القسم الأول
التصوير الفنيّ

التصوير الفني

التصوير الفني في أدق معانيه وأوضحها هو ذلك النوع من التعبير الذي تستثار فيه جميع إمكانات اللغة وطاقاتها على جميع مستوياتها التعبيرية لتعبِّر عن الأفكار والمشاعر والأحاسيس والرؤى بطريقة تصويرية بارعة تتأنق فيها الألفاظ والتراكيب لتقرِّب تلك المعاني والأفكار والمشاعر إلى النفس بعرضها في صورة ملموسة يسهل تصورها ، ويستعذب الخيال تأملها ، ويطيل الوقوف إزاءها ليتأمل مدى المطابقة بينها وبين الواقع متقاربة منه ، أو متسامية عليه محلقة في آفاق من الخيال والجمال.

ولك أن تتصور براعة التصوير وجماله في هذه الصورة الكلية الحقيقة التي يرسمها رب العزَّة :- جلَّ وعلا للكون بعد إهلاك الكافرين من قوم نوح بالطوفان ، وإنجاء نوح والمؤمنين معه في سفينة النجاة في قوله تعالى :

" وَقِيلَ يَا أَرْضُ ابْلَعِي مَاءَكِ وَيَا سَمَاءُ أَقْلِعِي وَغِيضَ الْمَاءُ وَقُضِيَ الأَمْرُ وَاسْتَوَتْ عَلَى الْجُودِيِّ وَقِيلَ بُعْدًا لِلْقَوْمِ الظَّالِمِينَ" (هود: ٤٤)

"وهل تشك إذا فكرت في قوله تعالى: " وقيل يا أرض ابلعي ماءك ويا سماء أقلعي وغيض الماء وقضي الأمر واستوت على الجودي وقيل بعداً للقوم الظالمين " . فتجلى لك منها الإعجاز، وبهرك الذي ترى وتسمع! أنك لم تجد ما وجدت من المزية الظاهرة والفضيلة القاهرة، إلا لأمر يرجع إلى ارتباط هذه الكلم بعضها ببعض، وأن لم يعرض لها الحسن والشرف إلا من حيث لاقت الأولى بالثانية والثالثة بالرابعة؟ وهكذا، إلى أن تستقريها إلى آخرها، وأن الفضل تناتج ما بينها، وحصل من مجموعها.

إن شككت فتأمل! هل ترى لفظة منها بحيث لو أخذت من بين أخواتها، وأفردت لأدت من الفصاحة ما تؤديه وهي في مكانها من الآية؟ قل: ابلعي واعتبرها وحدها من غير أن تنظر إلى ما قبلها وإلى ما بعدها، وكذلك فاعتبر سائر ما يليها. وكيف بالشك في ذلك ومعلوم أن مبدأ العظمة في أن نوديت الأرض، ثم أمرت، ثم في أن كان النداء بـ(يا) دون (أي) نحو: يا أيتها الأرض. ثم إضافة الماء إلى الكاف دون أن يقال: ابلعي الماء، ثم أتبع نداء الأرض وأمرها بما هو من شأنها، ونداء السماء وأمرها كذلك بما يخصها. ثم أن قيل: وغيض

الماء. فجاء الفعل على صيغة (فُعِل) الدالة على أنه لم يغض إلا بأمر آمر وقدرة قادر. ثم تأكيد ذلك وتقريره بقوله تعالى: " قضي الأمر " . ثم ذكر ما هو فائدة هذه الأمور، وهو " استوت على الجودي " . ثم إضمار السفينة قبل الذكر كما هو شرط الفخامة والدلالة على عظم الشأن. ثم مقابلة قيل في الخاتمة بـ(قيل) في الفاتحة. أفترى لشيء من هذه الخصائص التي تملؤك بالإعجاز روعة، وتحضرك عند تصورها هيبة تحيط بالنفس من أقطارها تعلقاً باللفظ من حيث هو صوت مسموع، وحروف تتوالى في النطق؟ أم كل ذلك لما بين معاني الألفاظ من الاتساق العجيب؟"[1]

ففي هذا النص السابق يبين لنا عبد القاهر الجرجاني أن اتّساق المعاني – في هذا النص وغيره – لم يكن إلا لإتساق الألفاظ وحسن تركيبها وتناسقها ، وهو أمر تتضافر في تحقيقه علوم البلاغة وفنون القول جميعها في القديم والحديث ؛ وذلك أنه لا ينكر ذو ذوق روعة التصوير لهذا الحدث الجلل في الآية السابقة ، ولا يستطيع عالم كذلك من علماء البلاغة نسبة تلك الروعة ، أو تفسير مظاهر الجمال في هذه الآية في ضوء فنون البيان المعهودة المحدودة فقط ؛ إذ ليس في الآية تشبيه ولا كناية ولا شيء من المجاز المعهود إلا بضرب من التكلُّف والتمحُّل في القول بشيء منها ؛ اللهم إلا في استعارة البلع للأرض – وإن كان ذلك أيضا مما يجري مجرى الحقيقة – أتراك تتجاهل كلَّ ما بُيِّن لك من مظاهر الجمال في الآية النابع من تناسق ألفاظها وانسجام حروفها ثم تبحث بعد ذلك كلّه عن صفرة جزئية تنسب لها الفضل كتلك الاستعارة .

وماذا عسى أن تكون تلك الاستعارة في تلك الصورة المتلاحمة الأجزاء ؛ حيث كلُّ كلمة فيها ؛ بل كل حركة إنما هي جزء لا يتجزأ من نسيج تلك الصورة الرائعة ، ومما يزيد تلك الصورة روعة ما نشاهده فيها من الحركة والحياة ؛ فثمة أمر إلهي للأرض فإذا هي تستجيب على الفور فتبلع ماءها فكأنما هي قد انقلبت حوتا عظيما يبلع تلك المياه العظيمة ، وفي الوقت نفسه تؤمر السماء فتقلع عن هطولها ؛ فترى المطر ينقطع ، وترى السحاب ينقشع ، وترى صفحة السماء وقد

---

[1] – عبد القاهر الجرجاني – دلائل الإعجاز – ص ١٦

صارت صافية ناصعة ، وتنظر إلى الماء فتراه يغيض وينقص حتى يتلاشى في لمح العين ؛ إنها صورة تفيض بالحركة ، وتظهر فيها يد القدرة تحرك هذا الكون ، وتتحكم في مقاديره.

وقد تظن أن التصوير لا يكون إلا للأحداث والوقائع وحركة الأجرام والأجسام ، وتتغافل عن تصوير المعاني وحسن عرضها في أحسن صورة وأبهاها .

ويمثل لذلك أيضا – عبد القاهر – بقوله تعالى: **" وجعلوا لله شركاءَ الجنَّ"** فيقول :"ليس بخاف أن لتقديم الشركاء حسناً وروعة ومأخذاً من القلوب أنت لا تجد شيئاً منه إن أنت أخرت فقلت: وجعلوا الجن شركاء لله، وأنك ترى حالك حال من نقل عن الصورة المبهجة والمنظر الرائق والحبين الباهر إلى الشيء الغفل الذي لا تحلى منه بكثير طائل، ولا تصير النفس به إلى حاصل والسبب في أن كان ذلك كذلك هو أن للتقديم فائدة شريفة. ومعنى جليلا لا سبيل إليه مع التأخير. بيانه أنا وإن كنا نرى جملة المعنى ومحصوله أنهم جعلوا الجن شركاء، وعبدوهم مع الله تعالى، وكان هذا المعنى يحصل مع التأخير حصوله مع التقديم، فإن تقديم الشركاء يفيد هذا المعنى، ويفيد معه معنى آخر وهو أنه ما كان ينبغي أن يكون لله شريك لا من الجن ولا غير الجن. وإذا أخر فقيل: جعلوا الجن شركاء لله، لم يفد ذلك ولم يكن في شيء أكثر من الإخبار عنهم بأنهم عبدوا الجن مع الله تعالى. فأما إنكار أن يعبد مع الله غيره وأن يكون له شريك من الجن وغير الجن، فلا يكون في اللفظ مع تأخير الشركاء دليل عليه ، وذلك أن التقدير يكون مع التقديم أن شركاء مفعول أول لجعل، ولله في موضع المفعول الثاني، ويكون الجن على كلام ثاني على تقدير أنه كأنه قيل: فمن جعلوا شركاء لله تعالى، فقيل: الجن، وإذا كان التقدير في شركاء أنه مفعول أول، و لله في موضع المفعول الثاني، وقع الإنكار على كون شركاء الله تعالى على الإطلاق من غير اختصاص شيء دون شيء، وحصل من ذلك أن اتخاذ الشريك من غير الجن قد دخل في الإنكار دخول اتخاذه من الجن، لأن الصفة إذا ذكرت مجردة غير

مجراة على شيء كان الذي تعلق بها من النفي عاماً في كل ما يجوز أن تكون له تلك الصفة."[1]

فانظر كيف جعل ذلك التعبير من الصورة المبهجة وجعل حالك – إن غيَّرت تلك الألفاظ عن وضعها التي اتسقت عليه – حال من نقل عن الصورة المبهجة والمنظر الرائق والحسن الباهر إلى الشيء الغفل الذي لا تجلى منه بكثير طائل، ولا تصير النفس به إلى حاصل .

وقد تكون الصورة الفنية نموذجا بشريا للخير أو الشر ، تعرضه عرضا حقيقيا ، توظف فيه أدوات اللغة وإمكاناتها دون شيء من صور البيان المعهودة من التشبيه والاستعارة والكناية ونحو ذلك .

وإن شئت فتأمل هذا النموذج البشري للخيرية والكمال الإنساني لعباد الرحمن في القرآن الكريم :

"وَعِبَادُ الرَّحْمَنِ الَّذِينَ يَمْشُونَ عَلَى الأَرْضِ هَوْنًا وَإِذَا خَاطَبَهُمُ الْجَاهِلُونَ قَالُوا سَلامًا (٦٣) وَالَّذِينَ يَبِيتُونَ لِرَبِّهِمْ سُجَّدًا وَقِيَامًا (٦٤) وَالَّذِينَ يَقُولُونَ رَبَّنَا اصْرِفْ عَنَّا عَذَابَ جَهَنَّمَ إِنَّ عَذَابَهَا كَانَ غَرَامًا (٦٥) إِنَّهَا سَاءَتْ مُسْتَقَرًّا وَمُقَامًا (٦٦) وَالَّذِينَ إِذَا أَنْفَقُوا لَمْ يُسْرِفُوا وَلَمْ يَقْتُرُوا وَكَانَ بَيْنَ ذَلِكَ قَوَامًا (٦٧) وَالَّذِينَ لا يَدْعُونَ مَعَ اللَّهِ إِلَهًا آخَرَ وَلا يَقْتُلُونَ النَّفْسَ الَّتِي حَرَّمَ اللَّهُ إِلا بِالْحَقِّ وَلا يَزْنُونَ وَمَنْ يَفْعَلْ ذَلِكَ يَلْقَ أَثَامًا (٦٨) يُضَاعَفْ لَهُ الْعَذَابُ يَوْمَ الْقِيَامَةِ وَيَخْلُدْ فِيهِ مُهَانًا (٦٩) إِلا مَنْ تَابَ وَآمَنَ وَعَمِلَ عَمَلا صَالِحًا فَأُولَئِكَ يُبَدِّلُ اللَّهُ سَيِّئَاتِهِمْ حَسَنَاتٍ وَكَانَ اللَّهُ غَفُورًا رَحِيمًا (٧٠) وَمَنْ تَابَ وَعَمِلَ صَالِحًا فَإِنَّهُ يَتُوبُ إِلَى اللَّهِ مَتَابًا (٧١) وَالَّذِينَ لا يَشْهَدُونَ الزُّورَ وَإِذَا مَرُّوا بِاللَّغْوِ مَرُّوا كِرَامًا...الآيات (٧٢)الفرقان"

ومن ذلك أيضا فيما عدَّ من صفاتهم قوله تعالى :

"إِنَّ الْمُتَّقِينَ فِي جَنَّاتٍ وَعُيُونٍ (١٥) آخِذِينَ مَا آتَاهُمْ رَبُّهُمْ إِنَّهُمْ كَانُوا قَبْلَ ذَلِكَ مُحْسِنِينَ (١٦) كَانُوا قَلِيلا مِنَ اللَّيْلِ مَا يَهْجَعُونَ (١٧) وَبِالأَسْحَارِ هُمْ يَسْتَغْفِرُونَ (١٨) وَفِي أَمْوَالِهِمْ حَقٌّ لِلسَّائِلِ وَالْمَحْرُومِ" (١٩) : الذاريات

أو ان شئت تأمل فيما ذكر من حسن جزائهم في الآخرة:

"إِنَّ الْمُتَّقِينَ فِي مَقَامٍ أَمِينٍ (٥١) فِي جَنَّاتٍ وَعُيُونٍ (٥٢) يَلْبَسُونَ مِنْ سُنْدُسٍ وَإِسْتَبْرَقٍ مُتَقَابِلِينَ (٥٣) كَذَلِكَ وَزَوَّجْنَاهُمْ بِحُورٍ عِينٍ (٥٤) يَدْعُونَ فِيهَا بِكُلِّ فَاكِهَةٍ آمِنِينَ (٥٥) لا يَذُوقُونَ فِيهَا الْمَوْتَ إِلا الْمَوْتَةَ الأُولَى وَوَقَاهُمْ عَذَابَ الْجَحِيمِ (٥٦) فَضْلا مِنْ رَبِّكَ ذَلِكَ هُوَ الْفَوْزُ الْعَظِيمُ"(٥٧) : الدخان .

---

[1] – دلائل الإعجاز للجرجاني – (ج ١ / ص ٨٤)

فتأمَّل هل ترى فيما عُدَّ من صفاتهم أو من جزائهم شيئا من المجاز؟ أم أنك أمام صورة كلية رائعة لنموذج الخير البشري في هذا الوجود؟!

وتأمل في المقابل قول الله تعالى في أضداد هؤلاء:

" إِنَّ الإِنْسَانَ خُلِقَ هَلُوعًا (١٩) إِذَا مَسَّهُ الشَّرُّ جَزُوعًا (٢٠) وَإِذَا مَسَّهُ الْخَيْرُ مَنُوعًا (٢١) إِلا الْمُصَلِّينَ (٢٢) المعارج"

ألست أمام صورة عجيبة كذلك لنموذج الشرِّ في هذا الوجود، وهو ذلك الإنسان الكافر الجاحد المعرض عن عبادة ربِّه ؟!

ومع إقرارك بجمال التصوير لتلك الصورة وإحكام الصنعة فيها فإنك تقرُّ كذلك بأنه ليس ثمَّة تشبيه ولا استعارة ولا كناية ولا مجاز !

وتأمل إن شئت كذلك صور القيامة ومشاهد الأهوال والعذاب والنعيم في ذلك اليوم مما يقسم ربُّ العزَّة جلَّ وعلا على وقوعه في نحو قوله تعالى :

"وَالطُّورِ (١) وَكِتَابٍ مَسْطُورٍ (٢) فِي رَقٍّ مَنْشُورٍ (٣) وَالْبَيْتِ الْمَعْمُورِ (٤) وَالسَّقْفِ الْمَرْفُوعِ (٥) وَالْبَحْرِ الْمَسْجُورِ (٦) إِنَّ عَذَابَ رَبِّكَ لَوَاقِعٌ (٧) مَا لَهُ مِنْ دَافِعٍ (٨) يَوْمَ تَمُورُ السَّمَاءُ مَوْرًا (٩) وَتَسِيرُ الْجِبَالُ سَيْرًا (١٠) فَوَيْلٌ يَوْمَئِذٍ لِلْمُكَذِّبِينَ (١١) الَّذِينَ هُمْ فِي خَوْضٍ يَلْعَبُونَ (١٢) يَوْمَ يُدَعُّونَ إِلَى نَارِ جَهَنَّمَ دَعًّا (١٣) هَذِهِ النَّارُ الَّتِي كُنْتُمْ بِهَا تُكَذِّبُونَ (١٤) أَفَسِحْرٌ هَذَا أَمْ أَنْتُمْ لا تُبْصِرُونَ "(١٥) : الطور.

أفلست ترى كيف يقررهم الله تعالى يوم القيامة بحقيقة ما يرون وبأنه واقع لا شك في رؤيتهم له ليس بالسحر ولا بالخيال؟!

وحتى لا يطول بنا المقام فإني أحيلك على كتاب الله تعالى لتأمل ما فيه من صور الحقائق التي لا ريب فيها من ذكر أهوال القيامة ومشاهدها ، ومن ذكر أحوال المؤمنين من المتقين والصالحين ، وأحوال أضدادهم من الكافرين والعصاة والغافلين ، وكيف كانت أحوالهم في الدنيا ، وإلام صارت مآلاتهم في الآخرة....الخ ما في كتاب الله تعالى من ذلك ونحوه من الحقائق.[1]

وتأمل تلك الصور واللوحات التي يرسمها القرآن لصفحة الكون وجماله وإبداع الخالق فيه :

---

[1] – تأمل – على سبيل المثال : سور القيامة – المرسلات – التكوير – الانفطار – الانشقاق – القارعة – الزلزلة ..الخ

" أَلَمْ تَرَ أَنَّ اللَّهَ أَنزَلَ مِنَ السَّمَاءِ مَاءً فَأَخْرَجْنَا بِهِ ثَمَرَاتٍ مُخْتَلِفًا أَلْوَانُهَا وَمِنَ الْجِبَالِ جُدَدٌ بِيضٌ وَحُمْرٌ مُخْتَلِفٌ أَلْوَانُهَا وَغَرَابِيبُ سُودٌ (٢٧) وَمِنَ النَّاسِ وَالدَّوَابِّ وَالْأَنْعَامِ مُخْتَلِفٌ أَلْوَانُهُ كَذَلِكَ إِنَّمَا يَخْشَى اللَّهَ مِنْ عِبَادِهِ الْعُلَمَاءُ إِنَّ اللَّهَ عَزِيزٌ غَفُورٌ" (٢٨) : فاطر

فتأمل في ذلك كلّه جمال التصوير وروعته مع أنك لست إلا أمام حقائق لا مرية فيها ، وليس فيما يتلى عليك شيء من البيان أو التصوير المعهود مما اقتصر عليه المتأخرون في مباحث البيان .

ومن ثم نقول إن أدوات اللغة كلها بجميع مستوياتها المعجمية والصوتية والصرفية والنحوية وغير ذلك تشترك في صنع وتخليق تلك الصور الفنية العجيبة التي تتراءى لنا في نماذج الأدب وروائعه .

وأن هذه الصور هي أوسع وأرحب من أن تحدَّ بهذه القوالب المحدودة من تشبيه واستعارة وكناية ومجاز ؛ فهي قد تكون كذلك ، وقد تكون ضروبا من الحقيقة الخالصة تتنوع وتتعدد بتعدد صور ذلك الكون واختلاف أشكاله وأضداده من الخير والشر ، والحق والباطل ، والصالح والطالح ، والليل والنهار ، والسهل والجبل ، والنور والظلمة ، والظل والحرور...الخ

"وَمَا يَسْتَوِي الْأَعْمَى وَالْبَصِيرُ (١٩) وَلَا الظُّلُمَاتُ وَلَا النُّورُ (٢٠) وَلَا الظِّلُّ وَلَا الْحَرُورُ (٢١) وَمَا يَسْتَوِي الْأَحْيَاءُ وَلَا الْأَمْوَاتُ.. " فاطر

ولك أن تتأمل مثل ذلك في عيون الشعر العربي ، فتأمل على سبيل المثال قصيدة الحمى لدى المتنبي ؛ حيث يريد المتنبي أن يقول إنه رجل عمل لا رجل كلام ..، وذلك حيث يقول :

مَلومُكُما يَجِلُّ عَنِ المَلامِ ... وَوَقعُ فِعالِهِ فوقَ الكَلامِ
ذَراني وَالفَلاةُ بِلا دَليلٍ ... وَوَجهي وَالهَجيرَ بِلا لِثامِ
فَإِنّي أَستَرِيحُ بِذي وَهَذا ... وَأَتعَبُ بِالإِناخَةِ وَالمُقامِ

فانظر كيف عبَّر عن المعنى الذي أراد في أبهى صورة من اللفظ ، مع أنه لم يعدُ الحقيقة في كلِّ ما ذكر.

وإن من أهم الأسباب التي تحسن بها الصورة عمق المعنى وثراء الدلالة .

ويمكننا أن نقسم صور وأضرب الثراء الدلالي للصورة الفنيّة إلى الأقسام التالية :

١- **اتساع الدلالة المعجمية .**
٢- **اتساع الدلالة الصوتية .**

٣- **اتساع الدلالة الصرفية .**
٤- **اتساع الدلالة النحوية .**
٥- **اتساع الدلالة البيانية التصويرية.**
٦- **اتساع الدلالة الرمزية.**

ويمكننا أن نقرر على الجملة أن الكلمة لدى المتنبي – الذي مثّلنا به هنا باعتباره نموذجا للتصوير الفني لدى شعراء المعاني – تأتي الكلمة لديه محملة بتراكمات الدلالة الناتجة من فلسفة المتنبي وتجاربه في الحياة ، واتساع معارفه فيها ، معبرة لا عن آلامه وآماله ومعاناته وحده بل عن آلام وآمال ومعاناة الإنسان أيًّا ما كان في كلِّ زمان ومكان – كما أنها ناتجة في الوقت نفسه – من قدرة المتنبي وتمكنه من توظيف كافة إمكانات اللغة وطاقاتها الدلالية الكامنة في جميع مستوياتها السالفة الذكر .

فعلى المستوى المعجمي نجده يختار من الألفاظ ما هو أثرى دلالة ، وأوفر ظلالا ، وأكثرها تعبيرا عن المشاعر والتجارب ، تمسُّ هواجس النفس ،ومشاعر الأنس ، ولواعج الأسى ، ونوازع الخير والشر، ودفء الحب ، وحرارة الشوق ، وسُهد الحنين ، وألم الفراق ، وحكمة الخبير ، وحنكة المجرب ، وشجاعة المحارب ، وكرم الكريم ، وتعفف الأبيِّ ،ومدح الراغب ، وتملُّق المتشوِّف ، وحَنَق المغتاظ ، وسخرية الساخر ، ولوم اللائم ، ما بين حبٍّ شريف ، وغزل عفيف ، وهجاء عنيف ، ومدح لطيف ، وفخر منيف ، .....إلى آخر معانيه التي يستحيل حصرها لأنها آلام الإنسانية كلِّها وآمالها ، وليست هموم المتنبي بمفرده ، وهذا – بلا شك – هو سرُّ عظمة هذا الشاعر وخلود شعره.

وتظهر براعة المتنبي في توظيف كلمات اللغة في نصاعتها وشفافيتها ووضوحها لخلق هذه المعاني والتعبير عنها بصورة فنية رائقة ؛ فالألفاظ – رغم استعمالها لديه استعمالا صحيحا فيما وضعت له في اللغة – إلا أنها تخرج إلى معان فنية ذات ظلال كثيرة وارفة.

انظر إليه وهو يقول :

أعَزمي طالَ هَذا الليلُ فانظُر ... أمِنكَ الصُبحُ يَفرَقُ أن يَؤوبا
كَأنَّ الفَجرَ حِبٌّ مُستَزارٌ ... يُراعي مِن دُجُنَّتِهِ رَقيبا

كَأنَّ نُجومَهُ حَليٌ عَليـــهِ وَقــد حُذِيَت قَوائِمُهُ الجُبوبا
كَأنَّ الجَوَّ قاسى ما أُقاسي فَصـــــارَ سَوادُهُ فيهِ شُحوبا
كَأنَّ دُجاهُ يَجذِبُها سُهادي فَليسَ تَغيــبُ إلا أن يَغــيبا
أُقَلِّبُ فيهِ أجفاني كَأنّــي أُعُدُّ بِها عَلى الدَهرِ الذُنــوبا
وَما لَيلٌ بِأطوَلَ مِن نَهارٍ يَظَلُّ بِلحظِ حُسّادي مَشوبا
وَما مَوتٌ بِأبغَضَ مِن حَياةٍ أرى لَهُــمُ مَعي فيها نَصيبا
عَرَفتُ نَوائِبَ الحَدَثانِ حَتّى لَو اِنتَسَبَت لَكُنتُ لَها نَقيبا[1]

فانظر إلى الكلمات (يفرق – قاسى – أقلّبُ – الــذنوبا – عَرَفــتُ – نَوائِبَ – الحَدَثان) بما لها من دلالات معجمية ثــرَّة أحــسن المتنبــي توظيفها ، وتركها تظلل المعنى ، وتكثّف دلالته ، وتعمّقها ؛ فهي على وضوحها وسذاجتها ليست بالتي يمرُّ القارئ عليها مرَّ الكــرام دون أن يطيل الوقوف لديها لتأمّل ما فيها من مشاعر المتنبي الذي يترجم عــن النفس الإنسانية بعامة ؛ فاللفظ (يفرق) في قوله :

أعَزمي طالَ هَذا اللَيلُ فَانظُر أمِنكَ الصُبحُ يَفرَقُ أن يَؤوبا

لفظ واسع الدلالة بما لا يغني عنه لفظ آخر في موضــعه ؛ فــالفرَق : يجمع : البعد والنفور والخوف والتجنب والهرب ؛ ليكثّف عظم عزمه وجلالته ، وعلو همته ، وخطورة مرامه ومقصده ، وأنه شيء عظــيم جلل ، وليس أدلَّ على ذلك من أن الزمان نفسه يهابه ؛ فالصبح يفــرق من عزمه كأنه خصم يخاف مواجهته ، ويتجشم لقاءه .

وكذلك لفظ (قاسى) في قوله :

كَأنَّ الجَوَّ قاسى ما أُقاسي فَصـــــارَ سَوادُهُ فيهِ شُحوبا

إنه يخلع على الجوِّ والطبيعة من حوله هموم نفسه متوحّدا معها – في نــزعة رومانسية مبكرة – ليرى الطبيعة كلّها صورة لما يعتلج بداخله من الأسى والمعاناة ، وكأنه بهذا يحاول أن يخفف عن نفسه ويقنعهــا بأن هذا هو حال الدنيا ، وأنها مجبولة على الكدر لا تكــاد تــصفو ، ولسان حاله يقول:

طُبِعَت عَلى كدرٍ وَأنتَ تُريدُها صَفواً مِنَ الأقذاءِ وَالأكدار
وَمُكَلِّف الأيامِ ضِدَّ طِباعِــها مُتَطَلِّب في الماءِ جَذوة نار[2]

---

[1] – – ديوانه : ١/١٤٠

[2] – التهامي : أبو الحسن علي بن محمد – ديوانه – ط دار الكتب العلمية – بيروت

ولم لا وهو القائل:

وَلقَد رَأيتُ الحادِثاتِ فلا أرى يَقَقاً[1] يُميتُ وَلا سَواداً يَعصِمُ
وَالهَمُّ يَختَرِمُ الجَسيمَ نَحافَةً وَيُشيبُ ناصِيَةَ الصَبيِّ وَيُهرِمُ
ذو العَقلِ يَشقى في النَعيمِ بِعَقلِهِ وَأَخو الجَهالَةِ في الشَقاوَةِ يَنعَمُ

وإذا كان المتنبي مشهودا له بالعقل والحكمة – بلا شك – فهو من أكثر الناس شقاء في هذه الحياة إذن .

على أنك إذا نظرت إلى دلالات كلمة (أقلّبُ) و(الذنوبا) في قوله:

أُقلِّبُ فيهِ أجفاني كَأنّي أعُدُّ بها عَلى الدَهرِ الذُنوبا

ترى عجبا من توظيف المتنبي لهذه الكلمة بما تحمله من دلالات نفسية تدلُّ على أسى عميق ، وسخط على هذا الزمان وأهله ؛ حيث لم يجد فيه حظوته وما كان يؤمّل في سعيه ؛ ومن ثم فهو يرى أنه قد ظلم في زمانه ظلما لا حدَّ له ؛ فهذا الظلم في حسبانه هو بعدد حركات أجفانه ، وتقليبه إياها ، بما تحمله دلالة هذه الكلمة (أقلّبُ) من معاني الحيرة والهمّ والقلق والترقب ؛ إنها إذا دلالات شتّى تأتي متآزرة لا متنافرة تؤيد المعنى وتشايعه.

" ونحن نعلم كيف كان المتنبي موتورا من دهره ،على النحو الذي تبين لنا من تصويره لحالته النفسية ، وليس يبعد هنا أن نستشف غيظه من هذا الدهر ، الذي عرف الكثير من نوائبه حتى أصبح بها خبيرا ."[2]

كما يعبر عن ذلك قوله من نفس القصيدة :

عَرَفتُ نَوائِبَ الحَدَثانِ حَتّى لَو اِنتَسَبَت لَكُنتُ لَها نَقيبا

حيث نجد الألفاظ:(عَرَفتُ نَوائِبَ الحَدَثانِ) بما لها من دلالة على صحبة النوائب والمصائب والمحن ، وتمرسه بها ؛ فاللفظ : (عرفت) كما يدلُّ على صحبته لتلك المحن ، ومعاناته إياها يدلُّ – في الوقت نفسه – على خبرته بها ، وحنكته فيها ، وطول بلائه وتجاربه.

فإذا ما نظرنا على **المستوى الصوتي** وجدنا الألفاظ في منتهى الرقة والسلاسة والعذوبة والانسجام مع معانيها ، فهو إذ يختار الكلمة – بما لها من دلالة معجمية ثرية – تحسُّ أنه قد تقيَّد بشرط آخر في انتقائه

---

[1] – اليقق : شدَّة البياض . انظر : اللسان : يقق

[2] – د/ طه مصطفى أبو كريشة – الخيال الشعري عند أبي الطيب المتنبي – ط١ –١٣٩٨هـ ١٩٧٨م – ص ١١٥

إياها وهو : حسن ملاءمة بنيتها لمعناها ، ومطابقتها له ، ومؤازرتها إياه حتى كأنك تحسُّ محاكاة الأصوات للمعاني ، وإن لم تكن من أصوات المحاكاة ؛ فتزداد الدلالة وتعمق بذلك الإيحاء المنبعث من الصوت.

ويأتي الإطلاق في القافية مناسبا أتم المناسبة لندبه حظه ، ونصيبه من العيش ، وتنكر هذا الدهر له .

ومن ثم نلاحظ انسجام ظاهرة الإطلاق في القافية مع الدلالة المعجمية لتلك الكلمات التي دخلها الإطلاق مثل :

(يَؤوبا – شُحوبا – يَغيبا – الدُنوبا)

حيث تتلاحم الدلالة الصوتية التي تعطي معنى الندب والنحيب لسوء الحظ وتنكر الزمان مع الدلالة المعجمية التي توحي بها تلك الألفاظ ؛ فالصبح يفرق أن يؤوبا ، و الجوُّ صارَ سَوادُهُ فيهِ شُحوبا ، والدجى لا يغيب حتى يغيب سهاده ، وهو يعدُّ على الدهر الذُنوبا ...الخ وكلها أمورٌ توحي بالتفجُّع والتحسُّر مما يناسب ذلك الإطلاق الذي يوافق صوت النادب المتفجع.

فإذا ما نظرنا على **المستوى الصرفي** نجد مظاهر أخر لتكاثف الدلالة وتراكبها مع المستوى المعجمي ؛ حيث نراه لا يقنع بالدلالة المعجمية والصوتية حتى يختار للكلمة من الصيغ ما هو أوفي بالمعنى مطابقا له ، أو مضيفا إليه مما توحي به الدلالة الوظيفية لتلك الصيغة .

ففي الأبيات السابقة نستطيع أن نلمح الدلالات الفنية للصيغ الصرفية في هذه الألفاظ مؤازرة لدلالتها المعجمية ؛ فعلى سبيل المثال نجد الأفعال:(يَفرَقُ – أن يَؤوبا – يُراعي – قاسى – أقاسي – يَجذِبُها – فلَيسَ تَغيبُ – أن يَغيبا – أقلّبُ – عَرَفتُ – انتسبت – أجفاني – الدُنوبا – حُسّادي – أبغَضَ – نَوائِبَ – الحَدَثان)

حيث نلاحظ براعة المتنبي في توظيف الزمن مثل توظيف المضارع :(يفرق – يؤوب – يراعي – أقاسي – تغيب – يغيب – أقلّب) لدلالة الاستمرارية والتَّجدد .

وهذه الدلالة الصرفية إنما تكرس الدلالة المعجمية التي تدلُّ عليها تلك الكلمات فهي إذا إنما تكرس دلالة (الفرق ، والخوف من الرجوع ، والغيبة ، وتقليب الأجفان الموحي بالحسرة والقلق والحنق على الدَّهر).

بينما نجد توظيف الماضي للدلالة على وقوع الحدث وتحققه كما في (عَرَفتُ – انتسبت)في قوله:

عَرَفتُ نَوائِبَ الحَدَثان حَتّى لو اِنتَسَبَت لَكُنتُ لَها نَقيبا

للدلالة على مدى لصوقه بمصائب الدَّهر وفواجعه وتأصُّلها لديه حتى صار خبيرا بها.

ولا شك أن هذه الكلمات السابقة بما لها من دلالات معجمية وصوتية وصرفية ما كانت لتحسن لولا رعاية مكانها من النظم ؛ حيث تنظر إلى موقع تلك الكلمة من النظم فتراها كحبة لؤلؤ بواسطة العقد ، وما ذاك إلا لرعاية موقعها النحوي ، وتوظيف ما يوحي به من دلالة وظيفية كذلك ، وهذا أمر لا ينفك عن سابقه ، ولا يتصور فيه حسن الألفاظ ولا قبحها إلا بتأمل موقعها من النظم – كما يقرر ذلك أرباب البلاغة.[1] ، وإنما تركت ذلك لانحصار موضوع البحث في جانب المفردات لا التراكيب.

اتساع الدلالة من خلال براعة التصوير الفني:

في الأمثلة السابقة حصرنا دائرة البحث في معجم المتنبي وألفاظه لنرى كيف كان يصوِّر بالحقيقة ما يعجز غيره عن تصويره بالمجاز ، أما في هذه الأمثلة التالية فالمقصود هنا منها والحديث عن الصورة لديه هو حسن توظيفه لتلك الألفاظ المؤثرة في تشكيل الصور البيانية المعهودة – من مشبه به واستعارة وكناية ومجاز مرسل ونحو ذلك –

---

[1] – وفي ذلك يقول : عبد القاهر:" وهل يقع في وهم وإن جهد، أن تتفاضل الكلمتان المفردتان، من غير أن ينظر إلى مكان تقعان فيه من التأليف والنظم، بأكثر من أن تكون هذه مألوفة مستعملة، وتلك غريبة وحشية، أو أن تكون حروف هذه أخف وامتزاجها أحسن، ومما يكد اللسان أبعد؟.

وهل تجد أحدًا يقول: هذه اللفظة فصيحة إلا وهو يعتبر مكانها من النظم، وحسن ملائمة معناها لمعاني جاراتها، وفضل مؤانستها لأخواتها؟.

وهل قالوا: لفظة متمكنة، ومقبولة، وفي خلافه: قلقة، ونابية، ومستكرهة، إلا وغرضهم أن يعبروا بالتمكن عن حسنِ الاتفاق بين هذه وتلك من جهة معناهما، وبالقلق والنبو عن سوء التلاؤم، وأن الأولى لم تلق بالثانية في معناها، وأن السابقة لم تصلح أن تكون لفقًا للتالية في مؤداها)[عبدالقاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز – ط دار الكتب العلمية– (٣٨-٣٩)]

بما لتلك الألفاظ من دلالة معجمية يعيد الشاعر إنتاجها في خيالاته ومعانيه الشعرية الجديدة.
فيضاف إلى ما سبق كلّه – من الإشارة إليه على مستوى اللفظ – دقّة التصوير وطرافته ، واتساع أرجاء الصورة ورحابتها، ولطافة الرمز ، وقوّة دلالته ؛ يظهر ذلك سواء على مستوى الصور الجزئية التقليدية أو على مستوى التصوير الكلّي في عموم ألفاظ القصيدة سواء كان ذلك بالمجاز أو الحقيقة .
فعلى مستوى الصور الجزئية المجازية من تشبيه واستعارة وكناية نلاحظ وضوح الصورة الفنية مع ما فيها من عمق ودلالة قوية على هموم الشاعر وأحاسيسه بما يجعل ذلك الوضوح مقبولا لدى القارئ .
فالفجرَ كَأنَّه حِبٌّ مُستَزارٌ يُراعي مِن ظلمتِهِ رَقيبا ، والليل كَأنَّ نُجومَهُ حَليٌّ عَليهِ وَقد حُذِيَت قوائِمُهُ الأرض ، وكَأنَّ الجَوَّ يقاسي ما يقاسي الشاعر فصارَ سَوادُهُ فيهِ شُحوبا ، وكَأنَّ دُجاهُ يَجذِبُها سُهاده ؛ فليسَ تَغيبُ إلا أن يَغيبا ، وهو يقلّبُ فيهِ أجفانه كَأنّه يعُدُّ بهِ عَلى الدَهر الذُنوبا.
فلا شك أن سبب اتساع الصورة وجمالها لديه ترجع أهم أسبابه إلى اتساع اللفظ لديه وثراء دلالته مع ما فيه من وضوح.
فعلى سبيل المثال يمكننا أن ننظر إلى اختياره لفظ (**حِبّ**) في تشبيه الفجر بما لهذا اللفظ من دلالات مجبية للنفوس ليدل على مدى تعلقه بالنهار الذي يخلصه من ذلك الليل المتطاول البغيض.
ونجوم الليل **حلي** عليه ؛ **فيشبهها بالحلي** لما فيه من دلالة على الثبوت والملازمة ، **ويستعير لليل صفتي الأرجل ويرشح الاستعارة** بأن يجعل لها **الأرض حذاء** للدلالة على الثبوت كذلك مما يعمق فكرة ثبوت الليل وتباطؤه.
كما نلمح مثل ذلك في التشبيهات الأخرى في القصيدة من حيث اختيار الألفاظ المعبرة في أركان الصورة ، كما في :**كَأنَّ الجَوَّ قاسى ما أقاسي – كَأنَّ دُجاهُ يَجذِبُها سُهادي – كَأنّي أعُدُّ بِه عَلى الدَهر الذُنوبا**
ولا يحسن التصوير لديه بمجرد الصور الجزئية التقليدية ؛ بل نجد أن كلَّ ألفاظه موحية معبِّرة مصوِّرة للمعاني – إلا ما ندر ، سواء كانت من باب الحقيقة أو المجاز ، وذلك كما في :

أقلّبُ فيهِ أجفاني – يَظلُّ بِلحظِ حُسّادي مَشوبا – وَما مَوتٌ بِأبغَضَ مِن حَياةٍ رَى لَهُمُ مَعي فيها نَصيبا – عَرَفتُ نَوائِبَ الحَدَثان.

وكلها صور حقيقية ممتعة معبِّرة عن أحاسيس الشاعر وهمومه بفنية عالية ، ومع ذلك لا يمكن قبول دعوى المجاز فيها إلا بشيء من التكلُّف.

ومن خلال هذه المحاولة السابقة للكشف عن بعض دلالات تلك الألفاظ التي استخدمها المتنبي في قصيدته السابقة نرى كيف استطاع المتنبي توظيف طاقات اللغة المختلفة لتخليق المعاني والصور الفنية البارعة التي ازدانت بها قصيدته – مع عدم المغالاة في التصوير البياني المعهود ، أو اللجوء إلى الصور الشديدة الغموض ؛ بل إننا نقرر أنَّ هذه الصور الواضحة قد استطاعت أن تبهر العقول وتلهبها بالتأمل في تلك الصور والانشغال بها زمنا قد يزيد عن زمن حلِّ رموزها ، وكشف أسرارها حالة غموضها.

ولعمر الله ؛ إن هذا لأكثر فائدة ، وأعظم إمتاعا للعقول والقلوب _ أن يطول الزمن في جني الثمار وتحصيل الفوائد من أن يطول في تطلبها – نالها المرء أو لم ينلها.

ومما نحن بصدده هنا في مقام التصوير باللفظ ما يقرره أحد الباحثين من أن المتنبي يعتمد في تصويره على التقرير والإيحاء معا ، ويستغل إمكانات اللفظ بكاملها كما في قوله :

وَما المَوتُ إلا سارق دَقَّ شَخصُهُ يَصولُ بلا كَفٍّ وَيَسعى بلا رجل [1]

ويغلب التجسيد والتشخيص على الصور عند المتنبي ، ومن ثم يختار اللفظ الذي يساعده على ذلك ح فالموت سارق دقَّ شخصه يسرق أرواح البشر ، والدَّهر مذنب آثم ، والشاعر يعدّ عليه الذنوب :

أقلّبُ فيهِ أجفاني كَأنّي أعُدُّ بها عَلى الدَهر الذُنوبا[2]

"والزمن له فؤاد مثله في ذلك مثل البشر :

---

[1] – د/ مصطفى بدوي – دراسات في الشعر والمسرح – ط دار المعرفة – القاهرة – ١٩٦٠م ، وينظر ديوان المتنبي :٤٨/٣

[2] – ديوانه : ١٤٠/١

تَجَمَّعَت في فُؤادِهِ هِمَمٌ مِلءُ فُؤادِ الزَمان إحداها[1]

وهو يسخو ويبخل كما يفعل الإنسان :

أعدى الزَمانَ سَخاؤُهُ فَسَخا بِهِ وَلَقَد يَكونُ بِهِ الزَمانُ بَخيلا[2]

وبعد عرضنا لتلك الأمثلة والنماذج التي ترينا روعة التصوير باستخدام جميع طاقات اللغة على جميع مستوياتها الدلالية – سواء كان ذلك بالحقيقة أم المجاز – أقول: إذا كان البلاغيُّون قد قسَّموا البلاغة إلى علوم ثلاثة هي المعاني والبيان والبديع مع مقدمة في فن الفصاحة ، فلا شك أن هذه العلوم أو الفنون جميعها إنما تعنى ببيان طرق تصوير المعاني ، وعرضها في أبهى حلَّة ، وأحسن زينة ، وإذا كانت علوم البلاغة كلُّها تهتم – في رأيي – بتحقيق ذلك ؛ فإن علم البيان هو وحده من بين هذه العلوم الذي اختصه البلاغيُّون بدراسة فنون البيان التصويري ، أو التصوير البياني كما يحلو لي أن أسميه ؛ حيث إن هذا العلم وحده هو المختص – لديهم – بدراسة الصور البيانية المعهودة في التراث البلاغي من تشبيه واستعارة وكناية ومجاز مرسل .

وإذا كانت هذه الفنون هي بحق أزهى ما في بستان البلاغة ، أو هي – في الوقت نفسه – أروع آلات التصوير وأطوعها في يد المبدع الفنان ؛ فإنني أقرر بحق أن التصوير الفني – على عمومه واتساعه لا يقف عند حدود هذه الصور الجزئية المحدودة؛ فأدوات التصوير وآلاته هي الكلمات على عمومها حقيقة كانت أو مجازا ، وقد يصور مبدع بالحقيقة ما يعجز عن تصويره مبدع آخر بمختلف صور المجاز .

ومن ثم لا نوافق على ما قرره ابن الأثير من أن "المجاز أولى بالاستعمال من الحقيقة"[3]

وذلك أن أمرَ التصوير الفني ليس حكرا على المجاز وحده ؛ " فمن الممكن أن تكون الصورة على أكبر قدر من الوضوح ، ومن الممكن ألا يكون في الصورة أي مجاز لغوي ، ومع ذلك تكون صورة شعرية

---

1 – ديوانه : ٤: ٢٧٧

2 – ديوانه : ٣: ٢٣٦ ، وانظر : د/ عبد الفتاح صالح – لغة الحب في شعر المتنبي – دار الفكر – عمان – ط١ – ١٩٨٣م ص ٣٣٨

3 – المثل السائر : ص ٣٥

بكل المقاييس ، وإيحائية كأغنى ما تكون الصورة الشعرية ، وتراثنا الشعري القديم حافل بكثير من الصور التي لا تقوم على أي مجاز لغوي ، ومع ذلك ففيها من الطاقات اللغوية ما ليس في كثير من الصور التي تقوم على المجاز المتكلف المفتعل... ومقياس جودة الصورة في النهاية هو قدرتها على الإشعاع ، وما تزخر به من طاقات إيحائية ،؛ فبمقدار ثراء الصورة بالطاقات الإيحائية ترتفع قيمتها الشعرية."[١]

ومن ثم لا نتفق مع ما قرره البلاغيون المتأخرون من أن "**موضوعُ هذا العِلم**: الألفاظُ العربية من حيث المجازُ والكِنايةُ. وأمّا التكلُّم عن الحقيقة والتّشبيه فليس مقصودًا بالذات في علم البيان."[٢]

ومن ثم نخلص من هذا إلى أن وضوح الصورة فضلا عن عدم مجازيتها لا يخالف سمة الفنية والبلاغة والجمال إذا ما أحسن الشاعر استثمار الطاقات الكامنة في عناصر التركيب اللغوي بحسن الموائمة بينها وبين المعنى المراد تصويره ، وحسن التأليف فيما بينها لإنتاج الصورة الفنية – حقيقية كانت أم مجازية.[٣]

---

[1] – د/ علي عشري زايد – عن بناء القصيدة العربية الحديثة – مكتبة النصر – ط٣ – القاهرة ١٩٩٣م – ص ٩٨

[2] – انظر – على سبيل المثال – تعريف علم البيان وموضوعه في كتاب جواهر البلاغة للهاشمي بتحقيقي – ط دار البيان العربي.

[3] – معجم المتنبي بين الوضوح وثراء الدلالة – بحث للدكتور / عبد الحميد هنداوي – منشور بمجلّة بحوث كلية الآداب – ع ٩٤- إبريل ٢٠١٠م – ص ٨

التصوير الفني بالكلمة
بين البلاغة والأسلوبية

التصوير الفني بالكلمة
بين البلاغة والأسلوبية

نحاول في هذا الفصل أن نؤصّل لأسس التصوير الفني عن طريق الكلمة من خلال تتبع الجهود المبذولة في ذلك : قديما على مستوى الدرس البلاغي ، وحديثا على مستوى الدراسات الأسلوبية الحديثة .
حيث يقوم هذا الكتاب بمحاولة إبراز وتجلية القيمة الفنية لدلالة الكلمة على كافة المستويات اللغوية المعجمية والصوتية والصرفية ، وذلك من خلال رصد وتحليل ما أسهمت به كلّ من الدراسات القديمة البلاغية واللغوية بعامة ، وكذلك الدراسات الأسلوبية الحديثة في هذا الصدد للوقوف على أثر الألفاظ في بناء الدلالة وتصويرها ، ومدى ما تشارك به في تصوير المشاعر والأفكار والأحاسيس والرؤى.
أما التصوير الفنيُّ من خلال التراكيب فسوف نكتفي بالتعرُّض له في دراستنا التطبيقية في هذا الكتاب ، أما الدراسة النظرية للقيمة الفنية للتراكيب وأثرها في الكشف عن المعاني فهذا ما نحيل فيه إلى علم المعاني حتى لا تطول بنا تلك الدراسة ، أو نخرج بها عن مقصودها.

بين البلاغة والأسلوبية

رغم ما تثيره الاتجاهات النقدية الحديثة في قراءة النص الشعري العربي الحديث من مسائل عدّة وإشكالات متنوعة ، لعل أولها خضوع النقد العربي الحديث لمعطيات النظرية الأدبية المعاصرة في الغرب...دون وعي كامل بكافة ارتباطاتها المعرفية وحتى الاجتماعية والعقائدية[1] أقول : رغم ذلك كلّه فإنه لا بد لنا من ضرورة التعرف على تلك النظريات والمناهج المختلفة والإفادة منها بما يناسب طبيعة أدبنا العربي ، وبما يواكب – في الوقت نفسه – ذلك التغيير الجذري الذي شمل كافة القوالب والأجناس الأدبية وليس الشعر وحده.

وتكمن المعاناة الحقيقية على صعيد الثقافة العربية في عدم قدرة المفكرين والنقاد العرب إجمالاً على سبر أغوار النص الثقافي الأجنبي وفهمه من الداخل وعدم توافر المقدرة على احتوائه كاملا .[2]

ولعل هذا يكشف لنا عن سبب ندرة هذا النوع من الدراسات ، أو على الأقل – ندرة الأعمال الجادَّة والسديدة فيه ؛ وذلك لما يحتف بهذه الدراسات من المحاذير ، وما يخشى فيها من كثير من المزالق.

ولقد تلقى النقاد العرب الأسلوبية منذ منتصف السبعينيات تقريبا ، وقُدِّم عدد من الدراسات النظرية أبرزها دراسة عبد السلام المسدي : الأسلوبية والأسلوب ، ودراسة صلاح فضل : علم الأسلوب ، كما استحوذت على جانب من هذه الدراسات مسألة ربط الأسلوبية بالبلاغة ، كما في دراسة محمد عبد المطلب : البلاغة والأسلوبية[3] ، ولعل هذه الصلة بين البلاغة والأسلوبية التي غدت وريثة لها[4] ، هي ما

---

1 – الجابري – محمد عابد – إشكاليات الفكر العربي المعاصر – مركز دراسات الوحدة العربية – بيروت – ط٣ – ١٩٩٤ – ص ١٨

2 – شرابي – هشام – النظام الأبوي وإشكالية تخلف المجتمع العربي ، نقله إلى العربية محمود شريح ، مركز دراسات الوحدة العربية – بيروت – ط٢ – ١٩٩٣ – ص ١١١.

3 – انظر : د/ محمد عبد المطلب – البلاغة والأسلوبية – مكتبة لبنان – ناشرون – والشركة المصرية العالمية للنشر – لونجمان – ط١ – ١٩٩٤م.

4 – د/المسدي – عبد السلام – الأسلوبية والأسلوب، الأسلوبية والأسلوب – الدار العربية للكتاب – ليبيا – ١٩٧٧– ص ٥٢

جعلت التقاء النقاد العرب بالأسلوبية غير محفوف بالرفض أو المعارضة.[1]

فـ"الأسلوبية ممارسة قبل أن تكون علما أو منهجا ، أساسها البحث عن طرافة الإبداع وتميز النصوص ، وطابع الشخصية الأدبية لكلّ مؤلف مدروس ، لا تغني فيها الشواهد المتفرقة ولا التحاليل الجزئية ولا التجارب المتقطعة فلا بد فيها من فحص للنصوص" .[2]

ومن ثم فهي تتلاقى في أصولها مع علم اللغة عموما والبلاغة خصوصا ؛ ولذا فقد وصفها أصحابها بأنها الوجه الجديد للبلاغة ، أو البلاغة الحديثة [3]

كما وصفت كذلك بأنها "دراسة للتعبير اللساني"[4] أو هي كما يعرفها "ميشيل آريفاي" " وصف النص الأدبي حسب طرائق مستقاة من الألسنية"[5]

فالأسلوبية "تحليل لغوي موضوعه الأسلوب ، وشرطه الموضوعية ، وركيزته الألسنية"[6]

وإذا كانتْ الأسلوبية تحليلا لغويا يهتم بالكلمة في المقام الأول فمما لا شك فيه أن ثمة جهودا قيمة للقدامى من اللغويين عامة والبلاغيين

---

[1] – د/ سامي عباينة – اتجاهات النقاد العرب في قراءة النص الشعري الحديث – عالم الكتب الحديث– إربد – الأردن – ط٢ – ٢٠١٠ م – ص ١٦٥

[2] – انظر :الطرابلسي – محمد الهادي – تحاليل أسلوبية – دار الجنوب للنشر – تونس – ١٩٩٢م ص ٧

[3] – جيرو – بيير – الأسلوبية – ترجمة منذر عياشي ، مركز الإنماء الحضاري – حلب – ط٢ – ١٩٩٤ – ص ٥

[4] – السابق ص ٦

[5] – عبد السلام المسدي – الأسلوبية والأسلوب –الدار العربية للكتاب – ليبيا – ١٩٧٧- ص ٤٤

[6] – جوزيف ميشال شريم – دليل الدراسات الأسلوبية – المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر – ط٢ – بيروت – ١٩٨٧م – ص ٣٧- ٣٨ .

خاصة في هذا المجال غير أن هذه الجهود القيمة لم تستطع الدراسات المتأخرة بلورتها وصياغتها بصورة واضحة في صياغتها الأخيرة للدرس البلاغي الذي لم يستطع أن يشعرنا بإدراك هؤلاء البلاغيين للقيمة الفنية للألفاظ على جميع مستوياتها اللغوية التي أهملتها كتب البلاغة النظرية، أو وقفت عند بعضها وقفة عابرة في مبحث الفصاحة، أو في بعض مباحث علم المعاني مما سيكشف عنه البحث في صفحاته التالية.

ومن ثم فقد حاول هذا البحث أن يكشف عن الجهود السابقة في هذا المجال، كما حاول تتبع الدلالات الفنية للألفاظ بمستوياتها المختلفة في سياقات رفيعة متعددة من النماذج الأدبية العالية ، مع الكشف في الوقت نفسه عن الأسس الفنية التي كانت وراء هذا التوظيف الفني لتلك الألفاظ ، هذا مع وعينا التام باستحالة فصل الكلمة عن تركيبها وسياقها ، وأنها لا يحكم عليها بجمال أو قبح خارج ذلك السياق ؛ ومن ثم لا بد أن نضع في اعتبارنا الوظيفة النحوية للكلمة كذلك عند تحليلها ؛ بل لا بد من تحديد موقعها من سياق الكلام كلّه باعتبارها وحدة من وحدات نسيجه الكلّي ، وهذا الأمر محل اتفاق بين كلّ من البلاغة والأسلوبية.[1]

وإذا كان التحليل اللغوي يهتم بتمييز تلك العناصر الثلاثة: الصوت واللفظة المفردة وعامل الصيغة[2]؛ فإننا نقرر أن هذه هي المستويات الثلاث التي تخص الكلمة قد أولاها البحث الأسلوبي عناية خاصة .

ولا شك أن دراسة الكلمة بهذه المستويات يقع في دائرة اهتمام اللغوي والبلاغي كذلك غير أن ما يبحث عنه الناقد والبلاغي يختلف عما يبحث عنه اللغويون والنحاة ؛ فهو إنما يبحث في أمر وراء الخطأ والصواب ؛ فالمفاضلة بين الكلمات ، والتخير الفني لأحد الألفاظ التي

---

[1] - انظر كلام عبد القاهر على نظرية النظم في مواضع كثيرة من دلائل الإعجاز كما في ص ٨٢ - ٨٣. وانظر د/ محمد عبد المطلب – بين البلاغة والأسلوبية – ص ٣٥٧ ؛ حيث يقرر هذه الحقيقة في الأسلوبية فيقول : " السياق هو نقطة البدء ، بحيث لا يمكن وجود كيان للتعبير إلا من خلاله ، وحينئذ من الواجب رصد السياق ، ثم البحث عن الألفاظ وعلاقاتها فيه ثانيا."

[2] - لانسون - منهج البحث فى اللغة - ص٨٠ ت د/ محمد مندور - بيروت دار العلم للملايين.

يصلح أن يعبر بها جميعا عن المعنى المراد مع وقوعها في دائرة الصواب، إنما هو وظيفة البلاغي والناقد الفني خاصة.

"فلا شك أن الناقد المعاصر سوف يجد في دراسة الألفاظ ضروبا من القيم الفنية التي تبنى على الفروق القائمة بينها في البنية الصرفية، وطبيعة اللواحق والسوابق، والظلال الدلالية السياقية والإيحائية والقيم الإيقاعية والموسيقية يقف بها على نتائج طريفة ومؤثرة في صوغ الأحكام"[1].

وذلك يتفق بلا شك مع التغيرات الطارئة على بناء القصيدة المعاصرة وخاصة فيما يخص التعبير بالكلمة التي أصبحت أثرى رمزية ، وأبعد دلالة ..."لأن القصيدة المعاصرة للقراءة وليست للخطابة والغناء ، كما اقتربت اللغة من لغة الحياة ؛ لأن القيمة الجمالية لم تعد في رصانة الكلمة ، وإنما في قدرتها الدلالية والرمزية."[2]

خطة الدراسة:

آثرت أن أهتم في هذه الدراسة بالكشف عن وجوه التلاقي والافتراق بين الدراسات اللغوية والبلاغية القديمة والمتأخرة مع الدراسات الأسلوبية الحديثة في دراسة اللفظة المفردة داخل السياق ، لنقف على مزايا كلّ من الاتجاهين – الأسلوبي والبلاغي– كما نقف – في الوقت نفسه – على ما تفردت به تلك الدراسات الحديثة ، وما يمكن أن تفيده الدراسات البلاغية من تلك الدراسات بغية الوصول إلى أقرب درجة من الكمال في استجلاء طاقات النصوص الأدبية.

ومن ثم رأيت أن تكون الخطة المقترحة لهذا البحث أن يعرض لما سبق من خلال جانبين:

أولا : الجانب النظري :

ويتم فيه التأصيل لأهم أسس التوظيف الفني للألفاظ بين البلاغة والأسلوبية.

---

[1] – د/ صلاح رزق – أدبية النص ص٢١٧ – ٢١٨ – دار الثقافة العربية.

[2] – طه وادي – جماليات القصيدة المعاصرة – .دار المعارف – مصر – ص ٧–٨

ثانيا : الجانب التطبيقي :

ويتم فيه عرض النماذج التطبيقية للتوظيف الفني للألفاظ بين البلاغة والأسلوبية.

أسس التوظيف الفني للألفاظ بين البلاغة والأسلوبية:

نحاول من خلال هذا الجانب النظري أن نعرض لأهم الأسس التي تلاقت فيها البلاغة والأسلوبية في مجال الكشف عن القيمة الفنية للألفاظ ،وسوف نعرض لذلك من خلال الأسس التالية :

١- **الاختيار**

٢- **العدول**

٣- **التكرار**

١- اختيار الألفاظ بين كلّ من البلاغة والأسلوبية :

لقد طابق الأسلوبيون بين الأسلوب وصاحبه فقالوا: "الأسلوب هو الرجل"[١].

ونتبين ذلك إذا عرفنا أن الأسلوب له محاور ثلاثة هي المرسل والمستقبل والرسالة[٢].

فثمة طائفة نظروا إلى الأسلوب من جهة المرسل باعتبار ما بينهما من تلاحم تام، حيث تم "إدماج المؤلف صاحب الاختيار في تعريف الأسلوب على أنه اختيار"[٣].

فالأسلوب على ذلك ما هو إلا سمات تعبيرية مميزة لصاحبه، فالمبدع يختار ويؤثر من الوسائل التعبيرية التي يختارها من بين أنماط اللغة العديدة ما يصير سمة مميزة له، وعلما دالا عليه، وبصمة خاصة أو صوتا ينفرد به لا يختلط بغيره من الأصوات؛ ومن ثم عرّفوا الأسلوب بأنه:

---

[1] - انظر د/ أحمد درويش - النص البلاغى فى التراث العربى والأدبى - ط مكتبة النصر - داخل جامعة القاهرة، مقال فى الأسلوب - جورج بوفون ص ١٨٩-١٩٤، وانظر مقالة بعنوان الأسلوب والأسلوبية، فى فصول١/٨٤، ص ٦٠ .

[2] - انظر د/ عبد السلام المسدى - الأسلوبية والأسلوب - الدار العربية للكتاب - تونس ١٩٧٧ ص ٥٧.

[3] - انظر/ برند شبلنر/ علم اللغة والدراسات الأدبية/ ترجمة د/ محمود جاد الرب ص ٨١.

"اختيار واع يسلطه المؤلف على ما توفره اللغة من سعة وطاقات"[1].

أو هو "طريقة اختيار الألفاظ وتأليفها للتعبير بها عن المعاني بقصد الإيضاح والتأثير..."[2].

وعلى أساس تلك النظرة إلى الأسلوب تشابهت تعريفات الأسلوبيين الذين نظروا إليه من جهة المبدع.[3] .

والحق "أن الأصول النظرية لهذا الاتجاه الذي نحن بصدده تتجذر في تفرقة **(دوسوسير)** العالم اللغوي الشهير بين اللغة والكلام[4].

فاللغة عند سوسير هي مجموعة النظم والرموز المجردة المختزنة في أذهان أبناء الجماعة اللغوية الواحدة، أما الكلام فهو التحقق الفعلى لتلك النظم والرموز في استعمال **(منطوق أو مكتوب)** بعينه[5].أو هو"

---

[1] – عبد السلام المسدى – الأسلوبية والأسلوب – ص ٧٠-٧١- الدار العربية للكتاب – ليبيا – تونس ١٩٧٧.

[2] – أحمد الشايب – الأسلوب ص ٣٦ – مكتبة النهضة المصرية – ٩ ش عدلى بالقاهرة ط٣.

[3] –(جيرو) تلميد (بالى) يعرف الأسلوب بأنه "هو مظهر القول الذى ينجم عن اختيار وسائل التعبير. هذه الوسائل التي تحددها طبيعة ومقاصد الشخص المتكلم أو الكاتب" ونادى كذلك بتصور الأسلوب على أنه اختيار ماروزو، روسل، هل، ديفوتو، أنطوانى، كريسوت وغيرهم .انظر: د/ صلاح فضل/ علم الأسلوب/ ١١٠/ مؤسسة مختار للنشر والتوزيع بالقاهرة، ونادى كذلك بتصور الأسلوب على أنه اختيار ماروزو، روسل، هل، ديفوتو، أنطوانى، كريسوت وغيرهم. انظر الأسلوبية والأسلوب ص ٩٨، برند شبلنر/ علم اللغة والدراسات الأدبية دراسة الأسلوب، البلاغة، علم اللغة النصى، ترجمه وقدم له وعلق عليه د/ محمد جاد الرب/ كلية الآداب جامعة الملك سعود بالرياض ط١ س١٩٨٧ نشر الدار الفنية بالقاهرة ص ٨١.

[4] – د/ حسن طبل أسلوب الالتفات فى البلاغة القرآنية س ١٩٩٠ ص ٣٥، وانظر علم الأسلوب ص ١٠٣

[5] – انظر اللغة العربية معناها ومبناها ص٣٢-٣١٧، د/ كمال بشر – دور الكلم فى اللغة ص ١٢، وانظر عالم المعرفة. أحمد الشايب – الأسلوب ص ٣٦ – مكتبة النهضة المصرية – ٩ ش عدلى بالقاهرة ط٣.

هو طريقة الصياغة التي تتصرف في تلك العناصر بما تراه أليق بموضوع الكلام"[1] ومن ثم فالمترادفات هي المحك الأكبر للاختيار[2].

ويمكننا أن نفسر عملية الاختيار الأسلوبي على أساس ثنائية سوسير في التفرقة بين اللغة والكلام، وذلك باعتبار أن البدائل التي يتم الاختيار بينها هي ما يسمح به نظام اللغة، أما على مستوى الكلام فإن الكلام هو الذي يرجح أو يحتم اختيار أحد هذه البدائل.

ومن المعلوم أن هذا الاختيار لا يمكن أن يتم بعيدا عن مراقبة السياق واصطحاب قرائنه ذلك لأن " السياق هو نقطة البدء ، بحيث لا يمكن وجود كيان للتعبير إلا من خلاله ، وحينئذ من الواجب رصد السياق ، ثم البحث عن الألفاظ وعلاقاتها فيه ثانيا."[3]

الاختيار عند البلاغيين :

وإذا كان نظر الأسلوبيين للأسلوب على أنه اختيار قد أثمر ما يعرف لديهم بالتميز أو التفرد الأسلوبي فإننا نستطيع أن نقرر أن هذا التميز أو التفرد الأسلوبي – الذي يتميز به المستوى الفني من الكلام – هو ما عبر عنه البلاغيون القدامى بحسن التخير للفظ، حتى إن بعضهم قد قصر البلاغة على حسن التخير.

وهذا ما انتهي إليه كلام عبد القاهر في تحقيق القول على البلاغة والفصاحة والبيان والبراعة وكلّ ما شاكلّ ذلك، حيث ينتهي كلامه في هذا المقام إلى أنه "لا جهة لاستعمال هذه الخصال غير أن تأتى المعنى من الجهة التي هي أصح لتأديته، وتختار له اللفظ الذي هو أخص به..."[4].

بل إنه ينفي الفضيلة عن الكلام "حتى ترى في الأمر مصنعا وحتى تجد إلى التخير سبيلا"[5].

---

[1] -الأسلوب ص ٣٦

[2] – د/ شكرى عياد/ اللغة والإبداع/ مبادئ علم الأسلوب العربى انترناشيونال برس ط ١٩٨٨ ص ٦٨.

[3] – د/ محمد عبد المطلب – بين البلاغة والأسلوبية – ص ٣٥٧

[4] – دلائل الإعجاز/ بتحقيق محمود شاكر ص ٤٣.

[5] – السابق ص ٩٨.

وتعريف البلاغة بأنها حسن التخير للفظ قد قال به بلاغيون آخرون غير عبد القاهر كذلك حيث عرّفوها بأنها "تخير اللفظ في حسن الإفهام"[1]

ومن ثم نتبين من كلام عبد القاهر وغيره من البلاغيين والنقاد أن المستوى الفني أو البلاغي من المعاني التي تدل عليها الألفاظ أساسه الأول هو حسن التخير للكلمة وموافقتها موضعها من الكلام بالتخير بين البدائل المتاحة ، التي تنأي بالخطاب الأدبي عن اللغة التقريرية إلى اللغة الفنية المتميزة ،وهو ما تتلاقى فيه البلاغة مع الأسلوبية.[2]

وذلك أنه إنما تكون المزية للفظ "ويجب الفضل إذا احتمل في ظاهر الحال غير الوجه الذي جاء عليه وجها آخر، ثم رأيت النفس تنبو عن ذلك الوجه الآخر، ورأيت للذى جاء عليه حسنا وقبولا تعدمهما إذ أنت تركته إلى الثاني "[3].

فعبد القاهر يفرق هنا بين نوعين من المعاني :

المعنى الإجبارى أو العادي ،والمعنى الاختيارى أو الفني.

فالمعنى الأول: هو ما يجبرك على لفظه، فلا ترى في الأمر مصنعا، ولا تجد للتخير سبيلا، على حد عبارة عبد القاهر[4].

وذلك أن من المعاني ما هو سطحي ساذج، ومكشوف واضح، له لفظ واحد لا يشترك معه غيره في الدلالة عليه، وذلك كما لو أردت أن تعبر عن حضور زيد في الماضي فتقول **(حضر)**.

فمثل هذا ونحوه من المعاني الوظيفية قد لا يستطيع المبدع التعبير عنه إلا بصيغة واحدة لا يحتمل المعنى غيرها، أما المعنى الفني أو البلاغي، فمداره على حسن الاختيار للألفاظ، فالمعاني الفنية معان دقيقة اختيرت ألفاظها من بين بدائل عديدة يمكن أن تعبر عن أصل المعنى المراد أو عن المعنى في أبهي صورة، وأحلى حلة، وما يكون

---

1 – انظر البيان والتبيين ٦٣/١.

2 – هذا النوع من الاختيار يعرف فى الدراسات الأسلوبية الحديثة بالاختيار الاستبدالى انظر د/ علم الأسلوب ص ١٠٢.

3 – السابق ٢٨٦.

4 – دلائل الإعجاز ص ٩٨.

أكثر مواءمة وموافقة للمعنى الفني الدقيق الذي يريد أن يعبر عنه أو يبالغ فيه أو يعمقه أو يعرضه في صورة طريفة لم يسبق إليها.

وهذا الذي قررناه هنا ينطبق لدى البلاغيين على الألفاظ في جميع مستوياتها اللغوية سواء المستوى المعجمي أو المستوى الصوتي والصرفي كما سوف يتضح في الجانب التطبيقي من البحث.

مبدأ العدول في الألفاظ بين كلّ من البلاغة والأسلوبية

ثمة أساس آخر للتوظيف الفني للكلمة نستطيع أن نلمح وقوف البلاغيين عليه واعتماده لديهم أساسا للكشف عن القيمة الفنية للكلمة ، وهذا الأساس الثاني هو ما أطلق عليه في تراثنا البلاغي مصطلح العدول. فإذا كانت البلاغة ترجع في سائر تعريفات البلاغيين التي سبق ذكرها إلى حسن تخير اللفظ، فإنه مما يجدر بنا التنبيه إليه أن هذا التخير أو الاختيار للفظ يمثل في غالب الأحيان أنواعا من العدول.

فالاختيار في حقيقته إنما هو عدول عن المستوى النمطي أو العادي من اللغة إلى المستوى الفني من الكلام وقد يمثل تخير اللفظ نوعا من العدول عن النظام اللغوي أو عن الاستخدام الشائع، أو عدولا داخليا وهو ما يسميه ريفاتير بالعدول السياقي، وذلك فيما سوف نبينه قريبا عنه.

وفي الحقيقة أن النظرة إلى العدول على أنه عدول عن المستوى النمطي إلى المستوى الفني نظرة لا تكاد تفرق بينه وبين الاختيار أما العدول الجدير بإفراده بمصطلح خاص يميزه عن الاختيار وإن كان يشترك مع الاختيار في كونه انتقاء للفظ وإيثارا له على غيره **هذا العدول هو ما كان يمثل في رأيي نوعا من العدول عن النظام أو الأصل اللغوي أو نوعا من العدول عن سياق النص** وهو ما عرف في التراث اللغوي والبلاغي بالمجاز[1] والنقل، والانتقال، والتحريف، والانحراف، والرجوع، والالتفات، والعدول، والصرف، والانصراف،

---

[1] – المجاز هنا هو مصطلح أبي عبيدة في كتابه مجاز القرآن وهو أوسع من الدلالة التي استقر عليها مصطلح المجاز في الدراسات البلاغية.

والتلون، ومخالفة مقتضى الظاهر، وشجاعة العربية، والحمل على المعنى، والترك، ونقض العادة، وغير ذلك[1].

ومما هو غنى عن البيان أن نبين أن هؤلاء البلاغيين واللغويين كانوا يستخدمون هذه المصطلحات للعدول والنقل مما عبر عنه في الدراسات الحديثة بمصطلحات عديدة كذلك، منها : الانحراف، والانزياح، والاختلال، والانتهاك، والتجاوز، والمخالفة، واللحن، وخرق السنن والشناعة، والإطاحة، والتحريف .. الخ[2]

فإذا كان النظر إلى الأسلوب من زاوية المنشىء قد أثمر مقولة الاختيار، فإن النظر إليه من زاوية النص أو الرسالة قد أثمر مقولة العدول أو ما أسموه بمصطلحات عديدة لعل أبرزها، مصطلح الانحراف[3]؛ إذ يعتمد تعريف الأسلوب بالنظر إلى النص على أنه نوع من الخطاب الأدبي المغاير للخطاب العادي.. وقد يكسر القواعد اللغوية الموضوعة أو يخرج عن النمط المألوف للغة، أو

---

1 - انظر مجاز القرآن لأبى عبيدة ٩/١، البديع لابن المعتز ص ٥٨/٥٩، البرهان فى وجوه البيان لابن وهب الكاتب ص ١٥٣، الفروق لأبى هلال العسكرى ص ١٩٠، إعجاز القرآن للباقلانى ص ٢٧٣، ٢٧٤ المثل السائر لضياء الدين بن الأثير ١٦٧/٢، ١٦٩، ٢٤١، ٢٤٦ جوهر الكنز نجم الدين بن الأثير ص ١١٨-١١٩، الكشاف للزمخشرى ١٨٦/٢، ٢٠/٣، مفتاح العلوم للسكاكى ص ١٠٦ (المطبعة الأدبية)، الإيضاح للخطيب القزوينى ص ١٥٧(بتعليق د/ محمد خفاجى)، يحى العلوى - الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وحقائق الإعجاز- مطبعة المقتطف بمصر- ١٣٣٣هـ- ١٩١٤م - ١٣١/٢-١٣٢ ١٣٥- ١٣٦ ١٣٧، التبيان للطيبى ٣٤٧/٢ ط المكتبة التجارية بمكة، شروح التلخيص ٤٦٣/١ ٤٦٧ الخصائص لابن جنى ١/ ٢١٤ - ٢١٥ ٤١١، ١٨٨/٣ ٢٦٧، معجم المصطلحات البلاغية وتطورها د/ أحمد مطلوب ص ٢٩٦.

2 - انظر المسدى - الأسلوبية ص ٩٤.

3 - اخترت التعبير عن هذه الظاهرة بلفظ العدول لأمور: أولها: أن هذا التعبير هو اختيار أغلب البلاغيين القدماء. ثانيها: أنه أدق فى التعبير عن الظاهرة ووصفها. ثالثها: أن لفظة الانحراف تشمل إيحاءات إضافية قد لا تناسب الظاهرة ولعل أهم هذه الإيحاءات هو إيحاء الخطأ وهو غير وارد فى مصطلح العدول. وانظر د/ محمد عبد المطلب/ بناء الأسلوب فى شعر الحداثة التكوين البديعى ص ٣٢٤، وانظر له أيضا البلاغة والأسلوبية ط الهيئة ١٩٨٤ ص ١٩٨.

يبتكر صيغا وأساليب جديدة، أو يستبدل تعبيرات جديدة ليست شائعة بأخرى قديمة، أو يقيم نوعا من الترابط بين لفظين أو أكثر، أو يستخدم لفظا في غير ما وضع له. هذا الخروج على الاستعمال العادي للغة يطلق عليه الأسلوبيون وعلماء اللسانيات عدة مصطلحات لعل أبرزها الانحراف[1] فيعرف الأسلوب بأنه لحن مبرر[2] ومن ثم فقد وصف هذا الاتجاه الأسلوب بأنه انحراف عن قاعدة ما[3] أو " بأنه انحراف عن المعيار الموجود أو بأنه: "خروج عن القاعدة اللغوية" أو بأنه "شكل منحرف عن المعيار"[4] أو هو" انحراف DEVIATION عن نموذج من الكلام ينتمى إليه سياقيا"[5] هذا، ولم يخل كلّ رأي من الآراء السابقة في تحديد القاعدة من نقد يوجه إليه.[6]

---

1 - د/ فتح الله سليمان/ الأسلوبية ص ١٩.

2 - انظر المسدى الأسلوبية والأسلوب ص ٩٨.

3 - د/ صلاح فضل علم الأسلوب ص ١٧٩.

4 - برند شبلنر علم اللغة ص ٦١.

5 - د/ شفيع السيد - اتجاهات البحث الأسلوبى - ط دار الفكر العربى - ص ١٣٨.

6 - علم الأسلوب ص ١٨٣. انظر برند شلبنر علم اللغة ص ٦٩- ٧٠. فقد اعترض على الرأى الأول الذى يرى أن القاعدة هى نظام اللغة بأنه يضعف من هذا التصور أن ظواهر الكلام كتنفيذ فردى تتفرع مبدئيا عن الوصف المعجمى المبسط للنظام اللغوى ويمكن عند التحليل الأسلوبى أن نجعل مستوى المقارنة لا يعتمد على(اللغة) فى ذاتها وإنما على الوصف اللغوى أو النحوى لها فحسب إذ ينبغى من الوجهة النظرية أن يكون هناك فرق بين طرفى المقارنة بيد أنه تظل أمامنا صعوبة تستعصى على الحل تكمن فى أنه عند وصف النظام اللغوى فإننا نعتمد بالضرورة على الجانب التجريبى لاستقاء معلوماتنا المباشرة من الاستعمال نفسه، دون الاعتماد على معايير تقعيدية مسبقة فإذا لم يعتد عند وصف هذا النظام اللغوى بالانحرافات الأسلوبية فإننا لا نستطيع تعريفها اعتمادا على القواعد؛ لأن مقولة الأسلوب تقع حينئذ فى دائرة مفرغة إذ يتعين معرفة القاعدة لتحديدها ويتعين معرفتها لتحديد القاعدة انظر د/ صلاح فضل علم الأسلوب ص ١٨٣..

ومعنى ذلك أن اعتماد اللغة قاعدة أمر غير وارد، أو بالغ الصعوبة، وذلك لأنه يلزم عنه الدور إذ إنه لكى يوصف الانحراف فلا بد من الوصف اللغوى، وإذا كان الوصف اللغوى لا يعتمد

الانحراف، ولا يقعد له فمعنى ذلك أننا لا نستطيع وصف الانحراف؛ لأنه يبقى معلقا على الوصف اللغوى، وهو بدوره معلق على وصف الانحراف فيلزم الدور.

ومن ثم فقد انتقدت نظرية اعتبار الأسلوب انحرافا من جهة أنه لا يتم التعرف بـذلك علـى الأسلوب إلا بشكل سالب بحت دون أن تتبع فى ذلك خواص نوعية توضيحية له، فالدليل علـى الانحراف إذا هو عدم وروده فى القواعد اللغوية انظر علم الأسلوب ص ١٨٥،علم اللغة ص ٧٣. كما انتقد الرأى الذى يجعل القاعدة هى الاستخدام اللغوى بأن تحديد الأسلوب على أساس هـذا المفهوم للقاعدة يحصره فى ظواهر محدودة للغاية ويحرم الكتاب الذين يراعون فى مولفاتهم أن تتمشى مع الاستعمال السائد الجيد للغة من أن نعثر فى كتاباتهم على أسلوب ما نحلله انظر علم الأسلوب ص١٨٤ وانظر برند شبلنر علم اللغة ص ٦٩.. معنى ذلك أن يعد الانحراف عن الاستعمال السائد الجيد هو الظاهرة الأسلوبية فى بعض الأحيان، وهذا قد يكون له بعض المزايا كحفـز الهمـة إلى الابتكار فى الأساليب وعدم الرتابة، إلا أنه يودى كذلك إلى تعمد الخروج وتكلفه، أو أن يكون هو بذاته مقصدا فنيا، وليس الأمر كذلك؛ فالمقصد هو تحقيق التأثر فى المتلقى، وقد يكون أسلوب شائع له وقع وتأثير أقوى من أسلوب مبتكر ركيك.

ويلزم على ذلك أن يكون الكتّاب الملتزمون بالاستعمال السائد كتّاب بلا أسلوب. هذا فضلا عن ندرة الظاهرة الأسلوبية بهذا المفهوم.

وكذلك انتقد الرأى الذى يجعل مستوى الكلام كإمكانية للتعبير المحايد هو القاعدة بأنه يغفل أن الظواهر الكلامية اللغوية مرتبطة دائما بالمتكلم وبالموقف مما يجعلها غير محايدة على الإطلاق وعلى أية حال فليس من الواضح كيفية التقاط القاعدة ووصفها لغويا على هذا الأساس وهذا واضـح لا يحتاج إلى تعليق، فظواهر الكلام لا تتسم بالثبات الذى يتسم به نظام اللغة، ومن ثم لا تصلح معيارا أو قاعدة.

أما اعتبار القاعدة هى الاستعمال الشائع باستخدام وسائل إحصائية فالنتيجة المنطقية لذلك هى إقامة قواعد أسلوبية مختلفة للأجناس والموضوعات الأدبية المتعددة وفى التحليل الأخـير فإننـا لا نستطيع الاعتداد بغير النص المدروس نفسه كمستوى تتم عليه مقارنة النص مما قد يوجب العدول عن فكرة القاعدة الخارجية عن النص والصالحة لتحديد الأسلوب انظر علم الأسلوب ص ١٨٥.

وهذا يدل على عدم اطراد قاعدة الاستعمال الشائع وذلك لاختلافها وتفاوتها حسب اختلاف الأجناس الأدبية.

وإذا كان النظر إلى الأسلوب على إنه انحراف قد ووجه بانتقادات شديدة من جهة عدم الاتفاق على شيء يمكن أن يتخذ كمعيار أو قاعدة صالحة لأن يقاس العدول عنها، وإذا كانت تلك الآراء جميعا في تحديد تلك القاعدة لم تخل من نقد متجه فلعل ما توصل إليه (رفاتير) فيما بعد – من فكرة اتخاذ السياق نفسه قاعدة لقياس العدول أو الانحراف – لعل ذلك يكون أقرب هذه الآراء جميعا إلى الصواب بالنسبة لنا.

ومحور التعرف على الإجراءات الأسلوبية في نظرية (ريفاتير) هو السياق ؛ فالسياق هو الذي يمثل خلفية محددة دائمة وهو الذي يقوم بدور القاعدة [1].

وأحب أن أضيف إلى هذه المزايا لنظرية السياق، أن السياق هو الأصل الموثوق به في عملية العدول، فهو وحده الأصل الذي يمكن مشاهدته والإمساك به ووضعه موضع المقابلة بينه وبين أي وحدة من وحداته، ولا يمكن ذلك بسهولة بالنسبة للقواعد الأخرى كقاعدة الاستخدام اللغوي أو الاستعمال الشائع، أو اعتبار مستوى الكلام أو النموذج المثالي أو غير ذلك ؛ لأن هذه القواعد جميعا ليست شيئا حاضرا أو جاهزا أمام الناقد يستطيع أن يضعه بإزاء النص، وإنما هو شيء يحتاج إلى معاناة للحصول عليه، فضلا عن أنه لا يتحقق الحصول عليه ويظل مجرد فرض محتمل الوقوع.

فضلا عن أن اعتماد السياق قاعدة للانحراف يتضمن كذلك غيره من القواعد؛ بل لعله يكون هو المظهر الوحيد لها أو الدال عليها. فعلى سبيل المثال إذا ما اتخذنا نظام اللغة قاعدة للانحراف أو العدول فإننا لا نستطيع إدراك ذلك الانحراف أو العدول عن قاعدة النظام اللغوي إلا ضمن سياق الكلام، إذ إن الدلالة الإفرادية للكلمات لا اعتبار بها ؛ومن ثم فلا اعتبار إلا بالدلالة التركيبية، وهي دلالة السياق لا غير، ومن ثم

---

[1] – انظر علم الأسلوب ص ١٩٢.

يصبح السياق هو مظهر العدول الحقيقى عن أي قاعدة من القواعد، ومن ثم يكون جديرا بأن يكون هو القاعدة السائدة في قياس العدول.[1]

إن نظرية العدول السياقي عند ريفاتير هي أقرب شيء إلى ظاهرة الالتفات في البلاغة العربية ولذا تعد من نقاط الالتقاء بين الأسلوبية الحديثة وبين البلاغة العربية في تناولها لظاهرة العدول وخاصة في مبحث الالتفات[2].

العدول في تراثنا البلاغي:

وإذا كنا قد بدأنا بعرض ما ترجح لدينا من نظرة الدراسات الحديثة إلى العدول فإننا نستطيع أن نقرر أن ما أدلى به البلاغيون في تراثنا البلاغي لم يكن بعيدا كلّ البعد عما قررته تلك الدراسات الحديثة ؛ حيث نجد جذور الوعي بظاهرة العدول عند كلّ من أبي عبيدة ت ٢١٠هـ والفراء- ت ٢٠٧هـ والمبرد ت ٢٨٥ هـ وابن قتيبة وأبو هلال العسكرى - ت - ٣٩٥هـ ، والباقلاني ت ٤٠٣هـ وغيرهم كثير. أما الزمخشري ت- ٥٣٨ هـ فقد كان له النصيب الأعظم من الالتفات إلى تلك الأسس التي قام عليها التوظيف البلاغي للكلمة في القرآن الكريم ، وتبعه على هذا النهج كافة من جاء بعده من المفسرين حتى إن بعضهم لا يزيد في كثير من المواضع على أن يحكى عبارة الزمخشري في بيان ما اشتملت عليه الآية من اختيار أو عدول.

- **مبدأ التكرار في الألفاظ بين كلّ من البلاغة والأسلوبية**

تختلف المعالجة النظرية والتطبيقية لأسلوب التكرار في الدراسات الأسلوبية الحديثة اختلافا كبيرًا عن مثيلتها في الدراسات البلاغية القديمة والحديثة على السواء.

---

[1] - إذا كنا قد انتهينا فى هذا المبحث إلى ترجيح قاعدة السياق كمعيار لقياس العدول الواقع فى النصوص، فإن ثمة أنواعا من العدول قد ذكرها الباحثون.انظر علم الأسلوب د/ صلاح فضل ص ١٨٢.

[2] - نظرية اللغة فى النقد العربى ٢٤٩ ٢٥٠ وأسلوب الالتفات فى البلاغة القرآنية د/ حسن طبل ص ٤٦،٥٢.والالتفات هو التحوُّل في التعبير الكلاميّ من طريقة إلى أخرى من طرق الكلام الثلاث: "التكلّم - والخطاب - والغيبة" رعاية لنكتة بلاغية كما في قوله تعالى :"إياك نعبد وإياك نستعين" بعد قولة :"الحمد لله رب العالمين ...الخ".

فعلى الرغم من كثرة الدراسات البلاغية القديمة والحديثة التي تناولت ظاهرة التكرار – سواء على المستوى التنظيري أو التطبيقي – فإن هذه الدراسات جميعًا تتسم بالضحالة والضيق في مقابل تلك الدراسات الأسلوبية ؛ إذ إن تلك الدراسات غير الأسلوبية لظاهرة التكرار لا تكاد تغطي ثلث حجم هذه الظاهرة.

فقد انحصرت تلك الدراسات جميعا في معالجة ظاهرة التكرار من جهة النظر إلى تكرار المفردات أو التراكيب على المستوى المعجمي وحده؛ وهذا المستوى هو أحد عدة مستويات دلالية يشملها البحث الأسلوبي لا في ظاهرة التكرار وحدها بل في جميع الظواهر الأسلوبية وهذه المستويات الدلالية تشمل المستوى المعجمي والصوتي والنحوي .....الخ.

ونستطيع أن نميز في الدراسات الحديثة العديد من أنواع التكرار الخاص بالألفاظ دون الجمل والتراكيب تشمل :

القسم الأول :التكرار الصوتي :

ويمكن أن ينقسم إلى:

١- تكزار حرف كما في (**أمم ممن معك**) (**تحبون**) (**يجببكم**).

٢- تكرار حركة، وهي إما قصيرة كما في (**النَّذُر- الزُّبُر- الدُّبُر- سُعُر- القَمر**) وإما حركة طويلة وهي المدود بالألف والواو والياء كما في نهايات الفواصل القرآنية.

٣- تكرار مقطع كما في وسوس- كبكب -زلزل

٤- تكرار كلمة وذلك حينما توظف كصوت محض وذلك كما في تكرار كلمة الحاقة في (**الحاقة. ما الحاقة. وما أدراك ما الحاقة**)

ثانيًا: بحسب صفة الأصوات وذلك كتكرار الهمس والجهر والإطباق والقلقلة إلخ. وذلك كتكرار صفة القلقلة في فواصل سورة (**ق**).

ثالثًا: بحسب كيفية التكرار، وينقسم إلى:

١- متتابع كما في (**أمم ممن معك**) وكما في (**سُعُر**) و(**سَقر**).

٢- منفصل كما في (**ن. والقلم وما يسطرون**) وأمثلة كثيرة.

رابعًا: بحسب درجة التكرار، وينقسم إلى:

١- مطرد وهو التكرار الملتزم به في موضع معين كفواصل الآيات أو القوافي ومن أمثلته تكرار حرف الراء في جميع فواصل سورة

القمر، وتكرار الهاء في الفقرة المعروضة من سورة الحاقة "**يا ليتنـــي لم أوت كتابيه**.. "الآيات.

٢- غير مطرد : وذلك كالتكرار المتناثر في مواضع متعددة في النص بغير التزام بالمكرر في موضع بعينه.

القسم الثاني :التكرار المعجمي :

أ - تكرار اللفظ نفسه

ب- تكرار المادة دون اللفظ

القسم الثالث :التكرار المعنوي ويشمل :

ويشمل الصور الآتية:

أ. تكرار بالترادف.

ب. تكرار بالتوكيد.

ت. تكرار بالبدل.

ث. تكرار بعطف البيان.

ج. تكرار بالضمير

ح. تكرار باسم الإشارة.

خ. تكرار بالتجريد.

د. تكرار بذكر الخاص أو العام. وأنواع أخر.

القسم الرابع :التكرار الإيقاعي: ويشتمل على النوعين التاليين:

أ- التكرار الصيغي

ب- **(التكرار العروضي).**

القسم الخامس: التكرار الموقعي:

أ. تكرار استهلالي **(في صدر البيت أوالمقطع).**

ب. تكرار ختامي **(في عجز البيت أو المقطع).**

ت. تكرار موقعي غير استهلالي ولا ختامي.

القسم السادس: التكرار البديعي:

و يشمل الفنون التالية:

١-ا لجناس.

٢-العكس أو التبديل.

٣-تشابه الأطراف.

٤-رد الأعجاز على الصدور.

١١-السلب و الإيجاب.

١٢-التطريز.

١٣-المشاركة.

١٤-المراجعة.

٥-الترديد.
٦-التذييل.
٧-التعطف.
٨- المشاكلة
٩-الإرصاد أو التسهيم.
١٠-الازدواج. [١]
١٥-التخيير.
١٦-التفريع.
١٧-التفريق.
١٨-الجمع مع التفريق.
١٩-التقسيم.

والمقصد أن ينظر إلى تلك الفنون والأنواع من حيث كونها تكرارا لـــه دلالته الفنية التصويرية، لا من حيث كونها شيئا آخر مما التفت إليـــه القدماء من قبل ، بحيث لا يكون تكرار التناول لهذه الظاهرة من بـــاب المعاد لاختلاف المتعلق به.

---

[١] - ظهرت في البحوث الحديثة والمعاصرة للتكرار بعض المحاولات لتقسم التكرار ومحاولة استيعاب أقسامه من الناحية النظرية، وقد أفدنا من هذه المحاولات جميعا دون أن نتبع واحدة منها اتباعا تاما، انظر على سبيل المثال: قضايا الشعر المعاصر لنازك الملائكة. الطبعة الأولى، بحث التكرار في الشعر دكتورة / فاطمة محجوب – مجلة الشعر عدد ٨ سنة ١٩٧٧ صـــ ٤٠، التكرير بين المثير والتـــأثير د/ عز الدين علي السيد – ط عالم الكتب. ومن ثم فقد أشار بعض البـــاحثين إلى بعـــض هـــذه الصور في بحوثهم و إجراءاتهم التطبيقية دون النظرية غالبا ،غير أني قمت باستدراك كثير من هـــذه الأنواع من خلال الاستقراء ؛ ومن ثم أعدت عرضها بهذا التقسيم الذي أفدت فيه من جهود كلّ من البلاغيين والأسلوبيين في دراساتهم النظرية والتطبيقية على السواء.

و أحبُّ أن أؤكد أن الغرض من عرض هذا التقسيم ليس هو المباهاة بكثرة الأنـــواع والفـــروع ، فليست هذه سكاكية حديثة، و لسنا ندعو إلى اعتماد التقسيمات و التفريعات في الدرس البلاغي و الأسلوبي عموما، ولكننا أردنا بذلك مجرد محاولة لاستقصاء تلك الظاهرة العجيبة الفريدة، وهـــي مجرد محاولة للمّ شعثها، وجمع شتاتها المبعثر بين شتى مباحث العربية كلها، وليس بين فنون البلاغة وحدها ،وقد فصلت الكلام في العديد من أنواع التكرار المشار إليها في هذا التقـــسيم في بحـــوث منشورة لي في عدد من المجلات العلمية بما يغني عن إعادتها في هذا المقام ، انظر على سبيل المثال : بحثا لي بعنوان : التكرار بين البلاغة القديمة والدراسات الأسلوبية الحديثة – بحث منشور – صحيفة دار العلوم .

وغني عن البيان ان نقرر مدى اتساع البحث بهذا التصور إلى الحد الذي يجعل محاولة استقصاء نماذجه التطبيقية في بحث كهذا ضربا من التعسف، ونوعا من الإخلال لا نستطيع من خلالها تعمق الدلالات الفنية الثره لهذا الأسلوب الفريد .

مستويات الدلالة الفنية للألفاظ بين البلاغة والأسلوبية :

الجهود السابقة للغويين والبلاغيين:

جهود اللغويين :

ثمة جهود قيمة للُغويين عامة – لم يستطع البلاغيون فيما بعد استثمارها بدرجة كافية – في بيان القيمة الفنية للألفاظ على جميع المستويات الدلالية : الصوتية والصرفية والمعجمية ، و نستطيع أن نقف في هذا الأمر على معالم هادية ومحاولات جادة يمكننا عن طريقها الوقوف على طبيعة الدلالة في الكلمة سواء في حالة الإفراد أو في حالة التركيب.

فعلى المستوى الصوتي :نجد بعض هذه المحاولات عند الخليل بن أحمد، وكثيرا منها لدى سيبويه في كتابه، كما نجدها أكثر نضجا عند ابن جني في خصائصه، وفي كتابات ابن الأثير من بعده وقد اهتم هؤلاء العلماء بالوقوف على طبيعة العلاقة بين اللفظ ببنيته الصوتية،والمعنى الذي تدل عليه تلك البنية، وما بين هذه البنية ومدلولها من المناسبة في الوضع والصياغة ، مع الالتفات إلى مناسبة التشكيل الصوتي للكلمة لمعناها الذي تدل عليه.

فنلاحظ وقوف الخليل أمام بعض الكلمات التي تشتمل على محاكاة الحدث بأصواتها مثل كلمة **(صرّ)** و **(صرصر)**:" كأنهم توهموا في صوت الجندب استطالة ومدا فقالوا: **(صر)** وتوهموا في صوت البازى تقطيعا فقالوا: **(صرصر)** [1] حيث يلمح هنا اشارة الخليل إلى ما بين لفعل الثلاثى لمضعف العين صرّ" وبين معناه من التناسب من حيث بنية الصيغة ودلالتها على المعنى الإفرادي لتلك الكلمة. فنحن نلاحظ أن تضعيف الراء الناشيء من التشديد فيها ينتج عنه نوع من المط والاستطالة في نهاية الكلمة يناسب ما في صوت الجندب من مدٍّ

---

[1] – ابن جنى الخصائص ١٥٢/٢ تحقيق د/ محمد على النجار، ط دار الهدى للطباعة والنشر بيروت لبنان س ١٩٥٨

واستطالة فالمناسبة هنا ظاهرة بين صيغة الكلمة أو هيئتها ومعناها الذي تدل عليه.

كذلك فقد التفت الخليل وسيبويه إلى أثر زيادة المبنى في زيادة المعنى، كما قد التفتا كذلك إلى الغرض من تلك الزيادة وهو هنا المبالغة والتوكيد.وذلك كما في قولهم خشن واخشوشن، ثم يقول :"وسألت الخليل فقال: كأنهم أرادوا المبالغة والتوكيد، كما انه إذ قال(**اعشوشبت الأرض**) فإنما يريد أن يجعل ذلك كثيرا عاما قد بالغ. . ."[1]

وقد تكلم هؤلاء اللغويون والبلاغيون عن اختيار تشكيل صوتي بعينه أو العدول عنه في إطار ما أسموه بفن الفصاحة ، وما اشترطوه فيه من صفات للكلمة الفصيحة التي ينبغي أن يقع الاختيار عليها أو الكلمة المنافية للفصاحة التي ينبغي العدول عنها إلى غيرها ، كما انتقدوا الألفاظ التي تم فيها العدول عن الشروط التي وضعوها لفصاحة الكلمة ، أما ما يتعلق بتكرار الأصوات فقد اختلف الموقف فيه بين الدراسات اللغوية والبلاغية القديمة والأسلوبية الحديثة فإذا كان ابن جني قد استطاع أن يكشف عن المناسبة بين ذلك التكرار و ما يوحي به من المعاني و الدلالات – مما يدل على وعيه بقيمته و دوره الدلالي – فلقد جاء من العلماء بعد ابن جني من يستهجن تكرار الحروف ويعده مخلا بحسن الكلمة و فصاحتها.

من هؤلاء على سبيل المثال ابن سنان الخفاجي[2] و من تبعه كابن الاثير[3] و الطيبي[4] و العيني[5] ولكن وجد من البلاغيين من ردَّ ذلك مثل

---

[1] – سيبويه ــ الكتاب، ٢/ ٢٤١/ ط المطبعة الكبرى الأميرية ببولاق مصر المحمية س ١٣١٧ هـ.

[2] – سر الفصاحة: ٩٠

[3] – المثل السائر ١٦٣/١ بتعليق د / أحمد الحوفي، د / بدوي طبانه، ط نهضة مصر وانظر الجامع الكبير لابن الأثير لذلك صـ ٢٧٣.

[4] – علم البيع فن الفصاحة وهو الجزء من كتاب التبيان في المعاني والبيان بتحقيق ا المكتبة العصرية – مكة المكرمة ٤٩٥/٢.

[5] – العيني في (ملاح شرح مراح الارواح) نظر مجلة المورد عدد ٢ سنة ١٩٩٦ هـ صـ ١٧٥.

القلقشندي الذي تعقب ابن الأثير فيما ذهب إليه من أن تكرار الحروف مما يوجب التنافر[1]

ونكتفي هنا بذكر كلام كلّ من ابن سنان و العيني في هذا المقام.

يقول ابن سنان في شروط فصاحة اللفظة المفردة:"الأول منها أن يكون تأليف اللفظة من حروف متباعدة المخارج....و بيانه أن يجتنب الناظم تكرار الحروف المتقاربة في تأليف الكلام "كما أمرناه بتجنب ذلك في اللفظة الواحدة، بل هذا في التأليف أقبح، و ذلك أن اللفظة المفردة لا يستمر فيها من تكرار الحرف الواحد أو تقارب الحرف مثل ما يستمر في الكلام المؤلف إذا طال واتسع، وما زال أصحابنا يعيبون هذا البيت:

لو كنت كنت كتمت الحب كنت كما كنا نكون و لكن ذاك لم يكن

وليس يحتاج إلى دليل على قبحه للتكرار أكثر من سماعه....."[2]

وهذا الذي ذكره ابن سنان ومن تبعه يعاب عليهم فيه إطلاق القول بإعابة التكرير، و ذلك لأمور:

١-أن تكرير الصوت لا يعاب مطلقا و لا يمدح مطلقا بل إن استحسان ذلك و استقباحه لا يجوز إلا بالنظر إليه داخل سياقه، و سوف يتضح ذلك بما نورده قريبا من أمثلة التكرار الصوتي التي كان لتكرار الصوت فيها دلالة فنية لا يمكن الاستغناء عنها.

٢- أن هذا التكرار الذي أطلق القول بذمه و إعابته قد وقع في كتاب الله تعالى المشهود له ببلوغ الغاية في الفصاحة و البيان في مواضع تنأي عن الحصر نذكر منها:

ا-قوله تعالى:" قيل يا نوح اهبط بسلام منا وبركات عليك و على أمم ممن معك، وأمم سنمتعهم ثم يمسهم منا عذاب أليم"[3]

ب-قوله تعالى "كنا طرائق قددا"[4]

---

[1] - الجامع الكبير صـ ٢٧٣.

[2] - سر الفصاحة: ٩٠

[3] - هود : ٤٨

[4] - الجن : ١١

ج-قوله تعالى "ولو جئنا بمثله مددا"[١]
د- قوله تعالى: "وأحصى كلّ شيء عددا"[٢]
هـ قوله تعالى: "فاسلكي سبل ربك ذللا"[٣]
و - قوله تعالى: "لهم من فوقهم ظلل من النار ومن تحتهم ظلل"[٤]
٣- أن الثقل المنافي لحسن الجرس ليس سببه تكرار الحرف ، فعدم اطراد ذلك ظاهر في كثير من الألفاظ التي تجاور فيها المتجانسان دون أدنى ثقل بل أكسبها تجاورهما حسن الجرس كما شهدناه قبل ؛ ولذلك لا ينبغي أن نذهب مذهب الناسبين الثقل إلى تكرار الحروف أو قرب المخارج دون تقييد، كابن سنان الذي يشترط لفصاحة المفرد ولفصاحة الكلام خلوه من تكرار الحرف ومن قرب المخارج[٥]
وإذا كنا قد أطلنا في الرد على أصحاب هذا المذهب فقد وجد من العلماء المتقدمين من تعقب هؤلاء العلماء وردّ كلامهم في هذا الباب مثل القلقشندي الذي تعقب ابن الأثير فيما ذهب إليه من أن تكرار الحروف مما يوجب التنافر[٦] فيرد عليه القلقشندي بقوله:
"ليس تكرار الحروف مما يوجب التنافر مطلقًا كما يقتضيه كلامه، بل بحسب التركيب، فقد تتكرر الحروف وتترادف في الكلمات المتتابعة مع القطع بفصاحتها وخفتها على اللسان وسهولة النطق بها. ألا ترى إلى قوله تعالى: " قيل يا نوح اهبط بسلام منا وبركات عليك وعلى أمم ممن معك وأمم سنمتعهم ثم يمسهم منا عذاب أليم".
كيف اجتمع فيه ست عشرة ميمًا في آية واحدة، قد تلاصق منها أربع ميمات في موضع، وميمان في موضع، مع ما اشتملت عليه من الطلاوة والرونق الذي ليس في قدرة البشر الإتيان بمثله والله أعلم "[٧]

---

[١] - الكهف :١٠٩
[٢] - الجن :٢٨
[٣] - النحل: ٦٩
[٤] - الزمر: ١٦
[٥] - السابق
[٦] - الجامع الكبير صـ ٢٧٣.
[٧] - صبح الأعشى ٢: ٢٧٣.

ورد القلقشندي هنا يرجع إلى الوجهين الأول والثاني من وجوه الرد التي سبق أن رددنا بها على أصحاب هذا المذهب.
كذلك فقد أدرك بعض أئمة اللغة المتأخرين كالثعالبي القيمة الجمالية للتكرار الصوتي للحرف بما يعد سبقًا علميًا في مجال البحث الأسلوبي والجمالي يقول الثعالبي:
" فإذا استمعتَ إلى إنشاد البحتري في وصف الذئب الجائع المرتجف بسبب البرد ظننته أمامك:

يقضقض عصلا في أسرتها الردى كقضقضة المقرور أرعده البرد

فإن تكرر القاف وتواليها خمس مرات، وتكرر الراء ست مرات مع الحروف الأخرى يوحي بصورة الذئب في ضراوته وجوعه وارتجافه"[1].
إن هذا النص يكشف لنا عن وعي الثعالبي بما للأصوات من قيم دلالية جمالية يمكن استشفافها من السياق، كما يكشف لنا عن وعيه بالدلالة الفنية للتكرار الصوتي للحروف وأثره في إبراز المعنى وإيضاحه.

أما على الجانب الصرفي :

لم يهتم البلاغيون بالصيغ أو القوالب الصرفية في ذاتها، فتحديد تلك الصيغ، وبيان وظائفها، وتوضيح الفروق التي تميز بينها في تأدية تلك الوظائف، كلّ أولئك أمور قد تكفل بها ونهض بأدائها علم النحو، وإنما اهتم البلاغيون بالمزايا التي تنبثق عن استثمار تلك الفروق وتوظيفها في الأسلوب الفني، فتأمل تحليلاتهم للأساليب يكشف بوضوح عن أن الصيغة لا تكتسب المزية في نظرهم إلا إذا كانت هناك صيغة أخرى صالحة لأداء وظيفتها (**العامة**) من جهة، وقاصرة عن أداء ما تؤديه في سياقها الخاص من جهة أخرى. ومن ثم كانت المقارنة بين الصيغتين الأصلية (**أو المنتقاة**) والبديلة (**أو المفترضة**) هي المنهج الذي سار عليه البلاغيون في تحليل مزية الأولى[2].

---

[1] - فقه اللغة وخصائص العربية: ٢٦١ – دار الفكر ١٩٦٨.

[2] - انظر د/ حسن طبل - المعنى في البلاغة العربية ص٢٢٩ - ٢٣٠.

ومن ثم فقد سبقت جهود اللغويين القدامى جهود البلاغيين في هذا الجانب ؛ فقد وقف سيبويه أمام الدلالة المركزية المشتركة بين الصيغ في سياقاتها المختلفة فعقد لذلك بابا في كتابه وسماه" ما جاء على مثال واحد حين تقاربت المعاني "[1]وذلك نحو "قولك النزوان والنقزان والقفزان، وإنما هذه الأشياء في زعزعة البدن واهتزازه في ارتفاع ومثله العسلان والرتكان . . . ومثل هذا الغليان؛ لأنه زعزعة وتحرك ومثله الغثيان؛ لأنه تجيش نفسه وتثور ومثله الخطران واللمعان؛ لأن هذا اضطراب وتحرك، ومثل ذلك اللهبان والصخدان والوهجان؛ لأنه تحرك الحر وثؤوره فإنما هو بمنزلة الغليان.."[2]
وبتأمل هذا النص نقف على الآتى:

التفات سيبويه إلى المناسبة بين الصيغ والمعاني حيث إنه قد وقف على ظاهرة مهمة وهي مجيء مجموعة من الألفاظ المتقاربة المعنى على صيغة واحدة، أو بتعبير سيبويه على (**مثال واحد**)، وكأنه يشير إلى ما سمي حديثا بالدلالة المركزية المشتركة بين هذه الألفاظ التي استدعت مجيئها على تلك الصيغة، فالنزوان والنقزان والقفزان والعسلان والرتكان والغليان والغثيان والخطران واللمعان واللهبان والوهجان.. ونحوها تشترك جميعها في معنى مشترك فيما بينها هو الحركة والاهتزاز والاضطراب، ومن ثم يرى سيبويه أن هذه المصادر قد جاءت على ذلك المثال الواحد أو تلك الصيغة الواحدة– (**فعلان**) حين تقاربت المعاني.

وقد استثمر الزمخشري كلام سيبويه وعمقه وأفاد منه في بيان سرِّ اختيار صيغة المصدر (**فعلان**) في قوله تعالى: ﴿**وَمَا هَذِهِ الحَيَاةُ الدُّنْيَا إِلاَّ لَهْوٌ وَلَعِبٌ وَإِنَّ الدَّارَ الآخِرَةَ لَهِيَ الحَيَوَانُ لَوْ كَانُوا يَعْلَمُونَ** ﴾ (العنكبوت: ٦٤).

حيث جاء اختيار صيغة (**الفعلان**) للتعبير عن الحياة في الدار الآخرة بما تشتمل عليه من حركة ونشاط وابتهاج وخفة النفس واهتزازها مع دوام ذلك واستمراره وتجدد ألوانه، وذلك في مقابل

---

[1] – المرجع السابق ٢/٢١٩. وثمة مواضع أخر كثيرة في كتابه انظر على سبيل المثال: الكتاب٢/من ص ٢١٤ إلى ص٢١٦.

[2] – سيبويه الكتاب٢/٢١٨.

الحياة الدنيا – حياة اللهو واللعب – بما تشتمل عليه من انكسار وسأم من رتابة صور الحياة وتكرارها بلا تجدد، مع سرعة انقطاع لذاتها، وزوال نعيمها، وتحول عافيتها.

ولذا قال الزمخشري "وفي بناء الحيوان زيادة معنى ليس في بناء الحياة وهي ما في بناء فعلان من معنى الحركة والاضطراب كالنزوان والنغصان واللهبان وما أشبه ذلك، والحياة حركة كما أن الموت سكون فمجيؤه على بناء دال على معنى الحركة مبالغة في معنى الحياة ولذلك اختيرت على الحياة في هذا الموضع المقتضى للمبالغة[1].

وقد اهتم ابن جني بهذه الظاهرة ؛ في كتابه الخصائص، حيث عقد لها بابا سماه (**باب في إمساس الألفاظ أشباه المعاني**)[2] وقد ذكر عبارة الخليل، وسيبويه اللتين سبق نقلهما ولكن ابن جني لم يكتف بمجرد النقل لكلام سيبويه ولكنه يكمل ما تركه سيبويه من تعليل مجيء ذلك المعنى على تلك الصيغة حيث يقول:" فقابلوا بتوالى حركات المثال[3]

توالى حركات الأفعال"[4]. فابن جني يلمح المناسبة بين تلك الحركات المتوالية في صيغة (**فعلان**) التي جعلت تلك الصيغة بتلك الهيئة مناسبة أتم المناسبة لمعناها الدال على الحركة والاضطراب.

والحق أن ابن جني قد أطال النفس جدا في هذا الباب، وقد أفاد فيه وأجاد ؛ حيث يلمح ما بين المصادر الرباعية المضعفة نحو الزعزعة، والقلقلة، والصلصلة، والقعقعة، والصعصعة[5]، والجرجرة، والقرقرة ،وما بين معناها من المناسبة؛ إذ إن هذه المصادر بما اشتملت عليه من تضعيف وتكرير تناسب ما تدل عليه معانيها من التكرير المشترك بين

---

1 – انظر الكشاف ١٥٩/٣ وانظر أبو السعود ٤٧/٧

2 – الخصائص١٥٢/٢.

3 – يقصد بالمثال هنا الصيغة كما تبين لي من استقراء كلامه.

4 – السابق.

5 - الصعصعة: التحريك والقلقلة، اللسان/ صعصع.

ألفاظ تلك البنى، مما يضيف إلى معناها المعجمى معنى آخر تضيفه الصيغة وتدل عليه بهيئتها الصرفية.

كما يلمح ابن جني كذلك ما بين (**الفعلى**) نحو البشكى، والجمزى والولقى...من تكرار الحركات وتلاحقها وتتابعها وما تدل عليه من معنى السرعة والتتابع وتوالى الحركات في الفعل كما توالت الحركات في النطق ، ويتوالى عرضه للعديد من النماذج الدالة على ما سماه " إمساس الألفاظ أشباه المعاني"[1]

ويكشف ابن جني كذلك عن المناسبة بين بعض الصيغ ودلالتها على المبالغة [2] وقد أطال ابن جني في توجيه ذلك، وهو واضح في أن زيادة المبنى فيه قد ناسبت زيادة المعنى، وهو إرادة المبالغة.

وقد تعرض الزمخشري لهذه القاعدة (قاعدة **زيادة المعنى لزيادة المبنى**) في سورة الفاتحة، إذ يقرر أن الرحمن أبلغ من الرحيم، ثم يتساءل: "فإن قلت لم قدم ما هو أبلغ من الوصفين على ما هو دونه، والقياس الترقى من الأدنى إلى الأعلى كقولهم فلان عالم نحرير، وشجاع باسل، وجواد فياض. قلت: لما قال الرحمن فتناول جلائل النعم وعظائمها وأصولها أردفه الرحيم كالتتمة والرديف ليتناول ما دقّ منها ولطف"[3].

فالزمخشري هنا يقرر أن (**الرحمن**) أبلغ من (**الرحيم**) ويناقش لم تقدم الأبلغ (**الرحمن**) وكأن الأمر متقرر ثابت. وقد شايعه الطيبى وجماعة من العلماء – ذكرهم الطيبى في حاشيته – على كون (**الرحمن**) أبلغ من (**الرحيم**) فيقول الطيبى" قوله: فلم قدم ما هو أبلغ" وهذا مقام تكلم فيه العلماء، فلا بد من عد أقوالهم . . ."[4].

---

1 – انظر على سبيل المثال : الخصائص٢/١٥٣/١٥٤- ٢/١٥٥ - ١٥٦/٣،١٥٧/٩٨ـــ ١٨٨

2 – الخصائص٢/١٥٥-.

3 – الكشاف١/٧-٦.

4 – الطيبى/ فتوح الغيب فى الكشف عن قناع الريب/ مخطوط بدار الكتب ٤٧٣ تفسير تيمور ق ١٦.

وقد احتذى حذو ابن جني في هذه القضية كذلك ابن الأثير، فأطال الوقوف أمام هذه النقطة مفيدا في ذلك مما أفاض فيه ابن جني ، وإن كان ما قدمه ابن الأثير لم يخل من جديد كذلك[١].

هذا؛ وقد عرض ابن الأثير – في الفصل الذي عقده لهذا الغرض – لعدد من الأمثلة والتطبيقات،تدل على مدى تنبهه لما بين المعنى والصيغة الصرفية والبنية الصوتية للكلمة من دلالة وثيقة[٢].كما قد عرض لأمثلة أخر يدلل فيها على أن" هذا الباب بجملته لا يقصد به إلا المبالغة في المعاني .."[٣].ويجعل ذلك قانونا ضابطا لما يشتبه فيه في هذا الباب[٤].

والذي أراه أن ذلك موقوف على تحكيم قرائن السياق، كما يظهر ذلك من تطبيقات ابن الأثير لهذه القاعدة[٥].

كذلك فقد فرق نقادنا القدامى بين الدلالة الإفرادية للصيغ والكلمات – وهي تلك الصور الذهنية المجردة التي تستدعى ألفاظها الموضوعة إزاءها في لغة ما – وبين دلالتها التركيبية داخل سياقات الكلام المختلفة .

ويرى عبد القاهر أن المعاني الإفرادية للكلمات هي مجرد صور ذهنية أولية يسبق تصورها في النفس حدوث المواضعة.

فهو يرى أنه يستحيل أن يتوقف علمنا بمعانى النحو ووظائفه على العلم بالصيغ والمبانى الموضوعة إزاءها، وحتى" لو لم يكونوا وضعوا أمثلة الأفعال لما كان لنا علم بمعانيها، وحتى لو لم يكونوا قالوا(**فعل ويفعل**) لما كنا نعرف الخبر في نفسه ومن أصله، ولو لم يكونوا قد قالوا (**افعل**) لما كنا نعرف الأمر من أصله، ولا نجده في نفوسنا.."[٦].

---

1 – المثل السائر٢/٢٤٢.

2 – المثل السائر –٢/٢٤٣-٢٤٤.

3 – السابق.

4 – السابق ٢/٢٤٥.

5 – السابق.

6 – عبد القاهر الجرجانى – دلائل الإعجاز – ص ٥٤٠ ط المدنى– تحقيق أ/ محمود شاكر.

فهذه المعاني الوظيفية التي تدل عليها تلك القوالب والصيغ الصرفية متصورة في العقول قبل النطق بتلك الصيغ، ويختلف التصور لدلالة تلك الصيغ في حالة التركيب عنها في حالة الإفراد.

وفي إطار المستوى الصرفي أيضا نجد بدايات جيدة لرصد تحولات الصيغ وما يعتريها من عدول دلالي:

فقد التفت أبو عبيدة ت ٢١٠هـ إلى توظيف صيغة المفرد مكان صيغة الجمع في قوله تعالى**﴿يُخْرِجُكُمْ طِفْلاً﴾** (الحج:٥) قال: (ومن مجاز ما جاء لفظه لفظ الواحد الذي له جماع منه، ووقع معنى هذا الواحد على الجميع، قال" يخرجكم طفلا" في موضع (أطفالا)..

وقال: **﴿وَالْمَلَكُ عَلَى أَرْجَائِهَا﴾** (الحاقة:٧) في موضع: (والملائكة).

وعلى هذا النحو يقف أبو عبيدة عند العدول عن صيغة المضارع إلى صيغة الماضي في قوله عز وجل: **﴿وَاللَّهُ الَّذِي أَرْسَلَ الرِّيَاحَ فَتُثِيرُ سَحَاباً فَسُقْنَاهُ إِلَى بَلَدٍ مَّيِّتٍ..﴾** (فاطر:٩)

يقول: "(ومجاز (فسقناه) مجاز (فنسوقه)، والعرب قد تضع فعلنا في موضع نفعل، قال الشاعر: **إن يسمعوا ريبة طاروا بها فرحا منى وما يسمعوا من صالح دفنوا**

في موضع: يطيروا ويدفنوا. [1]

أما الفراء- ت ٢٠٧هـ فقد تناول (بعض ألوان تلك الظاهرة في كتابه (معانى القرآن) ولم يخرج في تناوله لها عن ذلك النهج الذي سار عليه معاصره أبو عبيدة، غير أنه لم يقدم لها - كما فعل أبو عبيدة - مصطلحا واحدا يحتويها ويلم أشتاتها المتناثرة في كتابه: وقد سار على هذا النهج أيضا المبرد ت ٢٨٥ هـ في كتابه الكامل[2].

أما ابن قتيبة فقد سلك مسلك (أبي عبيدة في إدراجها تحت مصطلح المجاز)[3] كما التفت إلى تلك الظاهرة كذلك أبو هلال العسكرى - ت - ٣٩٥هـ ، وذلك مثل قوله:" فإن (الرحيم) مبالغة لعدوله، وإن

---

[1] - مجاز القرآن ج ٢/ ١٥١.

[2] - انظر السابق ص ٩ وانظر الكامل ٢٢/٣، ٥٦/٢.

[3] - تأويل مشكل القرآن لابن قتيبة - ص١٥ - ١٦.

(الرحمن) أشد مبالغة لأنه أشد عدولا"[1] والذي يعنينا هنا هو استخدام أبي هلال لمصطلح العدول واتخاذه أساسا يقاس عليه تحقيق المبالغة المطلوبة التي يقتضيها المقام.

ومعنى ذلك أنه يلفتنا إلى أساس ثان غير الاختيار يمكن اعتماده في التوظيف البلاغي لصيغة الكلمة.

نجد هذا الملمح كذلك عند الباقلاني ت ٤٠٣هـ حيث يرى كذلك أن (رحمن عدل عن راحم للمبالغة)[2] فيذهب إلى نحو ما ذهب إليه أبو هلال آنفا.

والذي أراه أن العدول الذي ذكره كلّ من أبي هلال والباقلاني في هذا الموضع إنما هو بالنظر إلى الصيغة في ذاتها أي في حالة الإفراد لا في حالة التركيب، أي أن المقارنة إنما تمت بين كلّ من (راحم ورحمن ورحيم) خارج سياقات الكلام، وعلى هذا تم الخروج بهذه القاعدة أن رحيم عدل بها عن راحم فهي أبلغ منها، ورحمان أشد عدولا فهي أشد مبالغة.

وليس المقصود أنه عدل في هذا الموضع أو هذا السياق عن راحم أو رحمن، إذ إنه ليست هناك قرينة توجب كون أصل التعبير في هذا السياق باسم الفاعل راحم ثم عدل عنه إلى رحيم أو رحمان إلا أن يعتبر أن الأصل في التعبير هو عدم الزيادة، وهذا غير مسلم، لأن زيادة المبنى ونقصانه إنما تترتب على زيادة المعنى ونقصانه، لا على أن الأصل هو عدم الزيادة.

والذي يبدو أن مصطلح العدول قد وظف هنا بمعنى إيثار صيغة دون أخرى، وهذا يدلنا على أنه كان يخلط بينه وبين المعنى الدقيق للاختيار أحيانا.

أما الزمخشري ت- ٥٣٨ هـ فقد تعرض لظاهرة التبادل الصيغي ضمن ما وقف عنده من أمثلة الالتفات ، إلا أنه قد جرى نظريا على نهج ابن المعتز في قصر ظاهرة الالتفات على المخالفة بين الضمائر[3]

---

[1] - الفروق في اللغة ص ١٩٠.

[2] - الباقلاني: إعجاز القرآن: ٢٧٣- ٢٧٤.

[3] - الكشاف ١/ ١٠٠.

وتبعه على ذلك السكاكى في مفتاحه، إلا أن الزمخشري قد التفت في تطبيقاته القرآنية إلى ظاهرة العدول في الصيغ وإن لم يسمها بمصطلح الالتفات الذي قصره على مدلول المخالفة بين الضمائر.

وقد كان للزمخشرى النصيب الأعظم من الالتفات إلى تلك الأسس التي قام عليها التوظيف البلاغي لصيغة الكلمة في القرآن الكريم، وتبعه على هذا النهج كافة من جاء بعده من المفسرين حتى إن بعضهم لا يزيد في كثير من المواضع على أن يحكى عبارة الزمخشري في بيان ما اشتملت عليه الآية من اختيار أو عدول في جانب الصيغ.

غير أن الحق أنه ما أبلى أحد من القدماء – في الالتفات إلى القيمة الفنية لصيغة الكلمة بدلالتها الصرفية – ما أبلاه ضياء الدين بن الأثير ت ٦٣٧ هـ في كتابه "المثل السائر" من كلامه فيما سماه تارة بالعدول، وتارة بالنقل أو الانتقال وذلك في الفصل الذي عقده بعنوان" قوة اللفظ لقوة المعنى"[١]

فمن ذلك ما ذكره عند قوله تعالى: ﴿فَأَخَذْنَاهُمْ أَخْذَ عَزِيزٍ مُّقْتَدِرٍ﴾ (القمر:٤٢) حيث يقول:" فمقتدر هنا أبلغ من قادر، وإنما عدل إليه للدلالة على التفخيم للأمر.."[٢] فهو يلمح ما في الآية من عدول عن الأصل اللغوي (قادر) على صيغة اسم الفاعل إلى الصيغة الأخرى المنتقل إليها وهي (مقتدر) على صيغة (مفتعل) والذي نراه أن الأشبه بالصواب في هذا الموضع هو مصطلح الاختيار لا العدول عند كلّ من أبي هلال والباقلانى فيما سبق نقله عنهما فابن الأثير يقول: "فمقتدر ها هنا أبلغ من قادر" فقوله: ها هنا يدل أن المقارنة بين الصيغتين ليست مقارنة مطلقة أي في حالة الإفراد، وإنما هي مقارنة مقيدة بمدى الفنية في هذا التركيب بعينه، ومن ثم فإن افتراض أن أصل التعبير في هذا السياق هو اسم الفاعل (قادر)، افتراض لا مبرر له ولذا فالأقرب أن يكون المراد بالعدول هنا نوعا من الاختيار، لأن الاختيار في حقيقته إنما هو عدول عن لفظ لآخر.

---

[1] – الباقلانى: إعجاز القرآن: ٢٧٣– ٢٧٤.

[2] – المثل السائر ٢/٢٤١–٢٤٧.

ومن أمثلة هذا العدول السياقي عند ابن الأثير تلك الأمثلة التي عرض لها ابن الأثير في حديثه عن القسم الثاني من الالتفات حيث قسم الالتفات إلى ثلاثة أقسام:

الأول: وهو ما يختص بالضمائر.[1]

الثاني والثالث: يختصان بالالتفات أو الانتقال الواقع في صيغ الأفعال.

فمما جاء منه قوله تعالى﴿ قَالُوا يَا هُودُ مَا جِئْتَنَا بِبَيِّنَةٍ وَمَا نَحْنُ بِتَارِكِي آلِهَتِنَا عَن قَوْلِكَ وَمَا نَحْنُ لَكَ بِمُؤْمِنِينَ * إِن نَّقُولُ إِلاَّ اعْتَرَاكَ بَعْضُ آلِهَتِنَا بِسُوءٍ قَالَ إِنِّي أُشْهِدُ اللَّهَ وَاشْهَدُوا أَنِّي بَرِيءٌ مِّمَّا تُشْرِكُونَ ﴾ (هود:٥٤)؛ فإنه إنما قال" أشهد الله واشهدوا" ولم يقل وأشهدكم ليكون موازنا له لأن إشهاده الله على البراءة من الشرك صحيح ثابت، وأما إشهادهم فما هو إلا تهاون بهم، ودلالة على قلة المبالاة بأمرهم، ولذلك عدل به عن لفظ الأول لاختلاف ما بينهما، وجيء به على لفظ الأمر كما يقول الرجل لمن يبس الثرى بينه وبينه:" اشهد على أني أحبك" تهكما به واستهانة بحاله.[2]

فالعدول هنا في كلام ابن الأثير قد وظف توظيفا صحيحا لأنه عدول عن الأصل السياقي؛ وذلك لأن السياق يقتضى (وأشهدكم) بصيغة المضارع إلا أنه قد عدل عن هذا الأصل السياقي للنكتة التي بينها ابن الأثير.

ونستطيع أن نتبين هذا السياق الذي تم العدول عنه كذلك في أمثلة القسم الثالث الذي ذكره ابن الأثير من أقسام الالتفات وهو في الإخبار عن الفعل الماضي بالمستقبل، وعن المستقبل بالماضي ، وذلك في قوله تعالى: ﴿وَاللَّهُ الَّذِي أَرْسَلَ الرِّيَاحَ فَتُثِيرُ سَحَاباً فَسُقْنَاهُ إِلى بَلَدٍ مَّيِّتٍ فَأَحْيَيْنَا بِهِ الأَرْضَ بَعْدَ مَوْتِهَا كَذَلِكَ النُّشُورُ ﴾ (فاطر:٩) فالأصل الذي يقتضيه السياق هنا هو (فأثارت) وعدل عنه لغرض بلاغي وعلى هذا ورد قول تأبط شرا:

---

[1] – المثل السائر ٢/١٦٨، سوف نورد في حديثنا عن البحوث الأسلوبية المعاصرة أمثلة لما سماه بعض بظاهرة التبادل الصيغي.

[2] – المثل السائر ص ١٧٩-١٨٠.

بأني قد لقيت الغول تهـــــــوى بســـــــهب كالصحيفة صحصحان
فأضربها بلا دهـــــش فخـــرت صريعـــا لليديـــن وللجـــــران(١)

فأصله: (فضربتها) وعليه ورد قوله تعالى أيضا ﴿ ذَلِكَ وَمَن يُعَظِّمْ حُرُمَاتِ اللَّهِ فَهُوَ خَيْرٌ لَّهُ عِندَ رَبِّهِ وَأُحِلَّتْ لَكُمُ الأَنْعَامُ إِلاَّ مَا يُتْلَى عَلَيْكُمْ فَاجْتَنِبُوا الرِّجْسَ مِنَ الأَوْثَانِ وَاجْتَنِبُوا قَوْلَ الزُّورِ * حُنَفَاءَ لله غَيْرَ مُشْرِكِينَ بِهِ وَمَن يُشْرِكْ بِاللَّهِ فَكَأَنَّمَا خَرَّ مِنَ السَّمَاءِ فَتَخْطَفُهُ الطَّيْرُ أَوْ تَهْوِي بِهِ الرِّيحُ فِي مَكَانٍ سَحِيقٍ ﴾ (الحج: ٣١-٣٢) فقال أولا:" خـــرّ من السماء" بلفظ الماضي ، ثم عطف عليـــه المـــستقبل لاستحـــضار صورة خطف الطير إياه وهوى الريح به[٢]. وتقرير الأصل الـــسياقي فيه (فخطفته الطير أو هوت به الريح) وهكذا في سائر الأمثلـــة التـــي عرض لها ابن الأثير.

والمقصد من ذلك هو الخروج بنقطة هامة وهي أن العدول في هذه الأمثلة كلها إنما هو عدول عن الأصل السياقي المقدر فالـــسياق هـــو الذي دل على العدول في تلك الأمثلة كلها، ومن ثم يـــصح أن نعتبـــر السياق هو الأصل أو القاعدة التي تنحرف عنها الصيغة أو تعدل عنها إلى صيغة جديدة خالفت السياق لنكتة أو غرض بلاغـــي تطـــابق بـــه مقتضى الحال وتتحقق به المعاني الفنية المطابقة التـــي هـــي غايـــة البلاغة.

وهذا هو الظاهر في القاعدة التي يحدد ابن الأثير العـــدول علـــى أساسها في تلك الأمثلة السابقة، وهو ما يتفق تماما مع ما قررناه فـــي قاعدة العدول في الدراسات الأسلوبية الحديثة.

هذا وقد وقف ابن الأثير أمام ظاهرة العدول في الصيغ في مبحـــث أفرده لذلك سماه اختلاف صيغ الألفاظ واتفاقها[٣]

كذلك فقد تعرضت الدراسات اللغوية القديمة لإثبات ظـــاهرة تعـــدد معاني الصيغة الواحدة بما تتلاقى فيه مع الدراسات الحديثة فـــي هـــذا الباب.

---

[1] - المثل السائر ص ١٨٣.

[2] - المثل السائر ص ١٨٣-١٨٤.

[3] - المثل السائر ٢٩٣/١ وتبعه فيه الطيبي ٥٠٠/٢-٥٠٣.

والناظر في كتب التصريف واللغة قديمها وحديثها على اختلافها يجد أنها قد أطبقت على ذكر عدة معان لكثير من الصيغ بما يشبه الاتفاق التام أو الإجماع على صحة وقوع هذه الظاهرة، ظاهرة تعدد المعنى الوظيفي للصيغة الواحدة[1].

ويكاد يكون هذا أمرا متقررا كذلك في الدراسات الحديثة في علم اللغة[2].

يوضح ذلك د/ عياد حيث يقرر أن "العلامة الواحدة لها في العادة أكثر من قيمة، وأن هناك علامات كثيرة للتعبير عن كلّ قيمة، وهذا يصدق على كلّ اللغات"[3].

وهذا ما يقرره د/ تمام حسان تحت عنوان (**تعدد المعنى الوظيفي للمبنى الواحد**)[4].

وقد استثمر عبد القاهر الجرجاني الجهود اللغوية السابقة في الكشف عن القيم الدلالية للوظيفة الصرفية والنحوية للكلمة وتوظيفها الفني الرائع في إطار نظرية النظم.[5]

ولك أن تتأمل كثرة ما أفاده عبد القاهر والبلاغيون من تحليل الصيغ في قوله تعالى:﴿ **وَقِيلَ يَا أَرْضُ ابْلَعِي مَاءَكِ وَيَا سَمَاءُ أَقْلِعِي وَغِيضَ الْمَاءُ وَقُضِيَ الأَمْرُ وَاسْتَوَتْ عَلَى الْجُودِيِّ وَقِيلَ بُعْداً لِّلْقَوْمِ الظَّالِمِينَ**﴾[6] لترى ما في التعبير بهذه الصيغ من الفوائد والدقائق التي ما كان يمكن التوصل إليها إلا بتلك الصياغة. ومن ذلك ما علق به عبد القاهر

---

[1] – انظر د/ شكرى عياد – اتجاهات البحث الأسلوبى ص ٣٧ – دار العلوم للطباعة والنشر – ١٤٠٥ هـ ١٩٨٥م، د/ تمام حسان – اللغة العربية معناها ومبناها ص ١٦٣، د/ فاضل الساقى، أقسام الكلام العربى ٢٩٦ إلى ٣٢٨ – نشر مكتبة الخانجى بالقاهرة، د/ محمد فؤاد – مشكلة المعنى بين النحو والبلاغة – دكتوراه مخطوط بدار العلوم رقم ٢٧١ – ص ٣٦.

[2] – د/ شكرى عياد – السابق.

[3] – د/ تمام حسان – اللغة العربية معناها ومبناها ص ١٦٣.

[4] – د/ تمام حسان – السابق.

[5] – انظر على سبيل المثال : دلائل الإعجاز بتحقيق محمود شاكر ص ٨١-٨٢ – ٨٣

[6] – هود/ ٤٤، وانظر الكشاف٢/٤٠٥، ودلائل الإعجاز ص ٤٦ والمفتاح للسكاكى ص ١٧٧-١٧٨.

على قوله تعالى﴿ هَلْ مِنْ خَالِقٍ غَيْرُ اللَّهِ يَرْزُقُكُم مِّنَ السَّمَاءِ وَالأَرْضِ﴾ (فاطر:٣).

فلو قيل "هل من خالق غير الله رازق لكم" لكان المعنى غير ما أريد[١] وذلك أن المقصود في الآية تقرير العباد يرزق الله تعالى لهم، ويمكن أداء ذلك المعنى الأصلي باسم الفاعل "رازق" أو بالمضارع "يرزق" أو غير ذلك، إلا أن في التعبير بالمضارع **(يرزق)** من الدلالة على تجدد الرزق وحصوله للعباد كلّ وقت، ووجدانهم إياه بعد حاجة إليه وافتقار – فيه من دقة المعنى ولطفه مالا يفيده التعبير باسم الفاعل. و"من البين في ذلك قول الأعشى:

لعمرى لقد لاحت عيون كثيرة إلى ضوء نار في يفاع تحرق

تشب لمقرورين يصطليانها وبات على النار الندى

معلوم أنه لو قيل "إلى ضوء نار متّحرقة" لنبا عنه الطبع وأنكرتّه النفس، ثم لا يكون ذاك النبو وذاك الإنكار من أجل القافية وأنها تفسد به، بل من جهة أنه لا يشبه الغرض ولا يليق بالحال. وكذلك قوله[٢]

أو كلّما وردت عُكاظ قبيلة بعثوا إلى عَريفهم يتوَسَّمُ.

وذاك لأن المعنى في بيت الأعشى على أن هناك موقدا يتجدد منه الإلهاب والإشعال حالا فحال، وإذا قيل "متحرقة" كان المعنى أن هناك نارا قد ثبتت لها وفيها هذه الصفة، وجرى مجرى أن يقال "إلى ضوء نار عظيمة" في أنه لا يفيد فعلا يفعل.

وكذلك الحال في قوله "بعثوا إلى عريفهم يتوسم" وذلك لأن المعنى على توسم وتأمل ونظر يتجدد من العريف هناك حالا فحالا، وتصفح منه الوجوه واحدا بعد واحد. ولو قيل **(بعثوا إلى عريفهم متوسما)** لم يفد ذلك حق الإفادة[٣] فالفعلان **(تحرق، ويتوسم)** في الأبيات السابقة فيهما من الدلالة على تجدد الحدث مما يناسب الحال المعبر عنه، مالا

---

[1] – دلائل الإعجاز ص ١٧٧.

[2] – دلائل الإعجاز ص ١٧٧.

[3] – دلائل الإعجاز ص ١٧٦–١٧٧.

يفيده غير صيغتهما المستخدمة في هذا الموضع، ولذلك وقع الاختيار عليهما.[1]

ولقد حظى التفريق بين دلالتي الاسم والفعل باهتمام كثير من البلاغين[2] وهذا الاهتمام لم تحظ به بقية الصيغ التي يقرر اللغويون أنها تنأي عن الحصر.

وثمة إشارات تأتى بعد ذلك متناثرة من نحو وقوف السكاكى وغيره من البلاغيين حول الاستغراق في المفرد والجمع ليقرر أن استغراق المفرد يكون أشمل من استغراق الجمع، ثم يقول "ومن هذا يعرف لطف ما يحكيه تعالى عن زكريا عليه السلام: ﴿ رَبِّ إِنِّي وَهَنَ العَظْمُ مِنِّي﴾ (مريم: ٤). دون وهنت العظام، حيث توصل باختيار اللفظ إلى الإطناب في معناه".

وهذا - إن دل على شيء - فإنما يدل على مدى وعى هؤلاء البلاغيين بما بين الصيغ من فروق دلالية، حيث استطاعوا أن يفيدوا من تلك الفروق في تحليلاتهم البلاغية لتلك الصيغ.

وعلى هذا النحو من المعالجة تمت معالجة هذا المبحث في سائر كتب البلاغة النظرية[1] وكما فعلوا ذلك في مبحث أحوال المسند مضوا

---

1 - جاء في الإيضاح:" وأمّا كونه – أي المسند – فعلا فللتقييد بأحد الأزمنة الثلاثة على أخصر ما يمكن مع إفادة التجدد.وأما كونه اسما فلإفادة عدم التقييد والتجدد" انظر الإيضاح تحقيق د/ خفاجي ص ١٧٧، وانظر على سبيل المثال المفتاح/ المطبعة الأدبية ص ١١٢، التبيان للطيبي ص ١٧٥،١٧٨.

2 - وذلك عند حديثهم عن الحالة التي تقتضي كون المسند اسما أو فعلا. وسيأتى التعرض لبعض ما ذكروه من الأمثلة عند تطبيق أسس التوظيف البلاغي للصيغة على الأسماء والأفعال والصفات. انظر على سبيل المثال: المفتاح/ المطبعة الأدبية ص ١١٢ الإيضاح بتعليق د/ خفاجي ص ١٧٧، ٢٤١- ٢٤٤، الإشارات والتنبيهات ص ٦٥، شروح التلخيص٢/١٩-٢٠-٢٥-٣٠، شرح عقود الجمان١/١٠٦ مفتاح العلوم ص ١٢٢-ط٢ مصطفى الحلبي- ١٤١١هـ ١٩٩٠م، وانظر التبيان للطيبي١/١٦٠.

على هذا السبيل كذلك في مبحث الإنشاء حيث تعرضوا كذلك لدلالات كلّ من صيغة الأمر والنهي ، وقد عنوا بالمقام الأول بتحديد دلالة كلّ من صيغة الأمر والنهي، وهو دلالة الأولى على الطلب، والثانية على الكف، وما تخرج إليه كلّ صيغة منهما إلى غير ذلك من الدلالات كخروج الأمر من الطلب إلى الإباحة أو التهديد أو التعجيز أو الإهانة أو التمني.. الخ[٢] وكاستعمال النهي في غير طلب الكف أو الترك كالتهديد[٣]

ورغم أن البلاغيين إن لم يهتموا في تلك المواضع بتسمية استعمال الصيغة اختيارا أو عدولا، فإنهم قد وقفوا أمام تلك الصيغ لبيان الحالات التي يحسن فيها أن تكون اسما أو فعلا معللين لذلك تعليلا بلاغيا؛ فالمهم إذا هو إنهم قد وقفوا على الظاهرة فعلا.

وعلى أساس الوعى بهذا التمايز الدلالى بين البدائل المتشابهة في جانب الصيغ تتلاقى الدراسات الأسلوبية الحديثة مع الدراسات البلاغية القديمة في تراثنا البلاغي في هذه النقطة.

وعلى كلّ فقد عرف البلاغيون لا سيما المتقدمين، والمفسرين منهم كلا من الاختيار والعدول كأساسين هامين من أسس التوظيف البلاغي لصيغة الكلمة.

أما على المستوى المعجمي :

فإذا تجاوزنا كتب اللغة المصنفة لرصد الدلالات المعجمية الوضعية لألفاظ اللغة ؛فإننا نجد بدايات البحث في ذلك – على ضفاف النص القرآني – لدى كلّ من أبي عبيدة ت ٢١٠هـ في كتابه مجاز القرآن ، و الفراء– ت ٢٠٧هـ والأخفش في معاني القرآن ،و المبرد ت

---

[1] – انظر الإيضاح تحقيق د/ خفاجي ص ١٧٧، وانظر على سبيل المثال المفتاح/ المطبعة الأدبية ص ١١٢، التبيان للطيبى ص ١٧٨،١٧٥، الإشارات والتنبيهات ص ٦٥، شروح التلخيص ص ٢٥،٣٠/٢، عقود الجمان ١٠٦/١.

[2] – الإيضاح ص ٢٤١-٢٤٣، الطراز ٢٨١،٢٨٣/٣ والتبيان للطيبى بتحقيقى ٢٥٢/١، شروح التلخيص ٣٠٨/٢، عقود الجمان ١٦٥/١.

[3] – انظر الإيضاح ص ٢٤٤، وانظر المفتاح ص ١٧٢، الطراز ٢٨٤،٢٨٥/٣، والتبيان للطيبى ٢٥٣/١، شروح التلخيص ٣٢٤/٢.

٢٨٥ هـ في كتابه الكامل، وابن قتيبة في كتابه تأويل مشكل القرآن ،كما نجد الاهتمام الواضح بتحرير الفروق الدقيقة بين الألفاظ لدى أبي هلال العسكرى – ت – ٣٩٥هـ في كتاب الفروق ، كلّ ذلك في مواضع تنأى عن الحصر لغلبة الاهتمام بالدلالة المعجمية في هذه الدراسات .[١]

والملاحظ أن الغالب على هذه الدراسات هو بيان المعنى التفسيري للكلمة ، ودلالاتها الوضعية التي وضعت لها في اللغة ، والتي نادرا ما يتخطاها المفسر إلى دلالاتها ومعانيها المجازية التي وظفت بها في النص القرآني.

إلا أننا إذا ما تجاوزنا هذه الدراسات اللغوية التي نشأت في الأصل لخدمة النص القرآني إلى الدراسات النقدية التي ثارت حول الشعر في عصور ازدهاره فسوف نجد تحولا كبيرا في استنطاق الكلمات ، ومحاولة استكناه دلالاتها الفنية لدى كلّ من الآمدي والقاضي الجرجاني وأبي بكر الصولي وغيرهم ممن عرفوا بدراساتهم النقدية للنصوص الشعرية الرائعة في ذلك الوقت والتي كانت تثير شهية النقاد بما تثيره من جدل طويل المدى حول تفضيل هذا الشاعر أو ذاك.

ومع ذلك فمن الملاحظ في هذا الصدد أن دراسة الشعر قد غلب عليها طوال العصور الماضية نمط قرائي يقوم على الإيمان بشفافية اللغة أو وضعيتها ؛ فالألفاظ فيها دالة على معان تواضع عليها أبناء البيئة المعينة ، وكلّ لفظ يستدعي إلى ذهن القارئ معناه الخاص ، والإيمان بهذا النوع من الارتباط بين المعاني والألفاظ جعل التعامل مع الشعر شبيها بالتعامل مع النثر ؛ ومن ثم كانت طريقة شرح الشعر لا تكاد تعدو صياغة الأبيات نثرا ، وعلى هذا جرى معظم النقاد العرب.[٢]

غير أننا نستطيع أن نقف على نقلة نوعية واضحة في ذلك لدى عبد القاهر الجرجاني من خلال المقارنة بين قراءته لبعض الأبيات الشعرية

---

[1] - وقفنا على بعض هذه الأمثلة فيما سبق .

[2] – د/ شفيع السيد – قراءة الشعر وبناء الدلالة – دار غريب – القاهرة – ص٣ بتصرف ، وانظر : كلام ابن طباطبا الدال على عدم تفريقه بين الشعر والنثر إلا بالوزن والقافية : عيار الشعر – شرح وتحقيق عباس عبد الساتر –ط دار الكتب العلمية – بيروت – ص ١٤

وقراءة أحد هؤلاء النقاد السابقين عليه ، وذلك في قراءة كلّ منهما لأبيات كثيِّر عزّة :

ولما قضينا من منى كلّ حاجة ومسح بالأركان من هو ماسح

وشدت على دهم المهارى رحالنا ولم ينظر الغادي الذي هو رائح

أخذنا بأطراف الأحاديث بيننا وسالت بأعناق المطي الأباطح

فهذه الأبيات قد أوردها ابن قتيبة مثالا للضرب الذي حسن لفظه وحلا ، فإذا أنت فتشته لم تجد هناك فائدة في المعنى ؛ ومن ثم نراه في تعليقه عليها لا يزيد على ذكر المعادل النثري الوضعي لألفاظها ؛ حيث يقول : "ولما قطعنا أيام منى ، واستلمنا الأركان ، ، وعالينا إبلنا الأنضاء ، ومضى الناس لا ينتظر الغادي منهم الرائح ابتدأنا في الحديث ، وسارت المطي في الأباطح."[1]

ولنا أن نقارن ذلك بتحليل عبد القاهر الرائع من مثل قوله :" ولمّا قضينا من مِنًى كلّ حاجة " فعبّر عن قضاء المناسك بأجمعها والخروج من فُروضِها وسُنَنِها، من طريقٍ أمكنه أن يُقصِّر معه اللفظ، وهو طريقة العموم، ثم نبّه بقوله: " ومسّح بالأركان من هو ماسحُ " على طواف الوداع الذي هو آخر الأمر، ودليل المسير الذي هو مقصوده من الشعر، ثم قال: " أخذنا بأطراف الأحاديث بيننا " فوصل بذكر مسح الأركان، ما وليه من زَمِّ الركاب وركوب الرُّكبان، ثم دلّ بلفظة الأطراف على الصفة التي يختصّ بها الرِّفاق في السَّفر، من التصرف في فنون القول وشجون الحديث، أو ما هو عادة المتظرِّفين، من الإشارة والتلويح والرَّمْز والإيماء، وأنبأ بذلك عن طِيب النفوس، وقُوَّة النشاط، وفضْل الاغتباط، كما تُوجبُه ألفة الأصحاب وأنسة الأحباب، وكما يليق بحال من وُفِّق لقضاء العبادة الشريفة ورجا حُسن الإياب، وتنسَّمَ روائح الأحبّة والأوطان، واستماع التهاني والتَّحايا من الخُلاَّن والإخوان، ثم زانَ ذلك كلَّه باستعارة لطيفةٍ طبَّق فيها مَفْصِل التشبيه، وأفادِ كثيراً من الفوائد بلُطْف الوَحْي والتنبيه، فصرحّ أوّلاً بما

---

[1] – ابن قتيبة – الشعر والشعراء – تحقيق مفيد قميحة – دار الكتب العلمية – بيروت – ص ١٤

أوما إليه في الأخذ بأطراف الأحاديث، من أنهم تَنَازعوا أحاديثهم على ظهور الرَّواحل، وفي حال التوجُّه إلى المنازل، وأخبر بعدُ بسرعة السير، ووَطَاءة الظَّهر، إذ جَعَل سلاسة سَيْرها بهم كالماء تسيل به الأباطح، وكان في ذلك ما يؤكّد ما قبلَه، لأن الظُّهور إذا كانت وَطِيئة وكان سيرها السَّيْرَ السهلَ السريع، زاد ذلك في نشاط الرُّكبان، ومع ازدياد النشاط يزداد الحديث طِيباً، ثم قال: بأعناق المطيّ، ولم يقل بالمطيّ، لأن السرعة والبُطءَ يظهران غالباً في أعناقها، ويَبين أمرهما من هَواديها وصدورها، وسائِرُ أجزائها تستند إليها في الحركة، وتَتبعها في الثِّقَل والخفَّة، ويُعبِّر عن المَرَح والنشاط، إذا كانا في أنفسها، بأفاعيلَ لها خاصّة في العنق والرأس، وتَدُلّ عليهما بشمائل مخصوصةٍ في المقاديم"[1]

نلاحظ هنا عمق الدلالة الفنية للألفاظ من خلال النظر في موادها المعجمية التي استطاع الناقد البصير أن ينفذ إلى كثير من حجب الغيب الدلالية ، ومكنونات النفس الشعرية التي أخفاها الشاعر وراء هذه الألفاظ ، غير مقطوعة في ذلك عن نظمها ولا منفكة عن بقية مستويات الدلالة ؛ وذلك كما في تفيئه الظلال الوارفة للكلمات (حاجة – مسَّح – أخذنا – أطراف – أعناق)

فنرى مثلا كيف اتسعت رؤيته للفظ (حاجة) لقضاء المناسك بأجمعها والخروج من فُروضِها وسُنَنِها ، وكيف اتسعت دلالة (الأطراف) لفنون القول وشجون الحديث، أو ما هو عادة المتظرِّفين، من الإشارة والتلويح والرَّمْز والإيماء.

وإذا ما تجاوزنا ذلك الإبداع النقدي والبلاغي لدى عبد القاهر الجرجاني فلا يكاد يختلف الحال كثيرا – لدى منظري البلاغة – في استثمار الدلالات المعجمية للكلمة المفردة، ومحاولة استجلاء ظلالها وإيحاءاتها المختلفة في تشكيل الدلالة الفنية للنص الأدبي ؛ فقلما نجد عند المنظرين للبلاغة من المتأخرين وقفات متأنية في ذلك ، اللهم إلا في مباحث التصوير البياني ، وما سموه بالمجاز اللغوي أو المجاز المرسل.

---

[1] - عبد القاهر الجرجاني – أسرار البلاغة – قراءة محمود شاكر – مطبعة المدني – ص ٢٣

أما فيما عدا ذلك – أي الكشف عن المعاني المجازية للألفاظ – فلا نكاد نجد في أغلب تنظيراتهم البلاغية أثرا للكشف عن الدلالة الفنية للألفاظ المختبئة ضمن دلالاتها المعجمية مما يوحي به السياق والمقام ويؤثر أكبر التأثير في خلق معان جديدة لتلك الألفاظ.

هذا وقد تجلّى البحث البلاغي على المستوى المعجمي فيما عرف عند بعض البلاغيين بباب الفرائد: وهو باب جعلوه مختصا "بالفصاحة دون البلاغة، لأن مفهومه إتيان المتكلم بلفظة تتنزل من كلامه منزلة الفريدة من حب العقد تدل على عظم فصاحته وقوة عارضته، وشدة عربيته، حتى إن هذه اللفظة لو سقطت من الكلام لعز على الفصحاء غرامتها وهي كقول أبي نواس كامل:

وكأن سعدى إذ تودعنا ... وقد اشرأب الدمع أن يكفا

فلفظة اشرأب من الفرائد التي لا نظير لها في فصيح الكلام، ولا يقع مثلها إلا على سبيل الندور، وكقوله أيضاً :

حتى إذا ما غلا ماء الشباب لها ... وأفعمت في تمام الجسم والعصب

فاستعارة الغليان لماء الشباب من الفرائد البديعة، وكذلك قول أبي تمام:

وقدما كنت معسول الأماني ... ومأدوم القوافي بالسداد

فلفظة مأدوم من الفرائد التي لا يقدر على نظيرها، ولا يعثر على شبيهها وكقول البحتري في المعتز بالله :

لا بس حلة الوفاء ومن أب ... هة السيف أن يكون محلى

فقوله أبهة من الفرائد الغريبة في مكانها التي يعجز الفصحاء عن الإتيان بها، وقد جاء في الكتاب العزيز من ذلك غرائب يعز حصرها، منها قوله سبحانه وتعالى: " فإذا نزل بساحتهم فساء صباح المنذرين "[1] وانظر إلى قوله تعالى: " فلما استيأسوا منه خلصوا نجياً "[2] فألفاظ

---

[1] – الصافات :١٧٨

[2] – يوسف :٨٠

هذه الجملة كلها فرائد معدومة النظائر، وكقوله عز وجل: " حتى إذا فزع عن قلوبهم "[1] فانظر إلى لفظة " فزع " وغرابة فصاحتها، تعلم أن الفكر لا يكاد يقع على مثلها وكقوله تبارك وتعالى: " يعلم خائنة الأعين وما تخفي الصدور "[2] وهذه الفريدة في هذه الآية أعجب من كلّ ما تقدم، فإن لفظة " خائنة " سهلة مستعملة، كثيرة الجريان على ألسن الناس، لكن على انفرادها، فلما أضيفت إلى " الأعين " حصل لها من غرابة التركيب ما جعل لها في النفوس هذا الموقع العظيم، بحيث لا يستطاع الإتيان بمثلها، ولا يكاد يقع في شيء من فصيح الكلام شبهها، وأشباه ذلك في الكتاب العزيز لا يدخل تحت الحصر، وقد ورد في السنة النبوية على صاحبها الصلاة والسلام مواضع شريفة..."[3]

وهذا مجرد مثال يوضح لنا مدى وعي البلاغيين بالدلالة الفنية للألفاظ على المستوى المعجمي ، ولكن لا يقارن ذلك بما توصلت إليه الأسلوبية والبنيوية من استنطاق للألفاظ واستخراج أقصى دلالاتها وطاقاتها اللغوية التي يحملها الشاعر على تلك الألفاظ ويشارك السياق في إضفاء كثير من الظلال عليها.[4]

اهتمام الدراسات الأسلوبية بالدلالة الفنية للكلمة على جميع المستويات اللغوية:

مهما قيل عن تعدد اتجاهات الأسلوبية ومناهجها فإن القاسم المشترك بينها جميعا أنها تنطلق – بشكل أساسي – من لغة النص الأدبي في قراءتها له ، وهذا ما يتضح من تحديد رينيه ويلك لما يحتاجه دارس

---

[1] – سبأ :٢٣

[2] – غافر:١٩

[3] – تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر – (ج ١ / ص ١٢٨) وانظر : المزهر – (ج ١ / ص ٧٨) النوع الخامس عشر معرفة المفاريد .

[4] – انظر في هذه النقطة : د/ مصطفى ناصف – دراسة الأدب العربي – ط٣ – ١٩٨٣م – ص ١٩٣ – ١٩٤ ، د/ شفيع السيد – قراءة الشعر – ص ٦ ، د/ محمد فتوح أحمد – واقع القصيدة العربية – دار المعارف – ط١ – القاهرة ١٩٨٤م – ص ٥، وانظر له أيضا : شعر المتنبي – قراءة أخرى – دار المعارف – ط١ – القاهرة ١٩٨٣م – ص ٤-٥

الأسلوب ؛ إذ يلزمه معرفة بقواعد اللغة بكلّ فروعها من أصوات ومعان ومفردات المعجم وبناء الجمل ، وهو ما يفضي إلى دراسة المعنى والدلالة.[1]

وهذا يدل دلالة واضحة على اتفاق كافة الاتجاهات الأسلوبية على تعظيم دور الكلمة والاهتمام به على جميع مستويات الدرس اللغوي صوتيا وصرفيا ومعجميا ونحويا ، مع الإشارة إلى أننا قد أخرجنا من دائرة بحثنا ذلك المستوى النحوي ؛ لأنه يخرجنا من دائرة دراسة الكلمة إلى دراسة التراكيب .

فالكلمة هي المحك الأول في التحليل الأسلوبي، فهذه الكلمة "هي التي تأتي الدراسة الأسلوبية لتجعلها محور بحثها من خلال سياقها الذي وردت فيه ، ومن حيث إيحاءاتها الكثيرة المتكاثفة التي أفرزتها ، ومن حيث علاقاتها الاستبدالية التي يتحدد مجالها في التعبير الأدبي بوجه خاص ؛ لأن هذا التعبير – كما سبق – هو الذي يجعل من اللغة استعمالا إراديا واعيا ؛ بل إنه هو الذي يؤكد النية الجمالية لمستعمل هذه اللغة من حيث يتيح للمبدع أن يضع بالكلمات ما يصفه الرسام بالألوان ، والموسيقي بالأصوات ."[2]

فالتحليل الأسلوبي يعتمد أساسا على الكلمة ، بل لعلها تكون هي الخيط الذي يمسك به الناقد عند بداية التحليل ، فعلى سبيل المثال يرى سبتزر – الذي يعتمد على الحدس في تحليله الأسلوبي – " أن كلمة أو بيتا من الشعر قد يتميز فجأة ، فإذا بنا نحس تيارا من الألفة قد نشأ في تلك اللحظة بيننا وبين القصيدة."[3]

فالجانب الأول من كيفية تعامل الشاعر مع أداته ــ اللغة ــ إنما تتبدّى في نشاط لغوي يتحقق ــ في العمل الشعري ــ أنظمة لغوية ينتج

---

[1] – انظر : Wellek – Rene – "Stylistics, Poetics, And Criticism"(65) وانظر :د/ سامي عباينة – اتجاهات النقاد العرب في قراءة النص الشعري الحديث – عالم الكتب الحديث- إربد – الأردن – ط٢ – ٢٠١٠ م – ص ١٦٤

[2] – د/ محمد عبد المطلب – بين البلاغة والأسلوبية – ص ١٨٨

[3] – فيتور مانويلّ – الأسلوبية وعلم التاريخ – ترجمة د/ سليمان العطار- مجلة فصول – مج ١ – ع ٢ – يناير ١٩٨١م – ص ١١٨.

التركيب من تفاعلها وتآزرها ."هذه الأنظمة اللغوية ـ صوتية ، صرفية، نحوية ـ هي الجانب التركيبى من السياق الشعري ؛ درس جماليات النظام الصوتي، بيان تشكيلات السياق الشعري ، درس جماليات النظام الصوتي ؛ بيان تشكيلات الحروف وطاقاتها النغمية ، والدور الإيقاعي والجمالي للمقاطع، ودور التغير الصوتي في التكوين الموسيقى ، ودرو الصوت عامة في الإيقاع الصوتي في التكوين الموسيقى ، ودرو الصوت عامة في الإيقاع الشعري متآزرا مع التشيكلات العروضية ومتجاوزًا لها "[1] .

وتبرز عناية الدراسات الأسلوبية الحديثة بالألفاظ من خلال دراسة ما أسموه بـ"التفرد الأسلوبي" للمنشئ أو المبدع وذلك أن "لكلّ فرد معجمه اللغوي المتميز، فهو يميل إلى استعمال بعض الكلمات دون بعضها الآخر، وهناك كلمات لا يستعملها على الإطلاق . . ولكلّ فرد طريقته الخاصة في بناء الجمل والربط بينها، فهو يستعمل بعض الصيغ دون بعضها الآخر، أو يستعمل أدوات معينة دون أخرى"[٢].

ومن ثم يحرص البحث الأسلوبي على الوقوف على السمات الأسلوبية التي تميز مبدعا عن آخر في كافة المستويات اللغوية : المعجمية ، والصوتية ، والصرفية ، والنحوية.

حيث تلوح للناقد الأسلوبي إيحاءات البنية الصوتية والصرفية محمولة على الدلالة المعجمية ومتآزرة معها في خلق الدلالة لبعض الكلمات التي يكررها الشاعر " مما يجعلها تشكل ركيزة أساسية في بنية النص ،.وهي ما يصفها بالمولدات الإبداعية "[٣]

---

[1] – د / عبد المنعم تليمة ـ مداخل إلى علم الجمال الأدبى ـ دار الثقافة بالقاهرة سـ ١٩٧٣ .

[2] – د/ شكرى عياد: مدخل إلى علم الأسلوب/ دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض -١٩٨٢، ط١ – ص ٢٨-٢٩، وانظر د/ البدراوى زهران: أسلوب طه حسين فى ضوء الدرس اللغوى الحديث. دار المعارف ١٩٧٧ ص ٢٢.

[3] – د/ سامي عباينة – اتجاهات النقاد العرب – ص ١٨٦، وانظر : الطرابلسي – محمد الهادي – تحاليل أسلوبية – دار الجنوب للنشر – تونس – ١٩٩٢م – ص ٦٤

وسوف نقف في صفحات البحث التالية على العديد من الأمثلة التطبيقية من نماذج التحليل الأسلوبي المعاصر التي تكشف عن هذا القيمة الفنية للكلمة في تلك التطبيقات الأسلوبية.

عناية الأسلوبية بالدلالة الفنية للألفاظ على المستوى الصوتي:

لعل من أهم ما يحسب للأسلوبية الحديثة التفاتها إلى القيمة الفنية للأصوات في إطار استيعابها لجميع العناصر الدالة وجميع العناصر المدلولة بحثًا يتوخى تكاملها النهائي[1] ولقد حظي الشعر في الدراسات الأسلوبية الحديثة باهتمام كبير من الناحيتين النظرية والتطبيقية من الناحية الصوتية لا سيما من حيث التكرار الصوتي.

وقد اعتمدت الدرسات الأسلوبية الحديثة في هذا المجال على ما انتهت إليه الدراسات اللغوية السابقة عليها ، وذلك بطبيعة الحال ــ نتيجة بديهية للصلة أو العلاقة الوثيقة بين علم الأسلوب وعلم اللغة[2] .

وإذا كنا بصدد إسهام الدراسات الحديثة في هذا المجال ، فلا يفوتنا تلك الوقفة المتأنية لرتشاردز في كتابه مبادئ النقد عند بحثه عن الدلالة الصوتية حيث يقرر صعوبة الربط بين السمات الصوتية والمدلول الأدبي فهو يقرر أن ...النشاط الجمالي الصوتي معقد حقا ، وهو ...يدخل في تكوين مسافات مختلفة ولا ينبع من كيفية معينة أو صفة مفردة ولا يمكن إذن إلا أن يكون شيئًا غنيًّا متأصلاً ذا جذور تستعصي على التقرير والتحديد.[3].

كما يرى رتشاردز أن تأثير اللفظ من حيث هو صوت لا يمكن فصله عن تأثيراته الأخرى التي تتم في نفس الوقت ، فجميع هذه التأثيرات ممتزجة بحيث لا يمكن فصل أحدهما عن الآخر.. ويرى أنه لا توجد مقاطع أو حروف متحركة تتصف بطبيعتها بالحزن أو الفرح .. إذ تختلف الطريقة التي يؤثر بها الصوت في نفوسنا تبعًا للانفعال الذي يكون موجودًا فعلا في ذلك الوقت ، بل إنها تختلف أيضا تبعًا للمدلول ، وتوقع حدوث الصوت نتيجة للعادة ولروتين الإحساس ليس إلا مجرد جزء من حالة التوقع العامة ، فهناك عوامل تتدخل في

---

[1] انظر د/ صلاح فضل / علم الأسلوب ص ١٢٣

[2] انظر بحث هذه العلاقة لدى د / صلاح فضل / علم الأسلوب صـ ١٢٩ إلى صـ ١٤٦ .

[3] انظر د / صلاح فضل ، علم الأسلوب صـ ١٣٨ - ١٤٠ .

العملية .. ولا يحدد الصوت ذاته طريقة تأثيره بقدر ما تحددها الظروف التي يدخل فيها هذا الصوت ، هذه التوقعات جميعًا مرتبط بعضها بالبعض الآخر ارتباطًا وثيقًا . والكلمة الناجحة هي التي تستطيع أن تشبع هذه التوقعات جميعًا في نفس الوقت ، إلا أنه يجب علينا ألا نعزو إلى الصوت وحده ميزات تتضمن هذا العدد الكبير من العوامل الأخرى ، ولا يعنى قولنا هذا أن نقلل من أهمية الصوت في شيء . فالصوت في معظم الحالات هو مفتاح التأثيرات .

والحق أن ما ذكره ريتشاردز يثير عددًا من القضايا المهمة في بحث تلك العلاقة الدقيقة بين الصوت والدلالة تحتاج منا إلى وقفة متأنية لتأمّلها .

فهو يقرر أولاً أن الدلالة الصوتية للفظ تأتى مصاحبة ومتضافرة في الوقت نفسه مع دلالاته الأخرى المعجمية والصرفية والنحوية .. الخ .

وهذا ينبغي ألا يمثل : أشكالاً من جهة عزو تأثير هذا اللفظ إلى إحدى هذه الدلالات دون الأخرى.

فقد يدّعى مدّع أن الدلالة الصوتية للفظ ما في سياق ما هي كذا وكذا ، فلا يجوز لأحد تكذيبه لكونه يستشعر أن تلك القيمة إنما هي حصيلة الدلالة الصرفية أو المعجمية لتلك الكلمة مثلاً؛ لأنه يرد على ذلك المكذب بأنه لا تزاحم بين الدوالّ ، فلا مانع أن يكون للمعنى الواحد دوالّ متعددة ، فهذا يؤدى إلى تقوية المعنى وتأكيده لأن هذه الدوال إنما تعمل متآزرة متعاضدة .

وهذا الذي ذهب إليه ريتشاردز هو ما يؤكده النقاد والمحدثون حيث يرون " أن الصوت والوزن يجب أن يدرسا كعنصرين في مجمل العمل الفني ، وليس بمعزل عن المعنى "[1].

ويرى صاحبا نظرية الأدب أن " كلّ عمل أدبي فنى هو ــ قبل كلّ شيء ــ سلسلة من الأصوات ينبعث عنه المعنى .. ففي العديد من الأعمال الفنية ، بما فيها الشعر طبعًا ، تلفت طبقة الصوت الانتباه ، وتؤلف بذلك جزءًا لا يتجزأ من التأثير الجمالي .

---

[48] ريميه ويلك ، أولين أوشين نظرية الأدب صـ ٢٢١ ، ط المجلس الأعلى للفنون والآداب ، دمشق ١٩٧٢م .

هذا كله يؤكد التفات هؤلاء النقاد جميعا إلى ما للأصوات من دلالة فنية وجمالية لا يمكن تجاهلها أو إهمالها عند البحث عن جماليات العمل الأدبي ، وعن الوسائل التبعيرية المختلفة المشاركة في تحقيق تلك الجماليات ، مع التأكيد على ما قرره ريتشاردز من قبل من عدم الفصل بين الدلالة الصوتية للألفاظ وأنواع الدلالات الأخرى الناتجة من النظر إلى الكلمة في مستوياتها اللغوية المختلفة من معجم وصرف ونحو ، ومع التفات النقاد المحدثين إلى قيمة الأصوات وتأثيراتها الجمالية ، فإننا نقرر هنا أن دراسة القيمة الجمالية والدلالية للأصوات والصيغ مع قلة العناية بها على المستوى النظرى لم تحظ بالطبع بعناية كافية كذلك على المستوى التطبيقى بالدرجة الكافية لدى النقاد العرب؛ وإن وجدت بعض الدراسات الحديثة التي وجهت بعض عنايتها إلى هذا الجانب المهم في دراسة القيمة الفنية للألفاظ.

فمن هذه الدراسات : دراسة د / محمد النويهي عن الشعر الجاهلى ، فقد عرض فيها لجملة من الألفاظ التي حكم عليها النقاد بالصعوبة وعدم الفصاحة ثم برر فنية تلك الألفاظ بما اشتملت عليه من صعوبة من خلال تأمله لما اشتملت عليه هذه الألفاظ من محاكاة للمعانى ، وقد كانت تلك التحليلات مصحوبة بردِّه على تلك الشروط الجامدة التي اشترطها البلاغيون لفصاحة الكلمة حيث يقرر أن البلاغيين في مقياسهم الذي وضعوه للفصاحة وهو عدم تنافر الحروف قد خانهم التوفيق ، لأنهم لم ينتبهوا إلى أن المعنى والعاطفة قد يقتضيان هذا التنافر ويجعلانه أمرًا لازمًا ، ويستدل على ذلك ببيت امرئ القيس يصف شعر محبوبته، وهم يستشهدون به على قبح التنافر :

غدائرُهُ مُستشزراتٌ إلى العُلا تضلُ العقاصُ في مثنىً ومُرسل

فيقول :"لاشك أن في قوله : " مستشزرات " تنافرًا بين الحروف يجعل الكلمة ثقيلة النطق . لكن قليلاً من التفكير يهدينا إلى أن هذا التنافر لازم فنيًا مؤكدا ؛ لأنه ينطبق على الصورة التي يريد الشاعر أن يرسمها لهذه الخصلات الكثيرة الكثيفة الثقيلة التي تتزاحم على رأس محبوبته وترتفع إلى أعلى ويغيب بعض الشعر الكثيف تحتها من مفتول ظلَّ على انتظامه ، وغير مفتول انطلق هنا وهناك، صورة غنية رائعة حاشدة مزدحمة ، إذا أجدنا تصورها واستمعنا إلى "مستشزرات" أدركنا كيف أنها تقتضى هذا التنافر ، وبدأنا نستحليه ونتلذذ بتعثر

لساننا في النطق به . وهو حقًا تنافر ، ولكن ما أقوى انسجامه مع الصورة المرسومة"[١].

ونستطيع أن نقول مؤيدين كلام د/ النويهي ومفسرين في الوقت نفسه مطابقته تلك الكلمة لسياقها : إن ما عابه النقاد والبلاغيون على هذه الكلمة ورأوا فيه سببا لعدم فصاحتها هو بعينه ما نستشعر فيه أسباب إيحائها بالمعنى الذي أراد الشاعر التعبير عنه فأجاد .

وذلك لأن البلاغيين قد حكموا على هذه الكلمة بعدم الفصاحة لكون حروفها متقاربة ليست متباعدة المخارج[٢] ولكون حروفها مع ذلك متنافرة " فإن (فى) توسيط الشين وهو من الحروف المهموسة الرَّخوة بين التاء وإنها من المهموسة الشديدة ، وبين الزّاي وإنَّها من حروف الصفير المهجورة من التنافر ما لا يخفى[٣] فلو قيل : (مُسْتَشْرِفاتٌ) لزال الثِّقَلُ[٤].

وإذا تأملنا هذا الذي ذكروه في أسباب عدم فصاحة تلك الكلمة ثم وازنا بين السمات الصوتية والنطقية لتلك الحروف وبين المعنى الذي تعبر عنه لوجدناها معبرة تمام التعبير عن هذا المعنى ؛ وذلك لأن الميم شفوية ، وكلا من السين والثاء والزاي أسنانية متقاربة المخرج ، مما يجعل هذه الأحرف معبرة بهذا التقارب في النطق الذي يتعثر فيه اللسان تعثرا شبيها بتعثر المدرى في خصلات هذا الشعر الكثيف المتعثكلّ بين مثنى ومرسل .

كما يتخلل الشين تلك الأحرف ليعبر بماله من استطالة وتفشٍ وانبساط عن استطالة ذلك الشعر وانبساطه وتفشيه وانسداله .

كذلك تشارك الراء بما لها من صفة تكرارية في التعبير عن الكثرة والتزاحم في تلك الخصلات الشعرية المتكررة ويضاعف المد بالألف

---

[٥٠] (الشعر الجاهلى صـ ٤٤ - ٤٥) ، د / محمد النويهى.

[٥١] انظر سر الفصاحة لابن سنان صـ ٦٠ ، والتبيان للطيبى ٤٩٧/٢ بتحقيقى .

[٥٢] التبيان ٤٩٦/٢ - ٤٩٧ .

[٥٣] القول فى المثل السائر ٢٠٥/١ ـ ٢٠٦ .

بماله من صفات الهُويّ والعمق والجوفية ، والامتداد في مضاعفة الشعور بكثرة هذا الشعر وعمقه وامتداده إلى أغوار بعيدة "[1].

ويلفتنا د / النويهي إلى "أن كلمة مستشزرات" ليست هي الكلمة المتنافرة الوحيدة في بيتي امرئ القيس ، ومن ثم يتعرض إلى البيت السابق على هذا البيت وهو قوله :

وفرع يزينُ المتنَ أسودَ فاحمٍ أثيثٍ كقنو النخلةِ المتعثكلّ

يقول : فهذه الكلمة الأخيرة التي تبدو غريبة نافرة لمسامعنا تنسجم بحروفها وترتيب مقاطعها مع الصورة الكثيفة المتداخلة التي يريد الشاعر أن يرسمها لهذا الشعر الغزير بالتجعدات المتدلي على ظهرها ، ويستشهد بقول تأبّط شرًّا :

قليل ادخارِ الزاد إلا تعلّة فقد نشز الشرسوف والتصق المعا

يقول : لم لجأ تأبط شرًّا إلى هذا التنافر في قوله " نشز الشرسوف " ؟ ألأنه بدوى متوحش عديم الفصاحة ؟ بل لأنه يصف نفسه ــ وهو من الشعراء الصعاليك ــ بالجوع وقلة الطعام حتى أصابه الهزال ، فبرزت رءوس ضلوعه من صدره شاخصة للعيان . أفكان يستطيع أن يؤدى صورته هذه أداء حيًّا بغير هذا التنافر ؟

واستشهد الدكتور النويهي بقول الأعشى في وصف محبوبته وضخامة أوراكها وامتلاء ذراعيها بالشحم في تفسير هذه الظاهرة ، بقول الأعشى :

هركولة فنق درم مرافقها كأن أخمصها بالشوك منتعل

يقول : إن الشاعر يتعمد تعمدًا أن يأتى بألفاظ ضخمة ليصور الصورة الضخمة التي يريد حملها إلينا .

وهذا الذي قرره د / النويهي قد أيده فيه كثير من الباحثين بعده وزادوا عليه بأمثلة كثيرة وقفوا فيها أمام الدلالة الصوتية لتلك الألفاظ التي حكم البلاغيون والنقاد القدامى عليها بعدم الفصاحة[2] .

فمن ذلك على سبيل المثال كلمة " ضيزى " فهي ولا شك ليس لها من انسيابية النطق وجمال الوقع على الأذن ما للكلمة المرادفة لها "جائرة" لكنا نزعم أنها في موقعها من قول الله تعالى في سورة النجم يخاطب

---

[1] (الشعر الجاهلى صـ ٤٤ - ٤٥) ، د / محمد النويهى.

[2] انظر سر الفصاحة لابن سنان صـ ٦٠ ، والتبيان للطيبى ٤٩٧/٢ بتحقيقى .

المشركين :{ لَكُمُ الذَّكَرُ وَلَهُ الأُنثَى (٢١) تِلْكَ إِذًا قِسْمَةٌ ضِيزَى (٢٢)}[٥٦] دالة أبلغ دلالة على المراد ، وهو فساد القسمة ، وحيفها بشكل يولد في النفس ــ عند نطق الكلمة ــ إحساسا بثقلها وبغضها ، والنفور منها ، وهي دلالة لا تتفجر من الكلمة السابقة[٥٧] .

ونؤيد ما ذكر ونتممه ببيان أوجه المناسبة بين السمات الصوتية لتلك الكلمة ودلالتها فنقول : إن الناظر في مناسبة تلك الكلمة لدلالتها لا يحتاج أكثر من أن يتأمل طريقة نطقه بها ، وأن ينظر إلى هيئة الفم حال النطق بها ، حيث نلاحظ أن النطق بحرف الضاد مصحوبا بحركة ياء المد يجعل الفم منفتحا بدرجة كبيرة سببها أن مخرج الضاد من حافة اللسان مما يلي الأضراس فإذا جاءت الضاد مصحوبة بالمد بالياء ، فإن ذلك يؤدى إلى انفتاح الفم انفتاحا أفقيًا إلى هذه الدرجة التي هي أشبه بهيئة المشمئز من الشيء ، ويزداد الاقتراب في الشبه بهذه الهيئة حينما ينتقل الفم فجأة من نطق الشين ذات الكسرة الطويلة إلى نطق الزاي ذات الفتحة الطويلة (المد بالألف) مما يؤدى إلى انتقال الفم من الانفتاح الأفقي العرضي إلى الانفتاح الرأسي الطولي ليوحي بهذه الطريقة الإشارية المتولدة من نطق هذه الكلمة بدلالة النفور والاشمئزاز من تلك القسمة الجائرة التي تبعث على الاشمئزاز والأنفة من تلك العقول الفاسدة التي سوغت أن يكون الملائكة الذين هم عباد الرحمن إناثا بينما هم لا يرضون بالإناث لأنفسهم فيتخلصون منهمّ بالقتل والوأد .

ويمكننا أن نقف كذلك عند الدلالة الصوتية لكلمة "اثَّاقَلْتُم" من قوله تعالى: { يأيها الَّذِينَ آمَنُوا مَا لَكُمْ إِذَا قِيلَ لَكُمُ انْفِرُوا فِي سَبِيلِ اللَّهِ اثَّاقَلْتُمْ إِلَى الأَرْضِ أَرَضِيتُمْ بِالْحَيَاةِ الدُّنْيَا مِنَ الآخِرَةِ فَمَا مَتَاعُ الْحَيَاةِ الدُّنْيَا فِي الآخِرَةِ إِلا قَلِيلٌ }[٥٨]

فالناطق لتلك الكلمة يستشعر صعوبة واضحة في نطقها ، وليست خفيفة الوقع كذلك على الأذن ، وذلك على خلاف ما نراه في كلمة

---

(٥٦) النجم : ٢١، ٢٢.

(٥٧) انظر على سبيل المثال د / عبد الواحد علام ــ قضايا ومواقف فى التراث البلاغى صـ ١٦ – ١٨ وانظر ما سوف نورده من كلام د / شفيق السيد ، و د / إبراهيم عبد الرحمن.

(٥٨) سورة التوبة : ٣٨ .

بديلة وهي "تثاقلتم" بيد أن الأولى بتشكيلها الصوتي أقوى في تصوير المراد والإيحاء به ، إذ ترسم صورة مجسمة للتباطؤ الشديد، وتثير في خيال قارئها وسامعها صورة ذلك الجسم المثاقل يرفعه الرافعون في جهد فيسقط من أيديهم في ثقل [1]

وحينما نوازن بين السمات الصوتية لهذه الكلمة وبين سياقها نجد أنها قد جاءت معبرة تمام التعبير عن الفكرة التي سيقت لأجلها ؛ حيث نلاحظ أن حرف الثاء قد جاء مكررا ، وهو حرف يخرج مما بين طرف اللسان وأطراف الثنايا العلى فهو قريب المخرج، وتكرره بالتشديد يصور هيئة المتثاقل المتباطئ فهو لا يبرح مكانه يتردد فيه ، كما أن النطق لا يزال يتردد في مخرج الثاء يكرره ولا يبرحه ثم يأتي المد ليصور لك أن هذا المتثاقل لا يتحرك ولا يمتد إلا في مكانه ، فهو مَدٌّ خاص بهذا الحرف القريب المخرج (الثاء) الذي لا يكاد النطق يبرحه تارة بتشديده وتكريره وتارة بمدّه، ثم ها هو المدّ يبلغ أقصاه حيث مخرج القاف أقصى اللسان ، وهنا يظن الظانّ أن المتثاقل قد تحرك شيئا أو جاوز مكانه فإذا به يرتد تارة أخرى إلى مكانه الذي قد قام منه وهو منطقة طرف اللسان حيث الثاء واللام والتاء ، بل إنه يتساقط ويتأخر عن مكان ابتدائه حيث يرتد إلى مخرج الميم عند الشفتين ، ولا شك أن المرء حينما ينطق بهذه الكلمة لا يكاد يصل إلى نطق تلك الميم الساكنة ، وخاصة مع إيحاء هذا المقطع الأخير (ثُم) حتى يستشعر أن شيئا قد سقط على الأرض فجأة محدثًا هذا الصوت .

وكأن النطق بهذه الكلمة يصور هيئة المتثاقل المتساقط وهو يتردد في قيامه ويتلعثم فيه ويتمادى في تباطئه وذلك في نطق الثاء المشددة الممدودة ، ثم لا يلبث أن ينهض حتي يتساقط مرتدًا إلى مكان قيامه أو متجاوزا عنه إلى الخلف قليلا ، فهو لا يكاد يقوم حتى يسقط وهنا نستشعر أن الكلمة بسماتها الصوتية موحية ومعبرة عن معنى التثاقل والتباطؤ بدرجة فنية عالية لا تستطيع أن توحي بها دلالتها المعجمية وحدها .

على أن في الآية كلمة أخرى لا تقل دلالتها الصوتية عن دلالة تلك الكلمة في التعبير عن ذلك التثاقل والخلود إلى الأرض والركون إلى

---

[1] انظر سيد قطب ، التصوير الفنى فى القرآن (دار الشروق) ص ٧٦ .

الدعة والراحة ، ألا وهي كلمة (الأرض) وذلك أنك إذا تأملت وقوفك على الضاد الساكنة بما لها من صفات الاستطالة والانبساط والتفشّى لاستشعرت فيها ما يوحى به نطق الضاد من استطالة الركود والانبساط فيه ، وتفشى هؤلاء المتثاقلين واسترخاؤهم وتمددهم في التصاقهم بالأرض واستنامتهم إليها .

إنها دلالة تساعد على إبراز الدلالة الرمزية للأرض كرمز للاستنامة والسكون والخلود إلى القعود والكسل .

والملاحظ أن هذه الدراسات الحديثة قد تركزت في أغلبها على ما يمكن أن نسميه بلغة الأسلوبية بالاختيار الأسلوبي ، وهي في دراستها تلك تنطلق من مقولات البلاغيين السابقين من خلال استثمارها أحيانا أو انتقادها في أغلب الأحيان ؛ فمن الملاحظ أن هذه الدراسات الحديثة – وإن انتقدت العديد من وجوه التنظير البلاغي في هذا المجال – عند متأخري البلاغيين – فإنها لا يمكنها بحال من الأحوال أن تتنكر للبلاغة القديمة وألا تفيد منها حتى بالنسبة لتلك الدراسات التي تمحضت للدرس الأسلوبي الحديث ؛ وذلك لأن ثمة صلّة وثيقة – سبق تأكيدنا عليها – بين كلّ من البلاغة والأسلوبية.

فعلى سبيل المثال يقف الطرابلسي أمام بعض الألفاظ في قصيدة السياب :"الأسلحة والأطفال" مثل : " (حديد ، رصاص) لما للفظتين من خصوصية في الدلالة اللغوية والدلالة الطبيعية بمقتضى الأصوات حسبما يرى ، فهما يدلان على وسائل الحرب والدمار ، وقد قام كلّ منهما على ترديد صوت من أصواته هو الدال في حديد ، والصاد في رصاص "[1] كما يلجأ إلى رصد تكرار حرفي الدال والصاد في النص.[2] وإلى البحث عن الجناس بين الألفاظ مثل درء والردى ، والمدى والدماء ، ولظاها والظلال ، والاشتقاق : مثل : يرجحن وأرجوحة، وأغنية وأغاني ، كما يتعرض إلى صيغ الأفعال ، وخاصة الأوزان

---

[1] – د/ سامي عباينة – اتجاهات النقاد العرب – ص ١٨٦، وانظر : الطرابلسي – محمد الهادي – تحاليل أسلوبية – دار الجنوب للنشر – تونس – ١٩٩٢م – ص ٦٤-٦٥

[2] – الطرابلسي – السابق ص ٦٨

الرباعية ، وما تماثل فيها الحرفان الأول والثالث ، وما تماثل فيها الثاني والرابع ، وهي بذلك تتوافق مع صيغة حديد ورصاص ."[1]

فنلاحظ أنه قد أقام بحثه الأسلوبي على معطيات بلاغية سابقة كالجناس والسجع والتكرار وغير ذلك .

وفي إطار الاهتمام بالتشكيل الصوتي ثمة علاقة بين الصوت والمدلول الذي يشير إليه والمعاني التي يرمز لها ، كما أن الترديد[2] في السياق الشعري يعطي للمعنى إيحاءات جديدة ، ويفجِّر شحنات أخرى من المدلول.[3]

كما نلاحظ أن الجناس قد يتعدى حدود الجمال الموسيقي ويتصل بالمدلولات في السياق الشعري ؛ كأن يلفت النظر إلى ظاهرة أسلوبية أو يعبر عن التقارب بين مدلولي المتجانسين ، كما قد يعبر الجناس عن التقابل بين معنيين كلّ منهما نقيض للآخر ، وهذا التقابل في النهاية يؤدي إلى تكامل ، ومثال ذلك التقابل بين اللفظين : (السنا) و(السناء)، "فلفظ (السنا) – بدلالته على معنى الرفعة – يدل على السمو المعنوي ، بينما لفظ (السناء) يرتبط – بدلالته على الضوء والنور – بالسمو المادي ، فبين المتجانسين تناسب من حيث دلالة كلّ منهما على السمو ، وتقابل من حيث إن كلا منهما يشير إلى نقيض ما يشير إليه الآخر ؛ ومن ثم نتج تكاملهما."[4]

ويكشف تحليل الطرابلسي عن مدى تلاحم التحليل الأسلوبي بالإيحاءات الفنية للتشكيل الصوتي لبنية الكلمة وذلك كما في الأبيات التالية:

٢٣– أروتَرُ لا تَدُسَّ السُمَّ دَسّـاً وَمَهلاً في التَهَوُّسِ يا هَوَسّـا

٢٤ –سَلِ اليونانَ هَل ثَبَتَت لِرسّا وَهَل حُفِظَ الطَريقُ إلى أثينا

---

1 – السابق – ص ٦٩ – ٧٠

2 – يقصد بالترديد :"إعادة اللفظ بعينه ، ولكن بفارق دلالي جزئي في استعماله ثانيا ليس موجودا في استعماله أولا ." خصائص الأسلوب في الشوقيات ص ٦٠ ، ومما مثل به قول شوقي :

وتعطلت لغة الكلام وخاطبت عينيَّ في لغة الهوى عيناك

3 – السابق ص ٦٢

4 – السابق ص ٧٠

٣٩- وَيَومَ مَلَونَ إذ صِحنا وَصاحوا ذكَرنا اللهَ مِن فَرَحٍ وَناحوا
٤٠- وَدارَت بَينَهُم بِالراحِ راحُ وَدارَت راحَةُ الإيمانِ فينا

***

٤١- عَلى الجَبَلَينِ قَد بِتنا وَباتوا وَقَتناهُم مَنِيَّتَهُم وَقاتوا
٤٢- وَقَد مِتنا ثُباتاً وَاِستَماتوا وَما البُسَلاءُ كَالمُستَبسِلينا

***

٤٣- خَسَفنا بِالحُصونِ الأَرضَ خَسفاً تَزيدُ تَأَبِّياً فَنَزيدُ قَذفا
٤٤- بِنارٍ تَنسُفُ الأَجيالَ نَسفاً وَتَلقَفُ نارَهُم وَالمُطلِقينا

" فترديد السين في البيتين : ٢٣، ٢٤ مرتبط بمعنى التجسس والمشاحنة ، وترديد الحاء في البيتين : ٣٩ - ٤٠ متصل بالطرب إن فرحا أو حزنا ،وترديد التاء في البيتين ٤١- ٤٢ متصل بمعنى القوة ، وترديد الفاء في البيتين ٤٣ -٤٤ متصل بالتدمير ، وكلّ هذه الأصوات مهموسة "[1]

ثم يضرب أمثلة لاستعمال المهموس في أبيات متفرقة عند شوقي ، فيرى أن "استعمال الشين مرتبط بمعنى الحركة :

مَشَيتِ عَلى الشَبابِ شواظَ نارٍ وَدُرتِ عَلى المَشيبِ رَحىً طَحونا

وصوت الحاء مرتبط بمعنى الندب في سياق رثائي :

وَدَبَحنَ حَنجَرَةً عَلى أوتارها تُؤسى الجِراحُ وَتُذبَحُ الأَتراحُ

وصوت القاف مرتبط بمعنى الضيق :

وتجنب كلّ خلق لم يرق إن ضيق الرزق من ضيق الخلق

ثم يتساءل : " ما الذي يعطي الأصوات المهموسة إذا استعملت بوفرة في السياق هذه الطاقة الدلالية الخاصة ؟"[2]

ومن بين هذه الدراسات الحديثة التي التفتت إلى القيمة الفنية لدلالة الأصوات نجد بعض الدراسات التي التفتت إلى دراسة ظاهرة التكرار الصوتي بوصفها تكرارًا أسلوبيا .

---

1 - السابق ص ٥٥

2 - السابق ص ٥٥

فمن هذه الدراسات دراسة د / إبراهيم عبد الرحمن في كتابه قضايا الشعر ، حيث ينص على تسمية هذه الظاهرة بظاهرة التكرار الصوتي، ويتوصل إلى أن الشاعر الجاهلى كان يسعى إلى تحقيقه من طريقين متقابلين :

أحدهما : نمطى ، يتصل بنظام القصيدة القديمة كما كانت قد استقرت عليه عبر تاريخها الطويل ، وهو الالتزام بقافية واحدة وبحر واحد ، يحدث بهما الشاعر إيقاعا صوتيًا واحدًا في القصيدة جميعًا .

والثاني : إبداعي ، يكشف فيه الشاعر عن قدراته الخاصة في إحداث أصوات بعينها تتكرر في كلّ بيت على حدة ، فتخلق في داخله "**جناساً صوتيًا** " وتختلف من بيت إلى آخر ، فتخلق بين هذا البيت وغيره من أبيات القصيدة الأخرى وقوافيها ، ما يصح أن نسميه " **طباقا صوتيًا** " ومعنى ذلك أن الشاعر القديم قد استطاع أن يقيم من هذا "**التكرار الصوتي** " كما يتجلى في موسيقى الأبيات والقوافي بناء موسيقيا متنوعًا ، فلزم أن تكون أصوات الأبيات الشعرية في كلّ الأحوال من جنس أصوات القافية ، كما أنها تختلف من بيت إلى آخر ــ وهكذا مزج الشاعر في موسيقاه بين المخالفة والمماثلة اللتين تنبعان من أصل واحد هو ما أسميناه بالتكرار الصوتي .

وقد حقق الشاعر القديم هذا التكرار الصوتي بوسائل عديدة ، نستطيع على أساس وصفي خالص أن نحصرها في أشكال ثلاثة :

أولها : **تكرار حروف** بعينها في كلّ بيت شعرى على حدة ، بحيث يحدث تكرارها أصواتًا ، وإيقاعات موسيقية معينة .

والثاني : **تكرار كلمات** بعينها يتخيرها الشاعر تخيرا موسيقيا خاصا ، لتؤدى الشعرية إلى توفير إيقاع موسيقي خاص بكلّ بيت على حدة .

ويتمثل الشكل الثالث لظاهرة التكرار الصوتي في توالي حركات تتفق أو تختلف مع حركة القافية والروي ، وقد كان الشاعر الجاهلى كثيرًا ما يجمع بين شكل أو أكثر من أشكال هذا التكرار الصوتي في البيت الشعري الواحد[1].

---

[1] قضايا الشعر ص ٦١ - ٦٢

ويتناول د / إبراهيم عبد الرحمن **شعر الأعشى** تناولا يدل على وعيه بالعلاقة المتبادلة بين التشكيل الصوتي لبعض القصائد وبين المحتوى الشعري ، فنراه يقول:

قد اتضح لنا بمراجعة ديوان الأعشى أن عنايته قد انصرفت إلى صوت بعينه من أصوات اللين ، هو صوت **ألف المد** ... ومثل هذه العناية بهذا الصوت من شأنها أن تؤكد حرص الشاعر على تحقيق البطء الموسيقي في أشعاره ، فإن هذا الصوت .. من أطول الأصوات في اللغة العربية . كما اتضح لنا أن قصائد الديوان التي جاءت **قوافيها المطلقة** مقرونة **بحروف اللين** قد غلب عليها أو قل خصصها الأعشى لموضوعين هما : **المديح والهجاء** .. ومعنى ذلك أننا نستطيع أن نربط بين فتنة الأعشى بأصوات اللين في أبياته وقوافيه ،وبين معانى أشعاره، ومثل هذا الربط ضروري ، وتفسير ذلك : إن صدق ما نذهب إليه أنه كان يريد توكيد هذه المعاني وتثبيتها .. وكانت هذه الأصوات التي تحققها حروف اللين ، والتي كان يشيعها في أبيات قصائده ويلحقها بقوافيه تتيح له مثل هذا التوكيد عن طريق التمهل، أو قل عن طريق هذا البطء الموسيقى الذي يميز قصائده تلك[1] .

ويتضح من هذا الكلام أن د / إبراهيم يربط بين الدلالة الصوتية للمد في شعر الأعشى وبين أغراضه ومعانيه التي وظف لها تلك السمة الصوتية .

ونكاد نلمح توافقا عاما بين هذين الغرضين (المديح والهجاء) مع ظاهرة المد الصوتي لتلك القوافي المعبرة عن هذين الغرضين ، ويرجع ذلك في رأينا إلى ما يقتضيه هذان الغرضان من الحاجة إلى تقرير المعاني وبسطها والإطناب فيها .

كما يقف د / إبراهيم وقفة أخرى ليقرر حرص الشاعر على الملاءمة بين موسيقى القصيدة ومعانيها ، أو قل حرصه على الملاءمة بين الصخب والضجيج والبحث الدائب عن المتعة أو الجري وراءها ، تلك التي كان لا يريد أن يفوته شيء منها وبين موسيقى قصيدته ، فعلى الرغم من أن الأعشى أخذ ينثر فيها أصوات المد نثرًا، فإنه قد استطاع تقصير هذه الأصوات الطويلة ، والملاءمة بينها وبين الجو النفسي

---

(٦٣) قضايا الشعر ص ٨٣ - ٨٤ .

الذي أخذ يذيعه في القصيدة جميعا ، جوٌ اللهفة والمتعة ، وإذا رحنا نبحث عن الوسائل التي استغلها لتقصير هذه الأصوات ألفيناها تتركز في حرص الشاعر على ألا يمد روي قوافيه كما اعتاد أن يفعل في قصائده الأخرى حتى لا يعطى لقارئ هذا الشعر فرصة التمهل عند القافية قبل أن يستأنف قراءة البيت التالي[١] .

القيمة الفنية للتشكيل الصوتي للكلمة:

نخلص مما سبق أن للصوت إيحاءاته الدلالية التي تبيَّن لنا أنها يمكن أن تُستشف من توظيف التشكيلات الصوتية داخل السياق، وأن هذه الدلالات لا تكاد تظهر غالبا إلا متآزرة ومتضافرة مع سائر الدلالات الأخرى.

وإن كان البعض قد يبالغ في نفي أي دلالة لهذه التشكيلات الصوتية خارج السياق، وقد يعمم حكمه إلى نفي الإيحاءات الدلالية لتلك الأصوات داخل سياقها كذلك.

لكننا قد تبين لنا بالاستقراء السابق أن طبيعة الدلالة بالنسبة لأصوات اللغة لا تكاد تخرج في عمومها عن طبيعة العلاقة بين الدال و المدلول في مجال الكلمة المفردة سواء على المستوى المعجمي أو المستوى الصيغي (الصرفي).

فالكلمة تختلف دلالتها في حالة التركيب من سياق لآخر.

و لكن هذا لا ينفي أن لهذه الكلمة دلالة إفرادية وضعية تواضع عليها العرب، وأن هذه الدلالة الإفرادية وإن كانت سابقة في النفس و التصور قبل حدوث المواضعة كما يقرر عبد القاهر[٢] فإنها في الحقيقة ممثلة للاستعمال اللغوي، ومن ثم تتعدد دلالات الكلمة الواحدة في المعاجم اللغوية بتعدد استعمالاتها اللغوية.

هذا بالنسبة للمعاني الوضعية المحدودة غالبا، أما المعاني الإيحائية أو الفنية التي يمكن أن يلقي بها ظلال السياق على كلمة ما، فنستطيع أن نقرر أنها في الحقيقة مما ينأي عن الحصر.

---

[٦٤] قضايا الشعر ص ٩٤ .

[٢] عبد القاهر الجرجاني/ دلائل الاعجاز صفحة (٥٤٠) ط المدني تحقيق أ/ محمود شاكر وقد فصلت الكلام في بحث هذه النقطة في مبحث دلالة الصيغة بين الافراد والتركيب في رسالتي للدكتوراه(التوظيف البلاغي لصيغة الكلمة)

هذا الذي نقرره على مستوى الكلمة المفردة نـزعم أنه ينعكس كـذلك على مستوى الصوت المفرد فلا شك أن للأصوات سماتها من الهمس و الجهر و الشدة والرخاوة وقرب المخرج وبعده.....إلخ ولا شـك كذلك أن العرب قد تواضعت على استخدام الأصوات الـشديدة غالبـا للبأس والشدة، والأصوات الرقيقة فيما دون ذلك ؛ فيكون ذلك بمثابـة الدلالة الإفرادية الوضعية .

وما يقال من أن ذلك ليس مطّردًا وأن هذه الأصوات قد تأتي دالّة على معان معاكسة لذلك تماما، فهو ما يقال نفسه عـن الدلالـة الإفراديـة الوضعية للكلمة وإعادة تشكلها داخل السياق لتوحي بدلالات جديدة قـد تقترب أو تبتعد عن وضعها اللغوي إلا أنها تبقى ذات صلة و علاقـة بتلك الدلالة.

والحق أن ما نحن بصدده هنا ليس هو تلك الدلالات الإفرادية المحدودة الغائمة التي تتسم بالعمومية التي لا تطرد في الغالب، كما أنها والحال هذه تصير محدودة الفائدة على مستوى الدلالة الفنيـة المقـصودة ، و لكننا لن نهون من شأن تلك الدلالات الإفرادية إلى حدٍّ بعيد ؛ لأن تلك الدلالات الإفرادية المتصورة في الأذهان و المنطبعة فيها هـي التـي توحي بالدلالة المناسبة للصوت في التشكيل السياقي المعين.

ولذا يجب أن نستثمر كلّ المقولات الدلالية المختزنة في العقل اللغوي لاستعمالات تلك الأصوات.

عناية الأسلوبية بالدلالة الفنية للألفاظ على المستوى الصرفي :

تتفق الدراسات الحديثة – التي قد تأثرت بالمنهج الأسـلوبي – مـع الدراسات اللغوية القديمة في أن للألفاظ والصيغ دلالة إفراديـة هـي عبارة عن تلك المعاني الكلية المجردة التي يحتفظ بها العقـل ،والتـي يمكن أن ينظر اليها على أنها" بمثابة" مادة أولية" لا غنى للمتكلم عنهـا في التعبير عن معانيه ومقاصده، وأنه إذا كانت الكلمة المفـردة تمثـل الوحدة التحليلية الأولى للكلام، فإن المدلول الإفرادي لتلك الكلمة هـو بمثابة الوحدة التحليلية الأولى للمعنى في هذا الكلام"[1].

---

[1] – د/ حسن طبل– المعنى فى البلاغة العربية ص٣.

وإذا كانت المادة الأولية أو الخامة التي يصنع منها الشيء، تكون قبل تشكيلها صالحة للتشكل في أي صورة أرادها المبدع لها، كذلك فإن تلك الدلالة الإفرادية للكلمة تكون صالحة قبل التركيب للتشكل وفق الدلالة المحددة التي يقصدها المنشئ للكلام والمبدع له، وتلك الدلالة المحددة لا تظهر إلا عند التركيب لا في حالة الإفراد.

التركيب إذا هو الذي يحدد المعنى المراد عن طريق القرائن السياقية والمقامية التي لا تظهر إلا في حالة التركيب، ومن ثم لا نستطيع أن نتبين المعنى المقصود من صيغة ما في حالة الإفراد.

والأمثلة الدالة على ذلك كثيرة.

فمن ذلك ما ذكره د/ فاضل الساقى من التفريق بين دلالة الصيغة -- المجردة المعزولة من سياقها – عليه، وبين دلالة السياق، بحيث يمكننا أن نقسمه تبعا لذلك إلى نوعين:

"الأول: الزمن الصيغي: ويسمى الزمن التحليلى: وهو المعنى الذي يعطى للصيغة منفردة بعيدة عن السياق، حيث نفهم **(فعل)** في مقابل **(يفعل)** و**(افعل)** تماما، كما نفهم من **(استفعل)** معنى الصيرورة أو الطلب في مقابل المطاوعة في **(انفعل)**، والتكلف في **(افتعل)** والأصالة في **(فعل)**... الخ.

الثاني : الزمن السياقي: ويسمى **(الزمن التركيبى)**: وهو الذي تحدده القرينة اللفظية أو الحالية، وهو معنى الفعل في السياق مثل﴿**أَتَى أَمْرُ اللَّهِ فَلاَ تَسْتَعْجِلُوهُ**﴾ (النحل: ١)، وهو بالقياس إلى التقابل السابق يشبه استعمال **(استباح حرماتهم)** حيث لا يكون معنى الفعل استباح هنا صيرورة أو طلبا إلا مع التكلف، ونطلق على هذا القسم من أقسام الزمن **(الزمن النحوى)** وهو الدلالة الوظيفية على الزمن"[١].

فالدلالة الإفرادية لصيغة اللفظ " ما يفهم من هيئته، أي حركاته وسكناته وترتيب حروفه "[٢].

أما الدلالة التركيبية فهي تلك الدلالة التي تستفاد من السياق والنظم بما يشتمل عليه من قرائن الحال والمقام التي تدل على مقصد المتكلم

---

[1] – د/ فاضل الساقى/ اسم الفاعل بين الاسمية والفعلية ص ٦٨، ماجستير دار العلوم رقم ٨٤ سنة ١٩٦٨.

[2] – أبو البقاء الكفوى – الكليات – ص ٧٥١-٧١٦.

من كلامه ؛ وذلك لأن الكلمة في حال إفرادها تحتمل دلالات شتى، والتركيب والعلاقات السياقية هي التي تكشف عن قصد المتكلم إلى إحدى هذه الدلالات التي تحتملها الكلمة حال إفرادها، وعزلها عن السياق.

ولذلك نجد واحدا من كبار الباحثين في مجال علم اللغة يرى أن قول النحاة إن مثل الفعل (أتى) يعبر عن الزمن الماضي ، أمر لا تحتمله النصوص العربية، وتأباه أساليب اللغة"[1] ويدلل على ذلك بقوله:" انظر مثلا إلى الاستعمالات القرآنية المختلفة للفعل (أتى)

١- ﴿ أَتَى أَمْرُ اللَّهِ فَلاَ تَسْتَعْجِلُوهُ﴾ (النحل :١)

٢- ﴿ قَدْ مَكَرَ الَّذِينَ مِن قَبْلِهِمْ فَأَتَى اللَّهُ بُنْيَانَهُم مِّنَ القَوَاعِدِ﴾ (النحل :٢٦)

٣- ﴿فَتَوَلَّى فِرْعَوْنُ فَجَمَعَ كَيْدَهُ ثُمَّ أَتَى﴾ (طه :٦٠)

٤- ﴿إِنَّمَا صَنَعُوا كَيْدُ سَاحِرٍ وَلاَ يُفْلِحُ السَّاحِرُ حَيْثُ أَتَى﴾ (طه: ٦٩)

٥- ﴿إِلاَّ مَنْ أَتَى اللَّهَ بِقَلْبٍ سَلِيمٍ﴾ (الشعراء: ٨٩)

٦- ﴿كَذَلِكَ مَا أَتَى الَّذِينَ مِن قَبْلِهِم مِّن رَّسُولٍ إِلاَّ قَالُوا سَاحِرٌ﴾ (الذاريات: ٥٢)

٧- ﴿هَلْ أَتَى عَلَى الإِنسَانِ حِينٌ مِّنَ الدَّهْرِ لَمْ يَكُن شَيْئاً مَّذْكُوراً﴾ (الإنسان :١)

تجد أساليب و(**دلالات**) مختلفة ينسجم كلّ منها مع آياته، ففي الآية الأولى: زمن الإتيان هو المستقبل، وفي الثانية: هو ما بعد الماضي ، وفي الثالثة ما بعد الماضي أيضا، وفي الرابعة للحال المستمرة التي تشبه الحقائق الثابتة، وفي الخامسة: للمستقبل، وفي السادسة: لما قبل الماضي ، وفي السابعة: للماضي المؤكد"[2].

الحقيقة أن هذه المفارقة الكبيرة بين الدلالة الإفرادية التحليلية الأولى للصيغة معزولة عن سياقها وبين دلالتها حال التركيب، جعل بعض كبار الباحثين ينقم على النحاة، ويأخذ عليهم ادعاء اختصاص صيغة من هذه الصيغ بدلالة بعينها. ولنا أن نقول : إنه لا عيب على النحاة

---

[1] - د/ إبراهيم أنيس/ من أسرار اللغة ص ١٠٢/ مكتبة الأنجلو س ١٩٦٦.

[2] - د/ إبراهيم أنيس/ من أسرار اللغة ص ١٠٢/ مكتبة الأنجلو س ١٩٦٦

في ذلك، إذا كانوا بشأن تحديد الدلالة الوضعية الأولى، فهم لم يدعوا اطراد هذه الدلالة في جميع السياقات. فكما أنه لا حرج على أصحاب المعاجم فيما ادعوه من اختصاص الكلمات بدلالات معينة تتغير بتغير التراكيب والسياقات، وما تضيفه هذه السياقات وتلك التراكيب إلى الكلمة من ظلال وإيحاءات. فكذلك لا حرج على هؤلاء النحويين في ادعائهم دلالة معينة للصيغة تختلف باختلاف التراكيب والسياقات، وما تضيفه هذه السياقات وتلك التراكيب إلى الصيغة من ظلال وإيحاءات مختلفة، تتنوع بها دلالة تلك الصيغ.

ولذلك فنحن لا نرى إلغاء قيمة الدلالة الإفرادية أو التهوين من شأنها وذلك لأننا نقول: إننا وإن بينا أن تلك الدلالة تختلف باختلاف السياقات والتراكيب فإنه لا يلزم من هذا كما يقول ابن سنان الخفاجي: "أن تكون المواضعة لا تأثير لها، لأن فائدة المواضعة تمييز الصيغة التي متى أردنا مثلا أن نأمر قصدناها"[1].

فالعلاقة ليست مقطوعة بين الدلالة الإفرادية الوضعية الدالة على الوضع العام للكلمة أو الصيغة في اللغة، وبين الدلالة التركيبية التي هي عبارة عن وضع خاص بالمتكلم يعتمد في أساسه على الوضع العام ؛ إن العلاقة بين الدلالتين هي أشبه ما يكون بالعلاقة بين اللغة والكلام، تلك العلاقة التي عني بها وبتوضيحها علماء اللغة المعاصرون أمثال **دوسوسير** حيث يكشف عن تلك العلاقة بقوله:" الكلام يستدعي صور الكلمات والرموز الأخرى التي انطبعت في أذهان كلّ المتكلمين ثم يترجمها إلى أصوات فعلية واضحة ذات مغزى ... الكلام نشاط متعمد مقصود بينما اللغة تفرض علينا من الخارج ويكتسبها الفرد بطريقة سلبية ... اللغة نظام من رموز صوتية مخزونة في أذهان أفراد الجماعة اللغوية بينما الكلام نشاط مترجم لهذه الرموز الموجودة بالقوة إلى رموز فعلية حقيقية ..."[2] ويلخص تلك

---

[1] – ابن سنان الخفاجي/سر الفصاحة ص ٣٣ تصحيح عبد المتعال الصعيدي ط محمد على صبيح س ١٩٦٩

[2] – انظر: ستيفن أولمان– دور الكلمة فى اللغة/ ترجمة د/ كمال بشر مكتبة الشباب ١٩٧٥ ص ٣٠/٣١

العلاقة أحد كبار الباحثين في مجال اللغة بقوله:" الكلام نشاط، واللغة قواعد هذا النشاط..."[1].

والدليل على ما نقوله – من أن الدلالة التركيبية مؤسسة على الدلالة الإفرادية غير مقطوعة العلاقة عنها – أننا لو تأملنا الأمثلة السابقة التي استدل بها على عدم تصور الدلالة الإفرادية، وبالتالى عدم العلاقة بينها وبين الدلالة التركيبية أو عدم وضوحها، لو تأملنا تلك الأمثلة لوجدنا صحة ما ذكرناه، من اختصاص كلّ صيغة بدلالة إفرادية كلية تربطها بالدلالة التركيبية علاقة واضحة.

فمثلا في قوله تعالى: ﴿ **أَتَى أَمْرُ اللَّهِ فَلاَ تَسْتَعْجِلُوهُ**﴾ (النحل :١) ليس مراد الله تعالى – والله أعلم بمراده – أن يقول سيأتى أمر الله، ولو كان ذلك هو المراد لكان الأولى أن تأتى الآية بهذه الصياغة، ولكن المراد هو توظيف الصيغة في معنى الاستقبال متضمنة معنى المضى وموظفة له في الوقت نفسه، فكأن مقصود الآية أن تقول سيأتي أمر الله لا محالة مجيئا مقطوعا به بل هو في حكم ما وقع وأتى بالفعل. أو يكون المعنى أتى أمر الله تعالى فعلا باعتبار تقديره، أو وقوع مباديه وأماراته، وحينئذ لا مجاز ولا تجوز، لأن الصيغة حينئذ موظفة في معناها الذي وضعت له فالمعنى المدعى (**التركيبى**) مؤسس على المعنى الإفرادي لا محالة غير مقطوع عنه وبنحو ذلك قال المفسرون: قال الزمخشري "﴿ **أَتَى أَمْرُ اللَّهِ**﴾ الذي هو بمنزلة الآتى الواقع، وإن كان منتظرا لقرب وقوعه"[2] وقال الألوسى" والتعبير عن ذلك بأمر الله للتهويل والتفخيم، وفيه إيذان بأن تحققه في نفسه وإتيانه منوط بحكمه تعالى النافذ وقضائه الغالب، وإتيانه عبارة عن دنوه واقترابه على طريقة نظم المتوقع في سلك الواقع، وجوز أن يكون المراد إتيان مباديه، فالماضي باق على حقيقته"[3].

---

[1] – د/ تمام حسان/ اللغة العربية معناها ومبناها ص٣٢، وانظر أيضا ص ٣١٧، الهيئة المصرية العامة للكتاب س ١٩٧٩.

[2] – الكشاف٢/٣٢١.

[3] – روح المعانى ١٤/٩٠.

قد التفت الزمخشري والألوسى إلى أن المراد ليس هو مجرد الإخبار عن المستقبل المتوقع ولكن المراد كما يقول الألوسى "نظم المتوقع في سلك الواقع" وهذا يدلنا على تنبه المفسرين لهذه الظاهرة التي تضمن فيها الصيغة معنى صيغة أخرى مع احتفاظها بجزء من مدلولها الأصلى. وكذلك في المثالين الثاني والثالث اللذين مثل بهما د/ إبراهيم أنيس فكون الفعل قد أتى للدلالة على ما بعد الماضي ، يدل على استناده إلى أصل دلالته الإفرادية وهي المضى، لأن ما بعد الماضي – في هذا السياق – إنما هو واقع في الماضي كذلك.

وأما في المثال الرابع: فنرى أنها وإن أفادت الحال المستمرة فإن الآية قد عبرت بالماضي لتأخذ منه دلالته على التحقق، أي لا يفلح الساحر مهما أتى بسحره محققا على وجه الكمال قال القرطبى "أي لا يفوز ولا ينجو حيث أتى من الأرض، وقيل حيث احتال"[1] والقول الثاني هو الأنسب لسياق الآية "إنما صنعوا كيد ساحر. . ." فالحديث عن صنعة الساحر واحتياله وبيان بطلان مآله، ويوافقه قوله تعالى﴿قَالَ مُوسَى مَا جِئْتُم بِهِ السِّحْرُ إِنَّ اللَّهَ سَيُبْطِلُهُ إِنَّ اللَّهَ لاَ يُصْلِحُ عَمَلَ الْمُفْسِدِينَ ﴾ (يونس: ٨١) وكذلك في المثال الخامس: النكتة إما في تحقيق القدوم على الله والمثول بين يديه مما يناسب مقام الآية وسياقها، وإما إثبات الإتيان بقلب سليم على وجه التحقيق والكمال.

وأما في المثال السادس: فقوله إنها لما قبل الماضي لا ينفي دلالة الصيغة على المضي الموضوعة له، بل إنها هنا قد استخدمت فيه على وجه التمام والتحقيق.

وأما في المثال السابع: فقد جاءت الصيغة بمدلولها الشائع مؤكدا.

وهذا كله يؤكد صحة ما ذكرت من وجود علاقة واضحة بين المعنى الإفرادي والمعنى التركيبى للصيغة، مما يدل في الوقت نفسه على تميز الصيغة المفردة بمعنى يخصها وهذا المعنى يمكن تصوره كليا مجردا في الذهن قبل التركيب.

وهذا ما يؤكده أولمان في كتابه دور الكلمة في اللغة حيث يقرر أن "مشايعى نظرية السياق. . . كثيرا ما يرددون القول بأن الكلمات لا معنى لها على الإطلاق خارج مكانها في النظم. يقول القائل: "عندما

---

[1] – القرطبى٦/٤٢٤٦ ط الريان.

أستعمل كلمة يكون معناها هو المعنى الذي أختاره فقط، لا أكثر ولا أقل". ولو تأملنا الأمر قليلا لظهر لنا أن هذه مبالغة ضخمة، وتبسيط كبير للأمور. إن الذين ينادون بهذه الآراء ينسون الفرق الأساسي بين اللغة والكلام"[1]. لذا فإن ما انتهينا إليه – من القول بأن للصيغة أو الكلمة عامة دلالة عامة هي دلالتها الإفرادية، تلك الدلالة التي تتسم بقبول التشكيل بحسب السياقات المختلفة إلى دلالات جديدة غير مقطوعة الصلة بها؛ ولكنها ناتجة عنها ومؤسسة عليها – هذا القول الذي انتهينا إليه لعله يمثل قولا وسطا يحل إشكالية الإفراط والتفريط في قيمة الدلالة الإفرادية للكلمة على العموم والصيغة على الخصوص.

ومن المحاولات الحديثة لاستجلاء الدلالة الفنية لصيغة الكلمة ، محاولة د/ حسن البنداري في بحث له عن التبادل الصيغي ضمن حديثه عن تجليات الإبداع الأدبي ، عرض فيه لتجليات الإبداع في التبادل الصيغي لدى طائفة من الشعراء من القديم والحديث ، وكان من بين دراساته عن الشعراء القدامى دراسته عن الشاعر العباسي أبو محمد علي بن محمد التهامي (ت ٤١٦ هـ) التي تتضمن موقفا نفسيا تأثر الشاعر فيه بوفاة ابنه الصغير وكان مما تناوله قوله فيها :

حُكمُ المَنِيَّةِ في البَرِيَّةِ جاري ... ما هَذِهِ الدُنيا بدار قرار
طُبِعَت عَلى كدر وَأنتَ تُريدُها ... صَفواً مِنَ الأقذاءِ وَالأكدار
وَمُكَلِّف الأيام ضِدَّ طِباعِها ... مُتَطَلِّب في الماءِ جَذوة نار
وَإذا رَجَوتَ المُستَحيل فإنَّما ... تَبني الرَجاء عَلى شَفيرِ هار
فالعَيشُ نَومٌ وَالمَنِيَّةُ يَقظَة ... وَالمَرءُ بَينَهُما خَيالُ ساري

يرى د/ البنداري أن جمال القصيدة لم يأت من مجرد معانيها ؛ فقد "جاءت معان عادية مألوفة ، ولكن الذي يجعل لها قيمة مؤثرة هو الأداء المنوع للصيغ الضمائرية والأسلوبية."[2]

ومن ثم يستعرض تجليات التبادل الصيغي في هذه القصيدة فيلمح في البيت الأول توظيف صيغة ضمير الغائب ، يتحدث به ومن خلاله عن حكم عام ، هو حكم الموت ، الذي لا يمكن لأحد في الدنيا أن يفلت

---

[1] – دور الكلمة.ص ٥٧.

[2] – د/ حسن البنداري – تجليات الإبداع الأدبي – دراسات في الشعر والقصة والمسرح – مكتبة الآداب – القاهرة – ط١ ٢٠٠٢م – ص ٧٧– ٧٨

منه ، وأن ينجو من سطوته ، وهذه العمومية في الحكم هي التي استدعت هذه الصيغة ، بينما ينتقل الشاعر في البيت الثاني من استعمال ضمير الغائب إلى استعمال ضمير المخاطب في وصف طبيعة الدنيا المطبوعة على الكدر ، وهو مناسب لخصوصية الخطاب النفسي لاقترابه من الذات ليدل به على حزنها.

وفي البيت الثالث : يعود إلى الغائب ليواكب العمومية ، ولكنه في البيت الرابع يعتمد على ضمير الخطاب الذاتي كاشفا به تأثره بوفاة صغيره ، ويعتصم في البيت الخامس بضمير الغائب ليعبر عن عمومية الصبر على البلوى والمصائب ليسوِّغ بها حزنه وتأثره.

ولأن هذه العمومية تصل إلى كلّ إنسان ؛ فإنه في البيت السادس يستحضر مخاطبين ليوجه إليهم خطابا جماعيا ، ينبههم فيه إلى سرعة الحصول على رغباتهم في الدنيا قبل فوات الفرصة.[1]

وإذا كان هذا التحليل السابق يلتفت إلى اختيار الشاعر صيغة بعينها ، أو عدوله عنها إلى أخرى ؛ فقد يقف البعض لرصد تكرار صيغة ما على مستوى القصيدة بأسرها باعتباره مفتاحا لقراءة القصيدة وحلِّ رموزها ؛ وذلك أن تكرار صيغ بعينها في عمل أدبي معين يمكن أن يكون مفتاحا للوقوف على الفكرة الرئيسية بهذا النص. ومن الأمثلة على ذلك ما قامت به باحثة معاصرة من دراسة للتكرار في قصيدة ابن الفارض:

شربنا على ذكر الحبيب مدامة سكرنا بها من قبل أن تخلق الكرم

فقد تضمنت هذه الدراسة، دراسة التكرار في الصيغ أو الوحدات الصرفية، وخرجت من ذلك ببعض النتائج، منها على سبيل المثال: تكرار صيغة (فعل) التي أحصت مواضعها في القصيدة فبينت أنها قد بلغت تسعة وستين موضعا، ثم اجتهدت الباحثة في تعليل هذه الكثرة بأن النص يدور حول (خمر بلا كرم) فصيغة اللفظين (خمر وكرم) واحدة وهي (فعل) فكأن هذه الصيغة لذلك هي الأساس لبناء نظمه.[2]

---

[1] – السابق ص ٧٨ – ٧٩

[2] – انظر البحث فى مجلة الشعر ٨ س ١٩٧٧ ص ٤٠.

ونحن وإن كنا لا نوافق الباحثة على تلك الدلالة لصيغة فعل في القصيدة؛ فإننا نرى أنها محاولة جيدة للالتفات إلى المفاتيح الصرفية في النص ذلك أن تلك الصيغة فعل إنما هي من الصيغ التي يكثر دورانها لخفتها.

فهذه الصيغة تتكرر في قصائد كثيرة بمثل هذه النسبة أو أكثر منها دون أن يكون لها دلالة إيجابية في النص ، في حين أننا لو تأملنا مثلا تكرار صيغة اسم الفاعل على سبيل المثال في قصيدة لبيد لرأينا كيف حقق تكرار اسم الفاعل فيها نوعا من المطابقة الفنية الناشئة عن توافق الإيقاع الصرفي ؛وذلك في قصيدته التي يرثي فيها أخاه يقول فيها:

بلينا وما تبلى النجوم(الطوالع) وتبقى الجبال بعدنا و(المصانع)
وقد كنت في أكناف جار مضنة ففارقني جار بأربد (نافع)

فلا جزع إن فرق الدهر بيننا وكلّ فتى يوما به الدهر (فاجع)
فلا أنا يأتيني طريفٌ بفرحةٍ ولا أنا مما أحدث الدهر(جازع)
وما المرء إلا كالشهاب وضوئه يحور رمادا بعد إذ هو (ساطع)
وما البر إلا مضمرات من التقى وما المال إلا معمرات ودائع
وما المال والأهلون إلا وديعة ولا بد يوما أن ترد الودائع
ويمضون أرسالا ونخلف بعدهم كما ضم أخرى (التاليات)
وما الناس إلا (عاملان) (فعامل) يتبر ما يبني، وآخر(رافع)
فمنهم سعيد(آخذ) لنصيبه ومنهم شقي بالمعيشة (قانع)
أليس ورائي، إن تراخت منيتي لزوم العصا تحنى عليه الأصابع
أخبر أخبار القرون التي مضت أدب كأني كلما قمت(راكع)
فأصبحت مثل السيف غير جفنه تقادم عهد القين والنصل(قاطع)
فلا تبعدن إن المنية موعد عليك(فدان) للطلوع و(طالع)
(أعاذل) ما يدريك، إلا تظنيا إذا ارتحل الفتيان من هو(راجع)
تبكي على إثر الشباب الذي ألا إن أخدان الشباب الرعارع

أتجزع مما أحدث الدهر بالفتى وأي كريم لم تصبه(القوارع)
لعمرك ما تدرى(الضوارب) ولا(زاجرات) الطير ما الله
سلوهن إن كذبتمونى متى الفتى يذوق المنايا أو متى[1]

يوظف هنا لبيد صيغة الفاعل للدلالة على الحقائق والصفات الثابتة من سنن الكون فالناس تبلى والنجوم ثابتة في طلوعها والدهر يفجع كلّ إنسان في أحبائه وأقاربه فما هم عنده إلا ودائع (وكلّ فتى يوما به الدهر فاجع) المنايا تقع لا تتخلف(فالمنية موعد عليك فدان للطلوع وطالع)، والسنن الثابتة من صفات الناس وأحوالهم:

وما الناس إلا (عاملان): يتبر ما يبنى وآخر(رافع)
فمنهم سعيد(آخذ) لنصيبه ومنهم شقى بالمعيشة

ويستوقفنا هنا عدول لبيد عن اسم الفاعل في (يتبر) حيث عبر عن فعل المفسد الذي يتبر عمله بالمضارع الدال على التجدد، فكلما بنى تبر ما بناه، بينما عبر عن الصالح المحسن باسم الفاعل الدال على ثبوته في رفعته وتقدمه فيها.

وكذلك التعبير باسم الفاعل فى(راكع) كأن الركوع والانحناء قد صار هيئة للمرء عند مشيه.

كما يوظفها بمعنى الثبوت نفيا(ولا أنا مما أحدث الدهر جازع).

كما يوظف دلالته المنتفية في قوله(ما يدريك من هو راجع) وفي رأيى لو قال (يرجع) لكان أولى، لأن نفي مجرد الحدث، ينفي ثبوته بالأولى.

كذلك فقد وظف اسم الفاعل لثبوت الصفة مستقبلا كما فى(لعمرك ما تدرى.. ما الله صانع)، (متى الغيث واقع)

وذلك أيضا في إطار توظيف اسم الفاعل للتعبير عن السنن الثابتة ومنها ثبوت علم الغيب لله تعالى وحده.

وبهذا نستطيع أن نعد (صيغة اسم الفاعل) بهذا التكرار الوظيفي لها مفتاحا لفكرة الشاعر المسيطرة على نفسه، والتي جاش بها ضميره

---

[1] - شرح ديوان لبيد ص ٨٠- تقديم وشرح إبراهيم جزيني- دار القاموس- بيروت.

ووجدانه، فراح يصوغها شعرا يسلي به نفسه عن فقدان أخيه الذي ثبت نفعه له(ففارقني جار بأربد (نافع) فدارت قصيدته حول تلك الحوادث والفواجع التي هي دأب هذا الدهر وديدنه شأنها في ذلك كشأن غيرها من الحقائق الثابتة، فالحقيقة الثابتة التي لا مراء فيها في هذا الكون هي أن(كلّ فتى يوما به الدهر فاجع) وفي ذلك أعظم العزاء له عن فقد أخيه.

وتكاد تظهر دلالة اسم الفاعل بصورة أوضح من ذلك في أغراض أخر كالفخر والمدح ولنأخذ مثالا على ذلك من الفخر تكرار اسم الفاعل في معلقة عمرو بن كلثوم: في قوله:

وقد علم القبائل من معد قبابا لى بأبطحها بنينا

بأنا المطعمون إذا قدرنا وأنا المهلكون إذا ابتلينا

وأنا المانعون لما أردنا وأنا النازلون بحيث شينا

وأنا التاركون إذا سخطنا وأنا الآخذون إذا رضينا

وأنا العاصمون إذا أطعنا وأنا العارفون إذا عصينا[1]

نلاحظ أن اسم الفاعل قد وظف هنا توظيفا فنيا مطابقا للغرض الذي سيقت لأجله القصيدة، فالقصيدة يغلب عليها الفخر.

" ويظهر واضحا من شعر الفخر أن العربى في الجاهلية كان يحب أن يظهر نفسه بمظهر التفوق التام على الآخرين. وأن يشاع عنه أنه أعلى شأنا من غيره في كلّ شيء. ويتضح من فخرهم أن الميل إلى الإعجاب الشديد بالنفس كان متسلطا على العرب في الجاهلية لدرجة عظيمة، حتى إن الشاعر في بعض الأحيان كان يفخر بتفوق فرعه على بقية فروع قبيلته الآخرين أن يصلوا إليه وأظهر مثل لذلك قول عمرو بن كلثوم[2].

ولما كان اسم الفاعل يعبر عن ثبوت الصفة مع ما فيه من دلالة على تجدد تلك الصفة؛ لذا عبر عمرو بن كلثوم عن أصالة تلك الصفات في قومه ودوامها وتجددها بتجدد مقتضياتها، عبر عن ذلك

---

(١) انظر المعلقات السبع بشرح الزورزنى ص ١٠٨.

(٢) انظر د/ على الجندى فى تاريخ الأدب الجاهلى ص ٤١١ مكتبة الشباب.

كله بصيغة اسم الفاعل، وقد ساعدته على ذلك الغرض أتم المساعدة، حتى كأنه أراد أن يجعل من نفسه وقومه الفاعلين وحدهم في تلك البيئة الجاهلية، وأصحاب الإرادة الوحيدة فيها، وليس من الصيغ ما يدل على ذلك كما يدل عليه اسم الفاعل .

هذا ، فضلا عن الإيقاع الناشئ من تكرار تلك الصيغة في كلّ شطر من تلك الأبيات.

وكذلك لا يقل توظيف دلالة اسم الفاعل في غرض المدح في الشعر الحديث عنه في غرض الفخر في معلقة عمرو بن كلثوم ولنتأمل على سبيل المثال أبياتا للشاعر على الجندي يصف فيها أبطال بور سعيد ويمدحهم بشجاعتهم وبسالتهم في القتال فيقول:

الصابرين على البلاء والأرض راجفة الحشا
الشاربين دم العدو حمية حتى كأن دم العدو عقار
الكاتبين فخارهم بدمائهم حتى كأن دمائهم أحبار
العاكفين هوى على نار حتى كأن مجوسها حضار
المانحين ظبا السيوف حتى كأن ظبا السيوف

(١)

فالكلمات: (الصابرين، الشاربين، الكاتبين، العاكفين، المانحين) كلها على صيغة واحدة ووزن واحد، حيث جاءت اسم فاعل مجموعا جمع مذكر سالم منتهية جميعا بالياء والنون. فدلت بمعناها على ثبات هذه الصفات في أبطال بور سعيد كما أحدثت تناسقا في الموسيقى الشعرية نشأ عن ذلك الإيقاع الصرفي الناتج من تكرار صيغة الفاعل في تلك الأبيات مع مطابقة المعنى وموافقته.

ومن ذلك أيضا قوله ينصح المدخنات الحسان:

تلك الثغور الزاريات على ندى الأقحوان
الراويات من الرحيق المثريات من الجمان
السالبات عمان ما ذخرته عبقر في عمان

---

(١) انظر على الجندى - ترانيم الليل ص ٤٤- ديوان شعر /دار المعارف ١٩٦٤ م.

الضاحكات عن البروق خطفن في السحب الدوانى
الناطقات اللفظ مهموسا كوسوسة المثانى
خلقت لتنشقنا أريج المسك لا ريح الدخان[1]

فتكرار كلمة (الزاريات الراويات السالبات الضاحكات الناطقات) ساعد على تناسق الموسيقى مع الجو الشعري الشائع في القصيدة. كما أن تكرار هذه الصيغة (صيغة اسم الفاعل) دل على رسوخ هذه الصفات لديهم، وثباتهم عليها[2] ونستطيع أن نقول إن الشاعر قد وظف دلالة اسم الفاعل هنا للخروج بها إلى نوع من المفارقة المنفرة عن صفة التدخين الذميمة، حيث يقابل بين صفات الحسن الثابتة بأصل الفطرة للنساء(مقررا ذلك الثبوت بدلالة اسم الفاعل) ويقابلها بتلك الصفة الذميمة التي لا يليق ثبوتها لهن.

ومن الأمثلة التي وظف فيها اسم الفاعل توظيفا فنيا أبيات لأبي دومة يقول فيها:

واقف بالباب يا حراس محبوبي
واقف بالشارع المهجور يا حراس محبوبي
واقف أتكفف الزوار
الغرباء اقرؤهم تحية أعين البسطاء
يا حجاب محبوبي
واقف والراس يحطمه انبعاث
عجائب الهفوات يا حراس محبوبي
واقف والأرض
واقف والناس
واقف والدم
واقف والخوف
أيها الأحباب

---

(١) انظر على الجندى- ألحان الأصيل- ديوان شعر/ دار الفكر العربى س ١٩٥٠م.

(٢) انظر عبد الرحمن الشناوى شعر على الجندى ماجستير مخطوط بكلية دار العلوم رقم ٥٦٦ أسلوبية وفنية ص ٥٨٦.

الدهر لن يبلى .. والذل لن يفنى.. ويظل محبوبي[٣]

فالشاعر هنا قد زاد على توظيف اسم الفاعل بدلالته النمطية أو الإفرادية الدالة على الثبوت والتجدد، فهي وإن وظفها هنا بمعنى الثبوت، فإنه قد زاد عن هذه الدلالة وخرج بالتكرار إلى دلالة أخرى من الدلالات الفنية والتركيبية التي يوحى بها هذا السياق، حيث وظف الصيغة بمعنى الإفصاح عن موقف داخلي لديه في تعلقه بمحبوبه الأزلي ومن ثم فالصيغة معادل لحالات انفعالية مصاحبة لمواقف جزئية متنوعة الارتباط بالحركة في صورة الباب والارتباط بالذاكرة في صورة الشارع المهجور والارتباط باليقظة في صورة استقبال الزوار الغرباء ، والارتباط بالذاكرة في صورة تذكر عجائب الهفوات.. الخ

ولأن العلاقة بين الشاعر والأشياء أصبحت على هذه الدرجة من التوتر الذي يصل إلى حد الهوس، فقد صارت في صورة واحدة هي

صورة (اسم الفاعل المكرر)[١] ومن ثم فقد وقفنا هنا أمام التكرار في تلك الصيغة لأنها وإن كررت بنفس دلالتها المعجمية أو اللفظية على حد تعبير ابن جني في خصائصه[٢]؛ فإن ما تم توظيفه فعلا والاتكاء عليه من الناحية الفنية هو الصيغة نفسها بما لها من سمات صوتية خاصة، جعلتها تستخدم في هذا الموضع بدلالة قريبة من دلالة الخالفة.

عناية الأسلوبية بالدلالة الفنية للألفاظ على المستوى المعجمي:

لعلنا لا نطيل الحديث في هذا الجانب على النحو الذي قمنا به في المستويين الأولين ؛ وذلك لأنه إذا كان الفارق بين البلاغة والأسلوبية

---

(٣) انظر البنيات الأسلوبية ص ١٥٨، ١٥٩، شعر محمد أبو دومة السفر فى أنهار الظمأ ص ٩٨ الهيئة المصرية العامة للكتاب.

(١) د/ مصطفى السعدنى البنيات الأسلوبية ص ١٥٩.

(٢) الخصائص ٣/٩٨.

في الجانبين الصوتي والصرفي كبيرا يتمثل في قصور البحث البلاغي عن الأسلوبي في جانبين هما :

١-رصد الظاهرة

٢-الوقوف على مدى القيمة الفنية لكلّ من هذين المستويين.

فالحق يقال : إنه رغم تأصيلنا للوقوف على دلالات البنية الصوتية والصرفية لدى اللغويين والبلاغيين فإن هذه الدلالات التي وقفوا عليه كانت أشبه بالدلالات الوضعية للكلمات في المستوى المعجمي ، ولم يقدموا لنا شيئا يذكر في مجال التوظيف الفني للألفاظ على هذين المستويين في السياقات الأدبية؛ اللهم إلا بعض محاولات بعض البلاغيين كعبد القاهر والزمخشري وابن الأثير في التفريق بين دلالتي كلّ من الاسم والفعل ، دون تعمق لتلك الدلالة من الناحية الفنية ودون تتبع لباقي دلالات الصيغ – على كثرتها – داخل السياقات الأدبية.

إذا كان الأمر كذلك ؛ فإننا نزعم أن الأمر يختلف على المستوى المعجمي ؛ بمعنى أن رصد الظاهرة والوقوف عليها كان واضحا وجيدا على المستوى البلاغي ، بما يمثل سبقا في هذا الجانب ؛ غير أن الفارق إنما يرجع للنقطة الثانية ، وهي الوعي بالقيمة الفنية لدلالة الألفاظ على هذا المستوى ؛ فبينما وقفت قراءة الدلالات المعجمية في الشعر العربي لدى نقادنا القدامى في الغالب عند حدود الدلالة الوضعية للغة ؛ اللهم إلا ما رأيناه من عمق القراءة لدى نفر منهم كعبد القاهر في مجال الشعر والزمخشري في مجال النص القرآني، وإن كان البون مع ذلك كلّه لا يزال شاسعا جدا بين قراءة هؤلاء وقراءة الأسلوبيين المحدثين.

وإذا كانت الدراسة الأسلوبية تحاول أن تنظم " إدراكنا للظواهر النصية اللغوية في العمل الأدبي بطريقة منهجية ..."[١] فإن أول هذه الظواهر التي تعنى بها هي الدلالات الفنية للألفاظ على المستوى المعجمي الذي يكاد يكون سمة مميزة لكلّ شاعر أو مبدع ؛ بحيث نستطيع أن نميز معجما شعريا لكلّ شاعر مثلا يتميز به عن غيره من الشعراء ، ويجمع الألفاظ الكثيرة الدوران في شعره.

---

[١] – د/ محمود عياد – الأسلوبية الحديثة – محاولة تعريف – مجلة فصول – مج ١ – ع ٢ – يناير ١٩٨١م – ص ١٢٤

كما نستطيع أن نميز كذلك ما يسميه البعض بـالمعجم النفسي الذي "يجمع الصور الأكبر دلالة على نفسية الشاعر أو الأديب."[1] ؛ حيث "يختار الكاتب أسلوبه ومفرداته وعالمه الذي يقدمه لنا ، وهذا الاختيار في حدّ ذاته له دلالة نفسية على أعماق الكاتب التي يحاول أن يخفيها عنا ."[2]

فالأسلوب هو "الطريقة التي يستخدم بها الأديب إمكانات اللغة من ألفاظ وصيغ وتراكيب وتعبيرات وصور وموسيقى في التعبير عما يدور بداخله ،أو الإيحاء بما يريد ، مجرد الإيحاء به."[3]

قد يتلاقى التحليل الأسلوبي للدلالة الفنية للألفاظ على المستوى المعجمي مع بعض فروع البلاغة كعلم البديع ، فقد يقف أمام دلالة الطباق مثلا كما نجد في تحليل شكري عياد لقصيدة الحمى لدى المتنبي ؛ حيث يريد المتنبي "أن يقول إنه رجل عمل لا رجل كلام ... مستغلا أسلوب الطباق ليؤكد المعنى ."[4] حيث يقول :

مَلومُكُما يَجِلُّ عَنِ المَلامِ وَوَقعُ فعالِهِ فوقَ الكَلامِ
ذَراني وَالفَلاةَ بِلا دَليلٍ وَوَجهي وَالهَجيرَ بِلا لِثامِ
فإنّي أستَرِيحُ بِذي وَهَذا وَأتعَبُ بِالإناخَةِ وَالمُقامِ

وكما وقف عياد أمام دلالة الطباق وقف كذلك عند دلالة المقابلة والتكرار والتقاء الأضداد والضمائر وإسقاط الأدوات ، والقسم ، وكلمات معينة لها دلالات مميزة ، مثل اللام الدالة على السببية ، وحروف التنبيه ،و"من" الموصولة .

---

[1] – د/ كمال نشأت – قراءة نقدية في ديوان أحداق الجياد – عالم الكتب – ع ٣٠ – يونية ١٩٩١م – ص ١٠١

[2] – د/ كمال نشأت – المعجم النفسي والنص الأدبي – مجلة العربي – ع ٣٦٦ – مايو ١٩٨٩م – ص ١١٦

[3] – د/ إبراهيم عوض – المرايا المشوهة – دراسة حول الشعر العربي في ضوء الاتجاهات النقدية الحديثة – مكتبة زهراء الشرق – ط١ – القاهرة ١٩٩٩ م – ص ٦١

[4] – د/ شكري محمد عياد – اللغة والإبداع – مبادئ علم الأسلوب – انترناشيونال برس – ط١ – القاهرة – ١٩٨٨م – ص ١٣٩

ومن خلال تتبعه لألفاظ القصيدة يميز بعض المعاني الطاغية عليها كمعاني القلق يستشفه من توظيف الشاعر لبعض الكلمات الأثيرة لديه كـ"الناقة" مثلا التي يبدو في وصفه إياها إلفه لها وعطفه عليها ، ومن ثم يجعله عياد رمزا للقلق ومعادلا له .

كما يميز من خلال ألفاظ القصيدة بعض المعاني الأخرى كالزهو والفخر ، والسخرية .

وفي محاولة منه للإمساك بمفاتيح النص ، نراه يحدد مفتاح القصيدة في هذه الكلمة :"الوحيد"

في البيت رقم (٦):

يذِمُّ لِمُهجَتي رَبّي وَسَيفي إذا اِحتاجَ **الوَحيدُ** إلى الذِمامِ

فيرى أنها قادرة على تحمل تلك الوظيفة ، رغم كونها لم ترد إلا مرة واحدة في القصيدة

كلها ، ولكنها وراء جميع السمات الأسلوبية التي لحظناها"[١]

من خلال هذا التحليل الوافي للدكتور / شكري عياد للسمات الأسلوبية في ميمية المتنبي نلاحظ كيف استطاع المنهج الأسلوبي أن يوقفنا على الدور الذي تلعبه الألفاظ بدلالتها المعجمية ، وكيف يستطيع الناقد الأسلوبي استنطاق تلك الألفاظ بمكنونات الشاعر للوقوف من وراء ذلك على المعاني البارزة في النص ، والإمساك بمفتاح القصيدة الذي يكمن دوره الحقيقي في الإفادة منه في جمع خيوط القصيدة.

ومن خلال المنهج الأسلوبي استطاع د/عياد أن يكشف لنا كذلك في قراءته لشعر ناجي ، ومن خلال تحليله الألفاظ على المستوى المعجمي "عن أسرار خفية غير متوقعة وراء التعبيرات التي نحب أن نزعم أنها (فلتات لسان)"[٢]

ويتجلّى تحليله للألفاظ عند ناجي في الكشف عن الدلالات النفسية الكامنة في بعض ألفاظ القصيدة والتي تمثل صورا تفرد بها ناجي في غمار تجربته الشعرية في غفلة الوعي ، يعتبرها د/ عياد مفتاحه لفهم هذا العمل الأدبي كلّه؛ وذلك كما في قوله :

---

[1] – السابق – ١٣٩ – ١٤٠

[2] – د/ شكري عياد – مدخل إلى علم الاسلوب – دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض – ط١ – ص ٨٠

أو ليس لي في ظل حبك موضع أحبو إليه وأرتمي مستنصرا ؟!

حيث يعلق عليه بقوله :"فالحبو والارتماء واللجوء إلى أمل كالظل الظليل صور لا أذكر أني وقعت عليها مجتمعة في شعر الحب غير هذا البيت ..فهي إذن نابعة من تجربة حقيقية أفصحت عنها كلمات الشاعر حين غفل رقيب الوعي كما يغفل عادة عند قول الشعر . ودلالة هذا البيت واضحة كلّ الوضوح ؛ فهو يحب صاحبته كما يحب الطفل الرضيع أمه ، يطلب عندها الأمن والحنان ، ويتوسل إليها بإظهار ضعفه ...كان هذا البيت مفتاحي إلى فهم شعر إبراهيم ناجي كلّه."[1]

وإذا كان على الناقد الأسلوبي أن " يتطرق إلى أدق العلاقات متكشفا أساسها في المبنى اللغوي "[2] فنلاحظ أن هذا ما حاوله د/ محمد حسن عبد الله في دراساته التحليلية الأسلوبية ؛ ففي دراسة له لقصيدة "أبي المخشي" الأندلسي "خضعت أم بناتي للعدا" فقد استطاع إبراز الجو النفسي للقصيدة من خلال دلالة ألفاظها التي يظهر من خلالها تجسيم الكارثة على زوجته وبناتها في قوله:

خضعت أم بناتي للعدا .... أن قضى الله قضاء فمضى
ورأت أعمى ضريرا إنما ... مشيه في الأرض لمس بالعصا
فاستكانت ثم قالت قولة وهي حرى بلغت مني المدى
ففؤادي قرح من قولها: ... ما من الأدواء داء كالعمى

فهو يعبر عن الزوجة بهذا التعبير الذي له دلالته "**أم بناتي**" فالألفاظ " أم " و"**بناتي**" لها دلالتها الخاصة في تعميق تجربة الشاعر وبيان مأساته ، وكذلك الألفاظ : (**خضعت – للعدا – أعمى – ضرير – حرّى – قرح ..إلخ**) فهو لم يقل : احتاجت زوجتي بل : خضعت ، والخضوع أعلى درجات الاحتياج ، وفيه من الذل ما فيه ، وهي لم

---

[1] – د/ شكري عياد – الحب والمرأة في شعر إبراهيم ناجي – – مجلة العربي – ع ٢٢٩ – ديسمبر ١٩٧٧م – ص ٥٤

[2] – د/محمد حسن عبد الله – مقدمة في النقد الأدبي – دار البحوث العلمية – ط ١– الكويت – ١٩٧٥م – ص ٤٤

تخضع لمن يعطفون على مأساتها ، وإنما " للعدا " وهو شر خضوع .."[1]

وتنهض الألفاظ بدلالتها المعجمية من خلال موقعها في النظم برسم صورة الضرِّ في أوضح معانيها ؛ حيث تتلاحم الدلالة المعجمية مع الدلالة الصوتية في الألفاظ :(أعمى – ضرير – مشيه – في الأرض – لمس بالعصا) لـ"إيحاء صوتي بالضرِّ ، يتلمس الأرض بعصاه ، ويسأل الناس عن الطريق ، أو يعتمد على من يقوده بعد أن كان قائد نفسه"...كما يكشف لنا من خلال هذا اللفظ "قرح" في قوله : "ففؤادي قرح من قولها" ، عن مدى ما يحس به من الحزن ؛"فالحزن يتضاعف في نفسه عبر زوجته ولشدة ألمها وشقائها."[2]

وإذا كان الاتجاه الأسلوبي النفسي قد اهتم بالدلالات النفسية فقد اهتم الاتجاه الوظيفي بتحديد دلالة الكلمة ضمن علاقاتها السياقية "وتبعا للنظرية التي تعرف بـ"السياقية" أو "الوظيفية" للمعنى والتي تشيع عند علماء اللغة الإنجلو – سكسون ؛ فإن معنى الكلمة هو مجمل السياقات التي يمكن أن تنتمي إليها"[3]

ويستعين الناقد الأسلوبي بالإحصاء في دراسته للوقوف على المعجم الشعري ،أو المعجم النفسي على السواء ، ففي دراسة قدمها د/كمال نشأت لديوان "أحداق الجياد" للشاعر الدكتور/حسن فتح الباب ، نراه يحدد معجمه الشعري بالألفاظ التالية :"الغريب – النار – اللهيب – الاحتراق – الاحمرار – الأسود – ألم – الجماجم – العقيم – العقار – العصفور – الحمام – الصقر – القاع ... فإذا دققنا النظر وجدنا الألفاظ كلها تدور حول معاني القهر والألم والعقم والاستلاب والغربة والموت قتلا والدفن .."[4]

---

[1] – السابق ص ٢٤١

[2] – السابق ص ٢٤١– ٢٤٢

[3] – جون كوين – بناء لغة الشعر – ترجمة وتقديم وتعليق د/ أحمد درويش – ط دار المعارف – القاهرة – ط٣ – ١٩٩٣م – ص ١٣٣

[4] – كمال نشأت – قراءة نقدية في ديوان أحداق الجياد – عالم الكتب – ع ٣٠ – يونية ١٩٩١م – ص ١٠٣

ومن خلال الألفاظ يحدد كذلك معجمه النفسي الذي لا يخرج عن الإحساس بالاغتراب والخوف والتوحد والشعور بالإثم والندم ، وينتهي إلى أن المعجمين "يدلان على التمركز الشديد على الذات"[1]

مقارنة بين الجهود السابقة للغويين والبلاغيين والدراسات الأسلوبية الحديثة:

في النهاية نستطيع أن نقرر أن البلاغيين قد اتجهوا – "كما فعلت الأسلوبية – إلى الخطاب الفني دون الخطاب العادي ،وأدركوا أن الوسائل التعبيرية البارزة هي مناط الاهتمام ومجال البحث ."[2]

إلا أننا قد لاحظنا أن ثمة بونا شاسعا بين العناية بدراسة الدلالة الفنية للفظ في البلاغة العربية والدراسات الأسلوبية الحديثة ؛ وذلك أن المتصفح لأبواب علم البلاغة– حسب تقسيمه الذي استقر عليه على يد السكاكي إلى علومه الثلاثة المعاني والبيان والبديع– لا يكاد يجد فيها حديثا مفصلاً يتعمق دراسة الوسائل التعبيرية المكونة للنص الأدبي بدءا من الوحدات الصوتية (الفونيمات) ومرورًا بالصيغ الصرفية (المورفيمات) أو يقف بالدراسة المتأنية لاستجلاء الدلالة المعجمية لمفردات النص ومدى اتساقها مع طبيعة الغرض والفكرة وسياق النص الأدبي.

نعم، هناك إشارات سريعة وخاطفة في شروط فصاحة الكلمة في فن الفصاحة الذي جعلوه لصغره ووجازته كمقدمة لعلوم البلاغة، وليس علما مستقلاً بذاته[3] –ورغم وجود عناية كبيرة من اللغويين

---

1 – السابق – ص ١٠٣ – ١٠٥

2 – د/ محمد عبد المطلب – البلاغة والأسلوبية – مكتبة لبنان ناشرون – الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان – ط١ – ١٩٩٤م – ص ٢٦٧

3 – اللهم إلا محاولات بعض البلاغيين التي لم تصل إلى حد كبير من النضج والتعمق الأسلوبي بحسب طبيعة عصرها، وذلك كمحاولة الطيبي سنة ٧٤٣هـ في كتابه (التبيان في المعاني والبيان)، حيث جعل الفصاحة علما مستقلا قسيما للبلاغة، وليس مقدمة لها، ولا قسما منها، وقد بينت ذلك تفصيلا في موضعه من البحث. انظر : مبحث الفصاحة في كتاب التبيان في المعاني والبيان للطيبي– طبعة مؤسسة نزار الباز– مكة ، وانظر: بحثا في تتبع تلك الجهود عند قدامى البلاغيين

بدراسة الأصوات من حيث بيان مخارجها وصفاتها العديدة من همس وجهر وشدة ولين وغير ذلك ؛ فإن الجهود الدلالية لمتأخري اللغويين والبلاغيين قد توقفت عند ذلك تقريبا.

وقد كان من الممكن استثمار تلك المقولات في فن الفصاحة، خاصة وأنها تتعرض لبعض سمات الكلمة الصوتية من جهة تركيبها الصوتي وما يعرض لها بحسب ذلك من الخفة والثقل والتنافر وصعوبة التركيب وغير ذلك مما وقع في دائرة اهتمام البلاغيين في فن الفصاحة.

ولكن للأسف الشديد فقد وقفت تقريبا تلك الدراسات عند هذا الحد ، ولم يزد عليه المتأخرون شيئا ذا بال في هذا الصدد ، كما أن كثيرا من الدراسات البلاغية الحديثة قد اكتفت في الغالب بانتقاد تلك المقولات أو محاولة تصويبها دون استثمار جاد أو كاف لتلك المحاولة أو الإضافة إليها وتعميقها:

"وهكذا كانت مضامين الدرس الصوتي العربي موجهة لتحقيق أغراض معينة تمايزت من اهتمام علمي إلى آخر ؛ فأهداف الدراسات الصوتية ... كانت محكومة بشروط تثبيت أبنية الألفاظ وإحكام تأليفاتها لتمييز الدخيل عن الأصيل في اللغة العربية ، وتقنين المعايير المنظمة لرتب الفصاحة."[1]

كذلك فقد وقفت الدراسات البلاغية في استجلاء إمكانات الكلمة من الناحية الصرفية، وإثارة دلالات الصيغ المختلفة عند التفريق بين دلالتي كلّ من الاسم والفعل على العموم، دون محاولة استقصاء دلالات الصيَغ الكثيرة المتعددة للاسم أو الفعل، اللهم إلا إشارات نادرة وخاطفة قلما توجد عند المنظرين للبلاغة، وأكثر ما توجد في كلام

ومتأخريهم للدكتور الشحات محمد أبو ستيت – مقاييس البلاغيين في فصاحة الكلمة – مطبعة الأمانة – شبرا – مصر – ط ١٩٩١م ، غير أنه اكتفى بعرض تلك الجهود وتتبعها دون أدنى محاولة لتقويمها والحكم عليها.

[1] – في الصوتيات العربية والغربية – أبعاد التصنيف الفونيتيقي ونماذج التنظير الفونولوجي – أ د / مصطفى بوعناني – عالم الكتب الحديث – إربد – الأردن – ط١ – ٢٠١٠م – ص ٩

التطبيقيين لا سيما أصحاب التفسير البياني للقرآن الكريم على قلتهم وندرتهم.

ولقد حدد علماء اللغة القدامى وظيفة كلّ من النحو والصرف بما لا يزيد عن توضيح المعاني المشكلة، ويدل به على الفاعل، والمفعول، والمضاف إليه، وسائر ذلك من المعاني التي تعتور الأسماء.[1]

مما جعل بعض الدارسين المعاصرين يغمطون تلك الدراسات حقها في هذا الجانب حيث يقول: "وإذا أردنا آخر الأمر أن نصور موقف المتقدمين من فاعلية البناء الصرفي تصويرا موجزا فلنقل: إن هؤلاء لم يكن لديهم في فهم جماليات البناء الصرفي مكان ملحوظ، ولم تكن لديهم فكرة واضحة أو مقنعة حول إقامة أصول متفق عليها للتذوق الأدبي أو الكشف الفني العميق".[2]

ولا يكاد يختلف الحال كثيرا في استثمار الدلالات المعجمية للكلمة المفردة، ومحاولة استجلاء ظلالها وإيحاءاتها المختلفة في تشكيل الدلالة الفنية للنص الأدبي ؛ فقلما نجد عند المنظرين للبلاغة من المتأخرين وقفات متأنية في ذلك – فيما عدا الاهتمام بالكشف عن المعاني المجازية للألفاظ – فلا نكاد نجد في أغلب تنظيراتهم البلاغية أثرا للكشف عن الدلالة الفنية للألفاظ المختبئة ضمن دلالاتها المعجمية مما يوحي به السياق والمقام ويؤثر أكبر التأثير في خلق معان جديدة لتلك الألفاظ.

ومن ثم نستطيع أن نقرر مطمئنين أن البلاغة العربية– لا سيما الجانب النظري منها– قد ظلمت اللفظة من جهة النظر البلاغي إلى حد كبير، وليس المقصود أن نصف اللفظة المفردة بالفصاحة أو البلاغة خارج سياقها؛ فهذا أمر مفروغ منه؛ فالكلمة خارج السياق لا توصف بفصاحة ولا بلاغة؛ وإنما المقصود هو الوقوف بالدراسة المتأنية أمام الطاقات الدلالية لهذه الكلمة داخل سياقها من كافة النواحي والمستويات (الصوتية والمعجمية والصرفية ..) والأمر الذي نقرره لا يحتاج في

---

[1] – انظر الإيضاح في علل النحو للزجاجي ص ٧٧.

[2] – د/ تامر سلوم – نظرية اللغة والجمال في النقد العربي – دار الحوار – ط١ – ١٩٨٣م – ص٩٧.

إثباته إلا أن ننظر نظرة سريعة إلى مباحث علوم البلاغة الثلاثة ومقدمتها الفصاحة.

وإذا ما استثنينا الفصاحة بملاحظاتنا السابقة عليها، فلا نكاد نجد في العلوم الثلاثة ما يستدرك النقص الذي أشرنا إليه.

فمباحث علم المعاني كلها تتعلق بالإسناد والتركيب ، وهو في أخص خصائصه "يبدو في حسن الاختيار لمفردات التراكيب ..ولسنا ندعي أن البلاغة قد أهملته الإهمال كلّه ، ولكنا نقول إنها قد تجاهلت كثيرا من قدره ، وبالأخص بلاغة المتأخرين"[1]

ومباحث علم البيان وإن كان بها نظر إلى الدلالة المعجمية للكلمة واستعمالها من جهة الحقيقة والمجاز؛ فإنها قد اقتصرت على مباحث البيان المعروفة المعدودة (التشبيه والاستعارة والكناية والمجاز)

أما الوقوف لاستجلاء ظلال الكلمة وإيحاءاتها إذا لم تكن تشبيها ولا استعارة ولا كناية ولا مجازا فلا تكاد تظفر فيه بشيء.

وعلم البديع قد يقف عند بعض السمات الصوتية كالسجع والجناس ، أو عند بعض الدلالات المعجمية كما في الطباق والتورية ، أو عند بعض تحولات الصيغة كما في الالتفات ونحو ذلك، غير أن استجلاء الدلالات الفنية للكلمة بسماتها الصوتية والصرفية والمعجمية لا يقف بالضرورة من الناحية الأسلوبية عند حدود مباحث علم البديع على كثرتها.

ومن ثم؛ فإننا نقول: إن البحث البلاغي لابد أن يتسع لدينا ؛ ليشمل جميع المستويات اللغوية للكلمة والكلام على المستوى الصوتي والمعجمي، والصرفي والنحوي هذا مع التأكيد التام على استحالة فصل الكلمة عن تركيبها وسياقها ، وأنها لا يحكم عليها بجمال أو قبح خارج ذلك السياق ؛ ومن ثم لا بد أن نضع في اعتبارنا الوظيفة النحوية للكلمة كذلك عند تحليلها ؛ بل لا بد من تحديد موقعها من سياق الكلام

---

[1] – د/ محمد عبد المنعم خفاجي ، ود/ محمد السعدي فرهود ، ود/ عبد العزيز شرف – الأسلوبية والبيان العربي – ط١ – الدار المصرية اللبنانية – ص ١٣٢

كله باعتبارها وحدة من وحدات نسيجه الكلّي ، وهذا الأمر محل اتفاق بين كلّ من البلاغة والأسلوبية كما سبق تقريره.[1]

وغني عن البيان أن نقرر أن دراسات البلاغيين القدامى – وإن لم تكن باتساع الدراسة الأسلوبية في تحليل الكلمة والكلام –لم تكن تضيق عن دراسة تلك المستويات جميعا ؛ حيث لم تكن الدراسة حينئذ تفرق بين ما هو أصوات وما هو صرف أو معجم أو نحو أو دلالة أو بيان..

فهذه الدراسات كانت تتواكب جميعها وتتلاحم في عمل الناقد أو البلاغي وتصدر عن رؤية واحدة، ونظرة واحدة إلى اللغة في التحليل للنصوص وهي استجلاء طاقاتها الكامنة على جميع المستويات اللغوية المعروفة.

كما أننا نقرر كذلك أن الدراسات التطبيقية في كتب المفسرين للقرآن الكريم وشراح الحديث النبوي، قد استدركت كثيرا مما فات البلاغيين التنظيريين في ذلك؛ وإن كانت لا تقدم في ذلك بطبيعة الحال ما يصلح أن يمثل نظرية متكاملة.

وهذا يدعونا إلى تأصيل تلك الجهود القديمة والحديثة في هذا المجال وإعادة صياغتها في قالب عربي واحد يفيد من كلّ من القديم والحديث في منظومة واحدة تجمع بين التراث والمعاصرة.

وإذا كنا دللنا فيما سبق على ما ذكرناه من شيوع التصوير وشموله لكلّ آلات اللغة وأدواتها بما ذكرناه من تلك الأمثلة الجزئية

---

[1] – انظر كلام عبد القاهر على نظرية النظم في مواضع كثيرة من دلائل الإعجاز كما في ص ٨٢ – ٨٣. وانظر د/ محمد عبد المطلب – بين البلاغة والأسلوبية – ص ٣٥٧ ؛ حيث يقرر هذه الحقيقة في الأسلوبية فيقول : " السياق هو نقطة البدء ، بحيث لا يمكن وجود كيان للتعبير إلا من خلاله ، وحينئذ من الواجب رصد السياق ، ثم البحث عن الألفاظ وعلاقاتها فيه ثانيا."وانظر : جون كوين – بناء لغة الشعر – ترجمة وتقديم وتعليق د/ أحمد درويش – ط دار المعارف – القاهرة – ط٣ – ١٩٩٣م – ص ١٣٣ حيث يقرر أن "معنى الكلمة هو مجمل السياقات التي يمكن أن تنتمي إليها"

الرائعة من القرآن الكريم ؛ فإننا قد دللنا على ذلك أيضا بأمثلة ونماذج كليَّة من القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف وروائع الشعراء – في العديد من كتبنا المنشورة – بما يؤكد ما سبق أن ذكرناه ودللنا عليه فيما سبق من حديثنا .[1]

---

[1] – راجع من كتبنا : سلسلة : دراسات أسلوبية في القرآن الكريم :

١– سورة (ق) قراءة أسلوبية

٢– – سورة (القمر) قراءة أسلوبية

٣– – سورة (النازعات) قراءة أسلوبية

٤– – سورة (نوح) قراءة أسلوبية

٥– – سورة (الفاتحة) قراءة أسلوبية

٦– بلاغة الرسول – صلى الله عليه وسلم.

٧– معجم المتنبي : وضوح اللفظ وثراء الدلالة

٨– جواب البديهة في النثر العربي القديم – دراسة أسلوبية بلاغية

٩– جواهر الأدب في كنوز كلام العرب

١٠ – أنماط المفارقة في شعر أحمد مطر

١١– الإعجاز الصوتي في القرآن الكريم

١٢– الإعجاز الصرفي في القرآن الكريم

١٣– الإعجاز الدلالي في القرآن الكريم

١٤– الإعجاز الأسلوبي في القرآن الكريم

وغيرها مما هو مذكور في ملاحق الكتاب.