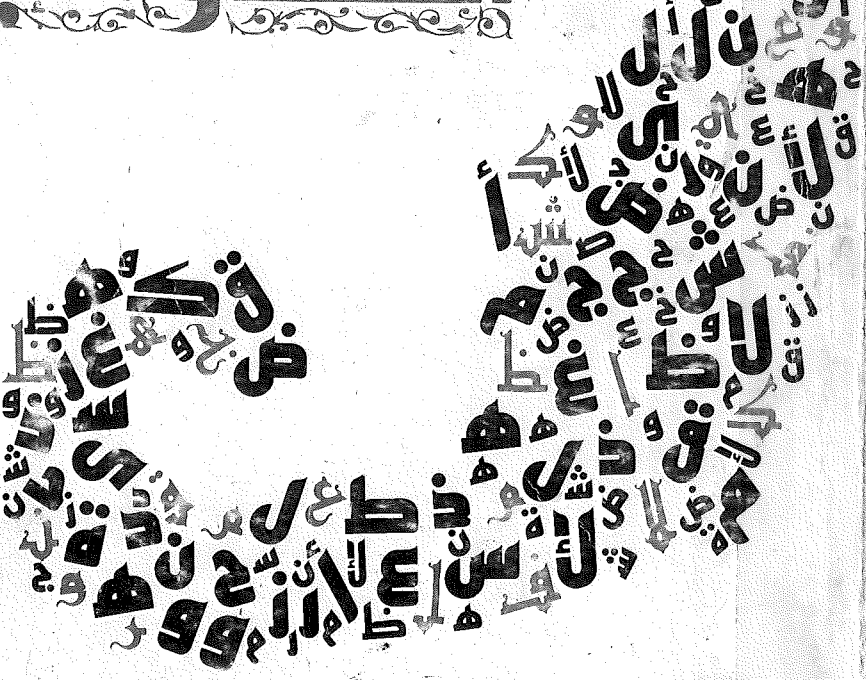
شكري محمد عياد

اللغة والإبداع



مبادئ
علم الأسلوب العربي

اللغة والإبداع

اللغة والإبداع

مبادئ علم الأسلوب العربي

شكري محمد عياد

الطبعة الأولى
١٩٨٨

رقم الإيداع : ٧٣٨١/ ٨٨

International Press
٥ شارع جمال الشاهد ـ مدينة الصحفيين ت ٣٤٧٤٢٥٩

ربِّ يَسِّر وأعِن

لعل كثيراً من القراء المهتمين بالأدب الحديث يوافقون على أن المشكلة الأساسية التي يتعرض لها هذا الأدب هى مشكلة لغوية . هذا القدر يمكن أن يتفق عليه أنصار الحداثة وخصومها على حد سواء . ثم يختلف الفريقان بعد ذلك : فأما أنصار الحداثة فيرون أنهم وضعوا أيديهم أخيراً على ضالة الشعراء والكتاب فى جميع العصور : أن يكون التعبير الفنى باللغة متجدداً أبداً ، مبدَعاً أبدا ، وإذا ترتب على ذلك أن بدت القطعة من الإبداع الحديث (ليس من المفيد أن نسميها قصة أو قصيدة أو رواية الخ) مستغلقة أمام القارئ غير المدرَّب ، فهذه هى الصفة اللازمة لكل ابتكار حقيقى . وأما خصوم الحداثة فيقولون إنها وصلت بتجاربها اللغوية إلى مأزق يستحيل عليها الخروج منه إلا إذا خرجت من جلدها : فتحطيم القوالب اللغوية المعروفة فى صياغة الكلمات وتركيب الجمل يفقد اللغة وظيفتها الأساسية فى نقل معنى ما بين مرسل ومستقبل . وبذلك يصبح التذوق مستحيلا كما يصبح النقد الأمين مستحيلا ، ويجد المبدع نفسه أسيراً داخل دائرة إبداعه الضيقة ، إلا أن يِنَضم إليه ناقد تستهويه لعبة حل الألغاز ، « فيبدع » بدوره عملاً نقدياً مماثلاً .

والكتاب الذى بين يديك الآن غير مخصص للبحث فى الحداثة فى الإبداع أو فى النقد ، ولكنه مخصص للبحث فى اللغة حين تتخذ وسيلةً للإبداع الفنى . ومذاهب الحداثة على اختلاف أسمائها – من الشكلية إلى البنيوية إلى التفكيكية – واختلافها أيضاً فى بعض التفريعات ، تلتقى جميعها عند القول ب « أدبية الأدب » ، وبناء على إحدى المسلمات النقدية التى تقول بأن الأدب يتميز قبل كل شىء باستعمال خاص للغة ، وأكثر من ذلك : أن لكل شاعر أو كاتب طريقته الخاصة فى استعمال اللغة ، أو « أسلوبه » المميز ، فقد كان من الطبيعى أن تهتم بالأبحاث الأسلوبية . على أن البحث الأسلوبى أوسع من التفسيرات والتطبيقات الأسلوبية لمفاهيم الحداثة ، بل أوسع مما نعبر عنه أحياناً بالاستعمال الفنى للغة . وإذا أعطينا البحث الأسلوبى فى عمومه اسم العلم ومكانته فلن نكون مسرفين ، على اعتبار أن « علم الأسلوب » يدرس الإمكانيات

التعبيرية للغة ، أى الوسائل التى يملكها الجهاز اللغوى نفسه لأداء معانٍ تتجاوز الأغراض الأولية للكلام . ومن ثم يمكننا – اذا ضيقنا الدائرة – أن ندرس الخصائص الأسلوبية « للحداثة » بوصفها مذهباً فى الكتابة أو النظم ، كما ندرس الخصائص الأسلوبية للكتابة الرومنسية أو الواقعية الخ . إلا أن مثل هذا البحث لا يعد بحثاً علمياً مالم يستند إلى قواعد من علم الأسلوب العام ، الذى يدرس الخصائص التعبيرية فى اللغات عموماً ، كالمجاز والمشاكلة اللفظية والمعنوية ، ومن علم الأسلوب الخاص ، الذى يعنى بالمميزات التعبيرية للّغة المعينة التى كتب بها العمل الأدبى أو مجموعة الأعمال الأدبية ، وهو ما يسمى أحياناً بعبقرية هذه اللغة . وأقول إن الرجوع إلى هذه القواعد شرط ضرورى لإجراء أى بحث فى الأسلوب لأن الأداة العلمية الوحيدة التى يملكها الباحث فى هذا الميدان هى المقارنة ، والمقارنة الداخلية وحدها لا تغنى عن المقارنة الخارجية ، أى المقارنة بنصوص مغايرة .

ونحن نملك من قديم وسيلة لبحث اللغة الأدبية وهى علوم البلاغة . إلا أن قصور هذه العلوم – كما تعودنا أن ندرسها فى المتون والشروح المتأخرة – عن إظهار القيمة التعبيرية للآثار الأدبية ، حتى القديم منها ، دعانا أولاً إلى التفتيش عن نصوص بلاغية أقدم ، وثانياً إلى النظر فى الأبحاث الأسلوبية المعاصرة لدى الغربيين ، من حيث إنهم عرفوا نظيراً لعلوم البلاغة عندنا ، وهو « الريطوريقا » ، وأقروه ردحاً طويلاً من الزمن فى مناهجهم التعليمية لتدريب الناشئين على تذوق الأدب وإنشائه ، قبل أن يتحولوا عنه إلى علم الأسلوب ، أو يعيدوا صياغته فى هذا العلم الجديد . وقد كان كتابا « مدخل إلى علم الأسلوب » و « اتجاهات البحث الأسلوبى » محاولتين أوليتين لإعادة تفسير البلاغة العربية وتشكيل مباحثها على هدى من علم الأسلوب .

أما الذى نحاوله فى هذا الكتاب الجديد فهو وضع المبادئ الأساسية لعلم الأسلوب العربى كما نحتاج إليه اليوم . ومن ثم فسيكون علينا أن نحفر عند الجذور . أى أننا سنبحث عن الخصائص الفنية للغة العربية من خلال كتابات اللغويين ، قبل أن نبحث عنها فى التراث البلاغى الصرف . وستكون عيوننا فى الوقت نفسه على حاضر اللغة العربية وإمكاناتها الفنية ومشكلاتها الفنية أيضاً . ونحن نعترف دائماً بأننا لن نستطيع فهم القديم – كما يتاح لنا فهمه اليوم – إلا إذا نظرنا إليه بعيون معاصرة ، ولا يقتصر ذلك على الوعى بمشكلات الحاضر ومطالبه ، ولكنه يتضمن استخدام وسائل الفكر المعاصر أيضاً . ومن ثم فإن تجديد البلاغة العربية أو إحياءها فى صورة علم الأسلوب العربى لن يضارا إذا اعتمدا على الدراسات اللغوية الحديثة ، التى ميزت الظاهرة

الأسلوبية عن الظواهر اللغوية العادية ، ودرست تلك الظاهرة من مختلف جوانبها . وقد تشعبت مدارس علم الأسلوب واختلفت نظرتها إلى مادة العلم نفسها ، فضلاً عن طرق البحث فى هذه المادة (وعرضنا فى « اتجاهات البحث الأسلوبى » نماذج من هذه النظريات والطرق) . وسنحاول أن نسترشد بما ظهرنا عليه منها دون أن نلتزم بإحداها . فالتزامنا المنهجى بما نسميه « المنظور التاريخى » يحتم علينا أن نبتكر الحلول المناسبة لمشكلاتنا بقدر ما يحتم علينا أن نستلهم تراثنا وتجارب الثقافات المعاصرة لنا ، لأن النقطة التى نقف عليها والتى نسميها حاضرنا أو واقعنا ليست إلا نقطة وهمية فى امتداد الزمان والمكان .

بل إننا سنتقدم فى سبيل استكمال هذا المنظور التاريخى خطوة أبعد من تلك التى خطوناها فى « المدخل » و « الاتجاهات » ، فلن نكتفى بالمقارنة بين البلاغة وعلم الأسلوب ولكننا سنعرض مشكلات « اللغة الفنية » فى مساق واحد ، ونضع أقوال البلاغيين القدماء بجانب أقوال الأسلوبيين المعاصرين ، لا نفرق بين قديم وحديث أو بين عربى وغربى . إن المنظور التاريخى كما يساعدنا على تفسير الماضى يساعدنا أيضاً على صياغة المشكلات الحاضرة واقتراح الحلول لها بصورة أكثر موضوعية ، لأنها أبعد عن التحيز . ونحن هنا نحاول أن نقدم تخطيطاً موضوعيا ، ولا نكتب بحثاً تاريخيا عن البلاغة أو عن علم الأسلوب . ومن ثم تتنزل الأفكار منازلها فيكون منها ما هو إنسانى عام يصدق على كل زمان ومكان وما هو خاص يتمثل فيه وجه من وجوه الحقيقة الإنسانية الشاملة . ولتوضيح هذا المعنى – فيما يتعلق ببحثنا – نقول إن من الحقائق التى أجمع عليها الباحثون فى اللغة حقيقتين جوهريتين :

أولاهما أن اللغة تشتمل من أشكال التعبير على ما يزيد على حاجة القائل . فلك أن تستفهم بأكثر من طريقة وأن تخبر أو تأمر كذلك ؛ يصدق ذلك على جميع اللغات المعروفة . أما الحقيقة الثانية فهى أن اللغة كثيراً ما تعجز عن الوفاء بالمعنى الذى يشعر به القائل . وهذه الحقيقة الثانية تبدو مناقضة للأولى ، ولكن كلتا الحقيقتين معروفة بالحسّ والمشاهدة ، فمن باب أولى أن تسترعى انتباه الباحثين فى اللغة والبيان ، بحيث يلتقى عندها – مثلا – الجاحظ وبالى ، على بعد الشقة فى الزمان والمكان .

فاذا جئنا إلى أفكار أكثر تخصيصاً ، وجدنا من الموافقات ما قد يدهش له القارئ . فمن المسائل الغامضة فى البلاغة وعلم الأسلوب مسألة علاقة الأشكال اللغوية بالفكر . ويمس بالى هذه المشكلة مسّاً رفيقا حين يتحدث عن نظم الجملة بحسب مقاييس النحو ،

داعياً إلى أن يبدأ البحث النحوى فى النظم بالأفكار وينتقل منها إلى الأشكال النحوية ، حتى يقترب علم النحو من علم الأسلوب ، فيقول :

« إن المنهج الوحيد الموافق للعقل هو البدء من الأحوال النفسية والعلاقات المنطقية التى يفترض أنها موجودة لدى جميع الناطقين فى جماعة لغوية ما ، والبحث عن أى الوسائل تهيئها اللغة للناطقين بها كى يؤدوا كل واحدة من هذه الأفكار ، وكل واحدة من هذه الأحوال ، وكل واحدة من هذه العلاقات » . (« بحث فى علم الأسلوب الفرنسى » ج ١ ص ٢٥٨) .

ونجد السكاكى يقول فى انقسام الكلام إلى خبر وطلب ، وأنهما لا يحتاجان إلى تعريف :

« أما فى الخبر فلأن كل أحد من العقلاء ممن لم يمارس الحدود والرسوم ، بل الصغار الذين لهم أدنى تمييز ، يعرفون الصادق والكاذب ، بدليل أنهم يصدّقون أبداً فى مقام التصديق ، ويكذّبون أبداً فى مقام التكذيب . فلولا أنهم عارفون للصادق والكاذب لما تأتى منهم ذلك . لكن العلم بالصادق والكاذب ، كما يشهد له عقلك ، موقوف على العلم بالخبر الصدق والخبر الكذب ... وأما فى الطلب فلأن كل أحد يتمنى ويستفهم ويأمر وينهى وينادى ، يوجد كلا من ذلك فى موضع نفسه عن علم ، والعلم بالطلب المخصوص موقوف على العلم بنفس الطلب » .

(« المفتاح » ، ص ص ٨٧ – ٨٨)

ثم يقول فى مطابقة الكلام لمقضى الحال :

« لا يخفى عليك أن مقامات الكلام متفاوتة . فمقام الشكر يباين مقام الشكاية ، ومقام التهنئة يباين مقام التعزية ، ومقام المدح يباين مقام الذم ، ومقام الترغيب يباين مقام الترهيب ، ومقام الجد فى جميع ذلك يباين مقام الهزل ..... وارتفاع شأن الكلام فى باب الحسن والقبول وانحطاطه فى ذلك بحسب مصادفة الكلام لما يليق به ، وهو الذى نسميه مقتضى الحال » .

(« المفتاح » ، ص ٩٠)

ولا نزعم أن التوافق بين الفكرتين يبلغ حد التطابق ، ولكننا نزعم أن هناك شبهاً قوياً مرجعه وحدة الموضوع ووحدة العقل المفكر . فالأصل الفكرى واحد ، وهو أن أشكال الكلام تتبع أغراض المتكلم ، ولذلك يقترح بالى تبويباً جديدا للنحو (الفرنسى

أو ما يماثله) بحسب أغراض المتكلم ، لا بحسب أشكال التعبير كالمتبع إلى وقتنا هذا . وكأن بالى يطلب نمطاً من النحو الفرنسى يماثل علم المعانى عندنا . على أننا نبادر إلى القول بأن اتخاذ المقارنة طريقاً إلى الزعم بأن الثقافة العربية سبقت ثقافة الغرب إلى كذا أو كذا ، أمر لا نحبذه فضلاً عن أن نمارسه أو نقول به . فهو لا يتفق مع منهجنا ، منهج « المنظور التاريخى » الذى يسجل المتغيرات كما يسجل الثوابت ، ويعترف بالنسبى كما يعترف بالمطلق ، ويرتكز على الوعى بالحاضر بدلاً من تقديس الماضى . وليس هذا مقام التحليل المفصل لقولى بالى والسكاكى حتى نبين وجوه الاختلاف التى لا تقل قيمة فى نظرنا عن وجوه الاتفاق ، فإنما سقنا هذا المثل كى نؤنس القارئ بأسلوبنا فى الجمع بين أقوال البلاغيين العرب المتقدمين وأقوال الأسلوبيين الغربيين المعاصرين على صعيد واحد كلما تيسر لنا ذلك .

على أننا نتبع طبيعة الموضوع . فاذا دار البحث حول « الظاهرة الأسلوبية » فعمدتنا آراء الأسلوبيين المعاصرين ، وإن كنا نطمع أن نخرج من تحليل هذه الآراء بنظرة مستقلة وجديدة إلى اللغة الفنية . وإذا جئنا إلى خصائص العربية فى التعبير الجمالى فمراجعنا – بطبيعة الحال – أقوال النحويين والبلاغيين العرب إلى جانب النصوص العربية الفنية ، ولعلنا نوفق بالجمع بين هذين المرجعين إلى رؤية جديدة أيضاً . فإذا كان ما نطمح إليه من هذا وذاك فوق قدراتنا المحدودة ، فبعد الغاية يشحذ الهمة لبلوغ أقصى ما فى طاقة المرء أن يبلغه .

ثم إن هذا الكتاب يأتى بعد « دائرة الإبداع » مفصلا لما أجمل هناك عن اللغة الفنية ، ومحاولاً ، مثل سابقه ، أن يؤصل منهجاً للدراسات الأدبية . وهو مطلب عزيز . ولا نغر أنفسنا بأننا بلغنا ذلك الغرض أو دنونا منه . ولعل المشقة التى عانيناها فى هذا الكتاب كانت أعظم منها فى سابقه فنحن نحاول هذه المرة أن نرسى الدعائم لعلم جديد ، لك أن تسميه « مبادئ علم الأسلوب العربى » كما سميناه ، أو « أصول البلاغة العربية » إن كنت حريصاً على الاسم القديم . فلابد على كل حال من تسمية تشير إلى موضوع الكتاب ، وإن كنا نشفق من الأسماء الكبيرة ، ولا سيما اسم يفتش عن مسماه . فلنقل إذن على سبيل المجاز – ولعل المجاز هنا أصدق من الحقيقة – إنه مصباح صغير يحاول أن يضىء جانباً من الطريق المظلم الذى يعتسفه أبناء هذه اللغة ، قراء وكتاباً ، بين نقطة منسية فى الماضى ونقطة مجهولة فى المستقبل .

والله المستعان .

شكرى محمد عياد

فهرس تحليلى للموضوعات

الفصل الأول
من علم البلاغة إلى علم الأسلوب ص ص ١٥ - ٣٦

مفهوم الأسلوب عند المتقدمين : « الأسلوب » و « البلاغة » فى استعمال الأدباء والمتكلمين فى القرنين الثالث والرابع - الجاحظ - ابن قتيبة - الخطابى - الباقلانى - دلالة « البلاغة » على الاستحسان ودلالة « الأسلوب » على اختلاف النوع . « النظم » مفهوم أكثر تحديداً . (ص ١٥)

الأسلوب عند حازم القرطاجنى : توسيع مفهوم النظم بحيث تجاوز الجملة - تخصيص النظم بالألفاظ والأسلوب بالمعانى . (ص ١٩)

عند ابن خلدون : تعريف الأسلوب - الأسلوب صورة ذهنية مجردة . علاقة الأسلوب بالفن الأدبى من ناحية وبالتراكيب اللغوية من ناحية أخرى - علاقته بفكرة عمود الشعر . (ص ٢٠)

فى الثقافات الأوروبية : علاقة الأسلوب بفن الخطابة . الأسلوب بمعنى مستوى التعبير : المدلول الاجتماعى والمدلول الفنى لهذا الاستعمال - الأسلوب عند الرومنسيين . (ص ٢٢)

المجددون وبحث الأسلوب : تأثير الفكر الرومنسى - الإعراض عن البلاغة والاهتمام بالنقد الأدبى وتاريخ الأدب - عجز التحليل البلاغى عن تفسير النصوص الأدبية - جهود الأستاذ أمين الخولى - جهود الأستاذ أحمد الشايب . (ص ٢٥)

بدايات البحث المعاصر : تضارب معانى كلمة « أسلوب » عند القدماء والمحدثين - رد الفعل ضد النقد الرومنسى - النقد الجديد - تأثير علم اللغة الحديث - نظرة إجمالية إلى حالة الدراسات الأسلوبية فى الوقت الحاضر . (ص ٣٢)

الفصل الثانى
الأسلوب واللغة ص ص ٣٩ - ٦١

الأسلوب بين علم اللغة وفن الأدب : علم اللغة بين المنهج التاريخى والمنهج الوصفى - الاستعمال الأدبى للغة - اختلاف مدلول الأسلوب بين اللغويين والأدباء . (ص ٣٩)

مفهوم « اللغة » مقابل « القول » : المنهج الوصفى فى علم اللغة – « اللغة » عند سوسير مفهوم عام مجرد – استبعاد الفروق بين الوقائع اللغوية من دائرة علم اللغة . (ص ٤٠)

اللغة نظام من العلاقات : دلالة الكلمة تتحدد بعلاقاتها بغيرها داخل نظام لغوى – العلاقات الرأسية والعلاقات الأفقية – الجملة والحديث أو النص . (ص ٤٢)

أنواع الدلالات اللغوية : الدلالات الوجدانية فى اللغة الطبيعية (عند بالى) – أنواع هذه الدلالات – جهات المعنى أو الوظائف المتعددة للغة (عند رتشاردز) . (ص ٤٣)

العرف اللغوى : السمات اللغوية ومتغيرات الموقف – اللفظ والمعنى – العرف اللغوى والنحو – النحو والأسلوب . (ص ٤٥)

درجات الصحة النحوية : النحو التوليدى التحويلى – الاستعمالات اللغوية العامة والخاصة – الفروق الكمية – الحقول الدلالية . (ص ٤٩)

البنية السطحية والبنية العميقة : القواعد الأساسية والقواعد التحويلية ، مخالفة القواعد – أنواع التحسين . (ص ٥١)

المصطلح والرسالة : نظرية الإعلام – خصوصية اللغة بوصفها اصطلاحاً – خصوصية اللغة العربية بالذات – عمل المرسل فى الإعلام اللغوى – لغة السنا ولغة الأدب – تميز العمل الأدبى بوصفه رسالة عن معظم الرسائل الإعلامية – كيف نقيس الأسلوب الأدبى . (ص ٥٤)

الفصل الثالث

الظاهرة الأسلوبية ص ص ٦٥ – ٩٦

تحديد الظاهرة الأسلوبية : الظاهرة الأسلوبية نوع خاص من الظاهرة اللغوية : تميز لغة الأدب عن الاستعمال العادى للغة – البحث الأسلوبى لا يمكن أن يكون لغويا فقط . (ص ٦٥)

الاختيار : ظاهرة الاختيار فى الاستعمال العادى للغة – الترادف وأسبابه – التصوير – فروق بين المجاز والاستعارة – فكرة « أصل المعنى » – ما يقصد بـ « المعنى » فى النص الأدبى . (ص ٦٨)

الاختيار والأعراف اللغوية : « الفصاحة » والاختلافات اللغوية – أنواع الأعراف اللغوية – استخدام الأعراف اللغوية فى الإبداع – سلطان الأعراف الأدبية – المقارنة بين الأعراف الأدبية – المقارنة بين الإمكانيات التعبيرية فى اللغات المختلفة . (ص ٧٢)

الانحراف : فروق بين الاختيار والانحراف – الانحراف على ضوء نظرية الإعلام – أهمية الانحراف فى الأدب المكتوب خاصة – تمييز الانحرافات فى النص الأدبى – الانحراف ومخالفة القواعد – الانحراف والأعراف الأدبية – سميوطبقا الأدب . (ص ٧٨)

السياق والنسق : السياق عند ريفاتير منحصر فى النص – السياق الأصغر والسياق الأكبر – النسق الصغير والنسق الكبير والنسق الأكبر – قواعد علم الأسلوب أعم من قواعد البلاغة . (ص ٩٠)

الفصل الرابع
ثوابت الأسلوب فى اللغة العربية ص ص ٩٩ – ١٢٢

خصائص جمالية للغة ؟: الثوابت الأسلوبية وثوابت النحو – مشكلات البحث فى جماليات اللغة – اللغة إبداع جماعى كالأدب الشعبى – الاختلافات لا تنفى وحدة اللغة العربية – المعيار الفنى للغة العربية مفهوم مجرد – القرآن الكريم هو مصدرنا الأول لتكوين هذا المفهوم – المصادر الأصلية فى النحو والبلاغة – ملاحظة الاستعمالات العصرية . (ص ٩٩)

الأمثلة والاستعمالات فى العربية : معنى « التمثيل » عند سيبويه – الاستعمال لا يتبع القاعدة دائما . (ص ١٠٣)

القياس والإبداع اللغوى : قياس أصحاب اللغة وقياس النحويين – العلل فى القياس اللغوى علل طبيعية – اللغة قد تخالف المنطق – ملابسات وضع النحو العربى وبعض الخصائص التى ترتبت عليها – الإبداع اللغوى فى العصر الحاضر . (ص ١٠٧)

« الاتساع فى الكلام » : المجاز – الاختصار عند سيبويه – الحذف عند عبد القاهر – الإيجاز والإطناب والمساواة عند البلاغيين المتأخرين . (ص ١١١)

الحكاية : أسلوب الحكاية فى كتاب سيبويه – حكاية القول – التداخل بين التقرير المباشر والكلام المحكى – أسلوب الحكاية فى التشبيه والوصف . (ص ١١٣)

منطق اللغة : الصراع الثقافى فى القرن الرابع – النحو والمنطق – القياس النحوى والقياس الشعرى – « شجاعة العربية » – النحو بناء فلسفى فنى – أثيره فى البلاغة نظراً وإبداعاً . (ص ١١٦)

الفصل الخامس
اللغة والأسلوب الشخصى ص ص ١٢٥ – ١٤٠

من السمة الأسلوبية إلى الأسلوب : النسق الأكبر دالّ ، ومدلوله الأسلوب . الأسلوب نقطة الاتصال بين علم الأسلوب والنقد . (ص ١٢٥)

السياق : تأثير السياق فى المعنى – عمل المبدع فى تغيير العلاقات اللغوية – دلالة الأنساق والانحرافات – دلالة الأصوات – وحدة العمل الأدبى بالمعيار الأسلوبى – تصنيف الأعمال الأدبية ليس شرطاً لتذوقها . (ص ١٢٦)

تحليل قصيدة للمتنبى . (ص ١٣٢)

الفصل الأول

من علم البلاغة إلى علم الأسلوب

مفهوم « الأسلوب » عند المتقدمين

ينبغى ألا ينظر إلى « علم الأسلوب » كما لو كان غريباً كل الغرابة عن بيئة الثقافة العربية . بل إن تتبع النصوص التى ترجع إلى القرنين الثالث والرابع يدل على أن مفهوم « الأسلوب » اقترب من الوضع الاصطلاحى ، ربما أكثر من كلمة « البلاغة » نفسها ، التى ظلت مقصورة على وصف الكلام أو المتكلم ببلوغ الغاية فى إصابة الغرض : وبهذا المعنى وردت فى القرآن الكريم : « فأعرض عنهم وعظهم وقل لهم فى أنفسهم قولاً بليغا » (النساء/ ٦٣) . وقد جمع الجاحظ (ــ ٢٥٥ هـ .) أقوالاً فى معنى البلاغة (البيان والتبيين ، ج ١ ، ص ص ١١٤ – ١٢١) اشتملت على مفردات اصطلاحية مثل الفصل والوصل والإيجاز والإطناب ، كما أورد (ج ١ ص ص ١٦٢ – ١٦٥) نص صحيفة بشر بن المعتمر المعتزلى (ــ ٢١٠ هـ) وقد تضمنت المبدأ البلاغى المشهور فى مطابقة الكلام لمقتضى الحال . وكل ذلك داخل فى المعنى اللغوى الأصيل للبلاغة وهو بلوغ الغاية فى إصابة الغرض من القول . إلا أن الحاجة إلى اكتساب تلك المهارة جمعت تحت مفهوم البلاغة عدداً من الإرشادات العملية فى استخدام اللغة ، كتلك التى ذكرناها ، وألزمت المتكلمين فى البلاغة أن يحددوا بعض الظواهر ، ومن ثم اشتمل الحديث عن البلاغة ، من أول أمره ، على طائفة من المصطلحات دون أن تُحَدَّ « البلاغة » نفسها بأكثر من معناها اللغوى الأصلى ، فلم تكتسب هى نفسها مد لولاً اصطلاحياً واضحاً ، وبقى ذلك إلى وقت الخطيب القزوينى صاحب « الإيضاح » (ــ ٧٣٩ هـ) حتى صرّح فى مقدمة كتابه بأن « البلاغة » مثل نظيرتها « الفصاحة » ليس لها تعريف مقبول .

أما « الأسلوب » فقد كان له منذ أول ظهوره فى الكتابات التى تناولت اللغة الفنية معنى محدد يقرب من الاصطلاح . ولعل مرجع ذلك أنه لم يرتبط بغرض عملى مباشر بل اقتصر على تقرير واقع لغوى . يضاف إلى ذلك أن كلمة « أسلوب » فقيرة فى دلالاتها العادية ، ضعيفة الصلة بأصل مادتها « سلب » (راجع اللسان) وهذا يمكن أن يخليها للمعنى الاصطلاحى ، ولا سيما وأن المتكلمين حين استخدموها جعلوا لها مكاناً

واضحاً فى بحوثهم حول إعجاز القرآن . والغالب وقوعها فى كتاباتهم جمعاً . وقد تضاف إلى « العرب » أو « الكلام » ، وسواء أضيفت أم لم تضف فالسياق يدل دائماً على أن المراد بها طرق مختلفة فى استعمال اللغة على وجه يقصد به التأثير . أو – كما نقول اليوم – تتوفر له صفة « الفن » .

يقول ابن قتيبة (ــ ٢٧٦ هـ) :

« وانما يعرف فضل القرآن من كثر نظره ، واتسع علمه ، وفهم مذاهب العرب وافتنانها فى الأساليب ، وما خص الله به لغتها دون جميع اللغات » .

ثم يشرح ما يقصده بالافتنان فى الأساليب فيقول :

« فالخطيب من العرب إذا ارتجل كلاما فى نكاح أو حمالة أو تحضيض أو صلح أو ما أشبه ذلك ، لم يأت به من واد واحد بل يفتن فيختصر تارة ارادة التخفيف ، ويطيل تارة إرادة الإفهام ، ويكرر تارة إرادة التوكيد ، ويخفى بعض معانيه حتى يغمض على أكثر السامعين ، ويكشف بعضها حتى يفهم بعض الأعجمين . ويشير إلى الشىء ويكنى عن الشىء ، وتكون عنايته با لكلام على حسب الحال ، وقدر الحفل ، وكثرة الحشد وجلالة المقام . »

(تأويل مشكل القرآن ص ص ١٠ – ١١)

ويقول الخطابى (ــ ٣٨٨ هـ) فى معرض الكلام عن عجز العرب عن معارضة القرأن :

« وها هنا وجه آخر يدخل فى هذا الباب وليس بمحض المعارضة ولكنه نوع من الموازنة بين المعارضة والمقابلة ، وهو أن يجرى أحد الشاعرين فى أسلوب من أساليب الكلام وواد من أوديته ، فيكون أحدهما أبلغ فى وصف ما كان من باله من الآخر فى وصف ما هو بإزائه ، وذلك مثل أن يتأمل شعر أبى دؤاد الإيادى والنابغة الجعدى فى صفة الخيل ، وشعر الأعشى والأخطل فى نعت الخمر ، وشعر الشماخ فى وصف الحمر ، وشعر ذى الرمة فى صفة الأطلال والدمن ، ونعوت البرارى والقفار ، فإن كل واحد منهم وصاف لما يضاف إليه من أنواع الأمور . فيقال : فلان أشعر فى بابه ومذهبه من فلان

فى طريقته التى يذهبها فى شعره . وذلك بأن تتأمل نمط كلامه فى نوع ما يعنى به ويصفه ، وتنظر فيما يقع تحته من النعوت والأوصاف ، فإذا وجدت أحدهما أشد تقصيا لها ، وأحسن تخلصا إلى دقائق معانيها ، وأكثر إصابة فيها ، حكمت لقوله بالسبق ، وقضيت له بالتبريز على صاحبه ، ولم تبال باختلاف مقاصدهم وتباين الطرق بهم فيها . »

(بيان إعجاز القرآن ، ص ٦٠)

ولعلك تلاحظ أن هذا النص اختلف عن سابقه من حيث دل بتعدد الأساليب على تعدد الموضوعات أو المعانى ، بينما أراد بها الأول تعدد طرق التعبير . ولكن النصين يتفقان فى أن « الأساليب » مناهج مطروقة فى اللغة الفنية ، يشترك فيها الشعراء ، فأما ما يتميز به شاعر عن شاعر ، فقد عبر عنه هذا النص « بالطريقة » و « المذهب » . وعلى هذا جرى معظم النقاد العرب .

ويقرن الباقلانى (ــ ٤٠٣ هـ) بين « النظم » و « الأسلوب » كما قرن الخطابي بين « الأسلوب » و « الطريقة » أو « المذهب » . فإذا كان الأسلوب أعم من المذهب ، فان النظم أعم من الأسلوب وكأن النظم هو جودة التأليف عموما ، والأسلوب هو نوع من أنواع التأليف ، والطريقة أو المذهب هو المنحى الذى ينتحيه الشاعر فى موضوعاته ، أو طريقة تناوله لهذه الموضوعات . يقول الباقلانى :

« فالذى يشتمل عليه بديع نظمه (القرآن) المتضمن للإعجاز وجوه : منها ما يرجع إلى الجملة ، وذلك أن نظم القرآن على تصرف وجوهه ، واختلاف مذاهبه خارج عن المعهود من نظام جميع كلامهم ومباين للمألوف من ترتيب خطابهم ، وله أسلوب يختص به ويتميز فى تصرفه عن أساليب الكلام المعتاد . وذلك أن الطرق التى يتقيد بها الكلام البديع المنظوم تنقسم إلى أعاريض الشعر على اختلاف أنواعه ، ثم إلى أنواع الكلام الموزون غير المقفى ، ثم إلى أصناف الكلام المعدل المسجع ، ثم إلى معدل موزون غير مسجع ، ثم إلى ما يرسل إرسالا فتطلب فيه الإصابة والإفادة وإفهام المعانى المعترضة على وجه بديع وترتيب لطيف وإن لم يكن معتدلا فى وزنه ، وذلك شبيه بجملة الكلام الذى لا يتعمل ولا يتصنع له . وقد علمنا أن القرآن خارج عن هذه الوجوه ومباين لهذه الطرق . »[٣]

(إعجاز القرآن ج ١ ص ص ٥١ - ٥٢)

ومع أن « الأسلوب » يبدو فى هذا النص مرادفا للشكل أو طريقة التعبير ، فإن الباقلانى فى موضع آخر يصف الأسلوب وصفا يفيد ارتباطه بالمعنى أيضا ، فيقول بعد أن أورد نماذج من الشعر والنثر ناقدا بعضها من جهتى الصياغة والمعانى :

« وقد بينا فى الجملة مباينة أسلوب نظم القرآن جميع الأساليب ، ومزيته عليها فى النظم والترتيب وتقدمه عليها فى كل حكمة وبراعة . »

(إعجاز القرآن ، ج ٢ ص ٩٨)

وهكذا يبدو أن النقاد العرب – ولا سيما المتأثرين بعلم الكلام – نظروا إلى « الأسلوب » نظرة تقرب مما يسمى فى النقد الحديث « النوع الأدبى » وهذا ظاهر على الخصوص فى حديث الباقلانى عن « الأساليب » . ولكن هذا المفهوم بقى مختلطا بمفهوم آخر وهو « طريقة معينة من طرق الصياغة » كما يدل كلام ابن قتيبة . ولا نعرف أنهم بحثوا فى العلاقة بين الطرفين – النوع الأدبى وطرق الصياغة – سوى لمحات خاطفة نجدها عند الجاحظ من المتقدمين (— ٢٥٥ هـ) من نحو قوله إن العرب كانت توجز فى خطب النكاح وتطيل فى خطب الصلح ، وإن شاعرهم كان إذا عرض لوصف الثور الوحشى وصراعه مع كلاب الصيد فى مقدمة قصيدة مدحية جعله يقهر الكلاب ، وإذا عرض لهذا الموضوع نفسه فى قصيدة رثاء جعله يُقتل .

أما المتأخرون فقد اكتفوا بالمبدأ البلاغى « أن لكل مقام مقالا » ولم يحاولوا استيعاب أنواع المقام ولا أنواع المقال . وكلهم عبروا عما يميز شاعرا عن شاعر أو كاتبا عن كاتب بكلمة « الطريقة » أو « المذهب » ، ولم يستخدموا كلمة « الأسلوب » فى هذا المعنى كما نستخدمها اليوم .

وإذا كانت كلمة « الأسلوب » قد بقيت عندهم مبهمة المعنى ، تشرئب لمنزلة المصطلح دون أن تبلغها ، لأنهم فهموا منها تارة « النوع الأدبى » و « الموضوع » وتارة طريقة الصياغة ، فقد وجدوا كلمة « النظم » بريئة من اللبس ، إذ لم تكن ثمة شبهة – من حيث أصلها اللغوى نفسه – فى أنها تدل على طريقة التأليف ، ومن ثم أتيح لهذه الكلمة حظ من النماء لم يتح لأخواتها اللائى سبق ذكرهن ، واستقرت فى المصطلح البلاغى كما عرفها عبد القاهر الجرجانى (— ٤٧١ هـ) :

« النظم هو تأخّى (توخى) معانى النحو على حسب الأغراض التى يصاغ لها الكلام » ... ووجد النقاد والبلاغيون العرب فى مفهوم النظم حلا للمشكلة التى أثارها

الجاحظ وبقى الخلاف حولها محتدما بعده ، وهى كون البلاغة راجعة إلى الألفاظ أو المعاني ، فغنيت الدراسة البلاغية بالدراسة النحوية كما أغنتها ، ولكن كان ثمن هذه الرابطة هو سدّ الطريق على كل دراسة للغة الفنية تتجاوز حدود الجملة إلى بحث الأنواع الأدبية أو تتجاوز القوانين المطلقة إلى بحث المذاهب الفنية .

الأسلوب عند حازم القرطاجنى

على أننا نصادف ناقدين مغربيين عنيا بالأسلوب عناية ظاهرة ، وتركا لنا أكمل تحديد نعرفه لهذا المفهوم فى النقد العربى . أول هذين الناقدين هو حازم القرطاجنى (— ٦٨٤ هـ) الذى أفرد لبحث الأسلوب منهجا خاصا من كتابه « منهاج البلغاء وسراج الأدباء » المعروف باسم « المناهج الأدبية » وجعله مقابلا « للنظم » . وإذا كان مفهوم النظم عنده — على خلاف عبد القاهر — شاملا لكل مستويات التأليف من شطر البيت إلى القصيدة ، فمن باب أولى يتسع مفهوم الأسلوب ليغطى مساحة النص الأدبى كله . ويوضح حازم مفهوم الأسلوب عنده ، والفرق بينه وبين النظم بقوله (ص ٣٦٣) :

« لما كانت الأغراض الشعرية يوقع فى واحد منها الجملة الكبيرة من المعانى والمقاصد وكانت لتلك المعانى جهات فيها توجد ومسائل منها تقتنى كجهة وصف المحبوب وجهة وصف الخيال وجهة وصف الطلول وجهة وصف يوم النوى وما جرى مجرى ذلك فى غرض النسيب ، وكانت تحصل للنفس بالاستمرار على تلك الجهات والنقلة من بعضها إلى بعض وبكيفية الاطراد فى المعانى صورة وهيأة تسمى الأسلوب — وجب أن تكون نسبة الأسلوب إلى المعانى نسبة النظم إلى الألفاظ لأن الأسلوب يحصل عن كيفية الاستمرار فى أوصاف جهة من جهات غرض القول وكيفيّة الاطراد من أوصاف جهة إلى جهة . فكان بمنزلة النظم فى الألفاظ والعبارات والهيئة الحاصلة عن كيفية النقلة من بعضها إلى بعض وما يعتمد فيها من ضروب الوضع وأنحاء الترتيب . »

ومن هذا النص يبدو أن طرق التعبير — كالاختصار والإطالة والتكرار والتأكيد والتصريح والكناية ، مما ذكره ابن قتيبة ، قد أصبحت كلها داخلة فى مفهوم النظم ، أو فى قسم من هذا المفهوم وهو ما يتصل بالجملة أو الجمل القليلة . أما « الأسلوب » فإنه

حدد بتأليف المعانى ، نحو ما أشار اليه حازم من وصف المحبوب ووصف الخيال ووصف الطلول ووصف يوم النوى فى باب النسيب .

وهذا مفهوم أكثر تخصيصا من مفهوم « النوع الأدبى » الذى لاحظناه عند الباقلانى . ولكن « الأسلوب » بقى متعلقا بالنص الأدبي فى مجموعه (أو فى جملته كما عبر الباقلانى) ، وبقيت له دلالته على مناهج مطروقة فى اللغة الفنية ، يشترك فيها الشعراء . أما الخصائص الفردية فقد بقيت بمعزل عن مفهوم الأسلوب . وسماها حازم « المنازع » بدلا من « الطرق » أو « المذاهب » كما لاحظنا عند بعض من سبقوه .

عند ابن خلدون .

والظاهر أن ابن خلدون (ــ ٨٠٨ هـ) قد اطلع على آراء مواطنه حازم القرطاجنى أو تعرف إليها بطريقة ما . فإننا نجد كلامه عن الأسلوب امتدادا لكلام حازم وتنمية له من وجهين : الأول هو اعتبار الأسلوب متعلقا بالمعانى ، والثانى هو النظر إليه على أنه عبارة عن مناهج مطروقة فى اللغة الفنية ، بل إن ابن خلدون يمثل ببعض الأمثلة التى أوردها حازم ، فيقول :

« لكل فن من الكلام أساليب تختص به وتوجد فيه على أنحاء مختلفة . فسؤال الطلول فى الشعر يكون بخطاب الطلول كقوله : يا دارمية بالعلياء فالسند ، ويكون باستدعاء الصحب للوقوف والسؤال كقوله : قفا نسأل الدار التى خف أهلها ، أو باستبكاء الصحب على الطلل كقوله : قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل ، أو بالاستفهام عن الجواب لمخاطب غير معين كقوله : ألم تسأل فتخبرك الرسوم ، ومثل تحية الطلول بالأمر لمخاطب غير معين بتحيتها كقوله : حى الديار بجانب الغزل ، أو بالدعاء لها بالسقيا كقوله :

أسقى طلولهم أجش هزيم
وغدت عليهم نضرة ونعيم

أو سؤال السقيا لها من البرق كقوله :

يا برق طالع منزلا بالأبرق
واحد السحاب لها حداء الأينق

... ... وأمثال ذلك كثير فى سائر فنون الكلام ومذاهبه . وتنتظم التراكيب فيه بالجمل إنشائية وخبرية ، واسمية وفعلية ، متفقة وغير متفقة ، مفصولة وموصولة ، على ما هو شأن التراكيب فى الكلام العربى » .

على أن ابن خلدون يتجنب النص صراحة على اختصاص الأسلوب بالمعانى ، ولا يعرّج على مقابلته بالنظم كما فعل حازم ، ولكنه يعرفه تعريفا يعتمد على التمثيل فى شطر منه ، وعلى السلب فى الشطر الآخر ، فيقول :

« ولنذكر هنا سلوك الأسلوب عند أهل هذه الصناعة ، وما يريدون بها فى إطلاقهم . فاعلم أنها عبارة عندهم عن المنوال الذى ينسج فيه التراكيب ، أو القالب الذى يفرغ فيه ، ولا يرجع إلى الكلام باعتبار إفادته أصل المعنى الذى هو وظيفة الإعراب ، ولا باعتبار إفادته كمال المعنى الذى هو وظيفة البلاغة والبيان ، ولا باعتبار الوزن كما استعمله العرب فيه الذى هو وظيفة العروض . فهذه العلوم الثلاثة خارجة عن هذه الصناعة الشعرية . وإنما يرجع إلى صورة ذهنية للتراكيب المنتظمة كلية باعتبار انطباقها على تركيب خاص ، وتلك الصورة ينتزعها الذهن من أعيان التراكيب وأشخاصها ويصيرها فى الخيال كالقالب أو المنوال ، ثم ينتقى التراكيب الصحيحة عند العرب باعتبار الإعراب والبيان فيرصها فيه رصا كما يفعله البناء فى القالب أو النساج فى المنوال » .

(المقدمة ، ص ص ٥٣٥ - ٥٣٦)

وهكذا يبدو أن ابن خلدون قد حرص على ابراز الصلة بين الفن (أو النوع) الأدبى والأسلوب أو الأساليب من جهة (وذلك فى قوله : لكل فن من الكلام أساليب تختص به ...) وبين الأسلوب والتراكيب اللغوية من جهة أخرى (وقد فصل ذلك فى تعريفه للأسلوب) . وهذا التحديد لمعنى الأسلوب ومكانه من الصنعة الأدبية مع نزعته التعليمية المواضحة ، هو أدق وأوضح ما نجده لدى النقاد العرب فى هذا الباب .

ولكن يلاحظ عليه أمران :

الاول : أن الصورة الذهبية الكلية التى تحدث عنها ابن خلدون - فضلا عن غموضها - تؤكد - وبمزيد من التحديد والجبرية - فكرة عمود الشعر التى طالما رددها

القدماء ، والتى تقلل – إلى درجة تقترب من الإهمال – دور التجربة الشخصية فى تكوين الأسلوب .

والثانى : أن ابن خلدون ، وإن ألمع إلى شىء من العلاقة بين فنون الشعر – أو موضوعاته – وأساليبه ، بما أورده من الأمثلة على ذلك ، فقد ترك الجهة الأخرى من العلاقة ، وهى العلاقة بين الأسلوب والتراكيب اللغوية التى تدرس فى علوم النحو والمعانى والبيان والعروض – مغمورة فى إبهام شديد . وهكذا نجد أنه لم يتقدم كثيرا بعد تعريف حازم للأسلوب ، بل أنه أهمل جزءا من مفهوم الأسلوب تنبه إليه حازم والباقلانى من قبل ، وهو أن الأسلوب يتمثل فى النص الأدبى كله (ويمكن – تبعا لذلك – القول بأنه يتمثل فى جميع ما نظم الشاعر أو كتب الكاتب كما يتمثل فى جميع ما يدخل تحت اعتبار فن من الفنون) .

وكأن اسم « الأسلوب » الذى طالعنا على أيدى المتكلمين الأول تعبيراً وصفياً عن الاختلافات اللغوية العامة المرتبطة بموضوع القول من ناحية وبظروف القول واستعداد القائل من ناحية أخرى ، واقترب من الدقة الاصطلاحية وإن لم يقع إجماع على تعريفه – كأن هذا « الأسلوب » قد انتهى به الأمر إلى البحث عن مكان له بجانب علم « البلاغة » الذى استقر كعلم معيارى ، ولكن دون أن يتمكن من تحديد أقسامه وأنواعه كما اتفق لعلم البلاغة ، فلم يبق أمامه إلا أن يحيل إلى الخبرة المكتسبة من كثرة الأمثلة . ومن ثم عجز عن أن يصير علما .

فى الثقافات الأوربية

إن نظرة إلى مفهوم « الأسلوب » فى الثقافات الأوربية القديمة يمكن أن تلفت الدارس إلى ألوان من المشابهات والفروق لا تخلو من دلالة .

ولا بأس بأن نشير أولا إلى أن كل تلك المشابهات والفروق راجعة إلى الاستعمال وحده . فقد يكون من الطريف أن نلاحظ أن كلمة « الأسلوب » فى العربية مجاز مأخوذ من معنى « الطريق الممتد أو السطر من النخل » ، أما فى اللغات الأوربية فإن كلمة Style مأخوذة من كلمة لاتينية Stylus تعنى قضيبا من الحديد كان القدماء يكتبون به على ألواح الشمع . ولكن قواعد « الأسلوب » عند اللاتين ثم فى الآداب الأوربية فى العصر الكلاسى استمدت من قواعد الخطابة التى استخلصها أرسطو وتابع التأليف فيها

كثيرون بعده . ولم يكن فن الخطابة عنده مقصورا على أساليب التعبير بل كان يشمل تأليف المعانى المناسبة للموضوع من ناحية ، ولطبائع المخاطبين من ناحية أخرى . فكتابه عن الخطابة يشتمل على الأقسام الثلاثة . ولكن قسم العبارة Lexis لم يلبث أن أصبح المقصود الأصلى بما يسمونه « الخطابة » Rhetoric, Rhètorique ونحن حين نترجم هاتين الكلمتين لا نقول « الخطابة » بحسب أصل الكلمة وانما نترجمهما بأقرب مقابل لهما فى اصطلاحات علوم اللغة العربية .

أما « الأسلوب » Style عندهم فربما جعلوه مرادفا « للبلاغة » Rhetoric وربما خصوه بمعنى أضيق من ذلك وهو « مستوى التعبير » . وعندهم ثلاثة مستويات أو « أساليب » : القريب والمتوسط والرفيع ، وقد ربطوها بالمستويات الاجتماعية من جهة ، وبالفنون الأدبية من جهة ثانية ، وبالمحسنات البيانية من جهة ثالثة . وأصول ذلك كله موجودة عند أرسطو ، فهو ينظر إلى التراجيديا على أنها أرفع من الكوميديا ، ليس ذلك فقط لأن الأولى تحاكى الفضلاء والأخرى تحاكى الأدنياء ، بل لأن الأولى نشأت فى المدن على أعين التاريخ ، لقربها من ذوى السلطان ، فى حين أن الأخرى قد خفى أمرها لأنها نشأت بين أهل القرى . وهو يدخل عنصر اللغة فى تعريف التراجيديا ، إذ يجب أن تكون لغة التراجيديا فخمة عامرة بالمحسنات .

فالتراث الغربى فى العلوم اللغوية يشتمل على علم يجمع وسائل التحسين التى يعمد إليها الخطباء والشعراء والكتاب للتأثير فيمن يتجهون اليه بالقول ، وهو يقابل عندنا ما سماه عبد القاهر بالنظم ، وسماه غيره البديع ، وضمه بعد ذلك اسم جامع وهو البلاغة . وهو عندهم – كما هو عندنا – علم معيارى وثيق الصلة بالنحو . ولديهم – بجانب ذلك المفهوم المحدد ذى الأقسام المنضبطة – مفهوم أوسع وأقل انضباطا ، يرتبط من ناحية بالأنواع الأدبية ، ومن ناحية أخرى بالظروف الاجتماعية التى ليس لها مساس مباشر بالقول ذاته : فمفهوم الأسلوب Style عندهم لا يختلف اختلافا أساسيا عنه عندنا . كذلك لا يختلف تاريخ كل من المفهومين (البلاغة والأسلوب) اختلافا أساسيا بين الثقافتين . فبعد أن كانت البلاغة ركنا أصيلا فى تكوين الأديب ، بل الإنسان المثقف بوجه عام ، وبعد أن كانت وسيلة متزايدة الأهمية فى الإبداع الأدبى ، ومعيارا مطلقا ووحيدا لتقدير الجمال الفنى ، إذا هى تصبح الهدف الأول لهجوم دعاة الجديد الذين أنكروا « العقل » و « الصنعة » و « القواعد » وجعلوا الفردية والذاتية وصدق التعبير عن التجربة الشخصية هى جوهر الإبداع الفنى . كانت البلاغة هى دستور المذهب

الكلاسى ، حتى أنهم وضعوا للأنواع الأدبية حدودا وأوصافا ثابتة كثبوت القواعد البلاغية ، وجعلوا التزام القواعد والإكثار من المحسنات معيار النجاح الفنى . فجاء الرومنسيون يزرون بالبلاغة « الشكلية » ، ويأنفون من المحسنات المقصودة لذاتها ، إذ كانت فضيلة الأدب عندهم هى التعبير عن الذات ، والشكل المحمود هو « الشكل العضوى » الذى يؤلف مع « التجربة » كلا متماسكا . ووجدوا كلمة « الأسلوب » بمفهومها الاجتماعى ودلالتها على المميزات الشخصية فى الكتابة أكثر مناسبة لمذهبهم . لقد قال بوفون (ــ ١٧٨٨ م) : « **إن المعارف والوقائع والكشوف يسهل نقلها وتعديلها ، بل تكتسب مزيدا من الثراء إذا تناولتها أيد أكثر خبرة ، فهذه الأشياء خارجة عن الإنسان ، أما الأسلوب فهو الإنسان نفسه . فالأسلوب لا يمكن أخذه ولا نقله ولا تعديله** » فأخذت كلمته « الأسلوب هو الإنسان نفسه » ونقلت وعدلت وحمّلت من المعانى أكثر مما تدل عليه فى سياقها الأول . فهى فى هذا النص لا تعنى أكثر من أن « الأسلوب » سمة شخصية فى استعمال اللغة لا يمكن تكرارها ، وهو معنى لا يزال بعض الناس يعبرون عنه بقولهم إن الأسلوب كبصمات الأصابع لا يصطنع ولا يزيف ، ولكنك يمكنك أن تقول هذا نفسه – ولو بدرجة أقل – عن مشية الإنسان وهندامه الخ . و « الأسلوب هو الإنسان نفسه » أو « الأسلوب هو الرجل » كما ترجمت – تقال غالبا لتعنى أكثر من هذا : تقال لتعنى أن الأسلوب هو مرآة الشخصية ، أو أعمق ما فى الشخصية وأجدره بالاهتمام . فهى تستخدم للتعبير عن المقولة الرئيسية للرومنسية التى لم يشهدها قائل هذه الكلمة ولم يكن من روادها . وقد كانت الرومنسية حركة عظيمة الأهمية فى تاريخ البشرية ولم ينقطع تأثيرها فى الأدب – والنقد خاصة – حتى اليوم ، على أيدى من يسمون بالنقاد الانطباعيين ، وهم أولئك الذين يعدون النقد فى صميمه عملا فنيا ، مداره التعبير عن تجربة جمالية شعر بها الناقد إزاء عمل فنى . ولذلك يقول أحدهم فى تعريف الأسلوب :

« إن كلمة (الأسلوب) تعنى أشياء كثيرة ، ولكن كلما كانت هذه الأشياء أكثر تحديدا ، أى كلما كانت صالحة لأن يشار إليها بالأصبع ، كانت أبعد عن المعنى المركزى الكامن فى الكلمة ، وهو التعبير اللازم والعضوى عن حالة فردية للتجربة ، تعبيرا يعلو أو يهبط فى سلم الكمال المطلق – حتى عندما تتحقق هذه العلاقة المطابقة – تبعا لحالة التجربة المعبر عنها ، من حيث درجة قيمتها وامتدادها ، أى من حيث درجة شمولها ومناسبتها لكل عالمنا

الإنسانى ، وهذا المعنى لكلمة « أسلوب » تتضاءل بجانبه المعانى الأخرى إلى درجة تقرب من التفاهة » (جون مدلتون مرى : مشكلة الأسلوب ص ص ٧ - ٨) .

المجددون وبحث الأسلوب .

ولقد كان للرومنسية ممثلوها فى العالم العربى أيضا ، وهؤلاء لم يكتفوا بمهاجمة المحسنات البلاغية على أنها زخرف خارجى لا صلة له بالشعور ، بل تحمس بعضهم فأعلن القطيعة الكاملة بين مفهومه للغة (يقصد الأسلوب) ومفهوم أنصار القديم . وظهرت هذه القطيعة فى الدراسات الأدبية ، إعراضا عن دراسة البلاغة وإقبالا على « النقد الأدبىّ » الذى خيل للكثيرين أنه خصم لها أو بديل منها ، وعناية بالتاريخ الأدبى الذى يدرس التيارات والاتجاهات دون اهتمام حقيقى بالنصوص الأدبية . ثم كان الباقى من دراسة « اللغة » فى معاهدنا وكتبنا أشبه بسائر البقايا فى حضارتنا البالية : نتف من هنا وهناك لا يجمعها نظام ولا تلتئم فى كل ذى معنى ، وإنما هى كالضيف الثقيل أو القريب الفقير ، يأوى إلى ركن مهمل إذ لا يليق طرده كما لا يليق أن يحتل أفضل من تلك المكانة .

والحق أن الدراسة البلاغية كما عرفت قديما لم تكن لتفى بحاجة العصر . فأبرز عيوبها أنها أشكال لغوية لا يربطها رابط . ولئن كانت الرومنسية قد نسخت بمذاهب جديدة فى الأدب والفكر ، لقد أرست فى حضارة البشر أصولا لا يسهل تبديلها . ومن أهم هذه الأصول أن النشاط البشرى - ويعنينا هنا الأدب والفن - وحدة لا ينفصل بعضها عن بعض ، ولا تنفصل عن آمال الانسان وطموحه إلى حياة أفضل .

لهذا كان التحليل البلاغى عاجزا عن إعطاء تفسير ذى دلالة للأعمال الأدبية ، بقدر ما كان النقد الأدبى - الرومنسى - الذى بنى على تقسيمات عريضة مبهمة ، واعتمد على أحكام انطباعية سريعة ، عاجزا عن إسباغ شىء من الموضوعية على مناهج البحث الأدبى فى البيئات الجامعية ، أو إسباغ شىء من الهدوء والاحترام على جو المنازعات الأدبية فى الحياة الثقافية العامة .

ويجب القول إن الغربيين شعروا قبلنا بهذه الآفات ، على الرغم من أنها كانت عندهم أقل خطرا منها عندنا ، لرجوعهم إلى ثقافة متماسكة وآداب حديثة غنية ، ممتدة فى

الحاضر . لهذا نشطت محاولات كثيرة متعددة الاتجاهات نحو علمية النقد الأدبى ، كما نشط البحث فى « الأسلوب » على أساس لغوى ، ليصبح بديلا حديثا من البلاغة القديمة .

وكان لبعض هذه الاتجاهات أصداؤها عندنا ، فرأينا أواسط هذا القرن ، محاولتين رائدتين لتجديد البحث فى البلاغة العربية ، فى ضوء مفهوم « الأسلوب » :

أولى هاتين المحاولتين يمثلها كتاب « فن القول » لأستاذنا أمين الخولى . وقد حمل هذا الكتاب حصيلة دراسات امتدت نحوا من عشرين سنة فى البلاغة العربية ، ووقفت موقفا وسطا بين المحافظة على القديم والحماسة للجديد . وعندما نصف موقف شيخنا « بالتوسط » نجد المعنى الذى نريده ينبو عن هذه الكلمة وتنبو عنه ، وإن كنا لا نملك غيرها فى هذا السياق . إذ كيف نصف موقفا يجمع بين إعزاز القديم وإدانته ، والحماسة للجديد والتوقف فيه ؟ ولكننا ، وقد صحبنا هذا الشيخ الجليل أكثر من ربع قرن ، كنا نراه يزداد على تقدم السن حدة فى نقد الحاضر المكبل بقيود الماضى ، وجرأة فى بناء المستقبل على مبادئ الحرية . وعندما أصدر « فن القول » كان قد بدل عنوان دروسه فى كلية الآداب بجامعة القاهرة فعدل عن اسم « البلاغة » إلى هذا الاسم الجديد .

وقد بنى كتابه هذا على المقارنة بين البلاغة العربية التقليدية وبلاغة المحدثين – أى الأوروبيين – التى سموها « علم الأسلوب » (ص ٦٢) واعتمد فى رسم صورة البلاغة العربية التقليدية – التى أحاط بتراثها المعروف إحاطة كاملة متعمقة – على « شروح التلخيص » إذ كانت هذه الشروح هى عمدة الدارسين فى معاهد اللغة العربية . أما « بلاغة المحدثين » فقد اعتمد فيها على كتاب لمؤلف إيطالى اسمه « لبارينى » ، وعنوان الكتاب « الأسلوب الإيطالى » Lo Stileia Italiano ، وهو كتاب غير معروف لدينا ، ولكننا نستخلص مما عرضه أستاذنا أنه نوع من « التحديث » للبلاغة الأوربية القديمة فى ضوء المفاهيم الرومنسية . وسواء أكانت هذه هى طبيعة الكتاب نفسه أم كانت الصورة التى أوحاها عرض الأستاذ له ، فقد كانت معبرة عن التناقض الحاد بين مفهوم المجددين للأسلوب ومفهوم المحافظين للبلاغة : إلا من شىء واحد هو أن دراسة « اللغة الفنية » ظلت هى عماد دراسة الأسلوب أو « فن القول » عند أستاذنا ، بخلاف ما جنح اليه معظم « المجددين » .

ولكن أستاذنا كان حريصا على أن تمتد دراسة الأسلوب أو فن القول لتشمل الأنواع

الأدبية والمذاهب الأدبية . ولم يبين إن كان هذا المستوى من دراسة فن القول – حسب تصوره – مقصورا على ما يخص اللغة ، كأن تدرس لغة القصة أو لغة الشعراء الرمزيين مثلا ، أو إن كان علينا أن نتجاوز ذلك إلى عناصر مثل الشخصية أو الحوار مثلا فى الحالة الأولى ، أو طبيعة التجربة الفنية فى الحالة الثانية . على أن مسلك الأستاذ بوجه عام ، وإلحاحه على ضرورة بحث « المعانى » فى فن القول يرجحان المعنى الثانى .

أما أشد ما يقرب أستاذنا من النقد الرومنسى – وأشد ما يحيرنا فى كتابه – فهو إلحاحه على « فنية » هذه البلاغة المجددة . ومصدر حيرتنا أن الأستاذ كرر الدعوة ، فى الكتاب نفسه ، إلى موضوعية الدراسة . فكيف اشتبه عليه الأمر فى « الدراسة » البلاغية التى يريدها موضوعية ، فجعلها « فنا » كفن الشاعر أو الكاتب المبدع ؟ لو أن الأستاذ اكتفى بتأكيد أن « الذوق » هو الأداة الوحيدة التى يمكن أن يستخدمها دارس البلاغة لإدراك ما فى الفن اللغوى من جمال ، لتقبل منه ذلك فى ضوء إشارته إلى أن الأحكام الذوقية نفسها يمكن أن تضبط وتدرس دراسة علمية ، ولكنه زاد على ذلك أن وصف البلاغة ذاتها بالجمال والبهاء وما إليهما . بل إنه أبى أن يسميها « علما » وقدر أن اختلاف مناهج البحث بحسب المادة المدروسة يجعل البحث فى « الفن » بعيدا عن اسم « العلم » ومنهجه . والأمر أخطر من مجرد خلاف فى التصنيفات أو الأسماء . وقد صرح الأستاذ بنفوره الشديد من أن يلزم « فن القول » هذا الذى دعا اليه ، حدود « فصل يدون ، أو قاعدة تقرر ، أو كتاب ينشر ، لئلا يلهى مثل هذا الناس على الزمن ، فيعكفون عليه يلقنونه ويرددونه ، ويحفظونه ويلزمونه ، فيردون البلاغة بهذا إلى ما عبناه من أمرها ، وتكون قضايا تقرر ، وحقائق تحفظ وتفسر الخ ... ويوم يشاء الله أن يخرج هذا الكتاب أو شىء منه فسأرسله عصيا على الحفظ ، فارا من التركيز المعقد ، بارئا من التقليد **الجامد ، كارها من يحاوله ، راجيا المخالفة ، آملا الزيادة ، ملتمسا المرونة ، ليظل درس فن القول وجدانيا روحيا ذوقيا ، أساسه شىء ليس فى الكتب ، وميدانه ملكوت السموات والأرض ، وحظه من العلم ما يبصّر بالنفس ويسدّد الحس . ويستشف الهمس** » . (**تأكيد الكتابة فى الأصل**) (**ص ٢١٥**) .

فهل نسى أستاذنا – رحمه الله – أن العلم ليس من شأنه دائما أن يجمد ويقلد ، وإنما هو كالفن سواء بسواء : كلاهما يجمدان ويركدان إذا حجر على القول وكبلت المشاعر ، وينطلقان فى هدم وبناء مستمرين إذا حيّت الضمائر والنفوس وانفسحت آفاق العمل والحياة ؟ ما نرى إلا أن المناخ الأدبى العام فى ذلك الزمان ، مع شىء من

حدة المزاج عرفناه فى شيخنا الجليل ، يضاف إلى هذا وذاك انشغاله – فى هذا الكتاب بالذات – بالأهداف العملية الحيوية من تدريس البلاغة ، ما نرى إلا أن هذه العوامل مجتمعة قد أوقعته فيما يشبه التناقض حيثما مس قضية « العملية » فى دراسة الأدب .

أما المحاولة الثانية فهى كتاب « الأسلوب » لأستاذنا أحمد الشايب . وكان أستاذنا الشايب رحمه الله يدرس النقد الأدبى وتاريخ الأدب على طريقة المحدثين فى كلية الآداب ، ثم انتقل إلى كلية دار العلوم (١٩٥٣) . وكانت الثقافة العربية القديمة أغلب عليه وإن حاول جهده أن يقتبس مناهج المحدثين . فأراد وهو فى كلية دار العلوم أن يستأنف دراسة البلاغة على طريقة تناسب ذوق العصر ، أو بعبارة أخرى : أن يصل بين البلاغة والنقد الأدبى الحديث . وكانت مراجعه فى ذلك هى ذاتها مراجعه فى النقد وإن برزت – هذه المرة – على خلفية من البلاغة والنقد التقليديين ، أما نماذجه التطبيقية فقد ظلت مستمدة من الأدب العربى القديم إلا فيما ندر . فلم يكن رحمه الله – كغيره ممن شدوا أطرافا من الآداب الأوروبية عن طريق الترجمات أو عن طريق القراءة المتعثرة فى لغاتها – مولعاً بإيراد الشواهد مما لدى القوم من شعر ونثر ، وإنما كان يأخذ من نظرياتهم ما يأخذ ثم يلتمس لها الدليل والشاهد من الأدب العربى القديم الذى كان يحسنه . ومن هنا حاول فى كتابه « الأسلوب » أن يعيد صياغة البلاغة العربية بقريب من منهج الأستاذ أمين الخولى ، إلا أنه تباعد عن النظر التحليلى فى مكونات هذه البلاغة وفضل أن يعتمد على ما قرره ابن خلدون عن الأسلوب ، وبنى عليه نقاشا طويلا حول كون الأسلوب نظاما لفظيا أو نظاما معنويا . وهذه قضية شغل بها النقد العربى القديم كما رأينا . ولعل أستاذنا رأى فى قول ابن خلدون عن الأسلوب إنه « يرجع إلى صورة ذهنية للتراكيب » انتصارا للمعنى ، وسياق نص ابن خلدون لا يدل على أن هذه المشكلة قد أهمته كثيرا ، ولكنها أهمت قبله شيخ البلاغيين عبد القاهر الجرجانى ، وتأثيره ظاهر فى قول الأستاذ أحمد الشايب (ص ص ٤٠ – ٤١) :

« إذا سمع الناس كلمة الأسلوب فهموا منها هذا العنصر اللفظى الذى يتألف من الكلمات فالجمل والعبارات ، وربما قصروه على الأدب وحده دون سواه من العلوم والفنون . وهذا الفهم – على صحته – يعوزه شىء من العموم والشمول ليكون أكثر انطباقاً على ما يجب أن يؤديه هذا اللفظ من معنى صحيح .

وذلك أن هذه الصورة اللفظية التى هى أول ما نلقى من الكلام لا يمكن أن

تحيا مستقلة ، وإنما يرجع الفضل فى نظامها اللغوى الظاهر إلى نظام آخر معنوى انتظم وتألف فى نفس الكاتب أو المتكلم فكان بذلك أسلوبا معنويا ، ثم تكون التأليف اللفظى على مثاله وصار ثوبه الذى لبسه أو جسمه إذا كان المعنى هو الروح . ومعنى ذلك أن الأسلوب معان مرتبة قبل أن يكون ألفاظاً منسقة ، وهو يتكون فى العقل قبل أن ينطق به اللسان أو يجرى به القلم » .

على أن وضع الأستاذ الشايب لقضية اللفظ والمعنى يتجاوز كل ما كتبه عبد القاهر حول هذا الموضوع . فلم يذهب عبد القاهر قط إلى مثل قول الأستاذ الشايب إن هناك أسلوبا معنويا وأسلوبا لفظيا يتكون على مثاله . ولا شك أن هذا تبسيط شديد للعلاقة بين اللغة والفكر ، وهى مسألة لم يصل الباحثون إلى جواب شاف عنها حتى اليوم . ولكن الإجماع منعقد بين الباحثين فى اللغة والأدب والأنثروبولوجيا وعلم النفس على أن العلاقة بين اللغة والفكر لا تتم من جانب واحد بحيث يمكن أن يعد أحدهما أصلا والآخر صورة له .

ويبدو الأستاذ الشايب حائرا مترددا حينما يقول فى ختام تعريفه للأسلوب (ص ٤٣) :

« وأعود مرة أخرى إلى تعريف الأسلوب فقد غم الأمر على بعض الدارسين بصدد ذلك ، أعود لأ قول : إن تعريف الأسلوب ينصب بداهة على هذا العنصر اللفظى ، فهو الصورة اللفظية التى يعبر بها عن المعنى ، أو نظم الكلام وتأليفه لأداء الأفكار وعرض الخيال ، أو هو العبارات اللفظية المنسقة لأداء المعانى » .

وواضح من هذه التعريفات الثلاثة المتتابعة أن الأستاذ لم يطمئن إلى الوصف الأول الذى يرتكز على ذاتية المنشىء وآثر عليه – ربما دون أن يشعر – وصفا يرتكز على العبارة اللغوية نفسها . وهو بذلك يعبر – من ناحية – عن تأثير البلاغة العربية القديمة ، كما يعبر – من ناحية أخرى – عن اهتزاز النظرة الرومانسية إلى الأدب ، والحاجة إلى نظرة أخرى ، تعترف للنص بحياة مستقلة عن حياة منشئه ، وتدرسه على أنه ظاهرة لها وجودها الخاص . وكانت هذه النظرة إلى الأدب ، التى بدأت فى أوروبا والولايات المتحدة الأمريكية فى أعقاب الحرب العالمية الأولى ، وأخذت تبسط سلطانها على

الدارسات الأدبية منذ الأربعينات ، لا تزال تتلمس طريقها بين الأدباء العرب فى حذر واستحياء ، كما تشهد كتابات الدكتور مندور فى تلك الفترة .

ومع أن الأستاذ أحمد الشايب يبدو خلى البال من الهم المقيم المقعد الذى كان يدفع شيخنا أمين الخولى إلى الانغماس فى مشكلات الحاضر اللغوى والأدبى ، والاتجاه بدراسة البلاغة نحو الغرضين العمليين : الإنتاج والتذوق ، فإنه يرى – كشيخنا – أن دراسة الأسلوب تتضمن بالضرورة تعليم الأسلوب .

وهو يتفق مع ابن خلدون فى النظر إلى الأسلوب على أنه أمر فوق النحو والبلاغة والعروض جميعا . ولكن ما هو هذا الأمر ؟ أما عند ابن خلدون فهو واضح صريح . « فليس كل ما يصح فى قياس كلام العرب وقوانينه العلمية من العربية والبيان استعملوه ، وإنما المستعمل عندهم من ذلك أنحاء معروفة يطلع عليها الحافظون لكلامهم ، تندرج صورتها تحت تلك القوانين القياسية » . وقد مثل لبعض تلك الأنحاء فى النص الذى سبق لنا إيراده ، والذى أورده الأستاذ الشايب كذلك . ولكن مفهوم ابن خلدون للأسلوب لم يكن ليصلح دستورا للكتاب فى عصرنا هذا ، الذى يمقت الحفظ ويزدريه ، ويرى – على عكس ابن خلدون ومعاصريه – أن الأسلوب يعنى الفردية والذاتية ، أو ما يسمى أحيانا « بالأصالة » ، فكيف نعلم الأسلوب إذا ؟ هذا هو الاختبار الأول للمحاولة التى تصدى لها أستاذنا أحمد الشايب . فهل ينجح فى إقامة صلة واضحة بين البلاغة القديمة التى تعتمد على القواعد ، والنقد الحديث (الرومنسى) الذى يدور حول ذاتية التجربة ؟ هل يستطيع أن يجعل البلاغة « علم أسلوب » والحديث عن الأسلوب حديثا فى علم البلاغة ؟

الواقع أن الأستاذ الشايب يجد نفسه مضطرا ، فى الفصل الذى يعقده بعنوان « تكوين الأسلوب » إلى الاعتماد على مفاهيم البلاغة القديمة دون غيرها . فتوسيع مفهوم الأسلوب بحيث يشمل كل عناصر العمل الأدبى التى تحدث عنها الأستاذ الشايب فى أصول النقد ، وهى الفكرة والعاطفة والخيال إلى جانب العبارة ، حرى أن يلقى بالناشىء فى خضم لا نهاية له ما دام المعيار الوحيد للعناصر الثلاثة الأولى هو التجربة الإنسانية مطلقة من كل قيد . وإذن فلابد من الالتزام بالمفهوم الضيق للأسلوب الذى يحصره فى العبارة وحدها . وهنا يوصى الأستاذ الكاتب الناشىء « بأمرين اثنين ليوفر لنفسه الفوز بحسن التعبير » . أولهما : « الحرص الشديد على الدقة سواء فى أداء الفكرة

أو فى صوغ الخيال » ، وثانيهما : « التصرف الشديد فى بناء الجمل والعبارات بتقديم بعض العناصر أو تأخيرها وبالقصر أو الفصل والوصل حتى تكون العبارة صورة صادقة لما فى نفسه من المعانى وما فى وجدانه من تصور وموسيقى » . والأمر الأول هو « وضوح الدلالة » الذى جعله الأقدمون موضوع علم البيان ، والأمر الثانى هو « تأخى معانى النحو على حسب الأغراض التى يصاغ لها الكلام » ، وهو النظم كما عرفه عبد القاهر ، وهو أيضا موضوع علم المعانى كما قرره البلاغيون التأخرون .

وملامح الجديد فى عبارة الأستاذ أحمد الشايب لا تعدو – مرة أخرى – الإشارة إلى نفس الكاتب ووجدانه وما فيهما من خيال وتصور وموسيقى . وهذه كلها أمور مبهمة لا يقوم عليها علم ، وإن كان لعلم ما أن يشتغل بها فهو علم النفس لا علم الأدب .

لا جرم أن النقد الرومنسى ، أو المتأثر بالرومانسية ، ينفر أشد النفور من الرسوم والقواعد كلها ، وإذا تحدث عن الأسلوب أبى أن يلزمه حدود العبارة . فإذا تكلف دارس أن يصل هذا المفهوم الرومنسى بمفهوم البلاغة التعليمية استعصى عليه الأمر ، وبقى كلاهما بمعزل عن الآخر .

ولكن ماذا عن محاولة الربط بينهما فى التذوق أو النقد ؟ هذا هو الاختبار الثانى ، ولا شك أن الخطب هنا أيسر ، فتذوق الأسلوب ، بمعناه الواسع المفضل عند الرومنسيين ، ربما استتبع الحديث عن تركيب طريف ، أو استعارة معبرة . ولكن الغريب أن الأستاذ الشايب حين يمثل لاختلاف الأساليب بأبيات مختارة لأبى تمام والبحترى والمتنبى فى العتاب ، نراه يعرض عن المفاهيم البلاغية إعراضا تاما ، فلا يحدثنا إلا عن الرقة والجزالة والقوة والسهولة والسلاسة والعذوبة وديباجة الحرير واطراد الماء الجارى الخ . تلك العبارات الانفعالية التى يمكن أن يكون قد تأثر فيها بالقاضى على بن عبد العزيز الجرجانى صاحب الوساطة ، إلى جانب تأثره بنفور المحدثين من الاصطلاحات البلاغية . وربما استرعت نظرنا هذه المفارقة العجيبة بين وظيفتى « الأسلوب » عنده : فالأسلوب – من حيث هو سمة للإبداع الأدبى – خاضع لرسوم البلاغة التقليدية إلى حد كبير ، بل إنه خاضع لهذه الرسوم خضوعا تاما رغم العبارات المتشحة بالعصرية التى عبرت عن ذلك ، أما من حيث هو مطلب للنقد الأدبى فلا مدرك له إلا الانفعال ولا سبيل إلى وصفه إلا هذه الكلمات الانطباعية الخالصة . وإذا كنا قد لاحظنا أن أستاذنا الخولى لم يفرق بين البلاغة من حيث هى « فن » يلاحظ فى

كلام البليغ ، والبلاغة من حيث هى « علم » يتجاوز الملاحظة الأولية إلى تحديد الظواهر وتصنيفها ووصفها ، فإن أستاذنا الشايب قد فعل – عمليا – ما هو أكثر من ذلك : فجعل عمل الناقد فنيا ، وعمل المنشىء نوعا من العلم التطبيقى .

وهذه المفارقة لا توجد فى كتاب الأستاذ الشايب وحده بل هى سمة ظاهرة فى كثير من إنتاجنا الأدبى الحديث ، ثم هى سمة حضارية لا تزال ماثلة فى كثير من جوانب حياتنا ، ولبحثها مقام غير هذا المقام .

بدايات البحث المعاصر

من هذا التخطيط لتاريخ كلمة « أسلوب » فى تراثنا النقدى يمكن أن نلاحظ أن معناها تفاوت عند القدماء والمحدثين جميعا بين العموم الشديد والخصوص الشديد ، وهو مع ذلك لا يخلو من تناقض . فعند القدماء تدل مرة على النوع الأدبى ومرة على صورة المعنى الجزئى ، وحينا على ترتيب الألفاظ وحينا على ترتيب المعانى . وهى عند المحدثين تدل غالبا على مطابقة الكلام لنفسية صاحبه ، بحيث يصح القول إن هناك عددا من الأساليب بقدر عدد الكتاب . ولكنها يمكن أن تدل أيضا (كما فى الكتب التى تؤلف للمدارس فى مادة النقد الأدبى) على أنواع الكتابة من نحو حديثهم عن « أسلوب علمى » و « أسلوب أدبى » .

ثم إنها إذا استخدمت فى تحليل نص أدبى معين دلت مرة على الروح والجوهر (وهنا يمكن أن تستخدم فى وصف الأسلوب كلمات انطباعية غير واضحة المعنى) ومرة أخرى على مجموع العناصر التى يتكون منها العمل الأدبى (كما يقولون) .

وهى تتردد فى جميع الأحوال بين مفهوم قديم يسمح لنا بالحديث عن تعليم الأسلوب ، ومفهوم حديث يجعل الأسلوب شيئا مثل خلقة الإنسان ، يمكن أن يحدث فى نفوسنا شعورا بالرضى أو النفور ولكننا لا يمكننا أن نحلم بتغييره ولا حتى تفسيره . ووراء هذه الأفكار المضطربه كلها اضطراب أعمق فى فهم العلاقة بين الفكر واللغة ، وبين الاستعمال الفردى للغة والتقنين الجماعى لها . ومع أن علماء البلاغة المتقدمين قد قصّوا الكثير من أطراف هذه المشكلة ، فقد كان عملهم فى الجزء الباقى أوضح كثيرا من مجاولات المحدثين .

وغنى عن البيان أننا إذ نعرض المعانى المتنافرة لكلمة « أسلوب » فى استعمالها المتداول

بين الأدباء والنقاد ، لا نعنى أن هذه المعانى كلها أو بعضها خاطئة بالضرورة . فعند بحث مسألة علمية كثيرا ما يصدق المثل الذى يذكرونه عن الفيل وجماعة العميان . إن الحل لا يكمن – غالبا – فى إنكار حقيقة الظاهرة أو رفض ما قيل فى تفسيرها بل فى معرفة المدخل الصحيح لتفسيرها على نحو شامل . وقد رأينا أن القدماء – بوجه عام – تناولوا ظاهرة الأسلوب من مدخل التقاليد الفنية ، وأن المحدثين تناولوها من مدخل التجربة النفسية والتعبير عن الذاتية . وكلا المدخلين لا يأخذنا إلى قلب الظاهرة . فإذا نظرنا إلى كل ذلك الحشد من الأفكار والنظريات عن الأسلوب وجدناها لا تجمع إلا على شىء واحد وهو أن الأسلوب يعتمد على اللغة . فى وسعنا إذن أن نقول إن الأسلوب ظاهرة لغوية ، وأن نشرع فى تفسيره على هذا الأساس .

والواقع أن « علم الأسلوب » لم يخط خطواته الأولى إلا حين ارتكز على علم اللغة . وكان هذا التحول انقلابا فى الدراسات الأدبية ، ولكنه لم يصدر عن علم اللغة ، بل جاء من قلب الدراسات الأدبية نفسها .

وبيان ذلك أن النقد الانطباعى أخذ يتراجع ، منذ أوائل هذا القرن ، أمام مدرسة نقدية جديدة أقامت عملها على النص الأدبى نفسه ، بدلا من شخصية الكاتب . ويوجز الشاعر الناقد الإنجليزى ت . س . إليوت موقف هذه المدرسة فى كلمة له مشهورة : « إن الشاعر لا يملك (شخصية) ليعبر عنها ، ولكنه يملك واسطة معينة (يقصد اللغة) . إنما هى واسطة وليست شخصية ، واسطة فيها تتضام الانطباعات والتجارب بطرق متميزة وغير متوقعة . ولعل الانطباعات والتجارب التى تهم الإنسان ألا تجد لها مكانا فى الشعر ، وتلك التى تشغل مكانا مهما فى الشعر ألا يكون لها إلا نصيب ضئيل فى الإنسان أو الشخصية » (من مقال : « التراث والموهبة الفردية ») .

وإذا كانت هذه المدرسة النقدية قد تطرفت فى دعواها – وقتا ما – حتى زعم بعض أشياعها أن عالم الآثار الأدبية عالم مستقل عما عداه ، ونسيت أن الظاهرة الأدبية ليست إلا ظاهرة واحدة من جملة ظواهر إنسانية ، منها ما يتصل بالحياة الروحية للإنسان ، ومنها ما يتصل بحياته المادية ، وأن هذه الظواهر كلها تترابط فيما بينها بدرجات متفاوتة من القوة – إذا كانت هذه الدعاوى المتطرفة قد ظهرت هنا وهناك فى كتابات بعض أنصار النقد الجديد ، فإن ذلك لا يقدح فى حقيقة أن هذه المدرسة استطاعت أن تنقل الدراسة الأدبية من العناية بأشخاص الأدباء إلى العناية بالأدب نفسه ، وكان لذلك آثار عظيمة باقية فى المنهج . وكان لبعض أقطابها اجتهادات طيبة فى تحليل اللغة الفنية ، كالذى

ذهب إليه كلينث بروكس من أنها مبنية على « المفارقة » Paradox وهو رأى وجد – فيما بعد – تأييدا قويا من أبحاث علم الأسلوب .

ولكن سلامة المنهج كانت تقتضى أن ينطلق البحث فى الأسلوب الأدبى من أبحاث علم اللغة العام ، باعتبار أن الأول شعبة من الثانى ، كما أن اللغة الأدبية نفسها ليست إلا نوعا معينا من الاستعمال اللغوى .

وقد كان التطور الذى طرأ على علم اللغة منذ أوائل هذا القرن ممهدا لهذا اللقاء المثمر بين الدراسات اللغوية والدراسات الأدبية . لقد نشأ علم اللغة الحديث فى أوائل القرن التاسع عشر ، عندما كان المنهج التاريخى يبسط ظله على الدراسات الإنسانية كلها ، وما لبث هذا العلم الجديد أن احتل مكانا بارزا بين هذه الدراسات ، حين أثبت أنه يتميز عنها بمزيد من الدقة والموضوعية . فقد استطاع باستخدام المنهج المقارن أن يثبت وجود قرابات بين مجموعات متعددة من اللغات ، وكان طبيعيا أن يتجه معظم الاهتمام إلى أسرة اللغات الإندو أوروبية التى تنتمى اليها اللغات الأوروبية الحديثة ، ومن قبلها اللغتان اليونانية واللاتينية ، كما تنتمى إليها اللغة السنسكريتية (اللغة الأدبية القديمة فى القارة الهندية) واللغة الفارسية . وكانت قوانين التغيرات الصوتية هى المفخرة الكبرى لهذه الدراسات التاريخية المقارنة ، وإن كانت قد شملت القواعد النحوية كما شملت المفردات .

وإذا كان علم اللغة قد تميز – فى هذه الفترة – على سائر العلوم التاريخية بمزيد من الدقة العلمية ، فقد تميز – من ناحية أخرى – على النحو التقليدى بإيثاره للموضوعية العلمية . فالنحو التقليدى علم معيارى ، ينظر إلى اللغة على أنها كيان ثابت ، ويستقرئ قواعدها ليصوغها فى شكل قوانين مطلقة لا يجوز العبث بها . أما علم اللغة الحديث – فى ظل المنهج التاريخى – فهو علم وصفى ، يسجل ما يحدث فى اللغة أصواتا ومعانى ، دون أن يحكم على ظاهرة ما بأنها صواب أو خطأ . ولقد أجدى علم اللغة فى هذه المرحلة على الدراسات الأدبية فوائد كثيرة : منها أنه أرهف الحس التاريخى فى دراسة الأدب ، وساعد على إدراك تغير القيم الفنية من عصر إلى عصر ومن إقليم إلى إقليم ، ومنها أنه قدم ، من خلال المعاجم التاريخية ، أداة بالغة الأثر فى فهم النصوص الأدبية ، فجنّب قراء الأدب القديم ودارسيه أخطاء مضحكة يقع فيها من لا علم له بتطور معانى الكلمات والتراكيب . على أن المنهج التاريخى لم يلبث أن ظهر فيه نقص خطير ، فقد أدى إلى تكوين صورة مهزوزة للحاضر . فكيف يمكن أن نتصور هذا الحاضر تصورا

مستقيما إذا كان كل ما نعرفه عنه هو أجزاء منفصلة بعضها عن بعض ، ولكل منها تاريخه الخاص ؟ لقد أخذ علم جديد يبرز فى ساحة العلوم الاجتماعية ، ومعه منهجه الذى يحاول الربط بين الظواهر فى عصر واحد . ذلك هو علم الاجتماع الذى امتد تأثيره إلى علم اللغة أيضا . ولا يكاد يشك أحد فى أن سوسير (ــ ١٩١٣) الذى يعد بين جمهور علماء اللغة فاتح عصر جديد فى تاريخ هذا العلم ، قد تأثر بعلم الاجتماع فى صياغة منهجه اللغوى ، وهو يتلخص فى دراسة اللغة بوصفها بناء اجتماعيا متكاملا . ومعنى ذلك أن موضوع الدرس يجب أن يحدد بلغة واحدة وعصر واحد ، ثم نشرع فى دراسة هذا البناء اللغوى مسلمين – نظريا – بأنه على قدر من الثبات . ومعنى كون هذا الثبات مسلمة نظرية فحسب أن الموقف مختلف هنا عنه فى حالة النحو التقليدى ، الذى يتصور أن ثبات النظام اللغوى واقع مطلق متعال يجب الخضوع له . ومعنى كون اللغة بناء أن هناك نظاما دقيقا يحكم العلاقات بين عناصرها : بين أصواتها من حيث هى بناء صوتى ، وبين مفرداتها وتراكيبها من حيث هى بناء معنوى . ولم يلبث البحث فى « النظام » اللغوى أن فتح آفاقا جديدة للدراسات الاجتماعية التى انطلق منها ، بل للدراسات الإنسانية بوجه عام ، هذا فضلا عن الدراسات اللغوية نفسها ، التى راحت تستكشف ميادين جديدة ، منها دراسة الأنظمة الفرعية المتعددة التى يحتوى عليها النظام اللغوى الواحد . هذه الأنظمة الفرعية هى التى سماها اللغويون « أساليب » .

وهكذا بدأ علم الأسلوب الحديث علما لغويا . ولكن النقاد ما لبثوا أن استردوه من علماء اللغة . ولعل الأصح أن نقول إن الناقد فى هذا العصر أصبح ناقدا ولغويا . فهو يشبه الناقد القديم من هذه الناحية ، ولكن مع ملاحظة الفروق المهمة بين المفاهيم اللغوية القديمة والحديثة . وأصبحت معظم الدراسات النقدية الحديثة دراسات أسلوبية كما انصبت معظم الدراسات الأسلوبية على لغة الأدب . ولعلنا لا نبعد عن الصواب أيضا عندما نقول إن هذه الصفة تكاد تكون الصفة الوحيدة التى تميز جميع الدراسات الأسلوبية المعاصرة . ففى داخل هذه المنطقة العريضة على الحدود بين اللغة والأدب تتعدد الاتجاهات والمناهج ، ولكل اتجاه ولكل منهج مفاهيمهما الخاصة واصطلاحاتهما الخاصة . إن صورة علم الأسلوب ، فى أواخر السبيعينات ، لا تزال كما وصفها ألمان سنة ١٩٦٤ (اللغة والأسلوب ص ٢١٣) صورة « علم شاب ملىء بالنشاط والحيوية ، لم يكتمل ولم ينظم بصورة وافية حتى الآن ، فهناك كثير من التجارب ، وهناك كثير من الآفكار فى حالة اختمار . وفى الوقت نفسه لا نجد اصطلاحات متعارفة ، ولا اتفاقا عاما على الأهداف والمناهج » .

لعلنا نقول إن هذه الصورة شبيهة بما نجده عندنا – ولا سيما فى هذه السنوات الأخيرة – من اختلاط الأفكار وافتقاد المنهج . ولكن لا نخدعنّ أنفسنا : فشتان ما بين اضطراب ناشيء عن الجهل وفقدان الثقة بالعقل وقعود الهمة عن الطلب ، واضطراب ناشيء عن الحرية العقلية التى لا تفتأ تنبش عن المشكلات وتجرب كل الحلول وتناقش كل الفروض . إن علم هذا العصر كعالم – هذا العصر : مجهول دائم وعقل مغرىً بارتياد ذلك المجهول .

الفصل الثانى

الأسلـــــوب
وعلـم اللغـة الحديـث

الأسلوب بين علم اللغة وفن الأدب

انتهينا فى الفصل السابق إلى أن الانقلاب الذى حدث فى علم اللغة فى مطالع هذا القرن جعل البحث فى اختلاف طرق التعبير – وهو أساس علم الأسلوب – مشكلة ملحة تتطلب المواجهة من اللغويين . فقد خرج علم اللغة من دائرته الأكاديمية المغلقة ، دائرة البحث فى لغات نمطية – كان بعضها مبنيا على تصورات نظرية محضة إذ لم يعُثر على نصوص تمثله ، مثل الأوروبية القديمة والإندو أوروبية – والقرابات بينها والتحولات التى طرأت عليها نتيجة لاختلاف النطق ، إلى أفق الحياة المعاصرة حيث تقوم اللغة بوظيفة مهمة فى ربط أبناء الوطن الواحد بعضهم ببعض ، وحيث تتشابك مع نسيج الحياة الاجتماعية حتى لا يمكن فصلها عنه ، أو فصله عنها . انحصر البحث التاريخى فى اللغات فى دوائر أكاديمية ضيقة ، ولحق معظمه بدراسة التاريخ والآثار ، بينما استقر « علم اللغة العام » كأحد العلوم الاجتماعية المهمة ، إذ أصبحت مهمة العالم اللغوى هى بحث اللغة فى الحياة (جعل بالى عنوان أحد كتبه « اللغة والحياة ») ونشأت فروع لعلم اللغة متداخلة مع علوم اجتماعية أخرى مثل علم الاجتماع اللغوى وعلم النفس اللغوى . ولم يكن فى وسع الباحث اللغوى أن يتجنب دراسة الاستعمال الأدبى للغة ، إذ كان ثمة شعار يناظر شعار « اللغة والحياة » ، أعنى شعار « الأدب للحياة » .

وإذا كان قد وجد فى الوقت نفسه شعار آخر مناقض ، وهو شعار « الفن للفن » ، فقد كان الأول أعلى صوتاً ، فضلاً عن أنه لم يكن فى وسع من يقتنع بأحدهما أن يتجاهل وجود الآخر . حقاً أن بين علماء اللغة كثيرين أرادوا أن يبتعدوا عن دراسة الأدب ، على اعتبار أنه تشكيل فنى يخرج عن إطار الاستعمالات الطبيعية للغة ، ولكنهم اضطروا – مع ذلك – أن يجعلوا لدراسة الأسلوب الأدبى مكاناً شاغراً فى مخططهم للدراسات اللغوية .

وما زال علماء اللغة المحدثون يقفون حائرين أمام هذا المكان الشاغر ، أو هذه الفجوة ، كلما تعرضوا للاستعمال الأدبى للغة ، وما زالت تسمية « الأسلوب » حائرة

بين المدلول اللغوى الصرف ، أى كل استعمال خاص للغة ، والمدلول الأدبى الذى تنصرف إليه كل الكتابات المأثورة عن « الأسلوب » . ولكن تمييز « الظاهرة الأسلوبية » ، أى الاستعمال الفنى للغة ، بوصفها ظاهرة لغوية خاصة يلزم إفرادها بالدراسة ، قد أصبح واضحاً الآن ، بحيث خرجت الدراسات الأسلوبية من أحضان علم اللغة ، وأصبح لها وجودها المتميز بين علم اللغة من ناحية والنقد الأدبى من ناحية أخرى . وثمة من يعدونها بديلاً للنقد الأدبى ، وثمة من لا يزالون يعدونها جسراً بين العلمين . وهذا طبيعى فى مرحلة التكوين التى أشار اليها « ألمان » .

على أننا إذا تتبعنا المفاهيم اللغوية حول « الاختلافات » وجدناها تسْلم ، بصورة طبيعية ، إلى ضرورة إفراد « اللغة الفنية » بعلم مخصوص . وهذا ما نحاوله فى هذا الفصل والذى يليه .

فآول هذه المفاهيم :

مفهوم اللغة Langue فى مقابل القول Parole

ومبدأ التمييز بين « اللغة » و « القول » هو من المبادئ الأساسية فى فلسفة سوسير اللغوية . وقد سبقت الإشارة إلى مكانة سوسير فى علم اللغة الحديث . وبما أن كثيرا من المفاهيم التى سنتناولها فى هذا الفصل راجع إلى كتابه « دروس فى علم اللغة العام » (١٩١٤) – وقد حرره بعض تلاميذه عقب وفاته من المحاضرات التى كان يلقيها فى جامعة جنيف – فلا بد من تعريف موجز بهذا الكتاب . إن القيمة الكبرى لكتاب سوسير ترجع إلى المنهج الجديد الذى رسمه للدراسات اللغوية ، وكان من أهم ما تمخض عنه تحويل اتجاه تلك الدارسات من الاتجاه التاريخى إلى الاتجاه الوصفى ، ومن دراسة اللغات الأدبية المكتوبة إلى اللغات المنطوقة المستعملة فى شئون الحياة العادية . لقد رجع سوسير إلى دراسة اللغة باعتبارها « نظاماً » ، وهو نفس الاعتبار الذى كان يقوم عليه النحو التقليدى ، ولكنه – فى هذه المرة – لا يوجه نحو قواعد معيارية للغة « الصحيحة » ، بل نحو استخلاص القواعد من اللغة المستعملة ، وتقريرها بطريقة وصفية . ولكى يمكن الوصول إلى القوانين الوصفية المطلوبة ، رأى سوسير من الضرورى إهمال الفروق الفردية وحصر الجهد فى الظواهر العامة . ومن هنا تصبح « شواذ » النطق أو الدلالة أو التركيب غير ذات بال بالنسبة إلى اللغوى . فاللغة ذات

وجود اجتماعى ، حقيقى ، لا يتوقف على استعمال الأفراد لها ، بل الصحيح أن الأفراد يتلقونها عن المجتمع خلال عملية تعليم طويلة تبدأ مع بداية وعيهم . هذه اللغة ذات الوجود الاجتماعى المتكامل هى « الموضوع » الذى يحدد دائرة عمل اللغوى ، ويتيح له اكتشاف أكبر قدر ممكن من العلاقات بين العناصر اللغوية . أما استعمال الأفراد المختلفين من أبناء اللغة الواحدة لهذه اللغة ، فإنه لا يصلح – لما فيه من الاختلافات التى لا يمكن حصرها – موضوعاً للعلم . وبناء على ذلك يجب التفريق بين ثلاثة مفاهيم : الكلام أو التكلم Langage ، وهو لازمة من لوازم الاجتماع البشرى ، ويراد به استخدام رموز صوتية أو كتابية لتبليغ معنى ؛ واللغة Langue ، وهى الرموز الصوتية أو المكتوبة التى يستخدمها أفراد مجتمع معين للتفاهم فيما بينهم ، فهى موجود اجتماعى ، ذو وجود حقيقى ، وإن كان وجوداً ذهنياً مجرداً ، ويتمثل هذا الوجود فى المعاجم وكتب النحو التى يمكننا أن نصفها بأنها نوع من « الثروة القومية » الروحية ، تستغل أجزاء منها بحسب الظروف والأحوال ؛ وأخيراً هناك القول Parole ، وهو ينطبق على كل واقعة من الوقائع الجزئية التى لا حصر لها ، والتى تتألف من تعبير لغوى منطوق أو مكتوب ، ومن ظرف معين ، زمانى أو مكانى يستخدم فيه هذا التعبير .

لا ينبغى أن يفهم من هذه التفرقة أن سوسير ينفى الوقائع اللغوية الجزئية نفياً تاماً من دائرة اهتمام العالم اللغوى . فذلك مستحيل بداهة ؛ إذ إن القوانين العامة لا يمكن استخراجها إلا من هذه الوقائع الجزئية . وإنما الذى ينفيه سوسير هو الفروق التى تظهر فى هذه الوقائع ، لأنها لا تمس جوهر اللغة . وإلى مثلها يعزو عجز علماء اللغة قبله عن اكتشاف القوانين اللغوية ، أى عن إيجاد علم صحيح للغة .

ويكاد تشومسكى يأخذ بهذه التفرقة نفسها حين يقدم مصطلحين جديدين وهما « المقدرة » Competence و « الأداء » Performance حتى أن بعض علماء اللغة سوى بين هذين المصطلحين وبين مصطلحى « اللغة » و « القول » عند سوسير . ولعل ذلك صحيح بالنسبة إلى « القول » و « الأداء » ؛ إلا أنه تجب الإشارة إلى نقطة خلاف بين اصطلاحى « اللغة » Langue و « المقدرة » Competence من حيث إن الأولى تشير إلى حقيقة اجتماعية فى حين تشير الثانية إلى استعداد ذهنى لدى من يستعمل اللغة . فإذا أردنا الجمع بين هذه المصطلحات الأربعة نقول إن مفهوم « المقدرة » يتوسط بين مفهومى « اللغة » من ناحية و « الأداء » أو « القول » من ناحية أخرى .

اللغة نظام من العلاقات

مع أن سوسير دعا إلى إسقاط الاختلافات الفردية بين « الأقوال » ، ولو فى المرحلة الأولى من تأسيس علم اللغة ، فقد كانت تفرقته بين « اللغة » و « القول » هى البذرة التى أنبتت علم الأسلوب ، إذ إن مجرد الالتفات إلى أن ثمة فروقاً فى استعمال اللغة لا تمس الجوهر قد دعا بعض تلاميذه إلى النظر فى أسباب هذه الفروق بغية التوصل إلى ضوابط لغوية عامة تحددها ، وإن لم تبلغ فى شمولها درجة القوانين اللغوية . ولا شك أن البداية الحقيقية لأى علم هى تحديد منطقة البحث ، أو نوعية الظواهر ، بالنسبة لهذا العلم . وقد وجد علماء اللغة من تلاميذ سوسير وغيرهم اسم « أسلوب » مناسباً للدلالة على أى طريقة متميزة فى استعمال لغة ما . والتزم أتباع سوسير فى دراستهم للأساليب نفس المنهج الوصفى الذى اتبعه فى دراسة اللغة . وهو يلخص هذا المنهج بقوله « إن اللغة شكل وليست مادة » ، أى أنها نظام من العلاقات . فاللغة مكونة من رموز اصطلاحية (أصوات ثم كلمات) ليست لها دلالة ذاتية ، وإنما تتحدد دلالة كل عنصر من عناصرها من خلال علاقته بالعناصر الأخرى . وهناك نوعان من العلاقات : علاقات رأسية ، ترابطية (تعتمد على تداعى المعانى) بين الكلمة وقريباتها أو نظيراتها فى الاشتقاق ، وبينها وبين مضاداتها ومرادفاتها الخ . كالعلاقة بين « عالم » و « عَلِم » و « معلِّم » و « تعليم » و « علَّم » و « علوم » الخ .، وبينها وبين « قائم » و « قاعد » و « سائق » و « كاتب » الخ .؛ وبينها وبين « عارف » و « حبر » و « فقيه » الخ .، وبينها وبين « جاهل » و « صانع » و « حرفى » الخ .. والنوع الثانى علاقات أفقية ، أى بين أجزاء الجملة بعضها وبعض : فالفعل يتطلب فاعلا ، وبعض الأفعال يتعدى بنفسه ، وبعضها يتعدى بحرف جر ، وبعض الأفعال والصفات يتطلب نوعاً معيناً من الموصوفين مثل « قال » – لإنسان ، و « صهل » – لفرس ، و « يانع » – للنبات ، و « فاره » – للدواب ، الخ .

والدليل على أن اللغة نظام من العلاقات وليست مادة ، أننا لو تصورنا انعدام كلمة مثل « فاره » لوجب أن تحل محلها كلمة مثل « يانع » إلى جانب وظيفتها الأصلية ، وكذلك العكس . ويظهر ذلك عند محاولة الترجمة من لغة إلى لغة ، إذ قلما تجد كلمة فى اللغة المنقول إليها تطابق تمام المطابقة وفى جميع استعمالاتها كلمة الأصل ؛ وما ذلك إلا لأن معنى كل منهما يتحدد بترابطاتها فى اللغة التى تنتمى إليها .

ولقد وضع سوسير ، بوصفه للعلاقات الرأسية (الترابطية) بين العناصر اللغوية (ويسميها علاقات غيابية in absentia ويردها إلى عمل الذاكرة) أساساً علميا صالحا لبحث « الدلالات الإضافية Connotations التى يعتمد عليها الأسلوب الأدبى . واكتسب هذا البحث ثراء جديداً بفضل دراسات « علم الدلالة » التى قام بها علماء آخرون من منطلق فلسفى ، كما سنرى فى الفقرة التالية .

أما « العلاقات الأفقية » فيمكننا أن نتبين عظم شأنها فى دراسة الأسلوب الأدبى إذا تذكرنا تعريف البلاغة عند إمام البلاغيين العرب عبد القاهر الجرجانى وهو أنها « تأخّى معانى النحو بحسب الأغراض التى يصاغ لها الكلام » ، وتعريفها عند السكاكى بأنها « معرفة خواص التراكيب » . إلا أن علماء الأسلوب فى عصرنا هذا عنوا بإيضاح مسألة بقيت غامضة مشوشة لدى بلاغيينا القدماء ، وهى علاقة القواعد النحوية بالفن القولى ، وهذا شرط ضرورى لتحديد الظاهرة الأسلوبية .

وإذا كان سوسير قد حصر اهتمامه فى الجملة ، وهى أصغر من أن تحمل كل العلاقات التى تكوّن العمل الأدبى ، فإن علماء اللغة التالين له أدخلوا فى علم اللغة دراسة ما سموه « الحديث » discours أو « النص » texte ، حيث يمكن أن تدرس العلاقات الصوتية والدلالية التى تنتظم النص كله : كظاهرة الإيقاع ، والتنغيم ، والتوازى ، والتناظر ، والتكرار ، والتضمين ، الخ .

أنواع الدلالات اللغوية

لقد تردد سوسير فى اعتبار العلاقات الأفقية راجعة إلى اللغة أو إلى القول ، ومال أخيراً إلى وضعها فى منزلة بين بين ، فهى خاضعة إلى حد ما للنظام اللغوى الذى هو حقيقة اجتماعية لا يمكن تغييرها من قبل الفرد ، وهى من جهة أخرى راجعة إلى حرية الفرد واختياره . ولم تكن هذه المشكلة تبدو جوهرية حتى وقت قريب ، رغم أن الاهتمام بالعلاقات الأفقية زاد بل تضاعف لدى علماء اللغة المحدثين ، كما كان الحال فى النحو التقليدى ، إذ إن كلا الفريقين حصر جهده فى الأشكال اللغوية ، ومقدرة القائل والسامع على استخدام هذه الأشكال والتعرف عليها (تحاول الأبحاث الأحدث فى علم الدلالة ، عند جريماس وغيره ، ويضاف إليها ويلحق بها ما سمى بلغويات النص Text linguistics أن تسد هذا النقص) وإنما ظهر الاهتمام بالدور الخلاق لكل من القائل والمستمع حين نما علم الأسلوب وراح يستمد نماذجه من الاستعمالات المتنوعة للغة ،

ولا سيما الاستعمال الفنى ، بدلاً من الاقتصار على اللغة الطبيعية . وازدادت الصفة الفردية للأقوال بروزاً مع اهتمام الأسلوبيين بدراسة نصوص كاملة .

أما البداية فكانت البحث عن الدلالة الوجدانية للعبارة اللغوية « الطبيعية » . وقد التزم بالى – مؤسس علم الأسلوب فى اللغة الفرنسية – منهجاً قريباً مما التزمه أستاذه من دراسة « اللغة » دون « القول » . وقد يبدو ذلك غريباً من حيث إن الحالة الوجدانية ترتبط دائماً بظروف القول وحالة القائل ، ولكن بالى ينظر إلى « المحتوى الانفعالى » على أنه عنصر ثابت فى اللغة : فعنده أن اللغة الطبيعية التى نتكلمها ليست فى خدمة المنطق ولا فى خدمة الفن ، وإنما هى فى خدمة الحياة « ولا أحد يعيش بالعقل وحده ، فليست هناك فكرة خالصة واحدة تساعد على الحياة » (« اللغة والحياة » ، ص ١٩٥) . وبناء على هذه النظرية ينصرف بالى إلى تحليل الخصائص الانفعالية لوقائع التعبير اللغوى فيردها إلى قسمين : خصائص طبيعية راجعة إلى الصوت أو إلى الصيغة ، كما تدل « أف » على التضجر ، وكما يدل التصغير على التمليح (غزُيِّل ، قمير ، عبيلة ، الخ) . أو التحقير (رجيل ، وريقة ، الخ) ، وكما تعبر الكلمة بالصورة عن معنى (« علم » لشخص مشهور ، « ثعلب » لشخص ماكر ، الخ) . والقسم الثانى خصائص إيحائية راجعة إلى ارتباط العبارة بموقف اجتماعى معين ، ككونها من عبارات السوقة أو من عبارات العلية ، ومما يستعمل فى شئون الحياة العادية أو مما يستعمل فى المناسبات الرسمية ، الخ .

ويترتب على هذه النظرية أنه لا توجد عبارة خالية من الدلالة الوجدانية خلوّا تاما . وحتى إذا تصورنا مثل هذه العبارة المحايدة فى موقف محايد تماماً فيجب القول إن الدلالة الوجدانية هنا تساوى صفراً ، ولا تحسبن هذا القول مجرد حيلة لفظية للخروج من مأزق نظرى ، إذ الواقع أننا إذا سلمنا بأن القاعدة فى استعمال اللغة هى اقتران الإبلاغ أو التقرير بالتعبير الوجدانى دائما ، فإن العبارة الخالية من أى تعبير وجدانى لابد أن تلفتنا بهذه الصفة فيها ، ومن هنا لا يقال إنها عبارة خالية من التعبير الوجدانى وإنها دليل على فساد النظرية ، بل يقال إن الدلالة الوجدانية فيها تساوى صفرا ، فهى الشذوذ الذى يثبت القاعدة كما يقال .

لقد تصور بالى علم الأسلوب على أنه علم لغوى صرف ، يكمل النحو ، ولا يختلط بالبلاغة أو فن الكتابة . وسار تلميذاه ماروزو وكريسّو على الدرب حتى منتهاه ، فكتب كلاهما كتاباً فى علم الأسلوب موزعاً على أبواب تشبه أبواب النحو ، ابتداء بالحروف

أو الأصوات وانتهاء بالجملة أو العبارة . ويمكن أن نشبه هذا النوع من التأليف بكتب البلاغة عندنا .

وفى الوقت نفسه كان بحث « المعنى » يشغل فريقاً من الفلاسفة وعلماء النفس فى إنجلترا ، وعلى رأس هؤلاء أوجدن ورتشاردز فى كتابهما الشهير « معنى المعنى » (١٩٢٣) . وقد ميزا بين الدلالة الفكرية التى يفضلان تسميتها « الإشارة » Reference والدلالات الوجدانية التى تعبر عن « انفعالات ومواقف وأحوال ومزاج واهتمام واستعداد ذهنى تحصل فيه الإشارة » (ص ٢٢٣) . وحدد رتشاردز فى كتابه « النقد التطبيقى » (١٩٢٩) الدلالات الانفعالية للغة بثلاث جهات : « وجدان » Feeling ويفسره بأنه « موقف القائل مما يتحدث عنه ؛ و « نبرة » tone وتعنى موقف القائل من سامعه ؛ و « قصد » intention ويعنى الأثر الذى يحاول القائل إحداثه لدى مستمعه . هذه الأنواع الثلاثة من الدلالات الانفعالية تندمج مع الدلالة الفكرية Sense وتؤثر فيها وتتأثر بها . ولهذا يسميها رتشاردز « جهات » للمعنى aspects (الفصل الأول من القسم الثانى) أو « وظائف » للغة functions (الملحق ا) . وهو يفرق إجمالاً بين الوظيفة الإشارية المستخدمة فى لغة العلم ، والوظائف التالية التى تتميز بها اللغة الفنية .

العرف اللغوى Registre

رأينا أن بالى قسم « الخصائص الوجدانية » للوقائع اللغوية إلى قسمين : خصائص طبيعية وأخرى إيحائية ، ملتزماً فى ذلك منهج أستاذه الذى يحصر اهتمامه فى « اللغة » بوصفها موجوداً اجتماعياً مستقلاً عن « الأقوال » الفردية . ولكن ثمة جماعة من علماء اللغة الإنجليز عنوا بدراسة اللغة الإنجليزية المستعملة فى شتى أغراض الحياة لتحديد المتغيرات من بين السمات اللغوية . هؤلاء لم ينظروا إلى خصائص لغوية يمكن أن تكون راجعة إلى ترابطات اجتماعية ، إلا أنها – فى نهاية الأمر – تكون جزءاً من البناء العام للغة ، بل نظروا إلى طرفين للغة : « السمات اللغوية » Linguistic features و « متغيرات الموقف » Situationae Variables . ويعرف كرستال ودافى « السمة اللغوية » بأنها « أى فلذة من كلام أو كتابة يمكن تمييزها من المجرى العام للغة ، والبحث فيها – سواء أكانت كلمة معينة أم جزءاً من كلمة أم نسقاً من كلمات أم طريقة لنطق كلمة » . وأما « الموقف » فيعني عندهما « ذلك القسم من الوقائع غير اللغوية ذا العلاقة الواضحة

بتعيين السمة اللغوية » . ويؤكدان أنهما لا يعنيان بـ « الموقف » كل الوقائع غير اللغوية التى تكون حاصلة وقت حصول السمة اللغوية . وتظهر قيمة هذه التفرقة فى نظرتهم إلى العلاقة بين السمات اللغوية ومتغيرات الموقف . فهى ليست مجرد ارتباط ذهنى وإنما هى تطابق يشعر به ابن اللغة شعوراً تلقائياً وإن لم يتلقَّ تدريباً خاصاً فى علم اللغة . إنه يعرف مثلاً أن كلمة ما تستخدم فى الخطابة الدينية وأخرى فى المنازعات القضائية ، فكأن « متغيرات الموقف » هى نفسها الوجه الآخر « للسمات اللغوية » . وتوضيح هذه الفكرة من الأهمية بمكان نظراً لأن « متغيرات الموقف » تكون ما يسمى عادة بالمعنى ، و « السمات اللغوية » يشار إليها بكلمة « اللفظ » ، وكثيراً ما عومل اللفظ والمعنى على أنهما طرفان متناقضان أو متضادان . ومن آفات العقل البشرى أنه إذا وجد اسمين يقعان على شىء واحد من جهتين مختلفتين ظن أنهما لشيئين مختلفين . ولعل التطابق بين اللفظ والمعنى لم يتضح وضوحاً كافياً فى البلاغة العربية والنقد العربى القديم . وهو من الأمور التى عنى ببحثها علماء الدلالة ؛ ومع أن الكثير من مسائل هذا العلم لا يزال غامضاً ، فإن قضية اللفظ والمعنى لم تعد محل التباس . ويعبر بالمر عن الموقف العام من هذه القضية حين يقول :

« إن مشكلة علم الدلالة لم تُعد البحث عن شىء روّاغ يسمى (المعنى) بل هى بالأحرى محاولة فهم الكيفية التى بها يمكن للكلمات والجمل أن تعنى شيئا ، أو قل كيف يمكن أن تكون (ذات معنى) . والكلام عن أن (لها) معنى أشبه بالكلام عن أن الشىء (له) طول . فكون الشىء (له) طول يراد به أن طوله كذا قدماً أو كذا بوصة ، ولا يراد به أكثر من ذلك . وكذلك الأمر فى المعنى . فليس المعنى شيئا (للكلمات) بالمعنى الحرفى للملكية » .

(« علم الدلالة : عرض جديد » ص ص ٢٩ - ٣٠)

وقد وقف سوسير وقفة طويلة عند مشكلة « العلامة اللغوية » Signe ورأى أنها تدل على كلٍّ مؤلف من صورة صوتية أو « دال » Signifiant وفكرة أو « مدلول » Signifie . وليوضح هذه الوحدة أشار إلى أنها كثيرا ما شبهت بالإنسان المكون من جسد وروح ، ولم يرفض هذا التشبيه ولكنه فضل عليه أن تشبه بمركب كيميائى كالماء المكون من إيدروجين وأكسوجين ، فلو أخذ كل عنصر على حدة لما كانت لأيهما

خصائص الماء . ويعود فيشبه اللغة بقطعة من الورق وجهها الفكر وظهرها الصوت . فكما لا يمكنك أن تقطع وجه الورقة دون أن تقطع ظهرها فى الوقت نفسه ، فكذلك لا يمكنك أن تفصل الصوت عن الفكرة ولا الفكرة عن الصوت .

والأسلوبيون الإنجليز وإن تباعدوا عن منهج سوسير وبالى النظرى واصطنعوا منهجاً عمليا يقوم على جمع النماذج وتحليلها وتصنيفها ، فإنهم لم يكونوا أقل التزاما بفكرة وحدة الدال والمدلول . ولكنها عندهم ليست وحدة مثالية ثابتة ، بل هى وحدة ذات صور شتى . ولذلك فعلم الأسلوب عندهم لا يهدف إلى دراسة وقائع التعبير اللغوى من جهة محتواها الانفعالى ، كما هى الحال عند بالى وأتباعه ، بل يهدف إلى دراسة أشكال التعبير فى اللغة الإنجليزية ، حيث تكون السمات اللغوية مطابقة لمتغيرات الموقف . وهنا يؤدى مصطلح « العرف اللغوى » registre مهمة الجمع بين طرفى الفكرة ، وهما الموقف الاجتماعى والشكل اللغوى ؛ إذ يعرفه فاولر بقوله إنه « مجموعة من السمات السياقية eontextual features توجد استعمالاً معيناً للسمات الشكلية » (« علم اللغة ودراسة الأدب » ص ١٤) . ويشرحه داربيشير بقوله : « يمكن إجمال مبدأ العرف اللغوى بأن ثمة أنواعاً مختلفة من السمات اللغوية توجد مناسبة لأنواع مختلفة من الاستعمال اللغوى التى تنشأ استجابة لشتى أنواع النشاط البشرى » . (« نحو للأسلوب » ص ٣٧) ويعرفه تشابمان أخيراً بأنه « الأداء اللغوى الذى تظهر فيه سمات مميزة اختيرت بالنظر إلى ظروف خارجية » . (« علم اللغة والأدب » ص ١١٦) .

ويرمى الأسلوبيون الإنجليز إلى استقراء أنواع الاستعمال اللغوى المرتبطة بالمواقف الاجتماعية المختلفة (كالمهن والعلاقات الاجتماعية الخ) ، واستخلاص السمات اللغوية التى تميز كلا منها عن السمات اللغوية العامة التى توجد لدى كل المتكلمين بالإنجليزية . ومع أنهم – كما سبق القول – لا يجعلون البحث عن الدلالات الانفعالية هدفاً فى حد ذاته فإنهم يلاحظون هذه الدلالات فيما يلاحظونه من ارتباط السمات اللغوية بظروف القول .

وأهم من ذلك أنهم جذبوا الدراسة الأسلوبية أكثر إلى واقع الحياة ، وهو مالم يستطع بالى وتلاميذه أن يفعلوه إلا على مستوى الفكر المجرد ، وعنوا برصد الخصائص الفردية فى استعمال اللغة (أو « اللهجة الفردية » idiolect) ففتحوا الباب واسعاً لدراسة الأسلوب الأدبى . ولكن تحديد السمات اللغوية العامة وتلك التى تعد خاصة أو مميزة

ليس بالأمر السهل . فقد لا نحتاج إلى أن نكون علماء لغة لكى نقرر مثلا أن الأسلوب الأدبى يعتمد على الصور والمجازات ، أو أن طائفة معينة من المفردات ، أو طريقة معينة فى استعمال الضمائر تميز الأسلوب القضائى عن غيره ، ولكن هل يستطيع عالم اللغة نفسه أن يقرر أين ينتهى بحث النحو وأين يبدأ بحث الأسلوب ؟ لقد انتقد كرستال ودافى مصطلح « العرف اللغوى » لأنهما يريانه شديد العموم ، واقترحا طريقة مستوعبة لتحليل الأسلوب بالربط بين السمات اللغوية من ناحية ووجوه الاستعمال اللغوى من ناحية أخرى . ولكنهما لم يستطيعا إحصاء كل وجوه الاستعمال اللغوى الممكنة ، ومن البديهى أن لا يستطيعا ذلك لأنها أكثر من أن تحصى . واعترفا بأن اختيار النصوص المرشحة للبحث الأسلوبى ، وتحديد السمات اللغوية نفسها ، يعتمدان على فطنة الباحث اللغوى . ولكننا نعلم أن هذه الفطنة ترجع فى نهاية الأمر إلى الصورة التى فى ذهنه عن القواعد النحوية ، والقواعد النحوية يمكن أن تكون مفصلة ومستوعبة بحيث تضبط كل الاستعمالات الصحيحة وتنفى كل الاستعمالات الخاطئة ؛ وفى هذه الحالة نتساءل : ما هى السمات اللغوية الخاصة التى تبقى ليبحثها علم الأسلوب ؟ أما إذا جعل النحو وصفيا محضاً (بفرض أنه سيظل « نحوا ») ، ومقصوراً على السمات اللغوية المشتركة بين أنواع الاستعمال اللغوى جميعها ، أى على القاسم المشترك الأعظم بين هذه السمات ، فسيخرج بعد هذا التحديد أشد هزا لا من أن يصف نصاً واحداً أياً كان نوعه .

لا شك أن هذه المشكلة تهم النحويين أولاً ، ويمكن توضيحها بما هو معروف عن النحو العربى من أنه أحصى كل الاستعمالات اللغوية حتى الشاذ منها ، بحيث أصبح الكثير من قواعده لا يكاد يوجد له مثال فى الواقع . والذين يتنادون اليوم بتيسيره يعنون فى الغالب حذف بعض هذه القواعد . ولكن أين يقفون فى الحذف ؟ هذه هى المشكلة التى لم يصلوا فيها إلى حل .

أما فى أمريكا وأوروبا فأصحاب النحو التوليدى التحويلى يحاولون أن يستوعبوا القواعد مثلما استوعب القدماء قواعدهم ، ولكن بطريقة تجزيئية منظمة يمكن تلقينها للعقل الإلكترونى . وقد اصطدموا فى محاولتهم هذه بمسألة مهمة أظهرت الحاجة إلى فهم أعمق لحدود النحو وحدود الأسلوب . هى التى نتناولها بالبحث فى الفقرة التالية :

درجات الصحة النحوية :

رأينا فيما سبق أن سوسير لاحظ نوعين من العلاقات اللغوية : علاقات رأسية أو تصريفية Paradigmatiques وهى التى تقوم بين الكلمة المذكورة وكل ما يمت إليها بصلة لفظية أو معنوية من كلمات لم تذكر فى النص ؛ وعلاقات أفقية أو تركيبية Syntagmatiques وهى تلك التى تقوم بين الكلمة وسائر الكلمات فى الجملة . وقد لقى هذا النوع الأخير عناية أكبر لدى اللغويين من بعده ، وأشهرهم اللغوى الأمريكى نعوم تشومسكى صاحب نظرية النحو التوليدى التحويلى ، التى أصبح لها من التأثير والامتداد فى الدارسات اللغوية المعاصرة أكثر مما لأى نظرية أخرى .

وقد أشرنا من قبل أيضاً إلى أن تشومسكى وضع اصطلاحين جديدين فى علم اللغة ، وهما « المقدرة » Competence و « الأداء » Performauce ، وألمعنا إلى الفرق بين أولهما خاصة وبين اصطلاح اللغة langue عند سوسير ، مبينين أن الأول ذو طابع نفسى والثانى ذو طابع اجتماعى . ونضيف هنا أن هذا الطابع النفسى – أو الذهنى – هو لب الفلسفة التى تقوم عليها نظرية تشومسكى . فهو يرى أن إدراك العلاقات اللغوية قائم فى الإنسان بالفطرة ، مهما يكن جنسه أو وطنه ، ولكنه يكتسب من بيئته شكلا معينا من أشكال هذه العلاقات وهو لغته الأم . وليس ثمة ما يمنع من أن نتصور هذه المقدرة وقد بلغت مستوى مثاليا بحيث لا تعجزها ، قولاً أو فهماً ، جملة مما يمكن أن يقال فى هذه اللغة . فهى تقبل كل ما هو صحيح وتفهمه ، وتردُّ كل ما هو خطأ وتنكره . وهى ترجع فى قبولها أو ردها إلى عدد محدود من النماذج الأساسية ، ثم إلى مجموعة من القواعد التحويلية المتدرجة ، بحيث يمكنها تشكيل عدد غير محدود من الجمل التى لم تسمعها أو تقرأها من قبل . وهذا هو العمل الذى يقوم به النحو التوليدى التحويلى .

ودون الخوض فى تفاصيل هذا النحو ، نتجه مباشرة إلى النقطة التى تعنينا وهى « درجات الصحة النحوية » .

لقد وجد تشومسكى وأتباعه أن هذا القائل المثالى أو المستمع المثالى لن يقف حائراً أمام جملة مثل « فى البستان أشجار كثيرة » أو مثل : « أشجار فى كثيرة البستان » بل سيقبل الأولى ويرفض الثانية بدون تردد . ولعله سيشعر أن جملة مثل « أشجار كثيرة فى البستان » أو « أشجار فى البستان كثيرة » يجب أن تكون مقبولة أيضا ، فهى لا تزال تؤدى المعنى ، ولكنها أقل صحة من الجملة الأولى . وربما قال أو سمع جملة مثل : « فى

بستان ابن عمى البعيد عن البلد أشجار كثيرة » ، ولكنه سيشعر أنها يمكن أن تكون أفضل لو قال : « بستان ابن عمى البعيُد عن البلد فيه أشجار كثيرة » ، فهنا استفاد من الضمير لتقريب طرفى الجملة « فيه أشجار كثيرة » ، كما أنه تخلص من اللبس الذى يمكن أن ينشأ حول الصفة والموصوف : هل البعيد عن البلد هو البستان أو ابن العم ؟ ولعله يستريح أيضا لأن فى هذه الجملة الأخيرة نوعاً من التوازن الذى يساعد على انتظام النفس : « بستان ابن عمى/ البعيد عن البلد/ فيه أشجار كثيرة » .

ولكن ثمة نوعاً آخر من المخالفة النحوية لا يشبه تلك المخالفة الصريحة فيما لو قيل : « أشجار فى كثيرة البستان » . ويمثل تشومسكى لهذا النوع الثانى بجملة أصبحت شهيرة فى كتب علم اللغة : « إن أفكاراً خضراء تنام بعنف » . فهنا جملة تبدو مستقيمة من حيث الأوضاع النحوية الأساسية ، فهى مكونة من مسند إليه ومسند ، وكلاهما مستقر فى مكانه ، منتظم فى نسقه ؛ ولكن متى كانت الأفكار توصف بالخضرة ، وكيف يمكن أن يسند إليها فعل النوم ، وكيف يكون النوم عنيفا فوق ذلك ؟ ولعلك تلاحظ أننا اخترعنا أمثلتنا الخاصة حين كنا بصدد ترتيب الكلمات فى الجملة ، ولكننا لم نر بأساً بأن نقتبس هذا المثال الأخير من تشومسكى . ولعل ذلك يدلك على نوع الاختلاف بينه وبين الأمثلة السابقة من الجهة النحوية . فالترتيب يختلف من لغة إلى لغة ، ولذلك تتعذر ترجمة الأمثلة فى هذه الحالة ، أما قوله « إن أفكاراً خضراء تنام بعنف » فالغرابة فيه لا ترجع إلى الترتيب بل إلى أن كلمة ذات معنى معين رُبطت بكلمة أخرى لا توافقها .

فما يسمى « الصحة النحوية » grammaticality فى النحو التوليدى التحويلى لا يساوى بالضبط ما نعنيه بكلمة « الصواب » فى النحو التقليدى ، وإنما يعنى التراكيب المقبولة لدى المتكلم المثالى باللغة . ومن الواضح أنه للقبول درجات كثيرة ، كما أنه يمكن أن يتساوى تركيبان فى أن كليهما مقبول . أى أن ما يعنيه أصحاب النحو التوليدى التحويلى قريب مما أشار إليه كرستال ودافى ب « السمات اللغوية العامة » ، أو ما سماه اللغويون العرب « الوضع اللغوى » ، ومن ثم يجب على هذا النحو الجديد ، حتى يكون شاملاً لكل ما يمكن أن يقال فى اللغة ، أن يتضمن القواعد التى تضبط تلك التراكيب جميعها . ولكن هل يمكن ذلك ؟ أليس من المؤكد أنه ستبقى دائماً بعض الاستعمالات خارج دائرة هذا النحو ؟

إن النحو التوليدى التحويلى لا يحل المشكلة التى قابلناها عند كرستال ودافى . فالحدود بين الاستعمالات اللغوية العامة والاستعمالات الخاصة لا تزال غير واضحة .

بل الواقع أننا لو تخيلنا أنفسنا وقد انطلقنا من نقطة الجملة المكونة من اسم وفعل (أو اسم ووصف فى العربية) وهى أعم قاعدة يمكن أن نتصورها – انطلقنا من هذه النقطة فى خطوط دائرية تتسع رويداً رويداً فإننا قد لا نعرف أبداً متى خرجنا من منطقة اللغة العامة ودخلنا فى مناطق اللغات الخاصة . والغالب أن ملاحظاتنا لن تتجاوز الصفة الكمية ، ففى طائفة معينة من النصوص (كالنصوص العلمية) يكثر استعمال الفعل المبنى للمجهول ، وفى طائفة أخرى (كالنصوص القضائية) يقل استعمال الضمائر وتلتزم الأسماء الظاهرة بوجه عام . وفى نص أدبى معين تكثر الجمل الفعلية القصيرة بينما تقل حروف العطف . وهلم جرا .

ولكن مثل هذه الملاحظات الكمية والجزئية لا تعطينا البنية الكاملة للنص من حيث هو سلسلة لغوية متكاملة . ويصدق هذا القول على النصوص الأدبية أكثر من غيرها ، لأنها تبلغ من التنوع والمرونة حداً يجعل ضبطها بقواعد « تحويلية » أمراً مستحيلاً . ومثل هذا يمكن أن يقال عن الروابط المعنوية بين المفردات : كالكلام عن استعمال المتنبى لألفاظ الخيل والسيف والرمح وما إليها مما يتصل بالحرب ، واستعمال الشعراء الرومنسيين عندنا لألفاظ الشراع والبحر والعاصفة والزورق والملاح الخ . مما يشير إلى رحلة محفوفة بالمخاطر . وهو لون من الدارسة « الأسلوبية » يستند إلى فكرة « الحقول الدلالية » التى تحدث عنها بعض علماء اللغة . فالبحث عن « الحقول الدلالية » – وهو بحث كمى أساساً – لا يكشف عن صفات جوهرية فى النص الأدبى ، ولا يستحق أن يسمى تحليلاً أسلوبياً لأنه لا يزيد على أن يؤكد بعض المقولات النقدية الشديدة العموم كما فى المثالين المذكورين . وفكرة « الحقول الدلالية » عند علماء اللغة تعنى أكثر من حصر المفردات التى تتعلق بموضوع معين ، فهى محاولة لضبط معانى المفردات عن طريق نسبة بعضها إلى بعض ، طبقاً لما أوضحه سوسير عن العلاقات الرأسية بين مفردات اللغة . والانتفاع بهذه الفكرة فى تحليل الأسلوب الأدبى لا يكون إلا بعد أن نحدد مجال الأسلوب ، وعندئذ يمكن أن تأخذ الفكرة شكلا آخر ، فلا تكون لها هذه الدلالة السطحية المجردة .

البنية السطحية والبنية العميقة

ولكن مسألة « درجات النحوية » تتصل بفكرة أساسية فى نظرية تشومسكى ، وهى فكرة « البنية العميقة » أى الوحدة الفكرية للمعنى ، التى يتم التعبير عنها من خلال

القواعد الأصلية فى النحو . وقد يبدو أن فكرة « البنية العميقة » نتجت من الجمع بين المنهج العقلانى فى دراسة اللغة ، وهو المنهج الذى يلتزمه تشومسكى ، وأساسه تفسير الوقائع اللغوية بنشاط العقل ، وبين المنهج « التوزيعى » distrilbutionist السائد فى دراسات اللغويين الأمريكيين ، ومؤداه تفسير « المعنى » بسلوك الكلمة لا غير ، أى أن ما يسمى « معنى » الكلمة ينحصر فى مواضع استعمالها ، أى المناسبات الاجتماعية التى تقال فيها والكلمات التى تسبقها أو تتلوها . فالبنية العميقة تمثل الجانب الفكرى ، والبنية السطحية تمثل الجانب السلوكى ، والجانب السلوكى لا يفهم إلا من خلال الجانب الفكرى . وهنا تظهر أصالة المنهج العقلانى عند تشومسكى . ومهما يكن منشأ الفكرة فقد كان لها أثرمهم فى بحث الأسلوب ، كما سيتضح فيما يلى .

ولا بد لنا – أولاً – من شرح المقصود بالبنية السطحية والبنية العميقة بشىء من التفصيل :

لقد سبقت الإشارة إلى الطريقة التى اتبعها تشومسكى لحصر أشكال الجملة الإنجليزية ، والقاعدة الأولى والثابتة فى جميع هذه الأشكال هى : ج ← س + ف (جملة ← اسم + فعل) . ولكن هذه القاعدة لا تكفى وحدها لبناء جملة لأننا لابد أن نعرف ما الذى نسميه س وما الذى نُسميه ف . فهناك أسماء تسبق بأداة تعريف أو أداة تنكير أو لا تسبق بإحداهما ، وهناك ضمائر وأسماء إشارة تحل محل الاسم الظاهر ، وهناك صيغ مختلفة وأزمة مختلفة للفعل ، وهناك أفعال لازمة وأخرى متعدية الخ .. وواضح أن كل اختيار من هذه الاختيارات يكوِّن شكلاً خاصاً من أشكال الجملة ، وأن كل شكل من هذه الأشكال يجب أن « يملأ » بالكلمات المناسبة (التى يتولى تحديدها قسم آخر من النحو) .

وإلى هنا نكون قد استوفينا أشكال الجملة الأساسية ، والمقصود بكونها أساسية أنها تعبر عن نوع من أنواع الإسناد ، أى قول شىء عن شىء ، كأن تقول مثلاً عن « محمد » إنه « خرج » ، أو إنه « شاهد المعرض » . وهذا هو الجزء « التوليدى » من النحو ، والذى يمكن ، عند التحليل الأخير ، أن ترد إليه المعانى كلها .

ولكن هذه الأشكال الأساسية تدخل فى أنواع شتى من التركيبات الفرعية . فيتحول التقرير إلى استفهام أو طلب ، وتتحول الجملة الإسنادية الأساسية إلى جملة وصفية لتخصيص اسم فى جملة أخرى ، سواء باستخدام اسم الموصول أو بدونه ،

فتقول مثلا : « محمد شاهد المعرض الذى افتتح أمس » . فهنا جملتان : « محمد شاهد المعرض » و « الذى افتتح أمس » . وشكل الجملة المركبة يمكن تمثيله كما يلى :

محمد شاهد المعرض

المعرض افتتح أمس

هذه هى « البنية العميقة » للجملة ، ويمكننا أن نقول – بنوع من التبسيط – إن « البنية العميقة » لأى جملة تتكون من إسناد واحد أو أكثر ، وإذا تعدد الإسناد – كما فى هذه الجملة – فيجب أن تستخدم قاعدة أو أكثر لتأخذ الجملة شكلها المعروف . والقاعدة المستعملة هنا هى إحلال الاسم الموصول محل الاسم المكرَّر . مثل هذه القاعدة التى تستخدم لنقل الجملة من « بنيتها العميقة » إلى « البنية السطحية » أو الظاهرية ، تسمى « قاعدة تحويلية » . ومن هنا جاءت تسمية هذا المنهج ب « النحو التوليدى التحويلى » .

فمعظم الجمل إذن – وهذا يصدق على كل لغة لا على اللغة الإنجليزية وحدها – لها بنيتان : بنية سطحية أو ظاهرية ، وبنية تحتيّة أو عميقة . وللتمييز بين هاتين البنيتين قيمة من حيث المعنى ، تظهر عند المقارنة بين مثل هاتين الجملتين : « عقاب الله تطهير » و « عقاب المذنب تأديب » . فالبنية الظاهرية واحدة فى كلتيهما ، ولكن البنية العميقة توضح أن لفظ الجلالة فى الجملة الأولى هو فاعل العقاب ، و « المذنب » فى الثانية هو من وقع عليه العقاب . كذلك تظهر فائدة التفرقة بين البنية الظاهرية والبنية العميقة فى فهم بعض التراكيب التى يمكن أن تحمل أكثر من معنى ، كما لو قلنا : « نقد العقاد » . فالبنية الظاهرية لهذا التركيب (وهى التى يدل عليها الإعراب : مضاف ومضاف إليه) تحتمل بنيتين عميقتين : إما أن يكون العقاد هو الناقد (ويعبر النحويون عن ذلك بأن المصدر هنا أضيف إلى فاعله) ؛ وإما أن يكون هو المنقود (أى أن المصدر أضيف إلى مفعوله) .

والجمل التى لا تطابق النحو مطابقة تامة يمكن – حسب نظرية تشومسكى – أن يكون السبب فى عدم مطابقتها راجعاً إلى البنية الظاهرية أو إلى البنية العميقة : فمخالفة البنية الظاهرية مثل أن تقول : « عاصفة هبت » ، فتبتدئ بالنكرة ، ومطابقة النحو تقتضى إما أن تقول : « هبت عاصفة » أو « العاصفة هبت » . أما مخالفة البنية العميقة فكما فى الجملة السابقة : « إن أفكاراً خضراء تنام بعنف » . ومن الواضح أن التغيير

الذى أحدثه القائل فى الحالة الثانية أبلغ منه فى الحالة الأولى . وحتى لو خففّنا ما فى هذه العبارة من غلو مصطنع ، فاكتفينا بالقول : « نامت الأفكار » لبقى الفرق بين هذه الجملة وبين قولنا : « هدأت الأفكار » أعمق من الفرق بين « عاصفة هبت » و « هبت عاصفة » . (ج . ب . ثورن : « النحو التوليدى والتحليل الأسلوبى » (ص ص ١٩٦ - ١٩٧) .

ويلاحظ أن البلاغة التقليدية عند العرب والأوربيين على السواء قد ميزت بين تحسينات راجعة إلى أصل التعبير وأخرى إضافية تأتى بعد الأولى فى القيمة (فهذا أساس التفرقة بين علمى المعانى والبيان من ناحية وعلم البديع من ناحية أخرى) . ولكن التفرقة المبنية على النحو التوليدى التحويلى تبدو أكثر منطقية .

المصطلح والرسالة

حوالى ذلك الوقت (أواسط الخمسينيات) الذى كان تشومسكى فيه يصوغ المبادئ الأولى لنظريته التوليدية التحويلية ، المتأثرة - على ما نرجح - بالمحاولات الأولى نحو الترجمة الآلية ، كان هناك اتجاه آخر نتج عن أحد فروع الهندسة ، وهو هندسة الاتصالات ، ونعنى به ما يسمى نظرية الإعلام أو نظرية الاتصال . فأصل هذه النظرية هو البحث فى عمل أجهزة الإرسال والاستقبال الكهربائية والإلكترونية كالهاتف والمذياع والمسجلات والأقمار الصناعية أخيراً . ولعلنا لا نحتاج إلى أن نقحم أنفسنا فى الجانب الرياضى الهندسى من هذه النظرية ليظهر لنا تأثيرها فى العلوم اللغوية ولا سيما علم الأسلوب ، فثمة مبادئ لا يتعذر الإلمام بها على أمثالنا ممن لم ينظروا فى العلوم الطبيعية والرياضية الحديثة نظرا يكفى لمعرفة التفصيلات الفنية للجانب الهندسى من هذه النظرية ، الذى أصبح علماً متخصصاً تؤلف فيه الكتب الموسعة . وهذه المبادئ تتعلق بعملية الاتصال بوجه عام ، وتنطبق على الاتصال بواسطة الكتاب أو الكلام الشفوى ، كما تنطبق على الاتصال بواسطة الأقمار الصناعية .

فعملية الاتصال تتم إذا توفرت خمسة شروط :

مرسل يستخدم اصطلاحاً معينا (أو « شفرة » معينة ، كما يقال أحيانا) .

واصطلاح متفق عليه يستخدم فى الإرسال ،

ورسالة يراد تبليغها ،

وقناة تنتقل بواسطتها الرسالة ،
ومستقبل يفك رموز الاصطلاح .

ففى حالة الكتاب يكون المرسل هو الكاتب ، والاصطلاح هو اللغة التى يكتب بها ، والرسالة هى المادة التى يكتبها ، والقناة هى الكتاب ، والمستقبل هو القارئ .

وقد يبدو من التمثيل بحالة الكتاب أن هذا التحليل يفقد قيمته حين نتجاوز الأجهزة الكهربائية والإلكترونية ، فنحن إنما نحتاج إليه فى حالة الاتصال الهاتفى أو الإرسال التلفزيونى مثلاً لأن الاصطلاح الذى ينتقل إلى قناة الإرسال عبارة عن موجات كهربية مغناطيسية ، ولأن قناة الإرسال لها طاقة معينة فى حمل الرسائل ، ومن ثم يلزم لكى تنتقل الرسالة انتقالاً صحيحا بين المرسل والمستقبل أن تتم هذه العملية بحساب دقيق طبقاً لقوانين رياضية تضبط العلاقات بين أطرافها . أما إذا كان انتقال الرسالة اللغوية مباشراً عن طريق المشافهة ، أو كانت واسطته الحرف المكتوب أو المطبوع ، فهذا التحليل يبدو مقحماً لأنه لا يحل مشكلة ما .

ولكن هذا غير صحيح . فعملية الاتصال بواسطة اللغة عملية معقدة ، سواء دخلت فيها الكهرباء والإلكترونيات أم لم تدخل ، وقد رأينا خلال هذا الفصل بعض المشكلات العميقة التى تثيرها . ولعل المشكلة الكبرى التى تدور حولها سائر المشكلات هى العلاقة بين اللغة كنظام اجتماعى واللغة كنشاط فردى ، أو اللغة كتقليد واللغة كإبداع . وقد يكون هذا التحليل الذى قدمته نظرية الاتصال هو أفضل ما قدم من حلول لهذه المشكلة حتى الآن . وكأن أجهزة الإرسال والاستقبال حين احتاجت إلى التمييز الواضح بين الأركان الخمسة التى تقوم عليها العملية الفيزيائية قد ساعدتنا على رؤية العملية الإنسانية بوضوح أكبر . فنحن نرى النشاط الإنسانى دائماً ككل يصعب تحليله إلى أجزاء أو عناصر ، ولعل السبب فى ذلك أن هذه الأجزاء أو العناصر تقع كلها متزامنة (حسب تصورنا) على عكس ما تكون فى الآلة . ولذلك يمكن أن يتردد الإنسان أو يخطىء وهو مستكمل قواه ، أما الآلة فلا يمكن أن تتردد أو تخطىء ، ولكنها تتعطل أويضطرب عملها إذا وقع فيها خلل ما .

فالتمييز بين « الاصطلاح » و « الرسالة » يحل مشكلات كثيرة فى علم اللغة ، وفى علم الأسلوب من ثمة . فالمتكلم أو الكاتب يستخدم مصطلحاً معيناً ليؤدى رسالة ، ومعنى ذلك أنه « يركّب » رسالة من هذا المصطلح . فالتركيب له دائماً . وقد يقال إن

الاصطلاح اللغوى لا ينصب على العناصر المفردة وحدها – أى على الكلمات – بل يشمل التراكيب أيضا ، وهى العلاقات الأفقية كما سماها سوسير ، أو أبنية الجمل التى قام عليها النحو التوليدى التحويلى . ولكن هذا لا ينفى أن التركيب هو – فى النهاية – من عمل المرسل . وبيان ذلك من وجهين :

الأول : أن اللغة تحتوى على طرق كثيرة لأداء المعنى الواحد ، أى أن فيها ، بحكم تطورها التاريخى ، واختلاف البيئات والثقافات التى عملت فى تكوينها ، واختلاف الجهات التى ينظر منها إلى الشيء الواحد ، ما يفضل كثيراً عن حاجتها من الألفاظ والتراكيب إذا نظرنا إلى الغرض العملى من الرسالة ، أى إلى مطابقتها لأمور واقعة . وكثرة أسماء السيف والأسد وغيرهما فى اللغة العربية شاهد على ذلك . وكما تتعدد المفردات لأداء المعنى الواحد تتعدد الصيغ والتراكيب أيضاً ، كما فى الجموع : فيقال فى جمع « جاهل » مثلا : جاهلون وجهّال وجهلة وجُتَهلاء ، فهذه أربعة جموع ربما كان بعضها أليق من بعض فى مواضع معينة ، ولكننا لا نستطيع تعيين السبب فى ذلك إلا على نوع من الحدس أو الترجيح ، ولا نستطيع – على كل حال – أن ندعى أن ثمة اختلافاً فى الدلالة الواقعية (الخارجية) لكل واحد منها . وإذن فالاصطلاح اللغوى ليس « شفرة » مكونة من عدد من الدوالّ كل واحد منها يقابل مدلولًا واحداً بلا زيادة والانقصان ، ولكنه إذا أخذ بمجموعه بدا أشبه بسديم مكون من غازات وأبخرة وكتل نارية ، وإذا نظرنا إليه نظرة أكثر تفصيلاً وتحديداً قلنا إنه يتكون من عدد كبير من الاصطلاحات أو النظم الفرعية التى حاول بعض اللغويين – كما رأينا من قبل – ضبطها ، إذ كان من المتعذر حصرها ، تحت اسم « الأعراف » مرة ، و « الأساليب » مرة أخرى .

ولكن تبقى بعد ذلك أجزاء كثيرة من الاصطلاح تتداخل أو تتنافس ، دون أن نستطيع ربط كل واحد منها بـ « عرف » معين ، ولا بحقبة معينة فى تاريخ اللغة (إذا لم نستبعد النظرة التاريخية من بحث البنية اللغوية) . وهذا هو الفرق الأساسى بين اللغة – كاصطلاح – وبين الاصطلاحات أو « الشفرات » الصناعية التى تحتوى على عدد من الدوالّ (أو الرموز) مساو لعدد من المدلولات بحيث لا يمكن أن يقع بينها تداخل أو التباس .

فالمرسل وحده هو الذي يصوغ من هذه المادة غير المتجانسة وحدة قادرة على التأثير

فى المستقبل . أو بعبارة أخرى إن المرسل يجد اصطلاحاً – بالوصف الذى ذكرناه – جاهزاً للاستعمال ، ولكن لا يؤدى معنى « معينا » ، فكل قيمته أنه يضمن إمكان حل رموز الرسالة عندما تصل إلى المستقبل . ومن هذه المادة يكوّن المرسل مفردات الرسالة وتراكيبها . وهنا تقوم المشكلة الأساسية فى الاتصال البشرى ، وهى هل تطابق الرسالة شروط الاصطلاح ؟ وهل يطابق الاصطلاح شروط الرسالة ؟ وبعبارة أخرى : هل تتم عملية الإرسال بحيث يمكن لمستقبل نموذجى أن يحل رموز الرسالة « بدون باق » ؟

والوجه الثانى لاعتبار « التركيب » عمل المرسل ، هو أن التركيب نوعان : نوع داخل فى البنية العامة للغة ، ونوع عير داخل فى هذه البنية . والمقصود هو النوع الثانى . وهو – بالضرورة – فوق الأول – وهو الذى يعطى الرسالة – ككل – شكلها النهائى . وكلا النوعين قائم فى جميع مستويات اللغة : فعلى المستوى الصوتى هناك قواعد معروفة كعدم التقاء الساكنين ، وعدم البدء بالساكن ، وعدم انتهاء الجملة بأكثر من ساكنين (وهى خصائص للعربية) . وعلى المستوى الصرفى هناك صيغ معروفة للأسماء والأفعال والمصادر ، وصيغ للمشتقات بأنواعها . وعلى مستوى المفردات تحاول معاجم اللغة أن تخصص المعانى المتعارفة ، ولكن حتى هذه المعانى تتأثر بخبرة القائل والمستمع : فكلمات مثل الجبل والنهر والصحراء تختلف مدلولاتها لدى ابن المدينة وابن البادية وابن السهل وساكن السفوح وساكن المرتفعات ، إنما يظهر معناها من « السياق » ، والسياق اللغوى معناه الكلمات المجاورة ، وهذه يختارها المرسل ، فالتركيب على هذا أيضاً من صنع المرسل .

أما عن تركيب الجمل فربما كان القسم الداخل فى بنية اللغة أقل كثيراً من ذلك الذى يقوم به المرسل . ونعنى ما سبق أن ألمعنا إليه من أن قوام النحو – أعنى التراكيب التى تكوّن القاسم المشترك الأعظم للاستعمالات المختلفة فى لغة ما – محدود جداً بالقياس إلى التراكيب الممكنة . وهذا القول يصدق على اللغة العربية بصورة خاصة ، حيث يتمتع القائل أو الكاتب بحرية واسعة فى تشكيل الجملة ، اعتماداً على خاصية الإعراب . وإذا أضفنا إلى ذلك أن الرسالة تتألف غالباً من عدد من الجمل ، وضح لنا دور المرسل فى اختيار أنواع الجمل ، والمراوحة بين نوع ونوع ، وهى إمكانات لا يحيط بها الحصر . وهنا تظهر صفة الرسالة كبنية مركبة مستقلة عن بنية اللغة – على أتم ما يكون الظهور .

فمن فضائل نظرية الاتصال على علوم اللغة أنها شجعت على تجاوز وحدة « الجملة »

التى استأثرت باهتمام معظم اللغويين من سوسير إلى تشومسكى ، والنظر فى وحدة « الحديث » أو « النص » . ولقد كان لهذا الاتجاه تأثيره المباشر والمهم فى علم الأسلوب .

ويجب علينا أن نشير فى هذا المقام إلى أن تأثير نظرية الاتصال لا يقتصر على علم اللغة ولا على دراسة الأسلوب الأدبى . فكل وسائل الاتصال ، وفى طليعتها السنما التى تعد ركناً مهماً فى ثقافة العصر ، تدرس فى ضوء هذه النظرية . ومفهوم سوسير للغة « كنظام من الرموز » يجعل الكلام عن « لغة » للسنما تعبيراً علميا دقيقا لا دخل للمجاز فيه ، ويجعل تبادل المناهج والنتائج بين الباحثين فى لغة السنما والباحثين فى لغة الأدب أمراً مشروعاً ونافعاً .

ونفع هذا التبادل لدارسى لغة الأدب يظهر فى أن لغة السنما تجمع عدداً هائلاً من المصطلحات (الشفرات) ، منها اللغوى وغير اللغوى ، وإن كانت السنما – مثل الأدب – تصوغ من هذه الخامات المبذولة للجميع نصاً خاصاً له تفرده . فدراسة لغة السنما تساعد – إذن – على دراسة لغة الأدب لأنها تقدم إلينا صورة متطرفة من العلاقة بين « الاصطلاح » و « الرسالة » . فلو جاز لنا هنا أن نشبه منهج البحث الأسلوبى بمنهج التحليل النفسى ، لقلنا إننا نستطيع من خلال دراسة لغة السنما أن نعرف أكثر ما تمكن معرفته عن لغة الأدب ، كما أن فرويد استطاع من خلال دراسة المرضى النفسيين أن يعرف أكثر ما تمكن معرفته عن عمل اللاوعى لدى الأفراد العاديين .

ولعل أبرز ما يميز لغة السنما عن اللغة المتكلمة والمكتوبة – كما يلاحظ كريستيان متز هو أن اللغة المنطوقة ذات وجود اجتماعى راسخ – على الأقل فى العصر الواحد – فوق اختلاف الأفراد والأعراف ، ومن ثم أمكن علماء اللغة أن يضعوا لها هذا الهيكل التجريدى الذى يتمثل فى نحوها ومعجمها . أما لغة السنما فلا يمكن تحديد دلالاتها بمثل هذه الدقة . فكلمة مثل « عطف » لا يمكن أن يختلط معناها بكلمة « غضب » ، ولكن الحركة البطيئة فى التصوير السنمائى يمكن أن تستخدم فى فلم ما للتعبير عن الحزن أو الملل ، ويمكن أن تستخدم فى فلم آخر لإثارة إحساس حاد بالقلق أو الترقب . ليس للغة السنما – إذن – ذلك القدر من التحديد الذى للّغة المنطوقة . إنها – أصلا – لغة فنية ، ومعنى ذلك أن الدلالات فى السنما مرتبطة بأغراض الفنان السنمائى ، لا باصطلاح معين . هناك « اصطلاح » سنمائى عام ، ولكن هذا الاصطلاح لا يكتسب معناه – حسب قول متز – إلا من خلال « نص » معين ، من خلال فلم (« اللغة والسنما ») .

وينبغى أن يضاف إلى ذلك أن « الاصطلاح » السنمائى » أو « لغة السنما » كما يقال ، ليست اصطلاحاً واحداً بسيطا – بل هى مركبة من عدة اصطلاحات : فهناك حركة الكاميرا ، وهناك الصوت ، أو الكلام المنطوق ، وهناك الموسيقى ، وهناك المؤثرات الصوتية . وكل واحد منها مصطلح متميز ، يتألف من « ثنائيات » معروفة وإمكانات معروفة ، وإن كانت هذه المصطلحات كلها تتشابك وتكوِّن بعلاقاتها المتبادلة ما نسميه « لغة السنما » . ومثل هذا التعدد والتشابك بين المصطلحات الفرعية والمصطلح العام أو المشترك لا يوجد فى اللغة المنطوقة إلا بشكلٍ محدود . فـ « التنغيم » (رفع طبقة الصوت وخفضها) له مصطلح مستقل عن النحو وإن يكن مرتبطاً به ، وللمفردات المتخيَّرة مصطلح ، أو أكثر من مصطلح واحد . وفى لغة الأدب بالذات نجد للموسيقى اللفظية (وتشمل الإيقاع) مصطلحها الذى يتفاعل مع المصطلح النحوى والمصطلح المعجمى لأداء « الرسالة » ، وهى تعنى هنا القصيدة أو القطعة الأدبية عموماً .

وإذن فيجب أن نرجع إلى قولنا إن التمييز بين الاصطلاح والرسالة يحل مشكلات كثيرة فى علم اللغة ، وفى علم الأسلوب من ثمة ، فنُعيد النظر فيه على ضوء هذه المقارنات . لقد ذهبنا فيما سبق إلى أن التركيب اللغوى نوعان : نوع داخل فى البنية العامة للغة ، ونوع غير داخل فى هذه البنية ، وأن مفهوم « الرسالة » لا يتحقق إلا بالنوع الثانى . فلنزد هذا القول تحديداً . إننا لا نلغى دور المصطلح – أى اللغة كنظام عام – فى تكوين الرسالة ، فإن مثل هذا القول يعنى أحد أمرين : إما أن اللغة كتلة هيولانية محضة ، لا نظام لها ، وأن « الرسائل » المختلفة هى وحدها التى تسبغ عليها نظاما أو أنظمة ؛ ومثل هذا القول يجب أن يستبعد لأنه لو صح لما كان ثمة فرق بين لغة ولغة ؛ وإما أن اللغة يمكن أن تكون نظاماً ، إلا أنها لا تصلح لأن تصاغ منها رسائل . وهذا القول عجيب جدا ، لأننا لا نعرف للغة وظيفة أخرى ، وأيضاً إن كانت الرسائل لا تصاغ من لغة ، فمن أى شىء تصاغ ؟

ومصدر الالتباس هو أننا حين نتحدث عن « رسالة » فى مجال الأدب والفن نخلط بين اعتبارين : اعتبار « الحسية أو التجريد » ، واعتبار « الخصوص أو العموم » . فالرسالة الإعلامية عموماً هى مظهر محسوس للغة الإعلامية ، أو الاصطلاح أو العرف الإعلامى ، وهى فى الوقت نفسه حالة خاصة من أحوال هذه اللغة العامة . أما الأعمال الفنية فهى رسائل متميزة لأنها لا تجسد مصطلحاً معيناً ، ولا عدة مصطلحات مجتمعة ،

ولكنها تجسد « رؤية » . هذا مع أنها – فى الوقت نفسه – صورة خاصة لمصطلح ما ، أو عرف ما ، أو لعدة مصطلحات وأعراف ، بحسب الزاوية التى ننظر منها .

وكلما تأملنا هذه التفرقة وجدناها أصدق دلالة على العمل الأدبى من حيث هو بناء لغوى . فالفنان اللغوى لا يتعامل مع مادة أدبية مختلطة ، ولكنه يتعامل مع أعراف لغوية متعددة . يخضعها مرة ويخضع لها مرة ، ويؤلف بين بعضها وبعض مرة ، ويضرب بعضها ببعض مرة ، لكى يحدث نظاماً جديداً ، متميزاً ، خاصاً ، هو النظام الذى نحسه معنى مجرداً كامناً تحت النص الأدبى ، وهو نظام لا يشبه نظام أى نص أدبى آخر .

وهكذا تفضى بنا الأبحاث اللغوية إلى صفة جوهرية تميز الأدب عن أى نوع آخر من الاستعمالات اللغوية ، وهى « تفرد النص الأدبى » . وهى صفة غير غريبة على النقد الأدبى ، ولكننا ، فى هذه الدراسة اللغوية ، نوشك أن نضع أيدينا على سرها ، أو على سر من أسرارها : أعنى أن تفرد النص الأدبى يرجع – فى أحد جوانبه على الأقل – إلى طريقة متميزة فى استعمال اللغة . وهذا هو ما نعنيه بالأسلوب عندما نتحدث عن نص أدبى .

وبناء على ذلك يمكننا أن نستبدل بـ « الأسلوب » عبارة « الظاهرة الأسلوبية » ونجعلها مقابلة للظاهرة اللغوية البحتة . وعلينا بعد ذلك أن نبحث فيما يميز هذه الظاهرة الأسلوبية . أى أننا – بعبارة أخرى – نحاول أن نعثر على قوانين عامة للتفرد أو الخصوصية . هل يمكن ذلك ؟ لقد أثرنا هذا السؤال من قبل ، وبدا ، آنئذ ، أن المشكلة مستحيلة الحل ، ولكننا نستطيع أن نعود إليه الآن بوضوح أكبر ، فنقول : إن الأسلوب ، إذا نظر إليه فى ضوء الفلسفة الرومنسية على أنه السمة التى تميز كاتباً عن كاتب ، فلن نستطيع فى هذه الحالة أن نتحدث عن علم يسمى علم الأسلوب ، لأنه سيكون كلا متفرداً غير قابل للتجزئة . ولكننا لو استطعنا أن نحلل عناصره تحليلاً علميا (رياضيا) لأمكننا أن نميز بين الأساليب المختلفة بحسب اختلاف مكونات كل منها . وقد حاول بعض الباحثين الأسلوبيين أن يقوم بمثل هذا التحليل (جون ب . كارول : « محاور الأسلوب النثرى ») . غير أن الكلام على الظاهرة الأسلوبية باعتبارها ظاهرة عامة لا يتوقف على نتائج هذه الأبحاث التى لا تزال فى بدايتها . لقد طوّفنا بالدراسات اللغوية ما طوفنا ، ورأينا كيف ميز علماء اللغة المحدثون بين « اللغة » و « القول » ، وبين « المصطلح » و « الرسالة » ، وبين « المصطلح العام أو اللغة العامة » و « العرف

الخاص » – إلى آخر هذه الأزواج التى ترجع إلى اختلاف جهات النظر إلى الشيء الواحد ، والتمييز بين نظام مجرد يتمثله الذهن وواقعة قائمة تدرك بالحواس . وفى استطاعتنا الآن أن نقول إننا ندرس الظاهرة الأسلوبية بهذا المعنى (التفرد والتميز) منسوبة إلى ظاهرة أعم منها وهى « الكتابة الفنية » ، لا إلى مجموع الأساليب التى يكوِّن كل واحد منها مثالاً خاصاً للظاهرة الأسلوبية . أو بعبارة أخرى : إننا حين نتحدث عن الظاهرة الأسلوبية فنحن نتحدث أيضاً عن واحد من تلك المفاهيم المجردة كاللغة والعرف اللغوى ، مفهوم لا يمكن تحققه واقعياً إلا فى أساليب متعددة . ومع ذلك فإننا حين نتحدث عن الظاهرة الأسلوبية – بلغة علم الأسلوب – لا نحل مشكلة درس النصوص ذاتها ، فهنا سيبقى كل نص فى حاجة إلى اكتشاف نظامه الخاص ، لنستطيع أن نقول إننا درسناه دراسة أسلوبية . أى أن علم الأسلوب إذا دخل فى مرحلة التطبيق لزمه أن يتحول – ككل علم تطبيقى – إلى معالجة مشكلات خاصة ، واكتشاف حلول غير مستمدة من غيرها ، ولا تصلح لغيرها ، إلا على سبيل الاستئناس أو الاستيحاء . وهذا هو ما يقصده النقاد العلميون عندما يقولون أحياناً إن النقد « فن » أو « خلق » ، لا يعنون بذلك ما كان يعنيه النقاد الرومنسيون بقولهم إن الفرق بين الناقد والشاعر هو أن الأخير يستلهم الطبيعة فى حين أن الأول يستلهم القصيدة ؛ إنما يريد النقاد العلميون أن النقد كالإنتاج الفنى لا يمكن أن يخضع خضوعاً كاملاً لمثال سابق .

الفصل الثالث
الظاهرة الأسلوبية

تحديد الظاهرة الأسلوبية :

لعل النقاط التى تناولناها فى الفصل السابق قد استطاعت أن توضح للقارىء ما نعنيه بقولنا إن علم اللغة انتزع كلمة الأسلوب من أيدى الأدباء والنقاد ، ولكنه لم يلبث أن ردها إليهم وقد اكتسبت من حباتها بين المفاهيم اللغوية الجديدة تحديداً لم يكن لها فى تاريخها السابق . فقد التزمنا الترتيب الموضوعى فى عرضنا لجوانب البحث اللغوى التى ساعدت على تكوين علم الأسلوب ، ولكن هذا الترتيب الموضوعى جاء مطابقاً للترتيب التاريخى بدءًا من سوسير وانتهاء بنظرية الاتصال . ومغزى هذا التطابق أن الظاهرة الأسلوبية جعلت تتضح شيئاً فشيئا لدى علماء اللغة ، فى ظل الظاهرة اللغوية العامة ، إلى أن تميزت عنها حيث أصبح « النظام » الذى يكمن تحت النص الأدبى متميزاً عن « المصطلح » الذى يكمن تحت « الرسالة » . ذلك بأن البحث فى الفروق بين « الأقوال » أدى فى النهاية إلى البحث فى تفرد النص الأدبى ، وهى صفة عرفها النقد الحديث منذ الثورة الرومنسية ، ولكنها أصبحت فى نظر الأسلوبيين مرتكزة على طريقة استعمال اللغة . وهكذا أصبح « علم الأسلوب » ، فى نظر معظم ممارسيه اليوم ، مرتبطاً بدراسة النصوص الأدبية ، بعد أن كان فى أول نشأته منصباً على دراسة جانب من جوانب « اللغة الطبيعية » ، أى اللغة المستعملة فى شئون الحياة العادية . لقد حرص بالى على إبعاد التعبير الأدبى عن ميدان علم الأسلوب ، فهو يعترف : « أن اللغة العفوية (جميلة بالقوة) دائماً » غير أنه يضيف بعد ذلك مباشرة : « ولكن وظيفتها الطبيعية المستمرة ليست التعبير عن الجمال . فإذا قصدت أن تكون فى خدمة التعبير الجمالى خرجت عن مجال علم الأسلوب ، ولحقت بالأدب وفن الكتابة » (« بحث فى علم الأسلوب الفرنسى » ج ١ ف ١٩٠) .

وفى موضع آخر يطلق هذا النذير (الذى كان يمكن أن يصرفنا صرفاً تاماً عن مشروعنا الحالى) :

« قد يوحى إلينا عمل أدبى ما بأنه يعكس الواقع القريب المباشر ، وقد يبدو لنا أسلوب ما وكأنه لايتميز عن اللغة الشائعة ؛ ولكن الحالتين تختلفان دائماً من حيث المبدأ ومن حيث القصد ، فما دام الفكر الأدبى مخلصاً لما يريد أن يكون – أى تحويلاً للواقع ، فستبقى هناك لغة أدبية متميزة عن اللغة العادية . هذا الفرق الذى يظهر جلياً فى كثير من الأحيان ، ولكنه يغمض فى أحيان كثيرة أخرى حتى لا يلحظ ، فرق لا يمكن تحديده بمناهج النقد الأدبى غير الدقيقة . فإذا أخذنا ندرس الأساليب دراسة علمية فسيظهر لنا أن ثمة فى التعبير الأدبى سمات معينة قوية التأثير ولكننا نستطيع أن نهملها ، فى حين أن هناك سمات أخرى لايلتفت إليها مع أنها سمات مميزة حقا . »

(المرجع السابق ، ف ٢٤١)

ومع أن كرسّو لايوافق على استبعاد الأدب من مجال الدراسة الأسلوبية ، فإنه ينفى أن يكون الهدف النهائى لعلم الأسلوب هو دراسة الأساليب الأدبية . فـ « الأسلوب » يتضمن شيئاً أكثر مما يمكن أن يحيط به علم الأسلوب من دراسة للمادة اللغوية (الكلمات والصور والتراكيب) إذ لا يمكننا أن نستبعد منه « كل الحياة الكامنة فى العمل الأدبى منذ ولادته من رؤيا مهوَّشة ولكنها متفردة ، تتشكل شيئاً فشيئاً فى وعى الكاتب وتتضح وتتقولب لتصبح ذلك الشىء الذى يغدو مادة الكتابة » . وكذلك علم الأسلوب لايعتمد على النصوص الأدبية وحدها ، ولكنه يأخذ المادة التى يحتاج إليها فى بحثه من الأعمال الأدبية ومن غيرها . (« الأسلوب وتقنياته » ص ١٢) .

ولاشك أننا نستمد بعض التشجيع من موقف الجيل التالى من اللغويين كما عبر عنه كرستال ودافى . فـ « الأسلوب » عندهما هو « نوع » من الاستعمال اللغوى يتميز بـ « سمات » ويمكن تحديده بأوصاف مختلفة منها ما يرجع إلى الموضوع ومنها مايرجع إلى العلاقات الاجتماعية ، إلى غير ذلك . وهما يقتصران على دراسة نماذج لاستعمالات غير أدبية ، من بينها نص إعلانى وحديث تلفونى ووثيقة قضائية . ولكنهما يضطران إلى الاعتراف بأن « الكتب والمقالات والرسائل فى علم الأسلوب تميل هذه الأيام إلى التركيز على الأدب دون غيره » . وهما يوافقان على أن « تطبيق مناهج علم الأسلوب على دراسة الأدب ربما كان أهم داع إلى الاشتغال بهذا العلم على الإطلاق ، وربما أدى إلى إلقاء أكبر قدر من الضوء على مسائله » . غير أنهما يريان أن الدراسة الأسلوبية

للأدب هى أشد الدراسات الأسلوبية صعوبة ، ولذلك يجب أن تشكل المرحلة الأخيرة لا المرحلة الأولى فى إعداد الدارس الأسلوبى . (دافيد كرستال ودرك دافى : « بحث فى الأسلوب الإنجليزى » ، ص ٨٠) .

ولكن إلى أى حد يستطيع « الدارس الأسلوبى » ــ ومن الواضح أن المؤلفين مازالا يعدانه باحثاً لغوياً قبل كل شىء – أن يتعامل مع نص أدبى ؟ إنهما يعترفان صراحة بأن « الأدب » و « الفكاهة » هما الحالتان اللتان تتطلبان وضعاً نظرياً خاصاً يعتمد على معايير كيفية غير لغوية . « فمن المستحيل أن نسرد عدداً من السمات اللغوية ونتنبأ بأن مجموعها يستحق أن يوصف بأنه أدبى أو فكاهى . فهناك تميز كيفى جوهرى لا يوجد فى غيرهما بهذه الدرجة من العمق ، ولا يملك اللغوى ، من حيث هو لغوى ، الكفاءة اللازمة لتقييمه ... فليس من شأن اللغوى أن يتخذ قراراً ما فيما يخص القيمة الأدبية ، فدوره فيما يتعلق بالأدب هو التثبت من فهم المتغيرات اللغوية التى يلزم فهمها لفهم النص » . (ص ٧٨ – ٧٩) .

ولكن هل يمكن فهم المتغيرات اللغوية التى يتحدث عنها هذان المؤلفان بمعزل عن قيمتها الأدبية ؟ إن « القيمة » التى يتحدثان عنها لاتعنى سوى « الوظيفة » التى تؤديها المتغيرات اللغوية ، وإذا جردنا « فهم » هذه المتغيرات من البحث عن وظيفتها لم يعد فهما فى الحقيقة ، بل إن كل ما سنحصل عليه فى هذه الحالة لن يعدو « قوائم » بفئات لغوية يمكن أن تتعدد إلى درجة مربكة ، دون أن تفيدنا شيئا فى فهم النص . سنحصل مثلا على تصنيفات وإحصاءات لأنواع الحروف الساكنة والمصوتة إلخ . ، وأنواع المفردات بحسب الحقول الدلالية مرة ، وبحسب الصيغ مرة ، وبحسب العرف الاجتماعى مرة ثالثة إلخ . ، وقل مثل ذلك فى أنواع الجمل . ولكن هذه القوائم لن تقربنا من فهم النص ، بل الأرجح أننا كلما استغرقنا فيها ازددنا بعداً عنه . هناك – إذن – نتيجة منطقية واحدة لخصوصية الاستعمال الأدبى للغة ، أو « للوضع النظرى الخاص » ، كما يقول المؤلفان ، الذى تتطلبه دراسة هذا الاستعمال : هذا الوضع النظرى الخاص لايقتضى الفصل بين الدراسة اللغوية ودراسة القيمة ، بل يتطلب منهجاً خاصاً لدراسة الظاهرة الأسلوبية التى تحدد معناها عند معظم الدارسين فى الوقت الحاضر بالاستعمال الأدبى للغة ، وبناء على ذلك ينبغى أن نحاول وصف هذه الظاهرة بتعيين الخصائص التى تميزها عن الاستعمالات الأخرى ، وسنبدأ من هذه الخصائص بأعمها ، أى بتلك التى يمكن أن تُظهر فرقاً كميا – فقط ــ ببين الاستعمال الأدبى والاستعمال العادى . أعنى

خاصية « الاختيار » . فالاختيار سمة ملحوظة فى اللغة الطبيعية ، عدا قليلاً من الاصطلاحات (« الشفرات ») المستعملة لأغراض خاصة ، مثل الأوامر التى تلقى على الجنود فى الطابور ، أو الإشارات المتبادلة بين الطائرة وبرج المراقبة ، إلخ .

الاختيار

فى معظم مواقف الحياة العادية قد يتفق للمرء أن يتوقف لاختيار كلماته . والتفسير الأعم لذلك هو أن معرفة المتكلم باللغة (أو أداءه اللغوى على حسب اصطلاح تشومسكى) تشتمل على عددٌ من الكلمات والجمل التى تصلح جميعها ، بصورة مقاربة ، لأداء غرضه . فهو يفتش عن أقربها لذلك الغرض ، ومعنى ذلك أنه يحدد غرضه فى نفس الوقت الذى يحدد فيه ألفاظه . أما فى الكتابة الفنية فهناك عامل آخر يتدخل فى الاختيار ويكاد يسيطر على سائر العوامل ، وهو الرغبة فى إيصال انطباع وجدانى إلى القارئ أو السامع . والمترادفات هى المحك الأكبر للاختيار : الغضب / الحنق / السخط/ الحرد ، إلخ ؛ تائه/ ضال / ضائع/ شارد ، إلخ . عجلة/ دراجة / بسكلتة ؟ وهكذا . وقد أنكر علماء البلاغةُ قديماً وجود الترادف ، أو عدوه فى حكم المعدوم ، لأنهم رأوا اختلافات بين المترادفات تظهر عند الاستعمال ، أى أن السياق الداخلى والخارجى يدعو إلى تفضيلُ لفظة على أخرى ، وإن كان المغنى العام واحدا . وهكذا فرقوا بين الحمد والشكر ، وبين البخل والشح ، وبين الريب والشك ، وبين المور والحركة ، إلخ . أما فى الاستعمال المعاصر للعربية المكتوبة فيبدو أن تفضيل أحد المترادفين على الآخر يرجع إلى اختلاف المواقف الاجتماعية الثقافية للكتاب . فالتشدد فى قبول المفردات الفصيحة فقط واستعمالها بالطريقة المأثورة ، واقتناص كلمة غريبة هنا أو هناك ، أو التسامح فى استعمال كلمات عامية لا أصل لها فى الفصيح ، وأخرى توسع فيها العامة بطريق من طرق المجاز ، وتعمد ذلك أحيانا ، أو الميل إلى بعض المفردات التى سكّها المترجمون وإن كان غيرها يمكن أن يغنى عنها– كل تلك سمات أسلوبية تعكس مواقف الكتاب نحو قضايا ثقافية واجتماعية وسياسية ، مواقف نحو السلفية ، أو التطور ، أو الصراع الطبقى ، إلخ .. ويمكن رصد هذه الاختلافات وإحصاؤها وإيجاد معاملات الارتباط بينها بطريقة رياضية .

أما أوسع أبواب الاختيار أمام الشاعر أو الكاتب فلاشك أنه التعبيرات المجازية ، والمجاز بمعناه الأوسع يشمل الأقسام البلاغية الثلاثة : الاستعارة (ويتبعها التشبيه) والمجاز المرسل والكناية ، ويفضل المعاصرون تسمية هذه الأنواع مجتمعة باسم

« الصورة » . غير أن كلمة « الصورة » واسعة جداً ، فقد تكون « الصورة » هى البذرة الأولى التى تنبت منها القصيدة ، ومن ثم تخرج عن كونها طريقة فى التعبير إلى كونها موضوع التعبير . (راجع الفصل الثالث من كتابنا « دائرة الإبداع » : « دورة العمل الأدبى ») . ولامشاحة فى الاصطلاح كما يقال ، ولكن المشكلة هى أننا لا نجد اسماً مناسباً لهذا المعنى الأخير سوى « الصورة » .

فى هذه الأنواع المجازية جميعها خاصتان : الأولى أنها تخاطب الخيال ، أو بعبارة أقرب إلى الدقة العلمية : أنها تثير ارتباطات ذهنية متصلة بعمل إحدى الحواس . وكان الفلاسفة القدماء يمثلون « المخيلة » بمخزن يحتفظ بالصورة التى ترد إلى الذهن عن طريق الحواس ، مع أن « للقوة المفكرة » عملاً فى هذه الصورة أيضاً ، بحيث يجوز أن تبعث إلى المخيلة صوراً مخترعة ليس لها وجود فى الخارج . وإذا أخذنا هذا التمثيل على أنه نموذج علمى يفسر الأعمال الذهنية الخارجة عن المألوف ، ومنها الشعر ، لا على أنه وصف لأشياء ذات وجود مادى ، وجدناه لايختلف فى جوهره عن تصور النقد المعاصر للصور الشعرية ، وخلاصته أن مايستبقيه الذهن من التجارب الحسية ليس نسخاً للأشياء المحسَّة ، ولكنه آثار لها يمكن أن يمتزج بعضها ببعض ، وغالباً ما يقوم الشعر بهذا المزج . وهذه الملاحظة تسلمنا إلى الخاصة الثانية للصورة الشعرية ، وهى أنها تربط بين شيئين يمكن أن يكونا متباعدين فى الظاهر . فقد يكون الارتباط قائماً فى الخارج ، كما فى هذه الكنايات : « فلان يشمخ بأنفه » ، « فلان لايجرؤ أن يرفع صوته فى وجه فلان » ، « صاحب القصر أشد عناء من صاحب الكوخ » ؛ أو هذه المجازات : « فلان أذن » ، « فلان لايجد سقفا يظله » ، « كل الناس يجرون وراء لقمة العيش » . فالعلاقة بين شموخ الأنف وبين الكبرياء علاقة طبيعية مشاهدة ، ولذلك فإنك حين تذكر شموخ الأنف يخطر فى ذهن سامعك معنى الكبرياء ، أو يتصور سائر مظاهر الكبرياء بحسب تجاربه الخاصة . وكذلك القول فى سائر الأمثلة . ولذلك فإن مجال الاختيار لاينفسح أمام الكاتب أو الشاعر فى الصور التى تؤدى عن طريق المجاز المرسل أو الكناية بقدر ما ينفسح فى الاستعارة والتشبيه ؛ فهو فى المجاز المرسل والكناية مقيد بعلاقات خارجية محدودة ، فى حين أنه حين يشبه أو يستعير لايكون مقيداً بمثل هذه العلاقات . حقاً أن كل استعارة أو تشبيه لابد أن يربط بين طرفيهما تشابه ما ، ولكننا إذا تذكرنا أن مادة الصور ليست هى المحسوسات الموجودة فى الخارج ، ولا نسخاً منها يفترض وجودها فى الذهن ، وإنما هى « آثار » هذه المحسوسات ، ظهر لنا أن « التشابه » يمكن أن يقوم بين أشياء شديدة التباعد فى الواقع ؛ ومع أننا لانعرف بالضبط كيف يمكن أن تتبين مثل تلك

الآثار ، فإننا نعرف على الأقل أنها يمكن أن تختلف اختلافاً بعيداً من شخص إلى شخص ، ومن حال إلى حال ، بحسب السمات الشخصية والخبرات النفسية والبواعث الواقعية . ثم يجب ألا ننسى أن « الصورة » – بهذا المعنى الضيق — هى جزء من نسيج عمل أدبى ، وأن العمل الأدبى يراد به دائماً إحداث أثر فنى لدى المتلقى ، ومن ثم تختلف صنعة الصورة الأدبية من مدرسة إلى أخرى . وأبرز مايتضح فيه هذا الاختلاف هو مدى التباعد بين طرفى الصورة . فأما النقاد القدماء فكانوا يطالبون الشاعر بأن تكون تشبيهاته « مصيبة » واستعاراته « قريبة » وعلى هذا يدور معظم النقد الذى وجهه الآمدى إلى تشبيهات أبى تمام واستعاراته ، وعليه أيضا تقوم نظرية الكلاسيين الأوروبيين فى الصورة الشعرية . وأما المدرسة السيريالية التى لايكاد ينجو من تأثيرها شاعر معاصر فتتعمد أن تصدم القارئ بالربط بين شيئين متنافرين ، تاركة له البحث عن العلاقة بينهما . ذلك أن العقل البشرى هو بطبيعته ، كما يقول رتشاردز ، « عضو رابط » فهو لايعمل إلا بالربط ، وهو قادر على الربط بين أى شيئين بطرق مختلفة لاتحصى . وهو يختار ما يختاره من هذه الطرق اعتماداً على كل أو هدف أكبر ، ومع أننا قد لاندرك هدفه ، فإن العقل لايعمل أبداً بدون هدف » . (« فلسفة البيان » ، ص ١٢٥) .

وبين هاتين النظريتين المتعارضتين فى قرب الاستعارة وبعدها تقع نظريات كثيرة متفاوتة ، ليس هذا مكان القول المفصل فيها . فإنما أردنا من الكلام على الصورة أو المجاز فى سياق « الظاهرة الأسلوبية » أن نحدد خصائصها لاغير ، على اعتبار أن هذا التحديد ركن أساسى فى منهج علم الأسلوب ، ولم نرد أن نستقصى القول فيها أو فى أى مجال آخر من مجالات الظاهرة الأسلوبية مهما يكن مهمّاً . ولعل ما ذكرناه عن الصورة كاف للدلالة على أنها تشغل جانباً كبيراً من الظاهرة الأسلوبية ، لأن أجمع خصائص هذه الظاهرة وهو « الاختيار » يتمثل فيها أكثر مما يتمثل فى غيرها . على أن خاصة الاختيار ليست إلا « خاصة » واحدة من الخواص المميزة للظاهرة الأسلوبية ، فى حين أن الصورة « شكل » من الأشكال اللغوية التى يمكن أن توصف بأكثر من صفة واحدة ، فيجب أن نتوقع مزيداً من الحديث عن الصورة فى معرض الكلام على الخصائص الأسلوبية الأخرى .

ولكى يبقى كلامنا الآن محصوراً فى خاصة « الاختيار » ، نلاحظ أن الصورة تُبرز أكثر من غيرها من الأشكال اللغوية تفاوت درجات الاختيار بين الاستعمال العادى والاستعمال الفنى إلى حد الاختلاف الكيفى فى مفهوم الاختيار نفسه . فقد جرت عادة

المؤلفين الأول فى علم الأسلوب – وهم لغويون حرصوا على أن يظل « علم الأسلوب » مستقلاً عن دراسة « الأسلوب الأدبى » – جرت عادتهم على أن يصفوا « الاختيار » كما لو كان محصورا فى أداء المعنى الواحد بطرق متعددة لاتختلف فيما بينها إلا من جهة التلوين الوجدانى الذى يخضع لمناسبة القول . وهذه النظرة لاتكاد تختلف عن نظرة البلاغيين العرب إلى « أصل المعنى » الذى يمكن التعبير عنه بدرجات مختلفة من التوضيح أو التأكيد أو الإيجاز أو الإطناب إلخ ، وهى نظرة صالحة للغة « الطبيعية » أى اللغة فى استعمالاتها العادية ، حيث المعانى محددة يسهل حصرها ، وطرق التعبير كذلك ، ولكن الاهتمام المتزايد بالنصوص الأدبية فى الدراسات الأسلوبية جعل لمفهوم « الاختيار » أبعاداً أخرى وزلزل فكرة « أصل المعنى » نفسها . حقاً أن الدراسات اللغوية والفلسفية الحديثة ـــ وعلم الأسلوب غير بعيد عنها ـــ تسعى لاكتشاف بنيات أساسية فى نظرة الإنسان إلى الوجود ، ولكن هناك فرقاً كبيراً بين هذه البنيات وبين « المعانى الأصلية » عند القدماء . فالمعانى الأصلية عند القدماء معروفة وثابتة ، أو « مطروحة فى الطريق » كما يقول الجاحظ ، فى حين أن « البنيات الأساسية » لدى المحدثين إنما هى فروض يقدمها الباحثون فى العلوم الإنسانية ، وهى ككل الفروض تحتمل الصواب والخطأ وتقبل معاودة النظر . ثم إن « البنيات الأساسية » ، كما يدل اسمها ، عبارة عن أشكال من الفكر أو السلوك معدودة ، يمكن أن تندرج تحتها « معان » لا حصر لها . ومفهوم « أصل المعنى » عند البلاغيين القدماء أخص من ذلك كثيراً ، بل هو أقرب إلى « المعلومة المجردة » التى يمكن أن تصاغ بطرق كثيرة .

والنص الأدبى عند المحدثين ليس صياغة للمعنى بل محاولة لاكتشاف المعنى . ولذلك تجدنا ، فى محاولتنا لفهم الارتباط بين طرفى الصورة ، لانبحث عن سر البراعة فى أداء معنى معين ، بل نبحث عن المعنى نفسه . وبحث القارئ عن المعنى وراء الألفاظ يقابله بحث الكاتب عن اللفظ القادر على حمل المعنى ، عن « الكلمة الدقيقة » كما يقول فلوبير . إن العمل الأدبى ينشأ من حالة قلق ، وبينما يولد الشكل الأدبى والإيقاعات والجمل والكلمات من حالة القلق هذه تظل « المعانى » حائرة غير محدودة إلى أن تسكن ـــ ولو لم تطمئن كل الاطمئنان ـــ فى هيكلها اللغوى المحسوس . ومعنى ذلك أن عملية الاختيار ـــ فى النص الأدبى على وجه الخصوص ـــ هى فى الوقت نفسه عملية خلق للمعنى . وقد يوجد شىء من هذا فى الحديث العادى ، ولكنه يحدث دائماً تحت ظروف « غير عادية » . ومن ثم يمكننا القول إن الاختلاف الكمى بين النص الأدبى

والحديث العادى من هذه الناحية يصبح اختلافاً كيفيا ، أو خاصية مميزة للظاهرة الأسلوبية .

ولكن خاصية الاختيار تستتبع بالضرورة خاصية مضادة لها وهى النظام الذى يلزم هذا الاختيار حدوداً معينة . ففى الظاهرة الأسلوبية كما فى كل ظاهرة إنسانية لايوجد اختيار مطلق . فالاختيار يقابله عرف يحد منه . وهنا أيضاً تشترك الظاهرة الأسلوبية ـــ التى حصرناها فى النص الأدبى ـــ مع الاستعمال العادى للغة ، ولكن الفارق الكمى بينهما يوفى بنا ـــ مرة أخرى ـــ على فارق كيفى .

الاختيار والأعراف اللغوية

أوضحنا فى الفصل السابق معنى « اللغة » و « العرف اللغوى » عند علماء اللغة . كما أشرنا قرب نهاية الفصل إلى تميز الاستعمال الأدبى بنوع من الحريّة فى استخدام الأعراف اللغوية . وهذه الفروق تحتاج إلى فضل بيان لتمييز الظاهرة الأسلوبية عما عداها .

ولنبدأ بالمفهوم الأعم : مفهوم اللغة ، ذلك الرصيد القومى الذى يصيب منه كل مستعمل للغة بحسب حاجته أو بحسب قدرته . فمن المسلم به أن الأديب لايمكن أن يتجاوز هذا الرصيد أو يخرج عنه إلا فى حالات نادرة . هذا الالتزام هو ما اصطلح بلاغيونا القدماء على تخصيصه باسم « الفصاحة » ، وما عبر عنه أرسطو ، فى صدر كلامه عن الأسلوب ، بـ « تكلم اليونانية » ومع ذلك فليس الأمر بهذا اليسر ، فاللغة ، شئنا أو أبينا ، كائن حى تجرى فى خلاياه عملية هدم وبناء مستمرة ، وتتغير صورته من عصر إلى عصر ، ومع أن هيكلها الأساسى يظل محفوظا ما بقيت عوامل التماسك القومى والحضارى بين أصحابها ، فإن هذا الهيكل تحيط به زيادات كثيرة غير مستقرة ، ويلبس فى البيئات المختلفة أثواباً مختلفة الأزياء ، ومن الناس من لايكتفون بتفضيل زى على زى ، ولكنهم يتشبثون بأن زيهم المفضل هو اللغة نفسها . بعبارة أخرى : إن هناك قسماً كبيراً من الاختلافات اللغوية لايحال على اختلاف الأعراف بل يوصم من قبل بعض الناس بالخطأ أو اللحن أو البعد عن الفصاحة .

ولهذه المشكلة تأثيرها العنيف لدى الكتاب والقراء العرب المعاصرين بوجه خاص . فالقارئ المصرى ربما اصطدم بعبارات عامية لدى الكاتب اللبنانى الذى يعجب به ، والقارئ العراق ربما صادف لدى الكاتب السودانى أسماء لمسميات لايعرفها ، والقارئ

الذى يحب اللغة النقية يتأفف من هذه الحرية اللغوية ويعدها فوضى ، والقارئ الذى يبحث عن « المضمون » ولايهمه « الشكل » يضيق بالكاتب الذى يتأنق فى اختيار مفرداته ، أما الكتاب فقلّ منهم من يتقيد بلغة الكتابة ، وأقل من هؤلاء من يتصرفون فى هذه اللغة — عن وعى — ولو بلىّ عنقها أحيانا بحثا عن نوع من التأثير أو مجاراة للاستعمال الشائع ، وأكثرهم لايعرف بالضبط بأى لغة يكتب ، أباللغة التى تعود أن يقرأها أم بتلك التى تعود أن يسمعها ويتكلمها أم بشىء بين بين يسمونه أحيانا « اللغة الثالثة » .

ولايمكننا تقييم أى واحد من هذه الحلول بصورة مطلقة . وإنما نقيم موقف كاتب معين من اللغة من خلال عمل أدبى معين ، وفى نطاق هذا العمل ، وعلى أساس الوظيفة التى تؤديها السمات اللغوية . ولذلك نكتفى بالقول إن موقف الكاتب العربى المعاصر من اللغة « الفصيحة » يشكل جزءًا مهما من الظاهرة الأسلوبية عنده ، على خلاف ما يظن من أن قضية الفصاحة أو السلامة اللغوية تقع خارج نطاق البحث الأسلوبى .

وإذا كانت قضية اللغة تمثل إشكالية خاصة فى الأدب العربى المعاصر فإن لها فروعاً تتعلق بالأعراف اللغوية المختلفة التى يتعامل معها الكاتب . ويمكننا أن نقسم هذه الأعراف إلى قسمين : أعراف طبيعية وأعراف صناعية . ونقصد بالأعراف اللغوية الطبيعية تلك التى تقبل وتستعمل بطريقة تلقائية كاللغة الطبيعية نفسها ، وبالأعراف الصناعية تلك التى يتواضع عليها فريق من الناس لأداء غرض خاص ، كأعراف أهل المهن أو أعراف العلوم المختلفة . ثم ينبغى أن نضيف قسماً ثالثاً وهو الأعراف الأدبية التى تتكون بطريقة لا هى بالطبيعية المحضة ولا بالصناعية الصرفة .

والأديب يتعامل مع هذه الأنواع الثلاثة جميعها لا مع النوع الأخير فقط . وهى متفاوتة فى درجة تميزها وتحددها ، أى فى مقدار السمات اللغوية الخاصة وبعد هذه السمات عن الأصل اللغوى العام . وشأن الأعراف اللغوية فى ذلك شأن اللهجات ، من حيث إن هناك سمات معينة تميز لهجة عن لهجة فى نطق بعض الحروف أو دلالة بعض الكلمات أو وضع النبرة فى الجمل ، وفيما عدا ذلك تحتفظ اللهجة بخصائص اللغة التى هى فرع منها . فكذلك الحال فى الأعراف اللغوية أيضاً . ويبدو أنه كلما كان العرف اللغوى منحصراً فى فئة خاصة كانت السمات اللغوية المميزة له أكثر ، ونعنى بكونها خاصة قلة العدد من ناحية ، وانعزالها عن سائر فئات المجتمع من ناحية أخرى . فالجنود فى معسكر أو الطلاب فى مدرسة داخلية سرعان ما يكوّنون عرفاً لغوياً على قدر كبير

من التميز . ويصدق هذا القول على الأعراف الصناعية كما يصدق على الأعراف الطبيعية . ففى كلتا الحالتين يلاحظ أن زيادة التخصص تتبعها زيادة التميز . وهكذا تزداد السمات اللغوية الخاصة فى محاضرة علمية لأستاذ فى الفيزياء عن الشرح الذى يقوم به مدرس العلوم لعدد من التلاميذ . وكثيراً ماشكا القراء العاديون من أن مقالات النقد الأدبى أصبحت لا تفهم ، بعد أن أصبح النقد الأدبى يعالج غالباً فى دوائر ضيقة من المتخصصين . وهذه الحالة لم يقتصر تأثيرها على إحداث نوع من الانفصام بين القارىء والناقد فحسب ، بل بين الناقد والمنشىء أيضاً ، لأن المنشىء لايهتم بتوظيف الأعراف الصناعية فى عمله الأدبى (إلا على سبيل السخرية) ، وإذا اضطر إلى استعمالها — كما فى قصص الخيال العلمى — فهو لايجاوز القدر الضرورى . أما الأعراف الطبيعية فإنها تهيىء لكتاب الرواية والقصة والمسرح أدوات قيمة لرسم الشخصيات والإيحاء بالجو ولو أنها تخلق أحياناً بعض الصعوبات فى الفهم . ومعنى كونها أدوات أنها تخضع خضوعاً مباشراً لقصد الكاتب الفنى ، وأن السمات اللغوية التى تميز هذه الأعراف تصبح مجرد علامات على أوضاع اجتماعية معينة يريد الكاتب محاكاتها ، فهى لاتمثل بالنسبة إليه قيوداً أو قوانين تحد من حريته فى اختيار التعبير المناسب ، بقدر ما تمثل جزءاً من البناء الفنى ، شأنها شأن الوصف والسرد ، فهى تخضع للمنطق الذى يربط بينها وبين سائر الأجزاء أكثر مما تخضع لأية قواعد خارجية .

وقد اعتمدت المحاكاة اعتماداً أساسياً على الأعراف اللغوية فى عدد من الأعمال الأدبية الكبرى فى العصر الحديث ، نذكر منها مسرحية « بجماليون » لبرنارد شو (التى عرفها معظم الناس فى صورتها الاستعراضية الغنائية « سيدتى الجميلة ») ، ورواية « يوليسيس » لجيمس جويس . والطريف فى هذه الرواية الأخيرة أنها تحاكى أعرافاً لغوية كثيرة منها الطبيعى والصناعى ومنها الأدبى أيضا . وهنا يجب أن نتوقف قليلاً فلقضية الأعراف الأدبية إشكالاتها المهمة (ولاسيما فى الأدب العربى) كما أنها تنطوى على إمكانات كبيرة أيضاً . واستعمال أعراف أدبية متعددة فى « يوليسيس » خلق نوعاً من « الحساسية المركبة » بالواقع ، وكأن القارىء يراه بعيون كثيرة . فهو يرى دبلن مرة رؤية خطابية ، ومرة رؤية واقعية سطحية ، ومرة رؤية طبيعية ، ومرة رؤية سيريالية ، إلخ . وهذه الحساسية المركبة هى ميزة الإنسان الحديث وقدره فى الوقت نفسه ، والتعبير عنها بطريقة فنية ليس إلا إمكانية واحدة من الإمكانيات التى يتيحها استخدام الأعراف الأدبية استخداماً واعياً .

أما الإشكالات التى تنشأ من تعامل الكاتب مع الأعراف الأدبية فمردها إلى فقدان الحساسية بهذه الأعراف مع استمرارها فى العمل كرموز لغوية أو كمصطلح متعارف عليه بين الكاتب والقارئ . فالكاتب لايجد بداً من استخدام هذا المصطلح حتى يوصل رسالة إلى قارئه ، ولكن السخرية المرة التى تترصد له هى أن المصطلح الذى تكرر استعماله يصبح كالقربة البالية غير قادر على أن يمسك شيئاً من « الرسالة » ، وهكذا تصل القصيدة أو القصة إلى قارئها قطعة من الجلد اليابس . لهذا وجدنا الشعراء الكبار دائماً يتعاركون مع المصطلح الذى يضطرون إلى التعامل مع جمهورهم من خلاله ، فحتى عنترة فى العصر الجاهلى يقول :

« هل غادر الشعراء من متردم
أم هل عرفت الدار بعد توهم ؟ »

فيتذمر من سطوة المصلطح الشعرى فى الشطر الأول ويعود إليه فى الشطر الثانى . وبعد أربعة قرون يعلن المتنبى سخطه على هذا المصطلح نفسه :

إذا قلت شعراً فالنسيب المقدم أكل بليغ قال شعراً متيمُ ؟

أما أبو نواس فيلجأ إلى تلك الطريقة الماكرة المعروفة فى الآداب العالمية كلها ، ومنها الأدب العربى ، وإن كان النقاد والبلاغيون العرب قد أغفلوها فلم يضعوا لها اسماً على كثرة ما وضعوا من أسماء : أعنى حكاية أسلوب معين فى ضد ما استعمل فيه أولاً ، كأن يستخدم الشاعر الأسلوب الملحمى فى وصف منظر يومى تافه ، مثلما فعل الشاعر الإنجليزى بوب فى قصيدته « اغتصاب خصلة الشعر » ، أو أبو الشمقمق فى وصف قتله برغوثاً ، أو المتنبى فى هجاء رجلين قتلا فأراً . وهكذا وجدنا أبا نواس يفتتح إحدى قصائده بوصف منزل نزله بعض الفتية لشرب الخمر ثم ارتحلوا عنه ، بأسلوب يذكرنا بأساليب القدماء فى وصف الأطلال .

ولكن الشعراء فى العصور المتأخرة قلما يتعاركون مع المصطلح الشعرى . ولعلك لو حاولت تصنيف النتاج الشعرى لهذه الفترة إلى اتجاهات فنية لما وجدت أفضل من موقفهم من المصطلح الشعرى معياراً لهذا التصنيف . فالمصطلح الشعرى القديم (الذى سماه النقاد عمود الشعر) لا يزال مسيطراً على قسم من هذا النتاج ، تبرز فيه « المعارضات » كمثال متطرف . هذا هو القسم « الجاد » من النتاج الشعرى فى تلك العصور ، ومحافظته على المصطلح الشعرى تعكس محافظة عامة على القيم الاجتماعية ،

ولذلك يمكننا أن نجد صورة واضحة منه لدى شاعر مثل « ابن المقرِّب العيونى » عاش فى الأحساء أى في بيئة لم يمسها التغير الحضارى إلا قليلاً . وبعد ابن المقرب بنحو ستة قرون ، أى فى مطالع العصر الحديث ، نجد عبد الغفار الأخرس فى بادية العراق ينسج على المنوال نفسه . وربما كان لارتباط الشعر بالبداوة (وهو ارتباط أقرّ به الجاحظ) واتصال تقاليد البدو حتى العصر الحاضر فى بعض البيئات (محمد عبد المطلب فى مصر ، والعباسى فى السودان ، ومحمد العيد فى الجزائر أمثلة واضحة) أثر فى النظر إلى هذا المصطلح الشعرى على أنه هو بالذات « طريقة العرب » (راجع تعريف ابن خلدون للأسلوب فى الفصل الأول) . ومع ذلك فإننا نجد إلى جانب هذا الشعر البدوى الأصل قسما لا يستهان به يتبع مصطلحات أحدث : نجد المصطلح المجونى الذى أرسى دعائمه أبو نواس وتبعه آخرون فى مواطن الحضارة المختلفة حتى بلغ قمته (وإن شئت فقل حضيضه !) لدى شاعر مثل ابن نباتة المصرى فى القرن الثامن . كما نجد قسمًا ثالثاً وهو المصطلح الزخرفى الذى تعبر عنه الموشحات شكلا ومضموناً ، ثم قسماً رابعاً ، لعله أحق هذه الأقسام بالدراسة الجادة ، وهو الشعر الذى لايستمد من مصطلح أدبى معين بقدر ما يستمد من لغة الشعب ، ولعل أبرز ممثليه هما البهاءزهير والبوصيرى .

هل يجوز القول بأن هذه الأعراف أو المصطلحات الأدبية يمكن أن تكون ــ كالأعراف الطبيعية ــ أداة من أدوات التعبير فى يد الشاعر أو الكاتب ، ومن ثم تصبح جزءاً من الظاهرة الأسلوبية لامجرد « قرية بالية » ؟ إذا كانت الأعراف الطبيعية قادرة على أن تؤثر فى الوجدان عن طريق صفاتها الإيحائية ، كما يقول بالى ، فلنا أن نتساءل : هل نملك الأعراف الأدبية قدرة إيحائية مماثلة ؟ هناك فرق واضح : أن الأعراف الطبيعية لم تكن لها ، قبل أن يستعملها المبدع ، إلا قيمتها الوجدانية الطبيعية ، وإنما تكتسب قيمتها الإضافية ، أعنى الفنية ، حين يستخدمها المبدع قاصداً كعناصر فى تشكيله الفنى . أما الأعراف الأدبية فلها ذلك التأثير الفنى من قبل أن يستخدمها المبدع . وهذا الفرق بذاته لايمنع أن يدخلها المبدع فى تشكيل جديد ، كما فعل جويس فى « يوليسيس » . الفرق الحقيقى إذن هو فى قصد الفنان أو وعيه الفنى (والوعى الفنى يظل موجوداً ومسيطراً حتى حين يعمل الفنان وهو فى حالة تشبه اللاوعى) . ومصدر الخطر الحقيقى على الفنان هو فى خضوعه للمصطلح القديم ، بدلاً من إخضاع هذا المصطلح ، بإمكانياته الإيحائية ، لإبداعه الفنى الجديد ، وقلما استطاع شاعر عربى أن يصنع بعض هذا . وأقرب مثال يخطر على البال فى هذا السياق هو أحمد شوقى فى

معارضاته (ولاسيما سينيته المشهورة فى منفاه . ثم فى شعره المسرحى الذى وظف فيه غنائية الشعر القديم توظيفاً جديدا . وأكثر من هذا شيوعاً أن يستفيد الشاعر من الأساليب الشخصية لبعض من سبقوه ، دون أن يكون مقلداً لهم بالضرورة وهذا هو ما نسميه « النمط الأسلوبى » .

ويبقى سؤال أخير ، وهو : هل يملك مصطلح ما ، طبيعى أو أدبى ، أو لغة ما بمجموعها ، قيمة تعبيرية ذاتية ؟ أما المصطلحات أو الأعراف الأدبية فلا شك أن الناس يختلفون فى تفضيل بعضها على بعض ، ولايمكننا أن نحيل ذلك إلا على اختلاف العصر أو البيئة الثقافية أو الذوق الشخصى . بعض الناس لايقرءون سوى الشعر التام التفاعيل والقوافى ، وبعضهم يسخرون من هذا الشعر ، وينعصبون للشعر الحر ، ولكن الفصل فى القضية غير ممكن ، لأن لكل من المصطلحين إمكانياتة التعبيريه ، وإنما العبرة ، فى كل قصيدة على حدة ، بحسن استخدام الشاعر لهذه الإمكانيات . أما الأعراف الطبيعية فلا يلتفت إليها إلا لقيمتها الإيحائية ، وهى قيمة عظيمة ــ حقيقة يعرفها كتاب التمثيليات ويستغلونها إلى أقصى حد ــ ولكنها لاتملك بذاتها إمكانيات تعبيرية كبيرة ، سوى مايلاحظ من أن حديث الفئات الدنيا من المجتمع يتصف غالباً بعفوية أكثر ، وانفعالية أكثر . ويبقى أمر اللغة ككل : هل تملك اللغة الإنجليزية مثلا ــ كلغة ــ إمكانيات تعبيرية لاتوجد فى الفرنسية أو الألمانية ؟ وهكذا بالنسبة إلى سائر اللغات . لقد دخل بالى فى نقاش مع بعض الأسلوبيين الألمان (انظر : بالى : « علم الأسلوب وعلم اللغة العام ») حول هذا الموضوع . وكانت خلاصة رأية أن المقارنة بين اللغات أسلوبيا قلما تؤدى إلى نتائج يعتمد عليها . ولكننا نلاحظ أن المقارنة كانت تنصب فى الواقع على استخلاص سمات نفسية معينة ــ مايسمى الشخصية القومية ــ بناء على مقارنة نحو لغة ما بنحو لغة أخرى . غير أننا نطرح سؤالاً آخر ، يشبه ذلك الذى طرحناه فيما يتعلق بالأعراف الأدبية : هل تملك لغة بعينها إمكانيات تعبيرية تختلف عن تلك التى تملكها لغة أخرى ؟ إن الإجابة قد تغرى بالقفز إلى استنتاجات معينة عن « الشخصية القومية » . ولكن ماذا لو تجنبنا مثل هذه الاستنتاجات ؟

إن هذه المسألة تعنينا نحن بالذات لأن العرب طالما تغنوا بجمال لغتهم . وغالباً لم يكن الحديث عن اللغة العربية يثير حديثاً آخر عن الشخصية العربية . وعندنا أنه مادامت للّغات المختلفة طرائق مختلفة فى التعبير عن الفكر والشعور ، فمن الطبيعى أن تختلف هذه الطرائق فى خصائصها التعبيرية . ولايستتبع ذلك بالضرورة أن تكون أمة أفضل من أمّة

فى هذه الناحية أو تلك . بل إن المقارنة يمكن أن تنحصر فى اللغات نفسها ، ويمكن أيضاً ألا توجد مثل هذه المقارنة إلا بصورة ضمنية . والفائدة التى نجنيها من بحث الخصائص التعبيرية للغتنا فائدة عظيمة ، لأن هذه اللغة هى المادة التى يعمل فيها المبدع العربى ، وهى ليست مادة غفلاً ، بل إن لها شكلا فى غاية التركيب والإحكام ، فلابد من أن نعرف خصائص هذا الشكل إذا أردنا أن نعرف ماذا حدث له فى عمل أدبى معين .

والذى يحدث غالبا هو مزيج من شيئين مختلفين ، وربما لاحا فى الظاهر متناقضين : درجة عالية من « الاختيار » بين الإمكانيات التى تتيحها اللغة ، ودرجة ما من التسلط على هذه الإمكانيات ، ودفعها بعيداً عن مسارها الطبيعى . وهذا هو ما يعرف فى علم الاسلوب باسم « الانحراف » ، وبه نختم حديثنا فى هذا الفصل .

الانحـــراف

بين « الاختيار » و « الانحراف » تقابل ـــ ولا أسميه تعارضاً أو تضادا ـــ من أكثر من وجه :

فزيادة على ما أشرنا إيه فى ختام الفقرة السابقة من أن الاختيار محدود بالإمكانيات المتعارفة للّغة ، والتى تصنف عند النحويين تحت أسماء « المطرد » و « الغالب » و « الكثير » ، فى حين أن الانحراف يبتعد عن طرق التعبير الشائعة ، وربما اقترب من « القليل » وحتى « الشاذ » ؛

نلاحظ أن الاختيار يوجد فى اللغة الجارية أو لغة الحديث ، وإن لم يكن سمة مميزة لها كما هو فى اللغة الفنية ، فى حين أن الانحراف يخص اللغة الفنية ، وهذا منطقى ، إذ إن الخروج على الطرق المتعارفة فى التعبير معيب اجتماعيا ، ولكنه مقبول إذا كان له غرض فنى ، ولذلك لا يقدم عليه إلا أديب متمكن ، كما كان القدماء يقولون إن العربى الفصيح إذا قوى طبعه لم يبال أن يقع الشذوذ فى شىء من كلامه (ابن جنى : ٣٩٢/٢) ؛..

وفرق ثالث بين الاختيار والانحراف ، وهو أن الاختيار مرتبط بالقائل أو المبدع ، وقلما يشعر به المتلقى إلا أنه يرتاح له ، فإذا أراد أن يعيد الكلام أو يأتى بمثله لم تسعفه قريحته ، ولهذا سمى الكلام الذى غلبت على خاصية الاختيار « السهل الممتنع » . والانحراف على العكس ، فقد يصدر عن المبدع بصورة عفوية إذا انطلق فى التعبير ، ولكن المتلقى يشعر به شعوراً قوياً فى جميع الأحوال .

ولذلك يميل بعض علماء الأسلوب إلى اعتبار الانحراف حيلة مقصودة لجذب انتباه القارئ (انظر : ريفاتير : « معايير لتحليل الأسلوب » ؛ خصوصاً الفقرتين ١ ــ ١ ، ١ ــ ٢) . وعندنا أن هذا جانب واحد للانحراف ، وأن الجانب الآخر والأهم هو لزوم الانحراف لتحقيق الأثر الكلى للنص ، فيمكن أن يعتبر الاختيار والانحراف ، من هذا المنظور ، كجناحى الطائر . وسيكون علينا أن نبحث هذه النقطة (وحدة الأثر الفنى من الوجهة الأسلوبية) فى فصل تالٍ ، أما الآن فغرضنا إفراد الانحراف بالبحث بوصفه وجهاً من وجوه الظاهرة الأسلوبية أو خاصة مميزة لقسم كبير من السمات الأسلوبية يوجد فى النصوص الأدبية ، ويختلف عن الاختيار بتأثيره المباشر فى المتلقى . هذه الخاصة تجعل الانحراف وثيق الصلة بنظرية الإعلام ، ولذلك يحسن بالقارئ أن يراجع ما أوردناه عن هذه النظرية فى الفصل السابق تحت عنوان « المصطلح والرسالة » . إن ذلك التعريف المجمل يمكن أن يساعدنا على إدراك مفهوم « الحشو » redundaney ، الذى يفسر لنا بدوره تأثير الانحراف .

المقصود بالحشو فى نظرية الإعلام أن بعض العناصر فى سلسلة لغوية ما غير ضرورية للتوصيل ، فحين يودعك صديق قائلا : « تصبح على خير » فالكلمة الأخيرة فى هذه التحية المعتادة تعتبر حشوا لأنك تعرفها من قبل سماعها . وحين تسمع فى نشرة الأخبار مثل هذا الخبر : « عقد مجلس الوزراء اجتماعه الأسبوعى مساء اليوم ، وأعلن ... » يمكنك أن تتوقع ، وأنت على شبه يقين من الصواب : « وزير الإعلام » وبالطبع يمكن أن يكون المعلن وزيراً آخر غير وزير الإعلام ، إذا كان الخبر خاصاً بوزارة معينة ، ولايتعلق بسياسة الحكومة بوجه عام . الحشو إذا صفة نسبية ، ويمكننا أن نعبر عنه بـ « درجة التوقع » ، ومهندسو الإعلام يحسبون هذه الدرجة ، بطريقة رياضية ، على أساس أنه إذا كانت نسبة التوقع لوحدة ما من وحدات الرسالة هى الواحد الصحيح فإن قيمتها الإعلامية تكون صفرا ، ويمكن التمثيل لذلك بإشارة المرور الضوئية : فهذه شفرة مكونة من رمزين اثنين : ضوء أخضر يعنى : مرّ ، وضوء أحمر يعنى : لاتمر ، فالقيمة الإعلامية لكل واحدة من هاتين العلامتين هى الواحد الصحيح أو مائة فى المائة ، بمعنى أنك إذا كنت قادماً بسيارتك نحو إحدى إشارات المرور فلا يمكنك أن تتوقع كون العلامة خضراء أو حمراء ، إذ إن كلا الأمرين ممكن على حد سواء . وبالعكس : حين تصل إلى الإشارة تكون القيمة الإعلامية للعلامة التالية صفرا ، لأنك تعلم يقينا إذا كنت متوقفاً أمام الإشارة الحمراء أن الإشارة التالية ستكون خضراء ، وإذا أدركت الإشارة الخضراء فقد تهنيء نفسك لأنك تعلم يقينا أن الإشارة التالية ستكون حمراء .

أما اللغة ، إذا نظرنا إليها باعتبارها شفرة ، فهى أعقد كثيراً من ذلك . ففى العربية ثمانية وعشرون حرفاً تتفاوت كثيراً فى نسبة ورودها . ومع أننا لانملك إحصاء علميا لهذه النسبة ، فإننا إذا قارنا بين أعداد الصفحات التى تشغلها الحروف المختلفة فى المعجم أمكننا أن نقدر قلة ورود حرف مثل الثاء أو الظاء أو الغين بالنسبة إلى الباء أو الراء أو اللام ، ولهذا فإن القيمة الإعلامية للأحرف الثلاثة الأولى أعلى منها للأحرف الأخيرة . ثم إن هناك حروفاً لاتتعاقب فى كلمة واحدة ، كالظاء والجيم مثلا ، وهذا يعنى استبعاد بعض الاحتمالات ، أى زيادة نسبة التوقع ، أو انخفاض نسبة الإعلام . والقوانين الصرفية تحدد إمكانيات ورود حروف معينة (ولاسيما حروف الزيادة) وحركات معينة فى الصيغ المختلفة ، وتتبعها القوانين النحوية التى تحدد أنواعاً معينة من الكلمات فى التراكيب المختلفة : فحرف الجر لابد أن يليه مباشرة اسم ، وإذا بدئت الجملة بفعل فلابد أن نتوقع اسماً يقوم بوظيفة الفاعل ، وبعض الأفعال يتطلب مفعولاً به كذلك . وأفعال مثل : ضحك ، أو نطق ، أو ظن ، تتطلب فاعلاً من جنس العقلاء ، وأفعال مثل : أكل ، أو طعم ، أو شرب ، تتطلب مفعولاً به من جنس المأكول أو المشروب . وقس على ذلك .

فقواعد اللغة على جميع مستوياتها ، من صوتية وصرفية ونحوية ، تزيد نسبة التوقع فى أى سلسلة لغوية ، أو تباعد بين عناصرها وبين الإفادة الكاملة التى نفترضها نظرياً فى كل رمز من رموز الشفرة ، ومن ثم يصبح الحشو عنصراً ضرورياً فى كل سلسلة لغوية . ويمكننا أن نعبر عن الحشو بعبارة مثل : « زيادة الفائدة » لأنه مقدار زائد عن حاجة الإعلام ولكنه يمكن أن يكون مفيداً لتعويض عناصر أخرى . وتظهر قيمة الحشو حينما توجد ضوضاء تعوق وصول الرسالة . والضوضاء ، بالمعنى الحسى ، من العوامل التى يجب أن يحسبها مهندسو الإعلام . ومن طبيعة النشرات الإخبارية الإذاعية أن تحتوى على قدر كبير من الحشو ، لأن ذلك يضمن وصول الرسالة إذا حجبت الضوضاء بعض حروفها أو كلماتها .

وقد يقال إن قضية « الفائدة » لاتعنينا نحن دارسى الأدب ، لأن النص الأدبى لايرمى إلى الإفادة بل إلى التعبير . فكيف يمكن أن تدخل هذه النظرية فى علم الأسلوب ؟ وجواب ذلك أن نظرية الإعلام لاتبحث فى محتوى الرسالة بل فى شكلها فقط . فسواء أكان المعنى الذى يراد توصيله جليلاً أم حقيراً ، إخباراً أم تعبيراً ، فهناك دائماً هذا التفاوت فى كمية « الإعلام » أو كمية « الحشو » بين عنصر لغوى وآخر . أى أن

« الحشو » و « الإعلام » هنا لاشأن لهما بطبيعة الموضوع أو طبيعة المعنى . ومن ثم وجد علماء الأسلوب فى مفهوم « الحشو » تفسيراً وتقوية لمفهوم « الانحراف » . ذلك أن هناك علاقة عكسية بين « التوقع » من ناحية ، و « المفاجأة » و « الانتباه » من ناحية أخرى . فإذا زادت نسبة التوقع قلت نسبة المفاجأة ، ونسبة الانتباه بالتبع . وهذا ملحوظ فى كل الأقوال والأفعال الميكانيكية أو الأوتوماتيكية التى نقوم بها . فربما عرض لك أن تسأل زملاءك فى الدراسة أو العمل ذات صباح : « هل قلت صباح الخير ، عندما رأيتكم ؟ » أو « هل سلمت عليك يافلان عندما دخلت ؟ » ذلك أنك تسلم أو تحيى بطريقة آلية محضة ، فلا تنتبه إل صدور هذا الفعل أو هذا القول عنك ، وإخوانك عادة أكثر انتباها منك ، لأن دخولك ربما قطع حديثا كانوا فيه ، أى أن فيه قدراً من المفاجأة .

والكتابة الفنية تتطلب من الكاتب أن يفاجىء قارئه من حين إلى حين بعبارة تثير انتباهه حتى لا تفتر حماسته لمتابعة القراءة أو يفوته معنى يحرص الكاتب على إبلاغه إياه . وفى هذا تختلف الكتابة الفنية عن الاستعمال العادى للغة . فأنت فى حديثك العادى تستطيع أن تلجأ إلى وسائل كثيرة مصاحبة للكلام كى تنبه سامعك إلى فحوى الرسالة : من استخدام النبر والتعبير بحركات الوجه والإشارة باليدين إلى هز ذراع سامعك أو كتفه أحيانا إذا كنت فى حالة انفعالية تدفعك إلى ذلك أو تجعله مقبولاً منك . وأنت إذا تأملت الكتابة الفنية وجدت فى تعابير اللغة أحياناً مايشبه هز الذراع وربما الإمساك بالتلابيب ، وأحيانا أخرى مايشبه خفض الصوت بالمناجاة أو السكتة التى تعقبها زفرة أو تنهيدة . وإذا كانت هذه الحركات والنبرات فى لغة الحديث لاتفعل فعلها إلا لكونها خارجة عن المألوف ــ فالمرأة الشكاءة البكاءة لاتلفت نظر زوجها إليها مهما تنهد ، والإنسان الذى لايفتأ يجذب كمّ محدثه لينصرف إليه لايزيد على أن يضجره ويسخطه ــ فكذلك وسائل اللغة التى يراد بها جذب الانتباه إنما تحدث ذلك بفضل ما فيها من المفاجأة أو الخروج على سياق الكلام العادى ، أى بفضل ما فيها من الانحراف .

والتركيز على الأدب المكتوب دون الأدب الشفوى لايعنى أن ظاهرة الانحراف مقصورة على الأول دون الثانى ، ولكن يعنى أن الانحراف فى الأدب المكتوب أظهر منه فى الأدب الشفوى بوجه عام ، لأن الانحراف فى الأدب المكتوب هو الوسيلة الوحيدة لجذب انتباه القارىء، أما فى الأدب الشفوى فهو وسيلة واحدة بين وسائل عدة . وهذه منطقة من البحث يمكن استكشافها بمزيد من الدقة ، فالآداب القديمة التى كانت أقرب

إلى التراث الشفوى يقل فيها الانحراف بالقياس إلى الآداب الحديثة التى أصبحت تعتمد على واسطة الكتابة . وهذا الاختلاف يفتح لنا كذلك باباً للمقارنة بين المذهب الكلاسى والمذهب الرومنسى مثلا ، كما يفتح بابا آخر للمقارنة بين فن الملحمة وفنون الشعر الغنائى . وطريقة شاعرنا الشعبى الذي ينشد ملاحم الهلالية وعنترة وغيرهما يمكن أن تلقى بعض الضوء على ذلك ، فهو ينوع فى إنشاده بين النثر المسجوع والشعر المنظوم ، ولكل منهما إيقاع يختلف عن الآخر ، وهو يفصّل إنشاده بالعزف على الربابة أو الكمان ، ويغير نبرات صوته ويرفع طبقته أو يخفضها بحسب الحال . وهذه المؤثرات كلها تساعده على تجديد نشاطه ونشاط سامعيه لأنها تكسر رتابة الإنشاد .

* * *

إن نظرية الإعلام تقدم تفسيراً علمياً لوظيفة الانحراف ، ولكنها لا تقدم إلا معياراً وحيداً لتعيين مواضع الانحراف وهو الحس اللغوى للمتلقى . فهل يعد هذا معياراً معالجاً ؟ وهل يغنى عن تعيين الأشكال اللغوية للانحراف ؟

فلنبدأ بالسؤال الأول . إننا ندرك من أول وهلة أن القارئ يمكن أن يستوقفه تعبير ما ، يخيل إليه أنه خارج على المألوف بدرجة كافية ليعده انحرافا ، ومن ثم يرى فيه سمة أسلوبية قوية يستدل بها على شعور الكاتب ، أو على المعنى الذى يريد أن يثبته فى ذهن المتلقى ، مع أن قارئاً آخر أو قراءً آخرين يمكن ألا يتفقوا معه فى ذلك . فبديهى أن كل قارئ يتأثر بطبيعته ومزاجه ، ولاسيما إذا كان ثمة اختلاف بين عصر الكاتب وعصر القارئ . لهذا شدد شبتسر على صفات الأمانة والإخلاص والصبر فى الدارس الأسلوبى ـــ الذى ينبغى بطبيعة الحال أن يكون خبيراً باللغة التى يقرؤها ، ومدرباً على هذا النوع من القراءة ـــ حتى لايزيف مواضع الاهتمام فى النص. أما ريفاتير فيرى أن تُعيَّن مواضع الانحراف بمعونة عدد من القراء ـــ كما يصنع علماء اللغة فى الفروع الأخرى من هذا العلم ، فيعتمدون على أخبار الرواة من أهل اللغة عن كيفية النطق ومعانى الكلمات إلخ . ، ويسمِّى مجموع هذه الأخبار ، على سبيل التجريد ، « القارئ العمدة » archilecteur (انظر : ريفاتير : المرجع السابق ، ص ص ١٣٦ ـــ ١٤٢) . وعيب هذا الاقتراح الأخير أنه يجرد عملية التذوق من محتواها الشخصى باسم الموضوعية . ولذلك نرى أن الضوابط اللغوية العلمية يمكن أن تكمل مذهب شبتسر دون أن تذهب بمزاياه (انظر : شبتسر : « علم اللغة وتاريخ الأدب ») .

وقد اقترح أحد أتباع تشومسكى أن تتخذ « البنية العميقة » أساساً لتعيين الانحرافات (ج ب ثورن : النحو التوليدى والتحليل الأسلوبى » : وراجع ما أوردناه عن البنية السطحية والبنية العميقة فى الفصل السابق) . ولكن البنية العميقة ، كما عرفنا ، فرض ذهنى لاعلاقة له بالاستعمال ، والحكَم فى تعيين الانحراف إنما هو الاستعمال . وذهب آخر ، من أتباع تشومسكى أيضاً ، إلى أن الجملة التى تخالف قاعدة أصلية فى ذلك النحو تكون أقل نحوية ، ومن ثم أكثر انحرافاً ، من تلك التى تخالف قاعدة أكثر تخصيصاً . وبناء على ذلك فجملة مثل : « أنت أمس » أشد انحرافاً من « الأشجار تهمس » لأن الأولى خالفت قاعدة أصلية وهى الإخبار عن شخص بوصف ، فأخبرت عنه باسم زمان ، أما الثانية فخالفت قاعدة فرعية ، وهى أن الهمس فعل يسند إلى العقلاء ، لا إلى النبات . (سول سابورتا : « تطبيق علم اللغة على اللغة الشعرية ») . وهذا الاقتراح ــ كسابقه ــ ينظر إلى القاعدة ولاينظر إلى الاستعمال ، أى أن كليهما يلغى تأثير السياق الخارجى على السياق اللغوى ، فكون إحدى الجملتين أشد انحرافاً من الأخرى مرتبط بالمعنى ، والمعنى مرتبط بالسياق الخارجى أو المناسبة ، إلى درجة حملت بعض اللغويين على اعتبارهما شيئاً واحداً كما رأينا فيما سبق (راجع ص) . فلو قال شخص لآخر : أنت أمس ، يريد أنه ينتمى إلى الماضى ، أو يعيش الماضى ، لكانت أقل انحرافاً من قوله « الأشجار تهمس » . (تأمل هذا المثال العملى : أن يقول زعيم مخاطباً جمعاً من الشباب : نحن اليوم ، وأنتم غدا ») والأرجح أن اللغة الفنية لن تخالف القواعد الأصلية على كل حال ، وإلا كانت غير مقبولة إطلاقا . وربما اضطر الشاعر أو خانه الطبع فركب عدداً من الضرورات مجتمعة ، كما قال الفرزدق :

وما مثله فى الناس إلا مملكاً أبو أمه حى أبوه يقاربه

فلا يعد مثل هذا القول انحرافاً ، بل يعد تعقيداً ، لأن الانحراف إذا بلغ هذه الدرجة من خلط التراكيب (حتى إن كان المحصول فى النهاية على شىء من القيمة ، لا كهذا البيت) أثار لدى المتلقى رفضاً ونفوراً ، بدلاً من أن يثير انتباهه وتطلعه .

فمخالفة القواعد فى اللغة الفنية لايمكن أن تجرى بدون ضابط . وقد أطلق النحويون العرب اسم « الضرورات الشعرية » على ما يجوز للشاعر دون الناثر ، والتسمية نفسها تدل على أن الشاعر لايقدم على هذه المخالفات إلا مضطراً لإقامة الوزن أو القافية . ولكنهم لاحظوا أيضاً أن البليغ ــ شاعراً أو ناثراً ــ ربما خالف القاعدة من غير اضطرار ، واشتهر عندهم رؤبة والعجاج أبوه بالاجتراء على أشياء فى اللغة لم تسمع من

غيرهما (ابن جنى ٢/٢٥) . وأورد ابن جنى أيضاً بيتا للمتنخل الهذلى (١/٣٣٤) رُوِى على خلاف القاعدة مع أن إقامة الوزن لا تتطلب ذلك .

والنحو التقليدى علم معيارى كما هو معروف ، ومبناه على تمييز الفصيح من الصيغ والتراكيب من غير الفصيح . ولكنهم يتكلمون أيضاً عن « الجائز » . فهل نقول إذن إن الانحراف يقع فى قسم « الجائز » دون غيره ؟ وهل يعنى ذلك أن الشاعر أو الكاتب يترك الفصيح إلى الأقل فصاحة ؟ لوصح هذا الفرض لكان معناه ألا يثير اهتمام القارئ أو السامع ــ كما يُطلب فى الانحراف ــ بل أن يطبع كلامه بطابع الضعف والفسولة . وصحيح أن « الفصاحة » وحدها لاتصنع فنا ، ولكن البعد عن الفصاحة ــ بدون صفة أخرى فى الكلام ــ هو من الفن أبعد . وما دمنا نرى اللغة نظاماً فلابد أن التركيب الذى تحاماه أصحاب اللغة أو استحسنوا غيره لم يكن متسقا مع هذا النظام .

هذا المنطق يمكن أن يدعونا إلى المحافظة بل إلى التطرف فيها ، لولا معرفتنا أن اللغة تخضع للتطور كغيرها من الظواهر الاجتماعية . وقضية التطور اللغوى وحدوده لاتزال غير محسومة بين النحويين « المعياريين » وعلماء اللغة « الوصفيين » . ولكن أمامنا قرارات مجمعنا اللغوى وفيها إجازة تراكيب وصيغ لم تسمع فى « عصور الاحتجاج » ولم يعدها النحاة القدماء قياسية . وهذا دليل على أن الاعتراف بالتطور اللغوى لم يعد مقصوراً على موت ألفاظ واستحداث ألفاظ ، بل امتد إلى القواعد نفسها ، ولو بدرجة أقل .

وليس لدينا نحو تاريخى ولابلاغة تاريخية ولا معجم تاريخى . ومن ثم فلا مفر لنا من الاعتماد على المصادر القديمة فى كل هذا (كما أشرنا فى المقدمة) ، ولكننا نأخذ منها وندع ، بل ونضيف إليها أيضاً ، ونواصل معهم استقراء النصوص القديمة وعيوننا على الحاضر ، لا الحاضر المشهود فقط ، بل الحاضر المأمول كذلك ، حتى تكون المبادئ التى نضعها مناسبة لعصرنا ، بقدر محافظتها على روح اللغة فى الوقت نفسه .

وثمة ملاحظة لا تفوت أى دارس للغة العربية . وهى أن قواعد هذه اللغة تتسع لألوان كثيرة من التصرف ، ولاسيما فى التقديم والتأخير والاعتراض والحذف ــ وهى أهم التغيرات التى تصيب بناء الجملة ــ بحيث لا يمكن للشاعر أو الكاتب أن يتجاوزها إلا إذا خرجا إلى ضرب من الكلام يأباه العقل السليم فضلاً عن الفطرة اللغوية ، كبيت الفرزدق الذى أوردناه فيما سبق . ولابد أن يوجد شاعر كالمتنبى شديد الاعتزاز بنفسه شديد الصولة على اللغة ليقول كما قال مثلا :

أنى يكون أبا البرية آدم وأبوك والثقلان أنت محمدُ

أو ليفاجيء سامعيه أو قراءه بمثل هذا المطلع الذى أتعب شراحه ، حتى أنكره عليه صديقه ابن جنى :

وفاؤكما كالربع أشجاه طاسمه بأن تسعدا والدمع أشفاه ساجمه

لذلك انصب جهد البلاغيين فى علم المعانى على بيان أثر اختلاف التركيب فى المعنى ، دون أن يجاوزوا الوجوه التى أجازها النحو . وأضافوا من الأبواب ما هو ألصق بالنحو كباب القصر والفرق بين هل وهمزة الاستفهام . فكلا البابين لامجال للاختيار فيه ، لأن الفروق تمس « أصل المعنى » .

فإذا أضفنا إلى مرونة التركيب فى الجملة العربية سعة الاشتقاق وكثرة حروف المعانى حكمنا بأن مجال الاختيار واسع أمام المبدع باللغة العربية (كما حاولنا أن نبين فى الفقرة السابقة) فى حين أن مجال الانحراف ضيق إذا قسناه بقواعد اللغة . وإنما يتسع شيئا ما فى ابتداع الصور ، وهو ماسماه البلاغيون الاستطراف والبعد فى التشبيه ، والغرابة فى الاستعارة (انظر : « الخطيب القزوينى : الإيضاح ، ص ص ٣٥٩ ، ٣٧٧ ، ٤٢٣) .

ولكننا قد نتساءل : إذا كتب كاتب اليوم : « خالياً جلست فى الدار » ، بتقديم الحال على الفعل ، ألا يعد تركيب كهذا انحرافاً ؟ أظن أن معظم القراء يتنبهون إلى أن الكاتب ابتدأنا بهذا الاسم المنصوب ليثير اهتمامنا ، لاسيما وأن الاسم وصف ، فهو لايصلح مفعولاً به ، وتقديم المفعول به قد لا يلاحظ بنفس القوة . فالقاعدة فى الجملة العربية التى « تبنى » على الاسم ، حسب تعبير سيبويه ، هى أن يكون الاسم فى أولها مرفوعاً . وملاحظة هذا الاختلاف تعنى أن هنا انحرافاً .

إذن فالقول بأن الانحراف يعنى « مخالفة القواعد » قول غير صحيح ، وإن كان متفقاً مع مايسمى « قواعد »فى النحو التوليدى . أما إذا استعملنا اصطلاحات النحو العربى فلا يصح القول بأن الانحراف يعنى العدول عن الأفصح إلى الأقل فصاحة ، لأن « الجواز » فى النحو له معنى آخر لايتعلق بدرجات الفصاحة . عندما يقول ابن مالك مثلا :

والأصل فى الأخبار أن تؤخرا وجوزوا التقديم إذ لاضررا

فليس معنى ذلك أن تقديم الخبر يعد فى مرتبة دون تقديم المبتدأ من حيث الفصاحة ، وإنما معناه أن تقديم المبتدأ هو « الأصل » ، و « الأصل » فى النحو يتفق عادة مع المنطق الفطرى ، فهذا المنطق يقضى بأنك إذا أردت أن تتحدث عن أمر ما سميته أولاً ، ثم عقّبت بما تريد تقريره عنه ، فإذا عكست هذا الوضع فقد عدلت عن الأصل الذى يقتضيه المنطق الفطرى ، ولايدفعك إلى ذلك إلا مؤثر آخر غير منطقى ، أى مؤثر وجدانى . (ولاينطبق هذا على تقديم الفعل على فاعله ، فالعرب تجعل للفعل مكانة فوق مكانة الوصف فى الإخبار ، فقد تبنى الجملة على الفعل كما تبنيها على الاسم) .

لذلك نصادف عند البلاغيين فى أسباب تقديم بعض أجزاء الجملة على بعض : « وإما لأنه الأصل ولامقتضى للعدول عنه » . فالانحراف عندنا ، إذن ، يكون أيضاً فى البناء النحوى للجملة ، ولكنه لايعنى مخالفة القواعد ، إنما يعنى « العدول عن الأصل « .

ثم إن هناك اعتبارين مهمين :

أولهما أننا لاينبغى أن نقيس الانحرافات أو غيرها من السمات الأسلوبية بقواعد اللغة بصورة مطلقة وشاملة . فتقسيم كل قاعدة إلى « أصْل » و « فروع » يجب أن يكون مبدأ مرعيا فى كتب النحو . ثم يجب ألا يكون معيار الانحراف هو كتب النحو المطوّلة ولامعاجم اللغة الموسعة . فالمعيار فى كل دراسة أسلوبية هو اللغة الجارية . واللغة الجارية قد لاتكون هى لغة الحديث (وهذا تحفظ ضرورى بالنسبة للعربية المعاصرة على وجه الخصوص) بل صورة ذهنية مجردة ، خالية من آثار اللهجات والأعراف اللغوية المختلفة . هى ، إن شئت ، اللغة التى يمكن أن يتكلمها شخصان متعلمان من قطرين عربيين متباعدين إذا التقيا للمرة الأولى . وإذا رجعت إلى ماكتبناه عن « الأعراف اللغوية » فى الفصل السابق وضح لك ما نعنيه بأن المعيار المطلوب هو لغة افتراضية ، قد لانتمكن من الحصول على نماذج واقعية كافية منها لكى نقوم بتحليلها بطريقة استقرائية ، ولكنها ، على كل حال ، هى البديل الوحيد لافتراض آخر غير عملى مطلقاً ، وهو أننا لا نملك لغة واحدة بل مجموعة أعراف لغوية يمكننا ، على أحسن تقدير ، أن نعدها أسرة لغوية .

الاعتبار الثانى هو أن المعيار الكمى نافع فى تعيين الانحراف ، بقدر ما هو نافع فى استخلاص قواعد اللغة نفسها . فالشكل اللغوى المفضل ، والذى نعده بناء على ذلك أكثر قبولا ، وأعلى درجة فى الفصاحة ، هو الشكل الأكثر استعمالا . كذلك يمكننا

تعيين الانحراف بناء على تكرار سمة لغوية ما ، إلى درجة غير عادية ، ولو لم تكن فى حال انفرادها مختلفة اختلافاً قويا عن نمط اللغة المعيارية (كما يؤخذ بالمراسيل فى علم الحديث إذا عضد بعضها بعضا) .

تأمل هذا البيت للأحوص :

وما كنت زوّاراً ولكن ذا الهوى إذا لم يُزَر لابد أنْ سيزورْ

لعلك توافق على أن التكرار هنا غير عادى ، فليس من المألوف أن ترد عليك ثلاث كلمات من أصل واحد فى مقدار بيت من الكلام . لعلك تتردد فى تسميته انحرافاً ولكن ماذا تقول فى صيغة المبالغة « زوّار » وهى قائدة هذا الرتل ؟ إنها حقاً قليلة الاستعمال بالقياس إلى « زائر » أو إلى الصفة المشبهة التى تدل على كثرة زيارة النساء ومجالستهن « زئر » . فهل تعدها لهذا السبب انحرافاً ؟ أم لعلك تقول إن الصيغة مستعملة فى موضعها الملائم فحسب ؟ فمهما يكن جوابك فلاشك أن لهذه الكلمة فى هذا الموضع قيمة تعبيرية ، أى أنها سمة أسلوبية .

ولكننا لانرى الاحتكام إلى المقياس الكمى وحده . حقا أنه إذا طبق على عمل كبير أو على الأعمال الكاملة لكاتب أو شاعر ما فقد يوصل إلى نتائج مهمة عن **عالمه الفكرى** (وقد سبق أن أشرنا إلى ذلك عندما تحدثنا عن « درجات الصحة النحوية » فى الفصل السابق) . ومن ذلك بحثان أشار إليهما ألمان (« اللغة والأسلوب » ص ١٢٩) ، أحدهما عن كورنى واستعماله لكلمات « الجدارة » ، « الكرامة » ، « الواجب » ، « الفضيلة » ، « الكرم » ، « المجد » ؛ والآخر عن بودلير واستعماله لكلمة « الهاوية » . وقد يكون من التسرع الحكم على هذين البحثين بناء على إشارة عابرة ، ولكننا نأنس من تحديد هذه الكلمات اهتماما بالمحتوى الفكرى لأعمال هذين الشاعرين ، أكثر من قيمتها الفنية . وعندنا أن التتبع الإحصائى لمثل هذه الكلمات التى تسمى « الكلمات المفاتيح » إن لم يكن مرتبطا بانحراف ما فالأكثر احتمالاً أن دلالته ستبقى منحصرة فى الكشف عن انشغال فكرى للكاتب ، قد يكون واعيا ، بل وسطحيا ، وبعيداً عن مركز الإبداع الحقيقى . والغالب أنه لن يزيد على تأكيد معلومات معروفة سلفا . وربما قيل إن الدلالة الإحصائية المحضة قد تنفع فى تحديد نسبة بعض الأعمال المشتبه فى مصدرها ، ولكن هذه الفائدة أيضاً مشكوك فيها ، لأن مزيِّفاً إن أراد نسبة عمل ما إلى كورنى أو بودلير فطبيعى أن يكثر من هذه الكلمات .

زد على ذلك أن بعض هذه « الكلمات المفاتيح » التى تستخرج بالإحصاء قد تكون مجرد « لوازم » . وقد نتساءل : هل كلمة « صاحبنا » أو كلمة « الفتى » عند طه حسين لازمة أو سمة أسلوبية ؟ وكذلك أسلوب الربط عند المنفلوطى « من حيث » ، هل يدل على عادة ذهنية أو عادة قلمية فحسب ؟ لايمكن الإجابة عن مثل هذه الأسئلة إلا إذا اعتمدنا على طريقة أخرى بجانب الإحصاء ، أو قبل الإحصاء .

ومقارنة اللغة الفنية باللغة الجارية تقودنا إلى ملاحظة نوع آخر من الانحرافات لا يكون بالعدول عن القواعد الأصلية بل بتكلف قواعد جديدة ، وبعض الأسلوبيين يمثلون لذلك بالوزن والقافية فى الشعر (سابورتا ، ص ٩٢) ، والأولى أن نعدها سمات مميزة للغة الشعر باعتبارها مصطلحاً خاصاً ، ولا نعدها انحرافات ، لأن القارئ الذى يشرع فى قراءة قصيدة قد هيأ ذهنه لتلقى وزن وقافية . وربما كانت هذه حجة لأصحاب الشعر الحر ، إذ إن هذا الضرب من النظم أقدر على مفاجأة القارئ بما لايتوقعه . أما إذا أراد صاحب الوزن والقافية أن يحدث فى نظمه انحرافاً ما فلن يكون فى مقدوره أن يكسر الوزن أو يأتى بعيب فى القافية ، بل سيكون عليه أن يلتزم مالايلزم ، كأن ينظم قصيدته بحيث تكون صالحة لأن تقرأ على وزنين وقافيتين ، أو يلتزم فى قافيتها إعراباً واحداً وإن كانت ساكنة . وأقل من ذلك تكلفا وأكثر وروداً أن يأتى ببيت مصرَّع فى غير المطلع (والتصريع هو تقفية الشطر الأول كالشطر الثانى) . وقد أورد ابن جنى من ذلك أمثلة طريفة فى « باب التطوع بما لايلزم » (الخصائص ج ٢) . وبعض السجّاعين يأتى فى النثر بما يشبه التصريع ، فيجعل فى القرينتين (وهما الجملتان المسجوعتان) قافيتين أو أكثر ، بدلاً من قافية واحدة . وقد بالغ البديعيون فى هذه « الانحرافات » وقليل منها ما نعده نوعاً من الانحراف ، مثل « التورية » التى يمكن أن تتضمن مفاجأة لافتة . إلا أن آفة البديع هى أنه يبدأ من نزعة طفولية إلى اللعب بالألفاظ ويزيدها تعقيداً إلى مالانهاية . هذه هى خصوصية الصنعة البديعية ، وإن كان الاسم « البديع » اصطلاحاً فضفاضاً حشرت فيه على طول عهده ــ من ابن المعتز إلى ابن حجة ــ أشكال تعبيرية بعضها يخص النظم وبعضها يخص التصوير .

وقد بينا فى الفقرة السابقة كيف يمكن أن تصبح الأعراف الأدبية ــ مثل الأعراف اللغوية ــ عناصر فى بناء الظاهرة الأسلوبية عند كاتب أو شاعر ما ، أى أننا تكلمنا عنها من زاوية المبدع : كيف يدخل معها فى شبه صراع ، فقد تغلبه وقد يغلبها . (وهذا فى نظرنا أقرب إلى طبائع الأمور من تخيل لغة مجردة من جميع السمات الأسلوبية ، لغة « فى

درجة الصفر » كما يزعم بارت ، لحل مشكلة الكاتب المعاصر) أما وقد انتقلنا إلى بحث تأثير الانحراف فى لفت انتباه المتلقى ومساعدته على فهم غرض الكاتب ، فعلينا أن نوضح علاقته بالأعراف الأدبية أيضاً . فنقول : إن القارئ الذى لاعهد له بعرف أدبى معين — ليكن ، على سبيل المثال ، قارئا للقصة أو الرواية يدخل إلى عالم الشعر الحديث ، أو قارئاً أَلِفَ أسلوب المدرسة الواقعية يشرع فى قراءة الرمزيين — مثل هذا القارئ ستبدو له الانحرافات أكثر كثيراً مما هى فى الواقع ، لأن مايراه جديداً أو غريباً راجع معظمه إلى الخواص المشتركة لهذه المدرسة . ولذلك فلابد له من أن يضيّق حدود المقارنة : فلا يكتفى بالمقارنة بين النص الذى يقرؤه وبين اللغة القياسية أو بينه وبين لغة الأدب عموماً ، بل يجب أن يقارن بين شعراء المدرسة الواحدة أو كتاب الفن الواحد حتى تتبين له جهات التفرد والأصالة التى تميز كاتباً عن كاتب .

فالانحراف أمر نسبى أيضا لأنه مرتبط بالأعراف الأدبية . وإذا شـ ط من الانحراف الأسلوبى عند فريق من الأدباء حتى أصبح عرفاً أو قاعدة فإنه لايعد ظاهرة أسلوبية . ولهذا قسم إزرا باوند (فى « أبجدية القراءة ») طبقات الشعراء إلى مبدعين ومتّبعين ومقلدين . الانحراف بالنسبة إلى صاحبه سمة للإبداع الشخصى ، وبالنسبة إلى متلقيه مدخل إلى عالم جديد . فإذا تكرر على وتيرة واحدة أو بتعديل يسير فقد قيمته الأسلوبية . هنا تتغير طبيعة الانحراف ويصبح علامة اجتماعية داخلة فى نظام لغوى كسائر النظم السلوكية المشكلة من علامات أيضاً (نظام التحية ، نظام الأعراس ، نظام المآتم ، نظام العلاقات العائلية ، إلخ) . إلا أنه ربما كان أعمق هذه النظم كافة من حيث الدلالة على التغيرات الروحية فى المجتمعات والأفراد . هنا مكان لعلم اجتماعى جديد موازٍ لتاريخ الأدب ، علم يمكننا أن نسميه سميوطيقا الأدب أو دلاليّة الأدب . ونمثل لما نعنيه بالعلامة الاجتماعية فى الكتابة الأدبية بشيوع السجع فى النثر منذ القرن الرابع ، وشيوع الجناس والتورية فى الشعر منذ القرن السابع . فهذه انحرافات أسلوبية إذا قورنت باللغة المعيارية ، ولكنها حين أصبحت كالقواعد فى الكتابة الفنية ابتعدت عن منطقة الظاهرة الأسلوبية إذ لاتصدق عليها صفة واحدة من صفات هذه الظاهرة . فهى لاتمثل « اختياراً » أمام الكاتب أو الشاعر : لايمكننا مثلا أن نتخيل كاتباً فى ديوان أحد الأمراء فى القرن السادس يحرر باسم الأمير رسالة غير مسجوعة ، ولاشاعراً من شعراء القرن السابع أو الثامن ينظم قصيدة خالية من الجناس والتورية . (لو وجد مثل هذا اللكاتب أو الشاعر لعددنا تصرفه هذا ظاهرة أسلوبية مهمة) . هكذا يتحول الانحراف إلى عرف

أدبى ، ويصبح العرف الأدبى ملزماً كالقاعدة النحوية ، والخروج عليه ثورة أدبية ، يمكن أن تكون انعكاساً لثورة اجتماعية ، أو إرهاصاً بها . وإذن فدراسة هذه الأعراف الفنية (أو « المواضعات » الفنية كما تسمى أحيانا) ينبغى أن تكون قسما من الدراسة الأدبية وثيق الصلة بالتاريخ الحضارى ومتميزا عن علم الأسلوب . وليس معنى هذا أنه لا تمكن دراسة سجع بديع الزمان أو القاضى الفاضل دراسة أسلوبية ، بل معناه أن الدراسة الأسلوبية فى هذه الحالة سوف ترتكز على السمات المميزة التى ينفرد بها كل منهما فى سجعه ، وعلاقة هذه السمات بغيرها من السمات فى أسلوبه . كذلك لانذهب إلى حد الفصل البات بين الدراسة الأسلوبية والدراسة السميوطيقية للظواهر الفنية العامة ، فلابد لكلتيهما من الاستعانة بالأخرى . ولكننا نرى بين الدراستين من التمايز ما يستتبع اختلافا فى المنهج : فالأولى دراسة لغوية فنية وثيقة الصلة بالنقد الأدبى ، ولذلك فإن صعوباتها المنهجية تكمن فى مفهومى « الحس اللغوى » (أو ما يسميه النقاد « الذوق ») و« التفسير » . والثانية دراسة فنية اجتماعية وثيقة الصلة بتاريخ الأدب ، ولذلك فإن مشكلاتها المنهجية الأساسية تدور حول العلاقة بين البنية الاقتصادية الاجتماعية والبنية الثقافية (أو بين البنية التحتية والبنية الفوقية للمجتمع) ، ووظيفة الكاتب خاصة داخل البنية الثقافية .

وإذن فينبغى أن تفرد الأعراف الأدبية (قد يقال أحيانا : « اللغات الأدبية ») بالدراسة كفرع مهم من سميوطيقا الأدب ، كما ينبغى أن يهتم تاريخ الأدب بدراسة مانسميه « الأنماط الأسلوبية » — وهى أخص من الأعراف الأدبية — نظراً لدلالتها على تسلسل التقاليد الفنية بين أجيال الأدباء ، وهو أحق شىء بعناية تاريخ الأدب . أما بالنسبة إلى موضوعنا وهو تمييز الانحرافات باعتبارها وجهاً من وجوه الظاهرة الأسلوبية ، فقد عرفنا أننا يجب أن ننحى السمات اللغوية التى تميز العرف والنمط ، على اعتبار أنها سمات مشتركة ، ومن ثم لاينبغى أن تدخل تحت مفهوم الانحراف .

السياق والنسق

ويبقى معيار أخير لتمييز الانحراف ، وهو العمل المقروء ذاته . ومن المهم أن نقرر أنه لا يلغى المعايير السابقة ، ولكنه يضيف إليها إضافة حاسمة . فهو مع كونه أيسره منالاً ، وأقربها إلى الثقة ، يكشف عن التفاعل داخل النص نفسه . ولم يكن من الممكن الالتفات إلى هذا المعيار عندما كانت الفكرة المسيطرة « أن الأسلوب مرآة الشخصية » ، فقد استتبعت النظر إلى الأسلوب على أنه خاصة ثابتة لصاحبه . ولاشك

أن الأسلوب شخصى ، وأن فيه سمات ثابتة . ولكن العناية بالنص ، التى ميزت النقد المعاصر عن النقد الرومنسى ، جعلت تحليل النص من داخله المهمة الأساسية للناقد ، واستتبع ذلك رؤية متغيراته مع ثوابته ، وحركته الداخلية إلى جانب تكامله الخارجى .

فعلى سبيل المثال ، لاحظ ألمان (ص ١٢١) اختلاف كثافة الاستعارات فى رواية « الغريب » لكامى . ففى الصفحات الثلاث والثمانين الأولى لاتوجد إلا خمس عشرة استعارة ، ولكن الفقر الست التالية التى تصف جريمة القتل تحتوى على خمس وعشرين . وهذا انحراف مهم ، ولا تقتصر قيمته فى نظرنا على شحذ انتباه القارئ فى هذه الفقرات الست ، فالأهم أنه يتمشى مع الخط العام للرواية ، الذى يبدأ متراخيا ليخلق شعوراً بالبلادة والخواء العاطفى (يعبر عنه ، قصصيا ، وضع الأم في بيت للمسنين) ، ثم يشتعل فجأة كأنما ليملأ هذا الفراغ بالعنف غير المبرر .

وفكرة الانحراف الداخلى هى الفكرة التى استقر عندها ريفاتير بعد أن تبين له أن طريقة « القارئ العمدة » (راجع ص) لاتكفى لاكتشاف الانحرافات المهمة فى النص . وما دام النص قد أصبح هو ذاته معياراً للانحراف ، فمن باب أولى أن نحدد ماهية هذا المعيار كما فعلنا بالمعايير السابقة . يحدد ريفاتير هذا المعيار بـ « السياق » . وقد قدم فكرة السياق فى مقالة « معايير لتحليل الأسلوب » ثم أفرد لشرحها مقالاً ثانيا ، وضمن المقالتين كتابه « علم الأسلوب البنيوى » . ويريد ريفاتير بالسياق contexte معناه الأضيق أى السياق اللغوى دون السياق الخارجى (ظروف القول) . والواقع أن هذا الأخير لامكان له فى نظريته عن تحليل الأسلوب . وهذا بعض ما نخالفه فيه . ولذلك نصطلح على تسمية السياق اللغوى بـ « النسق » حتى نستبقى « السياق » للمعنى العام . وثمة سبب آخر يدعونا إلى تفضيل كلمة « النسق » ، وهو أنها تدل فى واقع التحليل اللغوى على « نظام » يبرز ما فى « الانحراف » من مخالفة . ولايلزم أن يكون النسق أو النظام مبنيا على اللغة المعيارية أو على عرفٍ ما ، أو بعبارة أخرى نظاماً غير مميَّز ، بل يكفى أن يكون هو النظام الذى اطرد عليه النص حتى أصبح القارئ يتوقع عودته ، ولو كان هذا النظام فى أصله انحرافاً . ولكن هذا يعنى أن النص الواحد يمكن أن يقوم على أسلوبين متعارضين ، وهذا فرض يريد ريفاتير أن يستبعده ، لأن كل همه هو اكتشاف وحدة بنيوية أسلوبية ، يمكن أن يعتمد عليها التحليل الأسلوبى ، وأن تكون هذه الوحدة ذات خصائص ثابتة (فلا توجد وحدتان من نوعين مختلفين) ،

وقائمة بذاتها (فلا يحتاج تعيينها إلى مفهوم خارجى كاللغة المعيارية أو ظروف القول) . وسيظهر اختلافنا مع ريفاتير كلما مضينا فى المناقشة .

يسمى ريفاتير وحدته الأساسية « السياق الأصغر » ، فهذا مع الانحراف أو المخالفة يكوّنان معا ما يسميه مسلكاً أسلوبيا . (أى أن المسلك الأسلوبى عنده هو ثنائية بنيوية تعتمد على التضاد ، وطرفاها السياق والمخالفة) . ويمكن التمثيل لهذا السياق الأصغر بالاستعارات التى تقوم على نعت الشىء بما لا يعد من صفاته ، كأن يقال : شمس سوداء ، أو عطر صارخ ، أو ضوء خجول ، إلخ . فالاسم الأول فى هذه العبارات نسق أصغر ، والوصف الذى أُعْطِيَهُ مخالفة أو انحراف . (بالطبع لايقتصر السياق الأصغر على هذا النوع) . ويمثل ريفاتير هذه الوحدة بالمعادلة التالية :

نسق أصغر + مخالفة = مسلك أسلوبى .

ولكن هذا السياق الأصغر يمكن أن يدخل فى « سياق أكبر » ، أى أن التأثير الأسلوبى هنا يتجاوز حدود القطبين « سياق + مخالفة » ليشغل سلسلة لغوية ممتدة ، يكون السياق الأصغر جزءًا منها ، ولاتنحصر ــ بطبيعة الحال ــ داخل حدود الجملة النحوية ، أو عدد معين من الجمل . إنما تتحدد نهايتها بشعور القارىء ، كما تتحدد بدايتها بقدرته على التذكر . ويعين ريفاتير شكلين أساسيين لهذا السياق الأكبر :

سياق + مسلك أسلوب + سياق .

أو : سياق + مسلك أسلوبى يبتدىء سياقاً جديداً + مسلك أسلوبى .

فكأن السياق الأكبر فى كلتا الحالتين يتحدَّد بالعبارات التى تحيط بالسياق الأصغر ، وإن كان من الجائز أن تمتد المخالفة حتى تصبح هى نفسها سياقا .

وهذا تحليل واضح وبسيط ــ إذا صرفنا النظر مؤقتاً عن اعتراضاتنا عليه ، وسنعود إليها بعد لحظات ــ وليس فيه إلا خطأ « فنى » واحد يمكن أن يوقع فى الارتباك ، وهو أن ما سمى « المسلك الأسلوبى » دل فى حالة « السياق الأصغر » على « سياق + مخالفة » ، أما فى حالة « السياق الأكبر » فهو لايدل ، واقعيا ، إلا على « المخالفة » ، لأن ماكان « سياقا » داخل « المسلك الأسلوبى » الأول ، أصبح الآن جزءًا من السياق الأكبر .

ولتوضيح هذا المأخذ ، وتوضيح مايقصده ريفاتير بالسياق الأكبر كذلك ، نجتهد فى

ترجمة المثال الذى جاء به للنوع الأول (سياق + مسلك أسلوبى + سياق) ، وهو جملة لبرنارد شو :

« إنهم يصورون المسكين بكسنف على أنه مجرم ، مع أنه لم يكن إلا رجلا إنجليزيا صميما ، ذا عيال ، يجرى على رزق بناته . «

فالمخالفة هنا هى قوله « ذا عيال » ، الكلمة فى الأصل Paterfamilias ، وهى كلمة لاتينية ، ترجمناها هذه الترجمة المقتبسة من البيت القديم :

ومن يكُ مثلى ذا عيال ومقتراً من المال يطرح نفسه كل مطرح

فهى تكون مع العبارة التى تسبقها مباشرة (« رجلا إنجليزيا صميما ») مسلكاً أسلوبيا ، وهى فى هذه الحالة تعد سياق أصغر . ولكن العبارة المذكورة ليست فى الواقع إلا جزءًا من « السياق الأكبر » الذى يبدأ مع بداية الجملة ، وينتهى مع نهايتها .

لذلك نرى جعل اصطلاح « المسلك الأسلوبى » مرادفاً ــ هنا ــ للمخالفة أو الانحراف ، مع جواز استعماله فى كل سمة أسلوبية ، إذا نظرنا إليها من وجهة القائل . ونحن نعلم أننا بذلك نهدم أحد ركنى « التضاد الاثنينى » الذى بنى عليه ريفاتير اكتشافه لوحدة التحليل الأسلوبى ، فنحن لانرى أى قداسة للتضاد الاثنينى تضطرنا إلى الوقوع فى الارتباك ، ولانوهم أنفسنا أن التحليل الأسلوبى يحتاج إلى وحدة كالسُّعر الحرارى لكى يصبح تحليلاً علميا . أما كلمة « السياق » فقد رأيت أننا نستبقيها لمعناها الأصلى ، ونستخدم « النسق » للدلالة على الخلفية أو الأرضية **اللغوية** التى تبرز الانحراف . ولا بأس عندنا بأن نتكلم عن « نسق صغير » ، كما فى الأمثلة التى أوردناها ، ونسق كبير لا يكون دائما مجرد امتداد للنسب الصغير ، كالمثال التذى اقتبسه ريفاتير من برنارد شو ، بل يمكن أن يكون باستمرار المخالفة ، حتى يبدو وكأنها أصبحت نسقا جديداً ، دون أن نزعم أن النسق الأصلى قد نسى ، وهذا كثير فيما يسمى الاستعارة التمثيلية . ونوع آخر من النسق الكبير وهو النسق المركب ، ويكون بتركيب مخالفة على مخالفة ، دون أن تستمر المخالفة الأولى حتى تصبح نسقا أو شبيهة بالنسق ، وهذا نوع معروف عند علماء البيان أيضا ، وقد أدخله البلاغيون العرب فيما سموه الاستعارة المجردة ، ومثلوا له بقوله تعالى : « واضرب لهم مثلا قرية كانت آمنة مطمئنة يأتيها رزقها رغداً من كل مكان فكفرت بأنعم الله **فأذاقها الله لباس الجوع والخوف** بما كانوا يصنعون » (النحل ١١٢ ، وانظر : الخطيب القزوينى ص ٤٣٢) .

وللنسق الكبير أنواع كثيرة أخرى نمثل لبعضها فيما يلى ، ولكن بعد أن ننبه إلى أمرين :

الأول : أننا لانلتزم بتأخر المخالفة أو الانحراف عن النسق . فريفاتير إنما التزم ذلك (راجع نماذجه الثلاثة) لأنه يسقط السياق الخارجى ، كما يسقط اللغة الجارية من الاعتبار ، ما لم يكونا ثابتين فى النص . ونحن نخالفه فى الاثنين .

الأمر الآخر أن النسق الصغير والنسق الكبير لا يستغرقان شُغل الدارس الأسلوبى . فالنص الأدبى سلسلة متصلة تبدأ ببدايته ولاتنتهى إلا بنهايته ، ومن ثم فهى تشتمل على « نسق أكبر » ، وإذا طالت إلى درجة كافية فقد يكون هذا النسق الأكبر مؤلفاً من عدة أنساق كبيرة . وواضح أننا نكون بهذا قد خرجنا من دائرة « الظاهرة الأسلوبية » ودخلنا فى الدائرة الأوسع ، دائرة « الأسلوب » نفسه ، وهذه قضية كبيرة وجوهرية ، وليس هذا مكانها ، بل مكانها الفصل الأخير من هذا الكتاب .

أما الآن فبوسعنا أن نمثل لما نسميه النسق الكبير :
ومثالنا الأول بيتان من معلقة زهير :

رعوا ظِمئهم حتى إذا تمّ أوردوا غماراً تفرى بالسلاح وبالدمِ
فقضَّوْا منايا بينهم ثم أصدروا إلى كلأٍ مستوبَلٍ متوخَّم

السياق الخارجى حرب قبلية طويلة ، حرب داحس والغبراء بين القبيلتين الأختين : عبس وذبيان . ولم تكن تهدأ إلا لتثور بعد قليل . أما البيتان اللذان يسبقان هذين مباشرة فمديح للقبيلتين المتحاربتين . فهذان البيتان عودة إلى النسق (الحرب وفواجعها) إذا اعتبرنا المديح قبلهما انحرافا . ولكنهما ، من جهة أخرى ، يقدمان انحرافاً جديداً بهذه الصورة الغريبة المنطوية على تناقض لافت (لولا أنها سبقت بصورة مماثلة ، وهذا التبادل قد يغرى باحثاً أسلوبيا بدراسة المعلقة كلها على أساس أنها مبنية على نسقين يمثلان الحرب والسلام) . أما التناقض فى هذين البيتين فيبدأ بتصوير الانغماس فى الحرب بالرعى . والظمء هو مابين الشربتين ، وكانوا يظمئون الإبل فى المرعى ويوردونها فى اليوم الرابع أو الخامس ، حتى إذا ورد هؤلاء القوم تكشف الماء الكثير الذى يردونه عن سلاح ودم . فالسلاح والدم تقرير للواقع ، أو تعبير باللغة الجارية عما يكون . ويجىء البيت الثانى بصورة مختلفة : « فقضوا منايا » : فالقضاء يكون للحقوق ، وقضاء الحقوق هنا يكون بدفع ديات أو تعويضات عن القتلى ؛ « بينهم » : نفهم من هذا الظرف أن التعويضات أو الترضيات تدفع من كل فريق لقتلاه . فقضاء الحقوق هنا تعبير

ينطوى على تهكم ، لأن الحقوق التى تقضى مسببة عن الموت . ثم تعود الصورة السابقة : الخروج إلى المرعى الذى لايجدون فيه إلا التلف .

فهناك خمسة انحرافات ، جاءت كلها على طريقة التصوير :

١ – رعوا ظمأهم

٢ – أوردوا غمارا

٣ – تفرى بالسلاح وبالدم .

٤ – فقضوا منايا

٥ – أصدروا إلى كلأ مستوبل متوخم .

وينبغى أن نعد الصورتين الأولى والثانية استعارة واحدة تمثيلية . أما « الصورة الثالثة فهى فى الحقيقة عودة إلى النسق الواقعى (قرينة الاستعارة) . والصورة الرابعة مجاز مرسل ، منفصل عن الصورتين السابقتين . أما الخامسة فهى عودة إلى الصورة الأولى .

فالنسق الكبير هنا يبدأ بانحراف يكوِّن صورة ، ثم يستمر مضيفا تفاصيل جديدة . وتتوسط عودة إلى لغة الواقع (اللغة الجارية) ثم انحراف جديد . فإذا شئنا أن نضعه فى صورة مختزلة لتتضح لنا المقابلة بين الانحراف والسياق ، خرج لنا الشكل الآتى :

(سياق) / انحراف يبدأ نسقاً جديداً ٢/ سياق ١/ انحراف٢/ سياق ١ .

وربما بدا إجراء الاستعارة والمجاز المرسل بالطريقة التقليدية أيسر من هذا كله ، وأننا نقلد ريفاتير ولكن عن غير اقتناع ، فنعقد الأمور أكثر مما عقدها ... والذى نراه أننا نرجع بالاستعارات والمجازات ، وغيرها من أشكال التعبير ، إلى أصل واحد ، وفى ذلك فائدتان :

١ – معرفة الوظيفة التى تؤديها هذه الأشكال داخل نص دالّ ، ويدخل فى ذلك إدراك العلاقات فيما بينها ، و (٢) نفى التراكيب التى تعد ، من حيث الشكل فقط ، أمثلة للغة الفنية ، سواء أكانت تصرفا فى ترتيب العبارة ، أم ضرباً من التصوير (الصورة البيانية كما تسمى فى كتب البلاغة التعليمية) ، أم لونا من المشاكلة أو المقابلة اللفظية أو المعنوية (الأصباغ البديعية كما تسمى أيضاً فى الكتب التعليمية) .

فالتحليل الذى نقترحه أصل يمكن أن يغنى عن الفروع ، ولكن الفروع لاتعرف قيمتها بدونه .

ومثالنا الثانى من غير باب التصوير ، وهو يوضح ما سميناه أيضاً بالنسق المركب . أبيات امرئ القيس التى يستشهد بها البلاغيون تارة على « التجريد » وتارة على « الالتفات » :

تطاول ليلك بالأثمُدِ ونام الخلى ولم ترقدِ
وبات وباتت له ليلة كليلة ذى العائرِ الأرمدِ

[العائر : القذى فى العين]

وذلك من نبأ جاءنى وخُبِّرته عن أبى الأسودِ

أنواع الضمائر الثلاثة هنا (المخاطب ، الغائب ، المتكلم) تشير كلها إلى شخص واحد وهو الشاعر نفسه . والضميران فى البيت الأول للمخاطب ، وهذا هو مايسمى فى البلاغة بالتجريد (أن يجرد الشاعر من نفسه شخصاً آخر يخاطبه) وهى طريقة مسلوكة عند الشعراء ، ولذلك يمكن أن نعدها جزءاً من اللغة الشعرية ، فهى لاتلفت انتباه القارئ أو المستمع الذى تهيأ لقراءة هذا اللون من الشعر أو سماعه . ولكننا نعد تغيير الضمير فى البيتين التاليين سمتين أسلوبيتين ، لأن القارئ أو المستمع للشعر لا يتوقع فى كل تجريد أن يعقبه التفات ، ولا فى الالتفات الأول أن يعقبه التفات ثانٍ . ولذلك يمكن أن نمثل تركيب هذا النسق الكبير على الوجه التالى :

نسق ــ مخالفة تبتدئ نسقا جديداً ــ مخالفة (؟)

ودلالة التجريد والالتفات معاً فى هذه الأبيات على الاضطراب النفسى واضحة . فليست العبرة فى السمة الأسلوبية بأن يكون لها اسم فى البلاغة ، استعارة أو غيرها ، إنما العبرة بأن تفاجىء القارئ أو المستمع ولو مفاجأة خفيفة ، وأن تكون لها دلالة مرتبطة بالموقف .

ويبقى حديثٌ النسق الأكبر . وهذا ، كما ألمعنا منذ قليل ، وثيق الارتباط بالأسلوب الشخصى ، بل هو صورته المتجسدة ، ولذلك ينبغى أن نؤخره إلى ما بعد الحديث عن الثوابت الأسلوبية فى اللغة العربية . وبعد هذا العموم ، يوجد مجال للتخصيص .

الفصل الرابع
ثوابت الأسلوب
فى اللغة العربية

خصائص جمالية للغة ؟

ثوابت الأسلوب ليست كثوابت النحو . فثوابت النحو هى القواعد التى لا يجوز الخروج عليها . أما ثوابت الأسلوب فغير ملزمة ، ولكنها إذا وُجدت فى الكلام وَجدْتَ له ريح العربية ومذاقها ، وإذا فقدت منه لم تجد له لوناً ولا طعماً ، وإن كان صحيح اللفظ واضح المعنى ، بل وأنيقاً وممتعاً فى بعض الأحيان ، لأنه قد لا يخلو من سمات شخصية وإن خلا من العراقة اللغوية . ومعنى هذا أن فى اللغة العربية ، كلغة ، صفات جمالية . إذا وصفناها بالعراقة فنحن لا نعنى القدم بالضرورة . فاللغة العربية ممتدة وحية إلى يومنا هذا ، ومن ثم نصفها بالعراقة ، أى أن فيها عناصر ثابتة ضمنت استمرارها : عناصر فكرية أو جمالية ، بل عناصر جمالية أكثر منها فكرية ، لأن العربية إن تخلفت فى الفكر فلم تتخلف فى الإبداع .

غير أن الكلام على عناصر جمالية ، أى أسلوبية ، فى اللغة العربية كلغة يدخلنا فى متاهات عريضة . فقد أطلقتْ حول هذا المُوضوع تعميمات كثيرة : من قول القدماء إن العرب هم أهل اللّسَن والبيان ، والافتنان فى ضروب القول ، وإن العربية تميزت بالإعراب والاشتقاق والمجاز (انظر مثلا : « تأويل مشكل القرآن » لابن قتيبة ، ص ص ١٠ – ١٧) ، إلى تسميتها بـ « اللغة الشاعرة » عند قوم ، وزعْم آخرين – أخذاً عن بعض المستشرقين – أن العرب قريبو الخيال ، ملتصقون بالمحسوسات . ولكن سهولة هذه الأحكام العامة تدعونا إلى مزيد من الحيطة ، ما دمنا نريد أن نضع مبادئ « علم » حقيقى .

فإذا أردنا أن نعالج هذا الموضوع بمنطق العلم فثمة سؤالان يعترضان طريقنا قبل أن نبدأ فى البحث :

عن أى عربية نتكلم ؟ عن العربية المكتوبة أو المتكلمة ؟ عن عربية هذا العصر أو عن عربية عصور الاحتجاج التى انقضت منذ أحد عشر قرناً على أكثر التقديرات تسامحا ؟

ثم : ما الذى نقصده حين ننسب الإبداع الحالى إلى « العربية » : هل اللغة التى

تبدع ، أم إن الإبداع الذى تحتوى عليه لم يكن إلا إبداع أفراد استخدموها فأحسنوا استخدامها ؟

ولنبدأ بالسؤال الثانى ، فهو أخف السؤالين . فنقول : إن شأن اللغة كشأن الأدب الشعبى . فلغة قوم ما هى إبداع جماعى كأدبهم الشعبى الذى يُتناقل مشافهة ولا ينسب إلى قائل بعينه . إن اللغة الطبيعية أيضاً تعيش على الألسنة ولا تنسب إلى واضع بعينه (إلا أن يقال إن واضعها هو الله تعالى ، بديع السموات والأرض) . وكما ندرس الأدب الشعبى على أنه إبداع فنى ، فكذلك ندرس اللغة الطبيعية على أنها إبداع لغوى ، وإذا لم نذهب إلى حد التسوية بين « اللغة » و « الفن » كما يقول كروتشى ، فلا مجال للشك فى أن للّغة جانبها الفنى ، والمبدع الفرد يستمدّ من لغته القومية ما يشاء ، ويضع عليه ميسمه فيصبح هذا « أسلوبه » ، كما يستمد من تراث الأدب الشعبى لموضوعاته وصوره ورموزه ، فيصوغ منها أشكاله الفنية .

ونعود إلى السؤال الأول: عن أى عربية نتكلم ؟ فنقول إنه لا وجود لشعب بدون لغة . وما دام الشعب العربى موجوداً فاللغة العربية هى لغته . ولكنك تلاحظ أننا قلنا « الشعب العربى » ولم نقل « الشعوب العربية » بصيغة الجمع . وبعض الناس يستعملون صيغة الجمع ليسوغ لهم أن يجعلوا العربية لغات متعددة لا لغة واحدة ، ومن ثمة يضعون القواعد والمعاجم لعامية مصر أو عامية لبنان أو عامية نجد ، كما يدرسون الأدب المكتوب بكل من هذه اللهجات وغيرها **على أنه وحدة متميزة** . وفى هذا التوجه ، لا فى الدراسة نفسها ، يكمن الخطأ (ولعله مقصود) . فأمامنا الآن ، بمقاييس المنطق ، مثال « للدور » المرذول : عندنا شعوب عربية متعددة لأن عندنا لغات عربية متعددة ، وعندنا لغات عربية متعددة لأن عندنا شعوباً عربية متعددة . ولكننا نعلم أن الدور إذا كان خطأ فى القياس لأنه لا يعطى نتيجة جديدة ، فهو فى التاريخ والاجتماع يمكن أن ينتج ، لأنه هنا يتعرى من كسائه المنطقى المستعار ويظهر على حقيقته تناقضاً قائماً فى الواقع . فلدينا « فى الواقع » لغة عربية واحدة ، إذا أخذنا بالمقياس المعترف به عند جمهور اللغويين (وإن لم يكن دقيقا كل الدقة) وهو أنه إذا التقى شخصان وفهم كلاهما لغة الآخر رغم بعض الاختلاف فى النطق والمفردات والتراكيب فهما يتكلمان لغة واحدة وإن اختلفت لهجتاهما . ومن القواعد المقررة عند علماء الاجتماع أن اللغة القومية هى أهم مميز للدولة القومية ، وأن حدود اللغة القومية هى غالباً حدود الدولة القومية . ولكن لدينا شعوباً عربية متعددة لأن لكل شعب كيانه الاجتماعى الخاص الذى تهيمن

عليه دولة مستقلة . هذا هو التناقض الذى تعانى منه الشعوب العربية . ولكننا لسنا الآن بصدد مشكلة قومية . إنما عرضنا المشكلة لنبين حقيقتها ثم نزيحها من طريقنا .

فلا ضير على بحثنا اللغوى إذا قلنا إن العالم المعاصر لا يعرف إلا لغة عربية واحدة وإن احتوت على اختلافات لهجية تظهر بقلة فى لغة الكتابة (التى تنطبق إجمالاً على ما يسمى اللغة الفصحى) وبكثرة نسبية فى لغة الخطاب (التى تنطبق ، إجمالاً أيضاً ، على ما يسمى اللغة العامية) . هذا هو الواقع الذى لا يحتاج تقريره إلى جدال . ويبقى علينا أن نعيّن ، بين الأعراف اللغوية المستعملة ، ما هى المادة اللغوية التى يمكننا الاعتماد عليها لاستخلاص السمات الأسلوبية ، أى السمات الفنية أو الإبداعية ، التى توجد فى اللغة العربية كلغة . إذا نحينا مشكلة العامية والفصحى وبحثنا عن مادتنا فى لغة الكتابة ، ضاربين صفحاً عن لغة الحديث (رغم الخسارة المؤكدة) فهل نجد مادة مناسبة لغرضنا ؟ إننا لا تعوزنا فقط دراسات عن لغة الحديث يمكن أن تكشف عما فيها من سمات جمالية (كل ما نملكه من هذا النوع من الدراسات أقرب إلى الجمع الميدانى الذى يُدَرَّب عليه المتخصصون الأكاديميون فى علم اللغة الحديث) ، ولكننا لا نملك أيضا دراسات كهذه عن لغة الكتابة . فكل ما أعرفه شبيها بهذا دراسة (نحوية) عن استخدام الجمل الشرطية عند طهُ حسين . ووقع فى يدى مرة كتاب وضع للأجانب فى قواعد اللغة الفصحى الجارية ، أى لغة الصحافة وما فى حكمها ، فوجدته – كما يتوقع بالنسبة للغرض منه – غير مستوعب حتى من الناحية التعليمية . وغنى عن البيان أن أى دراسة فى هذه اللغة المغسولة من كل السمات الأسلوبية لا ينتظر على كل حال أن تمدنا بما نبحث عنه .

أين نبحث إذن ؟ فى أى شكل من أشكال العربية المعاصرة نجد تلك الحصيلة المشتركة من الإبداع اللغوى ؟ فنحن لا نستطيع أن نتقدم خطوة بغير ذلك « الإطار المرجعى » الذى يجسد الإبداع اللغوى الجماعى ، ويمكننا – فى الوقت نفسه – أن نقيس به كل إبداع فردى ، وكل نمط أسلوبى مستحدث . فإذا كان معيار اللغة العادية ، أو المعيارية ، أو القياسية ، لازماً وظيفيا لنظرية عامة عن الأسلوب ، فإطارنا المطلوب هذا لا يقل لزوماً لنا ونحن نبحث لغة معينة – وهى لغتنا العربية – على أنها إبداع فنى جماعى .

إن قياس هذا المعيار المقترح على معيار اللغة العادية يحل لنا إشكال المادة . فكما

اعترفنا بان اللغة العادية أو المعيارية مفهوم مجرد (راجع ص) ، قد لا نعثر له على مثال واحد يجسد جميع صفاته فى الواقع ، فكذلك يجب أن نسلم بأن المعيار الفنى للغة العربية يجب أن يكون مفهوماً مجرداً أيضا ، وإن كان هذا التجريد ، مثل سابقه ، مبنياً على كثير من الوقائع اللغوية المحسوسة . فأين نجد هذه الوقائع ؟ لا شك أن مصدرنا الأول هو القرآن الكريم . ويجب أن يفهم أننا لا نتجه إلى القرآن الكريم – فى هذه الحالة – لأننا مسلمون مؤمنون بأنه كتاب الله المنزل . فلا خلاف بين مسلم وغير مسلم على أن القرآن هو كتاب العربية الخالد ، وأنه النموذج الأعلى فى بلاغة العربية ، وأنه ما زال منذ أنزل إلى يومنا هذا يتلى ويحفظ ويستشهد به أو يشار إليه أو نحتذى تعابيره فى كل مجال من مجالات اللغة ، من الخطب والأشعار والنثر الأدبى إلى الكتابات العادية والأحاديث اليومية . وما زال يهز وجدان كل ناطق بالعربية أو دارس لها ولو لم تكن لغته الأم . فهو أجدر بأن يكون النص الجامع لأكثر السمات الأسلوبية فى العربية وأقواها تأثيرا .

على أن ثمة حقيقة يجب الأتغيب عن بالنا ، وهى أن القرآن تميز عن سائر نصوص العربية بأسلوب خاص ، بل لعل هذا الأسلوب هو أظهر ما يميزه : شعر بذلك العرب الأقحاح فى جاهليتهم ، وحاجّ به المتكلمون الأوائل خصومهم ، وقرره طه حسين فى العصر الحديث حين جعل القرآن قسماً من اللغة قائماً برأسه فلا هو شعر ولا هو نثر . وللقرآن تعابيره المميزة التى حفزت علماء اللغة إلى الكتابة عن « مجاز القرآن » و « إعراب القرآن » و « لغة القرآن » فى سلسلة طويلة من المؤلفات لعلها بدأت بأبى عبيدة والأخفش ولم تنته إلى يوم الناس هذا .

وإذا نظرنا إلى اللغة على أنها إبداع جماعى كالأدب الشعبى ، فالأفضل أن يكون الإطار المرجعى لهذا الإبداع غفلاً من أى صفة خاصة مميزة ، ويحسن أن يكون مستمداً من جميع صور اللغة ، المكتوبة وغير المكتوبة ، المنظومة وغير المنظومة . وهذا هو ما يحتم علينا الرجوع إلى كتب النحو ولا سيما المتقدمة منها ، حيث نجد مفهوم الإبداع الجماعى واضحا كل الوضوح . ثم تأتى كتب البلاغة بعد ذلك . ولم تكن البلاغة فى نشأتها ومنهجها والجانب الأكبر من مادتها إلا فرعاً من دوحة النحو احتفظ بكثير من نضارة الأصل : احتفظ بما أظهرته الأعمال النحوية الأولى من اهتمام بتأثير المعنى فى اللفظ ، وزاد عليها معيار الاستحسان الذى أبرزته دراسات المتكلمين الأوائل فى الإعجاز ، ودراسات الأدباء فى فنون الخطابة والشعر والنثر .

ونحن بهذه العودة إلى الأصول لانهدم المبدأ الذى اعتمدناه وهو النظر إلى اللغة العربية المستعملة فى هذا العصر ، ولا نفترض ثبات اللغة على حال واحدة منذ عصر سيبويه ، ولكننا لا نعرف – مع غياب نحو تاريخى للغة العربية – مصدراً أجدى على الدراسة المعاصرة من هذه المصادر الأولى ، وذلك لسببين : لعناية هذه المصادر بالمعنى ، ثم لما يظهر فيها من استقراء واسع للغة العربية فى مختلف أشكالها ولهجاتها . ولعل ناقداً يدعى أن هذا الاستقراء غير تام ، ولا سيما فى جانب اللهجات ، ولكننا نقول إنه أوسع استقراء نملكه ، وإنه يضع بين أيدينا مادة لغوية غنية نفتقدها فى كتب النحو المتأخرة . ونحب أن نضيف إلى هذين السببين سمة أخرى مميزة للكتابات النحوية فى أدوارها الأولى ، تلك هى اهتمامها بالبحث فى منطق اللغة تحت ما سموه « العلل » . وإذا كان هذا البحث قد استحال مع تطور العلم إلى صناعة متكلفة ، ومعرض لإظهار البراعة ، فقد كان فى أول أمره استنباطاً ذكياً للعلاقات العقلية الكامنة خلف الأشكال النحوية ، ومن ثم يحق لنا أن نعده بحثا فى « عبقرية اللغة العربية » .

على أن رجوعنا إلى هذه الأصول ، وامتياحنا من بحرها ، لا يدخل فى باب التقليد والتعبد للقديم . فنحن – أولا – نضيف إلى هذه القراءة خبرتنا باللغة العربية العصرية ، أو بتعبير أدق ، إننا نقرأ ما نقرؤه فى كتب النحو القديمة وفى عقلنا مراقب مكون من صور اللغة التى نكتبها ونقرؤها ونسمعها ونتكلم بها ، يسجل ما يلاحظ من مواضع الاتفاق والافتراق . ثم إننا – ثانيا – لا نرى الإعجاب بالنحو القديم والانتفاع بذخائره مانعاً لمجدد – إن ظهر – أن يعيد النظر فى هذا النحو فروعه أو أصوله ، إذا أعد لهذا الأمر عدته وملك أدواته . وقد نبادر إلى القول بأن عملاً كهذا غير ممكن فى الوقت الحاضر على الاقل ، إذ لابد أن تسبقه عشرات البحوث أو مئاتها ، ولا سيما فى اللهجات ولغة الكتابة فى العصر الحديث . أما الإتيان بتصنيف جديد للمادة اللغوية التى جمعها النحاة الأول ، أو عرضها فى ضوء فلسفة لغوية مغايرة ، فلا ينافى النظر إلى فلسفتهم اللغوية ، والمبادئ التى اعتمدوها فى تصنيف مادتهم ، من المنظور التاريخى ، حتى يمكننا تقدير قيمتها بمقاييس عصرنا .

الأمثلة والاستعمالات فى العربية

يظهر أن النحو بدأ بتجريد الأمثلة من المفردات والجمل ، وهو ما تعودنا أن نسميه – حسب اصطلاح النحويين المتأخرين – « الصيغ » فى الأولى ، و « المواقع

الإعرابية » فى الثانية . فالمثال هو المصطلح الذى يستخدمه سيبويه باطراد فى الجزء الثانى من كتابه حيث عالج أبواب الصرف ، وأقل من ذلك فى القسم الأول (النحوى) حيث نجده أميل إلى استعمال اصطلاح « الحد » فى المعنى نفسه . ولكن كلمة « التمثيل » تتردد مرات كثيرة فى هذا القسم لتدل على ما يصنعه النحوى بالتراكيب التى ترد على خلاف « المثال » أو « الحد »ليردها إليه . ففكرة « القاعدة » و « الشذوذ » لم تكن قد دخلت النحو العربى فى زمن سيبويه . وإنما نجد عنده طائفتين من المصطلحات : طائفة تتعلق باستقراء كلام العرب ، ومنها : مطرد ، كثير ، عربى كثير ، حسن ، قوى . وعكسها : جائز ، قليل ، قبيح ، قبيح لا تتكلم به العرب ، ضعيف ، ضعيف خبيث . والطائفة الثانية من المصطلحات تتعلق بالنظام الذى استقرأه النحويون من كلام العرب . ومنها : الحد ، والقياس ، والوجه ، والمثال .

وهناك عبارة تتردد كثيراً فى الكتاب وهى قول سيبويه : « هذا تمثيل وإن لم يُتكلم به » . وقد وقف نصر حامد أبو زيد عند هذه العبارة فى بحث له قيم بعنوان « التأويل عند سيبويه » ، ولكن اهتمامه كله كان منصرفاً إلى المواضع التى يقدُّر فيها حذف العامل ، إذ إن قضية العامل – التى كانت هدفاً لهجوم شديد من طائفة من المعاصرين – هى محور بحثه . وقد نجح – بفضل تمسكه بالمنظور التاريخى ومعرفته الوثيقة بتوازى أنظمة الدلالة فى الثقافة الواحدة ، مع تحليه بصبر العالم ودأبه – نجح فى إظهار أن فكرة « العامل » نبعت من سعى النحاة لإقامة نظام دلالى ذهنى قادر على أن يفسر اللغة (كما أن اللغة بدورها نظام دلالى اجتماعى يقيمه أصحاب اللغة لتفسير العالم) . إلا أن هذا النجاح نفسه ربما أدخل فى روع القارئ أن فكرة « العامل » كانت محور التفكير النحوى فى زمن سيبويه ، إلى جانب أنها كانت فكرة نظرية محضة لم يظهر أثرها إلا فى تقدير العوامل المحذوفة . والحقيقة أن سيبويه يستخدم فكرة العامل استخداماً وظيفياً لتفسير ارتباط أجزاء الجملة بعضها ببعض ، كما فى مسألة عدم جواز الفصل بين الجار والمجرور أو بين الحروف العاملة فى الفعل المضارع والفعل .

فارتباط النحو بغيره من النظم الدلالية لا يعنى التطابق التام فيما بينها ، فالنحوى لا يعالج مادة محدودة ثابتة مثل الفقيه ، ولا يتبع قوانين الفكر وحدها مثل المتكلم ، ولكنه محكوم أولا وأخيراً بالاستقراء . وسنرى بعد قليل أن القياس النحوى – وهو أعم من نظرية العامل التى بنيت هى نفسها على قياس – اختلف اختلافاً واضحاً وصريحا عن القياس عند الفقهاء وعند المتكلمين . أما هنا فنقول إن عبارة « هذا تمثيل وإن لم يتكلم

به » عند سيبويه لا تنصب على تقدير العامل فقط ، ولكنها تشير دائماً إلى اختلاف بين الاستعمال والمثال .

وأكثر من هذا أن قوله : « وإن لم يتكلم به » لايعنى فى أكثر الأحيان أن « الترجمة » التى يقدمها للتعبير الجارى غير مستعملة إطلاقاً أو غير جائزة ، بل أنها لم تستعمل فى هذه الحالة بالذات . فإذا أراد أنها لاتستعمل صرح بذلك كأن يقول : « فهذا لايتكلم به » أو « لايستعمل فى الكلام » . ويتبين ذلك من المثال التالى :

« (هذا باب ما ينتصب من المصادر لأنه حال وقع فيه الأمر فانتصب لأنه وقع فيه الأمر :) وذلك قولك قتلته صبراً ، ولقيته فجاءة ومفاجأة وكفاحاً ومكافحة ، ولقيته عيانا ، وكلمته مشافهة ، وأتيته ركضاً وعدواً ومشياً ، وأخذت ذلك عنه سمعاً وسماعاً . وليس كل مصدر ــ وإن كان فى القياس مثل ما مضى من هذا الباب ــ يوضع هذا الموضع لأن المصدر هنا فى موضع فاعل إذا كانت حالاً ... ومثل ذلك قول الشاعر ، وهو زهير بن أبى سلمى :

فلأياً بلأيٍ ما حملنا وليدنا على ظهر محبوك ظماءٍ مفاصلُهْ

كأنه يقول حملنا وليدنا لأياً بلأى ، كأنه يقول حملناه جهداً بعد جهد ، فهذا لايُتكلم به ولكنه تمثيل » (« الكتاب » ، ج ١ ص ١٨٦) .

فليس فى هذا النص كلام عن العامل ، وإنما فيه إشارة إلى أصل أو « حد » وهو وقوع اسم الفاعل حالا ، أما المصدر فإذا وقع حالاً فنحمله على معنى اسم الفاعل . ولا يقبل ذلك فى كل مصدر . وههنا ــ فوق هذا ــ ما يسميه اللغويون المحدثون « المجموعة الثابتة » ، يعنون بها كلمتين أو أكثر رُبط بينهما بغير الطريق المألوف ، فلا يجوز العدول بها عن هذا الوضع . والمجموعة الثابتة هنا هى « لأياً بلأيٍ » ، ولذلك مثلها سيبويه « جهداً بعد جهد » . وقال عن هذه العبارة الأخيرة : « فهذا لايتكلم به ولكنه تمثيل » . والمقصود أن العرب إذا كانت قد استعملت المصدر لأيا داخل هذا التركيب « لأياً بلايٍ » فى موضع اسم الفاعل فليس لنا أن نستخدم مصدراً بمعناها وهو « جهداً » فى الموضع نفسه ، وإن رجعنا به إلى التركيب العادى ، وهو استعمال الظرف « بعد » بدلاً من حرف الجر الباء .

ولعل معنى « التمثيل » عند سيبويه يزداد وضوحاً إذا قلنا إن العبارة المستعملة ، والتى أتى سيبويه بالتمثيل من أجلها ، تناظر « البنية السطحية » عند تشومسكى ، فى حين أن التمثيل يناظر « البنية العميقة » . ولكن ثمة فرقاً مهما يجب التنبه إليه ، وهو أن سيبويه لايستخدم هذا الإجراء إلا فى العبارات التى تخالفت الأصل النحوى ، فى حين تشومسكى يستخدمه فى جميع العمليات « التحويلية » الكثيرة .

والتمثيل عند سيبويه أنواع ثلاثة : (١) عبارة تشبه العبارة المستعملة من حيث القياس ، ولكنها لا تستعمل (كما فى المثال السابق) ؛ أو (٢) عبارة تستقيم مع القياس ، بخلاف العبارة المستعملة ، ويمكن استعمال العبارة القياسية وإن لم تستعمل فى هذه الحالة بالذات ؛ أو (٣) عبارة أقيس من العبارة المستعملة ، وهى مع ذلك لا تستعمل .

فمن النوع الثانى أورد سيبويه بيت الشماخ :

أتتنى سليم قضَّها بقضيضها تُمَسِّحُ حولى بالبقيع سبالَها

بنصب « قض » . قال سيبويه : « كأنه قال : انقضاضهم ، أى انقضاضا ... فهذا تمثيل وإن لم يُتكلَّم به » (١/٢٧٥) .

ومن النوع الثالث قوله فى عبارة سمعها من راويته أبى الخطاب « عمن نثق به من العرب » : « هذا عربى حسبه » بنصب « حسبَ » قال سيبويه : « كأنه قال : هو عربى اكتفاءً . فهذا تمثيل ولا يتكلم به » .

وربما قال فى هذا النوع أيضاً : « فهذا تمثيل وإن كان يقبح فى الكلام » (١/٢٢٦) .

ولا نطيل بإيراد الأمثلة ، فهى كثيرة ، ولكننا نحيل على بعض ما ورد منها فى الجزء الأول : الصفحات : ١٩٦ ، ٢٩٨ ، ٣٤٦ ، ٣٤٨ ، ٤٣١ .

إن لهذه الوقفات والتعليقات دلالة أسلوبية مهمة : فمع أن سيبويه لايبين فرقاً معنوياً بين العبارة المستعملة والتمثيل النحوى ، فإن مجرد النص على أن هذا التمثيل « لا يُتكلم به » أو « يقبح فى الكلام » يعنى الشعور بأن الفعل اللغوى فى ذاته نشاط إبداعى ، يمكن أن يتجاوز الحدود الأكثر منطقية والتى يدل عليها النحوى بالتمثيل .

القياس والإبداع اللغوى .

على أن التمييز بين لغة الحياة والنموذج العقلى المجرد للّغة ليس إلا خطوة واحدة فى طريق الكشف عما يمكن أن يسمى « عبقرية اللغة العربية » . فهذه العبقرية إنما تظهر فى بناء اللغة نفسه ، أى فى العملية العقلية التى تحول الوعى المبهم إلى صورة مجسدة ، أو تنشىء طريقة جديدة فى التعبير بالاعتماد على الطرق القديمة . هذه العملية هى « القياس » الذى يقوم به أصحاب اللغة أنفسهم ، ولايزيد عمل النحويين عن كشفه وتوضيحه . أو هذا ما ينبغى لهم أن يفعلوه ، فربما اختلف قياس النحويين عن قياس أصحاب اللغة فى أحوال قليلة . ومن الطريف أن سيبويه يشير إلى « قياس النحويين » بهذا الاسم ، وكأنه يخرج نفسه من زمرتهم حين يخالفون أصحاب اللغة . بل نجده يحتج لأصحاب اللغة مبينا أن قياسهم ــ وإن لم يصرحوا به ــ أسلم من قياس النحويين ، وذلك فى « باب إضمار المفعولَيْن اللذين تعدى إليهما فعل الفاعل » (٣٨٣/١) فيقول إن النحويين أجازوا مثل : « أعطاكنى » أو « أعطاهونى » ثم يقول إنه « قبيح لا تكلّمُ به العرب ولكن النحويين قاسوه » . ويضيف : « وإنما قبح عند العرب كراهية أن يبدأ المتكلم فى هذا الموضع بالأبعد قبل الأقرب » .

وليس هنا مجال القول المفصل فى القياس عموما ، أو فى القياس عند النحويين جملة ، ويمكن الرجوع فى ذلك إلى كتاب « الأصول » للدكتور تمام حسان . إنما أردنا أن نبين بعض ملامح القياس عند سيبويه بالذات ، على اعتبار أن العرب هم الذين يقيسون ، وإنما عمل النحوى شرح أقيستهم . فمبادئ القياس عند سيبويه ــ إذن ــ ترجمة لسمات الإبداع اللغوى عند الناطقين بالعربية . والعلة التى ذكرتْ فى المسألة السابقة (تقديم الأقرب على الأبعد) علة « طبيعية » بمعنى أنها مأخوذة من القياس على الواقع المشاهد (وهذا ــ فيما يظهر لى ــ هو مقصود ابن جنى بقوله إن علل النحاة أقرب إلى علل المتكلمين منها إلى علل الفقهاء) . ومن هذا القبيل مجىء المثنى بالألف فى حالة الرفع وبالياء المفتوح ماقبلها فى حالتى النصب والجر ، فتعليله عند سيبويه الفصل بينه وبين الجمع . وكل ما هو من قبيل الفصل أو التعويض أو التخفيف أو الإبانة فهى علل طبيعية . على أن العرب كثيراً ما قاسوا بعض الكلام على بعض ، فقاسوا جمع المؤنث السالم على جمع المذكر السالم فى الجمع بين حالتى النصب والجر (إذ لم يكن ثمة سبب صوتى أو غير صوتى يمنعهم من إعرابه بالحركات الثلاث لو أرادوا ذلك) . على أن هذا النوع الثانى من القياس هو غالباً قياس جزئى ، أى فى شىء دون شىء من أحوال المقيس

عليه ، « فقد يوافق الشيء الشيء ثم يخالفه لأنه ليس مثله » . وبناء على هذه القاعدة لم يجز ابتداء الجملة باسم الفاعل كما تبدأ بالفعل ، مع أن اسم الفاعل أُعْمِل قياساً على الفعل . (٢٧٨/١) . ثم إنه إذا تعارض أصل أو قياس لفظى مع مؤثر طبيعى كان للمؤثر الطبيعى الغلبة . وأبْيَنُ ما يكون ذلك فى حذف بعض أحرف الكلمة لكثرة دورانها فى الاستعمال « لأن الشيء إذا كثر فى كلامهم كان له نحو ليس لغيره مما هو مثله . ألا ترى أنك تقول لم أكُ ولا تقول أم أقُ إذا أردت أقل ، وتقول لا أدر كما تقول هذا قاض ، وتقول لم أبُلَ ولا تقول لم أرَم تريد لم أرُام . فالعرب مما يغيرون الأكثر فى كلامهم عن حال نظائره » (٣١٠/١ ، وانظر أيضا ٣١٦/١ و٤٦/٢) .

فاللغة ليست نظاماً هندسياً محكماً ، ولوكانت كذلك لتوقفت عن الحياة ، وخلت من الإبداع . وما من لغة إلا وفيها فجوات ومخالفات (أى اختيارات باصطلاح علم الأسلوب) يمكن أن يسميها النحاة ــ حين يتغلب الطابع التعليمى للنحو على الطابع العلمى ــ شذوذاً ، ولكنها عند سيبويه ، والنحو غض فى بداية نضجه ، تُسجَّل مع التنبيه إلى أنها حالات خاصة لاينبغى تجاوزها . فإذا قال العرب « لدن غدوةٌ » فليس لنا أن ننصب الاسم بعد لدن فى غير هذا المثال (٤٦١/١) ، وإذا استعملوا بعض أسماء المكان ظروفاً مثل : هو منى منزلة الولد ، وهو منى مزجَرَ الكلب ، ولم يطرد ذلك فى أسماء المكان ، فليس لنا أن نقول مثلا : هو منى متكأزيد ، وهو منى مربطَ الفرس (٢٠٥/١ ــ ٢٠٦) . وأكثر هذه الأمثلة من قبيل « المجموعات الثابتة » التى أشرنا إليها فيما سبق ، وهى من أقوى الشواهد على الإبداع الجماعى ، وإن كان استعمال الفرد لها خالياً من الإبداع .

ولنا أن نسأل : هل انقطع الإبداع الجماعى فى العربية بعد القرون الأولى ؟ والجواب حسب الواقع أنه لم ينقطع قط . ولم يزل الناطقون بالعربية ــ إلى يوم الناس هذا ــ يزيدون فيها مفردات وتراكيب لم يسمع بها الأوائل . ولكن اللغة ــ بما هى ظاهرة اجتماعية ــ تخضع فى حركتها لقوانين أشبه بقوانين السوق : فالكلمات الرائجة كالسلعة الرائجة هى تلك التى تعود الناس استعمالها فى حياتهم اليومية . وهناك كلمات كالسلع التى لا تستعملها أو لا تحتاج إليها إلا فئة خاصة ، وهذه هى الكلمات الاصطلاحية . وليس من السهل أن تضيف إلى الاستعمال اليومى كلمة جديدة ، كما يصعب أن تضيف سلعة جديدة ، ولكنها إذا قبلها الجمهور أصبحت جزءاً من حياته ، أى جزءاً من اللغة الجارية . ولغة الأدب فى منزلة وسطى : فلا هى لغة اصطلاحية ولا هى لغة الحياة

اليومية . وميزتها على كلتيهما الابتكار الفردى الذى يكسب اللغة مرونة وقدرة على التجدد والنماء .

وهناك حقيقة نفسية وأخرى تاريخية يجب ألا تغيبا عن بالنا ونحن ننظر فى نشأة النحو العربى ، الذى تطالعنا صورته الكاملة الأولى فى كتاب سيبويه . أما الحقيقة النفسية التى تنطبق على هذا النحو كما تنطبق على كل نحو فهى الميل إلى المحافظة ، وهو ميل يتفق مع وظيفة اللغة كأداة للاتصال . إلا أن ثمة اختلافاً بين النحو العربى وأنحاء اللغات الأوربية يرجع إلى اختلاف الظروف التاريخية . فهذه الأنحاء وضعت لتقنين لغات متكلمة ، وإغنائها بشىء من تراث اليونانية واللاتينية (ولذلك بقيت حتى عهد قريب متأثرة بنحو هاتين اللغتين) ، فى حين أن النحو العربى وضع فى بداية تكوين الدولة الإسلامية الكبرى لحفظ اللغة العربية من ناحية ، ونشرها من ناحية أخرى . فقد كانت لغة مشتركة لسكان شبه الجزيرة العربية الذين أسسوا هذه الدولة ، كما كانت لغة القرآن الذى آمن به معظم السكان فى أقاليمها المختلفة . فالتقت حاجة العرب الذين سكنوا الأمصار الجديدة وبعدوا عن بيئاتهم الأصلية ، والأجيال المولدة من سلالاتهم الذين تعرضت لغتهم للاضطراب والاختلاط ، والمستعربين من أبناء الشعوب الأخرى ، عند تسجيل اللغة العربية الصافية . كان عند الغربيين انتحال لما هو موجود فعلاً وتنظيم وتكملة له بالاستعارة من لغة قريبة أكثر حضارة . وكان عند العرب جمع حريص دءوب لكل شاردة وواردة فى اللغة الأصلية ، بحيث لايهملون شيئاً منها ، ولايقحمون شيئا فيها ، ولذلك حدث التطور اللغوى فى العربية خلال العصور التالية « من وراء ظهر النحو » إن صح هذا التعبير .

ولكن الموقف أصبح مختلفاً فى العصر الحاضر . فلم تعد اللغة العربية محصورة فى شبه الجزيرة العربية حتى تعد بالنسبة إلى ماعداه لغة أجنبية . لقد أصبحت اللغة العربية هى اللغة الأم لمجموعة كبيرة من الشعوب نسميها بحق شعوباً عربية . وهنا يمكن أن تثار قضية العامية والفصحى مرة أخرى . لقد نحيناها فيما سبق ، ولكن على المستوى النظرى ، أما الآن فنحن نتكلم عن اللغة فى حالة الإبداع الفعلى . ولكننا نجد ــ على عكس ما يظن المتشككون ــ أن ملاحظة اللغة فى حالة الفعل تؤكد الموقف النظرى الذى يرى أن اللغة العربية لغة واحدة ، وأن الفروق بين لهجات الأقاليم المختلفة ، أو بين لغة الكتابة ولغة الحديث ، سنة لاتتخلف فى جميع لغات الحضارة ، بل فى لغات

الشعوب البدائية أيضاً ، حيث تلاحظ اختلافات مهمة بين لغة الحديث العادى ولغة الأغانى أو القصص مثلا .

فالعربية الجارية فى عصرنا أبدعت مالا حصر له من الكلمات ، وبقيت لغة عربية . وهذه عيّنة محدودة :

القطار ــ المحطة ــ السيارة ــ المقطورة ــ الطائرة ــ الحوّامة ــ الرافعة ــ الترس ــ المحرك ــ المصنع ــ المدفع ــ الصاروخ ــ القذيفة ــ القاذفة ــ المقاتلة ــ البارجة ــ المدمرة ــ المكتبة ــ المكتب ــ الفصل أو الصف ــ الكلية ــ الجامعة ــ الدائرة ــ المطبعة ــ المجلة ــ العمود ــ المسرح ــ الممثل ــ البطل ــ إلخ إلخ . إلخ .

فكل هذه الأسماء لم تعد تعنى ما كانت تعنيه قديما ، ولكنها انتقلت إلى المعنى الجديد عن طريق المجاز ، أو إطلاق اسم الجنس على النوع ، وكلاهما شائع فى كلام العرب . ومنها كلمات كانت مهجورة فأحياها المعنى الجديد ، مثل كلمة « القطار » ، وأصلها من قطر الإبل يقطرها أى جعلها على نسق . والقطار كما يبدو من شرح اللسان مصدر أطلق على الإبل التى تكون على هذه الصورة .

وقد يقال إن الألفاظ التى أوردناها كلها أسماء ، والتصرف فى الأسماء أسهل من التصرف فى الأفعال ، وهذا صحيح ، واقتصاد العربية الجارية الحديثة فى باب الأفعال دليل على أنها لم تخرج عن سنة التطور . ومن الأفعال التى تغيرت معانيها بالتخصيص قولهم « تشنّج » أى عرته حالة عصبية أخرجته عن طوره ، والتشنج فى الأصل معناه التقبّض .

فكل هذا يدل على أن السليقة العربية باقية فى أبناء هذه الأمة . وإذا كان ثمة خوف من أن تنهزم هذه اللغة أمام أرتال الألفاظ العلمية والتكنولوجية فليس ذلك لضعف فى المقدرة اللغوية الكامنة فى نفوس أبنائها ولا لتقصير فى أدائها العادى بل لتخلفنا العلمى . وليس معنى هذا أن المقدرة اللغوية بمنجاة من الانحطاط ، ولا أن اللغة نفسها بمنجاة من الفساد (والأمران مترابطان) بل معناه أن الانحطاط والفساد لايأتيان ــ مثلا ــ من إلقاء الحركات الإعرابية من لغة الحديث تخفيفا ، ولا من التوسع فى اللغة الجارية أو فى شتى الأعراف اللغوية بمختلف طرق القياس التى لم تزل تمارسها مذ وجدت ، ولابتعريب كلمات أعجمية أو اختراع كلمات جديدة عند الحاجة . فكل ذلك عُرِف من قديم ، وبقيت العربية سليمة بل زادت غنى . إنما تفسد اللغة وتنحط المقدرة اللغوية

عندما يتعود الناس الكذب فى استعمال اللغة . فكما أن الحياة الاجتماعية لاتستقيم إذا كان الكذب هو قاعدة التعامل ، فكذلك الحياة اللغوية ـــ وهى أداتها الأولى ـــ تضطرب وتفسد حين يتعمد الناس تحريف الكلم عن مواضعه .

«الاتساع فى الكلام»

يشير سيبويه إشارات متعددة إلى ما يسميه « الاتساع فى الكلام » (١/٨٩ ، ٩٢ ، ١٠٨ ، ١١٤ ، ١٦٩ ، ٢٠٦ – ٢٠٧ الخ) . ويعنى به الخروج عن حدود العلاقات المنطقية العادية التى هى قوام النحو . فمن ذلك إضافة المصدر إلى زمنه ، فكأن زمن الفعل أجرى مجرى فاعله ، وذلك مثل قوله تعالى : « بل مكر الليل والنهار » ، فالليل والنهار لا يمكران ولكن المكر فيهما (١/ ٨٩) . ويعد من الاتساع القلب ، مثل قولهم : أدخلت فى رأسى الفلنسوة (١/٩٢) ، وإيقاع الفعل لفظاً على غير من هو له فى المعنى ، مثل قوله تعالى . « واسال القرية التى كنا فيها والعير التى أقبلنا فيها » ، « إنما يريد أهل القرية فاختصر ، وعمل الفعل فى القرية كما كان عاملاً فى الأهل لو كان ها هنا » .

وأكثر أمثلة « الاتساع » تدخل فى باب المجاز عند البلاغيين ، ولكن سيبويه يكتفى بإثبات علة واحدة وهى الاختصار . والحذف هو أحد العوامل الطبيعية التى تؤثر فى اللغة كما أشرنا فيما سبق ، وأكثر المجازات فيها الحذف والاختصار ، ويمكن أن تعد منه كما عدها سيبويه ، وشأن المجاز عظيم فى الإبداع اللغوى ، ولكن الحذف أوسع كثيرا . وقد نظر سيبويه فى آخر الأمثلة التى أوردناها إلى الحذف (وهو مجاز أيضاً) من جهة الإعراب ، ولكن للحذف تأثيرا عميقا فى المعنى يتجاوز مبدأ « توفير الطاقة » . فحذف ما شأنه الذكر يبرز المذكور ، إلى جانب الاستغناء عن العلاقات النحوية العادية التى لا تحتاج إلى إظهار ، وربما حسن تركها لفطنة المخاطب . ولا شك أن تجاوز العلاقات النحوية العادية ، أو « الاتساع فى الكلام » كان أحد الأبواب التى فُتحت لعلم البلاغة ، إن لم يكن أوسع هذه الأبواب ، وأن الحذف أو الاختصار كان ركناً مهما فيها . ولم يكن عبد القاهر مغالياً حين قال عنه : « هو باب دقيق المسلك ، لطيف المأخذ ، عجيب الأمر ، شبيه بالسحر ، فإنك ترى به ترك الذكر أفصح من الذكر ، والصمت عن الإفادة أزيد للإفادة ، وتجدك أنطق ما تكون إذا لم تنطق ، وأتم ما تكون بياناً إذا لم تبن » « دلائل الأعجاز » ٢ ص ١٤٦) .

ومما يجدر الوقوف عنده أن عبد القاهر لم يعقد للزيادة فصلاً كما عقد للحذف فصلا ، مع أن أسلوبه هو نفسه كان أميل إلى الإطالة ، كما نلاحظ فى العبارة السابقة . ومن قبله كان الجاحظ وهو البارع فى تشقيق الكلام منحازاً إلى جانب الإيجاز فيما اختاره فى « البيان والتبيين » من المقطعات والفقر المستحسنة . ويبدو لى أن الإطالة صاحبت ازدهار النثر ورواج صنعة الكتابة ، وإن شئت فقارن بين ما اختاره الجاحظ فى البيان والتبيين وما اختاره القلقشندى فى « صبح الأعشى » . هذا مع أن الجاحظ نفسه يمثل قمة نضج النثر ، ولكن ذوقه لبلاغة الأسلوب العربى كان يميل به إلى إيثار الإيجاز ، وأظنه لم يجد تعارضاً بين إيجاز العبارة وإطالة الرسالة : فإيجاز العبارة راجع إلى صياغة الجملة واختيار اللمحة الدالة ، وإطالة الرسالة راجعة إلى غزارة الأفكار ، ومواتاة القريحة .

أما البلاغيون المتأخرون فقد شقوا على أنفسهم حين جعلوا للإيجاز قسيما سموه الإطناب ، مع أنهم رددوا القول المشهور « البلاغة الإيجاز » وحين زادوا فجعلوا بين الإيجاز والإطناب شيئا سموه المساواة ، واضطربوا فى تعريفه كما يظهر من مناقشة القزوينى للسكاكى فى هذه المسألة . فالسكاكى يقدم فكرة « متعارف الأوساط » كمعيار للمساواة ، والقزوينى يقدم بدلاً منها فكرة « أصل المعنى » . وعندنا أن كلا المعيارين لا يصلح للشعر . تأمل هذا البيت :

صببنا عليها ظالمين سياطنا　　فطارت بها أيد سراع وأرجلُ

فالبلاغيون يمثلون به لنوع من الإطناب وهو الاحتراس فى كلمة « ظالمين » . ولكنك قد ترى هذا البيت ، بل هذه الكلمة نفسها ، غاية فى الإيجاز ، لأنها دلت على أصالة هذه الجياد ونشاطها ، كما دلت على عجلة الفرسان واندفاعهم . فى الشعر لا يمكننا أن نتكلم عن أصل المعنى ولا عن متعارف الأوساط ، لأن « الأوساط » لا يتخاطبون بالشعر ، أما المعنى فلو ذهبت تحذف منه ما ليس بـ « أصل » لما بقى شىء . الشعر لا يمكن اختصاره ، فإما أن تأخذه كما هو أو تدعه كما هو . أما النثر فقد يمكن اختصاره دون أن يفقد الكثير من معناه . وهنا يمكنك أن تصفه بالإطالة ثم تبحث عن مأتاها . وقد تجد أنك لا تستطيع أن تختصره دون أن تبتر بعض أجزائه ، ولكنك تشعر أنه وضع كل شىء أمام عينيك ، ولم يترك لعقلك مساحة كى يفكر ، أو لخيالك لكى يشعر ويصور ، فهذا يستحق أن تبحث له أيضا عن صفة من وادى الإطالة ، ولكنه لا

يشبه سابقه ، فقد تقول عنه إنه شديد التفصيل ، وإذا كان نصاً روائياً فقد تصفه بأنه واقعى .

هناك إذن إيجاز واحد أساسه الحذف ، وهناك أنواع كثيرة ومختلفة من الإطالة لا أساليب متعددة للإطناب (احتراس ، تكميل ، تذييل ، الخ) . أما ما سموه إيجاز القصر فهو من باب حذف الجمل ، ولكن البلاغيين المتأخرين قصروا حذف الجمل على القصص ، وهذا غير وجيه ، فكثيراً ما تحذف إحدى المقدمتين فى القياس ، وربما اجتزئ بالنتيجة عن المقدمتين . وفى النثر الفكرى على العموم يكون ذكر المسلمات ضرباً من اللغو ، أو اتهاما للقارئ أو السامع بالجهل أو الغباء . كما يكون طىّ بعض الحقائق الغامضة حافزاً للفكر على النظر ، وهو أدعى إلى الاقتناع . وبهذا نفسر الآية التى يستشهدون بها كثيراً فى هذا الباب : « ولكم فى القصاص حياة » .

الحكـــاية :

ثمة سمة لغوية أخرى تنبه لها سيبويه ، وشغلت حيزاً صغيراً فى النحو من بعده ، ولم يلتفت إليها البلاغيون رغم صلتها الوثيقة بعملهم . تلك هى أساوب الحكاية . وقد اقتصر النحويون على جانب صغير منها وهو ما يسمى الإعراب . فقد يحدث فى الحوار أن يعيد السائل لفظ المخبر دون أن يغير حالته الإعرابية . يقول قائل مثلا : « رأيت زيدا » فيسأله المخاطب : « من زيداً » ؟ بنصب زيد كما كانت فى الخبر . ونسب سيبويه ذلك الأسلوب إلى أهل الحجاز ، وقال إن بعض العرب جاءوا به فى غير الأعلام ، كما قال بعضهم : « دعنا من تمرتان » ردا على من قال : « ما عنده تمرتان » (١/٤٠٣) قال سيبويه : « وسمعت أعرابيا مرة وسأله رجل فقال : أليس قرشيا ؟ فقال : ليس بقرشيا ! » .

والقباس والأكثر فى هذه الحالات إجراء الكلمة المحكية على حسب موقعها فى السؤال أو الجواب ، ولكن هذه الأمثلة المتطرفة تشير إلى ميل أصيل فى العربية نحو الحكاية . أما أوسع أبواب الحكاية فهو ما يجىء بعد لفظ القول . والنحاة يذكرون هذا الأسلوب فى مواضع كسر همزة إن ، ولا يزيدون على ذلك ، ولكن سيبويه يقول فى « باب من أبواب إن » : « تقول : قال عمرو إن زيداً خير الناس ، فذلك لأنك أردت أن تحكى قوله ، ولا يجوز أن تعمل قال فى إن كما لا يجوز لك أن تعملها فى زيد وأشباهه إذا قلت :

قال عمرو زيد خير الناس . ف (إن) لا تعمل فيها (قال) ، كما لا تعمل (قال) فيما تعمل فيه (أن) ، لأن « أن » تجعل الكلام شأناً ، وأنت لا تقول : قال الشأن متفاقماً ، كما تقول : زعم الشأن متفاقما . فهذه الأشياء بعد قال حكاية ، مثل قوله عز وجل : « وإذ قال موسى لقومه إن الله يأمركم » وقال أيضاً : « قال الله إنى منزلها عليكم » ، وكذلك جميع ما جاء فى القرآن من ذا » (١/٤٧١) .

وكثير من الناس فى وقتنا هذا يفتحون همزة إن بعد القول ، ظناً منهم أنه يتطلب مفعولاً به ، ولا سيما أنك تقول أخبرته بأن كذا كذا وأنباته بأن كذا كذا ، وقد تسقط حرف الجر فتقول أخبرته أن وأنبأته أن . وثمة فرق بين الأسلوبين : فأنت بعد أنبأ وأخبر ونحوه تأتى بالشان أو القصة (أو تروى ما وقع من وجهة نظرك) ، أما بعد القول فأنت تعيد ما قيل بلفظه ، ولذلك تكسر همزة إن كما تكسرها فى ابتداء الكلام . وهنا بالضبط موضع المفارقة ، أو خصوصية العربية فى هذا الباب : فأنت لا تقف على لفظ (قال) بل تصل الكلام (لا تجد فى القرآن الكريم وقفاً على قال) ومعنى ذلك أنك تدخل كلام الآخر فى كلامك ، دون أن تحوّل الأول إلى الثانى . وهذه هى وظيفة (إن) فى هذا الموضع ، فقد ضعف معنى التوكيد فيها وأصبحت قيمتها الأساسية أنها تصل كلاماً مستانفاً بكلام سابق ، أى أنها وصل واستئناف فى الوقت نفسه .

والأصل هنا هو أسلوب الحكاية ، وليس لفظ (إنّ) ولا لفظ (القول) . ففى القرآن الكريم كثيراً ما يقدم معنى القوْل لا لفظه ب (أن) أو (أنْ) المخففة إذا ذكر قبلهما فعل يفيد معنى القول مثل نادى أو أوحى أو قضى . ومع ذلك لا يحوّل الكلام من أسلوب الحكاية إلى الإخبار بتغيير الضمائر . كذلك تختفى « إن » غالباً حين يخرج الأسلوب من القصص إلى الحوار كما فى هذه الآيات من سورة مريم (٨ – ١٠) : « قال رب أنى يكون لى غلام وكانت امرأتى عاقراً وقد بلغت من الكبر عتيا . قال كذلك قال ربك هو علىّ هين وقد خلقتك من قبل ولم تك شيئا . قال رب اجعل لى آية قال آيتك ألا تكلم الناس ثلاث ليال سويّا» .

وقد يحذف فعل القول نفسه اعتماداً على دلالة السياق ، ويبقى أسلوب الحكاية ، فيمكن حمله على وجوه عدة . وهذا كثير فى مشاهد القيامة فى القرآن الكريم : « ومن جاء بالسيئة فكبت وجوههم فى النار هل تجزون إلا ما كنتم تعملون » (النحل/ ٩٠) ؛ « ويوم يعرض الذين كفروا على النار أذهبتم طيباتكم فى حياتكم الدنيا واستمتعتم بها

فاليوم تجزون عذاب الهون بما كنتم تستكبرون فى الأرض بغير الحق وبما كنتم تفسقون » (الاحقاف/ ٢٠) فخطاب الكافرين فى آية النحل يمكن أن يكون التفاتا وفى الآيتين يمكن أن يكون القائل هو الله سبحانه وتعالى أو ملائكة العذاب أو المؤمنون الذين يبصرونهم من مقاعدهم فى الجنة كما جاء فى آية الأعراف ٤٤ : « ونادى أصحاب الجنة أصحاب النار أن قد وجدنا ما وعدنا ربنا حقا فهل وجدتم ما وعد ربكم حقا قالوا نعم فأذن مؤذن بينهم أن لعنة الله على الكافرين » وانفردت آية النحل بجواز حملها على الالتفات من الغيبة إلى الخطاب لأن قوله تعالى « هل تجزون إلا ما كنتم تعملون » يمكن أن يكون تبكيتاً للمسيئين الحاضرين ، بخلاف آية الأحقاف حيث عُين الظرف « اليوم » وهو يوم القيامة المذكور فى أول الآية .

هذا التداخل بين الكلام المباشر والكلام المحكى سمح لسيبويه أن يحمل قوله سبحانه وتعالى : « ويل يومئذ للمكذبين » و « ويل للمطففين » على أنه نوع من الحكاية . قال : « لأن الكلام بذلك واللفظ قبيح ، ولكن العباد كلموا بكلامهم وجاء القرآن على لغتهم وعلى ما يعنون ، فكأنه – والله أعلم – : قيل لهم ويل للمطففين ، وويل يومئذ للمكذبين . أى هؤلاء ممن دخل فى الشر والهلكة ووجب لهم هذا » (١/ ١٦٧) .

ونعود إلى أسلوب الحوار ، فنلاحظ أن الاقتصاص يتخلله كما تتخلل الحكاية الاقتصاص . أدعوك إلى أن تقرأ سورة طه وتتأمل الآيات من ٤٣ إلى ٥٩ ، حيث تلاحظ أولاً روعة الحذف والوصل فى النقلة من أمر الله سبحانه وتعالى لموسى وهارون أن يذهبا إلى فرعون فيعلنا إليه أنهما رسولا الله وأن عليه أن يرسل معهما بنى إسرائيل ولا يعذبهم ، وأن يظهر موسى آية العصا دلالة على صدقهما ، يوصل هذا القول بالآية « إنا قد أوحى إلينا أن العذاب على من كذب وتولى » (٤٨) . ثم يقطع هذا المشهد (ويمكن أن تكون الآية ٤٨ نهاية له أو بداية للمشهد التالى) وينتقل المشهد إلى مجلس فرعون : « قال فمن ربكما يا موسى ؟ » (٤٩) . وينتهى الحوار بين موسى وفرعون بقول موسى جواباً عن سؤال فرعون « فما بال القرون الأولى ؟ » : « قال علمها عند ربى فى كتاب لا يضل ربى ولا ينسى . الذى جعل لكم الأرض مهاداً وسلك لكم فيها سبلا وأنزل من السماء ماء فأخرجنا به أزواجاً من نبات شتى » (٥٢ – ٥٣) . وهكذا يدخل أسلوب الاقتصاص فى أسلوب الحوار (الالتفات فى « فأخرجنا » يميز هذه النقلة » ويستمر إلى الآية ٥٧ حيث يستأنف الحوار من جديد : « قال أجئتنا لتخرجنا من أرضنا بسحرك يا موسى » .

وإذا كان أسلوب الحكاية فى الاصطلاح النحوى منحصراً فى حكاية القول فقد ننظر إليه نحن باعتباره سمة أسلوبية عامة تعبر عن ميل نفسى لدى أصحاب اللغة . ونلمح أثره فى فن التشبيه ، ففى الشعر الجاهلى على وجه الخصوص نلاحظ الاستطراد فى التشبيه إلى درجة الوصل بين سياقين مستقلين ، لولا وجه الشبه الذى يقوم بدور الرابط . فتشبيه الناقة فى سرعتها بالبقرة الوحشية التى تطاردها كلاب الصيد – مثلا – لا يحتاج إلى قصة طويلة عن هذه البقرة . وتشبيه طيب أنفاس المحبوبة بنسيم الروضة المعطار لا يستلزم وصف هذه الروضة وصفا تفصيليا ، حتى إن الذباب الذى يعكف على أزهارها منتشيا بعطرها ورحيقها ليجد مكاناً فى الصورة .

وإذا كان العرب فى عصور الحضارة قد رغبوا عن الاسترسال فى التشبيه ، فقد حافظوا على ميلهم القديم إلى حكاية المشبه به ، ولكن الحكاية تحولت عندهم من إدخال صورة فى صورة إلى النقل الظاهرى لصورة المشبه به . وعبر نقادهم عن ذلك ب « المقاربة فى التشبيه » ، واقتخر حازم القرطاجنى بإبداعهم فى محاكاة الذوات . ولكن المقاربة فى التشبيه كانت سمة من سمات النثرية التى تسللت إلى الشعر وأفسدته .

منطق اللغة :

بين القرن الثانى الذى أظل سيبويه والقرن الرابع الذى عاش فيه ابن جنى تغير وجه الحياة فى الأقطار المستعربة . هذا حديث يمكن إجماله فى سطر واحد فيقبل على أنه بديهى : « ومنذا الذى ياعزّ لا يتغير ؟ » ويمكن تفصيله شيئا ما بذكر بعض الظواهر اللافتة مثل تقلص سلطان الخلافة وقيام الدول المستقلة فى مختلف أقطارها . ولكن التغير فى نسيج المجتمع نفسه ، وهو ما يعنينا فى أى دراسة لغوية ، يحتاج إلى أبحاث كثيرة لتوضيحه . ونرجح أن معظم المناطق التى كانت تدين بالولاء – اسميا – للخلافة العباسية كانت قد تعربت تعرباً كاملاً أو شبه كامل ، أو على الأقل استقرت فيها اللغة العربية كلغة أولى بجانب عدد من اللغات واللهجات الفارسية والتركية فى أطراف الدولة الشمالية والشرقية ، والبربرية فى أطرافها الغربية . وكانت فى الوقت نفسه قد استوعبت معارف العصر – وأهمها الثقافة اليونانية – عن طريق الترجمة . وقد ظل الشعراء يرحلون إلى البادية – كالمتنبى – وعلماء اللغة يلقون بعض الأعراب الموثوق بفصاحتهم كما كان ابن جنى يلقى أبا عبد الله الشجرى . ولكن العربية كانت قد أصبحت سليقة عند المتعربين حتى إذا لم تكن هى اللغة الأم – بالمعنى الصحيح – للكثيرين منهم مثل ابن

جنى الذى كان أبوه يونانيا . وفى الوقت نفسه كان النحو قد تطور كصناعة ، فألفت الكتب فى « علل النحو » أو « أصول النحو » ومن هذه الكتب ، بل أهمها على الإطلاق ، كتاب « الخصائص » لابن جنى .

يبدو ابن جنى فى هذا الكتاب شديد الإعجاب بلغة العرب ، جازماً فى تفضيلها على سائر اللغات المعروفة فى زمنه . ولهذا التفضيل أوثق الارتباط بالعلل التى تكلم عنها النحويون . فالفكرة التى تنتظم كتاب « الخصائص » كله هى أن جميع الظواهر اللغوية يمكن تفسيرها بأسباب عقلية ونفسية ، وأن هذا المبدأ ينطبق على اللغة العربية أكثر من غيرها . فبعد فصول تمهيدية فى معنى الكلام والقول النحو والإعراب والبناء يعقد ابن جنى فصلاً طويلاً عن أصل اللغة أتوقيف هى من الله تعالى أم اصطلاح من أصحابها ، ولا يقطع برأى فى ذلك ، ويبدو أن ما يميل به نحو القول بأنها توقيف هو ما يلاحظه فى اللغة العربية بالذات من إحكام بالغ : « وذلك أننى إذا تأملت حال هذه اللغة الشريفة الكريمة اللطيفة ، وجدت فيها من الحكمة والدقة والإرهاف والرقة ما يملك علىّ جانب الفكر ، حتى يكاد يطمح به أمام غلوة السحر . فمن ذلك ما نبه عليه أصحابنا رحمهم الله ، ومنه ما حذوته على أمثلتهم ، فعرفت بتتابعه وانقياده ، وبعد مراميه وآماده ، صحة ما وفقوا لتقديمه منه ، ولطف ما أسعدوا به وفُرق لهم عنه » (١/ ٤٧) .

على أننا إذا وافقنا القائلين بالتوقيف فإن هذا لا ينفى فضل العرب ، « لأن الله سبحانه وتعالى إنما هداهم لذلك ووقفهم عليه لأن فى طبائعهم قبولاً له ، وانطواء على صحة الوضع فيه » . (١/ ٢٣٩)

وابن جنى كان شديد العناية بالصوتيات ، وقد خصص لبحثها كتابه « سر صناعة الإعراب » الذى ألفه قبل « الخصائص » . ولكنه فى « الخصائص » يتجاوز الجانب الصوتى البحت ليتفرع للجانب الدلالى . وعنده أن الدلالة أنواع ثلاثة ، أو أن شئت فقل مراتب ثلاثة : لفظية وصناعية ومعنوية (يلاحظ أن هذه التسمية الأخيرة نوع من تخصيص العام ، لأن كل ماله دلالة فله معنى ، وجميع هذه الدلالات الثلاث ، كما يقول ابن جنى ، « معتدّ مراعى مؤثر ») . فالدلالة اللفظية هى دلالة الاسم على مسماه ، أو الفعل على حدث معين ؛ والدلالة الصناعية هى التى ترجع إلى الصيغة (« الصناعية » هنا نسبة إلى صناعة النحو) ، فالاسم جامد أو مشتق ، والمشتق اسم فاعل أو اسم مفعول الخ . والدلالة المعنوية (المراد معانى النحو) هى تطلب الاسم لوصف مخبر عنه أو الوصف لموصوف به ، أو الفعل لفاعل . (٣/٩٨ ــ ١٠١)

وهذا التقسيم يشبه إلى حد ما تقسيم اللغويين المحدثين لدرس اللغة إلى صوتيات وصيغ وتراكيب ، ولكن ابن جنى يذهب إلى مدى أبعد من علم اللغة الحديث فى تقدير الدلالة الطبيعية للألفاظ ، أى دلالة الألفاظ ، بما هى أصوات ، على معانيها . فعلم اللغة الحديث يقرر أن الكلمات المحاكية onomatopeia لا تمثل إلا نسبة ضئيلة من مفردات اللغة ، أما ابن جنى فمع اعترافه بأن هناك نوعاً من التحكم أو المصادفة فى وضع اللفظ بإزاء المعنى ، فإنه يذهب إلى كثرة الألفاظ التى تدل دلالة طبيعية على مسمياتها . فزيادة على الكلمات التى تحكى أصوات مدلولاتها بوضوح ، كتسميتهم الغراب غاق ، والبط بطّاً ، فقد ميزوا بين الحروف تمييزاً يدل على الحكمة فى ذلك ، فقالوا صرّ الجندب لاستطالة صوته ، وصرصر البازى لتقطع صوته ، واستعملوا فعل القضم فى اليابس ، والخضم فى الرطب ، لقوة الأول وضعف الثانى ، وقالوا قطّ للقطع عرضا ، وقدّ للقطع طولا . ويزيد على ذلك أنه لا يبعد أن تكون كثير من التسميات قد عرفت أسبابها قديماً ، ثم نسيت مناسباتها فجهلنا العلاقة بين اللفظ ومعناه (١/٦٥ – ٦٦) فالعلة – هذه قاعدة عامة – يمكن أن تظهر لنا أو لا تظهر ، ولكننا نقول بوجودها بناء على ما علمناه ، وهو كاف .

وكلام ابن جنى عن العلل يجب ألا يفهم منه القول بأن اللغات – واللغة العربية خاصة – تمكن معرفتها بالعقل وحده . فوجود العلة لا يعنى أن ثمة ارتباطاً ضرورياً بينها وبين المعلول . ولذلك ما كانت علل النحويين دون علل المتكلمين ، لأن علل المتكلمين قاطعة ، فلا يمكن اجتماع السواد والبياض أو الحركة والسكون فى محل واحد ، أما علل النحويين فأكثرها راجع إلى شيئين : التخفيف ، والفرق (كرفع الفاعل ونصب المفعول للتمييز بينهما) . وقليل منها فقط يعد اضطراريا ، كعدم ظهور الحركات على الألف وامتناع الابتداء بالساكن . ولذا فمعظم اللغة يؤخذ بالسماع ، وإنما يقاس على الأمثلة المطردة ، كمجيء اسم الفاعل من الفعل الثلاثى على وزن فاعل ، وما إلى ذلك من أمثلة النحو والاشتقاق . (١/ ١٤٥ و ١٥٠ و ٢/ ٤٠ – ٤٣) .

ثم إن علل النحو تخصص ، فإذا كانت القاعدة أن الواو إذا تحركت وفتح ما قبلها قلبت ألفا فإن هذه العلة يجب أن تخصص أو تخرج من صلاحيتها حالات ينطبق عليها هذا الوصف العام ، فيقال مثلاً إن الواو فى مثل غزوا لا تقلب ألفاً للفرق بين المفرد والمثنى (١/ ١٤٦) .

ومعظم كتاب الخصائص بحث عن العلل الثانوية التى دعت العرب إلى العدول عن

مثال أو أصل ما . وابن جنى بأتم فى ذلك بقول سيبويه : « وليس شيء يضطرون إليه إلا وهم يحاولون به وجهاً » (« الكتاب » ١٣/١) . غير أن ابن جنى يعترف بأن العلة يمكن أن تكون ضعيفة غير مستحكمة ، ويسمى ذلك الاستحسان ، مستعيراً هذا الاصطلاح من الفقه . فمن ذلك قولهم الفتوى والتقوى وما جرى مجراهما ، يقلبون الياء واوا ، وقولهم استحوذ واستنوق ، لا يقلبون الواو ألفا ، على خلاف الأصل فى الحالتين (١/ ١٣٣ - ١٤٤) .

إن توسع ابن جنى فى بحث العلل أكثر مما فعل سيبويه ، ومحاولة تقريبها من العلل الكلامية غالباً ، ومن العلل الفقهية حين يضطر إلى ذلك ، راجع فى تقديرنا إلى المناخ الثقافى فى القرن الرابع . فعندما أطلّ هذا القرن كانت الكتب المترجمة عن اليونانية قد كثرت وشاعت فى أيدى الناس ، واختفت الشعوبية - أو كادت - مع أسبابها العنصرية ، بعد أن أصبح معظم الحكام من غير العرب ، وحل محلها صراع عنيف بين الثقافة اليونانية - وهى الثقافة الوحيدة المهمة فى العصرين القديم والوسيط - والثقافة العربية . ونسمع فى مقدمة « أدب الكاتب » لابن قتيبة (٢٧٦) صدى لهذا الصراع ، ولكننا نشهد مباراة كلامية بين قُطبين من أقطابه ، أبى سعيد السيرافى شارح كتاب سيبوية ، ومتى بن يونس مترجم أرسطو ، بعد أقل من خمسين سنة (« معجم الأدباء » ط مرجونيوث ج ٣ ص ١٠٥ - ١٢٣) . ولهذه المحاورة أهمية خاصة لأنها تضع النحو بإزاء المنطق ، وكأن النحو هو « منطق العرب » ، فابن جنى إذن فى بحثه عن علل النحو يحاول أن يقيم نظاماً عقليا شبيهاً بالمنطق ومختلفاً عنه فى الوقت نفسه ، كما كان « علم الكلام » شبيهاً بالفلسفة ومختلفاً عنها .

إن ابن جنى يستخدم علة « التناقض » مثلا - وهى علة منطقية - لرفض بعض الاستعمالات ، مثل قول الشاعر :

اضرب عنك الهموم طارقها ضربك بالسيف قونس الفرس

فحذف نون التوكيد الخفيفة من « اضربن » تناقض ، لأن التوكيد إطناب ، والحذف إيجاز ، فالجمع بينهما فى حرف واحد غير مستقيم (١/ ١٢٦) . وقد يقال إن علة « الاستحسان » لا تبعد كثيرا عن المنطق وإن كنا نراها أقرب إلى ما نسميه « الذوق » . ولكن من العلل التى يعتمد عليها ابن جنى ما يكاد يناقض المنطق ، مثل « غلبة الفروع على الأصول » ، ومنها أن العرب شبّهت الفعل المضارع بالاسم فأعربته ، ثم عادت فشبهت اسم الفاعل بالفعل فأعملته ، وأعربت المفرد بالحركات ،

والمفرد أصل الجمع ، فإذا تجاوزوه إلى الجمع أعربوا الجمع بالحروف ؛ ثم لما كان الحرف أقوى من الحركة صار الجمع وهو الفرع أقوى من المفرد وهو أصل ، فأعربوا بعض المفردات بالحركات حملاً على الجمع ، وهى أبوك وبابها . وجاراهم النحويون فى هذا المنطق فأجاز سيبويه فى قولك « هذا الحسن الوجه » أن يكون الجر فى « الوجه » على الإضافة أو على تشبيهه بالضارب الرجل . وهذا إنما جاز فيه الجر تشبيها له بالحسن الوجه (« باب فى غلبة الفروع على الأصول » ج ١ ص ص ٣٠٠ – ٣١٢) .

ولا يجد ابن جنى هذا الضرب من القياس فى المنطق أو الفقه أو علم الكلام ، ولكنه يجده فى الشعر ، فالعرب قد يقلبون التشبيه ، فيجعلون الأصل فرعاً والفرع أصلاً ، كما قال ذو الرمة :

ورمل كأوراك العذارى قطعته ... إذا ألبسته المظلمات الحنادسُ

ويعقد ابن جنى بابا عنوانه « باب فى مشابهة معانى الإعراب معانى الشعر » (٢/ ١٦٨ – ١٧٨) . ومعظم هذا الباب مبنى على تقديرات النحويين فى صناعتهم ، ولو أن ابن جنى لا يراها إلا ترجمة لتقديرات العرب فى كلامهم . وهو يفتتح الباب بخاطرة لأستاذه أبى على الفارسى حول هذا البيت الذى يصف فرساً :

خيط على زفرة فتمّ ولم ... يرجع إلى دقة ولا هضم

أى أن ذلك الفرس لسعة جوفه « كأنه زفر فلما اغترق نفسُه بُنى على ذلك فلزمته تلك الزفرة فخيط عليها لا يفارقها » . فجعل أبو على هذا المعنى مثالاً لـ « لا النافية للجنس » مع النكرة بعدها فكأنها جزء من الاسم . قال ابن جنى : « وهذا موضع متناه فى حسنه ، آخذ بغاية الصنعة من مستخرجه » .

وفى الباب أمثلة من هذا النوع ، يبدو عليها الإفراط فى « الصنعة » . ولعلنا لو أخذنا فى الطريق المعاكس ، فرحنا نلتمس فى الشعر أمثلة للعلل النحوية ، مثل عدم الفصل بين العامل والمعمول ، واختصاص الحروف العاملة إما بالأسماء وإما بالأفعال ، واشتغال العامل عن المعمول بضميره ، وتنازع الفعلين معمولاً واحدا ، الخ . الخ ، لوجدنا لهذه المعانى نظائر فى الشعر يعز حصرها . ولعل الشعراء فى تضمينهم معانى النحو فى أشعارهم كانوا أحذق من النحاة فى استشهادهم بالشعر على معانى النحو ، كما قال أبو تمام فى وصف الخمر :

خرقاء يلعب بالعقول حبابها　　كتلاعب الأفعال بالأسماءِ

والحقيقة أن النحويين بنوا ببعللهم أو أصولهم عالماً شعريا عجيباً ، يكاد يكون حياً : فـ (هل) تعانق الفعل ، والعامل لا يفصل بينه وبين معموله بأجنبى ، والأفعال تتنازع فاعلاً واحداً أو مفعولاً واحداً ... وقد نسأل : هل أجدى عملهم هذا على النحو واللغة ؟ وعندى أن هذه الفلسفة النحوية بناء قائم بذاته ، فهى غير ضرورية لإتقان اللغة ، ولكنها أولاً وأخيراً فكر فلسفى ، وعمل فنى فى الوقت ذاته . وسواء نظرنا إليها من جانب الفلسفة أم من جانب الفن ، فليست لها أية فائدة عملية ، ولكن لها تأثيرا عظيما فى تشكيل حساسية من يتعاطونها .

وبجانب هذا التأثير العام للفلسفة النحوية ، باعتبارها جزءاً من التدريب الذهنى الذى كان يتلقاه كل متعلم ، هناك تأثير مباشر من جهة البلاغة ، التى قلنا من قبل إنها كانت فرعاً ، بل الفرع الأكبر والأهم ، من دوحة النحو . فكما رأينا سيبويه يعنى بالإيجاز والحذف والقلب تحت اسم « الاتساع فى الكلام » ، نجد ابن جنى يعقد باباً طويلاً يسميه « شجاعة العربية » ، يتناول فيه هذه الموضوعات وغيرها ، ولا سيما التقديم والتأخير ، الذى أشار إليه سيبويه إشارات سريعة مبينا أن التقديم يفيد الاهتمام بالمقدم . هذه الموضوعات أصبحت أركاناً فى دراسة البلاغة . ولكن البلاغة لم تنظر إليها من زاوية « الشجاعة » أو « الاتساع » أى المرونة اللغوية التى تسمح بترك الأقيسة النحوية كلها – وهى أقيسة عقلية على كل حال – والإقدام على ما فيه مخالفة صريحة للعلاقات الذهنية الصرفة ، بل من زواية « التحسين » واختيار العبارة الأقوى تأثيرا . ولم تعد تبحث عن « العلل » فى عالم متخيَّل من العلاقات شبه الإنسانية بين الفصائل اللغوية ، بل راحت تبحث عن علل عملية فى حالة المتكلم أو المخاطب أو سياق الكلام ، وهى العوامل الثلاثة التى جمعت تحت اسم « مقتضى الحال » .

ولكن روح الفلسفة النحوية استمرت سارية فى البلاغة على الرغم من تغير المشكلات وتغير وجهة النظر . تلك الروح التى ظلت عقلية وصناعية رغم تحررها من القوالب الثابتة للمنطق الصورى . لقد أصبحت البلاغة – نظراً وإبداعا – كياناً معقداً ، يهدم قوانين العقل مستخدماً النظر العقلى ، يحفل بالمبالغة والإفراط فى الصنعة ، ولكن يُبقيهما دائما فى حدود « الممكن عقلا » . وإن شئت بياناً لهذا القول فما عليك إلا أن تراجع أبواب التشبيه والاستعارة فى علم البيان ، والمبالغة فى علم البديع .

ونتيجة ذلك أن الإبداع نُظر إليه على أنه كامن فى اللغة نفسها ، وكل عمل المبدع أن يستخرجه منها ، إذ لم يعد فى استطاعته أن يجذب اللغة إليه كما كان الشعراء المتقدمون يفعلون ، فاللغة فى عظمتها وجلالها لا تسمح له إلا بأن يخدمها .

وقليلون هم العباقرة الذين استطاعوا أن يملكوها .

الفصل الخامس

اللغـــة والأســـلوب الشخصـى

من السمة الأسلوبية إلى الأسلوب

نقر سلفا بأن هذين المعطوفين « اللغة والأسلوب الشخصى » يسقطان بينهما أشياء كثيرة . فأين الأعراف اللغوية والأدبية والأنماط الأسلوبية التى تحدثنا عنها عندما كنا فى تحليل الظاهرة الأسلوبية ؟ لقد عبرنا عليها فى الفصل السابق عبورًا سريعاً من خلال « البلاغة » . وفى هذا ــ بلاشك ــ ظلم لتراث ضخم من الإبداعات الأدبية ، ولاسيما فى العصر الحديث . ولكننا لانهدر ذلك التراث حين نتحدث عن الأسلوب الشخصى من خلال اللغة . فكل اللغات الخاصة التى ذكرناها داخلة تحت جنس اللغة . ونحن نكتب عن « المبادىء » ونطمع أن نفتح بذلك باب الدراسات المفصلة المتعمقة فى الأنماط الأسلوبية . ولنكون منطقيين مع أنفسنا ، سيكون العبقرى الذى نمثل به للأسلوب الشخصى قريبا من أصل اللغة ، وبعيداً عنا بحيث لايمكننا أن نعرف إلا القليل عن أى لغات خاصة يمكن أن تكون قد تدخلت فى إبداعه . على أن أسلوبه الشخصى ــ الذى لانعرف له نظيراً فى أدبنا العربى ــ يصيب هذا المؤثرات بالشحوب . ذلكم هو المتنبى .

ولكننا قبل التمثيل بقصيدة من شعر المتنبى نسوق الكلام عاماً كدأبنا فى الفصول السابقة . فقد كان تحديد الظاهرة الأسلوبية حتى اليوم منحصراً فى السمات الأسلوبية التى لاتكاد تتجاوز حدود الجملة النحوية أو الجمل القليلة . ولكننا بعد أن وقفنا فى ختام الفصل الثالث عند ما سميناه « النسق الأكبر » أصبح لزاماً علينا أن نصل السمات الأسلوبية بالعمل الأدبى كوحدة . وحديثنا هنا صلة كذلك بين الفصول السابقة وبين كتابنا « دائرة الإبداع » . وغرضنا منه إثبات أن الصنعة الأسلوبية خادم للرؤية الفنية ، ولكن الرؤية الفنية لا تستطيع شيئا بدون ذلك الخادم ، بحيث تتنزل هذه الحقيقة عند الكاتب والقارىء منزلة الإيمان الغريزى الذى يحكم سلوكهما حين الكتابة أو القراءة .

نقرر أيضاً أن استعمالنا لكلمة « الأسلوب » فى عنوان هذا الفصل لايخرج عن الاستعمال الشائع لهذه الكلمة . فالأسلوب هنا يعنى كل تلك الصفات التى تجعل لعمل أدبى ما خصوصية تميزه عن كل ماعداه . ونحن نقبل تمييز كرسّو بين الأسلوب وعلم

الأسلوب (انظر ص) إلا فى شىء واحد : وهو أن يكون معنى هذا التمييز اختلافاً فى الموضوع المدروس . فعلم الأسلوب عندنا يدرس الأساليب الأدبية ، غير أنه يدرسها من زاوية اللغة ، وهذا هو الفرق بينه وبين النقد الأدبى . ولذا فهو ينتهى حيث يبدأ النقد . يبدأ علم الأسلوب بدراسة الظاهرة الأسلوبية من السمات الأسلوبية المتفرقة فما فوقها ، باحثاً عن الدلالة دائماً ، حتى إذا وصل إلى النسق الأكبر كانت الدلالة اسمها الأسلوب . وتحت الأسلوب تكمن الجوهرة التى يبحث عنها القارىء الناقد : تكمن أسطورة الكاتب ، وهى مفتاح رؤيته الوجودية ، والنافذة التى يطل منها ، ونطل معه ، من عالم الظواهر إلى عالم القيم .

السياق

كتبنا فى « دائرة الإبداع » :

« ولايشك أحد فى أن للحروف ــ كأصوات لغوية مجردة ــ نوعاً من الدلالة (ولا يبعد أن تكون اللغات البشرية جميعها لغات مقطعية فى الأصل) ، ولكن هذه الدلالة المستقلة تضعف حين تدخل الحروف فى تركيب أكبر منها وهو الكلمة . وكذلك شأن الكلمة بالنسبة إلى الجملة ، والجملة بالنسبة إلى سياقها الخاص وهو القطعة ، والقطعة بالنسبة إلى سياقها الواسع ، الأدبى ثم اللغوى ثم الحضارى ، وهو مايعبر عنه بـ « النص المتداخل » ، فالدلالة فى كل مستوى من هذه المستويات تتخلخل حين تنتقل الوحدة اللغوية إلى مستوى أعلى ، فيحدث مايشبه الفجوات فى المعنى ، وتسعى الوحدة اللغوية الجديدة إلى إعادة الاستقرار على سطح التراكيب اللغوية ، ولكن ذلك لايتم إلا بعد سلسلة من الهزات والزلازل . ومن خلال تلك الفجوات يظهر الإبداع الفردى ويمارس دوره فى تشكيل النص (و« التشكيل» هنا عبارة عن إظهار دلالة جديدة») . (ص ١٢٧)

ما هذه الفجوات والهزات والزلازل ؟ هل أصاب أسلوب الكاتب هنا مسّ من الشعر ؟ قد يتساءل بعض القراء . نعم إن هذه تعبيرات مجازية ، ولكن المجاز قد يتحول ، فى الكتابة العلمية ، إلى نموذج إيضاحى . والقارىء الذى يمكن أن تدهشه ، بل تحيره ، هذه العبارات ، يقرأ دائماً كلاماً عما يسمى « عالم » الكاتب . هذا مجاز وليس بنموذج . ولا أقول إنه مجاز ردىء ، فهو مجاز يقرب المعنى . ومثله « المرآة » .

مرآة الكاتب تعكس رؤية للعالم . وإذا نظرت فى مرآة الكاتب ، أى الكاتب الذى هو مرآة ، رأيت عالمه . ولكن قصة الفجوات والهزات والزلازل مختلفة عن ذلك . فهى تقدم نموذجاً لما يجرى فى اللغة التى نستعملها كل يوم لنقضى بها حوائجنا ، فيجب أن تكون أرضاً ثابتة . الذى يحدث أن الكلمات والتراكيب فى هذه اللغة تتزحزح عن أماكنها ، تنزلق أو تبرز ، أى تتغير أوضاعها وتبعاً لذلك معانيها ، ولاتعود كتلة واحدة بل تظهر فيها فجوات . يعيد الكاتب تشكيل قطعة الأرض ، وتتغير طوبوغرافيتها .

النموذج ، على كل حال ، لايشرح كل شيء ، ولكنه أداة جيدة للتفكير ــ إذا كان نموذجاً جيدا . وهذا النموذج ينبهنا ــ على الأقل ــ إلى شيء مهم : ينبهنا إلى أن التغيير الجوهرى الذى يحول مادة اللغة العادية إلى عمل فنى هو أن الكلمات تبتعد عن علاقاتها العادية وتبحث عن علاقات جديدة . الكلمات فى علاقاتها بعضها ببعض ، وبالبيئة المحيطة أيضاً ، هى مايسمى السياق فى علم اللغة . وربما كان النموذج الذى قدمناه معيناً لنا على فهم طبيعة هذا السياق ومايجرى فيه .

إننا لانتحدث عن « السياق » فى نصٍ علمى . ولكننا لا نستغنى عن هذه الكلمة عندما نحلل نصاً أدبيا ، وكثيراً ما نستخدمها أيضاً عندما نتحدث عن كلام عادى . فتغيير السياق يمكن أن ينقل عبارةً واحدة من مدح إلى ذم ، ومن تقرير مجرد إلى تلميح خفى . بل إن السياق يمكن أن ينقل الكلمة إلى ضد معناها المعروف وهو ماسماه البلاغيون « التهكم » ومثلوا له بكلمة « ظل » فى الآيات الكريمة من سورة المرسلات : « ويل يومئذ للمكذبين . انطلقوا إلى ما كنتم به تكذبون . انطلقوا إلى ظل ذى ثلاث شعب . لاظليل ولايغنى من اللهب » (٢٨ ــ ٣٠) . ونحن قد نصف عملاً خسيساً بأنه مجد ، أو نقول عن رائحة كريهة إنها عطر أو شذا . فتأثير مثل هذه العبارات إنما يأتى من تناقض المعنى المألوف للكلمة مع سياقها . والسياق فى الاستعمال الشفوى للغة لا ينحصر فى الكلام السابق واللاحق بل يشمل التنغيم والإشارات والموقف نفسه . هذه العناصر كلها مرتبطة بأعراف اجتماعية ثابتة ، ومن ثم يتم الفهم أو تترجم الرسالة بطريقة شبه تلقائية . أما فى النصوص المكتوبة فإن اللغة تحمل عبء الرسالة كله . فإذا كانت الرسالة مؤلفة من رموز محدودة الدلالات كما هى الحال فى الكتابة العلمية فإننا لا نستطيع أن نقول إن ثمة إبداعا ، لأن الكلمات لاتتغير دلالاتها من نص إلى نص ، والعلاقات بينها لا تتجاوز قائمة معروفة يمكن أن يرمز لكل منها بعلامة رياضية أو منطقية ثابتة . ولذلك فإن القانون الطبيعى يمكن أن يصاغ فى كلمات مساوية ، من حيث وضوح دلالتها ،

للمعادلة التى تعبر عن هذا القانون نفسه برموز جبرية . أما الكت لفنية فانها لاتتمتع بمثل هذا الثبات . فهى لا تسكّ مفرداتها بعيداً عن لغة الحياة الجارية بل تستمد ها من هذه اللغة ، محملة بكل دلالاتها الوجدانية المتغيرة ، لتستغل هذه الدلالات فى توصيل رسالة هى بطبيعتها غائمة غير مستقرة . ربما تكون فى أصلها إيقاعاً كما يقول بول فاليرى ، وربما تكون لمحة من شخصية ما ، لمحة تستولى على خيال الكاتب زمنا حتى تتخلق رواية كاملة ، كما حدث لهنرى جيمس عندما كتب « صورة سيدة » . وبما أن الكاتب يصوغ نصه من مادة لغوية رجراجة ومتلونة لأداء رسالة قد لايتبين منها — عندما يشرع فى تشكيلها — سوى نقطة مركزية واحدة ، فلا بد له من أن يشكل اللغة بواسطة الرسالة كما يشكل الرسالة بواسطة اللغة . وما دام من المسلم به عندنا أن النص الأدبى يتصف بالتفرد ، أى أن له خصوصية تميزه عن غيره ، كما يتصف بالوحدة ، أى بأن كل جزء فيه ملتئم مع سائر الأجزاء فى نظام واحد ، فلابد أن يكون كل استعمال لغوى خاص خاضعاً لمنطق ينتظم العمل كله ، ولا بد أن نتجاوز الأنساق والانحرافات الجزئية إلى « نسق أكبر » هو الجانب اللغوى من السياق ، وهو التجسد اللغوى للأسلوب .

إن الذى يطالع القارئ من النص فى القراءة الأولى هو سلسلة من الحروف التى تترجم إلى أصوات تتألف منها كلمات وجمل . ولايخرج النص الأدبى عن القاعدة اللغوية العامة التى تقول إن هذه الصورة المحسوسة هى أحد وجهى الرمز اللغوى الذى يتألف من دال ومدلول . ولكن ما الدال وما المدلول هنا ؟ هل يمكن أن نعرف مدلول العمل الأدبى من مجموع كلماته المفردة ، أو حتى مجموع جمله ؟ إننا نسلم بأن مدلول الكلمة المفردة يتغير بتغير السياق ، أو بعبارة أخرى أنها تكتسب مدلولها من السياق ، ونعنى بالسياق هنا — كما سبقت الإشارة — كل ما يصاحب الكلمة من وقائع ، لا الكلمات التى تسبقها والتى تتلوها فى النص فحسب . ولكن هذا لاينفى أن ثمة دلالة للكلمة المفردة ، إذ لوخلت الكلمة المفردة من أى دلالة لبطلت وظيفتها فى السياق . ولو جاز لنا أن نقول مع رتشاردز « إن ما تعنيه الكلمة هو الأجزاء الناقصة من السياق » (« فلسفة البيان » ، ص ٣٤) دون أن نحدد معنى تقريبيا نبدأ منه ، لبقى السياق نفسه غير مفهوم ، لأننا لانستطيع أن نستخرج معنى مجهول (س) إذا كانت المعادلة التى بين أيدينا مكونة كلها من مجهولات . ولكننا نقبل الدلالة الضمنية لهذا التعريف وهى أن ثمة معانى احتمالية للكلمة ، وإنما يتحدد أحدها أو بعضها إذا فهم السياق . ومادام هذا

القول صادقاً على جميع الكلمات فى السياق ، فطبيعى أن يكون فهم النص الأدبى عملا قائماً على الحدس إلى حد كبير .

ولكن كلمة « السياق » كلمة مطاطة . فحتى لو اقتصرنا على معناها الشائع وهو السياق اللغوى لما استطعنا أن نحدد هذا السياق إلا بنوع من التحكم (راجع تعريف « السياق الأكبر » عند ريفاتير ، ص) . أما إذا أخذنا بالمعنى الأوسع لكلمة السياق وهو ظروف القول فأين نقف بهذه الظروف ؟ هل نكتفى بالظروف المباشرة أو نبحث عن الأسباب البعيدة ؟ وأين تنتهى هذه الأسباب ؟ أليس كل ما تحت الشمس ، فى نهاية الأمر ، متصلاً بعضه ببعض ، ومؤثراً بعضه فى بعض ؟

إذا التزمنا بكون دراستنا الأسلوبية دراسة لغوية ، فيجب أن نستبعد هذا المعنى الأخير ، وأن نتركه لمكانه الطبيعى فى تاريخ الأدب أو تاريخ الحضارة ، مكتفين من السياق الخارجى بما لابد منه لفهم السياق اللغوى . ثم إذا كنا نعنى بالدراسة الأسلوبية دراسة الأسلوب الأدبى بالذات فيجب أن نلاحظ أن أهمية السياق اللغوى تفوق كثيراً أهمية السياق الخارجى ، فالعلاقات الداخلية ــ الأفقية والرأسية ــ بين الوحدات اللغوية التى يتكون منها النص هى عمدة التفسير الأدبى ، ومهما يكن بحث هذه العلاقات قائماً على الحدس فهو حدس يمكن اختبار صحته ونحن ماضون فى القراءة . أما بحث العلاقات بين هذه الوحدات اللغوية منفردة أو مجتمعة وبين الوقائع الخارجية أياً كان نوعها فقد يؤدى إلى فروض بعيدة يصعب التحقق من صحتها إلا بالرجوع إلى النص نفسه ، وذلك لسببين : أولهما سعة مجال الافتراض ، وثانيهما أن الإبداع الفنى يباعد بين الرموز اللغوية وبين الوقائع الخارجية المحيطة بها . وليس معنى ذلك إهمال هذا النوع الثانى من البحث ، بل أن يكون مترتباً على النوع الأول ومكملاً له . فكما أن سلسلة الأنساق والانحرافات تكون نسقاً أكبر يفسر بعضه بعضا ، فإن السياق الخارجى يمكن أن يفسر الكثير من أجزاء ذلك النسق الأكبر أو السياق اللغوى ، كما يمكن أن يفسر جانباً كبيراً من دلالة العمل الأدبى فى مجموعه باعتباره علامة .

على أن فهم العمل الأدبى فهما دقيقا لايتطلب فقط فهم علاقته كوحدة كبيرة بوحدات كبيرة مماثلة أو بوحدات أكبر ، بل يتطلب أيضاً ألا ننظر إلى الكلمة على أنها العنصر الأصغر فى بنيته .

فالكلمة فرض منطقى مثل الجملة . وتحت الكلمة حروف أو أصوات . ولن يكون

بوسعنا أن نشرح القيمة الدلالية للأصوات بأحسن مما شرحها ابن جنى ، ولكننا نود فقط أن نبرز دلالتها الانفعالية ، وأن نشير — مجرد إشارة — إلى أن حروف الزيادة التى تلحق الأفعال هى مورفيمات (وحدات صوتية دلالية) لاتعبر فقط عن معنى عقلى بل عن موقف وجدانى ووجهة نظر أيضاً ، ولذلك يمكن أن يقع فيها التضاد وهو مظهر عجيب من مظاهر الدلالة الانفعالية فى اللغة العربية . فأنت تجد فى صيغة تفعَّلَ معنى المشقة ، وفى تفاعل معنى التصنع ، وفى استفعل معنى الرغبة ، وفى أفعل معنى العطاء مثل « أجمل » أى فعل الجميل ، ومعنى السلب مثل « أعذر » أى أذهب العذر .

لكنْ لنحذر أن تستغرقنا الجزئيات حتى « نرى الأشجار ولانرى الغابة » كما يقال فهذا يباعد بيننا وبين الفهم الجيد لهذه الجزئيات نفسها ، مثلما يكون التعميم السريع بعيداً عن النظر فى الجزئيات ، مبنياً فى الغالب على أوهام . وقد يقال : إن فهم النص فى مجموعه هو عمل الناقد أو مؤرخ الأدب ، وليس عمل الدارس الأسلوبى . وهذه ، بالتحديد ، هى الفكرة التى نريد القضاء عليها . بعض الناس يرشحون علم الأسلوب لخلافة النقد الأدبى ، كبديل أصلح من سابقه ، وبعضهم — على العكس — يدفع بالبحث الأسلوبى إلى جفاف الدراسة اللغوية البعيدة عن الفن . أما الفريق الأول فدراسة الأسلوب مجسّداً فى سياق لغوى شامل هى أقل ما يجب عليه ليسند دعواه . وأما الفريق الثانى فيجب ألا ينسى أن العلوم يكمل بعضها بعضا ، فإذا كان علم الأسلوب والنقد الأدبى نهجين منفصلين ، فيجب ألا تسقط دراسة الأسلوب من البين .

ثم إننا لانريد للنقد الأدبى ولا لعلم الأسلوب أن يعتصما بأبراج الأكاديمية ، على زعم أنهما لن يغدوا علمين إلا بهذه الطريقة . فهذان العلمان — وهما عندنا أيضا علمان وإن اختلفت مناهجهما عن مناهج العلوم الطبيعية — هذان العلمان هما أجدر العلوم المعاصرة بأن يكونا عنصرين أساسيين فى ثقافة الإنسان المثقف . هذا الإنسان يريد أن يقرأ روائع الآثار الأدبية ليستمتع بقراءتها ، والمتعة الراقية لاتتحقق إلا مع الفهم والمعرفة . فهذا مكان النقد الأدبى وعلم الأسلوب ، وهما يلتقيان عند العمل الأدبى كوحدة : أحد وجهيها الأسلوب كبنية نفسية اجتماعية ، والوجه الآخر السياق اللغوى الشامل . ولا سبيل إلى فهم الأول إلا بفهم الثانى .

وعندما نقف حائرين أمام حشد من الأنساق والسمات اللغوية والمعلومات التاريخية ، فيجب أن نعلم أننا بدأنا نقيم علاقة حميمة مع النص ، وأن حيرتنا لن تطول .

سنرى النص فجأة وقد شمله نور منبعث من مصدر مّا ، وسيتبين لنا أن كل تلك الجزئيات قد تجمعت فى نظام .

ربما تدهش لأنك لم تعد تذكر شيئا عن السمات الأسلوبية . ربما تضحك إذا تذكرت حديث الاختيارات والانحرافات . فقد تبين لك أن كل الاختيارات انحرافات وكل الانحرافات اختيارات ، وأن هناك لغة واحدة فى النص ، تعلو فوق كل الاختلافات ، وتتغذى من كل الاختلافات . ولكن هل كان يمكن أن تصل إلى هذه اللغة الواحدة لو لم تسلك إليها ذلك الطريق الطويل ؟

إن النص لم يعد سلسلة لغوية . فى هذه الحالة هو حضور واحد . يلتقى نسق من أوله بنسق من آخره . تسرى ذبذبة كذبذبة الأوتار من كلمة إلى عبارة ، فيتردد صداها فى مئات الكلمات والعبارات . كيف تحقق هذا النظام ؟ أحياناً يمكننا أن نشير بثقة إلى العنصر اللغوى الذى فرض سلطانه على الجميع ، بعض الأسلوبيين يقترحون مايسمونه « الكلمة المفتاح » ، ولكننا يجب أن نحذر من الاعتماد على إحصاء الكلمات . فقد تكون « الكلمة المفتاح » غير حاضرة على الإطلاق فى النص ، قد تكون غائبة عن النص ، مثل « جودو » بيكيت ، وهى مع ذلك تسيطر على حركته . وقد لاتكون هناك « كلمة مفتاح » واحدة ، بل أكثر من كلمة ، بحيث نجد أنفسنا مضطرين إلى أن نضع كلمة من عندنا . تلك هى النصوص « الدرامية » . والدرامية لا تقتصر عل ماكتب ليمثل . إن كل نص تلمح وراءه عذاب الروح المنقسمة على نفسها هو نص درامى .

وليس هناك نظام واحد تفرضه هذه الكلمة على النص . فهى فى الحقيقة لا تفرض شيئا . إنها تخلق النص ، أو بالأحرى إن النص يتخلق فى رحمها ، ويكون كما شاء الله أن يكون .

والكلمة تخلقت فى رحم الأسطورة .

ربما تتبين هذا بعد القراءة السابعة أو الثامنة . ولكنك ترفع رأسك وتهتف : يا الله ! لقد كنت أشعر بهذا منذ القراءة الأولى !

إذا كان النص حيا فلا بد أن تمسّك هذه الحياة ، ولو كنت عابراً بجانبه .

إذا كان النص حيا فلن تسأل نفسك : أين أصنّفه ؟ مع القصص القصيرة أم مع الروايات أم مع التأملات أم ... ؟

مع الشعر أم مع النثر ؟
دع التصنيف للمتحفيين

* * *

ميمية المتنبى فى وصف الحمى واحدة من عيون الشعر العربى فى جميع عصوره . وصفها القاضى على بن عبد العزيز الجرجانى بأنها « مطبوعة مصنوعة » ، وهو وصف – باصطلاح النقد العربى القديم – لا ينطبق إلا على قسم صغير نسبيا من الشعر العباسى ، ومنه على سبيل المثال ، سينية البحترى فى وصف إيوان كسرى ، وإن كانت الصنعة أغلب عليها من الطبع . أما ميمية المتنبى فالطبع عليها أغلب . من هنا فهى أقرب إلى الذوق الحديث من معظم الشعر القديم ، ونعنى بـ « الذوق الحديث » النموذج الشعرى الذى تمثله « المجددون » من رواد الرومنسية ، ولا نعنى حداثة الجيل الحاضر التى جنحت نحو السيريالية .

ولأن ميمية المتنبى أقرب إلى النموذج الأول فيجب ألا نُعدّ أنفسنا لا ستقبال الكثير من « السمات الأسلوبية » البارزة . ولكننا – فى مقابل ذلك – نتوقع أن ما نصادفه من هذه السمات لن يكون مجتلباً ولا مستكرها ، بل أقرب إلى التلقائية . نظم المتنبى هذه القصيدة بعد أن مضى على مجيئه إلى مصر أكثر من عامين ، وقد بدأ يقلق لأن كافوراً لم ينجزه ما وعد (راجع بلاشير : « أبو الطيب المتنبى » ، الفصل التاسع : « المتنبى فى مصر ») . فلنقرأها معا . وسنقرؤها على طريقة « الفصول » التى اقتبسناها عن حازم القرطاجنى فى تعليقه على قصيدة للمتنبى أيضاً ، وهى بائيته « أغالب فيك الشوق والشوق أغلبُ » . يقول المتنبى :

١ – ملومُكما يجّل عن الملام ووقعُ فعاله فوق الكلامِ
ذرانى والفلاة بلا دليلَ ووجهِىَ والهجيرَ بلا لثام
فإنى أستريح بذى وهذا وأتعب بالإناخة والمُقام

مخاطبة اللائمين طريق مسلوكة فى الشعر العربى ، وربما كان امرؤ القيس أول من شرعها : « كدأبك من أم الحويرث قبلها ... فسالت دموع العين منى صبابة » . أما عمر ابن أبى ربيعة فاتخذ مخاطبة خليله اللائم وسيلة إلى التقرب من المحبوبة :

أقِلّ الملامَ باعتيقُ فإننى بهندٍ طوال الدهر حرّانُ هائمُ

وأكثر من ذلك ما شاء ... وفى أمور الجد يقول نابغة بنى جعدة :

خليليّ عوجا ساعة وتهجّرا ولوما على ما أحدث الدهر أو ذرا

وبعده :

ألم تريا أن الملامة نفعها قليل إذا ما الشيء ولّى وأدبرا

وهو مأخوذ – على الأرجح – من قول عبد يغوث الحارثى فى يائيته الحزينة :

ألم تريا أن الملامة نفعُها قليل وما لومى أخى من شماليا

قد تكفى هذه الخلفية لنلاحظ المخالفة التى أقدم عليها المتنبى فى مطلعه . فأول ما يبدو هنا أنه لا يتحدث بضمير المتكلم ، بل يتكلم عن نفسه كشخص غائب ، ويقلب نغمة الشكوى المألوفة فى مثل هذه المطالع إلى نغمة كبرياء . وهكذا دأبه فى مطالعه ... ولكن لنبق مع هذه القصيدة . فمن باب قلب النغمة أن يقول إنه رجل عمل لا رجل كلام ، ويستمر على هذا النسق فى البيتين التاليين ، مستغلا أسلوب الطباق ليؤكد المعنى :

٢ – عيون رواحلى إن حرتُ عينى وكل بُغام رازحة بُغامى
فقد أرد المياه بغير هادٍ سوى عَدّى لها برق الغمام
يُذمُّ لمهجتى ربى وسيفى إذا احتاج الوحيد إلى الذمام
ولا أمسى لأهل البخل ضيفاً وليس قرىً سوى مخ النعامِ

البيت الأول – من هذا الفصل – يفاجئنا بنغمة أليفة حنون ، فهذا الرجل الذى يستكبر على صاحبيه ولا يريد أن يسمع منهما كلاماً ، هذا الرجل الخشن الذى يعتسف الصحراء بلا دليل ، ويقابل رياح السموم بلا لثام ، قد ألف نوقه وألفته حتى إنه ليرى بعيونها إذا اشتبهت عليه مسالك الصحراء ، وحتى إنه ليذوب حناناً وهو يسمع أنينها الخافت حين يقعدها الضعف والإعياء عن الحركة . ولكن الشاعر يعود إلى النسق فى الأبيات الثلاثة التالية . فإلفه لنوقه وعطفه عليها هما الوجه الثانى لطبيعته البدوية الصلبة ، التى لا تشفق من قسوة الطبيعة ، ولا تهاب الأعداء ، ولا تستكين للظلم . ولعلك تلاحظ الصور البدوية : عدّ البرق لمعرفة السحابة الممطرة والسير إلى موضع سقوط المطر . ضرب المثل فى تفاهة القرى بمخ النعام – وكانوا يقولون إن النعام لا مخ له . لعلك تلاحظ أيضاً أن الشاعر ، وقد انطلق فى الحديث عن نفسه ، يؤكد انفراده مرة بعد مرة : « بلا دليل » ، « بغير هاد » . ولا يعتمد فى مواطن الخوف إلا على ربه وسيفه ، ولعل كلمة « الوحيد »

هنا ، وهى لا تشير إليه مباشرة ، تعطى صورته من الخارج ، مثل الكلمة الأولى فى القصيدة « ملومكما » .

أما البيت الأخير فيمهد للفصل التالى ، فالإشارة إلى « أهل البخل » استدعت تأملات فى الأخلاق :

٣ – ولما صار ودّ الناسِ خِبّاً جزيُت على ابتسام بابتسام
وصرت أشكُ فيمن أصطفيه لعلمى أنه بعض الأنام
يحبّ العاقلون على التصافى وحبُّ الجاهلين على الوَسامِ
وآنف من أخى لأبى وأمى إذا ما لم أجده من الكرامِ
أرى الأجداد تغلبها كثيراً على الأولاد أخلاق اللئام
ولستُ بقانع من كل فضل بأن أُعزَى إلى جدٍّ هُمام
عجبتُ لمن له قدٌّ وحدٌّ وينبو نبوة القضِمِ الكهام

[القَضِم : المثلَّم ، الذى تكسرَّ حدّه ، والكهام : الكليل ، ضد الحادّ وكلاهما كناية عن السيف الذى لا يقطع]

ومن يجد الطريق إلى المعالى فلا يذر المطىَّ بلا سنام

[أى لا يتعب المطايا فى السفر حتى تذهب أسنمتها]

ولم أر فى عيوب الناس عيباً كنقص القادرين على التمام

نبرة التشاؤم الواضحة فى هذا القسم ليست إلا تصعيداً لنسق القسمين السابقين ، ولكن يقطعها بيتان لا علاقة لهما بالنسق ، وهما الثالث والسادس . ولا نشك أن الاعتراف بوحدة البيت ، بل والحرص عليها ، يسمحان بزيادات خارجة عن النسق ، وكأنها تعليق متأخر عليه . ففى البيت الثالث هبوط عن النغمة التشاؤمية الحادة ، التى يمكن أن تثير الإشفاق ، فى سابقه . والسمة الأسلوبية التى تلاحظ فى هذا البيت الثانى هى التجوز فى استعمال اللام الدالة على السببية (وقليل من البلاغيين فقط ، مثل يحيى بن حمزة العلوى صاحب الطراز ، من لاحظوا دخول المجاز فى الحروف) فكون الإنسان إنساناً ليس سبباً معقولاً للشك فيه ، ولكن الشاعر جعله كذلك ليعبر عن سوء ظنه المطلق بالطبيعة البشرية . والبيت الرابع (رقم ١١ فى القصيدة) ربما كان أقل تشاؤماً ، ولكنه يدل على الرفض العنيف بما فيه من تأكيد لا يحتاج إليه المعنى ، وهو ما يسميه ابن جنى « التطوع » ، ويسميه المعاصرون « إشباع الدلالة » :

« وآنف من أخى **لأبى وأمى** » . فأين يقع من هذين البيتين ذلك البيت المتهافت المحشور بينهما :

يحب العاقلون على التصافى وحب الجاهلين على الوَسام ؟

يبدو أن المتنبى – وقد أنشد هذه القصيدة أمام كافور رغم ما فيها من التصريح بالسخط على المعاملة التى كان يلقاها فى بلاطه – أراد أن يترضاه بهذا البيت . وهذه الملاحظة نفسها تنطبق على البيت السادس (رقم ١٣ من القصيدة) .

أما البيتان التاليان فمدار التعبير فيهما على الاسم الموصول « من » ، فهو البؤرة التى يتجمع فيها معنى الجملتين : الجملة الأصلية وجملة الصلة . والاسم الموصول عجيب الشأن بين أنواع المعرفة ، فهو معرفة غير محددة ، ومن ثم يصلح فى مقام كهذا للتحريض الخفى ، وهو مسلك أسلوبى مخالف للنسق الأساسى الذى يتسم بالوضوح والصراحة ، ولكنه مناسب للملق الخفى الذى لا حظناه منذ قليل . أما البيت الأخير فى هذا القسم فهو حكمة من حكم المتنبى المشهورة ، ولكنه يفجؤنا بموقف من الحياة والأحياء مناقض للموقف الذى عبرت عنه القصيدة حتى الآن . ولذلك نحكم بأنه مقحم على القصيدة أيضاً ، وكأن المتنبى أراد أن يعمّى التحريض الخفى فى البيتين السابقين ، إلى جانب حرصه على ألا تخلو إحدى قصائده من بيت مفرد يصلح للتمثل به فى مناسبات كثيرة .

٤ – أقمتُ بأرض مصر فلا ورائى تخبّ بى الركابُ ولا أمامى
ومَلّنى الفراش وكان جنبى يملُ لقـــاءه فى كل عام
قليل عائدى ، سقم فؤادى كثير حاسدى ، صعبٌ مرامى
عليل الجسم ممتنع القيام شديد السكر من غير المدام

يلفتنا الفعل الماضى « أقمت » بعد سلسلة طويلة من الأفعال المضارعة (أو التى فى معنى المضارع : عجبتُ ، ولم أر – لم قلبت المضارع إلى معنى المضى ولكن العبارة « لم أر » مجموعة لغوية خالية من معنى الفعل الماضى ، وتلاحظ ما يشبه ذلك فى الأبيات ٦ و ٨ و ٩ من القصيدة) . فى الأقسام الماضية ، التى سيطر عليها الفعل المضارع ، سمعنا المتنبى الفخور ، والمتنبى الحكيم ، فهو يتكلم عن أفعال متجددة ، عادات كانت فى الماضى وستستمر فى المستقبل . أما فى هذا القسم الأخير فهو يتحدث عن فعل تم وثبت وغيّر مجرى حياته . والصيغة تناسب معنى الفعل – أو دلالته اللفظية حسب اصطلاح ابن جنى – « الإقامة » ، كما تناسب متعلقه « أرض مصر » وكأنه لصق بالأرض فلا يقدر أن

يتحرك إلى خلف أو إلى قدام . هذا هو الواقع المناقض لما كان وما ظل يحلم به . وهذا مسلك أسلوبى جديد يمكننا أن نقول إنه يعبر عن الشكوى . ويستمر هذا التحول فيصبح نسقا مختلفاً عن سابقه . فلأول مرة بعد الفعل « ذرانى » فى البيت رقم ٢ نجد ضمير المتكلم فى موقع المفعول به مرتين : مرة مع حرف الجر « تخب بى الركاب » ومرة بدونه « وملنّى الفراش » . وكأن ثمة تدرجاً : ففى المرة الأولى كانت الركاب أو الإبل – صديقته – هى التى تخب به (والباء هنا يمكن أن تكون للتعدية أو للمصاحبة – ولعله التباس مقصود) ، وفى المرة الثانية أصبح الفاعل جماداً ، وعدوا له فوق ذلك . والفعل فى المرة الأولى منفى ، وفى الثانية مثبت ، فالأولى حرمان من مطلوب ، والثانية وقوع فى مكروه .

ولأول مرة نجد التقسيم فى ثالث هذه الأبيات الأربعة . إنه ليس مجرد زخرف بديعى ، لا هو ولا التصريع فى البيت الذى يليه ، وإن كان التقسيم والتصريع من قبيل « التطوع » الذى يخرج بالنوع البديعى من أفق « الالتزام » إلى أفق « الاختيار » . ولكن المهم أنهما يعبران إيقاعيا عن الشكوى ، كما عبرت جميع السمات السابقة معنويا وربما استوقتنا عبارة « من غير المدام » لأننا نشعر أنها تردد صدى عبارة مشابهة « « من غير هاد » وقبلها « بلا دليل » و « بلا لثام » . فنعجب لهذا الرجل الذى يُسْقط استخدام الأدوات إسقاطاً ، سواء للجد أو للهو . أليس هو القائل :

أصخرة أنا ؟ مالى لا تحركنى هذى المدام ولا تلك الأغاريدُ ؟!

فهل بلغ من امتلائه بنفسه الحد الذى جعله قادراً على أن يخلق المجد من داخله ، والنشوة من داخله أيضا (إذا تناسينا التهكم فى العبارة الأخيرة) ؟ ربما تذكرنا ، يقفزة من قفزات الخيال ، هذين البيتين اللذين قالهما فى مديح لسيف الدولة :

ولست أبالى بعد إدراكى العلا أكان تراثاً ما تناولت أم كسبا
قرب غلام علّم المجد نفسهُ كتعليم سيف الدولة الطعن والضربا

وربما وجدنا له عذراً فى بيته السابق :

ولست يقانع من كل فضل بأن أعزى إلى جد همام

فالفكرة مسيطرة عليه ، تبرز كلما رأت مناسبة ولو بعيدة .

٥ وزائرتى كأن بها حياءً فليس تزور إلا فى الظلام ٢٠

بذلت لها المطارف والحشايا فعافتها وباتت فى عظامى
يضيق الجلد عن نفسى وعنها فتوسعه بألوان السقام
إذا ما فارقتنى غسّلتنى كأنا عاكفان على حرام
كأن الصبح يطردها فتجرى مدامعها بأربعة سجام
أراقب وقتها من غير شوق مراقبة المشوق المستهام
ويصدق وعدها والصدق شرٌّ إذا ألقاك فى الكُرب العظام
أبنت الدهر ! عندى كل بنتٍ فكيف وصلت أنت من الزحام ؟
جرحتِ مجرّحاً لم يبق فيه مكان للسيوف ولا السهام

نشعر أننا وصلنا إلى قمة القصيدة ، حتى ولو كنا لم نسمع بها من قبل . فبعد راحة الشكوى يأتى تأمل الموقف بشىء من السخرية (وقد مهد لها الشاعر بآخر بيت فى القسم الماضى « شديد السكر من غير المدام ») . وفى هذا الموقف المتأمل ، المتباعد ، الساخر ، تتشابه الاضداد ، وتصبح الحمى كالمعشوقة المواظبة ، ونفضها كرعشة الاتصال الجنسى . ويبدأ هذا القسم ببيت يعتمد على الكناية البعيدة ، على طريقة ألغاز الأعراب ، ولكن اللغز يكشف بسهولة ، ويؤكّد التسبئية بسلسلة من الصور (ترشيح الاستعارة باصطلاح البلاغيين) حتى يكاد يوهمنا أنه حقيقة . إن وحدة الأضداد تقرَّر — كلامياً — على أنها حقيقة ، ولكنها حقيقة لا توجد إلا عند تناهى الصفات . فالمتنبى ، فى هذا الوصف الطريف ، يشعرنا أيضاً بأنه لا يقنع بما دون النهاية من كل شىء .

٦ — ألا ياليت شعر يدى أتمسى تَصَرَّفُ فى عنان أو لجام ؟
وهل أرمى هواى براقصاتٍ محلّاة المقاود باللغام ؟
فربما شفيت غليل صدرى بسير أو قناة أو حسام
وضاقت خطة فخلصت منها خلاص الخمر من نسج الفِدام
وفارقت الحبيب بلا وداع وودّعتُ البلاد بلا سلام

حرفا التنبيه فى أول هذا القسم ، وإضافة التركيب « ليت شعر » إلى اليد المضافة للضمير بدلاً من إضافتها إلى الضمير مباشرة ، سمتان متصلتان تستوقفان القارئ وتدعوانه إلى التساؤل : لا يكفى أن يقال إن هنا مجازاً علاقته الجزئية ، فليس هذا تفسيراً وإنما هو « جواز مرور » للعبارة لا أكثر . أغلب الظن أنها تصور نظرة المرء إلى جسمه فى حالة المرض . فهو ينظر إلى أعضاء جسمه كما لو كانت كائنات مستقلة ، هى نفسها تتمنى أن

تشفى لتعود سيرتها الأولى . والفعل « أرمي » يبدو أنه تحول عن استعماله المعهود ، فالصائد يرمى الطريدة بالسهم ، ويقال أيضاً رمى السهم ، ورمى بالقوس ، وعن القوس . أما العناصر الثابتة فى المعنى فهما اثنان : القوة ، وقصد الهدف . وصلاحية العبارة لأن يراد بها اعتبار الهوى هدفاً (أى موضع الهوى) والإبل مثل السهام التى يرمى بها الهدف ، أو أن الهوى هو السهم الذى يرمى والإبل هى القوس التى يرمى بها أو عنها ، تجعل العنصرين الثابتين هما البارزين على سطح العبارة . أضف إلى معنى القوة والإرادة الفتوة فى بقية البيت . فالناقة صديقة البدوى ، وربما عبر عن عشقه لها بإرهاقها فى السير ، وبنحرها أيضاً . ولكنه يتغزل بجمال مشيتها التى تشبه الرقص ، ولذلك أصبحت « الراقصات » كناية عادية عن النوق أى أنها لحقت بالمجاز الشائع . ولكن المتنبى زاد على هذه الكناية وصفا آخر من أوصاف النساء ، فجعل مقاودها وقد غطاها الزبد السائل من أشداقها شبيهة بالعقود على نحور الغيد . حملَنا هذا البيت إذن إلى جو جديد مناقض لجو المرض ، ومماثل ، ولكن على مستوى أعلى – أصفى عاطفة ، وأقل تبجحاً ــ لجو القسم الأول من القصيدة ، وكأنها نغمة الجواب . وعلى هذا يستمر النسق فى الأبيات التالية ، ولا سيما تشبيه الشاعر نفسه حين يخلص من شدة بالخمر حين تنفذ من سداد القارورة . وربما لاحظنا تكرار السمة الأسلوبية « بلا » أو « بغير » فى القسمين .

٧ – يقول لى الطبيب أكلت شيئا ... وداؤك فى شرابك والطعام
وما فى طبه أنى جوادٌ ... أضرّ بجسمه طول الجمام ٣٥
تعوّد أن يغبرّ فى السرايا ... ويدخل من قتام فى قتام
فأمسك لا يطال له فيرعى ... ولا هو فى العليق ولا اللجام

تحوُّل الحديث إلى الطبيب يشعرنا على الفور بأن صورة سترسم للشاعر من الخارج . والشاعر يبين زيفها على الفور فى الأبيات الثلاثة التالية . على أن ثمة تناقضاً يطالعنا فى البيت الأخير . فصورة الجواد الذى مرض من طول الراحة بعد أن تعود القتال ، لا تتفق تماما مع الشكوى من أنه الآن لا يطلق للرعى ولا يقدم له العليق الكافى أو المناسب ! فهل هى عودة إلى الواقع ، وتلميح لكافور بأن شاعره لا يكافأ كما يجب ، أم إنها فلتة كشفت عن أعماق شخصية المتنبى ، الذى كان مع فروسيته وعظمة نفسه متهماً بالشح والحرص على جمع المال ؟

٨ – فإن أمرض فما مرض اصطبارى ... وإن أُحْمَم فماحُمّ اعتزامى
وإن أسلم فما أبقى ولكنْ ... سلمت من الحمام إلى الحمام

تمتعْ من سهاد أو رقاد ولا تأملْ كرى تحت الرجام، ٤
فإن لثالث الحالين معنى سوى معنى انتباهك والمنام

عودة إلى أسلوب القسم الثالث ، ولكن الحكمة هذه المرة غير منفصلة عن تجربة الشاعر . فهو هنا لا يخطب ولا يعلم ، ولكنه يتكلم من عمق معاناته فى مواجهة المرض وخوف الموت . فهو فى حالة المرض يجرد من نفسه صفات راسخة تظل بمنأى عن الضعف . وهو فى حالة الموت يعلم أنه قضاء لا مفر منه . معنى طالما كرره المتنبى ولكن بصورة مجردة ، كما فى مرثيته لأم سيف الدولة :

نعد المشرفية والعوالى وتقتلنا المنون بلا قتال

أما البيتان الأخيران ففيهما الكثير مما يبعث على الحيرة ، وكأن المتنبى لا يريد أن يتركنا دون أن يترك فى نفوسنا شيئا من القلق . ففى الأول منهما ما يشبه أن يكون دعوة إلى القوة (من منطلق فلسفى : تماثل الأضداد) . وضمير المخاطب ربما جاء على أسلوب التجريد أو الالتفات ، أى أن المخاطب يمكن أن يكون الشاعر نفسه ، أو السامع أو القارئ على سبيل التعميم . وأشد من ذلك إثارة للاهتمام جمعه بين السهاد والرقاد فى التمتع ، بل تقديمه السهاد على الرقاد .

ولكن المتنبى تحول فى الشطر الثانى إلى ما يشبه فلسفة الشك . فهو ينفى أن يكون وجود الميت فى قبره نوما ، ولكنه لا يقول لنا ما هو . وفى البيت التالى – آخر بيت فى القصيدة – يزيدنا شكا ، فهو لا يقول عن حالة الميت إلا أنها ليست بيقظة ولا نوم . إنه يترك معناها منكراً ، لا يخصص إلا بهذا النفى ، ولا يمكن الاقتراب منه حتى بالخيال .

ربما كانت لنظرة المتنبى إلى الموت صلة عميقة بسائر جوانب فكره وفنه . ربما كان هنا موضع لدراسة نفسية فلسفية على أساس أسلوبى . وربما كان هناك موضع – بعد ذلك – لدارسة مماثلة ومقارنة عن الموضوع نفسه عند المعرى . ولكننا لا نترك قصيدة المتنبى هذه إلا بعد أن نحاول جمع أطرافها فى أيدينا :

لو بحثنا هن « كلمة مفتاح » فقد نجد كلمة « الوحيد » (البيت رقم ٦ فى القصيدة) قادرة على تحمل هذه الوظيفة ، ولو أنها لم تذكر سوى مرة واحدة فى القصيدة كلها . ولكنها وراء جميع السمات الأسلوبية التى لاحظناها : وراء التراكيب التى فيها « بلا » و « من غير » ، وراء التقلبات النفسية من عجرفة القسم الأول إلى طنطنة القسم الثالث إلى تهالك

القسم الرابع إلى حكمة القسم الأخير . ولكننا لا نستخدم الكلمة المفتاح إلا ريثما نجمع خيوط القصيدة ثم لا نبقيها أمام عيوننا طويلاً لأنها يمكن أن تحجب الحياة الحافلة التى تموج بها القصيدة . فأين تذهب التجربة العميقة مع الحمى ، هذه العاشقة المستبدة المرهقة ، والمخلصة التى لا تخلف موعدا ؟ لو قلنا أيضاً إن القصيدة تمثل نزاعاً بين الحركة الخارجية (السفَر – القتال – الناس) والحركة الداخلية (السخط – الشوق – الخوف – الأمل) لما كنا بعيدين عن أسلوب القصيدة . ولن نكون بعيدين عن أسلوب القصيدة أيضاً لو قلنا إنها مقابلة بين الإنسانية (الأعداء والأصدقاء والحسّاد والكرام ولأنذال) والحيوانية (ممثلة فى النوق التى تجمع بين القوة والجمال ، بصيرة فى قوتها ، وحشية فى جمالها ، فإذا أرزمت من الإعياء لم يفهم بغامها إلا الخبير بلغاتها) . ولن نكون بعيدين عن القصيدة ، مرة أخرى ، إذا قلنا إنها تعبر عن التقاء الأضداد : اللذة والألم ، الحياة والموت ، القوة والضعف .

آية ذلك أن القصيدة ، فى النهاية ، « عمل » : قطعة من الفن يمكن أن يختلف النظر إليها دون أن يتجاوز حقيقتها ، لأن الإدراك لا يمكن أن يصل أبداً إلى الأعماق التى تضرب جذورها فيها .

المراجع التى ذكرت فى الكتاب
(لا تشمل المراجع العامة ولا النصوص الإبداعية)

● أبجدية القراءة (إزرا باوند)

Ezra Pound: ABC of Reading (London, 1961) .

● أبو الطيب المتنبى (بلاشير)

ترجمة إبراهيم الكيلانى ـــ دمشق ١٩٧٥ .

● الأسلوب (أحمد الشايب) ـــ ط ٤ ـــ القاهرة د. ت .

● **الأسلوب وتقنياته (كريسو) .**

Marcel Cressot: Le Style et ses Techniques (Paris, qe ed.9 1976).

● **إتجاهات البحث الأسلوبى (شكرى عياد) . الرياض ١٩٨٥ .**

● الأصول (تمام جسان) ـــ الدار البيضاء ١٩٨١ ، القاهرة ١٩٨٢ .

● إعجاز القرآن (الباقلانى) بهامش (الإتقان فى علوم القرآن للسيوطى ـــ القاهرة ١٩٣٥ . وله طبعة أحدث بتحقيق السيد أحمد صقر .

● الإيضاح فى علوم البلاغة (الخطيب القزوينى) ـــ بيروت ١٩٧١ .

● بحث فى الأسلوب الإنجليزى (كرستال ودافى) .

David Crystal and Derek Davy: Investigatng English Style (London 1969).

● بحث فى علم الأسلوب الفرنسى (بالى)

Charles Bally: Traité de Stylistique Francaise, 3e ed., Genève et Paris, 1951 (1e ed. 1902).

● بيان إعجاز القرآن (الخطابى) ـــ ضمن كتاب « **ثلاث رسائل فى إعجاز القرآن** » تحقيق محمد خلف الله ومحمد زغلول سلام ـــ القاهرة ١٩٥٧ .

● البيان والتبيين (الجاحظ) ـــ نشر حسن السندوبى ، ٣ أجزاء ، ط ٤ ، القاهرة ١٩٥٦ .

● « التأويل فى كتاب سيبويه » (نصر حامد أبو زيد) ـــ مجلة « **ألف** » ع ٨ عن « الهرمينوطيقا والتأويل » ـــ القاهرة ١٩٨٨ ، ص ص ٨٣ ـــ ١١٨ .

● تأويل مشكل القرآن (ابن قتيبة) ــ تحقيق السيد أحمد صقر ــ القاهرة ١٩٥٤ .

● « **تطبيق علم اللغة على اللغة الشعرية** » (**سابورتا**) .

Sol Saporta: «The Application of Linguistics to the Study of Poetic Language» (in: **Style in Language**, ed, by Thomas a. Sebeok, Cambridge, Mass., 1964).

● الخصائص (ابن جنى) ــ تحقيق محمد على النجار ، ط ٢ ، ٣ أجزاء ، مصور عن طبعة دار الكتب المصرية د . ت .

● دائرة الإبداع (شكرى عياد) ــ القاهرة ١٩٨٧ .

● درجة الصفر فى الكتابة (بارت)

Roland Barthes: Le Degré Zéro de L'Ecriture (Paris 1972, 1e ed, 1953)

● دروس فى علم اللغة العام (سوسير) .

Ferdinand de Saussure: Cours de Linguistique Générale (Paris-Lausanne 1916).

● دلائل الإعجاز (عبد القاهر الجرجانى) تحقيق محمود محمد شاكر ، فى جزأين ، القاهرة ١٩٨٤ .

● « علم الأسلوب وعلم اللغة العام » (بالى) : ضمن كتاب : **اتجاهات البحث الأسلوبى** (شكرى عياد) الرياض ١٩٨٥ ، ص ص ٢١ ــ ٤٨ .

● (مقالات فى) علم الأسلوب البنيوى (ريفاتير) .

Michel Riffaterre: Essais de Stylistique Structurale (Paris 1971).

● علم الدلالة : عرض جديد (بالمر) .

J.R. Palmer: Semantics: a New Outline (Cambridge 1979).

● « علم اللغة وتاريخ الأدب » (شيتسر) :
ضمن كتاب « **اتجاهات البحث الأسلوبى** » **انظر ، ص ص ٤٩ــ٨١** .

● علم اللغة الأدب (تشايمان)

Raymond Chapman: Linguistics and Laterature (Londen 1973).

● « علم اللغة ودراسة الأدب » (فاولر)

Roger Fowler: «Linguistic Theory and the Study of Literature" in: **Essays on Style and Language"**, ed. by Roger Fowler (London 1966).

● فلسفة البيان (رتشاردز)

I.A. Richards: The Philosophy of Rhetoric (Oxford 1965, 1st ed. 1936).

● فن القول (أمين الخولى) ــ القاهرة ١٩٤٧ .

● كتاب سيبويه (جزآن) بولاق ١٣١٦ هـ .

● اللغة والأسلوب (ألمان) .

Stephen Ullmann: Language and Style (Oxford 1964).

● اللغة والحياة (بالى)

Charles Bally: Le Langage et la Vie (3e ed., Genève 1952, 1ed. 1925).

● اللغة والسنما (متز) .

Christian Metz: Langage et Cinéma (Paris 1970).

● « محاور الأسلوب النثرى » (كارول) .

John B. Corroll: «Vectors of Prose Style» (in: **Style in Language**, ed. by. T.A. Sebeok, Cambridge, Mass. 1960,pp.283-292).

● مشكلة الأسلوب (مرى) .

John Middleton Murry: The Problem of Style (Oxford w.d.).

● « معايير لتحليل الأسلوب » (ريفاتير) : ضمن كتاب : **اتجاهات البحث الأسلوبى** ــ ينظر ، ص ١٢٣ ــ ١٥٣ .

● معنى المعنى (أوجدن ورتشاردز) .

O.K. Ogden and I.A. Richards: The Meaning of Meaning (8th ed., London 1953, 1st ed. 1923).

● المفتاح (مفتاح العلوم للسكاكى) ــ القاهرة ١٩٣٧ .

● مقدمة ابن خلدون ــ القاهرة (م . الشعب ، د . ت .)

● منهاج البلغاء وسراج الأدباء (حازم القرطاجنى) ــ تحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة ــ تونس ١٩٦٦ .

● « النحو التوليدى والتحليل الأسلوبى » (ثورن) : ضمن كتاب : **اتجاهات البحث الأسلوبى** ــ ينظر ص ص ١٥٥ ــ ١٦٩ .

● نحو للأسلوب (داربيشير) .

A.E Darbyshire: a Grammar af Style (London 1971).

● النقد التطبيقى (رتشاردز)

I.A. Richards: Practical Criticism (New York 1929).