

الفصل الثاني

التحليل الأسلوبي

(١) أهمية التحليل الأسلوبي؛

تبدو أهمية التحليل الأسلوبي في أنه يكشف المدلولات الجمالية في النص، وذلك عن طريق النفاذ في مضمونه وتجزئة عناصره. والتحليل بهذا يمكن أن يمهد الطريق للناقد وَيَمُدُّهُ بمعايير موضوعية يستطيع على أساسها ممارسة عمله النقدي وترشيد أحكامه، ومن ثمَّ قيامها على أسس منضبطة.

ولا ندعى «أن التحليل الأسلوبي يمكن أن يُحَلِّمَ محل النقد الأدبي، وإنما يُعد وسيلة له كي يعمل بطريقة أكثر موضوعية»^(١). فاللغة هي إحدى الوسائل التي يركز عليها الناقد حين يعرض لنص ما بالدراسة النقدية، وإذا أحسن الناقد استغلال هذا التحليل الأسلوبي وتوظيفه وصولاً إلى جماليات النص وجانبه الإبداعي، فهذا يؤدي إلى إثراء الممارسة النقدية.

كذلك تتمثل أهمية التحليل الأسلوبي في أنه «يمكن أن يَمُدَّنَا بوسائل يستطيع بها الدارس أن يقصُّ قطعة من الكتابة الأدبية بخبرته البحتة في اللغة، مما يزيد من هذه الخبرة»^(٢). فالتحليل الأسلوبي يسهم في إظهار رؤى الكاتب وأفكاره وملامح تفكيره، ويجلب لنا ما وراء الألفاظ والسياق من مغزى ومعانٍ ينطوى عليها النص، كما يبرز القيم البلاغية والجمالية فيه. وليس من مهام التحليل الأسلوبي إصدار الأحكام على العمل الأدبي، والحكم له أو عليه، فهذا هو ما ينأى عنه البحث الأسلوبي.

وقد يقال: كيف ترفض الأسلوبية كل المؤثرات التي تتصل بالنص وتَعُدُّهَا غير ذات جدوى وفي نفس الوقت تستعين بعلم آخر في تحليلاتها هو علم اللغة؟! والرد يكمن في أن علم اللغة يمتاز عن كل العلوم الأخرى - ذات العلاقة بالأثر الأدبي - بالموضوعية والابتعاد عن الذاتية. كما أن الأسلوبية - حين تستعين بعلم اللغة - لا تفرض على

(1) H.G. Widdowson, "Stylistics and the Teaching of Literature", P.116.

(2) Ibid, P.116.

النص شيئاً من خارجه، إنما تعتمد - أساساً - على اللغة؛ وهي بنية النص الأساسية.

(٢) كيفية التحليل الأسلوبي؛

بدايةً نقول: إن الباحث الأسلوبي لا يمكنه أن يَسْرَعَ في التحليل دون الاستناد إلى «النحو بكل فروعهِ: الأصوات، والتحليل الصوتي، والصرف، والتركيب، والمعجم، بالإضافة إلى الدلالة»^(١).

فهذه هي التقسيمات الأساسية التي يركز عليها البحث الأسلوبي، انطلاقاً من الصيغ النحوية التي هي أساس الأسلوب. ويتم ذلك أولاً؛ عن طريق فحص العناصر النحوية للعبارات المختارة، وثانياً؛ تفسيرها بوصفها إشارات لمقاصد المؤلف، أو بمعنى أدق للمغزى الأعمق لما يكتبه^(٢).

وكما لا يتصور وجود أسلوب دون نحو، كذلك لا يمكن قيام البحث الأسلوبي إلا على أساس تحليل البنى النحوية ووظيفتها الإبداعية^(٣)، وهذه العملية تُشَبِّهُ «طريقة المُشْرَحِ أو الكيميائي في تجزئة العنصر الواحد إلى جزئيات صغيرة، أو تحويل المادة إلى ذرات»^(٤).

والتحليل الأسلوبي يركز على ثلاث خطوات؛

الخطوة الأولى: اقتناع الباحث الأسلوبي بأن النص جدير بالتحليل، وهذا ينشأ من قيام علاقة قَبْلِيَّة بين النص والناقد الأسلوبي قائمة على القبول والاستحسان. وهذه العلاقة تنتهي حين يبدأ التحليل، حتى لا تكون هناك أحكام مُسَبِّقَة واتفاقات تؤدي إلى انتفاء الموضوعية وهي السمة المميزة للتحليل الأسلوبي.

والخطوة الثانية: ملاحظة التجاوزات النصّية وتسجيلها بهدف الوقوف على مدى شيوع الظاهرة الأسلوبية أو ندرتها. ويكون ذلك بتجزئ النص إلى عناصر، ثم تفكيك هذه العناصر إلى جزئيات وتحليلها لغويًا. على أن ذُبُوعَ الخاصية وتواترها بشكل لافت

(1) Rene Wellek, "Stylistics, Poetics and Criticism", P.65.

(2) R.A. Sayce, "Style in French Prose", P.4.

(3) Robert B. Kaplan, "Annual Review of Applied Linguistics", Newbury House Publishers, Inc., U.S.A. 1983, P.124.

(4) R.A. Sayce, "Style in French Prose", P.6.

يحولها من حالة الانتهاك إلى ما يُشبهُ التعامل العادي مع اللغة، فالتحليل الأسلوبي يقوم على «مراقبة مثل هذه الانحرافات كتكرار صوت، أو قلب نظام الكلمات، أو بناء تسلسلات متشابهة من الجمل، وكل ذلك مما يخدم وظيفةً جماليةً كالتأكيد أو الوضوح أو عكس ذلك كالغموض أو الطمس المبرزّ جماليًا للفروق»^(١).

والباحث الأسلوبي قد يُعَوَّلُ - في تحليله - على المنهج الإحصائي، وهو من مقتضيات البحث العلمي، تحقيقاً للحيداد والدقة والنتائج الموضوعية. كذلك ينبغي على الباحث أن يتعامل مع النص بمعايير منضبطة حتى يُمكنه ترشيد الأحكام النقدية المتوصل إليها. «ويحتاج تمييز سمة متواترة إلى أذن مرهفة ومراقبة حاذقة لدى الكتاب الذين يستعملون أسلوبًا متماتلاً»^(٢).

والخطوة الثالثة التي يركز عليها التحليل الأسلوبي - وهي نتيجة لازمة لسابقتها - تتمثل في الوصول إلى تحديد السمات والخصائص التي يتسم بها أسلوب الكاتب من خلال النص المنقود. ويتم ذلك بتجميع السمات الجزئية التي نتجت عن التحليل السابق واستخلاص النتائج العامة منها. فهذه العملية بمثابة «تجميع» بعد «تفكيك»، ووصول إلى الكلّيات انطلاقاً من الجزئيات، وهذا يمكننا من الوقوف على الثوابت والمتغيرات في اللغة، ووصف جماليات الأثر الأدبي، وذلك بتحليل البنية اللغوية للنص «دون إغراق في وضعية اللغة التي تفضى بدورها إلى الوقوع في هوة الصنعة، وقياس الأدب بمواجهته بنماذج عليا تجمد حركته، وتوقف نموه»^(٣).

ويجب أن نتنبه إلى «أننا قد نراكم ملاحظات منفصلة، وعينات من سمات معلومة، ثم ننسى أن العمل الفني كلٌّ»^(٤). وثمة أمر مهم في التحليل، وهو أنه لا ينبغي أن يكون هناك فصل بين الشكل والمحتوى - عنصرى أي عمل أدبي - حتى نصل إلى المقاصد الحقيقية للكاتب - وهي مضمون عمله - التي صاغها في شكل أدبي معين. أما إذا قام الباحث الأسلوبي على الفصل بين هذين العنصرين، فهذا من شأنه أن يؤدي إلى الوصول إلى أحكام مشوهة ونتائج متعسفة.

(١) أوستن وارين ورنيه ووليك: نظرية الأدب. ص ٢٣١، ٢٣٢.

(٢) المرجع السابق، ص ٢٣٢.

(٣) د. محمد عبدالمطلب: البلاغة والأسلوبية ص ٢٨٩.

(٤) أوستن وارين ورنيه ووليك: نظرية الأدب ص ٢٣٣، ٢٣٤.

والتحليل الأسلوبي للشعر يتم - كما يحدده جوته Goethe - عن طريق «تقسيم القصيدة إلى أجزاء، وليس هناك طريق آخر للانطلاق من الإطار العام إلى التقسيم الدقيق... ونفس الشيء ينطبق بالطبع على النثر»^(١).

إذن فعملية التحليل يجب أن تنبني على تفكيك العمل أو النص إلى وحدات صغيرة قد تصل إلى اللفظ المفرد أو الحرف الواحد، ودراستها منفصلة عن العمل الأدبي، ثم تجميعها مرة أخرى وبحثها في إطار الأثر الذي يحتويها.

(٣) محاذير التحليل الأسلوبي:

هناك محاذير ثلاثة أساسية في عملية التحليل الأسلوبي:

أولاً: أننا في أثناء التحليلات قد «نختار فقرًا غير نمطية، ونصل إلى استنتاجات لا تعبر عن حقيقة العمل كله أو عن المؤلف أو الحقبة الزمنية برمتها. هذا الخطر ليس خطيرًا تمامًا كما يبدو. وأحد مبادئنا الرئيسية ينبغي أن يكون: الأسلوب هو الرجل ذاته»^(٢) (Le Style est L'homme Même)^(٣).

ثانياً: إننا عند إعداد التحليل قد نقرأ سطرًا سطرًا، وكلمة كلمة، ونحن بهذا التركيز على التفصيل سنجازف بفقد حركة الكتاب بوصفه كتلة واحدة، وربما بدا هذا الاعتراض أكثر أهمية من سابقه مع ما بينهما من ارتباط، إلا أننا يمكن أن نتلافى مخاطر هذين الاعتراضين عن طريق ربط الدراسة الدقيقة التي نقوم بها لأجزاء معينة بالقراءة الشاملة للعمل الأدبي كله ربطاً وثيقاً حتى يمكننا أن نجعل النتائج المتوصل إليها تنطبق لا على فقرات محددة فحسب بل على بنية العمل كله^(٤).

(1) Anne Cluysenaar, "Aspects of Literary Stylistics", P.20.

(٢) وانظر حول المقولة الشهيرة لبوفون Buffon :

Le Style est L'oeuvre Môme.

R.A. Sayce, " Style in French Prose", P.5.

Buffon:

A- Louis T. Milic, "Rhetorical Choice and Stylistic Option:

The Conscious and Unconscious Poles", in "Literary Style: A. Symposium. P.77.

B- Leo Spitzer, "Linguistics and Literary History". P.11.

R.A. Sayce, "Style in French Prose", P.5.

(3) Ibid, P.5-6.

(4) Ibid, P.5.

ثالثاً: إن النتائج التي يتوصل إليها التحليل ربما لا تعبر عن المقاصد الحقيقية للكاتب، وقد لا تتطابق مع ما كان يهدف إليه، وعليه «سيكون من الصعب عادةً إثبات أن المؤلف قصدَ عن وَغْيِ التأثيرات التي سنبحث عنها»⁽¹⁾. والرد على هذا أننا إذا نظرنا إلى الأسلوب بمنظور يرى أنه اختيار، عَرَفْنَا أن المنشئ يختار من بين سمات عديدة سمةً معينة هي - في رأيه - أكثر دلالةً على قصده. معنى هذا أنه يختار متعمداً الدوال المعبرة عن غرضه، ويتعد عما يرى أنها غير مفصحة عن هدفه.

(٤) عرض لبعض الدراسات الأسلوبية المعاصرة:

بعد هذا العرض للإطار النظري للتحليل الأسلوبي يجدر بنا أن نُعَرِّجَ على الجهود التطبيقية في مجال التحليل ليس بهدف وصف هذه الدراسات والبحوث التحليلية، وإنما بغية محاولة استخلاص النتائج العامة من كل بحث وتحديد السمات التي تميز كل دراسة تطبيقية وصولاً إلى توصيف الإطار التطبيقي للأسلوبية.

هذا العمل يهدف - في المقام الأول - إلى الوقوف على الكليات - انطلاقاً من الجزئيات - التي تتصف بها بنية النص المنقود، والتعرف على الملامح العامة التي يمكن استخلاصها من البحث الأسلوبي.

وقد اختار البحث - في مجال التحليل الأسلوبي - نموذجين للجهود العربية - لعلهما أبرز تلك الجهود حتى الآن - وآخرين للجهود الأوروبية. أما النموذجان العربيان فهما: «خصائص الأسلوب في الشوقيات» و«الأسلوب» دراسة لغوية إحصائية. أولهما تحليل للشعر، وثانيهما تحليل للنثر والمسرحية الشعرية.

وأما النموذجان الأوروبيان؛ فأولهما: تحليل أسلوبي يعرضه ويدوسون لقصيدة روبرت فروست Robert Frost عنوانها «التوقف بجوار الغابات في ليلة جليدية» (Stopping by Woods on Snowy Evening) وثانيهما يقوم به ريتشارد أوهمان Richard Ohmann محلاً فقرة للكاتب د.ه. لورنس D.H. Lawrence من كتابه «دراسات في الأدب الأمريكي الكلاسيكي» (Studies in Classic American literature).

(1) Ibid, P.6.

(أ) الجهود العربية في مجال التحليل الأسلوبي؛

(١) «خصائص الأسلوب في الشوقيات»^(١).

تعد «خصائص الأسلوب في الشوقيات» الدراسة العربية الشاملة والوحيدة في مجال الأسلوبيات التطبيقية، إذ تعرضت هذه الدراسة لشعر أحمد شوقي ممثلًا في ديوانه و«الشوقيات المجهولة» فقط، وبحثه من عدة جوانب أسلوبية فيها البلاغة والنحو والعروض. وحاولت أن تصل إلى نتائج تتصل بأسلوب شوقي.

وفي هذه الدراسة جهد عظيم لا يقلل منه أمران:

الأول؛ عدم اعتماد الجانب الإحصائي في تحليل الظواهر الأسلوبية إلا في دراسته للعروض والقوافي، وهو جانب مهم في الدراسة الأسلوبية، إذ إن وفرة الظاهرة في السياقات المختلفة ليست كندرتهما.

الثاني؛ عدم تعميق القضايا المبحوثة. ويرجع ذلك إلى الكم الهائل من الظواهر التي تعرّض لها البحث وتشعبها بين فروع اللغة المختلفة، مما جعله - في أحيان كثيرة - يمر على الظاهرة مرورًا سريعًا.

أما من حيث النتائج التي أمكن التوصل إليها - من خلال دراسة «خصائص الأسلوب في الشوقيات» - فيمكن إجمالها في الآتي:

١- مستوى المسموعات؛ الموسيقى؛

فيما يتصل بموسيقى الإطار - ويُقصد بها البحور والقوافي - ثبت أن التقيد باستخدام بحور الخليل وعدم تجاوزها ينبئ عن رغبة في المحافظة على قيود القدماء العروضية. فثمة معدلات تكاد تكون ثابتة لتواتر استخدام البحور الشعرية، والمحافظة على هذه المعدلات أو الاقتراب منها أو الابتعاد عنها قليلًا يُفسر على أنه ميل إلى الإطار القديم المتوارث، والخروج عليها يمثل نوعًا من محاولة الانفلات من هذا الإطار المتعارف عليه.

كما أن تنوع البحر في القصيدة الواحدة يدل على الرغبة الكامنة لدى الشاعر في بث الحياة والتجديد في الموضوع الذي ينظم فيه.

(١) محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات. منشورات الجامعة التونسية ١٩٨١م.

وفيما يرتبط بموسيقى الحشو - ويعنى بها الإيقاع الموسيقى وتركيب الأصوات في البيت - هناك علاقة بين الصوت والمدلول الذي يشير إليه والمعاني التي يرمز لها، كما أن التردد^(١) في السياق الشعري يعطى للمعنى إحياءات جديدة ويفجّر شخصيات أخرى من المدلولات. والترديد يختلف عن التكرار الذي يعنى استعمال اللفظ مرتين في نفس المعنى اللغوي دون تميز للاستعمال الثاني عن الأول بمعنى خاص سوى ما قد يتولد عن مجرد التكرار^(٢).

وفي إطار موسيقى الحشو هناك «الجناس» الذي قد يتعدى حدود الجمال الموسيقى، ويتصل بالمدلولات في السياق الشعري، كأن يلفت النظر إلى ظاهرة أسلوبية، أو يعبر عن التقارب بين مدلولي المتجانسين اللذين يقومان إما على الترادف الحقيقي وإما على الترادف الازدواجي^(٣). كما قد يعبر الجناس عن التقابل بين معنيين، كل منهما نقيض للآخر، وهذا التقابل - في النهاية - يؤول إلى تكامل، ومثال ذلك التقابل بين اللفظين «السنا» و«السنا»، فالأول يدل على السمو المعنوي، والثاني يرتبط بالسمو المادي، «فبين المتجانسين تناسب من حيث دلالة كل منهما على السمو، وتقابل من حيث إن كلاً منهما يشير إلى نقيض ما يشير إليه الآخر، ومن ثم نتج تكاملهما»^(٤). كذلك قد يعبر الجناس عن التضاد الذي يقوم على «التنافر بين المتجانسين». كما بين اللفظين «الداء» و«الدواء»^(٥).

أما في موسيقى التراكيب فقد وضع أن ترجيع الأصوات وتكرارها والتزام الشاعر

(١) يقصد بالترديد إعادة اللفظ بعينه، ولكن بفارق دلالي جزئي في استعماله فثابتاً ليس موجوداً في استعماله أولاً، خصائص الأسلوب في الشوقيات ص ٦٠. ومن التردد قول شوقي:
ومتلّلت لفة الكلام وخاطبت
عيني في لفة الهوى عنك

المرجع السابق ص ٦٠.

(٢) المرجع السابق ص ٦٢.

(٣) يقصد بالترادف الحقيقي أن يكون بين اللفظين المتجانسين ترادف رغم اختلاف أصل كل منهما، وبالترادف الازدواجي أن يكون اللفظان المتجانسان من أصل واحد. خصائص الأسلوب في الشوقيات ص ٦٩.

(٤) المرجع السابق ص ٧٠.

(٥) المرجع السابق ص ٧٢.

بنفس التركيب في بيتين فأكثر يؤدي إلى «خلق إيقاع موسيقى متميز يمثل وقفة تأمل واستراحة لاستعادة النشاط قبل التمادي في القصيدة»^(١)، كما يساعد على «خلق جو ملحمي هائل يقوم على الاستقصاء دون الإيحاء»^(٢)، ومثال ذلك قول شوقي:

فَإِذَا سَخَوْتَ بَلَغْتَ بِالْجُودِ الْمَدَى
 وَإِذَا غَفَوْتَ فَقَادِرًا، وَمَقْدُرًا
 وَإِذَا رَجِمْتَ فَنَأْتِ أُمُّ أَوْ أَبٌ
 وَإِذَا غَضِبْتَ فَإِنَّمَا هِيَ غَضِبَةٌ^(٣)

أما التقطيع الأفقى الرباعي - أى أن يَقُومَ البيت الشعري على أربع وحدات صوتية صغيرة - فيستخدم في مقام التأكيد وتفصيل المُجْمَل والاستقصاء^(٤)، ومثال ذلك قول شوقي في وصف القمر:

فَلَا هُوَ خَافٍ / وَلَا ظَاهِرٌ
 وَلَيْسَ بِئَاوٍ / وَلَا رَاحِلٍ
 تَوَارَى بِنُضْفٍ / خِلَالَ السُّحُبِ
 فَعُولُنْ فَعُولُنْ / فَعُولُنْ فَعُولُنْ
 وَلَا سَافِرًا / وَلَا مُنْتَقِبًا
 وَلَا بِالْبَعِيدِ / وَلَا الْمُقْتَرِبِ
 وَنُصْفِ عَلَى / جَبَلٍ لَمْ يَغِبْ
 فَعُولُنْ فَعُولُنْ / فَعُولُنْ فَعُولُنْ^(٥)

ويمثل التدوير - الذي يعنى إزالة الحاجز الجزئي الذي يقوم بين شطرى البيت وإخراجه في قالب واحد، يصل بين صدر البيت وعجزه لفظاً مشترك بينهما - نوعاً من «إخراج القصائد من نسقها العمودى الثنائى إلى نسق عمودى جديد موحد الإطار، البيت فيه محدود المدى، خفيف الوقع»^(٦).

وفي موسيقى المقاطع يمثل التصدير^(٧) مظهرًا من المظاهر الموسيقية الخاصة

(١) المرجع السابق ص ٧٦.

(٢) المرجع السابق ص ٧٦.

(٣) المرجع السابق ص ٧٤.

(٤) المرجع السابق ص ٧٩.

(٥) المرجع السابق ص ٧٩.

(٦) المرجع السابق ص ٨٥، ٨٦.

(٧) يُقصد بالتصدير «رد أعجاز الكلام على صدره، فيدلُّ بعضه على بعض، ويسهل استخراج قوافي الشعر، وذلك بتريده لفظ من ألفاظ البيت أو تكراره في مقام المقطع». المرجع السابق ص ٨٧.

بالمقطع^(١). وللتصدير أشكال عدة منها أن يردّ اللفظ ذاته في أول الصدر وفي آخر العجز، أو في آخر الصدر وفي آخر العجز، أو في أول العجز وفي آخره.

(-) _____ (-)

(-) _____ (-)

(-) _____ (-)^(٢)

وتتمثل أهمية التصدير في أنه صُرب من «تركيز الاهتمام في البيت»^(٣). أو هو عملية رصد ينطلق فيها الشاعر من المقطع ليصيب هدفه من إحكام البيت على وجه مخصوص مبنئ ومعنى^(٤). يُضاف إلى ذلك ما للتصدير من أهمية في إبراز الجمال الموسيقى في البيت.

أما في موسيقى المطالع^(٥) فإن «التذيل»^(٦) يؤدي دورًا ذا أهمية في مطالع الأبيات، فاللفظ المكرر إذا وردّ في صدارة الطالع يصبح مفتاح القصيدة كلها. وصدارته توحى بأن القصيدة تدور حول المعنى المستمد منه. أما إذا وردّ في غير الطالع فإن تأثيره يقل، ويدور حينئذ حول بعض الأغراض الثانوية كالتأكيد وبث الموسيقى في البيت.

٢- مستوى الملموسات: أبرز أساليب التعبير عن الحركة:

ثمة أساليب متعددة للتعبير عن الحركة أبرزها أسلوب المقابلة، وهو نوعان: المقابلة اللغوية، والمقابلة السياقية.

أما المقابلة اللغوية فيقصد بها «استعمال لفظين اثنين متضادين: بحكم الوضع اللغوي، لا يشترك معهما في ذلك ثالث»^(٧). من ذلك مثلًا المقابلة بين: الأصول

(١) المرجع السابق ص ٨٧، والمقطع هو المفرد المتخير لتمام البيت، والإطار الذي يحتضن كل عناصر القافية أو بعضها». المرجع السابق ص ٨٧.

(٢) هذه الموضّحات من خصائص الأسلوب في الشوقيات ص ٨٧، ٨٨، ٨٩.

(٣) المرجع السابق ص ٩٢.

(٤) المرجع السابق ص ٩٢.

(٥) «المطلع هو المتخير لصدارة البيت». المرجع السابق ص ٨٧.

(٦) يطلق التذيل على نوع من ترديد اللفظ خاص. تمثل في استعمال اللفظ في صدارة البيت وتكراره في حشوه». المرجع السابق ص ٩٢.

(٧) المرجع السابق ص ٩٨.

والفروع، أو بين الحق والباطل، أو بين الوجود والعدم^(١). والمقابلة اللغوية لا تتيح للشاعر حرية التصرف في السياقات الشعرية، لأنه «يستسلم لضغط المعجم المشترك على إمكانيات التصرف الخاصة وإرسال الكلام، فيصغر بذلك حظه من التفنن فيه، ويعظم شأنه في استغلال الرصيد اللغوي العام»^(٢).

وأما المقابلة السياقية فتعنى «استعمال لفظين يتضادان في أبعاد الدلالة، وليسا بضدين في الوضع اللغوي»^(٣)، أو «استعمال أكثر من لفظين يتضادان في أبعاد الدلالة»^(٤). فهي مقابلة «بين الشيء ومقارب ضده أو غير ضده»^(٥).

ومن أمثلة المقابلة السياقية المقابلة بين: النعيم والشقاء في بيت شوقي:

فَلِمَنْ حَاوَلَ النَّعِيمَ نَعِيمٌ وَلِمَنْ أَثَرَ الشَّقَاءَ شَقَاءٌ^(٦)

إذ «قابل الشاعر بين النعيم والشقاء ولكن لفظ النعيم يقابله لفظ البؤس في اللغة، ولفظ الشقاء يقابله لفظ السعادة. والنعيم سبب السعادة، بينما الشقاء سببه البؤس، فيكون جمعُ الشاعر بين النعيم والشقاء على هذه الصورة مقابلةً لسبب الشيء بنتيجة ضده»^(٧).

واللجوء إلى المقابلة السياقية قد يَتَّبَعُهَا إخفاق من الشاعر في إقامة توازن بين اللفظين المتقابلين، وذلك حين يأتي بلفظة ليست هي المقابل الدقيق للفظة الأولى، فيكون قد فُشِلَ في صوغ التركيب التقابلي، ويرجع ذلك إلى اتساع آفاق هذا النوع من المقابلات وعدم تقيده بالقيود المعجمية.

أما في المقابلة اللغوية؛ فالفشل فيها ينعدم، لأن الشاعر لا ينتقى مقابلاً من اختيارات أمامه، وإنما هو «مرغم» على الإتيان بلفظ معين يمثل المقابل التام.

(١) المرجع السابق ص ٩٨، ٩٩.

(٢) المرجع السابق ص ٩٨.

(٣) المرجع السابق ص ١٠٢.

(٤) المرجع السابق ص ١٠٢.

(٥) المرجع السابق ص ١٠٢.

(٦) المرجع السابق ص ١٠٣.

(٧) المرجع السابق ص ١٠٣.

وما نقول به من «إخفاق» و«فشل» لا يعنى أننا نحاول تخطيط الشاعر أو تأنيمه، فليس هذا هدف الأسلوبية، وإنما هدفها محاولة إثبات واقع لغوى بعينه ووصفه بما فيه من موافقات ومخالفات، دون سعى - بأى حال من الأحوال - إلى تصحيح هذا الواقع. كذلك يُعد أسلوبها العكس والتناظر من الأساليب المعبرة عن الحركة، ويقومان «على استعمال مفردين في البيت في ترتيب معين، باستعمال نظائرها أو استعمالهما بعينهما في نفس البيت ثانيةً بعكس الترتيب»^(١).

ومن أمثلة العكس قول شوقي:

صَاعِدَةٌ فِي مَغْمَلٍ مِنْ مَغْمَلٍ مُنْخَلِجَةٌ

فقد عكس التركيب: اسم الفاعل + الجار والمجرور — الجار والمجرور + اسم الفاعل. وهذا هو «عكس التركيب»^(٢).

أما ما يسمى «عكس الترتيب» فيمثله قوله:

فَاتَّقُوا اللَّهَ فِي قُلُوبِ الْعَذَارَى فَالْعَذَارَى قُلُوبُهُنَّ هَوَاءٌ^(٣)

ويشيع عكس الترتيب في الحكمة التي قد تقوم على «استصحاب بعض ألفاظ ما سبقها من كلام من قبل أن الحكمة متعلقة أبداً بحديث سابق أو لاحق تعلق العلة بالمعلول»^(٤).

أما التناظر فهو أسلوب يعبر «عن الارتباط المتبادل بين شيئين، ولذلك إن قامت أواخر عناصره على عكس أوائلهما، فللدلالة على مجرد اختلاف منزلة الشقَّين المتناظرين، فإن المتناظرين فيه يتساويان في الوظيفة والدور»^(٥).

ومن أمثلة التناظر قول شوقي:

أَنْتَ الْبَرْبُةُ، فَاهْنَأْ، وَهَى أَنْتَ فَمَنْ دَعَاكَ يَوْمًا لِتَهْنَأَ فَهَوَّ دَاعِيهَا^(٦)

(١) المرجع السابق ص ١٢٧.

(٢) المرجع السابق ص ١٢٨.

(٣) المرجع السابق ص ١٢٩.

(٤) المرجع السابق ص ١٢٩.

(٥) المرجع السابق ص ١٣٠.

(٦) المرجع السابق ص ١٣١.

كما يعد «قلب الوضعيات» من الأساليب الحركية، و«يتمثل في استعمال عنصرين يُكوّن كل منهما قابلاً للتبادل مع نظيره، بحيث يتسع التركيب بهما إلى إمكائيتين، إحداهما أصلية وهي المنتظرة، ولكنها غير مستعملة في النص، والثانية طارئة مفاجئة»^(١).

ومثال قلب الوضعيات قول شوقي مادحاً الرسول - صلى الله عليه وسلم:

صَلَّى وَزَامَكَ مِنْهُمْ كُلُّ ذِي خَطَرٍ
وَمَنْ يَفْتَرُ بِحَبِيبِ اللَّهِ يَأْتِمُّ^(٢)

«فالبديهة تفرض أن يكون الأصل ومن يأتهم... يفز» ولكن الشاعر قلب للمبالغة والمبادرة بذكر الفوز»^(٣).

ومن الأساليب المعبرة عن الحركة أيضاً أسلوب «التدرج»، ويقصد به «ترتيب الدوال بأشكال تجعلها خاضعة لحقول دلالية بينها صلات»، ومن أمثله قوله:

فَلْتَحْضَى مِلْتُنًا! فَلْتَحْضَى أُمَّتُنَا
فَلْيَحْضَى سُلْطَانُنَا! فَلْيَحْضَى عَبَّاسُ^(٤)

فقد تدرّج الشاعر «من العام إلى الخاص، ومن الروحي إلى المادى، ومن الدين إلى الدنيا»^(٥).

وقد يكون الترتيب متدرجاً من الأعظم شأناً إلى الأقل منزلةً أو عكس ذلك، وقد يكون من أعلى الموصوف إلى أسفله، أو من المادى إلى المعنوى، أو من المعنوى إلى المادى، أو غير ذلك من مراتب التدرج. ويلجأ الشاعر إليه بهدف التعميم والإحاطة بكل دقائق الصورة المرسومة التي يودُّ وصفها أو الصورة التي يريد التشبيه بها.

ومن الأساليب الأخرى المعبرة عن الحركة في السياق الشعري أسلوب الأطراد، و«يتمثل في الإكثار من الأسماء في السياق الواحد بدون إخضاعها لترتيب معين»^(٦)، ومثال ذلك قوله:

سَالَتْ دِمَاءٌ فِيكَ حَوْلَ مَسَاجِدٍ
وَكُنَائِسٍ وَمَدَارِسٍ وَهَبُوكِ^(٧)

(١) المرجع السابق ص ١٣٢.

(٢) المرجع السابق ص ١٣٣.

(٣) المرجع السابق ص ١٣٣.

(٤) المرجع السابق ص ١٣٣.

(٥) المرجع السابق ص ١٣٣، ١٣٤.

(٦) المرجع السابق ص ١٣٧.

(٧) المرجع السابق ص ١٣٧.

وهذا الأسلوب «قد يكون مصدره قمر في الصياغة عند الشاعر، كما قد يكون مصدره إيجاء خلاق»^(١).

٣- مستوى المرئيات: الصور:

علاقة التشابه:

التشبيهات أنواع، منها المرسل وهو الذي يقوم على الترتيب المنطقي لعناصر التشبيه الأربعة، ومنها المعجل وفيه يُحذف وجه الشبه وتبقى العناصر الثلاثة الأخرى، والمؤكد وفيه تحذف الأداة مع بقاء ثلاثة العناصر الأخرى، والبليغ وفيه تُحذف الأداة ووجه الشبه ويبقى العنصران الآخران.

معنى هذا أنه قد يطرأ على التشبيه حذف، إذ ليس ضروريًا أن يتوفر في الصورة عناصر التشبيه الأربعة. وثمة عنصران غير قابلين للحذف وهما: المشبه والمشبه به، وآخران قابلان للحذف وهما: أداة التشبيه ووجه الشبه، فقد يحذف أحدهما فقط أو كلاهما معًا.

ويتميز التشبيه المجمل «بتجرده من التفصيل بسبب خلوه من وجه الشبه، مما يسمو بأسلوب الكلام إلى مستوى يقتضى من المتقبل إلمامًا خاصًا بإطار الحديث أو ثقافة معينة واسعة تمكنه من الوقوف على الهدف المقصود»^(٢). أما التشبيه المؤكد فبقيامه على حذف الأداة إنما «يتخلص من الحواجز المادية القائمة بين المشبه والمشبه به، فيلتحم الطرفان ليكونا شيئًا واحدًا»^(٣). وأما التشبيه البليغ فلأنه يركز على حذف الأداة ووجه الشبه معًا يجعله «أسمى درجةً في التشبيه الصريح من حيث هو يسوّى بين المشبه به والمشبه تسويةً تامة»^(٤).

وتتنوع مصادر التصوير التي تنبنى عليها علاقات التشابه. وهذه المصادر إما أن تكون تجريبية، خبرها الشاعر بالتجربة أو بالمعرفة أو بالرؤية أو بالإحساس أو بالسمع

(١) المرجع السابق ص ١٣٧.

(٢) المرجع السابق ص ١٤٧.

(٣) المرجع السابق ص ١٤٩.

(٤) المرجع السابق ص ١٥٠.

عنها، وإما ثقافية تكونت عند الشاعر نتيجة قراءته واطلاعه على مختلف النواحي الثقافية في المجتمع.

وتنقسم المصادر التجريبية إلى مصادر من الطبيعة الجامدة: كالشمس، والضياء، والنور، والنار، والصبح، والضحى، والنبات، والسوائل، والتضاريس، والبحر... أو مصادر من الطبيعة المتحركة: كالحوانات والطيور، والحشرات، والزواحف... أو مصادر تتعلق بالإنسان: صفاته، وأحواله، وحياته، ومماته... أو مصادر تتصل بالآلات والأدوات والمعادن.

وطبيعة الصور المستمدة من الطبيعة تُبَيِّنُ - إلى حد كبير - نزعات الشاعر وميوله وأحواله النفسية، كما تساعد على إظهار طبيعته الإنسانية؛ إذ ليست الصور المتسمة بالقوة والشراسة كغيرها المتَّصِفة بالضعف والألفة.

أما المصادر الثقافية التي يستمد منها الشاعر مادته فمنها ما يتصل بالأدب الذي ينتمي إليه، ومنها ما يرتبط بالدين والأخلاق، وبعض هذه المصادر مستمد من التاريخ، والبعض الآخر نابع من الأدب الأجنبي. هذه المصادر الثقافية هي التي تُبْرِزُ ثقافة الشاعر وسعة اطلاعه، كما تظهر مدى شيوع النزعة الدينية في شعره، وإلى أي حد يعتز بتاريخه وقوميته.

وبقيام علاقة التشابه يحدث ما يسمى بالتداعي، الذي يعنى «التقارب الذي يُحْدِثُ بين الموصوف وصورته بسبب ارتباط أحدهما بالآخر ارتباطاً عضوياً، وإمكانية قيام أحدهما مقام الآخر ودلالته عليه»^(١). وهذه العلاقات - علاقات التداعي - إما أن تنبنى على المجاز، وإما على الحقيقة، وإما على الوهم.

أما التي تُبْنَى على المجاز فتتمثل في المجاز المرسل و«هو أسلوب من الكلام قوامه الاستغناء عن اللفظ الأصلي، والتعبير عن المعنى بلفظ يدل على معنى آخر في أصل اللغة»^(٢)، وفي المجاز العقلي الذي يعنى «إسناد الفعل أو ما في معناه إلى غير ما هو له بعلاقة مع قرينة مانعة من إرادة الإسناد الحقيقي»^(٣). وأما التي تُبْنَى على الحقيقة،

(١) المرجع السابق ص ٢٠٧.

(٢) المرجع السابق ص ٢٠٨.

(٣) المرجع السابق ص ٢١٠.

فتمثلها الكناية والإشارة والرمز والتعريض والدوران والتلطيف^(١).

فأما العلاقات التي تُبنى على الوهم فتتمثل في التورية، وهي «ضرب من فك الطلاسم التي في سحر اللغة لاستكناه سر الوجود، لأنها تقوم على صهر المدلولين اللذين يتسع لهما اللفظ الواحد في بوتقة مشتركة على سبيل الوهم»^(٢)، وأسلوب التورية هو «تفكك لغوي، ولكنه مولّد لطاقات دلالية تعزز شعرية الشعر»^(٣).

المعارضات: شخصية الشاعر في معارضاته لا تذوب ذوبانا كاملاً، إذ هي واضحة فيها كما في بقية شعره، والشاعر يلجأ إلى هذه المعارضات ليثبّت مدى ما يمتاز به التراث من ثروات لغوية وشعرية، أو ليبرز ملكاته اللغوية. أو ليؤكد مقدرته على محاكاة القدماء.

ومهما كانت علة اللجوء إليها، فهي - في النهاية - تأكيد على مدى اطلاع الشاعر على التراث الشعري، وهي إضافة جديدة لمن سبقه.

الحكايات: فيما يتصل بمصادر الرواية في الحكايات: يتضح أن شيوع صورة حيوان معين أو طائر بذاته بصورة لافتة للنظر، وبدرجة يفوق بها نظراءه، يعطى مؤشراً عن نزعة الشاعر وميوله الحياتية ونظرتة إلى الحياة.

وختام الحكاية - سواء أقام على الحكمة أم على غيرها - تلخيص لها أو للهدف منها، وتجميع لما يمكن استخلاصه منها من عظات وعبر، و«مصّبُّ لأحداث الحكاية وملتقى لمختلف الناظرين في هذه الأحداث»^(٤). أما المقدمة فقد يُستغنى عنها وصولاً إلى الغرض مباشرة.

وإذا كانت الخطابة هي الطاغية على الحكايات، يصبح هذا امتداداً أميناً للشعر العربي، أما إذا كان الحوار هو السمة الغالبة، فيكون التأثير بالغرب أبيض. والزمن الماضي في الحكاية يوحي بأن الشاعر يقص أحداثاً وقعت فعلاً؛ لذا فإن الماضي أكد وأوقع من التعبير بالمضارع.

(١) المرجع السابق ص ٢١٣، ٢١٧، ٢٢٠، ٢٢٢، ٢٢٤، ٢٢٧.

(٢) المرجع السابق ص ٢٣٢.

(٣) المرجع السابق ص ٢٣٢.

(٤) المرجع السابق ص ٢٧٥.

أما اللغة فقد تكون بسيطةً لتناسب أعمار مَنْ وُضعت لهم هذه الحكايات، إذ أن هدفها تعليمي أخلاقي أساسًا، وقد ترتفع لتلائم كل الأعمار.

الهيكل الداخلي للكلام:

(١) التراكيب:

أ- التقديم والتأخير:

التقديم والتأخير ظاهرة أسلوبية تعنى تغيير ترتيب العناصر التي يتكون منها البيت الشعري ويكون لغاية يهدف إليها؛ إمَّا كَوْنِ الناحية الصوتية هي التي أوجبت ذلك، أو يهدف إحداث توازن في البيت، أو لتجنب الثقل، وكل ذلك يعد من المقتضيات الصوتية. وقد يكون التقديم والتأخير لأهداف معنوية كالتخصيص ولفت الأنظار إلى المقدم.

ب- الاعتراض والزيادة:

الاعتراض بين عناصر الجملة قد يأتي تميمًا للقافية والوزن. وقد يؤدي هذا الاعتراض إلى حدوث خلل في السياق الشعري وغموض فيه.

أما الزيادة في السياق - وهو ما أطلق عليه البلاغيون مصطلحات «الإطناب» و«الإطالة» و«الحشو»^(١) - فقد تكون لازمة لزيادة الإفهام والتفصيل من بعد إجمال، وقد تكون غير ذات قيمة ولا تضيف جديدًا إلى المعنى.

ج- الحذف:

يلجأ الشاعر إلى الحذف للإيجاز والاختصار، أو لترك الخيال للمتقبل كي يتصور كل أمر ممكن. وقد يكون الحذف مراعاةً للوزن أو للوضوح، بحيث إن المعنى مع الحذف لا يختل ولا يفسد، على أن الحذف قد يؤدي - في بعض الأحيان - إلى الثقل في التراكيب والغموض في المعنى.

٢- التعابير:

تتضح في التعابير التي ينقلها الشاعر أو يقتبسها ثقافته ومدى اطلاعه على ميادين الفكر المختلفة. والشعراء على اختلاف ألوانهم واتجاهاتهم يظهرون في شعرهم تأثرهم

(١) سبق التعرض لمصطلحي الإطناب والإطالة في هذا البحث، أما مصطلح الحشو فيعني زيادة اللفظ في السياق، بحيث «إذا حذف منه بقى المعنى على حاله». ابن سنان الحفاجي، سر الفصاحة ص ٢١١.

بالموروثات واقتباسهم من التعبيرات التي خَلَفَهَا سابقوهم. وأول هذه الموروثات يتمثل في القرآن والأحاديث النبوية، ويرجع ذلك إلى أن هؤلاء الشعراء لَمَّا كانوا يهدفون من اقتباساتهم إلى «تقوية الكلام لم يكن بد من تقويته بما هو أشرف منه»^(١). وقد يُنقلُ الشاعرُ التعبيرَ الجاهزَ بِرُمَّتِهِ دون تحوير أو تغيير، واضعاً إياه في الإطار الملائم له، كما قد يُبدلُ فيه بما يُكسبه إيجاءات جديدة ما كانت له في الأصل.

دور الحكمة في القصيدة:

تؤدي الحكمة دورًا مهمًا في القصيدة، فهي في المقدمة تلعب دور المنبه إلى الاتجاه العام الذي يتخير الشاعر السير فيه^(٢). كما أن ورودها في المقدمة دليل على أن الشاعر يبغى السير في منهج تحليلي، تمثل الحكمة فيه نقطة الانطلاق ويمثل الغرض المقصود نقطة الوصول^(٣). أما مجيئها في ثنايا القصيدة، فيعني أن الشاعر يركّز على ما بها من معانٍ قد تضيع في بقية الأبيات، أو - على الأقل - قد لا تبدو واضحة فيها. أما إذا وردت الحكمة في الخاتمة فهي حينئذٍ «إفراز عبء المقصود وتمثيل ملح الختام»^(٤).

والشاعر يلخص في الحكمة تجاربه وتجارب الآخرين، ويُعبّر فيها من الخاص إلى العام معتمداً على التجريد والتعميم. وحين يختم الشاعر القصيدة بحكمة منبئة الصلة بالموضوع الذي تدور حوله القصيدة فإنه بهذا «يشئت الذهن»^(٥)، مما يجعل المتقبل يشعر بأنها مقحمة على القصيدة إقحامًا.

الأساليب الإنشائية:

الأساليب الإنشائية تتميز بأنها تبعث الحيوية والحركة في «مراحل النص إذا داخلته وتُعرب أكثر من غيرها من الأساليب عن حاجة الباث إلى مساهمة المتقبل الذي يتحول فيها من مجرد متقبل إلى طرف مشارك»^(٦).

(١) خصائص الأسلوب في الشوقيات ص ٣٢٢.

(٢) المرجع السابق ص ٢٢٦.

(٣) المرجع السابق ص ٣٣٦. ٣٣٧.

(٤) المرجع السابق ص ٣٣٩.

(٥) المرجع السابق ص ٣٤١.

(٦) المرجع السابق ص ٣٥٠.

فالاستفهام لا يقتصر دورُهُ على معنى «الاستخبار - وهو معناه الأصلي - إلا في ظاهر التركيب»^(١)، إذ يتعدى هذا المعنى إلى معانٍ أخرى لا يطلب فيها تعيين الجواب. وتكرير الأداة مع توالي التراكيب الاستفهامية يُحدث نوعًا «من الرتابة، تطول بها وقفة التأمل، فتكشف عما في نفس الشاعر من طرب خاص»^(٢).

أما تنويع الأداة، فيعمل على إظهار «ما في نفس الشاعر من حيرة غالبية وقلق عام»^(٣).

والأمر حين يردُّ في طوابع القصائد يعمل على تنبيه المتقبل وتنشيط ذهنه ودعوته إلى التأمل، وقد لا يكون ثمة مأمورٌ موجهٌ إليه الأمر، بل المأمور «في هذه الحالة هو الشاعر نفسه غالبًا»^(٤). أما وروده في غير الطوابع فيكون بهدف «عقد الحوار بين المعاني الجزئية وغرض القصيدة الرئيسي، من حيث إن كلاً من المعاني التي يؤديها ينزع إلى الاختصاص بغرض معين»^(٥).

أما النداء فإنه يستخدم - حالة خروجه عن معناه الأصلي - بوصفه أداة «تنشيط لنفس المتقبل وتهيئة لطول نفس الشاعر»^(٦)، كما يؤدي في بنية القصيدة الداخلية دورًا مهمًا، فهو يحدد مختلف المراحل تحديدًا ماديًا معنويًا في نفس الوقت، إنه فاصل واصل يخفف وطأة الطول، ويجوهر أمهات المعاني»^(٧).

أساليب أقسام الكلام:

(١) التنكير والتعريف:

وضَّح أن الأسماء المعرَّفة بـ (أل) الاستغراقية قد تتجاوز مدلولاتها - من حيث دلالتها

(١) المرجع السابق ص ٣٥٠.

(٢) المرجع السابق ص ٣٥٢.

(٣) المرجع السابق ص ٣٥٢.

(٤) المرجع السابق ص ٣٦٢.

(٥) المرجع السابق ص ٣٦٧.

(٦) المرجع السابق ص ٣٦٧.

(٧) المرجع السابق ص ٣٧٠.

على جميع مشمولات الاسم - إلى الإيحاء بوجود عناصر الكمال في المسمى^(١)، ومثال ذلك قول شوقي:

وأنا المختفى بتاريخ مضر من بطن نجد قومه صان عرضاً^(٢)

وقد لا يفيد الاسم المعرف بـ «أل» الاستغرافية «غير الإشارة إلى حقيقة الشيء العامة دون مظاهره»^(٣)، من هذا قوله:

أوسخا بالمال، أوقد دم جأها وانتساباً^(٤)

فالمال في البيت أفاد «الماهية في مستوى التجريد»^(٥).

أما (أل) العهدية فلا يشترط في التعريف بها ورود المسمى في السياق قبل تعريفه أو حضوره في ذهن المتقبل، إذ من الممكن أن يجلبه إلى علم المستقبل السياق العام. وهذا يتطلب من المخاطب أن يكون في مستوى ثقافي ذي بال، فالمعهد ينبغي أن يكون سابقاً في الذهن بأثر ثقافة واسعة، لا بأثر سياق الكلام المحدود^(٦). من ذلك مثلاً استعمال الشاعر «الوادي» للنيل، و«القناة» لقناة السويس، و«الشعر» للإسكندرية^(٧).

وافترض أن المتقبل ذو ثقافة وعلم واسعين، واعتماد الشاعر على ذلك، قد يؤديان بالشاعر إلى أن يُورد من المعارف ما يتسم بالانغلاق والغموض وعدم وضوح الدلالة. كذلك فإن النكرة المحضة قد تثول إلى معرفة محضة أو إلى نكرة غير محضة. وإذا كانت النكرة المحضة «هي التي لم تشبها شائبة التعريف بوجه من الوجوه»^(٨)، فإن السياق العام يوجب النظر إليها على أنها من المعرفات^(٩)، ومثال ذلك كلمة «كهف» في قوله:

(١) المرجع السابق ص ٣٧٩.

(٢) المرجع السابق ص ٣٧٩.

(٣) المرجع السابق ص ٣٧٩.

(٤) المرجع السابق ص ٣٧٩.

(٥) المرجع السابق ص ٣٧٩.

(٦) المرجع السابق ص ٣٨٠.

(٧) المرجع السابق ص ٣٨٠.

(٨) المرجع السابق ص ٣٨٢.

(٩) المرجع السابق ص ٣٨٢.

شُعُونُكَ فِي شَرْقِ الْبِلَادِ وَغَرْبِهَا

كَأَضْحَابِ كَهْفٍ فِي عَمِيقِ سُهَاتٍ^(١)

تعريف الاسم بوسيلتين معاً: على الرغم من أن الاسم لا يمكن تعريفه بوسيلتين معاً، إلا أنه - في أحوال معينة - قد يتجاوز هذه القاعدة، فقد يُعرف الاسم بالعلمية مع الإضافة، كما في «أهرام الجلال» في قوله:

قِفْ نَاجِ أَهْرَامِ الْجَلَالِ وَنَادِ

هَلْ مِنْ بَنَاتِكَ تَجَلْسُنُ أَوْ نَادِ^(٢)

كما قد يُعرف الاسم بـ «أل» مع الإضافة، ولم توجد هذه الطريقة في الشوقيات «إلا في الاسم المشتق القائم مقام فعله والمعروف «بال» مضافاً إلى ضمير متصل»^(٣)، ويمثّل ذلك قوله:

إِنَّ الْبَنَاتِ دَخَانِ

.....

وَالسَّاهِرَاتِ

.....

وَالْبَاكِيَاتِ حِينَ يَنْقَطِعُ الْبُكَاءُ

وَالزَّائِرَاتِ فِي الْعِرَاءِ النَّائِي^(٤)

ففي (الباقيات) و(الزائراتك) تعريف بهاتين الوسيلتين.

(٢) دلالة الأعلام:

هناك ضربان من الأعلام:

أ- أعلام الإخبار: وهي التي تعلق بها أطوار الحدث، واقتضى تسلسل الحدّث ذكرها^(٥)، ومثال ذلك قول شوقي:

وَتَاجٍ مِنْ فَرَائِدِهِ (ابنُ سَيْتِي)

وَمِنْ حَزْزَاتِهِ (خَوْفُو) وَ(مِينَا)^(٦)

ب- أعلام الإيحاء: «وهي التي سيقى للتصوير، عن طريق التشبيه أو الاستعارة أو الكناية»^(٧) ومن أمثلة أعلام الإيحاء قوله:

(١) المرجع السابق ص ٢٨٢.

(٢) المرجع السابق ص ٣٨٤.

(٣) المرجع السابق ص ٣٨٦.

(٤) المرجع السابق ص ٣٨٧.

(٥) المرجع السابق ص ٣٨٩.

(٦) المرجع السابق ص ٣٩٠.

(٧) المرجع السابق ص ٣٨٩.

ولدت له (المامين) الدواهي ولم تلدي له قط (الامين)^(١)

في «المامين» (مثال الحلم والحزم)، والأمين (مثال الغباوة والميوعة)^(٢).
والنوعان يختلفان من حيث الدلالة: فالأولى «دلالتها في ذاتها»^(٣)، وأما الثانية
فدلالتها ليست «في ذاتها» ولكن فيما وراءها من أبعاد، وهي في الجملة تعكس ثقافة،
وتبلور نظرة، وتجلى صورًا وخيالات»^(٤).

ودور أعلام الإخبار ينحصر في ضبط الإطار الزمني وتحديد الإطار المكاني^(٥). وهي
«لا تخلق جوًّا شعريًا خاصًا... فقصارى دورها أنها توسع المعرفة»^(٦).

أما أعلام الإيحاء فتتجاوز هذه الوظائف إلى الإسهام «في شعرية القصيد»^(٧)، أي أنها
وسيلة فنية يستعين بها الشاعر في إضفاء مزيد من الفن على شعره. وفي تحقيق الغايات
الجمالية التي يسعى إليها.

(٣) الضمير:

أ- الضمير العائد على لاحق:

«الضمير العائد على لاحق هو الضمير المتصل باسم؛ وينوب عن اسم ظاهر لاحق»^(٨).

وأكثر ما يهوج الشاعر إلى اللجوء إلى هذا الضرورة مثلة في الوزن والقافية. كما يلجئه
إليه تجنب الثقل في البيت الشعري. وتتمثل الضرورة وتجنب الثقل في قول شوقي:

وقسى الأرض شرمًا مقاديرها
لطيف السماء ورخماتها^(٩)

(١) المرجع السابق ص ٣٩٠.

(٢) المرجع السابق ص ٣٩٢.

(٣) المرجع السابق ص ٣٨٩.

(٤) المرجع السابق ص ٣٨٩.

(٥) المرجع السابق ص ٣٩٤.

(٦) المرجع السابق ص ٣٩٤.

(٧) المرجع السابق ص ٣٩٤.

(٨) المرجع السابق ص ٣٩٩.

(٩) المرجع السابق ص ٤٠١.

«فلو أحلّ الفاعلَ (وهو كامل العجز) في محله الأصلي (أى بعد فعل «وقى») لتقل التركيب بسبب طول الفاعل من ناحية، وطول المفعول (فعل «وقى» يتعدى إلى مفعولين) من ناحية أخرى»^(١).

وقد يؤدي الإظهار بعد الإضمار إلى حدوث ثقل في البيت وقلق، من ذلك قوله:

لَوْ غَضِيْتُمْ كَاذِبَ الْيَأْسِ فَمَا فِي صِبَاهَا يَنْحَرُ النَّفْسِ الضُّجْرُ^(٢)

إذ «نتج ثقل في التركيب مرجعه إلى تأخير الفاعل: (اللاحق) على المفعول به، وتقديم الجار والمجرور والمضاف إليه: (الضمير) مع كون الفعل يتعدى إلى مفعول به مذكور»^(٣).

وقد تكون هذه الظاهرة إيجابية، كما قد تكون سلبية؛ أما الإيجابية فتتحقق حين تستخدم تبعاً لمقتضيات العملية التركيبية في البيت بهدف إظهار العلاقة بين العناصر المكونة له، «من ذلك مثلاً الحاجة إلى تأكيد (الصلة) بين مطلع البيت ومقطعه، وإبراز الطرفين بإشباعهما بالدلالة، وذلك بتخصيص منزلتيهما للعنصرين الأصليين في التركيب»^(٤)، ومثال ذلك قوله:

فَتَحْيَا فِي مَرَاقِدِهَا بِلَفْظٍ مِنْكَ أَغْظَمُهُ^(٥)

«حيث جعل الفعل مَظْلَعًا، والفاعل مَقْطَعًا، فأحكم البيت»^(٦).

وأما السلبية فتأتى حين يَنْجَرُ مع «استعمال الضمير العائد على لاحق في مستوى التركيب خرق قاعدة المطابقة، بمعاملة غير العاقل معاملة العاقل، والعكس»^(٧). مما قد يؤدي إلى حدوث ثقل في التركيب أو إلى نشوء التباس في المعنى. ومن أمثلة الإظهار بعد الإضمار المقرون بالثقل قوله:

(١) المرجع السابق ص ٤٠٢.

(٢) المرجع السابق ص ٤٠٢.

(٣) المرجع السابق ص ٤٠٢.

(٤) المرجع السابق ص ٤٠٤.

(٥) المرجع السابق ص ٤٠٤.

(٦) المرجع السابق ص ٤٠٤.

(٧) المرجع السابق ص ٤٠٥.

بِالْقُطْنِ لَمْ يَزْفَعْ قَوَاعِدَ مُلْكِهِ فرعونُ، والهرمانِ مِنْ بُنْيَانِهِ^(١)

«حيث صحب الإظهار بعد الإضمار وتأخير الفاعل عن المفعول، تغيير آخر تمثل في تقديم الجار والمجرور (بالقطن) على كل عناصر الجملة»^(٢). ومثال الالتباس في المعنى قوله:

وَأَتَيْتُ مِنْ مِخْرَابِهِ بِأَرْسُطَاطَالَيْسَ الْعَظِيمِ^(٣)

إذ «يجوز تعليق الجار والمجرور (من محرابه) بالمخاطب، كما يجوز تعليقها بـ(أرسططاليس بصورة تعمي الرسالة في منطلقها»^(٤).

ب- ضمير الفصل؛ هو ضمير منفصل زائد عن حاجة التركيب في أصله، يؤتى به لتقوية اللُحْمَة بين المسند إليه والمسند في الجملة الاسمية عادةً، أو لداعٍ من التركيب خاصٍ أو لغير داعٍ^(٥).

ج- وفرة الضمائر في السياق؛ قد تتوالى الضمائر في السياق الشعري، فتؤدي إلى إحداث نوع من الموسيقى في الأبيات، وعلة اللجوء إليها تجنبُ التكرار، كما أن عودة الضمير على غير العاقل يساعد على التجسيم والتشخيص^(٦).

د- المطابقة بين الجمع والمجموع؛ قد يُعامل غيرُ العاقل معاملة العاقل، فيضفى ذلك نوعًا من التشخيص، فتتولد صورةً برئية^(٧)، مما يؤدي إلى إثراء الصور المسموعة وتقوية الدلالات المفهومة^(٨).

دلالة المباني ودلالة المعاني؛

فيما يتصل بدلالة المباني؛ ظهر أن استعمال الشاعر الصيغ النادرة من المصادر أو

(١) المرجع السابق ص ٤٠٦.

(٢) المرجع السابق ص ٤٠٦.

(٣) المرجع السابق ص ٤٠٦.

(٤) المرجع السابق ص ٤٠٦.

(٥) المرجع السابق ص ٤٠٦.

(٦) المرجع السابق ص ٤١٠.

(٧) المرجع السابق ص ٤١٧.

(٨) المرجع السابق ص ٤١٧.

الأسماء أو الأفعال، وإيثارها على الشائع المألوف، يعمل «على إحياء جوانب من اللغة ندرت أو أهملت بدون إنقال كاهلها بالجديد»^(١).

أما من حيث دلالة المعانى: فإن استخدام الألفاظ القديمة لا يعد دليلاً كافياً على توافر مظاهر القِدَم في شعر الشاعر، إذ ينبغي أولاً التثبت من توافر الدلالات الأصلية في تلك الألفاظ، حتى يصبح طابع القدم ذا أثر في شعره^(٢).

وفرة حروف الجر في السياق الشعري:

وفرة حروف الجر في السياق الشعري قد تؤدي إلى ثقل في التركيب، وقد لا ينتج أى ثقل فيه، والمتحكم في هذا «توزيعها على شطري البيت أو المجموعة من أبيات القصيدة وكذلك بحسب تقارب معانيها أو تباعدها»^(٣).

تلك أهم النتائج التي أمكن استخلاصها من «خصائص الأسلوب في الشوقيات»، وهي نتائج عامة حاولنا فيها العبور من الجزئيات، إلى الكلّيات ومن الخاص إلى العام، وصولاً إلى إثبات سمات عامة لا تنطبق على شوقي فحسب، بل على مدرسة الإحياء في الشعر العربي والتي كان شوقي أحد روادها الكبار.

(٢) الأسلوب. دراسة لغوية إحصائية^(٤):

تشتمل هذه الدراسة على قسمين:

الأول: نظري؛ ويهتم بتحديد ماهية الأسلوب، وبيان أهمية الإحصاء في دراسته، ثم يتحدث عن قضايا أساسية في دراسة الأدب...

والأخر: تطبيقي؛ ويحاول دراسة الأساليب المختلفة، طبقاً لمعادلة العالم الألماني أ. بوزيمان A. Busemann «الذي كان أول من اقترحها وطبقها على نصوص من الأدب الألماني في دراسة نشرت له عام ١٩٢٥»^(٥).

(١) المرجع السابق ص ٤٣٧.

(٢) المرجع السابق ص ٤٣٧.

(٣) المرجع السابق ص ٤٩٩.

(٤) د. سعد مصلوح: الأسلوب. دراسة لغوية إحصائية. دار البحوث العلمية، الكويت، ط ١، (١٤٠٠ هـ - ١٩٨٠ م).

(٥) المرجع السابق ص ٥٩.

ويعتمد منهجُ الكاتب الإحصاء بوصفه وسيلة علمية في دراسة الأسلوب باعتبار أن المنهج الإحصائي يتسم بضوابط وقوانين تعين على الوصول إلى أحكام موضوعية، ويتخذ من معادلة بوزيمان مقياسًا لتشخيص الأساليب المختلفة وتمييزها.

وتقوم هذه المعادلة أولاً على «تحديد النسبة بين مظهرين من مظاهر التعبير؛ أولهما التعبير بالحدث (Active Aspect) وثانيهما: مظهر التعبير بالوصف (Qualitative Aspect) ويُغنى بوزيمان بأولهما الكلمتان التي تعبر عن حدث أو فعل، وبالتالي الكلمتان التي تعبر عن صفة مميزة لشيء ما»^(١). وتطبيق هذه المعادلة يتم «باحصاء عدد الكلمات التي تنتمي إلى النوع الأول وعدد كلمات النوع الثاني، ثم إيجاد حاصل قسمة المجموعة الأولى على المجموعة الثانية»^(٢)، وبعدها يمكن تحديد أدبية الأسلوب أو علميته، فارتفاع حاصل القسمة يشير إلى أن «طابع اللغة أقرب إلى الأسلوب الأدبي»^(٣)، وانخفاضها يعنى أنه «أقرب إلى الأسلوب العلمي»^(٤).

وأبحاث بوزيمان تقوم على دعامتين:

الأولى: ملاحظة «أن الكلام الصادر عن الإنسان الشديد الانفعال يتميز بزيادة عدد كلمات الحدث على عدد كلمات الوصف»^(٥).

والثانية: أن «اللغة المنطوقة تمتاز بزيادة النسبة المذكورة على حين تمتاز اللغة المكتوبة بانخفاضها»^(٦). ومرجع ذلك - في رأيه - «أن معدل السرعة في الكتابة أكثر بطئاً منه في النطق، لذا فإن الفواصل الزمنية بين تدوين الكلمات تؤدي إلى إتقان عملية تجسيد الأفكار وتحديدتها (Substantiation of Ideas)، ويؤدي هذا بدوره إلى مزيد من استخدام الصفات على حساب استخدام الأفعال»^(٧).

(١) المرجع السابق ص ٥٩.

(٢) المرجع السابق ص ٥٩.

(٣) المرجع السابق ص ٦٠.

(٤) المرجع السابق ص ٦٠.

(٥) المرجع السابق ص ٦٠.

(٦) المرجع السابق ص ٦٠.

(٧) المرجع السابق ص ٦٠.

وهذا المنهج على أهميته في مجال علم النفس من حيث إنه يفيد في تحليل الشخصية، وقياس مدى الانفعال والانتزان، وغير ذلك من الأمور النفسية، إلا أنه يصعب تطبيقه بصورته تلك - كما حددها بوزيمان - على اللغة العربية، وذلك لعدم وجود فروق دقيقة بين «الوصف» و«الحدث».

فمن الصفات - كاسم الفاعل واسم المفعول - ما يعمل عمل الفعل، ومن الأفعال - كأفعال الناقصة وأفعال المدح والذم - ما يفتقر إلى التعبير بوضوح عن الحدث^(١). ولذا استُئيلَ بمصطلحي «الوصف» و«الحدث» مصطلحا «عدد الأفعال» و«عدد الصفات». وأصبحت المعادلة كما يلي:

نسبة الفعل إلى الصفة = عدد الأفعال - عدد الصفات.

وتشمل المعادلة جميع الأفعال باستثناء ما يلي:

(١) الأفعال الناقصة (كان وأخواتها إلا إذا استعملت تامة).

(٢) الأفعال الجامدة: مثل نعم وبئس.

(٣) أفعال الشروع والمقاربة: مثل كاد وأخواتها^(٢).

أما الصفات فقد خرج منها «الجملة التي تقع في النحو التقليدي صفةً، سواء كانت جملة فعلية أو اسمية أو شبه جملة متعلق بمحذوف»^(٣).

ويطلق الكاتبُ على هذه المعادلة (ن ف ص) أي نسبة الأفعال إلى الصفات، وهي معادلة تستخدم «كمؤشر لقياس مدى انفعالية أو عقلانية اللغة المستخدمة في النصوص، ومن ثم استخدمت مقياسًا لتشخيص الأسلوب الأدبي»^(٤).

ويمكن تمييز الأساليب التي تتميز بارتفاع ن ف ص وما يقابلها مما يمتاز بانخفاضها على النحو التالي:

(١) المرجع السابق ص ٦٢.

(٢) المرجع السابق ص ٦٣.

(٣) المرجع السابق ص ٦٣.

(٤) المرجع السابق ص ٦٥.

أساليب مرتفعة	أساليب منخفضة
النسبة (ن ف ص)	النسبة (ن ف ص)
- الكلام المنطوق	- الكلام المكتوب
- نصوص اللهجات	- النصوص الفصحى
- النصوص الشعرية	- النثر
- الأعمال الأدبية (القصة القصيرة والرواية والمسرحية)	- الأعمال العلمية
- النثر الأدبي	- النثر الصحفى (الخبر والمقال والتعليق).
- قصص الجنيات	- الحكايات الشعبية
- أعمال أدبية في فترة الشباب	- أعمال أدبية لذات المؤلف في الكهولة ^(١) .
مؤلف ما	
- الأدب النسائي	- الإنتاج الأدبي لمؤلفين رجال ^(٢) .
- المونولوج	- السرد والوصف
- الحوار	- المونولوج

وثمة ملاحظات على تطبيق هذا المقياس:

أولاهاء: أنه نسبي وليس مطلقاً، لذا فإن «دلالته محدودة بالنصوص التي تتم مقارنتها، ويكتسب دلالته في حدود هذه المقارنات»^(٣).

وثانيتهاء: أن هناك عوامل تؤثر في ارتفاع قيمة النسبة وانخفاضها، منها ما يرجع إلى الصياغة كاختلاف الفن أو وسيلة التعبير، فليس الشعر كالنثر مثلاً، والكلام المنطوق يخالف نظيره المكتوب، ونصوص اللهجات تختلف عن النصوص الفصحى. ومنها ما يعود إلى المضمون، فالعمر والجنس يؤثران من حيث إن ارتفاع قيمة ن ف ص مرتبط

(١) يرجع ذلك إلى ارتباط «منحنى ن ف ص عادة بمراحل العمر، فيميل إلى تسجيل قيم عالية في الطفولة والشباب، ثم يتجه إلى الانخفاض في الكهولة». المرجع السابق ص ٦٧.

(٢) تفسير ذلك ميل «قيمة ن ف ص إلى الارتفاع عند النساء في مقابل واضح إلى انخفاضها عند الرجال». المرجع السابق ص ٦٧.

(٣) المرجع السابق ص ٦٧.

بفترات الشباب وواضح عند المرأة، وانخفاض القيمة يميز مرحلة الكهولة وظاهر عند الرجل.

والملاحظة الثالثة تتمثل في أن بعض النصوص قد يشتمل «على مؤثرات تعمل في اتجاهات متعارضة، بحيث يكون الأثر المتوقع لبعضها رفع قيمة ن ف ص، والأثر المتوقع لبعضها الآخر هو خفض قيمة ن ف ص»^(١).

ونتيجة ذلك إما إضعاف الاتجاهين، أو أن يُلغى أحدهما الآخر، أو تحييد دلالة ن ف ص^(٢).

ويقوم الكتاب بتطبيق هذه الفرضية على بعض الأساليب النثرية، ويُخَلِّص إلى النتائج التالية:

(١) أن قيمة ن ف ص تتناقص تدريجيًا مع تقدم مراحل العمر.

(٢) أن قيمة ن ف ص تميل إلى الارتفاع في النصوص التي تعبر عن السيرة الذاتية والتي تقوم على السرد القصصي والحديث عن الذكريات، بينما تنخفض في النصوص التي تعالج قضايا علمية أو اجتماعية مما يدل على أن للموضوع أثرًا في تحديد قيمة هذه المعادلة.

(٣) أن نسبة ن ف ص لا تتميز بالثبات عند المنشئ الواحد، إذ أنها تختلف باختلاف الموضوع، وعليه فإن مقولة بوزيمان «بثبات هذه النسبة عند المنشئ بقطع النظر عن الموضوع الذي يتناوله، تبدو غير صحيحة»^(٣).

ويدرس الكتاب بعضَ النماذج من النثر الصحفي المعاصر، ويثبت أن قيمة ن ف ص تنخفض «في الأسلوب الصحفي بالنسبة لغيره من الأساليب الأدبية»^(٤). ثم يُعَرِّجُ البحث على دراسة الأسلوب في المسرحية، وهنا تبرز مشكلتان: الأولى: هل المسرحية أقرب إلى الكلام المكتوب أم إلى الكلام المنطوق؟

(١) المرجع السابق ص ٦٨.

(٢) المرجع السابق ص ٦٨.

(٣) المرجع السابق ص ٧٣.

(٤) المرجع السابق ص ٧٣.

والثانية: «أنا إذا افترضنا أن المسرحية الثرية أكثر قرباً من الكلام العادي، فإن معنى ذلك أن تسجل ن ف ص في المسرحية الثرية قيمة أعلى من قيمتها في المسرحية الشعرية. أما إذا نظرنا إلى المشكلة من زاوية التمييز بين الشعر والنثر، فإن النتيجة ستكون عكس ذلك تماماً، أي أن قيمة ن ف ص في المسرحية الشعرية ستكون أعلى من قيمتها في المسرحية الثرية»^(١).

وبتطبيق مقياس بوزيمان على بعض المسرحيات^(٢) ينتهي البحث إلى ما يلي:
(١) انخفاض ن ف ص في «المونولوج والأحداث الطويلة نسبياً»^(٣)، وارتفاعها في «الحوار والأحداث القصيرة المتسمة بالحيوية»^(٤).

معنى ذلك «أن ارتفاع قيمة ن ف ص مرتبط بقلّة المونولوجات وسيادة طابع الحوار، كما أن انخفاضها مرتبط على العكس من ذلك بطغيان المونولوجات على الحوار»^(٥).
(٢) «ينشأ عن الفرض السابق أن قيمة ن ف ص تصلح أيضاً مؤشراً إحصائياً لقياس درامية المسرحية وحيوية المواقف والحوار، بحيث يكون ارتفاعها دليلاً على قوة الجانب الدرامي، وانخفاضها دليلاً على ضعف هذا الجانب»^(٦).

(٣) أن درجة تنوع ن ف ص يمكن أن تعطى «مؤشراً إحصائياً لتشخيص طبيعة العلاقة بين المؤلف وشخصيات مسرحيته، بحيث ترتبط زيادة درجة تنوع ن ف ص بحيوية الشخصيات، كما يرتبط انخفاض درجته بنمطية الشخصيات وشحوب تميزها لغوياً»^(٧).

(١) المرجع السابق ص ٨١، ٨٢.

(٢) المسرحيات هي: مصرع كيلوباترا، ومجنون ليلي، والست هدى، وأميرة الأندلس، لأحمد شوقي. مع ملاحظة أن الأخيرة هي المسرحية الثرية الوحيدة والثلاث الباقيات شعرية. وأن المسرحيتين الأوليين اللغة فيهما فصيحة، بينما في «الست هدى» يختلط بالفصحى بعض تعبيرات الحياة اليومية. أما «أميرة الأندلس» فبالإضافة إلى كونها ثرية فهي فصيحة اللغة.

(٣) المرجع السابق ص ٨٨.

(٤) المرجع السابق ص ٨٨.

(٥) المرجع السابق ص ٩٤.

(٦) المرجع السابق ص ٨٨.

(٧) المرجع السابق ص ٩٠.

ويعنى هذا كله «أن تتبّع تطور قيمة ن ف ص بيانياً يمكن أن يدلنا بمجرد النظر على نقاط الضعف في البناء الدرامى لهذه المسرحيات»^(١).

وأخيراً يطبق الكتاب مقياسَ بوزيمان على الرواية، ويستنتج أن قيمة ن ف ص ترتفع في الحوار وتنخفض في السرد. وثمة عاملان يؤثران في ارتفاع هذه القيمة وانخفاضها وهما: العمر (Age)، والجنس (Sex)^(٢). كما أن عدم التمايز بين السرد والحوار، وانعدام السمات الفارقة بين هذين المستويين يؤديان إلى اضطراب قيمة ن ف ص. أما إذا كان الحوار مسرحياً مركزاً فذلك يؤدي إلى انتظام نسبة الأفعال إلى الصفات. وبالإضافة إلى تأثير عاملَي العمر والجنس في قيمة ن ف ص، هناك عامل ثالث يؤثر في قيمتها ويميل بها نحو الارتفاع «وهو التأزم الانفعالي»^(٣).

وينتهى الكتاب بتحديد أهم المجالات التي يمكن أن تستخدم فيها معادلة بوزيمان: ففى علم النفس اللغوي يمكن أن يُستخدم المقياس في تحديد درجة الانفعال ودرجة التوازن العاطفي، وفيما يتصل بالمنشئ، يفيد هذا المقياس في تحديد جنس المؤلف ومعرفة شخصيته، وبتطبيق هذا المقياس نستطيع أن نميز الأعمال العلمية من الأعمال الأدبية، وأن نحدد فنون الشعر المختلفة^(٤).

ب- الجهود الأوروبية في مجال التحليل الأسلوبي؛

بعد استعراض هذين النموذجين العربيين للتحليل الأسلوبي، نعرّج على الجهود الأوروبية في هذا المجال، لنعرض نموذجين آخرين، وثمة هدفان من ذلك:

الأول: الوقوف على بعض طرائق التحليل الأسلوبي في الغرب، ومعرفة اتجاهاته.

الثاني: بيان الفوارق بين التحليلات العربية ونظيراتها الأوروبية.

والنموذج الأول تحليل أسلوبي يقوم به ويدوسون لقصيدته «التوقف بجوار الغابات في

ليلة جليدية»: (Stopping by Woods on a Snowy Evening) لروبرت فروست Robert Frost

(١) المرجع السابق ص ٩٧.

(٢) المرجع السابق ص ١٠٩.

(٣) المرجع السابق ص ١١٦.

(٤) انظر «كلمة الختام» من المرجع السابق، ففيها حصر للمجالات التي يمكن أن يستخدم فيها مقياس بوزيمان. ص ١٢٣، ١٢٤، ١٢٥.

أما النموذج الآخر فهو تحليل فقرة من كتاب «دراسات في الأدب الأمريكي الكلاسيكي» : (Studies in Classic American Literature) .

للكاتب د. هـ. لورنس D.H. Lawrence يقوم به ريتشارد أوهمان Richard Ohmann .

(١) النموذج الأول «القصيدة»^(١) :

الترجمة^(٢)

Stopping by Woods on a Snowy Evening التوقفُ بجوار الغاباتِ في ليلةٍ جليدية
Whose Woods these are I think I Know? لمن هذه الغابات التي أظنُّ أني أعرفها؟
His house is in the village though; بيتهُ في القَرْيةِ ولكنَّهُ
He will not see me stopping here لن يرائي مُتوقفاً هنا
To watch his woods fill up with snow كى أرقبُ عينه وقد امتلأتُ بالثلج
My little horse must think it queer إن حصاني سيطنُّ أنه شيءٌ غريب
To stop without a farmhouse near ألا أتوقف على مَقربةٍ من المَنزلِ الريفي
Between the woods and frozen lake بين الأشجار والبحيرة المتجمدة
The darkest evening of the year في أكثر الأمسيات ظلاماً هذا العام
He gives his harness bells a shake إنه يهزُّ أجراسه
To ask if there is some mistake كى يسأل هل ثمة خطأ ما
The only other sound's the sweep إن الصَّوتَ الوحيدَ الآخر هو حفيفُ
Of easy wind and downy flake. الريح اللينة وقشرة البرد المتساقطة
The woods are lovely dark, and deep الغاباتُ جميلةٌ ومظلمةٌ وعميقةٌ ومترامية الأطراف
But I have promises to keep, لكن ثمة وعود على أن أبرِّبها
And miles to go before I sleep وأميالٌ أقطعها قبلَ النومِ
And miles to go before I sleep. وأميالٌ أقطعها قبلَ النومِ.

(1) H.G. Widdowson. "Stylistics and the Teaching of Literature", P.117.

(٢) قام المؤلف صاحب هذه الدراسة - بهذه الترجمة.

التحليل

المقطع الأول: يبدأ ويدوسون بتحليل المقطع الأول من القصيدة، فبينها إلى أنه يتميز بكثرة الضمائر، «الضمير (I) ورد مرتين في السطر الأول، والضمير (His) ورد مرتين - أيضًا - مرة في السطر الثاني وأخرى في السطر الرابع، بالإضافة إلى هذا نجد أن (He) و (Me) يردان في السطر الثالث»⁽¹⁾.

ثم يربط التحليل بين الضمير الدال على الغائب وفكرة الملكية مستنداً إلى ملاحظتين: الأولى وتتمثل في تكرار (His)، والثانية وهي أن فكرة الملكية قد ظهرت بوضوح في البداية الاستهلالية للقصيدة من حيث إن الجملة *Whose woods* قد وضعت في موضع استهلالى، أي أن تحريك هذه الجملة من موقعها الطبيعي ووضعها في موضع افتتاحي في القصيدة يكسبها منزلة خاصة كجملة ابتدائية تعبر عن الفكرة العامة. ثم يصل من هذا إلى افتراض مؤداه أن الموضع في القصيدة بوجه عام ذو علاقة ما بالملكية تمامًا كما أن له علاقة بالغابات.

أما الملاحظة الثانية فتتمثل في تكرار (His) في الجملتين: (His house) و (His woods) وفيهما يتصل اللفظان (House) و (Woods) بالضمير (His) مما يمكننا من التحقق من احتمال كون مجيئهما كما لو كان يحمل نوعاً من المساواة (Equivalence) في المعنى، مما يشير إلى أن المنازل والغابات شيء واحد، وأن الغابات قد امتلكت بنفس الطريقة التي امتلك بها المنزل. وهذا التماثل بين اللفظين في سياق القصيدة لا يَغْنَى أنهما متساويان في المدلول اللغوي، فاللفظ (Houses) يجوى ملمحاً يشير إلى أنه مصنوع، بينما التخصيص فيما يتعلق بـ (Woods) لا يعنى ذلك.. أما إذا عُدّا متعادلين في سياق هذه القصيدة فإن المنزل لن يفقد صفته وصنفته (Its feature/Artefact) والغابات لن تكتسبها»⁽²⁾

ثم يصل التحليل إلى الفعل اللافت للنظر في السطر الرابع وهو (Fill up)، وهو يرتبط بالأشياء المصنوعة أكثر من ارتباطه بالأشياء الطبيعية، ولذا فنحن نفكر تلقائياً في

(1) "Stylistics and the Teaching of Literature". P.117. 118.

(2) Ibid, P.118.

الأقداح (Glasses) والقنينات (Bottles) وصهاريج البترول (Petrol Tanks) أكثر من التفكير في الغابات .

والغابة - بوصفها مظهرًا من مظاهر الطبيعة - ليست لديها الملامح ولا الصنعة الخارجية ولا الوعاء (Receptacle) بينما هذه الصفات كائنة في مصطلحات معجمية مثل القنينة وصهريج البترول . ويعنى هذا أن الغابات - وقد اكتسبت هذه الملامح من السياق - إنما قُدِّمت كأشياء مصنوعة وامتلكت بنفس الطريقة التي امتلك بها المنزل . وأخيرًا يفسر التحليل ما حَدَّث من انتهاك للملكية الغير، فالمقطع الأول يعبر عن إحساس الشاعر بأنه ليس له حق الوقوف، لأن شخصًا آخر قد اكتسب فعلاً عدة حقوق في الغابات بموجب الملكية. أما إذا أراد - أى الشاعر - التوقف والتمتع برؤية هذه الغابات التي لا يمتلك أيًا منها، فعليه أن يخالف بعض قوانين الملكية الخاصة .

المقطعان الثاني والثالث: نلاحظ في هذين المقطعين أن ثمة تغييرًا، فالغابات لم تعد مذكورة بوصفها عَقَارًا، و (His woods) أصبحت (The woods)، والأشياء المصنوعة والألفاظ الدالة على الملكية الشرعية صارت واجهات للطبيعة. لكن فكرة الملكية المرتبطة بالقيمة الإنسانية والنُّظْم ما زالت مستمرة⁽¹⁾.

وإذا كان التملك - في المقطع السابق - مرتبطًا بالضمير العائد على الغائب، فإنه - هنا - يرتبط بالمتكلم في (My little horse)، والحصان - في المقطعين الثاني والثالث ذو دلالات مهمة:

أولاً: إنه لا يُذكر بوصفه مُمْتَلِكًا فحسب - باعتباره جزءًا من عالم الأشياء الثمينة - بل باعتباره مالكًا أيضًا، فهو يَمْتَلِكُ أيضًا: (His harness bells) .

ثانيًا: إنه - نتيجة لما سبق - يكتسب في سياق القصيدة صفة الإنسانية مع أنه ذو ملمح غير إنساني .

ثالثًا: إنه يظهر باعتباره رد فعل للكيان الإنساني: هو لا يفهم لماذا كان ينبغي عليه أن يتوقف حيث لا يوجد مسكن لأدمى وبالتالي ليس هناك مبرر للتوقف لأية دواع اجتماعية عادية .

(1) Ibid. P.119.

وابعاً؛ إن أصوات أجراس الخيل تقابل صوت الريح، وإذا كانت الأولى قد أحدثها شعورٌ بالأهمية الإنسانية، فإن الثاني يمثل الحرية من التقييدات التي تفرضها مثل هذه الأهمية: الريح لينة في الإحساس، هذا اللفظ يعنى أنها حرة ولينة.

يُضاف إلى ذلك أن التعبيرين (Easy Wind) و (Downy Flake) قد ترددا في اتحاد وبنظام بنوي وبطريقة مسجوعة، وشبيه بهذا تخميناتنا أن الصفات يقصد بها أن تفهم أنها إشارة إلى نفس النوع من الصفة^(١). معنى هذا أنه من طبيعة الريح أن تكون لينة تماماً، كما أنه من طبيعة القشور الثلجية أن تكون هابطة إلى أسفل.

والنتيجة التي يمكن الوصول إليها من كل ما سبق أن الغابات والريح والثلج المتساقط - في المقطعين الثاني والثالث - تبدو كرموز للحرية الطبيعية من التقييد، ولفصل العالم من النظام الإنساني والالتزامات التي تحصره.

المقطع الرابع والأخير: نتوقف ثانية عند اللفظ (Woods)، إذ يمثل جملة ابتدائية تعبر عن الفكرة العامة، ومع ذلك فهو يُبرزُ هذه الفكرة والموضوع في جملة خبرية بسيطة. فالغابات - هنا - لا تقدّم على أنها ممتلكات - بل تظهر بصفاتها التي تتصف بها؛ فهي جميلة ومظلمة ومترامية الأطراف.

والملكية مرتبطة - في المقطع الأول - بالحقوق، وفي المقطع الأخير بالالتزامات، فاستعمال الفعل (Have) - هنا - ذو أهمية؛ لأنه - بوصفه فعلاً معجمياً - يحمل معاني الملكية، لكنه إذا عُدَّ فعلاً مساعداً نمطياً (في التعبيرات) مثل:

(I have to go) مثلاً فإنه يحمل معنى الالتزام. هذان المعنيان للفعل (Have) يظهران

في الجملة:

I have promises to keep.

I have to Keep promises.

I have promises to keep.

على النحو التالي:

ويُفرقُ التحليلُ بين ملكية الغابات وملكية الوعود من حيث إن «ملكية الوعود لا تمنح حقوقاً، وإنما تفرض التزامات»^(٢).

(1) Ibid, P.119.

(2) Ibid, P.120.

ثم نجد بعد ذلك محاولتين لربط السطرين الأول والثاني وتقدير المحذوف فيهما.
أما المحاولة الأولى فتتم كما يلي:

The woods are lovely, dark and deep, but (I cannot stay to enjoy them any longer because) I have promises to keep.

وأما الثانية فتقوم على أساس أن الغابات والريح والجليد تمثل نوعًا من الحرية الأولية للتخلص من القيود التي تسيطر على حيوات البشر. حينئذ تأخذ المحاولة الشكل التالي:

The woods are lovely, dark, and deep (and represent as such a reality of elemental freedom) but (my reality must be that of social constraints and this is represented by the fact that) I have promises to keep.

ففي النوم فقط تَحَرَّرَ من المسؤولية.

وأخيرًا يذُكَّرُ ويدوسون - باختصار شديد - المنهج الذي اتَّبَعَهُ، والذي يتمثل في الاعتماد على الإشارات اللغوية في تفسير النص وتحليله.

ويخلص تحليله السابق إلى النتيجة التي تتمثل في أن القيود الاجتماعية من الواجبات والالتزامات تقف في جهة معارضة للحرية الطبيعية⁽¹⁾.

ويتضح من هذا أن تحليل ويدوسون يبنى على أساس اجتماعي نفسي، إذ يفسر الإشارات اللغوية والضمائر والأفعال تفسيرًا اجتماعيًا نفسيًا بوصفها رموزًا لمعانٍ يهدف إليها الشاعر، فالغابات والريح وقشور البرد ترمز إلى الحرية التي يتطلع إليها الإنسان كي يتخلص من القيود التي تكبله والالتزامات التي تحاصره.

(1) Ibid, P.121.

(٢) النموذج الثاني - الفقرة (١) :

The renegade hates life itself. He wants the death of life. So do these many "reformers" and "idealists" who glorify the savages in America. They are death-birds, life haters, Renegades. We cant. Much as he hated the civilised humanity he knew he could'nt go back. And Melville could'nt go back to the savages. He wanted to. He tried to. And he could'nt, Because in the first place it made him sick.

الترجمة (٢) :

إن المارق يكره الحياة نَفْسَهَا. إنه يريد موت الحياة. كذلك يفعل كثير من «المُصلِحين» و«المثاليين» الذين يمجّدون الهمجيين في أمريكا. إنهم طيور الموت، كارهو الحياة، مارقون.

نحن لا نستطيع العودة. ومُلفيل لا يستطيع. وبنفس القدر كره الإنسانية المتحضرة التي يعرفها. إنه لا يستطيع العودة إلى الهمجيين إنه يرغب في العودة. وقد حاول ولكنّه لم يستطع، لأن هذا في المقام الأول قد جعله مريضاً.



(1) E.L.Epstein, "Language and Style", P.19.

(2) Ibid, P.20.

التحليل

يقدم أوهمان تحليلين للفقرة السابقة. يبنى أولهما على فحص «البنى التركيبية التي استخدمها المؤلف»⁽¹⁾. وفيه يرى أن في الفقرة السابقة عدداً من حذفات تتخلل معظم الجمل التي تشتمل عليها. وبإرجاع العناصر المحذوفة يمكن افتراض أن الفقرة هي كما يلي⁽²⁾:

The renegade hates life itself. He wants the death of life. so do these many "reformers" and "idealists" who glorify the savages in America {want the death of life} They are death birds.{they are} life haters. {They are} renegades. We cant go back. And Meville could'nt{go back}. {Melville could'nt go back,} as much as he hated the civilized humanity he knew. He could'nt {go back to the savages}.

أما التحليل الثاني الذي يقدمه أوهمان لنفس الفقرة «فيتعلق بالاختيار الخاص للألفاظ أكثر من تعلقه بالوحدات التركيبية»⁽³⁾.

ويلاحظ أوهمان أن في هذه الفقرة محاولة متأنية لاختيار الألفاظ من أجل قيمتها في إحداث صدمة، وذلك بدلاً من المرادفات الأكثر ملاءمة وتجريداً، وليس أدل على أهمية هذا الاختيار المتعمد لألفاظ بعينها من أن الفقرة يمكن أن تُقرأ بطريقة مختلفة إذا استبدلنا بالهمجين (Savages) العبارة الدارجة على النمط الحديث «الشعوب غير المتطورة تكنولوجياً» Non Thechnological Advanced people. ثم يصل إلى استنتاج يتمثل في أن التجريد أو تلطيف المعنى (أو نقيضها التصريح بالمعنى) تبدو خاصية أسلوبية شخصية واجتماعية أيضاً.

ويقوم تحليل أوهمان الأول على أساس أن ثمة حذفات كثيرة في الفقرة، وهذا الحذف

(1) Ibid. P.19.

(2) Ibid, P.20.

(3) E.L.Epstein, "Language and Style", P.20.

الشائع يرجع إلى تدفق الأفكار، بحيث إن الجُمَل تتميز بالقِصْر والاختصار غير المخل .
على أن هذا الحذف كان في مجمله معلومًا، ففي حذف المسند إليه في:

They are death birds. {They are} life haters. {They are} renegades.

نلاحظ قِصَرَ الجمل وقوتها وسرعتها، بالإضافة إلى أن وجود المسند إليه في الجملة
الأولى قد دَلَّ على ما هو محذوف بعده.

أما التحليل الثاني فمبني على أن هناك اختيارًا متعمدًا لألفاظ بعينها فيها تلطيف
للمعنى وحسن الكتابة والتعبير عن معانٍ سيئة بطريقة مستحبة.

