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 ويمده بمعايير موضوعية يستطيع على أساسها ممارسة عمله النقدي وترشيد أحكامه ومن ثم قيامها على أسس منضبطة.

ولا ندعي "أن التحليل الأسلوبي يمكن أن يَحُل محل النقد الأدبي، وإنما يُعد وسيلة له كي يعمل بطريقة أكثر موضوعية[١]". فاللغة هي إحدى الوسائل التي يرتكز عليها الناقد حين يعرض لنص ما بالدراسة النقدية، وإذا أحسن الناقد استغلال هذا التحليل الأسلوبي وتوظيفه وصولًا 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 يقص قطعة من الكتابة الأدبية بخبرته البحتة في اللغة، مما يزيد من هذه الخبرة[٢]". فالتحليل الأسلوبي يسهم في إظهار رؤى الكاتب وأفكاره وملامح تفكيره، ويجلو لنا ما وراء الألفاظ والسياق من مغزى ومعان ينطوي 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 وتَعُدُّها غير ذات جدوى وفي الوقت نفسه 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 النص شيئا من خارجه، إنما تعتمد - أساسا على اللغة، وهي بنية النص الأساسية.

---

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

(٢) كيفية التحليل الأسلوبي:

بدايةً نقول إن الباحث الأسلوبي لا يمكنه أن يَشْرَع في التحليل دون الاستناد إلى "النحو بكل فروعه: الأصوات، والتحليل الصوتي، والصرف، والتركيب، والمعجم، بالإضافة إلى الدلالة[١]".

فهذه هي التقسيمات الأساسية التي يرتكز عليها البحث الأسلوبي، انطلاقًا من الصيغ النحوية التي هي أساس الأسلوب، ويتم ذلك أولًا: عن طريق فحص العناصر النحوية للعبارات المختارة، وثانيًا: تفسيرها بوصفها إشارات لمقاصد المؤلف أو بمعنى أدق للمغزى الأعمق لما يكتبه[٢].

وكما لا يُتصور وجود أسلوب دون نحو كذلك لا يمكن قيام البحث الأسلوبي إلا على أساس تحليل البِنَى النحوية ووظيفتها الإبلاغية[٣]، وهذه العملية تُشْبِه "طريقة المُشَرِّح أو الكيميائي في تجزئة العنصر الواحد إلى جزئيات صغيرة، أو تحويل المادة إلى ذَرَّات[٤]".

والتحليل الأسلوبي يرتكز على ثلاث خطوات:

الخطوة الأولى:

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

والخطوة الثانية:

ملاحظة التجاوزات النصية وتسجيلها بهدف الوقوف على مدى شيوع الظاهرة الأسلوبية أو ندرتها. ويكون ذلك بتجزيء النص إلى عناصر، ثم تفكيك هذه العناصر

---

(1) Renè 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.

obeikandl.com

إلى جزئيات وتحليلها لغويا. على أن ذُيُوع الخاصية وتواترها بشكل لافت يحولها من حالة الانتهاك إلى ما يشبه التعامل العادي مع اللغة، فالتحليل الأسلوبي يقوم على "مراقبة مثل هذه الانحرافات كتكرار صوت، أو قلب نظام الكلمات، أو بناء تسلسلات متشابكة من الجمل، وكل ذلك مما يخدم وظيفة جمالية كالتأكيد أو الوضوح، أو عكس ذلك كالغموض أو الطمس المبرر جماليا للفروق[١]".

والباحث الأسلوبي قد يُعَوِّل - في تحليله - على المنهج الإحصائي، وهو من مقتضيات البحث العلمي، تحقيقًا للحياد والدقة والنتائج الموضوعية. كذلك ينبغي على الباحث أن يتعامل مع النص بمعايير منضبطة حتى يمكنه ترشيد الأحكام النقدية المتوصل إليها. "ويحتاج تمييز سمة متواترة إلى أذن مرهفة ومراقبة حاذقة لدى الكتَّاب الذين يستعملون أسلوبًا متماثلًا[٢]".

والخطوة الثالثة:

التي يرتكز 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 هي "تجميع" بعد "تفكيك"، ووصول إلى الكليات انطلاقًا من الجزئيات، وهذا يمكننا من الوقوف على الثوابت والمتغيرات في اللغة، ووصف جماليات الأثر الأدبي، وذلك بتحليل البنية اللغوية النص "دون إغراق في وضعية اللغة التي تفضي بدورها إلى الوقوع في هوة الصنعة، وقياس الأدب بمواجهته بنماذج عليا تجمد حركته، وتوقف نموه[٣]".

ويجب أن ننتبه إلى "أننا قد نُراكم ملاحظات منفصلة، وعينات من سمات معلومة، ثم ننسى أن العمل الفني كل[٤]". وثمة أمر مهم في التحليل، وهو أنه لا ينبغي أن يكون هناك فصل بين الشكل والمحتوى - عنصري أي عمل أدبي - حتى نصل إلى المقاصد

---

(١) أوستن وارين ورينيه ويليك: نظرية الأدب، ص٢٣١، ٢٣٢.
(٢) المرجع السابق، ص٢٣٢.
(٣) د. محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، ص ٢٨٩.
(٤) أوستن وراين ورينيه ويليك: نظرية الأدب، ص ٢٣٣، ٢٣٤.

الحقيقية للكاتب – وهي مضمون عمله – التي صاغها في شكل أدبي معين.أما إذا قام البحث الأسلوبي على الفصل بين هذين العنصرين، فهذا من شأنه أن يؤدي إلى الوصول إلى أحكام مشوهة ونتائج متعسفة.

والتحليل الأسلوبي للشعر يتم – كما يحدده جوته Goethe – عن طريق "تقسيم القصيدة إلى أجزاء، وليس هناك طريق آخر للانطلاق من الإطار العام إلى التقييم الدقيق.. ونفس الشيء ينطبق بالطبع عل 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:

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

ثانيًا: أننا عند إعداد التحليل قد نقرأ سطرًا سطرًا، وكلمة كلمة، ونحن بهذا التركيز على التفصيل سنجازف بفقد حركة الكتاب بوصفه كتلة واحدة، وربما بدا هذا

---

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

(٢) وانظر حول المقولة الشهيرة لبوفون Buffon:

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.

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 ربطًا وثيقًا حتى يمكننا أن نجعل النتائج المُتَوَصَّل إليها تنطبق لا على فقرات محددة فحسب بل على بنية العمل كله[1].

ثالثًا: أن النتائج التي يتوصل إليها التحليل ربما لا تعبر عن المقاصد الحقيقية للكاتب، وقد لا تتطابق مع ما كان يهدف إليه، وعليه "سيكون من الصعب عادة إثبات أن المؤلف قَصَدَ عن وعي التأثيرات التي سنبحث عنها[2]". والرد على هذا أننا إذا نظرنا إلى الأسلوب بمنظور يرى أنه اختيار، عرفنا أن المنشيء يختار من بين سمات عديدة سمة معينة هي – في رأيه – أكثر دلالة على قصده. معنى هذا أنه يختار متعمدًا الدوال المعبرة عن غرضه، ويبتعد عما يرى أنها غيرُ مفصحة عن هدفه.

(٤) عرض لبعض الدراسات الأسلوبية المعاصرة:

بعد هذا العرض للإطار النظري للتحليل الأسلوبي يجدر بنا أن نُعَرِّج 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، وصولًا إلى توصيف الإطار التطبيقي للأسلوبية.

هذا العمل يهدف – في المقام الأول – إلى الوقوف على الكليات – انطلاقًا 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.

([1]) Ibid, p. 5.

([2]) Ibid, p. 6.

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 محللًا فقرة للكاتب د. هـ. لورنس D. H. Lawrence من كتابه "دراسات في الأدب الأمريكي الكلاسيكي (Studies in Classic American Literature).

(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 "والشوقيات المجهولة" فقط، وَبَحَثَتْه من عدة جوانب أسلوبية فيها البلاغة والنحو والعروض. وحاولتْ 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 كندرتها.

الثاني: عدم تعميق القضايا المبحوثة، ويرجع ذلك إلى الكم الهائل من الظواهر التي تعرض 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 ينبيء عن رغبة في المحافظة على قيود القدماء

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

العروضية. فثمة معدلات تكاد تكون ثابتة لتواتر استخدام البحور الشعرية، والمحافظة على هذه المعدلات أو الاقتراب منها أو الابتعاد عنها قليلًا يفسَّر على أنه مَيلٌ إلى الإطار القديم المتوازن، والخروج عليها يمثل نوعًا من محاولة الانفلات من هذا الإطار المتعارف عليه.

كما تنويع البحر في القصيدة الواحدة يدل على الرغبة الكامنة لدى الشاعر في بث الحياة والتجديد في الموضوع الذي يَنظِم فيه.

وفيما يرتبط **بموسيقى الحشو** – ويقصد بها الإيقاع الموسيقي وتركيب الأصوات في البيت – هناك علاقة بين الصوت والمدلول الذي يشير إليه والمعاني التي يرمز لها، كما أن الترديد[١] في السياق الشعري يعطي للمعنى إيحاءات جديدة ويفجِّر شحنات أخرى من المدلولات. والترديد يختلف عن التكرار الذي يعني 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 يتعدَّى حدود الجمال الموسيقى، ويتصل بالمدلولات في السياق الشعري، كأن يلفت النظر إلى ظاهرة أسلوبية، أو يعبرِّ 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

---

(١) يُقصد بالترديد: "إعادة اللفظ بعينه، ولكن بفارق دلالي جزئي في استعماله ثانياً ليس موجوداً في استعماله أولاً": خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص ٦٠. ومن الترديد قول شوقي:

وَتعَطلَــتْ لُغَــةُ الكَــلام وَخَاطَبَــتْ عينــيَّ فى لغَــةِ الهَــوَى عَيْنَــاكِ

المرجع السابق، ص٦٠.

(٢) المرجع السابق، ص ٦٢.

(٣) يقصد بالترادف الحقيقي أن يكون بين اللفظين المتجانسين ترادفٌ على الرغم من اختلاف أصل كل منهما. وبالترادف الازدواجي أن يكون اللفظان المتجانسان من أصل واحد. خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص٦٩.

"السنا" و" السناء[١]"، فالأول يدل على السمو المعنوي، والثاني يرتبط بالسمو المادي، "فبين المتجانسين تناسبٌ من حيث دلالة كل منهما على السمو، وتقابلٌ من حيث إن كلا منهما يشير إلى نقيض ما يشير إليه الآخر، ومن ثم نتج تكاملهما[٢]".

كذلك قد يعبرِّ الجناس عن التضاد الذي يقوم على "التنافر بين المتجانسين"، كما بين اللفظين "الداء" و"الدواء[٣]".

أما في **موسيقى التراكيب** فقد وضح أن ترجيع الأصوات وتكرارها والتزام الشاعر بنفس التركيب في بيتين فأكثر يؤدي إلى خلق إيقاع موسيقي متميز يمثل وقفة تأمل واستراحة لاستعادة النشاط قبل التمادي في القصيدة[٤]، كما يساعد على "خلق جو ملحمي هائل يقوم على الاستقصاء دون الإيحاء[٥]" ومثال ذلك قول شوقي:

فَـإذَا سَـخَوْتَ بَلَغْـتَ بـالجُودِ المَـدَى .....
وَإذَا عَفَـوْتَ فَقَـادِرًا، وَمُقَـدِّرًا .....
وَإذَا رَحِمْـتَ فأنْـتَ أمٌّ أو أَبٌ .....
وَإذَا غَضِـبْتَ فَـإنَّما هِـيَ غَضْـبَةٌ ..... [٦]

أما التقطيع الأفقي الرباعي – أي أن يقوم البيت الشعري على أربع وحدات صوتية صغيرة – فيُستخدم في مقام التأكيد وتفصيل المجمل والاستقصاء[٧]، ومثال ذلك قول شوقي في وصف القمر:

---

(١) السنا: الضوء، والسناء: العلو والارتفاع.
(٢) المرجع السابق، ص ٧٠.
(٣) المرجع السابق، ص ٧٢.
(٤) المرجع السابق، ص٧٦.
(٥) المرجع السابق، ص ٧٦.
(٦) المرجع السابق، ص ٧٤.
(٧) المرجع السابق، ص ٧٩.

فَــلاَ هُــوَ خَــافٍ / وَلاَ ظَــاهِرٌ وَلاَ سَــــافِرٌ لا / وَلاَ مُنتَقَــــبْ
وَلَــــيْسَ بِثَــــاوٍ / وَلاَ رَاحِــــلٍ وَلاَ بِالبَعِيــــدِ / وَلاَ المُقْــــتَرِبْ
تَــوارَى بِنِصْــفٍ / خِــلاَلَ **السُّــحُبْ** ونصــف عَــلَى/ جَبــل لَمْ يَغِــبْ
فعــولن فعــولن / فعــولن فعــولن فعــولن فعــولن/فعــولن فعــولن[1]

ويمثِّل التدوير- الذي يعني إزالة الحاجز الجزئي الذي يقوم بين شطري البيت وإخراجه في قالب واحد يصل بين صدر البيت وعجُزه لفظٌ مشترك بينهما - نوعا من "إخراج القصائد من نسفها العمودي الثنائي إلى نسق عمودي جديد موحَّد الإطار، البيت فيه محدود المدى، خفيف الوقع"[2].

وفي **موسيقى المقاطع** يمثل التصدير[3] مظهرًا من المظاهر الموسيقية الخاصة بالمقطع[4]. وللتصدير أشكال عدة منها أن يَرِدَ اللفظ ذاته في أول الصدر وفي آخر العجُز أو في آخر الصدر وفي آخر العجُز، أو في أول العجُز وفي آخره.

(-)_____ _____(-)
_____(-) _____(-)
_____(-)_____(-)[5]

وتتمثل أهمية التصدير في أنه ضرب من "تركيز الاهتمام في البيت"[6]. أو هو عملية رصد ينطلق فيها الشاعر من المقطع ليصيب هدفه من إحكام البيت على وجه مخصوص مَبنىً ومَعنًى[7]. يُضاف إلى ذلك ما للتصدير من أهمية في إبراز الجمال الموسيقي في البيت.

---

(١) المرجع السابق، ص ٧٩.
(٢) المرجع السابق، ص ٨٥، ص٨٦.
(٣) يُقصد بالتصدير "رد أعجاز الكلام على صدره، فيدل بعضُه على بعض، ويسهل استخراج قوافي الشعر، وذلك بترديد لفظ من ألفاظ البيت أو تكراره في مقام المقطع". المرجع السابق، ص ٨٧.
(٤) و "المقطع هو المفرد المتخير لختام البيت، والإطار الذي يحتضن كل عناصر القافية أو بعضها". المرجع السابق، ص٨٧.
(٥) هذه الموضحات من خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص٨٧، ٨٨، ٨٩.
(٦) المرجع السابق، ص٩١.
(٧) المرجع السابق ص ٩٢.

أما في **موسيقى المطالع**[١] فإن "التذييل[٢]" يؤدي دورًا ذا أهمية كبيرة في مطالع الأبيات، فاللفظ المكرَّر إذا ورد في صدارة الطالع يصبح مفتاح القصيدة كلها، وصدارته توحي بأن القصيدة تدور حول المعنى المستمد منه، أما إذا وَرَدَ 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[٣]"، من ذلك مثلًا المقابلة بين: الأصول والفروع، أو بين الحق والباطل، أو بين الوجود والعدم[٤]. 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[٥]".

وأما المقابلة السياقية فتعني "استعمال لفظين يتضادان في أبعاد الدلالة، وليسا بضدين في الوضع اللغوي[٦]، أو استعمال أكثر من لفظين يتضادان في أبعاد الدلالة[٧]، فهي مقابلة بين الشيء ومقارب ضدِّه أو غير ضدِّه[٨].

---

(١) "المطلع هو المتخير لصدارة البيت". المرجع السابق، ص ٨٧.

(٢) يطلق التذييل "على نوع من ترديد اللفظ خاص، تمثل في استعمال اللفظ في صدارة البيت وتكراره في حشوه"، المرجع السابق، ص ٩٢.

(٣) المرجع السابق، ص ٩٨.

(٤) المرجع السابق، ص ٩٨، ٩٩.

(٥) المرجع السابق، ص٩٨.

(٦) المرجع السابق، ص ١٠٢.

(٧) المرجع السابق، ص ١٠٢.

(٨) المرجع السابق، ص ١٠٢.

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

فَلِمَــنْ حَــاوَلَ النَّعِــيم نَعِــيمٌ وَلِمَــنْ آثَــرَ الشَّــقَاء شَــقَاءُ[1]

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 جَمْعُ الشاعر بين النعيم والشقاء على هذه الصورة مقابلة لسبب الشيء بنتيجة ضده[2]".

واللجوء إلى المقابلة السياقية قد يَتْبَعُهَا إخفاق من الشاعر في إقامة توازن ين اللفظين المتقابلين، وذلك حين يأتي بلفظة ليست هي المقابل الدقيق للفظة الأولى، فيكون قد فَشِلَ 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 ينتقي مقابلًا من اختيارات أمامه، وإنما هو "مرغم" على الإتيان بلفظ معين يمثل المقابل التام.

وما نقول به من "إخفاق" و "فشل" لا يعني أننا نحاول تخطئة الشاعر أو تأثيمه، فليس هذا هدف الأسلوبية، وإنما هدفها محاولة إثبات واقع لغوي بعينه ووصفه بما فيه من موافقات ومخالفات، دون سعي – بأي حال من الأحوال – إلى تصحيح هذا الواقع.

كذلك يعد أسلوبا **العكس والتناظر** من الأساليب المعبرة عن الحركة، ويقومان "على استعمال مفردين في البيت في ترتيب معين"، باستعمال نظائرهما أو استعمالهما بعينهما في نفس البيت ثانية بعكس الترتيب[3]".

ومن أمثلة العكس قول شوقي:

صَــــــاعِدَةٍ فِي مَعْمَــــــلٍ مِــــنْ مَعْمَــــلٍ مُنْحَــــدِرَهْ

فقد عكس التركيب: اسم الفاعل + الجار والمجرور – الجار والمجرور + اسم الفاعل، وهذا هو "عكس التركيب"[4].

أما ما يسمى "عكس الترتيب" فيمثله قوله:

---

(١) المرجع السابق، ص١٠٣.
(٢) المرجع السابق، ص ١٠٣.
(٣) المرجع السابق، ص ١٢٧.
(٤) المرجع السابق، ص ١٢٨.

فَـــاتَّقُوا اللهَ فِي قُلُـــوب العَـــذَارَى فَالعَـــذَارَى قُلُـــوبُهُنَّ هَـــوَاءُ[1]

ويشيع عكس الترتيب في الحكمة التي قد تقوم على "استصحاب بعض ألفاظ ما سبقها من كلام من قِبل أن الحكمة متعلقة أبدًا بحديث سابق أو لاحق تعلق العلة بالمعلول[2]".

أما التناظر فهو أسلوب يعبر "عن الارتباط المتبادَل بين شيئين، ولذلك إن قامت أواخر عناصره على عكس أوائلها، فللدلالة على مجرد اختلاف منزلة الشِّقين المتناظرين، فإن المتناظرين فيه يتساويان في الوظيفة والدور[3]".

ومن أمثلة التناظر قول شوقي:

أَنْـــتَ البَرِيَّـــةُ، فَاهنـــأ، وَهْـــيَ أنْـــتَ فَمَـــنْ دَعَـــاكَ يَومًـــا لِتَهْنَـــا فهـــوَ داعيهَـــا[4]

كما يعد **"قلب الوضعيات"** من الأساليب الحركية، و "يتمثل في استعمال عنصرين يَكُونُ كل منهما قابلًا للتبادل مع نظيره، بحيث يتسع التركيب بهما إلى إمكانيتين، إحداهما أصلية وهي المنتظَرة، ولكنها غير مستعملة في النص، والثانية طارئة مفاجئة[5]".

ومثال قلب الوضعيات قول شوقي مادحًا الرسول – صلى الله عليه وسلم:

صَـــلَّى وَرَاءكَ مِـــنْهُمْ كُـــلُّ ذِي خَطَـــرٍ وَمَـــنْ يَفُـــزْ بحبيـــب الله يَـــأتَمِمِ[6]

"فالبديهة تفرض أن يكون الأصل (ومن يأتم .. يفز)"، ولكن الشاعر قلب للمبالغة والمبادرة بذكر الفوز[7]".

ومن الأساليب المعبرة عن الحركة أيضا أسلوب **"التدرج"**. ويقصد به "ترتيب الدوال بأشكال تجعلها خاضعة لحقول دلالية بينها صلات"، ومن أمثلته قوله:

---

(١) المرجع السابق، ص ١٢٩.

(٢) المرجع السابق، ص١٢٩.

(٣) المرجع السابق، ص ١٣٠.

(٤) المرجع السابق، ص ١٣١.

(٥) المرجع السابق، ص ١٣١.

(٦) المرجع السابق، ص ١٣٣.

(٧) المرجع السابق، ص١٣٣.

فَلْتَحْـيَ مِلَّتُنَـا! فَلْتَحْـيَ أُمَّتُنَـا فَلْيَحْـيَ سُـلْطَانُنَا! فَلْيَحْـيَ عَبَّـاسُ[1]

فقد تدرج الشاعر "من العام إلى الخاص" ومن الروحي إلى المادي، ومن الدين إلى الدنيا[2]".

وقد يكون الترتيب متدرجا من الأعظم شأنًا إلى الأقل منزلةً أو عكس ذلك، وقد يكون من أعلى الموصوف إلى أسفله، أو من المادي إلى المعنوي، أو من المعنوي إلى المادي، أو غير ذلك من مراتب التدرج. ويلجأ الشاعر إليه بهدف التعميم والإحاطة بكل دقائق الصورة المرسومة التي يود وصفها أو الصورة التي يريد التشبيه بها.

ومن الأساليب الأخرى المعبِّرة عن الحركة في السياق الشعري أسلوب الاطِّراد، و"يتمثل في الإكثار من الأسماء في السياق الواحد بدون إخضاعها لترتيب معين"[3]. ومثال ذلك قوله:

سَـالَتْ دِمـاءٌ فِيـكَ حَـوْلَ مَسَـاجِدٍ وَكَنَـائِس وَمَـدَارِس وَ"بُنُـوكِ"[4]

وهذا الأسلوب "قد يكون مصدره فقر في الصياغة عند الشاعر، كما قد يكون مصدره إيحاء خلَّاق[5]".

٣ – مستويات المرئيات: الصور:

علاقة التشابه:

التشبيهات أنواع، منها **المرسَل** وهو الذي يقوم على الترتيب المنطقي لعناصر التشبيه الأربعة، ومنها **المُجْمَل** وفيه يحذف وجه الشبه وتبقى العناصر الثلاثة الأخرى، و**المؤكَّد** وفيه تحذف الأداة مع بقاء ثلاثة العناصر الأخرى، و**البليغ** وفيه تحذف الأداة ووجه الشبه ويبقى العنصران الآخران.

---

(١) المرجع السابق، ص١٣٣.

(٢) المرجع السابق، ص١٣٣، ١٣٤.

(٣) المرجع السابق، ص ١٣٧.

(٤) المرجع السابق، ص ١٣٧.

(٥) المرجع السابق، ص ١٣٧.

معنى هذا أنه قد يطرأ على التشبيه حذفٌ، إذ ليس ضروريا أن يتوافر 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 خلوِّه من وجه الشبه، مما يسمو بأسلوب الكلام إلى مستوى يقتضي من المتقبل إلمامًا خاصًا بإطار الحديث أو ثقافة معينة واسعة تمكنه من الوقوف على الهدف المقصود[1]". أما التشبيه المؤكد فبقيامه على حذف الأداة إنما "يتخلص من الحواجز المادية القائمة ين المشبه والمشبه به، فيلتحم الطرفان ليكونا شيئًا واحدًا[2]". وأما التشبيه البليغ فلأنه يرتكز على حذف الأداة ووجه الشبه معًا يعد "أسمى درجة في التشبيه الصريح من حيث هو يسوِّي بين المشبه به والمشبه تسوية تامة[3]".

وتتنوع مصادر التصوير التي تنبني عليها علاقات التشابه، وهذه المصادر إما أن تكون تجريبية، خبرها الشاعر بالتجربة أو بالمعرفة أو بالرؤية أو بالإحساس أو بالسماع عنها، وإما ثقافية تكونت عند الشاعر نتيجة قراءاته وإطلاعه على مختلف النواحي الثقافية في المجتمع.

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

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

---

(١) المرجع السابق، ص ١٤٧.

(٢) المرجع السابق، ص١٤٩.

(٣) المرجع السابق، ص١٥٠.

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 تبرز 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 يعني "التقارب الذي يحدث بين الموصوف وصورته بسب ارتباط أحدهما بالآخر ارتباطًا عضويا، وإمكانية قيام أحدهما مقام الآخر ودلالته عليه[١]". وهذه العلاقات -علاقات التداعي- إما أن تنبني 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 يعني "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، فتمثلها الكناية والإشارة والرمز والتعريض والدوران والتلطيف[٤].

فأما العلاقات التي تُبْنَى على الوهم فتتمثل في التورية، وهي "ضرب من فك الطلاسم التي في سحر اللغة لاستكناه سر الوجود، لأنها تقوم على صهر المدلولَيْنِ اللذين يتسع لهما اللفظ الواحد في بوتقة مشتركة على سبيل الوهم[٥]"، وأسلوب التورية هو "تفكهٌ لغويٌّ، ولكنه مولِّد لطاقات دلالية تعزز شعرية الشِّعر[٦]".

---

(١) المرجع السابق، ص٢٠٧.

(٢) المرجع السابق، ص٢٠٨.

(٣) المرجع السابق، ص٢١٠.

(٤) المرجع السابق، ص٢١٣، ٢١٧، ٢٢٠، ٢٢٢، ٢٢٤، ٢٢٧.

(٥) المرجع السابق، ص٢٣٢.

(٦) المرجع السابق، ص٢٣٢.

المعارضات:

شخصية الشاعر في معارضاته لا تذوب ذوبانًا كاملًا، إذ هي واضحة فيها كما في بقية شعره، والشاعر يلجأ إلى هذه المعارضات ليثبت مدى ما يتميز به التراث من ثروات لغوية وشعرية، أو ليُبْرِز ملكاته اللغوية، أو ليؤكد مقدرته على محاكاة القدماء.

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

الحكايات:

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

وختام الحكاية - سواء أقام على الحكمة أم على غيرها - تلخيصٌ لها أو للهدف منها وتجميعٌ لما يمكن استخلاصه منها من عظات وعبر، و"مصبٌّ لأحداث الحكاية وملتقى لمختلف الناظرين في هذه الأحداث[1]"، أما المقدمة فقد يُستغنى عنها وصولًا إلى الغرض مباشرة.

وإذا كانت الخطابة هي الطاغية على الحكايات، يصبح هذا امتدادًا أمينًا للشعر العربي. أما إذا كان الحوار هو السمة الغالبة، فيكون التأثرُ بالغرب أَبْيَنَ.

والزمن الماضي في الحكاية يوحي أن الشاعر يقص أحداثًا وقعت فعلًا، لذا فإن الماضي آكَدُ وأوقع من التعبير بالمضارع.

أما اللغة فقد تكون سهلة، لتُنَاسب أعمار مَنْ وُضعت لهم هذه الحكايات، إذ إن هدفها تعليمي أخلاقي في المقام الأول، وقد ترتفع لتلاءم كل الأعمار.

الهيكل الداخلي للكلام:

(١) التراكيب:

أ - التقديم والتأخير:

التقديم والتأخير ظاهرة أسلوبية تعني تغيير ترتيب العناصر التي يتكون منها البيتُ الشعري ويكون لغاية بهدف إليها، إما كون الناحية الصوتية هي التي أوجبت ذلك، أو

---

(١) المرجع السابق، ص٢٧٥.

بهدف إحداث توازن في البيت، أو لتجنب الثقل، وكل ذلك يعد من المقتضيات الصوتية، وقد يكون التقديم والتأخير لأهداف معنوية كالتخصيص ولفت الأنظار إلى المقدَّم.

ب – الاعتراض والزيادة:

الاعتراض بين عناصر الجملة قد يأتي تتميمًا 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[1]"– فقد تكون لازمة لزيادة الإفهام والتفصيل من بعد إجمال، وقد تكون غير ذات قيمة ولا تضيف جديدًا إلى المعنى.

جـ – الحذف:

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

(٢) التعابير:

تتضح في التعابير التي ينقلها الشاعر أو يقتبسها ثقافتُهُ ومدى اطلاعه على مجالات الفكر المختلفة. والشعراء على اختلاف ألوانهم واتجاهاتهم يظهر في شعرهم تأثرُهُم بالموروثات واقتباسهم من التعابير التي خَلَّفَهَا سابقوهم. وأول هذه الموروثات يتمثل في القرآن والأحاديث النبوية. ويرجع ذلك إلى أن هؤلاء الشعراء لمَّا كانوا يهدفون من اقتباساتهم إلى "تقوية الكلام لم يكن بد من تقويته بما هو أشرف منه[2]".

وقد ينقُلُ الشاعرُ التعبيرَ الجاهزَ برُمَّتِهِ دون تحوير أو تغيير، واضعًا إياه في الإطار الملائم له، كما قد يُبَدِّلُ فيه بما يكسبه إيحاءات جديدة ما كانت له في الأصل.

---

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

(٢) خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص٣٢٢.

دور الحكمة في القصيدة:

تؤدي الحكمة دورًا مهما في القصيدة، فهي في المقدمة "تلعب دور المنبه إلى الاتجاه العام الذي يتخير الشاعر السير فيه[١]". كما أن ورودها في المقدمة دليل على أن الشاعر يبغي السير في منهج تحليلي، تمثل الحكمة فيه نقطة الانطلاق ويمثل الغرض المقصود نقطة الوصول[٢]. أما مجيئها في ثنايا القصيدة، فيعني أن الشاعر يركز على ما بها من معان قد تضيع في بقية الأبيات، أو – على الأقل – قد لا تبدو واضحة فيها.

أما إذا وردت الحكمة في الخاتمة فهي حينئذ "إفراز عبرة المقصود وتمثيل ملحة الختام[٣]".

والشاعر يلخص في الحكمة تجاربه وتجارب الآخرين، وَيَعْبُرُ فيها من الخاص إلى العام، معتمدًا على التجريد والتعميم. وحين يختم الشاعر القصيدة بحكمة منبتة الصلة بالموضوع الذي تدور حوله القصيدة فإنه بهذا "يشتت الذهن[٤]"، مما يجعل المستقبِل يشعر بأنها مقحمة على القصيدة إقحامًا.

الأساليب الإنشائية:

الأساليب الإنشائية تتميز بأنها تبعث الحيوية والحركة في "مراحل النص إذا داخلته وتُعرِب أكثر من غيرها من الأساليب عن حاجة الباث إلى مساهمة المتقبل الذي يتحول فيها من مجرد متقبل إلى طرف مشارِك[٥]".

فالاستفهام لا يقتصر دورُهُ على معنى "الاستخبار – وهو معناه الأصلي – إلا في ظاهر التركيب[٦]"، إذ يتعدى هذا المعنى إلى معان 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[٧]".

---

(١) المرجع السابق، ص٣٣٦.
(٢) المرجع السابق، ص٣٣٦ – ٣٣٧.
(٣) المرجع السابق، ص٣٣٩.
(٤) المرجع السابق، ص٣٤١.
(٥) المرجع السابق، ص٣٥٠.
(٦) المرجع السابق، ص٣٥٠.
(٧) المرجع السابق، ص٣٥٢.

أما تنويع الأداة، فيعمل على إظهار "ما في نفس الشاعر من حيرة غالبة وقلق عام[١]".

والأمر حين يَرِدُ في طوالع القصائد يعمل على تنبيه المتقبل وتنشيط ذهنه ودعوته إلى التأمل، وقد لا يكون ثمة مأمورٌ موجَّه إليه الأمر، بل المأمور، "في هذه الحالة هو الشاعر نفسه غالبًا[٢]". أما وروده في غير الطوالع فيكون بهدف" عقد الحوار بين المعاني الجزئية وغرض القصيدة الرئيسي، من حيث إن المعاني التي تؤديها تنزع إلى الاختصاص بغرض معين[٣]".

أما النداء فإنه يُستخدَم -حالة خروجه عن معناه الأصلي- بوصفه أداة "تنشيط لِنَفْس المتقبل وتهيئة لطول نَفَس الشاعر[٤]"، كما يؤدي في بنية القصيدة الداخلية دورًا مهما، فهو يحدد مختلف المراحل تحديدًا ماديًّا ومعنويًّا في نفس الوقت، إنه فاصل واصل يخفف وطأة الطول، ويجوهر أمهات المعاني[٥]".

أساليب أقسام الكلام:

(١) التنكير والتعريف:

وضح أن الأسماء المعرَّفة بـ (أل) الاستغراقية قد تتجاوز مدلولاتها -من حيث دلالتها على جميع مشمولات الاسم- إلى الإيحاء بوجود عناصر الكمال في المسمى[٦] ومثال ذلك قول شوقي:

وأَنـــا المُحتفـــي بتـــاريخِ مِصْـــر مـــنْ يصُـــنْ مَجْـــدَ قوْمـــه صـــان عِرْضَـــا[٧]

وقد لا يفيد الاسم المعرَّف بـ "أل" الاستغراقية " غير الإشارة إلى حقيقة الشيء "العامة دون مظاهره[٨]"، من هذا قوله:

---

(١) المرجع السابق، ص٣٥٢.
(٢) المرجع السابق، ص٣٦٢.
(٣) المرجع السابق، ص٣٦٧.
(٤) المرجع السابق، ص٣٦٧.
(٥) المرجع السابق، ص٣٧٠.
(٦) المرجع السابق، ص٣٧٩.
(٧) المرجع السابق، ص٣٧٩.
(٨) المرجع السابق، ص٣٧٩.

أَوْ سَـــــخَا بالمَـــــال، أَوْقَـــــدْ دَمَ جَاهًـــــــا وَانْتِســـــــابَا[1]

فالمال في البيت أفاد "الماهية في مستوى التجريد[2]".

أما (أل) العهدية[3] فلا يشترط في التعريف بها ورود المسمى في السياق قبل تعريفه أو حضوره في ذهن المتقبل، إذْ من الممكن أن يجلبه إلى عِلم المستقبل السياقُ العام.

وهذا يتطلب من المخاطب أن يكون في مستوى ثقافي ذي بال، فالمعهود ينبغي أن يكون سابقًا في الذهن بأثر ثقافة واسعة، لا بأثر سياق الكلام المحدود[4]، من ذلك مثلًا استعمال الشاعر "الوادي" للنيل، و"القناة" لقناة السويس، و "الثغر" للإسكندرية[5].

وافتراض أن المتقبل ذو ثقافة وعلم واسعين، واعتماد الشاعر على ذلك، قد يؤديان بالشاعر إلى أن يُورِدَ من المعرفات ما يتسم بالانغلاق والغموض وعدم وضوح الدلالة.

كذلك فإن النكرة المحضة قد تئول إلى معرفة محضة أو إلى نكرة غير محضة. وإذا كانت النكرة المحضة "هي التي لم تشبها شائبة التعريف بوجه من الوجوه[6]". فإن السياق العام يوجب النظر إليها على أنها من المعرَّفات[7]، ومثال ذلك كلمة "كهف" في قوله:

شُـــعُوبُكَ فِي شَرْقِ الـــبِلَادِ وغَرْبِهَـــا كَأَصْـــحَابِ كَهْـــف فِي عميـــقِ سُـــبَاتِ[8]

تعريف الاسم بوسيلتين معًا:

على الرغم من أن الاسم لا يمكن تعريفه بوسيلتين معًا، إلا أنه – في أحوال معينة – قد يتجاوز هذه القاعدة، فقد يعرف الاسم بالعلمية مع الإضافة، كما في "أهرام الجلال" في قوله:

---

(١) المرجع السابق، ص٣٧٩.

(٢) المرجع السابق، ص٣٧٩.

(٣) الألف واللام تكون للعهد، مثل: لقيت رجلا فأكرمت الرجل. ولاستغراق الجنس، نحو قوله تعالى: ﴿ إِنَّ ٱلْإِنسَٰنَ لَفِى خُسْرٍ ﴿٢﴾ ﴾، سورة العصر (الآية: ٢)، وعلامتها أن يصلح موضعها "كل"، ولتعريف الحقيقة، نحو: الرجل خير من المرأة. انظر شرح ابن عقيل: ١/ ١٧٨.

(٤) المرجع السابق، ص٣٨٠.

(٥) المرجع السابق، ص٣٨٠.

(٦) المرجع السابق، ص٣٨٢.

(٧) المرجع السابق، ص٣٨٢.

(٨) المرجع السابق، ص٣٨٢.

قِــفْ نَــاجِ أَهْــرَامَ الجَــلالِ ونَــادِ هَــلْ مِــنْ بَنَاتِــكَ مَجْلــسٌ أوْ نَــادِ[1]

كما قد يعرف الاسم بـ (أل) مع الإضافة، ولم توجد هذه الطريقة في الشوقيات"إلا في الاسم المشتق القائم مقام فعله والمعرف "بأل" مضافًا إلى ضمير متصل[2]"، ويمثل ذلك قوله:

إن البَنَــــاتِ ذَخَــــائر..... .....

وَالسَّــــــــاهِراتُ ....

والبَاكِياتُــــكَ حِــــينَ يَنْقَطِــــعُ البُكَــــا والزَّائِراتُــــكَ في العَــــرَاءِ النَــــائِي[3]

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

(٢) دلالة الأعلام:

هناك ضربان من الأعلام:

أ – أعلام الإخبار:

"وهي التي تعلقت بها أطوار الحدث، واقتضى تسلسل الحدث ذكرها[4]"، ومثال ذلك قول شوقي:

وَتَــاجٍ مِــنْ فَرائــدِهِ (ابــنُ سِــيتي) وَمِــنْ خَرَزَاتِــه (خُوفُــو) وَ (مِينَــا)[5]

ب – أعلام الإيحاء:

"وهي التي سيقت للتصوير، عن طريق التشبيه أو الاستعارة أو الكناية[6]". ومن أمثلة أعلام الإيحاء قوله:

ولــدتِ لَــهُ (المَــآمِينَ) الــدَّواهِي وَلَمْ تَلِــدِي لَــهُ قَــطُّ (الأمِينــا)[7]

فـ "المآمين" (مثال الحلم والحزم)، والأمين (مثال الغباوة والميوعة)[8].

---

(١) المرجع السابق، ص٣٨٤.
(٢) المرجع السابق، ص٣٨٦.
(٣) المرجع السابق، ص ٣٨٧.
(٤) المرجع السابق، ص٣٨٩.
(٥) المرجع السابق، ص٣٩٠.
(٦) المرجع السابق، ص٣٨٩.
(٧) المرجع السابق، ص٣٩٠.
(٨) المرجع السابق، ص٣٩٢.

obeikandl.com

والنوعان يختلفان من حيث الدلالة، فالأولى "دلالتها في ذاتها"، وأما الثانية فدلالتها ليست "في ذاتها، لكن فيما وراءها من أبعاد، وهي في الجملة تعكس ثقافة، وتبلور نظرة، وتجلي صورًا وخيالات[١]".

ودور أعلام الإخبار ينحصر في ضبط الإطار الزمني وتحديد الإطار المكاني[٢]. وهي "لا تخلق جوا شعريا خاصا .. فقصارى دورها أنها توسع المعرفة[٣]".

أما أعلام الإيحاء فتتجاوز هذه الوظائف إلى الإسهام "في شعرية القصيد[٤]"، 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 اسمٍ ظاهرٍ لاحقٍ[٥]".

وأكثر ما يُحوج الشاعر إلى اللجوء إلى هذا الضرورةُ، ممثلة في الوزن والقافية، كما يُلجئه إليه تجنبُ الثقل في البيت الشعري. وتتمثل الضرورة وتجنب الثقل في قول شوقي:

وَقَـــى الأَرْضَ شَرَّ مَقَـــادِيره لَطِيـــفُ السَّـــمَاء ورحْمَانُهَـــا[٦]

"فلو أحلَّ الفاعلَ: (وهو كامل العَجُز) في محله الأصلي (أي بعد فعل "وقى") لثقل التركيب بسبب طول الفاعل من ناحية، وطول المفعول (فعل "وقى" يتعدى إلى مفعولين) من ناحية أخرى[٧]".

---

(١) المرجع السابق، ص٣٨٩.
(٢) المرجع السابق، ص٣٩٤.
(٣) المرجع السابق، ص٣٩٤.
(٤) المرجع السابق، ص٣٩٤.
(٥) المرجع السابق، ص٣٩٩.
(٦) المرجع السابق، ص٤٠١.
(٧) المرجع السابق، ص٤٠٢.

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

لَـوْ عَصْـيتُمْ كَـاذِبَ اليَـأسِ فَـمَا فِي صِـبَاهَا يَنْحَـرُ الـنَّفْسَ الضَّـجَرْ[1]

إذْ "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[2]".

وقد تكون هذه الظاهرة إيجابية، كما قد تكون سلبية، أما الإيجابية فتتحقق حين تستخدم تَبَعًا لمقتضيات العملية التركيبية في البيت بهدف إظهار العلاقة بين العناصر المكونة له، من ذلك مثلًا الحاجة إلى تأكيد (الصلة) بين مطلع البيت ومقطعه، وإبراز الطرفين بإشباعهما بالدلالة، وذلك بتخصيص منزلتيهما للعنصرين الأصليين في التركيب[3]، ومثال ذلك قوله:

فَتَحْيَـــا فِي مَرَاقِـــدِهَا بِلَفْـــظٍ مِنْـــكَ أَعْظَمُـــهُ[4]

"حيث جعل الفعل مَطْلَعًا، والفاعل مَقْطَعًا فأحكم البيت[5]".

وأما السلبية فتأتي حين يَنْجَرُّ مع "استعمال الضمير العائد على لاحق في مستوى التركيب خرقُ قاعدة المطابقة، بمعاملة غير العاقل معاملة العاقل. والعكس[6]"، مما قد يؤدي إلى حدوث ثقل في التركيب أو إلى نشوء التباس في المعنى.

ومن أمثلة الإظهار بعد الإضمار المقرون بالثقل قوله:

بِـالقُطْنِ لَمْ يَرْفَـعْ قَوَاعِـدَ مُلْكِـهِ فرعـونُ، والهرمـانِ مِـنْ بُنْيَانِـهِ[7]

حيث صحب الإظهارَ بعد الإضمار وتأخيرَ الفاعل عن المفعول، تغييرٌ آخر تمثل في تقديم الجار والمجرور (بالقطن) على كل عناصر الجملة[8]". ومثال الالتباس في المعنى قوله:

---

(١) المرجع السابق، ص٤٠٢.

(٢) المرجع السابق، ص٤٠٢.

(٣) المرجع السابق، ص٤٠٤.

(٤) المرجع السابق، ص٤٠٤.

(٥) المرجع السابق، ص٤٠٤.

(٦) المرجع السابق، ص٤٠٥.

(٧) المرجع السابق، ص٤٠٦.

(٨) المرجع السابق، ص٤٠٦.

وَأَتَيْـــتَ مِـــنْ مِحْرَابِـــهِ بَأْرُسْـــطَاطَالِيسَ العظِـــيمْ[1]

إذ "يجوز تعليق الجار والمجرور (من محرابه) بالمخاطَب، كما يجوز تعليقها بـ (أرسطاطاليس) بصورة تعمى الرسالة في منطلقها[2]".

ب – ضمير الفصل:

هو ضمير منفصل زائد عن حاجة التركيب في أصله يُؤْتَى به لتقوية اللُّحْمة[3] بين المسند إليه والمسند في الجملة الاسمية عادةً، أو لداعٍ من التركيب خاص أو لغير داعٍ"[4].

جـ – 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[5].

د – المطابقة بين الجمع والمجموع:

قد يُعَامَل غيرُ العاقل معاملة العاقل، فيضفي ذلك نوعًا من التشخيص، فتتولد صورة مرئية[6]، مما يؤدي إلى إثراء الصورة المسموعة وتقوية الدلالات المفهومة[7].

دلالة المباني ودلالة المعاني:

فيما يتصل بدلالة المباني، ظهر أن استعمال الشاعر الصيغ النادرة من المصادر أو الأسماء أو الأفعال، وإيثارها على الشائع المألوف، يعمل "على إحياء جوانب من اللغة ندرت أو أُهملت بدون إثقال كاهلها بالجديد[8]".

---

(١) المرجع السابق، ص٤٠٦.

(٢) المرجع السابق، ص٤٠٦.

(٣) اللحمة: خيوط النسيج العرضية، والسَّدَى: ما يمد طولا في الثوب.

(٤) المرجع السابق، ص٤٠٦.

(٥) المرجع السابق، ص٤١٠.

(٦) المرجع السابق، ص٤١٧.

(٧) المرجع السابق، ص٤١٧.

(٨) المرجع السابق، ص٤٣٧.

أما من حيث دلالة المعاني، فإن استخدام الألفاظ القديمة لا يعد دليلًا كافيًا على توافر مظاهر القِدَم في شعر الشاعر، إذ ينبغي أولًا التثبت من توافر الدلالات الأصلية في تلك الألفاظ، حتى يصبح طابع القدم ذا أثر في شعره[١].

وفرة حروف الجر في السياق الشعري:

وفرة حروف الجر في السياق الشعري قد تؤدي إلى ثقل في التركيب، وقد لا ينتج أي ثقل فيه، والمتحكم في هذا "توزيعها على شطرَي البيت أو المجموعة من أبيات القصيدة وكذلك بحسب تقارب معانيها أو تباعدها[٢]".

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

(٢) الأسلوب، دراسة لغوية إحصائية[٣]:

تشتمل هذه الدراسة على قسمين:

الأول: نظري:

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

والآخر: تطبيقي:

ويحاول دراسة الأساليب المختلفة، طبقًا لمعادلة العالم الألماني أ. بوزيمان .A Busemann، "الذي كان أول من اقترحها وطبقها على نصوص من الأدب الألماني في دراسة نشرت له عام ١٩٢٥م[٤]".

---

(١) المرجع السابق، ص٤٣٧.

(٢) المرجع السابق، ص ٤٩٩.

(٣) د. سعد مصلوح: الأسلوب: دراسة لغوية إحصائية، دار البحوث العلمية، الكويت، ط١، (١٤٠٠ هـ - ١٩٨٠م).

(٤) المرجع السابق، ص٥٩.

ويعتمد منهجُ الكاتب الإحصاءَ 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 المعادلةُ أولًا على "تحديد النسبة بين مظهرين من مظاهر التعبير، **أولهما** التعبير بالحدث (Active Aspect) **وثانيهما**: مظهر التعبير بالوصف (Qualitative Aspect). ويعني بوزيمان بأولهما الكلمات التي تعبر عن حدث أو فعل، وبالثاني الكلمات التي تعبر عن صفة مميِّزة لشيء ما[١]". وتطبيق هذه المعادلة يتم "بإحصاء 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 يعني 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 معدَّل السرعة في الكتابة أكثر بطئًا منه في النطق، لذا فإن الفواصل الزمنية بين تدوين الكلمات تؤدي إلى إتقان عملية تجسيد الأفكار وتحديدها(Substantation of Ideas)، ويؤدي هذا بدوره إلى مزيد من استخدام الصفات على حساب استخدام الأفعال[٧]".

---

(١) المرجع السابق، ص٥٩.
(٢) المرجع السابق، ص٥٩.
(٣) المرجع السابق، ص٦٠.
(٤) المرجع السابق، ص٦٠.
(٥) المرجع السابق، ص٦٠.
(٦) المرجع السابق، ص٦٠.
(٧) المرجع السابق، ص٦٠.

وهذا المنهج على أهميته في مجال علم النفس من حيث أنه يفيد في تحليل الشخصية، وقياس مدى الانفعال والاتزان، 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 - كالأفعال الناقصة وأفعال المدح والذم - ما يفتقر إلى التعبير بوضوح عن الحدث[1]. ولذا استُبْدل بمصطلحي "الوصف"، و "الحدث" مصطلحا "عدد الأفعال" و "عدد الصفات"، وأصبحت المعادلة كما يلي:

نسبة الفعل إلى الصفة = عدد الأفعال ÷ عدد الصفات.

وتشمل المعادلةُ 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[2].

أما الصفات فقد خرج منها "الجملة التي تقع في النحو التقليدي صفة، سواء كانت جملة فعلية أو اسمية أو شبه جملة[3]".

ويطلق الكاتب على هذه المعادلة (ن ف ص) أي نسبة الأفعال إلى الصفات، وهي معادلة تستخدم بوصفها مؤشرا "لقياس مدى انفعالية أو عقلانية اللغة المستخدمة في النصوص، ومن ثم استخدمت مقياسًا لتشخيص الأسلوب الأدبي[4]".

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

---

(١) المرجع السابق، ص٦٢.

(٢) المرجع السابق، ص٦٣.

(٣) المرجع السابق، ص٦٣.

(٤) المرجع السابق، ص٦٥.

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 الصحفي (الخبر والمقال والتعليق)
– قصص الجنيات	– الحكايات الشعبية
– أعمال أدبية في فترة الشباب لمؤلف ما	– أعمال أدبية لذات المؤلف في الكهولة[1]
– الأدب النسائى	– الإنتاج الأدبي لمؤلفين رجال[2]
– المونولوج	– السرد والوصف
– الحوار	– المونولوج

وثمة ملاحظات على تطبيق هذا المقياس.

أولاها: أنه نسبي وليس مطلقًا، لذا فإن "دلالته محدودة بالنصوص التي تتم مقارنتها، ويكتسب دلالته في حدود هذه المقارنات[3]".

وثانيتها: أن هناك عوامل تؤثر في ارتفاع قيمة النسبة وانخفاضها، منها ما يرجع إلى الصياغة كاختلاف الفن أو وسيلة التعبير، فليس الشعر كالنثر مثلًا، والكلام المنطوق يخالف نظيره المكتوب، ونصوص اللهجات تختلف عن النصوص الفصحى، ومنها يعود إلى المضمون، فالعمر والجنس يؤثران من حيث إن ارتفاع قيمة ن ف ص مرتبط بفترات الشباب، وواضح عند المرأة، وانخفاض القيمة يميز مرحلة الكهولة وظاهر عند الرجل.

---

(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، ص٦٧.

(٢) تفسير ذلك ميل"قيمة ن ف ص إلى الارتفاع عند النساء في مقابل واضح إلى انخفاضها عند الرجال". المرجع السابق، ص٦٧.

(٣) المرجع السابق، ص ٦٧.

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 لذلك إما إضعاف الاتجاهين، أو أن يُلغي أحدهما الآخر، أو تحييد دلالة ن ف ص[٢].

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

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

(٢) أن قيمة ن ف ص تميل إلى الارتفاع في النصوص التي تعبر عن السيرة الذاتية، التي 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 إنها تختلف باختلاف الموضوع، ومن ثم فإن مقولة بوزيمان "بثبات هذه النسبة عند المنشيء بقطع النظر عن الموضوع الذي يتناوله، تبدو غير صحيحة[٣]".

ويدرس الكتابُ بعض النماذج من النثر الصحفي المعاصر، ويثبت أن قيمة ن ف ص تنخفض "في الأسلوب الصحفي بالنسبة لغيره من الأساليب الأدبية[٤]".

ثم يُعَرِّج البحث على دراسة الأسلوب في المسرحية، وهنا تبرز مشكلتان:

الأولى: هل المسرح أقرب إلى الكلام المكتوب أم إلى الكلام المنطوق؟

والثانية: "أننا إذا افترضنا أن المسرحية النثرية أكثر قربًا من الكلام العادي، فإن معنى ذلك أن تسجل ن ف ص في المسرحية النثرية قيمةً أعلى من قيمتها في المسرحية

---

(١) المرجع السابق، ص٦٨.

(٢) المرجع السابق، ص٦٨.

(٣) المرجع السابق، ص٧٣.

(٤) المرجع السابق، ص٧٣.

الشعرية. أما إذا نظرنا إلى المشكلة من زاوية التمييز بين الشعر والنثر، فإن النتيجة ستكون عكس ذلك تمامًا، أي أن قيمة ن ف ص في المسرحية الشعرية ستكون أعلى من قيمتها في المسرحية النثرية[١]".

وبتطبيق مقياس بوزيمان على بعض المسرحيات[٢] ينتهي البحث إلى ما يلي:

(١) انخفاض ف ص ف في "المونولوج والأحاديث الطويلة نسبيا[٣]"، وارتفاعها في "الحوار والأحاديث القصيرة المتسمة بالحيوية[٤]".

معنى ذلك "أن ارتفاع قيمة ن ف ص مرتبط بقلة 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 أيضًا مؤشرًا إحصائيًّا لقياس درامية المسرحية وحيوية المواقف والحوار، بحيث يكون ارتفاعها دليلًا على قوة الجانب الدرامي، وانخفاضها دليلًا على ضعف هذا الجانب[٦]".

(٣) أن درجة تنوع ن ف ص يمكن أن تعطي "مؤشرًا إحصائيًّا 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 لغويًّا[٧]".

---

(١) المرجع السابق، ص٨١، ٨٢.

(٢) المسرحيات هي: "مصرع كيلوباترا" و "مجنون ليلى" و "الست هدى" و "أميرة الأندلس" لأحمد شوقي. مع ملاحظة أن الأخيرة هي المسرحية النثرية 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 نثرية فهي فصيحة اللغة.

(٣) المرجع السابق، ص٨٨.

(٤) المرجع السابق، ص٨٨.

(٥) المرجع السابق، ص٩٤.

(٦) المرجع السابق، ص٨٨.

(٧) المرجع السابق، ص٩٠.

ويعني هذا كله "أنَّ تتبُّع تطور قيمة ن ف ص بيانيا يمكن أن يدلنا بمجرد النظر على نقاط الضعف في البناء الدرامي لهذه المسرحيات[١]".

وأخيرًا يطبق الكتابُ مقياس 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 مسرحيًّا مُركزًا فذلك يؤدي إلى انتظام نسبة الأفعال إلى الصفات . وبالإضافة إلى تأثير عاملي العمر والجنس في قيمة ن ف ص، هناك عامل ثالث يؤثر في قيمتها ويميل بها نحو الارتفاع، "وهو التأزم الانفعالي[٣]".

وينتهي الكتاب بتحديد أهم المجالات التي يمكن أن تستخدم فيها معادلة بوزيمان، ففي علم النفس اللغوي يمكن أن يستخدم المقياس في تحديد درجة الانفعال ودرجة التوازن العاطفي، وفيما يتصل بالمنشيء، 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 عرض هذين النموذجين العربيين للتحليل الأسلوبي، نعرِّج 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 ونظيرتها الأوروبية.

والنموذج الأول تحليل أسلوبي يقوم به ويدوسون لقصيدة "التوقف بجوار الغابات في ليلة جليدية": (Stopping by Woods on a Snowy Evening)، لروبرت فروست Robert Frost.

---

(١) المرجع السابق، ص٩٧.

(٢) المرجع السابق، ص١٠٩.

(٣) المرجع السابق، ص١١٦.

(٤) انظر "كلمة الختام " من المرجع السابق ففيها حصر للمجالات التي يمكن أن يستخدم فيها مقياس بوزيمان، ص١٢٣، ١٢٤، ١٢٥.

أما النموذج الآخر فهو تحليل فِقرة 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	**التوقف بجوار الغابات في ليلة جليدية**
Whose Woods those are I think I know?	لمنْ هذه الغابات التى أظن أني أعرفها
His house is in the village though;	بيته في القرية ولكنه
He will not see me stopping here	لن يراني متوقفًا هنا
To watch his woods fill up with snow	كى أرقُب غاباته وقد امتلأتْ بالثلج
My little horse must think it queer	إن حصاني سيظن أنه شيء غريب
To stop without a farmhouse near	ألا أتوقف على مقربة من المنزل الريفى
Between the woods and frozen lake	بين الأشجار والبحيرة المتجمدة
The darkest evening of the year	في أكثر الأمسيات ظلامًا 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 sounds the sweep	إنَّ الصوت الوحيد الآخَر 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	لكنْ ثمة وُعُودٌ على أن أبَرَّ بها
And miles to go before I sleep	وأميالٌ أقطعُهَا قبلَ النوم
And miles to go before I sleep.	وأميالٌ أقطعُهَا قبلَ النوم

---

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

(٢) قام بترجمة هذه القصيدة مؤلفُ هذا الكتاب الذي بين يديك.

obeikandl.com

التحليل

المقطع الأول:

يبدأ ويدرسون بتحليل المقطع الأول من القصيدة، فينبهنا إلى أنه يتميز بكثرة الضمائر، فالضمير (I) ورد مرتين في السطر الأول، والضمير (His) ورد مرتين أيضًا، مرة في السطر الثاني وأخرى في السطر الرابع، وبالإضافة إلى هذا نجد أن (He) و (Me) يَرِدَان في السطر الثالث[1].

ثم يربط التحليل بين الضمير الدال على الغائب وفكرة المِلْكية مستندًا إلى ملاحظتين: الأولى: تتمثل في تكرار (His)، والثانية: هي أن فكرة المِلْكِية قد ظهرت بوضوح في البداية الاستهلاكية للقصيدة من حيث إن الجملة Whose woods قد وُضعت في موضع استهلالي، أي أن تحريك هذه الجملة من موقعها الطبيعي ووضعها في موضع افتتاحي في القصيدة يكسبانها منزلة خاصة بوصفها جملة ابتدائية تعبر عن الفكرة العامة. ثم يصل من هذا إلى افتراض مؤداه أن الموضوع في القصيدة بوجه عام ذو علاقة ما بالمِلْكِية 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 نوعًا من المساواة (Equivalence) في المعنى، مما يشير إلى أن المنازل والغابات شيء واحد، وأن الغابات قد امتُلكت بنفس الطريقة التي امتلك بها المنزل، وهذا التماثل بين اللفظين في سياق القصيدة لا يَعْني أنهما متساويان في المدلول اللغوي، فاللفظ (Houses)يحوي ملمحًا يشير إلى أنه مصنوع، بينما التخصيص فيما يتعلق بـ (Woods) لا يعني ذلك... أما إذا عُدَّا متعادلين في سياق هذه القصيدة فإن المنزل لن يفقد صفته وصنعته (its feature /Artefact) والغابات لن تكتسبها[2]".

---

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

(2) Ibid, p. 118.

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 تلقائيا في 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. ويعني هذا أن الغابات -وقد اكتسبت هذه الملامح من السياق- إنما قُدِّمت كأشياء مصنوعة وامتُلكت بنفس الطريقة التي امتلك بها المنزل.

وأخيرًا يفسر التحليل ما حدث من انتهاك لملكية الغير، فالمقطع الأول يعبر عن إحساس الشاعر بأنه ليس له حق الوقوف، لأن شخصًا آخر قد اكتسب فعلًا عدة حقوق في الغابات بموجب الملكية. أما إذا أراد - أي الشاعر - التوقف والتمتع برؤية هذه الغابات التي لا يمتلك أيًّا منها، فعليه أن يخالف بعض قوانين الملكية الخاصة.

المقطعان الثاني والثالث:

نلحظ 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 والنُّظُم 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.

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

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

---

(1) Ibid, p.119.

ثالثًا: إنه يظهر باعتباره رد فعل للكيان الإنساني: هو لا يفهم لماذا كان ينبغي عليه أن يتوقف حيث لا يوجد مسكن لآدمي، ومن ثم فليس هناك مبرر للتوقف لأية دواع اجتماعية عادية.

رابعًا: 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 يعني إنها حرة ولينة.

يُضاف إلى ذلك أن التعبيرين (Easy Wind) و (Downy Flake) قد ترددا في اتحاد وبنظام بنيوي وبطريقة مسجوعة، وشبيه بهذا تخميناتنا أن الصفات يقصد بها أن تفهم على أنها إشارة إلى نفس النوع من الصفة[1]. معنى هذا أنه من طبيعة الريح أن تكون لينة تمامًا، 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 رموزا 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 يُبرز هذه الفكرة والموضوع في جملة خبرية بسيطة.

فالغابات -هنا- لا تقدَّم على أنها ممتلكات - بل تظهر بصفاتها التي تتصف بها: فهي جميلة ومظلمة ومترامية الأطراف.

والمِلْكية مرتبطة -في المقطع الأول- بالحقوق، وفي المقطع الأخير بالالتزامات، فاستعمال الفعل (Have) -هنا- ذو أهمية، لأنه -بوصفه فعلًا معجميًّا- يحمل معاني المِلْكية - لكنه إذا عد فعلًا مساعدًا نمطيًّا (في التعبيرات) مثل:

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

([1]) Ibid, p.119.

يظهران في الجملة I have promises to keep

I have promises

على النحو التالي: I have to promises to keep

I have to keep promises

وَيَفْرُقُ التحليلُ بين ملكية الغابات وملكية الوعود من حيث إن "ملكية الوعود لا تمنح حقوقًا، وإنما تفر ض التزامات[1]".

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 تَحَرُّرٌ من المسئولية.

وأخيرًا يذكر ويدوسون -باختصار شديد- المنهج الذي اتَّبَعَهُ، الذي 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[2].

([1]) Ibid, p. 120.

([2]) Ibid, p.121.

ويتضح من هذا أن تحليل ويدوسون ينبني على أساس اجتماعي نفسي، إذْ يفسر الإشارات اللغوية والضمائر والأفعال تفسيرًا اجتماعيا نفسيا، بوصفها رموزًا لمعان يهدف إليها الشاعر، فالغابات والريح وقشور البرد ترمز إلى الحرية التي يتطلع إليها الإنسان كي يتخلص من القيود التي تكبِّلُه والالتزامات التي تحاصره.

(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 can't go back . And Melville could'not. Much as he hated the civilized humanity he knew. He could not go back to the savages. He wanted to. He tried to. And he could not, because in the first place it made him sick.

الترجمة[٢]:

إن المارق يكره الحياةَ نفسَهَا، إنه يريد موت الحياة، كذلك يفعل كثيرٌ من "المُصْلِحين" و "المثاليين" الذين يُمَجِّدُون الهمجيين في أمريكا، إنهم طيورُ الموت، كارهو الحياة، مارقون.

نحن لا نستطيع العودة، وملفيل لا يستطيع، وبنفس القَدْر كَرِهَ الإنسانيةَ المتحضرة التي يعرفُها، إنه لا يستطيع العودة إلى الهمجيين إنه يرغب في العودة، وقد حاول ولكنه لم يستطع، لأن هذا في المقام الأول قد جعله مريضًا.

---

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

(2) Ibid, p. 20.

التحليل

يقدم أوهمان تحليلين للفقرة السابقة – ينبني أولهما على فحص "البنى التركيبية التي استخدمها المؤلف[١]". وفيه يرى أن في الفقرة السابقة عديدًا من حذوفات تتخلل معظم الجمل التي تشمل عليها. وبإرجاع العناصر المحذوفة يمكن افتراض أن الفقرة هي كما يلي[٢]:

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) renegades.

We can'ot go back. And Melville could not (go back) (Melville could not go back as), much as he hated the civilized humanity, he knew. He could not (go back to the savages). He wanted to (go back to the savages). He tried to (go back to the savages). And he couldn't (go back to the savages).

أما التحليل الثاني الذي يقدمه أوهمان لنفس الفقرة"فيتعلق بالاختيار الخاص للألفاظ أكثر من تعلقه بالوحدات التركيبية[٣]".

ويلاحظ أوهمان أن في هذه الفقرة محاولة متأنية لاختيار الألفاظ من أجل قيمتها في إحداث صدمة، وذلك بدلًا من المرادفات الأكثر ملاءمة وتجريدًا، وليس أدل على أهمية هذا الاختيار المتعمَّد لألفاظ بعينها من أن الفقرة يمكن أن تُقرأ بطريقة مختلفة إذا استبدلنا بالهمجيين(Savages) العبارة الدارجة على النمط الحديث "الشعوب غير المتطورة تكنولوجيًّا Non Technological Advanced people، ثم يصل إلى

([1]) Ibid, p. 19.

([2]) Ibid, p. 20.

([3]) E. L . Epstein "Language and Style", p. 20.

obeikandi.com

استنتاج يتمثل في أن التجريد أو تلطيف المعنى (أو نقيضها التصريح بالمعنى) تبدو خاصية أسلوبية شخصية واجتماعية أيضا.

ويقوم تحليل أوهمان الأول على أساس أن ثمة حذوفات كثيرة في الفقرة، وهذا الحذف الشائع يرجع إلى تدفق الأفكار، بحيث إن الجُمَل تتميز بالقِصَر والاختصار غير المخل. على أن هذا الحذف كان في مجمله معلوما، 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 متعمَّدًا لألفاظ بعينها، فيها تلطيف للمعنى وحسن الكناية والتعبير عن معانٍ سيئة بطريقة مستحبة.

* * *

obeikandl.com