المحور الأول

محاولات التأصيل

نقصد بمحاولات التأصيل فى هذا المحور أمرين؛ الأول: يتصل بالمصطلحات التى تناولت الأسلوب بالتحديد فى محاولة للوصول إلى مفهوم ثابت له.

الثانى: وهو أمر يتصل بتحديد المصطلح عند كل من: عبد القاهر الجرجانى و(**Murry**)؛ ليكون مدخلاً للدراسة المقارنة القائمة بينهما فى هذا البحث.

وإذا كان الأمر الأول يرسم مساحة كبيرة فى حيز الدراسات الأسلوبية، تمتد وفق زوايا عديدة متنوعة فإن الأمر الثانى يُعد قاعدة ننطلق منها إلى نقاط المقارنة بين الناقدين. وبناءً على ذلك فقد جاء هذا المحور فى ثلاثة أبعاد هى:

الأول: صراع المصطلح ومحاولة الاستقرار.

الثانى: الانتقاء.

الثالث: مقارنة اصطلاحية.

البُعد الأول: صراع المصطلح ومحاولة الاستقرار.

ويتكون هذا البُعد من ثلاث نقاط هى:

عبثية التداخل، وحول الضبط المنهجى، ثم الأسلوبية والتطور.

النقطة الأولى - عبثية التداخل:

وتتصل هذه النقطة بطبيعة المصطلح وصراع التداخل والغموض؛ حيث حظى مصطلح الأسلوب بنصيب كبير من التعريفات، وبالطبع فإن هذا الكم قد تشعَّب بدوره إلى اتجاهات متباينة نتيجة لاتساع المسافة التى شغلها فى ميدان الدراسة، كما يدل على عدم وجود مصطلح دقيق للأسلوب حتى الآن[1].

ولقد تشكَّل لـمصطلح الأسلوب دلالات متعددة تتواءم مع الظرف التاريخى، وتتصالح كذلك مع التحولات الثقافية والمسافات الفكرية، ومن ثَمَّ تعددت مفهوماته، وتخالفت

---

(١) برند شبلنر؛ علم اللغة والدراسات الأدبية، ترجمة وتعليق وتقديم: محمود جاد الرب، الدار الفنية للنشر والتوزيع، ١٩٨٧م، ص٢٥.

تعريفاته[1]؛ هذا من جهة.. ومن جهه أخرى فإن هناك خلطًا باديًا فى المصطلحات نتيجة للتداخل والتشعّب، وهذا أمر قد تناوله كل من عبد القاهر الجرجانى وجون ميرى؛ فيقول ميرى: «فمن المألوف كما أرى عند هؤلاء الذين اتخذوا النقد الأدبى عملاً أساسيًّا لهم أن تتسرب إلى مصطلحاتهم بطريقة لا شعورية أمور من الشك؛ الشىء الذى يغلِّف هذه المصطلحات بنوع من الغموض وعدم التحديد»[2].

إنَّ جون ميرى فى قوله هذا يحذِّر من تداخل المصطلحات النقدية عند كثير من النقاد، حتى عند هؤلاء الذين يمارسون مهنة النقد من أزمان طويلة. ونفهم من هذا التحذير أن المصطلحات النقدية تحتاج كل حين إلى تأمل ودراسة، هذا بجانب الإشارة الواضحة عند ميرى إلى عدم وجود مصطلح محدد بشكل قاطع (جامع مانع).

لقد وضع (**Murry**) أمامنا مشكلة واضحة هى مشكلة المصطلح السليم الخالى من التداخل والخلط؛ كيف يوجد هذا الأمر؟ وكيف يمكن تحقيقه؟

ويلتقى جون ميرى بإشارته هذه مع عبد القاهر الجرجانى من خلال حديثه عن البلاغة ومفهومها؛ حيث يقول: «ألا أنك لن ترى على ذلك نوعًا من العلم قد لَقِى من الضيم ما لقيه، ومُنِى من الحيف ما مُنِى به، ودخل على الناس من الغلط فى معناه ما دخل عليهم فيه، فقد سبقت إلى نفوسهم اعتقادات فاسدة، وظنون ردية، وركبهم فيه جهل عظيم وخطأ فاحش»[3].

وبالمقارنة بين قول عبد القاهر هذا وبين قول جون ميرى السابق نرى أن كلاًّ منهما يُشير إلى ما أصاب المصطلحات من تداخل ومن خلط الأمر الذى يؤدى إلى عدم صفائها، لقد تطابق قول الناقدين بعضهما بعضًا، إلاَّ أنَّ عبد القاهر قد سبق جون ميرى فى هذه الرؤية.

---

(١) رجاء عيد؛ **البحث الأسلوبى.. معاصرة وتراث**، منشأة المعارف، الإسكندرية، ١٩٩٣م، ص٧. وانظر أيضًا: محمد عبد المطلب؛ **قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجانى**، الشركة المصرية العالمية للنشر، ١٩٩٥، ص١٨ ـ ١٩. يُنظر أيضًا: عدنان بن ذريل؛ **اللغة والأسلوب منشورات اتحاد الكتاب العربى**، دمشق، ١٩٨٠م، وحديثه عن مفهوم الأسلوب، ص١٤٠ وما بعدها.

(٢) MURRY, THE PROBLEM OF STULE , LONDON, 1069 pA.

(٣) عبد القاهر الجرجانى؛ **دلائل الإعجاز**، تحقيق: محمود شاكر، مكتبة الخانجى، القاهرة، ص٦.

ويمكننا استخلاص زوايا التطابق بينهما فى هذه الرؤية من خلال :

الزاوية الأولى: لقد تحدث كل من عبد القاهر الجرجانى وجون ميرى عن موضوع أهمَّ كل منهما وهو الخلط الحادث للمصطلحات، مما يؤدى إلى خلط فى المعرفة، وإلى عدم ضبط لموقعها ودلالاتها.

الزاوية الثانية: لقد أشار عبد القاهر الجرجانى إلى الظلم الواقع على العِلم، ويقصد به البلاغة التى هى رديف الأسلوب ذاته، وهذا الظلم له عواقبه من حيث فهم المصطلحات ودلالاتها.. ويركِّز جون ميرى فى كلامه أيضًا على ما حدث للمصطلحات من التداخل عند النقاد؛ الأمر الذى انسحب بدوره على مصطلح الأسلوب أيضًا.

الزاوية الثالثة: يُشير عبد القاهر إلى النقاد بقوله (الناس)؛ وهذه الإشارة محددة بمن يخلط المفاهيم النقدية، وهؤلاء الناس هم نوع معين من النقاد قد التبست عليهم المصطلحات عند معالجاتهم.

ويُشير جون ميرى – أيضًا – إلى صنف من النقاد اختلطت أمورهم النقدية مما أدى إلى إفساد حُكمهم النقدى، فكلا الناقدين يركز على صنف خاص من النقاد.

الزاوية الرابعة: لقد استخدم كلا الناقدين (عبد القاهر الجرجانى، وجون ميرى) تعبيرات، ومصطلحات متلاقية فى المعنى، فقد ترددت بينهما كلمات: الخلط، والاعتقادات الفاسدة، والوهم، والغلط، والشك. وهذا أمر يدنى من أمور التشابه والتلاقى القريب بينهما.

الزاوية الخامسة: وهى زاوية خاصة بمكان ورود هذا القول عند كليهما؛ فعبد القاهر قد جاء بقوله فى أول كتابه «دلائل الإعجاز»، وبذلك يؤصل للقراءة المنهجية السليمة القائمة على الوضوح، كما ينبِّه إلى الاحتراس من خلط الأمور بُغية الوصول إلى تأصيل معرفى. أمَّا جون ميرى فقد أورد قوله هذا – أيضًا – فى أول كتابه «مشكلة الأسلوب **problem of Style**» وبالتحديد فى الفصل المعنون باسم «**The meaning of Style**»، وهذا يدل بدوره على اهتمام ميرى بمناقشة معنى الأسلوب، وتحديد المصطلحات وتنقية المفهوم بداية.

زوايا الالتقاء بين عبد القاهر وميرى فى مشكلة المصطلح

المصطلحات والتعبيرات المشتركة بينهما:

عبد القاهر	ميرى
١ـ العلم (البلاغة = الأسلوب)	الأسلوب (كل الجوانب الفنية)
٢ـ الضيم، الحيف	الخلط
٣ـ سبقت إلى نفوس الناس	(النقاد)
٤ـ اعتقادات فاسدة	أمور من الشك
٥ـ ظنون ردية	وسوء الفهم
٦ـ الجهل والخطأ	الغموض ـ عدم التحديد

وبجانب هذه الزوايا المتعددة التى يلتقى بها جون ميرى مع عبد القاهر الجرجانى، فهناك نتيجة أساسية ومهمة يصل إليها الناقدان؛ مؤداها أن هذا الخلط والتداخل سيؤديان إلى المكابرة من جانب النقاد، كما سيؤديان إلى الوقوع فى أخطاء أخرى، والاعتقاد الفاسد، وكل ذلك انعكاسه فى الذوق النقدى - يقول عبد القاهر عن هؤلاء النقاد: «وهم لا يضعون أنفسهم موضع من يرى الرأى ويفتى ويقضى، إلَّا وعندهم أنهم ممن صفت قريحته، وصحَّ ذوقه، ونمت أداته، فإذا قلت لهم: إنكم قد أوتيتم من أنفسكم، ردوا عليك مثله؛ وقالوا: بل قرائحنا أصح، ونظرنا أصدق، وحسنا أذكى، وإنما الآفة فيكم لأنكم خيلتم لأنفسكم أمورًا لا حاصل لها»[1].

وقول عبد القاهر هنا نتيجة لمقدمة بدأها فى أول الكتاب؛ فهو بذلك يبرهن على النتائج الحادثة لأثر هذا الفهم النقدى الخاطئ. إنه يُشير إلى الأثر السلبى لهذا الخلط؛ حيث المكابرة والإيمان بالاعتقاد النقدى الخاطئ، وغياب الذوق والحس. بل إننا نرى الدفاع الشديد عن هذا الاعتقاد وكأنه الصواب، وما عداه هو الخطأ. وهذا بالضبط ما يشير إليه بعد ذلك الناقد جون ميرى؛ حيث يقول: «ولذا فإن الناقد قد يصبح غير موفق فى رؤاه بالإضافة إلى غموض حركته وفاعليته، الأمر الذى يجعله يطلق العنان لخياله، وسوف تتقلص الأحكام العلمية الراسخة عنده»[2].

فعبد القاهر يلفت النظر إلى النتائج النقدية السلبية التى وصلت لحد اليقين الثابت لدى أصحابها، الذين أخذوا لأنفسهم حق الدفاع عن هذا الخلط وسوء الذوق الناتج من هذا الأمر.. ولا يقف عبد القاهر عند هذا القول، ولكنه يتحدث عن التعريفات المتعددة للعلم أو الظاهرة الأدبية، والتى يلجأ فيها أصحابها إلى التعمية والغموض، وذلك بالاعتماد على الإشارة أو الرمز، أو غير ذلك من الأمور التى لا تحدد طبيعة العلم، أو ماهية الظاهرة؛ فيقول: «اعلم أنك لا ترى فى الدنيا علمًا قد جرى الأمر فيه بديئًا وأخيرًا على ما جرى عليه علم الفصاحة

---

(١) عبد القاهر الجرجانى؛ الدلائل، ص٥٥٠، ٥٥١.

(٢) J. MURRY IBID P3.

والبيان. أما البدئ هو أنك لا ترى نوعًا من أنواع العلوم إلاَّ وإذا تأملت كلام الأولين الذين علَّموا الناس، وجدت العبارة فيه أكثر من الإشارة، والتصريح أغلب من التلويح. والأمر فى علم الفصاحة بالضد من هذا؛ فإنك إذا قرأت ما قاله العلماء فيه، وجدت جله أو كله رمزًا ووحيًا، وكتابة وتعويضًا، وإيماء إلى الغرض من وجه لا يفطن له إلاَّ من غلفل الفكر وأدق النظر، ومن يرجع من طبعه إلى المعية يقوى معها على الغامض، ويصل بها إلى الخفى»[1].

ونحن نعلم تمامًا أن عبد القاهر لا يفرِّق بين البلاغة والفصاحة والبراعة، فكلها مصطلحات تدل فى النهاية على فنية النَّظم، والذى هو عنده – كما سنرى – فن الأسلوب. وفى قوله هذا نرى التحذير بطريقة مباشرة مما شاب هذا العلم من مصطلحات وتحديات لا تتناسب مع خصائصه المميزة.

فهذه التحديدات قد شابها وخالطها الرمز والوحى، والتعويض، والكتابة.. أى قد لجأ النقاد لاستخدام مصطلحات غير منضبطة، مصطلحات تعكس ما حذَّر منه من الخلط وسوء الفهم. فعبد القاهر يعزى الاضطراب الحادث فى فهم البلاغة، وفى معرفة النقد إلى ما شاع من تداخل، وعدم انضباط منهجى.

النقطة الثانية – حول الضبط المنهجى:

ودراستنا فى هذه المقارنة تفرض علينا أمورًا منهجية حتى نسير فى اتجاهها الصحيح مهتدية بأصول العلم المنضبط، وهذا العلم الذى يحتاج إلى أن تكون له فلسفة وموضوع، ومنهج يشتمل على معايير موضوعية[2]. فأهم هذه الأمور التى توجب اتباعها تتمثل فى:

أولاً: دينامية المصطلح.

ثانيًا: مناقشة عدة مصطلحات.

ثالثًا: بعض الاختيارات.

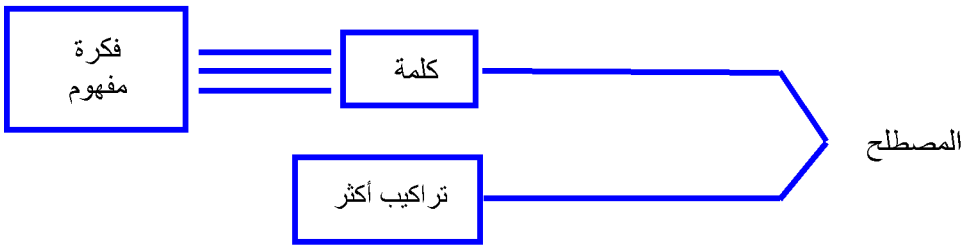
---

(١) عبد القاهر الجرجانى؛ المرجع السابق ص ٤٥٥.

(٢) سعد مصلوح؛ **الأسلوب.. دراسة أسلوبية إحصائية**، عالم الكتب، القاهرة ١٩٩٢م، ص٢٧.

ونقصد بـ(دينامية المصطلح) تطابقه وتناسبه مع التعريف الخاص بالأسلوب؛ فقد دأبت الدراسات التى تناولت الظواهر الأسلوبية أن تعرف الأسلوب تحت مسمى المفهوم، ولكننا نرى إطلاق اسم المصطلح بدلاً من المفهوم، أو بدلاً من إطلاق كلمة التعريف، وذلك لأن المصطلح (Term) يدل فى الاستخدام المتخصص على أيَّة كلمة أو تركيب يعبِّر عن مفهوم، أو عن فكرة. والمعنى الأساسى يتلخص فى التحديد؛ من حيث الزمن أو المكان أو الدلالة المتخصصة[1].

فلكلمة المصطلح دينامية خاصة تجعل التعريف المطلوب يتحرك فى دائرة حركية أكثر اتساعًا من دائرة المفهوم، فالمصطلح يعبِّر عن كلمة أو تركيب يشير إلى مفهوم محدد، فهذا القول يشمل كل إشارة مفردة أو مركبة، وبذلك فإنه يرسم حيزًا أكثر اتساعًا



إنَّ مفهوم الدينامية يشمل فى دائرته مفاهيم أخرى مثل (النمو، والحوار، والتناسل، والصراع، والحركة، والسيرورة، والانسجام)[2].

وكلها أمور تتصل بجوانب بيولوجية؛ فالمصطلح بارتباطه بهذه الجوانب الدينامية يحتاج إلى وعى تام من الناقد الذى يتحرك فكره وتتحرك ثقافته مع الفعل الدينامى فى أبعاده المتعددة.

---

(١) محمود فهمى حجازى؛ **الأسس اللغوية لعلم المصطلح**، مكتبة غريب، القاهرة، ص٩.

(٢) انظر: محمد مفتاح؛ **دينامية النص.. تنظير وإنجاز**، المركز الثقافى العربى، بيروت – لبنان ١٩٧٨م، ص٧.

وإذا كان الخلط والغموض قد تسربا إلى كيان الناقد فأحدثا هزة ذاتية تشتت على أثرها المصطلحات، فلم تثبُت بالتالى فى قواعدها بقوة، فإن التطور الدلالى للغة الناتج من طبيعة النماء البشرى، والازدهار الحضارى قد احتاج بدوره إلى اللحاق بالمسيرة الاصطلاحية - «فالمصطلح يقوم على معرفة الأشياء بعمق، والإلمام بحدودها لأنه تسمية فنية تتوقف على دقتها ووضوحها معرفة الأشياء والظواهر، بسيطها ومركبها، ثابتها ومتغيرها، وهو يرتكز فى أساسه على منطلقين هما (الوضع، والنقل)، ويظل مجرد اقتراح للأفكار، أو دلالة على نسقها، حتى يتم قبوله وشيوعه وتداوله، وعندئذٍ تنتهى فترة الاعتراض عليه أو تجاهله»[1].

فيجب على الناقد أن يكون واعيًا للعلاقات المكوِّنة للمصطلحات يتابعها من جذورها، كما يجب عليه - أيضًا - أن يؤسس للمنطلق الاصطلاحى (الوضع والنقل)، حتى يبنى لمصطلحاته جسورها القوية التى تمنعها من التآكل بفعل العوامل الزمنية الشديدة، الأمر الذى يجعلها تهتز، ثم تتساقط. ولأن الناقد يملك حق تشريع وتحقيق مصطلحاته الأدبية؛ فعليه إذًا الوعى التام بعلاقات تكوينها، ولهذا فإنه «يبحث عن ظواهرها؛ فيعمد إلى اختراع الكلمات الدالة عليها أو نقلها»[2].

ولأنَّ الناقد الأدبى هو الذى يقوم بعبء هذا التكوين الاصطلاحى؛ لذلك كان لزامًا عليه الحرص التام على المتابعة والتعديل المتواصلين حتى يجدد أبعاد مصطلحاته، فلا يصبح بالية بعيدة عن سابقاتها فتفقد بذلك جدواها - «فالمصطلحات الأدبية تعديلات دلالية متواصلة (Continual refining of term). والتعديل - هنا - أقرب إلى الصقل منه إلى التشذيب والتهذيب، فالغاية هى زيادة درجة المطابقة بين المصطلح والمعنى المستخدم فيه، أو ضمان عدم الخلط بينه وبين غيره مما يمكن أن يؤدى إلى الالتباس أو الغموض»[3].

---

(١) صلاح فضل؛ **إنتاج الدلالة**، مؤسسة مختار للنشر والتوزيع، القاهرة، ص١٨٣، ١٨٤.

(٢) صلاح فضل، نفسه، ص٨٦.

(٣) محمد عنانى؛ **المصطلحات الأدبية الحديثة**، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، ١٩٩٦م، ص١٨.

ومن هذا القول نتبين أبعادًا مهمة لاستخدام المصطلح فى حيزه استخدامًا دقيقًا، كما يتطابق هذا القول مع دعوة عبد القاهر الجرجانى الحريصة على دقة المصطلحات، ويلتقى – كذلك – مع ما يدعو إليه (جون ميرى) فى الاحتراز من المحاذير الاصطلاحية الخادعة. وتتلخص أهمية هذا القول فى الآتى:

أولاً: حاجة المصطلحات إلى تجديد دائم لخلاياها التكوينية، شأنها فى ذلك شأن الكائن الحى، الذى تتغير خلاياه بصفة استمرارية، فالتغيُّر الدلالى الدائم للكلمات بأبعادها توجب الضرورة الدينامية الدائمة للمصطلح، وهذا جهدٌ يقوم به الناقد ذاته من خلال متابعاته الدائمة، وعنايته بالتطور الدلالى للمصطلح، وذلك لمعرفة مدى تلاؤمه مع سابقات استخدامه.

وهذا التجديد (الصقل) لخلايا المصطلح يتشكل فى اتجاهين هما:

(أ) تعديل دلالى.

(ب) الاستمرارية (الدينامية).

ثانيًا: الاهتمام البارز بدرجة المطابقة بين المصطلح وتوليد المعنى، الأمر الذى يحتاج إلى دقة فى الفهم، وكذلك فى التناول، ثم الوعى النقدى.

ثالثًا: إن عدم الصقل الدورى للمصطلح يؤدى إلى هذه السلبيات:

(أ) الالتباس.

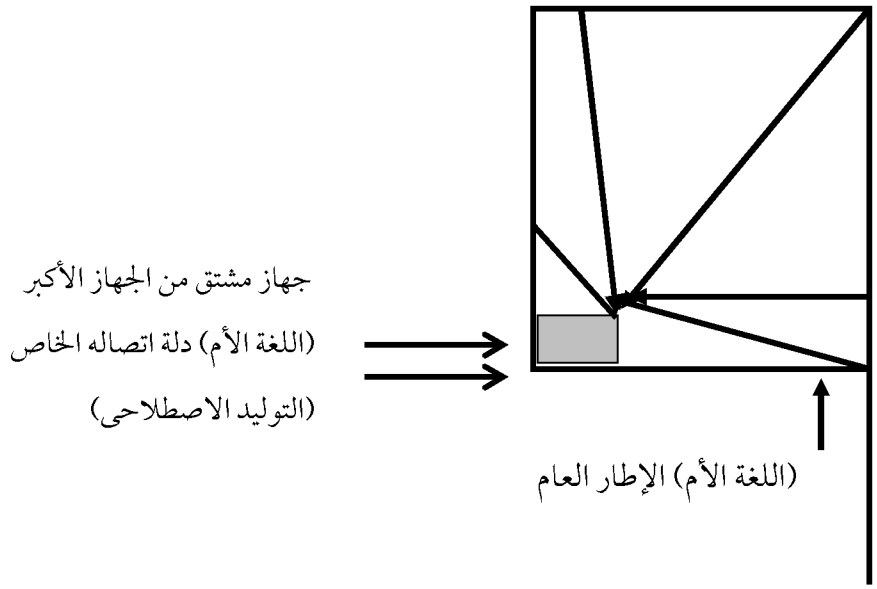
(ب) الغموض.

(ج) الخلط بين المصطلحات بعضها ببعض.

فاستخدام المصطلح فى سياقه الخاص يحتاج إلى جهود مضاعفة تقع على كاهل الناقد، وتكثف هذه الجهود كلما مَرَّ الزمن، وتراكمت بالتالى المصطلحات بعضها فوق بعض، فاستخدامه الدلالى فى سياقاته هو استخدام مركَّب، حيث تصبح مواضعه مضاعفة؛ إذ يتحول

إلى اصطلاح فى صُلب الاصطلاح، فهو إذن نظام إبلاغى مزروع فى حنايا النظام التواصلى الأول، هو بصورة تعبيرية أخرى علامات مشتقة من جهاز إعلامى أوسع منه كمًّا وأضيق دقة[1].

فهذا القول يُشير إلى التوليد الاصطلاحى المزدوج، فاللغة موافقة وتصالح بين الجماعات، والمصطلح فى أصله لغة يتصالح عليها داخل اللغة (الأم)؛ والتى هى ـ بدورها ـ اصطلاح اتصالى، والمصطلح يتولد فى هذه الثنائية اللغوية الاصطلاحية.. ويُشير هذا القول ـ أيضًا ـ إلى نظام إبلاغى مزروع داخل النظام التواصلى (يقصد اللغة ذاتها)، فالمصطلح علاقات خاصة متفق عليها قد اشتُقت من جهاز إعلامى أوسع منه.



جهاز اتصالى عام (جهاز التوليد الاصطلاحى)

(١) عبد السلام المسدى؛ **اللسانيات وعلم المصطلح العربى**، مقال ضمن ندوة اللسانيات فى خدمة اللغة العربية، سلسلة اللسانيات، ع٥، ١٩٨١، ص١٩.

ومسألة ضبط المصطلح - إذن - أمر قد أورث النقاد أرقًا مزمنًا تحسبًا للاحتزار الذى أشار إليه كلاً من (عبد القاهر الجرجانى، وجون ميرى) من الخلط والتداخل، أو الضبابية (الاصطلاحية)، الأمر الذى يحول العمل النقدى إلى فوضى بارزة؛ حيث تدفع هذا الصنف من النقاد إلى عمل رد فعل مضاد لِمَا حدث من تداخل واختلاط، وبالطبع فإن هذا الفعل سيقوم على زيف نقدى دفعه إليه عدم دقة استخدام المصطلحات وفهمها. فالتنظير لمفاهيم هذا العلم الأساسية؛ سواء كانت مفاهيم وضعية أو تحليلية، تميز أحيانًا بالتردد وأحيانًا أخرى بالضبابية والتشتت، نظرًا للتداخل النظرى الناتج عن علوم لسانية مجاورة[1].

ومن هنا نرى الشكوى المكررة فى التراث من عدم الضبط المنهجى لاستخدام المصطلح، كما نرى الإشارة إلى التسرب الذى يحدث للمصطلحات من أمور تصبغها بالغموض وبالتالى بضبابية الدلالات، مما يؤدى بالطبع إلى الخلط والتكرار والتشابه.

ويتولد المصطلح من التوافق والتواضع بين أفراد وجماعات معينة، ويأخذ بهذا الاتفاق جماعات متعددة، ولهذا فإنه يتسم بالدقة والوضوح الكاملين - «فالمصطلح اتفاق لفظى تواضع عليه المختصون بقصد أدائه معنى معينًا بدقة ووضوح شديدين، بحيث لا يقع أى لبس فى ذهن القارئ أو السامع لسياق النص»[2].

ومن ذلك الاتفاق التواضعى للمصطلح تأتى أهمية العناية بالدقة المتناهية لأبعاده، وتتولد مشكلة الصياغة العلمية له - «فهى مشكلة قائمة فى جميع اللغات الحية»[3].

وتنسحب هذه المشكلة برمتها إلى ميدان الأسلوب فى محاولات لتحديد المصطلح الخاص به، فلم يعُد هناك مصطلح محدد بارز يمكن الاعتماد عليه فى حد الأسلوب ذاته، وإنما كثُرت المصطلحات وتداخلت، وقد حدث ذلك فى اللغة الواحدة.. ولذلك أشار (شبلنر) إلى تزاحم

---

(١) عدنان بن طالب؛ **تأسيس القضية الاصطلاحية بين المعجمية وعلم الدلالة**، الإشكالات النظرية والمنهجية ضمن مقالية مؤتمر اللسانيات، ص٧٢.

(٢) جبور عبد النور؛ **المعجم الأدبى**، دار العلم للملايين، بيروت - لبنان، ١٩٧٣م، ص١٧٣.

(٣) قاسم السار؛ **تغريب المصطلح العلمى**، مجلة عالم الفكر، مجلد ٩، ع٤، ١٩٨٤م، ص٦٥.

المصطلحات الأسلوبية، وتداخلها، فبعُدت حينئذ الدقة الدالة على حدود المصطلح، بل أصبحت نائية ومستحيلة، وليس هذا الأمر مقتصرًا على اختيار المصطلح الدقيق، وإنما وجد ـ أيضًا ـ فى مجال اختيار نظرية أسلوبية معينة – «فالحقيقة أنه لا يوجد حتى الآن تعريف دقيق للأسلوب، كما لا توجد نظرية أسلوبية محددة، وقد جعلت هذه الحقيقة بعض مؤلفى المقدمات فى علم الأسلوب يأتون فى بداية شروحهم بمختارات من تعريف الأسلوب المتضاربة»[1].

فمهمة دارس الأسلوب بهذا القول تُعد غاية فى الصعوبة؛من حيث اختيار مصطلح أسلوبى خاص، فهناك مساحات شاسعة من التعريفات المتراكمة والمتناقضة، والتى تعمل على تزاحم المصطلح، ثم ضبابيته. ورغم هذا الرأى فإننا لا يجب أن نركن إليه تمامًا لنستريح من عناء اختيار المصطلح المناسب، وإنما سيدعونا ذلك إلى الخوض بجهد كبير فى اختيار عدة مصطلحات للأسلوب – وهى كثيرة – وذلك لمناقشتها، وبالتالى نستطيع الوصول إلى المقارنة بين المصطلح عند (جون ميرى وعبد القاهر الجرجانى)؛ فلا ينبغى ألاَّ يستنتج الإنسان من وجود تعريفات متعددة متضاربة له أنَّ ظاهرة الأسلوب غير موجودة على الإطلاق، فمن المعروف أن علم اللغة يتعامل مع جنس الجملة على الرغم من أنه لا يوجد لها تعريف متفق عليه[2].

فظاهرة الأسلوب ووجودها الفعلى تؤكد ضرورة البحث عن المصطلحات الخاصة بها برغم الكثرة الوفيرة لها – «فالأسلوبية ليست كلمة تُستخدم استخدامًا شكليًا جميلاً، وإنما هى أمور مرتبطة مع بعضها البعض ارتباطًا عميقًا»[3].

---

(١) شبلنر؛ المرجع السابق، ص٢٥.

(٢) نفسه، ص٢٥.

(٣) .G.W.T urner, stylistics, England, 1979, p25

النقطة الثالثة – الأسلوبية والتطور :

الأسلوبية – إذن – قد تكاملت أبعادها التى ارتبطت مع بعضها البعض فى وشائج قوية، وهذا دليل على تطور حيز هذه الدراسة، ومن هنا ينبغى أن تتطور مصطلحاتها، وأولها: مصطلح الأسلوب نفسه.. وإذا كانت دراستنا هذه تقوم على جوانب المقارنة بين تراثين «عربى، وغير عربى»، فإننا يجب ألا ندخل فى حدود المقارنة قبل الولوج فى خضم المصطلحات، وانتقاء بعضها للمناقشة، وهذا أمرٌ شاق، ولكنه ضرورة علمية.

إننا بالطبع سنجد قوائم لا نهائية من المصطلحات الخاصة بالأسلوب، الأمر الذى يؤدى – بدوره – إلى ضياع الجانب الاختيارى الدقيق ورغم ذلك فإننا سنقف على عدة تعريفات (مصطلحات) قد اخترناها لضرورة دراسية، حيث تتصل بحيز المقارنات التى نعقدها.

فتحديد المصطلح معضلة نقدية كبيرة من جهة، وحساسة من جهة أخرى، خاصة مع الدرس الأسلوبى.. ولكن من خلال هذا التحديد ونوعه سيكون الفهم ثم الدراسة، ولهذا كان لزامًا على الناقد أن يعى مصطلحاته جيدًا – «فتحديد المصطلح أمر مهم فى مجال تعديل البحث العلمى، لأنه الوسيلة التى نستطيع من خلالها الوصول إلى تحديد دقيق للمفاهيم التى نناقشها، ومن ثَمَّ الوصول لدرجة أدق من درجات الفهم»[1].

فالمصطلح مفتاح الدخول إلى مجال البحث العلمى، وذلك لأنه يدعم الاعتماد على أُسس بارزة واضحة تؤسس للمنهج بأبعاده، إنه آلة الانطلاق إلى حيز الدراسات الدقيقة، فلابد لتلك الآلة أن تكون بالصقل والقوة التى تستطيع بها فهم وعمل الجوانب الإجرائية.

وإذا أردنا – إذن – تحديد مصطلحات للأسلوب يمكننا الاتكاء عليها كلية فى دراستنا هذه فسوف نواجه – كما أشرنا – بِكَمٍّ لا حصر له من المصطلحات، وقد ارتبطت هذه المصطلحات بظروف إنتاجية متعددة، فجاءت – من هنا – متشعبة الاتجاهات، حيث تعكس ظروفها المقررة لها؛ هذا من جهة، ومن جهة أخرى فإن التطور الدلالى المشار إليه والحادث فى

---

(١) أحمد درويش؛ **الأسلوب بين المعاصرة والتراث**، مكتبة الزهراء، القاهرة، ب ــ ث، ص ١٥٠.

مجال الدراسات اللغوية والأدبية يجعل قبول المصطلح يتم وفق إجراءات متعددة، وذلك لعدم تحديد ملامحه تحديدًا دقيقًا - «فمن الملاحظ أن معظم التعريفات لم تكن محددة بدرجة كافية، وذلك أن مفهوم الأسلوب نفسه يختلف تبعًا لاختلاف البيئات الثقافية، واختلاف مناطق العمل»[1].

ولقد نُظِر إلى المصطلح الأسلوبى من زوايا متعددة، وتعدد هذه الزوايا يعكس فئات كثيرة تدرس الأسلوب فى مساحة خاصة بها، ولذلك قد ازداد التراكم تراكمًا، الأمر الذى يجعل موضوع الاختيار لدينا من الأمور التى يجب تتبعها بدقة بالغة.

(١) محمد عبد المطلب؛ **قضايا الحداثة عند عبد القاهر**، ص٢٤.

البُعد الثانى - الانتقاء :

ويشمل هذا البُعد الحديث عن الاختيارات الأسلوبية؛ والتى تتمثل فى ثلاث نقاط هى: (يوفون الأسلوب، الأسلوب عند G – H، محاولة جون ميرى).

النقطة الأولى - (يوفون ــ الأسلوب والرجل) :

إنَّ إشارة (يوفون) المعروفة عن الأسلوب وتحديد مصطلحه من الأمور التى تفرض ذاتها فى البحث الأسلوبى؛ حيث النظر إليه من زوايا عديدة، لقد قال يوفون: «إنَّ المعارف والوقائع والكشوف يسهل نقلها وتعديلها، بل تكتسب مزيدًا من الثراء إذا تناولتها أياد كثيرة، فهذه الأشياء خارجة عن الإنسان، أما الأسلوب فهو الإنسان نفسه، فالأسلوب لا يمكن أخذه ولا نقله ولا تعديله»[1].

ومن هذا القول تبرز ثلاثة أمور هى:

الأول: هناك تفرقة بارزة يريد تأكيدها يوفون من خلال حديثه بين المعارف والاكتشافات، والتى هى عمل جماعى بطبعه، وبين الأسلوب الذاتى الدال على كاتب معين، فهذه الأمور لا تقام إلَّا بالجوانب الاجتماعية حيث تتم الصياغة الجماعية من المشاركين كلهم، لأنها تعكس زوايا الشاملة.

الثانى: إن المعارف ــ بطبعها ــ تتميز بالدينامية الاستمرارية؛ فهى بحاجة تعديلية غير متوقفة من الإضافات الجماعية، وبذلك تزداد ثراءً.

الثالث: إن الأسلوب بصمة شخصية فلا يمكن أخذه من صاحبه، أو استعارة أبعاده منه، وكذلك لا يمكن نقله مطلقًا لأن ذلك تشويه لملامح الكاتب بكل أبعادها؛ فتتحول عند النقل إلى ملامح أخرى لا تدل ــ عندئذ ــ على إنسان معين. وبناء على ذلك يُشير جون ميرى إلى أن

---

(١) انظر: شكرى عياد؛ **اللغة والإبداع.. مبادئ علم الأسلوب العربى**، انترناشيونال للطبع والنشر، القاهرة، ١٩٨٨م، ص٢٤.

القارئ المتمرس يستطيع التعرف على ملامح شخصية الكاتب، كذلك من خلال أسلوبه، وضرب مثلاً مجسدًا لهذا الموضوع من خلال قوله: «إننى أعرف من كتب المقالة المنشورة فى جريدة السبت، إنك لا يمكن أن تخطئ صاحبها لأن ملامحه بادية فيها»[1].

وإذا كان قول يوفون قد انتشر انتشار النار فى الهشيم، فتخطى كل الحواجز الزمنية والمكانية، فلذلك كان لزامًا علينا فى هذه الدراسة الإشارة إلى قوله هذا، ومناقشته.

ومصطلح الأسلوب عند يوفون قد نُظر إليه نظرة جزئية؛ حيث اقتطع من سياقه الكلى، واختصر إلى هذه الجملة (الأسلوب هو الرجل). ومن هنا فقد خاض المفسرون فى فهم هذه الجملة المقتطعة فى اتجاهاتٍ شتى لفهمها، كل يدلى بمعرفته الخاصة، حتى خرج هذا المصطلح عن طبيعته القصدية، وأصبح يردَّد على أنه تعبير عن كل ما يأتى به الكاتب حتى فى سلوكياته العادية.

لقد أُخذت هذه الجملة وصيغت مرات عديدة حسب رؤية من أخذها وأُعيد تشكيلها فى سياقه الثقافى هو لا فى سياقها المتكامل الذى بُترت منه، حيث عدُلت وحمِّلت من المعانى أكثر مما يدل عليه سياقها الأول. فهى فى هذا النص لا تعنى أكثر من أن الأسلوب سمة شخصية فى استعمال اللغة لا يمكن تكرارها[2].

إن بساطة جملة يوفون هذه (الأسلوب هو الرجل) تعطى شعورًا ببساطة المصطلح نفسه، ولكن من أخذها قد فهمها فهمًا ظاهريًّا (من ظاهر لفظها وحده)[3]. كما يُشير جون ميرى الذى يدعو إلى تعمق الدلالات الخاصة التى يريدها يوفون نفسه من هذا القول. ولكن المتعمق فى هذه الإشارة التعبيرية الاصطلاحية عند يوفون سيوفن بأنه يريد بقوله هذا ربط التعبير الأسلوبى بكل أنواع النشاط الإبداعى للشخص، فكل فن يصوره المبدع يدخل فى هذا

---

(١) J. Murry, Ibid, p4.

(٢) شكرى عياد، السابق، ص٢٤.

(٣) J. Murry the same p3.

الحيز الاصطلاحى، إنها إشارة ذكية لها دلالاتها الإبداعية، (فيوفون) من خلال هذا القول: حاول ربط قيم الأسلوب الجمالية بخلايا التفكير الحية والمتغيرة من شخص إلى شخص[١].

وقد حاذى كثير من علماء الأسلوب هذا المصطلح باختصار فيقول (**F.L.Lucas**) فى كتابه «الأسلوب **Style**»؛ مشيرًا إلى تعريفه للأسلوب بأنه: «يعنى بداية طريقة الرجل فى الكتابة»[٢]. ثم يطلق (**Lucas**) هذا المصطلح إطلاقًا شاملاً لجوانب التعبير الكتابية والشفاهية؛ حيث يقول: «إنه يعنى عامة طريقة الرجل فى التعبير؛ كتابة أو مشافهة»[٣].

ولقد امتدت المساحة التعبيرية فى هذا القول فشملت كل ما يصدر عن الرجل فهو أسلوبه الخاص، وامتداد المساحة هنا يجعل كل تعبير هو بالتالى أسلوب الرجل؛ حيث لم يعين نوعية ما يصدر منه. ولهذا فإن (بيير جيرو) يحدد مجال الأسلوب فى حيز الإبداع الفنى، بل الإبداع الأدبى وحده؛ حيث يقول: «يهتم الأسلوب باللغة الأدبية وحدها، وبعطائها التعبيرى»[٤].

فمجال الأسلوب بإشارة (جيرو) - هذه - يحدد فى الإبداع الأدبى، حيث استخدام اللغة وتشكيلها، فالأسلوب حسب ذلك هو تشكيل فنى للغة، كما تشكل الألوان لتعطى دلالات خاصة لم تكن تُرى قبل هذا التشكيل - يقول: «فمثل التشكيل الأسلوبى مثل الألوان. إنها، كما يقال، تستخدم كى تقنع القارئ، وتنال إعجابه، وتشد انتباهه، وتصدم خياله بإبراز الشكل أكثر حدة، وأكثر غرابة، وأكثر طرافة، أو أكثر جمالاً»[٥]. فَرَبْط (جيرو) الأسلوب الأدبى بالأسلوب التشكيلى للون له أبعاده من حيث التحديد، والبعد عن الرؤية الامتدادية التى لحقت قول (يوفون) غير المقصود.

---

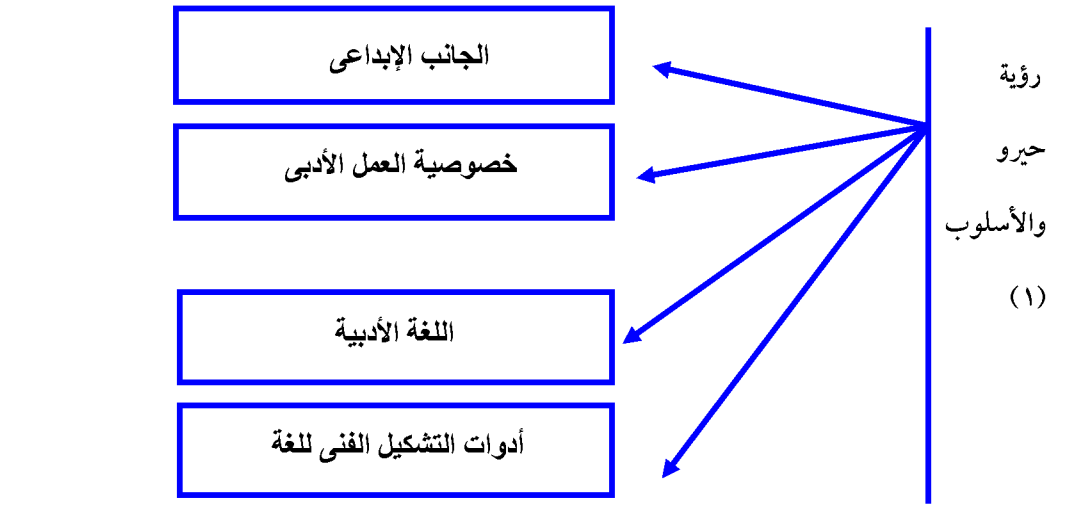
(١) أحمد درويش؛ **الأسلوب**، ص١٥٤.

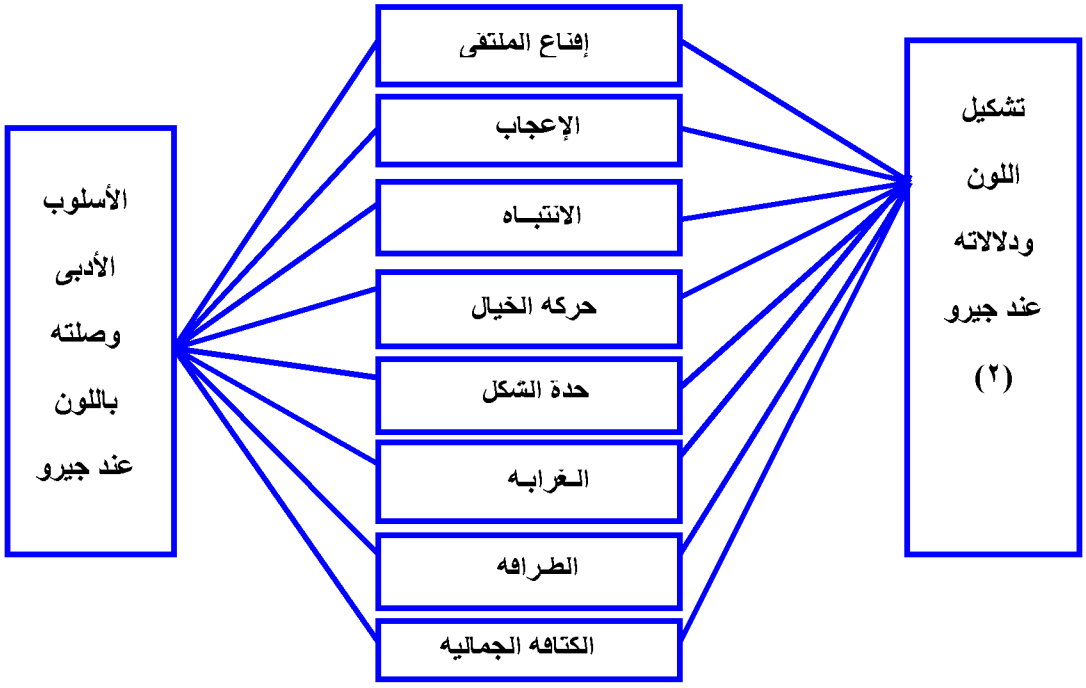
(٢) F.L. Lucas, style London 1974, p16.

(٣) F.L. lucas ibid, p16.

(٤) بيير جيرو؛ **الأسلوب والأسلوبية**، ترجمة: منذر العباشى، مركز الإنماء القومى، ١٩٩٢م، ص٩.

(٥) بيير جيرو؛ نفسه، ص٩.





العلاقة بين تشكيل اللون
وتشكيل اللغة (الأسلوب)

النقطة الثانية – الأسلوب عند (G.H) :

وإذا كان (يوفون) بمصطلحه الخاص عن الأسلوب قد أثار جدلاً واسعًا حول حد التعريف فإن (**G. Hough**) قد نظر للأسلوب كمصطلح من جانبين:

الأول: فى الدراسات القديمة.

الثانى: فى الدراسات الحديثة.

الجانب الأول :

يقول (**Hough**): «بإن الأسلوب قديم قِدَم الدراسات الأدبية ذاتها»[1]. ففى هذه الإشارة يربط (**G. H**) بين التعبير الأدبى وبين الدرس البلاغى ذاته ؛ هذا من جهة، ومن جهة أخرى فإنه حدد حيز الأسلوب ومادته (التعبير الأدبى نفسه) ؛ ولكن كيف كانت هذه المادة ؟ لقد عين (**G. H**) مـجال الأسلوب القديم فى مساحة التعبير البلاغى خاصة حيث ارتبط مصطلح الأسلوب القديم بالوظيفة القولية أكثر من ارتباطه بالجانب الكتابى[2].

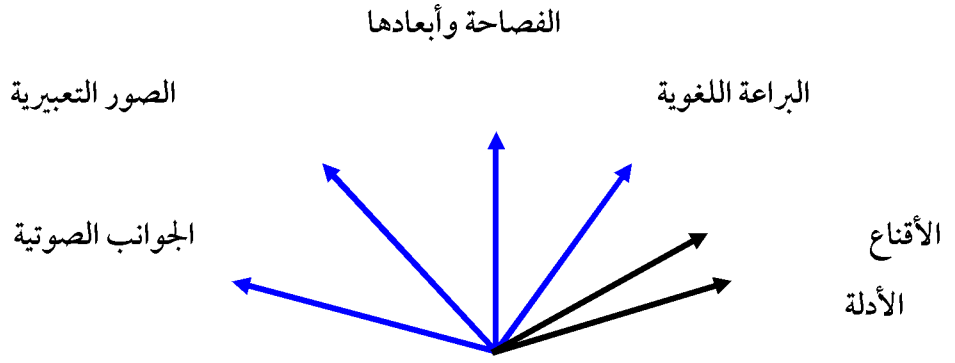
وهذه الوظيفة القولية كانت تعتمد ــ أساسًا ــ على فن الإقناع الذى يقوم متوسلاً بأبعاد إبلاغية خاصة، ترتكز على التوصيل الشفاهى، ولكن إشارة (**G.H**) القائلة «بأن الأسلوب قديم قِدَم الدراسات الأدبية»، يجعلنا نلقى احترازًا خاصًّا فى فهمنا لربطه بالأسلوب قديمًا بين المجالين (الكتابى والشفوى)، وبذلك تمتد الرؤية الاصطلاحية له.

وارتباط الأسلوب بحيز البلاغة القولية ــ قديمًا ــ فى إشارة (**G.H**) يولد دلالات متعددة مثل:

---

(١) .G. Hough: style and stylistics , London 1969, p2

(٢) .Gttough. Ibid, p2



الأسلوب والبلاغة القولية

وبهذا الارتباط يعد الأسلوب حاجة اجتماعية ضرورية لأن البلاغة ذاتها كانت ذات الحاجة الملحة (فتاريخ البلاغة يبين لنا أنها كانت كسائر المواد: من حاج الحياة الاجتماعية)[1].

وأما الجانب الثانى: للأسلوب عند (**G. Hough**) فهو يتناول المصطلح فى العصر الحديث، حيث شمل المفهوم الأسلوبى كل معالم الجمال؛ فيقول: «بأن النقد الحديث لا يتحدث عن الأسلوب أكثر من حديثه عن الجمال نفسه»[2].

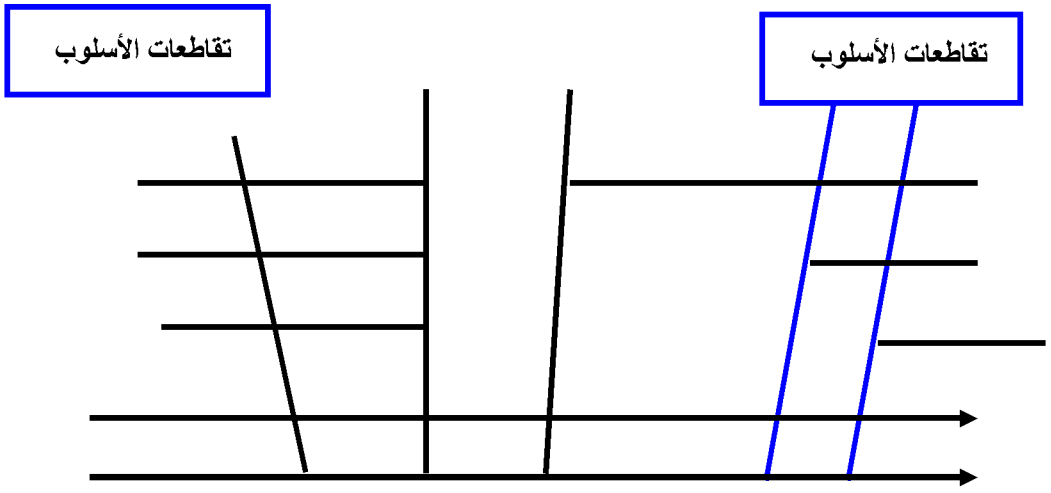
وربط الأسلوب بعلم الجمال كله يمد المساحة الخاصة به؛ حيث لا يبدو التركيز على مصطلح معين، ولهذا فإن (**G.H**) نفسه يرد ذلك الاتساع إلى عدم المقدرة على اختيار مصطلح دقيق تمامًا. ولهذا فإن أبعاد الأسلوب ومحاولة الوصول إلى حد اصطلاحى خاص قد ارتبطت بالجوانب التطبيقية القائمة على الجوانب الفنية التى تتولد ــ بدورها ــ من خلال الأداء. ومن إشارة (**G.H**) لمحاولة تحديد المصطلح الأسلوبى نرى أنه يرتكز بقوة على الممارسة الفنية، إنه كل أبعاد (التكنيك) – يقول: «بأن الحديث عن الأسلوب هو حديث بالتالى عن الاختيار

---

(١) أمين الخولى؛ **فن القول**، مطبعة البابى الحلبى، القاهرة، ١٩٤٧، ص٣٢.

(٢) .G.H ibid , p6

الفنى المتمثل فى اختيار المفردات والتراكيب الخاصة التى هى من صُنع الأديب»[1]. وبهذا القول لا يضع (Hough) يده على مصطلح محدد للأسلوب، إن الأسلوب ــ كما يراه ــ عبارة عن تقاطع بين خطوط الجمال بأبعاده والاختيارات الفنية الذاتية للمبدع.



علم الجمال وامتداده المتوازى (اللهانى)

إننا أمام مساحة إبداعية ممتدة اهتم بها (Hough)، وحاول فيها أن يضع حدودًا للمصطلح، ولكن هذا الامتداد الخاص المرتبط بتقاطعات المساحة الجمالية لا يقف عند هذا الاختيار وحده؛ حيث يشير إلى تراكيب العملية الاختيارية الأسلوبية، فبجانب الاختيار الحادث للمفردات والجُمل والتراكيب «فهناك اختيارات أخرى تتمثل فى الموضوع والمعانى وأثرها»[2].

فالأسلوب هو الإبداع أيضًا، أو هو العملية الإبداعية بتعقداتها وإفرازتها، الأمر المعادل لعملية (التكنيك) ذاتها. وبهذه الحركية الفنية يلتقى (Hough) مع (رومان جاكيسون)؛

---

(١) .G.H ibid , p7

(٢) .G.H ibid , p8.9

فالأسلوب لديه «هو الوظيفة المركزية المنظمة للخطاب»[1] وتتحقق هذه الوظيفة فى عمليتين هما:

(١) الاختيار.

(٢) التركيب.

وأما الاختيار فيتم (للمبدع) باختيار أدواته التعبيرية، ويقوم التركيب معتمدًا على هذه الاختيارات وتشكيلها تشكيلاً يقتضى بعضه قواعد النحو، ويسمح ببعضه الآخر التصرف فى الاستعمال[2].

النقطة الثالثة – محاولة (جون ميرى) :

ويستمر مصطلح الأسلوب غير محدد تحديدًا دقيقًا لأنه ارتبط بالعملية الإبداعية، والفعل الإبداعى ذاته غير محدد، فهذا (جون ميرى) يصرح بأنه لا يستطع تحديد مصطلح معين للأسلوب؛ حيث يُشير إلى أن مصطلح الأسلوب إذا نظرنا إليه من جانب تعريف علمى (ستمتد مساحته لتشمل كل عناصر الجمال الأدبى، باتساعاتها البعيدة، كما ستغطى ــ أيضًا ــ النظرية الأدبية كاملة، وحينئذ ستحتاج إلى كَمٍّ هائل من المؤلفات (المجلدت)، كما ستحتاج ــ كذلك ــ إلى ذات المساحة من المحاضرات»[3].

ولذلك يحاول (جون ميرى) المرور إلى معابر محددة للأسلوب من خلال الجوانب التطبيقية (العلمية)، وذلك بعرض وجهات نظر خاصة فى الملامح الأسلوبية لكتَّاب معروفين، ويمر بذكاء من المساحة الفضائية ذات التيه البعيد إلى حدود مساحة معينة حتى يمكنه التكثيف الاصطلاحى للأسلوب – «إن كلمة الاسلوب عنده تعنى أشياء كثيرة، ولكن

---

(١) انظر فى ذلك: عدنان بن ذريل؛ **اللغة والأسلوب**، منشورات اتحاد الكتاب العرب بدمشق – سوريا، ١٩٨٠م، ص١٥٤٥.

(٢) انظر: عدنان بن ذريل، نفسه، ص١٥٤.

(٣) J. Murry ibid , p3.

كلما كانت هذه الأشياء أكثر تحديدًا، أى كلما كانت صالحة لأن يُشار إليها بالإصبع، كانت أبعد عن المعنى المركزى الكامن فى الكلمة»[1].

فهذه المساحة المحددة، التى يريدها (جون ميرى) هى تحديد دلالى للعملية الجمالية ككل؛ المفرزة للأسلوب. إننا نلحظ التقاء بينا بين (G.H) وبين (جون ميرى)، فكلاهما يرتكز على العناصر الجمالية، وكلاهما يحاول تكثيف مساحاته، وكلاهما ــ أيضًا ــ لا يستطيع تبنى مصطلح معين بأبعاده ليُشير إليه وحده. ولهذا فإننا نرى (ميرى) يعرض لعدة مصطلحات تدور كلها فى حيز ما يُعرف بـ(التكنيك)؛ أى أنه يرتكز ــ أساسًا ــ على العملية الفنية الخاصة المنتجة للأسلوب، والأسلوب هو «هذه الخاصية الذاتية التعبيرية التى من خلالها نستطيع التعرف على الكاتب»[2]، والخاصية الذاتية (الفنية) تعتمد على أصول التكنيك الذاتى، الذى يميز الكاتب عن غيره بتفاعلاته البادية فى استخدام الأداة بتشكيلها الفنى، فتظهر ملامحه بارزة من خلال هذا التشكيل، إنها ذاته المبدعة، فلمساته الأسلوبية لا تتطابق فى بصماتها مع كاتب (مبدع) آخر؛ حيث تظل الخاصية (التكنيكية) المتفردة.

وهذا التعريف الاصطلاحى للأسلوب عند (ميرى) يلتقى مع عَرْضه للمصطلح بقول آخر: «بأن الأسلوب هو الوسائل الفنية للتعبير الأدبى»[3]. ومن هنا فإنه بهذه الكيفية يتضمن:

١ـ الوسائل ← الفنية

٢ـ التعبير ← الأدبى

ولقد شمل المصطلح هذا ــ على صغره ــ حدودًا أو مساحات بعيدة ممتدة؛ فالوسائل الفنية تتعدد، وتتشعب وفق المواقف والأدوات، بل إن مصطلح الفن ذاته ينقلنا إلى مساحات داخل مساحات أخرى، إنه يرادف معنى الحِرفة أو الصنعة الأسلوبية من جهة، «كما أنه يقترن

---

(١) شكرى عياد؛ **اللغة والإبداع**، ص٢٤ــ٢٥.

(٢) J. Murry ibid, p4

(٣) J.M ibid p5

بالنشاط الإبداعى الذى يعكس الواقع من وجهة نظر الفنان فى أشكال فنية»[1].

وبذلك لا تقف الحدود الإبداعية عند مساحة خاصية للاصطلاح الأسلوبى، بل هو جملة من الأدوات والمذاهب والاتجاهات الإبداعية.

وارتباط (الوسائل الفنية) بالتعبير الأدبى يوجه هذه الوسائل إلى حيز معروف هو الأدب، ولكن رغم ذلك فإن هذا الارتباط نفسه يوسع من دائرة الإبداع لتشمل الجمالية الأدبية بمسافاتها، وبذلك نلحظ عَودًا إلى احتراز (ميري) مرة أخرى عند حديثة عن مصطلحات الأسلوب وارتباطها بالمساحة الجمالية، حيث يحقق (ميري) ما يعرف فى البلاغة العربية يرد العجز على الصدر فى محاولة تكثيفة خاصة للعثور على مصطلح مميز.

(١) انظر: جابر عصفور؛ **نظرية الفن الفارابى** ضمن كتاب «**قراءة التراث النقدى**»، دار سعاد الصباح، ١٩٩٢، ص٢٧٠.

البُعد الثالث – مقارنة اصطلاحية :

يتحدث هذا البُعد عن الأسلوب عند عبد القاهر الجرجانى، ثم المقارنة الاصطلاحية للأسلوب بينه وبين (جون ميرى)؛ وبذلك فإن هذا البعد جاء فى نقطتين هما:

النقطة الأولى – الأسلوب عند عبد القاهر :

جاء مصطلح الأسلوب عند عبد القاهر الجرجانى فى كتابه «دلائل الإعجاز» من خلال حديثه عن موضوع إبداعى مميز هو (الاحتذاء) – يقول: واعلم أن الاحتذاء عند الشعراء وأهل العلم بالشعر، وتقديره وتمييزه أن يبتدئ الشاعر فى معنى له وغرض أسلوبًا، والأسلوب الضرب من النَّظم والطريقة فيه، فيعمد شاعر آخر إلى ذلك الأسلوب فيجئ به فى شعره، فيشبه بمن يقطع من أديمه نعلاً على مثال: نعل قد قطعها صاحبها، فيقال (قد احتذى على مثاله)؛ وذلك مثل أن الفرزدق قال:

أترجو ربيعًا أن يجئَ صغارُها بخيرٍ وقَدْ أعيا ربيعًا كبارُها

واحتذاه البعيث فقال:

أترجو كليبُ أن يجئَ حديثُها بخيرٍ، وقد أعيا كليبًا قديمُها[1]

وهذا القول يُعد إشارة واضحة وصريحة لمصطلح الأسلوب عند عبد القاهر الجرجانى، وقد جاء الحديث عن الأسلوب من خلال هذا الجانب التطبيقى عما يُعرف بالاحتذاء، حيث تداخل أسلوبين؛ **الأول:** يعمد إليه الشاعر برؤيته الشخصية المبتكرة والخاصة، فيأتى به من خلال تشكيل جديد للمعنى، فيبرز ذلك من خلال الأسلوب الذى يتعمده.. **والثانى:** يعمد إليه الشاعر برؤيته الأسلوبية المقلدة لغيره (للرؤية الأصلية).

ولقد ركَّز عبد القاهر على دوافع معينة عند الكاتب؛ حيث ينفث فيها ذاته، ولهذا أشار إلى أن الاحتذاء ضربٌ من الأسلوب؛ أى من النَّظم، ولكن يظل السبق لصاحب الأسلوب

---

(١) عبد القاهر الجرجانى؛ **دلائل**، ص٤٦٨، ٤٦٩.

الأول، فالشاعر الأول يبتدئ فى معنى له، وغرض أسلوبًا؛ فالأسلوب لا يتكون إلا إذا سبقه معنى وغرض يدفعانه للتشكيل اللغوى الخاص، فإشارة عبد القاهر التشبيهية للمحتذى بمن يقطع من أديمه نعلاً على قالب آخر، هو أمر يلمح إلى الجانب الشخصى تمامًا، ويرجع الفضل إلى صاحب الأسلوب الأول؛ فالمحتذى - إذن - يسير فى دروب السابق من الشعراء فى إمعة فنية.

وإشارة عبد القاهر للأسلوب من خلال عملية إبداعية فى هذا الموضع لها دلالة غنية وخصبة، إذ تقودنا ــ دائمًا ــ إلى عالمه النقدى الرحب ورؤيته المتميزة لفن القول التى تُعرف باسم فكرة النظم، أو نظرية النظم[1].

فمصطلح النَّظم هو مصطلح الأسلوب لدى عبد القاهر، وبذلك يضم النَّظم كل تشكيل فنى خاص للمادة الأدبية، فحديثه الفنى عن الأسلوب - إذن - هو حديث عن فنية النظم، وإشارته للأسلوب من خلال هذه العملية الثنائية (عملية الاحتذاء) تنبِّه إلى التأصيل الابتكارى للتشكيل من خلال رسمه لملامح صاحبه الأصلية غير المقلدة.. إنه لا ينفصل عن نظريته فى النظم عندما يعرض لمفهوم (الأسلوب)، بل يكاد يطابق بينهما بوصفهما ممثلين لإمكانية خلق التنوعات اللغوية القائمة على الاختيار الواعى[2].

النقطة الثانية - بين (ميرى) وعبد القاهر الجرجانى :

ويلتقى الحديث عن الأسلوب ومصطلحه لدى عبد القاهر الجرجانى مع إشارة (جون ميرى) إلى الأسلوب ومصطلحه كذلك فى أبعاد فنية تتجمع فى زاويتين هما:

الأولى: جاء الحديث عن ذِكر الأسلوب كمصطلح من خلال عرض تطبيقى قام به عبدالقاهر الجرجانى - كما رأينا -، وكذلك فعل جون ميرى ، فعند حديثه عن الأسلوب يأتى

---

(١) يُنظر: شفيع السيد؛ ونظرته اللافتة لهذا الأمر فى كتابه «**الاتجاه الأسلوبى فى النقد الأدبى**»، دار الفكر، القاهرة، ص٢٢.

(٢) محمد عبد المطلب، المرجع السابق، ص٤٣.

بالجوانب العملية (التطبيقية) التى تُبرز الملامح الخاصة للأديب[1].

الثانية: أشار عبد القاهر إلى عملية الاحتذاء وبروز شخصية (المبدع) فى مقابل خفاء شخصية المحتذى، إنَّ شخصية المبدع (المبتكر) لها طغيانها على المؤلف الثانى (المحتذى) فمهما قدَّم هذا الثانى فإنه قد اعتمد كلية على خصوصية الأول وجهوده التشكيلية. وهكذا أشار ــ أيضًا ــ (J.M) إلى العملية الاحتذائية بين الشعراء خاصة، لقد صرَّح بأن لـ(مارلو) (Morlowe) أسلوبه الخاص المميز الذى يتفرد به، فلا يستطيع أى إنسان أن يكتب مثل سطور (مارلو) التى أبدعها، حتى (شكسبير) نفسه لا يستطيع ذلك، فإذا شاء هذا فإنه (حينئذ) سيكون محتذيًا، بينما يستطيع أن يكتب بأسلوبه هو (كشكسبير لا كمارلو)[2].

لقد اعتمد كلّ من عبد القاهر وجون ميرى على الجوانب التطبيقية عندما أرادا الحديث عن أصالة الأسلوب فى مقابل الاحتذاء، وقد تمثَّل الاختيار التطبيقى عند عبد القاهر فى بيت الفرزدق المعروف بأسلوبه المميز. إذن فقد عمد قاصدًا إلى طبيعة اختيارية معينة يتجلَّى معها الأسلوب وبملامح صاحبه، فالفرزدق عُرف بأنه ينحت من صخر، ولهذا فله تراكيبه الخاصة المتداخلة بشكل مائز تُشكلها طبيعة الشاعر وأحاسيسه الخاصة.

وأمَّا جون ميرى؛ فقد اختار ــ أيضًا ــ شاعرًا عُرف بأسلوبه المميز الشهير، وهذا الشاعر هو (مارلو)، فأسلوبه بارز التميز واضح الملامح للمتلقى - «ولقد اشتُهر بالطريقة الهمجية فى تعبيره، كما عُرف بهزله الخاص»[3]. إذن فكلا الناقدين (عبد القاهر وميرى) قد اختارا أسلوبًا لمبدع معروف، تبدو ملامحه لأول وهلة، وذلك لأسباب نراها مشتركة بينهما دفعتهما لهذا الاختيار، ومن أهمها أن تكون السمة الأسلوبية بارزة، لها شهرتها لدى القراء، فالتعرف على الأسلوب يأتى فى بساطة ويُسر، كما يؤدى الشيوع والشهرة الأسلوبية إلى تقريب المثل، وإلى تحقيق غرضهما فى إظهار الخاصية الأسلوبية المتفردة.

---

(١) انظر: J. Murry , ibid , p7.

(٢) انظر: J, M, ibid , p7.

(٣) J, M, ibid , p6.

ولأن الشعر له خصوصية التعبيرية، فتظهر ملامح صاحبه بشكل مكثف من خلال الأسلوب، وبنائه، فإن عبد القاهر وجون ميرى قد اعتمدا على أبيات شعرية تمثِّل الجانب التطبيقى المشار إليه؛ فعبد القاهر جاء ببيتين للفرزدق والبعيث، بينما اختار جون ميرى بيتين (لمارلو) وهما:

Sweet he Can make me immortal with kiss

Her Lips such forth my soul , see where it flies (١)

ومن خلال هذا الاختيار التطبيقى يأتى التعليق المتساوى بين عبد القاهر وجون ميرى؛ لقد أشار عبد القاهر إلى صعوبة نقل الأسلوب بسمته الشخصية، فقول الفرزدق يُعَدُّ تأسيسًا لمعنى سبق له واستطاع أن يُدخله فى حيز أسلوبه المميز بصياغته المنحوته بقوة وجهد، ومن هنا فإن بيته يُعَدُّ أسلوبًا فريدًا، حيث كوّن قالبه الفنى فى هذه الملامح. فإذا جاء البعيث المحتذى لأسلوب له ملامح دالة ليدخل فى ملامح غير ملامحه، فإنه عندئذٍ لا يزيد عن السير فى ظل الملامح الأصلية عند الفرزدق، ولذلك يأتى عمله شائهًا فى ملامحه، وبذلك تضيع بصماته.

وبالمثل فقد أشار (ميرى) إلى خصوصية (مارلو) أولاً؛ حيث لا يستطيع أى إنسان مهما كان أن يأتى بمثل سطوره.. ويقصد ــ بالطبع ــ أشعاره التى استشهد بها مثالاً للفردية الأسلوبية عنده(٢).

لقد رأينا ربط عبد القاهر بين مصطلح الأسلوب ومصطلح النظم، وجاء هذا الربط بدرجاته العالية التى تأخذ حد التساوى، فالنظم ــ إذن ــ هو الأسلوب، إنه بصمة خاصة، والأسلوب الأدبى كذلك.

---

(١) J, M, ibid , p6

(٢) J, Murry, ibid , p7

ويستخدم (جون ميرى) مصطلحًا لتعريف الأسلوب متطابقًا لحدٍّ كبير مع رؤية عبدالقاهر الجرجانى؛ فيقول معلقًا على بيتى (مارلو) السابقين: «إن هذه السطور تعرِّفنا بأسلوب (مارلو)، ولكننا عندما نقول بأن (مارلو) كان لديه أسلوب؛ فإننا نشير إلى تلك النوعية التى تتجاوز كل الأمور من أجل أن تكون سمة بارزة وجلية»[1].

وهكذا فقد أراد عبد القاهر الجرجانى فى استشهاده الاحتذائى إلى الإشارة القاصدة للتشكيل الأسلوبى، فالفرزدق قد تجاوز بتراكيبه المميزة حدود الألفة فى اللغة، وصنع خصوصية فنية يسهُل معرفتها كصفة دالة على شخصية المبدع لها. وكذلك فقد تجاوز (مارلو) فى سطوره الشعرية النمطية المحددة فى اللغة إلى الإبداع الفردى المتميز والخاص، فتفرد فى لونٍ فنى خاص لا يمكن لأىّ إنسان نقله أو السير فى طريقه مهما كان حتى لو كان شكسبير نفسه.

ولقد تحدَّث عبد القاهر عن الاحتذاء صراحة، بينما أشار إليه (جون ميرى) تلميحًا، ويخلص الاثنان إلى مصطلح الأسلوب كعمل (تكنيكى) خاص؛ النظم عند عبد القاهر، والطريقة الفنية للإبداع عند (ميرى)، علمًا بأن النظم لدى عبد القاهر يشمل فى دائرته كل عناصر الإبداع الخاصة.

وإذا كان عبد القاهر قد نبَّه أولاً: بأن النظم (الأسلوب) هو الوضع الصحيح للنحو، فإن ميرى أشار إلى هذا الاحتراز بداية قبل الحديث عن الأسلوب؛ حيث يقول: «يجب على الكاتب أو المبدع أن يراعى دائمًا التعبيرات النحوية السليمة»[2]. فحديث ميرى عن مراعاة القواعد النحوية السليمة يأتى من خلال حديثه عن طبيعة التراكيب الأسلوبية، وهذه التراكيب هى التى تصنع السمات المميزة للكاتب نفسه. وقول (ميرى) هذا ينبه إلى أن هناك أصولاً عامة لمسألة النظم الإبداعى يجب على المبدع متابعتها والحرص عليها، فالعملية

---

(١) J, Murry, ibid , p7.

(٢) J, Murry, ibid , p6.

الإبداعية – إذن – هى عملية تنظيمية خاصة، تبدأ بمراعاة الجوانب النحوية، وتظهر براعة الكاتب من خلال حركته الفنية الذاتية داخل هذا التنظيم النحوى.

وتتطابق رؤية (ميرى) هذه مع رؤية عبد القاهر الجرجانى التى يركز ــ كما أشرنا ــ على أن النظم ليس إلاَّ تنظيمًا نحويًا أولاً؛ فيقول: «اعلم أن ليس النظم إلاَّ أن تضع كلامك الوضع الذى يقتضيه علم النحو، وتعمل على قوانينه وأصوله، وتعرف مناهجه التى نُهجت فلا تزيغ عنها، وتحفظ الرسوم التى رُسمت لك فلا تخل عنها»[1].

ومن قول عبد القاهر هذا نلحظ أمرين مهمين :

الأول: التشديد الذى أبداه من خلال حديثه عن تتبع أصول القواعد النحوية؛ فقد عمد إلى نبرة آمرة تبدأ بقوله: «اعلم» حيث نلمح فيها دلالات التنبيه والتوجيه من خلال السياق، وهذه النبرة تأتى متساوقة ومتناسبة مع طبيعة الموقف الذى يتحدث عنه، إذ كيف يكون (مبدعًا) وهو لا يعرف أصول قواعد لغته السليمة ؟

الثانى: على (المبدع) أن يكون أولاً نحويًا من الطراز الأول؛ حيث يعمد إلى معرفة الفروق النحوية، والتى تدل على قيمة ذوقية خالصة، كما يجب على المبدع ــ كذلك ــ معرفة تشكيلات الأبواب النحوية والحركية الدقيقة المميزة فى هذه الأبواب[2]. فعليه إظهار البراعة التشكيلية من خلال التراكيب النحوية، من خلال حدود النظم ذاتها، ففكرة النظم تستعمل – عادة – للدلالة على كل صلة بالبحث فى الهيئات النحوية للكلمات، وما قد ينتج عنها من مزية أو جمال[3] ... فالاهتمام بالسلامة النحوية لا يمنع فنية التشكيل داخل هذه السلامة، إنها إطار حام للغة يحمى المبدع من التجاوز غير المتمايز (فنيًّا).

---

(١) عبد القاهر الجرجانى؛ **دلائل الإعجاز**، ص٨١.

(٢) انظر: **دلائل الإعجاز**؛ إشارة عبد القاهر لضرورة الاطلاع على أبواب النحو المختلفة، ص٧١، وما بعدها.

(٣) تامر سلوم؛ **نظرية اللغة والجمال فى النقد العربى**، دار الحوار للنشر، سوريا، ١٩٨٣، ص١١٢.

ولقد التقى (ميرى) مع عبد القاهر الجرجانى فى فنية النظم والتركيز على الإبداع النحوى خاصة، فالإشارتان السابقان لعبد القاهر وميرى تحمل أبعاد هذا الالتقاء؛ والمتمثل فى:

(١) **سلامة التعبيرات النحوية:** أشار عبد القاهر ــ كما رأينا ــ إلى أن النَّظم ليس إلاَّ وضع الكلام الوضع الصحيح للنحو، وكذلك أكَّد (جون ميرى) بوجوب مراعاة الأصول النحوية السليمة تمامًا.

(٢) **إن النَّظم هو التتابع التعبيرى السليم:** حيث يُشير عبد القاهر إلى ذلك عند استخدامه للمصطلح ذاته، فالنَّظم (التنظيم الفنى الخاص) يدل على الكيفية التتابعية الاستمرارية ذات الخصوصية الدالة على صاحبها (ظهور الملامح الذاتية للمبدع من خلال الاستخدام النحوى).

(٣) **إنَّ كلاً من عبد القاهر الجرجانى وجون ميرى يُشير بعد قوله وتأكيده على الالتزام بهذه القواعد (النحوية)؛** إلى أن فساد المعنى والفهم لا يأتيان إلَّا من فساد النظم النحوى، ويؤكد عبد القاهر ذلك قائلاً: «فلست بواجد شيئًا يرجع صوابه إن كان صوابًا، وخطؤه إن كان خطًا، إلى النظم، ويدخل تحت هذا الاسم إلَّا وهو معنى من معانى النحو قد أُصيب به موضعه، ووضع فى حقة، أو عُومل بخلاف هذه المعاملة، فأُزيل عن موضعه واستُعمل فى غير ما ينبغى له، فلا ترى كلامًا قد وُصف بصحة نَظم أو فساده أو وصف بمزية فضل فيه، إلَّا وأنت تجد مرجع تلك الصحة وذلك الفساد وتلك المزية وذلك الفضل؛ إلى معانى النحو وأحكامه، ووجدته يدخل فى أصل من أصوله، ويتصل بباب من أبوابه»[1].

فجمال الأسلوب وحركته الرشيقة تأتى وتتحرك وفق الحركة النحوية السليمة، والتى هى فى أساسها حركة ترتيب، وتنظيم لرؤية الكاتب نفسه. فالدافع المحرك للتراكيب بأبعادها يأتى من داخل المبدع، يتفجَّر من تفاعلاته الذاتية التى تظهر فى شكل الجُمل

(١) عبد القاهر الجرجانى؛ **الدلائل**، ص٨٢ــ٨٣.

المنظمة نحويًّا، وكذلك «فإنَّ التفرقة بين أسلوب كاتب وكاتب آخر تاتى أساسًا من هذا التركيب النحو»[1].

فالتركيب النحوى هو حركة المبدع وشخصيته البادية من خلال جمله، ويلتقى قول عبدالقاهر «بأن النظم النحوى هو الأسلوب» مع رؤية جون ميرى التى تدعو إلى الاهتمام بالإطار النحوى الذى يحمى المؤلف من شطحات أسلوبية تهدم الجذور السليمة للتراكيب النحوية.. كما يحذر من الوقوع فى الانحراف النحوى، ويوجه تحذيره للمبدع فى قوله: «لذلك يجب عليه أن يراعى بأن تكون التعبيرات النحوية سليمة ومعتمدة على التتابع والترابط، المعقولين، إن هناك كثيرًا من السلبيات التى تُرتكب من قِبَل كُتَّاب مشهورين؛ حيث تظهر واضحة مع المبادئ الأولية، إن شكسبير هذا لديه نزعة واضحة فى استخدام تراكيب نحوية خاصة، يشكِّلها بطريقة غامضة يصعُب ارتيادها، وتبدو هذه النزعة فى أعماله الأخيرة»[2].

ومن كلام (ميرى) هذا نرى تركيزه المُلح على عناية الكاتب (المبدع) بقواعد لفنه؛ لأنها مكمن السلامة والسهولة، فالالتزام بها ــ مهما كان درجة التمايز الأسلوبى ــ ضرورة فنية، كما أن البُعد عن هذا الالتزام يُعَدُّ عيبًا يفت فى فنية العمل الإبداعى ذاته. فإشارة ميرى ــ هنا ــ إلى سوء استخدام شكسبير للأبعاد النحوية؛ خاصة فى أعماله الأخيرة، دليل متين على التمسك بهذا الرأى، فروعة شكسبير ومكانته لم تشفع له هذه السلبيات (النحوية).

إننا عندما نتحدث عن الجملة التعبيرية فمعنى ذلك أننا نُشير نحويًّا إلى تراكيبها، صحيح هى تعبير يحسُن الوقوف عنده، وهذا ما ردده النحاة فى تعريفها فى أبسط اصطلاح للجملة، واتفق فى ذلك معظمهم فى اللغات المتعددة، فهذا (R. Fowler) يُشير إلى هذا الاصطلاح بقوله: «(إن الشىء التقليدى الذى يعبِّر عن الجملة هى أنها التركيب الذى يصف تفكيرًا

---

(١) W.O.Hendricks: Grammor of style and styles of Grammar north holand publishing company 1976, p8.

(٢) J. Murry ibid, p9.

تمامًا»[1]. وهذا هو الاصطلاح الشائع للجملة والذى لا يزال يجد صداه فى حيز الدراسات النحوية، حيث يدل ببساطة على الوظيفة الفكرية لها، فالتعبير الأدبى بناءً؛ يبدأ أولاً ببساطة الجملة وسلامتها النحوية، ثم ينطلق بعد ذلك إلى دائرة إبداعية شخصية يستخدم فيها المبدع كل طاقاته، ولكن فى حدود أُطر النحو فى لفته.

فالنظم هو الأسلوب المعبِّر عن القدرات الإبداعية عند الناقدين، ولكن ما أبعاد الأسلوب وعناصره الانطلاقية؟ إنَّ مجال ذلك المحور الأتى، وهو خاص بتكوين الدائرة الأسلوبية عندهما.

(١) .R. fowler: Linguistic creticism , p 54