

## مستويات الاختيار في اللغة والأدب بين التراث والمعاصرة "مع رؤية نقدية تطبيقية"

\*عماد علي سليم الخطيب  
\*\*سليمان أبو صعيك

### Abstract

*This research dealt with the phenomenon of choice in the linguistic and literary heritage of Arabic - a phenomenon of style - the study and analysis and discussion. And stylistic knowledge emerged and evolved with the emergence of modern linguistic studies, with the emergence of terms which appeared stylistic choice.*

*This paper will discuss a number of topics including: the definition of choice in modern, and choice when the ancient Arabs, and cash the check, and the conditions of choice, and choice and necessity, and choice and deviation.*

*Search and proves that the Arabs knew but the sense of choice and selection, is a phenomenon found in linguistic studies and literary heritage in the Arab world.*

*In conclusion, the most important research results reached in this research, said the most important references and sources that reported them.*

### ملخص البحث:

ينقسم هذا البحث إلى قسمين تناول في أولهما هذا البحث ظاهرة الاختيار في التراث اللغوي والأدبي العربي- وهي ظاهرة أسلوبية - بالدراسة والتحليل والمناقشة . والأسلوبية علم ظهر وتطور مع ظهور الدراسات اللغوية الحديثة، فمع ظهور الأسلوبية ظهرت مصطلحات منها الاختيار.

ويناقش البحث عددًا من العناوين منها: تعريف الاختيار عند المحدثين، والاختيار عند العرب القدماء، ونقد الاختيار، وشروط الاختيار، والاختيار والضرورة، ثم الاختيار والانحراف

وينحو البحث للتقدير بعرفة العرب القدماء للاختيار مصطلحا تطبيقيا، مع اقترابه لمعنى الاصطفاء، فهو ظاهرة موجودة في الدراسات اللغوية والأدبية في التراث العربي . وهو في قسمه الثاني ينظر في جماليات الاختيار في الشعر العربي محاولا اختيار قصيدتين، دارسًا منحاهما التطبيقي، كما يحلل مضامين تلك الأبيات التي تمّ اختيارها.

\*أستاذ مشارك، قسم اللغة العربية وآدابها - كلية الآداب - جامعة الملك سعود - السعودية  
\*\*أستاذ مساعد، قسم اللغة العربية وآدابها - كلية الآداب - جامعة الملك سعود - السعودية

وختم البحث بأهم النتائج التي وصل إليها هذا البحث، وذكر أهم المصادر والمراجع التي أفاد منها .  
**المقدمة:**

الحمد لله ربّ العالمين والصلاة والسلام على سيدنا محمدٍ وعلى آله وصحبه أجمعين،

فالاختيار ظاهرة أسلوبية في التراث العربي عنوان هذا البحث، فكما هو معلوم أنّ الأسلوبية علم حديث، ظهر وتطور بسرعة عند الغرب مع ظهور الدراسات اللغوية الحديثة، ونتج عن هذا التطور ظهور مصطلحات ولدت مع هذا العلم، منها أنّ الأسلوب اختيار، فانتشر هذا التعريف، وتناوله المعاصرون من علماء العربية بالشرح والتفصيل والتحليل. وعند النظر في الفكر اللغوي العربي القديم فإننا نجد قائماً على الاختيار، فالعرب عرفوا الاختيار بمعنى الاصطفاء، ثم إنَّ الناظر في مصنفات القدماء ليجدهم قد سموا كتبهم بهذا الاسم، ولكنهم لم يعرفوا الاختيار - بأنه الأسلوب - بالمعنى الأسلوبي الحديث.

فضم البحث عدداً من العناوين منها : تعريف الاختيار عند المحدثين ، وجمع فيها أهم تعريفات المحدثين للأسلوب بأته اختيار، وبين فترة ظهور الاختيار عند العرب قديماً . ونقد الاختيار وهو يبحث في نقد اختيارات الشعراء وتفضيل بعضهم على بعض بسبب الاختيار . وشروط الاختيار في الشعر العربي، كما بحث عن شروط الاختيار وهي قواعد اللغة وعمود الشعر العربي كما حددها المرزوقي، ثم بيّن مظاهر الاختيار في الدرس اللغوي والأدبي القديم، وبعد ذلك الاختيار والضرورة، فالضرورة تكون في الشعر وفي النثر وعرض بعض الأمثلة التي توضح ذلك. وفي جماليات الاختيار في الشعر العربي حاول أن يقدم نماذج من الشعر التي مدحت وأثني عليها بسبب اختياراتها وختم البحث بالاختيار والانحراف وحاول تبيين العلاقة بينهما، وذكر قصيدتين، تلجان المنحى التطبيقي، وتوضحان ذلك المقصود من البحث.

وقد حاول الإفادة من المصادر العربية القديمة، والمراجع الحديثة، ثم أنهى الباحثان بحثهما بخاتمة تضمنت أهم النتائج التي توصلوا إليها .ونسأل الله تعالى التوفيق وحسن العاقبة ، إذّه نعم المولى ونعم النصير .

#### أولاً : تعريف الاختيار عند المحدثين :

الاختيار ظاهرة أسلوبية، ارتبط ذكره حديثاً بالأسلوب، فعندما يقوم الإنسان ( المرسل) بعملية التأليف والكتابة، وإلقاء الشعر، فإنه يحتاج إلى الاختيار في المفردات والتراكيب والأصوات، والصرف، والدلالة، والأساليب من خبر وإنشاء، والوزن والقافية، أو التفعيلة، إذا كان ينظم شعراً حراً ،وقد يحتاج إلى الإشارة -إذا كان المستمع أصم ، فسيختار من الإشارات ما يدلُّ على ما يريد أن يوصله للمستمع، ففي مراحل تطور علم الأسلوب ظهرت له تعريفات كثيرة منها أنه اختيار، وقد جاء في أغلب كتب الأسلوبية هذا التعريف، نفضله في ما هو أت :"

- 1- في معظم مواقف الحياة العادية قد يتفق للمرء أن يتوقف لاختيار كلماته" (1) .
- 2- الأسلوب هو اختيار من جانب الكاتب بين بديلين في التعبير " (2) .
- 3- الأسلوب يكمن في الاختيار الواعي لأدوات التعبير " (3) .
- 4- الأسلوب اختيار ربما كان موافقاً لما هو معلوم بالضرورة عن عملية الإبداع، واشتمالها بحكم طبيعتها على سلسلة من الاختيارات " (4) .
- 5- الأسلوب هو الاختيار " (5) .
- 6- الاستبدال ( الاختيار ) : وهو مصطلح يدخل في تعريف عملية الكلام ذاتها ، ويقصد به مجموعة الألفاظ التي يمكن للمتكلم أن يأتي بأحد منها في كل نقطة من نقاط سلسلة الكلام" (6)

7- الوضوح يتحقق باختيار الكلمات المعيّنة غير المشتركة بين معانٍ ، والتي تدل على الفكرة كاملة " (7) .

8-تعريف يحدّد الأسلوب بأنه اختيار أو انتقاء يقوم به المنشئ لسمات لغوية بعينها من بين قائمة الاحتمالات المتاحة في اللغة " (8) .

9-الأسلوب هو فن من الكلام يكون قصصاً أو حواراً ، تشبيهاً أو مجازاً أو كناية، تقريراً أو حكماً وأمثالاً. فإذا صح هذا الاستنباط كان للأسلوب معنى أوسع إذ يتجاوز هذا العنصر اللفظي، فيشمل الفن الأدبي الذي يتخذه الأديب وسيلة للإقناع أو التأثير" (9). وأضاف إلى تعريفه السابق " أنّه طريقة الكتابة ، أو طريقة الإنشاء، أو طريقة اختيار الألفاظ وتأليفها للتعبير بها عن المعاني قصد الإيضاح والتأثير " (10) .

وقد حاول (برند شيلنر) تحديد الاختيارات على النحو الآتي :

1- اختيار الغرض من الحديث: وفيه يريد المتكلم بناء أُسس محدودة - الوصول إلى الغرض من الكلام أو الحديث مثل: الإبلاغ، الدعوة ، الإقناع، اكتساب معلومات معينة، ويمكن أن يكون الهدف في النصوص الأدبية أغراضاً جمالية .

2- اختيار موضوع الحديث: وفيه يختار المتكلم الموضوعات غير اللغوية أو الأشياء التي يريد الحديث عنها، على ذلك تتحدد إمكانيات الاختيار التي لها قيمة معينة، فلو أراد مثلاً الإخبار عن حصان فيمكنه حينئذ أن يختار بين حصان - جواد- فرس ... إلخ.

3- اختيار الرمز اللغوي: يختار المتكلم إذا كان يعرف عدة لغات - لغة أو لهجة ما، وهذا الاختيار مهم جداً في النصوص الأدبية ، حيث تحدث إضافات بلغات أو لهجات أجنبية .

4- الاختيار النحوي: ويختار المتكلم التراكيب النحوية التي تكون قواعد صياغتها إجبارية (مثلاً جملة استفهامية أو جملة خبرية) .

5- الاختيار الأسلوبي: ويعثر المتكلم على الاختيار الأسلوبي من بين الإمكانيات الاختيارية المتعادلة دلاليًا " (11) .

"ويبدو أن Anderegg كان أكثر شمولاً عندما جعل الاختيار مرتبطاً بالقصد من الرسالة والسياق والموقف والقواعد النحوية والمعجمية وهي عناصر مهمة في عملية الاختيار لا يمكن إغفالها عند مناقشة تعريف الأسلوب على أنّه اختيار" (12) .

وهنا يمكن القول إذا كانت عملية الاختيار محكومة بضوابط وأصول وقواعد تتأى بها عن العشوائية أو الفوضويّة فإنّ هذا يؤكد أنّ " ليس كل اختياراً سلوباً وبخاصة إذا كان الاختيار لا يحمل بين ثناياه أية قيمة جمالية أو فنية " (13) .

وإذا نظرنا إلى هذه التعريفات للأسلوب ، فإننا نجدتها تجمع على أنّ الأسلوب اختيار، ولم يرد عند العرب قديماً أن الأسلوب اختيار، ولم يعرفوا مصطلح الاختيار كما هو الآن شائع الاستعمال في الدراسات الأسلوبية، ولكنهم عرفوا " الاختيار بمعنى الاصطفاء " (14)، قال ابن النديم - في أثناء حديثه عن المفضل الضبي - : " وللمهدي عمل الأشعار المختارة المسماة بالمفضليات " (15) وقال أبو جعفر المنصور للمفضل : " لو عمّدت إلى أشعار الشعراء المُفْلِّين، واخترت لِفَدَاكَ لكلِّ ساعر أجود ما قال، لكان ذلك صواباً ! ففَعَلَ المفضل " (16) .

فالعرب عرفوا الاختيار بالمعنى الذي ذكرته الفقرة السابقة ، حتى أنهم ألفوا الكتب وسموها كتب الاختيارات ومنها: المفضليات، والأصمعيات، والمعلقات ، وجمهرة أشعار العرب، والأشباه والنظائر، وكتاب الاختيارين، ومختارات ابن الشجري، ثم تطور الاختيار إلى الحماسات : " فدخل الاختيار في مرحلة جديدة تعتمد نظاماً أكثر دقةً ، ومنهجاً ملتزماً لا يكتفي بالذوق، ولا يقوم على الاختيار حسب، بل يراعي تحكيم الذوق في جزء من النص الشعري الطويل، ويكتفي بالمقطوعة القصيرة منه ، فلا يورده كاملاً " (17)، ومن هذه

الحماسات، حماسة أبي تمام ، والحماسة الصغرى ( الوحشيات ) لأبي تمام أيضاً، وحماسة البحتري، وحماسة الظرفاء من أشعار المحدثين والقدماء، وحماسة ابن الشجري، والحماسة البصرية، وغيرها من الكتب في هذا الموضوع .

وقال ابن فارس (ت 395هـ) كانت فريش مع فصاحتها وحُسن لغاتها ورِقّة ألسنتها، إذا أتتهم الوفود من العرب تخيّرُوا من كلامهم وأشعارهم أحسنَ لغاتهم وأصفى كلامهم فاجتمع ما تخيّرُوا من تلك اللغات إلى نَحائرهم وسَلاتِقهم التي طُبِعوا عليها ، فصاروا بذلك أفصح العرب<sup>(18)</sup> ، فالاختيار عندهم هو الاصطفاء والانتقاء كما يظهر من هذا النص .

#### ثانياً : نقد العرب القدماء للاختيار :

نقد الأصمعي(ت216هـ) شعر الحطيئة وعاب عليه كثرة الاختيار، قال الجاحظ (ت255هـ) : " وكان يقول - الأصمعي- : " الحطيئة عبد لشعره " ، عاب شعره حين وجده كلاًه متخيّراً منتخِباً مستويّاً، لمكان الصنعة والتكلف، والقيام عليه " (19) .

فالشاعر يختار قديماً وحديثاً، وكان العرب يميزون الاختيار الجيد من الاختيار غير الجيد ، ويوجهون إليه النقد لحظة وقوعه، والأمثلة كثيرة حفظتها لنا كتب الأدب والنحو والمعجم اللغوية، منها ما يُروى أن طرفة بن العبد سمع المسدّب بن عَاس يقول : "

**وقد أتتاسى الهم عند احتضاره بناجٍ عليه الصديعَ ريةً مُكْدَم .**

فقال له طرفة : استنوق الجمل<sup>(20)</sup> ، فقد لاحظ طرفة أن الشاعر أخطأ في وصف الجمل ، فوصفه بصفة من صفات الناقة ، فهذا كما رأينا اختيار غير موفق ، فهو لم يجد الصفة المناسبة ليصف بها الجمل .

ومن ذلك أيضاً قصة علقمة الفحل مع امرئ القيس، قال ابن قتيبة في ترجمة علقمة : " وسُدْمِي بالفحل لأنه احتكم مع امرئ القيس إلى امرأته أم جُنْدَب لتحكم بينهما ، فقالت: قولاً شعراً تصفان فيه الخيل على رويٍّ واحد وقافية واحدة ، فقال امرؤ القيس :

**خليلي : مرأبي على أم جُنْدَب لنقضى حاجات الفؤاد المعذّب**

وقال علقمة :

**ذهبت من الهجران في كل مذهب ولم يك حقاً كلُّ هذا التّجُنّب**

ثم أنشدها جميعاً ، فقالت لامرئ القيس: علقمة أشعر منك .  
قال : وكيف ذاك؟ قالت: لأنك قلت :

**فللسوط ألهوب وللساق درّة وللزجر منه وقع أهُوج مندعب**

فجهدت فرسك بسوطك ومرّيته بساقك . وقال علقمة :

**فأدركهنّ ثانياً من عنانه يَمُرُّ كمرِّ الرّاح المتحدّب**

فأدرك طريدته وهو ثان من عنان فرسه ، ولم يضربه بسوط ، ولا مراه بساق ولا زجره . قال: ما هو بأشعر مني ، ولكنك له وامة فطلقها ، فخلف عليها علقمة فسُدْمِي بذلك الفحل<sup>(21)</sup> .

في هذا البيت لم يكن اختيار امرئ القيس موفقاً عندما اختار السوط أداة لضرب فرسه كما أنه استخدم ساقه في ضرب فرسه، ولم يسلم الفرس من الزجر . أما علقمة فلم يضرب ولم يزجر فرسه، فقد ظهر لنا في هذين البيتين أن اختيار علقمة لمفردات بيته كان أفضل من اختيار امرئ القيس لمفردات بيته ، ممّا جعل أمّ جُنْدَب امرأة امرئ القيس تحكم لعلقمة بأنّه أشعر من امرئ القيس .

ومن الاختيار الذي وجه إليه النقد بعض أبيات أبي تمام ، كما جاء في كتاب الوساطة بين المتنبي وخصومه " للقاضي الجرجاني(ت392هـ) ، الذي وجه نقداً لاختيارات أبي تمام (ت231هـ) ومن تبعه على طريقتهم، ومنها هذا البيت :

**فكأدما هي في السّماع جنادلٌ وكأدما هي في القلوب \* كواكب**

مستويات الاختيار في اللغة والأدب بين التراث والمعاصرة "مع رؤية نقدية تطبيقية"

فتعدّد ما أمكن ، وتغلغل في التصعب كيف قدر ، ثم لم يرضَ بذلك حتى أضاف إليه طلبَ البديع ، فتحملَه من كلِّ وجّه ، وتوصّل إليه بكلِّ سبب ، ولم يرضَ بهاتين الخلتين حتى اجتنب المعاني الغامضة ، وقصد الأغراضَ الخفية ، فاحتملَ فيها كلَّ عَثِّ ثقيل ، وأرصد لها الأفكار بكلِّ سبيل ؛ فصار هذا الجنسُ من شعره إذا قوع السمعُ لم يصل إلى القلب إلا بعد إتعب الفكر ، وكدّ خاطر ، والحدْمُ على القريحة " (22) .

وأكدّ القاضي الجرجاني نقده لأبي تمام وأتباعه فقال : " ومن جنبايات هذا الاختيار على أبي تمام وأتباعه أن أحدَهُم بيّنا هو مُسترسِل في طريقته ، وجارٍ على عادته يَخْدُ تلجّه الطَّبَع الحضري ، فيعدل به متسهلاً ، ويرمي بالبيت الخنث ، فإذا نُشد في خلال القصيدة ، وجد قلماً بينها نافرأ عنها " (23)

### ثالثاً : شروط الاختيار في الشعر العربي :

الاختيار لا يكون عشوائياً ودون ضابط ، وإنما هناك قواعد تحكم هذا الاختيار منها قواعد اللغة وعمود الشعر الذي اختاره المرزوقي وفي ذلك تفصيل ..

#### أ : قواعد اللغة :

يوجد في اللغة العربية قواعد يجب على المؤلف ( المرسل ) الالتزام بها حتى يكون اختياراً موفقاً ، ومن هذه القواعد :

المسموع إما مطرد وإما شاذ . والاطراد والشذوذ أربعة أضرب :

أ- مطرد في القيلس والاستعمال معاً ، كرفع الفاعل ونصب المفعول . وهذا أقوى مراتب الكلام .

ب- مطرد في القياس شاذ في الاستعمال نحو الماضي من يذر ويدع . وقولهم ( مكان مبقل ) هذا هو القياس ، والأكثر في السماع ( باقل ) ، وكذا مجيء منصوب عسى اسماً صريحاً مثل ( عسى زيد قائماً ) غو أن الأكثر مجيئه فعلاً .

ج - مطرد في الاستعمال شاذ في القياس ، نحو قولهم : ( استحوذ ، استنوق ، استصوب ) والقياس الإعلال ( استحاذ ... ) .

د شاذ في القياس وفي الاستعمال معاً كقولهم : ثوب مصوون ، وفرس مقوود " (24) .

#### ب : عمود الشعر :

حدد المرزوقي ما سمّاه (عمود الشعر) أي قواعده الواجب اتباعها في سبعة عناصر ، فقال : " إنهم كانوا يحاولون شرفَ المعنى وصدقته ، وجزالة اللفظ واستقامته ، والإصابة في الوصف وجرن اجتماع هذه الأسباب الثلاثة كثرت سوائر الأمثال ، وشوارد الأبيات ، والمقاربة في التشبيه ، والتطليجاء النظم والتنمائها على تخييرٍ من لذيذ الوزن ، ومناسبة المستعار منه للمستعار له ، ومشاكله اللفظ للمعنى ، وشدة اقتضائهما للقافية حتى لا منافرة بينهما ، فهذه سبعة أبواب هي عمود الشعر ، ولكل باب منها معيار " (25) . فما خرج عن هذه الشروط يصبح اختياراً غير موفق ويوجه إليه النقد .

#### رابعاً : مظاهر الاختيار في الدرس اللغوي العربي القديم :

يمكن أن نستدل ببعض مظاهر الاختيار على المنهج المعياري في الدراسات اللغوية القديمة ، وهي مظاهر مرتبطة بأصول اعتمادها النحاة واللغويون في توجيه أفكارهم وجدلهم . وتتخلص في النقاط التالية :

1- الأخذ من بعض القبائل واللهجات وترك قبائل ولهجات أخرى ، وخاصة ما يتعلق بالمفردات والتصريف والتركيب . وأكثر القبائل الذين أخذ عنهم : قيس وتميم . تليهم هذيل وبعض كنانة وبعض الطائيين .

2- إدخال بعض المناهج التي عرفت التقسيم والتحديد على البحث اللغوي ، منها منهج علوم الحديث في بعض اصطلاحاته كالضعيف والمنكر والمتروك ، حيث عُرف الضعيف من الكلام بأنه ما انحط عن درجة الفصح ، والمنكر أضعف منه وأقل استعمالاً

بحيث أنكره بعض أئمة اللغة ولم يعرفه ، والمتروك : ما كان قديماً من اللغات ثم ترك واستعمل غيره .

3- تقسيم الكلام - من حيث الاستعمال - إلى مطرد وشاذ ، قال أبو علي الفارسي: هذا باب معرفة ما كان شاذاً من كلامهم ، اعلم أن الشاذ في العربية على ثلاثة أضرب : شاذ عن الاستعمال مطرد في القياس ، ومطرد في الاستعمال شاذ عن القياس ، وشاذ عنها .

4- التقدير والافتراض: وهما تقدير جمل وافتراضها على أساس توجيه الكلمات المتضمنة فيهما توجيهها إعرابياً تفقد بموجبه الجملة أو الجمل تكافؤها الدلالي، فتخرج من حيز المعقول والمفهوم إلى حيز اللامعقول واللامفهوم فتستحيل بذلك أنماطاً من الكلمات رتبت ترتيباً معتمداً لغرض الإعراب فتختلط على أذهان السامعين . وفي كتب النحو التقليدي أمثلة كثيرة على التقدير والافتراض نذكر منها مثلاً للاستدلال : " ... تقول : ما أعجبَ شيءٌ شيئاً إعجابَ زيدٍ ركوبُ الفرسِ عمروٌ: فنصبت ( إعجاباً ) بالمصدر، وأضفته إلى زيد؛ فالتقدير: ما لبُعجشيءٌ شيئاً كما أعجبَ زيداً أن ركب الفرس عمرو؛ لأنك أضفت الركوب إلى الفرس، و(الفرس) مفعول ؛ لأن عمراً ركبه ، و( زيد ) المفعول؛ لأن الركوب أعجبه .

5- استعمال بعض القضايا في الشعر مخالفة للقواعد التي قررها النحاة ، كالضرورات الشعرية المعروفة من جر الساكن وتسهيل الهمز أو همز الكلمة ونحوهما (26)»

#### خامساً : الاختيار والضرورة :

ارتبط الاختيار بالضرورة ارتباطاً وثيقاً، وقد جاءت هذه الضرورات في النثر والشعر، فمنها ما هو لغة لبعض العرب ، ويجوز في سعة الكلام ، ومنها ما يحفظ ولا يقاس عليه ، ومنها ما هو ضرورة شعرية ، وقد ألفت الكتب في الضرورات . وذكر ابن مالك ( ت672هـ ) عدداً من الشواهد على الضرورة في شواهد التوضيح والتصحيح لمشكلات الجامع الصحيح ، فقال : " وأكثر ما يجرى المعتل مجرى الصحيح فيما آخره ياءً أو واو . فمن ذلك قراءة قنبل :

إِنَّهُ مَنْ يَدَّقِي وَيَصْبِرُ فَإِنَّهُ لَا يُضْرِعُ أَجْرَ الْمُحْسِنِينَ { [ يوسف:90] ،

وكذا قول الشاعر [ قيس بن زهير العبسي ] :

ألم يأتيك والانباء تَدْمِي بما لاقت لبون بني زيا

ومنه قول عائشة رضي الله عنها: " إن يقيم مقامك يبكي " وقول رسول الله - p - في إحدى الروايتين: " مروا أبا بكر فيصلي بالناس " .

ومن مجيئه فيما آخره واو قول الشاعر :

هجوت زياناً ثم جنت معتدراً من هجو زيان لم تهجو ولم تدع (27)» .

\* والشاهد في بيت زهير بن قيس الفعل المضارع المعتل " يأتيتك " حيث إنه أسكن

الياء فيه في حال الجزم . حملاً لها على الصحيح .

الفعل المضارع المعتل ، وهو ما آخره (ألف) كيخشي، أو (واو) كيغزو أو (ياء)

كيري ، فإنه يجزم بحذف حرف العلة نيابة عن السكون .

وقال ابن مالك : "إنما حذف الجازم هذه الحروف لأنها عاقبت الضمة ، فأجريت

في الحذف مجرى ما عاقبته . وقال أبو حيان(ت754هـ): وورد إبقاء هذه الحروف مع

الجازم كقوله: ولا ترضها ولا تملق . 2 لم تهجو ولم تدع . 8 لم يأتيتك والانباء تَدْمِي .

فالجُمهور على أنه مختص بالضرورة ، وقال بعضهم : إنه يجوز في سعة الكلام .

وإنه لغة لبعض العرب ، وخرَّج عليه قراءة [ حمزة ] (28) :

لا تخف دَرَكاً ولا تخشى { ، وقراءة ابن كثير (29) : { إِنَّهُ مَنْ يَتَّقِي وَيَصْبِر } .

مستويات الاختيار في اللغة والأدب بين التراث والمعاصرة "مع رؤية نقدية تطبيقية"

ويجوز في الضرورة أيضاً حذف الحروف لغير جازم " (30) .  
وقال ابن جني(ت392هـ) تحت عنوان: زَيْغُ الإعراب، وقبح الزَّحاف: "فإن الجفاة  
الفصحاء لا يحفلون بقبح الزحاف إذا أدَّى إلى صحة الإعراب كذلك قال أبو عثمان ، وهو  
كما ذكر . وإذا كان الأمر كذلك فلو قال في قوله :

ألم يأتَيْكَ والأنباءُ تنمي ...

ألم يأتِكَ والأنباءُ تنمي، لكان أقوى قياساً، على ما رتبهُ أبو عثمان؛ ألا ترى أن الجزء كان  
يصير منقوصاً؛ لأنه يرجع إلى مفاعيل: ألم يأت مفاعيل " (31) . فالشاعر عدل عن تفعيله  
مَفَاعِيلُ إلى تفعيله مَفَاعِيلُنْ ، فوقع في الضرورة ، عندما هرب من الزحاف القبيح في هذا  
الشاهد النحوي .

ومن ذلك قوله تعالى :

{إنَّ هَذَانِ لَسَاِحْرَانِ} وقوله تعالى {إنَّ الَّذِينَ آمَنُوا وَالَّذِينَ هَادُوا وَالصَّابِقُونَ  
وَالنَّصَارَى} وقوله تعالى { قَالَتَا أَتَيْنَا طَائِعِينَ} .

وقوله ρ: "إنَّ قعر جهنم سبعين خريفاً" وقوله صلى الله عليه وسلم " من صام  
رمضان ثم أتبعه شوال من شوال "  
. وقول العرب :

" مكره أخاك لا بطل "

وقول امرئ القيس :

كَأَنَّ تَبْرِيراً فِي عَرَائِينِ وَبَلِّهِ كَبِيرُ أُنَاسٍ فِي بَرَجَائِمُنْ مَلَى

وحكم نظام اللغة في ذلك أن يقال: هذين والصابنين وطائعتين وسبعون وستة  
وأخوك ومزمل بالضمّة على اللام " (32) .

فهذه الأمثلة تحفظ ولا يقاس عليها، ولا يجوز أن تصبح اختيارات يستعملها مَنْ  
يشاء من المؤلفين والكتاب، لأنها غير مطردة في القياس والاستعمال، وقد حاول العلماء  
تخريج هذه الشواهد على أنها لغات لبعض العرب .

سادساً : جماليات الاختيار " رؤية نقدية تطبيقية لاختيارات شعرية " :

ومن جماليات الاختيار في الشعر العربي نأخذ بعض النماذج من شعر البحثري ( ت284هـ)  
مع رؤية نقدية لها المضمون لدى من اختارها، قال القاضي الجرجاني : " متى ما  
أردت أن تعرف ... فرق ما بين المصنوع والمطبوع ، وفضل ما بين السمع المنقاد  
والعصي المستكره ، فاعمد إلى شعر البحثري ، ودع ما يصدر به الاختيار ، ويُعدُّ في أول  
مراتب الجودة ، ويتبين فيه أثر الاحتفال ، وعليك بما قاله عن عفو خاطره ، وأوّل فكرته ،  
كقوله :

أَلَمْ عَلَى هَوَاكِ وَلَيْسَ عَدْلًا إِذَا أَحْبَبْتُ مَثَلَكِ أَنْ أَلَامَا " (33) .

وأضاف القاضي الجرجاني اختياراً في المديح من شعر البحثري : " فإن قلت : هذا  
نسيب والنفس تَهَشُّ له ، والقلب يَعْدُقُ به ، والهوى يُسرع إليه ، فأدشِدْ له في المديح قوله :

بَلَوْنا ضرائبَ مَنْ قَد نَرَى فَمَا إِنَّ وَجَدْنَا لِفَتْحِ ضَرِّ بِيَا " (34)

هذه الأبيات شهد لها عبد القاهر الجرجاني(ت471هـ) بالحسن وجمال الاختيار  
فقال : " فإذا رأيتها قد رافقتك وكثرت عندك، ووجدت لها اهتزازاً في نفسك ، فعد فانظر في  
السبب ، واستقص في النظر، فإنك تعلم ضوورة أن ليس إلا أنه قدّم وأخر، وعرف ونكر،  
وحذف وأضمر، وأعاد وكرّر ، وتوخى على الجملة وجهاً من الوجوه التي يقتضيها علم  
النحو، فأصاب في ذلك كله ، ثم لطف موضع صوابه وأتى مأثى يوجب الفضيلة . أفلا  
ترى أن أول شيء يروقك منها قوله " هو المرء أبدت له الحادثات "، ثم قوله " تنقل في

خلفي سوّدد" بتتكير السوّدود وإضافته الذُلّقين إليه . ثم قوله " فكالسيف " وعطفه بالفاء مع حذف المبتدأ لأن المعنى لا محالة فهو كالسيف ، ثم تكريره الكاف في قوله " وكالبحر " . ثم أن قرن إلى كلّ واحدٍ من التشبيهين شرطاً جوابه فيه ، ثم أن أخرج من الآخر ، وذلك قوله " صارخاً " هناك " ومستتياً " هنا " (35) . فسبب إعجاب الجرجاني بالقصيدة حسن الاختيار والنظم (36) .

ومن ذلك قصيدة المتنبي في مدح سيف الدولة الحمداني التي مطلعها :

على قدر أهل العزم تأتي العزائمُ وعلى قدر لگرام تأتي المكارمُ (37) .

ومنها قصيدته في عتاب سيف الدولة التي مطلعها :

وَ أَدَرَ قَلْبَاهُ مِمَّنْ قَلْبُهُ شَدِيمٌ وَ مَن بَجْسَمِي وَحَالِي عِنْدَهُ سَدَقَمٌ (38) .

ومنها قصيدته في مدح كافور التي مطلعها :

كفى بك داءً أن ترى الموتَ شافياً وحسبُ المنايا أن يكُنَّ أماتياً (39) .

ومنها قصيدة جرير التي مطلعها :

بَانَ الذَّلِيظُ وَلَوْ طَوْعَتْ مَا بَانَ وَأَوْقَطَ عَوَا مِنْ حَبَالِ الوصلِ أَقْرَانَا (40) .

فهذه القصائد وأمثالها كثير في الشعر العربي ، فلا تكاد تمضي في رحاب القصيدة غير بعيد ، حتى تتوالى الاختيارات كأنها شأبيب انهمرت عليك ، فتقف لتتأمل فيها وفي جمال أثرها على النفس .

**سابعاً : الاختيار والانحراف :**

يرتبط الانحراف بالاختيار ارتباطاً وثيقاً ، فمن الاختيار يظهر الانحراف فلهما " أهمية كبيرة في أسلوبية التلقي " (41) . فالمستمع يقوم بدراسة أو الاستماع إلى اختيارات المرسل ويبحث فيها عن الانحراف ، لأن الانحراف هو الذي يحرك مشاعر المستمع ويؤثر فيها ؛ وإذا لم يكن في الاختيار انحراف ، فلن يتأثر المستمع ولن يتذوق جمال الأسلوب والصور الفنية فيه ، فالاختيار يحدد الانحراف في أسلوب المرسل ، وسنطلع على قصيدتين لنلاحظ الاختيار وعلاقته بالانحراف فيهما ، الأولى لبدر شاكر السياب وهي " المسيح بعد الصلب " ، الثانية قصيدة " دون " : Donne " : A Nocturnall Upons S. Lucies Day " التي قام بدراستها سعيد الغانمي في كتابه " اللغة والخطاب الأدبي " .

فهذه مجموعة من الجمل من قصيدة السياب " المسيح بعد الصلب " ، فلننظر فيها ونرى الاختيار كيف أدى إلى الانحراف :

بعدما أنزلوني ، سمعتُ الرياحُ

في نواحٍ طويلةٍ تسفُّ النخيلُ

... يلمسُ الدفءُ قلبي ، فيجري دمي في ثراها

قلبي الشمسُ إذ تنبضُ الشمسُ نورا

قلبي الأرضُ ، تنبضُ قمحاً ، وزهراً ، وماءً نميراً ،

قلبي الماءُ ، قلبي هو السنبلُ

موته البعثُ : يحيا بمن يأكلُ .

... مُتٌ ، كي يؤكل الخبزُ باسمي ، لكي يزرعوني مع الموسم ،

كم حياةٍ سأحيا : ففي كل حفرةٍ

صرتُ مستقبلاً ، صرتُ بذرةً ،

صرتُ جيلاً من الناس : في كلّ قلبٍ دمي

قطرةٌ منه أو بعض قطرة .

... ها أنا الآن عريانٌ في قبري المظلم :

كنتُ بلامسُ ألفُ كالظنِّ ، كالبرعم ،



تحت أكفاني الثلج ، يخضلُ زهرُ الدّمِ ،  
كنتُ كالظِّلِّ َ َ بين الدّجى والنّهَارِ -  
ثم فجرتُ نفسي كنوزاً فعريتُها كالثمار .  
حين فصلتُ جيبِي قماطاً وكمّي دثار ، حين دقّأتُ يوماً بلحمي عظامَ الصغار ،  
حين عريتُ جرحي ، وضمّدتُ جرحاً سواه " (42)

فالشاعر ينتقل من صورة إلى صورة، والذي سبب له ذلك اختياراته لمفردات وجمل كلها تنبض بالحركة والمشاعر والحياة ، فلننظر إلى جملة " ثم فجرتُ نفسي كنوزاً فعريتُها كالثمار " ، فهذا القول سببه الاختيار وبالانحراف طُبع امرأً مقبولاً ومناسباً للقصيدة ، " ولتقف عند هذه الجملة " حين دقّأتُ يوماً بلحمي عظامَ الصغار " ، فهو انحراف جميل وعلى هذا النسق جاءت القصيدة مزروعة بالانحراف ، من أولها حتى آخرها ، وكأني أراها تمطر انحرافات في كل جملها ومقاطعها .

ويقول سعيد الغانمي : "إننا رغم معرفتنا بانحراف هذه الجمل المنحرفة ، فقد يحدث أحياناً أن لا نشعر بأنها منحرفة عن سياق القصيدة . ومن القصائد المدروسة ( ثورن ، 1965 : 59 ) قصيدة " دون " Donne : " A Nocturnal Upon S. Lucies Day " ويتضمن المقطع الأول من القصيدة عبارة " Who am their mee) Epitaph ( " ( أنا ) الذي أنا رخام ضريحهم " ، حيث يجب أن تكون البنية العميقة مكافئة لبنية جملة : " أنا رخام ضريحهم " . إن هذه الجملة جملة زائفة . فهي تخرق القواعد الانتقائية التي تنص على أن العبارة الاسمية على جانبي فعل الكينونة Copula يجب أن تتصف أيضاً بلمح " الحياة " ، أي يجب أن يكون الجانبان موصوفين بصفة حي موجب ، أو حي سالب ( مثل : إنني طالب lam a student ، أنا رحلة lam a desk ، كانت الرحلة طالباً The desk was a student ، كانت رحلته طلبة زيت قديمة His desk was an old oil drum ، وفي المقاطع التالية ترد جمل مثل :

lam every ...dead thing, I...am a grave of all and I am none " أنا كل شيء ميت ، أنا ...قبر الجميع ، وأنا لا أحد " . وكل هذه الجمل تنتهك القاعدة نفسها ...وفي الوقت نفسه تضم القصيدة الجمل : " يبدو هذان ضاحكين " ( حيث يشير " هذان " إلى الشمس والأرض المغمورة بالمياه ) ، و " أجل النباتات ، وأجل الأحجار تبغض وتحب " . في هذه الجمل أيضاً يتم خرق القانون الانتقائي ، لأن الأفعال التي تتطلب افعالاً حياً تأخذ هنا فاعلاً غير حي . وبوجيز القول فإن في القصيدة جملاً تكون الأسماء فيها غير حية عندما يتوقع المرء أن تكون حية ، وتكون حية عندما يتوقع المرء أن تكون غير حية . وهذه الصيغ غير المعيارية معيارية في سياق القصيدة . ويبدو أن هذه الوقائع اللغوية تقف وراء معنى الخواء وخرق النظام الطبيعي الذي قرنه العديد من النقاد بالقصيدة " (43) .

#### ثامناً : التطبيق :

**تحليل البنية اللفظية المعبرة عن الحالة النفسية في قصيدة "المساء: خليل مطران"**  
هذه القصيدة\* مظهر من نماذج الأدب الرفيع صنعه صاحبه على بحر اكتملت صور أجزائه من اسمه، إنه بحر(الكامل) فاتفقت تفعيله (متفاعلن) مع رغبة الشاعر في توليد أكبر ما يمكن من الألفاظ من تفعيله واحدة وانسجم تمثله لحالته النفسية مع قافية(الباء) – برأي المحدثين وهي التي تحكي لنا عن حاله ! وتتعكس الصور والرموز في هذه القصيدة على أدبيتها، ويمكن أن ننطلق من تحليلها النفسي من ربط أحلام الشاعر برواسب وتجارب قديمة، وانشغال القارئ بالكشف عن غموضها وتتبعه. ويرى (فرويد) أن الإبداع تعويض عن كبت ربما يكون جنسيا يعانى منه المبدع ، وضرب من التنفيس في

\* خليل مطران: اختارها وقدم لها: أحمد عبد المعطي حجازي، دار الآداب، بيروت، ط(2)، كانون ثاني 1979م، ص 30 – 35.

محاولة توأمة مع العالم وتقاديا للمرض. أما (إدلر) فيرى تفسير الإبداع في الدافع الغريزي للإبداع. ونحن نبحث معه عن مظاهر التعويض تلك عند خليل مطران عرفت عنده بمصطلحه الشهير [مركب النقص]. وليس بالضرورة أن يكون مركب النقص شيئاً مهماً إلا أنه عند الشاعر يمثل المهم وكل المهم؛ لأنه هو الذي صنع عنده كل هذا الإبداع، فما هو مركب النقص عند خليل مطران؟ إنه مرضه. ومن منا يحب المرض؟ لا أحد. فقرأ قوله:

ءَاءَ أَلَمِّ "   
 ثم أمنيته : " فخذتُ فيه شفائي ..

وبين (الداء والشفاء) طباق إيجاب؛ يريد الشاعر خلاله الإشارة إلى أن لكل داء دواء، ولو من خلال الداء نفسه، تمثلاً لقول أبي نواس:

وداوني بالتي كانت هي الداء

ويعتمد المنهج النفسي على تحليل الروح. وما تحويه الروح من إمكانيات احتياطية . وكيف لها أن تتحول الروح من إمكانيات بسيطة إلى نشاط . وتظهر لغة الضعف مناسبة لما حل به من مرض، رغم الروح المسيطرة عليه والتي تحوله من ضعف إلى قوة، فانظر لتسلسل ضعفه نحو القوة في:

يا للضعيفين! استبدأ بي،

وغلالة ردت من الأدواء،

وفي النداء تحسر وألم ومصائب كبرى ألمت بالشاعر. ثم تأتي الروح:

والروح بينهما نسيم تدهد..

ثم يختم المقطع الأول بتكامل العقل والروح معا:

والد

عقل

لمصباح

يغشي

وره

فيشبه عقله بمصباح مضيء، لكن نوره مغشي عليه، ويتم الصورة التشبيهية في العجز فيقول:

كَدَّرِي وَيُضْعِفُهُ نُضُوبُ دِمَائِي   
 أي أن غشاوته بسبب وهو ( كدره) من المرض، كما يصور القلب بالضعيف بسبب نضوب الدماء منه . ومع إزاحة الحجب عن اللامرتبات إلى اللاوعي تتجوهر الروح في وعي المبدع ، وهو العامل الفني الأهم في المنهج النفسي . فتحضر في المقاطع القادمة مجموعة المصطلحات ذات الدلالة النفسية الواضحة من خلال قوله:

يَا مُؤَيَّكِرَ الْفَتَى الْفَانِي، وَقَعَدَوْتُ لَمْ أَنْعَمْ ..

والنتيجة أن الشاعر يصنع تقابلاً بين (همرين) مع إشارته للضمير الكاف المؤنثة بقوله : فيك، ثم يلتفت للضمير المتكلم في: أضعتُ ( التاء ) وهو التقات الحاجة والرغبة في التأكيد على إحساسه ببنو أجله ، وأن المرض قاسٍ . والاتقات غرضه من اسمه التقات القارئ نحو الغاية من الضمير. أما العمران الضائعان فهما:

الفاني والمخلد ، وقد شرح الصورة بالبديل التفصيلي، والإيجاز والإجمال، فلما أجمل قوله

السابق قام بتفصيله في جملة موسيقية ذات تماثل إيقاعي، فقال:

قَعَدَوْتُ لَمْ أَنْعَمْ كَذِي جَهْلٍ = كناية عن العمر الفاني .

وقوله:

ولم أعنم = كناية عن العلم المخلد الذي يضمه البقاء، ولا بقاء.. وهو إحساس

المرء يندو أجله فحاجته النفسية تسائله لماذا لم يغم؟  
وفي قوله السابق تناص مع قول المتنبي:

### نو العغل يشقى في النعيم بعقله وأخو الجهالة في الشقاوة يندعم<sup>(1)</sup>

وإن حضور الذات هي من دواعي استدعاء النفس في القصيدة، وقراءة الذات تقترب من استثمار القراءة النفسية للعمل من خلال ربط الذات بما تحويه من مشاعر بالهدف من استدعائها، فلماذا يستحضرها الشاعر ولماذا يستفدها؟ انظر قوله وقد استفد نفسه، من خلال عبارات تتماثل وتتقارب صوتياً بالنداء التوسلي الصادر من أعماق اللاشعور النفسي عنده تجاه من يجب وهل هي امرأة حقيقية؟  
اقرأ قوله:

يلكوكباً ، و يامورداً ، و يازهرةً ، وانظر كيف يلتفت لضمير مخاطب مؤنث ( مستتر و غائب : يا كوكباً أنت ) وكيف يستحضره لقارئه كي يلتفت عن شخصه هو (الشاعر) إليه، ويكون الحوار أسلوبياً ناجحاً في توضيح فكرة الشاعر التي يلخصها قوله بضمير المخاطب المذكر الظاهر، وكأن ذات الشاعر الحاضرة المتكلمة تحتاج لإغائة من ذات الحبيبة الغائبة المستترة، فهل تساعده؟: **هَذَا عتابك؟**  
عتاب من؟ والعتاب لمن؟ ومن أعطاه الحق بالمعاقبة؟ سوالات نفسية تستحق الوقوف .. إنه عتاب للحبيبة غير الوافية، لكن الشاعر يحبها ويسلم أمره لها . فهي ( الزهرة = الكوكب الأسطوري المتسلط بجماله وحبه وهو مورد الحب! ) .

ثم يأتي الاستفهام الإنكاري:  
**أيرام سعدٌ في هوى حسناء؟** وسعد هو الشاعر والحسنة التي يهواها هي روحه!  
ثم يلتفت لضمير المخاطبة المؤنثة في التفاتة نكية للقارئ كي تكون مشاهد الحوار متكاملة، فيقول:

**حاشاك** ، فيجنّبها الإساءة ؛ لأنها المرأة ( الزهرة = الأسطورة) التي لها جمال مطلق وسلطة على الحب لا تخترق! وفي لفظة ( حاشاك) : حب وتقديس لتلك المرأة الأتمودج المثل الأسطورة.  
والإشارة إلى من؟ إنها (أمنيته) التي ضاعت وهي إشارة مختفية في روحه ونفسه التي تلهث وراءه .. وفي تفسير لأمنيته تلك قل:

### والحبُّ لم يبرحْ أحبَّ شقاء

وقد وصف الحب بصفات تستقر كلها في تحليل مطمورات وخفايا النفس، ويتخذ التحليل بالمنهج النفسي أسلوب التساؤل الذي يبعث الجواب، وهذا من قوله : فتارة يكون الحب :  
**نعم الضلالة** ، و تارة يكون **نعيم الشفاء** ، وتارة **نعيم الحياة** .. وفي عباراته التي تحوي (نعيم) تماثل صوتي متقارب بين أشطر متجاورة، فكيف يجتمع للحب كل تلك التناقضات؟ إنها في نفس صاحبها فقط، وهو المجرب للحب الممارس للنته، ولم تقف الصورة الجزئية عند كونها مفردة، بل هي متولدة، ومولدة لغيرها، أما ولانته فمن طرفين:

- 1- الطرف النفسي الخفي الذي يقف وراءها وستتجلي حقيقته.
- 2- الطرف القادم من تحليل ما يتركب من صور على صورة اجتماع الضلالة والشفاء والحياة للحب

فقال:

**أنوارُ تلك الطلعةِ الزهراء** ، فجعل الضلالة في الأنوار التي تسحر اللب، وتسحر المقلة أيضاً .

(1) ديوان أبي الطيب المتنبي بشرح أبي البقاء العكبري - ضبطه مصطفى السقا وزميلاه-

وقال عن الشفاء :

وهم ذاك الماء ( ويريد : رويتُ برشفةٍ ) ولكن الرشفة (مكثوبةٌ) وهي في المحصلة :  
(نعم الشفاء) فواضح كيف تولدت الصورة من مجاورتها.. فالشفاء جاء من رشفة مكثوبة من ريق  
المحبوبة.. ثم تجسد ذلك كله باللوحة الختامية بنعم الحياة التي تقضى في تلك الروضة الغناء. فتصنع  
الروضة الغناء الحياة في أسلوب أسطوري لفضل الآلهة القادرة على تحويل الكدر إلى صفاء فالروضة  
والحب كلاهما صنعا الحياة الجديدة التي تمنها الشاعر حلوة لا كدر فيها وهي تقف في مقابل ما يحس  
به من تعب من مرضه.

ويربط المنهج النفسي الفن بالمجتمع الذي ولده ، إضافة إلى مجموعة مصطلحات يهتم بها علم  
النفس مثل: الإشباع ، والباطن ، واللذة ، والخيال ، والتصوير ، والتطهير ، والمجتمع ، والطاقة ،  
والإحساس ، والشعور ، واللاشعور ، والنزوع ، والصراع ، والسيطرة .

وكل ذلك يتلخص بتعدادنا لمجموعة ألفاظه في أقواله التي تلخص قصته وكأننا أمام لوحة درامية،  
فيقول :

### إتي أقتُ على التَّعَدَّةِ بالمنى

أي تغلبت على مرضي، بالأمنية ..

والغربة كانت في " غربة " الشاعر التي " قالوا " له : فيها يكون دواؤه وشفاهه !  
ثم ولد الشاعر للغربة : هواء ، ونيران : فهواء الغربة شاف لكن نيرانها تلتهب ! إنها مفارقة  
مفهومة، وحالة نفسية كانت تسيطر على الشاعر، فمتى كانت الغربة لذينة؟ إنها لم تكن ولن تكون أبدا .  
وهو في النتيجة يقر بعَيْثُ طوافي في البلاد، وانظر لحالته النفسية في قوله: (مَتَفَرِّدٌ)  
المنكرة في البيت (22) وهي تحمل تماثلا صوتيا متقاربا، فكم تحمل هذه اللفظة من أبعاد لكن الشاعر  
لم يقف عند حد صورتها المفردة بل ركب منها وفصل لماذا هو متفرد؟ وكيف هو متفرد؟  
فقال :

بصبايتي، و بكأبتي، و بعناني . ومعنى الباء هنا ( السببية ) أي الصباية والحب والكآبة  
والعناء هم أسباب إحساسي بالتفرد، في الغربة .

ثم استجلب صورة استعارية جميلة تتناسب مع الجو النفسي العام للقصيدة، فقال :

### شاكٍ إلى البحرِ اضطرابِ خاطري

جسد البحر في صورة إنسان يشكي له همه، و( الصورة حركية؛ لأن الحر يتحرك ويشكي)  
ولماذا البحر؟ لأنه حامل الهموم ومستوعب المصائب، وشكى له : خاطره وليست خاطره فحسب بل  
اضطراب خاطره ! ويقابل البحر هذا السؤال بجوابه الذي يجسده قول الشاعر :

### فِيُجِيبُنِي بِرِيَاحِهِ الْهُوجَاءِ

فقابل الشاعر بين (اضطراب) و (هوجاء)، وقابل بين (شاكٍ) و(فِيُجِيبُنِي)، وقابل بين  
(خاطري)، و(بريأجه)، وجاء تصريحه بالبحر مقابل للتصريح بالضمير عن نفسه (الياء) في  
(يجيبني). وبين التصريح بالضمير والتصريح بالاسم الظاهر مقابلة بين مصرح به أول هو البحر  
الظاهر القوي، ومقابل إليه هو الشاعر في (الياء) ويخفيه حذف الفاعل من فعل (يجيبني) فتكون المقابلة  
بين إظهار الفاعل في الشطر الأول وحذفه من الشطر الثاني وهو (البحر). وكذلك المقابلة بين حذف  
الفاعل من الشطر الأول، وإظهاره بالضمير في الشطر الثاني (وهو الشاعر). فتكون المعادلة في  
استحضار الأنا واضحة من خلال رسمها في :

أنا شاكٍ (الشاعر) إلى البحر = أنا من يجيبني البحر.

ويعتمد التحليل النفسي على تحليل ثلاثية : الأنا: الوعي واللاوعي. عن الذات وحكاياتها.  
والهـو: الإحراق. ويمثله مخزون الذكريات . والأخر: الأنا الأعلى المثالي. وما أراه في أي  
ومستقبلها.

وأين هي من النص؟ انظرها في :

أنا ثاوٍ ، و لبت لي قلبًا، هي مكار. هي، وهي أعضائي، و كصدري، وهي عيني من  
أحشائي.

مستويات الاختيار في اللغة والأدب بين التراث والمعاصرة "مع رؤية نقدية تطبيقية"

وهو **صخر أصم** ، وهو **موج** ، وهو **سقم** ، وهو **خفاق الجوانب** ، وهو **كدرة** ( والصورة لونية؛ إذ الكدر تشبيه لوني وهو الغطاء الذي لا يبين ما تحته وهنا تمثيل لحال الشاعر من شدة مرضه ) ، وهو **أفق معتكر قريح** ، وهو **يغضي على الأفداء** .  
أما **الأنا الأعلى** فتتوضح في الربط بين **الأنا والهو** من خلال الصور الفنية المتشكلة وأنماطها وبواعثها، كما يلي وقوله :

### وليت لي قلباً كهذي الصخرة الصمّاء

فتمنى أمنية مستحيلة أن يشبه قلبه تلك الصخرة الصماء؛ وذلك لإحساسه التعب من مرضه وغربته فيه. كما ولد لتلك الصخرة صورة أخرى، فقال :

### يدتأبها موجٌ كموج مكار هي

أي يأتيها الموج من كل مكان وهي صماء كما الصخرة التي على الشاطئ لا تتأثر والموج يلاطمها أي المصائب والمشكلات، ووضح ذلك الموج بقوله أنه :

### كالمسّوم في أعضائي

وجعله **يؤفئها** ، أي فهي وإن كانت صماء إلا أنها تقنت وشبه هذا المشهد بالمرض الذي فتك به على مهل كالصخرة الصماء التي تقنت من كثرة ما جاءها من الموج، وهي لا تشكي ولا تتحرك من مكانها، صابرة ولا حول لها ولا قوة . وكذلك هي حال الأفق المعتكر صفوه، من الأفداء من حوله، أما البحر فخفاق وبالغ الشاعر في وصفه وجعل له اسم فاعل هو ( ضائق ) ليجسد به صورة الإنسان الشاعر الضائق كمدا وساعة الإساء، وهنا لفظة لعنوان النص (المساء) وجواب **لماذا المساء** ؟ لأنه ساعة المساء تزداد حالة الشاعر ضيقاً لإحساسه بالغربة والتعب والمرض . وتلك المفارقة لأن المساء للراحة والاستجمام إنما للشارع صار المساء دلالة التعب والإرهاق وليس الراحة !  
ثم يولد الشاعر صوراً أخرى للمساء ويصف غروبه في لوحة نفسية؛ إذ يستقبله بلهفة وهنا صورتان متعاكستان فإما أن يكون الغروب هو الخلاص لأنه سيأتي بالموت المخلص، والمؤلف يستبعد هذا الرأي، أو أن يكون الغروب هو الذي يزيد الشاعر إحساساً بكل ما هو عليه من مرض وغربة وشقاء ومابه **من عبّرة**، وما يتسبب به **من عبّرة (دمعة)** وبينهما جناس واضح وقد كان **نزّ عاً للذّهار** ، **وظمساً لليقين** ، **ومبعثاً للشكّ** ، **ومحوّاً للوجود** ، **وإباداً لمعالم الأشياء** ؟ والاستقهامات دلالة إنكار لما يحدث له في هذا المساء الذي هذه حاله عند الكل إله يقترب من الأسطورة ! فعلاقة الشاعر وإحساسه النفسي تجاه المساء إحساس كره وعداوة، ويحب الفجر والنور، وهذه قوله في خاتمة المقطع :

### حتى يكون النورُ تجديداً

فشبه النور بالمجدد، **وشبّه البعث** : واستحضر صورة ( الفينيق ) الأسطورية التي تحكي غنبيته من رماده، ولما يموت طائر الفينيق فإنه ينبعث حياً من رماده، فالنور يحقق تلك المعادلة، ويمكن رسمها كما يلي :

### المساء = الموت، والنور = البعث والحياة .

ثم يختم الشاعر نصه بصورة تذكر جميلة تعيننا لأجواء النسيب ذات اللوحات الوصفية الرائعة والتي تنساب خلالها حالة من النفسية المتوازنة والمصنوعة بوعي الشاعر في اشتراك جانب اللاوعي عنده في كره المساء وحب النور، فيقول في صورة تقليدية رسمها قلبه الشعراء العرب القدماء :

### وللهوتك والذّهارُ مودّع

كناية عن تعبه لما يودعه النهار، والذكرى حين التعب أذ وأقرب للقلب والنفس معاً . والتناص مع قول عنتره الشهير :

ولقد نكرتك والرماح نواهلٌ      منّي وبيضُ الهندِ تقطرُ من دمي

ثم يولد - كعادته - من صورته الأم الكبرى صوراً جزئية تخدمها، فقال ، أنه حين ذكرها كانت خواطره كلمي (أي جريحة) ، ودمعه مشعشع يسيل، والشمس تغيب في الشفق، والغمامة سبقت

على زوال ضوء الشمس فغطت النور، وكل هذه الحالة النفسية الحزينة المضطربة التي تنتظر الخلاص والطم به، رسمها الشاعر ببيت واحد هو قوله :

**فَكَأَنَّ آخِرَ مَعَةٍ لِلْكَوْنِ قَدْ مُزِّجَتْ بِأَخْرِ أَدْمُعِي لِرَثَائِي**

وشبه ما يحصل للكون في زواله بأخر دمعته ترثي موته !

ولم تنته الصورة عند هذا الحد فأراد الشاعر تعميق حالته النفسية، فقال تأكيدا على كرهه لمسائه :

**وَكأْتَنِي أَنَسْتُ يَوْمِي زَائِلًا فَرَأَيْتُ فِي الْمَرَاةِ كَيْفَ مَسَائِي**

فقد شبه إحساسه النفسي بزوال يومه بالغروب وقرب المساء، برويته نفسه في المرأة، وما

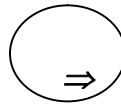
علاقة المرأة بالمساء ؟

إنها تخبره كيف هو حاله بعدما هذه المرض، كما المساء الكئيب الذي ينقله للمرأة وهي تخبره ذلك؛ ومن تلك الحالة يكره الشاعر المساء ويحس تجاهه بالتعب أكثر من تعبه من مرضه ! فكانت أحلامه بالخلاص مشروعة، لوعيه أنه تعبان واشتياقه للخلاص ولو نفسيا من معاناته مع الحنين لفجره الذي غاب عنه كما النور الغائب، في اللاوعي عنده، فتكون رؤاه ومنابع حاجاته الدفينة ( تلك الحاجة النفسية) من دوافع صنع هذه اللوحات الفنية في قصيدة (المساء) وما قد يكتنفها من الغموض يتحقق من كشف دلالاته بالعودة لقراءة الألفاظ في القصيدة قراءة نفسية، وعدم نزعها من سياقها العام. فالنص له خصوصيته التي تنبعث من مكوناته ذات المتاهات المغلقة ووعي خاص بمرض الشاعر ولا وعي جمعي يحقق لنا ما يرده كل مريض من نهاره ومساءه. ويمكن رسم لوحة المرأة كخلاصة كما رسمها خليل الموسى، الذي يقول عن المساء (العنوان) : "وإذا عدنا إلى العنوان "المساء" وجدناه محددًا بـ "ال" التعريف، وهذا يدلّ إلى أنّ الشاعر لا يريد أيّ مساء، وإنما يقصد مساءً خاصًا بيوم محدد أو بشخص محدد، ولكنّ السياق لا يشير إلى يوم محدد في تاريخ محدد، ويعني التعريف أنّ ما جاء في النص هو كلّ ما تعرفه الذات الناطقة، ولذلك فإنّ الحركة السوادوية أخذت منحىً يقينياً من خلال السرد والإحساسات، والمساء -لغة-وقت المساء، ولكنّ السياق يبيّن أنّ هذا المعنى غير مقصود لذاته، وبيّن الاتجاه العام في دلالات النص الصراع بين عاطفتين تتنازعان مخيلة الشاعر ونسيج النص: الألم بسبب المرض، والألم بسبب هجران الحبيبة، وتجري الدلالات في تيارين يتشابكان حيناً ويتداخلان حيناً إلى أن تهيمن عاطفة ألم الهجران على العاطفة الأولى، ثم تخفيها إخفاءً تاماً من دلالات النص، ليتحوّل بعد ذلك المناخ إلى رثاء شخصي"،<sup>(1)</sup> والرسم المقصود كالتالي :

### التجربة الشخصية



المراة ← الحياة والحب



الطبيعة →

وهكذا يمكن استنتاج أقسام لوحتي القصيدة إلى أنهما:

**1- لوحة شكوى الشاعر من الألم والهوى اللذين أضعفا الشاعر، فغلة القلب في الغرام وعلّة الجسم في المرض، ومن هنا تغرب الشاعر بحثاً عن الدواء. وأحس بدنو الموت.**

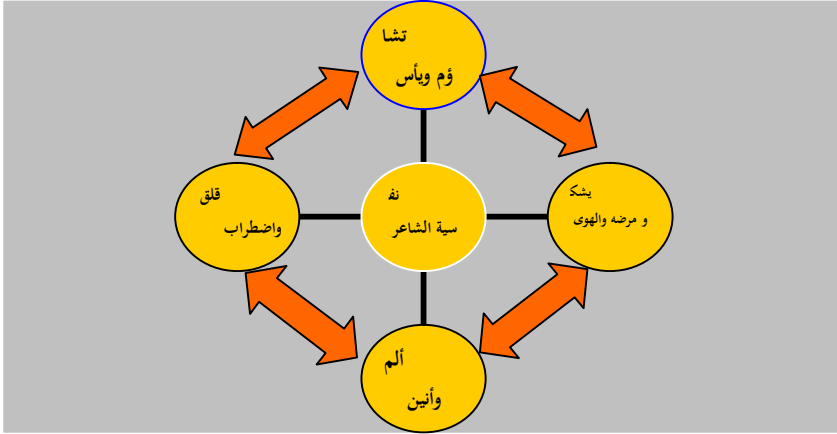
**2- لوحة مناجاة الشاعر لمظاهر الطبيعة عن أمه، وظهر أهمها لوحة المساء والغروب التي لا يحبها الشاعر، وبين ارتباط حزنه النفسي بها، ويقابلها لوحة الفجر التي هي منه أقرب وتبعث له الحياة من جديد.**

(1) خليل الموسى: قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر، اتحاد الكتاب العرب، دمشق،

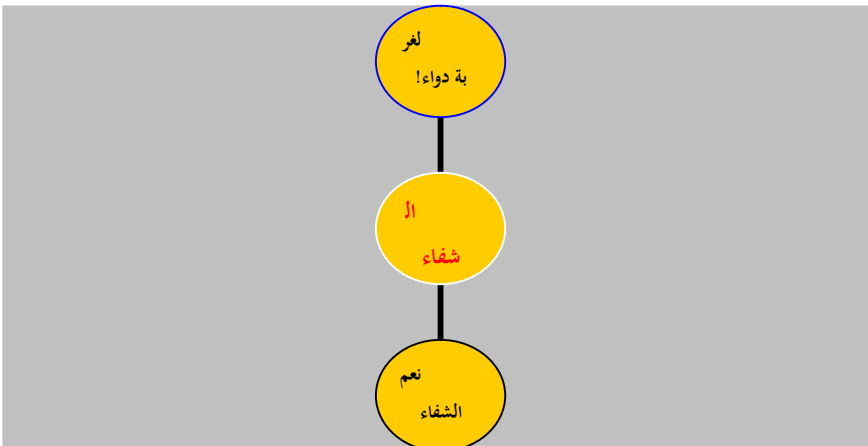
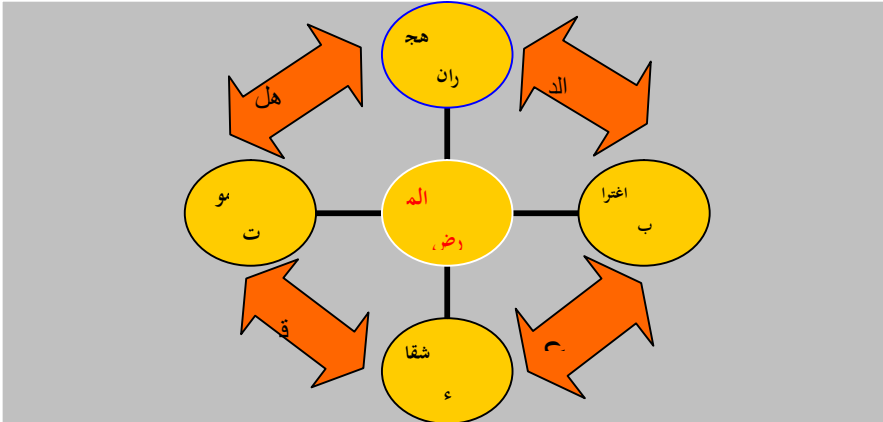
مستويات الاختيار في اللغة والأدب بين التراث والمعاصرة "مع رؤية نقدية تطبيقية"

ويمكن رسم لوحة نفسية الشاعر من خلال البنى التي اختارها وما يحس به كما

يلي :



كما يمكن رسم ما تركز من لوحة البنى النفسية عنده كما مرت في التحليل في الشكل التالي، مع ملاحظة كثافة بنى المرض والشقاء والموت بالمقارنة مع بنى الشفاء، مما يصف حالة الشاعر النفسية وكيف بنى نصه خلالها ( انظر الرسم) :



### الخاتمة :

خُلاصةً البحث وميزاته ونتائجه وما ذَهَبَإِليهِ، فبعد انتهاء البحث يمكن أَنْ نذكر أَهَمَّ النِّقَاطِ التي وصلنا إليها:

أولاً: تعريف الأسلوب بأدته اختيار ، ظهر حديثاً مع ظهور وتطور الأسلوبية .

ثانياً: لم يَعْرِفَ العرب القدماء أَنَّ الأسلوب هو الاختيار .

ثالثاً: عَرَفَ العرب القدماء الاختيار على أنه اصطفاء .

رابعاً: وجه إلى بعض الشعراء نقدٌ بسبب اختياراتهم غير الموفقة .

خامساً: للاختيار قواعد وشروط على المؤلف – المرسل - أَنْ يلتزم بها وألا يحاول الخروج عنها .

سادساً: تقع في بعض الاختيار الضرورة، تسمع ولا يقاس عليها، وعند القدماء خرجوا على أنها لغات لبعض العرب .

سابعاً: في الشعر العربي قصائد جميلة تسمعها من أولها إلى آخرها وتعيد سماها مرات ولا تملّ منها ، وذلك بسبب حسن الاختيار، وما يسمى بجماليات الاختيار .

ثامناً: الاختيار ينتج منه الانحراف ، فلا يَكُونُ الاختيار مؤثراً حتى يصبح انحرافاً .

تاسعاً: يسود في قصيدة خليل مطران مناخ نفسي واحد من خلال المقاطع التي توزعت في النص الأصيل، وليس من خلال وحدة البيت. وإن النص نتاج شاعر مريض، ولا يخفى أثر مرضه على ألفاظه وحالته النفسية العصبية التي اتفق مع تحليل النص تحليلاً نفسياً. إلى جانب ما في النص من خصائص رومانسية كحب الطبيعة والاهتمام بالجانب الوجداني وبروز الذاتية في النص، والميل للتشاؤم والحزن، وتصوير الغربة، وفي القصيدة ميل للتصوير والخيال، جسد الشاعر ما يحس به، في صور لونية تارة، وحركية تارة أخرى.

### الهوامش والمصادر والمراجع

- (1) شكري محمد عياد ، اللغة والإبداع ، انترناشونال برس ، القاهرة ، ط/1 ، 1988م ، ص68 .
- (2) رجاء عيد ، البحث الأسلوبي معاصرة وتراث ، منشأة المعارف ، الإسكندرية ، 1993م ، ص14 ، وانظر: ص115 .
- (3) بيبيرجيرو ، الأسلوبية ، ترجمة : منذر عياشي ، مركز الإنماء الحضاري ، حلب ، ط/2، 1994م ، ص11 .
- (4) سعد مصلوح ، الأسلوب : دراسة لغوية إحصائية ، عالم الكتب ، القاهرة ، ط/3، 1423هـ-2002م ، ص41 .
- (5) محمد الهادي الطرابلسي ، قضايا الأدب العربي ، مظاهر التكبير في الأسلوب عند العرب ، نشر مركز الدراسات والأبحاث الاقتصادية والاجتماعية ، الجامعة التونسية ، 1978م ، ص290 .
- (6) عبد السلام المسدي ، الأسلوبية والأسلوب ، الدار العربية للكتاب ، ليبيا- تونس ، 1397هـ-1977م ، ص134-135 ، وانظر : ص71-73 .
- (7) محمد عبد المطلب ، البلاغة والأسلوبية ، مكتبة لبنان- ناشرون ، لبنان ، والشركة المصرية العالمية للنشر- لونجمان ، مصر ، ط/1 ، 1994م ، ص116 .



مستويات الاختيار في اللغة والأدب بين التراث والمعاصرة "مع رؤية نقدية تطبيقية"

- (8) سعد مصلوح، في النص الأدبي، دراسات أسلوبية إحصائية، عالم الكتب، القاهرة ، ط/3، 1422هـ-2002م، ص25 .
- (9) أحمد الشايب ، الأسلوب ، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة ، ط/6 ، 1966م ، ص41 .
- (10) السابق ، ص44 .
- (11) انظر : فضل : علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته ، النادي الثقافي الأدبي ، جدة ، 1988 ، ص 133-134 . وانظر أيضا : ربابعة : الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها ، ص30 .
- (12) ربابعة : الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها ، ص 32-33 .
- (13) ربابعة : الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها : ص 34 .
- (14) ابن منظور ، لسان العرب ، دار صادر ، بيروت ، ط/1 ، 1410هـ-1990م ، ( خير )
- (15) ابن النديم ، الفهرست ، تحقيق: مصطفى الشومي ، الدار التونسية للنشر-تونس ، والمؤسسة الوطنية للكتاب - الجزائر ، 1405هـ-1985م ، ص312 .
- (16) أبو علي الفالي ، ذيل الأمالي والنوادر ، دار الكتاب العربي ، بيروت ، ص132 .
- (17) سامي العاني وعبد الوهاب العدواني ، المكتبة ، مديرية دار الكتاب ، جامعة الموصل ، 1399هـ-1979م ، ص236 .
- (18) ابن فارس ، الصحاحي ، تحقيق: عمر فاروق الطباع ، مكتبة المعارف ، بيروت ، ط/1، 1414هـ-1993م ، ص55.
- (19) الجاحظ ، البيان والتبيين ، تحقيق : عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، ط/4 ، 1395هـ-1975م، 206/1.
- (20) ابن منظور ، لسان العرب ، ( صعر ) .
- (21) ابن قتيبة ، الشعر والشعراء ، تحقيق وشرح: أحمد محمد شاكر ، دار التراث العربي ، ط/3، 1977م ، 224-225/1.
- \* في شرح الديوان [ العيون ] ، انظر : أبو تمام : ديوان أبي تمام ، شرح: إيليا الحاوي ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت ، ط/1 ، 1981م ، ص74 .
- (22) القاضي الجرجاني ، الوساطة بين المتنبي وخصومه ، ص19 ، وانظر : ديوان أبي تمام ، ص74 .
- (23) القاضي الجرجاني ، الوساطة بين المتنبي وخصومه ، ص22 .
- (24) سعيد الأفغاني ، في أصول النحو ، المكتب الإسلامي ، بيروت-دمشق ، 1407هـ-1987م ، ص62 .
- (25) المرزوقي ، شرح ديوان الحماسة ، تحقيق: أحمد أمين وعبد السلام هارون ، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر ، القاهرة ، ط/2، مقدمة شرح ديوان الحماسة للمرزوقي ، 9/1 .
- (26) علي زوين ، منهج البحث اللغوي بين التراث وعلم اللغة الحديث ، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ، ط/1، 1986م ، ص30-31 .
- (27) ابن مالك ، شواهد التوضيح والتصحيح لمشكلات الجامع الصحيح ، تحقيق : طه محسن ، د.ط ، 1405هـ-1985م ، ص73-74 .
- (28) وقراءة حفص عن عاصم لا تخافُ دَرَكَاً ولا تخشى { طه : 77 } .
- (29) ابن يعيش ، شرح المفصل ، عالم الكتب ، بيروت ، د.ط ، د.ت، 10/106 ، وقراءة حفص عن عاصم لَمْ يَدَقْ وَيَصْبِرْ { يوسف : 90 }
- (30) السيوطي ، همع الهوامع في شرح جمع الجوامع ، تحقيق: عبد السلام هارون وعبد العال سالم مكرم ، دار البحوث العلمية ، الكويت ، ط/1 ، 178/1-179.

- (31) ابن جني ، الخصائص ، تحقيق ، محمد علي النجار ، دار الكتاب العربي ، بيروت ، ط1، 1952م ، 333/1 .
- (32) روبرت دي بوجراند ، النص والخطاب والإجراء ، ترجمة: تمام حسان ، عالم الكتب، القاهرة ، ط1، 1998م ، مقدمة المترجم ، ص3 .
- \*\* في الديوان : وجدّدَ طيفُها لومًا وعدّباً ، انظر ، ديوان البحتري ، تحقيق: حسن كامل الصيرفي ، دار المعارف ، القاهرة ، د.ط، 1964م ، 2009/3 .
- (33) القاضي الجرجاني ، الوساطة بين المتنبي وخصومه ، ص25 . والبحتري ، ديوان البحتري ، 2009-2008/3 .
- (34) القاضي الجرجاني ، الوساطة بين المتنبي وخصومه ، ص26 . والبحتري ، ديوان البحتري ، 151/1 .
- (35) عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تحقيق: محمد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت، 1398هـ-1978م، ص67-68 .
- (36) السابق نفسه، الصفحة نفسها.
- (37) أبو الطيب المتنبي : ديوان أبي الطيب المتنبي ، شرح : عبد الرحمن البرقوقي ، مطبعة الاستقامة، القاهرة ، ط2، 1357هـ -1938م ، 123-122/4 .
- (38) أبو الطيب المتنبي : ديوان أبي الطيب المتنبي ، شرح : عبد الرحمن البرقوقي ، 105-104/4 .
- (39) السابق ، 528/4 .
- (40) جرير : ديوان جرير ، شرح : إيليا الحاوي ، دار الكتاب اللبناني ، ومكتبة المدرسة ، بيروت ، ط1، 1982م ، ص699-702 .
- (41) موسى رابعة ، جماليات الأسلوب والتلقي : دراسة تطبيقية ، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية والنشر والتوزيع ، إربد ، ط1، 2000م ، ص128 .
- (42) بدر شاكر السياب ، ديوان بدر شاكر السياب ، قدم له : ناجي علوش ، دار العودة ، بيروت ، د.ط ، ص457-462 .
- (43) سعيد الغانمي ، اللغة والخطاب الأدبي( مقالات لغوية في الأدب )، اختيار وترجمة ، المركز الثقافي العربي ، بيروت والدار البيضاء ، ط1، 1993م ، ص85-86 .