النحو: بين الموقعية الإعرابية والدلالة النصية في منظور الأسلوبية*

تختص الأسلوبية بدراسة وقائع التعابير اللّغوية بصفة عامة، وتنصبّ على اللّغة الأدبية باعتبارها تمثل التنوع الخاص في الأداء الصّادر من المبدع عن وعي واختيار، هذا النّوع الذّي هو عبارة عن انحراف عن المستوى العادي المألوف، وهو الذي تتجلى فيه قدرات المبدع على استخدام اللغة وإبراز فنياتها الجمالية.

والحقيقة إن هناك فرقا بين اللغة الأدبية واللغة التخاطبية، فاللغة الأدبية تتميز بكونها تراعي الضوابط النحوية والصرفية والدلالية التي تتميز بها اللغة عامة كما تتميز بطابعها الكتابي إذ بها تدون الآثار الأدبية للأمة ويحفظ التراث، واللغة المكتوبة "تساعد على تحسين وسائل الاتصال حتى في مجالات التفاهم العادي بين أعضاء الجماعة اللغوية الواحدة، إن فائدتها على الأقل تتمثل في إضفاء روح اللغة الأدبية المشتركة التي تتمتع باهتمام الدارسين على اللغة المتكلمة ليسهل التفاهم بها"[1]

كذلك تسعى اللغة الأدبية أبدا إلى الارتقاء بتراكيبها وصيغها عن المستوى العادي للتخاطب، (فالأديب/ المبدع) يحاول أبدا استبطان اللغة للإفادة من طاقاتها التعبيرية "إن لغة الأدب هي التي تحدد الإمكانات التعبيرية الجمالية التي توجد بشكل اعتباطي في لغة الخطاب فتفيد منها في إبداعات جديدة لا تنتهي"[2]

وهذا لا يعني أن الأسلوبية لا تتناول لغة التخاطب العادي، وإنما تجد مناخها الملائم في اللغة الأدبية الغنية بفنياتها أكثر من غيرها، وإذا كان علم اللغة يدرس ما يقال فإن الأسلوبية تدرس كيفية ما يقال مستخدمة الوصف والتحليل في آن[3].

ولقد ذهبت الأسلوبية إلى أبعد من ذلك إذ أخذت على عاتقها البحث في فكر وشعور المتكلم باللغة من جهة وفي التأثيرات الناجمة عن الآثار الأدبية لدى (القارئ/السامع)، وما لهذا التأثير من انعكاسات على شعوره وفكره، من جهة ثانية يقول شارل بالي*: "إن مهمة علم الأسلوب الرئيسية في تقديري تتمثل في البحث عن الألفاظ التعبيرية التي تترجم في فترة معينة

*. د العربي قلايلية– قسم الحضارة الإسلامية– كلية العلوم الإنسانية والحضارة الإسلامية– ج. وهران.

حركات فكر وشعور المتحدثين باللغة، ودراسة التأثيرات العفوية الناجمة عن هذه الأنماط لدى السامعين والقراء، ولا ينبغي خلط هذين النوعين من الملاحظة الداخلية، إذ إن المقاصد والنتائج لا تتوافقان دائما.[4]

يسعى الأسلوبيون إلى أن يجعلوا من الأسلوبية علما قائما بذاته يتناول دراسة النصوص اللغوية عبر ثلاثة محاور:

1 – المحور الأول يتناول معالجة النصوص اللغوية.

2– المحور الثاني يتمثل في إدخال عناصر غير لغوية مثل المؤلف والقارئ والرسالة والموقف التاريخي وهدف الرسالة وغيرها...

3– المحور الثالث يتمثل في العناصر الجمالية التي تهدف إلى تحقيق الاقتناع، وتكشف عن تأثير النص على القارئ، وتفسيره وتقويمه.

لا بد من الإشارة إلى أن الأسلوبية تلتقي في كثير من خصائصها بالبلاغة العربية من جهة وبنظرية السياق من جهة ثانية لتصبح علما يتناول طريقة التعبير عن الفكر من خلال اللغة وذلك يعني دراسة كيفية استخدام المفردات والأبنية الصرفية والنحوية في التراكيب اللغوية.

وإذا كان علم اللغة يدرس اللغة في محتوياتها الدلالية والتركيبية والصوتية فإن الأسلوبية تسلط أضواءها على النص بجميع محتوياته مستخدمة الوصف والتحليل للوقوف على الطاقات التعبيرية التي يتميز بها الأسلوب.

فالأسلوب طريقة الكلام أو الكتابة التي تختلف من مبدع إلى آخر، فلكل أسلوب مواصفاته الخاصة، بل لكل مبدع أسلوبه الخاص، ومن هنا يمكن القول بأن الأسلوبية وهي تصف وتحلل فإنها في الوقت نفسه تمثل دراسة نقدية شاملة تتناول الألفاظ والدلالات والتراكيب وأوجه استعمالاتها، وبعبارة أخرى فإنها تدرس الأساليب وفق منهجها الوصفي التحليلي النقدي، فهي من هذه الناحية تضم إليها كثيرا من القضايا التي كانت من وقت قريب من اختصاص البلاغة والنحو والنقد...

إن الأسلوبية في نظرتها العميقة إلى النص، تحاول أن تسلط الأضواء على الكيفية التي كان بها نصا أدبيا فتفسرها وتعللها، فتبحث في العلاقات الاستبدالية (**Rapports paradigmatiques**) على المحور العمودي في عملية الكلام، والعمليات التركيبية (**Rapports syntagmatiques**) على المحور الأفقي.

إن العلاقات الاستبدالية تزدوج بالعلاقات التركيبية التي تتمثل في تركيب الألفاظ بما يقتضيه علم النحو، وبما تسمح به مبادئ علم الصرف، وتتميز هذه العلاقات التركيبية بكونها استدعائية إذ يستدعي بعضها بعضا أثناء الكلام أو الكتابة.

إن هذا النظام الاستبدالي هو في حد ذاته إمكانات يسمح بها علم النحو وفق ما يتميز به نحو كل لغة، وإذا كانت وظيفة هذا النظام تتمثل في أنها تسمح للمبدع بالقيام بعدد لا يحصى من الاختيارات اللفظية وفق ما تجود به اللغة للتعبير عن المعاني المختلفة فإن وظيفة النظام التركيبي تضع أمامه (أي المبدع) جملة من الضوابط والقواعد التي يتميز بها النظام النحوي للغة.

إن القدرات الفنية واللغوية التي يتمتع بها المبدع تجعله قادرا على التوفيق بين العلاقتين معا: العلاقة الاستبدالية والعلاقة التركيبية لذلك عرف جاكسون "الأسلوب بكونه إسقاط محور الاختيار على محور التوزيع وصورة ذلك أن مقومات الاختيار في الخطاب الإنشائي تذعن لمقتضيات العلاقة الركنية ففي الجملة التالية (إذا جاء نصر الله...)[5]، الأداة (إذا) اختيرت على حساب (إن، عندما، لما، حينما...) وكذلك فعل (جاء) قد اختير ضمن (قدم، حل، أطل، هب، أتى...)، إلا أن في (جاء) انسجاما مع (إذا) ليس لغيره من تلك الأفعال بما أنه يحتوي على الهمزة الختامية التي في (إذا) ابتداء، وينبني على فتحة طويلة في مقطعه الأول وهي الموجودة في المقطع الثاني من (إذا)"[6].

يبدو أن هذا التفسير للعلاقة التركيبية تفسير صوتي، وأن المناسبة بين (إذا) و(جاء)، كالمناسبة بين (لما) و(حان) ومثلهما، ولعل الصواب هو أن اختيار (إذا) في هذا السياق القرآني لإفادتها الاستقبال زيادة على الشرط، ولاختصاصها بالأمر المتيقن منه أو المظنون ولكن الأول هو الأغلب[7]، وصلح اختيار إذا في هذا المقام للتيقن من مجيء النصر، كما صلح أن تليها (جاء) لأن المجيء الإتيان من أي جهة كان[8] وهذا أصدق تعبير على المعنى في قوله تعالى السابق.

من ذلك قول النابغة الذبياني[9]

فإنك كالليل الذي هو مدركي وإن خلت أن المنتأى عنك واسع

فقد روى هذا البيت في أسلوب شرطي تقدم فيه الجواب على فعل الشرط، إن النظام التركيبي للغة العربية من خلال هذا الأسلوب الشرطي قد سمح بأن يتقدم ما حقه التأخير وهو

الجواب، ويتأخر ما حقه التقديم وهو الشرط، لقد كان الشاعر بصدد تصوير مشاعره وأحاسيسه التي ينتابها الخوف والذعر من توعد الملك إياه، فهو يشعر في قرارة نفسه بأن الأرض بكاملها لن تسعه أو تمنعه من بطش الملك فما كان منه إلا أن لجأ إلى الاعتذار مصورا مخاوفه وطالبا العفو، فابتدأ البيت بجملة اسمية مؤكدة تقريرية أبدى فيها ضعفه وعدم حيلته أمام هذه القوة بحيث لا يستطيع أن يفلت من قبضتها مهما توهم أنه بمنأى عنها، وتقديم جواب الشرط في هذا المقام صور الحالة النفسية التي كان عليها الشاعر من خوف وحيرة، والتي لا شك في أن لها علامات بادية على ملامحه وسلوكه فكانت أسبق إلى الظهور لذلك استحقت التعبير عنها مقدما قبل معرفة مسببها الذي هو الخوف من الملك، فشبه الملك بالليل الذي يدرك الكائنات وفي ذلك دلالة على القوة والقدرة على الفتك بالخصم أينما كان ومهما ابتعد، ولم يقصد إلى تشبيهه بالليل وكفى ولو فعل ذلك لكان قوله أشبه بالهجاء، لا مدحا واعتذارا، فهو كالليل في قدرته على إدراك الأشياء والإتيان عليها، وكان يمكنه أن يقول (كالنهار) لأن النهار أيضا يدرك كل شيء ويأتي عليه، إلا أن اختياره لفظ (الليل) الذي من صفته الظلام ناسب ما عليه الشاعر من هم وغم ووحشة، فالتعبير عن هذه بالظلام أنسب وأصدق.

ويتجلى هنا ما تقرره الأسلوبية وهو أن الرصيد المعجمي يشكل ضغطا على المتكلم يتناسب عكسا مع ما تقدمه اللغة في سلسلة الكلام، ومعنى هذا أن الرصيد المعجمي من أسماء وأفعال وحروف يتزاحم على لسان المبدع عندما يهم بالكلام، فإذا انطلقت الجملة على لسانه وابتدأها بفعل مثلا انسحبت بقية الأفعال من بؤرة الضغط وحلت محلها الأسماء ثم الحروف وهكذا إلى أن تكتمل السلسلة الكلامية وهي تحمل شحنة من المعاني والدلالات. فإذا تأملنا مرة أخرى البيت السابق أمكننا أن نلاحظ ما يأتي:

1- إن الفكرة العامة وهي الاعتذار للملك قائمة بدون شك في ذهن الشاعر.

2- تتوارد على ذهنه معان كثيرة للتعبير عنها.

3- يتزاحم على لسانه رصيد معجمي زاخر من الأسماء والأفعال والحروف، هي وحدات لغوية منها ما يحمل معاني دالة في ذاتها ومنها ما يستعمل في ثنايا الكلام للاستعانة به على إبراز المعاني وتوضيحها.

4- يجد الشاعر نفسه أمام جملة من الضوابط النحوية والصرفية تمثل نوعا من الرقابة على المبدع والإبداع في آن.

إنّ على المبدع أن يوفّق بين هذه الأمور السّابقة مجتمعة، فيعتمد على قدراته الإبداعية من جهة، فيما يتعلق باختيار المعاني المعبّرة عمّا في نفسه، كما يسعى إلى التصرّف في الرّصيد

المعجمي وفق ما تسمح به الضّوابط النّحوية والصّرفية التي تتحكم في الصّياغة، ومن ثمّ فإنه قد يقدّم ما يراه قابلا للتقديم، ويؤخر ما يراه قابلا للتأخير إلاّ أنّ فكرة التّقديم والتأخير هذه كغيرها من القضايا اللّغوية والبلاغية الأخرى قد تأتي مناقضة لما يريده المبدع إذا هو لم يكن قد أتقن أدواته اللّغوية، فالأمر هنا يتوقف على القدرات اللّغوية (من نحو وصرف ودلالة) التي يكون المبدع قد امتلكها وتحكّم في زمامها بحيث أصبحت طيعة بين يديه وفي متناوله، هذا جانب من النّقد تراعيه الأسلوبية وهي تحاول تفسير الإنتاج الأدبي الفنّي.

يمكن أن نسجل هنا بالنّسبة إلى البيت الشّعري السّابق: أنّ الشاعر قد اختار للتعبير عن الفكرة القائمة في ذهنه أسلوبي (الشرط والتوكيد) وتزاحم الأسلوبان معا في ذهنه، فأيّهما يختار ليقدّمه على الآخر؟

إن فكرة الاعتذار والخوف من سطوة الملك جعلته يحاول التوفيق بين الصيغتين: توكيد قوة الملك وقدرته على الفتك بأعدائه مهما ظنوا بأنهم بمنجاة منه، لذلك قدم صيغة التوكيد، ثم ما لبثت صيغة الشرط أن زاحمته وألحت عليه فاستعملها، والشرط لا يخلو في حدّ ذاته من توكيد، وصيغة الشرط هذه ساعدت الشاعر على تصوير المعنى المقصود: وهو أنّ من ظنّ أنّه ينجو من سطوة هذا الملك فقد أخطأ لأنّ قدرته تكاد تهيمن على كل شيء وهكذا قدم صيغة التوكيد لتقوم مقام جواب الشرط.

وتركّز الأسلوبية أيضا على كشف العلاقة بين الدّال والمدلول داخل التركيب اللّغوي، هذه العلاقة هي التي تثري العملية الإبداعية، وذلك بانتقال اللّفظ من معناه الأصلي إلى معاني طارئة ذات شحنات جمالية موقوتة ناتجة عن تنوع الدلالات حسب موضع الكلمة في السّياقات المختلفة ومقدار ما يحققه تماسك أصوات حروفها وتآلفها مع بعضها.

فالأسلوبية تتجه إلى دراسة هذه المعاني التي تؤديها الكلمات حسب السياقات التي ترد فيها وما تحدثه من إيحاءات كثيرة، ولا يكفي هنا النّظر إلى الكلمة أو التركيب من حيث كونها مجازا أو حقيقة أو استعارة أو تشبيها مثلما هي الحال في الدّراسات البلاغية من قبل، بل تحاول الأسلوبية أن تكشف طريقة المبدع في استعماله الألفاظ والتراكيب وكيفية الرّبط بين الدّوال والمدلولات، ثم كيفية تعامله مع ما تفرضه عليه طبيعة اللّغة.

وحين تتناول الأسلوبية اللّغة الفنّية فإنّها في الحقيقة تدرسها كما قلنا سابقا عندما تنحرف عن النّمط المألوف، وهذا لا يعني أنّها تنفرد بلغة الآثار الأدبية وحدها، بل تتناول دراسة

الأساليب سواء في اللغة الإبداعية أو العادية، كما يسعى الأسلوبيون إلى توسيع مجالها لدراسة الأساليب في جميع المنظومات اللغوية إلى جانب تعاملها مع الأعمال الأدبية الإبداعية "يمكننا تسهيلا لما نحن بصدده أن نقسم الدّراسة الأسلوبية إلى حقلين منفصلين وإلى حدّ ما: دراسة الأسلوب في كل المنظومات اللّغوية، ودراسة الأسلوب في الأعمال الأدبية الإبداعية"[10]، هذه نظرة واسعة إلى الأسلوبية من الوجهة النظرية على أكثر تقدير.

إلى وقت قريب كان نقاد الأدب يعملون على إبعاد القضايا اللّغوية من مجال اهتمامهم، كما كانوا يتعاملون مع الآثار الأدبية تعاملا مبنيا على أساس الذّوق والمفاضلة واحتذاء أنماط معيّنة من القيم اللّغوية والجمالية، ثم أدخلوا في دائرة اهتمامهم تيارات جديدة أغلبها وافد من خارج الأدب، ومع ظهور الأسلوبية أخذ النقاد الجدد "يتخلّون عن مهمة البحث عن المضمون والبيئة ويركزون اهتمامهم على التحليل التفصيلي لمجموعة من الظواهر النّصّية المختارة وما تحدثه من أثر لدى القراء، كما أخذ علماء اللّغة يمسحون مناطق معيّنة في دراسة النّصوص تكشف خطوة فخطوة عن الوحدات اللّغوية الصّغيرة وقوانين تشكيلها وكيفية أدائها لوظائفها الدّلالية..."[11]، وهذا التقارب بين نقاد الأدب واللّغويّين وسع دائرة الأسلوبية وجعلها قابلة لأن تضمّ إلى حوزتها جملة من قضايا الأدب والنّقد واللّغة كانت خارجة عن نطاقها.

أما إذا عدنا إلى تراثنا اللّغوي والأدبي فإننا نكاد نجد هذه النّظرة الموحدّة المتكاملة عند كبار الأدباء واللّغويّين والنقاد القدماء التي تجمع بين الأدب والنّقد واللّغة...

من هؤلاء حازم القرطاجي (609–684هـ) الذي وجد نفسه أمام نظرية النّظم لعبد القاهر الجرجاني من جهة، ومفاهيم جديدة جاءته من جهة دراسته التراث اليوناني، وإذا كان عبد القاهر من قبل قد اعتبر الأسلوب من محتويات النّظم فإنّ حازما حاول أن يفرّق بين النظم والأسلوب، فجعل النّظم "في الألفاظ والعبارات في ضروب وضعها وأنحاء ترتيبها، فمجيء المعاني على نسق معين يسمّى أسلوبا، ومجيء الكلمات والجمل على نسق معيّن يسمى نظما"[12].

وهنا نلاحظ أن الأسلوب عنده ينبني على أسس نفسية مجرّدة، يقول: "لّما كانت الأغراض الشعرية يوقع في واحد منها الجملة الكبيرة من المعاني والمقاصد، وكانت لتلك المعاني جهات فيها توجد ومسائل منها تقتنى كجهة وصف المحبوب، وجهة وصف الخيال، وجهة وصف الطلول..... وكانت تحصل للنفس بالاستمرار على تلك الجهات والنقلة من بعضها

إلى بعض وبكيفية الاطراد في المعاني صورة وهيئة تسمّى الأسلوب وجب أن تكون نسبة الأسلوب إلى المعاني نسبة النّظم إلى الألفاظ، لأن الأسلوب يحصل عن كيفية الاستمرار في أوصاف جهة من جهات غرض القول وكيفية الاطراد من أوصاف جهة إلى جهة، فكان بمنزلة النّظم في الألفاظ الذي هو ... الهيئة الحاصلة عن كيفية النقلة من بعضها إلى بعض وما يعتمد فيها من ضروب الوضع وأنحاء الترتيب"[13].

سعي حازم سعيا حثيثا للتفريق بين الأسلوب والنّظم في نوع من الإلحاح والتأكيد على هذه التفرقة، ليصبح أكبر رائد في الدّراسات الأسلوبية من بين النقاد القدماء، فالأسلوب عنده هيئة تحصل عن التأليفات المعنوية، والنّظم هيئة تحصل عن التآليف اللّفظية. والحقيقة إن عبد القاهر قبله، لم يهمل – وهو يتحدث عن النّظم – هذا الجانب المعنوي، بل أكده مرارا وهو يحاول أن يبيّن أن المعاني تنتظم في النفس وترتب في الذّهن قبل أن تنتظم في ألفاظ وتراكيب، إلا أن عبد القاهر ركّز على أهمية النّظم وهو بصدد البحث في الإعجاز أمّا حازم فكان همّه متّجها إلى أغراض الشعر المتنوعة، وما لها من اتّصال بنفس الشاعر، لذلك نجده يكاد يخصّ كل غرض من أغراض الشعر بما يجب أن يكون عليه من الجودة في نظره.

إنّ الهيئات الحاصلة في الذهن عن المعاني والتصورات هي التي ينبني عليها الأسلوب فيتجسّد في ألفاظ وتراكيب وصياغة، فالشاعر عند حازم وهو يخوض في غرض من الأغراض الشعرية يصوب ذهنه وكل مشاعره إلى ما يتطلبه ذلك الغرض من أدوات فنية تصلح في هذا المقام دون غيره، بهذه النظرة يكون عبد القاهر وحازم قد اقتربا كثيرا من تصورات العلماء المحدثين الذين حاولوا أن ينظروا للأسلوبية، إلا أن نظرة علمائنا القدماء إلى الأسلوب كانت تدعيما للبلاغة العربية وتعميقا لها وتفريعا وإثراء، فلم يكونوا بصدد إنشاء علم جديد، وإنما تستحق آراؤهم أن تكون الأسس الأولى لنشأة فروع جديدة تكون روافد تدعم وتعمق البلاغة العربية، من هذه الرّوافد نظرية النّظم عند عبد القاهر الجرجاني، وبحوث الجاحظ وآراؤه في اللّفظ والمعنى والبيان والمقام ومقتضى الحال ونظرية الأسلوب عند حازم.

ومن الذين يعتد بآرائهم في هذا المجال ابن خلدون الذي يعرّف الأسلوب بأنه "عبارة عندهم عن المنوال الذي ينسج فيه التركيب أو القالب الذي يفرغ فيه، ولا يرجع إلى الكلام باعتبار إفادته أصل المعنى الذي هو وظيفة الإعراب ولا باعتبار إفادته كمال المعنى من خواص التركيب الذي هو وظيفة البلاغة والبيان، ولا باعتبار الوزن كما استعمله العرب فيه الذي هو

وظيفة العروض، إنما يرجع إلى صورة ذهنية يترعها الذّهن على أعيان التراكيب وأشخاصها، ويصيّرها في الخيال كالقالب أو المنوال.... فإنّ لكلّ فن من الكلام أساليب تختص به، وتوجد فيه على أنحاء مختلفة..."[14].

يفرق ابن خلدون بين ما هو للأسلوب من خصائص وما هو لكلّ من الإعراب والبلاغة والعروض، حتى لا يقع بين هذه الأربعة لبس، إن ابن خلدون لم يتعمق في تعريف الأسلوب وإنما اكتفى بذكر مفارقة الأسلوب هذه الأربعة (الإعراب والبلاغة والبيان والعروض) محاولا التركيز على (القالب والمنوال).

وملحوظ في تعريفه هذا فكرة الاحتذاء، وكأنّه يرى الأسلوب هو الطريقة التي ينتهجها الكاتب أو الشاعر فينفرد بها ويتميز عن غيره وأن هذا الإنفراد والتميّز متأتّيان عن طريق الممارسة والاحتذاء إلى أن يصير ذلك طبعا خاصّا بصاحبه، إن الأسلوب ملكة لغوية ترسخ لدى الأديب، بالمران والدّربة وطول المعاينة فتمكّنه من امتلاك طاقات لغوية تعبيرية تتوارد عليه – إذا همّ بالكلام في موضوع معيّن – في منوال من الألفاظ والتراكيب خاص به ومفارق فيه غيره من الأدباء.

أمّا الأسلوبية فإنّها تنظر إلى النّص نظرة شمولية وتتضمّن كثيرا من القضايا النّقدية واللّغوية والبلاغية كما سبق، فإذا كان لكلّ فرع من فروع علم اللّغة مجاله الخاص، فإنّ الأسلوبية تتناول الآثار الأدبية في حالة تحققها وإنجازها وهي تشتمل على هذه الفروع جميعها، إنّها نظرة عميقة وفاحصة في اللّغة والتراكيب ومواطن الجمال.

يحاول الأسلوبيّون استكناه خبايا الأسلوب للوصول إلى البواعث النفسية التي تتحكم في صياغته، وذلك من خلال تسليط الأضواء على الأثر الأدبي نفسه، وليس من خلال إسقاطات خارجية كما فعل الذين حاولوا تفسير الأثر الأدبي تفسيرا نفسيا أو اجتماعيا...

وهذا لا يعني أن الأسلوبية لا تفيد من نتائج العلوم الأخرى ومناهجها وإنما تسعى إلى الاستقلال بأدواتها الفنية التي تطرق بها النص مستمدة هذه الأدوات من اللغة نفسها بطريقة تبيح لها الاعتماد على الأثر الأدبي أكثر من الاعتماد على غيره.

إن المنطلقات الأولى للأسلوبية – كما رأينا عند بعض المحدثين الغربيين وعند بعض علمائنا القدماء وهم يسعون إلى تفسير الأسلوب – تهدف إلى ترجمة الفكر والشعور من خلال العمل

الإبداعي، لأنّ الأسلوب في حقيقته شحنات نفسية وذهنية وانفعالية ينظمها العقل لتظهر في ألفاظ وتراكيب هي مجال الدراسة الأسلوبية.

وليس في مقدور عالم الأسلوب أو الأسلوبي أن ينفذ إلى نفس المبدع لدراستها، ولكن بإمكانه أن يسلّط الأضواء على الإنتاج الأدبي لدراسته مستأنسا بعاملين اثنين:

1- عامل خارجي ويتمثل في الظروف الاجتماعية المحيطة بالمبدع والإبداع ومالها من أثر على مسار الإنتاج الأدبي والأديب معا، ولا يمكن أن يتحرر أي إنتاج فني من هذه المؤثرات الاجتماعية سواء فيما يخص المضامين أو الاتجاهات التي تطبعه، وحتى اللغة المستخدمة نفسها فإنها تخضع بطريقة أو بأخرى إلى شيء من هذه المؤثرات.

2- عامل داخلي ويتمثل في الإنتاج الأدبي نفسه ومكوناته اللّغوية والمعرفية وما يحمله من معان وتصورات ناتجة عن عمق التجربة في الحياة، وكذا ما يتوفر لصاحبه من أدوات فنية تمكنه من إنتاج طريقة معيّنة خاصة به.

فالخبرات التي يكتسبها الإنسان ويمارسها في سائر سلوكاته الحياتية تختزن في فكره على أشكال من المفاهيم والتّصورات، فالفكر يختزن المعاني مجرّدة ولكنها في الوقت نفسه تكون قابلة لاستدعاء الكلمات استدعاء سريعا وعلى نحو يتّسم بالغموض لترتبط بها ارتباطا حتميا، والذي يسهل على الفكر هذه العملية هو قدرته على تصنيف ألفاظ اللّغة في مجاميع، كل مجموع منها يختص بحقل معيّن من حقول المعرفة، فالمعاني تستدعي الألفاظ فتلبسها، والألفاظ تحمل من الشحنات الدّلاليّة ما يجعلها قادرة على تصويب الفكر إليها والتأثير فيه، وهنا تكمن الجدلية القائمة بين الفكر واللّغة.

إنّ تعامل المبدع مع اللّغة يبدو في غاية الأهمية والغموض من الناحية الفكرية، وذلك لأن اللّغة في سائر أنظمتها معين صامت خفيّ حتى إذا حاول المتكلم إيقاظها توافدت عليه تلك الأنظمة لتمارس ضغطا غير مرئي ولكن رقابة العقل تسعى لإحداث جملة من الضّوابط والقوانين توفق بين الأفكار المعبّر عنها وبين تلك الأنظمة، يقول تمام حسّان: "واللّغة العربية بهذا مكوّنة من ثلاثة أنظمة (الصوتي والصّرفي والنحوي) وقائمة من الكلمات التي تنتظم في جهاز واحد، وهذه الأنظمة والقائمة تكون معينا صامتا، فإذا أردنا أن نتكلم أو أن نكتب نظرنا في هذا المعين الصّامت فوضعنا محتوياته في حالة عمل وحركة، فأخذنا من الكلمات ورصفناها على شروط الأنظمة أي بحسب قواعد اللّغة وخرجنا من دائرة الصّمت اللّغوي إلى

دائرة النّطق الكلامي أي من حيّز السّكوت إلى حيّز الحركة، أو من حيّز الإمكان إلى حيّز التطبيق"[15].

إنّ إخراج اللّغة من نطاق الصّمت إلى نطاق العمل والحركة هو عمل مشترك بين أفراد المجتمع اللّغوي كلّهم، ويحدث لدى الفرد بصفة عادية وعفوية متى وجدت الدّواعي والأسباب إلى ذلك، أمّا الاستخدام الفني للغة فهو من خواص الإنسان المبدع، وهذا النّوع هو الذي يتّخذه علماء الأسلوب مجال دراستهم قبل غيره وإن كانت الأسلوبية الآن تحاول أن تستقطب إلى دائرتها كلّ أنواع الخطاب سواء كان نفعيا أو فنّيا، ومن هنا فإن الدراسة الأسلوبية تعتمد على القرائن الحالية والمقالية التي تكتنف النّص، لأنّها ذات أهمية في عملية التبليغ، كما أنّ اختلاف الآراء في الوصول إلى فهم الآثار الأدبية وتفسيرها مردّه إلى هذه القرائن في غالب الأحيان.

إنّ النّظرة الشمولية إلى النّص هي لبّ ما ينبغي أن تسعى الأسلوبية إلى احتوائه وتفسيره، وقد يتفاوت فهم القراء للنّص الواحد، وذلك حسب تفاوت أحاسيسهم ومشاعرهم، لأن مراكز الفكر التي تقرعها بعض ألفاظ اللّغة حين نسمعها في تراكيب لغوية متفاوتة بتفاوت تجاربنا في الحياة وبتفاوت معطياتنا المعرفية.

وهنا تبرز قضية أخرى من القضايا التي تهتم بها الأسلوبية ذات اتصال وثيق بالتحليل الأسلوبي للنصوص فهي تستكنه الخصائص الفنية للنّصوص اللّغوية من خلال تتبعها للتراكيب تسعى إلى الوصول إلى معرفة التفاعل الفكري الذي يحدثه النّص، ولا شك في أن النّصوص متفاوتة أيضا من حيث القوة والضّعف، وتلك قضية تتصل بأسلوب النّص أي بقدرات المبدع وطاقاته اللّغوية والفكرية ولننظر إلى قوله تعالى: (إنّ الّذين كذّبوا بآياتنا واستكبروا عنها لا تفتح لهم أبواب السّماء ولا يدخلون الجنّة حتى يلج الجمل في سمّ الخياط)[16]

لعل أول ما يقرع أسماعنا ونحن نقرأ هذه الآية الشريفة قوله تعالى: (حتى يلج الجمل في سمّ الخياط) وذهب المفسّرون فيها مذاهب...

منها أن الجمل هو الحبل الغليظ وهو غير مناسب ليلج ثقب الإبرة... وعن ابن مسعود أنّه سئل عن الجمل فقال: زوج الناقة استجهالا للسائل، وإشارة إلى أن طالب معنى آخر تكلّف"[17].

والمعنى المراد هو استحالة دخول هؤلاء الجنّة بعدما كان منهم ما كان من تكذيب واستكبار عن آيات الله، ولقد اختير هذا التركيب في الأسلوب القرآني لما يحمله من دلالة تقرع أسماء الكافرين وتهولهم أشد الهون، وتقطع من أمامهم كلّ سبيل تؤدي بهم إلى أن تنالهم المغفرة بعدما صدر منهم ما صدر... إن وقع هذه العبارة على أسماعهم أكثر من وقع ما تقدّمها من نفي، بل النّفي قبلها تمهيد وتوطئة لها.

هذا النوع من التقديم والتأخير لا يكون مؤسسا وفق ترتيب الألفاظ في التركيب نفسه، وإنّما يكون بحسب الشحنات التي تحملها الألفاظ وما لها من وقع على النفس، إنّ الذين خوطبوا بهذه الآية وهم كفّار قريش، لم يبلغ بهم اليأس أقصى مبلغ وهم يستمعون إلى أجزاء هذه الآية إلاّ حين يصل إلى أسماعهم قوله تعالى: (... حتى يلج الجمل في سمّ الخياط) وهكذا فإن هذا المقطع من الآية هو المراد والاهتمام عليه منعقد رغم تأخر رتبته في التركيب.

ولئن كانت مثل هذه القضايا عند البلاغيين القدماء قائمة على دراسة عناصر التراكب اللغوية كما رأينا، واستطاعوا أن يحصروها في جملة من الأغراض البلاغية، فإن الأسلوبية وهي تنظر إلى النّص برمته لا تكتفي بما اكتفت به البلاغة، وإنّما تحاول أن تفسر الظّواهر البلاغية من إضمار أو حذف أو تقديم أو تأخير... تفسيرا ينبني على أساس ما يتركه من أثر نفسي لدى الملتقي، ومن ثمّ تحكم على الأسلوب بناء على ما يحققه من إقناع في تفرده وإبداعه وليس في احتذائه لأساليب أخرى.

إن النظرة إلى التركيب اللّغوي بمعزل عن النّص أو الخطاب قد لا تفي بالغرض الدّلالي إلاّ إذا أمعنا النّظر إلى بقية التراكيب السّابقة واللاحقة. أي إلى النّص بكامله "فلا يكفي مجرد فهم النظام الصوتي للّغة ما لأن نفهم مقالا بهذه اللّغة، بل لا يكفي لذلك حتى فهمنا للنّظام الصرفي أو النحوي للّغة المذكورة، بل لا يكفي أيضا أن نفهم المعنى المعجمي لحشد كبير من كلمات هذه اللّغة أيضا، لأن نفهم المعنى فهما كاملا ما دام (المقام) غير مفهوم"[18].

ويدخل ضمن المقام هنا المعرفة بخصائص اللّغة والمجتمع صاحب اللّغة، إن الذي ليس لديه نصيب من تذوق الكلام العربي الفصيح والتمييز بين أساليب العرب في مخاطباتها، لا يتذوق من الآية السّابقة أيّ معنى للفصاحة والبلاغة، ولا يكفيه أن يفهم معناها، ما لم يهتد إلى تصوير معنى استحالة دخول هؤلاء الجنة هذا التصوير البليغ الرائع الذي إن حاولنا أن نختار من الألفاظ والتعابير ما نبدلها به لما استطعنا أن نحافظ على إيجازه وبلاغته لكن اللّغة قد تمارس ضغطها على المبدع فلا يستطيع أن يخضعها إلى ما يريد من تصوير لمعانيه وأخيلته.

لذلك يقول فندريس: "توجد وسيلة يسيرة لمعرفة الأهمية النسبية لعناصر جملة من الجمل وذلك أن نقرأ هذه الجملة على عدة أشخاص مختلفين وأن نطلب إليهم أي الكلمات قرعت أذهانهم أكثر من غيرها وقبل غيرها، فنجد الأجوبة على العموم واحدة لا تتغير، وذلك أن الكلمات الحقيقية تقرع الذّهن أكثر من دوال النسبة، والأسماء أكثر من الأفعال، والأسماء المشخصة أكثر من الأسماء المجردة، فالكلمات التي تقرع الذهن أكثر من غيرها هي التي توقظ على الفور صورة بصرية ولاسيما أسماء الأعلام"[19].

هكذا يرى فندريس أن الأثر النّفسي التي تثيره الكلمات في النفس والشعور قد يختلف عما يريد المبدع أحيانا، وذلك لأنّ المبدع ينساق وراء اللّغة ويقع في أسرها فتشكل وطأة عليه، وتمارس نفوذها ضدّه وبخاصة حينما تعبّر عن الجانب الانفعالي الفني الذي يقتضي اتحادا وانسجاما ما بين اللّغة والمبدع، لأنّه يترجم عقلية المبدع حينئذ.

ولنستمع إلى عبد القاهر وهو يعلّق على هذه الأبيات*

فلما قضينا مـــن منى كـــل حاجة ومسح بالأركان مـــن هو ماســـــح
وشدت على حدب المهاري رحالنا ولا ينظر الغادي الذي هو رائـــــــح
قفلنا على الهوج المراسيل وارتمت بهن الصحاري والصماد الصحاصـــح
نزعنـــا بأطراف الأحاديث بيننا ومـــالت بأعنـــاق المطي الأباطـــــح

بقوله: "ثم راجع فكرتك واشحذ عزيمتك وأحسن التأمل... هل تجد لاستحسانهم وحمدهم وثنائهم ومدحهم منصرفا إلاّ إلى استعارة وقعت موقعها وأصابت غرضها، أو حسن ترتيب تكامل معه البيان حتى وصل المعنى إلى القلب مع وصول اللّفظ إلى السّمع واستقر في الفهم مع وقوع العبارة في الأذن ... وذلك أن أوّل ما يتلقاك من محاسن هذا الشعر أنه قال (ولّما قضينا من منى كل حاجة) فعبّر عن قضاء المناسك بأجمعها، والخروج من فروضها وسننها من طريق أمكنه أن يقصّر معه اللّفظ ... ثم نبه بقوله (ومسح بالأركان من هو ما سمح) على طواف الوداع الذي هو آخر الأمر... ثم قال (أخذنا أو نزعنا بأطراف الأحاديث بيننا) فوصل بلفظة (الأطراف) على الصّفة التي يختص بها الرّفاق في السّفر من التصرف في فنون القول وشجون الحديث، أو ما هو عادة المتطرفين من الإشارة والتلويح والرمز والإيماء، وأنبأ بذلك عن طيب النفوس وقوة النشاط وفضل الاغتباط... ثم زان ذلك كله باستعارة لطيفة طبق فيها مفصل التشبيه... فصرّح أولا بما أومأ إليه في الأخذ بأطراف الحديث... وأخبر بعد بسرعة

السّير ووطاءة الظهر، إذ جعل سلامة سيرها بهم كالماء تسيل به الأباطح (وفي رواية سالت بأعناق...) وكان في ذلك ما يؤكد ما قبله، لأن الظهور إذا كانت وطيئة وكان سيرها السّير السّهل السريع زاد في ذلك نشاط الرّكبان، ومع ازدياد النشاط يزداد الحديث طيبا، ثم قال (بأعناق المطي) ولم يقل بالمطي لأن السرعة والبطء يظهران غالبا في أعناقها..."[20].

إنّ عبد القاهر إذ يستحسن هذه الأبيات ويراها قد بلغت ما بلغت من الجودة وكمال البيان، إنّما قال ذلك بسبب ما رآه فيها من حسن ترتيب ألفاظها، وما احتوت عليه من استعارة لطيفة، والأهم من ذلك كله هو هذا الترتيب الذي أشار إليه الجرجاني ولم يتوسع في الحديث عنه، وهو ممّا تنشده الأسلوبية باعتبارها تنظر إلى النّص نظرة شاملة، وبنظرة موضوعية "يمكن القول بأن حركة النقد والبلاغة القديمين وقفت على جوانب البحث الأسلوبي في غالب الأحيان، ولم تتوغل فيه إلا قليلا، لأنّها تبدأ غالبا من النص وتنتهي إليه – كما فعلت الأسلوبية الحديثة – وذلك يتمثل في رصد الخواص الجمالية التي تتصل بالتعبير والكشف عنها في التركيب اللّغوي من حيث الرّبط بين الرّمز والمدلول في صور الكلام في مثل تنافر الحروف وحسن النظم والتأليف..."[21].

إن استحسان عبد القاهر للأبيات السابقة ينبع من هذه الزاوية، فهو ينظر إليها على أساس أنها تكون وحدة متكاملة الأجزاء مرتبة المعاني بحيث لو قدمنا بعضها على بعض أو أخرّنا لاختل المعنى وتشوهت اللوحة فاستحسانه إذن أساسه أمور تتصل بحسن التأليف الذي تلتحم فيه وتتداخل ثلاثة مستويات هي المستوى التركيبي، والمستوى الدّلالي والمستوى الصّرفي الصوتي، إنّ هذه المستويات الثلاثة هي أساس الدّراسات الأسلوبية عندما تتوجه إلى النّص الذي هو شحنة إبداعية وعمل فني متكامل، ولنتأمل هذه الصّورة الشعرية التي يرسمها المتنبي مبرزا فيها بطولة ممدوحه سيف الدّولة وشجاعته الخارقة[22]:

وقفت وما في الموت شكّ لواقف كأنّك في جفن الرّدى وهو نائم

تمرّ بـــك الأبطال كلمى هزيمة ووجهك وضّاح وثغرك باسم

تجاوزت مقدار الشّجاعة والنّهى إلى قول قوم أنت بالغيب عالم

لقد كان الشاعر بصدد تصوير شجاعة سيف الدّولة في القتال فأكثر من (الأحول) باعتبارها تصلح في هذا المقام (وما في الموت...)، و(كلمى هزيمة)، و(وجهك وضاح)...

يبدو أن الأفكار تتزاحم على المتنبي وتتوارد على خاطره، وذلك لما يتمتع به من قدرة لغوية تجعله قادرا على تصوير ما يريد من المعاني حسب المواقف، ترد عليه صورة سيف الدّولة وهو واقف في ساحة المعركة فتمتزج في ذهنه بصورة خيالية أخرى هي تجسيد الموت أو الردى في صورة شخص نائم وقد أغمض عينيه، واستعارته الجفن للردى للدلالة على أن الممدوح كان في قلب المعركة وأقرب ما يكون إلى الخطر، إذ أعداؤه يحيطونه من كل الجوانب، واختار جفن الردى ولم يقل (بين يدي الردى) ولا (في قبضة الرّدى)... لاختصاص الجفن بالعين التي هي للإبصار أي الرّدى يبصره واقفا أمامه يقاتل، ولم يقدر أن يرديه كأنه نائم لم يره، وليس كما جاء في شرح الديوان "وكأنّ الرّدى نائم فلم يبصرك وغفل عنك بالنّوم فسلمت"[23]، فشرح البيت على هذا النّحو يقلل من شجاعة الممدوح، ويجعل نجاته من الموت من باب الحظ أو الصّدفة لا لأمر يرجع إلى بطولته وقدرته على الأعداء، وهذا ما يصوّره البيت التالي (تجاوزت مقدار...).

ثم ينتقل الشاعر من هذه الصورة المشخّصة وهي صمود الممدوح في الميدان ورباطة جأشه أمام الموت الذي لم يقدر عليه إلى صورة أخرى متحركة أي في الوقت الذي كان فيه الممدوح صامدا يقاتل كان أعداؤه يفرون من أمامه جرحى مهزومين، وصورة الانهزام القائمة توقظ في ذهن الشاعر صورة الانتصار الوضاحة فيضفيها على صاحبه...

إنّ سيف الدّولة وهو يستمع إلى الشاعر أنكر عليه تطبيق عجزي البيتين على صدريهما، وأراد منه أن يقدم عجز البيت الثاني مكان الأول، ويؤخر عجز البيت الأول إلى مكان الثاني فيكون الترتيب.

وقفت وما في الموت شكّ لواقف ووجهك وضّاح وثغرك باسم

تمرّ بـــك الأبطال كلمى هزيمة كأنّك في جفن الرّدى وهو نائم

وانتصر المتنبي لنفسه بأنه لّما ذكر الموت في صدر البيت الأول أتبعه بذكر الرّدى في آخره ليكون أحسن تلاؤما، ولّما كان الجريح المنهزم لا يخلو أن يكون وجهه عبوسا وعينه باكية قلت ووجهك وضاح، وثغرك باسم لأجمع بين الأضداد في المعنى[24].

إنّ النّص أو الرسالة اللّغوية قبل أن يتشكل في سلاسل كلامية مسموعة أو مكتوبة كان أفكارا ومعاني تواردت على ذهن صاحبه وتآلفت وتعانقت فيما بينها لتتّخذ اللّغة لباسا لها

يبرزها إلى حيز الوجود، وبمقدار تماسك الأفكار والتصورات وترتيبها في الذهن تكون التراكيب اللّغوية المعبّرة عنها من حيث العمق والمتانة.

وتجدر الإشارة هنا إلى أنّ الآثار الأدبية الرّفيعة تخضع لدى المحللين والنقاد إلى شتى التفسيرات والآراء كما سبق، ولعل السّبب في ذلك هو أن الرّسالة اللّغوية وهي تحمل محتوى "وهذا المحتوى بإمكان الملتقط أن يفهمه"[25] تتطلب تنظيم رموز مشتركة كليّا أو جزئيا بين المرسل والملتقط[26].

إن هذه الرّموز قد تكون لغوية أو غير لغوية والذي يعنينا في هذا المقام هو الرموز اللغوية التي هي عبارة عن كلمات وتراكيب لغوية ينشئها المبدع وفق سنن معينة هي قواعد اللّغة التي يتكلمها أبناء مجتمعه، فهي جملة من القواعد والقوانين التي نتمكن بواسطتها من تركيب الرّسالة وتفكيكها[27].

إن الرّسالة تنشأ في ذهن المتكلم نشوءا تدريجيا معنى فمعنى وفكرة ففكرة ثم تأخذ في التّركيب شيئا فشيئا إلى أن تكتمل معانيها وتتجمع صورها وأخيلتها في ذهنه فيأخذ في إلقائها أو كتابتها في رموز لغوية هي بمثابة اللّباس أو القالب الذي يشكل تلك الأفكار والصّور، أمّا حين تنتقل إلى ذهن المخاطب أو المتلقي فإنه يستقبلها وفق المعطيات الذهنية التي يتحكم فيها المبدع، فليس بإمكان المتلقي أن يختار ما يستمع إليه أو يقرأه بل المبدع في هذه الحالة هو الذي يشكل نوعا من الضغط أو المصادرة على المتلقي الذي ليس له إلاّ أن يتتبّع أفكار المبدع فكرة فكرة وجزءا فجزءا، إلى أن تجتمع في ذهنه الرّسالة بكاملها ثم يأخذ في تحليلها وفق رموزها للتعرف على مضامينها ومحتوياتها عن طريق ما تحمله من رموز لغوية قام التفاهم عليها بين المبدع والمتلقى مسبقا.

وللمتلقي القدرة على الخوض في جزئيات الرّسالة وفهمها والوقوف منها موفق الناقد فيقوّمها ويحكم عليها ويأخذ مواقف تجاهها معيّنة سواء بالرّضى والاستحسان والإقناع أو بالعكس،

إن المتلقي في هذه الحالة يسعى إلى تقمّص الرّسالة والسيطرة على محتواها وفق تصوّره هو للعلاقة بين الدّوال والمدلولات.

إن عملية تحليل الرّسالة وفك رموزها والتعرف على العلاقات الرّابطة بين الدّوال والمدلولات في ذهن المتلقى، لا تتطلب منه الوقوف على جميع عناصرها ودراستها دراسة

تفصيلية، إن هذا يكاد يكون مستحيلا، وإنّما العناصر التي تتطلب الوقوف عندها هي عبارة عن معالم ومحطات يهتدي إليها المتلقي أو النّاقد بحسّه المرهف وقدرته اللّغوية الفنية وعليها تتوقف قيمة الإنتاج الأدبي، وهذا ما تتجه إليه الدّراسات الأسلوبية الحديثة "والعناصر التي ينبغي تحليلها أسلوبيا كي تؤدي إلى نتائج مثمرة تختلف من حالة لأخرى وكثيرا ما لا تسمح المصفاة الاختيارية إلاّ بعنصر واحد من عناصر الدّوال لتحليله إذ نتوقع قيمته التعبيرية ذات الأهمية الحاسمة للعمل كله"[28] وقد يكون هذا التوقف عند أكثر من عنصر.

إن الجوانب التنظيرية للأسلوبية أوسع بكثير من النّماذج الأدبية التي نختارها أحيانا لنسلط عليها أنماطا من التحليل الأسلوبي، وذلك لأنّ الأسلوب أو الأسلوبين انطلقوا في عملية التنظير لهذا العلم من النصوص الإبداعية المختلفة، فلا بدّ لتضييق الهوة بين التنظير والتطبيق الأسلوبي من توسيع نطاق التحليل الأسلوبي ليتناول جوانب عديدة قد يبدو بعضها أحيانا بعيدا عن لب الأسلوبية وجوهرها، من هذه الجوانب شخصية المبدع وقدراته العلمية وخبرته الأدبية وحياته وردود فعله النفسية تجاه وسطه، لكن كلّ هذه لا تغدوا عملا أسلوبيا" إلاّ إذا كانت مجرّد وسيلة لتحديد هدف أساسي هو كيفية تشكل عناصر المدلول في عمله الأدبي، وإذا كانت الدراسات التي تمضي من الشكل الخارجي إلى الداخلي قد أحرزت كثيرا من التقدم فإن دراسات الاتجاه العكسي ما تزال بحاجة إلى تنمية مضطردة للوصول إلى الرّوابط المحددة الدّقيقة بين الدّال والمدلول في الرّمز اللّغوي، وهذه الشبكة من الرّوابط هي الشكل الأدبي الذي يسعى علم الأسلوب لاستجلائه واستقصاء أدق معالمه وأكثرها فعالية"[29]

فسيف الدّولة حين اعترض على المتنبي، وطلب منه ما سبق ذكره من تقديم وتأخير إنّما كان حافزه إلى ذلك هو تلك الصّورة الشّعرية التي أخذت تتشكل في ذهنه وهو يستمتع إلى الشاعر، فرأى هذه الصورة تكون أقوى مدحا وأبلغ ثناء إن هي أبرزت المفارقة بينه (الممدوح) وبين أعدائه في المعركة على الشكل الذي استساغه هو (سيف الدولة) بحيث تصوّره واقفا أمام الموت وهو مشرق الوجه باسم الثغر، والأبطال تفرّ من حواليه وتتساقط مهزومة ورحى الموت تطحنهم طحنا في حين أن الموت خائف من الممدوح ومتغافل عنه حتى لكأنّه نائم.

وهكذا فإن الدّراسات الأسلوبية تعتد بجملة من الملامح السّياقية سواء منها ما اتصل بالسياق العام الذي يحيط النص، أو السياق الخاص الذي يستشف من تلاقي عناصر التراكيب اللغوية في النص وما لها من ضوابط نحوية وصرفية لابد من مراعاتها.

الهوامش

1- أسس علم اللغة، ماريو باي، ترجمة د. أحمد مختار عمر، ط3 /1987، عالم الكتب، القاهرة، ص: 62.

2- البلاغة والأسلوبية، د. محمد عبد المطلب، ط/ 1984، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص: 129.

3- ينظر البلاغة والأسلوبية، ص: 129.

*- Charles Bally(1865-1947) مؤسس علم الأسلوب وخليفة دي سوسير في كرسي علم اللغة العام بجامعة جونيف، وقد نشر عام 1902 كتابه الأول (بحث في علم الأسلوب الفرنسي) ينظر علم الاسلوب مبادئه وإجراءاته، د.صلاح فضل، دار الآفاق الجديدة بيروت ط1- 1985، ص: 17.

4 – البلاغة والأسلوبية. ص19.

5 – سورة النصر01.

6- الأسلوبية والأسلوب، عبد السلام المسدي، ط2/ 1982، الدار العربية للكتاب، ص: 141.

7- ينظر النحو الوافي، ج4 / 431.

8 – ينظر الفروق في اللغة، أبو هلال العسكري، تحقيق لجنة إحياء التراث العربي، ط1981/5، دار الآفاق الجديدة بيروت، ص: 302.

9 – النابغة الذبياني، ايليا الحاوي، ط / 1970، دار الثقافة بيروت.، ص: 163.

10- مفاهيم نقدية رينيه ويليك ترجمة د. محمد عصفور، ط/ 1987 عالم المعرفة، الكويت، ص: 431.

11- ينظر علم أسلوب مبادئه وإجراءاته، ص: 129.

12- من قضايا التراث العربي دراسة نصية نقدية تحليلية مقارنة، د. فتحي أحمد عامر، منشأة التعارف الإسكندرية، ص: 408.

13- منهاج البلغاء وسراج الأدباء حازم القرطاجني، ط / 1966 تونس، ص: 363.

14- مقدمة ابن خلدون، ص: 474.

15- اللغة العربية معناها ومبناها د. تمام حسان، ص: 40-41.

16- سورة الأعراف / 39.

17- الكشاف ج2 / 78.

18- اللغة العربية معناها ومبناها، ص: 41.

19- اللغة فندريس ترجمة الأستاذ عبد الحميد الدواخلي، ود. محمد القصاص ط / 1950 مطبعة لجنة البيان العربي القاهرة، ص: 178-179.

●- نسبت لأكثر من واحد: إلى يزيد من الطثرية وإلى عقبة بن كعب بن زهير وغيرهما، ينظر دلائل الإعجاز، ص: 227، وهي مثبتة في ديوان كعب بن زهير ط1/ 1987 دار الكتب العلمية بيروت، ص: 15 بالرواية المذكورة

– الصماد ما غلظ من الأرض، والصحائح ما استوى من الأرض وانبسط

20- أسرار البلاغة عبد القاهر الجرجاني دار المطبوعات العربية للطباعة والنشر والتوزيع بدون تاريخ طبع، ص: 16 و17.

21- البلاغة والأسلوبية، ص: 117.

22- العرف الطيب في شرح ديوان أبي الطيب، ص: 423.

23- العرف الطيب في شرح ديوان أبي الطيب، ص: 423.

24- ينظر المصدر نفسه، ص: 423.

25- الألسنية (علم اللغة الحديث) قراءات تمهيدية د. ميشال زكريا ط1 / 1984 المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع بيروت، ص: 85.

26- ينظر المرجع نفسه، ص: 85.

27- ينظر غريب الحديث لابن قتيبة تحقيق د. رضا السويسي ط / 1979 الدار التونسية للنشر، ص: 52.

28- علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، ص: 124.

29- المرجع نفسه، ص: 125.2