابق ، ص ٢٣٢- ٢٣٣ .

(٢) المقامات ، ص ٢٢٧ .

بالوطن . . وصعدت وصوب ، وشرقت وغرب . . إلى جانب العبارات المترادفة المسجوعة : ذا شارة وجمال ، وهيئة وكمال . والعبارات المتقابلة التي تعني إحداها نقيض الأخرى ، مثل : ملكني الجبل وحزنه ، وأخذه الغور وبطنه . وجذبني نجد ، والتقمه وَهْد . تضاف إلى هذا ظاهرة البديع من تكرار وتجنيس وطباق وكناية ، وهي - أي ظاهرة البديع - أكثر ما يميز هذا النوع من الأدب : نجد ووهد ، صعد وصوب ، شرق وغرب ، الجبل والغور ، مليا وبطيا ، حمام وحجام ، الرقعة والبقعة ، خفيف ونظيف . فهذه الاختيارات الأسلوبية كغيرها من البديع متفشية في المقامات تكاد لا تخلو منها جملة ، أو عبارة . علاوة على أن بديع الزمان الهمذاني لا يفتأ يكرر الكلمات الغريبة في نثره ، وقد يضطر اضطرارا لاشتقاق صيغ صرفية شاذة ، أو لاستعمال كلمات ، وعبارات ، لا تعدو كونها حشوا ، جيء به لإتمام السجع ، كقوله في المقامة الحُلوانية : «فقمت وأتيت ، شئت أم أبيت ، فقال الحمامي : يا رجلُ ، لا تقل غير الصدق ، ولا تشهد بغير الحق ، فعبارة «شئت أم أبيت» لا ضرورة لها ، ولا يتطلبها السياق ، ولكنه جاء بها على سبيل الاعتراض ليتم السجع . ومثل هذا قوله أيضا بلسان الراوي : «هذا رأسي قد صحبني في الطريق ، وطاف معي في البيت العتيق ، وما شككت أنه لي . . . »[1] فإن كان الجواب ينبغي أن يكون على قدر السؤال ، فإن العبارة «هذا رأسي» أكثر من كافية ، غير أنه أضاف : قد صحبني . . . فهو يريد أن يأتي بنسق مسجوع ، فقال : «صحبني في الطريق ، وطاف معي في البيت العتيق . .[2]» وقد حاول

---

(١) المقامات ، ص ٢٣٥ .

(٢) نفسه .

بعض المحدثين كتابة المقامة ، فلم يقدروا على مجاراة بديع الزمان الهمذاني في هذا الأسلوب ، وهذا مثال من حديث عيسى بن هشام للمويلحي[1] (١٨٦٨- ١٩٣٠) .

> قال عيسى بن هشام : ودخلنا ، لا أدخل الله عليك طوارق النقم ، ولا أخرجك من طرائق النعم ، في دور الإنذار ، والإعذار تلو الإعذار ، ومندوب المحكمة يعود إلينا بالخيبة ، في كل أوبة . زاعما أن خدم الخصم لا يقابلونه إلا بالازدراء ، كغيرهم من خول أبناء الأمراء ، حتى وصلنا إلى حد الإعذار الأخير ، ورمينا المندوب بالإهمال والتقصير ، فرأينا أن نخبره خبره ، ونقتفي أثره ، ونتحقق بأنفسنا كيف يتسع الذرع ، للاستخفاف برسول الشرع . .[2]»

فمثل هذا الاستهلال لواحد من فصول الكتاب يذكرنا تذكيرا شديدا بأسلوب المقامة لدى البديع ، فهو يزاوج في الجمل : نخبره خبره ، ونقتفي أثره ، وصلنا حد الإعذار الأخير ورمينا المندوب بالإهمال والتقصير . ويتوافر لديه الطباق والتجنيس توافرا ملحوظا : نقم ونعم ، انذار وإعذار ، والذرع والشرع ، وأدخل وأخرج . . وطوارق وطرائق ، وتوافر فيها السجع حد الالتزام ، يعود إلينا بالخيبة ، في كل أوبة ، والإعذار الأخير والإهمال والتقصير ، وفي الفقرة مزيد من التكرار فكرّر كلمات : الإعذار والإنذار ، وغيرها . . مما يؤكد أن هذا

---

(١) المويلحي ، محمد إبراهيم (٢٠٠٧) حديث عيسى بن هشام ، أو فترة من الزمن ، ط١ : عمان ، وزارة الثقافة .

(٢) حديث عيسى بن هشام ، ص ١٠٤ .

الأسلوب المصنوع هو أسلوب مقامي في الدرجة الأولى ، لكن المويلحي كغيره من المحدثين ، أخفق في الالتزام بهذا في سائر الكتاب ، فنجده يستبعد السجع والتجنيس والطباق والتكرار والترادف والمزاوجه مؤثرا الترسل في الكتابة ، مفضلا الأسلوب القائم على نبذ البديع ، وذلك يتنافي مع الأسلوب المقامي ، يتضح ذلك فيما يأتي :

> قال عيسى بن هشام : «وقضينا مدة في مثل هذا الحديث ، وأنا متهلل بما أراه ينمو في نفس الباشا ويثمر من التعلّق بالمباحث العقلية ، والتعمق في معرفة الأخلاق النفسية . حتى صار من ديدنه أن يستنبط من كل حادثة يشاهدها ما يرتقي به إلى عالم الفضيلة ، والحكمة ، وازدَدْت يقينا بأن الرجل المرتفع القدْر لا يزال غِرا بالأمور ، غافلا عن حقائق الأشياء ، فإذا وقع في شراك الخطوب استنارتْ بصيرته ، واستضاءت قريحته ، وعلم بطلان ما كان فيه . .[1]»

وهذه الفقرة اقتبستْ من الفصل الذي اقتبست منه الفقرة السابقة من حديث عيسى بن هشام . ويستطيع القارئ الارتياب والجدال فيما إذا كان هذا هو أسلوب المويلحي ، الذي رأينا بعض علاماته في الفقرة المذكورة ، أو أن هذا هو الأسلوب المقامي ، الذي أشرنا لبعض مظاهره . فالكاتب – ها هنا – يعزف عن تكرار البديع ، ويعزف عن المزاوجة ، ويعزف عن تكرير الطباق ، والجناس ، والترادف ، إلا في موقع واحد ، وهو استنارتْ واستضاءت . وعلى عكس ما سبق ، نجد الجملة أصبحت أكثر طولا ، وأعقد تركيبا ، منها في مقامات البديع . وتكررت

---

(١) حديث عيسى بن هشام ص ١٠٥ .

في هذه الفقرة استعمالات لغوية جديدة لا يألفها من يألف المقامات كتابةً أو قراءةً ، مثل : الأخلاق النفسانية ، والاستنباط ، وعالم الفضيلة ، والحكمة ، وحقائق ، والبطلان ، وجل هذه الألفاظ والتراكيب مما استحدث استعماله وأقحم على مقامات المويلحي ، ولهذا يعد أسلوب الكتاب أسلوبًا يراوح بين المقامي والأسلوب الصحفي الحديث . وإذا تساءلنا لم لم يلتزم كاتب المقامات المعاصر بالأسلوب المقامي في كتابه كله ، كان الجواب هو الرجوع بنا إلى ما تقدم من حديث عن أسلوب الفترة ، أو العصر ، فنقول في التعليل : إن المويلحي تأثر بأسلوب العصر الحديث أكثر من تأثره بالأسلوب المقامي ، لا سيما وأن الأسلوب المقامي ، بما طبع عليه من تصنّع ، وما رمي به من كزازة التكلف ، لم يعد يناسب العَصر ، ولا يطيب لذوق أهل هذا الزمان . وغير بعيد من هذا الأسلوب الذي شاع في كتابة الرسائل في العصور الخوالي ، فأسلوب الرسالة الإخوانية والديوانية في أوج ازدهارهما هو أسلوب المقامة نفسه مع استبعاد الجانب الحكائي أو السردي ، وهذا نموذج من رسالة تفصح عن هذا :

«والدنيا- أطال الله بقاء الرئيس- أقدار تنزل في أوقاتها ، وقضايا تجري إلى غايتها . ولا يرد منها شيء عن مداه ، ولا يصد عن مطلبه ومنحاه . فهي كالسهام التي تثبت في الأغراض ، ولا ترجع بالاعتراض . ومن عرف ذلك معرفة الرئيس لم يغمط من زيادة ، ولم يقنط من نقيصة . وأمن أن يستخف أحد الطرفين حلمه ، ويستنزل أحد الآمرين حزمه . ولم يدع أن يوطن نفسه على النازلة قبل نزولها ، ويأخذ الأهبة للحادثة قبل حلولها ، وأن يحاور بالشكر ، ويساير المحنة بالصبر . فيتخير فائدة

الأولى عاجلا ، ويستمرئ عائدة الأخرى آجلا .[1]»

ففي هذه الرسالة شيئان هما اللذان يميزان أسلوبها عن أسلوب المقامات ، أولهما مخاطبة المرسل له وهو هنا كني عنه بلفظ الرئيس وقد ذكر مرتين ، في حين أن المقامات لا توجه لمخاطب معين بل لقارئ عادي لا علاقة للكاتب به من قريب أو من بعيد مثلما يتضح في هذا النص . والشيء الآخر هو غياب الركن السردي والمتخيل الحكائي الذي نجده في المقامة باطراد . علاوة على هذا وذاك لا تحتاج الرسالة أيا كان نوعها لشخوص مثلما هي الحال في المقامات ؛ ابن هشام تارة وتارة أبو الفتح الإسكندري وطورا الفتى إلخ . . وتخلو الرسالة أيضا من المغزى المتكرر في المقامات سواء أكان عظة أخلاقية أو نكتة بلاغية عن الكدية وما شابه ذلك . فيما عدا ذلك نجد الرسالة تزدحم بالظواهر الأسلوبية التي تتكدس في المقامات . فالطباق في : تجري وترد ، وتثبت وترجع ، والأغراض والاعتراض ، ويغمط ويقنط ، وزيادة ونقيصة ، وحلمه وحزمه ، وعاجلا وآجلا ، والأولى والأخرى . والتجنيس : في مثل يرد ويصد ، وأغراض واعتراض ، ويغمط ويقنط ، وحلمه وحزمه ، وحلولها ونزولها ، ويحاور ويساير ، وفائدة وعائدة ، وعاجل وآجل ، مع ملاحظة أن بعض الجناس فيه طباق مما يشير لمزيد من التصنع .

وفي هذه الرسالة يتوافر السجع ، فهو مشترك في كل عبارتين تقريبًا ، تضاف إليه المزاوجةُ وهي التعبير بجملتين متقاربتين في اللفظ

---

(١) الحصري ، إبراهيم بن علي (٤٥٣هـ) زهر الآداب ، تحقيق زكي مبارك ، ومحيي الدين عبد الحميد ، ط٤ : بيروت ، دار الجيل ، بلا تاريخ ، ٩٥٧/٤ .

عن المعنى ، مثل : تثبت في الأغراض ولا ترجع بالاعتراض . ومثل يحاور الخير بالشكر ويساير المحنة بالصبر ، ومثل : فائدة الأولى عاجلا وعائدة الأخرى آجلا . وهذه المزاوجة مع السجع والتجنيس وتكرير بعض الألفاظ منح الرسالة من حيث هي نص بعدا صوتيا وسلاسة في الإيقاع تقربها من الشعر ، وإن كانت نثرا . ومن هذا يتضح لنا أن للنثر أساليب تختلف باختلاف النوع النثري ، فللمقامات أسلوب مباين لأسلوب الرسائل الديوانية ، وهذا مباين لأسلوب الرسائل الإخوانية ، وهذا مباين لأسلوب الوصايا والأمثال والتوقيعات . وهي جميعا ذات أسلوب مباين للأسلوب الشعري الذي عرضنا فيما سبق لأنواع منه وضروب تغني عن تكرار القول فيه والرجوع ثانية إليه ، لكن لا مناص من أن نشير لاختلاف الأسلوب في القصة ، والرواية ، وهما من الأنواع النثرية ، عن كل ما تقدم ذكره وسبق بيانه .

٢٠. السرد والأسلوب

تستوعب الرواية على الرغم من هيمنة أسلوب معين على المؤلف تنوعا في الأساليب يبلغ حد التنوع في الكلام الإنساني . وهذا ما تقوم عليه الفكرة التي شرحها باختين Bakhtin فيما يعرف بالمبدأ الحواري أو البلفونية ، فلكل شخصية من شخصيات القصة أوالرواية نهجها الخاص في الكلام ، والتحدث ، فإن كانت مثقفة فهي تتكلم كلام المثقفين ، وإن كانت أدنى ثقافة دل كلامها على هذه الرتبة .

أما الأسلوب العام الذي هو أسلوب الكاتب فيظهر ويختفي ، ولا يتجلى إلا فيما ينسب للوصف ، أو التحليل الذي تستبطن فيه الشخوص ، أو في تعقيب الراوي على مواقف الشخصيات من موضع لآخر . لهذا فإن القصة ، والرواية ، كلتيهما تمثلان طيفا من الأساليب ،

لا أسلوبا متجانسًا واحدا[1] .

ولا يغيب عن البال أن المزية اللافتة في الفنون الأدبية السردية من قصة ، ورواية ، إفراطها في الاعتماد على التخييل الحكائي ، بمعنى أنها في المقام الأول تهتم بالمروي ، وثانيا : قربها الشديد من فكرة محاكاة الواقع ، وهذه المحاكاة تتطلب- فيما تتطلب- أن يكون الأسلوب عاملا مساندًا ومساعدًا على جعل المتخيل يبدو في نظر المتلقي مطابقًا للواقع ، فإذا كان الشعر يعتمد وفرة المجاز ، والاستعارة ، والانزياح ، والحرص على السلاسة ، والوزن ، والإيقاع ، واللجوء بسبب ذلك للتقديم والتأخير ، والحذف والتكرير ، والاعتراض ، والالتفات ، والمطابقة والتجنيس ، والمساواة والإطناب ، وغير ذلك من أساليب ، فإن الرواية ، والقصة ، لا تتوخى من ذلك إلا القليل في أوضاع مشهدية خاصة تقتضي الجنوح إلى الشاعرية .

يقول أحد شخوص رواية زينب لمحمد حسين هيكل ما يأتي :

- من حق يا خليل ، إنت بدّك تجوز حسن؟

فأجابه خليل بصوت هادئ

- والله يا سلامة بدي ، لكن مش عارف أجوزه مين .

ابني يا خويه ما يحبش البنات اللي كلهم دوشة .

ويعملولهم الصبح غارة والمغرب قتلة . ويا معجل ما يغضبوا . وأهي حيرة يا سلامة يا خوية .

فقال له صاحبه بصوت ملآن أدعى ما يكون للثقة والاطمئنان

- يا الله يا خويه بلا كلام . إنت اللي محيّر روحك من

---

(١) باختين ، شعرية دستويفسكي ، مرجع سابق ، ص ٢٦٦- ٢٦٧ .

غير حيرة . طيب ولما مش عاجبك دول ، ما غيرهم كتير .
أقول لك على وحدة من اللي فاتوا دول ، وحدة ما عليها
كلام؟ زينب . زينب مالها؟ أوعَ تقول عليها حاجة .[1]»

ففي هذا الحوار يحاكي الكاتب أصوات المتحاوريْن ، وهما من عامة فلاحي مصر الذين يتكلمون على سجيتهم في هذا الحوار ، وترى دليل ذلك في العامية التي تتجلى في الاسم الموصول اللي ، واسم الإشارة دول ، وكسر همزة الضمير أنت ، وكلمة بدّي أي : أريد ، وهي عامية قد ترجع في أصلها للجذر بدّ من قولهم لا «بدّ» وأداة النفي مش ، وطريقة السؤال : زينب مالها ، وإسقاط بعض الأصوات من الكلمات ، مثل وَحْدة بدلا من واحِدة . والقلب المكاني في أصوات الكلمة ، فكلمة أزوّج تصبح أجوّز مما يذكرنا بقاعدة القلب المكاني . . واستبدال الثاء من التاء في كتير . وأسلوب التحذير «إوع» وهو بديل إياكَ التي للتحذير . ومثل هذا الحوار يمثل أسلوبًا سائدًا في الرواية لكن ثمة عبارتان تمثلان أسلوب المؤلف ، وهما : فأجابه خليل بصوت هادئ ، و«فقال له صاحبه بصوت ملآن أدعى ما يكون للثقة والاطمئنان» . فهو يصفُ الصوت بالمُمْتلئ ، وهذا مجاز لأن الصوت ليس وعاءً يمكن أن يكون فارغا أو مملوءًا ولكنه قصد بذلك القوة التي تنم على الثقة بما يقول ، وقد فسر ذلك السياق ، عندما أضاف : أدعى ما يكون للثقة ، والاطمئنان . فلكل من خليل وسلامة والراوي- الذي هو قناع المؤلف- أسلوب في الكلام يختلف ، أو يقترب به- من الآخرين . وإذا فإنّ الأسلوب في الرواية يختلف باختلاف الشخوص ، ويتنوع بتنوع المواقف والأغراض . ولكن من اللافت أيضا أن في الرواية- بصفة

(١) هيكل ، محمد حسين (١٩٩٢) زينب ، ط٥ : القاهرة ، دار المعارف ، ص٨٣ .

عامة – أسلوبا يميزها عن النثر غير السردي ، وهو الاستغراق في الزمن الذي تعبر عنه الصيغ الصرفية المستعملة ، لا سيما الفعل ، وأزمنته ، وموافقتها لأبنية صرفيّة معيّنة . وهذا شاهد من رواية لنجيب محفوظ اتكأ فيها اتكاءً جليا على بنية الفعل الماضي ، راويا بذلك حدثا متكاملا يتألف من متواليات سردية منتظمة في سياق زمني ظاهِر :

«كان الليلُ قد تجاوز منتصفه بساعة أو أكثر . وأخذت قهوة علي صبري تلفظ آخر المترنحين من روادها . وأطفئت الأنوار الخارجية في الدرب ، فساد شبه ظلام . ومضت البيوت تغلق أبوابها مفتتحة سهراتها الداخلية التي لا تنتهي قبل الفجر . على حين مر شرطيان يهزان الأرض بوقع أقدامهما الثقيلة . وكان حسن قد جلس على كثب من علي صبري – صاحب المقهى– في نهاية القهوة ، يعلقان على إيراد الليلة حين قصدهما فلاح يعمل نادلا ببيت زينب ، فحياهما ، ثم مال على أذن حسن ، وهمس مبتسما :

– بعضهم يريدك[1] .

إذا تأملنا هذه الفقرة من «بداية ونهاية» لاحظنا أولا أن الفقرة لا حوار فيها إلا العبارة الأخيرة «بعضهم يريدك» . ولاحظنا ثانيا أن بقية الفقرة سرد لحدث يتألف بدوره من سلسلة حوادث صغيرة يمكن قسمتها على قسمين ، أولهما ما يسبق قدوم الفلاح الذي يعمل نادلا ، والثاني ما يليه . وقد عبر بسلسلة الأفعال الدالة على الماضي عن اطراد تلك الحوادث في الهزيع الأخير من الليل : خلت المقهى من الرواد ،

(١) محفوظ ، نجيب(١٩٦١) بداية ونهاية ، ط٤ : القاهرة ، مكتبة مصر ، ص ١٦٠ .

أطفئت الأنوار ، ساد الظلام ، أغلقت أبواب البيوت ، بدأت السهرات الليلية في البيوت ، جلس حسن وعلي يحسبان إيراد المقهى تلك الليلة . وفجأة دخل الفلاح النادل ، وقال ما قال . وهذا النسق الأفقي للأفعال يتقاطع مع عبارة وصفية موضوعها شرطيان يهزان الأرض بوقع أقدامهما . ولهذا غلب الزمن الماضي على بناء الجمل الفعلية ، وذلك ينم على الحركة ، والتدفق ، والانتقال من نقطة في الحكاية لأخرى ، وهذه هي سمة النصوص ذات الطابع السردي ، مع أن الوصفَ ، مثلما لاحظنا في إشارته للشرطيين ، يمثل وقفة تقطع ذلك التدفق . ومما يلفت النظر استعمال الكاتب لكلمتين مختلفتين في الإشارة لمكان واحد ، فمرة يستعمل المقهى ، ومرة يستعمل القهوة . واستعمل تعبيرا فيه شيء من الانزياح كوصفه رواد المقهى بالمترنّحين . ولجأ للتصوير في عبارة يهزان الأرض بوقع أقدامهما الثقيلة . وبدلا من أن يقول عن الفلاح يعمل خادمًا أو طباخا مثلا أو ساقيا استعمل كلمة «نادل» وربما كانت أعجميّة . وهذا شيء فيه إشارة لأسلوب الكاتب الروائي الذي لا يترفع عن استعمال العامي مرة ، والأعجمي مرة . وقد لجأ للكناية في عبارة «مال على أذن حسن» وهو لم يمل فعلا ، بل أراد الوشوشة التي سماها همْسًا فجاءت الحركة تجسيدا لتلك الوشوشة ، وهنا يظهرُ تأثر الأسلوب الروائي بالفيلم . وكذلك لجأ للكناية في عبارة ، «بعضهم يريدك» لأنه لم يرد أن يذكر اسم المرأة . .

فأسلوب الرواية ، علاوة على ما سبق ذكره في المثال السابق ، أسلوب يراعي استخدام الأبنية المناسبة للزمن المحكي ، فلو أن الحدث يُروى في وقت حدوثه لاستعمل الكاتب ، أو الراوي ، بكلمة أدق ، بنية أخرى للأفعال ، ولو أن الحدث لم يقع بعد وفي منظور الحدث المتوقع ، فقد يستعمل بنية أخرى ، وهكذا . واطراد الأفعال وفقا لنسق

معين يضفي على السرد اتجاها حاسمًا من نقطة البدء إلى نهاية الحدث . ومع هذا لا يخلو السرد من تقديم وتأخير ، فالكاتب لم يذكر جلوس علي وحسن لاحتساب إيراد المقهى ، إلا متأخرا ، مع أن هذا الجلوس سبق خروج الرواد ، وإطفاء الأنوار ، وإغلاق أبواب البيوت ، بدليل قوله : وكان حسن قد جلس على كثب من علي . . فهو تأخير شيء من حقه أن يقدم ذكره على ما سبق . . ومن الجائز أن يلجأ الكاتب للوصف ، فيوقف اعتماده على أبنية معينة للأفعال ، وقد يستخدم في الوصف صورًا . وقد يلجأ للكناية قليلا ، ولاستعمال عبارات تنم على معنى آخر غير معناها الحرفي ، معنى يقرره العرف التداوليّ . وهكذا فإن أسلوب الرواية أسلوبٌ لا نجده في المقامات ، ولا في الرسائل بأنواعها الديوانية والإخوانية والهزلية ، ولا في التوقيعات ، ولا في الخطب ، ولا في الوصايا ، والأمثال ؛ فأسلوب الرواية لا يخلو من مقوماتٍ تقرّب النوع الأدبي من الواقع اللغوي الذي تتمثل فيه مستويات عدةٍ من اللغيّات .

ومن النادر أن يتجه كاتب النوع الروائي للغة الشعرية التي تتوخى الانزياح الدلالي والتركيبي . ومع ذلك فإن قصارى ما يستطيع أن يحذوه الروائي حذو الشاعر هو الانزياح فيما له علاقة بتصوير وقع الحدث على الشخوص ، والتحليل الداخلي لصدى ما يجري على أرض الواقع ، فهذا مشهد اقتبسناه من رواية ليلى العثمان الموسومة بعنوان صمت الفراشات تقول فيه على لسان بطلة الرواية :

«تناهى إلي صوت الأذان . حنونا فائضا بالنور والرحمة . تسلل إلى أعماقي . انفرش هالاتٍ تضيء داخلي . تشع سعادة غريبة في كياني وروحي . أسرعتُ إلى النافذة . فتحت الستارة . وأطلقت بصري إلى السماء . كان غبش

الفجر كالغلالة الفضية . ثمة نجمات تأخرن عن الرحيل . وجدتني أهمس بكل ما أوتيتُ من احتياج لخالق الأرض والسموات ، يا رب . . كررت : يارب . . التمعت نجمة . ومع نهاية الأذان شعرت بأن ضفائر النور كلها مدلاة نحوي[1] .»

من يقرأ هذا المشهد الذي يكاد يغيب عنه السرد تستوقفه التشبيهاتُ كغلالة فضية ، والاستعارات : (ضفائر النور) التي تحيل الفقرة إلى رقعة من الزخرف البياني ، الصوت حنون ، فاض بالنور ، يتسلل للأعماق ، ينفرش هالات ، والهالات تضيء الداخل النفسي . . غبش الفجر غلالة فضية . النجوم تتأخر عن الرحيل . النجمة تلمع ، وجدائل النور تتدلى نحو المرأة . . والصحيح أن هذا المشهد لو لم يكن تأملا من البطلة للكون ساعة الأذان لما ساغ أن تتوسع الكاتبة في الانزياح عن المستوى التداولي للغة الكتابة السردية . فإذا أحس القارئ بأن هذا الوصف للمشهد الكوني شاعريّ ، ومفتعلٌ ، وغير مطابق للواقع ، فإنه لا يتشدد في رفض مثل هذا رفضه إياه فيما لو وقع في رواية الكاتبة لحدث ما من أحداث الحكاية . فلغة الرواية وأسلوبُها لغة تقرب من لغة الحديث اليومي ، فهو أسلوب قريب جدا من الأسلوب الصحفي في شيء من السلاسة التي تضفي عليه الطابع الأدبي .

يلاحظ القارئ ،عودا على بدء ، أن للأنواع أو الأجناس الأدبية أساليبَ ، لا أسلوبا واحدا . ورب معترض يقول : إذا كنا قد اتفقنا أنّ الأسلوب لا يخلو من الطابع الذاتي الشخصي ، ولا يخلو الأمر من كاتب يكتب الرواية أو القصة ، إلى جانب أنه شاعر ، فكيف يصح أن

(١) العثمان ، ليلى(٢٠٠٦) صمت الفراشات ، ط١ : بيروت ، دار الآداب ، ص٦٢ .

يكون له أسلوبان مختلفان ، أحدهما شعري ، والآخر سردي؟ ألا يدعو هذا لتلمس وجه من وجوه التناقض فيما قيل ، وينفي تبعا لذلك الفكرة من الأساس؟ سؤال في غاية الأهمية ، ويقودنا إلى إشكالية تحتاج مزيدًا من البحث ، وهي تنقل الأديب من أسلوب لآخر تبعًا للأجناس الأدبية التي ينتمي لها وينتسب .

٢١. من أسلوب لآخر

في هذا لا بد من الوقوف على ظواهر الأسلوب في الرواية التي يكتبها شاعر ، وفي القصيدة التي يكتبها روائي ، أو قاص ، وعلينا أن نتحرى في كل منهما المقومات التي يعرف بها الأسلوب الخاص بالقصيدة ، أو بالرواية ، أو بالقصة . فقد ينجح الكاتب عندما يكتب شعرا في تقمّص روح الشاعر ، ويتجلى في قصائده الأسلوب الشخصي الذي يقارب الشعر ، ولا يقارب القصة أو الرواية . والعكس أيضًا ، فقد ينجح الشاعر في مقاربة الأسلوب الروائي عند تحوله من الشعر للرواية ، مثلما يجد المتلقي لرواية تيسير سبول التي تحول فيها عن الشعر لكتابة الرواية . فعلى الرغم مما في شعره من عناية بالوزن والإيقاع ، ومن انزياح أسلوبي في التركيب ، وفي اللفظ . وما في شعره من رموز تقوم على توظيف العلاقة بين الرمز والمعنى . . وعلى الرغم من لجوئه المتكرر في الشعر للأسطورة ، وللنموذج الإنساني ، والتاريخي ، وعلى الرغم من اعتماده التناص في بعض قصائده ، على الرغم من ذلك نجده في الرواية يتجرد من هذا كله ويكتب روايته باللغة التي يكاد يتكلم بها الناس في حياتهم اليومية أو ما يسمى common speech وهذه فقرة من روايته تشهد على ذلك :

الحقيبة بارزة من تحت السرير . سطحها مغبّر . الخزانة

الصغيرة مفتوحة . وعلى حافة بابها بنطال يتدلى . الغبار متوافر على الأرض . .[1] وهذا مشهد آخر من الرواية : «غادر غرفته هابطا المدينة . التقى بالأضواء والحركة . لكنه ظل هناك بعيدا . وراء الزجاج رجل سمين يشتري كنافة . شابان يشتمان فيلما . امرأة غير جميلة تعبر الشارع . إلى أين تمضي؟»[2] وهذا حوارٌ يرد في الرواية مؤكدًا انفكاك الكاتب عن الأسلوب الشعري الذي عرفت به قصائده في «أحزان صحراوية» :

كشف عن أسنانه ، قال

– عرفني عليها .

– لماذا يارفيق؟

– بلا رفيق بلا بطيخ . عرفني عليها . هأ . . .هأ . .

– إنها شعوبية .

– ما يخالف عيني . . ما يخالف .

لم أعرفه بها . . ولم استفد أنا شخصيًا من معرفتها .[3]

وهذه الأمثلة التي جرى اقتباسها من رواية واحدة مؤلفها شاعر قبل أن يكون روائيا تؤكد خلوها من الأسلوب الشعري الذي جرى وصفه ، والحديث عنه في ما تقدم من هذا الكتاب . وتبعا لهذا

---

(١) سبول ، تيسير (١٩٨٢) الأعمال الكاملة ، جمع سليمان الأزرعي ، ط١ : بيروت ، دار الفارابي ، ص٥٤ وانظر خليل ، إبراهيم (٢٠٠٥) ، تيسير سبول من الشعر إلى الرواية ، ط١ ، بيروت : المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ص ١٠٢– ١٠٥ .

(٢) السابق نفسه .

(٣) السابق ، ص ٢٣ .

نستطيع الرد على الاعتراض بما يأتي ، وهو أن المبدع الشاعر عندما يكتب الرواية يتقمص روح الروائي ، فيكتب روايته بأسلوب مختلف عن أسلوبه في كتابة القصيدة . وفي الحال التي يكتب فيها الرواية بأسلوب شعري يطغى على الأسلوب السردي ، فإن ذلك يعد – شئنا أم أبينا– مدعاة لإفساد الرواية ، وهذا مثال يشهد على دقة هذا التصوّر :

«صورة القط الأسود عادت لتحتل رأس بهجت من جديد . القط الأسود الذي التهم العصفور الميت . القط الأسود وسواه من القطط التي تكاثرت على نحو مريب . . بكثافة غير معهودة . فغطت جزءا من الأرصفة ، وشرفات بيوت الحارة الواطئة . وغدت المساحات الصغيرة الفارغة بين محركات السيارات أماكنها المفضلة للمبيت . .[1]»

فتكرارُ عبارة القط الأسود يذكرنا بجناس الاستهلال في القصيدة . وهذه الصورة ، التي هي أقرب إلى الفانتازيا fantastic عن انتشار القطط سود وبيض ، وامتلاء الأرصفة بالقطط ، وامتلاء شرفات البيوت أيضا بها والفراغات التي تفصل بين سيارة وأخرى باتت مغطاة بالقطط ، صورة لا يقف منها المتلقي موقف المتقبل ؛ كون هذه الصورة أقرب للشعر منها للرواية التي تقوم على محاكاة الواقع ، وأسلوبها على مراعاة قانون المُحتمل ، والمُمْكن ، لا المحال الذي لا تتطلبه الضرورة . وهذا نموذج آخر على الفساد الذي يلحقه الأسلوب الشعري بالرواية إذا

(١) نصرالله ، إبراهيم (٢٠٠٩) شرفة رجل الثلج ، ط١ : بيروت ، الدار العربية للعلوم (ناشرون) ص١١٤ .

لم يستطع الشاعر أن يتجرد كليًا من الأسلوب الشخصي الذي اعتاده في كتابة القصيدة :

«شربنا . . ثملنا . . وغنى حليمٌ ، وبيروت كانت كما عودتنا تضيء بنار الشموع الشوارع . . كنا سكارى . لذا لم نمانع . بأن نتبادل معْ . . ثلةٍ من جنود العدو الشتائم . . كانوا سكارى وكنا سكارى . . . وقلنا غدا نلتقي . فلنؤجل حديث الرصاص ، فلا بد من هدنة للهروب من الخوف منا . . ولا بد للحرب من منتصر . .[1]»

فهذا كلام منظوم على وفق التفعيلة (فعولن) إلا في موقع (معْ ثلةٍ) وقد اضطر الوزنُ الكاتبَ لقول ما لا يريد قوله في الفقرة ، فالراوي يتحدث عن معركة اتفق فيها المتحاربون على تأجيل النصر ، لأنهم سكارى ، وذلك بعد تبادل الشتائم فيما بينهم . ويذكر بيروت التي تضيءُ شوارعها بالشموع . . وفي هذا الجو يسمع المتحاربون أغنية للمطرب الراحل عبد لحليم حافظ . فأيّ كتابةٍ روائية هذه؟ صحيح أن السارد- ها هنا - شاعرٌ ، ولكن ينبغي لهذا السارد ، الذي هو أحد شخوص الرواية ، ألا يتكلم شعرًا ، بأسلوب شعريّ ، وهو يروي حدثا يفترض فيه أن يكون موافقا للواقع الذي كان . وذلك لأن الصنعة في الشعر ، والأسلوب الشعري ، يؤدي لافتعال في المُتخيّل الروائي ، وهذا الافتعال لا ينطلي سحره على القارئ العادي ، الذي ما إنْ يُحسّ بوجود الافتعال ، والتصنّع ، حتى يبادر لتنحية الرواية جانبًا باحثا عن كتابٍ آخرَ يقرؤه .

(١) أبو سليم ، أحمد (٢٠١١) الحاسة صفر ، ط١ ، عمان : دار فضاءات للنشر والتوزيع ، ص١٢٠ .

٢٢. الإجراء الأسلوبي

لا تعدو دراسة الأثر دراسة أسلوبية واحدا مما يأتي فإما أن ترتكز على التعبير وتسمى عندئذ أسلوبية تعبيرية وإما أن ترتكز على الصوت والموسيقى وتسمى عندئذ أسلوبية صوتية وإما أن ترتكز على الوظيفة وتسمى عندئذ أسلوبية وظيفية وإما أن تعتمد الطرق الإحصائية وتسمى عندئذ أسلوبية إحصائية . وفي ما تبقى من هذا السفر نقف عند كل نوع من أنواع هذه الإجراءات .

أ. الأسلوبية التعبيرية:

وفي المعيار اللساني تعني الأسلوبية التعبيرية صورة من صور الانزياح والعدول عن معيار الدقة والصواب في اللغة ، فهي بحث في ما يتجلى في النصوص الأدبية من انتهاكات متعمدة للمعايير النحوية والدلالية والاستعانة بقواعد إضافية واختيارات من جهة ، واستخدامها في تحسين الأداء التعبيري من جهة أخرى . ويعد تتبع الاستعارة – على سبيل المثال– ضربا من الإجراء على هذا المستوى . وقد لوحظ أن الاستعارة تقوم على ضرب من التوازي بين المستعار له والمستعار ، وقد توقف عند هذا كثيرون . . ومن هؤلاء جان كوهين في بنية اللغة الشعرية ، ويوري لوتمان في التحليل البنيوي للغة الشعر ، ومكاروفسكي[١] غير أن الفضل في شيوع هذا اللون من الإجراء يعود لشارلز بالي Bally وتلاميذه الذين توسعوا توسعا أكبر في دراسة التعبير الأدبي ، على أساس أن التعبير الأدبي وسيلة من الوسائل التي يلجأ إليها المنشئ لاجتذاب اهتمام القارئ ، والتأثير فيه ، أو عليه . وقد

---

(١) بليث ، هنريش (سابق) البلاغة والأسلوبية ، ص ٥٧ .

تحول مفهوم التعبير لدى كروزو إلى حدث فني . . إلى جمالية . . فالكاتب لا يفصح عن إحساسه وشعوره إلا إذا أتيحت له أدوات دلالية ملائمة وتعبيرية رائقة ، وما على الأسلوبي إلا أن يبحث في هذه الأدوات ، وأن يعمل على دراستها ، وتصنيفها ، بغية وضع النص الأدبي في موضعه المناسب[1] وسنحاول أن نوضح المراد من الأسلوبية التعبيرية إجرائيًا بقراءتنا لقصيدة المنشق لأحمد مطر :

أكثرُ الأشياءِ في بلدتنا
الأحزابُ والفقرُ
وحالاتُ الشّقاق
عندنا عَشْرةُ أحْزَاب
ونصفُ الحزْبِ في كلِّ زقاق
كلّها يَنْشقُّ في الساعَة شقيْنِ . .
وينشقُّ على الشقيْن شِقّانِ
وينْشقّانِ على شقيْهما
منْ أجْلِ تَحْقيقِ الوفاقِ

***

جَمَراتٌ تَتَهاوى شَرَرًا
والبَرْدُ باق
ثمّ لا يَبْقى لَها إلا رَمادُ الاحْتراقِ

***

لمْ يَعُدْ عندي رفيقٌ

---

(١) هو ، غراهام (سابق) ص٢٧- ٢٩ وخليل (سابق) في النقد والنقد الألسني ، ص ١٤٣ .

رَغْمَ أنَّ البَلْدةَ اكْتظَّتْ
بآلافِ الرّفاقِ
ولذا . . .
شَكَّلْتُ مِنْ نَفْسيَ حِزْبًا
ثم ّ إنّي . . - مثلَ كلّ الناسِ -
أعلنتُ عَنِ الحزْبِ انشقاقي .

مما يلفت النظر في هذه القصيدة أن المتكلم فيها هو المنشق الذي يشير إليه العنوان ، وقد انتهت القصيدة بكلمة انشقاقي (أعلنت عن الحزب انشقاقي) وهذا يعطي الانطباع بأن في القصيدة فكرة مكتملة حاول الشاعر أن يعبر عنها بطريقة لا تخلو من تخييل ، ولا تخلو من انزياح أسلوبي ، ولا تخلو من الاستعارة ، ومن التوازي ، وفي الوقت نفسه من التماسك النصي الداخلي والنمو العضوي . فالمنشق يجمع أولا بين كثرة الأحزاب والفقر وحالات الشقاق . وفي هذا قليل من الانحراف عن العادة المتبعة في جمع الألفاظ لأداء فكرة معينة ، فينبغي أن تكون الألفاظ متقاربة الدلالة ، متشابهة المعاني ، وهنا نجد للفقر بعدا اقتصاديا وللأحزاب بعدا سياسيا إيديولوجيا ولحالات الشقاق بعدًا فيه من السياسة شيء ومن الذهنية الاجتماعية شيء آخر . ويكرر الشاعر كلمة الأحزاب غير مرة ، مما يضعها تحت الضوء ، لافتا القارئ المتلقي للموقف من تلك الأحزاب ، وهذا الموقف يجري تسليط الضوء عليه بالإشارة لسبب تكاثر هذه الأحزاب ، فهي تتكاثر بالانشطار والانشقاق . فكلمة ينشق وانشق وشقاق من الكلمات التي تتكرر - ها هنا- بصفة ملحوظة أكثر من غيرها على ما فيها من إيحاء سلبي ومن ظلال عن موقف المتكلم من الأحزاب التي بلغ الانشقاق

بهـا حـدا غيـر معـقـول ، ولا مـقـبـول . وبهـذا يكون تكرار الكلمـتين : أحـزاب ، وانشـقـاق ، تكرارًا فـيـه دلالة تعـبـيرية على اسـتـهـزاء وتهكم شديدين . فالتلاعب بلفظة الانشقاق :

كلها تنشق في الساعة شقين
وينشق على الشقين شقان
وينشقان على شقيهما
من أجل تحقيق الوفاق

مـثلمـا هي الحـال في الأخـيـرين من الأبيـات ، ينشئ الشـاعـر به ضربًا من التوازي بين الانشقاق والاتفاق ، وهو تواز قائم على التناقض الذي يبلغ حد المفارقة . فالمتكلم ينقل للمتلقي ما يقوله المنشقون عن أسباب انشـقـاقهـم ، وهو تأكـيـدهم بأن ذلك الانشـقـاق يجري لتسـهـيل الوحدة ، والاتفاق . فالشاعر- هاهنا - يعبر بالقول المتناقض عن معنى غيـر متناقض ، وهو الإيحـاء والتعـبـير عن أن شـعـارات هذه الأحـزاب ، والمنشـقين عنهـا ، شـعـارات زائفـة تمامـا كـزيف الجـمع بين الانشـقـاق والاتفاق . وهذه المفارقة من الاختيارات الأسلوبية التي بعثت في هذه القـصـيـدة مظهـرا جـمـاليـا لايقل تأثيـرا في المتلقي من تأثيـر الصـورة التاليـة :

جمرات تتهاوى شررا
والبرد باقِ
ثم لا يبقىَ لها إلا رمادُ الاحتراقِ

وهنا نتوقف عند الاستعارة ، فقد عقد الشاعر ضربا من التوازي بين تلك الشعارات والشرر المتطاير من الجمر ، كلاهما يشعر بالدفء ،

ولكن الحقيقة المحسوسة الملموسة على الأرض أنه لا دفء في البلدة ، بل الموجود هو البرد حسب ، ورمادٌ كالذي يبقى بعد أن ينطفيء الحريق . وهذه الاستعارة تستحق أن يوقف عندها ، فهي أولا اختيار ينم عن ابتكار من صاحب القصيدة ، وهو ابتكار فيه جدة ، ولا يترك القارئ إلا وقد أحس بضرب من الدهشة حيال هذه الصورة التي تفيض بالتهكم اللاذع ، والسخرية الشديدة من أحزاب كهذه تدعي شيئا وتفعل خلاف ما تدعي . تعد الناس بالدفء ولا تمنحهم سوى البرد القارس . تعد الناس بالجمر ولا تبقي لهم منها سوى الرماد . وهي مع ذلك لا تفتأ تنشق حرصا على الوحدة والوفاق .

وبانتقال المتكلم من العام ، وهو الحديث عن البلدة ، وحالات الانشقاق ، إلى الخاص وهو الحديث عما آل إليه موقفه هو من ذلك الذي يتوافر في البلدة ، يقرر أن ينشئ حزبا بمفرده . لا لأنه فردي ، ولكن لأن البلدة لم يعد فيها من الرفاق من هو خليّ من الانتظام لحزب ، أو لفصيل منشق عن أحد الأحزاب ، وهذا أيضا تعبير لا يخلو من المبالغة في السخرية ، فأن ينشئ المرء حزبا بمفرده ، فذلك منتهى التدليل على الإسفاف الذي وصلت إليه حال الأحزاب . ثم أن يقوم مجاراة لما يفعله الناس فينشق على الحزب الذي ينفرد فيه ، بمعنى أن ينقسم على نصفين ، فهذا أيضا منتهى التعبير عن هذا الوضع المتأزم تعبيرا لا يخلو أيضا من سخرية شديدة :

لم يعد عندي رفيق
رغم أن البلدة
اكتظت بآلاف الرفاق
ولذا
شكلت من نفسي حزبا

ثم إني- مثل كلّ الناس -
أعلنت عن الحزب النشقاقي

وزيادة في التعبير تصرف الشاعر بالتراكيب ، فقدم ما حقه التأخير وأخر ما حقه التقديم ؛ فإذا نحن نظرنا في مستهل القصيدة ، وجدناه يبدأ بالخبر «أكثر الأشياء» ثم يأتي بالمبتدأ على وفق القاعدة التحويلية الثانوية لبناء الجملة الاسمية ، وهو الأحزاب ، والفقر ، وحالات الشقاق . وفصل بين المسند والمسند إليه بشبه الجملة «في بلدتنا» ولو تساءل القارئ لم اختار هذا الترتيب ، وقصد إلى هذا النوع من النظم ، والضرب من الأسلوب ، فإن الجواب هو الإلحاح على معنى الكثرة والوفرة ، فقدم ما هو أكثر تعبيرا عنها وهو كلمة أكثر الأشياء ، وتواصل هذا النسق فيما يلي ذلك ، فقال : «عندنا عشرة أحزابٍ» مقدمًا الظرف عندنا على عشرة . . لتوكيد التعبير عن المأزق الذي يعانية المتكلم ، ومن ينتمي لهم ، وينتسب . ثم قدم التوكيد بكلمة كُلّ على المؤكد ، فقال :

كلها تنشق في الساعة شقين
وينشقّ على الشقين شقان
وينشقان على شقيهما
من أجل تحقيق الوفاق

إذ كان ينبغي ، لو اعتمد الترتيب الأساسي للعبارة ، أن يقول : ينشق كلها ، ثم أقحم أيضا الجار والمجرور بين الفعل والمفعول المطلق الدال على العدد «في الساعة» ، وإذا أنعمنا النظر في ذلك ، وجدنا في ذلك تعبيرا عن السرعة في الانشقاق ، ووفرة التشرذم ، والتعبير عن

حالة من عدم التريث ، والانتظار لوقوع الانشقاق ، مما يعبر عن عبثيته ، وأنه لا مسوغ له إطلاقا ، ومن طبيعة الجار والمجرور «في الساعة» أن ينقل للقارئ مثل هذا الإحساس . فالشاعر يستخدم اختيارات نحوية تعزز ثقته بجمال الأسلوب ، والتعبير . وقد تكرر هذا الاختيار أيضا في «وينشق على الشقين شقان . .» ثم «وينشقان على . .» والتكرار – ها هنا– يعد فضلا عما فيه من وفرة الإيقاع– وذلك مما تعنى به الأسلوبية الصوتية – يتضمَّن شحنة كبيرة من التعبير عن الإلحاح على هذا التشقق . وقد حذف المسند إليه ، وهو يحتل رتبة المبتدأ نحويًا والمشبّه بلاغيًا ، في :

جَمَراتٌ تَتَهاوى شَرَرًا
والبَرْدُ باق
ثمّ لا يَبْقى لَها إلا رَمادُ الاحْتراقِ

إذ التقدير هي جمراتٌ تتهاوى شررًا . وقد تلاعب – ها هنا – بعلاقة الإسناد ، فأسند التهاوي للشرر ، وهو في الحقيقة يعني تلك الأحزاب ، وما انشق عنها من أحزاب مذكرا بالأسلوب في قوله تعالى ﴿واشتعل الرأس شيبا﴾ ومثال عبد القاهر الجرجاني (واشتعل البيت نارا) وفي هذا الترتيب لعناصر العبارة قوة لا تخفى للمعنى ، وتوظيف جمالي للعلائق بين الألفاظ ، إذ من الواضح أنه أكثر سلاسة مما لو قال : هي أحزاب تتهاوى مثلما يتهاوى الشرر ويتطاير من الجمر . فهذا النسق الأخير نسق نثري لا شعري يقوم على التفصيل والاطّراد في النظم ، فيما يقوم النظم في الشعر على الحذف والتكثيف والإيحاء بما توحي به الكلمات من ظلال . وقد زاد على هذا بأن عدل عن أسلوب الخبر في «والبرد باق» إلى القصر ، وهو أسلوب يجمع بين النفي

والإثبات (الحصر) فلم يتبق من تلك الأحزاب إلا شيء يشبه الرماد الذي يتبقى من الحريق . وقد ألمع إلى ذلك بعبارة قصيرة مختصرة «ثم لا يبقى لها إلا رماد الاحتراق» واضرب عن «منها» مستخدما لها ، وفي ذلك بلاغ عن أن هذه الأحزاب ما تزال ، على الرغم مما تعانيه من حال التشرذم والتفرق ، تتبجَّح بما لديها من شعارات فارغة ، لا قيمة لها ولا مزية ، فهي كالرماد الذي ينم عن أنها كانت نارًا ، ولم يبق لها منها سوى الرماد .

وجلُّ هذه البدائل الأسلوبية على مستوى التراكيب لجأ إليها الشاعر أحمد مطر فرارا من التعبير المباشر عن المشاعر التي يضمرها تجاه هذه الأحزاب التي تعاني منها الشعوب العربية ، وتعاني من خلافاتها التي لا يبدو أن لها حدا في العاجل القريب من الزمن . ولهذا جاءنا في المقطع الأخير من القصيدة بما يشبه الذروة ، عندما قال على لسان المتكلم الذي لم تعجبه تلك الأحزاب : إنه بحث عن رفيق واحد ليؤلف معه حزبا فلم يجد على الرغم من أن كل الناس في البلدة رفاق . وكلمة «رفيق» هنا استخدمت بمعنى الشريك في الحزب وليس بمعنى الصديق . وتخيُّرُه هذا الاستعمال بالذات فيه شيء من التهكم الصريح . ولا يفوق هذه السخرية نكاية إلا قول المتكلم في القصيدة : إنه ألف حزبا مقتصرا عليه هو ، فهو لا يضم غيره ، ومع ذلك ، وجريا على عادة الآخرين «غير أني – مثل كل الناس– أعلنت عن الحزب انشقاقي» فهنا بلغ الشاعر بقصيدته القمة في البنية ، والذروة في السخرية ، والتهكم اللاذع . فقد عبر عن طريق نسبة الانشقاق لحزب لا يضم إلا شخصا واحدا هو المتكلم عن بلوغ الأزمة حالة من الهستيريا : هستيريا الانشقاق . ولو أنه لم يضف الجملة المعترضة مثل كل الناس لفتر الإحساس بهذه الهستيريا وضعُف ، فالجملة مثل كل

الناس عممت هذه الهستيريا ، وجعلت منها طابعًا لسلوك الآخرين في البلدة التي هي على المستوى الدلالي تحيل إلى المعنى العام لا الخاص ، فهو من المؤكد ، وعلى وفق السياق لا يعني بلدة معينة ، بل يعني شيئا أعم واشمل وهو الوطن . .

صفوة القول أن هذه القصيدة على الرغم من قصرها ، وبعدها عن الرموز البعيدة ، لا تخلو من طاقة تعبيرية نشأت من اختيارات فردية مبتكرة عمد إليها الشاعر وأفاد منها إفادة كبيرة في جعل الكلمات البسيطة التي يتألف منها النص ذات إيحاءات وظلال قادرة على النفاذ في وجدان القارئ والتأثير فيه بوساطة السخرية المريرة والتهكم اللاذع ، مما يطبع الأسلوب في هذه القصيدة بالطابع الجمالي الذي لا يجحده قارئ ولا ينكره متلقٍّ .

ب. الأسلوبيّة الصوتية:

من المعتاد أن تقترن الأسلوبية الصوتية بالشعر أكثر من اقترانها بالنثر ، وإن كان هذا لا يصح في المطلق ، فلقد نوهنا في مستهل هذا الكتاب إلى التناغم الموسيقي ، والإعجاز الصوتي في القرآن الكريم ، وتوقفنا عند آياتٍ من سورة الطور ، وأخرى من سورة التكوير وسورة عبَسَ وسورة الناس وسورة الأحزاب وسورة هود . وإذ نقرأ من حين لآخر من يكتب منبها على الجرس الذي توفره الأصوات اللغوية في بعض الكلم من إيقاع صوتي له أثره البليغ في المعنى ، فإن السؤال الذي تثيره مثل تلك الكتابة هو : هل صحيح أن الصوت اللغوي – من حيث هو صوت – له تاثيره في المعنى ، وهل صحيح أن ثمة تأثيرًا مختلفا لتناوب أصوات القاف والفاء والكاف في مثل : نقش ، ونفش ، ونكش في المعاني التي تنم عليها هاتيك الكلمات؟ جوابا عن هذا لا

بد من نفي العلاقة السببية بين طبيعة الصوت- من حيث هو جرس- والمعنى . فليس القول في استعمال القاف للأشياء الصلبة ، والكاف للأشياء الأقل صلابة ، والفاء لما هو أقل من ذلك ، قولا دقيقا ، بدليل أننا نقول نبش في معنى نفش ، ونكش ، فتكون الباء ، وهي صوت مجهور ، حلت محل الكاف والفاء وهما صوتان مهموسان . ونقول نحت ، والنحت لا يكون إلا في الأشياء الصلبة كالحجر ، والرخام ، والخشب ، ونحر ، والنحر يكون في الأشياء اللينة ، ونخر وهو يكون في الصلب ، واللّين . وإذا ، فإن جروس الألفاظ ليست لها علاقة سببية بالمعنى كالعلاقة التي بين الدخان والنار ، أو بين السحاب والمطر . ولهذا فإنّ ما يُقال عن أن جروس الأصوات اللغوية لها تأثيرها في المعاني قول ينطوي على مخاطر كبيرة . ولكننا في الوقت نفسه لا نستطيع أن ننكر ما توحي به جروس الأصوات اللغوية ، بما يعروها من رقة أو غلظة ، ومن مد أو تقصير ، ومن همس وجهر ، ومن رخاوة وشدة ، ومن تفخيم وترقيق ، ومن إطباق وانفتاح ، من إيحاءات لها وقع جمالي أحيانًا ، ووقع وجداني على المُتلقي . فقول البحتري مثلا في وصف الذئب ونيوبه وهي تصطك بعضها ببعض فيصدر عنها صوت كصوت طقطقة الحطب :

يُقَضْقِضُ عُصْلا في أسرَّتها الردى
كـقَـضْـقَـضْـةِ المَقْـرورِ أنْهَكَهُ البَـرْدُ

قولٌ فيه تناغُمٌ ناشئ من أصوات الحروف : قضقضة ، مقرور ، برد ، يقضقض ، عصل ، فتكرار الأصوات الطبقية تكراراً لافتا شيء يحاكي به الشاعر الصوت الذي يصدر عن الأسنان وهي تصطك ببعضها من شدة البرد ، وقد أضاف لذلك تكراره الراء ، وهي صوت متدحرج ،

متردد ، متكرر ، وشديد الجهر جدًا . وهذا يؤكد سلامة الرأي الذي يذهبُ إلى أن نغم الأصوات لا يخلو قطعًا من تأثير في استجابة القارئ للمعنى . ويشبه هذا قول دريد بن الصمة :

سليم الشظا ، عبل الشوى ، شَنِجُ النَسا
طويل القرا ، نهْدٍ ، أسيل المُقلَّدِ[1]

فقد تناوبت في هذا البيت السين والشين ، والأول صوت أسناني مهموس أمامي والثاني صوت شجري متوسط خلفي إذا اردنا الدقة وتوخيناها ، والأول صوت نحيل منفتح ، رقيق ، والثاني صوت متفش مستعل ينتشر عند النطق به النفس وسط الفم[2] . وهذا التناوب قد يكون السبب الذي من أجله يحس القارئ ببعض النشاز الموسيقي . فهو من الأمثلة التي تضرب على افتقار البيت الشعري للنغم ، ولو أنه لا يخلو من تكرار بعض الأصوات ، وهذا يذكرنا أيضا بقول الأعشى :

ولقد أروح إلى الحانوت يتبعني
شاو مشلٍّ شلول شلشل شولُ

فعلاوة على ما في البيت من تعقيد لفظي ، ومعنوي ، ومن تكرار لا يختلف قطعا عن الحشو ، إلا أن تكرير الشين أفسد الإيقاع ، وذهب بحلاوة الوزن ، وروعة النغم الذي نجده في قصيدته التي أولها :

---

(١) الأصمعي ، عبد الملك بن قرب (٢١٠هـ) الأصمعيات ، تحقيق أحمد محمد شاكر ، وعبد السلام هرون ، ط٧ : القاهرة ، دار المعارف بمصر ، ١٩٩٢ ، ص ١٠٩ .

(٢) إبراهيم ، عبد الفتاح ، مدخل في الصوتيات ، دار الجنوب ، تونس ، ص٨٦ و ص٩٦ .

ودع هريرة إن الركب مـــــــرتحلُ
وهل تطيق وداعـــا أيهـــا الرجلُ

أي أن الأصوات اللغوية- أيا كان الرأي - لا نستطيع أن ننكر ما تسببه من تناغم رشيق ، ومن سلاسة ، وإيقاع رقيق في بعض الأحيان ، كما لا ننكر ما تسببه أحيانا من نشاز في الوزن ، ومن خشونة تفسد سلاسة الإيقاع ، وتخرجه من دائرة التناسب إلى دائرة التعقيد اللفظي ، ويقبُح الأمر إن أدى ذلك لشيء من التعقيد المعنوي كقول الشاعر القديم :

وقـــبـــر حـــرْبٍ في مكانٍ قـــفـــرِ
وليس قـــرْبَ قـــبْـــر حـــرْبٍ قـــبْـــرُ

فكثرة تكرار القاف ، والحاء ، والراء ، في البيت أدى لفساد في الوزن والإيقاع ، وتعقيد في المعنى .

ولا يعني هذا كله أن الأسلوبية الصوتية حين تتوقف إزاء الاختيارات في لغة الشعر لا تجد ما تقوله ، ففي اللغة الشعرية لا بد من ملاحظة تناوب المصوتات والصوامت وتداولها في العبارة والبيت والقصيدة ، أو المقاطع النغمية التي تتولد عن ظواهر مقطعية وفوق مقطعية كالنبر والوقف والتنغيم ، والترنم . وما ينشأ عن هذا كله من صور الانزياح الذي يؤدي إلى خرق القاعدة ، أو إلى تاكيدها وتقويتها باعتماد قاعدة أخرى [1] . فثمة هامش واسع أمام الدارس الأسلوبي للشعر كي يقف أمام هذه الترددات الصوتية فيقرر ما إذا كان التماثل في الأصوات قليلا أو كثيرا ، وما إذا كانت المسافات بين الوحدات

(١) بليث ، السابق ، ص ٧٠ .

المتكررة طويلة أم قصيرة . ويجد الدارس في هذا الهامش المتسع مساحة كافية لإعداد الجداول مستخرجا بوساطتها نسبا عن التواتر في نغمة معينة في القصيدة أو في مجموعة من القصائد لشاعر واحد أو لمجموعة من الشعراء ، ومن الممكن أن تنتفع الأسلوبية الصوتية من الطرائق الإحصائية للوصول إلى مثل هذه النسب[1] ففي النموذج الذي سبق لنا ذكره ، وهو أبيات المتنبي الآتية :

أنا ابن اللقاء أنا ابن السخاء
أنا ابن الضراب أنا ابن الطعانْ
أنا ابن الفيافي أنا ابن القوافي
أنا ابن السروج ، أنا ابن الرعان
طويل النجاد طويل العماد
طويل القناة ، طويل السنان
أنا ابن الحفاظ ، حديد اللحاظ
حديد الحسام ، حديد الجنان

تستطيع الأسلوبية الصوتية أن تقول الكثير عما فيها من هينمة موسيقية لافتة للنظر ، جاذبة للسماع ، فالمسافة بين الصوائت الطوال المتكررة في الأبيات الأربعة مسافات متساوية مما أفصح عن قوالب موسيقية متوازية بدرجة دقيقة جدا ، فلا تزيد ولا تنقص . فعلى الرغم مما في هذا المثال من ندرة ، إلا أنه يقرر مبدأ عاما في اللغة الشعرية ، فمن الممكن أن نكتب الأبيات بطريقة أخرى ، ليتضح هذا التوازي ، وتتجلى فيها المساواة :

---

(١) السابق ، ص٧١- ٧٥ .

أنا ابن اللقــاء
أنا ابن السخاء
أنا ابن الضراب
أنا ابن الطعانْ

ويتكرر هذا في الأبيات الثلاثة الأخرى ، فالصائت الطويل في كلّ من لقاء ، سخاء ، ضراب ، طعان ، مشابه للياء في حديد اللحاظ ، ابن الحفاظ ، حديد الحسام ، حديد الجنان . فتكرارها أربعا على مسافات متساوية يؤدي إلى الغاية ذاتها . ويمكن أن يعمد الدارس الأسلوبي لإجراء آخر ، وهو أن يوازن بين الأصوات المهموسة في ضوء تكرارها إلى جانب الأصوات المجهورة ، والأصوات الطبقية إلى جانب الأصوات المنفتحة ، والحنجرية ، والحلقية ، وهي أصوات خلفية إلى جانب تكرار الأصوات الأمامية . فتكرار الفاء في البيت الثاني : فيافي ، قوافي ، والطاء في طويل ، في البيت الثالث ، والأصوات الحلقية في البيت الرابع ، شيء مثير للانتباه . كما يمكنه الوقوف عند الروي ، وصوت الإرداف ، وضرورته لتحقيق التناغم في القافية المُقيدة . وهذا كله يستطيع أن يجد فيه الدارس الأسلوبي مجالا رحبًا للكشف عن جماليات الصوت في الشعر ولغته[1] .

وثمة معالم بارزة في المستوى الصوتي ينبغي أن يتنبه لها الدارس الأسلوبي ، وهي تتراءى لنا في بعض الاختيارات المورفولوجية (التصريفية) فلتوفير النغم في اللغة الأدبية من جهة ، وملاءمة البنية الصوتية للمعنى من جهة أخرى ، يلجأ المبدع لآليات كالزيادة ، أو

(١) للاستزادة انظر= خليل ، في النقد والنقد الألسني ، ص ١٤٢- ١٤٣ .

النقص ، أو الإبدال ، أو التعويض ، وهذا مثال لجأ فيه الفرزدق للزيادة في طول الصائت القصير حتى أصبح طويلا ممتدا :

تنفي يداها الحصى في كل هاجرةٍ
نفي الدراهيم تنْقاد الصيارِفِ

فقد زاد الكسرة في كل من الدراهم ، والصيارف ، لتصبح دراهيم وصياريف ، وعزا القدماء هذا للضرورة . وهذا صحيح إلا أن الضرورة – ها هنا – جعلت النظم متناغم الإيقاع ، لا سيما وأن المد حقق ضربا من التوازن الدقيق بين الدراهيم والصياريف ، وتبعا لذلك لم تعد الضرورة حجّة . ولجأ إلى الإبدال فاختار المصدر تنقاد(تفعال) وهو أحد خيارين ثانيهما (نقد) المشاكل لكلمة (نفي) ولكن اختياره لهذا الوزن تنقاد عوضا عن (فَعْل) إنما كان حرصًا على سلاسة الوزن ووضوح النغم . وقد هجر الشاعر قاعدة إعمال لا النافية للجنس مفضلا عليها قاعدة لا النافية للوحدة ، وهي قاعدة بديلة يتيحها النظام المتسامح للنحو ، فقال :

تعزّ فلا شيءٌ على الأرض باقيا
ولا وزَرٌ مما قضى الله واقيا[1]

وهذا شيء توخاه الناظم تحقيقا للنغم ، وحرصا على التوازن . ومن الاختيارات المورفولوجية انتقاء الشاعر صيغة للجمع غير الصيغ المتداولة ، ومن أمثلة ذلك قول ذي الرمة(١١٧هـ) في المديح :

---

(١) الأنصاري ، ابن هشام (٧٦١هـ) مغني اللبيب ، تحقيق محيي الدين عبدالحميد ، بيروت ، المكتبة العصرية ، ١٩٩٢ ٢٦٦/٢ .

إليك وليَّ الأمــر أعــملت أركُــبًــا
أتوك بأنضــاء قليل خــفــوضــهــا[١]

وقد يهمز الشاعر الصوت غير المهموز ، ويقصر الصائت الطويل ، ويطيل الصائت القصير ، وقد يجمع المفرد الذي يناسبه جمع التكسير جمعا هو جمع العاقل المؤنث ، كقول الشاعر نفسه :

تمنى ابن راعي الإبل شــتــمي ، ودونه
معاقل صعباتٌ ، طوالٌ ، على العبدِ[٢]

والمعتاد أن يقال معاقل صعبة ، فزاد في الجمع هذه الصيغة لأجل الصائت الطويل الذي يسد خللا في الوزن . وهذا مغاير تماما لفعله في بيت آخر أسقط فيه الهمزة ، والصائت جميعًا ، ونحت من الكلمتين كلمة واحدة في اللفظ :

وبلُمّــهــا روحــة والريح مُــعْــصــفــة
والغيث مرتجز ، والليل مقــتــربُ[٣]

فقد كان ينبغي له أن يبدأ بعبارة ويل أمّها . ونجده يكرر اسم الفاعل من غير الثلاثي معْصفة ، مرتجز ، مرتقب . وهي أبنية أضافت للبيت بعض الاتساق الصرفي ، والصوتي ، غير أنه ليس من العادة أن

---

(١) ذو الرمة ، غيلان بن عقبة (١١٧هـ) ديوان ذي الرمة ، تحقيق زهير فتح الله ، ط١ : بيروت ، دار صادر ، ١٩٩٥ ص٢٩٦ .

(٢) ديوان ذي الرمة ، ص ١٥٨ .

(٣) ديوان ذي الرمة ، ص٧٧ .

يقال الريح معصفة بل يقال الريح عاصفة ، وريح عاصف ، على وزن : فـاعل . وهو – ها هنا– يشـذ عن القـاعـدة لأجل الوزن ، وعن هذا الاختيار ينشأ توازن صوتي بين معصف ومرتجز ومقترب . . تبعا لهذا نستنتج أن الشاعر الناظم في الوقت الذي يفضل فيه اختيارا أسلوبيا معينا يُضْربُ فيه عن اختيار آخر متاح ، منتفعا بقانون يسمح النظام اللغوي باتباعه وهو أن ينتقي في محور المجاورة والتأليف ما يستطيع أن ينتـقـيـه من البـدائل ، على شـرط هو أن لا يؤدي ذلك إلى خلل في تطابق المحورين . وهذا يفصح عن أن التماثلات في لغة الشعر ليست وحدها هي التي ينشأ عنها الإتقان الصوتي ، فقد ينشأ هذا الإتقان أيضا عن سلسلة من التعارضات ، فالإيجاب والسلب وتعاقبهما في موقع معين يجوز أن يؤدي لنوع من التناغم الرشيق ، والتوافق الأنيق :

رمى بك الله برجـيـهـا فـهـدمـهـا
ولو رمى بك غـيـــر الله لم تصبِ

فقد جمع بين الموجب في صدر البيت والسالب في عجُزه ، وقال آخر :

ســـريع إلى ابن العم يلطم خـــدهُ
وليـس إلى داعي الندى بســـــريع

فقد جمع كالسابق بين الموجب في صدره والسالب في عجزه . وهذا النمط من التركيب يسميه المتقدمون رد العجز على الصدر وهو ضـربٌ من النظم يتـضـمن في ثناياه تكريرا للوصف سـريع ، وللجـار والمجرور ، بموقعين متقابلين : إلى ابن العم ، وإلى داعي . .فكل منهما بديل للآخر مساو له في المقدار والموقع ، مما يضفي متانة نسقية في

النسيج اللفظي للبيت . ومن الآليات التي يعتمدها الشاعر لانتهاك القواعد المثالية للغات آلية التكرار ، فالمفروض أن يتلفظ المتكلم بالملفوظ اللغوي مرة و احدة ما دام ذلك التلفظ يؤدي الغاية ، ويحقق الهدف . لكن الشعر- لغةً وأداءً - يُتسامح فيه بالتكرار ، خلافا للنثر ، وقد يكون التكرار - مثلما سبقت الإشارة في غير هذا الموضع - للصوت اللغوي المنفرد كمطلع البحتري الذي كرر فيه السين المهموسة تكرارًا لافتا :

صنت نفسي عما يدنس نفسي
وترفعتُ عن جدا كلّ جبس
وتماسكتُ حين زعزعني الدهْـ
ـرُ التماسا منه لتعسي ونكسي

أو تكرار الثاء الاحتكاكية المهموسة في قول يوسف غصوب :

نثر الخريف على الثرى أوراقه
فتناثرت كتناثر العَبَراتِ

وقد يكون تكرارا لكلمة ، سواء أكانت فعلا أم اسما ، يتلذذ بتكراره الشاعر ، كقول النابغة الذبياني مكررا اسم امرأة يقال لها نُعْم :

عوجوا فحيوا لنعم دمنةَ الدار
ماذا تحيّون من نؤي وأحجار
أقوى وأقْفرَ من نعم و غيَّرهُ
هوجُ الرياح بها بالتربِ موّارِ
وقفتُ فيها سراةَ اليوْم أسألها
عن آل نعم أمونًا عبْر أسفار

فاستعجمتْ دارُ نُعْم ما تكلّمُنا
والدار لو كلّمَتْنا ذاتُ أخْبار[1]

ومن ذلك أيضا تكرار اسم صخر في رثاء الخنساء له ، وهو تكرار يعزى إلى مبدأ التكرار التراكمي ، أي : إضافة صفات لصخر بتعدادها مقرونة باسمه ، كأنّ هذه الصفات التي تثني بها الشاعرة على أخيها لا يتصفُ بها أحدٌ غيره :

وإن صخرا لوالينا وسيّدنا
وإن صخرا إذا نشتوا لنحّارُ
وإن صخرا لمقدامٌ إذا ركبوا
وإن صخرا إذا جاعوا لعقارُ
وإن صخرا لتأتم الهُداة به
كأنه علمٌ في رأسه نارُ[2]

ففي الأبيات الثلاثة تكرر اسم صخر ، وتكررت معه أداة التوكيد إن ، وتكرر معهما الظرف المتضمن لمعنى الشرط إذا ، وهذا كله – في الواقع – وإن كان لا يخلو من تأثير في المستوى الصوتي لها ، إلا أن الغرض من التكرار غرض دلالي ؛ فالشاعرة تريد بتكريرها اسم أخيها توجيه الانتباه إليه ، والتأثير في القارئ ليزداد إعجابه به ، ومن ثم يزداد

(١) الذبياني ، النابغة زياد بن معاوية (١٩٧٧) ديوان النابغة الذبياني ، تحقيق محمد أبي الفضل إبراهيم ، ط١ : القاهرة ، دار المعارف بمصر ، ٢٠٢ .

(٢) الخنساء ، تماضر بنت عمرو بن الشريد (١٩٨١) ديوان الخنساء ، ط٨ : بيروت ، دار الأندلس ، ص ٥١ .

إحساسا بالخسارة الناجمة عن فقده . فالتكرار- ها هنا- ليس الهدف منه ، والغرض من تكثيفه ، إحداث نغم خاص ، أو ربط الأبيات بعضها ببعض ، وإنما هو تكرار تراكمي يتغيا جمع الخصال الحميدة ، وتعدادها ، ونسبتها لصخر موضوع القصيدة المرثية . ومثل هذا التكرار التراكمي معروف في شعر الوعظ الذي يقوم في العادة على تكرار المواعظ والنصائح باعتبار الزيادة في الوعظ زيادة في الغرض الذي لا ينفصل عن المعنى . وفي معلقة زهير بن أبي سُلمى مواعظ وحكم مأثورة يسردها الشاعر مكررا في أولها اسم الشرط :

ومن لا يصانعْ في أمور كثيرة
يضرّسْ بأنيابٍ ويوطأ بَمَنْسم(١)

ومثله ما انشده الأصمعي في مختاراته لعبد القيس بن خفاف في القصيدة ذات الرقم ٨٧ فالأبيات من ١١ إلى ١٦ تبدأ بإذا مقرونة بفعل شرط يليهما بالطبع جوابه ، وهذا التكرار – مثلما قلنا- وإن لم يخل من بعض الأثر الصوتي الضئيل في القصيدة ، إلا أن تأثيره في التراكم الدلالي أوضحُ وأوفر :

وإذا تشاجر في فؤادك مرةً
أمران ، فاعمد للأعفّ الأجملِ
وإذا هممت بأي شر فاتّئدْ
وإذا هممت بأيّ خير فاعجلِ

---

(١) زهير بن أبي سُلمى (١٩٨٠) ديوان زهير ، تحقيق فخر الدين قباوة ، ط٣ ، بيروت : دار الآفاق الجديدة . ص ٢٦ .

وقد يُرى في مثل هذا التكرار ، على نحو متسلسل ، ومتعاقب ، ما يساعد على وجود نغمة موسيقية منسجمة ذات رنين واحد[1] . فالتكرار – بلا ريب – أداة فنية ، وثيقة الصلة بالبحث الأسلوبي القائم على الاختيار الذي يوجّهه موقف القائل ، ويجوز أن تكون لهذه الظاهرة في الشعر الجاهلي علاقة سببية بالمراحل الشفوية التي اجتازها هذا الشعر ، والطرق التي اتبعت في الإنشاد ، في الأسواق والمحافل ، وأن يكون لتلك الطرق دورُها في لجوء الشعراء للتكرار بأنواعه المذكورة .والتكرار ليس وقفا على القديم من الشعر ، أو الموزون المقفى منه الذي يقال له– خطأ – عموديّ ، وإنما هو شائع في الشعر الذي يقوم على وحدة التفعيلة وقد مرت بنا قصيدة المنشق التي نظمها أحمد مطر وفقا لتفعيلة الرمل (فاعلاتن) بصورها الرئيسة والفرعية كفعلاتن وفاعلن وفعلن . ولا حظنا ما فيها من تناغم ساندته اختيارات الشاعر للتراكيب والألفاظ والأصوات ، ففي الأبيات الآتية :

جمراتٌ تتهاوى شررا

والبرْد باق

ثم لا يبقى لها إلا رماد الاحتراق

اختار الشاعر الزحاف الذي يعدل بالمقطع الطويل لآخر قصير في بدء التفعيلة ، واختار التدوير في البيت الثاني (والبرد باق) لأن المقطع الأول الطويل تتمة للتفعيلة الأخيرة في البيت السابق . وفي هذا يندفع الإيقاع من البيت مارا في الذي يليه ، مستعينا في ذلك كله بالروي وهو القاف ، والصائت الطويل الممهد له وهو الألف . وفي هذه القوافي

---

(١) ربابعة ، موسى (٢٠٠١) قراءات في الشعر الجاهلي ، ط١ : إربد ، دار الكندي ومكتبة كتانة ، ص٦٠– ٦١ .

ارتقاء بالمقطع الأخير من البيت ، وسمو ظاهر فهو من جهة لا يخلو من ترنم ، ومن جهة أخرى لا يخلو من نبر موسيقي يتكرر من حين لآخر لافتا السامع لهذا الجَرْس . وقد تعمد الشاعر تكرار صوت الشين في جزء من القصيدة ، لما له من حضور في كلمة ينشق ، وانشقاق ، وشق ، وشقين ، وينشقان ، ولما كان العنوان هو المنشق فقد أسهم هذا التكرار إلى جانب تأثيره الصوتي الذي لا يخلو من ضجيج ، وضوضاء ، ووشيش ، في إبراز المعنى ، وتسليط الضوء على ظاهرة التشرذم . وتبعًا لهذا نجد التكرار من حيث هو ظاهر صوتية موجودًا في شعر التفعيلة مثلما هو موجود وشائع في شعر البحور .

ومن الخيارات التي ينبغي ألا يفوتنا الحديث عنها والتنبيه عليها مما يقع في دائرة الإجراء الأسلوبي الصوتي ما يعرف بالتوازي . والتوازي قائم في النثر والشعر وأشد ما يكون إثارة للسماع في الخطاب القرآني . فإذا نحن تذكرنا آيات سورة الضحى :

﴿والضحى والليل إذا سجى* ما ودعك ربك وما قلى*
وللآخرة خير لك من الأولى* ولسوف يعطيك ربك
فترضى* الم يجدك يتيما فآوى* ووجدك ضالا
فهدى* ووجدك عائلا فأغنى* فأما اليتيم فلا تقهر*
وأما السائل فلا تنهر* وأما بنعمة ربك فحدث*﴾

وجدنا التوازي واضحا بين سجى وقلى ، والآخرة والأولى ، والإعطاء والرضا ، واليتم والإيواء ، والضلال والهدى ، والفقر مع الغنى ، ثم جاء بالتوازي من جهة أخرى فذكر اليتم لتوازي الم يجدك يتيما . والسائل الذي ينهر مواز للفقير الذي أغناه الله ، والنعمة والحديث عنها موازية لما سبق . ويأتي التوازي أيضا من جهة الفواصل ، فهي كلها متوازية صوتيًا : سجى ، قلى ، أولى ، ترضى ، آوى ، هدى ،

أغنى ، و تقهر وتنهر . ويأتي التوازي أيضا في رؤوس الآي ، يجدك ، وجدك ، ووجدك ، والشرط فأما السائل ، وأمّا اليتيم . وتكرار الفاء الواقعة في جواب الشرط أدى لوضوح هذا التوازي في الآيات الثلاث الأخيرة . والتوازي فضلا عن هذا يتحقق في تماثل بعض الأفعال ، وبعض الصيغ الصرفية ، مثل : ضال ، وعائل ، وسائل .ومثل تقهر وتنهر . وقد حذف من أواخر الآيات الضمير ، إذ كان ينبغي أن يقال قلاك ، و فآواك ، و فهداك ، و فأغناك ، لتوافق ودّعك (ويقال في قراءة أخرى وَدَعَكَ : أي : تركك ، من دَعْ ، يدَعُ) ولكنه حفظا للسلاسة ، والإحساس بالنغم ، اكتفى بالفعل اعتمادا على السياق ، ومراعاة للفاصلة ، لما فيها من حلاوة الجرس ، وروعة الإيقاع . وهذا ينسحب على تقهر ، وتنهر ، إذ كان في المقدور أنْ يُقال فلا تقهره ، ولا تنهره .

وصفوة القول أن الإجراء الأسلوبي ، على مستوى الإتقان الصوتي ، وما شابهه ، وشاكلة ، ينبغي أن يتأمّل ما في النصوص من تكرار له تأثيره الصوتي ، سواء أكان التكرار في الأصوات المفردة ، أو في التراكيب ، أو في الأفعال ، أو في الأسماء ، التي يتلذذ بذكرها صاحب النص ، أو في تكرار جمل كاملة ، أو شطر من البيت ، مع ضرورة أن يميز الدارس بين التكرار التراكمي الدلالي الذي لا علاقة له بالموسيقى ، وذلك التكرار الذي يؤتى به أساسا لهذا الغرض الفني .

مع ضرورة الانتباه لمواقع المصوتات ، وتأثيرها على مواقع النبر ، والوقف ، والتنغيم . وأسوة بذلك البحث في بعض الظواهر التي تؤدي لتطريز الكلام ، كأن يطيل الشاعر الصائت القصير ، أو العكس ، يجعل من الصائت الطويل قصيرًا . ومن الضروري ألا يفوت الدارس تتبع ما يلجأ له الناظم والناثر من تحولات مورفيمية في بعض الصيغ ، وألا يقتصر على التحولات الفونيمية . وينبغي تذكر القاعدة التي تؤكد أن

التعارضات في لغة الشعر لها ما للتماثلات من التأثير على الإحساس بالنغم ، ولهـذا لا ينبـغي أن تفـوتنا مـلاحظة أن الجـمع بين النفي والإثبات – مثلا – قد يعزز الوقع الصوتي للتراكيب لا سيما في رد العجز على صدر البيت ، وفي المزاوجة ، وفي التوازي .

ج. الأسلوبية الإحصائية:

تهتم الأسلوبية الإحصائية كغيرها من الأسلوبيات بما يعتمده الأديب شاعرا وناثرا من بدائل واختيارات تضفي على لغة النص الأدبي مزيدا من التعبير والتأثير والاتساق الجمالي ، غير أنها – زيادة على ذلك– تهتم بمعدل تواتر تلك البدائل والخيارات ، وتكرارها في النص أو في النصوص موْضع الدراسة النقدية ، والإجراء الأسلوبي .

وفي إطار الأسلوبيات اشتهر ما يعرف بمعادلة بوزيمان Busemann الألماني ، التي تقوم على رصد تواتر نوعين من التعبير أولهما يعزى إلى التعبير بالفعل أو الحدث active والثاني ينسب إلى التعبير بالوصف qualitive ويعني بالأول منهما تلك العبارات التي تعبر بالحدث عن المعنى ، وبالثاني العبارات التي تعبر عنه بالصفة المميزة له أو المصنفة لذلك الشيء . ومن السائغ أن لا تكون هذه المعادلة من صنع بوزيمان أو من ابتكاره ، أو أنه هو رائد هذه الفكرة ، فقد ذكر غراهام هو في كتابه الأسلـــوب والأسلوبية ما يؤكد أن جوزفين مايلز Miles في كتابها Eras and Modes in English Poetry (١٩٦٤) (العهود والأساليب في الشعر الإنجليزي) اتبعت هذه الطريقة للتفريق بين الأساليب . ومن الأمثلة التي ذكرناها سابقاً نستطيع توضيح المعنى من التعبير بالحدث أولا ، والتعبير بالصفة ثانيا ، ففي قوله تعالى (واشتعل الرأس شيبا) عبارة تنتمي للنوع الأول ، فقد عبرت عن الشيخوخة برواية حدث هو

انتشار الشيب في الرأس انتشارا شاملا لم يترك فيه شيئا من سواد . ومن النوع الثاني قوله تعالى : ﴿ذلك الكتاب لا ريب فيه﴾ . فمثل هذه الآية تصنف الكتاب العزيز فتعده حقيقة من الحقائق التي لا يخالطها شك ، ولا يكتنفها ريب . وقوله تعالى ﴿إنا نحن نزلنا الذكر وإنا له لحافظون﴾[1] فهي أيضا تصنف القرآن وتجعله حقيقة منزلة من الله على عبده محمد (ﷺ) وأنه هو من يحفظ هذا القرآن من النسيان أو التحريف . فالأولى (واشتعل . . .) تمثل التعبير بالحدث ، والثانية تمثل التعبير بالوصف . وبحسب هذا الاتجاه تحتسب التراكيب التي تنتمي للنوع الأول ، والتراكيب التي تنتمي للنوع الثاني ، ثم تستخرج نسبة مئوية لتواتر كل منها وتردده . وقد تستخدم القيمة العددية والنسبة المئوية المستخرجة بالوسائل الرياضية المتبعة في علم الإحصاء للدلالة على أدبية الأدب ، أو للتفريق بين أسلوبي كاتب وكاتب[2] .

وتستخدم الطريقة الإجرائية في هذا النوع من الدراسة الأسلوبية البطاقات التي تفرّغ فيها الخيارات الأسلوبية التي تستهدف في الدرس ، ثم يشار إليها برموز مختصرة ، مثل (ن . ف . ص) أي : نسبة الفعل إلى الصفة أو (ن . ص . ف) أي : نسبة الصفة إلى الفعل ، أو (ن . ط .ج) نسبة الطباق للجناس[3] . وبعرضنا بعض النتائج التي توصل إليها سعد مصلوح من دراسته الإحصائية لأسلوبي طه حسين في (الأيام) والعقاد في (حياة قلم) نتبين أن أسلوب الأول مختلف عن

---

(١) الحِجر : الآية٩ .

(٢) مصلوح ، سعد ، الأسلوب ، مرجع سابق ص ٥٩-٦٩ .

(٣) مصلوح ، السابق ص ٦٢ .

أسلوب الثاني ، فقد بلغت نسبة التعبير بالحدث نحو ٣٩٪ من مجموع العبارات التي تمثل العينة المختارة من كتاب الأيام مقابل ١٨٪ فقط من العينة المختارة من كتاب حياة قلم . وهذا يقود لرأي آخر ، وهو أن أسلوب طه حسين في الأيام أكثر انفعالا ، وأكثر سلاسة من أسلوب العقاد ، الذي يميل في كتابه المذكور إلى الطابع الذهني ، والعقلي . فأسلوب طه حسين ، تبعا لذلك ، أكثر استجابة لتنوّع المواقف من أسلوب العقاد في حياة قلم ، أي أن ارتفاع نسبة الفعل إلى الصفة يمثل فارقا أسلوبيا يميز طه حسين عن العقاد . وقد تتبع نسبة الفعل إلى الصفة (ن ف ص) في عدد من مسرحيات أحمد شوقي ، فوجد هذه النسبة أعلى من غيرها في لغة الحوار ، مؤكدا أن نسبة الفعل إلى الصفة في مصرع كليوبترا بلغت ٧,٦٪ وفي مجنون ليلى بلغت ٧,٨٪ وفي الست هدى ١٠,٩٪ وفي أميرة الأندلس ٤,٦٪ وقد عزا الفرق الواضح بين المسرحية الأخيرة والمسرحيات الثلاث إلى كونها كتبت نثرا لا شعرا ، مما أدى إلى شيوع التعبيرات المتداولة في لغة الناس اليومية ، مضيفا أن المونولوج والحوارات الطويلة تنخفض فيها القيمة العددية لنسبة الفعل إلى الصفة ، وتزداد تلك القيمة فيما عدا ذلك . وقد وازن بين هذه النسب أيضا في روايتين «ميرامار» لنجيب محفوظ و «بعد الغروب» لمحمد عبد الحليم عبدالله مؤكدا أن القيمة العددية لنسبة الفعل إلى الصفة في حوار الشخصيات أعلى منها في السرد ، وأنَّ الفارق بين النمطين يؤدي إلى تمايز واضح بين أسلوبي الكاتبين في السرد ، وأسلوبيهما في الحوار ، في كلتا الروايتين .

وقد أخذت على هذه الطريقة مآخذ ، منها : أن الكثير ممن يزاولون النقد الأدبي الألسني ، أو غير الألسني ، لا يعرفون إلا القليل عن استخدام الطرق الإحصائية ، فهي معرفة لا تمكنهم من اعتمادها

للوصول إلى نتائج تحظى بالمصداقية الدقيقة التي يمكن أن يطمئن إليها القارئ . علاوة على أن التصنيفات التي تقوم عليها معادلة بوزيمان أو غيره ليست تصنيفات لسانية مطّردة ، إذ فيها الكثير من الشواذ ، والخوالف ، فعلى سبيل المثال يصعب التفريق بين التعبير بالفعل والصفة في مثل الآية ﴿إنا نحن نزلنا الذكر وإنا له لحافظون﴾[1] فمع تسليمنا بأنّ الآية تركز على معنى خاص ، هو توجيه الوصف لله تعالى بالقدرة على تنزيل القرآن ، وحفظه إلى أبد الآبدين ، فقد تضمنت أيضا تعبيرا بالفعل والحدث ، وذلك في قوله : نزلنا الذكر ، وقوله : حافظون . فالأول يتضمن تعبيرًا بالفعل : نزلنا ، والثاني يتضمن تعبيرا باسم الفاعل الدال على الحال والاستقبال ، فهو من هذه الناحية شبيه بالفعل من حيث أن له فاعلا ، ومفعولا . فالتداخل إذًا بين هذين النوعين من التعبير في العربية يجعل الوصول إلى نتائج دقيقة عبر هذين النموذجين أمرًا دونه الكثير من الصعوبات . فالإحصاء من هذه الزاوية لا يخلو من مظهر علمي زائف ، فنحن لسنا في حاجة ماسة للاحتساب ، واستخراج النسب المئوية ، لنقتنع – مثلا – بأن البديع شائعٌ ، وكثيرٌ ، في المقامات ، فهذا واضحٌ ، والإحصاء لا يعدو كونه توكيدا لما نتوصل إليه بطرق أخرى .

وقد تساءل بعضهم : إذا تساوت نسبة تواتر معينة في نموذجين لكاتبين مختلفين ، فهل يعني ذلك أنْ لا فرق بينهما من حيث الأسلوب؟

إذا جاء الجواب عن هذا التساؤل بالإيجاب فإنه نفيٌ لفكرة الأسلوب من أساسها ، ويضعُ عبارة بيفون المأثورة «الأسلوب هو

---

(١) الآية ٩من سورة الحِجْر .

الإنسان» موْضع شك وارتياب . وإذا جاء الجواب الآخر ، أي : بـ(لا) فإنه ينفي أن تكون للدراسة الإحصائية ، والنسب المئوية ، دلالة حقيقية على الأسلوب ، أو على الفروق بين الأساليب ، دلالة تتمتع بشيء من مصداقية البحث العلمي الموضوعي .

وصفوة القول أنّ الطرق الإحصائية المتّبعة في الدراسة الأسلوبية تقتصر فائدتها على الاستئناس بالقيم العَدَديّة ، والنسب المئوية ، لتواتر البدائل ، لا أكثر .

ومن مناحي التحرّي الأسلوبي ما يعرف بالأسلوبية الوظيفية ، وهي في رأينا لا تختلف عن التعبيرية ، والأسلوبية التكوينية وهي التي ينسب الفضل في شرحها لليو سبتزر ، وقد سبق الكلام عليها عند الحديث عن الأسلوب الشخصي . وتقوم على فكرة مؤداها استقصاء الخيارات الأسلوبية الشخصيّة التي تتجلى في آثار كاتب أو شاعر مع إدراجها في سياق تطوره الذاتي ، وتراكم أعماله الإبداعية ، واحدًا تلو الآخر للكشف عن علاقة الجوانب النفسية بنمو الطابع الأسلوبي ، واستقلاله عن أساليب الآخرين . ويمكننا أن نمثل على هذا بتطور الأسلوب في شعر أبي العلاء المعري ، الذي بدأ مقلدا لآخرين ثم انتهى إلى أسلوب خشن في شعره تتوافر فيه عناصر البديع توافرا يبلغ حدّ السَرف ، بلزوم ما لا يلزم في البحور والقوافي . وثمة نهج أسلوبي آخر يجمع بين النحو والبلاغة وهو ما يقترب بنا على نحو واضح من قواعد النص ، أو تحليل الخطاب . وأيا ما يكن الأمر ، فإن الأسلوبية باختلاف مفاهيمها وظواهرها ومناحي البحث فيها وتنوع الإجراء النقدي ، لا تنفك عن الإفادة من اللسانيات ، فهي تعتمد على معطيات علم الأصوات تارة ، وعلم الدلالة تارة ، والقواعد التحويلية الناظمة للعبارة تارة ، والتنوع البنيوي الناتج عن التحولات المورفولوجية

تارة أخرى . وبهذا لا نستطيع أن ننكر ما لدى الأسلوبيين من نزوع شكلي ، وإن كان الأسلوب مثلما أوضحنا من قبلُ شيء لا ينفصل عن المعنى ، بل هو جزء منه لا يتجزأ ، وبعض منه لا يتجلّى إلا من خلال المَبْنى .

٢٣. خاتمة

تتضمَّن هذه الجولات في فضاء الأسلوب ، إعادة النظر في غير قليل من المفاهيم ، كتعريف الأسلوب ، بصفة عامة ، والأسلوب الأدبي خاصة ، ومراتب الأسلوب بين الرفيع والعادي والوضيع ، والنظر فيما قيل عنه وعن علم الأسلوب stylistics أو الأسلوبية بوصفها علمًا يقوم على البحث في السمات اللغوية للنصوص ، وعدول المبدع الأديب ، شاعرا وناثرا ، عن العام إلى الخاص ، الذي يتجلى في اختياراته الجديدة ، المبتكرة ، التي تنم على الخصوصية التي يتمتع بها من حيث هو فرد ينشيء خطابه الأدبي في منأى عن هيمنة الأعراف اللغوية السائدة ، متمتعًا بهامش عريض من حرية الاختيار ، والانتقاء ، الذي لا يتنافى مع ضوابط النظام اللغوي ، وقواعده . علاوة على التفريق بين أنماط الأسلوب ، تبعًا للزمن ، وتبعا للنوع الأدبي ، وتبعا لشخصية الكاتب ، وتوضيح ذلك بالأمثلة التطبيقية التي تحدد بالتحليل النصي المَوْضعيّ السمات الأسلوبية ، وطرائق التحري الأسلوبي ، كاشفةً – بالطرُق الإجرائية – عن جماليات الأسلوب حينا ، وقبحياته حينا آخر ، سواء أكان ذلك في الشعر ، أم في النثر ، وفي السرد القصصي أم في السرد المقامي ، وفي فنون الترسل أم في فنون التخاطب ، لافتة النظر للمداخل التي اعتادها الدارسون من تعبيرية ، ووظيفية ،

وتكوينية ، وإحصائية ، مما يضع القارئ في أجواء الدراسة الأسلوبية شكلا وفحوى .

وهذا جهدُ لا نروم منه إلا إلقاء الضوء على الجانب الذي يتغيا- في المقام الأول - جماليات الأسلوب في النص العربي ، بعيدا عن الإفراط في التنظير ، والتغريب ، واستعراض المدارس ، والتيارات الأسلوبيّة . وهو شيء اعتاده القراءُ في غير قليل من الكتب ، وغير قليلٍ منَ البحوث ، والمقالات ، التي يغيب عنها الاهتمامُ بالأسلوبية العربية ، لذا يمكن القولُ ، في شيء من التأكيد ، أن القارئ يستطيع بعد الوقوف على هذه الفصول ، وما تضمنته من الشواهدِ والاقتباسات والنقول ، أن يتصور للأسلوبية مجالاتٍ تختلف فيه وتتباين عن مجالات الأسلوبية في لغات أخرى ، وفي آداب تكتبُ بلغات أخرى .

ببليوغرافيا مختارة

١ . الداية ، فايز (١٩٩١) جماليات الأسلوب ، دار الفكر ، دمشق

٢ . الويس ، أحمد : جماليات التقديم والتأخير في البلاغة العربية ، علامات في النقد ، مج٧ ، جـ ٢٩ ، ديسمبر- كانون الأول ١٩٩٨ ص ٢٧٩ .

٣ . الويس ، أحمد : الانزياح وتعدد المصطلح ، عالم الفكر ، الكويت ، مج ٢٥ ، ع٣ ، يناير- كانون الثاني ، ١٩٩٧ ص٥٧ .

٤ . درويش ، أحمد : الأسلوب والأسلوبية ، مدخل في المصطلح ، فصول ، القاهرة ، مج٥ ، ع١ ، أكتوبر ، ١٩٨٤ .

٥ . بدراوي ، زهران : أسلوب طه حسين في ضوء الدرس اللغوي الحديث ، دار المعارف ، القاهرة ، ط١ ، ١٩٨٢ .

٦ . بركة ، فاطمة إقبال : النظرية الألسنية عند رومان ياكوبسون ، المؤسسة الجامعية ، بيروت ، ط١ ، ١٩٩٣ .

٧ . خليل ، إبراهيم (١٩٩٧) : الأسلوبية ونظرية النص ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروات .

٨ . شرتح ، عصام(٢٠٠٥) ظواهر أسلوبية في شعر بدوي الجبل ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق .

٩ . المسدي ، عبد السلام (١٩٧٧) الأسلوب والأسلوبية ، الدار العربية للكتاب ، تونس .

١٠ . مصلوح ، سعد(١٩٨٤) الأسلوب ، ، ط٢ : دار الفكر ، بيروت .

١١ . مصلوح ، الأسلوبية منهجا نقديا ، وزارة الثقافة والإعلام ، بغداد ، ط١ ، ١٩٨٩ .

١٢ . خليل ، إبراهيم(٢٠٠٢) في النقد والنقد الألسني ، ط١ ، دار الكندي ، إربد- الأردن .

١٣ . حربي ، فرحان (٢٠٠٣) الأسلوبية في النقد العربي الحديث ، ط١ ، المؤسسة الجامعية ، بيروت .
١٤ . العطار ، سليمان ، الأسلوبية علم وتاريخ ، فصول ، مصر ، مج١ ، ع٢ ، إبريل- نيسان ١٩٨١ ص١٣٢- ١٤٤ .
١٥ . عبد المطلب ، محمد (١٩٩٤) : البلاغة والأسلوبية ، ط١ ، الشركة المصرية ، بيروت والقاهرة .
١٦ . عبد المطلب(١٩٩٥) ، قراءات أسلوبية في الشعر الحديث ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ط١ .
١٧ . فضل ، صلاح(١٩٨٥) علم الأسلوب ، ط٢ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة .
١٨ . فضل ، صلاح (١٩٨٥) : علم الأسلوب وصلته بعلم اللغة ، فصول ، القاهرة ، مج ٥ ، ع١ ، ١٩٨٥ .
١٩ . فضل ، صلاح (١٩٩٥) : أساليب الشعرية المعاصرة ، دار الآداب ، بيروت ، ط١ ، ١٩٩٥ .
٢٠ . فضل ، صلاح : انتاج الدلالة الأدبية ، مؤسسة مختار للنشر والتوزيع ، القاهرة ، ط١ ، بلا تاريخ .
٢١ . عياد ، شكري(١٩٨٥) اتجاهات البحث الأسلوبي ، ط١ ، دار العلوم للطباعة ، الرياض .
٢٢ . عياد ، شكري(٢٠٠٠) : المدخل إلى علم الأسلوب ، القاهرة ، ط١ ، د ن .
٢٣ . الجيلاطي ، الهادي (١٩٩٢) : المدخل إلى الأسلوبية ،ط١ ، تونس : مكتبة عيون .
٢٤ . الجيلاطي ، مدخل إلى الأسلوبية ، ج٢ ، مكتبة عيون ، الدار البيضاء ، س ١٩٩٢ .

٢٥ . أبو عـايشـة ، رامي علي(٢٠٠٩) اتجـاهات الـدرس الأسلوبي في مجلة فصول ، من ١٩٨٠- ٢٠٠٥ ، ط١ ، دار ابن الجوزي ، عمان .
٢٦ . ناظم ، حسن ، (٢٠٠٢) البنى الأسلوبيـة في شـعـر السـيـاب ، المركز الثقافي العربي ، المغرب .
٢٧ . صـبـرة ، أحـمـد : التـفكيـر الاسـتـعـاري ، عـلامـات في النقـد ، مج١٣ ، جـ ٤٩ ، سبتمبر- أيلول ٢٠٠٣ ص ٤٧٧ .
٢٨ . ضـالع ، مـحـمـد صـالح(٢٠٠٢) الأسلوبيـة الصـوتيـة ، ط١ ، دار غريب ، القاهرة .
٢٩ . المصري ، عبد الفتاح (١٩٨٢) : أسلوبية الفرد ، الموقف الأدبي ، دمشق ، ع ١٣٥- ١٣٦ أغسطس - آب ١٩٨٢ ص١٤٩- ١٦٤ .
٣٠ . خليل ، إبراهيم (٢٠١٣) : واقع الدراسـات النقـدية العـربيـة في مائة عام ، عمادة البحث العلمي ، عمان ، ط١ .
٣١ . هو ، غراهام (١٩٨٥) : الأسلوبية والأسلوب ، ترجمة كاظم سعد الدين ، دار الشون الثقافية ، بغداد .
٣٢ . بليث ، هنريش (١٩٩٩) : البلاغة والأسلوبية ، ترجمة محمد العمري ، أفريقيا للنشر ، الدار البيضاء .
٣٣ . العياشي ، منذر(١٩٩٠) : مقالات في الأسلوبية ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ط١ .
٣٤ . الشـايب ، أحـمـد(١٩٨٨) : الأسلوب دراسـة بلاغيـة تحليليـة ، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة ، ط٨ .
٣٥ . عـزام ، مـحـمـد (١٩٩٤) : التـحليل الألسني للغة الأدب ، وزارة الثقافة ، دمشق ، ط١ .
٣٦ . الطرابلسي ، محمد الهادي (١٩٨١) : خصـائص الأسلوب في الشوقيات ، الدار العربية للكتاب ، تونس .

٣٧ . الطرابلسي ، محمد الهادي (١٩٩٢)تحاليل أسلوبية ، دار الجنوب ، تونس ، ط١ .
٣٨ . الطرابلسي ،محمد الهادي(١٩٨٧) قضايا في الأدب العربي ، مظاهر التفكير الأسلوبي عند العرب ، مركز الدراسات والأبحاث ، تونس ، ط١ .
٣٩ . مولينيه ، جورج (١٩٩٩) : الأسلوبية ، ترجمة بسام بركة ، ط١ ، بيروت ، مركز الإنماء العربي .
٤٠ . ربابعة ، موسى(٢٠١٠) : قراءات أسلوبية في الشعر الجاهلي ، دار جرير ، عمان ، ط١ .
٤١ . ربابعة ، موسى (٢٠٠٢) : الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها ، ط١ : عالم الكتب الحديث ، إربد- الأردن .
٤٢ . ربابعة ، موسى : الأسلوبية الاتصال والتأثير ، مجلة علامات في النقد ، مج ٧ جـ ٢٧ مارس- آذار(١٩٩٨) ص ٢٧ .
٤٣ . أبو العدوس ، يوسف(٢٠٠٧) الأسلوبية الرؤية والتطبيق ، دار المسيرة ، عمان ، ط١ .
٤٤ . كوهين ، جون : بنية اللغة الشعرية ، ترجمة محمد الولي ، المركز الثقافي العربي ، الدارالبيضاء .
٤٥ . نفسه (١٩٩٣) : بناء لغة الشعر ، ترجمة أحمد درويش ، ط٢ : دار المعارف ، القاهرة .
٤٦ . موافي ، محمد عبد العزيز(٢٠٠١) : حول الأسلوبية الإحصائية ، علامات في النقد ، مج١١ ، جـ ٤٢ ، ديسمبر - كانون الأول ٢٠٠١ ص ٨٥ .
٤٧ . موافي ، محمد عبد العزيز(٢٠٠٢) : حول الأسلوبية الإحصائية ، مج١١ ، جـ ٤٣ ، مارس- آذار ٢٠٠٢ ص ٧ .

٤٨ . عيد ، رجاء(١٩٩٣) : البحث الأسلوبي ، معاصرة وتراث ، منشأة المعارف ، الإسكندرية ، ط١ .
٤٩ . شبلنر ، برند (١٩٨٧) : علم اللغة والدراسات الأدبية ، ترجمة محمود جاد الرب ، الدار الفنية ، الرياض ، ط١ .
٥٠ . الماضي ، شكري عزيز(١٩٩٧) : من إشكاليات النقد العربي الجديد ، ط١ ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط١ .
٥١ . عبد المطلب ، محمد(١٩٩٠) البلاغة والأسلوبية ، مكتبة لبنان والشركة المصرية العالمية (لونجمان) بيروت ، والقاهرة ، ط١ .
٥٢ . عبد المطلب ، محمد(١٩٨٧) : مفهوم الأسلوب في التراث ، فصول ، القاهرة/ مج ٧ ، ع ٣-٤ س ١٩٨٧ .
٥٣ . العبد ، محمد سليمان (١٩٨٩) : من صور الإعجاز الموسيقي في القرآن الكريم ، المجلة العربية للعلوم الإنسانية ، جامعة الكويت ، مج٩ ، ع ٣٦ ، خريف ١٩٨٩ .
٥٤ . محسب ، محيي الدين(٢٠٠٥) : اللسانيات والخطاب الأدبي ، علامات في النقد ، جدة ، مج ١٤ ، ج ٥٥ ، مارس- آذار ٢٠٠٥ .
٥٥ . أبو زيد ، نصر حامد (١٩٩٢) : مفهوم النظم عند عبد القاهر الجرجاني قراءة في ضوء الأسلوبية ، فصل من كتاب إشكاليات القراءة وآليات التأويل ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ط٢ ، ١٩٩٢ ص ١٤٩- ١٨٣ .
٥٦ . حولة ، عبدالله (١٩٩٣) : الأسلوب والأسلوبية ، علامات في النقد ، مج٣ ، جـ ٩ ، ربيع الآخر ١٤١٤هـ سبتمبر (ايلول) ١٩٩٣م ص ١٢٧- ١٣٨ .
٥٧ . حولة ، عبدالله ، الأسلوبية الذاتية والنشوئية(١٩٨٤) ، فصول ، القاهرة ، مج٥ ، ع١ ، أكتوبر ١٩٨٤ ص٨٣- ٩٢ .

٥٨ . صالح ، بشرى موسى(٢٠٠١) : المنهج الأسلوبي في النقد العربي الحديث ، علامات في النقد ، مج١٠ ، جـ ٤٠ ، يونيو- حزيران ٢٠٠١ ص ٢٨١ .
٥٩ . ديكرو ، إزوالد ؛ وشيفر ، جان ماري(٢٠٠٧) : القاموس الموسوعي الجديد لعلوم اللسان ، ترجمة منذر العياشي ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ط٢ ، (الأسلوبية) ص ١٦٦- ١٧٥ .
٦٠ . الجبر ، عثمان مصطفى (٢٠٠٧) : الدراسات الأسلوبية العربية بين النظرية والتطبيق ، وزارة الثقافة ، عمان ، ط١ .
٦١ . أبو ناظر ، موريس (١٩٧٩) الألسنية والنقد الأدبي ، دار النهار للنشر ، بيروت ، ط١ .
٦٢ . الرويلي ، ميجان ؛ والبازعي ، سعد (٢٠٠٠) : دليل الناقد ألأدبي ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء وبيروت ، ط٢ .
٦٣ . كابانس ، جان لوي (١٩٨٢) : النقد الأدبي والعلوم الإنسانية ، ترجمة فهد العكام ، دار الفكر ، دمشق ، ط١ .
٦٤ . تاديه ، جان إيف (١٩٩٣) : النقد الأدبي في القرن العشرين ، ترجمة قاسم المقداد ، وزارة الثقافة ، دمشق ، ط١ .
٦٥ . السعافين ، إبراهيم (بلا تاريخ) : إشكالية القارئ في النقد الألسني ، بحث في كتاب : الشعر العربي عند نهايات القرن العشرين ، المحور الرابع ، ج٣ ، مهرجان المربد التاسع ، إعداد عائد خصباك ، وزارة الثقافة ، بغداد .
٦٦ . ياكوبسون ، رومان (١٩٨٨) : اللغة الشعرية (قضايا الشعرية) ترجمة محمد الولي ، دار طوبقال ، الدار البيبضاء ، ط١ .
٦٧ . السعدني ، مصطفى (١٩٨٧) : البنيات الأسلوبية في الشعر

الحديث ، منشأة المعارف ، الإسكندرية .
٦٨ . السيد ، شفيع (١٩٨٦) : الاتجاه الأسلوبي في النقد الأدبي ، دار الفكر العربي ، القاهرة ، ط١ .
٦٩ . سليمان ، فتح الله١٩٩٠ : الأسلوبية- مدخل نظري ودراسة تطبيقية ، الدار الفنية للنشر ، القاهرة ، ط١ .
٧٠ . السايح ، مديحة جابر(٢٠٠٣) : المنهج الأسلوبي في النقد الأدبي في مصر (النظرية والتطبيق) الهيئة العامة لقصور الثقافة ، مصر .
٧١ . الزمر ، أحمد قاسم (١٩٩٦) : ظواهر أسلوبية في الشعر الحديث في اليمن ، مركز عبادي للنشر ، صنعاء ، ط١ .
٧٢ . الزهرة ، شوقي (١٩٩٧) : جذور الأسلوبية ، مكتبة الآداب ، القاهرة .
٧٣ . جيرو ، بيير(١٩٩٤) : الأسلوبية ، ترجمة منذر العياشي ، مركز الإنماء الحضاري ، حلب ، ط١ .
٧٤ . ورن ، أوستن ، ورينيه ويلك (١٩٧٢) : نظرية الأدب ، ترجمة محيي الدين صبحي ، مراجعة حسام الخطيب ، المجلس الأعلى ، دمشق ، ط١ ، ١٩٧٢ ، الفصل ١٤ ص ٢٢٣- ٢٣٩ .
٧٥ . ابن ذريل ، عدنان (١٩٨٢) : الأسلوبية ، الفكر العربي ، بيروت ، مج٤ ، ع ٢٥ إبريل- نيسان ١٩٨٢ ص٢٤٩- ١٥٧ .
٧٦ . ملك ، عزة آغا (١٩٨٦) : الأسلوبية من خلال اللسانية ، الفكر العربي المعاصر ، بيروت ، مج ٧ ، ع ٣٨ ، مارس- آذار ، ١٩٨٦ ص ٨٣- ٩٣ .
٧٧ . جمعة ، محمد كامل (١٩٦٣) : الأسلوب ، مكتبة القاهرة الجديدة ، مصر ، ط١ ، ١٩٥٩ ، ط٢ .

٧٨ . عياد ، محمود (١٩٨١) : الأسلوبية الحديثة ، فصول ، القاهرة ، مج١ ، ع٢ ، إبريل ، ١٩٨١ ص١٢٣- ١٣١ .
٧٩ . ماهر ، مصطفى(١٩٨٤) : الأسلوب الأدبي ، (مترجم) فصول ، القاهرة ، مج٥ ، ع٢ ، أكتوبر ، ١٩٨٤ ص ٦٩- ٨٢ .

كتب صدرت للمؤلف

١ . من يذكر البحر (قصص) رابطة الكتاب الأردنيين ، عمان ، ط١ ، ١٩٨٢ .

٢ . تداعيات ابن زريق البغدادي الأخيرة : شعر ، آسيا للنشر والتوزيع ، عمان ، (١٩٨٤) .

٣ . في لغة الأدب وأدب اللغة ، دار مجدلاوي ، عمان ، ٢٠٠٨ .

٤ . مقاربات في نظرية الأدب ونظرية اللغة ، دار مجدلاوي ، عمان ، ٢٠٠٧ .

٥ . في اللسانيات ونحو النص ، دار المسيرة ، عمان ، ط٢ ، ٢٠٠٧ ، ط١ ، ٢٠٠٣ .

٦ . عروض الشعر العربي ، دار المسيرة ، عمان ، ط١ ، ٢٠٠٧ ط٢ (٢٠٠٩) .

٧ . أوراق في اللغة والنقد الأدبي ، دار الينابيع ، عمان ، ١٩٩٣ .

٨ . مدخل إلى علم اللغة ، دار المسيرة ، عمان ، ط١ ، ٢٠١٠ .

٩ . الأسلوبية ونظرية النص (بحوث ومقالات) المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ١٩٩٧ .

١٠ . في النقد والنقد الألسني ، دار الكندي ، إربد- الأردن ، ٢٠٠٢ .

١١ . النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك ، دار المسيرة ، عمان ، ط١ ، ٢٠٠٣ ، ط٢ (٢٠٠٧) ، ط٣ ، ٢٠١٠ .

١٢ . نقاد الأدب في الأردن وفلسطين ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط١ ، ٢٠٠٣ .

١٣ . فصولٌ في نقد النقد ، وزارة الثقافة ، عمان ، ٢٠٠٥ .

١٤ . المثاقفة والمنهج في النقد الأدبي ، مجدلاوي ، عمان ، ٢٠١٠ .

١٥ . الصوت المنفرد ، أمواج للنشر والتوزيع ، عمان ، ط١ ، ٢٠١١ .

١٦ . بنية النص الروائي ، عمادة البحث ، الجامعة الأردنية ، عمان ، ط١ ، ٢٠٠٨ ، ط٢ الدار العربية للعلوم – ناشرون ، بيروت ، ودار الاختلاف ، الجزائر ، ٢٠١٠ .
١٧ . من الاحتمال إلى الضرورة- دراسات في السرد القصصي والروائي ، دار مجدلاوي ، عمان ، ٢٠٠٨ .
١٨ . في السرد والسرد النسوي ، وزارة الثقافة ، عمان ، ٢٠٠٨ .
١٩ . في الرواية النسوية العربية ، ورد الأردنية للنشر والتوزيع ، عمان ، ٢٠٠٧ .
٢٠ . تيسير سبول من الشعر إلى الرواية ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ٢٠٠٥ .
٢١ . أقنعة الراوي – دراسات في الخطاب الروائي العربي ، وزارة الثقافة ، عمان ، ٢٠٠٢ .
٢٢ . الرواية في الأردن في ربع قرن ، دار الكرمل ، عمان ، بدعم من وزارة الثقافة ، ١٩٩٤ .
٢٣ . القصة القصيرة في الأردن وبحوث أخرى ، دار الكرمل بدعم من مؤسسة عبد الحميد شومان ، ١٩٩٤ .
٢٤ . فخري قعوار دراسة في فنه القصصي من١٩٦٤- ١٩٩٤ ، دار الكرمل ، عمان ، ط١ ، ١٩٩٥ .
٢٥ . في القصة والرواية الفلسطينية ، دار ابن رشد للنشر والتوزيع ، ١٩٨٤ .
٢٦ . تأملات في السرد العربي ، فضاءات للنشر والتوزيع ، عمان ، ط١ ، ٢٠١٠ .
٢٧ . شعرية القصة القصيرة وحوار الأجناس ، وزارة الثقافة ، عمان ، ط١ ، ٢٠١٠ .

٢٨ . الشعر المعاصر في الأردن ، جمعية عمال المطابع التعاونية ، عمان ، ١٩٧٥ .
٢٩ . تجديد الشعر العربي ، دار الكرمل للنشر ، عمان ١٩٨٧ .
٣٠ . أحاديث في الشعر الأردني والفلسطيني الحديث ، الينابيع ، عمان ١٩٩٣ .
٣١ . النص الأدبي تحليله وبناؤه ، دار الكرمل ، عمان ، ط١ ، ١٩٩٥ .
٣٢ . أمين شنار الشاعر والأفق ، دار الدستور واتحاد الأدباء العرب ، عمان ، ط١ ، ١٩٩٧ .
٣٣ . محمد القيسي الشاعر والنص ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط١ ، ١٩٩٨ .
٣٤ . تحولات النص ، وزارة الثقافة ، عمان ، ط١ ، ١٩٩٩ .
٣٥ . الضفيرة واللهب (دراسات في الشعر العربي القديم والمعاصر) الدائرة الثقافية ، أمانة عمان ، ط١ ، ٢٠٠٠ .
٣٦ . مدخل إلى دراسة الشعر العربي الحديث ، درا المسيرة ، عمان ، ط١ ، ٢٠٠٣ ط٢ ، ٢٠٠٧ ، ط٣ ، ٢٠١٠ .
٣٧ . من معالم الشعر الحديث في فلسطين والأردن ، مجدلاوي للنشر والتوزيع ، عمان ، ط١ ، ٢٠٠٦ .
٣٨ . شعراء تحت المجهر ، دار ورْد للنشر والتوزيع ، عمان ، ط١ ، ٢٠٠٦ .
٣٩ . من الشعر الحديث والمعاصر ، دار ورْد الأردنية للنشر والتوزيع ، عمان ، ط١ ، ٢٠٠٩ .
٤٠ . محمود درويش شاعر من فلسطين ، فضاءات للنشر والتوزيع ، عمان ، ط١ ، ٢٠١١ .
٤١ . في الأدب والنقد ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ط١ ، ١٩٨٠ .

٤٢ . الانتفاضة الفلسطينية في الأدب العربي ، دار الكرمل للنشر والتوزيع ، عمان ، ١٩٩٠ .
٤٣ . فصول في الأدب الأردني ونقده ، وزارة الثقافة ، عمان ،ط١ ، ١٩٩١ .
٤٤ . مقدمات لدراسة الحياة الأدبية في الأردن ، دار الجوهرة للنشر والتوزيع ، عمان ، ٢٠٠٣ .
٤٥ . من أدب البلدان في القدس وعمان ، الدائرة الثقافية ، عمان ، ط١ ، ٢٠١٠ .
٤٦ . جبرا إبراهيم جبرا ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط١ ، ٢٠٠١ .
٤٧ . في دائرة الضوء ، الدائرة الثقافية ، عمان ، ط١ ، ٢٠٠٧ .
٤٨ . ظلال وأصداء أندلسية في الأدب المعاصر ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ، ط١ ، ٢٠٠٠ ، ط٢ ، دار مجدلاوي ، عمان ، (٢٠١٠) .
٤٩ . في نظرية الأدب وعلم النص ، الدار العربية للعلوم- ناشرون ، ط١ : بيروت ، دار الاختلاف ، الجزائر ، ٢٠١٠ .
٥٠ . غبار وأقنعة لمحمود سيف الدين الإيراني (تحقيق) ، دار الكرمل ، بدعم من مؤسسة عبد الحميد شومان ، عمان ، ط١ ، (١٩٩٣) .
٥١ . مهارات الاتصال- مشترك ، عمادة البحث العلمي ، الجامعة الأردنية ، عمان ، (جزءان) ط١ ، ١٩٩٩ .
٥٢ . فن الكتابة والتعبير ، دار المسيرة ، عمان ، ط١ ، ٢٠٠٧(مشترك) مع د . امتنان الصمادي .
٥٣ . أوراق لسانية ونقدية معاصرة ، دار مجدلاوي ، عمان ، ط١ ، بدعم من وزارة الثقافة ، ٢٠١٢ .

٥٤ . الرواية التاريخ السيرة – دراسات في السرد الروائي ، أمواج للنشر والتوزيع ، عمان ، ط١ ، ٢٠١٢ .
٥٥ . واقع الدراسات النقدية العربية في مائة عام ، عمادة البحث العلمي ، الجامعة الأردنية ، عمان ، ط١ ، ٢٠١٣ .
٥٦ . مقدمة في علم أصوات اللغة العربية ، أمواج للنشر والتوزيع ، عمان ، ط١ ، ٢٠١٣ .
٥٧ . راهن الدراسات النقدية في الوطن العربي ، كرسي عبد العزيز المانع للدراسات الأدبية واللغوية ، ط١ : الرياض ، جامعة الملك سعود ، ٢٠١٣– ١٤٣٥هـ .
٥٨ . أوراق وبحوث في أدب الأردن وفلسطين ، فضاءات للنشر والتوزيع ، عمان ، ط١ ، ٢٠١٤ .
٥٩ . الأسلوبية العربية مدخل إجرائي وهو هذا الكتاب .

الكتب المشتركة

١ . أديبان من الأردن ، جامعة عمان الأهلية ، ودار الكرمل ، عمان ، ط١ ، ١٩٩٣ .
٢ . الحركة النقدية في الأردن ، وزارة الثقافة ، عمان ، ط١ ، ١٩٩٤ .
٣ . الشعر العربي في نهايات القرن ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط١ ، ١٩٩٧ .
٤ . عودة السارد – دراسات ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط١ ، ١٩٩٨ .
٥ . أفق التحولات في الرواية العربية ، دارة الفنون ، مؤسسة خالد شومان ، ط١ ، ١٩٩٩ .
٦ . من الصمت إلى الصوت ، دراسات مهداة إلى حسام الخطيب ،

تحرير محمد شاهين ، دار الغرب الإسلامي ، بيروت ، ط١ ، ٢٠٠٠ .

٧ . المغني الجوال ، تحرير محمد العامري ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط١ ، ٢٠٠١ .

٨ . خصوصية الأدب النسائي ، وزارة الثقافة ، عمّان ، ط١ ، ٢٠٠١ .

٩ . معجم أدباء الأردن ، الجزء الأول ، وزارة الثقافة ، عمان ، ط١ ، ٢٠٠١ .

١٠ . نازك الملائكة أميرة الشعر الحديث ، كتاب الصدى ، الشارقة ، ط١ ، ٢٠٠٢ .

١١ . أدباء من الأردن ، وقائع ندوة ، دار البشير ، عمّان ، ط١ ، ٢٠٠٢ .

١٢ . المشروع الحضاري العربي بين التراث والحداثة ، مؤسسة عبد الحميد شومان والمؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ط١ ، بيروت ، ٢٠٠٢ .

١٣ . الشعر في الأردن ، وقائع ندوة ، وزارة الثقافة ، عمان ، ط١ ، ٢٠٠٣ .

١٤ . قمر القدس الحزين- دراسات نقدية في الأعمال القصصية لخليل السواحري ، تقديم ضياء خضير ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط١ ، ٢٠٠٣ .

١٥ . مرايا التذوق الأدبي ، دارة الفنون والمؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط١ ، ٢٠٠٤ .

١٦ . مؤنس الرزاز عام على الرحيل ، وزارة الثقافة ، عمان ، ط١ ، ٢٠٠٤ .

١٧ . مختارات من الشعر الأردني ، وزارة الثقافة ، عمان ، ط١ ، ٢٠٠٥ .

١٨ . منيف والرزاز ، وزارة الثقافة ، عمان ، ط١ ، ٢٠٠٥ .
١٩ . شعرية الجذور ، تقديم محمد عبيد الله ، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع ، عمان ، ط١ ، ٢٠٠٦ .
٢٠ . إحسان عباس عام على الرحيل ، وزارة الثقافة ، عمّان ، ط١ ، ٢٠٠٧ .
٢١ . خليل السواحري الإنسان والأديب والناقد ، دار الكرمل بدعم من وزارة الثقافة ، عمان ، ط١ ، ٢٠٠٧ .
٢٢ . خصوصية الرواية العربية ، وقائع مهرجان العجيلي للرواية ، وزارة الثقافة ، دمشق ، ط١ ، ٢٠٠٧ .
٢٣ . ندوة ناصر الدين الأسد ، وزارة الثقافة ، عمّان ، ط١ ، ٢٠٠٨ .
٢٤ . هاشم ياغي أكاديميًا وناقدًا وإنسانا ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط١ ، ٢٠٠٧ .
٢٥ . المرأة والدور ؛ نظرة أردنية ، مؤسسة عبد الحميد شومان والمؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط١ ، ٢٠٠٨ .
٢٦ . استقبال العرب للنظريات النقدية الغربيّة (أعمال مؤتمر علمي في جامعة البترا من٢-٢٠٠٧/٥/٣) جزءان ، تحرير أحمد الخطيب وآخرين ، جامعة البترا ، عمان ، ط١ ، ٢٠٠٨ .
٢٧ . معالم الحياة الأدبية في فلسطين والأردن ، مؤسسة عبد الحميد شومان ، والمؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط١ ، ٢٠٠٩ .
٢٨ . الرواية الأردنية على مشارف القرن الحادي والعشرين ، جمعية النقاد الأردنيين ، صناع التغيير للنشر ، عمان ، ط١ ، ٢٠١١ .
٢٩ . هدية حسين في خمس روايات ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط١ ، ٢٠١١ .

٣٠ . القصة القصيرة في الوقت الراهن ، جمعية النقاد الأردنيّين ، ودار أزمنة للنشر ، عمان ، ط١ ، ٢٠١١ .
٣١ . الصوت المختلف ، علي جعفر العلاق في تجربته الشعرية والنقدية ، تقديم أحمد العفيفي ، فضاءات للنشر والتوزيع ، عمان ، ط١ ، ٢٠١٢ .
٣٢ . فضاءات التخييل ، قراءات في تجربة الشعلان القصصية ، تقديم غنام محمد خضر ، دار الوراق ، عمان ، ط١ ، ٢٠١٢ .
٣٣ . الحداثة الشعرية عند عز الدين المناصرة ، تحرير د . زياد أبو لبن ، ط١ : عمان ، الصايل للنشر والتوزيع ، ٢٠١٣ .